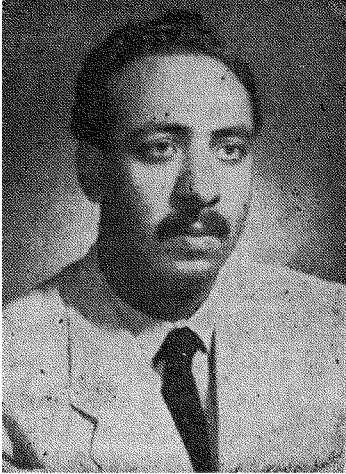


عبد الصبور ومسرح «اليوت»

بين «مأساة الحلاج» و«جرميّة قتل في الكاتدرائية»

بقلم فضلك ناصر



في «تذييل» صلاح عبد الصبور لمسرحية «مأساة الحلاج» كتب: «نشأ المسرح شعريا، وأقلب الظن أنه سيعود كذلك، رغم غلبة الطابع الاجتماعي النثري منذ أواخر القرن التاسع عشر. ولكن الإيماضات الشعرية التي تتخلل المسرح النثري الآن تؤذن بعودة الشعر إلى المسرح» (١). وبهذه الكلمات إنما يشير صلاح مشكلة أدبية هامة تجابه أدبنا الجديد عموما.

فظاهرة المسرح الشعري المعاصر هي، على العموم، ظاهرة فريدة في أدبنا، وهي كذلك بالنسبة للادب العالمي أيضا. فلقد شهد العالم انتعاشا وتطورا خلافا للمسرح النثري الذي أسهم في إرساء اسمه المسرح الإيسني الاجتماعي، وكان ذلك بفعل ضرورات تاريخية وحضارية وفنية، أصبح المسرح النثري فيها أكثر اقترابا من مشكلات وهموم الإنسان المعاصر وأكثر قدرة وإصالة على التمييز والتواصل، بينما راح المسرح الشعري ينسحب ويتراجع تاركا الميدان للمسرح النثري بعد أن كان هو الشكل السائد للدراما.

إلا أن المسرح الشعري لم يندثر تماما في عصرنا فلقد ظلت هنالك محاولات فردية تبرز هنا وهناك كعوض مسرحيات بيتس الرومانسية. وشهدت ثلاثينيات هذا القرن محاولة واسعة لبعث المسرح الشعري برزت خصوصا في انكلترا وفرنسا وبشكل محدود في إسبانيا كما عبرت فيما بعد إلى أميركا. وكان من أبرز رواد ههنا الانبعاث: ت. س. ايليوت، ولوركا، وكوكو، وأوبي، وجيل من شمراء انكلترا الذين ترسموا خطى اليوت أمثال كريستوفر فراي وأودن وكريستوفر آشروود ونورمان تكلسون ورونالد دنكان وغيرهم ممن كانت لهم بعض المحاولات الفردية في ميدان الدراسات الشعرية. ويرى فريزر (٢) بأن عجز المسرح النثري آنذاك عن استيعاب المشكلات الحضارية والإنسانية المعقدة دفعت مجموعة من الكتاب الذين لم يكونوا دراميين أساسا بل شعراء فقط إلى القيام بمحاولة لإعادة بعث تقاليد الدراما الشعرية ولو ضمن نطاق «مسرح صغيرة» أو لجمهور محدود من المتخصصين. ويرى فرانسيس فيرجسون بأن حركة المسرح الشعري التي ازدهرت في فرنسا في عشرينيات وثلاثينيات هذا القرن كانت نتيجة لتمرد الشاعر المسرحي ورفضه للصور والصنع الميتة والفارغة للدراما التجارية ملبيا بذلك دعوة فاجنر لتجديد الفن الدرامي بأنماط مباشرة للحدث تقترن في عصرنا بالشعر بمعناه الواسع وأحيانا بالخرافي والفولكلوري (٣).

وفي السنوات التالية التي أعقبت الانبعاث الموقت لحركة المسرح الشعري، لم تتمكن هذه الحركة من إيجاد جنود وصلوات عميقة لها بالحياة المعاصرة، لذا راحت تهت تائهة وتظل ذات تأثير محدود. ويبالغ فريزر في القسوة على هذه الحركة عندما يصدر

(١) - «مأساة الحلاج» لصلاح عبد الصبور - ص ٢٠٧ - منشورات

دار الآداب .

« The Modern Writer and his World » - by G.S. Fraser (A Pelican Book) P : 212 .

« The Idea of a theater ». by : Francis Fergusson (٣) (Anchor Books) . P : 207.

حكمه عليها معتبرا « بأن تلك المحاولة الضخمة، رغم نبلها وتميزها، إلا أنها ستظل محاولة فاشلة » (٤).

والواقع أن عدم قدرة الحركة على الاستمرار لا يعني فشلا للتجارب التي قدمتها، وذلك لأن قوة تلك الأعمال مستمدة أساسا من العبقرية الشعرية الضخمة لدى أولئك الشعراء الذين تمكنوا من تقديم أعمال درامية ناجحة. ولذا فإن شاعرا دراميا عبقريا قد ينجح مرة في تقديم نموذج جديد للدراما الشعرية، رغم استحالة تحقيق انبعاث كامل وواسع لحركة المسرح الشعري في عصرنا.

وفي أدبنا العربي كانت الظاهرة أكثر إثارة وطرافة، خاصة وأننا، خلاف الغرب، لا نمتلك أي موروث مسرحي، نثري أو شعري خلال تاريخنا الأدبي. لذا جاءت بعض هذه المحاولات مقطوعة الجذور، وتفترق إلى الإصالة والحياة والنضج الدرامي وتقلب عليها الفئائية وهذا هو الحال بالنسبة لمسرحيات شوقي وأبالة، وظلت هذه الأعمال تنتسب إلى الشعر أكثر من انتسابها إلى الدراما.

وشهدت السنوات الأخيرة نماذج جديدة منها «الفتى مهران» لعبد الرحمن الشراوي و«مأساة الحلاج» لصلاح عبد الصبور، ورغم نجاح هذه الأعمال النسبي إلا أننا لا يمكن أن نتفاءل ونعلن مع صلاح في «تذييله» بأن «المسرح سيعود شعريا». والواقع أن نجاح مسرحية الشراوي يعود أساسا إلى قدرته الدرامية العالية التي جعلت مسرحيته تنتسب إلى الدراما أكثر من انتسابها إلى الشعر، بينما يعود نجاح مسرحية عبد الصبور إلى قدرته الشعرية الفذة التي جعلت مسرحيته، رغم نجاحها، تنتسب إلى الشعر أكثر من الدراما. بينما تتطلب الدراما الشعرية تفاعلا وتداخلا بين عنصرَي الدراما والشعر يجعلهما شيئا واحدا جديدا وليس مجرد اقتران ميكانيكي، وكما يقول اليوت «فإن الشعر ليس شيئا يضاف إلى المسرحية كأنها هو زينة أو تائق زائد، كما كان يفعل بعض

P. 226

« The Modern Writer and his - world » - by G.S. Fraser (٤)

رغم غرابتها هي حتمية اقتران الدرامي بالديني» (١١) .
 وهلا فقد كانت اول دراما شعرية لاليوت هي « جريمة قتل في
 الكاتدرائية » التي كتبها اساسا تلبية لطلب (جورج بسل) ، اسقف
 تشتشستر للمشاركة في احتفالات كاتدربري في حزيران ١٩٣٥ (١٢) .
 وهي دراما شعرية تستمد موضوعها من تاريخ الكنيسة الانكليزية ومن
 استشهاد رئيس اساقفة كاتدربري توماس بيكيت . هذا كما كتب اليوت
 فيما بعد مسرحيات شعرية اخرى منها « اعادة شمل العائلة »
 « Reunion of the family » ومسرحية « حفلة الكوكتيل »
 « Cocktail Party » . وقد تمكن اليوت في اعماله هذه ان يرسي ملامح
 متميزة لمسرحه الشعري وان يكون رائدا كبيرا لهذا الفن العظيم .

ولا شك ان صلاح عبد الصبور قد استوعب بشكل عميق نتاج
 اليوت الشعري والمسرحي والنقدي ووجدنا اصدااء اليوتية عديدة في
 اعماله الشعرية السابقة ، واليوم نجده يلتقي ثانية مع اليوت ويرسم
 خطاه في مسرحية « جريمة قتل في الكاتدرائية » من ناحية المنطلقات
 التقنية والاطار التاريخي والمفرد والموضوع والطابع التراجيدي وفي
 بناء الشخصيات والحوار وغير ذلك من مسائل البناء الدرامي .

