تأملات في الوارثون

المسرحية الشعرية للشاعرة رشا الحسيني

د. نافذ الشاعر

تأملات في الوارثون

مسرحية شعرية للشاعرة

رشا الحسيني

بقلم

د. نافذ الشاعر

اسم الكتاب: **تأملات في الوارثون**

تصنيف الكتاب: **(تأليف)**

اسم المؤلف: **د. نافذ الشاعر**

الطبعة الأولى: ٢٠٢٥

الغلاف

أيها القارئ، إنك إذا وقفت أمام هذا الغلاف، وجدت نفسك بإزاء صورة لا تخلو من إغراء ولا من إثارة للفكر. فالعنوان «الوارثون» يسطع في صدر الغلاف سطوعًا يذكّرك بما ورث الناس من ملك وسلطان، وما ورثوا كذلك من دماء وآلام. واللفظ في ذاته يبعث في النفس تساؤلًا: من هم هؤلاء الوارثون؟ وماذا ورثوا؟ أهو المجد وحده أم العار معه؟ أهو العرش بما فيه من هيبة، أم السيف بما فيه من رهبة؟

ثم تمضي بعينيك إلى الصورة فإذا أنت بعرش مهيب، يعلوه السيف قائمًا كأنما هو الحارس والوارث الحق. غير أن هذا السيف لم يخلُ من مفارقة غريبة؛ فقد تسلقت عليه وردتان: إحداهما بيضاء تدل على الصفاء، والأخرى حمراء توحي بالدم والحب. هنالك يلتقي العنف بالجمال، ويصطدم الموت بالحياة، فتشعر بأن المؤلفة تريد أن تقول لك إن العرش لا يقوم على القوة وحدها، ولا على الطهر وحده، بل هو مزيج من الاثنين جميعًا.

أما ألوان الغلاف، فهي كذلك ذات دلالة. هذا الأفق البنفسجي الموشى بشيء من اللون الوردي يبعث في النفس جوًا من الحيرة والاضطراب، كأننا على مشارف ليل ينقضي أو نهار يولد. أما الجدار الباهت الذي يقوم خلف العرش فيوحي بأن للزمن كلمة لا تغفل، وأن للدهر سلطانًا لا يُجحد، مهما استقوى السيف أو تجمّل العرش.

وهكذا، فإن الغلاف في مجموعه ليس مجرد زينة للكتاب، ولكنه خطاب صامت، يُهيّئ القارئ لدخول عالم شعري مسرحي تتنازع فيه القوى، ويتصارع فيه الورثة، حيث لا يصفو النقاء إلا إذا اختُبر بالدم، ولا يستقيم العرش إلا إذا امتزجت الوردة بالسيف.

فالغلاف إذن، هو مرآة لمسرحية شعرية أرادت صاحبتها أن تجمع فيها بين الزينة والجدّ، بين الجمال والقسوة، وأن تقول لك منذ اللحظة الأولى: لا سلطان يدوم، ولا وراثة تنجو من لعنة الدم، ولا وردة تنبت بغير شوك.

مقدمة

ما كنت أظن أن كتابًا يقدر أن يسرقني من دنياي، ويلقيني في دنيا أخرى، حتى وقعت بين يديّ مسرحية "الوارثون" للشاعرة المتألقة رشا الحسيني. فلما فتحت صفحاتها، إذا بي أجدني في حياة المماليك: أسمع صليل سيوفهم، وأشم رائحة البخور في قصورهم، وأتتبع أنفاس الدراويش في أزقتهم. فعندما قرأتها شعرت كما لو أنني عشت بينهم أيامًا وليالي، لا كقارئ يطالع، بل كروحٍ تهيم في أزمنة غابرة، تشاركهم أفراحهم وأتراحهم، تغبطهم حينًا، وتخشاهم أحيانًا.

لقد سحرتني المسرحية، وأخذت بقلبي قبل عقلي؛ إذ ردّتني إلى زمنٍ جميل، لا لأن ماضيه كان أبهى من حاضرنا، بل لأنه زمن حيّ، فيه صراع وفتنة، فيه حب ودم، فيه قصائد تتغنّى، ودموع تتساقط، وضحكات تُخفي في طيّاتها خوفًا دفينًا.

إنَّ سرّ هذا السحر في أنها لم تُكتب على نحوٍ مألوف، بل جاءت في صورة شعرية، تذكرني بما كنت أطرب له عند شوقي، وأرتجف به مع صلاح عبد الصبور، وأحنّ إليه في أشعار فاروق جويدة. ذلك اللون الذي عزّ من يجترئ عليه اليوم، لأنه لا يحتمل ضعفًا ولا سطحية، وإنما يحتاج إلى لغةٍ رشيقة، وخيالٍ طليق، وقلبٍ يعرف كيف يعانق التاريخ ويصوغ منه شعرًا نابضًا.

وأشهد أني ما فرغت من قراءتها إلا وقد تركت في نفسي أثرًا غريبًا: لست أدري أهو حزن على زمن مضى، أم شوق إلى حياة لم أعشها، أم سؤال مقلق عن حاضرٍ نحن ورثناه ولا نزال نحمله؟ ماذا ورثنا حقًّا عن أولئك؟ أصرامتهم أم ضعفهم؟ شجاعتهم أم خيانتهم؟ أم ورثنا من كل ذلك شيئًا يجعلنا في صراع لا ينتهي؟

إن مسرحية "الوارثون" ليست مسرحية تُقرأ ثم تُطوى، إنما هي تجربة تُعاش، ومرآة تُرى فيها النفوس، ولحظة صدق بين القارئ وتاريخه. ومن فاته أن يقرأها، فقد فاته أن يسافر سفرًا لا يقطعه مركب، ولا يبلغه قطار.

شخصيات المسرحية

الشخصيات في هذه المسرحية ليست أسماءً فحسب، بل رموز: فالسلطان الأشرف "قنصوه الغوري" رمز للسلطة العاجزة، التي تشعر بالخطر من كل صوب، فلا تزيد الأمة إلا اضطرابًا.

والبطريرك السكندري "يوأنس الثالث عشر" رمز آخر لثقلٍ ديني يشارك السلطة في ميراث النفوذ.

والمماليك الجلبان: يرمزون إلى آلة القهر التي تُدار باسم السلطان.

أما العامة: التاجر البنداري، والطباخ مرزوق، والإمام، والمجذوب؛ فهم صورة الشعب، الذي يتنازع رزقه اليومي بين الطمع والخوف، وبين السخرية والتدين، وبين الشعر والدعاء.

بينما "برغوث" فهو كبير العربان الذين يهجمون على السوق ليسوا سوى رمز للفوضى التي كانت تحيط بالقاهرة، وتجتاحها كما تجتاح الريحُ الهشيمَ.

ومسروق: هو شيخ المنسر.

وفواز: هو شاعر السلطان.

ودميانة: زوجة البنداري الذي وقع الشاعر فواز في غرامها.

ولقد اختارت الكاتبة أسماء شخصياتها لا على سبيل المصادفة، وإنما لتجعل من كل اسمٍ رمزًا يفضح واقعًا مقلوبًا.

فـ"مرزوق" الذي يُوحي اسمه بالنعمة والرزق، نراه في السوق محرومًا مسلوبًا، يكافح من أجل لقمة لا تكاد تُنال.

و"البنداري" الذي يدل اسمه في الريف على التاجر الكبير، يظهر متسلطًا جشعًا، يفرض سطوته على الضعفاء.

والدرويش في الوارثون هو صوت الروح وسط ضجيج الصراع. فهو ليس طرفًا في معركة السيوف، بل شاهد عليها، يطلّ من عالم الزهد والصفاء ليذكّر الناس بما نسوه: أن للوجود معنى يتجاوز السلطان والمال. ويأتي كلامه محمّلًا بالرمز والإيحاء، كأنه صدى لضمير غائب، أو نور يلوح في عتمة الدماء. وإذا كان شيخ المنسَر يرمز إلى الفوضى التي تنهب الأجساد، فإن الدرويش يرمز إلى البصيرة التي تنقذ الأرواح. هكذا يتقابل الاثنان في المسرحية: أحدهما يهبط بالإنسان إلى غريزته الأولى، والآخر يرفعه إلى إنسانيته العليا.

أما العاشق– سواء أكان فواز أم دميانة – فإنه ليس مجرد شخصية غرامية ثانوية، بل هو رمز للإنسان الباحث عن المعنى في الحب والحرية. ففي خضم صراع الورثة على التركة، يأتي العاشق ليذكّرنا أن هناك ميراثًا آخر أهم من الذهب والعرش: ميراث القلب.

فإذا كان شيخ المنسَر يُجسّد غريزة القوة، والدرويش يُجسّد بصيرة الروح، فإن العاشق يُجسّد عاطفة القلب.

وبذلك تتوازن المسرحية بين ثلاث مستويات: الجسد (اللصوص)، الروح (الدراويش)، والقلب (العشاق).

أما "برغوث"، فمع أنّ اسمه يذكّرنا بحشرة صغيرة حقيرة، فإذا به زعيمٌ يُخشى سيفه، كأنّ الحقارة حين تتضخم تُصبح قوة غاشمة.

ثم يجيء "مسروق"، وهو في الحقيقة سارق، فتسمية المجرم باسم الضحية لا تخلو من سخرية مريرة: إنه يسرق الناس، ولكنه في الوقت نفسه مسروق الضمير والإنسانية.

والكاتبة سمّت الشخصية "مسروق" لا "سارق" لتفتح مجال المفارقة: فهو سارق الناس، لكنه في العمق مسروق القيم والضمير، كما أنّ في التسمية تلميحًا لآلية المجتمع في تزييف الأسماء وتجميل صور اللصوص.

ويمثّل مسروق – شيخ المنسَر[1] في مسرحية الوارثون – رمزًا للفوضى حين تتحول السلطة إلى غنيمة. فهو ليس مجرد لصّ على أطراف المشهد، بل صورة مصغّرة لورثة القصور وهم يتنازعون الحكم بالسيف. إن ظهوره يفضح زيف الشرعية حين تُختزل في القوة، ويجعلنا ندرك أن الميراث إذا لم يُصَن بالعدل، فإنه يُنهَب في الخارج كما يُختَطف في الداخل. هكذا يغدو شيخ المنسَر مرآة كاشفة: فما يفعله اللص بالسيف الصغير، يفعله السلطان بالسيف الكبير.

هكذا أرادت الكاتبة أن تقول لنا: إن المجتمع الذي نصوّره هنا مجتمع مقلوب، تُسلب فيه الأسماء معناها، كما تُسلب فيه الحقوق، فيُصبح الفقير مرزوقًا بالاسم فقط، والتاجر سيدًا بالقهر، واللص بريئًا باللفظ، والحقير عظيمًا بالرهبة.

[1] كلمة "المَنْسَر" في التراث العربي كانت تُطلق على العصابة أو الفئة من قُطّاع الطرق الذين يغيرون على القوافل والقرى ليسلبوا أموال الناس.

المَشْهَدُ الأَوَّلُ

(يرتفع الستار عن سوق كبير في خان الخليلي .. عن اليمين دكان الشاه/ بندر، تعلوه لافتة كبيرة مكتوب عليها: "البس ولا تداري من عند البِنْداري".

وفي الصدارة: ثلاثةُ حوانيت .. حانوت مكتوب عليه: "طباخ السوق/ مرزوق"، وبجواره حلواني المتولي، ولافتتُه مكتوبٌ عليها: "لِبَرَكات المتولي توكل .. لا تولي".

يجلس أصحاب الحوانيت أمام حوانيتهم .. السوق مزدحم ..

المجذوب/ دِعِيْبَش يرتدي جلبابًا أسود، يمسك بالمبخرة وينشد:

وَنَعُوْدُ مِنَ الْبَدْءِ الدَّارَا غُفْرَانًا نَرْجُوْ الْغَفَّارَا
وَنُنَادِيْ الأَرْوَاحَ الثَّكْلَى كَمْ جِئْنَا فِيْ اللَّيْلِ البَارَا
كَمْ زُرْنَا فِيْهَا مَأْدُبَةً وَرَغِبْنَا كُنَّا الزُّوَارَا
وَوَقَفْنَا فِيْ بَابِ النَّجْوَى وَكَشَفْنَا فِيْنَا الْأَسْرَارَا

هذه الأبيات جرت على بحر الرجز، وهو بحرٌ سهلٌ قريب، تأنس به الأذن العربية منذ القديم، وتجد فيه مرونةً تجعله صالحًا للإنشاد وللتعبير المباشر. وقد أحسنت الشاعرة إذ جعلته مَرْكبًا لمعانيها، لأنها أرادت أن تحدّثنا عن عودةٍ وبعثٍ وتوبة، والرجز بحرٌ فيه تكرار وإيقاعٌ متواتر، كأنّه خُطى الذاهب والآيب، أو كأنّه نَفَسُ الذاكر التائب.

والمجذوب يتحدث عن عودةٍ إلى البداية، إلى الدار الأولى، دار البراءة والنقاء، دار الطفولة. وهو إذ يعود، لا يعود مغرورًا بنفسه، وإنما يعود مستغفرًا، راجيًا رحمة ربه.

