

الصورة الفنية في الدراما الشعرية

عند صلاح عبدالصبور

من خلال مسرحيتي (مأساة الحلاج، ليلى والمجنون)

الدكتورة : نرمين يوسف ابراهيم الحوطي

نبذة عن الشاعر

صلاح عبد الصبور (١٩٢١ - ١٩٨١)

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

يعد رمزا للمفكر والفنان والمبدع الذي يجمع بين موهبة الفن وأصالته، وأعماله نتاج صراع طويل مع المعتقدات والفلسفات المختلفة ما بين وجودية ومادية ودينية تصل إلى ثلاثة عشر كتاباً وعشرات المقالات والدراسات في الفترة الزمنية ما بين 1954 وحتى ١٩٨١، وخمس مسرحيات وقصائد تتناول فيها شتى مسميات المتغيرات التي تشكل إيقاع الزمن.

وقد عاش عبد الصبور منذ صباه في العاشرة مع الأدب متنقلاً بين مراحل وأدواته بدءاً من المنفلوطي وجبران ثم ميخائيل نعيمة حينما اشتهر عوده حيث تكشف أمامه عوالم مخيفة "نيتشة"

والتي هزته، وعلى غرارها بدأ يقرض الشعر في سن مبكرة "ثلاثة عشرة عاماً، وقد لاحقته هذه الهواية حتى المرحلة الجامعية "1949".

على أن المرحلة الجامعية تعد البداية الحقيقية التي انطلق منها الشاعر حيث وصل إلى مرحلة النضج ومنها بدأ يتزود بكسل ألوان المعارف مع رفاقه عبد الغفار مكاوي وفاروق خورشيد وغيرهما، وبدأ يعايش الأسماء الكبار مثل ت. س. اليوت

وبريتون وبودلير وفاليري وروزوورث ، واختلطت بداخله الاتجاهات مثل الرومانتيكية والكلاسيكية وغيرها، وفي نطاق الشعر كانت الميتافيزيقية والرمزية والسريالية ، 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 يتضمن أن يكون نتيجة المخاض مولود له معالم.

وكان للشاعر صلاح عبدالصبور أمام كل هذا هدفاً أساسياً، هو الخلاص، خلاص الإنسان من حبائل 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 ويهتدي إلى الخلاص من خلال الثالوث
الذهبي، الدين .. الفلسفة .. الفن ⁽²⁾، وبهذا القدر من الاتساع
والشمول في الرؤية حدد الشاعر طريقة، ليتكون البداية من الحياة
التي تتسم دائماً بالازدواجية الخالده " الخير والشر " والتي شكل كل
منها ثالوثون ذهبي أيضاً، وإن كان ثالوثاً متناقضاً طبقاً للمعنى "
الخير والشر " اللذان يغيبان " الصدق .. الحرية والعدالة لأول
الخير، أما الشر فيتمثله "الكذب .. الطغيان والظلم"، ومن هذه

المعاني أقام الشاعر أعمدة أعماله الخالدة ومنها "مأساة الحلاج" و ليلي والمجنون" وهما العملان اللذان سوف نتعرض لهما.

على أن مجمل حياة الشاعر تعد ثالوث ذهبياً أيضاً بعد أن اهتدى إلى بداية الطريق، من خلال خوض تجارب الإيمان، ثم رفضه هذا الخط تماماً والاندفاع إلى ما يشبه الإلحاد بانسياقه وراء نيتشه وأفكاره العدمية، وقد استغرقت مساحة زمنية "عشرة سنوات"، وفيها أبدع بعض أشعاره التي تحولت إلى دواوين "الناس في بلادي، أقول لكم، حياتي في الشعر".

ويتجه الشاعر بعد ذلك إلى شكل آخر بعد أن يفقد إيمانه بالماركسية إلى التيار الوجودي وعبد الرحمن بدوي الذي تأثر به حتى أنه يتولد عن ذلك بعض أعماله انعكاساً لرؤاه في ديوان أحلام الفارس القديم"، "مأساة الحلاج"، "الأميرة تنتظر"، "ليلي والمجنون"، "مسافر ليل"، ثم ديوان "تأملات في زمن جريح" من كتاب "حياتي في الشعر"، هذه الفترة الثانية التي استغرقت عشر سنوات من ١٩٩١ - ١٩٧١.

ثم المرحلة الثالثة ليكتمل المثلث الذهبي الذي شكل أعماله اما بعد العجز الذي اكتشفه في المرحلة الوجودية والذي لم يحقق

حلمه الكبير كشاعر حيث رفض أن يكون المجتمع هو الرمز، ولجأ إلى الإنسان ذاته ليبدأ معه رحلة البحث عن المثال، فكان أن لجأ مرة أخرى كما بدأ إلى الله .. الدين بعد أن اكتسب من مشواره الماضي خبرات نقلته وأوضحت أدواته الفنية التي أصبحت رهن إشارته لكي يصوغ من خلالها تصورات، وقد

تزامنت لديه فكرة اللامعقول وبكيت ويونسكو والتي أفرزت مسرحيته الخامسة والأخيرة بعد أن يموت الملك"، وهكذا كانت رحلة الشاعر الطويلة بين الشك واليقين (٣).

على أن كتابات الشاعر لم تكن تأتي من فراغ ولكنها نتاج مجهودات ضخمة أفرزت كما سبق سبعة دواوين شعرية وخمس مسرحيات وأربعة عشر كتاباً وعدد من الترجمات الشعرية والمسرحية والروائية ونحو ستمائة مقالة أدبية ونقدية ما بين 1954 وحتى ١٩٨١.

وقد كان تشكيل وتوجيه فكر الشاعر مبنياً على أسس قوية منها التراث العربي كله دون استثناء وكثير من الفكر الغربي ثم الموروث الأسطوري بدءاً من الفرعوني ومروراً باليوناني والبابلي والآشوري مع حكايات سليمان الحكيم (٤)، أضف إلى ذلك الفكر الصوفي الذي تزود به الشاعر في مراحل مختلفة من حياته والتي كانت بذرتة راكدة داخله منذ الصغر وقد انعكس ذلك في مسرحياته "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 وكامي و
بوسيه والفكر الماركسي.

ويزيد الشاعر في أرصده الفنية واللغوية من بعض كتاب
العصر مثل ديستوفسكي الروسي صاحب المقدرة على النفاذ إلى
النفس البشرية، كذلك الشاعر الأسباني لوركا وديوانه الشعري

"أغاني غجرية" وقد ترجمها الشاعر حيث اتسمت بالمصالحة بين
التراث والجديد وقد أخذ الشاعر في بعض أعماله، كذلك الشاعر
اليوناني كازانتزاكس، ثم الفيلسوف الفرنسي هنري برجسون، هذه
النوعيات المختلفة مع كل ما حققه الشاعر بالإضافة إلى قراءات
متفرقة لكل من "لينين"، "بوذا"، "المسيح ودانتي" ثم "الإلياذة
والأوديسة" لهوميروس، وقد تمكن الشاعر من مزج هذه الثقافات في
إنتاجه المتنوع ليخرج بعد ذلك أدباً له طابعه الخاص المتميز، على
أن الشاعر "اليوت" هو الوحيد الذي ازداد تأثر عبد الصبور به حتى
أن أوجه الشبه بينهما يكاد يتطابق فكلاهما بدأ شاعراً غنائياً ثم
انتقل إلى ميدان الدراما الشعرية، وكلاهما ظهرت الملامح الدرامية
في شعره الغنائي قبل أن يكتب الدراما الخالصة، وعشق الأساطير
حيث جعلها بعداً ثانياً لأعمالهما الفنية، وقد عرف عبد الصبور
من اليوت شخصيات القناع.

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

مقدمة

أول مدخل لابد منه

لقد عرف المسرح منذ بداياته المبكرة من خلال الشعر الذي اتصف من داخله بالدراما على يد "اسنحيلوس"⁽⁵⁾ بعد أن مر بعدة محاولات سابقة حيث تطور بعد ذلك بداية من "سوفكليس" واللاحقين 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 أن يصل إلى الرومان الذين حاولوا الحفاظ على قالبه ولكنهم لم يتمكنوا من ذلك، إلا أنهم اتخذوا الدراما الشعرية وبخاصة التراجيديات شكلاً مستقراً من خلال "سنكا" 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 "شكسبير" أو "راسين" و "كورني" ليشهد العالم قفزة هائلة للدراما الشعرية والتي تخذل على مر الزمن وحتى عصرنا الحديث.

وهكذا ولدت الدراما الشعرية بعد أن قبرت قرابة خمسة عشر قرناً، ولدت لتعيش ولتكون دليلاً يهتدي به كل من جاء بعد ذلك

وإن خبت نورها في اتجاهات مختلفة كالرومانسية والواقعية والرمزية وغيرها حيث اتخذت النشر لغة لها، إلا أن الدراما الشعرية لم تمت ووجدت من حين لآخر من يوقظ غفوتها سواء في العالم الأوروبي أو الشرقي.

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⁽⁶⁾، ولكنها بداية جريئة من شاعر متمكن وجد في الشكل المسرحي كأداة تعبير غير مباشر قدرة أكبر من الحرية في طرح أفكاره ورؤاه في ثنايا حواراته لم يكن من المتاح له أن يجدها في القصيدة الشعرية وهكذا ولد شكلاً جديداً في مصر عرف بالمسرح الشعري تجاوزاً، ومن خلاله يفجر شوقي "عدة قضايا سياسية منها "مصرع كيلوباترا" - "قمميرز" - "علي بك الكبير" و "عنترة 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 وتبطل الحركة المسرحية، وكذلك تجهض التخلق المكتمل للشخصية الدرامية المرتبطة بالحدث وحركته، وكان استرخاء الإيقاع الدرامي للمسرحية إحدى النتائج الجوهرية المترتبة

على سيادة الروح الغنائية، أي أن الصراع الدرامي تراجع، ومع ذلك
فله برجع الفضل لإقامة مسرح شعري عربي من العدم⁽⁷⁾.

وإذا كان شوقي قد وضع الأسس، فقد تمكن نفر بعد ذلك من استكمال المسيرة بعد أن وجد أرضاً مهيأة يمكن أن يقيم عليها البناء، وكان "عزيز أباظة" عام 1943 ومسرحية "قيس ولبنى"، وهي شكل سياسي أيضاً، ثم مسرحية "العباسية" عام 1947، ولكن اللغة التي صاغ منها "أباظة" كانت معجمية تنتهي إلى الماضي حيث تشيع فيها الألفاظ المهجورة والميتة، وهذه كانت نقطة قصور في لغة المسرح التي لابد أن تصل إلى المشاهد لكي يفهمها دون عناء، وعابه أيضاً التطويل في بعض المشاهد والتي تعد غريبة عن البناء الدرامي، وكانت النتيجة النقدية أيضاً تنامي الفعل الدرامي وحيويته وتأجيل الأحداث، وهذا فهم خاطئ لماهية المسرح كفن مستقل، وعلى ذلك نجد أن "عزيز أباظة" رغم ما وجده من الشوقي لا يضيف جديد سواء في الشكل أو الكم المسرحي، ولكن يحسب له الحفاظ على الشكل حتى يمكن التواصل بعد ذلك.

ثم يتخذ "باكثير" من الرصيد بدايته لكي يضيف عليه مسرحية واحدة "إخناتون ونفرتيتي"، بعد أن ترجم مسرحية روميو وجوليت "لشكسبير"، هذه المسرحية التي كتبها وهي الوحيدة ولكنها تعد رائدة المسرح الشعري بشكله الفني المكتمل كعمل مسرحي شعري والذي يعد الأول في تحقيق بناء الشخصيات الداخلي بعيداً

عن السطحية للإنتاج السابق، فهي بحق إنجاز يحسب له حيث
اخترق الأرض المجهولة مستكم؟ الرحلة نحو اكتمال المسرح
الشعري كفن عربي راسخ.

وتستمر المسيرة بعد "باكثير" لكي يحمل المسؤولية بعد ذلك "عبد الرحمن الشرقاوي" صاحب الصوت القوي والرؤية الفكرية المتقدمة والتي ظهرت في أعماله المسرحية المتعددة ابتداء من "أب مصري إلى الرئيس ترومان" عام 1951 إلى "مأساة جميلة" ثم "وطني عكا" و"الفتى مهران" والثأر لله" عام 1968، كل هذه الأعمال تولد عنها مسرحية شعرية حقيقية فقد تأكد من خلالها الشكل الشعري الجديد والتطور الدرامي.

لقد تناول "الشرقاوي" في مسرحياته قضايا عامة ثورية ليست بعيدة عن المواطن المصري أو العربي بصفة عامة، ثم انه اهتم بالقضايا على حساب بناء الشخصيات مما جعلها في أحيان كثيرة تعطل الحركة المسرحية دون مبرر مسرحي حيث كانت الشخصية بوقاً أجوف مهمتها نقل آراء المؤلف على نحو مباشر وليست شخصية تتخلق في مسيرة الحدث الذي يكشف بنيتها الداخلية، وعلى ذلك فقد تمكن "الشرقاوي" من خلق الشعر الدرامي دون أن يصل إلى خلق شخصيات حية، وإن يقيم بناء مسرحية ثابتة، فرغم جمال الشعر وقدرته على أن يستوعب تراث الماضي ويعبر عن أفكار الحاضر فقد كان كل ذلك يتم داخل بناء ممتد يعيبه طغيان الروح الغنائية على روح الدراما.

ثم توقف عند شاعرنا الذي نحن بصدد التعرض لمسرحيتين
من أعماله الخمس صلاح عبد الصبور "الذي يأتي لكي يضع لبنة
في البناء الذي وضع أساسه "شوقي"، حيث تمكن عبد الصبور "في
البداية من خلال قصائده التي حملت في طياتها

دراما شعرية وعن طريق الرؤية المركبة للعالم إلى تجاوز الازدواجية
المجدية "الأبيض والأسود" إلى رحاب التعددية الفكرية والفنية، وقد
جاءت أعماله المسرحية من خلال مرحلتين، الأولى شملت
مسرحياته الأربع "مأساة الحلاج"، "مسافر ليل"، "الأميرة تنتظر" ثم
"ليلي 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 جديدة إلى ذلك الشكل
وأن يحوله عن جدارة من شعر مسرحي إلى مسرح شعري أو إلى
دراما شعرية لها كل المقومات الفنية ابتداء 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 أو الدراما الشعرية ولدت لتبقى ابتداء من
"شوقي" إلى ما بعد "صلاح عبد الصبور" الإنسان والذي نعته
الدكتور عز الدين إسماعيل بفاوست الباحث عن الحقيقة⁽⁸⁾.

الفصل الأول

مسرحية مأساة الحلاج

هذه المسرحية 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 والغنائي حينما لجأ إلى التكتيف الدرامي في ذلك العمل الذي من خلاله كشف القناع عن بشاعة الواقع في 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 وضرواة الصراع من ناحية أخرى.

وعن المسرحية فإن الشاعر قد لجأ إلى التاريخ لكي يعيد صياغته وهو يهدف من وراء ذلك بعض إسقاطات سياسية وإبراز الرمز الذي يجسد حاضر، دون أن يتعرض لمساءلة.

وقد لجأ الشاعر أيضاً إلى التراث، وهو لا يختلف في هذا الموضوع عن التاريخ لكي ينتقي منه حدثاً وقع في القرن الثالث الهجري بطله "الحسين بن منصور الحلاج"⁽⁹⁾، والحلاج رمز

الصناعة الأب الذي كان يشتغل بالحلج وقد عمل هو أيضا بهذه
المهنة زمنا قصيرة ومن هنا كان اللقب "الحلاج".

أما عن النص الذي نحن بصدده فهو كما حققه الشاعر،
مسرحية من جزئين، الأول يحتوي على ثلاثة مناظر، والثاني

منظرين، ومن هذه المناظر الخمس كان بناءه الدرامي الذي اتخذ الكلمة الشعرية وسيلة للحوار.

أما عن الحدث فهو خط رئيسي واحد يمتد لكي يتفرع منه خطوط جانبية تبعد أحيانا ولكنها في النهاية تتعلق ببدايته لكي تتلاشى وتنتهي عند نقطة بداية ونهاية واحدة وهو الموت صلبة.

أما عن الصراع فقد تركز على دائرتين، إحداها دائرة الخير المطلق، والأخرى الشر الواضح، وبينهما الرمز الأبدي وهو الخالق".

وقد لجأ الشاعر إلى ترتيب أحداث مسرحيته طبقاً لرؤية عصرية حتى أنه بعد دراسته المتكررة لشخصية الحلاج اهتدى إلى رؤية فنية لصياغة هذه الشخصية مرة أخرى وهي أن الحلاج ثائراً وداعية اشتراكية.

وقد لجأ الشاعر أيضاً إلى إعادة الشكل الإغريقي في جزئية من المسرحية، وهي البداية حينما جعل بطل المسرحية وهو الحلاج مصلوباً، ثم تبدأ الأحداث ويستعرض طريق الحلاج وطريقته التي أوصلته إلى هذا الصلب الذي لم يتحقق إلا في النهاية، وهو الشكل الذي كان شائعة عند الإغريق حيث أن النبوءة تروى بنيتها ثم

يستعرض الفعل الذي يصل إلى تلك النهاية، وهذا واضح في مسرحية "أوديب" سوفكليس.

والمنظر الأول من الجزء الأول حيث الحلاج مصلوبا في جذع شجرة وأمامه ثالوث يتحاورون حول سبب صلب الرجل، ثم المنظر الثاني حيث يبدأ الشاعر في سرد الأحداث التي أدت إلى وصول الحلاج إلى تلك النهاية حينما يتحاور مع صديقه الشبلي وينضم إليهما بعض الشخصيات الأخرى مثل "إبراهيم"، أما المنظر الثالث فعودة إلى شخصيات المنظر الأول الثالوث الذي يتولد منه أكثر من ثالوث آخر لكي يقيم من خلالهم محاورات كلها تدور حول هذا المصلوب "الحلاج وقضيته وماهيته وفلسفته و هدفه من طريق اختاره بإرادته وأين سيصل به هذا الطريق، وهو السجن في نهاية هذا المنظر.

أما الجزء الثاني والذي يطلق عليه الشاعر صفة "الموت" وهي النهاية التي بدأ الشاعر مسرحيته بها، وفي المنظر الأول والمكان هو السجن طبقا لنهاية المنظر الثالث من الجزء الأول وحوارات تدور بين الحلاج ومسجونين لكي يبرز الشاعر من خلال الحوار الهدف الرئيسي لدعوي الحلاج وما يدور بين السجان والحلاج وهروب أحد المسجونين متأثرا بحوار الحلاج.

أما المنظر الثاني والأخير فهو المحاكمة، وهي تتكون أيضا من ثالوث من القضاة، والحاجب والحلاج، حيث تدور أحداث المحاكمة التي تنتهي بإدانة الحلاج وتأييب الشعب عليه واستفتاءه لنوعية الحكم والذي يكون في النهاية "الموت" أو "الصلب" ويكون ذلك لكي تنتهي المسرحية ببدايتها "الصلب".

هذا ملخص لأحداث المسرحية التي صاغها "صلاح عبد الصبور" شعر، محقق بعض الصور الفنية التشكيلية بجانب تجسيد الصراع الداخلي للشخصية والذي يتصاعد دون رؤيته أو الإحساس به.

وقد لجأ الشاعر في حوار الشعري إلى استعمال أكثر من لون من التفاعيل أو بحور الشعر كما يطلق عليها وهي أربعة "الرجز - مستعلن" و"الوافر - مفاعلتن" و"المنقارب - مفعولن" و"المتدارك - فعْلن"، وهي التفاعيل التي استعملها الشاعر وتمكن من خلالها أن يبرز نوعا من الموسيقى الهرمونية التي تطول وتقصّر طبقاً الفظة الواحدة^(١٢).

أما عن النص الذي كتبه الشاعر وأحداثه ولغته الشعرية
وصوره الفنية التي تمكن من خلفها منذ البداية وحتى النهاية فسوف
نتطرق لها بالتحليل الموضوعي، فقد توفرت للشاعر الطاقة
الإبداعية ثم المستوى الثقافي آنذاك "ولا يمكن خلق العمل الفني
العظيم إلا بتوافر عاملان، الطاقة الإبداعية الكامنة في الفنان،
والطاقة الثقافية الكامنة في العصر، وقد اجتمعا في
هذا العمل" (١٠)

والشاعر يبدأ مسرحيته من حيث النهاية، وهذه تحسب له
طبقا لما كان عليه منذ بداية المسرح الإغريقي والذي بدأ شعرا، وفي
مسرحية "أوديب" حيث ألقى الكورس منذ البداية النبوءة التي تتحقق
ببداية العمل (١١) حتى نهايته التي لم تكن سوى الخبر الذي ألقاه
الكورس في بداية المسرحية، وها هو الشاعر يستعيز عن كورس
أوديب بالثالوث "التاجر - الفلاح - الواعظ" وهم يمثلون

طوائف الشعب، وهم هنا في المنظر الأول يتحاورون حول صلب
ذلك الشيخ وكل منهم يسأل عن السبب، وكل منهم يستلهم فكرة
يمكن أن يستفيد منها، يتضح ذلك في هذا الحوار :

التاجر : نعم .. فقد يكون أمره حكاية طريفة أقصاها
لزوجتي حين أعود في المساء .. فهي تحب
أطباق الحديث في موائد العشاء .

الفلاح : أما أنا .. فإنني فضولي بطبعي .. كأنني قعيدة
بلهاء .. وكلمما نويت أن أكف عن فضولي
يغلبنى طبعي على تطبعي.

الواعظ : وحبذا لو كان في حكايته موعظة وعبرة ..
فإن ذهني مجذب عن ابتكار قصة ملائمة تشد
لهفة الجمهور أجعلها في الجمعة القادمة
موعظتي في مسجد المنصور. (١٣)

والشاعر هنا يرسل من خلال ذلك الحوار المتبادل بين
ثلاثتهم صورة يتضح من خطوطها الرئيسية كنسه الفلسفة التي
تحكم وتتحكم في فكر عامة الناس، فالمادة الواحدة، وهي هنا منظر
الحلاج مصلوبة، يتولد عنها عدة أفكار تحقق هدفا يختلف تماما
عن سابقه، ويتضح كذلك في أن الشكل الفني بمدلوله يترادف مع
التعبير اللفظي وأن مضمونه يوازي المعنى الذي قصده الشاعر
دلالة أو فكرة أو نظرة فلسفية وما شابهها، فرغم بشاعة المنظر إلا
أن هؤلاء الثلاثة يجسد كل منهم ما يروقه وما يعود عليه بالنفع،

وهي صورة مركبة انقسمت إلى ثلاثة لوحات والمصدر واحد
والكلمات متراسة توحى بموسيقى وإيقاع هادئ طبقا لنوعية الحوار
الذي يبعد تماما عن أي صراع أو تطور،

فالمستوى يكون واحداً رغم الثقافة الدينية أو الدنيوية ولكن يجمعهم في ذلك منفعة حسية وذاك واضح في مناقشاتهم.