واليوت ، عند تناوله لموضوع عمله المسرحي ، لجأ الى التاريخ
 الانكليزي والى تاريخ الكنيسة الانكليزية بالذات مهيبا بذلك الجو الملائم
 للتعبير عن قيمه ومفاهيمه الدينية والاخلاقية وانسجاما مع المناسبة
 التي اعد مسرحيته لها . وقد التقط اليوت حدثا واقعا وتاريخيا
 معروفا هو استشهاد رئيس الاساقفة توماس بيكيت على ايدي انصار
 هنري الثاني وهو من الاحداث البارزة في تاريخ انكلترا التي تمثل
 الصراع بين السلطة الزمنية التي يمثلها الملك وبين السلطة الدينية
 التي تمثلها الكنيسة الانكليزية . لقد حاولت السلطة السياسية انتزاع
 العديد من امتيازات الكنيسة ووضعها تحت الاشراف المباشر لها ، الا
 انها كانت تصطدم دائما بمقاومة عنيفة من قبل السلطات الكنسية التي
 اصرت على الاحتفاظ باستقلالها وامتيازاتها وثروتها الخاصة . وفي
 محاولة للسيطرة على الكنيسة الانكليزية عين هنري الثاني مستشاره
 الخاص توماس بيكيت ليكون رئيسا لاساقفة الكنيسة الانكليزية . وكان
 توماس بيكيت (١٢) قد ولد في لندن من تاجر غني وبرز كوزير لامع ،
 وقد عينه هنري الثاني مستشارا ملكيا له عام (١١٥٥) . وبعد وفاة
 (ثيوالد) رئيس الاساقفة ، انتهب الملك الفرصة وعين بيكيت ، وسط
 معارضة شديدة من الاوساط الكنسية ، رئيسا لاساقفة وذلك في
 ٣ حزيران (١١٦٢) . الا ان بيكيت سرعان ما تنكر للعرش وانضم في
 الصراع القائم الى جانب الكنيسة واستقال من منصب المستشارية
 ورفض الاشتراك في تنصيب ابن هنري الثاني وعارض التشريعات
 الدستورية الجديدة وكل المحاولات الرامية الى تقليص نفوذ الكنيسة
 مفاجرا بذلك الصراع بين الكنيسة والعرش . وقد حاول انصار الملك
 اعدام بيكيت ، الا انه رحل الى فرنسا ومكث هناك سبع سنوات عاد
 بعدها متحديا سلطة الملك ومتحذلا بنفس الوقت مسؤولية استشهاد .
 وقد در له الملك خطة لاغتاله بعد ان رفض كسل العروض والاغراءات
 التي قدمت له فاقبل في ٢٩ ديسمبر (١١٧٠) من قبل اربعة من
 فرسان الملك . وباعتقاله ، احتل بيكيت مكانة مقدسة واعتبر شهيدا
 وقديسا في الكنيسة الانكليزية .

واليوت ليس الكاتب الوحيد الذي تناول هذا الحدث ، فقد سبق
 لتسنيون ان كتب مسرحية شعرية عن ذلك متاثرا فيها بالنموذج

(١١) المصدر السابق - ص ٣٠١ .

(١٢) من المقدمة التي كتبها Nevill Cochill لطبعة جديدة

اصدرتها دار Faber مسرحية « Murder in the Cathedral »

(١٣) من مادة « Thomas Becket » في :

« Chambers Encyclopedia » Vo. II.

من كانوا يحاكون شكسبير ، بل ان النموذج الشعري والنموذج
 الدرامي لا بد ان يظلا مما نتاجين متكاملين لعمل خيالي واحد» (٥) .
 والواقع ان هذا الاقتران والوحدة العضوية والفنية لم يتحققا
 بشكل فذ الا خلال فترات ازدهار المسرح الشعري الكلاسيكي . لذا فان
 من التفاؤل الذي يبديه صلاح عبد الصبور في « عودة الشعر الى
 المسرح » انما هو شيء غير واقعي في عصرنا . ورغم ان هنالك حاجة
 ملحة للبحث عن ادوات واشكال جديدة لتطوير الدراما ، الا ان ذلك
 لا يحتم تحقيق ذلك عن طريق المسرح الشعري بالذات . وتفاؤل صلاح
 عبد الصبور وكلماته تذكرنا بكلمات ت. س اليوت في تأكيده بان
 « الشعر سيمود الى الدراما ، وان الدراما الشعرية هي النتاج
 الحتمي التالي لتطور الدراما المعاصرة » (٦) . وفي الواقع فان صلاح
 عبد الصبور قد ترسم خطى اليوت في بناء مفهومه النظري عن المسرح
 الشعري، كما انه استند الى الاسس التطبيقية والعمارية الاليوتية عند
 بنائه لمسرحية « مأساة الحلاج » وتأثر بشكل خاص بمسرحية اليوت
 المعروفة « جريمة قتل في الكاتدرائية » « Murder in the Cathedral »
 وانا هنا سحاول ان اتناول اوجه هذا التأثير ومدى نجاح صلاح في
 خلق نموذج درامي شعري جديد في ادبنا الحديث .

لم يكن تحول اليوت الى الدراما عملا اعتباطيا او ارتجاليا ، بل
 كان نتيجة منطقية للتطور الفني لشعره . فبعد محاولات وتجارب عديدة
 نجح اليوت في تطوير القصيدة الحديثة واغنائها ومنحها اشكالا تقنية
 متجددة . وكانت ابرز هذه السمات هي غنى العناصر الدرامية داخل
 البناء المقعد الجديد للقصيدة الاليوتية . اذ احس اليوت بان القصيدة
 الفنية الاعتيادية تظل عاجزة عن التعبير عن حاجات وتجارب انسان
 عصرنا ومشكلاته ، لذا راح يبحث عن اشكال وقيم ومضامين جديدة
 لشعره . وراحت عناصر الدراما تنمو بشكل متزايد في قصائده
 المتأخرة . فاخذ الحوار والوقف الدرامي ، والشخص ، والكورس
 والتنوع الموسيقي ، والصراع تتداخل وتتفاعل داخل قصائده مما جعل
 انتقاله الى الدراما الشعرية طبيعيا ومنطقيا .

لقد توصل اليوت عبر تجاربه الشعرية الى ان المسرح هو
 الوسيط المثالي للشعر واكثر الوسائل المباشرة للفائدة الاجتماعية» (٧) .
 وراح اليوت يعلن بان الشعر سيمود الى الدراما وبان الشكل الحتمي
 لتطور الدراما المعاصرة هو الدراما الشعرية بالذات وأشار الى « ان
 الدراما ، بعد القطع الحديثة الاستطردية التي اوجدها برناردشو
 اصحت تحتاج الى نوع من الكشف والتركيز وان الشكل التالي لتطور
 الدراما هو الدراما الشعرية في اشكال شعرية جديدة» (٨) . وكان يرد على
 اولئك النقاد الذين يرون بان المسرحية الشعرية لا يمكن ان تستجيب
 لتطلعاتنا المعاصرة ولا تنسجم مع حاجات انساننا المتعددة بتأكيده بان المسرحية
 الشعرية من بعض نواحيها اشد واقعية من « الدراما الطبيعية » لانها
 بدلا من ان تلف الطبيعة في رداء من الشعر عليها ان تزيل السطح
 الظاهري للاشياء وان تعرض ما تحته ، او قل ان تعرض الصفحة الداخلية
 من المظهر الخارجي الطبيعي» (٩) . وهو يرى بان التأثير الذي تمارسه
 المسرحية الشعرية على المتفرج اكثر قوة وحدة واثارة من الدراما
 النثرية « فتأليف مسرحية شعرية يعني رؤية الشيء انموذجا موسيقيا
 كليا . وعلى الدرامي الذي يكتب مسرحيته شعرا ان يؤثر فيك على
 مستويين دفعة واحدة» (١٠) . هذا كما طرح فكرة جديدة بالملاحظة ،

(٥) « اليوت : الشاعر والناقد » - تأليف ماثيسين - ترجمة

احسان عباس .

(٦) المصدر السابق - ص (٣٠١)

(٧) « The Contemporary Theater » by Allan Lewis

(٨) « اليوت : الشاعر والناقد » - ترجمة احسان عباس (ص ٣٠١)

(٩) المصدر السابق - ص (٢٩٥) .

(١٠) المصدر السابق - ص (٢٩٨) .

التوحش ، وينتهي ، بالرعب المحقق الذي يشيره مقتل بيكيت « (٢٠) .
وبدلا من قدرة الكورس الاغريقي على التأثير في مجرى الاحداث يقف
الكورس الالوتي « ليعبر عن عجزه المتهور عن فهم ما يجري » (٢١) .
ويعبر الكورس نفسه عن مهمته هذه اذ يقول في مجرى المسرحية :
« ليس لنا نحن المساكين السعي والحركة ، بل الانتظار فحسب
والمشاهدة » .

