

## أنواع الصراع في مسرحية المأساة في مصر

محمد سعيد (Pan shichang)

لمحة موجزة عن المأساة في مصر:

حاول الكتاب المصريون في العصر الحديث أن يكتبوا المآسي بأنفسهم بعد مراحل الترجمة والتعريب، ولا شك أن توفيق الحكيم هو من أوائل الذين حاولوا صب أحداث درامية في قالب الغربي وألبسوها لباسا عربيا مع المحافظة على الأفكار الإسلامية وقيم المسلمين، ولا بد أن نعترف بأن توفيق الحكيم قد حقق نجاحا كبيرا في هذا المضمار. فهو يعدّ زعيما في فن المأساة دون أي مبالغة. يقول عنه إسماعيل أدهم: "إن توفيق الحكيم قد نجح في أن يرتفع بفن المسرحية إلى أفق أعلى من المستوى العادي للمسرحية في الآداب الأوروبية، إلى مستوى يقف جنبا إلى جنب مع آثار الطبقة الثانية والثالثة من أدباء الغرب فالمرحيتان "شهرزاد" و"الخروج من الجنة" لا يقلان في مستواهما الفني عن آثار الطبقة الثانية في الآداب الأوروبية"<sup>(1)</sup>.

كتب توفيق الحكيم "أهل الكهف" بعد عودته من فرنسا سنة 1933م، وعالج فيها مشكلة الزمن، ووضح أنه استمد هذا الموضوع من القرآن الكريم، كما أنه حاول أن يستمد الموضوعات المختلفة من التراث والتاريخ والأساطير ومن الواقع الاجتماعي أحيانا، وكتب كثيرا من المآسي الرائعة برؤيته البعيدة وثقافته الواسعة، وأهم هذه المآسي: "شهرزاد" و"بجماليون" و"الملك أوديب" و"إيزيس" و"السلطان الحائر" و"مصير صرصار"<sup>(2)</sup>.

1- إسماعيل أدهم وإبراهيم ناجي، توفيق الحكيم، مكتبة الآداب بالقاهرة، 1945 م، ص 87.

2- عمر الدسوقي، المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، دار الفكر العربي، ط 5، 1970 م، ص 41.

وكتب أحمد شوقي بعض المآسي الشعرية مستمداً موضوعاتها من تاريخ الإسلام - من تاريخ مصر على وجه التحديد، وهي: "علي بك الكبير" و"مصرع كليوباترا" و"قمباز"<sup>(3)</sup>. وكتب صلاح عبد الصبور بعض المآسي الشعرية التي تتعلق كلها بالوطن والحرية والعدل والمستقبل، كما تتعلق بالظلم والفساد والاستبداد والقهر والجوع في المجتمع الذي سيلقى ثورة الشعب قريباً. هذه المآسي هي: "بعد أن يموت الملك" و"مأساة الحلاج" و"الأميرة تنتظر" و"مسافر ليل" و"ليلي والمجنون"<sup>(4)</sup>. وكتب علي أحمد باكثير بعض المآسي مستمداً موضوعاتها من الأساطير القديمة وهي: "مأساة أوديب" و"أوزوريس" و"سر شهرزاد" و"الفرعون الموعود"<sup>(5)</sup>. وثمة مآسي أخرى في مصر مثل "نأر الله" لعبد الرحمن الشقاوي و"مأساة ابن حنبل" لحامد إبراهيم و"دماء على ستار الكعبة" و"الوزير العاشق" لفاروق جويدة و"لعبة السلطان" لفوزي فهمي و"العباسة" لعزیز أباطة.

أهمية الصراع في المسرحية:

تعتمد المسرحية المأساوية على الأحداث والشخصيات في إجرائها، كما أنها تعتمد على التعارض بين الشخصيات أو بين القوى الأخرى من خلال تطور الأحداث، وهذا التعارض يسمى صراعاً في فن المسرحية. والصراع من أهم عناصر المسرحية المأساوية وهو الذي يميزها عن غيرها من الفنون الأدبية، حيث يمكن أن تؤدي أنواع الفنون الأدبية الأخرى بقصة أو عاطفة أو تصوير المناظر الطبيعية أو تسجيل الوقائع التاريخية خالية عن الصراع، أما المأساة فلن تستغني عن نوع من أنواع الصراع أبداً كان طول المسرحية أو قصرها. فبهذا نرى كثيراً من المسرحيات الملهاوية تقدم لنا قصة ظريفة أو مضحكة خالية عن الصراع، بينما نرى المآسي كلها تعتمد على نوع من أنواع الصراع قد يكون بين البطل والقدر أو بين البطل والقوى الأخرى أو بين البطل وعواطف ذاته، وإلا تفقد هذه المأساة جمالها وتعتبر مأساة غير ناجحة.

وظائف الصراع في المأساة يمكن أن نحصرها فيما يلي:

- 1- تحريك الأحداث إلى النهاية ليحقق تلك الأهداف المنشودة في كل عمل فني.
- 2- الصراع هو وسيلة من وسائل زيادة الجاذبية والتشويق.
- 3- إظهار أفكار المؤلفين التي يريدون عرضها في المسرحية من خلال نشأة الصراع إلى انتهائه. وهذا

3- محمد مندور، مسرحيات شوقي، دار نهضة، مصر، ص 81.

4- نعيمة مراد محمد، المسرح الشعري عند صلاح عبد الصبور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2005م ص 185.

5- مجلة الفيصل، العدد: 168، ص 17.

هو ما أريد أن أبيّنه في هذا البحث تطبيقاً على نماذج مما أنتجه أدباء مصر من مآسٍ مسرحية. "استطاعت المأساة الإغريقية أن تتخذ لنفسها محورا أساسيا تدور حوله كل ألوان الصراع التي قدّر للإنسان أن يخوض فيها، وهي في مجملها ألوان من صراع الإنسان ضد قوى الآلهة. ومن ثم كان محور المأساة الإغريقية هو ذلك الصراع بين الإنسان والقدر، ولا شك أن هذا المحور من المحاور الأساسية في حياة الإنسان بعامته وليس الإنسان الإغريقي وحده. غير أن قضايا الإنسان، فيما يبدو، وبرغم ما يتمثل فيها من صفة العمومية ما تزال عند كل شعب وفي كل زمن تبرز في مظهر خاص، يميزها في كل حالة، ويضفي عليها طابعا جديدا ومعنى جديدا"<sup>(6)</sup>.

ومن أجل ذلك كانت للمأساة المصرية - برغم ما في جوهرها من طابع العموم الذي يشمل الإنسان حينما كان وفي أيّ زمن عاش - طبيعتها الخاصة ومظهرها الخاص. إنها قضيتها التي عاش لها وبذل فيها كل طاقاته، والتي ميزت حياته وحضارته بطابع منفرد أصيل. وإذا كان لكتاب مصر أن يجسموا في أعمالهم الفنية مأساة الإنسان، فليست بهم حاجة إلى البحث عن مأساة تنبع من هذه الأرض التي يعيشون فيها، ولم تتزعزع على هذه الأرض عبر الأجيال وفي نفوس الناس، فيستعيروا محورا مأساويا آخر نبت في أرض أخرى والتقت حوله نفوس أخرى، وإنما صار من الطبيعي أن ينصرفوا إلى مآساتهم الحقيقية، وهي لا تقل خصبا وثراء ودلالة من الناحية الإنسانية عن أيّ محور مأساوي آخر.

ومحور المأساة المصرية هو الصراع الأبدي بين الإنسان من جهة، والزمان والمكان من جهة أخرى، إنه الصراع بين الخلود والفناء، أو بين الأسطورة والتاريخ، أو بين الروح والمادة، أو بين الذات والموضوع. "وهذا التحديد لجوهر المأساة يستفيد من هذه المتقابلات ما يمكن أن يضيفه بعضها على بعض من وضوح بصفة مبدئية. لا ننكر أن كتاب مصر كانوا قد استعاروا الموضوعات من الأساطير اليونانية القديمة واستفادوا من صراعاتها، غير أنهم قد أضافوا إليها طابعا جديداً ومعنى جديداً"<sup>(7)</sup>. وفيما يلي توضيح هذه الأنواع من الصراع<sup>(8)</sup>.

6- عز الدين إسماعيل، قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر، دار الفكر العربي، 1980 م، ص 223.

7- المرجع نفسه، ص 224.

8- لم يكن هناك تحديد دقيق لأنواع الصراع في المسرحية، ولم يكن أحد يجمع هذه الأنواع من الصراع في مكان واحد، وإنما تتناثر هذه الأنواع من الصراع في كتب النقد المختلفة، فعثرت على هذه الأنواع وجمعتها في بحثي هذا. كما أقول بصراحة أن هذه الأنواع ليست من إبداعي، غير أن الصراع بين الحرية والسلطة والصراع بين الخير والشر والصراع بين المستقبل والحاضر مستنبطة مني على أساس الفكر المستفاد من كتب النقد.

## 1- الصراع بين الإنسان والزمن<sup>(9)</sup>:

تعدّ مسرحية "أهل الكهف" لتوفيق الحكيم أول مأساة في تاريخ الأدب العربي وتمتاز بطابع إنساني خالد، كما أنها مستوحاة من سورة الكهف من القرآن الكريم، وهي لغز من الألغاز الدينية يشير إلى ضرورة قيام يوم الدين<sup>(10)</sup>.

ويعالج المؤلف في هذه المسرحية مشكلة الصراع بين الحياة الإنسانية والزمن: هل الحياة حلم أم يقظة؟ هل الزمن حقيقة أم شيء اخترعه الإنسان؟ والمسرحية تترك الذهن في مفرق الطرق بين حلم الحياة ويقظتها، وبين حقيقة الزمان ووهميته. وقد تجلّت في هذه المسرحية موهبة توفيق الحكيم: وهي نزعه إلى التجريد والرمز والتشخيص، فالحياة في عالمه هي تلك الهواجس الفكرية والخواطر الذهنية، والتأمل هو وسيلته لفهم هذه الحياة، ومعظم الشخصيات في مسرحيات توفيق الحكيم تبدو غير طبيعية لأنها مصورة بريشة الذهن المجرد لا بريشة الحياة المتدفقة. ولكن شخصيات أهل الكهف كانت أقرب إلى الطبيعة إلى حد ما، كل من هؤلاء نستطيع أن نلتقي به في عالمنا الإنساني على نحو ما. والفكرة التي تدور حولها القصة - وهي مصارعة الإنسان للزمن - ليست غريبة عما يجري في الحياة الإنسانية، فكل الأمم تكافح الزمن، ويحاول أبنائها أن يطيلوا أعمارهم بالأبنية والتماثيل أو الصور أو الكتب، وقد رأينا المصريين القدماء يحنطون جثث عظمائهم لتكون صالحة للحياة حين تعود إليها الروح، فيستأنف صاحبها العيش من جديد. وفكرة الزمن ومحاولة الإنسان التغلب عليه قد شغلت الفراعنة بل شغلت الإنسانية كلها خوفاً من رهبة الموت والفناء، ورأينا كافة الأديان تفتح أمام الإنسان باب الأمل في البعث والحياة الجديدة<sup>(11)</sup>.

