

الصورة الفنية في الدراما الشعرية عند صلاح عبد الصبور في مسرحيتي "مأساة الحلاج، وليلى والمجنون"

د/ نرmin يوسف إبراهيم الحوطي (*)

نبذة عن الشاعر:

صلاح عبد الصبور (١٩٣١ - ١٩٨١):

نشأ في أسرة متوسطة في مناخ تغلب عليه النغمة الدينية التي رسخت داخله في انتظار من يحركها، نال قسطا من التعليم حتى الجامعة التي كونت فيه بعضا من نظريات الوجود من خلال احتكاكه ببعض زملائه في الدراسة وانعكاسا بآراء أساتذته الكبار^(١).

يعد رمزا للمفكر والفنان والمبدع الذي يجمع بين موهبة الفن وأصالته، وأعماله نتاج صراع طويل من المعتقدات والفلسفات المختلفة ما بين وجودية ودينية ومادية تصل إلى ثلاثة عشر كتابا وعشرات المقالات والدراسات في الفترة الزمنية ما بين (١٩٤٥) وحتى (١٩٨١)، وخمس مسرحيات وقصائد تناول فيها شتى مسميات المتغيرات التي تشكل إيقاع الزمن، وقد عاش عبد الصبور منذ صباه في العاشرة مع الأدب منتقلا ما بين مراحل وأدواته بدءا من المنفلوطي وجبران ثم ميخائيل نعيمة حينما اشتد عوده حيث تكشفت أمامه

(*) أستاذ مشارك في المعهد العالي للفنون المسرحية

(١) نشأة المصري، صلاح عبد الصبور، الإنسان والشاعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٣، ص ١٧.

عوامل مخيفة "نيتشه" والتي هزته وعلى غرارها بدأ يقرض الشعر في سن مبكرة ثلاثة عشر عاما، وقد لاحقته هذه الهواية حتى المرحلة الجامعية "١٩٤٩".

على أن المرحلة الجامعية تعد البداية الحقيقية التي انطلق منها الشاعر حيث وصل إلى مرحلة النضج ومنها بدأ يتزود بكل ألوان المعارف مع رفاقه "عبد الغفار مكاوي وفاروق خورشيد" وغيرهما وبدأ يعايش الأسماء الكبار مثل: "ت.س إليوت وبريتون وبودلير وفاليري وروزورث" واختلطت بداخله الاتجاهات مثل الرومانتيكية والكلاسيكية وغيرها، وفي نطاق الشعر كانت الميتافيزيقية والرمزية والسريالية، كل ذلك مع الصراع الدائر ما بين السياسة والمجتمع في كل بقاع العالم الذي كان يبحث عن خلاص وفض اشتباك من رأسمالية واشتراكية وشيوعية، كل هذه المتناقضات مع الكم الهائل من الثقافات والمعرفة شكلت داخل الشاعر مخزون هائل يمكن أن يؤدي إلى انفجار ثقافي ولكنه يحتاج إلى عملية تنظيم حتى يضمن أن يكون نتيجة المخاض "مولود له معالم".

وكان للشاعر صلاح عبد الصبور أمام كل هذا هدفا أساسيا، هو الخلاص، خلاص الإنسان من حبال الساسة الذين لا هم لهم سوى كسب مادي دون النظر للمقابل ألا وهو الإنسان، ويذهب الشاعر إلى أبعد من ذلك حينما يفتش في الوجود لكي يقف عند بعض الفلاسفة أمثال ماركس وجارودي وجوركي ورامبو حتى يصل إلى متاهات الفكر المادي مما يفقده إيمانه بالمجتمع ليتراجع ثانية ويهتدى إلى الخلاص من خلال التالوث الذهبي "الدين - السياسة - الفن" (١).

وبهذا القدر من الاتساع والشمول في الرؤية حدد الشاعر طريقه، لتكون البداية من الحياة التي تتسم دائما بالازدواجية الخالدة "الخير والشر" والتي شكل

(١) نعيمة مراد، المسرح الشعري عند صلاح عبد الصبور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، فصل ٢٠٠٥، ص ١٦.

كل منها ثالوثا ذهبيا أيضا، وإن كان ثالوثا متناقضا طبقا للمعنى "الخير والشر" للذان يغيبان "الصدق والحرية والعدالة: للأول "الخير" أما الشر فيتمثله "الكذب.. الطغيان والظلم" ومن هذه المعانى أقام الشاعر أعمدة أعماله الخالدة ومنها "مأساة الحلاج وليلى والمجنون" وهما العملان اللذان سوف نتعرض لهما. على أن مجمل حياة الشاعر تعد ثالوثا ذهبيا أيضا بعد أن اهتدى إلى بداية الطريق، من خلال خوض تجارب الإيمان، ثم رفضه هذا الخط تماما والاندفاع إليه ما يشبه الإلحاد بانسياقه وراء نيتشه وأفكاره العدمية، وقد استغرقت مساحة زمنية "عشر سنوات" وفيها أبدع بعض أشعاره التي تحولت إلى دواوين "الناس في بلادى، أقول لكم وحياتى في الشعر".

ويتجه الشاعر بعد ذلك إلى شكل آخر بعد أن يفقد إيمانه بالماركسية إلى التيار الوجودى وعبد الرحمن بدوى الذى تأثر به حتى أنه يتولد عن ذلك بعض أعماله انعكاسا لرؤاه في ديوان "أحلام الفارس القديم" و"مأساة الحلاج" و"الأميرة تنتظر" و"ليلى والمجنون" و"مسافر ليل" ثم ديوان "تأملات في زمن جريح" من كتاب "حياتى في الشعر" هذه الفترة الثانية التي استغرقت عشر سنوات ١٩٦١ - ١٩٧١.

ثم المرحلة الثالثة ليكتمل المثلث الذهبى الذى شكل أعماله ما بعد العجز الذى اكتشفه في المرحلة الوجودية والذى لم يحقق حلمه الكبير كشاعر حيث رفض أن يكون المجتمع هو الرمز، ولجأ إلى الإنسان ذاته ليبدأ معه رحلة البحث عن المثل، فكان أن لجأ مرة أخرى كما بدأ إلى الله... الذين بعد أن اكتسب من مشواره الماضى خبرات ثقافته وأوضحت أدواته الفنية التي أصبحت طوعا لأمره لكى يصوغ من خلالها تصورات، وقد تزامنت لديه فكرة اللامعقول وبيكيت ويونسكو والتي أرزت مسرحيته الأخيرة "بعد أن يموت الملك" وهكذا كانت رحلة الشاعر الطويلة بين الشك واليقين^(١).

(١) المرجع السابق، ص ١٧٧، ١٧٨.

على أن كتابات الشاعر لم تكن تأتي من فراغ ولكنها نتاج مجهودات ضخمة أفرزت كل ما سبق "سبعة دواوين شعرية، "خمس مسرحيات"، "أربعة عشر كتابا" وعدد من الترجمات الشعرية والمسرحية والروائية ونحو ستمائة مقالة أدبية ونقدية ما بين ١٩٥٤ - ١٩٨١.

وقد كان تشكيل وتوجيه فكر الشاعر مبنيا على أسس قوية منها "التراث العربي كله دون استثناء" وكثيرا من الفكر الغربي "ثم الموروث الأسطوري بدءا" من الفرعوني ومرورا باليوناني والبابلي والآشوري مع حكايات سليمان الحكيم^(١). أضف إلى ذلك الفكر الصوفي الذي تزود به الشاعر في مراحل مختلفة من حياته والتي كانت بذرته راکدة بداخله منذ الصغر وقد انعكس ذلك في مسرحية "مأساة الحلاج".

بالإضافة إلى كل هذه المسميات، الموروث الشعبي والفلكلوري والفلسفات المختلفة التي آمن بها الشاعر في مراحل حياته منذ.. أرسطو وأفلاطون ونييتشه وجارودي وسارتر وكامى وبوسيه والفكر الماركسي.

ويزيد الشاعر في أرصدته الفنية واللغوية من بعض كتاب العصر مثل ديستوفسكى الروسى صاحب المقدره على النفاذ إلى النفس البشرية، كذلك الشاعر الإسباني "لوركا" وديوانه الشعرى "أغانى عجزية" وقد ترجمها الشاعر حيث اتسمت بالمصالحة بين التراث والجديد وقد أخذه الشاعر في بعض أعماله.. كذلك تأثر بالشاعر اليونانى كازانتزاكسي، ثم الفيلسوف الفرنسى "هنرى برجسون"، وهذه النوعيات المختلفة مع كل ما حققه الشاعر بالإضافة إلى قراءات متفرقة لكل من.. لينين.. بوذا.. المسيح ودانتى.. ثم الإلياذة والأوديسة لـ "هوميروس" وقد تمكن الشاعر من مزج هذه الثقافات فى إنتاجه

(١) المرجع السابق، ص ٢٨.

المتنوع ليُخرج بعد ذلك أدبا له طابعه الخاص المتميز. على أن الشاعر "إليوت" هو الوحيد الذي ازداد تأثر عبد الصبور به حتى أن أوجه الشبه بينهما يكاد يتطابق.. فكلاهما بدأ شاعرا غنائيا ثم انتقل إلى ميدان الدراما الشعرية، وكلاهما ظهرت الملامح الدرامية في شعره الغنائي قبل أن يكتب الدراما الخالصة. وعشيقا للأساطير، حيث جعلها بُعدا ثانيا لإعمالهما الفنية.. وقد عرّف عبد الصبور من إليوت، شخصيات القناع.

وقد حقق عبد الصبور للشعر التجديد الذي أثار ضجة أضخم من ضجة إدارة الشعر التي تتأزَعها شوقي والعقاد ذات يوم.

مقدمة:

لقد عرف المسرح منذ بدايته المبكرة من خلال الشعر الذي اتصف من داخله بالدراما على يد "إسخيلوس" بعد أن مر بعدة محاولات سابقة حيث تطور بعد ذلك بداية من "سوفوكليس" واللاحقون عليه ليتحول الشعر الدرامي إلى دراما شعرية بعد أن تعددت شخصيات المسرحية وأصبح الصراع عاملاً أساسياً حتى وصل إلى قمته في نهاية العصر اليوناني، وقبل يصل إلى الرومان الذين حاولوا الحفاظ على قالبه ولكنهم لم يتمكنوا من ذلك، إلا إنهم اتخذوا الدراما الشعرية وبخاصة التراجيديات شكلاً مستقراً من خلال "سوكا" الروماني حتى اندثر المسرح نهائياً، ويتأرجح بعد ذلك ما بين نهضة وانحسار ولكن في نطاق ضيق سواء داخل الكنيسة أو خارجها حتى القرن السادس عشر لكي يفيق المارد ويقهر الساحة الفنية بـ دراما شعرية قوية سواء من "وليم شكسبير" أو من "جان راسين" و"بيير كورني" ليشهد العالم قفزة هائلة للدراما الشعرية والتي تعيش على مر الزمان وحتى عصرنا الحديث وما بعده.

وهكذا ولدت الدراما الشعرية بعد أن هبطت قرابة خمسة عشر قرناً، وُلِدَتْ لتعيش وتكون دليلاً يهتدى به كل من جاء بعد ذلك خبت نورها في اتجاهات مختلفة كالرومانسية والواقعية والرمزية وغيرها والتي اتخذت النثر لغةً لها، إلا أن الدراما الشعرية لم تمت ووجدت من حين لآخر من يوقظ غفوتها سواء في الغرب أو الشرق.

ولقد سيطرت لغة النثر في أوائل القرن الماضي على المسرح المصري من خلال التعريب والتمصير والإعداد لنصوص غريبة أو مؤلفات متواضعة حتى اعتقد المشاهد أن ذلك الشكل هو المسرح، إلا أن ظهور أمير الشعراء "أحمد شوقي" يكسر ذلك الاعتقاد بمحاولاته المبكرة من خلق مسرح شعري

وبمقومات الشعر الدرامي وليس العكس، ولكنها بداية جريئة من شاعر متمكن وجد في الشكل المسرحي كأداة تعبير غير مباشر قدرا أكبر من الحرية في طرح أفكاره ورؤاه في ثنايا حواراته لم يكن من المتاح له أن يجدها في القصيدة الشعرية، وهكذا وُلِدَ شكلاً جديداً في مصر عرف باسم المسرح الشعري تجاوزاً، ومن خلاله يفجر "شوقي" عدّة قضايا سياسية منها "مصرع كليوباترا - قميبيز - على بك الكبير - وعنصرة ثم مجنون ليلى" وهذه قضايا مسرحية من خلال الشعر الدرامي الذي أصبح أساساً لشكل جديد من المسرح، على أن هذا الشكل يمكن أن يكون قد أصابه بعضاً من القصور بحساب المنهج النقدي، يتضح ذلك في إنشاء القصائد داخل المسرحية حيث تعطل تطور الحدث وتبطئ الحركة المسرحية، وكذلك تجهض التخلق المكتمل للشخصية الدرامية المرتبطة بالحدث وحركته، وكأن استرخاء الإيقاع الدرامي للمسرحية إحدى النتائج الجوهرية المترتبة على سيادة الروح الغنائية، أي أن الصراع الدرامي تراجع، ومع ذلك فيرجع الفضل له في إقامة مسرح شعري عربي من العدم.

وإذا كان شوقي قد وضع الأسس، فقد تمكن نفر بعد ذلك من استكمال المسيرة بعد أن وجد أرضاً ممهدة يمكن أن يقيم عليها البناء، وكان "عزيز أباطة" عام ١٩٤٣ ومسرحية "قيس ولبنى" وهي شكل سياسي أيضاً، ثم مسرحية "العباسة" عام ١٩٤٧ ولكن اللغة التي صاغ منها "أباطة" كانت معجمية تنتمي إلى الماضي حيث تشيع فيها الألفاظ المهجورة والميتة، وهذه نقطة قصور في لغة المسرح التي لا بد وأن تصل إلى المشاهد لكي يفهمها دون عناء، وعابه أيضاً التطويل في بعض المشاهد التي تُعَدُّ غريبة على البناء الدرامي، وكانت النتيجة النقدية أيضاً تناسي الفعل الدرامي وحيويته وتأجيل الأحداث، وهذا فهم خاطئ لماهية المسرح كفن مستقل، وعلى ذلك نجد أن "عزيز أباطة" رغم ما وجده من "شوقي" لا يضيف جديد سواء في الشكل أو

الكَم المسرحي، ولكن يحسب له الحفاظ على الشكل حتي يمكن التواصل بعد ذلك.

ثم يتخذ "باكثير" من الرصيد بدايته لكي يضيف عليه مسرحية واحدة "إخاناتون ونفرتيتي" بعد أن ترجم مسرحية "روميو وجولييت" لشكسبير، هذه المسرحية التي كتبها وهي الوحيدة ولكنها تعد رائدة للمسرح الشعري بشكله الفني المكتمل كعمل مسرحي شعري والذي يُعد الأول في تحقيق البناء الداخلي للشخصية بعيدا عن السطحية للإنتاج السابق، فهي بحق إنجاز يحسب له حيث اخترق الأرصدة المجهولة لكي يكمل رحلة الكمال للمسرح الشعري كفن عربية راسخ.

وتستمر المسيرة بعد "باكثير" لكي يحمل المسؤولية بعد ذلك "عبد الرحمن الشرقاوى" صاحب الصوت القوى والرؤية الفكرية المتقدمة والتي ظهرت في أعماله المسرحية المتعددة ابتداء من "أب مصرى إلى الرئيس تورمان" عام ١٩٥١ إلى "مأساة جميلة" ثم "وطنى عكا" و"الفتى مهراڻ" و"تأر الله" عام ١٩٦٨، كل هذه الأعمال تولد عنها مسرحا شعريا حقيقيا فقد تأكد من خلالها الشكل الشعري الجديد والتطور الدرامى.

لقد تناول الشرقاوى في مسرحياته قضايا عامة ثورية ليست بعيدة عن المواطن المصرى أو العربى بصفة عامة، ثم انه اهتم بالقضايا على حساب بناء الشخصيات جعلها في أحيان كثيرة تعطل الحركة المسرحية دون مبرر فنى حيث كانت الشخصية بوقا أجوف مهمتها نقل آراء المؤلف على نحو مباشر وليست كشخصية تتخلق في مسيرة الحدث الذى يكشف بنيتها الداخلية، وعلى ذلك فقد تمكن "الشرقاوى" من خلق الشعر الدرامى دون أن يصل إلى خلق شخصيات حية، وأن يقيم بناءً مسرحيا ثابتا، فرغم جمال الشعر وقدرته على أن

يستوعب تراث الماضي ويعبر عن أفكار الحاضر فقد كان ذلك يتم داخل بناء ممتد يعييه طغيان الروح الغنائية على روح الدراما.

ثم نتوقف عند شاعرنا الذي نحن بصدد التعرض لمسرحيتين من أعماله الخمس "صلاح عبد الصبور" الذي يأتي لكي يضع لبنة في البناء الذي وضع أساسه "شوقى" حيث تمكن "عبد الصبور" في البداية من خلال قصائده التي حملت في طياتها دراما شعرية وعن طريق الرؤية المركبة للعالم إلى تجاوز الإزدواجية المجدبة "الأبيض والأسود" إلى رحاب التعددية الفكرية والفنية، وقد جاءت أعماله المسرحية من خلال مرحلتين، الأولى شملت مسرحياته الأربع "مأساة الحلاج" و"مسافر ليل" الأميرة تنتظر" ثم "ليلى والمجنون" لكي تشتمل المرحلة الثانية مسرحيته الخامسة "بعد أن يموت الملك".

