جماليات في اللغة والأدب

دار الجندي للنشر والتوزيع – القدس
*
darjundi46@gmail.com

(**جماليات في اللغة والأدب**)

(محمود جمال ريّان)

الطبعة الأولى (2018).
*

جميع الحقوق محفوظة لا يسمح بإعادة إصدار هذا الكتاب، أو أي جزء منه، أو تخزينه في نطاق استعادة المعلومات، أو نقله بأي شكل من الأشكال، بدون إذن خطي من الناشر.
All rights reserved. No part of this book may be reproduced in any form or by any means without prior permission of the publisher.

جماليات في اللغة والأدب

أ. محمود جمال ريّان

الطبعة الأولى
2018م

إهـــداء

إلى والدِيَّ الفاضلين
أدامهما اللهُ ذخراً ومنارة لا تنطفئ
وإلى زوجتي منال الفاضلة وولديَّ محمد وأحمد الغاليين
نجوم زاهرة في ربوع حياتي
وإلى كُلّ طموح في الحياة
لا يكفّ عن خوضِ الغمار
إلى هؤلاء جميعًا
أرفع هذا الكتاب
تقديرًا وعرفانًا

الفهرس

1. جمالية الالتفات بين النظرية والتطبيق 13
2. جماليات المبالغة: بين النظرية والتطبيق..... 47
3. خصوصية التشكيل الجمالي للمكان في الأيام لطه حسين 63
4. التعبيرّية في رواية " الطريق" لنجيب محفوظ..... 105
5. رواية الحرام ليوسف إدريس: بين المضمون والشكل الفّني 117
6. مسرحية " أهل الكهف " لتوفيق الحكيم، البناء الفكري والفنّي 139
7. مسرحية" مأساة الحلاج " لصلاح بعد الصبور البناء الدرامي والتشكيل..... 185

مقدمة

هذه مجموعة من الدراسات التي تتناول عدداً من القضايا التي تهمّ الباحث والطالب على السواء، وذلك في حقل البلاغة والدراسات الأدبيّة في مجالي الرواية والمسرحية.

فهذه الدراسات حاولت أن ترصد الرؤى الفكرية والجمالية وفق منهج يطمح إلى الجمع بين الأصالة والمعاصرة، بين العناية بالمضامين بوصفها رسائل تسوغ عمل الروائي والمسرحي. والعناية بالأشكال بوصفها قيماً جمالية تمنح الرواية والمسرحية هويّتها الأدبية.

وقد وقفت في هذه الدراسات عند قضايا بلاغيّة هدفت الوقوف على جماليتها الإبلاغية، وكذلك عند أعمال روائية مسرحية، خصوصا أنها أعمال مطلوبة في منهاج البجروت في اللغة العربية.

رَمينا أن نوازن بين الجانب الفكري والجانب الجمالي، لنقف حول مدى نضج هذه التجارب جميعًا، في هذه الدراسات الفنيّة المنتقاه.

ولعلّ فيها ما يُعين الطالب والباحث حول قضايا تهمّه، في بلوغ أربه والوصول إلى مقاصده.

والله الموفق

محمود جمال ريّان

جماليّة الالتفات بين
النظريّة والتّطبيق

جماليّة الالتفات بين النظريّة والتّطبيق

تعريف الالتفات: هو في اللغة تحويل الوجه من أصل وضعه الطبيعي إلى وضع آخر.

وفي اصطلاح البلاغيين هو التحويل في التعبير الكلامي من اتجاه إلى آخر من جهات أو طرق الكلام الثلاث: " التكلم – الخطاب – والغيبة " مع أن الظاهر في متابعة الكلام يقتضي الاستمرار على ملازمة التعبير وفق الطريق المختارة أولاً دون التحول عنها.

الالتفات إذاً مقولة بيانية عربية في المحل الأول، وقد شرحها ضياء الدين بن الأثير (المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر) بقوله: " حقيقته مأخوذة من التفات الإنسان عن يمينه وشماله، فهو يقبل بوجهة تارة كذا وتارة كذا وكذلك يكون هذا النوع من الكلام خاصة لأنه ينتقل فيه من صيغة إلى صيغة، كالانتقال من خطاب حاضر إلى غائب أو من خطاب غائب إلى حاضر، أو من فعل ماض إلى مستقبل أو من مستقبل إلى ماض أو غير ذلك ص 254.

أما الدلالة الاصطلاحية لها ما تزال تحتفظ في عمومها بالمعنى اللغوي، وهذا ما يطمئننا إلى أن الدلالة الاصطلاحية للالتفات إنما نشأت وتحددت في إطار عربي صرف، ويقول ابن الأثير عن الالتفات: " ويسمى أيضاً شجاعة العربية وإنما سمي بذلك لأن الشجاعة هي الإقدام وذلك لان الرجل الشجاع يركب ما لا يستطيعه غيره، ويتورد ما لا يتورده سواه، وكذلك هذا الالتفات في الكلام، فإن اللغة العربية تختص به دون غيرها من اللغات".

ويبقى أن تسمية الالتفات بشجاعة العربية تسمية لافتة بل مثيرة ولم يزد ضياء الدين بن الأثير هنا على أن عرف الشجاعة ونسبها إلى الالتفات.

والالتفات يأتي بطرق متنوعة على خلاف مقتضى الظاهر، كأن يتحدث المتكلم عن نفسه بأسلوب الخطاب الذي يخاطب به غيره، أو يتحدث مع من يخاطبه بأسلوب التكلّم عن الغائب، أو يتحدث عن نفسه بأسلوب الحديث عن الغائب أو يتحدث عن الغائب بأسلوب الخطاب، وهكذا.

ومنه قول البوصيري في بردته يخاطب نفسه:

أمن تذكر جيران بذي سلم مزجت دمعاً جرى من مقلة بدم

ومنه حديث الله عز وجل عن نفسه بأسلوب الحديث عن الغائب في القرآن المجيد، مثل قول الله عز وجل في سورة البقرة:

" إذ قال ربك للملائكة إني جاعل في الأرض خليفة قالوا أتجعل فيها من يفسد فيها ويسفك الدماء ونحن نسبح بحمدك ونقدس لك قال إني أعلم ما لا تعلمون "

ومنه خطاب الله لرسوله: " عبس وتولى، أن جاءه الأعمى "

وكان مقتضى الظاهر أن يقول: " وإذ قلت للملائكة..." وأن يقول لرسوله " عبست، وتوليت أن جاءك الأعمى".

ويلقب الالتفات بشجاعة العربية، على معنى أن البلغاء من ناطقي العربية لديهم شجاعة أدبية بيانية استطاعوا بها أن يفاجئوا المتلقي بالتنقل بين طرق الكلام الثلاثة " التكلم والخطاب والغيبة " مشيرين بذلك إلى أغراض بلاغية يريدون التنبيه عليها بذلك.

والالتفات من الأساليب البلاغية ذات اللطائف النفسية، وقد تكرر في القرآن المجيد استخدامه جداً وله فيه أمثلة كثيرة.

وهو فن بديع من فنون القول يشبهه تحريك آلات التصوير السينمائي بنقلها من مشهد إلى مشهد آخر في المختلفات والمتباعدات التي يراد عرض صور منها، ومفاجأة المشاهد بلقطات منها متباعدات لكنها تدخل في الإطار الكلي الذي يراد عرض طائفة من مشاهده تدل على ما يقصد الإعلام به ويهدي الذوق الأدبي السليم إلى استخدام الالتفات استخداماً بارعاً يحقق به البليغ فوائد في نفس المتلقي أو فكره، مع ما يحقق به من الاقتصاد والإيجاز في العبارة.

فوائد الالتفات:

فلننظر إلى الالتفات البديع الموجود في النص القرآني التالي:

بينما يتحدث النص عن بني إسرائيل الأولين وما فعلوا من كبائر بأسلوب الحديث عن الغائب، يلتفت النص فيخاطب بني إسرائيل المعاصرين لنزول القرآن فمن يأتي بعدهم كأنهم الأولون أنفسهم، للإشعار بأن هؤلاء الخلوف ما زالوا يتصفون بأوصاف الأولين، فهم معنيون بعموم الخطاب، فقال الله عز وجل في سورة الأعراف " فخلف من بعدهم خلف ورثوا الكتاب يأخذون عرض هذا الأدنى ويقولون سيغفر لنا وإن يأتهم عرض مثله يأخذوه ألم يؤخذ عليهم ميثاق الكتاب أن لا يقولوا على الله إلا الحق ودرسوا ما فيه والدار الآخرة خير للذين يتقون أفلا تعقلون. "

فالالتفات في " أفلا تعقلون" خطاباً لبني إسرائيل المعاصرين لنزول النص ممن بعدهم فيه فائدتان:

الأولى: فنية التنويع في العبارة المثيرة لانتباه المتلقي والباعثة لنشاطه في استقبال ما يوجه له والإصغاء إليه والتفكير فيه.

الثانية : الاقتصاد والإيجاز في التعبير فبدل أن يقول النص لمعاصري التنزيل الكافرين من بني إسرائيل فمن بعدهم: وانتم يا بني إسرائيل ما زلتم على طريقة أسلافكم، أفلا تعقلون؟ أقتصر النص على " أفلا تعقلون" مستغنياً بأسلوب الالتفات للدلالة على ما يمكن فهمه ذهناً، إذ اعتبرهم النص داخلين في عموم خطاب الغائبين السالفين، إذ هم موافقون على ما كانوا يفعلون أو يفعلون مثلهم.

ونظيره الالتفات البديع في قول الله عز وجل في سورة (أل عمران/ 3) "ما كان الله ليذر المؤمنين على ما انتم عليه حتى يميز الخبيث من الطيب . . . " الآية (179)

ففي هذه الآية تحققت الفائدتان أيضا.

الأولى: فنية التنويع في أسلوب الكلام.

الثانية: الإيجاز في العبارة.

وبسط الكلام يكون كما يلي: ما كان الله ليذر المؤمنين على ما هم عليه من الدّعة والأمن والرخاء، وانتم من المؤمنين، فما كان الله ليذركم على ما أنتم عليه، حتى يميز بالامتحان الشديد على النفوس الخبيث من الطيب في الأعمال والأقوال والنيات وحركات النفوس الإرادية.

ومن فوائد الالتفات من الخطاب إلى الغيبة: الإشعار بالعتاب أو الإعراض عمن يليق به أن يكرم بالخطاب بحسب مقتضى الظاهر، ولكن جاء الكلام على خلاف ذلك لأنه أعرض أو تولى في مقام كان ينبغي له أن لا يعرض أو أن لا يتولى ومن أمثلته على رأي السكاكي – وهو رأي حسن – المثال الذي سبق الاستشهاد به، لما ذهب إليه، وهو قول الله عز وجل في سورة (عبس/ 80) "عبس وتولى، أن جاءه الأعمى"

إذا التفت عنه ابتداء، فتحدث عنه بأسلوب الحديث عن الغائب، مع أن مقتضى الظاهر بحسب منزلته أن يكلمه بأسلوب الخطاب، لكن لم يطل الالتفات عنه بل أسرع إلى الالتفات إليه، فخاطبه بقوله معاتباً: " وما يدريك لعله يزكّى ".

فائدة أخرى: إفادة معنى تتضمنه العبارة التي حصل الالتفات إليها، وهذا المعنى لا يستفاد إذا جرى القول وفق مقتضى الظاهر.

وما يستفاد من معنى بالالتفات إنما يستفاد إلماحاً بطريق غير مباشر ومعلوم أن الطرق غير المباشرة تكون أكثر تأثيراً من الطرق المباشرة حينما تقتضي أحوال المتلقين ذلك.

والفائدة السادسة: إشعار مختلف زمر المقصودين بالكلام بأنهم محل اهتمام المتكلم ولو لم يكونوا من الزمرة المتحدث عتها أولاً ويظهر هذا في النصوص الدينية الموجهة لجميع الناس، وفي خطب الملوك والرؤساء والوعاظ وأشباههم.

وفيما يلي أشكال الالتفات التي حصرها الدارسون ونخص بالذكر ضياء الدين بن الأثير، ومثّلَ لها وحلل نماذجَها: [1]

الشكل الأول : يتمثل في الانتقال من الغيبة إلى الخطاب، وهو إمّا أن يكون انتقالاً من الغائب إلى المخاطب، أو بالعكس.

---

(1) ضياء الدين بن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر – المطبعة العامرية ببولاق 1282 هـ، ص 255.

المثال الأول: فاتحة الكتاب

قول الله عز وجل في سورة الفاتحة: بِسۡمِ ٱللَّهِ ٱلرَّحۡمَٰنِ ٱلرَّحِيمِ: " الحمد لله رب العالمين، الرحمن الرحيم، مالك يوم الدين، إياك نعبد وإياك نستعين، إهدنا الصراط المستقيم، صراط الذين أنعمت عليهم غير المغضوب عليهم ولا الضالين ".

عدل فيها عن الغيبة (الحمد لله رب العالمين، الرحمن الرحيم، مالك يوم الدين) إلى الخطاب (إياك نعبد وإياك نستعين) لأن الحمد دون العبادة، ألا تراك تحمد نظيرك ولا تعبده؟ فلما كانت الحال كذلك استعمل لفظ الحمد لتوسطه مع الغيبة في الخبر فقال: الحمد لله، ولم يقل الحمد لك. ولما صار إلى العبادة التي هي أقصى الطاعات قال: إياك نعبد، فخاطب بالعبادة إصراحاً بها، وتقرباً منه عز أسمه بالانتهاء إلى محدود منها"⊗

وفائدة هذا الالتفات التحول من موضوع الثناء على الله عز وجل إلى موضوع التوجه له بالعبادة والدعاء، فالثناء يحسُن فيه الإعلان العام، وهذا يلائمه أسلوب الحديث عن الغائب، والعبادة والدعاء يحس فيهما مواجهة المعبود المدعو بالخطاب.

" وعلى نحو من ذلك جاء آخر السورة فقال: صراط الذين أنعمت عليهم، فصرح بالخطاب لمّا ذكر النعمة، ثم قال: غير المغضوب عليهم، عطفاً على الأول، لأن الأول موضع التقرب من الله بذكر نعمه، فلما صار إلى ذكر الغضب جاء باللفظ منحرفاً عن ذكر الغاضب، فاسند النعمة إليه لفظاً، وزوى عنه لفظ الغضب تحنناً ولطفاً.

وهذه السورة قد انتقل في أولها من الغيبة إلى الخطاب لتعظيم شأن المخاطب، ثم انتقل في آخرها من الخطاب إلى الغيبة لتلك العلة بعينها، وهي تعظيم شأن المخاطب أيضاً، لأن مخاطبة الرب تبارك وتعالى بإسناد النعمة إليه تعظيم لخطابه، وكذلك ترك مخاطبته بإسناد الغضب إليه تعظيم لخطابه" (ص256)

" ومن هذا المثال يتضح أن الهدف المعنوي الواحد، وهو هنا تعظيم شأن المخاطب، قد اقتضى في مرة العدول عن الغيبة إلى الخطاب، وفي مره أخرى في النص نفسه، العدول عن الخطاب إلى الغيبة، وهذا ما يؤكد أن المنحى الأسلوبي في ذاته لا يرتبط بقيمة ثابتة أو بدلالة تعبيرية حاسمة ونهائية، تكون هي وحدها الصادقة، وأن المعول في استخدام منحى أسلوب بعينه في سياق بعينه على المعنى أو الهدف المعنوي الذي يتجه إليه منشئ الخطاب.

فإذا كان تعظيم شأن المخاطب هدفاً من أهداف منشئ الخطاب فإن تحقيق هذا الهدف هو الذي دعاه إلى العدول مرة عن خطاب الغائب إلى خطاب الحاضر ومرة عن خطاب الحاضر إلى خطاب الغائب " (1)

⊗ . نفسه: ص .255.

(1) د. عز الدين إسماعيل: جماليات الالتفات، **مقال في كتاب قراءة جديدة لتراثنا النقدي** ،النادي الأدبي الثقافي بجدّة ,1990، ج2 ص 892.

المثال الثاني: قول الله عز وجل في سورة مريم (88، 89): " وقالوا أتخذ الرحمن ولداً، لقد جئتم شيئاً إدا "

الإد: المنكر الفظيع الشنيع.

فهنا انتقال أيضاً من الغائب إلى الحاضر، " وإنما قيل: لقد جئتم، وهو خطاب للحاضر بعد قوله: وقالوا، وهو خطاب للغائب، لفائدة حسنة، وهي زيادة التسجيل عليهم بالجراءة على الله تعالى والتعرض لسخطه، وتنبيه لهم على عظم ما قالوه، كأنه يخاطب قوماً حاضرين بين يديه، منكراً عليهم، وموبخاً لهم " [1] (ص256)

" فالانتقال هنا من الغيبة إلى الحضور كان موجهاً بهدف معنوي لم يكن ليتحقق بالقوة نفسها إلا عن طريق هذا الانتقال (من المهم- جماليا – في هذا المثال ملاحظة أن المخاطب ليس حاضراً حضوراً حقيقياً وإنما هو حاضر على " التمثيل ") [2]

" بدأ الحديث عمن افترى على الله بأنه اتخذ ولداً بأسلوب الحديث عن الغائب خطاباً للمؤمنين، وعقب ذلك وجه الخطاب للمفترين فقال الله لهم: " لقد جئتم شيئاً إدّا " [3]

وفائدة هذا الالتفات تحقيق غرضين:

الأول: تثبيت المؤمنين على عقيدة تنزيه الله عما لا يليق به سبحانه.

الثاني: تأنيب وتوبيخ المخاطب (المفترين) على الله بأنهم ارتكبوا أمراً بالغ النكارة والفظاعة والشناعة، مع الاقتصاد والإيجاز في العبارة.

الشكل الثاني: وهو يتعلق بالعدول عن ضمير الغائب إلى ضمير المتكلم.

وهو كثير الحدوث كما يقول ضياء الدين، والمثال الأول في قوله تعالى من سورة بني إسرائيل " سبحان الذي أسرى بعبده ليلاً من المسجد الحرام إلى المسجد الأقصى الذي باركنا حوله لنريه من آياتنا انَّه هو السميع البصير".

فقال أولاً: سبحان الذي أسرى، بلفظ الواحد، ثم قال: باركنا بلفظ الجمع، ثم قال: إنّه هو السميع البصير، وهو خطاب غائب ولو جاء الكلام على مساق الأول لكان سبحان الذي أسرى بعبده ليلاً من المسجد الحرام إلى المسجد الأقصى الذي بارك حوله ليريه من آياته إنه هو السميع البصير.

وهذا جميعه يكون معطوفاً على أسرى، فلما خولف بين المعطوف عليه في الانتقال من صيغة إلى صيغة كان ذلك إمتاعا وتفنناً في أساليب الكلام، ولمقصد آخر معنوي هو أعلى وأبلغ " (ص 256-257)

ثم يشرع ضياء الدين في إيراد ما سنح له محققاً لهذا المقصد المعنوي الأعلى والأبلغ فيقول:

---

(1) ضياء الدين بن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ص 256.

(2) انظر: جماليات الالتفات، ص 895.

(3) عبد الرحمن حسن حبنّكة الميداني: البلاغة العربية، أسسها وعلومها وفنونها، الجزء الأول ص 452.

" لما بدأ الكلام بسبحان ردفه بقوله: الذي أسرى، إذ لا يجوز أن يقال: الذي أسرينا، فلما جاء بلفظ الواحد، والله تعالى أعظم العظماء وهو أولى بخطيب العظيم في نفسه، الذي هو بلفظ الجمع، استدرك الأول بالثاني فقال: باركنا ثم قال: لنريه من آياتنا، فجاء بذلك على نسق باركنا، ثم قال " إنه هو، عطفاً على أسرى وذلك موضع متوسط الصفة، لأن السمع والبصر صفتان يشاركه فيها غيره، وتلك حال متوسطة، فخرج بهما عن خطاب العظيم في نفسه إلى خطاب غائب، فانظر إلى هذه الالتفاتات المترادفة في هذه الآية الواحدة، التي جاءت لمعان اختصت بها، يعرفها من يعرفها، ويجهلها من يجهلها" (ص 257).

ثم يتبع الدكتور عز الدين إسماعيل هذا الكلام بقوله: " ومن الواضح أن الالتفات الأول في الآية هو انتقال من الغيبة إلى الحضور ولكن الحضور هنا ليس للمخاطب بل لمنشئ الخطاب نفسه، أي أن الانتقال في الخطاب هنا كان بين الرواية بالضمير الثالث، ضمير الغائب المفرد إلى الرواية بالضمير الأول، ضمير المتكلم، في حالة الجمع.

لكن الجمع هنا ليس جمعاً على التحقيق، بل هو في حقيقته، المفرد المحقق لعظمته في نفسه من خلال صيغة الجمع، والمولى سبحانه أولى بخطاب العظيم في نفسه، الذي هو بلفظ الجمع، ومن ثم كانت الصيغة الثانية استدراكاً على الأولى.

أما العودة في النهاية من المتكلم المفرد بلفظ الجمع، أي العظيم في نفسه، إلى ضمير المفرد الغائب الذي بدا به الخطاب، فكان استئنافاً لاتجاه الخطاب في بدايته لأن المعنى في ذلك الجزء الأخير من الخطاب لا ينطوي على الخصوصية التي تميزت بها دلالة صيغة الاستدراك التي دلت على المباركة وكشف المحجوب (باركنا حوله لنريه من آياتنا) وهي الصيغة التي لا تمت حديث العظيم عن نفسه. وإنما يتعلق معنى ذلك الجزء الأخير من الخطاب بدلالة مشتركة، هي السمع والبصر، فكان طبيعياً عندئذ أن يعود الخطاب إلى الرواية بصيغة الغائب المفرد" [1]

وربما جاز لنا أن نستنبط أن العدول هنا من الغيبة إلى الخطاب كان لخصوصية الدلالة المتعلقة بالمفرد المتكلم المعظم لنفسه بلفظ الجمع، فلما انتفت هذه الخصوصية عاد الخطاب إلى صيغة المفرد الغائب.

والمثال الثاني: قول الله عز وجل في سورة فاطر:

" والله الذي أرسل الرياح فتثير سحاباً فسقناه إلى بلد ميت فأحيينا به الأرض بعد موتها كذلك النشور" (آية رقم 9)

الكلام في صدر الآية جار وفق أسلوب الحديث عن الغائب: " والله الذي أرسل الرياح فتثير سحاباً ".

---

(1) بتصرف عن د. عز الدين إسماعيل: جماليات الالتفات ص 892 -893.

وبعد ذلك انتقل إلى أسلوب التكلم فقال تعالى: " فسقناه إلى بلد ميت فأحيينا به الأرض بعد موتها".

وفائدة هذا الالتفات إيقاظ الأذهان للتفكر في منة الله على عباده الذي يقدر أسباب رزقهم ويسوقها لهم، وللتفكير في مظهر من مظاهر قدرته التي يحيى بها الأرض الميتة الذي يشبهه إحياء الموتى يوم القيامة، إن جاء فيه تحدث الرب الجليل عن نفسه بضمير المتكلم العظيم: " فسقناه- فأحيينا به ".

المثال الثالث: قول الله عز وجل في سورة فصلت:

" فقضاهن سبع سماوات في يومين وأوحى في كل سماء أمرها وزينا السماء الدنيا بمصابيح وحفظاً ذلك تقدير العزيز العليم " (الآية رقم 12)

الكلام في صدر النص جارٍ وفق أسلوب الحديث عن الغائب كما هو ظاهر وبعد ذلك انتقل إلى أسلوب التكلم، فقال تعالى: **"وزينا السماء الدنيا بمصابيح وحفظاً"**. وفائدة هذا الالتفات هو ما سبق بيانه في النص السابق وبعد ذك انتقل النص أيضاً إلى أسلوب الحديث عن الغائب: " ذلك تقدير العزيز العليم".

توطئة لذكر أسمين من أسماء الله الحسنى الملائمة لدقة التقدير العظيم وإحكامه.

المثال الرابع: قول المخبل السعدي في مطلع مفضليته:

ذكر الرباب وذكرها سقم فصبا وليس لمن صبا حلم

وإذا ألم خيالها طرفت عيني فماء شؤونها سجم

كاللؤلؤ المسجور أغفل في سلك النظام فخانه النظم

في البيت الأول اتبع في الحديث عن نفسه أسلوب الحديث عن الغائب.

وفي البيت الثاني التفت من الغيبة فتحدث عن نفسه بأسلوب التكلم ليدل على أنه هو المقصود في البيت الأول.

ويدخل في هذا الشكل: ما يتعلق بالعدول من خطاب الغيبة إلى خطاب النفس والمثال في قوله تعالى: " ثم استوى إلى السماء وهي دخان فقال لها وللأرض ائتيا طوعاً أو كرهاً قالتا أتينا طائعين. فقضاهن سبع سموات في يومين وأوحى في كل سماء أمرها وزينا السماء الدنيا بمصابيح وحفظاً، ذلك تقدير العزيز العليم".

يقول ضياء الدين:

" وهذا رجوع من الغيبة إلى خطاب النفس، فإنه قال: وزينا، بعد قوله: استوى وقوله قضاهن وأوحى، والفائدة في ذلك أن طائفة من الناس غير المتشرعين يعتقدون أن النجوم ليست في سماء الدنيا وأنها ليست حفظاً ولا رجوماً.

فلما صار الكلام إلى هنا عدل به عن خطاب الغائب إلى خطاب النفس، لأنه مهم من مهمات الاعتقاد، وفيه تكذيب للفرقة المكذبة المعتقدة بطلانه" (ص257).

" وخطاب النفس هنا شبيه بخطاب المفرد المتكلم المعظم لذاته بلفظ الجمع في المثال السابق، لكن " المقصد المعنوي" هنا يختلف، إذ الأمر لا يتعلق بخصوصية الدلالة بل بهدف الإقناع، فالرواية بضمير المتكلم أقوى التأثير وإقامة الحجة من الرواية بضمير المفرد الغائب. إن الأفعال المسندة إلى ضمير الغائب حين تروى لا تجاوز كثيراً حدود الأخبار أو الإعلام بما كان، أما الأفعال المسندة إلى ضمير المتكلم فتأتي وسط هذا السياق الإخباري – عن طريق مخالفتها للنسق وعلى الرغم من أنها ما تزال إخبارية في صيغتها-ضرباً من الإقناع لا يتحقق في الحالة الأولى، فالمتكلم هنا يشهد على نفسه، وهذا أقوى تأثيراً من شهادته على غيره" [1]

الشكل الثالث: وله طرافته الخاصة، إذ يقع الانتقال فيه من ضمير الغائب إلى ضمير المتكلم، ثم من ضمير المتكلم إلى ضمير المخاطب: هو – أنا – أنت.

ومثاله في قول أبي تمام:

وركب يساقون الركاب زجاجة — من السير لم تقصد لها كف قاطب

فقد أكلوا منها الغوارب بالسرى — وصارت لهم أشباحهم كالغوارب

يصرف مسراها جزيل مشارق — إذا آبه هم عديت مغارب

يرى بالكعاب الرود طلعة ثائر — و بالعرمس الوجناء غرة آئب

كأن بها ضغناً على كل جانب — من الأرض أو شوقاً إلى كل جانب

إذا العيش لاقت بي أبادلف فقد — تقطع ما بيني وبين النوائب

هنالك تلقى الجود من حيث قطعت — تمائمه والمجد مرخى الذوائب

ويقول ضياء الدين:

" ألا ترى أنه قال في الأول: يصرف مسراها، فخاطبه للغائب، ثم قال بعد ذلك: إذا العيش لاقت بي، مخاطباً نفسه؟ وفي هذا من الفائدة أنه لما صار إلى مشافهة

---

(1) انظر، د. عز الدين إسماعيل، المرجع نفسه، ص 894.

الممدوح والتصريح بأسمه خاطب عند ذاك نفسه، مبشراً لها بالبعد عن المكروه والقرب من المحبوب.

ثم جاء بالبيت الذي يليه معدولاً به عن خطاب نفسه إلى خطاب غيره، وهو أيضا خطاب لحاضر، فقال: هنالك تلقى الجود، والفائدة بذلك أنه يخبر غيره بما شاهده، كأنه يصف له جود الممدوح وما لاقاه منه، إشادة بذكره، وتنويهاً باسمه، وحملاً لغيره على قصده وفي صفته جود الممدوح بتلك الصفة الغربية البليغة وهي قوله: حيث قطعت تمائمه، ما يقتضى له الرجوع إلى خطاب الحاضر، والمراد بذلك أن محل الممدوح هو مألف الجود ومنشؤه ووطنه، وقد يراد به معنى آخر وهو أن هذا الجود قد أمن عليه الآفات العارضة لغيره من المن والمطل والاعتذار وغير ذلك إذ إن التمائم لا تقطع إلا عمن أمنت عليه المخاوف" (ص 258- 259).

وهنا يمكننا التوقف عند النقلة الأخيرة، من أنا المتكلم إلى أنت المخاطب من قوله " لاقت بي" و " تقطع ما بيني " إلى " تلقي الجود" فقد كان من الممكن أن يستأنف المتكلم كلامه فيقول: هنالك القى الجود...، فيطرد عندئذ النسق.

وفي العدول عن هذا النسق فيما يرى أبن كثير فائدة تتمثل في إخبار المتكلم غيره (المخاطب) بما شاهده.

وبرأي الدكتور عز الدين إسماعيل " وقد عرفنا من قبل أن شهادة المتكلم أوثق وأقوى في التأثير والإقناع من مجرد رواية الخبر في صيغة الغيبة، ولكننا نلاحظ هنا أنه لو قال: هنالك ألقى، كان كالممني نفسه بشيء، ولاسيما أن خطاب المتكلم في هذا السياق قوة خطابه في سياق سابق، ومن ثم أحجه المتكلم بالخطاب إلى الآخر (هناك تلقى) ليخرج به من دائرة الشرط نهائياً، ومن دائرة التمني المتعلقة بها، ومع ذلك فمن حقنا هنا أن نتساءل عما إذا كان إسناد الفعل إلى ضمير المخاطب قد اتجه إلى مخاطب، أي إلى شخص آخر غير المتكلم. إننا لا نعرف من السياق أن هناك مخاطباً فرداً ذكراً يدلي إليه المتكلم بكلامه كما أننا لا نجد أي ضرورة تحملنا على تصور ذلك من باب الافتراض، حقاً أن الصيغة تضعنا أمام ثنائية أنا أنت، التي تشي بالمغايرة بل تعلنها إعلاناً، ومع ذلك فإن السياق كما رأينا لا يحتمل هذه المغايرة، من حيث إنه لا يتضمن مخاطباً حقيقياً (له وجود مستقل في ذاته) لا يبقى عندئذ إلا أن يكون " أنت " هو " أنا " المتكلم بعد أن موضعها المتكلم نفسه. [1] إذن فالمتكلم في بيت أبي تمام الأخير حين يقول: " هنالك تلقى الجود" إنما يخاطب نفسه أولاً وأخيراً.

" فإذا كان الأمر كذلك فلم عدل المتكلم عن النسق في هذا البيت ولم يقل: "هنالك القى الجود"؟ وهل كان لهذا العدول مزية؟

(1) المصدر السابق: ص 896 بتصرف.

والجواب عن ذلك هين بين، فإن إسناد الفعل إلى ضمير المتكلم (تلقى) تضع المتكلم. كما رأينا في دائرة التمني، لأن النسق سيتصل عندئذ بدءاً من إذا الشرطيّة في البيت قبل الأخير. أما العدول عن النسق بإسناد الفعل إلى ضمير المخاطب (الذي لا يعدو أن يكون " أنا " المتكلم مموضعة) فإنه يدخل المتكلم نفسه في دائرة الوثوق والطمأنينة إلى ما سيلقاه من جود.

والذي يحمل المتكلم على هذا التصرف أن التمني في هذا السياق يلقى ظلالاً غير مرضية على وجود الممدوح، في حين أن الوثوق يقطع الطريق على أدنى بادرة تشكك[1] ". وهذا النوع من الالتفات كثير الاستخدام في الكتابات الحديثة، \بخاصة الروائية منها، حيث يحل ضمير المخاطب منفصلاً (أنت) أو متصلاً (مسنداً إلى الأفعال) محل ضمير المتكلم ليدل آخر الآمر عليه.

الشكل الرابع: الانتقال من الخطاب إلى الغيبة:

ومن أمثلة الانتقال من الخطاب إلى الغيبة ما يلي:

المثال الأول: قول الله عز وجل في سورة يونس: " **هو الذي يسيّركم في البر والبحر حتى إذا كنتم في الفلك وجرين بهم بريح طيبة وفرحوا بها جاءتها ريح عاصف وجاءهم الموج من كل مكان وظنوا أنهم أحيط بهم دعوا الله مخلصين له الدين لئن أنجيتنا من هذه لنكونن من الشاكرين** " (الآية 22).

إن الزمخشري يقول هنا بصدد تفسير قوله تعالى: " حتى إذا كنتم في الفلك وجرين بهم بريح طيبة وفرحوا بها " – (فإن قلت: ما فائدة صرف الكلام عن الخطاب إلى الغيبة، قلت: المبالغة، كأن يذكر لغيرهم حالهم ليعجبهم منها ويستدعي منهم الانكار والتقبيح" [2]

" وواضح من كلام الزمخشري، انه لم يتحدث بلغة " التفنن في الكلام والانتقال من أسلوب إلى أسلوب، وتطرية نشاط السامع، وإيقاظ الإصغاء ولديه، بل بلغة " الفائدة " المعنوية المتحققة من هذا الالتفات وذاك " [3]

يقول ضياء الدين: " فإنه إنما صرف الكلام هنا من الخطاب إلى الغيبة لفائدة، وهي أنه ذكر لغيرهم حالهم ليعجبهم منها كالمخبر لهم ويستدعي منهم الإنكار عليهم. ولو قال: حتى إذا كنتم في الفلك وجرين بكم بريح طيبة وفرحتم بها، وساق الخطاب

---

(1) نفسه: ص 891.
(2) الكشاف للزمخشري 338/3.
(3) جماليات الالتفات للدكتور عز الدين إسماعيل، ص888.

معهم إلى آخر الآية، لذهبت تلك الفائدة التي أنتجها خطاب الغيبة،وليس ذلك بخاف على نقدة الكلام " (259).

ويعقب الدكتور عز الدين إسماعيل على ذلك بقوله:" وفي مباشرة هذا النوع من الالتفات تتأكد لدينا حقيقة على جانب كبير من الأهمية، تتسق كالاتساق مع مقدمات ضياء الدين لظاهرة الالتفات بعامة وتؤكدها، فإذا كان قدر قرر صعوبة إخضاع أساليب الالتفات المختلفة لحدود تعينها، وقواعد تضبطها ضبطاً نهائياً، فإننا نلاحظ أن المزية التي يكسبها العدول عن الغيبة على الحضور، أي الانحراف بالخطاب من ضمير الغائب إلى ضمير المخاطب، ليست مزية دائمة ونهائية، فقد ينقلب الوضع فيكون العدول عن الخطاب إلى الغيبة، أي الانحراف من ضمير المخاطب إلى ضمير الغائب لتحقيق مزية ما كان استئناف الخطاب في حالة الحضور أي استمراره بضمير المخاطب ليحققها، ففي سياق بعينه تكون لإحدى الصيغتين مزية على الأخرى، وفي سياق آخر ينقلب الوضع.

والمثال الذي ساقه ضياء الدين هنا بالغ الدلالة على هذه الحقيقة، فالكلام في مستهل النص موجه إلى المخاطبين الحاضرين (حضوراً فعلياً أو مفترضاً فلا أهمية لهذا الآن) ثم إذا به فجأة ينحرف عن هذا النسق ليدخل في نسق الرواية عن الغائبين (هم – فرحوا- جاءهم – وظنوا – أنهم – بهم – دعوا) ولو أن النسق الأول أطرد لجرى الخطاب كله على النحو التالي: هو الذي يسيركم في البر والبحر، حتى إذا كنتم في الفلك وجرين بكم بريح طيبة وفرحتم بها جاءتها ريح عاصف وجاءكم الموج من كل مكان وظننتم أنكم أحيط بكم دعوتم الله... لكن الخطاب لم يطرد على هذا النحو بل ما لبث أن انحرف من حالة الحضور إلى حالة الغيبة، والسبب في هذا الانحراف – كما يرصده ضياء الدين- هو افتراض أن هناك آخرين- غير المخاطبين في مستهل النص- يصور لهم المشهد وليسوا هم المعنيين به، فاقتضى الأمر عندئذ الدخول في نسق الغيبة كما تحكي لمستمعين (حاضرين أو متوهمين) تفصيلات حادث قد وقع لشخص ما أو لأشخاص بأعيانهم، فتثير عندئذ فيهم الدهشة لما حدث، وتمهدهم بذلك لاستنباط العبرة أو المغزى الأخير للرواية كلها.

والمغزى أو المقصد المعنوي الذي تهدف الرواية إليه هنا هو استنكار أن يقع من هؤلاء المروي عنهم ما وقع. والحقيقة أن المخاطبين في صدر النص قد انقلبوا إلى غائبين فأحدث هذا الانقلاب مسافة يتأملون فيها أنفسهم وما وقع منهم كأنهم آخرون، وعندئذ يكونون أقدر على الشهادة على أنفسهم. فالمتورط في الخطيئة لن يعي موقفه وعياً صحيحاً إلا إذا سلخ نفسه من نفسه وتأملها من بعد مناسب، أي جعلها موضوعاً

للنظر، وهذا ما حققه الرجوع من الخطاب إلى الغيبة في هذا المثال، أو ما " أنتجه بلفظ ضياء الدين- من دلالة " [1]

وفائدة هذا الالتفات بيان أن الذين تكون منهم هذه الظاهرة التي تحدث عنها النص ليسوا جميع المخاطبين، بل هم فريق منهم، فمن الحكمة الحديث عنهم بأسلوب الحديث عن الغائب، مع ما في الحديث عن الغائب من الأعراض المشعر بالتأنيب على ما يكون منهم وقد جاء في النص بعد ذلك تأنيبهم صراحة فقال تعالى في سورة يونس: **يا أيها الناس إنما بغيكم على أنفسكم متاع الحياة الدنيا** " (الآية 23) ولو تتابع الكلام وفق أسلوب الخطاب دون ما حصل في النص من الالتفات لكان التأنيب موجها لكل الناس، مع أن فيهم الصالحين لا تظهر منهم هذه الظاهرة القبيحة من الظواهر المنافية للسلوك الديني المطلوب من العباد.

والمثال الثاني: قول الله عز وجل في سورة الأنبياء في معرض بيان خطابه لجمع كبير من الأنبياء المرسلين الذين جاء ذكرهم في السورة: **"إن هذه أمتكم أمة واحدة وأنا ربكم فاعبدون، وتقطعوا أمرهم بينهم كل إلينا راجعون** " (الآيات 92-93)

يقول ضياء الدين " الأصل في تقطعوا، عطفاً على الأول، إلا أنه حرّف الكلام من الخطاب إلى الغيبة على طريقة الالتفات، كأنه ينعي عليهم ما أفسدوه إلى قوم آخرين، ويقبح عندهم ما فعلوه، يقول: **ألا ترون إلى عظيم ما ارتكب هؤلاء في دين الله تعالى فجعلوا أمر دينهم فيما بينهم قطعاً، وذلك تمثيل لاختلافهم فيه وتباينهم، ثم توعدهم بعد ذلك بأن هؤلاء الفرق المختلفة إليه يرجعون، فهو مجازيهم على ما فعلوا** (ص259-260)

وبرأي الدكتور عز الدين إسماعيل " هنا نجد الانحراف (ومهم أن نلتفت إلى ورود الكلمة على لسان ضياء الدين) من الخطاب المباشر إلى الرواية عن غائبين يستهدف تبشيع الجرم الذي ارتكبه المخاطبون كأنهم يرونه و يباشرونه في آخرين غيرهم والحقيقة أنه جرمهم الشخصي، فالانحراف عن النسق من المخاطبين إلى الغائبين قد هيأ لهؤلاء المخاطبين مسافة تأمل كافية لتدبر بشاعة هذا الجرم الذي هو في الحقيقة جرمهم وإن كان يروي – فيما بعد – لغيرهم " [2]

وهنا يظهر لنا في هذا النص نظير ما ظهر لنا في النص السابق، فالذين تقطعوا أمرهم بينهم ليسوا كل أتباع الرسل، إذ فيهم من حافظوا على وحدة الأمة الربانية ولم

---

(1) نفسه، ص 897 -898 بتصرف.

(2) نفسه: ص 898 -899 .

يتنكبوا صراط الله، وحينما بعث الله الرسول الخاتم أتبعوه مؤمنين بأن أمته هم أمة الرسل الذين جاءوا قبله، تلاحقت مواكبه، إذ هم رسل مرسل واحدٍ يقودون أمة واحدةً على صراط الله المستقيم.

وقول الشاعر:

أأذكر حاجتي أم قد كفاني حياؤك إن شيمتك الحياء

كريم لا يغيره صباح عن الخلق الجميل ولا مساء

في البيت الأول واجه ممدوحه بالخطاب وفي البيت الثاني انتقل من الخطاب إلى الغيبة على طريقة الالتفات.

وموضع الحسن في هذا الالتفات أن الشاعر أراد أن يواجه الناس بمدحه.

ويعلن على الملأ أنه كريم ذو خلق جميل، ولو تابع طريقة الخطاب لأوهم أنه يتزلف إليه بينه وبينه، وهو لا يريد إعلان مدحه بين الناس.

الشكل الخامس: الانتقال من الخطاب إلى التكلم، وكذا الابتداء بالتكلم مع أن مقتضى الظاهر يستدعي الخطاب أو الغيبة.

ومن أمثلة الانتقال من الخطاب إلى التكلم ما يلي:

قول علقمة بن عبدة:

طحابك قلب في الحسان طروب بُعَيد الشباب عصر حان مشيب

يكلفني ليلى وقد شط وَلْيها وعادت عواد بيننا وخطوب

بدأ يتحدث عن نفسه بأسلوب الخطاب في البيت الأول مجرداً من نفسه مخاطباً قائلاً: " طحابك قلب" أي: ذهب بك وأتلفك.

وأنتقل إلى أسلوب التكلم في الحديث عن نفسه فقال في البيت الثاني " يكلفني ليلى وقد شط وليها " أي يكلفني حب ليلى وقد بعد قربها.

قال المرصفي:" مدح أي: علقمة بهذه القصيدة " ملك غسان واستعطاه وسأله مع طلب الجائزة أن يمن على أخيه شأس بن عبدة وكان أسيراً عند الملك، ولم يكتف بهذا بل طلب الجائزة لأخيه " [1]

الشكل السادس: -

الانتقال من التكلم إلى الغيبة، وكذا الابتداء بالغيبة مع أن مقتضى الظاهر يستدعي التكلم أو الخطاب.

ومن أمثلة الانتقال من التكلم إلى الغيبة ما يلي:

---

(1) عبد الرحمن حسن حبنّكة الميداني: البلاغة العربية، ص 488.

قول الله عز وجل في سورة الكوثر" إنا أعطيناك الكوثر، فصلّ لربك وأنحر" (الآيات1-2).

فقد جاء الكلام أولاً على طريقة التكلم: " إنا أعطيناك " ثم انتقل إلى أسلوب الحديث عن الغائب:" فصلّ لربك " ولم يقل فصل لنا.

والحكمة من هذا الالتفات التذكير بحق الرب المنعم بعطاءا ت الربوبية في أن يعبده عباده ويصلوا له، مع الاقتصاد في التعبير والإيجاز في القول.

وقول الله عز وجل في سورة الزمر: " قل يا عبادي الذين أسرفوا على أنفسهم لا تقنطوا من رحمة الله إن الله يغفر الذنوب جميعاً إنه هو الغفور الرحيم". (الآية 53).

كان مقتضى الظاهر أن يأتي التعبير: لا تقنطوا من رحمتي إني أغفر الذنوب جميعاً.

ولكن حصل العدول عنه إلى " من رحمة الله... " للإشعار بأن من صفات الله الجليل العظيم أن يغفر ذنوب من ينيبون إلى ربهم ويُسلمون له، كما جاء في الآية التالية من السورة، مع الإيجاز والاقتصاد في العبارة.

وقول الله عز وجل في سورة الدّخان: "**حـم، والكتاب المبين، إنا أنزلناه في ليلة مباركة إنا كنا منذرين، فيها يفرق كل أمر حكيم، أمراً من عندنا إنا كنا مرسلين، رحمة من ربك إنه هو السميع العليم**" (الآيات 1-6).

بدأ الأسلوب في هذا النص على طريقة حديث المتكلم عن نفسه: " إنا أنزلناه – إنا كنا منذرين – أمراً من عندنا إنا كنا مرسلين".

وبعد ذلك انتقل إلى أسلوب الحديث عن الغائب خلافاً لمقتضى الظاهر " رحمة " من ربك أنه هو السميع العليم "

وفائدة هذا الالتفات التذكير بربوبية الله عز وجل والتوطئة لذكر بعض صفاته التي من مقتضيات ولوازم كونه رباً، مع الإيجاز والاقتصاد في العبارة.

وقول الحصين بن الحمام في مفضليته، يتحدث عن الخيل في موقعه يوم " دارة موضوع " بين بني سعد بن ذبيان، وبين بني سهم بن مرة، وكان الحصين قائد بني سهم، وكتب الله له فيها النصر، فجاء في قصيدته: -

وأنجين من ابقين منا بخطة من العُذْرِ لم يدنس وإن كان مؤلماً

أبى لأبن سلمى أنه غير خالد ملاقي المنايا أي صرف تيمما

فلست بمبتاع الحياة بسبة ولا مبتغ من رهبة الموت سلما

يصف الحصن بن الحمام خيل قومه وقد نجت من بقي منهم في معركتهم الظاهرة، وأبان أن من بقي حياً فقد بقي بخطة يغدر بها، إذ لم يجبن بل أبلى بلاء حسناً، فلم يدنس بفرار من المعركة.

وتحدث عن نفسه بأسلوب الحديث عن الغائب فقال: " أبى لابن سلمى " بعد أن تحدث عن نفسه بأسلوب التكلم مع قومه في قوله: " أبقين منا " وكان هو من بقي.

ونقل الحديث إلى الحديث عن الغائب ليوطئ للحديث عن نفسه كأنه يحدث عن فارس شجاع لا يخشى المنايا، لأنه يعلم أنه غير خالدٍ.

ليوفر من مواقعها، ويقصد أي صرف من صروف المهارب.

وبعد ذلك التفت أيضا إلى التكلم، فتحدث عن نفسه فقال:

فلست بمبتاع الحياة بسبة ولا مبتغ من رهبة الموت سلما

الشكل السابع:

الانتقال من التكلم إلى الخطاب، وكذا الابتداء بالخطاب، مع أن مقتضى الظاهر يستدعي التكلم أو الغيبة.

فمن أمثلة الانتقال من التكلم إلى الخطاب ما يلي:

ما جاء في قول الله عز وجل في سورة يس في حكاية ما كان بين الرجل المؤمن الذي جاء من أقصى المدينة (قيل: هي أنطاكية) لنصرة الرسل الثلاثة.

" وجاء من أقصى المدينة رجل يسعى قال يا قوم اتبعوا المرسلين، اتبعوا من لا يسألكم أجراً وهم مهتدون، وما لي لا اعبد الذي فطرني وإليه ترجعون، ءَأتخذ من دونه آلهة إن يردن الرحمن بضر لا تغن عني شفاعتهم شيئاً ولا ينقذون " (الآيات 20-23).

قوله: " وما لي لا أعبد الذي فطرني " معطوف على محذوف دل عليه حرف العطف " الواو " والمطوي المحذوف يمكن تقديره بأن نقول

قالوا له: أتؤمن بما جاء به هؤلاء المرسلون وتعبد الرب الذي يدعون لعبادته؟

قال: نعم أومن بما جاءوا به، وأعبد ربي، وما لي لا أعبد الذي فطرني؟! ثم انتقل من التكلم إلى الخطاب فقال لهم: " وإليه ترجعون " فخاطبهم مع أن مقتضى الظاهر أن يقول: وإليه أرجع يوم الدين ليحاسبني ويجازيني كما يرجع إليه سائر الناس وأنتم منهم.

فأوجز في العبارة، وأشعرهم بأسلوب غير مباشر أنهم كان عليهم أن يؤمنوا كما آمن هو، لأنهم سيرجعون إليه يوم الدين، وسيحاسبهم ويجازيهم على أعمالهم.

الشكل الثامن:

ويتمثل في الرجوع عن الفعل المستقبل إلى فعل الأمر وهذا الشكل ورد عند ضياء الدين ابن الأثير، وواضح هنا أنه قد انتقل من الالتفات بالمراوحة بين الضمائر

الثلاثة: الغائب والمتكلم والمخاطب إلى المراوحة بين الأفعال (والأحرى أن نقول: أزمنة الأفعال) في الخطاب الواحد. وهو يعود ليؤكد أن الانتقال هنا من صيغة إلى صيغة ليس طلباً للتوسع في أساليب الكلام فحسب، بل لأمر وراء ذلك."وإنما يقصد إليه تعظيما لحال من أجرى عليه الفعل المستقبل وتفخيماً لأمره، وبالضد من ذلك فيمن أجرى عليه فعل الأمر". (ص 260).

والمثال عليه في قوله تعالى: " يا هود ما جئتنا ببينة وما نحن بتاركي ألهتنا عن قولك وما نحن لك بمؤمنين، إن نقول إلا اعتراك بعض ألهتنا بسوء قال إني أشهد الله واشهدوا إني بريء مما تشركون ".

ويقول ضياء الدين:

" فإنما قال اشهد الله واشهدوا ولم يقل وأشهدكم ليكون موازناً له وبمعناه لأن شهادة الله على البراءة من الشرك صحيح ثابت، وأما إشهادهم فما هو إلا تهاون بهم، ودلالة على قلة المبالاة بأمرهم ولذلك عدل به عن لفظ الأول لاختلاف ما بينهما، وجيء به على لفظ الأمر، كما يقول الرجل لمن يبس الثرى بينه وبينه أشهد على أني أحبك، تهكماً به واستهانة بحاله. (ص 260).

" إذن فاطراد النسق هنا – لو تحقق – يكفل التوازن بين الفعلين ويوحد المعنى فيها لكن أطراد النسق عندئذ يضعهم – في حق الشهادة – على مستوى واحد مع من له الشهادة جل شأنه، ولا يمكن لإنسان فضلاً عن نبي – أن يوحد بين شهادة خالقه عليه وشهادة البشر، خصوصاً إذا كان منكراً لهم أصلاً. فهنا شهادتان لا شهادة واحدة، وسلكهما في نسق واحد – وإن كان هو النسق اللغوي الأصلي من شأنه أن يذهب بالتفرقة الحاسمة بينهما. "[1]

نحن في النص أمام " إشهاد " (أشهد الله) و " شهادة " و (اشهدوا) ولا يمكن الإنسان / النبي إلا أن يُشهد الله على ما في نفسه، أن يكشف نفسه على حقيقتها، لكنه لا يملك أن يأمره سبحانه.

أما بالنسبة إلى البشر فإنه يأمرهم بأن يشهدوا بأنفسهم ما يكون منه، لأنه لا يجد نفسه أمامهم مطالباً بأن يشهدهم على ما في نفسه، خصوصاً إذا كان منكراً لهم، ورافضا لمعتقدهم، ومستهيناً بهم.

الشكل التاسع:

ويمثل في الرجوع عن الفعل الماضي إلى فعل الأمر.

يقول ضياء الدين:

".... وإنما يفعل ذلك توكيداً لما أجرى عليه فعل الأمر، لمكان العناية بتحقيقه كقوله تعالى: " قل أمر ربي بالقسط، وأقيموا وجوهكم عند كل مسجد وأدعوه

(1) د. عز الدين إسماعيل: جماليات الالتفات، المجلد الآخر، ص 899.

مخلصين له الدين" (الآية....) وكان تقدير الكلام: أمر ربي بالقسط وبإقامة وجوهكم عند كل مسجد، فعدل عن ذلك إلى فعل الأمر للعناية بتوكيده في نفوسهم، فإن الصلاة من أوكد فرائض الله على عباده، ثم اتبعها بالإخلاص الذي هو عمل القلب، إذ عمل الجوارح لا يصح إلا بإخلاص النية.." (ص 260 – 261) وكما رأينا من قبل أن الانتقال من الغيبة إلى الحضور يكون مرة تعظيماً لشأن المخاطب، ومرة أخرى تحقيراً لشأنه، أي أن الصيغة الواحدة قد تؤدي وظيفتين متضادتين في سياقين مختلفين، فكذلك الأمر هنا في العدول عن نسق الأفعال المطرد، حيث يكون الانتقال إلى فعل الأمر في مرة دالاً على الاستخفاف والاستهانة بالمخاطب (المثال السابق في الشكل الثامن) وفي مرة أخرى دالاً على العناية والاهتمام به (كما في المثال الأخير).

الشكل العاشر:

ويتمثل في الإخبار بالفعل المستقبل عن الماضي

ويقدم ضياء الدين لهذا النوع بقوله:

" أعلم أن الفعل المستقبل إذا أتى في حالة الأخبار عن وجود فعل كان ذلك أبلغ في الإخبار بالفعل الماضي، وذلك لأن الفعل المستقبل يوضح الحال التي يقع فيها ويستحضر تلك الصورة حتى كأن السامع يشاهدها، وليس كذلك الفعل الماضي، وربما أدخل في هذا الوضع ما ليس منه، جهلاً بمكانه، فإنه ليس كل فعل مستقبل يعطف على ماضٍ بجار هذا المجرى...

عطف المستقبل على الماضي ينقسم إلى ضربين: أحدهما بلاغي وهو إخبار عن ماضٍ بمستقبل، وهو الذي أنا بصدد ذكره.. والآخر غير بلاغي وليس إخباراً بمستقبل عن ماض، وإنما هو مستقبل دل على معنى مستقبل غير ماض، ويراد به أن ذلك الفعل مستمر الوجود لم يمض" (ص 261).

ومثال الإخبار البلاغي بالمستقبل عن الماضي قوله تعالى: " والله الذي أرسل الرياح فتثير سحاباً فسقناه إلى بلد ميت فأحيينا به الأرض بعد موتها، كذلك النشور".

ويعلق ضياء الدين بقوله: " فإنه إنما قال: فتثير، مستقبلاً، وما قبله وما بعده ماض، لذلك المعنى الذي أشرنا إليه، وهو حكاية الحال التي يقع فيها إثارة الريح السحاب، واستحضار تلك الصورة البديعة الدالة على القدرة الباهرة. وهكذا يفعل بكل فعل فيه نوع تمييز وخصوصية، كحال تستغرب أو تهم المخاطب، أو غير ذلك " (ص 261).

وهناك مثال ثان لهذا النوع من الإخبار البلاغي بالمستقبل على الماضي له أهمية خاصة، والمثال في قول تأبط شراً:

بأني قد لقيت الغول تعوي بشهب كالصحيفة صحصحان

فأضربها بلا دهش فخرّت صريعاً لليدين وللجران

يقول ضياء الدين.

" فإنه قصد أن يصور لقومه الحال التي تشجع فيها على ضرب الغول، كأنه يبصرهم إياها مشاهدة، للتعجب من جراءته على الغول، ولو قال: فضربتها – عطفاً على الأول – لزالت هذه الفائدة المذكورة، فإن قيل أن الفعل الماضي أيضا يتخيل منه السامع ما يتخيله من المستقبل، قلت في الجواب:إن التخيل يقع في الفعلين معاً، لكنه في أحدهما، وهو المستقبل، أوكد وأشد تخيلاً، لأنه يستحضر صورة الفعل حتى كأن السامع ينظر إلى فاعلها في حال وجود الفعل منه، ألا ترى أنه لما قال تأبط شراً: فضربها، تخيل للسامع أنه مباشر للفعل، وأنه قائم بإزاء الغول وقد رفع سيفه ليضربها؟ وهذا لا يوجد في الفعل الماضي، لأنه لا يتخيل السامع منه إلا فعلاً قد مضى، من غير إحضار للصورة في حالة سماع الكلام الدال عليه " (ص262).

فالإخبار البلاغي عن الماضي بالمستقبل يؤدي إذن وظيفته ما كان أطراد النسق الماضي ليؤديها. " وتتمثل هذه الوظيفة في الانتقال بالخطاب من مجرد الإعلام أو الإخبار عن الحدث إلى حكاية الحدث نفسه" [1] أي تمثيله في صورة حية(وهذا الانتقال شبيه بالانتقال من السرد الملحمي إلى التجسيد الدرامي) فالإخبار عن الحدث الماضي بفعل مستقبل من شأنه استحضار صورة الحدث أمام مخيلة المتلقي ليعايشها بنفسه، فيكون إحساسه بها وتفاعله معها أقوى وأوثق.

وليس معنى هذا أن عملية التخييل هذه مقصورة على استخدام الفعل المستقبل دون الماضي، فالتخيل يتم في الحالين، فالتخيل قد يتم في الحالتين، ولكنه في حال استخدام الفعل المستقبل " أوكد وأشد تخيلاً" يلفظ ضياء الدين نفسه إن صيغة الماضي تخيل للسامع صورة حدث وقع في لحظة من الزمان، وانقطع، وعندئذ لا يكون هناك ما يحمله على أن ينهمك فيه، لأنه انتهى، لكن الانتقال إلى صيغة الفعل المستقبل تخلق وضعاً جديداً، إذ " تخيل السامع أنه مباشر للفعل " – على حد قول ضياء الدين – وكأن الفعل يقع أمام ناظريه في حالة حضور.

(1) يسمّيها الزمخشري " حكاية حال ماضية " . راجع الكشّاف . ج1 ص 282 .

الشكل الحادي عشر: ويتمثل في الإخبار بالماضي عن المستقبل

ومثاله في قوله تعالى: " ويوم ينفخ في الصور ففزع من في السموات ومن في الأرض".

وفي قوله تعالى: " ويوم نسير الجبال وترى الأرض بارزة وحشرناهم فلم نغادر منهم أحداً".

ويقول ضياء الدين " وفائدته أن الفعل الماضي إذا أخبر به عن الفعل المستقبل الذي لم يوجد بعد، كان ذلك أبلغ وأوكد في تحقيق الفعل وإيجاده، لأن الفعل الماضي يعطي من المعنى أنه قد كان ووجد، وإنما يفعل ذلك إذا كان الفعل المستقبل من الأشياء العظيمة التي يستعظم وجودها.

والفرق بينه وبين الأخبار بالفعل المستقبل عن الماضي أن الغرض بذاك تبين هيئة الفعل واستحضار صورته ليكون السامع كأنه يشاهدها، والغرض بهذا هو الدلالة على إيجاد الفعل الذي لم يوجد بعد".

في الآية الأولى قال:" ففزع، بلفظ الماضي، بعد قوله: يُنفخ، وهو مستقبل، للإشعار بتحقيق الفزع وأنه كائن لا محالة، لأن الفعل الماضي يدل على وجود الفعل وكونه مقطوعاً به.

وفي الآية الثانية: " قيل: وحشرناهم، ماضياً، بعد ونسير، وترى وهما مستقبلان، للدلالة على أن حشرهم قبل التسيير والبروز ليشاهد تلك الأحوال، كأنه قال: وحشرناهم قبل ذلك، لأن الحشر هو المهم، لأن من الناس من ينكره، كالفلاسفة وغيرهم، ومن أجل ذلك ذكر بلفظ الماضي" (ص 263)

4- والآن، يحق لنا من هذا الاستعراض لمجموع الأفكار النظرية والممارسات التطبيقية التي تعلقت في إطار البيان العربي بمقولة " الالتفات " أن نتوقف لنرى كيف يمكن لنا أن نستخلص لأنفسنا هذا كله بناء تصوريًّا لوجه من وجوه أدبية الخطاب، وما يمكن أن يفضي إليه هذا التصور من منهجية في التحليل.

4-1" توقفنا مقولة الالتفات البياني في مجملها على حقيقة أن النظام المعنوي- بما هو مستوى من التواصل أكثر تركيباً وتعقيداً واتساعاً من النظام اللغوي – إنما يحقق نفسه من خلال النظام اللغوي أحياناً، حين يكون هذا النظام والتعديل فيه على نحو يسمح بالإشارة إلى المعنى الذي لم يتصل له ذلك النظام أصلاً كما يحدث في حالة الكلام، والنصوص الأدبية، شعرية كانت أو نثرية، تعول كثيراً في الإفضاء بالمعنى، على هذا النوع من النظام الإشاري.

ومن هنا كان هذا النظام الإشاري في النصوص الأدبية أكثر تعقيداً وأتساعا ومن ثم كان أكثر خفاء، ومن أجل هذا أدرك البيانيون العرب أن " الالتفات " بما هو إشاري في المحل الأول – لا يفضي بمكنونه في سماحة النظام التوصيلي المطرد

للغة، وأن استنطاقه لا يتاح إلا لمتمرس حاذق وخبير بذلك النظام، قادر على قراءة الوجه الغائب للنص من خلال وجهه الظاهر " [1].

الالتفات إذن يتولد من خلا ل التعارض أو التصادم بين النظامين اللذين يحكمان تجربة التواصل اللغوي في مجملها، نظامها البسيط الظاهر ونظامها المركب الخفي.

4 -2 حرص البيانيون المتأخرون على تحديد الشرط اللازم لتحقق الالتفات بمعناه الاصطلاحي، فرأينا في النماذج التحليلية وفي شرحها الإلحاح على أنه في كل صيغة من صيغ الالتفات هناك صيغة أخرى كان الظاهر يقتضيها ثم جاءت صيغة الالتفات منحرفة عنها.

في تقرير الالتفات إذن هناك دائماً صورتان من التعبير عن المعنى لا بد من التنبه إليها، والعلاقة بينهما مشروطة بأن " يكون التعبير الثاني " على خلاف مقتضى الظاهر، ويكون مقتضى ظاهر سوق الكلام أن يعبر عنه بغير هذا الطريق فلو لم يعتبر هذا القيد لدخل في التفسير أشياء ليست من الالتفات [2] وهذا الشرط أو القيد - الذي يلح عليه معظم البيانيين، يصلح أن يكون قاعدة منهجية عامة لاستكشاف فن الخطاب الالتفاتي من جهة، ونفي ما ليس من هذا الباب من جهة أخرى، فإذا تحقق هذا الشرط في خطاب ما كان ذلك محدداً جيداً لإجراءات التحليل والتفسير الملائمة.

4- 3يتعلق الالتفات إذن – من الناحية الإصطلاحية – بما يجري في حدود الخطاب الأدبي من انحراف للنسق اللغوي أو اختراق له بنسق لغوي آخر لا يطرد معه، والدافع إلى هذا الانحراف أو الاختراق من جانب منشئ الخطاب إنما هو دافع معنوي صرف فمنشىء الخطاب لم يجد وسيلة للإشارة إلى المعنى الذي يتحرك في نفسه إلا عن طريق هذا الانحراف بالنسق عن مقتضى ظاهره ويقول هنا الدكتور عز الدين إسماعيل بأنه " ينتفي في حالة الالتفات أن يقال أن منشئ الخطاب قد لجأ إليه لمجرد أنه ضرب من التنويع في الأسلوب يروح به عن نفس المخاطب، حيث يبدو الخطاب الالتفاتي مركزاً في أصغر حيز كلامي ممكن له، وحيث تنتفي مع هذا الحيز فكرة المراوحة، ومن ثم لا يتعلق الالتفات بسيكولوجية التلقي على مستوى الترويح عن النفس والأوْلَى أن يكون متعلقاً بالهدف الخطابي على مستوى الإقناع، فالالتفات ليس حيلة من حيل جذب اهتمام المتلقي وتشويقه، لأن ما يحدث فيه من انحراف للنسق أو انتقال في الإيراد الكلامي من صيغة إلى صيغة ليس انتقالاً استطرادياً مثلاً، وليس تعليقاً طريفاً على ما قيل أو حدث، وليس استشهاداً بطرفة أو ملحة، أو ما شابه ذلك من وسائل تطرية نفس الملتقي والترويح عنه، وإنما ينحصر الأمر في بيان معنى على مكان كبير من الرهافة والخفاء، لا يلفت المتلقي إليه أو إلى البحث عنه إلا إدراكه

---

(1) أنظر: د. عز الدين إسماعيل: جماليات الالتفات ص 904 بتصرف.

(2) عبد الغني النابلسي: نفحات الأزهار على نسمات الأسحار. عالم الكتب، بيروت ص 54.