ويسهم الكورس عموما في خلق ظلال نفسية وتراجيدية تؤخر
الاحداث بحس مأساوي عميق ، ونحس بخطى الموت تقترب كقدر لا مفر
منه . وتروح تتكشف لنا الخلفية التاريخية للحدث خلال حوار بعض
كهنة الكاتدرائية نفهم منه أن توماس بيكيت لا زال في فرنسا بسبب
خلافه مع الملك . وهنا يستخدم آليوت عنصرا آخر من عناصر التراجيديا
الكلاسيكية هو شخصية الرسول الذي يعلن للكهنة نساء عودة رئيس
الاساقفة الى انكلترا . وهنا يدرك الكهنة ان ذلك سيفجر الصراع بين
الكنيسة والعرش ويروحوون يصبرون عن مخاوفهم من اقتراب المأساة ،
اذ يقول الكاهن الاول :

« اني اخاف على رئيس الاساقفة ، اني اخاف على الكنيسة »

وذلك لان بيكيت رجل « زاهد في غير الخضوع لله وحده » .
وهنا يبلور الكورس هذه المخاوف بشكل اكثر حدة وصراحة وفزعا :

« او توماس عد ، يا رئيس الاساقفة ، عد ، عد الى فرنسا

عد ، عاجلا ، هادئا . دعنا لتتلف نفوسنا

انك تقبل في هتاف ، تقبل في تهليل ، ولكنك تقبل ،

وفي ركابك الموت الى كاتربري :

هلاك على البيت ، هلاك عليك ، هلاك على العالم »

ونظن تتكرر صرخة « عد الى فرنسا يا توماس بيكيت ... » في
كلمات الكورس والكهنة في محاولة لاعاد شيخ المأساة . الا ان بيكيت
يدخل لوحة الاحداث فجأة ليعلم بانه لن يعود وانه انما جاء ليقوم
بمهامه المقدسة متحملا بذلك مسؤولية عمله بادراك ويعبر عن ادراكه
للمخاطر التي تواجهه :

« الصقر الجائع سيظل هنيهه

يبحر ويحلق ، يهبط دائرا ،

ينتظر الحجة ، السانحة ، الادعاء .

سكنون النهاية سيرة ، مفاجئة ، ممنوحة من الله »

وهو هنا انما يشير الى ان الاستشهاد ليس شيئا يقرره او يختاره
الانسان بل شيئا من تدبير الله ، وهذا هو ما اكد عليه في موعظته
في صبيحة عيد الميلاد التالي عندما تحدث عن مفهوم الاستشهاد اذ قال
« ان الشهادة ليست صدفة . فالشهداء لا تصنعهم الصدفة . وبالأحرى
ليست الشهادة المسيحية نتيجة ارادة بشرية ترغب في بلوغ مرتبة
القديسين كما قد يصبح الانسان بالارادة والسعي حاكما على غيره من
الناس . ان الشهادة دائما تدبير الهي .. ان الشهيد الحق هو الذي
يصبح اداة في يد الله » .

وهكذا يتحرك بيكيت ، يدفعه احساس عميق بانه مسوق للشهادة
بارادة الهية . ويروح آليوت يكشف اوجه الصراع الداخلي لتوماس
بيكيت بشكل درامي رائع ، فبدلا من اللجوء الى التنازم الداخلي او الى
الحوار الداخلي او المناجاة Soliloquy التي تبرز مثلا في « هملت »
شكسبير ، نراه هنا يجسد الصراع عبر حوار بيكيت مع اربعة من
المغوين . Tempters يعبر كل منهم عن احد اوجه بيكيت القديمة التي
تجد بعضا من اصداؤها في اعماقه (٢٢). وعبر هذا الصراع الفني تتكشف
شخصية البطل القوية التي تعكس ثباتا فكريا راسخا منسجمة مع
مفهوم اليوت في نموذج البطل الذي قال عنه « انه يكشف تحت الطبع
التأرجح المتقلب ارادة لا تقهر ، كامنة في اللاوعي .. عليها ان تكشف

(٢٠) المصدر السابق - ص (٢٠٧) .

(٢١) المصدر السابق - ص (٢١٢) .

(٢٢) « The Idea of a theater » by Francis Fergusson P. 224

الشكسبير (١٤) . كما كتب جان آنوي مسرحية معاصرة بعنوان
« بيكيت - او - شرف الله » (١٥) ، الا ان اليوت ، تمكن ، خلاف
هؤلاء ، من استخدام هذا الحدث في بناء درامي شعري ناضج عبر فيه
عن قيمه الاخلاقية والدينية والسياسية التي تهدف للدفاع عن الكنيسة
الانكليزية مجسدا بذلك عمقته الشعرية والدرامية في آن واحد .

ولا شك فان عودة اليوت الى التاريخ في بناءه الدرامي ليست
شيئا عفويا بل تكشف الجذور التي تشده الى المفهوم الاغريقي
الارسطي للتراجيديا والدراما الذي يلج على ضرورة اللجوء الى التاريخ
او الاسطورة كمصدر للفعل التراجيدي ، لانه سيكون ابلغ تأثيرا واقناعا
لدى المشاهدين « (١٦) . وهو نفس الرأي الذي اكسده كورني عندما
اشار الى « ان الموضوعات العظيمة لا تحظى بمنعة النظارة ما لم ينعماها
سلطان التاريخ » (١٧) . كما ان التاريخ مجال خصب لخلق البطل
التراجيدي حيث يكون محاطا بهالة من النبل والقداسة والشاعرية .

هذا وقد استخدم آليوت الحدث التاريخي بشكل ذكي وبارع ،
ورغم تمسكه الكبير بالحقائق التاريخية ، الا ان ذلك لم يؤثر على قدرته
في رسم الاحداث وتحريكها واغنائها بالمضامين الاخلاقية والدينية التي
كان يهدف اليها .

ومسرحية « جريمة قتل في الكاتدرائية » تتكون من قسمين
Two parts ، يدور خلالها الصراع حول شخصية مركزية هي
شخصية توماس بيكيت نفسه .

ينفتح القسم الاول على قاعة رئيس الاساقفة في الثاني من
ديسمبر عام (١١٧٠) حيث ينشد (كورس) مكون من نساء كاتربري
مقطعا تقديميا يقوم بمهمة الاثارة وتوفير الجو النيفس والدرامي
للاحداث التراجيدية المقبلة :

« هنا فلنقف ، ملتصقين بالكاتدرائية . هنا فلننتظر

هل هو الخوف الذي يدعونا ؟ او العلم بالسلامة الذي يشد

اقدامنا نحو الكاتدرائية ؟

ليس من خطر في الكاتدرائية او سلامة ، بل بعض علم سابق .

ارغمت عيوننا على مشاهدته ، دفع ارجلنا نحو الكاتدرائية .
مسوقين للشهادة » (١٨) . « والكورس » هنا ، رغم انه تراث كلاسيكي
الا انه يأخذ مهمة تختلف قليلا عن مهمة الكورس الاغريقي مثلا . ففي

الوقت الذي يساهم الكورس في المسرح الاغريقي بدور كبير وبارز في
تحديد مجرى الاحداث والتنبؤ بها ، باعتباره اعلى من مدارك ابطاله ،
تجد الكورس عند اليوت ذا مهمة محدودة هي تلقي نتائج الاحداث
باعتباره « وسيطا بين الاداء المسرحي والجمهور ، ويستطيع ان يكسب
الاداء حدة وذلك بفرس النتائج العاطفية لذلك الاداء ، حتى لسراه ،
نحن الجمهور ، مرتين ، وذلك برويته اولا ، ورؤية اثره في الاخرين »
(١٩) . وهذا هو امر الكورس في « جريمة قتل في الكاتدرائية » حيث
نشاهد كورس النسوة « يرقبن ويتألمن ، وجل مشاعرهن تترو في اشد
النفحات اليائسة ، والسلم فيها يبدأ من الرعب الفل الذي يشيره

(١٤) راجع المقالة المكرسة لمناقشة مسرحية تسيون « بيكيت »

الملحق بطبعة Faber الجديدة و « Murder in the Cathedral »

(١٥) نشرت ترجمة لمسرحية آنوي في مجلة « المسرح » القاهرية

(عدد ابريل ١٩٦٦) كما صدرت مؤخرا ترجمة اخرى للدكتور عبد
الفار مكاوي .

(١٦) « المفهوم الكلاسيكي التراجيدي » - بقلم فوزي فهمي احمد

- مجلة « المسرح » (عدد ابريل ١٩٦٦) .

(١٧) المصدر السابق .

(١٨) معظم الترجمات اخذتها عن ترجمة ابراهيم شكر الله التي

نشرها ضمن مختارات من شعر اليوت (من منشورات مجلة شعر) .