فالحلاج مصلوباً، جثة انتزع منها الروح معلق في جذع شجرة، منظر يوحي بالشفقة والخوف، يتحول ذلك المشهد من خلال هؤلاء الثلاثة إلى صورة تنقسم إلى ثلاث لوحات تناسب كل منها هوية ثلاثتهم وينعكس المعنى طبقاً للحالة الاجتماعية، فالأول، تاجر "يريد أن يجد المادة التي تساعد على قضاء وقت عشاء مع زوجته حتى يكون متجدداً، والثاني "فلاح" وإدراكاته محدودة فهو يريد أن يكون متداخلاً في كل شيء حتى يكمل نقصة لديه، أما الثالث، "واعظ" فإن ثقافته الدينية لا تسعفه عادة ويأمل في أن يجد فيما يراه مادة خصبة يستعين بها في أداء وظيفته، وعلى ذلك تكتمل اللوحات الثلاث والتي مكوناتها من الحلاج المصلوب وحكايته التي لم يستقر عليها أحدهم بعد.

وينتقل الشاعر من تلك الصورة لكي يتعرض لصورة أخرى تفسر السؤال الذي طرحه هؤلاء الثلاثة عن حكاية الحلاج، وذلك حينما يلتقوا بمجموعة من الحرفيين وهم ستة، أي أن العدد هنا تضاعف، ويدور الحوار بين الثلاثة والمجموعة التي تعترف

بأنهم قتلة ذلك الحلاج، وأداة الجريمة لم تكن سوى الكلمات،
ويرسم الشاعر صورة فنية زاخرة بالمعاني وتجسد المعنى الذي

أرادوا له أن يصل إلى السائلين الثلاثة :

المجموعة : صفونا .. صفاً .. صفاً

الأجهر صوتاً والأطول

وضعه في الصف الأول

ذو الصوت الخافت والمتوازي

وضعه في الصف الثاني

أعطوا كل منا ديناراً من ذهب قاني

براقاً لم تلمسه كف من قبل

قالوا صيخوا .. زنديق كافر

يحنأ .. زنديق كافر (14)

وتستمر المجموعة في رصد الاعترافات التي أرادها رجال

الحكم حتى يحملوا دمه في رقابهم، ومع مغادرتهم المكان يتساءل

الثلاثة :

التاجر : هل أدركنا شيء.

الواعظ : لا .. أنا لم أفهم.

الفلاح : فلنسأل هذا الجمع. (15)

في حوار المجموعة اعترافاً صريحاً بأنهم هم الذين تسببوا في قتل الحلاج، ولكن الثلاثة لا يصلهم المعني.

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

ورغم وضوح تلك الصورة التي جعل لها الشاعر إطاراً محدداً لكي يبرز ما بداخله من حقائق ملموسة بداية من تعدد صنوف البشر بطريقة منظمة ومدرسة تتخذ الشكل الجمالي، حيث يبدأ من الأعلى إلى الأدنى سواء في الأطوال أو الأصوات، وهذه كلها تعطي القوة التي تؤثر في اتخاذ القرار، إضافة إلى المال وهو هنا الدينار الذهبي الذي يلهب الصوت فيجعله ينفذ إلى الغاية المطلوبة وهي هنا المطالبة بقتل الحلاج.

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

ولأن الحدث لا بد له أن يستمر، والبحث عن الحقيقة لا بد لها من متابعة، يلجأ هؤلاء الثلاثة إلى جمع آخر على أمل أن يجدوا

عندهم الإجابة عن السؤال، من قتل هذا !!؟ ولماذا كان الصلب ؟!
علما بأن الإجابة لن تجدي ولكن التزود من معلومة يمكن أن تقيّد
كما اعتزموا من قبل فلكل منهم موضعا سوف يلقي معلوماته فيه.

وتكون المجموعة الثانية هي الملجأ الذي يتوسمون فيه
الجواب وهم المجموعة الصوفية، ويكون السؤال من الفلاح عندما
يريد التعرف عليهم والإجابة مباشرة دون مقدمات "نحن القتلة" تماماً
كما كان اعتراف المجموعة الأولى، وبنفس الجملة والوسيلة واحدة،
القتلى بالكلمات، في كلتا الحالتين، ليزداد الأمر
غموضاً وصعوبة والإجابة لم تتضح بعد وثلاثتهم يتمسكون
بموقفهم في الحصول على المعلومة التي أرادوها، ويتحاورون عسى
أن يصلوا إلى شيء ولكن الأمر يزداد غرابة والصوفية يعترفون
بأنهم القتلة ولكن هؤلاء الثلاثة وقد توقف تفكيرهم عند نقطة عدم
الفهم "التاجر والفلاح حتى الواعظ لا يفهم شيئاً" وتظل المجموعة
تعترف بأنهم القتلة وأسباب القتل متعددة ولكنها تجتمع عند سبب
أساسي وهي الكلمات، التي كانت من أجلها النهاية، الصلب،
الموت، وكلها مرادفات لمعنى واحد، معنى كان الحلاج في شوق

إليه لكي يصل إلى حياة أفضل حينما يبادر الواعظ

بسؤالهم "أولم يحزنكم فقدته" تبادر المجموعة بالاعتراف :

المجموعة : أبكنا أنا فارقناه

وفرحنا حين ذكرنا أنا علقناه في كلماته

ورفعناه بها فوق الشجرة

وسنذهب كي نلقي ما استبقينا منها

في شق محاريث الفلاحين

ونخبئها بين بضاعات التجار

ونحملها للريح السواحة فوق الموج

وسنخفيها في أفواه حداة الأبل

الهائجة على وجه الصحراء

وندونها في الأوراق المحفوظة بين

طوايا الثياب

وسنجل منها أشعار وقصائد

قل لي ماذا كانت تصبح كلماته

لو لم يستشهد ؟ (16)

إن ما أقرته المجموعة في 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 فهي غائبة عن هؤلاء الثلاثة الذين رأوا الحلاج لأول مرة ولآخر مرة مصلوبا والسبب يتحمله كل من يعرفه، فلم تكن سوى الكلمات حيث يقول الشاعر معترفا "كانت مسرحيتي مأساة الحلاج معبرة عن الإيمان العظيم الذي بقي لي نقية لا تشوبه شائبة وهو الإيمان بالكلمة" (١٧).

والشاعر هنا في هذه الأبيات وعلى لسان المجموعة يسجل اعترافا واضحا من خلال صورة فنية وكأنها لوحة فنان استخدم

ففيها الخط واللون والمساحة بل والإطار الذي يحدد معالم تلك الصورة ذات الأبعاد الثلاث، يضاف إليها بعدا آخر رابعا وهو البعد النفسي الذي يصوره في العلاقة المتصلة بين المجموعة وهم أحياء والحلاج بعد صلبه، هذه العلاقة التي تجعلهم يتحملون التبعة بإقرارهم جهرا أنهم السبب في موته، ويصورهم في أدنى اللوحة وقد احتلوا من مساحتها دائرة ضيقة في حين يجسد الحلاج.

مصلوباً في جذع الشجرة وقد شغل أكثر من المساحة بحجم واضح، حيث أن ضالة حجم المجموعة تبرز فخامة تكوين الحلاج والشجرة لم تكن سوى خلفية، هكذا كانت الصورة الفنية من خلال تلك الكلمات الحوارية التي تحاورت بها المجموعة أمام الرجال الثلاثة، وإن كانت الرؤية بعيدة وغريبة فلا غرابة في رؤية الشاعر المتناهية التي ترصد مسالاً يراه الإنسان العادي بأحاسيس نفوق أحاسيسه لأن الشاعر يرى أبعد مما يراه الناس فيتعذب بسببهم ويفكر فيما يواجهون من صعاب وآلام مطية التفكير في ذواتهم وفي ذاته محاولاً أن يجعل من الشعر أداة تواصله مع الآخر.

وما زالت الصورة تحمل داخلها عمق رؤى الشاعر الذي جعل منزلة الحلاج بعد موته عالية وذلك على لسان الصوفية ورفعنائه بها فوق الشجرة وهذه مكانة متميزة لم يصلها وهو بين الأحياء يحيا، وإذا كانت الكلمات قد رفعت صاحبها إلي تلك المنزلة فما زالت تحمل من القوة ما يكفي أن تنشره في أرجاء الأرض بأكثر من أداة يعترف بها الصوفيون في كلماتهم الشعرية منها محاريث الأرض حتي تذوب الكلمات مع التربة كي تصبح غذاء للحبات المنزرعة فتقوى بها صلب الحبسة، ومنها بضاعات التجار المنتشرة في أرجاء الدنيا، ومنها الرياح السائرة عبر البحار حتي تنشرها في

أرض من الصعب أن يصلها إنسان، وتكون نظرة الشاعر ورؤيته
أبعد من ذلك، فهو يعبر البحار بكلماته التي تحملها الرياح، وكذلك
يقطع بها فيافي الصحراء الواسعة من خلال حداة الإبل ليوزعها
على قطاعات المعمورة،

إن الصورة الفنية قد تجسدت من خلال اللوحة التي لم تحتملها
فتمكنت من كسر إطارها لتبعث بخطوطها إلى أبعد من الحدود،
وكل ذلك من خلال الرؤية الثقافية الشاعر والإحساس الذي جعل
الحلاج من خلال هذا الاستشهاد قد حقق الرغبة فقد تحول إلى
قسوة لم يكن يصيرها لو ظل حياً، فكلمات الحلاج تثمر حسين كان
حياً ولم تمنع رجال الشرطة من القبض عليه، أما حين يموت،
فهناك الفرصة الكاملة لكي تتحول تلك الكلمات إلى أنشودة ينشدها
الناس في كل البقاع ويكون الحلاج بذلك قد حول وجوده الزائل إلى
قيمة باقية أيضاً فإنه كصوفي فإنه يحقق غاية منتهاه وهو أن
يتلاشي في المحبوب، وهذه الصورة خرج بها الشاعر، ويقول الناقد
محمد عناني "إن الشعر هو التصوير الفني التجربة الحسية، وما
التصوير الفني إلا أن تمر التجربة بالذهن فينقيها ويعدل من بنائها
ويحولها إلى صورة فنية قوية الأثر"^(١٨) وهذا هو ما فعله الشاعر
عبد الصبور.

وهذه كانت المواجهة في الصورة الفنية التي جمعت الرجال
الثلاثة ومجموعة الصوفية التي توضح سبب موت الحلاج
واشترائهم في نهايته وآمالهم العريضة في أن تكون كلمات الحلاج
وسيلة إعلامية هائلة في كل مكان، ومازال هؤلاء الثلاثة لم يصلهم

المعنى أو السبب في صلب الشيخ، فهم ينتظرون إجابة مباشرة، سبب واضح دون تداخل خطوط أو تشابك ألفاظ، وتتصرف مجموعة الصوفية دون أن يدرك الثلاثة مبتغاهم، حتى يدخل فرد واحد هذه المرة بعد انتهاء المجموعتين من حوارهما لكي يجد الرجال فرصة ثالثة مع هذا الرجل الذي يشأل أحدهم

عنه ويتعرف الواعظ عليه حيث أنه أحد أثرياء بلدته ترك أملاكه في سبيل الإتياع، أن يكون تابعاً للحلاج ومن مريديه المقربين، بل رفيق كفاح ولكنه لم يصل إلى منزلته الروحية التي جعلته شهيد الكلمة، وتكون هذه الفرصة الأخيرة لسؤاله عن سبب الموت.

وقبل السؤال يكون الجواب حينما يعترف "الشابلي" ذلك المتصوف، بأنه هو القاتل "أنا الذي قتلته"، ويكون السؤال ياشيخ ما القصة، من قتل هذا الرجل ؟.

واستمراراً لسرد أحداث المنظر الأول تكون المواجهة للمرة الثالثة بين الثلاثة والشابلي عليهم يحصلون منه على سبب پروقهم، وينتظرون حيث يبدأ الأخير في مناجاة صاحبه بحوار من طرف واحد وقد لجأ الشاعر لتحقيقه إلى تقسيمه ازدواجية غير متساوية طرفها الأول يتكون من تفعيلتين أو ثلاثة، والطرف الثاني مباشرة تفعيلة واحدة، ليحقق الشاعر تنوع الحوار من صوت واحد أتاح له

خلق صراع واضح مع النفس مشكلا صورة فنية جمعت بين
الخطوط الواضحة والمعاني الداخلية حيث يبدأ حواراه:

الشبلي : أولم ننهك عن العالمين

قد كنت عطرة نائمة في وردته

لم انسكبت ؟

ودرة مكنونة في بحرها

لم انكشفت

وهل يساوي العالم الذي وهبته دمك

هذا الذي وهبت ؟

سرنا معا على الطريق صاحبين

أنت سبقت أحببت حتي جدت بالعطاء

لكنني ضننت

حين رأيت النور نقت للرجوع

ها أنت قد رجعت أعطيك بعض ما وهبت الحياة

بعض ما أعطيت "يلقي إليه وردة حمراء (١٩)

لقد حقق الشاعر من خلال هذا الحوار صورة فنيصة رسم
معالمها بالكلمات والتضاد الواحد الذي شمل السؤال والجواب من
نفس المصدر تحمله ذلك الشبلي الصديق المقرب للحلاج، بدأه
بالسؤال الاستتاري ويختتمه بالاعتراف بالتفوق الواضح الذي انتهى
بالاستشهاد في سبيل المبدأ وقد جاء تكوين اللوحة من خلال ثمان
مقاطع مزدوجة منها ست كونت معالم الحلاج كصورة لواقع انتهى
من الوجود ولكنه مازال يعيش داخل المريدين ومنهم الشبلي.

والصورة من حيث البناء والتكوين تجسدت فيها الموسيقى المتولدة
من تقديم الشاعر الحوار الشبلي كل شطرين، الأول من تفعيلتين أو
ثلاثة، والثاني من تفعيلة واحدة أو اثنتين مما يعطي الصوت جرسا

مختلفا وهرمونية في اللحن المنطوق، ثم أن الشاعر يلجأ إلى

توظيف الألوان لكي يبرز المعنى وهو لون مؤكد

الصورة، واللونين اللذين أدخلهما الشاعر في ذلك الحوار هما الأبيض والأحمر في الألفاظ الوردية والدم للون الأحمر، ثم النور للأبيض وقد مزجهما معا في جدار واحد وهي مقابلة تتعدى مجرد الحياة والموت، وهذه الازدواجية تعني هنا مقابلة إحياء الموت الأحمر عند العرب إلى المقابلة بين حاضر وغائب، بين الملموس وغير الملموس، بين منزلة عالية كمنزلة الشهيد المصلوب منزلة لا ينطبق عليها إلا البياض نقاء وطهارة ومنزلة أرضية توصف بحمرة الجرح أو حمرة الورد أو حمرة الغروب وكلها دلالات تشير إلى شخصية الحلاج(٢٠).

ومن التكوين اللفظي والمعنوي رسم الشاعر تلك الصورة ليس الحلاج مصلوباً فقط، ولكنه تعدى ذلك إلى أبعد ما يكون الوصف، فقد أحيأ فيه الماضي وأمات داخلية الموت نفسه لكي يكون ذكرى تؤثر فيمن حوله تأثيراً لم يكن ليتحقق في حياته، وقد تمكن الشاعر من خلال هذا الشعر أن يبرز الصورة بحسية نابضة مفسرة لواقع مصلوب ولكنه مؤثر لأن أعظم قدرة للشعر هي قدرته على التفسير، ليس القدرة على بسط أسرار العالم أمامنا بوضوح، وإنما القدرة على معالجة الأشياء بطريقة تثير فينا إحساساً كاملاً بجديتها(٢١).

وعلى ذلك كانت الصورة التي حققها الشاعر من حوار
الشبلي وهو يرد على تساؤل الرجال الثلاثة وقد توحد في حوار مع
صديقه الحلاج واعترف له بالحقيقة التي رفعته إلى أعلى منزلة في
حين يشمل اعترافه ضالته المؤكدة أمام الحلاج، وتكون

نهاية كلمات الشبلي الاعتراف بأنه القاتل حينما لفظ لفظة غامضة أودي بحياته "أنا الذي قتلتته" ومع ذلك يخرج الرجال الثلاثة دون أن يحصلوا على شيء، فأحدهم يعترف "عجباً لم ندرك شيء"، ويوافق زميلاه، ليحاولوا مرة أخرى اللحاق بالشبلي حتى يمكنهم الاستفسار وينهي الشاعر هذا المنظر بمعاودة السؤال "من قتل هذا الرجل المصلوب؟".

إن الشاعر في هذا المنظر قد جعل النهاية هي البداية وقد تمكن من خلق ثلاث صور فنية كان الحلاج فيها طرفاً أساسياً واختلف في كل منها الطرف الآخر، حيث بدأ بمجموعة مختلفة من الشعب ثم مجموعة متجانسة تمثل الصوفية، وأخيراً الشبلي، وكلهم يعترفون بأنهم القتلة حتى أن السائلين والذين اشتركوا في التواجد خلال هذه اللوحات يخرجون من تلك اللقاءات دون الحصول على إجابة شافية.

ثم يبدأ الشاعر مسرحيته منذ البداية في أربعة مناظر متتالية لكي يكون الجواب متولداً من ثانياً الحوارات الكثيرة والتي تشمل شخصيات مختلفة، وفي المنظر الأول تكون البداية في بيت الحلاج مع صديقه الشبلي مرتدية ملابس الصوفية عبارة عن خرقة بالية تعكس مدى الزهد الدنيوي، وهما شيخان في نهاية العمر.

يتحاور الشخان وٲترك الشاعر لهما حرية الكشف عما بداخلهما
من أحاسيس تكون نتيجته كشف بشاعة الواقع في سيطرة قوى
البطش والظلم على مصائر الإنسان ومحاصرتها لسه حتى

الموت، حيث تبدو بسيطرة هذه القوى ودمويتا فادحة بالنظر إلى امتلاكها كل وسائل القهر فيكون حوارهما بداية الصراع في نفس العلاج، وهي بدايات الشك في أن تكون معرفة الحقيقة عن طريق الفرد وحده وبعيونه، بقلبها داخله بدلا من أن يديرها فيمن حولهم خلائق، في حين يمثل الشبلي الصوفي الاتجاه الأول، يميل العلاج إلى الاتجاه الثاني، إذن فالشبلي يرى أن مشكلة العلاج هي في قوله حين يرد عليه :

الشبلي : لا .. بل حدثت إلى الشمس

وطريقتنا أن ننظر النور الباطن

ولذا فأنا أرضي أجفاني في قلبي

وأحدق فيه .. وأسعد

وأرى في قلبي أشجاراً .. وثمارا

وملائكة ومصلين .. وأقمارا

وشوساً خضراء وصفراء وأنهارا (٢٢)

لم يكن رد الشبلي على العلاج إلا أنه أراد أن يعكس ما بداخله وما يراه هو من معاشة أصداء الزهد بعيدا عن زهد المادة الذي يعشقه العلاج، هذا ما فهمه الشبلي، لذلك آثر أن يرد عليه بما يحسه هو

وبما يجب علي الصوفي أن يتخيله، ولكن الحلاج لم يكن يقصد
المعنى الظاهر من حوارهِ مثل "كيف أميت النور والصورة الفنية في
حوار الشبلي إجابة على سؤال الحلاج الذي يوجهه إلى صديقه
تعكس ازدواجية الرؤية الظاهرة

والباطنة، وكل منهما يرى أنه على حق، والحلاج يسرى ما لا يراه الشبلي الذي يؤثر التوقع داخل نفسه التي يزودها بكمال الزهد حتى أنه يرى داخله كل ما يتوق إليه الصوفي في عياء كماله، أما الحلاج فهو يرى ما يراه الشبلي ويزيد عليه، الرؤية المادية التي تعكس مدى الظلم الواقع على المجتمع، إن الشاعر يرسم بالكلمات وهي ضرورة فنية لتصوير همومه بقضاياها، سواء أكانت قضية الإنسان أو المجتمع ^(٢٣). فالشبلي يعيش 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 النور وللشمس التي يصفها العلاج 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، ليصبح محسوسة، وتكون الرؤية 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 أو نارا محترقة، في حين يراها الشبلي شموسا خضراء

وصفراء وأنهارا وكلها ألفاظ المعاني هادئة رطبة ليس لها علاقة
باللون الأحمر أو نار الشمس المحرقة التي يصطلي بها فقراء
الناس، فالصورة إذن تجسد الحالة النفسية التي يعيشها الشبلي وهي
عكس صورة أخرى

يحياها العلاج، وعلى ذلك فإن موقف الشبلي هو موقف العارف
بالحقيقة الصوفية المتلذذ بها أو العاشق الأنساني الذي يحتفظ
بمعشوقه النوراني داخله وهو يصل إلى هذه الحقيقة عن طريق
مجانبة الدنيا والعزلة عن كل ما هو أرضي ومادي، ورغم أن غاية
العلاج أيضاً الحقيقة ولكن الطريقة التي يود أن يسلكها تقف على
طرفي نقيض مع الشبلي

والصورة كما بينها الشاعر تحمل أكثر من لون على لسان الشبلي
"الأخضر والأصفر" ثم العلاج "الأحمر" وهذه كلها ألوان تكسب
الصورة معنى تأثري تماماً كما في لوحة الفنان التشكيلي الذي
يجسد مساحاته بألوان تعكس البعد النفسي، فالشبلي يرى النور
داخله وقد اتخذ عدة ألوان وأشكال "شمس خضراء وصفراء وأنهاراً"،
واللون الأخضر هنا يعكس معنى الخصوبة والتجدد والأمل في
العطاء كما يرتبط هذا اللون بالنمو والانتشار والتكاثر وكلها مفردات
تعطي معنى الحياة والاستمرارية، أما الأصفر في وصف الشمس
فهو هنا يجسد معان كثيرة منها السمو والرفعة وهذه كلها تعكس
أحاساس الشبلي في الوصول إلى حالة نفسية عالية بعيداً عن هموم
الدنيا وناسها الفقراء، أما العلاج فينطق باللون الأحمر الذي يعطي
معنى الثورة والخطر والدم والشفق الذي يتولد منه النهاية والتحرر

الذي يقصده الحلاج بالمعنى الواسع، تحرر الناس من الفقر والعبودية المفروضة عليهم، إذا فالمسرح يعتبر تمردا على النظام القائم كما يحمل كل إبداع درامي شحنة من التغيير⁽²⁴⁾ والمعنى كان يسعى إليه الحلاج بكلماته .