للتغير الحادث في النسق اللغوي للخطاب، وقلما يتنبه القارئ إلى هذا التغيّر، وبدون ذلك الإدراك يظل ذلك المعنى مختفياً وغائباً" [1].

أضف إلى ذلك أن تنبه متلقي الخطاب إلى ما فيه من انحراف عن النسق لا يحدث دائماً بالضرورة، فإنه من المألوف أن يعبره المتلقي العادي وربما غير العادي دون أن يتنبه إليه (كم من آلاف المرات يقرأ الناس فاتحة الخطاب المباشر في " إياك نعبد " دون أن ينتبهوا الى انتقال النّسق فيها من الغيبة الى الخطاب المباشر!).

وهذا ما ينفي أن يكون الهدف الترويحي عن نفس المتلقي هو هدف الالتفات، فالمتلقي قد يتنبه وقد لا يتنبه، فإذا هو تنبه أدرك أن هناك انحرافاً عن النسق وعند ذاك قد يدعوه هذا الانحراف إلى البحث عن مغزاه، ومع ذلك إذا لم يتنبه لم يعقه ذلك عن إدراك المعنى الذي يتبادر إلى ذهنه من خلال توهمه لاطراد النسق، وإن فاته – بطبيعة الحال – أن يدرك المعنى الكامن وراء الالتفات.

4-4 يتضح من خلال أمثلة الالتفات وتفسيراتها، سواء منها ما يتعلق بالانتقال بين الصيغ المسندة إلى الضمائر أو الانتقال بين أزمنة الفعل، أن الصيغة المنحرفة قد تنتج معنى في سياق وتنتج ضده في سياق آخر.

ومن ثم تتأكد حقيقة على جانب كبير من الأهمية عند تحليل الخطاب، مؤداها أنه ليس هناك سلم قيمي أو تراتب في القيمة بين صيغ الخطاب الثلاثة المسندة إلى الضمائر المختلفة أو إلى أزمنة الفعل المختلفة، فليس لواحدة من هذه الصيغ في ذاتها قيمة ثابتة ترجح بها غيرها، فيقال مثلاً إن الخطاب وبضمير المتكلم هو أدل وأبلغ على الإطلاق من الصيغتين الأخريين، أو أن الرواية في سياق الزمن الماضي أوقع منها في سياق المستقبل، بل يكون لهما الرجحان في حالة ما، وترجحها صيغة أخرى في حالة أخرى.

4-5 وقد وصف الالتفات بأنه " شجاعة في اللغة العربية " أو ضرب من ضروب شجاعتها، واضمر هذا الوصف معنى القوة المماثلة في حرية الحركة، ومن هنا كان وصف البيانيين العرب لِصيغ الالتفات المنحرفة عن النّسق الأصلي بأنها أقوى وأبلغ والواقع أن الموازنة التي يتضمنها هذا الحكم، على حد قول الدكتور عز الدين إسماعيل – الذي ربما بدا لنا للوهلة الأولى أنه أولي وساذج – إنما تشي بوعيهم المبهم بحقيقة ما يحدثنا به بياني غربي معاصر هو " جريماس " في كتابه " علم الدلالة البنيوي Semantics، Structural " عن انطواء اللّغة بعامّة على مستويَين: الأول يتحكم في موضوع الخطاب المراد دون التفات إلى سلامة التركيب النحوي، والثاني، "يصف" في تشكيل نحوي سليم معرفة عن العالم، ويسمي جريماس المستوى الأول مستوى " الطاقة " في حين يسمّي المستوى الثاني، الذي يتعلق

(1) د. عز الدين إسماعيل: جماليات الالتفات، ص 905.

بالجانب البنيوي التنظيمي للرسائل مستوى " المعرفة " [1] والنشاط اللغوي فيما يرى جريماس، موزع بين القوة المتعلقة بالخطاب power of enunciation والمعرفة المتعلقة بالعبارة Knowledge of Utterance [2] وقوّة اللغة في منظوره تعني " قدرتها على أن تقبل أيّ شيء متاح، وأن تنحي أي شيء، من أجل تحقيق معانيها " [3].

وعلى ذلك فإن القوة التي استشعرها البيانيون العرب في الالتفات وفي غيره من ضروب شجاعة العربية هي حقيقة ممثلة لأحد طرفي الثنائية اللغوية أو أحد مستويي النشاط اللغوي، حيث ينحرف الخطاب بالنسق اللغوي من أجل تحقيق هدفه المعنوي.

6-4 يتحرك منشئ الخطاب عن طريق الالتفات على مستوى الضمائر بين الغيبة والحضور في مرونة كافية، والحضور يكون للمتكلم كما يكون للمخاطب، وحين نتذكر الآن الأمثلة التي مثل بها البيانيون لهذه الحركة المرنة بين الضمائر في الخطاب الواحد لنا يفوتنا أن نلاحظ أن سياق الكلام كان هو الفيصل في الانحراف من صيغة إلى أخرى، فالفائدة المعنوية التي يحققها الانحراف مثلاً من ضمير الغائب إلى ضمير المتكلم أو ضمير المخاطب ليست تقترن دائماً وبالضرورة بهذا النوع من الانحراف، فلا يمكننا أن نقول أن الخطاب بضمير المتكلم أبو بضمير المخاطب- منحرفاً عن الخطاب بضمير الغائب – يحقق تلك الفائدة في كل سياق يرد فيه فسوف يكون للخطاب بضمير المخاطب الرجحان في موضع بعينه- من حيث القدرة على الإشارة إلى المعنى المقصود- على الخطاب بضمير المتكلم أو بضمير الغائب وفي موضع آخر يكون الرجحان للخطاب بضمير المتكلم، وفي موضع غير هذين الموضعين يكون الرجحان للخطاب بضمير الغائب، وهكذا إننا بعبارة أخرى أمام أصوات ثلاثة هي " هو " و " أنا " " و " أنت "، يتلاعب الالتفات باستخدامها في الخطاب فتتبادل الأهمية وفقاً للهدف المعنوي المراد تحقيقه.

يقول الدكتور عز الدين إسماعيل:" إن أيا من هذه الأصوات الثلاثة لا يمثل في ذاته قيمة تعبيرية أو جمالية تظل ملازمة له في كل مرة يستخدم فيها، وإنما تتحدد الوظيفة التعبيرية أو الجمالية لاستخدام أي صوت من هذه الأصوات الثلاثة وفقاً للموضع الذي يرد فيه ويكون قادراً دون غيره- على تحريك الذهن لدى المتلقي نحو استنباط المعنى الخاص – المراد.

---

(1) أنظر: Ronald Schleifer: A.J.Greimas and the nature of meaning , university of Nebraska Press, USA1987 , P. 13

(2)Ibid , P.186

(3)Ibid , p. 163

ويبقى بعد ذلك أن هذه الأصوات الثلاثة على الرغم من تميزهما الظاهر – قد تكون في بعض أشكال الخطاب، وبخاصة الخطاب الروائي، صوتاً واحداً هو صوت المتكلم، فحكاية المتكلم عن الغائب عندئذ هي في حقيقتها حكاية المتكلم نفسه عن نفسه، كما أن خطاب المتكلم إلى المخاطب قد يكون في حقيقته خطاباً من المتكلم إلى نفسه، وهذا معناه أن المتكلم هو قطب الرحى، يتكلم عنه نفسه بلسانه مرة، ويتكلم عن نفسه في شخص فخاطب متوهم مرة ويتكلم عن نفسه غائباً مرة، ويبقى أن عدوله بطريقة الالتفات من صيغة إلى صيغة مرتبط بأكثر هذه الصيغ إثارة للمعنى في الموضع الذي ترد فيه " [1].

7-4 وكما أن هناك ثلاثة أصوات يتعلق بها الخطاب، تتمثل في ضمائر الغائب والمتكلم والمخاطب، فكذلك يمكن الحديث في الخطاب عن ثلاثة أصوات أخرى، [2] تتمثل هذه المرة في الزمن الماضي والحاضر والمستقبل، وعلى مستوى اللغة تمثل هذه الأصوات الثلاثة انساقاً فرضية يفترض في المفهوم الأولي المطرد للزمن أنها مختلفة، وكما يتلاعب الالتفات بأصوات الضمائر الثلاثة على أنحاء مختلفة فقد مرت بنا كذلك أمثلة لتلاعب الالتفات بهذه الأزمنة وربما لا حظنا أنهم لا يذكرون الفعل المضارع الذي يتعلق بالحاضر، ويتحدثون عنه باسم المستقبل، وذلك مجاراة منهم للنجاة في أن " يفعل" يكون شائعاً بين الحاضر والمستقبل [3].

والسؤال الآن ما الذي يحمل منشئ الخطاب على الانحراف عن صوت زمني إلى آخر، وقد كان يمكن للخطاب أن يطرد كله على نسق واحد؟

لقد رأينا من خلال الأمثلة أن انحراف الخطاب من صوت الماضي إلى صوت المستقبل (المضارع) إنما يعمل على تجسيد هذا الصوت، أو تمثيل هذا الفعل كأنه واقع، على نحو يحقق في عملية الحكاية (السرد) المعاينة الدرامية للحدث من قبل المتلقي، وكذلك فإن الانحراف عن صوت المستقبل إلى الماضي يجعل المتوقع في النسق الطبيعي المطرد للزمن في حكم ما وقع، لدفع المخاطب إلى التيقن منه وهكذا لا يأبه الالتفات في تعامله مع زمن الفعل بالتقسيم التقليدي للزمن شأنه في هذا شأن كثير من التصورات الفلسفية والأدبية التي تربط مفهوم الزمن بأهدافنا الخاصة، فترى المستقبل حاضراً ومنحلاً في الماضي كما ترى الماضي حالاً في الحاضر وممتداً في

---

(1) د. عز الدين إسماعيل: جماليات الالتفات، ص 908 – 909.

(2) استعرت هذه التسمية من الدكتور عز الدين إسماعيل وقد استعارها نفسه من جورج فريزر أنظر Fraser (J.T)Ed: the voices of time . New York: George Brazier 1966 .

(3) عبد القاهر الجرجاني: كتاب المقتصد في شرح الإيضاح، تحقيق كاظم بحر المرجان، دار الرشيد، بغداد، 1982 ج1، ص 83.

المستقبل، وربما كان الشاعر إليوت في قصيدته الرباعية Four Quartets قد صاغ هذه النظرة في أوضح تعبير وأوجزه، حيث قال: [1]

الزمن الحاضر والزمن الماضي
ربما كانا كلاهما في الزمن المستقبل
والزمن المستقبل مستودع في الزمن الماضي

ولأن " الالتفات " أساساً يتعلق بالمعنى، ولأن المعنى مجاوز بطبيعته للتصنيف الزماني، كان طبيعياً أن يخترق الخطاب الالتفاتي نسق الزمن المطرد، ويصبح الزمن كله، وماضياً وحاضراً ومستقبلاً، زمناً واحداً، يتحرك فيه في حرية تامة وبكل مرونة، كما تحرك بين ضمائر الفاعلين بالحرية والمرونة نفسيهما.

أترانا نذهب الآن بعيداً إذ قلنا أن " الالتفات " بما هو مقولة بيانية يؤسس لمعرفة عميقة ودقيقة بوضعية الخطاب الأدبي؟!

(1)Eliot (T.S) Four Quartets faber and faber ,london, p.7 , 1944

جماليّات المبالغة
بين النظريّة والتّطبيق

جماليّات المبالغة
بين النظريّة والتّطبيق

تعد المبالغة، في عرف البلاغيين القدماء، أحد فنون علم البديع، وقد صنفوها في زمرة المحسنات المعنوية، شأنها في ذلك شأن التورية والطباق والمشاكلة والاستطراط ومراعاة النظير،وغيرها.

المبالغة في اللغة: الاجتهاد في الشيء إلى حد الاستقصاء والوصول به إلى غايته، وتأتي معنى المغالاة، وهي الزيادة بالشيء عن حده الذي هو له في الحقيقة، يقال لغة: بالغ في الأمر مبالغة وبلاغًا، إذا اجتهد فيه واستقصى، وإذا غالى فيه أيضا.

والمبالغة اصطلاحاً هنا: أن يدعي المتكلم لوصف ما أنه بلغ في الشدة أو اضعف حداً مستبعداً أو مستحيلاً.

وقد أورد القزويني الخطيب (ت 739 هـ) في تعريف المبالغة قولاً جامعاً مانعاً، فقال:

" المبالغة أن يدعي لوصف بلوغه في الشدة أو الضعف حداً مستحيلاً أو مستبعداً، لئلا يظن أنه غير متناه فيه " [1]

وأكثر ما يهمنا في هذا التعريف كلمة (يدّعى)، ففيها إشارة إلى أن المبالغة لا تخضع لمعايير الواقع المادي في الأصل، إنها لا تعد كونها مجرد ادعاء، وقد يكون ذلك الادعاء، مستحيل الوقوع أو فرص تحقيقه ضئيلة جداً.

الآراء حول قبولها أو عدمه:

يرى بعض المتشددين رفضها مطلقاً، لخروجها عن منهج الحق والصدق.ويرى المترخّصُون قبولها مطلقاً،في التعبيرات الأدبية، بدعوى أن أعذب الشعر أكذبه.

أما جمهور العلماء والأدباء فقد توسطوا في الأمر، فقبلوا من المبالغة ما كان منها حسناً جميلاً جارياً مجرى الاعتدال الذي لا يراه الناس مستنكراً ولا مستهجناً، أو قائماً على التصوير الخيالي في سياق من الكلام، يسمح بذلك، بشرط أن لا يكون في المبالغة إيهام بأن المتكلم يقرر حقيقة واقعة بكل عناصرها، بل يدرك المتلقي أن الكلام مسوق على سبيل المبالغة، فيأخذ منها المعنى المعتاد في الكثرة مع زيادة مقبولة.

وللمبالغة مستويات فنية جمالية ثلاثة، هي التبليغ والإغراق والغلوّ.

أما التبليغ فهي المبالغة الممكنة عقلاً وعادةً.

وأما الإغراق وهي المبالغة الممكنة عقلاً لا عادة

وأما الغلو وهي المبالغة غير الممكنة لا في العادة ولا في العقل

---

(1). التلخيص في علوم البلاغة، ص 370 .

هذا هو الرأي في المبالغة من وجهة النظر البلاغية وهو رأي في الغاية من الدقة في الحقيقة، ثم إن وجهة النظر البلاغية ليست في الأصل إلا وجهة نظر جمالية، فتستحق قدراً كبيراً من الاهتمام، ذلك لأنها ذات منطلقات واقعية هذ ه فذة نغبط عليها النقاد القدامى الأجلاّء.

أمثلة:

المثال الأول: قول أمريء القيس، يصف فرسه بالقدرة على العدو الشديد والمتابعة في الطراد، والصبر على التردد السريع مدة طويلة بين طريدتين، دون أن يتصبب عرقا:

فعادى عداءً بين ثورٍ ونعجةٍ دراكاً فلم ينضح بماء فيغسل

فعادى عداءً: أي والى مطاردته لصيدين، يتابع كلاً من الطريدتين.

دراكاً: أي ملاحقة، يقال: دارك الطريدة من الصيد مداركة ودراكاً، إذا لحقها.

فلم ينضح بماء فيغسل: أي: فلم يتصبب عرقاً، كما يحدث لغيره من الخيول.

هذه المبالغة يمكن أن نعتبرها من المستوى الأولى " التبليغ " لأنها ممكنة في العقل والواقع.

أما قوله في وصفه:

مكر مفرً مقبل مدبر معاً كجلمود صخر حطه السيل من عل

فمن غير الممكن أن يكون في كره إلى الجهة التي يقبل عليها فاراً عنها، فهي مبالغة من القسم الثالث " الغلوّ" لكنها مع ذلك مبالغة مقبولة، لأن امرأ القيس يصور مشاعره، ويعبر عما تتمثل في خيال المشاهد حين يرى سرعته الفائقة التي يختلط فيها الكر والفرّ، حتى كأنه يكر ويفر معاً وهذا ما يسمى في الأدب المعاصر " الصّدق الفنّي".

المثال الثاني: قول " المتنبيّ " يصف فرسه:

وأصرعُ أيَّ الِوحْشِ قفّيتُه به وأنزلُ عنه مثلهُ حينَ أركبُ

يقول: إذا طردت بفرسي وحشاً أي وحش بلغه فتمكنت منه، فصرعته، وأنزل عنه بعد ذلك، فأجده مثله حين أركبه، أي لم يلحقه التعب ولم يكلّ، لقوته وعزّة نفسه.

قال العكبري: كقول أبن المعتزّ:

تخالُ آخرَهُ في الشَّدّ أوَّلَهُ وفيه عدوٌ وراءَ السبق مذْخورُ

أقول: المبالغة في هذين البيتين من قسم " التبليغ".

المثال الثالث: " قول " الحماسي":

رَهنتُ يدي بالعَجزِ عن شُكرِ برَّهِ وما فوق شكري للشكور مَزيدُ

ولو كان ممّا يُستطاعُ استطعْتُهُ ولكنّ ما لا يستطاعُ شديدُ

بالغ فادعى أنه قدم غاية ما يستطيع من شكر، وإن كان ما قدّمه لا يساوي ما نال من ممدوحه من برّ. هذه المبالغة من قسم " التبليغ" أيضاً.

المثال الرابع: قول: " ابن نباتة السعدي" في سيف الدولة:

لَم يُبق جودُكَ لي شيئاً أُؤَمَّلهُ تركتني أصحبُ الدنيا بلا أَملِ

هذه المبالغة ممكنة عقلاً، لكنهّا مستبعدة داقعاً بحسب العادة، فهي " إغراق".

المثال الخامس: قول المتغزّل:

خطراتُ النّسيم تجرحُ خَدّيـ ـه ولَمْسُ الحرير يُدمي بَنانَهُ

هذه المبالغة من قسم " الإغراق".

المثال السّادس: قول " عمْرو بن الأيْهَم التغلبي ": (توفي نحو 100 هـ)

ونكرم جارنا ما دام فينا ونتبعه الكرامة حيث مالا

هذه المبالغة من قسم " الإغراق".

المثال السابع: قول ابن الرومي يذمّ بخيلاً ببخله:

لو أن قصرك يا ابن يوسف ممتل أبراً يضيق بها فناء المنزل

وأتاك يوسف يستعيرك إبرة ليخيط قد قميصه لمّ تفعل

هذه المبالغة من قسم " الغلوّ.

والمثال الثامن: قول: " أبي نواس " من قصيدة يمدح بها الرشيد

وأخَفتَ أهلَ الشّركِ حتّى إنّهُ لتخافكَ النّطفُ التي لم تخلقِ

هذه المبالغة من " الغلوّ "

قالوا: إن " العتابي " لقي أبا نواس فقال له: أما استحْيَيتَ من الله بقولك: " وأخفت أهل الشّرك..... ".

فقال له " أبو نواس ": وأنت أما استحييت من الله بقولك:

ما زلتُ في غمرات الموت مطرحاً يضيق عني وسيع الرأي من حيلي

فلم تزل دائباً تسعى بلطفك لي حتى اختلست حياتي من يدي أجلي

المثال التاسع: قول البحتري في مدح أمير المؤمنين " المتوكل على الله ":
فلو أنَّ مشتاقاً تكلّف فوق ما في وسعه لسعى إليك المنبرُ

هذه المبالغة من " الغلوّ " المقبول.

المثال العاشر: قول " المتنبي " في صباه في المكتب:

أبلى الهوى اسفاً يوم النّوى بدني وفرق الهجر بين الجفن والوسن

روح تردد في مثل الخلال إذا أطارت الريح عنه الثوب لم يبن

كفى بجسمي نحولاً إنّني رجلٌ لولا مخاطبتي إيّاك لم ترني

في المبالغة هنا " غلو " مقبول
والأمثلة من شعر الشعراء على أقسام المبالغة كثيرة.
المقبول من قسم " الغلو":
قال البلاغيون: والمقبول من قسم " الغلو " عدة صور، منها:

1. أن يدخل عليه ما يقرّ به إلى الصحة، كقول الله عز وجل في سورة النور في وصف زيت شجرة الزيتون التي ليست شرقية ولا غربية: " يكاد زيتها يضيء ولو لم تمسسه نار..... " (الآية 35). فعبارة: " يكاد" قربت فكرة إضاءة الزيت ببريقه الشّديد من الصحّة وجعلت المبالغة مقبولة.
2. أن يقدم في صورة جميلة تخيُّليّة، كقول القاضي الأرجاني يصف الليل بالطول على طريقة التخيل:

يخيل لي أن سُمَّرَ الشهب في الدجى وشدت بأهدابي إليهن أجفاني

3. أن يكون تعبيراً عن حالة الشعور النفسي، فيما يسمى بالصدق الفني، كقول أمريء القيس في وصف فرسه:

مكر مفرً مقبل مدبر معاً كجلمود صخر حطه السيل من عل

4. أن يساق مساق الهزل، كقول الهازل الخليع:

أسكرُ بالأمس إن عزمت على الشر ب غداً إن ذا من العجب

المثالي... والواقعي: -

لقد تناول البلاغيون القدماء المبالغة في دائرة الإمكان، ولم يكتفوا بذلك، بل فرقوا في نفس الدائرة بين ما هو ممكن عقلاً (النظريّة)، وما هو ممكن ممارسة (التطبيق)، واستنكروا كل مبالغة تتمرد على دائرة الإمكان، وتخرج عن حد الواقعية الإنسانية، من قبيل المبالغة التي أجهد أبو نواس ذهنه في نحتها.

أنظر إلى قول أمرىء القيس في وصف جواده:

فعادى عداءً بين ثورٍ ونعجةٍ دراكاً فلم ينضح بماء فَيُغْسَلِ

إن امرأ القيس يصور جواده وقد أدرك الصيد من غير أن يعرق، وهذا ليس بالأمر المستحيل، إذ من الممكن جداً أن يكون ثمة جواد يمتاز بالسرعة الفائقة، ويتّصف بالنشاط الجم، وبما أنه كذلك فمن الممكن أن يدرك الصيد من غير أن يجهد نفسه أو يعرق.

إذا فالصورة التي رسمها امرؤ القيس لجواده غير مستحيلة التحقق، إنها ممكنة من الوجهة النظرية (عقلاً) وممكنة أيضاً من الوجهة الواقعية (عادة) والمبالغة هنا تبليغ وهي مقبولة.

ثم انظر إلى قول عمرو بن الأيهم التغلبي:

ونكرم جارنا ما دام فينا ونتبعه الكرامة حيث مالا

فهو يذهب إلى أن قومه من الجود في القمة، فهم لا يكتفون بإكرام الضيف ما دام مقيماً فيهم، كما يفعل الآخرون، إنما يتتبعونه، ويغمرونه بجودهم حيثما توجه وأينما حل.

وهل ما يزعمه الشاعر لقومه من الجود البالغ أمر مستحيل؟ أفليس ممكناً من المنظور الواقعي أن يتتبع المرء ضيفه ويتعهده بالرعاية حلاً وترحالاً؟

بلى، إنه أمر ممكن، ذلك لأن مقومات حدوثه واقعية غير وهمية.

ونحن لا ننكر أن العادة لم تجر بذلك، ولا ننكر أيضاً أن ثمة كثيراً من الصعوبات تكتنف إخراج هذا العمل من حيز الوجود بالقوة إلى حيّز الوجود بالفعل. بيد أنه مع كل ذلك ممكن الوقوع، ولذا فالمبالغة هنا إغراق وهي مقبولة أيضاً.

ولننتقل إلى أبي نواس، فقد زعم الرجل أن النطف ترتعد في الأرحام رهبة من الخليفة هارون الرشيد! أفليس هذا هو المستحيل عقلاً (نظرية)؟! أو ليست هو المستحيل عادة (تطبيقاً) أيضاً؟! ولذا فالمبالغة هنا غلوّ وهي غير مقبولة بل هي ممجوجة.

إذا فالمبالغة لست شططاً فنياً ولا هي مرض ذهني إنها توسيع لأمداء الواقع، وهي في الوقت نفسه تشرف إلى الأفضل والأكمل واستشراف للمثل الأعلى الذي

يمكن أن يكون عليه الشيء وهي انتقال بالإرادة من دائرة ما هو كائن إلى دائرة ما ينبغي أن يكون.

وفي كل الأحوال لا يجوز للمبالغة أن تشذ عن حدود الواقعية الإنسانية وإلا كانت غلواً تمجه النفس، ويأباه الذوق، ويرفضه العقل، ولا ريب أن في كل مبالغة قدراً ما من الكذب إلا أنه كذب فني جمالي لا يصل إلى درجة تزييف الواقع وتزوير الحقيقة.

وقد تنبه الناقد الفذ حازم القرطاجني (ت 684 هـ) إلى هذه الخصوصية الجمالية للمبالغة فقال في ذلك معللاً:" وإنّما ساغ في الشعر وقوع الكذب في الممكنات، ولم يسغ في المستحيلات، لأن الأمر إذا كان ممكناً سكنت إليه النفس، وجاز تمويهه عليها. والمحال تنفر عنه النفس، ولا تقبله البتة". (1)

المبالغة ومفهوم الكمال:

مر بنا أن الرؤية الجمالية لعرب الجاهلية كانت واقعية على الغالب ولذا كان الشاعر يبدع الصورة الفنية على أسس واقعية، وكان ينأى بها عن الوهم، وكذلك كان شأنه في المبالغة أيضاً فهو حريص على أن يصدر عن الواقع، سواء أكان في معرض التضخيم أو التقزيم.

وللمبالغة في التجربة الإبداعية للشاعر الجاهلي، حدان متقابلان ومتكاملان هما الكمال الأعظمي والنقص الأعظمي، الشيء في أقصى حالات كماله والشيء في أقصى حالات انحطاطه.

وتبعاً لهذا التصور جاءت المبالغة الشعرية تميط اللثام من المثل الأعلى حيناً، وتشير إلى المثل الأدنى حيناً آخر، وذلك حسب رغبة الشاعر في التضخيم، أو التقزيم، وحسب إفصاحه عن الإعجاب بالكمال، وتعبيره عن النفور من الأنحطاط.

وحسبنا شاهداً على المثل الأعلى الجمالي في المبالغة قول عمرو بن كلثوم مفتخراً:

لنا الدنيا، ومن أضحى عليها ونبطش حين نبطش قادرينا

ملأنا البر حتى ضاق عنا وظهر البحر نملؤه سفينا (2)

ونحن لا ننفي أن قومه الذين يفخر بهم كانوا أشد الناس في الجاهلية حتى قيل:" لو أبطأ الإسلام قليلاً لأكلت بنو تغلب الناس " (3) لكن أن تكون الدنيا كلها بما فيها

---

(1) منهاج البلغاء، ص 294.
(2) شرح القصائد العشر، ص 365 -366.
(3) نفسه، ص 318.

إمبراطوريتا فارس والروم ملكاً لبني تغلب، إحدى قبائل الجزيرة العربية، فأمر فيه نظر.

ونتساءل أو لم يعد الجاهليون قصيدة عمرو هذه من المعلقات؟!

نعم، ولم تغب عنه هذه المبالغات، فضلاً عما فيها من غلو، إذن ما السر في الإتيان بمثل هذه المبالغة يا ترى؟!

والسر فيما نرى هو إدراكهم للبعد النفسي في هذه المزاعم، فالشاعر يلوح بإرادة الاستعلاء، ويمجد الطغيان، إنه يعبر عن التطلع إلى الوجود القبلي الأكمل وفق المعايير الجاهلية ذاتها، وهذه كلها أمور حبيبة إلى نفوس الجاهليين، وهي محط إعجابهم وتقديرهم.

وبرأي الدكتور أحمد محمود خليل " إن إخضاع فن المبالغة لمعايير الزمان والمكان المعهودين، ولمقولتي السبب والنتيجة بالمعنى المادي، لن يكون إلا لغواً من القول، ولن يعدو كونه هدراً لا يقدم ولا يؤخر. بل لعله يؤخر ولا يقدم، على أن الأمر يختلف تماماً عندما نخضع فن المبالغة لمعايير دائرة الواقع النفسي، دائرة الشعور واللاشعور، دائرة التداخل والتكامل بين ما هو واقعي ونفسي وجمالي ومثالي وأسطوري،عندئذ تصبح المبالغة منجماً خصباً بالدلالات، وقراءة ممتعة هروباً مما هو قميء في الواقع. ونكتشف حينئذ أن المبالغة وثيقة يندعم فيها الخارج بالداخل والماضي بالحاضر وبالمستقبل والتاريخ بالأسطورة "[1]

نموذج تحليلي

ليكن النموذج التحليلي قول امرئ القيس في صاحبته

تضيء الظلام بالعشاء، كأنها منارة ممسى راهب متبتل [2]

فلنسمع شرح التبريزي: " ومعنى البيت أنها وضيئة الوجه، إذا استنار وجهها، وظهر جمالها، حتى يغلب ظلمة الليل " [3]

وللمرء أن يتساءل: أي وجه نوراني هذا الذي يبدد الظلام الكثيف بضيائه الخارق؟! وهل يعقل أن يكون ثمة وجه إنسان من هذا النوع الفوسفوري؟! إذا وجد مثل هذا الوجه فلا شك أنه سيكون مصباحاً شديد الإنارة، ولن يكون وجه امرأة البتة!

بلى... هكذا ستتعاورنا الأفكار، وهكذا ستطوح بنا التساؤلات في كل اتجاه، ولكن متى يكون ذلك؟! فقط عندما نتناول قول الشاعر بالمعايير الحسية للواقع التاريخي، معايير المنطق المادي الصلب ومن حقنا عندئذ أن ندهش ومن حقنا أن نستخف أيضاً بسذاجة هذا الشاعر الذي لا يحترم عقول جمهوره.

---

(1) أنظر: الدكتور احمد محمود خليل: في النقد الجمالي، ص 205.
(2) ديوانه، ص 17.
(3) شرح القصائد العشر، ص63.

على أن دهشتنا سرعان ما تتبدد، ويتلاشى استخفافنا، حينما نلج هذه المبالغة من عتبة الواقع النفسي ومن عالم الشعور واللاشعور وفي هذه الدائرة بالذات نكون مضطرين إلى الاستبطان بعمق، ونكون ملزمين في الوقت نفسه، بالانتباه إلى أن الواقع النفسي غير منفصم عن الواقع التاريخي، فالبرهة السيكولوجية هي التجسيد الدقيق لالتحام الذات بالعالم ولن تكون مفهومة إلا في إطار الشروط الوجودية التي تم فيها وبها ذلك الالتحام.

إذا لا بد من الإبحار في العالم الباطني (الداخلي) لأمريء القيس، ومع الإبحار لا بد من التفهم الدقيق لجملة الشروط التي ساهمت في صياغة الموقف النفسي للشاعر، إنها شروط الواقع التاريخي بمختلف أنواعها البيئية، والذاتية والاجتماعية والثقافية.

إن مبالغة أمريء القيس هذه تميط اللثام، حسبما نرى، عن همّ جمالي كبير، ألا وهو التعطش إلى امتلاك المرأة البيضاء.

ولكن لماذا المرأة البيضاء تحديداً؟!

وهنا من الخطأ أن ندير ظهورنا للشرط البيئي الهامّ، وكيف لنا أن نسقطه من الحسبان وهو الرابض أصلا خلف ذلك الهم الجمالي؟ فالمجتمع الجاهلي، ولاسيما في عصر امرئ القيس كان شديد الافتقار إلى النساء البيض وعلى ضوء هذه الحقيقة يمكننا تفسير إصرار كثير من شعراء الجاهلية على جمالية البشرة البيضاء، واتخاذه من أهم المعايير الجمالية للمرأة.

وعلى صعيد اللاشعور فإننا نلمح تداخلاً أكثر تعقيداً بين ما هو اجتماعي وسيكولوجي، وميثولوجي، وجمالي، إلى درجة تصعب معها الإحاطة بأحد هذه الأبعاد في غياب الأبعاد الأخرى.

فالروايات التي وصلتنا عن حياة امرئ القيس تؤكد أنه كان مازوماً منذ أيام شبابه الأولى، إنه كان مقهوراً مضطهداً، ويرجع الرواة سبب القهر إلى الخلاف بينه وبين أبيه، والشعر هو موضوع الخلاف.

فامرؤ القيس ينشد الشعر ويحيا حياة عابثة لاهية ووالده الملك يأبى عليه ذلك، ويريده أن يرتفع من عالم الشعر واللهو والخلاعة ويتصدى لجلائل الأعمال.

هذا ما توحي به الأخبار، ومن يدري؟! لعل هناك أسباباً أخرى للقهر المسلط على الشاعر! " ولعل انصرافه إلى الشعر واللهو إنما كان هروباً من القهر وتعويضاً عنه، أو ليس هو القائل، عندما انتهي إليه نبأ مقتل أبيه على أيدي بني أسد: ضيعني أبي صغيراً، وحملني دمه كبيراً؟!". [1] ولذا قد كان الشاعر في أزمة دائمة وكرب مستمر ونحسب أن ذاك الكرب الشامل قد تجسد بدقة ووضوح في الظلام المشار إليه

(1) في النقد الجمالي – رؤية في الشعر الجاهلي، ص 208.

في البيت، إنه ظلام وليس مجرد ليل، والشاعر تواق إلى انقشاع الظلمة، متلهف إلى انجلاء الغمة، إنه يبحث عن الفرح، عن الخلاص، عن السلام، عن الضياء وكانت المرأة بوجهها المشرق الأبيض أبهى تجسيد لذاك الضياء.

ولكن ماذا عن الراهب المتبتل؟!

إنه فيما نرى، الرمز الميثولوجي المنبثق في قلب الدائرتين المتداخلتين، الدائرة الاجتماعية والدائرة السيكولوجية، وهو يمثل في لا شعور أمريء القيس الامتداد الجمالي للضياء والإشراق المرموز إليهما بالمرأة البيضاء. ويعلق أحد الباحثين على هذه اللوحة بقوله: " وصحيح أن اللوحة التي يظهر فيها الراهب هنا وفي الشعر الجاهلي بشكل عام، توحي بالعزلة، لكنها عزلة سيكولوجية ووجودية قبل أن تكون عزلة حسية وهي فوق هذا عزلة فيها قدر كبير من السمو والترفع وفيها قدر أكبر من التطلع إلى النقاء والنور والسلام. وقد جاءت المنارة رمزاً خصباً وداعماً، يعمق بدلالاته المتنوعة والمتكاملة رمز (الراهب) [1]

ونحن نعلق على ذلك ونقول وهل امرىء القيس في حاجة إلى كل هذه المساحات النفسية المشرقة؟! وهل جدير بالبحث عن الطمأنينة والجمال في خضم ما كان يحيط به من ظلام وقبح مريع في الواقع؟!

وثمة بيت آخر يؤكد الدلالة الرمزية الميثولوجية للراهب في لا شعور امرىء القيس، ألا وهو قوله في وصف نار متأججة:

نظرت إليها، والنجوم كأنها مصابيح رهبان تشب لقفال [2]

ها نحن مرة أخرى أمام لوحة تطفح بالإشراق (النار المشبوبة،النجوم، المصابيح) ويحتل الرهبان من تلك اللوحة صميمها، ولا ننسى في الوقت نفسه أن كل هذا الإشراق إنما هو لزحزحة الليل، بعد أن اكسبه الشاعر الرمز إلى الويل (الظلام الشامل).

وفي شعر امرىء القيس أكثر من إشارة واضحة إلى العلاقة الوثيقة بين الليل والبؤس النفسي، وكيف لنا أن نتجاهل قوله:-

وليل كموج البحر مرخٍ سدوله علي بأنواع الهموم ليبتلى

فقلت له: لما تمطى بصلبه وأردف أعجازاً وناء بكلكل

ألا أيها الليل الطويل، ألا انجلي بصبح وما الإصباح منك بأمثل [1]

---

(1) نفسه: ص 209.
(2) ديوانه، ص 31.

ولا ننسى أيضاً الجذر الميثولوجي الذي توحي به صورة الراهب في لوحات أخاذة، لوحات ينحسر فيها الظلام تحت ضغط النور الغامر، هذا على الرغم من كونه أبرز شعراء الوثنية.

ويعتقد البعض أن ذلك يرجع إلى أمرين " أما الأول فهو ضعف الأيدلولوجيا الوثنية في مواجهة الأيديولوجيا النصرانية، وهذا أمر ما كان ليغيب عن النظرة الثاقبة لشاعر مثل امرىء القيس، ونحن لا نزعم أن الرجل كان منظراً أيديولوجياً أو أنه كان عالماً طويل الباع في مجال مقارنة الأديان فهناك خبراً تاريخياً لا يدع مجالاً للشك في أن أمرىء القيس كان سريع الارتياب في التوجهات الأيديولوجية الوثنية، فها هو ذا يجرد حملة عسكرية على قاتلي أبيه من بني أسد فيتوجه إلى الصنم الشهير (ذو الخلصة) المخلص ومثل سائر المؤمنين يستقسم بقداحه، وهي الأمر والناهي والمتربص فيخرج الناهي ثلاث مرات متتابعات، فيسرع الشاعر إلى القداح فيكسرها، ثم يضرب بها وجه الصنم قائلاً:

لو كنت يا ذا الخليص، الموتورا
مثلي، وكان شيخك المقبورا
لم تنه عن قتل العداة زورا

وأما الأمر الثاني فهو الانطباع الذي تركه الرهبان في نفوس الجماهير الجاهلية، إنهم كانوا يلتزمون اللطف والرقة والمسالمة، بل هذا ما كانوا يحرصون على تجسيده إنسجاماً مع رسالتهم الدينية من ناحية، وتعزيزاً لتطلعاتهم التبشيرية من ناحية أخرى.

ولا ننسى أن بعض الرهبان كان قد لجأ آنذاك إلى الصّحراء العربية، فراراً من الصراعات المذهبية الكامنة بين الملكانية واليعقوبية وأن الدولة البيزنطية كانت ترسل بعضهم الآخر لتحقيق أغراض سياسية تحت ستار ديني" [2].

---

(1) شرح القصائد العشر، ص 66- 67.
(2) في النقد الجمالي، ص 210 – 211 بتصرف .

المصادر والمراجع

1. التبريزي،الخطيب: **شرح القصائد العشر**، تحقيق فخر الدين قباوة، حلب، 1969.
2. القزويني، الخطيب: **الإيضاح في علوم البلاغة**، دار الكتاب اللبناني، 1985.
3. القرطاجنّي، حازم: **منهاج البلغاء وسراج الأدباء** ، تحقيق محمد الحبيب أبن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، 1966.
4. القيس، امرؤ: **الديوان**، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، مصر،د.ت.
5. د. خليل، احمد محمود: **في النقد الجمالي- رؤية في الشعر الجاهلي** – دار الفكر، دمشق – سورية، ط 1، 1996 م.

دراسة في
" خصوصية التشكيل الجمالي للمكان
في الأيام – لطه حسين "

دراسة في
" خصوصية التشكيل الجمالي للمكان
في الأيام – لطه حسين "

مقدمة:

أريد أن أثبت بادئاً ذي بدء أنني اخترت دراسة موضوع التشكيل الجمالي وتجليات المكان في الأيام لأمرين أساسيين:

أولهما: اتخاذ الأيام وهي سيرة ذاتية أسلوب الرواية في رواية أحداثها.

وثانيهما : وهو الأهم احتفالها بالمكان احتفالاً شديداً، مما قد يرشحها للتأثير المباشر في ظهور الرواية الواقعية على أيدي كتاب كبار من أبرزهم نجيب محفوظ.

ومهما يكن، فإن هذه الدراسة محاولة مخلصة لرصد المكان في تجلياته، على ضوء اقتناع عميق بأن المساهمة في حركة السرد أسهام عميق الجذور في معاينة الجوهر والكشف عن اللباب من قبل دارسين مهتمين في هذا الحقل، وغايتنا الإسهام المتواضع في الحركة الثقافية العربية.

والدراسة مقسمة إلى عدة أقسام: المدخل والذي يستعرض فيه علاقة المكان بالعمل الأدبي ومن ثم الشخصية القصصية.

ثم هناك المرحلة الأولى والتي قسمناها بدورها إلى أربعة جوانب كما يتضح منه ثم يأتي تناول المرحلة الثانية من حياة طه حسين، وهو أيضاً قد قسمناه إلى أربعة أقسام وذلك نابعاً من مبنى هذه المرحلة وتشكيلها.

ثم يأتي تناولُ، المرحلة الثالثة التي لم نتوسع فيها ومن ثم الخلاصة، وأخيراً أتينا بتبين المصادر والمراجع التي اعتمدنا عليها في بحثنا هذا.

-مدخل -

أهمية المكان في الأعمال الأدبية:

لا نبالغ إذا قلنا أن المكان أكثر التصاقاً بحياة الإنسان من الزمان حقاً أن الحس بالزمن يعد عنصراً أصيلاً في بناء الإنسان الفكري والنفسي ولكن إدراك الإنسان للزمن لا يكون إلا رهن استدعاء الإنسان له، فهو يستدعي الماضي لحنينه إليه، أو يستدعي الحاضر لقلقه عليه، أو يستدعي المستقبل لأمله فيه أو يأسه منه.

" نستطيع أن نقول إن إدراك الإنسان للزمن إدراك غير مباشر، فهو يتحقق من خلال فعل الإنسان وعلاقته بالأشياء، في حين أن إدراك الإنسان للمكان إدراك حسي مباشر، وهو يستمرّ ر مع الإنسان طوال سنيّ عمره" [1]

وقد ارتبط البحث عن الهوية بالبحث عن المكان، فالذات البشرية لا تكتمل داخل حدود ذاتها، بل تنبسط خارج هذه الحدود، حيث المكان الذي يمكنها أن تتفاعل معه. " إن الفرد يمثل قلب البصلة، وتمثل الأماكن المحيطة به طبقات البصلة، وتتسع هذه الطبقات كلما اتسعت مجالات أفعاله ونشاطه فكل فرد يحيط به عدد من القواقع، أقربها إليه جلده، الذي يمثل الحد الفاصل بينه وبين العالم، ثم يليه الغرفة، فالمسكن فالمبنى، فالحي، ثم المدينة، فالمنطقة فالبلد، فالعالم، والإنسان يعيش في تردد بين الرغبة في التوقف، والانتشار من قوقعة إلى أخرى، في حركة طرد إلى الخارج"[2]

إن دراسة المكان في الأعمال الأدبية عامة وفي الفن القصصي خاصة من المسائل العسيرة التي لا تقبل بالتسليم الجدل حول جدواها في جلاء فكرة العمل وتشكيله الفني، وهما العنصران اللذان يمنحان الدراسة مسوغها الوحيد تقريباً. ولعل علاقة المكان بالقصة أن تكون قديمة جداً تغوص جذورها في أعمال الماضي، فالمكان الجغرافي طبوغرافيا، وجماليا، يتردد منذ القدم فالغابات والجبال والصحاري والكهوف والأكواخ وبيوت الشعر والبحار والأنهار والسدود والمغر والغدران مذكورة كلها في القصص العالمي والعربي منذ فجر التاريخ، ولعل نظرة إلى قصصنا العربي وما فيه من خرافات وأساطير تدلنا على ارتباط المكان بالفكرة الكامنة في القصة أو المغزى الذي يقبع خلفها، فصورة التنين المرصود في الكهوف المسحور والعفاريت والجنان في الصحاري والمخلوقات التي تتشكل في هيئات مختلفة في المغاور والجبال والسدود والأفاعي والطيور الجارحة وما إلى ذلك تتشكل في أماكن بعينها تعطي دلالة معينة أو مغزى خاصاً لفكرة القصة، غالباً ما كانت العظة أو العبرة والحكمة عنصراً أساسياً في هذه الحكايات والقصص والأساطير ومهما يكن فإن القصة لا بد أن ترتبط بشكل من الأشكال بالمكان على اختلاف في قيمة المكان ودوره

---

(1) د. نبيلة إبراهيم: فن القص في النظرية والتطبيق، ص 139.

(2) يوري لوتمان: مشكلة المكان الفني، ص 80.

في بنية العمل، فالمكان وعاء للحدث والشخصية أو إطار لهما ولغيرهما من عناصر القصّ أو هو مجرد خلفية واضحة أو باهتة على السواء، مثلما هو أيضاً بمثابة بعد مستقيم أو حلزوني أو دائري أو ما شئت، يتسع لحركة الشخصية أو مسيرة الحدث على نحو ما نلاحظ من قصص الموروث الشعبي بخاصة، وقد لاحظ المهتمون بالموروث الشعبي وخاصة الذين عنوا بالحديث عن الوظائف البنيوية للقصص الشعبي أو الحكايات والأساطير الشعبية مثل هذه الحركة على نحو ما نرى في صنيع " بروب " في وظائفه [1]

لقد ظفر المكان بدور مهم في تصوير الإطار الذي تبدو فيه الفكرة الجوهرية أو الحدث الرئيسي في الأدب الشعبي أو في القصص الخيالي " الرومانس " حيث ظهر المكان عنصراً مهماً في تحقيق الإيهام والهروب من عالم الواقع والحياة المضنية من شظف العيش وقسوة الواقع إلى الغابات والعوالم المسحورة والقصور من عالم الفقر الكافر والجوع الفتاك، والكدح المذل إلى عالم اللذات والمتع والترف النعيم، وقد اختلف الموقف من المكان باختلاف موقف الكاتب / الكتاب أو وجهات نظرهم فبدأ العمل أحياناً متجهاً نحو الوصف الواقعي للمكان في عرض حكاية أو قصة واقعية على نحو ما نلاحظ في بعض قصصنا القديم مثل حكايات الجاحظ والتوحيدي والبيهقي والتنوخي أو في مقامات البديع وحكاية أبي القاسم البغداد ي وأقاصيص أبي الفرج والثعالبي وغيرهما.

وإذا تأملنا حركة القصة بعد عصر النهضة والثورة الصناعية وتأملنا موقف المبدع ورؤيته من المجتمع وحركته، وتأملنا موقف الرومانسي تجاه المكان بما فيه من تقديس أو جفوة ونفور على نحو ما نرى في موقفه من الريف والمدينة أو موقفه المتناقض من أماكن بعينها، فسنجدها أماكن للسلّو والمتعة والهروب والتسامي، وهي في الوقت عينه أماكن للاغتراب والوحدة والعزلة والإحساس باللاّ وجودي واللا شيء.. الإحساس بعقم الحياة وبؤسها وعبثيتها على نحو ما نرى في المواقف المتناقضة من "الجبال" مثلاً.

وكما قال ليونارد لوتواك (Leonerd, Lutwack) في كتاب " دور المكان في الأدب" [2] فإن الأدب قادر على أن يعبر عن رعب الأرض وبهجتها أو عن الهروب والاتحاد في آن معاً.

ويظل الحديث عن المكان في الأدب أمراً غير يسير في سياق التشكيل بخلاف الزمن لقد عبر الدكتور جونسون عن وحدة المكان بأنها دائماً واقعية وعدها قضية أكثر إزعاجا، لأن الزمان كما لاحظ جونسون، الأكثر انقياداً للخيال في حين يظل

---

(1) فلاديمير، بروب: مورفولوجية الخرافة، 1986.

(2)Leonard Lutwack: The Role of Place in Literature , p: 12

المكان غير قابل للتمثل أو الاستيعاب بسهولة في متطلبات الفعل (الحدث) الدرامي. (1)

وعلى أي حال فإن المكان ظل في روايات النهضة في أواخر القرن التاسع عشر وفي أوائل القرن العشرين إلى حد ما غير محتفل به، لأن الرواية تهتم بوقوع الحدث أكثر من الاهتمام بالشخصية وما يتصل بها من أشياء، فالحدث زماني ومكانه غير ذي قيمة أما الشخصية مكانية أيضا، ورواية الشخصية كما أشار أدوين موير مبكراً تهتم بالمكان بالدرجة الأولى.

ولكن هذا الاهتمام بالمكان يظل يعزل المكان من حيث هو عنصر من عناصر التشكيل عن بناء الرواية الكليّ على حد قول الباحث إبراهيم السّعافين، إذ يعلق مستطرداً قائلاً: " يمكننا أن نلاحظ هذا في رواية زينب لمحمد حسنين هيكل، وبصورة ما في" الأجنحة المتكسرة " لجبران،فالمكان مرتبط بالروح الرومانسية التي تربط بين الشخصية وبين المكان ربطاً جدلياً أو لا تعي العلاقة الحقيقية بين الزمان والمكان.

فثمة انفصال حاد ين الطبيعة/ المكان، والشخصية أو الشخصيات،فالواقع الاجتماعي مفصول عن الطبيعة، نقرأ عن الغابة وسحرها وجمال الطبيعة ومكوناتها في الأجنحة المتكسرة، ونقرأ الأوصاف الجميلة للريف الساحر فيما نرى عذاب المحبين مفصولاً عن واقعهم الاجتماعي، فرؤاهم تسبح وراء أحلام الحب ونعيمه، فيما هم يغرقون في واقع البؤس إذ يكسب الحب مشروعيته كما لو كان المسوغ الوحيد للخلاص منه والبحث عن عيشة راضية ولو كان الحب الرومانسي ليس محورها الأساسيّ..." (2)

-2 -

ليس الهدف من اهتمامنا بموضوع الحس المكاني عند طه حسين، أن نؤكد علاقة طه حسين القوية بالمكان الذي يراه غيره ولا يراه هو، فهذا شيء بديهي، بقدر ما نسعى إلى تقرير أن طه حسين كان وعيه بالمكان أقوى من وعيه بالزمان، وأن صراعه مع المكان لم يكن إلا صدى لصراعه الواعي بين المحدود واللامحدود، وبين القيد والحرية.

ومن هنا تأتي أهمية الأعمال القصصية التي لجأت إلى الواقع واحتفلت برصد مشكلاته والحديث عن تفصيلاته، فبدا المكان يرتبط ارتباطاً مهماً بفكرة العمل الأدبي وبتشكيله معاً، ولعل كتاب " الأيام " لطه حسين من أهم الأعمال القصصية المبكرة التي اهتمت بعالم " المكان " وتابعت تفصيلاته، ورصدت جزئياته، ولا نريد هنا أن

---

(1) Ibid , p: 13

(2) د. إبراهيم السعافين: تحولات السرد، ص 167.

نقلل من قيمة " عاهة " طه حسين في رصد المكان في أدبه عامة وفي " الأيام " خاصة، لأن " الأيام" رواية سيرته الذاتية بل سيرته الذاتية نفسها، فحضور المكان المبكر في هذا العمل أمر لفت النظر إلى دوره في تشكيل فكرة هذا العمل وبنائه، وهو اتجاه مبكر لرصد الواقع الحي، ليس الواقع الفيزيائي المجرد المنعزل عن الشخصية وإنما الواقع الذي وعته الشخصية ليس المكان الظاهراتي فحسب، وإنما الواقع الموضوع الذي انعكس بحدة في وعي الشخصية بعد أن أدركته بصورة رمزية وموضوعية جديدة في آن معاً وبوسعنا أن نلاحظ على الأيام أنها تتركب من محطات ثلاث، أو تتركب من مفاصل أساسية ثلاثة: هي البيت الأصلي للأسرة " قريته الأصلية في الصعيد " و" الرّبع " / الأزهر / الجامعة في القاهرة، و " والسوربون " باريس / مونبيليه في فرنسا.

فهذا أحد النقاد " إبراهيم السعافين "لا يشك في أن قيمة المكان على بعدها الرمزي في التجاوز باتجاه مستقيم من البيت إلى السوربون -تبدو بجلاء في البيت بيت الأسرة / الامومي والانطلاق باتجاه معاكس – يجسد رحلة تحقيق الذات عبر المعاناة والألم، يقهر الصّعاب بالاتجاه المعاكس لمصدر الحنين والرحمة وحضن الأم أو رحمها الدافيء" [1]

-3-

ونعود على موضوعنا، وهو الحس المكاني عند طه حسين لنجد أن تناوله هذا الموضوع يختلف كماً وكيفاً عن تناوله للزمان، فالمكان عند طه حسين جزء لا يتجزء من نسيج تناوله القصصي، وفضلاً عن هذا فإن هذا التناول ليس واحداً بل هو يتنوع ويختلف وفقاً لتنوع طبيعة الأمكنة واختلاف وظائفها بالنسبة لطبيعة العمل القصصي.

يشكل المكان في الجزء الأول من الأيام، وهو أصدق أجزائها فناً وأشدها حرارة وعضويّة، عنصراً هاماً في الفكرة والتشكيل فالمكان هو الشاهد على معاناة الشخصية وعلى مراحل تجاوزها باتجاه امتلاك التفوق وتخطي العقبات التي تقف في وجهه، والفتى يتجاوزها عقبة إثر عقبة تبعاً لتطور الوعي لديه وهي مرتبطة بحصيلة تجارب وخبرات معرفية متراكمة.

وتلقى هذه الأماكن تتمثل في البيت، والكتاب، والمحكمة الشرعية، وتتبدى هذه الأماكن الرئيسية من خلال عقبات يجتازها الفتى، تفصله ابتداء عن هذه الأماكن التي تشكل علامات أساسية في رحلة الانطلاق والتجاوز، في معاناته من أجل قهر عاهته، وفي سبيل امتلاك خبرة معرفية جديدة. ولعلّ من المفيد أن نتحدث بشيء من التفصيل عن هذه الأماكن وما تضمه من ملامح وأبعاد رمزية.

أولاً: المرحلة الأولى

---

(1) المرجع نفسه: ص 168.

1- **البيت:**

يقول طه حسين في مستّهل " الأيام" Y

" لا يذكر لهذا اليوم اسماً، ولا يستطيع أن يضعه حيث وضعه الله من الشهر والسنة بل لا يستطيع أن يذكر من هذا اليوم وقتاً بعينه، وإنما يقرب ذلك تقريباً" (ج1، ص3).

إن هذه العبارة تكشف لنا في وضوح عن إحساس طه حسين بهذا اليوم الذي تقرر فيه مصيره من حيث زمن بحت، إحسا س باهت وهو لذلك لا يتذكر هذا اليوم على وجه التحديد، فهذا اليوم قد أصبح شبيهاً " بأقدم بوم بدأت فيه الحياة لتصير مستقبلاً " وهو في ضمير طه حسين اليوم المجهول أو اليوم الشبح الذي كان لا بد له من أن يغالبه في نفسه لينفلت منه صعوداً إلى النور، إلى المستقبل.

يقول أيضا: " يكاد يذكر أنه حين تلقى هذا الهواء والضياء لم يؤنس من حوله حركة يقظة قوية، وإنما أنس حركة مستيقظة من نوم أو مقبلة عليه " (ص3-4)

وهنا سمة أخرى من سمات أسلوب طه حسين في الإيحاء بالمكان وما يدور فيه من حركة، ولعل الإحساس بهذه الحركة التي توصف هذا الوصف الدقيق تصل إلى الصبي عن طريق السّمع باستخدام لفظ انس، ويؤنسُ" [1]

يمثل البيت بيئة أولى للفتى تفتح فيها وعيه على محيطه الإنساني وعلى عاهته معاً وراح يرتب حياته وعلاقاته من خلال هذه العاهة إذ أنه ما كان لينمو معرفياً و روحياً ونفسياً على هذا النحو لو لم تثقل كاهله هذه العاهة منذ طفولته المبكرة.

وهو يحس بالمكان إحساساً شديداً وبما حوله من أشياء حتى إنه يحس نفسه في المكان شيئاً أو متاعاً وقد جعلته هذه العاهة سجيناً لها ويعيش وحدته مضطراً ولم يختر هذه الوحدة، وإنما فرضت عليه فرضاً.

وتلقى تبعاتها بصبر ومرارة معاً وانعكست في نفسه خوفاً ورعباً في كثير من الأحيان.

ويمكننا أن نتابع حركته الإيجابية بالتغلب على حبسه القدري بالانطلاق من فراشه حين تبدأ علائم الفجر تتسرب إلى سمعه، وتختلط أصوات كثيرة لتبعث في نفسه الطمأنينة وتطرد عن نفسه الخوف الذي صحبه حين أوى إلى فراشه ونام الناس وأطفئت السّرج، ويتابع الانطلاق فيغادر زاوية الغرفة التي اتخذها ملاذاً وملجأ إلى حيث خارج الغرفة، ليشعر بحركة الحياة والأحياء، وصخب الدجاج وأصوات المارّة أو الباعة.

ولكن في حين أن طه حسين لا يذكر هذا اليوم كما جاء في الافتتاحية ومن ثم لا يستطيع تحديده، نجد أنه يدرك المكان كل الإدراك.

---

(1) الرأي للدكتورة أنجيل بطرس سمعان، دراسات في الرواية العربية، ص 47.
Y. بخصوص الرواية سأكتفي بذكر رقم الجزء والصفحة في متن الدراسة.

فيجعله ينسلخ من قلب الزمن ليترك الزمن وراءه ويقف هو محدداً تحديداً هندسياً دقيقاً مشتملاً على كل التفصيلات الحسيّة وما واكبها في نفسه من مشاعر يقول:

" وإذا كان قد بقى له من هذا الوقت ذكرى واضحة بينة لا سبيل إلى الشك فيها، فإنما هي ذكرى هذا السياج الذي كان يقوم أمامه من القصب والذي لم يكن بينه وبين باب الدار إلا خطوات. فصار هو يذكر هذا السياج كأنه رآه أمس" (ص 4) يقف على السياج... وهي رحلته في النهار وهو يحس إحساسا شديداً بأبعاد المكان وبحركة الأشياء وما يتناهى إلى سمعه من أصوات إذ يشكل المكان، كما ذكرنا بعداً رمزياً فالمكان يمثل عقبات لا يستطيع تجاوزها، حتى يستقر في وهمه أن السياج هو آخر الدنيا أو لعلها حدود القناة، يتحدث عن السياج الذي لم يكن بينه وبين باب الدار إلا خطوات قصار " وإذا كان قد بقى له من هذا الوقت ذكرى واضحة بينة لا سبيل إلى الشك فيها، فإنما هي ذكرى هذا السياج الذي كان يقوم أمامه من القصب والذي لم يكن بينه وبين باب الدار إلا خطوات فصار هو يذكر هذا السياج كأنه رآه أمس" .

لقد كبر الصبي وبدأ يتحرك من داخل قوقعة جسمه إلى الخارج، وإن ظل قيد جسمه يلاحقه طوال عمره فكل الأمكنة كانت تتحرك بالنسبة لجسده عن يمين أو شمال. ومن قيد الجسم إلى قيد الحجرة، ثم إلى خارج البيت، بدأ الصبي يتحرك في حذر شديد، فالسياج كما يقول، كان على بعد خطوات قصار من باب الدار. وإذا بهذا السياج يقف كالجدار المصمت الممتد الذي يحول دون توغله في المكان الأكثر بعداً عن بيته.

" يذكر هذا السياج، كان أطول من قامته، فكان من العسير عليه أن يتخطاه إلى ما وراءه ويذكر أن قصب السياج كان مقترباً، كأنما كان متلاصقاً " فلم يكن يستطيع أن ينسل في ثناياه...، تأثير عظيم" (ص4). وعندما يحس طه حسين بحركة الأرانب الحرة المنطلقة فوق السياج وبين ثناياه ومن حوله، لا يفوته أن يسجل هذه المفارقة: " يذكر هذا كله، ويذكر أنه كان يحسد الأرانب التي كانت تخرج من الدار كما يخرج منها، وتتخطى السياج وثباً من فوقه أو انسياباً بين قصبه إلى حيث تقرض ما كان وراءه من نبت أخضر، يذكر منه ألكُرنب خاصة " (ص 5) وتقع المفارقة كلها في عبارة أن الأرانب كانت تخرج من الدار كما يخرج منها، فكل كائن يخرج في أول الأمر من قوقعته إلى العالم الخارجي، ويتساوى في هذا كل الكائنات، بدأ من الكائنات الدنيئة حتى أرقاها وهو الإنسان، وتتحدد حرية الكائن بموقفه من المكان ومدى قدرته على تحديه وقهره، وتتجلى مأساة الإنسان في أكتشافه أنه أقل الكائنات قدرة على قهر قيد المكان، أي أنه أقلها حرية.

ومع ذلك فإن الإنسان يستطيع أن يقهر المكان لا من خلال الحركة الحسية وحدها بل من خلال الحركة الفكرية والخيالية التي تعد من أهم خصائصه وأكثرها تميزاً.

وعندئذ يصبح الإنسان أكثر الكائنات قدرة على الانفكاك من القيود المكانية وهي مفارقة أخرى.

يقول طه حسين:

" ثم يذكر أنه كان يحب الخروج من الدار إذا غربت الشمس وتعشى الناس، فيعتمد على قصب هذا السياج مفكراً مغرقاً في التفكير، حتى يرده إلى ما حوله صوت الشاعر وقد جلس على مسافة من شماله والتف حوله الناس وأخذ ينشدهم في نغمة عذبة غريبة أخبار أبي زيد وخليفة وديباب، وهم سكوت إلا حين يستخفهم الطرب أو تستفزهم الشهوة، فيستعيدون ويتمارون ويختصون، ويسكت الشاعر حتى يفرغوا من لغطهم بعد وقت طويل أو قصير، ثم يستأنف إنشاده العذب بنغمته التي لا تكاد تتغير" (ص5)

وبرأي الباحثة نبيلة إبراهيم: " هنا وجد طه حسين المكان الذي يستطيع أن يغرس فيه بذور هويته، فإذا كان هو غير قادر على كسر قيود المكان الحسّي وإذا كان لا يستطيع أن يتحرك حركة الإنسان المبصر الطبيعية، فيعبر المكان المحدود إلى اللا محدود، ووسيلته إلى العالم اللا محدود هذا هو حاسة الآذن وهي التي تجعل الناس يتساوون في هذا المجال، فالصوت يصب في الآذان صبا ليحكي لهم أحداثاً تدور في عالم غير مرئي، وجد لكي يتخيل ولهذا فإن كل إنسان يستمع إلى هذه الأحداث حرّ في أن يضع الأحداث في مواقعها كيفما شاء، وأن يتصور الصراعات بالطريقة التي يراها، ثم يحصل بعد ذلك من المعرفة ما يمكنه أن يستنبط" [1] وهذا هو الخيال العاقل كما سماه طه حسين في مقال وجهه إلى صديقه أحمد حسن الزيّات، حيث يقول له: " أعرفت قط خيالاً عاقلاً أيها الأخ العزيز؟

أما أنا فقد عرفته أمس، ولم اتكلف في معرفته مشقة أو جهداً " ولم انفق في البحث عنه قوة ولا وقتاً، بل لم أبحث عنه وإنما سعى إلي أو قل هممت أن أدعوه فاستجاب لي قبل الدعاء، ولكني لم أدعه لأعرفه، فإن عهدي به بعيد، بعيد جداً، لا أكاد أذكر أوله، وإنما أعلم أنه رفيق منذ أن بدأت أفكر، بل منذ أن استقبلت الحياة، لقد خلق لي عالماً كاملاً بعيد الآماد، متنائي الأرجاء، مختلف الألوان، قضيت فيه أيام الصّبا، وما أكثر ما تمنّيت أن أعود إليه، ثم خلق لي عالماً آخر ليس أقل من ذلك سعة وتنوعاً واختلافاً، ولكنه مزاج من الجمال والقبح، ومن اللذة والألم، ومن اليأس والأمل.
واعترفُ أيها الأخ العزيز بأني كنت مقتصداً اشد الاقتصاد في الالتجاء إليه والاستعانة به، لأني أعرفه جريئاً مسرفاً في الجراءة، نشيطاً غالياً في النشاط" [2]

لقد عثر طه حسين إذن على المجال الذي يقف فيه متحدياً المكان الحسي المفيد، إنه عالم مشرف تسهل الحركة فيه بدون قيود، بل أنه العالم الذي يستطيع أن يطل منه ساخراً من أشكال القيود الحسية والنفسية، ولا غرابة بعد ذلك في أن يدرك طه حسين

---

(1) د. نبيلة إبراهيم: فن القص في النظرية والتطبيق، ص 145.
(2) نفسه: ص 145.

منذ باكورة حياته أنه لا مندوحة له من أن يثري هذا العالم بكل ما تيسر له من صنوف العلم والمعرفة يقول:

" وقد قرىء لصاحبنا من هذا كله، فحفظ منه الشيء الكثير ولكنه عني بشيئين عناية خاصة: عني بالسحر، وعني بالتصوّف، ولم يكن في الجمع بين هذين اللونين من العلم شيء من الغرابة ولا من العسر، فإن التناقض الذي يظهر بينهما ليس إلا صور يا في حقيقة الأمر أليس الصوفي يزعم لنفسه وللناس أنه يخترق حجب الغيب، وينبىء بما كان وما سيكون كما أنه يتعدى حدود القوانين الطبيعية، ويأتي بضروب الخوارق والكرامات؟ والساحر ماذا يصنع؟ أليس يزعم لنفسه القدرة على الأخبار بالغيب، وتجاوز حدود القوانين الطبيعية أيضا، والاتصال بعالم الأرواح؟" (ص98).

