أثر التراث العربي في المسرح المصري المعاصر

سيد علي إسماعيل

أثر التراث العربي في المسرح المصري المعاصر

تأليف
سيد علي إسماعيل

هنـــداوي

أثر التراث العربي في المسرح المصري المعاصر

سيد علي إسماعيل

الناشر مؤسسة هنداوي سي آي سي
المشهرة برقم ١٠٥٨٥٩٧٠ بتاريخ ٢٦ / ١ / ٢٠١٧

٣ هاي ستريت، وندسور، SL4 1LD، المملكة المتحدة
تليفون: ٨٣٢٥٢٢ ١٧٥٣ (٠) ٤٤ +
البريد الإلكتروني: hindawi@hindawi.org
الموقع الإلكتروني: http://www.hindawi.org

إنَّ مؤسسة هنداوي سي آي سي غير مسئولة عن آراء المؤلف وأفكاره، وإنما يعبِّر الكتاب عن آراء مؤلفه.

تصميم الغلاف: ليلى يسري.

الترقيم الدولي: ٢ ١٤٦٧ ٥٢٧٣ ١ ٩٧٨

جميع الحقوق محفوظة لمؤسسة هنداوي سي آي سي.
يُمنَع نسخ أو استعمال أي جزء من هذا الكتاب بأية وسيلة تصويرية أو إلكترونية أو ميكانيكية، ويشمل ذلك التصوير الفوتوغرافي والتسجيل على أشرطة أو أقراص مضغوطة أو استخدام أية وسيلة نشر أخرى، بما في ذلك حفظ المعلومات واسترجاعها، دون إذن خطي من الناشر.

Copyright © 2018 Hindawi Foundation C.I.C.
All rights reserved.

المحتويات

شكر	٧
المقدمة	٩
التمهيد	١٣
الباب الأول: أثر التراث التاريخي في المسرح المصري المعاصر	٥١
مقدمة	٥٣
١- توظيف التاريخ للتعبير عن الذات	٥٩
٢- التوظيف التعليمي للتاريخ	٩٣
٣- التوظيف الاجتماعي للتاريخ	١٢٥
٤- التوظيف النفسي للتاريخ	١٣٧
٥- التوظيف السياسي للتاريخ	١٤٥
الباب الثاني: أثر التراث الديني في المسرح المصري المعاصر	١٧٣
مقدمة	١٧٥
١- توظيف الشخصية الصوفية للتعبير عن الذات	١٨١
٢- التوظيف السياسي للشخصية الدينية	٢١٧
الباب الثالث: أثر التراث الشعبي في المسرح المصري المعاصر	٢٣٩
مقدمة	٢٤١
١- التوظيف الاجتماعي للتراث الشعبي	٢٤٣
٢- التوظيف السياسي للتراث الشعبي	٢٦٩

٣- نموذج تطبيقي لمحاولات التأصيل في المسرح ٢٨٩
الخاتمة ٢٩٩
المصادر والمراجع ٣٠٣

شكر

إلى أستاذي العظيم الأستاذ الدكتور إبراهيم عبد الرحمن محمد.
أتوجه إليك بشكري العميق، وإخلاصي الدائم المستمر الذي لن ينقطع لك أبدًا، فقد أعطيتني الكثير، وفعلت من أجلي الأكثر من الكثير، ولا أستطيع أن أعطيك إلا الإخلاص والحب والعرفان بالجميل؛ لأنهم الطريق المباشر إلى قلبك الكبير، وإلى حبِّك الأكبر لتلاميذك المخلصين، راجيًا من الله أن أكون منهم، متمنيًا وطامعًا أن أكون لك في إخلاصي كإخلاصك للأستاذ الدكتور مهدي علام — رحمة الله عليه.

المقدمة

من الملاحظ أن التراث هو القيمة الثابتة عند كل الأمم التي تبني منه حاضرها ومستقبلها؛ لذلك ينهل منه المبدعون تجاربه الفيَّاضة بالقيم المبثوثة في نفوس الناس؛ ليعبِّروا من خلالها عن وجودهم ووجود حاضرهم، وليقيموا الصلة بين الماضي والحاضر.

وكتب النقد الحديثة لم تلتفت إلى هذه الصلة بصورة مباشرة إلا في إشارات عابرة من خلال بعض المقالات في بعض الدوريات، أو أجزاء يسيرة في بعض الدراسات، ومنها على سبيل المثال دراسة الدكتور علي عشري زايد «استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر»، وكذلك مقال الدكتور عز الدين إسماعيل «توظيف التراث في المسرح»، وأخيرًا دراسة الدكتورة نهاد صليحة «المسرح بين الفن والفكر». وهذه الدراسات اعتمدت على الجانب التنظيري «فقط» لمراحل توظيف التراث في المسرح، ولم تتطرق بصورة مقبولة للجانب التطبيقي.[1] ومن هنا جاء اختياري لموضوع هذا البحث؛ كي أسهم فيه — ولو بالشيء الضئيل — لوضع دراسة تهتم في جانبها الأول بالجانب التطبيقي لأثر التراث العربي في المسرح المصري المعاصر، وتعتمد على الرصد والتفسير للمصادر التراثية المُوظَّفة في المسرحيات، سواء كانت هذه المصادر تاريخية أم دينية أم شعبية.

ومن حيث الصعوبات التي واجهتني في هذا البحث، فتتمثل في:

أولًا: تحديد «التراث» المستخدم في البحث؛ لذلك أطلقت عليه عنوان: «أثر التراث العربي في المسرح المصري المعاصر»، وكان التحديد بكلمة «عربي» راجعًا إلى كثرة مجالات ومراحل التراث المستخدمة في المسرح المصري؛ ومن هنا ابتعد البحث عن المسرحيات التي تأثَّرت

---

[1] والبحث قد أسهب في توضيح ذلك من خلال التمهيد.

بتراث التاريخ المصري القديم «الفرعوني»؛ مثل: مسرحية «إيزيس» لتوفيق الحكيم، و«قمبيز» لأحمد شوقي، وكذلك ابتعد — البحث — عن التراث الإغريقي في المسرحيات المتأثِّرة به؛ مثل: مسرحية «الملك أوديب»، و«بجماليون» لتوفيق الحكيم.

ثانيًا: تتبع المصادر التراثية المستخدمة والموظَّفة في المسرحيات، والكشف عنها في مصادرها الأصيلة، ومقارنتها بما جاء عنها في المسرحيات؛ لنبيِّن عن مدى توظيف الكاتب المسرحي لها.

ثالثًا: الحيرة في الاختيار أمام الكم الهائل من المسرحيات المتأثِّرة بالتراث العربي، ولكنني قمتُ بالاختيار حسب رؤيتي الخاصة لكل مسرحية؛ ظنًّا مني أنها تمثِّل المنهج عند الكاتب المسرحي لتأثُّره بالتراث العربي في المسرحية المختارة وقت كتابتها.

رابعًا: كثرة المصادر التراثية التي يوظِّفها الكاتب المسرحي في إبداعه، ومنها: التراث التاريخي والديني والشعبي، وهي المصادر التي أعتمد عليها في البحث. ورغم ذلك فهناك مصادر أخرى ابتعد عنها البحث؛ لأنها تخرج عن نطاقه مثل التراث الأسطوري.

خامسًا: تقسيم الأبواب والفصول؛ فقد جاء التقسيم حسب الصفة المميِّزة — من وجهة نظر البحث — لتوظيف المصدر التراثي في كل مسرحية. ويجب الإشارة هنا إلى أن هذا التقسيم من وجهة نظر البحث فقط، وكان من الممكن أن تأتي تقسيمات أخرى حسب وجهات نظر أخرى؛ فالتراث ومصادره المتعددة وكذلك دلالاته الثرية لا يستطيع أي باحثٍ أن يقف عندها أو يحصرها في بحثٍ واحد، فعلى سبيل المثال نجد مسرحية «مأساة الحلاج» لصلاح عبد الصبور وُضِعت في باب «التراث الديني»، ومن الممكن أن تُوضَع في باب «التراث التاريخي»، وكذلك مسرحية «ثأر الله» لعبد الرحمن الشرقاوي؛ لأن الشخصية الدينية هي أصلًا شخصية تاريخية، ومن هنا نجد صعوبة الفصل بين مصادر التراث المختلفة.

أمَّا منهج البحث فهو يعتمد أساسًا على النص المسرحي، ثمَّ بيان ما فيه من وجوهٍ وملامحَ وأحداثٍ تراثية، ثمَّ مقارنتها بالأصل التراثي، وأخيرًا تبرير ما أخذه الكاتب من التراث أو مخالفته له، ثمَّ الربط — قدر الإمكان — بين هذا التوافق أو الاختلاف للتراث، وبين تاريخ كتابة المسرحية؛ لنبيِّن أخيرًا عن غرض الكاتب من توظيف التراث في المسرحية، أو أثر التراث عليه فيها؛ أي إن البحث يقوم على الرصد والتفسير لملامح التراث في المسرح المصري.

والبحث يتكون من تمهيد وثلاثة أبواب وخاتمة. وفي التمهيد تحدَّثت عن ثلاثة موضوعات؛ الأول: بعنوان «بدايات المسرح العربي»، وذلك من خلال تتبع زمني للآراء القائلة بوجود مسرح عربي قديم، سواء أكان فرعونيًّا أم جاهليًّا (قبل الإسلام) أم إسلاميًّا، والثاني: بعنوان «محاولات التأصيل للمسرح العربي»، وذلك من خلال تتبع زمني — أيضًا — لدعوات بعض المبدعين والنقاد لإيجاد صيغة لمسرح عربي جديد يعتمد على التراث العربي، ويبتعد في نفس الوقت عن مقوِّمات المسرح الغربي، والثالث: بعنوان «استلهام التراث»، وفيه تعرَّض البحث إلى أسباب اهتمام الكاتب المسرحي بتوظيف التراث العربي في إبداعه المسرحي، ثمَّ تعرَّض إلى الشروط الواجب توافرها في العمل المسرحي المتأثِّر بالتراث، وأخيرًا ناقش الأعمال النقدية التي اهتمت بمراحل تعامل الكاتب المسرحي مع التراث.

أمَّا الباب الأول فهو بعنوان «أثر التراث التاريخي في المسرح المصري المعاصر»، وينقسم هذا الباب إلى خمسة فصول: الأول بعنوان «توظيف التاريخ للتعبير عن الذات»، وذلك من خلال مسرحيتين؛ هما: «طارق الأندلس» لمحمود تيمور، و«أميرة الأندلس» لأحمد شوقي، والثاني بعنوان «التوظيف التعليمي للتاريخ»، وقد جاء هذا الفصل من خلال مسرحيتين أيضًا؛ هما: «الناصر» و«غروب الأندلس» لعزيز أباظة، والثالث بعنوان «التوظيف الاجتماعي للتاريخ»، وذلك من خلال مسرحية «العباسة» لعزيز أباظة، والرابع بعنوان «التوظيف النفسي للتاريخ»، وقد جاء من خلال مسرحية «لعبة السلطان» للدكتور فوزي فهمي أحمد، والخامس بعنوان «التوظيف السياسي للتاريخ»، وقد جاء هذا التوظيف من خلال جيش الشعب كرمزٍ للقومية العربية، وذلك في ثلاثية علي أحمد باكثير: «الدودة والثعبان»، و«أحلام نابليون»، و«مأساة زينب»، والتوظيف الفكري السياسي للتاريخ، وذلك في مسرحية «السلطان الحائر» لتوفيق الحكيم، وإحياء الشخصية التاريخية، وذلك في مسرحية «التوراة الضائعة» لعلي أحمد باكثير، و«باب الفتوح» لمحمود دياب، والتوظيف الاجتماعي السياسي للتاريخ، وذلك في مسرحية «سليمان الحلبي» لألفريد فرج، وأخيرًا توظيف التاريخ للدفاع عن الحكَّام، وذلك في مسرحية «علي بك الكبير» لأحمد شوقي، و«شجرة الدر» لعزيز أباظة.

والباب الثاني جاء بعنوان «أثر التراث الديني في المسرح المصري المعاصر»، وينقسم هذا الباب إلى فصلين: أولهما بعنوان «توظيف الشخصية الصوفية للتعبير عن الذات»، وقد جاء هذا الفصل من خلال تحليل مسرحية «مأساة الحلاج» لصلاح عبد الصبور، والآخر بعنوان «التوظيف السياسي للشخصية الدينية»، وذلك من خلال مسرحية «ثأر الله» لعبد الرحمن الشرقاوي بقسميها «الحسين ثائرًا» و«الحسين شهيدًا».

والباب الثالث جاء بعنوان «أثر التراث الشعبي في المسرح المصري المعاصر»، وينقسم هذا الباب إلى ثلاثة فصول: الأول بعنوان «التوظيف الاجتماعي للتراث الشعبي»، وذلك من خلال توظيف أحمد شوقي للعادات والتقاليد الشعبية العربية في مسرحيته «مجنون ليلى»، والثاني بعنوان «التوظيف السياسي للتراث الشعبي»، وذلك من خلال ثلاثية نجيب سرور: «ياسين وبهية»، و«آه يا ليل يا قمر»، و«قولوا لعين الشمس»، والثالث بعنوان «نموذج تطبيقي لمحاولات التأصيل في المسرح»، وذلك من خلال مسرحية «الفرافير» ليوسف إدريس، على اعتبار أنها النموذج المصري الوحيد لدعوة كاتبها «نحو مسرح مصري»، وأيضًا لأنها تعتمد على الشخصية الشعبية النمطية «الفرفور» من خلال توظيف التراث الشعبي.

أمَّا الخاتمة فقد جاءت بها بعض النتائج المستخلصة من دراسة أثر التراث العربي في كُتَّاب المسرح المصري المعاصر، وما صاحب ذلك من كيفية التوظيف عندهم حسب المصادر التراثية المستخدمة في إبداعهم المسرحي.

التمهيد

من الملاحظ أن معظم الدراسات الحديثة عن المسرح العربي اهتمَّت بقضية البحث عن جذور قديمة للمسرح عند العرب، فأخذت تبحث وتنقِّب في التاريخ الفرعوني من خلال برديَاته، وبالفعل توصَّلت إلى نتائج مُرضية بعض الشيء عن وجود مظاهر تمثيلية فرعونية. وهذا الاكتشاف شجَّع البعض على البحث والتنقيب أيضًا في التاريخ الإسلامي. وبالفعل توصَّلوا إلى نتائج تؤكِّد — من وجهة نظرهم — على وجود مظاهر تمثيلية إسلامية. واستمر البحث والتنقيب، واستمرت النتائج في الظهور متمثِّلة في الفنون الشعبية؛ مثل: فن الأراجوز، وصندوق الدنيا، وخيال الظل، وانتهى أمر الباحثين عن أصول المسرح العربي بإجماعهم على نضوج هذا الفن على أيدي مارون النقاش والقبَّاني ويعقوب صنوع.

وأمام هذه النتائج التي تُثبت وجود الفن المسرحي من وجهة نظر الباحثين، نجد بعض المعارضين القائلين بأن الفن المسرحي هو فن جديد وافد إلينا، ومن هنا جاء السؤال الهام: لماذا لم يعرف العرب فن المسرح كما عرفه الإغريق؟ وجاءت الإجابة على السؤال حاملة للعديد من الأسباب، وبذلك نجد أنفسنا أمام فريقين: الأول منهما يؤكِّد على وجود الفن المسرحي في البيئة العربية، والآخر ينفي عن العرب معرفتهم بالأدب المسرحي، ويسوق الأسباب والأدلة على ذلك.

وأمام هذا التناقض بين الفريقين، خرج للساحة الأدبية المسرحية فريق ثالث حاول أن يجمع بين أفكار الفريقين المتناقضين، وذلك من خلال محاولات التأصيل للمسرح العربي.

والآن سنورد ما سبق بشيءٍ من التفصيل لبيان علاقته ببحثنا هذا، وسيكون تتبعنا للقضايا السابقة مُرتَّبًا ترتيبًا زمنيًّا من حيث دراسات الباحثين العديدة في هذا المجال.

(١) بدايات المسرح العربي

يرجع الفضل الأول لتنبيه بعض الباحثين عن وجود بعض المظاهر المسرحية والتمثيلية في التاريخ الفرعوني للباحث الفرنسي «إتيين دريوتون» في كتابه «المسرح المصري القديم»؛ فقد اهتمَّ بأبحاث كتابه هذا منذ عام ١٩٢٨. وفي هذا الكتاب يحدِّثنا عن المسرح الفرعوني، ويثبت أن الفراعنة عرفوا فن المسرح قبل الإغريق، وأنهم منبع الدراما. وقد توصَّل دريوتون إلى أنه كان هناك فنٌّ مسرحيٌّ، وأنه نشأ مستقلًّا عن المسرحيات الدينية، فيشير إلى أن أحد النصوص الدرامية يرجع إلى منتصف الدولة القديمة، ودليله على وجود ممثلين وعروض مسرحية هو لوحة كشف عنها في إدفو عام ١٩٢٢ عليها إهداء إلى الإله حور من ممثل متجول يدعى أمحب.

وتشير هذه اللوحة إلى وجود مسرحيات وتوزيع أدوار وحدث وممثلين ثانويين، كما تشير أيضًا إلى فكرة لا ترتبط بالدين؛ لأنها تصوِّر أحد الآلهة كسفَّاح، مما لا يتفق وتقديس الآلهة. ومن الأدلة التي يسوقها دريوتون برديتان تتحدثان عن اختيار امرأتين كي تقوما بدوري إيزيس وأختها. ولقد توصل دريوتون إلى وجود كراسات خاصة بالمخرجين، وأخرى خاصة بالممثلين تحتوي على كل ما يتطلبه العرض المسرحي. ويعرض دريوتون بعد ذلك نصًّا كاملًا نقله من بين النصوص السحرية المنقوشة على لوحة ميترنخ، ويشير إلى أن هذا النص جزء من مسرحية مصرية قد نُقل من كراسات الممثلين. وأخيرًا يورد دريوتون مختارات من النصوص الدرامية الفرعونية؛ وهي: ميلاد حور وتأليهه، وهزيمة أبو فيس الشاملة، ومعركة تحوتي وأبو فيس، وإيزيس وعقاربها السبعة، وحور وقد لدغه عقرب، وعودة سيث.[١]

ومن الملاحظ أن ما توصل إليه دريوتون في كتابه يُعدُّ محاولة طيبة في البحث والتنقيب عن وجود مسرح مصري قديم، ولكنه — رغم ذلك — لم يستطع أن يقنعنا بوجود هذا المسرح، فمحاولته لإثبات أن المسرح الفرعوني نشأ بعيدًا عن الدين تُعتبر محاولة فاشلة؛ لأن الأدلة التي ساقها — من حيث النصوص الدرامية — إما أن تبدأ دينية، أو تنتهي نهاية دينية، فعلى سبيل المثال نجد الممثل في لوحة إدفو يقول: «كنت ذاك الذي يتبع سيده

[١] راجع: إتيين دريوتون، «المسرح المصري القديم»، ترجمة: د. ثروت عكاشة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٢، ١٩٨٨، ص٣٣–١٥٠.

في كل جولاته دون ضعفٍ في الأداء ... ولقد كنت أرد على سيدي في كل أدواره، فإذا قام بدور الإله أقوم بدور الحاكم، وإذا أمات أحييت.»[٢] ودريوتون نفسه يقول: إن هذا النص عبارة عن إهداء إلى الإله حور. أمَّا الدليل الثاني الذي يسوقه دريوتون، وهو الخاص بقيام امرأتين بدوري إيزيس وأختها نيفتيس، فنجد أن هذا النص كان يمثَّل على باب المعبد أيام الحداد على أوزوريس،[٣] وإذا تتبعنا أدلة دريوتون لإثبات وجود فنٍّ مسرحيٍّ عند الفراعنة بعيدًا عن الدين، فسنستطيع أن نثبت عكس ما أراده. ومن جهة أخرى، حاولنا — نحن — أن نجد هذا المسرح المزمع وجوده عند الفراعنة في حياتهم اليومية، أو في احتفالاتهم، وبالفعل وجدنا ذلك، ولكن كان من خلال الدين أيضًا؛ فعلى سبيل المثال نجد الفراعنة في شهر يونيو وقبيل الفيضان:

> يرقبون علامات ارتفاع الماء ... ويذهب رسول كل يوم إلى أقرب مدينة لينظر في عصاة ضخمة مُقسَّمة تبيِّن ارتفاع الماء ... ويعود الرسول في أمسية من أخريات يونيو إلى القرية حاملًا أخبارًا سعيدة تُنبئ بأن المياه أخذت في الارتفاع، فيجتمع إليه أهل القرية جميعًا ضاحكين يلهجون بالمحصول الطيب الذي ينتظرهم، ثمَّ يهب شابَّان فجأةً فيشرعان في مصارعة على قارعة الطريق في القرية، ويأخذ آخرون في التظاهر بالاقتتال، ويثب الأطفال ويجرون هنا وهناك وقد استخفهم الفرح والسرور ... [وبعد ذلك] يؤلِّفون موكبًا ثمَّ يذهبون إلى المعبد؛ حيث يرفعون شكرهم إلى أوزوريس ... [وبعد الفيضان] يؤلِّف أهل القرية موكبًا ثمَّ يممون شطر المعبد هازجين بأغاني الشكر والحمد، وقد حمل كل منهم قربانًا لربِّه الذي أفاء عليه الخير والبركات ... ثمَّ يحين الوقت الذي يُقام فيه عيد الحصاد الكبير، ويقدِّم الكاهن العطايا للمعبد، ويرتل صلوات الشكر لآلهة القرية وآلهة الدولة، ويخص الإله الأكبر أوزوريس بمعظم هذه الصلوات؛ لأنه يعتقد أنه هو الذي أنعم على قومه ببركة المحصول الوفير ... أمَّا الوفود فكانوا يقيمون المسرات فيعيِّدون ويرقصون ويلعبون الألعاب.[٤]

---

[٢] السابق، ص٥٠.

[٣] انظر: السابق، ص٥١.

[٤] إدنا مجوير، «الماضي يُبعث حيًّا»، ترجمة: إبراهيم زكي خورشيد، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٥٣، ص٣٥–٣٧، ٤٤.

ومن الملاحظ أن بعض الباحثين اعتبروا فروض دريوتون بوجود الفن المسرحي عند المصريين القدماء حقائق مُسلَّمًا بها؛ فراحوا يبنون أبحاثهم عليها متحدِّثين — مقتنعين — بوجود المسرح الفرعوني.[٥] أمَّا نحن فنؤكد على أن المسرح الفرعوني كان مسرحًا دينيًّا يُقام في المعابد أو حولها تبعًا للشعائر الدينية، وإذا كان المسرح الإغريقي نشأ أيضًا نشأة دينية، فالفرق بينه وبين المسرح الفرعوني أن المسرح الإغريقي خرج إلى عامة الشعب وتخلَّص من الأسر الديني، وأمَّا المسرح الفرعوني فلم يخرج أبدًا عن ذلك الأسر الديني. هذا بالإضافة إلى أن المسرح الفرعوني يختلف كل الاختلاف عن نظيره الإغريقي من حيث قواعد المسرح الغربي المعروفة؛ فالمسرح الفرعوني ما هو إلا مظهر من مظاهر التمثيل الديني. وبعبارة أخرى: كانت مظاهر التمثيل فيه تتمثل في مراسم الشعائر الدينية من تراتيل وأناشيد وحركات إيمائية تتطلبها بعض الشعائر.

وأمام نتائج دريوتون بوجود فنٍّ مسرحيٍّ عند الفراعنة المصريين نقول: لماذا توقف هذا الفن ولم يستمر؟ فمن المعروف أن هناك قطيعة معرفية بين المسرح الفرعوني وبين المسرح العربي الحديث. ولعل السبب راجع إلى جهل العرب باللغة المصرية القديمة. وهذه القطيعة المعرفية جعلت بعض الباحثين يبحثون عن أصول المسرح العربي في التاريخ الجاهلي قبل الإسلام، فقالوا: إن الفن المسرحي موجود في الحياة الجاهلية عند العرب متمثِّلًا في طقوس الحج الجاهلي من إحرامٍ في البيت، وطوافٍ بما يصحبه من تهليلٍ وتلبية، وتمسُّح بالحجر الأسود، وسعيٍ بين الصفا والمروة، وتمسُّح ببعض الأصنام كإساف ونائلة، ووقوف على

---

[٥] وهم على سبيل المثال وحسب الترتيب الزمني لأبحاثهم: د. عمر الدسوقي، «المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها»، مكتبة الأنجلو المصرية، ط١، ١٩٥٤، ص١١، وكذلك د. محمد مندور، «المسرح الحديث وسلسلة التطورات السابقة»، مجلة «المجلة»، عدد ٧، يوليو ١٩٥٧، ص١٠٢، وكذلك عبد الرحمن صدقي، «مولد المسرح على أعتاب المعبد ... مصر تسبق اليونان»، مجلة «المجلة»، عدد ١٥، مارس ١٩٥٨، ص٧٣، وكذلك د. سمير سرحان، «تاريخ الدراما ... البدايات الأولى ... الكاهن يؤلِّف للمسرح»، مجلة «المسرح»، عدد ١٣، يناير ١٩٦٥، ص٦٥، وكذلك رشدي صالح، «المسرح العربي»، مطبوعات الجديد، عدد ٤، يونيو ١٩٧٢، ص١٠، وكذلك د. علي إبراهيم أبو زيد، تمثيليات خيال الظل، دار المعارف، ط٢، ١٩٨٣، ص١٣–١٧، وكذلك د. عبد المعطي شعراوي، «ملاحظات حول العرب والمسرح»، مجلة «المسرح»، عدد ٢٤، يوليو ١٩٨٤، ص٤٧ (ثمَّ أعاد نشر هذا المقال في كتابه «المسرح المصري المعاصر أصله وبداياته»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦، ص١٠–٢٣).

عرفة ومزدلفة، ورمي للجمار.[٦] ونستطيع أن نقول لأصحاب هذا الادِّعاء بأنهم لم يأتوا بجديد؛ فالمسرح الجاهلي لم يكن إلا مظهرًا من مظاهر المناسك الدينية للحج الجاهلي، أي إن هذا المسرح لم يخرج إلى عامة الناس، بل كان أسيرًا حول الكعبة، وكان أحرى بهم أن يبحثوا عن هذا الفن في الحياة اليومية الجاهلية، أو يتساءلوا لماذا صُوِّرت الحياة العامة في الجاهلية من خلال الشعر، ولم تُصور من خلال المسرح إذا كان هناك مسرح؟ فمن المعروف أن الأدلة المسوقة من قبل أصحاب هذا الادِّعاء تعتبر أدلة على وجود مظاهر تمثيلية للشعائر الدينية وللحج الجاهلي. ويحدِّثنا عنها أحد الباحثين قائلًا:

> ولعل الطواف عند الذبح بالصنم أو الحجر المؤلَّه هو أصل الطواف الذي كانت تقوم به قريش والعرب قبل الإسلام حول الكعبة، كما أن التهليلات التي كانوا يرددونها لا يُستبعد أن تكون تطوُّرًا لصراخهم الذي كان يصطحب قتل الضحية، والذي يمكن أن يكون في شكله الأول ندبًا على موتها ... [و] أن هذا الندب الذي اتَّخذ شكل مديح مرتل قد انحطَّ إلى ترديد للكلمة: «لبيك» ... [و] أن التهليل كان يصطحب الرقص حول المذبح؛ حيث إن الرقص والغناء ما كانا لينفصلا في العصور الأولى ... وكانوا يصفِّرون ويصفِّقون بأيديهم إذا طافوا [حول الكعبة].[٧]

ولعل وجود المسرح الفرعوني ثمَّ المسرح في البيئة العربية الجاهلية من وجهة نظر الباحثين السابقين لم يشبع رغبة البعض الآخر، فراح يبحث عن هذا المسرح في البيئة

---

[٦] راجع: عمر أبو النصر، «تاريخ الأمة العربية»، المجلد الأول، «قصة العرب قبل الإسلام»، مكتب عمر أبو النصر للتأليف والترجمة والصحافة، بيروت، ١٩٧٠، ص٢٠٨–٢٠٩، وانظر كذلك: د. علي الراعي، «المسرح عند العرب قديمًا»، مجلة «العربي» الكويتية، عدد ٢٢٥، أغسطس ١٩٧٧ (وقد نشر هذا المقال بعد ذلك ضمن كتاب «المسرح في الوطن العربي»، سلسلة «عالم المعرفة»، عدد ٢٥، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، يناير ١٩٨٠، ص١١، ثمَّ نُشِر — للمرة الثالثة — في كتاب العربي تحت عنوان «المسرح العربي بين النقل والتأصيل»، عدد ١٨، يناير ١٩٨٨، ص١٣–٣١)، وانظر كذلك: د. عمر محمد الطالب، «ملامح المسرحية العربية الإسلامية»، منشورات دار الآفاق الجديدة، المغرب، ط١، ١٩٨٧، ص٥٧.

[٧] محمود سليم الحوت، «في طريق الميثولوجيا عند العرب» (بحث مسهب في المعتقدات والأساطير العربية قبل الإسلام)، دار النهار للنشر، بيروت، ط٢، ١٩٧٩، ص١٥٧.

الإسلامية، فقالوا بوجود المسرح عند العرب متمثِّلًا في القرآن والحديث الشريف وبعض الاحتفالات الدينية؛ كالمولد النبوي، وكذلك الوعظ الديني،[٨] ولكن هذه الإشارات الدينية جاءت بصورة متفرِّقة في دراسات بعض الباحثين. أمَّا شبه الإجماع على وجود مسرح إسلامي فقد تمثَّل في «التعازي».[٩] والمقصود بها إعادة تمثيل مقتل الحسين بن علي في كربلاء. وكانت هذه المشاهد في أول أمرها مجرد مآتم ومناحات ثمَّ تطورت؛ حيث يجتمع الناس في جامع كربلاء — حيث استشهد الحسين — أو في أي جامع آخر، فنجد شخصًا يمثِّل الحسين، وجماعة تمثِّل أسرته وأصحابه، وشخصًا يمثل يزيد، وجماعة تمثل قوَّاده وأتباعه، ويلتحم الفريقان في صحن الجامع في معركة تمثيلية تنتهي بمقتل الحسين بين صراخ المشاهدين وندبهم.

ومن الملاحظ أن هذا الإجماع أيضًا لا يُعتبر دليلًا على وجود الفن المسرحي في البيئة العربية الإسلامية؛ لأنه — أيضًا — من المظاهر الدينية التي لم تخرج إلى عامة الناس، بل كانت أسيرة المكان الديني، حيث كانت تمثَّل في المساجد، وأيضًا أسيرة الزمان الديني؛ حيث كان وقت تمثيلها في العاشر من محرم «يوم عاشوراء».

---

[٨] انظر في ذلك: د. سلمان قطاية، «المسرح العربي السوري ... من أين؟ وإلى أين؟» مجلة «المعرفة» السورية، عدد ١٠٤، أكتوبر ١٩٧٠، ص٦٩–٧٠. وكذلك منذر شعار، «ملامح مسرحية في النصوص القديمة»، مجلة «الأدباء العرب»، عدد ٨، أكتوبر ١٩٧٢، ص١٠، وكذلك تمارا ألكساندروفنا بوتينتسيفا، «ألف عام وعام على المسرح العربي»، دار الفارابي، بيروت، ط٢، ١٩٩٠، ص٤٩ (وكانت الطبعة الأولى عام ١٩٨١)، وكذلك د. علي إبراهيم أبو زيد، السابق، ص١٩–٢٠، وكذلك د. عبد الفتاح قلعه جي، «نحو مشروع آخر في المسرح العربي»، مجلة «الفكر العربي» اللبنانية، عدد ٦٩، يوليو وأغسطس وسبتمبر ١٩٩٣، ص٥٨–٦٠.

[٩] انظر في ذلك: د. عمر الدسوقي، السابق، ص١٢، وكذلك عبد الله العيوطي، «بدايات المسرح العربي ... مسرح خيال الظل»، مجلة «المسرح»، عدد ١٣، ديسمبر ١٩٦٤، ص٢٣، وكذلك عمر أبو النصر، السابق، ص٣٠٩–٣١٠، وكذلك د. سلمان قطاية، السابق، ص٧٠، وكذلك محمد عزيزة، «الإسلام والمسرح»، ترجمة: د. رفيق الصبان، كتاب الهلال، يناير ١٩٧١، ص٤٢–١٣٧، وكذلك تمارا ألكساندروفنا بوتينتسيفا، السابق، ص٤٢، وكذلك د. عبد العزيز حمودة، «المسرح العربي والبحث عن الهوية»، مجلة «المسرح»، عدد ١٠، سبتمبر ١٩٨٩، ص٥، وكذلك د. جواد الأسدي، «تكهُّنات في تأصيل المسرح»، مجلة «الفكر العربي»، العدد السابق، ص٢٢–٣٨.

ولم يقف جهد الباحثين إلى هذا الحد، بل بحثوا في كتب التاريخ والأدب التراثية وقالوا بوجود المسرح في المقامات العربية،[١٠] ويقول أحدهم عن ذلك: «عرفت الحضارة العربية الإسلامية أشكالًا مسرحية دينية صرفة تمتاز بأصالتها وعمقها وتنوعها، وهي جديرة بالدراسة من وجهة النظر الفنية من قبل كل من يهتم عمليًّا بالفن المسرحي، فإذا اعتبرنا المقامات الشكل الكوميدي للمسرح العربي؛ فإن الحفلات الدينية، وخصوصًا التعزية، هي الشكل التراجيدي.[١١] ثمَّ يحدِّثنا محمود تيمور عن وجود مظاهر تمثيلية في كتاب العقد الفريد،[١٢] وأيضًا يحدِّثنا د. علي الراعي عن مثل هذه المظاهر في كتابات الجاحظ وابن خلدون، وكتاب الأغاني،[١٣] ويحدِّثنا آخرون عن هذه المظاهر التمثيلية في الملاحم والسير العربية،[١٤] وكذلك في المواسم الأدبية والنصوص الشعرية والنقائض،[١٥] وأخيرًا في «ألف ليلة وليلة».[١٦]

ومن الجدير بالذكر أن جميع المحاولات السابقة لإثبات وجود فن مسرحي في البيئة العربية هي محاولات طيبة، ولكنها لم تفطن إلى أن هذه المظاهر ما هي إلا مظاهر تمثيلية دينية تتطلبها الحياة الدينية ومراسم شعائرها، أو أنها — على أفضل الأحوال — ظواهر تمثيلية عابرة جاءت على فترات متقطعة في التاريخ، ولم يُكتب لها الاستمرار أو العرض على عامة الناس كما كان الحال في المسرح الإغريقي.

وإذا كانت المحاولات السابقة اتَّسمت بعدم إجماع الباحثين عليها؛ حيث انقسم بعض الباحثين أمام كل محاولة بين مؤيِّدٍ ورافضٍ، فنجد إجماعهم التام يتمثل في ثلاثة مظاهر تمثيلية تأصَّلت في البيئة العربية؛ وهي: فن «خيال الظل» و«الأراجوز» و«صندوق الدنيا»،[١٧]

---

[١٠] انظر على سبيل المثال: د. سلمان قطاية، السابق، ص٦٤–٦٨، وكذلك تمارا ألكساندروفنا بوتينتسيفا، السابق، ص٥٨، وكذلك د. عبد الله قلعه جي، السابق، ص٦١–٦٤.

[١١] د. سلمان قطاية، السابق، ٧٠.

[١٢] انظر: محمود تيمور، «بواكير المسرح العربي»، مجلة «المسرح»، عدد ٢٩، مايو ١٩٦٦، ص١١.

[١٣] انظر: د. علي الراعي، «المسرح في الوطن العربي»، السابق، ص١٢–١٧.

[١٤] انظر: د. علي إبراهيم أبو زيد، السابق، ص٢٣.

[١٥] انظر: د. عمر محمد الطالب، السابق، ص٥٨–٧٢.

[١٦] انظر: د. عبد الفتاح قلعه جي، السابق، ص٦٥–٧٦.

[١٧] انظر ذلك في: د. عمر الدسوقي، السابق، ص١٢، وكذلك د. محمد مندور، «المسرح»، دار المعارف، ١٩٥٩، ص٢٠–٢٦، وكذلك د. محمد غنيمي هلال، «الأدب المقارن»، دار العودة، بيروت، ط٥، ١٩٨١،

وهذا الإجماع على هذه المظاهر الثلاثة لم يعط الهوية أو الشرعية لتأصيل الفن المسرحي في البيئة العربية؛ لذلك طرحت البيئة المسرحية الأدبية تساؤلًا هامًّا: لماذا لم يعرف العرب الفن المسرحي كما عرفه الإغريق؟

وتوالت الإجابات تحمل العديد من الأسباب المقنعة، والتي تؤكد على عدم معرفة العرب بفن المسرح.[١٨]

ومن هنا جاء الاعتراف أخيرًا بأن الفن المسرحي هو فن جديد وافد إلينا من البيئة الغربية على أيدي الروَّاد الأوائل؛ وهم: مارون النقاش، وأبو خليل القباني، ويعقوب صنوع.[١٩]

ص١٧٠ (وكانت الطبعة الأولى لهذا الكتاب عام ١٩٦٢)، وكذلك عبد الله العيوطي، السابق، ص٣٤، وكذلك محمد إسماعيل محمد، «المسرح في العالم العربي»، مجلة «المسرح»، عدد ١٩، يوليو ١٩٦٥، ص٨٣، وكذلك محمود تيمور، السابق، ص١١، وكذلك يعقوب لنداو، «دراسات في المسرح والسينما عند العرب»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٦٩، ص٣٨، وكذلك رشدي صالح، السابق، ص٣٠-٣١، وكذلك د. علي الراعي، السابق، ص١١–٢٩، وكذلك تمارا ألكساندروفنا بوتينتسيفا، السابق، ص٨١، وكذلك د. علي إبراهيم أبو زيد، السابق، مواضع متفرقة، وكذلك د. إبراهيم عبد الرحمن، «الأدب المقارن بين النظرية والتطبيق»، مكتبة الشباب، ١٩٨٤، ص٢٠٥–٢١٣، وكذلك د. عمر محمد الطالب، السابق، ص١١٧–١٢٣، وكذلك د. عبد العزيز حمودة، السابق، ص٥.

[١٨] انظر لهذه الإجابات في: توفيق الحكيم، مقدمة مسرحية «الملك أوديب» (كُتِبت عام ١٩٤٩)، مكتبة الآداب، د.ت، ص١٦–٣٤، وكذلك: «لماذا لم يعرف الأدب العربي المسرح؟» مجلة «المجلة»، عدد ١١١، مارس ١٩٦٦، ص١٣–٣٢ (وهي دراسة اشترك فيها وقال رأيه كل من: د. طه حسين، وتوفيق الحكيم، وأحمد حسن الزيات، وأمين الخولي، ومحمود تيمور، وزكي طليمات، ود. سهير القلماوي، ود. لويس عوض، وعبد الرحمن صدقي، ود. أحمد الحوفي، وعلي أحمد باكثير، ود. عز الدين إسماعيل)، وكذلك محمد عزيزة، السابق، ص١١–١٧، وكذلك د. شكري عياد، «الأدب العربي والمسرح»، مجلة «الأدباء العرب»، العدد السابق، ص١٩، وكذلك رشدي صالح، السابق، ص١٦، وكذلك د. إبراهيم عبد الرحمن، السابق، ص١٩٦–٢٠٥، وكذلك د. عبد المعطي شعراوي، السابق، ص٣٨.

[١٩] انظر في ذلك: د. محمد مندور، السابق، ص٢٧، وكذلك د. محمد غنيمي هلال، السابق، ص١٦٩، وكذلك زكي طليمات، «هل بدأ المسرح العربي بداية خاطئة؟» مجلة «المجلة»، عدد ١٢١، يناير ١٩٦٧، ص٥٧، وكذلك علي أحمد باكثير (توفي عام ١٩٦٩)، «فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية»، مكتبة مصر، ط٣، ١٩٨٥، ص٢٤، وكذلك سعد الدين حسن دغمان، «الأصول التاريخية لنشأة الدراما في الأدب العربي»، منشورات جامعة بيروت العربية، ١٩٧٣، ص٣، وكذلك د. عبد المعطي شعراوي، السابق، ص٣٨.

ومن خلال المحاولات السابقة لوجود الفن المسرحي في البيئة العربية نقول إن هذه المحاولات ساذجة، فلا يكفي وجود بعض المظاهر التمثيلية على فترات متباعدة، والتي لم يُكتب لها الاستمرار لنقول: إن العرب قديمًا قد عرفوا الفن المسرحي بصورته الإغريقية، ونقول لأصحاب هذه المحاولات: ما الضرر في عدم معرفة العرب بفن المسرح؟ وهل عدم معرفتهم بهذا الفن يقلل من شأنهم ويبعدهم عن الإبداع الفني؟ فالحقيقة أن لكل أمة من الأمم فنًّا برعت فيه، فإذا كان الإغريق برعوا في فن المسرح، فسنجد أن العرب برعوا في فن الشعر كما برعت الأمم الأخرى في فنون عديدة بخلاف المسرح والشعر.

(٢) محاولات التأصيل للمسرح العربي

هناك علاقة حميمة بين بدايات المسرح العربي وبين محاولات التأصيل له من جهة، وبينهما وبين موضوع بحثنا من جهة أخرى، فبعض النقَّاد والمبدعين قد اقتنعوا كل الاقتناع بأن الفن المسرحي هو فن جديد وافد إلينا؛ لذلك انطلقوا — في إبداعاتهم النقدية والفنية — من حيث انتهى الآخرون، فقد وجدوا أن الإذعان للمسرح الغربي والاعتراف بفضله على الأدب العربي لا يليق بتاريخ العرب الأدبي. ومن هنا دعوا إلى تأصيل المسرح العربي كي يحقِّقوا الأمل القديم في وجود مسرح عربي، وبعبارة أخرى: إقامة علاقة بين المبدع وبين تراثه العربي القديم للخروج بمسرح عربي أصيل وجديد بعيدًا عن شكل ومضمون المسرح الغربي.

ومن الجدير بالذكر أن محاولات التأصيل أو التجديد في المسرح العربي بدأت تنظيرية منذ أوائل الستينيات. أمَّا جانبها التطبيقي فلم يحظَ بما حظي به الجانب التنظيري من حيث النقد والإبداع، وأقدم إشارة لهذه المحاولات كانت لتوفيق الحكيم، قال فيها تحت عنوان «مشكلة المسرح»:

> في بلادنا أزمة مستحكمة هي الافتقار إلى المسارح؛ لذلك رأيت حلًّا لهذه المشكلة أن تكون هذه المسرحية [الصفقة] صالحة للتمثيل والإخراج في أي مكان، فهي ليست في حاجة إلى مناظر ولا ملابس ولا خشبة مسرح، يكفي مجرد العرض في ساحة صغيرة في أي قرية أو مدينة، وربما كان في هذا أيضًا عود إلى النبع الصافي القديم الذي خرج منه المسرح وازدهر منذ أكثر من ألفي سنة ... [وتحت عنوان: مشكلة الجمهور والفولكلور قال] هذه المشكلة ليست مقصورة في بلادنا،

ولكنها أخذت تظهر كذلك في البلاد الأخرى المتقدمة في الفن، على صورة قلق لها أهل الرأي الفني، ذلك أن جمهور المسرح بدأ منذ وقت ليس بالقريب يفقد وحدته التي كانت متماسكة على نحو ما في عهد النبع القديم؛ فالمسرحية اليوم قد تخاطب فئة من الجمهور ولا تخاطب الفئة الأخرى؛ لذلك كان من أهم المحاولات التي تغري بالإقدام العمل على إيجاد نوع من المسرحية يمكن أن يشاهدها الجمهور كله على اختلاف درجاته الثقافية، فلا يجد فيها المثقف إسفافًا، ولا يجد فيها الأمي تعاليًا! فإذا استطاع هذا النوع أيضًا أن يجمع بين المسرحية المكتملة لعناصرها، المحتفظة بجدية تركيبها وهدفها، وبين الفن الشعبي (الفولكلور) على نحو يسوغه جو المسرحية وطبيعة بيئتها، ويبدو كأنه جزء داخل في بناء المسرحية ذاتها، إذا نجحت هذه المحاولة؛ فإننا نكون قد عرفنا الطريق إلى الحل المنشود! ...[٢٠]

وحديث الحكيم هذا يُعدُّ أول خطوة في طريق التنظير لخلق مسرح عربي جديد، يستمد مقوماته من التراث العربي القديم، ولا سيَّما الفولكلور، كما أنه يُعدُّ أول من نادى بالتجريب في المسرح بدعوته إلى إقامة العروض خارج صالات العرض، ومن الملاحظ أن الحكيم أتمَّ هذه الخطوة التنظيرية بإقامة تنظير كامل في كتابه «قالبنا المسرحي» عام ١٩٦٧.

وإذا كان توفيق الحكيم هو أول من أشار إلى ارتباط المبدع بتراثه العربي عمومًا، وبالشعبي خصوصًا، فإن يوسف إدريس يُعدُّ أول من وضع التنظير لهذا الارتباط[٢١] من

[٢٠] توفيق الحكيم، بيان مسرحية «الصفقة» (كُتِبت عام ١٩٥٦)، مكتبة الآداب، د.ت، ص١٥٧–١٥٨.
ومن الجدير بالذكر أن توفيق الحكيم ذكر المعنى العام لهذا البيان في مجلة «المسرح» في عدديها يناير وفبراير ١٩٦٤، ثمَّ أعاد نشره في كتابه «ملامح داخلية»، مكتبة الآداب، ١٩٨٢، ص٨٥–٨٦.

[٢١] ومن الجدير بالذكر أن د. سهير القلماوي تُعدُّ أول من قام بالتنظير لارتباط المبدع بالتراث في مجال الأدب عمومًا. وشمل هذا التنظير مجال الشعر والنثر «القصة والمسرح». أمَّا التطبيق فقد اتَّجه إلى مجال الشعر «الشعر الجاهلي» دون النثر، وذلك من خلال ثلاث مقالات (نعتقد أن يوسف إدريس قد تأثَّر بها في مقالاته «نحو مسرح مصري») في مجلة «الكاتب»، أعداد ١–٣، أبريل ومايو ويونيو ١٩٦١، تحت عنوان «تراثنا القديم في أضواء حديثة».

أجل خلق مسرح مصري جديد بعيدًا عن قيود المسرح الإغريقي، وذلك من خلال مقالاته الثلاث «نحو مسرح مصري»، والتي كتبها عام ١٩٦٤، والتي يقول فيها:

> لا بُدَّ أن تكون لنا إذن شخصيتنا المستقلة في الأدب والفن وفي كل مجال، شخصية تنمو عن طريقين أساسيين؛ أولًا: تعميق جذورها في تراثنا وتاريخنا، وثانيًا: فتح جميع النوافذ الحضارية عليها. إننا نعود ونؤكِّد ونقول إنه يجب أن تكون لنا شخصيتنا المستقلة، فإذا لم تكن موجودة فعلينا أن نوجدها ... لقد ذكرنا أن هناك مسرحًا حاضرًا وموجودًا، وكان موجودًا من زمن طويل، ولكن الأمر الذي يحتمل كثيرًا من الشك هو أن يكون المسرح ممثِّلًا لشخصيتنا المسرحية. وفي رأيي الخاص أنه لا يمثِّلها، وأنها لم تُخلق بعد، ودون خلقها وزرعها وإنباتها مجهود ضخم متواصل لا بُدَّ أن يحمل عبئه كل مهتم بشئون المسرح ... ورغم هذا فهناك أشياء ستساعدنا كثيرًا في مهمتنا، فقط علينا أن ننسى كل مفهوماتنا الأوروبية التي تعلمناها عن أرسطو وشكسبير وموليير ونقاد المسرح الكبار، وبعين كاشفة وبأُفُق مفتوح نبحث عن الأشكال المسرحية في حياتنا؛ إذ تلك هي البذور، أو اللبنات الأولى، أو مادتنا الخام التي منها سنصوغ الجنين ونضع الأساس. ولكننا هنا سنناقش الشكل المسرحي ... السامر، والسامر حفل مسرحي يُقام في المناسبات الخاصة، سواء أكانت أفراحًا أم موالد ... والرواية في السامر أو كما يسمُّونها «الفصل» ليست رواية واحدة، وإنما هي عدة «فصول» ... هذه الروايات ليس لها نصوص مكتوبة، وإنما لها نصوص ومواضيع متوارثة، وقبل بداية كل فصل يتفق الممثلون في همسات سريعة على الخطة العامة أو يعدِّلون فيها.[٢٢]

وبمقارنة إشارة توفيق الحكيم بما قاله يوسف إدريس نلاحظ التوافق التام بينهما؛ فيوسف إدريس أكَّد على استقلال الشخصية العربية في الفن المسرحي، كما أكَّد على استلهام

---

[٢٢] يوسف إدريس، «نحو مسرح مصري»، مجلة «الكاتب»، عدد ٢٣، فبراير ١٩٦٤، ص١١٧–١١٨.
ومن الجدير بالذكر أن يوسف إدريس قد أعاد هذا الحديث بشيءٍ من التوضيح والشرح في مقدمة مسرحيته «المهزلة الأرضية»، سلسلة المسرحية، عدد ١٠، وزارة الثقافة، مسرح الحكيم، مارس ١٩٦٦، ص٤–٦.

وتوظيف التراث العربي عمومًا، والشعبي «السامر» خصوصًا، وأخيرًا يشير إلى الاهتمام بالمسرح الارتجالي. أمَّا توفيق الحكيم، فقد سبق إدريس في تأكيد هذه الأمور، عدا الإشارة إلى المسرح الارتجالي والابتعاد عن المسرح العالمي. ومهما يكن من أمر أيهما الأسبق، فقد لاقت دعوة إدريس جدلًا كبيرًا في الأوساط الأدبية، وتمثَّل هذا الجدل في انقسام النقَّاد بين مؤيِّدٍ ورافضٍ ومحايدٍ.

فمن أقوال المؤيدين: «ألا يكفي يوسف إدريس أنه لا يمصر الأشياء، ولا يعكس ما هو حادث في الغرب، وإنما هو يخلق من الواقع المصري. إن الرسالة يمكن أن تكون منفصلة عن الرسول، ويوجد دائمًا من يؤمن بالرسالة، ويتحمس لها أكثر من صاحبها.»[٢٣] ومن أقوالهم أيضًا:

> والواقع أن مقالات يوسف إدريس الشهيرة «نحو مسرح مصري» في يناير–مارس ١٩٦٤، لم تكن إلا تطويرًا وتعميقًا باختيار قالب السامر الشعبي لمناقشات لجنة المسرح ١٩٥٧ حول المسرح الشعبي. وقد اكتسبت بعدًا عاطفيًّا انفعاليًّا متحمسًا لا تنتفي معه البواعث الموضوعية من المناخ السائد وما فجَّره من أحلام على مختلف المستويات. كما أصبحت المقالات الإدريسية بنظرية التمسرح التي وردت فيها، والحدود والآفاق التي تعرَّضت لها الأساس النظري والمقدمة التاريخية التي توالت بعدها حركات التأصيل الأخرى في الوطن العربي.[٢٤]

أمَّا رفض دعوة إدريس من قبل بعض النقَّاد، فكان يعتمد على عدم قدرة إدريس على تطبيق ما نظَّر له؛ لأن إدريس بعد مقالاته السابقة «نحو مسرح مصري»، وبعد محاولته

---

[٢٣] مجدي العفيفي، «نظرية المسرح عند يوسف إدريس»، مجلة «المسرح»، عدد ٢، يوليو ١٩٨١، ص٧٢.

[٢٤] سيد أحمد الإمام، «حول التجريب في المسرح ... قراءة في الوعي الجمالي العربي»، المكتبة الثقافية، عدد ٤٨١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢، ص١٣٢–١٣٣.

ومن الدراسات المؤيدة لدعوة يوسف إدريس، انظر: د. نادية رءوف فرج، «الجوانب النظرية لمسرحيات يوسف إدريس» (مقال ضمن كتاب تذكاري عن يوسف إدريس)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩١، ص٣٥٨–٤١٣، وكذلك د. مفيد الحوامدة، «المسرح العربي ومشكلة التبعية»، مجلة «عالم الفكر» الكويتية، مجلد ١٧، عدد ٤، يناير وفبراير ومارس ١٩٨٧، ص٧٠–٧١.

الوحيدة في مجال التطبيق من خلال مسرحيته «الفرافير» عاد إلى القوالب المسرحية الغربية، كما حدث في مسرحية «المخططين».[٢٥]

أمَّا محايدة بعض النقاد أمام دعوة إدريس، فقد تمثَّلت في عرض الدعوة النظرية وما صاحبها من تطبيق على مسرحية «الفرافير» دون إبداء رأي صريح، سواء بالقبول أو الرفض.[٢٦]

وفي عام ١٩٦٧، يكتب لنا توفيق الحكيم «قالبنا المسرحي»، وفي هذا القالب يرفض فكرة استلهام السامر الشعبي الذي نادى به في إشارته السابقة في بيان مسرحية «الصفقة». ويُعدُّ قالبنا المسرحي التنظير الثاني لخلق مسرح عربي أصيل بعد تنظير يوسف إدريس، ويقول توفيق الحكيم فيه:

> ... هل يمكن أن نخرج عن نطاق القالب العالمي، وأن نستحدث لنا قالبًا وشكلًا مسرحيًّا مستخرجًا من داخل أرضنا وباطن تراثنا؟ ... لقد فكَّرت في ذلك ورأيت أنه للبحث والتنقيب داخل أرضنا وتراثنا يجب أن نكرَّ راجعين إلى ما قبل مرحلة

---

[٢٥] راجع: محمد فتحي التهامي، «المسرح العربي بين الأصالة والمعاصرة»، مجلة «المسرح»، عدد ٣٤، يوليو ١٩٨٤، ص٧٠. (ومن الجدير بالذكر أن الناقد أعاد نشر هذا المقال بصورة أكثر وضوحًا في مقالتين بعنوان «المسرح العربي والبحث عن هوية» في مجلة «الفنون»، عدد ٢٣، يناير وفبراير ١٩٨٥، ص٥٦–٥٩، وعدد ٣٤، مارس وأبريل ١٩٨٥، من ٤٦–٥١.)

ومن الدراسات الرافضة لدعوة يوسف إدريس، انظر: د. محمد فتوح أحمد، في المسرح المصري المعاصر، مكتبة الشباب، ١٩٧٨، ص١١٧–١٣٦، وكذلك د. السعيد الورقي، «تطور البناء الفني في أدب المسرح العربي المعاصر في مصر»، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٨٨، ص٢٨٠–٢٨٩.

[٢٦] ومن هذه الدراسات: جلال العشري، «يوسف إدريس»، مجلة «المسرح»، عدد ١٩، يوليو ١٩٦٥، ص٣٦–٤١ (وقد أعاد جلال العشري هذه الدراسة مرتين: الأولى في كتابه «ثقافتنا بين الأصالة والمعاصرة»، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧٠، ص٢٠٧–٢٢٠، والثانية: في الكتاب التذكاري ليوسف إدريس السابق، ص٤٨٣–٤٩٤)، وكذلك د. حياة جاسم محمد، «من قضايا المسرح العربي المعاصر»، كتاب العربي، السابق، ص١٧٩–١٨٠ (وقد سبق نشر هذا المقال في مجلة «العربي»، عدد ٣٠٨، يوليو ١٩٨٤)، وكذلك شوكت عبد الكريم البياتي، «تطور فن الحكواتي في التراث العربي وأثره في المسرح العربي المعاصر»، وزارة الثقافة والإعلام، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٩، ص١١٨–١٣٧، وكذلك د. محمد محمود رحومة، «النص الغائب: دراسة في مسرح سعد الله ونوس»، دار آتون للنشر، القاهرة، ١٩٩١، ص٣٩–٦٦.

السامر ... إنها ولا شك المرحلة التي كنَّا فيها بعيدين جدًّا عن فكرة التمثيل أو التشخيص ... إنه العهد الذي ما كنَّا نعرف فيه غير الحكواتية والمدَّاحين والمقلِّدين ... هنا إذن المنبع الذي نستطيع أن نخرج منه بشيء ... فإذا أضفنا إلى هذا المنبع الشعبي منبعًا آخر من تراثنا الأدبي في روايات الأغاني للأصفهاني، وفيما ورد عن الجاحظ والحريري وبديع الزمان وغيرهم ... فإننا يمكن أن نخرج برأي في أمر الشكل أو القالب المسرحي الذي نحاول الكشف عنه ... كما أنه يجب لكي يسمى قالبًا حقيقيًّا أن يكون صالحًا لأن تُصبَّ فيه كل المسرحيات على اختلاف أنواعها، من عالمية ومحلية، ومن قديمة وعصرية ... فنحن إذن ببعثنا الحاكي والمقلد والمداح وجمعهم معًا، سنرى أن في استطاعتهم أن يحملوا آثار الأعلام من أسخيلوس وشكسبير وموليير إلى إبسن وتشيخوف حتى بيراندللو ودرنمات ... كما أن في استطاعتهم أن يحققوا الأمل الذي طالما تمنَّاه الجميع في كل مكان، وهو «شعبية الثقافة العليا»، أو بعبارة أخرى: هدم الفاصل بين سواد الشعب وآثار الفن العالمي الكبرى ...[٢٧]

ومن الملاحظ أن توفيق الحكيم في هذا التنظير استبعد فكرة «السامر الشعبي» التي نادى بها أولًا، ثمَّ نظَّر لها يوسف إدريس بعد ذلك. وهذا الاستبعاد كان لسببين؛ أولهما: أن هذا السامر فنٌّ غير أصيلٍ في المجتمع العربي؛ لأنه وفد إلينا مع الحملة الفرنسية. وهذا ما ذكره الحكيم.[٢٨] والآخر راجعٌ — في رأينا — إلى رغبة الحكيم في تنظير جديد يخالف ما نظَّر له يوسف إدريس، وتُحسب للحكيم هذه المحاولة التنظيرية كما حُسِبت من قبل ليوسف إدريس، وأيضًا يؤخذ عليه الفشل في التطبيق — أو التوقف عن التطبيق[٢٩] — كما أُخِذ على يوسف إدريس من قبل عندما قام بالتطبيق على مسرحية «الفرافير» دون غيرها فيما كتبه بعد ذلك من مسرحيات.

---

[٢٧] توفيق الحكيم، «قالبنا المسرحي»، مكتبة الآداب، د.ت، ص١١–١٧.

[٢٨] انظر: السابق، ص١٠.

[٢٩] ومن الجدير بالذكر أن توفيق الحكيم قام بتطبيق بعض ما جاء في قالبه المسرحي قبل التنظير له، وذلك من خلال مسرحيات «الزمار عام ١٩٣٠»، ثمَّ مسرحية «الصفقة عام ١٩٥٦»، ثمَّ مسرحية «يا طالع الشجرة ١٩٦٢». أمَّا بعد التنظير فلم يقم بأي تطبيق له فيما كتب من مسرحيات، مثل مسرحية «مجلس العدل» عام ١٩٧٢، ومسرحية «الدنيا رواية هزلية» عام ١٩٧٤، ومسرحية «بنك القلق» عام ١٩٧٦.

ومن الملاحظ أن النقاد — كما مرَّ بنا سابقًا — انقسموا أمام دعوة يوسف إدريس بين مؤيِّدٍ ورافضٍ ومحايدٍ؛ وذلك بسبب المقارنة بين التنظير والتطبيق على مسرحية «الفرافير». أمَّا أمام دعوة توفيق الحكيم في قالبه المسرحي، فإننا نجد النقَّاد يقفون موقف الرافض لهذه الدعوة؛[٣٠] بسبب عدم تطبيق الحكيم لما نظَّر له في مسرحياته التي تلت التنظير، أو بسبب التطبيق على نماذج عالمية — وليست عربية — كتطبيق عملي للتنظير، مثل مأساة «أجاممنون» لأسخيلوس، أو «هملت» لشكسبير، أو «دون جوان» لموليير، أو «بيرجينت» لهنريك إبسن، أو «بستان الكرز» لأنطون تشيخوف، أو «ست شخصيات تبحث عن مؤلف» للويجي بيراندللو، أو «هبط الملاك في بابل» لفريدريش دورنمات.[٣١]

وفي عام ١٩٦٨، يكتب لنا د. علي الراعي التنظير الثالث في عمر الدعوة إلى تأصيل المسرح العربي، وذلك من خلال كتابه «الكوميديا المرتجلة في المسرح المصري»، وفي هذا الكتاب يعرض لما قام به توفيق الحكيم ثمَّ يوسف إدريس من محاولات لتأصيل المسرح العربي، ثمَّ يقول عن دعوته:

> ... وكخطوة في سبيل البحث عن شكل مسرحي قريب من روحنا، أقدِّم هذه الدراسة لصيغة مسرحية لم أجدها مذكورة في كتب دارسينا، أو على لسان فنَّانينا إلا مشيعة بالازدراء، أو الاستنكار، أو — في القليل — الاستخفاف. تلك هي صيغة المسرح المرتجل كما عرفناه في مصر في السنوات العشرين الأولى من هذا القرن؛ فن ساذج، قليل القيمة الفنية والأدبية، ولكنه — مع هذا — يملك شيئًا لا يملكه المسرح المكتوب؛ ذلك هو عطاؤه الوافر للمتفرج، واحتفاؤه الزائد

[٣٠] ومن الدراسات الرافضة لقالب الحكيم المسرحي: د. فوزي فهمي أحمد، «مناقشة حول توفيق الحكيم وقالبه المسرحي»، مجلة «المسرح والسينما»، عدد ٥١، مارس ١٩٦٨، ص٥٤–٥٨، وكذلك د. إبراهيم حمادة، «توفيق الحكيم والبحث عن قالب مسرحي عربي»، مجلة «فصول»، عدد ٣، مجلد ٢، أبريل ومايو ويونيو ١٩٨٢، ص٥٩–٦٧ (ثمَّ نُشِر هذا المقال ضمن كتاب «من حصاد الدراما والنقد»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧، ص١١٥–١٣٢)، وكذلك: محمد فتحي التهامي، السابق، ص٦٩، وكذلك: مفيد الحوامدة، السابق، ص٧١–٧٣، وكذلك أحمد نبيل الألفي، «شعبية المسرح»، المكتبة الثقافية، عدد ٤٥٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩، ص١٠٥، وكذلك د. محمد محمود رحومة، السابق، ص١٩–٣٨، وكذلك د. حمدي الجابري، «المخرج المسرحي العربي ناقلًا ومبدعًا»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص٦١–٦٥.

[٣١] انظر لهذا التطبيق في «قالبنا المسرحي»، السابق، ص٢٥–١٩١.

به، ومنحه الفرصة للفنان المؤدي كي يتحول إلى فنان خالق، ثمَّ بساطته المتناهية وقبوله التمثيل في أقل الأماكن تجهيزًا وبأقل التكاليف ... ولكن ما سر كل هذا الاهتمام الذي أبديه بالمسرح المرتجل؟ أهو مجرد الرغبة في الخروج بشيءٍ جديدٍ يُلفِت النظر؟ أم هو شعور بعدم الرضى عن الصيغة المسرحية التي ورثناها عن الغرب، وتيقن بأننا لا ينبغي أن نقف عند حدود هذه الصيغة إذا كنَّا نريد حقًّا أن ننتج شيئًا ذا بال في ميدان التأليف والتمثيل معًا؟[٣٢]

وهذه الدعوة من قبل د. علي الراعي إلى المسرح الارتجالي لم تلق أي اهتمام عند النقاد[٣٣] كاهتمامهم بدعوتي الحكيم وإدريس، ولعل السبب — في رأينا — راجع إلى أن الدعوة إلى المسرح الارتجالي لا تحتاج إلى لفت نظر النقَّاد أو الفنانين إليها؛ لأن الارتجال موجود في مسارحنا ودراساتنا الأدبية والمسرحية، حتى ولو كانت هذه الدراسات تتجه إلى الكوميديا المرتجلة الغربية عمومًا، والكوميديا الإيطالية «كوميديا ديلارتي»[٣٤] خصوصًا، فالارتجال المسرحي موجود منذ بداية المسرح العربي الحديث، وقد بدأ هذا الفن — في البيئة العربية — على أيدي «جورج دخول» و«أسعد حلمي»، ثمَّ تطوَّر على أيدي «نجيب الريحاني»، ثمَّ استمر إلى وقتنا الحاضر. ويكفي أن الخروج عن النص في المسرح يعتبر نوعًا من الارتجال، بغض النظر عن كون ذلك جريمة يُعاقب عليها القانون. هذا بخلاف أن الارتجال كان من المحاور الأساسية في دعوتي الحكيم وإدريس، وأمَّا عن قول د. علي الراعي — السابق —

---

[٣٢] د. علي الراعي، «الكوميديا المرتجلة في المسرح المصري»، كتاب الهلال، عدد ٢١٢، نوفمبر ١٩٦٨، ص١٤–١٥، ٩٤.

[٣٣] وبالنظر إلى الدراسات التي اهتمَّت بحركات التأصيل في المسرح العربي، أو حركات التجديد — ومنها مراجع ومصادر هذا الجزء من البحث — لم نجد إلا دراسة واحدة فقط تعرضت لدعوة د. علي الراعي للمسرح الارتجالي؛ وهي: د. حمدي الجابري، السابق، ص٦٥–٦٦ (هذا بخلاف دراسة د. علي الراعي، «المسرح في الوطن العربي»، السابق، ص٩٢).

[٣٤] وللمزيد عن الكوميديا الإيطالية «كوميديا ديلارتي»، انظر: أشلي ديوكس، «الدراما»، ترجمة: محمد خيري، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، د.ت، ص٢٨، وكذلك بهاء جاهين، «الكوميديا ديلارتي أو الكوميديا المرتجلة»، مجلة «المسرح»، عدد ١، أغسطس ١٩٧٩، ص١٩، وكذلك بيير لوي ديشارتر، «الارتجال والمرتجلون في: الكوميديا ديلارتي»، ترجمة: سباعي السيد، مجلة «المسرح»، عدد ٤٩، ديسمبر ١٩٩٢، ١٢٩–١٣١.

فيما يتَّصل بازدراء واستنكار واستخفاف الدراسات الأدبية المسرحية بفن الارتجال في المسرح؛ فنحن نقول: إن هناك دراسات مهمة — للغاية — عن «المسرح الارتجالي» نُشِرت قبل دراسة الدكتور علي الراعي بعامٍ واحد، وقد ذكرت الارتجال والمرتجلين في المسرح بكل تقديرٍ وإجلال.[٣٥]

وفي عام ١٩٧٠، ينتقل التنظير لتأصيل المسرح العربي من مصر إلى سوريا على يد الكاتب السوري «سعد الله ونوس»، الذي أخرج لنا تنظيرًا في شكل بيانات قال فيه:

> ... أمَّا الخاصية الأخيرة التي تمتاز بها حركة مسرحية كالتي نُبشِّر بها، فهي كونها عملية تفاعل مستمر بين المسرح وجمهوره. إنها تتعلم من جمهورها كما تُعلِّمه، تأخذ وتعطي في حركة جدلية يغتني محتواها، وتتسع حدودها يوميًّا. ولا شك أننا بذلك نعيد للظاهرة المسرحية ... إلهامها الأول، وأصالتها ووجهها الاجتماعي. إن حركة مسرحية تمتاز بهذه الخصائص هي وحدها القادرة على أن تخرج المسرح العربي من تيهه، وهي وحدها التي تستطيع أن تحلَّ ما هو حقيقي من المشاكل، وتتجاوز ما هو زائف منها، تنبع من جمهورنا، تنهل منه وتعطيه وتحاوره، تغتني به وتغنيه، وعندئذٍ يولد مسرح حقيقي ... المسرح العربي الذي نريده هو الذي يدرك مهمته المزدوجة هذه: أن يعلِّم ويحفِّز متفرجه، هو المسرح الذي لا يريح المتفرج أو ينفِّس عنه كربته ... بل على العكس هو المسرح الذي يقلق ويزيد المتفرج احتقانًا، وفي المدى البعيد يهيئه لمباشرة تغيير القدر ...[٣٦]

ومن الملاحظ أن دعوة سعد الله ونوس إلى خلق مسرح عربي تتمثل في أمرين؛ أولهما: هدم «الجدار الرابع» بين المنصة والجمهور. وهذا الأمر لم يعد جديدًا على المسرح العربي كي نحاول إحياءه من جديد؛ فنعمان عاشور يُعدُّ أول من قام بهدم هذا الجدار في مسرحيته

---

[٣٥] وهذه الدراسة لطلعت المرصفي تحت عنوان «المسرح الارتجالي»، مجلة «المسرح»، عدد ٣٨، فبراير ١٩٦٧، ص٦٠–٦٢ (ومن الملاحظ أن أفكار هذه الدراسة تتفق في أشياء كثيرة مع دراسة د. علي الراعي).

[٣٦] سعد الله ونوس، «بيانات لمسرح عربي جديد»، مجلة «المعرفة» السورية، عدد ١٠٤، أكتوبر ١٩٧٠، ص١٧–٢٨ (وقد أُعيد نشر هذه البيانات في كتاب مستقل بعنوان «بيانات لمسرح عربي جديد»، دار الفكر الجديدة، بيروت، ط١، ١٩٨٨، ص١٥–٤٤).

«الناس اللي فوق» عام ١٩٥٧.[٣٧] والآخر: الدعوة إلى المسرح السياسي، أو الدعوة إلى مسرح (التسييس). وهذه الدعوة أيضًا لم تعد جديدة على المسرح العربي، بل على العكس تمامًا؛ فهي متأصِّلة في المسرح العربي عمومًا، والمصري خصوصًا[٣٨] منذ يعقوب صنوع.[٣٩] فمسرح التسييس هو المسرح السياسي، ومحاولة ونوس للفصل بينهما من أجل خلق نوع جديد في المسرح محاولة فاشلة. والشيء الوحيد الذي يُحسب لونوس من حيث التجديد هو اهتمامه بالجمهور؛ ذلك الاهتمام الذي لاقى رواجًا كبيرًا عند النقَّاد،[٤٠] فتحت عنوان «مطلوب من المتفرج» يقول سعد الله ونوس:

> ... ينبغي أن يعي المتفرج أهميته في أي عرض مسرحي ... ينبغي أن تنتهي سلبية المتفرج ووضعيته الساكنة حيال الخشبة وما يدور عليها ... مطلوب منه أن يتدخل وبصراحة حين يلمح كذبًا، أو يكشف تفاهةً وغشًّا ... إذا لم يرَ نفسه على المسرح ليتدخل ويعلِّم الممثلين درسًا عن المجتمع الذي يعيشون فيه، إذا وجد صورته مزيفة ليمنع الاستمرار بعرضها ليوقفها ... نعم مطلوب من المتفرج أن يكون واعيًا ووقحًا، وبذلك فقط يمكن أن تتساقط كثيرٌ من التفاهات والأكاذيب، وأن يصبح المسرح نشاطًا اجتماعيًّا وثقافيًّا فعَّالًا.[٤١]

---

[٣٧] انظر: د. محمد مندور، «في المسرح المصري المعاصر»، دار نهضة مصر للطبع والنشر، د.ت، ص٥٦–٥٧.

[٣٨] وللتعرف على بدايات المسرح السياسي في مصر منذ أوائل هذا القرن، انظر: د. رمسيس عوض، «اتجاهات سياسية في المسرح قبل ثورة ١٩١٩»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٩ (وقد سبق نشر هذا الكتاب في مجلة «الثقافة»، أعداد ٢٣، ٣١، ٣٤، ٣٨، ٤٠، ٤٢، أغسطس ١٩٧٥، أبريل ويوليو ونوفمبر ١٩٧٦، يناير ومارس ١٩٧٧).

[٣٩] وللتعرف على المسرح السياسي، وخصوصًا «اللعبات التياترية»، انظر: د. نجوى إبراهيم فؤاد عانوس، «مسرح يعقوب صنوع»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤.

[٤٠] انظر في ذلك: سعد أردش، «المخرج في المسرح المعاصر»، سلسلة «عالم المعرفة» الكويتية، عدد ١٩، يوليو ١٩٧٩، ص٣٦٣، وكذلك محمد المشايخ، «المسرح الحديث عند سعد الله ونوس»، مجلة «الأقلام» العراقية، عدد ٦، مارس ١٩٨٠، ص٨٩–٩٣، وكذلك خالد عبد اللطيف رمضان، طبيعة المتفرج العربي، مجلة «البيان» الكويتية، عدد ٣٦٨، ٣٦٩، يوليو وأغسطس ١٩٨٨، ص٣٩–٤١، وكذلك د. محمد محمود رحومة، السابق، ص٢٢١–٢٢٢، وكذلك سيد أحمد الإمام، السابق، ص١٢٠–١٢٦، وكذلك د. حمدي الجابري، السابق، ص٦٦–٧٠.

[٤١] سعد الله ونوس، السابق، ص٣٠-٣١.

وفي عام ١٩٨٠، يخرج لنا «عبد الكريم برشيد» المغربي تنظيرًا جديدًا لمسرح عربي جديد[٤٢] يقول فيه:

> ... ومن كل ما قدمنا يمكن أن نخلص إلى الحقائق الأساسية التالية: التركيز على الأصالة يعني الرجوع إلى الذات الجماعية ... من أجل تجاوزها وتغييرها. المسرح المستقبلي لا يمكن أن يتحقق إلا بوجود نظرية فكرية ... الحرص على أن يكون التجديد في العمق ... إن المسرح ... لا يمكن أن يتطور إلا بتطور الواقع العربي، إن المسرح تعبير حر، وإن التعبير الحر لا يمكن أن يتحقق إلا في المجتمع الحر ... فعندما نعرف المسرح بأنه احتفال، فإن مبدأ المشاركة يكون حاضرًا ... إن الاحتفال حياة ... وإن مبدأ المشاركة هذا لا يمكن أن يتم إلا بوجود مجموعة من الشروط الأساسية: أن يعبر الاحتفال المسرحي عن قضايا عامة وشاملة ... أن نبني العلاقات «ممثل/جمهور»، «جمهور/جمهور» على أساس الحوار ... ألَّا نُعلِّم؛ لأن التعليم يفترض وجود علاقة الأستاذية؛ هذه العلاقة القائمة على التمييز بين المُرسِل والمتلقي، الشيء الذي يجعل مبدأ المشاركة غائبًا ... [وتحت عنوان: الاندماج المتصل والاندماج المنفصل، يقول] فتكسير خط الاندماج وتفتيته شرط أساسي للحصول على تمثيل سليم. ويمكن أن نحقق هذا النوع من الاندماج عن طريق الوسائل التالية: تدمير الزمن المسرحي وتفكيكه ... نفس الشيء بالنسبة للشخصية ... الاستطراد من أجل إدخال بعض القضايا المستجدَّة على الساحة الوطنية ... إدخال تعليقات الجمهور في الاحتفال المسرحي والرد عليها بذكاء ...[٤٣]

وهذا التنظير لخلق مسرح عربي أصيل لم يأتِ بجديد سوى بداية الدعوة إلى المسرح الاحتفالي، وأمَّا الحديث عن المسرح السياسي وتحطيم الجدار الرابع والارتجال — كما يُفهم

---

[٤٢] وقد سبق هذا التنظير إرهاص له؛ عبارة عن أفكار متفرقة لم تتخذ شكل التنظير الكامل. انظر ذلك في: عبد الكريم برشيد، «بحث عن المسرح العربي»، مجلة «الكاتب»، عدد ٢٠٠، نوفمبر ١٩٧٧، ص٥٨–٧٥.

[٤٣] عبد الكريم برشيد، «في التصور المستقبلي لتعريب المسرح العربي»، مجلة «البيان» الكويتية، عدد ١٦٩، أبريل ١٩٨٠، ص٧١، ٩٠، ٩٣.

من التنظير — فهي أشياء قد سبق التنظير لها من قبل، وأيضًا الاهتمام بالجمهور وتحديد دوره قد تمثَّل من قبل عند سعد الله ونوس.

ومن حيث الاحتفال يقول عبد الكريم برشيد:

> ... وقفت كثيرًا عند دعوة الصديقي إلى المسرح الكامل، ودعوة د. علي الراعي إلى الكوميديا المرتجلة، ويوسف إدريس للسامر، وتوفيق الحكيم إلى الراوية/المقلد. لقد وجدت أن هذه الدعوات — بالرغم من اختلافها الظاهر — تنتهي كلها عند حقيقة أساسية واحدة؛ وهي أن المصدر الذي تفرَّعت عنه كل هذه الألوان من الفرجة هو مصدر واحد، وأن هذا المصدر هو الاحتفال ... إن الحلقة والبساط والسامر والحكواتي والراوي والمدَّاح هي مظاهر متعددة لشيء واحد. إنها تجليات مختلفة تعكس في حقيقتها جوهر الاحتفال.[٤٤]

وبمرور الوقت، يزداد عبد الكريم برشيد تمسُّكًا وإيمانًا بالمسرح الاحتفالي، فيحاول تأسيس هذا النوع المسرحي ليخرج به من نطاق المحلية — من دولة المغرب — إلى نطاق الوطن العربي؛ ليخلق مسرح عربي احتفالي، ويقول في هذا التأسيس:

> ... إننا نعرف أن التأسيس — عربيًّا — له بدايتان اثنتان: البداية الأولى في القرن الماضي، وقد تمَّت مع مارون النقَّاش والقبَّاني ويعقوب صنوع. أمَّا البداية الثانية فتتم معنا وبنا ومن خلالنا نحن/الآن/هنا. وبهذا أمكن أن نقول عن هذا الفعل الجديد بأنه إعادة لفعل التأسيس الأول. إنه تأسيس آخر له مميزاته، وله اختياراته، وله أسسه المنهجية التي يقوم عليها ... [ثمَّ يورد خطوات هذا التأسيس؛ وهي] إن مسرحنا الحقيقي يوجد أمامنا وليس خلفنا، وبذلك كان تاريخ هذا المسرح موجودًا في المستقبل أكثر من وجوده في الماضي ... إنه تأسيس للمسرح العربي ككل ... تأسيس يبدأ من درجة الاحتفال الخام ليصل إلى المسرح العربي الاحتفالي ... وإن محاولة فصل المسرح/الفن عن المسرح/المجتمع لا يمكن أن تكون إلا تحريفًا وتزييفًا للمسرح والواقع معًا ...

---

[٤٤] عبد الكريم برشيد، «أوراق من تجربتي المسرحية»، مجلة «البيان» الكويتية، عدد ٢٠٥، أبريل ١٩٨٣، ص١٠٣.

إن التأسيس الجديد ينطلق من الـ «نحن/الآن/هنا» ... إن التأسيس الجديد ينبني على الحوار والبحث والاجتهاد، ينبني على الدخول في فضاء الأسئلة الحارة والمقلقة ... للكشف والاكتشاف، والحلم والابتكار، والسؤال وإعادة السؤال، والشك في المتعارف عليه وفي البديهيات ... وعندما نؤكد على «الآن» فإن ذلك لا يعني القطيعة مع الماضي؛ وذلك لأن التأسيس الحق لا ينطلق من فراغ؛ إنه امتداد طبيعي لما هو كائن وموجود، وهو امتداد يجدد ولا يكرر ... فهو لا يقف عند حد معين؛ حد يمكن أن ينتهي عنده، كما أنه لا يسير نحو محطة محددة لا يمكن أن يتعدَّاها ... ضرورة المزاوجة بين (الماضي/الذاكرة) و(المستقبل/الاجتهاد) ... وذلك ما حاول المسرح الاحتفالي دائمًا أن يقوم به، سواء في الإبداعات المسرحية، أم في الكتابات النظرية، أو في المقاربات النقدية.[٤٥]

ويتسم هذا التأسيس بتنميق العبارات، فكل من نادى به عبد الكريم برشيد سابقًا نجده موجودًا في هذا التأسيس؛ فقد قام برشيد باستبدال الألفاظ ووضع مرادفات أخرى لما نادى به قبل كتابته لهذا التأسيس.

ومن الملاحظ أن ما كتبه ونادى به عبد الكريم برشيد لتأصيل الاحتفالية في المسرح العربي لا يختلف كثيرًا عن تنظير «بيان» جماعة المسرح الاحتفالي، والتي تكوَّنت من:

عبد الكريم برشيد: مؤلف ناقد.

الطيب الصديقي: مخرج ممثل.

عبد الرحمن بن زيدان: ناقد مؤلف.

محمد الباتولي: مخرج ناقد.

عبد الوهاب عيدوبية: مخرج.

ثوريا جبران: ممثلة.

وهذه الجماعة قد أصدرت بيانها الأول عام ١٩٧٩، ويُعدُّ هذا البيان تنظير جامع لما قاله ونظَّر له عبد الكريم برشيد من قبلُ، بعد صياغته مرة أخرى من خلال أعضاء

[٤٥] عبد الكريم برشيد، «الاحتفالية بين التأسيس وإعادة التأسيس»، مجلة «الفكر العربي»، العدد السابق، ص٧، ١٥، ١٨-١٩.

الجماعة. ويتكون هذا البيان من خمسة وسبعين نقطة أساسية، وتقول جماعة المسرح الاحتفالي في هذا البيان:

... فقد ارتأينا إصدار البيان الأول للمسرح الاحتفالي، والدفع به إلى الساحة الأدبية ليكون إيذانًا لفتح باب جديد للحوار والجدل والثقافة الهادفة من أجل إرساء قواعد مسرح عربي ... وإيمانًا منَّا أيضًا بأن الأسس التي يقوم عليها المسرح العربي حاليًّا هي أسس زائفة ومتخلِّفة؛ لأنها نابعة بالأساس من بيئات زمانية ومكانية مختلفة ... إن الجديد لا يمكن أن يقوم إلا على أساس ما هو قديم. وعندما نتأمل خريطة المسرح العربي، فإننا لا نجد غير تجارب هزيلة، سواء من حيث الكم أو الكيف، وهي تجارب لا يمكن أن تشكِّل قديمَ هذا المسرح؛ ومن هنا كانت الاحتفالية تسعى ليس إلى خلق الجديد، ولكن إلى إيجاد الأصيل ... إننا نرفض المفهوم الكلاسيكي للعملية الإبداعية؛ أي التمثيل للجمهور، وعوضًا عن هذا فإننا نرفع الشعار التالي: «التمثيل مع الجمهور»؛ فالمسرح في المنظور الاحتفالي هو مؤسسة شعبية؛ مؤسسة يمتلك فيها الشعب وسائل الإنتاج، كما يساهم في الإنتاج عمليًّا ونظريًّا ... الاحتفالية تسعى بالأساس إلى خلق مسرح شعبي ... إن المسرح الاحتفالي هو مسرح؛ مسرح مفتوح، فلا ستائر ولا حواجز ولا دقَّات تقليدية، كل شيء يُركَّب أمام الجمهور وبمشاركته. إن الاندماج عملية لا تتم في الكواليس؛ لأن الكواليس لا وجود لها في المسرح الاحتفالي، وإنما في حضرة الجمهور، وإن الدور — مثله مثل اللباس — يمكن أن يُلبس أمام أعين الكل ... إن الزمن الاحتفالي هو بالضرورة زمن أسطوري؛ وذلك لأنه يتخذ له خطًّا دائريًّا تنتفي فيه نقطة البدء والختام ... [و] يمكن للممثل أن يُخطئ وأن يضيع منه الحوار، وأن يضيف بذكاء، وأن يتوقف عن التمثيل أيضًا، وأن يدخل بعض الكلمات الشائعة أو بعض قضايا الساعة. كل هذا كفواصل تشعر الجمهور أنه أمام احتفال يُقام الآن، وليس أمام حدث جاهز ...[٤٦]

[٤٦] «البيان الأول لجماعة المسرح الاحتفالي»، مجلة «البيان»، عدد ١٦٣، أكتوبر ١٩٧٩، ص١٣–١٤، ١٨–٢٠، ٢٤–٢٦ (وقد أُعيد نشر هذا البيان في مجلة «المسرح»، عدد ٧، يونيو ١٩٨١).

ومن الملاحظ — من خلال هذا البيان — أن جماعة المسرح الاحتفالي تسعى لخلق مسرح عربي أصيل. وهذا الخلق لا يتأتَّى — من وجهة نظرهم — إلا من خلال إنكار جهود المسرحيين الأوائل، وأيضًا إنكار المسرح الغربي بكل مقوِّماته وقواعده، ثمَّ تسعى بعد ذلك إلى الدعوة إلى المسرح الارتجالي، على اعتبار أنه شكل من أشكال المسرح الاحتفالي، وكذلك الدعوة إلى السامر الشعبي، وأخيرًا الدعوة إلى هدم وحدة الزمن.

وهذه الدعوة — من وجهة نظرنا — لم تأتِ بجديد، مثلها مثل باقي الدعوات؛ لأنها تحدَّثت عن أشياء تحدَّث بها السابقون، كما مرَّ بنا؛ فقد أخذت أقوال السابقين وأعادت صياغتها مرة أخرى. وهذه الدعوة تشابهت إلى حدٍّ كبيرٍ مع الدعوة إلى مسرح الحكواتي الذي أصدر بيانه الأول في نفس توقيت بيان المسرح الاحتفالي؛ من أجل التأصيل للمسرح العربي، وقد جاء فيه:

> ... البحث عن قصة أو حكاية شعبية من التراث والتاريخ، هذه القصة تعتمد تحديدًا على معايشة واقع موجود وحقيقي نتعرف إليه بالمعايشة، أو بالمقابلات الشخصية، أو بالتنقيب عن مراجع ... إن النص قابل للمراجعة والتعديل قدر الإمكان وفقًا لتفاعل الممثلين والمشاهدين أثناء التمارين ... فيتكون التمرين ... أساسًا من تأدية ارتجالية جماعية للمشاهد المكتوبة، يليها نقاش بهدف التقديم والتطوير ... تحويل رؤية المشاهدين من رؤية سكونية إلى رؤية فاعلة تتيح لهم إمكانية المشاركة المجدية في الممارسة المسرحية ... ينطلق مسرح الحكواتي من هذا الأسلوب فيحكي حكاياته الشعبية مباشرة، ويستخدم أدوات مسرحية مبسَّطة ومكشوفة لتجسيد مشاهدها، فيحقِّق بذلك إزالة العازل التقليدي بين خشبة المسرح وكل ما هو خارجه ...[٤٧]

ويتمثَّل التشابُه بين بياني الحكواتي والاحتفالي في الاهتمام بالتراث والعمل الجمعي والاهتمام بالجمهور، من حيث المشاركة، والتأليف الارتجالي، وكسر الإيهام المسرحي، والاحتفال الشعبي التلقائي. وإذا كان العمل الجمعي يُعدُّ من الأساليب المستحدثة لتأصيل المسرح العربي — من وجهة نظر البيانين — فإننا نقول: إن العمل الجمعي كان من

[٤٧] «بيان مسرح الحكواتي»، مجلة «البيان»، العدد السابق، ص٨–١١.