إن الصورة التي أوردها الشاعر علي لسان الشبلي والسرد الذي عكسه الحلاج قد أفرزا معان لمستجدات كما نطقها الحلاج حينما تعرض لمشاكل الفقراء والظلم الواقع عليهم ثم محسوسات داخلية كما وصفها الشبلي وكلها نتيجة تحاورات من مفردات اتخذت الشكل الشعري في اللغة التي تحتمل كل معاني الحياة فالشعر يقوم بتتوير لانس في مجتمعات سيطر عليها الظلام كما في حالة الحلاج والفقراء ثم معاونة الناس في إدراك الواقع الاجتماعي وتغييره كما يرى الحلاج في حوار الشبلي فلم يعد في الامكان تصوير المجتمع بعلاقاته المتشابكة وتناقضاته الاجتماعية في شكل أسطورة، ولكن الشكل المسرحي الذي لجأ إليه الشاعر وهو يتصف بالدرامي كان مناسباً لمناقشة تلك القضية التي قدم الحلاج حياته ثمناً لتحقيقها، كذلك كان اتخاذ الشاعر لغته الشعرية لإحداق إسقاطات معاصرة "فالوظيفة الأساسية للفن السياسي هو تشجيع الجمهور على المشاركة في الصراع من أجل تغيير الواقع (٢٥).

ويستمر الحوار بين الحلاج و الشبلي حيث يتجلى وجه الشبه بينهما في جوهر التصوف، ويختلف في الشكل، فعلى حين يكتفي الشبلي بما يختلج داخله من أنوار تشعره بالراحة والطمأنينة

كفرد صوفي يعيش بعيدا عن الرفاهية التي كانت ملكاً له وتركها
راضية من أجل الإيمان بمنهجه الصوفي، إلا أن وجه الخلاف كان
من العلاج الذي لا يقل عن الشبلي درجة بل يزيد عليه في
التصوف ولكنه زاد عليه في الشكل الخارجي الذي أبصره خارج
ذاته، ورأى الناس على حقيقتهم فقراء معدمين مقهورين، وهو

يعمل على أن تصل كلماته إلى المسؤولين حتى يعتدل ميزان الكون
والعدل لصالحهم، فالشبلي يقول :

إني أخشى أن أهبط للناس

ويكون رد العلاج مباشرة :

هنا جانبنا الدنيا

ما نصنع حينئذ بالشر

وحينما يسأل الشبلي العلاج :

ماذا تعني بالشر

يكون الرد العلاج الفوري :

فقر الفقراء

جوع الجوعى .. في أعينهم تتوهج

ألفاظ لا أوقن معناها

حدثني كيف أغض العين عن الدنيا

إلا أن يظلم قلبي. (٢٦)

جاءت تلك الصورة التي أبرز معالمها الشاعر محدثا الفرق
الجوهري ما بين الحلاج والشبلي في بعض كلمات جعلت كفة
ميزان الحلاج تفوق مثيلتها عند الشبلي، هذا عن المعنى المتولد من
الصورة، أما التكوين الفعلي فهو تجسيد للرجل المتصوف "الحلاج"
يشغل حيز محدود من الصورة في حين يشغل بقية المساحة مجموع
الشعب المعدم والمتجرد من كل مزايا الدنيا، هذا التكوين لمجموع
الفقراء تربطه صلة إحساس مباشر يصل للحلاج ويعتمل داخله
حتى يجعله يتحدى الظلم في محاولة تخفيفه

عن الفقراء، والشبلي نقيضه في هذا الإحساس حيث يغوص داخله فقط لكي لا يرى من الصورة شيء لأنه تقوقع واستسلم للوحدة مع الزهد وهو يخشى أن يتخلص منها، والحلاج حين يسأل صاحبه عن الشر إذا هموا جانبوا الدنيا، والإجابة كانت مبهمة من الشبلي حينما يسأل عما يعني الحلاج بكلمة الشر، فتكون الإجابة مبهة من الحلاج الذي يخرج ما بداخله لكي يكشف جانباً من الحقيقة التي غفل عنها صاحبه لأنه انفصل عن الناس، ومن هنا تتكشف اختلاف وجهات النظر.

ويستمر الحوار بين الحلاج والشبلي وكأن الواقع المعاش يتجسد في معنى الألفاظ الشعرية، فحين يسأل الشبلي بكلمة تنهمر سيل الكلمات الموزونة لكي تكشف عجز ميزان العدل، ويبادل له صاحبه في كشف الأسباب وصنع الفقر والقيود والاستعباد وكلها مردود للظلم، والحوار هنا لم يكن بقصد تطور صراع أو البحث عن نقطة تأزم في الموقف، ولكنه كان بغية تعرية المزيد من الحقائق الثابتة وكلها تؤدي إلى الوصول لنهايات مؤلمة، ويكون ذلك من خلال صورة رسمت معالمها كلمات حوار الشبلي وقد جاءت على شكل أسئلة متعددة لم يترك الشبلي لصاحبه فرصة 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 ألقانا في

هذي الدنيا مأسورين ؟ من .. من ؟ (2٧)

إن وظيفة الشعر هنا أن ينقل إلينا الإحساس بالأشياء، لا

المعرفة بها، واللغة الشعرية على وجه الخصوص تعتمد في حيويتها

وإيماءاتها على الصور التي تشكلها⁽²⁸⁾، كذلك لم تضع 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 تزاхمت وتنافرت في مساحة كبيرة

من الصورة بينما مركز المساحة فارغا ينم عن الفاعل المجهول

والذي لجأ الشاعر إلى السؤال عنه وقد تكرر هذا السؤال مرات

عديدة قبل أن يجيب هو نفسه على تلك التساؤلات ولم يجب حيث

جعلها قضية أبدية نشأت مع المخلوق الأول وما زالت قائمة ولم
تحل ولن تحل فالظلم جزء من كل.

والحلاج حينما يريد أن يضع يده على نقطة الانطلاق لم
يجد سوى الكلمة التي تملك القوة بكل وسائلها وهو أعزل إلا من
كلمات يرى فيها التعادل الذي يمكن أن يحقق ميزان العدل ولو كان
المقابل "الموت" في حين يرى الشبلي التمسك بالمبدأ دون أن
يخطر بنفسه ومن هنا فإن ثمة صراع ينشأ بين الاتجاهين من
الحلاج والشبلي حيث يتمسك كل منهما بما يرى.

وإذا كان الشبلي قد ألقى السؤال الذي رفض أن يجيب عليه، فإن
الحلاج يرفض أيضا مجرد التعليق على ماعدد

صديقه، ويرفض بشدة الإجابة التي توصل إليها مستكرا طريقة
الصديق 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 ممن يتردى" وهنا يتردد الحلاج ويقف عند منعطف
طرق منتظرة اختيار إحداها كي يستقر رأيه عند نقطة انطلاق أو
نهاية.

يدخل طرف ثالث ليشاركهما الحوار "إبراهيم" تلميذ الحلاج لكي يخبره برسالة من ابن سريج أحد قضاة المدينة والذي يشترك في محاكمته فيما بعد، بأن أحد ولادة الأمر يظنون به سوءاً، ويعتقدون أنه رجل يلغو في أمر الحكام، ويؤلب أحقاد العامة، ثم ينصحه إبراهيم بالسفر إلى خراسان، ولكن الحلاج لا يخشى غدر الحكام، فما يعنيه من أمر إلا الكلمات، وهو يتذكر كلمات أستاذه في الصوفية عمرو تامكي :

يا ولدي

الحب الصادق

موت العاشق

حتى يحيا في المعشوق (29)

وهنا يصور الشاعر معنى الحب المنزه الذي يكاد أن يكون غاية إذا ما كان الصديق طريقة، ويجسد معنى التوحد الناتج من امتزاج الاثنين، والصورة هنا رمزا لمعنى التضحية في سبيل مبدأ دون النظر لما سوف يكون، والحلاج قد آمن بكلمات أستاذه

وعلى ذلك اختلف مع الشبلي في نظريته الخارجية للمجتمع ولم يكتف بالنظرة داخل الذات، والشاعر هنا يعكس عاطفة تؤرقه نحو

واقع مرفوض أراد تجسيده في عمل فني، والعمل الفني معادل موضوعي للعاطفة التي يرغب الفنان في التعبير عنها، ولكن ليست العاطفة التي يشعر بها الفنان (٣٠).

ويدور الحوار بين الحلاج وإبراهيم الذي يصرح له عن مخاوفه من خلال اعتراف القاضي ابن سريج له عن موقف استاذ الحلاج وما يدبر له كي يقضوا عليه نتيجة كلماته الحادة الجموع الشعب المطحونين فهم يصفونه "هذا رجل يلغو في أمر الحكام، ويؤلب أحقاد العامة".

صورة تبرز معنى الثورة اللفظية، الكلمات التي تصل إلى الداخل كي تصنع ما لم يقدر عليه سيف السلطة، والشاعر يسجل من خلال كلماته موقف الحلاج، ثم الشعب بشقيه، السلطة والناس، الحكام والعامة، حيث جعل الحكام وقد شغلوا مساحة من الصورة في موقف أنزلهم من عليائهم نتيجة تلك الكلمات مع العامة الذين ارتفعوا من الانحدار بعد سماع الكلمات حتى أن ميزان العدل قد اعتدل وهذه غاية الحلاج الذي يريد أن يصل إليها سواء بالحكام الموجودين أو بغيرهم ممن يتصل بهم على أمل التغيير والوصول إلى نفس المعنى، إعدال الميزان لكي تحيا جموع الفقراء، وهذه النصيحة التي يسديها إبراهيم للحلاج لم تكن من فراغ، ولكنها من

رجل قضاء مسئول يرى في العلاج مصلح ومناضل يخشى عليه
النهاية قبل أن يتم رسالته، ويحدد طريقه إلى الله في نداء

مستغيث، نداء لا يمكن أن يحسه سوى عاشق إلهي، وعلى ذلك
فالشاعر يكون قد وصل إلى الإيمان بنظرية الناقد أرنولد بشأن
الشعر والدين الذي يعتبرهما دعامتان أساسيتان في الإطار
الحضاري حيث يصل الناقد بمفهومه عن الشعر أنه يؤدي المهمة
التي ظل الدين يؤديها على مر العصور⁽³¹⁾.

والشاعر في المسرحية لم يأت بالحدث العام من فراغ ولكنه
كان متأثرة بأحداث وقعت ليس بالضرورة له ولكنها وقعت وعاشها
تحت نظام سياسي كان هو نفسه أحد معاصريه عن قرب بحكم
منصبه الرسمي ومشاركته الفعالة في خلق المناخ الثقافي بأبعاده
المختلفة، وعلى ذلك فالشعر والصور التي حققها من خلال الكلمات
الموزونة كانت أداة إنتاج ذهني لا يقدم المعنى العام للتجربة ولكنه
هنا يقدم التجربة نفسها من خلال اللجوء إلى التراث وتوليد الأحداث
من معطياته، فليس في وسع الشاعر أن يجرب شيئاً غير ما يقدمه
له عصره وظروفه⁽³²⁾.

والصورة الفنية التي يرسمها الشاعر بحروف الكلمات لم تكن سوى التعبير عن التجربة على هيئة صور فنية بمعنى أنه يقدم التجربة بعد قيام العقل بتحويلها إلى صورة مرئية وهو أمر شائع لا يختلف عن عالم الكيمياء الذي يحول بعض المواد التي تختلف في الخواص إلى مادة جديدة لا تمت لتلك العناصر بصلة. .

ويستمر الحوار بين ثلاثتهم حيث يعترف إبراهيم لأستاذه بالتهمة المنسوبة إليه في قوله "زعموا أن قد أرسلت رسائل سرية .. لأبي بكر الماذراني .. والطولوني ولحمد القنائي

وسواهم ممن يطمع في السلطة"، وهنا يكون الحلاج قد فطن إلى حقيقة الأمر، فالحكام الموجودين في السلطة قد أساءوا وتجاوزوا حقها لدرجة أن الظلم ساد وقتل ما بقي من عدل والحلاج لم يرتكب جريمة حينما لجأ إلى بعض وجهاء الأمة يشكو إليه ما آل إليه أمر الأمة بالكلمات التي تلهب العقول بغية إحياء ثورة تغير الواقع المر وتقلب نظام الحكم إلى العدل، على ذلك كانت الخطورة المتولدة من تلك الكلمات وإبراهيم يخشى على الأستاذ مصيرا غامضا يمكن أن يكون فيه نهايته، والحلاج لم يكن يطمع في شيء من دنيا الناس سوى إعادة حق مسلوب لأناس قهرهم الفقر والظلم.

ومن هذا الموقف لم يجد الحلاج سوى الاعتراف بتلك التهمة ولكنها بالنسبة له لم تكن سوى بداية يأمل أن تتحقق ويرد على تلميذه معلنا :

الحلاج : هم بعض وجهاء الأمة

وهموا أيضا خلصائي .. أحبائي

وعدوني إن ملكوا الأمر

أن تحلو سيرتهم ويعفوا عن سقط الفعل

أن يعطوا الناس حقوق الناس على الحكام

فنجابهم بحقوق الحكام على الناس

هم زهرة آمالي في هذا العالم يا إبراهيم (٣٣)

كانت تلك الصورة هي نقطة الانطلاق التي حددها الحلاج الانفراج
الآمل من خلال هؤلاء الناس لأنه وثق بهم وقد نطق

الكلمات وهو يرد على أحد مريديه بما يدور في فكره كي 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.

وتتجلى مرونة الشعر لدى الشاعر لتكون أداة تنوير الناس في مجتمع سيطر عليه الظلام، ولتعريف الناس إدراك هذا الواقع، وقد أبرز الشاعر في رد الحلاج ومن خلال صورة فنية موقفه تجاه ثلاث قضايا لا يفصلها شيء فهي متداخلة ومتشابكة، أطرافها وجهاء الأمة وهم خلصاء الحلاج ثم فئة الحكام الموجودين في السلطة يتوسطهم الناس، وهو الطرف الثابت، حيث أن الطرفين الآخرين لن يجتمعا بل لأبد لأحدهما أن يرحل حتى يستقيم الأمر، والحلاج في تلك الصورة يناقش مع إبراهيم ذلك الموقف وهو يري ببصيرته الحقيقة كاملة وينادي بكلماته بإتمام ميزان العدل حتى يصل الحق لأصحابه، الأمر الذي جعل ولادة الأمر يبيتوا له أمرا وهو ما جاء إبراهيم من أجلسه خوفا على الحلاج ولكي يتمكن من تدبير أمره قبل أن يتمكنوا منه.

القضية الأولى ظلم الحكام وقد كانت مواجهة الحلاج لهذا الظلم بالكلمات التي لم يكن يملك سواها وهي هنا عامل مؤثر يؤتي غايته أكثر من السيف، ولا يقنع الحلاج بالكلمات التي لم يرى أنها، من وجهة نظره، قد تغير الوضع فيفجر القضية الثانية من خلال لقاءاته واتصاله بوجهاء الأمة ممن يملكون قوة المواجهة حيث أن سلطان الحكم عاملا مهما في إغراء البشر

ويرى فيهم الأمل في قتل الظلم عندما يؤول لهم الأمر، أما القضية الثالثة، فكانت المواجهة أيضاً 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.

إن الحلاج رغم تعمقه في التصوف فهو يرى الواقع بكل تناقضاته ويحس الظلم الواقع على الناس رغم أن الظلم بعيداً عنه ولكن مشاركة منه في إحياء عدل ضائع وإبعاد فقر منتشر، هذه الصورة الواقعية لا تصل صديقه الشبلي الذي اكتفى بمعايشة الواقع داخل الذات دون التفكير فيما سواها، فهو يقول رداً على الحلاج حينما يفند أسباب اتصاله بوجهاء الأمة "لا أدري للصوفي صديقة إلا نجوى الليل".

هذه كانت الصورة التي رسمها الشاعر للشبلي حيث بينت الفرق بينه وبين الحلاج وقد اكتملت ملامحها، مساحة يحكمها إطار يشغلها الشبلي في فضاء إلا من نفسه وقد انعزل عن الناس واكتفى بالمناجاة تاركة دنيا الناس وكأنه يحيا بعيداً عنهم في عالم آخر، هذا ما جسده خيال الشاعر، حيث أن الخيال الشعري يعد عضواً من أعضاء المعرفة يتوسل بالصورة الفنية كما يقدم إلى الذهن

المتأمل دقائق التجارب وهذا ما وضع في رد الشبلي على الحلاج، وتكون الصورة فيما بينهما قد وضحت، وإذا كان الشبلي يحدد مسئولية الصوفي، فإن الحلاج يختلف معه، لأن رؤيته كانت أمل وسعت الذات وما حولها، الداخل والخارج معا أراد الدنيا والآخرة، دنياه التي يحيا فيها ويرد الظلم ما استطاع بكلماته التي

لم تكن سوى وسيلة تهبه غايته المنشودة وهي تفانيه في خالقه، والمقابل ثمن بخس، حياته وهي رخيصة إذا ما تحققت له الصلة المرجوة.

ويستمر الشاعر في حوار الصوفية حول واجب ملقى على عاتق الإنسان لابد أن يحققه، وحرص على حياة وتجنب أخطار لا يؤمن عقابها إذا ما غدر الصحاب، إن الشبلي يخشى على صاحبه من أصحابه الذين يتملقهم بغية إرساء الحق والعدل إذا ما تمت لهم الولاية يوما فربما يتكبرون له فتكون النتيجة خسارة كل شيء ونهايته إن لم تكن على أيدي الحكام الموجودين يمكن أن تكون بواسطة الحكام الجدد، أصحابه الذين وثق بهم وعرض نفسه للخطر من أجلهم، وأجلسهم على كرسي الحكم.

إن الشاعر يخلق صراعاً من كلمات شعرية، صراع بين
الحلاج والشبلي، كل يعرض رأيه، وكلاهما يرى ما لا يراه الآخر،
الشبلي يرى الخطر الداهم للحلاج والواقع حتماً نتيجة كلماته الحادة
لفئات الشعب المطحونين ووجهاء الأمة في وقت واحد، كلمات
تصل إلى الفقراء فتجعلهم وقود ثورة، وأخرى لوجهاء الأمة ليكونوا
أداة الثورة وبذلك يضمن التغيير، وفي ذلك خطر على حياته، هذه
رؤية الشبلي، أما الحلاج فهو يرى إقامة ميزان العدل هو الأساس
ولن يعتدل في تواجد هؤلاء الحكام الذين لا يرجى منهم خيراً.

والشاعر يرسم صورة لإصرار الحلاج على موقفه ورأيه مهما كانت
النتيجة فهو يرى أن حياته أرخص من كلماته، الحياة بالنسبة له لا
قيمة لها، ولكن الكلمات تبقى ما بقي الإنسان.

الحلاج : قد خبت أذن .. لكن كلماتي ما خابت

فستأتي آذان تتأمل أن تسمع

تتحدّر منها كلماتي في القلب

وقلوب تصنع من ألفاظي قدره

وتشدّ بها عصب الأذرع

ومواكب تمشي نحو النور ولا ترجع

إلا أن تسقي بلعاب الشمس

روح الإنسان المقهور الموجه

لقد جاءت تلك الصورة من كلمات الشاعر الذي أراد
لصاحبها وهو الحلاج أن يكون ثائراً دينياً، وداعية اشتراكية 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 رجلاً ربانياً يكره الطغيان وينشد العدل،
ليس لذاته، إنما للآخرين وتلك كانت فوارق بينه وبين الشبلي.

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

والصورة لطبقة المقهورين وقد رأهم بعين خياله الذي لا يكذب، رأهم
وقد استردوا حقوقهم المسلوبة نتيجة إيمانهم بكلماته التي لم ولن
تخيب إذا ما هو خاب، والصورة تجمع في مساحتها تلك الطبقة وقد
عملت فيهم كلمات الحلاج عمل السحر من آذان إلى قلوب تحول

تلك الكلمات إلى قدر محتوم يتغير من سوء إلى أمل أفضل، تتحول كلمات الحلاج إلى قوة تسري في الأذرع، إلى نور يكشف دروب مظلمة تصل بهم إلى أرض صلبة، هكذا كان تصوير الشاعر من خلال كلماته التي جاءت على لسان الحلاج مع الشبلي وقد جسد فيها الإنسان المقهور الذي يتحول إلى النقيض وأبرز فيها ألفاظ توضح من خلال التضاد المعنى المراد توضيحه مثل النور والشمس والقهر وهي ألفاظ توحى بإظهار المقصود به وهو العدل بعد الظلم أو النهار بعد الليل وهذه صورة لفظية توضح الحالة النفسية التي جاءت عليها تلك الصورة وهي هنا بديلا لعنصر اللون محقق الصورة التشكيلية.

لقد حقق الشاعر من خلال رؤية الحلاج لما سوف يكون نتيجة نهايته إذا خاب دون كلماته، حقق نوعا من الخيال الذي يعد عند الصوفية رؤية حقيقية حيث أنها صادرة من البصيرة النافذة وليس من البصر المحدود، هذا الخيال تولد عنه رموزا ذات دلالات ومفاهيم مجردة تم تصويرها من خلال المعادل الشعري للإلهام الروحي والفكري المجرد نتيجة تعامل الخيال مع الحس والعقل في آن واحد، فالشعر في النهاية ليس لغة غريبة ولكنها لغة تصويرية

مجسمة فهي توفق بين لغة الحدس وتقديم الإحساس بطريقة
مجسدة.