وإلى جانب هذين العالمين، عالم الأمكنة المألوفة التي يعايشها طه حسين في كل يوم، وعالم المعرفة الذي ينقله إلى اللا محدود، كان طه حسين يعايش عالماً ثالثاً يرتبط بالمكان الحسي برباط وثيق، فهو يقع على مقربة منه، بل يختلط به إلى درجة أن تصبح الحدود بينهما واهية، والتبادل بينهما وارداً، ونعني بذلك المكان الأسطوري الذي يتشكل في قلب المكان الحسي. والفرق بين المكانين يتمثل في أن المكان الحسي المألوف مكان وظيفي، في حين أن المكان الأسطوري مكان بنيوي، فهو جزء من بنية الكون ومن بنية فكر الإنسان. ومع ذلك فعندما يختلط الفكر الأسطوري بالواقع تصبح الحدود بين داخل الإنسان وخارجه، أو بين الذات والموضوع باهتة. فإذا تساءلنا عن كيفية تحول المكان الحسي المألوف بين الحين والآخر إلى مكان أسطوري، فإن هذا يردنا إلى الصراع اللاشعوري للإنسان منذ القدم بين النظام والفوضى، والنور والظلمة، وقد كان لا شعور طه حسين في إبان حياته الأولى مستودعاً للإحساس بالفوضى والظلمة، لا غرو أن ينقلب المكان الآمن الساكن في بعض الأحيان إلى مكان للأشباح التي تعيث فيه فساداً بأصواتها الغريبة تارة، وأشكالها المفزعة تارة أخرى.

وعلى حد قول الباحثة نبيلة إبراهيم " بأنه هنا تتمثل جدلية المكان عند طه حسين لا بين الواقعي والخيالي، بل بين الواقعي والأسطوري.وهي جدلية تمثل جدلية اللا والنعم، فالمكان المألوف الذي يعيش فيه الإنسان هو أحب الأمكنة إليه، أنه مرتع طفولته ومستودع أسراره، ولكل جزء من أجزائه موقعه من نفسه، وهذا المكان هو عند طه حسين كذلك، كما يحكي عنه فيما بعد في مرحلة متطورة من حياته، ولكنه في الوقت نفسه هو المكان المخيف المفزع، على نحو يجعله مكاناً مرفوضاً،أو لنقل إنه يحيله مكاناً تهتزّ فيه العلاقة الحميمة وتضعف [1] يقول:" وكان واثقاً انه إذا كشف وجهه أثناء الليل أو أخرج أحد أطرافه من اللحاف، فلا بد من أن يعبث به عفريت من العفاريت الكثيرة التي كانت تعمر أقطار البيت وتملأ أرجاءه ونواحيه والتي كانت

(1) أنظر، نبيلة إبراهيم: مصدر سابق، ص 147.

تهبط تحت الأرض ما أضاءت الشمس وأضطرب الناس، فإذا اوت الشمس إلى كهفها والناس إلى مضاجعهم، وأطفئت السّرج، وهدأت الأصوات، صعدت هذه العفاريت من تحت الأرض، وملأت الفضاء حركة واضطرابا " وتهامساً وصياحاً..... إنما كان يخاف الخوف كله اصواتاً أخرى لم يكن يتبينها إلا بمشقة وجهد، كانت تنبعث من زوايا الحجرة نحيفة ضئيلة يمثل بعضها أزيز المرجل يغلي على النار، ويمثل بعضها الآخر حركة متاع خفيف ينقل من مكان إلى مكان ويمثل بعضها خشباً ينقصم أو عوداً ينحطم (ص 7، 8). يظهر أنه كان يحس أن الليل مجال خروج العفاريت من أماكنها في الأرض فكان يخشى العفاريت فلا ينام إلا وقد غطى وجهه حتى لا يعبث به عفريت.

ثم تكمل الباحثة قائلة: ولا ينسى طه حسين أن ينبهنا إلى أن هذا التصور الأسطوري كان مقصوراً عليه دون أخوته، يقول: " فما يحس إلا وقد استيقظ والناس نيام، ومن حوله أخوته يغطّون مغرقون في الغطيط" (ص7)

وإذا كانت حجرته تتحول إلى مأوى للأشباح والشياطين في الظلام فأولى أن تكون النزعة التي تمثل بالنسبة إليه عائقاً كبيراً، مأوى للكائنات الغريبة، يقول: - إنما كان يعلم يقيناً لا يخالطه الظن أن هذه القناة عالم آخر مستقل عن العالم الذي يعيش فيه تعمره كائنات غريبة مختلفة لا تكاد تحصى، منها التماسيح التي تزدرد الناس ازدراداً ومنها المسحورون الذين يعيشون تحت الماء بياض النهار وسواد الليل، حتى إذا أشرقت الشمس أو غربت طفوا يتنسمون الهواء (ص 12، 13). لقد شكل كل من النهار والليل للفتى مغزى عميقاً " مادياً " ومعنوياً فالنهار حركة وطمأنينة والليل سكون ورعب في النهار يرغب في التجاوز وفي الليل يحاول العودة أو الاحتماء هل هو الحنين إلى حضن الأم، أو الرّحم، ففي خارج الغرفة قرب السياج يستمع إلى نشيد الشاعر وحين يأوي إلى فراشه يغدو المكان طبقاتٍ متراكبةً أو حجباً متعددة:

" ثم ينقلُ إلى زاوية في حجرة صغيرة فتنيمه أختُه على حصيرة قد بُسط عليها لحاف، وتُلقى عليه لحافاً آخر، وتذره وإن في نفسه لحسرات، وإنه ليمد سمعه مداً يكاد يخترق به الحائط لعله يستطيع أن يصله بهذه النغمات الحلوة التي رددها الشاعر في الهواء الطّلق تحت السّماء" (ص6) ولعل من أشد ملامح المكان أثراً في نفسه، ما تبثه الخرافة في الوسط الاجتماعي وما تعكسه في وعي الناس، وهي ولا شك أعمق تأثيراً في نفس صبي صغير حرمته عاهته من أن يرى المكان ويأنس بناسه وأشيائه.

ولعل تصويره لتشكلات العفاريت في الدّيكة، أو فيمن ينقلون أثاثاً أو في أشخاص يأتون بحركات تشبه حركات المتصّوفة في حلقات الذكر من أبرع الأوصاف المؤثر في رسم شخصية " الصبّي " من الداخل، وأثر الصّوت بمعناه السلبي في تكوينه النفسي وفي تشكيل معرفته، ومهما يكن الاقتطاف طويلاً فإنه يظل أقدر على نقل أثر هذه الصور المرعبة في نفسيّة الصبي " التي ربما ترافقه إلى حياته إلى جوار

أخيه في " الرّبع " في الأزهر: " وكان يخاف اشد الخوف أشخاصا يتمثلها وقد وقفت على باب الحجرة فشدّته شداً، وأخذت بحركات مختلفة أشبه شيء بحركات المتصوفة في حلقات الذكر، وكان يعتقد أن ليس من حصن من كل هذه الأشباح المخوفة والأصوات المنكرة ؛ إلا أن يلتف في لحافه من الرأس إلى القدم، دون أن يدع بينه وبين الهواء منفذاً أو ثغرة، وكان واثقاً أنه إن ترك ثغرة في لحافه فلا بدّ من أن تمتد منها يد عفريت إلى جسمه فتناله بالغمز والعبث.

لذلك كان يقضي ليله خائفاً مضطرباً إلا حين يغلبه النوم، وما كان يغلبه إلا قليلاً. كان يستيقظ مبكراً أو قل كان يستيقظ في السّحر، ويقضي شطراً طويلاً في الليل في هذه الأهوال والأوجال والخوف من العفاريت، حتى إذا وصلت إلى سمعه أصوات النساء يعدن إلى بيوتهم وقد ملآن جرارهن من القناة وهن يتغنين " الله يا ليل الله... " عرف أن بزغ الفجر، وأن هبطت العفاريت إلى مستقرها من الأرض السّفلى، فاستحال هو عفريتاً وأخذ يتحدث على نفسه بصوت عالٍ، ويتغنى بما حفظ من نشيد الشاعر، ويغمز من حوله من أخوته وأخواته، حتى يوقظهم واحداً واحداً، فإذا تم له ذلك فهناك الصياح والغناء، وهناك الضجيج والعجيج، وهناك الضوضاء التي لم يكن يضع حداً لها إلا نهوض الشيخ من سريره ودعاؤه بالإبريق ليتوضأ.... (ص8-10)

كان الصبي شديد الإحساس بالمكان وإذا كان البيت يمثل أعلى صور المكان أثراً في نفس الصبي، فإن المعارف الشعبية قد أحدثت أثرها في البيت وفي خارج البيت، فإذا كان البيت معمورا بالعفاريت فإن القناة التي كان يتخيلها آخر الدنيا كانت عالماً أشد عجائبية، فقد يجد طفل في بطن سمكة خاتم الملك سليمان، " الذي كان يتختمه سليمان فيسخر له الجن والريح وما شاء من قوى الطبيعة، وما كان أحب إليه أن يهبط في هذه القناة لعل سمكة من هذه الأسماك تزدرده فيظفر في بطنها بهذا الخاتم، فقد كانت حاجته إليه شديدة"(ص 3) كانت القناة تمثل رعباً وخطرا فكان شاطىء القناة محفوفاً عن يمينه وعن شماله بالخطر فهناك كلاب " العدويّين " وهناك شرّ سعيد " الأعرابي وامرأته " كوابس".

بيد أن الصورة تتغير بتغير المكان خارج البيت فتزول هذه الأخطار وتقل أهمية القناة، وتخف حدة الأخطار ويزداد أنسا بالبيئة حين يتجاوز البيت فهناك " حسن " الشاعر وشجرات التوت وثمارها اللذيذة وحديقة المعلم يأكل منها التفاح ويقطف النعناع والرّيحان.

" ولكنه عاجز كل العجز أن يتذكر كيف استحالت الحال وتغير وجه الأرض من طوره الأول إلى هذا الطور الجديد" (ص16)

لقد ظل البيت يقدم تصّورات جديدة في كل خطوة من حركة " الأيام " يذكره بحال أمه التي تعيش حالة نساء القرى اللواتي يقطعن من أوقاتهن لتجديد الأحزان أو

حال أبيه وهو يستمع وأصحابه إلى الوعظ أو إلى القصص الشعبي." وكان الصبي يقعد منهم مَزجَر الكلب وهم عنه غافلون".(ص25)

وتتوالى الأحداث في البيت ولعل أهم الأحداث التي توثر فيه وفي الأسرة جميعاً موت شقيقته التي كان يحبها جداً، ثم موت شقيقه الذي كان يزمع أن يلتحق بمدرسة الطب فَفَتّتَ كبد كلٍ من والديه حزنا".

2- الكُتّاب

يشكل الكتاب مرحلة من مراحل التجاوز وهي مرحلة لا شك مهمة على الصعيدين الرمزي والفكري، فالكتاب تجاوز لمرحلة البيت بما سيتعرف إليه من جديد، وهي في المقابل حافز للصبي إلى تجاوز هذه المرحلة بعد أن اكتشف أنها أقل من طموحه.. لقد كان الكُتّاب بعيداً والبعد هنا واقعي ورمزي والكاتب هنا يحتفي مرّة أخرى بالمكان، ويحاول أن يُقدّم تفصيلاته، وهي تفصيلات تنمّي حسّ القارئ بمشكلة " الشخصية" وتعمّق وعيه بالبيئة التي تصارعها الشخصية، إلى جانب الحسّ الجمالي في تصوير المكان نسيجاً وخلفية وإطاراً.

" ويرى نفسه في ضحى يوم جالساً على الأرض بين يدي " سيدنا" ومن حوله طائفة من النعال كان يعبث ببعضها، وما يذكر ما كان قد ألصق بها من الرّقع. وكان سيدنا جالساً على دكّة من الخشب صغيرة ليست بالعالية ولا بالمنخفضة، وقد وضعت على يمين الداخل من باب الكتاب بحيث يمر كل داخل "بسيدنا" وكان " سيدنا" قد تعوّد متى دخل الكتّاب أن يخلع عباءته، أو بعبارة أدق " دفيتهُ" ويلفها لفاً بجعلها في شكل المدّة ويضعها على يمينه، ثم يخلع نعله ويتربع على دكته، ويشعل سيجارته، ويبدأ في نداء الأسماء وكان " سيدنا" لا يعفي نعليه إلا إذا لم يجد من ذلك بدا،كان يرقعها من اليمين ومن الشمال ومن فوق ومن تحت. (ص29،30).

ثم يفصل تفصيلاً في رغبات الشيخ وفي أشيائه وأوصافها وفي شخصية العريف ونزواتها وفي ملذات الفتى ومنغصاته عبر تفصيلات المكان وأشيائه.

وكان في أوصافه يريد أن يقدم صورة واقعية للصبي، ولا شك أنها أوصاف تفيد في تطور الشخصية عبر رحلة الاجتياز: " وكان شيخنا الصبي قصيراً نحيفاً شاحباً زري الهيئة على نحو ما، ليس له من وقار الشيوخ ولا من حُسنِ طلعتهم حظ قليل أو كثير"(ص37).

وكان يعود إلى وصفه لتوضيح تلك الصورة وهو في ذهابه للكتاب: " مهمل الهيئة، على رأسه طاقيته التي تنظف يوماً في الأسبوع، وفي رجليه حذاء يجدّ مرّة في السنة، ولا يدعه حتى لا يحتملُ شيئاً فإذا تركه فليمشِ حافياً أسبوعاً أو أسابيع حتى يأذن الله له بحذاء جديد" (ص39)

وفي الكتّاب تتفتح معارف الصبي على عالم يزيده بصراً بعالمه، ويزيد من كشفه لخبايا النفس الإنسانية وكان " سيدنا" والعريف من أبرز من طور نظرته للحياة وربما بدأ يغيرّها. فاكتشاف حقيقة سيّدنا وافتضاح سلوكه في نفس الفتى تم في إطار

المكان وعلاقاته من أهمها الصوت والحركة: " حتى إذا وصلوا إلى الدار عطف عليها سيدنا فدفع الباب فاندفع له، وصاح صيحته المألوفة " يا ستار!" وكان الشيخ كعادته في المنظرة قد فرغ من صلاة العصر، فلما استقر سيدنا في مجلسه قال للشيخ..." (ص43) ودار بينهما حديث جديّ يشيع سخرية مرة، يعرّي حقيقة سيدنا والتواء شخصّيته، ويكشف أمام الصبي أنه كاذبٌ.

ولعل قصته مع الصبي حين عاهده على الوفاء، وقد أعطاه لحيته تبين قدرته على الإحساس بالأشياء وتصويرها تصويراً واقعياً ساخراً " قال سيّدنا: فأعطني يدك، وأخذ يد الصبي، فما راع الصبي إلا شيء في يده غريب، ما أحسّ مثله قط، عريض يتدحرج ملؤه شعر، تغور فيه الأصابع، ذلك أن سيدنا قد وضع يد الصبي على لحيته، وقال هذه لحيتي أسلّمك إياها، وأريد ألا تهينها، فقل: " والله العظيم ثلاثاً " وحق القرآن المجيد لا أهينها" (ص46).

وكانت علاقة الصبي بسيدنا وبالعريف وبزملائه وبما يحيط به من البيت والمؤذن والجامع مثاراً لتفصيلات واقعية تشير إلى طبيعة البيئة وما ترمز إليه من حالات مختلفة ولعله رسمه لحالة والد نفيسة من الصور المكثفة التي لونت لوحة البيئة الاجتماعية بظلال ساخرةٍ.

" وكان أهل هذه الفتاة أغنياء،ولكنهم من المحدثين،كان أبوها حمّاراً، ثم أصبح تاجراً ثرياً،وكان ينفق على أهله من غير حساب ويسبغ عليهم سعة غريبة من العيش، فلم تكن تنقطع الفلوس من يد نفيسة... " (ص55)

وكان تصويره للتفصيلات من المشاركة مع المؤذن في الدّعاء بعد الآذان، أو في ضياع حذائه وعودته حافيا وما حدث له بعد فشله في تلاوة القرآن.

ونرى من هذه التفصيلات الاحتفال الكبير بالفتى الأزهريّ ووصفه جامعاً مانعاً.

3- **المحكمة الشّرعيّة:-**

بين الطموح إلى الذهاب إلى الأزهر في القاهرة حيث " السيّدة زينب" وسيّدنا الحسين " والكتّاب وما لقيه عند " سيّدنا من ضيقٍ وإعنات، تقع المحكمة الشرعية رمزاً " للتجاوز، فالقاضي عالمٌ من علماء الأزهر، يجسد مكانة الأزهر في البلدة،وهو الحبل الذي يربط بالحُلم الذي يعيشه منذ فترة طويلة، فراح يقرأ عليه الألفية التي لا يعرفها " سيدنا" وهو يؤم مكاناً يختلف عن كتاب سيدنا: " وكيف لا يبتهج وقد أحسّ منذ اليوم الأول أنه أرتفع درجات"... وهو يجلس، على دكة مرتفعة، وقد وضعت عليها الطنافس والوسائد، لا تقاس إليها دكة سيدنا، وليس حولها نعال مرقعة، وعلى بابه رجلان يقومان مقام الحاجب ويسميها الناس هذا الاسم البديع الذي لم يكن يخلو من هيبة: " الرسُل" (ص73).

لقد كانت المحكمة بهيجة إلى حد وكانت دراسته في الألفية مفرحة إلى حدّ، وسرعان ما انتابه الفتور بعد ذلك، كأنه في رحلة المكان يتفتح على الوعي في رحلة التجاوز، ومرة أخرى يلجأ الصبي إلى الإيهام فيكتشف أخوه الأزهري جليّة الأمر، " فأمر الصبي أن ينقطع عن الكّتاب والمحكمة، وأحفظه الألفية كلها في عشرة أيام" (ص78).

وفي هذه البيئة يتعرف على كاتب المحكمة الشرعية الذي لم يفلح في الظفر بالعالمية أو بشهادة القضاء، وعرض سلوكه في ذم القاضي والافتخار بأخيه. وانطلق الكاتب من هذه الزاوية ليصور بيئة العلماء وأشباه العلماء والتنافس بينهم، وما يتّصل بذلك من المعتقدات الشعبية والخرافات دون أن يسلك العلماء جميعاً في مستوى واحد. ونتعرف على أهل الطرق وهو جانب آخر من البيئة التي نمت فيها شخصية الصبي من مثل الخياط والتاجر " منهم هذا الحاج.. الخياط الذي كان دكانه يقابل الكتّاب والذي كان الناسُ مجمعين على وصفه بالبخل والشح والذي كان متصلاً بشيخ من كبار أهل الطرق، والذي كان يزدري العلماء جميعاً لأنهم يأخذون علمهم من الكتب لا عن الشيوخ، والذي كان يرى أن العلم الصحيح إنما هو العلم اللّدُني الذي يهبط على قلبك من عند الله دون أن تحتاج إلى كتاب، بل دون أن تقرأ أو تكتب... " (ص85).

والحديث عن شيوخ الطرق والتنافس بينهم وسطوتهم في الأقاليم والصراع بين أتباعهم في المناطق المختلفة من مثل العالية والسافلة،وقد وصف وصفاً دقيقاً أتباعهم وأساليبهم في التظاهر والقوة والكثرة والأبهة والضخامة، (ص 89) وثمة تفصيلات دقيقة عن استقبالاته والاحتفاء بهم وحلقات الذكر وما يجري فيها، وقد قدم ذلك كله بأسلوب ساخر يعبر بدقة عن حالة البيئة الاجتماعية من مثل وصف ثورة الشيخ حين كان أحد المنشدين يضع لفظاً مكان لفظ من القصيدة:

"... وإذا الشيخ قد ثار وفار، وأرغى وأزبد، وصاح بملء صوته: يا بني الكلاب! لعن الله آباءكم وآباء آباء آبائكم إلى آدم! أتريدون أن تخربوا بيت الرجل" (ص92).

ولتصوير هذه البيئة ذكر قصصاً عن السّحر والتصوف والخرافات وسواها من مثل قصة المذنّب وما آثاره من ردود فعل مختلفة (ص 107).

4- بيت المفتش:

وقد وجد لديه قراءة وتجويدا للقرآن على قراءة حفص وهو مفتش الطريق الزراعية، تلقى علومه في الأزهر ثم تحول إلى المدارس وتخرج في مدرسة الفنون والصنائع وهو تحول في وعي الصبّي حين تعرّف " مطربشاً " يتحدّث الفرنسية ويعرف الدّين ويجود القرآن بصوت جميل على قراءة حفص.

وكان المفتش قد تزوج فتاة في السادسة عشرة ما لبث أن اتصلت بينها وبين الصبي " مودة ساذجة " ثم استحالت إلى لعب كلعب الصبيان لا أكثر ولا أقل ولكنه كان لعباً لذيذاً". (ص117) ويحمل الكاتب وعي الصبي بالمكان بقوله:

" وكذلك اتصلت أيام الصبي بين البيت والكتّاب والمحكمة والمسجد وبيت المفتش ومجالس العلماء وحلقات الذكر،ولا هي بالحلوة ولا هي بالمرّة، ولكنها تحلو حينا، وتمرّ حيناً آخر، وتمضي فيما بين ذلك فاترة سخيفة" (ص118).

ويفاجأ البيت بأحداثٍ ونوازل، فقد الصبي أخته ثم أمه الفانية، وكانت القاصمة موت شقيقه أمل الأسرة بالكوليرا، فاتصل عالم الأسرة بالحزن الشديد، وعرفت عالماً جديداً هو " المقبرة": " ومن ذلك اليوم تعوّدت هذه الأسرة أن تعبر النيل إلى مقر الموتى من حين إلى حين، وكانت من قبل ذلك تعيب اللذيّن يزورون الموتى" (ص 135)

ثانياً: المرحلة الثانية:

ومن طقس العبور الأول ينتقل طه حسين إلى طقس العبور الثاني والذي يؤدي فيه الحس المكاني دوراً " دلالياً خطيراً".

ويحمل الصبي إلى القاهرة أحزانه، إذ يظل يذكر أخاه الذي ينام خلف النيل، فإذا القطار يقوده إلى القاهرة ثم إلى الأزهر ويبدأ بالموازنة بين عالم مدينته الصغيرة وعالم القاهرة فإذا هو لا يكتشف جديداً تماماً فيشعر بشيء من خيبة الظن.

ويفصل تفصيلاً شديداً في جزئيات الأماكن التي يرتادها: بيت " الربع" وأروقة الأزهر" وأسطواناته واسطوانات سواه من الجامع.

1- الأزهر:

فها هو يحتفل بالمكان احتفالاً شديداً حيث يصف حلقات الشيوخ أول مرة في أحد المساجد يتلمس حقيقة هذا المكان وينكر في المكان الذي يمثل له الطموح الأسمى والهدف النهائي:

".. وكم كان مبتهجاً " حين خلع نعليه عند باب المسجد ومشى على الحصير ثم على الرخام ثم على هذا البساط الرقيق الذي فرش به المسجد وكم كان سعيداً حين أخذ مكانه فأحب ملامسته ونعومته.. وفيما هو يفكر في هذا ويتمنى أن يمس أعمدة الأزهر ليرى أهي كأعمدة هذا المسجد.... " (ص143).

ويعود ليذكرنا بصورة هذا الصبي في الثالثة عشرة من عمره: " كان نحيفاً شاحب اللون مهمل الزي أقرب إلى الفقر منه إلى الغنى، تقتحمه العين اقتحاماً في عباءته القذرة وطاقيته التي استحال بياضها إلى سواد قاتم، وفي هذا القميص الذي يبين من تحت عباءته وقد اتخذ ألواناً مختلفة من كثرة ما سقط عليه من الطعام، وفي نعليه الباليتين المرقعتين، تقتحمه العين في هذا كله ولكنها تبتسم له حين تراه على ما هو عليه من حال رثة وبصر مكفوف واضح الجبين مبتسم الثغر مسرعاً مع قائده إلى الأزهر، لا تختلف خطاه ولا يتردد في مشيته.

ولا تظهر على وجهه هذه الظلمة التي تغشى عادة وجوه المكفوفين... "(ص148-149)

وهذه الصورة تختلف في مكوناتها عن صورته في الريف في أثر المكان الجديد عليه فطموحه وتوقه إلى العلم أضفي جديداً على الصورة إذ أن المكان المبكر في وعيه يقترن بالتغيير والثورة ولعل من أبرز الأماكن التي شكلت وعيه في الأزهر أو في " الربع" الحي المجاور للأزهر هو البيت.

ومن الطريف أن طه حسين في بداية هذه المرحلة الجديدة يستخدمها استخداماً مكانياً بحتاً حين يقول:" أقام في القاهرة أسبوعين أو أكثر من أسبوعين لا يعرف من أمره إلا أنه ترك الريف وانتقل إلى العاصمة ليطيل فيها المقام طالباً للعلم مختلفاً إلى مجالس الدرس في الأزهر، وإلا أنه يقضي يومه في أحد هذه الأطوار الثلاثة التي

يتخيلها ولا يحققها". (ج2 /ص1) ثم يشرع في وصف هذه الأطوار،فإذا هي أطوار مكانية صرف، يقول بادئاً بالطور الثالث، وهو طور الجلوس في صحن الأزهر هادئاً مطمئناً، حيث يترقرق فيه نسيم بارد هو نسيم الصباح:

" وكان هذا الطور أحب أطوار حياته تلك إليه، وأثرها عنده، كان أحب إليه من طوره ذاك في غرفته التي كان يشعر فيها بالغربة شعوراً قاسياً لأنه لا يعرفها ولا يعرف مما اشتملته من الأثاث والمتاع إلا أقله وأدناه إليه، فهو لا يعيش فيها، كما كان يعيش في بيته الريفي وفي غرفاته وحجراته تلك التي لم يكن يجهل منها ومما احتوت عليه شيئاً وإنما كان يعيش فيها غريباً عن الناس، وغريباً عن الأشياء وضيقاً حتى بذلك الهواء الثقيل الذي كان يتنفسه فلا يجد فيه راحة ولا حياة، وإنما كان يجد فيه ألماً وثقلاً.

وكان أحب إليه من طوره الثاني في طريقه تلك بين البيت والأزهر، فقد كان في ذلك الطور مشرداً مغرق النفس، مضطرب الخطى ممتلئ القلب بهذه الحيرة المضلة الباهظة التي تفسد على المرء أمره، وتجعله يتقدم أمامه لا على غير هدى في طريقه المادية وحدها، فقد كان ذلك محتوماً عليه، بل على غير هدى في طريقه المعنوية أيضاً، فقد كان مصروفاً عن نفسه بما يرتفع حوله من الأصوات، وما يضطرب حوله من الحركات، وقد كان مستخذيا في نفسه من اضطراب خطاه وعجزه عن أن يلائم بين مشيته الضالة الحائرة الهادئة، ومشية صاحبه المهتدية العازمة العنيفة، أما في طوره الثالث هذا، فقد كان يجد راحة وأمناً وطمأنينة واستقراراً، كان هذا النسيم يترقرق في صحن الأزهر حين يصلي الفجر يتلقى وجهه بالتحية فيملأ قلبه أمنا وأملا... ولم يكن يعرف مما يحتويه الأزهر شيئاً، وإنما كان يكفيه أن تمس قدميه الحافيتين أرض هذا الصحن وإذا هو يشعر أنه في وطنه وبين أهله، ولا يحسّ غربة ولا يجد ألماً، وإنما هي نفسه تتفتح من جميع أنحائها، وقلبه يتشوق من جميع أقطاره، ليتلقى.... ماذا؟ ليتلقى شيئاً لم يكن يعرفه ولكنه كان يحبه ويدفع إليه دفعاً طالما سمع أسمه وأراد أن يعرف ما وراءه وهو العلم" (ج2/15-17).

2- **البيت: -**

كان البيت في الأزهر مقابلاً لبيت الأسرة في الريف، يرتبط بالفكرة المجردة مثلما يرتبط بالناس والأشياء، ينهي هذا البيت حياة الصبي اللاهية العابثة ثم يصدمه بعد ذلك بأقرب الناس إليه وهو أخوه، وكأنه، كما يرى باشلار [1] يعيش خارج الرّحم وخارج المكان الأمومي نكتشف هذه العلاقة مع المكان تدريجياً فربما نجد صورة غامضة عن علاقة الصبي بالمكان في البداية، نتيجة لعدم الألفة، ولارتباط ذلك كله بالطموح الكبير الذي يعيش حياته له، وعليه أن يستسهل الصعب في بلوغه قبل أن

(1) جاستون باشلار: جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا.

ترث العلاقة بينه وبين المكان فتراه يصف المكان مهتماً بالاتجاهات، وتغلب على أوصافه المنعطفات والمنعرجات وألفاظ الإغلاق والضيق: " فهو يسكن بيتاً غريباً يسلك إليه طريقاً غريبة أيضاً، ينحرف إليها نحو اليمين إذا عاد من الأزهر، فيدخل، من باب يفتح أثناء النهار ويغلق في الليل، وتفتح في وسطه فجوة ضيقة بعد أن تصلى العشاء، فإذا تجاوز هذا الباب أحس عن يمينه حراً خفيفاً تبلغ صفحة وجهه اليمنى، ودخاناً خفيفاً يداعب خياشيمه، وأحس من شماله صوتاً غريباً يبلغ سمعه ويثير في نفسه شيئاً من العجب... " (ص2-3)

وعلم فيما بعد أن هذا الصوت هو " قرقرة الشيشة يدخنها بعض تجار الحي ويهيئها صاحب القهوة التي كان ينبعث منها ذلك الحر الخفيف وذلك الدخان الرقيق".

ويصف المكان وصفاً دقيقاً من خلال دراسة حواسه وخاصة حاسة السمع والشم:

" فإذا مضى أمامه خطوات وجاوز ذلك المكان الرطب المسقوف الذي لم تكن تستقر فيه القدم لكثرة ما كان يصب فيه صاحب القهوة من الماء، خرج إلى طريق مكشوفة، ولكنها ضيقة قذرة تنبعث منها روائح غريبة معقدة لا يكاد صاحبنا يحققها، تنبعث هادئة خفيفة في أول النهار وحين يقبل الليل وتنبعث شديدة عنيفة حين يتقدم النهار ويشتدّ حر الشمس.

وكان صاحبنا يمضي أمامه في هذه الطريق الضيقة، وقلما تستقيم له هذه الطريق، وما أكثر ما كان صاحبه ينحرف به ذات اليمن أو ذات الشمال ليجنبه عقبة قادمة هنا أو هناك! فكان يسعى حينئذٍ مستعرضاً قد أدار وجهه نحو هذا البناء عن يمين أو ذاك البناء عن شمال، حتى إذا جاوز هذه العقبة أستقبل الطريق كما بدأها ساعياً أمامه في خطى رفيقة قلقة، تأخذ أنفه تلك الروائح المنكرة، وتأخذ أذنيه أصوات مختلطة مصطخبة تنحدر من أعلى وتصعد من أسفل، وتنبعث من يمين وتنبعث من شمال وتلتقي كلها في الجو، فكأنما كانت تنعقد فتؤلف من فوق رأس الصبي سحاباً دقيقاً ولكنه متراكم قد غشّى بعضه بعضاً" (ج2/ص4)

فهو، كما أشرنا يحتفل بوصف الجهات احتفالاً شديداً وبوصف السلالم بما يشير إلى علاقته الخاصة بها فيفحصها فحصاً شديداً (ج 2/ص5) وغرفته في هذا البيت، على اختلاف في نظام البيت، قد تتشابه مع غرفته في الريف فهي غرفة تنتهي عبر دهليز، وأثاثها يمثل التراكب الذي يصطنعه الفتى ليكتسب بعض الأمن المفقود:

" كان مجلس الصبي من هذه الغرفة معروفاً محدوداً من كل غرفة سكنها واختلف إليها، كان مجلسه عن شماله إذا دخل الغرفة، يمضي خطوة أو خطوتين فيجد حصيراً قد بسط على الأرض ألقي عليه بساط قديم ولكنه قيم، هنالك يجلس أثناء الليل، وهناك ينام أثناء الليل، تلقى له وسادة يضع عليها رأسه ولحافاً يلتف فيه. وكان يحاذي مجلسه من الغرفة مجلس أخيه الشيخ، وهو أرقى في مجلسه قليلاً أو كثيراً حصير قد

بسط على الأرض وألقي عليه بساط لا بأس به، ثم ألقي على البساط فراش أخر من اللبد ثم ألقي من فوق هذا الفراش حشية طويلة عريضة من القطن، ثم بسطت من فوقها ملاءة" (2/ص7).

فتفصيلات المكان تفرق بين مكانة كل من الفتى الشيخ والصبي الشيخ، وتظل تفصيلات المكان تتبدى من خلال الوصف من الممر المسقوف إلى الشارع الطويل الضيق المزدحم بالمارة من الطلاب والتجار والباعة والعمال وعجلات الحمل تجرها الحمر أو تجرها الخيل أو تجرها البغال، إلى ما ينبعث من الحوانيت من روائح مختلفة. ونراه يربط بين حركة الطريق الطبيعية (الفيزيائية) وحركة طريقه المعنوية وهكذا يتبدى لنا من مثل قوله.

" وما يزال الصبي ماضياً في طريقه، تعتدل مواطئ أقدامه حيناً وتعوج حيناً آخر، وهو يسعى حسن السعي ما اعتدلت له الطريق، ويسعى متعثراً في أذياله حين تعوج أو تضطرب، حتى يبلغ موضعاً ينحرف فيه قليلاً نحو الشمال، ثم يندفع في طريق ضيقة اشد الضيق، ملتوية أشد الالتواء، قذرة أشد القذارة(.....) وهو يمضي مع صاحبه في هذه الطريق الضيقة المظلمة الملتوية، ويصعد قليلاً لينحدر قليلاً، ويمضي أمامه لينعطف عن يمينه، ثم يمضي أمامه لينعطف عن شماله. وهذه الأصوات المنكرة المختلفة تدعوه مرة وتشيعه مرة أخرى وتؤذيه دائماً، حتى يشعر بعد حين بأن قلبه قد هدأ، وبأن صدره قد اتسع، وبأن طريق التنفس قد استقامت له، فيبعث من جوفه نفساً طويلاً كأنه يحمل كل ما استقر في نفس الصبي من ألوان الذعر والألم والحزن.

ثم يتنفس حراً طليقاً كأنما يستنشق الحياة في هذا الهواء الطلق الذي أخذ يغمره منذ خرج من " حارة الوطاويط" ومضى أمامه في تلك الطريق المنحدرة التي لا تعتدل لقديمه، ولكن ما هي إلا لحظات قصيرة، حتى تعتدل الطريق وتستوي الأرض لقدميه فهو يسعى معتدلاً مطمئناً، قد تهيأت نفسه لشيء من الفرح والمرح تحمله إليه هذه الأصوات الغريبة المختلطة التي يسمعها حين يسعى في ذلك الشارع الهادي الحلو، وعن شماله مسجد سيدنا الحسين، وعن يمينه هذه الحوانيت الصغيرة التي طالما وقف عند بعضها حين تقدمت به الأيام فذاق من طيباتها ما شاء الله أن يذوق... " (2/ ص13)

فالطريق هي الطريق العادية وهي طريق النفس وهي طريق التجاوز وهي في كل حال طريق الحياة التي تصل ما بين الأضداد أوالنهايات، وهي رمز لرحلة التجاوز الذي يقوم في المكان بصورة رئيسية.

فطريق السلامة تؤدي إلى ما يشبع الطموح ويحقق الهدف والطرق الأخرى مضطر أن يسعى فيها وأن يدب في منعرجاتها الضيقة إذن هو في رحلة الخروج من الضيق – حارة الوطاويط" إلى الأوسع – ميدان سيدنا الحسين".

ليختلف عندئذ كل شيء: الناس والمكان والأشياء.

ولعلها تقربه من المفارق الأربعة التي تؤدي إلى جهات أخرى سيكون لبعضها أثر كبير في حياته وهي الجامعة:

" وكان صاحبه يقول له: هذه هي المفارق الأربعة. إن مضيت عن يمينك فإلى السكة الجديدة ثم الموسكي ثم العتبة الخضراء، وإن مضيت عن شمالك فهي الدراسة ولكننا سنمضي أمامنا فنسلك شارع الحلوجيّ... " (14/2) لقد كان الصبي يتعجل الذهاب إلى الأزهر قبل أن يبتدئ الدرس وهو يتعرف إلى جزئيات المكان:

" فلما تقدم قليلاً تخطى عتبة قليلة الارتفاع، ثم انفرج له صحن الأزهر هادئاً " مطمئنا" فيه نسيم بارد هو نسيم الصباح" (14/2). ونحن نلاحظ أنه يقرن بين الغرفة وبين طبيعة الفترة الزمنية فثمة ارتباط بين المكان وبين لحظات الألفة أو الغربة، إذ كانت حياته في البيت الريفي الرحب تختلف عن غرفته التي:

" كان يشعر فيها بالغربة شعوراً قاسياً، لأنه لا يعرفها ولا يعرف مما اشتملت على الأثاث والمتاع إلا أقله وأدناه إليه، فهو لا يعيش فيها كما كان يعيش في بيته الريفي وفي غرفاته وحجراته تلك التي لم يكن يجهل منها ومما احتوت عليه شيئاً، وإنما كان يعيش فيها غريباً عن الناس وغريباً عن الأشياء، وضيقاً حتى بذلك الهواء الثقيل الذي كان يتنفسه فلا يجد فيه راحة ولا حياة، وإنما كان يجد فيها ألماً وثقلاً" (15/2)

وكثيراً ما كان يقارن بين النسيم الذي يترقرق في صحن الأزهر حين تُصلّى الفجر، وقبلات أمه (16/2) مما يجعل العلاقة بالمكان تنال بعداً تقديسياً يرشحه لأن يكون في هذه المرحلة وبالذات في بدايتها بديلاً للمكان الأمومي، وكان للمكان نكهة غير النكهة التي يجدها في مقابل الأيام حين يتحول حلمه إلى كابوس ثقيل وحين يبدأ بالتهاوي، فالعمود حلم والجلوس إلى جانب عمود من هذه الأعمدة المباركة متعة مقدّسة.

وحين تتكرر الخبرة المؤلمة فلا يجد فرقاً بين ما كان يسمعه في الريف وبين ما يثقفه في الأزهر، يبدأ الملل يدُب إلى نفسه، ويتحوّل في عاطفته وصلته عن المكان.

ويبدأ الوصف هو الأخر يتغير فالرتابة تغزو الصبي حتى يصبح شيئاً مهملاً في يد صاحبه:

" ويمضي به حتى يخرجه من الأزهر وحتى يرده إلى طوره الثاني، فيقطع به الطريق بين الأزهر والبيت، ثم إلى طوره الأول فيلقيه في مكانه من الغرفة على ذلك البساط القديم الذي ألقي على حصير بال عتيق" (2/ص22) ونلاحظ أنه يبدأ رحلة الهروب من المكان ليقف باستمرار أو يجلس بجوار النافذة 23/2، 85/2، 86, ويهرب أيضاً بصنع الشاي ويصف صنعه وصفاً تفصيلياً تنال ما تلتقطه حاسة السّمع النصيب الأوفر، ويبدو أثر فقد البصر بيّناً (27/2).

فبدل الإسراع نجد الفتى يبدأ بالنهوض متثاقلاً وتتكر ر لازمة تقرن بين نفسيّة الفتى والمكان:

" وحتى يلقيه في مكانه من الغرفة على ذلك البساط القديم قد بسط على حصير بال عتيق" (31/2).

ويوصف بما يوصف به المتاع أو الحيوان" وهو جاثم في مكانه" (32/2) وهو وصف سبق أن رأيناه في مطلع حياته حين كانت أخته تلقيه كالثمامة، ويتكرّر الحديث عن " البيت الأمومي" في مقابل المكان " البغيض" إذ ثمة وصف تفصيلي للحسرات اللاذعة من المكان الجديد " وحسرات أخرى لم تكن أقلّ منها لذعاً وإيلاماً، حسرات الحنين إلى منزله ذلك، في قريته تلك، من قرى الريف، هنالك حين كان يعود من الكتّاب وقد أرضى حاجته إلى اللعب،.... " (35/2).

فيسترجع بشيء من التفصيل طبيعة المكان والناس والأشياء آنذاك، هو ولع شديد بالتفصيل، يعبر عن ألفته ذلك المكان، بخلاف ما يشعر به هنا من وحدة، حتى الجامع في المدينة (القاهرة) مجهول غير مألوف على عكس جامع الريف (36/2) وقد وصف غرفته وصفاً تفصيلياً حتى أحالها إلى كائن حي تثير في نفسه أحساساً بالرّعب من كائنات حية مخيفة قاسية (38/2-39) وكان في ذلك كله يلح على التفاصيل والاعتناء بكل الأحداث الجزئية (40/2) ويظل يحسّ إحساسا قوياً بالصوت المتصل بالمكان (41/2). وكانت حياة " الربع " حافلة ولكن مرحلة جديدة لا بدّ أن تبدأ، فثمة عدد من سكانه الأعلام مضوا إلى الموت أو الهجرة مثلما تفرقت الجماعة " وذهب كل من هؤلاء الشباب لوجهه، وتركوا الربع واستقروا في أطراف متباعدة من المدينة، وقلت زيارتهم للشيخ، ثم انقطعت، ثم تناسوه، ثم نسوه" (152/2).

ومن الغريب أن معظم الأمثلة التي أبى الكاتب من الطلاب المجاورين قد آلت إلى الإخفاق، وهو تعبير غير مباشر عن فشل " المكان" في نجاح الإنسان، فالإنسان هنا ليس أكثر من " ساكن" أو " شاغل لحيّز" وربما " غرفة" إذ يعرف السّاكن بغرفته في الأغلب (63/2) ومن الغريب أن المكان يؤثر في الأوصاف الجسدية فثمة شاب" نحيف الصوت" " ضيق العقل"، "قصير الذكاء" (63/2).

ويعود إلى وصف المكان فنجد البيت الذي له طابقان، طابق أول يسكنه العمال والباعة من أهل القاهرة وطابق علوي تسكنه أسرة من الصعيد وطلاب غرباء عن القاهرة، ولعل هذا الوصف المكاني يرتبط بوضع نفسي اجتماعي، فالطابق الأول امتداد لحياة الشارع والثاني يمثل الانزواء والغربة والوحدة حياة أولئك الذين (لم يندمجوا) بالحياة العامّة (81/2).

ولعل الطابق السفلي يذكره ببيت الريف والعلوي يذكره بالمنظرة وانفصالها عن سكان البيت، ويلقانا في الربع أشياء أخرى تشكل لوحة المكان وتفيد في التقابل بين

مكانين، المكان الأصلي/ الأمومي والمكان المقابل مكان الرحلة / التجاوز ومن ذلك الصندوق أو الدولاب.

3- الصندوق أو الدولاب:

وهو مستودع الأسرار ومحقق الهوية أو الشخصية، إذ اشترى الشيخ الفتى دولاباً من أحدهم مصنوعاً من خشب البندق بما يزيد على الجنيه بينما آل أمر الصندوق إلى الصبي، وصندوق الشيخ الفتى لم يكن صندوقاً " عادياً" إنما يصّب في رحلة الحنين إلى المكان الأمومي:

" ولكن شراء هذا الدولاب قد رفّه عن الصبّي وأثار في نفسه كثير من الفرح والبهجة، فقد كان للشيخ الفتى صندوق طويل عميق عرفه الصبي في أثناء طفولته حين كانت أمّه تحفظ فيه ثيابها ونفائس هذه الثياب خاصّة، وكان لهذا الصندوق غطاء مجّوف قليلاً يرفع فيتكشف عن عمق "(2\ 90-91).

ويحدّثنا تفصيلياً عن قصة الصندوق وارتباط الصبي به منذ القديم وكان فراقه له حين حمل إلى القاهرة عظيماً، وحين قدم القاهرة ود كثيراً أن يقترب منه لكنه كان بعيداً عنه إلى أن جاء اليوم الذي أصبح ملكاً له.. إنها الرحلة الدائرية، الحنين إلى الرحم حين يسود الحاضر ويعجز الحلم عن أن يتحقق.

ولنا أن نتأمل هذه الصلة الحميمة بينه وبين الصندوق فقد " أنْسَنَ" الشيء ولم يعد هو " شيئا" أو متاعاً ": ولكنه جلس إلى جانبه مما يلي عتبة الغرفة مسنداً ظهره إلى الحائط معتمداً بيده على الصندوق، متحيناً فرصة إن أتيحت له لينهض فيجلس على الصندوق ويداعبه، وقد يرفع غطاءه ويضع يده في هذا الدرج ثم في ذاك، ولكنه لم يجد فيها شيئاً، وربما انحنى على ثيابه القليلة التي كانت ملقاة في أعماق هذا الصندوق يقلبها مستمتعاً بذلك كأنه يملك شيئاً، ويتخذ له حرزاً لا يشاركه فيه غيره، ولكن الأيام قد مضت وتبعتها الأيام وامتلأ هذا الصندوق كتباً " (92/2).

والمكان هنا يتحدد جمالياً بأثره في نفس الشخصية ولعل من أشد الكلمات تأثيراً في نفسه مخاطبته بـ " يا عمي" في امتحان قوله بالأزهر (101/2-102) وإذا كانت صورة المكان تمثل ثنائية التجاوز / القاهرة، العودة إلى الأصل/ الريف، فإن المعادلة بدأت تتغير لصالح الهرب للعكس أو العودة إلى الريف على نحو ما نرى في استبشاره بمجيء أبن خالته رفيق صباه من الريف ليكون بصحبته (106/2) فتغير المكان وتغير إحساسه به وتغيرت حياة الفتى كلّ بعد الآن.

لقد تغيرت حياة الصبي لأن ابن خالته أصبح عينه التي ينظر بها فعرّفه في الخارج على ما لم يكن يدركه جيداً، كلما كان يقطع حياته في الداخل بالحديث واللهو كان يفعل أكثر من ذلك بكثير خارج الرّبع، إذ كانا يلهوان ويستمتعان بالحديث وبتناول الطعام.تعرّف على المكان أكثر وزادت الفتُه به، وكان وجود الرفيق " (أبن خالته)

عامل تجميل للعلاقة بينه وبين المكان ومن صور هذه العلاقة أنه: " **وما يذكر أنه مرّ بمسجد سيدنا الحسين إلا قرأ في نفسه هذه السورة الكريمة** (الفاتحة) من سور القرآن " (111/2).

وبدت في هذه الفترة علاقة الداخل بالخارج علاقة ضدية:

" وقد ينحرفان عن حارة الوطاويط تلك القذرة إلى شارع خان جعفر ذلك النظيف، ويخلصان على كلّ حال إلى شارع سيدنا الحسين" (111/2)

" وما يمنعهما أن يغدوا ذات صباح مع الطيور، فإذا تجاوزا ذلك الباب المقفل من فجوته الضيقة، استدارا ليأخذا طريقهما نحو الأزهر" (112/2).

حيث يتجلى معنى الحرية ويظل الارتباط العاطفي بالمكان جلياً:

" وفقا عند بائع البليلة فأخذ كل منهما قدراً من الطعام الذي كانا يحبانه أشد الحب، لكثرة ما أكلا منه في الريف،.... " (112/2).

وقد أتيحت له الفرصة أن يصف المكان من خلال حاسة الذوق/ الطعم ويقدّم في ذلك وضعاً تفصيلياً (112/2، 113).

وعلى هذه الألفة الجديدة بالمكان الإيجابي، فإن هناك حركة نحو تعميق العلاقة بالمكان / السلبي، ممثلة في العلاقة بالشيوخ الذين راح يصور بعضهم تصويراً كاريكاتورياً ساخراً، ويبدو أثر رفقة أبن خالته له واضحاً في ابتعاده عن لهجة المرارة التي تشيع في لغته إذ يحدثنا عن شيخه "... ولم يكن غناؤه يصعد من صدره، وإنما كان يهبط من رأسه، وكان صوته قد جمع بين خصلتين متناقضتين، فكان أصم مكظوماً، وكان ممتداً عريضاً..... فإن ألح عليه السائل لم يعفه من كلمة إن كان قريباً منه، أو من رميه بحذائه وإن كان مجلسه منه بعيداً، وكان حذاء الشيخ غليظاً كصوته جافياً كثيابه، فلم يكن يتخذ العباءة، وإنما كان يتخذ "الدفية" كان حذاء الشيخ غليظاً جافياً وكانت نعله قد ملئت بالمسامير، وكان ذلك امتن للحذاء، وأمنع له من البلى، ففكر في الطالب الذي كانت تصيبه مسامير هذا الحذاء في وجهه أو فيما يبدو من جسمه! (115/2).

4- تنازع المكان... البيت الأمومي وبيت الغربة:-

ونلاحظ أن المكان الأمومي له سحره في نفس الفتى، ويبدو هذا السحر عندما يعود إليه أول مرة، وهذه هي صورة الفرحة في نفس الفتى الذي كان يتشوق إلى إجازة الصيف ويتحرق حنيناً إلى الريف:

" وها هو ذا يركب مع صاحبه عربة من عربات النقل ومعهما ثيابهما وقد لفّت في حزمتين وقد بلغا المحطة، وأخذت لهما تذكرتان ثم دفعتا إليهما، ثم وضعا في عربة مزدحمة من عربات الدرجة الثالثة، ثم تحرك القطار ولم يكد يمضي قليلاً، ويبلغ

محطة بعد القاهرة أو محطتين حتى نسي الصديقان أزهرهما وقاهرتهما وربعهما، ولم يذكر إلا شيئاً واحداً هو الريف، وما سيكون من لذة ونعيم: (119/2) بيد أن الفتى الذي عاد إلى الريف بأحلام الماضي وصورته الاجتماعية يحس بخيبة الأمل تجاه المكان لأنه لم يعامل كما عومل أخوه من قبل: " وأوت الأسرة كلها إلى مضاجعها، ونام الصبي في مضجعه القديم، وهو يكتم في صدره كثيراً من الغيظ وكثيراً من خيبة الأمل أيضا " (112/2).

ومضت الحياة كأنه لم يغادر القرية ولم يطلب العلم من الأزهر، عاد سيرته الأولى وراح الناس ينظرون إليه كما كانوا ينظرون من قبل ولم يجيء أهل القرية للسلام عليه كما كانوا يسلمون على أخيه الشيخ، فحاول أن يلفت النظر إليه بالإعراض والإنكار والازورار، وتكلف عاند وغلا في الشذوذ فزجره والده وهدده بألا يبعث به إلى الأزهر ويجعله فقيهاً يقرأ القرآن في المآتم والبيوت، إذ تضاحكت الأسرة من حوله وتتسامح الناس في القرية بمقالاته " وقال بعضهم لبعض: " إن هذا الصبي ضال مضل" (126/2) وهما يكن فقد شغل الناس في القرية وتغير مكانه المعنوي في الأسرة (128/2) وربما كان لردة الفعل في المكان الأمومي أثر في تعامله مع زملائه في الأزهر،في تعرفه على أساتذة يشاع عنهم حسن الأداء والتجديد، أولئك الذين يقرأون ألف ليلة وليلة مثلاً، وعرف عنه الحديث الساخر عن أهل الصعيد وعن أحد مشايخ البلاغة محاكياً في حديث كاريكاتوري ساخر لهجته التي تعكس روح المكان (140/2).

وربما زادته معاناته في الأزهر ضيقاً بالمكان حين قال له أحد المشايخ في جدل: " أسكت يا أعمى ما أنت وذاك!" (135/2) فيشعر بالحيرة تجاه مكانين لا يطيق الإقامة فيهما: الريف والقاهرة: " لا يستطيع أن يقيم في الريف، ماذا يفعل في الريف! ولا يجد نفعاً من إقامته في القاهرة واختلافه إلى الشيوخ وفي هذا العام اتصل بدرس الأدب" (142/2).

وبدت رحلة التجاوز مع تعرفه على الأدب وأساتذته، وأبرزهم شيخه سيد المرصفي في علمه ودماثته وعطفه على والديه وسماحة نفسه، وكأنه يقيم مقابلة بين سيد المرصفي وأحد مشايخ البلاغة أو ذلك الشيخ الذي لم يتسع صدره للنقاش ولعل التعرف على نمطين من الأساتذة عجل من ظهور الأزمة مع الأزهر إذ بدا تعبير الشيخ حول الرأي ولا سيما قضية " الحجاج" مفجراً " رئيسياً" للأزمة حين قال شيخهم صاحب سريا قوس: " لا، لا، عاوزين ناكل عيش...

" ولم يعرف الفتى أنه حزن منذ عرف الأزهر كما حزن حين سمع هذه الجملة من أستاذه، فانصرف عنه ومعه صديقاه. وإن قلوبهم ليملؤها حزن عميق" (171/2).

لقد حدث تحول جديد في وعي الصبي حين راح الصبي يكتب في الجريدة غاضباً ويتصل بمدير الجريدة محققاً مكانة جديدة:

" وفي مكتب مدير الجريدة ظفر الفتى بشيء طالما تمناه، وهو أن يتصل ببيئة الطرابيش بعد إن سئم بيئة العمائم، ولكنه اتصل من بيئة الطرابيش بأرقاها منزلة وأكثرها ثراء، وكان وهو فقير متوسط الحال في أسرته، سيء الحال جداً، إذا أقام في القاهرة، فأتاح له ذلك أن يفكر فيما يكون من هذه الفروق الحائلة بين الأغنياء المترفين والفقراء البائسين" (173/2).

لقد ظلت البيئة الجديدة مجال تمرد، جاذبة طاردة، يحن إلى الريف، ولكنه في الوقت نفسه، لا يقيم على حال فإذا " كان مقدم الصيف يملأ صدره حبوراً وبشراً، لأنه كان يؤذن بقرب الإجازة والعودة إلى الريف والراحة من الأزهر والأزهريين" (174/2)، فإن الريف لا يقدم الحل الدائم بل الراحة المؤقتة تمهيداً لاستئناف نشاطه الجدي ليلبي طموحه في تأكيد الذات والتغيير، ولعل أثر المكان في نفسيته كان كبيراً جداً، يمنحها الرضا والسخط، ويثير فيها الحزن والفرح... ولقد بدا ذلك في تغير سكنى أسرته في الصعيد، إذ كانت حادثة انتقال أسرته إلى المدينة الجديدة بالقطار مؤلمة جداً (ص177-178) ولقد حدث تغير آخر بل تحول في حياته في الأزهر لا يمس حياته وحده وإنما يمس أهل الربع:

" وتغيرت أمور أهل الربع تغيراً " شديدا" فأما كبار الطلاب فقد ظفر اثنان منهم بدرجة العالمية، والتحق سائرهم، ومنهم أخو الفتى بمدرسة القضاء الشرعي لأول إنشائها، وأما الفتى فقد فارقه ابن خالته ذاك الذي كان يعينه على وحدته في الأزهر والربع معاً، والتحق بدار العلوم، ونظر الفتى فإذا هو يعود إلى عزلته القاسية المنكرة التي طالما حملته ألوان العذاب في أول عهده بطلب العلم، وإذا أمره يزداد شدّة وقسوة" (180/2).

ونرى الفتى يعود مرة أخرى إلى القاهرة مع خادمه الأسود ليطرأ على حياته تغير شديد: إذ أنشئت الجامعة المصرية فأصبح يختلف إلى دروس الأزهر مصبحاً وإلى دروس الجامعة ممسياً: وقد بعدت الجامعة عن الربع وبعدت عنه مدرسة القضاء، وبعدت عنه دار العلوم، فلم يبق للجامعة فيه مقام، وإذا هي تتحول إلى بيت جديد أيضاً في درب الجماميز (....).

وفي الحق أن الفتى قد قطع الصلة بينه وبين الأزهر في دخيلة نفسه وأعماق ضميره، ولكنه ظل مقيداً في السجلات... " (182/2). وظل يحيا الحياة المشتركة بين الجامعة الأزهرية والجامعة المصرية، " يتجاذبه فيها قديم الأزهر في ذلك الحي العتيق من الباطنية وكفر الطماعين، وجديد الجامعة في ذلك الحيّ الأنيق من شارع قصر العيني. فندعه كما كان موضوعاً للصراع بين القديم والجديد" (183/2).

وقد كان من المفروض، فبعد أن أصبح طه حسين قادراً على تجاوز المحسوس إلى المعرفي، أن يكون انتقاله في المرحلة الثانية انتقالاً مباشراً إلى عالم المعرفة: عالم الأزهر، وأن يتوارى على الأقل الإحساس بضغط المكان الحسي المحدود عليه. ولكننا

نجد أن طقس العبور الثاني يمر بمراحل طقس العبور الأول نفسها، فالحجرة في حي الأزهر بديل من حجرة القرية، وصحن الأزهر وما يفوح في أجوائه من نسمات العلم والمعرفة بديل من ذلك الفضاء الذي يضم الراوي ومستمعيه، والطريق الذي يقع بين الغرفة وصحن الأزهر بديل، بكل ما فيه من عوائق، من ذلك الطريق القديم الذي كان يسدّه السياج.

ومع ذلك فإن تلك الأطوار الثلاثة، كما كان يحلو لطه حسين أن يسميها، تعبر عن إحساسٍ آخر بالمكان يختلف عن إحساسه به في مرحلة العبور الأولى، فحجرة القرية التي كانت ذات يوم مرتعاً للشياطين عندما يظلم الكون وينام من فيها إلا هو، تعيش اليوم على حدود الذاكرة التي تطمس متاعب الماضي بحيث لا يبقى منها إلا ما يثير شدة الحنين إليه، ومن هنا تصبح حجرة القرية مكاناً مثالياً بالنسبة لحجرة الأزهر. ولما كان طه حسين لم يعد قادراً، بعد أن نما وعيه واشتد على أن يملأ الفراغ الذي يحسه في الحجرة بتصورات أسطورية، لم يبق له إلا أن يقبع في ركن من أركان الحجرة، " فيجلس القرفصاء، ويعتمد بمرفقيه على ركبتيه، ويخفي رأسه بين يديه، ويسلم نفسه لهذا الصوت الذي يأخذه من كل مكانٍ.. " (67/2).

إنها جلسة احتجاج ورفض ويبحث عن مأوى وهي فوق هذا كله، جلسة صمت مطبق تتعطل فيه الأفكار، وتتلاشى الآمال.

وفي الجزء الثاني من الأيام، نجد في الصفحات الأولى أمثلة فريدة متنوعة للإيحاء بالمكان.

ولعل ما يلفت النظر على حد قول الدكتورة " إنجيل بطرس سمعان" ⊗، هو مقدرة طه حسين الفائقة على الإيحاء بأوقات النهار المختلفة وبمرور الزمن وباستعمال صيغة الفعل التي تدل على تكرار الحدث إلى تلك التي تدل على انتهائه ذات مرة.

وهذه بضعة أمثلة:

" على هذا الربع أقبل الصبي، وفي هذه البيئة عاش".

" ولم يكد الصبي يستقر في ربعه يومين أو ثلاثة، حتى أسلمه أخوه إلى أستاذ"

أما الحدث الذي بصدد الحدوث أو على وشك الحدوث فهناك مثال له:

" وقد جعلت الشمس تسرع إلى غروبها، وكاد المؤذن يصعد على مئذنته فليسرع الصديقان إذا إلى الأزهر".

ويلاحظ على طه حسين الاهتمام بالتنظيم أو التنسيق في الإشارة إلى أطوار ثلاثة:

⊗ أنظر، د. إنجيل بطرس سمعان: دراسات في الرواية العربية، ص 52 وما بعدها بتصرف.

أما الطور الأول فهو ذلك البيت الغريب الذي يسكنه الفتى، ويشعر فيه بالوحدة القاسية، التي كان يعاني منها بشكل عام طوال فترة طويلة من حياته، ولكنها هنا وفي بدء هذه الحياة الجديدة الغريبة كانت أشد وطأة وأكثر إيلاماً.

أما الطور الثاني فهو تلك الرحلة اليومية عبر الطريق المؤدي من هذه الدار إلى الأزهر، وهي رحلة مكانية أبدع طه حسين في وصفها أي إبداع.

أما الطور الثالث فهو صحن الأزهر الذي ينفرج للفتى، كما يقول الراوي: " هادئاً مطمئناً يترقرق فيه نسيم بارد هو نسيم الصباح".

ويمكننا القول أن طه حسين يعتمد على الصوت أكثر مما يعتمد على الصورة المرئية لوصف المكان، وعلى حد قول الباحثة" إنجيل سمعان"، " أنه مما يستحق التأكيد بالفعل هو قدرته الفنية على التمييز بين هذه الأصوات الكثيرة المتنوعة ونقلها إلينا بثراء لغوي وموسيقى لا نهائي، ثم ربطه بين الصوت والحركة". (ص56).

إن طه حسين لا يكاد يترك حاسة من حواس هذا الفتى لا تلعب دورها في إدراكه هذا الطريق، ولا يترك وسيلة لنقل هذه الأحاسيس على القارئ الذي يشارك الفتى أحاسيسه ولا يكاد يفلت من استيلاء ذلك المكان على جميع حواسه. (أنظر ص 73 وما بعدها في هذه الدراسة).

إذن يفلح طه حسين في المزج بين تفاصيل المكان وأحاسيس الفتى فيشتد إحساس القارئ بالتورط في المشهد الذي يقدم إليه.

فطه حسين يجمع انطباعات شتى في فقرة واحدة تنتهي بصورة بلاغية، تجعل من الروائح والأصوات شيئاً ملموساً.

وتختلف حجرة القرية عن حجرة حي الأزهر في جانب آخر، فحجرة القرية، سواء ملأتها الشياطين والأشباح والأصوات الغريبة، أو خلت من كل هذا، كانت منغلقة على نفسها، أما حجرة الأزهر، فكان أحساس طه حسين فيها قوياً بانفتاحها على العالم الخارجي، ودليل هذا تلك الأصوات التي كانت تأخذ أذنيه " مختلطة تنحدر من علٍ وتصعد من أسفل، وتنبعث عن شمال، وتلتقي كلها في الجو فكأنما تنعقد فتؤلف من فوق رأس الصبي سحاباً رقيقاً ولكنه متراكم قد غشى بعضه بعضاً" (2/ص4).

وهكذا كان التحدي متبادلاً بين المكان وطه حسين، فطه حسين يتحداه برفضه إياه، والمكان يتحداه بحيويته التي تدب فيه، تارة بداخلة وتارة أخرى خارجه وكأنه بذلك يتحداه أن يصمد طويلاً في ركنه الذي يقبع فيه منعزلاً عن الحياة.

ويستر التحدي المتبادل بين طه حسين والمكان في الطور الثاني كذلك، فبقدر ما كان الطريق يتحداه باعوجاجه واضطرابه، وصعوده وهبوطه، كان طه حسين يبذل كل جهده في ألا يتعثر في أذياله، وأن تكون خطواته ملاحقة لخطوات أخيه المبصر، حتى إذا وصل إلى صحن الدار كانت نفسه مهيأة تماماً لأن يدخل مع العلم في رحاب

الأزهر في أكبر تحدٍ، وقد كان هذا حلمه الكبير منذ زمن وها هو ذا قد " أقبل إلى القاهرة وإلى الأزهر"، يريد أن يلقي بنفسه في هذا البحر فيشرب منه ما شاء الله أن يشرب، أو يموت غرقاً، فأي موت أحب إلى الرجل النبيل من هذا الموت الذي يأتيه مع العلم ويأتيه وهو غارق في العلم؟" (22/2).

ثالثاً: المرحلة الثالثة:-

وبعد سنوات أربع قضاها طه حسين في الدرس والتحصيل المكثف في الأزهر بدأ الإحساس بالملل يتسرب إلى ذهنه ثم إلى نفسه، وهنا بدأ يحلم بمكان جديد يحصل فيه علماً جديداً بأساليب جديدة.

وينعكس هذا الإحساس على علاقته القديمة بالأزهر، فبعد أن كان هذا المكان ساحة مشرقة يفوح عبير العلم في كل أرجائها وبعد أن كان أكبر تعويض له عن وحدته القاسية في حجرته، وتعثره في خلق علاقات إنسانية اجتماعية مع من حوله، يصبح الأزهر مكاناً خانقاً مظلماً، يقول: " كان صاحبنا الفتى قد انفق أربعة أعوام في الدّرس والتحصيل المكثف في الأزهر، وكان يعدها أربعين عاماً، لأنها قد طالت عليه من جميع أقطاره، كأنها الليل المظلم قد تراكمت فيه السّحب القاتمة الثقال فلم تدع للنور إليه منفذا " (ج3/ص3).