الأشياء الأساسية عند المسرحيين الأوائل؛ لأنهم كانوا مكتملين من حيث العمل المسرحي، فمثلًا نجد المؤلف يقوم بالتمثيل وأيضًا بالإخراج، وكذلك المخرج يقوم بالتأليف والتمثيل ... وهكذا. وقد أثار بيان جماعة المسرح الاحتفالي، وأيضًا بيان مسرح الحكواتي، العديدَ من المناقشات النقدية؛ تمثلت في أوجه التشابه بينهما، وما يحمله البيانان من قضايا تدور حول التأصيل للمسرح العربي.[٤٨]

وبعد هذا العرض لمحاولات التأصيل للمسرح العربي، نستطيع أن نقول: إن هناك سمات عامة مشتركة لهذه المحاولات تمثَّلت في الدعوة إلى إحياء وتوظيف التراث، وهي:

أولًا: الدعوة إلى إحياء وتوظيف التراث العربي بصفة عامة، والشعبي منه بصفة خاصة، بما فيه من ظواهر شعبية تراثية كانت موجودة في الحياة العربية قبل ظهور المسرح العربي الحديث على أيدي مارون النقَّاش والقباني ويعقوب صنوع، مثل: السامر،

---

[٤٨] **أولًا: بالنسبة للمناقشات التي دارت حول المسرح الاحتفالي**

انظر: ندوة مجلة «البيان» عن بياني مسرح الحكواتي والمسرح الاحتفالي، عدد ١٦٤، نوفمبر ١٩٧٩، ص٨–٢٨ (واشترك في الندوة: د. علي الراعي، وسعد أردش، والمنصف السويسي، وعبد العزيز السريع، ود. أحمد عتمان، وسليمان الشيخ)، وكذلك د. أحمد عتمان، «دعوة إلى فتح ملف المسرح العربي برمته»، مجلة «البيان»، العدد السابق، ص٢٩–٣٦، وكذلك سعد أردش، «مسرح الأصالة ومنهج العمل الجمعي في المسرح العربي الحديث»، مجلة «البيان»، عدد ١٦٩، أبريل ١٩٨٠، ص٢٦–٤٠، وكذلك مفيد الحوامدة، السابق، ص٧٦–٧٨، وكذلك خالد عبد اللطيف رمضان، السابق، ص٤١–٤٣، وكذلك د. أحمد سخسوخ، «المسرح الاحتفالي بين محاولة الخروج من دائرة التأثير الغربي والوقوع فيها»، مجلة «القاهرة»، عدد ١٠٧، أغسطس ١٩٩٠، ص٨٤–٨٧، وكذلك د. محمد محمود رحومة، السابق، ص٦٧–٧٩، وكذلك د. حمدي الجابري، السابق، ص٧٢–٧٩، وكذلك عبد الرحمن بن زيدان، «الديمقراطية شرط جوهري لمسرح عربي حر»، مجلة «المسرح»، عدد ٣٩–٤١، فبراير ومارس وأبريل ١٩٩٢، ص٨٢–٨٥.

ثانيًا: بالنسبة للمناقشات التي دارت حول مسرح الحكواتي

انظر: ندوة مجلة «البيان»، السابق، نفس الصفحات، وكذلك د. أحمد عتمان، السابق، نفس الصفحات، وكذلك سعد أردش، السابق، نفس الصفحات، وكذلك سعد أردش، «الحكواتي وأزمة المسرح العربي»، كتاب «العربي»، السابق، ص١٨٧–١٩٠ (وقد سبق نشر هذا المقال في مجلة «العربي»، عدد ٢٥٦، مارس ١٩٨٠)، وكذلك خالد عبد اللطيف رمضان، السابق، ص٤٣-٤٤، وكذلك شوكت عبد الكريم البياتي، السابق، مواضع عديدة، وكذلك سيد أحمد الإمام، السابق، ص١٢٠–١٢٦، وكذلك د. حمدي الجابري، السابق، ص٩٥–١٠١.

والحكواتي، والارتجال المسرحي، والاحتفال؛ أي إن المسرح احتفال شعبي ومهرجان جماهيري عام.

ثانيًا: الدعوة إلى خلق مسرح عربي جديد يحمل مقومات مسرحية عربية أصيلة، ويبتعد في ذات الوقت عن مقوِّمات المسرح الغربي. ونحن نقول: إن أصحاب هذه الدعوات وقعوا في وهمٍ كبيرٍ؛ لأنهم تصوروا أن هذه الدعوات ستخلق لهم مسرحًا جديدًا، والواقع يقول: إن هذه الدعوات لم تأتِ بجديد؛ لأنها ظلَّت أسيرة المسرح الغربي. هذا فضلًا على أن الظواهر الشعبية التراثية المراد إحياؤها وتوظيفها هي ظواهر مُستهلكة، وقد سبقهم فيها كثيرون.

ثالثًا: لقد أصابت هذه الدعوات قدرًا كبيرًا من النجاح في الجانب التنظيري، بعكس الإخفاق الذي مُنيت به في الجانب التطبيقي.

رابعًا: كثرة التنظير وإصدار البيانات خلقت نوعًا من التشابه والتكرار والخلط عند أصحاب هذه الدعوات. هذا فضلًا عن أن اللاحق كان يأخذ من السابق بعض القواعد التنظيرية ويُعيد صياغتها.

وللبحث وجهة نظر في عملية التأصيل للمسرح العربي تتمثل في: أن عملية التأصيل ينبغي أن تسير في تسلسل منطقي يبدأ من دراسة وتقييم التجارب المسرحية العربية منذ ظهورها وحتى الآن، ثمَّ استيعاب وتفهُّم التجارب المسرحية العالمية، ثمَّ الربط والتوثيق بين هذا كله وبين التراث العربي بصفة عامة، وأخيرًا توظيف ذلك لخدمة قضايا العصر. ومن هنا اتجه الإبداع المسرحي وكذلك النقد المسرحي إلى استلهام التراث.

(٣) استلهام التراث

يقول ابن منظور: «الوِرْثُ والوَرْثُ والإرْثُ والوِراثُ والإراثُ والتُّراثُ واحدٌ ... والوِرثُ والتُّراثُ والميراثُ: ما وُرِثَ، وقيل: الوِرْثُ والمِيراثُ في المالِ، والإرثُ في الحَسَبِ ... [و] التُّراثُ: ما يخلُفُهُ الرَّجلُ لِوَرَثَتِهِ، والتاءُ فيه بدلٌ من الواو.»[٤٩]

[٤٩] ابن منظور، «لسان العرب»، مادة «ورث».

ومن الملاحظ أن المعنى اللغوي لكلمة «التراث» يوحي بالاتصال بين الأجيال ووجود الماضي في الحاضر؛ لذلك اتجه إليه بعض المبدعين في العصر الحديث ليعبِّروا من خلاله عن واقعهم المعاصر، ومن هنا قال الدكتور زكي نجيب محمود:

> إن التراث هو ما تصنعه أنت؛ فالتراث كُتُب وفنون وغير ذلك من هذا الجسم المكتوب الموروث، لكنك ستقرؤه لتستخرج منه ما تستطيع بوجهة النظر التي تريدها أنت دون أن يفرض نفسه عليك ... أمَّا من حيث أين التراث، فهو في المكتبات، ولك أن تقرأ منه الجانب الذي تريده ... فالنص هو ما تقرؤه أنت وليس قالبًا حديديًّا. فإذا واجهتنا اليوم ضروب جديدة من المشكلات، فلا بُدَّ أن أقرأ التراث قراءة تتناسب معها ومع العصر.[٥٠]

ومن خلال هذا القول، نجد أن مفهوم د. زكي نجيب محمود، للتراث يقف عند حدِّ التراث المكتوب فقط دون التطرُّق إلى التراث الشعبي الشفاهي المنقول إلينا من خلال الأغاني والمواويل والأمثال والحكايات الشعبية.

أمَّا الدكتور حسن حنفي، فيرى أن التراث «هو المنقول إلينا أولًا، والمفهوم لنا ثانيًا، والموجَّه لسلوكنا ثالثًا. ثلاث حلقات يتحول فيها التراث المكتوب إلى تراث حي، يقوم بالحلقة الأولى الشعور التاريخي، وبالحلقة الثانية الشعور التأمُّلي، وبالحلقة الثالثة الشعور العملي».[٥١] ومن الملاحظ أن هذا القول، يتفق مع قول د. زكي نجيب محمود، على اعتبار أن التراث هو التراث المكتوب فقط، ولكنهما يتفقان على ضرورة سريان الماضي في الحاضر؛ أي النظر إلى التراث بصورة معاصرة حتى يكتسب دلالات جديدة تعبِّر عن الواقع.

لذلك فالتراث العربي هو ذلك المخزون الثقافي المتنوع والمتوارث من قبل الآباء والأجداد، والمشتمل على القيم الدينية والتاريخية والحضارية والشعبية بما فيها من عادات وتقاليد، سواء كانت هذه القيم مدونة في كتب التراث العتيقة أو مبثوثة بين سطورها، أو متوارثة، أو مكتسبة بمرور الزمن، وبعبارة أكثر وضوحًا: أن التراث هو روح الماضي، وروح الحاضر، وروح المستقبل بالنسبة للإنسان الذي يحيا به، وتموت شخصيته وهويته إذا ابتعد عنه

---

[٥٠] د. زكي نجيب محمود، مجلة «فصول»، مجلد ١، عدد ١، أكتوبر ١٩٨٠، ندوة العدد «موقفنا من التراث»، ص٣٢-٣٣، ٣٨.

[٥١] د. حسن حنفي، «تراثنا الفلسفي»، مجلة «فصول»، العدد السابق، ص١٢٢.

أو فقده؛ لذلك نرى الإنسان — العربي بصفة خاصة — يتمسك بتراثه بصورة أو بأخرى، سواء في أقواله أو أفعاله.

ومن هنا نجد أن الكاتب المسرحي قد شعر بمدى ثراء التراث بما فيه من معطيات، من الممكن أن تمنح عمله الإبداعي طاقات ودلالات تعبيرية لا حصر لها؛ لأن معطيات التراث لها كثير من التقديس والتبجيل في نفوس الأمة، والكاتب المسرحي عندما يقوم بتوظيف التراث يقوم في الوقت نفسه بإثارة وجدان الأمة؛ لِما للتراث من حضور حي ودائم في وجدانها. وهناك أربعة أسباب — من وجهة نظر البحث — جعلت الكاتب المسرحي يهتم بالتراث، ويقوم بتوظيفه في إبداعه المسرحي. وهذه الأسباب هي:

أولًا: «الفخر بمآثر العرب وتاريخهم»، وهذا السبب غالبًا ما يأتي عندما يشعر الكاتب بعدم تقدُّم الأمة العربية أمام تقدُّم العالم من حوله، فيجد الخلاص من ذلك في تمجيده لفترات الازدهار في التاريخ العربي والإسلامي. ويقول في ذلك الدكتور محمد يوسف نجم: «اتجهت عواطف بعض الكتَّاب في القرن الماضي ومطلع هذا القرن نحو التاريخ العربي يستوحون بعض المواقف القومية التي تدعو إلى الفخر والاعتزاز، وتثير في النفوس الحمية والأنفة، وذلك لأسباب قومية وسياسية واجتماعية؛ منها استفحال ظلم العثمانيين في البلدان العربية، وطغيان المستعمرين في البعض الآخر، ثمَّ تأخُّر الشعوب عامة عن موكب الحضارة الحديثة.»[٥٢]

[٥٢] د. محمد يوسف نجم، «المسرحية في الأدب العربي الحديث (١٨٤٧–١٩١٤)»، دار بيروت، ١٩٥٦، ص٢٩٣.

وهذا القول يتحقق من خلال الاطِّلاع على الأعمال الإبداعية لكتَّاب المسرح الأوائل في نهاية القرن الماضي وأوائل هذا القرن من خلال ببليوجرافية هذه الدراسات — على سبيل المثال — وهي: يعقوب لنداو، «دراسات في المسرح والسينما عند العرب»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٦٩ (انظر: المسرحيات الأصلية المؤلَّفة من ص٣٤٣–٤٥٤)، وكذلك يوسف أسعد داغر، «معجم المسرحيات العربية والمعرَّبة (١٨٤٨–١٩٧٥)»، وزارة الثقافة والفنون، العراق، ١٩٧٨ (مواضع عديدة)، وكذلك د. فائق مصطفى أحمد، «أثر التراث الشعبي في الأدب المسرحي النثري في مصر (١٩١٤–١٩٥٢)»، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، العراق، ١٩٨٠ (انظر: ملحق الكتاب، وهو فهرس للمسرحيات التي ظهرت في مصر من ١٩١٤–١٩٥٢، ص٤٨٣–٥٢٠).

ثانيًا: «الوقوف أمام المستعمر»، لقد حاول الاستعمار الأجنبي — وقت احتلاله لنا — أن يطمس الشخصية العربية بصفة عامة، والشخصية المصرية بصفة خاصة، وما كان أمام الكاتب المسرحي سوى أن يتمسَّك بشخصيته العربية أمام المستعمر.[٥٣]

ثالثًا: «التمسك بالهوية القومية العربية»، وهذا السبب يُعدُّ من أهم الأسباب التي شغلت فكر الكاتب المسرحي، وكان غالبًا ما يتمسَّك به ويُظهره في إبداعه بعد الهزَّات الكبرى التي تتعرض لها الأمة العربية، والتي من شأنها أن تضعف الكيان العربي، ويخيِّم عليه الإحساس بالإحباط والضياع؛ لذلك نجد الكاتب المسرحي يلجأ بل يهرع إلى التراث كي يستمد منه الشعور المعاكس لما يشعر به من إحباط وضياع، عن طريق فترات الازدهار والانتصار العربي في تراثه، ويقول في ذلك د. علي عشري زايد: «يمكن أن ندرك لماذا شاعت ظاهرة استخدام الشخصيات التراثية بعد هزيمة ١٩٦٧ المنكرة، بشكل لم يعرف من قبل في تاريخ شعرنا؛ فقد أحسَّ الشاعر المعاصر أن هذه الهزيمة قد عصفت بكيانه القومي أكثر مما عصفت به نكبة ١٩٤٨ ذاتها، ومن ثمَّ ازداد تشبُّثه بجذوره القومية، يحاول أن يتكئ عليها لتمنحه بعض التماسك أمام تلك الهزَّة العنيفة التي تعرَّض لها كيانه القومي، أو تمنحه — في الأقل — بعض العزاء».[٥٤]

ومن ذلك نجد أن الكاتب المسرحي — كالشاعر — أراد بارتباطه بالتراث، وخصوصًا في فترات الازدهار، أن يحفظ للأمة العربية قوميتها وهويتها ووحدتها؛ لأن العرب في هذه الفترات — أي بعد الهزائم — كانوا في أشد الحاجة إلى ما يذكِّرهم بمآثر الآباء

---

[٥٣] وهناك دراسات عديدة اهتمَّت بهذا الجانب، منها على سبيل المثال: (أ) د. رمسيس عوض، «التاريخ السري قبل ثورة ١٩١٩»، مطبعة الكيلاني، ١٩٧٢، (ب) د. رمسيس عوض، «اتجاهات سياسية في المسرح قبل ثورة ١٩١٩»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩، (جـ) د. أحمد العشري، «مقدمة في نظرية المسرح السياسي»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩، (د) د. أحمد العشري، «المسرحية السياسية في الوطن العربي»، سلسلة «اقرأ»، عدد ٥١٦، دار المعارف، ط٢، د.ت، (هـ) نعمان عاشور، «المسرح والسياسة»، المكتبة الثقافية، عدد ٤٠٨، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦.

[٥٤] د. علي عشري زايد، «استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر»، منشورات الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، ليبيا، ط١، ١٩٧٨، ص٥٢.

والأجداد، حتى يستمدُّوا منها المنطلق الجديد لحياتهم، والبعد عن الإحباط والانكسار، وعودة الثقة بالنفس العربية؛ كي يبنوا أنفسهم مرة أخرى.[٥٥]

رابعًا: «محاولات التأصيل للمسرح العربي»، لقد أراد الكاتب المسرحي العربي أن يحطِّم قيود المسرح الغربي، سواء من حيث الشكل أو المضمون، تلك القيود التي تجذبه وتقيِّده؛ حتى يقنع نفسه بأن التراث العربي — وبالأخص الشعبي منه — يحمل في جوانبه ذلك الشكل أو المضمون للمسرح الغربي؛ لذلك أخذ يبحث وينقِّب ويُجهِد نفسه في استخراج هذه القواعد العربية الأصيلة للمسرح العربي — من وجهة نظره — بل وطبَّق هذه القواعد على أعماله بعد أن قام بالتنظير لها أوَّلًا. وهذا ما فعله «يوسف إدريس» من حيث التنظير في مقالاته الثلاث «نحو مسرح مصري»، ومن حيث التطبيق في مسرحيته «الفرافير». ومحاولة يوسف إدريس هذه شجَّعت حركات ودعوات أخرى لتأصيل المسرح العربي، سواء في مصر أو في العالم العربي.

وإذا كان حديثنا السابق اتَّجه نحو أسباب اهتمام الكاتب المسرحي بالتراث العربي وتوظيفه لذلك التراث في إبداعه المسرحي؛ فنحن هنا بصدد محاولة وضع بعض الشروط — من وجهة نظر الباحث — الواجب توافرها في العمل المسرحي المتأثِّر بالتراث، التي تتمثل في:

أوَّلًا: عدم تبجيل التراث

يفضَّل بالنسبة للكاتب المسرحي عند توظيفه للتراث أن يبتعد عن تبجيل التراث على إطلاقه، وإلا أصبح أسيرًا لكل ما هو قديم؛ فقد قال صلاح عبد الصبور بـ «ضرورة أن يرتدي التراث برقع الحداثة، بمعنى خلع طابع القداسة عن التراث.»[٥٦] لأن التراث ليس مجموعة ثابتة أو متحجِّرة من الحقائق التاريخية، أو العادات والتقاليد الشعبية، بل هو مجرد تصوُّرات

---

[٥٥] وللتعرف على مسرحيات هذه الفترة، انظر: د. سعد أبو الرضا، «الكلمة والبناء الدرامي»، دار الفكر العربي، ط١، ١٩٨١ (الجداول التي تضم أغلب المسرحيات التي ظهرت في الفترة من عام ١٩٥٢ إلى عام ١٩٧٥ في مصر، ص٢٩١–٣٠٤).

[٥٦] صلاح عبد الصبور، مجلة «فصول»، مجلد ١، عدد ١، أكتوبر ١٩٨٠، ندوة العدد «موقفنا من التراث»، ص٤٥.

ووجهات نظر لمن دوَّنه حسب موقفه من الملمح التراثي الذي كان في البداية ظاهرة فردية، ثمَّ أصبح ظاهرة جماعية بمرور الوقت، والتراث مستمر معنا إلى الآن بصورة أو بأخرى، وغالبًا ما يختلف من زمن إلى آخر؛ فالتراث يتشكل في كل فترة زمنية عن الأخرى، ونظرة الإنسان له تختلف، ووجهات النظر تتفاعل معه بالأخذ والعطاء، ومن هنا يقول د. حسن حنفي:

> ليس التراث قضية فخر واعتزاز بالماضي بما تركه الآباء والأجداد؛ لأن الاعتزاز بالماضي إسقاط من الحاضر عليه، بمعنى أنه تعويض عن قصور جيلنا بالهروب إلى الماضي، وتخلٍّ عن معارك العصر، كما أن الاعتزاز بالماضي انصياع للعواطف القومية المعاصرة التي تقوم على بعث النعرة القومية التي تسرَّبت إلينا من مسار الحضارة الغربية في القرن الماضي. الاعتزاز بالماضي استسلام للنزعة الخطابية السائدة في عصرنا، والتي تغطي الواقع بسيلٍ من الخطب الحماسية، وفي غياب العقل يسود الانفعال.[٥٧]

ولعل نظرة المبدع العربي — وخصوصًا الشاعر — قديمًا إلى تبجيل التراث جعلت الأدب العربي يخلو من أدب القصة والمسرح، وفي ذلك يقول د. زكي نجيب محمود:

> ولعل شيوع الحكمة في الشعر العربي أن يكون دالًّا على تلك الخاصة المميزة التي أشرنا إليها، وهي نزوع العقل العربي نحو إدراك الحقيقة في صورتها المجردة العامة، حتى ولو لم يكن قد صادف لها في دنيا الكائنات الجزئية أفرادًا تؤيِّد صوابها. ومن ناحية أخرى نقول كذلك: إن نزوع العقل العربي نحو ما هو مجرد يدركه بلمعة مباشرة لا استخلاصًا من أمثلة فردية، قد جرَّ وراءه نتيجة أخرى في الأدب العربي القديم، وهي خلوه من أدب القصة وأدب المسرح. لماذا؟ لأن هذا الأدب إنما يرتكز أساسًا على تصوير اللحظات الجزئية متمثلة في سلوك الأفراد وفي خاطرات الوجدان. فإذا لم تكن الجزئيات المفردة من أحداث ومن أشخاص تسترعي انتباه الأديب انصرافًا منه إلى ما هو مجرد وعام، سقط من حسابه — بالتالي — أدب القصة والمسرح.[٥٨]

---

[٥٧] د. حسن حنفي، «التراث والتجديد»، مكتبة الأنجلو المصرية، ط٣، ١٩٨٧، ص٢٣.

[٥٨] د. زكي نجيب محمود، «قيمة من التراث تستحق البقاء»، مجلة «فصول»، العدد السابق، ص٢٣.

وبناء على ذلك، رغم وجود تفسيرات عديدة لوجود أو خلو الأدب العربي من الأدب المسرحي، نستطيع أن نقول: إن الكاتب المسرحي المعاصر استطاع أن يجد في التراث العربي هذه اللحظة الجزئية المتمثلة في سلوك الأفراد — على حد قول د. زكي نجيب محمود — واستطاع أن يفسِّر التراث ويوظِّفه بصورة أقرب إلى الأفضل مما هو عليه في الكتب والمعتقدات، عندما ابتعد عن تبجيل التراث.

ثانيًا: القدرة على الانتقاء من التراث

«إن التراث لا يمتلك قيمة مطلقة في ذاته، ولكن ما يحدد قيمته — بالنسبة لنا — هو متطلبات المرحلة التاريخية الراهنة، بكل ما تنطوي عليه هذه المتطلبات من معنى.»[٥٩] وبعبارة أكثر وضوحًا بالنسبة للكاتب المسرحي: من الأفضل أن يبحث ثمَّ ينتقي من التراث ما هو ملائم لمشكلات حاضره؛ حتى يستطيع أن يتعامل مع هذه المشكلات من خلال هذا الانتقاء التراثي. ومن الواضح أن حرية الانتقاء مكفولة للكاتب، فمن الممكن أن ينتقي الفترات المزدهرة في تاريخ التراث العربي. وهذا ما قام به «محمود تيمور» في مسرحيته «طارق الأندلس»، وكذلك «عزيز أباظة» في مسرحيته «الناصر». ومن الممكن أن ينتقي عكس ذلك؛ أي فترات الضعف والانحلال. وقد قام بهذا الانتقاء «أحمد شوقي» في مسرحيته «أميرة الأندلس»، وأيضًا «عزيز أباظة» في مسرحيته «غروب الأندلس»، وكذلك من الممكن أن ينتقي الكاتب الشخصيات الهامة، كما فعل «عبد الرحمن الشرقاوي» في مسرحيته «ثأر الله» بجزأيها «الحسين ثائرًا» و«الحسين شهيدًا»، وكذلك «صلاح عبد الصبور» في مسرحيته «مأساة الحلاج»، وكذلك «أحمد شوقي» في مسرحيته «مجنون ليلى». ومن الممكن أن ينتقي الكاتب الشخصيات الثانوية في التاريخ كما فعل «عزيز أباظة» في مسرحيته «العباسة»، وكذلك «د. فوزي فهمي أحمد» في مسرحيته «لعبة السلطان»، ومن الممكن أن ينتقي الكاتب الشخصيات النمطية كما فعل «يوسف إدريس» في مسرحيته «الفرافير». ومن الثابت أن قيمة التراث المجرَّدة تكمن في تدوينه، وبذلك أصبح ميراثًا للأجيال خلفه لنا الآباء والأجداد. أمَّا قيمة التراث الجمالية والفنية، فتكمن في حسن التوظيف وطريقة المعالجة والتعامل معه من قبل الكاتب.

---

[٥٩] رفعت سلام، «بحثًا عن التراث العربي: نظرة نقدية منهجية»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٠، ص٢٨٨.

ثالثًا: المرونة في التعامل مع التراث

«إن المبدع المسرحي الذي يعي دور التراث وعيًا نقديًّا هو الذي يفجِّر ما في هذا التراث من دلالات إيحائية، ويكشف ما فيه من طاقات متفجِّرة قادرة على التجديد والاستمرار.»[٦٠] وتتحقق هذه المقولة من خلال حرية الكاتب المسرحي في تعامله مع الظواهر التراثية المنتقاة؛ لأن الكاتب يستطيع أن يضيف بعض الجوانب المهملة في التراث للشخصية التراثية. وهذا ما فعله «محمود تيمور» في مسرحيته «طارق الأندلس» بالنسبة لشخصية «طارق بن زياد». ومن الممكن للكاتب المسرحي أن يخلق شخصيات تراثية لم يكن لها وجود حقيقي في التاريخ، وينشأ بينها وبين الشخصيات الحقيقية التراثية علاقات لا وجود لها في الأصل التراثي. وهذا ما قام به «أحمد شوقي» في مسرحيته «أميرة الأندلس» عندما خلق شخصية «حسون». ومن الممكن للكاتب أن يقوم بتفسير بعض الظواهر والأحداث التراثية بصورة تخالف الواقع التراثي من أجل إثبات فكرة معيَّنة، أو من أجل إثبات وجهة نظره في هذه الظواهر أو الأحداث، وهذا ما قام به «عزيز أباظة» في مسرحيته «العباسة»، وكذلك «د. فوزي فهمي أحمد» في مسرحيته «لعبة السلطان»، عندما قام كل منهما بتفسير «نكبة البرامكة». ومن هنا نجد أن الكاتب المسرحي يختلف عن المؤرِّخ الذي يتمسك بحرفية التاريخ وصدق الأحداث؛ لأن القواعد الفنية هي التي تتحكم في العمل المسرحي لا القواعد التاريخية.

رابعًا: التوظيف الرمزي للتراث

أحيانًا يمرُّ الكاتب المسرحي بفترات عصيبة في حياته، مثل الوقوع تحت مؤثِّر ما خارجي، أو ضغوط اجتماعية أو سياسية من قبل مجتمعه؛ لذلك يبتعد الكاتب عن التعبير المباشر في كتاباته إلى طرق أخرى — مشروعة في الكتابات الإبداعية — كي يعبِّر بها عما يريده. ومن هذه الطرق «الرمز» أو «القناع» أو «المعادل الموضوعي» الذي يقول عنه «إليوت»: «الطريق الوحيد للتعبير عن الانفعال في صورة فنية هو العثور على معادل موضوعي، وبعبارة أخرى: على مجموعة من الأشياء، أو على سلسلة من الأحداث تكون بمثابة صورة

[٦٠] د. مصطفى رمضاني، «توظيف التراث وإشكالية التأصيل في المسرح العربي»، مجلة «عالم الفكر» الكويتية، مجلد ١٧، عدد ٤، يناير وفبراير ومارس ١٩٨٧، ص٨٨.

للانفعال الخاص، بحيث متى استوفيت الحقائق الخارجية التي يجب أن تنتهي إلى تجربة حسية؛ فإن الانفعال يثار إثارة مباشرة.»[٦١] ومن خلال هذه الطرق، يستطيع الكاتب أن يعبِّر عن آرائه وأفكاره، وقدرة الكاتب — هنا — تتمثَّل في حسن اختيار الطريقة التي يعبِّر من خلالها عن غرضه، بشرط أن يكون لهذا الغرض كيان تاريخي وتراثي عند المتلقي؛ حتى لا يحدث انفصال بين الرمز وبين المرموز له، وذلك ما قام به «محمود تيمور» في مسرحيته «طارق الأندلس»، وكذلك «أحمد شوقي» في مسرحيته «أميرة الأندلس».

خامسًا: الأصالة والمعاصرة بين التراث والواقع

من الملاحظ أن النهضة الأدبية الحديثة بدأت مع مطلع القرن التاسع عشر، وكانت تعتمد على أمرين؛ أولهما: الاتصال أو التمسك بماضينا الحضاري العريق عن طريق إحياء التراث العربي القديم، والآخر: الاتصال بالحضارة الغربية الحديثة. ومن هنا أفرزت لنا هذه النهضة مدارس الشعر المعروفة، والتي بدأت بـ «مدرسة الإحياء أو البعث» لرائدها «محمود سامي البارودي ١٨٤٠–١٩٠٤». ومن الملاحظ أن الاهتمام في هذه الفترة كان متَّجهًا نحو الشعر وحده دون غيره من فنون الأدب الأخرى، ولا سيَّما الأدب المسرحي؛[٦٢] لأن الشعر كان أسبق منه بقرون طويلة. أمَّا الآن وقد أصبح للأدب المسرحي مكانة عظيمة، فمن حقِّه علينا أن نهتم به، وننشئ له مدرسة إحياء وبعث أيضًا. وهذا الإحياء والبعث

---

[٦١] د. محمد غنيمي هلال، «النقد الأدبي الحديث»، دار نهضة مصر، د.ت، ص٣٠٧.

وللمزيد عن «المعادل الموضوعي»، انظر: د. رشاد رشدي، «فن كتابة المسرحية»، دار ألف للنشر، د.ت، ص١٢٢، و«المعادل الموضوعي»، مجلة «الكاتب»، عدد ٢، مايو ١٩٦١، ص٧٥، و«شكسبير والمعادل الموضوعي»، ومجلة «المسرح»، عدد ٤، أبريل ١٩٦٤، ص٦، وكذلك حسن البنا عز الدين، «جدل المعادل السمعي والموضوعي»، مجلة «فصول»، مجلد ١٠، عدد ١، يوليو ١٩٩١، ص٢٢٨.

[٦٢] أمَّا من حيث ما أشار إليه الدكتور محمد يوسف نجم في كتابه «المسرحية في الأدب العربي الحديث»، من بعض الانتقادات التي ظهرت في بعض الصحف المصرية عن مسرح يعقوب صنوع بين عامي ١٨٧١–١٨٧٣، فما هي إلا تعليقات بعيدة كل البعد عن النقد المسرحي المعروف، والذي بدأ بصورة عملية بعض الشيء — رغم بعده أيضًا عن خصائص الفن التمثيلي وأصوله الفنية وقواعده النقدية — عند جرجي زيدان عند تقديمه لمسرحية «العدل أساس الملك» لحسين فهمي، بمحافظة السويس، في عدد الهلال المؤرخ له بـ ١ / ٥ / ١٨٩٤ (راجع: أحمد حسين الطماوي، جرجي زيدان، سلسلة نقاد الأدب، عدد ١١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢، ص١٤٣–١٤٥).

يعتمد على ما اعتمدت عليه النهضة الأدبية الحديثة، أي على الأصالة والمعاصرة؛ لأن الأصالة الحقيقية تكمن في قلب المعاصرة دون أن تتنكر للماضي، ومقياسها الحقيقي هو أن تعرف كيف تبتكر حلولًا صادقة وملائمة لمشكلاتك التي تعيشها في عصرك، مستعينًا بكل ما تحمله من خبرات ماضيك دون أن تخدع نفسك أو تغالطها، أو تنقل عن الآخرين بغير وعي بالاختلاف بين ظروفك وظروفهم.»[٦٣] لذلك وجدنا في الآونة الأخيرة اهتمامًا بالتراث من قبل بعض المحافل الأدبية والثقافية، وأُقيمت له بعض الندوات والمؤتمرات؛[٦٤] لأن التراث ليس قيمة مطلقة في ذاته. أمَّا قيمته الحقيقية فتكمن في مدى ما يُعطي للمبدع من وجهات نظر لتفسير الواقع، والعمل على تطوره واستمراره؛ أي إن علاقة المبدع بالتراث قابلة للتغيير والتجديد وفقًا لاستجابة التراث لمتغيرات العصر؛ لذلك يقول د. عز الدين إسماعيل: «الأمر — في ظنِّي — يعتمد أولًا وأخيرًا على مدى وعي المثقف بتراثه من جهة، وعلى وعيه بدوره التاريخي من جهة أخرى، وإلى هذا الوعي تعود كل الفعاليات التي تحدد عطاء المثقف أو جماعة المثقفين في حقبة من الزمن. الوعي إذن بالتراث والوعي بالدور التاريخي هما القدمان اللتان يمشي بهما التراث، واللتان تقودان خطواته وتوجهاتها، ولا يمكن أن تتحقق مسيرة بقدم واحدة.»[٦٥]

ومن الجدير بالذكر أن تعامل الكاتب المسرحي مع التراث مرَّ بمراحلَ عديدةٍ، وقد اهتمَّ بعض الباحثين بهذه المراحل في كتاباتهم النقدية، وهم على سبيل المثال: د. علي عشري

---

[٦٣] د. فؤاد زكريا، «الأصالة والمعاصرة»، مجلة «فصول»، العدد السابق، ص٣٠.

[٦٤] بالنسبة للندوات، انظر على سبيل المثال: ندوة مجلة «فصول»، «موقفنا من التراث»، العدد السابق، ص٣١، وندوة «الهوية والتراث» — أُقيمت في ١٨ / ١٢ / ١٩٨٣ بالمركز الإقليمي العربي للبحوث والتوثيق، ونُشِرت في دار الكلمة، بيروت، ط١، ١٩٨٤ — وندوة «التراث العربي والمسرح» التي نظَّمها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب بالكويت من ١١–١٤ فبراير ١٩٨٤. راجع: مجلة «المسرح»، عدد ٢٣، مايو ١٩٨٤، ص٨٨، وندوة «التراث وتحدِّيات العصر في الوطن العربي» التي عقدت في القاهرة في سبتمبر ١٩٨٤. انظر: رفعت سلام، السابق، ص١١، وندوة مجلة «المنهل» السعودية حول «التراث والحضارة»، مجلد ٤٧، عدد ٤٤١، نوفمبر وديسمبر ١٩٨٦، ص٢٢٠، وندوة مجلة «المجلة العربية للعلوم الإنسانية» حول «التراث وثقافة الأمة»، مجلد ٩، عدد ٣٥، صيف ١٩٨٩، ص١٩٠. وبالنسبة إلى توصيات مؤتمرات الأدباء العرب حول التراث من عام ١٩٥٤ إلى عام ١٩٨٤، انظر: د. جواد صالح الطعمة، مجلة «القاهرة»، أعداد ٧٨–٨٠، ديسمبر ١٩٨٧، ويناير وفبراير ١٩٨٨، ص٥٦، ٦٤، ٨٩ على الترتيب.

[٦٥] د. عز الدين إسماعيل، «توظيف التراث في المسرح»، مجلة «فصول»، العدد السابق، ص١٦٧.

زايد في دراسته «استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر»، ود. عز الدين إسماعيل في مقاله «توظيف التراث في المسرح»، ود. نهاد صليحة في دراستها «المسرح بين الفن والفكر».[٦٦]

ود. علي عشري زايد يُقسِّم مراحل هذا التعامل إلى قسمين أساسيين؛ أولهما: مرحلة «التعبير عن التراث» أو تسجيله؛ حيث اقتصر جهد المبدع على تصوير التراث كما هو دون إضافة أو تفسير، والآخر: مرحلة «التعبير بالموروث» أو توظيفه. والمبدع في هذه المرحلة تجاوز المرحلة الأولى؛ حيث استخدم العناصر التراثية استخدامًا فنيًّا من حيث التعبير عن هموم العصر وقضاياه، وذلك بعد تأويل العناصر التراثية تأويلًا معاصرًا، بعد تجريدها من دلالاتها الوقتية في الماضي، والتي لا تصلح للتعبير عن الحاضر بصورتها الغابرة.[٦٧]

وهذا التقسيم من قبل الباحث يُعدُّ مقبولًا من حيث التنظير والتطبيق في مرحلته الأولى. أمَّا المرحلة الثانية فكان من الممكن تقسيمها تقسيمات أخرى، وبصورة أفضل؛ ليوضِّح لنا الباحث كيفية التعبير بالموروث أو توظيفه كما قال؛ لأن هذه المرحلة هي أخصب مرحلة من حيث التعامل مع التراث، ولعل د. عز الدين إسماعيل فطن لأهمية مراحل ارتباط المبدع — وبالأخص المبدع المسرحي — بالتراث أكثر من سابقه، فجاءت منه تقسيمات عديدة أكثر وضوحًا من الناحية التنظيرية مع التقصير — بعض الشيء — في الناحية التطبيقية، فنجده يرسم رسمًا تخطيطيًّا مكوَّنًا من ست تقسيمات توضح ارتباط الكاتب المسرحي بالتراث، وهي على الترتيب: «الاستغراق في التراث»، ثمَّ «استعادة التراث مع بعض الإضافة»، ثمَّ «الاستعادة مع التفجير»، ثمَّ «الاستلهام الموضوعي عن بُعد»، ثمَّ «الاستلهام الجمالي شكلًا وموضوعًا»، وأخيرًا «المواجهة».[٦٨]

---

[٦٦] وهذه الدراسات هي على سبيل المثال فقط، واختيار البحث لها جاء من خلال ما قامت به من تطبيق على مسرحيات تتوافق مع ما جاء فيها من مراحل تنظيرية؛ أي إنها مزجت التنظير بالتطبيق، ورغم ذلك فهناك دراسات أخرى جاءت في هذا الصدد، ولكنها في الناحية التنظيرية فقط، مثل بحث الدكتور علي الراعي «التاريخ العربي: المسرح»، والذي تقدَّم به إلى ندوة «التراث العربي والمسرح» في مؤتمر الكويت، تحت اسم «إحياء التراث»، في الفترة من ١١–١٤ فبراير ١٩٨٤، وحدد فيه مراحل التعامل مع التراث بسبع مراحل. انظر: مجلة «المسرح»، العدد السابق، ص٨٩.

[٦٧] راجع: د. علي عشري زايد، السابق، ص٦٢–٦٣.

[٦٨] راجع: د. عز الدين إسماعيل، السابق، ص١٧٣.

وعلى غير المتوقع تأتي الدراسة التطبيقية بعد ذلك على التقسيمين الأولين فقط؛ وهما: «الاستغراق في التراث» و«استعادة التراث مع بعض الإضافة»، دون التطرق إلى باقي التقسيمات الأخرى. ولعل ظروفًا حالت دون ذلك.[٦٩]

أمَّا د. نهاد صليحة فقد مرَّ المسرح المصري عندها في علاقته بالتراث بثلاث مراحل، أطلقت على المرحلة الأول اسم «مرحلة التمجيد» أو «المرحلة الملحمية»، وذلك عن طريق إبراز البطولات الفردية من جانب كتَّاب المسرح الذين يتعرَّضون لحياة وبطولات الشخصيات التاريخية والتراثية، بشرط الحفاظ على القيم المرتبطة بهم بصورة تقليدية، فجاءت أعمالهم بصورة ملحمية، وأطلقت على المرحلة الثانية اسم «المرحلة التراجيدية»، والتي حوَّل فيها كُتَّاب المسرح المصري التراجيديا إلى جدل بين المنظور الفكري الفردي والمنظور الفكري الجماعي؛ وذلك لطرح رؤية جديدة في معنى التراث يجسِّدها البطل التراجيدي. وأخيرًا تأتي المرحلة الثالثة، والتي أطلقت عليها اسم «مرحلة الوعي النقدي والتوعية النقدية المباشرة بالتراث»، والأعمال المسرحية في هذه المرحلة تتعمد طرح فكرة أو أسطورة «المخلص» في أثواب متعددة بعيدة عن الإطار التراجيدي التقليدي لتثبت فشلها. والبطل في هذه المرحلة هو البطل النقيض، وكتَّاب هذه المرحلة هم أتباع الواقعية الاجتماعية.[٧٠]

ومن الملاحظ أن مراحل التعامل مع التراث عند الباحثين الثلاثة تشترك في تنظير وتطبيق بداية تعامل المبدع مع التراث، من حيث التسجيل والاستغراق في التراث أو تمجيده، ولكن الاختلاف بينهم جاء بعد ذلك في المراحل المتوسطة، فلكل منهم وجهة نظره في التعامل مع التراث في هذه المراحل، وله أيضًا دلائله وشواهده المستخلصة من الأعمال الإبداعية. وأخيرًا يشتركون في نهاية مراحل هذا التعامل، والمتمثلة في «التعبير بالموروث» أو توظيفه عند د. علي عشري زايد، أو «المواجهة» عند د. عز الدين إسماعيل، أو «مرحلة الوعي» عند د. نهاد صليحة. وهذا الاشتراك أو الاتفاق يحمل بين جوانبه اختلافًا هامًّا، وهو أن كلًّا

---

[٦٩] وهذه الظروف — من وجهة نظر البحث — تتمثل في حدود كتابة المقال في الدوريات الأدبية — من حيث المساحة المنشورة — عن غيرها من الدراسات في الكتب المستقلة. هذا فضلًا عن رئاسة د. عز الدين إسماعيل في هذه الفترة لتحرير المجلة، كما أن هذا المقال جاء في العدد الأول منها، وما يتبع الإصدار الأول في الدوريات من أعباء جسيمة.

[٧٠] راجع: د. نهاد صليحة، «المسرح بين الفن والفكر»، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٥، ص١٣٢–١٣٥.

منهم له وجهة نظره الخاصة بتوظيف التراث عند المبدع في وقتنا الحاضر. وبعبارة أخرى، إن كلًّا منهم حاول أن يضع بعض القواعد التنظيرية كي يسير عليها المبدع في تعامله مع التراث، على اعتبار أنها القواعد المستخلصة من الجهد النقدي والتطبيقي له، فهي عند د. علي عشري زايد استخدام التراث للتعبير عن هموم العصر، وعند د. عز الدين إسماعيل المواجهة — مع ملاحظة عدم تفسيره لهذه المواجهة — وعند د. نهاد صليحة الواقعية الاجتماعية، المتمثلة في محاولات التأصيل للمسرح العربي.

والبحث يرى أن هذه الدراسات الثلاث قد نجحت في جانبها التنظيري أكثر من نجاحها في الجانب التطبيقي، وهذا القصور من الممكن تبريره؛ فدراسة د. علي عشري زايد كانت موجَّهة في المقام الأول نحو دراسة الشعر العربي المعاصر بما فيه من مسرحيات شعرية،[٧١] أمَّا مقال د. عز الدين إسماعيل، فقد اعتمد فيه — من خلال التطبيق — على عيِّنة من المسرحيات قال عنها: «في حدود ما بين يدي هذه الدراسة من مسرحيات تزيد قليلًا على ثلاثين مسرحية — وهي عينة معقولة نسبيًّا — يمكننا أن نحدِّد شكلين عامِّين للمسرحية المرتبطة بالتراث.»[٧٢] وبقسمة هذا العدد من المسرحيات على عدد صفحات الدراسة،[٧٣] سنجد أن المسرحية الواحدة تشغل أقل من صفحة واحدة. هذا بالإضافة إلى اعتماده على مرحلتين فقط من مراحل التعامل مع التراث. أما دراسة د. نهاد صليحة، فقد اعتمدت فيها على أربع مسرحيات فقط، وهو عدد قليل نسبيًّا كتطبيق على مراحل التعامل مع التراث.[٧٤] ولعل هذا التحديد أو القصور من حيث الجانب التطبيقي لهذه الدراسات كان السبب الرئيسي والمباشر لاختيارنا هذا الموضوع، والاهتمام فيه بالجانب التطبيقي على عيِّنات من المسرحيات؛ لبيان أثر التراث العربي فيها، وقدرة الكاتب المسرحي على توظيف ذلك التراث.

---

[٧١] والمسرحيات الشعرية في هذه الدراسة تتمثل في مسرحيتين فقط؛ هما: «مأساة الحلَّاج» لصلاح عبد الصبور، و«ثأر الله» لعبد الرحمن الشرقاوي.

[٧٢] د. عز الدين إسماعيل، السابق، ص١٧٤.

[٧٣] مقال د. عز الدين إسماعيل. يقع في ٢٤ صفحة.

[٧٤] وهذه المسرحيات هي: «منين أجيب ناس» لنجيب سرور، ص١٣٦–١٤٣، و«درب عسكر» لمحسن مصيلحي، ص١٤٤–١٥٠، و«مأساة الحلاج» لصلاح عبد الصبور، ص١٥٤–١٥٩، و«الوزير العاشق» لفاروق جويدة، ص١٦٠–١٦٥.

الباب الأول

أثر التراث التاريخي في المسرح المصري المعاصر

مقدمة

لقد «استنتج «كولنجوود» أن التاريخ ليس له تفسير واحد، بل إن كلًّا منَّا يفهمه ويفسِّره على قدر ما يستطيع ذهنه. وهذا التفسير لا يمكن أن يتحلل من شخصية المؤرخ وثقافته، وهذا يفسر لنا كيف أن كل مؤرِّخ يرى في نفس الحوادث شيئًا آخر. وعلى هذا، فإنه لا يمكن القضاء على العنصر الشخصي، وإن التاريخ الموضوعي الصرف يكاد أن يكون لا وجود له.»[١]

وهذا القول يتحقق أيضًا بالنسبة للكاتب المسرحي كتحقيقه بالنسبة للمؤرخ، وسيتضح ذلك في مسرحية «العباسة» لعزيز أباظة، ومسرحية «لعبة السلطان» للدكتور فوزي فهمي أحمد، عندما حاول كلٌّ منهما إيجاد تفسير لنكبة البرامكة. هذا بالإضافة إلى وضوح القول السابق في مسرحيات أخرى، مثل: «التوراة الضائعة» لعلي أحمد باكثير، و«باب الفتوح» لمحمود دياب، عندما قاما بتوظيف شخصية صلاح الدين الأيوبي التراثية التاريخية في هاتين المسرحيتين.

والمسرحية التاريخية تقترب من التاريخ وتبتعد عنه في آنٍ واحدٍ، فهي تقترب منه في الأحداث والمواقف الهامة والشخصيات الرئيسية، وتبتعد عنه في الأحداث والمواقف والشخصيات الثانوية. ومن خلال هذا الابتعاد يستطيع الكاتب المسرحي أن يخلق تفسيرًا جديدًا للتاريخ، أو أن يخلق بناء التاريخ من خلال وجهة النظر الفنية؛ فالمسرحية التاريخية ليست مقصودة لأحداثها، أو لسرد شخصياتها المعروفة، ولكن لبيان رموزها والقصد من كتابتها، ويقول الدكتور عبد القادر القط: «إن كثيرًا من أحداث المسرحيات العالمية الكبيرة

---

[١] د. حسين مؤنس، «التاريخ والمؤرخون»، دار المعارف، ١٩٨٤، ص١٦٨.

يكون معروفًا لدى المشاهدين من قبل، ومع ذلك يُقبلون على مشاهدتها وهم يعرفون ماذا سيحدث بعدُ؛ لأن وقائع الحدث المادية لا تهمهم في المقام الأول بقدر ما يهمهم متابعة الحدث في صورته الفنية، من حيث هو خلق فني جديد لذلك الحدث من أحداث الحياة، وعرض لدلالات جديدة فيه، أو كشفٍ لدلالات كانت له، ولكنها تظل خافية حتى يجلوها فن الكاتب المبدع.»[٢] لذلك يجب أن نسأل دائمًا — ونحن أمام المسرحية التاريخية — ما رمز هذه المسرحية؟ ولماذا كُتِبت في هذا التاريخ بالنسبة للكاتب، أو بالنسبة إلى العصر الذي كُتِبت فيه؟

ويجب أن ننوِّه إلى أن الكاتب المسرحي عندما يوظِّف التراث التاريخي في مسرحيته يجب أن يقوم هذا التوظيف على الاختيار، فيجب أن يختار الشخصية التاريخية أو يقتطع فترة زمنية محدَّدة، بشرط أن تكون هذه الشخصية مكتملة؛ أي منذ تولِّيها الحكم إلى موتها أو سقوطها مثلًا. وعندما يختار الفترة الزمنية، يجب أن تكون مكتملة أيضًا من حيث الحدث الواحد والزمن الواحد، ثمَّ لا يتعرض لِما قبل الشخصية أو ما بعدها، وكذلك بالنسبة للفترة الزمنية؛ أي يفصل الكاتب الشخصية أو الفترة الزمنية تمامًا عن كل الارتباطات السابقة واللاحقة لها. وهذا المعنى سيظهر لنا بوضوح من حيث اختيار الفترة الزمنية في مسرحيات «طارق الأندلس» لمحمود تيمور؛ حيث اختار فترة فتح العرب للأندلس، وكذلك مسرحية «أميرة الأندلس» لأحمد شوقي، عندما اختار فترة سقوط وأسر المعتمد بن عباد، وكذلك مسرحيتا «الناصر» و«غروب الأندلس» لعزيز أباظة، عندما اختار فترة نهاية حكم العرب للأندلس وسقوطها. أمَّا من حيث اختيار الشخصية التاريخية، فسيظهر لنا هذا الاختيار بوضوح من خلال مسرحية «العباسة» لعزيز أباظة، عندما اختار شخصية العباسة أخت هارون الرشيد ليوظِّف من خلالها نكبة البرامكة، وكذلك مسرحية «لعبة السلطان» للدكتور فوزي فهمي أحمد، عندما اختار أيضًا شخصية العباسة ليوظِّف من خلالها نكبة البرامكة، ولكن بصورة نفسية.

ومن الملاحظ أن هناك مسرحيات عديدة قامت بالاختيارين معًا؛ أي قامت باختيار الشخصية المحددة ممتزجة بالفترة الزمنية المحددة، مثل ثلاثية علي أحمد باكثير، والمكوَّنة من «الدودة والثعبان» و«أحلام نابليون» و«مأساة زينب»، وفيها اختار باكثير شخصية الشيخ سليمان الجوسقي في الجزء الأول، ثمَّ شخصية زينب البكرية في الجزء الثاني

[٢] د. عبد القادر القط، «من فنون الأدب: المسرحية»، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٧٨، ص١٧.

والثالث، ثمَّ مزج هاتين الشخصيتين بفترة احتلال الحملة الفرنسية لمصر، وكذلك فعل ألفريد فرج في مسرحيته «سليمان الحلبي».

والكاتب المسرحي لا يؤرخ للشخصية التاريخية أو للفترة الزمنية؛ أي لا يرتبط بالأحداث أو الشخصيات الثانوية، بل يغير فيها ويُبدع من عنده الكثير، بشرط عدم التغيير في الأحداث أو الشخصيات الرئيسية. ومهمة النقد لهذه المسرحيات التاريخية هي الاهتمام بما قام به المؤلف من تغييرات، ولماذا غيَّر فيها؟ وأيضًا الاهتمام بما يوافق التاريخ من الأحداث أو الشخصيات الثانوية، ولماذا وافَق الكاتب فيها التاريخ؟ ونخرج من ذلك التغيير أو الاتفاق برؤية الكاتب للشخصية أو للفترة الزمنية.

والأحداث التاريخية والشخصيات التاريخية ليست مجرد ظواهر ثابتة تنتهي بانتهاء واقعها التاريخي، بل لها دلالات عديدة باقية وقابلة للتجدد؛ فمثلًا انتصار «صلاح الدين الأيوبي» على الصليبيين في موقعة «حطين»؛ هذا الحدث التاريخي الهام قد حدث وانتهى، ولكن دلالته باقية في نفوس الناس، ومن الممكن أن تتكرر من خلال مواقف جديدة وأحداث جديدة، وهي في نفس الوقت قابلة لتحمل تأويلات وتفسيرات جديدة؛ لأن التاريخ ليس وصفًا جامدًا لفترة زمنية محددة، بل هو متجدد دائمًا حسب نظرة الكاتب المسرحي له أو المبدع عمومًا. ودلالة الشخصية التاريخية — بما تحمله من قابلية للتأويل والتفسير — هي التي يستغلُّها الكاتب المسرحي للتعبير عن واقعه وواقع عصره. وهذا ما فعله «علي أحمد باكثير» في مسرحيته «التوراة الضائعة»، عندما قام بتوظيف شخصية «صلاح الدين الأيوبي» بصورة عصرية مزج فيها الماضي بالحاضر؛ أي قام بخلق الأصالة والمعاصرة في مسرحيته، وكذلك فعل «محمود دياب» في مسرحيته «باب الفتوح» بالنسبة لنفس الشخصية.

يقول الدكتور عبد القادر القط:

> والمسرحية تشتمل عادةً على حدث رئيسي تنبع منه مواقفها وشخصياتها الهامة، ويعرض المؤلف من خلاله ما يريد أن ينقل إلى المشاهدين من مشاعر وأفكار، ولكن الاكتفاء بهذا الحدث الرئيسي قد يجعل مجال الإبداع والعرض ضيِّقًا أمام المؤلف في بعض الأحيان، وقد يُشعر المشاهد بأن المسرحية تمضي في خط ضيِّق مستقيم يبعد كثيرًا عن طبيعة الحياة؛ لذلك يرى الكاتب المسرحي أنه من الخير أحيانًا أن يكون هناك إلى جانب الحدث الرئيسي حدث ثانوي أو أكثر يقرِّب المسرحية من الحياة، ويضفي على مشاهدها بعض المرونة والرحابة، كما يكون

> ذلك الحدث الثانوي في ذاته معبِّرًا عن دلالات خاصة، ووسيلة لرسم بعض الشخصيات الثانوية اللازمة لبناء المسرحية. وكثيرًا ما يستطيع الكاتب المسرحي أن يضمن عمله من الأحداث الفرعية ما يمكن أن يخلق مواقف وشخصيات لا تقل أصالةً وتعبيرًا عن تلك التي يخلقها الحدث الرئيسي.[٣]

وسنجد هذا القول يتحقق من خلال مسرحية «طارق الأندلس»، عندما خلق محمود تيمور شخصية «فلورندة»، وكذلك خلق قصة حبها لطارق بن زياد وزواجها منه. وقد فعل ذلك أيضًا أحمد شوقي في مسرحيته «أميرة الأندلس»، عندما خلق شخصية «حسون»، وكذلك قصة حبِّه وزواجِه من «بثينة» ابنة المعتمد بن عباد، وكذلك فعل عزيز أباظة في مسرحيتيه «الناصر» و«غروب الأندلس» عندما خلق شخصيات الجواري، وحب الشخصيات الرئيسية لهن.

وفي هذا الباب من البحث، سنجد للتراث التاريخي أكبر الأثر في نفوس كتَّاب المسرح المصري، والمتمثل في اختلاف التوظيف من كاتب إلى آخر، وصور التوظيف سنجدها عديدة ومتداخلة في نفس الوقت، فمثلًا سنجد محمود تيمور وظَّف التراث التاريخي من خلال شخصية طارق بن زياد للتعبير عن ذاته، وكذلك أحمد شوقي في مسرحيته «أميرة الأندلس» عندما رمز لذاته بشخصية المعتمد بن عباد، ثمَّ نجد عزيز أباظة وظَّف التراث التاريخي بصورة تعليمية كي تكون عبرة للأمة العربية، عندما أبان عن أمراض الحكم، ثمَّ سقوط الدولة من خلال مسرحيتيه «الناصر» و«غروب الأندلس»، ثمَّ يقوم بعد ذلك بتوظيف اجتماعي للتراث التاريخي من خلال مسرحيته «العباسة»؛ ليُبين عن التفرقة العنصرية في عهد هارون الرشيد، ثمَّ نجد الدكتور فوزي فهمي أحمد يوظِّف التاريخ بصورة نفسية، وذلك في مسرحيته «لعبة السلطان»، عندما فسَّر علاقة هارون الرشيد بأخته العباسة على أنها علاقة أوديبية. وأخيرًا يأتي التوظيف السياسي للتراث التاريخي؛ ذلك التوظيف الهام والمنتشر في جميع المسرحيات بصورة أو بأخرى؛ لذلك سنجد أن هناك صورًا عديدةً لهذا التوظيف؛ منها التمسك بالقومية العربية والاهتمام بتكوين جيش الشعب، وذلك في ثلاثية علي أحمد باكثير: «الدودة والثعبان» و«أحلام نابليون» و«مأساة زينب»، ثمَّ سنجد التوظيف الفكري السياسي للتراث التاريخي، وذلك من خلال مسرحية «السلطان الحائر»

---

[٣] السابق، ص١٩.

لتوفيق الحكيم، عندما وظَّف ثنائيته المشهورة في الصراع بين الحقيقة والواقع، ثمَّ إحياء الشخصية التاريخية، وذلك في مسرحية «التوراة الضائعة» لعلي أحمد باكثير، ومسرحية «باب الفتوح» لمحمود دياب، ثمَّ التوظيف الاجتماعي السياسي للتراث التاريخي، وذلك في مسرحية «سليمان الحلبي» لألفريد فرج. وأخيرًا توظيف التراث التاريخي للدفاع عن الحكَّام سياسيًّا، وذلك من خلال مسرحية «علي بك الكبير» لأحمد شوقي، ومسرحية «شجرة الدر» لعزيز أباظة.

وكما قلنا، سنجد أن صور التوظيف للتراث عديدة ومتداخلة، ولعل ذلك راجع إلى ثراء التراث ودلالاته العديدة، وكثرة ما يعطيه للمبدع من مادة خصبة كي يشكِّلها لتصبح صورة من صور ارتباطه بالموروث. وهذا التداخل بين صور التوظيف — كما سنجدها — يُصعِّب الفصلَ بينها ووضعَ حدودٍ فاصلة لتأثير صورة على أخرى؛ لأن هذه الصور تتبادل فيما بينها التأثير والتأثر، بحيث تقوِّي صورة معيِّنة صورة أخرى أو تُضعفها؛ ومن هنا ستظل كل محاولة لوضع حدود محددة لصورة من صور توظيف التراث محاولة غير تامة، أو هي من قبيل النظريات القابلة للتغيير من ناقد إلى آخر، ومن مبدع لآخر ... وهكذا.

ومن هذا المنطلق سنجد أن مسرحية مثل «طارق الأندلس» تندرج تحت فصل توظيف التاريخ للتعبير عن الذات، رغم ما فيها من ملامح للتوظيف السياسي للتاريخ، وذلك من خلال موقف محمود تيمور من ثورة ٢٣ يوليو، وكذلك مسرحية «أميرة الأندلس» لشوقي؛ لِما فيها من موقف شوقي أمام نفيه من مصر إلى الأندلس.

ومن هذا المنطلق أيضًا سنجد مسرحيتي «الناصر» و«غروب الأندلس»، رغم اندراجهما تحت فصل التوظيف التعليمي للتاريخ، إلا أننا نجد فيهما ملامح من التوظيف السياسي، وكذلك التوظيف الاجتماعي للتاريخ، وذلك من خلال إبراز أمراض الحُكم، وكذلك علاقة الحكَّام بأبنائهم وجواريهم.

ومسرحية «العباسة» رغم أنها تندرج تحت فصل التوظيف الاجتماعي للتراث التاريخي، إلا أننا نجد فيها ملامح من التوظيف السياسي متمثِّلًا في إعطاء البرامكة صلاحيات أكبر من صلاحيات الحاكم نفسه، كما نجد ملامح من التوظيف التفسيري للتراث التاريخي متمثِّلًا في تفسير نكبة البرامكة على يد هارون الرشيد.

ومسرحية «لعبة السلطان» رغم أنها تندرج تحت فصل التوظيف النفسي للتراث التاريخي، إلا أنها تحمل ملامح من التوظيف السياسي متمثِّلًا في بثِّ أفكار المعتزلة في مسألة الحكم وصلاح الحاكم.

ومسرحيات فصل «التوظيف السياسي للتراث التاريخي»، نجد بعضها يحمل ملامح عديدة للتوظيف بجانب التوظيف السياسي؛ فمسرحية «السلطان الحائر» تحمل التوظيف الاجتماعي متمثِّلًا في إبراز العلاقة الاجتماعية بين الحاكم والمحكوم، ومسرحية «التوراة الضائعة» تحمل الدعوة للتمسك بالأماكن المقدسة في فلسطين، ومسرحية «باب الفتوح» تحمل الدعوة للنظر إلى التاريخ بصورة تفسيرية عصرية، ومسرحية «سليمان الحلبي» تحمل الدعوة إلى البحث عن العدل الاجتماعي بين الشعوب. وهكذا نجد أن صور التوظيف متداخلة ومتشعبة، ومحاولتنا للفصل بينها ووضعِ صورٍ معينة كعناوين للفصول هي من قبيل إبراز أقوى صورة من صور هذا التوظيف.

الفصل الأول

توظيف التاريخ للتعبير عن الذات

(١) مسرحية «طارق الأندلس» لمحمود تيمور

يبدأ الفصل الأول بإقامة احتفالات النصر بفتح المغرب الذي لم يبق منه سوى مدينة سبتة، التي يحكمها يوليان باسم لذريق، وذلك بفضل شجاعة وبسالة طارق بن زياد. ويحضر الأمير موسى بن نصير إلى السرادق حيث يبدأ السمر، وهنا يحضر يوليان وابنته فلورندة، ويطلب من موسى أن ينضم إلى صفوف المسلمين للانتقام من لذريق، وأن يساعدهم على غزو الأندلس، بعد أن زيَّن لهم ما فيها من خيرات وكنوز، ويوافق موسى على هذا العرض، ويظل يوليان وابنته في ضيافة طارق بن زياد، ثمَّ يأخذ يوليان في تجميل صورة طارق عند ابنته لغرضٍ ما في نفسه، وعندما يأتي طارق ينسحب هو ليخلي المجال لابنته للإيقاع بطارق، وبالفعل تأخذ فلورندة في مغازلة طارق الذي يزهو بذلك. وتتوالى الأحداث، ويقوم طارق بإنقاذ فلورندة من محاولة اغتيال قام بها أحد القوط الذين تتبعوا يوليان وابنته.

ويبدأ الفصل الثاني بجزءٍ من خطبة طارق بن زياد الشهيرة في فتح الأندلس، ثمَّ نستمع لأصوات صليل السيوف، وصهيل الخيول، وقرع الطبول، وكلمات الحماسة والشجاعة، دليلًا على فتح طُليطلة وغيرها من بلاد الأندلس، ثمَّ نرى الرسل تحمل إلى طارق — من قِبَل الأمير موسى بن نصير — الأمر بالتوقف عن الزحف وعن فتح أي مدن أخرى، ولكن طارق بن زياد لا يُبالي بالأمر، ثمَّ يدبِّر يوليان — بمساعدة الكونت بدرو — مؤامرة لقتل طارق ليخلو له حكم الأندلس، ولكن المؤامرة تفشل بفضل ابنته فلورندة.

وفي الفصل الثالث نجد يوليان لا يزال يعمل على قتل طارق رغم زواج طارق من ابنته فلورندة، فيأخذ في تزيين مطاردة فلول القوط لطارق عن طريق يسمى طريق

الشعاب أو طريق الصعاب، وهو طريق لا نجاةَ لمن يسلكه، ويأتي قاضي القضاة من قِبَل الأمير موسى ليمنع طارق بن زياد من مواصلة الزحف، ولكن طارق بن زياد يعنِّفه ويثور عليه وعلى جميع قوَّاده، ويتعالى عليهم؛ بسبب إصراره على سلوك طريق الشعاب الخطر. وبالفعل يسلك الطريق، ويكاد أن يهلك فيه هو وجنوده؛ فيكتشف بذلك مؤامرة يوليان للتخلص منه، ثمَّ يقوم بمواجهته فتنهار فلورندة وتكشف له عن مؤامرة أبيها، فيقوم الأب يوليان بطعن ابنته ثمَّ ينتحر. ويتم إنقاذ فلورندة، ويعود طارق إلى طُليطلة ليستقبل الأمير موسى بن نصير.

وفي الفصل الرابع تطلب فلورندة الطلاق من طارق، بعد إلحاحٍ شديدٍ؛ لأن شبح أبيها يطاردها ويطارد حياتها الزوجية، ويقبل طارق الطلاق على مضضٍ، ويصل الأمير موسى غاضبًا ثائرًا على طارق بسبب عصيان طارق لأوامره، ويحاول طارق تبرير هذا العصيان دون جدوى. وفي هذا المشهد يحضر الكونت جوميز ويشهر إسلامه أمام الجميع، معلنًا أن ذلك كان بفضل شجاعة ومروءة طارق بن زياد، فيعفو موسى عن طارق، وتنتهي المسرحية بالاستعداد لمواصلة فتح بقية الأندلس.

وقارئ هذه المسرحية يدرك — وللوهلة الأولى — أن محمود تيمور أراد من كتابتها الإشادة بشجاعة وبسالة طارق بن زياد في فتح الأندلس، وأن يُضيف إليه أو ينسِب إليه ما أخذه وسلبه منه التاريخ، فالكاتب يعتقد أن التاريخ لم يعطِ طارق بن زياد حقه الحقيقي في إبراز دوره التاريخي؛ لذلك خالف محمود تيمور الواقع التاريخي في أكثر من موضع، بل وقام بعملية اختيار للأحداث التاريخية خدمةً لهذا الغرض.

فنجد الكاتب في الفصل الأول ينسب افتتاح أو إتمام فتح المغرب لطارق بن زياد، رغم أن فتح المغرب تم على يد القائد «طريف بن مالك» في رمضان عام ٩١هـ،[١] أمَّا اسم

[١] انظر: ابن الأثير، «الكامل في التاريخ»، الجزء الرابع، دار الكتاب العربي، بيروت، ص١٢٢، وكذلك «دائرة المعارف الإسلامية»، الترجمة العربية، المجلد الثالث، دار المعرفة، بيروت، د.ت، ص٣٦-٣٧، وكذلك د. فيليب خوري، «تاريخ العرب»، المجلد الثاني، ترجمة: محمد مبروك نافع، مطبعة العالم العربي، ط٢، ١٩٤٩، ص٦٤١، وكذلك محمد عبد الله عنان، «تراجم إسلامية شرقية وأندلسية»، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط٢، ١٩٧٠، ص١٣١، وكذلك عمر أبو النصر، «سيوف أمية في الحرب والإدارة»، الموسوعة التاريخية «العرب والإسلام»، المجلد التاسع، منشورات المكتبة الإلهية، بيروت، ط١، ١٩٦٣، ص٢٩١.

طارق بن زياد فلم تذكره كتب التاريخ إلا مع بداية فتح الأندلس، عندما عهد له الأمير موسى القيام بهذا الفتح.[٢]

وعندما نأتي للتحالف الذي قام بين يوليان، حاكم سبتة، وبين الأمير موسى، نجد الأستاذ عبد الله عنان يوجز لنا أسباب هذا التحالف قائلًا:

> وكان على عرش القوط يومئذٍ ملك شديد البأس والعزم هو ردريك، أو لذريق حسبما تسميه الرواية العربية، ولكنه كان يواجه خطر الانتقاض المستمر، ولم يكن ملكًا شرعيًّا، ولكنه استطاع أن ينتزع العرش من صاحبه الشرعي الملك «وتيزا» أو «غيطشة»، عقب ثورة دبَّرها بمؤازرة رجال الدين والأشراف الناقمين، ومع أنه استطاع أن يوطِّد سلطانه مدى حين، فإن الخطر لبث مع ذلك محدقًا بعرشه ومُلكه. وكان اقتراب العرب من شواطئ الجزيرة يحفِّز خصومه إلى التماس الوسيلة لإسقاطه وسحقه. وكان الكونت يوليان من أنصار الحكم القديم، ومن خصوم الحكم الجديد، يخشى عواقبه على مركزه وسلطانه، وكان غنيًّا شديد البأس، وافر الأتباع والجند، بعيدًا عن سلطة العرش، يقبض على مفتاح إسبانيا بحكمه لسبتة والمضيق، فتفاهم معه أبناء الملك السابق وتيزا وباقي الزعماء الخوارج، واستقر الرأي على الاستنجاد بالعرب جيران الكونت. وهذا هو التعليل التاريخي للتحالف الذي عُقِد بين الكونت يوليان وبين موسى بن نصير، وانتهى بفتح العرب لإسبانيا، ولكن الرواية — والرواية الإسلامية بنوعٍ خاص — تقدِّم إلينا تعليلًا آخر، فتقول إن يوليان كان يعمل بدفاع الانتقام الشخصي أيضًا؛ فقد كانت له ابنة رائعة الحسن تدعى فلورندة، أرسلها إلى بلاط طُليطلة جريًا على رسوم ذلك العصر لتتلقى ما يليق بها من

---

[٢] انظر: عبد الواحد المراكشي، «المُعجب في تلخيص أخبار المغرب»، مطبعة الاستقامة، القاهرة، ط١، ١٩٤٩، ص٩، وكذلك «الكامل»، ص١٢٢، وكذلك خير الدين الزركلي، «الأعلام»، الجزء الثالث، دار العلم للملايين، ط٥، ١٩٨٠، ص٢٣٠، الجزء السابع، ص٣٣٠، وكذلك «تاريخ العرب»، ص٦٤٢، وكذلك عمر أبو النصر، السابق، ص٢٩١، وكذلك «تراجم إسلامية»، ص١٣١، وكذلك د. إبراهيم أحمد العدوي، «موسى بن نصير»، سلسلة «أعلام العرب»، عدد ٦٨، أغسطس ١٩٦٧، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، ص٤٢ وما بعدها.

التربية بين كرائم العقائل والفرسان، فاستهوى جمالها الفتان قلب ردريك، فاغتصبها وانتهك عفافها، وعلم الكونت بذلك، فاستقدم ابنته إليه وأقسم بالانتقام من ردريك ونزْعه ذلك العرش الذي اغتصبه، فلما نشبت الحرب الأهلية بين ردريك وخصومه، والتجأ هؤلاء الخصوم إليه؛ رأى الفرصة سانحة للعمل، ولم ير خيرًا من الاستنصار بالعرب ومعاونتهم على فتح إسبانيا.[٣]

وأمام هاتين الروايتين، انتقى محمود تيمور الرواية الثانية لما فيها من بوادر قصة غرامية استطاع أن يقيمها بين فلورندة وطارق، وإقامة حبكة المسرحية عليها، فالتاريخ لم يذكر لنا أن فلورندة كانت مع أبيها عند اللقاء مع الأمير موسى،[٤] بل ولم يذكر لنا أن اللقاء كان بوجود طارق بن زياد، ولكنه كان الوسيط.[٥] ولكن خيال المؤلف جعله يجمع بينهما في لقاءٍ واحدٍ؛ حتى يتم الإعجاب بإيعازٍ من يوليان حتى يصل إلى غرضه الأساسي بانتزاع حكم إسبانيا من لذريق، حتى ولو أدى الأمر إلى عرض ابنته على طارق. وبشيءٍ من الأخلاق الإسلامية، يجعل تيمور هذا الإعجاب يصل إلى حدِّ الزواج،[٦] الذي لم يمنع يوليان من الاستمرار في تدبير المؤامرات للتخلص من طارق. ولعلَّ الكاتب أراد من هذا الزواج الإشارة إلى شيوع زواج القادة المسلمين بالإسبانيات.[٧]

[٣] «تراجم إسلامية»، السابق، ص١٢٨-١٢٩، وانظر كذلك المقري، «نفح الطيب»، الجزء الأول، المكتبة التجارية الكبرى، ط١، ١٩٤٩، ص١٠٩، وكذلك «المُعجب»، ص٩-١٠، وكذلك سلسلة «أعلام العرب»، عدد ٦٨، ص٦٨، وكذلك عمر أبو النصر، السابق، ص٢٨٩-٢٩٠، وكذلك د. سيدة إسماعيل كاشف، «الوليد بن عبد الملك»، سلسلة «أعلام العرب»، عدد ١٧، مايو ١٩٦٣، ص١٣٥.

[٤] انظر: «تراجم إسلامية»، ص١٣٠.

[٥] انظر: سلسلة «أعلام العرب»، عدد ٦٨، ص٧٠، وكذلك عمر أبو النصر، السابق، ص٢٩٠.

[٦] يعتبر طارق بن زياد من الحالات الفردية التي شذَّت عن قاعدة زواج القادة المسلمين بالإسبانيات؛ فقد اصطحب معه زوجته «أم حكيم» وتركها في الجزيرة الخضراء، التي سميت بعد ذلك بجزيرة أم حكيم. راجع: أحمد مختار العبادي، «الإسلام في أرض الأندلس»، مجلة «عالم الفكر»، الكويت، مجلد ١٠، عدد٢، يوليو وأغسطس وسبتمبر ١٩٧٩، هامش ٤، ص٦٢.

[٧] وللمزيد عن هذا الأمر، انظر: أحمد مختار العبادي، مجلة «عالم الفكر»، السابق، ص٦٢-٦٥.

يوليان: أكنت تظن يا «بدرو» أن «طارق» ينتصر إلى هذا المدى؟ ... نحن كما ترى على خليج «غسقونية» في أقصى شمال «الأندلس». نحن في مدينة «خيخون» يا صديقي ... أتدرك ذلك يا «بدرو»؟

بدرو: بسقوط هذه المدينة في قبضة «طارق» انتهى كل شيء ...

يوليان: لم تبق إلا بقعة «جليقية» الصخرية بجبالها الوعرة ...

بدرو: وإنه لبالغها ...

يوليان: ربَّما ... لقد اختلط الأمر عليَّ ... وما أحسب أن تفكيري مستقيم ... أحسُّ أن عقلي يتخلَّى عني ...

بدرو: لك عذرك يا «يوليان» ... يكفي ما أصابك من إخفاق مؤامرتك على «طارق» ...

يوليان: وأدهى ما في الأمر أن إخفاقي كان بفضل ابنتي! ... (يسمع تخبُّط النوافذ من عصف الرياح). الطبيعة يا «بدرو» سوف تنجح اليوم فيما أخفقنا فيه بالأمس ... لقد أوضحت «لطارق» أن أمامه طريق «الشعاب» وزيَّنت له أن يسلكه ... وهذا الطريق لمن يحاول عبوره مهلكة ومضيعة ... لا نجاةَ منه لمن يقتحمه ...

بدرو: عجبي لك يا «يوليان» ... ما زلت تصرُّ على الإيقاع «بطارق» حتى بعد أن غدا صهرًا لك ...

يوليان: وافرحتاه ... بأني صهر القائد! ... أهذا كل ما كنت أسعى إليه؟ ... أن أكون ذيلًا لذلك الطاووس المتبختر؟ ... غفرانك ربي ... لست ذيلًا، بل ريشة في هذا الذيل المنتفش العظيم! ... لا ... لا ... إن «يوليان» أعز على نفسه من أن يرضى بهذا الوضع المهين![٨]

ومن خلال هذا الحوار الذي يتكرر في معناه كثيرًا في المسرحية[٩] نجد الإعجاب بطارق وبشجاعته الفذَّة في فتح البلاد الأندلسية الواحدة تلو الأخرى. وهذا الإعجاب جعل تيمور يغيِّر من شخصية الكونت يوليان التاريخية التي تثبت أنه كان صديقًا للعرب ومتحالفًا معهم، لدرجة أن الروايات النصرانية تنكر هذه الشخصية تمامًا؛ لأنها «تأبى الاعتراف

[٨] محمود تيمور، مسرحية «طارق الأندلس»، مكتبة الآداب، تاريخ الإيداع ١٩٧٣، ص١١١–١١٣.

[٩] انظر: المسرحية، ص٧، ٩، ١٩، ٢١، ٣١، ٤١، ٤٥، ٤٩، ٥٩–٦٢، ٨٦، ١٠٠، ١٠٤، ١١٥، ١٢٣، ١٢٥، ١٣٨، ١٥٧، ١٦٣، ١٧٠، ١٧٣.

بواقعة تسجيل خيانة الوطن على نفرٍ من زعماء إسبانيا الأوائل، وهي خيانة أدَّت إلى أن افتتح العرب إسبانيا.»[١٠] فإذا كانت كتب التاريخ تؤكد على صداقة يوليان ومساعدته للعرب[١١] نجد تيمور يخالف ذلك من أجل غرضه، وهو إظهار طارق بصورة القائد الشجاع العظيم الذي تحوطه المؤامرات والدسائس، فيقوم باكتشافها والسمو عليها دون الإحباط لما عزم عليه من مواصلة الفتح الأندلسي. ولم يكتف تيمور بذلك، بل بالغ في عدد المراسلات بين موسى وطارق لوقف الزحف، في مواضعَ كثيرةٍ من المسرحية، فنجد في الفصل الثاني حوارًا بين ابن سيار، وهو من أتباع طارق، وبين المغيث الرومي، وهو من قوَّاد موسى.

ابن سيار: أأبلغته رسالة الأمير «موسى» إليه أن يقف الزحف؟ ...
مغيث: لم يُمكِّني من ذلك! ... لقد اندفع يسألني في شغفٍ عن «قرطبة» التي بعث بي إليها فاتحًا.[١٢]

وفي نهاية هذا الفصل نجد الحوار حول هذا الموضوع بين طارق ومغيث:

طارق: والآن ... ما عندك يا «مغيث»؟ ...
مغيث: ثمة رسالة طلب الأمير «موسى» مني أن أبلِّغك إيَّاها مشافهةً ...
طارق (في استعلاء)**:** ماذا يريد الأمير «موسى»؟ ...
مغيث: يطلب منك وقف القتال ...
طارق: لا يكفُّ الأمير «موسى» عن طلبه هذا! (يعلو بصدره ويسمو بهامته)، ولكن صوتًا آخر يناديني أقوى من صوت الأمير؛ فإلى أي صوتٍ أستجيب؟

[١٠] «تراجم إسلامية»، السابق، ص١٢٩–١٣٠، وانظر كذلك: «تاريخ العرب»، السابق، ص٦٤٢.
[١١] انظر: «نفح الطيب»، الجزء الثاني، ص٢١٧، وكذلك: «المُعجب»، ص١٠، وكذلك «تراجم إسلامية»، ص١٣٠، وكذلك عمر أبو النصر، ص٢٨٩، وكذلك «أعلام العرب»، عدد ١٧، ص١٣٧، وكذلك «أعلام العرب»، عدد ٦٨، ص٦٧.
[١٢] المسرحية، ص٦٣.

مغيث: صوت من؟ ...

طارق: وهل أدري لمن الصوت؟ ... إنه يأتيني من الأعماق البعيدة ... وما إن يصُكَّ سمعي حتى أحسَّ كأن حريقًا يشبُّ في صدري. لا الأمير «موسى» ولا غير الأمير «موسى» بمستطيعٍ أن يطفئ هذا الحريق.[١٣]

وفي الفصل الثالث يحضر قاضي القضاة «الحسن بن يوسف» من أجل هذا الأمر، بعد أن فتح طارق بلادًا أخرى دون اهتمام لأوامر الأمير،[١٤] ويحاول القاضي مرة ثانية مع طارق — في موضع آخر — دون جدوى أيضًا.[١٥] وهذه المحاولات العديدة من قبل الأمير موسى — كما جاءت في المسرحية — لوقف زحف طارق نحو بلاد الأندلس بالَغ فيها تيمور — من حيث العدد — كي يضفي على طارق الشجاعة والبسالة باسم الإسلام لا باسم الأمير موسى. ومن الجدير بالذكر أن كتب التاريخ ساعدت الكاتب على هذا التصور، عندما أخبرتنا بأن أوامر موسى لطارق بوقف الزحف كانت بسبب الحسد والغيرة؛ لِما بلغه طارق من شجاعة وإقدام في فتح بلاد الأندلس.

فعلى سبيل المثال يقول المراكشي:

> ثمَّ دخل طارق هذا الأندلس وأمعن فيها واستظهر على العدو بها، وكتب إلى موسى بن نصير مولِّيه بخبر الفتح، وغلبته على ما غلب عليه من بلاد الأندلس، وما حصل له من الغنائم، فحسده موسى على الانفراد بذلك، وكتب إلى الوليد بن عبد الملك بن مروان يُعلمه بالفتح وينسبه إلى نفسه، وكتب إلى طارق يتوعَّده؛ إذ دخلها بغير إذنه.[١٦]

---

[١٣] المسرحية، ص٨٤–٨٥.

[١٤] انظر: المسرحية، ص١١٦.

[١٥] انظر: المسرحية، ص١٣٦.

[١٦] «المُعجب»، ص١١، وانظر كذلك: «نفح الطيب»، الجزء الثاني، ص٢١٨، وكذلك «الكامل»، ص٢١٥، وكذلك ابن خلدون، «تاريخ العلامة بن خلدون»، المجلد الرابع، دار الكتاب اللبناني، د.ت، ص١١٧، وكذلك عمر أبو النصر، ص٢٩٥–٢٩٦، وكذلك «أعلام العرب»، عدد ١٧، ص١٤٢.

ولكن الأستاذ محمد عبد الله عنان يخالف ذلك الرأي قائلًا:

> ولكن البعض يعلِّل غضب موسى على طارق ولحاقه به، بأن طارقًا خالف الأوامر الصادرة إليه بألا يتجاوز قرطبة، أو حيث تقع هزيمة القوط. وهذا تعليل حسن يتفق مع ما أُثر عن موسى من الحيطة والحذر؛ فقد ينكب المسلمون إذا توغلوا في أراضٍ ومسالكَ مجهولة.[١٧]

ويؤكد ذلك الدكتور إبراهيم أحمد العدوي قائلًا عن المصادر والمراجع التي قالت بحسد وغيرة موسى من طارق:

> وقد وقعت تلك المراجع في هذا الخطأ الفاحش؛ لأنها صوَّرت موسى وطارقًا تصوير القائدين المختلفين، وأن كلًّا منهما كان يعمل دون علم الآخر، والمعروف أن طارقًا لم يقم بما قام به من أعمال حربية إلا باسم موسى بن نصير الذي تولَّى القيادة العليا، ورسم الخطط، وأمدَّ طارقًا بكل المساعدات الحربية، ولا سيَّما في ساعة الخطر قبل معركة وادي بكة. هذا إلى أن طارق بن زياد كان يرسل إلى موسى بن نصير عن طريق يوليان أنباء تقدم المسلمين خطوة خطوة؛ مما جعل القيادة العليا في القيروان تتابع الأحداث عن كثب، ثمَّ إن طارقًا دأب على الإعلان دائمًا أن له قيادات عليا لا بُدَّ من الرجوع إليها.[١٨]

وهكذا أراد تيمور أن يُظهِر طارق بن زياد بمظهر فاتح الأندلس الذي لا يمنعه مانع من الوصول إلى إعلاء كلمة الإسلام؛ لذلك نجد الكاتب يخالف التاريخ — أيضًا — عندما قام بنسج قصة دخول طارق إلى الأندلس سرًّا، قبل الفتح، مع عدد قليل من الرجال دون إذنٍ من الأمير موسى الذي يعنِّفه على هذه الحماقة. ويبرر طارق هذا التصرف بالفضول لمعرفة ما وراء البحر. ويتخلل الحوار بعض الجمل التي تؤكد ثقة طارق بنفسه وطموحه الكبير.[١٩] ثمَّ نجد الكاتب يأتي بجزءٍ كبيرٍ من خطبة طارق المشهورة: «أيها الناس،

---

[١٧] «تراجم إسلامية»، ص١٣٣، وانظر أيضًا: البلاذري، «فتوح البلدان»، مطبعة الموسوعات بالقاهرة، ط١، ١٩٠١، ص٢٣٩.

[١٨] سلسلة «أعلام العرب»، عدد ٦٨، ص٩٣، وكذلك سلسلة «أعلام العرب»، عدد ١٧، ص١٤٢.

[١٩] انظر: المسرحية، ص٤٥-٤٦.

أين المفر؟ ... البحر من ورائكم، والعدو أمامكم.»[٢٠] ويعرض لنا الكاتب أيضًا بعض خصال طارق الحربية والإسلامية، التي تتمثل في العفو عن الكونت جوميز — مرتين — عندما يقع أسيرًا، بل ويعطيه الفرصة للاستعداد لمحاربته؛ وذلك بسبب شجاعة هذا الكونت[٢١] الذي يشهر إسلامه في نهاية المسرحية قائلًا لطارق:

الكونت جوميز: نعم، أنت يا «طارق» ... أعلنها جهرة على الملأ ... أحببت الإسلام فيك ... أحببت ما تجلى فيك من شهامة ومروءة وعدالة وصدق جهاد ... أحببت ما تحليت به من سماحة وأريحية وعفو عند المقدرة ... أحببت إيمانك الذي نبضت به كل جارحة فيك؛ فدفعك إلى خوض الغمار لا تبالي الأخطار.[٢٢]

وقول الكونت جوميز هذا إنما يعكس لنا مدى سماحة طارق في العفو عن الأعداء. هذا بالإضافة إلى عفو طارق عن أسرى طُليطلة بعد فتحها.[٢٣]

ومن الجدير بالذكر أن كتب التاريخ تروي لنا أن الأمير موسى بن نصير قابل طارق بن زياد في طُليطلة، فأنَّبَه وبالغ في إهانته، وزجَّه مُصفَّدًا إلى السجن، وذلك بتهمة الخروج والعصيان، بعد أن جلده بالسوط، وقيل: بل همَّ بقتله أيضًا، ولكنه ما لبث أن صفح عنه وردَّه إلى منصبه،[٢٤] ويأخذ تيمور هذه الرواية التاريخية ويصورها في نهاية المسرحية من خلال هذا الحوار:

طريف: أتزن نفسك بالأمير عقبة يا طارق؟ ...

---

[٢٠] المسرحية، ص٥٩، وانظر نص الخطبة في: «تراجم إسلامية»، ص١٣١، وفي «أعلام العرب»، عدد ٦٨، ص٨٥، وفي عمر أبو النصر، ص٢٩١-٢٩٢.

[٢١] انظر: المسرحية، ص١٠٠، ١٣٣.

[٢٢] المسرحية، ص١٧٠-١٧١.

[٢٣] انظر: المسرحية، ص٨٧-٨٨.

[٢٤] انظر: «الكامل»، ص١٢٣، وكذلك: «تراجم إسلامية»، ص١٣٤، وكذلك «أعلام العرب»، عدد ٦٨، ص٩٩، وكذلك «تاريخ العرب»، ص٦٤٤، وكذلك «الأعلام»، الجزء الثالث، ص٢٣٠، وكذلك عمر أبو النصر، ص٢٩٦، وكذلك سلسلة «أعلام العرب»، عدد ١٧، ص١٤٣-١٤٤.

طارق: أتى عقبة بعظائم، وأتيت أنا بما هو أعظم ...

الأمير موسى: تتطاول يا طارق! ...

طارق: أهدى عقبة إلى الإسلام إفريقية، وأهديت أنا إلى الإسلام الأندلس بأسرها ...

الأمير موسى: ما لهذا ولما كنَّا نخوض فيه؟ ... سألتك: فيم عصيت أمري؟ ... وكيف جرؤت ألَّا تطيعني؟

طارق: أجدر بك أيها الأمير أن تسألني: ماذا كسبت للخلافة من رقاع، وماذا دوَّخت لها من أقيال! ...

الأمير موسى: كان عليك أن تطيع ما أمرتك به ...

طارق: وصالح المسلمين ... أليس هو فوق كل أمر؟

الأمير موسى (في غضب)**:** تصرُّ على العصيان ... حقت عليك العقوبة ...

طارق (مندفعًا)**:** لا يضيرني عقابك ... ما شئت فافعل ...

الأمير موسى: أترفع صوتك في مخاطبتي؟ ... أنسيت أنك مولًى لي ...؟

طارق: لا أنكر أني من مواليك أيها الأمير السيد، ولكني أعجب لماذا تخشى أن تسمو هامة مولًى لك، ولماذا تحرص على إظهار هذه التفرقة بيني وبينك، وكلنا في كنف الإسلام لله عبيد؟!

الأمير موسى: يا لك من متوقِّح سليط اللسان! ... والله لأمزِّقن جسدك بسوطي ...[٢٥]

وبمقارنة ما جاء في كُتب التاريخ وما صوَّره تيمور في هذا الموقف من خلال الحوار السابق، نجد محمود تيمور يدافع عن موقف طارق عندما عصى أوامر الأمير موسى بوقف الزحف، من خلال الشجاعة واللباقة في الحديث، والثقة بالنفس. وهذا مخالف لكُتب التاريخ التي لم تُصوِّر أي قول أو دفاع من قِبَل طارق أمام موسى، بل استسلم لمصيره.[٢٦] وهذا يؤكد ما ذكرناه من أن الغرض الأساسي لكتابة هذه المسرحية يتمثَّل في كشف الشخصية التاريخية لطارق بن زياد بأبعادها السياسية والاجتماعية والعاطفية؛ أي إضفاء ما أغفله التاريخ لشخصية طارق.

وإذا أردنا أن نتحدث عن توظيف الشخصيات التاريخية الأساسية في المسرحية، فسنجدها متناقضة بعض الشيء؛ فمثلًا شخصية طارق بن زياد نجدها في غاية التسامح

---

[٢٥] المسرحية: ص١٦٤–١٦٦.

[٢٦] انظر: «تراجم إسلامية»، ص١٣٣–١٥٣، وكذلك «أعلام العرب»، عدد ٦٨، ص٩٩.