مهما يكن، فيمكننا أن نلاحظ في هذه المسرحية أن الشخصيات الثلاث الرئيسة قد حاولت التغلب على الزمن، ولكنها لم تنجح، بل فشلت ورجعت إلى الكهف، أي رجعت إلى حياتها الماضية. أما صراعهم مع الزمن فلم يكن صراعاً شديداً، حيث إنهم لم يصارعوا الزمن حتى أعلنوا فشلهم، ولم يستعينوا في فترة المصارعة بالأساليب الأخرى المقنعة، ولذلك ندرك من حيث بناء القصة أن المؤلف لم يقدم لنا صراعاً فنياً ناجحاً، بل روى لنا قصة فقط<sup>(12)</sup>.

9- انظر: محمد مندور، مسرح توفيق الحكيم، دار نهضة، مصر، ط 2، ص 43. وعز الدين إسماعيل، قضايا الإنسان في الأدب العربي المعاصر، ص 225.

10- أحمد خالد، شخصيات وتيارات، مؤسسة عبد الكريم بن عبد الله، ط 2، ص 205.

11- درويش الجندي، الرمزية في الأدب العربي، دار نهضة، القاهرة، مصر، ص 517.

12- عز الدين إسماعيل، قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر، ص 231.

تنقسم هذه المسرحية إلى أربعة فصول، ومن خلال الفصل الأول وما فيه من حوار الأبطال، نعرف بعض الأشياء عن ماضيهم. ولكن حوارهم وذكرياتهم عن الماضي لم يمهدا للأحداث التالية في الفصول اللاحقة. وبرغم ذلك نجح توفيق الحكيم في الفصل الأول في بيان أحوال الزمن عند هؤلاء الثلاثة، فتبدأ المسرحية باستيقاظ ثلاثة أشخاص كانوا نائمين في كهف، وحوارهم عن إحساسهم الجسدي والعقلي في هذه الحالة، هذا عن حاضرهم. ثم تبدأ ذكرياتهم عن الماضي حلوه ومره، وهذا عن ماضيهم، ثم يخرج يملixa من الكهف لشراء الطعام لهم، وخروجه يجعلهم في مواجهة المستقبل، ويعودون إلى الكهف في الفصل الثاني والثالث والرابع واحداً تلو الآخر. وهكذا يتحرك أهل الكهف بنا في الفصل الأول نحو الماضي من لحظة حاضرة، ثم إذا بهم يتحركون بنا إلى المستقبل من نفس اللحظة، ثم إذا نحن في النهاية نعود إلى الماضي (13).

وإذا رجعنا إلى صراعهم مع الزمن في المسرحية، فلا نجد أيّ صراع في الفصل الأول، وإنما يبدأ الصراع في الفصل الثاني. رأينا أن الراعي يملixa هو أول من خرج من الكهف كما أنه أول من خرج من القصر ليبحث عن غنمه، فهو لا يجد غنمه، بل يجد حياة أخرى غريبة لم يعرفها من قبل، وكذلك يفقد كلبه كل فرصة للاندماج في هذه الحياة الجديدة مع أمثاله من كلاب المدينة، فيحس بالغربة بين هذه الكلاب. ومن الطبيعي أن يملixa لا يستطيع أن يتحمل ذلك التغير الهائل ونظرة الاستغراب والتعجب التي وجّهها الناس إليه، فعاد إلى الكهف، أي إلى الماضي أولاً. ولا نجد صراعاً من خلال خروجه ورجوعه إلى الكهف إلا صراعاً نفسياً خفيفاً يتمثل في الحوار مع صاحبيه. كان ارتباط يملixa في الحياة بغنمه، وهو حين خرج يبحث عنها كان هذا محاولة منه لإعادة التوتر بين الذات والموضوع، أي إيجاد حياة. أما الذات فهي ذاته، وأما الموضوع فغنمه، لكن يملixa لم يجد الغنم، وعرف حقيقة الزمنية التي تفصل ذاته عن موضوعها، فلم يجد مناصاً من العودة إلى الكهف. لم يقل إن الزمن خرافة، وإنه يستطيع أن يفرض عليه حقيقته الذاتية الخاصة، وإنما أدرك بفطرته البسيطة أن الزمن قائم لا مشاحة فيه، لأن آثاره واضحة، فالناس غير الناس، والمدينة قد تغيرت معالمها، وغنمه لا أثر لها. فماذا صنع يملixa حين أدرك ذلك؟ لم يقاوم، وإنما اعترف بالحقيقة الواقعية، لقد وجد نفسه وحيداً لا يربطه بالحياة سبب، وأحس في نفسه الهرم بعد مضي ثلاثمائة عام. وبمنطق هذا الزمن لم يكن من المعقول أن يجد يملixa مجالاً لمتابعة الحياة، لم يكن من الممكن أن يحدث التوتر بين ذاته وأيّ موضوع. لأنه لم يعد يرتبط بأيّ موضوع، ولا يستطيع أن

يفرض ذاته على أي موضوع. إن الأثر المادي الملموس لفعل الزمن لم يدع ليمليخا أي فرصة للمقاومة، وكيف يفرض وجوده على حياة لم تنتهياً لاستقباله؟ لو أنه عاش لعاش غريباً بين الناس، لقد صنع منه الناس قديساً كصاحبيه، بل إنهم حسبوه جنا من الجن، لا يأكل ولا يشرب ولا يأوي إلى سكن، بناء على هذا لا يستطيع يميلخا أن يفعل شيئاً آخر إلا أن يعود إلى الكهف<sup>(14)</sup>.

ثم جاء دور مرنوش، لم يكن هناك أيّ ارتباط بينه وبين الحياة إلا ولده وزوجته، خرج من القصر ليبحث عنهما، ولما عرف أنها قد ماتا قبل ثلاثمائة عام، رجع إلى الكهف مباشرة، وكان يريد أن يحمل لولده هدية يدخل بها الفرح على نفسه. فعلاقة مرنوش بالحياة علاقة اجتماعية واضحة، غير أن الزمن لم يترك مجالاً لتوتر هذه العلاقة من جديد، إذ كانت الزوجة والولد قد ماتا منذ أمد بعيد، غير أن مرنوش لم يكن ليتراجع منذ اللحظة الأولى أمام ضربة الزمن القاصمة كما فعل يميلخا، فزوجته وولده ليسا في المستوى الذي كانت فيه الأغنام بالنسبة ليمليخا. إنه يحب زوجته بلا شك، لكن شعوره نحو ولده كان ذا دلالة معنوية أقوى، ومن أجل ذلك قاوم مرنوش - أو حاول أن يقاوم - الزمن قليلاً، لأنه لم يكن يريد أن يقتنع بأن ولده الأثير إلى نفسه كان قد مات في سن الستين منذ زمن بعيد. لكن مرنوش ما يلبث أن يدرك حقيقة الزمن، فيقتنع بالعودة إلى الكهف لاستئناف نومه أو موته الأبدي. وهكذا لم نجد عنده أيّ صراع يستحق التقدير، وبذلك لم يكن الصراع الفني موجوداً في الفصل الأول ولا الفصل الثاني<sup>(15)</sup>.

ثم جاء دور مشلينيا، ولا ننكر أنه كان أشد محاولة وأكثر مصارعة بين ثلاثة أشخاص، وذلك يتمثل في أنه لا يصدّق أن الزمن قد تغير وإن كان قد رجع صاحبه إلى الكهف، وبرغم أن الزمن كان قد تغير كما صدّق صاحبه، فإنه اعتقد أنه يستطيع أن يغلبه ويستطيع أن يعيش مثل الآخرين في المجتمع الحالي لو غير ملبسه ولهجته. فدخل في الصراع مع الزمن بثقة وشجاعة، ولكن من المؤسف أنه ينهزم في هذا الصراع مثل أخويه، وعندما فقد أمله في الحياة رجع أخيراً إلى الكهف. مع ذلك لم ييأس من حبه لبريسكا تماماً، بل تمنى أن يلتقي بها في الآخرة، إذ لم يقل لبريسكا "وداعاً" بل قال "إلى الملتقى"<sup>(16)</sup>.

وهو حقا قد التقى بريسكا الثانية، لكنه كان متعلقاً بالأولى. وقد أبت بريسكا الثانية أن تكون تماثلاً، وكان ذلك تنبيهاً لمشلينيا إلى الحقيقة التي لم يكن يريد أن يعرفها أو يراها، غير أن مشلينيا لم يرد أن

14 - المرجع نفسه، ص 244 - 246.

15 - المرجع نفسه، ص 246.

16 - أحمد خالد، شخصيات وتيارات، ص 219.

يتخلص من ذلك الوجود الخيالي الذي يفرضه على نفسه، بل لفت إلى حقيقة الفاصل الزمني بينها لفتاً قويا، وما يلبث مشلينيا أن يصدع بالحقيقة، لا لكي يعاود الحياة على أساس آخر، بل لكي ينسحب من المعركة. يقول لبريسكا: "إن بيني وبينك خطوة، بيني وبينك شبه ليلة، فإذا الخطوة بحار لا نهاية لها، وإذا الليلة أجيال وأجيال"<sup>(17)</sup>. وهكذا فرّ مشلينيا من الحياة بعد أن فشل في أن يعيشها، وهو لم يفشل إلا لأنه أراد أن ينشئ علاقة بين ذاته وبين أشياء تعيش في غير زمان، أو تعيش في زمان أبدي لا تعرفه الحياة الواقعية، وإنما تعرفه الروح. ولما كان وجود بريسكا الثانية وجودا زمانيا، أي متحققا في زمان، فقد كان من الصعب قيام علاقة حيوية بين مشلينيا وبريسكا هذه. فكان الصراع بين الزمن ومشلينيا، كان الصراع بين الواقع والحقيقة، وهو صراع انتهى بانتصار الزمن من حيث هو واقع على مشلينيا بما تنطوي عليه ذاته من حقيقة<sup>(18)</sup>.

هكذا حاول أهل الكهف بالتححرر من سلطان الزمن، والعودة إلى الحياة بأرواحهم القديمة وبأسطورتهم القديمة، حاولوا أن ينكروا حقيقة الزمن، فكانوا بذلك حربا على أنفسهم، فبغير الزمان لا يمكن أن يتحقق وجود، أي وجود في العالم، فالزمان هو العلة في تحقق الوجود.

وليست "أهل الكهف" هي المسرحية الوحيدة التي عالج فيها توفيق الحكيم مشكلة الزمن، بل نرى هذه المشكلة عولجت أيضاً في مسرحيته "رحلة الغد"، حيث افترض أن شخصين قد ركبا صاروخا من الأرض ورسا بهما على كوكب مجهول، وبعد جهود كثيرة استطاعا العودة إلى الأرض، فإذا الرحلة قد استغرقت ثلاثة قرون، والحياة قد تغيرت تغيراً تاماً. وتناول المؤلف بهذه الطريقة قضية الزمن وما يترتب على التقدم العلمي من تغير حياة الناس، وما يصيب الإنسانية من بؤس وشقاء وملل<sup>(19)</sup>.

وعالج توفيق الحكيم مشكلة الزمن في مسرحية أخرى له، وهي "عودة الشباب"، حيث افترض أن شيخا عاد إلى شبابه بفضل دواء كشفه العلم الحديث، وفضّل هذا الشيخ في النهاية أن يعود إلى شيخوخته، ليأخذ مكانه الاجتماعي السابق، لأن زوجته صارت تنكره، والبنك يرفض أن يدفع إليه أمواله بسبب اختلاف التوقيع، وما إلى ذلك من المتاعب التي جعلته يؤثر العودة إلى مكانه السابق؛ أي شيخوخته أو إلى الماضي بالضبط<sup>(20)</sup>.