ثم هو يُناجي الأرواح التي أثقلها الحزن، أرواح الموتى، أو أرواح الأحياء الذين طحنهم الكمد، يُناديها في الليل، والليل بطبيعته ظرفٌ للأنين والشكوى والحنين.

ويذكّرنا بأنّ هذه الدار كانت مأدبةً، كنّا نزورها في فرحٍ ولهو، نأكل من لذّاتها، ونتمتّع بزخارفها. ولكننا كنّا في كل ذلك ضيوفًا عابرين، نزلنا فيها نزول الزائر، لا نزول المقيم.

حتى إذا انتهى بنا المطاف، وقفنا بباب النجوى، باب السرائر، وابتدأنا نكشف ما فينا من أسرار، كأننا لم نكن نعرف حقيقتنا إلا بعد طول رحلةٍ ولهوٍ واغترار.

وهذه الأبيات تمثّل نزعةً روحيّة صافية، فيها حنين إلى الماضي، وفيها توبة عن الغرور، وفيها إدراكٌ فجائيّ لحقيقة الوجود. فهي أقرب إلى المناجاة منها إلى القصيدة التقليدية، وأقرب إلى صوت القلب منها إلى صناعة الشعر.

لذلك نجد في بعض الألفاظ شيئًا من التكلّف: "البارا"، "الزوارا"، وهي ألفاظٌ ليست شائعة في الاستعمال، وإنما ألجأت إليها الشاعرة للزوم القافية. وهذا أمرٌ مألوف في الشعراء الذين يغلب عليهم الصدق العاطفي، فيقعون أحيانًا في ضعف الصياغة حين يريدون حفظ الإيقاع.

فنحن أمام أبياتٍ فيها موسيقى صافية، ومعنى روحيّ شفيف، ولغة متأرجحة بين الصدق والتكلّف. ولو أعيد صوغها بعباراتٍ أكثر سلاسة وأقل تصنّعًا، لكانت أقرب إلى الكمال الفني. ولكنها على حالها هذه، تظلّ صرخةَ وجدانٍ يبحث عن الصفح، وحنينَ روحٍ تعبت من الغفلة.

إنك حين تنظر في المسرحية لا تجدها تسرد قصة وحسب، إنما تضعك أمام مشهد تاريخي مشحون: أواخر حكم قنصوة الغوري، حيث الفساد مستشرٍ، والناس في السوق مشغولون بمعايشهم الصغيرة، بينما السيف يتهدد رقابهم من كل ناحية.

فالمسرحية ليست "لعبة شعرية"، بل شهادة فنية، تحمل إلينا إحساس الشاعرة بزمن مضطرب، وتدعونا أن نسائل أنفسنا: ألسنا نحن أيضًا في زمن تتنازعه قوى شتى، وكل فريق يظن أنه "الوارث"؟

فالطباخ والحلواني، وما بينهما من جري ولهاث وخضوع للعصا والسيف، إنما يمثلان عامة الشعب، أولئك الذين يتكالبون على الرزق، ويخشون البطش، فلا يجدون بدًا من الرشوة والانحناء. إنهما يعكسان صورة السوق المصرية قبيل سقوط دولة المماليك: خوفٌ من العربان، وتملق لأصحاب السيف، ولغة شعرية تهكمية، تُظهر سخرية القدر من الضعفاء ظهرت في كلام مرزوق ومتولي:

الرَّحْمَةُ يَا شَيْخَ الْمُنْسَرْ فَالرِّزْقُ لَدَيْنَا قَدْ عُثِّرْ
وَالْحَلْوَى قَدْ يَبِسَتْ عِنْدِيْ انْظُرْ! وَجَنَابُكَ قَدْ قَدَّرْ
سَأَزِيْدُ الصُّرَّةَ بِالأُخْرَى مَوْلاَيَ! ارْحَمْ .. فَلْتَعْذُرْ

فيرد شيخ العربان: ومن الذي كان يتغزل في حلواه منذ قليل؟! ألستَ أنت؟! (وينزل بالعصا على كتفي المتولي). فيقول المتولي وهو يتلوى من الألم:

أَيْ ..! أَيْ ..! آهٍ ..! ذَا والله كَذِبٌ يَا شَيْخَ الْعُرْبَانْ
كَذَّابٌ يَبْغِيْ نَفَحَاتٍ مِنْ رَجْعِ نِعِيْقِ الْغُرْبَانْ
بِيْ حُمْقٌ؟! تَحْسَبُنِيْ أَحْمَقْ فِيْ هَذَا السُّوْقِ الْغَلْبَانْ؟!

شيخ المَنْسَر: هههههه إذًا .. فأنت أحمق السوق!

اكْتُبْ يَا حَانُوْت الأَحْمَقْ (حَلَوَانِيْ) أَحْمَقُ إِنْسَانْ
وَيُنَادى فِيْ سُوْقٍ: هَيَّا مَنْ يَشْرِيْ مِنْ هَذَا الآنْ
سَيُجَرِّبُ عَشْرَةَ أَسْيَاطٍ بِعَصَايَ جَزَاءَ الْعِصْيَانْ

وتتعالى الضحكات مع صوت المجذوب "دِعِيْبَش" وهو يقول:

لَيْسَ دُوْنَ الله وَادِ يُمْطِرُ النِّيْلَ الغَوَادِيْ
رَبُّنَا رَبُّ الْفُؤَادِ رَبُّنَا رَبُّ الْفُؤَادِ

كثير من الأبيات السابقة تميل إلى التقفية (انتهاؤها برويٍّ واحد: "عثر/ قدر/ غيّر/ تعذر"). والوزن غير صارم، وإنما أقرب إلى الشعر المرسل المنغّم (وهو شائع في المسرح الشعري؛ مثل ما فعل باكثير أو ونوس أحيانًا).

والنص ليس كله موزونًا بصرامة على بحرٍ محدّد. وهناك مقاطع شعرية موزونة (أقرب للرجز والكامل).

وهناك مقاطع نثرية مقفّاة، أو شعر شبه حر، حيث تتساهل الكاتبة في الوزن لصالح الحوار، والكوميديا، والسخرية.

إنك لتجد في هذا المشهد من "الوارثون" شيئًا من الطرافة، وشيئًا من السخرية، وشيئًا من المأساة معًا. فأما الطباخ والحلواني، فهما لا يمثلان مجرد شخصين من السوق، وإنما يمثلان جماعةً من الناس، قد أضاعوا أنفسهم حين أضاعوا استقلالهم، ورضوا أن يكونوا أداةً بيد القوة. تراهم يسرعون في لهاث، يحملون ما استطاعوا من

طعام وحلوى، لا ليُبهجوا به الناس، ولا ليؤدوا به عملًا نافعًا، بل ليضعوه عند قدمي شيخ المنسر، يرجونه ويستعطفونه، كأن الرزق الذي بأيديهم لم يُقدّر لهم من الله، وإنما صار منحة من اللصوص وقطاع الطريق.

ثم انظر إلى شيخ المنسر، كيف يتخذ من سخافة الناس متعة له، يضحك ملء فيه، لا لأنه فرِحٌ أو مغتبط، بل لأنه استشعر لذّة القسوة، ولذّة السيطرة، ولذّة إذلال الآخرين. هذه الضحكة ليست بريئة، وإنما هي أداة من أدوات العنف، فهي في حقيقتها سياط تنزل على النفوس كما تنزل العصي على الأجساد. وهكذا يتحول السوق، في لحظة قصيرة، إلى صورة مصغّرة للعالم كله: عالم تغلب فيه القوة، ويُهان فيه الضعفاء، ويُضحك فيه على البؤس كأنه نكتة من نكات السمر.

ثم لا يلبث أن يطل علينا دعيبش المجذوب، بصوته البسيط العميق، يردّد: "ليس دون الله وادٍ... ربنا رب الفؤاد". وهنا المفارقة الكبرى: بين ضحكٍ صاخب لا يقوم إلا على باطل، وبين ذكرٍ خافت لا يقوم إلا على الحق. بين قسوة السوق، ورقّة القلب. بين سلطان اللص وسلطان الله. في هذه المفارقة يكمن سر المشهد، وفيها يتجلى موقف الكاتب: أن الإنسان إن أضاع إرثه من القيم والروح، لم يبقَ له إلا أن يسخر منه القوي، أو ينجده صوت متصوف مجذوب يذكّره بما نسيه.

وهذا كله، وإن بدا في ظاهره عبثًا أو تهكمًا، فهو في حقيقته تصوير مأساوي لمجتمعٍ تهاوت فيه المعايير، وأضحى فيه الطباخ والحلواني والشيخ والمجذوب صورًا متقابلة: بعضهم يطلب الرزق بالذل، وبعضهم يستولي عليه بالقوة، وبعضهم يضحك من فوق، وبعضهم يبكي من الداخل.

الْمَشْهَدُ الثَّانِيْ

فِيْ (الْقُرَافَةِ الشَّرْقِيَّةِ - ١)

ثم تنقلنا المؤلفة إلى مشهد آخر، في القرافة الشرقية، حيث دمّيانه زوجة البنداري مع الشاعر فواز. وهنا لا نتحدث عن السوق، بل عن القلب؛ عن العاطفة الفردية التي تتحدى الخوف، وتبحث عن دفء الحب في عالم مضطرب. وحقًّا، أليست هذه المفارقة من أبلغ ما في الحياة؟ أن يكون الناس في النهار خاضعين للسوط، يهرعون إلى الحوانيت خوفًا على الرزق، فإذا أقبل الليل أطلقوا قلوبهم للهوى، وتغنّوا بالحب كما لو كان لا سلطان فوقهم، ولا مماليك حولهم.

والشاعر فواز ليس مجرد عاشق؛ إنما هو لسان آخر، يربط بين القصر وسلطانه، وبين الشعب وحياته. إنه يعرف كيف تولّى الغوري الملك، ويعرف ما يترتب على ذلك من فساد وظلم، ولكنه يهرب من السياسة إلى الحب، ومن القصر إلى القرافة. وفي ذلك رمزية دقيقة: فالشعراء في تلك العصور كانوا يعيشون في ظل السلطان، ولكن قلوبهم تبحث عن حريتها في الغرام.

أما دمّيانه، فليست مجرد زوجة لتاجر، بل رمز لامرأة الشعب التي تريد أن تحيا بقلبها، ولو على حساب الأعراف. فهي تسير وحدها من الخان إلى القرافة، في مسافة مشحونة بالخطر، لتلتقي بشاعر القصر، وتعلن حبها في لغة شعرية تتحدى القيود:

وَيَا لَهَفَ الْقُلَيْبِ وُكَلَّ شَوْقِيْ ... أَنَا السَّكْرَى، فَلاَ تَهْوَى فِرَاقِيْ!
عُيُوْنٌ فِيْ عُيُوْنٍ حِيْنَ تُمْسِيْ ... هِيَ النَّشْوَى! فَهَلْ جِئْنَا بِرَاقِ؟!
أَسَرْتَ الْقَلْبَ يَا حُبِّيْ، فَزِدْنِيْ ... أَنَا أَهْوَاكَ لاَ أَهْوَى انْعِتَاقِيْ

ولست أشك في أن الكاتبة لم تختر دُمْيانة- لتكون بطلة الغرام في القرافة الشرقية- عبثًا، ولا ليقتصر دورها على تبادل الشعر مع فواز الشاعر. إنما أرادت أن تجعل منها أداة فنية توازن بها بين عالمين متباينين: عالم القصر بما فيه من سلطة وصراع ومماليك وجُلبان، وعالم القلب بما فيه من عشق ولهفة وتوق. فإذا اجتمعا في شخصية واحدة تحمل اسمًا مسيحيًا عريقًا، كان ذلك أبلغ في التعبير عن تناقض الحياة المصرية نفسها في عصر المماليك.

فالسلطان الغوري على العرش، تحيط به الأخطار، وتثقل كاهله المؤامرات والضرائب. والشعب في الأسواق، يلهث وراء الرزق، ويقع في شباك شيخ المنسر وأمثاله. أما في القرافة الشرقية، حيث نلتقي دمْيانة، فثمة حكاية أخرى: امرأة تذوب في حب شاعر، وتتحدث مع قلبها كما لو كان شخصًا يخاطبها. وهكذا تنكشف لنا صورة مصر في لحظة واحدة: قصر، وسوق، ومقبرة، وحب.

ودور دمْيانة هنا تجسيد المفارقة: فهي تحمل اسم قديسةٍ عفيفة، لكنها تغرق في العاطفة حتى الهذيان. وهي زوجة بنداري من عامة الناس، لكنها تتصل بشاعر القصر. إنها جسر يربط بين طبقات المجتمع، وصوت يربط بين الروح والجسد، وبين القداسة والخطيئة. وبهذا تصبح الشخصية أكثر من مجرد عاشقة؛ إنها رمز لمصر ذاتها، إذ تحمل في داخلها القداسة القديمة، وتعيش في حاضرٍ مضطرب، وتتشوّق إلى مستقبلٍ أفضل.

