عبد الصبور ومسرح "اليوت"

بين "مأساة الحلاج" و "جريمة قتل في الكاتدرائية"

بقلم فاضل تامر

في « تذييل » صلاح عبد الصبور لمسرحية « مأساة الحلاج » كتب : « نشأ المسرح شعريا ، وأغلب الظن انه سيعود كذلك ، رغم غلبة الطابع الاجتماعي النثري منذ أواخر القرن التاسع عشر . ولكن الايماضات الشعرية التي تتخلل المسرح النثري الان تؤذن بعودة الشعر الى المسرح » (١) . وبهذه الكلمات انما يثير 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 خلاقا للمسرح النثري الذي أسهم في ارساء اسسه المسرح الابسني الاجتماعي ، وكان ذلك بفعل ضرورات تاريخية وحضارية وفنية ، أصبح المسرح النثري فيها اكثر اقترابا من مشكلات وهموم الانسان المعاصر وأكثر قدرة وأصالة على التعبير والتواصل ، بينما راح المسرح الشعري ينسحب ويتراجع تاركا الميدان للمسرح النثري بعد أن كان هو الشكل السائد للدراما .

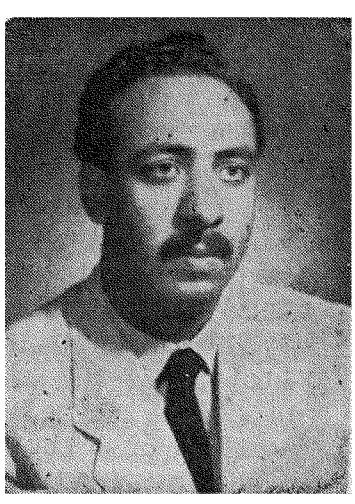
الا ان المسرح الشعري لم يندثر تماما في عصرنا فلقد ظلت هنالك محاولات فردية تبرز هنا وهناك كبعض مسرحيات ييتس الرومانسية. وشهدت ثلاثينيات هذا القرن محاولة واسعة لبعث المسرح الشعري برزت خصوصا في انكلترا وفرنسا وبشكل محدود في اسبانيا كما عبرت فيما بعد الى اميركا . وكان من أبرز رواد هذا الانبعاث : ت. س. ايليوت ، ولوركا ، وكوكتو ، وآوبي ، وجيل من شعراء انكلترا الذين ترسموا خطى اليوت امثال كريستوفر فراي وأودن وكريستوفر اشروود ونورمان نكلسون 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 والانسانية المعقدة دفعت مجموعة من الكتاب الذين لم يكونوا دراميين اساسا بل شعراء فقط الى القيام بمحاولة لاعادة بعث تقاليد الدراما الشعرية ولو ضمن نطاق « مسارح 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 والصيغ الميتة والفارغة للدراما التجارية ملبيا بذلك دعوة فاجنر لتجديد الفن الدرامي بانماط مباشرة للحدث تقترن في عصرنا بالشعر بمعناه الواسع وأحيانا بالخرافي والفولكلوري (٣) .

وفي السنوات التالية التي اعقبت الانبعاث الموقت لحركة المسرح الشعري ، لم تتمكن هذه الحركة من ايجاد جذور وصلات عميقة لها بالحياة المعاصرة ، لذا راحت تبهت ثانية وتظل ذات تأثير محدود . ويبالغ فريزر في القسوة على هذه الحركة عندما يصدر

(١) ـ «مأساة الحلاج» لصلاح عبدالصبور ـ ص ٢٠٧ ـ منشورات دار الاداب .

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

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



حكمه عليها معتبرا « بان تلك المحاولة الضخمة ، رغم نبلها وتميزها ، الا انها ستظل محاولة فاشلة » (٤) .

والواقع ان عدم قدرة الحركة على الاستمرار لا يعني فشل النتاجات التي قدمتها ، وذلك لان قوة تلك الاعمال مستمدة اساسا من العبقرية الشعرية الضخمة لدى أولئك الشعراء الذين تمكنوا من تقديم أعمال درامية ناجحة . ولذا فان 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 اكثر اثارة وطرافة ، خاصة واننا ، خلاف الغرب ، لا نمتلك أي موروث مسرحي ، نثري أو شعري خلال تاريخنا الادبي . لذا جاءت بعض هذه المحاولات مقطوعة الجذور، وتفتقر الى الاصالة والحياة والنبض الدرامي وتغلب عليها الغنائية وهذا هو الحال بالنسبة لمسرحيات شوقي وأباظة ، وظلت هذه الاعمال تنتسب الى الشعر اكثر من انتسابها الى الدراما .

وشهدت السنوات الاخيرة نماذج جديدة منها « الفتى مهران » لعبد الرحمن الشرقاوي و « مأساة الحلاج » لصلاح عبد الصبور ، ورغم نجاح هذه الاعمال النسبي الا اننا لا يمكن أن نتفاءل ونعلن مع صلاح في « تذييله » بأن « المسرح سيعود شعريا » . والواقع ان نجاح مسرحية الشرقاوي يعود أساسا الى قدرته الدرامية العالية التي جعلت مسرحيته تنتسب الى الدراما اكثر من انتسابها الى الشعر ، بينما يعود نجاح مسرحية عبد الصبور الى قدرته الشعرية الفذة التي جعلت مسرحيته ، رغم نجاحها ، تنتسب الى الشعر اكثر من الدراما . بينما تتطلب الدراما الشعرية تفاعلا وتداخلا بين عنصري الدراما والشعر يجعلهما شيئا واحدا جديدا وليس مجرد اقتران ميكانيكي ، وكما يقول اليوت « فان الشعر ليس شيئا يضاف الى المسرحية كانما هو زينة أو تانق زائد ، كما كان يفعل بعض

P. 226

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

ممن كانوا يحاكون شكسبير ، بل ان النموذج الشعري والنمـــوذج الدرامي لا بد ان يظلا معا نتاجين متكاملين لعمل خيالي واحد » (٥) .