حتى مع الأعداء، أمثال الكونت جوميز، وكذلك أسرى طُليطلة، ثمَّ تتناقض الشخصية بعد ذلك لنجد طارق بن زياد قد أصبح فظًّا غليظَ القلب على أعوانه وقوَّاده،[٢٧] بعد ما كان مُعتزًّا بهم مُستمعًا لنصائحهم، كما نجده في بداية المسرحية مُطيعًا لأوامر أميره موسى بن نصير، ثمَّ يعصاه مع نهاية المسرحية. ويفسِّر تيمور هذا العصيان على أنه عامل شخصي يتمثَّل في شعور طارق بالاستعلاء على أميره، ويتمنَّى أن تخضع له الأندلس.[٢٨]

والتناقض أيضًا أصاب شخصية يوليان؛ فقد لجأ إلى الأمير موسى — في بداية المسرحية — كي ينتقم لشرفه المسلوب من قبل لذريق الذي أهدر شرف ابنته فلورندة، وإذا به يدفعها دفعًا إلى مغازلة طارق،[٢٩] وهو الذي أغرى الأمير موسى وطارق بن زياد لفتح الأندلس، بعد أن زيَّن لهما كنوز الجزيرة الخضراء وسهولة فتحها، وذلك بمساعدته،[٣٠] ثمَّ نجده يقول بعد استيلاء العرب عليها: «كنت أحسبها غزوة عابرة يعود على إثرها طارق وجيشه فرحين بالغنائم.»[٣١] ويقول أيضًا مُتعجِّبًا حاقدًا من فتوحات طارق — مع أنه تنبَّأ بها في بداية المسرحية:[٣٢] «أكنت تظنُّ يا بدرو أن طارقًا ينتصر إلى هذا المدى؟»[٣٣] ويصوِّر لنا تيمور شخصية يوليان بأنها نفعية وصولية، تصنع أي شيء حتى القتل، وتضحي بكل شيء حتى الشرف، في سبيل الوصول إلى هدفها. وهذا التصور مخالف للتاريخ؛ فقد جعل تيمور يوليان يعمل للانفراد بحكم الأندلس من خلال قتل طارق، ولكن هل قتل طارق سيتيح له حقًّا حكمها؟ وإذا قتل طارق بن زياد، فماذا يفعل يوليان أمام الأمير موسى، وأمام الوليد بن عبد الملك، وأمام جيش المسلمين في الأندلس؟ والقارئ يندهش أمام تفكير يوليان هذا غير المنطقي؛ لأن طارق بن زياد في هذا الوقت — وقت التدبير لقتله — لم يكن قد أتمَّ فتح الأندلس. وكان الأجدر بيوليان أن ينتظر حتى يستكمل طارق الفتح الأندلسي.

---

[٢٧] انظر: المسرحية، ١٢٤–١٣٩.

[٢٨] انظر: المسرحية، ص١٣٨.

[٢٩] انظر: المسرحية، ص٤٨–٤٩.

[٣٠] انظر: المسرحية، ص٤٠–٤١.

[٣١] المسرحية، ص٦٧.

[٣٢] انظر: المسرحية، ص٤٩–٥٠.

[٣٣] المسرحية، ص١١١.

أمَّا شخصية فلورندة، فقد كانت من أروع الشخصيات في المسرحية من حيث الثراء الفني؛ لأن الكاتب تفنن في رسم ملامحها وتصرفاتها كما يحلو له. والسبب في ذلك أن كتب التاريخ لم تذكر لنا إلا اسمها فقط،[٣٤] من خلال قصة اغتصاب لذريق لها. ولعلَّ هذا هو السبب الأساسي لتحديد ملامح شخصيتها في المسرحية، وكذلك دورها المحدد دون تناقض، الذي تمثَّل في حب طارق والإخلاص له ثمَّ الزواج منه. وكان من الممكن لتيمور أن يجعل هذه الشخصية أكثر ثراءً — من الناحية الفنية — في المسرحية، لو استغلَّ ذلك الصراع المرير الذي كان يدور في نفسية فلورندة بين حبِّها لزوجها طارق، وبين إحساسها بأنها السبب في انتحار أبيها، ولكن تيمور اكتفى بالإشارة العابرة عنه.[٣٥]

ومما سبق يتضح لنا أن محمود تيمور اهتمَّ بشخصية طارق بن زياد اهتمامًا كبيرًا، ولكن هذا الاهتمام قابله تناقض كبير أيضًا في الشخصية. وهذا التناقض قد أشار الكاتب إلى أسبابه في المسرحية من خلال هذا الحوار الذي دار بين طارق وبعض الأسرى القوط:

رجل من القوم: لك النصر يا سيد العرب ... يا سيد الناس! ...

طارق: لست سيد عرب ولا عجم ... إنما أنا امرؤ يدين بقول الرسول عليه السلام: «كلكم لآدم، وآدم من تراب ...»

شيخ من القوم: قل ما شئت، ولكن فضلك لا يُنكر، وعظمتك لا تُجحد ... فأنت عظيم على الرغم منك! ... وإنك لحميد الذكر في الحياة، وستكون حميد الذكر في التاريخ ...

طارق: حسبك يا صاحبي؛ فما أخشى على نفسي شيئًا خشيتي من التاريخ ... ماذا في التاريخ من حقائق؟ ...

الشيخ: التاريخ كله حقائق ...

طارق: غلوت وايم الله ... التاريخ أقاويل، يتناقلها جيل بعد جيل، نصفها كاذب مختلق، ونصفها صادق صحيح، ويمرُّ الزمن وإذا النصف الصادق الصحيح يعتريه التغيير والتبديل حتى يلحق بالنصف الكاذب المختلق ...

---

[٣٤] انظر: «المُعجب»، ص٩-١٠، وكذلك «تراجم إسلامية»، ص١٢٩، وكذلك «أعلام العرب»، عدد ٦٨، ص٦٨.

[٣٥] انظر: المسرحية، ص١٥٩.

ابن سيَّار: وهكذا يتبين لنا أن العلم عند الله ... والله أعلم! ...[٣٦]

ولعلَّ هذه الفكرة كانت بسبب ما قرأه محمود تيمور عن شخصيات المسرحية في كتب التاريخ، وذلك قبل كتابة المسرحية، والتي جاءت فيها تناقضات كثيرة — كما أوضحنا — سواء في الأحداث التاريخية أو الشخصيات، فلكل كاتب وجهة نظر خاصة به تتفق أو تختلف مع غيره من الكُتَّاب؛ لذلك أراد محمود تيمور أن تكون له هو الآخر وجهة نظر في شخصيات المسرحية وأحداثها. وقد حاول فيها تفسير تاريخ فتح الأندلس من الناحية الفنية — لا من الناحية التاريخية — وقد أجاد في البعض وأخفق في البعض الآخر؛ فقد أجاد في توظيف التراث عندما أبان لنا بعض الجوانب الشخصية والاجتماعية والعاطفية والنفسية والسياسية لشخصية طارق بن زياد، وكذلك أجاد في تفسير التاريخ — تفسيرًا فنيًّا — عندما أقنعنا بوجهة نظر طارق عندما خالف أوامر الأمير موسى.

أمَّا جوانب الإخفاق فتمثَّلت في تناقض شخصية طارق — كما أوضحنا — وكذلك في تصوير شخصية يوليان، عندما عكس المؤلف دورها الحقيقي والإيجابي إلى دور سلبي، عندما خان العهد وحاول قتل طارق، ومحاولته التضحية بشرف ابنته في سبيل الوصول إلى أغراضه. وكان أولى بالكاتب أن يحافظ على هذه الشخصية كما جاءت في التاريخ؛ لأنها تؤكِّد على قوة الإسلام، ومحبة الأديان الأخرى وحكَّامها للقادة المسلمين. والتبرير الوحيد للكاتب — من وجهة نظرنا — في هذا الإخفاق هو استغلال شخصية يوليان وصورتها — كما جاءت في المسرحية — لتعضيد صورة طارق وشخصيته كما أراد لها المؤلف أن تكون.

أمَّا صورة الأمير موسى بن نصير، فقد اعتمد المؤلف على إبرازها — كما جاءت في المسرحية — على بعض روايات التاريخ التي تقول بالحسد والغيرة من قِبل موسى على طارق؛ بسبب شهرته وشجاعته في فتح الأندلس. وعلى العموم، فلكل كاتب وجهة نظر فيما يكتبه، ووجهة نظر محمود تيمور في مسرحياته التاريخية ذكرها عندما طرح عليه أحد النقَّاد سؤالًا قال فيه: إلى أيِّ حدٍّ كان تأثُّرك بتاريخ العرب والإسلام في أعمالك؟ وقد أجاب قائلًا: «إني أحاول في هذه المسرحيات [أي المسرحيات التاريخية] أن أصوِّر الجانب الإنساني في هؤلاء الأبطال، وأمثِّل صراعهم النفسي والاجتماعي مع ظروفهم وملابسات حياتهم، مع عدم الإخلال بحقائق التاريخ، بل مع اكتشاف سر التاريخ في صور فنية

[٣٦] المسرحية، ص٨٨-٨٩.

أدبية.»[٣٧] ومن الملاحظ أن الكاتب وُفِّق في تطبيق هذا القول في مسرحية «طارق الأندلس» كما أوضحنا، ولكن تاريخ كتابة المسرحية، وهو عام ١٩٦٦، وتاريخ نشرها عام ١٩٧٣ يُثير تساؤلًا هامًّا: لماذا لم تُنشر المسرحية فور كتابتها؛ أي عام ١٩٦٦؟ وهذا التساؤل يُثير تساؤلًا آخر: لماذا كتب محمود تيمور هذه المسرحية وهي من التاريخ الأندلسي منذ الفتح؛ أي منذ عام ٩٢هـ، بعد كتابته لمسرحية من التاريخ الأندلسي الوسيط، والذي يقع في الفترة ما بين (١١٣هـ–١٧٢هـ/٧٣١م–٧٨٨م)، وهي مسرحية «صقر قريش» عام ١٩٥٥؟ وكان من الطبيعي طالما أراد المؤلف الكتابة عن التاريخ الأندلسي أن يكتب مسرحية «طارق الأندلس» أوَّلًا، ثمَّ «صقر قريش» ثانيًا. وهذا ما فعله عزيز أباظة عندما كتب عن التاريخ الأندلسي أيضًا؛ فقد كتب مسرحيته «الناصر» أوَّلًا عام ١٩٤٩، وهي تمثِّل التاريخ الأندلسي في الفترة ما بين (٢٧٧هـ–٣٥٠هـ/٨٩٠م–٩٦١م)، ثمَّ كتب «غروب الأندلس» عام ١٩٥٢، وهي تمثل التاريخ الأندلسي في الفترة ما بين (٨٦٨–٨٩٧هـ/١٤٦٣م–١٤٩٢م)؛ أي إنه التزم بالتسلسل التاريخي في كتابته لأعماله المسرحية، ومن الإجحاف أن نطالب محمود تيمور أو غيره بما قام به عزيز أباظة؛ فلكل كاتب ظروفه وحياته وإلهامه ومؤثِّراته وتأثيراته، ولكن السرَّ وراء إثارتنا لهذه النقطة بالذات هو أن نبيِّن أن محمود تيمور كانت في نفسه فكرة خفية عند كتابته لكلتا المسرحيتين.

فالفكرة في مسرحية «صقر قريش» تتمثل في استجابته «لما كان يدور في مصر في أوائل الخمسينيات من جدلٍ سياسيٍّ حول الإقطاع والأحزاب، ودواعي الفرقة، والحاجة إلى أن يقوم في البلاد مستبد عادل يوحِّد أمورها، ويرفع الشقاق عن بَنِيها، ويكسب لها دواعي القوة، وينشر في ربوعها ألوية العدل، فأخذ يبحث في كتب التاريخ الإسلامي عن بطل يجسِّد في سيرته وأعماله هذا الذي كان يدور في مصر من جدل. وقد وجد محمود تيمور طلبه في شخصية عبد الرحمن الداخل.»[٣٨] والقارئ لهذه المسرحية يدرك أن عبد الرحمن الداخل أو صقر قريش ما هو إلا الرئيس جمال عبد الناصر. وكأن الكاتب أراد أن يمجِّد الثورة ورئيسها في هذه المسرحية بالتزامه بقضايا عصره.

---

[٣٧] محمد شلبي، «مع روَّاد الفكر والفن»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٢، ص٢٠٢، وانظر أيضًا: محمود تيمور، «اتجاهات الأدب العربي»، مكتبة الآداب، د.ت، ص١٩.

[٣٨] د. علي الراعي، «المسرح في الوطن العربي»، سلسلة «عالم المعرفة»، عدد ٢٥، يناير ١٩٨٠، الكويت، ص٧٨، وانظر أيضًا: د. أحمد زياد محبك، «التاريخ والتأليف المسرحي في سورية ومصر ١٩٤٥–١٩٧٥»، مجلة «عالم الفكر»، مجلد ١٦، عدد ٤، يناير وفبراير ومارس ١٩٨٦، ص٢٤٣.

وكان محمود تيمور من دعاة الالتزام[٣٩] والأدب الملتزم،[٤٠] ومن دعاة ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢، والمتغنِّي في أعماله بما قامت به من متغيرات؛ لذلك يقول عن بعض أعماله في هذه

[٣٩] انظر دعوته للالتزام في: مقدمة مجموعته القصصية «ثائرون»، كتاب الهلال، عدد ٤٦، يناير ١٩٥٥، ص٧–١٠.

[٤٠] وعن الالتزام في الأدب، انظر:

أولًا: كتب وأجزاء من كتب

(أ) د. رجاء عيد، «فلسفة الالتزام في النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق»، دار الثقافة للطباعة والنشر بالقاهرة، ١٩٧٤.

(ب) ماكس أديريث، «أدب الالتزام»، ترجمة: د. عبد الحميد إبراهيم، مكتبة النهضة المصرية، د.ت، (وقد نُشِرت هذه الدراسة في مجلة «أدب ونقد»، عدد ٥–٦).

(ج) د. محمد غنيمي هلال، «النقد الأدبي الحديث»، دار نهضة مصر للطبع والنشر، د.ت، ص٤٤٩–٤٦٢.

(د) د. عز الدين إسماعيل، «الشعر العربي المعاصر»، دار الفكر العربي، ط٣، د.ت، ص٣٧٣–٤١٥.

(هـ) هدى حبيشة، «دراسات في المسرح والأدب»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦، ص٢٠٥–٢١٣.

(و) د. إسماعيل الصيفي، «شخصية الأدب العربي»، دار القلم، الكويت، ط١، ١٩٧٤، ص١٧٢–١٨٩.

ثانيًا: مقالات في دوريات

(أ) هدى حبيشة، «الالتزام في الأدب المعاصر»، مجلة «المجلة»، عدد ١٠، أكتوبر ١٩٥٧، ص٧٧–٨١.

(ب) د. محمد غنيمي هلال، «قضية الالتزام في الأدب»، مجلة «الكاتب»، عدد ٥، أغسطس ١٩٦١، ص١٧–٢٥.

(ج) بدر شاكر السيَّاب، «الالتزام واللاالتزام في الأدب العربي الحديث»، مجلة «الفكر»، تونس، عدد ٣، ديسمبر ١٩٦١، ص٧٢–٨٤.

(د) د. محمد مندور، «الالتزام ومسئولية الأدب»، مجلة «الكاتب»، عدد ٢١، ديسمبر ١٩٦٢، ص١٣–١٥.

(هـ) أحمد عباس صالح، «الالتزام في الفن»، مجلة «الكاتب»، عدد ٦٣، يونيو ١٩٦٦، ص٨٧–٩٥.

(و) محمد أحمد العليمي، «الدراما والالتزام»، مجلة «المسرح»، عدد ٣٧، يناير ١٩٦٧، ص٣٨–٤٢.

(ز) بهاء طاهر، «عن المسرح والجمهور والالتزام»، مجلة «الكاتب»، عدد ٨٥، أبريل ١٩٦٨، ص١١٥–١٢٣.

(ح) محمد جبريل، «الالتزام والثورة»، مجلة «الثقافة»، عدد ١٣، أكتوبر ١٩٧٤، ص٨٦–٩٠.

(ط) يوسف السباعي، «الكاتب والالتزام»، مجلة «الكاتب»، عدد ١٦٧، فبراير ١٩٧٥، ص٤–٨.

(ي) رمضان الصبَّاغ، «الماركسية والالتزام»، مجلة «فصول»، مجلد ٥، عدد ٤، يوليو وأغسطس وسبتمبر ١٩٨٥، ص١١١–١١٨.

الفترة: «وهناك بعض القصص الهادفة مثل مسرحية «المزيَّفون»، التي تتناول الأحزاب السياسية في الماضي ... وقد أعددتها قبل الثورة ... ولم ترَ النور إلا بعد الثورة، وفيها فصول كثيرة هادفة، وفي قصة أخرى من الأدب الملتزم تكلَّمت عن الفلاحين في العهد الحاضر بالقياس إلى قرنائهم في الماضي، وفيها ما يؤكد أن العهد الجديد بلا شكٍّ أحسن من العهد القديم.»[٤١] ويؤكد على ذلك أستاذنا الدكتور إبراهيم عبد الرحمن عندما قام بتحليل مراحل حياة محمود تيمور الفنية والأدبية قائلًا عن الفترة الأخيرة منها:

> ونمضي سريعًا مع نتاج المؤلف لنصل إلى المرحلة الأخيرة من حياته الفنية، «وهي الفترة الواقعة بين سنة ١٩٥٢ وسنة ١٩٧٣»؛ لنرى تطوُّرًا ضخمًا قد أخذ يحدث في آرائه وأحداث قصصه وشخصياتها ومغزاها تحت تأثير عاملين: سفره إلى أوروبا واطِّلاعه على التطورات التي أخذت تجدُّ على الآداب الأوروبية منذ انتهاء الحرب العالمية الثانية، وقيام الثورة المصرية؛ ثورة ٢٣ يوليو سنة ١٩٥٢، وما أخذت تُحدثه من متغيرات في الحياة السياسية والاجتماعية بما أصدرته من قوانين الإصلاح الزراعي والسياسي التي صاغت بها الحياة المصرية صياغة جديدة. وقد اتَّخذ هذا التطور — أو قُل هذا التحول — مظهرين؛ أحدهما: نظري يتمثل في تحلله من هذه المعتقدات التي كان يأخذ بها فنُّه في الفترة الماضية، وثانيهما: عملي يتمثل في هذه القصص التي أخذ ينشرها منذ سنة ١٩٥٢، ويناقش فيها القضايا السياسية والاجتماعية من وجهة نظر ثورية.[٤٢]

ومما سبق نستطيع أن نقول: إن محمود تيمور قد أخلص للثورة ورجال الثورة في معظم أعماله، والتي كتبها مع بداية الثورة؛ أي منذ عام ١٩٥٢، كما كان من دعاة

---

[٤١] محمد نصر، «صفحات من حياتهم»، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٦٨، ص٢١٣، وانظر أيضًا: الأستاذ محمد خلف الله أحمد، «كلمة المجمع اللغوي في تأبين محمود تيمور» بتاريخ ٢٨ / ١١ / ١٩٧٣، محاضر جلسات المجلس في الدورة الأربعين لمجمع اللغة العربية من ١ / ١٠ / ١٩٧٣ إلى ٢٩ / ٥ / ١٩٧٤، الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية، ١٩٧٥، ص١٧٤.

[٤٢] د. إبراهيم عبد الرحمن، «الأدب المقارن بين النظرية والتطبيق»، مكتبة الشباب، ١٩٨٤، ص١٤٧–١٤٨، وانظر أيضًا: فالنتين بوريسوف، «محمود تيمور»، ترجمة: رضوان إبراهيم، مجلة «الثقافة»، عدد ١، أكتوبر ١٩٧٣، ص٦٥–٦٧.

الالتزام في الأدب كما أوضحنا، وكان من الطبيعي أن يشعر بالراحة والطمأنينة والشكر على هذا الموقف الملتزم، ولكن حدث العكس؛ فقد كان يحسُّ ويشعر دائمًا بأنه ضحية الغبن والنكران، وأن السنين كانت تمرُّ عليه ببطءٍ شديدٍ؛ فانقطع عن الناس واختار العزلة لنفسه، وكان يخشى الاندماج في الحياة.[٤٣] ولعل في ذلك يكمن السرُّ في كتابته لمسرحية «طارق الأندلس»، وكذلك تكمن الإجابة على نشر المسرحية قبيل وفاته، وأيضًا كتابتها بعد «صقر قريش» مخالفًا للتسلسل التاريخي؛ فقد وجد محمود تيمور أن التاريخ لم ينصف طارق بن زياد ولم يعطِه حق قدره، فوجد في هذا المعادل الموضوعي لما يمرُّ به هو شخصيًّا؛ لأن المجتمع المصري أو مجتمع الثورة لم يعطِ تيمورًا حق قدره أيضًا، رغم موقفه من الثورة، والتزامه في أعماله بمبادئ الثورة؛ لذلك نجد تيمورًا ينشر مسرحية «طارق الأندلس» بعد انتهاء عهد الثورة، وبعد وفاة الرئيس جمال عبد الناصر. وكان من غير المعقول أن ينشرها وقت كتابتها عام ١٩٦٦. والدليل على ذلك رأيُ محمود تيمور نفسه في الثورة، والذي ذكره في مقالٍ له — قبيل وفاته — بعنوان «صورة وصفية للرئيس أنور السادات» جاء فيه: «كان من الطبيعي لبلدٍ عاش حقبة من حياته في صراعٍ مع تجاربَ ثورية طارئة يرتفع بها وينخفض، أن يتقدَّم لها بعد لأيٍ زعيمٌ مشرب بروح الوفاق، فيمسك بالدفة إمساك ربَّان ماهرٍ، متجنِّبًا هوج الرياح، متخيِّرًا أسلم الدروب التي تبلغ الهدف المنشود؛ هدف الاستقرار ...»[٤٤] ولعلَّ موقف مجتمع الثورة من تيمور راجع — من وجهة نظرنا — إلى أرستقراطية محمود تيمور وعائلته،[٤٥] بالرغم من بساطته وشعبيته المتمثلة في أبطال قصصه الشعبية، أمثال «الشيخ جمعة»، و«عم متولي»، و«رجب أفندي»، و«الحاج شلبي»، و«الشيخ عفا الله».

[٤٣] راجع: نعمان عاشور، «مع الرواد»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧، ص١٠٨–١٠٩.

[٤٤] محمد شلبي، السابق، ص٢٠٣.

[٤٥] وعن هذا الجانب من حياة محمود تيمور، انظر: فؤاد دوارة، «عشرة أدباء يتحدثون»، دار الفكر، ط٢، د.ت، ص٧٩، وكذلك عباس خضر، «محمود تيمور: حياته وفنه»، مجلة «الثقافة»، العدد السابق، ص٤٦، وكذلك نعمان عاشور، السابق، ص١٠٧، وكذلك د. عمر الدسوقي، «في الأدب الحديث»، الجزء الثاني، دار الفكر العربي، ط٢، ١٩٥٤، ص٢٤٧.

ومما سبق نجد أن محمود تيمور قد نجح في توظيف التاريخ الأندلسي توظيفًا فنيًّا مقبولًا؛ فقد اقتطع من شخصيات التاريخ الأندلسي شخصية طارق بن زياد التي لا تمثِّل في التاريخ سوى قيادة جيوش الفتح الإسلامي للأندلس باسم الأمير موسى بن نصير، وشخصية طارق بن زياد لا تمثِّل أي قيمة في التاريخ إلا داخل تركيب التاريخ الأندلسي نفسه ممتزجة بشخصية موسى بن نصير، ولكن محمود تيمور استطاع أن يوظِّف هذه الشخصية داخل الإطار الفني وحدها، وبعيدة عن شخصية موسى بن نصير؛ كي يعبِّر من خلالها عن همومه الشخصية، وعن موقفه من الثورة وموقف الثورة منه، كما كان موقف طارق بن زياد من التاريخ وموقف التاريخ منه. وبذلك وظَّف محمود تيمور التاريخ كي يعبِّر عن ذاته من خلال شخصية طارق بن زياد.

(٢) مسرحية «أميرة الأندلس» لأحمد شوقي

تعالج هذه المسرحية فترة سقوط طُليطلة في أيدي الفرنجة، والصراع بين الحكَّام العرب على الإمارات، واستيلاء الأمير «حريز» الملقَّب ببطل الأندلس على قُرطبة من أيدي «الظافر بن المعتمد بن عباد»، وأخيرًا استيلاء «يوسف بن تاشفين» سلطان المغرب على إشبيلية وأسْر ملكها «المعتمد بن عباد» في مدينة «أغمات».

ولكي يعرض «أحمد شوقي» هذه الأحداث، استعان بقصة حبٍّ بين الأميرة بثينة ابنة المعتمد وبين شابٍّ من أبناء البلدة يُدعى حسُّون، وذلك عندما تقابلت معه في سوق الكتب بقرطبة وهي مرتدية ثياب الفرسان مُلَثَّمة لا يعرف أحد هُويَّتها، ثمَّ تدخل مع حسُّون في مزايدة لشراء مخطوطة نادرة في علم الفلك، وهي رسالة «المُنجِّم الضبِّي» «هل القمر مسكون؟» إلا أنه قد كسب منها المزايدة، ومع ذلك تشعر بثينة أن هذا الفتى هو فارس أحلامها. ويتصادف في هذا الوقت أن يرسل رئيس وزراء دولة الموحدين للملك المعتمد يخطب ابنته بثينة، إلا أن الملك لم يوافق، وكذلك ابنته التي تتحايل للوصول إلى قلب الفتى الأندلسي، فتصطحب بعض الخدم وتذهب إلى بيته وتقابله — في ثياب الفرسان أيضًا — مُدَّعيةً أن اسمها «غصين». ومن خلال الحديث مع الفتى تلمح في ذراعه جرحًا، فتسأله عن سبب هذا الجرح، فيخبرها إنه نتيجة اشتراكه في معركة بين جيش الظافر وبين الأمير حريز، انتهت بقتل الظافر واستيلاء حريز على الحكم، وعلى الفور تسقط بثينة مغشية عليها، فيسقط الغطاء عن رأسها وتظهر ضفائرها وينكشف أمرها. وتتطور الأحداث فنرى المعتمد يستعين بيوسف بن تاشفين للوقوف في وجه ملك الفرنجة. وبالفعل ينصره

يوسف ثمَّ ينقلب عليه ويستولي على مُلْكه ويأسره في مدينة أغمات. وبعد الأسر نعلم أن حسُّونًا كان يقف إلى جوار المعتمد وقت الدفاع عن المدينة ضدَّ جنود يوسف، وأنه قدَّم له فرسًا بعد أن فقد فرسه، وأن بثينة — هي الأخرى — خاضت الحرب كالرجال، ثمَّ يرقد حسُّون — بعد المعركة — في دار أبيه مصابًا. أمَّا بثينة فتختفي ويدور البحث عنها حتى يعثر عليها أبو الحسن — والد حسُّون — بالصدفة سَبِيَّةً عند أحد جنود المغرب، فيفتديها ليزوِّجها من حسُّون، إلا أن الفتاة الحزينة لما آل إليه أمر والدها وأسرتها ترفض الزواج في هذه الظروف؛ ومن ثمَّ يتم الاهتداء إلى حلٍّ آخر، وهو ذهاب الجميع إلى مدينة أغمات حيث يقبع الملك أسيرًا؛ لطلب الإذن منه بالزواج. وبالفعل يصلون إلى السجن، ويأذن الملك للحبيبين، وتنتهي المسرحية بالزواج وخروج الملك من سجنه إلى أحد قصور المغرب بأمرٍ من يوسف بن تاشفين.

وقد كتب أحمد شوقي هذه المسرحية ما بين عام ١٩١٥ وعام ١٩١٩، وهي الفترة التي نُفي فيها إلى إسبانيا من قبل الإنجليز بعد عزل الخديوي «عباس»؛ بسبب انضمامه إلى تركيا في الحرب العالمية الأولى. وكان نفي أحمد شوقي بسبب أبيات شعرية قالها، وكانت تحمل العداء للإنجليز.[٤٦]

وتبدأ المسرحية بوصول الأميرة بثينة إلى إشبيلية قادمة من قرطبة، ويدور بينها وبين «جوهر» — صاحب الملك المعتمد — حوارًا نعلم منه أن قرطبة أصبحت وكرًا للعواصف والفتن والانقلاب على حكَّامها؛ لذلك تخشى الأميرة على أخيها الظافر حاكم قرطبة الحالي.[٤٧] وبعد صفحات قليلة يعود الحديث عن قرطبة مرة أخرى بين الأميرة ووالدها المعتمد والقاضي ابن أدهم من خلال الحوار الآتي:

الملك: وكيف وجدت قرطبة؟

[٤٦] راجع: د. زكي مبارك، «أحمد شوقي»، إعداد وتقديم: كريمة زكي مبارك، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٧، ص٢٨٩–٢٩١.

[٤٧] انظر: أحمد شوقي، «الأعمال الكاملة (المسرحيات)»، مسرحية «أميرة الأندلس»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤، ص٢٤١-٢٤٢.

الأميرة: وجدت طرقاتها تموج بالفقهاء يعرفهم الناظر بزيِّهم، فذكرت عندئذٍ شهرة هذا البلد بالفتنة والتشغيب، وجرأة أهله على أمرائهم وحكَّامهم، وأشفقت منه على أخي الظافر، وإن كنت واثقةً بحزمِه وعزمِه.

القاضي: ومن أنباك أيتها الأميرة أن الفتنة والتشغيب يجيئان من ناحية الفقهاء؟

الأميرة: لم يبق سرًّا، يا سيدي القاضي، أن الفقهاء يُعلِّقون سعادة الأندلس وخلاصه بإلقائه في أحضان جيرانه سلاطين المغرب.

القاضي: وأنت يا بنت ملوك المسلمين، أما تجدين ما يطلبه الفقهاء في قرطبة أجدى على الأندلس من بقائه، على الحال التي هو فيها، مُشرفًا على التلف والضياع؟

الأميرة: لا يا سيدي القاضي، ليس في الحق أن يغتصب جماعة من المسلمين أوطان جماعةٍ غيرهم من المسلمين؛ فإن الوطن هو كالبيت في قداسته، وكالضيعة في حرمتها.[٤٨]

وهذا الحوار يعد إرهاصًا لما سيقوم به يوسف بن تاشفين من الاستيلاء على الأندلس. ومن الواضح أن هذا الإرهاص أراد شوقي أن يخدم به شخصية بثينة، من إضفاء الحكمة والشجاعة وإبداء الرأي الناصح عليها.

وفي المنظر الثاني من الفصل الأول، نرى المعتمد وقد اجتمع مع بعض نبلاء الإسبان، ثمَّ يستشير كبيرهم في أمر رسول أوفده إليه أحد الملوك في مهمة معلومة، فنسي الرسول مكانة المعتمد حتى سبَّه بمسمعٍ من رجاله، بل وتوعده وتهدده، فينصحه كبير الإسبان بأن مثل هذا جزاؤه القتل. وهنا يعرض المعتمد عليهم جثة ابن شاليب صديقهم معلَّقة على عودٍ قائلًا:

الملك: هذا صاحبكم ابن شاليب قد رماني أنا ووزيري هذا «ابن وهب» بتزوير العيار والغش في الميزان، وقال لرجالي وأعواني: بلغوا سيِّدكم أنني آتٍ في العام القابل فآخذ عينيه من رأسه ... انقلوا أيها النبلاء إلى الملك ألفونس ما سمعتم، وصِفُوا له ما رأيتم، وتحدثوا به في طول بلادكم وعرضها؛ ليعلم الناس هناك أن الأسد العربي لا يُشتمُ في عرينه، وأنه لو غُلِب على غابته حتى لم يبقَ له منها إلا قاب شبرٍ من الأرض لما استطاعت قوى الإنس والجن أن تنفذ إلى كرامته من قاب هذا الشبر.[٤٩]

---

[٤٨] المسرحية، ص٢٤٨.

[٤٩] المسرحية، ص٢٦٥.

وهذا القول إنما يعكس لنا مدى تعاطف أحمد شوقي مع شخصية المعتمد، الذي أراد أن يُظهره بمظهر الشجاعة والقوة والعدل رغم مخالفة التاريخ لهذا الموقف؛ فالقصة التاريخية تقول لنا:

> وكان المعتمد بن عباد أعظم ملوك الأندلس، ومتملك أكثر بلادها مثل قرطبة وإشبيلية، وكان — مع ذلك — يؤدي الضريبة إلى الأذفونس كل سنة. فلما تملك الأذفونس طليطلة، أرسل إليه المعتمدُ الضريبةَ المعتادة، فلم يقبلها منه، وأرسل إليه يهدده ويتوعده بالمسير إلى قرطبة ليفتحها إلا أن يُسلِّم إليه جميع الحصون المنيعة، ويبقي السهل للمسلمين. وكان الرسول في جمعٍ كثير نحو خمسمائة فارس، فأنزله المعتمد وفرَّق أصحابه على قوَّاد عسكره، ثمَّ أمر قوَّاده أن يقتل كلٌّ منهم مَن عنده من الكفرة، وأحضر الرسول وصفعه حتى خرجت عيناه، وسَلِم من الجماعة ثلاثة نفر، فعادوا إلى الأذفونس وأخبروه الخبر.[٥٠]

ومن خلال هذا القول، وبمقارنته بالمسرحية، نجد ابن شاليب — في المسرحية — جاء كي يأخذ المال بنفسه.[٥١] أمَّا التاريخ فيقول: إن المعتمد هو الذي أرسل المال، وإن ألفونسو هو الذي توعَّد وهدَّد لا الرسول، وما دور الرسول في التاريخ إلا أنه عاد بالمال للمعتمد مرة أخرى، وعاد بالتهديد والوعيد على لسان ألفونسو. وفي المسرحية، جعل شوقي ابن شاليب يقوم بدور ألفونسو في التاريخ حتى يقنعنا بقتله من قبل المعتمد. هذا بخلاف أن المسرحية تقول بأن نبلاء الأندلس — وهم أصحاب ابن شاليب — لاقوا الترحيب

---

[٥٠] «نفح الطيب»، الجزء السادس، ص٨٨–٨٩، وانظر كذلك: «نفح الطيب»، الجزء الأول، ص٤١٤، وكذلك دوزي، «ملوك الطوائف ونظرات في تاريخ الإسلام»، ترجمة: كامل الكيلاني، مكتبة ومطبعة عيسى البابي الحلبي، ط١، ١٩٣٣، ص٢٨٢، وكذلك محمد عبد الله عنان، «دول الطوائف منذ قيامها حتى الفتح المرابطي» (وهو العصر الثاني من كتاب دولة الإسلام في الأندلس)، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ط١، ١٩٦٠، ص٧٣، وكذلك لسان الدين بن الخطيب، «تاريخ إسبانية الإسلامية (أو كتاب أعمال الأعلام فيمن بويع قبل الاحتلام من ملوك الإسلام)»، تحقيق: الأستاذ ليفي بروفنسال، دار المكشوف، بيروت، ١٩٥٦، ٢٤٤، وكذلك علي أدهم، «المعتمد بن عباد»، سلسلة «أعلام العرب»، عدد ٢، فبراير ١٩٦٢، ص٢٠٣–٢٠٤، وكذلك علي الجارم، «شاعر ملك»، سلسلة «اقرأ»، مطبعة المعارف، يونيو ١٩٤٣، ص٩٩–١٠٠.

[٥١] انظر: المسرحية، ص٢٦١.

وواجبات الضيافة على أكمل صورة عربية عند حاشية الملك،[٥٢] أمَّا التاريخ فيقول إنهم لاقوا الموت على أيدي الحاشية. ومن هذه المقارنة، نجد أن أحمد شوقي قد خالف التاريخ — بصورة واضحة — كي يُظهِر صورة المعتمد في المسرحية بأفضل مما جاءت في التاريخ.

أمَّا مشهد استشارة المعتمد لكبير نبلاء الإسبان كي يأخذ منه الفتوى بقتل صاحبه فله أصل في التاريخ أيضًا، فبعد أن قتل المعتمد الرسول اليهودي «استفتى لما سكن غضبه الفقهاء عن حكم ما فعله باليهودي، فبادره الفقيه محمد بن الطلاع بالرخصة في ذلك؛ لتعدِّي الرسول حدود الرسالة إلى ما استوجب به القتل.»[٥٣] وفي هذا تأكيد على غرض شوقي من إظهار المعتمد بأفضل صورة؛ لأن المعتمد في المسرحية استفتى كبير النبلاء، وهو من أصحاب ابن شاليب. أمَّا في التاريخ فقد استفتى فقيهًا عربيًّا كي يبرر له القتل؛ لأن الفقيه محمد بن الطلاع أراد أن يبرر — هو الآخر — لبعض الفقهاء لماذا أعطى الرخصة للمعتمد قائلًا: «إنما بادرت بالفتوى خوفًا أن يكسل الرجل عما عزم عليه من منابذة العدو.»[٥٤]

ومن الملاحظ أن المسرحية لم توضِّح لنا على أيِّ أساسٍ كان يدفع المعتمد المال لألفونسو، بل إن القارئ يستشعر بأن المال المدفوع عبارة عن صدقة أو منحة أو مساعدة، أو على أكثر الأحيان ضريبة يدفعها المعتمد مضطرًّا لألفونسو؛ لذلك سنجد شجاعة المعتمد في موضعها عندما سبَّه ابن شاليب فقام بقتله، ولكن التاريخ يهدم هذه الشجاعة ويحوِّلها إلى خيانة؛ فقد سعى المعتمد إلى التفاهم مع ملك قشتالة، وأوفد إليه وزيره الشهير الشاعر أبا بكر بن عمار — وقد كان يومئذٍ أبرع ساسة الأندلس — لمفاوضته، وعقدت بين الملكين محالفة سرية تعهَّد فيها ألفونسو بمعاونة المعتمد على محاربة خصومه من الأمراء المسلمين أو النصارى، وتعهَّد المعتمد من جانبه بأن يترك ألفونسو حرًّا في محاربة طُليطلة والاستيلاء عليها، وأن يؤدي له جزية الخضوع.»[٥٥]

---

[٥٢] انظر: المسرحية، ص٢٥٨–٢٥٩.

[٥٣] «نفح الطيب»، الجزء السادس، ص٩٠، وكذلك «ملوك الطوائف»، ص٢٨٢.

[٥٤] «نفح الطيب»، الجزء السادس، ص٩٠، وكذلك «ملوك الطوائف»، ص٢٨٢.

[٥٥] محمد عبد الله عنان، «تراجم إسلامية شرقية وأندلسية»، مكتبة الخانجي، ط٢، ١٩٧٠، ص٢١٣–٢١٤، وكذلك «دول الطوائف»، ص٧٢، وكذلك «ديوان المعتمد بن عباد ملك إشبيلية»، جمعه وحققه: أحمد أحمد بدوي، وحامد عبد المجيد، المطبعة الأميرية بالقاهرة، ١٩٥١، المقدمة، ص٧.

ويعتبر الفصل الرابع من أخصب فصول المسرحية من حيث الأحداث التاريخية، ففيه يقول المعتمد لوالدته «العبادية» ولابنته بثينة في تأثُّرٍ وحُزنٍ:

> الملك ألفونس منذ سقطت طُليطلة وقضاها الله له أصبح لا يعرف لي منزلة ولا يألوني تحقيرًا وإهانةً، ويطلب المال باستكلاب وشَرَهٍ، والبلاد باستطالة ولؤم، ومن عجيب أمره أنه يغضب من جهة فيصخب ويتهدد، ويلين أخرى فيلومني على الاستغاثة بيوسف بن تاشفين واستنجاد جنوده، ويدعي الطاغية أنه أوفى لي منه عهدًا وذمةً، وأصفى صداقةً ومودةً، وأنني إن حالفت سلطان المغرب كانت محالفة الذئب للحمل، وأن بربر المغرب إذا دخلوا الأندلس طغوا في البلاد، وهدموا بنيان الحضارة فيها. ومن نكد الدنيا أن تصدق فينا نبوءة هذا الناصح الغاش؛ فقد طمع ضيفنا ابن تاشفين في ملكنا وسلطاننا، وتطلعت نفسه إلى خيراتنا وأرزاقنا، واستنصرناه على ألفونس فإذا نحن الآن نخشى منه بطش النصير، وإذا إشبيلية قد تضمنت مني ومنه العجب، النمر في قصر هناك وراء الضفة يجتمع به أعدائي وأعداء الأندلس من أبنائه الأندلسيين، وصغار العقول من الفقهاء ومن يلتف عليهم. وهؤلاء يُحسِّنون له البقاء في الأندلس، واغتنام الفرصة لضمِّه إلى سلطنته، ويقيمون عنده الحجج على فساد ملوك الطوائف، ويجعلونني الهدف الأول. وهنا في هذا القصر أسد مقلَّم الأظفار، مغلوب على العرين، وحيد من الأنصار والأعوان.[٥٦]

وبمقارنة هذا القول بالتاريخ، نجد أن ما فعله ألفونسو بالمعتمد فعله أيضًا بباقي ملوك الطوائف، فكانت خطته في إضعافهم تقوم على استصفاء الأموال عن طريق الجزية، ثمَّ تخريب أراضيهم والاستيلاء عليها؛[٥٧] لذلك استعان المعتمد بيوسف بن تاشفين لمحاربة ألفونسو، وكان النصر لهما عليه في موقعة الزلاقة.

---

[٥٦] المسرحية، ص٣٠٦-٣٠٧.

[٥٧] راجع: محمد عبد الله عنان، «دول الطوائف»، السابق، ص٧٣-٧٤.

ومن الغريب أن أحمد شوقي لم يُضمِّن مسرحيته أحداث موقعة الزلاقة إلا في إشارات عابرة،[٥٨] تلك الموقعة التي أبلى فيها المعتمد بلاءً حسنًا،[٥٩] فإذا كان شوقي أراد من هذه المسرحية أن يصوِّر المعتمد بأفضل مما هو عليه في التاريخ؛ فما السبب في تجاهله لدور المعتمد البطولي في هذه الموقعة؟ والرأي — عندنا — أن أحمد شوقي لو فعل ذلك لوقع في مزلقٍ فنِّي، وهو الإشادة بيوسف بن تاشفين. وهذا لا يريده شوقي؛ لأنه أراد أن يرفع المعتمد إلى مصافِّ الأبطال، وأن يحطَّ ويقلِّلَ من شأن ابن تاشفين، فكتبُ التاريخ تُجمع على شجاعة وبطولة ابن تاشفين في هذه الموقعة التي وصلت إلى حد التيمُّن والتبرُّك به، وكثرة الدعاء له في المساجد وعلى المنابر.[٦٠] ويتأكد غرض أحمد شوقي أيضًا عندما نصح ابن حيون المعتمد — في المسرحية — من غدر يوسف بن تاشفين،[٦١] وتتدخل العبادية — والدة المعتمد — في الحوار هي وبثينة، فنجد العبادية تخالف ابن حيون الرأي، على عكس بثينة التي توافقه الرأي، ثمَّ يأتي رأي المعتمد أخيرًا قائلًا لابن حيون: «لو تيقَّنت يا ابن حيون أن جمهور شبَّان الأندلس يشاطرونك أنت وبثينة الرأي لما تأخرت ساعةً عن العمل بما تشيران به عليَّ.»[٦٢] وبمقارنة هذا القول بما جاء في كتب التاريخ، سنجد أن أحمد شوقي اعتمد اعتمادًا حرفيًّا ونصيًّا على ما جاء في كتاب نفح الطيب،[٦٣] إلا من رأي

---

[٥٨] انظر: المسرحية، ص٣٠٨، ٣١٣–٣١٥.

[٥٩] وللتعرف على بطولة المعتمد في هذه الموقعة، انظر: عبد الواحد المراكشي، «المعجب في تلخيص أخبار المغرب»، مطبعة الاستقامة بالقاهرة، ط١، ١٩٤٩، ص١٣٤، وكذلك «ملوك الطوائف»، ص٣٠١-٣٠٢، وكذلك «نفح الطيب»، الجزء الأول، ص٤١٤، والجزء السادس، ص٩٩–١٠٠، وكذلك «دول الطوائف»، ص٣١٣، وكذلك سلسلة «أعلام العرب»، عدد٢، ص٢٢٥.

[٦٠] انظر: «المُعجب»، ص١٣٤–١٣٥، وكذلك «نفح الطيب»، الجزء السادس، ص١٠٠-١٠١، وكذلك ابن الأثير، «الكامل في التاريخ»، الجزء الثامن، دار الكتاب العربي، بيروت، د.ت، ص٤٧٩، وكذلك «ملوك الطوائف»، ص٣٠٩-٣١٠، ٣١٤، وكذلك «أعمال الأعلام»، ص٢٤٥-٢٤٦، وكذلك «دول الطوائف»، ص٣١٣، ٣١٦-٣١٧، وكذلك «تراجم إسلامية»، ص٢٣١-٢٣٢.

[٦١] انظر: المسرحية، ص٣٠٨-٣٠٩.

[٦٢] المسرحية، ص٣١٠.

[٦٣] انظر: «نفح الطيب»، الجزء السادس، ص١٠٩-١١٠، مع ملاحظة أن في مصادر أخرى كان الناصح ابن المعتمد، وليس ابن حيون كما جاء في المسرحية، أو رجل من أهل البصائر كما جاء في «نفح الطيب». انظر ذلك في: كتاب «أعمال الأعلام»، ص٢٤٥، واسم ابنه الرشيد، وكذلك في كتاب «ملوك الطوائف»، ص٢٨١، واسم ابنه الراشد.

المعتمد؛ ففي «نفح الطيب» نجد المعتمد مستمعًا دون إبداء الرأي. أمَّا في المسرحية فنجده يبدي الرأي في شجاعة تجعل القارئ يتعاطف معه ومع ما آل إليه مصيره في الأسر. وهذا يتفق مع صورة المعتمد السابقة، كما أرادها شوقي.

ومن الملاحظ أن أحمد شوقي لم يوضِّح لنا الأسباب الحقيقية وراء انقلاب ابن تاشفين على المعتمد، ولكنه اكتفى بتصوير ابن تاشفين بالمغتصب والظالم واللص، كما صور المعتمد بالشجاعة والنبل. وتطالعنا كتب التاريخ بهذه البواعث التي تتمثل في شعور ابن تاشفين بالاستياء البالغ لما شهده من أحوال أمراء الأندلس، المتمثلة في الخلاف والوقيعة، وضعف عقيدتهم الدينية، وانهماكهم في الترف والعيش الناعم، وتفتت رجولتهم وعزائمهم عن متابعة الجهاد ودفع العدو المتربِّص بهم،[٦٤] وأن هذا الشقاق بينهم سوف يمهِّد لاستيلاء النصارى على الأندلس. هذا بخلاف قطع ملوك الطوائف المدد والمؤن عن جنود ابن تاشفين التي تركها بالأندلس،[٦٥] وكذلك رجوع بعض ملوك الطوائف، وبالأخص المعتمد، إلى مصادقة ألفونسو واستعدائه على محاربة ابن تاشفين نفسه.[٦٦]

ومن الثابت تاريخيًّا أن ابن تاشفين لم يتخذ قراره بفتح الأندلس فجأة، بل أخذ الفتوى والمشورة من الفقهاء، وقد تلقى في ذلك فتاوى الفقهاء من المغرب والأندلس بوجوب خلع ملوك الطوائف من الإمام الغزالي وأبي بكر الطرطوشي.[٦٧] هذا بخلاف الأستاذ محمد عبد الله عنان، الذي ذكر لنا باعثًا جديدًا وهامًّا لم تفطن إليه كتب التاريخ، وهو العامل الدفاعي والاستراتيجي بين المغرب والأندلس؛ فإن سقوط الأندلس في يد النصارى معناه سقوط جناح المغرب الدفاعي من الشمال، وتهديد إسبانيا النصرانية لسلامة المغرب.[٦٨] ومن أجل ذلك قام يوسف بن تاشفين بفتح الأندلس وأسْر المعتمد بن عباد.

---

[٦٤] انظر: «المُعجب»، ص١٣٧–١٣٨، وكذلك «أعمال الأعلام»، ص١٦٣.

[٦٥] انظر: «أعمال الأعلام»، ص٢٤٧، وكذلك «نفح الطيب»، الجزء السادس، ص١٠٤.

[٦٦] انظر: «مذكِّرات الأمير عبد الله آخر ملوك بني زيري بغرناطة» المسمَّاة بكتاب «التبيان»، نشر وتحقيق: الأستاذ ليفي بروفنسال، دار المعارف، ١٩٥٥، ص١٦٩، وكذلك «أعمال الأعلام»، ص١٦٣، وكذلك «دول الطوائف»، ص٣٣٢–٣٣٩

[٦٧] انظر: «نفح الطيب»، الجزء السادس، ص١٠٧، وكذلك «أعمال الأعمال»، ص٢٤٧.

[٦٨] راجع: محمد عبد الله عنان، «دول الطوائف»، السابق، ص٣٢٨.

ومع نهاية المسرحية، نجد أحمد شوقي ينجح — بعض الشيء — في وصف محنة المعتمد في أسْره بأغمات، ونقول بعض الشيء لأنه نفى عنه مظاهر التنكيل والذل والمهانة، واكتفى بإظهار العامل النفسي له ولأسرته في الأسْر، كما أراد أن ينهي المسرحية بالنسبة لمصير المعتمد بعكس مصيره التاريخي المتمثل في الموت أسيرًا؛ ففي نهاية المسرحية يذهب ابن حيون وأبو الحسن وحسون وبثينة إلى سجن أغمات حتى يوافق المعتمد على زواج حسُّون من بثينة، فيأتي هذا الحوار بين المعتمد وابن حيون:

ابن حيون: أمَّا يسرك يا مولاي أن تنتقل من هذه القلعة المظلمة الرطبة إلى منزلٍ بظاهرِ المدينة جديد البناء، حسن الأثاث، تحيط به الأشجار من كل جانب، فتنزله وقد طُرِحت هذه القيود، فتستقبل الراحة والحرية، وتتمتع بالعزلة التي هام بها العقلاء في كل زمان.

الملك: ومن لي بهذا الذي تصف يا ابن حيون؟

ابن حيون: بل هو أمرٌ قد تمَّ يا مولاي؛ فقد فُرِغ من شرائه وتأثيثه وتهيئته لنزولك به في أهلك وعيالك، وأمَّا النقلة فغدًا أو بعده، إن شاء الله.

الملك: وابن تاشفين ...؟

ابن حيون: هو الذي أمر أن يكون كل ذلك، وقد تذكَّر كلمتك المشهورة التي سارت مثلًا في فم الأندلس: إذا سُئلت أي المفزعين أحب إليك: ملك الإسبان أم سلطان المغرب؟ فأجبتَ: «رعي الجمال ولا رعي الخنازير.» فأمر أن يُحمل إليك في المنزل الجديد بعيران من نجائب إبله لترعاهما له في خميلة الدار الجديدة.

الملك (في إطراق)**:** الآن تذكرت. لقد سُئلت مرة في مجلس الحكم إن كان لا بُدَّ لي أن أخضع لسلطان، أو أَدينَ لملكٍ بالطاعة؛ فأي الملكين أفضل، وأي السلطانين أختار: سلطان المغرب أم ملك الإسبان؟ فأجبت: «أرعى الجمال عند أمير المسلمين ولا أرعى الخنازير لملك الإسبان.» وأظنُّ أن عبارتي هذه نُقِلت يومذاك إلى ابن تاشفين فأعجبته ووجدها شريفة.[٦٩]

ومن الجدير بالذكر أن نقل المعتمد وأسرته من سجن أغمات إلى أي مكان آخر ليس له أي أساس تاريخي؛ فالمصادر التاريخية تُجمِع على موت المعتمد في الأسْر بمدينة أغمات

[٦٩] المسرحية، ص٣٤٢-٣٤٣.

عام ٤٨٨هـ،[٧٠] كما لم تذكر لنا أن قول المعتمد الشهير: «رعي الجمال ولا رعي الخنازير.» كان له أي تعليق من قبل ابن تاشفين، ولم تُذكر أصلًا هل علم يوسف بن تاشفين بهذا القول أم لم يعلم؟[٧١]

ومن خلال ما سبق، نجد أن أحمد شوقي قد نجح في استدرار عطف وشفقة القارئ على شخصية المعتمد، والتي من أجلها خالف التاريخ في مواضع عديدة. وهنا نتساءل: لماذا أطلق الكاتب على مسرحيته اسم «أميرة الأندلس»، ولم يُطلق عليها — مثلًا — «مأساة المعتمد» أو «محنة ملك» ... إلخ؟ وبمعنى آخر: ما هي العلاقة بين بثينة أو أميرة الأندلس وبين غرض الكاتب في إظهار صورة المعتمد السابقة؟ وللوصول إلى هذه العلاقة، يجب علينا أولًا الكشف عن صورة هذه الأميرة كما جاءت في المسرحية.

نجد هذه الشخصية في بداية المسرحية تتحدث عن قرطبة حديث المجرب المقيم بها الحكيم الخبير بأحوالها — رغم أنها مكثت بها ثلاثة أيام فقط — فتصف ما فيها من الفتن والقلاقل، وعرشها المضطرب، وكثرة الاغتيالات فيها.[٧٢] وبعد ذلك نجدها تُبدي الرأي في مسألة استدعاء ملوك الطوائف ليوسف بن تاشفين قائلة: «ليس في الحق أن يغتصب جماعة من المسلمين أوطان جماعة غيرهم من المسلمين، فإن الوطن هو كالبيت في قداسته، وكالضيعة في حرمتها.»[٧٣] وتصف يد المساعدة الممدودة من يوسف بـ «يد الذئب يمدُّها إلى الحمل.»[٧٤]

وعندما يخبرها القاضي ابن أدهم برغبة قائد الجيوش المغربية الأمير «سيري بن أبي بكر» في الزواج منها، وتعلم أن الأمير له من الأزواج ثلاث تقول له: «إنك يا سيدي القاضي تدعوني إلى خُطةٍ لا أنا مضطرة فأحمل النفس الكارهة على قبولها، ولا الأمير

---

[٧٠] انظر: «نفح الطيب»، الجزء السادس، ص١٠٥، وكذلك «المُعجب»، ص١٥٠، وكذلك: ياقوت الحموي، «معجم البلدان»، المجلد الأول، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٤، ص٢٢٥، وكذلك «ملوك الطوائف»، ص٣٠٩، وكذلك «ديوان المعتمد بن عباد»، المقدمة، ص١٢.

[٧١] انظر: «نفح الطيب»، الجزء السادس، ص٩١، وكذلك سلسلة «أعلام العرب»، عدد ٢، ص٢٠٧. وفي كتاب «ملوك الطوائف» أن المعتمد قال هذا لابنه الراشد عندما نصحه بعدم الاستعانة بيوسف بن تاشفين. انظر ذلك: ص٢٨١-٢٨٢.

[٧٢] انظر: المسرحية، ص٢٤٢.

[٧٣] المسرحية، ص٢٤٨.

[٧٤] المسرحية، ص٢٥٠.

ابن أبي بكر معطل البيت من الربة الصالحة فيتشبث بها ويُصرُّ عليها، بل تلك خطة لم أجد أبويَّ عليها، ولم آلف رؤية مثلها في حياة أسرتي، فهذا أبي — جعلني الله فداءه — لم يتخذ على أمي ضرَّة، ولم يكسر قلبها بالشريكة في قلبه، فجاءت بنا أولاد أعيان نجتمع في جناح الأبوة، ولا نفترق في عاطفة الأمومة. ولو شاء أبي لكان له كنظرائه الملوك والأمراء نساءٌ كثيرٌ، ولكان له منهن بنو العلات تحسبهم إخوة وهم أنصاف إخوةٍ؛ مِن كل دجاجة بيضة، ومن كل شاة حمل.»[٧٥] ثمَّ نجدها شغوفة بالعلم وباقتناء النادر من الكتب، وهي كثيرة التردد على أسواق الكتب،[٧٦] كما أنها فارس شجاع، وملَّاح ماهر، كما أنها تقوم بمحاولة ناجحة لتقريب الوالدين عندما شعرت بفتور العلاقة بينهما.[٧٧] هذا بخلاف كرهها الشديد لعادة التجسُّس في بلاط الملوك،[٧٨] ورأيها السديد في أحوال التجارة عندما قالت: «التجارة جذر ومد، وحرمان وجد، ونحس وسعد.»[٧٩] كما أنها عفيفة شريفة، تغضب من حسُّون عندما حاول أن يمد يدَه إلى ذقنها بعد أن عرض عليها الزواج،[٨٠] فنجدها ترفض هذا الزواج إلا بعد موافقة والدها حتى ولو كان أسيرًا في أغمات.

هذا هو دور بثينة أميرة الأندلس، كما جاء في المسرحية، فهل صورتها هذه تتوافق مع صورتها في التاريخ؟ فالتاريخ يقول عنها:

> بثينة بنت المعتمد بن عباد، وأمها «الرميكية» السابقة الذكر. وكانت بثينة هذه نحوًا من أمِّها في الجمال والنادرة ونظم الشعر، ولما أحيط بأبيها ووقع النهب في قصره، كانت في جملة من سُبي، ولم يزل المعتمد والرميكية عليها في ولَهٍ دائمٍ لا يعلمان ما آل إليه أمرها إلى أن كتبت إليهما بالشعر المشهور المتداول بين الناس بالمغرب. وكان أحد تجار إشبيلية اشتراها على أنها جارية سُرِّية ووهَبَها لابنه، فنظر من شأنها وهيئت له، فلما أراد الدخول عليها امتنعت وأظهرت

[٧٥] المسرحية، ص٢٤٩.
[٧٦] انظر: المسرحية، ص٢٥٢–٢٥٣.
[٧٧] انظر: المسرحية، ص٢٦٧–٢٧١.
[٧٨] انظر: المسرحية، ص٣٠١–٣٠٤.
[٧٩] المسرحية، ص٣٠٥.
[٨٠] انظر: المسرحية، ص٣٢٢.

نسبها وقالت: لا أحلُّ لك إلا بعقد النكاح، إن رضي أبي بذلك. وأشارت عليهم بتوجيه كتاب من قِبَلها لأبيها وانتظار جوابه.[٨١]

وبالمقارنة بين ما جاء في المسرحية عن شخصية بثينة وقصتها، وبين ما جاء في كتب التاريخ، نجد المشابهة التامة في الأحداث والأقوال، ولكن أحمد شوقي أضاف عليها الكثير من الصفات، كما أوضحنا سابقًا.[٨٢] ولعل هذه الإضافة أراد منها الكاتب تعضيد صورة المعتمد السابقة. وهذا الاحتمال مقبول في الظاهر. أمَّا الحقيقة وراء اهتمام الكاتب بهذه الشخصية، فراجع إلى نفي وصمة عارٍ قد أُلصِقت بالمعتمد في حياته، وكانت تمسُّ ابنته الشهيرة باسم «زائدة الأندلسية»، والتي يرجع الفضل في الكشف عنها للأستاذ محمد عبد الله عنان، الذي يخبرنا بقصتها قائلًا:

> لقد ذكرت الروايات الإسبانية النصرانية ... أن ألفونسو السادس قد تزوج من ابنة للمعتمد بن عباد تسمى «زائدة»، أو أنه قد اتَّخذها خليلة وأنجب منها ولده الوحيد سانشو ... [و] أن المعتمد نفسه حينما شعر بخطر المرابطين الداهم ... استغاث بألفونسو ... [و] قدَّم ابنته المذكورة [له] ... وأخيرًا أن هذا التصرف قد أثار فضيحة كبيرة في الأندلس، واتُّهم ابن عباد بالتفريط في عرضه

[٨١] «نفح الطيب»، الجزء السادس، ص٢٠–٢١، وانظر كذلك: عمر رضا كحالة، «أعلام النساء في عالمي العرب والإسلام»، الجزء الأول، المطبعة الهاشمية، دمشق، ١٩٤٠، ص٩٩–١٠٠، وكذلك «ديوان المعتمد بن عباد»، ص١٠٨.

[٨٢] ومن الجدير بالذكر أن أهم صفة أسقطها أحمد شوقي على بثينة هي صفة «الفارس الملثَّم»، وذلك عند تنكرها في زي فارس ملثَّم عندما زايدت على المخطوطة النادرة أمام حسُّون في سوق الكتب بقرطبة (المسرحية، ص٢٥٢)، وكذلك تنكُّرها في نفس الزي عندما كانت تقود الزورق في المنظر الثالث من الفصل الأول (المسرحية، ص٢٦٨–٢٦٩)، وكذلك عندما تلثَّمت متنكرة في زي الفرسان وقاتلت بجوار أبيها عندما هاجمته جيوش ابن تاشفين (المسرحية، ص٣٣٦). ومن الملاحظ أن صفة «الفارس الملثَّم» لها أصل في التاريخ؛ فقبيلة لمتونة، والتي ينتسب إليها يوسف بن تاشفين، كانت تُعرف بـ «قبيلة الملثَّمين»؛ لأنها كانت تتخذ اللثام شعارًا لها. والسبب في ذلك أنه حدث ذات مرة في بعض حروبها أن النساء كانت تحارب بجانب الرجال ملثَّمات حتى يُحسبن بذلك في عداد الرجال. انظر ذلك في: «تراجم إسلامية»، ص٢٢٥–٢٢٦، وكذلك خير الدين الزركلي، «الأعلام»، الجزء الثامن، دار العلم للملايين، ط٥، ١٩٨٠، ص٢٢٢.

ودينه.[٨٣] وقد استمرَّت التواريخ النصرانية تتناقل هذه الأسطورة عصورًا كأنها حقيقة لا ريب فيها ... ونقول نحن: إنه لا توجد بين هذه التفاصيل المغرقة سوى حقيقة واحدة هي شخصية زائدة المذكورة ... ولكنها لم تكن ابنة للمعتمد بن عباد ... [و] التفسير الحقيقي لهذه القصة، وهو ما كشفت عنه البحوث والنصوص الوثيقة، أن زائدة ... كانت ... زوجة للفتح بن المعتمد الملقَّب بالمأمون، حاكم قرطبة، وأن المأمون حينما هاجم المرابطون المدينةَ أرسل زوجته وولده وأمواله إلى حصن المدور ... ثمَّ التجأت إلى حماية ملك قشتالة ... ولما كانت زائدة على جانبٍ كبيرٍ من الجمال، وكان الملك النصراني من جهة أخرى مِزواجًا ... فقد انتهز فرصة التجائها إليه واتَّخذها خليلة، ثمَّ تزوجها ... [بعد أن] اعتنقت النصرانية وتسمَّت باسم إيسابيل ... [وهذه الأسطورة] لبثت عصورًا تمثَّل في الروايات الإسبانية ... كأنها حقيقة لا ريب فيها. وقد زاد من غموضها صمت الرواية الإسلامية المعاصرة واللاحقة. والظاهر أن المؤرِّخين المسلمين قد شعروا بما يكتنف هذه القصة من دقة وإيلام للنفوس الكريمة، فآثروا الإغضاء عنها.[٨٤]

ومن المتوقع أن يكون أحمد شوقي قد رأى أو سمع أو قرأ هذه القصة وهو في المنفى بإسبانيا؛ لذلك كان اهتمامه البالغ بشخصية بثينة حتى يُطهِّر شخصية المعتمد من كل دنسٍ. ولعل مما سبق تتضح العلاقة بين شخصية بثينة وغرض الكاتب.

ولقد حاولنا في الصفحات السابقة — قدر الإمكان — أن نثبت أن غرض أحمد شوقي الحقيقي من كتابته لهذه المسرحية هو الإشادة بشخصية المعتمد بن عبَّاد، وإضفاء أفضل الخصال والصفات عليه، وإزالة أي سيئة أو عار قد لحق به؛ أي إنه حاول تفسير التاريخ من وجهة نظره، ولكن هل هذا دور الأديب أو المبدع؟ بالطبع لا؛ لأن هذا دور المؤرخ. إذن لماذا اختار أحمد شوقي شخصية المعتمد بن عباد دون غيرها من شخصيات التاريخ؟ نقول: إن شخصية المعتمد ما هي — في حقيقة الأمر — إلا شخصية الكاتب أحمد شوقي.

---

[٨٣] انظر لهذه القصة في مخطوطات عديدة ذكرها الأستاذ محمد عبد الله عنان في كتابه «ملوك الطوائف»، ص٣٣٤.

[٨٤] «دول الطوائف»، السابق، ص٣٣٣–٣٣٧.

وبعبارة أخرى: إن واقع أحمد شوقي قبل النفي وبعده هو المعادل الموضوعي لواقع المعتمد بن عباد قبل الأسْر وبعده؛ لذلك وجدنا الكاتب ينفي عن المعتمد أي تهمة تتعلق بعروبته ودينه؛ لأنه في واقع الأمر ينفي عن نفسه أي تهمة تتعلق بمصريته وعروبته، والتي كانت السبب المباشر لنفيه من مصر، ووجدناه يلصق صفات الغدر والظلم والخيانة ليوسف بن تاشفين، وهو — عند الكاتب — رمز للإنجليز؛ فمظاهر الظلم والأسر للمعتمد من قبل ابن تاشفين هي المعادل الموضوعي لمظاهر الفراق والنفي لأحمد شوقي من قِبَل الإنجليز. وكما أن ابن تاشفين ليس من أصل عربي — فهو من قبيلة لمتونة التي لها الرياسة بين قبائل صنهاجة البربرية —[٨٥] وكان لا يتحدث العربية[٨٦] كان الإنجليز في مصر؛ لذلك نجد بثينة — في المسرحية — تثور على قضاة الأندلس الذين يعلقون خلاصها وسعادتها بإلقائها في أحضان يوسف بن تاشفين،[٨٧] الذي يلقى دفاعًا مستميتًا من قِبَل المعتمد وبعض شباب الأندلس، رغم أنه مسلم، ولكنه ليس عربيًّا؛ لأن «ليس في الحق أن يغتصب جماعة من المسلمين أوطان جماعة غيرهم من المسلمين.»[٨٨]

ومن الواضح أن اهتمام شوقي بشخصيتي المعتمد وبثينة كان أكبر بكثير من اهتمامه بباقي الشخصيات — والتي تستحق الاهتمام — مثل شخصية «الرميكية» زوجة المعتمد، فهذه الشخصية لم نتعرف عليها طوال المسرحية إلا من خلال ذكر اسمها على لسان بعض الشخصيات، ولم تظهر الظهور الفعلي إلا في المنظر الأخير من الفصل الأخير، وهذه الشخصية — تاريخيًّا — كانت تحتلُّ مكانة بارزة في البلاط الملكي، ولسمو مكانتها أُطلِق عليها لقب «السيدة الكبرى»، وكانت تشاطر زوجها هوى الشعر ونظمه، وكانت تشترك في مجالس الشعر والأدب، وكانت تشترك مع زوجها المعتمد في توجيه شئون الدولة، بل وكانت السبب المباشر والرئيسي في قتل المعتمد لوزيره ابن عمَّار؛ رفيق صباه ويده اليمنى.[٨٩]

وعلى الرغم من عدم اهتمام أحمد شوقي بشخصية الرميكية نجده يهتم بشخصية والدة المعتمد العبَّاديَّة، فيعطيها الدور الأكبر[٩٠] والأهم من شخصية الرميكية. ولعلَّ

---

[٨٥] انظر: «الأعلام»، الجزء الثامن، ص٢٢٢.

[٨٦] انظر: «نفح الطيب»، الجزء السادس، ص٨٧، وكذلك سلسلة «أعلام العرب»، عدد ٢، ص٢١٢.

[٨٧] انظر: المسرحية، ص٢٤٨.

[٨٨] المسرحية، ص٢٤٨.

[٨٩] راجع: «المُعجب»، ص٦٧–٦٨، ٧٧، وكذلك «أعمال الأعلام»، ص١٦١.

[٩٠] عن دور العبادية، انظر: المسرحية، ص٣٠١–٣١٠، ٣٣٨.

الاهتمام بشخصية الأم وعدم الاهتمام بشخصية الزوجة يؤكد ما ذكرته من قبلُ من أن أحمد شوقي كان يتحدث عن واقعه هو من خلال واقع المعتمد. وبعبارة أخرى: لقد حاول أحمد شوقي أن يرثي أمَّه، وأن يتمثَّلها أمامه في شخصية العبادية أم المعتمد؛ لأن والدة أحمد شوقي قد تُوفِّيَت وهو في المنفى وأثناء كتابته لهذه المسرحية، ويقول شوقي عن ذلك:

> إني شعرت بصدمة عنيفة أثَّرت في أعصابي للآن عند مفارقتي الوطن سنة ١٩١٥ وبُعدي عن والدتي، ولقد قضيت في إسبانيا سِنِي الحرب وجلَّ همِّي والدتي؛ فقد تركتها هنا في مصر كرغبتها، ولكني لم أنسها يومًا واحدًا، بل لم أنسها في كل مناسبة، وما كان أكثر المناسبات التي تذكِّرني بها كل يوم عدة مرات! ففي المائدة، وفي العافية وفي المرض، وفي دخولي المنزل وخروجي منه كنت أذكرها في كل هذه المناسبات، وكنت دائمًا أترقَّب أخبار الحرب وما عساها تنتهي به ككل إنسان في هذا الوقت، ولكن كان من أكبر الدوافع لي هو شوقي إلى والدتي. وفي ذات يوم، أخذت الجرائد كعادتي، وما كاد نظري يقع على أخبار الهدنة حتى ذكرتها فرحًا بقرب لقائها، ولكن لسوء حظِّي لم تمضِ أيام حتى نعيت لي بالبرق، فاصطدم جسمي الضعيف هذا بالفرح والحزن وهما أكبر ضدين في الحياة، فوقعت على المقعد هامدًا محبوس الريق، ممسوك الدمع، ولم أبك إلا بعد ساعات؛ أخذ لساني يتحرك بالرثاء،[٩١] وعيناي تتدفق دمعًا، ويدي تسطر أنات قلبي.[٩٢]

وتعتبر مسرحية «أميرة الأندلس»، والتي كتبها أحمد شوقي في المنفى، بداية الخلاص له من قيود القصر الملكي والأسرة الحاكمة في مصر، بل وتعتبر بداية الطريق إلى وطنية

---

[٩١] انظر هذا الرثاء في قصيدة «يبكي والدته»، والتي مطلعها:

إلى الله أشكو من عوادي النوى سهمًا أصاب سويداء الفؤاد وما أصمَى

أحمد شوقي، «الشوقيات»، الجزء الثالث، المكتبة التجارية الكبرى، ١٩٧٠، ص١٤٦.

[٩٢] أحمد عبد الوهاب أبو العز، «اثني عشر عامًا في صحبة أمير الشعراء»، مطبعة مصر، ١٩٣٢، ص٣٠-٣١، وانظر كذلك: د. ماهر حسن فهمي، سلسلة «أعلام العرب»، أحمد شوقي، عدد ١٠٦، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٥، ص١٠٧-١٠٨.

أحمد شوقي الحقيقية في أدبه المسرحي؛ فقد كتب أول مسرحياته للدفاع عن الخديوي؛ وهي «علي بك الكبير» عام ١٨٩٣، ثمَّ أعاد كتابتها عام ١٩٣٢؛ فشوقي قبل النفي كان أسيرًا للقصر الملكي، وقد اعترف بذلك في مقدمة شوقياته الأولى عندما قال: «والقوم في مصر لا يعرفون من الشعر إلا ما كان مدحًا في مقام عالٍ، ولا يرون غير شاعر الخديوي؛ صاحب المقام الأسمى في البلاد، فما زلت أتمنى هذه المنزلة وأسمو إليها على درج الإخلاص في حب صناعتي وإتقانها، بقدر الإمكان، وصونها عن الابتذال، حتى وُفِّقت بفضل الله إليها.»[٩٣] ولعل بسبب هذا الاعتراف، لاقى شوقي الطعن في وطنيته قبل النفي،[٩٤] بل واستمر هذا الطعن إلى وقتنا هذا من قبل بعض الدارسين،[٩٥] أمَّا وطنيته بعد النفي فقد ظهرت آثارها في أدبه بصورة أشمل وأعمق، وفي ذلك يقول الدكتور أحمد الحوفي:

> لكن من الإنصاف للحقيقة أن شوقي كان قبل نفيه مقيَّدًا بالقصر، وبسياسته المرسومة، فكان يُحلِّق بجناح غير طليق؛ لأن للقصر قيوده الملزمة وأحكامه المُطاعة؛ ومن هنا كان شعره الوطني قبل النفي أقل من شعره بعد النفي

---

[٩٣] أحمد شوقي، مقدمة «الشوقيات» القديمة، الجزء الأول، مطبعة الآداب والمؤيد بمصر، ١٨٩٨ (نقلًا عن تصوير المقدمة في باب «وثائق»، مجلة «فصول»، عدد ٢، مجلد ٣، يناير وفبراير ومارس ١٩٨٣، ص٢٦٩).

[٩٤] لقد نشرت مجلة «سركيس»، في عدد ١٥ / ١٠ / ١٩٠٨، تحت عنوان «شوقي الثائر»، مقالًا تُثبت فيه أن أحمد شوقي ثائر ووطني من الطبقة الأولى. وقد طعنت جريدة «اللواء» في هذا المقال وفي وطنية شوقي؛ فقام شوقي بالدفاع عن وطنيته بمقال تحت عنوان «وطنية شوقي بك»، وكان موجَّهًا إلى محمد فريد؛ رئيس الحزب الوطني. انظر هذه الواقعة وكذلك نص مقال «وطنية شوقي» في: د. محمد صبري، «الشوقيات المجهولة»، الجزء الثاني، مطبعة دار الكتب، ١٩٦٢، ص١٠٠–١٠٢.

[٩٥] انظر: د. محمد حسين هيكل، مقدمة الجزء الأول من «الشوقيات» الحديثة لأحمد شوقي، المكتبة التجارية الكبرى، ١٩٧٠، ص١٤، وكذلك د. عبد المحسن عاطف سلام، «عن مسرحيات عزيز أباظة»، منشأة المعارف بالإسكندرية، ١٩٦١، ص٧٦، وكذلك د. عمر الدسوقي، «في الأدب الحديث»، الجزء الثاني، دار الفكر العربي، ط٢، ١٩٥٥، ص١٧٩، وكذلك د. محمد عبد المنعم خفاجي، «قصة الأدب في مصر»، الجزء الخامس، المطبعة المنيرية بالأزهر، ط١، ١٩٥٦، ص١٧٥، وكذلك د. علي البطل، «في شعر العصر الحديث»، الجزء الأول «عن المضمون»، مكتبة الشباب، ١٩٨٢، ص٨٤–٨٥، وكذلك د. منير سلطان، «البديع في شعر شوقي»، منشأة المعارف بالإسكندرية، ١٩٨٦، ص٢٧، وكذلك أنجيل بطرس سمعان، «صورة المرأة في مسرحيات أحمد شوقي»، مجلة «فصول»، عدد ١، مجلد ٣، أكتوبر ونوفمبر وديسمبر ١٩٨٢، ص١٨٣.

وأضعف، فلما نُفيَ أرَّث النفْيُ وطنيته؛ لأنه انطلق من إسار القصر ورسومه، ولأنه ذاق مرارة العدوان البريطاني على حريته وحرية قومه؛ لهذا نجد شعره بعد النفي يلتهب وطنية، ويمتد فيشمل مصر والعرب والإسلام على نطاق أوسع مما كان قبل أن يُنفى. كان نفيُه إذن نعمةً على مصر، ونعمةً على الأدب، وكان اتصاله بالقصر نقمة على مصر، ونقمة على الأدب.[٩٦]

وأخيرًا نستطيع أن نقول: إن أحمد شوقي قد قام بتوظيف التراث التاريخي، ولا سيَّما الأندلسي منه، في هذه المسرحية، بصورة مقبولة؛ فقد خالف التاريخ في مواضع وأحداث وشخصيات عديدة، وبصورة فنية؛ من أجل خلق شخصية تاريخية أدبية تُمثِّل شخصية المعتمد بن عباد، وبصورة فنية مسرحية؛ كي يعبِّر من خلالها عن ذاته، أو كي يسقط عليها همومه وواقعه الأليم. ولعل في هذا التوظيف وما ترتَّب عليه من مخالفات تاريخية ردًّا عمليًّا من أحمد شوقي لبعض الدارسين، الذين قالوا بأن أحمد شوقي في مسرحياته كان أسيرًا لأحداث التاريخ، وأن التراث التاريخي قيدٌ على فنِّه، وأن مسرحياته التاريخية تتفق اتِّفاقًا تامًّا مع أحداث التاريخ.[٩٧]

[٩٦] د. أحمد محمد الحوفي، «وطنية شوقي»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٨، ط٤، ص١٤٣.

[٩٧] انظر: د. محمد محمود رحومة، «مسرح صلاح عبد الصبور»، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٩٠، ص٧٢، وكذلك د. علي عشري زايد، «استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر»، منشورات الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، ليبيا، ط١، ١٩٧٨، ص٦٨.

الفصل الثاني

التوظيف التعليمي للتاريخ

(١) مسرحية «الناصر» لعزيز أباظة

كتب الأستاذ عزيز أباظة مسرحيته «الناصر» عام ١٩٤٩ في أربعة فصول، وتدور أحداث الفصل الأول في قصر البديع بقرطبة عام ٣٣٨هـ؛ حيث يستقبل الخليفة عبد الرحمن الثالث — الناصر — وفود دول أوروبا من الملوك والأمراء والسفراء، الذين يقدِّمون له الهدايا، ويرفعون إليه مطالبهم. وبهذه البداية نتعرَّف — من خلال المسرحية — على مظاهر التقدم والرقي العربي في عهد الناصر بالأندلس، فنجد رسول «القسطنطينية» يقدِّم هدية ملكية عبارة عن كتاب نادر في علم النبات تحيَّر فهمه على علماء أمته. أمَّا علماء العرب في الأندلس فَهُمْ على عكس ذلك، ثمَّ يأتي رسول «الصقالبة» فيطلب جيشًا عربيًّا كي يُعلِّم جيش بلاده فنون الحرب، ويدفع عنهم طمع الطامعين من الدول المجاورة، فيستجيب الناصر له ويرسل جيش «ابن جهور»، ويأتي رسول ملك ألمانيا فيدور بينه وبين الناصر هذا الحوار:

الناصر:

... ... تـــحـــدث عن صديقي آتون ما أنباؤه؟

الرسول:

هو في نعمةٍ؛ فقد خفض الرأ س خضوعًا لسيفِه أعداؤه

الناصر:

لـيـس أعـداؤه أولـئـك فـاعـلـم ... إن أضـرَى خـصـومـه أصـفـيـاؤه
هـم ولاة الـثـغـور، هـم وزراء الـــ ... ــمـلـك، هـم رهـطـه، وهـم أمـراؤه
قـل لـمـولاك يـجـمـع الأمـر يـسـلَـم ... رُبَّ عـرشٍ أوْدَتْ بـــه وزراؤه
ذاك هَدْي التاريخ فاعلمْ ... فما أفـ ... ــلـح مـلـكٌ تـعـددت أولـيـاؤه[1]

ثمَّ يطلب هذا الرسول من الناصر طبيبًا عربيًّا كي يطبِّب أخت ملك الألمان من مرضها المزمن، فيستجيب له الناصر. ويأتي رسول ملك «نافارة» ويطلب العفو والأمان وإعفاء أمته من الجزية، فيستجيب له الناصر ويرفع عن قومه الجزية. وهذه الاستجابة من قِبَل الناصر جعلت الرسول يطمع في المزيد، فطلب نقل بعض المعارف والعلوم العربية إلى بلاده، فدار بينهما هذا الحوار:

الرسول:

... ... رجـــوتُ أن ... تـروى بـعـلـمـك أمَّـتـي وبـلادي
ووددت أن نرد الحياة على هُدًى ... فاسكبْ علينا من سناك الهادي
لو ينقلون لنا بسائط علمهم ... فُقنا الشعوب حِجًا وفضل سَدادِ

الناصر:

إني لأرجو أن أجيب رجاءكم

الرسول:

مولاي فانظرنا وأدركنا به

[1] عزيز أباظة، «مسرحية الناصر»، دار إحياء الكتب العربية، عيسى البابي الحلبي، ١٩٤٩، ص٣٥.

الناصر (في تفكير):

الأمر مضطرب العباب ... ...

الرسول:

... ... رضـــاك يـــا مولاي عُدَّتنا لخوضِ عُبابِه

الناصر:

العلم إن يُنقَل لكم لم يُجدِكم ما لم تجيئوا الصرح من أبوابه
هبُّوا ادفعوا أمَّية عصَفتْ بكم ثمَّ اطلبوه بعدُ حقَّ طِلابِه
هي من حجاب النور عن وعي الورى بل إنها لا ريب شرُّ حِجابه[٢]

ومما سبق نلاحظ أن عزيز أباظة أراد أن يظهر التفوق العربي في شتى المجالات في عهد الناصر في الأندلس. ولعل هذا الحماس من قِبَل الكاتب لهذا التفوق العربي، جعل الدكتور عبد المحسن عاطف سلام يقول عن هدية رسول القسطنطينية — وهي الكتاب النادر في النبات: «ولا يساورنا الشك في أن عزيزًا قد فهم كلمة كتاب بمعنى خطاب، فليس من شكٍّ في أنه يتقن العربية ويملك زمامها، ولكن هكذا أراد عزيز في قصته، فتحول الخطاب إلى كتاب في النبات؛ ليُدلل بذلك على تقدم العرب في العلوم، وتأخر البلاد الأخرى الأوروبية، واهتمام حكَّام العرب بالعلم وتقدمه.»[٣] والذي شجَّع الناقد على هذا خلو بعض المصادر التاريخية من وصف الكتاب — صراحةً — بأنه كتاب في النبات، فما جاء فيه من وصف أنه:

في رقٍ مصبوغ لونًا سماويًّا، مكتوب بالذهب بالخط الإغريقي. وداخل الكتاب مُدرَجة مطوية مصبوغة أيضًا، مكتوبة بفضة بخط إغريقي أيضًا، فيها وصف

[٢] المسرحية، ص٤٢-٤٣.

[٣] د. عبد المحسن عاطف سلام، «عن مسرحيات عزيز أباظة»، منشأة المعارف بالإسكندرية، ١٩٦١، ص٢٣٠.

هديته التي أرسل بها وعددها، وعلى الكتاب طابع ذهب وزنه أربعة مثاقيل، على الوجه الواحد منه صورة المسيح، وعلى الآخر صورة قسطنطين الملك وصورة ولده. وكان الكتاب بداخل درج فضة منقوش عليه غطاء ذهب فيه صورة قسطنطين الملك معمولة من الزجاج الملون البديع، وكان الدرج داخل جعبة ملبسة بالديباج. وكان في ترجمة عنوان الكتاب في سطر منه قسطنطين ورومانين، المؤمنان بالمسيح، الملكان العظيمان ملكا الروم، وفي سطر آخر: إلى العظيم الاستحقاق الفخر، الشريف النسب عبد الرحمن، الحاكم على العرب بالأندلس، أطال الله بقاءه.[٤]

وقد خفي على الناقد أن عزيز أباظة قد اعتمد في هذا الأمر على كتاب «دولة الإسلام في الأندلس» للأستاذ محمد عبد الله عنان،[٥] والذي أثبت أن الهدية عبارة عن كتاب «ديسقوريدس» في الحشائش الطبية.[٦] وعزيز أباظة لا يحتاج — لا هو ولا غيره — لتحوير الكلمات كي يدلل على تقدم العرب في العلوم في عهد الناصر، كما جاء في قول الناقد، فنظرة يسيرة على المصادر والمراجع التاريخية — في تلك الفترة — تؤكِّد ذلك بدون شكٍّ.[٧]

---

[٤] المقري، «نفح الطيب»، الجزء الأول، ص٣٤٤–٣٤٥، وانظر كذلك: ابن الخطيب، «أعمال الأعلام»، ص٣٧.

[٥] ومن الثابت عن عزيز أباظة أنه كان يُضمِّن مسرحياته — في نهايتها — قائمة بالمصادر والمراجع التاريخية التي اعتمد عليها. وقد اعتمد على هذا المرجع بصفة خاصة في مسرحية «غروب الأندلس»، والتي تعتبر إتمامًا لمسرحية الناصر. أمَّا عن الأستاذ محمد عبد الله عنان ومؤلفاته في التاريخ الأندلسي، فيقول لنا الدكتور محمد مهدي علام — رحمه الله: «وللأستاذ محمد عبد الله عنان نشاط علمي وافر، فله أكثر من عشرين مؤلَّفًا تُعدُّ من المؤلفات البارزة في مجال تاريخ الإسلام في العصور الوسطى، سواء في مصر أو في الأندلس، وأكثرها في التاريخ الأندلسي، «المجمعيون في خمسين عامًا»، ص٢٩٧.

[٦] انظر: محمد عبد الله عنان، «دولة الإسلام في الأندلس (عهد الفتنة الكبرى حتى نهاية عهد عبد الرحمن الناصر، العصر الأول، القسم الثاني)»، مطبعة مصر، ط١، ١٩٥٢، ص١٠٨. ومن الجدير بالذكر أن هذا المرجع خلت منه دراسة الدكتور عبد المحسن عاطف سلام. انظر مصادر ومراجع الدراسة من ص٤٨٥.

[٧] انظر على سبيل المثال: «نفح الطيب»، الجزء الأول، ص٣٤٠–٣٤٤، ٣٥٥–٣٥٦، وكذلك «أعمال الأعلام»، ص٢٩، ٣٨–٣٩، وكذلك «دولة الإسلام»، ص١٠٤–١١٧، وكذلك «تراجم إسلامية»، ص١٨٥–١٩١، وكذلك د. السيد عبد العزيز سالم، «تاريخ المسلمين وآثارهم في الأندلس من الفتح العربي حتى سقوط

ومما سبق نستطيع أن نقول: إن عزيز أباظة استطاع أن يوظِّف بعض الحقائق التاريخية في عهد الناصر — ولا سيَّما مشهد الوفود الأوروبية — كي يبدأ مسرحيته بمظاهر القوة والتفوق العربي في ذلك العهد، بعكس ما ستنتهي إليه المسرحية من ضعف وفتور. وهذا جانب من جوانب الصراع في المسرحية، والذي بدأ — قبيل انتهاء الفصل الأول — بمؤامرتين: إحداهما من تدبير عبد الله بن الناصر بمعاونة «وصيف» و«وليد» و«منذر»، والأخرى من تدبير «منى» و«تغريد» و«شفق»، وهنَّ من بنات نافارة. ومن المؤامرة الأولى يأتي هذا الحوار بين عبد الله ومنذر:

منذر:

ولاية العهد! ...

عبد الله (في تخاذل):

... ... أمـسِـكْ فما نردُّ المقادِر

منذر (في خطورة):

بل المقادير تعنو لكلِّ جلدٍ مخاطر
مولاي إن لم تنلها فالدين لا شكَّ خاسِر
اذكر جدودًا بنوه

عبد الله (في استغناء):

أجل فإنيَ ذاكر!

الخلافة بقرطبة»، مكتبة الأبحاث التاريخية والأثرية، دار المعارف، لبنان، ١٩٦٢، ص٢٩٥–٣١٥، وكذلك علي محمد راضي، «الأندلس والناصر»، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، ١٩٦٧، ص٥١–٨٢.

منذر:

اذكـر جـهـاد الأوالـي واذكـر جـهـود الأواخـر
بـنـي أمـيـة هـبُّـوا أو فاخْدرُوا في المقاصر
رُدُّوا — وإلَّا فزولوا — عـنَّـا إمـامـة فـاجـر
لـن يـحـفـظ الله مُـلـكًا إذا تـــولاه داعِـــر
... ...

عبد الله:

ابْذُلْ ليَ الرأي ... ...