ولعل الكاتبة أرادت أن تترك لنا من خلال دُمْيانة سؤالًا يجاوز حدود المسرحية: أي ميراث نريد أن نرثه؟ ميراث السلطان المترنّح تحت سيف المماليك؟ أم ميراث اللصوص في السوق؟ أم ميراث القلوب التي تهتف للحب؟

دُمْيَانة:

أَلاَ يَا قَلْبُ يَكْفِيْكَ احْتِرَاقًا وَلِلْمَحْبُوْبِ عِشْقًا وَاشْتِيَاقًا
فَلَوْلاَ عِشْقُهُ، مَا ذُبْتَ عِشْقًا وَلَوْلاَ الْهَجْرُ، مَا ضَاعَتْ مُنَاكَا
فَيَحْيَا فِيْ سَرَايَاهُ قَرِيْرًا وَفِيْ الشُّطْآنِ مَهْدُوْرٌ دِمَاكَا
كَفَاكَ الْعِشْقُ نَزْقًا وَانْفِلاَتًا وَكُنْ لِلْعِشْقِ نُوْرًا فِيْ عُلاَكَا
....
وَتُبْدِيْ مِنْ مَحَاسِنِنَا عُيُوْبًا لِكَثْرَةِ مَا تَبَدَّى مِنْ بَهَاكَا
فَصِرْتُ سَجِيْنَةَ الأَشْوَاقِ سَكْرَى فَهَلْ أَلْقَاكَ مُمْتَنًّا لِذَاكَا؟!
وهَلاَّ تُطْلِقُ الْعُصْفُوْرَ يَسْرِيْ يُرَدِّدُ فِيْ مَدَى الدُّنْيَا غِنَاكَا؟!
وَهَلاَّ تَهْدِمُ الأَسْوَارَ عَنِّيْ؟! فَقَدْ تَعِبَتْ يَدِيْ، سَلِمَتْ يَدَاكَا

فواز:

خَبِّرِيْنِيْ خَبِّرِيْنِيْ عَنْ مُنَايَ، عَنْ حَنِيْنِيْ
أَنْتِ يَا شَمْسَ نَهَارِيْ فِيْ حَنَايَا الْحُبِّ دِيْنِيْ
آهِ لَوْ قُلْتِ: أُحِبُّكْ يَمْخُرُ الْيَمَّ سَفِيْنِيْ
أَمْ تُرَاكِ كُنْتِ حُلْمًا؟! أَمْ عَلَى وَعْدٍ يَقِيْنِيْ؟!

والملاحظ أن بعض الأبيات مضبوطة على بحر الطويل أو الرجز، وفيها التزام نسبي بالقافية والروي. لكن بعض الأبيات فيها كسر أو إطالة تجعلها أقرب إلى الشعر المرسل المنغّم (وليس الشعر العمودي الصارم). وواضح أن الكاتبة تقصد الإيقاع المسرحي الغنائي أكثر من الالتزام بوزن خليلي صارم، ولذلك تجد تفاوتًا بين مقطع وآخر.

الْمَشْهَدُ الثَّالِثُ

فِيْ (قَصْرِ السُّلْطَانِ/ قَنْصُوْهِ الْغُوْرِيِّ)

(السُّلْطَانَةُ/ خَوَنْدْ جَانْ سُكَّرْ الْجَرْكَسِيَّةُ، زَوْجَةُ السُّلْطَانِ)

ضُيُوْفُ الْقَصْرِ:

عَلاَّن، والي القاهرة.

يُوْأَنِس الثالث عشر/ بابا الإسكندرية.

الأمير/ إينال، مهندس الإنشاءات.

خاير بك مَلْبَاي، حاجب الحُجَّاب.

الأتابكية.

الشاعر/ فَوَّاز.

أحمد بن زَنْبَل الرَّمَّال.

الشهبندر/ البِنْداري.

أئمة المذاهب الأربعة.

وخلفاء: سيدي/ أحمد البدوي، وسيدي/ إبراهيم الدسوقي، وسيدي/ عبد القادر الجيلاني.

وأحسب أنّ القارئ إذا أقبل على هذا المشهد الثالث، فوجده يبدأ بذكر القصر، قصر السلطان قنصوه الغوري، ثم بذكر السلطانة خوند جان سُكَّر الجركسية، لم

يملك إلا أن يشعر بشيء من الرهبة والجدّ. فالقصر هنا ليس جدرانًا عالية ولا أبهاءً مزيّنة، إنما هو قلب الحياة السياسية في ذلك العصر، منه تصدر الأوامر، وإليه تنتهي الشكاوى، وفيه تتقرّر مصائر الناس.

لكن الكاتبة لم تكتفِ بأن تضع السلطان في صدر المشهد، بل حشدت حوله طائفة من الأسماء، تكاد تمثّل مصر كلها. ففي القاعة يجلس والي القاهرة، وبابا الإسكندرية، وأمراء، ومهندسون، وحجاب، وأئمة المذاهب الأربعة، وخلفاء كبار الأولياء، وشاعر القصر، ورمّال يتكهّن بالغيب، وفيها الشهبندر والبنداري. وليس هذا عبثًا، بل هو صورة مقصودة، أرادت الكاتبة أن تقول بها إنّ السلطان الغوري قد جمع حوله وجوه السياسة والدين والتصوف والسوق والفن والخرافة معًا.

وأنت إذا نظرت في هذه الوجوه، رأيتها مختلفة متنافرة: الوالي يطلب سلطانًا يضمن له حكم القاهرة، والبابا يريد حمايةً لرعيته، والأمراء يطمعون في الجاه، وخاير بك يُدبّر من وراء الستار، وأحمد بن زنبل الرمّال يُغري الناس بتأويل النجوم، والشاعر يزين السلطان بالكلمات، والشهبندر لا يفكّر إلا في الأسواق، وخلفاء الأولياء يرفعون أصواتهم بالبركة. وكلُّ هؤلاء يستظل بالعرش، وكلُّهم يريد أن يستمد من السلطان نصيبًا من القوة.

هكذا يبدو القصر مزدحمًا، لكنه ازدحامٌ لا يبعث على الطمأنينة، بل يثير القلق والاضطراب. فالسلطان في وسط هذا الجمع يبدو كمن يلوذ بالكثرة ليخفي ضعفه، أو كمن يستعين بالوجوه المتباينة ليحجب عن نفسه مصيره القريب. ومن هنا كانت براعة الافتتاحية: إنها لا تقدّم قائمة أسماءٍ فحسب، بل تقدّم صورةً رمزية للحكم في أواخر أيام المماليك، حكمٍ متداعٍ يستند إلى المظاهر، ويستجدي الشرعية من كل صوب، لكنه لا يجد في النهاية إلا فرقةً وتناقضًا.

وبذلك، يكون القارئ قد أدرك منذ اللحظة الأولى أنّ هذا المشهد لن يكون حديثًا عن القصر وحده، بل سيكون حديثًا عن مصر كلها، عن سلطتها ودينها وتجارتها

وخرافاتها وفنها، وقد اجتمعت كلها في قاعة واحدة، لا لتتفق، بل لتفضح هشاشة الدولة وقرب سقوطها.

وليس غريبًا أن نرى الكاتبة وقد ذكرت في صدر المجلس خلفاء الأولياء الكبار: سيدي أحمد البدوي، وسيدي إبراهيم الدسوقي، وسيدي عبد القادر الجيلاني. فهؤلاء لم يكونوا في وجدان المصريين مجرد رجال من رجال الدين، بل كانوا رموزًا للشعب كله، ومراكز قوة روحية لا تقل خطرًا عن مراكز القوة السياسية. وكان المماليك يعرفون ذلك، فيقربون هؤلاء الخلفاء، ويُظهرون لهم التوقير، لا لأنهم أهل ولاية فحسب، بل لأن العامة قد علّقوا بهم قلوبهم، ورأوا فيهم وسطاء بينهم وبين السماء.

ومن هنا، كان حضور الصوفية في هذا المشهد لا يدل على ميلٍ خاص من الكاتبة، إنما هو شهادة للتاريخ: أن السلطان الغوري لم يكن ليستغني عن هذه الشرعية الروحية، كما لم يكن ليستغني عن الأمراء والفقهاء. ومع ذلك، فإن طريقة العرض نفسها- بذكر كلمة «سيدي» قبل الأسماء- تحمل في طياتها نغمة من التبجيل، تكشف عن أثر العادة المصرية، وعن الوجدان الشعبي الذي يضع الأولياء في منزلة عالية.

وبذلك، فإن القارئ إذا نظر في هذه الافتتاحية، وجد أن القصر لم يجمع بين رجال الدولة ورجال الدين وحدهم، إنما جمع بين قوى الروح، ليكتمل المشهد: سلطة تبحث عن سند، ودولة تستجدي البقاء من كل قوة أرضية كانت أم سماوية.

كما، ولست أرى أن الكاتبة حين ذكرت أحمد بن زنبل الرمّال قد أرادت أن تضعه في موضع العبث وحده، إنما أرادت أن تشير إلى حقيقة كانت قائمة في ذلك العصر، بل في عصور كثيرة: أنّ السلطان، مهما بلغ من قوة، لا يستغني عن المنجّمين وأهل الرقى، يستمع إلى تأويلاتهم وتنبؤاتهم. وهكذا، يظهر الرمّال في القصر لا بصفته طُرفة مسرحية، بل بصفته شاهدًا على أنّ الحكم نفسه كان ضعيفًا، يطلب سندًا حتى من العرافين والمنجمين.

أما الشاعر فواز، فهو الوجه الآخر لهذا الضعف، إذ يزين الحكم بالكلمات، ويعطي السلطان صورة من البطولة والعدل، لم يعرفها الواقع يومًا من الأيام. فوجود الشاعر بين يدي السلطان شهادة على أنّ الكلمة قد تُستعمل لا لتكشف الحقيقة، بل لتخفيها، ولا لتواجه الناس بواقعهم، بل لتخدرهم بأوهام جميلة.

وأما الشهبندر والبنداري، فذكرهما معًا يذكّرنا بأن التجارة والسوق كانت دائمًا حاضرة في قلب السياسة، وأن القصر لم يكن بعيدًا عن مصالح التجار، ولا التجار كانوا بمعزل عن دسائس القصر. فوجودهما في هذا الجمع يرمز إلى أنّ المال كان شريكًا للسلطة، كما كان الدين شريكًا لها، وكما كانت الخرافة شريكًا لها أيضًا.

وهكذا، فإن هذه الافتتاحية حين تجمع الرمّال، والشاعر، والشهبندر، والبنداري، إلى جانب الولاة والفقهاء والخلفاء، لا تقدّم مجرد أسماءٍ مبعثرة، إنما تصوّر مصر في ذلك العصر: دولة تستظل بظلّ الشعر كما تستظل بظلّ النجوم، وتستند إلى السوق كما تستند إلى المسجد والزاوية، والتفاف كل هذه القوى المتنافرة حول السلطان، لا ليوحّدها، بل ليزيدها تناقضًا ونفورًا. والجميع يهتفون في صوت واحد:

دَامَ عِزٌّ وَانْتَصَرْ ... دُمْتَ فِيْ أَبْهَى الصُّوَرْ

وأحمد بن زَنْبَل الرَّمَّال يقول: مولاي السلطان، أتأذن لي؟

السلطان: اقترب يا رَمَّال، هات ما عندك.

الرمال:

الرَّمْلُ يَهْمِسُ بِحُرُوْفْ ... أَحْسَبُهَا تَرْفُلُ وَتَطُوْفْ
لِلْحَرْبِ سَتُدَقُّ دُفُوْفْ ... وَالرَّايَةُ تَسْقُطُ وَشُفُوْفْ
تَتَسَاقَطُ فِيْ ثَلاَثِ قُرُوْنْ ... وَسَيَأْتِيْ عَهْدٌ مَلْعُوْنْ
سَلْطَنَةٌ تُسْلِمُ لِمَالِكْ ... طَاعُوْنٌ وَكَثِيْرٌ هَالِكْ

ولست أرى فرقًا عظيمًا بين ملوك الأمس الذين كانوا يلوذون بالمنجمين، وملوك اليوم الذين يستمعون إلى السياسيين والمحللين. فأولئك كانوا يرفعون أبصارهم إلى النجوم، وهؤلاء يرفعونها إلى الأرقام والجداول والإحصاءات. ولكن الغاية واحدة: أن يجد الملك في قول المنجّم أو المحلل عزاءً يطمئنه، ويقينًا يخفف حيرته.

فإذا قال المنجم إن الطالع سعد، أقدم السلطان على الحرب مطمئنًا، وإن قال المحلل إن المؤشرات الدولية في صالحنا، مضى الرئيس في سياسته آمنًا. غير أن النجوم كثيرًا ما كذبت الملوك، كما تكذبهم اليوم التحليلات والتقارير. ومن ثَمّ، فإنّ كلا الفريقين، قديمًا وحديثًا، لم يكن في حقيقة الأمر إلا وسيلةً لتجميل قرار اتُّخذ من قبل، أو لتسكين قلقٍ يسكن قلب الحاكم منذ أول يوم.