وقد تركز البحث على المرحلة الأولى حيث اختارت الباحثة مسرحيته الأولى والأخيرة من هذه المرحلة، وقد تمكن "صلاح عبد الصبور" من خلال هذه الأعمال أن يضيف جديدا إلى ذلك الشكل وأن يحوله عن جدارة من شعر مسرحي إلى مسرح شعري أو دراما شعرية لها كل المقومات الفنية بداية من لغة الحوار إلى بناء الشخصية وتطورها داخل الحدث وخلق الصراع وامتداده طوال العمل وحتى نهايته، وذلك سوف يتكشف بصورة أدق من خلال التعرض للمسرحيتين.

إن المسرح الشعري، والدراما الشعرية ولدت لتبقى بداية من "شوقى" إلى ما بعده "صلاح عبد الصبور" والذي وصفها الدكتور عز الدين إسماعيل بفاوست الباحث عن الحقيقة.

الفصل الأول

مسرحية مأساة الحلاج

هذه المسرحية هي باكورة أعمال الشاعر في مرحلته الأولى حيث تمكن من أن يحول دنيا الشعر المسرحي للرواد الذين سبقوه إلى دراما شعرية وقد تخلص من الشكل الخطابي والغنائى حينما لجأ إلى التكتيف الدرامى فى ذلك العمل الذي من خلاله كشف القناع عن بشاعة الواقع فى سيطرة قوى البطش والظلم على مصائر الإنسان ومحاصرتها له حتى الموت. وتبدو سيطرة هذه القوى ودمويتها فادحة بالنظر إلى امتلاكها كل وسائل القهر مع ضعف قوى المقاومة وعدم امتلاكها السلاح المتكافئ وضراوة الصراع من ناحية أخرى.

وعن المسرحية فإن الشاعر قد لجأ إلى التاريخ لكي يعيد صياغته وهو يهدف من وراء ذلك بعض اسقاطات سياسية وإبراز الرمز الذى يجسد حاضرا دون أن يتعرض لمساءلة.

والشاعر يبدأ مسرحيته من حيث النهاية. وهذه تحسب له طبقا لما كان عليه منذ بداية المسرح الإغريقي والذي بدأ شعرا، وفى مسرحية "أوديب" حيث التقى الكورس منذ بداية النبوءة التى تتحقق ببداية العمل حتى نهايته التى لم تكن سوى الخبر الذى ألقاه الكورس فى بداية المسرحية^(١).

..ونجد هنا الشاعر يستبدل الكورس بأوديب بالثالوث "التاجر - الفلاح - الواعظ" وهم يمثلون طوائف الشعب وهم فى المنظر الأول من المسرحية يتحاورون حول صلب ذلك الشيخ "الحلاج" وكل منهم يسأل عن سبب الموت ويستلهم فكرة يمكن أن تفيده مستقبلا، ويتضح ذلك فى الحوار:

(١) طه حسين، من الادب المسرحي عند اليونان، مطبوعات الجديد، العدد الخامس، ١٩٧٢، ص ١٠٦.

التاجر : نعم "قد يكون أمره حكاية طريفة أقصها لزوجتي
حين أعود في المساء" فهي تحب أطباق الحديث في
موائد العشاء.

الفلاح : أما أنا فإننى فضولى بطبعى.. كأننى قعيدة بلهاء..
وكلما نويت أن أكف عن فضولى يغلبنى طبعى على
تطبعى.

الواعظ : وحبذا لو كان فى حكايته موعظة وعبرة.. فإن ذهنى
مجدب عن ابتكار قصة ملائمة تشد لهفة الجمهور
أجعلها فى الجمعة القادمة موعظتى فى مسجد
المنصور^(١).

والشاعر هنا يرسل من خلال الحوار المتبادل بين ثلاثتهم صورة يتضح
من خطوطها الرئيسية كنه الفلسفة التى تحكم وتتحكم فى فكر عامة الناس،
فالمادة الواحدة، وهى هنا منظر الحلاج مصلوبا، يتولد عنها عدة أفكار تحقق
هدفا يختلف تماما عن سابقه، ويتضح كذلك فى أن الشكل الفنى بمدلوله
يتزادف مع التعبير اللفظى وأن مضمونه يوازى المعنى الذى قصده الشاعر
دلالة أو فكرة أو نظرة فلسفية وما شابهها، فرغم بشاعة المنظر إلا أن هؤلاء
الثلاثة يجد كل منهم ما يروقه وما يعود عليه بالنعف، وهى صورة مركبة
انقسمت إلى ثلاث لوحات والمصدر واحد والكلمات متراسة توحى بموسيقى
وإيقاع هادئ طبقا لنوعية الحوار الذى يبعد تمام عن أى صراع أو تطور،
فالمستوى يكون واحد رغم الثقافة الدينية أو الدنيوية ولكن يجمعهم فى ذلك
منفعة حسية وذلك واضح فى مناقشاتهم.

(١) صلاح عبد الصبور، مسرحية مأساة الحلاج، مكتبة روز اليوسف، ١٩٨٠، ص ٨.

وينتقل الشاعر من تلك الصورة لكي يتعرض لصورة أخرى تفسر السؤال الذي طرحه هؤلاء الثلاثة هن حكاية ذلك الرجل المصلوب "الحلاج" وذلك حينما يلتقوا بمجموعة من الحرفيين وهم "سنة" أى أن العدد تضاعف.. ويدور الحوار بين الثلاثة والمجموعة التي تعترف بأنهم قتلة الحلاج، وأداة الجريمة لم تكن سوى الكلمات، ويرسم الشاعر صورة فنية زاخرة بالمعاني وتوضح المعنى الذي أرادوا له أن يصل إلى السائلين الثلاثة:

المجموعة : صفونا.. صفا.. صفا

الأجهر صوتا والأطول

وضعوه فى الصف الأول

ذو الصف الخافت والمتوانى

وضعوه فى الصف الثانى

اعطوا كل منا دينارا من ذهب قانى

براقا لم تلمسه يد من قبل

قالوا صيخوا.. زنديق كافر

صحنا.. زنديق كافر^(١).

وتستمر المجموعة فى رصد كل الاعترافات التى أرادها رجال الحكم حتى يحملوا دم الحلاج فى رقابهم، ومع مغادرتهم يتساءل الثلاثة:

التاجر : هل أدركنا شيئا

الواعظ : لا.. أنا لم أفهم

الفلاح : فلنسأل هذا الجمع^(٢).

(١) نفس المرجع السابق، ص ١٠.

(٢) المرجع السابق، ص ١١.

في حوار المجموعة اعترافا صريحا بأنهم هم الذين تسببوا في قتل الحلاج.. ولكن الثلاثة لم يصلهم المعنى.

أما الصورة الفنية في الحوار السابق فهي تتجسد في اعترافات المجموعة، وقد أراد الشاعر أن يكون ذلك الاعتراف من خلال صورة تشكيلية تحققت بالكلمات والمعنى والوصف الذي جاء في الحوار لتتكون منه تلك الصورة الحسية التي تصل إلى ذهن المشاهد أو القارئ حتى تستقر شكلها الذي رسمه الشاعر.. حيث أن من وظيفة الشعر نقل الأحاسيس بالأشياء لا بالمعرفة بها، وحينما ينتهي الشاعر من رصد الاعتراف تكون الصورة قد اكتملت.

والصورة التي رسمها الشاعر من أبياته الشعرية السابقة لم يكن من للحوار النثرى أن يصل إلى تجسيده، لأنه لا يزيد عن الوصف المباشر الذي يبرز حقائق يتلقاها العقل بعيدا عن الوجدان، ولكن في حالة وصف الشاعر السابق ورسمه لتلك الصورة يمكن للعاطفة أن تتجول داخلها وتتفاعل بها مع إدراك العقل لمعانيها، وهنا يصير التأثير مزدوج والانفعال أقوى، ومع ذلك لا يصل المعنى لهؤلاء الثلاثة، فالتاجر يعترف بأنه لم يفهم شيئا، والواعظ يوافق، ولا يشذ الفلاح الذي يرى في تكرار السؤال من غيرهم أمل في أن يعرفوا الحقيقة.

ولأن الحدث لا بد له أن ستمر، والبحث عن الحقيقة لا بد لها من متابعة، لجأ هؤلاء الثلاثة إلى جمع آخر على أمل أن يجدوا الإجابة عن السؤال، من قتل هذا؟! ولماذا كان الصلب؟! علما بأن الإجابة لن تجدى ولكن التزود من معرفة الخبر تفرز معلومة يمكن أن تفيد فكل منهم له موضعا سوف يلقي معلومته داخله.. وتكون المجموعة الثانية هي الملجأ الذي يتوسمون فيه الجواب "المجموعة الصوفية" ويكون السؤال من الفلاح عندما يريد التعرف عليهم والإجابة مباشرة دون مقدمات "نحن القنلة" تماما كما كان اعتراف المجموعة

الأولى، وبنفس الجملة، والأداة واحدة، القتل بالكلمات، فى كلتا الحالتين، ليزداد الأمر غموضاً وصعوبة والإجابة لم تتضح بعد وثلاثتهم يصرون على موقفهم.. الحصول على الجواب ويتحاورون عسى أن يصلوا إلى نتيجة.. ولكن الموقف يزداد غرابة والصوفية يعترفون بأنهم القتلة ولكن هؤلاء الثلاثة وقد توقف فكرهم عن نقطة عدم الفهم "التاجر والفلاح حتى الواعظ لم يفهم شيئاً!!".

وتظل المجموعة تعترف بأنهم القتلة.. وأسباب القتل متعددة ولكنها تتفق عند سبب أساسى وهي "الكلمات" التى كانت من أجلها تلك النهاية، الصلب، الموت.. وكلها مرادفات لمعنى واحد، معنى كان الحلاج فى شوق إليه لكي يصل إلى حياة أفضل.. حينما يبادر الواعظ بسؤالهم "أولم يحزنكم فقدته" فتبادر المجموعة بالاعتراف:

المجموعة : أبكنا أنا فارقناه

وفرحنا حين ذكرنا أنا علفناه فى كلماته

ورفعناه بها فوق الشجرة

وسنذهب كى نلقى ما استبقينا منها

فى شق محاريث الفلاحين

ونخبئها بين بضاعات التجار

ونحملها للريح السواحة فوق الموج

وسنخفيها فى أفواه حداة الأبل

الهائجة على وجه الصحراء

وندونها فى الأوراق المحفوظة بين

طوايا الثياب

وسنجدل منها أشعارا وقصائد

قل لى ماذا كانت تصبح كلماته

لو لم يستشهد؟! (١).

إن ما أقرته المجموعة فى الأبيات السابقة لم تكن سوى حقيقة واضحة داخل كل منهم وداخل الحلاج نفسه قبل الموت، ولكنها حقيقة رغم وضوحها غير مرئية بل محسوسة من بعض من اقتربوا منه، وعلى ذلك فهى غائبة عن هؤلاء الثلاثة الذين رأوا الحلاج لأول مرة.. ولأخر مرة مصلوبا والسبب يتحمله كل من يعرفه.

فلم تكن سوى الكلمات حيث يقول الشاعر معترفا "كانت مسرحيتى مأساة الحلاج معبرة عن الإنسان العظيم الذي بقي لى نقيا لا تشوبه شائبة.. وهو الإيمان بالكلمة" (٢).

ومازالت الصورة تحمل داخلها عمق رؤى الشاعر الذي جعل منزلة الحلاج بعد موته عالية.. وذلك على لسان الصوفية "ورفعنا بها فوق الشجرة" وهذه مكانة متميزة لم يصلها وهو بين الأحياء، وإذا كانت الكلمات قد رفعت صاحبها إلى تلك المنزلة فمازالت تحمل من القوة ما يكفي أن تنتشر فى أرجاء الأرض بأكثر من أداة يعترف بها الصوفيون فى كلماتهم، منها محاربيث الأرض حتى تذوب الكلمات مع التربة كى تصير غذاء للحبات المنزرعة فتقوى بها صلب الثمرة، ومنها بضائع التجار المنتشرة فى أرجاء الأرض.

(١) المرجع السابق، ص ١٤، ١٥.

(٢) المسرح الشعري عند صلاح عبد الصبور، مرجع سابق. ص ٢٠٢.

ومنها الرياح المرسلّة عبر البحار حتى تنتشرها في ارض لم يصلها إنسان وتكون نظره الشاعر ورؤيته ابعده من ذلك فهو يعبر البحار بكلماته التي تحملها الرياح وكذلك يقطع بها فيافي الصحراء الواسعة من خلال حدثت الأبل ليوزعها على قطاعات المعمورة أن الصورة الفنية قد تجسدت من خلال اللوحة التي تحتم لها فتمكنت من كسر إطارها لتبعث بخطوطها إلى أبعد من الحدود كل ذلك من خلال الرؤيا الثقافية للشاعر والإحساس الذي جعل الحلاج من خلال هذا الاستشهاد قد حقق الرغبة فقد تحول إلى قوة لم يكن ليصل إليها في وجوده بين الأحياء فكلمات الحلاج تثمر حين كان حيا ولم تمنع رجال الشرطة من القبض عليه أما بعد موته فهناك الفرصة لكي تتحول تلك الكلمات إلى أنشودة يرددها الناس في كل البقاع ويكون الحلاج بذلك قد حول وجوده الزائل إلى قيمه باقيه فإنه كصوفي يحقق غايه منتهاه وهو أن يتلاشى المحب في المحبوب وهذه الصورة خرج بها الشاعر ويقول الناقد محمد عناني إن الشعر هو التصوير الفني للتجربة الحسية وما التصوير الفني إلا أن تمر التجربة بالذهن فيلقياها ويعدل من بنائها ويحولها إلى صورته فنيه قويه الأثر^(١).

وهذا ما فعله الشاعر عبد الصبور وهذه كانت المواجهة في الصورة الفنية التي جمعت الرجال الثلاثة ومجموعة الصوفية التي توضح سبب موت الحلاج واشتراكهم في نهايته وآمالهم العريضة في أن تكون كلمات الحلاج وسيله إعلاميه هائلة في كل مكان ولم توصل المعنى أيضاً لهؤلاء الثلاثة كمجموعه أو سبب الصلب فهم ينتظرون إجابة مباشرة سبب واضح دون تداخل خطوط أو تشابك الفاظ وتتصرف جماعه الصوفية دون أن يدرك الثلاثة بغيتهم حتى يدخل فرد واحد هذه المرة بعد انصراف المجموعتين ويجد الرجال فرصة ثالثة مع هذا

(١) محمد عناني، النقد التحليلي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩١، ص ٥٧.

الرجل الذي يسأل أحدهم عنه ويتعرف الواعظ عليه أنه كان أحد أثرياء بلدته ترك الجاه والثروة في سبيل الاتباع أن يكون تابعا من مريد الحلاج المقربين بل رفيق كفاح ولكنه لم يصل إلى منزلته الروحية التي جعلته شهيد الكلمة.

وتكون هذه الفرصة الأخيرة لسؤاله عن سبب موت الشيخ وقبل السؤال يكون الجواب حيث يعترف الشبلي ذلك المنتصوف بأنه هو أيضاً القاتل أنا الذي قتلته ويكون السؤال يا شيخ ما القصة من قتل هذا الرجل ويعترف الرجل تفصيلاً:

الشبلي : أولم ننهك عن العالمين

قد كنت عطرا نائما في وردته

لمن انسكبت؟

وردة مكنونة في بحرها

لما انكشفت؟

وهل يساوي العالم الذي وهبته دمك

هذا الذي وهبت؟

سرنا معا على الطريق صاحبين

انت سبقت

احببت حتى جدت بالعطاء

لكني ضننت

حين رأيت النور تفت للرجوع

ها انت قد رجعت

اعطيك بعض ما وهبت الحياة

بعض ما اعطيت

يلقي إليه ورده حمراء^(١).

(١) أنظر، مسرحية مأساة الحلاج، ص ١٦.

لقد حقق الشاعر من خلال هذا الحوار صورة فنية رسم معالمها بالكلمات والتضاد الواحد الذي اشتمل على السؤال والجواب والصورة من حيث البناء والتكوين تجسدت فيها الموسيقى المتولدة من تقسيم الشاعر لحوار الشبلي كل شطرين الأول من تفعيلتين أو ثلاثة أما الثاني فمن واحده أو اثنتين مما يعطي الصوت غرسا مختلفا وهرموني في اللحن المنطوق ثم أن الشاعر يلجا إلى توظيف الألوان لكي يبرز المعنى وهو لون مؤكد للصورة أما اللونين أدخلهما الشاعر في ذلك الحوار فهم الأبيض والأحمر في اللفظتين الوردية والدم للون الأحمر ثم النور للأبيض وقد مزجهما معا في حوار واحد وهي تقابله تتحدى مجرد الحياه والموت وهذه الازدواجية تعني هنا مقابله إحياء الموت الأحمر عند الحرب إلى المقابلة بين حاضر وغائب بين الملموس وغير الملموس بين منزلها عالية كم منزله الشهيد المصلوب منزله لا ينطبق عليها غير البياض وطهارة ومنزله أرضيه توصف بحمرة الجرح أو حمرة الورد أو حمرة الغروب وكلها دلالات تشير إلى شخصيه الحلاج^(١).