وكانت الجامعة المصرية قد فتحت أبوابها ليتلقى الطلاب فيها علوماً جيدة بأساليب جديدة، فينتقل طه حسين إليها ويفتح الطريق أمام طموحاته المعرفية، فيتحدى العقبات التي واجهته جميعاً، حتى إذا ما رأى أنه قد استوعب العلم المتاح في مصر، أخذ يبحث عن المكان الجديد كل الجدة، المكان الذي لم تطأه قدمه من قبل، والذي لا يعرف شيئاً عن لغته وفكره، وكان هذا المكان هو فرنسا.

وهناك كانت تطوف به ذكرى الأمكنة القديمة كلها، بكل مرارتها وحلاوتها، وبخاصة في أيام أقامته الأولى في فرنسا.

" وكان يكفيه أن يفكر في صباه ذلك البائس الذي قضى متردداً بين الأزهر وحوش عطا، تشقى نفسه في الأزهر، ويشقى جسمه ونفسه في حوش عطا: حياة مادية ضيقة عسيرة كأقسى ما يكون الإجداب والفقر، وحياة عقلية مجدبة فقيرة كأشد ما يكون الإجداب والفقر". (83/3).

وعندما كان يعاني من وحدته في حجرته في فرنسا، كانت تلك الحجرة تتحول فتصبح صنو حجرة الأزهر: " وما يزال الفتى جالساً في مجلسه ذاك في غرفته تعبث به خواطره هذه المختلفة، لا يسأل عنه سائل، ولا يلم به ملم، وإنما هي الوحدة المطلقة القاسية، التي كانت تذكره بوحدته في غرفته في حوش عطا، حين لم يكن يؤنسه إلا صوت الصمت، وما كان يتردد فيه أحياناً من أزيز بعض الحشرات، وإذا هو يقضي ليلة بيضاء لا يذوب للنوم طعماً" (88/3) ونلاحظ أنه لم ينعت ليتله هذه بأنها مظلمة كما كان يفعل في وصف موقفه من حجرته القديمة، فلقد كان، برغم وحدته في المكان

الصامت، على يقين من أنه مقدم على حياة مشرقة ناصعة، وما عليه إلا أن يصبر صبر أبي العلاء المعري، الذي أمضى حياته في دار من دور المعرة ممعناً في الدرس غير معني إلا به، وقد كان من المتوقع لطه حسين أن يغوص في بحر العلم في بيئته الجديدة بمجرد أن يجد طريقه إليها، فتتوارى عندئذ مشكلته الأزلية التي ضربت بينه وبين المكان والناس حجاباً، ولكن حرمانه من سحر المكان الجديد وما يمكن أن يثيره في نفسه من نشاط يضاف إلى نشاطه العلمي ويخفف من صرامته أدى به إلى تصاعد مشكلته مع هذا المكان، فكان كثير الشكوى والتبرم من حياته إلى درجة أنه أنكر نفسه وشك في وجوده يقول:

" كان يرى نفسه غريباً أينما كان وحيثما حل، لا يكاد يفرق في ذلك بين وطنه الذي نشأ فيه وبين غيره من الأوطان الأجنبية التي كان يلمُ بها... كان غريباً في وطنه وغريباً في فرنسا، وكان يرى أن ما يصل إليه من حياة الناس ليس إلا ظواهر لا تكاد تغني عنه شيئاً... وكانت الطبيعة بالقياس إليه كلمة يسمعها ولا يعقلها، ولا يحقق من أمرها شيئاً، كأنما أغلق من دونها بالقياس إليه باب لا سبيل له من النفوذ إليه. كان ينكر الناس وينكر الأشياء، وكان كثيراً ما ينكر نفسه ويشك في وجوده، كانت حياته شيئاً ضئيلاً نحيلاً ورقيقاً لا يكاد يبلغ نفسه" (3/ص120-121) ولكن المعجزة تحدث وتظهر تلك القوة السحرية التي أخذت بيد الفتى بقدر ما أخذت بخياله، فاتحة له الطريق إلى فيض النور، وكان مصدر تلك القوة السحرية صوتاً ملأ عليه حياته، وكسر حاجز الصمت بينه وبين الناس، لا على المستوى المحلي فحسب، وهو فرنسا، بل على مستوى التاريخ البشري، يقول متحدثاً عن هذا الصوت وأثره المعجز في حياته، بل أثره المعجز في أنه أصبح يرى الأمكنة بحسّه الداخلي رؤية أوضح وأنصع من رؤية أي مبصر:

" كان يحدثه عن الناس فيلقى في روعه أنه يراهم، وينفذ إلى أعماقهم، وكان يحدثه عن الطبيعة فيشعره بها شعور من يعرفها عن قرب، وكان يتحدثه عن الشمس حين تملأ الأرض نوراً، وعن الليل حين يملأ الأرض ظلمة، وعن مصابيح السماء حين ترسل سهامها المضيئة إلى الأرض، وعن الجبال حين تتخذ من الجليد تيجانها الناصعة، وعن الأنهار حين تجري عنيفة، والجدران حين تسعى رشيقة، وعن غير ذلك من مظاهر الجمال والروعة، ومظاهر القبح والبشاعة، فيمن كان يحيط به من الناس، وفيما كان يحيط به من الأشياء. (3/ص121-122)

وحق لطه حسين أن يحتفي بتلك المعجزة أيما احتفاء، وحق له أن يعلنها فرحة تشاركه فيها الحياة بأسرها.

وبهذه المعجزة يكون طه حسين قد أتم طقس العبور الثالث في أمان وكان عليه بعد ذلك أن يمضي قدماً في ثقة ليس بعدها ثقة، فيفيض على الناس من فيض علمه وإبداعه.

نرى بأن المكان، يمثل تجاوزاً مهماً حين يتحقق ذاته في بعثته العلمية في جامعة السّوربون، إذ أن رحلته في باريس تمثل في خطواته جميعاً تجاوزاً مستمراً، إلى أن يضع قدم على قمة السعادة حين يقترف بالمرأة التي أبصر بعينها، بيد أن رحلة التجاوز لا تتوقف إذ يظل المكان يحمل على الصعيد المعنوي هاجس التطور والتغيير، وتظل الحركة علامة على القلق الإيجابي في سبيل تحقيق حلم لا يبدو دائماً واضح القسمات ويظل شغف طه حسين بتحديد صدى تجربته من خلال المكان معلماً بارزاً في كتابه الأيام، إذ يواصل رحلته في الحياة بعد ظفره بدرجة دكتوراة الدولة من السّوربون، بما تحتوي هذه الحياة من مباهج وأحزان، مثيراً حوله الغبار باعثاً على العطف والإعجاب في مسيرة الحياة.

رابعاً: الخلاصة:

نريد هنا أن نستخلص الزبدة من كتاب الأيام بإيجاز مشيرين على دور الأيام في تجسيد المكان ورسمه.

إذ لا بد من الإشارة إلى ارتباط المكان بلغة طه حسين في الأيام، فقد ظهر في الصورة وفي الحركة والحوار، مثلما ظهر في الحقول الدلالية التي جاءت تعويضاً عن حاسة البصر، وأهمها حاسة السمع ثم الذوق واللّمس والشم، وإذا كان فقد البصر وربما الرواية الشفوية أثراً في لغة طه حسين عامة ولا سيما الإيقاع والبناء النحوي والصرفي فإنّ أثر فقد البصر في الحقول الدلالية التي تتصل بالمكان قد بدا واضحاً جداً.

ويبقى أن نشير إلى أن " الأيام اعتنى بالتفصيلات الوافية للمكان وتجاوز صورة المكان في الروايات المتأثرة بالتراث الشعبي أو الرومانسي من مثل " الأجنحة المتكسرة" " زينب" حيث صورة المكان نمطية أو مطلقة أحياناً تمهيداً للمكان الواقعي، المكرّس في الأيام، إذ جعل طه حسين علاقة جدلية بين المكان والبيئة، تتطور بتطور موقفه منها.

حقاً أن مشكلة طه حسين الأولى في جميع المراحل التي تحدثنا عنها كانت مشكلة صراع مع المكان، ولا نبالغ إذا قلنا أن " الأيام " هي قصة صراع الذات مع الأمكنة.

]

المصادر والمراجع

أ. المراجع العربية:

1. د. إبراهيم نبيلة: **فنّ القصّ في النظرية والتطبيق**، مكتبة غريب، 1992.
2. د. السّعافين، إبراهيم: **تحولات السّرد – دراسات في الرواية العربيّة** ، دار الشروق، ط1، عمان- الأردن، 1996.
3. حسين، طه: **الأيام (ج 1-3)**، ط 35، دار المعارف بمصر، 1992.
4. سمعان، إنجيل بطرس: **دراسات في الرواية العربيّة** ، الهيئة المصرية العامة للكتاب. 1987.
5. نوفل يوسف: **القصّة والرواية بين جيل طه حسين وجيل نجيب محفوظ**، 1977.

ب. المراجع المترجمة:

1. باشلار جاستون: **جماليّات المكان**، ترجمة غالب هلسا، منشورات الثقافة والإعلام، بغداد، 1980.
2. بروب فلاديمير: **مورفولوجية الخرافة** ، ترجمة وتقديم إبراهيم الخطيب- الشركة المغربية للناشرين المتّحدين، الرباط، الدار البيضاء، 1986.
3. لوتمان، يوري: "مشكلة المكان الفني"، تقديم وترجمة سيزا قاسم، **مجلة ألفا** ، العدد السادس، 1986.
4. موير أدوين: **بناء الرواية**، ترجمة إبراهيم الصّيرفي في المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر والترجمة، القاهرة، 1960.

ج. المراجع الأجنبية:

1. Lutwack , Leonard: **The pole of place in literature**. 1978

التعبيرية في رواية
"الطريق" لنجيب محفوظ

التعبيرية في رواية "الطريق" لنجيب محفوظ

التعبير أسلوب فني ظهر أولاً في فنّي الرسم والموسيقى بألمانيا في أثناء الربع الأول من القرن العشرين، وما لبث أن انتقل إلى الأدب المسرحي، وأشتهر به الكاتب السويدي سترند برنج ثم تأثرت به سائر الفنون الأدبية الأخرى، وأخص ما يتميز به هذا الأسلوب " أنه ثورة جذرية على الواقعية، فبدلاً من تمثيل العالم تمثيلاً موضوعياً على نحو ما يدعو إليه المذهب الواقعي، يقوم المؤلف بالتعبير عن تجربته الباطنية بتمثيل العالم، كما يبدو لعقله أو عقل إحدى شخصّياته التي تكون عاطفية، أو مضطربة أو شاذّة [1] فالكاتب هنا لا يلتزم بالعلاقات الطبيعية التي يقرها منطق الواقع بين الأشياء، ولا يُعني كثيراً بالمجالين الزماني والمكاني للأحداث الروائية، على نحو ما يعني بهما الكاتب الواقعي الذي يستحيل قلمه في كثير من الأحيان آلة تصوير دقيقة تلتقط أصغر المشاهد وأدق التفصيلات.

وقد ألمح نجيب محفوظ نفسه إلى سمات هذا الاتجاه الجديد في فنه بقوله:

"... أمّا حين بدأت الأفكار والإحساس بها يشغلني لم تعد البيئة هنا، ولا الأشخاص، ولا أحداث مطلوبة لذاتها، الشخصية صارت أشبه بالديكور الحديث، والأحداث يعتمد في اختيارها على بلورة الأفكار الرئيسية... " [2]

والفرق الأساسي بين الرواية التعبيرية والرواية الذهنية، هو أن المؤلف لا يخلق الفكرة من أساسها كما في الرواية الذهنية، ولا يتلقفها من التراث ثم يعيد تشكيلها كما في الرواية التاريخية أو الأسطورية بحيث يكون مضطراً في كلتا الحالتين إلى خلق عالم خاص يتواءم مع فكرته، وإنما هو يستمد فكرته من الواقع، أو بعبارة أخرى، يلهمه الواقع الحيّ الذي يعيشه هذه الفكرة ومن ثم يسعى إلى التعبير عنها، ويوظف من الوسائل الفنيّة ما يراه كفيلاً بتحقيق هذه الغاية، وبعض هذه الوسائل قد ينبو عن الواقع المألوف، لكن المؤلف يظل دائماً موصولاً بهذا الواقع غير غائب عنه مهما دقّت أداة الوصل بينهما.

والإحساس العام الذي يجتاح الشخصية الرئيسية في رواية " الطريق هو الإحساس بالقلق والمطاردة والغربة النفسية، وافتقاد الأمان والاستقرار ولا يرتبط الإحساس بالقلق والضياع في رواية (الطريق) بتغير وضع البطل السياسي في المجتمع، وعجزه أو تأبيه على التكيف مع هذا الوضع واستساغته له. وإنما يعود إلى المحاولة المضنية العقيم للبحث عن قيم الحرية والكرامة السلام، والتي تفجر ينبوعها

---

(1) الرأي للدكتور عبد الغفار مكاوي، نقلاً عن د. شفيع السيد، اتجاهات الرواية العربية في مصر، القاهرة، ط 2، 1993، ص 234.

(2) نفسه، ص 235.

الأول في نفس بطل الرواية (صابر الرحيمي) في الساعات الأخيرة من حياة أمه (بسيمة عمران) لقد عاش سنوات عمره الثلاثين وهو يعتقد حسبما أخبرته أمه من قبل بأن أباه قد مات حينما كان جنيناً في بطنها، لكنها الآن تفاجئه بحقيقة مذهلة وهي أن أباه ما زال حياً وأن عليه أن يقوم بالبحث عنه، وقدمت له من المعلومات والأوصاف والوثائق ما يعينه على الوصول إلى غرضه فأسمه (سيد سيد الرحيمي) كما هو مدون في شهادة ميلاده، وهو سيد ووجيه بكل معنى الكلمة، لا حد لثروته ولا لنفوذه وقد تزوجها حين كان طالباً بالجامعة ثم هربت منه، وهي حامل، مع رجل من أعماق الطين وأقامت في الإسكندرية ثم سلمته شهادة الزواج وصورة الزفاف.

والواقع أن (سيد سيد الرحيمي) هذا ليس إلا رمزاً للحياة النظيفة المطهرة، حياة الكرامة والحرية والسلام التي بات على صابر أن ينشدها، ويسعى لبلوغها بعد هذا الماضي المهين الذي خلفته له أمه، فقد قضت هذه الأم حياتها في الدعارة والقوادة لكثير من الوجهاء والأثرياء وذوي المناصب حتى وشي بها أحد من عملائها فقبض عليها وصودرت أموالها وأودعت السجن بعد محاكمتها، وقد كان حريصة من أول الأمر على أن تحول بين صابر وهذا الجو الفاسد، فهيأت له مسكناً طيباً بشارع النبي دانيال، وأسالت المال بين يديه، ففرغ طول الوقت لإمتاع شبابه اليافع، دون أن يفكر قط في النهوض بأعبائه الخاصة التي تولتها هي دونه، ولكنها ليلة خروجها من السجن، فاجأته بهذه الحقيقة الغريبة وطلبت إليه ضرورة البحث عن هذا الأب المفقود إن كان يروم الاحترام والكرامة ويبغي التحرر من ذلّ الحاجة بما يهيئه له من عمل شريف غير البلطجية والقوادة ومن ثم يظفر آخر الأمر بهدوء النفس وراحة البال.

وكانت هذه الليلة هي الليلة الأخيرة في حياة أمه، فكان عليه عقب الفراغ من مراسيم دفنها أن يفكر بعمق فيما هو مقبل عليه من أمره، فقد غدا بلا أهل ولا عمل وليس معه من المال إلا مبلغ يسير لا يتجاوز مائتي جنيه، هي كل ما بقي معه من ثمن البيت الذي ابتاعته له أمه برأس التين، تأميناً لمستقبله،ثم باعه هو في أثناء وجودها بالسجن، وهو قبل ذلك وبعده مطارد بماض ملوث بالدعارة والجريمة، فأي جهد عليه أن يبذله ليحقق المعجزة، ويعثر على أبيه المفقود منذ ثلاثين عاماً، ليعثر معه على الحرية والكرامة والأمان؟.

ولذا فإن صابر الرحيمي قام برحلة من الإسكندرية إلى القاهرة بحثاً عن الأمان والاستقرار فبدأ طريقه في البحث عن هذا الأب المفقود بالثغر أولاً بشارع الفسقية، قريباً من محطة السكة الحديد، ولم يجد مفراً من الإعلان في الصحف، فذهب إلى جريدة (أبو الهول) بميدان التحرير، ونشر الإعلان فيها دون أن يذكر صلة النسب بينه وبين المعلن عنه، ومضت الأيام ونقوده تتناقص، ونفسه تتمزق، عقب كل محاولة يتوهم فيها قرب الوصول ثم لا تلبث أن تتكشف عن سراب خادع، وازدادت الأمور تعقيداً بوقوعه في غرام (كريمة) المرأة الشابة الجميلة زوجة (عم خليل) العجوز

الهرم صاحب الفندق، وإقدامه على قتل الرجل بالتدبير معها، ليخلو لهما الجو بعد أن تئول ثروته إليها، وكأنما كان اندفاعه معها في عالم الخيانة واللذة والجريمة محاولة لتسكين همومه المضطربة، ونزوعاً لا شعورياً منه، في الوقت نفسه إلى عالم الجريمة والدعارة الذي تلوثت به أمه.

والمهم أن (صابر) بهذه الجريمة أصبح مضيعاً فاقداً للأمان أكثر من ذي قبل، فقد ألقي القبض عليه وقدم إلى المحاكمة التي انتهت بالحكم عليه بالإعدام، بيد أن محاميه أضاء الأمل بالاستئناف ثم النقض.

الشكل الفني في الرواية التعبيرية:

ألمحنا فيما سلف إلى خصائص الرواية التعبيرية، أنّها تعنى بتقديم صورة مفصلة للبيئة أو الأحداث، فالإطار الفني ابتعد عن الإطار الواقعي، الذي يصف الوقائع بصورة مباشرة ويسرف في إيراد التفصيلات والجزئيات.

كذلك فإن الرواية التعبيرية لا تهتم برصد أطوار الشخصية وتنميتها وفقاً لمنطق الواقع والعلاقات الطبيعية بين الأشياء، وإنما تسعى إلى خدمة الفكرة وإبرازها بوسائل مختلفة قد يتنافى بعضها مع الواقع. أولى هذه الوسائل (الرمز)، وقد اشرنا من قبل إلى ما يعنيه الأب المفقود من دلالة على معاني الحرية والكرامة والسلام، التي افتقدها صابر الرحيمي، إثر وفاة أمه، وبقائه وحيداً بلا مال ولا أهل ولا عمل، كذلك تعد شخصية (الشحاذ) الذي اتخذ مكاناً ثابتاً في مواجهة الفندق الذي نزل به صابر في القاهرة رمزاً لحياة الاستجداء المعنوية التي يعانيها صابر والتي من أجلها ترك الإسكندرية إلى القاهرة[1].

وإذا كانت كريمة الشابة الفاتنة زوجة عم خليل صاحب الفندق، مثالاً للذة الحسيّة التي انغمس فيها صابر إرضاء لعواطفه ونزواته وهروباً من يأسه في العثور على ما ينشده فإن (إلهام) الفتاة التي كانت تعمل بقسم الإعلانات بجريدة (أبو الهول) تعد نموذجاً لعشيقة الروح التي يحس معها بسكينة النفس وراحة البال، " إلهام سماء صافية يجري تحتها الأمان، وكريمة سماء ملبدة بالغيوم تنذر بالرعد والبرق والمطر "[2].

وكم كان إحساس صابر بالحيرة بينهما، ولكن أذعن أخيراً لعشيقة الجسد فأردته هاوية الشقاء والتعاسة إلى الأبد ⊗.

ومن الوسائل التي اعتمد عليها نجيب محفوظ في تشكيل روايته هي تيار الوعي الذي تمكن به من تعرية أعماق الشخصية وإبراز أحاديثها الصامتة الدائرة في مستوى ما قبل الكلام، من خلال الشخصية نفسها، ودون تدخل منه. وفي هذا تختلط الضمائر

---

(1) أنظر الطريق ص 25، 59، 84، 102، 137، 163.

(2) الطريق، ص 87.

⊗ للإستزادة في قضية صراع البطل بين الجسد والروح، انظر كتاب الدكتور رجاء النقاش، " أدباء معاصرون، سلسلة منشورات الهلال، دون تاريخ.

ويتذبذب السياق الروائي بين ضمير الغيبة وضميري التكلم والخطاب دون أدنى إشارة سابقة إلى حدوث هذا التغير.

ففي (الطريق) يصف نجيب محفوظ حيرة صابر عقب إحدى مقابلاته مع (إلهام) بمحل فتراكون بميدان التحرير فيقول:" العقل ينصحه أن يهجر إلهام ولكنه لا يستطيع. هي كأبيه فيما تعده به، وفي أنها حلقة عسير التحقيق أما كريمة فامتداد حي لأمه فيما تهبه من متعة وجريمة، ارجع إلى الإسكندرية واعمل قواداً لأعدائك. اقتل واغنم كريمة ومالها. استخرج الرحيمي من الظلمات وتزوج إلهام. آه... وشتاء القاهرة قاسٍ ولا يضمر المفاجآت ولا يعرف موسيقى السماء، وما أزحم شوارعها ومحالها فهي سوق تتلاحم فيها الأجساد والسيارات. وأكثر من امرأة تجد فيك ما تبحث عنه بنظرة واحدة على حين تشقى أنت عبثا في البحث عن الرحيمي" [1]

كذلك لا يعترف تيار الوعي بالحدود الفاصلة في المكان، بل يمحو هذه الحدود، وتتداخل الصور المتباعدة في المكان على نحو يشق تمييزه على القارئ، ولا يهتدي إليه إلا بعد جهد ومعاناة.

وفي الرواية نرى أن صابر قد استحوذت كريمة على مشاعره منذ أن وقعت عليها عيناه بالفندق الذي نزل فيه بالقاهرة، وأثارت في نفسه ذكرى مطاردة غرامية قديمة مع إحدى بنات حي الأنفوشي بالإسكندرية، وبعد أن تبادل معها طرفاً من الحديث حول (سيد سيد الرحيمي) الوجيه المفقود – الذي جاء يبحث عنه – مضى السياق الروائي على النحو الآتي:

"... والتقط في اللحظة المناسبة نظرة من عيني الفتاة قبل أن تستردها، قرأ فيها شكاً، وما يشبه السخرية، وكأنها تتساءل عما دعا هذا الوجيه إلى النزول بفندقها المتواضع، ولم يضايقه ذلك وقال إن الحقيقة ستتجلى عندما تعرف مهمته وسوف تعرف عاجلاً أو آجلاً ترى هل تذكرته؟ وشعر بغرز الأظافر في ساعده عقب المطاردة البارعة التي بدأت من ساحل الصيادين بالأنفوشي واستقرت في الركن المظلم بعطفة القرشي، ولفح هواء البحر بدعابته القاسية نصفه العاري، ولكن أين كان أبوها في ذلك الوقت؟ ومتى انتقل بها إلى إدارة هذا الفندق؟ ونادت المرأة قائلة:

- عم محمد يا ساوي
- فجاء عجوز من مجلسه عند الباب... الخ " [2]

---

(1) الطريق، ص 61.

(2) ص 30 -31 وأنظر أمثلة أخرى ص 26، 32، 46، 60، 77، 85.

ففي هذه الفقرة اختلطت الذكرى بما يجري في الواقع وبرزت الصورتان معاً في لقطة واحدة دون أدنى فاصل بينهما.

وقد استخدم نجيب محفوظ الحلم المنامي استخداماً شبيهاً بحلم اليقظة من حيث البعد عن الخلط في عناصره المكونة له، وإبراز الرغبة الكامنة في أعماق الشخصية الروائية بصورة صريحة مباشرة كما حدث في الحلم الذي رآه (صابر) فقد جاء فيه:

" ورجع إلى سريره بعد أن أغلق الباب وعناقها لا صق به العبير واستلقى في ارتياح عميق فسرعان ما زحف عليه التخدير وقال إنه يشعر لأول مرة بأنه يستغني عن أبيه، ولكنه عندما لوح له الساوي بسماعة التليفون هرع إليه كالريح ثم هتف بجزع:

- ألو؟
- وإذا بصوت حاد يسأل:
- صابر سيد صاحب الإعلان؟
- نعم أنا هو:
- أنا سيد سيد الرحيمي فماذا تريد؟
- لا بد من مقابلتك.
- أنا منتظرك بمحل فتراكون، هل تعرفه؟
- نعم، سأكون عندك في خلال دقائق" [1]

ونقرأ بعد ذلك أنهما التقيا في الزمان والمكان المحددين وكانت جلستهما على المائدة التي كانت تجلس إليها صديقته (إلهام) وبعد حديث تعارف قصير بينهما تأتي فيحيها الرجل بحرارة على حين تقبل هي يده، ويعرف صابر أنه والدها " وبسرعة غير متوقعة غادرت إلهام المحل قبل أن يستطيع منعها، وما لبث صابر بعد ذلك أن قدم للرجل " الصورة الجامعة بينه وبين أمه التي رأى نصفها في الإعلان، ووثيقة زواجه بأمه، وشهادة ميلاده، وشهادة تحقيق الشخصية"، فنظر الرجل إليها واحدة بعد الأخرى بهدوء وبحركة سريعة راح يمزقها، وعبثاً حاول صابر منعه من ذلك فقد كان الأوان قد فات، وعندئذ صاح به:

- أنت تمحو وجودي فالويل لك.
- فقال الرجل دون أن يخرج عن هدوئه المثير.
- ابعد عني، لا ترني وجهك، دجّال كأمكّ، ولا شأن لي بك.
- أذهب ودفعه عنه فتقهقر حتى اصطدم رأسه بحافة البوفيه.

---

(1) السابق، ص 64- 67.

" واستيقظ، فتح عينيه وهو يتنفس بصعوبة فرأى الحجرة الأثرية على ضوء النهار الذي يتضح به الشيش وأدرك أنه عارٍ تماماً تحت الغطاء، فتذكر الليلة المنطوية بجميع ملابساتها، وتنهد بارتياح ولكنه شعر – لشدة انفعاله بالحلم- بإعياء وحزن " [1]

ومن السمات الفنية الواضحة في الرواية اكتناز السرد وإضمار كثير من الأحداث، فلم يكن من همّ المؤلف الإسهاب في وصف الوقائع والإطالة في شرح تفصيلاتها وجزئياتها على نحو ما يبدو في المذهب الواقعي الذي استخدمه المؤلف في رواياته الاجتماعية، وإنما جنح إلى الإيجاز في الوصف والاقتضاب في العبارة والوصول إلى المعنى من أقصر طريق.

وهذا نموذج من الرواية يبرز عناية المؤلف بالتركيز في وصف الأحداث وعدم الإفاضة في شرح المقدمات والذيول، حتى إن كل جملة أو عبارة تحمل، في الغالب، معنى جديداً، الأمر يضطر القارئ معه إلى ضرورة اليقظة والتنبه إلى متابعة السياق.

يقول المؤلف: " وفي الشتاء سرعان ما تجنح الشمس للمغيب وترتفع أمواج الظلال، ولدى رؤيته (صابر) عم محمد الساوي سأله عمن يعرف من رجال الله القارئين للغيب، فدله على رجل بالدرب الأحمر. ولما بلغ مسكنه وجده مغلقاً مختوماً بالشمع الأحمر وقيل له إن البوليس قبض عليه بتهمة الدّجل، وتساءل صابر متى كان الدّجل تهمة؟

وعندما رأى الفندق وهو راجع إليه ثار فيه شعور برتابة البيت وكآبة السجن، وجلس في الاستراحة وهي آهلة تضج بالأصوات، وتختنق بالدخان ومن عجب أن الأحاديث هنا لا تكاد تتغير رغم أن الوجوه تتغير كل يوم، وسمع رجل يتساءل:

- ألا يعني هذا فناء العالم؟
- فقال بلا وعي!
- في ألف داهية!

وتعالت ضحكات فأيقظته وسأل سائل:

- حضرتك مع الشرق أم الغرب!
- فقال وهو آسف على تورطه في حديث لا يفهمه:
- لا هذا ولا ذاك !
- ثم تذكر جملة متاعبه فقال بتأفف.
- أنا مع الحرب! [2]

---

(1) السابق ص 69.
(2) الطريق، ص 92.

وفي مجال الصور الجزئية استطاع نجيب محفوظ أن يجدد ويبتكر في كثير مما استخدمه منها، ولم يعتمد فقط على الشائع المألوف من هذه الصور الذي حفظته اللغة في ذاكرتها.

وكانت معاناته الفنية للتجربة الروائية وإحساسه المرهف بكل أبعادها ودقائقها، مصدر إلهامه في نحت هذه الصور الجديدة حتى جاءت مشحونة بكل المعاني والدلالات التي أرادها منها.

وربما يلحظ القارئ أن الصور البيانية في الطريق أميل إلى الغموض والخفاء، فالإسكندرية كما كان يراها صابر ساعة فراقه لها مسافراً بالقطار إلى القاهرة " مدينة الأطياف مغروسة في حلم الخريف" ورؤية عم خليل الكليلة يصفها نجيب محفوظ بقوله:

" واحتارت في عينيه الناضبتين نظرة باهتة ممصوصة كأنما لم تعد ترى العالم" ويصف موقع (إلهام) رمز السكينة والقيم السامية من نفس صابر، لحظة احتدامها بالرغبة الجنسية في كريمة، بأنها تنزوي في ركن كالندم عند طغيان الجريمة [1].

(1) أنظر الطريق ص 25، 29، 55 على التوالي.

رواية الحرام ليوسف ادريس
بين المضمون والشكل الفني

رواية الحرام ليوسف ادريس
بين المضمون والشكل الفني

1. الموضوع المطروح:

يأتي الكاتب الجريء يوسف ادريس ليعالج موضوعاً جديداً، يتعلق بفئة متنامية العدد في الريف المصري، لكنها مطحونة اجتماعيا ومقهورة إنسانياً، ومظلومة اقتصادياً، إنها فئة عمال التراحيل أو" الغرابوة" وهو يطرح قضيتهم طرحاً صحيحاً بعيداً عن التزييف وقد تخير بطلة رواية (الحرام) زوجة لأحد عمال التراحيل المرضى، مما يضطرها إلى العمل للإنفاق على مرضه، وعلى طفليها. وهي شابة، جميلة فتسقط بين أحضان شاب يكرهها على خيانة زوجها، فتحمل منه وتحاول التخلص من حملها فلا تستطيع ويجيئها المخاض وهي تعمل، فتفر من بين زميلاتها وتذهب بعيداً، وتضع المولود. وخوفاً من افتضاح الأمر تضع يدها على فمه، فيموت ثم تلقي به في الترعة. ويصبح موضوع اللقيط حديث القرية، وينشط الجميع لمعرفة الفاعلة. وينقلب هدوء القرية وتحدث قطيعة بين سكان القرية الأصليين وبين عمال التراحيل. ويثار الشك في نفوس الآباء تجاه بناتهم. والأزواج إزاء زوجاتهم وهنا يعرض الكاتب لنماذج الانحلال الخلقي الخافية. الزوجة الخائنة، الفتاة المنحلة التي تهرب مع من تحب، والقوادة لأنه يريد أن يصور الحرام الحقيقي، ممثلاً فيما تعانيه هذه الفئة من حرمان وظلم ونسيان. وتكتشف الفاعلة " عزيزة" لكنها تكون مريضة ولا تلبث أن تموت. وينتهي الكاتب إلى إقامة تآلف بين أهل القرية من الفلاحين وبين عمال التراحيل.

كان موت عزيزة هو الباب الذي انفتح على مصراعيه ليدخلوه معاً فقد اشتركوا كلهم في الحزن والبكاء عليها، وفي تجهيزها، وإرسالها إلى مأوى زوجها. وعاد العمال إلى عملهم في الأرض، بعد أن زال الحاجز الذي يفصلهم عن أهل المنطقة نهائياً. ويصور الكاتب في خاتمة الرواية ما صارت إليه القرية بعد أن صدر قانون الإصلاح الزراعي. فقد تغيرت معالمها، وتبدل نظام الحياة فيها. ولم يبق إلا (شجرة الصفصاف قائمة إلى الآن على جانب الخليج الذي لم يغيره الزمن. يقال إنها نمت من العود الذي استخلصوه من بين أسنان عزيزة بعد موتها، فطمس في الطين وكان أن أصبح تلك الشجرة). كانت معاناة عزيزة وبؤسها ونضالها وفقرها، الثمن المدفوع كي تنمو هذه الشجرة. الضحية الكبرى ليستظل الآخرون بما غرسته هي وروته بعرقها ودموعها وحياتها أخيرًا.

وتتجلى مهارة الكاتب، ونبرته الإنسانية، في تصويره الزلّة التي دفعت إليها عزيزة دفعاً، وكيف رسمها بحيث تهز المشاعر فهي شخصية قوية ذات كبرياء وضعف، وهي تخاف وتقاوم ثم تضعف ثم تلد ثم تحاول ستر الخطيئة.

وقد شدتنا إليها ووحدتنا معها، بما استطاع أن يقيمه الكاتب من حركة داخلية عميقة، ربطت بين أحداث الرواية وشخوصها، وخلقت فيها حيوية. وكان أسلوب الكاتب بعيداً عن الرومانسية، والخطابية والدعائية.

لقد قال لنا الدكتور يوسف ادريس إن الخطيئة نتيجة مباشرة للقحط الاجتماعي والفقر الدائم الذي عاشت فيه عزيزة. لكنه لم يقل ذلك مباشرة، وإنما نحن لمسناه من خلال بنائه المحكم، وحركة الأحداث في الرواية،ومعاناة الشخوص بها، ومن ثم كانت رواية (الحرام) من أنضج الروايات التي عالجت نضال الفلاح وما يلاقيه يومياً من عنت، لما توفر فيها من صدق فني، وقدرة على النفاذ إلى داخل نفوس الشخصيات وربط الأحداث والشخصيات معاً بالأرض والناس والعادات والتقاليد والعوامل الاقتصادية والاجتماعية.

2- فلسفة الرواية عند يوسف ادريس

إن المضمون الذي أراد يوسف ادريس أن يعالجه في هذه الرواية قد اضطر أن يتحول في الشكل الفني، وذلك من قالب الأقصوصة إلى قالب القصة الطويلة (novellette) وذلك لكي يتحول إلى صميم الأزمة التي يعالجها وليتلاءم مع جوهر القصة، لذا فهناك توافق بين المضمون العام وحدود الشكل الذي اختير كقالب لهذا الفضاء النصي.

فجاءت المقدمات الطويلة في منتهى التشويق والإثارة، حول حياة العزبة وحياة الترحيلة، فلقد أجاد الكاتب في إبراز تلك الفئة الاجتماعية على وجداننا إجادة رائعة. فلقد أجاد الكاتب في إبراز تلك الفئة الاجتماعية على وجداننا إجاد ة رائعة. إذ اكتشف مأمور الزراعة لقيطاً عثر عليه عبد المطلب الخفير بمحض الصدفة. ويستهلك الفنان عشرات الصفحات متتبعاً اهتمام أهل العزبة بهذا الحدث. ويستغل هذه الصفحات في تشريح العلاقة بين المأمور والباشكاتب من جانب، وأهل العزبة من جانب آخر والترحيلة من جانب ثالث. فنعرف أن هوة تفصل بين هذه الفئات الثلاث ونعرف أن كل فئة تشك في أن تكون الأخرى هي صاحبة اللقيط إلا أن منزلي المأمور والباشكاتب، كانا، بعيدين عن مجرد الاحتمال بالرغم من العلاقة بين بنت الباشكاتب وابن المأمور.

ويحاول المأمور عبثاً أن يعثر على الجاني أو الجانية في موضوع اللقيط المقتول. إلى أن يكتشف الأمر بمحض الصدفة، أثناء مروره ذات يوم على القطن وإذا به يرى امرأة راقدة تحت " ظليلة " نصبتها في مكان من الحقل، وكانت المرأة تتأوه،

والحمى تنبعث من عينيها كجمرات نار مستعرة، واعترف الريس بأنها " الأم " الجانية، وتعترف عزيزة أثناء هذيانها. نقول -

ما يعرفه أفراد الترحيلة جميعاً من أن زوجها مريض جداً، حتى أنه لم يقدر على المجيء مع الترحيلة هذا العام، بالرغم من الخسارة الكبيرة التي ستحقق حتماً بغيابه. وفي إحدى لحظات الدلع عند المريض، طلب الزوج من عزيزة: نفسي في البطاطا يا عزيزة وذهبت عزيزة إلى أحد الحقول المحروثة تبحث عن جوز بطاطا. وأخذت تضرب بالفأس دون جدوى،ثم لمحها ابن صاحب الحقل، فأقبل يساعدها في البحث عن البطاطا، ونجح فعلاً في أن يعثر لها على " حبة حقيقية في حجم قبضة اليد أو تزيد "... ولكنها في لهفتها وفرحتها لم تفطن إلى الحفرة التي كانت وراءها، وعلى هذا فقد فوجئت بنفسها تسقط مرة واحدة نصفها في الحفرة ونصفها على الأرض والواقع أنها لم تتبين تماماً ما حدث بعد هذا. الأمور حدثت بطريقة أسرع من أن تدركها أو تتلافاها. مرة واحدة وجدت نفسها في حضنه وقد أطبق عليها بذارعيه ليرفعها. وهي وإن كانت قد ارتعشت حين أحست بنفسها في حضن رجل غريب إلا أن الرجل الغريب لم يكن سوى محمد الكشر الذي لا يتسرب إليه شك. ولكن الشك بدأ يتسرب فعلاً إليها حين لم يرفعها محمد ولم يدعها ترفع نفسها، وما كاد الشك يتسرب إليها حتى كان قد أصبح حقيقة.. روعت أولاً ولكنها استجمعت نفسها ودفعته، وناضلت ولكنها كانت ترى أن نضالها لا فائدة منه. بل ليست تدري على وجه الدقة سر هذا الانهيار الذي أصابها حين أصبحت في حضنه.

تريد أن تقاوم ولا تستطيع، تستميت ولكنها يائسة.

تصرخ فيجتمع الناس وتصبح فضيحة ومضغة في الأفواه؟ تسكت؟ تعضه؟ حتى ملابسها التي لا تحتكم على غيرها مزقها. كل ما حدث أنها ظلت تئن مذهولة مرعوبة حتى قام، وشتمته، ولكن ماذا تفيد الشتائم؟ لم يقل هو حرفاً، فقط، ظل ينظر هنا وهناك، الغيط خال تماماً والبهائم والناس تروح من بعيد، وعاد إليها وهذه المرة كان يمكن أن تقوم وتجري وتضربه بالفأس، ولكنها لم تفعل. (ص 89) ثم تمضي تسعة أشهر، تكورت خلالها بطن عزيزة، التي يعرف الجميع أن زوجها لا يقربها، ولكن أحداً لا يلاحظ هذا التكور، إلا أن حمى النفاس تصيب عزيزة بعد أن قامت بتوليد نفسها في العراء. ومات طفلها وهي تضع يدها على فمه حتى لا يصل صوته الصارخ إلى آذان الترحيلة أو التفتيش ويقيد وكيل النيابة جريمة القتل ضد مجهول. ويوافق مأمور الزراعة على احتساب أجرها يومياً وهي راقدة محمومة، إلى أن تموت.

بموت عزيزة يلتئم شمل العزبة والترحيلة، أطفال هؤلاء يختلطون بأطفال الآخرين، والكبار يتعرفون على الكبار. ويطير خبر إلى جميع الأهالي بأن" لندة " هربت مع أحمد سلطان الكاتب، وتزوجت منه قي قسم البوليس بطنطا. " ومضت

الأعوام وتعاقبت التغيرات، وانقطع بطبيعة الحال مجيء الترحيلة ونسيهم الناس تماماً ونسوا كل ما كان من أمرهم وأمر عزيزة... كل ما تبقى منهم ومنها شجرة صفصاف قائمة إلى الآن على جانب الخليج الذي لم يغيره الزمن، يقال أنها نمت من العود الذي استخلصوه من بين أسنان عزيزة بعد موتها فطمس في الطين ونبت، وكان أن أصبح تلك الشجرة. وأغرب شيء أن الناس لا يزالون يعتبرونها إلى الآن شجرة مبروكة وأوراقها لا تزال مشهورة بين نساء المنطقة كدواء مجرب لعلاج عدم الحمل " (144)

ولا بد أننا لاحظنا مسحة من الرمزية في جميع أحداث القصة، فجذر البطاطا لا يدل فحسب على رغبة مريض يتدلل على زوجته، إنه رمز حقيقي إلى كسرة الخبز " "ولكنه ليس رمزاً بسيطاً، فقد استراحت عزيزة بين أحضان الرجل وقاومته بيأس في المرة الأولى، ولم تقاومه في المرة الثانية... ذلك أنه رمز مركب يرمز ثانية إلى أزمة الجنس، بل إن شجرة الصفصاف في نهاية القصة تحمل هذه الرموز مجتمعة".[1]

ولقد أضفت هذه الرمزية عمقاً أصيلاً على القصة، حين أخذ الفنان يستعرض لأول مرة في تاريخا الأدبي حياة أولئك التراحيل أو الغرابين " كما يستميهم أهل التفتيش، فجاءت الخطيئة نتيجة غير مباشرة للقحط الاجتماعي الذي عاشت فيه أسرة عزيزة كما جاء جنونها مأساة ضارية تنشب مخالب الموت في العقول الخاوية إلا من ذهول اللقمة: في غيابها وحضورها.

كذلك توازنت قصة لندة – بنت الباشكاتب – مع أزمة أحمد سلطان من ناحية وأزمة فكري أبن المأمور من ناحية أخرى – فقد نالت أزمة الجنس من كيان لندة حتى النخاع. فكان صراعها ضد مجموعة القيم المتوارثة تعبيراً حاداً عن أزمة الضمير الكامنة في أعماق أجيالنا في مختلف مستوياتها الاجتماعية الفكرية.

" على أن الكاتب اثر البعد عن التقرير والمباشرة في تصوير البنيان الداخلي للندة وفكري وأحمد. إذ اعتمد اعتمادا مطلقاً على انعكاس ذلك البنيان في سلوكهم اليومي.

ومن هنا تعانقت خيوط قصة لندة مع خيوط قصة عزيزة برباط وثيق من الرمزية الأصلية، حى أننا لا نقارن أبداً بين خطيئة لندة – من وجهة نظر والدها – وخطيئة عزيزة من وجهة نظر الجميع " [2] إن الفنان يهمس لنا من خلال هذا البناء التراجيدي، بأن الخطيئة أسم على غير مسمى، فهي تعبر عن حقيقة تعيش في كياننا حتى الأعماق، حقيقة قدرية في ظل المخطط الاجتماعي الذي رسمته الظروف من أجلنا. وهي حقيقة مطلقة بالنسبة إلى جوهرنا البشري، وحقيقة نسبية حسب اختلاف ظروفنا.

---

(1) أنظر: د. غالي شكري، أزمة الجنس في القصة العربية ص 264 وما بعدها.
(2) المصدر نفسه، ص 264 بتصرف.

وبرأي الدكتور غالي شكري " أنه يضر القصة كثيراً أن تنتهي بهذا البنيان السياسي، وقامت الثورة وصدر قانون الإصلاح الزراعي و.... الخ، إن أمثال هذه الفقرات تفسد المعنى الفني الجليل للقصة وهي نتاج طبيعي لفلسفة الحرام عند يوسف ادريس، وهي نتاج أكثر طبعية لأزمة المعادلة الذهنية في أدبه، والتناقض الكامن بين كثرة التفاصيل التي تصل بنا في النهاية إلى تجريدات تعميمية مطلقة،لا تسبر غور الإنسان المعاصر وأزمته الضميرية.[1]

3. الرؤية الاجتماعية في الحرام:

" لقد صنفت رواية (الحرام) ضمن الروايات التي اهتمت بحياة أهل الريف، كما هو الحال في روايات عبد الرحمن الشرقاوي (الفلاح- الأرض – قلوب خالية) بيد أن هذه الروايات تختلف عن الروايات الأخرى في أنها تصور مأساة ما يمكن أن نطلق عليهم (طبقة القاع) في الريف المصري، وهي طبقة عمال الزراعة الأجراء، أو (الترحيلة) كما كانت تسمى [2] وأحداث الرواية تدور في أحد تفاتيش الزراعة الكبرى بالمنطقة الشمالية من الدلتا قبل قيام الثورة سنة 1952.

ومع أن البناء الفني اعتمد على تسلسل الأحداث في إطار الزمن فقد كان ثمة جديد في هذا البناء، وهو بدء المؤلف من قمة الحدث الدرامي، أو ما يمكن تسميته، بمركز الإثارة، ثم تتابعت الأحداث بعد ذلك لاستكشاف الخيط الرئيسي المؤدي إلى هذه القمة الدرامية، ومن خلال ذلك يقدم المؤلف تصويراً فنياً ممتازاً للعوالم الداخلية والخارجية لشخوص روايته، تبدأ الأحداث بعثور الخفير عبد المطلب عقب صلاة الفجر بمصلى الترعة التي تمر أمام العزبة الكبيرة، بلقيط حديث الولادة مختنقاً ومطروحاً على حافة الخليج، فانتابه الخوف والفزع.

وسرعان ما انتشر الخبر في العزبة وأقبل فكري أفندي مأمور التفتيش ليعاين الحادث، وراح يفكر مع من كان حوله من رجال التفتيش وأهالي العزبة، فيمن عساها أن تكون قد اقترفت هذه الجريمة، وهل يمكن أن تكون من نساء العزبة وبناتها أو من نساء (الغرابوة) أي الترحيلة التي كانت تعمل في نقاوة دودة القطن بأرض التفتيش في ذلك الوقت؟

وقد رواد الخوف أحياناً بعض موظفي التفتيش من أن تكون الفاعلة إحدى نسائهم أو بناتهم، وكان أكثر هؤلاء الموظفين خوفاً هو الباشكاتب (مسيحة أفندي) الذي كانت له ابنة جميلة تدعى لندة على أن هذا الموضوع ظل شغل المأمور الشاغل عدة أيام، وكان نشاطه المتزايد في متابعة الأنفار ومفاجأتهم في أثناء العمل، إبان اشتداد خطر الدودة على القطنه أكبر مساعد له في معرفة شخص الفاعل، ففي إحدى

---

(1) نفسه، ص 265 بتصرف .

(2) أنظر: د. شفيع السيد: اتجاهات الرواية العربية في مصر، ص 203 بتصرف.

جولاته رأى مظلة صنعت فوق بعض أشجار النيل بعيداً عن الأنفار، وتحت هذه المظلة كانت ترقد عزيزة أم اللقيط المقتول، وقد أضنتها حمى النفاس وأنهكت قواها.

إنها إذن جريمة حمل من سفاح نسجت خيوطها الأولى منذ أشهر مضت بعيداً عن أرض التفتيش وتم مشهدها الأخير فقط على هذه الأرض، وقد ارتد المؤلف إلى الماضي ليكشف عن ظروف هذه الخطيئة وملابساتها، (فعزيزة) لم تكن من سواقط النساء اللائي يتاجرن بأعراضهن وإنما هي زوجة بائسة لرجل يدعى (عبد الله) وأم أيضاً لولد و بنتين منه، عاشوا جميعاً في قرية من قرى الغربية، وليس لزوجها مورد رزق ثابت من أرض أو عقار، وجل اعتماده على ما يؤجر عليه من أعمال يؤديها بفأسه، ومع الإجهاد المستمر في العمل، وسوء التغذية استبد به المرض، وأقعده عن العمل، فاضطرت عزيزة أن تقوم بما كان يقوم به من أعمال حتى تستطيع الأسرة مواصلة الحياة.

وحين كان على فراش المرض أبدى رغبته في قطعة من البطاطا، فأسرعت إلى تلبية طلبة بالبحث في مخلفات أحد حقول البطاطا بالقرية، وساعدها أبن صاحب الحقل، وكان شاباً في مقتبل العمر. وما أن عثرت على طلبتها حتى شعرت بالغبطة، واستدارت راجعة إلى البيت لكنها سقطت في إحدى الحفر المتخلفة من التنقيب عن البطاطا، وانتهز الشاب هذه الفرصة مع قدوم خيوط الظلام وانقض عليها وشل مقاومتها، وكان ما كان، وأنساها انغماسها في العمل الخطيئة التي حدثت، ثم ما لبثت أن تحرك الجنين في أحشائها فراحت تخفيه عن أعين الناس بقدر ما تستطيع لعلمهم أن زوجها لم تعد به قدرة على معاشرة النساء منذ أمد طويل، وجاءها المخاض بعد سبعة أشهر، وهي تشترك في (ترحيلة الدودة) وعلى حافة الخليج وضعت وليدها بين الآهات المكتومة والتشنجات الداخلية، ولم تطق أن يطلق الوليد صرخات الحياة فيفضح ما جهدت طويلاً في التستر عليه، وكتمانه، فأطبقت يدها على فمه حتى مات، على حين كانت أحشاؤها تبكي، وقلبها يتمزق.

ولا يهم بعد ذلك إحساس العطف والشفقة الذي دفع فكري أفندي إلى إعفائها من العمل مع احتساب يوميتها وإلى تخصيص امرأة من الأنفار لرعاية أمرها، وعهده إلى حلاق الصحة بالتفتيش أن يعالجها بقدر الإمكان لأنها جميعاً أتت بعد فوات الأوان، فقد استفحلت حمى النفاس بها، وعاودتها نوبات عصبية من حين لآخر، وما هي الأيام القلائل حتى فزعت من رقدتها وجرت في اتجاه الخليج، إلى المكان الذي رمت فيه وليدها، وراحت تصرخ بعصبية شديدة نامت بعدها النوم الأخير.

" إن وقوع الحرام بهذه الصورة التي عرضتها الرواية يشير بأصبع الاتهام والإدانة إلى النظام الاجتماعي في مصر قبل الثورة، ذلك النظام الذي أمحت فيه كافة الضمانات لأفراده المعدمين، وبات عليهم وحدهم عبء تأمين حياتهم ضد غوائل الفقر والمرض، ولو لم يكن عبد الله مضطر إلى حمل فأسه كل صباح، لكي يجد لقمة العيش

له ولزوجه وأولاده لكان من المرجح ألا يقع فريسة المرض، ولو كان المجتمع يوفر لأبنائه – لاسيما غير القادرين منهم- العلاج الطبي الكامل لما رقد عبد الله على فراشه الخشن منتفخ البطن، بادي الشحوب يقتات الهواء ويجرب (الوصفات البلدية) ويبدي رغبة ساذجة كان تحقيقها هو القشة التي قصمت ظهر البعير كما يقولون" [1]

بل يمكننا القول إن إدانة النظام الاجتماعي تتمثل أيضاً في نوع الحياة التي يحياها (الغرابوه) أو الترحيلة، فهم فيما صورهم المؤلف " قوم مقهورون " شقوا بالحياة وشقيت بهم الحياة، ويحملون من قراهم البعيدة إلى أرض التفتيش في عربات اللوري لقاء أجر زهيد، ويؤدون عملهم اليوم تحت وهج الشمس ولسع السوط في يد الخولي، وهم حين يأتون يصطحب كل منهم (زوادته) المكونة من الخبز الجاف، والبصل، والمش، ويحدد مكان الإقامة لهم في الفضاء الواقع خلف (الأصطبل) وينظر إليهم من قاطني التفتيش، حتى الفلاحين منهم، نظرة ازدراء وتأفف، وكأنهم من طينة أخرى غير طينة البشر، وكان من الأمور المتعارف عليها بين الفلاحين أهل العزبة أن من المستحيل على أولادهم أن يلعبوا مع أولاد الترحيلة أو حتى يقتربوا منهم، وكأنهم سيصابون بالجذام لو فعلوا هذا. [2]

" وقد اكتشف أولاد العزبة، بعد اختلاطهم ذات مساء بأولاد الترحيلة واللعب معهم، أن أولاد الترحيلة، ملامحهم مختلفة عن بعضهم البعض وليس لهم شبه واحد كما كانوا يعتقدون قبلا، وملامحهم سمحة وطيبة، بل يضحكون أيضاً، ولكل منهم أسم، بل سرعان ما حفظوا بعض أسمائهم. مصباح، وبدوي، وحسن، والولد الأسمر سنجر، ولهم مضحك، ولد رفيع مثل عود الملوخية ولكن يميت من الضحك.

وفي تلك الليلة عاد الأولاد إلى بيوتهم في العزبة وهم لا يريدون العودة، فقد سعدوا بلعبهم مع أولاد الغرابوة أيما سعادة وتعلموا منهم ألعاباً جديدة " [3]

إن النظام الاجتماعي في مصر قبل الثورة هو المسؤول الأول أيضاً عن إقامة هذا الحاجز الرهيب حتى بين صفوف الطبقة الكادحة في الريف المصري، وقد نجح يوسف ادريس في إبراز الكثير من تفاصيل الحياة اليومية لعمال الترحيلة.

على نحو يشف عن عمق المأساة التي كانوا يعيشون فيها ومن اليسير على القارئ الذي قدر له ملاحظة تلك الطبقة عن كثب أن يدرك براعة الكاتب وصدقه في تقديم تجربته الروائية.

---

(1) المصدر السابق، ص 205 بتصرف.
(2) الحرام، ص 106.
(3) السابق، ص 109 – 110.

4- الشكل والبناء الفني في الحرام: -

حدود الشكل: -

إن الميزة التي تبدو لنا بوضوح في هذه الرواية بالذات وفي رواياته الأخرى هي الميل إلى الرواية القصيرة، ويمكن القول بأن كل روايات ادريس تتسم بهذا الطابع الذي أخذ يغلب على روايات كثيرين من الكتاب من أمثال نجيب محفوظ، والطيب صالح، والطاهر وطار، وفهد إسماعيل وغيرهم. ففي الحرام نجد أن منهج المؤلف في عرض الأحداث لم ينح نحو التنويع والتشعب وإلقاء خيوط متعددة، تجتمع وتتفرق وتتنامى حتى يتألف منها في النهاية نسيج الرواية العام، وآثر بدلاً من ذلك (نسيج الخط الواحد) إن صح هذا التعبير، وهو منهج أقرب ما يكون إلى منهج القصة القصيرة منه إلى منهج الرواية، وقد يدل ذلك، من ناحية أخرى، على أصالة الحس الفني وعمقه عند الكاتب بالنسبة للجنس الأدبي الأول أكثر منه للجنس الأدبي الأخير.

إن القصة القصيرة تتناول موضوعاً يختلف عن الموضوع الذي تتناوله الرواية، أو يمكن لها أن تتناوله، فالقصة القصيرة تعالج حدثاً واحداً وليس أحداثاً كثيرة، وبالتالي فإنها تترك أثراً نفسياً معيناً في نفسية القارئ وليس من الضروري أن تترك آثاراً متنوعة متباينة في نفسيته، ثم إنها تتناول شريحة من الحياة لا تزوغ عنها إلى شرائح أخرى، والاّ خرجت عن إطارها، ولعل هذه الميزة الأخيرة تعد أهم ميزة تبين لنا الفرق بين القصة القصيرة والرواية، وهذا ما يتجاهله بعض النقاد، مما يؤدي بهم إلى الخلط بين القصة القصيرة والرواية، كما هو الأمر بالنسبة إلى رواية نجيب محفوظ " اللص والكلاب" التي عدها الدكتور محمد شكري عياد قصة قصيرة، إذ يقول في حديثه عن هذه الرواية:" وأول ما ينبغي أن نلاحظه في اللص والكلاب هو أنها قصة من هذه القصص القصيرة، صحيح أنها شغلت صفحة القصة في الأهرام جملة أسابيع، واستطاعت أن تملأ كتاباً متوسط الحجم، ولكن هذا لا يخرجها من حدود القصة القصيرة ولا يدخلها في حدود الرواية... وهذا النوع يسميه النقاد الغربيون " القصة القصيرة الطويلة" لأنه يمتاز بالصفة الجوهرية للقصة القصيرة وهي وحدة الخط، سواء أكان هذا الخط مرتبطاً بشخصية واحدة أم بعدة شخصيات محصوراً في زمان قصير أم ممتداً على مدى بضع سنين وهذا الخط ظاهر في قصة اللص الكلاب بل إنه مرتبط أيضاً بقلة عدد الشخصيات، وقصر الزمن، حتى ليمكننا القول بأن اللص والكلاب ليست قصة قصيرة فحسب، بل هي قصة قصيرة محبوكة الأطراف كالمسرحية المحبوكة. [1]

(1) د. شكري محمد عياد: تجارب في الأدب والنقاد، ص 239.

وبرأي أحد النقاد " إن حجة الدكتور عياد في اعتبار اللص والكلاب قصة قصيرة هي ذلك الخط الواحد الذي يسلك حياة البطل من البداية حتى النهاية، وهي حجة غير كافية، لأنه برأيه نستطيع أن نعد الأبله لدوستويفسكي قصة قصيرة لو اتخذنا وحدة الخط مميزاً بين القصة القصيرة والرواية، لأن كل الأحداث تربط بشخصية الأمير " ميشكين " في هذه الرواية، بل يمكن القول حينئذ بأن ملحمة الأوذيسة يجب أن توضع في خانة القصة القصيرة ما دامت تنطوي على خط سير واحد يستقطب كل مغامرات البطل " أوديسيوس"أثناء عودته إلى قصره بعد انتهاء حروب طروادة ". [1].

وقد رفض الأستاذ أنور المعداوي " ما ذهب إليه الدكتور شكري عياد بدعوى أن هناك خطوطاً عديدة أخرى تتصل بالخط الرئيسي لحياة سعيد مهران " بطل اللص والكلاب وبناء على ذلك فإنه يعد هذا العمل الأدبي رواية وليس قصة قصيرة، لأن هذه الأخيرة في رأي المعداوي كالمجرى الرئيسي للنهر حين يندفع إلى الأمام وحده بغير رو[2]افد"

وإذا كنا نوافق الأستاذ المعداوي على اعتبار اللص والكلاب رواية فإننا نتردد كغيرنا في موافقته على تشبيه القصة القصيرة بمجرى النهر المندفع، فالسمة الرئيسية التي تغلب على القصة القصيرة ليست وحدة الخط، بل وحدة الموقف، أو وحدة القطاع الحي، وهذا القطاع الحي ليس" ذلك القطاع الطولي الممتد الذي يقدم لنا التجربة المعيشه" [3]، بل هو ذلك القطاع العرضي المحدود الذي يقدم لنا تجربة معينة.

والملاحظ أن يوسف ادريس نفسه يلح على هذه الميزة الرئيسية في القصة القصيرة حين يفرق بينها وبين الرواية:" فإذا كانت القصة القصير ة هي لحظة الإنسان، أو يوم الإنسان، فالرواية هي تاريخ الإنسان " [4]

وهذا ما يؤكده الدكتور " سيد حامد النساج " أيضاً الذي يرى أن القصة القصيرة تتوغل في أبعاد النفس، والرواية تتوغل في أبعاد الزمن" [5] والآن نعود إلى رواية الحرام على ضوء ما تقدم بخصوص جنسها الأدبي، فنقول إن ما قدمه المؤلف في ثنايا روايته من مغامرة الحب بين (أحمد سلطان) الكاتب بالتفتيش (ولندة) بنت مسيحة أفندي الباشكاتب بتدبير من زوجة الشيخ أبو إبراهيم فقيه التفتيش، وما أثارته هذه المغامرة من غيرة صفوت بن فكري أفندي [6] بدأ نشازاً لا معنى له، فلا تضيف

---

(1) د. الرشيد أبو شعير: دراسات في الرواية العربية، ص 54 -55 بتصرف.
(2) أنوار المعداوي: كلمات في الأدب، ص 115.
(3) المرجع نفسه، ص 110.
(4) أنظر: الرشيد أبو شعير، مرجع سابق: ص 55.
(5) أنظر: سيد حامد النساج: القصة القصيرة، ص 15، و للاستزادة انظر: بانوراما الرواية العربية الحديثة للمؤلف نفسه.
(6) الحرام، ص 111-112 .

بعداً جديداً إلى مضمون الرواية الأساسي، وليس لها في ذاتها مضمون هامشي من تلك المضامين الثانوية التي تمتلئ بها الروايات الجيدة في أكثر الأحيان.

وقد كان ينبغي للمؤلف أن يتوقف عند موت عزيزة، وأن يجعل من رحلة جثمانها إلى قريتها في لورى التفتيش تحت جنح الظلام نهاية لروايته ولكنه لم يفعل، وأضاف "خاتمة" في ثلاث صفحات ذكر فيها بأسلوب تقريري التغيرات التي طرأت على التفتيش خلال أعوام عديدة، من نجاح فكري أفندي في القضاء على الدودة في ذلك العام، وبيع التفتيش لشركة بلجيكية حيث قامت بحركة تغيير بين الموظفين ومنهم فكري أفندي وقيام هذه الشركة بعد ذلك ببيع التفتيش للأحمدي باشا الذي استبدل بنظام المزارعة نظام الإيجار للفلاحين وهروب احمد سلطان من التفتيش واختفاء (لندة) وما شاع بعد ذلك من زواجهما في مكتب البوليس، وإذعان أبيها وأسرتها لهذا الزواج مكرهين، وأخيراً قيام الثورة وتوزيع أرض التفتيش على الفلاحين الذين كانوا قد لقوا من عنت (الأحمدي باشا) وعسفه الكثير ويختم المؤلف هذه الخاتمة بقوله:

" ومضت الأعوام، وتعاقبت التغيرات، وانقطع بطبيعة الحال مجيء الترحيلة، ونسيهم الناس تماماً ونسوا كل ما كان من أمرهم وأمر عزيزة....

كل ما تبقى منهم ومنها شجرة صفصاف قائمة إلى الآن على جانب الخليج الذي لم يغيره الزمن، يقال أنها نمت من العود الذي استخلصوه من بين أسنان عزيزة بعد موتها فطمس في الطين ونبت وكان أن أصبح تلك الشجرة، وأغرب شيء أن الناس لا يزالون يعتبرونها إلى الآن شجرة مبروكة، وأوراقها لا تزال مشهورة بين نساء تلك المنطقة كدواء أكيد مجرب لعلاج عدم الحمل " [1]

ولا ندري سبباً فنياً مقنعاً دفع يوسف ادريس إلى إضافة هذه (الخاتمة) والذي يغلب على الظن برأي الدكتور شفيع السيد " أنه قصد من ورائها إضفاء لون من التفاؤل أو الأمل على ذلك الواقع القائم الذي صوره في روايته وهو بذلك ينضم إلى ركب الواقعية الاشتراكية التي تبشر بالخير والنور بين ضباب الواقع وظلمات اليأس ولكنه ضحى في سبيل ذلك بالجزء الأكبر من جماليات الفن الروائي، ومسخ طعم روايته في وجدان القراء، فضلاً عن أن الصورة التي جاءت في الخاتمة تضفي لمسة رومانسية على عمله، سبق للفن الروائي أن نبذها منذ عهد بعيد " [2].

ولعل المتأمل في رواية الحرام،يجد أنه يغلب عليها طابع واحد من حيث الشكل الفني أو تكاد تخضع لشكل فني واحد.

والأسئلة التي يجب أن نطرحها الآن هي: ما هو هذا الطابع؟ وما هي خصائصه؟ ولماذا التجأ إدريس إلى هذا الشكل الفني في روايته؟

---

(1) نفسه ص 144.

(2) أنظر: د . شفيع السيد: اتجاهات الرواية العربية في مصر، ص 208 بتصرف .