ويستمر الموقف بين الحلاج والشبلي وإبراهيم الذي يخشى على
أستاذه كيد فئة من الناس يوشوا به عند الحكام الذين لن يرحموا
شيخوخته ولا مكانته الدينية في سبيل تأييد ملكهم المهدد بقذائف
كلمات الحلاج، وينتظر من أستاذه الإجابة على سؤال مؤداه "ماذا
ستفعل؟".

إن إبراهيم وهو أحد مريدي الحلاج يرى أن الموقف جد
خطير وذلك الخطر نابع من تأثر الناس بكلمات الحلاج، ثم
وصول ذلك الموقف للحكام من خلال عيونهم، ومن حيث أن القوة
الحاكم فسوف تسلط على أستاذه لتكون نهايته، ومن هذه النظرة
ينتظر الرد من أستاذه.

إن ثمة صراعا ينشأ لم يكن التكافؤ فيه موجود، بين رجل
أعزل لا يملك إلا الكلمات، وحاكم يملك كل وسائل القسوة والسلطة
والجبروت، ومن الوهلة الأولى يمكن التكهن بنتيجة تلك الجولة من
كلمات المنطق نفسه، لذلك يعرض التلميذ على أستاذه الهجرة إلى
خراسان قبل أن يجيب الحلاج على سؤاله، ثم يكون العرض من
الشبلي بعد ما رأي عدم قبول الحلاج عرض التلميذ، إلى مكة لتأدية

فريضة الحج، والحلاج يكشف عما بداخله، إنه لن يترك المكان، بل سينزل للناس يكلمهم بكلمات تكشف لهم الظلم مع الظالم وكيفية الخلاص، فإذا كان الحج فريضة وجهاد، فإن درا الظلم عن الناس فريضة وجهاد أكبر، ويجب الحلاج على كلاهما، الشبلي وإبراهيم في صورة :

الحلاج : هل تسألني ماذا أنوي

أنوي أن أنزل الناس

وأحدثهم عن رغبة ربي

الله قوي يا أبناء الله

كونوا مثله

الله فعول يا أبناء الله كونوا مثله

الله عزيز يا أبناء الله (34)

لقد أتى الشاعر بصورة تجسد الفكر المتعمق في نفس الحلاج ومدى ارتباطه بالخالق الذي استمد منه القوة الروحية التي مكنته من تحدي الظالم، وزرع الكلمات المرة لكي تثبت مستقبل خال من ظلم وظلام دون مقابل، بل يمكن أن ينفق هو من نفسه

ثمنا للكلمات، ولكن لا بأس مادام موت الظلم هو الثمرة لزرع الكلمة، إن الشاعر يتوسل بالصورة الفنية إلى التعبير عن رؤيته (٣٥).

ويوضح الشاعر من خلال تلك الصورة وإجابة الحلاج على تساؤل إبراهيم والشبلي حيث لا يوافق على الهرب إلى خارج البلاد لأنه يؤمن تماماً بعدالة القضية ولم يتأثر بالخطر الذي يحيط به من كل جانب حيث لا يرى ما يراه الآخرين، فهو كما يصرح في إجابته يستمد القوة من الله.

الصورة تسجل داخل المساحة الحلاج في عليائه الروحي حيث الناس ينتظرون سماع الكلمات التي يمكن أن تتقدهم مما هم فيه، من ظلم وفقر وهوان وإذلال، من حكام قتلوا فيهم آدميتهم،

والحلاج يقرر أن ينزل ليكون قريباً من الناس، بل في الوسط حتى يمكن لكل أن يستمتع لكلماته، تلك الكلمات الربانية والوصف الدائم الذي يكون صفة الله، القوة، الفعل المستمر والعزة، صفات تنقلها الكلمات بكمالها لتكون صفة الناس حتى ينتقل إليهم بعضاً من قوتها ليكونوا أهلاً للمواجهة.

وهكذا جاءت تلك الصورة الشعرية، فهي ليست مجرد زينة بل إنها جوهر لغة الحدس، ولعل الشاعر هنا قد تأثر بالظروف المحيطة به ولكنه يصورها على لسان إحدى الشخصيات إذ ليس في وسع الشاعر أن يجرب شيئاً غير ما يقدمه له عصره وظروفه الاجتماعية، "فإن عرض الحقائق مسرحياً ولكن تعميمها بدرجة خفيفة هو ما يفعله المسرح بشكل فيه خبرة (٣٦)".

وعلى ذلك فالشاعر يبرز الصورة وقد أوضح فيها المعنى المتجسد في الذات، سواء ذاته، أو الشخصية وهي الأقرب حيث أن العمل محصور في شخصياته حول قضية طرفها شعب مقهور وحكام ظلمة، والحلاج مبعوث بالكلمات التي توضح حقيقة مقبورة.

وأمام الإصرار الثابت من الحلاج والمحاولة المستمرة من الشبلي وإبراهيم لإخراجه من ذلك المكان الذي يمثل خطراً على حياته، بل ويزيد الشبلي في إقناعه حينما يذكر له تمسكه بثوب الصوفية وحقه عليه متمثل في القرب من الله وليس الناس في قوله فلقد أحرمت بثوب الصوفي عن الناس"، ولكن الحلاج لا

يمهله مزيداً من الكلمات، بل يفجر أمراً ليقرر ماذا هو فاعل، دون
تردد أو خوف من سلطة :

الحلاج : تعني هذه الخرقه

إن كانت قيداً في أطرافي

يلقيني في بيتي جنب الجدران الصماء

حتى لا يسمع أحبائي كلماتي

فأنا أجفوها أخلعها يا شيخ (٣٧)

ويستمر الحلاج في رفض الثوب مادام يشكل مانعاً بينه
وبين الناس مردداً، إن كانت قيداً، إن كانت شارة ذل ومهانة، إن
كانت سترة يحجبنا عن أعين الناس، وأخيراً 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 وقعت مناقشاته في بيت الحلاج، ثالث صوفي قاعدته
الحلاج وطرفاه الشبلي وإبراهيم والإصرار مازال السمة الغالبة على
الموقف من قبل الحلاج الذي اتخذ قراره بهجر البيت والنزول إلى
الناس حيث كانوا وأينما كانوا لتكون الكلمة دون وسيط كي تعمل

أثراً أقوى، لقد أثر العلاج التضحية بكل شيء في سبيل مبدأ آمن به من خلال تعمقه الصوفي وأنكر ذاته للوصول إلى كسر الحاجز الذي يفصله عن الناس.

إن هدف الشعر هو الحقيقة، ليست الحقيقة الفردية أو المحلية وإنما العامة الشاملة وذلك ما حققه الشاعر من خلال

شخصية العلاج حيث أن المعالج الشعرية الأصيلة لمضمون محدد يستطيع الشاعر أن يعبر عن فرديته وأن يرصد في الوقت نفسه العمليات الجديدة التي تجري داخل المجتمع.

ثم ينتقل الشاعر إلى المنظر الثالث من حيث أنهى المنظر الثاني، فقد قرر العلاج أن ينزل إلى الناس، ولذا خلع الخرقة لكي بدأ في مقاومة الظلم وإحياء النفوس الميتة، ولكن الشاعر يمهّد النزول العلاج بـصور ثلاث كل منها تبرز فلسفة خاصة، الأولى الثلاثي من أفراد الشعب، الواعظ والتاجر والفلاح ويكون لكل منهم في تلك الصورة رؤية، فالواعظ يتوسط المساحة حيث يعترف بحق الملك على الشعب والآخران يختلفان معه في الرأي الذي يقرره :

الواعظ : وألزم كل صاحب بيت

بأن يلقي بدينار لبیت المال

لكي يثبت حق الملك (٣٨)

هذه صورة لرؤية الواعظ الذي يؤيد الحاكم حتى أنه يعلنها في خطبته أمام الناس بحق الحاكم على الشعب في كل شيء وأي شيء حتى المال، الأمر الذي يجعل رفيقيه يعترضان وهما يبينان اللواعظ رؤيتهما في الظلم وعدم المساواة ولا يصل حوارهم إلى شيء ولكنها صورة توضح النفاق من فئة مسئولة عن أحكام الدين، وهذه نقطة أو خط لرسم الصورة الكلية لشعب كان أحد أفراده الحلاج الذي وصل بصوفيته إلى مرتبة عالية رأي منها ما لم يراه الآخرين.

أما الصورة الثانية والتي يشغل مساحتها أيضاً ثلاثة، وكأن التكوين الثلاثي عند الشاعر أصبح رمزاً، وهم "أجدب"، "أعرج"، و"أبرص" وهم هنا أصحاب عاهات تختلف رؤيتهم تماماً عن تلك الصورة السابقة التي كان الدينار هو محورها، فكل منهم يشكو علة، وفي نفس الوقت يعرفون الحلاج جيداً، وسبق أن التقوا به عن قرب واستمعوا له ولهم رأي صريح تجاهه :

الأجدب : نعم إني أحب الشيخ

الأعرج : أحس إذا سمعت حديثه الطيب

بأنني قادر أن أثني الساق .. وأن أعدو

الأبرص : كأن الشمس حين أراه قد سمعت ضارعاتي

وقد سبغت مذلاتي^(٣٩)

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

ولكي تكتمل الصور الثلاث والتي تتشكل أيضا من ثلاثي،
فنجده الشاعر يجسد صورة لنوعية مختلفة وهم من تابعي الصوفية
في حالة حوار حول الأستاذ :

الأول : ولكن شيخنا قد خلع الخرقة

وهبه خلع الخرقة

تري هل خلع القلب الذي وسد في الخرقة

ولكن تلك شارتنا ورببتنا(40)

وكان من المنطقي أن تختلف الرؤية طبقاً لاختلاف النوعية من
الناس، والصورة هذه المرة اقتربت إلى حد كبير من هوية الحلاج
فالمتحاورون أتباعه وهم أقرب من شيوخ الصورة الثانية أصحاب
العلل والذين تأثروا بكراماته، وكذلك أصحاب الصورة الأولى والتي
جمعت ثلاثي متناقض يتزعمهم الواعظ الذي لا يعرف عن الحلاج
شيء، إذا فالصورة الثالثة كانت في تكوينها تجسد القضية من حيث
الفلسفة الصوفية، والحوار لم يكن أكثر من تحليل الشخصية
الصوفية.

والشاعر هنا يقيم الحوار بين الثلاثة حيث يجتمع الأول
والثالث على رأي واحد وهو أن الخرقة رمزا للصوفي تحميه من

الانزلاق نحو ملذات الدنيا وتجنبه أخطارها وهي وحدها حصن الصوفي، على حين يكون للثاني رأيا مخالفا، فالصوفية في نظره تسكن في القلب، وخلع الخرقة لن يؤثر بالقطع على الداخل، على القلب ومع ذلك يطلب منهما الاحتكام للأستاذ.

كانت هذه صور ثلاث يجسدها الشاعر قبل أن يفجر القضية الأساسية التي من أجلها ضحى الحلاج بحياته التي لا معنى لها في نظر الصوفي.

ومن هنا تتجلى مرونة الشعر من حيث قيامه بتتوير الناس في مجتمعات سيطر عليها الظلام ولمعاونته الناس في إدراك الواقع الاجتماعي، وهو ما ينادي به الحلاج ويصوره الشاعر من خلال تلك الصور المتعددة التي تتقل الحدث لكي تخلق الاستمرارية.

لقد كانت تلك الصور الثلاث بمثابة مدخل لتجمع متناقض من أفراد الشعب حتى تكون الصورة الثالثة تمهيدا لظهور الحلاج للناس بعيدة عن خلوته وخرقته وهذا أمر لم يعتده الناس ويستتكره المريدون الذين يرتدون الخرقة.

ويستمر الشاعر في إبراز الصورة للحلاج :

الحلاج : إلي .. إلي .. يا غرباء .. يا فقراء .. يا مرضى

كسيري القلب والأعضاء .. قد أنزلت مائدتي (41)

إن الشاعر لم يحقق هذه الصورة إلا بعد أن عرض ثلاث صور في ساحة المدينة بغداد عارضة من خلال الأولي طرفا مسن الفساد المستشري والقهر الذي يعاني منه الناس في ذلك الوقت، والثانية حيث الحلاج وكلماته وما تفعله في أجسدي وأعرج وأبرص حينما يكون الإحساس بالتأثير مباشرة، ولكنه وقتي يزول عندما يفارقونه، والأخيرة تجسد رد الفعل لخلع الحلاج الخرقه في نظر الصوفية واختلافهم، ثم يكون دخول الحلاج كنسمة رياح ربانية مردداً ما قاله والتي كانت بمثابة صورة تجمع الصور الثلاث داخلها مع الحلاج بالإضافة إلى فئات أخرى تلبي النداء، يضاف إليهم ثلاثي آخر يختلف عن سابقه، وهم رجال الشرطة، كل هؤلاء يشغلون أدنى يسار المساحة التي يحدها إطار وهمي حيث يكون ما تبقى من المساحة للحلاج وكلماته، والصورة تشهد تطور لسير الحدث الذي يحققه الحلاج مع الشعب، وها هو قد

أدرك تلك الخطورة بعد أن خلع الخرقه حتى تنفذ كلماته بدون عائق مستمرا في ارتباط الإنسان بخالقه والعلاقة المتوحدة مع الذات، والكل يستجيب ما عدا رجال الشرطة فهم يتصيدون المعنى الذي

يبنوا عليه الاتهام للإيقاع بالرجل متلبسا بجرم ديني وهو الشرك والكفر، فحين يصل العلاج إلى :

العلاج : أليس الله نور الكون

فكن نوراً كمثل الله

أحدهم : ولكن شيخنا الطيب .. هل ربي له عينان

لكي ينظر في المرأة

آخر : كيف إذن تظن الله .. بلا نعت ولا تشبيه

العلاج : وكوني بضعة منه تعود إليه

الثالث : فأنت إذن إله مثله ما دمت بعضا منه

هذا القول عين الكفر (42)

لقد حقق الشاعر فنية الصورة في الحوار الجدلي بين العلاج الذي أسهب في الوصف والعلاقة الضمنية بين الخالق والمخلوق مما جعل رجال الشرطة يقفون معه أمام عبارات وجدوا في معناها الظاهري نقطة انطلاق نحو إلقاء التهمة للرجل، فقد كان هذا النقاش بمثابة حوار جدلي على شكل أسئلة وإجابات بين الشخصيات التي تحاول إثبات أو دحض فكرة معينة من خلال

منهج جدلي، والفكرة تختلف بين المتحاورين، الحلاج يقصد رؤية
ورجال الشرطة لهم هدف يبحثون عنه من خلال حوارات الحلاج.

الصورة التي رسمها الشاعر قد جمعت داخلها كل فئات الشعب
وكانت فرصة لرجال الشرطة حتى ينتزعوا اعترافاً من الحلاج أمام
ذلك الجمع كشهود إثبات على كفر الرجل، وهي صورة أيضاً قد
جعل الشاعر فيها الحلاج يشغل مساحة في حين يشغل بقية تلك
المساحة كل أفراد الشعب بما فيهم رجال الشرطة.

في هذه الصورة يصل الشاعر بالأحداث إلى الأزمة، إلى
التغيير، فتصاعد الحوار قد جعل الحلاج في موقف متأزم، اتهام،
وقد تغير من داعية إلى متهم مطلوب للمحاكمة من قبل رجال
الدولة رغم دفاع مريديه ومحاولتهم شرح ما يقصد الشيخ بكلماته
الصوفية والتي لا يصل مغزاها لفئات الشعب، مما يساعد رجال
الشرطة على إثبات التهمة على الحلاج دون مقاومة، بل أنه
يستعذب العقاب الدنيوي البدني طالما لم يمس الروح التي هي
بعض من ذات الخالق، ويرى أن جرمه البوح بالسِر، حتى أن
أتباعه يحاولون إيجاد مخرجاً له كي ينقذوه من هؤلاء الرجال ويصل
أحد أتباعه في قوله "هل نتركه للشرطة" وتكون الإجابة من صوفي

آخر "هذا ما أوصانا به" لينتهي حدث كان فيه الحلاج إمامة داعية صوفي مسموع الرأي مؤثرة في كل من يلقاه، مؤلباً الناس على ظلم الحاكم، وقد انتهى ذلك الخط الثوري إلى موقف اتهام ارتضاه الحلاج حينما خرج عن العهد بكتمان السر، وقد باح به، وهو هنا يرى أن العقاب الجسدي أهون عليه من عقاب الخالق.

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

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

أنا المنظر الأول فهو السجن وهذا أمر طبيعي ليكون تسلسل الأحداث ممنطقة درامياً، فالحلاج حينما اتهم بالكفر والشرك من قبل رجال الشرطة كان السجن هو المكان الطبيعي لإقامته مع الخارجين عن القانون، وهذه بداية إقدام الحلاج لتلقي الجزاء الجسدي نظير كشف السر، بداية سياحة الصوفي نحو الموت، ففي مواجهة رجال الدولة، الشرطة والقضاء وشهود الزور والسجن وآلات الموت، تصبح كلمة الحلاج هي الشرك الذي يصل به إلى الموت، هذه كلها خطوط النقطتها الشاعر لكي يحقق بها صورا فنية تتتابع في سلاسة ومنطق يؤدي إلى حركة الحدث واستمراريته وتضاعده مع كلمات شعرية ينطقها المتواجد في الصورة كل حسب ثقافته وحرفته، وقد أطلق الشاعر على هذا الجزء لفظة "الموت".

أما عن الصورة فقد حققها الشاعر من خلال إيداع الحلاج
السجن في ظلمة ليل وتركه يتخبط موضع قدميه، ولكي بهمس في
طلب النور من الخالق، ويكرر سؤاله أمام زميلي السجن يصلهما
حوار الحلاج دون إدراك ملامحه.

الحلاج : يا صاحب هذا البيت

هب ضيفك نوراً حتى يكشف موضع قدميه

أو كل بسنا ذاتك عينيه

ويستمر " نوراً يا صاحب هذا البيت

"ويستمر" يا صاحب هذا البيت

شكراً لم يبطئ نوراً

"ويستمر" عليكم السلام (43)

صورة أبدعها الشاعر بعدما قذف الحارس الحلاج فسي
الغرفة المظلمة وتركه في تيه لا يبصر شيئاً حتى موضع قدميه ولا
يدري من يسكن معه هذا الجب فالعين لا تقوى على الإبصار في
ليل أروضي ستأثره السوداء في مكان ضيق، ولكنها البصيرة التي
يمكن أن تدرك إذا ما آتاها النور وسط الظلمة، والصورة هنا تجمع
بين ثلاثة أحدهما الحلاج في تكوين منفرد فهو مازال لم يخطو
خطوة، واثنين جلوس متحاورين سمعا صوت الحارس وعرفا من
القادم كإنسان وليس كصوفي، حينما لفظ الحارس حين دخوله
"أدخل يا أعدى أعداء الله" إذن فتهمته تكاد تكون خطيرة بالنسبة

لهما فما هي ؟ هذا تساؤل منهما، ولكنهما ينتظران القادم حتى يستقر به المقام ويعرفا منه المجهول.

وحوار الحلاج في مناجاته صاحب البيت وهو يعني ما يقول، والمعنى يصل السجينين بغير الحقيقة، إن الصورة تتحول من لون أسود داكن إلى ضوء فضي يكشف للحلاج المكان ومسئله فيه، ولكن بعد الإلحاح في الطلب، المكان مظلّم، والرجل يكسوه

أمل في مسدد الله لكشف الوحشة ولكن لا تصل الإجابة ويكرر طلبه مرات حتى تتبدد تلك الظلمة ليسري زميله من حيث لا يراه.

ويستمر الشاعر في سرد حوارهِ الشعري على لسان السجينين لكي يصل إلى حقيقة هذه الشخصية الوافدة فلا يصلها معنى حتى يشركه القول عن الصلة ويجاوبهما دون أن يصلهم المعنى أيضا لتتفرق رؤيتهم إلى النقيض أحدهما يزعم أنه رجل طيب والآخر ينكر ذلك القول ليصل الأمر إلى عراق كي يستغيث أحدهما بالحارث كي ينقذه من الآخر.

لقد حقق الشاعر من خلال هذا الحوار الثنائي تطورا لسير الحدث فقد تشابك الاثنان حتى أن أحدهما يلجأ للحارس بعد فشل الحلاج في فك ذلك الاشتباك لأنه بالنسبة لهما شخص عادي لا

سلطان له عليهما ولكن الحارس في يده السوط المعروف تأثيره
بالنسبة لهما فيكون استغاثة أحدهما للحارس يكفي لفك ذلك
الاشتباك.

وتتكون الصورة بدخول الحارس بيده السوط متسائلا عن
مصدر الصوت لكي ينفي كل منهما التهمة، ولا يجد الحارس سوى
الحلاج ثالثهما ويقسم الأخير ببراءته ويكذبه الحارس لكي يلقي
الحلاج جزاءه بالسوط على جسده عقابا له.

والصورة التي أتى بها الشاعر كي يحقق المعنى في تكوين
واضح لنزلاء السجن الثلاثة في مساحة تكسوهم ظلمة بددها
الحارس بدخوله كي يكشف سر الصوت العالي والذي احتل وحده

بقية المساحة كي يتحرك فيها بحرية انتزعت من ثلاثتهم وبيده أداة
التعذيب، السوط الممسك باليد اليمنى ذات القوة كي تهوي على
جسد بلا رحمة دون أدنى مقاومة من الحلاج أو تأوه يصدر من
صوته الذي اتهمه الحارس بإعلائه.

ويستمر الحارس في ضرب الحلاج دون جدوى فقد اعتاد ألا يسكت عن ضرب إلا عقب استعطاف وإذلال ولكن شيء من ذلك لم يحدث الأمر الذي يجعل الحارس في حيرة من أمره ليقول :

الحارس : لم لا تصرخ

الحلاج: هل يصرخ يا ولدي جسد ميت

الحارس : أصرخ اجعلني أسكت عن ضربك (44)

الحدث تسجله الصورة والكلمة توضح معنى غامض والسجن إطار تلك اللوحة والأبيض والأسود هما اللونين اللذين استغلها الشاعر أحدهما ظلمة ليل والآخر نور بصيرة، ثم ضوء يحمله الحارس، وزمى الحبس أداة استمرارية وتكشف، واجتماع هذين اللونين في صورة فنية فهو ما يبين فهم الشاعر لرموز الكلمات ومحاورته الأشياء (45).