والواقع ان هذا الاقتران والوحدة العضوية والفنية لـــم يتحققا بشكل فذ الا خلال فترات ازدهار المسرح الشعري الكلاسيكي . لذا فان من التفاؤل الذي يبديه صلاح عبد الصبور فـــي « عودة الشعر الـى المسرح » انما هو شيء غير واقعي في عصرنا . ورغم ان هنالك حاجة ملحة للبحث عن ادوات واشكال جديدة لتطوير الدراما ، الا ان ذلـــك لا يحتم تحقيق ذلك عن طريق المسرح الشعري بالذات . وتفاؤل صلاح عبد الصبور وكلماته تذكرنا بكلمات ت. س اليوت فـــي تأكيده بـــان « الشعر سيعود الى الدراما ، وان الدراما الشعرية هـــي النتـــاج الحتمي التالي لتطور الدراما المعاصرة » (٦) . وفـــي الواقع فان صلاح عبد الصبور قد ترسم خطى اليوت في بناء مفهومه النظري عن المسرح الشعري، كما انه استند الى الاسس التطبيقية والمعمارية الاليوتية عند بنائه لمسرحية « ماساة الحلاج » وتاثر بشكل خاص بمسرحية اليـــوت المعروفة « جريمة قتل في الكاتدرائية » « Murder in the Cathedral » وانا هنا ساحاول ان اتناول اوجه هذا التاثير ومدى نجاح صلاح فـــي خلق نموذج درامي شعري جديد في ادبنا الحديث .

لم يكن تحول اليوت الى الدراما عملا اعتباطيا او ارتجاليا ، بـــل كان نتيجة منطقية للتطور الفني لشعره . فبعد محاولات وتجاربعديدة نجح اليوت في تطوير القصيدة الحديثة واغنائها ومنحها اشكالا تكنيكية متجددة . وكانت ابرز هذه السمات هي غنى العناصر الدرامية داخـل البناء المعقد الجديد للقصيدة الاليوتية . اذ احس اليوت بان القصيدة الغنائية الاعتيادية تظل عاجزة عن التعبير عـــن حاجات وتجارب انسان عصرنا ومشكلاته ، لذا راح يبحث عن اشكال وقيم ومضامين جديـــدة لشعره . وراحت عناصر الدراما تنمو بشكل متزايد فـي قصائده المتاخرة . فاخذ الحوار والموقف الدرامـــي ، والشخوص ، والكورس والتنوع الموسيقي ، والصراع تتداخل وتتفاعل داخل قصائده مما جعـل انتقاله الى الدراما الشعرية طبيعيا ومنطقيا .

لقد توصل اليوت عبر تجاربه الشعرية الـــى ان المسرح هـــو الوسيط المثالي للشعر واكثر الوسائل المباشرة للفائدة الاجتماعية» (٧). وراح اليوت يعلن بان الشعر سيعود الى الدراما وبان الشكل الحتمي لتطور الدراما المعاصرة هو الدراما الشعرية بالذات واشار الـى « ان الدراما ، بعد القطع الحديثة الاستطرادية التـــي اوجدها برناردشو اصبحت تحتاج الى نوع من التكثف والتركيز وان الشكل التاليلتطور الدراما هو الدراما الشعريةفي اشكال شعريةجديدة »(٨).وكانرد على اولئك النقاد الذين يرون بان المسرحية الشعرية لا يمكن ان تستجيب لمشكلاتنا المعاصرةولا تنسجم مع حاجاتانساننا المتعددة بتاكيده بانالمسرحة الشعرية من بعض نواحيها اشد واقعية من « الدراما الطبيعية » لانهـا بدلا من ان تلف الطبيعة في رداء من الشعر عليهـــا ان تزيـل السطح الظاهري للاشياء وان تعرض ما تحته» او قل ان تعرض الصفحة الداخلية من المظهر الخارجي الطبيعي » (٩) . وهو يرى بان التاثير الذي تمارسه المسرحة الشعرية على المتفرج اكثر قوة وحدة واثارة مـــن الدرامـــا النثرية « فتاليف مسرحة شعرية يعني رؤية الشيء انموذجا موسيقيا كليا . وعلى الدرامي الذي يكتب مسرحيته شعرا ان يؤثر فيك علـــى مستويين دفعة واحدة » (١٠) . هذا كما طرح فكـرة جديرة بالملاحظة ، رغم غرابتها هي حتمية اقتران الدرامي بالديني » (١١) .

وفعلا فقد كانت اول دراما شعرية لاليوت هي « جريمة قتل فـــي الكاتدرائية » التي كتبها اساسا تلبية لطلب (جورج بـــل) ، اسقف تشتشستر للمشاركة في احتفالات كانتربري في حزيران ١٩٣٥ (١٢). وهي دراما شعرية تستمد موضوعها من تاريخ الكنيسة الانكليزية ومـن استشهاد رئيس اساقفة كنتربري توماس بيكيت . هذا كما كتب اليوت فيما بعد مسرحيات شعرية اخرى منهـــا « اعـــادة شمل العائلـــة » « Reunion of the family » ومسـرحية « حفـلة الكـوكتيل » « 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 نتـــاج اليوت الشعري والمسرحي والنقدي ووجدنا اصداء اليوتية عديدة فـي اعماله الشعرية السابقة ، واليوم نجده يلتقي ثانية مع اليوت ويترسم خطاه في مسرحية « جريمة قتل في الكاتدرائية » مـــن ناحية المنطلقات التكنيكية والاطار التاريخي والمغزى والموضوع والطابع التراجيدي وفي بناء الشخوص والحوار وغير ذلك من مسائل البناء الدرامي .