(١٩) « اليوت : الشاعر والناقد » . ترجمة احسان عباس -

ص (٢٠٧) .

عن ضحية الاحداث ، او عن الكائن الذي رسم مصيره ، او وشح بوشاح القداسة « (٢٣) . ويرى معظم النقاد ان انتصار بيكيت هو في الواقع الذروة الدرامية الفعلية وليس الحدث التراجيدي لقتله الذي اعقب ذلك . وأشار اليوت في « اصوات الشعر الثلاثة » الى انه انما كان يركز هنا على شخصية بيكيت « لان الصراع الدرامي كان يجري داخل تلك الشخصية » (٢٤) . وهذا ليس غريبا طبعاً إذ ان اليوت كان يرى ان قيمة الدراما تأتي اساساً من قدرتها في « التركيز على صروب الكفاح والصراع الخالد لدى بني الانسان ، فلا تتكشف حقيقة الطباع الا من خلال ذلك الصراع » (٢٥) . وكان اليوت قد نجح في استخدام ذلك استخداماً ذكياً وبارعاً . ويتفق سين لوسي مع فكره « ان المفوين هم اوجه داخلية للصراع عند بيكيت » (٢٦) حيث « يتخذ شكلاً فسي احاديثه مع المفوين الاربعة وهذا نمط من التجسيد الشائع في المسرحيات الاخلاقية التي تمثل هذه المسرحية شبيهاً كبيراً لمنظها . فمن كلمات المفوين والكورس نعرف كل ما هو ضروري عن حياة توماس بيكيت المبكرة وعن صراعه السابق مع الشرور خارجه وداخله » (٢٧) .

وبلغ الشد الدرامي ذروة عالية خلال عملية صراع بيكيت مع المفوين هي التي دفعت النقاد الى اعتبار ان المسرحية تكاد تنتهي عند نهاية القسم الاول مبررين بنفس الوقت محدودية الاحداث الدرامية داخل المسرحية ، ويرى لويس بروسارد بان « المسرحية لا تتضمن الا حداً ادنى من الاحداث ، وتكاد ان تقتصر في الجوهر على الصراع الداخلي لنفسية بيكيت : هل عليه ان ينسحب من صراعه مع الملك ام ان عليه ان يستمر حتى النهاية ولو ادى ذلك به الى الاستشهاد ، ما دام ان - الشهيد يحكم من القبر - » (٢٨) .

والواقع ان اليوت كان بارعاً في انتقاء هؤلاء المفوين ، فهم ليسوا على شاكلة واحدة ، فالمفوي الاول من حاشية البلاط يحاول اغواء بيكيت بتذكيره بحياة اللذات واللهو والبذخ التي عاشها وبدعو لعادة جو الصفاء مع الملك « فلعل الكهنة والشعب يقبلون من جديد على المرح والطرب » . الا ان بيكيت يرفض ذلك ويسخر من هذا المفوي بقوله « انك تتحدث عن فصول انقضت » و « لقد تأخرت عشرين عاماً » . والمفوي الثاني يمثل احد رجال السياسة الملكيين وهو هنا يحاول اغراء بيكيت بالسلطة المدنية التي كان يتمتع بها والتي بمستطاعه استعادتها ويدعوه بالتالي للتخلي عن سلطانه الكهنوتي والعودة الى السى السلطان الارضي . الا ان بيكيت يرفض السلطان الديني ايضا :

« كلا ، هل اتدنى انا الذي يحمل مفاتيح السماء والجحيم

الذي له وحده السلطان في انكلترا

الذي يربط ويحل بسلطان من البابا

الى اشتهاى القوة المتهالكة » .

ويمثل المفوي الثالث طرازاً اخر وهو نموذج للاميرس الاقطاعي المتمرد ضد سلطة الملك ، ويدعو بيكيت للانضمام الى جبهة الامراء ضد الملك :

« انك يا مولاي ، في الوقوف معنا سنضرب ضربة قاضية

من اجل انكلترا وروما مما

وتنهى طفيان سلطة بلاط الملك على بلاط الاسقف

وطفيان بلاط الملك على بلاط الامراء »

الا ان بيكيت يعلن انه لا يتفق باي قوة غير قوة الله :

(٢٣) « اليوت : الشاعر والنقاد » - ص (٢٩٥) .

(٢٤) « The three Voices of Poetry » by T.S. Eliot

(٢٥) « اليوت : الشاعر والنقاد » - ص (٣١٩) .

(٢٦) « T.S. Eliot and the Idea of Tradition » by Sean Lucy. P. 188

(٢٧) المصدر السابق - ص (١٨٢) .

(٢٨) « American Drama » by Louis Broussard.

Norman University of Oklahoma Press.

« اذا كان رئيس الاساقفة لا يستطيع ان يتفق في العرش

فهو محق في ان لا يتفق بأحد الا الله وحده » .

واغرب المفوين هو المفوي الرابع . إذ ان هذا المفوي ، خلاف المفوين الثلاثة الآخرين ، يرد نفس الافكار التي تدور في رأس بيكيت ويدعوه الى الاستمرار في موقفه والاستشهاد من اجل قضيته العادلة . وهنا نحس بتوماس بيكيت يرتعب من هذا الصوت ، لانه يعبر عن صوته الداخلي ويدرك لأول مرة ان ذلك لم يعد مجرد اغراء بل واقفا صارماً . ويفجر المفوي الرابع بكلماته ذروة صراع بيكيت الدرامي عندما يعيد نفس كلمات بيكيت التي قالها للكهنة سابقاً :

« انهن يعلمن ولا يعلمن ما الفعل وما المعاناة

انهن يعلمن ولا يعلمن بان الفعل هو المعاناة

وان المعاناة هي الفعل . لا الفاعل يعانى

ولا المتاني يعمل » (٢٩)

وهو هنا انما يعبر عن الصراع المحتدم بين الفعل والمعاناة داخل اعماق بيكيت ، هذا الصراع الذي شطر شخصية هملت متمثلاً في الصراع بين العمل والفكر ، وبيكيت هنا بحاجة الى تخطي مرحلة « المعاناة » ليتنقل الى مرحلة « الفعل » ، كما انتقل هملت من « التفكير » الى « العمل » وصوت المفوي الرابع يحقق هذا الانتقال لانه يجد امامه الطريق واضحاً :

- « تأمل يا توماس ، تأمل المجد بعد الموت »

- « الشهيد والقدسي يحكمان من القبر »

« اطلب سبيل الشهادة . اجعل نفسك الوضع في الارض

لتصبح عالياً في السماء »

ويحتاج بيكيت احساس مرير بالمأساة وهو يجابه هذه الحقيقة متطلعاً لمخرج من كل ذلك :

« اما من سبيل لدفع الكبرياء الائمة الا بأثم اشد ؟

الا يستطيع ان افعل او أتألم دون ان اتردى في الهلاك ؟ »

الا ان المفوي الرابع يظل صدى « لصوت الاستشهاد : ليس ثمة من سبيل اخر وعلى بيكيت ان يستمر حتى النهاية . ويكتسي الجو بظلال الموت السوداء ، وينشد الكورس مرعوباً « للموت مائسة ذراع ويسير في الف طريق » لكن بيكيت يخرج في النهاية منتصراً ضد كل الاغراءات .

« الان ، اصبح طريقي جلياً ، الان اصبح المعنى واضحاً

الاغراء سوف لن يأتي بهذا الشكل مرة ثانية

الاغراء الاخير هو اعظم خيانة » (٣٠)

وبهذه الكلمات يختتم بيكيت انتصاره فسي ذروة درامية فخمة . والواقع ان المسرحية تسير بعد ذلك نحو نوع من الهبوط الدرامي حيث نستمتع فيها الى موعظة لبيكيت في صبيحة عيد الميلاد ويتحدث فيها عن مفهومه للاستشهاد متنبئاً بذلك باستشهاده ومعبراً عن احساسه الخاصة ويمكن في الواقع اعتبار هذه الموعظة نوعاً من المناجاة Soliloquy الا انها مع ذلك تظل تمثل تخلخلاً في الجو الدرامي للمسرحية .

اما القسم الثاني Part Two من المسرحية فينتج على مشهد في قاعة رئيس الاساقفة في التاسع والعشرين من ديسمبر (١١٧٠) حيث ينشد كورس نسوة كاتربري نشيداً مؤثراً وهو يرقب خطي المأساة :

« الغراب الجائع يجلس في الحقل ، يصيح السمع ، وفي الغابة

تندرب البومة على نعمة الموت الجوفاء » .