لقد كان جدال السجينين علي الحلاج هو الخيط الذي امتد إلى اتهام كل منهما للآخر بعدم الفهم، فالأول يصفه بالرجل الطيب، والآخر ينفي ذلك حتى يتم الاشتباك الذي يتمكن الصوفي من فكه أول مرة ولكنه يتجدد ويتطور حتى أن الحلاج يفشل في

إيقافه مما يجعل أحدهما يستغيث ليكون الحارس رابعهم في الصورة
ويتكشف جزء من المجهول.

والصورة تعايش حدثًا مستمرًا، في سجن مظلم، حققها
الشاعر من لحظة دخول الصوفي في جزء من ليل وما تلا ذلك
حتى تنفيذ عملية الجلد والتيه الذي سيطر على الحارس من ناحية
والدهشة التي كست وجه السجينين والسجان يشاركهما تلك الدهشة
والانفعال نتيجة تحمل الشيخ هذا التعذيب دون مقاومة.

والصورة التالية تجمع نفس التكوين فيما عدا السجان الذي
تغير موقفه حين تخاذل عن ضرب الحلاج بعدما خارت قواه دون
أن يرى أو يسمع ردا للفعل كما تعود وهو ينسحب بخطى متثاقلة
من جوار الحائط حتى يقارب الباب ويلتفت للحلاج قائلاً :

الحارس : إن لم يأنف مني قلبك

فاذكرني في صلواتك يا شيخ

السجين الثاني : سامحنا يا سيد

فالسجن يكشف أقبح ما في الإنسان

السجين الأول : هل تلعبنا في صلواتك

الحلاج : بل أدعو ربي أن يفرج عنكما (46)

تكون تلك الصورة ختاماً لبداية سجن العلاج في لحظات معدودة
من ليل مظلم يتكشف فيه الوجه الآخر للصوفي الذي يكونه دلالات
محسوسة من داخل تكوين النفس البشرية للعلاج، فقد سبق أن باح
بالسر الذي يربطه بالخالق فخشي أن تفضحه أفعاله ويسقط من
علياء مكانته التي ضحي من أجلها للوصول إلى

درجة ترقى به إلى الوصول بالذات العلوية، حتى أنه تتشرح سريرته بعد الضرب المبرح وقد شعر أنه مازال عند مكانته مع الخالق حينما يطلب منه الحارس أن يغفر له فعلته باكيا على كتفيه، فتكون إجابة الحلاج "بل أشكره أن أنصف حالي في الحب إذ عاقبني في بدني"، وكان ذلك رأي الحلاج بعد التعذيب.

إن الصورة التي رسمها الشاعر للحلاج معذبة، وزميله في السجن لا يصدقان ما يروا ويظنان أن الصمم قد أصابهما حتى لم يسمعا صراخا أو يشاهدا حركة من الحلاج تدل على أدنى مقاومة نتيجة ذلك السوط الذي يعرفانه جيدا، ثم اعتراف الصوفي باليقين الذي وصله من إنصاف الخالق له، مكانته التي لم تنقص، وندم الحارس على تماديهِ في ضربه، كل ذلك صوره الشاعر في لوحته بمفردات ذات دلالات تحمل تورية حتى يكون جانبا من الصورة بينهما وإن كشفت فقط للحلاج، فالمفارقة الشعرية وليدة موقف شعوري يتضمن موقفا مناقضا له وهو مع ذلك متسق معه أي تكامل معه في الصورة، وهذا واضح من قول الحلاج بعد الضرب المؤلم "أن عاقبني في بدني" وهو يعلم تماما عقاب الروح ونتيجتها بالنسبة للصوفي، وزميله في السجن لا يصلهما المعنى حتى السجان لا يفهم ولكنه يطلب منه الصفح والمغفرة والدعاء له في

صلاته، كذلك السجينان تكون لهما رؤية جديدة وتسقط رؤيتهما الأولى، ويكون حوار آخر بين ثلاثتهم بعد أن ينصرف السجان يتعرف كل منهم على الآخر ويسير الحدث بطيئاً ويوضح الصوفي حقيقة دنيا الناس ويقص الآخر مأساة حياته من ظلم وقع عليه من الناس أدى إلى موت الأم لينقل إلى الحلاج واقع مؤلم

يضاف إلى الرصيد الهائل من ظلم ومهانة، "إن المسرح يجب أن يعيد صياغة الواقع من جديد" (47) وهذا ما قصده الشاعر .

وينتقل الشاعر إلى صورة فنية أخرى في تسلسل الأحداث، داخل السجن من خلال حوار السجين الثاني قصة مأساته منذ الصغر والأهوال التي عايشها مع الأم نتيجة ظلم فادح من مسئول جعل الأم تودع دنيا الناس متأثرة بمرض ملعون يسمى "الفقر" وليس الجوع، حتى أن الحلاج يسأله "هل ماتت جوع"، فيرد الآخر :

السجين الثاني : أمي ما ماتت جوعا .. أمي عاشت جوعانة

ولذا مرضت صباحا .. عجزت ظهرا .. ماتت

قبل الليل

الحلاج : فليرحمها الله

السجين الثاني : بل فليعلن من قتلوها (48)

إن الشاعر هنا يصور مأساة على لسان أحد السجناء الذين
وصلوا إلى تلك المنزلّة نتيجة ظلم أصاب أقرب الناس إليه، وقد
ضمن تلك الصورة معان كانت بمثابة ضغوط متعرجة ومتشابكة
ولكنها في النهاية تصل إلى لا شيء، واللغة الشعرية بما تزخر به
من موسيقى إيقاعية نابعة من تفعيلات متساوية أحياناً ومتناقضة
أحياناً أخرى تملك الإبحار في خبايا النفس الإنسانية في محاولة
الاكتشاف عوالمها، وقد وضح ذلك من خلال مفردات ودلالات
المعنى المتجسد في إقرار السجين عن كيفية موت الأم، وقد صور

الشاعر لحظات النهاية وأجزها في يوم واحد وجعل الفعل المتولد من جوع يسبقه فقر متحرك في تصاعد إلى نهاية مأسوية.

فالحلاج حينما يسأل السجين عن سبب موت الأم وهل الجوع هو السلاح أو هو أداة الموت "ماتت جوعانة" وهو ما جرى عليه العرف السائد "سبب الموت الجوع"، ولكن الشاعر يفلسف تلك القضية ويوضحها في قوله "إنها لم تمت جوعانة بل عاشت جوعانة"، والجوع هو الداء ومع الفقر لا يكون للدواء معني لأنه لا دواء أصلاً ثم مراحل تطور الفعل والحدث، المرض أولاً، ثم يليه العجز الذي يشل الحركة ثم الموت وهو فعل النهاية، والصورة بمراحلها الثلاث لأم والابن والحلاج يتخذان من الصورة زاوية محدودة وبقية المساحة مقسمة لثلاث مساحات متساوية في المكان والزمان، الصبح، الظهر ثم الليل، ثلاث مساحات زمنية لثلاث أفعال تتحقق كل في زمن مستقل، وكأن الشاعر يصور نهاية الأم في مراحل معاناة متداخلة، ولغة الشاعر في تلك الصورة تلعب فيها ظلال الدلالات دوراً كبيراً.

ويستمر الشاعر في رصد حواراته بين الحلاج والسجين لكي يتبين مدى وقع الظلم على الناس ويشاركهما السجين الأول في مناقشة تلك القضية، حيث يميل الحلاج إلي سلاح الكلمة في حين

يؤيد السجينين سلاح القسوة ويكون لكل منهم رأيته فيكون ندار
الحلاج "هل أرفع سيفي .. أم أرفع صوتي .. السيف أم الكلمة"،
فالصراع في مأساة الحلاج يأخذ طابعة فكرية محضا (49).

ويستمر الحدث داخل السجن ويتطور بهروب السجين الثاني بعد
معرض الأمر على الحلاج لكي يهرب حتى يمكنه كفاح الظلمة
من خارج أسوار السجن ولكن الصوفي يرفض ويفضل البقاء منتظرا
محاكمته، ثم يكون الحوار بينه وبين السجين الأول الذي يلومه
لضياع الفرصة، ثم إعلان موعد المحاكمة :

كبير الشرطة : اليوم يحاكمك قضاة الدولة .. فلتمض أمامي

الحلاج : هذا أحلى ما أعطاني ربي .. الله اختار (50)

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 لتتجلى القدرة على تبيان من بالداخل، ثم صراعا
الأحداث الماضي الذي تولد عنه تغيير في سلوك نفر من الناس

أدى لدخول السجن بسبب الظلم الجاثم فوق رؤوس المعدومين، ثم الاختيار بين والقوة والكلمة ولكل منهجه.

وإذا كان سجيناً قد هرب وفكر الآخر في نفس المسلك، فهما قد ارتضيا طريق القوة منهج، أما الحلاج فيرى أن الكلمة سلاحاً أبقي ما بقي الدهر وقوتها يمكن أن تفوق السيف والدليل خوف الحاكم من كلماته التي بدأت ترسخ في نفوس الناس كي تكشف لهم الحق من الباطل، وها هو السجن كمرحلة أولى لصدى كلماته، ثم مثوله لمحاكمة لا يدري إلى أين ستذهب به.

وتكون الصورة في بداية المنظر الثاني وقد أطلق عليها
الشاعر "المحاكمة" حيث المكان قاعة المحكمة وقضاة الدولة يرسم
لهم الشاعر صورة تنطق بصدق الهيئة، فالأول "أبو عمر الحمادي"
أنيق وبدين، والثاني "ابن سليمان" قصير هادي الصوت، ثم "ابن
سريج ثالثهم وهو نحيل حسن السمة، بالإضافة إلى الحاجب، تكوين
وتصوير مبني على دراسة في علم الوراثة والإنسان والواقع المعاش
حينما جعل الأول رمزا للوصولي الذي يستغل علمه مقابل نفع
مادي انعكس صده على ظاهره الوصفي من حيث الأناقة في
نوعية الملابس ثم البدانة الناتجة عن مخزون أقوات أناس مظلومين،
والثاني المكر والدهاء ملازمان له سواء مع الحق أو الباطل لا فرق
لديه يساعده ويؤيده الصوت الخافت في إطلاق موافقة تصل لمن
يريد أن يسمعها، أما الثالث فالمظهر يعكس الجوهر من حيث
الصوت العالي المتولد من صوت الحق ثم نحافته التي تدل على ما
بداخله، والصورة معناها واضح ويؤيد حوارات القضاة الثلاثة
يترأسهم كبيرهم "أبو عمر" المعين من قبل الحاكم فالقرار النهائي في
يده وإن خالفه القاضي الثالث، أما الثاني فهو يرى الحق ومع ذلك
يغض عينيه لكي لا يرى سوى ما يراه القاضي الأول وابن سريج
يتمسك بالرأي الواضح. :

والشاعر يعرض في مشهد المحاكمة صورة لمأساة أنشطر فيها
العدل إلى أشلاء بواسطة القاضي المبعوث من قبل السلطة، فهو
يبدأ بإدانة الحلاج قبل أن يمثل أمامه أو يسمع كلمة 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 ابن سريج على ظلم
الرجل من قاض بضاعته العدل، ويكون الثاني في موقف مائل نحو
الأول يوافقه في كل ما يصدر عنه، ويظل صراع صاعد الكلمات
الأول والثالث بعيدا عن القاضي الثاني سوى موافقة الرأي الصادر
من أبي عمر رجل الدولة، وتظل الصورة حتى يمثل الحلاج ليكون
موضع سؤال من أبو عمر وابن سريج، الأول يكيل له التهم والآخر
يحاول أن يجد من بين كلمات الحلاج مخرجاً له لتكون جولة بين
اثنين والحلاج هو العامل المشترك بينهما سواء بالإدانة أو البراءة.

أبو عمر : هل جاءوا بالرجل المفسد ؟

ابن سريج : توفي صوت خفيض " أأبا عمر .. قل لي ..

ناشدت ضميرك أفلا يعني وصفك

للحلاج .. بالمفسد وعدو الله قبل النظر

في مسأله .. أن قد صدر الحكم ولا

جدوى عندئذ أن يعقد مجلسنا ؟

أبو عمر : هل تسخر يا ابن سريج (51)

وهذه صورة لمحاكمة الصوفي القضاة يحمل أحدهما داخله
شر مطلق والآخر يمثل جانب الحق أو الخير المبني على المنطق
أما الثالث فهو سند لأول يؤيده لكي تكون الأحداث اثنين أمام
صوت واحد لتكون النصرة للأكثر، والشاعر يبني تكوين الصورة
بخطوط واضحة من كلمات شعرية، فحين يكون صوت القاضي أبو
عمر جهرة في نطق الكلمات ووصف الحلاج "بالمفسد" يكون

صوت ابن سريج خفيض لكي لا يفضحه بكلماته إذا تعالت،
والصورة على 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 تعبيره للنسب التقليدية المتعارف
عليها (52) ومن هذا الرمز تتم المحاكمة، اتهام واضح صريح من
أبو عمر يؤيده ابن سليمان ودفاع مستميت من القاضي ابن سريج
في حق الحلاج وهو العدل، وبالرغم من استمرارهما في غرس التهم
للحلاج وإصرارهما على تلك الجلسة وذلك المجلس موصى عليه
"مخصوص" إلا أن ابن سريج يعترض لكي يعيد ميزان
العدل إلى وضعه قبل أن ترجح كفة ميزان الظلم :

ابن سريج : هل خصوا هذا المجلس بالظلم

قل لي في لفظ واضح

هل نحن قضاة باسم الله

أم باسم السلطان (53)

يوضح الشاعر في هذه الصورة شكلا غير ثابت الشخصيات
ثلاث تجمعهم صفة واحدة "قاض" ويختلفون في تحديد معنى العدل،

أحدهم يتزعم مجلسهم ويميل إلى جانب نصرة الحاكم حتى لو كان
في تحقيق ذلك لصق التهمة على المظلوم والآخر يوافقه القول على
مضض خوفا على المنصب من الضياع، أما الأخير فلا يخشى
في الحق لومة لائم ويقولها

واضحة في تساؤل استتكري عن موقف هذا المجلس وباسم من
يحكم ؟

والشاعر حينما يرسم هذه الصورة يبغى استمرار صراع
بالكلمات قبل نزول الصاعقة على الحلاج وابن سريج مصر على
رفض إدانة الرجل دون إعطائه فرصة لكي يدافع عن نفسه وفي
ذلك ظلم واضح.

ويستمر المجلس في المناقشة دون أن يصل إلى شيء حتى
يصر ابن سريج على إعطاء الكلمة للحلاج، ويوافق أبو عمر
ويتكلم الصوفي كثيرا في وصف علاقته بالخالق حتى يتصيد أبو
عمر من بين الكلمات معنى يرمي الحلاج به بالكفر، ويعترض ابن
سريج مرة أخرى لأن ما بين المخلوق والخالق لا شأن للمجلس به.

ويظل صراع الكلمات بين القاضي أبو عمر والحلاج عليه
يهديه بكلمة فيها الطعم الذي به يصطاد فريسته، وابن سريج له
بالمرصاد يقظا في وصف الحق، يفوت الفرصة تلي الأخرى حتى
يصل رسول الحاكم يخبرهم أن السلطان يتنازل عن حقه ولكن لا
يمكن أن يترك حق الله يضيع.

ويحاول ابو عمر جاهدا إيقاع الصوفي في موقف يتهم فيه

بالكفر ويلجأ الشاعر مرة أخرى إلى صورة توضح ذلك :

ابن سريج : "للحلاج" هل تؤمن بالله

الحلاج : هو خالقنا وإليه نعود

ابن سريج : هذا يكفي لكي يثبت إيمانه (54)

الكلمة وحدها هي التي تشكل ملامح الصورة وأبعادها، حوار طويل للحلاج يكشف فيه عن معنى الظلم والعدل دون مراعاة للبشر حتى ولو كان السلطان، والقاضي أبو عمر ينتظر الكلمة من بين الكلمات الكثيرة والتي تحمل الشك واليقين فيتجاهل واحدة ويتمسك بالأخرى التي منها تكون التهمة، ومع ذلك فالقاضي ابن سريج يساند الحلاج ويحاول أبو عمر جاهدا إضعاف إرادة الحلاج فهو يمتلك من الدهاء ما يكفي لاستدراج الحلاج إلى نهايته، ويكسبون سؤال ابن سريج بمثابة انتشال الصوفي من بين مخالف القاضي أبو عمر.

إلا أن أبا عمر لا يعرف اليأس فيحاور ويناور ويرمي بأسئلة لا معنى لها مما يجعل ابن سريج يرفض هذا التناحر الأجوف ويهدد بترك الجلسة.

أبو عمر: سنمضي يا ابن سريج

ابن سريج : فأنا استعفي من مجلسكم

أبو عمر : هذا لك يا ابن سريج (55)

لقد تمكن أبو عمر بإلقاء التهمة للحلاج، ثم يتلو ذلك بنجاحه في إبعاد ابن سريج عن الساحة التي خلت له وحده،

فالقاضي ابن سليمان ليس لديه سوى الموافقة على حكم زميله،
ويضيق أبو عمر الخناق علي الحلاج، وبالدهاء أيضا يصل إلى
إثبات التهمة على الحلاج بشهادة مريديه وزملاءه في الصوفية.
إن الصورة السابقة توضح نهاية الصراع بعد مغادرة القاضي ابن
سريح وإلقاء التهمة بواسطة الشبلي زميله المقرب

بسؤاله "هل تزعم مثله .. أن الله تجلى لك" فهذه بداية وضع الحبل
حول الرقبة، ويضيق الخناق حول الشبلي حتى ينتزع منه اعترافا
ضمنيا 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 أن يخرج الشبلي"

ما رأيكم يا أهل الإسلام

فيمن يتحدث أن الله تجلى له

المجموعة : كافر .. كافر

أبو عمر : بم تجزونه ؟

المجموعة : يقتل .. يقتل

أبو عمر : دمه في رقبتكم

المجموعة : دمه في رقبتنا (56)

وتكون الفرصة للقاضي قد نضجت فيعلنها مدوية :

أبو عمر : يصلب في جذع الشجرة

الدولة لم تحكم

بل نحن قضاة الدولة لم نحكم

أنتم .. حكمتم .. فحكمتم

فامضوا قولوا للعامة (57)

كانت هذه الصورة واضحة المعالم للنهاية، حكم على الحاج

بالصلب في جذع الشجرة، أما التكوين فهو القاضي أبو عمر يمثل

مساحة وابن سليمان تاهت معالمه أمام جبروت أبوعمر ، ثم العامة

الشعب يشغل مساحة أخرى بارزة لصدور الحكم من خلاله،
والحلاج بين المساحتين استسلم وارتضى النهاية، فالكلمات باقية.

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

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

إن الفنان من أكثر الناس إحساساً بقضايا مجتمعه وهو
يعتبر نفسه بحكم أنه يملك أداة التعبير مسئولاً إلى درجة كبيرة عن
عرض قضايا هذا المجتمع (58)

الفصل الثاني

مسرحية ليلي والمجنون

هذه المسرحية التي حققها الشاعر عام ١٩٧٠ وكان الشعر هو لغة الحوار، استلهم الموضوع من التراث "مسرحية مجنون ليلي" الأمير الشعراء أحمد شوقي، والشكل مكاناً عصرياً أراد الكاتب أن يبرز هوية شعب أصابه إحباط متولد من هزيمة شاملة غيرت معايير مفهومه حين قام من غفوة ليجد التيه يحاصره، ولم يكن الشعر في ظل حقبة سياسية قائمة بمقدوره تسجيل هذه الحالة مثل ما فعل غيره والأمثلة متعددة مسرحية "بلدي يا بلدي" لرشاد رشدي، "الزير سالم" لألفريد فرج وغيرها، كلها أعمال خالدة سجلت واقعاً بالجلوء إلى مضمون تراثي، إذن فصلاح عبد الصبور كان كغيره من كبار كتاب عصره، فاللقاء بين الفنان وتيار الأفكار في عصره أصبح جوهرية، وهذه الأفكار هي التي تتولى تفسير العصر للفنان وتعميق فهمه لهذا العصر" (59).

والنص الأصلي لأحمد شوقي يصور علاقة الحب التي نشأت بين قيس ابن الملوح من بني عامر وابنة عمه ليلي بنت المهدي، ويبين كيف شبب بالحبيبة بوحي من الشيطان رغم معرفته بالعبادات القبلية التي تحرم على الفتى أن يتزوج بالفتاة التي يشبب

بها، ثم اضطرار ليلي ووالدها إلى رفض قسيس كزوج رغم الحب
الذي يربط بينهما وذلك حفاظا على سمعتها بين القبائل إلى آخره،
حيث تتزوج ليلي من ورد الذي يحافظ على عذريتها بالإضافة
لإتاحة الفرصة للقائها بقيس ولكن الرفض يكون الرد

المنطقي من ليلي وفاء للزوج، ويمضي قسيس حزين شريداً، وتحزن ليلي عليه حتى يكون الموت نهايتها سريعاً ثم يلحق بها قيس عندما يعلم بموتها ليسجل التاريخ قصة الحب الذي يخلدها.

لقد أخذ الشاعر من التراث الاسم وغير الشكل والمضمون، حتى الاسم يكون له عند الشاعر رؤية فلسفية "مجنون ليلي" ليتحول إلى ليلي والمجنون" العنوان الأول يشير إلى شخصية واحدة وهو قيس "المجنون" والذي يحب ليلي، أما العنوان الثاني للشاعر فله دلالة مركبة "ليلى" وهذا اسم رمز لبلد "مصر" أما المجنون فهو شعب فقد صوابه تماماً كالمجنون الذي يغيب عقله، ومن هذا المنطلق يتصرف الشاعر في بناءه الدرامي حيث لا صحراء، ولا أعراب، ولكن المكان "مصر" والزمان لم يكن الماضي ولكنه الحاضر في القرن العشرين ما قبل ثورة يوليو ١٩٠٢ بمصر⁽⁶⁰⁾، والأشخاص مجموعة شباب تعمل في جريدة والعلاقة وطيدة بين الصحافة وقتئذ والحالة الاجتماعية والسياسية.