17- توفيق الحكيم، مسرحية أهل الكهف، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص 108.

18- عز الدين إساعيل، قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر، ص 243.

19- انظر: محمد مندور، مسرح توفيق الحكيم، ص 47-49.

20- المرجع نفسه، ص 50-52.

## 2- الصراع بين الفن والحياة(21):

ومن ألوان الصراع الأخرى التي برزت في مسرح المأساة في مصر الصراع بين الفن والحياة، ويقصد به هذه المفاضلة بين الواقع والخيال الفني. يقول توفيق الحكيم في مقدمة "بجماليون" إنه استلهم موضوع هذه المسرحية من الأسطورة اليونانية القديمة بتأثير لوحة كان شاهدها في متحف اللوفر بباريس، ثم أعاد تذكره بها فيلم عُرض في القاهرة عن قصة بجماليون لبرناردشو، فكتب هذه المسرحية وعرض فيها قضية الفن والحياة. والأسطورة القديمة هي رموز يمكن أن تتشكل في كل نفس فنانة وفقاً لمزاجها الخاص وفلسفتها في الحياة والفن. ولذلك نرى رمزية هذه الأسطورة تأخذ طابعا واقعيا، وتلبس حقائق الحياة الحية عند كاتب يجمع بين الرمزية والواقعية مثل برناردشو بينما نراها تتخذ طابعا رومانسيا عند توفيق الحكيم (22).

هل الحياة أفضل أو الفن؟ مسألة الاختيار بالنسبة إلى الفنانين مثل بجماليون الذي يستطيع أن يصنع الجمال الخالد ليست سهلة. أما بجماليون في مسرحية توفيق الحكيم فهو قد اختار الفن في نهاية المسرحية بعد المرحلة الطويلة للصراع في قلبه، من الواضح أنه لم ينجح في التوفيق بين الفن والحياة، حيث يرى أن الفن أهم شيء في حياته، وزوجته مجرد صورة فقط. حين تم تمثاله الجميل سلب قلبه بجماله، فطالب الآلهة أن تحييه ليتزوج به، هذا يدل على وجود رغبة في الحياة والشهوة الجنسية في قلب بجماليون، غير أنه يفضل الفن على الحياة بكبرياء الفنان، ويرى أنه يستطيع أن يعيش دون الحب أو منعزلاً عن الناس على وجه التحديد، فاختار الفن في النهاية وحطم تمثاله.

والآن لتتبع الصراع بين الفن والحياة في هذه المسرحية، ونرى كيف يتجسد الصراع النفسي عند بجماليون.

تنقسم هذه المسرحية إلى أربعة فصول، فالفصل الأول لم يكن فيه صراع، بل وجدنا فيه جو الحب والسعادة، ويبدأ الصراع من الفصل الثاني، إذ تتجه جالاتيا إلى الغابة مع خادم بجماليون، معنى هذا أن المرأة تفضل الرجل العادي على الفنان، وأنها لا تطيق صبراً على اشتغال الفنان عنها بفنه، وبخاصة الفنان الذي يعتز بهذا الفن ولا يعدل به شيئاً في الحياة. أما بجماليون فندم على كل ما حدث منها، فقد

21- انظر: محمد مندور، مسرح توفيق الحكيم، ص 56. وإبراهيم عبد الرحمن محمد، النظرية والتطبيق في الأدب المقارن،

دار العودة، بيروت، 1982م، ص 207. وعز الدين إسماعيل، قضايا الإنسان في الأدب العربي المعاصر، ص 269.

22- محمد مندور، مسرح توفيق الحكيم، ص 57.

كانت جالاتيا تمثالا جميلا باقيا، وهي الآن زوجة خائنة، ويرى أنه جعل جالاتيا تمثالا عاجيا جميلا، وأن فينوس، إله الحب جعله امرأة تهرب مع فتى. ومنذ أن عادت جالاتيا من الغابة، وهي تحاول أن تتودد إلى بجماليون وتقرب منه، ولكنها كانت برغم ذلك كله تحسّ بنفور شديد من كلام بجماليون. وهذه المرة الأولى التي يقع فيها التعارض بين جالاتيا وبجماليون، وبدأ يشك بجماليون في التوفيق بين الحياة والفن من هذا الوقت، أو نقول إنه بدأ يضيق بفعل جالاتيا المرأة الحية بعد عودتها من الغابة (23).

وفي الفصل الثاني وجدنا أن الحياة والفن قد أصبحتا في حالة توافق بتدخل الآلهة، وتحسنت العلاقة بين بجماليون وجالاتيا. وفي الفصل الثالث تزداد الأمور تعقيداً؛ فبجماليون يحسّ بفتور شديد في علاقته بزوجه جالاتيا، ومصدر هذا الفتور أنه دائم التفكير في تمثاله العاجي القديم، وهو يقارن دائماً بين جالاتيا التمثال وجالاتيا المرأة، ويبلغ به الضيق النفسي أقصى حدوده، حينها يراها تمسك المكنسة لتنظف له حجرته. وهذا تعارض آخر يقيمه المؤلف بين بجماليون وجالاتيا أو بين الفن والحياة. ولكن الدكتور إبراهيم عبد الرحمن محمد لا يتفق مع هذا التصوير، ويقول معارضا: "لا ندرى لماذا اختار الحكيم نهوض جالاتيا بالعمل على تنظيف حجرة زوجها، وإسائها بالمكنسة ليقوم على أساسه تعارضا بين الفن والحياة. أليس العمل في ذاته أمراً مقدساً، وخاصة عمل المرأة في سبيل إراحة زوجها، وتهبئة الجو الهادئ والمكان النظيف له ليعمل وينتج؟.. إن المؤلف كان يستطيع أن يجد في حياته مع جالاتيا كثيراً من المتناقضات التي يستطيع أن يقيم على أساس ملاحظتها ما سمّاه بالتعارض بين الفن والحياة. كان يستطيع أن يقابل بين فلسفتها وفلسفته إزاء الحياة والناس، بين فهمه لطبيعة الفن ومسؤولية الفنان" (24).

وفي الحقيقة لا يمكن أن ننظر إلى الفنانين بنظرة الناس العاديين، ونقيس عاداتهم بمعيار عامة الناس. وفلسفة الفنانين للحياة وأهواؤهم ومبادئهم في الفن وحتى عاداتهم تختلف عن غيرهم كثيراً. وإذا أمكن ذلك لما حدثت المأساة عند الفنانين مثل بجماليون.

وفي الفصل الرابع يصعد الصراع النفسي عند بجماليون إلى القمة، حيث تعود جالاتيا إلى ما كانت عليه تمثالا عاجيا لا روح فيه ولا حياة، ولكن بجماليون لا يلبث أن يندم على ذلك، فيريد الإله أن يعيد جالاتيا زوجة له مرة ثانية، ويظل على هذا النحو حائرا بين الفن والحياة، أي بين جالاتيا المرأة وجالاتيا التمثال، حتى يقرر أن يحطم تمثاله الذي يأتي له منه كل ذلك العذاب، ثم يموت (25).

23- انظر: توفيق الحكيم، مسرحية بجماليون، دار مصر، ص 61-70.

24- إبراهيم عبد الرحمن محمد، النظرية والتطبيق في الأدب المقارن، ص 215.

25- المرجع نفسه، ص 217.

ويلاحظ من مرحلة التناقض بين الفن والحياة عند بجماليون، أن الصراع النفسي لديه يسير سيراً منطقياً، ويتطور شيئاً فشيئاً حتى يصل إلى نتيجة يرسمها المؤلف، كما يلاحظ أن الصراع قوي لا طاقة لبجماليون بتحملة، إذ نجده حائراً من بداية المسرحية إلى آخرها.

### 3- الصراع بين الإنسان والحقيقة(26):

يشير توفيق الحكيم في مسرحية "بجماليون" إلى أن الإنسان لا يمكن أن يعيش للفن وبالفن وحده منعزلاً عن الحياة. ويشير في مسرحية "شهرزاد" إلى قضية أخرى، وهي: هل في استطاعة الإنسان أن يعيش بالعقل وحده أو للعقل؟ صمّم بطل هذه المسرحية، وهو شهريار، على البحث عن المعرفة والتماسها في فجاج الأرض متخلصاً من نداء القلب ونداء الجسد، كان قد غرق في الشهوة الجسدية، ولكنه تحوّل الآن إلى طلب العقل والمعرفة، أو تحوّل من مرحلة الطفولة إلى مرحلة الرجولة. (27) وقال شهريار بنفسه: "لا بأس، لن أعود إلى جسدك الجميل. لن يسكرني ريق ثغرك ونفح شعرك وضحات ذراعيك. شبعت من الأجساد! شبعت من الأجساد! شبعت من الأجساد!" (28).

لاحظنا من بداية المسرحية أن شهريار قد أصيب بالقلق النفسي بسبب رغبته في طلب الحقيقة؛ إذ نراه استعان بالوسائل العجيبة للحصول على الحقائق التي يريدتها، ومن الطبيعي أنه لم ينجح في تلك التجارب، لكن قلبه لا يستطيع أن يكون هادئاً، فقرر أن يرحل إلى مكان لا حدود له. ووزيره قمر هو الذي يرمز إلى نزعة العاطفة في ذات شهريار، وهو يقول: "هل يحسب مولاي، لو جاب الدنيا طولاً وعرضاً، أنه يعلم أكثر مما يعلم وهو في حجرته هذه؟" (29).

وبرغم أن شهريار قد جهّز عدة السفر، ولكنه لم يذهب بعيداً إلا وعاد إلى شهرزاد كالطفل المسكين، حيث توهم أنه قد أصيب بمرض الرحيل وأصبح سندباداً آخر.

شهريار: أنسيت السندباد يا شهرزاد؟ ألم يكن لسندبادك سبع سفرات متلاحقات؟  
شهرزاد: مرض الرحيل.

شهريار: أصبت. هو مرض الرحيل! كما تقولين. من استطاع تحرير جسده مرة من عقال المكان، أصابه

26- انظر: محمد مندور، مسرح توفيق الحكيم، ص 62.

27- إسماعيل أدهم وإبراهيم ناجي، توفيق الحكيم، ص 123.

28- توفيق الحكيم، مسرحية شهرزاد، دار مصر، ص 67.

29- المرجع نفسه، ص 59.

مرض الرحيل، فلن يقعد بعدئذ عن جوب الأرض حتى يموت<sup>(30)</sup>.

مع ذلك فإن رغبته في الحياة لم تنمح من قلبه تماما، بل ظهرت هذه الرغبة أثناء الحوار مع شهرزاد وهو يقول: " (في صوت الناعس) شهرزاد! أحس الآن كأني سعيد، لكن بي رغبة أن أعرف مكاني من قلبك. يساورني أحيانا قلق، ويخيل إلي أنك عظيمة .. عظيمة، ولا يمكن أن تنزلي إلى حب مثلي"<sup>(31)</sup>. يريد شهريار أحيانا أن يعود إلى الأرض أو إلى الواقع، ولكنه لم يلبث أن يريد ارتفاعا إلى السماء، حيث مازال الجسد مشتملا على روحه، والجسد لا بد أن يقوم في مكان، ومهما حاول أن يسافر ويتخطى هذا العالم المادي المحدود فإنه سيظل مشدوداً إلى مكان في الأرض<sup>(32)</sup>.