ومن التكوين اللفظي والمعنوي رسم الشاعر تلك الصورة ليس للحلاج مطلوبا فقط ولكنه تعدى ذلك إلى أبعد ما يكون الوصف فقد أحيى فيه الماضي وأمات داخله الموت نفسه لكي يكون ذكرى كمؤثر في من حوله تأثيرا لم يكن ليتحقق في حياته وقد تمكن الشاعر من خلال هذا الشعر أن يبرز الصورة بحس نابض مفسر لواقع مطلوب ولكنه مؤثر لأن أعظم قدرة للشاعر هي قدرته على التفسير ليس القدرة على بسط أسرار العالم أمامنا بوضوح وإنما القدرة على معالجة الأشياء بطريقه تثير فينا إحساسا كاملا بجديتها^(٢).

(١) يوسف حسن نوفل، الرمز واللون عند صلاح عبد الصبور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩١، ص ١٣

(٢) سمير سرحان، النقد الموضوعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٠، ص ٤٠.

وعلى ذلك كانت الصورة التي حققها الشاعر من حوار الشبلي وهو يرد على تساؤل الرجال الثلاثة وقد توحد في الحوار مع صديقه الحلاج واعترف له بالحقيقة التي رفعته إلى أعلى منزلة في حين يشمل اعترافه ضالته المؤكدة امام الحلاج وتكون نهاية كلمات الشبلي الاعتراف بأنه القاتل حينما نطق لفظا غامضا بحياته أنا الذي قتلته ومع كل ذلك يخرج الرجال الثلاثة دون أن يحصلوا على شيء فأحدهم يعترف عجا لم ندرك شيء ويوافق زميله ليحاولوا مرة أخرى اللحاق بالشبلي حتى يمكنهم المزيد من الوضوح وينهي الشاعر هذا المنظر بمعاودة السؤال "من قتل هذا الرجل المصلوب"؟.

إن الشاعر في هذا المنظر قد جعل النهاية هي تلك البداية وقد تمكن من خلق ثلاث صور فنيه كان الحلاج فيها طرفا أساسيا واختلف في كل منها الطرف الآخر حيث بدأ بمجموعة مختلفة من الشعب ثم أخرى متجانسة الصوفية وأخيرا الشبلي وكلهم يعترفون بأنهم قتلوا هذا الشيخ المصلوب حتى أن السائلين والذين اشتركوا في التواجد خلال هذه الصور الثلاث يخرجون من تلك اللقاءات دون الحصول على إجابة شافية..

ويبدأ الشاعر مسرحيته في أربعه مناظر البداية في بيت الحلاج ومعه صديقه الشبلي مرتديا ملابس الصوفية خرقة بالية تعكس مدى الزهد الدنيوي وهي شيخان في نهاية العمر ويدور بينهم الحوار:

الشبلي : لا بل حدقت إلى الشمس

وطريقتنا ان ننظر للنور الباطن

ولذا فانا أرضي اجفاني في قلبي

واحدق فيه واسعد

وارى في قلبي اشجارا.. وثمارا

وملائكة ومصليين .. واقمارا

وشموسا خضراء وصفراء وأنهارا^(١).

أما الصورة الفنية في حوار الشبلي إجابة على سؤال الحلاج الذي يوجهه إلى صديقه "كيف أسيت النور بعيني" تعكس ازدواجه الرؤية الظاهرة والباطنة وكل منها يرى إنه على حق والحلاج يرى ما لا يراه الشبلي الذي يؤثر التقوقع داخل نفسه التي يزودها بكمال الزهد حتى أنه يرى داخله كل ما يطوق إليه الصوفي في علياء كماله أما الحلاج فهو يرى ما يراه الشبلي ويزيد عليه الرؤية المادية التي تعكس مدى الظلم الواقع على المجتمع أن الشاعر يرسم بالكلمات وهي ضرورة فنية لتصوير همومه بقضاياها سواء كانت قضية الإنسان أو المجتمع^(٢).. فالشبلي يعين زاهدا متصوفا لنفسه بعيدا عن هموم الناس ولكن الحلاج يجمع بين الزهد الداخلي والتصوف الذاتي وبين إحساسه بالواقع المرير الذي قتلت فيه روح العدالة.

وهذا ما صوره الشاعر في حوار الشبلي الذي يعترف فيه برؤيته للنور والشمس التي يصيفها الحلاج بالأصابع الحمراء النارية فهو يراها ولكن الشبلي يرى ذلك النور أو تلك الشمس ولكن داخله هو بقلبه الذي يحتمل كل شيء جميل يمكن أن يكون ملموسا ليصير محسوسا وتكون الرؤيا هنا ذاتية والشعور فردي عكس الحلاج الذي يرى ما يراه الشبلي بالإضافة إلى الرؤية العامة المادية التي يتأثر بها كما يتأثر بها غيره من فقراء الناس وعلى ذلك يصل إحساسهم المرير إلى داخله لكي يطفئ هذا النور أو يعكسه ليكون لهيبا أحمر ونارا حارقة في حين يراها الشبلي شموسا خضراء وصفراء وأنهارا وكلها ألفاظ

(١) أنظر، مسرحية مأساة الحلاج، ص ٢٠، ٢١.

(٢) أنظر، صلاح عبد الصبور، الرمز واللون، ص ١٣.

لمعاني هادئة رطبة ليس لها علاقه باللون الأحمر أو نار الشمس المحرقة الذي يصطلي بها فقراء الناس.

فالصورة هنا تجسد الحالة النفسية التي يعيشها الشبلي وهي عكس صورته أخرى يحيها الحلاج وعلى ذلك فان موقف الشبلي هو موقف العارف بالحقيقة الصوفية المتلذذ بها أو العاشق الاناني الذي يحتفظ بمعشوقه النوراني داخله وهو يصل إلى هذه الحقيقة عن طريق مجانبة الدنيا والعزلة عن كل ما هو أرضي ومادي وعلى الرغم أن غاية الحلاج أيضاً الحقيقة ولكن الطريقة التي يود ان يسلكها تقف على طرفي نقيض مع الشبلي.

والصورة كما يبينها الشاعر تحمل اكثر من لون على لسان الشبلي الأخضر والأصفر ثم الحلاج الأحمر وهذه كلها ألوان تكسب الصورة معنى تأثيرياً كما في لوحة الفنان التشكيلي الذي يغطي مساحاته بألوان تعكس البعد النفسي فالشبلي يرى النور داخله وقد اتخذ عدة ألوان وأشكال شمس خضراء وصفراء وأنهارا واللون الأخضر هنا يعكس معنى الخصوبة والتجديد والأمل في العطاء كما يرتبط هذا اللون بالنماء والانتشار والتكاثر وكلها مفردات تعطي معنى الحياة والاستمرارية أما الأصفر في وصف الشمس فهو هنا يجسد معان كثيرة منها السمو والرفعة وكلها تعكس إحساس الشبلي في الوصول إلى حالة نفسيه عالية بعيدا عن هموم الدنيا وناسها الفقراء أما الحلاج في ينطق باللون الأحمر الذي يعطي معنى الثورة والخطر والدم والشنق الذي يتولد منه النهاية والتحرر الذي يقصده الحلاج بالمعنى الواسع تحرر الناس من الفقر والعبودية المفروضة عليهم كما يحمل كل ابداع درامي شحنه من التغيير والمعنى كان يسعى إليه الحلاج بكلماته^(١).

(١) جون دوفينيون، جون لا جوت، المسرح المعاصر، ترجمة نورا امين، مركز اللغات والترجمة، اكااديمية الفنون ١٩٩٤، ص ٢٢٧.

إن الصورة التي أوردها الشاعر على لسان الشبلي والرد الذي عكسه الحلاج قد افرزا معان مستجدات كما نطق بها الحلاج حينما تعرض لمشاكل الفقراء والظلم الواقع عليهم ثم محسوسات داخلية كما وصفها الشبلي وكلها نتيجة تحاورات مع مفردات اتخذت الشكل الشعري في اللغة التي تحتل كل معاني الحياه فالشعر يقوم بتنوير الناس في مجتمعات سيطرة عليها الظلام كما في حالة الحلاج والفقراء ثم معاونه الناس في إدراك الواقع الاجتماعي وتغييره كما يرى الحلاج في حوارهِ للشبلي فلم يعد في الإمكان تصوير المجتمع بعلاقاته المتشابكة وتناقضاته الاجتماعية في شكل أسطورة ولكن الشكل المسرح الذي لجا إليه الشاعر وهو يتصف بالدرام كان مناسباً لمناقشه تلك القضية التي قدم الحلاج حياته ثمناً لتحقيقها كذلك كان اتخاذ الشاعر لغته الشعرية لإحداث اسقاطات معاصرة "فالوظيفة الأساسية للفن السياسي هو تشجيع الجمهور على المشاركة في الصراع من أجل تغيير الواقع"⁽¹⁾.

ويستمر الحوار بين الحلاج والشبلي حيث يتجلى وجه الشبه بينهما في جوهر التصوف ويختلف في الشكل الظاهري فعلى حين يكتفي الشبلي بما يختلج داخله من أنوار تشعره بالراحة والطمأنينة كفرد صوفي يعيش بعيداً عن الرفاهية التي كانت في يده وتركها راضياً من أجل الأيمان بمنهجه الصوفي إلا أن وجه الخلاف كان من الحلاج الذي لا يقل عن الشبلي درجه بل يزيد عليه في التصوف ولكنه زاد عليه في الشكل الخارجي الذي أبصره خارج ذاته وراء الناس على حقيقتهم فقراء معدمين ومقهورين وهو يعمل على أن تصل كلماته إلى أولي الأمر حتى يعتدل ميزان الكون والعدل لصالحهم فالشبلي يقول:

(1) ادريان بيج موت المؤلف المسرحي، ترجمة سامح فكري، مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون، ١٩٩٣، ص ٧٥.

الشبلي : أنى أخشى ان اهبط للناس

ويكون رد الحلاج مباشرة

الحلاج : هنا جانبنا الدنيا

ما نصنع حينئذ بالشر

وحينما يسأل الشبلي الحلاج:

الشبلي : ماذا تعني بالشر

يكون رد الحلاج الفوري:

الحلاج : فقر الفقراء

جوع الجوعى في اعينهم تتوهج

ألفاظ لا اوقن معناها

حدثني كيف أغض العين عن الدنيا

إلا أن يظلم قلبي^(١).

جاءت تلك الصورة التي ابرز معالمها الشاعر محدثا الفرق الجوهرية ما بين الحلاج والشبلي من بعض كلمات جعلت كفه ميزان الحلاج تفوق مثلتها عند الشبلي هذا عن المعنى المتولد من الصورة أما التكوين الفعلي فهو تجسيد للرجل المتصور الحلاج يشغل حيز محدود من الصورة في حين يشغل بقيه المساحة مجموع الشعب المعجم والمتجرد من كل مزايا الدنيا هذا التكوين لمجموع الفقراء تربته صلة إحساس مباشر يصل للحلاج ويعتمل داخله حتى

(١) أنظر، مسرحية مأساة الحلاج، ص ٢٢.

يجعله يتحدث الظلم في محاوله تخفيفيه عن الفقراء والشبلي نقيده في هذا الإحساس حيث يغوص داخله فقط لكي لا يرى من الصورة شيء لأنه توقع واستسلم للوحدة مع الزهد وهو يخشى أن يتخلص منها الحلاج حين يسأل صاحبه عن الشر إذا هموا جانبوا الدنيا والإجابة كانت مبهمه من الشبلي حينما يسأل عن المعنى الذي يقصده الحلاج بكلمة الشر فتكون الإجابة من الحلاج الذي يخرج ما بداخله لكي يكشف جانبا من الحقيقة التي غفل عنها صاحبه لأنه انفصل عن الناس ومن هنا يتكشف اختلاف وجهات النظر.

واستمر الحوار بين الحلاج والشبلي وكان الواقع المعاش يتجسد في معنى الألفاظ الشعرية فحين يسأل الشبلي بكلمه تنهمر سيل الكلمات الموزونة لكي تكشف عجز ميزان العدل وبيادله صاحبه في كشف الأسباب وصنع الفقر والقيد والاستعباد وكلها مردود للظلم، والحوار هنا لم يكن بقصد تطور صراع أو البحث عن نقطه تأزم في الموقف، ولكنه كان بغية تعرية المزيد من الحقائق الثابتة وكلها تؤدي إلى الوصول لنهايات قويمه ويكون ذلك من خلال صورة رسمت معالمها كلمات حوار الشبلي وقد جاءت على شكل أسئلة متعددة لم يترك الشبلي لصاحبه فرصه للإجابة:

الشبلي : لكنني ألقى في وجهك

بسؤال قبل سؤالك

قل: من صنع الموت؟

قل: من صنع العلة والدواء؟

قل: من وسم المجذوبين؟ والمصروعين؟

قل: من سمل العميان؟ من مد أصابعه في آذان

الصم؟ من صفر وجه الصفر.. من أبفانا في هذى
الدنيا مأسورين؟
من.. من؟^(١).

إن وظيفة الشعر أن ينقل إلينا الإحساس بالأشياء لا المعرفة بها،
واللغة الشعرية على وجه الخصوص تعتمد في حيويتها وإيماءاتها على الصور
التي تشكلها^(٢).

كذلك لم تصنع الصورة بالكلمات وإنما من المنبه الأصلي الذي أثار
الحماسة، وعلى ذلك فالشاعر يكون صورة من معنى الكلمات، والتكوين هنا
متعدد الأشكال التي لم تتداخل ولكنها تراحت وتتأفرت في مساحة كبيرة من
الصورة فصلا بينما مركز المساحة فارغا ينم عن الفاعل المجهول والذي لجئ
الشاعر إلى السؤال عنه، وقد تقرر هذا السؤال مرات عديدة قبل أن يجيب هو
نفسه على تلك التساؤلات، ولم يجب حيث جعلها قضية أبدية نشأت مع
الإنسان الأول وما زالت قائمه ولم تحل، ولن تحل.. فالظلم جزء من كل.

وإذا كان الشبلي قد ألقى السؤال الذي رفض أن يجيب عليه، فإن
الحلاج يرفض أيضاً مجرد التعليق على ما يدور في فكر صاحبه، ويرفض
بشده الإجابة التي توصل إليها مستنفرا فكر صديقه في تفجير تلك القضية التي
تمس الذات، فهو هنا يتراجع دون أن يتمكن من نطق كلمة واحدة، ولكن
الشبلي لا يترك له فرصة للتراجع بل يزيد له في تفنيد وجود الشر وقوله "كي
يعرف ربي من ينجو من يتردى" وهنا يتردد الحلاج ويقف عند منعطف طرق
منتظرا اختيار إحداها كي يستقر رأيه عند نقطه انطلاق أو نهاية.

(١) المرجع السابق، ص ٢٥.

(٢) أنظر، نبيل راغب، فن العرض المسرحي، الشركة المصرية العالمية للنشر (لونجمان)، ١٩٩٦، ص ٦٥.

والصورة الفنية التي يرسمها الشاعر بحروف الكلمات لم تكن سوى التعبير عن التجربة على هيئة صور تشكيلية، بمعنى إنه يقدم التجربة بعد قيام العقل بتحويلها إلى لوحة مرئية وهو أمر شائك لا يختلف عن عالم الكيمياء الذي يقوم بتحويل بعض المواد التي تختلف في الخواص إلى مادة جديدة لا تموت لتلك العناصر بشيء.

ويستمر الحوار بعد إضافة شخصية ثالثة "إبراهيم" الذي يعترف لأستاذه الحلاج بالتهمة المنسوبة إليه من قوله "زعموا أن قد أرسلت رسائل سرية.. لأبي بكر والمازراني.... والطولوني وأحمد القنائي وسواهم ممن يطمع في السلطة" وهنا يكون الحلاج قد فطن إلى حقيقة الأمر.. فالحكام الموجودين في السلطة قد اساءوا وتجاوزوا الحدود لدرجة أن الظلم انتشر وقتل ما بقي من عدل.. وهو أي الحلاج لم يرتكب جرم عندما لجأ إلى بعض وجهاء الامه يشكو إليهم ما آل إليه أمر الأمة بالكلمات التي تلهب العقول بقية إحياء ثورة تغير الواقع المرير لكي تقلب نظام الحكم إلى العدل، من هذا المفهوم كانت التهمة المنسوبة إليه والتي تشكل خطورة متولدة من تلك الكلمات.. وإبراهيم جاء لكي يبصر أستاذه حتى يكون حريصاً على حياته من مصير غامض يمكن أن تكون نهايته من خلالها، والحلاج لم يكن طامعاً في شيء من دنيا الناس سوى إعادة حق مسلوب لأناس قهرهم الفقر والظلم.

ومن هذا الموقف لم يجد الحلاج سوى الاعتراف بتلك الكلمات التي بعث بها لبعض أصدقائه في قوله:

الحلاج : هم بعض وجهاء الامه

وهموا أيضاً خالصائي.. احبائي

وعدوني ان ملكوا الأمر

أن تحلوا سيرتهم ويعفو عن سقط الفعل
أن يعطوا الناس حقوق الناس على الحكام
فنجابهم بحقوق الحكام على الناس
هم زهرة آمالي في هذا العالم يا إبراهيم^(١).

