جامعة الأزهر
حولية كلية اللغة العربية
بنين بجرجا

المسرح داخل المسرح
في مسرحية ليلى والمجنون
لصلاح عبد الصبور

الدكتور
رجب أحمد عبد الرحيم حسن
مدرس البلاغة والنقد الأدبي ـ كلية دار العلوم ـ جامعة المنيا ـ
جمهورية مصر العربية

العدد الرابع والعشرون
للعام ١٤٤٢هـ / ٢٠٢٠م
الجزء العاشر

رقم الإيداع بدار الكتب المصرية ٦٩٤٠/ ٢٠٢٠م

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

بسم الله الرحمن الرحيم

المسرح داخل المسرح في مسرحية ليلى والمجنون لصلاح عبد الصبور

رجب أحمد عبد الرحيم حسن

قسم البلاغة والنقد الأدبي ـ كلية دار العلوم ـ جامعة المنيا ـ جمهورية مصر العربية

البريد الإلكتروني: Dr1_ragab_makawy@yahoo.com

الملخص

تدرس وترصد هذه الورقة البحثية واحدة من أهم التقنيات المسرحية، ألا وهي ظاهرة (المسرح داخل المسرح) والتي بدأت في القرن السادس عشر الميلادي، من أجل إحداث هزة فنية لعقلية القارئ، بحيث لا يتماهى مع النص ويذوب فيه ذوبانا وجدانيا، بل عليه أن يكون واعيا ومجادلا، وناقدا لذلك النص، وقد اخترنا مسرحية (ليلى والمجنون) لصلاح عبد الصبور، نظرا لأهمية تلك المسرحية التي ضمنت في داخلها مسرحية أخرى هي مسرحية (مجنون ليلى) لأحمد شوقى، كذلك تفرد مؤلفها وريادته للمسرح الشعري، ونقله من الخطية التقليدية للتحليق نحو التجريب والتغريب.

وكان سبب اختيار هذا الموضوع جدته وطرافته، فهو لم يدرس من قبل بالرغم من أهميته، بل أشير إليه في معرض بعض الدراسات النقدية، بدون تحليل أو تنظير.

وقد احتوت هذه الدراسة مقدمة، وخاتمة، ومبحثين.

- المقدمة تشتمل على أهمية الموضوع، وأسباب اختياره، ومنهج الدراسة، وخطة البحث.
- المبحث الأول– ماهية المسرح داخل المسرح.
- المبحث الثاني – توظيف المسرح داخل المسرح في مسرحية

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

ليلى والمجنون.

- الخاتمة: وتشمل أهم النتائج والتوصيات.

ولكي نستطيع تنفيذ مفردات هذه الخطة، فقد اخترنا المنهج الفني في دراستنا تلك؛ نظرا لأن المنهج الفني يعتمد على عناصر موضوعية، وعلى أصول فنية لها حظ من الاستقرار. فهو منهج ذاتي موضوعي، وهو أقرب المناهج الى طبيعة الأدب، وطبيعة الفنون على وجه العموم.

الكلمات المفتاحية: المسرح – المسرح داخل المسرح– الميتامسرح– ليلى والمجنون – صلاح عبد الصبور – مجنون ليلى – السلطة – المثقف – النص المسرحي– بيراندييللو .

Search The theater is inside the theater In the play Layla and Majnun by Salah Abdel Sabour Bring it back

Ragab Ahmed Abdel Rahim Hassan
Department of Rhetoric and Literary Criticism - Faculty of Dar Al Uloom - Minia University - Arab Republic of Egypt
Email: Dr1_ragab_makawy@yahoo.com

Abstract

This research paper studies and monitors one of the most important theatrical techniques, namely, the phenomenon (theater inside the theater), which began in the sixteenth century AD, in order to bring about an artistic shock to the mind of the reader, so that it does not identify with the text and melts away emotionally in it, but rather he must be conscious And arguing and criticizing that text, we chose the play (Layla and Majnun) by Salah Abdel Sabour, due to the importance of that play, which included within it another play, the play (Majnun Laila) by Ahmed Shawky, as well as the uniqueness of its author and his leadership of poetic theater, and his transfer from traditional sin to flight towards experimentation And Westernization.

The reason for choosing this topic was its novelty and ambitiousness, as it was not studied before, despite its importance, but was referred to in the exhibition of some critical studies, without analysis or theorizing.

This study contained an introduction, a conclusion, and two papers.

The introduction includes the importance of the topic, the reasons for choosing it, the curriculum, and the research plan.

The first topic - what is theater inside the theater.

The second topic - the use of theater within the theater in the play Layla and Majnun.

Conclusion: It includes the most important findings and recommendations.

In order to be able to implement the vocabulary of this plan, we chose the technical approach in our study. Since the artistic curriculum depends on objective elements, and on artistic assets that have a chance of stability. It is a subjective and objective curriculum, and it is the closest approach to the nature of literature, and the nature of arts in general.

Keywords : theater - theater inside the theater - Almitamsarh - Layla and Majnun - Salah Abdel Sabour - Majnoun Layla - power - the intellectual - the theatrical text - Pirandello.