ولقد حاولت شهرزاد أن تعيد شهريار إلى الأرض، وتنقذ عقله كما كانت أنقذت جسده من قبل، حتى إنها تتمثل الخيانة أمامه، وذلك بأن اتخذت من العبد الأسود عشيقا صوريا لها، غير أن شهريار كان قد تخلص من كل مطالب الجسد، وقطع كل ما بينه وبين الحياة البشرية من علائق، فلم يهز قلبه شيء بخيانتها هذه.

وفي الحقيقة إن الصراع قوي جدا في قلب شهريار، عنده رغبة شديدة في الحصول على الحقائق من جهة، ومن جهة أخرى لا يستطيع أن يحقق ذلك، لأنه حين ترتفع روحه إلى السماء يبقى جسمه في الأرض، فأصبح معلقا بين السماء والأرض، هو يريد أن يعرف كل شيء، ولكنه لا يستطيع أن يعرف حقيقة زوجته شهرزاد. ويسألها دائما: "من أنت؟" والواضح أن شهرزاد الذكية ترمز إلى الجانب العقلي لذات شهريار، أي أنه لا يفهم ذاته فهما تاما، لا يعرف مكانه في الأرض، ومن الطبيعي أن ينشأ شعور اليأس في قلب شهريار بتأثير الصراع النفسي لديه، فيريد الموت والفناء أحيانا، ويقول:

شهريار: (متعبا) أنا أطلب شيئا واحداً.

شهرزاد: ما هو؟

شهريار: أن أموت.

شهرزاد: لماذا؟ ما الذي بك؟

شهريار: ليس في الحياة من جديد .. استنفدت كل شيء.

30- المرجع نفسه، ص 63-64.

31- المرجع نفسه، ص 55.

32- درويش الجندي، الرمزية في الأدب العربي، ص 518.

شهرزاد: الطبيعة كلها ليس فيها لذة تغريك بالبقاء؟

شهريار: الطبيعة كلها ليست سوى سجان صامت يضيق علي الخناق (33).

وبذلك لا عجب حين نرى أن شهريار شهد بخيانة شهرزاد، كأنه لم ير شيئاً، وهو محافظ على هدوء نادر، بحيث لم يعد ثمة شيء في الأرض له قيمة في نظره.

تحتوي هذه المسرحية على سبعة مناظر، وجعل المؤلف الصراع يصعد منذ المنظر الأول، يستمر هذا الصراع ويزداد حتى المنظر الخامس. أما المنظر السادس والسابع فهما لحل العقدة، ويشير المؤلف فيها إلى أن شهريار قد أصبح رجلاً هالكا، لم يعد يصلح للحياة، لقد أصابته شيخوخة الجسم وشيخوخة القلب، فكيف يمكن له أن يواجه الحياة؟

#### 4- الصراع بين الحقيقة والواقع (34):

صارع أوديب في الأسطورة اليونانية القديمة تكهن الآلهة بأنه سيقتل أباه ويتزوج من أمه، ولكن بسبب القدر المحتوم تحققت تلك النبوءة كلها في حياة أوديب. ومن الواضح أن الصراع هنا يجري بين الإنسان والقدر. أما توفيق الحكيم فاستلهم موضوع مسرحيته "الملك أوديب" من هذه الأسطورة القديمة، وجرد القصة من بعض المعتقدات الخرافية، وأضاف إليها العقلية العربية أو الإسلامية مع حرصه على الاحتفاظ لمأساة أوديب بكل قوتها الدرامية؛ ولهذا تحول الصراع بين الإنسان والقدر لديه إلى صراع بين الحقيقة والواقع. ويقول بنفسه في مقدمة هذه المسرحية: "إني قد تأملت طويلاً، فأبصرت فيها شيئاً، لم يخطر قط على بال "سوفوكليس"! أبصرت فيها صراعا ليس بين الإنسان والقدر، كما رأى الإغريق، ومن جاء بعدهم إلى يومنا هذا، بل أبصرت عين الصراع الخفي الذي قام في مسرحية "أهل الكهف"! هذا الصراع لم يكن فقط بين الإنسان والزمن، كما اعتاد قراؤها أن يروا، بل هي حرب أخرى خفية قل من التفت إليها.. حرب بين الواقع وبين الحقيقة، بين واقع رجل، مثل مشلينيا عاد من الكهف، فوجد بريسكا فأحبها وأحبتة!.. وكان كل شيء مهياً يدعوها إلى حياة من الرغد والهناء، فإذا حائل يقف بينهما، وبين هذا الواقع الجميل!.. تلك هي الحقيقة" (35).

33- توفيق الحكيم، شهرزاد، ص 45.

34- انظر: محمد مندور، مسرح توفيق الحكيم، ص 73، وإبراهيم عبد الرحمن محمد، النظرية والتطبيق في الأدب المقارن، ص 192.

35- توفيق الحكيم، الملك أوديب، دار الشروق، ط 1، 2005م، ص 30.

ثم يقول بعد ذلك: "أوديب وجوكاستا ليسا، هما أيضاً، سوى مشلينيا وبريسكا لقد تحابا، أيضاً، فأفسد ما بينهما علمهما بحقيقة أحدهما، بالنسبة إلى الآخر! .. إن أقوى خصم للإنسان دائماً هو: شبح! .. شبح يطلق عليه اسم الحقيقة، هذا هو باعثي على اختيار أوديب بالذات" (36).

إذا كان الصراع لا يدور بين الإنسان والقدر، فلا بد أن يسند توفيق الحكيم جريمة أوديب إلى سبب آخر، فرتب أن الذي دبر هذه المأساة هو كاهن أعمى يسمى ترسياس. إذن، أوديب ليس إلا ضحية لتدبير ترسياس الشرير، وليس ضحية للنبوءة أو الوحي الإلهي. والمعنى الإسلامي الذي وراء هذا التصرف هو نفي أن يوصف الإله بتدبير الشر أو إرادته، كما توحي تلك الأسطورة القديمة. وكان لا بد من إسناد هذا الشر إلى شخصية أخرى، فكان ترسياس أنسب الشخصيات في المسرحية (37).

والآن لنذهب إلى هذه المسرحية لنرى مرحلة صعود الصراع فيها، يلاحظ من المسرحية أن الصراع قد بدأ من بداية المسرحية، أي من الفصل الأول، وذلك الصراع بين أوديب وترسياس. كانت مدينة طيبة تتعرض للوباء، وتوحي الآلهة بأن هذا الوباء لن يذهب إلا بعد طهارة المدينة من دنسها، أي إخراج قاتل الملك السابق لايوس، فدعا أوديب ترسياس لطلب مساعدته حتى يزيل هذا الوباء، غير أن ترسياس رفض مطلب أوديب؛ إذ إنه يريد إسقاط أوديب من عرشه كما رفعه إلى العرش من قبل. فغضب أوديب عليه، وأراد إفشاء مؤامرة ترسياس أمام الشعب. نصحه ترسياس ألا يفعل ذلك من أجل مصلحتهما، وقال: "حذار يا أوديب!.. حذار! ما أشد خوفاً أن تعبت أصابعك الطائشة بقناع الحقيقة! وأن تدنو أناملك المرتجفة من وجهها وعينيها! دعك يا أوديب من الحقيقة .. لا تتحداها" (38).

يعرف أوديب وترسياس كلاهما حقيقة العرش، ولكنها كتما هذا السر زمنا طويلا في الواقع، حين حدث التناقض بين الحقيقة والواقع، أراد أوديب تبين الحقيقة للشعب لحفظ واقعه.

والفصل الثاني كله لتحقيق الحقيقة التي انكشفت في نهاية هذا الفصل، وهي أن: أوديب هو الذي قتل أباه وتزوج من أمه، أي بدأ تصادم الحقيقة والواقع وجها لوجه منذ ذلك الحين. إن واقع أوديب يتمثل في مجموعة من العلاقات تربطه بالآخرين، فإذا به يتبين أن هذه العلاقات زائفة، وأن جوكاستا زوجته هي في الحقيقة أمه، وأن أبناءهم هم في الوقت نفسه إخوانه. لا تستطيع جوكاستا أن تتحمل هذا

36- المرجع نفسه، ص 30-31.

37- محمد مندور، مسرح توفيق الحكيم، ص 73.

38- توفيق الحكيم، الملك أوديب، ص 58.

الاصطدام الشديد، فأغمي عليها وسقطت على الأرض.

والفصل الثالث هو الحل للمأساة، مهما نصحتها أوديب بالاحتفاظ بالحياة الجديدة فهي لا تستطيع أن تواجه هذه الحقيقة القاسية، فاختارت الموت، وهي تقول قبل الانتحار لأوديب لائحة: جوكاستا: إن الواقع هو كما وصفت، ولكن الحقيقة يا أوديب! ماذا نفعل بصوت الحقيقة الصارخ؟! أوديب: الحقيقة؟! إني ما خفت يوما من وجهها، ولا ارتعت من صوتها!

جوكاستا: (كالمخاطبة لنفسها) لطلما حذرتك من ذلك! وأشفتك عليك منها، أنت الذي قضيت خير أيامك تجري خلفها، من بلد إلى بلد، لتمسك بنقابها، حتى التفتت إليك آخر الأمر، وكشفت لك قليلا عن وجهها المروع، وصرخت بصوتها المدوي، فهدمت صرح سعادتنا، وصيرتنا إلى ما ترى، حطام من أسرة، لا تعرف لها وضعاً بين الأسر، ولا نعتاً بين البشر! أوديب: كان ينبغي لي يا جوكاستا أن أعرف الحقيقة! (39).

أما أوديب فكيف واجه هذه الحقيقة؟ نجده يحاول إقناع أمه بالإبقاء على العلاقة الأثيمة بينهما، يعني أنه لا يريد أن يفقد الواقع، وإن كان هذا الواقع واقعا أثيبا. جوكاستا: أوديب! يا ... لست أدري كيف أناديك.

أوديب: ناديني بأيّ وصف شئت! فأنت جوكاستا التي أحبها. ولن يغير شيء ما بقلبي، فلاكن زوجك أو ابنك، فما تستطيع الأسماء ولا الصفات أن تبدل ما رسخ في القلوب من العطف والود، ولتكن أنتيجونا وإخوتها أولاداً لي أو أشقاء، فما يستطيع وضع من هذه الأوضاع أن يغير في نفسي ما أكنّ لهم من الحنان والحب.

وعندما تخبره جوكاستا أنها لا سبيل للفرار من الحقيقة، ولا يمكن استمرار الحياة الزوجية بينهما، يقول أوديب: "انهضي معي، ولنضع أصابعنا في آذاننا، ولنعش في الواقع، في الحياة التي تنبض بها قلوبنا الفياضة بالمحبة والرحمة. سأرغمك على الحياة، سأحرسك الليل والنهار. ولن أسمح لشيء أن يحطم سعادتنا ويقوض أسرتنا! سأترك الملك والقصر، ونرحل معا بصغارنا من هذه البلاد" (40).