يمكن القول بأن الطابع الغالب على روايات ادريس والحرام بشكل خاص هو طابع كلاسيكي بحت ولعل أهم خصائص هذا الطابع الكلاسيكي تنحصر في الرواية فيما يلي: -

1. الالتزام بالعقدة في الرواية: وهذا الالتزام بالطبع ليس حصراً على ادريس وحده بل هو مشترك بين جميع كتاب القرن الماضي تقريباً وأغلب كتاب القرن الحالي الذين يحترمون العقدة وتطور أحداثها وتوازنها وبساطتها ووضوحها، بحيث توهمنا بصدقها واتفاقها مع طبائع الأمور في الحياة. إن سرد الحوادث في الرواية الكلاسيكية يقوم على " اتفاق تلقائي يتم بين القاري والمؤلف: فالمؤلف يتصنع الاعتقاد فيما يقص، والقارئ يتصنع أنه يعتقد فيما يقص عليه وينسى تماماً أن كل ما قرأ هو مجرد اختلاق، بل يصطنع الإحساس بأن الكتاب الذي بين يديه هو وثيقة حقيقي ة أو ترجمة لحياة إنسان ما باختصار هو يعتقد أنها قصة قد عيشت فعلاً. إذن فأن تقص جيداً يعني أن تجعل مؤلفك يشابه ما يكتب في الإحصائيات المصنعة التي اعتاد الناس على الاعتقاد التام بأنها حقيقة، وعلى هذا فمهما كانت فجائية الأحداث والمواقف والقفزات العرضية،يجب على الحكاية أن تنساب دون تصادم وكأنها تسير نفسها تدفعها تلك القوة الداخلية التي تقهر والتي تستحوذ على الإعجاب مرة واحدة" [1]

فنجد يوسف ادريس يبدأ روايته " الحرام " من قمة العقدة، وهذا لا يعدّ من قبيل التأثر بالتجارب الحديثة في الرواية، بل تعتبر مجرد تقليد لبعض خصائص الرواية البوليسية التي أدمن ادريس قراءتها في مراهقته، حسب ما يذكر هو نفسه. [2]

وإذا ذكرنا أثر الرواية البوليسية في ادريس فإن هذا لا يعني أننا نريد أن ننال من قيمته في هذه الناحية بل على العكس من ذلك فإننا لا نملك إلا أن نشيد به، وننوه بمثل هذه الطريقة في تقديم العقدة بحيث تشد القارئ إلى الرواية وتجعله يلهث وهو يتتبع أحداثها بشغف.

وما دام الحديث قد أخذنا إلى هذا الموضوع فإنه يجدر بنا أن نؤكد الفرق بين الرواية البوليسية والرواية الواقعية.إن عماد الرواية البوليسية هو التشويق وإثارة الدهشة وطبخ المفاجآت العجيبة، وكل هذه الأمور تجعل كاتب الرواية البوليسية يصب جل اهتمامه إن لم نقل كله على عنصر من عناصر الرواية، وهو عنصر الخبر أو الحدث، أما الرواية الأدبية فإنها لا تعتمد على مثل هذه الوسائل الرخيصة في اجتذاب القراء، وغنما تعتمد على عناصر متعددة بما في ذلك الحدث، كالبيئة، والشخصية، والأسلوب. وهي العناصر التي لا تجد أدنى اهتمام من كاتب الرواية البوليسية. وإذا

---

(1) الرأي لآلان روب جرييه من كتابه نحو رواية جديدة، وقد أخذناه عن كتاب دراسات في الرواية العربية للدكتور الرشيد بو شعير، ص 59 بتصرف.

(2) أنظر الحوار الذي أجراه غالي شكري مع يوسف إدريس ونشره في كتابه " مذكرات ثقافة تحتضر، دار الطليعة للطباعة والنشر، الطبعة الأولى، بيروت 1970، ص.

نظرنا إلى الحرام في ضوء هذا الفرق الجوهري بين الرواية البوليسية والرواية الأدبية أو الواقعية اتضح لنا مدى بعدها عن ابتذال الأولى.

إن "الحرام" -على سبيل المثال- تضعنا أمام جريمة منذ البداية ويستمر البحث عن المجرم مدة طويلة إلى أن يتم اكتشافه على نحو ما نجد في الروايات البوليسية، ولكن هذا لا يكفي لاعتبار الحرام رواية بوليسية وذلك لأن ادريس لم يركز على الحدث فحسب، بل ركز على سائر العناصر الأخرى التي ذكرناها.

إن " فكري أفندي " مأمور الزراعة في " الحرام " يعن له أن يفاجئ الغرابوة " الذين كانوا منحنين في حقول القطن، أملا أن يعثر على التي كتمت أنفاس الجنين، فيأمر بإيقاف العمل وجعلهم يمرون أمام ناظريه واحداً واحداً عسى أن يميز المجرمة وحين تنفذ أوامر " فكري أفندي" يعلق ادريس على موقف هؤلاء " الغرابوة " من تعليمات المأمور بقوله:" وبدا وكأن الأنفار قد فرحوا كثيراً بقرار خروجهم، إذ هم على الأقل سيستريحون ولو للحظات قليلة من انحناءة ظهورهم العارمة في قسوتها وحدتها، الانحناءة التي تستمر أكثر من عشر ساعات في اليوم، فرحة كبرى أن يستريح منها الإنسان دقيقة " [1].

أغلب الظن أن كاتب الرواية البوليسية ما كان ليهتم بملاحظة ما يبدو على هؤلاء المساكين من فرح أو كدر بل كان يكتفي بقص الأحداث ليس إلا ولو أردنا لضربنا أمثلة كثيرة لاهتمام ادريس بالشخصيات والبيئة وما إلى ذلك من العناصر التي تهمل عادة في الرواية البوليسية، هذا فضلاً عن كون إدريس يتناول في الحرام " موضوعاً جدياً لا تطمع الرواية البوليسية في تناوله. ومن هنا فإن يوسف إدريس شبيه بدوستويفسكي في روايته "الجريمة والعقاب" التي استطاع أن ينجو فيها من الانخفاض إلى مستوى الرواية البوليسية على الرغم من استعانته ببعض خصائصها.

2. المحافظة على طابع الشخصية الكلاسيكية، وذلك أن شخصيات إدريس الروائية تنتمي عادة إلى مجتمع معين وإلى طبقة محددة وتفكر بعقلية ذلك المجتمع أو هذه الطبقة وتنشئ علاقات مع الآخرين والبارز أن الشخصيات كانت كثيرة متميزة القسمات، وجاهزة أيضاً لم يتح لها المجال الزمني فرصة النمو والتطور.

وصفات شخصيات ادريس هنا يمكن أن تنطبق عليها أوصاف " الآن روب جرييه" "إن الشخصية ليست أي ضمير ثالث مجهول مجرد.إنها ليست فاعلاً بسيطاً لفعل وقع. فالشخصية يجب أن تتمتع باسم علم، بل باسمين إن أمكن: اللقب واسم الأسرة، يجب أن يكون لها أقارب ووراثة، يجب أن تكون لها وظيفة وإذا كان لها

---

(1) الحرام، ص 34 – 35.

أملاك فهذا طيب جداً. ثم أخيراً يجب أن يكون لها "طابع" ووجه يعكس هذا الطابع، وماض قد شكل هذا الطابع وذلك الوجه " [1]

والحق أن هذه النعوت التي حدد بها " روب جرييه " سمات الشخصيات الكلاسيكية تلائم النماذج الإنسانية التي خلقها بلزاك " أو ستندال أو "تولستوي " أكثر مما تلائم شخصيات يوسف إدريس ولكنها أي النعوت تستطيع أن تشملها على أية حال.

ونشير إلى أنه لم تكن جميع شخصيات الرواية متفاعلة مع الأحداث، وليست ثابتة على حال واحدة في الوقت ذاته. فهي متطورة أو نامية.

بل إن هناك بعض الشخصيات المكتملة أو المسطحة التي تبنى عادة حول فكرة واحدة وتظل محافظة على صفات معينة لا تتغير طوال الرواية ولعل أبرز مثال على هذا النوع من الشخصيات، شخصية فكري أفندي مأمور الزراعة في الحرام فهو ظل ملتزماً بصفاته النفسية والفكرية منذ البداية حتى النهاية، ونفس الحكم يمكن أن يصدق على شخصية "الباشكاتب" و " عزيزة " التي اعتبرت شخصية نمطية مثلت البؤساء المطحونين ليس إلا.

3. المحافظة على وحدة الخط الدرامي، ذلك أن ادريس يجنح إلى الالتزام بخط درامي واحد، وإذا رسم خطوطاً أخرى بجانب هذا الخط فإنها تكون ثانوية وتنويعاً أو تعميقاً للخط الواحد، وبهذا تكون كل الأحداث وكل الشخصيات في خدمة هدف واحد.

إن انتقال إدريس في الحرام إلى "محبوب" تارة وإلى "صفوت" أو "أحمد سلطان" تارة أخرى كان بغرض إبراز التفاوت بين "الغرابوة " وأهل "العزبة" وبالتالي تعميق الخط الدرامي الرئيسي وهو جريمة الفتاة عزيزة وملابساتها المأساوية.

وفي أحيان كثير يستغني ادريس حتى عن الخطوط الثانوية التي تخدم الخط الرئيسي، ويركز كل جهده على خط درامي واحد، على نحو ما نرى في العسكري الأسود و العيب.

وإلى جانب ذلك نشير إلى ميزة اللغة التي استعملت في الرواية فإن لغة السرد ليست فصيحة تماماً فقد كثر فيها الخطأ سواء في صوغ المفردات، أو في بناء التراكيب، كما تناثرت فيه بعض عبارات عامية [2]

والحوار قليل، وكله بالعامية، ولعل ذلك نتيجة تبني إدريس للواقعية بمعناها الحرفي، ومقتضى ذلك اتخاذ العامية أداة للتعبير.

ومهما يكن من أمر، فإن الذي نخلص إليه هو أن الدكتور يوسف إدريس كان روائياً ملتزماً بالقيم الجمالية الروائية الكلاسيكية ولم يكن يحرص على تطور فنه

---

(1) أنظر: كتاب دراسات في الرواية العربية الأنف الذكر ص 62 وما بعدها .

(2) انظر ص 9، 19، 43، 44، 79، 104، 106 ... الخ.

الروائي على نحو ما كان يفعل في فنه القصصي أو المسرحي (بإمكانك أن تقف على ذلك من خلال مطالعة أعماله القصصية).

وبرأي الناقد الرشيد بو شعير " أن ادريس لم يحرص على مواكبة خط الرواية العربية التي كانت تستفيد من تجارب الرواية الغربية الحديثة أو تحاول أن تبحث عن جمالياتها وهويتها في التراث العربي " الفولكلوري " أو القصصي "[1]

(1) دراسات في الرواية العربية، ص 76.

إحالات

1. ادريس، يوسف: **الحرام**، مكتبة مصر، دار مصر للطباعة، دون تاريخ.
2. د. السيد، شفيع: **اتجاهات الرواية العربية في مصر – دراسة نقدية** ، ط 2 – القاهرة- دار الفكر العربي، 1993.
3. المعداوي، أنور: **كلمات في الأدب**، المكتبة العصرية – بيروت، 1966.
4. النساج، سيد حامد: **القصة القصيرة** ، دار المعارف سلسة كتابك، عدد 18، القاهرة 1977.
5. النساج، سيد حامد: **بانوراما الرواية العربية الحديثة**، القاهرة، 1982.
6. د. بو شعير، الرشيد: **دراسات في الرواية العربية**، ط1، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، 1995.
7. د. شكري غالي: **أزمة الجنس في القصة العربية** ، طبعة دار الشروق الأولى، دار الشروق القاهرة – بيروت، 1991.
8. عياد، شكري محمد: **تجارب في الأدب والنقد**، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة 1967.

مسرحية " أهل الكهف " لتوفيق الحكيم
البناء الفكري والفني

مسرحية " أهل الكهف " لتوفيق الحكيم
البناء الفكري والفني

المسرح الذّهني: تنتمي هذه المسرحية إلى النوع المسرحي المسمى بالمسرح الذهني فيقول توفيق الحكيم عنها لتوضيح خصائصها الفنيّة " ولكني أقيم اليوم مسرحي داخل الذهن، وأجعل الممثلين أفكاراً تتحرّك في المطلق من المعاني مرتديةً أثواب الرموز، إني حقيقة ما زلت محتفظاً بروح المفاجأة المسرحية، ولكن المفاجآت المسرحية لم يعد في الحادثة بقدر ما هي في الفكرة، ثم يروي الحكيم قصّة تمثيل الفرقة القوميّة لرواية " أهل الكهف" وتخوّفه من ذلك، ويروي بعد مشاهدته لها أنّ هذا العمل لا يصلح قط للتمثيل أو على الأقل لا يصلح للتمثيل على الوجه الذّي ألفه أغلب الناس، فالممثلون يعرضون مواقف وأزمات لا يرى الجمهور أنّ مثلها ممّا يكتب للمسارح يصلح لإثارة المشاعر والعواطف، لأن الصراع هنا بين الإنسان والزّمن، وبين الإنسان والمكان وبين الإنسان وملكاته؟ هذه الأشياء المبهمة والأفكار الغامضة أتصلح لهزّ المشاعر بقدر ما تصلح لفتق الأذهان؟...

فالنقص الواضح في مسرحيات الحكيم الذهنية هو في قلق الشخصّيات وتحديد أبعادها وتحميلها عبء الصراع الذي يجريه داخل الذّهن البشري.

فالشخصّيات في مسرحه الذّهني لا تبدو حيّة نابضة منفعلة بالصراع متأثّرة به ومؤثرة فيه، فالصراع بين المعاني المجّردة أو في المطلق من الأفكار " يأباها الذوق الأخلاقي والاجتماعي للناس.

ومسرحية أهل الكهف تقوم على فروض فكريّة يفترضها الحكيم أو تفترضها نيابة عنه القصة الدينية، ثم يأخذ الحكيم في معالجة النتائج التي يمكن أن تتولد عن هذه الفروض لو تحقّقت، ثم يفصل في هذه النتائج وفقاً لطبيعة نفسه ونظرته إلى الحياة وما فيها من قيم، وهذه الحقيقة الكبيرة واضحة في مسرحية " أهل الكهف" التي تفترض فيها القصة الدينية عودة أهل الكهف إلى الحياة بعد أن قضوا في كهفهم ما يزيد على الثلاثة قرون، ثم يأخذ الحكيم في عرض النتائج التي يمكن أن تتولد عن هذا البعث ويرى في النهاية أنها ستحمل أهل الكهف على العودة إلى كهفهم.

إذن هذا النوع من المسرح يقوم على فروض فكريّة، مما يبعدها عن حرارة الحياة الواقعية على نحو يحملنا على أن نسمي هذا النوع بالمسرح التجريدي الذّهني الذي ابتدأه إبسن النرّويجي ثم أمعن في هذا الاتجاه برناد شو الإيرلندي، ويعتّبر مسرح سارتر هو الآخر من النوع الذّهني، ولكن هؤلاء العمالقة يجمعون في مسرحهم بين الرمزيّة والواقعية ويجعلون الشخصيات الحيّة دائماً طرفاً في الصراع حتى ولو كان هذا الصراع ذهنيّاً خالِصاً.

مسرحيّة أهل الكهف:

تتألف مسرحيّة أهل الكهف من أربعة فصول، وقد انطلق الحكيم في مسرحيتة من قصّة أهل الكهف كما وردت في القرآن الكريم لكنه لم يتقيّد بالفكر الديني إسلامياً كان أم مسيحياً، فقد كان مشغولاً بفكرته ورؤيته الفلسفية عن أي شيء آخر...

فأنطلق من فكرة قيامة هؤلاء الأشخاص وبعثهم في عصر غير العصر الذي كانوا فيه ليقدم آراءه وأفكاره.

وإذا كان القرآن لم يحدد عدد أهل الكهف: ثلاثة أم خمسة، أم سبعة؟ فإن توفيق الحكيم يحدّد عددهم في مسرحيته بثلاثة.

وقصة أهل الكهف ترد في القرآن الكريم، في معرض الرّد على الكفّار الذين قال لهم أحبار اليهود إنّ من علامات نبوّة الرسول محمد(ﷺ) معرفته بقصّة أهل الكهف، فجاء هؤلاء يسألون النبي عن القصّة فروى لهم هذه الآيات بعد نزول الوحي بها.

شخصيات المسرحيّة:

مشلينيا: الشخصيّة الأولى في المسرحيّة، من أهل الكهف، كان وزيراً للملك الوثني دُقيانوس.

مرنوش: كان وزيراً أيضاً للملك دُقيانوس، وهو من أهل الكهف.

يمليخا: الراعي، من أهل الكهف.

الملك: والد بريسكا الثانية.

بريسكا الثانية: ابنة الملك، ولدت بعد ثلاثمائة سنة من حياة بريسكا الأولى، تشبهها شبهاً قويّاً

غالياس: مؤدب بريسكا الثانية

أمّا الشخصيات التي يرد ذكرها في المسرحيّة دون أن تظهر فأبرزها.

دقيانوس: الملك الوثني الذي أضطهد المسيحيين.

بريسكا الأولى: وهي ابنة دقيانوس، وخطيبة مشلينيا، اختارت المسيحيّة وكانت امرأة مؤمنة.

قصّة أهل الكهف حَسَب تَسلسل المسرحيّة:

الفصل الأول: (الكهف بالرقيم، ظلام لا يتبين فيه غير الأطياف، طيف رجلين قاعدين القرفصاء وعلى مقربة منهما كلب" باسط ذراعيه بالوصيد".

يستيقظ مشلينا ومرنوش، فيفتقدان الراعي يمليخا، لكنهما يلمحان شبح كلبه بقربهما، يتساءل الرّجلان عن مُدة مكوثهما في الكهف، أهي يوم أم بعض يوم؟

ويبدي مشلينا رغبة في الخروج من أجل حبيبته، فيحذره مرنوش من المذابح القائمة في المدينة، ويشرح له رغبته هو أيضاً، في الخروج لملاقاة أبنه وزوجته.

يدخل يمليخا ويحادثهما، فيعلمان منه أنه كان يعرف مكانتهما كوزيرين للملك دقيانوس

عندما لجأا إليه، فجاء بهما إلى كهف الرّقيم. ويروي الوزيران ليمليخا قصّتهما مع بريسكا ووالدها دقيانوس:

أحبّ مشلينيا بريسكا وأرسل إليها مرَّة، مع وصيفتها، رسالة يخبرها أنه ذاهب بصحبة مرنوش لصلاة الفصح سراً فأوصلت الوصيفة الرّسالة إلى دقيانوس، فلما فاتح ابنته مهدداً متوعداً بجعل الوزيرين فريسة للوحوش، انسلت سرّاً إلى باب القصر تنتظر عودتهما من الصلاة ودعتهما إلى الفرار.

ويظهر مرنوش مدى حزنه وضيقه لفراق زوجته وابنه، وخسارته مركزه لدى الملك مُحَمّلاً تبعة ذلك لمشلينيا، فيصفه هذا الأخير بأنه سيء النفس، فيرى يمليخا في بعض حديثهما شكاً بالله واعتراضاً على حكمه، وضعف إيمان بحكمته. فيستغفر ربّه، مبدياً ثقته وإيمانه بالله وبالمسيح، يسخر مرنوش من كلامه، بينما يشعر مشلينيا، أنه ومرنوش مشغولان بغير الله، مشلينيا بحبيبته بريسكا، ومرنوش بزوجته وولده.

ينهض يمليخا، وينطلق إلى السّوق لشراء طعام للجميع، بينما يُتابع مشلينيا ومرنوش حديثهما مُقرين بأن كلاً منهما مشغول بمن يحبّ، خلافاً ليمليخا الخليّ القلب.

يقترح مشلينيا أن يخرج بمفرده، ولكن مرنوش يرفض ذلك متخوفاً يتبادلان اتهامات الأنانيّة، والعشق الأعمى، فيذكر مشلينيا ما أسدى من معروف إلى صديقه وإلى أسرته المسيحية المتوارية عن أعين دقيانوس فيقر مرنوش بالجميل ويذكر مشلينيا بتضحياته، هو أيضاً لأجل حُبّهِ. فيشكرهُ مشلينيا لحمايته له ولبريسكا من شكوك أبيها والوصيفات.

يسمعان فجأة صوت يمليخا يناديهما، ثم يدخل ويحكي لهما ما حدث له بعد خروجه فقد التقى فارساً كأنه صياد، فلمّا نظر إليه امتلأ رعباً، فهدأ الراعي من روعه وعرض عليه ما معه من قطع نقدّية فضيّة لشراء صيده فأمسك النقود وتأمّلها بخوف وقال:" ضرب في عهد دقيانوس؟" من أين حصلت على هذا الكنز؟!

فخطف منه قطعة النقد وعادَ.

وتنبّه الجميع إلى تغيّر هيئتهم: لاحظَ مشلينيا لحيته المُرسلة وشعره المتدليّ،وهو الذي جاءَ الكهف حليقاً، وأحس يمليخا أن أظافره طويلة وشعره مبعثر على هيئة لم يعهدها من قبل، تساءل مشلينا عن زمن إقامتهم في الكهف؟ فأجابه يمليخا: " لعلنا مكثنا شهراً " لكن مرنوش رأى أن هذا القول أمر لا يقبله عاقل. حاول يمليخا تفسير ذلك، فتحدّث عن حكاية مماثلة روتها له جدّته، عن راعٍ مؤمن نوّمه الله شهراً ثم أيقظهُ فالجثث لا تفسد سريعاً في الغارِ لرطوبة المكان.

وبينما هم يتحاورون، علا ضجيج في الخارج، ظنوه أصوات رجال دقيانوس جاؤوا يبحثون عنهم وسمعوا من يصرخ: " يا صاحب الكنز أخرج ولا تَخَف" ثم دخل الناس وبيدهم المشاعل وما كاد أوّل الداخلين يتبين منظر الثلاثة حتّى فرّ مذعوراً،

وخلفه بقية الناس يصيحون في هلعٍ: أشباح الموتى... الأشباح بينما تسَمّر أهل الكهف في مكانهم مذهولين.

الفصل الثاني:

تقصّ بريسكا الثانية على مؤدبها غالياس حلماً رأته في نومها: أنها دفنت حيّة، فيتساءل غالياس: لعلّ لهذا الحلم صلة بما يشاع عن كنزٍ في كهف بوادي الرّقيم يعود لعهد دقيانوس. وتعرف بريسكا منه أنّ دقيانوس هذا هو والد بريسكا الأولى، التي تسمّت باسمها، وورثت عنها الصّليب الذي تعّلقه في عنقها، كما يخبرها بأنّ العرّاف، تنبّأ لها بأنها ستشبهها خَلقاً وديناً، وتابَعَ يقول:" لقد أخفَت دينها من أبيها الوثنيّ، وظلّت عذراء تنتظر عودة المسيح، وحينما ماتت طلبت أن تدفن في بهو الأعمدة".

تستمع بريسكا إلى أخبار جدّتها بتهكم، فهي تفضّل أن تكون امرأة لا قديسة، ويدخل الملك، ويخبر غالياس عن ثلاثة رجال وكلبهم أبصروا في الغار، فيروي غالياس للملك ما تحكيه الكتب القديمة عن فتية ثلاثة من المؤمنين هربوا من دقيانوس، ثم لم يظهروا بعد ذلك، ولم يعرف عنهم شيء.وإن الكتب تشير إلى أنهم سيظهرون بعد حين، وقال للملك: " ها هم قد ظهروا في عهدكَ فأحَسِن ضيافتهم".

أمرَ الملك بإحضار أهل الكهف، ولم تمضِ برهة حتى سُمِعَ ضجيجٌ في الخارج: لقد جاء الناس بالقديسين.

يدخل مشلينيا ومرنوش، دون أن يلاحظا تغيّراً ما، فبهو الأعمدة ما زال كما كان، ويلمح مشلينيا بريسكا فيظنّها من يحب، أما يمليخا فقد شَعَر منذ الوهلة الأولى أنَ كلّ شيء قد تغيّر.

ويحصل سوءُ فَهم بين الملك والمؤدّب وبين أهل الكهف، فيظنّ كلّ فريق الفريق الآخر مجنوناً، ويستأذن مرنوش ويمليخا في الانصراف، أولهما إلى أهله والثاني إلى قطيعه، فيأذن الملك لهما ولمشلينيا الذي طلب أن يغيّر ثيابه ويحلق شعره ولحيتَه الطويلة.

يعود مرنوش بعد وقت قصير إلى الملك طالباً منه نقوداً لشراء هدّية لولده، محدّثاً إيّاه عن التغيّر السّريع المدهش في الثياب والطرقات فيحيله الملك على غالياس الذي يعجز عن التفاهم معه، فيعتبره مرنوش شيخاً معتوهاً. ينسَحب الملك والمؤدّب ويبقى مرنوش، يدخل يمليخا فجأة مضطرباً، ليسأل عن مشلينيا، ويطلب منهما أن يعودا على عجل إلى الكهف. " يتساءَل مرنوش عن السّبب؟ فيجيبه هذا العالم ليس لنا" نحن موتى أشباح، لبثنا في الكهف ثلاثمائة عام، ولا صلة لنا بهذه الدّنيا التي نعيش فيها، هلمَّ إلى الكهف فهو الحلقة التي تصلنا بعالمنا المفقود" ويشرح يمليخا لصديقه كيف تغيّر كلُّ شيء. فيحتار مرنوش فيما يسمع، ولا يستطيع عقله تقبّل ذلك فيخاطب يمليخا:" أذهب أنت يا يمليخا، أما أنا فلي أهل وبيت وولد ينتظرونني" يذكّرهُ

يمليخا بما سمع عن مضيّ ثلاثمائة عام عليهم، فيجيبه مرنوش " " أننا الآن أحياء، ولنا عقل يُنكر ما تقولُ".

يدخل مشلينيا، ويروي لهما ما سمعه في القصر عن تغيّر الزّمن، فيسأله مرنوش:" أوَصدقت" فيجيب مشلينيا: " ولمّ لا أصدق؟ " كلّ شيء سواء ما دامت هي (موجودة) وينشغل مشلينيا ومرنوش عن يمليخا بالحديث عن أحبائهما، والتزيّن للقائهم فيحييهما يمليخا مودّعاً، لكن الرجلين يحاولان إقناعه بالبقاء:" أترهبك كلمة ثلاثمائة عام، أننا في الحياة قبل كلّ شيء، إننا نعيش ونحسّ ونشعر.. نحمل قلوباً وآمالاً.... لا شيء يمكن أن يغيّر من حياتنا الحاضرة، أو المستقبليّة" فيجيبُ يمليخا: " لقد صرتُما غريبين.. بعد أن مضى كلّ شيء كحُلم، وانطفأت عصور وأجيال في شبه ليلة واحدة.. في شوارع طرسوس رأيت الناس حولي بنظراتهم المستطلعة الحذرة،يعاملونني معاملة الغريب، وقد أحاطت كلاب المدينة بكلبي قطمير، وطفقت تشّمهُ وترمقه كأنه حيوان غريب.. أما أنتما فأعميان لا تبصران! أعماكما الحُب فلا استطيع بعد الآن أن أريكما ما أرى.... لقد صرت وحيداً في هذا العالم، وليس يربطني إليه سببّ. أحسّ وقر ثلاثمائة عام ترزح تحتها نفسي، فأهنآ بشباب قلبيكما في حياتكما الجديدة.."

ثم خرج يمليخا عائداً إلى الكهف.

الفصل الثالث:

(بهو الأعمدة، مشلينيا ينتظر، نافذ الصبر بين العمد. الوقت ليل، والمكان مضيء يظهر غالياس في حذّر).

يسأل مشلينيا غالياس: ألم تخبر بريسكا بأنني أريد رؤيتها؟! – نعم يجيب غالياس.

وأين هي الآن؟ - عند الملك، تقرأ له.

تشتعل نيران الغيرة في قلب مشلينيا، ويتساءل: كيف تجلس في مَخَدعِ رجل غريب؟! لكن غالياس يعجز عن فهم ما يقصده مشلينيا، كما يفشل في إفهامه ما يريد. فمشلينيا يقصد بكلامه بريسكا الأولى، وغالياس يعني بريسكا الثانية، وبين الاثنتين ردح طويل منَ الزّمن.

يأمر مشلينيا غالياس بالذهاب، بعد أن يفهم منه أن بريسكا ستمّر ببهو الأعمدة، فينتظرها هناك، في هذه الأثناء يعود مرنوش باكياً،يئن من الحزن: لقد مات ولده وزوجته، فيستفسر مشلينيا عمّا جرى، فيخبره أنه وجد مكان منزله سوقاً للرماح والدّروع، وأن ابنه قد مات، وأنه قرأ على شاهد قبره " مات شهيداً في سن السّتين بعد أن جلبَ النصّر لجيوش الروم".

يحاول مشلينيا إقناعه بعدم أهميّة هذا التغيير، لكن " مرنوش " يجيبه: " ولدي مات ولا شيء يربطني بهذا العالم، كلّ شيء قد تغيّر، ونحن بينهم غرباء يمليخا لم

يُجن ولم يكذب، إني الآن أدرك الحقيقة. " عالم آخر يحيط بنا كأنه بحرٌ زاخر، لا نستطيع الحياة فيه، كأننا سمكٌ تغيّر ماؤه فجأة من حلو إلى ملح".

يودع مرنوش مشلينيا، ويقفل عائداً إلى الكهف.

ما أن يمضي مرنوش حتى تمرّ بريسكا، فيستقبلها مشلينيا بحرارة، لكنها تقابله بدهشة وجفاء وتناديه: " أيّها القديس " فينفر من هذه التسّمية ويظنّها لم تعرفه، لكنها تؤكّد له أنّ الفتى الذي أمامها هو الشيخ القدّيس الذي رأته أمس.

يتضايق مشلينيا، لأنّ بريسكا تقابله بفتور، كأنها لا تعرفه، وتدهش بريسكا: كيف يكلمها وكأنه على معرفة بها منذ مدّة طويلة، وهو الذي لم يمض عليه في القصر أكثر من يوم. ويغضب مشلينيا، لأنّها تتجاهل ما سلف وتنفض عهودها المقدّسة متهماً إيّاها بخيانة حبّه، فتسّر بريسكا سروراً خفياً من الخطبة التي انعقدت بينهما، تتهمه بالجنون، فيعرض بها قائلاً: لأن أكون مجنوناً خير من أن أكون خائناً. فتجيبُه بريسكا: لم أعد أخافَ جنونكَ اللذيذ هذا... تكلم: ما نوع خيانتي؟ ولمن؟ ألك أنت؟! يحاول التنصّل من اتهامه، لكنها تصر على سؤالها، فيشرح لها ما يعانيه من الغيرة ويشكو إليها إهمالها له منذ البارحة، فتعود إلى التهكم منه قائلة: " إنكَ فاتن حقاً أيها القديس" يتحسر مشلينيا على ما ذهب من وداعتها وخفرها ويذكّرها بقولها " إن عقيدة الملائكة حب" فتسأله: " ومتى قلتُ أنا ذلك؟! فيغضب منها، لأنه ظنّها تنكرُ حُبه، ويسألها أن تقسم بصليبه الذي ما زالت تحملهُ، فتظنه قد عاد إلى جنونه، وتطلب إليه أن يذهب. لكنه يلحّ في معرفة الرّجل الذي كانت عنده فتخبره أنّه أبوها. فيظنها كاذبة لأن الرجل ليس دقيانوس فتجيبه:" أأكون ابنة ملك مات، منذ ثلاثمائة عام؟! " يختلط الأمر على مشلينيا، بينما تفهم بريسكا أنه لم يكن يقصدها هي، بل جدّتها" فتقول له: " إن بريسكا ابنة دقيانوس قد ماتت منذ ثلاثمائة عام، عذراء طاهرة، تنتظرك أنت بالطبع، وطلبت أن تحمل بعد موتها لتدفن في البهو، حيث كنتما تلتقيان والآن قد عرفت، أذهب وابكها، إنها لا ريب تنتظر دموعك".

تودعه ولكن مشلينيا يتمسك بها، وهي تهمّ بالانصراف فتصّر على إفهامه أنا ليست من يحبّ، بل امرأة تشبهها، تودّعه وتنصرف.

يُصاب مشلينيا بالاضطراب، ولا يستطيع أن يدرك: أفي حُلم هو أم في حقيقة؟ وينادي، كأنه يخاطب صاحبيه الغائبين مرنوش وميلخا، صارخاً: إنّا لا نصلحُ للحياة... إنا لا نصلحُ للزّمن، ثم يخرج من القصر.

يعود غالياس، ثم تدخل بريسكا وتخبره أنّها تريد الانفراد بنفسها، فيدهش المؤدب من حالها، ويسألها عمّا بها، فتجيبه: لقد وجدتُ حلمي وفقدته. فيقول لها: " أتصدقين أنّك ستدفنين حية؟" فتردّ قائلة، وقد نبهتها كلمته: لقد بدأت تصدق الرّويا" فيستطرد: ألم يقل العرّاف إنكَ ستشبهين القديسة" قد تصيرين خليفتها" لكنّها ترفض

أن تكون خليفة بريسكا الأولى، وتخبره عمّا دار بينها وبين مشلينيا، وتفهمه طبيعة العلاقة التي ربطت جدّتها بمشلينيا، ثم تطلب إليه الذهاب.

يعود مشلينيا من جديد، مقراً بمرور الزّمن، مبدياً تعلقه بها، فترفض بريسكا أن تكون مجرّد صورة عن بريسكا الأولى، وتطلب منه باكية أن يغادر القصر، يحترم دموعها، ويخبرها أن قلبه في القصر، فتصّر عليه أن يترك القصر، وتعلنُ له غاضبةً أنّ روحيهما لن تلتقيا، وتذكره بالجسد، وتلفته إليه، لينظر إلى عالم الأرض والواقع، ويرى الشّقاء الذي هو فيه، يودّعها مشلينيا مقراً بأن الزّمن قد هزمه: فها هي بريسكا التي تمثل حبّه، وصلته بالدّنيا، على بُعد خطوات منه، ومع ذلك فهو لا يستطيع الالتقاء بها، كأنّ المسافة بينهما بحار لا نهاية لها.

يخرج بينما ترنو إليه طويلاً، وتتمتمُ الوداعَ يا مشلينيا!.....

الفصل الرابع:

منظر الفصل الأول عينه: الكهف " بالرقيم" يمليخا ومرنوش ومشلنيا، ممدّدون على أرض المكان كالموتى أو المحتضرين.. والكب قطمير قابع على مقربة منهم... سكون عميق... "

ينادي مشلينيا صديقيه متسائلاً عن المدّة التي مكثوها في الكهف، طالباً الطعامَ، يوقظ مرنوش ويروي له قصة ذهابه إلى القصر على أنها حلم. مرنوش أيضاً يقّص حكايته مؤكداً أنّها حَلم. يفكران في حقيقة أحوالهما، فيختلط عليهما الأمر يسألان يمليخا.. ولكن الراعي كان ضائعاً مثلهما، يتأرجح بين الحقيقة والحلم.

وتحيا آمالهم، فيصدّق الجميع أنهم سيخرجون من الكهف من جديد، لكن يمليخا المتداعي يسقط ميتاً. وإذ يحاول مرنوش خلع ثوبه لتغطيته يكتشف أنه ثوب الحلم، فيدرك أنّها اليقظة، ويقول لمشلينيا: " أنت الذي أوهمنا أنّه حُلمٌ، لقد أمكنك أن تخدعَ منا العقل، ولكن القلب لم يُخدع، لأنّ قلبي كان قد مات" ويقّر مشلينا، أن بريسكا ما زالت حيّة، وهو ما زال يحبّها، فكيف يدفنُ نفسه حياً؟! فيجيبه مرنوش: بينك وبينها الزّمن الذي لا يحفظ بذاكرته إلاّ من استحق البقاء، وهو ما ترتجيه بعد الموت فقد أفلَسَ البعثُ أمامَ أعيننا.

ويموت مرنوش، مجرداً، كما قال، من كل شيء، عارياً، لا أفكار ولا عواطف ولا عقائد... نادى مشلينا صديقه، فلم يسمع جواباً، تفقد الكلبُ فوجده قد مات.

غرق مشلينيا في بحر من التساؤلات، لم يوقظه منها إلا صوت بريسكا التي دخلت مع مؤدبها غالياس، على غير علم من أبيها الملك.

تسمع بريسكا صوتاً يناديها، تتقدم فتجد مشلينيا في النزع الأخير فتناشده: " لا تمت" وتأمر غالياس أن يحضر له الماء واللبن والطعام، لكن مشلينيا ينهار شيئاً فشيئاً، وبريسكا تطالبه أن يعيش، فليس مهماً لديها، أن تكون بريسكا الأولى أو لا تكون، المهم هو لقاؤهما.

ويعلن لها عن حُبّه، وعن إرادته في أن لا يموت، لأنه سعيدٌ بها، ويكاد يُعلن أنه قهر الزّمن... لكن قوته تتلاشى فجأة، ويودع الروح بين يَدَيْها.

يعود غالياس بعد فوات الأوان، ليجد بريسكا حزينة باكية تتمنّى لو أنّها لم تجده على هذه الحال، إذاً لقُضي الأمر وقَصّر اليأسُ الشّقاءَ.

وهي لم تتأخر في مجيئها شهراً إلاّ هروباً من هذا الموقف. وتبكي السّعادة التي لمعت لحظة كالبرق ثم انطفأت.

تبدو بريسكا شديدة الإيمان، ويعجب غالياس بإيمانها، وخلال حوارهما يسمعان ضجة في الخارج، فيخرج غالياس لاستكشاف الأمر، وتختبئ بريسكا.

يدخل الملك ومعه غالياس، والصياد ورهبانٌ وجندٌ وحاشية، يُجرون مراسم الدّفن الرسمي والديني، ويقر الرأي على ترك معاول للراقدين في الكهف، لعلهم إذا بعثوا من جديد، يضربون باب الكهف ضربتين بالمعاول فيفتح.

وبعد شعائر الرهبان، ورسومهم، يخرج الجميع. وقبل أن يغلق الكهفُ، يدخل غالياس خلسةً لوداع بريسكا، فتطلب منه أن يغفر لها ما سيلحقه من ضرر، عندما يعرف أبوها الأمر.

تدق الطبول، فيودعها غالياس، ويسألها عما تطلب، فتسأله أن يخبرَ الناسَ عندما يعلمونَ قصتها وتاريخها أنها ليست قديسة.... إنها امرأة أحبّت وكَفى.

يخرج غالياس وتبقى وحدها، ويُغلق الكهف عليها وعلى الموتى. وعلى هذا النحو تنتهي مسرحية أهل الكهف التي تعتبر بحقّ مأساة عميقة من بدايتها إلى نهايتها.

2. البناء الدرامي في المسرحية:-

اعتمد توفيق الحكيم في مسرحيته المأساة " أهل الكهف" القواعد الكلاسيكية للدّراما، وخصوصاً الوحدات الثلاث: وحدة الحدث ووحدة الزمن ووحدة المكان. وأدار الصراع في المسرحيّة فجعله بين الزمن والإنسان ولكنه من جهة ثانية، أدخل الحُبّ في هذا الصراع، فأصبح متعدّد الجوانب.

أما الشخصيّات فكانت مختلفة متنوّعة، ساهمت في إبراز أحداث هذه المسرحيّة والقضايا والأفكار التي عبّرت عنها.

وسوف نعالج فيما يأتي كُلاً من هذه الموضوعات.

أ.وحدة الحدَث:

تتوافر وحدة الحدث في هذه المسرحية، إذ لها بداية وعقدة وحل (نهاية) أما البداية الدراميّة، فلا تبدأ من بداية القصّة أي من زمن دقيانوس، بل من حدوث المفارقة، أي من قمة الأزمة الممثّلة بوجود أهل الكهف في زمان غير زمانهم وعجزهم عن إيجاد صلات وعلاقات جديدة، بسبب صلاتهم الماضية وإصرارهم على اعتبارها الحقيقة الوحيدة التي تربطهم بالحاضر، وحين افتقادهم هذه الصلة يعجزون

عن التكيّف مع الزّمن الحاضر، ويفتقدون رغبة العيش فيه. وينتهي بهم الأمر إلى العودة إلى الكهف ليموتوا هناك.

ب. وحدة الزمان:

تدور أحداث الفصول الثلاثة الأولى في أقل من أربع وعشرين ساعة: أما الفصل الرابع: فقد استغرق شهراً... بإقرار بريسكا: " أنت تعلم أني لم أشأ المجيء إليه وهو على قيد الحياة وانتظرتُ عن قصد طول هذا الشهر" (ص160).

إن هذا يخلّ بوحدة الزمان بالمفهوم الكلاسيكي، غير أنّ ذلك في نظرنا لا يخل بالوحدة الفنيّة، فوحدة الزمان تبدو في هذه المسرحيّة أمراً شكلياً محضاً، لكن الذّي يستوقفنا في هذا الإخلال، أنّ مرور الشهر على يمليخا، ورفاقه دون طعام مع بقائهم على قيد الحياة، هو الناحية الوحيدة التي تفسد وحدة الزّمان مرّتين: مرّة لأنها تستغرق أكثر من المدّة المحدّدة ومرّة لأن مرور الشهر يخرج الحدث من الواقع كما يُخرجه من عملية الإيهام به، فكيف يظل إنسان طول هذه المدّة حيّاً؟ إنها معجزة ولا شك، غير أن الحكيم، على ما يبدو، كان يُشير إليها عن قصد، كان يريدُ أن يقول إنّ الحبّ قد صَنَعَ المعجزةَ، أبقى مشلينيا، على قيد الحياة، شهراً. وما دامت المسرحية غنيّة بالمعجزات والأساطير، فلتكن هذه الحادثة واحدة منها، توظف توظيفاً فكريّاً.

ج. وحدة المكان:

يتقيّد توفيق الحكيم بوحدة المكان، حيث تدور الحوادث في مكانين متقاربين الكهف والقصر وبالعكس، فوحدة المكان متوافرة.

د. الوحدة الفنيّة:

سارت مسرحية أهل الكهف سيراً حسناً في تصويرا الأحداث ورسم الشخصيات وتمثيل المواقف والأفكار، وكادت المسرحية تكتسب وحدتها الفنيّة، وتخلو من الأحداث العارضة لولا حكاية أوراشيما التي أوردها الحكيم في الفصل الرابع، والتي يمكن حذفها بكلّ تأكيد، دون الإخلال بوحدة المسرحيّة.

استغرقت الحكاية ما يزيد على خمسمائة كلمة، ممّا أخلّ بالشروط الفنية للحوار، ولعل هذا ما دفع بعضهم إلى القول: " لم ترتفع واحدة من مسرحيات الحكيم الذهنية إلى مستوى " أهل الكهف" التي تعتبر خير ما كتب الحكيم من مسرحيات والتي لولا ما فيها من حشو لا مبرّر له جاء من إقحام الحكيم لأسطورة يابانية مشابهة لقصّة أهل الكهف على هذه المسرحية لجاز أن نعتبرها في مستوى المسرحيات العالمية الكبرى" ([1])

(1) محمد مندور: المسرح: ص 114 .

هـ. الصراع الدرامي:

وصف بعض النقاد الصراع الدرامي فقال:" من المتفق عليه تقليديّاً أن يكون في طبيعة الصراع الدرامي ما يثير انفعال المشاهدين ويحرك عواطفهم، حتى كان أواخر القرن التاسع عشر ثم القرن العشرين من بعده، فرأينا نوعاً جديداً من الصراع يجري بين الأفكار، أو بين ما يسميّه أديبنا المسرحي الكبير توفيق الحكيم " المطلق من المعاني" ولقد تكون في مثل هذا الصراع الذهني متعة للعقول، ولكنه لا يهز المشاعر والقلوب، وبالتالي يفقد الأدب حرارته بتجريده من القدرة على إثارة الانفعالات العاطفيّة المميّزة له، وهذا النوع من الصراع هو الذي نجده في مسرحيات توفيق الحكيم الذهنيّة". ([1])

فهل ينطبق هذا الكلام فعلاً على أهل الكهف؟

وإذا كان ما يقوله محمد مندور عن متعة العقول في مثل هذه المسرحيات " الذهنيّة " صحيحاً، فهل هو صحيح أيضاً وصفه لمسرحية " أهل الكهف" (باعتبارها مسرحية ذهنيّة) بأنها فاقدة الحرارة عاجزة عن إثارة الانفعالات العاطفية؟

إذا ما وضعنا جانباً شخصيّة يمليخا، الذي اختار الأبدّية، ورحل إليها مستسلما مطمئناً، فإنّ مرنوش، الذي استعدّ بفرح للقاء ولده وزوجته، عادَ مكسور الجنان، مهيض الجناح حزيناً يائساً بعدما علم يقيناً أن ولده وزوجه قد ماتا، وأنه في عصر غير عصره وما عليه إلا العودة إلى الكهف، إلى نقطة البداية في يقظته الجديدة، ويمكننا أن نلحظ العاطفة – إلى حدّ ما – مختلطة بالفكر الرمزي هنا – فإذا كان مرنوش يمثل شيئاً على صعيد الفكر، فهو بالقطع يمثل شيئاً على صعيد الشعور أيضاً، فنحن لا يمكننا أن نكون غير مبالين أمام المأساة الإنسانية التي تتفجر في النفوس الضحية، أمام الانكسار الحاد الذي عاناه مرنوش أمام الحزن الذي لا يطاق الذي تحمله والذي لم يُفسح أمامه إلا باباً واحداً اليأس القاتل، وصورته: الموت.

أما مشلينيا وبريسكا:، فالكاتب لا يطلعنا من حياتهما إلا على الحبّ، هذا الشعور الذي لا يرى مشلينيا سواه، وهذا الحب الذي بدأ من طرف واحد، وينتهي متبادلاً ولكن مأساوياً.

إن العلاقة بين مشلينيا وبريسكا والتي تبدأ في الفصل الثاني من المسرحية وتكاد تستغرق الفصلين الثالث والرابع تشكل مأساة عاطفيّة، لها كلّ الصفات الانفعالية النابضة بالحياة. طرفها الأول عاشق متيم، تنتابه وساوس الشّك والغيرة، وتتنازعه مشاعر القلق والإحساس بالنكران والخيانة، كفعل أي عاشق من لحمٍ ودمٍ.

وطرفها الثاني فتاة مراهقة، تطرب للغزل يشنّف أذنيها، تسمعه لأول مرة من شاب جميل فيلقى صدىً محّبباً في نفسها، فإذا اكتشفت أنه يقصد جدّتها وأنه يخاطب

---

(1) محمد مندور: الأدب وفنونه: ص 107.

فيها محبوبته الأولى، تحوّلت إلى نمرة شرسة، تعرف القساوة والسّخرية وتسيطر عليها روح الانتقام.. مظاهر حبّ مصدوم كان قد بدأ ينمو في نفسها، ولم تكتشف أن خطورته من مصيرها إلا بعد فوات الأوان.

وحينما يفصح مشلينيا عن حبّه لها، لذاتها، لا كصورة للأخرى... وحينما تلحقه إلى الكهف وتلقاه في لحظات حياته الأخيرة، ويتبادل الحبيبان بث الهوى.. ويموت مشلينيا، ورأسه بين يديها، فترتضى الموت خاتمة لحياتها، حينما يحدث ذلك كله، هل يكون الموقف محض موقف فكري تغرينا فيه "المتعة العقلية" دون أن تثير فينا " أي انفعال عاطفي" كما يرى محمد مندور في نقده مسرحية أهل الكهف وسائر مسرحيات الحكيم الذهنيّة مردداً ككثيرين غيره ".... نرى هؤلاء الفتية يبعثون إلى الحياة ثم يعودون إلى الموت ثانية بعد أن احسّوا بأنّ الزمن قد تخطاهم وأن استئناف الحياة لم يعد له معنى لديهم، وكل ذلك دون أن ننفعل بمصيرهم ولكن نتأمله عقلياً فحسب، ويحاول تفسير هذا المصير واستشفاف المقدمة المنطقيّة أي الفكرة الأساسية التي تنتظم أحداث هذه المسرحيّة، وهي أن الإنسان الذي يحاول الحياة في غير عصره ومنقطعاً عن الروابط التي كانت تربطه ببيئة الحياة في ذلك العصر كمثل السّمكة التي تحاول أن تعيش في غير بيئتها وهي الماء، والزمن بالنسبة للإنسان هو المعادل المنطقي للماء بالنسبة للسمكة" (محمد مندور: الأدب وفنونه: ص72)

وبعد فمن يطلع على مسرحيّة أهل الكهف، يلاحظ أن الصراع فيها ذو وجهين: وجه إنساني حاولنا في السطور السابقة أن نشير إليه وإلى حيويته، ووجه فكري يكاد يجمع على طابعه النقاد وسوف نتناوله في مكانه من هذه الدراسة.

غالبية النقاد بخسوا " أهل الكهف " حقها من الناحية الإنسانية، وتجاهلوا الطابع المأساوي الإنساني العام لأحداثها وشخصياتها، حاذين في ذلك حذو الحكيم نفسه الذي كان لا يفتأ يذكر ويردّد:" إني اليوم أقيم مسرحي داخل الذّهن.. وأجعل الممثّلين أفكاراً تتحرك في المطلق، من المعاني مرتدية أثواب الرموز!.. إني حقيقة ما زلت محتفظاً بروح المفاجأة المسرحية Coup de theatre. ولكن المفاجآت المسرحية لم تعد في الحادثة بقدر ما هي في الفكرة.. لهذا اتسعت الهوة بيني وبين خشبة المسرح، ولم أجد قنطرة تنقل مثل هذه الأعمال إلى الناس غير المطبعة... [1]

⊗ راجع ص 30، 51 من المسرحية.

⊗⊗ راجع ص 64-65 من المسرحية.

3. توفيق الحكيم: مقدمة مسرحية بجمليون.

3. **الشخصيّات في أهل الكهف:**

نتناول فيما يلي أبرز شخصيات هذه المسرحية: يمليخا، مرنوش، مشلينيا، بريسكا حسب تسلسل عودتهم إلى الكهف.

يمليخا: هو يمليخا الراعي، طيّب النفس، عميق الإيمان، قوي اليقين، أنه الوحيد من أهل الكهف الذي له ملامح القداسة: يؤمن بالقضاء والقدر، وبأن المصير البشري بين يدي الله. وهو في إيمانه مطمئن النفس، مستسلم لمشيئة الله، لا يعرف القلق أو الشّك. ولا يحتاج في معرفته وإيمانه إلى أدلّة أو براهين.

إنه رجل فطرة، يكتشف الحقائق بالنظرة الأولى، لأنه يدركها بحدسه، بقوة الإشراق الكامنة في أعماقه: هكذا أدرك هروب الوزيرين من دقيانوس الوثنيّ، فور لقائهما، وتنبّه لدهشة الصيّاد لما رأى النقود، وفهم أنّ كل شيء قد تغير عندما دخل القصر(⊗)

وعندما عاين المدينة، ولم يجد قطيعه، أدرك أنهُ في دنيا أخرى لا صلة له بها (⊗⊗) وعَلِمَ أنّ ارتباطه بهذا العالم وهمي لا أساسَ له، فعاد إلى الكهف إلى الحلقة التي تصله بعالمه المفقود.

ويمليخا يحمل عدة إشارات رمزّية وفلسفيّة مهمة:" فهو يفهم المعرفة فهماً أفلاطونياً، أي يراها نوعاً من التذكر للمثل الأزلية التي كان الإنسان يتمتع بمشاهدتها قبل أن تهبط نفسه إلى الأرض وتحل في الجسد الترابي فالأشياء الجزئية عندما تعرض لإدراك حواسنا، تحيي فينا ذكرى " مُثُلِها" وتعيد إلينا عن طريق الإشراق النفسي شيئاً من معرفتنا الغابرة، حسب أفلاطون في نظريته في المعرفة" [1]

يتحدث يمليخا عن راهب كان يتكلم في جمع صغير فيقول:

اقتربتُ، وطفقت أصغي، وإذا بي كأني إنسان آخر، وكأنّ عينيّ تريان ما كانتا عنه غافلتين.

مشلينيا: ماذا كان يقول لك الراهب؟

يمليخا: لستُ أذكر شيئاً مما قال. لكني لن أنسى ما شعرت به إذ ذاك:

إحساس لم يعتريني في حياتي من قبل إلا مرّة، إذ كنت أهبط الجبل ساعة غروب، فأشرفت على منظر بالخلاء، لم أر أجمل منه، فلبثت ليلتي أفكر واستذكر أين رأيت هذه الصورة من قبل؟ أفي الطفولة؟ أفي الأحلام؟ أم قبل أن أولد؟ إن هذا الجمال على غرابته ليس مجهولاً عندي. وقمت في الفجر تذكرت صورة البارحة، وفجأة برقت في رأسي فكرة: هذا الجمال كان موجوداً دائماً منذ الأزل، منذ وجدّت الخليقة".

ويضيفُ يمليخا في نوع من المشابهة بين إحساسه هذا بالطبيعة وإحساسه بكلام الراهب الذي يعبر عن الأيمان " هذا الاحساس بعينه هو ما شعرت به وأنا أصغي إلى

(1) غازي يموت: الفنّ الأدبي أجناسه وأنواعه، ص 175.

الراهب، إن كلامه الذي اسمعه أول مرة ليس مع ذلك جديد عندي. أين سمعته؟ ومتى؟ أفي الطفولة؟ أفي الحلم؟ أقبل أن ولدت؟ وتولدت في نفسي عقيدة أن هذا الكلام هو الحق، إذ لا أتصور بدء الوجود بدونه ولا انتهاء بدونه" [1] فيمليخا يحس الحقيقة الدينية من خلال إحساسه بالطبيعة، كل ذلك عبر نوع من الاتصال الاشراقي حيث تنطبع الحقائق في النفس دون حواجز من العقل أو الشك أو التفكير، إنه ينهل من نبع المعرفة الأزليّ، الذي تتوق إليه النفس، وتظل في شوقٍ دائم إليه.

إن هذا الشوق هو الذي يلغي قضية الزمن، أو بعبارة أخرى هو الذي يوحّدها بالأبدية لأنها مصدر الحقائق في حين تغدو كل الصور الجزئية بلا قيمة ما لم تتحدْ بمصدَرِها.

مرنوش:- هو أكثر شخصيات المسرحية حضوراً ذهنياً، وتفكيراً، وأشدّهم ارتباطاً بالواقع الأسروي، الذي هو وجه من وجوه الواقع الاجتماعي، تعرّى من كل شعور ديني وسقطت عنه هالة القداسة، حين اتضحت حقيقته الإيمانية،فقد اعتنق الدين المسيحي إرضاءً لزوجته وتصرف كإنسان ضعيف الإيمان: يسخر من الدين والله والمسيح ويرى أن الحب الذي يغمر قلبه يخوّله الإعراض عن أي حبّ آخر.

في عقله صورة واحدة: أبنه وزوجته، صورة عن تعلقه بالحياة الأسروية الاجتماعية. لم يستطع أن يرى حقيقة ما يجري حوله، مع أنه تنبّه إلى غرابة ما يحدث.

وخاطب مشلينيا: إننا نحسّ ونشعر ونعقل وليس لدينا العقل الذي يصّدق أن ليلة الكهف تمخضت وولدت ثلاثمائة عام.. فلنفكر معاً قليلاً يا مشلينيا أيمكن لأي عقل أن يتصور هذا.. **أليس معناه الجنون**" [2].

رفض مرنوش أن يصدق، لأنه اعتقد في بادئ الأمر أن أبنه وزوجته، ما زالا على قيد الحياة، ينتظران أوبته، ولكنه حينما اكتشف الحقيقة بنفسه، وعاينها بعقله وحسه، عاد حزيناً باكياً، يعترف بمرور الأعوام الثلاثمائة.

كانت أسرته تعني حياة اجتماعية زاخرة.. وبموت الابن والزوجة،فقدت هذه الحياة عناصرها البشرية، وكشفت عن عيني مرنوش الحجاب، فرأى التغيّر في الحضارة والثقافة والملامح ونمط الحياة والناس، بدت له الحقائق في وضوحها الناصع وبشكل مأساوي محزن.

وبموت أهله.. مات قلبه وفقد كل صلة له بهذا العالم، فرفض الحياة المطلقة المجردة عن كلّ صلة لأنها العدمُ بالنسبة إليه.

---

(1) المسرحية: ص 17-18.
(2) أهل الكهف:ص 74.

إنّ صورة مرنوش، هي صورة المعاناة الإنسانية العنيفة لواقع هو أبعد من مجرد التحليل العقلي. إنه صورة للإنسان الذي يكاد يفقد عقله، لأنه فريسة الأشياء غير العادية التي لا يستطيع استيعاب تناقضاتها.

فالحياة في نظره لا قيمة لها إن لم تكن لها صلة بالقلب " والقلبُ لا يخضع لناموس الزمّن، فما كانت عندي مئات الأعوام إلا كلمات وأرقاماً أما الآن فلم يبقَ لي إلا العقل.. فها انذا للعقل وحده، وها هوذا يعيدني إلى عالم الزمان والمكان " [1]

وهكذا أمام هذا الاغتراب الجديد، لم يجد أمامه إلاّ العودة إلى الكهف. والغريب أن" القديس مرنوش " الذي اختلطت عليه الأمور، فظن قيامتهم هذه هي البعث الموعود أعلن لمشلينيا عند اجتماعهم جميعاً في الكهف، " إفلاس البعث فمات كافراً.. مجرداً من الإيمان، مجرداً من كل شيء.. عارياً كما ظهر لا أفكار ولا عواطف ولا عقائد " [2] على حد وصف مشلينيا له.

---

(1) نفسه: ص 96-97.

(2) نفسه: ص 152-153 .

⊗ . يمليخا: نعم مولاي، مشلينيا: كلمة " مولاي " تؤذي سمعي، إننا هنا إخوة مسيحيون، فلا موالي ولا عبيد (ص9).

مشلينيا:

رجل مؤمن متواضع (⊗) يشغل قلبه حب كبير أسمه بريسكا، إنها هاجسه الوحيد: في الكهف، همه الأكبر أن يراها، وفي القصر، شوقه الأعظم أن يلتقيها ويكلمها.

حينما يدخل القصر ويلمحها، يصيح صيحة خافتة: بريسكا، أول طلب يطلبه هو أن يبدل ملابسه، ويحلق ذقنه، استعداداً للقائها.

وهذا الحب، جعل الواقع لديه، مجرد كلمة لا معنى لها، فحين صدمه يمليخا الصدمة الأولى:" إنهم قد أمضوا في الكهف ثلاثمائة سنة، أجابه مشلينيا بلا مبالاة، انه سمع من العبيد مثل ذلك، فكل شيء لديه سواء ما دامت بريسكا، محبوبته قريبة منه". " لماذا يا يمليخا،لا تنظر إلى الحياة، وإلى الأشياء كما ننظر إليها نحن؟!؟ أترهُبكَ كلمة ثلاثمئة سنة؟!.. فليكن مبلغها ما يكون، إننا في الحياة،قبل كل شيء، إننا نعيش ونحسّ ونشعر.. ألسنا في الحياة.. نحملُ قلوباً وآمالاً.. " [1]

وحين يمضي يمليخا إلى الكهف، على ذلك النحو المأساوي،يسعى مشلينيا إلى لقاء بريسكا كأن شيئاً لم يكن، يسعى إليها متشوقاً، ملحاحاً.. لقد تحوّل مشلينيا من قديس إلى مجرد رجل عاشق يحمل في قلبه قلق الحبّ ووحدته وهواجسه، وقلة صبره وغيرته الحارقة، همه أن يعرف هل هي خائنة أم مخلصة في عهدها، ولهذا يحاول أن يكسب ثقة غالياس ليفهم منه الحقيقة ولكن هيهات.

وعندما يعود مرنوش يائساً، يحاول مشلينيا، إقناعه بالبقاء دون جدوى، لكنه ينجح في إقناع نفسه " فها هي ذي بريسكا كما فارقتها " فمشلينيا، وقد أعماه الحبّ، لم يستطيع عقله أن يستوعب المفارقات التي تجري أمام عينيه، ولأن الحبيبة ما تزال – في نظره – حيّة، نابضة بالحياة، فهو لا يحسّ بمرور الزّمن: " هذه الأعوام الثلاثمائة أو أكثر إن هي إلا كلمات، أعداد، أرقام.. " [2] لا تستطيع أن تغير إحساسه بالحياة.

ويلتقي بريسكا.. يلتقيها بلهفته وظنونه وهواجسه ويخاطبها خطاب المحبين المتيّمين، وتعلم بريسكا أنه لا يقصدها هي، بل يقصد جدّتها، فتؤكد له الحقيقة الزمنية، وتفّهمُهُ " إن بريسكا التي يحب، ماتت منذ ثلاثمائة عام عذراء طاهرة.. فاذهب وابكها، إنها ولا ريب تنتظر دموعك" [3] يتقبل مشلينيا مصيره للوهلة الأولى، ويصيح كما صاح رفاقه:" إنا لا نصلح للحياة، إنا لا نصلح للزّمن " [4] ثم يخرج.. لكنه يعود إليها من جديد، مقراًَ بمرور الزمن، معلناً حبه لها متشبثاً بهذا الأمل فسيّان

---

(1) المسرحية، ص 74.
(2) نفسه: ص 95.
(3) نفسها: ص 115-116.
(4) نفسها: ص 119.

عنده أن تكون هي أو لا تكون، " إنه يعلن لها حبّه ولكن بريسكا، التي تبدو أنها قد أحبته، ترفض أن تكون ظلاً لجدّتها" [1].

لكن مشلينيا لا يريد أن يستيقظ من هذا الحلم، كل شيء حوله يصرخ بالحقيقة الواضحة بالفاصل الزمني الرّهيب، وهو مُصر على عدم الرؤية.. إنه يدرك أنّ هذا الحبّ هو الجسر الذي يستطيع أن يعبر فوقه من الماضي إلى الحاضر، وتمسّكه به تمسك بالحياة والمصير.

يقول مشلينيا:

" إني لاعترف بأني لا أرى شيئاً الآن.. ولا أعي أيّة حقيقة، إني كإنسان يعميه نور. نور كثير وسط عالم من الأحلام، فمهما أر وأسمع من حقائق هائلة فهي عندي تبسمات أو نسمات تمّر دون أن تترك أثراً فيما أنا فيه.. ما هي الثلاثمائة عام؟! وما هي تلك البراهين التي تستطيع أن تثبت لي انك لست إيّاها؟! كلّ هذا لا يهمّني الآن، لأني عائش الآن في حقيقة واحدة: إني سعيد هنا... وإن قلبي هنا! " بريسكا:... ينبغي لك أن تصحو.. آن الوقت لأن تبصر.

مشلينيا: " لا أريد. لست أريد أن أبصر الآن. الإبصار لي موتٌ. أتريدينَ أن أموتَ؟"[2]

ولم يدرك مشلينيا أنه انهزم أمام الزّمن إلا عندما أصرّت بريسكا على رفضها فعاد مستسلماً إلى الكهف. غير أنّ الصراع بين الحبّ والزّمن لم ينته، فقد عاش مشلينيا شهراً يقاوم، ومات بين ذراعي محبوبته،محتفظاً بإيمانه وحبّه، واثقاً من حقيقة وجوده.

مشلينا هو الشخصية الأقرب إلى الحياة بعد بريسكا، فقد انطوت حياته، كما قدمتها المسرحيّة على مأساة نابضةٍ بالألم.

بريسكا:-

" بريسكا هي الشخصية التراجيدّية النموذجية في المسرحية، إنها تحمل علة ليست مسؤولة عنها هي الشبه بينها وبين بريسكا الأولى" [3]

وهي تعلم بوجود هذا الشبه، ولكنها لا تعلم حقيقة العلاقة التي تربط " جدتها" بمشلينيا ولو علمت لفسرت كلام مشلينيا على حقيقته، وفهمت ما يرمي إليه، فلم تقع فريسة هذا الحب الذي جرّ عليها ويلات كثيرة، وحوّل مصيرها إلى الشقاء..

كانت تعلم من نبوءة العرافين، إنها ستشبه جدّتها، ولكنّها رفضت أن تكون قدّيسة، أرادت أن تكون امرأة وحسب، وحينما التقت مشلينيا، قابلته كقديس لم تعرفه

---

(1) أنظر الحوار في المسرحية ص 126 .

(2) مسرحية أهل الكهف: ص 129 – 130.

(3) خالدة سعيد: محاضرات في المدارس والأنواع الأدبية ص 43.

من قبل، ولكنها فوجئت به يحدثها حديث العاشق المتيّم، وكأن عهد الود بينهما قديم.
وإذا ما بدت غضبى لاتهاماته، فقد كان ذلك ممزوجاً بسعادة داخلية لغزله الرّقيق يطرق سمعها لأول مرة في حياتها، ولذا اعتبرت جنونه من النوع اللذيذ واستمتعت برؤيته يتأرجح بين الشّك واليقين: يتهمها تارة بالمكر، ويصفها طوراً بالطيبة، وهي امرأة لا تستطيع أن تغالب شعورها بالفرح وهي تراه غارقاً في هواها. يتحدّث عن الغيرة والحب، والوفاء والخيانة[1]

إن بريسكا هي الشخصية الأكثر حيوية ومصداقية في هذه المسرحية،إنها شديدة التأثر والحساسيّة، تتصرف كامرأة طبيعية، تستجيب للعبارة الجميلة والوله يبديه نحوها شاب[2] وتتضايق حين يمزج بين جدتها وبينها، وتأخذها سورة الغضب حين تكتشف أنه يحب جدتها لا هي، فتطلب منه أن يذهب.