منذر:

... ... فـانـهـض بالعِبْءِ واغشَ المَخاطر
مـولاي فـاعْـمـلْ ودبِّـر واضربْ وساورْ وبادر[٨]

وهكذا كانت المؤامرة الأولى. أمَّا المؤامرة الثانية فكانت بين منى وتغريد الجاريتين؛ هدية رسول نافارة للناصر في الظاهر، والخديعة والتآمر في الباطن. وتتضح هذه المؤامرة من خلال الحوار الآتي بين «منى» و«تغريد»:

منى (في خطورة بالغة):

تغريدُ، خُطَّتنا اندلاع النار في ملك الخليفة أرضه وسمائه
نمضي على شتَّى المناهج ما وفَتْ بـفَـنـاء شـامـخِ مُـلـكـه وفـنـائـه
تغريد، ما من ثغرة تبدو لنا إلا اقـتـحـمـنـاهـا لـدَكِّ بـنـائـه
فـي نـفـسـه أو دينـه أو تـاجـه هـدفٌ لـنـقـمـتـنـا وفـي أبـنـائـه

[٨] المسرحية، ص٤٦-٤٧.

تغريد:

أضفى عليك الله من تأييده ما تظهرين به على أعدائه

منى (في حقد):

أحكمت في خدع الخليفة حيلتي فغدوت بعض هنائه ورجائه
وبَثثتُ للحَكَم الشِّباك وقلت: يا حوَّاء، فانقضِّي على غلوائه
ورأيت عبد الله منطويًا على حقد جَهِدتُ — العام — في إذكائه
هو مُزمعُ الحدَث الجسيم فمخفقٌ فمكفِّرٌ عن طَيشِه بدمائه

تغريد:

ما ذلك الحدث؟ ... ...

منى:

... ... اصبري هو بَعدُ في صلب الزمان وفي مصون خفائه

تغريد:

أهواه للزهراء ما تعنينه؟ فلقدْ تدلَّه في هوى زهرائه

منى:

بعض الأناة اليوم وارتقبي غدًا يفضح لك المطويَّ من أنبائه
إني جمعت الأمر من أقطاره وحزمته ... لم يبقَ غير مَضَائه[٩]

[٩] المسرحية، ص٥٧–٥٩.

ومن الملاحظ أن المؤامرتين متفقتان في الغاية مختلفتان في الوسيلة؛ إذ إن عبد الله حاقد على أخيه «الحكم»؛ بسبب تفضيل الناصر له، وتخصيصه لولاية العهد دونه، ومنذر حاقد أيضًا على الحكم؛ بسبب لم يبيِّنه لنا الكاتبُ، ووصيف حاقد على الناصر بسبب ظلمه إياه بالرِّقِّ، و«الوليد» يعمل لحساب «المعز لدين الله الفاطمي»؛ لذلك يحرض عبد الله على قتل أخيه الحكم، ويأتي له بتأييد من المعز لولاية العهد. هذا بالنسبة للمؤامرة الأولى. أمَّا المؤامرة الثانية بالنسبة لتغريد ومنى، فالسبب ديني وعنصري؛ حيث إنهما من بنات نافارة ومن الدين المسيحي. ومن الجدير بالذكر أن الصراع في الدين والقوة كان جانبًا من جوانب الصراع في المسرحية، كما كان جانبًا من جوانب الصراع في التاريخ الأندلسي في تلك الفترة.

وبالنسبة لحقد عبد الله على أخيه الحكم بسبب ولاية العهد، تُحدِّثنا كتب التاريخ عنه وتؤكده، وذلك عندما عهد الناصر بولاية العهد للحكم وهو طفل صغير لم يتجاوز الثمانية أعوام.[١٠] ولكي يمهد عزيز أباظة لهذه الشخصية ودورها الهام في المسرحية، جعل الناصر يعرض عليه ولاية العهد، ولكنه يتنصل منها ويتهرب، لا لشيء سوى عدم إغضاب أخيه عبد الله.[١١]

أمَّا شخصية منذر، فقد خالف عزيز أباظة حقيقتها التاريخية، فهي للقاضي «منذر بن سعيد البلوطي» أقرب الرجال إلى قلب الناصر،[١٢] ولم تخبرنا كتب التاريخ بأي ضغينة منه للناصر أو لأحدٍ من أبنائه، فيقول عنه المقري:

> ولي قضاء الجماعة بقرطبة أيام عبد الرحمن، وناهيك من عدل أظهر، ومن فضل أشهر، ومن جور قبض، ومن حق رفع، ومن باطل خفض. وكان مهيبًا صليبًا صارمًا، غيرَ جبان ولا عاجز ولا مراقبٍ لأحد من خلق الله في استخراج حق ورفع ظلم. واستمر في القضاء إلى أن مات الناصر لدين الله، ثمَّ ولي ابنُه الحكم فأقرَّه. وفي خلافته استعفى مرارًا فما أُعفي، وتوفي بعد ذلك. لم يحفظ عنه مدة ولايته قضية جور، ولا عُدَّت عليه في حكومته زلة، وكان غزير العلم،

---

[١٠] انظر: «أعمال الأعلام»، ص٤١، وكذلك «دولة الإسلام»، ص١٠٥، وكذلك «الأندلس والناصر»، ص٣٨.

[١١] انظر: المسرحية، ص٦٤-٦٥.

[١٢] انظر: «أعمال الأعلام»، ص٣٩، وكذلك «الأندلس والناصر»، ص٣٠.

كثير الأدب، متكلِّمًا بالحق، متبيِّنًا بالصدق. له كتب مؤلفة في السنة والقرآن والورع، والردِّ على أهل الأهواء والبدع. وكان خطيبًا بليغًا وشاعرًا محسنًا.[١٣]

أمَّا شخصية وصيف فهي شخصية مُختَلَقة من قِبَل الكاتب؛ حيث لا وجود لها في التاريخ. أمَّا شخصية الوليد فقد أتى بها عزيز أباظة كي يؤكد على الخطر الداخلي المتمثل في مقاومة الدعوة الفاطمية، التي انتشرت في الشمال الإفريقي، والهادفة إلى غزو الأندلس؛ لجعل المغرب الإسلامي كله خاضعًا لها.[١٤]

ومن الجدير بالذكر أن عزيز أباظة أقام الصراع على السلطة بين عبد الله وبين أخيه الحكم حول تآمر عبد الله مع الوليد ضدَّ الحكم. وهذا التآمر لم يكن له أي أساس تاريخي؛ حيث إن مؤامرة الفاطميين كانت تسعى لهدم مُلك الناصر دون اشتراك عبد الله فيها، فقد كان لعبد الله أعوان من داخل قرطبة ومن داخل القصر الملكي يؤيدونه لولاية العهد،[١٥] ولكن عزيز أباظة أقام اتصالًا خفيًّا بين الوليد — من قِبل المُعزِّ لدين الله الفاطمي — وبين عبد الله؛ كي يضع — وبصورة فنية — بذور الضعف للصرح الأندلسي من داخل القصر، ومن أعمدة الأسرة الحاكمة نفسها.[١٦]

وقبل انتهاء الفصل الثاني، يكتشف الناصر مؤامرة ابنه عبد الله مع الوليد، فيقتل ابنه عبد الله، ويزجُّ بالوليد وشركائه في السجن. والتاريخ يؤكد هذه الواقعة من حيث قتل الناصر لابنه عبد الله، وإن اختلف السبب الحقيقي المتمثل في تأييد بعض الأعوان من قرطبة لعبد الله بولاية العهد دون أخيه الحكم.[١٧] ولكي يقنعنا عزيز أباظة بقتل الناصر «الأب» لعبد الله «الابن»، جعل الابن عاشقًا طامعًا في زوجة أبيه الزهراء، فهو كثير التغزُّل بها دون حياء؛ لدرجة أن هذا العشق وصل إلى تغريد ومنى،[١٨] وتحدث به الناصر للحكم.[١٩]

---

[١٣] «نفح الطيب»، الجزء الأول، ص٣٥١–٣٥٢.

[١٤] انظر: «دولة الإسلام»، ص١٠٥.

[١٥] انظر: «دولة الإسلام»، ص١٠٥ وما بعدها.

[١٦] انظر: المسرحية، ص٩٤.

[١٧] انظر: «أعمال الأعلام»، ص٣٩، وكذلك «تاريخ ابن خلدون»، المجلد الرابع، ص٣١١، وكذلك «دولة الإسلام»، ص١٠٥، وكذلك «الأندلس والناصر»، ص٣٨.

[١٨] انظر: المسرحية، ص٥٨–٥٩.

[١٩] انظر: المسرحية، ص٦٧.

عبد الله:

زهراء هل رَحِمْتِني فقد براني الوَلَه

الزهراء:

أمَّا تزال سابحًا في لُجج الضلال
هذا الذي تأمُلُه ضَرْب من المُحال

عبد الله:

وكيف يا زهراء؟ ...

الزهراء:

... ... يـــأ بى الدين ... ...

عبد الله:

... ... بل لا يأبى
الدين حُبٌّ هل يكو نُ الدِّين إلَّا حبًّا

الزهراء:

والعُرف والأخلاق؟ هل

عبد الله:

خفَّفتِ من عقائِدك
هذا الهوى برَّح بي

الزهراء:

فـعُد إلـى مـحـامِـدِك
واجنح إلى الرشد فلا تَبْغِ فِراش والدك[٢٠]

ولعل عزيز أباظة لم ينجح في إقناعنا بهذه المحاولة كي نتقبل قتل الأب لابنه. وحقيقة الأمر أن الكاتب نفسه غير مقتنع بذلك؛ بدليل أنه لم يكشف لنا في المسرحية عن مقتل عبد الله ونهايته، فجاء خبر موته على لسان الجاريتين شفق ومنى بصورة عابرة.[٢١] ومن الملاحظ أن هذه القسوة من قبل الناصر على ابنه زجَّ بها عزيز كي يوضِّح لنا ظروف عصر الناصر، ونفسيته، وقدرته على الحزم في الأمور، والتي تصل به إلى حدِّ قتل الابن. وهذا من الناحية التاريخية حقيقي؛ فالناصر عندما تولى الحكم تولَّاه عن جده الأمير «عبد الله بن محمد بن عبد الرحمن» أمير الأندلس، «وكانت ولايته من الغريب؛ لأنه كان شابًّا وأعمامه وأعمام أبيه حاضرون، فتصدَّى إليها واحتازها دونهم.»[٢٢] ويحدِّثنا التاريخ أيضًا عن قتل الناصر لأخيه «القاضي ابن محمد»، وعم أبيه «عبد الجبار»، عندما أراد عبد الجبار أخذ البيعة لنفسه بمساعدة ابن محمد.[٢٣]

ومع الفصل الثالث تبدأ المؤامرة الثانية في التنفيذ من قبل الجاريات مُنى وشفق وتغريد، وقد وجدن ضالتهن في شخصية الحكم بن الناصر، الذي صوَّره عزيز بقلة الحنكة والدراية العسكرية؛ حيث يبوح بأسرار الدولة الخاصة المتعلقة بأمور الحرب مقابل همسة عشق أو لقاء غرام من الجارية شفق. وبالفعل يحدث ذلك، وتستطيع شفق أن تحصل منه على كافة المعلومات المتعلقة بالاستعداد للقاء الفاطميين، المتمثلة في اسم القائد، وعدد الجيش، ومكان ربوضه، وساعة تحركه، ومدى قوته. ويصل العشق

[٢٠] المسرحية، ص٨٧–٨٨.

[٢١] انظر: المسرحية، ص١١٦–١١٧.

[٢٢] «نفح الطيب»، الجزء الأول، ص٣٣٠، وانظر كذلك: «أعمال الأعلام»، ص٢٨–٢٩، وكذلك «دولة الإسلام»، ص١٠٣، وكذلك «تراجم إسلامية»، ص١٦٧.

[٢٣] انظر: ابن خلدون، السابق، ص٣٠١.

بالحَكَم — في هذا المشهد — أن يفاتح شفق في أمر زواجه منها، ولكن شفق تُسرع بهذه المعلومات إلى مُنى التي تبلِّغها بدورها إلى أعداء الناصر.[٢٤]

وفي الفصل الرابع والأخير، نجد الناصر يوصي ابنه الحكم بالثبات في المعركة، ويسدي إليه العديد من النصائح التي من شأنها أن تضمن له النصر، وتدخل عليهما الزهراء وتخبر الناصر بأن هناك مؤامرة تُدبَّر في القصر، فيظنُّ الناصر أن ابنه الحَكَم مُدبِّرها — متأثِّرًا بموقف ابنه عبد الله السابق — فيحاول قتله، ولكن الجارية شفق تدخل في الوقت المناسب لتكشف عن المؤامرة بالكامل، وتخبرهم بأن العدو قد علم بأدق الأسرار العسكرية، كما تعترف بأنها السبب في نقل هذه المعلومات.[٢٥] ويخرج الجميع وسط ندم شفق، وتدخل عليها منى، ويشتد الحوار بينهما حول فكرة الولاء لوطنهما الأصل «نافارة»؛ فمنى ترى أن شفق قد خانت الوطن، وشفق تلعن هذا الوطن الذي جلب لها الذلَّ والعار، وينتهي المشهد بطعن منى لشفق بخنجر، ثمَّ تهرب من الأندلس.

وفي آخر مشاهد المسرحية — وفي مشهد درامي — تُسلم شفق الروح بين يدي الحَكَم وتطلب منه العفو، فيعفو عنها باسم الحب،[٢٦] ويدخل الناصر على الحَكَم وهو في حزن عميق بسبب فراق المحبوبة، فيوقظ ضميره ورجولته، ويُذكِّره بالعدو الرابض عند الحدود، وينجح في ذلك. وتنتهي المسرحية بقول الناصر له:

إلى ذروة المجد سِرْ بالجيوش محوطًا بمأثور إيمانها
وجاهد بها في سبيل البلاد توطِّد دعائم أركانها
حياة الملوك ومجد الملوك لأوطانها وبأوطانها[٢٧]

ومما سبق نستطيع أن نبيِّن عن كيفية توظيف عزيز أباظة للتراث التاريخي في المسرحية، سواء من حيث الأحداث أو الشخصيات، فنجده قد نقل إلينا نقلًا أمينًا مظاهر التقدم العربي في شتى المجالات في عهد الناصر بالأندلس، فنجده ذكر هدية رسول

[٢٤] انظر: المسرحية، ص١٤٠–١٤٨.
[٢٥] انظر: المسرحية، ص١٦٥–١٧٩.
[٢٦] انظر: المسرحية، ص١٩٢–١٩٥.
[٢٧] المسرحية، ص١٩٨.

القسطنطينية — كتاب النبات — واهتمَّ بهذه الهدية على وجه الخصوص للاهتمام البالغ بالكتب والمكتبات في عصر الناصر، وبالأخصِّ في قرطبة.[٢٨] ثمَّ جاء برسول الصقالبة كي يؤكِّد على حسن الجوار من قبل الناصر للبلاد الأخرى، وذلك عندما أرسل جيش ابن جهور مع الرسول لحماية بلاده من طمع البلاد المجاورة.[٢٩] ثمَّ يأتي برسول ملك ألمانيا كي يبرهن على رجاحة عقل وفكر الناصر، عندما تحدَّث عن عدو ألمانيا الحقيقي المتمثل في الوزراء وأولياء الثغور، وهذه الحقيقة كانت غائبة عن ملك ألمانيا نفسه،[٣٠] ويستغل عزيز أباظة هذا الرسول أيضًا في إظهار التفوق العربي في مجال الطب، عندما طلب الرسول طبيبًا عربيًّا كي يطبب أخت الملك.[٣١] وأخيرًا يأتي برسول نافارة كي يؤكِّد التفوق العربي — في عهد الناصر — في مجال العلوم عمومًا.[٣٢] ولا ينسى عزيز أباظة التفوق العمراني[٣٣] متمثِّلًا في القصور الأندلسية، فيثبته في بداية الفصول الأربعة مع وصف كامل لأبنيتها، وهي: قصر «البديع» و«الزهراء» و«الناصر» بغرناطة.[٣٤]

---

[٢٨] انظر في ذلك: «تاريخ المسلمين وآثارهم في الأندلس»، ص٢٩٥-٢٩٦، وكذلك «الأندلس والناصر»، ص٦٧–٦٩، ٧٦.

[٢٩] انظر: المسرحية، ص٣٣.

[٣٠] انظر: المسرحية، ص٣٥.

[٣١] انظر: المسرحية، ص٣٧.

وعن التفوق العربي في مجال الطب في عهد الناصر، انظر: «تاريخ المسلمين وآثارهم في الأندلس»، ص٣١٢، وكذلك «الأندلس والناصر»، ص٧٤–٨٢.

[٣٢] انظر: المسرحية، ص٥٤.

[٣٣] وعن التفوق العربي في مجال العمران في عهد الناصر، انظر: «أعمال الأعلام»، ص٣٨، وكذلك ابن خلدون، السابق، ص٣١١-٣١٢، وكذلك «تاريخ المسلمين وآثارهم في الأندلس»، ص٢٩٦–٣١٠، وكذلك «تراجم إسلامية»، ص١٨٥–١٩١.

[٣٤] انظر: المسرحية، ص٣، ٥١، ١١٣، ١٦٥.

وللمزيد عن هذه القصور، انظر: د. السيد عبد العزيز سالم، القصور الإسلامية في الأندلس، مجلة «المجلة»، عدد ١٠، أكتوبر ١٩٥٧، ص٨٦–٩٧، ولنفس المؤلف: «قصور إشبيلية في العصر الإسلامي»، مجلة «عالم الفكر»، الكويت، عدد ٣، مجلد ١٥، أكتوبر-نوفمبر-ديسمبر ١٩٨٤، ص١٢٩–١٨٠.

وحقيقة الأمر أن اهتمام عزيز أباظة بهذا التفوق العربي ما هو إلا بكاءٌ على حضارة العرب وتاريخهم في الأندلس،[٣٥] بعدما دبَّت في أرجائه بذور الضعف والانحلال. وهذا من حيث التوظيف بالنسبة للأحداث.

أمَّا بالنسبة للتوظيف من خلال الشخصيات، فنجد شخصية عبد الله بن الناصر جاءت مضطربة متناقضة؛ لأن عزيز أباظة أراد من ورائها توظيف التراث في أكثر من جهة، فصوَّره في بداية المسرحية برجل الدين العفيف. وبرغم تديُّنه لم ينجح في الفوز برضى الأب أو الفوز بولاية العهد، وكأن الكاتب يريد أن يقول: إن الحاكم الحق؛ أي عبد الله المتديِّن، جاء في زمن ابتعد فيه الحكام عن الدين، فظهرت بذور الضعف في الصرح الأندلسي إيذانًا بسقوطه فيما بعدُ. ثمَّ نجد الشخصية الدينية تتناقض بعد ذلك عندما قامت بحب الزهراء زوجة أبيه — كما مرَّ بنا — ثمَّ يستغل الكاتب هذه الشخصية بملامحها الدينية — مرة أخرى — كي يرمز بها عن الحركات الدينية والفتن الطائفية في عهد الناصر، والتي اتَّخذت من شعار الدين ستارًا يحمي أطماعها السياسية والشخصية؛ أمثال ابن حفصون الذي يقول عنه التاريخ إنه:

> أخطر ثائر عرفته الأندلس منذ الفتح، وكانت ثورته تمثل أخطر العناصر التي تدين بالولاء لحكومة قرطبة، وفي مقدمتها طائفة المولدين الذين ينتمي إليهم؛ وهم سلالة القوط والنصارى الإسبان الذين أسلموا منذ الفتح وغدوا جزءًا من الأمة الأندلسية. وكان أولئك المولدون بالرغم مما تسبغه عليهم حكومة قرطبة

[٣٥] ومن الجدير بالذكر أن هذا البكاء والأسى على تاريخ وحضارة العرب في الأندلس في عهد الناصر، جاء عند عزيز أباظة في الشعر كما جاء عنده في المسرح، ويقول في ذلك الدكتور أحمد الحوفي — في كلمته التي أُلقيت في حفل تأبين عزيز أباظة، الذي أُقيم بدار المجمع اللغوي يوم الأربعاء ٢١ / ١١ / ١٩٧٣: «فقد زار قرطبة وطوَّف بأرجائها، وتلبَّث عدد معالمها العربية، وأطال الوقوف في مسجدها وقبالة مئذنته، فخُيِّل إليه أن قلبها لا يزال يعتصره الألم، وأن حسراتها على عصرها العربي الذهبي ثائرة لم تخمدْ، وتذكَّر قصر الزهراء الذي كان قطب السياسة العالمية في عهد عبد الرحمن الناصر، وتخيل عظمة قرطبة وآدابها وعلومها وحضارتها، والوفود التي كانت تهرع إليها لترتوي من مناهلها، فقال قصيدته «وقفة على قرطبة».» «محاضر جلسات مجمع اللغة العربية»، الدورة الأربعين، من ١ / ١٠ / ١٩٧٣ إلى ٢٩ / ٥ / ١٩٧٤، الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية، ١٩٧٥، ص١٢٨.

الإسلامية من الرعاية والتسامح يضمرون لها الخصومة والكيد، وينتهزون كل فرصة للخروج عليها، وكانوا يلقون العون دائمًا من زملائهم النصارى المعاهدين من رعايا الحكومة الإسلامية.[٣٦]

وأخيرًا يستغل عزيز أباظة شخصية عبد الله ويجعله يتآمر مع الوليد رسول المعز؛ كي يبيِّن عن الخطر الكبير الذي يهدد الأندلس وقتذاك، المتمثل في خطر الفاطميين.[٣٧] وبذلك استطاع الكاتب أن يوضِّح لنا وبجلاء — من خلال شخصية عبد الله — بعض الأخطار الداخلية والخارجية على الأندلس أثناء خلافة الناصر.

أمَّا من حيث شخصيات الجواري، المتمثلة في منى وتغريد وشفق، فنجد عزيز أباظة قد زجَّ بهن — رغم خلو التاريخ من أسمائهن — كي يضع بذرة جديدة من بذور التفكك والضعف الأندلسي في عهد الناصر، المتمثلة في إقحام الجواري في شئون الدولة والأسرة الحاكمة، وصلت إلى حدِّ تدبير المؤامرات لدكِّ حصون الدولة. هذا فضلًا عن تبنِّي الناصر لشفق وحبِّه لمُنى، ثمَّ حب الحَكَم لشفق وطلبه الزواج منها، والذي خلق منه عزيز أباظة صراعًا جديدًا في نهاية المسرحية بين الحب والواجب عند الحَكَم. وفي ذلك يقول ابن خلدون: «عهِد الناصر بالمناصب الكبيرة إلى رجال وضيعي المنبت من الصقالبة[٣٨] والموالي المعتقين أو الأرقاء، وهم رجال لا إرادة لهم يُوجِّههم كيفما شاء، وكان يثق بالصقالبة بنوع خاص ويُولِّيهم من السلطان والنفوذ ما لا يوليه سواهم.»[٣٩]

---

[٣٦] «تراجم إسلامية»، ص١٧٠، وانظر كذلك: ابن خلدون، السابق، «أخبار الناصر مع الثوار»، ص٣٠٣-٣٠٤.

[٣٧] وعن هذا الخطر ومحاربة الناصر له، انظر: «تاريخ المسلمين وآثارهم في الأندلس»، ص٢٨٦–٢٨٨.

[٣٨] «وقد كانت كلمة «الصقالبة» تُطلق في الأندلس على الأسرى والخصيان من الأجناس الصقلبية «السلافية»، ثمَّ غدت تُطلق بمضي الزمن على جميع الأجانب الذين يحكمون في البطانة وفي القصر.» محمد عبد الله عنان، «دولة الإسلام»، السابق، ص١٠٥-١٠٦. وللمزيد عن الصقالبة، انظر: د. أحمد مختار العبادي، «الإسلام في أرض الأندلس»، مجلة «عالم الفكر»، عدد ٢، مجلد ١٠، يوليو-أغسطس-سبتمبر ١٩٧٩، ص٣٧٥–٣٨٠.

[٣٩] ابن خلدون، السابق، ص١٣٨.

ومن الجدير بالذكر أن المسرحية تنتهي ببعض الأمل متمثِّلًا في نصيحة الناصر لابنه الحَكَم على مواصلة الكفاح وصدِّ العدوان عن البلاد. وينجح في ذلك بعد أن يفيق الحَكَم من صدمته العاطفية بسبب موت شفق. ولكن عزيز أباظة — ببراعة فنية — يترك منى تهرب من الأندلس كي يقول للقارئ إن هذا الأمل في النهوض بالأندلس يقابله استمرار في المؤامرات لدكِّ حصون الأندلس، متمثِّل في هروب رأس الأفعى منى، ولكي تكون رمزًا على استمرار بقاء الصراع العنصري في الأندلس إيذانًا بسقوطه. ولعلَّ في ذلك بعض الرد على هجوم الدكتور محمد مندور للمسرحية، عندما قال عنها:

> ومسرحية الناصر بعد ذلك تصوِّر حياة ملوك المسلمين حتى كبارهم؛ كالناصر والحكم، في أقبح صورة، فهُمْ قوم شهوانيون أقرب إلى الحيوانات منهم إلى البشر المهذَّبين، صغار العقول، طاغية شهواتهم، عبيد الملذات. وفي أخطر المواقف، نرى أمراءهم لا يحسُّون بهذه الخطورة التي لا تصرفهم عن العبث ومغازلة الجواري، بل ومحاولة إغراء جاريات أبيهم وانتزاعهن من بين أحضانه، حتى لكأن قصورهم قد استحالت إلى مواخير. وعلى العكس من ذلك، نرى أعداءهم الموتورين، حتى الجواري منهم، شخصيات إيجابية فعَّالة مسيطرة على نفسها، قوية الإرادة، واسعة الحيلة، عميقة الدهاء، على نحو ما نشاهد في شخصية «منى» بنوع خاص؛ تلك الشخصية التي صوَّرها المؤلف جبَّارة وفيَّة لوطنها ولذويها، مسيطرة على الأحداث ومُسيِّرة لها؛ حتى لنُحِس بأن شخصيتها أقوى من شخصية الأمراء، بل ومن شخصية الخليفة نفسه.[٤٠]

ولعل زمن كتابة المسرحية، وهو عام ١٩٤٩؛ أي بعد عام واحد من مأساة فسلطين، أغرى الأستاذ أحمد حسن الزيات لعقد الصلة بين تاريخ كتابة المسرحية وبين مأساة فلسطين، فقال: «[إن عزيز أباظة رأى] أن العرب ما زالوا يمضغون الفخر بالمجد الذاهب والسلطان المضاع، حتى عاد الفخر تمطُّقًا من غير مذاق، وتجشُّؤًا من غير شبع، ولم يحاولوا الانتفاع بالحوادث والاتِّعاظ بالعبر حتى تجددت مأساة الأندلس في فلسطين،

[٤٠] د. محمد مندور، «محاضرات عن مسرحيات عزيز أباظة»، المطبعة الكمالية، ١٩٥٨، ص٤٩–٥٠.

وأُخرِج العرب من ديارهم هذه اليوم كما أُخرِجوا من ديارهم تلك بالأمس. والأسباب في المأساتين متحدة، والنتائج في الجلاءين متفقة.»[٤١]

وحقيقة الأمر أن هذا القول — من وجهة نظرنا — يُعدُّ إجحافًا لرموز المسرحية المتعددة؛ فمأساة فلسطين من الممكن أن يُرمز لها في المسرحية بشخصية عبد الله بن الناصر، الذي اقتُطِع من جسد الأسرة الحاكمة كما اقتُطِعت فلسطين من الأسرة العربية، ومن الممكن أن يُرمز لها أيضًا بشخصية الجارية منى؛ فهروبها في المسرحية كان للدلالة على استمرار وجود الخطر الخارجي على الأندلس. فشخصية منى بذلك تُعدُّ رمزًا على اليهود وسياستهم الاستعمارية لأجزاء أخرى من الوطن العربي في المستقبل بعد احتلالهم لفلسطين. ومن الممكن أيضًا أن يُرمز للمأساة بالعدو الرابض على حدود الأندلس — في نهاية المسرحية — وهو رمزٌ على استمرار الخطر الخارجي، والرابض على حدود الوطن العربي، المتمثِّل في اليهود. ومعنى هذا أن مأساة فلسطين في المسرحية تُعدُّ رمزًا من رموزها الكثيرة، ولا تُعدُّ معادلًا موضوعيًّا للمسرحية بأكملها، كما قال الأستاذ أحمد حسن الزيَّات.

وبذلك استطاع عزيز أباظة أن يوضِّح بجلاء بداية النهاية للحُكْم العربي في الأندلس من خلال هذه المسرحية؛ فقد بدأها بإظهار التفوق العربي في شتى المجالات، ثمَّ أنهاها ببداية زوال هذا التقدم. ولقد نجح في توظيف الأحداث التاريخية، كما نجح أيضًا في توظيف شخصياتها للدلالة على نهاية شروق الأندلس، والإيذان بغروبها؛ كي تكون درسًا تعليميًّا للأمة العربية ولباقي الأمم.

(٢) مسرحية «غروب الأندلس» لعزيز أباظة

يعود عزيز أباظة لإتمام مسرحيته السابقة «الناصر» بمسرحية أخرى هي «غروب الأندلس»، التي كتبها عام ١٩٥٢، فبعد أن وضع بذور التفكك والضعف والانحلال العربي في مسرحية «الناصر»، جاء إلى «غروب الأندلس» كي يجني ثمارها المتمثلة في نهاية دولة الإسلام في الأندلس بتاريخها العريق، الذي امتدَّ بنحو ثمانية قرون. ومن الملاحظ أن المسرحيتين متكاملتان تاريخيًّا؛ حيث تمثِّل الأولى «الناصر» أمراض الحكم والدولة، والثانية «غروب الأندلس» تمثِّل نهاية الحكم وموت الدولة.

[٤١] أحمد حسن الزيات، مقدمة مسرحية «الناصر» لعزيز أباظة، ص: د–هـ.

وتتكون المسرحية من خمسة فصول؛ ففي الفصل الأول تدور الأحداث في قصر الحمراء بغرناطة، ومن البداية يطالعنا الكاتب إلى ما آلتْ إليه الأندلس من تفرُّق وتفكك وتمزُّق شمل جميع أرجائها. وفي ذلك تقول بثينة؛ وهي متبنَّاة عائشة زوجة السلطان:

أرى الأرزاء مُسرعَة خُطاها ونحن إزاءَها نمشي الهُويْنا
إذا لم نُسبِق الأحداث وثبًا تصلِّينا لظاها فاكتوينا
أعان الله مولاتي وأضفى رعايته ورحمته علينا[٤٢]

ثمَّ نعلم من بثينة أيضًا أن زوجة السلطان «الثريا» — وهي الزوجة الثانية بعد عائشة، ومن أصل إسباني — تدبِّر المؤامرات ضدَّ عائشة وولدها «عبد الله».[٤٣] وتستمر الأحداث فتكشف لنا عن العداء القديم والمستحكم بين السلطان علي أبو الحسن «الغالب بالله»، وأخيه محمد بن سعد المعروف بـ «الزغل» حول الحكم وولاية العهد،[٤٤] ثمَّ نجد «موسى بن أبي الغسان» — وهو من أبطال الأندلس الثائرين — يخبر الزغل بفساد أخيه السلطان وبطانته، وعدم سماعه لصوت الحق:

موسى:

أدركْ أخاكَ الملك واشحذْ عزمه واردُد لهمَّته المضاء العازبا؟
أحكِمْ بطانته الغواة فإنَّهم مدُّوا عليه من الضلال غياهبا
ساموه أن يرد الهوان مواردًا فانساق والبَغْي الوَبِيء مَسَاربا

الزغل:

هذي البطانة كنت قيِّمها ...

[٤٢] عزيز أباظة، مسرحية «غروب الأندلس»، مطبعة مصر، ١٩٥٢، ص١.
[٤٣] انظر: المسرحية، ص٢–٩.
[٤٤] انظر: المسرحية، ص٣–١١.

موسى:

... ... لـــقـــد سـدَّدتـه فـازورَّ عـنـي جـانـبًـا
إن أنت صاحبتَ الملوك فلا تكن للحقِّ والمُثُلِ الرفيعة صاحبًا
فإذا نصحت بغير ما احتشدوا له نسخوا مناقبك الوضاء مثالبا[٤٥]

ثمَّ يخبره أيضًا بالخطر الخارجي المتمثل في «فرديناند»؛ ملك قشتالة وأراجون، وزوجته إيزابيلا،[٤٦] وتصل الأحداث إلى صراع الزوجات؛ فعائشة تسعى لولاية العهد لابنها، وكذلك تسعى الثريا التي تفوز به. ويعلن السلطان ذلك العهد لابن الثريا «يحيى»،[٤٧] فتقوم لذلك ثورة في البلاد يتزعَّمها موسى بن أبي الغسَّان وآل سراج، وذلك لعدم موافقة الشعب على يحيى. ويظنُّ السلطان أن هذه الثورة بإيعازٍ من عائشة زوجته والزغل أخيه؛ فعائشة حاقدة عليه بسبب توليته العهد ليحيى، والزغل طامع في الحكم؛ لذلك يأمر بسجنهما.[٤٨]

ومع القسم الثاني للفصل الأول، نجد بعض المحاولات للعفو عن عائشة والزغل، فمثلًا نجد بثينة تمثل الحب والغرام على يحيي بعد أن كانت تتمنع عنه باستمرار، شريطة أن يساعد عائشة والزغل في الخروج من سجنهما،[٤٩] ويقوم «علي العطار» — قائد الجيوش — بمحاولة أخرى مع السلطان الذي يوافق على العفو عنهم، شريطة أن يعترفا بولاية العهد ليحيي، ومن ثمَّ يأمر الوزيرَ «أبا القاسم» بإطلاق سراحهما، ولكن الوزير يخبره بأنه أطلق سراحهما بالفعل بأمرٍ من وليِّ العهد يحيى، ثمَّ يدخل أمين القصر ليعلن أن عائشة والزغل قد انضمَّا إلى «حامد بن سراج» — والي آش — لتجميع الثوَّار حولهم؛ للوقوف أمام السلطان وولي عهده يحيى.[٥٠]

---

[٤٥] المسرحية، ص٥-٦.
[٤٦] انظر: المسرحية، ص٧.
[٤٧] انظر: المسرحية، ص١٤.
[٤٨] انظر: المسرحية، ص١٥-١٦.
[٤٩] انظر: المسرحية، ص٢٠-٢٣.
[٥٠] انظر: المسرحية، ص٢٥-٣٦.

ويأتي الفصل الثاني، فيبدأ الثوَّار في آش في تدبير خطتهم لخلع السلطان. وهنا يأتي علي العطار كي يعلن أن السلطان اعتزل الحكم في غرناطة وغادرها إلى «مالقة»، كما قام بعزل ابنه يحيى من ولاية العهد أيضًا، وقد ترك الأمر للشعب كي يقرِّر مصيره. وهنا يختار الشعب عبد الله بن عائشة حاكمًا عليه؛ فيثور الزغل لهذا الاختيار مهدِّدًا بالانضمام إلى أخيه المعزول.

الزغل (في تحدٍّ):

... ... سيرقى منبري وسريري
إن خالبوه فأخرجوه فإنه ضيفي هناك وسيدي وأميري
إني لسابقه لها فمعدُّها للقائه كالفاتح المنصور

(في نبرة تهديد):

لا تأمنوا الأيَّام إن هي أقبلت فصدورها موصولة بظهور

(يخرج الزغل غير مسلم فتستوقفه عائشة.)

عائشة:

ماذا عناك أخي؟ أتغضب أن وقى الله البلاد الفتنة الشعواء
هل كنت تبغي أن تؤجَّ عداوة مشبوبة أو أن تموج دِماء
الله كرَّمها فوجَّه جيشها والثائرين الوجهة الغرَّاء
قل للأمير أخيك لا يجنح إلى كيدٍ ولا يتعجَّل الأرزاء
وليرضَ حُكم الشعب فهو مشيئةٌ لله شعشعها سنًا وسناء
الله إن أخذ القرى بفُسُوقها عصَف الخلافُ بها فكان قضاء[٥١]

[٥١] المسرحية، ص٤٩-٥٠.

ويأتي الفصل الثالث، ويتحدث فيه فرديناند وزوجته إيزابيلا وبعض أعوانهما عن مجد العرب وما آل إليه من ضعفٍ وانحلال، ونجدهم يفتخرون بنصرهم الجديد على غرناطة، وأَسْرهم لعبد الله بن عائشة سلطانِها، ويقوم بالحكم بدلًا منه عمُّه الزغل بتكليف من رجال غرناطة، الذين يوفدون وفدًا منهم إلى فرديناند وإيزابيلا كي يفتدي السلطان الأسير، ولكن السلطان الأسير ينقم على الوفد؛ لأنهم ولُّوا عمَّه الحكم، كذلك يرفض محاولتهم لافتدائه، ثمَّ يتوعَّدهم بجيش ضخم من قِبَل أعوانه قائلًا لهم:

سطوتم بمُلكي ثمَّ جئتم بغاصبٍ فولَّيتموه فهو فيكم مؤمَّرُ
خلعتم ولائي بعد عهدٍ وبيعةٍ وقد كان حوبًا أن تخونوا وتغدروا
فلا تجمعوا الشرَّين ختلًا وحيلةً عليَّ، وعودوا فاتَّقوا الله واحذروا
وربَّ غدٍ تنهلُّ في صُبحه المنى يواكبها الفتح الأغرُّ المؤزَّر[٥٢]

وفي الفصل الرابع تنتقل المسرحية بأحداثها وشخوصها إلى مصر؛ حيث نرى قنصوه الغوري وأزبك يتحدَّثان عن سوء الأحوال في البلاد العربية بصفة عامة، وفي مصر بصفة خاصة، فيأتي هذا الحوار بينهما:

أزبك:

... ... أخي كم أنبتتْ مصر الفحولا
ولكنَّا تواكلنا فهُنَّا كما ركب الصَّدا السيفَ الصَّقِيلا

(ثمَّ يقول مفاخرًا):

إذا أهل السياسة ضلَّلوها فوعيُ الشعبِ يهديها السبيلا

[٥٢] المسرحية، ص٧١-٧٢.

الغوري:

أجل سقمت سياستنا، فبتْنَا نخاصم دولة ونهيج أخرى
وتسأل فيم هذا الجهل منَّا فلا تُلفي له سندًا وعُذرًا
فأصبحنا وقد حُشِدت علينا عداواتٌ تلجُّ بنا وتَشْرَى
وليس بآمنٍ من بات تطوي لـه جـيـرانـه غِـلًّا وشـرًّا

أزبك (في استهزاء):

أتشكو لي؟ ... ...

الغوري:

... ... ألست أمير جيش الـ ـــبـــلاد؟ ... ...

أزبك (في مثل نغمته):

... ألست أنت وزير مِصْرا؟
وهل مولاي قايتباي يُصغي إليَّ وإن ظللت أقول شهرا؟

الغوري:

ولمْ لا؟ ... ...

أزبك:

... ... فالسياسة شأن غيري فأنت بنُصحه أولى وأحرَى

الغوري:

لقد ناصحتُ حتى بُحَّ صوتي وحتى ضاق بي عطنًا وصدرًا
ولا يرضي الملوك النصح إلا من الأذناب طُغيانًا وكِبرًا[٥٣]

ووسط هذه النفسية المحطَّمة لرجال الحكم في مصر، تأتي عائشة إلى سلطانها الأشرف قايتباي تطلب منه المساعدة في فكِّ أَسْر ابنها، وإبعاد خطر فرديناند وإيزابيلا عن غرناطة. وبعد جدلٍ عقيمٍ، يوافق قايتباي على المساعدة، فيتدخل الغوري في الحديث مقدِّمًا حلًّا دبلوماسيًّا بعيدًا عن الحرب وويلاتها، يتمثل في إرسال بعض القساوسة إلى البابا كي يتدخل بدوره الديني؛ كي يقنع فرديناند وإيزابيلا بالرحيل عن غرناطة، والكفِّ عن اضطهاد المسلمين بها، وإلا ستُعامل مصر المسيحيين بها بنفس المعاملة، فيوافق قايتباي على ذلك، ولكن تحدث مفاجأة في نفس المشهد؛ حيث يحضر محمد بن سراج من غرناطة كي يخبر عائشة بما كان من ابنها معهم حين ذهبوا لافتدائه، وأنه عاد إلى ملكه بعد أن انحاز إلى عدوِّ الإسلام فرديناند، فغزا معه غرناطة بعد أن تحالف معه وأقر بالطاعة والجزية له.[٥٤]

وفي الفصل الخامس تنتقل الأحداث إلى غرناطة مرة أخرى، ونجد الصراع يتصاعد ويشتد بين الخيانة والوفاء، بين المتحمسين لوطنهم ودينهم أمثال: محمد بن سراج والزغل وعلي العطَّار وموسى بن أبي الغسَّان، وبين المتخاذلين الذين يفضِّلون الخيانة من أجل السلامة أمثال: السلطان عبد الله والوزير أبو القاسم وشيخ القضاة.

وتبدأ أحداث هذا الفصل الأخير بمشهد يجمع بين بثينة ومحمد بن سراج، وتخبره بثينة بأنها لا تصلح للحب أو الزواج منه؛ فقد ضحَّت بأغلى ما تملك للأمير يحيى كي يخرجه هو وعائشة والزغل من السجن، لأنهما أمل الأندلس. وبعد حوار طويل تمثَّل فيه الصراع بين الحب والواجب، توافق بثينة على الزواج منه شريطة خلاص الأندلس من أعدائها. وتتوالى الأحداث، ويعرض السلطان والوزير وشيخ القضاة على عائشة التحالف والخضوع لفرديناند. وفي هذا المشهد يأتي الحبر كارلو — وزير فرديناند —

---

[٥٣] المسرحية، ص٧٦.

[٥٤] انظر: المسرحية، ص٧٩–٨٦.

ويخبر السلطان بانتصار فرديناند على مالقة؛ آخر معاقل عمه الزغل، ثمَّ يعطيه رسالة فرديناند، الذي يطلب فيها الخضوع وتسليم غرناطة قبل الغروب. وبعد حوار عقيم بين السلطان وعائشة والوزير وعلي العطار حول الجهاد أو التسليم، يأمر السلطان بتسليم غرناطة في الوقت المحدد. وهنا يخرج الثائر علي العطَّار في محاولة غير مجدية للوقوف أمام العدو، وتنتهي المسرحية بقول عائشة — في صرخة وألم — لابنها الباكي:

تذكرُ الله باكيًا؟ هل يردُّ الدَّ مْعُ مجدًا ثَوَى وعارًا أقاما
هدَّني فوق خَطْبِنا أنَّك ابني يا لأمٍّ تُسقى العذاب تُؤَاما
لم تَصُن كالرجال مُلكًا فأمسَى رُكنُه اندكَّ فابْكِه كالأيَامَى[٥٥]

ومما سبق آن لنا أن نبيِّن عن كيفية توظيف عزيز أباظة لشخصيات وأحداث المسرحيات التاريخية والتراثية:

أولًا: بالنسبة لشخصية «الثريا» — الزوجة الثانية للسلطان — ومحاولتها الناجحة لأخذ ولاية العهد لابنها يحيى، وما ترتب على ذلك من قيام ثورة في البلاد، والتي ظنَّها السلطان من تدبير زوجته عائشة وأخيه الزغل؛ لذلك قام بسجنهما، ثمَّ فرارهما من السجن بمساعدة الأمير يحيى الذي قبض الثمن من عفَّة وكرامة بثينة. سنجد أن التاريخ يؤكِّد معظم هذه الأحداث — مع بعض مخالفات قام بها الكاتب — متمثِّلة في أن سجن عائشة والزغل كان بإيعازٍ من الثريا، وأن فرارهما كان بمساعدة آل سراج،[٥٦] لا بمساعدة يحيى كما جاء في المسرحية. ومن الملاحظ أن عزيز أباظة نجح في استغلال هذا الجزء التاريخي؛ كي يبرهن على فساد رأي الحاكم، وإظهار روح التنافس بين الزوجات على تأمين مستقبل أولادهن. ولعل الكاتب أراد أن يشير إلى أن فساد الحكَّام في الأندلس كان من أسبابه زواجهم بالإسبانيات.[٥٧] وهذا ما حدث للسلطان بعد زواجه من الثريا. وكان النجاح في التوظيف — في هذا الجزء — إقحام

[٥٥] المسرحية، ص١١٧.

[٥٦] انظر: محمد عبد الله عنان، «نهاية الأندلس وتاريخ العرب المتنصرين»، مطبعة التأليف والترجمة والنشر، ط٣، ١٩٦٦، ص١٩٩-٢٠٠.

[٥٧] وللمزيد عن زواج المسلمين بالإسبانيات، انظر: هامش ٢، ص٦٥ من البحث.

شخصية بثينة كي تقوم بدورها البطولي في إنقاذ أمل الأندلس من السجن، وكذلك إظهار يحيى — ولي العهد — بالشهواني، والمُضحِّي بمركزه ومكانته؛ للدلالة على فساد الحكَّام.

ومن الملاحظ أن الكاتب لم يستغل التاريخ في واقعة هروب عائشة وأتباعها من السجن. ولو كان فعل لأعطى فرصة عظيمة لإظهار الشعب الأندلسي بصورة أفضل في المسرحية؛ فالتاريخ يقول: إن الشعب ثار على السلطان بعد أن أعطى ولاية العهد ليحيى، وقيامه بسجن عائشة وأتباعها من أجل التعصب القبلي والتفرقة العنصرية، لا من أجل الكفاءة بين ابن عائشة وابن الثريا — كما جاء في المسرحية — لأن الشعب كان يفضِّل ترشيح سليل بيت الملك على ابن الجارية النصرانية.[٥٨]

ثانيًا: بالنسبة للعداء المستحكم بين السلطان علي أبي الحسن «الغالب بالله» وأخيه محمد بن سعد «الزغل»، نجد الكاتب لم يوفَّق في توظيف هذا العداء. ولعل هناك سببًا في ذلك — سنحاول أن نبيِّنه — فعزيز أباظة لم يكشف لنا عن هذا العداء صراحةً منذ بداية المسرحية، بل جعل القارئ يستشفه من الأحداث والأقوال والميول الشخصية، فالتاريخ يخبرنا بهذا العداء منذ تولِّي الغالب بالله الحكم وخروج الزغل عليه ومحاربته، بمساعدة ملك قشتالة «هنري الرابع»، ودارت بين الأخوين معارك كثيرة، ولم يحسم بينهما السيف، فجنحا إلى الروية وآثرا الصلح والتهادن.[٥٩] ورغم هذا العداء، نجد عزيز أباظة يأتي بعائشة في بداية المسرحية كي تخبر الزغل بفساد أخيه وحاشيته؛ حتى تُثير غضبه على السلطان رغم علمها مسبقًا بما بينهما من عداء. وإذا اعتبرنا هذا تدبيرًا من قِبَل الكاتب — عزيز أباظة — كي تُقصي عائشة السلطان من على العرش؛ لتفسح المجال لابنها، سنجد في هذا تخبُّطًا واضحًا؛ لأن الزغل إذا أقصى أخاه من على العرش سيفوز هو بالعرش لا ابن عائشة. ولعل في ذلك يكمن السبب — كما ذكرنا — أو الغرض من وراء هذا التخبُّط المتمثل في إظهار رجال الدولة في المسرحية بالطمع والحقد والتخبط في الآراء والتفكير. وقد استغلَّ الكاتب هذا الفساد وأظهره في شخصية السلطان الغالب بالله منذ بداية المسرحية؛ فقد جاء عنه في التاريخ أنه «ركن إلى الدعة، وأطلق العنان لأهوائه وملاذِّه، وبذر حوله بذور

[٥٨] راجع: «نهاية الأندلس»، السابق، ص٢٠٠.

[٥٩] راجع: «السابق»، ص١٩٣-١٩٤.

السخط والغضب بما ارتكبه في حق الأكابر والقادة من صنوف العسف والشدة، وما أساء به إلى شئون الدولة والرعية، وما أثقل به كاهلهم من صنوف المغارم، ما أغرق فيه من ضروب اللهو والعبث.»[٦٠]

ثالثًا: أمَّا بالنسبة لحادثة قيام الثورة في غرناطة واعتزال الغالب بالله الحُكْم هو وابنه يحيى — في الفصل الثاني — واختيار الشعب لابن عائشة حاكمًا عليهم، وثورة الزغل على هذا الاختيار، فسنجد الكاتب قد استخدم هذا الجزء التاريخي كما جاء تراثيًّا، ولكن بتغيير طفيف يتمثل في غضب الزغل؛ حيث يقول لنا التاريخ: إن الزغل في هذا الوقت كان حاكمًا على مالقة، وكان يدافع عنها ضدَّ جيش ملك قشتالة. وبعد اعتزال الغالب بالله الحُكْم، ذهب إلى أخيه الزغل في مالقة.[٦١] ومن المرجَّح أن هذا التغيير قام به عزيز أباظة كي يبرز نواحي التفكك والأطماع في الأندلس متمثلةً في عنصر الأُخوَّة بين الزغل والغالب بالله. هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى كي يسدل الستار على شخصيتين؛ هما: الغالب بالله وابنه يحيي؛ ليُفسح المجال لسقوط الأندلس على يد ابنه الثاني عبد الله.

رابعًا: أمَّا بالنسبة لطلب عائشة المساعدة من مصر لفكِّ أسر ابنها، وإبعاد خطر وتهديد فرديناند وإيزابيلا للأندلس، وكذلك محاولة المساعدة من قبل قايتباي عسكريًّا ثمَّ دبلوماسيًّا، نجد عزيز أباظة قد خالف التاريخ في أكثر من موضع. فمثلًا جعل عائشة تذهب إلى مصر لطلب المساعدة، وطلب المساعدة كان محددًا بفكِّ أسر ابنها، ثمَّ إبعاد الخطر الخارجي عن الأندلس، المتمثل في فرديناند وزوجته، والتاريخ يقول لنا: إن هذا الزيارة قام بها وفدٌ من قبل الزغل لا إلى مصر وحدها، بل إلى القسطنطينية وملوك أفريقيا أيضًا؛ للاستعانة بهم لصدِّ العدوان الخارجي فقط عام ٨٩٢هـ. وكان إطلاق سراح السلطان الأسير — ابن عائشة — من قبل فرديناند وزوجته عام ٨٩٠هـ.[٦٢]

ومن الملاحظ أن إقحام مصر في المسرحية — في الفصل الرابع — كان بغرض عرض صورتها الضعيفة هي وباقي البلاد العربية في ذلك الوقت؛ لتكون رمزًا على

---

[٦٠] السابق، ص١٩٥.

[٦١] راجع: السابق، ص٢٠٢.

[٦٢] راجع: السابق، ص٢٠٥–٢١٧، وكذلك فيليب خوري، «تاريخ العرب»، المجلد الثاني، ترجمة: الدكتور محمد مبروك نافع، مطبعة العالم العربي، ط٢، ١٩٤٩، ص٧١٧.

بداية سقوط الأندلس، على اعتبار أن مصر هي الأب الروحي والقوة الضاربة لصدِّ أي عدوان على البلاد العربية. ولقد نجح الكاتب في إظهار ذلك؛ لأن التاريخ يقول لنا: على الرغم من العداء المستحكم بين قايتباي وبايزيد — سلطان الترك — في ذلك الوقت، إلا أنه وضع خطة دبلوماسية لإنقاذ الأندلس، وذلك بتوجيه سفارة إلى البابا وملوك النصرانية يعاتبهم فيها على ما ينزل بالمسلمين في غرناطة من اعتداءات، في الوقت الذي يتمتع فيه النصارى بكل الحريات في مصر وبيت المقدس، ويهدد بسياسة التنكيل والقصاص لهم إذا ما توقف الاعتداء على المسلمين في الأندلس.[٦٣]

خامسًا: أمَّا بالنسبة للفترة الأخيرة من احتضار غرناطة وسقوط الأندلس؛ فنجد الكاتب قد عمد إلى إنهائها بصورة سريعة دون أن يجعل للقارئ أي فرصة للتأمل والتدبُّر، والغرض من ذلك — من وجهة نظرنا — راجع إلى إنهاء المسرحية بإلقاء التبعية على كاهل السلطان عبد الله وحده؛ فقد صوَّر الكاتب مظاهر التسليم وما قبلها من جدلٍ عقيمٍ بصورة لا تليق أبدًا بسقوط آخر معقل من معاقل الأندلس، فقد جاء في التاريخ أن غرناطة أبت أن تستسلم إلا على أشلاء أبنائها. وبالفعل حدثت بطولات ومظاهر فداء عظيمة طوال فترة حصارها التي استمرَّت سبعة أشهر، وكان السلطان يقود الحرس الملكي في قتال مرير. وبسبب الحصار وقلة الرجال وروح اليأس التي تفشَّت في المحاصرين، دعا السلطان كبار الجند والفقهاء والأعيان ليشرح لهم الموقف، فأجمعوا على الاستسلام.[٦٤] ولكن عزيز أباظة أراد أن يُصوِّر قرار التسليم — في المسرحية — بأنه قرارٌ فرديٌّ من قبل السلطان؛ كي يجعله صورة نهائية للحكام العرب في الأندلس من جهة، ومن جهة أخرى نتيجة حتمية لبذور التفكك والانحلال لرجال الحُكْم، كما وضعها في مسرحيته السابقة «الناصر».

سادسًا: أمَّا من حيث التوظيف لبعض الشخصيات التاريخية، فنجد الكاتب يبقي على شخصية الزغل حتى نهاية المسرحية، مصوِّرًا إيَّاه بالقوة في نهايتها، على عكس صورته في بدايتها ومنتصفها، المتمثِّلة في الخداع والمَكْر من أجل الحُصُول على الحُكْم.

---

[٦٣] راجع: «نهاية الأندلس»، السابق، ص٢١٨–٢٢٢.

[٦٤] راجع: السابق، ص٢٣٧–٢٤٠، وكذلك «نفح الطيب»، الجزء الثاني، ص٦١٥.

وعن شروط التسليم وما صاحب خروج العرب من الأندلس من مآسٍ ومراثٍ عديدة، انظر: «نهاية الأندلس»، السابق، ص٢٤٥–٢٧٠.

وهذا التناقض في شخصية الزغل، وبالأخصِّ صورته في نهاية المسرحية، راجع — كما ذكرنا — إلى إلقاء التبعية على كاهل السلطان عبد الله وحده، رغم أن في التاريخ واقعة هامة — تخصُّ شخصية الزغل — كانت تخدم غرض الكاتب دون الوقوع في هذا التناقض، وهي نهاية الزغل عندما رأى قواعد الأندلس تتساقط الواحدة بعد الأخرى، فاتجه إلى فرديناند يعرض عليه الطاعة والولاء، فيوافق فرديناند ويعقد معه معاهدة سرية؛ تلك المعاهدة التي تعود على الزغل بالمنح والامتيازات الخاصة له ولأبنائه، بشرط تسليم ما تحت يده من معاقل الأندلس. وبالفعل يتم ذلك، ويذهب الزغل بأسرته إلى المغرب ليقضي فيها بقية حياته. وفي تفسير هذه الخيانة تقول بعض الروايات إنها خيانة مقصودة؛ كي ينتقم الزغل من ابن أخيه سلطان غرناطة، والتي ستصبح — بعد تنازل الزغل عمَّا تحت يده — وحيدة تحت رحمة النصارى.[٦٥] ومن الملاحظ أنَّ في قصة الخيانة وتفسيرها ما يخدم غرض الكاتب — كما بيَّنَّا — لأنه اعتمد في المسرحية على مصادر ومراجع بها هذه القصة.[٦٦]

أمَّا شخصية «موسى بن أبي الغسَّان»، فقد وظَّفها عزيز أباظة بصورة فنية مقبولة؛ حيث كانت لها مواقف عديدة مُشرقة في المسرحية، فموسى هو الذي أخبر الزغل بفساد أخيه السلطان وحاشيته، ثمَّ يطلب منه إسداء النُّصح للسلطان، وهو الذي يقود ثورة البلاد ضدَّ السلطان عندما عهد بالولاية ليحيى، وهو كان ضمن الوفد الغرناطي الذي ذهب لفرديناند لافتداء السلطان الأسير، وهو الذي يدافع مع الزغل عن مالقة قبل سقوطها، وهو الذي ينصح السلطان في نهاية المسرحية بعدم التسليم.[٦٧] وتوظيف هذه الشخصية كان مقبولًا؛ لأن الكاتب أراد أن يرمز بها للشعب الغرناطي؛ آخر معاقل الأندلس. وإذا نظرنا لأعمال هذه الشخصية وجدناها أعمالًا عظيمة، ولكنها في نفس الوقت عقيمة لا فائدة منها، فنصيحة موسى للزغل لم تأتِ بأي نتيجة، واستمر السلطان في لَهْوه، واستمرَّت حاشيته في مجاراته لما يفعل. وقيادة موسى للثورة على ولاية العهد

[٦٥] راجع: «نفح الطيب»، الجزء الثاني، ص٦١٣-٦١٤، وكذلك «نهاية الأندلس»، ص٢٢٧-٢٢٨، وكذلك «تاريخ العرب»، السابق، ص٧١٧.

[٦٦] انظر: مراجع المسرحية، ص١١٩، وبها «نفح الطيب» للمقري، و«نهاية الأندلس» و«تاريخ الأندلس» لمحمد عبد الله عنان.

[٦٧] انظر: المسرحية، ص٥–٧، ٦٣، ١٠٠، ١٠٤، ١٠٩.

ليحيي لم تثمر عن شيء، واعتلى يحيي العرش. وعندما ذهب موسى مع الوفد الغرناطي لافتداء السلطان الأسير، قابلهم السلطان بالتهديد والوعيد، وعندما دافع موسى مع الزغل عن مالقة، سقطت مالقة في أيدي الأعداء، وعندما نصح السلطان — في آخر المسرحية — بعدم تسليم غرناطة، نجد التسليم يتم في الموعد المحدد. معنى ذلك أن الكاتب أراد أن يقول لنا — من خلال شخصية موسى[٦٨] الرامزة للشعب الغرناطي — إن القضاء على الأندلس أمر حتمي لا مناص منه مهما فعل الشعب؛ فالانحلال والتفكك والصراع على السلطة هي أمراض الحكم الذي يجعل من موت دولة الأندلس ونهايتها أمرًا حتميًّا.

أمَّا شخصية الوزير «أبي القاسم»، فلم يُجرِ عليها الكاتب أي تغيير في ملامحها التاريخية؛ لأن صفاتها التاريخية فيها كل ما كان يريده الكاتب، فالتاريخ يخبرنا أن الوزير أبا القاسم كان من أسرة نصرانية — في الأصل — وقد أسلمت، ثمَّ عاد بعض أفرادها إلى النصرانية مرة أخرى بعد سقوط غرناطة. وكان سياسيًّا عمليًّا يؤمن إيمانًا قويًّا بسياسة التسليم والخضوع للنصارى، وكان انتهازيًّا للفرص بأي ثمن.[٦٩] ومن الملاحظ أن هذه الصفات تتجلى بوضوح في المسرحية،[٧٠] فهي تخدم غرض الكاتب في إبراز نواحي الضعف لرجال الدولة أمثال هذا الوزير.

أمَّا شخصية بثينة فقد خلقها الكاتب — دون وجود تاريخي لها — كي يدخل ذلك الجو العاطفي بينها وبين محمد بن سراج، والذي يؤدي به إلى الصراع بين الحب والواجب.[٧١] هذا فضلًا عن تضحيتها الكبرى في سبيل الإفراج عن عائشة وأتباعها.

وأخيرًا نأتي إلى مقدمة الدكتور طه حسين للمسرحية، الذي قال عنها:

> ولكن الأحداث والوقائع نفسها ليست مقصورة على أهل غرناطة، وعسى أن تكون أشبه بالأحداث والوقائع التي شهدها المصريون في هذه الأيام القريبة

---

[٦٨] ومن الجدير بالذكر أن شخصية موسى شخصية تراثية، ولكن دورها البطولي لم يتجلَّ ولم يظهر في التاريخ إلا في صراع غرناطة الأخير وقت حصارها. وللمزيد عن دور موسى البطولي التاريخي قبيل تسليم غرناطة، انظر: «نهاية الأندلس»، السابق، ص٢٣٧–٢٤١.

[٦٩] راجع: «نهاية الأندلس»، السابق، ص١٩٢–٢٤٤.

[٧٠] انظر: المسرحية، ص٢٥، ٣٢، ٩٥، ١١١، ١١٥.

[٧١] انظر هذا الصراع في الحوار بين بثينة ومحمد في المسرحية، المشهد الثاني والثالث من الفصل الخامس، ص٨٨–٩٤.

لولا الخاتمة، فإنها تردنا إلى غرناطة ردًّا عنيفًا صريحًا لا لبس فيه. وأكاد أعتقد — وما أظنُّ الشاعر يُخطِّئني فيما أعتقد — أنه لم ينسَ نفسه ولا مواطنيه أثناء إنشائه لهذه القصة. ولعله ذكر مصر والمصريين وما وقع لهم في هذه الأعوام الأخيرة أكثر مما ذكر غرناطة وأهلها وما جرى عليهم من الأحداث. ولو مضى الشاعر في نسيان غرناطة وأهلها أكثر قليلًا مما مضى؛ لسمَّى أشخاصًا مصريين، ولصرَّح عن أحداث مصرية وخطوب عربية معاصرة، وعدَّد مكايد من الإنجليز وبني إسرائيل، ثمَّ لم يجد بعد ذلك مشقَّة أي مشقَّة في أن يُمضي القصة كما أراد ضميره أن تمضي، ولكنه شقَّ على نفسه، وعنف بخياله وخواطره، وردَّ قلمه إلى غرناطة بين حين وحين ردًّا فيه شيء من قسوة؛ لأنه كان يأبى أن يكتب إلا في مصر والمصريين.[٧٢]

ومن الملاحظ أن ما شجع د. طه حسين على هذا القول هو زمن كتابة المسرحية عام ١٩٥٢، وكذلك إهداء عزيز أباظة المسرحية للأمة المصرية.[٧٣] وبنظرة سطحية عابرة، على قول د. طه حسين، سنجده مدحًا في المسرحية، ولكن بنظرة نقدية متعمقة، سنجد نقدًا لاذعًا للمسرحية. وحقيقة الأمر أن قول د. طه حسين يجب أن تُبدَّل فيه كلمة «مصر» بكلمة «غرناطة»، والعكس صحيح. وبمعنى آخر، إن كل ما ذُكِر عن مصر والمصريين هو في حقيقة الأمر ذكر عن غرناطة وأهلها، وكل ما ذكر عن غرناطة وأهلها هو ذكر عن مصر والمصريين، وكأن د. طه حسين أراد أن يقول لعزيز أباظة: كان من الواجب عدم إقحام مصر ومشهدها في المسرحية كي تُرضي الثورة ورجالها.

وإذا عُدنا إلى إهداء عزيز أباظة وقوله إن كتابة المسرحية تمت على فترتين، قبل وبعد الثورة، فسنلاحظ أن مشهد مصر جاء في الفصل الرابع، وهو من أقل الفصول مساحة؛ أي في نهاية المسرحية؛ أي في الفترة التي تلت الثورة لا قبلها. والدليل على تهكُّم د. طه حسين بالكاتب قوله — فيما سبق: «ولعله [أي عزيز] ذكر مصر والمصريين

[٧٢] د. طه حسين، مقدمة مسرحية «غروب الأندلس»، ص: ط.

[٧٣] قال عزيز أباظة في إهدائه: «إليكِ — أيتها الأمة المصرية الكريمة — أُهدي هذه المسرحية؛ فلقد كان من مواتاة القدر أن أفرغ من كتابتها، إلا قدرًا ضئيلًا منها، ولمَّا يتأذَّن الله لفجرك الجديد أن تشرق أضواؤه، ولا لبعثك الجميل أن تنهلَّ آلاؤه. ولقد كان أغلب ظنِّي أنها لن يُهيَّأ لها أن تُنشر على الناس ممثلةً أمامها، أو مُتداوَلة بين أيديهم، ولكنني قدَّرت وقدَّر الله، وكان أمر الله قدرًا مقدورًا.»

وما وقع لهم في هذه الأعوام الأخيرة أكثر مما ذكر غرناطة وأهلها وما جرى عليهم من الأحداث.» وهذا عكس ما جاء في المسرحية وأحداثها.

وأخيرًا نجد عزيز أباظة قد نجح في توظيف التراث التاريخي، ولا سيَّما الأندلسي منه؛ كي يبرز أمراض وعيوب الحكَّام العرب في الأندلس، وذلك في مسرحيته الأولى «الناصر»، ثمَّ جني ثمار هذه الأمراض والعيوب في مسرحيته الثانية «غروب الأندلس»، المتمثلة في موت الدولة على أيدي هؤلاء الحكَّام.

ومن هنا استطاع الكاتب عزيز أباظة أن يوظِّف التاريخ؛ كي يكون التوظيف توظيفًا تعليميًّا تتعلم منه الأمم العربية؛ كي تتجنب أمراض وعيوب الحكم التي تؤدي إلى سقوط الدول.

الفصل الثالث

التوظيف الاجتماعي للتاريخ

مسرحية «العباسة» لعزيز أباظة

لنكبة البرامكة في التاريخ العربي شهرة واسعة، وقد حارت كتب التاريخ أمام هذه النكبة على يد هارون الرشيد، فراحت تعدد أسبابها وتحاول تفسيرها بشتى الطرق. أمَّا الأستاذ عزيز أباظة فقد حاول أيضًا أن يفسِّر هذه النكبة من خلال مسرحيته «العباسة»، وقد اعتمد على كتاب «مروج الذهب ومعادن الجوهر» للمسعودي، الذي قال عنها:

> قال الرشيد لجعفر بن يحيى: ويحك يا جعفر! ليس في الأرض طلعة أنا بها آنس، ولا إليها أميل، وأنا بها أشد استمتاعًا وأنسًا مني برؤيتك، وإن للعباسة أختي مني موقعًا ليس بدون ذلك. وقد نظرت في أمري معكما، فوجدتني لا أصبر عنك ولا عنها، ورأيتني ناقص الحظ والسرور منك يوم أكون معها، وكذلك حُكْمي في يوم كوني معك دونها. وقد رأيت شيئًا يجتمع لي به السرور ... قد زوَّجتكما تزويجًا تملك به مجالستها والنظر إليها والاجتماع بها في مجلس أنا معكما فيه، فزوَّجه الرشيد ... وأخذ عليه عهد الله ومواثيقه وغليظ أيمانه أن لا يخلو بها، ولا يجلس معها، ولا يظلَّه وإياها سقفُ بيتٍ إلا وأمير المؤمنين الرشيد ثالثهما ... [وبعد فترة تعلَّقت به العباسة، ولكنه كان يصدُّها دائمًا وفاءً لعهده مع الرشيد]، فلما استحكم اليأس عليها قصدت لأمه ... فاستجابت لها أم جعفر، ووعدتها إعمال الحيلة ... فأقبلت على جعفر يومًا فقالت له: يا بني، قد وصفت لي وصيفة في بعض القصور من تربية الملوك، قد بلغت في الأدب والمعرفة والظرف والحلاوة مع الجمال الرائع، والقد البارع،

والخصال المحمودة ما لم يُرَ مثله، وقد عزمت على اشترائها لك ... فاستقبل كلامها بالقبول ... فقالت له: أنا مُهْدِيتُها إليك ليلة كذا وكذا. وبعثت إلى العباسة فأعلمتها بذلك، فتأهَّبت وسارت إليها تلك الليلة، وانصرف جعفر من عند الرشيد وقد بقي في نفسه من الشراب فضلة لِمَا عزَم عليه، فدخل منزله وسأل عن الجارية فخبر بمكانها، فأُدخِلت على فتى سكران لم يكن بصورتها عالمًا، ولا على خلقها واقفًا، فقام إليها فواقعها، فلما قضى حاجته قالت له: كيف رأيت حيل بنات الملوك؟ قال: وأيُّ بنات الملوك تعنين؟ ... فقالت: أنا مولاتك العباسة بنت المهدي ... وانصرفتْ مُشْتَمِلة منه على حمْل، ثمَّ ولدت غلامًا ... فلما خافت ظهور الخبر وانتشاره وجهت الصبي ... إلى مكة ... [وذات يوم جاءت زبيدة إلى الرشيد] فخبرته وقصت عليه قصة العباسة مع جعفر ... فقال لها: هل لك على ذلك من دليل وشاهد؟ قالت: وأي دليل أدلُّ من الولد؟ ... [فأظهر الرشيد] أنه يريد الحج ... فلما صار إلى مكة وكَّل مَن يثق به بالفحص والبحث عن أمره، فوجد الأمر صحيحًا، فلما قضى حجَّه أضمر في البرامكة على إزالة نعمهم.[1]

ومسرحية العبَّاسة تبدأ من قُبيل نهاية قصة المسعودي؛ أي بعد الزواج وإنجاب الطفل، ففي المشهد الأول من الفصل الأول نجد عتابًا من عتبة، وصيفة العباسة، لعليَّة،

[1] أبو الحسن علي بن الحسين بن علي المسعودي، «مروج الذهب ومعادن الجوهر»، الجزء الثالث، دار الرجاء للطبع والنشر، د.ت، ص٢٩٠–٢٩٢، وانظر هذه القصة أيضًا في: «تاريخ الطبري»، الجزء الثامن، ص٢٩٤، وكذلك ابن الأثير، «الكامل في التاريخ»، الجزء الخامس، ص١١٤، وكذلك الحافظ بن كثير، «البداية والنهاية»، الجزء العاشر، ص١٨٩–١٩٠، وكذلك عبد الرحمن سُنبُط قنيتو الأربلي، «خلاصة الذهب المسبوك»، مكتبة المتنبي، بغداد، ١٩٦٤، ص١٤٦، وكذلك محمد أحمد برانق، «البرامكة في ظلال الخلفاء»، دار المعارف، ١٨٩٠، ص١٨١، وكذلك أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري، «الإمامة والسياسة»، الجزء الثاني، مؤسسة الحلبي وشركاه للنشر والتوزيع، ١٩٦٧، ص١٧٢، وكذلك محمد عبد الله عنان، «تراجم إسلامية شرقية وأندلسية»، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط٢، ١٩٧٠، ص١٩، وكذلك عمر رضا كحالة، «أعلام النساء في عالمي العرب والإسلام»، الجزء الثاني، المطبعة الهاشمية، دمشق، ١٩٤٠، ص٩٦٩.

أخت العباسة؛ لأن هارون الرشيد زوَّج العباسة من جعفر زواجًا ظاهريًّا لا شرعيًّا، قائلةً لها:

هي زوجٌ بصحيح العقد والزوج كريم
فإلامَ المَنْع والحِرْمان والنهْيُ العقيم؟[٢]

وتشترك العباسة في الحوار مع عتبة وعلية، ونعلم منها السبب الرئيسي لهذا المنع بين الزوجين من خلال الحوار الآتي:

علية:

إن هذا القول بالبُهتان والزورِ مشوب
أزواجٌ هو أم لا؟ فأصيخوا وأجيبوا
فإذا كان زواجًا فالذي يَجري عجيب
قيل زوجٌ غيرُ حِلٍّ، أهو أهلٌ أم غريب؟

العباسة:

هكذا أفتى له مُفتيه ... ...

علية:

... ... تخريجٌ معيبُ

العباسة:

أعجميٌّ قال لا يرقى إلى بيت النبوة[٣]

[٢] عزيز أباظة، مسرحية «العباسة»، مؤسسة الخانجي بالقاهرة، ١٩٦١، ص١٨-١٩.
[٣] المسرحية، ص٢٣-٢٤.

ومن الملاحظ أن قول العباسة الأخير صحيح من الناحية التاريخية؛ فالعبَّاسة هي أخت هارون الرشيد بن محمد المهدي بن عبد الله المنصور بن محمد بن علي بن عبد الله بن عباس بن عبد المطلب،[٤] أمَّا زوج العباسة جعفرٌ، فهو جعفر بن يحيي بن خالد بن برمك من أسرة البرامكة الفارسية.[٥] وبذلك استطاع عزيز أباظة أن يوظِّف هذه الحقيقة التاريخية فنِّيًّا؛ كي يبني صراعًا بين العصبية العربية وبين العصبية الفارسية (الأجنبية). وبعبارة أخرى: إقامة الصراع حول التفرقة العنصرية.

ومن الملاحظ أن دور زبيدة — زوجة الرشيد — كان محدودًا في القصة التراثية، متمثِّلًا في إخبار الرشيد بقصة إنجاب الطفل، ولكن عزيز أباظة أخذ هذا الدور المحدود وأعطاه مساحة أكبر في المسرحية، فجعل لزبيدة الزعامة في إنهاء أمر البرامكة؛ لذلك غيَّر عزيز أسباب حِقد زبيدة على البرامكة — كما جاءت في القصة التراثية — وجعلها أسبابًا تتعلق بحقد زبيدة على العبَّاسة؛ بسبب كره العباسة لابنها الأمين، وتقول في ذلك عتبة:

قالت له توغره عليك، وُقِّتِ الغير
إنك تُبدين لها الصَّفو وتخفين الغدر
وإنك استعنت بالمكر عليها والخمر
وتضمرين لابنها كلَّ أذًى وكلَّ شر[٦]

هذا بالإضافة إلى استقطاب زبيدة لبعض الأعوان ممن لهم مصلحة في إنهاء أمر البرامكة، وبالأخص جعفر؛ مثل: الفضل بن الربيع؛ حاجب الرشيد، وابنته سكينة، وهرثمة بن أعين؛ قائد الجيوش. ففي المشهد الثالث من الفصل الثاني، نجد زبيدة حاقدة على جعفر بسبب انتظار البلاد لقدومه من الشام منتصرًا، فتصفه بالإنسان الطامح

[٤] أبو بكر أحمد بن علي الخطيب البغدادي، «تاريخ بغداد (أو مدينة السلام)»، المجلد الرابع عشر، مطبعة السعادة بمصر، ١٩٣١، ص٥.

[٥] «دائرة المعارف الإسلامية»، الترجمة العربية، مادة «البرامكة»، المجلد الثالث، ص٤٩٢.

[٦] المسرحية، ص٢٧.

المُترف الساعي للحصول على البلاد،[٧] وتقول لعلية: إن الرشيد يرى جعفر البرمكي كالهواء وكالشمس لا عيش إلا به. وتؤكِّد سكينة هذا الرأي بشيءٍ من التفصيل قائلةً:

فكيف إذا بغتات الردى ألحَّت عليه بأنيابها؟!
وكيف إذا انتقضت فارسٌ ولاذت لدينا بأقطابها؟!
أيبذل نصرته جعفرٌ لأربابه، أم لأربابها؟![٨]

وعندما تحاول علية الدفاع عن جعفر، تقول زبيدة في حدة شديدة:

ولكنه يتحدى الرشيد فيبني الرجال ويستصنع
لمجد ذويه وسلطانهم يعزُّ ويرفع من يرفع[٩]

وبذلك يأخذ عزيز أباظة أسباب نكبة البرامكة من كتب التاريخ، ويجعلها أسبابًا مقنعة تستغلها زبيدة والحاقدون على جعفر، وتتمثل هذه الأسباب — بالإضافة إلى زواج جعفر من العباسة وإنجابه للطفل — في أنه بنى دارًا أنفق عليها عشرين ألف ألف درهم، وقيل للرشيد: «إذا أنفق على دار عشرين ألف ألف درهم، فأين نفقاتُه؟ وأين صِلَاتُه؟ وأين النوائب التي تنوبه؟»[١٠] هذا بخلاف خوف الرشيد على سلطانه، وإحساسه بأن الخلافة في حقيقتها في يد البرامكة، وليس له منها إلا اسمها فقط.[١١] هذا بخلاف ميل الناس إلى البرامكة بما أغدقوا عليهم من الجود والكرم، فإذا جلس الرشيد «في مكة للعطاء جلس معه يحيى فأعطى مثل عطائه، وإذا جلس الأمين جلس معه الفضل فأعطى مثل عطائه، وإذا جلس المأمون جلس معه جعفر فأعطى مثل عطائه، ثمَّ استرسلوا هم وأولادهم من بعدُ في سعة الهبات حتى ذهبت أعطياتهم مثلًا بين الناس،

[٧] انظر: المسرحية، ص٨٤.
[٨] المسرحية، ص٨٦–٨٧.
[٩] المسرحية: ص٨٧–٨٨.
[١٠] «تاريخ الطبري»، السابق، ص٢٩١، وانظر كذلك: «البداية والنهاية»، الجزء العاشر، ص١٨٩.
[١١] راجع: «البرامكة في ظلال الخلفاء»، السابق، ص٢٦٧.

فانصرفوا عن مديح الخليفة إلى صوغ الشعر في مدحهم بالكرم.»[١٢] ولقد أخذ عزيز أباظة هذه الأسباب ووضعها في أماكن متفرقة في المسرحية.[١٣]

ومن الملاحظ أن اهتمام الكاتب بشخصية العباسة كان أكبر من اهتمامه بشخصية زبيدة، فقد أخذ ملامح وصفات زبيدة التاريخية والتراثية وأضفاها على شخصية العباسة، فالتاريخ يقول عن زبيدة إنها كثيرة العطف على الأدباء والشعراء والفقراء والمساكين، وهي من ذوات العقل والرأي والفصاحة والبلاغة. وكان لها مائة جارية يحفظن القرآن. هذا بخلاف الآثار الجليلة التي خلفتها وانتفع بها العالم؛ كتمهيدها لطريق الحج بين بغداد ومكة، وتوفير الماء العذب لأهل مكة مجَّانًا. وكانت أنفذ نساء العبَّاسيين كلمة في الدولة؛ لذلك مكَّنها الرشيد من بيوت المال. وهي التي تشفعت عند الرشيد كي يعفو عن يحيى بن جعفر وهو في سجنه.[١٤] ومعظم هذه الصفات نجدها عند العباسة في المسرحية؛ فعلى سبيل المثال، وفي المشهد الرابع من الفصل الأول، نجد مصر وقد ثارت على واليها إسحاق بن سليمان بن علي، وأمام هذه الثورة نجد الرشيد وجعفرًا البرمكي يتبادلان الرأي في الحرب، فتستأذن العباسة لتقول رأيها، فيقول لها الرشيد في حفاوة:

... ... قولي فعندك يُرتجى سنا الهدى في سودِ الخطوب الجلائل[١٥]

وبعد أن تتحدث بخطَّتها الماهرة، يمتدحها الرشيد وجعفر قائلين:

الرشيد:

أصبتِ فهذا الرأي لا أرى مثله

---

[١٢] جميل نخلة المدور، «حضارة الإسلام في دار السلام»، المطبعة الأميرية ببولاق، ١٩٣٦، ص٢٧٢.

وللمزيد عن أسباب نكبة البرامكة، انظر: «تاريخ ابن خلدون»، المقدمة، الجزء الأول، ص١٥-١٦، وكذلك «دائرة المعارف الإسلامية»، ص٤٩٧، وكذلك «حضارة الإسلام في دار السلام»، ص٢٧٨، ٢٩٠.

[١٣] انظر: المسرحية، ص٨٢، ٩٤، ١٠١، ١٢٩، ٢١١، ٢١٤.

[١٤] راجع: «تاريخ بغداد»، ص١١، وكذلك «خلاصة الذهب المسبوك»، ص١٠٩، وكذلك «حضارة الإسلام في دار السلام»، ص١١٩-١٢٠، وكذلك «أعلام النساء»، الجزء الأول، ص٤٣٠، والجزء الثاني، ص٤٣٩-٤٤١.

[١٥] المسرحية، ص٦١.

جعفر:

وبالرأي يؤتى النصر لا بالجحافل

الرشيد (لجعفر):

أبا الفضل فلتأخذ به ... ...

جعفر:

... ... قد وعيته ولست إذا أزورُّ عنه بعاقل

الرشيد (وهو يتهيَّأ للقيام، في تدليل للعباسة):

أحكمت فنَّ الحرب والسياسة
في نهيةٍ تزينها الكياسة
لو قد خُلِقت رجلًا عباسة
لكنتِ أَوْلى البيت بالرياسة
وكنتِ من أدهَى دُهاة الساسة[١٦]

وفي المشهد السادس من الفصل الأول، نجد يحيى بن خالد البرمكي يضع أمام العبَّاسة أسباب أزمة قد تفشَّت بين جعفر وأخيه الفضل، ويريد منها أن تقوم بحلٍّ هذا النزاع بينهما، فتقول له:

عرفت، أبي، كلَّ ما سُقته وقد أنزِع الداء من منبته
فدعْ لي الوزيرين أجمعهما على رفرف الودِّ في نضرته[١٧]

[١٦] المسرحية، ص٤٤.
[١٧] المسرحية، ص٤٨-٤٩.

وفي المشهد الرابع من الفصل الثالث، نتعرف على مكانة العبَّاسة الحقيقية من خلال حوار بينها وبين جعفر حول حقد وكره زبيدة لها:

العباسة:

واللـه مـا أدري عـلام تُـذيـقـنـي	هذا الخصام زبيدة ابنة جعفر!
وإلامَ تـمـنـحـنـي الـجـفـاء وبـيـنـنـا	صِهرٌ، ومعشرها الخضارم معشري؟!
في حجرها استشرفت آمال الصِّبا	وخطرتُ في حُللِ الشباب المُعصرِ
أصـفـيـتـهـا الـودَّ الـنـديَّ فـسـاقـطـت	وُدًّا كـأنـقـاض الـجـمـال الـمُـدبـرِ

جعفر:

أرأيت إن حقدت عليك زبيدة	فالـحِقد مستندٌ إلى أسبابه
طاولتها في كلِّ ما تُمضي له	وزحمتها في كلِّ ما تُعنى به
وسبقتها للمجد تبتدرينه	فصدرته وصددت عن أذنابه
وفضلتِها عند الرشيد مكانةً	ولمعت زينة ملكه ورحابه
وحكمت في أمرائه، وأمرت في	وزرائه، ونهيت في حُجَّابه
وشأوت قادته بحزم مُحصدٍ	وبرعت ساسته برأي نابِه
وأناف قصرك تلجأ الدنيا له	وتُطيف آملةً على أبوابه[18]

وبالإضافة إلى ما سبق، نجد العباسة في المسرحية امرأةً وفيةً ومُحبَّةً لزوجها،[19] وهي الناصح الأمين ليحيى بن خالد،[20] وهي الأم الحنون،[21] وهي الرافضة لظلم أخيها

[18] المسرحية، ص١٥٤–١٥٦.

[19] ويؤخذ على المسرحية الإفراط في مشاهد الحب بين الزوجين، والتي احتلَّت مساحات كبيرة، انظر ذلك في: المشهد السابع من الفصل الأول، ص٦٣–٧٤، والمشهد الرابع من الفصل الثالث، ص١٤٣–١٥٨، وكذلك ص٩٧–١٠٤.

[20] انظر: المسرحية، المشهد السادس من الفصل الأول، ص٥٤–٦٢.

[21] انظر: المسرحية، الفصل الثالث بأكمله، ص١٣١–١٧٥.

الرشيد عندما أمر بأن يكون الزواج شكليًّا لا فعليًّا.[٢٢] ورغم ذلك يُعاب على العبَّاسة في المسرحية سلبيتها أمام مكائد ومؤامرات زبيدة وأعوانها؛ فمن غير المعقول أن تكون للعبَّاسة هذه المكانة في القصر والدولة وتقف مكتوفة الأيدي أمام مصير زوجها ووالد طفلها، مكتفيةً باستعطاف الرشيد للعفو عنه في آخر المسرحية.[٢٣] ومن هنا نجد أن الكاتب لم ينجح في رسمه لشخصية العباسة بقدر نجاحه في رسم شخصية زبيدة وأعوانها، من حيث الإيجابية في تحقيق الأغراض؛ فمثلًا جعل الكاتب زبيدة تعتقد بأن جعفرًا البرمكي إذا استطاع أن يسمو في الدولة، فمن الممكن أن يؤثر هذا السمو على غرضها في تولية الخلافة لابنها الأمين. وقد جاء هذا في المسرحية بصورة مقنعة، وينطبق هذا المعنى بالنسبة لأعوان زبيدة أيضًا؛ فالفضل بن الربيع يتمنَّى تقلُّد الوزارة بعد جعفر، وقد تحقَّق له ذلك بعد موت جعفر — تاريخيًّا — وكذلك هرثمة بن أعين — قائد الجيوش — الذي يتمنَّى قتْلَ جعفر كي يظهر في ساحة البطولة والشجاعة، وكذلك ابن الهادي المؤمن بأن شهرة وسلطان البرامكة ستعود إلى بني هاشم بعد زوالها منهم؛ لذلك جعل عزيز أباظة زبيدة امرأة هادئة في تدبيرها، بعيدة النظر، فلا تظهر عداوتها بصورة صريحة، ولكن بصورة خفية من وراء الكلمات المنمَّقة.

ومن المخالفات التاريخية في المسرحية — بخلاف ما سبق — أن زبيدة استقطبت الفضل بن الربيع كي ينضم إليها ضدَّ البرامكة، ولكن التاريخ ينفي هذا التعاون بينهما، ويثبت أن الفضل كان يوغر صدر الرشيد ضدَّ البرامكة من تلقاء نفسه؛ آملًا في تحقيق أغراضه الشخصية،[٢٤] وهذه المخالفة التاريخية استطاع الكاتب أن يوظِّفها توظيفًا فنيًّا مقبولًا؛ لأنها تخدم شخصية زبيدة في قدرتها على التحكم في أعوانها، وكذلك التحكُّم في تدبير المؤامرات. وأيضًا جاء في المسرحية أن البرامكة كانوا يفرضون الضرائب الباهظة على عامة الشعب بقوة السلاح والظلم.[٢٥] والتاريخ يقول لنا إن البرامكة صار يُضرب

---

[٢٢] انظر: المسرحية، ص٢٠، ٢٤، ٩٩–١٠٠.

[٢٣] انظر: المسرحية: ص٢٤٠–٢٤٣.

[٢٤] انظر ذلك في: «حضارة الإسلام في دار السلام»، ص٢٧٤–٢٧٥، وكذلك «تراجم إسلامية شرقية وأندلسية»، ص١٩.

[٢٥] انظر: المسرحية، ص١٨٥.

بهم المثل في الكرم والعطاء،[٢٦] هذا بخلاف ما قيل من أشعار في رثاء البرامكة وكرمهم.[٢٧] وهذه المخالفة أيضًا تُحسب للكاتب؛ لأنه وظَّفها لخدمة صراعه بين الأصول العربية والفارسية، أو التفرقة العنصرية، التي قال عنها ابن خلدون مكذِّبًا قصة زواج العباسة من جعفر:

> وهيهات ذلك من منصب العبَّاسة في دينها وأبويها وجلالها، وأنها بنت عبد الله بن عبَّاس؛ ليس بينها وبينه إلا أربعة رجال هم أشراف الدين وعظماء الملة من بعده. والعبَّاسة بنت محمد المهدي بن عبد الله أبي جعفر المنصور بن محمد السجَّاد بن علي ... بن العبَّاس عم النبي ... ابنة خليفة، أخت خليفة، محفوفة بالملك العزيز، والخلافة النبوية، وصحبة الرسول وعمومته، وإقامة الملة، ونور الوحي، ومهبط الملائكة من سائر جهاتها، قريبة عهد ببداوة العروبية، وسذاجة الدين البعيدة عن عوائد الترف ومراتع الفواحش، فأين يطلب الصون والعفاف إذا ذهب عنها؟ أو أين توجد الطهارة والذكاء إذا فُقِدوا من بيتها؟ أو كيف تُلحم نسبها بجعفر بن يحيى، وتُدنِّس شرفها العربي بمولًى من موالي العجم ... من الفرس ... وكيف يسوغ من الرشيد أن يصهر إلى موالي الأعاجم ... ولو نظر المتأمل في ذلك نظر المنصف، وقاس العبَّاسة بابنة ملك من عظماء ملوك زمانه؛ لاستنكف لها مثله مع مولًى من موالي دولتها، وفي سلطان قومها، واستنكره ولجَّ في تكذيبه.[٢٨]

---

[٢٦] انظر في ذلك: «حضارة الإسلام في دار السلام»، تحت عنوان «البرامكة نُكتة محاسن الملة وعدوان دولتها»، ص٩٩–١٠٧، وكذلك تحت عنوان «جمال البرامكة وانفجارهم بالكرم»، ص١٢٧–١٣٥، وكذلك في «الإمامة والسياسة»، ص١٦٩.