يرى الدكتور محمد مندور والدكتور إبراهيم عبد الرحمن محمد أن تصرف توفيق الحكيم في هذا الصدد تصرف غريب غير معقول، والصراع عنده يتمثل نوعاً غريباً من الصراع سمّاه الصراع بين الحقيقة

39- المرجع نفسه، ص 115.

40- المرجع نفسه، ص 114-115.

والواقع، وكلاهما يرى أن هذا التصرف عمل فاشل، حيث إن هذا التصرف لم يُثر عطفنا، بل أثار اشمئزنا(41).

وفي سبيل إبراز ذلك الصراع بين الحقيقة والواقع، نجد توفيق الحكيم وضع في عمله جانبا إنسانيا يربط أوديب بالواقع؛ لكي يجعله يقاوم الحقيقة حين تنكشف، ويقاومها في عنف وإصرار. هذا الجانب هو حبه العميق للأسرة، أحس أوديب بأن أسرته على وشك أن تهدم، وأن حياته نتيجة لذلك سوف تتحطم(42)، وقال أمام الشعب: "أما الموت فإني أجبن الآن عنه؛ لأنني أحب أهلي! فلتكن الثانية أيها الكاهن! دعوني أرحل بأسرتي عن هذه البلاد، إلى غير رجعة!"(43).

وهكذا حين أدرك أوديب حقيقة ذاته، فقد واقعه في نفس الوقت، كان يقاوم الواقع بإصراره كما كان يبحث عن الحقيقة بإصراره من قبل، ولكنه لم ينجح حيث اختارت جو كاستا الموت بإقدام، ففقاً عينيه ومات في الغابة. تنتهي المسرحية بهذا الشكل، ولكنها تتركنا نفكر في هذه المسألة: إن الحياة هي هذا الواقع الذي نعيشه، وهذا الواقع وحده، وأنه ليست هناك حقيقة منفصلة عن هذا الواقع أو واقعة خلفه، أم أن الواقع يتشكل في ضوء حقيقة أخرى أوسع وأعم؟(44).

## 5- الصراع بين الحب والواجب(45):

تعتبر "مجنون ليلي" من أروع مسرحيات شوقي، ومن أحلى قصص العرب التي كانت تنتشر في بداية العصر الأموي. يزوج شوقي فيها بين الكلاسيكية والرومانسية في اعتماد على عنصر الصراع الدرامي، ويجعل فيها الصراع بين الحب والواجب، والواجب ينتصر على الحب. إلا أننا نرى هذا الانتصار ظاهريا فقط، بحيث يظل الحب هو المسيطر، وهو الذي يتحكم في مصير البطلين(46).

إن الصراع الذي يدور في نفس ليلي صراع بين الحب والواجب، والواجب يتمثل في مراعاة تقاليد القبيلة التي لا تؤمن ليلي بقداستها، ولكنها تجارها ظاهريا خوفا على مكانة أبيها ومكانتها في قومها.

41- انظر: محمد مندور، مسرح توفيق الحكيم، ص 79-80. وإبراهيم عبد الرحمن محمد، النظرية والتطبيق في الأدب المقارن، ص 198.

42- إبراهيم عبد الرحمن محمد، النظرية والتطبيق في الأدب المقارن، ص 197.

43- توفيق الحكيم، الملك أوديب، ص 125.

44- عز الدين إساعيل، قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر، ص 122.

45- انظر: محمد غنيمي هلال، دور الأدب المقارن في توجيه دراسات الأدب العربي المعاصر، دار نهضة، مصر، ص 59.

46- المرجع نفسه، ص 56.

فليل تحشى هذه التقاليد، ولكنها في الوقت نفسه لا تعتبرها ذات قيمة، ولهذا يظل الصراع من هذه الناحية خارجياً تخضع ليلي فيه دون أن تتجاوب داخلياً معه. ومن أجل ذلك هو صراع ضعيف في طبيعته وضعيف في تصويره<sup>(47)</sup>.

والمؤلف في الحقيقة لم يعط اهتماماً مناسباً لتصوير البعد النفسي للبطلين قيس وليلي، كما أنه حرص على سرد الأحداث عن هذه القصة من المصادر الأدبية والروايات القديمة، ولم يقدم مظاهر الصراع النفسي لليلي قبل الاختيار وبعده، بل وجدنا ليلي قررت بسرعة أن تختار وزوجاً لها في الفصل الثالث، كما أنها كانت قد رفضت قيساً في الفصل الأول مباشرة.

وإذا تابعنا تطور الأحداث في هذه المسرحية، سنجد ضعف التصوير لليلي وضعف الصراع النفسي في نفس الوقت. وقد لاحظنا أن الحوار بين ليلي والشخصيات الأخرى طويل، أما الحوار بينها وبين قيس فهو ليس بطويل، يأتي قيس إلى بيت ليلي بعدد، غير أنه لم يتكلم معها حتى أخرجه أبو ليلي وهو كذلك يخاف كلام الناس عليه فيقول:

أحاف الناس في أمري      وأخشى القلب في أمرك  
وكم داريتُ يا ليلي      وكم مهدتُ من عذرك  
ولستُ الوالد القاسي      ولا الطامع في مهرك<sup>(48)</sup>.

ثم يقول لقيس:

حسبك فاذهب      لا تطأ لي بعد العشية دارا

وبرغم أنه يجب هذا الفتى ويتعاطف معه، فإنه يخضع لتقاليد المجتمع، ومن الطبيعي أن يمهد رفضه في هذا الحين لحدوث المأساة فيما بعد. إلا أننا لم نر من خلال الحوار كله بين ليلي وقيس وبين الشخصيات الأخرى تصويراً دقيقاً للاضطراب النفسي والقلق العاطفي لليلي، إلا بعض الأخبار عن قيس وفيها زيارة قيس لبيت ليلي في الليل وخروجه منه غير مسرور.

وعلى الرغم من ذلك، اكتسبت شخصية ليلي كثيراً من الحيوية في المسرحية قياساً بشخصية قيس

فيها. فمنذ الفصل الأول تبدو ليلي في حيرة بين مراعاة التقاليد والحب في قلبها، وهي تقول:

47- المرجع نفسه، ص 57.

48- أحمد الشوقي، الشوقيات، دار الكتاب العربي، 1998م، 8 / 126.

أنا أولى به وأحنى عليه  
 يعلم الله وحده ما لقيس  
 إنني في الهوى وقيسا سواء  
 أنا بين اثنتين كلتا هما النا  
 بين حرصي على قداسة عرضي  
 لو يداوى برحمتي والتحنّي  
 من هوىّ في جوانحي مستكن  
 دنّ قيس من الصبابة دني  
 رفلا تلحني ولكن أعنّي  
 واحتفاظي بمن أحبّ وصنّي (49).

على كل، إن ليلي بدت مترددة في البداية بين الحب القوي وبين مراعاة التقاليد، ولكنها تعترف بصراحة بحبها الخالص لقيس. وبهذا عندما ترى أباهما يُخرج قيسا من بيته وهي غير راضية تقول لوالدها مستشفعة:

أبتي لا تجر على قيس  
 فيجيبها أبوها:

لم لا؟ إن قيسا على القرابة جارا (50).

والتقى قيس بأمر الصدقات ابن عوف في مفرق الطرق، وابن عوف تأثر بقصته العجيبة، فحرص على القيام بالوساطة عند أبي ليلي. ومن الواضح أنه لم يكن صراع في هذا الفصل. أما الفصل الثالث فهو جوهر هذه المسرحية، وفيه بعض الصراع - وهو صراع خارجي - وإن لم يكن قويا، إذ يخيّر ليلي أهلها بين قيس وورد، ويظل الصراع في نفس ليلي خبيثا لا نرى إلا مظاهره الضئيلة في هذا الموقف المهم الذي يلجأ شوقي فيه إلى الجوقة التي يتكلم منها ثلاثة رجال في ركن المسرح ليمهد اختيار ليلي فيه، فيقول أولهم:

وليلي ابنة الشيخ ما رأيها  
 أما من حساب لها يحسب؟

فيجيب الثاني:

أراها وإن لم تخطّ الشباب  
 تصون القديم وترعى الرميم  
 عجوزا على الرأي لا تُغلب  
 وتُعطي التقاليد ما تُوجب (51)

49- المرجع نفسه 8/ 117-118.

50- المرجع نفسه 8/ 126.

51- المرجع نفسه 8/ 150-151.

وعن هذا الموقف يقول الدكتور محمد غنيمي هلال: "وهذا المنظر حكاية خارجية عن الصراع النفسي عند ليلي، من شأنه أن يضعف شعورنا بقوة هذا الصراع في ذات نفسها. وعندني أنه لو كان قد انتفع شوقي بالخبر المروي في تاريخ ليلي - من أن أهلها خيرَوها بين قيس وورد، وهَدَّوها بالتمثيل بها إن لم تختَر وردا - فعرض لنا حيرتها على أثر هذا التهديد في منظر تبين فيه حركتها النفسية في موقفها، وكانت المسرحية أقوى وأكثر حياة"<sup>(52)</sup>.

وفي منظر التخيير، تختار ليلي ورداً في عزيمة وتصميم، ولا تكاد تترك للحب ظلاً ورصيдаً. وكأن ليلي حريصة على الدفاع عن تقاليد ليست لها في الحقيقة قيمة لديها، فسرعان ما تقع في الندم بعد أن يتم التخيير، فتعبّر عن ندمها قائلة:

رباه ! ماذا قلتُ؟ ماذا كان من شأن الأمير الأريحي وشاني؟  
في موقف كان ابن عوف مُحسناً فيه ، وكنت قليلة الإحسان  
فزعمتُ قيساً نالني بمساءة ورمى حجاي أو أذال صياني  
والنفسُ تعلم أن قيساً قد بنى مجدي ، وقيس للمكارم باني<sup>(53)</sup>.

إن ليلي تزوجت بورد في الفصل الرابع، ومن الطبيعي أن يكون الصراع في قلبها قد انتهى حينئذ. ولكن قيس لم يئأس من هذا، بل أتى إلى بيت زوج ليلي بشجاعة وحاول أن يصارع مرة أخرى؛ إذ أراد أن يأخذ ليلي إلى مكان بعيد ويعيشا عيشة سعيدة.  
ليلي:

ولستُ بارحةً من داره أبداً حتى يُسرّحني فضلاً وإحساناً  
نحن الحرائرُ إن مال الزمان بنا لم نشكُ إلا إلى الرحمن بلواناً

قيس: بل تذهبين معي!

ليلي: لا، لا أخون له عهداً، فما حاد عن عهدي ولا خاناً<sup>(54)</sup>.

ومن الواضح أن ليلي كانت ترفض الهرب من قبل مراعاة التقاليد، كما أنها ترفض في هذه المرة وفاءً لزوجها ومسؤوليتها نحو أسرهما. قد رأينا مظهرارومانسيا في فعل قيس حين حاول الهرب مع الحبيبة

52- محمد غنيمي هلال، دور الأدب المقارن في توجيه دراسات الأدب العربي المعاصر، ص 59.

53- أحمد الشوقي، الشوقيات، 8/ 158.

54- المرجع نفسه، 8/ 179-180.