ويعبّر الكهنة عن هذا الخوف من التجهول على لسان الكاهن

« Murder in the Cathedral » - T.S. Eliot - Faber (٢٩)

Educational Book

« Murder in the Cathedral » - T.S. Eliot - Faber (٣٠)

P. 25

حمله . . ويحس الكورس أيضا بمسؤوليته في الجريمة اذ يقول :
« لقد تلوتنا بدنس لا نستطيع ان نغسله ، متحدين مع الهوام
الخارقة للطبيعة .

لسنا وحدنا الذين تلوتنا ، ليس البيت ولا المدينة وحدها بسلا
العالم كله قد فسد »

ويحس الكهنة بهذا الاحساس بالذنب الذي يفرق جسو المسرحية
الختامي خلال انشاد الكورس :

« اننا نعترف بآثامنا وضعفنا ، وإخطائنا

نعترف بان خطيئة العالم على رؤوسنا

وان دم الشهداء وعذاب القديسين على رؤوسنا »

ان البيوت اذ يدفع بكل من شهد وعاش المأساة السسى الاعتراف
بمسؤوليته في المأساة انما كان يهدف فعلا الى تحقيق عنصر التطهير
« باتارة انفعالي الخوف والشفقة » اللذين تحدث عنهما ارسطو في «فن
الشعر» باعتبار ذلك وسيلة فنية لتطهير نفوس المتفرجين من الشرور
ولكي تبرز القيمة الحقيقية لماثرة انجل التراجيدي ونيله وقداسته .

والواقع التاريخي يشير ايضا الى ان استشهاد بيبيك قد خلق
منه قديسا في الكنيسة الانكليزية ، كما عزز استشهاد مكانة الكنيسة
في صراعها مع الملك وقد عبر الكاهن الثالث عن هذه الحقيقة عندما
قال :

« ان الكنيسة اقوى بفضل هذه الفعلة

منتصرة في النكبة . لقد تحصنت بالاضطهاد

وسادت ما دام الناس يموتون في سبيلها »

وجان آنوي في مسرحيته عن « بيبيك » لجأ الى خدعة مماثلة اذ
جعل الملك نفسه يندم على فعلته حيث يحضر الى قبر توماس بيبيك
ويطلب من الكهنة جلده بالسياط ليكفر عن خطايه والمسالمة هنا لا
تختلف كثيرا عن استشهاد المسيح الذي عزز مواقع المسيحية وعين
استشهاد سقراط الذي ادى الى نتائج مماثلة تماما . اذ أدرك الاثينيون
شناعة انجرام الذي ارتكبه باعدام سقراط ، وسارعوا السى التكفير
عنه ، فاعلنوا الحداد العام في الميادين والملاعب ، ونادوا بمعاقبة
خصومه الذين اقاموا الدعوى ضده . . واقاموا تمثالا لسقراط « (٣٥)

وهكذا تمكن البيوت عبر هذه اللمسة الذكية من ترسيخ القيم
الاخلاقية والدينية التي يهدف اليها فسسى اشعار الجمهور الانكليزي
المسيحي بمسؤوليته في واقع المأساة - الذي يعتقد البيوت ان الكنيسة
الانكليزية تغيثه حاليا .

هذا بالنسبة مسرحية البيوت « جريمة قتل في الكاندرائية »

اما بالنسبة لصلاح عبد الصبور ومسرحيته « مأساة الحلاج » ،
فهو يلجأ الى التاريخ ايضا والى التاريخ العربي « الاسلامي بالذات
ويتنقى شخصية مماثلة لشخصية توماس بيبيك وشحت ايضا بوشاح
القداسة بعد استشهاد تراجيدي هي شخصية الحسين بن منصور
الحلاج ، احد شيوخ الصوفية الذي اصطدم بسبب مجاهرته بآرائه
الاصلاحية بالنظام السياسي القائم آنذاك ودبرت له مكيدة ومحاكمة
صورية صلب بعدها عام (٣٠٩) هـ . وكما اصبح بيبيك قديسا بعد
موته ، كذلك « اصبح الحلاج بعد موته وليا وقديسا ومهديا منتظرا
عند بعض المسلمين » (٣٦) .

تتكون مسرحية عبد الصبور من جزئين ايضا - اسما الجزء الاول
ب « الكلمة » والجزء الثاني ب « الموت » .

ينفتح القسم الاول على لوحة مؤثرة تمثل شيخا عجوزا معلقا على
جذع شجرة في احدى ساحات بغداد . والمنظر بعد ذاته يحمل اكثر
من دلالة واكثر من علامة استفهام ويصدمنا بواقف مأساوي يكتنفه

(٣٥) « تاريخ الادب اليوناني » - تأليف الدكتور محمد صقر

خفاجة - ص (١٧٣)

(٣٦) « مأساة الحلاج » - ص (٢٠٧)

الثالث « اي يوم هو اليوم الذي نعلم اننا نأمله او نخشاه ؟ » وهنسا
يقتحم اربعة من فرسان الملك القاعة مطالبين بمقابلة توماس بيبيك
فورا ويستقبلهم رئيس الاساقفة برباطة جاش ويصفي انى كلامهم التي
تمثل في الواقع نوعا من المحاكمة له باعتبارهم ممثلين لسلطة الملك
ويهمونه بالخيانة ويهدرون عليه حكما بالوت باسم الملك . والواقف
ان حوار الفرسان الاربعة لا يختلف كثيرا عن جسو محكمة بيروقراطية ،
ومن الجدير بالذكر ان جان آنوي في مسرحيته « بيبيك - او - شرف
الله » قد لجأ الى تقديم محاكمة فعلية لتوماس بيبيك ، ومع ذلك فليس
في الامر كبير اختلاف اللهم الا في بعض الاشكال والتفاصيل الثانوية
غير المهمة . ويبادر الفرسان انقاعة ليعودوا بسلحتهم تقتل بيبيك ،
وخلال ذلك يحاول الكهنة اقناع بيبيك بالاختفاء أو الهرب ، الا انه
يرفض ذلك معلنا انه لن يهرب وتنفق ابواب الكاندرائية اني يجب
ان نزل مفتوحة حتى بوجه الاعداء وهكذا يتقبل مصيره برحابة صدر .
وهو هنا يذكرنا بسقراط الذي رفض الهرب من سجنه متقبلا مسالمة
استشهاده بشجاعة ونهوض بيبيك انما يتماثل هنا مع نموذج البطسل
الذي تحدث عنه ت. س. البيوت عندما تكلم عن « اينياس » اذ قال
« انه رجل يقوده ايمان عميق بالأمير ، الا انه امرؤ متواضع يعرف ان
المصير شيء لا يرغب فيه افرود ولا يتحاشاه . . وما نهايته الا بداية
جديدة . . فهو يتحمل الامم ويعمل في امثال » (٣١) .

ويصرخ بيبيك في وجوه القتلة :

« اني اضع قضيتي امام حكم روما

ولكن اذا ما قتلهموني ، فسوف انهض من قبوري

لاضع قضيتي امام عرش الله » (٣٢) .

وهكذا يدرك بيبيك مسالة استشهاده كشيء لا يمكن تحاشيه ،
بل يجب الامتثال له ويتحدث في ذلك مع الكهنة « اننا كنا نتصر دأنا .
لقد قاتلنا الوحوش وانصرتنا . ليس لنا غير ان نتصر الان بالعباد .
هذا هو النصر الايسر مثلا . الان هو انتصار الصليب » .

وهو يحس انه « انما يهب حياته الى شريعة الله ، التي هي فوق
شريعة الانسان » مدركا ان النصر انما يمر هذه المرة عبر الصليب :
عبر الاستشهاد . ويرى ان توماس ان البيوت بذلك انما يشير انى ان
الصليب هو رمز لحرية وايمان الانسان » (٣٣) .