بسم الله الرحمن الرحيم

المقدمة

إن الحمد لله نحمده ونستعينه ونستغفره ونستهديه، والصلاة والسلام على نبي وضاء يجلو الظلام، وبوجهه يسقى الغمام،

وبعد.

فإن المسرح باعتباره فنا، بل أبا للفنون، قد عرف تحولات عديدة؛ ناتجة عن تطورات فكرية وفلسفية واجتماعية مختلفة، قد غيرت النظرة إلى الكون، وإلى الإنسان، وحددت للمسرح وظائف جديدة، تطلّبت بدورها تطوير المسرح ذاته.

وتعتبر تقنية (المسرح داخل مسرح)، من الحيل التي يستخدمها الأدباء في نصوصهم المسرحية؛ لكسر أفق توقع القارئ ، هذه التقنية يكون موضوعها وجود مسرحية داخل مسرحية في النص المسرحي، فالقارئ يفاجأ بوجود لعبتين مسرحيتين، المسرحية الخارجية الإطار، والمسرحية الداخلية المتقاطعة معها، وحين تمثل تلك النصوص على خشبة المسرح، فالمتفرج الخارجي(الجمهور) يشاهد عرضين، والجمهور الداخلي (الممثلون) يشاهدون عرضا واحدا. كل ذلك من أجل إزالة الإيهام، وكسر الحواجز، وزلزلة المشاهد، ودعوته للحكم على الأشياء وانتقادها.

والمسرح داخل مسرح، يخلق علاقة الفرجة التقليدية التي تبنى على الإيهام، وعلى تقمص الممثل للشخصية، وعلى الفصل بين الممثل والمتفرج،

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

فالممثل في هذه البنية، يبتعد عن الدور الذي يؤديه، ويتحول أمام الجمهور إلى متفرج، وهنا نفتح قوسا، ونتذكر المسرح الملحمي وتقنياته [١] .

وصلاح عبد الصبور استخدم هذا الأسلوب في أكثر من مسرحية من مسرحياته الشعرية، نتيجة لتأثره ببريخت ولويجي بيراندللو؛من أجل تحريك عقلية القارئ والمتفرج للفعل نحو النقد والتغيير .

أهمية البحث والحاجة إليه

١- تبرز أهمية البحث في أنه يدرس أسلوب (المسرح داخل مسرح)، في النصوص المسرحية كواحدة من الأساليب الفنية التي يستعملها كتاب المسرح، في إحداث هزة فنية لعقلية القارئ، بحيث لا يتماهى مع النص ويذوب فيه ذوبانا وجدانيا، بل عليه أن يكون واعيا ومجادلا، وناقدا لذلك النص، ومن ثم انعكاس ذلك على حياته، فما الحياة في كثير منها إلا تمثيل ينبغي ألا ننخدع بها ، وما هي إلا أقنعة بتوارى خلفها الكثيرون، وقلما تكشف لكثير من الناس.

---

(١) المسرح الملحمي: هو حركة مسرحية ولدت في ألمانيا في بداية القرن العشرين، والجزء الأكبر من نشأة هذا المسرح يعود لبريخت، حيث كتب أن المسرح الملحمي، يهتم في المقام الأول بسلوك الإنسان اتجاه بعضه البعض، والمسرح عند بريخت قائم على تحرير الفن المسرحي البرجوازي، ومنحه وظيفة تربوية ، وأداة ثورية لتحرير الطبقات المقهورة في المجتمع. (ينظر : عجوج خلاف: أثر المسرح البريختي في المسرح المغربي، رسالة ماجستير مخطوطة، كلية الآداب واللغات، جامعة أبي بكر بلقايد، ٢٠١٧م.ص ٧). وفي المسرح الملحمي حدث الكثير من التغريب حيث أُلغيت الكواليس، بحيث يَرى المُتفرِّج المُمثِّلين، وهم يَستعدّون لأداء أدوارهم على خشبة المسرح، أو يَتفرَّجون على زُملائهم وهم يُؤدّون أدوارهم، وفي ذلك استعادة لتقاليد العَرْض الإليزابثيّ. وقد كان لهذا التعديل دَوره في تحقيق الإنكار والتغريب.

٢- يهدف أسلوب (المسرح داخل المسرح) إلى بعث نوع من الحيرة والتساؤل في نفس المشاهد الذي يجد نفسه موزعا بين المسرحيتين. الخارجية والداخلية ، كما يريد هذا الأسلوب من الجمهور المشاركة بالضرورة في اللعبة المسرحية، لا أن يبقى متفرجا فحسب.

٣- فهم تقنية (المسرح داخل مسرح) في النص، ومعرفة تفاصيلها، واِشتغالاتها الفنية، تفيد المخرج الذي سيحول ذلك النص لعرض مسرحي، وتفيد كذلك الجمهور الذي سيشاهد ذلك العرض.

٤- تكمن أهمية البحث أيضا في معرفة كل ما يخص هذا الأسلوب، من مظاهر، وتقنيات، وتوظيف؛ لمساعدة النقاد في تحليل النصوص المسرحية التي تبنت هذا الأسلوب ، كما تفتح هذه الدراسة الطريق أمام كتاب المسرح لتبني مثل هذا الأسلوب في مسرحياتهم.