كانت تلك الصورة هي نقطة الانطلاق التي حددها الحلاج لانفراج الأمل من خلال هؤلاء الصفوة لأنه وثق بهم وقد نطق الكلمات وهو يرد على أحد مريديه بما يدور في فكره لكي ينقل إحساسه حتى يتبصر الآخرون، ولما كان بالضرورة للفكر أن يتجسد في عبارات، فإن المعنى لا بد أن يسكن اللفظ، هذا هو ما حققه الشاعر من خلال تلك الصورة.

والحلاج في تلك الصورة يناقش مع إبراهيم الموقف وهو يرى ببصيرته الحقيقة كاملة وينادي بكلماته بتمام ميزان العدل حتى يصل الحق لأصحابه، الأمر الذي جعل ولاة الأمر يلقوه بالتهمة، وينصحه التلميذ بالهرب ولكن الحلاج يأبى ويرفض نقطه وقد أبرز الشاعر من خلال رد الحلاج ومن ثنايا صورة فنية موقف الشيخ تجاه ثلاث قضايا متداخلة ومتشابكة أطرافها الأمة وهم خالصته ثم فئة الحكام الموجودين في السلطة بالإضافة إلى أفراد الأمة.. والطرفين هنا بعيدا عن خالص الحلاج في الصورة لن يجتمعا، بل لا بد لأحدهما أن يسقط نقطة ومن هذه النقطة يكون كفاح الحلاج.

والقضية الأولى ظلم الحكام وقد كانت المواجهة لهذا الظلم بالكلمات التي لم يكن يملك سواها وهي هنا عامل مؤثر يوتي غايته أكثر من السيف، ومع ذلك لا يكتفي الحلاج بذلك السلاح... "الكلمات" التي لا يرى إنها قد تغير

(١) أنظر، مسرحية مأساة الحلاج، ص ٢٨، ٢٩.

ذلك الوضع فيفجر القضية الثانية من خلال لقاءاته واتصالاته بوجهاء الأمة ممن يملكون قوة المواجهة حيث أن سلطان الحكم عاملا مهما في إغراء البشر ويرى فيهم الأمل في قتل الظلم عندما يؤول لهم الامر، أما القضية الثالثة فكانت المواجهة أيضا بين الناس لكي يصل معهم إلى معنى للواقع المؤلم والحق المسلوب والإحساس به الذي يمكن أن يولد الانفجار لتكون قوة لا يستهان بها إذا تم التغيير.

والشاعر هنا يرسم صوره لإصرار الحلاج على ذلك الموقف والرأي مهما كانت العاقبة فهو يرى أن حياته أرخص من كلماته، الحياة بالنسبة له لا قيمة لها، ولكن الكلمات تبقى ما بقي البشر نقطه وذلك في قوله:

الحلاج : قد خبت اذن.. لكن كلماتي ما خابت

فستاتي اذان تتامل ان تسمع

تنحدر منها كلماتي في القلب

وقلوب تصنع من الفاظ قدره

وتشد بها عصب الأذرع

إلا أن تسقى بلعاب الشمس

روح الإنسان المقهور الموجه^(١).

لقد جاءت تلك الصورة من كلمات الشاعر الذي أراد لصاحبها وهو الحلاج أن يكون تائراً دينياً، وداعيه اشتراكيه، قضيته الأساسية هي قهر الظلم والفقر، الفقر بمعناه المزدوج "الروحي والمادي" ومن هنا فقد ركز الشاعر على تلك الشخصية من خلال الجوانب التي تجعل منها إنسانا ريانيا يكره الطغيان وينشد العدل، ليس لذاته، إنما للآخرين وتلك فوارق كانت بينه وبين الشبلي.

(١) المرجع السابق ص ٣٠.

يبين الشاعر في تلك الصورة السابقة موقف متولد من فعل، والفعل هنا للحلاج الذي لم تهدأ نفسه، وبكلماته التي تكشف وجه الحق من الباطل ومع ذلك يمكن أن تكون نهايته، ومن تلك النهاية يرسم الشاعر صورته الفنية تحقيقاً لإقرار الحلاج فاصلاً والصورة لطبقه المطحونين وقد رأهم بعين خياله الذي يصدق فاصلاً رأهم وقد استردوا حقوقهم المسلوقة نتيجة إيمانهم بكلماته التي لم ولم تخيل حتى لو هو خان، والصورة تجمع في مساحتها هذه الطبقة وقد عملت فيهم كلمات الحلاج عمل السحر.. من آذان إلى قلوب تحول تلك الكلمات إلى قدر محتوم يتغير من حال سيء إلى أمل أفضل، تتحول كلمات الحلاج إلى قوة تسري في الأذرع، إلى نور يكشف دروب فظلمة تصل بهم إلى أرض صلبة، هذا كان تصوير الشاعر من خلال كلماته التي جاءت على لسان الحلاج مع الشبلي وقد جسدها الإنسان المقهور الذي يتحول إلى النقيض وأبرز فيها ألفاظ توضح من خلال التضاد المعنى المراد توضيحه مثل "النور والشمس والقمر" وهي ألفاظ توحى بإظهار المقصود به وهو العدل بعد الظلم، النهار بعد الليل، وهذه صورته لفظية توضح الحالة النفسية التي جاءت عليها تلك الصورة وهي هنا بديلاً لعنصر اللون محقق الصورة التشكيلية.

لقد كان للحلاج موقفاً مغيراً لما كان عليه الشبلي أقرب مردييه وإبراهيم أخلص تلاميذه حيث رأى كل منهما الخطر القادم الذي يهدد حياة الشيخ.. وأمام الإصرار الثابت من الحلاج والمحاولة المستمرة من الشبلي وإبراهيم لإخراجه من مكانه الذي يمثل خطراً عليه، بل ويزيد الشبلي في إقناعه حينما يذكر له تمسكه بثوب الصوفية وحقه عليه تمثل فيه القرب من الله وليس الناس في قوله "فلقد احرمت بثوب الصوفي عن الناس" ولكن الحلاج لا يمهلُه مزيداً من الكلمات، بل يفجر أمراً ليقدر ماذا هو فاعل، دون تردد أو خوف من سلطة:

الحلاج : تعني هذى الخرقه

ان كانت قيذا في اطرافي

يرقيني في بيتي جنب الجدران الصماء

حتى لا يسمع احبائي كلماتي

فانا اجفوها اخلعها يا شيخ^(١).

ويصر الحلاج على رفض الثوب ما دام بشكل مانعا بينه وبين الناس مرددا "إن كانت قيذا، إن كانت شارة ذل ونهاية، إن كانت سترا يحجبنا عن أعين الناس" وأخيرا يشهد الله على أنه يجفو هذا الثوب أو تلك الخرقه ليس لشيء إلا لرضا الرب ووصولاً إلى الناس دون حرج أو قيد.

بهذه الصورة ينهي الشاعر المنظر الثاني من الجزء الأول والذي دارت مناقشاته في بيت الحلاج.. ثلوث صوفي قاعدته الحلاج وترفاه الشبلي وابراهيم، والإصرار ما زال السمة الغالبة على الموقف من قبل الحلاج الذي اتخذ قراره بهجر البيت والنزول إلى الناس أينما كانوا لتكون الكلمة بلا وسيط كي تعمل أثراً اقوى.

ثم ينتقل الشاعر إلى المنظر الثالث من حيث انهي المنظر الثاني.. فقد قرر الحلاج النزول للناس ولده خلع الخرقه لكي يبدأ في مقاومة الظلم وإحياء النفوس الميتة، ولكن الشاعر يمهد لنزول الحلاج بصور ثلاث كل منها تبرز فلسفة خاصة، الأولى لثلاثي من أفراد الشعب، "الواعظ والتاجر والفلاح" ويكون لكل منهم في تلك الصورة رؤيا، فالواعظ في الصورة يتوسط المساحة أو الفراغ، حيث يعترف بحق الملك على الشعب والاخران يختلفان معه:

(١) المرجع السابق ص ٣٥.

الواعظ : والزم كل صاحب بيت

بان يلقي بدينار لبيت المال

لكي يثبت حق الملك^(١).

هذه صورة لرؤية الواعظ الذي يؤيد الحاكم حتى أنه يعلنها في خطبته أمام الناس بحق الحاكم على الشعب في كل شيء، الأمر الذي يجعل رفيقيه يعترضان لأن ذلك يعد ظلما وبعيدا عن المساواة ولكن حوارهما لا يصل إلى شيء، ولكنها صورة توضح النفاق من شريحة مسؤولة عن أحكام الدين، وهذه نقطة أو خط لرسم الصورة الكلية للشعب كان أحد أفراد الحلاج الذي وصل بصوفيته إلى مكانة عالية.

أما الصورة الثانية الذي يشغل مساحتها أيضا ثلاثة، وكان التكوين الثلاثي عند الشاعر أصبح رمزا فاصلة وهم "أجذب وأعرج وأبرص" وهم أصحاب عاهات تختلف رؤيتهم تماما عن تلك الصورة السابقة التي كانت الدينار هو محورها، فكل منهم يشكو عله وفي نفس الوقت يعرفون الحلاج جيدا وسبق أن ألتقوا به عن قرب واستمعوا له ولهم رأي صريح تجاهه:

الأحدب : نعم أنى أحب الشيخ

الأعرج : أحس إذا سمعت حديثه الطيب

باني قادر ان اثني الساق.. وان اعدو

الأبرص : كان الشمس حين اراه قد سمعت ضراعاتي

وقد صبغت مذلاتي^(٢).

(١) المرجع السابق ص ٣٧.

(٢) المرجع السابق ص ٣٨.

وهذه الصورة قد جمعت ذلك الثلاثي المتجانس في تكوين يشغل جزء من المساحة والمتبقي خاليا رمزا لتواجد الحلاج الدائم في داخلهم، فهم يعرفون له قدره وتأثيره الإيجابي على الحالة النفسية لكل من جالسه أو تعامل معهم، وكان الشاعر يعرض من خلال تلك الصور متناقضات الحياة في هذا البلد.

ولكي تكتمل الصور الثلاث والتي تتشكل أيضا من ثلاثي، فنجد الشاعر يجسد صورة لنوعيه مختلفة وهم من أتباع الصوفية في حاله حوار حول الأستاذ:

الأول : ولكن شيخنا قد خلع الخرقة

الثاني : وهبه خلع الخرقة

ترى هل خلع القلب الذي وسد في الخرقة

الثالث : ولكن تلك اشارتنا ورتبتنا^(١).

كانت هذه صور ثلاث يجسدها الشاعر قبل أن يفجر القضية الأساسية التي من أجلها ضحى الحلاج بحياته التي لا معنى لها في نظر الصوفي حيث يخرج للناس ويضاف إلى هذه الصورة ثلاثي آخر وهم رجال الشرطة حتى يكون التكوين شاملا للجميع في صورة واحدة وهم يشغلون في تلك الصورة أدني اليسار حيث تكون البقية للحلاج وهذه مع كلماته لكي يتصاعد الحدث وقد أدرك خطورة الموقف بعد أن خلع الخرقة حتى تنفذ كلماته دون عائق مستمرا في ارتباط الإنسان بخالقه والعلاقة المتوحدة معدات.. والكل يوافق ما عدا رجال الشرطة الذين يتصيدون من المعنى ما يدين به الحلاج فحين يصل إلى قوله:

(١) المرجع السابق ص ٣٩.

- الحلاج : أليس الله نور الكون
فكون نور مثل الله
أحدهم : ولكن شيخنا الطيب.. هل ربي له عينان
لكي ينظر في المراة
آخر : كيف إذا تظن الله.. بلا نعت ولا تشبيه
الحلاج : وكوني بضعه منه تعود اليه
الثالث : فانت إذا إله مثله ما دمت بعضا منه
هذا القول عين الكفر^(١).

لقد حقق الشاعر فنيه الصورة في الحوار الجدلي بين الحلاج الذي أذهب في الوصف والعلاقة الضمنية بين الخالق والمخلوق من جعل رجال الشرطة يقفون معه أمام عبارات وجدوا في معناها الظاهري نقتت انطلاق نحو إلقاء التهمة للرجل، فقد كان هذا النقاش بمثابة حوار جدلي على شكل أسئلة وإجابات بين الشخصيات التي تحاول إثبات أو ضحد فكره معينه من خلال منهج جدلي، والفكرة تختلف بين المتحاورين، الحلاج يقصد رؤية ورجال الشرطة لهم هدف يبحثون عنه من بين حوارات الحلاج.

وتكون نهاية الصورة التي عرضها الشاعر إلى أن وصل إلى تلك النقطة لكي يشرع في رسم صورته أخرى تبين وتوضح مجرى الأحداث والمواقف التي تكون بدايتها في الجزء الثاني.

هذا الجزء طبقا لما أقره الشاعر حينما شرع في وصف بنائه الدرامي ينقسم إلى نظريتين أحدهما داخل السجن والآخر في المحكمة.

(١) المرجع السابق ص ٤٦.

أما عن الصورة فقد حققها الشاعر من خلال إيداع الحلاج السجن في
ظلمة ليل وتركه كي يتخبط موضع قدميه.. ولكي يهمس في طلب النور من
الخالق، ويكرر طلبه أمام زميليه المسجونين حيث يصل الصوت لهما دون
إدراك ملامحه:

الحلاج : يا صاحب هذا البيت

هب ضيفك نورا حتى يكشف موضع قدمي

أو كحل بسنا ذاتك عينيه

ويستمر.. نورا يا صاحب هذا البيت

ويستمر.. يا صاحب هذا البيت

شكرا لم يبطن.. نورك

ويستمر.. عليكما السلام^(١).

صوره ابدعها الشاعر بعدما قذف الحارس الحلاج في الغرفة المظلمة
وتركه في تيه لا يبصر شيئا حتى موضع قدمي ولا يدري من يسكن معه هذا
الجب فالعين لا تقوى على الإبصار في ليل أرخى ستائره السوداء في مكان
ضيق، ولكنها البصيرة التي يمكن أن تدرك إذا ما أتاه النور وسط الظلمة
فاصلا والصورة تجمع بين ثلاثة أحدهما الحلاج في تكوين منفرد فهو ما زال لم
يخط خطوة، واثنين جلوس يتحاوران سمعا صوت الحارس وعرفا من القادم
كإنسان وليس صوفي، حينما لفظ الحارس عند دخوله "ادخل يا اعدى اعداء
الله" إذا فالتهم تكاد تكون خطيرة بالنسبة لهما، فما هي؟ هذا تساؤل منهما،
ولكنهما ينتظرون القادم حتى يستقر به المقام ليعرف منه المجهول.

(١) المرجع السابق، ص ٥٥، ص ٥٨.

ويستمر الشاعر في سرد حوارهِ الشعري على لسان السجينين كي يصل إلى حقيقة الشخصية الوافدة فلا يصلهما معنى حتى يشركاه القول عن الصلة ويجاوب الحلاج دون أن يصل المعنى أيضا لكي تتفرق رؤيتهما إلى النقيض، أحدهما يزعم أنه رجل طيب والآخر ينكر ذلك القول لقي يصل الأمر إلى عراق ويستغيث أحدهما بالحارس كي ينقذه من الآخر.

لقد حقق الشاعر من خلال هذا الحوار الثنائي تطورا لسير الحدث فقد تشابه الاثنان حتى أن أحدهما يلجا للحارس بعد فشل الحلاج في فك الاشتباك لأنه شخص عادي بالنسبة لهما، لا سلطان له عليهما ولكن الحارس في يده السوط.

والصورة هنا تتكون بدخول الحارس وبيده السوط متسائلا عن مصدر الصوت لكي ينفي كل منهما التهمة عن نفسه، ولا يجد الحارس سوى الحلاج ثالثهم الذي يقسم ببراءته ويكذبه الحارس لكي يلقي الحلاج جزاء، ضربا بالسوط على جسده عقاب له.

والصورة التي أتى بها الشاعر كي يحقق المعنى في تكوين واضح لنزلاء السجن الثلاثة في مساحة تكسوهم ظلمه بددها الحارس بدخوله كي يكشف سر الصوت العالي والذي احتل وحده بقية المساحة كي يتحرك فيها بحريه انتزعت من ثلاثتهم وبيده أداة التعذيب، السوط الممسك باليد اليمنى ذات القوة كي تهوي على جسد بلا رحمه دون أدنى مقاومه من الحلاج أو حتى تاوه يصدر من صوته الذي اتهمه الحارس بإعلائه.

ويستمر الحارس في ضرب الحلاج دون جدوى فقد اعتاد أن لا يسكت عن ضرب إلا بعد استغائه واستعطاف وإذلال من المضروب، ولكن شيء من ذلك لم يحدث الأمر الذي يجعل الحارس في حيره من أمره ليقول بعد أن تعبت يداه:

الحارس : لما لا تصرخ!؟
الحلاج : هل تصرخ يا ولدي جسدا ميت
الحارس : اصرخ اجعني اسكت عن ضربك
الحلاج : ستمل وتسكت يا ولدي
الحارس : الحارس: اصرخ.. لن اسكت حتى تصرخ
كل تصرخ.. أنت تعذبني بهدوءك
لى نظرة ضعف.....^(١).