المتزوجة، غير أن ليل تضع الواجب والعقل فوق الحب والعاطفة دائماً. وقد يكون هذا سبباً لم يرتب شوقي لأجله الصراع الشديد في جانب ليلي.

على كل، فإن الصراع في هذه المسرحية ليس قويا، وفي الحقيقة إن ضعف الصراع ليس في هذه المسرحية الشوقية فقط، بل يتمثل في جميع مسرحيات شوقي. وقد لاحظ الدكتور محمد مندور تغليب الدافع الأخلاقي على عواطف النفس في مسرحيات شوقي، وأشار إلى هذا قائلاً: "أما شوقي فإن مبادئ الأخلاق عنده تستند إلى ما يسمى بأدب المواضعة؛ أي ما تواضع عليه المجتمع من عادات وتقاليد لا تغوص في الضمير الفردي"<sup>(55)</sup>.

#### 6- الصراع بين الخير والشر:

يمكن أن نلاحظ هذا النوع من الصراع على سبيل المثال في مسرحية "مأساة أوديب" لعلي أحمد باكثير. وأوديب في هذه المسرحية لم يكن ضحية لنبوءة الآلهة، وإنما هو ضحية التدبير الخبيث للكاهن الأكبر. وهذا التصوير للمأساة يشبه التصوير في مسرحية توفيق الحكيم في نواح كثيرة، غير أن توفيق الحكيم ركّز في مسرحيته على الصراع بين الحقيقة والواقع، في حين وجدنا أن علي أحمد باكثير قد ركّز على الصراع بين الخير والشر. وذلك الصراع بين قوى الشر ممثلة في الكاهن الأكبر الخادع وقوى الخير ممثلة في أوديب وترزياس الكاهن المصلح.

ومن الحوار بين أوديب والكاهن الأكبر في الفصل الأول نعرف أن هذا الكاهن يجب المال والندور، وأخذ كثيراً من الندور من ملكة المدينة باسم الدين. وهو كان صنع تلك النبوءة الكاذبة ودفع أوديب إلى مأساته شيئاً فشيئاً. وأوعز إلى الملك لا يوس أول الأمر بالتخلص من طفله حتى لا يكون وبالاً عليه، وهو في الحقيقة قد نال ثمن ذلك من منافسه يوليب ملك كورثة. ونجح أن يكتسب هذا السر سبع عشرة سنة كان خلالها تتوالى عليه الندور من الملكة جوكاستا، حتى حدثت قصة الوباء، وخشي الكاهن الأكبر من عزم أوديب على تفريغ أزمة الشعب بتوزيع أموال المعبد بين الناس. هذه بداية الصراع بين أوديب والكاهن الأكبر.

هناك صراع آخر في هذه المسرحية بين الكاهن الأكبر وترزياس الكاهن المصلح، وهو ما لم يفصل المؤلف في أحداث المسرحية، بل نفهمه من الحوار بين ترزياس وأوديب. كان الكاهن الأكبر يجمع أموال الشعب طمعا باسم الدين، ويرفضه ترزياس، فيخرجه الكاهن الأكبر من المعبد باسم الإلحاد،

55 - كمال محمد إسماعيل، الشعر المسرحي في الأدب المصري المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1981م، ص 21.

ولكن عندما ظهر الوباء في المدينة، جاء ترزياس إليها لنصر أوديب.

يهّد الكاهن الأكبر أوديب بإشاعة تفاصيل قصته في الناس، وسر صعوده إلى عرش الملك، وله ثقة بأن الناس سيؤيدونه بأنه كبير رجال الدين، وبهذا يستطيع أن يُسقط أوديب من عرشه، فاضطر أوديب أن يتعاون مع ترزياس الكاهن المصلح. وعندئذ يظهر لنا أوديب وترزياس مؤمنين بالله، محاربين المعبد وكهنته وعلى رأسهم كبيرهم. وهكذا يشتدّ الصراع بين الجانبين.

ويشتدّ الصراع أيضاً في الفصل الثاني شيئاً فشيئاً، ويبلغ ذروته في الفصل الثالث حين يجتمع الشعب في الميدان وأوديب والكاهن الأكبر أمام الناس. أوديب وترزياس يهاجمان الكاهن الأكبر، ويكشفان للناس عن حقيقته، ويبدل الجانبان قسارى جهودهما في ذلك الصراع، ينتهي الأمر بهزيمة الكاهن الأكبر، وطرده إلى جبل لا يخرج منه حتى الموت، وتوزع أموال المعبد في الناس.

حين يحلل الدكتور عزّ الدين إسماعيل الغاية وراء الصراع في هذه المسرحية، يقول: "معنيان إسلاميان لا يمكن أن يخطئهما الناظر في تفصيلات هذا الصراع؛ المعنى الأول يتحقق في الحملة على الكهانة والكهان، وكل تدليس باسم الدين يفسد على الناس حياتهم. والمعنى الإسلامي الثاني يرتبط بمشكلة المسرحية في مجملها، وهي مشكلة القضاء والقدر، والحرية والاختيار، وما يتصل بذلك من العدالة الإلهية" (56).

ثم نجد مثلاً آخر من الصراع بين الخير والشر في مسرحية "إيزيس" لتوفيق الحكيم ومسرحية "أوزوريس" لعلي أحمد باكثير. أشير إليهما في مكان واحد هنا باعتبارهما مستمدتين من نفس الأسطورة المصرية القديمة ومتناولتين نفس الصراع، وإن كانتا متفاوتتين في بعض الأحداث والترتيب والتصرفات. تبدأ كلتا القصتين من قتل ست أخاه أوزوريس بحيلة وأخذ عرشه، ثم بدأت إيزيس البحث عن جثة أوزوريس مروراً بمشقات ومشكلات. ثم قطع ست جثة أخيه إربا إربا وألقاها في البحر. وصبرت إيزيس وانتصرت على ست بعد أن كبر ولدها بمساعدة الناس الآخرين الذين يلتزمون بالحق والعدل، واستردت ملك أوزوريس. ومن الظاهر أن هذا صراع بين ست وإيزيس، ولكن محور الصراع هو بين أوزوريس إله الخصب والنماء وبين ست الخادع، أي أنه صراع بين الخير والشر.

وهناك غاية مرموز إليها وراء هذا الصراع، فإذا كانت أسطورة أوزوريس في الديانة المصرية القديمة ترمز إلى الصراع بين الخير متمثلاً في شخصية أوزوريس وبين الشر وتمثله شخصية ست، فيمكن

أن نقول: إن الصراع فيها يرمز إلى فكرة البعث، وبخاصة بعث الخير الذي لا يمكن أن يموت، بل لا بد أن يبعث من جديد إلى الحياة كما بعث أوزوريس وإن كانت جثته قطعت إربا إربا<sup>(57)</sup>.

وإذا كان الصراع بين الخير والشر في المسرحيتين السابقتين يمكن أن نعتبره صراعا بين رجل العلم ورجل السياسة، وعندئذ ستبدأ قضية جديدة: من الذي يحكم الدنيا؟ أهو العلم الذي يخترع ويكتشف ويوفر الغذاء ويغير المصائر أم الرجل الآخر الذي يتفوق بالبراعة في السياسة؟<sup>(58)</sup>.  
ومن الواضح أن المؤلفين كليهما يريدان أن يُدخلا عدة قضايا إنسانية من خلال الصراع بين الخير الشر، ويعلنان الصراع يحمل عديدا من المعاني.

## 7 - الصراع بين الحرية والسلطة:

تتصادم الحرية والسلطة دائما في تاريخ البشر، وهي مسألة لا تكاد تتخلص منها أية أمة وأية دولة، وإن كانت الحرية والسلطة ليستا متناقضتين في الأصل. وقد شهدنا بالتوحيد الطبيعي بينهما في عهد الخلفاء الراشدين من تاريخ الإسلام، وفي الحقيقة إن الحرية أئمن شيء للإنسان والمجتمع، ولولا الحرية لفسد الحكم والمجتمع. وأجمع أربع مسرحيات في هذا المجال لأتحدث عن الحرية من جوانب الفكرة والرأي والفعل والحب.

إن المسرحية الأولى هي "مأساة ابن حنبل" لحامد إبراهيم. وكان الإمام الفقيه رحمه الله من أكبر وأشهر ضحايا خلفاء بني العباس الأربعة (من المأمون إلى الواثق) مع أنه كان رجل دين فحسب بعيداً عن صراع الفرق والمذاهب وأصحاب الكلام. وكان ابتدع الخليفة المأمون المحاسبة على مسألة خلق القرآن، وعندئذ بدأ الصراع بين الحرية والسلطة. ورأينا كثيرا من الناس يقفون بجانب الخليفة خوفا من قوة السلطة، حتى كبار العلماء. وكان الإمام رحمه الله في أول الأمر يرى وجوب طاعة الأمير، وأن الخروج عليه ليس مناسبا<sup>(59)</sup>. كان تلميذه ابن نوح طرح هذه المسألة مباشرة عندما سمع مسألة خلق القرآن وهو شاب يؤمن بالحرية والعدل، ويعتبر الحرية من أعلى القيم الإنسانية.

ابن نوح: هل يعني ذلك يا شيخنا، أن الخروج على المأمون والثورة ضده أمر شرعي واجب؟ المأمون لا يستمع لرأي ولا يأخذ بنصيحة.

57- محمد مندور، مسرح توفيق الحكيم، ص 83.

58- المرجع نفسه، ص 83-85.

59- حامد إبراهيم، مأساة ابن حنبل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2002 م، ص 25.

ابن حنبل: يا بني، محال أن يجتمع السيف والرأي معاً، لا رأي إذا جاوره سيف، ولا فكر إذا أحاط به سلطان، وشابه قهر وتعسف (60).

أصبح الصراع يشتد بين الحرية والسلطة، حيث يريد الخليفة المأمون تعيين الإمام كقاض في اليمن، ويرفض الإمام رحمه الله ذلك، في وقت خضع جميع الفقهاء في بغداد للخليفة المأمون في مسألة خلق القرآن، إلا الإمام رحمه الله.

طرح ابن نوح مسألة طاعة الحكم مرة أخرى في حلقة الدرس:

ابن نوح: وإذا كان ظالماً وفاجراً، هل يصح الخروج عليه والثورة ضده؟

ابن حنبل: (مؤكداً) لا.. لا.. لا.. أنا لا أقر السكوت على الحاكم الظالم أو الفاجر، ولكنني أرى أن مناصحته أو النصح له أجدى وأولى وأفضل من الخروج عليه والثورة ضده لقوله تعالى: ﴿أَدْعُ إِلَى سَبِيلِ رَبِّكَ بِالْحُكْمِ وَالْمَوْعِظَةِ الْحَسَنَةِ﴾، وإذا كانت طاعة الحاكم الظالم ظالماً، فإن الخروج عليه ظلم أفدح، لأن الثورة عليه مجلبة للفتنة وانتهاك للحرمات، تهدر دماء الأبرياء، وتهز أركان الدولة من الداخل، يطمع فيها من الخارج، (مؤكداً) الاستقرار مع الظلم والمناصحة أفضل وأحسن (61).