ولكن بريسكا لا تلبث أن تتغير بعد أن يهدأ غضبها، فقد وجدت حبيبها وفقدته في طرفة عين، واستعادت حلمها: إنها دفنت حيّة فمالت إلى تصديق الرؤيا.

وإذ تلتقي مشلينيا مرة جديدة، تتوضح ملامح بريسكا العاشقة: إنها امرأة ترفض أن تلعب دور غيرها، أو أن يحبها الآخرون، لغير شخصها ومزاياها وصفاتها، ولذلك ترفض، ليس حبّ مشلينا فحسب، وإنما اسمها أيضاً، وصليبها، وتبلغ غيرتها حتى من جدتها الميتة- حداً عظيماً يبرز فيه الحزن والحقد والقسوة التي تتخذ شكل الكلام اللاذع القاسي في آن[3].

ويتصاعد غضبها مع إصرار مشلينا على حبها والبقاء معها، فتغدو كالنمرة الشرسة تزأر من الغضب الممزوج بالغيرة، وتحدّثه حديثاً صارخاً يسدل السّتار على ما تتصف به من حياء، كأنما تريد أن توقظ مشلينا من غفوته، ليرى بعقله وحسّه، وأن تدفعه دفعاً إلى مواجهة الحقيقة ومغادرة القصر[4]

لكن خيوط المأساة تتجمّع، وفي لحظة صدق مع الذات واستجابة لقدر كان الحلم مظهره الأول، مضت بريسكا إلى قدرها، إلى الكهف، راهنة مصيرها بمصير من تحب، فإذا كان مشلينيا قد عجز عن قهر الزّمن والالتحام بالحاضر، فقد كان قدر بريسكا أن تفعل الشيء نفسه، بالاتجاه المقابل، فتلتحم هي بالزمن الماضي،زمن الرجل الذي تحب، متخذة من الحب جسر العبور، جاعلة حياتها قرباناً.

وأنهت بريسكا حياتها مدفونة حية في الكهف، كامرأة أحبت، لا كقديسة[5]
وهكذا تبدو بريسكا، إذا ما تجاوزنا النهاية التي اختارها لها المؤلف، شخصّية حقيقية

---

(1) توفيق الحكيم: مسرحية أهل الكهف: ص 96.
(2) خالدة، سعيد، محاضرات في المدارس والأنواع الأدبية ص 43.
(3) المسرحيّة: ص 129.
(4) أنظر المسرحية: ص 131 – 132.
(5) نفسه: ص 175.

من لحم ودم، أكثر مما هي شخصّية رمزيّة، أو ذهنية، فهي نابضة بالحيوية تجذب انتباه القارئ، وتثير اهتمامه وتستحوذ على مشاعره.

4. صراع الإنسان مع الزّمن:

تعدّ مسرحية أهل الكهف، العمل الأدبي الكبير الذي يتصدّى لهذه القضية، قضية الصراع بين الإنسان والزّمان، وهي تمثل مزيجا عجيباً من الإيمان الذي ترسب في نفس المؤلف عن طريقة القصّة كما يرويها القرآن، والتمثل الواعي للتاريخ المصري منذ العصر القديم، فهذان الرافدان هما اللذان امتزجا في نفس الحكيم ليصنف ذلك الالتقاء في الفكر، والهدف بين القصّة والتاريخ، فعقلية الكاتب الغيبية " جعلته ينفعل بالمعجزة في الأسطورة، وأساسها أن يسلم أهل الكهف من فعل الزمن في أثناء نومهم الذي امتد نيفاً وثلاثمائة عام، ومن هنا قامت فكرة المسرحية في ذهنه، وهذه هي نفس الفكرة التي سيطرت على المصريين القدماء، وقد عبّر المؤلف نفسه عن تمثيله لهذه الفكرة التي تترجم عن الأحلام التي داعبت خيال المصريين القدماء في رسالة نشرت في كتابه " تحت شمس الفكرة" وجّهها إلى الدكتور طه حسين يقول فيها " من هذا النيّل خرجت أساطير البعث، وفي الأرض الجميلة الدائمة الخصب نشأت فكرة الخلود، ومثال العدم، تشبثاً لهذه الأرض المحبوبة التي لم تخلق الآلهة جنة سواها".

هذا المزيج العجيب يرتبط في نفس المؤلف – من جهة أخرى- بواقع بلاده في ذلك الوقت الذي ألف فيه مسرحيّته، فقد كانت مصر آنئذ كغيرها من البلدان العربيّة الإسلامية – تقف في مفترق ذلك الصراع، تتنازعها الأبدية والزمان، أو لنقل الفكرة والواقع، ويراد لها أن تختار، أنها كانت تواجه امتحاناً قاسياً لفكرة الخلود التي ارتطمت بالواقع المحدود بالضرورة الأمنية، فالصراع الناشب بين الوجود الأسطوري والوجود التاريخي لا يسيطر على زمام هذا المسرح إلا أنه يعبّر عن الأزمة التي تسود العالم العربي والإسلامي في القرن العشرين، وتوفيق الحكيم يعيش في صميم المشكلة التي يكابدها الشرق الحديث، فالمسرح عنده يدور حول مصير الفكر الذي يريد أن يكون إنسانياً فتجذبه على الدوام إرادة الانطلاق على أجنحة الأحلام، وتغريه فكرة التحرر من كل قيد، ويسحره سراب الحياة في ظل عالم من الثبات والدوام والاستقرار، هو فكر ميتافيزيقي في جوهره، تلذ له أن يصف كل ما يعبر بنا من أحداث بأنه عدم وباطل غير أن النهضة في رأينا تسير في عكس هذا الاتجاه.

هذه العناصر المختلفة في أسطورة وتاريخ وواقع هي التي امتزجت في نفس الحكيم لكي تتشكل فكرة " أهل الكهف" والهدف منها.

صراع الإنسان مع الزّمن، هذا هو لبّ القضية، وهو الصراع بين الزّمن والقلب.. والماضي والحاضر والفردّية الجماعية [1]

ويتجلى هذا الصراع بين الإنسان والزّمن في معركة يخوضها القلب... هذا القلب هو الذي يمثل الصلّة التي ارتبط بها أهل الكهف الثلاثة وتمسكوا بها، ليعبروا من خلالها من الماضي إلى الحاضر.

فيمليخا كان خلي القلب، ولذا ظلّ عقله حاضراً وحدسه قويّاً. فرأى الحقائق بوضوح، وفهم من التغيّر الذي حدث أنه يعيش في زمن غير زمنه، وفي ظروف مختلفة، فاستسلم عائداً إلى الكهف، فانتصار الزمن على يمليخا كان سريعاً وحاسماً. وكذلك مرنوش، فقد انتصر على الزّمن في بادئ الأمر، لأن قلبه كان مليئاً بالحبّ والأمل، ولكنه عندما فقد ولده وزوجته، فقد حبّه أيضاً، وأصبح وجهاً لوجه أمام الحقيقة، أمام الزمن ولم يستطع أن يجابه الزّمن [⊗] لقد جابه مرنوش الحقائق، وحينما عرف يقيناً أن صلته قد انقطعت عن العالم شعر أن قلبه قد مات ولا فائدة منه بعد اليوم. فعاد إلى الكهف. غير أنّ عودة مشلينيا إلى الكهف بعد ذلك أعادت مرنوش إلى التأرجح بين اليقظة والحلم ولكنه لم يلبث أن اكتشف الحقيقة، وتأكد نهائيا أنّ الزمن قد حققّ الانتصار عليه، فالزمن قدر غالب لا يمكن التغلّب عليه:

مرنوش: " لا فائدة من نزال الزمن.. لقد أرادت مصر من قبل محاربة الزمن بالشباب، فلم يكن في مصر تمثال واحد يمثل الهرم والشيخوخة كما قال لي يوماً قائد جند عاد من مصر، كل صورة فيها هي للشباب من آلهة ورجال وحيوان.. كل شيء شاب.. ولكن الزمن قتل مصر وهي شابة وما تزال ولن تزال.. ولن يزال الزمن ينزل بها الموت كلما شاء " [2] " وأما لماذا ييأس مرنوش من نزال الزمن وبخاصة بعد أن تحققت المعجزة فعاد هو ورفاقه إلى الحياة، فإننا نستطيع أن نجد الجواب على هذا

---

(1) يوسف الشاروني: دراسات في الأدب العربي المعاصر ص 44.

⊗ مرنوش: حياة جديدة ؟ ما نفعها ؟ إن مجرد الحياة لا قيمة لها، إن الحياة المطلقة المجردة عن كل ماض وعن كل صلة، وعن كل سبب لهي أقل من العدم، بل ليس هناك قط عدم، ما العدم إلا حياة مطلقة.

مشلينيا: إن أية حياة منحة... هذا كان رأيك في الحياة أمس.

مرنوش: أمس كنت مثلك ... كنت أعيش في حياة لها صلة ولها سبب وهو القلب، والقلب لا يخضع لناموس الزمن، فما كانت عندي مئات الأعوام إلا كلمات وأرقاماً .... اليوم مات .. ولم يبق إلا العقل منها أنذا للعقل وحده وها هو ذا يعيدني إلى عالمه، عالم الزمان والمكان..إننا أشباح.. إننا ملك الزمن.. إننا ملك التاريخ ..ولقد هربنا من التاريخ لننزل عائدين إلى الزمن... فالتاريخ ينتقم "(ص 96-98).

(2) مسرحية أهل الكهف: ص 150.

السؤال العام في المسرحية نفسها على لسان مرنوش أيضاً بعد أن خرج من الكهف باحثاً عن بيته وزوجته وولده الذي كان قد أعدّ له هدية فلم يجد بيتاً ولا زوجاً ولا ولداً وإنما وجد سوقاً للسلاح يقوم مكان بيته وقد مات ولده بل وأحفاده فيئس من الحياة وغشي الحزن روحه فقال،" إن الحياة المطلقة المجردة عن كل ماضٍ وعن كل صلة وعن كل سبب هي أقلّ من العدم بل ليس هناك قط عدم، ما العدم إلا حياة مطلقة" وهذه هي فلسفة الحكيم في هذه المسرحيّة وعليها تقوم المسرحية كلها، فالزمن عند الحكيم ليس شيئا مجرداً بل هو محتوياته والحياة ليست جوهراً في ذاته بل هي مجموعة الروابط التي تربط الإنسان بهذه الحياة، فإذا انقطعت تلك الروابط ذبلت الحياة فينا وماتت وأصبحنا عدماً. وكل هذا حقّ ولكن موضع الضعف في هذه الفلسفة هو أن الحكيم لا يؤمن بقدرة الإنسان على خلق هذه الروابط من جديد إذا انقطعت، فالحكيم ليس من دعاة الإرادة البشرية التي لا تنهزم، وهذا هو سبب اتهام فلسفته بالسّلبية بل بالانهزامية على نحو ما أوضح الدكتور عبد العظيم أنيس والدكتور محمود العالم في كتابهما " الثقافة المصرية" والأستاذ سلامة موسى في بعض مقالاته " [1] وهكذا يعطي توفيق الحكيم الزّمن صفة القدر " وإعطاء الزمن صفة القدر هو شيء مصري فرعوني، الزّمن هو مشكلة الفراعنة، والحضارة الفرعونية هي حضارة ما بعد الحياة. لذلك يحنّطون الأجساد لتعود لها الحياة ويضعونها في أهرامهم مع كل ما تحتاج له وتوفيق الحكيم يعتبر نفسه وارثاً لهذه الحضارة " [2] أما مشلينيا فإن صراعه مع الزمن كان الأقوى، فلم يقبل ما قاله يمليخا ولا ما قاله مرنوش، " هذا ليس حقيقة، فها هي ذي بريسكا موجودة كما فارقتها" [3] إن قلب يمليخا وقلب مرنوش قد ماتا.. فوقّعا صكّ الاستسلام والهزيمة وانسحبا إلى الكهف،أما مشلينيا فقد رفض ذلك، فقلبه حي، نابض بين جوانحه، يقاوم الزمن ولكن هيهات، فثلاثمائة عام ليست كلمات.. إنها ظروف تغيّرت ونظم تطورت، وبشر جدد لا يعرفهم ولا ينتمي إليهم، كلها تقف بينه وبين من يحب، من هنا حتميّة المأساة، ولهذا يصرخ مشلينيا:" الآن أرى مصيبتي، وأحسّ عظم ما نزل بي، لا مرنوش ولا يمليخا رزئا بمثل هذا.. إنّ بيني وبينك خطوة... بيني وبينك شبه ليلة.. فإذا الخطوة بحار لا نهاية لها، وإذا الليلة أجيال.. أجيال.. وأمدّ يدي إليك، وأنا أراك جميلة أمامي فيحول بيننا كائن هائل جبّار هو التاريخ! نعم صَدَق مرنوش... لقد فات زماننا، ونحن الآن ملك التاريخ.. ولقد أردنا العودة إلى الزّمن ولكنّ التاريخ ينتقم.. الوداع!" [4] لقد حاول مشلينيا أن يجابه

---

(1) راجع: الدراسات الأدبية– الجزء الأول لمحمد الفاسي وعمر الدسوقي، والنقد هنا مأخوذ عنهم وقد اعتمدنا على كتاب " في الرواية العربية المعاصرة " جمع وإعداد الدكتور بولس ص60-61.

(2) خالدة سعيد: محاضرات في المدارس والأنواع الأدبية: ص 44.

(3) توفيق الحكيم: أهل الكهف.

(4) توفيق الحكيم: أهل الكهف: ص 133.

الزمن بالحبّ.. فلم يكتب له الانتصار، ورغم عودته إلى الكهف فإن قلبه لم يمت.. ولحقت به بريسكا، لأنها أحبته " "وأرادت أن تهدم الهوّة الزمنية بينها وبينه، فتبعته كي تموت بجواره. فالقلب هو القوة الأعظم في الإنسان وهو وحده الذي استطاع أن يبقي مشلينيا حيا طوال شهر في الكهف من غير طعام " [1]. وظل الأمل في قلبه إلى أن مات بين ذراعي محبوبته وهو يردّد: " ها نحن أولاء استطعنا أن نمحو الزّمن.. نعم تغلبنا عليه.. (لحظة).. لكن.. وا أسفاه! بريسكا: ما يحول بيني وبينها إذاً؟ الزّمن؟ نعم محوناه.. ولكن ها هو ذا يمحونا، الزّمن ينتقم، إنه يطردنا الآن كأشباح مخيفة، ويُعلن أنه لا يعرفنا ويحكم علينا بالنفي بعيداً عن مملكته.. ربي! هذه المبارزة الهائلة بيننا وبين الزّمن أتراها انتهت بالنظر له؟! [2] ويرى البعض " أنه من الغريب أن نلاحظ أن الحكيم قد وضع إحدى شخصيات أهل الكهف في وضع يمكنه من تجديد أقوى رابطة له بالحياة وهي رابطة الحب ولكننا نلاحظ أنه بعد أن كادت المحاولة تنجح، أوقفها المؤلف لكي يعود بمشلينا صاحب هذه المحاولة إلى الكهف أي إلى الموت وفي أعقابه الفتاة بريسكا نفسها، وهي حفيدة خطيبته القديمة بريسكا وقد اختلطت الفتاتان في نفس مشلينيا ودام اللبس زمناً طويلاً إلا أنه تبدد في النهاية واستطاع مشلينيا أن يحمل بريسكا الجديدة على حبه بل ووجد فيها من مزايا الجمال والحكمة والذكاء واتساع الأفق أكثر مما كانت تملك خطيبته القديمة التي كانت تحمل نفس الاسم. وإن كنا نلاحظ أن مشلينيا لم يقم بهذه المحاولة كعمل إرادي واع بما يفعل بل نتيجة للبس والوهم الذين أشرنا إليهما، وإن كانت التجربة على أي حال قد نجحت. وكان من الممكن أن يمد الحكيم في عمر مشلينيا الجديد وحبيبته الجديدة بريسكا بعد أن شدهما الحب إلى الحياة، ولكن الحكيم أبى إلا أن يطبق فلسفته على طول الخط فعاد بهما كما قلنا إلى الكهف وإن كان مشلينيا آخر من عاد إلى الكهف من أهل الرّقيم[3] ويوضّح توفيق الحكيم هذه القصة فيقول: " أصحاب الكهف الذين استيقظوا من نومهم بعد نحو ثلاثمائة عام فرأوا عالماً جديداً غير عالمهم وحاولوا أن يعيشوا فيه بحالهم الأول.. ولكن المجتمع الحديث رفضهم.. حتى كلبهم لم تألفه الكلاب الجديدة.. فلم يجدوا مفراً من العودة إلى الكهف..إذ استحال عليهم أن يعيشوا في مجتمع لم يصحبوه ويشاركوا في تطوّره[4]..

لقد حاول أهل الكهف " بالتحرر من سلطان الزمن والعودة إلى الحياة بأرواحهم القديمة وأسطورتهم القديمة أن ينكروا حقيقة الزمن فكانوا بذلك حرباً على أنفسهم فبغير الزمان لا يمكن أن يتحقق وجود، أي وجود في العالم. فالزمان هو العلة في تحقيق الوجود.ولما كانت محاولة أهل الكهف قائمة في أساسها على فرض وجود

---

(1) خالدة سعيد، محاضرات في المدارس والأنواع الأدبية: ص 44.
(2). أهل الكهف: ص 154-155.
(3) أنظر في الرواية العربية المعاصرة: حبيب بولس ص 61.
(4) عبد الرحمن ياغي: في الجهود المسرحية، ص 178.

لهم خارج الزمان وفوق الزمان، فقد صار من المستحيل عليهم البقاء في حياة لا يستقيم فيها الوجود بغير الانخراط الكلي في الحالة الزمنيّة إن التفاعل بين الذات والموضوع، أي بين الإنسان ومحيطه أو شروطه الموضوعيّة، هذا التفاعل الضروري لقيام الحياة لم يتمّ من أجل ذلك أرتد أهل الكهف إلى الكهف وانسحبوا من الحياة التي لم يتحقق لهم فيها وجود". وفي هذه المسرحية يتواجه الماضي والحاضر والمستقبل تواجه صراع، إذ أن الماضي يطمح إلى التعالي على حركة الزمن والدخول في المطلق الخالد، ولا يعترف بغربته عن الحاضر. ويبدو الماضي في المسرحية، موطن القيم الروحية اللازمانية لكنه في النهاية يدرك غربته وعجزه عن احتلال الحاضر أو فرض العلاقات الماضويّة على هذا الحاضر، والانسحاب إلى الكهف هو انتصار للزماني الحي المتحرك" [1]. ويرمز الحكيم في هذه القضية إلى الجامدين في عصرنا الذين يرفضون الحداثة والمعاصرة[2]"على حدّ قوله: " وهو يحاول بهذا أن يُشارك برؤيته لمشكلة الصراع بين القديم والجديد والتي احتدمت في عصر النهضة، وبين تيارات ثلاثة: أولهما وهو المقصود هنا هو الذي يتجاهل واقع العصر ويحاول أن يسبغ على الحاضر قيم الماضي دون تحوير أو تغيير، متشبثاً بما هو مطلق لا يخضع للتطور ويبقى فوق الزمان "[3].

5. البناء الفكري: القضايا التي تعالجها المسرحيّة

في العمل المسرحي كما في سائر الأعمال الفنية المعقدة، ينبغي أن يتساند البناءان الفني والفكري وأن تتساند الصورة والتجربة، وكما يتكون البناء الفني للمسرحية من مجموعة مشاهد، فكذلك يتحدد البناء الفكري خلال مجموعة من المواقف التي يتوّج كل موقف منها سلسلة من الأحداث الصغيرة، فإذا نحن أردنا أن نُلمّ بالفكرة العامّة للمسرحية كان علينا أن نلتمسها من خلال تمثلنا لتلك الأفكار الجزئية التي تصادفها من حين إلى حين.

يتخذ توفيق الحكيم من المصدر الديني والأسطوري وسيلة لتجسيد أفكاره الأساسية عبر إجراء الصراع بين ما نسمّيه " المطلق من المعاني" كالصراع بين الإنسان والزّمن في مسرحية" أهل الكهف". وقد استخدمت الأسطورة في أدب توفيق الحكيم عدّة استخدامات: فقد استخدمت فلسفيّاً في " أهل الكهف" و " شهرزاد".. استخدمت سياسياً واجتماعيّاً في غيرها... وفي جميع الأحوال، كان توفيق الحكيم يناقش، ضمن الإطار الأسطوري قضايا معاصرة، لأن هذه المسرحيات على حد قوله، " لا علاقة لها بالتاريخ، ولا بالماضي فهي ليست على الإطلاق مسرحيات تاريخية بالرغم من

---

(1) خالدة سعيد: محاضرات في المدارس والأنواع الأدبية ص 44.
(2) نفسه: ص 45.
(3) غازي يموت: الفن الأدبي ص 184 - 185.

تاريخيّة الإطار في بعض الأحوال" [1] فأهل الكهف " المقتبسة من القرآن " و " شهرزاد " المستلهمة من ألف ليلة وليلة، و " بجماليون " المنتزع ة من أساطير اليونان، ليست كلها حسب توفيق الحكيم غير ملامح مختلفة في وجه واحد[2].

تمثل " أهل الكهف " صراعاً قوياً، قوامه، الحب والعقل والزّمن.

ونحن لا نمضي كثيراً في الفصل الأول من المسرحيّة حتى تنتهي إلى هذه الحقيقة، إننا نعيش لأن هناك ما يربطنا بالحياة، وأن حياتنا تتحدد في موقفنا من الناس وصلتنا بهم فنحن نعيش لأن بيننا وبين الناس علاقات، وهذه العلاقات هي التي تبعث فينا إرادة الحياة فإرادة الحياة إذن هي جماع إحساسنا بهذه العلاقات.

إرادة الحياة

يصّور لنا هذه الفكرة تصويراً واضحاً " مرنوش " في حديثه عن زوجته وولده عندما يقول عنها، " أني إنّما أحيا بهما ولهما" فكل ما يربط مرنوش بالحياة زوجته وولده فإذا لم يكن هناك سبب آخر يربط مرنوش بالحياة سوى زوجته وولده فإن حياته تكون عرضة للانقضاء، ولم يكن من الصعب أو الغريب أن تتلاشى زوجته وولده من حياته مع مضّي الزّمن.

ورأينا أن مرنوش قد أعد لولده هدية، ولكن تهديد دقيانوس أعجله عن حمل الهدية إلى ولده فتأبطها إلى الكهف، وكان مرنوش ثاني من عاد إلى الكهف بعد أن تحقّق من زوال بيته وفناء زوجته وولده بل وأحفاده فكان يأسه سريعاً مطبقاً.

كذلك كان كل ما يربط "يمليخا " الراعي بالحياة هو غنمه الذي تركه يرعى الكلأ ويحرص على أن يسرع بالعودة إليه، فالحياة بالنسبة إليه هي هذه الغنم ومُضِيّ الزّمن كان كفيلاً بأن ينتزع منه غنمه هذه فيقطع بذلك كل ما بينه وبين الحياة من علاقة ثم كلبه الذي صحبه إلى الكهف ليرقد بالوصيد أي الباب. والحكيم يرى بحق أن المال هو أهون الروابط بحكم أنه غاد ورائح وإن يكن الحكيم لم يُرتّب على هذه الحقيقة نتيجتها المنطقيّة عندما يجعل يمليخا أسرع الجميع يأساً من الحياة وعودته إلى الكهف بمجرد أن تيقن من أن قطيع غنمه قد أهلكته السنون وكنا نتوقع أن يهون عليه الخطب وأن يحاول تعويض ما فقده.

إنها علاقات زمنية إذن تلك التي كانت تربط مرنوش ويمليخا بالحياة وهي بعد علاقات ضعيفة ما تلبث أن تزول وتبطل.

وأمّا الشخصية الطريفة التي غمرت حياتها السريعة الجديدة بشيء من الحركة والأمل ومحاولة الارتباط من جديد بالحياة فهي شخصية " مشلينيا " الذي وجد في قصر الملك الجديد فتاة تحمل أسم خطيبته القديمة أبنه دقيانوس الوثني التي كانت قد

---

(1) أنظر: غازي يموت: الفن الأدبي ص 180.

(2) توفيق الحكيم: مقدمة مسرحية بجماليون.

تلقت المسيحية عن مشلينيا وأحبته وعاهدته على الزواج، فخيل إليه أنه أمام خطيبته التي تشبه بريسكا الجديدة في ظاهر شكلها، وإن اختلفت عنها في ملكاتها النفسيّة وقد تفنن الحكيم في تبرير هذا اللبس بنسخه من الكتاب المقدس وخاتم كان قد أهداهما مشلينيا لخطيبته، والحوار الذي يجري على أساس هذا اللبس بين مشلينيا وبريسكا الجديدة وانكشاف هذا اللبس شيئاً فشيئاً، ثم انبثاق الحب في قلب الطرفين شيئاً فشيئاً يعتبر من أرع ما كتب الحكيم من حوار وإن كنّا لا ندري كما أوضحنا من قبل لماذا عاد الحكيم ثانية بمشلينيا إلى كهفه رغم تجدّد أقوى صلة تربطه بالحياة وهي صلة الحبّ، بل وجعل بريسكا الجديدة تلحق به في الكهف، وإن يكن مشلينيا قد كان بالضرورة آخر من عاد إلى الموت باعتبار الأمل في الحبّ قد أمسكه بعض الوقت في رحاب حياته الجديدة.

الحُبّ

فقد دخل أهل الكهف عهداً جديداً وهو الحاضر والمستقبل، وحاولوا، بدون وعي منهم في بادئ الأمر أن يفرضوا وجودهم الماضي عليه وهكذا بدأ الصراع، فقد كان دخولهم مؤقتاً واهياً لا يستند إلى أسس: يمليخا يعيش من أجل قطيعه ومرنوش من أجل ابنه وزوجته، ومشلينيا من أجل بريسكا، وكل ذلك لم يعد موجوداً، فقد غدا جزءاً من الماضي. وهكذا تواجه الماضي والحاضر، " والحب" أو " القلب" هو الذي قاد المواجهة مع الزمن. أما العقل فقد بدا في عمل توفيق الحكيم في الدرجة التالية فحيث " القلب" أو " الحب" يتعطل عمل " العقل" وحين يفقد المرء ما يصبو غليه وينتهي الأساس الموضوعي للحب لديه يستيقظ العقل ليكتشف الحقائق، ولكن غالباً بعد فوات الأوان. وهي من الأفكار الأساسية في المسرحية فالاتجاه العام في المسرحية يفضي إلى تقرير أن الحياة الوجدانية هي الحقيقة الجوهرية وإن هذا هو البقاء والخلود، ففي الحياة الوجدانية يتجاوز الإنسان كل الحدود والسدود وبالحب يستطيع أن يقف في وجه كل شيء وأن يعلو على كلّ شيء.

فللحب سطوة كبيرة على الإنسان وهو الذي يقود صراعه مع " العقل" و"الزمن " بل مع الإيمان والدين أحياناً.

ها هو مرنوش يصرخ بقوة: " إنّ الحبّ ليبتلع كل شيء حتى الصداقة، وحتى الإيمان نفسه، لأنه هو نفسه إيمان أقوى من كلّ وإيمان". ويقول مرنوش ذلك لا لإيمان ولكن حباً لزوجته التي كانت مسيحية، فحبه لها هو الذي دفعه إلى الإيمان بالمسيحية والمسيح، وكذلك بريسكا الأولى اعتنقت المسيحية مع أن أباها دقيانوس كان أكبر عدو للمسيحيين وقد كانت بريسكا تعرف ذلك ولكنّها لم تعبأ به أمام الحبّ الذي ربط بينها وبين مشلينيا.

كانت بريسكا تحب مشلينيا وكان هذا مسيحياً فاعتنقت المسيحية من اجله ومن ثم كان الرابط الذي يربط بين مرنوش وزوجته وبين مشلينيا وبريسكا أقوى من مجرد

الصداقة أو حتى الإيمان. فاعتناق المسيحية عند مرنوش وبريسكا الأولى، كان من أجل الحب وليس العكس، " مشلينيا:لولا امرأتك المسيحية لما كنت اعتنقت دين المسيح"

مرنوش: ولولاك أنت لما اعتنقت الأميرة بريسكا دين المسيح وهي المؤمنة بدين أبيها دقيانوس!" [1] والحب حين يملأ القلب، فلا منازع له فيه، وله الأولوية على ما عداه: " مرنوش: إن الله وقد خلق لنا قلوباً قد نزل عن بعض حقه علينا " [2]

مرنوش: إن صاحبك الراعي لخليّ، فما يضيره أن يمنح قلبه كله لله أو للشيطان[3] والحب يأتي في أول سلم الأولويات، قبل الإيمان وقبل الصداقة: " مشلينيا: عندئذ أدركت أنك مستعد أحياناً للهلاك من أجلي.

مرنوش: لا من أجلك، بل من أجل محب وخطيب أردت أن أحفظه لخطيبته [4] وعلى هذا النحو فضلت، بريسكا الحب على القداسة، ودورها كامرأة على أي دور آخر.

" بريكسا: (في تهكّم) أنا.... قدّيسة؟ ! كل شيء إلا هذا.

غالياس: هذا ليس بكثير علي...

بريسكا: كلا. لست أريد. ليس هذا حلمي... " [5] وهكذا قرر مشلينيا على مسمع بريسكا:

" الحب! الذي كان عندك أقوى من العقيدة، أقوى من الدين، لأن عقيدة الملائكة حبّ.

بريسكا: عقيدة الملائكة حبّ؟

مشلينيا: أتجهلين ذلك الآن؟ بريسكا: هذا أحسن ما سمعت منك أيها القديس.. وأعقل ما قلت اليوم [6].

القلب يعطل عمل العقل:

هذه السطوة التي أتخذها " الحب" عطلت عمل كل شيء، حتى العقل، وجعلت الصراع بين القلب والزمن، لا بين العقل والزمن. فالقلب هو الذي عطل حدس يمليخا إلى حين، ومنع مرنوش ويمليخا من رؤية الواقع الذي يعيشان، وقد رفضا التصديق باسم العقل، مع أن الدلائل كلها تشير على أن عمل العقل قد تلاشى، فالحب يعمي العين، ويشل العقل، وقد أقر الجميع بهذه الحقيقة، أقر بها مرنوش ويمليخا ومشلينيا.

---

(1) توفيق الحكيم: المسرحية ص 26.
(2) نفسها: ص 21.
(3) نفسها: ص 22.
(4) نفسها: ص 28.
(5) نفسها: ص 42.
(6) نفسها: ص 107- 108.

إن مشلينيا، الذي كان أشد الثلاثة تعلقاً بالحياة، يقرّ و يعترف، بعد أن يكتشف العقبات في طريق حبّه، أن الحب وحده، أي القلب، هو الذي يمنعه من رؤية الحقائق كما هي: " إني لأعترف بأني لا أرى شيئاً الآن.. ولا أعي أية حقيقة. إني كإنسان يعميه نور.. نورٌ كثير وسط عالم من الأحلام.. فمهما أرَ وأسمع من حقائق هائلة فهي عندي بسمات أو نسمات تمر دون أن تترك أثراً فيما أنا فيه.. ما هي الثلاثمائة عام؟ ! وما هي تلك البراهين التي تستطيع أن تثبت لي أنك لست إياها؟! وما هو ذلك الويل المروع الذي يتربص بي إذ ينكشف لي أنك امرأة أخرى. وأن بيننا هوة؟! كل هذا لا يهمني الآن لأني عائش الآن في حقيقة واحدة إي سعيد هنا.. وأن قلبي هنا!" [1].

متى يسيطر العقل:

ما إن ينتهي هذا الحب، أو هذه الصلة المعقودة بين الطرفين، حتى ينجلي الغبار عن الحقائق، فيرى من كان لا يرى، ويفهم من كانت قدرته على الفهم معطّلة، ولهذا يصرخ مشلينيا في وجه بريسكا التي نعت إليه حبّه وطلبت إليه أن يصحو ويبصر: " لا أريد، لست أريد أن أبصر الآن، الإبصار لي موت، أتريدين أن أموت؟" [2]

التداخل بين الحلم واليقظة:

هؤلاء الأبطال، في مسرحية أهل الكهف، يفزعون دائماً من الحقيقة إلى الحلم، الحلم لديهم حقيقة لا تصدق، حقيقة مفزعة مزعجة.

ها هو مشلينيا يصرخ بعد أن جابهته بريسكا بالحقيقة (كمن أصابه خبل يمد يده نحوها): " بريسكا عزيزتي تعالي.. أنت هي... رباه.. أنت لست إيّاها.. لست إيّاها... ومن تكونين إذن؟ أنت؟ أنا نائم أنا؟ أحي أنا؟ أأكون في حلم مضطرب مختلط إلهي؟ إلهي أيها المسيح.. أيها الآله. أعطني عقلي أرى به.. أعطني النور، أو أعطني الموت، اليقظة، النوم، العقل، العقل.. مرنوش، أين أنت يا مرنوش؟ أين نحن؟ أين نحن الآن؟ أحلام الكهف؟ أهي أحلام الكهف؟ أأنا في حقيقة؟ أأنا في الكهف؟ ما هذه الأعمدة؟ (يتخبط بين العمدان في البهو).

إلي يا مرنوش يا يمليخا.. إننا لا نصلح للحياة.. إنا لا نصلح للزمن.. ليست لنا عقول.. لا نصلح للحياة! [3]

والحلم المفزع المزعج، لديهم، ما هو إلا حقيقة التي تثقل على عقولهم، وتفزع أفئدتهم، يرون الأحلام، فإذا هي أحلام موحدة، ويتساءلون: " مرنوش: مشلينيا؟ أيرى ثلاثتنا حلما واحداً.

---

(1) نفسها: ص 129.
(2) نفسها: ص 130.
(3) مسرحية أهل الكهف: ص 118 – 119.

مشلينيا: وما يمنع؟ نحن في مكان واحد، وفي حال واحدة، تتسلط علينا أفكار واحدة" [1] ولكن يضيعون بين الحلم والحقيقة ولا يعودوا يدركون الفاصل بينهما فتتداخل الحقيقة بالحلم، والواقع والخيال. وعلى هذا تبدأ عملية استيهام كبيرة ففي نظر مشلينيا: " الحلم وحده هو الذي يستطيع فيه الإنسان أن يعيش مئات الأعوام دون أن يشعر بمرها.. " [2]

وبالحلم، يهرب أهل الكهف إلى ما يحبون، وما يتمنون، مما يكرهون ويرفضون: " مشلينيا: أحمد الله على أنه حلم.. وإلا كنت فقدت بريسكا إلى الأبد... مرنوش: نعم.. وا فرحتاه.. وأنا... كذلك... يمليخا: وأنا أيضاً... إذن غنمي لم تزل ترعى الكلأ في موضعها.. "[3].

وعبر الحلم، يمارس مشلينيا بخاصة عملية تعويض وإذ يرى الحلم الذي هرب إليه دون وعي منه، يحمل إليه ما يسره.

يخاطب مرنوش، متنهداً ُ في لذة.

كم يجمل الحلم الأشياء والأشخاص!

مرنوش: وكم يشوهها ويبشعها أيضاً!

مشلينيا: نعم. نعم.. إنها كذلك كانت في الحلم كالغريبة عني لا تصلها بي صلة... ثم فكرة الشبه.. وفكرة الحفيدة.. تلك كلها من فنون الحلم التي يبشع بها الحقيقة. نعم يا مرنوش.. إن الحلم أحياناً كالفن لا ينقل الحقيقة كما هي بل يسبغ عليها من عبقريته جمالاً لم يكن، أو بشاعة لم تكن!" [4]

وحينما تجابههم الحقيقة بدلائلها التي لا تدحض، يعترف فوراً من مات قلبهم، وفقدوا الصلة بمن يحبون، أما مشلينيا الذي ما يزال حبه لبريسكا حياً نابضاً، فهو المستفيد الأول من علمية الإيهام ولهذا يصرخ مرنوش في وجهه:" إنها ثياب الحلم يا مشلينيا.. الآن.. لم يبق شكّ.. في أنها كانت يقظة.. عذّب نفسك أيّها المسكين.. أما أنا فلا يهولني أن أعلم هذا. إني إنما رجعت لأموت لأن قلبي كان قد مات. إنك أنت الذي أوهمنا أنه حلم، لقد أمكنك أن تخدع منا العقل، ولكن القلب لم يخدع، لأن قلبي كان قد مات..

مشلينيا: أقر بأن قلبي لم يكن قد مات.

مرنوش: نعم.. القلب... نافورة الأحلام والآمالي.. [5]

---

(1) نفسها:ص 140.
(2) نفسها: ص 142.
(3) نفسها: ص 142- 143.
(4) نفسها: ص 144.
(5) نفسها: ص 147 -149 .

هكذا تتداخل اليقظة بالحلم، والحقيقة بالخيال، حتى يصيب الشك كل شيء فأيام سطوة الزمن يشك الجميع بكل شيء، ويغدو الحلم مهرباً، واليقظة كابوساً، وإذ يشك مرنوش بذاته، يرى أنهم جميعاً أحلام الزمن، فهو وجود مؤقت لا يلبث أن يزول، إنهم وهم لا حقيقة.

لكن مشلينيا يرفض ذلك، يتمسك بوجوده، ببقائه، فهم الحقيقة، والزمن هو الوهم. " كلا.. كلا.. لسنا حلماً.. لا بل الزمن هو الحلم. أما نحن فحقيقة.. هو الظل الزائل ونحن الباقون.. بل هو حلمنا.. نحن نحلم بالزمن.. هو وليد خيالنا وقريحتنا ولا وجود له بدوننا" [1] أما بريسكا فهي على النقيض، إن وجودها لا شك فيه على الإطلاق، ويقظتها ثابتة حاضرة، بل إن حضورها الزمني، في غياب حضور الآخرين الزمني يولد عندها توجها من نوع آخر نحو الحلم، ولذا غادرت الحقيقة " والتحقق بالحلم.. الم تر في المنام حلماً: كأنها دفنت حيّة، لقد جعلت من حلهما حقيقة، وذهبت إلى الكهف لتدفن حية فحين عجز حبيبها عن الالتحاق بزمنها التحقت هي بزمنه.

الجمال:

وقد أتيح ليمليخا أن يعرف ذلك النوع من الحقيقة الجوهرية ماثلاً في الجمال فالجمال موجود منذ الأزل، وهو حقيقة باقية خالدة وقد كان إدراك الراعي لهذه الحقيقة هو وسيلته لمعرفة الله وإدراك قدرته ويتجسد ذلك عندما رأى يمليخا وهو على ظهر الجبل ذات يوم ذلك المنظر الجميل، خيل إليه أنه رأى ذلك الجمال من قبل، إذن فالجمال مبدأ قديم وهو مبدأ باق ويتكشف لنا خلال التأمل، وهو دليل كاف عند المؤمنين على وجود القوة الأولى الدافعة، أو على وجود الله.

وبهذا الإيمان استطاع يمليخا أن يستغني عن علاقاته بالحياة فقد اقتنع بحياة أخرى وهي حياة الروح.

فكرة التصوف:

ويرتبط بهذه الأفكار المحورية في المسرحية فكرة التصوف فنحن عندما نفقد العلاقات التي تربطنا بالحياة أو يوم لا تتاح لنا فرصة المشاركة في الحياة على أساس من هذه العلاقات عندئذ يكون أمامنا مهرب منها وعندئذ يتهرب الإنسان ويعيش حياة صوفية إلى حدّ كبير، حدث هذا لبريسكا الأولى فقد صارت قديسة ولكن لماذا صارت قديسة؟ لأنها في الحقيقة لم تستطع أن تحقق علاقاتها بالحياة، فقد كان ارتباطها بالحياة ارتباطاً بمشلينيا وقد عاشت طوال حياتها تنتظر مشلينا ولم تكن تنتظر المسيح فلم يكن من الممكن أن تعيش حياتها الطبيعية إلا مع مشلينيا ويوم افتقدته لم تجد بداً ممن أن تترهب، ومن أن تتخذ صورة القديسات ونظر الناس إليها على أنها قديسة وأنها لم يكن لها مأرب في الحياة، والحقيقة أنها كانت مرتبطة بالحياة برباط وجداني وثيق، هو ما

---

(1) نفسها: ص 154.

كانت تعبر عنه بالرباط المقدس، فإذا انتقلنا سريعا لنقف أمام حكم بريسكا الثانية على بريسكا الأولى وجدناها تقول عنها " لا شك أن هذه القديسة كانت تفضل أن تكون امرأة لو أنها استطاعت "، ومعنى ذلك أننا لا نفرّ من الحياة إلا عندما نفشل في أن نعيشها وتذرّعنا بهذه الصوفيّة لا يمكن أن يموه حقيقة موقفنا، وهو أننا لا نستطيع أن نتكيف مع واقعنا وسواء في ذلك أن يكون فرارنا منها إلى حياة مثالية أو روحية صوفية أو إيمان متطرف، ومن أجل إبعاد هذه الخرافة كانت بريسكا الثانية حريصة على أن تبعد عن نفسها كل شبهة قداسة أو تصوف حيث ألحت على غالياس أن يذكرها للناس فيما بعد حين يقص قصتها على أنها امرأة أحبّت لا على أنها قديسة.

فكرة البعث

ثم نقف بعد ذلك عند قضية البعث، فنحن نرى مرنوش في ثورته الأخيرة وهو يستقبل الموت ينكر أن يكون هناك بعث، غير أن مشلينيا لا يأخذ بوجهة نظره ويعد ذلك كفراً منه وعودته إلى الوثنية. أما مشلينيا فطبيعي أن يميل إلى الإيمان بالبعث وبعودة الروح مرة أخرى، وعلى حين يفنى الجسد مع مضي الزمن تبقى الروح حية باقية في عالمها الخاص، وتعود الروح إلى الحياة وتدب في الجسد، ولا يكفي هذا سبباً لاستمرار الحياة بل لا بد من حساب عامل الزمن حين تستطيع الروح أن تعيش في جسم إنسان بين الناس وبغير ذلك لا جدوى من بعث الروح، وقد كانت تجربة أهل الكهف مصداقاً لذلك، فقد بعثوا بعد نوم طويل كأنه الموت، بعثوا بأجسادهم، ولكنهم سرعان ما ارتدوا إلى ذواتهم عندما تبينوا عدم قدرتهم على معايشة ظروف الحياة المادية الجديدة التي نزلوا إليها.

يقول توفيق الحكيم مخاطباً صديقه الفرنسي أندريه: لا أكتمك أنني ساعة كتبتها لم أكن تحت تأثير القرآن وحده، بل أيضاً تحت تأثير مصر القديمة، لقد قرأت كتاب الموتى والتوراة والأناجيل الأربعة.. إن مصر القديمة كانت واقعة تحت سلطان كلمة واحدة ملكت عليها فكرها وقلبها وعقائدها ومشاعرها: " البعث"، وهي كلمة ذات أربع وجوه كالهرم: وجهها الأول الموت، ووجها الثاني الزمن، ووجهها الثالث القلب، ووجهها الرابع الخلود " ويستطرد: " هل أنا على حق في تفسير الكتب السماوية تحت ضوء مصر القديمة" [1].

(1) غازي يموت: الفن الأدبي أجناسه، وأنواعه، ص 187.

فكيف عالج الحكيم فكرة البعث؟

إن المتأمل في هذه المسرحية، يلتقي ثلاثة أشكال من البعث تتبدى خلالها:

أولها: البعث بمعنى خلود الذكر أي هي الحياة التي يعيشها الإنسان، بعد موته من خلال ذكره، فالبعث هنا، هو ما يحفظه التاريخ من أسماء العظام وأعمالهم، فالزمن يمحو كل شيء، ولا يبقى في ذاكرة التاريخ إلا من يستحق الذكر [1].

فهذا الشكل من الخلود هو المعنى الوحيد للبعث عند الوثنيين، فهم يكتشفون أن الحياة نهايتها الموت، وأن كل ما يفعله الإنسان يذهب أدراج الرياح: هي العبثية، العبثية المطلقة التي تقلل من قيمة الحياة، لأن نهايتها الفناء، وليس لأن هناك حياة أخرى، ليست هذه الحياة إلا تمهيداً لها. [2]

من هنا بدأ " البعث " خلوداً عن طريق العمل، وهي الفكرة التي توصل إليها جلجامش بعد سفره الطويل بحثاً عن الخلود وطلباً للمعرفة [3].

ثانيهما: البعث بمعنى عودة من ذهب، أو اختفى، أو نام لمدة طويلة، وهذه حال أهل الكهف وأوراشيما الياباني [4] والراعي المؤمن [5] وهؤلاء جميعاً على اختلاف قصصهم، ومنابعها الدينية الأسطورية، كانوا أحياء ثم ناموا، أو ماتوا، أو اختفوا ثم عادوا إلى الظهور.

ويعبر مرنوش عن صدمته وهو القديس المسيحي المؤمن لفشل البعث ففكرته كانت القيامة والخلود، وها هو، بعد موت محقق (أو نوم ثلاثمائة عام) يرى أن البعث ليس سوى عودة مؤقتة يتبعها الموت والفناء، فالحياة الخالدة، غير موجودة والخلود، إنما يكون فقط بالأعمال العظيمة، وهذه الفكرة أقلقت مشلينيا المؤمن بالبعث فتحسر على صديقه يموت عارياً مجرداً من الأيمان [6]

ثالثاً: البعث الذي يؤمن به أصحاب الأديان السماوية، أي القيامة بعد الموت للبشر جميعاً حيث يحاسبون على أعمالهم، فمنهم من يدخل الجنة وكلهم خالدون، ويمليخا ومشلينيا من هذا النوع المؤمن، أما بريسكا فقد كانت موزعة الرأي بين مفهومين للبعث (ثانيهما وثالثهما) تخاطب بريسكا غالياس بعد أن فاضت روح مشلينيا وهي بقربه: " آه يا غالياس..! إني أبكي تلك السّعادة التي لمعت كالبرق لحظة ثم

---

(1) مسرحية أهل الكهف: ص 152.

(2) هذه الفكرة الوثنية القديمة كانت موجودة عند معظم الأمم القديمة، وبرزت في تراثنا الأدبي والفكري، راجع بهذا الشأن: فراس السواح، ملحمة جلجامش ص 19- 21.

(3) غازي يموت: الفن الأدبي أجناسه وأنواعه، ص 134 من دراسته وما بعدها.

(4) المسرحية: ص 46 و ص 163-167.

(5) نفسها: ص 32-33.

(6) نفسها ص 152.

انطفأت.. مشلينيا لفظ النفس الأخير وهو يأمل في الملتقى، نعم إلى الملتقى يا حبيبي مشلينيا، هنا محال... لكن في جيل آخر حيث لا فاصل بيننا، غالياس: في جيل آخر؟

بريسكا: نعم.. أو في عالم آخر "[1]

وبعد هذا يمكننا أن نلمس الآن من مجموع هذه الأفكار الاتجاه الفكري للمسرحية.

نحن في المسرحية بإزاء قوم يبعثون بأزواجهم وبأجسادهم لمواجهة حياة غريبة لديهم والمطلوب منهم أن يعيشوا هذه الحياة وبعد محاولات مختلفة يَرْتَدُّ الجميع وقد فشلوا في الاستمرار في الحياة، إلى أنفسهم وإلى حياتهم الروحيّة التي يحيونها بعد الموت، فما معنى هذا الارتداد ولماذا حدث وما دلالته؟!

إن توفيق الحكيم يرتبط هنا ارتباطاً وثيقاً بالفكر العربي القديم في جوهره، إذ يذهب إلى أن حياة الإنسان الباطنة هي الحقيقة فالذات الإنسانية هي الأصل، ولها التقدم على العالم الموضوعي بل أن الذات هي التي تعطي الموضوع معنى.

وأهم قرار كان على الذات، ممثلة في أهل الكهف، أن تتخذه هو ذلك القرار الخاص بحقيقة الزمن، لقد خرج الجميع من الكهف ليواجهوا الزّمن، أكان هذا الزمن حقيقة؟ الذات هي التي تجيب على هذا السؤال والذات لا يمكن أن تقرّ للزمن بقيامه بوصفه حقيقة مستقلة ما دامت هي التي تعطي الأشياء وجودها. فالزمن عند مشلينيا لا يعبر عن حقيقة بل هو خيال ووهم نصنفه نحن كذلك فالذات هي الحقيقة، أما الزمان فوهم.

هذا ما قاله مشلينيا، وما يمكن أن يقوله الحكيم نفسه، إن مشلينيا له فهمه الخاص للزمن وهو فهم لم يقرّه صديقه مرنوش عليه، ولم يكن ليقره عليه يمليخا، وعلى أساس من مفهوم الزمن يتحدد معنى الحياة، معنى الوجود الموضوعي، لدى كل منهم، فالعلاقة بين الذات والموضوع في قصّة أهل الكهف وما كان من صراع بينهما إنما يفسرها مفهوم مشلينيا ومرنوش للزمن.

وقد قلنا أن الحكيم يتجه في فهمه لفكرة الزمن الاتجاه العربي السحري القديم، الذي يردّ إلى الذات كل حقيقة وأنه يكاد ينطلق بهذا الاتجاه من خلال مشلينيا نفسه لأننا سنجد أن فهم مشلينيا للزمن يتفق تماماً في اتجاهه العام من تلك الفكرة التي تمثلت عملياً في الإيقاع البنائي الفني للمسرحية ذاتها وهو عمل الحكيم وحده بلا شك.

فما حقيقة الزمن عند مشلينيا؟، وبهذه المناسبة نذكر أن بعض الباحثين خيل إليهم أن الحكيم كان مضطرباً في فهمه للزمن، أهو حقيقة أم وهم، والواقع أنه ليس هناك اضطراب، إذا نحن نظرنا إلى مفهومي الزمن عند مشلينيا وعند مرنوش ويمليخا، فالمسرحية تصور هذين المعنيين للزمن لكي نخلص آخر الأمر إلى وجهتها.

---

(1) نفسها: ص 161.

أما مشلينيا فالزمن عنده كما رأينا يمثل حقيقة قائمة وإنما هو تصور عقلي " إن تلك القوة المركبة فينا وهي العقل، منظم جسمنا المادي المحدود..... آلة المقاييس والأبعاد المحدودة.. هو الذي اخترع قياس الزمن، ولكن فينا قوة أخرى تستطيع هدم كل ذلك".

ولا شك أن مشلينيا هنا يتكلم عن قوة الروح أو الوجدان ومن ثم يرتبط في فهمه للزمن بالفكرة المقابلة التي تجعل الزمن أنانياً أي لا تجعله شيئاً منفصلاً عن ذواتنا بل داخلاً في نسيج الحيوات الإنسانية، ومن ثم فإن معناه لا يتحدد إلا خلال سياق عالم التجربة أو خلال سياق الحياة الإنسانية بوصفها المجموع الكلي لهذه التجارب.

ومن هنا نفهم لماذا لم يقم مشلينيا وزناً للفترة الزمنية التي تزيد على ثلاثمائة عام والتي كانت تفصل بينه وبين أهل المدينة، فهو لم يقم لها وزناً لأنه لا يعترف للزمن بحقيقة خارجية ولا يعترف بطريقة قياسنا له لأنها طريقة عقلية صرف، وهو قبل كل هذا لم يحس في نفسه بمضي هذا الزمن بل كان يحس برغبة ملّحة في متابعة تجاربه الإنسانية بخاصة تجربة الحب التي ما زال قلبه متفتحاً لها، والتي بدأت ذات يوم قبل أن يلجأ إلى الكهف للمرة الأولى، وإذن فليحسب زميلاه والناس الزمن كيفما أرادوا فلن يؤثر هذا الحساب والتحديد في الحقيقة التي تستشعرها ذاته.

لقد خرج مشلينيا من الكهف لكي يستأنف تجربة الحب وهذا النوع من التجربة مجاله الوجدان أو القلب لا العقل وفي الوجدان يمكن أن تتجمع مئات السنين لكي تعبر عن لحظة واحدة في اللحظة القائمة، فالوجدان، أو الذات يشكل الزمن تشكيلاً خاصاً يوافق التجربة، إنه تشكيل ذاتي يأخذ فيه الزمن صفة النسبية، أو هو يتسم بنوع من التوزيع غير العادل وعدم الانتظام وعدم التماثل في القياس الشخصي للزمن وهي صفة تختلف اختلافاً أساسيا عن الوحدات المنظمة والمتماثلة والمتساوية تلك التي تميز القياس الموضوعي.

من أجل ذلك لم يرع مشلينيا لمعرفته حقيقة الأعوام الثلاثمائة لأنها بالنسبة إليه لم تكن حقيقة مطلقة، وإنما الحقيقة هي التي يحسّها في نفسه، وهي أنه يستطيع أن يحّب. ومن ثم يستطيع أن يعيش في الحياة من أجل هذا الحب كأن ما كانت الظروف الخارجية التي يضطرب فيها الناس وقد كان لا بد لكل فرد من أفراد أهل الكهف أن يرتبط بالحياة بنوع من الرباط لأن الحياة لا يمكن أن تتحقق في صورتها التامة إلا خلال علاقات الذات بالموضوع، وقد سبق أن رأينا مرنوش يقرر هذه الحقيقة، فإذا كان لا بد من ارتباط مشلينيا في الحياة أي ارتباط ذاته بموضوع، فما طبيعة ذلك الموضوع الذي يمكن أن ترتبط به والذي يتمشى مع نظرته السابقة للزمن؟

الواضح أن هذا الموضوع لا بد أن يكون غير زماني أو بتعبير أدق لا بد أن يكون بمنأى عن التأثر بأي حقيقة موضوعية للزمان ومن ثم كان ارتباط مشلينيا بحب بريسكا، فارتباط مشلينيا بالحياة إنما كان من خلال ذلك الحب، أيمكن أن يتغلب الحب

على كل عقبة في سبيل مشلينيا لمتابعة تلك الحياة التي هبط إليها من الكهف؟ هذا ما سينكشف عنه الصراع بين ذاته المحبة، والزمان من حيث هو حقيقة موضوعية.

كان مشلينيا يحب بريسكا الأولى لا الثانية وكان يحب بريسكا الأولى في الثانية كان يحب صفات روحانية تميزت بها بريسكا الأولى لم تكن متوفرة في بريسكا الثانية ومشلينيا يبحث عن الأشياء التي أحبها فعرفها ذات يوم في بريسكا الأولى، إنها لم تمت في نفسه أو يتقادم بها العهد بل هي حية أبداً جديدة أبداً إنها صفات غير زمنية، أي لا تتغير مع الأيام، وشيئاً فشيئاً تكتشف الحقيقة، حقيقة أنه لم تقم بين مشلينا وبريسكا الثانية علاقة حبّ والسبب أنه أنكر حقيقة قيام الزمن وأنكر نتيجة لذلك كل تغير صادفه في الموضوع أو في بريسكا الثانية.

وبعد،

فهذه هي مسرحية أهل الكهف، هذا العمل الأدبي المسرحي لتوفيق الحكيم الذي أثار جدالاً واسعاً بين أهل الأدب والمسرح، وتناوله الدارسون والنقاد بالتعليق والتحليل وأصدروا بشأنه كثيراً من الأحكام.

وإذا كان هناك من ذهب إلى القول إن المسرحية وسواها من المسرحيات الذهنية قد أخفقت بالتمثيليات، ورد ذلك " إلى خروج هذه التمثيليات عن ميدانها الطبيعي، وعدم اتساقها مع الأدوات الميسرة للتعبير في التمثيلية وهي أدوات مشتركة من اللفظ والممثل والمسرح والنظارة بخلاف الفنون الأدبية الأخرى التي أداتها اللفظ وحدَه " [1] فإن هناك من نظر إليها من وجهة نظر أخرى، ورأى أن توفيق الحكيم قد " وفق توفيقاً كبيراً في استخدام هذه القصة للتعبير عن الحياة وحقيقتها الأولية، والحياة ليست جوهراً يحرص عليه الناس لذاته بل هي مجموعة من الروابط والعلاقات، بحيث إذا ضاعت تلك الروابط والعلاقات انمحت من تاريخ الإنسان، ولم يعد لهذه الحياة معنى وقيمة.. " [2]

إن لهذه المسرحية قيمتها الأدبية الرفيعة، لأنها تضّم إلى قيمتها الفكرية والفلسفية قيمة إنسانية شعورية، تمنحها الحرارة والحيوية وطاقة فنية إيحائية تنمّ عما تشتمل عليه من فكر وشعور وصدق تجربة وانفعال.

---

(1) سيد قطب: النقد الأدبي، أصوله، ومناهجه، ص 86.

(2) د. محمد مندور: المسرح، ص 110.

مسرحية " مأساة الحلاج " لصلاح عبد الصبور
البناء الدرامي والتشكيل

مسرحية " مأساة الحلاج " لصلاح عبد الصبور
البناء الدرامي والتشكيل

ماهيّة الدراسة ومنهجها:

هذه المسرحية تمثل الحلقة الأخيرة من تطور عبد الصبور الشعري حتى دخل ميدان المسرح، إذ لم يكن دخوله فيه مجرد ولع بالتجديد بقدر ما كان حصيلة لتطوره الفني.

ونتناول في هذه الدراسة الروافد التي استقى منها المؤلف مسرحيته والتأثيرات العربية والأجنبية التي خضع لها، ليخلص من كل ذلك إلى قضيته الفكرية التي حاول علاجها من خلال المسرحية وهي، التزام الفنان: منبعه وحدوده وكيفيته ووسيلته، و سنتبين مدى تأثر المؤلف في بناء مسرحيته بالنماذج المختلفة ونجاحه في التعبير عن المواجد الصوفية التي برع الحوار في تجسيدها.

فقد توخينا من خلال هذه الدراسة الوقوف على الملامح العامة للمسرحية والبناء الدرامي واللغة فيها، وكان الدافع لبحث هذه المسرحية: تبيان مدى الدور الذي وصله عبد الصبور في تطوره الشعري؟

ثم ما مدى أغناء شعره بالعناصر الدرامية؟

وبالتالي استكناه التحول من القصيدة الغنائية في نتاج الشاعر إلى القصيدة الدرامية الطويلة التي تعد معلماً من معالم تطوره.

وتقسيم الدراسة بهذا الشكل، ينبع من النظر العام في المضمون، ولذلك فإن معظم الحديث اتجه مباشرة إلى التعامل مع النص المسرحي تعاملاً لا يحاول أن يفرض عليه أفكاراً مسبقة.

فكان المنهج الأكثر تلائماً هو التحليلي التفسيري، فهو الأكثر طواعية للاتجاه، ذلك الاتجاه الذي تكون فيه القضية الفكرية التي تعالجها المسرحية، ابرز الخطوط البارزة في نسيج العمل الفني.

2- التمهيد:

لقد ظل عبد الصبور يغني قصيدته بالعناصر الدرامية، واستمر هذا التطور في التنامي حتى كانت هذه المسرحية هي الثمرة الأولى له.

فقد بدأ الشاعر نتاجه الفني في منتصف الخمسينات متأثراً بجماعة " أبولو" والمهجريين، والشعراء الرومانسيين الغربيين [1]

---

(1) ديوان صلاح عبد الصبور، دار العودة، الطبعة الأولى، بيروت 1972، ويمثل ذلك قصائد مثل " سوناتا " ص 42 والرحلة ص 44 الوافد الجديد ص 46 والإله الصغير " ص47.

ثم تجاوز هذه المرحلة وكسر نطاق العزلة، وشارك في التجارب العالمية المحيطة به، وتخطى إطار الشكل العروضي التقليدي، والمضمون الذاتي الحالم، إلى القصيدة التي أطلق عليها " قصيدة الوجدان الجماعي " والتي ظلت ثنائية تدور في فلك الذاتية.

ثم بدأ الشاعر في قصائد مثل " الناس في بلادي " [1] و " هجم التتار" [2] ينمي البذور الدرامية المستكنة في أعماقه، فيعالج تجاربه معالجة موضوعية مع بقاء صوته الغنائي، الذي لم يعد يسرف كثيراً في الإصغاء له، واستبدل به القص والحوار والتجديد في صوره الشعرية.

ويكتسب اكتشاف الحكاية الشعرية في رحلة الشاعر الفنية معلماً هاماً من معالم تطوره نحو الدرامية، التي وجدت شكلها المستقل في " مأساة الحلاج" لأن هذه الحكاية تضعف حدة العناصر الغنائية، وتتيح أمام الشاعر بعداً موضوعياً للتعبير عن قيمه الفكرية بشكل موح بعيد عن التقريريّة. ثم كانت " القصيدة الطويلة " في نتاج الشاعر معلماً من معالم تطوره نحو الدرامية فلم يعد يتأمل تجاربه تأملا غنائياً بل راح يحولها إلى " فعل شعري" أصبح الشاعر يستغل كل وسائل التعبير الدرامي من حوار ونجوى ذاتية وما إلى ذلك، لكي يجسم تجربته الذاتية في إطار موضوعي، كما في قصائد " رحلة في الليل " و " الظل والصليب" و " مذكرات الملك عجيب بن الخصيب " و " مذكرات الصوفي بشر الحافي" و " أقول لكم " وغيرها كثير[3].

والقصائد الثلاث الأخيرة تمثل – أكثر من غيرها – الأعمدة التي ارتفعت فوقها " مأساة الحلاج" لدرجة أن المسرحية حوت بعض المقاطع من " أقول لكم ".

وهذا يوحي بأن المسرحية تتخلق في وجدان الشاعر منذ فترة ليست بالقصيرة وأنه أطال من معايشة شخصياتها، وتطور بها تبعاً لتطور نظرته ونضجه.

يتبين من ذلك- مثلاً – من المقارنة بين الموقف السلبي للصوفي " بشر الحافي " وموقف الحلاج القريب من الإيجابية والفعل.

وهذا كله يشير إلى أن استخدام صلاح عبد الصبور لهذا الجنس الأدبي، لم يكن مجرد ولوع بالتجديد، بقدر ما كان حصيلة لتطوره الفني، وتأثراته المختلفة، ونخص منها هنا تأثره بـ " أليوت " الذي مثل أمام الشاعر أنموذجاً هادياً، سواء في تجاربه الشعرية الغنائية أم في نتاجه المسرحي، بعد أن أدرك أن الدراما الشعرية من أفضل السبل للتعبير عن الواقع.

---

(1) الديوان، ص29.
(2) نفسه ص 14.
(3) الديوان: ص 7، 148، 243، 261، 155، 70 على الترتيب.

لقد وصل عبد الصبور إلى المسرح الشعري بعد تطور فني هادئ وناضج، لأنه منذ البداية كان شاعراً حزيناً- أو متألماً كما يقول هو [1] – يعكس عذابات الفرد الإنساني وبحثه عن قيم جديدة تقيه شر الجدب العاطفي والروحي في عالم الأشخاص والأشياء، ولم يكتب قبل الدراما الشعرية شيئاً غير الشعر أو عن الشعر وكادت همومه الفنية تنحصر في التركيز على المشكلات الفنية للقصيدة الغنائية، فجاء إلى المسرح وهو يحمل حصيلة تركيزه هذا طوال أربعة عشر عاماً.

وعلى ذلك يمكن القول – دون كثير من التجاوز – أن شاعرنا عندما نقل اهتمامه إلى المسرح الشعري، كان ذلك خطوة بارزة في تطور هذا الجنس.

بل أن البعض [2] يجعل مسرحه الشعري هو التطور الحقيقي للدراما الشعرية بعد شوقي لأنه نجح – في رأي من قال بذلك – في إقامة " التراجيديا الكلاسيكية"، تراجيديا، البطل النبيل ذي السقطة الواحدة، والتي فشل شوقي في استلهامها لانطلاقه من مفهوم أدبي أبعده عن الدراما، على حين كان المفهوم الدرامي أكثر وضوحاً عند عبد الصبور.

3- المســـرحية

3-1 مأساة الحلاج:

هذه المسرحية يحكمها منذ البداية اتجاهان، الأول منهما موضوعي والأخر شكلي، أما الأول فهو ما يسمى بالمضمون الذي يحويه العمل، والذي أراد عبد الصبور منذ البداية أن يقدم لنا فيه فكرة التزا م الفنان تجاه مجتمعه كأحد مثقفيه الذين يعون مساوئ الحكام، واستشراء سطوتهم وجبروتهم وما يترتب على ذلك من سوء توزيع الثروة ومن ظلم أو اضطهاد يؤدي إلى الدمار الروحي للشعب، وفقدان ثقته بالعدالة الألهيّة.