واليوت ، عند تناوله لموضوع عمله المسرحي ، لجا الـــى التاريخ الانكليزي والى تاريخ الكنيسة الانكليزية بالذات مهيئا بذلك الجو الملائم للتعبير عن قيمه ومفاهيمه الدينية والاخلاقية وانسجاما مـــع المناسبة التي اعد مسرحيته لها . وقد التقط اليوت حدثـــا واقعيا وتاريخيـا معروفا هو استشهاد رئيس الاساقفة توماس بيكيت علـى ايدي انصار هنري الثاني وهو من الاحداث البارزة فـــي تاريخ انكلترا التي تمثل الصراع بين السلطة الزمنية التي يمثلها الملك وبين السلطة الدينيـــة 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 وثرواتها الخاصة . وفـي محاولة للسيطرة على الكنيسة الانكليزية عين هنري الثاني مستشاره الخاص توماس بيكيت ليكون رئيسا لاساقفة الكنيسة الانكليزية . وكان توماس بيكيت (١٣) قد ولد في لندن من تاجر غني، وبرز كوزير لامع ، وقد عينه هنري الثاني مستشارا ملكيا له عام (١١٥٥) . وبعد وفاة (ثيوبالد) رئيس الاساقفة ، انتهز الملك الفرصة وعيـن بيكيت ، وسط معارضة شديدة من الاوساط الكنسية ، رئيسا للاساقفة وذلك فـي ٣ حزيران (١١٦٢) . الا ان بيكيت سرعان ما تنكر للعرش وانضم في الصراع القائم الى جانب الكنيسة واستقال مـــن منصب المستشارية ورفض الاشتراك في تتويج ابن هنري الثانـــي وعارض التشريعـــات الدستورية الجديدة وكل المحاولات الرامية الـــى تقليص نفوذ الكنيسة مفجرا بذلك الصراع بيـن الكنيسة والعرش . وقد حاول انصار الملك اعدام بيكيت ، الا انه رحل الى فرنسا ومكث هناك سبع سنوات عـــاد بعدها متحديا سلطة الملك ومتحملا بنفس الوقت مسؤولية استشهاده. وقد دبر له الملك خطة لاغتياله بعد ان رفض كـــل العروض والاغراءات التي قدمت له فاغتيل في ٢٩ ديسمبر (١١٧٠) مـن قبل اربعة مـــن فرسان الملك . وباغتياله ، احتل بيكيت مكانة مقدسة واعتبر شهيـدا وقديسا في الكنيسة الانكليزية .

واليوت ليس الكاتب الوحيد الذي تناول هذا الحدث ، فقد سبق لتنسيون ان كتب مسرحية شعرية عن ذلـــك متاثرا فيهـــا بالنموذج

---

(٥) « اليوت : الشاعر والناقد » ـ تاليـف ماتشيسن ـ ترجمة احسان عباس .

(٦) المصدر السابق ـ ص (٣٠١)

(٧) « The Contemporary Theater » by Allan Lewis

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

(٩) المصدر السابق ـ ص (٢٩٥) .

(١٠) المصدر السابق ـ ص (٢٩٨) .

(١١) المصدر السابق ـ ص ٣٠١ .

(١٢) من المقدمة التي كتبها Nevill Coghill لطبعة جديـدة اصدرتها دار Faber لمسرحية « Muvder in the Cathedral »

(١٣) من مادة « Thomas Becket » فـي :
« Chambers Encyclopedia » Vo. II.

الشكسبيري (١٤) . كما كتب جان آنوي مسرحية معاصرة بعنوان « بيكيت ـ او ـ 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 عبقريته الشعرية والدرامية في آن واحد .

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

هذا وقد استخدم اليوت 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 خلالهما 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 كانتربري مقطعا تقديميا يقوم بمهمة الانارة وتوفير الجو النفيس 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 ، نجد الكورس عند اليوت ذا مهمة محدودة هي تلقي نتائج الاحداث باعتباره « وسيطا بين الاداء المسرحي والجمهور ، ويستطيع ان يكسب الاداء حدة وذلك بعرض النتائج العاطفية لذلك الاداء ، حتى لنراه ، نحن الجمهور ، مرتين ، وذلك برؤيته 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 النغمات اليائسة ، والسلم فيها يبدأ من الرعب الغفل الذي يثيره التوجس ، وينتهي ، بالرعب المحقق الذي يثيره مقتل بيكيت » (٢٠) . وبدلا من قدرة الكورس الاغريقي على التأثير في مجرى الاحداث يقف الكورس الاليوتي « ليعبر عن عجزه المقهور 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 الأحداث 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 أليوت عنصرا اخر من عناصر التراجيديا الكلاسيكية هو شخصية الرسول الذي يعلن للكهنة نبأ عودة رئيس الاساقفة الى انكلترا . وهنا يدرك الكهنة ان ذلك سيفجر الصراع بين الكنيسة والعرش ويروحون يعبرون 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 نتلف نفوسنا
انك تقبل في هتاف ، تقبل في تهليل ، ولكنك تقبل ،
وفي ركابك الموت الى كانتربري :
هلاك على البيت ، هلاك عليك ، هلاك على العالم »

وتظل تتكرر صرخة « عد الى فرنسا يا توماس بيكيت ... » في كلمات الكورس والكهنة في محاولة لابعاد شبح المأساة . الا ان بيكيت يدخل لوحة الاحداث فجأة ليعلن بأنه لن يعود وانه انما جاء ليقوم بمهامه المقدسة متحملا بذلك مسؤولية عمله بأدراك ويعبر عن ادراكه للمخاطر التي تواجهه :

« الصقر الجائع سيظل هنيهه
يحوم ويحلق ، يهبط دائرا ،
ينتظر الحجة ، السانحة ، الادعاء .
ستكون النهاية يسيرة ، مفاجئة ، ممنوحة من الله »

وهو هنا انما يشير الى ان الاستشهاد ليس شيئا يقرره او يختاره الانسان بل شيئا من تدبير الله ،و هذا 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 الصدف . وبالاحرى 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 أليوت بكشف اوجه الصراع الداخلي لتوماس بيكيت بشكل درامي رائع ، فبدلا من اللجوء الى التأزم الداخلي او الى الحوار الداخلي او المناجاة Soliloguy 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 اصدائها في اعماقه (٢٢).وعبر هذا الصراع الفنيتتكشف شخصية البطل القوية التي تعكس ثباتا فكريا راسخا منسجمة مع مفهوم اليوت في نموذج البطل الذي قال عنه « انه يكشف تحت الطبع المتارجح المتقلب ارادة لا تقهر ، كامنة في اللاوعي .. عليها ان تكشف

(١٤) راجع المقالة المكرسة لمناقشة مسرحية تنسيون « بيكيت » الملحقة 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 الغفار مكاوي .