وقبض على الإمام رحمه الله بعد ذلك، وألقي في السجن، وتعرض فيه لألوان من المعاناة سنوات طويلة مكبلاً بالأغلال والقيود منذ عهد المأمون حتى عصر الخليفة الواثق. وفي هذه الفترة الطويلة، لم يتغير موقف الإمام شيئاً، بل أصرّ على قوله: "القرآن كلام الله، لا أزيد".

ولكن موقفه في قضية طاعة الحاكم قد تغير بعد خروجه من السجن، ويرى طاعة الحاكم الظالم

لونا من ألوان النفاق.

واحد: وإذا كان الحاكم ظالماً وفاجراً، هل يصح الخروج عليه والثورة ضده وخلعه؟

ابن حنبل: (مؤكداً) طاعة الحاكم الظالم والفاجر لون من ألوان النفاق، يجب أن يبرأ منه المؤمن.

واحد: (متعجباً ومندهشاً) لكنك يا شيخنا كنت تعارض الخروج على الحاكم الظالم والفاجر، وترى أن

النصح له أو مناصحته أولى وأفضل لقوله تعالى: ﴿أَدْعُ إِلَى سَبِيلِ رَبِّكَ بِالْحُكْمِ وَالْمَوْعِظَةِ الْحَسَنَةِ﴾ كنت تؤكد ذلك لنا وتصّر عليه في هذا المسجد وهذا المكان منذ حوالي عشرين عاماً.

-60 - المرجع نفسه، ص 56.

-61 - المرجع نفسه، ص 73-74.

ابن حنبل: (بعد فترة)... (مؤكدًا) السكوت على الحاكم الظالم والفاجر استفحال للمظالم، انتهاك للحرمات والحريات، ضياع حقوق وكرامة الرعية، والرسول صلى الله عليه وسلم يأمرنا ويحذرنا من السكوت على الظلم والفجور لقوله: "لا طاعة لمخلوق في معصية الخالق" (62).

ينتهي الصراع بين الإمام رحمه الله والخلفاء العباسيين الأربعة، ولكن الصراع بين الحرية والسلطة لم ينته. ها نجد نفس الصراع قد حدث في مسرحية "مأساة الحلاج" لصلاح عبد الصبور.

إن الحلاج في هذه المسرحية ليس صوفيا ينغمس في التقرب إلى الله، بل يحارب الظلم والاستبداد، ويدعو إلى الحرية والعدل كالمصلح الاجتماعي، ويتخذ لنفسه موقفا ملتزما تجاه قضايا وطنه المصرية، وتلوح شخصيته واضحة حين خلع لباسه الصوفي، وتحدث إلى الناس عن حقوقهم على الحاكم وواجبات الحاكم، وتحدث عن الشر والظلم. عرض المؤلف هذه القضايا التي يهتم بها الحلاج من خلال حوار بينه وبين صديقه الشبلي:

الشبلي: هل تسألني من ذا صنع الفقر؟

من ألقى في عين الفقراء؟

كلمات تفزع من معناها

وإليك جواب سؤالك

الظلم ...

هل تسألني من ذا صنع القيد الملعون،

وأنت سوطا في كف الشرطي؟

وإليك جواب سؤالك:

الظلم

هل تسألني من ذا صنع الاستعباد؟

الظلم ... (63).

ويقول الحلاج لمن يرغب أن يتولى أمر الرعية فيما بعد:

فإذا وليتم لا تنسوا أن تضعوا خمر السلطة في أكواب العدل (64).

-62 - المرجع نفسه، ص 139-140-141.

-63 - صلاح عبد الصبور، مأساة الحلاج في الأعمال الكاملة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1988م، ص 167-168.

-64 - المرجع نفسه، ص 172.

كان الحلاج يبحث عن المعرفة، وظل حائراً في طريقها حتى وجد طريق التصوف، لما وصل إلى ذلك الطريق وارتاحت نفسه، بدأ القلق يعتريه مرة أخرى. فليس الهدف من وجوده في الدنيا أن ينعزل عنها... فلا بد إذن من العودة إليها لنشر نور الله وللأمر بالمعروف والنهي عن المنكر. وهكذا يختار مصيره المحتوم المقدر مع علمه بأنه سيخوض في سبيل ما أراد صراعاً طويلاً بينه كفرد أعزل وبين السلطة الحاكمة التي تملك كل وسائل القمع والإرهاب<sup>(65)</sup>.

ودافعه إلى ذلك لم يكن غوراً ولا كبرياء بقوته وقدرته، وإنما هو الإيمان والثقة بعدالة القضية التي يدافع عنها مجاهداً ومصلاًحاً. وخلال هذا الطريق عانى الحلاج ثلاثة أنواع من الصراعات: صراعاً باطنياً داخل ذاته، وصراعاً بينه وبين صديقه الشبلي، وصراعاً أكبر وأشد بينه وبين السلطة الحاكمة<sup>(66)</sup>.  
أما الصراع الداخلي فهو كان متردداً بين الالتجاء إلى الكلمة أو إلى السلاح في سبيل تحقيق الحرية والعدالة، وتتمثل حيرته واضحة في حوارهِ مع أصحابه في السجن.

أما الصراع مع صديقه الشبلي، فالشبلي حاول أن ينجو بنفسه من الدنيا، ويخوض في العشق الصوفي الإلهي، بينما يرفض الحلاج أن يعيش في الحياة بمثل هذه الأنانية، وهو يقول حين يعبر عن تحمسه في خدمة الناس:

هل تسألني ماذا أنوي؟

أنوي أن أنزل للناس

وأحدثهم عن رغبة ربي

الله قوى، يا أبناء الله

كونوا مثله

الله فعول يا أبناء الله

كونوا مثله...<sup>(67)</sup>

ثم يكون الصراع بينه وبين السلطة، وذلك في المنظر الثالث من القسم الأول حين خرج إلى الناس وتحدث إليهم عن حقوقهم وواجباتهم وتحدث عن القسط والشر والظلم والبطش والعدوان، فإذا جاءت عيون السلطة قبضت على الحلاج وقتل بإثم الكفر.

65- نعيمة مراد محمد، المسرح الشعري عند الصلاح عبد الصبور، ص 214.

66- المرجع نفسه، ص 222-223.

67- صلاح عبد الصبور، مأساة الحلاج في الأعمال الكاملة، ص 179.

وهكذا ينتهي الصراع في هذه المسرحية بمقتل الحلاج وهو يثير فينا عاطفة الشفقة، عندما يقرر خلع لباسه الصوفي من أجل عامة الناس، في ذلك الحين تبدأ مرحلة الصراع مع السلطة كما تبدأ مأساته في نفس الوقت.

ثم نذهب إلى مسرحية "ثار الله" لعبد الرحمن الشرقاوي، لنرى الصراع بين الحرية والسلطة مرة أخرى. وهي تتناول قصة الحسين رضي الله عنه منذ وفاة معاوية رضي الله عنه. هذه المأساة وقعت أحداثها بعد ستين عاما من الهجرة، وتعتبر امتدادا للفتنة الكبرى التي حدثت في ختام الخلافة الراشدة، وكانت بدايتها مصرع الخليفة الراشد الرابع علي بن أبي طالب رضي الله عنه، وكانت النهاية في كربلاء ممثلة في مصرع ابنه الحسين وآله وأصحابه الذين صحبوه في سفره إلى الكوفة<sup>(68)</sup>.

وتقوم فكرة هذه المأساة على التضحية والاستشهاد من أجل الفكرة أو الموت في سبيل شرف الكلمة، وفيها عناصر درامية تجذب إليها الحاسة المسرحية لإبرازها وتصويرها وتسجيلها. ففيها الشخصية المحورية المحبوبة التي تمثل الخير المطلق والإيمان بالعميقة والرسالة، وعدم التأثر بالوعد والوعيد، كما أن شخصيات القصة تنقسم إلى فئتين متصارعتين. ويتطور الصراع بينهما من خلال عرض مواقفها المتقابلة<sup>(69)</sup>.

يبدأ الصراع في بداية المسرحية، فنرى في المنظر الثاني من الجزء الأول أن والي المدينة الوليد بن عتبة وصاحب بيت المال بالمدينة مروان بن الحكم يدعوان الحسين رضي الله عنه إلى قصر الوالي لأخذ البيعة منه. ومن الطبيعي أن الحسين رضي الله عنه رفض هذا الطلب رفضا مباشرا. وأصبح الصراع يشتد مع توتر الحوار بين طرفين:

الوليد: أنت مدعو إلى البيعة بالحسنى، فبايع ليزيد.

الحسين: أنا أعطي بيعتي سرا؟ أمثلي يعقد البيعة سرا؟<sup>(70)</sup>.

مروان بن الحكم رجل منفعل صلب القلب قليل الحب لسبط النبي صلى الله عليه وسلم، بدأ

يتكلم بلهجة شديدة:

ابن الحكم: أنت لن تخرج حتى تعطي البيعة قسرا

68 - أحمد شوقي قاسم، المسرح الإسلامي روافده ومناهجه، دار الفكر العربي، القاهرة، 1980م، ص 356.

69 - المرجع نفسه، ص 357.

70 - عبد الرحمن الشرقاوي، الحسين نائرا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1988م، ص 31.

لست ضيفاها هنا  
تأتي وتمضي وقتها تبغي .. ولكنك والله أسير  
تخير لنفسك إحدى اثنتين:  
فإن لم تباع بعثنا برأسك (71).

أما الوليد بن عتبة فيتخذ أسلوبا آخر، وينصح الحسين رضي الله عنه منذ البداية أن يعطي بيعته:  
الوليد: (للحسين برقة) إن كنت ترجو يا حسين أن يظل لديك مالك  
بل يزداد لك العطاء ..  
إن كنت تحرص يا حسين على السلامة  
واجتناب لظى الفتن  
إن كنت تحرص يا حسين على الحياة الآمنة ..  
نحن لا نطلب إلا كلمة  
فلتقل: بايعت. واذهب بسلام لجموع الفقراء  
فلتقلها وانصرف يا ابن رسول الله حقنا للدماء  
قد بايع كل الناس يزيدا  
إلا أنت .. فبايعه (72).

إزاء هذه النصائح والوعود، ما موقف الحسين؟ لاحظنا أنه يقاوم بالحكمة والأصول الإسلامية  
والمشاعر الإنسانية مبتسما صابرا قويا شجاعا، وهو يقول بصراحة: ولو وضعوا بيدي الشمس! (73).

حين وصل الحسين رضي الله عنه مع أصحابه إلى كربلاء، بدأ يصعد الصراع إلى القمة، وأول  
عامل جعل الصراع مشتدا هو أن قائد السرية "الحرّ" القادم من قبل يزيد بن معاوية يمنع الحسين رضي الله  
عنه أن يدخل الكوفة، كما أنه يمنع الحسين رضي الله عنه وأصحابه شرب الماء.

الحسين: أنا عطشان وأولادي عطاش ونسائي ورجالي  
الحر: إنه أمر الأمير ابن زياد

71- المرجع نفسه، ص 32-42.

72- المرجع نفسه، ص 37-39.

73- المرجع نفسه، ص 40.

أعطني البيعة واشرب كيف شئت

واشربوا أنتم جميعاً ما أردتم (74).