".... أما القضية التي تطرحها المسرحية فقد كانت قضية خلاصي الشخصي، فقد كنت أعاني حيرة مدمرة إزاء كثير من ظواهر عصرنا، وكانت الأسئلة تزدحم في خاطري ازدحاما مضطرباً، وكنت أسأل نفسي السؤال الذي سأله الحلاج لنفسه: ماذا أفعل؟

وهنا ألقت المسرحية قضية دور الفنان في المجتمع وكانت إجابة الحلاج هي أن يتكلم... ويموت، فليس الحلاج عندي صوفياً فحسب، ولكنه شاعر أيضاً، والتجربة الصوفية، والتجربة الفنية تنبعان من منبع واحد وتلتقيان عند نفس الغاية، وهي العودة بالكون إلى صفائه وانسجامه بعد أن يخوض غمار التجربة.

---

(1) حياتي في الشعر ص 119، 120.
(2) سامي خشبة: قضايا معاصرة في المسرح، ص244.

كان عذاب الحلاج طرحاً لعذاب المفكرين في معظم المجتمعات الحديثة، وحيرتهم بين السيف والكلمة بعد أن يرفضوا أن يكون خلاصهم الشخصي بآطّراح مشكلات الكون والإنسان عن كواهلهم.

وكانت مسرحيتي مأساة الحلاج معبرة عن الإيمان العظيم الذي بقي لي نقياً لا تشوبه شائبة، وهو الإيمان بالكلمة " [1]

وكلام عبد الصبور السابق "يتضمن وجهة نظره فيما يتعلق بقضية الالتزام وبالدور الذي يتحتم على الفنان أن يلعبه ليساهم في إصلاح الكون، أو على الأقل مجتمعه ليعود به إلى صفائه وانسجامه ووسيلته في ذلك الكلمة التي آمن بها أشد الإيمان "[2]

أما الاتجاه الثاني فهو الاتجاه الشكلي الذي اتبعه عبد الصبور ليقدم لنا من خلاله قضيته التي التزم بها.

2-3 فمن هو الحلاج؟

الحلاج في هذه المسرحية هو مثقف معاصر، اتخذ لنفسه موقفاً محدداً ملتزماً تجاه قضايا وطنه المصيرية التي تتلخص في الاستعباد الذي يفرضه الحاكم على الشعب يحرمه الحرية.. والظلم الذي يتعرض له المحكومون في غيبة العدل.

والكذب والنفاق الذي ينساق إليه الناس خوفاً من قول الصدق وما يترتب على كل ذلك من كره وبغضاء تقتل الحب.

وقد حاولت المسرحية أن تلم بطرف من أطراف حياة هذا الرجل وتتحدث عن مأساته الفاجعة، وقد تحدث كثيرون عن حياة هذا الصوفي الشهيد، وذكروا بعض أقواله المحيرة، والتي يقف الفكر أمامها مبهوراً لا يدري كنهها، أبانوا بلمحات خاطفة عن أخباره في سجنه ومحاكمته وقتله. [3] حتى ليمكننا على ضوء ذلك أن نتبين، مدى نجاح هذه المسرحية، ونقدر ما فيها من مواقف، ومدى ما وصل إليه المؤلف من بيان لملامح شخصية هذا الرجل، والقيم الروحية والخلقية، والاجتماعية والإنسانية التي استطاعت هذه المسرحية أن تحتوي عليها.

والمسرحية ذات قصة بسيطة عادية قصة الحسين بن منصور، الصوفي الزاهد في الدنيا الذي هاجر إلى الله، ولبس خرقة التصوف، ثم عاد فنازعته نفسه أن يخلعها، وينزل إلى الناس ليعظهم، والتف حوله خلق كثير، وأكثرهم من الفقراء، وفي إحدى عظاته، اندس بين المستمعين إليه ثلاثة من الشرطة، ما كادوا يستمعون لأقواله، حتى أيقنوا أنه يجدف فقادوه إلى السجن وعقدت لمحاكمته محكمة من ثلاثة قضاة، أحده م

---

(1) صلاح عبد الصبور: حياتي في الشعر ص 145.

(2) انظر: د. نعيمة مراد محمد: المسرح الشعري عند صلاح عبد الصبور: ص202.

(3) د. مصطفى عبد اللطيف السحرتي: دراسات نقدية في الأدب المعاصر، ص 313 -314.

مالكي والثاني حنفي والثالث شافعي وهو أبن سريج، وكانت التهمة الموجهة إليه من شقين: بذر الفتنة والإفساد، والمروق من الإيمان والإلحاد.

وفي أثناء انعقاد المحكمة، جاء كتاب من وزير القصر بأنه عفا عن اتهامه ببذر الفتنة وترك للقضاة الحكم في حق الله.

ولم تجد المحكمة البرهان الثاني على إدانته، ولكنها سمعت بعض أقواله في الحلول في الله، وجيء بشهود من الغوغاء لتحكم على ما قال، وفي أثناء المحكمة أستعفى أحد القضاة وهو ابن سريج ومع هذا سار القاضيان في نظر القضية، وحكما بالإعدام على مقتضى شهادة الغوغاء. هذا هو هيكل هذه المسرحية في كلمات، وملخص شخصية الحلاج، وهي تنطوي على قصة بسيطة ويمكن أن تطبق على أي صوفي لاقى حتفه، من أمثال السهروردي المقتول، في عام 587 هـ ونصير الدين الطوسي وغيرهم من المتصوفين، الذين قتلتهم كلماتهم المحيّرة.

وها نحن أولا نبادر الحديث عما جاء بهذه المسرحية، وما انطوت عليه من قيم، وما ضمت من ملامح شخصية الحلاج، وعن كيانها الدرامي وما حوت من شعر في شيء من التفصيل.

3-3 روافد المسرحية:

اتضح فيما سبق مدى الصلة الوثيقة بين المسرح والتاريخ والأسباب التي تدفع بالكاتب المسرحي إلى أن يبرز على لسان أبطال لهم من جلال العراقة ما يدعم القضية التي تشغل اهتمامه، ويساعد على وضوحها وفلسفتها.

وقد استوحى الشاعر مضمون مسرحيته من الإطار العام لحياة الحلاج، محاولاً المزج بين اجتهاده الصوفي ودوره الإصلاحي " فالحلاج الصوفي يرى أن الكون صدر عن الله سبحانه وتعالى انعكاساً لمشيئته، وبما أنه عز وجل خير مطلق، فلا بد أن يكون الكون كذلك.

وعليه فإن مصدر ما نعانيه من شرور هو البشر الذين ينبغي عليهم العودة إلى الخير ليكونوا ظلالاً للخير الإلهي، فيبدأ كل إنسان بإصلاح ذاته ليكون ذك وسيلة إلى إصلاح مجتمعه، كما حاول الشاعر أن يلمس نبض العصر (القرن الثالث الهجري) بالإشارة إلى الطرق المثارة وسيلة للإصلاح: العنف، تصفية النفس، المزج بين التصفية والمشكلة الاجتماعية " [1] وقد انطبعت عن الحلاج صورة العصر كما لم تنطبع على كثير من معاصريه، ففيه كثير من نزعة أهل السنة التي تنزع إلى التقديس، الذي امتزج بنزعته الصوفية المتمردة، ولعل ذلك هو ما يفرق بينه وبين المؤرخ السني أبن جرير الطبري، بل وكان سبباً لعداء مستحكم بينهما، كما وجدنا لديه اتجاها نحو التنزيه الذي يأخذ به المعتزلة [2]. بل " لقد حمل الحلاج بعض العواطف الشيعية، بسبب مصاهرته لطائفة شيعية كانت نصيراً للزنوج الثائرين حتى لقد كانت إحدى تهمه أنه من دعاة القرامطة.

وإذا كانت الطريق التي سلكها الحلاج كثيرة التعاريج، وإن ظل ابرز ما فيها وقوفه إلى جانب الفقراء، وسواء أكانوا شيعيين أم سنيين، وزنوجاً أم قرامطة، فدعا إلى رفع السيف ضد الظلم ثم فتر حماسه للثورة لما رأى أنها تقترف الجرائم باسم الحرية، ويمتلئ النهر بجثث ضحاياها.

ولذلك أحجم عن الفرار من سجنه لأنه لم يتوقع من محرريه أن يكون أكثر إنسانية من طغاتهم، وشك في صدقهم في أن يقيموا العدل الذي ثاروا من أجله، إنه يائس من إمكانية عصره تخليص الإنسان مما يعانيه، ولكنه لم ييأس من طموح الروح الإنساني إلى التغيير، فحمل جوهر عصره حين انعكست عليه كل تمزقاته ولكنه لم يحمل هذا الجوهر في صورته الجامدة بل في صورته الإنسانية الطامحة، حيث لم يتوان عن سلوك كل سبيل حسبها طريقاً إلى الأفضل في " عصر، قاس وضنين،

---

(1) د. محمد عبد العزيز الموافي: المسرح الشعري بعد شوقي، ص 124.

(2) انظر الحلاج المسلم المتمزق بين السيف والكلمات:سامي خشبة، مجلة الأدب،أكتوبر، 1969 ص 22.

وملتاث " وشارك في رفع السيف- إن لم يكن بذراعه فبكلماته وتأييده – مع الزنج والقرامطة،ثم فوجئ بأن سيف الثوار كان همجياً كسيف الطغاة، فلجأ إلى " الكلمات " يحملها أحلامه ومطامحه إلى وضع إنساني أفضل " فلعل فؤاداً ظمآناً يستعذبها " وفي انتظار هذا الذي يأتي ولا يأتي، يسقط الحلاج شهيداً وشاهداً على اختلال العصر؟ " [1]. ولقد كان لمقال ماسينيون" المنحنى الشخصي في حياة الحلاج"[2] الأثر البارز لا في مضمون المسرحية وفكرتها الرئيسية في تأكيد الدور الاجتماعي للحلاج بل في تقسيم أطراف الصراع ورسم الشخصيات، وبعض التفصيلات والتعليلات فنشيد الحلاج – على لسان مقدم مجموعة الصوفية:

كان يقول:

إذا غسلتُ بالدماء هامتي وأغصني

فقد توضأت وضوء الأنبياء

هذا النشيد استيحاء للملحمة الحلاجية التي أوردها ماسينيون من نظم الشاعر الفارسي فريد الدين العطار.

كذلك كان لمقال ماسينيون الأثر في كثير من الأفكار المسيحية، حاول ماسينيون أن يثبت تأثر الحلاج بها، ومن ثم وجدنا صداها واضحاً في المسرحية [3].

وقد استغنى صلاح عبد الصبور عن كثير من التفاصيل – حقيقة أو أسطورية – التي التصقت بالحلاج كبنائه كعبة يحج إليها، لأن كل إنسان ينبغي – في رأيه – أن يحج إلى نفسه.

كما ابتدع بعض المشاهد كمشهد السجن، ومشهد المحاكمة، ليخلق من ذلك عملاً درامياً يحقق ما أراده منه.

" إن ما حاوله صلاح عبد الصبور في هذه المسرحية، ليشبه في كثير من الوجوه ما حاوله ت. س. اليوت في مسرحية " جريمة قتل في الكاتدرائية" التي عالج فيها فكرة استشهاد " توماس بيكيت " وقيمة استشهاده من الناحية الروحية، وما

---

(1). المقال السابق: انظر صلاح عبد الصبور، مسرحيته الشعرية: احمد عبد المعطي حجازي، الآداب، فبراير 1967اص 103.

(2) انظر تذييل الشاعر للمسرحية، واستخدام الشخصية التراثية في الشعر المعاصر " للدكتور علي عشري ص 291، والمقال السابق لعبد المعطي حجازي.

(3) أنظر أمثلة لذلك في المسرحية ص (13) في قول مقدم الصوفية عن الحلاج " كان يريد أن يموت كي يعود للسماء كأنه طفل سماوي شريد قد ضل عن أبيه في متاهة المساء " . وبعض الأفكار المتأثرة بالمسيحية كقول الحلاج " أراد الله أن تتجلى محاسنه، وتستعلن أنواره فأبدع من أثير القدرة العليا مثالاً، صاغه طيناً وألقى بين جنبيه ببعض الفيض من ذاته " ص 44 – لها جذور إسلامية في الحديث النبوي " أن الله خلق ادم على صورته .. الحديث " .

تنطوي عليه هذه المأساة من صراع بين القوى الدنيوية والروحية، أو بين القيم الاجتماعية والقيم الخالدة.

ولكن صلاح عبد الصبور كأي شاعر مسرحي يستوحي التراث، لم يقدم لنا الحلاج كما هو.. حلاج الواقع والتاريخ، بل قدمه لنا كما يراه... حلاج الدراما والفن حلاج الصراع بين الكلمة والفعل، بين الحرية والالتزام، بين قوة الإرادة ووضوح البصيرة. " [1].

3-4 المضمون العام للمسرحية:

إن صلاح عبد الصبور تناول في مسرحيته هذه كما تناول في غيرها من مسرحياته الأخرى طبيعة العلاقة القائمة بين الحاكم والمحكوم في المجتمعات الحديثة، وكيف تتحول الحرية إلى نشر الخوف والرعب والفقر، أو " ما يسمى الشر والظلم بين أفراد الشعب حتى لا يجرؤ أحد على المعارضة فيضطر الجميع إلى الرضوخ والاستسلام بينما يرزح المثقفون تحت وطأة الإحساس بالقهر والانهزام والمرارة لرؤيتهم الشر وعجزهم عن دفعه، ومعرفتهم سبيل الخير وعدم استطاعتهم بذل أية محاولة لتحقيقه، لأنها ستقابل بكل وسائل التنكيل" [2]

فالحاكم كما يصوره عبد الصبور على لسان الحلاج عادل طالما كان قبساً من نور الله.

فأنا لا أعرف صاحب تاج إلا الله
والناس سواسية عندي
من بينهم يختارون رؤوساً ليسوسوا الأمر
فالوالي العادل
قبس من نور الله ينور بعضاً من أرضه
أما الوالي الظالم
فستار يحجب نور الله عن الناس
كي يفرخ تحت عباءته الشرّ [3]

فالظلم إذن أول مظاهر سوء الحكم لأنه يفضي إلى الشر، ومن الحوار الذي دار بين الحلاج والشبلي والذي قرر فيه الحلاج خلع الخرقة، والنزول للناس، بينما يحاول الشبلي منعه، يقول صلاح عبد الصبور بلسان الحلاج:

هبنا جانبنا الدنيا
وما نصنع عندئذ بالشر؟
الشبلي: الشرّ..... ماذا تعني بالشر؟

---

(1) انظر: جلا ل العشري: ثقافتنا بين الأصالة والمعاصرة، ص 181.
(2) انظر: نعيمة مراد محمد: المسرح الشعري عند صلاح عبد الصبور، ص 192.
(3) المسرحية: ص 73.

الحلاج: فقرُ الفقراء

ومعنى هذا أن الفقر أول مظاهر الشر، فما عسى تكون مظاهره الأخرى فيما يراه عبد الصبور؟ الفقر أشياء أخرى كثيرة يعددها الحلاج بقوله:

جوع الجوعى، في أعينهم تتوهج ألفاظ لا أوقن معناها
والمسجونون المصفودون يسوقهمو شرطي مذهوب اللب
قد أشرع في يده سوطاً لا يعرف من في راحته قد وضعه
ورجال ونساء فقد فقدوا الحرية
تخذتهم أرباباً من دون الله عبيداً سخرياً
يا شبلي، الشر استولي في ملكوت الله
حدثني كيف أغض العين عن الدنيا
إلا أن يظلم قلبي [1]

الشر هو الفقر والفقر هو الجوع، والسجن، والتعذيب والإرهاب والقتل والإذلال، وفقدان الحرية، والعبودية لغير الله سبحانه وتعالى.

ويعود فيلح على هذه الفكرة مرة أخرى فيقول على لسان الحلاج:

ما الفقر؟
ليس الفقر هو الجوع إلى المأكل والعري إلى الكسوة
الفقر هو القهر
الفقر هو استخدام الفقر لإذلال الروح
الفقر هو استخدام الفقر لقتل الحب وزرع البغضاء
الفقر يقول لأهل الثروة
أكره جمع الفقراء
فهم يتمنون زوال النعمة عنك
ويقول لأهل الفقر
إن جعت فكل لحم أخيك [2]

وهذا هو أسلوب "فرق تسد" الذي يشيعه الحاكم المستبد وأعوانه، بين أفراد الشعب، حتى يضمن تفتته وضعفه، وبالتالي يضمن عدم المعارضة والمقاومة.

ولكن صلاح عبد الصبور عبر عن القضايا الفكرية التي تشغله هو نفسه من خلال المضامين العصرية التي تلح على وجدانه المعاصر، " فقدم لنا الحلاج بين الحقيقة من حيث هي كشف ذاتي والحقيقة من حيث هي إصلاح اجتماعي، في صراع بين المعرفة من اجل المعرفة، والمعرفة من اجل الحياة، لذلك نجده في تناوله الدرامي

---

(1) نفسه: ص 21 – 23.
(2) نفسه: ص 112.

لمأساة الحلاج، يسقط الكثير من فتات الحياة اليومية، محتفظاً بأشد اللحظات كثافة، وأكثرها دلالة على نفسية الشخصيات، فضلاً عن قدرتها على تجسيم الحدث وتطوير الصراع" [1]

هذه القضايا المصيرية التي يعانيها الإنسان والمثقف العصري انطق بها عبد الصبور مثقفاً آخر، عاش المعاناة نفسها ورأى الظلم والاستعباد والقهر، قبل مثقف هذا العصر بمئات السنين وهو الحلاج، ذلك الصوفي الذي قتل ومثل به في سبيل التزامه بمبادئه، أو لنقل أنه خلع معاناة المثقف الحديث على ذلك المثقف التاريخي فأصبح كلاهما رمزاً لرجل المبادئ الذي يلتزم بقضية يؤمن بها، ولا يتحول عنها مهما كانت الظروف.

ويعلق الدكتور محمد الموافي حول ذلك قائلاً [2] : " والقضية التي أراد صلاح عبد الصبور طرحها من خلال المسرحية هي التزام الفنان: منبعه وحدوده وكيفيته، ثم وسيلته المتمثلة في الكلمة التي مات الحلاج – برغبته – دونها شهيداً، وتجاوز المنهج الصوفي السلبي، فانعتق من خرقته – أو التزم بلغة العصر – وكان خلع الخرقة تطوراً طرأ على الأسلوب الصوفي في زمن الحلاج، ولو أتيح لهذا الأسلوب النماء لكان للصوفية دور بارز في حياة امتنا".

وينبغي الحذر من محاولة النظر إلى المسرحية على أنها تعبير مستتر عن أمور جارية، وذلك بإسقاطها على المثقفين زمن تأليفها (1967) لأن ذلك يفقدها عمقها وشمولها، ويحصرها في مجال آني ضيق، كما أنه يسلبها قيمتها التي تستمدها في محاولة اكتشاف جذور الحاضر في الماضي، وفلسفتها لمشكلات هذا الحاضر، بحيث لا تصبح مشكلات آنية تضطرب في فهمها العقول، لما يحيط بها من الجزئيات الكثيرة المتناقضة.

" ومن هنا قيمة العمل الفني واستقلاله ومن هنا كبرياؤه وجلاله إنه ليس خادم الواقع بل رائده وأستاذه" [3].

وقد صرح عبد الصبور في ندوة لمجلة " الآداب البيروتية " [4] أنه أراد من وراء المسرحية طرح مشكلة " الالتزام " من خلال الحلاج " كفنان " فإننا نوافقه على شق ولا نوافقه على الشق الآخر، وعلى حد قول أحد الباحثين " نعم هو طرح مشكلة الالتزام، ولكن لم يطرحها من خلال الحلاج كفنان، وإنما من خلال الحلاج كمتصوف

---

(1) جلال العشري: ثقافتنا بين الأصالة والمعاصرة – ص 181 ..
(2) د. محمد عبد العزيز الموافي: المسرح الشعري بعد شوقي، مرجع سابق، ص 127 .
(3) د. شكري عياد: تجارب في الأدب والنقد ص 148 – 150.
(4) العدد الثامن، آب سنة 1966 .

منفتح على الدنيا أي كمتصوف صاحب دعوة اجتماعية لأننا لا نجد سنداً من المسرحية يدل على أنه عرض كفنان منفتح على المجتمع بدعوة اشتراكية " [1] [2])

وقد حدد عبد الصبور وسيلة الالتزام " بالكلمة" دون السيف، ذلك لأن المرء لا يستطيع كما يقول الحلاج في المسرحية للسجين الثاني – أن يميز الأخيار من الأشرار:

من فينا الشرير..... ومن فينا الخير.
من فينا يستأصله سيفك أو يعفيه ويستبقيه؟
ولأن الناس كلهم ظلمة
المظلومين
أين المظلومون، وأين الظلمة
أو لم يظلم أحد المظلومين
جاراً أو زوجاً أو طفلاً أو جارية أو عبداً؟
أولم يظلم أحد منهم ربه؟
من لي بالسيف المبصر
من لي بالسيف المبصر؟ [3]

وهو حددها بالكلمة لأنه هو صاحب كلمة، بمعنى أنه بسلوك واع أو غير واع كان يدافع عن نفسه، أو يقدم لها سبيل الاطمئنان، إلى سلوكها، سلوك الاكتفاء بالكلمة كوسيلة للالتزام.

" واتخاذ الكلمة وسيلة التزام أمر لا مأخذ عليه من حيث المبدأ، غير أنه كان عليه مأخذ كما جاء في تصور عبد الصبور خلال المسرحية وذلك من ناحيتين:

الأولى – أنه اعتبر الكلمة وسيلة الالتزام الوحيدة كما ظهر من النصوص السابقة، مع أن وسائل الالتزام لا تقف عند الكلمة، بل قد يجمع المرء إلى الكلمة وسيلة أخرى.

الثانية- هي مرتبطة بالنظرة الأولى – أنه لا يرى استعمال القوة بحجة أننا لا نعرف الظالم من المظلوم ولأن الناس كلهم ظلمة.

" فبهذا التصور تصبح الكلمات تعبيراً عن المجرد والمطلق والمثالي، وليست دراسة للواقع ومعالجة له، الكلمة المفيدة التي يكون الالتزام بها مجدياً هي التي تنطلق من مبدأ التنزل إلى الواقع، فتميز بين من يؤمن بها ومن لا يؤمن، ثم تستعين " بالسيف " ليصبح لها وجود واقعي، وهل قامت الثورات بغير هذا؟ قد يكون هذا موقف الحلاج كمتصوف، ولكن توجيه مواقفه وأفعاله يقتضي من عبد الصبور أن يعطي

---

(1) انظر عودة الله منيع القيسي: تجارب في النقد الأدبي التطبيقي ، ص 159.
(2) انظر مثلاً، من المسرحية الصفحات، 58، 75، 78، 81، 177.
(3) المسرحية: ص 77، 79.

الأمر تصوراً جدياً يجعل من الكلمة وسيلة إصلاح واقعية، بحيث تفرق بين الأخيار والأشرار ثم تستخدم القوة لتوجيه تيار الحياة مع مسيرة الأخيار [1].

4- بناء المسرحية

اختار عبد الصبور شكل التراجيديا اليونانية ليعرض من خلاله فكرته أو موضوعه، وهو نفسه يقول: " بطل وسقطته هذه هي مسرحيتي، والسقطة سقطة تراجيدية كما فهمتها عن أرسطو، نتيجة لخطأ لم يرتكبه البطل، ولكنه في تركيبه، وباعث الخطأ هو الغرور وعدم التوسط" [2]

فعبد الصبور من البداية يختار قضية يلزم بهابطله، وهذا الإلزام لن يتبدى إلا من خلال موقف، ولذا كان عليه أن يجعل بطله صاحب السقطة، صاحب هذا الموقف.

وقد ظهر بما لا يدع مجالاً للشك أن عبد الصبور لم يكتب مسرحية تصور حياة الحلاج وتاريخه ولكنه أتخذ الحلاج التاريخي قناعاً يتخفى وراءه، ليعرض مشكلته الخاصة، أو مشكلة جيله من المثقفين، وموقفهم حيال مشكلات مجتمعهم.

وقد وجه للكاتب نقد حول قصوره عن إبراز القضايا الصوفية المختلفة " في أنه لم يأت على لسان بعض الصوفية، بشعر الحلاج اللطيف الشفاف، في رغبته في الموت، كذلك لم يفلسف فكرة " الكلمة " لتدل على أنه كان يرغب في الموت في حياته ليتصل بالله معشوقه، وأخذ عليه كذلك ما أرتآه لموقف الرجال الثلاثة، التاجر والفلاح والواعظ، أمام المشهد المؤثر الفاجع فقد زحفت فيه أقوال من التاجر والواعظ غير لائقة ولا مستساغة في مثل هذا الموقف، وهي أقوال غير جادة ومثيرة لكل ذي حس حتى لو كان إحساسه غليظاً[3]... "

وهنا نعترف بهذا القصور، فقد كان من الطبيعي أن يكون موقف هؤلاء الثلاثة، موقفاً مغايراً لهذا الموقف الذي قصده عبد الصبور، وأن يكون الحوار بينهم، مما يلهب المأساة، ولا يلقي غباراً عليها، لأنه موقف، مثير للنفور والأسى، موقف كان يدعو الفلاح للبكاء، والتاجر للأسى والواعظ ليجهر بحرمة هذا الصلب ن وأن يحكم بأنه عمل غير إنساني!

و ينص عبد الصبور على أن حلاجه لم يكن صوفياً فحسب وإنما كان شاعراً أيضاً وأن كلا التجربتين تلتقيان في الهدف وهو تحقيق الانسجام للكون، أو ما يسمى " إصلاح العالم " وأن حلاجه إنما يعرض حيرته هو إزاء مشكلات مجتمعه المعاصرة، فالحلاج إذن هو عبد الصبور، ولكنه يرتدي ثوباً آخر.

---

(1). بتصرف عن كتاب تجارب في النقد الأدبي التطبيقي: ص 159 – 160.

(2) انظر: المسرح الشعري عند صلاح عبد الصبور، ص 224 بتصرف .

(3) انظر: كتاب " دراسات نقدية في الأدب المعاصر، لمصطفى السحرتي ص 315، ص 316 وكتاب " المسرح المصري بعد الحرب العالمية الثانية " ج 1، لسامي منير عامر، ص 432 .

وقد قسم الشاعر مسرحيته إلى جزئين: الكلمة، الموت، مخالفاً بذلك ما تعارف عليه كتاب المسرح اليوناني القديم – الذي يسترشد به هنا – وكذلك كتاب المسرح الكلاسيكي بل الرومانسي أيضاً.

ونرى كذلك أن عبد الصبور خالف المسرح اليوناني القديم في مسألة التسلسل المنطقي الذي من المفروض أن يعرض عن طريقه الحدث، وبمعنى أن يكون للمسرحية بداية ووسط ونهاية، وأن البداية هي التي يتعرف من خلالها الجمهور على موضوع العمل وعلى أشخاصه، إذ نجده قد بدأ مسرحيته مباشرة بالنهاية وهي مشهد صلب الحلاج،ثم عاد يروي سبب ذلك، ومن فعله.

وبهذا فهو يستخدم أسلوباً حديثاً في عرض موضوعه، وهو العودة إلى الوراء (الفلاش باك) وهذا الأسلوب روائي في الأصل، وقد نجح عبد الصبور في استخدامه لهذا الأسلوب واستحوذ به على انتباه الجمهور وإثارة شعوره بالمأساة منذ البداية.

كذلك يخالف الكاتب المسرح الكلاسيكي في موضوع التقيد بالوحدات الثلاث، فعلى الرغم من أن الانطباع الأول يوحي بأن المسرحية تصور لحظة بعينها،هي لحظة إعدام الحلاج، وأن الأحداث التالية كلها ما هي إلا نوع من التذكر واسترجاع الماضي، إلا إنها في الحقيقة تعرض كلها على مرأى من الجمهور، بكل التفاصيل لا مجرد التذكر، وكذا فإننا نجد المسرحية تستغرق فترة زمنية طويلة تزيد على العشر سنوات، ما بين اتجاه الحلاج إلى معالجة مشاكل الناس وحتى إعدامه، كذلك فإن المسرحية تحتوي على عدة أماكن مثل سوق بغداد حيث صلب الحلاج، ومنزله، والسجن، والمحكمة إلى غير ذلك من الأماكن.

وفي المنظر الأول من الجزء الأول تبدأ المسرحية من نهايتها فنرى الحلاج معلقاً بجذع شجرة تعامد عليه فرع قصير منها، والشجرة بتصلبها على وضع واحد توحي بتبادل وظيفتها مع الحلاج، وعلى حد قول منير عامر " الشجرة أصبحت هي المصلوب، لأنها العدل الموروث ككلمة بلا واقع، وأصبح الحلاج هو الشجرة الوارفة المتجددة، بالبحث عن العدل كمواقف متجددة" [1]

ثم نرى المشهد خلا وجهة نظر أكثر من مجموعة " كورس": ثلاثي التاجر والفلاح والواعظ، ومجموعة الفقراء، ومجموعة الصوفية، ثم خطاب الشبلي له وهو مصلوب، فبعد حوار الثلاثي الأول يجمع بيننا وبينه الرغبة في معرفة ما حدث وتزداد هذه الرغبة بعد لقائه بالفقراء، وتشتد بعد حواره مع مجوعة الصوفية، وبعد خطاب الشبلي للشيخ المصلوب. ومع هذه الرغبة نشعر بوزر كل هؤلاء وأنهم جميعاً – حتى الشبلي – أسهموا في هذه النهاية الفاجعة!

(1) منير عامر: ليلة في ظل العامة والحلاج، مجلة المسرح نوفمبر 1967، ص 36.

وقد يسال سائل، لماذا اختار المؤلف هؤلاء الثلاثة الفلاح والتاجر والواعظ، والغالب في اعتقادي أراد أن يمثل فئات الشعب البسيطة الملتصقة بالعالم الأرضي ليفرق بينهم والرموز الصوفية الأخرى في المسرحية التي اتسمت بأفكار وأيديولوجيا تتوازى مع آراء الحلاج الصوفية.

ونتفق هنا مع رأي الأستاذ مصطفى عبد اللطيف السحرتي، الذي يرى بموقف هؤلاء الثلاثة " أنه يكشف عن لا مبالاة الناس، أمام مصير الإنسان المعذب، ولكن هذا الرأي لا يناصره الواقع، فلقد كان الناس محزونين أشد الحزن عند وقوع تلك الفاجعة"[1]

وعن طريق الارتداد يعود الشاعر في المنظر الثاني إلى بداية الأزمة التي نلمسها خلال حوار الحلاج مع صديقه الشبلي إذ يظهر الشبلي متصوفاً تقليدياً، منغلقاً على ذاته، في حين نرى الحلاج موزعاً بين هذا الفهم، وفهمه المتطور لدور الصوفي الإيجابي في مجتمعه، وهذا التوزيع يمثل بداية الصراع في المسرحية: بين كتمان السر الصوفي والتلذذ به وبين البوح، والنزول إلى الناس والمعاونة في رفع معاناتهم، لأنه " هبنا جانبنا الدنيا، ما نصنع عندئذ بالشر؟ فقر الفقراء، جوع الجوعى" لكن الشبلي يخالفه في نظرته، ويملأ نفسه شكا حول كثير من علامات الاستفهام الغامضة:

السر قديم في الكون
الشر أريد بمن في الكون
كي يعرف ربي من ينجو ممن يتردى
وبذلك يهتز يقين الحلاج:
ها أنت تزلزلني في داري
والسوق تزلزلني أن أترك داري [2]

ثم يدخل عليها " إبراهيم بن مالك" ويخبر الحلاج بتنمر السلطة له، ويعرض عليه الهرب فيرفض، فيذهب إبراهيم ليسترشد الماذرائي فيما يفعل.

ويستثمر الحوار بين الصديقين، وبعده تزداد نار الحيرة اشتعالاً في قلب الحلاج " ثبت قلبي يا محبوبي، أنا إنسان يظمأ للعدل ويقعدني ضيق الخطو " [3]

وعندما يذكره صديقه بتقاليد الصوفية التي تمنع نزوله للناس، يتخذ القرار الأخير:

تعني هذه الخرقة
إن كانت قيداً في أطرافي
فأنا أجفوها أخلعها.. يا شيخ
يا رب أشهد

---

(1) أنظر كتاب دراسات نقدية في الأدب المعاصر، مصطفى عبد اللطيف السحرتي، ص 317.
(2) المسرحية: ص 26.
(3) نفسه: ص 32.

هذا ثوبك
وشعار عبوديتنا لك
وأنا أجفوه، أخلعه في مرضاتك [1]

وهنا نسأل سؤلاً، هل كان الحلاج بنزوله إلى الناس والدعوة إلى مجاهدة الظلم والشر والفساد، يشعر شعوراً جماعياً، ويرمي حقاً إلى مجاهدة الفقر والظلم والفساد، أي يدعو دعوة الملتزم المتعقل،الذي نعرفه في هذه الأيام؟

وهل حقيقة ما ارتآه المؤلف من أن الحلاج أراد في هذا المنظر أن يرفع قيماً في الماضي محببة إلى الحاضر؟

وأنا أتفق هنا مع رأي للأستاذ مصطفى السحرتي [2]، فقد أشار إلى أن الحلاج وقف كل نفسه على الانغماس في الله، حتى أنه زعم الحلول فيه، وأن نزوله إلى الناس لم يكن بدافع العقلانية والالتزام بل بدافع روحي للتبشير بمبادئه الروحية.

وقد سايره البعض في طريقة وآرائه للجهاد في سبيل الله ولكن كان له آراء أبعدت الناس عنه، مثل مصارحته لهم في الأسواق وفي مجالسه، بهجر الدنيا والهجرة إلى الله أو تفوهه بكلمات متبطنة على ألغاز لا يفهمونها، كقوله أن الموحد كافر وهو يقصد بالموحد الذي يقوم توحيده على العقل والاسترشاد به لأن من اعتمد على عقله يقف في حيرة، وهو يريد التوحيد القائم على البصيرة، والحدس، وهذا ما لا تفهمه جموع الناس، وله في هذه الناحية أقوال كثيرة، كتبها في رسائله، كمثل قوله لأحد الزهاد: " من زعم أنه يوحد الله فقد أشرك" [3]

ويتضح مما تقدم أن هذا المنظر ما حوى من نفحات شعرية عطرة، فإنه جافى الصدق التاريخي في خلع الخرقة في حضرة الشبلي، كما ابتعد في تصويره لحقيقة دعوة الحلاج، التي نراها روحية خلقية محضة فجعلها اجتماعي ة سياسية ليصعد بها إلى الحاضر.

وفي **المنظر الثالث** من هذا الجزء، نلتقي ثانية بثالوث الواعظ والفلاح والتاجر، مصوراً لنا بعض مظاهر الفساد والقهر في المجتمع ونرى أثراً لتأثير الحلاج النفسي على بعض المرضى الذين يكادون يشفون من آلامهم الجسمية بتأثير كلماته أثناء استماعهم له، ثم نرى خلع الخرقة لدى ثلاثة من المتصوفة، يعيدون – على مستويات مختلفة – حوار الحلاج من الشبلي، وبعد أن يظهر الحلاج يستدرجه أفراد الشرطة حتى يكشف عن حالة ليسوغوا القبض عليه أمام المجتمعين، ونلمس السلبية في قول الواعظ - معبراً عن وجهة نظر جماعته – " والعاقل من يتحرز في كلماته " ومقترباً

---

(1) نفسه: ص 35 – 36.
(2) انظر مصطفى عبد اللطيف السحرتي، دراسات نقدية في الأدب المعاصر، ص 319.
(3) أخبار الحلاج. بتصرف عن مصطفى السحرتي في كتابه الأنف الذكر ص 319.

من وجهة نظر الشبلي – ومن شابهه من الصوفية- بالابتعاد عن الدنيا حتى لا تصيبهم شرورها!

وهذا المنظر وجدناه يزحمه المؤلف بثلاث فئات من الناس، الفئة الأولى المكونة من واعظ وفلاح وتاجر، والفئة الثانية مكونة من أحدب وأعرج، والثالثة مكونة من جماعة من المتصوفة يتحاورون في الخرقة، وخلع الحلاج لها.

ويلاحظ أن أحاديث هؤلاء أحاديث غير مترابطة في فكرتها، وغير مرتبطة بما انتهى إليه المنظر الثاني، في خلع الشيخ للخرقة،اللهم إلا في جزئه الأخير، أي في حوار جماعته المتصوفة في خلع الخرقة، وهو تكرير للفكرة السائدة في المنظر الثاني كما رأينا، وعدم التوحد في الفكرة بين هذه الفئات الثلاث، مما يؤثر بلا ريب في بنائها وسيرورتها ونموّها.

أما **الجزء الثاني** فنلتقي في المنظر الأول منه بالحلاج في سجنه مع سجينين آخرين وتتكشف أمامنا بعض مظاهر الظلم والفساد خارج السجن. ويدور حوار هام بين الحلاج وأحد السجينين عن السبيل المؤدية إلى رفع الظلم وحيرتهما إزاءها.

وخلال المنظر الثاني تنعقد محكمة صورية، لتصدر أحكاماً معدة لها سلفاً. حيث تخطط السلطة مع رجال القضاء، للتخلص منه بطريقة تبعد عنها شبهة قتله وهكذا نعود إلى البداية التي بدأ بها عبد الصبور مسرحيته.

ونرى أنه انسحب من المحكمة أحد قضاتها " ابن سريج" ويمتنع عن المشاركة في هذه الملهاة المؤسية التي انتهت بصلب الحلاج!

ونصل إلى أن المسرحية بأحداثها وبنائها العام تتتبع موقف الحلاج من مشكلة الحكم المستبد المتعنت الظالم في مجتمعه، وحيرته بين خلاصه الشخصي وخلاصه الوطني التي تنتهي باختياره للخلاص الأخير، وتكون النهاية التي بدأت بها المسرحية والتي تكشفت لنا مراحلها من خلال تعليقات وحكايات طوائف الشعب المختلفة – الكورس – التي صورها لنا عبد الصبور.

وقد اتسم استخدامه لمجاميع الجوقة وتحريكه لها بالوعي والفهم الشديد لطبيعتها ودورها في العمل الدرامي من ناحية، ومن ناحية أخرى فهمه لطبيعة جماهير الناس في أي مجتمع من المجتمعات لذا نراه يصور لنا ردود الفعل المختلفة التي عكسها مشهد صلب الحلاج من خلال تلك المجاميع وتعليقاتها " إذ أنه من غير المعقول أن تتحد مشاعر وآراء وأحاسيس كل جماهير الشعب حيال موقف ما أو حادثة ما بنفس الدرجة وبنفس أسلوب التفكير ومن ثم لم يكن غريباً أن يقدم لنا عبد الصبور نوعيات من الناس اعتدنا أن نراهم في أي مكان وحيال أية مشكلة، وإلا كان من غير المقنع أن يجعل الناس جميعاً تصدر حكماً واحداً في قضية الحلاج.

لذلك قدم الواعظ والتاجر والفلاح كنوعية من الناس التي لا تهتم إلا بمصالحه ا الخاصة، وما يصيبها هي مهما كان تافهاً ولذلك كانت اللامبالاة أو الفتور في المشاعر تجاه هذا المصلوب.

كما يقدم لنا عبد الصبور مجموعة أخرى أو نوعية أخرى من الناس نعرفهم جيداً في كل المجتمعات وهي جماعة الجهلاء التي يسميها عبد الصبور (جمع الفقراء) الذين يسهل على السلطة استدراجهم وشراء ضمائرهم ببعض المال ليشهدوا زوراً، ثم تكون اليقظة المرة بعد أن يروا نتيجة فعلتهم، فيشعرون بالندم والذنب، كما فعل الشيعة مع الحسين رضي الله تعالى عنه.

وجماعة الصوفية، هؤلاء الأصدقاء، ورفقاء الطريق والمحبين الذين نفذوا وصيته لهم حباً لدعوته أكثر من حبهم له، ثم إحساسهم بالذنب من جراء تقاعسهم عن حمايته والدفاع عنه، وكذلك فعل صديقه الحميم الشبلي فلم يدافع عنه بل ربما قال كلمة قريبة من القتل.

ثم جماعة المرضى الذين كانوا يحققون بقربهم منه بعض الشعور بالعافية، ففقدوا هذا الإحساس بفقده لذلك شعروا بفداحة الموقف " [1]

ومن هنا كان من الطبيعي أن يصور لنا الكاتب مشاعر مختلفة ومتناقضة، ومتصارعة، ومترددة قلقة،بين كل فئات الشعب ليكون الموقف أكثر درامية وقرباً من الحقيقة.

ولكون الحلاج – في مظهره العام صوفياً – فقد اعتمد عبد الصبور في عرضه لمأساته على عدد من الرموز ذات الطابع والإيحاء الصوفي الخالص.

كذلك اعتمد في حواره وألفاظه وكثير من معانيه على ذلك الموروث الصوفي الذي سبق الحديث عنه.

ولقد حاول بعض الباحثين [2] جاهداً لتبيان تأثر صلاح عبد الصبور في معماره الفني لعمله بمسرحية " اليوت": " جريمة قتل في الكاتدرائية " [3] حيث يطول بنا القول لو أحصينا أوجه التأثر، ونكتفي بالإشارة إلى بعضها...

فضلاً عن التقارب الواضح في نوعية الشخصية التاريخية المختارة [4]، نلمس إحساس المجموعات في المسرحيتين بالمسئولية إزاء نهاية البطل، وعجزها عن فهم

---

(1) أنظر كتاب " المسرح الشعري عند صلاح عبد الصبور، نعيمة مراد محمد، ص 227 – 228.

(2) راجع في هذا الصدد دراسة للدكتور محمد عبد العزيز الموافي: المسرح الشعري بعد شوقي ص 130 وما بعدها.

(3) في تأثر عبد الصبور بالمسرحية أنظر كتاب فاضل تامر: معالم جديدة في أدبنا المعاصر، ص 365 – 393.

(4) التقط اليوت موضوع مسرحيته من تاريخ الكنيسة الانجليزية عندما استشهد رئيس الأساقفة " توماس بيكيت " على يد أنصار " هنري الثاني " إبان اشتداد الصراع بين الكنيسية والملك،

ما يجري. ونشعر بتوق الحلاج – كبيكيت- إلى الاستشهاد الذي يعطي لمواقفه قيمتها، ويمنح كلماته خلودها وانتصارها، والمغوون الأربعة عند اليوت، وجدناهم لدى عبد الصبور موزعين على الشخصيات السلبية.

وكما يأتي رسول يعلن عودة " بيكيت " من فرنسا ورفضه فكرة الهرب من مصيره، يأتي " إبراهيم بن فاتك " ليخبر الحلاج بتحرش السلطة به، ويعرض عليه الهرب. وما قاله الحلاج عند خلع الخرقة يتفق في مضمونه مع ما قاله " بيكيت " عقب انتصاره على إغواء المغوين الأربعة. وإذا كان " اليوت " لم يقدم لنا " محكمة " كما فعل عبد الصبور، فليس من التعسف أن نعد استجواب الفرسان لبكيت نوعاً من المحاكمة، وفي المحكمتين نرى الشخصيات الضعيفة ذات النزعة المادية والحرفية وأخيراً فكما فعل اليوت في ختام المسرحية من محاولة القتلة تبرير جريمتهم، حاول عبد الصبور ذلك.

وقد اتكأ اليوت – فضلاً عن عبقريته – على تراث لغته المسرحي، وعلى وعي الجمهور المتلقي والمسهم في إنجاح الدراما، فامتزج فيها الشعر بالمسرح وأجاد حبكتها وتصوير شخوصها وهو ما أخفق فيه عبد الصبور إلى حد ما وإن غطت عبقريته الشعرية على كثير من مواطن الضعف.

ومع ذلك بقي لمسرحيته أنها تكتسب صفة الشمول، والصلاحية للإسقاط على الواقع، على حين أن مسرحية " اليوت " تكاد تنحصر ضمن إطارها التاريخي.

كذلك تأثر عبد الصبور – فضلاً عن إفادته من الأساليب الروائية والسينمائية – بمسرحية " جان انوي ": " بيكيت " أو شرف الله " [1] وبالذات في كيفية بدء المسرحية من نهايتها " بهنري الثاني " راقداً على قبر " بيكيت " الذي صار قديساً، وقد اقتحم بهذا المنظر **لب الأحداث** وكشف عن جوهر الصراع بين الملك " ممثل شرف المملكة " وبين بيكيت " ممثل شرف الله " [2] أو بين السلطة الزمنية والسلطة الدينية، ليثير أكثر من علاقة استفهام أمام هذا الواقع المأساوي كما ربط المشاهد بالخيط الجوهري للمأساة.

وقد كان شاعرنا موفقاً في بدئه مسرحية من نهايتها ثم عودته لاسترجاع الماضي بعد تهيئة الجو لاستقبال الأحداث بتساؤل الجميع عن قتل الحلاج.. فالكل أمام أزمة لا بد من التصرف حيالها، وتصرفهم هذا يعين على تنمية وجهة نظر الحلاج:

وهذه النهاية أضفت على: " بيكيت نوعاً من القداسة التي أضفى شيء منها على الحلاج بعد مقتله، فأصبح ولياً وقديساً ومهدياً منتظراً، عند فرقة من المسلمين أطلقت على نفسها " الحلاجية "، انظر المسرحية ص 124 والمرجع السابق لفاضل تامر .

(1) ترجمت المسرحية في مجلة المسرح إبريل 1966.

(2) انظر مقال أحمد عبد المعطي حجازي السابق عن مأساة الحلاج.

التزامه ! ولكن هذا المشهد لم يستطع أن يدخلنا جوهر المشكلة بنفس القوة السابقة وبدأ كأنه نشيد رثاء للحلاج.

وبرأي الدكتور محمد الموافي [1] أن جلسات المحاكمة وما قاله الحلاج أثناءها تشير إشارة لا تخطيء إلى تأثر صلاح عبد الصبور بمسرحية برناردشو " جان دارك " [2] وبخاصة في الاتصال الذي زعمت وجوده بينها وبين السماء ممثلاً بالأصوات التي تسمعها ".

5- الفكرة الرئيسية

حيرة الفنان " كان الحلاج شاعراً " المصطلي بمشكلات كونه وقومه بين الكلمة والسيف، ثم إيثار الكلمة والإيمان بها، تلك هي القضية التي تثيرها " مأساة الحلاج".

أو بعبارة أخرى ما دور الفنان في المجتمع؟ وما طريقه لأداء هذا الدور؟

وكانت إجابة الحلاج الالتزام بقضايا المجتمع، وسيلته كانت الكلمة، فتكلم ومات! وكان عذابه طرحاً لعذابات المفكرين في المجتمعات الحديثة" [3] وقد آثر الشاعر في مسرحيته شكل التراجيديا اليونانية التي يسقط فيها البطل نتيجة لخطأ يتعمده، ولكنه موجود في تركيبته، وباعثه هو الغرور ونبذ التوسط، وكانت سقطة الحلاج المدمرة عندما استدرجته الشرطة ليكشف عن حاله، ممثلة في مشهد البوح بعلاقته الحميمة بالله فجرجر من زهوه إلى حتفه، وأباح دمه بإغشائه سر الصحبة:

رعاك الله يا ولدي، لماذا تستثير شجاي
وتجعلني أبوح بسر ما أعطى
ألا تعلم أن العشق سر بين محبوبين
هو النجوى التي إن أعلنت سقطت مروءتنا [4]

وقد نجح العرض التمهيدي للمسرحية في أن يثير تشوقنا لمعرفة ما حدث من خلال الغموض الذي لمسناه أثناء حوار المجموعات الثلاث، وزاد من هذه الإثارة بدء المسرحية من نهايتها، فأسهم كل ذلك في الإيهام بعالم الفجيعة الذي يظلل المسرحية ثم ظلت المجاميع على امتداد المسرحية تصور البعد الخارجي المقابل لبعد الحلاج الداخلي، وكان ثالوث الفلاح والتاجر والواعظ عنصر الترويج في المسرحية.

---

(1) الدراسة السابقة: المسرح الشعري بعد شوقي، ص 132.

(2) اعترف المؤلف نفسه بذلك بقوله في مسرحيته: " هي مسرحية أحداث، وإن كانت قليلة،،كالمسرح الإغريقي، وتقترب من المسرح التسجيلي،، ومن مسرح الاستشهاد عند " شو " و " اليوت " و " بيكيت " راجع مقاله بمجلة المسرح (مايو ويونيه سنة 1968) ص 23 بعنوان: مأساة الحلاج، الالتزام وعلاقة الإنسان بالسلطة.

(3) صلاح عبد الصبور: حياتي في الشعر، ص 119 – 120.

(4) المسرحية: ص 48.

ولم يرتفع الستار إلا بعد أن تجمعت عناصر الأزمة وتبلورت لتزداد بعد ذلك تعقيداً، ثم تأخذ طريقها إلى الحل، كما هو الشأن في التراجيديا اليونانية ولكن الشاعر لم يستطع تعميق الصراع في المسرحية حتى تقترب من المأساة الناضجة فنحن أمام رجل صمم منذ البداية على الاستشهاد، فتم له ما أراد فجاء الصلب- بطريقة أو بأخرى – تنفيذاً لإرادته. وهذا ما يوحي بتسطيح الصراع، لأنه افتقد منذ البداية العناصر السلبية التي تذكي الصراع وتعمقه، كما بدت شخصيته متماسكة مصممة على تحمل مسئوليتها بكامل وعيها.

إن المسرحية لم تستطع أن تقدم لنا مأساة تعكس أمامنا المشاكل، وتعمق الصراعات بالمعنى المتفق عليه في مفهوم التراجيديا، وهذا بدوره أدى إلى الشعور بأن الحلاج لا يعاني مأساة وإنما هو أشبه بمن يتعرض لمؤامرة.

"فالمأساة تتطلبه سقوط إنسان لضعفه، أو بإرادة قوة خفية متحكمة أما هنا فنحن حيال رجل تمنى الموت فلقيه، حقيقة أن موته ليس عدلاً وأن قدراً من الظلم والفساد قد تسبب في موته، ولكن كل ذلك لا يصنع مأساة.

كذلك لم يكن خط الصراع الداخلي في نفس الحلاج عميقاً بصورة كافية ربما لأن الشعر استهوى الشاعر أكثر من الدراما " [1].

" وكان أمام المؤلف فرصة لإقامة تراجيديا حقيقية، بعد أن شقي الحلاج بكلماته وخلع خرقته لأن المفهوم أنه خلعها اختار القضية الاجتماعية، والسعي لإعادة التوازن المختل، ولكن المشهد الثالث من الجزء الأول يجعل بوح الحلاج بسر الصحبة- عندما جرجر من زهوه إلى حتفه باستدراج الشرطة له – هو خطيئته الكبرى ! [2]

وعندما يدخل السجن ويحاوره أحد السجينين، الذي كان غاضباً على الأشرار غضباً " لا يبغي أن يصلح بل أن يستأصل "

يرد الحلاج:

الشر دفين مطمر تحت الثوب

لا يعرفه إلا من يبصر ما في القلب [3]

وإذن فهو يهجو شراً مطلقاً غير مجسد في شيء حتى يكون طرفاً في الصراع.

ثم نجد أمامنا فرصة أخرى كان بوسع المؤلف استثمارها لإذكاء الصراع وذلك في خطاب الشبلي له وهو مصلوب موحياً بإيجابية الحلاج:

أو لم ننهك عن العالمين

---

(1) فاروق عبد الوهاب: مأساة الحلاج، مجلة المسرح، ص 79.
(2) انظر المسرح الشعري بعد شوقي، مرجع سابق: ص 134.
(3) المسرحية: ص 76.

فما انتهيت
قد كنت عطراً نائماً في وردته
لم انسكبت؟
ودرة مكنونة في بحرها
لم انكشفت؟
وهل يساوي العالم الذي وهبته دمك
هذا الذي وهبت؟
لو كان لي بعض يقينك
لكنت مصلوباً إلى جوارك [1]

لكن الشبلي بقوله هذا قد أنهى الصراع قبل أن يبدأ ! لأننا فهمنا منه أن الحلاج لم يمت بخطأ ارتكبه، بل لتخلي الناس عنه، فأضعف ذلك إحساسنا بمصيره التراجيدي، الذي يتحتم أن يشارك في صنعه.

ولذلك كله يظل إحساسنا بالأزمة إحساساً سلبياً فلا نحس خطيئة البطل خطيئة ولا نترقب مصيره الفاجع [2]

" أنا إنسان يظمأ للعدل، ويقعدني ضيق الخطو " هذا العجز عن الفعل – أو السيف – قاسم مشترك بين أبطال المآسي، فلو تعمق الشاعر هذا الضعف المتمثل في توزع الحلاج النفسي، وتابع خيط الصراع بين الفكر العاجز عن التغيير الجذري والفعل المحتوم، لو فعل ذلك لقدم لنا مأساة تقترب من الكمال.

" وربما كان السبب في ذلك هو توزع المسرحية في محورين فالحلاج إما أنه صوفي ذو نزعة عملية اجتماعية، وإما أنه زعيم من زعماء الفقراء ذو رداء صوفي.. ولكن المسرحية لا ترسم له صورة مستقيمة واضحة، ولا تدفعه للسير في قدر مرسوم حتى النهاية. بحيث يكون لها محور أساسي واحد تنبع منه صفات البطل المتعددة" [3]

فكان على المسرحية إما أن تجعل الحلاج صوفياً قحاً منغلقاً عن الحياة وما فيها ناعماً بعالمه الروحاني المتسامي. وإما أن يجاهر بهذه الحقيقة فيتحول عن الطريقة، ويتفرغ لقضيته الاجتماعية التي شغلته، ولكن المسرحية لم تركز على أي من الموقفين، لينطلق الصراع منه، وتشتت تركيزها بين مواقف جزئية وثانوية.

---

(1) نفسه: 16 – 17.
(2) أنظر مقال احمد عبد المعطي حجازي، صلاح عبد الصبور ومسرحيته الشعرية، الآداب، فبراير، 1967، ص 103.
(3) نفسه.

"والحقيقة أن الحلاج سلك في المسرحية منذ البداية سلوكا إنسانياً حسياً، وبهذا كان شخصاً منشطراً فهو " حالاً وسلوكاً " إنسان وفنان يناضل بالكلمة ويجاهد الظلم، ثم هو " قولاً " متصوف علماً بان المتصوفين أرباب أحوال لا أرباب أقوال [1]

وهكذا نصل إلى سبب أساسي من أسباب تسطيح الصراع، ومن ثم سلبية المشاهدين وهو عدم التوضيح الكافي لعصر المسرحية، ولا نعني أن تسرد المسرحية هذا العصر، بل تستحضر جوهره.

" لقد كتبت الدراما المعاصرة لنا ولم تكتب لأولئك الذين عاشوا في التاريخ فإذا سقط ظل التاريخ علينا، فلا بد أن يكتسب لون العصر الذي سقط فيه إن الصدق مع التاريخ لا يكتمل إلا بالصدق مع العصر الذي كتبت فيه الدراما، والعصر الذي كتبت لأجله " [2]

إننا في مشهد البوح بسر الصوفية – مثلاً - لا نحس أن البطل قد سقط سقطة مميتة، وقد كان مما يساعد على إذكاء هذا الإحساس أن يرشح الشاعر لهذه الخطيئة، بأن يعرض -بالطرق الفنية للجنس الأدبي الذي اختاره- لطقوس الصوفية التي تجعل هذا الإفشاء خطيئة كبرى.

لكن الشاعر حين عرض مأساة الحلاج لم يعرض عصره فترك بطله يتعذب ويموت دون أن نشاركه في عذابه، مع أنه كان من الممكن أن يقدم لنا طبيعة الطريق الصوفي وما يكتنفه من جهاد، والعصر بنزعاته الفكرية المتناقضة. لنفهم الحلاج نفسه، لا حلاجاً آخر عصريا، ففرض عليه أن يكون ثائراً اجتماعياً، أو نرى تصوفه بعين عصرية مستهزئة، ولو كان قد فعل، لقدم لنا مشهد المحاكمة تقديماً أفضل، بدلاً من صورته الراهنة التي لا تقدم إلا محاكمة ظالمة – بل مهزلة- وقضاة ينصبون الأحابيل، دون أن نشعر أنهم يدافعون عن قضية يرون الحلاج خطراً عليها، وأنهم تبعاً لذلك طرف في الصراع.

بل أن هذه المحكمة غير مؤهلة لمحاكمته، لأنه إذا كان قد أخطأ وباح بسر الصحبة، فإن غريمه هو الله أو جماعة الصوفية وليس قضاة الشرع وأدوات السلطة. وإذن فلا وجه لهذه المحاكمة إلا أنها انتقام من السلطة التي تتهمه بتحريض الفقراء على الثورة، وهذا يضعف الصراع أيما ضعف، ولو أن القضاة قدموا لنا بوصفهم سنيين باعتبارهم غرماء لهذا المتصوف الشيعي المعتزلي، لكان فثمة وجه للصراع، بدلاً من أن يبدو الأمر وكأنه مؤامرة لقتل رجل صالح[3]

---

(1) فاضل تامر: معالم جديدة في أدبنا المعاصر، ص 390 .

(2) أنظر المقال السابق لسامي خشبة: " الحلاج المسلم المتمزق بين السيف والكلمات "، مجلة الآداب، أكتوبر 1969، ص 11.

(3) أنظر المقال السابق لعبد المعطي حجازي.

على أن هذا النقد لا ينبغي أن يدعونا إلى المبالغة كما بالغ البعض [1] " عندما نفى عن هذا العمل صفة المأساة لأننا في رأيه " نظلم عبد الصبور والمسرح الشعري إذا اعتبرناها مسرحية شعرية، ونحن نحيي عبد الصبور والشعر معاً، إذا اعتبرناها قصيدة طويلة، لأننا إذا حذفنا شخصياتها الرئيسية لما حدث أي اضطراب في السياق الشعري، فالشخصيات عند عبد الصبور ليست إلا أسماء وظلالاً، ليست كيانات بشرية "فاعلة" بل "أسماء" تتواتر هنا وهناك، لتغيير مسار الموجة الدرامية بين مد وجزر وإحداث نوع من التلوين في الشعر وكذلك كانت الأحداث مجرد موجات درامية هي الأخرى، فلعل الصلب وهو الحدث المادي الأكبر لم ينل من اهتمام الشاعر فنياً سوى المقدمة التي سبقت الجزء الأول " الكلمة " أما هروب أحد السجينين وانسحاب أحد القضاة، فلم يجعل من السجن أو المحكمة أحداثا مسرحية، بل كانا مجرد ظلال لشخصية الحلاج في التحام ما يمثله من قيم بما يمثله الواقع من قيم مضاده.. "

يبدو أن الباحث شعر بما في رأيه من مبالغة فختم كلامه بأنه لا مانع من إخراجها على المسرح ككل شعر كبير، ولكن لا ضرورة لما جاء على الغلاف من أنها مسرحية شعرية! فالأقرب إلى الصواب أن هذا العمل مأساة غير مكتملة ولدينا للشاعر مبررات كثيرة تغفر له هناته فيها.

ولعل أبرز هذه المبررات هي تعثر ميلاد المسرح الشعري في أدبنا الحديث وتخبطه بين التجارب المختلفة، واتكائه على غير تراثه لينهض بنفسه، وتلك هي محاولته الأولى التي رضي عنها بعض الرضا بعد محاولتين لم يرض عنها إطلاقاً [2]

وكانت محاولته تلك معلماً بارزاً من معالم تطور هذا الجنس في أدبنا، مخالفاً من سبقوه، ومضيفاً إلى ما حاولوه.

ويعلق هنا أحد الباحثين [3] بقوله " إنه كان حذراً وطموحاً في وقت معاً، وتمثل حذره في الالتصاق بالمادة التاريخية وعدم الإكثار من الاختراع، وعكس طموحه محاولته تقديم مسرحية كلاسيكية ذات بساطة في البناء".

" وكان حذره أكبر من طموحه، فجاءت المسرحية سمينة كعمل فكري نحيلة كعمل درامي [4] " إذ أدار المؤلف الصراع بين نفسيات لا شخصيات بين رؤى تتداخل، لا بين مصالح تتعارض بين الكلمة والفعل بين الإنسان وذاته في موقف الاختيار". [5]

---

(1) غالي شكري: شعرنا الحديث إلى أين، ص 98 – 101.
(2) حياتي في الشعر: ص 114 -115.
(3) أنظر: الكتاب السابق لمحمد عبد العزيز الموافي: " المسرح الشعري بعد شوقي " ص 138.
(4) د. شكري عياد: تجارب في الأدب والنقد، ص 150 -154.
(5) المسرح الشعري بعد شوقي: ص 138.

من عجزي يقطر دمعي
من حيرة رأيي وضلال ظنوني
يأتي شجوي ينسكب أنيني
هبني اخترت لنفسي ماذا اختار؟
هل أرفع صوتي
أم أرفع سيفي؟

لذلك كانت الكلمة أهم من الحركة والفكرة أهم من الشخصية والصورة أهم من الموقف [1] وركز الشاعر على وهج المضمون الذي غذته حرارة الشعر، وساعد على ذلك الموضوع التجريدي للمسرحية، الذي إن ابتعد عن الحياة في تفاصليه ا، فهو متصل بها في صميمها وحفلت المسرحية بالمواقف النفسية والفكرية التي يمكن أن تنضج الإيماءات الدرامية التي بشر بها الشعر الجديد، على أن ذلك كله لا يعفها من افتقارها إلى التجسيد في أشياء وأحداث وأشخاص.

وبرأي البعض " ربما كان السبب في كثير من النقد الموجه إلى المسرحية هو أن كاتبيه خضعوا لتصورات نظرية وقواعد متعارف عليها، وتصنيفات استقوها من أنماط المسرحيات الغربية، وحاولوا تطبيق ذلك – أو بعضه – على المسرحية فلم تستجيب لهم، ناسين أن كتابنا المسرحيين – حتى من عرف منهم تأثره بمذهب معين – عندما حاولوا خلق هذا الجنس الفني في أدبنا لم يكن أمامهم من هاد سوى الغرب ذي التراث المسرحي الأصيل والمتنوع، ومن ثم جاء تأثرهم في مجموعه نوعاً من الانتقاء من كل مذهب، فعبد الصبور في هذه المسرحية وإن اعترف بإتباع الدراما اليونانية ذات الأحداث، فهو يقترب فيها أحياناً من المسرح التسجيلي عند " بيتر فايس" [⊗] كما ينحو فيها أيضاً نحو السرد الدرامي عند " بريخت"، ويضيف أخيراً بأنه إذا ما حاولنا تطبيق قواعد مذهب معين عليها فإن في ذلك نوعاً من عدم الإنصاف لها! [2]

---

(1) فنحن نفتقد الحركة المسرحية في كثير من المواقف مع ضرورتها للعمل الدرامي، لدرجة أن بعض النقاد " ديدور " جعل من مقاييس جودة المسرحية إمكان المشاهد متابعتها وإصبعاه في أذنيه أي دون سماع الحوار، مثلاً لو لم يخلع الحلاج خرقته في ختام حواره مع الشبل ي لما فهمنا كثيراً منه هذا الجدل الذهني المجرد.

⊗ . يعتمد المسرح التسجيلي – أساساً – على الوثائق الحقيقية المعروفة، قديمة وحديثة، ثم يكسبها أبعادا معاصرة، فهو يوظف التاريخ لخدمة قضايا العصر، لربط ما نعانيه الآن بما سبق للإنسان معاناته، ليتضح مدى هبوط أو علو خط الإنسان الكفاحي، ويتسع هذا المسرح لاستيعاب كفاح الشعوب الثائرة من أجل قضايا مصيرها (أنظر الهامش 203).

(2) محمد عبد العزيز الموافي: المسرح الشعري بعد شوقي، ص 40 بتصرف.

إن لكل عمل فني عالمه الخاص به الذي ينبغي أن تتناسب مقاييسه له، وعلينا تلقي هذه المسرحية بصورة غير التي ألفنا أن نتلقى بها المسرحيات الشعرية العادية والمسرحيات النثرية الاجتماعية، لأننا نفتقد فيها الأحداث والشخصيات النامية ولكن هذا الشعر وجماله النافذ إلى أعماق النفس وحقائق الكون يعوض ولو يسيراً عن التقصير الذي أصاب المسرحية في البناء الدرامي.