وما أرى الناس في عصرنا هذا إلا كما كانوا في عصورهم الماضية: يحبون أن يجدوا من يخبرهم بأن الغد خيرٌ من اليوم، وأن الطريق سالك، وأن القدر فتح ذراعيه لاحتضانهم. فإن لم يقلها المنجم بالنجوم، قالها المحلل السياسي بالأرقام، وإن لم يصدق هذا ولا ذاك، بقي الناس مع ذلك معلقين بكلمة رجاء، كما ظلوا معلقين منذ آلاف السنين.

لكن هل كان المنجمون سذجًا أو مخادعين؟

ما أظنّ المنجّمين في عصورهم الغابرة كانوا سذّجًا أو مخادعين، بل كانوا على شيء من الذكاء والدراية، يحفظون من حساب النجوم ما يدهش العامة، ويملكون من حيل الكلام ما يطمئن الملوك. ولكنهم كانوا أبناء زمانهم، فإذا أرادوا أن يُعطوا لقولهم هيبةً نسبوه إلى الجنّ، أو علقوه بالكواكب، ليجعلوا من رأيهم وحيًا سماويًا لا يجرؤ الناس على مناقشته.

وأرى أننا اليوم لم نبرح مكاننا كثيرًا، إنما غيّرنا الأسماء وبدّلنا الأزياء. فما أكثر الذين يملؤون شاشات الفضائيات ليلًا ونهارًا، يتحدثون عن الغد كما لو كان

عندهم، وينذرون الناس بما سيقع وما لا يقع. وهم لا يذكرون الجنّ ولا يرفعون أبصارهم إلى النجوم، لكنهم يسمّون إنذاراتهم «توقّعات»، ويعرضونها في أثواب التحليل العلمي أو السياسي.

وما الفرق في الجوهر؟ كلا الفريقين إنما يعطي الناس ما تعلّقوا به منذ أول الدهر: وعدًا باليقين في عالمٍ لا يقين فيه، وسلوى للملوك والعامة إذا ضاقوا بالشك والانتظار. فالمنجّم القديم، والمحلل السياسي الحديث شقيقان، أحدهما لبس عباءة الغيب، والآخر لبس عباءة العقل، وكلاهما يسكن القلب بالوهم الجميل.

والمنجمون في عصورهم الماضية لم يعتمدوا على القول وحده، فإنّ القول مهما بالغت في زخرفته لا يكفي لإقناع الملوك ولا لإخضاع العامة. إنما كانوا يضيفون إلى القول ضروبًا من الطقوس والسحر، يرتّلون عزائم مبهمة، فيظنها الناس لغة الجنّ أو همس الأرواح. ويطلقون البخور، فيغشى المكان دخانٌ ثقيل ورائحة غريبة توهم القلوب بأنهم على صلةٍ بعالمٍ أعلى من عالم البشر. ثم يلبسون ثيابًا عجيبة، تزيدهم هيبةً وغرابة.

وأحسب أننا في عصرنا هذا لم نخرج عن تلك الحال إلا في الظاهر. فالبخور صار أضواءً ساطعة في استوديوهات التلفاز، والعزائم المبهمة صارت مصطلحات معقّدة لا يدركها إلا القليل، والملابس الغريبة صارت بدلات أنيقة وربطات عنق توحي بالرصانة والاختصاص. لكن الغاية واحدة: أن يُخيَّل إلى الجمهور أنّ هذا الذي أمامهم يملك ما لا يملكون، ويعرف ما لا يعرفون، ويفتح لهم نافذة على الغد المجهول.

ولقد كان المنجّم في قصور الملوك جزءًا من المجلس لا يُستغنى عنه، يجلس إلى جانب الوزراء والأمراء، يفتح كتبه، ويرتّل عزائمه، ويشير بيده إلى السماء، كأن النجوم رهن إشارته. فإذا أقبل السلطان على حربٍ أو صلح، لم يطمئن حتى يسمع قول المنجّم، والناس يرون في حضوره بركة، وفي غيابه شؤمًا.

واليوم نرى المحلّل السياسي في الفضائيات يقوم بالمهمة ذاتها، لكنه لا يجلس في القصر، بل يجلس أمام الكاميرات. يفتح أوراقه لا ليقرأ النجوم، بل ليقرأ الأرقام والرسوم البيانية، ويشير بيده لا إلى السماء بل إلى شاشة مضيئة خلفه. وما يزال الجمهور، كما كان من قبل، يصدّق ويطمئن ويُغرر به.

فما أشبه الليلة بالبارحة! غيّرنا أسماء الأشخاص، وبدّلنا الطقوس، ولكن الحاجة الإنسانية بقيت كما هي: حاجة الحاكم إلى من يسكّن قلقه، وحاجة الناس إلى من يخفّف وطأة المجهول. فإذا كان المنجّم يخاطب السلطان وحده، فإن المحلّل يخاطب الشعوب كلها. غير أنّ النتيجة في الحالين واحدة: كلماتٌ تُقال لتُبثّ الطمأنينة، وإن لم تغيّر من قدر الله شيئًا.

ويظهر في هذا المشهد وجه آخر من وجوه السياسة: خزائن السلطان خاوية، فيقترح خاير بك أن يُقرض التجار الدولة. وهنا يتكشف الاستغلال في أبشع صوره: السلطان يحمي التجار من العربان، ليأخذ منهم ما يملأ بيت المال. والتاجر البنداري- وهو لسان السوق- يرتعد خوفًا من هذا التكليف؛ كيف سيُبرر للناس ارتفاع الأسعار؟ هكذا يفضح المشهد علاقة السلطان بالمال، وعلاقة المال بالرعية.

على أن أخطر ما في القاعة ليس ما قاله الرمّال ولا ما اقترحه خاير بك، بل ما أنشده الشاعر فواز.

رُدِّيْ صِيَامِيْ يَا فَتَاةَ صَلاَتِيْ وَاهْدِيْ غَزَالَ الْحَيِّ فِيْ الْفَلَوَاتِ
قَدْ هَامَ عِشْقًا فِيْ الْعُيُوْنِ وَسِحْرِهَا وَأَخَافُ مِنْ نَزَقٍ وَمِنْ لَعَنَاتِ

لكن أما كان أولى بالشاعر، وقد قال: «قد هام عشقًا»، أن يتم حديثه على نسق واحد فيقول: «وَخَافَ من...» بدلاً من قوله «وَأَخَافُ مِنْ ...» ؟

وأحسب أنّ العشق إذا استبدّ بالشاعر لا يترك له عقلًا يزن به أزمنة الأفعال، فيتقلّب بين الماضي والمضارع كما يتقلّب قلبه بين الأمل والخوف. فإن قال: «قد هام» فذلك أمر قد مضى واستقرّ، وإن قال: «وأخاف» فذلك شعور حاضر لا يفارقه. وليس في هذا خلل، بل فيه صدق التجربة وحرارتها؛ فالذي يعشق في الأمس يظلّ يخاف في اليوم، ولن يغيّر من ذلك حرف عُطف ولا ضبطُ إعراب.

وما يعنينا هنا أن المجلس السياسي تحوّل إلى ساحة غزل، وجعل "فواز" الحب موضوعًا للشعر، حتى صرخ باسم دمّيانه، المرأة التي تهيم به ويهيم بها.

دُمْيَانة.. تَاجٌ عَلَى تَاجٍ وَطُوْفَانٌ مِنَ الْمَدَدِ
تَسْرِيْنَ فِيْ قَلْبِيْ دَمًا، فَامْشِيْ عَلَى رَغَدِ
كَمْ ذَا سَقَاكِ الثَّغْرُ وَالتَّنْهِيْدُ فِيْ جَسَدِيْ!
دُمْيَانَةٌ سَرَقَتْ! فَيَا عَقْلِيْ! وَيَا رَشَدِيْ!

وهنا ينفجر الصراع الشخصي في قلب المجلس السياسي: البنداري زوج دمّيانه يثور، ويلطم الشاعر أمام السلطان، فيختلط العشق بالسلطة، والغيرة بالغضب، وينقلب المجلس من وقار السلطنة إلى فضيحة عاطفية.

أليس في هذا كله رمز عميق؟ إن دولة المماليك التي جمعت السيف والدين والتجارة والشعر في قاعة واحدة، لم تستطع أن تسيطر على نوازعها الداخلية. الخيانة تدبّ في أركانها، الفقر ينهش في خزائنها، الغيرة تمزق مجلس سلطانها. ولعل الشاعرة أرادت أن تقول لنا: إن الدولة التي تُدار على هذا النحو، حيث السياسة خرافة، والحب فضيحة، والمال استغلال، لا بد أن يكون مصيرها إلى الزوال.

إننا هنا لسنا بإزاء قصة غرام تُروى لتسلي الناس، ولا نحن أمام أنغام شعرية تُلقى للتطريب. إنما نحن أمام لوحة تاريخية تكشف عن مصر في أواخر دولة المماليك، وقد اجتمع فيها التاجر والشاعر والعاشقة والمجذوب والشيخ والسلطانة في صراع واحد، يُذكّرنا بأن السياسة والاجتماع والعاطفة، كلها كانت وجوهًا لعملة واحدة.

بقي أن نقول: أفلا يكون من الأوفق أن تُقرأ كلمة الشاعر: «دميانة سُرِقت» بضم السين، على البناء للمجهول، لتدلّ على أنّها هي التي سُرِقت، لا التي سَرَقَتْ؟ أليس في ذلك انسجام مع المنطق الظاهر للفظ؟

وأحسب أنّ هذا الظنّ لا يستقيم مع سياق البيت ولا مع غرض الشاعر. فلو قال: «سُرِقَتْ» لجعل دميانة ضحيةً لفعلٍ وقع عليها، ولأفقدها قوتها في النص. ولكن الشاعر أراد على العكس أن يجعلها فاعلة، صاحبة سلطانٍ على قلبه وعقله ورشده. فـ«سَرَقت» هنا لا تعني أخذ مالٍ أو متاع، بل تعني أنّها استولت على وجدانه، وملكت أمره، حتى لم يبقَ له من عقلٍ ولا رشدٍ يحميه من هواها.

وهذا من دقائق التعبير الشعري؛ أن تتحوّل «السرقة» من معنى مادّي إلى معنى وجداني، فتغدو دميانة لصّةً لا لذهب أو فضة، بل للعقل والقلب معًا. ومن هنا كان البناء للمعلوم هو الصواب، لأنه يضعها في موضع الفعل والقدرة، لا في موضع الانفعال والعجز.

المَشْهَدُ الرَّابِعُ

فِيْ (خَانِ الخَلِيْلِيِّ - ٢)

(الشاعر فَوَّاز يتسكع في الخان منتظرًا إشارة من دُمْيَانة، ليسبقها تلك المرة إلى القُرافة، ليلتقيا، ومساكن التجار فوق الحوانيت. وفي نفس الوقت، البِنْداري يجلس مفكرًا حزينًا يسترجع الموقف الذي حدث بينه وبين فَوَّاز في قصر السلطان قَنْصُوْه الغوري، وفي هذه اللحظة يُقْبِل عليه الشيخ عاشور، قائلاً:

دَعْ عَنْكَ هَمَّكَ وَاسْتَعِذْ وَإِلَى الوَسْاوِسِ لاَ تَفِذْ
اللهُ مَوْجُوْدٌ لَنَا فَانْبِذْ إِلَيْهِ وَاسْتَنِدْ

لقد كان الأولى بالشيخ عاشور، وهو يعظ البنداري، أن يقول: «دع عنك همك واستعذ» بدلًا من قوله: «واستعد»؛ لأن الاستعاذة أوفق بالمعنى، وقد ذكر الوساوس من قبل. وكلمة «استعد» لا تخلو من معنى حسن، إذ تدعو إلى القوة والتهيؤ لملاقاة الهموم. لكن كلمة «استعذ» أبلغ في هذا السياق، لأنها تواجه الوساوس بما يقابلها مباشرة، وتنسجم مع ما تلاها من قول الشاعر: «الله موجود لنا، فانبذ إليه واستند». فالاستعاذة بالله أوثق صلة بالمعنى الديني، وأقرب إلى روح الإنشاد الصوفي، وأشدّ اتساقًا مع جو الحوار. .

كذلك في جملة «فانبذ إليه»، فقولنا «نَبَذَ الشيءَ»: طرحه وإلقاءه جانبًا. فإذا قال: «فانبذ إليه»، فالمعنى الظاهر: اطرح همّك وألقه إلى الله. وهذا التعبير فيه نبرة قوية، لكنّه قليل الاستعمال في معنى التوكّل والاعتماد.

لذلك لو كانت «فالجْأ إليه» لكانت أنسب، لأن «الجْأ إلى الله»: التجئ إليه واحتمِ به. وهذا هو التعبير الأكثر شيوعًا في النصوص الدينية. وفي سياق البيت: «الله موجود لنا، فالجْأ إليه واستند» ينسجم تمامًا مع الخطاب الوعظي الإيماني.