[٢٧] انظر هذه الأشعار في: «تاريخ الطبري»، السابق، ص٣٠٠-٣٠١، وكذلك في: «تاريخ بغداد»، ص١٢٩–١٣٠، وكذلك في: «حضارة الإسلام في دار السلام»، ص١٣٠، ٢٨٤، ٢٩١.

[٢٨] «تاريخ ابن خلدون»، الجزء الأول، المقدمة، ص١٥.

ونحن نتفق مع ابن خلدون في رأيه هذا، ونرجِّح أن قصة زواج العبَّاسة من جعفر موضوعة في تاريخ هارون الرشيد، كما وُضِعت قصص أخرى عديدة ضمن حكايات ألف ليلة وليلة، والتي وضعتها الطبقات البغدادية، والتي «يتردد فيها اسم هارون الرشيد. وبعض حكايات هذه الطبقة من وحي الخيال، والبعض الآخر عبارة عن حوادث تاريخية زِيد فيها وأُعيدت صياغتها.» «دائرة المعارف الإسلامية»، مادة «ألف ليلة وليلة»، المجلد الثاني، ص٥٢٣-٥٢٤.

ومن الملاحظ أن عزيز أباظة — في المسرحية — يقرُّ برأي ابن خلدون، ولكن بصورة فنية خفيةٍ أكثر من إقراره بصورة مباشرة، بدليل اهتمامه بقضية التسلُّط الأجنبي على الخلافة الإسلامية العربية المتمثِّلة في السيطرة على شئون الخلافة من قبل البرامكة، وحرمان أبناء البلاد الأصليين منها؛ لذلك صوَّر الكاتب هارون الرشيد بالخليفة المتحكِّم في عواطفه، والمحتكم إلى عقله في كل شيء، والذي يؤثر النواحي السياسية والعائلية والاجتماعية، من حيث الأصل العربي والعصبية العربية، على النواحي العاطفية؛ لذلك نجده لم يتأثر باستعطاف ودموع العبَّاسة من أجل العفو عن جعفر، فالخلافة الإسلامية والعنصر العربي من الأشياء الأساسية والهامة في حياته، ومن الممكن أن يسمح للبرامكة بتقلُّد الوزارات المختلفة، ولكنه لا يسمح باختلاط عنصرهم الأجنبي بالعنصر العربي الأصيل؛ لذلك جُعِل الزواج بين العبَّاسة العربية الأصيلة وبين جعفر الفارسي الأجنبي زواجًا شكليًّا.

ولعل المسرحية بهذا التفسير — في رأينا — تُعدُّ معادلًا موضوعيًّا لصورة الحكم في مصر وقت كتابتها؛ أي إن عزيز أباظة رمَز للأسرة الملكية «الحاكمة» في مصر عام ١٩٤٥ بأسرة البرامكة؛ لما بينهما من تشابُه يتمثل في عدم انحدارهم من أصول عربية. ومن الملاحظ أن المسرحية فُهِمت على عكس ذلك وقت تمثيلها.[٢٩]

ورغم هذا الملمح السياسي في المسرحية، فقد نجح الكاتب «عزيز أباظة» في توظيف التراث التاريخي بصورة اجتماعية تمثَّلت في إظهار العصبية العربية من خلال التفرقة العنصرية بين العرب والعجم.

[٢٩] فقد سأل فؤاد دوارة عزيز أباظة: هل صحيح أنك مُنِحت رتبة الباشوية بسبب مسرحية العبَّاسة؟ فأجاب عزيز قائلًا: «في العهد الماضي شاء البعض أن يفهم هذه المسرحية على أنها تؤيد حق الملك في التصرف في وزرائه، ويبدو أن هذا الرأي وصل إلى فاروق فاهتمَّ بالمسرحية؛ لأنه كان قد اختلف مع وزارة الوفد وبطش بها.» فؤاد دوارة، «عشرة أدباء يتحدَّثون»، دار الفكر، ط٢، د.ت، ص٢٥٦.

الفصل الرابع

التوظيف النفسي للتاريخ

مسرحية «لعبة السلطان» للدكتور فوزي فهمي أحمد

لقد كتب الدكتور فوزي فهمي أحمد مسرحية «لعبة السلطان» عام ١٩٨٣، وقد وظَّف فيها نكبة البرامكة من خلال قصة المسعودي عن زواج العبَّاسة من جعفر البرمكي مثلما فعل عزيز أباظة. ومن الواضح أن الذي أغرى د. فوزي لمعالجة نكبة البرامكة — رغم معالجة عزيز أباظة لها من قبل — ما وجده في تاريخ البرامكة والتاريخ العباسي من أرض خصبة؛ كي يبذر فيها آراءه العصرية في مسألة الحُكْم وصلاح الحاكم من خلال آراء المعتزلة وقت خلافة الرشيد. هذا بخلاف ما قدَّمه من تفسير نفسي لهارون الرشيد أمام إصراره أن يكون الزواج بين العبَّاسة وجعفر زواجًا شكليًّا لا شرعيًّا.

وتبدأ المسرحية في إطار عصري في مدينة القاهرة، فنجد صاحب «صندوق الدنيا» وزوجته «بائعة العطور» ومعهما البلياتشو يحكون لنا قصة هارون الشيد، ويقومون بتقمُّص الشخصيات التاريخية العبَّاسية، ونعلم منهم أن الرشيد كان يحبُّ أمه الخيزران حبًّا محرَّمًا (أوديبيًّا). وهذا التعلق المَرَضي من قِبَل الرشيد كان بسبب ما قامت به الأم من أفعال شاذة؛ كقتلها لابنها الهادي كي يعتلي هارون الخلافة.

البلياتشو: أحب الرشيد الخيزران أمه وأحبَّته …

صاحب الصندوق: بعد موت المهدي أبيه، تولى أخوه الهادي، وسعى لعزل الرشيد أخاه من الولاية. وآه كم يُمرغ السلطان في الوحل أرق المشاعر! اشتمت الخيزران نية الهادي القاتل.

المرأة: الأخ يقتل أخاه؛ تلك ألف جريمة!

صاحب الصندوق: وأرسلت الخيزران للهادي — وكان مريضًا — بعض جواريها جلسن على وجهه فمات ... وتلك فعلة شنيعة.

المرأة: أم تقتل ابنها! تقتل حشاها! أسألك يا رب الهداية.

البلياتشو: آه، كم يمرغ السلطان في الوحل أقدس المشاعر!

صاحب الصندوق: تولى الرشيد الخلافة وماتت الخيزران بعد سنين ثلاث، يوم فراقها كان اللحظة السوداء؛ بعدها ما كفت دموعه. بقائمة النعش ممسكًا يخوض حافيًا الطين، وألف غصَّةٍ وألف آهةٍ تصرخ: محالٌ. ومن يومها سقط عن الصدر الرأس منه في انكسار، عن الخيزران أمه ... حضنه لا يجد عزاء، من يومها وتعلَّق الرشيد في الحياة بمخاوف وبوهم. انفلت منه الزمان وانفلت منه الفعل. ماتت الخيزران ولم يمت من قلب الرشيد هواها، فمستنقع الموت قد يشوِّه النفس أحيانًا بالضياع بالضجر، والرشيد كان لا يستفيق بعد موتها من حلم قلق. يحلم يطول العمر أو يقصر. إن حنان الخيزران الضائع سيرجع ليسكت آهات الصدر المتعب.[1]

ونلاحظ في هذا الحوار أن الكاتب فسَّر العلاقة بين الرشيد (الابن) وبين الخيزران (الأم) تفسيرًا نفسيًّا من خلال عقدة أوديب؛ فقد أحبَّت الأم الرشيد أكثر من ابنها الهادي. وهذا الحبُّ وصل بها إلى درجة القتل؛ ومن هنا أحبَّها الرشيد حبًّا أوديبيًّا. والتاريخ يذكر لنا ذلك، ولكن بصورة موجزة جدًّا لا تتناسب مع قوة الحدث التاريخي، فيقول: «إن سبب موت الهادي أنه لما أخذ في خلع هارون والبيعة لابنه جعفر، خافت الخيزران على هارون منه ودسَّت من جواريها من غمه لما مرض، وجلسن على وجهه.»[2] وقد اعتمد الكاتب في المسرحية على هذه القصة التاريخية من أجل تفسير وتبرير تصرُّفات الرشيد نحو أخته العبَّاسة؛ فالرشيد في المسرحية يسعى إلى كل حُبٍّ محرَّم، فهو في الماضي أحبَّ أمه، وفي الحاضر أحبَّ أخته العبَّاسة التي تمثِّل المعادل الموضوعي لهذا الحب؛ لذلك

[1] د. فوزي فهمي أحمد، مسرحية «لعبة السلطان»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٣، ص٢٤–٢٦.

[2] «خلاصة الذهب المسبوك»، ص١١٤، وانظر أيضًا: «تاريخ ابن خلدون»، المجلد الثالث، ص٤٦٠، وكذلك «تاريخ الطبري»، الجزء السادس، ص٤٢٢.

أصرَّ الرشيد على أن يكون زواج العبَّاسة من جعفر زواجًا شكليًّا. وهنا يقول «صاحب الصندوق»:

بعد موت الخيزران صارت العبَّاسة للرشيد صورة الخيزران المستعارة.[٣]

ومن هنا كان الرشيد يشبع رغبته المحرَّمة من خلال غزله لأخته العبَّاسة أثناء تواجده معها في حالة اليقظة،[٤] وكان يشبع هذه الرغبة أيضًا في حالة عدم اليقظة «الحلم» مع أمه، عندما كانت جارية لأبيه، فتقول له «في الحلم»:

مولاي لا تقربني ... لا تلمسني ... أنا حرام عليك ... أنا حرام عليك، أبوك قد طاف بي ثمَّ أبحر ... أنا جارية أبيك، أنا جارية أبيك. أنا لك يا مولاي محال، لا يمكن أن تزرع بأرضي علاماتك. أنا لست مما ملكت أيمانك. لا شيء يا مولاي يجمع بيننا واسأل الفقهاء ... ما هو الحلال وما هو الحرام؟ أنا يا مولاي لك بحد الشرائع خيانة. أنا يا مولاي الرغبة الملعونة. أنا لك خسارة كل الخسارة. أنا جارية أبيك لا تقربني لا تلمسني؛ فقد طاف بي أبوك ... أنا حرام عليك واسأل يا مولاي القضاة.[٥]

وسعيًا وراء الحبِّ المحرَّم كان الرشيد يشبع رغبته في حالة عدم اليقظة أيضًا «الحلم»، من خلال جارية أخيه «غادر» التي تقول له:

كلا يا مولاي، أنا لست لك ... أنا جارية أخيك ... أنا لست آخر نساء الكون ... لديك غيري يا مولاي ألفان ... أنا آخر من أوصاك بها الهادي أخوك وهو على فراش الموت، وكم ألحَّ عليك واستحلفك! هل نسيت يا مولاي القسم والوعد؟ دعني يا مولاي، لا تقربني إيفاءً بالعهد؛ فأنا حرام عليك. دعني يا مولاي؛ فأنا حرام عليك بالقسم بالوعد، حرام أنا عليك بالعهد.[٦]

---

[٣] المسرحية، ص٢٧.

[٤] انظر ذلك في: المسرحية، ص٣٩-٤٠.

[٥] المسرحية، ص٥٢-٥٣.

[٦] المسرحية، ص٨٣-٨٤.

ولعل قصة الجارية غادر، أعطت للكاتب بعض السند التاريخي والتراثي لفكرة الحبِّ المحرَّم عند الرشيد؛ لأن هذه القصة وردت في كتب التاريخ، ولكن بصورة مختلفة عمَّا جاءت في المسرحية، فالتاريخ يقول: إن الهادي أحبَّ جاريته غادر، وخاف عليها من تعلُّق الرشيد بها إذا تولَّى الخلافة من بعده؛ وذلك لشدة جمالها، فجعل أخاه الرشيد يقسم على أنه لا يفعل ذلك في المستقبل، وكذلك جعل جاريته غادر تقسم على هذا. وبعد موت الهادي تزوجها الرشيد، وكانت هي التي تحلم دائمًا بالهادي فيصيبها الرعب، وكان الرشيد يحاول دائمًا أن يهدئ من روعها حتى ماتت من كثرة هذه الأحلام.[٧]

ومما سبق نجد أن الكاتب أكَّد على عقدة أوديب عند الرشيد؛ ففي الماضي أحبَّ الأم الخيزران، وفي الحاضر وجد معادلًا موضوعيًّا لهذا الحبِّ عند أخته العبَّاسة. إلى هنا فالعقدة النفسية تسير بصورة مقنعة عند القارئ، ولكن لماذا ركَّز الكاتب على إشباع رغبة الحب المحرَّم عند الرشيد في حالة عدم اليقظة «الحلم»، من خلال الجاريتين «الخيزران وغادر»؟ وبعبارة أخرى: لماذا جعل الكاتب الرشيد يشبع رغبته الأوديبية مع أمه، في الحلم، حينما كانت جارية؟ والإجابة عن هذا التساؤل تكمن في الحوار التالي:

المرأة: ربَّاه، ما الذي كان يبحث الرشيد عنه؟

البلياتشو: قل ما الذي كان يؤرق منه الليل.

صاحب الصندوق: قد تكون وحشة لحضن الأم التي غادرت دنياه وأحبَّها وأحبَّته، وقد تكون أطياف حبٍّ قديمٍ تهبُّ.

البلياتشو: فتجعله يهيم في زهد.

صاحب الصندوق: أجل، تلك المعشوقة التي أحرقوا من دنياها الحبُّ حبُّه. الأول ... أواه شدَّ ما كان إياها يحب، لكن داستها سنابك خيول الأب فرحلت من فجر حياته لبحار لا تُحدُّ ... كان الرشيد يتشبه بأبيه المهدي في أول العمر، فأحبَّ جارية مثل الخيزران أمه، التي أحبَّها أبوه المهدي وأعتقها وصارت زوجة في ليل المتاهات للخليفة قنديل صبح.

[٧] راجع: «خلاصة الذهب المسبوك»، ص١١٧-١١٨.

البلياتشو: أحبَّ الرشيد الخيزران أمَّه وأحبَّته. وكان الرشيد يتشبَّه بأبيه المهدي.
المرأة: فأحبَّ جارية مثل الخيزران أمه، لكن داستها سنابك خيول الأب.[٨]

ثمَّ نعلم بعد ذلك — من المسرحية — أن هذه الجارية هربت من بطش المهدي والد الرشيد، وكانت تحمل في أحشائها طفلًا من الرشيد، الذي أصبح بعد ذلك «بهلول المجذوب»، واعظ الرشيد، دون أن يعلم الرشيد أنه والد هذا المجذوب من حبِّه الأول.[٩] ولهذه القصة أصل في التاريخ، وابنه من هذه الجارية هو أحمد بن هارون الرشيد المسمى بالسبتي، والرشيد لم يكتشف هذه الحقيقة — في التاريخ — إلا بعد موت الابن عندما أوصى السبتي (الابن) أحد الأشخاص، بعد أن أعطاه خاتمًا كدليل على أنه ابن الرشيد، بأن يخبر الرشيد بمكان قبره بعد موته، وبالفعل يحدث هذا، ويقف الرشيد على قبر ابنه فيقول: «هذا أول مولود لي، وإن أبي المهدي ذكر لي زبيدة ابنة جعفر أن يزوِّجني بها، فبصرت بامرأة فوقعت في قلبي فتزوَّجتها سرًّا من أبي، وأولدتها هذا المولود، وأخذتها إلى البصرة وأعطيتها هذا الخاتم وأشياء، وقلت: اكتمي نفسك، وإذا بلغك أني قد قعدت في الخلافة فأتني، فلما قعدت في الخلافة سألت عنهما فقيل لي إنهما ماتا.»[١٠]

ومن الملاحظ أن الكاتب أراد من توظيف هذه القصة التاريخية التراثية أن يبرِّر عقدة أوديب عند الرشيد، أو يجعل لها سببًا آخر غير حبِّ الخيزران للرشيد أكثر من حبها للهادي، أي إن الرشيد وجد في أمه المعادل الموضوعي لحبه الأول عندما كانت جارية لأبيه، وذلك في حالة عدم اليقظة (الحلم)، ثمَّ أصبحت العبَّاسة صورة مستعارة لهذا المعادل الموضوعي في حالة اليقظة في الحاضر. ومن هنا نلاحظ أن حبَّ الرشيد لزوجته الأولى أم أحمد السبتي كان الحب الوحيد والنقي في حياته، أمَّا تعويضات (أو معادلات) هذا الحب فكلُّها محرَّمة، سواء حبه لأمه (الجارية) أو حبه لغادر «جارية الهادي»، أو حبه لأخته العبَّاسة. ولعل هذا التحريم في الحبِّ أراد منه الكاتب أن يبرهن على تحريم تصرفات الرشيد في الرعية كحاكم، وكذلك تحريم أحكامه وتصرفاته؛ ومن

---

[٨] المسرحية، ص٢٢-٢٣.

[٩] انظر: المسرحية، ص١٠١-١٠٦.

[١٠] «خلاصة الذهب المسبوك»، ص١٣٨، وانظر كذلك: «البداية والنهاية»، الجزء العاشر، ص١٨٤-١٨٥.

هنا يستطيع الكاتب أن يقحم آراءه وأهدافه في المسرحية، بدليل توظيفه لشخصية ثمامة بن الأشرس المعتزلي بما له من آراء وأفكار اعتزالية، فنجده في المسرحية يتحدث عن الإمامة وشروطها، وحرية الاختيار والتنفيذ والإرادة، والقدرة، وحصانة العقل، ومسئولية الحاكم في ظلم الرعية، وحرية عقل الإنسان وفكره، ووجوب العدل.[١١] ومن الملاحظ أن هذه الأفكار هي الأفكار السياسية عند المعتزلة[١٢] عمومًا، وعند ثمامة بن الأشرس[١٣] خصوصًا. ولعل الكاتب أراد ببث هذه الأفكار السياسية أن يرمز بها إلى أفكاره هو شخصيًّا تجاه ما يدور داخل المجتمع العربي عمومًا، والمجتمع المصري خصوصًا.

ومن نجاح الكاتب في توظيفه لتراث المعتزلة السياسي متمثِّلًا في شخصية ثمامة، أن بعض الشخصيات تبنَّت هذه الأفكار التي أصبحت لها نبراسًا في تحرير عقلها البشري؛ لذلك تبدَّلت هذه الشخصيات من السلبية المطلقة في التفكير إلى الإيجابية المطلقة فيه. ومن هذه الشخصيات شخصية جعفر في حواره الآتي مع الرشيد:

الرشيد: كنت تُزيِّف عليَّ الحب حتى غدرت.

جعفر: أنا حقًّا أحببتك، وغيَّب عني حبي لك كل أماني العمر، ولم أكن أستطيع أن أرتدَّ عنك.

---

[١١] انظر: المسرحية، ص٣٤–٣٧، ٤٤–٤٥، ١١٤–١١٧.

[١٢] وعن الأفكار السياسية للمعتزلة، انظر: عبد القاهر بن طاهر بن محمد البغدادي، «الفَرق بين الفِرَق»، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ت، ص٧٨–١٣٧، وكذلك أبو الفتح محمد بن عبد الكريم الشهرستاني، «الملل والنحل»، الجزء الأول، دار السرور، بيروت، ط١، ١٩٤٨، ص٥٧–١٥٩، وكذلك أحمد أمين، «فجر الإسلام»، دار الكتاب العربي، بيروت، ط١١، ١٩٧٩، ص٢٩٨ وما بعدها، وكذلك د. حسن إبراهيم حسن، «تاريخ الإسلام السياسي والديني والثقافي والاجتماعي»، الجزء الأول، مكتبة النهضة المصرية، ط٩، ١٩٧٩، ص٤٣٠–٤٣١، وكذلك د. محمد عمارة، «المعتزلة ومشكلة الحرية الإنسانية»، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط٢، ١٩٨٨، ص١٦٣–٢١٧، وكذلك د. محمد عابد الجابري، «قراءة سياسية في أصول المعتزلة»، مجلة «الوحدة المغربية»، عدد ٥١، السنة الخامسة، ديسمبر ١٩٨٨، ص٦٥–٦٨.

[١٣] وعن ثمامة بن الأشرس وأفكاره السياسية، وكذلك عن فرقته الثمامية، انظر: «الفرق بين الفرق»، ص١٢٦–١٢٩، وكذلك «الملل والنحل»، ص٩٤–٩٧، وكذلك «دائرة المعارف الإسلامية»، المجلد السادس، ص٢٠٧–٢٠٨، وكذلك علي السباعي، «ثمامة بن أشرس»، صحيفة «دار العلوم»، العدد الأول، السنة الرابعة، يونيو ١٩٣٧، ص٨٠–٩٢.

الرشيد: أنت تشتهي ... تحب من تغدر. تخون من أحببت.

جعفر: بل أنا مللت وسئمت.

الرشيد: سئمت الحب ... أم سئمت أن تجلس معي في محفَّة الحكم؟

جعفر: لقد غُصت في عالمك حتى الأذنين؛ صرتُ أتبعك ولحقت بك، وحمَّلتني ما لا أطيق حتى كاد يضيع مني العمر، وصار كله محض فعل واحد؛ هو أني دائمًا ألتفت إليك، بلغتك ولحقت بك، ولم ألحق بشيء ... ولم أستطع أن أتخطَّى ... أن أنفذ إلى ما هو آخر ... إلى ما هو أكبر من علاقتي بك ... إلى العدل وشريعة الله في هذا الكون.

الرشيد: أي عدل؟ ... أن تملك أكوام المال وبقاع الأرض؟

جعفر: بل ألا تسجن في زنزانة العقل.

الرشيد: وها أنت قد أطلقت سراح العقل.

جعفر: ودون إذن منك.

الرشيد: وهل تُفلتُ؟ ... هذا هو الأمر.

جعفر: وراء كل حدٍّ ما هو أبعد منه.

الرشيد: ضعفي يا جعفر هو أنت، فالأشرس انتصر عليَّ بك، وسوف أعرف كيف أنتصر عليه وعليك.[١٤]

وكما كانت إيجابية جعفر عندما حرَّر عقله كانت إيجابية العبَّاسة أيضًا في تحرير عقلها. ويتحقق ذلك من خلال حوارها التالي مع الرشيد:

العباسة: التفت إليَّ واسمع، فأنا قد عاشرت جعفرًا زوجي ونُطْفَتُه بأحشائي، هل تفهم؟

الرشيد: آه يا وغدة! عصيتني وكفرت بالعهد.

العباسة: وأطعت الله والعقل.

الرشيد: أي وَحلٍ دست فيه قراري ليقع المحظور.

[١٤] المسرحية، ص١٢٥-١٢٦.

العباسة: وعرفت معنى أن أكون.
الرشيد: أطفأت ثأرك مني.
العباسة: بل حررت أيها الرشيد نفسي.[١٥]

ومن الملاحظ أن إيجابية جعفر والعباسة في هذه المسرحية هي إحدى طرفي الصراع في المسرحية، والطرف الآخر يتمثل في الرشيد كحاكم؛ لأن الصراع في المسرحية كان يدور حول ظلم الرشيد الحاكم؛ لذلك رمز الكاتب لعامة الشعب بجعفر والعباسة، وإيجابيتهما ما هي إلا إيجابية الشعب، أي شعب طالما حرر عقله. ولكي تتوازن كِفَّتي الصراع كان لزامًا على الكاتب أمام إيجابية جعفر والعباسة — أو الشعب — أن يحطَّ من قدر الحاكم، أو يهدم صورته أمام شعبه؛ لذلك جعله يسعى لكل حبٍّ محرَّم، بل وجعله يخالف شرع الله عندما زوج العباسية من جعفر ذلك الزواج الشكلي. وهذا التصور يختلف كل الاختلاف عمَّا قام به عزيز أباظة في مسرحيته «العبَّاسة»، فعزيز أراد أن يظهر التعصب العربي أمام العنصر الأجنبي «التفرقة العنصرية»؛ لذلك أشاد بالرشيد وأظهره بمظهر القوة والإيجابية في سبيل الحفاظ على العنصر والدم العربي، وأمام ذلك أظهر جعفرًا البرمكي والعبَّاسة بمظهر الرضوخ والسلبية أمام صلابة الرشيد. ورغم أن الحدث التاريخي والتراثي واحد في المسرحيتين، إلا أن كلًّا من الكاتبين استطاع أن يوظِّفه من خلال وجهة نظره، وتبعًا للفترة الزمنية المعاصرة لكتابة المسرحية؛ فعزيز أباظة وظَّف التاريخ في مسرحيته بصورة اجتماعية ليبين عن التفرقة العنصرية. أمَّا د. فوزي فهمي أحمد فقد وظَّف نفس الحدث التاريخي، ولكن بصورة نفسية، رغم وجود ملامح سياسية في التوظيف. وهذا ما عبَّر عنه البحث بأن عوامل التوظيف متداخلة ويصعب الفصل بينها.

[١٥] المسرحية، ص١٤٢.

الفصل الخامس

التوظيف السياسي للتاريخ

مقدمة

عندما يشتد الطغيان السياسي في أمَّة من الأمم في عصرٍ من العصور، نجده يُقيِّد حريات شعب هذه الأمة، ولا سيَّما أصحاب الكلمة من المبدعين والمفكِّرين، ويفرض عليهم الصمت بقوة القهر والظلم. وهنا يلجأ المبدعون إلى وسائلهم الفنية ليعبِّروا عن آرائهم وأفكارهم بطريقة فنية غير مباشرة؛ لذلك سنجد علي أحمد باكثير يوظِّف تاريخ الحملة الفرنسية على مصر ليعبِّر به عن رأيه في جيش مصر بعد هزيمة ١٩٦٧، من خلال ثلاثيته: «الدودة والثعبان»، و«أحلام نابليون»، و«مأساة زينب»، وسنجد أيضًا توفيق الحكيم يوظِّف قصة بيع الأمراء المماليك من قبل قاضي القضاة العز بن عبد السلام؛ ليعبِّر بها عن رأيه في تصرفات الرئيس الراحل جمال عبد الناصر، وسنجد أيضًا باكثير يوظِّف شخصية صلاح الدين الأيوبي ليدعو من خلالها الحكَّام العرب إلى إنقاذ فلسطين من الخطر الصهيوني.

ومن الملاحظ أن أيَّ أمةٍ من الأمم عندما تتعرض إلى خطر ما يهدد كيانها ووحدتها القومية، فإنها لا تلبث أن ترتدَّ دائمًا إلى الصور المشرقة في ماضيها، وإلى جذورها القوية الأصيلة؛ أي ترتد إلى تراثها لترتكز عليه لمواجهة هذا الخطر. والعودة للتراث هنا تمنح الأمة الإحساس بالأمل، وبقوة شخصيتها القومية، والإيمان بعراقتها وأصالتها؛ لذلك سنجد علي أحمد باكثير في ثلاثيته يرتدُّ إلى التراث التاريخي، ليبين عن دعوة التاريخ لتكوين جيش الشعب، ذلك عندما أحسَّ بضعف الجيش المصري وهزيمته في ١٩٦٧، وأيضًا توفيق الحكيم عندما أحسَّ بالخطر الداهم؛ المتمثِّل في أعوان الرئيس الراحل جمال عبد الناصر — مراكز القوى — عندما ابتعد الرئيس عن الالتحام بالشعب ومعرفته

معرفة صحيحة. ومن هنا ارتدَّ الحكيم إلى التراث ليبحث فيه عن المعادل الموضوعي لهذا الخطر، فوجده في التاريخ المملوكي. أما علي أحمد باكثير فقد عاد إلى التراث ليوجِّه أنظار الحكَّام العرب إلى الخطر الصهيوني، الذي يهدِّد الكيان العربي باحتلاله لفلسطين، وذلك من خلال مسرحيته «التوراة الضائعة».

أمَّا في المراحل التي كانت حركة اليقظة القومية تتعرض فيها للفتور والضعف بسبب النكسات، وما يترتب على ذلك من شعور بالإحباط والضياع، كان كُتَّاب المسرح أيضًا يعودون إلى التراث لتقوية النفوس، وبثِّ الأمل فيها، من خلال عصور ومراحل الازدهار والانتصار. ومن هذا المنطلق وجدنا ظاهرة توظيف التراث العربي قد انتشرت بصورة كبيرة في المسرح بعد نكسة ١٩٦٧؛ فقد أحسَّ كُتَّاب المسرح بأن الهزيمة عصفت بكيان الأمة العربية، ومن هنا تمسَّكوا بجذورهم القومية من خلال التراث؛ ليمنحوا الأمة العربية بعض التماسُك، ولبَثِّ الأمل في النفوس المنكسرة.

ومن هنا وجدنا باكثير يختار المقاومة الشعبية، والأمل في تكوين جيش الشعب من التراث التاريخي في ثلاثيته بعد عام ١٩٦٧، وأيضًا يوجِّه أنظار العالم العربي للخطر الصهيوني في مسرحيته «التوراة الضائعة» بعد عام ١٩٦٧. أمَّا محمود دياب فنجده يبحث عن أسباب الهزيمة في ١٩٦٧، من خلال التراث، في مسرحيته «باب الفتوح».

(١) جيش الشعب رمز للقومية للعربية

يقول «علي أحمد باكثير»:

> لعل اهتمامي بالقومية العربية كان ذا أثر في ولوعي بالتاريخ واستلهامه لموضوعات كثيرٍ من مسرحياتي، على أن هناك أسبابًا أخرى؛ منها أن الفن عمومًا، والفن المسرحي خصوصًا ينبغي عندي أن يقوم على الرمز والإيحاء، لا على التعيين والتحديد، فتكون الحقيقة التي يصوِّرها العمل الفني — وهو هنا المسرحية — أوسع وأرحب من الحقيقة التي يمثِّلها الواقع. وأحداث التاريخ تعين الكاتب على بلوغ هذه الغاية أكثر ممَّا تُعينه أحداث الجيل المعاصر؛ لأن أحداث التاريخ قد تبلورت على مرِّ الأيام فاستطاعت أن تنزع عنا الملابسات والتفاصيل، التي ليست بذات بالٍ من حيث الدلالات، التي يتصيَّدها الكاتب

للوصول إلى الهدف الذي يرمي إليه في عمله الفنِّي. حقًّا إن أساس الفن هو الاختيار، والفنان يستطيع أن يختار من المادة التي يجيل منها موضوعه العناصر التي يراها ذات دلالة، ويطرح ما ليس كذلك، سواء كانت هذه المادة من التاريخ أو من الحياة المعاصرة، غير أن التاريخ للسبب الذي أشرنا إليه آنفًا أعون على هذا الاختيار المطلوب من الحياة المعاصرة.[١]

من هذا المنطلق كتب «باكثير» مسرحياته: «الدودة والثعبان» عام ١٩٦٧، و«أحلام نابليون»، و«مأساة زينب» بعد عام ١٩٦٧، وقبيل وفاته في ١٠ / ١١ / ١٩٦٩ مستلهمًا فيها تاريخ الحملة الفرنسية على مصر. وهذه المسرحيات تعتبر ثلاثية متكاملة رغم ما أُثير حولها من جدلٍ بين النقَّاد حول اكتمالها أو عدم اكتمالها.[٢]

---

[١] علي أحمد باكثير، «فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية»، مكتبة مصر، ط٣، ١٩٨٥، ص٣٩-٤٠.

[٢] فقد قال الدكتور عز الدين إسماعيل في مقدمته لمسرحية «الدودة والثعبان» (دار الكتاب العربي، د.ت، ص: أ-ب): «هذه المسرحية هي الأولى من ثلاثية Trilogy يكتبها الأستاذ باكثير عن الحملة الفرنسية بقيادة نابليون بونابرت على مصر وما أعقبها من أحداث ... على أن المسرحية التي نقدِّمها اليوم هي جزء من تكوينٍ أكبر؛ فقد قلنا إنها الأولى من ثلاثية تمتد مع الزمن حتى القضاء على الحملة الفرنسية. وليس في وسعنا الآن أن نتكهَّن بالمغزى الكلي لهذه الثلاثية.» ويقول الدكتور أحمد السعدني في كتابه «أدب باكثير المسرحي» (الجزء الأول، «المسرح السياسي»، مكتبة الطليعة بأسيوط، ١٩٨٠، ص١١٧)، بعد أن بحث في كتاب داغر ولانداو فلم يجد بعد تاريخ صدور مسرحية «الدودة والثعبان» عام ١٩٦٧ أي بقية لهذه الثلاثية: «وإذا عرفنا كذلك أن باكثير لم يكتب الجزأين التاليين لهذه المسرحية حتى تكتمل ثلاثيته؛ كان هذا أدعى لأن نتناول المسرحية على أنها مسرحية قائمة برأسها، رغم ما في هذا التناول من عدم الرؤية الصحيحة لأبعاد يشير إليها الكاتب، أو للإيقاع الدرامي في العمل كله، فهذا الإيقاع لا يتضح إلا بعد أن يصبح العمل كله متكامِلًا، ووحدة واحدة.» وقد أنهى هذا الجدل بين اكتمال الثلاثية وعدم اكتمالها الدكتور أحمد عبد الله السومحي في كتابه «علي أحمد باكثير: حياته، شعره الوطني والإسلامي» (كتاب النادي الأدبي الثقافي، عدد ٨، دار البلاد للطباعة والنشر، جدة، ط١، ١٩٨٢، ص٨٨)، عندما ذكر أن هناك العديد من المخطوطات في مكتبة باكثير تنتظر النشر، سواء في الشعر أو النثر: «أمَّا في النثر فإن هناك كثيرًا من المسرحيات تنتظر الطبع هي: عرائس وعرسان، الشاعر والربيع «مجموعات تمثيليات» – حزام العفَّة – ثماني عشرة جلدة – «أحلام نابليون» – «مأساة زينب» – شلبية – قضية أهل الربع – «الوطن الأكبر» مسرحية شعرية، فاوست الجديد، «التوراة الضائعة»، «حرب البسوس»، المحاكمة.» وقد قامت «مكتبة مصر» بنشر المسرحيات التي بين التنصيصات بعد وفاة «علي أحمد باكثير»، وعلى وجه التحديد بعد عام ١٩٨٢.

وتدور مسرحية «الدودة والثعبان» حول وصول الحملة الفرنسية بقيادة «نابليون بونابرت» إلى مصر. وكانت الحملة مؤمنة بأنها لن تلقى أيَّ مقاومة تُذكر؛ لأن المماليك — وهم حكَّام مصر في ذلك الوقت — لن يصمدوا أمام التفوق العسكري للفرنسيين. هذا من جانب، ومن جانب آخر كانت الحملة مؤمنة — أيضًا — بأنها لن تلقى أي مقاومة تُذكر من الشعب المصري الذي ترك مهمة الدفاع عنه للمماليك. وبالفعل ينتصر الفرنسيون على المماليك، وبقي الشعب المصري وحده أمام العدو ليقاومه. وتمثلت هذه المقاومة في محاولة إنشاء جيش من الشعب بقيادة الشيخ «سليمان الجوسقي» — زعيم العميان — الذي دأب وهو ورجاله ومندوبو الأقاليم على التأهب والاستعداد وجمع السلاح لإنشاء هذا الجيش. ويبدأ الشيخ في بذر فكرته من خلال الحوار التالي بينه وبين القاضي التركي «إبراهيم أدهم» و«روستي» — قنصل النمسا في مصر:

القاضي: يجب أن يدرك الجيش هذه الحقيقة.

الجوسقي: هذا لو كان هذا الجيش من الشعب.

القاضي: من الشعب، من الشعب! أتظنُّ في الإمكان أن ينشأ جيش من هذا الشعب؟

الجوسقي: ماذا يمنع يا مولانا القاضي؟

القاضي: شعب غير محارب.

الجوسقي: من طينة أخرى غير طينة البشر؟

القاضي: لم يتعوَّد القتال.

روستي: في إمكانه أن يتعوَّد.

القاضي: لا يريد أن يحارب بنفسه.

الجوسقي: هذا ما تقولونه عنَّا أنتم والمماليك.

القاضي: كلا، لا تخلطنا بالمماليك؛ نحن شيء والمماليك شيء.

الجوسقي: لكن سُوء الرأي فينا يجمعكم.

القاضي: كلا، لا يجمعنا بهم شيء.

الجوسقي: وهذا الرأي السيئ فينا؟

القاضي: هذا ليس من عندنا. هذا ما ينطق به الواقع.

الجوسقي: هذا واقع فرضتموه علينا أنتم والمماليك.

القاضي: بل كان موجودًا في بلادكم من قبل أن يفتحها السلطان سليم الأول؛ فقد انتزعها من أيدي المماليك.

الجوسقي: ليواصل بعدهم فرض هذا الواقع.

القاضي: لو كان ذلك لا يرضيكم لثرتُم عليه.

الجوسقي: صدقت. هذه كلمة حق. لقد طال علينا الأمد فخُيِّل إلينا أن السلاح لا ينبغي أن يحمله إلا مملوك أو عثماني.[٣]

ويصل بالشيخ «سليمان الجوسقي» أن يُفاتح «نابليون» في أمر إنشاء جيش من الشعب. وهذه المكاشفة من قبل الشيخ كان لها أحد أمرين: إما أن يقتنع بها «نابليون» فيدمِّر الجيش الحملة الفرنسية، أو لا يقتنع بها، فيقوم الشيخ بتكوين الجيش وحده، وإذا علم به «نابليون» سيظنُّ أنه جيش مكوَّن ضدَّ المماليك لا ضدَّ الفرنسيين.

الجوسقي: هل فكَّرت فيما اقترحته عليك من قبل؟

نابليون: تكوين جيش من الشعب؟

الجوسقي: نعم.

نابليون (يضحك)**:** يا شيخ جوسقي، هذا الشعب لا يصلح للقتال.

الجوسقي (في حدة)**:** من قال لك؟ إنك تردد كلام المماليك والأتراك.

نابليون: ألم ترَ إلى ما اعترى أهل القاهرة من الفزع والوله حتى هربوا منها بمتاعهم وأولادهم قبل أن ندخلها فتخطفهم اللصوص في الطريق؟

الجوسقي: يا سيدي، لم يكن ذلك عن جبن، ولكن عن جهل بحقيقة الحال، وقلة نظام، وسوء تدبير، وعدم وجود قيادة واعية ... أنت ورجال جيشك أجانب، ولكن لستم خونة. أنا قلت لك يا سيدي: جند من الفلاحين ومن العربان.

نابليون: هؤلاء هم الذين قاومونا وقاتلونا في طريقنا من الإسكندرية.

---

[٣] علي أحمد باكثير، مسرحية «الدودة والثعبان»، ص١٤–١٥.

الجوسقي: وما زالوا حتى اليوم يقاومونكم في الأقاليم.
نابليون: فكيف أعتمد على هؤلاء؟
الجوسقي: إذا كسبت قلوبهم كسبت كل شيء.
نابليون: وكيف أكسب قلوبهم؟
الجوسقي: إذا اقتنعوا أنك تريد حقًّا أن تحررهم من ظلم المماليك.
نابليون: وكيف يقتنعون بذلك؟
الجوسقي: إذا رأوك تطمئن إليهم فتنشئ منهم جيشًا ليحلَّ محل جيش المماليك.[٤]

ويستمر الشيخ «الجوسقي» طوال المسرحية يسعى لتحقيق أمله في تكوين جيش الشعب، ولكن «نابليون» يكتشف في نهاية الأمر خداع «الجوسقي» له، وأنه زعيم هذا الجيش، وهو أيضًا المحرِّض الأول لقيام ثورة القاهرة الأولى؛ لذلك يأمر بقتله هو وأتباعه من العميان.

هذا هو دور الشيخ «الجوسقي» في المسرحية. أمَّا دوره في التاريخ فلم يتعدَّ سوى أنه أحد الشيوخ الخمسة المقبوض عليهم بعد ثورة القاهرة الأولى؛ لأنهم المحرِّضون عليها، وهم: «سليمان الجوسقي»، و«أحمد الشرقاوي»، و«عبد الوهاب الشبراوي»، و«يوسف المصيلحي»، و«إسماعيل البرَّاوي». وقد تم حبسهم في بيت «البكري»، وبعد عدة أيام قتلوهم بالبنادق وألقوهم من السور خلف القلعة.[٥] وبذلك استطاع «باكثير» أن يخلق شخصية «الشيخ الجوسقي» بصورة فنية لم تلق أي اهتمام من جانب التاريخ بقدر اهتمام الفن المسرحي بها، وأصبحت هذه الشخصية رمزًا لتكوين جيش الشعب في باقي الثلاثية.

وفي الجزء الثاني من الثلاثية — مسرحية «أحلام نابليون» — نجد «زينب» ابنة «خليل البكري» — نقيب الأشراف — وزوجة «نابليون» تتبنَّى فكرة جيش الشعب، وكأنها امتداد لشخصية «الجوسقي»، ونعلم أن إيمانها بهذا الجيش وبالأمة العربية

[٤] المسرحية، ص٦٦-٦٧.

[٥] انظر: عبد الرحمن الجبرتي، «عجائب الآثار في التراجم والأخبار»، الجزء الثالث، مطبعة الأنوار المحمدية بالقاهرة، د.ت، ص٣٧–٣٩.

جعلها تتزوج من نابليون سرًّا، ولكن هذا الإيمان يتبدد أمام هزيمة «نابليون» في الشام، فيدور بينهما هذا الحوار:

نابليون: أنا ما أكرهتُكِ على الزواج، لم إذن تزوجتِني؟

زينب: لأنك خدعتني بمعسول كلامك، وملأت رأسي بتلك الأحلام الوردية التي زعمت أنك قادر على تحقيقها. العرب يا زينب أولى بالخلافة من الترك. دار الخلافة يجب أن تكون في القاهرة لا في إسطمبول. سأعيد وحدة الأمة العربية التي مزَّقها الأتراك والمماليك. سأحيي روح الجندية في هذا الشعب من جديد، وسأبني على ضفاف النيل دولة عربية كبرى يخضع لها الشرق كله، إلى آخر تلك الأوهام.[٦]

ولكن «زينب» تتمسك بأحلامها وإيمانها بجيش الشعب، الذي أصبح في نهاية المسرحية رمزًا لتوحُّد الأمة العربية تحت علم واحد، بعد أن تركها «نابليون» هاربًا إلى فرنسا، وبعد أن تخلَّى عن وعوده لها بتحقيق آمالها السابقة، فيدور بينها وبين «محيي الدين» — ابن عمِّها وحبيبها — هذا الحوار:

زينب: أنت تعلم أني أحبك يا محيي الدين وأقدِّرك، ولكني لا أستطيع أن أتزوجك.

محيي الدين: لمَ يا زينب؟

زينب: أنت لا تستطيع أن تجعلني سلطانة. هل تستطيع؟

محيي الدين: لا.

زينب: ولا أن تعيد وحدة الأمة العربية التي مزَّقها الصليبيون والتتار والأتراك والمماليك. هل تستطيع؟

محيي الدين: لا.

زينب: فكيف تريد أن تتزوجني يا محيي الدين؟

محيي الدين: السعادة يا زينب لا تتوقف على هذه المطالب.

[٦] علي أحمد باكثير، مسرحية «أحلام نابليون»، مكتبة مصر، طبعة عام ١٩٩٠، ص٦٠-٦١.

زينب: لكن الحياة تتوقف عليها يا محيي الدين، ولا سعادة بغير حياة.
محيي الدين: هذه أوهام يا زينب.
زينب: كلا، ليست بأوهام.
محيي الدين: لن تتحقق أبدًا.
زينب: بل هي آتية لا ريب.
محيي الدين: قد ذهب من منَّاكِ بها وتخلَّى عنها وعنكِ.
زينب: إن تخلَّى عنها فهو غريب، ولكني أنا منها وهي مني؛ فلن أتخلى عنها أبدًا. سأظلُّ أنتظر وأنتظر وأنتظر.
محيي الدين: إلى متى يا زينب؟
زينب (كالحالمة)**:** إلى أن يجيء الفارس البطل على فرسه الأدهم ويومئ بإصبعه، فإذا الأمة العربية يجمعها علم واحد، وإذا القاهرة عاصمتها المزدانة، وإذا أنا على عرشها سلطانة.[٧]

وفي الجزء الثالث والأخير من الثلاثية — مسرحية «مأساة زينب» — يستمر الأمل في تكوين الجيش لخلاص مصر من الاستعمار، متمثِّلًا أيضًا في شخصية «زينب» التي تحاول إقناع الجنرال «فردييه» — نائب القائد العام — وزوجته بتبنِّي فكرة إنشاء جيش الشعب، وإقناع «كليبر» بها، بل نجدها تحارب الأتراك والمماليك بعد أن أصبحت من أتباع الشيخ «الجوسقي» وامتدادًا له:

زينب: أعطني بندقية يا جنرال فردييه.
فردييه: ماذا تصنعين بها؟
زينب: سأقاتل بها معكم، سأطلق الرصاص على هؤلاء الأتراك والمماليك.
فردييه: تحسنين إطلاق الرصاص؟
زينب: كل أتباع الجوسقي مدرَّبون على استعمال السلاح.

[٧] المسرحية، ص١٠٨–١١٠.

فردييه: ما كنت من أتباعه.
زينب: صرت اليوم من أتباعه.[٨]

ويتبدَّد الأمل عند «زينب» في تكوين جيش الشعب عن طريق «كليبر» بعد أن قتله «سليمان الحلبي»، فتحاول تحقيق أملها عن طريق «مينو» من خلال زوجته «زبيدة»:

زبيدة: ما كنت أعلم أنه بهذا السوء.
زينب: في وسعك أن تُجدي فيه خيرًا فتشعري بالرضا إذا ظفرت منه بشيءٍ في خدمة بلادك.
زبيدة: تعنين إنشاء جيش الشعب؟
زينب: نعم.
زبيدة: ما خطبك يا أختي؟ ألم أقل لك مرارًا إنه لا يقبل هذه الفكرة أبدًا، ويعدُّها خطرًا عليه وعلى جيشه؟
زينب: حاولي مرة أخرى. قولي له إن هذا الجيش سيكون سياجًا له دون هجوم الإنجليز من الشمال، وغارات العثمانيين من الشرق.[٩]

ويتبدَّد هذا الأمل أيضًا بخروج الحملة الفرنسية من مصر، ووصول الاستعمار الإنجليزي بقيادة الجنرال «هتشنسون»، وهنا تُقام محاكمة لـ «زينب» من قِبل «نصوح» باشا — القائد العثماني — و«عثمان الطنبورجي» من أمراء المماليك، ويأتي الحكم عليها بالإعدام بسبب الخيانة العظمى؛ لأنها حاربت بجانب الفرنسيين، وكذلك لانتهاكها لحرمة الدين؛ كالتبرج والخلاعة والسفور ومخالطتها لـ «نابليون» — بعد أن أنكرا عليها قصة زواجها منه سرًّا — هذا بالإضافة إلى مراقصتها لفرنسيين آخرين وشرب الخمر معهم غير «نابليون». وأخيرًا تكتمل مأساة «زينب» بإقرار وإثبات هذه التهم عليها من قِبل والدها «خليل البكري»، الذي يتنكَّر منها ومن أفعالها وسط المحاكمة.

[٨] علي أحمد باكثير، مسرحية «مأساة زينب»، مكتبة مصر، طبعة عام ١٩٩٠، ص٣٠.
[٩] المسرحية، ص٦٥-٦٦.

وبالفعل يسوقها الجلاد «عبد العال أغا» وزبانيته إلى مصيرها المحتوم، فتدعو آخر دعواها قائلة:

يا رب، أنقذ الكنانة، وادفع بلاءها، وارفع لواءها، وأصلح رجالها، وارحم نساءها، واجعل لها جيشًا من بنيها يعزُّها ويحميها. يا رب، أنت العليم، وأنت الخبير، وأنت المولى، وأنت النصير.[١٠]

وشخصية «زينب» استطاع «باكثير» أن يخلقها بصورة فنية كما خلق من قبل شخصية الشيخ «الجوسقي»، فالجبرتي يقول عنها:

طُلِبت ابنة الشيخ البكري — وكانت ممن تبرج مع الفرنسيس — بمعينين من طرف الوزير، فحضروا إلى دار أمها بالجودرية بعد المغرب وأحضروها ووالدها، فسألوها عما كانت تفعله فقالت: إني تبت من ذلك، فقالوا لوالدها: ما تقول أنت، فقال: أقول إني بريءٌ منها، فكسروا رقبتها.[١١]

وفي موضع آخر يقول عن والدها «خليل البكري» — نقيب الأشراف:

كان له ابنة خرجت عن طورها في أيام الفرنسيس، فلما أُشيع حضور الوزير والقبودان والإنكليز، وظهر على الفرنساوية الخروج من مصر، فقتل ابنته المذكورة بيد حاكم الشرطة، فلما استقرَّت العثمانية بالديار المصرية عُزِل المترجم عن نقابة الأشراف، وتولَّاها السيد عمر مكرم كما كان قبل الفرنساوية. ولما حضر محمد باشا خسرو أنهى إليه الكارهون له بأنه مرتكب للموبقات ويعاقر الشراب وغير ذلك، وأن ابنته كانت تذهب إلى الفرنسيس بعلمه، وأنه قتلها خوفًا وتبرئةً لنفسه من الشهرة التي لا يمكنه سترها، ولا يقبل عذره فيها ولا التنصُّل منها، وأنه لا يصلح لمشيخة سجادة البكرية.[١٢]

---

[١٠] المسرحية، ص١٢٥.

[١١] عبد الرحمن الجبرتي، السابق، ص٢٧٢.

[١٢] عبد الرحمن الجبرتي، السابق، الجزء الرابع، ص١٢٥.

والآن، وبعد اكتمال الثلاثية، ألا يمكن أن نقول: إن فكرة إنشاء جيش الشعب؛ تلك الفكرة الممتدة طوال الثلاثية، والمتبنَّاة من قبل الشيخ «الجوسقي» ثمَّ «زينب»، هي دعوة من قبل «علي أحمد باكثير» لإصلاح الجيش المصري، أو إنشاء جيش آخر بعد هزيمته في عام ١٩٦٧، على اعتبار أن الجيش المهزوم كان جيش الحكومة لا جيش الشعب. والدليل على ذلك أن الشيخ «الجوسقي» أنكر على السيد «عمر مكرم» مقاومته الوطنية، ووصفه بأنه من «شيوخ الوقت» الفاقدين لمقوِّمات القيادة.[١٣] ولعل «باكثير» يرمز هنا للرئيس «جمال عبد الناصر» بشخصية «عمر مكرم».

(٢) التوظيف الفكري السياسي للتاريخ

يقول توفيق الحكيم: «لقد كانت ثقتي بعبد الناصر تجعلني أُحسنُ الظن بتصرفاته، وألتمس له التبريرات المعقولة، وعندما كان يخالجني بعض الشك أحيانًا، وأخشى عليه من الشطط أو الجور كنت ألجأ إلى إفهامه رأيي عن بُعد وبرفقٍ، وأكتب شيئًا يفهم منه ما أرمي إليه؛ فقد خفت يومًا أن يجور سيف السلطان في يده على القانون والحرية، فكتبت «السلطان الحائر».»[١٤]

وهذه المسرحية كتبها الحكيم عام ١٩٦٠، وهي تدور حول قصة تاريخية قام فيها قاضي القضاة «العز بن عبد السلام» ببيع أمراء دولة المماليك في المزاد، والقصة تقول:

> كان هؤلاء المماليك ... ذوي نفوذ وقوة في بلاط الدولة المصرية أيام الصالح نجم الدين أيوب ... [و] كانوا يديرون دفة الحكم من وراء عرش الخلافة ... وبعدما تسلَّم الشيخ العز منصبه الهام، ونظر في الأمور القضائية الشرعية نظرة إصلاح، ظهر له أن أولئك المماليك ما زالوا عبيدًا أرقَّاء من الوجهة الشرعية، فحكم عليهم بأنهم من أملاك بيت مال المسلمين، وإذا أرادوا الحرية فلا بُدَّ من بيعهم ... ولما رأوا الإلحاح البالغ والعزم الأكيد من عز الدين على بيعهم رفعوا الأمر إلى السلطان ... فطلب السلطان منه أن يتركهم وشأنهم، فلم يرجع الشيخ عن حكمه ... وترك القضاء ... وعزم على ترك البلاد ...

---

[١٣] انظر: المسرحية «الدودة والثعبان»، ص١٦–١٧.

[١٤] توفيق الحكيم، «عودة الوعي»، دار الشروق، بيروت، ١٩٧٢، ص٦٠–٦١.

فركب السلطان بنفسه ولحقه واسترضاه وطيَّب خاطره، فرجع واتفق معه على أن يُنادى على الأمراء في المزاد.[١٥]

والحكيم في هذه المسرحية يُقيم صراعه حول ثنائيته الخالدة بين الحقيقة والواقع؛ فالسلطان في الحقيقة عبدٌ مملوكٌ من متاعِ الدولة، وفي الواقع هو السلطان حاكم البلاد. وهذا الصراع أدى إلى صراع آخر بين السيف والقانون، فإما أن يختار السلطان طريق السيف — أو القوة — لإثبات الواقع، أو يختار طريق القانون لإثبات الحقيقة. وبالفعل يختار السلطان طريق القانون، وبفضل هذا الاختيار يتعرَّف على شعبه، كما يتعرَّف عليه الشعب ولأول مرة عن طريق «الغانية» التي تقول له:

كنت وقحة معك عن عمد، ومبتذلة سليطة عن قصد ... أتدري لماذا؟ ... لأني كنت أتخيلك في صورة أخرى! ... صورة سلطان متعجرف يزهو ويتبختر ويتعالى في خيلاء جبروته! ... كأغلب السلاطين! ... بل لعلَّك أكثرهم غرورًا، وأشدهم غطرسةً؛ بسبب حروبك وانتصاراتك ... فالناس يتحدَّثون دائمًا عن تلك الياقوتة الخيالية التي تزيِّن عمامتك ... تلك الياقوتة الفريدة في الدنيا، التي قيل إنك انتزعتها بحدِّ سيفك من رأس كبير المغول! ... نعم ... أعمالك عجيبة وعظيمة؛ لذلك كانت صورتك في رأسي مرادفة للتكبر والتحجُّر والقسوة ... لكن ما أن حدَّثتني بهذا اللطف وهذا التواضع حتى أصابني شيءٌ من الذهول والحيرة! ...[١٦]

والحكيم هنا أراد بنزول السلطان إلى شعبه أن يندمج مع هذا الشعب حتى يتبين واقعه الحقيقي، بدلًا من الاعتماد على أعوانه أمثال الوزير والقاضي ممن يشوهون صورة السلطان أمام الشعب، كما يشوهون صورة الشعب أمام السلطان؛ فالسلطان هنا هو الرئيس «جمال عبد الناصر»، وأعوان السلطان أمثال «الوزير والقاضي» هم مراكز القوى في العهد الناصري، و«الغانية» هي رمز للشعب المصري.

---

[١٥] رضوان علي الندوي، «العز بن عبد السلام (٥٧٧–٦٦٠هـ)»، سلسلة «أئمة الفكر الإسلامي»، دار الفكر بدمشق، ١٩٦٠، ص١٤١–١٤٣.

[١٦] توفيق الحكيم، مسرحية «السلطان الحائر»، مكتبة الآداب، طبعة عام ١٩٧٦، ص١٤٠.

ومما سبق نجد أن «توفيق الحكيم» استطاع أن يوظِّف التراث التاريخي متمثِّلًا في قصة «بيع الأمراء»؛ كي يرمز بها إلى العهد الناصري وما فيه من مساوئَ، محاولًا إصلاحها عن طريق الرمز والمعادل الموضوعي، وذلك من خلال مسرحه الفكري وثنائيته الشهيرة في الصراع بين الحقيقة والواقع.

(٣) إحياء الشخصية التاريخية

لقد اختلفت العلاقة بين الكاتب المسرحي المعاصر والتراث في الوقت الحاضر، فلم يعُد همه الأساسي أن ينقل إلينا الأحداث والشخصيات التراثية بصورة فوتوغرافية كما جاءت في مصادرها التراثية، بل أصبح مهتمًّا بمزج التراث بالعصر الحاضر؛ أي أن يختار من بين الأحداث التراثية والشخصيات التراثية ما يتناسب مع تجربته المعاصرة؛ كي يُسقط الحاضر على ذلك الحدث التراثي، أو على الشخصية التراثية. ومن هنا تتم العلاقة الثرية بين الكاتب وبين التراث. وفي إطار هذه العلاقة يتم الأخذ والعطاء، أي التأثير والتأثُّر؛ لأن الكاتب المسرحي يرتد إلى التراث لينهَل من ينابيعه المتدفقة ما يساعده على إبراز تجربته المعاصرة.

وفي ذلك يقول الدكتور عبد القادر القط:

> قد يرى الكاتب في حدثٍ من أحداث التاريخ أو شخصية من شخصياته مشابهة من أحداث أو شخصيات معاصرة، فيحاول أن يربط بين التاريخ والحاضر، وأن يعبِّر من خلال الماضي عن بعض القضايا في العصر أو المجتمع الذي يعيش فيه؛ أي أن «يُسقط» الحاضر على الماضي كما يُقال في الاصطلاح النفسي المعروف. وكما يقتضي التعبير عن بعض الدلالات والرموز من خلال الحدث التاريخي والشخصية التاريخية إقامة بناء فني كامل على أساس من العزل والاختيار، كذلك ينبغي أن يمارس الكاتب هذا الاختيار والعزل في الربط بين أحداث التاريخ ووقائع الحاضر، فكما أن أحداث الحياة العصرية اليومية لا تصلح جميعًا، في اختلاطها واختلاف قدرتها على الدلالة والرمز، لكي تكون موضوعًا لعمل مسرحي ناجح، كذلك لا تصلح كل أحداث التاريخ كما انتهت

إلينا؛ فالتاريخ ليس في النهاية إلا أحداثًا كانت ذات يوم وقائع لحياة عصرية شديدة الاختلاط، مختلفة الرموز والدلالات.[١٧]

من هذا المنطلق كتب «علي أحمد باكثير» مسرحية «التوراة الضائعة» عام ١٩٦٩، وقد ضمَّنها ثلاثة مشاهد خيالية تجمع بين «صلاح الدين» و«ريتشارد قلب الأسد» في عصرنا الحديث، وذلك كي يضعا العالم الإسلامي والعالم المسيحي في قفص الاتِّهام جزاء تفريطهما في فلسطين.

ريتشارد: وما الصهاينة؟

صلاح الدين: اليهود الذين اغتصبوا فلسطين، وطردوا منها أهلها العرب، وأقاموا فيها دولة إسرائيل؛ لتكون نواة لإمبراطورية لهم تمتد من النيل إلى الفرات.

ريتشارد: من النيل إلى الفرات؟

صلاح الدين: وليس هذا غاية مطمعهم، بل يرمون من خلالها إلى السيطرة على العالم كله.

ريتشارد: هذا كلام غير معقول. اليهود قتلة المسيح يستولون على العالم؟ أين المسيحيون إذن، وأين المسلمون؟[١٨]

وبعد ذلك يدور الحوار بينهما حول أمريكا، والاستعمار، والإمبريالية، والحركة الصهيونية، والحركة النازية، والقوة الذرية، وغزو الإنسان الفضاء، و«هرتزل» — زعيم الحركة الصهيونية — و«هتلر» واضطهاده لليهود، و«تشرشل»، و«بلفور». وأمام هذه الأخطار العصرية، ينسحب ريتشارد عائدًا إلى قبره، ويدور بينه وبين صلاح الدين هذا الحوار:

ريتشارد: لا يا صلاح الدين، لا أستطيع البقاء هنا لأرى جناية هذا العالم المسيحي على الأرض التي باركها المسيح. سأعود إلى قبري وأترك للرب القدير أن يفعل ما يشاء.

---

[١٧] د. عبد القادر القط، السابق، ص٥٢.

[١٨] علي أحمد باكثير، مسرحية «التوراة الضائعة»، مكتبة مصر، د.ت، ص١٠.

صلاح الدين: لقد كنت أودُّ — يا أخي ريتشارد — أن تبقى هنا معي لتؤنسني.
ريتشارد: لا أستطيع يا أخي. سوف لا أستطيع.
صلاح الدين: لا بأس، عُد إذن إلى قبرك، ونم ملء عينيك؛ فلسوف تصحو ذات يوم فلا تجد في هذه الأرض المقدَّسة ظلًّا لأعداء المسيح، وتعود أرض السلام إلى أهل السلام.[١٩]

وباكثير في هذه المسرحية — خصوصًا مشاهدها الخيالية — يدعو إلى رفض الوقوع تحت السيطرة الصهيونية، التي تسعى إلى تفريق الأديان في العالم بصفة عامة، وفي الوطن العربي بصفة خاصة. وقد تحقَّق ذلك عند باكثير عندما استلهم من التاريخ شخصيتي «صلاح الدين» و«ريتشارد قلب الأسد»، وأقام بينهما حوارًا من الممكن أن يصبح في يوم ما حوارًا بين أبناء الأمة العربية المسلمين منهم والمسيحيين، أملًا في إنقاذ الوطن العربي من الخطر الصهيوني، وتمهيدًا لتحرير فلسطين من خلال إحياء الشخصيات التاريخية.

يقول جورج لوكاش:

> إن ما يهمُّ في الرواية التاريخية ليس إعادة سرد الأحداث التاريخية الكبيرة، بل الإيقاظ الشعري للناس الذين برزوا في تلك الأحداث، وما يهمُّ هو أن نعيش مرة أخرى الدوافع الاجتماعية والإنسانية التي أدَّت بهم إلى أن يفكِّروا ويشعروا ويتصرفوا كما فعلوا ذلك تمامًا في الواقع التاريخي. وإنه لقانون في التصوير الأدبي الذي يبدو أولًا متناقضًا، ومن ثمَّ واضحًا تمامًا، وهو أنه للكشف عن دوافع السلوك الاجتماعية والإنسانية هذه تكون الأحداث غير المهمة ظاهريًّا؛ أي العلاقات الصغرى «من الخارج»، أكثر ملاءمة من سلسلة أحداث التاريخ العالمي المهمَّة الكبرى.[٢٠]

ومن هذا المنطلق كتب «محمود دياب» مسرحية «باب الفتوح» عام ١٩٧١ مستلهمًا شخصية «صلاح الدين الأيوبي» وانتصاره على الصليبيين، وتدور المسرحية حول مجموعة

---

[١٩] المسرحية، ص١٠٥-١٠٦.

[٢٠] جورج لوكاش، «الرواية التاريخية»، وزارة الثقافة والإعلام، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد، ط٢، ١٩٨٦، ص٤٦.

من الشباب في العصر الحاضر تشكو وضعها الراهن وما فيه من فراغ؛ لذلك تبحث في التاريخ عن مخرج لهذه الأزمة:

الشاب الخامس: لن نقرأ التاريخ كما كُتِب يا رُفاق، ولكننا سنعيد صنعه.
الفتاة الثانية: وكيف نعيد صنعه وليس بوسعنا أن نعيده هو نفسه؟
الشاب الخامس: أعني أن نعيد صياغته، نتخيله على هوانا، نرد إليه ما أنقِص منه، ونستبعد منه ما لا نقبله. بكلمة مختصرة: نصنع الحقيقة.[٢١]

ثمَّ تبحث المجموعة بعد ذلك في التراث التاريخي وتنتقي منه فترة انتصار «صلاح الدين» على الصليبيين في موقعة «حطين» إلى أن فتح «القدس». ومن الملاحظ أن المجموعة لا تهتم كثيرًا بما رصده التاريخ عن هذه الفترة بقدر اهتمامها ببعض الحقائق التي لم يرصدها التاريخ. ومن هنا تخلق المجموعة شخصية «أسامة بن يعقوب»؛ ذلك الفتى الأندلسي الهارب من ملك إشبيلية حاملًا معه كتابًا قد ألَّفه باسم «باب الفتوح». ويتضمن هذا الكتاب أفكار «أسامة» فيما ينبغي أن تكون عليه علاقة الحاكم بالمحكومين كي يقدِّمه لـ «صلاح الدين»؛ أي إن شخصية «أسامة» خلقتها المجموعة كي تكون رمزًا للقوة الفكرية والاجتماعية، لتقف بجانب القوة الحربية عند «صلاح الدين». فكتاب «باب الفتوح» كان يتضمن تقريرًا عن أسباب فشل «صلاح الدين» في تحقيق الانتصار الكلي؛ لأن انتصاره في «حطين» كان انتصارًا محدودًا؛ فالانتصار كما تطرحه المسرحية ينبغي أن يكون انتصارًا كليًّا شاملًا يجمع في جنباته الانتصار الإنساني والاجتماعي والاقتصادي والعسكري. أمَّا الانتصار التاريخي الذي حققه «صلاح الدين» فكان انتصارًا عسكريًّا فقط:

> [فالمسرحية بذلك] احتجاج على التاريخ الذي كتبه مؤرخو الملوك والوزراء والأمراء. المؤرخون الذين يرون أن الأحداث التاريخية هي ما يصنعها هؤلاء، وأن ما سواهم دهماء لا يصنعون، وإنما تُصنع بهم الأحداث. والكاتب — لهذا — ما إن يختر نصر صلاح الدين العظيم على الصليبيين في حطين موضوعًا

[٢١] محمود دياب، مسرحية «باب الفتوح» (نُشِرت مع مسرحية «رجب طيب في ثلاث حكايات»)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٤، ص١٤.

له، حتى يروح يفتِّش في جنبات هذا النصر عن الصانع الحقيقي له، هل هو صلاح الدين وعبقريته وجيوشه، أم هم الجنود المحاربون البسطاء الذين سعوا إلى حماية أهلهم وأرضهم وبيوتهم من هجمات الصليبيين؛ دفاعًا عن حاضرهم ومستقبلهم معًا؟ وما هو هذا النصر الذي حققه صلاح الدين للعرب والمسلمين؟ ماذا يفيد الرجل العادي والمرأة العادية منه؟ وهل هو نصر باقٍ أم تراه نصرًا هشًّا مؤقَّتًا، لا يفيد منه إلا أتباع صلاح الدين المباشرون من أمراء وقوَّاد وتجَّار وموردي نفائس وجوارٍ؟ والمسرحية تحقيق درامي بالغ العذوبة في هذه الأسئلة التي تثيرها، تحقيق يذهب إلى التاريخ رأسًا ويقول له: من غير المعقول أن يكون الكلام الذي تقوله هو كل الحقيقة.[٢٢]

ومن هنا وجد «محمود دياب» أن التاريخ أو الماضي — كما يراه هو — يختلف عن نفس التاريخ أو الماضي كما رآه الجيل السابق، وكما سيراه الجيل في المستقبل. «ومن هنا يصدق القول بأن للأمة الواحدة أكثر من تاريخ، ولا بُدَّ — لهذا — لكل عصر أن يكتب التاريخ من وجهة نظره ... والكلمة الأخيرة في تاريخ أي عصر أو أي حادث لم تُقل بعدُ، ولا يمكن أن تُقال قط.»[٢٣]

ولعل «محمود دياب»، في هذه المسرحية، أراد أن يستلهم التراث التاريخي متمثِّلًا في انتصار «صلاح الدين» على الصليبيين في «حطين»؛ كي يكون معادلًا موضوعيًّا لهزيمة مصر في عام ١٩٦٧. وكما أن المسرحية تطرح العديد من الأسئلة حول أسباب انتصار «صلاح الدين»، فهي تطرح أيضًا من خلال المعادل الموضوعي العديد من الأسئلة حول أسباب الهزيمة عام ١٩٦٧؛ فمحمود دياب قد أجاب على سؤال طرحه عليه «نبيل فرج»: لماذا قلَّ إنتاجك بعد النكسة؟ قائلًا: «أعتقد أن قلة الإنتاج الأدبي بعد النكسة ظاهرة عامة، ولعل السبب في ذلك يرجع إلى أنه بعد النكسة — كما صار على جيشنا أن يجدِّد أسلحته — صار على كتَّابنا أيضًا أن يعيدوا النظر في أسلحتهم، وأن يبحثوا عن مناهجَ جديدة في التفكير والتعبير. وهذا أمر يحتاج إلى وقت قبل أن يتضح وينضج ويثمر فينا،

[٢٢] د. علي الراعي، «المسرح في الوطن العربي»، سلسلة «عالم المعرفة»، عدد ٢٥، يناير ١٩٨٠، الكويت، ص١٤٥.

[٢٣] د. حسين مؤنس، السابق، ص٤٥–٦٤.

لا يقوم على شعارات سياسية فورية تستهدف رضاء الجماهير بما تلقيه على الجروح من مسكِّنات ... بل فنًّا يواجه الجماهير بنفسها بصدق حتى تصبح أكثر وعيًا بذاتها.»[٢٤]

ومن هنا نجد أن المسرحية تدعو إلى إعادة كتابة تاريخ الرئيس «جمال عبد الناصر»، وكذلك أسباب الهزيمة في عام ١٩٦٧، من خلال إحياء شخصية صلاح الدين. فبما أن انتصار «صلاح الدين» في «حطين» كانت انتصارًا محدودًا، فمن الممكن أن تكون هزيمة ١٩٦٧ محدودة أيضًا، وكما أن التاريخ قد أغفل أسبابًا مشرقة كان من الممكن أن تجعل انتصار «صلاح الدين» انتصارًا كاملًا، من الممكن أيضًا أن نبحث في التاريخ الناصري كي نجد الأسباب التي تؤدي بنا إلى النصر الكامل.

(٤) التوظيف الاجتماعي السياسي للتاريخ

لقد كتب «ألفريد فرج» مسرحية «سليمان الحلبي» عام ١٩٦٥، مستلهمًا فيها فترة حكم «كليبر» لمصر، وتصوِّر المسرحية ما ألحقه ذلك الجنرال في مصر من عسفٍ وظلمٍ بالشعب؛ لذلك يتألَّم بطل المسرحية «سليمان الحلبي» — القادم من حلب إلى القاهرة ليتعلم في الأزهر — للظلم الذي لحق بالمصريين من «كليبر»، فيقرر قتله، مؤمنًا بأن ذلك القتل هو الواجب والحق المشروع لتأكيد العدل. وجاء القتل من قبل «سليمان الحلبي» بعد أن قاضى «كليبر» وحاكمه وأدانه، وأخيرًا جعل من نفسه جلَّادًا له فقتله. وعن الأثر النفسي لظلم المصريين عند «سليمان الحلبي»، يدور هذا الحوار بينه وبين صديقه الأزهري «محمد»:

سليمان: أهذه حياة ... التي يحياها الناس؟
محمد: الحياة خير في كل وقت.
سليمان: لا ... فمن الحياة ما يفضله الموت.

[٢٤] نبيل فرج، «مقابلة مع محمود دياب حول أعماله وأفكاره المسرحية»، مجلة «المسرح»، عدد ٦٢، مايو ١٩٦٩، ص٣٧.

محمد: لا تركب أجنحة الشطط يا سليمان، فالمؤمن لا يعدل شيءٌ عنده الحياة، هي عنده السر الإلهي العزيز، وحتى العقلاني — كما نسمع هذه الأيام — لا يختلف عن ذلك، فإن الحياة عنده صفة تُضاف للشيء فيرقى به، ولا ينحط به أبدًا أيًّا ما كانت الظروف. الفرنسيس أيضًا يبكون موتاهم كما نبكي نحن موتانا بالدموع.

سليمان: وهزيمة أمة كريمة ... ما قولك ... أن نلبس العار، ونأكل الندم، وتنبش عقولنا أفكار خطرة، وعيون شريرة ترصد الواحد كثعابين أرسلتها السحرة إلى مائدة طعامه فتصده عن الأكل، وإلى عمله فتذهله عنه، وإلى فراشه فتزرعه بالشوك. وعندئذ تُفتح أبواب الجحيم! الجحيم يصبح نظام حياة، ويصبح نبض الدم في العروق: اركع وادفع! قدِّم رجولتك للمهانة، وأطفالك لأنياب الجوع، وعنق جارك للمشنقة. قدِّم قدِّم! واركع وادفع! وعش ... لتملأ عينيك بالتراب، وحلقك بالحجارة. عش لتتحول بفعل الساحر الفرنسي الأسود من رجل إلى كلب، وإذا بلغ بك الغيظ وقطعتك الحسرات ... لا تتأوه ... واضرب الحائط الذي تختار وتشاء بالرأس أو بالقدم ما تشاء، وانبش القمامة ما تشاء، واسجد لغير الخالق ما تشاء، وأرق ماء الوجه أو ماء العينين ما تشاء ... فقد منحك كليبر — ساري عسكر الفرنسيس — أمان الحياة![٢٥]

ومن خلال هذا الحوار، نجد أن قضية «سليمان الحلبي» في إقامة العدل، أو إعادة ميزان العدل المقلوب إلى وضعه الصحيح، كانت نتيجة طبيعية لظروف المجتمع المصري في ذلك العصر. وهذه الظروف كانت العامل الخارجي لدفع البطل إلى قتل «كليبر». هذا بالإضافة إلى العامل الداخلي النفسي عنده، واجتماع هذه العوامل جعلت من أفعال «سليمان» أفعالًا منطقية، وكانت النتيجة أن «سليمان الحلبي» بطل المسرحية هو «سليمان» ألفريد فرج، وليس «سليمان» تاريخ «الجبرتي» المأجور على قتل «كليبر» من قبل العثمانيين.[٢٦]

لذلك نستطيع أن نقول: إن «ألفريد فرج» وظَّف تاريخ الحملة الفرنسية من خلال فترة تولِّي «كليبر» للحملة بصورة فنية مقبولة؛ لأنه «لم يكتب عن سليمان الحلبي

---

[٢٥] ألفريد فرج، المؤلفات الكاملة ٢، مسرحية «سليمان الحلبي»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩، ص٦٧–٦٨.

[٢٦] انظر: عبد الرحمن الجبرتي، الجزء الثالث، ص١٦٧.

الشخصية التاريخية بالذات، وإنما كتب عن نمط ما من أنماط القاتل السياسي قد يكون فريدًا، وقد يكون مألوفًا، وهو لم يكتب عن كليبر الشخصية التاريخية بالذات، وإنما كتب عن نمطٍ مألوفٍ من الحكَّام في البلاد المفتوحة. وبذلك يكون ألفريد فرج قد خرج من الجزئيات التي يتميز بها التاريخ إلى الكليات التي يتميز بها الفن ... وبذلك يكون أكثر فلسفة من الجبرتي؛ لأنه حاول أن يخرج بنا من دائرة ما وقع فعلًا إلى دائرة ما يمكن وقوعه، وما يتحتم وقوعه.»[٢٧]

(٥) توظيف التاريخ للدفاع عن الحكَّام

كتب أحمد شوقي مسرحيته «علي بك الكبير» عام ١٩٣٢، وقد كتبها قبل ذلك عام ١٨٩٣ وهو في باريس بعنوان «علي بك أو ما هي دولة المماليك»، ثمَّ قام بتعديل شامل عليها، وأطلق عليها «علي بك الكبير».[٢٨]

والمسرحية بكاملها تدور حول الخصال الكريمة التي أضفاها أحمد شوقي على شخصية «علي بك الكبير»، فصوَّره بالإنسان الخيِّر، كثير العطف على الفقراء، والمعتني بالأزهر الشريف ووسائل العلم فيه، والمهتم بالصانع والصناعة المصرية، كما صوَّره بالسياسي البارع، والوطني المخلص لبلاده. وأهم صفة ألصقها شوقي به تمثَّلت في إحياء القيم العربية، عندما رأى «علي بك الكبير» أن الاستعانة بالجار الأجنبي ستدمِّره وتدمِّر البلاد معه، وستتيح الفرصة للتدخل الروسي في شئون مصر، وذلك عندما رفض معاونة «القائد الروسي» لاستعادة ملكه:

علي بك (لنفسه):

رباه ماذا يقول المسلمون غدًا إن خنت قومي وأعمامي وأخوالي
يُقالُ في مشرق الدنيا ومغربها فعلت فعلة نذل وابن أنذال

[٢٧] د. لويس عوض، «الثورة والأدب»، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، ١٩٦٧، ص٣٨٢.
[٢٨] انظر: د. محمد صبري، «الشوقيات المجهولة»، الجزء الأول، مطبعة دار الكتب، ١٩٦١، ص٤٩.

علي بك (للقائد):

أجل سَمَوتُ لملك النيل أطلبه بـهـمـتـي وإقـدامـي وأفـعـالـي
لا أستعين على الأهل الغريب ولا أرمي الذئاب على غابي وأشبالي

القائد:

مولاي تلك معانٍ تحتها كرمٌ ليست لمن طلب الدنيا بأشغال

علي بك:

بُعدًا وسُحقًا لعلياء الأمور إذا لم ألتمسها بخُلق فاضل عال
الموت في ثمر ترقى لتجنيه في سُلَّم من ثعابين وأصلال

القائد:

إذن أميري فالأسطول منتظري والبحر يسأل عن شأن الأميرالِ

علي بك (بصوت منخفض):

اذهب، فما أنت دارٍ ما غدٌ فعسى يُغيِّرُ الله من حالٍ إلى حالِ[٢٩]

ومن الملاحظ أن نفي تهمة الخيانة عن طريق الاستعانة بالأسطول الروسي، وأيضًا إضفاء الخصال الحميدة على شخصية «علي بك الكبير» راجع إلى موقف أحمد شوقي من الأسرة المالكة في مصر وقت كتابة المسرحية، المتمثِّل في الدفاع عنها عن طريق الدفاع عن شخصية «علي بك الكبير» لأنه أجنبي، كما أن خديوي مصر أجنبي أيضًا، أي إن شخصية «علي بك الكبير» هي المعادل الموضوعي لشخصية الخديوي أو للأسرة

[٢٩] أحمد شوقي، «الأعمال الكاملة (المسرحيات)»، مسرحية «علي بك الكبير»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤، ص٦٢٠-٦٢١.

المالكة. وهذا الموقف من قبل أحمد شوقي قد أبرزه أيضًا في مسرحية أخرى هي «مصرع كليوباترا»،[٣٠] عندما دافع عن كليوباترا وجعلها تضحي بنفسها من أجل مصر، عندما انسحبت تاركة أنطونيو يحارب وحده قيصر في معركة «أكتيوم» البحرية؛ كي يحطما بعضهما بعضًا، وبذلك تفوز «كليوباترا» بمصر بعد أن دافعت عنها، رغم أنها أجنبية وليست مصرية، ودفاع أحمد شوقي عنها هو نفس دفاعه عن شخصية «علي بك الكبير»، من أجل الدفاع عن الخديوي باعتباره أجنبيًّا، وليس مصريًّا.

ومما سبق نجد أن أحمد شوقي حاول من خلال توظيف التراث التاريخي، متمثِّلًا في شخصية «علي بك الكبير» أن يعبِّر عن شخصيته، وعن علاقته بالأسرة المالكة، على اعتبار أنه «شاعر القصر»؛ لذلك نجده يدافع عنها من خلال الرمز والمعادل الموضوعي للشخصيات الأجنبية.

أمَّا «عزيز أباظة» فقد تأثَّر أيضًا بالتراث التاريخي، وقام بتوظيفه في مسرحية «شجرة الدر» التي كتبها عام ١٩٥١، وكان الدافع من وراء هذا التوظيف إضفاء الخصال الحميدة على شخصية «شجرة الدر»، متمثِّلة في إبراز النواحي القومية والعربية للقائد العربي، باعتبار «شجرة الدر» المرأة الوحيدة في تاريخ الدولة الإسلامية التي سعت إلى ملك مصر فنالته.

فنجد عزيز أباظة يضفي عليها رجاحة العقل في حكم مصر، المتمثل في الشورى وأحكام كتاب الله، في الوقت الذي يُجمع فيه حكَّام العرب على عدم جواز حكم النساء شرعًا. ولتأكيد هذه الصفة عندها، وكذلك تأكيد ظلم حكَّام العرب لها، جعل عزيز الشعبَ المصري يُجمع على أن تحكمه هذه المرأة.

شجرة الدر:

قالوا فما حُكْم النساء بجائزٍ شرعًا، وقُوَّامُ النساء رجال

[٣٠] والإشارة إلى هذه المسرحية مرجعها الاستشهاد فقط، حيث إنها لا تنتمي إلى مسرحيات البحث.

بيبرس:

هذا الذي زعموه! ... ...

أيبك:

... ... وهــمٌ بــاطــلٌ ما كان جنس المرءِ خالقُ فضله
أي من الجنسين بالغ شأوه — لا فرق بينهما — ببالغ عقله

(ثمَّ يلتفت للملكة.)

لو قد رقيت الملك وارثة له قلنا اعتراضٌ في صميم محلِّه
لكننا اخترناك رأيًا واحدًا فنزلت أنت على مشيئة أهله
إجماعُ شعبٍ راشدٍ لم يجتمع متضافرًا متدافعًا في مثله

شجرة الدر:

دع ذاك أيبك، ولنعد لحديثنا الـ ـمأثور عن أمرائنا الأعلام
هل أنكروا أسلوبنا في الحكم؟ ...

بيبرس:

... ... لــم يتحدَّثوا في ذاك قط أمامي

شجرة الدر (في صوت قاسٍ):

أفناقمون عليَّ أنِّي قِبْلَتي الشـ ـورى وأحكام الكتاب إمامي؟[٣١]

[٣١] عزيز أباظة، مسرحية «شجرة الدر»، مطبعة مصر، ط١، ١٩٥١، ص٤٠-٤١.

ومن أهم المواقف التاريخية، والتي ساعدت الكاتب لبلوغ هدفه بالنسبة لـ «شجرة الدر»: موقفها أمام الفدية المقررة على ملك فرنسا «لويس التاسع»، عندما عجز عن جمعها فخفَّضتها له إلى النصف،[٣٢] ورفضت تسليمه هو والأسرى للخليفة وللأمراء العرب، وفضَّلت قبول التهديد بالحرب مِن قِبَلهم على أن تتنصل من وعدها لملك فرنسا بفك أسره مقابل نصف الفدية.

ملكة فرنسا:

ملكة النيل إن لي لرجاء

شجرة الدر:

إن هذا الرجاء أمرٌ فهاتِ

ملك فرنسا (مستدركًا):

أمسكي مرجريت بالله ...

[٣٢] ويقول الدكتور عبد المحسن عاطف سلام عن هذه الواقعة — في كتابه «عن مسرحيات عزيز أباظة» (منشأة المعارف بالإسكندرية، ١٩٦١، ص٢٦٧): «ويذكر المؤلف [عزيز أباظة] أن شجرة الدر تنازلت عن نصف الغرامة التي كانت قد فرضتها على الفرنسيين عندما اشتكت ملكة فرنسا من قسوة الغرامة، وذكرت أنها لا تستطيع أن تؤديها. وليس لذلك ذكرٌ في الواقع التاريخي.» ولكن الواقع التاريخي أثبت عكس ما ذهب إليه الباحث؛ فالمقريزي أثبت أن الغرامة قد خُفِّضت بالفعل إلى النصف من قِبل شجرة الدر. راجع: كتاب «السلوك لمعرفة دول الملوك»، الجزء الأول، القسم الأول، مطبعة دار الكتب المصرية بالقاهرة، ١٩٣٤، ص٣٦٣، وكذلك وينفرد هولمز، «كانت ملكة على مصر»، سلسلة «الألف كتاب»، عدد ٣٩٢، مؤسسة سجل العرب، ١٩٦٢، ص٢١٢، وكذلك محمد عبد الله عنان، «تراجم إسلامية شرقية وأندلسية»، ط٢، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ١٩٧٠، ص١٠٣.

ملكة فرنسا:

... ... دعـــنـــي واحتسبها عليَّ من هفواتي

(ملتفة إلى شجرة الدر.)

أعجزتْنا في جمعها ألفُ ألفٍ

(ملك فرنسا في حدة وعتاب.)

ليس هذا الخليق بالملكات
قد بذلنا كُبرى الجهود فكانت مُخفقاتٍ، ولم تزل مُخفقاتِ

شجرة الدر:

لا تُفيضي في ذلك أخت فرنسا لستُ في مالكم من الطامعات
إنما أرأب الذي جرَّت الحر ب على أمَّتي من النكبات

بيبرس:

ملكتي! ... ...

شجرة الدر (تظلُّ متجهة لملكة فرنسا، وتشير لبيبرس بيدها أن اهدأ):

... قدك ... ...

بيبرس:

... ... الحوادث تترى رُبَّ شرٍّ حسمت قبل فوات

شجرة الدر (متجاهلة قول بيبرس ومُخاطبة أيبك):

أنقصوا فدية الملوك إلى النصـ ـــــف[٣٣] ... ...

وبمرور الأحداث نجد «عز الدين أيبك» — بعد زواجه من شجرة الدر — يبالغ في ظلم الشعب المصري، ذلك الشعب الذي لا يجد له نصيرًا أمام ظلم أيبك له سوى اللجوء والشكوى إلى السلطانة السابقة «شجرة الدر». وبالفعل تتعهد للشعب متمثِّلًا في قاضي القضاة بأن ترفع عنهم هذا الظلم، وأن تقف أمام الظالم حتى ولو كان زوجها.[٣٤]

وفي بعض الأحيان، كان عزيز أباظة يُغيِّر من الحقائق التاريخية كي تقوى صورة «شجرة الدر» في ذهن القارئ، ومن أمثلة ذلك أن جعل «عز الدين أيبك» يطالب زوجته «شجرة الدر» بأموال الملك الصالح «نجم الدين أيوب».[٣٥] والتاريخ يثبت أن الذي طالبها بتلك الأموال هو «تورانشاه» ابن الملك الصالح.[٣٦]

ومن الملاحظ أن إظهار صورة «عز الدين أيبك» بالظالم تارة، وبالطامع في أموال الملك الصالح تارة أخرى، هذا بالإضافة إلى عزمه على قتل «شجرة الدر» أدى إلى كراهية القارئ له، وحُبِّه لـ «شجرة الدر». بذلك استطاع عزيز أباظة أن يمهِّد لقبول القارئ لجريمة «شجرة الدر» عندما قامت بقتل «عز الدين أيبك».

ومما سبق نجد أن عزيز أباظة قام بتوظيف التراث التاريخي خدمة لإثراء شخصية «شجرة الدر»، وإظهار الجوانب الوطنية والقومية العربية لها، وجعلها النموذج الأمثل للحاكم العربي؛ لذلك نجدها قوية الإرادة لتحقيق أهدافها، لدرجة أنها تتزوج «عز الدين أيبك» كي يشاركها في الحكم، بعد أن وقف أمام حكمها — باعتبارها امرأة — حكَّام العرب، وكأنها بذلك تضع «أيبك» في الواجهة كي تحكم من خلاله، وعندما يظلم الشعب المصري، وتظهر عليه بوادر الطمع في أموالها محاولًا بذلك الانفراد بالحكم تقتله. هذا بالإضافة إلى إيمانها بالعفو عند المقدرة، وذلك في موقفها مع «ملك فرنسا» عندما خفضت له الفدية إلى النصف، وكان هدفها من كل ما سبق هو حبها لمصر وللمصريين.

---

[٣٣] المسرحية، ص٩٨-٩٩.

[٣٤] انظر: المسرحية، ص١٨٥–١٩٢.

[٣٥] انظر: المسرحية، المشهد الرابع من الفصل الخامس، ص١٩٣–٢٠٦.

[٣٦] انظر: وينفرد هولز، السابق، ص٢١٠، وكذلك محمد عبد الله عنان، السابق، ص٩٧.

ولعل توظيف عزيز أباظة للتراث التاريخي خدمة لشخصية «شجرة الدر» راجع إلى عطفه على المرأة، وذلك بسبب وفاة زوجته، ذلك السبب الذي ألهمه الشعر فكتب ديوانه «أنَّات حائرة»، فأهدى إلى روحها أول أعماله المسرحية «قيس ولبنى» بقوله: «إليها في أكرم جوار.»