أما الأحداث فهي تتوالى من خلال مناقشات تتخللها صراعات فكرية تصل إلى محاولة شغل الفراغ والقيام بعمل يقتل الملل وهو التمثيل المسرحي، والنص "مجنون ليلي" وكأنه نظرية

براندالو وشكسبير قد فرضت نفسها "المسرح داخل المسرح" وسوف
يكون التركيز على الصور الفنية من خلال الحوار الشعري.

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

المنظر الأول من الفصل الأول غرفة تحرير 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 الشاعر من خلال هذه الصور فلسفة فكرية وهي ملخص تلك المسرحية متحققة في ازدواجية الرؤية، حيث أن قادة النضال يمثلون السيف، القوة الإيجابية لإعادة حق مسلوب في أي مكان، ثم على الجانب الآخر "دون كيشوت" وهو أيضا يحاول جاهدة على نصرته 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 نبينه في تلك 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 سنة سعيد - حسان - زياد - حنان - ليلي - سلوى" بالإضافة إلى الأستاذ، إذن فالتكوين البشري مثالان أحدهما لرجال والآخر لفتيات يتوسطهم الأستاذ، ولم يكن الحوار بعيداً عن متاعب المهنة وأسرارها حينما

تعرض مقارنة بين جريدتهم وأخرى مناهضة مادحة في القصر ورجالاته بينما هم يعملون على تجسيد الواقع حتى لو وصل إلى هجوم وتجريح.

لقد كان الشخصيات الشاعر أبعاداً حقق فيها أوصافاً كانت ضرورية لكي يمكن أن يتعامل معها دون غرابة في سير الأحداث، حيث أن الحكمة تتطور مادياً من خلال الشخصية التي تتحدد خصائصها وأفعالها من خلال البناء الدرامي وبذلك تكون علاقة الشخصية بكل عناصر العمل علاقة تأثير وتأثر متبادلين حتى النهاية (61).

وعلى ذلك كانت الملامح الرئيسية الشخصية "سعيد" قرض الشعر، و"حسان" الثورية، أما "زياد" فهو المجنون، أما عن الجنس الآخر فكان مسلماتها التعقل والشعر، ومن هذه التصنيفات كانت معطيات الشخصيات وتفاعلها وانطلاقها دون وجه غرابة، ومن

خلال ثورية "حسان" تكون مقارنته بالجريدتين من منطلق أعداد
التوزيع :

حسان : نحن نوزع بضعة آلاف

وصحيفتهم عشرات الآلاف

أما اللعنة

فأنا أعرفهم يستجدون سحائبها كالمؤمن إذ

يستجدي البركة وشعارهم المعتاد

أقرأنا واللعنا

لكن لا أحد يلعنهم في علن أو سر (62)

هذه صورة أبرزها الشاعر من خلال حوار حسان ذلك الشاب الثائر
الذي يرى من هذه المقارنة هزيمة حق ونصرة باطل الكلمة مطبوعة
لا تملك إلا إسداء نصيحة وعلى ذلك فكلاهما يتساويان في إبراز
الخبر والفرق هذا الكم في التوزيع والذي يقابله عائد مادي يحدد
نوعية حياة، رغم أن الصحف الأخرى تكتب هراءات لكنها تجد
رواجا في التوزيع وصحيفتهم جادة بكلماتها الناقدة ولكنها أقل حظة.

ويدور نقاش حول المادة الصحفية لكل الصحف ومقارنتها بصحيفتهم ويحاول أحدهم أن يستعرض موضوعا يمدح فيه الحاكم، وتعرض الأخرى كي لا تسمع ما يغضبها، ويبدى حسان الثوري رأيه بأن الحل لا يكون بالقلم وحده، ولكن ينقصه السلاح ولكل وقته، ويدافع سعيد عن الكلمة والشعر فهما كيانه، وتقلت الكلمات من زياد والكل يناقش وضع الدولة المقلوب، وكان الشاعر عبد الصبور بشير بالرمز لأحداث عايشها كانت مقدمة الهزيمة مرة "إن الزمن كان عنصرا رئيسيا بني عليها صلاح عبد الصبور أعماله المسرحية كلها" (63).

وتشارك ليلي حوار الزملاء بهدوء باهت لا يصل إلى شيء سوى إثبات وجود، فهي رغم تواجدها إلا أنها شاردة الذهن لا تعرف أين يكون المرسى، وتفتش داخلها عن كلمات تشترك بها لكي تثبت التواجد لكي يكون "حساما" تسأل عنه فالشرطة قد ألقت القبض عليه وهو أمر عادي لصحفي أن يلقي في السجن،

ولكن ثمة دلالة تربط ذلك الحوار، هذا يعكس تشتت الفكر والبحث عن منقذ.

وإذا كان الشاعر قد رسم صورة ليقارن من خلالها بسين
صحيفة ثورية وبقية الصحف، فإنه يحقق أيضا 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 سرر البلوي والخوف المقعد

الملتفين بأسمال اليأس كما تلتف البذرة

في قشر الموت الأسود من بضعة أشهر

وكتيبتنا تتقدم في أفق الليل المربد (64)

في هذه الصورة يمتد حوار الأستاذ ليغطي وصفا للحالة التي آلت
إليها الصحيفة بعدما أفرغ رجالها كل ما في داخلهم من كلمات
تنطلق كسهام مطاوية لا يمكن أن تنفذ تحت الجلد، ويكون
الأسلوب رصينا جزء يمنحه الإيقاع والتوازن شيئا من لذة تعبير عن
المعنى، فقد جسد الشاعر في الصورة شكلا لأناس أجهدهم طول

البحث عن المجهول يقفون في مساحة ضيقة في أسفل إطار
الصورة في حين أن المساحة الكلية باهتة لا يرى فيها شيئاً،

كلمات تتطلق ولا تصيب حيث الكلمات الأخرى تجد لها طريقا
ونصرة من جيل غاب عن الوعي لا يدرك ماذا يقرأ.

إن الشاعر يبين من خلال هذه الصورة خط واحد انقسم إلى
اتجاهين أحدهما وجد طريقه فوصل إلى الأعلى والآخر كان الرفض
إجابته فوق مكانه وتقهقر رغم الفارق بينهما، فالأول يعمل لمساندة
السلطة والآخر يدفع خطر السلطة، هذا الخط كان واحدة 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 يسدي نصائحه ويكشف من
خلاله صورة ما يحدث بين القصر والمستعمر، ولكن زياد بري أن
يقاطعه بعد حوار منه أخذ مساحة كبيرة :

زياد : أعرف أنك سوف تقول

والآن

يا أصحابي الشجعان يشدد علينا سيف السلطان

وذهب السلطان وأطالكم أن تقفوا جنبي لا أخشى أن

يصرعكم سيف السلطان

لكني أخشى أن يفسدكم ذهبه (65)

إن الشاعر من خلال هذه الصورة والكلمات الشعرية التي
تتطلق 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 تدخل.

أما الصورة فقد كشفت شكلا محددة عن الحياة السياسية والضغط التي كانت تحاصر أي فئة تريد توصيل معنى الحقيقة وهي هنا مصدر الخطورة على الحاكم أو الملك والحاشية، ثم وسائل الترغيب والترهيب التي لا بديل لهما وكيفية اختيار إحداها في ظل نظام اجتماعي واقتصادي سيء الأمر الذي يوضحه الأستاذ ويؤكد على تخوفه، من الذهب لا 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 أجهدهم دون الوصول إلى شيء، ولا بد بهم من التقاط الأنفاس حتى تتجدد فيهم روح النقائل، ويكون المجنون هو السائل دون غيره عن أي استفسار قبل أن يكمل الأستاذ حوار، إن المجنون يريد إيضاحا لمعنى الراحة الممنوحة لهم، هل هي إجازة طويلة ؟ أم تحويل الجهد إلى شكل آخر؟، ويفاجئ الأستاذ تلاميذه بالرد، وهو بعيدا عن أي احتمال كان منتظرة، يريد منهم تجربة حرفة التمثيل كي يحيوا جزءا

من ماضي يجعلهم يتناسوا شطراً من حاضر أتعب تفكيرهم، ويسأل
أي الأعمال تروق لهم.

إن الشاعر أراد أن يستلهم التاريخ والتراث والرمز لتشكيل
فريق عمل يجسد صورة صادقة لواقع معاش في بلد ضاع فيها

كل شيء، والشعر هنا هو إعادة تجميع ومزج الانفعالات المضطربة
(66).

إن الأستاذ ترك لهم حرية اختيار العمل، وبدأ المجنون زيادة
مختاراً مولير وبخاصة "متلوف" ويكون الرأي الآخر من زميله
"الريحاني" أي أنهما اجتماعاً على شكل واحد لأكثر من كاتب
"الكوميديا" هي المناسبة، ويكون الرأي من الثائر "حسان" باختيار
الغضب وليس الضحك موضوع يصلح للتمثيل حتى يكون قريبة من
الواقع، ويتدخل الأستاذ كي يفك ذلك الاشتباك، فالضحك والغضب
موضع جدال ولن يرضي طرف أن يتنازل الطرف الآخر عن
رغبته، فيكون الاختيار الثالث هو الحل والذي يقترحه الأستاذ، أما
الموضوع فهو الحب تلك العاطفة التي يمكن أن تهب المجهود قسطاً
من قوة، وتكون مجنون ليلي هي القصة، يوافق الجميع.

ويستمر الحدث لكي يتطور في شكل آخر فثمة صراع يدور
بين الزملاء قبولاً ورفضاً في اختيار الشخصية ولكل له رأيه الذي
يتعارض مع الآخر ليكون الحل من الأستاذ الذي يقنع الجميع
باختياره هو للشخصية المناسبة لكل منهم، وهو هنا
المخرج.

ينتقل الحدث من صراع في الرأي إلى الاستعداد للتمثيل
والأستاذ لم يقصد إلا كشف حقيقة وذلك من خلال المشهد الثاني
حيث يكون توزيع الأدوار.

ليلي، هي ليلي، سعيد هو قيس، زياد هو زياد، أما حسان
فيتقمص شخصية ورد وهو يراها بعيدة كل البعد عن تكوينه ولكنه
يرضخ للأمر.

وببدأ التدريب على الأدوار، ويستمر حتى يتكشف للأستاذ
المخرج أن المجموعة قد انقسمت إلى ازدواجية "إلفا وأليفة" في هذا
المشهد ومع التدريب يكون صداما بين الثائر والمجنون احسان
وزياد" حول قضية يرى الثائر فيها أن الحل هو السيف ولا شيء
سواه، أما زياد فيكون دفاعه ذكرى الماضي وألم الحاضر حتى
يتهمه حسان بالضعف ويرميه الآخر بالحقدفك الأستاذ الاشتباك
حيث يبين لهما أن كلاهما مكمل للآخر فهما وجهين لعملة واحدة
وكل ما ينقص مجلسهم هو غياب عاطفة الحب.

البوما

ويلجأ الشاعر إلى تجسيد المعني بالصورة الفنية بتكوين يبين
معنى الموقف من وجهة نظر الثائر حسان حينما يلتقط اللفظ من
الأستاذ :

حسان : هيه يا أستاذ

الحب .. الحب أن يصنع مستقبل هذا البلد

الحب المتأوه بل يصنعه العنف الملتهب

مجموعة أشعار بريخت ورفاقه من

جوتة حتى آخر ثرثار عرفته اللغة الألمانية

لم تمنع شرذمة النازية

من أن تتربع فوق كراسي السلطة (67)

إن الشاعر يجمع بين حياة الجد اليومي لقضايا الساعة وبين
الدوار التمثيلية المقترحة ليرسم صورة منهما معا فالتمثيل يتوقف
أحيانا حتى يكون الواقع هو مبعث تفجير القضية ويختلط الأمر ثم
يعود المشهد تمثيلا وتكون الصورة، وإذا كان ما نشأ بين حسان
وزياد ثم تدخل من الأستاذ، فهذا قد خلق موقفا جسد رؤية تصوير
معنى الواقع وكيفية حل المشكلة ونوعية السلاح الذي يؤثر في
التغيير "الحب أم العنف"، "الكلمة أو السيف".

والصورة تجمع في تكوينها بين ثلاثتهم الأستاذ في مساحة
وزياد وحسان في مساحة أخرى حيث الثائر قد سيطر على التكوين
بكلماته الملتهبة ودفاعه الذي يؤكد تمسكه بالمبدأ وهو يستشهد
بالماضي وبضعف الكلمات عبر التاريخ وقد اختار النازية مثالا
يتطابق مع واقعه، والصورة تعكس معنى متناقض واللون في تصارع

بين الأبيض والأحمر، فالثورة من منطلق ثائر والحب في معنى الأستاذ وكل وجهة نظره، ففي حين يعترض الأستاذ مبينا أن النازية قد سقطت لا يترك حسان الفرصة لاستمرار المخرج بل كان الرد حاضرا في "إن النازية لم تسقطها الكلمات".

ويعود التمثيل يسيطر على الموقف حيث يعيد سعيد الذي يلعب دور المجنون المشهد مع ليلي في موقف يملؤه الحب وملاحظات الأستاذ تقاطعه حتى يدخل "حسام" الذي كان سجيناً، أحد زملاء الدار، لكي يقطع سير الحدث وينقلهم مرة أخرى إلى دنيا الواقع، ويرحب الأستاذ بحسام.

ويعود الشاعر الصورة كي يبرز جزءا من الحقيقة عايشها الشعب
آنذاك عندما يجيب حسام على تساؤل الأستاذ "هل ضاقوا بطعامك"

حسام : "وهو يصافح الآخرين معانقا"

بل لم يجدوني أهلا للسجن فطردوني واعتذروا عن غفلتهم إذ
حبسوني شهرين لما وجدوا الثورة تشتعل بدوني (68)

إن الأستاذ حينما أراد أن يوجه سؤاله لحسام لم يكن ينبغي
سوى إطلاق كلمات كوميدية، فهو أي حسام "ممتلئ الجسم"،
وليسري روح الدعابة أمام الآخرين لكسر جمود التدريبات.

ورغم ذلك فالشاعر يأتي بصورة على لسان الوافد الجديد
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
لحالة ظلم وفي نفس الوقت عن الظالم دون خوف كانت من قلم
الصحفي حسام وعلى ذلك اعتقل وسجن بعيدا عن قلمه حتى تهدأ
حالة فوضى نتيجة كلمات، ولكن بعد سجن الصحفي تظل الحالة
قائمة لا تهدأ كي تتكشف للمسئولين حقيقة مؤداها أن حسام لم يكن
السبب في قيام ثورة فيفك أسره.

هذه كانت ملامح الصورة التي رسمها الشاعر من خلال
حوار حسام والذي كان طبيعياً ويتم تعارف بين حسام وبقية الزملاء
ويجسد الأستاذ الفرصة حتى ينهي التدريب استعداداً

للاحتفال بالوفد الجديد بعد غياب شهرين سمسجينا لينهي الكاتب ذلك المنظر.

إن الشاعر حينما فكر في مسرحية "مجنون ليلي" لكي تكون تسليتهم أراد أن يخلق موقفاً متشابه الحياة معاشة حتى يخرج من هذا الموقف سلبات الماضي الذي مازال يتكرر على شكل أفضع "السجن"، "الاعتقال"، والضياح سواء في الموضوع الذي حدد له ما قبل يوليو ١٩٥٢ أو الموضوع الأصلي في زمن أحمد شوقي الذي أراده لمسرحيته "مجنون ليلي".

فإذا كان المنظر السابق قد حقق من خلاله الشاعر جزءاً من تدريبات، فإن المنظر الثالث تكون بدايته حواراً مزدوجاً بين سعيد "الشاعر" ويلي في غرفة التحرير حيث يكون بعيداً عن التمثيل، ربما تكون نقلة إلى الواقع، حيث يلقي سعيد باتهام مباشر إلى ليلي بتواجد علاقة تربطها بحسام ويكون الرد فاتراً، كلمات لا تشفي غليل الشاعر ليعاود سعيد الهجوم مرة أخرى بشكل آخر لتكون الإجابة أكثر إثارة تلهب غيرته في صدره حتى أنه يصل إلى :

سعيد : هل أبحر ودكما فوق سريره

أم أغفى تحت سلالم بيته (69)

ويصل صراع الكلمات إلى اتهامات مباشرة تتكررها ليلى ولكنها
تعترف في ثنايا الكلمات أنها تحبه هو، أي الشاعر سعيد ولكن
دون أن يخطو خطوة إيجابية تثبت إحساسه بها، ولكن سعيد يطلق
كلمات تشغل مساحة كبيرة تحمل معنى بعيد تماماً عن

الرغبة المتقدمة داخل نفس المحبوبة ومازال الشك يراود سعيداً حتى
تتلاشي الخلوة بقدم بعض الزملاء "زياد، حنان" كي يشتركوا في
حوار آخر يخرجهم من حلم مزعج لم يتحقق، ثم يكتمل الجمع بقدم
حسان الثائر 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 تمثيلاً (٧٠)

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

وإذا كانت ثمة علاقة قد نشأت بين اثنين في الواقع ولم يتسنى لها أن تنطلق، فإن التمثيل قد اختصر الزمان والمكان حتى تلاشت المسافة وهذا ما قصده الأستاذ وهو يشير إلى سعيد وليلى حينما شعر أنهما قد اندمجا من خلال الدور المسند إليهما لكي يحقق لهما تقدما عاطفيا نحو الواقع.

والصورة مازالت ملامحها تحتاج إلى تحليل، واستمرارية الحوار الأستاذ الذي يرى أن التمثيل كان خطوة عبرت بهما إلى الواقع، وإذا كان الاندماج قد قرب بينهما إذن فالواقع يبارك تلك الخطوة التي حققت ما لم يتحقق من قبل، ويضيف الأستاذ ويؤكد صدق ذلك الواقع، خذا من جانب، وعلى الجانب الآخر من

الصورة كان حوارا آخر يعلق من خلاله حسام على تحليل الأستاذ يحمل بين طياته تهكما يمكن أن يكون حقيقة ولكنه مجرد استنتاج، فالأستاذ يوفق بين ليلي وسعيد الشاعر معترفاً أن دورهما قد قرب بينهما والنتيجة المنطقية أن يكون الواقع المعاش أقوى من التمثيل، ويكون التعليق من حسام على ذلك الواقع وهو هنا يشير إليهما ويفترض أنه يمكن أن يكون ذلك الواقع أكثر تمثيلا، أو هو تمثيل في الأصل بعيدا عن أية حقيقة ومن هنا فهو يشكك في ما يراه

تمثيلاً وهو يرمي إلى أبعد من ذلك، وهذه الصورة يحققها الشاعر لتكون بداية صراع آخر في البناء الدرامي.

وينتقل الشاعر من خلال الفصل الثاني والذي يتكون من منظرين، المنظر الأول مقسم إلى قسمين، يميناً وشمالاً، حيث ينتقل الحدث من خلالهما من خلال وسيلة إضاءة، وسعيد الشاعر هو محور الأحداث في الجزء الأيمن ومعه ليلي حيث يدور حوار بينهما يبين فيه الشاعر شكل العلاقة التي تربط بينهما، فسعيد يحب ليلي هذا إحساس لا شك فيه، ولكنه أيضاً من بقايا شروخ الماضي، وليلى على العكس منه فهي تعترف صراحة بالحب وقد ذهبت إليه في بيته ترجو للحب مباركة منه وتطوراً يجمع بينهما أكثر فالعاطفة وحدها لا تكفي، لكي يتحقق ذلك لابد أن يلتقي الجسد كي يتولد عن هذا الحب غصونا، وهذا ما يرفضه سعيد حين تذكر نشأته المتعطشة إلى الخبز حيث الجوع هو صاحب وموت الأب وزواج الأم وأشياء أخرى تؤرقه وتبعده عن معنى السعادة، ويسألها :

سعيد : هل أنت سعيدة ؟

ليلى : جدا

سعيد : بم أنت سعيدة ؟

ليلى : بالحب .. وبك .. بخنانك .. بالأيام

وبأحلامي أن طافت في أفق الغد

عادت لي لتدغدغ قلبي في مرح وضياء

بالنوم على صورتك المرهقة المبتسمة (71)

والصورة توضح قيمة الحسب وشكله بالنسبة لليلى، وعلى النقيض يكون سعيد الذي لا تتحرك داخله أدنى مشاعر حب سوى كلمة قالها عفوا ومن قبلها يتهمها مع غيره، والصورة هنا تؤكد قوة العاطفة من طرف واحد حتى أن ليلى تضحي حين تذهب السعيد في بيته وتحاول أن تتقرب منه، وهو على العكس من ذلك بدلا من أن ينتهز الفرصة وينمي تلك اللحظة ويبارك هذا الحب تكون الصدمة هي الرد وهي الموقف، فالحوار واضح كالصورة تماما وهما يؤكدان الرؤية، فلغة المسرح تعني الفعل "محيط مسرحي" إن الحوار على المسرح يعطي تأثير الواقعية⁽⁷²⁾، وهذا ما وضح من خلال تلك الكلمات بين سعيد وليلى شكل صورة توحى بالواقع.

إن سعيد ينتزع أطياف الماضي بكل آلامه وأحزانه لكي يكسر بارقة الأمل الذي من أجله قدمت ليلى، ورغم سؤال سعيد عن أحوال محبوبته وإجابتها المتفائلة إلا أن الرجل يستتكر هذا التناقض

محاولا التشكيك فيه ومع ذلك تطلق ليلى الكلمات المتلاحقة لتبرهن له عن صدق إجابتها.

ويحاول سعيد مرة أخرى أن يثني ليلى عن صدق مشاعرها وتكون إجابتها دائما هادئة كي تكسب منه الجولة وهي ما زالت في بيته ويحكي لها ماضيه المؤلم ونشأته التعسة وحياته المتعبة.

ويلجأ الشاعر إلى استدعاء الماضي في صور يجسد فيها معنى الجوع والحاجة ولجوء الأم إلى الرجل الذي أخذ مكان الأب الميت مقابل إشباع الطفل الجوعان بعد أن باعت الأم أثاث البيت كي تستمر الحياة لها وللطفل، وقسوة زوج الأم المستمرة حتى في موعد نومه وغلظة قوله : الرجل : الليلة نحس من أولها

ولد لكع لا يبغي أن يتزحزح يا بن النجسة

أوسع لي شبرا أتمدد فيه ^(٧٣) والشاعر يلقي القول على السنة الشخصيات، تمثلي " كان أو حقيقة لكي يرسم صورة يمكن من تكوينها أن يصل إلى تجسيد حقيقة في الواقع حيث أن سعيد نشأ محطما لا يؤمن بالمستقبل فهو غامض رغم محاولة ليلى تسهيل الأمر عليه وقولها المستمر لم لا تؤمن بالمستقبل " ويكون الرد دائما "الخوف".