ثم نتابع المشهد الرابع فيطالعنا الطباخ مرزوق، ومتولي الحلواني وهما يتهامسان باستغراب عن إغلاق البِنْداري لحانوته على غير العادة، بينما البِنْداري يسير إلى حال سبيله، فيقول الطباخ مرزوق:

يَعِيْشُ المُلُوْكْ، وَأَكْلُ الدُّيُوْكْ وَطَبْخَةْ جَنَابُهْ بِلَحْمَةْ أَبُوْكْ
يِقْصِفْ مَا يِقْصِفْ وِتِسْلَمْ إِيْدِيْهْ رِقَابْ كُلِّ مَصْرِيْ تِسَلِّمْ عَلِيْهْ
وَدَايِنْ تُدَانْ، وَأَعْطِ تُهَانْ دَرَاهِمْ جَنَابَكْ مَا تِظْهَرْ تِبَانْ

يرد البِنْداري على الطباخ قائلا:

لك وقتك يا طباخ التيوس! سأعود لك.

يقول الحلواني:

صاحبك ذهب للسلطان منفوخًا، فرجع على قفاه مسفوخًا. والسلطان طلب من كل التجار الشهبندر أن يقرضوه أموالاً من أجل بناء المدارس والجوامع والقصور ..

الطباخ:

ما الذي جاء بفَوَّاز شاعر السلطان إلى أرض الخان؟!

المتولي:

جاء يأكل حَلْوَايَ العظيمة .. وأعطاني خمسةَ دراهم في طبق الفطائر هذا.

الطباخ: هذا؟ وهل أكل منه؟

الحلواني: لا، لم يمسسه بيده.

الطباخ: حلواني! تعالى كُل.

الحلواني: ألم أقل لك إن السر في حَلْوَاي؟

الطباخ: مغفل .. بل الأيام ستكشف السر.

فالقارئ إذا وقف عند هذا المشهد، لم يرَ فيه مجتمعًا يشيع فيه الودّ أو تسوده الأخلاق، بل رأى سوقًا يموج بالخصام والمكايدة، كما تموج الأحياء الشعبية في أوقات الفوضى. فالحلواني يتهكّم، والبنداري يخاصم، والطباخ يسخر، وكلٌّ ينظر إلى صاحبه بعين الحسد والشماتة، كأنّ المودة قد انقطعت بين الناس، وكأنّ الأخلاق الإسلامية قد غابت عنهم غيابًا تامًا.

والأشدّ غرابة أن هؤلاء جميعًا يلجؤون إلى الرمّال والعرافين، فلا يذكرون الله إلا قليلاً، ولا يعرفون الدعاء إلا على ألسنة المجاذيب. وكأنّ السلطنة قد تحوّلت إلى مسرح من حكايات ألف ليلة وليلة: الناس فيه يتهافتون على التمائم والوساوس، ويستبدلون السحر بالدين، والهزل بالجدّ، فيعيشون في وهمٍ طويل لا يفيقون منه إلا على صوت السلطان وهو يمدّ يده إلى أموالهم.

وهذا، في ظنّي، قصد الكاتبة: أن تصوّر لنا مجتمعًا قد انحطّت قيمه، وضاع فيه الإيمان، حتى صار الناس موتى يتشاكسون على فتات، ويتركون خزائن قلوبهم للعرافين والرمّال.

ثم يقول المجذوب/ دِعِيْبَش:

لَيْسَ فِيْنَا .. لَيْسَ فِيْنَا غَيْرُ إِعْلاَنِ الْهَزَائِمْ
بَغْبَغَاوَاتٍ تُغَنِّيْ بَسَمَاتٌ فِيْ الْمَآتِمْ
كُلُّنَا نَبْكِيْكِ لَيْلَى لَيْسَ قَيْسُ الْيَوْمِ هَائِمْ
كُلُّنَا لِلْمَجْدِ نَصْبُوْ خَلْفَ جُدْرَانِ التَّمَائِمْ
لَسْتُ أَدْرِيْ لَسْتُ أَدْرِيْ أَنَّنِيْ لِلْفَجْرِ صَائِمْ

وأحسب أنّ القارئ إذا تدبّر هذه الأبيات التي جرت على لسان المجذوب دِعيبش، لم يجدها لغوًا من القول ولا زيادة في الكلام، وإنما وجدها مرآة صافية تعكس ما آل إليه حال المجتمع في زمن المسرحية. فالناس من حول السلطان يخاصم بعضهم بعضًا، ويتسابقون إلى المنجّمين والعرافيين، ويهجرون الدعاء واللجوء إلى الله، ثم لا يبقى لهم إلا أن يتغنّوا بالخرافة ويتعلّقوا بالتمائم. وهنا يجيء صوت المجذوب كالصاعقة، ليهتف بالحقيقة التي عجز الجميع عن قولها.

فهو يبدأ بقوله: «ليس فينا غير إعلان الهزائم». وهذه جملة تكشف أن الروح العامة قد أُصيبت بالانكسار، فلم يعد الناس يذكرون النصر إلا في الأغاني، ولم يعرفوا غير الهزيمة شعارًا يعلنونه بأنفسهم. ثم يمضي فيفضح ما هو أدهى من الهزيمة: «بغْبغاوات تغني»؛ أي أن الأصوات التي تعلو بين الناس أصوات بغاوات تردّد ما تسمع من غير فهم ولا وعي. وهكذا يصوّر المجتمع وكأنه سوق صاخب بالكلمات، خالٍ من الصدق والبركات.

ثم تأتي الصورة الأشد مرارة: «بسمات في المآتم». وهنا يلمز المجذوب انقطاع المودة بين الناس، وانعدام المشاركة في الأحزان؛ فالذي ينبغي أن يكون مقامًا للبكاء صار مسرحًا للابتسام. وهذه صورة لا تدل إلا على موت القلوب، إذ فَقَدَ الناس تعاطفهم، وصار كلٌّ منشغلًا بنفسه، يبتسم في مأتم جاره ولا يشاركه وجعه.

ويتابع: «كلنا نبكيكِ ليلى، ليس قيس اليوم هائم». وفي هذا سخرية لاذعة، فهو يشير إلى أن المجتمع يتباكى على قصص الغرام القديمة، يتغنى بليلى ويذكر قيسًا، ولكنه في الواقع لا يعرف عشقًا ولا وفاء.

ثم يضرب على موضع الداء فيقول: «كلنا للمجد نصبوا خلف جدران التمائم». وهذا البيت يكشف العلة الكبرى: الناس يزعمون طلب المجد، لكنهم لا يسلكون إليه سبيل العلم والعمل، بل يلوذون بالخرافة ويستترون خلف التمائم. فيعلنون الطموح في كلامهم، ويقضون حياتهم في أوهام السحرة والمنجّمين. وهنا يبلغ النقد أقصاه، لأن المجذوب لا يتهمهم بالجهل وحده، بل يتهمهم بالازدواجية: يطلبون المجد بألسنتهم، ويستسلمون للهزيمة بأفعالهم.

ومن هنا نستطيع أن نقول إن المجذوب قد أدرك بعين بصيرته ما لم يدركه سائر الناس في السوق والقصر. رأى أنّ المجتمع كله قد استبدل بالدعاء إلى الله اللجوء إلى العرّافين، وبالمودة بين الجيران تبادل السخرية والمكايدة، وبالإيمان الصادق تقاليد خاوية لا معنى لها. فجاء كلامه كالصوت الوحيد الصادق، يفضح العجز والانهزام، ويكشف أنّ الناس جميعًا موتى وإن تحركت أبدانهم.

وهكذا يصبح صوت دِعيبش في المسرحية بمثابة الضمير الغائب الحاضر: يعلو مرة ليقول ما لا يجرؤ الآخرون على قوله، ثم ينزوي ساكتًا، تاركًا للمشاهد أن يتساءل: أفي هذا المجتمع حياة حقًا؟ أم أننا أمام عالمٍ لا يختلف عن حكايات ألف ليلة وليلة، حيث تكثر الطلاسم والتمائم، وتغيب الأخلاق والمودة، فلا يبقى للناس إلا أن يتغنّوا بأوهامهم؟

الْمَشْهَدُ الْخَامِسُ

فِيْ (الْقُرَافَةِ الشَّرْقِيَّةِ - ٢)

(مَا بَيْنَ رِمَالِ الْمَوْتِ وَرِمَالِ الْحَيَاةِ)

يتجه البِنْداري إلى بيت أحمد بن زَنْبَل الرَّمَّال، قُرب القرافة، بينما دُمْيَانة وفَوَّاز قد سارا في طريقهما إلى القُرافة ليلتقيا، ويهتف هاتف بدميانة قائلا:

قَدْ تَعْشَقِيْنَ الْيَوْمَ فِيْ مُدُنِ الْبَنَفْسَجِ وَالْعِنَبْ
قَدْ تَرْقُصِيْنَ وُرُوْدَ شَوْ قٍ فِيْ النَّمَارِقِ وَاللَّهَبْ
قَدْ تَنْشُدِيْنَ الآهَةَ الْـ خَرْسَاءَ شَوْقًا مُغْتَصَبْ
قُوْلِيْ لَهُ: لاَ لَسْتُ مِلْـ ـكَكَ،لَسْتَ مِلْكِيْ فَانْسَحِبْ
قَدْ تَظْفَرِيْنَ بِلَحْظَةٍ كَصَبِيَّةٍ تَهْوَى الشَّغَبْ
وَسَتَذْرِفِيْنَ دُمُوْعَكِ الْـ ـحَمْرَاءِ لَيْلاً فِيْ الْهُدُبْ
وَتُوَدِّعِيْنَ بِحُرْقَةٍ ذَاكَ الْحَنِيْنَ الْمُسْتَلَبْ
وَسَتُدْرِكِيْنَ نِهَايَةً حَمْقَاءَ مِنْ فَرْطِ النَّصَبْ
لَيْسَتْ كَمُلْهِمَةٍ بها رُوْحَ الْقَصَائِدِ فِيْ الْكُتُبْ

وإذا وقفنا عند هذا المشهد، سيجد فيه صورة بديعة للصراع الذي يمزّق النفس الإنسانية. فها هي دميانة، وقد مضت مع عشيقها في طريق الهوى، تسمع فجأة صوتًا يهتف في داخلها، ليس من الخارج ولا من فم إنسان، بل من أعماق ضميرها. وهذا الهاتف ينذرها، يذكّرها بالحدود، ويحذّرها من العاقبة، كأنه يقول لها: إنك حرة أن تقولي «لا»، وحرة أن تنسحبي قبل أن يُغلق عليك الباب. وهنا نلمح أنّ في قلبها بقية من حياة، وبقايا من ضمير لم يمت بعد.

وهذه الأبيات من أجمل ما جادت به قريحة الشاعرة في مسرحيتها، لأنّها تجمع بين الحُسن الفني والصدق النفسي معًا. فهي تبدأ كما يبدأ الحب دائمًا: ورديًا رقيقًا، مليئًا بالألوان والروائح، فإذا القارئ يجد نفسه في «مدن البنفسج والعنب»، حيث تلتقي الزهرة بالثمرة، ويكتمل في الخيال مشهد البهجة. ثم تمضي الأبيات إلى الرقص والأنغام، فإذا العاشقة ترقص ورود الشوق على الوسائد واللهب، وكأنها قد جمعت بين لذة النعومة وقسوة الاشتعال.

لكن سرعان ما تنقطع هذه النشوة، فإذا بالشاعرة تضع على لسان الضمير أمرًا قاطعًا: «قولي له: لا لست ملكك، لست ملكي، فانسحب». وهنا تنقلب الرومانسية إلى صراع، والحلم إلى يقظة مؤلمة، ويبدأ العشق يكشف عن وجهه الآخر: دموع حمراء، وحنين مسلوب، ونهاية حمقاء. ولعلّ أجمل ما في هذا الانقلاب أنه يجيء طبيعيًا، فلا يحس القارئ فيه تكلفًا ولا صنعة، بل يحسّه امتدادًا لحقيقة العاطفة نفسها؛ فهي في أولها حلمٌ رومانسي، وهي في آخرها صحوة مريرة.

لذلك كان البيت الأخير خلاصة شديدة الدلالة: «ليست كملهمة بها روح القصائد في الكتب». فالشاعرة هنا تكشف زيف ما يكتبه الشعراء والرواة عن الحب، وتقول بجرأة: إنّ الحب الذي يعيش في الخيال، ويُغذّيه الشعر، حب ناقص، بل حب كاذب، لا يلبث أن يتحوّل إلى حسرة وندم. وهكذا تكسر الشاعرة الأسطورة الرومانسية، لتُعيدنا إلى الحقيقة التي طالما أراد الأدب أن يتغافل عنها: أنّ الحب ليس دائمًا وردًا وبهجة، بل قد يكون دموعًا وألمًا وضياعًا.

ومن هنا كان جمال هذه الأبيات؛ فهي ليست تصويرًا لجمال العاطفة فحسب، بل هي أيضًا نقدٌ صريحٌ لوهمها، وكشفٌ لنتائجها إذا تُركت بلا عقل ولا ضبط. فهي تمزج بين سحر الشعر وصدق التجربة، وتقدّم للقارئ لوحة متكاملة لمسار العشق، من لحظة الفرح الأولى إلى النهاية التي لا تخلو من الأسى.