(١٦) « المفهوم الكلاسيكي التراجيدي » ـ بقلم فوزي فهمي احمد ـ 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 ـ ص (٣٠٧) .

(٢٠) المصدر السابق ـ ص (٣٠٧) .

(٢١) المصدر السابق ـ ص (٢١٢) .

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

عن ضحية الاحداث ، او عن الكائن الذي رسم مصيره ، أو وشح بوشاح القداسة » (٢٣) . ويرى معظم النقاد ان انتصار بيكيت هو في الواقع الذروة الدرامية الفعلية وليس الحدث التراجيدي لمقتله الذي اعقب ذلك . واشار 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 طبعا اذ ان أليوت كان يرى ان قيمة الدراما تتأتى اساسا من قدرتها في « التركيز على ضروب الكفاح والصراع الخالد لدى بني الانسان ، فلا تتكشف حقيقة الطباع الا من خلال ذلك الصراع » (٢٥) . وكان أليوت قد نجح في استخدام ذلك استخداما ذكيا وبارعا . ويتفق سين لوسي مع فكره « ان المفوين هم اوجه داخلية للصراع عند بيكيت » (٢٦) حيث « يتخذ شكلا في احاديثه مع المفوين الاربعة وهذا نمط من التجسيد الشائع في المسرحيات الاخلاقية التي تمثل هذه المسرحية شبيها كبيرا لنمطها . فمن كلمات المفوين والكورس نعرف كل ما هو ضروري عن حياة توماس بيكيت المبكرة وعن صراعه السابق مع الشرور خارجه وداخله » (٢٧) .

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

والواقع ان اليوت كان بارعا في انتقاء هؤلاء المفوين ، فهم ليسوا على شاكلة واحدة ، فالمفوي الاول من حاشية البلاط يحاول اغواء بيكيت بتذكيره بحياة الملذات واللهو والبذخ التي عاشها ويدعو لاعادة 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 عاما ». 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 السلطان الارضي . الا آن بيكيت يرفض السلطان الدنيوي ايضا :

« كلا ، هل اتدنى انا الذي يحمل مفاتيح السماء والجحيم
الذي له وحده السلطان في انكلترا
الذي يربط ويحل بسلطان من البابا
الى اشتهاء القوة المتهالكة » .

ويمثل المفوي الثالث طرازا اخر وهو نموذج للاميرالاقطاعي المتمرد ضد سلطة الملك ، ويدعو بيكيت للانضمام الى جبهة الامراء ضد الملك :

« انك يا مولاي ، في الوقوف معنا ستضرب ضربة قاضية
من اجل انكلترا وروما معا
وتنهي طغيان سلطة بلاط الملك على بلاط الاسقف
وطغيان بلاط الملك على بلاط الامراء »

إلا أن بيكيت يعلن انه لا يثق بأي قوة غير قوة الله :

« اذا كان رئيس الاساقفة لا يستطيع ان يثق في العرش
فهو محق في ان لا يثق بأحد الا الله وحده » .

واغرب المفوين هو المفوي الرابع . اذ آن هذا المفوي ، خلاف المفوين الثلاثة الاخرين ، يردد 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 لاول مرة ان ذلك لم يعد مجرد اغراء بل واقعا صارما . ويفجر المفوي الرابع بكلماته ذروة صراع بيكيت الدرامي عندما يعيد نفس كلمات بيكيت التي قالها للكهنة سابقا :

« انهن يعلمن ولا يعلمن ما الفعل وما المعاناة
انهن يعلمن ولا يعلمن بأن الفعل هو المعاناة
وأن المعاناة هي الفعل . لا الفاعل يعاني
ولا المتاني يعمل » (٢٩)

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

ـ « تأمل يا توماس ، تأمل المجد بعد الموت »
ـ « الشهيد والقديس يحكمان من القبر »
« اطلب سبيل الشهادة . اجعل نفسك الاوضع في الارض
لتصبح عاليا في السماء »

ويجتاح بيكيت احساس مرير بالمأساة وهو يجابه هذه الحقيقة متطلعا لمخرج من كل ذلك :

« اما من سبيل لدفع الكبرياء الاثمة الا بأثم اشد ؟
الا استطيع 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 مرعوبا « للموت مائة ذراع ويسير في الف طريق » لكن بيكيت يخرج في النهاية منتصرا ضد كل الاغراءات .

« الان ، اصبح طريقي جليا ، الان اصبح المعنى واضحا
الاغراء سوف لن يأتي بهذا الشكل مرة ثانية
الاغراء الاخير هو اعظم خيانة » (٣٠)

وبهذه الكلمات يختتم بيكيت انتصاره في ذروة درامية فخمة . والواقع ان المسرحية تسير بعد ذلك نحو نوع من الهبوط الدرامي حيث نستمع فيها الى موعظة لبيكيت في صبيحة عيد الميلاد ويتحدث فيها عن مفهومه للاستشهاد متنبئا بذلك باستشهاده ومعبرا عن احاسيسه الخاصة ويمكن في الواقع اعتبار هذه الموعظة نوعا من المناجاة Soliloguy الا انها مع ذلك تظل تمثل تخلخلا في الجو الدرامي للمسرحية .

اما القسم الثاني Part Two من المسرحية فينفتح على مشهد في قاعة رئيس الاساقفة في التاسع والعشرين من ديسمبر (١١٧٠) حيث ينشد كورس نسوة كانتربري نشيدا مؤثرا وهو يرقب خطى المأساة :

« الغراب الجائع يجلس في الحقل ، يصيخ السمع ، وفي الغابة
تندرب البومة على نغمة الموت الجوفاء » .