٥- هذا الأسلوب وإن كان قديما، إلا أنه لم يأخذ حظه كثيرا في الدراسات النقدية العربية التي عرضت للنص المسرحي، ومن هنا كان اختيارنا لمسرحية صلاح عبد الصبور ليلى والمجنون؛ لمعرفة الكيفية الفنية التي وظف بها عبد الصبور هذا الأسلوب.

أسباب اختيار هذا الموضوع

لقد شغلني هذا الموضوع في بداية حياتي البحثية ، حيث تعرفت عليه، عام ١٩٩٧م حينما كنت أدرس بالسنة التمهيدية بقسم البلاغة، بكلية دار العلوم جامعة القاهرة، وعندما عرضت الموضوع على أستاذنا الدكتور على عشري زايد(رحمه الله) أعجب به وشجعني على دراسته، وبالفعل سجلت رسالة ماجستير بعنوان المسرح داخل المسرح في الأدب العربي

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

المعاصر، وأشرف عليه أستاذنا الدكتور عبد الواحد عــلام (رحمــه الله)، ولقد حالت ظروف دون إكمال هذه الرسالة، وها أنا ذا بعــد ســنين أعــود لدراسة جانب من هذا الموضوع عند صلاح عبد الصبور في مسرحيته ليلى والمجنون، نظرا لأنها تكتنز بالكثير من الفنية والفكر المتقــدم، والخطــاب المؤثر في حقبة متقدمة من مسيرة الأدب العربي.

منهج الدراسة:

اخترنا المنهج الفني ، في دراستنا تلك؛ نظرا لأن المنهج الفني يعتمد على عناصر موضوعية، وعلى أصول فنية لها حظ من الاســتقرار. فهــو منهج ذاتي موضوعي، وهو أقرب المناهج الى طبيعة الأدب، وطبيعة الفنون على وجه العموم.

خطة الدراسة

تشتمل هذه الدراسة على مقدمة، وخاتمة، ومبحثين.

- **المقدمة** تشتمل على أهمية الموضوع، وأسباب اختيــاره، ومــنهج الدراسة، وخطة البحث.
- **المبحث الأول**- ماهية المسرح داخل المسرح.
- **المبحث الثــاني** – توظيف المسرح داخل المسرح في مسرحية ليلى والمجنون.
- **الخاتمة**: وتشمل أهم النتائج والتوصيات.

المبحث الأول

ماهية المسرح داخل المسرح

معناه الجوهري هو: وجود مسرحيتين في النص المسرحي، مسرحية خارجية إطار، ومسرحية داخلية يغلفها الإطار، وفي كثير من الأحيان نجد المسرحية الداخلية التي تتقاطع مع الخارجية، عبارة عن كل ما يخص المسرح نفسه من مظاهر، بمعنى أن يحول المسرح تاريخه، أو أعلامه، أو ظواهره، أو مفاهيمه ، أو مسرحياته إلى موضوعات للتمثيل، أو التشخيص والارتجال. كمسرحية(ست شخصيات تبحث عن مؤلف) (والليلة نرتجل) لبيراندييللو. و(ليلى والمجنون) موضوع الدراسة.

والمصطلح الذي نحن بصدد دراسته، يتم التعبير عنه بتعبيرات مثل: «المسرح داخل المسرح» ، " المسرح في المسرح " ، أو «الميتادراما» ، أو «المسرحانية». أو الميتامسرح. إلخ.

وفي الصِّيغة النَّموذجيّة والأكثر وضوحًا، يَتحقَّق المسرح داخل المسرح عندما يَحصُل نوع من القَطع الدراميّ في لحظة مُعيَّنة من الحدث الأساسيّ (المسرحيّة١)، يُؤدّي إلى تحوُّل المُمثِّل/ الشخصيّة إلى مُتفرِّج، يُشاهد أمامه عَرضًا ما (المسرحيّة ٢)، وإلى جعل الخشبة تنقسم إلى حَيِّزين مَكانيّين، هُما حَيِّز اللَّعِب ،وحَيِّز الفُرْجة. أي أنّ الخشبة بحَدِّ ذاتها تَتحوَّل إلى صالة وخشبة؛ ممّا يَجعل المُتفرِّج الأصليّ يرى أمامه على المسرح صورة لوضعه كمُتفرِّج، ولجوهر العَلاقة المسرحيّة، وللفُرْجة بكافَّة أبعادها[١].

(١) ينظر: الدكتور حسن يوسفي: المسرح والمرايا ، اتحاد كتاب المغرب، ٢٠٠٦م، ص٤٥ .

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

ومن الوسائل المعتمدة لتحقيق ذلك الأسلوب(المسرح داخل المسرح) تعليق اللافتات التي تشير الى عنوان المسرحية، كما حدث في مسرحية ليلى والمجنون، حيث وجدنا لوحة دون كيشوت في مقابل الأبطال القوميين، أو عبر حضور المخرج على المسرح، كما حدث في (ست شخصيات تبحث عن مؤلف) لبيراندياللو ، أو من خلال إعلان أن ما يقدم مجرد مسرحية وتوجيه ذلك للجمهور. أو من خلال مشاركة الجمهور في المسرح.