الحدث تسجله الصورة والكلمة توضح معنى غامض والسجن إطار تلك اللوحة، والأبيض والأسود هم اللونان اللذان استعملهما الشاعر أحدهما ظلم لين والآخر نور بصيره، ثم ضوء يحمله الحارس، وزميله الحبس أداء استمراريه وتكشف، واجتماع هذان اللونان في صورة فنية فهو ما يبين فهم الشاعر لرموز الكلمات ومحاورته الأشياء^(٢).

والصورة تعايش حاجه مستمرا، في سجن مظلم، حققه الشاعر من لحظه دخول الصوفي في جزء من ليل وما تلى ذلك حتى تنفيذ عملية الجلد والتهيه الذي سيطر على الحارس من ناحيه والدهشة التي كست وجه السجنين والسجان يشاركهما تلك الدهشة والانفعال نتيجة تحمل الشيخ هذا التعذيب دون مقاومة وينتقل الشاعر إلى صورة فنية أخرى في تسلسل الأحداث، داخل السجن من خلال حوار السجن الثاني وقصه مأساته منذ الصغر والأهوال التي عاشها مع الأم نتيجة ظلم فادح من مسؤول جعل الأم تودع دنيا الناس متأثره

(١) المرجع السابق، ص ٦٤، ٦٥.

(٢) أنظر، صلاح عبد الصبور، الرمز واللون، ص ٢٤.

بمرض ملعون يسمى "الفقر" وليس الجوع، حتى أن الحلاج يسأله "هل مات جوعاً" فيرد الآخر:

السجين الثاني : امي ماتت جوعاً.. امي عاشت جوعانه

ولذا مرضت صباحاً.. عجزت ظهراً.. ماتت قبل الليل

الحلاج : فليرحمها الله

السجين الثاني : السجين الثاني: بل فليعلن من قتلوها^(١).

إن الشاعر هنا يصور مأساة على لسان أحد السجناء الذين وصلوا إلى هذا الانحدار نتيجة ظلم أصاب أقرب الناس إليه، وقدمت تلك الصورة معان كانت بمثابة خطوط متعرجة ومتشابكة ولكنها في النهاية لا تصل إلى شيء، واللغة الشعرية بما تزخر به من موسيقى إيقاعية نابعة من تفعيلات متساوية أحيانا ومتناقضة أحيانا أخرى تملك الإبحار في خبايا النفس الإنسانية في محاوله لاكتشاف عوالمها، وقد وضحنا ذلك من خلال مفردات ودلالات المعنى المتجسد في إقرار السجين عن كيفية موت الأم، وقد صور الشاعر لحظات النهاية وإنجازها في يوم واحد وجعل الفعل المتولد من جوع يسبقه فقر متحرك في تصاعد إلى نهاية مأساويه.

ويستمر الحدث داخل السجن ويتطور بهروب السجين الثاني بعدما عرض قضيته على الحلاج لكي يهرب حتى يتمكن من كفاح الظلم من خارج أسوار السجن ويسأله الصحبة، ولكن الحلاج يرفض ويفضل البقاء منتظراً محاكمته.. حتى يدخل كبير الشرطة:

كبير الشرطة : أيكما الحلاج؟

(١) أنظر، مسرحية مأساة الحلاج، ص ٧٢.

الحلاج : انا يا سيد

كبير الشرطة : اليوم يحاكمك قضاة الدولة

فلتمضي أمامي

الحلاج : هذا احلى ما اعطاني ربي.. الله اختار.. الله اختار^(١).

بهذا الحوار ينهي الشاعر المنظر الأول من الجزء الثاني والذي دارت أحداثه داخل السجن وقد تحققت للحلاج الرؤية الإيمانية باستمرار الصلة بينه وبين الذات الإلهية من خلال قهر ظلام السجن لكي تتجلى القدرة على رؤية ما بالداخل، ثم صراعا لأحداث الماضي الذي تولد عنه تغييرا في سلوك واحد من الناس أدى لدخول السجن بسبب الظلم الجاثم فوق رؤوس المعدومين، ثم الاختيار بين القوة والكلمة ولكل منهجه.

والشاعر يعرض في مشهد المحاكمة "المنظر الثاني" صورته لمأساة أنشطر فيها العدل إلى أشلاء بواسطة القاضي المبعوث من قبل السلطة.. فهو يبدأ بإدانة الحلاج قبل أن يمثل أمامه أو يسمع كلمه منه، حينما يوجه كلامه للحاجب "لما لم يأتوا بالرجل المفسد حتى الآن؟" هكذا كان الحكم من الكلمة من قاض يعرف كيف يوظف كلماته لصالح ولي النعم، في المقابل يعترض قاض آخر "ابن سريج" على ظلم الرجل من قاض بضاعته العدل، ويكون الثالث في موقف حائر مائل نحو الأول يوافق في كل ما يصدر عنه، ويظل صراع صاعد لكلمات الأول والثاني بعيدا عن الطرف الثالث، وتظل الصورة تتجلى حتى يمثل الحلاج ليكون موضع سؤال من القاضي الأول "أبو عمر" يشاركه "ابن سريج" حيث يدور الحوار بينهما:

(١) المرجع السابق، ص ٧٩.

أبو عمر : هل جاعوا بالرجل المفسد ؟
ابن سريج : "في صوت خفيض" أبا عمر قل لي.. ناشدت
ضميرك
أفلا يعني وصفك للحلاج..
بالمفسد وعدو الله
قبل النظر في مسألته
أن قد صدر الحكم
ولا جدوى عندئذ أن يعقد مجلسنا
أبو عمر : هل تسخر يا ابن سريج^(١).

وهذه الصورة لمحاكمه الصوفي، لقضاه يحمل أحدهما داخله شر مطلق والآخر يمثل جانب الحق المبني على المنطق، أما الثالث فهو سند للأول يؤيده على طول الخط لكي ترجع كافة "أبو عمر" الموالي للحاكم والشاعر يبني تكوين الصورة بخطوط واضحة من كلمات شعريه، فحين يكون صوت القاضي "أبو عمر" عاليا في نطق الكلمات ووصف الحلاج "بالمفسد" يكون صوت "ابن سريج" خفيض لكيلا يفضحه بكلماته، والصورة من هذا الشكل تكون قد وضحت.

وإذا كان الشاعر قد وضع الرمز من خلال رسم شخصيات القضاة الثلاثة، فإن الصورة تنطق بالواقع، فيؤكد الرمز داخل القيم التشكيلية الفنية في انحراف تعبيرى للنسب التقليدية المتعارف عليها^(٢).

(١) المرجع السابق، ص ٨١، ٨٢.
(٢) مصطفى يحيى القيم التشكيلية قبل وبعد التعبيرية، دار المعارف، ١٩٩٣، ص ٨٣.

ومن هذا الرمز تتم المحاكمة من هيئته ومنها الشاعر، الأول "أبو عمر الحموي" أنيق وبدين، والثاني "ابن سليمان" قصير هادئ الصوت ثم "ابن سريج" بخيل حسن السمعة..^(١).. اتهام واضح صريح من أبي عمر يؤيده ابن سليمان ومعارضه قوية من الثالث "ابن سريج" في حق الحلاج وهو العدل، وبالرغم من استمرارهما في إلقاء التهم للحلاج وأسرارهما على تلك الجلسة وذلك المجلس يوصي عليه "مخصوص" إلا أن ابن سريج "يعترض لكي يعيد ميزان العدل إلى وضعه قبل أن ترجع كفه الظلم:

ابن سريج : هل خصوا هذا المجلس بالظلم

قل لي في لفظ واضح

هل نحن قضاة باسم الله

أم باسم السلطان^(٢).

يوضح الشاعر في هذه الصورة شكلا غير ثابت لشخصيات ثلاث تجمعهم صفة واحده "قاض" يختلفون في تحديد معنى العدل، أحدهم يتزعم مجلسهم ويميل إلى جانب نصره الحاكم والآخر يوافق الحكم والقول على مضض خوفا من زوال المنصب، أما الأخير "ابن سريج" فلا يخشى في الحق لوم لائم ويقولها واضحة في تساؤل استنكاري عن موقف هذا المجلس وباسم من يحكم؟

والشاعر حينما يرسم هذه الصورة يبغى استمرار صراع الكلمات قبل نزول الصاعقة على الحلاج وابن سريج يصر على رفض التهمه دون السماح له بالدفاع عن نفسه.. ويحاول أبو عمر جاهدا إيقاع الصوفي في موقف يثبت

(١) أنظر، مسرحية مأساة الحلاج، ص ٨١.

(٢) المرجع السابق ص ٩٤.

فيه التهمه على الحلاج "بالكفر" ويلجأ الشاعر مره أخرى لرسم الصورة التي
توضح ذلك الموقف وابن سريج يتمسك برأيه ببراءة الحلاج:

ابن سريج : "للحلاج" هل تؤمن بالله؟

الحلاج : هو خالقنا واليه نعود

ابن سريج : هذا يكفي لكي يثبت إيمانه^(١).

الكلمة وحدها هي التي تشكل ملامح الصورة وأبعادها، حوار طويل
للحلاج يكشف فيه عن معنى الظلم والعدل دون مراعاة... حتى ولو كان
السلطان، والقاضي أبو عمر يتصيد كلمه من بين الكلمات والتي تحمل في
معناها ازدواجيه الشك واليقين، فيتجاهل... ويتمسك بالأخرى التي يبني عليها
الحكم بالإدانة، ومع ذلك فالقاضي ابن سريج يقف مع الحق والحلاج ويحاول
أبو عمر كبت إرادة الحلاج حيث أن القاضي يمتلك من البرهان ما يمكنه من
استدراج الحلاج إلى النهاية، ويكون سؤال ابن سريج بمثابة إنقاذ الصوفي من
بين القاضي أبو عمر الذي لا يعرف للناس طريقا فيحاور ويبادر ويرمي بأسئلة
لا معنى لها مما يجعل ابن سريج يرفض هذا المنطق ويهدد بالانصراف:

أبو عمر : سنمضي يا ابن سريج

ابن سريج : فأنا..... من أجلكم

أبو عمر : هذا لك يا ابن سريج^(٢).

لقد وصل ابو عمر إلى مبتغاه والقى التهمه للحلاج فصلا ثم ينجح في
إقضاء ابن سريد عن الساحة التي اصبحت خاليه من معارض، فالقاضي ابن

(١) المرجع السابق ص ١٠٩.

(٢) المرجع السابق ص ١٠٩.

سليمان لم يكن يمانع أبو عمر في رأي فصله ويضيق أبو عمر الخناق على الحلاج، وبالدهاء أيضا يصل إلى النهاية بشهادة أصحاب الحلاج ومريديه. إن الصورة السابقة توضح نهاية الصراع بعد أن غادرت من سرير القاعة وإثبات النهاية بشهادة شبلي نفسه بسؤاله "هل تزعم مثله.. أن الله تجلى لك" فهذه بداية وضع الحبل حول الرقبة، ويضيق الخناق حول الشبلي حتى ينتزع منه اعترافا ضمريا من بين الكلمات الصوفية ولا يعترض الشبلي على ذلك فتكون شهادة إثبات يعلو بها صوت القاضي أمام العامة كي يستفتيهم في أمر الحلاج:

أبو عمر : "بعد ان يخرج الشبلي" ما رأيكم يا أهل السلام

فيمن يتحدث أن الله تجلى له

المجموعة : كافر.. كافر

أبو عمر : بما تجزونه؟

المجموعة : يقتل. يقتل

أبو عمر : دمه في رقبتم

المجموعة : دمه في رقبتنا^(١).

وتكون الفرصة قد لاحت للقاضي

فلا يتوانى في اعلان الحكم

أبو عمر : يطلب في جذع الشجرة

الدولة لم تحكم

(١) المرجع السابق ص ١١٣.

بل نحن قضاة الدولة لم نحكم

أنتم.. حكمتم.. فحكمتم^(١).

كانت هذه الصورة واضحة المعالم للنهاية، حكم على الحلاج بالصلب في جذع الشجرة، أما التكوين فهو القاضي أبو عمر تميل مساحة، وابن سليمان قد تاهت معالمه أمام جبروت زميله، ثم العامة، الشعب يشغل مساحة أخرى بارزة لصدور الحكم من خلاله، والحلاج بين المساحتين استسلم وارتضى تلك النهاية، فالكلمات لم تمت.. باقيه.

والصورة توضح كيف تمكن القاضي من أن ينتزع الحكم من العامة، فهم وحدهم الذين نطقوا بالحكم وهو الموت، ويؤكد القاضي للعامة بأن دم الحلاج في رقبتهم ويوافقوا وينفذ الحكم ويبرأ الدولة والقضاة من دم الصوفي.

إن الشاعر في سرده لحواره الشعري كان يتنقل من موقف إلى آخر من خلال مجموعة صور جسدت رؤيا توضيحية بالكلمات التي كانت بمثابة الخط واللون والمساحة والتكوين عند الفنان التشكيلي والمعنى قد حقق هذه المفردات.

إن الفنان من أكثر الناس إحساسا بقضايا مجتمعه وهو يعتبر نفسه بحكم إنه يملك أداة التعبير مسؤولا إلى درجة كبيرة عن عرض قضايا هذا المجتمع^(٢).

(١) المرجع السابق ص ١١٤.

(٢) مصري حنورة، الخلق الفني، دار المعارف، ١٩٧٧، ص ٦٣.

الفصل الثاني

مسرحية ليلى والمجنون

هذه المسرحية التي حققها الشاعر عام ١٩٧٠ وكان الشاعر هو لغة الحوار، استلهم الموضوع من التراث "مسرحية مجنون ليلى" لأمير الشعراء أحمد شوقي، والشكل مكانا عصريا أراد الكاتب أن يبرز هويته شعب أصابه إحباط متولد من هزيمته شاملة غيرت من معايير مفهومه حيث قام من غفوة ليجد التيه يحاصره، ولم يكن الشعر في ظل حقبة سياسية قائمة بمقدوره تسجيل هذه الحالة مثل ما فعل غيره والأمثلة كثيرة، مسرحية "بلدي يا بلدي" لرشاد رشدي "الزير سالم" ل"ألفريد فرج" وغيرها، كلها أعمال خالدة سجلت واقعا باللجوء إلى مضمون تراثي، إذا فصلاح عبد الصبور كان كغيره من كبار كتاب عصره، فاللقاء بين الفنان وتيار الأفكار في عصره أصبح جوهريا، وهذه الأفكار هي التي تتولى تفسير العصر للفنان وتعميق فهمه بهذا العصر^(١).

لقد أخذ الشاعر من التراث الاسم وغير الشكل والمضمون، حتى الاسم يكون له عند الشاعر رؤية فلسفية "مجنون ليلى" ليتحول إلى "ليلى والمجنون" فالعنوان الأول يشير إلى شخصية واحدة وهو قيس "المجنون" أما العنوان الثاني للشاعر فله دلالة مركبة "ليلى" وهذا الاسم.... "مصر" أما المجنون فهو شعب فقد صوابه تماما كالمجنون الذي تغيب عقله، ومن هذا المنطلق يتصرف الشاعر في بناءه الدرامي حيث لا صحراء، ولا اعراب، ولكن المكان "مصر" والزمان لم يكن الماضي ولكنه الحاضر في القرن العشرين ما قبل ثورة يوليو ١٩٥٢ بمصر^(٢).. والأشخاص مجموعه شباب تعمل في جريدة والعلاقة وطيدة بين الصحافة وقتئذ والحالة الاجتماعية والسياسية.

(١) أنظر، النقد الموضوعي، ص ٦٤.

(٢) محمد السيد عيد، التراث في مسرح صلاح عبد الصبور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤، ص ٦٠.

أما الأحداث فهي تتوالى من خلال مناقشات تتخللها صراعات فكرية تصل إلى محاوله شغل الفراغ والقيام بعمل يقتل الملك وهو التمثيل المسرحي، والنص "مجنون ليلى" وكان نظريه شكسبير وبرانديلو قد فرضت نفسها "المسرح داخل المسرح" وسوف يكون التركيز على الصور الفنية من خلال الحوار الشعري.

لقد شيد الشاعر مسرحيته بنائيا من خلال ثلاثة فصول، شمل الفصل الأول ثلاثة مناظر، والثاني منظرين أما الأخير فكان أربعه مناظر.

هو المنظر الأول من الفصل الأول غرفة التحرير في إحدى المجلات الصغيرة والتي تصدر بالقاهرة، قبل عام ١٩٥٢ بها بعض المقاعد والمكاتب، مائدة اجتماعات، علق على جدرانها بعض الصور لقادة النضال ثم صورة "دون كيشوت".

لقد كان للشاعر من خلال هذه الصورة الفلسفية الفكرية وهي ملخص تلك المسرحية متحققة في ازدواجه الرؤية، حيث أن قادت النضال يمثلون السيف، القوى الإيجابية لإعادة حق مسلوب في أي مكان، ثم على الجانب الآخر "دون كيشوت" وهو أيضا يحاول جاهدا نصرة الحق ويتمنى ذلك من خلال الكلمة وطاحونة الهواء والتي لا تحقق أبعد من خيال، والمعنى، أن السيف والكلمة في إعادة الحق أيهما له الغلبة؟ هذا ما سوف يتبين من المسرحية من خلال بعض الصور الفنية التي رسم فيها الشاعر لوحات تسجل أكثر من موقف.