الباب الثاني

أثر التراث الديني في المسرح المصري المعاصر

مقدمة

يعتبر التراث الديني من أقل المصادر التراثية التي يلجأ إليها الكاتب المسرحي عند توظيفه للتراث؛ لأنه يشعر بنوع من التحرُّج أمام الأحداث الدينية أو أمام الشخصيات الدينية الأساسية، ولا سيَّما شخصيات الأنبياء والرسل، ومن هنا نجد مسرحية «محمد» لتوفيق الحكيم عبارة عن صيغة حوارية للسيرة النبوية؛ فالكاتب المسرحي يهرب من توظيف هذه الشخصيات خشية الوقوع في تأويلها، أو استعارة بعض صفاتها، أو إسقاط قضايا العصر على حياتها المقدَّسة؛ لذلك كان دائمًا ينقلها كما هي في مصادرها التراثية الدينية كما فعل توفيق الحكيم.

وعندما يبتعد الكاتب المسرحي عن شخصيات الأنبياء والرسل إلى شخصيات أخرى مثل «أهل الكهف»، أو «الحلاج»، أو «الحسين بن علي»، يجد بعض الحرية في توظيفها، مع ملاحظة أنه مقيد أيضًا أمامها، بمعنى أنه لا يستطيع أن يغيِّر في ملامحها أو حقيقتها التراثية الدينية، ولكن من الممكن أن يفسِّر بعض الجوانب من تصرفاتها أو نفسيتها إزاء بعض المواقف. وهذا هو مجال التوظيف، أو مجال الحرية في التوظيف. وسيتحقق لنا ذلك عند الحديث عن مسرحية «مأساة الحلاج» لصلاح عبد الصبور، ومسرحية «ثأر الله» بقسميها: «الحسين ثائرًا» و«الحسين شهيدًا».

ويعتبر التراث الصوفي من أهم مصادر التراث الديني عند التوظيف في المسرح؛ لذلك نجد الشاعر صلاح عبد الصبور يعبِّر عن تجربته الخاصة وموقفه من قضايا عصره من خلال شخصية «الحلاج» الصوفي؛ لأن التجربة الشعرية عند صلاح عبد الصبور تتشابه مع التجربة الصوفية عند الحلاج، في قيمة الكلمات وأثرها في نفوس العامة من الناس، فقد اختار صلاح عبد الصبور شخصية الحلاج من التراث الديني عندما أحسَّ بأن صلته بهذا الصوفي قد وصلت إلى حد الامتزاج بها، والتطابق لها، وأن شخصية

الحلاج بملامحها التراثية قادرة على أن تحمل تجربته الخاصة، وأن تعبِّر عنها بصدق. ومن هنا اتَّحد بها وتحدَّث بلسانها مؤثِّرًا فيها ومتأثِّرًا بها، بحيث أصبح الحلاج صلاح عبد الصبور كما أصبح صلاح عبد الصبور الحلاج.

ومن المعروف أن الشخصية «الدينية» المقدسة لا يوافق على ظهورها على خشبة المسرح الأزهر الشريف ورجال الدين في مصر. ومن الملاحظ أن هذا المنع يحدُّ من قدرة المؤلف المسرحي عندما يتعرض للموضوعات الدينية. وهذا بدوره يدفع النص المسرحي إلى أن يتحول إلى عمل أدبي بين دفَّتي كتاب بعيدًا عن خشبة المسرح. ومن هنا أنشأت البيئة المسرحية الأدبية «المسرح الرمزي» أو «الذهني» أو «الفكري»، الذي يقول عنه الدكتور عز الدين إسماعيل:

> إن المسرح الفكري أو مسرحية الأفكار ليست هي ذلك النوع من المسرحيات التي يحشد فيها أكبر قدر ممكن من الأفكار، وإنما هي تلك المسرحية التي تتراءى فيها الفكرة شيئًا فشيئًا من خلال ما يدور فيها من صراع. ولا تكتمل هذه الفكرة إلا بانتهاء هذا الصراع، فليست الفكرة هي الهدف الأصلي من المسرحية، وإنما هي تحصل بالضرورة خلال عملية الصراع بين الأقطاب المتقابلة أو المتناقضات. ومن الصحيح أن هذا النوع من المسرحيات يتوجَّه به مؤلفوه أولًا إلى العقول.[١]

ولا يمكن أن نتحدث عن المسرح الفكري دون أن نتحدث عن رائده العربي «توفيق الحكيم»، الذي يتحدث عن مسرحه الفكري قائلًا:

> إني اليوم أقيم مسرحي داخل الذهن، وأجعل الممثلين أفكارًا تتحرك في المطلق من المعاني مرتديةً أثواب الرموز! ... لقد تساءل البعض: أوَلا يمكن لهذه الأعمال أن تظهر كذلك على المسرح الحقيقي؟ ... أمَّا أنا فأعترف بأني لم أفكِّر في ذلك عند كتابة روايات مثل: «أهل الكهف»، و«شهرزاد»، ثمَّ «بجماليون» ... ولقد جعلتها عن عمدٍ في كتب مستقلة ... حتى تظل بعيدة عن فكرة التمثيل.[٢]

---

[١] د. عز الدين إسماعيل، «قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر»، دار الفكر العربي، ١٩٨٠، ص٣٩.

[٢] توفيق الحكيم، مقدمة مسرحية «بجماليون»، مكتبة الآداب، د.ت، ص١٠-١١.

وفي مناسبة أخرى يقول:

> من ذلك نتبين الصعوبة في أن نبرز روايات يدور فيها الصراع بين فكرة وفكرة على مسرح آخر غير مسرح الذهن، ولكن هذا المسرح الذهني لا بُدَّ منه ما دامت هناك موضوعات لا محيص من إبرازها تقوم على أفكار مجردة، وأشخاص غير مجسدة، فالصراع بين الإنسان وبين القوى الخفية التي هي أكثر من الإنسان؛ مثل: «الزمن» أو «الحقيقة» أو «المكان» ... إلخ، لا يمكن تجسيده حتى يلائم المسرح المادي ... نخرج من كل هذا على أن موضوع المسرحية هو الذي يحدد دائمًا نوع المسرح، فإذا قامت الرواية على «حركة الآدميين» كان مكانها «المسرح المادي»، وإذا قامت على «حركة الفكر» كان مكانها «المسرح الذهني».[٣]

من هذا المنطلق كتب «توفيق الحكيم» أولى مسرحياته الفكرية، وهي مسرحية «أهل الكهف» عام ١٩٣٣، التي تستمد الفكرة العامة لحبكتها من قصة أهل الكهف كما جاءت في القرآن الكريم، كما استمدَّت المسرحية — أيضًا — تفاصيل أخرى من كتب التفسير، ولا سيَّما تفسير الطبري. وقد أضاف الحكيم إلى القصة أحداثًا من عنده، وهي الأحداث التي تدور بين «مشلينيا» و«بريسكا». وشخصيات المسرحية جعلها الحكيم ترتبط بالحياة أكثر من ارتباطها بالدين، لدرجة أن حبَّهم لغيرهم أقوى من حبِّهم لله، وأن صلاتهم لله لم تكن له بقدر ما كانت من أجل الزوجة والولد من قبل «مرنوش»، وللمحبوبة من قبل «مشلينيا».

مرنوش: إن الحب ليبتلع كل شيء حتى الصداقة وحتى الإيمان.
مشلينيا: حتى الإيمان؟!
مرنوش: لأنه هو نفسه إيمان أقوى من كل إيمان.
مشلينيا: أدرك ما تعني ...

[٣] توفيق الحكيم، مقدمة مسرحية «الملك أوديب»، مكتبة الآداب، د.ت، ص٤١–٤٣.

مرنوش: ماذا أعني؟

مشلينيا: لولا امرأتك المسيحية لما كنت اعتنقت دين المسيح ... أنت الوثني وساعِدُ دقيانوس الأيمن في مذابحه السابقة!

مرنوش: ولولاك أنت لما اعتنقت الأميرة بريسكا دين المسيح وهي المؤمنة بدين أبيها دقيانوس![٤]

وقد أقام الحكيم صراعه في هذه المسرحية بين الإنسان والزمن، الذي تمثَّل أولًا عند «يمليخا» راعي الغنم عندما اختفى قطيع غنمه. وهنا تظهر له الحقيقة بأنه مكث في الكهف ثلاثمائة عام وأكثر؛ لذلك يهرع إلى الكهف. ثمَّ واجه هذا الصراع أيضًا «مرنوش» عندما ذهب إلى بيته ليرى زوجته وولده الطفل الذي تركهما منذ البارحة، ولكن الحقيقة تغلبه لأنه لم يجد الزوجة ولا الولد، بل وجد قبرًا لهذا الابن كُتِب عليه «مات شهيدًا في سن الستين بعد أن جلب النصر لجيوش الروم.» لذلك يهرع إلى الكهف كما فعل «يمليخا».

أمَّا «مشلينيا» فقد كان آخر الثلاثة في صدامه — أو صراعه — مع الزمن، فإذا كان «يمليخا» قد ارتبط بالماضي عن طريق قطيع غنمه، وكذلك «مرنوش» ارتبط بالماضي عن طريق الزوجة والولد، فإن «مشلينيا» قد ارتبط بالماضي عن طريق حُبِّ «بريسكا». وإذا كان قطيع الغنم بالنسبة لـ «يمليخا» قد فُقِد، وكذلك الزوجة والولد بالنسبة لـ «مرنوش» قد ماتا، فإن الماضي بالنسبة لـ «مشلينيا» باقٍ في الحاضر ولم يمت؛ لأن بريسكا ما زالت حية أمامه، وعندما يتحدث إليها تظهر له الحقيقة من خلال هذا الحوار:

مشلينيا: بريسكا! ألست ابنة دقيانوس؟

بريسكا: أأنت مجنون؟! أأكون ابنة ملك مات منذ ثلاثمائة عام؟!

مشلينيا (رأسه بين يديه كأنما ينتظر طامة)**:** من أنت إذن؟ إلهي! أكاد أُجَن! سأُجَن ...

[٤] توفيق الحكيم، مسرحية «أهل الكهف»، مكتبة الآداب، د.ت، ص٤٤-٤٥.

بريسكا (تمد يديها إليه في قلق)**:** ماذا بك؟!

مشلينيا: ابنة هذا الرجل؟ هذا الملك؟ ربَّاه كيف يمكن هذا ...؟

بريسكا: من كنت تحسبني إذن؟ آه ... (تصيح فجأة؛ إذ تبرق في رأسها فكرة) آه ... نعم ... نعم ... يا إلهي ... فهمت ... فهمت ...

مشلينيا (رافعًا رأسه)**:** ماذا؟ ماذا؟ ...

بريسكا: فهمت أني لست بريسكا التي تقصدها. يا إلهي، أكل هذا الذي قلت لم يكن لي إذن ... بل للأخرى ...

مشلينيا: لست أفهم ...

بريسكا: أنسيت أن عمرك ثلاثمائة عام؟! أنسيت أنك لبثت في الكهف ثلاثمائة عام؟

مشلينيا: وماذا يهم ...؟!

بريسكا (في كآبة ومرارة، وكأنما تقول لنفسها)**:** صدقت! أنا أيضًا نسيت ذلك الساعة![٥]

وهنا يقع «مشلينيا» تحت وطأة تأثير الزمن كما وقع قبله «يمليخا» و«مرنوش». وهذا الصراع مع الزمن أدى به إلى صراع أكبر بين الحقيقة والواقع، فحقيقة «مشلينيا» أنه إنسان يبلغ من العمر أكثر من ثلاثمائة عام، وواقعه يقول إنه شاب لم يتجاوز سن الشباب بعدُ، وتنتهي المسرحية بانتصار الحقيقة على الواقع؛ أي بذهاب «مشلينيا» إلى الكهف كما فعل من قبله «يمليخا» و«مرنوش».

وهكذا نجد «توفيق الحكيم» يقوم بتوظيف التراث الديني كي يخلق منه صراعه المعهود بين الحقيقة والواقع، ذلك الصراع الذي رأيناه في مسرحية «السلطان الحائر»، كما أنه موجود أيضًا في مسرحيات «بجماليون» و«الملك أوديب» و«شهرزاد»، أي إن توفيق الحكيم أقام هذا الصراع لمعظم مسرحياته الذهنية أو الفكرية.

وفي الفصل الأول من هذا الباب سنتحدث عن توظيف الشخصية الصوفية للتعبير عن الذات من خلال مسرحية «مأساة الحلاج» لصلاح عبد الصبور، وفي الفصل الثاني سنتحدث عن التوظيف السياسي للشخصية الدينية من خلال ثنائية عبد الرحمن الشرقاوي: «الحسين ثائرًا» و«الحسين شهيدًا».

---

[٥] المسرحية، ص١٤٨-١٤٩.

الفصل الأول

توظيف الشخصية الصوفية للتعبير عن الذات

مسرحية «مأساة الحلاج» لصلاح عبد الصبور

كتب الأستاذ صلاح عبد الصبور مسرحية «مأساة الحلاج» عام ١٩٦٥، وقد قسمها إلى قسمين: الأول بعنوان الكلمة، والثاني بعنوان الموت. وفي المنظر الأول من الكلمة نجد تاجرًا وفلَّاحًا وواعظًا يسيرون في طرقات بغداد، فتقع أنظارهم على شيخ مصلوب، ومع سؤال المارة عن هذا الشيخ، وما سبب قتله؟ نجد جماعة من الفقراء يقولون بأنهم القتلة، وقد قتلوه بالكلمات، ويفسِّرون ذلك قائلين:

صفُّونا ... صفًّا ... صفًّا،
أعطوا كلًّا منَّا دينارًا من ذهب قان
برَّاقًا لم تلمسه كفٌّ من قبلُ.
قالوا: صيحوا ... زنديق كافر.
صحنا زنديق ... كافر.
قالوا: صيحوا فليقتل إنَّا نحمل دمه في رقبتنا.
فليقتل إنَّا نحمل دمه في رقبتنا.
قالوا: امضوا فمضينا.[١]

---

[١] صلاح عبد الصبور، «الأعمال الكاملة»، (١) المسرح الشعري، مسرحية «مأساة الحلاج»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص١٥٤.

وتأتي بعد جماعة الفقراء جماعة الصوفية قائلين — أيضًا — بأنهم القتلة، وقد قتلوه بالكلمات — أيضًا — فيقول مقدم المجموعة:

كان يقول:
إذا غسلت بالدماء هامتي وأغصني،
فقد توضأت وضوء الأنبياء.
كان يريد أن يموت، كي يعود للسماء.
... ...
كان يقول: كأن من يقتلني محقق مشيئتي،
ومنفذ إرادة الرحمن؛
لأنه يصوغ من تراب رجل فانٍ
أسطورة وحكمة وفكرة.
كان يقول: إن مَن يقتلني سيدخل الجنان؛
لأنه بسيفه أتم الدورة.
... ...
هل نحرم العالم من شهيد؟
هل نحرم العالم من شهيد؟[٢]

وأخيرًا يأتي الشِّبلي الصوفي صديق الحلاج ويقف أمام جثته قائلًا:

يا صاحبي وحبيبي،
أَوَلَمْ نَنْهك عن العالمين؟
... ...
وهل يساوي العالَم الذي وهبته دمك
هذا الذي وهبت؟
سرنا معًا على الطريق صاحبين،
أنت سبقت،

[٢] المسرحية، ص١٥٧-١٥٨.

أحببت حتى جدت بالعطاء،
لكني ضننت
... ...
لو كان لي بعض يقينك،
لكنت منصوبًا إلى يمينك.
لكنني استبقيت حينما امتحنت عمري،
وقلت لفظًا غامضًا معناه،
حين رموك في أيدي القضاة؛
أنا الذي قتلتك،
أنا الذي قتلك.[٣]

وأمام هذه الألغاز المبهمة ينتهي المنظر الأول ليأتي المنظر الثاني كي يزيل هذا الإبهام، فالكاتب قد بدأ مسرحيته منذ نهايتها ليجذب انتباه القارئ وشغفه حتى يكون مشدودًا إليها حتى النهاية. ومع بداية هذا المنظر يأتي حوار بين الحلاج والشِّبلي يمثل قمة الصراع في المسرحية:

الشبلي:

... يا حلاج، اسمع قولي،
لسنا من أهل الدنيا حتى تلهينا الدنيا.
... ...

الحلاج:

لكن يا أخلص أصحابي، نبئني ...
كيف أميت النور بعيني؟
... ...
قل لي يا شبلي
أأنا أرمد؟

[٣] المسرحية، ص١٦٠-١٦١.

الشبلي:

لا، بل حدقت إلى الشمس،
وطريقتنا أن ننظر للنور الباطن؛
ولذا، فأنا أرخي أجفاني في قلبي،
وأحدق فيه، فأسعد.
... ...

الحلاج:

لِمَ يختار الرحمن شخوصًا من خلقه
ليفرق فيهم أقباسًا من نوره؟
هذا ليكونوا ميزان الكون المعتل،
ويفيضوا نور الله على فقراء القلب.
... ...

الشبلي:

لا، يا حلاج
إني أخشى أن أهبط للناس.
... ...

الحلاج:

هبنا جانبنا الدنيا،
ما نصنع عندئذ بالشر؟
... ...
فقر الفقراء،
جوع الجوعى ...
... ...
والمسجونون المصفودون يسوقهمو شرطي مذهوب اللب،
قد أشرع في يده سوطًا لا يعرف مَن

في راحته قد وضعه،
من فوق ظهور المسجونين الصرعى قد رفعه،
ورجال ونساء قد فقدوا الحرية
... ...
يا شبلي،
الشر استولى في ملكوت الله.
حدِّثني ... كيف أغض العين عن الدنيا،
إلا أن يظلم قلبي؟
... ...

الشبلي:

هل تسألني مَن ذا صنع الفقر؟
... ...
الظلم ...
هل تسألني مَن ذا صنع القيد الملعون
وأنبت سوطًا في كف الشرطي؟
... ...
الظلم ...
هل تسألني مَن ذا صنع الاستعباد؟
الظلم ...
لكني ألقي في وجهك
بسؤال مثل سؤالك؛
قل: مَن صنع الموت؟
قل: مَن صنع العلة والداء؟
قل: مَن وسم المجذومين
والمصروعين؟
قل: مَن سمل العميان؟
... ...
مَن ألقانا بعد الصفو النوراني

في هذا الماخور الطافح؟
مَن ... مَن ...؟

الحلاج:

لا ... لا ... لا أجرؤ.
أتريد تقول ...
لا ... لا ...
لا تملأ نفسي شكًّا يا شبلي.

الشبلي:

بل إني أَمْلَؤُها علمًا ويقينًا.
يا حلاج،
الشر قديم في الكون، الشر أُرِيدَ بمَن في الكون؛
كي يعرف ربي مَن ينجو ممَّن يتردَّى،
وعلينا أن يتدبر كل منَّا درب خلاصه؛
فإذا صادفتَ الدرب فسِرْ فيه،
واجعله سرًّا. لا تفضح سرَّك.

الحلاج:

يا شبلي،
دَعْني أتأمل فيما قد قلت الآن.
ها أنت تزلزلني في داري،
والسوق يزلزلني أن أترك داري،
كلماتك تجذبني يَمْنَة ...
وعيوني تجذبني يَسْرَة ...[٤]

[٤] المسرحية، ص١٦٢–١٧٠.

ومن خلال هذا الحوار نجد الحلاج يريد أن يعلن للناس عن النور الإلهي ويطلعهم عليه. هذا هو اختيار الحلاج، وهذه هي الصوفية الإيجابية، بعكس الشبلي الذي يخشى النزول إلى العامة؛ لأنه يرى أن الصوفية قاصرة على الصوفي فقط لأنها اتصال بينه وبين ربه. أمَّا الحلاج فيرى عكس ذلك؛ فالصوفي — عنده — يجب عليه ألا يتجنب الدنيا، بل ويقف للشر بالمرصاد؛ لذلك نجد الحلاج مترددًا بين الإيجابية والسلبية في التصوف، فهل يسير في الصوفية السلبية كالشبلي وينغمس في النور الإلهي، ولا ينظر إلى مَن حوله وما يشيع في مجتمعه من ظلم وفقر، أم يسير في الصوفية الإيجابية — كما يعتقد — بنزوله إلى عامة الناس وإطلاعهم على مفاسد المجتمع مِن حولهم؟ وقد عبَّر الحلاج عن هذا التردد في قوله السابق للشبلي: «ها أنت تزلزلني في داري.» والمقصود بالدار هنا الاعتقاد الديني والمنهج الصوفي عند الحلاج، وكذلك قوله: «والسوق يزلزلني أن أترك داري.» والمقصود بالسوق هنا المجتمع بما فيه من ظلم وشر.

وبعد الحوار السابق يدخل على الحلاج والشبلي «إبراهيمُ بن فاتك»، ويحذِّر الحلاج من ولاة الأمر في بغداد؛ لأنهم يضمرون له الشر، لأنه يلغو في أمورهم، ويُؤلب عليهم أحقاد العامة، ويرسل الرسائل السرية لـ «أبي بكر الماذراني» و«الطولوني» و«حمد القناني» وغيرهم ممن يطمعون في السلطة،[٥] فيقول عنهم الحلاج:

هم بعض وجوه الأمة،
وهمو أيضًا خلصائي أحبابي،
وعدوني إن ملكوا الأمر
أن تحلو سيرتهم ويعفوا عن سقط الفعل،
أن يعطوا الناس حقوق الناس على الحكَّام،
فنجاوبهم بحقوق الحكام على الناس.
هم زهرة أمالي في هذا العالم يا إبراهيم.[٦]

[٥] انظر: المسرحية، ص١٧١-١٧٢.
[٦] المسرحية، ص١٧٣.

وهنا يتدخل الشبلي محاولًا إرجاع الحلاج إلى الصوفية بأن يترك الدنيا وهمومها لأصحابها، وينعزل هو للعبادة، ويلتزم بتعاليم الخرقة الصوفية من اقتناع باليأس عن الأمل، وحجب ما تراه أعينهم، ورؤية ما لم تره العين، فيقول الحلاج:

... لكن كلماتي ما خابت؛
فستأتي آذان تتأمل؛ إذ تسمع،
تنحدر منها كلماتي في القلب،
وقلوب تصنع من ألفاظي قدرة،
وتشد بها عصب الأذرع،
ومواكب تمشي نحو النور، ولا ترجع،
إلا أن تسقي بلعاب الشمس
روح الإنسان المقهور الموجع.[٧]

ثمَّ يتصاعد الموقف حدة بين الحلاج والشبلي — بعد انصراف إبراهيم — إلى أن يضع الحلاج حدًّا لهذا الموقف، وكذلك لتردده بين موقفه وموقف الشبلي من نزول الصوفي إلى العامة، فيأتي هذا الحوار:

الحلاج:

... هل تسألني ماذا أنوي؟
أنوي أن أنزل للناس
وأحدِّثهم عن رغبة ربي.
الله قوي، يا أبناء الله،
كونوا مثله.
الله فعول يا أبناء الله،
كونوا مثله.
الله عزيز يا أبناء الله.

[٧] المسرحية، ص١٧٤.

الشبلي:

خفف من غلوائك يا شيخ؛
فلقد أحرمت بثوب الصوفي عن الناس.

الحلاج:

تعني هذي الخرقة،
إن كانت قيدًا في أطرافي
يلقيني في بيتي جنب الجدران الصمَّاء،
حتى لا يسمع أحبابي كلماتي؛
فأنا أجفوها أخلعها ... يا شيخ.
إن كانت شارةَ ذلٍّ ومهانة،
رمزًا يفضح أنا جمعنا فقر الروح إلى فقر المال؛
فأنا أجفوها، أخلعها، يا شيخ.
إن كانت سترًا منسوجًا من أنيتنا،
كي يحجبنا عن عين الناس، فنحجب عن عين الله؛
فأنا أجفوها، أخلعها، يا شيخ.
يا رب اشهد، هذا ثوبك،
وشعار عبوديتنا لك،
وأنا أجفوه، أخلعه في مرضاتك.
يا رب اشهد،
يا رب اشهد.

(يخلع الخرقة)[٨]

ومن هنا تأتي قضية نبذ الحلاج لخرقة الصوفية، وهي قضية تراثية، فقد قال التاريخ: إن الحلاج بعد زيارته الأولى إلى مكة وقيامه بالحج عاد إلى بغداد مع جماعة

[٨] المسرحية، ص١٧٩-١٨٠.

من الفقراء، ثمَّ نبذ خرقته الصوفية وأخذ في صحبة أبناء الدنيا، وأخذ يتكلم على الناس ويتخذ المجلس ويدعو الخلق إلى الله.[٩] أمَّا ماسنيون فيفسِّر نبذ الخرقة — بالنسبة للحلاج — فيقول: «ولما عاد من مكة إلى الأهواز بدأ الوعظ في الناس؛ مما أثار حفيظة الصوفية عليه، فنبذ خرقة الصوفية كيما يتكلم بحرية مع أبناء الدنيا.»[١٠] وهذا التفسير — أو هذا المعنى — هو الذي سار عليه صلاح في المسرحية.[١١] ومن الملاحظ أن الشبلي — وهو من الصوفيين — أنكر على الحلاج نبذه للخرقة — كما جاء في المسرحية. وهذا من الناحية التاريخية ثابت،[١٢] ويوضِّحه لنا ماسنيون بقوله: «ونبذ الخرقة وتمزيق المُرَقَّعة معناه التخلي عن طريقة الاستسرار، والتجرد بالنفس عارية أمام الملأ، مستهدفًا بها إلى الاتهام والأحقاد.»[١٣]

ومن الملاحظ أن نبذ الخرقة من قبل ا لحلاج كان بسبب النزول إلى عامة الناس؛ كي يعظهم في أمور الدين لا أمور الدنيا كما أراد صلاح عبد الصبور، فهكذا يقول التاريخ؛ فقد كان الحلاج يجتمع بالناس وبالشيوخ في الأسواق وفي المساجد، ويملي على تلاميذه الكثير من أمور الدين،[١٤] وذلك من أجل الزهد والتصوف ووعظ الناس.

ومما سبق نستطيع أن نقول: إن صلاح عبد الصبور قد وظَّف القضية التراثية، والمتمثِّلة في نبذ الخرقة، توظيفًا فنيًّا مقبولًا؛ لأننا وجدنا — في التاريخ — أن نبذ الخرقة

---

[٩] راجع: أبو بكر أحمد بن علي الخطيب البغدادي، «تاريخ بغداد»، المجلد الثامن، مطبعة السعادة، القاهرة، ١٩٣١، ص١١٢-١١٣، وكذلك محمد بن جرير الطبري، «تاريخ الطبري»، الجزء الحادي عشر، دار المعارف، ط٢، د.ت، ص٨٠.

[١٠] ماسنيون، «المنحنى الشخصي لحياة الحلاج شهيد الصوفية في الإسلام»، مقال في كتاب «شخصيات قلقة في الإسلام»، ترجمة الدكتور عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٤٦، ص٦٦.

[١١] قارن قول ماسنيون بما جاء في المسرحية ص١٧٩-١٨٠.

[١٢] انظر: رفض الصوفية لنبذ الحلاج الخرقة في: الحسين بن منصور الحلاج، «أخبار الحلاج»، نشر ماسنيون وكراوس، مطبعة القلم، باريس، ١٩٣٦، ص٣٨، وكذلك «تاريخ بغداد»، ص١١٩، و«تاريخ الطبري»، ص٩٠، وأبو عبد الرحمن السلمي، «طبقات الصوفية»، تحقيق نور الدين سريبة، دار الكتاب العربي بمصر، ط1، ١٩٥٣، ص٣٠٧.

[١٣] «شخصيات قلقة في الإسلام»، السابق، ص٦٧.

[١٤] انظر: «أخبار الحلاج»، السابق، ص٢٥، ٢٩، ٤٨، ٥٨، ٦٥، وكذلك «تاريخ بغداد»، ص١٢٥، و«شخصيات قلقة في الإسلام»، ص٦٧.

كان من أجل الوعظ الديني فقط، ولكن صلاحًا أراد الوعظ الدنيوي؛ أي إنَّ الحلاج أراد بنزع الخرقة نزع القيود الصوفية التي تمنعه من التعايش مع عامة الناس، والتعرف على ظلم المجتمع، كي يمنعه من خلال الوعظ الديني؛ أي إن صلاحًا أخذ السبب المباشر في نزع الخرقة من التاريخ كي يخدم به سببًا آخر دنيويًّا، وبذلك وظَّف الخرقة التراثية توظيفًا فنيًّا يُساير روح العصر لكتابة المسرحية، وهو عصر الستينيات الذي يصبح فيه نزع الخرقة رمزًا على التزام الفنان.

أمَّا القضية التراثية فيما سبق — بعد قضية الخرقة — تتمثَّل في أن ولاة الأمور بدءوا في إساءة الظن بالحلاج؛ لأنه يؤلب عليهم العامة، ويراسل أشخاصًا يطمعون في الحكم؛ أي إن الحلاج من الزعماء السياسيين في المسرحية، وهو لا ينفي ذلك، بل يؤكد أنه يراسل حكَّام المستقبل، وحكمهم سيكون في ظل الإسلام. هكذا أراد له الكاتب في المسرحية، مخالفًا بذلك التاريخ الذي يؤكد على أن الحلاج راسل القناني وحيدرة والسمري وابن حمَّاد بمكاتبات كانت تخصُّ أمورًا تخالف الإسلام، مثل الاستغناء عن الحج المعروف بالقيام بشعائر تشبهه في البيت.[١٥] أمَّا ماسنيون فيقول: إن الحلاج كان الرئيس الملهم للوزراء مثل علي بن عيسى وحمد القُنَّاني، وكذلك للأمراء مثل الحسين بن حمدان ونصر القُشوري، وكذلك لولاة الأمصار أمثال أبي بكر الماذراني ونُجح الطولوني، وكذلك لبعض السامانيين والملوك والأشراف الهاشميين.[١٦] ومن الملاحظ أن معظم هذه الأسماء هي الواردة في المسرحية، والقارئ لهذه الصلة بين الحلاج وبين هذه الأسماء يظنُّ لأول وهلة أن هذه الرئاسة الملهمة هي رئاسة دينية كما جاءت في التاريخ، ولكن ماسنيون أراد لها أن تكون رئاسة دنيوية سياسية قائلًا: «وكانت لهم معه مراسلات فيها هداية روحية مما هيأ له الخوض في السياسة العامة، ولا بُدَّ أن يكون الحلاج قد أهدى في تلك الفترة رسائله عن السياسة وواجبات الوزراء إلى الحسين بن حمدان ونصر وابن عيسى.»[١٧]

ومن الملاحظ في قول ماسنيون السابق كلمة «لا بُدَّ»، والتي توحي بل وتؤكد على أن ماسنيون قد افترض أن رسائل الحلاج كانت في السياسة، وبسبب هذا الفرض وقع

---

[١٥] انظر: «تاريخ بغداد»، ص١٢٧، ١٣٣، ١٣٥–١٣٦، ١٣٨، وكذلك «تاريخ الطبري»، ص٨١–٨٢.

[١٦] راجع: «شخصيات قلقة في الإسلام»، ص٧١.

[١٧] السابق، ص٧١.

بعض النقَّاد المحدثين في وهم افتراض ماسنيون بأن الحلاج رجل سياسة، بل أقاموا على هذا الفرض عدة افتراضات أخرى تصوِّر الحلاج بزعيم سياسي كبير.[١٨] وكما سار النقاد وراء افتراض ماسنيون سار صلاح عبد الصبور في المسرحية، وقد أقرَّ بذلك في تذييلها،[١٩] فالحلاج عنده أراد أن يقدِّم نفسه فداء لكلماته الإصلاحية والسياسية، فإن كانت هذه الكلمات غير مؤثِّرة الآن، فإنه متأكد من تأثيرها بعد ذلك في قلوب الناس. ومع المنظر الثالث من القسم الأول «الكلمة»، نشاهد «أحدب» و«أعرج» و«أبرص» يدور بينهم هذا الحوار:

الأحدب:

نعم، إني أحب الشيخ،
ولكن أسائل نفسي الحيرى:
تُرَى يستطيع أن ينصب ظهري بعدما أحدب؟

الأعرج:

أحس إذا سمعت حديثه الطيب
بأني قادر أن أثني الساق، وأن أعدو، وأن ألعب.
بلى، فلقد أحسُّ بأنني طير طليق في سماواته،
ولكني إذا فارقت محفله تبدت لي
ظلال الشك في حالي،
وعدت أجر ساق العجز، يعرج خطوها المتعب
على دقات ساق الفقر والإملاق.

---

[١٨] انظر: طه عبد الباقي سرور، «الحلاج شهيد التصوف الإسلامي»، المكتبة العلمية، القاهرة، ط١، ١٩٦١، ص ١٢٧–١٢٨، ١٥٦، ١٦٥–١٦٦، ٢٠٠، وكذلك د. محمد جلال شرف، «الحلاج الثائر الروحي في الإسلام»، مؤسسة الثقافة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٧٠، ص٨٤–٨٦.

[١٩] قال صلاح عبد الصبور في تذييل المسرحية: «وقد كان لمقال ماسنيون «المنحنى الشخصي في حياة الحلاج» ولكتاب «أخبار الحلاج»، الذي حققه ماسنيون وعلق عليه مع بول كراوس، أكبر الأثر في لفتي إلى سيرة هذا المجاهد الروحي العظيم، وفي مقال ماسنيون إشارة إلى الدور الاجتماعي للحلاج في محاولته إصلاح واقع عصره.» تذييل المسرحية، ص٢٦٨.

الأبرص:

كأن الشمس حين أراه قد سمعت ضراعاتي،
وقد صبغت مذلاتي،
وصرت أجوس في الطرقات مختالًا، نضير الوجه وردي الذراعين
بلا سوء ولا وسم بسيمائي،
ولكني إذا فارقته لملمت ثوبي فوق أعضائي،
ولذت بستر مسغبتي وإعيائي وأدوائي.[٢٠]

ومن خلال هذا الحوار يعطينا الكاتب حقيقة كلمات الحلاج في نفوس العامة، فهذه الكلمات لها من السحر والقوة في نفوسهم الكثير، ولكنها في نفس الوقت كلمات عقيمة؛ لأن تأثيرها يتوقف على وجود الحلاج بذاته ويزول بزوال وجوده؛ فصلاح عبد الصبور هنا يصوِّر لنا عقلية الإنسان المؤمن العصري الواقعي الرافض للخرافات وللكرامات، حتى ولو أكَّدتها المصادر التاريخية عن الحلاج.[٢١] ومن الملاحظ أن الكاتب قد تجنَّب هذا الجانب الخارق والأسطوري في حياة الحلاج، واكتفى بتفسيره بأنه من خيال الناس من فرط إيمانهم بالحلاج وبأقواله.

ومما سبق نجد أن صلاح عبد الصبور قد أكَّد على قوة وتأثير كلمات الحلاج في نفوس العامة، وكذلك أكَّد على دوره السياسي والإصلاحي — منساقًا وراء ماسنيون — ولكن قوة الكلمات وتأثيرها، وكذلك دوره السياسي لا يتحقَّقان إلا في وجود الحلاج بذاته وسط العامة. وهنا يقع الكاتب في تناقض شديد؛ لأن الحلَّاج — أو الكاتب — أراد أن يموت هو بذاته، بشرط أن تعيش كلماته أو يستمر تأثيرها في نفوس الناس وقلوبهم؛ كي يصنعوا منها القدرة نحو النور، فكيف يتحقق هذا أمام الحوار السابق؟

---

[٢٠] المسرحية، ص١٨٢-١٨٣.

[٢١] وعن كرامات ومعجزات الحلاج، انظر: «أخبار الحلاج»، ص٦٠-٦١، ٨٤-٨٥، ٧١، ٩٠، وكذلك «تاريخ بغداد»، ص١١٤، ١٢٢-١٢٣، ١٢٥، وكذلك «تاريخ الطبري»، ص٧٩، ٨٢، ٨٥-٨٦، ٩٠، ١٢٥، ١٣٢، ١٣٤.

أمَّا موقف الصوفية من الحلاج — في المسرحية — فنتعرف عليه من خلال ثلاثة من المتصوِّفين في هذا الحوار:

الأول:

ولكن شيخنا قد خلع الخرقة.

الثاني:

وهبه خلع الخرقة ...
تُرَى هل خلع القلب الذي وسد في الخرقة؟
أو الله الذي يحيا بهذا القلب؟

الثالث:

ولكن تلك شارتنا، ورتبتنا التي نزهي
بها، ونحس أنَّا حين نلناها،
خلعنا الكون ...
... ...
رايتنا، لواء سفيننا، الخرقة.
... ...

الثاني:

وهل تمنعنا الخرقة أن نأبه للظلم،
وأن نثبت للظالم؟
... ...

الثالث:

تقول الحق، لكني أخشى إن خلعناها،

بأن نصبح كالناس، نجادل في أمورهم.[٢٢]

والملاحظ في هذا الحوار أن اختلاف الصوفية — في المسرحية — بالنسبة للحلاج تمثَّل فقط في نزع الخرقة الصوفية ونزوله إلى عامة الشعب، وهذا الاختلاف جاء من خلال انقسامهم وترددهم حول: هل من حق الصوفي نزع الخرقة والانخراط في المجتمع أم لا؟ والحقيقة أن الكاتب نجح في توظيف موقف الصوفية من الحلاج بصورة مقبولة في الحوار السابق؛ لأن التاريخ يؤكِّد على أن الصوفية اختلفوا في أمر الحلاج[٢٣] فيما يتعلق باعتقاده الديني، لا من أجل نبذه للخرقة، فقالوا عنه: إنه يستطيع أن يؤلِّف مثل القرآن، وإنه ساحر، ومشعوذ، وزنديق، ومجنون، وكافر، وخبيث، وله مغوثات.[٢٤] وبمقارنة ما جاء في التاريخ وفي المسرحية حول اختلاف الصوفية في أمر الحلاج، نجد الكاتب أراد أن يبعد فكرة القول بتكفير الحلاج وجنونه — كما جاء في التاريخ — حتى ينقذ بطله، ويجعله يسير في إصلاحه الاجتماعي والسياسي كما أراد له دون أي عائق؛ لأن فكرة تكفير أو جنون الحلاج من قبل الصوفية ستهدم تضحيته من أجل العامة؛ لذلك اكتفى الكاتب بإظهار الاختلاف حول نبذ الخرقة فقط.

ومع آخر مشاهد القسم الأول «الكلمة»، نجد ولاة الأمور قد تربَّصوا بالحلاج، وذلك بانخراط بعض رجال الشرطة بين عامة الشعب الملتفين حول الحلاج وكلماته؛ كي يجدوا في هذه الكلمات ما يدينه. وبالفعل تحقق لهم ما أرادوا من خلال هذا الحوار:

الحلاج:

... ...

أراد الله أن تتجلى محاسنه، وتستعلن أنواره؛

---

[٢٢] المسرحية، ص١٨٣–١٨٥.

[٢٣] ومن الجدير بالذكر أن الاختلاف في أمر الحلاج لم يكن من جانب الصوفية فقط، بل كان من جانب الفقهاء والمتكلمين والحكماء، فمنهم من قال بولايته، ومنهم من قال بتكفيره، ومنهم من توقَّف عن الحكم عليه. انظر هذه الأقوال وأعلامها في: «دائرة المعارف الإسلامية»، الترجمة العربية، المجلد الثامن، دار المعرفة، بيروت، د.ت، ص١٨.

[٢٤] انظر: «أخبار الحلاج»، ص٩٢، وكذلك «تاريخ بغداد»، ص١١٤–١١٩، وكذلك «تاريخ الطبري»، ص٩٤.

فأبدع من أثير القدرة العليا مثالًا، صاغه طينًا،
وألقى بين جنبيه ببعض الفيض من ذاته،
وجلاه، وزيَّنه، فكان صنيعه الإنسان؛
فنحن له كمرآة، يطالع فوق صفحتها
جمال الذات مجلوًّا، ويشهد حسنه فينا.
... ...
ويمشي القحط في الأسواق، يجبي جزية الأنفاس.
... ...
وخلف القحط يمشي تحت ظل البيرق المرسل
جنود القحط، جيش الشر والنقمة.
... ...
يقود خطاهمو إبليس، وهو وزير ملك القحط.
وليس القتل والتدجيل والسرق،
وليس خيانة الأصحاب والملق،
وليس البطش والعدوان والخرق،
سوى بعض رعايا القحط، جند وزيره إبليس.
... ...
فكيف إذن نصفي قلبنا المعتم؟
ليستقبل وجه الله، يستجلي جمالاته،
نصلي ... نقرأ القرآن،
نقصد بيته، ونصوم رمضان.
نعم، لكن هذي أول الخطوات نحو الله
... ...
فكن نورًا كمثل الله؛
ليستجلي على مرآتنا حسنه.
... ...

الشرطي:

أتعني أن هذا الهيكل المهدوم بعض منه،
وأن الله جل جلاله متفرق في الناس؟

الحلاج:

بلى، فالهيكل المهدوم بعض منه إن طهرت جوارحه،
وجل جلاله متفرق في الخلق أنوارًا بلا تفريق،
ولا ينقص هذا الفيض أدنى اللمح من نوره.

شرطي ثالث:

فأنت إذن إله مثله ما دمت بعضًا منه؟

الحلاج:

رعاك الله يا ولدي، لماذا تستثير شجاي،
وتجعلني أبوح بسر ما أعطى؟
أَلَا تعلم أن العشق سر بين محبوبين،
هو النجوى التي إن أُعلِنت سقطت مروءتنا؛
لأنَّا حينما جاد لنا المحبوب بالوصل تنعمنا؛
دخلنا الستر، أطعمنا وأشربنا،
وراقصنا وأرقصنا، وغنينا وغنينا،
وكوشفنا وكاشفنا، وعوهدنا وعاهدنا،
فلما أقبل الصبح تفرقنا.
تعاهدنا، بأن أكتم 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 ويلتي جرجرت من زهوي إلى حتفي،
ولكن ... كيف ... هل أترك هذا اللفظ مُلقًى فوق أثوابي؟ إذن فاسمع، وقل في الأمر ما ترضاه،
لقد أحببت مَن أنصف،
فأعطاني كما أعطيت.

الشرطي:

يا أهل الإسلام ... هذا شيخ زنديق.

شرطي ثانٍ:

فلنأخذه للسجن.

شرطي ثالث:

هيا ... يا كافر.[٢٥]

لقد استطاع صلاح عبد الصبور من خلال الحوار السابق أن يوظِّف عدة قضايا تراثية وتاريخية بصورة فنية؛ فالحلاج — في الحوار السابق — تحدث عن تجلي الله وحلوله في الإنسان. ومن الثابت تاريخيًّا أن قول الحلاج بالتجلي والحلول[٢٦] كان من

[٢٥] المسرحية، ص١٨٨–١٩٣.

[٢٦] انظر أقوال الحلاج بتجلي وحلول الله في جسده في: «أخبار الحلاج»، ص١١، ٢١، ٥٧، وكذلك كتاب «الطواسين»، للحلاج، تحقيق: بولس نوبا اليسوعي، نشر: جامعة القديس يوسف، بيروت، ١٩٧٢ (نشر هذا الكتاب في: مجلة «أدب ونقد»، عدد ٩٠، فبراير ١٩٩٣، ص٨٧، ٨٩)، وكذلك «تاريخ بغداد»، ص١١٥، ١٣٥، وكذلك «تاريخ الطبري»، ص٩٢، وكذلك رينولد نيكولسون، «في التصوف الإسلامي وتاريخه»، ترجمة: أبو العلا عفيفي، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٥٦، ص١٣٠.

أكبر القرائن التي أدَّت إلى تكفيره من قبل العلماء والفقهاء والصوفية، وهو أول من قال به،[٢٧] وقال مقولته الشهيرة: «أنا الحق،[٢٨] أي أنا الحق الخالق؛ أي أنا هو الله.»[٢٩] وتوظيف الكاتب لهذه القضية كان مقبولًا؛ لأنه تجنَّب أقوال الحلاج المباشرة في التجلي والحلول — كما جاءت في الكتب التراثية والتاريخية — تلك الأقوال التي تدلُّ على الكفر في الظاهر، وعلى الإيمان الصوفي في الباطن، وذلك حتى تكون شخصية الحلاج مؤثِّرة في القارئ وفي عامة الناس في المسرحية؛ فالحلاج عند صلاح وفي هذا الحوار إنسان عادي أكثر منه صوفيًّا، أو بعبارة أخرى: مصلح اجتماعي وسياسي أكثر منه واعظًا دينيًّا؛ لأنه كان يتخذ الدين والحب الإلهي ستارًا كي يبثَّ أفكاره الاجتماعية والسياسية في نفوس العامة. والدليل على ذلك أن الشرطة قد فطنت لهذه الأفكار.

صوفي (للمجتمعين):

يا قوم
هذا الشرطي استدرجه كي يكشف عن حاله،
لكن هل أخذوه من أجل حديث الحب؟
لا، بل من أجل حديث القحط،
أخذوه من أجلكمو أنتم؛
من أجل الفقراء المرضى، جزية جيش القحط.

---

[٢٧] انظر: «في التصوف الإسلامي وتاريخه»، السابق، ص١٣٠.

[٢٨] ومن الملاحظ أن هناك تفسيرات إسلامية عديدة حاولت أن تفسِّر قول الحلاج «أنا الحق» تفسيرًا إسلاميًّا صوفيًّا بعيدًا عن الكفر. انظر هذه التفسيرات في: «دائرة المعارف الإسلامية»، السابق، ص١٨، وكذلك «في التصوف الإسلامي وتاريخه»، ص١٣١–١٣٥، وكذلك: «الحلاج الثائر الروحي في الإسلام»، ص١٠٨–١٠٩، ١١٥، وكذلك د. علي الخطيب، «اتجاهات الأدب الصوفي بين الحلاج وابن عربي»، دار المعارف، ١٤٠٤هـ، ص١٩٦–٢٠١.

[٢٩] «شخصيات قلقة في الإسلام»، السابق، ص٧٠.

الأعرج:

هذا حق؛ فالشرطة خدام السلطان.
ما للشرطة والحب؟![٣٠]

وبعد قضية التجلي والحلول نجد الكاتب يتعرض إلى قضية تراثية أخرى، هي إفشاء الحلاج للعلاقة بينه وبين ربه، أو إفشاء العلاقة الإلهية بين الصوفي وبين الله. وهذا البوح من قبل الحلاج تؤكِّده كتب التاريخ،[٣١] مثل قول الشبلي: «كنت أنا والحسين بن منصور شيئًا واحدًا، إلا أنه أظهر وكتمت.»[٣٢] ومن الملاحظ أن التاريخ لم يوضِّح لنا حقيقة هذا البوح، أو السر الذي باح به الحلاج، ونعتقد أن المقصود به هو قول الحلاج بالتجلي والحلول. وكما صمت التاريخ أمام بوح الحلاج بالسر صمت صلاح عبد الصبور أيضًا في المسرحية، وكل ما قام به هو إيهام القارئ بأن الحلاج قد باح بالسر، بل وبنى أحداثًا كثيرة على هذا البوح الوهمي الذي اعتبره سقطة الحلاج الكبرى التي ستؤدي إلى هلاكه. ونحن نقول: كان من الواجب على الكاتب أن يستغل مقولة الحلاج الشهيرة «أنا الحق» — كما جاءت في التراث التاريخي — لأنها سقطته الكبرى والحقيقية. وكان من الممكن أن يبني عليها صراع الحلاج مع السلطة حول الكفر والإيمان، فتكون أكثر إقناعًا من مجرد الإيهام بالبوح بالسر؛ لأن الحلاج عندما باح بالسر في المسرحية لم يكن في حالة تؤهله لهذا البوح من وجهة نظر الصوفية، على اعتبار أن البوح بالسر شطحة من شطحات الصوفية.[٣٣] وكل ما يُحسب للكاتب في هذه القضية التراثية أنه وظَّفها من أجل

---

[٣٠] المسرحية، ص١٩٤.

[٣١] انظر: «تاريخ الطبري»، ص٨٠، ٨٦، ٨٨.

[٣٢] «تاريخ بغداد»، ص١٢١.

[٣٣] والعناصر الضرورية لوجود ظاهرة الشطح — عند الصوفية — هي: شدة الوجد، وأن تكون التجربة تجربة اتِّحاد، وأن يكون الصوفي في حال سُكر، وأن يكون داخل نفسه هاتف إلهي يدعوه إلى الاتِّحاد فيستبدل دوره بدوره، وأن يكون الصوفي في حالٍ من عدم الشعور؛ فينطق مترجمًا عما طاف به، وكأن الحق هو الذي ينطق بلسانه. راجع: عبد الرحمن بدوي، «شطحات الصوفية»، الجزء الأول، «أبو يزيد البسطامي»، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٤٩، ص٤–١٤. ومن الملاحظ أن هذه العناصر لم تتحقق بصورة كاملة عند الحلاج أثناء البوح في المسرحية.

إقناع القارئ بأن الحلاج كان يتمنى العذاب تكفيرًا لما قام به من بوح للسر؛ لأن التاريخ لم يطلعنا على الأسباب التي من أجلها كان الحلاج يريد الموت على أيدي الناس.[٣٤]

وفي القسم الثاني من المسرحية، وهو الموت، نشاهد الحلاج مسجونًا مع سجينين آخرين، ويبدأ التعارف بينهم بصورة مبهمة؛ لأن السجينين لم يفهما حديث الحلاج الصوفي، ويستمر هذا التعارف وهذا الانفصال طوال تسع صفحات. ولعل الكاتب أراد من ذلك أن يبيِّن أن عامة الناس في انفصال تام عن كلمات الحلاج، باعتبار أن السجينين رمزٌ لهم. والدليل على ذلك أن الحلاج حاول معهما كما حاول مع عامة الناس — قبل سجنه — في بثِّ آرائه الاجتماعية والسياسية الإصلاحية، فأخذ يتحدث مع السجين الثاني — لأن السجين الأول تنحَّى جانبًا — عن إحياء الأرواح من خلال الكلمات والوعظ الديني، وعن الدنيا الفاسدة والدنيا الجديدة، والمساواة بين الناس والحاكم والمحكوم، والوالي العادل والوالي الظالم.

أمَّا رد الفعل بالنسبة للسجين فتمثَّل في شعوره بأن كلمات الحلاج طيبة، ولكنها لا تصنع شيئًا؛ لأن السجين كان يحب الكلمات عندما كان صغيرًا، وعندما كبر ونضج أجبره الواقع على كرهها. وهنا يحاول الحلاج — وللمرة الثانية — أن يعظه دينيًّا، فينجح بعض الشيء، وقد أخذ السجين يتأمل كلمات الحلاج «النظرية»، والتي من الممكن أن تؤثِّر أكثر لو خرجت إلى الناس، وبعيدًا عن جدران السجن،[٣٥] وهنا تأتي المواجهة بينهما من خلال هذا الحوار:

السجين الثاني:

اسمع لي يا شيخ،
إنك رجل من أذكى من قابلت فؤادًا أثبتهم جارحة عند الشدة،
وتحب الناس؛ لأنك من أجل الناس سُجِنت وعُذِّبت.
... ...
لِمَ لا تهرب؟

[٣٤] انظر: «أخبار الحلاج»، ص١٧، ٧٥، ٨٤، ٨٥، وكذلك «شخصيات قلقة في الإسلام»، ص٦٩.
[٣٥] انظر: المسرحية، ص٢١٦–٢٢١.

الحلاج:

لِمَ أهرب؟

السجين الثاني:

كي تحمل سيفك من أجل الناس.

الحلاج:

مثلي لا يحمل سيفًا.

السجين الثاني:

هل تخشى حمل السيف؟

الحلاج:

لا أخشى حمل السيف ولكني أخشى أن أمشي به؛
فالسيف إذا حمَلتْ مقبضه كفٌّ عمياء أصبح موتًا 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،
تهوي رأس كانت تتحرك،
يتمزَّق قلب في روعة تشبيه،
وذراع تُقطع في موسيقى سجعه،
ما أشقاني عندئذٍ! ما أشقاني!
كلماتي قد قتلت.

السجين الثاني:

قتلت باسم المظلومين ...

الحلاج:

المظلومين ...
أين المظلومون، وأين الظلمة؟
أوَلَم يَظلم أحدُ المظلومين
جارًا أو زوجًا أو طفلًا أو جاريةً أو عبدًا؟
أوَلمْ يظلم أحدٌ منهم ربه؟
مَن لي بالسيف المبصر؟!
مَن لي بالسيف المبصر؟!

السجين الأول:

هل تبكي يا سيد؟
لا تحزن، قد ينفرج الحال.

الحلاج:

لا أبكي حزنًا يا ولدي، بل حيرة
من عجزي يقطر دمعي،
من حيرة رأيي وضلال ظنوني
يأتي شجوي، ينسكب أنيني.
هل عاقبني ربي في روحي ويقيني؟
إذ أخفى عني نوره،
أم عن عيني حجبته غيوم الألفاظ المشتبهة،
والأفكار المشتبهة؟
أم هو يدعوني أن أختار لنفسي؟
هبني اخترت لنفسي، ماذا أختار؟
هل أرفع صوتي

أم أرفع سيفي؟
ماذا أختار؟ ...
ماذا أختار؟ ...[٣٦]

والملاحظ في هذا الحوار أن كلمات الحلاج بدأت قوية ومؤثِّرة، ثمَّ اتسمت بالضعف والتفكك، ثمَّ انتهت بالتردد وخواء المعاني. وهذا بسبب واقعية وإيجابية السجين الثاني الذي كشف للحلاج أن دوره الحقيقي يجب أن يتمثَّل في القيام بما يقوله وبطريقة عملية؛ لذلك يطلب منه الهروب من السجن، ولكن الحلاج أراد أن يقوم بدور الواعظ والمصلح الاجتماعي السياسي نظريًّا فقط، ويترك التطبيق العملي والفعلي لغيره؛ لذلك يرفض الهروب. ومن هنا جاء تردد الحلاج في نهاية الحوار، فهل يرضى بالوعظ والكلمات «هل أرفع صوتي؟» أم بالهروب من السجن والقيام بتطبيق ما يقوله من كلمات «أم أرفع سيفي؟» وينتهي هذا التردد باختيار الحلاج رفع الصوت لا رفع السيف، وذلك مع السجين الأول؛ لأن السجين الثاني اختار أن يرفع السيف؛ فقد هرب من السجن. أمَّا السجين الأول فلم يهرب، وذلك بسبب حبه لكلمات الحلاج «النظرية» والمُقيدة له، وبمرور الوقت يشعر بخواء معانيها وعدم جدواها؛ لذلك يندم على حبِّه لها، وتقيُّده بها، وعدم هروبه مع السجين الثاني، فيقول للحلاج:

ماذا يرجو إنسان أكثر من أن يسعد؟
وأنا قد كنت سعيدًا في ظلِّك ...
يا خيبة سعيي
يا خيبة سعيي
أحببتك حتى قيَّدني حبك
في هذا الفخ كأني فأر مقعد.
ليسامحك الله.
بكلامك ضيعت حياتي ...
بكلامك ضيعت حياتي ...[٣٧]

---

[٣٦] المسرحية، ص٢٢١–٢٢٤.

[٣٧] المسرحية، ص٢٢٦–٢٢٧.

وبعد ذلك يأتي المنظر الثاني والأخير، وقد خصصه الكاتب لمحاكمة الحلاج، وتتكون هذه المحاكمة من ثلاثة قضاة هم: «أبو عمر الحمادي» و«ابن سليمان» و«ابن سُريج». وقبل وصول الحلاج إلى المحكمة نشعر بتدبير مؤامرة لإدانته، وأن الحكم بالإدانة متفق عليه من قبل القاضيين «أبي عمر الحمادي» و«ابن سليمان»؛ لذلك يصف أبو عمر الحمادي الحلاج بالرجل المفسد، ويصف العامة من الناس — المتجمعة خارج المحكمة لرؤية وسماع المحاكمة — بأهل الفتنة وأوباش الناس. ولكي يتصاعد الصراع بين القضاة، جعل صلاح عبد الصبور القاضي ابن سريج ندًّا للقاضيين.

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 عندئذٍ أن يُعقَد مجلسنا؟

أبو عمر:

هل تسخر يا ابن سريج؟
هذا رجل دفع السلطان به في أيدينا
موسومًا بالعصيان،
وعلينا أن نتخير للمعصية جزاءً عادلًا،
فإذا كانت تستوجب تعذيره ...

ابن سليمان:

عذرناه.

أبو عمر:

وإذا كانت تستوجب تخليده
في محبس باب خراسان ...

ابن سليمان:

خلَّدناه.

أبو عمر:

وإذا كانت تستوجب أن يهلك ...

ابن سليمان:

أهلكناه.

أبو عمر:

لا، ليس بأيدينا؛ إذ نحن قضاة لا جلَّادون،
ما نصنعه أن نجدل مشنقة من أحكام الشرع،
والسياف يشدُّ الحبل.[٣٨]

وبعد ذلك يأتي الحلاج للمثول أمام القضاة، فيعرض عليه أبو عمر الحادي مواد الاتهام المتمثلة في إلقاء بذور الفتنة في عامة الناس، من خلال وعظه الديني والتعرُّض بالقول للحكَّام. وهنا يتدخل ابن سريج كي يوضِّح لأبي عمر أنه يلقي مواد الاتهام دون ترك أي فرصة للحلاج كي يدافع عن نفسه، وهنا يدخل القضاة في مناقشات عديدة تنتهي بالموافقة على إعطاء الفرصة للحلاج كي يدافع عن نفسه. وبالفعل نجد الحلاج

[٣٨] المسرحية، ص٢٣١-٢٣٢.

يتحدث عن نشأته الأولى وتلقيه للعلوم المختلفة، ثمَّ معرفته بسر الوجود، وتمسُّكه بالخرقة، وهكذا إلى أن يصل إلى فكرة التجلي والحلول، فيأتي هذا الحوار:

الحلاج:

... ...
تعشقت حتى عشقت، تخيلت حتى رأيت
رأيت حبيبي، وأتحفني بكمال الجمال، جمال الكمال
فأتحفته بكمال المحبة،
وأفنيت نفسي فيه.

أبو عمر:

صمتًا؛ هذا كفرٌ بيِّن!

ابن سريج:

بل هذا حال من أحوال الصوفية،
لا يدخل في تقدير محاكمنا؛
أمر بين العبد وربه،
لا يقضي فيه إلا الله.
لنُسائِلْه عن تهمة تحريض العامة؛
فلهذا أوقفه السلطان هنا.
هل أفسدْتَ العامة يا حلاج؟

الحلاج:

لا يفسد أمر العامة إلا السلطان الفاسد؛
يستعبدهم ويجوِّعهم.[٣٩]

[٣٩] المسرحية، ص٢٥١-٢٥٢.

ومن هنا يسارع أبو عمر في إلقاء مواد اتهام جديدة، تتمثل في تحريض العامة على العصيان، بدليل إرسال الحلاج لرسائل سرية لأبي بكر الماذراني، وحمد الطولوني، والقناني.

أبو عمر:

لِم أرسلتَ إليهم برسائلك المسمومة؟

الحلاج:

هذا ما جال بفكري؛
عانيت الفقر يعربد في الطرقات،
ويهدم روح الإنسان؛
فسألت النفس:
ماذا أصنع؟
هل أدعو جمع الفقراء
أن يلقوا سيف النقمة
في أفئدة الظلمة؟
ما أتعس أن نلقي بعض الشر ببعض الشر!
ونداوي إثمًا بجريمة!
ماذا أصنع ...؟
أدعو الظَّلَمة
أن يضعوا الظلم عن الناس.
لكنْ هل تفتح كلمة
قلبًا مقفولًا برتاج ذهبي؟
ماذا أصنع؟
لا أملك إلا أن أتحدث،
وَلْتنقل كلماتي الريح السوَّاحة،
ولأثبتها في الأوراق شهادة إنسان من أهل الرؤية؛
فلعل فؤادًا ظمآنًا من أفئدة وجوه الأمة
يستعذب هذي الكلمات؛

فيخوض بها في الطرقات،
يرعاها إن ولي الأمر،
ويوفق بين القدرة والفكرة،
ويزاوج بين الحكمة والفعل ...[٤٠]

ومن خلال هذا القول، يستنبط أبو عمر مواد اتهام جديدة، تتمثل في أن الأمة تشقى في ظل الوالي؛ لذلك ينتشر الفقر والجوع بين عامة الناس، وحتى تتلاقى خيوط المؤامرة تأتي — في هذا الوقت — رسالة من الوالي تفيد بأنه قد عفا عن الحلاج فيما نسب إليه من اتهام يخص الوالي والدولة، ولكنه لن يسامح في حقِّ الله؛ لذلك يطلب من القضاة محاكمة الحلاج فيما نُسِب إليه من كفر وزندقة. وهنا تنكشف المؤامرة أمام ابن سريج، فيتنحَّى عن القضية، وينصرف من مجلس الحكم. وتستمر القضية — أو المؤامرة — وينادي الحاجب على الشبلي؛ الشاهد الوحيد، والمرشَّح من قِبَل القصر للإدلاء بالشهادة، فنجده يتحدث بكلام مضطرب، ثمَّ تعتريه حالة الوجد الصوفي، فيتحدث عن التجلي والحلول مثل الحلاج، وعندما يسأله القاضي: هل هذا قولك أم قول الحلاج؟ نجده يتردد، ويطلب إعفاءه من الإجابة، فيفهم القاضي — أو هكذا أراد أن يفهم — بأن هذا القول للحلاج.

ويختتم الكاتب المسرحية بالحكم على الحلاج من خلال هذا الحوار بين القاضي وعامة الناس:

أبو عمر:

ما رأيكمو يا أهل الإسلام
فيمَن يتحدث أن الله تجلَّى له،
أم أن الله يحل بجسده؟

[٤٠] المسرحية، ص٢٥٤–٢٥٦.

المجموعة:

كافر ... كافر.

أبو عمر:

بمَ تجزونه؟

المجموعة:

يُقتل، يُقتل.

أبو عمر:

دمه في رقبتكم ...؟

المجموعة:

دمه في رقبتنا.

أبو عمر:

والآن ... امضوا، وامشوا في الأسواق.
طوفوا بالساحات وبالخانات،
وقِفُوا في منعطفات الطرقات؛
لتقولوا ما شهدت أعينكم.
قد كان حديث الحلاج عن الفقر قناعًا يخفي كفره،
لكن «الشبلي» صاحبه قد كشف سره،
فغضبتم لله، وأنفذتم أمره،
وحملتم دمه في الأعناق
وأمرتم أن يُقتل،
ويُصلب في جذع الشجرة.
الدولة لم تحكم،
بل نحن قضاة الدولة لم نحكم.

أنتم ...
حُكِّمتم، فحَكَمتُم
فامضوا، قولوا للعامة
العامة قد حاكمت الحلاج امضوا ...
امضوا ... امضوا ...[٤١]

ومن خلال هذا المنظر — في المسرحية — نستطيع أن نخرج بعدة قضايا تراثية هامة استطاع الكاتب أن يوظِّفها توظيفًا فنيًّا:

أولًا: مواد الاتهام: من الملاحظ أن مواد الاتهام في هذا المنظر كانت تتمثل في الفتنة بين الناس والتعرُّض للحكَّام، وإرسال رسائل سرية لمن يطمعون في الحكم. وهذه الاتهامات كلها سياسية، هكذا أراد صلاح عبد الصبور؛ لأن التاريخ يؤكِّد على أن مواد الاتهام الحقيقية بالنسبة للحلاج كانت تتمثل في الكفر والجنون والسحر والكرامات والزندقة، وادِّعاء الربوبية، والقول بالحلول،[٤٢] ورغم كثرة هذه الاتِّهامات في كتب التاريخ إلا أنها تجمع على اتهام واحد، وتسهب في وصفه، وهو ما أُثبِت على الحلاج بما يعرف بالاستغناء أو إسقاط الوسائط؛ فقد كان ضمن الكتب والرسائل التي جُمِعت من أنصار الحلاج كتاب:

> حكى فيه أن الإنسان إذا أراد الحج ولم يمكنه أفرد في داره بيتًا لا يلحقه شيءٌ من النجاسة ولا يدخله أحد، ومنع من تطرقه، فإذا حضرت أيام الحج طاف حوله طوافه حول البيت الحرام، فإذا انقضى ذلك وقضى من المناسك ما يُقضى بمكة مثله جمع ثلاثين يتيمًا، وعمل لهم أَمْرَأَ ما يُمكِنه من الطعام، وأحضرهم إلى ذلك البيت، وقدَّم إليهم ذلك الطعام، وتولى خدمتهم بنفسه، فإذا فرغوا من أكلهم وغسل أيديهم كسا كل واحدٍ منهم قميصًا، ودفع إليه سبعة دراهم، فإذا فعل ذلك قام له مقام الحج.[٤٣]

---

[٤١] المسرحية، ص٢٦٥-٢٦٦.

[٤٢] انظر: «تاريخ بغداد»، ص١١٤، ١٢٨-١٢٩، وكذلك «تاريخ الطبري»، ص٩١.

[٤٣] «تاريخ بغداد»، ص١٣٨، وكذلك «تاريخ الطبري»، ص٩٢، وكذلك «شخصيات قلقة في الإسلام»، ص٦٩، وكذلك «دائرة المعارف الإسلامية»، ص١٨.

وبالمقارنة بين مواد الاتهام في المسرحية وبين مواد الاتهام في كتب التاريخ، نجد أن صلاح عبد الصبور تأثَّر — كما تأثَّر بعض النقَّاد[٤٤] بما ذكره ماسنيون في مقاله عن اتِّهام الحلاج باتهامات سياسية. ولعل الكاتب أراد ذلك — في المسرحية — كي لا يثبت على الحلاج الاتهام الحقيقي؛ وهو الكفر. وهذا من الناحية الإسلامية — وكذلك بالنسبة لبعض النقَّاد[٤٥] — بدليل أن في حياة الحلاج وأخباره أقوالًا كثيرةً تدلُّ في ظاهرها على الكفر[٤٦] لم يأتِ بها الكاتب في المسرحية ولم يشر إليها؛ لأنه أراد بمحاكمة الحلاج — على سبيل الاتهام السياسي — أن يطرح قضية الفنان أو الشاعر في صراعه مع السلطة في تلك الفترة — عام ١٩٦٤ — وأن يعبِّر عن معاناته كشاعر؛ فالحلاج تمسَّك بسلاح الكلمة مؤمنًا بأن تأثيرها في الناس سوف يظهر في المستقبل؛ فالأمل

---

[٤٤] انظر مواد الاتهام السياسية عند الحلاج في: «الحلاج شهيد التصوف الإسلامي»، ص١٤٠، وكذلك في: «الحلاج الثائر الروحي في الإسلام»، ص٨٤، و«اتجاهات الأدب الصوفي بين الحلاج وابن عربي»، ص١٨٧.

[٤٥] مثل: طه عبد الباقي سرور، الذي شكك فيما ورد في كتب التاريخ عن فكرة الاستغناء عند الحلاج. وقد استشهد بأقوال لمصادر لم يذكرها، ولم يذكر أي بيانات عنها سوى أعلام الرواة فقط. راجع ذلك في: «الحلاج شهيد التصوف الإسلامي»، السابق، ص١٦٢. أمَّا د. محمد جلال شرف، فقد التمس العذر لما قاله الحلاج عن الاستغناء، بل ويقبله، ويأتي بأمثلة مشابهة لصوفيين آخرين؛ مثل: أبو سعيد الخراز، الذي أعطى للصلاة معنًى رمزيًّا وباطنيًّا إلى جانب مظهرها الشرعي الذي يعتمد على حركات الجوارح، وكذلك أبو القاسم الجنيد الذي يعطينا صورة روحية لمناسك الحج المختلفة يكاد يخرجها عن معناها المرسوم في أذهان العامة. راجع ذلك في: «الحلاج الثائر الروحي في الإسلام»، ص٩٠.

[٤٦] مثل قول الحلاج: «كفرت بدين الله، والكفر واجبٌ لديَّ، وعند المسلمين قبيح.» والدكتور علي الخطيب يشرح هذا البيت قائلًا: «وهذا البيت من شطحات الصوفية، وليس معناه ما يتراءى للقارئ العابر، بل يتضح معناه للقارئ الفاهم المحص المدقق، بأن المقصود أن للدين شكلين: شكلًا محدودًا يتمثل في الشرائح العلمية المعروفة التي ترتبط بالأنبياء بوصفهم وسائط بين الله والناس، وشكلًا آخر جوهريًّا خالصًا لا يعرفه الناس، بل قد لا يؤمنون به سهولة. والحلاج يكفر بدين الله؛ أي يغطيه ولا يبوح به باستعمال كلمة الكفر استعمالًا لغويًّا لا اصطلاحيًّا. وهذا إيمان خاص بمثل الحلاج، وهو يقصد بذلك ستر حاله عمَّن لا يفهمونه، ولا يدركون مرمى كلامه؛ ومن هنا يسمَّى الفلاح كافرًا؛ لأنه يكفر الحب؛ أي يغطيه ويستره بالتراب، فالكفر الذي عناه الحلاج هنا هو الستر والتغطية لحاله عن أناسٍ لا يفهمون تلك الألفاظ، وربما يأخذون بظاهرها. وقد حدث فعلًا؛ حيث أثار حسَّاده هذه الأشياء ضده وحكموا بكفره، وأدى ذلك إلى قتله وإهدار دمه.» «اتجاهات الأدب الصوفي بين الحلاج وابن عربي»، السابق، ص٣٦-٣٧.

معقود في الأجيال القادمة؛ لذلك كان اهتمام صلاح عبد الصبور بالحلاج اهتمامًا سياسيًّا وإصلاحيًّا واجتماعيًّا أكثر من الاهتمام به دينيًّا وصوفيًّا، بدليل أن الحلاج في المسرحية كان يدافع عما نُسِب إليه من اتهامات سياسية طوال أربع عشرة صفحة.[٤٧] أمَّا دفاعه عن الاتهام الديني فاستغرق جملة واحدة كانت إجابة لسؤال ابن سريج: «هل تؤمن بالله؟» قال فيها: «هو خالقنا، وإليه نعود.»[٤٨]

ثانيًا: شهادة الشبلي: من الملاحظ أن شهادة الشبلي أثناء محاكمة الحلاج كان يشوبها القلق والتردد؛ مما أدى إلى إدانة الحلاج بالكفر. ومن الملاحظ أن كتب التاريخ تختلف أيضًا في هذه الشهادة.[٤٩] وكانت الفرصة متاحة لصلاح عبد الصبور كي يقيم صراعًا فنيًّا عظيمًا بين الحلاج وبين القضاة، لو استغل لحظة تجلي الشبلي أثناء المحاكمة، عندما تحدث بالتجلي والحلول؛ حتى يثبت أن الشطح عند الصوفية أمر طبيعي،[٥٠] لأن شطح الحلاج في حديثه عن التجلي والحلول كان السبب الرئيسي لإهدار دمه.

ثالثًا: شهادة عامة الناس: من الملاحظ أن شهادة عامة الناس في المسرحية جاءت بتوجيه من ولاة الأمور، بل ودفعوا إليهم الرشاوى ليقولوا بكفر الحلاج وإحلال دمه. وهذه الفكرة جاءت عند ماسنيون، وسار عليها صلاح عبد الصبور؛ لأن كتب التاريخ تقول: إن إحلال دم الحلاج جاء من قبل القضاة والصوفية والفقهاء والعلماء والحكماء والمتكلِّمين،[٥١] ولم توجد بها أي إشارة لاتِّفاق العامة من الناس على إهدار دم الحلاج. أمَّا عند ماسنيون فهم الشافعية وعامة الناس، البالغ عددُهم أربعةً وثمانين شاهدًا. هذا بالإضافة إلى الممثلين للأمة الإسلامية.[٥٢]

---

[٤٧] انظر هذا الدفاع في: المسرحية، ص٢٤٦–٢٦٠.

[٤٨] المسرحية، ص٢٦٠.

[٤٩] ففي تاريخ بغداد نجد أن الشبلي أقرَّ بكفر الحلاج، ص١٢٨، وفي دائرة المعارف الإسلامية نجده أقرَّ بولاية الحلاج، ص١٩.

[٥٠] والدليل على ذلك أن الشطح كان قبل الحلاج عند ابن أدهم، ورابعة العدوية، وأبي يزيد البسطامي، والشبلي. وشطحات هؤلاء الصوفية كانت أكثر كفرًا في ظاهرها من الحلاج. انظر شطحاتهم في: «شطحات الصوفية»، السابق، ص١٦–٣٦.

[٥١] انظر: «تاريخ بغداد»، ص١٢٧–١٢٨، وكذلك «دائرة المعارف الإسلامية»، ص١٨–١٩.

[٥٢] راجع: «شخصيات قلقة في الإسلام»، ص٧٧–٧٨.

وأخيرًا نقول: إن صلاح عبد الصبور قام بتوظيف التراث الديني توظيفًا فنيًّا — في هذه المسرحية — بصورة مقبولة، فالذي أغراه كي يستلهم شخصية الحلاج تمثل في ذلك التردد والقلق، وعدم اختيار الطريق الصحيح للإصلاح الاجتماعي والسياسي عند الحلاج — كما جاء في المسرحية — وهذه الصفات هي صفات الفنان عمومًا، والشاعر خصوصًا. هذا بالإضافة إلى إيمان الحلاج بقيمة الكلمة؛ فقد «قُتِل الحلاج وأُحرِقت رفاته كما تنبَّأ، وعبثت برماد جسده الرياحُ العاصفةُ، والمياهُ الجارية، ولكن بقيت آراؤه من بعده تعمل عملها خلال العصور الوسطى جميعها، وتحاول أن تحيا حياة جديدة. وإننا لنتبين قوة هذا الرجل وحيويته الروحية من الأثر العظيم الذي كان له في نفوس الأجيال التي أعقبته.»[٥٣] وهذا هو مرمى كل فنان. أمَّا الذي نفَّر صلاح عبد الصبور مما في حياة الحلاج التاريخية والتراثية، وأصر على عدم توظيفه أو استخدامه — بصورة مباشرة — قد تمثَّل في اتهام الحلاج بالكفر؛ لذلك لجأ الكاتب إلى حياة الحلاج كي يوظِّفها سياسيًّا واجتماعيًّا، وبذلك أضاف أبعادًا جديدةً لهذه الشخصية الدينية من خلال رؤيته المعاصرة للمجتمع العربي بصفة عامة، والمصري بصفة خاصة. ويقول صلاح عبد الصبور عن هذه المسرحية:

> بطل وسقطته هذه هي مسرحيتي، والسقطة سقطة تراجيدية كما فهمتها عن أرسطو؛ نتيجةً لخطأ لم يرتكبه البطل، ولكنه في تركيبه. وباعث الخطأ هو الغرور وعدم التوسُّط. وسقطة الحلاج هي مشهد البوح بعلاقته الحميمة بالله، وباعثه هو الزهو بما نال. وهو حين ارتكب هذه السقطة أباح للناس دمه، بل وأباح لله دمه إذ أفشى سر الصحبة، فسقطت مروءته أمام الله ... وهنا ألقت المسرحية قضية دور الفنان في المجتمع، وكانت إجابة الحلاج هي أن يتكلم ... ويموت؛ فليس الحلاج عندي صوفيًّا فحسب، ولكنه شاعر أيضًا، والتجربة الصوفية والتجربة الفنية تنبعان من منبع واحد، وتلتقيان عند نفس الغاية، وهي العودة بالكون إلى صفائه وانسجامه بعد أن يخوض غمار التجربة. كان عذاب الحلاج طرحًا لعذاب المفكِّرين في معظم المجتمعات الحديثة، وحيرتهم بين السيف والكلمة، بعد أن يرفضوا أن يكون خلاصهم الشخصي باطِّراح

[٥٣] «في التصوف الإسلامي وتاريخه»، السابق، ص١٣٢.

مشكلات الكون والإنسان عن كواهلهم هو غايتهم، وبعد أن يُؤثِروا أن يحملوا عبء الإنسانية عن كواهلهم. وكانت مسرحية مأساة الحلاج معبِّرة على الإيمان العظيم الذي بقي لي نقيًّا لا تشوبه شائبة؛ وهو الإيمان بالكلمة.[٥٤]

وبذلك استطاع صلاح عبد الصبور أن يوظِّف التراث الديني متمثِّلًا في شخصية الحلاج الصوفي كي تكون تعبيرًا ذاتيًّا له، وكان الحلاج الصوفي هو الشاعر صلاح عبد الصبور.

[٥٤] صلاح عبد الصبور، «حياتي في الشعر»، دار العودة، بيروت، ١٩٧٧، ص٢١٧–٢٢٠.

الفصل الثاني

التوظيف السياسي للشخصية الدينية

مسرحية «ثأر الله» لعبد الرحمن الشرقاوي

كتب عبد الرحمن الشرقاوي مسرحيته «ثأر الله»[١] بجزأيها: الأول «الحسين ثائرًا»، والثاني «الحسين شهيدًا» ما بين عامي ١٩٦٤ و١٩٦٩.[٢] والمسرحية قطعة من التاريخ الإسلامي تمثل مقتل الحسين بن علي وآل بيته في كربلاء، بكل ما تحمل هذه الفترة من أحداث

---

[١] وتبدأ هذه المسرحية بموت معاوية بن أبي سفيان بعد أن أخذ البيعة ليزيد ابنه، إلا من الحسين بن علي. ويحاول يزيد وأعوانه أخذ البيعة منه بالإكراه بعدما أخذوها من عامة الناس بالرشوة، والإكراه أيضًا، ثمَّ نجد عامة الناس يختلفون في أمر البيعة، فهل يعطوها للحسين أم ليزيد؟ وهل إذا أخذها الحسين سيسير بها كما سار أبوه علي بن أبي طالب أم لا؟ وعلى فترات متقطعة تظهر شخصية وحشي قاتل حمزة بن عبد المطلب كنذير لأعداء الحسين، ثمَّ نجد الحسين مهمومًا بسبب تعقُّب يزيد وأعوانه وإلحاحهم لأخذ البيعة. وأخيرًا يقرر الذهاب إلى الكوفة بعدما بايَعه أهلُها، ولكن جيش يزيد يستوقفه هو وآل بيته في كربلاء، وتدور بينهما معركة غير متكافئة تنتهي بمقتل الحسين ومعظم أهله.

[٢] يقول عبد الرحمن الشرقاوي: «منذ سبع أو ثماني سنوات … تقريبًا شعرت بالحاجة إلى هذا النموذج شيئًا فشيئًا، وبدأت أعمل في المسرحيتين «الحسين ثائرًا» و«الحسين شهيدًا» منذ ذلك الوقت؛ منذ خمس أو ست سنوات، ولكن حقيقةً بعد ٥ يونيو، وجدت نفسي لا أستطيع إلا أن أتفرَّغ تمامًا لهذا العمل، وأعطيه كل وقتي، ووجدته يستولى على أعصابي. وسافرت إلى العراق، وعشت أحزان الناس في كربلاء لأنهم تركوا الحسين يموت، وأحسست بهذا الندم … وكأني به ذلك الندم العام الذي ساد بعد ٥ يونيو؛ لأننا تركنا أرضنا تُنتهك.» نبيل زكي، «عبد الرحمن الشرقاوي وملحمة الحسين (حوار)»، مجلة «الكاتب»، عدد ١٠١، أغسطس ١٩٦٩، ص١٤٢.

وتفاصيل تاريخية. ولقد اعتمد الشرقاوي في مسرحيته اعتمادً تاريخيًّا حرفيًّا على كتاب «تاريخ الطبري»،[٣] إلا من منظرها الأخير، فهو من خياله.

ورغم مطابقة المسرحية لأحداث التاريخ، إلا أنها نجحت في عدة مواضع من حيث توظيف التراث والتاريخ الإسلامي؛ فعلى سبيل المثال حاولت المسرحية أن تعالج فكرة اختيار الحاكم الصالح للدولة الإسلامية، فهل يكون الحسين بن علي أم يزيد بن معاوية؟

رجل ١:

تُب إلى الله وبايع للحسين.

رجل ٢:

أم ترى تخذله مثل الحسن؟

أسد:

ما خذلناه عليه رحمة الله،
ولكن ترك الأمر لأهله.

بشر:

أوَلا كان الأمر حقًّا لابن هند،
أم تساوقتم إليه طمعًا فيما لديه؟!

سعيد:

آه منكم يا سراة الناس في هذا الزمن!
أنتم يا مَن تألبتم على حكم علي،
عندما حاسبكم عما اقتنيتم،
عندما رد لبيت المال ما كنزتم،

[٣] قارن المسرحية بـ «تاريخ الطبري»، الجزء الخامس، أحداث سنة ٦٠-٦١هـ.

عندما نازعكم إقطاعكم،
ثمَّ سوَّى بين كل المسلمين!

بشر:

والحسين بن علي عندما يغدو إمامًا،
فسيغدو كأبيه ... كأمير المؤمنين؛
فيقيم العدل في الناس ويبغيه سلامًا،
وسيغلو في حساب الأثرياء الكانزين.

سعيد:

إذ يراهم كَفَرة.

بشر:

ولهذا سوف لا يتبعه إلا قليل.[٤]

وبعد الحوار السابق بعدة صفحات، تأتي المقارنة بين الحكَّام بصورة حضارية أكثر:

رجل ٤:

لم يعد يصلح للدولة حكم الخلفاء الراشدين!

رجل ٥:

نحن في عصر الملوك القادرين.

[٤] عبد الرحمن الشرقاوي، مسرحية «الحسين ثائرًا»، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، د.ت، ص١٢-١٣.

بشر (ساخرًا):

والرعايا الطامعين الخائفين.

سعيد:

إنه عصر مشوب بالحنين.

بشر:

بحنين لنبالات الرجال الصادقين الصالحين.

الصراف:

لقد صرنا في زمن آخر.

أسد:

ولكل زمان دولته ورجال أعرف بأموره،
وحسين قرة عين رسول الله يعيش زمانًا قد ولَّى،
ما عاد رجال كعلي لحكومة دولتنا أهلًا.
وحسين يسلك مثل أبيه،
وله مثل صلابته،
فإذا صار ولي الأمر فسوف يسير كسيرته،
والدولة تطلب رجلًا آخر لا كعلي وحسين؛
فليس نجاح ولي الأمر في أن يحكم بضميره،
أو أن يقضي عن نزعته أو تقديره.
نجاح الحاكم أن يستفتي في الأحكام ضمير الأمة.[٥]

[٥] مسرحية «الحسين ثائرًا»، ص١٩-٢٠.

ومن الملاحظ أن الأقوال السابقة كانت لأصحاب الحسين، وكذلك لعامة الناس. أمَّا آل البيت فهم يؤكِّدون ذلك أيضًا:

زينب (منفجرة):

يا أخي، اذكر أننا في زمن لا يطلبك.

الحسين:

إنما أطلب للناس الهدى.

زينب:

الرجال اليوم لا يرضون إلا بملك،
لم يَعُد بعدُ مكانٌ لإمام أو خليفة،
أُهدِرت كل التقاليد الشريفة.
إنهم لا ينشدون اليوم إلا حاكمًا يعطي ويمنع،
حاكمًا يعرف ما يبتاع منهم ... ثمَّ يدفع![٦]

والشرقاوي أراد من وراء هذه الفكرة — فكرة الحاكم الصالح — أن يقيم صراعًا بين اليمين واليسار، وممثل اليمين يزيد وأتباعه، وممثل اليسار الحسين وأتباعه.

> ونعني باليسار هؤلاء الذين اهتمُّوا بالجانب الاجتماعي في الإسلام، واعتقدوا أنه فلسفة اجتماعية تنظِّم العلاقة بين الناس بعضهم والبعض الآخر؛ لصالح الغالبية العظمى التي تتكون من الفقراء والمستضعفين ... [واليسار] هو النزعة الاشتراكية بكل ما فيها من مثاليات. إنه يسارٌ متشدد فيما يعتقد أنه الحق، ولكنه إنساني قبل كل شيء؛ فأهدافه هي إقامة العدل، وإسعاد الناس، واحترام حريتهم، وتقديس آدميتهم؛ ولذلك لم يتوسل هذا اليسار بأي وسيلة لا تتفق مع أهدافه، فهو يرفض أصلًا فكرة أن الغاية تبرر الوسيلة، فمهما

[٦] مسرحية «الحسين ثائرًا»، ص٧٩.

تتعقد الأمور، ومهما تلجئه الضرورة؛ فإنه لا يتوسل إلى غايته العادلة بوسيلة غير عادلة ...

أمَّا اليمين الذي نقصده فهو الاتجاه المعارض لهذا، وهو الذي سمح بالفروق الشاسعة بين أفراد المجتمع الإسلامي، وهو الذي حارب ضدَّ اليسار لتظل فئة قليلة تحتفظ بالثروة، وتتحكم سياسيًّا واجتماعيًّا في غالبية المسلمين ... [والصراع بين اليمين واليسار هو] صراع بين فكرتين أساسيتين: فكرة التكافل الاجتماعي وفكرة سيادة الفردية. وهو صراع تدخل فيه عدة عناصر مكملة؛ فهناك فكرة العصبية العربية في مقابل فكرة تساوي المسلمين أمام الله وأمام الشريعة، وفكرة أن الإسلام يدعو إلى التأمل العقلي ويحضُّ عليه، وفكرة التسليم والإيمان غير المفكر أو المتدبر. وكل هذه الأفكار المتصارعة وغيرها شقَّت طريقها في الحياة الإسلامية منذ واجه اليسار اليمين، واتَّخذت في كل عصر من العصور الثوب الذي يلائمها.[٧]

والصراع بين اليمين واليسار في المسرحية أراده الشرقاوي تبعًا لميوله الاشتراكية السياسية،[٨] وكان هذا واضحًا في شخصية الحسين الذي يعلم مسبقًا بهلاكه هو وأهل بيته، ولكنه مضى في طريق الموت من أجل المبادئ؛ ليكون رمزًا للصمود من أجل ما يؤمن به.

ومن الملاحظ أن القارئ لهذه المسرحية يقف حائرًا أمام شخصية الحسين بن علي، فهل أراد لها الشرقاوي أن تكون شخصية دينية لها جلالها ومكانتها الدينية من حيث

[٧] أحمد عباس صالح، «الصراع بين اليمين واليسار في الإسلام»، مجلة «الكاتب»، عدد ٤٣، أكتوبر ١٩٦٤، ص٤–٥، وعدد ٤٩، أبريل ١٩٦٥، ص٣٦، وعدد ٥٠، مايو ١٩٦٥، ص٥١–٥٢.

[٨] وعن مذهب عبد الرحمن الشرقاوي السياسي، انظر: منسي يوسف، «المضمون الثوري في المسرح المصري المعاصر (عبد الرحمن الشرقاوي)»، مجلة «المسرح»، عدد ١٩، يوليو ١٩٦٥، ص٤٧–٥٠، وكذلك أحمد محمد عطية، «في المحتوى الثوري لأدب الشرقاوي»، مجلة «المجلة»، عدد ١٦٣، يوليو ١٩٧٠، ص٤٨–٦١، وكذلك د. عبد الرءوف أبو السعد، «عبد الرحمن الشرقاوي: رؤيته ومراحل إبداعه الثوري»، المكتبة العلمية الحديثة بالمنصورة، ١٩٨٨، مواضع عديدة، وكذلك د. السعيد الورقي، دراسات نقدية، دار المعرفة الجامعية، ١٩٨٩، الجزء الخاص بـ «الموقف الثوري في أدب عبد الرحمن الشرقاوي»، ص٥١–١٠٥.