وقد عمد بعض المسرحيين الى إعداد قاعة العرض،بشكل تكون فيه الخشبة في الوسط، يحيط بها الجمهور بشكل دائري من كل الجهات. وهو ما يعني احتضان الجمهور للحدث المسرحي. وتغيب عندها الكواليس، ويكون كل العرض مفتوحا أمام الجمهور؛ ليشارك ويتفاعل مع اللعبة المسرحية. والغاية من ذلك إيقاظ المشاهد على أن ما يعرض مجرد تمثيل، وهو حافز ليجعله يفكر فيما يقع له في الواقع الفعلي؛ الأمر الذي يحتاج منه اتخاذ موقف فعلى[١] .

وأسلوب (المسرح داخل المسرح) بدأ في القرن السادس عشر، على يد ت. كيد، ثم هاملت لشكسبير، ومن بين الكتاب عدد لا يحصى ممن استخدموا هذا الأسلوب نذكر منهم ، روترو، وكورناي، وماريفو، وبيراندياللو، وجينيه، وأنويه، وبيريخت [٢] .

وأبرع من استخدم أسلوب (المسرح داخل المسرح) نجد الكاتب الإيطالي (لويجي بيراندللو) في مسرحياته :(ست شخصيات تبحث عن

(١) ينظر: باتريس بافي : معجم المسرح، ترجمة ميشال ف.خطار، المنظمة العربية للترجمة، الطبعة الأولى، ٢٠١٥م ، ص ٥٤٦

(٢) ينظر: باتريس بافي : ص ٥٤٦.

مؤلف)، و(كل شيخ له طريقة)،(والليلة نرتجل) ،واستخدمه قبله الكاتب الانجليزي (وليم شكسبير) في مسرحية (هاملت) .

وموضوعة (المسرح داخل مسرح) مهمة ومؤثرة في المسرح العربي أيضا، وقد استخدمها الكثير من الكتاب العرب، ومنهم مارون النقاش، وتوفيق الحكيم، وصلاح عبد الصبور، والفريد فرج، ووليد إخلاصي، وسعد الله ونوس. ففي هذه المسرحيات عالج الكتاب مشكلة الحقيقة والوهم، من خلال عرض صورتين مختلفتين في المسرحية نفسها.

لقد كان بيراندللو مشغولا جدا، بفكرة الحقيقة والوهم، فقد سيطرت على تفكيره تجاه النظر للأشياء، ففي مسرحياته المتعددة، طرح سؤالا رئيسا: هل الحياة حقيقة أم وهم؟ ولذا سيطرت على تفكيره فكرة الأقنعة، معتقدا أن كل إنسان يتخفى خلف مجموعة من الأقنعة، وعلى وفق ذلك استطاع (بيرانديللو)" تصوير العواطف الخفية التي تسبح في العقل الباطن، وتطفو الآونة بعد الأخرى فوق سطح العقل الواعي، فتصدم بالتقاليد الاجتماعية والنواميس الطبيعية"[١] .

استخدم بيرانديللو أكثر من مرة في أعماله تقنية (المسرح داخل المسرح)، وتميز ذلك في ثلاث مسرحيات معروفة: «ست شخصيات تبحث عن مؤلف» (١٩٢١م)[٢] وهي تمثيلية وهمية عن ستة، يزعمون أنهم شخصيات في مسرحية، ليس لها مؤلف يوجه أفعالهم، ويبحثون عن مؤلف،

(١) محمد أمين حسونه : بيراندللو ، ط٢، القاهرة : دار المعارف بمصر ، سلسلة اقرا ، رقم ٧٩ ، ب ت ، ص٢٦.

(٢) لويجي بيرانيللو: ست شخصيات تبحث عن مؤلف ، ترجمة محمد إسماعيل محمد، سلسلة روائع المسرح العالمي، رقم١٤ ، نشر وزارة الثقافة الجمهورية العربية المتحدة.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

وعمن يمثلهم على خشبة المسرح، وأيضا «الليلة سنرتجل» (١٩٢٨م) [١] التي تتناول عرضاً مسرحياً، فيه ينتظر المتفرجون في الصالة، بينما تُسمع أصوات من خلف الستار، وبينما يطالب المتفرجون بالهدوء، يبدأ العرض بالممثلين وهم يتناقشون مع المخرج، ونكتشف أن منهم من يجلس بالفعل في الصالة وسط الجمهور. وهناك مسرحية «كل امرئ على طريقته» (١٩٢٥م) وتدور أحداثها في مكانين مختلفين، المسرح من جهة، ومن الجهة الأخرى الأماكن التي عادة ما يستخدمها الجمهور، مثل الصالة والمدخل، وتبعاً لأحد النقاد، فإن المسرحية تتناول التناقض الداخلي لدى كل إنسان، بين تصرفاته الظاهرة ودوافعها.

ميزت مسرحيات بيرانديللو بصفة عامة، بذلك الحس الساخر في عرض مآسي الحياة، تلك الرغبة لدى البشر في الاختباء خلف مختلف الأقنعة، الشخصية الإنسانية وصراعها بين حقيقتها الداخلية، والقناع الذي تواجه به الآخرين، وكان يرى أن مأساة الإنسان تكمن في التناقض والتمزق، بين الحقيقة الخارجية، وما يظهره للآخرين، وأن الحقيقة المطلقة شيء لا وجود له، لأنها نسبية ولكل امرئ حقيقته.