ويستمر الشاعر في سرد الأحداث في مشهد يجمع سعيد وليلى وإن
أضاف معهما الأم وزوجها لتجسيد الماضي الذي شب فيه سعيد
وتأثر منه وأكسبه مرارة الإحساس وربما جعل منه شاعراً.

ويجسد الشاعر من خلال حوار سعيد عن المستقبل صورة يعكس فيها حقيقة واقع معاش يحياها الشاعر، صورة 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 الثعبا

في الرمل

لا يوجد مستقبل

في بلد تتعري فيه المرأة كي تأكل

لا يوجد مستقبل (74)

إن الشاعر في هذه الصورة يقرر حقيقة من خلال الأحداث على لسان سعيد نتيجة منطقية لنشأته الصعبة في ظل الحاجة إلى طعام يضمن استمرارية الحياة والألم في موقف متأزم لا تقوى على توفير القوت لطفلها إلا مقابل استسلام الجسد العاري نظير طعام جاف ضروري لإشباع الجوع المفترس لفلذة كبد، هذا حال سعيد،

أما على الجانب الآخر، فالتواجد المستمر لزوار الفجر حراس السجن كي يلقوا بمن يجدهم أمامهم في ظلمة كي لا يعرف المرء أين يكون في بلد انتشر الفقر في أرجائه كي تتمتع فئة 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 ليلى في قمة فرحة لزيارتها في بيته على أمل أن تحظى بشيء من شوق يؤرق داخلها، ولكنها تفاجئ بالرد المجحف فهل يعني ذلك رفضا منه، رغم أنه يصارحها بحبه ولكن أين دليل واحد يثبت صدق القول، حتى أنها تعترف صراحة في قول مكشوف "جسمي يتمناك كما تتمنى الطينة أن تخلق" ثم أخيرا حينما لا تجد إجابة تشفي الظمأ تنطقها صراحة أيضا "وأسفاه أحببت الموت".

إن الشاعر يتحرك في صورة ازدواجية نحو تصاعد حدث بين سعيد وليلى وإثارة أحداث قضية بلد تتصارع فيه أقطاب السلطة ويرى من خلال أحداث اليقظة مساحة تصلح لكي ييدي رأي كان من غير الممكن أن يتقوله مباشرة.

وإذا كانت ليلى لم تحصل من سعيد على مأربها وتتركه وحده يجتر جراحه بالكلمات الشعرية كي يخرج جزء من مخزون داخله فإنها نهاية مرحلة حددها الرجل وترك الفتاة تقلت منه، إن الأحداث هي التي سوف تجيب على هذا السؤال.

والمسرحية تستخدم نصوصاً من الأدب الشعبي ومسرحية شوقي "مجنون ليلى" كما تستخدم أبيات من ت. س. أليوت من أغني حب ج ألفرد بروفروك (75).

وفي المنظر الثاني من الفصل الثاني ينتقل الشاعر إلى مكان يمكن من خلاله مناقشة الأوضاع الداخلية للبلاد والزمن مازال متوقف ما قبل ١٩٥٢ وهذا هو الزمن الرمز في حين

يصف الشاعر وضعاً مقلوباً ثائراً ومازال، والمكان مقهى رخيص وحانة لكي يتحلل من أي تحفظ حين يناقش وضعاً ما، والفن هو لغة الرموز أو العلاقات غير اللفظية (76) وهو ما ذهب إليه الشاعر لكي يكشف بعضاً من داخله.

في المقهى يتحاور ثلاثي المهنة رغم تباعدهم فكرياً "الثائر والشاعر والمجنون" حسان - سعيد وزباد، وسط جو مشحون بالفجر والمجون لفتيات ليل أسود، عاهرات يقدمن الجسد مقابل بعضاً من

مال، ليقول كل منهم رأيه، والرأي يدين المجتمع وحكامه حيث يكون
الرأي لدى سعيد الشاعر " :

سعيد : إن العاهرة العصرية

تحشو نصف الرأس الأعلى بالحدلقة البراقة

كي تعلي من قيمة نصف الجسم الأسفل.

ثم يكون الرأي لحسان "المجنون" :

حسان : يبدو أن العالم عاهر (٧٧)

والشاعر من خلال ذلك الحوار والذي يرسم فيه صورة
محدودة لمجتمع ضاعت فيه كسل فضيلة فإنما يريد أن يناقش
أوضاعا سياسية كسرت شوكتها حتى خارت منها القوة فضل الناس
طريقهم واستتيحت 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 صده يعرّب في طرقات

الأحياء، ويقول سعيد شعره ولكنه يحذر صحبته بأن العنوان طويل وقد اختار له اسماً "يوميات نبي مهزوم يحمل قلماً ينتظر نبياً يحمل سيفاً".

وإذا كان الشاعر قد كتب هذه المسرحية عام ١٩٧٠ فإن ثمة إسقاطات يبتغيها من صوت الماضي كي تصل بأسرع مما يكون إلى الواقع والحاضر، ويكون الرمز من الشعر، من العنوان الذي يحقق فيه صورة من الواقع نصف مساحتها مظلم وهو الحاضر والنصف الآخر متهدم من أثر كلمات القلم المدوية بصوت عال في صحراء حدودها غير مرئية فيضيع الصوت ويتشتت حتى لا يبقى منه إلا هزيمة والنصف المظلم مازال في عالم الغيب ولن يبعث فيه الضوء إلا القوة من خلال السيف الذي يحمله قائد يتحلى بصفات مثلي.

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

سعيد : يأتي من بعدي من يعطي الألفاظ عانيها

يأتي من بعدي من لا يتحدث بالأمثال

يا سيدنا القادم من بعدي

أصفت لتتزل فينا أجنادك ؟

هل أسرجت جوادك ؟

هل أشرعت حسامك ؟

أو أحكمت لجامك؟ (٧٨)

ويقول سعيد خماسيته الشعرية كسي يحكي عن أحوال ضياع الناس
نتيجة ظلم وقسوة وصلت لتغطي الأجساد حتى يكون آخر حوار مع
المنقذ المجهول "يا سيدنا .. إما أن تدركنا قبل الرعب القادم .. أو
لن تدركنا بعد" ويكون الرد من المجنون "أحلى ما فيها أنك تتعي
هذا الجيل الأسن.. جيل لا يصنع إلا أن ينتظر القادم" ويستمر في
القول الذي يؤكد ذلك المعنى.

والصورة هنا للشاعر الذي أراد أن يبين بجلاء مشهد في
لوحة لشعب خاض التجربة بعيدا عن حرية رأي، في حين أن الرأي
الأوحد ظلل بهم وأوصلهم لهزيمة مازالت جاثمة مثقلة لا يدري من
يرفعها عن كاهل إنسان منهوك القوي، ويخاطب إنسان منقذ كي
يحقق إبدال الواقع بالسيف بدلا من القلم.

ويستمر الشاعر يعرض من خلال نفس الصورة وهذا الثالث
 كي ينتقل إلى حدث آخر، ويكون الحب هو المقصد، وليلى هي
 الهدف بعد أن أفرغ كل ما لديه من تشريح لحالة وطن ميت إلا من
 أنفاس واهية تطلب معجزة، ومادام سلاح الكلمة وحده في الميدان
 فنهايته قد قربت إذ لم ينهض فارس كي ينقذه من الكبوة، والشاعر
 هنا يلجأ لتحويل شكل الصورة بعد أن اكتملت وأراد أن يغير
 معالمها شكلاً، أما المضمون فهو استمرار الصورة حيث أن الشاعر
 يعرض رؤيته على مستويين، أحدهما واقع والآخر تمثيل وهو ينتقل
 بينهما لتأكيد الهدف.

ويكون الحوار الثلاثي حول علاقة ليلي بأحدهم "

سعيد" حيث أن ثمة قصة حب تربط بين قلبيهما، وسعيد لا يملك
 إلا الكلمة ومرارة ماض قد قتل المستقبل، أما ليلي فهي تريد لها
 رجلاً تحمل أسمه وسعيد لا يرى في نفسه هذا الرجل.

سعيد : ليلي تريد أن تعبر بي الجسر إلى مدن الأحياء

لكني لا أقدر إلا أن أثوي في الشط المهجور

فهناك مقبرتي .. وحلي الزائفة .. وأهرامي الوهمية

ليلى تبغي رجلا تتكى على جذعه

وأنا بضعة أحطاب طافية فوق الماء الراكد (٧٩)

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

وحوار ثلاثتهم حول ليلى ومصيرها القائم مع من أحبته يثير شكوكا، فبينما يكون سؤال المجنون لسعيد "هل تتوي أن تتساها" ينكر هذا المعنى معترف "لا أنوي أن أنساها" وهنا تكتمل الدورة الحياة أفقدها الناس المعنى للأمل أو الحب ومع ذلك فهما باقيان رغما عنهم.

ويصل الشاعر إلى اعتراف المجنون "زباد" في لحظة سكر بين أن يحكي ما شاهده وسمعه من الزميل حسام الذي خرج لتوه من السجن وعلاقته بالسلطة ومصدر خطره

لهم حينما يصف حسان بالإرهابي ولهما أيضا بالتهم المختلفة ويؤكد قوله بالتفصيل حتى لا يتهم بالسكر والتخريف، وينهي حسان موقف لم يفهمه أحد منهما :

حسان : لم يخطئ فيما قال

وسأبدأ وطأة إرهابي به

الأخبار توافيكم في صباح الغد^(٨٠)

بهذه الصورة للثائر حسان التي توضح أنه كان في حالة ثورة نفسية اعتملت داخله حتى قرر في نفسه شيئاً دون التصريح به نتيجة هذا الموقف من زميل لهم.

ينهي الشاعر ذلك المنظر والفصل الثاني وقد وضح من الصورة أن الثائر قد فهم الموقف من المجنون "زياد" واقتنع بالكلمات، ودبر وقرر وهم بالتنفيذ لشيء ما على أمل معرفة 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 منيت بها الدول العربية عام 1967 في اليوم الخامس من يونيو، ولعل سعيد الشاعر حين كتب يومياته قد قسمها إلى خمس وذلك رمز لليوم الفاصل بين حياتين.

والفصل الثالث مبني درامياً من أربعة مناظر، الأول والثاني

"غرفة حسام الجاسوس والثالث "السجن" والأخير غرفة التحرير.

في المنظر الأول يصل الحدث إلى الذروة، فإذا كان حسان

"الثائر" قد عاهد نفسه وزملائه على أن يحقق مفهوم الإرهابي في

الجاسوس، فقد فطن صديقه إلى ما ذهب ليفعله الثائر، الهدف،

حسام، وطبيعة حسان الثورة، والنتيجة أن تكون أقل من القتل.

يكون لقاء حسان وحسام الذي يدرك ما فكر فيه الآخر

ويدور نقاش مفهومه أن حسان قد علم الخبر من زياد وأن مجيئه

لانتقام ويحاول أن يثنيه عن عزمه بالكلمات المعسولة الكاذبة،

ويأبى الثائر تصديق الخائن ويبادر في إخراج مسدسه كي يطوي

صفحة غدر، ولكن حسام يستعطفه بلا جدوى، ويصل الكاتب لكي

يسجل صورة قبل إتمام الحوار يوضح من خلالها شكل السجن

وسيطرة الظلم إبان عهد سابق تمت فيه هزيمة وكان السجن مباحا

لأي بريء يلقي فيه عذاب قاهر :

حسام : حسان أرجوك

إنك لا تعرف ما السجن

لا تعرف معنى أن ينغرس القفل الصلب بأعصابك

حتى تتحطم رأسك

أن تلقيك الأيام الفاقدة المعنى والاسم

في أيام فاقدة المعنى والاسم

حين تخشى أن تصحو يوما لا تعرف من أنت ^(٨١)

إن الشاعر يلقي ضوءاً من خلال صورة على أحد عوامل كانت منتشرة قبل أن تلقي البلد النكسة أو الهزيمة، ربما كان ذلك نتاج إيجابي لهذه الصورة، حيث يبين جانباً من معنى حياة داخل جدران مكان يطلق عليه اسم "السجن" وكيف يفقد زائره كل معاني الإنسانية حتى أنه يمكن أن يفقد اسمه، كيانه وذاته وهويته لكي يصير شبه حطام لا ينفع، كما يتكرر عند الشاعر هذا اللفظ "السجن" في كثير من المناقشات وهو يؤكد عليه لكي يفهم القدر الكافي الذي كان عليه ذات يوم قبل الثورة، أو قبل النكسة، وهو هنا متأثر بالواقع ويسجل جزء منه لكي يكشف للناس حقيقة غابت عنهم، إن شخص الشاعر ليس سوى قيثاره تهتز أوتارها وتتردد بفعل رياح الكون ^(٨٢) والرياح وقتئذ كانت عاصفة وساخنة.

ورغم استعطاف الخائن إلا أن الثائر يصر على التخلص منه حتى تظهر أرض البلد من أمثاله، ولكن ثمة قدر ينقذه من الموت حين يدق الباب لكي تخلق فرصة لكي يهرب ومن ورائه حسان يطارده.

وما زال الحدث متطوراً رغم كل التصادمات ومحاولة القتل، فقد وصل سعيد وزيد وراء حسان خوفاً من أن يرتكب الأخير جرم يدخله السجن، ولكن الهول كان أكبر من هذا التقدير حينما يفاجأ

سعيد بليلي شبه عارية تخرج من غرفة نوم حسام "الجاسوس" فتكون
الصدمة صاعقة تكاد تفتك به ولا يملك إلا سؤال يستتكر فيه
ماحدث وتشير البنت إلى حالتها الراهنة والتي تغني عن أية إجابة
ويكرر سعيد سؤاله :

سعيد : هل نالك يا ليلي

ليلى: في صدري رائحة منه حتى الآن

سعيد : أغتصبك يا مسكينة

ليلى : بل نام على نهدي كطفل (83)

إن الشاعر يلقي ضوءاً من هذا الموقف مقارنة بلقاء سعيد وليلي، وأيضاً في منزله، في حجرة نومه، بمبادرة منها لكي يتحدا روحاً وجسداً، ويكون الرفض هو الرد خوفاً من ماضي يهدد المستقبل، وها هو حسام يعطي ما تطلب ليلي برضاء طمعاً في مزيد، فالبنت تريد من يملكها كي يعطيها من نفسه بعض من أمن لم تجده مع سعيد رغم تحايلها أكثر من مرة لكي تخرج والأمل أمامها يتلاشى.

والصورة توضح حب مكبوت داخل سعيد لا يقوى على إعلانة، فالحب أمل متولد من حاضر للمستقبل وهو يخشى هذا المجهول منذ صباه وحتى اللحظة ونتيجة ذلك أن ذاعت ليلي أو كادن، بصراحة قولها معترفة تفصيلاً بما نم، حتى أن سعيد يخشى أن يصل الأمر إلى أكثر من ذلك فيبادرها بسؤاله "هل أحببته؟" ليكون الرد سريعاً "أقسم أن يتزوجني".

والشاعر هنا يصل إلى نقطة ضياع ليلي من سعيد لكي يملكها الآخر والمعنى يفسر نفسه، فإذا كانت ليلي تساوي "بلد" وسعيد هو الابن الشرعي، إذا فالآخر "جاسوساً" خائن يصبح ولياً للأمر على البلد وهذا يعني ضياع، وأقصى ما يمكن أن يفعله سعيد أن يفقد وعيه لكي تصرخ ليلي وهذا دليل حب مكبوت.

إن الشاعر يريد أن يطرق باب مناقشة صريحة حادة القضية البلد في ظل واقع مغلف بالمرارة والركود وسيطرة من دخيل تملك زمام الأمور في حين أن المسئول لا يملك إلا الكلمات والموقف يتكشف من ثنايا حقائق بعيدة عن تمثيل الأدوار، "وقد استخدم صلاح عبد الصبور في هذه المسرحية جانباً من جوانب موروثه الثقافي - العربي والغربي والشعبي - بوعي أكسب موضوعه ثراه وعمقا ونضجا"⁽⁸⁴⁾.

وفي تطور لاستمرار الحدث مع المنظر الثاني "نفس المكان" وبعد أن يفيق سعيد وهروب حسام خوفاً من أن يقتله الثائر حسان ومعهما المجنون "زياد" ومازال الموقف يجمعهم، ليلي تشارك سعيد الحوار مرة أخرى في محاولة منها فك طلاسم موقف باهت، تحاول أن تقترب منه بقدر ما يمكنها حتى تثبت حب محبوس يأمل أن

يعلن عن نفسه لولا أن الطرف الآخر لا يستجيب وتحاول حينما
تعرض عليه أن ينتقل معها إلى بيته معترفة :

ليلى : إني أفتح لك .. لا جسمي

بل كل مغاور روحي وكهوفي المنسية

سعيد هل تأخذني يوماً ما (٨٥)

والصورة تبرز بصراحة ملامح تكوين لامرأة في موقف ضعف
تطلب عوناً من رجل تعتقد أنه أقوى منها كي ينقذها من ظلم،
والرجل لا يملك من ذلك شيئاً فالضعف سلاحه والكلمة

أقوى ما عنده لا تفعل شيئاً، والمرأة مازال بداخلها أمل في أن يقوي
الرجل الذي ترى فيه حماها.

ويدور حوار آخر، ويلقي سعيد بعضاً من شعره معناه
الضعف الذي لا يحمي أحدا وكأنه يتكلم عن نفسه، وتحاول ليلي
بلا جدوى لكنها لا تصل إلى مرحلة اليأس ترى أن ذلك قدرها،
حتى ينقلب الوضع فجأة إلى إعادة تمثيل الدور فيما بين قيس
وليلي، مشهد و آخر كاعتراف ضمني من كلاهما.

والشاعر في علاقة ليلي وسعيد يحاول أن يبقي خيطاً يربط
بينهما حتى لا تنقطع الصلة نهائياً رغم تواجد شخص آخر، فالأمل
مازال لم يتلاشى والبنت رغم لجوئها لحسام وهي نقطة ضعف منها
ونتيجة إغراض سعيد عنها، إلا أنها مازالت ترى فيه ملاذها إن لم
يكن اليوم فالغد، والكاتب يوضح ذلك بالكلمات الشعرية من بين
خطوط شكلت صورة لهما منفردين بعد الإغماء وقرض الشعر
على لسان ليلي وقيس والذي يكتمل المعنى بتألف قلبيهما، ومناشدة
سعيد محبوبته ليلي "ضميني إلى حضنك" لكي تجاوبه :

ليلى : نم أرجوك حبيبي

نم .. نم في رأسك بضع شعيرات بيضاء

لم أبصرها من قبل

وسأنزعها يوماً ما (٨٦)

بهذا القول يكون السود قد عاد سريعاً بعد جفاء غير مقصود ولكنه نتيجة ضعف الحصار المتولد من قسوة ماضي حتى أنه جعل المستقبل صفحة سوداء، والفارس هنا شاعر سلاحه الكلمة في عصر كان سلاح القوة فيه الكلمة، وكان العالم قد انتهى لتوّه من حرب عالمية.

وتعود ليلى سريعة لسعيد والأمل يراودها إلى يوم أقرب ميعاده كي تجد من ينقذها، وقد وجدته بعد أن كادت أن تفقده، بل تتعهد يوماً ما أن تخلع عنه هذا الضعف المتمثل في بعض شعيرات بيضاء.

والمشهد مازال قائماً، 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 أحضانه إلى حماية غيره وهو يعتبره من الخونة، يطلب منها طرده من بيته حيث

يدفعه وهو نائم بذائه "قم .. يا كلب" ولكن ليلي تتشبث بسعيد
قائلة لحسام "لحظات وسنمضي عن بيتك"

هذه صورة تمثل صراع بين طرفين "حسام" في موقف قوة
"سعيد" لا يقوى على الحركة من فقد الوعي، على البنت "ليلى"
حيث تكون الغلبة للأضعف في هذا الموقف، ما يثير حماس
الأقوى وهو في بيته، والبنت حتي المس كانت في يده ملكا له لولا
قدوم زياد في الفجر ينقذها قبل أن تفقد حريتها ولذلك فحسام يصبر
على أن يترك سعيد البيت منفرداً :

حسام : لا .. بل يمضي وحده

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

نتسلق سلمها حتى نصل إلى آفاق الأمس^(٨٧)

هكذا يتطور الحدث ويريد حسام وصل الأمس باليوم ليتحقق ما لم ينشده وقد أوشك لولا زوار الفجر كما يزعم، ولكن الفرصة يراها قائمة حيث سعيد قد أعياه الموقف وسيطرد من بيته ليصل هو لنهاية بدأت بالأمس.

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

ولأن الموقف يتأزم ولكنه مازالت فيه بقية من صراع، يفيق سعيد والضعف قد تملك منه ويرى ليلي تضع منه أمام عينيه والجاسوس كالذئب الثائر يريد الفتك بضحيته، ولا يجد أمامه سوى تمثالاً برونزي، يغافل حسام لكي ينهال عليه ضرباً يعجزه ويصيح بصوت عال لن تأخذها مني" ويصل الصوت من الخارج لبائع الصحف ينادي "احترقت القاهرة".

لينتهي الشاعر هذا المنظر، في لحظة فاصلة بين بقاء وضياح البنت واستقبالاً لحدث آخر يحمل داخله ضياح أيضاً،

فالقاهرة الأم تحترق وهذا وصف ينطبق على فترة زمنية أراد الشاعر إلقاء الضوء عليها.

وينتقل الشاعر لمكان آخر، بعد أحداث الماضي، غرفة التحرير، الأشخاص قد نقصوا وهم، الأستاذ، زياد المجنون، حنان المتعقلة وسلوى الشاعرة، ويستهل الأستاذ مراجعة أحداث الماضي ومعايشته في ذكرى الزملاء المفقودين، سعيد الشاعر، حسان الثائر، وكلاهما في السجن عقاباً من أجل الوطن في ظل حكام غرباء أو أسرى لكراسي السلطة.