وهنا يلجأ البيوت الى حيلة بارعة ، اذ حال ان ينتهي الفرسان من
قتل بيبيك يتوجهون الى الجمهور في محاولة لتبرير جريمتهم والدفاع
عن انفسهم . وبذل برودة اعصاب « انكليزية » يقوم (رجنادل فيتسز
اورس) فائد القلة بتقديم زملائه ليشرحوا ظروف اتجريمة مشيرين
بذلك الى انهم مجرد ادوات تنفذ واجبا مميئا وان بيبيك نفسه كان
قد صمم على الاستشهاد ولذا فموته ليس الا « انتحار في حالة جنون»
وان موته جاء نتيجة لاصراره على مخالفة السلطة السياسية ثم راح
الفرسان يسخرن من الجمهور مؤكداين لهم انهم انما قاموا بذلك فلكي
يسندوا النظام الحالي ائدين يدينون به ، ولهذا فلا مبرر لتعقد عليهم .
وقد تحدث البيوت عن هذه اللفظة مشيرا الى انه انما كان يهدف « الى
صدم جمهور المتفرجين وايقظهم على حقيقة يخشونها . مأساة الكنيسة
التي اصبحت متحفا كبيرا يمت الى الماضي اكثر ممسا يعيش فسسى
الحاضر » . (٣٤)

وهكذا فان البيوت هنا يضع مسؤولية الاستشهاد على عاق جميع
الناس بما فيهم القتلعة والناس (خاصة المسيحيين الانكليز الذين
يخاطبهم البيوت) . وصرخ (مورفيل) الفارس الثاني في وجه الجمهور
« اذا كان ثمة وزر يحمل في هذا الامر ، فعليكم ان تشاركونا في

(٣١) « البيوت : التساعر والتأيد - ص (٢٧٣)

« Murder in the Cathedral » - T.S. Eliot - Faber (٣٢)

« The Contemporary Theater » by Allan Lewis (٣٣)

(٣٤) « شرف الله بين البيوت وآنوي » - بقلم احمد بهجة - مجلة

« المسرح » ب عدد ابريل ١٩٦٦ - ص (١٠٩)

المفوض والإبهام . ونروح نكتشف هذا الجو المسرحي خلال حوار بعض المارة :

التاجر : انظر .. ماذا وضعوا في سكتنا

الفلاح : شيخ مصلوب

ما اغرب ما تلقى اليوم

وندرك ان المارة جميعا يجهلون كل شيء عن حقيقة هذا الرجل

وعن جوهر القضية :

الفلاح : هل تعرف لم قتلوه ؟

او من قتله ؟

التاجر : هل اعرف علم الفيب ؟

اسأل مولانا الواعظ

الفلاح : هل تعرف يا مولانا ؟

الواعظ : لا فلنسأل احد المارة .

ويبدل جمهور المارة جهودا لتقصي حقيقة هذا الشيخ المصلوب

ويدخل كورس (مجموعة) لتجيب على هذا السؤال :

الواعظ : يا قوم ، من هذا الشيخ المصلوب ؟

مقدم المجموعة : احد الفقراء

الواعظ : هل تعرف من قتله ؟

المجموعة : نحن القتله .

وتصدم هذه الكلمات الصريحة المارة . كيف يمكن لمجموعة من البائسين ان تقتل هذا الرجل وليس فيها جلاذ او قاتل وتحل المجموعة هذه الاشكال عندما تعلن انها قتلتها « بالكلمات » ويظل المارة فاعريسن افواههم دون ان يفهموا شيئا سوى ان اعضاء المجموعة صاحبت بما طلب منها ان تقول « صيحووا زنديق كافر » « فليقتل نحمل دمه في رقبتنا » وهكذا تدرك المجموعة مسؤوليتها في قتل هذا الرجل . ولتلقى ايضا بمجموعة (كورس) اخرى هي « مجموعة الصوفية » التي تعلن :

« نحن القتله

احبينا فقتلناه »

واداتهم كانت « الكلمات » ايضا !

من هنا نلاحظ ان صلاح عبد الصبور لم يلجأ الى التسلسل التاريخي كما فعل آليوت بل انه يبدأ من اتيهية ، من صلب الحلاج وامام جنته المعلقة في شوارع بغداد وهي لفظة استمارها بلا شك من الاسلوب الروائي والسينمائي ومن تكتيك المسرح الحديث . وهذه اللفظة تذكرنا بمسرحية جان آنوي « بيكيت او شرف الله » حيث يبدأ آنوي مسرحيته بعد وفاة بيكيت وينفتح الفصل الاول على قبر توماس بيكيت والى جواره الملك وهو يطلب من الكهنة ان يجلبوه بالسوط لكي يكفر عن خطايه تجاه صديقه بيكيت . وهنا نرى ان الخدمة التي استخدمها آليوت في نهاية مسرحيته تصدم ان جمهور وتحقيق التطهير التراجيدي ، قد لجأ اليها صلاح عبد الصبور منذ اللحظات الاولى ملتقيا في ذلك مع جان آنوي في محاولة لتوفير جو مأساوي حاد وكسب عواطف النظارة لصالح مأساة الحلاج وليكونوا على استعداد لاستيعابها وتفهمها . وكما كان انكورس والكهنة يصفون احساسا مشتركا بمسؤولية مأساة بيكيت وبالتالي مأساة الكنيسة كذلك نرى ان « المجموعة » - وهي مجموعة من الفقراء - و « مجموعة الصوفية » وكذلك « الشبلي » يحسون جميعا بمسؤوليتهم في قتل الحلاج ولكن « بالكلمات ! » وفي الواقع فيمكن لنا اعتبار ثلاثي (التاجر - الفلاح - الواعظ) يمثلون « مجموعة » ايضا تذكرنا بكورس اليوت حيث انهم يجهلون كل شيء ويحسون بمعجزهم عن فهم ما يجري ، كما يجنأنا شعور باشتراكهم وتحملهم مسؤولية قتل الحلاج بسبب صمتهم وبقائهم على هامش الاحداث .

وخلال كلمات « مجموعة الصوفية » نبدأ بالتعرف الى شخصية الحلاج والى مفاهيمه الصوفية والانسانية وتطوره من الانغلاق الداخلي على التجربة الصوفية المحدودة التي تمرده وانطلاقه للاحتكاك بالعالم

الديوي ومشكلاته المتهبة والذي ادى الى اثاره سخط وغضب الحكام عليه . وكما كان بيكيت يتوق للاستشهاد ، ويحسن بانه شيء ممنوح من الله ، كذلك كان احساس الحلاج الذي أورده مقدم « مجموعة الصوفية » : « كان من يقتلني محقق مشيئتي

ومنفذ ارادة الرحمن »

نفس احساس بيكيت تجاه الاستشهاد تماما . كما كان الحلاج يحس بان استشهاده سيدفع بالقيم والكلمات التي يؤمن بها الى مزيد من الانتصار والانتشار حيث ستبلغ الشجرة المجيدة التي زرعها :

« كان يقول : ان من يقتلني سيدخل الجنان

لانه بسيفه اتم الدورة

لانه اغاث بالدماء اذ نخس الوريد

شجيرة جديدة زرعها بلغظي القيم

فدبت الحياة فيها ، طالت الاغصان

مثمرة تكون في مجاعة الزمان

خضراء تطوي دون موعد ، بلا اوان »

فمن دم الشهيد ينبثق العطاء ، كبرت ادونيس تماما ، ولقد عبرت جوقة آليوت عن ذلك :

« نحمدك لرحماتك بالدم ، لعدائنا بالدم . لان دم شهدائك وقديسيك

ستغني الارض ، ستخلق الاماكن المقدسة

فاينما سكن قديس ، اينما أهرق شهيد دمه من اجل المسيح

ستغني الارض ، ستخلق الاماكن المقدسة » .

وهكذا فكما كان بيكيت يسير نحو الاستشهاد بخطى راسخة كان الحلاج يستقبل استشهاده بشيء من الرومانسية الساذجة . وينتهي المنظر الاول وكورس « التاجر - الواعظ - الفلاح » لم يدرك بعد شيئا من المسألة .

ويعود صلاح عبد الصبور ، بعد الصدمة الاليوتية التي صدم بها المنفرج ، الى استخدام التسلسل التاريخي الاعتيادي لتمسك الحدث المسرحي ، فنلتقي بالحلاج وصديقه « الشبلي » وقد ارتدى كل منهما خرقة الصوفية ، وندرك من خلال الحوار ان كلا منهما ينهج نهجا خاصا به في فهم التجربة الصوفية . فالشبلي يرى ان التجربة الصوفية تجربة ذاتية بحتة ولا ترتبط بالواقع المادي الراهن او بالدنيا ، بسل بعالم خاص مرئي ومثالي :

« يا حلاج اسمع قولي

لسنا من اهل الدنيا ، حتى تلهينا الدنيا »

ويرى الشبلي اننا يجب ان نعبأ بمشكلات العالم الحسية الخارجي بل بما تهبه لنا الرؤيا الصوفية من نور داخلي ومعرفة غريزية :

« وطريقتنا ان ننظر للنور الباطن

ولذا فانا ارخي اجفاني في قلبي

واحدق فيه ، فأسعد »

ويعلن الشبلي بأنه « يخشى ان يهبط للناس » لئلا يرى الدنيا « فيتمنى النعمى واليسرى » و « يتوقى العسرى » لان ذلك سوف يقتل النور بقلبه .