ويعبر الكهنة عن هذا الخوف من المجهول على لسان الكاهن

(٢٣) « اليوت : الشاعر والناقد » ـ ص (٢٩٥) .
(٢٤) « The three Voices of Poetry » by T.S. Eliot
(٢٥) « اليوت : الشاعر والناقد » ـ ص (٣١٩) .
(٢٦) « T.S. Eliot and the Idea of Tradition » by Sean Lucy. P. 188
(٢٧) المصدر السابق ـ ص (١٨٢) .
(٢٨) « American Drama » by Louis Broussard. Norman University of Oklahoma Press.
(٢٩) « Murder in the Cathedral » - T.S. Eliot - Faber Educational Book
(٣٠) « Murder in the Cathedral » - T.S. Eliot - Faber P. 25

الثالث « أي يوم هو اليوم الذي نعلم اننا نأمله او نخشاه ؟ » وهنا يقتحم اربعة من فرسان الملك القاعة مطالبين بمقابلة توماس بيكيت فورا ويستقبلهم رئيس الاساقفة برباطة جأش ويصغي الى كلماتهم التي تمثل في الواقع نوعا من المحاكمة له باعتبارهم ممثلين لسلطة الملك ويهمونه بالخيانة ويصدرون عليه حكما بالموت باسم الملك . والواقع ان حوار الفرسان الاربعة لا يختلف كثيرا عن جو محكمة بيروقراطية ، ومن الجدير بالذكر ان جان آنوي في مسرحيته « بيكيت ـ او ـ شرف الله » قد لجأ الى تقديم محاكمة فعلية لتوماس بيكيت ، ومع ذلك فليس في الامر كبير اختلاف اللهم الا في بعض الاشكال والتفاصيل الثانوية غير المهمة . ويغادر الفرسان القاعة ليعودوا بأسلحتهم تقتل بيكيت ، وخلال ذلك يحاول الكهنة اقناع بيكيت بالاختفاء أو الهرب ، الا انه يرفض ذلك معلنا أنه لن يهرب ولن يغلق ابواب الكاتدرائية التي يجب أن تظل مفتوحة حتى بوجه الاعداء وهكذا يتقبل مصيره برحابة صدر . وهو هنا يذكرنا بسقراط الذي رفض الهرب من سجنه متقبلا مسألة استشهاده بشجاعة ونموذج بيكيت انما يتماثل هنا مع نموذج البطل الذي تحدث عنه ت. س. اليوت عندما تكلم عن « اينياس » اذ قال « انه رجل يقوده ايمان عميق بالمصير ، الا انه امرؤ متواضع يعرف أن المصير شيء لا يرغب فيه الفرد ولا يتحاشاه .. وما نهايته الا بداية جديدة .. فهو يتحمل الالام ويعمل في امتثال » (٣١) .

ويصرخ بيكيت في وجوه القتلة :

« اني اضع قضيتي امام حكم روما
ولكن اذا ما قتلتموني ، فسوف انهض من قبري
لاضع قضيتي امام عرش الله » (٣٢) .

وهكذا يدرك بيكيت مسألة استشهاده كشيء لا يمكن تحاشيه ، بل يجب الامتثال له ويتحدث في ذلك مع الكهنة « اننا كنا ننتصر دائما. لقد قاتلنا الوحوش وانتصرنا . ليس لنا غير ان ننتصر الان بالعذاب . هذا هو النصر الايسر منالا . 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 آلن نويس ان آليوت بذلك انما يشير الى ان الصليب هو رمز لحرية وايمان الانسان » (٣٣) .

وهنا يلجأ آليوت الى حيلة بارعة ، اذ حال ان ينتهي الفرسان من قتل بيكيت يتوجهون الى الجمهور في محاولة لتبرير جريمتهم والدفاع عن انفسهم . وبكل برودة اعصاب « انكليزية » يقوم (ريجنالد فيتز اورس) قائد القلة بتقديم زملائه ليشرحوا ظروف الجريمة مشيرين بذلك الى انهم مجرد ادوات تنفذ واجبا معينا وان بيكيت 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 يسخرون من الجمهور مؤكدين لهم انهم انما قاموا بذلك فلكي يسندوا النظام الحالي الذين يدينون به ، ولهذا فلا مبرر للتحقد عليهم. وقد تحدث اليوت عن هذه اللقطة مشيرا الى انه انما كان يهدف « الى صدم جمهور المتفرجين وايقاظهم على حقيقة يخشونها. مأساة الكنيسة التي اصبحت متحفا كبيرا يمت الى الماضي اكثر مما يعيش في الحاضر » . (٣٤)

وهكذا فان اليوت هنا يضع مسؤولية الاستشهاد على عاتق جميع الناس بما فيهم القتلة والناس (خاصة المسيحيين الانكليز الذين يخاطبهم اليوت) . وصرخ (مورفيل) الفارس الثاني في وجه الجمهور « اذا كان ثمة وزر يحمل في هذا الامر ، فعليكم ان تشاركونا في حمله » . ويحس الكورس ايضا بمسؤوليته في الجريمة اذ يقول :

« لقد تلوثنا بدنس لا نستطيع ان نغسله ، متحدين مع الهوام الخارقة للطبيعة .

لسنا وحدنا الذين تلوثنا ، ليس البيت ولا المدينة وحدها بل العالم كله قد فسد »

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

« اننا نعترف بآثامنا وضعفنا ، واخطائنا
نعترف بأن خطيئة العالم على رؤوسنا
وأن دم الشهداء وعذاب القديسين على رؤوسنا »

أن اليوت اذ يدفع بكل من شهد وعاش المأساة الى الاعتراف بمسؤوليته في المأساة انما كان يهدف فعلا الى تحقيق عنصر التطهير « باثارة انفعالي الخوف والشفقة » اللذين تحدث عنهما ارسطو في «فن الشعر » باعتبار ذلك وسيلة فنية لتطهير نفوس المتفرجين من الشرور ولكي تبرز القيمة الحقيقية لمأثرة البطل التراجيدي ونبله وقداسته .