هذا عن المكان أما الزمان فهو بداية يوم، واجتماع بعض الصحفيين في انتظار الأستاذ للاجتماع الأسبوعي كالعادة ويكون الحوار هو شاغل الوقت، والشخصيات سته "سعيد حسان - زياد - حنان - ليلى - سلوى"

بالإضافة إلى الأستاذ، إذن فالتكوين البشري مثلثان أحدهما لرجال والآخر لفتيات، يتوسطهم الأستاذ، ولم يكن الحوار بعيدا عن متاعب المهنة وأسرارها حينما تعرض مقارنة بين مجلتهم وأخرى مناهضة تمدح في القصر ورجالته.... يعملون على تجسيد الواقع بكل همومه حتى لو وصل إلى هجوم وتجريح.

لقد كان لشخصيات الشاعر أبعادا حقق فيها أوصافا كانت ضرورية لكي يمكن أن يتعامل معها دون غرابة في سير الأحداث، حيث أن الحكمة تتطور ماديا من خلال الشخصية التي تتحدث خصائصها وأفعالها من خلال البناء الدرامي وبذلك تكون علاقة الشخصية بكل عناصر العمل علاقة تأثير وتأثر متبادلين حتى النهاية^(١).

وعلى ذلك كانت الملامح الرئيسية لشخصية "سعيد" فرض الشعر و"حسان" الثورية، أما "زياد" فهو المجنون، أم عن الجنس الآخر فكان سماتها التعقل والشعر، ومن هذه التصنيفات كانت معطيات الشخصيات وتفاعلها وانطلاقها دون وجه غرابة، ومن خلال ثورية "حسان" تكون مقارنته بالجريدتين من منطلق إعداد التوزيع:

حسان : نحن نوزع بضعه آلاف

وصحيفتهم عشرات الآلاف

أما اللغة...

فأنا أعرفهم يستجدون سحائبها كالمؤمن إذ

يستجدي البركة

وشعارهم المعتاد

(١) نبيل راغب موسوعة الإبداع الأدبي، الشركة المصرية العالمية للنشر (لونجمان)، ١٩٩٦، ص ١٢٠.

أقر أنا . والعنا

لكن لا أحد يلعنهم في علن أو في سر^(١).

هذه صوره أبرزها الشاعر من خلال حوار حسان ذلك الشاب الثائر الذي يكشف من هذه المقارنة هزيمه حق ونصرة باطل لكلمه مطبوعه لا تملك إلا إسدال نصيحة وعلى ذلك فكلاهما يتساوين في إبراز الخبر.. أما الفرق، فهو الكم في التوزيع والذي يقابله عائد مادي يحدد نوعيه حياه، رغم أن الصحف الأخرى تكتب هراءات لكنها تجد رواجاً في التوزيع فصلا وصحيفتهم جاده بكلماتها ولكنها أقل منهم حظاً.

وإذا كان الشاعر قد رسم صورة ليقارن من خلالها بين صحيفة ثورية وباقي الصحف المعتادة فإنه يحقق أيضاً صورة أخرى ولكن منفردة على لسان الأستاذ "رئيس التحرير":

الأستاذ : ومجلتنا تتألق كالوشم على ساعد هذا البلد الممتد

أسد لا يحمل سيفاً

بل يحمل بوقاً يصرخ في صحراء الزمن اليابس

كي يحيي جثث المرضى المتكئين على سرد البلوى

والخوف المقعد

الملتفين بأسماء اليأس كما تلتف البذرة

في قشر الموت الأسود

من بضعة أشهر

وكتيبتنا تتقدم في افق الليل المربد^(٢).

(١) صلاح عبد الصبور مسرحية ليلي والمجنون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٠، ص ٥.
(٢) المرجع السابق ص ١٥.

في هذه الصورة يمتد حوار الأستاذ لكي يعطي وصفا للحالة التي آلت إليها الصحيفة بعد ما أفرغ رجالها كل ما بداخلهم من كلمات تنطق كسهام مطاويه لا يمكن أن تنفذ تحت الجلد، ويكون الأسلوب رصينا جذلا يمنحه الإيقاع والتوازن شيئا من لذة التعبير عن المعنى، فقد جسد الشاعر في الصورة شكلا لأناس أجهدهم طول البحث عن المجهول، يقفون في مساحة ضيقه في أسفل إطار الصورة في حين أن المساحة الكلية باهتا لا يرى منها شيئا، كلمات تنطلق ولا تصيب حيث أن الكلمات الأخرى تشق لها طرقا ونصرة من جيل غاب عن الوعي لا يدرك ما يقرأه.

إن الشاعر يبين من خلال هذه الصورة خط واحد انقسم إلى اتجاهين أحدهما وجد طريقه فوصل إلى أعلى والآخر كان الرفض إجابته فضل مكانه وتقهر رغم الفارق بينهما فاصلا الأول يعمل لمساندة السلطة، والآخر يدفع خطر السلطة، هذا الخط كان واحدا من آلاف الخطوط التي تشكل لوحة كبيرة رمزا للبلد الذي يحيا فيه الشاعر وعلى لسان الأستاذ يصل بأسلوبه لنقطة أرادها وهي تبيان الجهد المضني الذي يبذلونه جميعا.

ويدور حوار بينهم يسترسل فيه الأستاذ يزيد نصائحه ويكشف من خلاله صوره ما يحدث بين القصر والمستعمر، ولكن زياد يقاطعه بعد حوار منه أخذ مساحة كبيرة:

زياد : اعرف أنك سوف تقول

والان

يا اصحابي الشجعان

يشتد علينا سيف السلطان وذهب السلطان

وأطالبحم أن تقفوا جنبي

لا أخشى ان يصرعكم سيف السلطان
لكني أخشى ان يفسدكم ذهبه^(١).

إن الشاعر من خلال هذه الصورة والكلمات الشعرية التي تنطلق على لسان زياد يعمل على نقل الحدث من مستوى إلى آخر مع تصاعد الصراع بالكلمات وكشف جزء من كل واقع، كذلك فقد تمكن الشاعر من أن يخضع مضمونه الفكري لمستويات الشخصية وعلى ذلك فتطور البناء الدرامي يستمر دون أي تدخل.

أما الصورة فقد كشفت شكلا محددًا عن الحياة السياسية والضغط التي كانت تحاصر أي فئة تعمل على توصيل معنى الحقيقة وهي هنا مصدر الخطورة على الحاكم أو الملك والحاشية، ثم وسائل الترغيب والترهيب التي لا بديل عنها، وكيفية الاختيار منهما في ظل نظام اجتماعي واقتصادي سيئ الأمر الذي يوضحه الأستاذ ويؤكد على تخوفه، من الذهب وليس من السيف.

ويستمر الحوار لكي يكون الرد على زياد "المجنون" بتهكم يناسب الموقف من أكثر من شخصية تتفق فيما بينها على رد الفعل المتشابه، لكي يستمر الأستاذ في سرد الواقع العملي الذي أجدهم دون الوصول إلى شيء، ويكون المجنون هو السائل قيل أن يلقي الأستاذ حوار، أن المجنون يريد إيضاحا لمعنى الراحة الممنوحة لهم، هل هي اجازة طويلة؟ أم تحويل الجهد إلى شكل آخر؟! ويفاجئ الأستاذ تلاميذه بالرد، وهو بعيدا عن كل الاحتمالات، يريد التسلية من خلال التمثيل كي يحيوا جزءا من ماض يجعلهم يتناسوا شطرا من حاضر أتعب فكرهم ويسأل عن أي الأعمال تروق لهم.

(١) المرجع السابق ص ١٩، ٢٠.

إن الشاعر أراد أن يستلهم التاريخ والتراث والرمز لتشكيل فريق عمل يجسد صورة صقه لواقع معاش في بلد ضاع فيها كل شيء، والشعر هنا هو إعادة تجميع ومزج الانفعالات المضطربة^(١).

ويستمر الحدث لكي يتطور في شكل آخر فثمة صراع يا دور بين الزملاء قبولاً ورفضاً في اختيار الشخصية ولكل رأيه الذي يتعارض مع الآخرين ليكون الأستاذ هو المتخير، ويتم توزيع الأدوار: ليلى هي ليلى.. سعيد هو قيس.. زياد هو زياد.. أما حسان فيتمصص شخصية ورد؛ وهو يراها بعيدة كل البعد عن تكوينه ولكنه يرضخ للأمر.

ويلجأ الشاعر إلى تجسيد المعنى بالصورة الفنية بتكوين يبين معنى الموقف من جهة ونظر الناثر حسان حينما يلتقط اللفظ من الأستاذ:

حسان : هيه يا أستاذ

الحب.. الحب

لن يصنع مستقبل هذا البلد الحب المتأوه

بل يصنعه العنف الملتهب

مجموعه اشعار بريخت ورفاقه

من جوته حتى آخر ثرثار عرفته اللغة الإسبانية

لم تمنع شرزته النازية

من أن تتربع فوق كراسي السلطة^(٢).

(١) نبيل راغب النقد الفني، من مقال للناقد الانجليزي ت. س. إليوت. الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، ١٩٩٥، ص ٣٢

(٢) أنظر، مسرحية ليلى والمجنون، ص ٤٠، ٤١.

إن الشاعر يجمع بين حياة الجد اليومي لقضايا الساعة وبين الأدوار التمثيلية المقترحة لكي يرسم صورة منهما معا، فالتمثيل يتوقف أحيانا حتى يكون الواقع هو مبعث تفجير القضية ويختلط الأمر ثم يعود المشهد تمثيلا وتكون الصورة في خلق موقفا جسدي رؤية تصوير معنى الواقع وكيفية حل المشكلة ونوعيه السلاح الذي يؤثر في التعبير "الحب أم العنف.. الكلمة م السيف".

والصورة تجمع في تكوينها بين الأستاذ الذي يحتل من الصورة مساحة ثم الأخرى لحسان التائر الذي سيطر على التكوين بكلماته الملتهبة ودفعه الذي يؤكد تمسكه بالمبدأ وهو يستشهد بالماضي وبضعف الكلمات عبر التاريخ وقد اختار النازية مثلا يتطابق مع منطقها، والصورة تعكس معنا متناقض واللون في تسارع بين الأبيض والأحمر، فالثورة من منطق تائر والحب في معنى الأستاذ ولكل وجهه نظره، ففي حين يعترض الأستاذ مبينا أن النازي قد سقطت لا يترك حسان الفرصة بل كان الرد حاضرا في "إن النازية لم تسقطها الكلمات".

ويعود الشاعر للصورة كي يبرز جزءا من الحقيقة عايشها الشعب آنذاك عندما يجيب حسام الذي خرج من السجن حديثا على تساؤل الأستاذ "هل ضاقوا بطعامك".

حسام : "وهو يصافح الآخرين معانقا"

بل لم يجدوني اهلا للسجن فطردوني

واعتذروا عن غفلتهم اذ حبسوني شهرين

لما وجدوا الثورة تشتعل بدوني⁽¹⁾.

إن الأستاذ حينما أراد أن يوجه سؤاله لحسام لم يكن يبغى سوى إطلاق كلمات كوميدية، فهو أي حسام "ممثل الجسم" وينشر روح الدعابة إلى

(1) المرجع السابق ص ٤٧.

الآخرين لكسر جمود التدريبات ورغم ذلك فالشعر يأتي بصورة على لسان حسام الذي خرج لتوه من السجن وقد جعل تهكم الأستاذ هو المدخل الذي يتم التكوين من خلاله ليكون الرد منطقيا، وفي نفس الوقت يسجل في الصورة شكلا للحالة الثورية ضد نظام الحكم، فالكلمة الكاشفة لحاله ظلم وفي نفس الوقت عن الظالم دون خوف كانت من قلم الصحفي حسام وعلى ذلك اعتقل وسجن بعيدا عن قلمه حتى تهدأ حاله فوضى نتيجة كلمات، ولكن بعد سجن الصحفي تظل الحالة قائمة لا تهدأ كي تتكشف للمسؤولين حقيقة مؤداها أن حسام لم يكن السبب في قيام ثوره فيفك أسره.

هذه كانت ملامح الصورة التي رسمها الشاعر من خلال حوار حسام والذي كان منطقيا ويتم تعارف بين حسام والمجموعة ويجد الأستاذ الفرصة حتى ينهي التدريب استعدادا للاحتفال بالوفاد الجديد بعد غياب شهرين سجيننا لينهي الكاتب ذلك المنظر.

إن الشاعر حينما فكر في مسرحية "مجنون ليلي" لكي تكون تسليتهم أراد أن يخلق موقفا متشابهة لحياة عاشها حتى يخرج من هذا الموقف سلبيات الماضي الذي مازال يتكرر على شكل أفطع "السجن" والاعتقال والضياع سواء في الموضوع الذي حدد له ما قبل يوليو ١٩٥٢ أول موضوع الأصلي في زمن أحمد شوقي الذي أراده لمسرحيته "مجنون ليلي".

فإذا كان المنظر السابق قد حقق من خلاله الشاعر جزءا من تدريبات، فإن المنظر الثالث يكون بدايته حوارا مزدوجا بين سعيد "الشاعر" وليلى بعيدا عن التمثيل، ربما تكون نقله إلى الواقع حيث يلقي سعيد باتهام مباشر إلى ليلي بتواجد علاقة تربطها بحسام ليكون الرد فاترا فاصلا كلمات لا تشفي غليل الشاعر ليعاود هجومه مره أخرى بشكل آخر لتكوني الإجابة أكثر إثارة تلهب غيره في صدره حتى أنه يصل إلى:

سعيد : هل أبحر ودكما فوق سريره

أم اغفى تحت سلالم بيته^(١).

ويصل صراع الكلمات إلى اتهامات مباشرة تنكرها ليلي ولكنها تعترف في ثنايا الكلمات إنها تحبه هو، أي الشاعر ولكن دون أن يخطوا خطوه إيجابية تثبت إحساسه بها، ولكن سعيد يطلق كلمات تشغل مساحة كبيره تحمل معنى بعيد تماما عن الرغبة المتقدمة داخل نفس المحبوبة وما زال الشك يراوده حتى تتلاشى الخلوة بقدم بعض الزملاء "زياد وحنان" كي يشتركوا في حوار آخر يخرجهم من حلم مزعج لم يتحقق، ويكتمل الجمع بقدم حسان السائر وسلوى الشاعرة ثم الأستاذ ويجد الشاعر في هذا الموقف صورة تجمع فلسفة الواقع دون رياء:

الأستاذ : فلقد قادكم التمثيل إلى الواقع

والواقع أكثر صدقا

حسام : أو أكثر تمثيلا^(٢).

لقد حقق الشاعر في نهاية هذا المنظر والفصل الأول صورته جمعت كل أطراف اللعبة التي أراد الأستاذ أن تكون وسيله لكسر صراع الواقع حيث أصبحت المجموعة تجمع بين حياتين الواقع والتمثيل.

والصورة ما زالت ملامحها تحتاج إلى تحليل، استمرارا لحوار الأستاذ الذي يرى أن التمثيل كان خطوه عبرت بهما إلى الواقع، وإذا كان الاندماج قد قرب بينهما، إذا فالواقع يبارك تلك الخطوة التي حققت ما لم يتحقق من قبل، ويضيف الأستاذ ويؤكد صدق ذلك الواقع هذا من جانب، وعلى الجانب الآخر

(١) المرجع السابق سنة ٥٤.

(٢) المرجع السابق ص ٦٨.

من الصورة كان حوارا آخر يعلق من خلاله حسام على تحليل الأستاذ يحمل بين طياته تحكما يمكن أن يكون حقيقة ولكنه مجرد استنتاج.

وينتقل الشاعر من خلال الفصل الثاني والذي يتكون من منظرين، المنظر الأول مقسم إلى قسمين، يمينا وشمالا، حيث ينتقل الحدث من خلالهما "وسيله إيضاح" وسعيد الشاعر هو محور الأحداث في الجزء الأيمن ومعه ليلي حيث يدور حوار بينهما، يبين فيه سعيد شكل العلاقة التي تربط بينهما، فهو يحب ليلي لا شك في ذلك، ولكنه أيضا من بقايا شروخ الماضي نقطتين وليلى على العكس منهم فهي تعترف صراحة بذلك الحب والدليل انها في بيته تطلب للحب مباركة منه وتطورا يجمع بينهما أكثر في العاطفة وحدها لا تكفي، ولكي يتحقق ذلك لابد أن يلتقي الجسد كي يتولد عن هذا الحب غصونا فاصلا وهذا ما يرفضه سعيد حين يتذكر نشأته المتعطشة إلى الخبز حيث الجوع هو الصاحب وموت الأب وزواج الأم وأشياء أخرى مؤرقة ومتعبة تبعده عن معنى السعادة ويسألها:

سعيد : هل انت سعيدة؟

ليلى : جدا

سعيد : بما انت سعيدة؟

ليلى : بالحب.. وبك.. بحنانك.. بالأيام

وبأحلامي إن طافت في أفق الغد

عادت لي لتدغدغ قلبي في مرح وضياء

بالنوم على صورتك المرهقة المبتسمة^(١).

(١) المرجع السابق ص ٧٢، ٧٣.

والصورة توضح قيمه الحب وشكله بالنسبة لليلى، وعلى النقيض يكون سعيد الذي لا تتحرك داخله أدنى مشاعر حب سوى كلمة قالها عفواً ومن قبلها يتهمها مع غيره، والصورة هنا تؤكد قوة العاطفة من طرف واحد حتى أن ليلى تضحي بسمعتها حين تذهب لسعيد في بيته وتحاول أن تقترب منه، وهو على العكس من ذلك حيث أن الصدفة تكون هي الرد وهي الموقف، فالحوار واضح كالصورة تماماً وهما يؤكدان الرؤية، فلغة المسرح تعني الفعل "محيط مسرحي" إن الحوار على المسرح يعطي تأثير الواقعية^(١).