ثم نجد دميانة تسأل فَوَّاز عن الهاتف وهل سمع شيئا؟ فيجيبها فواز: لم أسمع شيئًا؛ ولكني راقبتُ صمتَك طويلاً .. فما أبهاكِ صامتة! وما أحلاك متكلمة!

فتقول دُمْيَانة: لا بد أن أغادر .. قلبي غير مطمئن.

ويرد فَوَّاز: لنجلس قليلاً فقط.

دُمْيَانة: أمركَ حبيبي.

وهذا الموضع من المسرحية يكشف لنا حقيقة فَوّاز في جلاء لا لبس فيه. فهو شاعر رقيق القول، بارع الغزل، يتغنّى بصمت دميانة كما يتغنّى بكلامها، فلا يفرّق بين خوفها واطمئنانها، ولا بين صراعها ورضاها؛ لأنّه لا يرى في كل ذلك إلا مادة لشعره، وزينة لخياله. وحين تعلن له: «قلبي غير مطمئن»، لا يصغي إلى ضميرها، ولا يحترم قلقها، بل يلحّ عليها أن تجلس قليلًا، كأنما الأمر لعب ولهو لا شأن له فيه.

وهذا الموقف يضعنا بإزاء مفارقة دقيقة: فدميانة، وهي المرأة المتهمة بالضعف، تسمع في أعماقها صوتًا يهتف بها، يذكّرها بالحدود ويزعجها بالتحذير. أما فَوّاز، وهو الشاعر الذي يزعم أنه يملك رهافة الحس وصدق الشعور، فلا يعرف في قلبه صوتًا كهذا، ولا يشعر بوخز ضمير كذاك، بل يمضي مع هواه حيث يمضي. ومن هنا يصدق فيه قول الله تعالى: «والشعراء يتبعهم الغاوون، ألم تر أنهم في كل وادٍ يهيمون». فهو يهيم من وادٍ إلى وادٍ، يعجبه من المرأة كل شيء، ولا يلتزم نحوها بشيء.

وبذلك تقدّم لنا المسرحية صورة بليغة: فالمذنبة في نظر الناس قد يكون لها ضمير حيّ، أما الشاعر الذي يزهو بشعره ورومانسيته، فهو الخالي من الضمير، المستسلم لوهم الشعر دون حقيقة الشعور. وهذه المفارقة هي التي تمنح المشهد قوّته ومعناه، وتجعلنا نرى الحب في وجهه المزدوج: عاطفة صادقة تتردّد، ورومانسية كاذبة تخدع ولا تبالي.

ثم نقرأ في المشهد الخامس:

في الجانب الآخر من الجبل بيتُ أحمدَ بنِ زَنْبَلَ الرَّمَّال، يجلس معه البِنْداري حول بئر عميق من الرمل، فيسأله البِنْداري:

ما كل هذا الرمل؟

فيجيبه الرَّمَّال:

فِيْ الْخَلْفِ عَاشِقَةٌ وَعَاشِقْ
النَّارُ تَأْكُلُ جِسْمَهَا قَبْلَ الْمُحَارِقْ
لاَ يُرْتَجَى مِنْهَا صَلاَحٌ، كَمْ تُفَارِقْ!
خَفَقَاتُ قَلْبِكِ فِيْ الْحَشَا مِثْلُ الْمَطَارِقْ
اسْمَعْ! فَيَهْتَزُّ الْهَوَى عِنْدَ النَّمَارِقْ
هَذَا اشْتِيَاقٌ يَرْتَجِيْ حِضنًا يُعَانِقْ

هكذا نرى أنه لم يكتف المشهد بصوت الهاتف ، بل قرن إليه صوتًا آخر، هو صوت الرَّمّال. والرَّمّال لا ينطق بالرجاء، ولا يعرف الأمل، وإنما يلقي حكمًا قاسيًا لا رجعة فيه: «لا يُرتجى منها صلاح». وكأنّه يقول إن المرأة أسيرة قدرها، لا تستطيع أن تفلت منه، وأنها ماضية إلى نهايتها كما تمضي السفينة إلى عطبها.

وهذا التناقض بين الهاتف والرَّمّال ليس خطأً ولا تنافرًا، بل هو جوهر الدراما نفسها. فالمسرحية تريد أن تضعنا أمام السؤال القديم الذي لم يبرح يؤرق الفلاسفة والشعراء: أحرّ هو الإنسان في اختياره، أم مسيّر بقدره؟ الهاتف يفتح الباب للحرية، والرَّمّال يغلقه باسم القضاء المحتوم. ودميانة بين هذين الصوتين معلّقة، لا إلى هؤلاء تميل ولا إلى أولئك تستسلم، كأنها تجسّد في جسدها الواحد مأساة الحرية والقدر.

ومن هنا جاءت براعة الكاتبة: فقد جعلت من ضمير امرأة عاشقة مسرحًا لفلسفة كاملة، وجعلت من منجّمٍ مشعوذ لسانًا لقدر عابس. وبذلك لم يعد المشهد حكاية غرام فحسب، بل أصبح مرآة لجدلٍ عميق بين الأمل واليأس، بين صوت الضمير وصوت المصير.

لكن واأسفاه فإننا في هذه الفقرة نجد الكاتبة تجهل معنى ضرب المنجمين بالرمل، حيث صورته كانه ينظر في بئر عميق من الرمل، فليس هذا هو ضرب الرمل الذي عرفه الناس في تراثهم، ولا هو ما وصفه أربابه في كتبهم. وإنما علم الرمل- على ما نُقل إلينا- خطوط تُخطّ على الرمل كما يُخطّ بالقلم على القرطاس، ثم تُجمع وتُفرّق، وتُستخرج منها بيوتٌ وأشكال يزعم أصحابها أنها تكشف الغيب وتدلّ على المصير.

وقد بيّن ذلك بعض المحدثين، ومنهم الطوخي في كتابه "منبع أصول الرمل"، فأوضح أن الأمر أقرب إلى الحساب والرموز منه إلى النظر في بئر أو هاوية. فالكاتبة إذن قد آثرت الصورة الشعرية على الحقيقة، فجعلت من الرمل بئرًا غامضًا، وأضفت على الرَّمّال مسحة أسطورية لا وجود لها في الواقع.

ولست أعيب عليها أن تتخيّل، فالمسرح يقوم على الخيال. ولكنني أعيب عليها أن تستبدل بالحقيقة صورة تضلّل القارئ في أصل المعنى. فلو أنها جعلت الرَّمّال يخُطّ بأصبعه خطوطًا في الرمل لكان ذلك أصدق وأعمق، وأوفى بمقام الدقة التاريخية والفنية معًا..

المَشْهَدُ السَّادِسُ

مِنْ أَجْلِ الْحُبِّ

وفي المشد السادس تأتي ذروة أخرى في قصر السلطانة، عندما يدخل فواز، لا بصفته شاعر السلطان، بل بصفته عاشقًا بائسًا، يستنجد بالسلطانة أن تنصره في حبّه. ولكنه يَلقى منها زجرًا ورفضًا: فهي ترى أن المرأة في هذا البلد ركن البيت وحمل الأرض، لا يجوز أن تكون أداة للخيانة ولا لعبة للشعراء. وهنا يبلغ التناقض غايته: فواز شاعر يبحث عن الحرية في الحب، والسلطانة ترى الحرية في القيد، وترفض أن تجيز ما يُسمّى عشقًا وهو عندها خيانة فتقول:

أَنَا لَسْتُ أُرِيْدُ نِسَا عَرْشِيْ أَنْ يَعْشِنْ أَسِيْرَاتِ الْبَالْ
الْمَرْأَةُ لاَ تَهْوَى رَجُلاً يَبْنِيْهَا يُعْطِيْهَا الْمَالْ
بَلْ تَعْشَقُ فِيْ الدُّنْيَا أَمْرًا يُنْسِيْهَا كُلَّ الأَحْمَالْ
الْمَرْأَةُ فِيْ بَلَدِيْ وَتَدٌ فِيْ أَرْضٍ تَحْمِلُ أَثْقَالْ
الْمَرْأَةُ دِفْءٌ مِنْ شَمْسٍ لاَ بَدْرٌ يُهْدِيْ رَحَّالْ
أَنَا لَسْتُ أُجِيْزُ الْخَائِنَ فِيْ قَصْرِيْ مَهْمَا كَانَ الْحَالْ
اذْهَبْ وَاسْتَغْنِ أَيَا هَذَا وَارْجِعْ عَنْ هَذِيْ الأَقْوَالْ

والقارئ حين يبلغ هذا المشهد، يجد أنّ الكاتبة قد أرادت أن تقيم الحجة على شاعرها، وأن تكشف زيف تلك الرومانسية التي أغرقنا بها فَوّاز في طول المسرحية وعرضها. فقد دخل على السلطانة متغطرسًا بشعره، متدلّلًا بحبه، يزعم أنّه لم يقترف ذنبًا، وأنه ما أحبّ إلا عاطفة نقية، وما أراد إلا أن يتزوّج بعد عشق. لكن السلطانة لم

تخدعها هذه الكلمات، ولم يُسكرها هذا الغزل، بل ردّت الأمر إلى نصابه: خيانة لا تُقبل، ومجون لا يُغتفر.

وهنا تبدو المفارقة جليّة: فالرجل الذي وُهب الشعر والخيال، هو الذي يستخف بالضمير، ويبرّر الخيانة باسم الحب. والمرأة، التي تُتّهم في العادة بالضعف والهوى، هي التي ترفض وتستنكر وتُقيم البرهان على أنّ الحب لا يُقام على أنقاض البيوت العامرة، ولا يبرَّر بما يتغنّى به الشعراء.

لقد قالت السلطانة بلسانها ما يشبه الموعظة: المرأة في بلدها ليست أسيرة غرام ولا خاضعة لرجل ذلق اللسان، بل هي وتدٌ في الأرض يحمل الأثقال، وهي دفء من شمس يضيء الحياة. ومن ثمّ فهي لا تجيز الخيانة في قصرها، مهما كان صاحبها شاعر السلطان، ذلق اللسان.

وبهذا تكون الكاتبة قد قلبت الموازين: فإذا كان فَوّاز يصدُق فيه قول الله تعالى: «والشعراء يتبعهم الغاوون»، فإنّ السلطانة تُثبت أنّ النساء في النص أصدق ضميرًا، وأقوى عزيمة، وأشدّ حفاظًا على القيم. فالمسرحية لا تتركنا في عبث الهوى ولا في غواية الشعر، بل تعيد إلى القلوب صوتًا من العقل والفضيلة، لتقول: إنّ العاطفة لا تُغني عن الضمير، وإنّ الشعر لا يقوم مقام الحق، وإنّ المرأة، متى صدقت نفسها، كانت أقدر من الشاعر على ردّ الهوى إلى حدوده.

وقبل هذا نجد السلطانة تستدرج فواز فتسأله عن محبوبته:

"أهي صغيرةُ السن؟ أم كبيرةٌ عجوز، فأنا أعرف الشعراء حينما يحبون المستحيل، الحب غير المشروط .. هههههه .. يا لكم من مجانين! .."

فَوَّاز (بخجل): بل هي .. متزوجة من البِنْداري.

السلطانة (منزعجة): ماذا؟! خائنة! ماجنة! .....

والقارئ إذا أمعن النظر في هذه المشاهد، تبيّن له أنّ الكاتبة قد أرادت أن تجعل للنساء سلطانًا خفيًا لا يقل أثرًا عن سلطان الرجال الظاهر. فدميانة، وإن بدت أنها ضعيفةً أمام الحب، فهي تملك أن تستدرج فَوّاز إلى أعماق الهوى بما تمتلك من فتنة ودلال. فهي تضحك ضحكة العاشقة، وتبث العطر كما تبث السحر، وتخاطبه بألفاظ تنعش الغرور وتفتن القلب، حتى يصبح الشاعر، الذي كان يظن نفسه مالك البيان، أسيرًا لكلمة أو ابتسامة.

ثم نرى السلطانة، زوجة الغوري، وقد جلست مجلس الحكم، لا تكتفي بأن تسمع، بل تمارس لعبة أشد تعقيدًا. فهي تسأله عن حبيبته: أهي صغيرة أم عجوز؟ وتضحك من جنون الشعراء وسذاجة أوهامهم. ولعلّ القارئ يظن أنّ هذا لهوٌ عابر أو حديث تسلية، ولكنه في الحقيقة فنّ من فنون الاستدراج. فهي بملاطفتها تُضعف حذر فَوّاز، وتدفعه إلى البوح بما يخفيه. وهكذا تنكشف أمامها حقيقة الأمر من حيث أرادت أن تُظهره هي، لا من حيث أراد أن يخفيه هو.

وفي هذا المعنى، يتضح أنّ النساء في المسرحية، وإن بدين في الظاهر ضعيفات أو مقيدات، قد مُنحن قوة أخرى: قوة الكلمة الناعمة والفتنة الرقيقة. فالرجال يتباهون بسلطانهم: هذا بالعرش وذاك بالشعر، وهذا بالقوة والسيف، لكن المرأة تمارس سلطانها من حيث لا يظنون: بالضحك والعطر والسخرية الرشيقة. وهي بذلك تُبطل أوهام القوة الرجولية، وتكشف أنّ الرجل، مهما أوتي من سيف أو بيان، قد ينهزم أمام ابتسامة ذكية أو ملاطفة محسوبة.