والواقع التاريخي يشير ايضا الى ان استشهاد بيكيت قد خلق منه قديسا في الكنيسة الانكليزية ، كما عزز استشهاده 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 « بيكيت » لجأ الى خدعة مماثلة اذ جعل الملك نفسه يندم على فعلته حيث يحضر الى قبر توماس بيكيت ويطلب من الكهنة جلده بالسياط ليكفر عن خطاياه والمسألة هنا لا تختلف كثيرا عن استشهاد المسيح الذي عزز مواقع المسيحية وعن استشهاد سقراط الذي ادى الى نتائج مماثلة تماما . اذ ادرك الاثينيون شناعة الجرم الذي ارتكبوه باعدام سقراط ، وسارعوا الى التكفير عنه ، فاعلنوا الحداد العام في الميادين والملاعب ، ونادوا بمعاقبة خصومه الذين اقاموا الدعوى ضده .. واقاموا تمثالا لسقراط » (٣٥)

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

هذا بالنسبة لمسرحية آليوت « جريمة قتل في الكاتدرائية »

اما بالنسبة لصلاح عبد الصبور ومسرحيته « مأساة الحلاج » ، فهو يلجأ الى التاريخ ايضا والى التاريخ العربي « الاسلامي بالذات وينتقي شخصية مماثلة لشخصية توماس بيكيت 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 بيكيت قديسا بعد موته ، كذلك « اصبح الحلاج بعد موته وليا وقديسا ومهديا منتظرا عند بعض المسلمين » (٣٦) .

تتكون مسرحية عبد الصبور من جزئين ايضا ـ اسمى الجزء الاول بـ « الكلمة » والجزء الثاني بـ « الموت » .

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

(٣١) « اليوت : الشاعر والناقد ـ ص (٢٧٣)
(٣٢) « Murder in the Cathedral » - T.S. Eliot - Faber
(٣٣) « The Contemporary Theater » by Allan Lewis
(٣٤) « شرف الله بين اليوت وآنوي » ـ بقلم احمد بهجة ـ مجلة « المسرح » ـ عدد ابريل ١٩٦٦ ـ ص (١٠٩)

(٣٥) « تاريخ الادب اليوناني » ـ تأليف الدكتور محمد صقر خفاجة ـ ص (١٧٣)
(٣٦) « مأساة الحلاج » ـ ص (٢٠٧)

الغموض والابهام . ونروح نكتشف هذا الجو المسرحي خلال حوار بعض المارة :

التاجر : انظر .. ماذا وضعوا في سكتنا

الفلاح : شيخ مصلوب

ما اغرب ما نلقى اليوم

وندرك أن المارة جميعا يجهلون كل شيء عن حقيقة هـذا الرجل وعن جوهر القضية :

الفلاح : هل تعرف لم قتلوه ؟

او من قتله ؟

التاجر : هل اعرف علم الغيب ؟

اسأل مولانا الواعظ

الفلاح : هل تعرف يا مولانا ؟

الواعظ : لا فلنسأل احد المارة .

ويبذل جمهور المارة جهودا لتقصي حقيقة هذا الشيخ المصلـوب 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 القتلة .

وتصدم هذه الكلمات الصريحة المارة . كيف يمكن لمجموعة مـن البائسين أن تقتل هذا الرجل وليس فيها جلاد أو قاتل وتحل المجموعة هذه الاشكال عندما تعلن انها قتلته « بالكلمات » ويظل المارة فاغريـن افواههم دون ان يفهموا شيئا سوى ان اعضاء المجموعة صاحت بما طلب منها ان تقوله « صيحوا زنديق كافر » « فليقتل نحمل دمه في رقبتنا » وهكذا تدرك المجموعة مسؤوليتها في قتل هذا الرجل . ونلتقي ايضـا بمجموعة (كورس) اخرى هي « مجموعة الصوفية » التي تعلن :

« نحن القتلة

احببناه فقتلناه »

واداتهم كانت « الكلمات » ايضا !

من هنا نلاحظ ان صلاح عبد الصبور لم يلجأ الـى التسلسل التأريخي كما فعل آليوت بل انه يبدأ من النهاية ، مـن صلب الحلاج وامام جثته المعلقة في شوارع بغداد وهي لقطة استعارها بلا شك مـن الاسلوب الروائي والسينمائي ومن تكنيك المسرح الحديث . وهـذه اللقطة 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 أن يجلدوه بالسوط لكي يكفر عن خطاياه تجاه صديقه بيكيت . وهنا نرى ان الخدعة التـي استخدمها آليوت في نهاية مسرحيته تصدم الجمهور وتحقيق التطهير التراجيدي ، قد لجأ اليها صلاح عبد الصبور منذ اللحظات الاولـى ملتقيا في ذلك مع جان آنوي في محاولة لتوفير جـو مأساوي حـاد وكسب عواطف النظارة لصالح مأساة الحلاج وليكونوا علـى استعداد لاستيعابها وتفهمها . وكما كـان انكورس والكهنـة يضفون احساسا مشتركا بمسؤولية مأساة بيكيت وبالتالي مأساة الكنيسة كذلك نرى ان « المجموعة » ـ وهي مجموعة من الفقـراء ـ و « مجموعة الصوفية » وكذلك « الشبلي » يحسون جميعا بمسؤوليتهم في قتل الحلاج ولكن « بالكلمات ! » وفي الواقع فيمكن لنا اعتبار ثلاثي (التاجر ـ الفلاح ـ الواعظ) يمثلون « مجموعة » ايضا تذكرنا بكورس اليوت حيث انهـم يجهلون كل شيء ويحسون بعجزهم عن فهم ما يجري ، كمـا يجتاحنا شعور باشتراكهم وتحملهم مسؤولية قتل الحلاج بسبب صمتهم وبقائهم على هامش الاحداث .