وهذا هو ما وضح من خلال تلك الكلمات بين سعيد وليلى شكلاً صورة توحى بالواقع.

إن سعيد ينتزع أطيايف الماضي بكل أمانة وأحزانه لكي يكسر بارقة الأمل الذي من أجله قدمت ليلى رغم سؤال سعيد عن أحوال محبوبته وإجابتها المتفائلة إلا أنه يستنكر هذا التفاؤل محاولاً التشكيك فيه ومع ذلك تطلق ليلى الكلمات المتلاحقة لتبرهن له عن صدق إجابتها.

ويجسد الشاعر من خلال حوار سعيد عن المستقبل صورته يعكس فيها حقيقة واقع معاش يحياها الشاعر صورته واضحة ولكن من خلال إحساس سعيد ونظراته السوداء لشبح قادم يطلق عليه اسم المستقبل:

سعيد : في بلد لا يحكم فيه القانون

يمضي فيه الناس إلى السجن بمحض الصدفة

لا يوجد مستقبل

في بلد تتمدد فيه جثة الفقر كما يتمدد الثعبان

في الرمل

(١) ستيفان بالينت، المشهد التجريبي في المسرح الأمريكي والأوروبي، ترجمة أحمد سخسوخ فصلة حوار مع مخرجي ومنظري المسرح المعاصر بالمجر، ص ٥٠.

لا يوجد مستقبل

في بلد تتعري فيه المرأة كي تأكل

لا يوجد مستقبل^(١).

إن الشاعر في هذه الصورة يقرر حقيقته من خلال الأحداث على لسان سعيد نتيجة منطقية لنشأته الصعبة في ظل الحاجة إلى طعام يضمن استمراره الحياة، والأم في موقف متأزم لا تقوى على توفير القوت لطفلها إلا مقابل استسلام الجسد العاري نظير طعام جاف ضروري لإشباع الجوع المفترس لفلذة كبدها، هذا حال سعيد، أما على الجانب الآخر، فالتواجد المستمر لزوار الفجر حراس السجن كي يلقوا بمن يجده أمامهم في ظلمه كي لا يعرف أين يكون في بلد انتشر الفقر في أرجائه كي تتمتع فيها من غرباء عن البلد، وفي وسط هذه الأحداث لا يمكن أن يكون للمستقبل مكان.

إن الشاعر حينما يبين إحساس سعيد تكون مرارة تجربة هي مصدر إلهامه كي يعترف بما في داخله، في حين تكون ليلي في قمة الفرح لزيارتها بيته على أمل أن تحظى بشيء من شوق يؤرق داخلها، ولكنها تفاجئ بالرد المجحف، فهل يعني ذلك رفضاً منه، رغم أنه يصارحها بحبه ولكن أين دليل يثبت صدق القول، حتى أنها تعترف صراحه في قول مكشوف "جسمي يتمناك كما تتمنى الطينة أن تخلق" ثم أخيراً حينما لا تجد إجابة تشفي الضمأ تنطقها صراحة أيضاً "وأسفاه أحببت الموت".

إن الشاعر يتحرك في صورة مزدوجة نحو تصاعد حدث بين سعيد وليلى وإثارة أحداث قضية بلد تتصارع فيه أقطاب السلطة ويرى من خلال أحلام اليقظة مساحة تصلح لكي يبدي رأيه أي كان من غير الممكن أن يدلي به

(١) مسرحية ليلي والمجنون، ص ٨٧.

مباشرة، والمسرحية تستخدم نصوصا من الأدب الشعبي ومسرحية شوقي "مجنون ليلى" كما تستخدم أبياتا من: ت.س. إليوت من أغنية حب ج الفريد بروفروك^(١).

وفي المنظر الثاني من الفصل الثاني ينتقل الشاعر إلى مكان يمكن من خلاله مناقشه الأوضاع الداخلية للبلاد والزمن ما زال متوقفا "ما قبل عام ١٩٥٢" وهذا هو الزمن الرمزي في حين يصف الشاعر وضعه مقلوبا ثائرا وما زال، أما المكان، فمقهى رخيص وحانة لكي يتحلل من أي تحفظ حين يناقش وضع المال، والفن هو لغة الرموز أو العلاقات غير اللفظية^(٢).

وهو ما ذهب إليه الشاعر لكي يكشف بعضا من داخله.

في المقهى يتحاور فلوس المهنة رغم تبعدهم فكريا "الثائر والشاعر والمجنون" حسان وسعيد وزباد وسط جو مشحون بالفجر والمجون لفتيات ليلى أسود، عاهرات يقدموا الجسد مقابل بعضا من مال ليقول كل منهم رأيه، والرأي يدين المجتمع وحكامه حيث يكون الرأي لسعيد "الشاعر".

سعيد : إن العهارة العصرية

تحشوا نصف الراس الاعلى بالحذلقة البراقة

كي تعطي من قيمه نصف الجسم الاسفل

ثم يكون الراي لحسان "المجنون":

حسان: يبدو أن العالم عاهر^(٣).

(١) فدوى مالطي - دوجلاس، عن مقال صلاح عبد الصبور، الإنسان والشاعر، ص ١١٨،

(٢) أنظر، النقد الادبي، ص ٣١٥.

(٣) أنظر، مسرحية ليلى والمجنون، ص ٩٢، ٥٣.

هو الشاعر من خلال ذلك الحوار والذي يرسم فيه صورته مصغره لمجتمع ضاعت فيه الفضيلة وإنما يريد أن يناقش أوضاعا سياسية كسرت شوكتها حتى خارت منها القوة فضل الناس طريقهم واستبيحت كل الحرمات؛ وأثر الخمر لدى المجنون "زياد" قد نالت منه؛ أما الثائر فيطلب من سعيد أن يلقي شعرا، أحدث ما وصل إليه العقل.

ويتحرك الشاعر بالحدث وهو يسقط رمزا للماضي إلى الحاضر، الواقع المعاش والذي ما زال صدهاء يعرّيد في طرقات الأحياء، ويقول سعيد شعره ولكنه يحضر بأن العنوان طويل وقد اختار له اسما "يوميّات نبي مهزوم يحمل قلما ينتظر نبيا يحمل سيفاً".

ويؤكد الشاعر على صدق هذه الصورة في تقسيمات سعيد لمنظومته الشعرية ليوميّاته التي جعلها "خمس" ولرقم دلالاته الواضحة للإنسان المبصر ذو العقل الواعي، خمسة يوميّات، ومن بين الوصف الشعري يقول سعيد:

سعيد : يأتي من بعدي من يعطي الألفاظ معانيها

يأتي من بعدي من لا يتحدث بالأمثال

يا سيدنا القادم من بعدي

أصفت لتتنزل فينا أجنادك؟

هل أسرجت جوادك؟

هل أشرعت حسامك؟

أو احكامت لجامك؟^(١).

(١) المرجع السابق ص ٩٨، ١٠٤، ١٠٥.

ويقول سعيد خماسيته الشعرية كي يحكي عن أحوال ضياع الناس نتيجة ظلم وقسوة وصلت لتغطي الأجساد حتى يكون آخر حوار مع المنقذ المجهول "يا سيدنا.. أما أن تدركننا قبل الرعب القادم أو لن تدركننا بعد".
والصورة أراد الشاعر أن يبين بجلاء مشهد في لوحة لشعب خاص التجربة بعيدا عن حرية الرأي، في حين أن الرأي الأوحده ضلل بهم ووصلهم لهزيمة ما زالت جثمة مثقلة لا يدري من يرفعها عن كاهل الإنسان منهوك القوى، ويخاطب إنسان منقل كي يحقق إبدال الواقع بالسيف بدلا من التعلم.
وينقل الشاعر الحوار بين ثلاثتهم لتكون "ليلى" هي المقصد وسعيد الطرف الآخر عن قصه حب جامعه بينهما.. ولكن سعيد يتراجع والشك يساوره فيقول:

سعيد : ليلى تريد ان تعبر بي الجسر إلى مدن الاحياء

لكني لا أقدر الا ان أشوى في الشط المهجور

فهناك مقبرتي.. وحلي الزائفه.. واهرامى الوهمية

ليلى تبغي رجلا تتكى على جزعه

وانا بضعه احطاب طافيه فوق الماء الراكد⁽¹⁾.

هكذا كانت الصورة التي جسدت العلاقة بين ليلى وسعيد وموقف كل منهما والمعنى المراد منه في زمن كان المحتل يسيطر على البلد أو جزء منه.. وقد لجأت إلى الشعب كي ينقذها وتعبير به أرض كرامه بدلا من أرض خربة، والآخر لا يسمع أو يبصر ما حوله نتيجة قهر أفقده الأمل في المستقبل حتى أنه يعترف لنفسه بنهاية داكنة اللون، والشاعر لا يفصل بين المستويين وإنما يلجا إلى كل منهما كي يؤكد موقفا يريد أن يصل إليه بثورية تبعده عن الخطر.

(1) المرجع السابق، ص ١٠٧.

ويصل الشاعر إلى اعتراف المجنون "زياد" في لحظة شكر بين يحكي ما شاهده وسمعه من حسام الذي خرج لتويه من السجن وعلاقته بالسلطة ومصدر خطره عليهم حينما يصف حسان بالإرهابي ولهما أيضا بالتهم المختلفة ويؤكد قوله بالتفصيل حتى لا يتهم بالسكر والتخريف، وينهي حسان موقفا لا يفهمه أحد منهما:

حسان : لم يخطئ فيما قال

وسأبدأ وطأة إرهابي به

الاخبار توافيكم في صبح الغد^(١).

بهذه الصورة للتأثر حسان والتي توضح حالته النفسية الثائرة اعتلت داخله حتى قرر شيئا دون التصريح به نتيجة هذا الموقف من زميل لهم. وينهي الشاعر ذلك المنظر والفصل الثاني وقد وضع من الصورة أن التأثر قد فهم الموقف من المجنون "زياد" واقتنع بالكلمات، ودبر وقرر وهم بالتنفيذ لشيء ما على أمل معرفه الخبر في اليوم المقبل. إن الشاعر يناقش من خلال هذه المسرحية قضية كانت من أخطر القضايا في الوطن العربي في توقيت حاسم ولعلها تكون النكسة التي بليت بها الدول العربية عام ١٩٦٧ في اليوم الخامس من يونيو، ولعل سعيد الشاعر حين كتب يومياته قد قسمها إلى خمس وذلك رمز اليوم الفاصل بين حياتين. والفصل الثالث مبني دراميا من أربعة مناظر، الأول والثاني "غرفة حسام" الجاسوس والثالث "السجن" والأخير "غرفة التحرير" كما بدأت. المنظر الأول يكون لقاء حسام وحسان الذي يدرك ما فكر فيه الآخر ويدور نقاش مفهومه أن حسام قد علم الخبر من زياد وأن مجيئه هو الانتقام

(١) المرجع السابق اقتصد ١٢١، ١٢٢.

ويحاول أن يثنيه عن عزمه بالكلمات المعسولة الكاذبة، ويأبى الثائر تصديق الخائن ويبادر في إخراج مسدسه كي يطوي صفحه غدر، ولكن حسام يستعطفوا بلا جدوى، ويصل الكاتب لكي يسجل صورته قبل إتمام الحوار يوضح من خلالها شكل السجن وسيطرة الظلم إبان عهد سابق تمت فيه هزيمة وكان السجن مباحا لأي بريق يلقى فيه عذاب قاتل.

حسام : حسان أرجوك

أنتك لا تعرف ما السجن

لا تعرف معنى ان ينغرس الفقل الصلب بأعصابك

حتى تتحطم راسك

ان تلقيك الايام الفاقدة المعنى والاسم

في ايام فاقده المعنى والاسم

حتى تخشى ان تصحوا يوما لا تعرفوا من انت^(١).

إن الشاعر يلقي ضوءا من خلال صورة على أحد روافد السياسة كانت منتشرة قبل أن تلقي البلد النكسة أو الهزيمة.. ربما كان ذلك نتاج إيجابي لهذه الصورة، حيث يبين جانبا من معنى حياة داخل جدران مكان يطلق عليه "السجن" وكيف يفقد زائره كل معاني الإنسانية حتى يمكن أن يفقد اسمه، كيان، ذاته وهويته لكي يصبح شبه حطام لا ينفع، كما يتكرر عند الشاعر هذا اللفظ "السجن" في كثير من المناقشات وهو يؤكد عليه لكي يوفيه القدر الكافي الذي كان عليه ذات يوم قبل الثورة، أو قبل النكسة، وهو هنا متأثر بالواقع ويسجل

(١) المرجع السابق، ص ١٢٨.

جزء منه لكي يكشف للناس حقيقة غابت عنهم فاصلا أن شخص الشاعر ليس سوى قيثارة تهتز أوتارها وتتردد بفعل رياح الكون^(١).. والرياح وقتئذ كانت عاصفه وساخنه والحدث ما زال يتطور رغم كل التصمات ومحاوله القتل، فقد وصل سعيد وزيد وراء حسان خوفا من أن يرتكب جرم يدخله السجن فاصلا ولكن الهول كان أكبر من هذا التقدير حيث يفاجئ سعيد بليلى شبه عارية تخرج من غرفة نوم حسام "الجاسوس" فتكون الصدمة صاعقه تكاد تكتك به ولا يملك الا سؤال يستنكر فيه ما حدث وتشير البنت إلى حالتها الراهنة والتي تغني عن أية إجابة ويكرر سعيد سؤاله:

سعيد : هل نالك يا ليلى؟

ليلى : في صدري رائحة منه حتى الآن

سعيد : اغتصبك يا مسكينة

ليلى : بل نام على نهدي كالطفل^(٢).

والصورة توضح حب مكبوت داخل سعيد لا يقوى على إعلانه، فالحب أمل متولد من حاضر للمستقبل وهو يخشى هذا المجهول منذ صباه وحتى اللحظة والنتيجة لذلك أن ضاعت ليلى أو كادت، بصراحة قولها معترفة تفصيلا بما تم، حتى أن سعيد يخشى أن يصل الأمر إلى أكثر فيبادرها بسؤاله "هل احببته؟" ليكون الرد سريعا "أقسم أن يتزوجني" والشاعر هنا يصل إلى نقطه ضياع ليلى من سعيد لكي يتملكها الآخر والمعنى يفسر نفسه، فإذا كانت ليلى تساوي "بلد" وسعيد هو الابن الشرعي، إذا فالآخر "جاسوسا" خائن يصبح وليا للأمر على البلد، وهذا يعني ضياع، وأقصى ما يمكن أن يفعله سعيد أن

(١) أنظر، النقد الفني، ص ٢٨، مقولة للفيلسوف كروتسن.

(٢) أنظر، مسرحية ليلى والمجنون، ص ١٣٢.

يفقد وعيه لكي تصرخ ليلي وهذا دليل حب مكبوت، وقد استخدم الكاتب في هذه المسرحية جانبا من جوانب موروثه الثقافي -العربي والغربي والشعبي- بوعي اكسب موضوعه ثراء وعمقا ونضجا^(١).

وفي تطور لاستمرار الحدث مع المنظر الثاني "نفس المكان" وبعد أن يفيق سعيد وهروب حسام خوفا من أن يقتله الثائر حسان ومعهما المجنون "زياد" وما زال الموقف يجمعهم، ليلي تشارك سعيد الحوار مره أخرى في محاولة منها فك طلاس موقف باهت فاصلا تحاول أن تقترب منه حتى تثبت حب محبوس يأمل أن يعلن عن نفسه:

ليلي : أنى اتفتح لك.. لا جسمي

بل كل مغاور روجي وكهوفى المنسيه

سعيد

هل تاخذني يوما ما^(٢).

والصورة تبرز بصراحة ملامح تكوين لامرأة في موقف ضعف تطلب عوننا من رجل تعتقد في القوة المفقودة كي ينقذها من ظلم وقع عليها فاصلا والرجل لا يملك من ذلك شيئا فالضعف سلامه، والكلمة أقوى ما عنده لا تفعل شيئا فاصلا والمرأة ما زال بداخلها أمل في أن يقوي الرجل الذي ترى فيه حماها.

والمشهد ما زال قائما، حيث يعود حسام بعد أن جعل الشرطة تلقي القبض على الثائر "حسان" بعد هروب "زياد" يعود حسام لكي يرى هذا المشهد فيثور حينما يجد البنت قد انتقلت من لأحضانه إلى غيره.. يطلب منها طرده

(١) أنظر، المسرح الشعري عند صلاح عبد الصبور، ص ٢٦٠.

(٢) أنظر، مسرحية ليلي والمجنون، صدمة ١٣٨.

من بيته حيث يدفعه بحذائه وهو نائم "قم.. يا كلب" ولكن ليلى تنتشبت بسعيد وهي ترجو حسام "لحظات وسنمضي عن بيتك".