الا ان الحلاج يرى انه لا يمكن له ان يفض الطرف عن واقع الناس المؤلم ، عن العذاب والاضطهاد والفقر الذي يعيشون فيه ، لذا فهو لا يمكن ان يرخي اجفانه في قلبه فقط بل سيحدق بملء عينيه في وحل العالم وعذاباته وليعلن احتجاجه وصرخته وتو بالكلمات :

« يا شبلي

الشر استولى في ملكوت الله

حدثني .. كيف اغض العين عن الدنيا

الا ان يظلم قلبي »

وهنا يتفجر الصراع الدرامي عند الحلاج . ويتحدث عن ذلك صلاح عبد الصبور نفسه اذ يقول « لقد تشابكت طرق الصوفي الحلاج مع طرق رجال السياسة في عصره . ووقف وقفة الحائر : هل يحمل الحقيقة التي هي كشف خاص ، ويمشي بها بين الناس ، فتضيع

خصوصيتها عندئذ ، وبغضب صاحب الحقيقة ، أم يكتفها فسي نفسه
متلذذا ؟)

نعم هنالك احد امرين : اما ان يسلك الحلاج سلوكا صوفيا
وذايا بحا يجعله يفض الطرف عما في الدنيا من مشكلات ويفوض في
عالم ميتافيزيقي بحت ، واما ان يجاهر بهذه الحقيقة وعندئذ يفقد
مركزه كتمه وب وتضيق خصوصية الحقيقة التي نورت قلبه .

ان نقطة الصراع هذه تمتلك ، في الواقع ، ابعادا درامية غنية
بماكانها ان تكون مركز الصراع الدرامي في المسرحية عموما ، وهسي
نذكرنا بصراع بيكيت الداخلي ، الا ان صلاح عبد الصبور لم يقن هذا
الصراع بل اجتازه بشكل سريع بحيث انه نقل مركز الجذب والصراع
الدرامي الى نقاط ثانوية اخرى . وكما فعل اليوت عند تجسيده لصراع
بيكيت الداخلي باستخدام بعض اشخاص انخارجيين وهم المفوين-
الذين يمثلون اوجها مختلفة لنفسية البطل ، كذلك لجأ صلاح السى
عملية التجسيد هذه باستخدام شخص كالمفوين تماما منهم « الشبلي »
والرسول « ابراهيم بن فانك » وكذلك يمكن القول كلمات بعض القضاة
والسجناء .

ان ما اعطى الصراع الدرامي نبطل اليوت قوة هو ان ذلك البطل
لم يكن متماسك الشخصية تماما في البداية ، وانه كان فعلا عرضة
للتزعزع وقد تمثل ذلك في صراعه مع المفوين وخاصة مع المفوي الرابع .
الا انه عبر هذا التزعزع يكشف عن شخصية ثائية قادرة على نخطي
ضعفها نحو مزيد من التماسك والصلادة . اما شخصية الحلاج فتمسك
منذ البداية العناصر السلبية في انصراف ، فهو يبدو منسند اللحظات
الاولى شخصية متماسكة مؤمنة بقيمتها ولا يمكن نها ان تستسلم مطلقا
وانها تتحمل بوعي مسؤولية موافقها وسلوكها ، ولذا تفتقد الشخصية
الى أي صراع درامي حقيقي ويتخذ حوارها مع « المفوين » - الشبلي
والاخرين - مهمة مفاهيمية تماما عما في مسرحية اليوت . وكما فعل
اليوت عندما قرع اجراس الخطر وبدء الصراع بين الملك وبيكيت بمجيء
« رسول » يعلن عودة بيكيت من فرنسا ، كذلك فعل صلاح عبد الصبور ،
اذ يدخل « رسول » هو ابراهيم بن فانك ليعلن للحلاج والشبلي بان
« ولاة الامر يظنون بالحلاج سوءا » :

« ... ويقولون

هذا رجل يلفو في امر الحكام

ويؤلب احقاد العامة »

وهنا يعرض عليه الرسول نكرة الاختفاء او الهرب الى خراسان
« حتى يهدأ السعي المحموم » تماما كما عرضت فكرة الهرب على بيكيت
وعلى سقراط من قبل . الا ان الحلاج يرفض كل محاولة لانعائه بمفادرة
البلاد او الذهاب الى الحج رغم ان صرخة « اهرب » تظل تنطلق اكثر
من مرة خلال المسرحية كما كانت تتردد كلمة « عد الى فرنسا يا توماس »
ولكن كل ذلك دون جدوى اذ يعلن الحلاج اصراره على البقاء وان
« ينزل للناس ويحدثهم عن رغبة ربه » وهنا يخبره الشبلي بان سلوكه
هذا سيجعله « يحرم بثوب الصوفي عن الناس » . وعندما يحس الحلاج
ان ثوب الصوفية يقف جدارا بينه وبين النزول الى الناس ومشكلاتهم
يخلع خرقة الصوفية معلنا :

« تعني هذي الخرقة

ان كانت قيذا في اطرافي

يلقيني في بيتي جنب الجدران السماء

حتى لا يسمع احبابي كلماتي

فانا اجفوها اخلصها . . »

وهذه النقطة كما اشرنا تصلح لان تكون ذروة الصراع الدرامي في
المسرحي ، الا انها لم تستثمر استثمارا ذكيا ويهيء الجو الدرامي
الضروري لتفجيرها وهي تذكرنا بكلمات بيكيت بعد انتصاره في الصراع
مع المفوين الاربعة :

« الان ، اصبح طريقي واضحا ، الان اصبح المعنى جنيا .

الاغراء سوف لن ياتي بهذا النمط مرة ثانية

الاغراء الاخير هو اعظم خيانة »

وهكذا يفتح امام الحلاج طريق الصراع المكتشف مسع السلطة
السياسية المظهدة ويعلن تصميمه على الاستشهاد وهو « سيخوض
في طرق الله ربانيا حتى يقنى فيه » وكما علمه عمرو المكي فان « الحب
الصادق موت العاشق حتى يحيى في المشوق . . . »

وفي المنظر الثالث نلتقي ثانية بكورس (انواع ، الفلاح ، التاجر)
وهو لا زال يحس بعجزه المهور عن فهم او ادراك شيء ، ونلمس تأثير
سلوك الحلاج لدى المتصوفة ولدى الناس البسطاء وذلك عندما يلتقي
الحلاج بالناس في احدى ساحات بغداد ليمسح عن عذابانهم وآلامهم ،
الا ان رجال الشرطة يستنزونه ويمتقلونه بتهمة الكفر والزندقة
ويقتادونه امامهم . ويحاول بعض انصار ومريدي الحلاج انقاذها الا انه
يرفض الهرب تاركا كلماته الاخيرة تدوي بينهم :

« لا ، يا اصحابي

لا تلقوا بالابي

استودعكم كلماتي »

وتقاده الشرطة في شوارع بغداد بينما يظل كورس (الواعظ ،
التاجر ، الفلاح) حائرا لا يفقه شيئا مما يجري امامه . ويعبر الواعظ
عن هذه الدهشة الفل بكلماته هذه :

« باح . .

بم باح ، لكي تأخذ الشرطة ؟

لا ادري وعلى كل ، فالايام غريبة

والعاقل من يتحرز في كلماته . . »

وفي الجزء الثاني من « مناساة الحلاج » الذي اطلق عليه عبد
الصبور اسم « الموت » نلتقي باجواء مفاهيمية حيث يوضع الحلاج داخل
السجن ويقدم للمحاكمة لتصدر المحكمة اقرارا بصلبه . يلتقي
الحلاج في زنزانه باثنين من السجناء يستميلهما اليه ويعرضان عليه
فكرة الهرب ، الا انه يرفض مرة اخرى فكسرة الهرب متقبلا مصيره
المحتوم . وخلال احتكاك الحلاج بالسجناء تطرح امامه وسائل كفساح
اخرى لم يفكر بها هي السيف والنضال العنيف لمكافحة الظلم ، الا انه
يتساءل ولكن من اين ته ان يجد سيفا مبصرا يميز الظالم من العادل
وتضع كلمات وافكار السجناء الحلاج في دوامة فكرية وفجرت صراعا
جديدا وجعلته امام اختيار وجودي :

« هل عاقبني ربي في روحي ويقيني ؟ »

« أم هو يدعوني ان اختار لنفسني ؟

هيني اخترت لنفسني ، ماذا اختار ؟

هل ارفع صوتي ؟

ام ارفع سبيتي ؟

ماذا اختار ؟

ماذا اختار ؟ »

ويظل الحلاج حائرا امام هذا الاختيار : ان يرفع سيفه في وجه
الظلم ؟ ام يرفع صوته وكلماته فقط ؟ وعندما يعلن « كبير الشرطة »
دعوته للمحاكمة امام قضاة الدونة يحسون بالارتياح لان مشكلة الاختيار
قد انتهت بأرادة الله :

« هذا احلى ما اعطاني ربي

الله اختار

الله اختار »