وتكون الصورة بارزة تنطق بالتكوين، معالمها واضحة في حوار زياد رداً على الأستاذ الذي يطلب منهم تذكر من فقدوا قرباناً لرياح تحملهم في سفينة تبحر بهم إلى المستقبل، فما زال الأستاذ متمسك بالقلم وبالكلمة تجاه قلاع تملؤها أسلحة الغدر، وتكون الصورة رداً وتساؤل :

زياد : أستاذي الطيب

هل نرحل للمستقبل

في سفن من ورق الصحف الأصفر ؟ (٨٨)

صورة يرسمها الشاعر بالكلمات لتعطي معنى واضح
للفرض، التكوين الفني لمساحة اتخذ الأستاذ مكانا فيها والباقيين قد
شغلوا الآخر وحوار متبادل ولكل منهم رؤية ورأي في صلة الماضي
بالمستقبل حيث يرى الأستاذ تكثيف مقالات الإعراض على الواقع،
أما المجنون وكأنه يحمل عقلاً يرى به أبعد ما يري الآخرون فيكون
تساؤله المتهم يحمل رفضاً يملؤه مرارة واقع اختطف زميلاه في
ظروف متشابهة وهي دفاع عن حق، عن وطن، عن عرض،
والكاتب يبرز هذا المعنى لتأثره بمعاشية واقع أحس فيه بخلل في
أكثر من مستوى، ولتأثره أيضاً بالكاتب ت. س. اليوت حينما يقول
"أعتقد أن المسرح قد وصل إلى مرحلة يجب أن تظهر فيها ثورة
فيما يختص بالمبادئ (89).

ومن الصورة ينطلق حوار آخر، يدفع فيه كلاهما براهينه
العبور المحنة إلى اللحظة الفاصلة بين الظلم والعدل، ويحاول
الأستاذ شحن الآخر لمواصلة مسيرة قطعوا فيها شوطاً ولا بد لهم من
الاستمرار حتى تتكشف الغمة ويعلو يوماً فوق المأساة، وهي هنا في
فكر الشاعر تحتل الماضي والحاضر، في ظروف يكون وجه الشبه
فيها كبيراً، ويحقق صورة أخرى من حوار المجنون زياد وكأن فاقده
العقل له الحرية المطلقة ليقول الرأي بلا مؤاخذه، حتى أنه الوحيد

الذي بقي يتنفس رائحة الحرية بعيداً عن سجن استقبل الثائر
والشاعر .

زياد : لا أعرف يا أستاذي كيف أحلق فوق المأساة

والمأساة ردائي .. وشم فوق جبيني .. قيد في قدمي (90)

إن الشاعر يتخذ من وضع كان سائداً في الماضي في
مساحة زمنية محددة وهي ما قبل ثورة يوليو ١٩5٢ بشهور هدفاً كي
يستلهمه لتعزية أحداث الماضي القريب مازال صده ملتصقا بجسد
المصري يؤرقه في كل مكان وزمان، حتى أن الكلمة فقدت معناها
ولم يبق سوى البحث عن هدف آخر يصلح أن ينتج فعلا ذا فائدة
أمام أوضاع جثمت على أنفاس شعب مغلوب على أمره.

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 المأساة تتملكه وتحاصره، وتوافق الفتاتان
على كلمات زياد حيث يكون لكل منهما اتجاهاً آخر بعيداً عن

المهنة الصحفية يمكن أن يجدا فيها خلاصهما، وبارك زياد لهما ذلك وينضم إليهما تاركين الأستاذ في وحدة لا يقطعها إلا عامل المطبعة في قوله "

الحاج علي : عفوا يا أستاذ

الشرطة في المطبعة يلمون الأعداد الآن

ويقولون : الرخصة قد سحبت (٩١)

ليكون الرد من الأستاذ موجها للحاج علي "أغلق كل الأبواب وتكون الصورة قد وصلت لنهاية تفرق فيها الكل وتضيع بذلك الكلمة مادامت قد بعدت عن قوة تحمي الألفاظ والأحرف تاركة لمنطق القوة فرصة عمر يمكن أن تمحو تلك المأساة وتصنع ثورة لينهي الشاعر ذلك المنظر.

وختاماً لتلك المسرحية يكون المنظر الرابع والأخير بعيداً عن المكان السابق وهو "السجن" مع الشاعر والأستاذ تلحق بهما ليلي.

ذلك المنظر يوضح إجابة على تساؤلات كثرت في الماضي ومازال صداها يعيش في الحاضر، ولكن المستقبل يختلف في قول الشاعر العظيم شكسبير "أكون أو لا أكون. .

فالأستاذ يقيم حوار مع تلميذه، شاعر كلمته سلاحه، لم تفعل
شيء لكنه دافع عن حبه بعدما عجزت كلماته بسلاح آخر، دخل
السجن وهما قسابع لا يعرف من يحاوره، الأستاذ، أم المنقذ، أم
رسول من عنده، ويعيش سعيد في دائرة مغلقة يحلم بالقادم وفي يده
السيف، ولا يجد الأستاذ حواراً يجدي في مثل

حالاته إلا أن يسأله عن حاجته حتى يعترف سعيد بأمنيته المكبوتة
التي سطرها في ورقة كي لا ينساها :

سعيد : يا سيدنا القادم من بعدي

أنا أصغر من ينتظرونك في شوق محموم

لا مهنة لي .. إذ أني الآن نزيل السجن

متهما بالنظر إلى المستقبل

لكني أكتب لك

ويستمر سعيد في إلقاء المكتوب حتى يصل إلى :

نرجو أن تأتي وبأقصى سرعة

فالصبر تبدد

والياس تمدد

إما أن تدركنا الآن

أو لن تدركنا بعد

حاشية : لا تنسى أن تحمل سيفك (٩٢)

صورة يحققها الشاعر بالكلمات فالتكوين يشير إلى الأستاذ وسعيد، أحدهما طليق حر، والآخر مسجون في قيد لم يفعل شيء سوى ضرب الجاسوس إنقاذا للنبت وهذا في رأيي يكفي، إلا أن الضربة لم تكن في مقتل، فإزال المجرم يتنفس والخوف عودته معافا، لذلك فهو يسجل أمنيته في ورقة يعطيها للأستاذ لعلها تتحقق يوما إن سعيد في ليلى والمجنون عجز عن تحقيق الحب عن طريق التخصيب، فعجز أيضاً عن تحقيق الحرية^(٩٣) وها هو قد وصل إلى نقطة ضعف أغلقت أمامه كل الأبواب.

والصورة توضح بالكلمات فشل كفاح ينقصه

السيف كسلاح القوة المعترف به في زمن يتحكم فيه من يحمل سيفاً لا كلمة، الصورة تسجل لسعيد نداءه للسيد المنقذ يسأله عن الموعد وعن ما وصل إليه الشعب المتعب، فقد وصل إلى قمة يأس

بعدها

طوفان إن لم يأت سريعا، ولا بد أن يأتي لكي ينقذ وإلا ستكون الكارثة، ويؤكد في كلماته للقادم أن يحمل معه السيف وسيلة استرداد الحق وبتر الظلم لكي يتولد منه الفجر.

ويكون ختام الصور الفنية تلك الصورة التي تجمع ليلى وسعيد فقد أنقذها من فقد كرامة وهي ماجاءت إلا لتسجل اعترافا لمن أنقذها، لكن الكلمات تهرب منها فالصمت يكون هو الرد على تساؤلات سعيد المتلاحقة، يسألها عن الآخر إذا كانت قد مالست له في لحظة ضعف، لكنه يختتم حوارهم : سعيد : يوما ما ستحبين سواه

رجلا يعرف أن اسمك ليلى ويناديك باسمك أنا وقت مفقود بين الوقتين أنا أنتظر القادم (94)

بهذه الصورة ينهي الشاعر تلك المسرحية التي استلهم بعضها منها من التراث مسرحية "مجنون ليلى" حيث استعار بعض الأبيات الشعرية التي توضح علاقة قسيس بليلى والحب الذي تملك قلبيهما، وذلك في ثانيا مشهد أو أكثر حتى ينتقل إلى الرؤية التي من أجلها كتب مسرحيته، وقد تأثر أيضا بالكاتب الإنجليزي ت.س. اليوت

في مجمل أشعاره وأفكاره الثورية، "إن أي شاعر له وزنه يظهر في
السنين القادمة سوف يكون بالمعنى الحقيقي للكلمة "تابعاً لألبوت"
إذ أنه سيكون قد تعلم على يديه من أين يبدأ (٩٥).

والصورة الأخيرة يوضح الشاعر فيها أن سعيد ومن معه لم
يصلوا إلى شيء بالكلمات والتي ضاعت صداها في فضاء رحب
في حين أن القوة أو السيف يمكن أن ترجع حق سلب في غفلة،
ويعاتب سعيد ليلى ويخفف عنها معترفاً بأنه لم يكن الرجل الذي
يعرف قدرها، ولكن سوف يجيء هذا الرجل وبيده السيف، وهو
أيضاً في انتظار هذا القادم، "إن خيال كل جيل يتجدد ويتأثر
شعرائه" (٩٦) وكان الشاعر يمهد لمرحلة قادمة وهو يركز على سلاح
القوة كأساس لاسترداد الحق الضائع سواء كان ليلى أو مصر، فإن
الشخصيات ليست بصفة نهائية إنسانية على الإطلاق ولكنها
محض رموز لرؤية الشاعر (٩٧).

الخاتمة

تناولت 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 لجأت الباحثة إلى الصورة الفنية بمعناها التشكيلي وليس اللغوي حيث أن الكلمات الشعرية في حوارات مختلفة تعمل على تكوين الصورة المرئية في خيال القارئ، تماماً كالفنان المخرج في المسرح أو السينما حينما يحول مجموعة من المشاهد المكتوبة إلى عمل فني مرئي، هكذا كانت تحويل الكلمات 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، وقد تنقلت الباحثة من صورة إلى أخرى منذ بداية الحدث ومع تطوره ومناقشة حواراته، وقد لجأ الشاعر إلى التراث لكي يستلهم منه وجه الشبه لقضية عاصرها وعاشها عن قرب وأراد أن يتعرض لها ويشير إلى الظلم والخطأ المنتشر وفساد الحكام المطلق الذي سخر كل شيء لبقائه، فكانت أحداث الحلاج وما لاقاه من ظلم حتى الموت في سبيل إبصار الناس لحقوقهم المسلوبة والتي تشكل خطراً إذا وافقت على استمرار نظام الحكم بشكله القائم.

أما المسرحية الثانية "ليلي والمجنون" فهي امتداد لرؤية الكاتب في الاستلهم القضايا الماضية والتراث العربي الذي

استخدمه أحمد شوقي في مسرحيته "مجنون ليلى" حيث أراد الكاتب أيضاً أن يتعرض لحالة شعب مني بهزيمة عسكرية نتيجة استرخاء القسوة واستبدالها بقوة الكلمة التي ترتفع دون أن تؤثر إلا بالسلب وهذه كانت حالة الأمة حتى كانت الهزيمة وما تلاها من ضياع وتشتت، وكان الشاعر في داخله ثورة فكرية ويريد إخراجها وتوصيلها للناس ولكن بطريقة غير مباشرة، فكان الحل في التراث، ويبني عمله بازدواجية 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 الشاعر قضية معاصرة في زمن ثالث في جرأة واضحة ولم ينس أن يأتي بالحل "القوة من خلال السيف".

وقد لجأت الباحثة 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.

وبالبحث ترى من خلال تعرضها لتحليل هذه الصور الفنية التي شكلتها الكلمات الشعرية أن :

١. المسرح بمعناه المطلق يزدهر كلما كان الحوار شعراً وهذا يؤكد نشأته الأولى عند الإغريق ثم ازدهاره في عصر شكسبير ومعاصروه.

٢. أن اللغة الشعرية أكثر ثراءً وأوسع وصفاً من لغة النثر التي تقتصر على تقرير الواقع بمباشرة واضحة في حين أن لغة الشعر تشكل في معناها صوراً فنية تكون الرؤية فيها أرحب وأعمق.

3. أن اللغة الشعرية في الدراما الجادة تعد من أقوى المصادر الثقافية لتعليم اللغة العربية السليمة لجيل فقد هوية أصله وسط هجوم من ثقافات مختلفة.

4. ضرورة عرض هذه الأعمال سواء للشاعر صلاح عبد الصبور أو غيره ممن كتبوا للمسرح بالشعر وهم أكثر من خلال وسائل الإعلام وبخاصة التلفزيون وفي أوقات مقاربة حتى يتعرف الجيل على أسرار لغة العرب الأصيلة.

وأخيراً فإن المسرح الشعري بدأ منذ القرن الخامس ق. م وسيستمر طويلاً مهما قابل من رياح عكسية فهو أقوى من أن

ينكسر، والشعر بصفة عامة ظل وسيظل العين الواعية الحساسة
التي تعيد الاتزان إلى العلاقة بين الفرد والجماعة، بين الإنسان
والكون^(٩٨).

1. أنظر، صلاح عبد الصبور الإنسان والشاعر - تأليف :
نشأت المصري - الهيئة المصرية العامة للكتاب -
١٩٨٣ - ص ١٧.
2. أنظر، المسرح الشعري عند صلاح عبد الصبور -
تأليف : نعيمة مراد - الهيئة المصرية العامة للكتاب -
٢٠٠٥ - ص 16 وما بعدها.
3. المرجع السابق ص ١٧٧، ١٧٨.
4. المرجع السابق - ص ٢٨.
5. أنظر، الدراما الإغريقية - تأليف : إبراهيم سكر - دار
الكاتب العربي للطباعة والنشر - ١٩6٨ - ص ٢٣.
6. أنظر، مسرحيات شوقي - تأليف : محمد مندور -
نهضة مصر للطباعة والنشر - ١٩٨٢ - ص 48.
7. المرجع السابق - ص ٩٠.
8. أنظر، صلاح عبد الصبور الإنسان والشاعر - دراسة
للدكتور عز الدين إسماعيل - مجلة فصول - أكتوبر
١٩٨١ - ص ١١٣.

9. أنظر، التراث في مسرح صلاح عبد الصبور - تأليف :

محمد السيد عيد - الهيئة المصرية العامة للكتاب -

١٩٨4 - ص ٨.

10. أنظر، النقد الموضوعي - تأليف : سمير سرحان -

الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٩٠ - ص 41.

١١. أنظر، من الأدب المسرحي عند اليونان - تأليف :

طه حسين - مطبوعات الجديد - العدد الخامس -

1972 - ص 106 .

١٢. أنظر، مسرحية مأساة الحلاج - تأليف : صلاح عبد

الصبور - مكتبة روز اليوسف - ١٩٨٠ - ص ١١٧.

١٣. المرجع السابق - ص ٨.

14. المرجع السابق - ص ١٠.

15. المرجع السابق - ص ١١.

16. المرجع السابق - ص 14، 15.

١٧. أنظر، المسرح الشعري عند صلاح عبد الصبور -
تأليف : نعيمة مراد - الهيئة المصرية العامة للكتاب -
٢٠٠٥ - ص ٢٠٢.

١٨. أنظر، النقد التحليلي - تأليف : محمد عناني - الهيئة
المصرية العامة للكتاب - ١٩٩١ - ص 57

١٩. أنظر، مسرحية مأساة الحلاج - ص ١6.

٢٠. أنظر، ص لاح عبد الصبور، الرمز واللون تأليف :
يوسف حسن نوفل - الهيئة المصرية العامة للكتاب -- ١٩٩١ -
ص ١٣.

٢١. أنظر، النقد الموضوعي - ص 40.

22. أنظر، مسرحية مأساة الحلاج - ص ٢٠، ٢١.

23. أنظر، صلاح عبد الصبور، الرمز واللون - ص

24. أنظر، المسرح المعاصر - تأليف : جون دوفينيو،

جون لاجوت - ترجمة : نورا أمين - مركز اللغات والترجمة

أكاديمية الفنون - 1994 - ص ٢٣٧.

25. أنظر، موت المؤلف المسرحي - تأليف : أدريان بيچ - ترجمة : سامح فكري - مركز اللغات والترجمة - أكاديمية الفنون - ١٩٩٣ - ص ٧٥.
26. أنظر، مسرحية مأساة الحلاج - ص ٢٢.
27. المرجع السابق - ص ٢٥.
28. أنظر، فن العرض المسرحي - تأليف : نبيل راغب - الشركة المصرية العالمية للنشر (لونجمان) - ١٩٩٩ - ص 65.
29. أنظر، مسرحية مأساة الحلاج - ص ٢٧.
30. أنظر، لن يسدل الستار - تأليف : جلال العشيري - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٨٨ - ص ١٣٩.
31. أنظر، النقد التحليلي - ص 58.
32. أنظر، دليل الناقد الأدبي - تأليف : نبيل راغب - مكتبة غريب - ١٩٨١ - ص ١٣٩.
33. أنظر، مسرحية مأساة الحلاج - ص ٢٨ ، ٢٩.

34. المرجع السابق - ص 34، 35.

35. أنظر، بعد البعث - تأليف : نهاد صليحة - مكتبة

الأنجلو المصرية - ١٩٨6 - ص ١٢5.

36. أنظر، التمثيل والأداء المسرحي - تأليف : هـايز

جوردون - ترجمة : محمد سيد - مركز اللغات

والترجمة - أكاديمية الفنون - ١٩٩٩ - ص 6١٢.

37. أنظر، مسرحية مأساة الحلاج - ص 35.

38. المرجع السابق - ص ٣٧.

39. المرجع السابق - ص 38.

40. المرجع السابق - ص 39.

41. المرجع السابق - ص 41.

42. المرجع السابق - ص 46.

43. المرجع السابق - ص 55 - 58.

44. المرجع السابق - ص 64.

45. أنظر، ص لاح عبد الصبور، الرمز واللون - ص 24.

46. أنظر، مسرحية مأساة الحلاج - ص 6٧.

47. أنظر، سحرة المسرح - تأليف : بيرنر زوخر -
ترجمة : حامد أحمد - مركز اللغات والترجمة -
أكاديمية الفنون - ١٩٩4 - ص ١٩٩.
48. أنظر، مسرحية مأساة الحلاج - ص ٧٢.
49. أنظر، المسرح العربي - تأليف : رفعت سلام -
الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٨٣ - ص ١٠٨.
50. أنظر، مسرحية مأساة الحلاج - ص ٧٩.
51. المرجع السابق - ص ٨١، ٨٢.
52. أنظر، القيم التشكيلية قبل وبعد التعبيرية - تأليف :
مصطفى يحيى - دار المعارف - ١٩٩٣ - ص ٨٣.
53. أنظر، مسرحية مأساة الحلاج - ص 94.
54. المرجع السابق - ص ١٠٩.
55. المرجع السابق - ص ١٠٩.
56. المرجع السابق - ص 113.
57. المرجع السابق - ص ١١4.
58. أنظر، الخلق الفني - تأليف : مصري حنورة - دار
المعارف - ١٩٧٧ - ص 6٣.

59. أنظر، النقد الموضوعي - ص 64.
60. أنظر، التراث في مسرح صلاح عبد الصبور - ص 60.
61. أنظر، موسوعة الإبداع العربي - تأليف : نبيل راغب -
الشركة المصرية العالمية للنشر (لونجمان) - ١٩٩٩ - ص
١٢٠ وما بعدها.
62. أنظر، مسرحية ليلى والمجنون - تألف : ص لاح عبد
الصبور - الهيئة المصرية العامة للكتاب -
١٩٧٠ - ص 5.
63. أنظر، المسرح الشعري عند صلاح عبد الصبور -
ص 4٢٨.
64. أنظر، مسرحية ليلى والمجنون - ص 15.
65. المرجع السابق - ص ١٩ ، ٢٠.
66. أنظر، النقد الفني - تأليف : نبيل راغب - الشركة
المصرية العالمية للنشر (لونجمان) - ١٩٩٥ - ص ٣٢ -
من مقال للناقد الإنجليزي : ت. س. اليوت.
67. أنظر، مسرحية ليلى والمجنون - ص 40 ، 41
68. المرجع السابق - ص 4٧.

69. المرجع السابق - ص 54.
70. المرجع السابق - ص 68.
71. المرجع السابق - ص 72، 73.
72. لأنظر، المشهد التجريبي في المسرح الأمريكي والأوروبي تأليف : شتيفان بالينت - ترجمة : أحمد ؟؟؟؟؟؟
- حوار مع مخرجي ومنظري المسرح المعاصر
بالمجر - ص 50.
73. أنظر، مسرحية ليلي والمجنون - ص 83، 84.
74. المرجع السابق - ص 87.
75. أنظر، ص لاح عبد الصبور، الإنسان والشاعر - ص ١١٨ - عن مقال للكاتبة : فدوي مالطي - دوجلاس.
76. أنظر، النقد الفني - ص 315.
77. أنظر، مسرحية ليلي والمجنون - ص 92، 93.
78. المرجع السابق - ص 98، 104، 105.
79. المرجع السابق - ص 107.
80. 80. المرجع السابق - ص 121، 122.

81. المرجع السابق - ص ١٢٨ ، ١٢٩.
82. أنظر، النقد الفني - ص ٢٨ - مقولة للفيلسوف كورتش.
83. أنظر، مسرحية ليلي والمجنون - ص 138.
84. أنظر، المسرح الشعري عند صلاح عبد الصبور -
ص ٢٦٠.
85. أنظر، مسرحية ليلي والمجنون - ص ١٣٨.
86. المرجع السابق - ص 144.
87. المرجع السابق - ص ١4٧.
88. المرجع السابق - ص ١5١.

89. أنظر، المسرحية من ابسن إلى اليوت - تأليف :
ريموند وليمز - ترجمة : فايز اسكندر - مطبعة مصر
- ١٩٦٣ - ص 446.
90. أنظر، مسرحية ليلي والمجنون - ص 154، 155.
91. المرجع السابق - ص ١5٨، ١5٩.
92. المرجع السابق - ص ١6٣، ١64.
93. ٩٣. أنظر، المسرح الشعري عند صلاح عبد الصبور -
ص 4٢٨.
94. أنظر، مسرحية ليلي والمجنون - ص ١6٧، ١6٨.
95. أنظر، المسرحية من ابسن إلى اليوت - ص 41٧.
96. أنظر، دليل الناقد الأدبي - ص ١٣6.
97. أنظر، المسرحية من ابسن إلى اليوت - ص ٢٢.
98. أنظر، دليل الناقد الأدبي - ص 140.