هذه صورة تمثل صراعا بين طرفين "حسام" في موقف قوة و"سعيد" لا يقوى على الحركة حيث تكون الغلبة للأضعف في هذا الموقف فاصلا مما يثير حماس الأقوى وهو في بيته، والبنيت حتى الأمس كانت في يده ملك له لولا قدوم زياد في الفجر ينقذها قبل أن تفقد عزريتها وحريرتها، ولذلك فحسام يصير على طرد سعيد من البيت منفردا:

حسام : لا.. بل يمضي وحده

أنت تظلين معي.. نشرب كأسا.. أو نسمع بعض الموسيقى

نتسلق سلمها حتى نصل إلى آفاق الأمس^(١).

هكذا يتطور الحدث ويريد حسام أن يصل الأمس باليوم.. أو الماضي بالحاضر لكي يحقق ما لم ينشده وقد أوشك لولا زوار الفجر كما يزعم، ولكن الفرصة ما زالت قائمة حيث أن سعيد قد أعياه الموقف وسيطرد من بيته لكي يصل هو لنهاية بدأت بالأمس.

والكاتب بالكلمات الشعرية يحقق صورا فنية، يلقي الضوء على التكوين وكان خطوط قد رسمت شخصيات ومساحة وألوان مختلفة تعكس الحالة النفسية.

ولأن الموقف يتأزم ولكن ما زالت فيه بقية من صراع، يفيق سعيد والضعف قد تملك منه وهو يرى محبوبته تضيع أمام عينيه والجاسوس كالذئب الثائر يريد الفتق بضحيته، لا يجد الفرصة إلا في التمثال البرونزي، يغافل

(١) المرجع السابق، صدمة ١٤٧.

حسام وينهال عليه ضربا يعجزه صائحا بصوت عال "لن تأخذها مني" ويصل الصوت من الخارج لبائع الصحف ينادي "احترقت القاهرة" وينهي الشاعر هذا المنظر، في لحظة فاصلة بين بقاء وضياح البنات، واستقبالا لحدث آخر يحمل داخله ضياح أيضا، في القاهرة تحترق وهذا وصف ينطبق على فترة زمنية أراد الشاعر إلقاء الضوء عليها.

وينتقل الشاعر إلى مكان آخر، يعد أحداث الماضي، غرفة التحرير، الأشخاص قد نقصوا ولم يبقى سوى "الاستاذ، زياد المجنون، حنان المتعقلة وسلوى الشاعرة" ويستهل الأستاذ مراجعه أحداث الماضي ومعايشته ذكرى الزملاء المفقودين "سعيد وحسان" وكلاهما في السجن عقابا على جرم لم يرتكبونه إلا من أجل الوطن في ظل حكام غرباء أو أسرى لكراسي السلطة.

وتكون الصورة بارزة تنطق بالتكوين، معالمها واضحة في حوار زياد ردا على الأستاذ الذي يطلب منهم تذكر من فقدوا قربانا لرياح تحملهم في سفينة تبحر بهم إلى المستقبل فما زال الأستاذ يتمسك بالقلم والكلمة تجاه قلاع تملأها أسلحة الغدر، وتكون الصورة ردا وتساؤل:

زياد : استاذي الطيب

هل نرحل للمستقبل

في سفن من ورق الصحف الأصفر؟^(١).

صوره يرسمها الشاعر بالكلمات لكي تعطي معنى واضح للرفض، التكوين الفني لمساحه أتمد الأستاذ مكانا فيها، والباقيين قد شغلوا الآخر وحوار متبادل ولكل منهم رؤية ورأي في صلة الماضي بالمستقبل حيث يرى الأستاذ

(١) المرجع السابق، ص ١٥١.

الحل في تكثيف مقالات الأعراض على الواقع، أما المجنون وكأنما يحمل عقلا يرى به أبعد ما يرى الآخرون فيكون تساؤله المتهكم يحمل رفضا يملؤه مرارا واقع اختطف زميليه في ظروف متشابهة وهي دفاع عن وطن.. عن حق.. عن عرض والكاتب يبرز هذا المعنى لتأثره بمعاشه واقع أحس فيه بخلل في أكثر من مستوى، ولتأثره أيضا بالكاتب حيث يقول "اعتقد أن المسرح قد وصل إلى مرحله يجب أن تظهر فيها ثورة في ما يختص بالمبادئ"^(١).

والصورة من خلال كلمات زياد تنطق بالمعنى، فكيف يكون التحليق فوق المأساة وهي أصلا منزرعة بالداخل، داخل فكر الإنسان وجسده، تمثل بالنسبة له رداء يستر عريه وخف يمشي به ومعه حيث أراد، أي أن المقاسات تملكه وتحاصره وتوافق الفتاتان على قول زياد لكي ينصرف الجميع ولا يبقى سوى الأستاذ مع صمته الذي يقطعه الحاج علي عامل المطبعة:

الحاج علي : عفوا يا أستاذ

الشرطة في المطبعة يلمون الأعداد الآن

ويقولون: الرخصة قد سحبت^(٢).

ويرد الأستاذ "أغلق كل الأبواب" وتكون الصورة قد وصلت لنهاية تفرق فيها الجميع وتضيع بذلك الكلمة ما دامت قد بعدت عن قوة تحمل الألفاظ والأحرف تاركة لمنطق القوة فرصة عمر يمكن أن تمحو تلك المأساة وتصنع ثوره لينهي الشاعر ذلك المنظر.

والمنظر الرابع والأخير ومكانه "السجن" مع الشاعر والأستاذ حيث يدور حوار بينهما فالشاعر كلمته سلاحه، لم تفعل شيء لكنه دافع عن حبه

(١) ريموند ويليامز المسرحية من ابسن إلى البيوت، ترجمة فايز اسكندر، مطبعة مصر، ١٩٦٣، ص ٤٤٦.

(٢) أنظر، مسرحية ليلي والمجنون، ص ١٥٨، ١٥٩.

بعد ما عجزت كلماته بسلاح آخر دخل السجن وها هو قابع لا يعرف من يحاوره.. الأستاذ، أم المنقذ، أم رسول من عنده، ويعيش سعيد في دائرة مغلقة يحلم بالقادم وفي يده سيف، ولا يجد الأستاذ حوارا يجدي في مثل حالته إلا أن يسأله عن حاجته حتى يعترف سعيد بأمنيته المكبوتة التي سترها في ورقه كي لا ينساها:

سعيد : يا سيدنا القادم من بعدي

**أنا أصغر من ينتظرونك في شوق محموم
لا مهنة لي إذ أن الآن نزيل السجن
متهما بالنظر إلى المستقبل
لكني اكتب لك**

ويستمر سعيد في إلقاء الحكمة حتى يصل إلى:

**نرجوا أن تأتي وبأقصى سرعة
فالصبر تبدد
والياس تمدد
أما أن تدركنا الآن
أو لن تدركنا بعد**

حاشية.. لا تنسى ان تحملك سيفك^(١).

صوره يحققها الشاعر بالكلمات فالتكوين يشير إلى الأستاذ وسعيد، أحدهما خليق حر فاصلا والآخر مسجون في قيد لم يفعل جرما سوى ضرب الجاسوس إنقاذا للبت ولم يمتهن، فما زال المجرم يتنفس والخوف عودته معافا، لذلك فهو يسجل أمنيته في ورقه يعطيها للأستاذ لعلها تتحقق يوما.. ان سعيد

(١) المرجع السابق ص ١٦٣، ١٦٤.

مثل ليلي والمجنون عجز عن تحقيق الحب عن طريق التخصيب، فعجز أيضا عن تحقيق الحرية^(١).

وها هو قد وصل إلى نقطه الضعف أغلقت أمامه كل الأبواب.

وصورة توضح بالكلمات فشل كفاح ينقصه السيف كسلاح القوة المعترف به في زمن يتحكم فيه من يحمل سيفاً لا كلمه، الصورة تسجل لسعيد ندائه للمنقذ يسأل فيه عن الموعد وعما وصل إليه الشعب المتعب.

ويكون ختام الصورة الفنية تلك الصورة التي تجمع ليلي وسعيد فقد أنقذها من فقد كرامه وهي ما جاءت إلا لتسجل اعترافاً لمن أنقذوها، لكن الكلمات تهرب منها فالصمت يكون هو الرد على تساؤلات سعيد المتلاحقة ويختتم حوارها بالقول:

سعيد : يوما ما ستحيين سواه

رجلا يعرف ان اسمك ليلي

ويناديك باسمك

أنا وقت مفقود بين الوقتين

أنا أنتظر القادم^(٢).

في هذه الصورة ينهي الشاعر تلك المسرحية التي استلهم بعضها منها من التراث "مجنون ليلي" حيث استعاره بعض الأبيات الشعرية التي توضح علاقة قيس بليلى والحب الذي تملك قلبيهما، وذلك في ثنايا مشهد أو أكثر حتى ينتقل إلى الرؤية التي من أجلها كتب مسرحيته، وقد تأثر أيضا بالكاتب

(١) أنظر، المسرح الشعري عند صلاح عبد الصبور، ص ٤٢٨.

(٢) أنظر، مسرحية ليلي والمجنون، ص ١٦٧، ١٦٨.

الإنجليزي ت.س. إليوت في مجمل أشعاره وأفكاره الثورية أن أي شاعر له وزنه يظهر في السنين القادمة سوف يكون بالمعنى الحقيقي للكلمة تابعا لإليوت.. إذ أنه سيكون قد تعلم على يديه من أين يبدأ^(١).

والصورة الأخيرة يوضح الشاعر فيها أن سعيد ورفاقه لم يصلوا إلى شيء بالكلمات والتي ضاعت صداها في فضاء أرحب في حين أن القوة أو السيف يمكن أن ترجع حق مسلوب "أن خيال كل جيل يتجدد ويتأثر بشعرائه"^(٢). وكان الشاعر يمهد لمرحلة قادمة وهو يركز على سلاح القوة كأساس لاسترداد الحق الضائع سواء كانت ليله أو مصر، فإن الشخصيات ليست بصفة نهائية إنسانيه على الاطلاق ولكنها محض رموز لرؤيه الشاعر^(٣).

(١) أنظر، المسرحية من ابسن إلى اليوت، ص ٤١٧.
(٢) نيبيل راغب دليل الناقد الادبي، مكتبة غريب، ١٩٨١، ص ١٣٦.
(٣) أنظر، المسرحية من ابسن إلى اليوت، ص ٢٢٠.

الخاتمة:

تتاولت الباحثة من خلال هذه الدراسة مسرحيتين للكاتب والشاعر صلاح عبد الصبور الذي وصل بالشعر الدرامي إلى نهايته الحتمية "الدراما الشعرية" التي تختلف عن المسرح النثري حيث أن لغة الشعر تتولد منها أكثر من صورة، وقد اتجه البحث إلى الصورة الفنية بمعناها التشكيلي وليس اللغوي حيث أن الكلمات الشعرية في حوارات مختلفة تعمل على تكوين الصورة المرئية في خيال القارئ تماما كالفنان المخرج في المسرح أو السينما حينما يحول مجموعه من المشاهد المكتوبة إلى عمل فني مرئي هكذا كانت تحويل الكلمات الشعرية إلى صور فنية ثم تحليلها.

والمسرحية الأولى للشاعر كانت "مأساة الحلاج" ومنها اختارت الباحثة مجموعة من الصور التي كانت الكلمات خطوطها وألوانها في مساحات اختلفت والحدث والموقف الدرامي، وتنتقلت من صورة إلى أخرى منذ بداية الحدث مع تطوره ومناقشة حواراته، ولجوء الشاعر إلى التراث لكي يستلهم منه وجه الشبه لقضية عاصرها وعاشها عن قرب وأراد ان يتعرض لها ويشير إلى الظلم المنتشر وفساد الحكام المطلق الذي سخر كل شيء لبقائه، فكانت أحداث الحلاج وما لاقاه من ظلم حتى الموت في سبيل إبصار الناس لحقوقهم المسلوقة والتي تشكل خطرا إذا وافقت على استمرار نظام الحكم بشكله القائم.

أما المسرحية الثانية "ليلى والمجنون" فهي امتدادا لرؤية الكاتب لاستلهم قضايا الماضي والتراث العربي الذي استخدمه أحمد شوقي في مسرحيته "مجنون ليلى" حيث أراد الكاتب أيضا أن يتعرض لحالة شعب منى بهزيمه عسكرية نتيجة استرخاء القوة واستبدالها بقوة الكلمة التي ترتفع دون أن تؤثر إلا بالسلب وهذه كانت حالة الأمة العربية حتى كانت الهزيمة وما تلاها

من ضياع وتشتت، وكان الشاعر في داخله ثورة فكرية يريد لها أن ترى النور وتصل للناس ولكن بطريقه غير مباشرة، فكان أن لجأ للتراث وبنى عمله بازديواجية الزمان "قيس بن الملوح" و"ليلى بنت المهدي" وقصة حبهما الذي سجله التاريخ، ثم "ليلى وسعيد" وأحداث ما قبل ثورة يوليو ١٩٥٢ بمصر، ومن خلال الزمنين يناقش الكاتب قضية معاصره في زمن ثالث في جرأة واضحة ولم ينسى أن يقترح الحل "القوة من خلال السيف".

وقد لجأت من خلال هذه المسرحية إلى بعض الصور الفنية التي رسمها الشاعر بكلماته حيث كانت كحلقات تصل رؤية الصورة الأولى إلى الثانية وهكذا حتى نهاية الحلقات لكي تكتمل الدائرة.

وأرى من خلال تعرضي لتحليل هذه الصور الفنية التي شكلتها الكلمات الشعرية أن:

- ١- المسرح بمعناه المطلق يزدهر كلما كان الحوار شعرا وهذا يؤكد بدايته الأولى عند الإغريق ثم ازدهاره في عصر شكسبير ومعاصره.
- ٢- إن اللغة الشعرية أكثر ثراء وأوسع وصفا من لغة النثر التي تقتصر على تقرير الواقع بمباشرة واضحة في حين أن لغة الشعر تشكل في معناها صورا فنية تكون الرؤيا فيها أرحب وأعمق.
- ٣- إن اللغة الشعرية في الدراما الجادة تعد من أقوى المصير الثقافية لتعلم اللغة العربية السليمة لجيل فقد هوية أصله وسط هجوم من ثقافات مختلفة.
- ٤- ضرورة عرض هذه الأعمال سواء للشاعر صلاح عبد الصبور أو غيره ممن كتبوا للمسرح العربي بالشعر وهم أكثر من خلال وسائل الإعلام وبخاصة التلفزيون وفي أوقات متقاربة حتى يتعرف الجيل المعاصر على أسرار وثراء لغة العرب.

فكر وإبداع

الصورة الفنية في الدراما الشعرية عند صلاح عبد الصبور
في مسرحيتي "مأساة الحلاج، وليلى والمجنون"

وأخيرا فإن المسرح الشعري بدأ منذ القرن الخامس قبل الميلاد وسيستمر طويلا مهما قابل من رياح عكسية فهو أقوى من ن ينكسر "والشعر بصفه عامه ظل وسيظل العين الواعية الحساسة التي تعيد الاتزان إلى العلاقة بين الفرد والجماعة، بين الإنسان والكون"^(١).

(١) أنظر، دليل الناقد الادبي، ص ١٤٠.

المصادر والمراجع:

أولاً: المصادر:

١. صلاح عبد الصبور، مسرحية ليلى والمجنون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٠.

٢. صلاح عبد الصبور، مسرحية مأساة الحلاج، مكتبة روز اليوسف، ١٩٨٠.

ثانياً: المراجع:

١. إدريان بيچ، موت المؤلف المسرحي، ترجمه سامح فكري، مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون، ١٩٩٣.

٢. جون دوفينيويو، جون لاجوت، المسرح المعاصر، ترجمه نورا أمين، مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون ١٩٩٤.

٣. ريموند ويليامز، المسرحية من ابسن إلى اليوت، ترجمه فايز اسكندر، مطبعة مصر، ١٩٦٣.

٤. ستيفان بالينت، المشهد التجريبي في المسرح الأمريكي والأوروبي، ترجمة: أحمد سخسوخ فصله حوار مع مخرجي ومنظري المسرح المعاصر بالمجر.

٥. سمير سرحان، النقد الموضوعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٠.

٦. طه حسين، من الأدب المسرحي عند اليونان، مطبوعات الجديد، العدد الخامس، ١٩٧٢.

٧. فدوى مالطي دوجلاس، نشأة المصري، صلاح عبد الصبور، الإنسان والشاعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٣.

٨. محمد السيد عيد، التراث في مسرح صلاح عبد الصبور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤.
٩. محمد عناني، النقد التحليلي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩١.
١٠. مصري حنوره، الخلق الفني، دار المعارف، ١٩٧٧.
١١. مصطفى يحيى، القيم التشكيلية قبل وبعد التعبيرية، دار المعارف، ١٩٩٣.
١٢. نبيل راغب، النقد الفني، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، ١٩٩٥، من مقال للناقد الإنجليزي ت. س. إليوت.
١٣. ———، دليل الناقد الأدبي، مكتبه غريب، ١٩٨١.
١٤. ———، فن العرض المسرحي، الشركة المصرية العالمية للنشر (لونجمان)، ١٩٩٦.
١٥. ———، موسوعة الإبداع الأدبي، الشركة المصرية العالمية للنشر (لونجمان).
١٦. نعيمه مراد، المسرح الشعري عند صلاح عبد الصبور، الهيئة المصرية العامة للكتاب فصله ٢٠٠٥.
١٧. يوسف حسن نوفل، صلاح عبد الصبور.. الرمز واللون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩١.