وخلال كلمات « مجموعة الصوفية » نبـدأ بالتعرف الى شخصية الحلاج والى مفاهيمه الصوفية والانسانية وتطوره من الانغلاق الداخلي على التجربة الصوفية المحدودة الى تمرده وانطلاقه للاحتكاك بالعالـم الدنيوي ومشكلاته الملتهبة والذي ادى الى اثارة سخط وغضب الحكام عليه . وكما كان بيكيت يتوق للاستشهاد ، ويحس بانه شيء ممنوح مـن الله ، كذلك كان احساس الحلاج الذي آورده مقدم « مجموعة الصوفية »:

« كان من يقتلني محقق مشيئتي

ومنفذ ارادة الرحمن »

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

« كان يقول : أن من يقتلني سيدخل الجنان

لانه بسيفه اتم الدورة

لانه اغاث بالدما اذ نخس الوريد

شجيرة جديبة زرعتها بلفظي العقيم

فدبت الحياة فيها ، طالت الاغصان

مثمرة تكون في مجاعة الزمان

خضراء تعطي دون موعد ، بلا اوان »

فمن دم الشهيد ينبثق العطاء ، كبعث ادونيس تماما ، ولقد عبرت جوقة أليوت عن ذلك :

« نحمدك لرحماتك بالدم، لفدائنا بالدم. لان دم شهدائكوقديسيك ستغني الارض ، ستخلق الاماكن المقدسة

فأينما سكن قديس ، اينما اهرق شهيد دمه من اجل المسيح ستغني الارض ، ستخلق الاماكن المقدسة » .

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

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

« يا حلاج اسمع قولي

لسنا من اهل الدنيا ، حتى تلهينا الدنيا »

ويرى الشبلي اننا يجب الا 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 يـرى الدنيا « فيتمنى النعمى واليسرى » و « يتوقى العسرى » لان ذلك سوف يقتل النور بقلبه .

الا ان الحلاج يرى انه لا يمكن له ان يغض الطرف عن واقع الناس المؤلم ، عن العذاب والاضطهاد والفقر الذي يعيشون فيه ، لذا فهـو لا يمكن ان يرخي اجفانه في قلبه فقط بل سيحدق بملىء عينيه فـي 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 عـن ذلـك صلاح عبد الصبور نفسه اذ يقول « لقد تشابكت طرق الصوفي الحلاج مع طرق رجال السياسة في عصره . ووقف وقفة الحائر : هل يحمـل الحقيقة التي هي كشف خاص ، ويمشي بها بيـن الناس ، فتضيع

خصوصيتها عندئذ ، ويغضب صاحب الحقيقة ، أم يكتمها في نفسه متلذذا ؟ »

نعم هنالك احد امرين : اما أن يسلك الحلاج سلوكا صوفيا وذاتيا بحتا يجعله يغض الطرف عما في الدنيا من مشكلات ويغوص في عالم ميتافيزيقي بحت ، واما أن يجاهر بهذه الحقيقة وعندئذ يفقد مركزه كمتصوف وتضيع خصوصية الحقيقة التي نورت قلبه .

ان نقطة الصراع هذه تمتلك ، في الواقع ، ابعادا درامية غنية بامكانها ان تكون مركز الصراع الدرامي في المسرحية عموما ، وهي تذكرنا بصراع بيكيت الداخلي ، الا ان صلاح عبد الصبور لم يغن هذا الصراع بل اجتازه بشكل سريع بحيث انه نقل مركز الجذب والصراع الدرامي الى نقاط ثانوية اخرى . وكما فعل أليوت عند تجسيده لصراع بيكيت الداخلي باستخدام بعض الشخوص الخارجيين ـ وهم المفوين ـ الذين يمثلون اوجها مختلفة لنفسية البطل ، كذلك لجأ صلاح الى عملية التجسيد هذه باستخدام شخوص كالمفوين تماما منهم « الشبلي » والرسول « أبراهيم بن فاتك » وكذلك يمكن القول كلمات بعض القضاة والسجناء .

أن ما اعطى الصراع الدرامي لبطل 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 أنه عبر هذا التزعزع يكشف عن شخصية ثانية قادرة على تخطي ضعفها نحو مزيد من التماسك والصلادة . اما شخصية الحلاج فقد منذ البداية العناصر السلبية في الصراع ، فهو يبدو منذ اللحظات الاولى شخصية متماسكة مؤمنة بقيمها ولا يمكن لها أن تستسلم مطلقا وانها تتحمل بوعي مسؤولية مواقفها وسلوكها ، ولذا تفتقد الشخصية الى أي صراع درامي حقيقي ويتخذ حواره مع « المفوين » ـ الشبلي والاخرين ـ مهمة مغايرة 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 فاتك ليعلن للحلاج والشبلي بأن « ولاة الامر يظنون بالحلاج سوءا » :

« ... ويقولون
هذا رجل يلغو في أمر الحكام
ويؤلب احقاد العامة »

وهنا يعرض عليه الرسول فكرة الاختفاء او الهرب الى خراسان « حتى يهدأ السعي المحموم » تماما كما عرضت فكرة الهرب على بيكيت وعلى سقراط من قبل . الا أن الحلاج يرفض كل محاولة لاقناعه بمغادرة البلاد او الذهاب الى الحج رغم ان صرخة « أهرب » 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 قيدا في اطرافي
يلقيني في بيتي جنب الجدران الصماء
حتى لا يسمع احبابي كلماتي
فأنا اجفوها اخلعها .. »

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

« الان ، اصبح طريقي واضحا ، الان اصبح المعنى جليا .
الاغراء سوف لن يأتي بهذا النمط مرة ثانية
الاغراء الاخير هو أعظم خيانة »

وهكذا ينفتح امام الحلاج طريق الصراع المكشوف مع السلطة السياسية المضطهدة ويعلن تصميمه على الاستشهاد وهو « سيخوض في طرق الله ربانيا حتى يفنى فيه » وكما علمه عمرو المكي فان « الحب الصادق موت العاشق حتى يحيى في المعشوق ... »

وفي المنظر الثالث نلتقي ثانية بكورس (الواعظ ، الفلاح ، التاجر) وهو لا زال يحس بعجزه المقهور عن فهم أو ادراك شيء ، ونلمس تأثير سلوك الحلاج لدى المتصوفة ولدى الناس البسطاء وذلك عندما يلتقي الحلاج بالناس في احدى ساحات بغداد ليمسح عن عذاباتهم وآلامهم ، الا ان رجال الشرطة يستفزونه ويعتقلونه بتهمة الكفر والزندقة ويقتادونه أمامهم . ويحاول بعض انصار ومريدي الحلاج انقاذه 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 أمامه . ويعبر الواعظ عن هذه الدهشة الغفل بكلماته هذه :

« باح ..
بم باح ، لكي تأخذه الشرطة ؟
لا ادري وعلى كل ، فالايام غريبة
والعاقل من يتحرز في كلماته .. »