ومن ثم تجري محاكمة شكلية للحلاج امام محكمة مكونة من ثلاثة
قضاة هم ابو عمر الحمادي وابن سليمان وابن سريج . وتدرك بان
هنالك نية مييطة مسبقا للايقاع بالحلاج وادانته ويعين أحد القضاة
وهو ابن سريج احتجاجه على هذه النية المييطة ويطالب بحرية وحق
المتهم في الدفاع عن نفسه قبل اصدار حكم ضده . والواقع ان محاكمة
الحلاج هذه تذكرنا بمحاكمة بيكيت في مسرحية جان آتوي ، ورغم أن
اليوت في مسرحيته لم يقدم لنا محاكمة رسمية الا ان استجواب
الفرسان لتوماس بيكيت يعد بمثابة محاكمة اعتيادية . وفي اعضاء

محكمة عبد الصبور نتعرف الى طراز من الشخصيات الهزيلة متمشلا بابن سليمان وابو عمر وهي من طراز الشخصيات الضعيفة التي يلجأ اليوت الى توفيرها في اعماله الدرامية وهي عادة تسمم بكونها « مادية ، حرفية التفكير ، مقلدة التفكير » . وخلال المحاكمة يتهم رئيس القضاة الحلاج بمحاولة « القاء بذور الفتنة في افئدة العامة وعقول الدماء » الا ان القاضي ابن سريج هو الوحيد الذي يرفض ادانة الحلاج ويقول ان المحكمة اساسا لا يحق لها محاكمة الحلاج ، لانه يمثل « حالة من حالات الدين والتصوف » وليس شخصا مذنباً مائلاً . والواقع ان شخصية القاضي ابن سريج تذكرنا على الفور بشخصية المفوي الرابع في مسرحية اليوت رغم وجود اختلافات بيئية بينهما . ويتحدث الحلاج عن تجربته الصوفية وكيف اجتاز الطريق الطويل للمعرفة الصوفية وكيف ادرك بان العلم لا يؤدي الى المعرفة و « ان الحب هو سر النجاة » . ويتحدث عن القيم التي علمه اياها معلمه عمر المكي :

« يقول هو الحب ، سر النجاة ، تشق تفرز
وتفني بذات حبيبك ، تصبح انت الصلي وانت الصلاة
وانت الديانة والرب والمسجد
تشقت حتى عشقت ، تخيلت حتى رأيت
رأيت حبيبي ، اتخفني بكمال الجمال ، جمال الكمال
فاتحفته بكمال المحبة
وافنيت نفسي فيه »
ولقد لخص مقدم « مجموعة الصوفية » فلسفة الحلاج في مقدمة المسرحية بهذه الكلمات :

« لا تبغ الفهم .. اشعر واحس
لا تبغ العلم .. تعرف
لا تبغ النظر .. تبصر »

وهنا ندرك جوهر النظرة الصوفية التي تحدث عنها الغزالي في « المنقذ من الضلال » اذ قال : « وظهر لي ان اخص جوانبهم ما لا يمكن الوصول اليه بالتعلم بل بالذوق والحوال وتبدل الصفات .. فعملت يقينا انهم ارباب احوال ، لا ارباب اقوال ، وان ما يمكن تحصيله بطريق العلم قد حصلته ، ولم يبق الا ما لا سبيل اليه بالسمع والعلم ، بل بالذوق والسلوك » (٣٧) .

فالتصوف « حال » يحس بها المتصوف ، و « سلوك » يمارسه ، يصل احيانا لدرجة الفناء في الله او الاتحاد به بحيث لا يظهر فيها فرق بين المحب والمحجوب او بين الذات والموضوع ، الانا والانت (٢٨) .

والواقع ان « حلاج » عبد الصبور لا يلتزم بالسلوك الصوفي حتى النهاية فهو يتمرد ضد ذلك ، بل هو ككائن واقعي سلك منذ البداية سلوكا انسانيا حسيما وراح يقيم صلاته مع الناس والحياة الحسية بشكل طبيعي وبذا كان شخصا منشطاً فهو « حالا وسلوكا » انسان وفتان يناضل بالكلمة وبالتحريك ضد الظلم و « قولا » متصوف ، علما بان المتصوفين « ارباب احوال ، لا ارباب اقوال » كما يقسول الغزالي . وهكذا فان الثورة الحلاجية نطل عاجزة ومجدودة بسبب هذه الازدواجية والانشطار بين موقف انساني ثوري صريح وبين موقف صوفي ذاتي محدود . ويعبر الحلاج عن ازمته هذه بكلماته :

« ماذا اصنع
لا املك الا ان اتحدث
ولتنقل كلماتي الريح السواحة »
والحلاج هنا ، كما يشير صلاح نفسه ، يستعير مهمة الفنان الكفاحية : الكلمة .

وتتحرك رقعة الاحداث المسرحية بسرعة فعبير مكائد خبيثة يدعى « الشبلي » صديق الحلاج للاداء بشهادة مبهمة نفس ضد الحلاج وكذلك يستدعي كورسي « مجموعة من الفقراء » لتتهم الحلاج بالكفر والزندقة بناء على ايعاز لها من قبل الشرطة وهكذا تعلن المجموعة ان الحلاج يجب ان يقتل وانها تحمل دمه في رقبتها . وهكذا توضع « المجموعة » في موضع المسؤولية عن اراقه دم الحلاج .

وكما فعل اليوت في مسرحيته عندما دفع القتل في ختام المسرحية الى محاولة تبرير جريمتهم والقاء تبعة ذلك على الجمهور نفسه ، كذلك لجأ صلاح عبد الصبور الى هذه الخدعة الذكية متمثلة في كلمات « الجوقة » والشبلي و « جوقة الصوفيين » الذين اعلنوا في بدء المسرحية انهم يتحملون مسؤولية قتل الحلاج بكلماتهم ، كما يعود عبد الصبور الى هذه الخدعة مرة اخرى في كلمات رئيس القضاة ابو عمر الذي حاول بدوره ان يبرر الجريمة ويتصل من مسؤوليتها نهائيا وليلقي تبعة ذلك على « جوقة الفقراء » وعلى صديقه « الشبلي » واصحابه من المتصوفين الذين طالبوا بقتله :

« لكن الشبلي صاحبه قد كشف سره
ففضبتم لله ، وانفذتم امره
وحملتكم دمه في الاعناق
وامرتم ان يقتل
ويصلب في جنح الشجرة »

وهكذا ، وبكل بساطة وبراعة يحاول رئيس القضاة تبرير الجريمة والتوصل من مسؤولية ذلك بصورة نهائية وعدم تحميل الدولة اية مسؤولية في ذلك :

« الدولة لم تحكم
بل نحن قضاة الدولة لم نحكم »

وهكذا يقف رئيس القضاة في وجه التماس لبيبر مواقف سادته الحكام وليسأل كما سأل الفارس الرابع « ريتشارد بريوتو » - عندما قال « من الذي قتل رئيس الاساقفة ؟ » وليلقي الانهزام صريحا في وجوه الناس عن مسؤولية القتل كما فعل مورفيل الفارس الثاني عندما قال « اذا كان ثمة وزر يحمل في هذا الامر ، فعليكم ان تشاركونا فسي حمله » . ويذهي رئيس القضاة ابو عمر كلماته التبريرية :

« انتم
حكمتم ، فحكمتكم
فامضوا قولوا للعامة
العامة قد حاكمت الحلاج
امضوا .. امضوا .. امضوا .. »

وهكذا ينسد الستار الاخير على مأساة الحلاج التي تكتسب ، خلاف مسرحية اليوت ، صفة الشمول والقدرة على الانسحاب على الواقع الانساني المعاصر . اذ ان مسرحية اليوت ، بسبب منطلقاتها الفكرية وقيمها الاخلاقية والدينية تكاد تنحصر ضمن اطارها التاريخي فقط ولا يمكن لها ان تسقط ظلالها على واقع الانسان المعاصر . وكما يقول لويس بروسارو « فانها ليست قصة الانسان المعاصر » (٣٩) ، ومسرحية اليوت عصريا ، لا تمثل الا صرخة نجدة واهنة في الدفاع عن قيم الكنيسة الانجليزية وعن امتيازاتها ، لذا فهي ذات دلالات محافظة لا تتسجم مع تطور الفكر والحضارة الانسانية ، بينما نجد مسرحية صلاح عبد الصبور تقف في صف الانسان المناضل ، في صف الفنان الذي يضع كلماته في خدمة قضية شعبه العادلة ، لذا تفتني بمضمون انساني سليم يهبها القدرة على الحياة وتحقيق تواصل وتجاوب مع مشكلات الانسان المعاصر عموما .

فاضل ثامر

العراق

« American Drama » - by Louis Broussard

(٣٩) -

(٣٧) - « التصوف في مجال المعرفة » بقلم الدكتور ابو الملا

عفيفي . في الممدد ١٠٤ من « المجلة » ١٩٦٥ .

(٣٨) - المصدر السابق .