لقد كانت فلسفة بيراندللو في مسرحياته خلاصتها " أن الأمور في الحياة ليست كما تبدو للإنسان، في ساعة أو لحظة من اللحظات، بل هي شيء على غير ما يبدو للناظرين، وهو يحب أن يسمي هذا الشيء (الخيال) كما قال في مسرحيته ست شخصيات، فهو يقول ما معناه: إن هنالك في

(٣) ينظر : لويجي بيراندللو: ثلاثية المسرح داخل المسرح، ست شخصيات تبحث عن مؤلف، كل شيخ له طريقة، والليلة نرتجل، ترجمة محمد إسماعيل محمد، نشر المجلس الأعلى للثقافة، سلسلة المسرح العالمي، العددان، ٣٦٠،٣٥٩، مايو، يوليو ٢٠١٢م.

خدمة فنه منذ سنوات خادمة، تسمى الخيال (فانتزيا) تبدو في منتهى النشاط، وليست حديثة في المهنة، ويصفها بأنها غريبة الأطوار ، تبدو أحيانا متبسمة ضاحكة، وتبدو أحيانا عابسة، ومتشحة السواد، ولكنها دائما جادة فيما تفعله"[١] .

لقد جعل بيراندييللو مسرحياته ذات صيغة التمثيل داخل التمثيل ، ساحة لعرض بعض أفكاره الذهنية في الحياة والمسرح والوجود، ومن هنا ففي هذه المسرحيات مساحة واسعة من النقاشات الذهنية ممتزجة بالخيط الدرامي بها.

اعتمد المسرحيُّ الألمانيّ "برخت [1956 – 1898] "هذه التّقنيةَ وغيرَها من التّقنياتِ المرئيّة المختلفة ،كعرضِ أشرطة وثائقية [والأسلوبِ التّمثيليّ غير العاطفيّ]كأنْ يقرأ الممثّلون أدوارَهم قراءةً خالية من التّعبير عن المشاعر واستعمالِ الممثّلين للأقنعة. فهو يعتقد أنّ تعاطُفَ المشاهدين واندماجَهم في شخصيّاتِ المسرحيّة وأحداثِها يؤدّي إلى عدم فهمِهم رسالةَ المسرحيّة على الوجهِ الصّحيح"[٢].

(١) لويجي بيراندييللو: ست شخصيات تبحث عن مؤلف، من المقدمة ، ص ٢١.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

المبحث الثاني

توظيف المسرح داخل المسرح في مسرحية ليلى والمجنون

يُعد محمد صلاح عبد الصبور (١٩٣١م :١٩٨١م) واحدا من رواد الحداثة في الشعر العربي. جاء ديوانه الأول: الناس في بلادي، (١٩٥٧م) ينتمي للشعر الحر؛ ليضعه مع نازك الملائكة، وبدر شاكر السيّاب كرواد للحركة الشعرية الحديثة.

قدم عبد الصبور للمسرح الشعري خمس روائع مسرحية، وهي: مأساة الحلَّاج (١٩٦٤م)، مسافر ليل (١٩٦٨م)، الأميرة تنتظر (١٩٦٩م)، ليلى والمجنون (١٩٧١م)، بعد أن يموت الملك (١٩٧٣ م).

تأثر عبد الصبور بالعديد من الكتّاب الغربيين، ومنهم بودلير، وريكله، وإليوت، ولوركا... و كما ذكر في تذييل مسرحيته: مسافر ليل،لم يُضِع عبد الصبور فرصة إقامته بالهند مستشارًا ثقافيًا لسفارة بلاده، بل أفاد خلالها من كنوز الفلسفات الهندية، ومن ثقافات الهند المتعددة، وكذلك كتابات كافكا السوداوية. هذا إلى جانب تأثره بكتّاب مسرح العبث [١] .

كان صلاح عبد الصبور مشغولًا بالسياسة دون الانتماء إلى حزب، ستجد في جميع مسرحياته دون استثناء إسقاط على الواقع السياسي والفساد المتفشي في المجتمع آنذاك.

---

(١) ينظر: صلاح عبد الصبور : الأعمال الكاملة، دار العودة، بيروت، لبنان ، ١٩٨٦م، ج٢ ، ص ٦٨٥. صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، مصر- القاهرة، ١٩٩٣م. ص ٦٩ ، ص ١٠٥ ، وائل غالي، الشاعر المفكّر، مجلّة القاهرة، عدد ١٦٦، ص٤٠ – ٤١.

أولا - أحداث مسرحية ليلى والمجنون

تدورُ أحداث مسرحية "ليلى والمجنون" لصلاح عبد الصبور، التي صدرت عام ١٩٧٠م في دار إحدى الصحف الثورية قليلة التوزيع، التي كانت تصدر في القاهرة قبل ثورة ١٩٥٢م. لقد كانت المسرحية انعكاسا دراماياً لهزيمة ١٩٦٧، وهي «المسرحية الأكثر حدة على الصعيد السياسي، ويعتبرها كثير من النقاد مرثية لجيل، إذ تنهض تيمتها الأساسية على ثنائية العلاقة بين المثقف والسلطة، وشخوصها جميعاً ينتمون إلى طبقة المثقفين على اختلاف شرائحهم.