النسب إلى آل البيت؟ أم أراد لها أن تكون شخصية سياسية تتنازع على الحكم؟ وأمام هذه الحيرة نقول: إن الشرقاوي استطاع أن يأخذ الحسين بصورته الدينية كي يخلق منه حسينًا آخر سياسيًّا، ولكن الشرقاوي فشل في إقناعنا بالحسين السياسي بقدر نجاحه في إقناعنا بالحسين الديني. وبعبارة أخرى نقول: إن الحسين بن علي أراد أن يعيد زمن الخلفاء الراشدين بصفة عامة، وزمن علي بن أبي طالب بصفة خاصة، وقد غاب عنه أن الزمن لا يرجع إلى الوراء، وأن لكل فترة زمنية ظروفها، وحاكمها يتحدد تبعًا لهذه الظروف. والحسين لا يحمل لقيادة الدولة — بعد موت معاوية — إلا الورع والتقى ومبادئ السلف الصالح، وهذه المؤهلات لا تؤهله لقيادة الدولة؛ لأن الدولة الإسلامية في تلك الفترة كانت مترامية الأطراف. وهذا التزايد في المساحة، بالإضافة إلى الفترة الزمنية بعد عهد الخلفاء الراشدين إلى عهد الدولة الأموية، وما صاحبها من تطور حضاري، أصبحت تختلف عن الدولة الإسلامية قبل العهد الأموي؛ فهي في السابق كانت محدودة، ويستطيع الخليفة أن يحكم قبضته عليها وحده، بل ويتفقد أحوالها كل ليلة في سهولة ويسر. أمَّا في العهد الأموي فالأمر يختلف، وبالتالي فالحاكم يختلف؛ لأنه أصبح لزامًا عليه — في بعض الأحيان — أن يفصل بين كونه حاكمًا دينيًّا، وبين كونه حاكمًا سياسيًّا تبعًا للظروف.

وهذه المرونة الواجب توافرها في الحاكم غير متوفرة عند الحسين بن علي؛ لذلك نجد عامة الناس في نهاية الأمر يبتعدون عنه، ويفضِّلون يزيد بن معاوية؛ ذلك الحاكم المرن المتحضر، الناظر إلى الحكم بنظرة تقدمية حضارية عصرية. والدليل على ذلك أن عامة الناس في المسرحية لا يظهرون بمظهر الفقر أو الجوع، ولا يعانون من أي مشاكل في ظل حكم يزيد بن معاوية؛ لذلك يحذِّر محمدُ بن الحنفية — أخو الحسين من أبيه — وزينبُ الحسينَ من تولِّي الخلافة:

محمد:

دولة قامت على الأطماع والخوف، فماذا أنت صانع ...؟
ما عسى تصنع إن صرت أمير المؤمنين؟

زينب:

يا إمام الصالحين!
ما عسى تصنع في أهل القطائع ...؟!
ما عسى تصنع فيمن أترفوا من بيت مال المسلمين؟
ما عسى تصنع فيهم؟!
في قصورٍ شيَّدوها، وجوارٍ قد شروها
وعطايا منحوها؟!

الحسين:

مثلما سار أبونا رحمة الله عليه سأسير،
ليس هذا كله حقًّا لهم،
إنه حق الرجال الفقراء العاملين؛
فسأُبقي لهم حقهم المشروع وحده ...

زينب:

أترى تنزع منهم أرضَهم؟

الحسين:

لِمَ لا ...؟

محمد:

وجواريهم وقد أنجبن أولادًا وأصبحن حرائر ...؟

زينب:

أترى تنتزع الأموال منهم ...؟

الحسين:

هي ليست حقهم.

زينب:

ولهذا يرهبونك،
ستراهم أغلظ الناس عليك،
كل مَن صار له شيء من المال هو الآن عدوك،
أم ترى تحرمهم من كل ما يمنحهم عزة الدنيا
وجاه الكبرياء.[٩]

ومما سبق نستطيع أن نقول: إن المسرحية أرادت أن تبيِّن لنا أن زمن المعجزات قد انتهى، بانتقال الدولة الإسلامية في زمن الخلفاء الراشدين إلى الدولة الأموية في زمن معاوية بن أبي سفيان؛ ففي المسرحية نجد البقية الباقية من رجال الحسين — وقت حصار جيش يزيد لها في كربلاء — تطلب منه أن يقوم بمعجزة تخلِّصهم مما هم فيه، كما كان يحدث في الدولة الإسلامية وقت الرسول ﷺ فيأتي هذا الحوار:

زهير:

قل لنا يا ابن رسول الله ما يكشفه الله تعالى لك عما نحن ماضون إليه؟

الحسين:

أأنا ...؟
(يتوقف)

[٩] مسرحية «الحسين ثائرًا»، ص٨١-٨٢.

ابن عوسجة:

قل لنا؛ فالله قد أعطاك سره.

نافع:

قل لنا بعض الذي تعرف عن أخفى الأمور القادمة.

الحسين:

أنا لا أعرف ما لا تعرفون،
أنا لا أعرف خيرًا منكم لو تدركون.

زهير:

إنما تخفض للناس جناح الذل من عزة علمك.

الحسين:

ليس لي علم بما لا تعلمون.

برير:

إن ما ضاق علينا من مدًى ...
لفسيح عند مثلك.

ابن عوسجة:

أنت أدنى الناس لله تعالى،
ورحاب الله ممدود إليك.

حبيب:

وجناح الله مبسوط عليك.

زهير:

أنت مرسى الصالحين.

حبيب:

قل لنا ماذا عسى نصنع بعد؟

بشر:

أنت مَنْجَى الناس في المسرى العظيم!

نافع:

قل لنا بعض الذي تعرف مما خصَّك الله به.[١٠]

ومن الأمور الهامة التي تناقشها المسرحية فكرة الحكم، هل هو إمامة من خلال مبدأ الشورى أم وراثة؟ ... والصراع بين الإمامة والوراثة تمثَّل في المسرحية من خلال شخصية الحسين ممثِّل الإمامة، وشخصية يزيد ممثِّل الوراثة.

سعيد:

ولماذا — عمرك الله — تنكرت لما قال إذن ...؟
إنه قد ترك الأمر لنا شورى ... وأنتم
تجعلون الأمر فينا قيصرية!

بشر (مكملًا):

تجعلون الناس والدولة إرثًا لأُمَيَّة!

[١٠] عبد الرحمن الشرقاوي، مسرحية «الحسين شهيدًا»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٨، ص٥١-٥٢.

أسد:

رجل مثل يزيد وليَ العهد طويلًا فتدرَّب،
فغدَا صاحب قدر وحقوق لا تُغالب.

سعيد:

صرت ممَّن يعرف الحق بأقدار الرجال!

بشر:

إننا نعرف قدر المرء
مما هو من حقٍّ عليه أو ضلال!

أسد:

أنت والله لجوج يا سعيد،
أنت لا تعرف ما وجه صلاح الأمر عندي
حين أدعو ليزيد،
إنني أدعو إلى حقن دماء المسلمين.

(للناس) احفظوا العهد؛ فإن العهد مسئول أمام الله رب العالمين.[١١]

وهذا الحوار إنما يعكس لنا مدى تردد الناس أمام مبدأ الشورى، وهل هذا المبدأ يستطيع أن يُقصي قيصرية ووراثة يزيد للحكم. وهذا التردد نجده أيضًا عند الحسين وعند أخيه محمد بن الحنفية:

الحسين:

أوَأنأى يا أخي
عن نصرة الحق ودفع الظلم عن أمة جدِّي؟

[١١] مسرحية «الحسين ثائرًا»، ص١٢.

... لا بربك،
أفتدعوني إلى بيعة طاغٍ مستبدٍّ؟

محمد:

إنما أدعوك أن تبعد عن بطش يزيد.

الحسين:

إنما أدعو إلى الشورى لكي ينتخب الناس — بلا قهر — إمامًا.
إذا اختاروا يزيدًا ... واستقاما،
لم يكن في ذمتي للناس إلا الأمر بالمعروف
والنهي عن المنكر يا ابن الحنفية.

محمد:

فابعث الآن إلى الأمصار من يدعو إليك،
فإذا بايعك الناس فأعلن دعوتك،
وإذا ما اجتمع الناس إلى غيرك ... فالله معك،
وسيبقى لك يا سبط رسول الله فضلك،
وهو فضل الله لن ينقص منه بيعة الناس لغيرك.

الحسين:

يا لهذا الرأي، ما أعرف إن كنت أراه يا محمد!

محمد:

إن تكن شورى فلا خيرة فيها أو رشاد؛
فالذي يحكم في الأمصار عمَّال أمية،
ولديهم كل ما لا يملك الصالح من قهرٍ وترغيبٍ وزيفٍ وفسادٍ.
إنما أخشى عليك الناس أن يختلف الناس عليك،
فإذا ما جاء هذا اليوم يا ويلي، فلن تطلع شمس

في صباح،
فإذا أنت صريع ... دمك الغالي مباح![١٢]

ومن هنا نلاحظ أن الحسين في المسرحية كان يدافع من أجل مبدأ الشورى، ومن أجل الإمامة؛ لذلك يقدِّم نفسه وأهله وأصحابه فداءً لهذا المبدأ. والقارئ يتقبل هذا الفداء راضيًا من خلال النظر إلى شخصية الحسين الدينية. ولكن المسرحية أرادت — أو أراد الشرقاوي — أن تظهر شخصية الحسين بمظهر الشخصية السياسية. وهنا نقف قليلًا ونسأل: هل أصاب الشرقاوي باختياره لشخصية الحسين كي يصوِّر نزعته السياسية الاشتراكية؟ وهل الحسين كان يدافع حقًّا عن الإمامة رافضًا لمبدأ الوراثة والقيصرية؟

أمَّا عن السؤال الأول، فنجيب بأن الشرقاوي نجح فقط في اختيار شخصية الحسين كي يجسِّد صراع اليسار ضدَّ اليمين، بالتزامه بالمبدأ وعدم الحياد عنه، حتى لو دفع حياته وحياة آل بيته في سبيله. ولعل نجاح الشرقاوي في ذلك راجع إلى بثِّ أفكاره الاشتراكية المصاحبة لثورة ٢٣ يوليو عام ١٩٥٢، ولكن هذه التضحية من الناحية السياسية لا تعبِّر عن المهارة والذكاء في السياسة، بل هي عكس ذلك تمامًا، فمن غير المعقول أن يضحِّي إنسان بنفسه وبأهل بيته وبأصحابه من أجل لا شيء. هذا بالإضافة إلى معرفته مسبقًا بمصيره المحتوم.

أمَّا السؤال الثاني، فنجيب — من خلال المسرحية — بقولنا: إن الحسين بن علي كان يدافع عن الوراثة والقيصرية من خلال قناع الإمامة والدين ومبدأ الشورى، فالحسين كان يطمع في الخلافة، لا عن مقدرة في قيادة دولة مترامية الأطراف، بل عن مقدرة واعتماد على مكانته الدينية من حيث نسبه إلى آل البيت. وفي هذا المعنى يكمن دفاع الحسين عن الوراثة والقيصرية التي تركها لها أبوه علي بن أبي طالب، والتي تخلَّى عنها أخوه الحسن لمعاوية بن أبي سفيان. والتاريخ يقول لنا: إن الحسين بعدما سمع أن الحسن تنازل وبايع لمعاوية قال لعامة الناس: «ليكن كل رجل منكم حلسًا من أحلاس بيته ما دام معاوية حيًّا، فإنها بيعة كنت — والله — لها كارهًا، فإن هلك معاوية

[١٢] مسرحية «الحسين ثائرًا»، ص٧٠-٧١.

نظرنا ونظرتم، ورأينا ورأيتم.»[١٣] ومن الملاحظ أن هذا المعنى تؤكِّده المسرحية في مناجاة الحسين لربِّه قائلًا:

إن كان ما بي مطمع للملك والمجد المؤثل،
إن كان ما بي رغبة في أن أكون أنا أمير المؤمنين،
إن كنت مفتونًا بأعراض الحياة ولا أحس،
إن كان ما بي شهوة للملك لكن لا تبين،
قد خالطت كوساوس الشيطان عقلي فالتبس،
ومضت تخادعني لتبرير الخطيئة مثل آدم؛
فأظن أن تطلُّبي الدنيا دفاعًا عن حقوق المسلمين،
وإخالُ أن تطلُّعاتي ثورة ضدَّ المظالم.
إن كان بي هذا الفتون،
إن كان بي زهو خفي لابسًا زهد التقى،
فاسكب على قلبي شعاعًا من جلال حقيقتك؛
لأرى اليقين،
لأرى الحقيقة والخديعة في الذي هو كائن حولي،
وفيما قد يكون.[١٤]

والبحث يرى أن مبدأ الشورى في تولي الخلافة لم يتحقق بصورته الكاملة في عهد الخلفاء الراشدين؛ فالرسول ﷺ أشار إلى خلافة أبي بكر الصديق دون التصريح بها، وكذلك فعل أبو بكر بالنسبة إلى عمر بن الخطاب. أمَّا عمر فيُعدُّ — من وجهة نظر التاريخ الإسلامي — أول من وضع أساس مبدأ الشورى في الإسلام، عندما اختار «علي بن أبي طالب» و«عثمان بن عفَّان» و«طلحة بن عبيد الله» و«الزبير بن العوَّام» و«عبد الرحمن بن عوف» و«سعد بن أبي وقَّاص»؛ ليكون الأمر شورى بينهم لاختيار الخليفة

[١٣] ابن قتيبة الدينوري، «الإمامة والسياسة»، الجزء الأول، مؤسسة الحلبي وشركاه للنشر والتوزيع، ١٩٦٧، ص١٤٢.

[١٤] مسرحية «الحسين ثائرًا»، ص٧٤–٧٥.

من بعده، ومبدأ الشورى بهذا الاختيار لا وجود له؛ لأن هؤلاء الستة من القرشيين المهاجرين، وفي هذا التخصيص دون الأنصار هدمٌ للشورى.

وأيضًا اختيار عمر لابنه عبد الله ليكون مُشيرًا فقط دون الدخول في الاختيار هدمٌ للشورى، وأيضًا أمره لأبي طلحة الأنصاري ليكون في خمسين من قومه من الأنصار ليحاصروا هؤلاء الستة؛ كي يختاروا الخليفة، وإلا قتلهم جميعًا أو بعضهم إذا اختلفوا، هدمٌ للشورى؛ لأن الشورى «في أبسط تصور لها هي تبادل الرأي بين مجموعة من الناس في أمرٍ من الأمور، أو هي صورة من صور النصيحة، وشكل من أشكال التعاون؛ فهي بذلك ترتبط بموضوع النصيحة والرأي في الإسلام، ثمَّ إنها تحتاج إلى اتِّخاذ قرار.»[١٥] وهذا التصور للشورى لم يُطبَّق في موقف عمر بن الخطاب السابق.

والبحث يرى أيضًا أن الحسين بن علي ويزيد بن معاوية لم تنطبق عليهما شروط الخلافة بصورة جامعة، وهي: «العلم» و«العدالة» و«الكفاية» و«سلامة الحواس والأعضاء»، فهذه الشروط تنطبق على الحسين بن علي إلا من الشرط الثالث؛ وهو «الكفاية»، الذي يقول عنه ابن خلدون: «وأمَّا الكفاية فهو أن يكون جريئًا على إقامة الحدود، واقتحام الحروب، بصيرًا بها كفيلًا، يحمل الناس عليها، عارفًا بالعصبية وأحوال الدهاء، قويًّا على معاناة السياسة؛ ليصح له بذلك ما جُعل إليه من حماية الدين، وجهاد العدو، وإقامة الأحكام، وتدبير المصالح.»[١٦] وهذا المعنى لم ينطبق على الحسين بن علي؛ لأنه يفتقد إلى الدهاء والمهارة السياسية وتدبير المصالح، وذلك عندما أقدم على هلاكه مُصاحبًا في ذلك آل بيته. أمَّا يزيد بن معاوية فلم ينطبق عليه الشرط الثاني؛ وهو «العدالة»، الذي يقول عنه ابن خلدون أيضًا: «وأمَّا العدالة فلأنه منصب ديني يُنظر في سائر المناصب التي هي شرط فيها، فكان أولى باشتراطها فيه، ولا خلاف في انتفاء العدالة فيه بفسق الجوارح من ارتكاب المحظورات.»[١٧] وهذا المعنى لم ينطبق على يزيد أو سيرته التاريخية.

ومن الجدير بالذكر أن الشرقاوي أجهد نفسه بكثرة الأحداث والشخصيات التاريخية الإسلامية. وهذا التنقيب الدقيق للتاريخ جعل المسرحية أقرب إلى العمل التاريخي أكثر

---

[١٥] عدنان علي رضا النحوي، «ملامح الشورى في الدعوة الإسلامية»، مطابع الفرزدق التجارية، الرياض، ط٢، ١٩٨٤، ص٨١.

[١٦] ابن خلدون، «المقدمة»، ص١٩٣.

[١٧] ابن خلدون، «المقدمة»، ص١٩٣.

من قربها للعمل الفني، وكان لزامًا على الكاتب أن ينتقي حدثًا واحدًا أو موقفًا واحدًا من التاريخ كي يصبح مسرحية قائمة بذاتها؛ حتى يوظِّفها لغرضٍ بعينه، ولكن لم يحدث هذا؛ لذلك نجد الشخصيات ثابتة لا تتطور، فمثلًا شخصية الحسين لم تتغير طوال المسرحية، فهي ثابتة صامدة مؤمنة بمبدئها رغم تغير الأحداث من حولها. ومن الملاحظ أن ما يمكن أن يقوله سعيد بن سعيد — وهو من أصحاب الحسين — يقوله بشر، أو محمد بن الحنفية، أو زينب بنت علي، أو سكينة بنت الحسين، أو مسلم بن عقيل. هذا بالنسبة لأعوان الحسين، وكذلك ما يمكن أن يقوله مروان بن الحكم — وهو من أنصار يزيد بن معاوية، وصاحب بيت المال بالمدينة — يقوله الوليد، أو عمر بن سعد، أو ابن زياد. وهذا بالنسبة لأعوان يزيد بن معاوية. والسر وراء هذا الثبات عند الشخصيات هو تحرُّج الكاتب المسرحي عندما يتعرض للشخصيات الدينية، ويقوم بتوظيفها في إبداعه المسرحي — كما بيَّنَّا في مقدمة هذا الباب — لذلك كان من الصعب على الكاتب أن يوظِّف هذه الشخصيات كي تعبِّر عن أمور عصرية، أو عن وجهات نظر سياسية. ومن هنا وجدنا رجال الدين في مصر يقفون بالمرصاد أمام تمثيل هذه المسرحية.[١٨]

أمَّا الشخصية الوحيدة التي نجح الشرقاوي في توظيفها، فهي شخصية «وحشي» قاتل حمزة بن عبد المطلب — عم الرسول ﷺ وسيِّد الشهداء — ونجاح التوظيف جاء بسبب أن شخصية وحشي شخصية تاريخية، ولكن لم يكن معروفًا — من الناحية

[١٨] فقد جاء في محضر الجلسة الطارئة لمجمع البحوث الإسلامية برقم عام ٧٦، والتي انعقدت يوم الثلاثاء ٢٢ / ٢ / ١٩٧٢ بقاعة الاجتماعات بإدارة الأزهر الشريف، برئاسة فضيلة الإمام الأكبر د. محمد محمد الفحَّام — شيخ الأزهر ورئيس المجمع — عن هذه المسرحية ما يلي: «رأى المجلس أن المسرحية بما تناولت من موضوع تعتبر فتحًا لباب «الفتنة الكبرى» — كما عُرِفت بذلك في تاريخ المسلمين — وبعثًا لأخطار تحرَّج جمهورُ المسلمين وفقهاؤهم عن إثارته؛ مما يمثله القول المأثور عن عمر بن عبد العزيز — رضي الله عنه: «تلك دماء طهَّر الله منها سيوفنا؛ فلا نلوِّث بها ألسنتنا.» كما يرى المجلس أن إعادة مثل هذه الصور إلى الأذهان للمسلمين في حاضرهم بطريقة العرض المسرحية بخاصة يساعد على تفتيت وحدتهم، وتمزيق شملهم، وإثارة الفتنة بين طوائفهم وجماعتهم، ويُحدث بلبلة في الرأي العام الإسلامي، فوق أنه يمكن لأعدائنا من الطعن في سلفنا، واستغلال ذلك في النيل منَّا.» مصطفى عبد الغني، «مسرحية «الحسين» بين عبد الرحمن الشرقاوي والأزهر الشريف ... الرأي والوثيقة»، مجلة «المسرح»، عدد ٥، يناير-فبراير-مارس ١٩٨٨، ص١٣٧.

التاريخية — ما إذا كان موجودًا زمن المسرحية أم لا. وبذلك استطاع الشرقاوي أن يوظِّفه في المسرحية كي يرمز به عن يزيد بن معاوية وجيشه. وبعبارة أخرى: إن وحشي هو رمز على قتلة الحسين بن علي؛ أحد آل البيت النبوي، وإن حمزة رمز للحسين وما سيئول إليه مصيره. ووحشي يظهر في المسرحية في مواقف مختلفة كصيحة ندم تواجه قتلة الحسين، وعندما يظهر يحكي قصته قائلًا:

وقتلت حمزة في أحد،
وظللت أنبش بطنه حتى عثرت على الكبد،
فنزعتها وعصرتها لتلوكها أسنان هند.
قد كنت عبدًا حينذاك، وكان لي آمال عبد!
حتى إذا ما كان يوم الفتح جئت إلى الرسول،
ووقفت أبكي لا أقول ولا يقول.
ودخلت في الإسلام لكنْ لم يصافحني الرسول،
لم يُعْطِني يده الكريمة بل نأى عني بجنبه،
وركعت في عاري على قدم الرسول ... فلم يُجِبْني.
أنا لم يصافحني الرسول ... ازورَّ عني.
وحملت عاري وانطلقت ...
وشربت خمر الأرض لكن ما انتفعت ...
أيًّا مضيت فما يفارقني الشبح،
هو ذاك حمزة يصرع الأبطال منطلقًا كإعصار مخيف.
... ...
وحديث هند ما يزال يسيل في أذني:
فَلْتقذف برمحك ظهره ...
ستصير حرًّا إن قتلته،
ستنال مني ما اشتهيته.
قد كنت عبدًا حينذاك لآل هند،
عبد له أحلام عبد!
... ...
يا سيد الشهداء حمزة،

أنا مَن طعنتك غادرًا طعن الجبان،
ورميت عزتك الشموخ إلى الهوان،
أهديت أشرف ما يجود به الزمان
إلى نساء بني أمية.
يا سيد الشهداء، ماذا أستطيع الآن بعد؟
قل أي تكفير أقدِّمه فتقبل توبةً من معتذر؟
أفلا مقيل لَمن عثر؟
أفلا نجاة لمن غدر؟
... ...
يا سيد الشهداء حمزة قد غدوت ضحيتك.
... ...
أنا ذاك مثل اللعنة السوداء منذ غدرت بك،
عدم تطارده الحياة،
ذنب تحامته العصاة،
قبر تحرك،
عِرض مهين مُنتهك،
ندم تحاصره الذنوب،
عار يفر الكل منه ويرجمونه،
رجس تنوء به القلوب،
قلق تجافته السكينة،
قرح على وجه الأبد ...[١٩]

ومما يُحسب للكاتب في مسرحيته: المنظر الأخير؛ فهو المنظر الوحيد الذي أطلق العنان لخياله فيه، ولا علاقة له بالواقع التاريخي. وفي هذا المنظر يصور الكاتب — بعد مرور خمسة أعوام على مقتل الحسين في كربلاء — مدى العذاب الذي لاقاه أعداء وقتلة الحسين، فنجد يزيد بن معاوية وحيدًا في الصحراء يصرخ ويتألم ثمَّ يموت من

[١٩] مسرحية «الحسين ثائرًا»، ص١٥–١٨.

شدة العطش، كما تألم الحسين بن علي وآل بيته من شدة العطش أيضًا، وكأن الكاتب أراد بهذا المنظر أن يوضِّح أن عدالة السماء يقظة، وأن الله يمهل ولا يهمل. ويختتم الكاتب المسرحية بخطاب طويل للحسين مُوجَّه إلى عامة الناس في المستقبل؛ كي يبعث في نفوسهم الثورة على الظلم الاجتماعي والسياسي قائلًا:

فَلْتذكروني لا بسفككم دماء الآخرين،
بل فاذكروني بانتشال الحق من ظفر الضلال،
بل فاذكروني بالنِّضال على الطريق؛
لكي يسود العدل فيما بينكم.
... فَلْتذكروني حين يختلط المزيَّف بالشريف،
فَلْتذكروني حين تشتبه الحقيقة بالخيال،
وإذا غدا جبن الخنوع علامة الرجل الحصيف،
وإذا غدا البهتان والتزييف والكذب المجلجل هن آيات النجاح.
... ...
وإذا شكا الفقراء واكتظَّت جيوب الأغنياء.
فَلْتذكروني،
فَلْتذكروني عندما يُفتى الجهول،
وحين يستخزي العليم،
وعندما يَهِنُ الحكيم،
وحين يستعلي الذليل.
فَلْتذكروني إن رأيتم حاكميكم يكذبون،
ويغدرون، ويفتكون،
والأقوياء ينافقون،
والقائمين على مصالحكم يهابون القوي
ولا يراعون الضعيف.
... ...
وإذا غُزِيتم في بلادكم وأنتم تنظرون،
وإذا اطمأنَّ الغاصبون بأرضكم وشبابكم يتماجنون.

فَلْتذكروني.
... ...
فَلْتذكروا ثأري العظيم لتأخذوه من الطغاة،
وبذاك تنتصر الحياة.
فإذا سكتم بعد ذلك على الخديعة وارتضى الإنسان ذله،
فأنا سأُذبَح من جديد،
وأظل أُقتل من جديد،
وأظل أُقتل كل يوم ألف قتلة،
سأظل أُقتل كلما سكت الغيور وكلما أغفا الصبور،
سأظل أُقتل كلما رغمت أنوف في المذلة،
ويظل يحكمكم يزيد ما ... ويفعل ما يريد،
وولاته يستعبدونكم وهم شر العبيد،
ويظل يلعنكم وإن طال المدى جرح الشهيد؛
لأنكم لم تدركوا ثأر الشهيد،
فأدركوا ثأر الشهيد.[٢٠]

[٢٠] مسرحية «الحسين شهيدًا»، ص١٨٦–١٨٩.

الباب الثالث

أثر التراث الشعبي في المسرح المصري المعاصر

مقدمة

يقول فاروق خورشيد:

> مصطلح التراث الشعبي مصطلح شامل نُطلقه لنعني به عالمًا متشابكًا من الموروث الحضاري، والبقايا السلوكية والقولية التي بقيت عبر التاريخ، وعبر الانتقال من بيئة إلى بيئة، ومن مكان إلى مكان في الضمير العربي للإنسان المعاصر. وهو بهذا المصطلح يضم البقايا الأسطورية أو الموروث المثيلوجي العربي القديم، كما يضمُّ الفولكلور النفعي أو الفولكلور الممارس، وسواء ظلَّ على لغته الفصحى أو تحول إلى العاميات المختلفة السائدة في كل بيئة من هذه البيئات، وسواء كان من الفولكلور النمطي العربي العام، أم كان من الفولكلور البيئي الذي تفرضه ظروف البيئة وظروف الممارسات الحياتية في هذه البيئة.[١]

ومن الملاحظ أن الأدب الشعبي ليس قاصرًا على طبقة العوام من الشعب كما يظن البعض، بل هو تعبير عن الشعب بكل طبقاته وميوله الثقافية؛ لذلك نجد أن كُتَّاب المسرح عندما أرادوا توظيف التراث العربي اتجهوا نحو التراث الشعبي؛ ذلك التراث الذي يمثِّل روح الشعب، وطرق تفكيره وتعبيره عن واقعه وهمومه. ومن هنا وجدنا العديد من المسرحيات التي قامت بتوظيف التراث الشعبي في مختلف فنونه، وكُتَّاب هذه المسرحيات قاموا بخلق هذا التراث الشعبي في قوالب مسرحية كي يفسِّروه تفسيرًا جديدًا

---

[١] فاروق خورشيد، «الموروث الشعبي»، دار الشروق، بيروت، ط١، ١٩٩٢، ص١٢.

على ضوء وعيهم وفكرهم وقضايا عصرهم. ومن هنا وجدنا آثارًا جديدة ودلالات عديدة لهذا التراث.

والأدب الشعبي يعتمد على الرواية والحفظ في انتقاله من عصر إلى عصر، ومن جيل إلى جيل؛ لذلك يُصاب بالتغيير دائمًا، ولكن هذا التغيير لا يحدث في أصوله، وإنما يحدث في شكله الفني وما يحمله من مضمون. وهذا التغيير يحدث حسب متغيرات الحياة، وحسب رؤية المبدع له. ومن الملاحظ أن هذا التغيير يعطي للتراث الشعبي عنصر البقاء والاستمرار.

والمبدع في مسرحه الشعبي يقوم — عن طريق العرض الفني — بالتعبير عن وجدان الشعب من خلال الأشكال الفنية لذلك التراث، فنجده — على سبيل المثال — يتجه إلى العادات والتقاليد ليوظِّفها في مسرحه، كما فعل أحمد شوقي في مسرحيته «مجنون ليلى»، أو يتَّجه إلى كتاب «ألف ليلة وليلة» كما فعل توفيق الحكيم في مسرحية «شهرزاد»، وكذلك علي أحمد باكثير في مسرحية «سر شهرزاد»، وأيضًا ألفريد فرج في مسرحيتيه: «حلاق بغداد» و«على جناح التبريزي وتابعه قفة»، أو يتجه إلى التعابير الشفهية من أغنية أو موَّالٍ أو مَثَل، كما فعل نجيب سرور في ثلاثيته: «ياسين وبهية» و«آه يا ليل يا قمر» و«قولوا لعين الشمس»، وكذلك شوقي عبد الحكيم في مسرحيتيه: «حسن ونعيمة» و«شفيقة ومتولي». ومن الكُتَّاب من ابتعد عن هذه الأشكال وراح يبحث عن أشكال وشخوص شعبية أخرى، مثل علي أحمد باكثير عندما وظَّف شخصية «جحا» في مسرحيته «مسمار جحا»؛ ليعبِّر بها عن فكرة احتلال الإنجليز لمصر.

وفي هذا الباب سنتحدث عن أثر التراث الشعبي في المسرح المصري المعاصر من خلال ثلاثة فصول: الأول بعنوان «التوظيف الاجتماعي للتراث الشعبي»، وسيأتي هذا التوظيف عن طريق مسرحية «مجنون ليلى» لأحمد شوقي؛ لما قام فيها من توظيف للعادات والتقاليد الشعبية العربية، والثاني بعنوان «التوظيف السياسي للتراث الشعبي»، وذلك من خلال ثلاثية نجيب سرور: «ياسين وبهية» و«آه يا ليل يا قمر» و«قولوا لعين الشمس»؛ لِما فيها من توظيف للأغنية الشعبية والأمثال والعديد الشعبي «البكائيات»، والثالث بعنوان «نموذج تطبيقي لحركات التأصيل في المسرح»، وذلك من خلال مسرحية «الفرافير»، على اعتبار أنها النموذج المصري الوحيد لحركات التأصيل، وأيضًا لأنها تعتمد على الشخصية الشعبية النمطية «الفرفور» من خلال توظيف التراث الشعبي.

الفصل الأول

التوظيف الاجتماعي للتراث الشعبي

(١) توظيف العادات والتقاليد الشعبية العربية في مسرحية «مجنون ليلى» لأحمد شوقي

يقول الدكتور محمد غنيمي هلال:

> كان أحمد شوقي صاحب الفضل في إدخال شخصية قيس ميدان الأدب العربي في مسرحية ... [ويؤكد ذلك بأن] فرقة القبَّاني مثَّلت في مسرح قهوة الدانوب بالإسكندرية مسرحية جديدة تُسمَّى مسرحية «مجنون ليلى» في ١٣ / ١١ / ١٨٨٥، كما مثَّلت فرقة «جماعة الترقي الأدبي» في مسرح زيزينيا بالإسكندرية عام ١٨٩٤ مسرحية بهذا الاسم أيضًا ... لذلك نعتقد أن هذه المسرحية لم يكن لها تأثير في شوقي، وبخاصة لأنها مُثِّلت في الإسكندرية في المرة الأولى (١٨٨٥) في وقتٍ لم يكن قد تطَّلع فيه إلى التأليف المسرحي، ثمَّ مُثِّلت في المرة الثانية حين كان شوقي في أوروبا.[١]

[١] د. محمد غنيمي هلال، «الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية»، مكتبة الأنجلو المصرية، ط٢، ١٩٦٠، ص١٠١-١٠٢.

وعدم تأثُّر شوقي بأي عمل مسرحي يتعلق بقصة «المجنون»، يؤكده الحوار الذي دار بينه وبين طاهر الطناحي عندما سأله عن المصادر التي اعتمد عليها في رواية المجنون، فقال شوقي: «اعتمدت في هذه الرواية على خلقي وابتكاري ... ولا أكتمك أنني اعتورتني صعوبات جمة في وضع قصة المجنون أولًا، ثمَّ حبكها للمسرح ثانيًا.»[٢] ورغم هذا القول — من قِبَل شوقي — فلم يقرُّه أي ناقد من النقَّاد ممن تعرَّضوا لهذه المسرحية، بل وهاجموا فيها أحمد شوقي أشد الهجوم.[٣]

وتبدأ المسرحية بمنظر يصفه شوقي قائلًا: «ساحة أمام خيام المهدي في حي بني عامر — مجلس من مجالس السمر في هذه الساحة — فتية وفتيات من الحي يسمرون في أوائل الليل، وفي أيدي الفتيات صوف ومغازل يلهون بها وهم يتحدَّثون. تخرج ليلى من خيام أبيها عند ارتفاع الستار ويدها في يد ابن ذريح.»[٤] — وهو شاعر من شعراء الحجاز — ثمَّ تقدمه ليلى بعد ذلك إلى صاحبتيها «سلمى» و«هند».

ومن الجدير بالذكر أن هذا المنظر لم يقبله بعض النقَّاد من شوقي، واعتبروه مظهرًا من مظاهر الضيافة في العصر الحديث.[٥] ويقول د. شوقي ضيف في ذلك:

> ومن الأشياء العصرية التي دخلت في المسرحية، ولم تكن معروفة بين البدو حينئذٍ ما نراه في أول منظر من مناظرها؛ إذ نشاهد ليلى تخرج من خبائها ليلًا

---

[٢] طاهر الطناحي، «شوقي في رواياته»، مجلة «الهلال»، أكتوبر ١٩٥٧، ص١٨-١٩.

[٣] يقول الدكتور عز الدين إسماعيل: إن أحمد شوقي «شديد الارتباط بالرواية التراثية، وإن حجم ما يُفجِّره من دلالات باطنية لهذه القصة يظلُّ ضئيلًا بالقياس إلى معطياتها المباشرة.» مجلة «فصول»، مجلد ١، عدد ١، أكتوبر ١٩٨٠، ص١٦٨، ويقول دريني خشبة: «وأهم مميزات الكاتب المسرحي هي ميزة الخلق والابتكار ... وشوقي في «مجنون ليلى» كان ناظمًا لما ورد في كتب الأدب العربي.» «شوقي والمسرحية الغنائية»، مجلة «الكاتب»، عدد ٢٠، نوفمبر ١٩٦٢، ص٧٣، ويقول د. طه وادي: «إن أحمد شوقي قام بترتيب الأحداث التي جاءت في كتاب الأغاني ترتيبًا زمنيًّا فقط.» «شعر شوقي الغنائي والمسرحي»، دار المعارف، ط٣، ١٩٨٥، ص٩٧.

[٤] أحمد شوقي، «الأعمال الكاملة (مسرحية مجنون ليلى)»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤، ص١١١.

[٥] انظر ما قاله د. محمد حسن عبد الله في كتابه «فنون الأدب»، دار الكتب الثقافية، الكويت، ط٢، ١٩٧٨، ص١٥٠.

ويدها في يد ابن ذريح؛ الوافد اليثربي، وتقدِّمه إلى صواحبها، ولم يكن شيء من ذلك يجري في البادية. إنما كان يأتي الوافد أو الضيف ليلًا تهديه النيران الموقدة، وتنبحه الكلاب، فيستيقظ الحي، ويقبل عليه من يريده ويكرمه؛ تلك عادتهم. أمَّا شوقي فأدخل ابن ذريح إلى دار المهدي أو خبائه كما يدخل الضيوف في العصر الحاضر.[٦]

والبحث يرى أن أحمد شوقي اعتمد في ذلك على كتب الأدب التراثية التي تحدَّثت عن مجالس السمر، وعن اجتماع الفتية والفتيات. وكثيرًا ما كان الكاتب يعقِّب على مثل هذه الاجتماعات بقوله: وكانت العرب لا ترى بأسًا في ذلك، أو قوله: والعرب ترى ذلك غير مُنكر أن يتحدث الفتيان إلى الفتيات.[٧] كما أن أحمد شوقي عندما أراد أن يكتب هذه المسرحية نجده قد درسها من الناحية الاجتماعية، وقال في ذلك: «درست العصر الذي عاش فيه هذا العاشق المجنون، وهو عصر معاوية بن أبي سفيان؛ رأس الدولة الأموية ومنشئها، وأنا اسمِّي هذا العصر من الناحية الاجتماعية «الجاهلية المهذَّبة»،[٨] هذا بالإضافة إلى أن الأصفهاني ذكر العديد من هذه الاجتماعات عند حديثه عن أخبار المجنون.[٩]

---

[٦] د. شوقي ضيف، «شوقي شاعر العصر الحديث»، دار المعارف، ط٢، ١٩٥٧، ص٢٤٠-٢٤١.

[٧] راجع: أبو الفرج الأصفهاني، «الأغاني»، المجلد الثاني، كتاب التحرير، دار التحرير للطبع والنشر، ص١٥٨–١٦٠، وانظر كذلك: أبو القاسم الحسن بن محمد بن حبيب، «عقلاء المجانين»، تحقيق د. عمر الأسعد، دار النفائس، بيروت، ط١، ١٩٨٧، ص١٠٣-١٠٤.

[٨] طاهر الطناحي، السابق، ص١٨.

[٩] وعلى سبيل المثال قال عن المجنون: «فمكث مدة يراسلها في الوفاء [أي ليلى]، وهي تعدُّه وتسوِّفه، فأتى أهلها ذات يوم والحي خلوف، فجلس إلى نسوة من أهلها حجرة منها بحيث تسمع كلامه، فحادثهن طويلًا.» وكذلك قوله: «وذكر أن نسوة جلسن إلى المجنون فقلن له: ما الذي دعاك إلى أن أحللت بنفسك كل ما نرى في هوى ليلى، وإنما هي امرأة من النساء؟ وهل لك في أن تصرف هواك إلى إحدانا فنُساعفك ونجزيك بهواك.» «الأغاني»، ص١٦٥-١٦٦، ١٨٤.

ومن السمات الاجتماعية الشعبية ذكْرُ اسم المحبوب إذا تخدَّرت قدم المحب، وهي من العادات والتقاليد الشعبية في البيئة العربية. ويحدِّثنا الألوسي عن هذه العادة قائلًا: «ومن مذاهبهم [أي العرب] أن الرجل منهم كان إذا خُدِّرت رجله ذكر من يحب أو دعاه فيذهب خدرها. وروِيَ أن عبد الله بن عمر — رضي الله تعالى عنه — عندما خُدِّرت رجله فقيل له: ادع أحب الناس إليك، فقال: يا رسول الله.»[١٠] وقد أوضح أحمد شوقي هذه العادة في المسرحية من خلال هذا الموقف بين ليلى وهند:

ليلى:

قيس، إليَّ قيس ...

هند:

... ... مـــا دهاك ليلى؟ ما الخبر؟

ليلى:

أحسُّ رجلي خُدِّرت حتى كأنَّها الحجر

هند:

قد صحتِ قيس مرتيـ

ليلى:

ـن أو ثلاثًا ما الضرر؟

[١٠] السيد محمود شكري الألوسي البغدادي، «بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب»، الجزء الثاني، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، ١٩٨٦، ص٣٢١.

هند (متهكِّمة):

اسم الحبيب عندنا نذكره عند الخدر[١١]

ومن العادات العربية الشعبية في المسرحية الاهتمام، والاعتقاد في العرَّاف، ومدى تأثيره في حياة الأشخاص. وعلم العرافة هو: «الاستدلال ببعض الحوادث الحالية على الحوادث الآتية بمناسبة بينهما، أو مشابهة خفية، أو ارتباط بينهما ... لكون ما في الحال علة لما في الاستقبال، بشرط أن يكون الارتباط بينهما خفيًّا لا يطَّلع عليه إلا الأفراد؛ إما بتجارب شاهدوها في أمثالها، أو بحالة مودعة في نفوسهم عند الفطرة بحيث يغلب على طالعهم سهم الغيب.»[١٢] وقد استخدم شوقي شخصية عرَّاف اليمامة، عندما ذبح شاة ثمَّ رقى عليها بعزائم، وأعلن أن شفاء قيس مرتبط بالأكل منها، تقول «بلهاء» في ذلك:

لقد مرَّ عرَّاف اليمامة بالحمى فما راعنا إلا زيارته صُبحًا
طوى الحيَّ حتى جاء عن قيس سائلًا وأظهر ما شاء المودَّة والنصحا
ولاحت له شاةٌ جثومٌ بموضعٍ تخيَّلها ظلًّا من الليل أو جُنحا
فقال اذبحوا هاتيك فالخير عندها فقام إليها يافعٌ يحسن الذبحا
فقال انزعوا من جثة الشاة قلبها فلم نال قلب الشاة نزْعًا ولا طرْحًا
فلما شويناها رقى بعزائم عليها وألقى في جوانبها المِلحا
وقال اطلبوا قيسًا فهذا دواؤه كأني به لما تناوله صحَّا[١٣]

[١١] المسرحية، ص١١٥.

[١٢] محمود سليم الحوت، «في طريق الميثولوجيا عند العرب»، دار النهار للنشر، بيروت، ط٢، ١٩٧٩، ص٢٣٤.

وللمزيد عن علم العرافة والعرافين العرب، انظر: «بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب»، السابق، الجزء الثالث، ص٢٦٩–٣٠٧.

[١٣] المسرحية، ص١٣٦-١٣٧.

ومن العادات الشعبية في المسرحية أيضًا: أن الرجل إذا ضلَّ طريقه يقلب ثيابه ويسير في حالة تصفيق لعله يهتدي إلى الطريق الصواب، ويقول في ذلك الأبشيهي: «إن الرجل منهم كان إذا ضلَّ في فلاة قلب قميصه وصفَّق بيده كأنه يومئ بهما إلى إنسان فيهتدي ... والأصل في قلب الثياب التفاؤل بقلب الحال.»[١٤] وهذه الحالة كان عليها قيس — في المنظر الأول من الفصل الرابع في المسرحية — عندما يتحدث عنه «جنِّيٌّ» لآخر بقوله:

لقد ضلَّ الطريق أمَا تراه يُصفِّق باليمين وبالشمال؟
وقد قلب الثياب عليه نهجًا على عاداتهم عند الضلال[١٥]

ومن المظاهر أيضًا ذلك الاعتقاد — والسائد حتى يومنا هذا في مجتمعاتنا العربية بصفة عامة، والمصرية بصفة خاصة — بالتشاؤم عند خلجة العين اليسرى،[١٦] وهذا كان إحساس قيس بعدما قابل «بشر» وعلم — بعد ذلك — بموت «ليلى»، فنجده يقول لبشر:

... ... أنا يا بشر بالفجيعة شاعر
خُلِجت قبل نلتقي عيني اليسرى وريع الفؤاد روعة طائر[١٧]

[١٤] شهاب الدين محمد بن أحمد أبو الفتح الأبشيهي، «المستطرف في كل فن مستظرف»، تحقيق: د. مفيد محمد قميحة، الجزء الثاني، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، ١٩٨٦، ص٣١٦.

[١٥] المسرحية، ص١٨٢.

[١٦] يقول أحمد أمين عن رمش العين وأكلان الكف: «هي حوادث طبيعية، ولكن العقل الخرافي يجعلها علامة لأشياء، فإذا رمشت العين اليمنى دلَّ ذلك على خيرٍ يحدث، وإذا رمشت العين اليسرى دلَّت على الشر، وإذا أحسَّ الإنسان بأكلان في كفِّه اليمنى زعم أنه سيسلِّم على أحد، وإذا أكلته يده اليسرى دل على أنه سيقبض فلوسًا من أحد، وهكذا.» «قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية»، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ط١، ١٩٥٣، ص١٢٨.

[١٧] المسرحية، ص٢٢١.

وأحمد شوقي كشاعر أعجبه ذلك الاعتقاد القديم في البيئة العربية، وهو أن لكل شاعر شيطانًا يوحي له بالشعر والإلهام، فأدخل منظرًا كاملًا في الفصل الرابع ليصوِّر فيه ذلك الاعتقاد من خلال هذا الحوار بين قيس وبين شيطانه «الأموي»:

قيس:

أرى سارق أشعارٍ جريئًا ما له ثانِ
فقد يُسطَى على بيتٍ وقد يُسرَق بيتان
ولا ينتحل الإنسان أبياتًا لإنسان
وما أنشدت من شعرٍ فمن صنعي وإحساني
ولم أهتف به بعد ولم تسمعه أذنان
فما أنت ومن أين أتتْ أُذنيك ألحاني؟

الأموي:

أنا الملقي عليك الشعـ ـر من آنٍ إلى آن
أنا الهاجس والشيطا

قيس:

نُ لا، لا، لست شيطاني

(ثمَّ يناجي نفسه):

أجل، سمعت باسم شيـ ـطاني ولكن لم أره
أبي وأمي حدَّثا ني في الليالي خبره

(يعود إلى خطاب الأموي متردِّدًا.)

ألست أنت الأمويَّ؟

الأموي:

لا تخف أن تذكره

قيس:

ما أنت إلا صورةٌ في عصبي مصوَّرة
وعبثٌ لو كان عقـ ـلي حاضرًا لأنكره

قيس (وهو ينكت على الأرض بعودٍ):

ويحي أقيس واحدٌ أم نحن قيسان هنا؟
وأيُّنا الشاعر؛ هـ ـذا الأمويُّ أم أنا؟
أم الذي بي وبه من عبث السحر بنا؟
أم أنا مجنون علـ ـيَّ حبُّ ليلى قد جنَى[١٨]

ويقول مصطفى صادق الرافعي عن «شعر الجن وأخبارها»:

فللأعراب شعر كثير يزعمونه للجن، ويعقدون له الأخبار، وقد تناقله عنهم الرواة وتظرفوا به في الأحاديث، وأمثلته كثيرة. وكان أبو إسحاق المتكلم — من أصحاب الجاحظ — يقول في الذي تذكر الأعراب من عزيف الجان وتغوُّل الغيلان: أصل هذا الأمر وابتداؤه أن القوم لما نزلوا ببلاد الوحش عملت فيهم الوحشة، ومن انفرد وطال مقامه في الفلاة والخلاء والبعد عن الإنس استوحش، ولا سيَّما مع قلة الاشتغال ... والوحدة لا تقطع أيامهم إلا بالمُنى

[١٨] المسرحية، ص١٨٥-١٨٦.

وبالتفكير. والفكر ربما كان من أسباب الوسوسة ... [أمَّا عن] أسماء شياطين الشعراء ... قالوا: إن لافظ بن لاحظ هو صاحب امرئ القيس، وهبيد صاحب عبيد بن الأبرص ...[١٩]

وإذا كان البحث قد أطال في سرد ووصف بعض العادات والتقاليد العربية كما جاءت في المسرحية، فإن هذه الإطالة مرجعها الدخول في أهم عادة عربية عُرِفت عند العرب بصفة عامة، وعند الشعراء بصفة خاصة، وهي عادة «التشبيب»التي تمثل الصراع في المسرحية. وهذه العادة تحدَّثت عنها كُتب الأدب في مواضع عديدة.[٢٠]

وتتلخص في أنه لا ينبغي للمحب «الشاعر» أن يذيع أمر حبه واسم محبوبته في أشعاره؛ لأن هذا البوح يُلحق العار بالمحبوبة وبأهلها وبقبيلتها؛ لذلك يحقُّ عليه أن

---

[١٩] مصطفى صادق الرافعي، «تاريخ آداب العرب»، الجزء الأول، دار الكتاب العربي، بيروت، ط٤، ١٩٧٤، ص٣٦١، والجزء الثالث، ص٦٠.

وللمزيد عن شياطين الشعراء، انظر: «بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب»، السابق، الجزء الثالث، ص٣٢٥–٣٦٦، وكذلك محمود سليم الحوت، السابق، ص٢٧٨–٢٨١، وعن الجن والشياطين في البيئة الشعبية المصرية، انظر: أحمد أمين، السابق، ص١٤١–١٤٣.

[٢٠] انظر: «الأغاني»، السابق، ص١٥٤، ١٥٧–١٥٨، ١٦٠–١٦١، ١٦٥، ١٧٧، ١٨١، ١٨٦–١٨٧، وكذلك «عقلاء المجانين»، السابق، يقول المؤلف عن المجنون: «عابه كثير من الشعراء بالبوح ومدحوا أنفسهم بالكتمان. وأنشدنا على سهل بن شهقور:

ما كان مجنون على حالة إلا وقد كنتُ كما كانا
ولي عليه الفضل من أجل أن باح وأني ذبت كتمانًا

وأنشدني غيره:

باح مجنون عامرٍ بهواه وكتمت الهوى فمتُّ بوجدي
فإذا كان في القيامة نُودي مَن قتيل الهوى؟ تقدَّمت وحدي

وفي موضع آخَر قال: «قيل لليلى: حبُّك للمجنون أكثر من حبه لكِ؟ فقالت: بل حبي له. قيل: وكيف؟ قالت: لأن حبَّه لي كان مشهورًا، وحبي له كان مستورًا» (ص١٠٢).

يُحرم من محبوبته إلى الأبد، بل ويُهدر دمه من قبل الخليفة. ولنتتبع الآن هذه القضية بشيءٍ من التفصيل كما جاءت في المسرحية؛ ففي الفصل الأول يأتي هذا الحوار:

ليلى:

وكيف ظللت اليوم سعد؟ أهازلٌ كتِربك أم في صالح ورشاد!

سعد:

بل الجدُّ يا ليل سبيلي وديدني حياتي بوادٍ والمجُونُ بوادٍ
صحبت زيادًا طول يومي تلقفا لأشعار قيسٍ من لسان زياد
وإن زيادًا — منذ كان — لرائحٌ علينا بشعر العامريِّ وغاد
ولولا زياد ما تمثَّل حاضرٌ بأشعار قيس أو ترنَّم باد

(يبدو على ليلى شيء من الزهو، فتتهامس الفتيات.)

سلمى:

انظري هند تري ليـ ـلى اكتستْ زهوًا وكِبرًا
وتعالت كابنة النعـ ـمان أو كابنة كسرى!

هند:

لِـمَ لا سـلـمـى، ألـم يرفع لها المجنون ذكرًا؟[٢١]

وإلى هنا لا نرى بأسًا من قضية التشبيب، بدليل شعور ليلى بالزهو والافتخار عندما سمعت — من سعد — بانتشار أشعار قيس فيها، وكذلك قول سلمى وهند، وكان أحمد شوقي أتى بهذا الحوار تمهيدًا وإرهاصًا للدخول في صراع المسرحية، وعلى الرغم من أن

[٢١] المسرحية، ص١١٦.

هذا الحوار يعتبر متناقضًا أمام الأحداث المقبلة عليه، إلا أن له نصيبًا كبيرًا من الحقيقة التراثية والتاريخية عند شعراء آخرين غير قيس بن الملوح، يقول في ذلك د. علي البطل: «لم يكن العرب يأنفون من التشبيب المتَّزن ببناتهم على هذه الصورة الانفعالية التي تصورها القصص ... بل ربما كان الأمر على العكس من ذلك؛ إذ كانوا يرون تشبيب الشعراء مدعاة لاشتهار بناتهم. وقصة الأعشى مع المحلق مشهورة في ذلك، وأكثر منها شهرةً موقف معاوية حين سمع تشبيب عبد الرحمن بن حسان بابنته، وكذلك تشبيب عمر بن أبي ربيعة بسكينة بنت الحسين.»[٢٢]

وفي الفصل الثاني يبدأ أحمد شوقي بالدخول في بداية الصراع، المتمثل في التشبيب، من خلال تغني صغار الحي به:

الطائفة الأولى:

قيسُ عصفور البوادي وهــزارُ الــربــوات
طِرت من وادٍ لوادي وغـمـرت الـفـلـوات
إيه يـا شـاعـر نـجـدٍ ونَـجِـيَّ الـظَّـبـيـات
أضْـمِـرِ الـحـبَّ وأبْـدِ لأعـفِّ الـفـتـيـات

الطائفة الثانية:

قيس كشَّفتَ العذارى وانـتـهـكـتَ الـحـرمـات
ودمـغـت الـحـيَّ عـارًا فـي السنين الغابرات
قد ذكرت الغيل دعوى واصطنعت الخلوات
صليتْ ليلى ببَلْوَى منك دون الفتيات[٢٣]

[٢٢] د. علي البطل، «الغزل العذري والتعالي على فساد الواقع» (مقال في ٤٥ صفحة لم ينشر بعدُ، مكتبة الدكتور إبراهيم عبد الرحمن الخاصة)، ص١٦.
[٢٣] المسرحية، ص١٣٨-١٣٩.

وفي الفصل الثالث يتصاعد الصراع أكثر، عندما يتدخل «منازل» غريم قيس في حبِّ ليلى متمسِّكًا بالتقاليد البدوية — ظاهريًّا[٢٤] — أمام جموع الحيِّ؛ حتى يبعد قيسًا عن طريقه، فيقول:

رُبَّ شعرٍ قال في ليلى، به ... هتف البدو وضجَّ الحاضرون
إنني أخشى عليكم عاره ... رُبَّ عارٍ ليس تمحوه السنون
ضجرت ليلى وضجَّت أمُّها ... وأبوها وتأذَّى الأقربون
وغدا كلُّ فتى من عامرٍ ... حين يلقي الناس محنيَّ الجبين[٢٥]

وفي المنظر الأول من الفصل الرابع، نجد قيسًا يُبدي الندم على تشبيبه بليلى، ويُظهر ذلك الندم للأموي — شيطان شعره — فيقول:

اذهب وإن لم أدرِ رُو ... حٌ أنت أم أنت شبحْ
اذهب فلست صالحًا ... وأيُّ شيطان صلُحْ؟
كنت قرين السوء لي ... وكنت شرَّ من نصحْ
لولاك ما بُحت بما ... خدَّش ليلى وجرحْ
كأنه في عرضها ... زيتٌ على الثوب سرَحْ[٢٦]

ويؤكد الأموي أن التشبيب منافٍ للتقاليد العربية في ذلك الوقت، ويأتي هذا التأكيد من خلال قوله لقيس:

قُم اهتف بليلى وشبِّب بها ... وخلِّ التقاليد وانسَ الحُرَم[٢٧]

---

[٢٤] لأن في المسرحية بعد ذلك أقوالًا كثيرة تثبت أن منازلَ كان يطارِحُ ليلى الغرام، كما أن منازلَ أتى بما أتى به قيس أفعالًا لا أقوالًا، انظر ذلك في: المسرحية، ص١٥٦–١٦٤.

[٢٥] المسرحية، ص١٥٥.

[٢٦] المسرحية، ص٢٢٣–٢٢٤.

[٢٧] المسرحية، ص٢٢٤.

ويرى البحث ضرورة التعرض لرأي المعنيين بهذا التشبيب والمتأثِّرين به؛ وهما: ليلى وأبوها «المهدي»؛ ففي الفصل الأول يذهب قيس إلى ديار ليلى طلبًا للنار؛ لخلو دياره منها. وفي هذا المشهد يتناجى الحبيبان، ومن فرط العشق تحترق راحتا قيس دون أن يشعر، فيسقط فاقدًا الوعيَ، فتستغيث ليلى بأبيها:

ليلى:

أبي ها أنت ذا جئت أغثنا أبتي أدركْ
لقد حُرِّق بالنارِ فما يصحو إذا حُرِّك

المهدي:

يرانا الناس يا ليلى

ليلى:

أبي انْفِ النَّاس من فِكْرك
هنا لا تقع العينُ على غيري ولا غيرك
ولا يَطْلُعُ إنسانٌ على سرِّي ولا سرِّك[٢٨]

ومن هنا يبدأ الصراع بين الظهور بين العاطفة والتقاليد، أو بين الحقيقة والواقع؛ فالحقيقة تتمثل في حب قيس لليلى، وحب ليلى لقيس. والواقع يتمثل في التقاليد؛ أي استحالة إتمام هذا الحب بالزواج بسبب التشبيب؛ تبعًا للتقاليد العربية. ومن الواضح — في الحوار السابق — أن ليلى تفضِّل الحقيقة على الواقع، بعكس أبيها الذي يفضِّل الواقع على الحقيقة؛ أي التمسُّك بالتقاليد التي تبعده حتى عن العطف والشفقة — وهما من المشاعر الإنسانية الفطرية المحطِّمة لأي تقاليد. ولعل أحمد شوقي جاء بهذا

[٢٨] المسرحية، ص١٣١.

المشهد كي يُطلعنا على الشعور الحقيقي والداخلي لليلى، وهو شعور غير معروف عند أهل الحي، بدليل قول أحدهم واصفًا ليلى:

أراها وإن لم تخطَّ الشباب عجوزًا على الرأي لا تُغلب
تصون القديم وترعى الرميم وتُعطي التقاليد ما توجب
وبالجاهلية إعجابها إذا قل بالسلف المعجب
ومن سُنَّة البيد نفض الأكفِّ من العاشقين إذا شبَّبوا[٢٩]

ومن الواضح أن أحمد شوقي جاء بهذا الوصف لليلى كي يكون تمهيدًا لموقفها في الاختيار بين قيس و«ورد الثقفي» عند الزواج من أحدهما. وهذا الاختيار هو قمة الصراع في المسرحية. ويبدأ هذا الاختيار عندما يذهب ابن عوف[٣٠] — أمير الصدقات في الحجاز، وعامل من عمَّال بني أمية — إلى ديار المهدي والد ليلى؛ كي يخطبها لقيس. وأمام شفاعة ابن عوف لقيس يشعر المهدي بالحرج؛ لذلك يترك الأمر لليلى كي تختار:

المهدي:

هو الحُكم يا ليلُ ما تحكمين خُذي في الخطاب وفي فصله

ليلى:

أقيسًا تُريد؟ ... ...

ابن عوف:

... ... نعم ...

[٢٩] المسرحية، ص١٦٤.

[٣٠] وهو عبد الرحمن بن عوف؛ وهو أحد العشرة المبشرين بالجنة، وأحد الستة أصحاب الشورى الذين جعل عمر الخلافة فيهم (وللمزيد عنه انظر: «الأعلام»، للزركلي، الجزء الثالث، ص٣٢١).

ليلى:

... ... إنـــــه مُنى القلب أو منتهى شُغله
ولكن أترضى حجابي يذالُ وتمشي الظنون على سدله؟
ويمشي أبي فيغضُّ الجبين وينظر في الأرض من ذلِّه
يداري لأجلي فضول الشيوخ ويقتلني الغمُّ من أجله
يمينًا لقيت الأمرَّين من حماقة قيس ومن جهله
فُضحت به في شِعاب الحجاز وفي حَزن نجدٍ وفي سهله
فخذ قيس يا سيدي في حماك وألق الأمان على رحله
ولا يفتكر ساعة بالزواج ولو كان مروان من رُسلِه[٣١]

وكما كان التسرع من قبل ليلى في رفض «قيس» كان تسرُّعها — أيضًا وفي نفس الموقف — في قبول «ورد». وبعد محاولة يائسة من ابن عوف كي يثنيها عمَّا عزمت عليه، تقول له:

أنظِّف ثوبي يا أميرُ فطالما ظهرت به في الحيِّ غير نظيف[٣٢]

هذا هو موقف ليلى الظاهر أمام الناس من تشبيب قيس بها، لكن ما هو موقفها تجاه نفسها؟ هل هو نفس الموقف أمام الناس من حيث التمسك بالتقاليد أم لا؟ والإجابة تكمن في قولها لنفسها — بعد أن اختَلتْ بها:

ربَّاهُ ماذا قلت! ماذا كان من شأن الأمير الأريحي وشاني؟
في موقفٍ كان ابن عوف مُحسنًا فيه وكنت قليلة الإحسانِ
فزعمت قيسًا نالني بمساءةٍ ورمى حجابي أو أزال صياني
والنفس تعلم أن قيسًا قد بنى مجْدِي، وقيسٌ للمكارم بان

[٣١] المسرحية، ص١٧٠–١٧١.
[٣٢] المسرحية، ص١٧٣.

لولا قصائده التي نوَّهن بي ... في البيد ما علم الزمان مكاني
نجدٌ غدًا يُطوى ويفني أهله ... وقصيد قيسٍ فيَّ ليس بفان
مالي غضبت فضاع أمري من يدي ... والأمر يخرج من يد الغضبان
قالوا: انظري ما تحكمين فليتني ... أبصرت رشدي أو ملكت عناني
ما زلت أهذي بالوساوس ساعة ... حتى قتلت اثنين بالهذيان
وكأنني مأمورةٌ وكأنما ... قد كان شيطانٌ يقود لساني
قدَّرت أشياء وقُدِّر غيرها ... حظٌّ يخُطُّ مصاير الإنسان[٣٣]

وإلى هنا يتضح الصراع في المسرحية، والمتمثل في أمرين؛ أولهما: قضية التشبيب في التقاليد العربية، والآخر: الصراع الداخلي عند ليلى، المتمثل في لحظة الاختيار والندم على هذا الاختيار. والبحث يرى ضرورة التحدث عن هذا الصراع بشيءٍ من التفصيل:

(١-١) قضية التشبيب في التقاليد العربية

لقد وقف بعض النقَّاد أمام هذه القضية في المسرحية بين مؤيِّدٍ لوجودها التاريخي في التقاليد العربية، وبين رافضٍ لها. ومن المؤيِّدين لوجودها — على سبيل المثال — الدكتور عبد القادر القط، الذي تحدَّث عن الشاعر المحب الذي حُرِم من محبوبته بسبب التشبيب قائلًا:

> ولم يكن الشاعر ليعترف بمثل تلك القيود الاجتماعية الصارمة، فهو ليس عاشقًا فحسب، ولكنه شاعر في المقام الأول يستمدُّ من حبِّه وحي موهبته، ثمَّ من حرمانه وقودًا متجدِّدًا لها، وهكذا تقوم بينه وبين المجتمع خصومة تدور على المواجهة والتحدي، يستعين المجتمع فيها بالسلطان، ويحتمي فيها المحب بالشعر بما يرى أهل صاحبته أنه قد جلب العار عليهم.[٣٤]

---

[٣٣] المسرحية، ص١٧٤.

[٣٤] د. عبد القادر القط، «في الشعر الإسلامي والأموي»، مكتبة الشباب، ١٩٨٢، ص٨٤.

ومن الرافضين — على سبيل المثال — الدكتور طه حسين عندما تحدث عن التشبيب قائلًا:

> ويقول الرواة لنا: إن هذه خصلة من خصال العرب، ولست أدري أحقٌّ هذا! ولكني أرجِّح أن هذا مذهب اخترعته الرواة ليخلقوا منه أشخاص القصص الغرامية التي كانوا يضعونها لتلهية الجمهور وتسليته.[٣٥]

كما يؤكِّد أستاذنا الدكتور إبراهيم عبد الرحمن ما قاله الدكتور طه حسين بشيءٍ من التفصيل قائلًا: «لم نسمع فيما وصل إلينا من أخبار العرب في الجاهلية والإسلام أن تشبيب الشاعر بامرأة كان يحول بينه وبين زواجها، ولا نكاد نصادف مثل هذا التقليد إلا فيما يتصل بأخبار العشاق المجانين، من أمثال قيس وعروة بن حزام وغيرهما من الذين ينتسب وجودهم التاريخي إلى هذه الفترة المبكِّرة من تاريخ الإسلام والمسلمين.»[٣٦] ولكن البحث يخالف هذا الرأي؛ لأن العرب قد بالغوا في التحرُّج من التشبيب بنسائهن، فأخرجوهن عن أرضهم، وأبعدوهن آلاف الأميال. ولم يكن عدم زواج الشاعر ممن شبب بها هو العقاب الوحيد. ومن ذلك ما رواه الأصفهاني عن الشاعر ابن ميادة قائلًا: «كان الرمَّاح بن أبرد، المعروف بابن ميَّادة، ينسبُ بأم جحدر بنت حسان المريَّة؛ إحدى نساء بني جذيمة، فحلف أبوها ليخرجنَّها إلى رجل من غير عشيرته ولا يزوجها بنجد، فقدم عليه رجل من الشام فزوَّجه إيَّاها.»[٣٧] والبحث يقف مع من أيَّدوا وجود التشبيب في التقاليد العربية، باعتبار البحث مع النص التراثي كما جاء في كتاب «الأغاني»؛ لأن به من دلائل التشبيب الكثير.

---

[٣٥] د. طه حسين، «حديث الأربعاء»، الجزء الأول، دار المعارف، ط١٢، ١٩٧٦، ص١٨٠.

[٣٦] د. إبراهيم عبد الرحمن، «الأدب المقارن بين النظرية والتطبيق»، مكتبة الشباب، ١٩٨٤، ص٢٥٥.

مع الأخذ في الاعتبار أن أستاذنا الدكتور إبراهيم عبد الرحمن يرى أن الأصفهاني، فيما يتصل بمادة كتابه «الأغاني»، قد أفاض عليها من خياله الأدبي، وعواطفه الدينية، وانتماءاته السياسية؛ مما جعل منها نصوصًا أدبية مبتدعة أكثر منها نصوصًا تراثية موروثة، وأن كتاب «الأغاني» كتاب في الأدب، وليس كتابًا في الأخبار أو الروايات. راجع ذلك في تصديره لكتاب «نصف قرن من ذكريات الدكتور محمد مهدي علَّام»، مكتبة مصر، ١٩٩١، ص٧.

[٣٧] «الأغاني»، ص٢٧٠، وانظر كذلك: «عقلاء المجانين»، السابق، عن قصة مشابهة لفتى من الأعراب يُقال له امرؤ القيس (وهو ليس الشاعر المعروف)، ص٢٧٦.

(١-٢) الصراع بين العاطفة والتقاليد عند ليلى

لقد لاقت شخصية «ليلى» هجومًا عنيفًا من قبل بعض النقَّاد، مثل الدكتور محمد مندور، الذي وصف عنصر الدراما في المسرحية بالضعف، وبخاصة في موقفها الأساسي، قائلًا: «وهو الصراع الذي كنَّا نتوقع من المؤلف أن يركِّز عليه اهتمامه، وهو الصراع الداخلي الذي كان من الطبيعي أن يثور في نفس ليلى بين حبِّها لقيس، وخضوعها لتقاليد العرب التي تأبى على الفتاة أن تتزوج بمن تغزَّل بها في شعره، وفضحها بحبِّه لها؛ ففي سهولة عجيبة يفوض المهدي والد ليلى لها الأمر لتختار زوجها، وفي سهولة عجيبة تختار ليلى وردًا الثقفي وتفضِّله على قيس، وكل ما نلمسه منها هو مجرد الندم على هذا الاختيار.»[٣٨] والبحث يخالف هذا الرأي؛ لأن ما يسميه الناقد ضعفًا في عنصر الدراما يراه البحث قمة القوة في عنصر الدراما والصراع. والدليل على ذلك أن أحمد شوقي قد وُفِّق في تصوير الصراع النفسي عند ليلى، سواء قبل زواجها من ورد الثقفي في مشهد طلب النار،[٣٩] أو بعد الزواج منه، عندما قابلها قيس.[٤٠] لقد صارعت ليلى تقاليد بيئتها صراعًا نفسيًّا شديدًا حتى وضعها والدها في موقف الاختيار، فأُصيبت بحالة من فقدان الوعي، فرفضت الزواج من قيس وقبلت الزواج من ورد. واستمرَّ هذا الصراع النفسي عندها، فنجدها تأبى تسليم جسدها لزوجها ورد، ثم يستمر هذا الصراع بين التقاليد بيئتها وبين حبها لقيس؛ فهي تخلص لزوجها، ولكنها لا تسلم له جسدها، بينما تسلِّم قلبها لقيس وترفض أن تخضع لنزواته؛ حِفاظًا على كرامتها، وعلى عِرض زوجها، وهكذا تظل في معاناة دائمة، وفي صراع نفسي مستمر بين التقاليد العربية في بيئتها، وبين حبِّها لقيس حتى تموت.

ومن الواضح أن الصراع ضدَّ التقاليد في البيئة العربية عند «ليلى» قد مهَّد له أحمد شوقي، بحيث يتقبله القارئ بصورة مقنعة. وهذا التمهيد تمثَّل في وجود بعض العادات

---

[٣٨] د. محمد مندور، «مسرحيات شوقي»، دار نهضة مصر للطبع والنشر، ١٩٨٢، ص٨٤-٨٥، وانظر كذلك: د. عمر الدسوقي، «المسرحية»، مكتبة الأنجلو المصرية، ط١، ١٩٥٤، ص٣٠٩، وكذلك د. محمد زكي العشماوي، «دراسات في أدب المسرح»، مؤسسة المطبوعات الحديثة، ط١، ١٩٦٢، ص١٩٨.

[٣٩] انظر: المسرحية، ص١٣١.

[٤٠] انظر: المسرحية، ص١٩٧–٢٠٦.

والتقاليد العربية — كما مرَّ بنا — مثل اجتماع الفتيان بالفتيات، وتخدُّر القدم وذِكْر اسم الحبيب، وارتداء الملابس بصورة مقلوبة، والتصفيق أثناء السير، وخلجة العين اليسرى والشعور بالتشاؤم. وهذه العادات جميعها عادات عربية تراثية، ومنها المستمر إلى الآن في مجتمعاتنا العربية. ومما يُحسب لأحمد شوقي أن هذه العادات أو هذه التقاليد لم تُذكر مطلقًا في قصة المجنون عند الأصفهاني، ولكنه أتى بها من مخزونه التراثي والثقافي كي يعضِّد بها تقليد التشبيب؛ وهو صُلب الصراع في المسرحية. ومن خلال ذلك، يتضح لنا أثر التراث الشعبي عند شوقي، ومدى تأثُّر شوقي به، ومدى توظيفه له في هذه المسرحية.

وبخلاف ما سبق، نجد أن أثر التراث عند أحمد شوقي في المسرحية تمثَّل بصورة أكبر في الشخصيات؛ لذلك سيقتصر البحث على الحديث عن شخصيات «ليلى» و«قيس» و«المهدي»، من خلال الأصول التراثية كما جاءت في كتاب «الأغاني» للأصفهاني، وأيضًا من خلال صورتهم في المسرحية.

أولًا: شخصية ليلى

لقد صوَّر أحمد شوقي شخصية ليلى بصورة أقوى وأفضل مما جاءت عند الأصفهاني في «الأغاني»؛ فهي عند شوقي لها من الجرأة الكثير، بدليل خروجها في الفصل الأول من خيام أبيها ويدها في يد الشاعر ابن ذريح، كما مرَّ بنا، كما أن لها دراية كبيرة بأمور السياسة رغم أنها تقطن البادية.[٤١] هذا بالإضافة إلى اللباقة في إدارة الحديث، والمقارنة بين العاطفة والتقاليد عند حديثها مع ابن عوف،[٤٢] وأيضًا تفضيلها للشفقة والعطف على القسوة والتقاليد بالنسبة لقيس، عند حديثها مع أبيها في مشهد طلب النار، كما مرَّ بنا. ومن الجدير بالذكر أن هذه المواقف كلها لا وجود لها في الأصل التراثي عند الأصفهاني، ولكن أحمد شوقي أتى بها كي يُضفي على شخصية ليلى بعض الصفات الإيجابية التي تخدم صراعها ضدَّ التقاليد.

أمَّا موقف الاختيار عند ليلى عندما رفضت قيسًا زوجًا لها وقبلت وردًا، ثمَّ ندمها على هذا الاختيار بعد ذلك، فلا وجود له أيضًا في الأصل التراثي عند الأصفهاني، الذي

---

[٤١] انظر: المسرحية، ص١١٢-١١٣.

[٤٢] انظر: المسرحية، ص١٢١-١٢٢.

قال عن هذا الموقف: «لما شُهِرَ أمر المجنون وليلى، وتناشد الناس الشعر الذي عمله فيها، خطبها وبذل لها خمسين ناقةً حمراء وردُ بن محمد العُقَيلي، وبذل لها عشرًا من الإبل وراعيها، فقال أهلوها: نحن مُخيِّروها بينكما، فمن اختارت تزوجته، فدخلوا إليها وقالوا: لئن لم تختاري وردًا لنمثِّلنَّ بك.»[٤٣] وفي موضع آخر يقول الأصفهاني: «وقيل: لما اختلط عقل المجنون وترك الطعام والشراب، مضتْ أمه إلى ليلى فقالت لها: إن قيسًا قد ذهب حُبكِ بعقله، وترك المطعم والمشرب، فلو جِئْتِه وقتًا لرجوت أن يثوب إليه بعض عقله، فقالت ليلى: أمَّا نهارًا فلا؛ لأني لا آمن قومي على نفسي، ولكن ليلًا.»[٤٤]

ومما سبق نجد أن أحمد شوقي قد أخذ شخصية ليلى من التراث القديم — من كتاب «الأغاني» — وخلقها بصورة فنية إيجابية. هذا بالإضافة إلى بعض الأحداث والمواقف التي جعلها تعضِّد هذه الإيجابية، مثل موقف أهل الحي ورأيهم في ليلى من حيث تمسكها بالتقاليد أمام حبِّ قيس لها، كما مرَّ بنا. وهذا الموقف — أيضًا — لا أصل له عند الأصفهاني. ومن الأدلة على ذلك وجود قصة في «الأغاني» تثبت سلبية ليلى وضعفها أمام العاطفة نحو قيس، وذلك عندما حدَّثها رجل من بني مرة عن أحوال قيس ومحبوبته ليلى دون أن يعلم أنها ليلى. ومما جاء في حوارهما هذا الجزء:

> قالت: هل سمعت بذكر فتًى منهم يُقال له قيس بن الملوَّح، ويُلقَّب بالمجنون؟ قلت: بلى والله، وعلى أبيه نزلت، وأتيته فنظرت إليه يهيم في تلك الفيافي، ويكون مع الوحش ولا يعقل ولا يفهم، إلا أن تُذكر له امرأةٌ يُقال لها ليلى، فيبكي وينشد أشعارًا فيها. قال: فرفعت الستر بيني وبينها فإذا فلقةُ قمر لم تر عيني مثلها، فبكت حتى ظننت والله أن قلبها قد انصدع، فقلت: أيتها المرأة! اتَّقِ الله! فما قلت بأسًا، فمكثت طويلًا على تلك الحال من البكاء والنحيب حتى سقطت مغشيًّا عليها، فقلت لها: من أنت يا أمة الله؟ وما قصتك؟ قالت: أنا ليلى صاحبته المشئومة ... فما رأيت مثل وَجْدها وحزنها عليه قط.[٤٥]

---

[٤٣] «الأغاني»، ص١٥٧.

[٤٤] «الأغاني»، ص١٦٧.

[٤٥] «الأغاني»، ص١٨٦-١٨٧.

وهذا الموقف غير موجود عند أحمد شوقي في المسرحية، وهذا يثبت أن أحمد شوقي أراد أن يُبعِد أي موقف يصوِّر ليلى بالضعف أو السلبية في صراعها. هذا بخلاف المنظر الثاني من الفصل الرابع، عندما يطلب قيس من ليلى بعد زواجها من ورد أن تهرب معه، ولكنها ترفض ذلك بسبب تمسكها بالتقاليد، وأيضًا من أجل كرامة زوجها.[٤٦] ونرى أن أحمد شوقي أتى بهذا المنظر في المسرحية كي يصوِّر لنا عفَّة المحبين وطهارتهم أمام مغريات الحياة، وكذلك كي يثبت لنا قوة التقاليد أمام العاطفة. ومن الجدير بالذكر أن أحمد شوقي لاقى هجومًا عنيفًا من قبل بعض النقَّاد بسبب هذا المنظر؛[٤٧] لأنه كان يجمع بين قيس وليلى بعد زواجها من ورد، بل إن وردًا هو الذي سمح لليلى بأن تلتقي مع قيس ثمَّ انصرف. ومن هنا قال النقَّاد عن هذا المنظر بأنه منافٍ للتقاليد العربية. والقارئ لهذا النقد وللوهلة الأولى يوافق عليه، ولكن البحث يخالف هذا النقد؛ لأن لكل من قيس وورد لواعجه النفسية، والتي لا يستطيع أن يُبرزها إلا أمام نفسه؛ فالحبيب مجروح لا يستطيع أن يقترب من محبوبته بسبب زواجها، والزوج مجروح لأنه لا يستطيع أن يقترب من زوجته بسبب حبِّها لقيس.

وإذا كان موقف الحبيب مقبولًا، فموقف الزوج مرفوض. ولكن البحث يقبل هذا الموقف من الزوج لسببين؛ أولهما: أن أحمد شوقي صوَّر الزوج في حواره مع قيس، وكذلك مع ليلى عن قيس بأنه شخصية إنسانية متفهمة متحضرة تلتمس العذر للمحبِّين،[٤٨] هذا بالإضافة إلى أن وردًا «الزوج» قد تزوَّج ليلى وهو يعلم تمامًا مقدار حبها لقيس، بل إن زواجه من ليلى كان بسبب صورتها في أشعار قيس التي كان يحفظها ويردِّدها؛ ومن هنا انشغل قلبه بها؛[٤٩] لذلك كان ورد الإنسان الوحيد الذي يعلم مدى الحب الرابط بين قيس وليلى. والسبب الآخر يتمثَّل في سماح ورد بأن تلتقي ليلى بقيس مخالفًا بذلك التقاليد العربية. والبحث يرى أن هذا التصرف من قبل ورد

---

[٤٦] انظر: المسرحية، ص١٩٧–٢٠٢.

[٤٧] انظر: د. عمر الدسوقي، السابق، ص٣١٢، وكذلك د. محمد مندور، السابق، ص٣٢٨، وكذلك د. ماهر حسن فهمي، ود. كمال فريد، «الكلاسيكية في الآداب والفنون العربية والفرنسية»، مكتبة الأنجلو المصرية، د. ت، ص١٢٤، وكذلك د. محمد حسن عبد الله، السابق، ص١٥٠.

[٤٨] انظر: المسرحية، ص٢٠٢.

[٤٩] انظر: المسرحية، ص١٩٦.

كان من أجل ليلى لا من أجل قيس. هذا مع الأخذ في الاعتبار صورة ورد الإنسانية؛ لأن ليلى بعد زواجها من ورد ساءتْ صحتها، وأصبحت في حالة احتضار؛ لذلك نجد الزوج يستغل وجود قيس في الحي ثمَّ ينادي على ليلى لتلقاه؛ علَّها تقوى على الحياة، محطِّمًا بذلك التقاليد العربية في سبيل حياة زوجته. وبذلك يكون أحمد شوقي قد خلق الموقف التراثي خلقًا جديدًا بتفسير جديد. هذا بالإضافة إلى رؤيته المعاصرة للعلاقة بين الثالوث الاجتماعي «الزوج، الزوجة، الحبيب». تلك الرؤية المختلفة عما تصوِّره النقَّاد. والدليل على ذلك ما جاء عند الأصفهاني واصفًا لهذا الموقف قائلًا: «وقيل: مرَّ المجنون ذات يوم بزوج ليلى وهو جالس يصطلي في يوم شاتٍ ... فوقف عليه ثمَّ أنشأ يقول:

بربِّك هل ضممت إليك ليلى قُبيل الصبح أو قبَّلت فاها؟
وهل رفَّت عليك قرون ليلى رفيف الأقحوانة في نداها؟

فقال: اللهم إذا حلَّفتني فنعم، قال: فقبض المجنون بكِلتا يديه قبضتين من الجمر، فما فارقهما حتى سقط مُغشيًّا عليه، وسقط الجمر مع لحم راحتيه، فقام زوج ليلى مغمومًا بفعله، مُتعجِّبًا منه.»[٥٠] وقد أخذ أحمد شوقي هذا الموقف التراثي وقام بتوظيفه بصورة فنية حديثة، وبتفسير جديد، كما أوضحنا؛ فهل بعد ذلك يصرُّ النقَّاد في هجومهم على هذا الموقف؟

ثانيًا: شخصية قيس

إذا كانت شخصية «ليلى» عند أحمد شوقي تمثِّل إيجابية التقاليد والتمسك بها أمام العاطفة، فإن شخصية «قيس» تمثِّل سلبية العاطفة أمام التقاليد، وذلك بالمقارنة بين دوريهما في المسرحية، وبين دوريهما في الأصل التراثي عند الأصفهاني. ومن خلال هذه المقارنة، نجد أن مشهد طلب قيس للنار من ديار ليلى موجود عند الأصفهاني، ولكن ليس بصورته كما جاء في المسرحية؛ فالأصفهاني يصف هذا المشهد على لسان قيس قائلًا: «وأتيتهم ليلةً ثانيةً أطلب نارًا وأنا مُتلفِّع ببُردٍ لي، فأخرجتْ لي نارًا في عُطبةٍ فأعطتنيها،

[٥٠] «الأغاني»، ص١٦٤.

ووقفنا نتحدث، فلما احترقت العطبة خرقت من بُردي خِرقةٌ، وجعلت النار فيها، وكلما احترقت خرقت أخرى وأذكيت بها النار حتى لم يبق عليَّ من البرد إلا ما وارى عورتي وما أعقل ما أصنع.»[٥١] ولقد أخذ أحمد شوقي هذا الموقف كي يُعضِّد به الصراع عند ليلى، كما أوضح البحث سابقًا. ومن الملاحظ أيضًا أن أحمد شوقي قد أنكر على قيس كل إيجابية ممكنة، حتى ولو كانت موجودة حقًّا في الأصل التراثي عند الأصفهاني، فعلى سبيل المثال: نجد أن مشهد المنازلة بين «منازل» — غريم قيس في حبِّ ليلى — وبين «زياد» — راوية قيس وصديقه — الذي ظهر بصورة إيجابية وشجاعة في إدارة الحديث، والنيل من غريمه في المسرحية،[٥٢] كان أصلًا بين قيس وبين منازل عند الأصفهاني.[٥٣] ولكن أحمد شوقي أنكر هذا الموقف الإيجابي والبطولي لقيس حتى يصوِّره بالسلبية طوال المسرحية.

وبسبب هذا السلبية لاقت شخصية «قيس» نقدًا شديدًا من قبل بعض النقَّاد.[٥٤] ولعل مخالفة هذا النقد ممكنة من حيث النظر إلى شخصية قيس وسلبيته؛ لأن أحمد شوقي أراد أن يخلق تباينًا بين الشخصيات في المسرحية، فإذا كانت ليلى تمثل إيجابية التقاليد أمام العاطفة، فإن قيسًا يمثِّل سلبية العاطفة أمام التقاليد. وبذلك يقوى الصراع في المسرحية؛ فأحمد شوقي تعمَّد إحداث هذا التباين بين شخصيتي «ليلى» و«قيس»، ولم يأتِ منه بصورة عفوية كما ظنَّ النقاد. والأدلة على ذلك كثيرة، سواء ما توافقت مع القصة التراثية عند الأصفهاني؛ كموقف حج قيس إلى مكة والدعاء لله بأن يزيده حبًّا في ليلى،[٥٥] أو اختلفت مع القصة التراثية؛ مثل انقسام أهل الحي في أمر حبِّ قيس لليلى بين مؤيِّدٍ لموقفه وبين رافضٍ له[٥٦] وكذلك مشهد الجن الذي أتى به شوقي كي يثبت سلبية قيس أمام التقاليد والاستمرار في التشبيب،[٥٧] وأيضًا مشهد انفراد قيس بليلى بعد

---

[٥١] «الأغاني»، ص١٦٧.

[٥٢] انظر: المسرحية، ص١٦٤–١٦٥.

[٥٣] انظر: «الأغاني»، ص١٥٦–١٥٧.

[٥٤] انظر: دريني خشبة، «شوقي والمسرحية الغنائية»، مجلة «الكاتب»، عدد ٢٠، نوفمبر ١٩٦٢، ص٧٢، وكذلك د. إبراهيم عبد الرحمن، السابق، ص٢٥٦.

[٥٥] انظر: المسرحية، ص١٤٣، و«الأغاني»، ص١٦١.

[٥٦] انظر: المسرحية، ص١٥٣.

[٥٧] انظر: المسرحية، ص١٧٥–١٩٠.

زواجها من ورد، فقد أتى به شوقي كي يثبت إيجابية ليلى أمام تقاليد بيئتها، بعكس سلبية قيس أمام هذه التقاليد، عندما طلب منها الهروب معه، كما مر بنا. وأخيرًا مخالفة شوقي للأصفهاني عندما جعل موت ليلى قبل موت قيس، رغم أن العكس كان عند الأصفهاني. وهذه المخالفة جاءت لتقوية الصراع في المسرحية؛ فموت ليلى كان بسبب تمسكها بالتقاليد. وهذا الموت جعل قيسًا يندم على تشبيبه بها.[٥٨] أمَّا الأصفهاني فجعل موت قيس أولًا، وكان الندم من المهدي والد ليلى الذي تمنَّى رجوع الزمن مرة أخرى ليزوِّجه من ليلى.[٥٩] ومن هنا نجد أن الأصفهاني هدم التقاليد أمام العاطفة. أمَّا أحمد شوقي فتمسك بالتقاليد طوال المسرحية ولم يَحِد عنها.

ثالثًا: شخصية المهدي

لقد جعل أحمد شوقي «المهدي» والد ليلى عطوفًا حنونًا على قيس، رغم تمسُّكه بالتقاليد في بعض الأحيان؛ فمثلًا نجده يشفق على قيس عندما سقط مغشيًّا عليه، رغم خوفه من أن يراه أحد من أهل الحي،[٦٠] وكذلك تهدئته لأهل الحي عندما جاء ابن عوف وقيس لخطبة ليلى[٦١] وأخيرًا موقفه تجاه ابنته ليلى عند الاختيار بين ورد وبين قيس؛ فقد ترك لها حرية الاختيار دون أن يتدخل.[٦٢] ومن الثابت تراثيًّا أن هذه الشخصية بهذه الصفات لا نجدها عند الأصفهاني، بل العكس، الذي وصل إلى التهديد بالقتل إذا اختارت غير ورد زوجًا لها،[٦٣] وكذلك إحباطه لمحاولة شفاعة ابن عوف لقيس من أجل الزواج بليلى،[٦٤] وكذلك وقوفه أمام نفس المحاولة من قبل نوفل بن مساحق.[٦٥] وأمام هذا التناقض بين

---

[٥٨] انظر: المسرحية، ص٢٠٧–٢٢٩.

[٥٩] انظر: «الأغاني»، ص١٨٩–١٩٠.

[٦٠] انظر: المسرحية، ص١٣١–١٣٤.

[٦١] انظر: المسرحية، ص١٥١.

[٦٢] انظر: المسرحية، ص١٧٠.

[٦٣] انظر: «الأغاني»، ص١٥٧.

[٦٤] انظر: «الأغاني»، ص١٥٨.

[٦٥] انظر: «الأغاني»، ص١٥٩–١٦٠.

هو نوفل بن مُساحق بن عبد الله الأكبر بن مخرمة، القرشي العامري المدني أبو سعد: قاضي المدينة،

المسرحية وبين الأصل التراثي، نقول: إن أحمد شوقي أراد أن يصوِّر شخصية «المهدي» بهذه الصورة كي لا يكون له أي تأثير على ليلى في صراعها بين التقاليد والعاطفة. أمَّا شخصية «ليلى» عند الأصفهاني فكانت مضطرة ومغلوبة على أمرها من قِبَل والدها «المهدي».