وهذا مما يزيد النص عمقًا؛ إذ يجعل المرأة ليست مجرد موضوع للغواية أو أداة للهوى، بل شريكًا فعّالًا في الصراع، تملك أدواتها الخاصة، وتعرف كيف تستخدمها. وهكذا وإن غدا الرجل شاعرًا أو سلطانًا في الظاهر، فإنه في الحقيقة مأسور بين أصابع امرأة تعرف كيف تمزج بين الفتنة والحيلة.

المَشْهَدُ السَّابِعُ

الرَّاعِيْ

(الريح تصفِّر وتزمجر وكأنها تعلن عن شيء سيحدث، بينما الراعي يسير في قلعة الجبل، إذ يجد دُمْيَانة بجوار إحدى القبور، وقد نهشها الطاعون.

الراعي: "رباه! من هذه؟! ومن تكون المسكينة؟! أتكون تلك دُمْيَانة التي جُنَّ حبيبُها وتدَرْوش زوجها؟! أهكذا يؤول الجمال؟! سبحانك يا ربي...).

ها نحن الآن بإزاء مشهدٍ ليس كسائر المشاهد. لقد خرجنا من القصور ومن الخانات، ومن صخب التجارة وحيل السياسة، إلى ساحةٍ أخرى أشد رهبة وأقسى وقعًا: ساحة الموت.

فالريح تعصف وتزمجر، كأنها تُعلن أن النهاية قد اقتربت، وأطلّ القدر بوجهه الكالح. وهناك، بين القبور، رقد الجمال وقد قضى عليه الطاعون. ودمّيانه، التي ملأت المسرحية كلَّها بأنفاسها، قد أصبحت جثة هامدة بين يدي الراعي. وهنا يبلغ التناقض ذروته: الجمال الذي كان يبعث الحياة صار الآن يذكّر بالفناء. وما أجمل ما جعلت الكاتبة لسان الراعي ينطق بهذا الشعر الذي يضحك ويبكي في وقت واحد، فيرى في دمّيانه دليلًا على قدرة الله؛ فهي آية جمالٍ، ولكنها أيضًا آية فناء:

الْكَوْنُ مَرْهُوْنٌ بِـ(كُنْ) وَلَكَ الْقَدَاسَةُ فِيْ نَوَالِكْ
تُحْيِيْ وَتَبْعَثُ أَمْرَنَا وَالْمُلْكُ فِيْ أَبْهَى كَمَالِكْ
سيْرِيْ خِرَافِي، فَمَا يَبْدُوْ أَتِيًّا مِنْ دَلاَلِكْ
خُلِقَ ابْنُ آدَمَ مِنْ ثَرَىً وَإِلَى الثَّرَى يُرْثَى لِحَالِكْ

ثم يظهر فواز، الشاعر العاشق، باحثًا في الصحراء عن أثرٍ من رائحتها، كالمجنون الذي فقد عقله فيسأل الراعي:

هل رأيتَ امرأةً ربما مرت من هذا الدرب؟

الراعي: صفها لي.

فواز:

هَذِيْ الْبُرُوْدَةُ وَاللَّهَبْ ضِدَّان فِيْ قَلْبٍ ذَهَبْ
عَيْنَانِ مِنْ خُضْرِ الرَّوَا بِيْ وَالشِّفَاهُ مِنَ الْعِنَبْ
وَالْجِسْمُ يَسْمُوْ لِلسَّمَا ءِ الْخَيْزُرَانَةُ وَالْقَصَبْ
وَالْبَسْمَةُ النَّجْلاَ الَّتِيْ تَجْلُوْ الشُّمُوْسَ وَتَغْتَرِبْ
مِنْ عَرْفِهَا كَمْ ذِيْ حِجًا يَدْنُوْ تَهِيْءُ فَيَقْتَرِبْ
مِنْ شَعْرِهَا يَدْنُوْ الدُّجَى فَوْقَ الْمَنَاكِبِ يَرْتَقِبْ
وَيَسِيْرُ وَسْطَ دُرُوْبِهِ يَعْمِيْ فُؤَادَكَ يَسْتَلِبْ

الراعي: رأيتُها .. اذهب إليها، فهي هناك بين يَدَي الله يا أخي .. أدركها قبل أن يأكلها الطاعون ..

وحين يتأمل القارئ هذا الموضع من المسرحية، لن يستطيع أن يخفي دهشته من موقف الراعي. فقد رآه قبل قليل يصف دميانة وصفًا مأساويًا: امرأة أذلّها الطاعون، وأفسد ملامحها المرض، حتى لم يبقَ من جمالها إلا ذكرى بعيدة، ثم هتف في أسى: «أهكذا يؤول الجمال؟!». غير أنّه، بعد لحظة قصيرة، يعود فيسمع فَوّاز يفيض في وصفها كأنها آية من الحسن، فيسلم له القول، ويقرّ بما قال، بل يرشده إلى موضعها كأنّه رآها بعين الشاعر لا بعين نفسه.

وهنا يبدو التناقض جليًّا: أيصدق الراعي نفسه في رؤيته الأولى، أم يصدّق فَوّاز في خياله الشعري؟ أهي ديمانة المشوهة المريضة، أم هي ديمانة الجميلة البهية التي لا يذبل جمالها؟ ولعلّ الكاتبة لم ترد أن تنقض نفسها، وإنما أرادت أن تضعنا بإزاء هذه المفارقة: أنّ الواقع يذوي، وأن الوهم يزدهر، وأن العاشق يرى محبوبته بعين قلبه، لا بعين رأسه.

فالتناقض في الظاهر قد يكون مقصودًا في الباطن: الراعي، وهو شاهد الحقيقة، يتخلى عنها ليجاري الشاعر في خياله. هكذا تتجسد المفارقة الكبرى في المسرحية: الجمال يزول من الأرض، ولكنه يبقى خالدًا في وهم الشعراء، ولعلّ هذا هو الدرس المرير الذي أرادت الكاتبة أن تورده على ألسنة شخصياتها.

ثم يقول فواز:

أَصْبَحْتُ أَجْهَلُ مَا الْحُرُوْفُ وَقَدْ بَلَغْتُ بِهَا الْقِمَمْ
مَا عُدْتُ .. مَا عَادَ الزَّمَانُ.. ماعدت ما عاد الزمن
وَلَقَدْ بَحَثْتُ بِحُرْقَةٍ حَتَّى اكْتَفَيْتُ مِنَ الأَلَمْ
ما عدت.. ما عاد الزمن.. ما عدت.. ما عاد الزمن

إن كلماته المتكسّرة، المكرورة: "ما عدت .. ما عاد الزمن"، ليست مجرد أنين عاشق، وإنما هي صرخة إنسان أحسَّ أن وجوده نفسه قد تهاوى. لم يعد شاعرًا، لم يعد إنسانًا، لم يعد شيئًا. والهواتف التي يسمعها ليست إلا صوت القدر، أو قل: صوت الزمن الذي يذكّره بأن المعارك كلها خاسرة إلا معركة القلب، وبأن الرجوع إلى الوراء لا ينقذ من المصير المحتوم.

ويجيء الراعي، رمز البساطة واليقين، فيدل فواز على دمّيانه. وهنا يلتقيان في مشهد من أرقّ ما كتبته الشاعرة: لقاء حبٍّ في لحظة موت. دمّيانه المريضة بالطاعون

تطلب منه أن يبتعد، أن ينجو بنفسه، لكنه يأبى، فيراهما القارئ كأنهما جسدان يتداعيان ولكن قلبًا واحدًا ينبض فيهما معًا:

(دُمْيَانَةٌ): ابْعِدْ فُؤَادَكَ وَابْتَعِدْ (فَوَّازٌ): رُوْحَانِ حَلاَّ فِيْ جَسَدْ
(دُمْيَانَةٌ): أَخْشَى تُصِيْبُكَ لَعْنَتِيْ (فَوَّازٌ): إِنِّيْ بِدُوْنِكِ لاَ أَحَدْ
(دُمْيَانَةٌ): انْطِقْهَا قُل: يَا مُهْجَتِيْ (فَوَّازٌ): الْقَلْبُ وَالْعَقْلُ اتَّحَدْ
(دُمْيَانَةٌ): الشَّمْسُ غَابَتْ فِيْ المدى (فَوَّازٌ): نَارُ الْفِرَاقِ سَتَبْتَعِدْ
(دُمْيَانَةٌ): مُنْذُ الصَّبَاحِ لِمَغْرِبٍ (فَوَّازٌ): وَالْحُبُّ رَغْدٌ فِيْ رَغَدْ
(دُمْيَانَةٌ): تَتَذَكَّرُ اللُّقْيَا الَّتِيْ (فَوَّازٌ): فِيْهَا الْمَشَاعِرُ تَرْتَعِدْ
(دُمْيَانَةٌ): كَمْ قَدْ خَشِيْنَا بَسْمَةً (فَوَّازٌ): وَعُيُوْنُنَا كَانَتْ تَعِدْ!
(دُمْيَانَةٌ): وَلَكَمْ تَوَاعَدْنَا هُنَا (فَوَّازٌ):مِنْ حَيْثُ تَأْتِيْ لَمْ تَعُدْ!
(دُمْيَانَةٌ): وَالآنَ بِتْنَا مِثْلَهُمْ (فَوَّازٌ): جَسَدَانِ وَالْقَلْبُ الأَحَدْ
(دُمْيَانَةٌ): فَلْيَأْخُذُوْا مِنَّا الدُّنَى وَنَعُوْدُ لِلْفَرْدِ الصَّمَدْ

الهاتف:

وَتَغِيْبُ فِيْ هَذِيْ الدُّرُوْبْ وَتَمُوْتُ مِنْ فَرْطِ التَّعَبْ
وَتَعِيْشُ بَعْدَكَ قِصَّةٌ تُحْكَى وَتُنْشَرُ فِيْ الْكُتُبْ

ولعل أجمل ما في المشهد أن الهاتف يعود في النهاية ليعلن أن قصة فواز ودمّيانه لن تموت بموت صاحبيها، بل ستبقى حكاية تروى وتكتب، فيصبح الموت نفسه ولادة جديدة، وتتحوّل المأساة إلى خلود.

إن هذا المشهد، في ظاهره قصة حبٍّ مأسوية، لكنه في حقيقته رمزٌ لتاريخ مصر كله في تلك الحقبة. فكما فنيت دمّيانه بالطاعون، كذلك كانت دولة المماليك تفنى

بالضعف والفساد. وكما بقي حبّ فواز في القلوب بعد أن انطفأ الجسد، كذلك تبقى في التاريخ تلك الذكريات الحيّة التي تخلّد المأساة وتحوّلها إلى عبرة.

وهكذا، فالكاتبة لا ترثي دمّيانه وحدها، إنما ترثي مصر بأسرها، وتجعل من موتها صورة لموت عصرٍ كامل، ومن حبها الخالد رمزًا لما يبقى بعد الفناء.

وأحسب أنّ الكاتبة قد أحسنت الصياغة في كثير من هذا المقطع، غير أنّها جانبت التوفيق في موضعين. فقد جعلت فَوّاز يقول: «القلب والعقل اتحد»، ثم عاد فقال: «جسدان والقلب الأحد». وفي الموضعين ضعفٌ بيّن؛ لأن التكرار يبعث الملل، ولأن كلمة الأحد تحمل دلالة دينية لا يستقيم أن تُستعمل في مثل هذا السياق العاطفي.

ولو أنّها عدلت اللفظ في الموضع الأول فقالت: «القلب والعقل افتقد»، لأعطت عبارتها معنى جديدًا فيه حنين وحسرة، بدل أن تكرر كلمة الاتحاد. ولو غيّرت الثانية فقالت: «جسدان والقلب اتحد»، لأوضحت أنّ الجسدين مفترقان ولكن القلب واحد، وهو المعنى الذي أرادته ولم تحسن العبارة عنه.

إذن فالأجمل أن يُقال: القلب والعقل افتقد، وجسدان والقلب اتحد؛ فيزول التكرار، ويصفو المعنى بين فقدٍ يورث الحنين ووحدةٍ تصون الحب.

وبذلك يزول التكرار، ويصفو المعنى، وتصبح الصورة أصدق وأقرب إلى طبيعة الموقف. فبدل أن يظل الكلام في دائرة التكرار، يصير حركةً بين الفقد والوحدة: افتقادٌ للعقل والقلب حين فرقتهما الأيام، واتحادٌ للقلبين حين فرقتهما الأجساد. وهكذا يكتسب النص قوّة ومتانة، وتستقيم دلالته الفنية والإنسانية معًا.

المَشْهَدُ الثَّامِنُ

فِيْ (خَانِ الخَلِيْلِيِّ - ٣)

(البِنْداري يرتدي لباس المجذوب، حيث تبدلت أحواله بعدما عَلِمَ بموت دُمْيَانة وفَوَّاز، والمجذوب يرتدي لباس الشهبندر، ويُسَيِّرُ حال التجارة، والطاعون ينهشُ في العباد، وينادي -كما أمر السلطان- بالعفو من الضرائب، وإطلاق سراح المساجين، وبأن يلزم الكلُّ الاعتاب الشريفة .. ويا وارثُ مَن يُوْرِثُك؟!).