وفي المسرحية نتعرف على الأبطال: سعيد، وليلى، وزياد، وحنان، وحسان، وحسام ، وسلمى، والأستاذ، ونلمس فيهم جميعاً ذلك القلق من السلطة، ومن المستقبل، هذا القلق أثر على معنوياتهم؛ فجعلها في الدرك الأسفل، لذا نراهم يتحاورون في حدة، ويختلفون في الرأي، لحد الصدام، كل هذا نتج عنه عجزهم عن الحب، وعدم قدرتهم على غرس الأمل ، أو التحرك نحو تعمير الأرض أو الإعمار.

ويقرر رئيس التحرير (الأستاذ) ،أن يفعل شيئاً من أجل هؤلاء الشبان، فيعرض عليهم فكرة يرى أنها قادرة على التقريب بينهم ، وهي فكرة التمثيل، وقد اختار لهم الأستاذ مسرحية(مجنون ليلى) لأحمد شوقي، ظانا منه أن الفن الشعري، وخاصة الرومانسي، يستطيع أن يلطف من جذوة تلك الثورة المشتعلة في نفسيات تلك المجموعة الغاضبة.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

وبالفعل تم اختيار المسرحية، مسرحية (مجنون ليلى) لأحمد شوقي، وتم توزيع الأدوار ، وبدأت البروفات، وتلطف الجو نوعا ما بين المجموعة الغاضبة، ولاذ كل زميل بزميلته، مما جعل الأستاذ يعلن أن الغاية من التمثيل حققت ما يرجوه، فلا داعي لأن يكمل الأمر، باستدعاء الجمهور ليشاهد العرض. يقول الأستاذ: "ما دمتم قد أصبحتم إلفا وأليفة، فلقد أصبحت الحفلة لا جدوى منها "[١] .

ونرى في ثنايا الأحداث علاقة الحب التي تربط بين سعيد، (الذي سيقوم بدور قيس)، وليلى (التي ستقوم بدور محبوبته ليلى)، ونرى ليلى تذهب إلى سعيد في شقته بحثا عن الحب، لكنها لا تجد عنده إلا التآكل، والخراب النفسي، وتذكارات الطفولة السوداء!

ويخرج حسام أحد الصحفيين الذين يعملون بالصحيفة من السجن، ونعلم أنه كان على علاقة بليلى قبل سجنه، ومع تطور الأحداث، نعرف أنه تم تجنيده لصالح السلطة؛ ليتجسس على زملائه الثوريين في الصحيفة، ويصل الخبر لحسان وسعيد، وعن طريق زياد الذي أبلغهما أنه ضبط حساماً وهو يكلم أحد ضباط الأمن هاتفيا، ويصف في حديثه حسان بأنه إرهابي .. وهنا ينطلق حسان إلى بيت حسام ليقتله في بيته، ويذهب وراءه زياد وسعيد لإنقاذ الموقف، ويدور حوار عاصف بين حسان وحسام، يطلق على إثره حسان رصاصة تطيش، ولا تقتل حساماً الذي يفر، ويخرج حسان في إثره. ويجيء سعيد ليلحق بحسان حتى لا يرتكب جريمة قتل، ليجد ليلى تخرج من غرفة حسان بملابسها الداخلية!

---

(١) صلاح عبد الصبور: الأعمال الكاملة، ج٢، ص ٧٦٨.

لقد زارت ليلى سعيداً من قبل، وكان هدفها من هذه الزيارة أن تعرف متى يتزوّجان، فإذا بها تُفاجأ بموقفه الرافض من الزواج، ومن الطبيعي أن نجد في أفكارها تغيُّراً من ناحية سعيد، واتجاهاً إلى حسام الذي كان أول من غازلها وقال لها كلام الحب دون أن تستجيب له.

وتسير الأمور بسرعة، ويقع سعيد مغشيا عليه في منزل حسام مصاباً بما يُشبه الحمّى، ويعود حسام ليُخبر ليلى أن الأمن العام قد قبض على حسان، وأودعه السجن، ويطلب من سعيد الخروج حتى يستكمل تمتعه بليلى، ويُعامله بعنف، ويركله بحذائه، وهنا ينهض سعيد وينهال بتمثال على رأس حسام فيقع على الأرض.

ويودع سعيد السجن، ويأتي الأستاذ ليُطمئنه بأن ضربته حساماً غير مميتة، وأنه أوكل صديقاً من أبرع أهل القانون للدفاع عنه.

وفي نهاية المسرحية يتفرّق الجميع بعد أن فشل الأستاذ في أن يُعلِّم زملاءه وتلاميذه الحب: حسام في المستشفى، وحسان وسعيد في السجن، وسلوى تذهب للدير، وزياد وحنان يتجهان للعمل في روضة الأطفال.