ومما سبق يتضح لنا مدى تأثُّر أحمد شوقي بقصة «المجنون» التراثية، كما جاءت في كتاب «الأغاني»، ومدى توظيفه لهذا التراث بصورة فنية جعله يخلق ذلك الصراع بين التقاليد والعاطفة، رغم فتور هذا الصراع في التراث، وكذلك خلْقُه لذلك النموذج النسائي الفريد الذي يصل إلى درجة «الرمز»، المتمثِّل في شخصية «ليلى». واهتمام أحمد شوقي بهذه الشخصية «النسائية» لم يأتِ من فراغ. هذا إذا وضعنا في الاعتبار تاريخ كتابة المسرحية، وهو عام ١٩٣١، وما سبق هذا التاريخ من اهتمام كبير في المجتمع المصري بقضية تحرير المرأة،[٦٦] وما كتبه «قاسم أمين» في هذا الشأن من خلال كتابيه: «تحرير المرأة» و«المرأة الجديدة». واهتمام شوقي بالمرأة وقضاياها الاجتماعية لم يتوقف على المسرح فقط، بل كان في الشعر أيضًا، عندما قال قصيدته «بين الحجاب والسفور»، والتي مطلعها:

صدَّاح، يا ملك الكنا ر، ويا أمير البلبل[٦٧]

من التابعين. كان من أشراف قريش. نشأ بالمدينة وولي قضاءها، وكان يلي جباية الصدقات («الأعلام»، للزركلي، الجزء الثامن، ص٥٥).

[٦٦] وللتعرف على هذا الاهتمام، انظر على سبيل المثال: د. أحمد أحمد بدوي، «المرأة المصرية بين رفاعة الطهطاوي وقاسم أمين»، مجلة «المجلة»، عدد ٢٠، أغسطس ١٩٥٨، وكذلك هدى شعراوي، «النهضة النسائية»، مجلة «الهلال»، عام ١٩٤٢ (نقلًا عن مختارات الهلال عام ١٩٤٦)، وكذلك د. لطيفة محمد سالم، «المرأة المصرية والتغيير الاجتماعي (١٩١٩–١٩٤٥)»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤، وكذلك د. آمال كامل السبكي، «الحركة النسائية في مصر»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤.

[٦٧] أحمد شوقي، «الشوقيات»، الجزء الأول، المكتبة التجارية الكبرى، ١٩٧٠، ص١٧٦.

الفصل الثاني

التوظيف السياسي للتراث الشعبي

يقول الدكتور أحمد علي مرسي:

أمَّا الأغنية الشعبية، فهي إنتاج المجتمع كله من خلال أفراده المبدعين الذين يعبِّرون عنه، وهي تعكس شعور الجماعة وذوقها أكثر مما تعكس شعور مُغنِّيها وذوقه، وهي تتسم بأنها غير مكتملة الخلق مطلقًا؛ ففي كل لحظة من تاريخها يمكن أن يُعاد خلقها من جديد، وأن تُضاف إليها أشياء، وأن تُحذف منها أشياء، كما أنها لا توجد في شكل واحد فقط، ولكن في عدة أشكال ... فالكلمة سواء كانت مدوَّنة أو غير مدوَّنة ما هي إلا انعكاسات الفكر. ومن هنا تصبح القضية هي ما تعبِّر عنه الكلمة، لا كيف تبدو الكلمة ... وتتميز الأغنية ... بأن عدد الشخصيات فيها محدود للغاية، ولا يظهر في المشهد الواحد أكثر من شخصيتين عادة، كما تتميز بأنها اقتصادية من ناحية التعبير ... [كما أنها لا تهتم] بوصف المكان أو الزمان أو الشخصيات.

... إن الأغاني الشعبية تقوم بوظائف ضرورية ... فهي تعبِّر عن وجدان الجماعة الشعبية، وتُعلي من شأن مثلها العليا، وتدعو إلى احترامها، وتصون القيم الخلقية التي تريد الجماعة أن تؤكِّدها في نفوس أفرادها، وتدفع إلى الالتزام بها ... [و] قد يحدث أن يتضجر الإنسان من حياته، أو يرتاب في أن الأمور تسير وفقًا لما يجب أن تكون عليه، أو يشكُّ في علاقة من العلاقات التي جُبِل على احترامها، وهنا ستجد أغنية أو موَّالًا يقوم باستحداث التوازن الذي

فُقِد، أو على وشك أن يُفقد، وتعيد تثبيت القيمة الأساسية، وتستنكر الشذوذ أو الخروج على النموذج أو المثال.[١]

ومن منطلق الأغنية الشعبية كتب نجيب سرور معظم أعماله المسرحية، ولا سيَّما ثلاثيته: «ياسين وبهية» عام ١٩٦٤، و«آه يا ليل يا قمر» عام ١٩٦٦، و«قولوا لعين الشمس» عام ١٩٧٢. وقد أخذ في «ياسين وبهية» الجوهر العام للموال، ثمَّ تخلَّى عن الإطار المكاني الذي نشأ فيه الموال؛ وهو الصعيد، واستبدل به الإطار الآخر؛ وهو الريف، وعلى وجه التحديد قرية «بهوت»، وهي إحدى قرى مصر؛ حيث دارت فيها أعنف المعارك قبل ثورة ١٩٥٢، وأصبحت هذه القرية رمزًا للصراع ضدَّ الطبقية في مصر. بذلك استطاع «نجيب سرور» أن يحقق التلاؤم بين الأصل الشعبي للأغنية وبين قضايا العصر، فنجد المسرحية تتعرض إلى قضايا الفلاحين، والصراع على الأرض، ومحاربة المستعمر الذي يريد استغلال الأيدي العاملة في المصانع. ومن هنا يعود إلى الأغنية الشعبية من خلال المشكلة الاقتصادية التي اجتاحت البلاد، والتي من مساوئها أن عجز «ياسين» عن الزواج من «بهية».

والأصل الشعبي لحكاية «ياسين وبهية» — أو أغنية «يا بهية وخبريني» — يقول:

يا بهية وخبريني يا بوي ع اللي جتل ياسين آه يا عيني
ع اللي جتل ياسين آه يا عيني
جتلوه السودانية يا بوي من فوج ضهر الهجين آه يا عيني
من فوج ضهر الهجين آه يا عيني
وياسين سايح في دمه يا بوي وخايف منه الحكيم آه يا عيني
وخايف منه الحكيم آه يا عيني
يا بربري البوابة يا بوي جول لي الست السرايه مين آه يا بوي
جول لي الست السرايه مين آه يا بوي
ست السرايه بهية يا بوي واللي حاكمها مين آه يا عيني

[١] د. أحمد علي مرسي، «الأغنية الشعبية»، دار المعارف، ١٩٨٣، ص٣٦، ٦٤، ١٠٢، ١٠٥.

واللي حاكمها مين آه يا عيني

... ...
وجالوا لي ع النجليز يا بوي رصُّونا أربعة أربعة آه يا عيني
وجالوا لنا ع الجنال يا بوي والضابط إنجليزي يا عيني
... ...
وطارت طيارة تركية يا بوي ضربت في الجنطرة آه يا عيني
طاروا منها الجمالة يا بوي ضربت في الرديف آه يا عيني
وعد ومكتوب عليَّ يا بوي ومسطَّر ع الجبين آه يا عيني
... ...[٢]

ويقوم نجيب سرور بتقديم بطلي المسرحية، فيقول عن ياسين:

كان ياسين أجيرًا من بهوت
جدعًا، كان جدعْ
شاربًا من بز أمه
من عروق الأرض، من أرض
بهوت، كان مثل الخبز أسمر،
فارع العود كالنخلة،
وعريض المنكبين كالجَمَل،
وله جبهة مُهْر لم يُروَّض،

[٢] بهيجة صدقي رشيد، «أغانٍ مصرية شعبية»، مكتبة الأنجلو المصرية، ط٢، ١٩٨٢، ص٦٠-٦١.

وتقول بهيجة صدقي رشيد: «شاعت هذه الأغنية — كما تدلُّ كلماتها — أثناء الحرب العالمية سنة ١٩١٤ إلى ١٩١٨، وكانت السلطة العسكرية البريطانية قد جندت آلافًا من العمال المصريين، لا سيَّما الصعايدة، لما اشتهروا به من قوة السواعد والصبر واحتمال العمل تحت أشقِّ الظروف. ولقد قاموا بحفر الخنادق، ومد سكة حديدية عبر الصحراء إلى فلسطين، وغيرها من الأعمال الشاقة؛ لذا تعرَّضوا لقذف القنابل، ومدفعية الألمان والأتراك الذين كانوا متحالفين ضدَّ الإنجليز وحلفائهم. والأغنية تعبِّر أبلغ تعبير عن شعور هؤلاء الرجال في غربتهم عن الوطن.» السابق، هامش ص٦١.

وله شارب سبعْ
يقف الصقر عليه.[٣]

أمَّا بهية:

فلها عينا غزال،
ولها جيد غزال،
ولها عود كما البان،
ووجه كالقمر
ليلة الرابع عشر.[٤]

وهي:

حمامة بيضه داخله ع البنيه،
عروسه حلوه والعيون عسليه.[٥]

وبعد هذا التقديم، يصوِّر نجيب سرور علاقة الحب التي تربط بين البطلين من خلال المشكلة الاقتصادية التي تمنع الزواج، وهي الحاجة إلى النقود؛ فالزواج كي يتم يحتاج إلى نقود، والنقود في بهوت نادرة الوجود، وليس أمام ياسين وبهية سوى انتظار الفرج:

بهية:

إمتى نفرح يابن عمي؟

ياسين:

لما تُفرج يا بهية.

---

[٣] نجيب سرور، مسرحية «ياسين وبهية»، سلسلة مسرحيات عربية، إصدار مجلة «المسرح»، عدد ٥، يوليو ١٩٦٥، ص١١.
[٤] المسرحية، ص١٣.
[٥] المسرحية، ص١٤.

بهية:

إمتى تُفرج يابن عمي؟

ياسين:

لما يفرجها الكريم.[٦]

ومن قلة المال في بهوت وسوء الأحوال الاقتصادية يدخل نجيب سرور إلى قضية الريف المصري قبل الثورة، فالإقطاع متمثِّلًا في الباشا يسلب كل شيء من أهل القرية، يسلب الأرض والمحصول، حتى العرض. وعندما يريد بهية تخدم في قصره يرفض ياسين، ومع هذا الرفض تأتي الشرارة الأولى لثورة الفلاحين على الإقطاع.

وبالفعل تدخل القرية في صراع مرير مع الباشا ورجاله، فقد أتى موسم الحصاد، وجاءت معه رغبة الباشا في الاستيلاء على المحصول، وأيضًا رغبته في سلب شرف بهية، ولكن الفلاحين تعلو أصواتهم بكلمة «لا»، ويُطلق رجال الباشا الرصاص عليهم، وتشتعل المعركة، فيقوم الفلاحون بحرق قصر الباشا، وتتدخل السلطة فيسقط الشهداء، ومنهم ياسين الذي أصبح رمزًا على النضال الوطني. وينتهي بذلك الجزء الأول.

وإذا كانت الأغنية الشعبية تسأل دائمًا عمَّن قتل ياسينًا، نجد نجيب سرور يفسِّر هذا القتل بصورة تلائم قضايا العصر، فنجد أن الباشا الإقطاعي بمساعدة أعوانه قد قتلوا ياسينًا؛ لأنه قاد أهل القرية لإحراق قصر الباشا، بعد أن حاول الباشا استدراج بهية ليعتدي على شرفها، فكانت هذه الحادثة السبب المباشر لقيام الفلاحين بثورتهم ضدَّ الإقطاع. بذلك تصبح الأغنية الشعبية هي «الأغنية المردَّدة التي تستوعبها حافظة جماعة، تتناقل آدابها شفاهًا، وتصدر في تحقيق وجودها عن وجدان شعبي، وهي تتعدد بتعدد مناسباتها، ويختلف شكلها باختلاف الإطار الذي تعيش بين جنباته.»[٧]

---

[٦] المسرحية، ص١٥.

[٧] د. أحمد علي مرسي، «الأدب الشعبي وفنونه»، وزارة الثقافة، مكتبة الشاب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤، ص١٤٤.

أمَّا عن توظيف التعابير الشعبية في هذا الجزء؛ فهي عديدة، ومنها: «الحلم» الذي استخدمه الكاتب بصورته الشعبية؛ أي جعله يقوم بدور النبوءة:

بهية:

أمَّا يا مه شفت حلم غريب
يخوف.

الأم:

خير يا بنتي.

بهية:

شفتني قال راكبه مركب،
ماشية يا مه في بحر واسع
زي غيط غله ... وموجه،
هادي ... هادي،
بحر مش شايفاله بر،
قال وإيه عماله أقدف،
والمراكبي
ابن عمي
ماسك الدفه ومتعصب بشال،
شاله أحمر يا مه خالص،
لونه من لون الطماطم.
جت حمامه بيضا بيضا،
زي كبشة قطن ... فوق راسه وحطَّت،
ويا دوب البر لاح
إلا والريح جايه قولي
زي غول مسعور بينفخ،
تقلب المركب
والاقي

نفسي بين الموج باصرخ:
يا ابن عمي
يا ابن عمي.
قال وهوه
ماشي فوق الموج بيضحك،
راح بعيد خالص ... وفوق راسه الحمامه
برضه واقفه.[٨]

وبالنظر إلى مفردات الحلم، نجد أن البحر الواسع وعدم وجود برٍّ له دلالة على المتاهة وعدم وضوح الطريق المرسوم لياسين وبهية، وكذلك الشال الأحمر يدل على الدماء والموت، أو الاستشهاد لياسين، والحمامة البيضاء دلالة على صعود الروح، والرياح العاتية دلالة على الثورة، وانقلاب القارب دلالة على انقلاب الحال، وصياح بهية وسط الأمواج دلالة على حزنها في المستقبل على فقد ياسين.

لذلك نجد أن «الحلم يلعب دورًا هامًّا في الموروث الشعبي العربي؛ إذ يتقدم دائمًا ليُنبِّه إلى الأحداث ويُؤشِّر إلى مظانِّ الخطر أو مظانِّ الانتصار ... وهو بهذا يقدِّم دراميًّا للأحداث، ويتيح الفرصة للتفسير والتعليل لكثير من السلوكيات الغامضة التي وردت في الحكايات الشعبية ... وأيًّا ما كان الأمر، فإن الباطن والموروث الذي تجسِّده الكلمة هو العنصر الرئيسي والفعَّال في دلالات الأحلام الواردة في الأعمال العربية الشعبية بالذات، وهو أيضًا عنصر فعَّال في تحريك العمل الدرامي وخلق تراكماته الفنية.»[٩]

ومن التعابير الشعبية أيضًا في هذا الجزء «الموال»، وقد استخدمه الكاتب ليُبرز من خلاله العيوب الاجتماعية، مثل التفاوت الطبقي بين الفلاحين وبين الإقطاعيين:

فيه ناس بتشرب عسل وناس بتشرب خل
وناس تنام ع الحرير وناس تنام على التل

[٨] المسرحية، ص٢٥-٢٦.

[٩] فاروق خورشيد، «الأحلام في الموروث الشعبي»، مجلة «الفنون الشعبية»، عدد ٢٧-٢٨، أبريل–سبتمبر ١٩٨٩، ص٤٧، ٥٢.

وناس بتلبس حرير وناس بتلبس فِل
وناس بتحكم على الحر الأصيل ينذل[١٠]

وعندما أراد الكاتب أن يبيِّن عن تحكم الإقطاعيين في القانون واستخدامه ضدَّ الفلاحين في سبيل مصالحهم الشخصية قال:

قاضي القضاة اشتكى البرسيم لحامله
واللي معاه مال كل الناس يحامله
واللي بلا مال أهي مالت عليه الأحكام
أجيب منين ناس للغلبان يحامله[١١]

ومن التعابير الشعبية أيضًا «الأغنية»، وقد استخدمها نجيب سرور للتعبير عن المواقف المختلفة، مثل صعوبة إتمام الزواج لمعظم فتيات قرية بهوت بسبب قلة المال، وتحكم الباشا في الحالة الاقتصادية للقرية:

يا بنات يا بنات مالكم مالكم
عاوجين الشعر على ودانكم
دا مافيش جواز طولوا بالكم
يا بنات يا بنات كلوا بعضيكم
دا مافيش جواز السنة ليكم
لما المأمور يأمر ليكم[١٢]

هذا بخلاف الأغاني التي تصف جمال بهية، وكذلك أحلام ياسين بالزفاف. ومن الملاحظ أن هذه الأغاني عمَّقت المعاني الشعبية ذات الجذور العميقة عند القارئ.

---

[١٠] المسرحية، ص١٨.
[١١] المسرحية، ص٩٠-٩١.
[١٢] المسرحية، ص١٧.

وآخر التعابير الشعبية الموظَّفة في هذا الجزء «المثل الشعبي» الذي يقول عنه الدكتور أحمد علي مرسي:

> إن المثل عبارة قصيرة تلخِّص حدثًا ماضيًا أو تجربةً منتهيةً، أو أنه نوع من أنواع المأثورات الشعبية تأخذ شكل الحكمة التي تُبنى على تجربة أو خبرة مشتركة ... ويتصف المثل بأنه — رغم قصره — ذو مضمون واضح يتَّسم بثراء المعنى، وسهولة إدراكه؛ ذلك أنه إنما يعدُّ تكثيفًا للتجربة الإنسانية وحصيلة لها؛ ومن ثمَّ فإن التركيز سمة أساسية فيه، فهو لا يصف التجربة أو يسرد تفاصيلها، ولكنه يحمل رأيًا فيها. ومن خلال هذا الرأي يمكن إدراك أبعاد التجربة وموقف الإنسان منها.[١٣]

ومن هذا المنطلق وجدنا الكاتب عندما أراد التحدث عن ضرورة الصبر والتمسك به من قبل أهل القرية يقول: «كل زرع وله أوانه.»[١٤] وعن كثرة الظلم في القرية يقول: «ياما فيك يا حبس ياما مظاليم.»[١٥] وعن إيمان الإنسان بالعدل الإلهي يقول: «لينا رب ولك يا ظالم يوم معاه.»[١٦] وعن الفقر الشديد في قرية بهوت يقول: «إن يكن في حاجة للزيت بيت، فحرام ذلك الزيت على قنديل جامع.»[١٧] وعن طول الصبر ونفاده من نفوس أهل القرية يقول: «فلكم مات من الجوع حمار قبل أن يأتي العليق.»[١٨]

ومن الملاحظ أن هذه الأمثال رغم كونها معروفة إلا أننا نشعر بأنها نابعة من قرية بهوت؛ لأنها متأثِّرة بظروف الحياة الاجتماعية والاقتصادية والسياسية فيها. بذلك أصبحت الأمثال تعبيرًا عن واقع القرية وأهلها. ومن الجدير بالذكر أن هذه الأمثال تصطنع الصبر والاستكانة والسلبية واليأس في بعض الحالات. وهذا الشعور هو شعور أي أمة أو قرية تعيش في عهد الاستعمار والإقطاع وما يصاحبه من ظُلْم وقهر.

---

[١٣] د. أحمد علي مرسي، السابق، ص٢٣، ٢٥.

[١٤] المسرحية، ص٥٨.

[١٥] المسرحية، ص٦٠.

[١٦] المسرحية، ص٦١.

[١٧] المسرحية، ص٦٥.

[١٨] المسرحية، ص٧٢.

لقد أراد نجيب سرور أن يسجِّل التاريخ السياسي والاجتماعي في ثلاثيته، فإذا كان قد بدأ بتصوير صراع الفلاح ضدَّ الإقطاع في الجزء الأول «ياسين وبهية»، نجده في الجزء الثاني «آه يا ليل يا قمر» يصوِّر صراع العمال ضدَّ الرأسمالية والاحتلال الإنجليزي في مصر.

ويبدأ الجزء الثاني بعد مرور عدة أعوام على استشهاد ياسين في الجزء الأول، وقد قامت علاقة تعاطف بين بهية وبين «أمين» العطشجي في وابور الطحين، الذي كان صديقًا لياسين في معركته ضدَّ الباشا، وبمرور الوقت يتقدَّم أمين لخطبة بهية، لكن والدها يرفض بسبب وعده لياسين. وهنا تقول له الأم:

يا بو البنت البالغ بعها
قبل ما شرف البنت يضيع
واستر عرضك قبل ما تعمل
زي المهرة لما تشيع
بـــنـــتـــك حـــره
بس الحره بتقلب مهره
لما تشوف الجدعان بره[١٩]

وبالفعل يوافق الأب ويتم الزواج، ويأخذ أمين بهية إلى بورسعيد ليعمل في كامب الإنجليز. وبمرور الوقت يُدمن أمينٌ الخمر ويعيش في اللاوعي، بعدما اكتشف أنه لم يترك بهوت، فالإقطاع في بهوت هو نفسه الرأسمالية في بورسعيد، وكما كان الباشا يتحكم في القرية وأهلها، وجد أن الإنجليز يحكمون مصر وشعبها من خلال المأجورين من الرأسمالية في بورسعيد، فيقول لبهية:

صدقيني يا بهية
إحنا ماسبناش بهوت،
إحنا فيها

[١٩] نجيب سرور، مسرحية «آه يا ليل يا قمر»، سلسلة مسرحيات عربية، عدد ٦، د.ت، ص٩٣.

لسه فيها يا بهية،
وإحنا حتى في بورسعيد.[٢٠]

وأمام هذا الواقع المرير، يترك أمين الكامب الإنجليزي ويعمل في أحد المصانع، بعد أن انضمَّ إلى صفوف المقاومة الشعبية، ولكن الظلم قد تفشَّى في كل مكان ووصل إلى المصنع، وهنا لا يجد أمين أي مفر من مواجهته. وبالفعل يتمرَّد، ويتمرَّد معه عمَّال المصنع، وتأتي الحكومة وتقتل بعض العمال ومنهم أمين، وإذا كان استشهاد ياسين في الجزء الأول رمزًا على ضحايا الإقطاع في بهوت؛ فأمين أيضًا ضحية الرأسمالية في بورسعيد.

ومن التعابير الشعبية في هذا الجزء «الحلم» أيضًا، فبعد موت أمين يأتي لبهية في المنام شيخ ليقودها في عالم الخيال؛ حيث ترى ياسينًا وأمينًا ورجلًا ثالثًا لا تعرفه:

بهية:

بينادولي،
التلاتة بينادولي
وف إيديهم حاجة بيضا.

الشيخ:

زي إيه؟

بهية:

زي إيه ... زي الطبق.

الشيخ:

قربي.

[٢٠] المسرحية، ص١٢٩.

بهية:

دا اللي في إيديهم قمر
مش طبق.

الشيخ:

قربي.

بهية:

الله ... الله ...
دا التلاتة بيضحكولي!

الشيخ:

اضحكي لهم.

بهية:

يا ندامة!
دانا لسه دافنه جوزي
وسايب لي واد وبنت!

الشيخ:

اضحكي.

(بهية تضحك ضحكة مغتصبة باكية.)

قربي.

بهية:

التلاتة قربوا،
قربوا ومادين إيديهم بالقمر.

الشيخ:

مدي إيدك.[٢١]

ورموز الحلم واضحة حسب معناها الشعبي، فالشيخ يمثل الحكمة، والقمر يمثل الأمل في المستقبل، ولكن الحلم بعد ذلك يأتي برموز أكثر شعبية تدل على فقدان هذا الأمل في المستقبل، فنجد الوردة الحمراء التي يمسك بها ياسين وأمين تدل على الموت الدموي على أيدي الإقطاعيين والرأسماليين، ومن الممكن أن تدلَّ على ثورتهما ضدَّ الإقطاع والرأسمالية. أمَّا ملابس الرجال الثلاثة، فنجد صاحب الرداء الأخضر هو ياسين الفلاح، وصاحب الرداء الأزرق هو أمين العامل، وصاحب الرداء الأبيض هو عطية — بطل الجزء الثالث — الجندي. أمَّا البحر والنار والشوك، فهي رموز على الصعاب التي تواجهها مصر — أو بهية — للوصول إلى القمر أو الأمل.

ومن التعابير الشعبية في هذا الجزء أيضًا «العديد الشعبي» — البكائيات — فحينما يموت والد بهية تنعيه بقولها:

وإن لبسوني الخلخال أبو ميه
اللي ببوها تعيش قويه
وإن لبسوني الجوخ ما أريده
أريد أبويا وسكتي في إيده
يا للي ببوكي ما تقعديش جنبي
لتقولي أبويا تقطعي قلبي[٢٢]

[٢١] المسرحية، ص٢٠٩–٢١٠.
[٢٢] المسرحية، ص١٤٧.

وعندما يموت أمين ورفاقه في المصنع تتمزَّق الأهالي في بكاءٍ شديدٍ، فتقول امرأة:

دارنا وسيعه وبابها كويس
يا ميت ندامه صبحت بلا ريس
يا دارنا لانطر عليكِ شاشي
يا للي ضلامك بيخوف الماشي[٢٣]

وتقول أخرى:

تبكي عليه الناس
وتنادمه الخيه تقول ع الراس
كبدي عليك يا شاب يا متعاز
وحياة شبابك شاربه عليك الكاس[٢٤]

والعديد في هذا الجزء وظَّفه الكاتب ليصوِّر حالة فقدان الشعب لرجاله؛ لأن فقدانَ الرجلِ شيءٌ مُهمٌّ في الوجدان الشعبي وفي البيئة العربية. ومن الملاحظ أن أقسى نوع هو فقدان الأب؛ صاحب الدار ومؤسس الأسرة. ودلالة هذا الفقدان تظهر بوضوح في نفسية الابنة عن الابن كما رأينا عند بهية. والعديد هنا قصده الكاتب لإبراز روح الحزن والمأساة في المسرحية.

والعديد «حلقة كبيرة ... من حلقات الأغاني الشعبية، وبلغ من عمق تأثيره في القرية أن المرأة الريفية تُردد هذا العديد إذا خلت إلى نفسها ... فالبكائيات ليست مجرد استجابة لمناسبة وفاة، ولكنها تعمل على تفريغ شحنات الشعور بالكبت أو الحزن، كما تُسجِّل في الوقت نفسه النماذج والقيم والمثل التي يريد المجتمع الريفي تصعيد الأفراد إليها».[٢٥]

---

[٢٣] المسرحية، ص١٧٦.

[٢٤] المسرحية، ص١٧٦.

[٢٥] د. عبد الحميد يونس، «معجم الفولكلور»، مكتبة لبنان، بيروت، ط١، ١٩٨٣، ص٤٠.

ومن التعابير الشعبية أيضًا «المثل»، فنجد الكورس يصف أهل الموتى وهم في حالة إعياء شديد ساهرون أمام المصنع، بقوله:

بس ما ينامك يا ليل
إلا من كان قلبه خالي.[٢٦]

وعن وصف حال الذل والانكسار للفلاحين أمام السلطة الرأسمالية، نجد فلاحًا يقول:

لو قالوا لك فيه طوفان،
حط ولدك
تحت رجليك غرقه
وانفد أنت.[٢٧]

ويبدأ الجزء الثالث من الثلاثية — مسرحية «قولوا لعين الشمس» — بترك بهية بورسعيد لتهاجر إلى السويس، ولتربي ولديها «أمينة وياسين» من أمين، وبمرور الوقت يعرض عليها «عطية» — عامل البناء المشارك في بناء السد العالي — الزواج، ولكنها ترفض. وإذا كان نجيب سرور قد اكتفى ببطل واحد في الجزء الأول؛ وهو ياسين، وكذلك في الجزء الثاني؛ وهو أمين، فإنه يأتي بثلاثة أبطال في الجزء الأخير: أولهما «عطية» الجندي قبل الثورة، وكان في بورسعيد أثناء استشهاد أمين، ثمَّ سافر إلى أسوان للمساعدة في بناء السد العالي حتى أصيب بسبب التفجيرات في الجبل. وبعد الإصابة، تحول إلى الأعمال الكتابية، واكتشف من خلال عمله الكتابي سرقات عديدة تكفي لبناء سد آخر. وهنا طارده أصحاب السرقات، واعتبروه هو اللص، وثانيهما «ياسين» ابن بهية من أمين، الذي تعلَّم ودخل الجندية ليكتشف الفساد فيها. وهنا يتمرَّد كما تمرَّد من قبله «ياسين» في الجزء الأول، ووالده أمين في الجزء الثاني، وثالثهما «حمدي» الفنان الأصيل الحاصل على أعلى الشهادات، ولكنه لا يجد فرصته الحقيقية في الحياة؛ لأنه رفض الابتذال، ورفض أن يعمل جاسوسًا على زملائه الفنانين؛ لذلك يدمن الخمر كما أدمنها قبله أمين

[٢٦] المسرحية، ص١١٢.
[٢٧] المسرحية، ص١١٢.

— في الجزء الثاني — فيقتل نفسه بالرصاص يوم النكسة، التي جاءت كنتيجة طبيعية لفساد الحياة في مصر، وبذلك تنتهي المسرحية.

ومن التعابير الشعبية في هذا الجزء: «الحلم»، فنجد الكاتب يوظِّف الحلم باعتباره وسيلة شعبية للكشف عن المستقبل. وكان الحلم هو عبارة عن زيارة يقوم بها «ياسين» بطل الجزء الأول، و«أمين» بطل الجزء الثاني لبهية. وتمثَّل هذا الحلم في التحذير من الخامس من يونيو؛ أي التحذير من نكسة يونيو عام ١٩٦٧. «وتعدُّ الأحلام من المحاور الرئيسية في الملاحم والسير والحكايات الشعبية، فإن الحلم يُعبر عن المستقبل المنشود عند تأزُّم الأحداث أمام البطل، وقد تفصح له عن الطريق الذي يسلكه.»[٢٨]

أمَّا الأمثال — في هذا الجزء — فكانت تتنوع بتنوع المواقف، فعندما يتقدم عطية لخطبة بهية تقول لها أمها:

يا بهية العقل زينه،
والتفاهم برضو بالهداوه،
وأنا رأيي ضل راجل
ولا ضل حيطه.[٢٩]

ويقول لها عطية:

يا بهية الحي أبقى م اللي مات.[٣٠]

ويقول له الكورس بعد أن رفضته بهية:

معلهش يا عطيه
كل شيء قسمة ونصيب.[٣١]

[٢٨] د. عبد الحميد يونس، السابق، ص٣٠.
[٢٩] نجيب سرور، مسرحية «قولوا لعين الشمس»، مكتبة مدبولي، القاهرة، د.ت، ص٢٠.
[٣٠] نجيب سرور، مسرحية «قولوا لعين الشمس»، مكتبة مدبولي، القاهرة، د.ت، ص٤٢.
[٣١] نجيب سرور، مسرحية «قولوا لعين الشمس»، مكتبة مدبولي، القاهرة، د.ت، ص٤٨.

وعن التعبير عن الأزمات تأتي هذه الأمثال:

واللي مكتوب ع الجبين
العينين لازم تشوفه.[٣٢]

و:

يا عروسه تيجي تفرح،
ما تلاقيش يا حلوه مطرح.[٣٣]

و:

وعد ومنقوش ع الجبين.[٣٤]

ومن الملاحظ أن نجيب سرور عن طريق التعابير الشعبية قد وظَّف بعض المفاهيم الشعبية بصورة فنية مقبولة؛ فمثلًا فكرة «القدر» — أو المقدر والمكتوب — فكرة غيبية وخفية، لا يستطيع الإنسان أن يفعل أي شيء أمامها. أمَّا «القدر» في الثلاثية فيتمثَّل في الشر، سواء عند الباشا، رمز الإقطاع في بهوت، أو عند الرأسمالية في بورسعيد، أو عند الفساد المتفشِّي في مصر في الجزء الثالث. وهذا القدر أو الشر من الممكن تغييره عن طريق الثورة على مظاهر الفساد؛ أي إن القدر هنا من الممكن أن يقف أمامه الإنسان ويغيِّره.

وفكرة «الموت» في الثلاثية جاءت بصورة تختلف عن المفهوم الشعبي لها؛ فالموت فيها جاء ليعبِّر عن موت الأفكار لا الأجساد، فنجد موت ياسين — في الجزء الأول — يعبِّر عن موت فكرة الثورة على الإقطاع أكثر من التعبير عن موت جسد ياسين، وكذلك موت أمين — في الجزء الثاني — يعبِّر عن موت فكرة الثورة ضدَّ الرأسمالية أكثر من التعبير عن موت جسد أمين. وأخيرًا نجد أن موت حمدي يعبِّر عن موت فكرة الثورة ضدَّ الفساد في مصر أكثر من التعبير عن موت جسد حمدي.

---

[٣٢] نجيب سرور، مسرحية «قولوا لعين الشمس»، مكتبة مدبولي، القاهرة، د.ت، ص١١٠.
[٣٣] نجيب سرور، مسرحية «قولوا لعين الشمس»، مكتبة مدبولي، القاهرة، د.ت، ص١٥٤.
[٣٤] نجيب سرور، مسرحية «قولوا لعين الشمس»، مكتبة مدبولي، القاهرة، د.ت، ص١٥٥.

وفكرة «التناسخ» من الأفكار الشعبية الموظَّفة في الثلاثية أيضًا، فالروح بعد موت صاحبها تظل باقية تحوم وتحيط بأحبابها، وببعض الأماكن المألوفة لديها. ومن الممكن عودة الروح في شكل من أشكال الحيوان أو النبات، ولكن نجيب سرور وظَّف فكرة التناسخ بصورة مختلفة بعض الشيء، فإذا كان الموت عنده هو موت للأفكار لا للأجساد؛ فالتناسخ أيضًا هو عودة الأفكار لأجساد أخرى؛ لذلك نجد أن أمينًا في الجزء الثاني هو تناسخ لأفكار ياسين في الجزء الأول، وكذلك حمدي في الجزء الثالث هو تناسخ لأمين. ومن هنا وجدنا بهية مؤمنة بهذا التناسخ، ومؤمنة أيضًا بعودة ياسين بعد موته في أي شكل من الأشكال؛ لذلك تنتظره كل يوم تحت النخلتين.

هي لا تدري أننا حين نموت
لا نعود،
لم يعد من الموت أحد لبهوت،
رغم هذا فالبذور
ليس تُفنى ... حين تُدفن،
ربما الإنسان ... ليس يفنى
حين يُدفن؛
ولهذا قد يعود
هو ياسين لها
ذات يوم في فراشه
أو حمامه
أو يمامه
هكذا الناس جميعًا يؤمنون
في بهوت بالتناسخ؛
ولهذا تنتظر
تحت ظل النخلتين
كل ظهر.[٣٥]

[٣٥] مسرحية «آه يا ليل يا قمر»، ص٤٤.

وهكذا تمكَّن الكاتب نجيب سرور من الاستفادة من المأثورات والتعابير الشعبية ليوظِّفها في ثلاثيته؛ كي يخلق الجو السياسي والاجتماعي والثقافي الذي تدور في جنباته أحداث مصر من خلال الثلاثية. بذلك استطاع الكاتب أن يحمل ثلاثيته أفكاره العصرية وآراءه السياسية، من خلال إبراز قضايا الشعب وهمومه من وجه نظر الشعب نفسه، عن طريق التعابير الشعبية التي تمثِّل وجدانه الشعبي؛ فهذه الثلاثية تبدأ بوصف عهد الظلم والاضطهاد أيام الإقطاع، وذلك في الجزء الأول «ياسين وبهية». أمَّا الجزء الثاني فقد عبَّر من خلاله نجيب سرور عن العصر الذي حاولت فيه مصر أن تنهض وتقاوم الاحتلال، من خلال شخصية «أمين» الذي يعتبر امتدادًا لياسين في الجزء الأول. ويختتم المؤلف ثلاثيته ليعبِّر عن قدرة مصر لتعرف طريقها إلى الثورة، من خلال شخصيات: «عطية» الجندي، و«ياسين» بن أمين، و«حمدي» الفنان، وهكذا يمتد زمن الثلاثية كي يعبِّر عن أهم الأحداث التي مرَّت بها مصر.

الفصل الثالث

نموذج تطبيقي لمحاولات التأصيل في المسرح

مسرحية «الفرافير» ليوسف إدريس

كتب يوسف إدريس مسرحية «الفرافير» عام ١٩٦٤ كتطبيق لما نظَّر له في مقالاته «نحو مسرح مصري» مستلهمًا السامر الشعبي. والمسرحية تقع في قسمين رئيسيين، ومع بداية القسم الأول منهما يبدأ يوسف إدريس في التطبيق، فنجده يقوم بكسر الإيهام المسرحي، وتحطيم الجدار الرابع بالنسبة للجمهور:

المؤلِّف: سيداتي وسادتي ... مساء الخير ... ما تخافوش، أنا مش خطيب ولا حاجة، أنا مؤلف الرواية ... وإحنا كان ممكن نبتديها على طول، ويقعد كل واحد فيكم ويتفرج عليها في الضلمة لواحده كأنه في سينما ... عشان كده مافيش في روايتي ممثلين ولا متفرجين. أنتم تمثلوا شوية، والممثلين يتفرجوا شوية، وليه لأ، اللي يعرف يتفرج لازم يعرف يمثِّل ...[١]

وبعد أن يقوم المؤلف — وهو شخصية من شخصيات المسرحية — بتقديم شخصية «فرفور» نجده يبحث، هو وفرفور، عن الشخصية الثانية، وهي شخصية «السيد». ويأتي البحث من خلال مفارقات عديدة، وأخيرًا يخرج «السيد» من وسط الجمهور كتطبيق

---

[١] يوسف إدريس، «مسرحية الفرافير»، سلسلة «المسرحية»، عدد ١٠، وزارة الثقافة، مسرح الحكيم، مارس ١٩٦٤، ص١٣٦.

عملي لتحطيم الجدار الرابع.[٢] وتستمر أحداث الجزء الأول بين فرفور والسيد من خلال السامر الشعبي، كما تصوَّره يوسف إدريس، المتمثل في «القافية» أو «القفشات اللغوية»؛ للبحث عن اسم لشخصية السيد.

السيد: أيوه ... شوف لي اسم كده يليق بواحد سيد زيي.
فرفور: ده مش شغلي ده ... أنا عليَّ استلمك متسمِّي جاهز.
السيد: يا وله ... أنا بأمرك تلقالي اسم محترم.
فرفور: خلاص ... نسميك الجحش.
السيد: إيه قلة الأدب دي يا وله ... دا اسم دا يا ولد؟
فرفور: وأنا جايبه من عندي ... ما هو كل أسامي الناس المحترمة كده ... وكلهم مش ح يعجبوك.
السيد: مين قال لك إنهم مش ح يعجبوني.
فرفور: خلاص نسميك الفار.
السيد: يا وله!
فرفور: بلاش ما تزعلش ... القط ... إيه رأيك ... طب الحيوان؟
السيد: يا ولد!
فرفور: أنت فاكرني بألِّف ... والله الأسامي عندنا كده ... العبيط المغفل.[٣]

وأخيرًا يرضى فرفور والسيد على عدم إطلاق أي اسم على شخصية السيد، وتعود المفارقات من جديد للبحث عن عمل للسيد. وهنا يعرض فرفور على السيد العديد من الأعمال بصورة تهكُّمية؛ مثل: الرأسمالية الوطنية، والعمل كمثقف، أو كفنَّان، أو كمطربٍ، أو كمؤلفٍ، أو كمحامٍ، أو كوكيل للنيابة، أو كقاضٍ، أو كطبيب، أو كمحاسبٍ، أو كلاعب كرة، أو كمذيع، أو كعسكري مرور، أو كبواب في الهيلتون، أو كحرامي، أو كمخبر، أو كمهندس، أو كموظف حكومة، أو كسواق تاكسي،أو ككمساري. وفي النهاية،

[٢] وهذا الأسلوب اتَّبعه يوسف إدريس في ظهور باقي شخصيات المسرحية كمحاولة لتحطيم الجدار الرابع.
[٣] المسرحية، ص١٤٨-١٤٩.

يستقر الرأي على عمل السيد كحفار للقبور «تُربي».[٤] ومن الجدير بالذكر أن يوسف إدريس طبَّق الشخصية الفرفورية كما رسمها في السامر الشعبي[٥] على فرفور المسرحية أثناء عرضه للأعمال السابقة، فنجد المثقف — من وجهة نظر فرفور — لا عمل له، وكذلك الفنان. أمَّا المطرب فلا عمل له سوى قول آه، والمحامي لا يهتم إلا بأتعاب القضية، ووكيل النيابة دائمًا في عداءٍ مستمرٍّ مع الناس، والقاضي لا عمل له سوى تأجيل القضايا، والطبيب لا يعرف أي شيء في الطب، والمحاسب دائمًا يطمع فيما يوفِّره على العميل من أموال الضرائب، ولاعب الكرة مؤهلاته تتمثل في اللعب في الحارة، والمذيع ثرثار في الحديث، وعسكري المرور حاقد على أصحاب السيارات، وبواب الهيلتون ما هو إلا «شحات أفرنجي»، والحرامي ينقسم إلى ثلاثة أنواع: حرامي كبير من خلال عمله في التصدير والاستيراد، وحرامي متوسط من خلال عمله في الجمعيات التعاونية، وحرامي صغير من خلال سرقة المنازل وتسلق مواسيرها، وهكذا يتهكم فرفور من هذه الأعمال من خلال إبراز سلبياتها في أسلوب شعبي ساخر.

والبحث يرى أن يوسف إدريس أراد توظيف فن السامر في هذه المسرحية من أجل إبراز علاقة «السيد والمسود» أو «السيد وفرفور». وهذه العلاقة الأبدية التي تتحكم في البشر أجمعين هي الأمل المنشود في المسرحية، ويوسف إدريس أراد من إبرازها أن يقوم بحلِّ معضلتها المتمثلة في: لماذا أصبح السيِّد سيِّدًا؟ ولماذا أصبح الفرفور فرفورًا؟ وبعبارة أكثر وضوحًا: لماذا يتحكم السيد في الفرفور؟ ولماذا يُطيع الفرفور السيد؟ ومن الواضح أن هذه العلاقة اهتمَّت بها المسرحية بصورة لافتة للنظر؛ فعلى سبيل المثال نجد هذه العلاقة تظهر بين السيد وبين فرفور عندما يبدأ السيد في عمله كحفَّار للقبور «تُربي».

---

[٤] انظر: المسرحية، ص١٤٩–١٥٥.

[٥] والشخصية الفرفورية في السامر الشعبي — عند يوسف إدريس — هي المحور الرئيسي الذي تدور حوله المسرحية، وبمواقفه وآرائه وحركاته يضحك الناس، بحيث يتضح لنا في النهاية أن الأدوار الأخرى ليست سوى مناسبات تدعم أدوار فرفور بما فيها من جمل حوارية ساخرة. وفرفور وحده يمثل الكورس الذي يعبِّر عن وجهة نظر الجماعة الساخرة. راجع: يوسف إدريس، «نحو مسرح مصري»، مجلة «الكاتب»، عدد ٢٣، فبراير ١٩٦٣، ص١١٨–١٢٠.

السيد: طب آدي الفاس أهه، واشتغل أنت ...
فرفور: أنا اللي اشتغل؟
السيد: الله؟ أمال مين اللي يشتغل؟
فرفور: أنت.
السيد: لا أنا سيدك وأنت اللي تشتغل لي.
فرفور: وعقد العمل والرذالة والرفد وكل ده؟
السيد: ماشي كله.
فرفور: عليَّ.
السيد: لا ... علي أنا.
فرفور: وعليك ليه؟ مش أنا اللي ح اشتغل؟
السيد: ما أنا راخر ح اشتغل برضه.
فرفور: حا تشتغل إيه؟
السيد: سيدك.
فرفور: تعمل إيه يعني؟
السيد: أسيِّد عليك.
فرفور: تسيِّد عليَّ؟ ودي شغلة دي ... لا يا عم يفتح الله ... تسيد عليَّ دا إيه ... إحنا فين ...[٦]

وهذه العلاقة تظهر أيضًا عند الاختلاف في الرأي، بغض النظر عن صاحب الرأي الصائب. المهم أن يكون الرأي رأي السيد طالما هو السيد.

فرفور: واشمعنى هنا ومش هنا؟
السيد: لأن ما دام أنت عايز تفحر هنا وأنا عايزك تفحر هنا، فيبقى هنا بتاعتي أحسن من هنا بتاعتك.

[٦] المسرحية، ص١٥٩-١٦٠.

فرفور: وفي أي كتاب نزلت دي؟
السيد: ما دام أنا سيدك يبقى رأيي دائمًا أحسن من رأيك.
فرفور: حتى ولو كان رأيي صح ورأيك غلط؟
السيد: وهو فيه يا ولد رأي صح ورأي غلط. الرأي الصح هو رأيي، والرأي الغلط هو رأيك.[٧]

وتستمر هذه العلاقة في الظهور — على مدار المسرحية بأكملها[٨] — ثمَّ نعود مرة أخرى إلى التهكُّم على كل تقدُّم في العالم من خلال سلبياته، فنجد فرفور — في القسم الثاني من المسرحية — يبيع أشياء قديمة وينادي عليها قائلًا وساخرًا:

فرفور (داخلًا من الباب الذي يدخل منه الجمهور إلى الصالة، وسائرًا في الطرقة الرئيسية بين المقاعد يدفع عربة يد عليها نماذج سريالية تمثِّل أوروبا وأمريكا وأجزاء من مدافع وطائرات ومشانق): روبابيكيا، روبابيكيا. كل حاجة قديمة للبيع. مجد قديم للبيع. عظمة قديمة للبيع. أسياد قديمة للبيع. مدافع قديمة للبيع. قنابل ذرية قديمة للبيع. بيكيا ... حدِّش عنده أيدروجينية، مجلات، كتب، فلسفة، جرايد قديمة للبيع، روايات مسارح، مؤلِّفين قدام للبيع. بيكيا.[٩]

والتهكُّم على التقدم العلمي كان بغرض إبراز سلبياته في دمار البشرية، وتفشِّي العداء بين الشعوب، فنجد السيد ينجب ذرية قد أورثهم مهنة «الدفن»، فأصبحوا قتلة متطورين حسب التطور العلمي لإبادة البشر بصورة جماعية من خلال أسلحة الدمار.

السيد: البركة في الأولاد بأقول لك.
فرفور: هم ورثوا الصنعة برضه؟

---

[٧] المسرحية، ص١٦١.
[٨] انظر لهذه العلاقة في المسرحية، بخلاف ما جاء في البحث من أمثلة، ص١٦٢، ٢٠٠، ٢٠٨، ٢٢٩-٢٣٠.
[٩] المسرحية، ص١٩١.

السيد: ورثوها ونبغوا فيها قوي قوي.

فرفور: نبغوا إزاي.

السيد: شوف أنا وأنت كنَّا بنحتار في دفن واحد إزاي، هم الواحد منهم يا بني باسم الله ما شاء الله كان يدفن له في اليوم عشرة عشرين ألف ولا يتعبش. عندك ابني الإسكندر، دا دفن لوحده ييجي ميت ألف، تحتمس اللي كان أكبر منه شوية ده دفن لوحده عدد شعر راسه.

فرفور: تحتمس والإسكندر! ومال أساميهم كده؟

السيد: أصلي مسمِّيهم على أسامي أبطال التاريخ، كل واحد باسمه، عندك نابليون مثلًا دفن ييجي ثلاثة مليون!

فرفور: أنهي نابليون؟ بتاعك ولا بتاع التاريخ؟

السيد: ابني يا أخي، ابني. كلهم أولادي.

فرفور: وكلهم كدة تُربيَّة من مليون وطالع؟

السيد: أيوة.

فرفور: لا، عفارم عليهم؛ ولاد حلال صحيح.

السيد: تعرف ابني موسوليني؟

فرفور: كام مليون؟

السيد: لا ... دا أصله ماكنش يطلع الشغل إلا لما يطلع أخوه الكبير معاه علشان يجمِّد قلبه.

فرفور: أخوه مين؟

السيد: هتلر ... وخد عندك بقَى، دول مرة في موسم من المواسم طلعوا لهم بييجي ثمانية مليون مدفون.[١٠]

وتعود المسرحية مرة أخرى إلى علاقة «السيد والمسود»، بعد أن طرأ عليها بعد التطور، فنجد فرفورًا يتمرَّد على السيد ويرفض العمل معه باعتباره فرفورًا وتابعًا للسيد، ويطلب من السيد أن يصبح فرفورًا هو الآخر. وأمام هذا الإصرار يرضخ السيد لرأي فرفور؛ لأن السيد لا يصبح سيِّدًا إلا إذا أصبح الفرفور فرفورًا. وبمرور الوقت

[١٠] المسرحية، ص١٩٤.

يفشل هذا الحل؛ لأن الفرافير لا بُدَّ لهم من أسياد، والأسياد لا بُدَّ لهم من فرافير. ويبدأ البحث من جديد عن حلٍّ آخر، وهو أن يصبح السيد فرفورًا والفرفور يصبح سيِّدًا، وأيضًا يفشل هذا الحل. وأخيرًا يتوصلان إلى آخر الحلول بأن يصبحا سيِّدين، وأيضًا يفشل هذا الحل. ومن الواضح أن يوسف إدريس أراد من وضع هذه الحلول العديدة أن يجرِّب جميع احتمالات العلاقة بين «السيد والفرفور»؛ ليقنعنا بأن هذه العلاقة علاقة أبدية ولا مفرَّ منها، ويجب أن تسير الحياة على اعتبار أن الناس — جميعًا — إمَّا أسياد أو فرافير، وأن الأسياد كي يصبحوا أسيادًا لا بُدَّ لهم من فرافير ترضى بالعمل معهم على أساس هذا العلاقة، وكذلك الأمر بالنسبة إلى الفرافير. ولكن المسرحية — أو شخصية فرفور — تصرُّ على أن تجد الحل المناسب لهذه العلاقة، ولكن وقت المسرحية يكاد ينتهي، وهنا يتدخل عامل الستار ويعرض حلًّا نهائيًّا متمثِّلًا في انتحار السيد وفرفور؛ لأن الموت يجعل الأسياد والفرافير في تساوٍ تامٍّ. وبالفعل ينتحر كل من السيد وفرفور، ولكن الانتحار لم يقدِّم لهما الحل المناسب؛ لأنهما أصبحا مادتين أوليتين من مواد تكوين الكون، فالسيد أصبح بروتونًا حسب تكوين الذرة؛ لأنه أثقل وزنًا، كما أصبح فرفور إلكترونًا حسب تكوين الذرة أيضًا؛ لأنه أخفُّ وزنًا، لذلك يدور الفرفور حول السيد كما يدور الإلكترون حول البروتون؛ أي إن العلاقة مستمرة بين السيد وفرفور سواء في الحياة أو في الموت، وتنتهي المسرحية بدوران فرفور حول السيد بعد أن أصبحا نظامًا من أنظمة الكون، فيقول فرفور:

> يا عالم يا فرافير الحقوا أخوكم ... أنا صوتي ابتدى يتحاش. شوفوا لنا حل. حل يا ناس، حل يا هوه لأفضل كده ... لازم فيه حل، لا بُدَّ فيه حل، النجدة ... أخوكم خلاص فرفر. أنا في عرضكم حل. مش عشاني أنا. عشانكم أنتم. دانا بامَثِّل بس وانتوا اللي بتلفُّوا.[١١]

وبتأمُّل المسرحية نلاحظ أنها عالجت أكثر من موضوع، فمثلًا حاولت أن تكون تطبيقًا عمليًّا لتنظير يوسف إدريس «نحو مسرح مصري» على أساس السامر الشعبي، وأيضًا عالجت بعض الأوضاع السلبية في حياتنا المعاصرة، من خلال تهكُّمات فرفور على

[١١] المسرحية، ص٢٥٣.

بعض المهن والأعمال — كما مرَّ بنا — وأيضًا حاولت المسرحية معالجة العلاقة الأبدية بين «السيد والمسود»، متمثِّلة في صورة مشكلة الحرية الإنسانية بصفة عامة. وللبحث رأي في هذه المعالجات:

أولًا: لقد حاول يوسف إدريس أن يجعل «الفرافير» تطبيقًا عمليًّا لمقالاته الثلاث: «نحو مسرح مصري»، على أساس السامر الشعبي متمثِّلًا في شخصية فرفور، ولكن أين هذا السامر؟ وأين توظيف التراث الشعبي في المسرحية؟ وأين شخصية فرفور؟ تلك الشخصية المصرية النابعة من التراث الشعبي المصري كما قال عنها إدريس، فالسامر عند يوسف إدريس يُقام في المناسبات الخاصة، سواء أكانت أفراحًا أم موالدَ،[١٢] والمسرحية أُقيمت في مسرح عام من مسارح الدولة هو «مسرح الجمهورية». أمَّا من حيث توظيف التراث الشعبي في المسرحية، فلم نجد أي ملمح من ملامح التراث الشعبي في المسرحية، إلا إذا اعتبرنا التهكُّمات على سلبيات الحياة العملية وعلى التطورات العلمية — بما لها من تأثير ضار على إبادة البشرية — من الملامح التراثية الشعبية. أمَّا التطبيق الشعبي — والوحيد — في المسرحية فتمثَّل في تحطيم الجدار الرابع، وكسر الإيهام المسرحي. ومن الغريب أن التطبيق جاء بعكس ما هو معروف عن التنظير في مثل هذه الأمور؛ فمثلًا هل يكفي أن يخرج الممثل عن الدور المرسوم في بعض الأوقات كي يذكِّر المتفرج أنه يشاهد مسرحية تمثيلية؛ كي يصبح ذلك كسرًا للإيهام المسرحي؟ وهل تحطيم الجدار الرابع يحدث عندما يجلس الممثلون وسط الجمهور، وينتقلون بين الصفوف والطرقات؟ إن الأشكال التطبيقية لنظرية يوسف إدريس لم تخلق له ولا لنا مسرحًا مصريًّا أو عربيًّا صميمًا؛ فالأشكال المسرحية سواء النظرية أو التطبيقية لا تختلف كثيرًا عن الأشكال العالمية.

أمَّا من حيث شخصية فرفور، فنجدها شخصية قد بناها يوسف إدريس على حساب باقي الشخصيات. وبعبارة أكثر وضوحًا: إن شخصية فرفور خلقها المؤلف بصورة رمزية، ومن أجل تجسيد وإبراز هذا الرمز جعل باقي الشخصيات، وكذلك الأدوار والأحداث مجرد وسائل لإبراز ملامح هذه الشخصية أو هذا الرمز. ويعتبر هذا مزلقًا من مزالق المسرحية؛ لأنها أصبحت مسرحية من مسرحيات الشخصية الواحدة،

[١٢] راجع: يوسف إدريس، «نحو مسرح مصري»، السابق، ص١١٨.

والسبب في ذلك — من وجهة نظر البحث — أن يوسف إدريس أجبر التطبيق كي يتوافق مع التنظير، ويقول صلاح عبد الصبور عن شخصية فرفور:

> إن شخصية «الفرفور» أو الخادم التي ينسبها يوسف إدريس إلى السامر الشعبي لا تحمل من المصرية إلا اسمها، فهي شخصية عالمية، سواء بأبعادها الأولى كخادم ذكي، خفيف الظل، مرير السخرية، طالما رأيناه في الكوميديا المرتجلة، أو عند موليير وبومارشيه، أو بأبعادها الفكرية حين نناقش مشاكل السيادة والعبودية؛ فتلك أيضًا مشكلة عالمية لا ندَّعي أننا ننفرد بها.[١٣]

ثانيًا: أمَّا من حيث نقد واقعنا المعاصر من خلال بعض السلبيات لبعض الأعمال، فنجد يوسف إدريس قد نجح في إبراز هذه السلبيات من خلال النكت والقفشات اللغوية في صورة كوميدية فكاهية. وكان النجاح الأكبر متمثِّلًا في اختيار مهنة حفَّار القبور «التُرَبي» لكلٍّ من السيد وفرفور، وكأنهما رمزٌ على القدر الذي يحفر القبور للأجيال القادمة.

ثالثًا: أمَّا من حيث معالجة المسرحية للعلاقة بين «السيد والمسود»، أو بين «السيد والفرفور»، فنجد أن يوسف إدريس يستعرض هذه العلاقة على جميع الأوجه، فمرة يجعل الفرفور سيِّدًا والسيد فرفورًا، ومرة أخرى يجعلهما فرفورين، وأخيرًا يجعلهما سيِّدين. ورغم ذلك تصبح العلاقة بينهما ثابتة، فالفرفور فرفور، والسيد سيد، ويقول عن هذه العلاقة رجاء النقَّاش:

> لقد عثر يوسف إدريس على موضوع مسرحي ممتاز، وهو موضوع يشغل وجدانه وعقله، هو موضوع «فرفور والسيد»، أو بعبارة أخرى محاولة فرفور أن يتخلَّص من النظام الذي يفرض عليه أن يكون تابعًا لسيد آمر مطاع. وقد شاهدت هذه المسرحية أكثر من مرة، وفي كل مرة كان ذهني دائمًا ينصرف إلى «البيروقراطية» المصرية، ذلك المرض الخطير الذي ورثناه منذ آلاف السنين، والذي نحاربه اليوم في عصرنا الثوري حربًا عنيفةً، فنغلبه

[١٣] صلاح عبد الصبور، «حتى نقهر الموت»، منشورات دار الطليعة، بيروت، ط١، ١٩٦٦، ص١٢٢.

> تارة، ويغلبنا تارة أخرى. إن البيروقراطية أو تحكم الموظفين الكبار في الموظفين الصغار وتحكم الجميع في المواطن العادي ... هذا المرض الخطير هو — ولا شك — مرضٌ راسخٌ في المجتمع المصري ... من هنا يمكننا أن نقول إن الهدف الذي يوجَّه إليه الفنانُ في مسرحية الفرافير كل جهوده؛ للتغلب عليه وهزيمته؛ وهو القضاء على نظام الفرفور والسيد، قد استمدَّ إيحاءه الأكبر من الواقع العملي في مصر، والذي ما زال يعاني من بعض الآثار البيروقراطية العنيفة حتى الآن.[١٤]

ومن الممكن أن نعتبر المسرحية — رغم عدم تقديمها للحل الأمثل لمشكلة السيادة والعبودية — دعوة إلى التفكير للبحث عن الحل؛ أي إنها تدعو إلى استخدام العقل الإنساني بكل ما لديه من إمكانيات للتفكير.

[١٤] رجاء النقَّاش، «في أضواء المسرح»، سلسلة «اقرأ»، عدد ٢٧٠، دار المعارف، يونيو ١٩٦٥، ص١١٦ (وقد سبق نشر هذا الجزء في مقال بعنوان «المسرح الغاضب» بمجلة «الكاتب»، عدد ٤٣، أكتوبر ١٩٦٤).

الخاتمة

أولًا: لقد تعرض البحث في التمهيد لثلاث موضوعات؛ أولهما: بعنوان «بدايات المسرح العربي»، وفيه ناقش محاولات الدارسين لإثبات وجود الفن المسرحي، سواء عند الفراعنة، أو في البيئة الجاهلية، أو في البيئة الإسلامية. وانتهى البحث إلى أن هذه المحاولات ما هي إلا محاولات لإثبات وجود بعض المظاهر التمثيلية الدينية، والبعيدة كل البعد عن الفن المسرحي المعروف، وأن الفن المسرحي هو فن جديد وافد إلينا من البيئة الغربية، وثانيهما: بعنوان «محاولات التأصيل للمسرح العربي»، وذلك من خلال تتبع زمني لمحاولات بعض المبدعين والدارسين والنقَّاد، لتأصيل المسرح عند العرب، وإيجاد صيغة جديدة له، من خلال استلهام التراث العربي وتوظيفه.

والبحث انتهى في هذا الشأن إلى أن هذه المحاولات لم تأتِ بجديد، فكل ما قدَّمته من فروضٍ وتجاربَ هي فروض وتجارب معروفة من قبل، ومتأصلة في البيئة المسرحية العربية. هذا بخلاف اهتمام هذه المحاولات بالجانب التنظيري أكثر من اهتمامها بالجانب التطبيقي، ولا سيَّما في مصر. وأخيرًا أوصى البحث بضرورة دراسة التجارب المسرحية العربية منذ نشأتها، وكذلك التجارب الغربية، ثمَّ ربط ذلك بالتراث العربي من أجل توظيفه بصورة فنية. كل ذلك حتى تتمكن البيئة المسرحية العربية من إيجاد صيغة جديدة للمسرح العربي. وثالثهما: بعنوان «استلهام التراث»، وذلك من خلال أسباب اهتمام الكاتب المسرحي في مصر بالتراث العربي، وأيضًا وضع الشروط الواجب توافرها في العمل المسرحي المتأثِّر بالتراث. وأخيرًا التعرض إلى محاولات بعض الدارسين لمراحل تعامل الكاتب المسرحي مع التراث. وانتهى البحث في ذلك إلى قصور هذه الدراسات في جانبها التطبيقي، بعكس ما جاء في جانبها التنظيري.

ثانيًا: أمَّا الباب الأول، وهو «أثر التراث التاريخي في المسرح المصري المعاصر»، فقد تعرَّض فيه البحث إلى عدة موضوعات من خلال فصوله الخمسة؛ ففي الفصل الأول «توظيف التاريخ للتعبير عن الذات» تعرض إلى مسرحيتين: الأولى «طارق الأندلس» لمحمود تيمور. وقد أبان البحث عن وجود علاقة حميمة بين شخصية طارق بن زياد — بطل المسرحية — وبين محمود تيمور الذي وظَّف الشخصية التاريخية بصورة فنية كي تكون تعبيرًا ذاتيًّا عنه؛ فقد جعلها معادلًا موضوعيًّا لموقفه من رجال الثورة وقت كتابتها، والمسرحية الثانية هي «أميرة الأندلس» لأحمد شوقي، الذي جعل من بطلها المعتمد بن عباد رمزًا له شخصيًّا، بعدما أضاف له أفضل الصفات، ومحى عنه أي وصمةِ عارٍ لحقت به؛ كي تكون هذه الشخصية بكل ما يحيط بها من ظروف معادلًا موضوعيًّا لأحمد شوقي أثناء نفيه إلى إسبانيا.

وفي الفصل الثاني «التوظيف التعليمي للتاريخ»، تعرَّض البحث إلى مسرحيتين لعزيز أباظة؛ هما: «الناصر» و«غروب الأندلس»، وانتهى البحث إلى أن المسرحيتين متكاملتان؛ فالأولى تمثِّل أمراض الحكم، والثانية تمثِّل موت الدولة متأثِّرة بهذه الأمراض، وذلك من خلال توظيف التراث التاريخي للأندلس.

وفي الفصل الثالث «التوظيف الاجتماعي للتاريخ»، تعرَّض البحث إلى مسرحية «العبَّاسة» لعزيز أباظة، وانتهى إلى أن الكاتب وظَّف التاريخ فيها ليبين عن قضية اجتماعية تمثَّلت في التفرقة العنصرية بين العرب والعجم، من خلال توظيفه لنكبة البرامكة.

وفي الفصل الرابع «التوظيف النفسي للتاريخ»، تعرَّض البحث إلى مسرحية «لعبة السلطان» للدكتور فوزي فهمي أحمد، وانتهى البحث إلى أن الكاتب استطاع أن يفسِّر الفترة التاريخية لحكم هارون الرشيد بصورة نفسية، من خلال علاقته بأمه ثمَّ علاقته بأخته العبَّاسة، مستغلًّا عقدة أوديب النفسية.

وفي الفصل الخامس والأخير «التوظيف السياسي للتاريخ»، تعرَّض البحث إلى خمسة محاور؛ الأول: بعنوان «جيش الشعب رمز للقومية العربية»، وذلك من خلال ثلاثية علي أحمد باكثير: «الدودة والثعبان»، و«أحلام نابليون»، و«مأساة زينب»، وانتهى البحث إلى أن الكاتب أراد من ثلاثيته إصلاح الجيش المصري بعد هزيمته عام ١٩٦٧، من خلال توظيف فترة احتلال الحملة الفرنسية لمصر، والثاني بعنوان «التوظيف الفكري السياسي للتاريخ»، وقد جاء من خلال مسرحية «السلطان الحائر» لتوفيق الحكيم.

وقد أبان البحث أن الكاتب أراد من توظيف التاريخ المملوكي فيها — من خلال ثنائيته الشهيرة في الصراع، في مسرحه الفكري، بين الحقيقة والواقع — أن يوضِّح مساوئ العهد الناصري.

والثالث بعنوان «إحياء الشخصية التاريخية»، وذلك من خلال مسرحيتين: الأولى «التوراة الضائعة» لعلي أحمد باكثير، وانتهى البحث إلى أن الكاتب أراد من إحياء شخصيتي صلاح الدين الأيوبي وريتشارد قلب الأسد أن يقيم بينهما حوارًا، من الممكن أن يصبح حوارًا بين الأمة الإسلامية وبين الأمة المسيحية في وقتنا الحاضر؛ لإنقاذ الوطن من الخطر الصهيوني، والثانية مسرحية «باب الفتوح» لمحمود دياب، التي أبان البحث أن كاتبها أراد من إحياء شخصية صلاح الدين الأيوبي فيها طرح العديد من الأسئلة حول أسباب هزيمة مصر في عام ١٩٦٧.

والرابع بعنوان «التوظيف الاجتماعي السياسي للتاريخ»، من خلال مسرحية «سليمان الحلبي» لألفريد فرج. والبحث أبان عن أن توظيف التاريخ فيها كان من أجل البحث عن العدل الاجتماعي وسط ظروف مصر السياسية وقت احتلالها من قبل الحملة الفرنسية.

والخامس والأخير جاء بعنوان «توظيف التاريخ للدفاع عن الحكَّام»، وذلك من خلال مسرحيتين: الأولى «علي بك الكبير» لأحمد شوقي. والبحث رأى أن الكاتب وظَّف التاريخ فيها للدفاع عن الأسرة الملكية وقت كتابتها، والثانية «شجرة الدر» لعزيز أباظة، وانتهى البحث إلى أن كاتبها وظَّف التاريخ فيها للإشادة بالمرأة متأثِّرًا بموت زوجته.

ثالثًا: والباب الثاني جاء بعنوان «أثر التراث الديني في المسرح المصري المعاصر»، وذلك من خلال مقدمة وفصلين، ففي المقدمة انتهى البحث إلى أن التراث الديني أقل المصادر التراثية توظيفًا في المسرح؛ لأن الكاتب يتعرض لشخصيات وأحداث دينية يصعب على الكاتب تغييرها أو توظيفها بصورة فنية مطلقة. ومن هنا لجأ بعض الكتَّاب إلى المسرح الفكري «الذهني/الرمزي»، أمثال توفيق الحكيم الذي وظَّف التراث الديني متمثِّلًا في قصة أهل الكهف من خلال هذا المسرح. وفي الفصل الأول «توظيف الشخصية الصوفية للتعبير عن الذات»، تعرَّض البحث إلى مسرحية «مأساة الحلاج» لصلاح عبد الصبور، وانتهى إلى أن كاتبها أراد من توظيف شخصية الحلاج الصوفي أن يعبِّر به عن ذاته، ويكون رمزًا له، عن طريق الإيمان بدور الكلمة عند عامة

الناس عندما يموت صاحبها. أمَّا الفصل الثاني والأخير «التوظيف السياسي للشخصية الدينية»، فقد جاء من خلال مسرحية «ثأر الله» لعبد الرحمن الشرقاوي بجزأيها «الحسين ثائرًا» و«الحسين شهيدًا»، وقد أبان البحث أن عبد الرحمن الشرقاوي أراد من توظيف شخصية الحسين بن علي الدينية أن يبثَّ أفكاره الاشتراكية من خلالها، وأن يعالج قضية الحاكم الملائم للعصر من خلال مبدأ الشورى والوراثة في الحكم.

رابعًا: أمَّا الباب الثالث والأخير فقد جاء بعنوان «أثر التراث الشعبي في المسرح المصري المعاصر»، وذلك من خلال ثلاثة فصول؛ الأول: بعنوان «التوظيف الاجتماعي للتراث الشعبي»، وفيه تعرَّض البحث لمسرحية «مجنون ليلى» لأحمد شوقي. وقد أبان البحث عن توظيف الكاتب لبعض العادات والتقاليد الشعبية العربية بصفة عامة، وعن قضية التشبيب بصفة خاصة؛ ليخلق صراعًا بين العاطفة والتقاليد من أجل إبراز النموذج النسائي المثالي، ليساير به دور المرأة ونهضتها وقت كتابة المسرحية.

والفصل الثاني كان بعنوان «التوظيف السياسي للتراث الشعبي»، وذلك من خلال ثلاثية نجيب سرور: «ياسين وبهية»، و«آه يا ليل يا قمر»، و«قولوا لعين الشمس». وقد انتهى البحث إلى أن الكاتب أراد من توظيف التعابير الشعبية، مثل الأغنية والمثل والحلم والعديد «البكائيات»، أن يصوِّر الظروف السياسية التي مرَّت بها مصر وقت كتابته لهذه الثلاثية.

والفصل الثالث والأخير جاء بعنوان «نموذج تطبيقي لمحاولات التأصيل في المسرح» من خلال مسرحية «الفرافير» ليوسف إدريس، على اعتبار أنها النموذج التطبيقي المصري الوحيدة لدعوة كاتبها «نحو مسرح مصري». وقد أبان البحث أن الكاتب فشل في إقناعنا بهذا النموذج.

المصادر والمراجع

أوَلًا: المصادر والمراجع

(١) **د. إبراهيم أحمد العدوي:** «موسى بن نصير»، سلسلة «أعلام العرب»، عدد ٦٨، أغسطس ١٩٦٧، دار الكاتب العربي.

(٢) **د. إبراهيم عبد الرحمن:** «الأدب المقارن بين النظرية والتطبيق»، مكتبة الشباب، ١٩٨٤.

(٣) **د. إبراهيم عبد الرحمن:** تصدير كتاب «نصف قرن من ذكريات الدكتور محمد مهدي علام»، مكتبة مصر، ١٩٩١.

(٤) **ابن قتيبة الدينوري:** «الإمامة والسياسة»، الجزء الأول، مؤسسة الحلبي وشركاه للنشر والتوزيع، ١٩٦٧.

(٥) **ابن منظور:** «لسان العرب»، دار المعارف، د.ت.

(٦) **أبو بكر أحمد بن علي الخطيب البغدادي:** «تاريخ بغداد أو (مدينة السلام)»، مطبعة السعادة بمصر، ١٩٣١.

(٧) **أبو جعفر محمد بن جرير الطبري:** «تاريخ الطبري»، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، ط٣، د.ت.

(٨) **أبو الحسن علي بن الحسين بن علي المسعودي:** «مروج الذهب ومعادن الجوهر»، الجزء الثالث، دار الرجاء للطبع والنشر، د.ت.

(٩) **أبو الفرج الأصفهاني:** «الأغاني»، المجلد الثاني، كتاب التحرير، ١٩٦٤.

(١٠) **أبو القاسم الحسن بن محمد بن حبيب:** «عقلاء المجانين»، تحقيق: د. عمر الأسعد، دار النفائس، بيروت، ط١، ١٩٨٧.

(١١) **إتيين دريوتون:** «المسرح المصري القديم»، ترجمة: د. ثروت عكاشة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٢، ١٩٨٨.

(١٢) **أحمد أمين:** «قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية»، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ط١، ١٩٥٣.

(١٣) **أحمد بن محمد المقري التلمساني:** «نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب»، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية الكبرى، ط١، ١٩٤٩.

(١٤) **أحمد حسين الطماوي:** «جرجي زيدان»، سلسلة «نقَّاد الأدب»، عدد ١١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢.

(١٥) **د. أحمد السعدني:** «أدب باكثير المسرحي»، الجزء الأول، المسرح السياسي، مكتبة الطليعة بأسيوط، ١٩٨٠.

(١٦) **أحمد شوقي:** «الأعمال الكاملة (المسرحيات)»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤.

(١٧) **أحمد شوقي:** «الشوقيات»، الجزء الأول والثالث، المكتبة التجارية الكبرى، ١٩٧٠.

(١٨) **د. أحمد عبد الله السومحي:** «علي أحمد باكثير: حياته، شعره الوطني والإسلامي»، كتاب النادي الأدبي الثقافي، عدد ٨، دار البلاد للطباعة والنشر، جدة، ط١، ١٩٨٢.

(١٩) **أحمد عبد الوهاب أبو العز:** «اثني عشر عامًا في صحبة أمير الشعراء»، مطبعة مصر، ١٩٣٢.

(٢٠) **د. أحمد علي مرسي:** «الأدب الشعبي وفنونه»، وزارة الثقافة، مكتبة الشاب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤.

(٢١) **د. أحمد علي مرسي:** «الأغنية الشعبية»، دار المعارف، ١٩٨٣.

(٢٢) **د. أحمد محمد الحوفي:** «وطنية شوقي»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٤، ١٩٧٨.

(٢٣) **إدنا مجوير:** «الماضي يُبعث حيًّا»، ترجمة: إبراهيم زكي خورشيد، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٥٣.

(٢٤) **ألفريد فرج:** «المؤلفات الكاملة ٢»، مسرحية «سليمان الحلبي»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩.

(٢٥) **بهيجة صدقي رشيد:** «أغانٍ مصرية شعبية»، مكتبة الأنجلو المصرية، ط٢، ١٩٨٢.

(٢٦) **توفيق الحكيم:** مسرحية «أهل الكهف»، مكتبة الآداب، د.ت.

(٢٧) **توفيق الحكيم:** مقدمة مسرحية «بجماليون»، مكتبة الآداب، د.ت.

(٢٨) **توفيق الحكيم:** مسرحية «السلطان الحائر»، مكتبة الآداب، طبعة عام ١٩٧٦.

(٢٩) **توفيق الحكيم:** بيان مسرحية «الصفقة»، مكتبة الآداب، د.ت.

(٣٠) **توفيق الحكيم:** «عودة الوعي»، دار الشروق، بيروت، ١٩٧٢.

(٣١) **توفيق الحكيم:** «قالبنا المسرحي»، مكتبة الآداب، د.ت.

(٣٢) **توفيق الحكيم:** مقدمة مسرحية «الملك أوديب»، مكتبة الآداب، د.ت.

(٣٣) **جميل نخلة المدور:** «حضارة الإسلام في دار السلام»، المطبعة الأميرية ببولاق، ١٩٣٦.

(٣٤) **جورج لوكاش:** «الرواية التاريخية»، وزارة الثقافة والإعلام، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد، ط٢، ١٩٨٦.

(٣٥) **د. حسن حنفي:** «التراث والتجديد»، مكتبة الأنجلو المصرية، ط٣، ١٩٨٧.

(٣٦) **د. حسين مؤنس:** «التاريخ والمؤرخون»، دار المعارف، ١٩٨٤.

(٣٧) **خير الدين الزركلي:** «الأعلام»، دار العلم للملايين، ط٥، ١٩٨٠.

(٣٨) **«دائرة المعارف الإسلامية»:** الترجمة العربية، دار المعرفة، بيروت، د.ت.

(٣٩) **رجاء النقَّاش:** «في أضواء المسرح»، سلسلة «اقرأ»، عدد ٢٧٠، دار المعارف، يونيو ١٩٦٥.

(٤٠) **رضوان علي الندوي:** «العز بن عبد السلام (٥٧٧–٦٦٠هـ)»، سلسلة «أئمة الفكر الإسلامي»، دار الفكر، دمشق، ١٩٦٠.

(٤١) **رفعت سلام:** «بحثًا عن التراث العربي: نظرة نقدية منهجية»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٠.

(٤٢) **رينولد نيكولسون:** «في التصوف الإسلامي وتاريخه»، ترجمة: أبو العلا العفيفي، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٥٦.

(٤٣) **د. زكي مبارك:** «أحمد شوقي»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٧.

(٤٤) **سيد أحمد الإمام:** «حول التجريب في المسرح: قراءة في الوعي الجمالي العربي»، المكتبة الثقافية، عدد ٤٨١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢.

(٤٥) **السيد محمود شكري الألوسي البغدادي:** «بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب»، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، ١٩٨٦.

(٤٦) **شهاب الدين محمد بن أحمد أبو الفتح الأبشيهي:** «المستطرف في كل فن مستظرف»، تحقيق: د. مفيد محمد قميحة، الجزء الثاني، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، ١٩٨٦.

(٤٧) **د. شوقي ضيف:** «شوقي شاعر العصر الحديث»، دار المعارف، ط٢، ١٩٥٧.

(٤٨) **صلاح عبد الصبور:** «الأعمال الكاملة (المسرح الشعري)»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٨.

(٤٩) **صلاح عبد الصبور:** «حتى نقهر الموت»، منشورات دار الطليعة، بيروت، ط١، ١٩٦٦.

(٥٠) **صلاح عبد الصبور:** «حياتي في الشعر»، دار العودة، بيروت، ١٩٧٧.

(٥١) **د. طه حسين:** «حديث الأربعاء»، الجزء الأول، دار المعارف، ط١٢، ١٩٧٦.

(٥٢) **طه عبد الباقي سرور:** «الحلاج شهيد التصوف الإسلامي»، المكتبة العلمية، القاهرة، ط١، ١٩٦١.

(٥٣) **د. طه وادي:** «شعر شوقي الغنائي والمسرحي»، دار المعارف، ط٣، ١٩٨٥.

(٥٤) **د. عبد الحميد يونس:** «معجم الفولكلور»، مكتبة لبنان، بيروت، ط١، ١٩٨٣.

(٥٥) **د. عبد الرحمن بدوي:** «شطحات الصوفية»، الجزء الأول «أبو يزيد البسطامي»، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٤٩.

(٥٦) **عبد الرحمن بن خلدون:** «تاريخ العلامة ابن خلدون»، دار الكتاب اللبناني، د.ت.

(٥٧) **عبد الرحمن الجبرتي:** «عجائب الآثار في التراجم والأخبار»، مطبعة الأنوار المحمدية بالقاهرة، د.ت.

(٥٨) **عبد الرحمن سُنبُط قنيتو الأربلي:** «خلاصة الذهب المسبوك»، مكتبة المثنى، بغداد، ١٩٦٤.

(٥٩) **عبد الرحمن الشرقاوي:** مسرحية «الحسين ثائرًا»، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، د.ت.

(٦٠) **عبد الرحمن الشرقاوي:** مسرحية «الحسين شهيدًا»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٨.

(٦١) **د. عبد القادر القط:** «في الشعر الإسلامي والأموي»، مكتبة الشباب، ١٩٨٢.

(٦٢) **د. عبد القادر القط:** «من فنون الأدب (المسرحية)»، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٧٨.

(٦٣) **د. عبد المحسن عاطف سلام:** «عن مسرحيات عزيز أباظة»، منشأة المعارف بالإسكندرية، ١٩٦١.

(٦٤) **عبد الواحد المراكشي:** «المُعجب في تلخيص أخبار المغرب»، مطبعة الاستقامة بالقاهرة، ط١، ١٩٤٩.

(٦٥) **عدنان علي رضا النحوي:** «ملامح الشورى في الدعوة الإسلامية»، مطابع الفرزدق التجارية، الرياض، ط٢، ١٩٨٤.

(٦٦) **د. عز الدين إسماعيل:** «قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر»، دار الفكر العربي، ١٩٨٠.

(٦٧) **عزيز أباظة:** مسرحية «شجرة الدر»، مطبعة مصر، ط١، ١٩٥١.

(٦٨) **عزيز أباظة:** مسرحية «العبَّاسة»، مؤسسة الخانجي بالقاهرة، ١٩٦١.

(٦٩) **عزيز أباظة:** مسرحية «غرب الأندلس»، مطبعة مصر، ١٩٥٢.

(٧٠) **عزيز أباظة:** مسرحية «الناصر»، دار إحياء الكتب العربية، عيسى البابي الحلبي، ١٩٤٩.

(٧١) **علي أحمد باكثير:** مسرحية «أحلام نابليون»، مكتبة مصر، طبعة عام ١٩٩٠.

(٧٢) **علي أحمد باكثير:** مسرحية «التوراة الضائعة»، مكتبة مصر، د.ت.

(٧٣) **علي أحمد باكثير:** مسرحية «الدودة والثعبان»، دار الكاتب العربي، د.ت.

(٧٤) **علي أحمد باكثير:** «فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية»، مكتبة مصر، ط٣، ١٩٨٥.

(٧٥) **علي أحمد باكثير:** مسرحية «مأساة زينب»، مكتبة مصر، طبعة عام ١٩٩٠.

(٧٦) **د. علي البطل:** «الغزل العذري والتعالي على فساد الواقع» (مكتبة الدكتور إبراهيم عبد الرحمن الخاصة).

(٧٧) **د. علي الخطيب:** «اتجاهات الأدب الصوفي بين الحلاج وابن عربي»، دار المعارف، ١٤٠٤هـ.

(٧٨) **د. علي الراعي:** «الكوميديا المرتجلة في المسرح المصري»، كتاب الهلال، عدد ٢١٢، نوفمبر ١٩٦٨.

(٧٩) **د. علي الراعي:** «المسرح في الوطن العربي»، سلسلة «عالم المعرفة» الكويتية، عدد ٢٥، يناير ١٩٨٠.

(٨٠) **د. علي عشري زايد:** «استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر»، منشورات الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، ليبيا، ط١، ١٩٧٨.

(٨١) **عمر أبو النصر:** «تاريخ الأمة العربية»، المجلد الأول «قصة العرب قبل الإسلام»، مكتب عمر أبو النصر للتأليف والترجمة والصحافة، بيروت، ١٩٧٠.

(٨٢) **فاروق خورشيد:** «الموروث الشعبي»، دار الشروق، بيروت، ط١، ١٩٩٢.

(٨٣) **فؤاد دوارة:** «عشرة أدباء يتحدثون»، دار الفكر، ط٢، د.ت.

(٨٤) **د. فوزي فهمي أحمد:** مسرحية «لعبة السلطان»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٣.

(٨٥) **د. لويس عوض:** «الثورة والأدب»، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، ١٩٦٧.

(٨٦) **ماسنيون:** «المنحنى الشخصي لحياة الحلاج شهيد الصوفية في الإسلام»، مقال في كتاب «شخصيات قلقة في الإسلام»، ترجمة: د. عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٤٦.

(٨٧) «**محاضر جلسات مجمع اللغة العربية**»: الدورة الأربعين، من ١ / ١٠ / ١٩٧٣ إلى ٢٩ / ٥ / ١٩٧٤، الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية، ١٩٧٥.

(٨٨) **محمد أحمد برانق:** «البرامكة في ظلال الخلفاء»، دار المعارف، ١٨٩٠.

(٨٩) **د. محمد جلال شرف:** «الحلاج الثائر الروحي في الإسلام»، مؤسسة الثقافة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٧٠.

(٩٠) **محمد شلبي:** «مع رواد الفكر والفن»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٢.

(٩١) **د. محمد صبري:** «الشوقيات المجهولة»، الجزء الأول والثاني، مطبعة دار الكتب، ١٩٦٢.

(٩٢) **محمد عبد الله عنان:** «تراجم إسلامية وشرقية وأندلسية»، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط٢، ١٩٧٠.

(٩٣) **محمد عبد الله عنان:** «دول الطوائف منذ قيامها حتى الفتح المرابطي (وهو العصر الثاني من كتاب دولة الإسلام في الأندلس)»، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ط١، ١٩٦٠.

(٩٤) **محمد عبد الله عنان:** «نهاية الأندلس وتاريخ العرب المتنصرين»، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ط٣، ١٩٦٦.

(٩٥) **د. محمد غنيمي هلال:** «الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية»، مكتبة الأنجلو المصرية، ط٢، ١٩٦٠.

(٩٦) **د. محمد غنيمي هلال:** «النقد الأدبي الحديث»، دار نهضة مصر، د.ت.

(٩٧) **د. محمد مندور:** «محاضرات عن مسرحيات عزيز أباظة»، المطبعة الكمالية، ١٩٥٨.

(٩٨) **د. محمد مندور:** «مسرحيات شوقي»، دار نهضة مصر للطبع والنشر، ١٩٨٢.

(٩٩) **د. محمد مهدي علام:** «المجمعيون في خمسين عامًا»، الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية، ١٩٨٦.

(١٠٠) **محمد نصر:** «صفحات من حياتهم»، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٦٨.

(١٠١) **د. محمد يوسف نجم:** «المسرحية في الأدب العربي الحديث (١٨٤٧–١٩١٤)»، دار بيروت، ١٩٥٦.

(١٠٢) **محمود تيمور:** مسرحية «طارق الأندلس»، مكتبة الآداب، تاريخ الإيداع ١٩٧٣.

(١٠٣) **محمود دياب:** مسرحية «باب الفتوح» (نُشِرت مع مسرحية «رجب طيب في ثلاث حكايات»)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٤.

(١٠٤) **محمود سليم الحوت:** «في طريق الميثولوجيا عند العرب»، دار النهار للنشر، بيروت، ط٢، ١٩٧٩.

(١٠٥) **مصطفى صادق الرافعي:** «تاريخ آداب العرب»، الجزء الأول، دار الكتاب العربي، بيروت، ط٤، ١٩٧٤.

(١٠٦) **نجيب سرور:** مسرحية «آه يا ليل يا قمر»، سلسلة «مسرحيات عربية»، عدد ٦، د.ت.

(١٠٧) **نجيب سرور:** مسرحية «قولوا لعين الشمس»، مكتبة مدبولي، القاهرة، د.ت.

(١٠٨) **نجيب سرور:** مسرحية «ياسين وبهية»، سلسلة «مسرحيات عربية»، إصدار مجلة «المسرح»، عدد ٥، يوليو ١٩٦٥.

(١٠٩) **نعمان عاشور:** «مع الروَّاد»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧.

(١١٠) **د. نهاد صليحة:** «المسرح بين الفن والفكر»، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٥.

(١١١) **يوسف إدريس:** مسرحية «الفرافير»، سلسلة المسرحية، عدد ١٠، وزارة الثقافة، مسرح الحكيم، مارس ١٩٦٤.

ثانيًا: الدوريات

(١) مجلة «البيان»، عدد ١٦٣، أكتوبر ١٩٧٩.
(٢) مجلة «البيان»، عدد ١٦٩، أبريل ١٩٨٠.
(٣) مجلة «البيان»، عدد ٢٠٥، أبريل ١٩٨٣.
(٤) مجلة «عالم الفكر»، مجلد ١٠، عدد ٢، يوليو وأغسطس وسبتمبر ١٩٧٩.
(٥) مجلة «عالم الفكر»، مجلد ١٧، عدد ٤، يناير وفبراير ومارس ١٩٨٧.
(٦) مجلة «فصول»، مجلد ١، عدد ١، أكتوبر ١٩٨٠.
(٧) مجلة «فصول»، مجلد ٣، عدد ٢، يناير وفبراير ومارس ١٩٨٣.
(٨) مجلة «الفكر العربي»، عدد ٦٩، يوليو وأغسطس وسبتمبر ١٩٩٢.
(٩) مجلة «الفنون الشعبية»، عدد ٢٧-٢٨، أبريل وسبتمبر ١٩٨٩.
(١٠) مجلة «الكاتب»، عدد ٢٠، نوفمبر ١٩٦٢.
(١١) مجلة «الكاتب»، عدد ٢٣، فبراير ١٩٦٤.
(١٢) مجلة «الكاتب»، عدد ٤٣، أكتوبر ١٩٦٤.
(١٣) مجلة «الكاتب»، عدد ٤٩، أبريل ١٩٦٥.
(١٤) مجلة «الكاتب»، عدد ٥٠، مايو ١٩٦٥.
(١٥) مجلة «الكاتب»، عدد ١٠١، أغسطس ١٩٦٩.
(١٦) مجلة «المسرح»، عدد ٦٢، مايو ١٩٦٩.
(١٧) مجلة «المسرح»، عدد ٢، يوليو ١٩٨١.
(١٨) مجلة «المسرح»، عدد ٢٤، يوليو ١٩٨٤.
(١٩) مجلة «المسرح»، عدد ٥، يناير وفبراير ومارس ١٩٨٨.
(٢٠) مجلة «المعرفة»، عدد ١٠٤، أكتوبر ١٩٧٠.
(٢١) مجلة «الهلال»، أكتوبر ١٩٥٧.

هنـــداوي