وقد نجح المؤلف – برغم قلة الأحداث المادية –في اعتماده على كثير من النماذج الإنسانية المتقابلة، بحيث تصبح نماذج إنسانية حقيقية لها مواقف نفسية وفكرية [1] وكانت الشخصيات على تعددها متميزة بأفكارها وأدوارها، صادقة بتصرفاتها ومشاعرها، فاشتركت في رسم صورة مظلمة للعصر، وكل عصر يقترب منه.

كذلك برع المؤلف في توزيع ملامح الشخصية المعارضة على معظم شخصيات المسرحية: فالشبلي عارض في خلق الخرقة، والسلطة أبت توعية العامة، والعامة بنفوسهم المستكينة عارضت في تحقيق الإصلاح.

وطمع " أبو عمرو " وجبن " أبن سليمان " أثناء المحاكمة عارضاه في توعية العامة.

6- شخصيات المسرحية:

من خلال الحديث عن تفكك الصراع في المسرحية، وتشتته بين محورين، اتضحت لنا شخصية الحلاج وما شاب رسمها من مآخذ كان سببها القوى انشطاره بين التصفية النفسية والمشكلة الاجتماعية، وكان ذلك بمثابة الصدع الذي أصاب شخصيته التراجيديةِ بعدم التماسك بحيث بدت مواقفه غير مترابطة سواء في فهمه للشر أو وسيلته في محاربته: الكلمة أو السيف.

وكان طبيعياً بعد أن اختار عبد الصبور شخصية الحلاج، أن يختار معه مجموعة أخرى من الشخصيات المعاصرة له، والتي لعبت دوراً فعلياً في قضيته لتكتمل الصورة، فاختار شخصيات الشبلي وإبراهيم بن فاتك وهما من أصدقاء الحلاج فعلاً، والقاضي أبا عمر الحمادي وابن سليمان وابن سريج وكلهم شخصيات حقيقية عاصرت الحلاج، أما باقي الشخصيات مخترعة لخدمة الموضوع والنص الجديد.

فشخصية إبراهيم لا تعدو أن تكون شخصية التابع والتلميذ المخلص لأستاذه، ينقل له الرسالة ويسدي إليه النصيحة.

---

(1) ندوة الآداب لمناقشة المسرحية، آب 1966، والرأي للدكتور القط.

أما الشبلي فقد لعب دوراً مهماً للحلاج، وهو شخصية ثابتة غير متطورة هو منذ البداية رجل صوفي لبس الخرقة والتزم بتعاليم أصحابها وترك الدنيا جانباً وقد حاول جاهداً أن يثني الحلاج عن نزوله للعامة والتزامه بتعاليم جماعته فرفض.

وربما كانت شخصية الشبلي – الصوفي المخلص للطرقة برغم سلبيته الواضحة، أكثر إقناعاً لأنه اخلص لمذهبه، وكانت مواقفه نابعة من تعاليمه، وكانت حجته أقوى بوصفه " متصوفاً نموذجياً " أما الحلاج فموزع بين حلاوة المعرفة وبؤس الواقع، وعندما أراد الحلاج النزول لمحاربة الشر، ذكره الشبلي بالشر الذي لا تمكن محاربته ! الشبلي منغلق على ذاته يرى بالبصيرة، على حين كان الحلاج موزعاً بين نور البصر والبصيرة[1]

الشبلي: لسنا من أهل الدنيا حتى تلهينا الدنيا

الحلاج: هبنا جانبنا الدنيا

ما نصنع عندئذ بالشر؟

الشبلي: ماذا تعني بالشر؟

الحلاج: فقر الفقراء

جوع الجوعى في أعينهم تتوهج ألفاظ لا أوقن معناها.

وبعد أن يبين له الشبلي أن الظلم هو أساس البلاء وراء الشرور التي تحدث عنها الحلاج، ويوجه إليه سؤالاً عن ذلك الشر المعجز الذي لا تمكن محاربته.

لكني ألقي في وجهك

بسؤال مثل سؤالك

قل: من صنع الموت؟

قل: من صنع العلة والداء؟

قل: من وسم المجذومين

والمصروعين؟

من ألقانا في هذه الدنيا مأسورين

لنغص بمشربنا ونشاك بمطعمنا

فعلى العكس من الحلاج الذي يرى أن سبب شقاء الناس هو الظلم الاجتماعي ذكر صديقه ألواناً من عذابات البشر لا يدري سببها وهنا نتذكر كما سبقت الإشارة، أن الحلاج لم يثبت على مفهومه هذا للشر " فقر الفقراء، وجوع الجوعى " ووجدناه يتحدث مع السجين عن شر مطلق " دقين مطمور تحت الثوب " لا ينبغي أن يواجه

(1) المسرحية: ص 18، 21، 22، 24، 25

بالعنف متناسياً المعنى الاجتماعي الواقعي للشر المسيطر على عالم ينوء تحت سيطرة فاسدة، مع أن ذلك الحوار كان يمكن أن يكون امتداداً وتطويراً لصراعه السابق من أجل النزول للناس لكنه هنا حول الشر الاجتماعي إلى نوع من الذنب الفردي، أو الخطيئة المتأصلة في الفرد ثم يعود ثانية فيتعمق معنى الشر الاجتماعي ويسميه الفساد ويجعله منبع كل الشرور، لكنه يفاجئنا بارتداده عن هذا العمق، عندما جعل الظلم أثماً والقضاء عليه جريمة.

وذلك بعد أن سأل نفسه وهو يعاين الفقر معربداً في الطرقات مهدماً روح الإنسان عما يصنع: هل يدعو الفقراء أن يلقوا سيق النقمة في أفئدة الظلمة؟!"[1] ولكن

ما أتعس أن نلقي بعض الشر ببعض الشر

ونداوي إثما بجريمة

وشخصية السجين الثاني كانت معارضة للحلاج، فهو مثقف مقهور أيضاً، لكنه يرى أن هذا القهر لن يرفع بالسكون والاستسلام وإطلاق الشعارات والكلمات، بل العمل والحركة وحمل السيف لذلك فقد هرب من السجن. وبرغم قصر دور السجين الثاني، بدت شخصيته نامية ومتماسكة، فقد سخر من الحلاج في البداية " هذا الرجل لا يحسن أن يتكلم " ويدهش من دعوى الحلاج " إحياء الأرواح الموتى " ويرى ذلك " دنيا أخرى من صنع الأحلام " و " أقوال طيبة لا تصنع شيئاً " لأن غضب السجين " لا ينبغي أن يصلح بل أن يستأصل الأشرار" ثم يتطور إلى الإعجاب بالحلاج.

ويعرض عليه الهرب " كي تحمل سيفك من أجل الناس " وعندما يأبى الحلاج " "فالسيف إذا حملت مقبضه كف عمياء أصبح موتاً أعمى "

ويسائله هذا السجين: " ولماذا لا تجعل من كلماتك نور طريقة؟".

لكن الحلاج يخشى أن تكون كلماته سبباً في القتل الذي يكرهه، حتى لو كان باسم المظلومين، لأنه " أين المظلومون، وأين الظلمة " [2] وأخيرا قام هذا السجين الثائر الناقم على الفساد بتجميع العامة يوم محاكمة الحلاج، فقتلته الشرطة.

وهكذا قتل الباحث عن الحكمة مع التأثر الساخط في وقت واحد.

على أن هرب هذا السجين – كانسحاب القاضي أن سريج- لم يجعل منها شخصيات مسرحية ناضجة ولم يجعل من السجن والمحاكمة أحداثاً مسرحية، بل كانا ظلالاً لشخصية الحلاج في التحام ما يمثله من قيم بما يمثله الواقع من قيم تناقضها.

أما شخصية **حارس السجن** فقد تطورت دراماياً برغم قصر دورها، إذ بدا مغيظاً محنقاً من الحلاج، فسبه وأقذع في السب، فيرد الحلاج " لا تشتمني يا ولدي....

---

(1) نفسه: ص 111.

(2) نفسه: ص 71، 73، 76، 78، 79 على الترتيب.

فالسب خطيئة " فينهال الحارس عليه بالسوط، ويغيظه عدم تأوه الحلاج ليكف عن ضربه [1]

أصرخ.... اجعلني اسكت عن ضربك
ستمل وتسكت يا ولدي
قلت اصرخ أنت تعذبني بهدوئك
فليغفر لي الله عذابك!

ويظل الحارس يضربه حتى تخار قواه، ويحتار فيمن أمامه: ملاك أم شيطان، ويتهاوى بجانبه ويبكي على كتفيه ويطلب عفوه عن جرمه.

وأما القاضي أبو عمر الحمادي، فهو صورة لرجل القانون الذي يبيع نفسه للسلطة، ينفذ ما تطلبه منه ولو خالف الشرع والقانون، وأمعن عبد الصبور في تصوير هذا الرجل، بما أجراه على لسانه من حديث تكتنفه التورية والجناس الذي يصل لحد الفحش في موقف جاد، يتحدد فيه مصير إنسان، وربما كان ذلك مقصوداً لعدة أسباب منها: المقابلة التي يقصد إلى عقدها المؤلف بين المواقف الهزلية والجادة، ليقوي من إحساسنا بالمأساة، " ومنها أنه يقدم لنا صورة بشعة لأنفسنا عندما نقبل أن نخون ضمائرنا، والذي يبيع عدالة الله خوفاً من سلطان إنسان لا بد وأن يكون بلا أخلاقيات، وربما أيضاً كانت محاولة من المؤلف يقول لنا من خلالها، إن الإنسان إذا وقع تحت ضغوط السلطة ولم يجد مفراً مما يقترفه من آثام بسببها، فإنه يحاول أن يقتل صوت ضميره بأي شيء حتى ولو كان سفيهاً " [2]

وأما **ابن سليمان** فقد كان مؤيداً لأبي عمرو على خط مستقيم، وابن سريج كان معارضاً ورافضاً للظلم لذلك رفض الاستمرار في هذه المهزلة. وقد رأينا ابن سليمان، تابعاً لأبي عمرو تبعية مطلقة، جعلته مسخاً مشوهاً، ليس له من مهمة إلا التأمين على أقوال " أبو عمرو " [3]:

أبو عمرو: هذا رجل دفع السلطان به أيدينا
موسوماً بالعصيان
وعلينا أن نتخير للمعصية جزاء عدلاً
فإذا كانت تستوجب تعذيره
ابن سليمان: عذرناه
أبو عمر: وإذا كانت تستوجب تخليده

---

(1) نفسه: ص 66- 67.
(2) أنظر د. نعيمة مراد محمد: المسرح الشعري عند صلاح عبد الصبور، ص 208 – 209.
(3) المسرحية: ص 87 -88.

في محبس باب خراسان
أبن سليمان: خلدناه
أبو عمرو: وإذا كانت تستوجب أن يهلك
ابن سليمان: أهلكناه
أبو عمرو: لا، ليس بأيدينا، إذ نحن قضاة، لا جلادون ما نصغه أن نجدل مشنقة من أحكام الشرع والسياف يشد الحبل!
ابن سليمان: هذا تعبير رائع
لكن لا يستغرب أن يصدر عن سيدنا الحمادي
أبو عمرو: عفواً، عفواً، يا بن سليمان
إطراؤك يخجلني... الخ

ويستمر ابن سليمان على هذه الوتيرة، بل أكثر من ذلك وجدناه يعجب كثيراً بالمماحكات اللفظية الممجوجة لأبي عمرو (ما أجدى ما يطعن من طعن عن الطعن، أي ما أجدى الأكل لمن عجز عن الجماع!) فيعقب عليها [1]

ما أمتع أسمارك يا مولانا
ليس غريباً أن يؤثرك الخلفاء أنيسا
ويقربك الوزراء جليسا

بقيت شخصية الحلاج التي يقوم عليها العمل كله، وهي شخصية اختلفت الآراء حولها، فبينما يرى عبد الصبور أن بطله بطلاً تراجيدياً بالمعنى الذي فهمه عن أرسطو، أي انه بطل له سقطه، وسقطته كانت نتيجة خطأ لم يرتكبه ولكنه في تركيبه وباعثه هو الغرور وعدم التوسط.

يرى " أحمد العشري " وآخرون أن حلاج عبد الصبور له بعض الملامح التراجيدية مثل حتمية المصير، وخوضه الصراع بإرادته وعدم تكافؤ الصراع الذي يدور بينه وبين السلطة السياسية، ثم النتيجة المأساوية لهذا الصراع إلا أنه يفتقد الكثير من ملامح البطل التراجيدي، ومنها أنه بدا شخصية غاية في التماسك، والصلابة مما أبعده عن ذلك الضعف الجوهري والطبيعي في الإنسان ومن هنا قل تعاطفنا معه.

كذلك فإن الصراع في المسرحية لم يكن كافياً لتكثيف انفعال المشاهد بالحدث، وإثارة الدهشة عنده فلم يحدث التطهير ثم أن الحلاج كان يتقرب بدمه إلى الله فنال ما كان يريد، ورضاه هذا بمصيره أضاع الإحساس الكامل بالمأساة، ويضيف أحمد

---

(1) نفسه: ص 92.

العشري إلى كل هذا رأي أ. ريتشاردز (إن أقل مسحة دينية في المسرحية من تلك الأديان التي تقدم الجنة للبطل التراجيدي تعويضاً له تكون مدمرة " [1]

ويرى آخرون ومنهم أسامة أبو طالب " أن ما من شاعر معاصر استطاع أن يؤلف تراجيديا عصرية بالمعنى القديم للتراجيديات وذلك لتغير النظرة إلى القوى العلوية والقدر والآلهة حيث أصبح الإنسان هو الإله المعترف به. ومع ذلك وجدت بعض التراجيديات المعاصرة مثل ما قدمه شو واليوت في مسرحيتيهما " جان دارك " وجريمة قتل في الكاثدرائية" وما قدمه بعض الكتاب المسلمون المعاصرون من تراجيديات عصرية إسلامية مثال ذلك " الحسين " لعبد الرحمن الشرقاوي و " الحلاج " لعبد الصبور.

ويفرق أبو طالب بين البطل التراجيدي الإغريقي والبطل التراجيدي المسلم بما يأتي:

1. إن البطل التراجيدي الإغريقي يسعى إلى تدمير الذات، بينما البطل التراجيدي المسلم على تحقيقها.
2. التراجيديا الإسلامية لا تعرف الكبرياء بل الثقة والإيمان بعدالة القضية.
3. البطل التراجيدي الإغريقي مسموح له بالشك والمواجهة والمعاناة، أما البطل التراجيدي المسلم فليس مسموحاً له بها إلا في حالة المعاناة التي ستؤدي به إلى اليقين [2]
4. معرفة البطل الإغريقي هي معرفة يعقبها دماره، وخاتمتها الكفارة، أما معرفة البطل المسلم فهي نور يهلك كل من نظر إليها لفرط جمالها وضيائها بحيث يبدو كل نور ظلاماً بالقياس إلى بهائها [3]

فأين صلاح عبد الصبور وبطله من هذا كله؟ حلاج عبد الصبور رجل مؤمن إيماناً عميقاً بوجود الله سبحانه وتعالى وبكل ما صنعه من أجل الإنسان لتكون حياته نعيماً، وكذلك يعرف الدور الذي خلق الله سبحانه وتعالى الإنسان من أجله، يقول الحلاج [4]

برأ الله الدنيا إحكاماً ونظاماً.
فلماذا اضطربت، واختل الإحكام؟
حلف الإنسان على صورته، في أحسن تقويم

---

(1) انظر مقال احمد العشري " البطل في مسرح صلاح عبد الصبور "، مجلة المسرح – العدد الخامس، السنة الأولى، ص 80 81.

(2) انظر مقال" البطل التراجيدي مسلماً 1! " أسامة أبو طالب، مجلة نادي المسرح – العدد الأول، ص 34، 35.

(3) انظر مقال" البطل التراجيدي مسلماً 2! " أسامة أبو طالب، مجلة نادي المسرح – العدد الثاني، ص 16.

(4) المسرحية: ص 108.

فلماذا رد إلى درك الأنعام؟

ويجيب الحلاج على تلك الأسئلة بقوله: [1]

لم يبرأنا الباري ليعذبنا، ويصغرنا في عينيه
بل ليرانا ننمو وتلامس جبهتنا الشمس
أو نمرح تحت عباءتها كالحملان المرحه

ولما كان الله قد خلقنا على صورته، وعظمنا وأكبرنا ووضع فينا قبساً من نوره، كان علينا إذن دور لا بد من القيام به حتى نحافظ على دنيا الله كما خلقها الله، وعلى استمرار أحكام نظام الكون ليبقى كما خلقه الله، يقول الحلاج للشبلي [2]

هل تدري يا شيخي الطيب
لم نوّر ربي قلبك؟
لم يختار الرحمن شخوصاً من خلقه
ليفرق فيهم أقباساً من نوره
هذا، ليكونوا ميزان الكون المعتلّ
ويفيضوا نور الله على فقراء القلب
وكما لا ينقص نور الله إذا فاض على أهل النعمة
لا ينقص نور الموهوبين إذا ما فاض على الفقراء

إذن فهو يعرف منزلته من الله سبحانه وتعالى، ويعرف الدور الذي وكله الله إليه لكي يقوم به، ولكي يستطيع القيام به بدأ رحلة البحث وراء المعرفة، يقول [3]

تسكعت في طرقات الحياة، دخلت سراديبها الموحشات
حجبت بكفي لهيب الظهيرة في الفلوات
وأشعلت عيني، دليلي، أنيسي في الظلمات
وذوبت عقلي، وزيت المصابيح، شمس
النهار على صفحات الكتاب
لهثت وراء العلوم سنين، ككلب يشم روائح صيد
فلم يسعد العلم قلبي، بل زادني حيرة راجفة
وهبني عرفت تضاريس هذا الوجود
مدائنه وقراه

---

(1) نفسه: ص 110.
(2) نفسه: ص 20-21 .
(3) نفسه: ص 103 – 104.

فكيف بعرفان سر الوجود، ومقصدي مبتدأ أمره، منتهاه

واستمر البحث عن الوجود فدله الشيوخ على أن طريق الله هو الموصل لسر الوجود، لكنه رفض أن يكون دافعه إلى الله هو خوفه من عقابه، أو طمعه في جنته وظل حائراً حتى اهتدى إلى العشق الخالص لله، وذلك عن طريق التصوف، ولما وصل إلى ذلك الطريق وارتاحت نفسه، بدأ القلق مرة أخرى، فليس الهدف من وجوده في الدنيا أن ينعزل عنها، ولا يدعو بدعوى الله فيها فلا بد إذن من العودة إليها لنشر نور الله، وللأمر بالمعروف، والنهي عن المنكر، ومن أجل الله خلع خرقة العبودية لله بإرادته متحملاً كل العواقب، حتى ينفذ مشيئة الرحمن من إيجاده للإنسان في دنياه[1].

وهكذا يختار مصيره المحتوم المقدر مع علمه بأنه يخوض في سبيل ما أراد صراعاً طويلاً، وغير متكافئ بينه كفرد أعزل، وبين السلطة الحاكمة التي تملك كل وسائل القمع والإرهاب.

هذا يعني أنه سعى بحياته من مرحلة الضعف البشري وفقدان الحول والقوة إلى مرحلة القوة الدافعة والمشعة المضيئة على الكون من حوله.

وعلى حد قول الدكتورة نعيمة مراد محمد [2]: " فهو لم يسع بحياته من حال النعيم إلى الشقاء: أو من العظمة إلى الدمار، وإنما العكس فقد حقق ذاته، والمقصود من وجودها في هذا الكون".

مهما يكن من شيء، فقد كان لجوء الحلاج إلى الكلمات لا السيف يحملها أحلامه ومطامحه، مرتكزاً على اكتشافه نوعاً من المعرفة تجاوز به معرفة عصره، وإن لم يخرج عن وسائل ذلك العصر " فكانت "إسلاميته " هي القاعدة التي ارتكز عليها في تصوره عن " الله " سبحانه وتعالى وأنه خير مطلق، ولا يصدر عنه سوى الخير، لأن هذا التصور هو القادر على صياغة ضمير عصره وعصرنا والعصور القادمة، بوصفه دافعاً قوياً نحو التحرير الكلي من أسر الذات، وقهر الطغاة.

أي أن الرجل قد شغل نفسه بدنيا الله أثناء انشغاله بالله، خالفاً بذلك التيار الأساسي في عصره والذي يخلق تناقضاً بن الاتجاهين " [3] والذي دعا هذا الصوفي الذائب بوجوده المحدود في وجود الله المطلق إلى الانشغال بالشر " فقر الفقراء وجوع الجوعى "، هو صورة ربنا سبحانه في ذهنه " الله قوي يا أبناء الله كونوا مثله ".

" والإنسان في رأي الحلاج محب لألهه، فلا بد أن يكون مثله قوياً وعزيزاً يرفض الذلة والقهر، ومن ثم أدرك هذا المفكر المسلم أن واجبه أن يستعيد للعامل أحكام الله ونظامه، وهنا تكمن قيمته في مسرحية عبد الصبور " [4]

---

(1) نفسه: ص 35 – 36.
(2) أنظر: نعيمة مراد محمد: المسرح الشعري عند صلاح عبد الصبور، ص 214.
(3) أنظر: الدكتور محمد عبد العزيز الموافي: المسرح الشعري بعد شوقي، ص 145 بتصرف.
(4) انظر المقال السابق لسامي خشبة:" الحلاج المسلم المتمزق بين السيف والكلمات ".

ومن جهة أخرى، فإن موت الحلاج في المسرحية في سبيل فكرته وكلماته، يرسخ القضية الأساسية التي تدور حولها المسرحية وهي بذل الحياة رخيصة والتضحية بها من أجل خلود الكلمة.

" كأن من يقتلني محقق مشيئتي، ومنفذ إرادة الرحمن، لأنه يصوغ من تراب رجل فان أسطورة وحكمة وفكرة " [1].

وفضلاً عن تلك القضية المعاصرة التي هدف الشاعر إلى التعبير عنها من خلال المسرحية، هناك بعض الدلالات الجزئية التي أسقطها على بعض مواقف المسرحية **كتصويره لجو الكبت والإرهاب الذي تفرضه السلطة الظالمة على الرعية** [2]. فيصبح العاقل في هذا السجن الكبير " من يتحرز في كلماته... لا يعرض بالسوء لنظام، أو شخص، أو وضع، أو قانون، أو قاض، أو وال، أو محتسب، أو حاكم " [3].

على حد قول الواعظ بعد القبض على الحلاج.

وقريب من ذلك إدانة الشاعر لأناس محسوبين على القضاء- وهو منهم بريء- جعلوا من أنفسهم مطايا للسلطة الظالمة " ما نصنعه أن نجدل مشنقة من أحكام الشرع، والسياف يشد الحبل" [4].

فصاروا أدوات بطش لها بمن يعترض عليها! وسخروا القانون في غير ما هيئ له، ونطقوا بالأحكام التي أعدها لهم سادتهم سلفاً، وهذا هو الذي دعا ابن سريج – القاضي العادل المقدر لخطورة مهمته – أن يحتج وينسحب من المحكمة بعد أن عايش فسادها [5]:

ابن سريج: أأبا عمر، قل لي، ناشدت ضميرك
أفلا يعني وصفك للحلاج....
بالمفسد، وعدو الله
قبل النظر المتروي في مسألته
أن قد صدر الحكم....
ولا جدوى عندئذ أن يعقد مجلسنا؟
أبو عمر: هل تسخر يا ابن سريج؟

---

(1) المسرحية: ص 13.
(2) د. علي عشري: استخدام الشخصية التراثية في الشعر العربي المعاصر: 292، 293.
(3) المسرحية: ص 53.
(4) نفسه: ص 88.
(5) نفسه: ص 87.

هذا رجل دفع السلطان به في أيدينا
موسوماً بالعصيان
وعلينا أن نتخيل للمعصية جزاء عدلاً.

كذلك نرى الشاعر يدين حرص السلطة المستبدة على تجميع السلطات في يدها، وتناقض ذلك مع العدل، يعكس ذلك هذه اللمحة الموجزة أثناء المحاكمة [1]:

أبو عمر: الله تبارك وتعالى
قد ثبت في كف خليفتنا الصالح – أبقاه الله –
ميزان العدل وسيفه
الحلاج: لا يجتمعان بكف واحدة يا سيد!

7- **الصراع:**

في المسرحية مواقف تتضمن قدرة درامية عالية، لكن الشاعر لم يستطع أن يطورها حتى يصل بها إلى ذروتها الدرامية. ومع ذلك فهي تمثل إضاءات داخل المسرحية.

من مواقف الصراع التي لم يطورها الشاعر: بدء المسرحية، إذ ينفرج الستار عن جهة مصلوبة وعن ثلاثة رجال، تاجر وواعظ وفلاح يفاجؤون بالجثة أمامهم، ولكن بدل من أن يندهش الرجال الثلاثة وهو المتوقع في مثل هذا الأمر، وتكون الخطوة التالية في محاولة التعرف على الجثة، فإذا لم يعرفوها كانت الخطوة الثالثة وهي أن يخرج بعضهم ليخبر الناس أو السلطة عن الجثة المصلوبة- بدل هذا أخذوا يصفون المنظر وكأنه منظر طبيعي، دعوا للتباري في الحديث عنه. [2]

" الواعظ: يبدو كالغارق في النوم
التاجر: عيناه تنسكبان على صدره
الواعظ: وكأن ثقلت دنياه على جفنيه
أو غلبته الأيام على أمره
التاجر: فحنى الجذع المجهود وحدق في الترب
الواعظ: ليفتش في موطئ قدميه عن قبره "

ويعلق أحد الباحثين [3] على هذا الحوار فيقول " أهكذا يجري الحديث أمام مفاجأة الموت؟ أم ترى في قول التاجر: " فحنى الجذع المجهود وحدق في الترب" ما يشبه السخرية؟ أليس ذلك يفتت إحساس القارئ ويسلبه التعاطف مع الجماعة".

---

(1) نفسه: ص 92-93.
(2) نفسه: ص 6.
(3) انظر تجارب في النقد الأدبي والتطبيقي، مرجع سابق: ص 161.

وهذا برأينا حوار ساخر لا يصف المشهد المأساوي في موقف كذلك ينضح بالفاجعة، فلقد كان الأولى أن يتعامل التاجر والفلاح والواعظ بجدية لإذكاء المشهد بدلاً من أن يتندروا بالكلام الخارج عن المألوف، وهذا عدم الاكتراث منذ البداية يومئ بضعف غالب في البناء الفني ولعلنا نستطيع أن نخلع ذلك على كثير من المواقف المسرحية التي تضعف فيها الوتيرة الدرامية.

ومع ذلك، يبقى في المشهد ما يشد القارئ أو المشاهد لولا ما يعترض سبيل ذلك من التصرفات غير المقنعة، لقد مرت على المكان الذي علقت فيه الجثة جماعة ن الحرفيين، فسألهم الثلاثي المتسكع – التاجر والواعظ والفلاح " من القاتل ": " نحن القتلة "، ثم خرجوا وجاء جماعة الصوفية، فسألوهم السؤال نفسه فأجابوا الجواب نفسه، ثم جاء الشبلي، وخلال حوار طويل يرثي فيه الحلاج قال: " أنا القاتل " كل هذا يشد القارئ، ويجعله – من حيث المبدأ – يلاحق أفواج الداخلين إلى المسرح ليعرف هذا المصلوب، ولكن مما يضعف ويخفف من أثر ذلك هو أن الشاعر لم يعط تبريراً لدخول جماعة الحرفيين، وأن الثلاثي لم يعد يكرر السؤال ليعرف شخصية القتيل بعد أن قال جماعة الحرفيين " أحد الفقراء"، (ص8). مع أن المنزع الطبيعي في مثل هذه الحالة ألا يتوقف السؤال عند معرفة (صفة) القتيل، ما دامت هناك إمكانية لمعرفة أسمه. والدليل على ذلك أن الثلاثي استمر يسأل الجماعة الأخرى التي تقدم... وأن الجماعة التي مرت قالت شيئاً كثيراً، ومع ذلك أصر الشاعر على أن يقول الثلاثي في نهاية المنظر: " عجباً لم ندرك شيئاً " (ص17) ومن خلال كلام المجموعة الأولى والمجموعة الثانية، ووصفهم للحلاج، يستطيع أن يقتنع أي امرىء أن هذا القتيل من عظماء الصوفية الذين لا ترضى عنهم الدولة، ويبقى فقط أن يعرف اسمه، فكيف لم يدرك الثلاثي المتسكع شيئاً؟ أليست هذا مما يثلم إحساس المشاهد ويشعره بالصنعة والتعسف؟

ومنها دعوة الشبلي للحلاج في المنظر الثاني بأن يتخلى عن دعوة الناس.

" كان من الممكن أن يظهر الشاعر الحلاج وهو يعيش صراعاً حاداً بين أن يكتم ويعيش تجلياته وحده وبين أن يعلن فيتعرض إلى تكذيب الناس وتصديقهم، وإلى أذى الحكام وسجنهم، ولكن الشاعر– بدل هذا – أظهر الحلاج مستقراً على رأيه في دعوة الناس لا يخالجه شك" [1].

ومن خلال الطريق الذي سلكه الحلاج، فقد عانى ثلاثة أنواع من الصراعات صراعاً باطنياً داخل ذاته، وصراعاً بينه وبين صديقه الشبلي، وصراعاً أكبر وأشد بينه وبين السلطة الحاكمة.

أما الصراع الداخلي: فهو صراع إنساني يحكمه الحب، وأساسه الحيرة وبين الكلمة والعقل، وبين الحرية والالتزام، الحرية في أن يختار طريق السلامة والعزلة

---

(1) المصدر السابق: ص 163.

إلى جوار الله مبتعداً عن كل مشاكل خلق الله، أو الالتزام بموقف ما ممن يعيثون في الأرض فساداً وفي سبيل ذلك هل يكتفي بالكلمة أو يلجأ إلى السلاح (هل أرفع صوتي أم أرفع سيفي، ماذا اختار؟ [1] وإذا اختار السيف فهل يضمن أن يكون استخدامه له في موضعه، لا يضر به من لا يستحق الضرر، أو يكون وسيلة لقتل الأبرياء: [2]

الحلاج: لا أخشى حمل السيف ولكني أخشى أن أمشي به
فالسيف إذا حملت مقبضه كف عمياء أصبح موتاً أعمى
السجين الثاني: ولماذا لا تجعل من كلماتك نور طريقه؟
الحلاج: هب كلماتي غنت للسيف، فوقع ضرباته
أصداء مقاطعها، أو رجع فواصلها، وقوافيها
ما بين الحرف الساكن والحرف الساكن
تهوى رأس كانت تتحرّك
يتمزق قلب في روعة تشبيه
وذراع تقطع في موسيقى سجعه
ما أشقاني عندئذ، ما أشقاني
كلماتي قد قتلت
من لي بالسيف المبصر! من لي بالسيف المبصر!

وهذا الحب الإنساني لخلق الله هو سبب ضعفه، وتقييد خطاه، وتفضيله استخدام الكلمة وحدها في مجابهة الظلم، حتى لا يكون هو الآخر ظالماً.

أما صراعه مع الشبلي: فقد كان صراعا يحكمه حب من نوع آخر، هو حب الصديق، الذي رفض الدنيا واختار الله وحاول أن ينجو بنفسه من عذاباتها، وأصبح كل ما يشغله هو خلاصه الشخصي عن طريق الغناء في العشق الإلهي، بينما يرفض الحلاج أن يكون وجوده في الحياة محكوماً بمثل هذه الأنانية والأثرة للنفس، لأن هذا معناه أن وجوده لم يكن من ورائه هدف أو ضرورة، فهو يبحث أولاً عن خلاص الآخرين، ثم يكون خلاصه في خلاصهم، لنقرأ هذا الحوار بين كل من الشبلي والحلاج. [3]

---

(1) المسرحية: ص 80.
(2) نفسه: ص 78- 79.
(3) نفسه: ص 35.

الحلاج: أنا إنسان يضنيني الفكر ويعروني الخوف
ثبت قلبي يا محبوبي
أنا إنسان يظمأ للعدل، ويقعدني ضيق الخطو
فأعرني خطوك يا محبوبي
وشفيعي في صدق الرغبة والميل
قلبي المثقل
ودموعي في الليل
سأخوض في طرق الليل
ربانياً حتى أفنى فيه
فيمد يديه، يأخذني من نفسي
هل تسألني ماذا أنوي؟
أنوي أن انزل للناس
وأحدثهم عن رغبة ربي
الله قوي يا أبناء الله
كونوا مثله
الله فعول يا أبناء الله
كونوا مثله....
الله عزيز يا أبناء الله

الشبلي: خفف من غلوائك يا شيخ
فلقد أحرمت بثوب الصوفي عن الناس
الحلاج: تعني هذه الخرقة
إن كان قيداً في أطرافي
يلقيني في بيت جنب الجدران الصماء
حتى لا يسمع أحبابي كلماتي
فأنا أجفوها أخلعها... يا شيخ
إن كانت شارة ذل ومهانة
رمزا يفضح أنّا جمعنا فقر الروح إلى فقر المال

فأنا أجفوها، أخلعها، يا شيخ
إن كانت ستراً منسوجاً من انيتنا
كي يحجبنا عن عين الناس، فنحجب عن عين الله
فأنا أجفوها، أخلعها، يا شيخ
يا رب أشهد هذا ثوبك
وشعار عبوديتنا لك
وأنا أجفوه، أخلعه في مرضاتك
يا رب اشهد / يا رب اشهد
"يخلع الخرقة "

ويعد هذا المشهد من أقوى المشاهد في المسرحية، وقد اختتم به الحلاج صراعه الأخوي مع الشبلي، استغرق حيزاً من المنظر الثاني، ودار حول اختلاف وجهات النظر بين الشبلي والحلاج في انعزال الصوفي عن الناس أو انغماسه في مشاكلهم، وانتهى بأن اتخذ الحلاج ذلك الموقف الإيجابي من قضايا الناس والذي ينم عن إيمانه القوي بدور الإنسان في الحياة.

ومن خلال الحوار الذي أوردناه نجد أن الشاعر قفز عن كل الصراع الدرامي الذي كان يمكن أن تتحول فيه المسرحية إلى عمل أدبي مؤثر، إلى النتيجة بأسلوب تقريري لا فنّ فيه.

ثم يكون الصراع الثالث والحاسم الذي يتحدد مصيره على أثره وهو صراع الحلاج بينه وبين السلطة الحاكمة، فقد استدرجته الشرطة عن طريق عيونها التي وضعتها في طريقه لأن يبوح بسر الصحبة بينه وبين الله، وكان ذلك في المنظر الثالث من القسم الأول الذي نزل فيه إلى العامة وتحدث إليهم، بحقوقهم على الحاكم، وواجبات الحاكم، وتحدث عن القط والشر والظلم والبطش والعدوان مما يصغر الإنسان في عين الله، ويجعله يحول نظره عنه، وفي أثناء ذلك يتدخل بعض عيون السلطان بتوجيه الأسئلة المتعلقة بعلاقته بالله، وبالتدريج دفع الحلاج لأن يفشي سر الصحبة لنقرأ هذا الحوار بين الحلاج والشرطي: [1].

الحلاج: رعاك الله يا ولدي، لماذا تستثير شجاي
وتجعلني أبوح بسر ما أعطى
ألا تعلم أن العشق سر بين محبوبين
هو النجوى التي إن أعلنت سقطت مروءتنا

(1) نفسه: ص 48- 49.

لأنا حينما جاد لنا المحبوب بالوصل تنعمنا
دخلنا الستر، أطعمنا وأشربنا
وراقصنا وأرقصنا، وعوهدنا وعاهدنا
فلما أقبل أصبح تفرقنا
تعاهدنا، بأن اكتم حتى أنطوي في القبر
الشرطي: كفى يا شيخ، هذا القول عين الكفر...
الحلاج: عين الكفر... ويلك، هذا القول لي، فاسمع
وإن كنت سألقى الهول لو كشفت وجه السر
أجل لا، بل ويلتى، جرجرت من زهوي إلى حتفي
ولكن.... كيف... هل أترك هذا اللفظ ملقى فوق أثوابي؟
إذن، فاسمع، وقل في الأمر ما ترضاه
لقد أحببت من أنصف
فأعطاني كما أعطيت
الشرطي: يا أهل الإسلام... هذا شيخ زنديق
شرطي ثان: فلنأخذه للسجن
شرطي ثالث: هيا.. يا كافر

وهكذا كان زهوه وتفاخره بما بينه وبين الله من علاقة حميمة هو سبب سقطته التراجيدية، كما كان نجاحاً للشرطة والسلطة الحاكمة في إحكام قبضتها عليه، ووسيلة لتبرئة نفسها من دمه، وكان السجن، فالمحاكمة الوهمية التي كان قد صدر الحكم فيها قبل أن تنعقد، فالحيلة الذكية التي لعبها الحاكم ووزيره، بتنازلهما عن حق السلطان.

دون التنازل عن حق الله، فشراء الشهود فالقتل، فالتمثيل كل هذه الأحداث هيأت حدوث المأساة.

والحلاج يثير فينا عاطفة الشفقة عندما يقرر خلع الخرقة من أجل العام، إذ أنه يضحي بخلاصه الشخصي متقبلاً المصير المأساوي من اجل خلاصنا، أما ما يجعله بطلاً مأساوياً بالمعنى الأرسطي، فهو موقف البوح الذي اضطر إليه في لحظة من الغرور والتردي والتباهي، برغم أنه يعلم جيداً أن مثل هذا البوح بسر الصحبة غير مسموح به على الإطلاق في طريقة الصوفية، والذي قاده إلى صليب الموت معلناً آخر كلماته [1]:

(1) نفسه: ص 111 – 112.

الحلاج: لا أملك إلا أن أتحدث
ولتنقل كلماتي الريح السواحة
ولأثبتها في الأوراق شهادة إنسان من أهل الرؤية
فلعل فؤاداً ظمآنا من أفندة وجوه الأمة
يستعذب هذه الكلمات
فيخوض بها في الطرقات
يرعاها إن ولي الأمر
ويوفق بين القدرة والفكرة
ويزواج بين الحكمة والفعل

وشخصية الحلاج ليست شخصية نمطية ثابتة المعالم ن لكنها متطورة وعلى الرغم من أنه ظل يتحدث بحديث الصوفية حتى نهايته في المسرحية، نجد في حياته مجموعة من التحولات كانت أولاها عندما تحول من مجرد إنسان فقير يطلب العلم والمعرفة إلى صوفي يرتدي الخرقة.

والتحول الثاني عندما قرر أن ينزل للعامة وأن يدافع عن قضاياهم وخلع الخرقة، وأفشى سر الصحبة، وبذلك تخلت عنه جماعة المتصوفة، وخالفه معظمهم وتركوه للسلطة، ثم اختياره أن يكون مصلحاً اجتماعياً يجاهد القهر والظلم بالكلمة ثم تحوله في النهاية ليكون رمزاً وبطلاً يقتدى به، فأصبحت كلماته تتردد في كل مكان، وأصبح حديثه على كل لسان حتى من كانوا يخالفونه أو شهدوا زوراً عليه.

نخلص من هذا، إلى أن الصراع كان ضعيفاً في المسرحية، لأن الحوادث الدرامية كانت تفلت من الشاعر دون أن يطورها إلى وضع يشد القارئ ويجعله يعيش الحالة التي يعيشها أبطال المسرحية، كانت تفلت منه إما بإدخال ما يجعلنا نحس بالتعسف وتفكك الموقف، وإما بالقفز من الحادثة التي نتيجتها التقريرية.

8- لغة المسرحية والحوار

يتسم الحوار في هذه المسرحية بالشاعرية والرقة، في جو يعبق بالألفاظ والمواقف والحالات الصوفية التي تنقل القارئ أو المشاهد إلى عالم الروحانيات والتجريدات رغم أن الموضوع كله معالجة لمشالك معيشة ومعاصرة.

نجح المؤلف إلى حد كبير في أن يقرن بين المتناقضات، بين الروحانيات والواقع الملموس، بين السمو في الفكر واللفظ وبين الفحش فيهما، بين الحدث الجاد المأساوي وبين الهزر والتلاعب بالألفاظ، بين المواقف الجادة والمواقف الهزلية، بين الالتزام وتحمل المسئولية حتى النهاية، واللامبالاة والتواكل الذي يعيش فيه بعض الناس، الإيمان التام بالحرية والعدل والحب والرخاء وبين الاستهانة التي تصل إلى حد تدمير كل هذه المعاني السامية التي تحقق السعادة والأمان.

كل ذلك في شعر سلس جميل شفاف في أغلب الأحيان، وبلغة عصرية وبسيطة واضحة تتلاءم في ذات الوقت مع طبيعة العصر، أو كما جاء على لسان ت. س اليوت: " أنه لا توجد لغة شعرية بطبيعتها، وأخرى غير شعرية، فأية لغة، وأية لهجة يمكن أن تتحول فيها إلى شعر بناءً على الشكل الفني المناسب، والعضوي الذي يستخدمه الشاعر" وتضيف الدكتورة نعيمة محمد على لسان أحمد عبد الرازق "فالمعيار الحقيقي لنجاح العمل في النهاية لا يخرج عن إحداث التناغم بين عناصره، ولكي يصل هذا التناغم إلى القارئ فلا بد أن يكون صادقاً في طرح عمله متمكناً من وسائل التوصيل المختلفة " [1]

وقد نجح عبد الصبور إلى حد ما في إحداث هذا التناغم رغم طول بعض المواقف التي تفتقر إلى الصراع الدرامي، كذلك نحج في تلوين الحوار تبعاً لطبيعة الشخصية التي تلقيه، فحديث الواعظ يختلف عن التاجر، عن الفلاح عن أحاديث المرضى، وعن جمع الفقراء كذلك يختلف كل هذا عن أحاديث الشبلي والحلاج، وعن أحاديث القضاة إلى آخر ذلك من الأحاديث التي تتحاور بها كلّ الشخصيات، دون أن يؤثر هذا على سير الحدث، وربما ساعده على ذلك تنويعه للبحور التي استخدمها في هذه المسرحية، فأتاح له هذا مقدرة واعية في السيطرة على طبيعة الحوار ومستوى من ينطق به مع تناسق وانسياب مع واقع الأحداث التي يتناولها، وكما أطال في بعض المواقف أوجز إيجازاً في مواقف أخرى.

ولا بد أن ندرك أن من ألزم صفات الحوار المسرحي - شعراً أو نثراً – التركيز والإيجاز، والإشارة التي تفصح عن الطبائع، واللمحة التي توضح الموقف.

فإذا كان هذا الحوار شعراً فإن مواصفاته – أو قيوده – تزداد ليصبح مسرحاً شعرياً لا شعراً في المسرح – كما كان عند شوقي وأباظة، يخضع لقيود الشعر وضروراته، ويعجز عن الاستجابة لمقتضيات الدراما، فيبدو وكأنه قصائد غنائية ليست وثيقة الصلة بالموقف المسرحي.

وقد نمت البذور الدرامية في شعر صلاح عبد الصبور حتى كادت تكتمل في هذه المسرحية فأصبح شعره فيها شعراً مسرحياً ولم يعد مجرد إضافة – أو حيلة – في المسرح.

وكان واعياً بأن قمة الشعر المسرحي تقاس بمدى اتصاله بالموقف الذي يعبر عنه، كما أجاد الإفادة من إمكانيات الشعر الجديد في المسرح.

وفي المسرحية أحياناً تطول النجوى الذاتية " ولكنه ليس الطول الغنائي الذي عيب على شوقي لبعده عن الموقف، فالعبرة ليست بالطول أو القصر، وإنما بالحركة

---

(1) د. نعيمة مراد محمد: المسرح الشعري عند صلاح عبد الصبور، ص 223 .

الداخلية للحوار، وهل تتحقق بالقدر الكافي الذي يشد اهتمام القارئ بالنفس الإنسانية، وبنفس الحلاج، والغرض الذي يكافح من أجله، وهذا كلّه متحقق في المسرحية"[1].

يؤيد ذلك تلك النجوى الذاتية الطويلة التي تحدث فيها الحلاج عن نفسه:

أنا رجل من غمار الموالي، فقير الأرومة والمنبت
فلا حسبي ينتمي للسماء، ولا رفعتني لها ثروتي
وذوبت عقلي، وزيت المصابيح، شمس النهار على
صفحات الكتاب
فلم يسعد العلم قلبي، بل زادني حيرة راجفة
بكيت لها وارتجفت
لكي اطمئن
سألت الشيوخ، فقيل
تقرب إلى الله صل ليرفع عنك الضلال... صل لتسعد
وصليت أطمع في جنته
وأحسست أني أبيع صلاتي إلى الله
فلو أتقنت صنعة الصلوات لزاد الثمن
وكنت به مشركاً، لا موحدا
ترى قدر الشرك للكائنات
وإلا، فكيف أصلي له وحده
وأخلي فؤادي مما عداه
لكي أترع الخوف عن خاطري
لكي أطمئن....
كما يلتقي الشوق شوق الصحارى العطاش
بشوق السحاب السخي
كذلك كان لقائي بشيخي
وجمعنا الحب، كنت أحب السؤال، وكان يحب النوال
ويعطي، فيبتل صخر الفؤاد
ويعطي، فتدنى العروق ويلمع فيها اليقين

---

(1) انظر هذا التعليق في كتاب" المسرح الشعري بعد شوقي" للدكتور محمد عبد العزيز الموافي، ص 148.

ويعطي، فيخضر غصني
ويعطي، فيزهر نطقي وظني
ويخلع عن ثيابي، ويلبسني خرقة العارفين
يقول هو الحب، سر النجاة، تعشق تفز
وتفنى بذات حبيبك، تصبح أنت المصلى، وأنت الصلاة
وأنت الديانة والرب والمسجد
تعشقت حتى عشقت، تحليت حتى رأيت
رأيت حبيبي، وأتحفني بكمال الجمال، جمال الكمال
فأتحفته بكمال المحبة
وأفنيت نفسي فيه (1).

وكان المؤلف موفقاً في اختيار هذا الموضوع المتصل بالحياة في صميمها وجوهرها البعيد عن جزئياتها وتفصيلاتها في الوقت ذاته، وقد أفاده ذلك في الابتعاد، إلى حد كبير، عن النثرية.

وعلى ذلك يمكن القول بأن صلاح عبد الصبور في هذه المسرحية أجاد الإفادة من إمكانات الشعر الجديد الذي بشر بالشكل الدراميّ: ظاهراً كالحوار، أو مستتراً وراء الحركة النفسية للشخصيات، فجاء حواره موحياً بالفكرة دالاً على الموقف " بل يمكن القول في غير كثير من التجاوز أنه لولا الشعر وغنى تعبيراته وروعة صوره – مع اتصال كل ذلك بالموقف – لسقطت هذه المسرحية، لأنها بالمقاييس الفنية للتراجيديا ينقصها الكثير، بل إن البعض آثر أن يجعلها قصيدة طويلة، لا مأساة ! " (2)

والحقيقة أن الشعر ملائماً- وفي مكانه – لهذه المسرحية إذ لم يكن من السهل التعبير بالنثر عن تلك المواجد الصوفية في مناجاة الله أو تأمل الذات، والحلاج نفسه – في المسرحية – أدرك أنه غير عادي وأن كلماته إذا لم تجد صدى في عصره، فسيأتي زمن تجد فيه من يستجيب لها وينفعل ويفعل بها (3):

لا أملك إلا أن أتحدث
ولتنقل كلماتي الريح السواحة
فلعل فؤاداً ظمآنا من أفئدة وجوه الأمة
يستعذب هذه الكلمات

---

(1) المسرحية، ص102 – 107.
(2) انظر د . محمد الموافي: " المسرح الشعري بعد شوقي " ص 151.
(3) المسرحية: ص 111 – 112.

فيخوض بها في الطرقات
يرعاها إن ولي الأمر
ويوفق بين القدرة والفكرة
ويزاوج بين الحكمة والفعل...

نحن نلمس التأثير المتميز لاستخدام الشعر هنا بما يوحي أن الموضوع والشخصية تستدعيانه، في مثل هذا الحوار الذي يخاطب به الحلاج مريده " إبراهيم بن فاتك"[1].

ماذا تطوي في قلبك حتى فاض على سيماك
هدىء من روعك، فالدنيا عند الشبلي
في خير ما دمنا في خير

" فلو استخدم النثر هنا لخاطبه: ما وراءك، ماذا دهاك؟ ! وغنى التعبير الشعري واضح، بل إنه شبه لازم لفهم الموقف، فكلمة سيماء وسيماهم، والربط بين السيماء والوجه والانفعالات، كل ذلك يكشف عن قدرة الرؤيا الخاصة لدى الحلاج وكيف تخرج الانفعالات من القلب فتطبع على الوجه " [2]

وانظر إلى تعليقه على تحرش السلطة به، بعد علمه بذلك من إبراهيم بن[3] فاتك

ماذا نقموا مني؟
أترى نقموا مني أني أتحدث في خلصائي
وأقول لهم إن الوالي قلب الأمة
هل تصلح إلا بصلاحه
فإذا وليتم لا تنسوا أن تضعوا خمر السلطة
في أكواب العدل

فمثل هذه التعبيرات الشعرية(خمر السلطة، أكواب العدل) بظلالها الموحية هي التي خففت من الحدة العارمة للموقف، وكان لها إيحاءاتها المجسمة له.

وإذا كان أهم خصائص الصورة في الشعر المسرحي هو ملاءمتها للموقف، وعمق دلالتها عليه، ففي الصورة التالية من ذلك الكثير.

يعبر الحلاج عن حيرته أثناء حواره مع الشبلي- الذي مهد لخلع الخرقة – قائلاً [1]:

---

(1) نفسه: ص 27.
(2) هذا الرأي للدكتور عز الدين إسماعيل وقد أورده الدكتور محمد الموافي، في ندوة حول المسرحية . مجلة الآداب، أغسطس 1969 .
(3) المسرحية، ص 28.

قل لي يا شبلي
أأنا أرمد؟
الشبلي: لا، بل حدقت إلى الشمس
وطريقتنا أن ننظر للنور الباطن
ولذا، فأنا أرخي أجفاني في قلبي
وأحدق فيه، فأسعد
وأرى في قلبي أشجاراً وثماراً
وملائكة، ومصلين، وأقماراً
وشموساً خضراء وصفراء وأنهاراً
وجواهر من ذهب، وكنوزاً من ياقوت
ودفائن وتصاوير
كل في أعلى سمته
أو في أبهى هيآته

ففي الصورة كثير من مصطلحات الصوفية المعبرة عن مواجدهم: (أرمد، النور الباطن، الطريقة، الملائكة، الشمس..).

وفيها اللمحة الدالة على الموقف (أرخي أجفاني في قلبي) والخيال الصوفي الشعري (وأحدق فيه فأسعد...)

وعندما أبى الحلاج في حواره مع السجين، حمل السيف [2]:

الحلاج: فالسيف إذا حملت مقبضه كف عمياء
أصبح موتاً أعمى
السجين: ولماذا لا تجعل من كلماتك نور طريقه؟
الحلاج: هب كلماتي غنت للسيف، فوقع ضرباته
أصداء مقاطعها، أو رجع فواصلها وقوافيها
ما بين الحرف الساكن والحرف الساكن
تهوى رأس كانت تتحرك
يتمزق قلب في روعة تشبيه

---

(1) نفسه: ص 19 - 20.
(2) نفسه: ص 78 -79.

وذراع تقطع في موسيقى سجعة
ما أشقاني، عندئذ، ما أشقاني

عند ذلك كان هذا الرد المليء بالخيال العميق، يقف أمام الهين اليسير من الأشياء فيعمل فيه ويعمل، حتى يحيله ذرات متفتته، يستخدمها في إثراء الموقف الدرامي.

غير أنه يلاحظ على مثل هذه الصورة غرابتها على الشعر المسرحي المشروط بالوضوح والبساطة، وربما خفف من ذلك أنها تحاول الغوص في الوجدان الصوفي الغريب على من لم يعانيه " لأنهم أرباب أحوال لا أصحاب أقوال "، ونحن لم ننس أن الحلاج شاعر أصلاً، " والتجربة الصوفية والفنية تنبعان من منبع واحد " [1].

لقد كان الحوار في معظم المسرحية شعراً مسرحياً، ناسب الشخصية وعبر عن أفكارها، دون طمسها، أو المغالاة في رسمها، وكان ذا طاقة درامية لا تنكر، تبرز هذه الطاقة في كثير من مواطن المسرحية لدرجة يبدو الاختيار فيها عسيراً، فمثلاً عندما هوى حارس السجن بسوطه على الحلاج الذي كان هادئاً مبتسماً، يلم ثوبه، على حين كان الشرطي يزداد عنفاً، وتتلاحق ضرباته، لأنه ضاق بهدوئه: [2].

الحارس: لم لا تصرخ؟
الحلاج: هل يصرخ يا ولدي جسد ميت؟
الحارس: أصرخ... اجعلني أسكت عن ضربك!
الحلاج: ستمل وتسكت يا ولدي
الحارس: أصرخ...لن أسكت حتى تصرخ
الحلاج: عفوا يا ولدي، صوتي لا يسعفني
الحارس: قلت أصرخ... أنت تعذبني بهدوئك
الحلاج: فليغفر لي الله عذابك!

وقد استخدم الشاعر في مسرحيته أربعة أوزان [3].

تفعيلة الرجز" مستفعلن " بما يجوز أن يدخلها من تحويرات.

تفعيلة الوافر " مفاعلتن " مع توسع فيما تجنبه الأقدمون من زحافاتها كحذف السابع المتحرك، لأنه وجد اللغة المسرحية ترتاح إليه.

تفعيلة المتقارب، " فعولن".

---

(1) صلاح عبد الصبور: " حياتي في الشعر "، ص 120.
(2) المسرحية: ص 66- 67.
(3) أنظر: تذييله للمسرحية .

تفعيلة المتدارك: " فعلن" المحورة عن " فاعلن" وهي التفعيلة التي شاع استعمالها في الشعر الحديث، لقربها من لهجة الحوار، وخاصة إذا تكونت من متحرك فساكن فمتحرك فساكن، ولكنها إن تحرك آخرها- وهو ما لم يجزه الأقدمون –أصبحت ذات إيقاع جاد. ولا شك أن دخول الشعر إلى المسرح سيطوع موسيقاه لقبول تغييرات تفرضها الكتابة الجديدة.

وقد جاء القدر الأكبر من المسرحية على تفعيلة المتدارك بصورها المتنوعة فجاء على وزنها المنظر الثاني من الجزء الأول، والمنظر الثاني من الجزء الثاني.

وكان الشاعر بارعاً في توظيف الموسيقى لخدمة الموقف، فقبل النجوى السابقة التي استعرض فيها الحلاج مشوار حياته، جاء الحوار بينه وبين المحكمة على وزن يقترب من النثرية حيث استخدم فيه الشاعر بحر المتدارك، وهو من أقرب البحور إلى النثر، لكثرة ما يعرض له من زحافات، ولصغر حجم وحدته الموسيقية " فاعلن " خصوصاً إذا تطورت إلى حذف ثانيها، أو حذفه وتسكين عينها.

يخاطب رئيس القضاة " أبو عمرو" الحلاج في بداية المحكمة بحوار أقرب إلى الحديث العادي [1]:

أما أنك رجل ساذج
أو أنك أذكى مما نتصور
ولهذا أفسدت صعاليك العامة
وعلى كل، لا ضير
قد نصبح من إتباعك " ساخراً"
من أنت، وما خطبك...؟

فيرد الحلاج بالنجوى السابقة، ويتغير الوزن إلى المتقارب وتزداد حدة الإيقاع، بسبب النبرة الحماسية المتدفقة، ودسامة الأخيلة الصوفية الحادة، مع أن الشعر الحديث نبرته خافتة، ويمكن أن تكون المسرحية كلها من وزن واحد دون انزعاج أو افتعال.

وذلك على العكس من الشعر التقليدي ذي النبرة العالية التي تحتم تنويع الوزن حتى لا ينم عن افتعال، أو يتسبب في إزعاج السامع وكلما كان هذا التنويع مبرراً كان محموداً.

وقد وفق الشاعر في الانتقال من قالب موسيقى إلى آخر، في نشيد الحلاج الذي جاء على لسان مقدم الصوفية: [2]

---

(1) المسرحية: ص 102.
(2) نفسه: ص 13.

كان يقول:
إذا غسلت بالماء هامتي وأغضني
فقد توضأت وضوء الأنبياء
كان يريد أن يموت، كي يعود للسماء
كأنه طفل سماوي شريد
قد ضلّ عن أبيه في متاهة المساء
كان يقول:
كأن من يقتلني سيدخل الجنان
لأنه بسيفه أتم الدورة
لأنه أغاث بالدما إذا نخس الوريد
شجيرة ديبة زرعتها بلفظي العقيم

فقد تغير الوزن هنا من المتدارك في الأبيات السابقة إلى الرجز لتغير المتحدث والموقف، بالإضافة إلى أن النشيد تصوير لنفسيّة الحلاج وتشوقه إلى الموت، فكان تغير المعنى عاملاً ثالثاً من عوامل تغيير الوزن.

على انه تجدر الإشارة إلى أن الوزن لا يعدو أن يكون قالباً وإطاراً للمعنى، والعبرة بما في القالب وما في داخل الإطار، عندما ينتقل الشاعر من وزن إلى آخر، فإذا كان ذلك يستدعي التغيير فلا بأس به.

وما أشبه الوزن هنا بالآلة الموسيقية التي يمكن للعازف الماهر أن يستخرج منها أنغاماً شتى، كما يستعمل الشاعر البحر الواحد في أغراض عديدة.

كذلك نجح الشاعر في تطويع الحوار للتعبير عن المواقف الهابطة، بنفس المقدرة التي استخدمه بها في المواقف الجليلة.

كما في الحوار الذي دار بين رئيس المحكمة " أبو عمرو الحمادي " وعضوها " أبن سليمان" عندما استطرد الأول – في تفاصح- ليفك طلاسمه التي يختبر بها ذكاء المحكمة، فيظل يبدي ويعيد ليشرح معنى لغزه " ما أجدى ما يطعن من طعن عن الطعن " على حين أن مهمة أبن سليمان لم تتجاوز الإعجاب بفصاحة " سيدنا الحمادي " والتطييب" لكل تصرفاته " ما أمتع أسمارك يا مولانا، ليس غريباً أن يؤثرك الخلفاء أنيساً " [1].

ليس ثمة بد من الإشارة إلى خروج الشاعر، أو ترخصه، في بعض القيم الموسيقية ومن ثم وقوعه في أخطاء عروضية، واستعمالات شعرية لا ترتاح إليها اللغة.

---

(1) نفسه: ص 92.

وخلط بين البحور في السطر الشعري الواحد دون مقتضى.

من ذلك تقطيع الكلام بين أكثر من شخصية كما في حوار ثلاثي الفلاح والواعظ والتاجر في مفتتح المسرحية [1] :

الواعظ: يبدو كالغارق في النوم

التاجر: عيناه تنسكبان على صدره

الواعظ: وكأن ثقلت دنياه على جفنيه

أو غلبته الأيام على أمره

فالحوار يدور حول شخص واحد هو الحلاج مصلوباً على جذع شجرة، وهذا جعل الروابط " كأن، أو " تساعد على جعل الحوار أقرب إلى الحديث المستطرد.

ولو حذفت هذه الروابط لتحقق بروز الحوار بشكل كاف.

كذلك التدوير لا بتقطيع التفعيلة بين سطرين فحسب، بل بين الكلام المتصل المترابط، وذلك كقول الواعظ لجماعة الصوفية " ولعلكم أيضاً حين قتلتم هذا الشيخ المصلوب... "

المجموعة:... قتلناه بالكلمات

الفلاح: زاد الأمر غرابة؟

المجموعة: أحببنا كلماته أكثر مما أحببناه

فتركناه يموت لكي تبقى الكلمات؟ [2]

وبرأي الدكتور محمد عبد العزيز الموافي " مثل هذا الحوار غير مستحب في الشعر الصرف المكتوب للقراءة، فضلاً عن الشعر المسرحي، الذي يؤدي وجود مثل هذا التعبير فيه إلى إرباك الممثلين، وتشتت المشاهدين... " [3]

ويأتي بشواهد من المسرحية تثبت بعض التجاوزات في البحر الشعري منها:

كارتكاب بعض الضرورات غير المستحبة كتسكين جيم رجل في قوله:

لأنه يصوغ من تراب رجل فان

أسطورة وحكمة وفكرة [4]

ثم أن البيت من الرجز والتفعيلة ناقصة

وفي هذه الأبيات على لسان التاجر – أحد أفراد الثلاثي: [5]:

---

(1) نفسه: ص 6.

(2) نفسه: ص 11.

(3) المسرح الشعري بعد شوقي، ص 158.

(4) المسرحية: ص 13.

(5) نفسه: ص 7.

نعم، فقد يكون أمره حكاية طريفة
أقصها لزوجتي حين أعود في المساء
فهي تحب أطباق الحديث في موائد العشاء

جاءت التفعيلة الثانية من البيت الأخير من الهزج (مفاعيلن) مع أنه من الرجز، وكذلك جاءت التفعيلة الثالثة من البيت الآتي من الهزج مع أنه من الرجز [1]

الفلاح: أما **أنا، فأنني فضولي بطبعي**
كأنني قعيدة بلهاء

ومهما نعيب على عبد الصبور بعض الهفوات، يجب ألا ننسى حيالها أن مأساة الحلاج كانت تجربته المسرحية الأولى، والأكثر توفيقاً من كل ما عاصرها في ذاك الوقت وحتى الآن، برأي لفيف من النقاد.

(1) نفسه: ص 7.

المصادر والمراجع

المصادر:

1. عبد الصبور، صلاح: **مأساة الحلاج**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1996م.
2. عبد الصبور، صلاح: **الديوان**، دار العودة،ط1، بيروت، 1972 م.

المراجع:

3. السحرتي، مصطفى عبد اللطيف: **دراسات نقدية في الأدب المعاصر** ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1979 م.
4. العشري، جلال: **ثقافتنا بين الأصالة والمعاصرة** ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1971 م.
5. القيسي، عودة الله منيع: **تجارب في النقد الأدبي التطبيقي** ، دار البشير، ط1، عمان، 1985 م.
6. الموافي، محمد عبد العزيز، **المسرح الشعري بعد شوقي**، مكتبة الشبان، القاهرة، 1991 م.
7. زايد، علي عشري: **استخدام الشخصية التراثية في الشعر العربي المعاصر** ، كلية دار العلوم، القاهرة (د.ت)
8. تامر، فاضل: **معالم جديدة في أدبنا المعاصر**، دار الحرية، بغداد، 1975 م.
9. خشبة، سامي: **قضايا معاصرة في المسرح** ، دار الحرية للطباعة – بغداد، 1972 م.
10. شكري، غالي: **شعرنا الحديث إلى أين** ، دار الشروق، ط1، القاهرة – بيروت، 1991 م.
11. عبد الصبور، صلاح: **حياتي في الشعر**، دار العودة. بيروت، 1969 م.
12. عامر، سامي منير: **المسرح المصري بعد الحرب العالمية الثانية** ،ج 1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1978 م.
13. عياد، شكري: **تجارب في الأدب والنقد**، دار الكتاب العربي، القاهرة، 1967 م.
14. محمد، نعيمة مراد: **المسرح الشعري عند صلاح عبد الصبور** ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1990 م.

الدوريات:

15. أبو طالب، أسامة: " البطل التراجيدي مسلماً 1" **مجلة نادي المسرح** ، العدد الأول – أغسطس، 1979 م.
16. أبو طالب، أسامة: " البطل التراجيدي مسلماً 2 "، **مجلة نادي المسرح** ،العدد الثاني، سبتمبر، 1979 م.

17. العشري، احمد: " البطل في مسرح صلاح عبد الصبور"، **مجلة المسرح** ، العدد الخامس- السنة الأولى.
18. القط، عبد القادر: " ندوة حول المسرحية"، **الآداب**، أغسطس، 1966 م.
19. حجازي، احمد عبد المعطي: " صلاح عبد الصبور ومسرحيته الشعرية " **الآداب**، فبراير 1967.
20. خشبة، سامي: " الحلاج المسلم المتمزق بين السيف والكلمات "، **الآداب**، أكتوبر 1969 م.
21. عبد الوهاب، فاروق:" مأساة الحلاج " **مجلة المسرح**، مايو 1966 م.
22. عامر منير: " ليلة في ظل العامة والحلاج "، **المسرح**، نوفمبر 1967 م.
23. عبد الصبور صلاح: مأساة الحلاج – الالتزام وعلاقة الإنسان بالسلطة، **المسرح**، مايو – يونيه، 1968 م.