وفي النهاية يتحدث سعيد عن فشله كمصلح يحمل قلماً، وينتظر المصلح القائد الذي يحمل السيف.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

ثانيا- التوظيف الفني ومدلوله لمسرحية مجنون ليلى أحمد شوقي داخل مسرحية ليلى والمجنون لعبد الصبور

صلاح عبد الصبور بلغ من النضج الفني والفكري ما جعله يحوز لقب أستاذ الجيل، فهو رائد أديب مجدد استطاع أن يحدث قطع على المستوى الفني والفكري بين ما استقر عليه من الشعر الغنائي العمودي سنين طويلة، وبين ما ابتدعه هو ورفاقه من المجددين، من تحول على مستوى الموسيقى الشعرية، وعلى المستوى الفني والفكري. كذلك أعاد عبد الصبور الروح وبقوة في المسرح الشعري الذي خبا وهجه في العالم العربي، منذ وفاة أحمد شوقي عام ١٩٣٢م، وتميز مشروعه المسرحي بنبرة سياسية ناقدة، لكنها لم تسقط في الانحيازات والانتماءات الحزبية.

وأما عن مسرحية (ليلى والمجنون) فهي مسرحية تدور بين زمنين، أحدهما ظاهر للقارئ، والآخر رمزي، أحداثها تدور في العام ١٩٥٢/١٩٥١م، ما قبل حريق القاهرة، لكنها تربط بين هذا الوقت، ووقت ما قبل وفاة عبد الناصر عام ١٩٧٠م.

وفي تلك المسرحية وظف عبد الصبور تقنية (المسرح داخل المسرح) توظيفا رائعا. ولا ننكر أنه كان متأثرا في ذلك بالتقنيات الغربية لمسرح بريخت، ومسرح بيراندييللو ــ

فعبد الصبور استطاع بحنكة فنية أن يفعل ما فعله بيراندييللو في (ست شخصيات تبحث عن مؤلف) ، فإذا كانت الشخصيات عند بيراننللو

تبحث عن مخرج يجعلها تمثل مأساتها، وقد أتيح لها ذلك [١] ، نجد أن عبد الصبور أيضا قد منح شخصيات مسرحيته الفرصة لتدخل في الخيال الموظف، وتبتعد عن الواقع ، بل وأدخل عبد الصبور نفسه مع تلك الشخصيات في اللعبة المسرحية، فالأستاذ في المسرحية، هو عبد الصبور نفسه أستاذ الجيل. ولقد أراد عبد الصبور إشعار الجمهور بأن ما يرونه هو

---

(١) وفي مسرحية "ست شخصيات تبحث عن مؤلف" نرى مخرجًا يجري بروفه مع بعض الممثلين على مسرحية، ثم يدخل عليهم ست شخصيات، ويعرضون على المخرج حكايتهم، ويطلبون إليه أن يقدمها كعرض مسرحي، وفي البداية يستغرب المخرج أمرهم، ثم تعجبه الفكرة، ويطلب إلى الملقن أن يقوم باختزال ما يسمعه من حوارات هذه الأسرة.ومن خلال حديث هذه الأسرة وتمثيلها لجزء من مأساتها نتعرف على حكايتهم، فالأب قد تزوج من امرأة فقيرة، وأنجب منها ولدًا، ثم رأى بعد ذلك أنها ليست من وسطه، وأن الأنسب لها أن تتزوج من عامل لديه؛ ولهذا يطلقها، ويتزوجها ذلك الشخص، وينجب منها بنتين وولدًا.ويتابع ذلك الأب تلك الأسرة بعد أن طلق الأم وتزوجها آخر، ثم تختفي تلك الأسرة عن عينيه لذهابها لمكان آخر، ثم تعود لتلك المدينة بعد موت الزوج الثاني، وتعاني فقرًا شديدًا، وتضطر الابنة الكبرى أن تعمل في الدعارة.وعند ذهاب الأب للمكان الذي تعمل فيه البنت الكبرى بالدعارة، تأتي له، ولا يعرفها ولا تعرفه، وقبل أن يلمسها تدخل أمها وتصرخ فيه إنها ابنتها.وينتقل الأب بهذه الأسرة لبيته الكبير، ويتضايق الابن الأكبر من مجئ هذه الأسرة لبيته، ولا يتواصل معها، في حين تحاول الابنة الكبرى إغراء زوج أمها.وتتعرض الابنة الصغيرة لحادثة غرق في نافورة في الحديقة، ثم يبدو الابن الصغير في الوقت نفسه جامدًا كالميت.ولا تكمل هذه الأسرة سرد الأحداث التي حصلت بعد ذلك؛ لأن المخرج يصرخ فيهم، فقد مل من تقديمهم لهذه الحكاية، ويطردهم من مسرحه، كما يأمر بإيقاف البروفات في هذا اليوم على المسرحية التي كان يقوم بتدريب الممثلين عليها، ويأمر بإطفاء الأنوار في المسرح، وتنتهي بهذا المسرحية(ينظر : بيرانيللو :ست شخصيات تبحث عن مؤلف ، مرجع سابق .).

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

تمثيل، ويجب ألا يندمجوا مع الأحداث، بل عليهم أن يفكروا فيهـــا، ويكـــون لهم موقف منها.

ونستطيع من خلال الآتي توضيح كيفية توظيف عبد الصبور لتقنيـــة (المسرح داخل المسرح).