لما جاء "عمر" أمير جيش الكوفة، صار الصراع يبلغ ذروته؛ لأنه كان رجلاً صلب القلب مثل مروان بن الحكم تماماً، مهما نصحه الحسين رضي الله عنه أن يختار الحق ويترك الباطل، لا يغير موقفه، بل يصمم على أمرين: إما البيعة وإما رأس الحسين رضي الله عنه لا اختيار ثالث. والحوار بينه وبين الحسين رضي الله عنه طويل في هذا المنظر، تتضح خلاله شخصيتهما وضوحاً جلياً، كما يزيد حوارهما توتر الصراع حيناً بعد حين.

عمر: فلتبايع ليزيد

وعلى العهد أن أترككم تمضون عنا سالمين

فلتبايع ليزيد

ولتعد من بعد هذا للحجاج

ليس فيما بيننا والله منذ اليوم إلا ساحة الحرب.. فقاتل

قسماً بالله لن ألقاك إلا في القتال

وهو والله قتال تسقط الهامات فيه

ويطيح السيف فيه بالأنامل

أنا لن أبقى منكم أحداً حتى الصغار

وستغدو نسوة البيت ثكالي وأرامل (75).

هناك جوانب أخرى من الصراع بين شخصيات من فئة الحسين رضي الله عنه وشخصيات من فئة يزيد، تركتها لكي لا يطول الحديث، وأكتفي بالإشارة إلى الصراع الرئيسي بين الحسين رضي الله عنه والشخصيات التي لها دور مهم في هذه المسرحية، ومن الطبيعي أن هذه الصراعات تزيد جو التوتر بين الطرفين كثيراً، كما أن المؤلف يكثر ذكر مواقف المصارعة ويكررها في ثنايا مسرحيته محاولاً تجسيد مأساة الحسين رضي الله عنه بأحسن وجه.

8 - الصراع بين المستقبل والحاضر:

إذا أمعنا النظر في مسرحيات صلاح عبد الصبور الثلاث: "بعد أن يموت الملك" و"الأميرة

74- عبد الرحمن الشرقاوي، الحسين شهيداً، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1988م، ص 25.

75- المرجع نفسه، ص 44، 78.

تنتظر" و"مسافر ليل"، سنجد الصراعات كلها فيها بين الحب والكراهية والخصب والعقم والظلم والعدل والخير والشر، وتحرص الشخصيات فيها على الحياة الجديدة في المستقبل، غير أنها تتعرض ببعض المشاكل في الطريق إلى المستقبل. بعضها يستسلم أمام هذه العوائق، وبعضها الآخر يجاهد ويناضل حتى يغلب هذه العوائق وينطلق إلى المستقبل الجديد، ولهذا سميت هذه الصراعات بالصراع بين المستقبل والحاضر.

أبدأ بمسرحية "بعد أن يموت الملك"، فيمثل الملك فيها قوى الشر والظلم والكراهية والعقم والجهل، بينما تمثل الملكة الخير والعدل والخصب والحكمة. يدور الصراع بين الملك والملكة حيث يسيطر الملك عليها منذ عشر سنوات، غير أنه لم يستطع أن يعطيها طفلاً من خلال هذه الفترة الطويلة، والملكة تحب الطفل وتلحّ في طلب الملك أن يسمح لها أن تتخذ عشيقاً لإعطائها طفلاً، والطفل في هذه المسرحية رمز للمستقبل والحياة المستمرة (76).

مات الملك بدخول طير الموت إلى جسمه، ولكن الملكة لم تتوقف نحو الطريق إلى المستقبل، بل خرجت من القصر مع الشاعر الذي يعدها أن يعطيها طفلاً، فعاش الشاعر والملكة في شاطئ النهر. يستمر الصراع بين الملكة وزعماء الدولة بحيث إنهم لا يقبلون تمرد الملكة بهذا الشكل، وهم يريدون إرجاع الملكة حتى تصحب جثة الملك، ليعود الملك إلى الحياة من جديد. فأرسلوا الجلاذ لأخذ الملكة إلى القصر، غير أن الشاعر صارع الجلاذ بشجاعة وقتل الجلاذ بسيفه.

يلاحظ مما سبق أن الصراع في هذه المسرحية صراع خارجي حيث لم يركز المؤلف على تصوير الصراع الداخلي للشخصيات، بل وضع الصراع بين الطرفين الذي يرغب في الحياة الجديدة في المستقبل والطرف الذي يفضل أن يبقى في الحاضر. كما أن الصراع في هذه المسرحية صراع إيجابي إذ تصارع الملكة بالصبر والاستمرار والشجاعة، ولا تبالي بالعوائق والمشاكل في طريق النضال. نرى أنها طلبت عشيقاً من الملك أولاً، ثم طلبت من زعماء الدولة ثانياً، ثم طلبت الشاعر ثالثاً، ثم هربت مع الشاعر رابعاً، فلم تيأس من خلال ذلك حتى تصل إلى المستقبل السعيد.

إذا كان الصراع يبدو إيجابياً في هذه المسرحية، فلا مفرّ أن نقول: إن الصراع في مسرحية "الأميرة تنتظر" و"مسافر ليل" صراع سلبي، حيث نرى أن الأبطال فيها لا يجاهدون في سبيل تحقيق المستقبل، بل ينتظرون أو يصبرون أو يخضعون لقوى السلطة.

في مسرحية "الأميرة تنتظر" نرى أن الأميرة مع وصيفاتها الثلاث في واد تنتظر عشيقها لإعطاء

طفل لها، وواضح أن هذا الطفل يرمز إلى المستقبل السعيد. من المؤسف أن نرى هذه الأميرة تنتظر أملها سلبية، ولم تجرّب بوسيلة أخرى أو تجاهد مثل الملكة في المسرحية السابقة، كما أنها تعرف أن عشيقها هو قاتل أبيها، كان قد وعدّها بأنه سيعود إليها بعد قريب، ولكن خمسة عشر عاما قد مضى وهو لم يعد، والأميرة مازالت تنتظر. ومن الواضح أن اسم المسرحية قد أوحى إلينا بعض المعاني السلبية.

وواضح أيضاً أن الأميرة ترمز إلى الشعب الصالح وعشيقها يرمز إلى الحاكم الظالم، والشعب يصدق الحاكم دائما وإن كان يكذب الحاكم مرة بعد مرة، ويصبر الشعب عليه ويعفو عنه دائما وإن يخالف وعده<sup>(77)</sup>.

ويقول المؤلف صلاح عبد الصبور: "المدن والبلاد إذن تنقاد دائما لحكامها وتخضع لهم، وتبيح لهم كل خيراتها، وتخشى عليهم، وتصدق وعودهم وتحلم بتحقيقها وتصبر عليهم إن أخلفوها وتخفّض لهم الجناح، بل قد تستسلم لهم إن تمكن منهم الغرور والطغيان أملا في العودة إلى الصواب"<sup>(78)</sup>.

لما جاء عشيق الأميرة متأخرا، تصدّقه الأميرة مرة أخرى، فتوافق أن ترجع إلى القصر معه، ومن حسن الظن أن يمنعها القرنندل - ذلك الصامت الغريب - ويقتل عشيقها بسكينه، هذا القرنندل هو ضمير الأمة يعي كل شيء ولا يقول كلمة إلا في الوقت المناسب. ولم ينس القرنندل قبل رحيله أن يقدم نصيحته للأميرة بأن تكون سيدة وأميرة، وأن تكون معشوقة ولا عاشقة، وبأن تتلقى ألوان الحب ولا تعطيه<sup>(79)</sup>.

ومن الواضح أن الصراع في هذه المسرحية صراع سلبي إلى حد كبير، ولكن الخير انتصر على الشر في النهاية، والأميرة تذهب إلى مستقبلها. قد تواجه أية أمة من الأمم الخطر الشديد كبيرا أو صغيرا من الداخل أو الخارج على مر العصور، ولكن لو كان هناك مواطنون صادقون مخلصون يجاربون ويجاهدون في سبيل الأمة، ستجد هذه الأمة مستقبلا منيرا.

إذا أمكن أن نرى بعض نور الأمل والرجاء للمستقبل في المسرحيتين السابقتين، فلا نستطيع أن نرى شيئا من الأمل والرجاء للمستقبل في مسرحية "مسافر ليل"، بل نرى فيها الظلام والضعف والجبن والذل، إن الجو في المسرحية شديد الظلام كما يوضح لنا اسم المسرحية.

77- المرجع نفسه، ص 285.

78- المرجع نفسه، ص 285.

79- المرجع نفسه، ص 294.

لم يصف المؤلف الأبعاد الثلاثة للراكب، يعني أنه إنسان، لا شأن له في المجتمع، يسافر إلى مكان بالقطار، أي يريد أن يقبل على المستقبل، غير أن عامل التذاكر يظلمه ويخدعه ويهدده ويقتله أخيراً، أما الراكب فليست عنده رغبة المقاومة أو الدفاع عن النفس، بل يتوسل إلى عامل التذاكر ألا يقتله مرة بعد مرة، ويخضع لجبروته خضوعاً كاملاً، وتنتهي المسرحية بانتصار الشر على الخير.

ومن الواضح أن الصراع في هذه المسرحية لا يفيدنا أن نرى نور المستقبل، وفي الحقيقة أن فترة من تاريخ أمة من الأمم قد تكون هكذا، والحاكم يفعل كما يشاء والشعب يخضع له أو يسكت. ولعل المؤلف يريد أن يوحي بهذه المسرحية إلينا بأحوال فترة من فترات التاريخ في مصر.

لا شك أن الطريق إلى المستقبل طويل وصعب، وفيه متاعب وعوائق ومشاكل ومشقات، كما فيه مرارة وحلاوة ويأس ورجاء وبكاء وفرح. على كل، إن الوصول إلى المستقبل يحتاج إلى الصبر والعمل والجهد والاستمرار، وإلا سيصبح المستقبل بعيداً لا يُرى، أو قد يكون الطالب منتظراً مثل الأميرة السابقة أو مقهوراً ومقتولاً مثل الراكب في المسرحية.

في نهاية هذا البحث، أودّ أن أشير إلى بعض النقاط حول أنواع الصراع في المآسي في مصر فيما يلي:

- 1- أنواع الصراع في المآسي في مصر متنوعة متعددة، تتناول الصراع بين البطل والقوى التي لا تغلب كالزمن، كما تتناول الصراع بين البطل وعواطف ذاته، أو الصراع بين البطل والتقاليد الاجتماعية... إلخ.
- 2- واستعار الكتاب المصريون بعض أنواع الصراع من الأساطير اليونانية القديمة، ولكنهم أضافوا إليها بعداً جديداً ومعنى جديداً في كل حالة.
- 3- ونجح معظم الكتاب في التعبير عن الصراع الخارجي، أما الصراع النفسي فأغلبه لم يكن قوياً، مما يخفف درجة التأثير إلى حد كبير.
- 4- وحاول كثير من الكتاب أن يجسدوا أفكارهم المعاصرة خلال تطور الصراع في مسرحياتهم، غير أنهم لم ينجحوا في ذلك، مثل توفيق الحكيم وعلي أحمد باكثير. أما صلاح عبد الصبور وعبد العزيز حموده فبلا شك نجحوا في هذا الصدد، فصلاح عبد الصبور نجح في تجسيد أفكاره وهمومه عن قضايا الوطن والحرية والعدل في حين نجح عبد العزيز حموده في تجسيد أفكاره عن قضية الإصلاح في المجتمع.

\*\*\*\*\*