وفي الجزء الثاني من « مأساة الحلاج » الذي اطلق عليه عبد الصبور اسم « الموت » نلتقي بأجواء مغايرة حيث يوضع الحلاج داخل السجن ويقدم للمحاكمة لتصدر المحكمة أخيرا قرارها بصلبه . ويلتقي الحلاج في زنزانته باثنين من السجناء يستميلهما اليه ويعرضان عليه فكرة الهرب ، الا انه يرفض مرة اخرى فكرة الهرب متقبلا مصيره المحتوم . وخلال احتكاك الحلاج بالسجناء تطرح امامه وسائل كفاح اخرى لم يفكر بها هي السيف والنضال العنيف لمكافحة الظلم ، الا انه يتساءل ولكن من اين له أن 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 أن اختار لنفسي ؟
هبني اخترت لنفسي ، ماذا اختار ؟
هل ارفع صوتي ؟
ام ارفع سيفي ؟
ماذا اختار ؟
ماذا اختار ؟ »

ويظل الحلاج حائرا امام هذا الاختيار : أن يرفع سيفا في وجه الطغيان ؟ ام يرفع صوته وكلماته فقط ؟ وعندما يعلن « كبير الشرطة » دعوته للمحاكمة أمام قضاة الدولة 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 . وندرك بأن هناك نية مبيتة مسبقا للايقاع بالحلاج وادانته ويعين أحد القضاة وهو ابن سريج احتجاجه على هذه النية المبيتة ويطالب بحرية وحق المتهم في الدفاع عن نفسه قبل اصدار حكم ضده . والواقع أن محاكمة الحلاج هذه تذكرنا بمحاكمة بيكيت في مسرحية جان آنوي ، ورغم أن اليوت في مسرحيته لم يقدم لنا محكمة رسمية الا أن استجواب الفرسان لتوماس بيكيت يعد بمثابة محاكمة اعتيادية . وفي اعضاء

محكمة عبد الصبور نتعرف الى طراز من الشخصيات الهزيلة متمثلا بابن سليمان وابو عمر وهي من طراز الشخصيات الضعيفة التي يلجأ اليوت الى توفيرها في اعماله الدرامية وهي عادة تتسم بكونها « مادية ، حرفية التفكير ، مغلقة التفكير » . وخلال المحاكمة يتهم رئيس القضاة الحلاج بمحاولة « القاء بذور الفتنة في افئدة العامة وعقول الدهماء » الا أن 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 مذنبا ماثلا . والواقع ان شخصية القاضي ابن سريج تذكرنا على الفور بشخصية المفوي الرابع في مسرحية اليوت رغم وجود اختلافات بيئة بينهما . ويتحدث الحلاج عن تجربته الصوفية وكيف اجتاز الطريق الطويل للمعرفة الصوفية وكيف ادرك بأن 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 ، تعشق تفز
وتفني بذات حبيبك ، تصبح انت المصلي وانت الصلاه
وانت الديانة والرب والمسجد
تعشقت حتى عشقت ، تخيلت حتى رأيت
رأيت حبيبي ، اتحفني 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 أخص جوانبهم ما لا يمكن الوصول اليه بالتعلم بل بالذوق والحال وتبدل الصفات .. فعلمت يقينا انهم ارباب احوال ، لا ارباب اقوال ، وان ما يمكن تحصيله بطريق العلم قد حصلته ، ولم يبق الا ما لا سبيل اليه بالسماع 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 والمحبوب او بين الذات والموضوع ، الانا والانت (٣٨) .

والواقع ان « حلاج » عبد الصبور لا يلتزم بالسلوك الصوفي حتى النهاية فهو يتمرد ضد ذلك ، بل هو ككائن واقعي سلك منذ البداية سلوكا انسانيا حسيا وراح يقيم صلاته مع الناس والحياة الحسية بشكل طبيعي وبذا كان شخصا منشطرا فهو « حالا وسلوكا » انسان وفنان يناضل بالكلمة وبالتحريك ضد الظلم و « قولا » متصوف، علما بأن المتصوفين « ارباب احوال ، لا ارباب اقوال » كما يقول الغزالي . وهكذا فان الثورة الحلاجية تظل عاجزة ومحدودة بسبب هذه الازدواجية والانشطار بين موقف انساني ثوري صريح وبين موقف صوفي ذاتي محنود . ويعبر الحلاج عن أزمته 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 فعبر مكائد خبيثة يدعى « الشبلي » صديق الحلاج للادلاء بشهادة مبهمة تفسر ضد الحلاج وكذلك يستدعى كورس « 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 المسؤولة عن اراقة دم الحلاج .

وكما فعل اليوت في مسرحيته عندما دفع القتلة 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 ويتنصل 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
وحملتم دمه في الاعناق
وامرتم ان يقتل
ويصلب في جذع الشجرة »

وهكذا ، وبكل بساطة وبراعة يحاول رئيس القضاة تبرير الجريمة والتنصل 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 الناس ليبرر مواقف سادته الحكام وليسأل كما سأل الفارس الرابع « ريتشارد بريتو » ـ عندما قال « من الذي قتل رئيس الاساقفة ؟ » وليلقي الاتهام 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 في حمله » .. وينهي رئيس القضاة ابو عمر كلماته التبريرية :

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

وهكذا ينسدل الستار الاخير على مأساة الحلاج التي تكتسب ، خلاف مسرحية اليوت ، صفة الشمول والقدرة على الانسحاب على الواقع الانساني المعاصر . اذ أن مسرحية أليوت ، 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 تنسجم 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 تغتني بمضمون انساني سليم يهبها القدرة على الحياة وتحقيق تواصل وتجاوب مع مشكلات الانسان المعاصر عموما .

فاضل ثامر
العراق

(٣٧) ـ « التصوف في مجال المعرفة » بقلم الدكتور ابو العلا عفيفي ـ في العدد ١٠٤ من « المجلة » ١٩٦٥ .
(٣٨) ـ المصدر السابق .
(٣٩) ـ « American Drama » - by Louis Broussard