البنداري:

شَوْقٌ لِمَنْ رَحَلُوْا أَمْ عِطْرُ مُشْتَاقِ
أَمْ قَدْ غَدَا ذِكْرُكُمْ رَحْلاً لِأَشْوَاقِيْ
خَيْرًا فَعَلْنَا بِكُمْ إِنِّيْ أَنَا السَّاقِيْ
فِيْكُمْ بَعَثْنَا لَكُمْ فِيْ الشَّمْسِ إِشْرَاقِيْ
مَاذَا جَنَيْتُ لَكُمْ دُمْيَانَةَ حَتَّى فَرَرْتِ وَكُنْـتِ الْكَأْسَ تِرْيَاقِيْ؟

الراعي:

ضَلَّتْ خِرَافِيْ...
مِنْ بَيْنِ جُدْرَانِ الْحَنِيْنْ
مِنْ خَلْفِ مِصْبَاحِ السِّنِيْنْ
بُعْدُ الأَنِيْنِ عَنِ الأَنِيْنْ ..
سِيْرِيْ لَيَالِيْ الْعَاشِقِيْنْ
مِنْ خَلْفِ أَسْوَارِ الْقَدَرْ

وَلْنَحْوِ دَقَّاتِ الْخَطَرْ
وَسَتُؤْمِنِيْنَ وَتَمْرُقِيْنْ
وَسَتَعْشَقِيْنَ وَتَمْكُرِيْنْ
وَسَتَضْحَكِيْنَ وَتَسْخَرِيْنْ
مِنْ قَهْرِ قَلْبِيْ تَنْكُتِيْنْ!
فَلْتَجْمَعِيْ مِنَّا النِّكَاتْ
لَيْسَتْ بِهَذِيْ الْمُضْحِكَاتْ!
بَلْ مُضْحِكَاتٍ مُبْكِيَاتْ!

في هذا المشهد الثامن (خان الخليلي) إذ بنا نرى صورةً لعالمٍ انقلبت فيه الأوضاع. المجذوب صار شهبندرًا، والشهبندر غدا مجذوبًا، كأنما الدنيا تقلب أهلها لعبًا ولهوًا، فلا يستقر حال على حال.

والموت – موت دمّيانه وفواز – قد ترك أثره في البنداري، فصار مجنونًا بالذكرى، حزينًا على من رحلوا. والراعي يهتف بضياع خرافه، لكنّ الخراف ليست سوى رمز للناس الضائعين بين جدران القدر، لا يعرفون أنينهم من أنين غيرهم. وهكذا يتحوّل الحزن إلى سخرية، والضحك إلى بكاء، حتى تغدو "المضحكات مبكيات".

المَشْهَدُ التَّاسِعُ

الخِيَانَةُ

والقارئ حين يبلغ هذا المشهد التاسع من المسرحية، سيجد نفسه بإزاء مأساة كاملة: مأساة الخيانة، ومأساة الدولة التي تنحدر من ذروة القوة إلى حضيض السقوط. يبدأ المشهد بلسان السلطان، وهو يصف الموت حصادًا، والغدر ريحًا تسري بين الناس:

الْمَوْتُ يَحْصُدُ فِيْ أَرْوَاحِ مَنْ قَرِضُوْا
وَالْغَدْرُ رَائِحَةٌ تَسْرِيْ وَتَعْتَرِضُ

ثم ترد السلطانة لتشدّ من عزيمته، فتذكّره بأنّ وراءه جيشًا ومُلكًا، وأنّ نصر الله قريب:

لَكِنَّكُمْ هَرَمٌ مِنْ بَعْدِهِ هَرَمُ
جَيْشٌ بِعُدَّتِهِ مُلْكٌ وَلَوْ عَلِمُوْا

غير أنّ نغمة السلطان تظلّ نغمة متشائمة، كأنّه قد أيقن أنّ النهاية تدنو، وأنّ الجيوش حوله لم تعد كما كانت جيوش الأجداد التي غلبت التتار وأرست للدولة صيتًا باقٍ:

ذِيْ لَحْظَةٌ قَدْ دَنَتْ وَالْجَيْشُ يَقْتَرِبُ
وَالْحَرْبُ تَطْلُبُنَا وَالْمُكْرُ يَنْتَقِبُ
إِنْ جَاءَكُمْ خَبَرٌ لِلْمَوْتِ يَنْتَحِبُ

فَاسْمِيْ لِذَا شَرَفٌ فَخْرٌ وَمُنْتَخَبُ
رَسْمٌ عَلَى أَرْضِنَا بَاقٍ لِمَنْ نُجِبُوْا
تَارِيْخُ دَوْلَتِنَا لِلشَّمْسِ يَنْتَسِبُ
يَكْفِيْ بِذَا شَرْفٌ أَجْدَادُنَا وَهَبُوْا
لِلدَّوْلَةِ الْكُبْرَى تَتَارَهُمْ غَلَبُوْا

ويظهر الرَّمّال في هذا الموضع ليزيد الأمر التباسًا؛ فهو يُبشّره بنصرٍ وفتح، ولكنّه في الوقت نفسه يذكّره بالخيانة التي تتربّص به من خاصته. وكأنّ النص أراد أن يُثبت أن الخيانة في الداخل أدهى من العدو في الخارج. فالغدر ينغرس في الظهر، والعدو يواجهك في الساحة:

طَرِيْقُكَ نَصْرٌ وَفَتْحٌ كَثِيْرْ
بِدَابِقَ تَقْتُلُ جَيْشَ الْمُغِيْرْ
وَتَرْجِعُ بَعْدَ الْحَصَادِ الْكَبِيْرْ
بِأَنْفَارِ حِصْنٍ، بِأَقْوَى نَفِيْرْ
.....
وَجَيْشَ الْمَمَالِكِ فَاحْذَرْ وَحَاذِرْ
فَبَعْضُ الْخِيَانَةِ تُوْدِيْ الْمَقَابِرْ
وَخَوِّنْ وَفِيَّكَ دَوْمًا وَبَادِرْ
فَغِمْدٌ بِظَهْرِكَ نَابُ الْكَوَاسِرْ
يَعِيْشُ بِظِلِّكَ وَهْمُ الْجَوَاسِرْ
سَيَسْعَى لِمَوْتِكَ نَصْرُكَ خَاسِرْ
يُحَدِّثُ عَنْكَ وَيُخْفِيْ الدَّفَاتِرْ
وَيَأْمُرُ جُنْدَكَ وَجْهُهُ سَافِرْ
وَصَدِّقْ لِقَوْلِيْ، فَذَا الرَّمْلُ قَاهِرْ

ثم تنقلب الصفحة، فنجد خاير بك، وقد اجتمع بالمماليك الجُلبان، يوسوس لهم ويمهّد للخيانة. فهو لا يحثّهم على القتال، بل يدعوهم إلى ترك السلطان وحيدًا، وإلى أن ينظروا لأنفسهم لا لمُلكه. وهنا يكتمل المشهد المأساوي: سلطان يتهيأ للقتال باسم الشرف والتاريخ، ورجال حوله يبيعونه في السوق بأبخس الأثمان.

وما أشد وقع هذا التناقض على القارئ! السلطان يستنهض جنوده قائلًا: «يا جنودي، صبر ساعة»، والجنود الذين يناديهم قد باعوا أنفسهم للخيانة قبل أن تبدأ المعركة. فيختفي السلطان شيئًا فشيئًا، لا لأن المسرحية قد أخرجته، بل لأن التاريخ نفسه قد محاه. وسقوطه هنا ليس سقوط فرد، بل انهيار جدارٍ دام ثلاثة قرون.

ويجيء صوت الهاتف ليختم المشهد بخاتمة حزينة مدوّية: الأرض نفسها تشهد النفور، والذئاب تنهش، والأتراك يقيمون على العظام عرشًا جديدًا:

فَلْتَسْمَعِ الأَرْض النُّفُوْرْ
بَيْنَ النَّوَارِسِ وَالصُّقُوْرْ
وَالأُسْدِ وَالذِّئْبِ الْعَقُوْرْ
مَاجَتْ بِنَا حَالُ الْعُصُوْرْ
وَسَيَشْرَبُ الأَتْرَاكُ بُوْرْ
أَحْلَى دِمَاءٍ مِنْ عَبِيْرْ
وَعَلَى عِظَامٍ لَنْ تَبُوْرْ
سَيُقَامُ عَرْشٌ فِيْ الْقُصُوْرْ
فِيْ قَلْبِ مِصْرِيٍّ صَبُوْرْ
تَحْيَا! أَيَا وَلَدِيْ الْجَسُوْرْ
تَحْيَا! أَيَا وَلَدِيْ الْجَسُوْرْ

ولعلّ أجمل ما في هذا الختام أنّه لا يكتفي بوصف الحدث، بل يلمز إلى أثره الممتد: قيام الدولة العثمانية على أنقاض المماليك، وبقاء مصر في قلب التاريخ، مهما تبدّلت العروش.

وهكذا يبدو المشهد التاسع ذروة المأساة: سلطان يتشبّث بالتاريخ، ورمّال يتنبأ، ووزير يغدر، وجنود يتخاذلون، وهاتف ينذر، ثم جدار ضخم يتهدم ليكشف عن حقيقة مرة: أن الدول لا تسقط بجيوش أعدائها وحدهم، وإنما تسقط حين ينهار في داخلها الاخلاص، وحين يسكن قلوب رجالها الغدر بدل الوفاء.

فالسلطان قنصوة الغوري يستعد للقاء مصيره في مرج دابق (١٥١٦م)، وهو يواجه الغدر في خاصرته، كما يواجه العدو في ميدانه. الرَّمّال ينبّهه، لكنه لا ينتبه؛ وخاير بك يخطط، والمماليك يترددون بين الوفاء والخيانة.

وتُسدل الستارة على ثلاثة قرون من حكم المماليك، كأنّما التاريخ قد حكم عليهم بالزوال، ليُفسح الطريق لقوة أخرى آتية من الأناضول: العثمانيون.

هذه المشاهد ليست حكاية للتسلية، ولا شعرًا يُتغنّى به فحسب، إنما هي مرآةٌ تعكس وجوه الحياة: وجه الإنسان الضعيف أمام الطاعون والموت، ووجه الدولة القوية التي تسقط بخيانة أبنائها، ووجه التاريخ الذي لا يرحم، بل يمضي في سنّته التي لا تتبدّل: (وتلك الأيام نداولها بين الناس).

وهكذا، فإنك إذا نظرتَ إلى هذه الفصول، وجدت فيها مأساة فردٍ يحب ويفقد، ومأساة شعبٍ يُبتلى ويُظلَم، ومأساة دولةٍ تقوم وتزول. كلها تلتقي عند الحقيقة الكبرى: أن الدنيا لا تدوم، وأن الإنسان فيها مسافر، وأن العزاء الحقّ إنما يكون في ما هو أبقى من دنيا زائلة.

خاتمة

هكذا تنقضي فصول الوارثون، ولكنها لا تنقضي في القلب، ولا تسكت في الضمير. فما إن نغلق صفحتها الأخيرة حتى نجد أنفسنا واقفين بين الماضي والحاضر، نسائل أنفسنا: أأولئك المماليك وحدهم الذين تنازعوا الملك، وتقاتلوا على السلطان؟ أم أننا نحن أيضًا نعيد، في صور أخرى وأزمنة مختلفة، ذلك الصراع الذي لا يهدأ؟

إنها مسرحية تُخفي في ثناياها أكثر مما تُظهر، وتقول للقارئ: إنك لست بعيدًا عمّا جرى، بل أنت امتداد له. فدموع المحبين، وصمت الدراويش، ودهاء العرافين، وجشع التجار، كل أولئك ما زالوا معنا، لم يغادرونا، وإنما تبدلت وجوههم وثيابهم.

ولعل أجمل ما في هذا العمل أنه لا يتركنا مستريحين، بل يترك فينا رجفة وسؤالًا، يطاردنا حتى بعد أن نغلق الكتاب: ما الذي ورثناه نحن؟ أمن الحكمة ورثنا؟ أم من الطمع؟ أم من الحب والصدق؟ أم من الغدر والخيانة؟

لقد قرأت المسرحية، وما كنت قارئًا فحسب، بل كنت شاهدًا ومشاركًا، أتنقل بين قاعات القصور، وأزقة الأسواق، ومجالس الشعراء. وخرجت منها وفي قلبي أثر لا يمحى: أثر الشعر حين يبعث الحياة في التاريخ، وأثر الأدب حين يوقظ الروح من غفلتها.

فـ الوارثون ليست مجرد مسرحية تُقرأ ثم تُطوى، وإنما هي وصية يتركها لنا الماضي، ورسالة يكتبها لنا الحاضر، ودعوة مفتوحة إلى أن ننظر في أنفسنا: هل نحن بحق ورثة؟ أم نحن مجرد عابرين؟