- إرهاصات التوظيف كانت من البداية المسرحية، فوجود لوحات للأبطال القوميين، وأمامهم لوحة دون كيشوت لدومييه، على جدران غرفة التحريـــر في بداية المسرحية، يعني أننا أمام ثورة على الواقع، فليست هناك بطولـــة لأحد، فنحن أمام وهم سياسي كبير. واختيار اللوحة في مقابلة الأبطال يعني انتقادا لهم، وأن إقناع الحكام لأنفسهم وللجماهير بأنهم يمتلكون القوة ما هو في الحقيقة إلا وهم كبير. هذه دلالات تحملها لوحة دون كيشوت أمام صورة البطولة الحقيقة.

كذلك كان دومييه صاحب اللوحة ثوريا، ومعريا للطبقة السياسية في القرن التاسع عشر، فلقد سخر دومييه من قيم البرجوازية الدنيئ واستعلائها الأجوف، وفساد القانون والنظام القضائي والمحامين، فأوقفت السلطات رسوماته، وأغلقت الجريدة، وساقته للسجن ٦ شهور، ليخرج بعدها، ويواصل طبع أعماله، ونشرها في جريدة (الغوغاء)، وتوزيعها كمنشورات في باريس وضواحيها. واستخدام صلاح عبد الصبور للوحته في بداية مسرحيته، كان إرهاصا بما سيحدث فيها من أحداث، فلقد أغلقت أيضا الجريدة في مسرحية عبد الصبور، وصودرت أعدادها، كما أن اختيار لوحة دون كيشوت نفسها،الذي كان مولعا بقصص الفروسية إلى أن يُصاب بالهوس، كما نحن مولعون بفروسية أبطال لا يستحقون ذلك. دون كيشوت يركب حمارًا على أنه حصان، ويستل سيفًا صدئًا، ويرتدي درعًا من ورق.

والمسرحية هنا تعبر عن حال العرب تمامًا دون كلام، بتشبيههم بدون كيشوت، والمجنون. كما أن اختيار دون كيشوت والمجنون أراد منهما عبد الصبور التحليق في الخيال، حتى لو كان زائفا؛ للهروب من الواقع الأليم الناتج عن نكسة ٦٧.

– السبب الذي جعل بطل المسرحية الأستاذ (مدير التحرير) يختار لأعضاء التحرير بالجريدة (اللعبة الداخلية التمثيل) هو ما وجده عندهم من انهيار نفسياتهم، ودمار معنوياتهم، يقول الأستاذ للمحررين:

أورق في نفسي هجسا، ونما إحساسا حتى مد ظلاله، حتى أصبح رؤيا تتمثل في أوجهكم كل صباح حين ألاقيكم في منحنيات الدرج العاري / منطلقين كما ينطلق السهم الأعمى / أو أنظركم فوق مكاتبكم / متكئين كما يتكئ السعف الأخضر فوق الماء الراكد [١].

فنفسيات المحررين الذين يمثلون المثقفين على اختلاف اتجاهاتهم، صارت بسبب كبت السلطة، نفسيات مريضة، أو مهزومة، تعاني من الانهيار والكآبة. ولذا أراد الأستاذ أن يخرجهم من هذا الجو المشحون بالهزيمة والانطوائية لجو الفن، حيث يقول : "ستغني مجموعتنا كي نتعارف / إذ تندمج الأصوات وتتآلف، تلقي عن أوجهنا أقنعة العمل المعقودة "[٢].

وحين يسأله زياد : "هل يعني هذا أنا سنكون فرقة رقص وغناء/ ما أحلاها من فكرة ؟.

فيرد عليه الأستاذ: بل فرقة تمثيل / يكفي أن نتجمع ساعات معدودة/ في يوم أو يومين في الأسبوع / وبعيدا عن جو العمل الصحفي/ كي نجري

(١) صلاح عبد الصبور: الأعمال الكاملة، ج٢، ص ٧٢٢ ، ٧٢٣ .
(٢) السابق: ج٢، ٧٢٤ ، ٧٢٥.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

تجربة الأدوار / فإذا أتقن كل منا دوره/ قدمنا حفلا ندعو فيه بعض الأصحاب الخلصاء "[١] .

ولقد اختار لهم الأستاذ مسرحية(مجنون ليلى) لأحمد شوقي؛ لتلطف الجو بينهم، ويسود بينهم الحب.

ونحن نتساءل: كيف يسوغ لمدير تحرير يجد محرريه في نفسية منهارة أن يخرجهم من العمل الجاد إلى لعبة التمثيل؟ هل المنطق يسوغ هذا؟ لقد كانت هناك حلول أخرى منطقية غير التمثيل. مثل أن يأخذوا أجازات من العمل، أو أن يذهبوا سويا في رحلة، أو أي وسيلة أخرى.

إن اختيار التمثيل للمحررين غير مبرر، إلا إذا اعتقدنا أن الأستاذ هو عبد الصبور نفسه، وهو المؤلف الذي يتحكم في الشخصيات، وأنه زيادة على ذلك نجد أنه قد دخل في اللعبة المسرحية، ليحدث خلخلة للأفكار السائدة، ويدعو الجمهور للنقد والتغيير، ويوضح للجمهور أننا أمام لعبة خيالية ينبغي ألا نذوب فيها، بل علينا نقدها، لننتقل من نقدها لنقد الواقع.

ودليلنا على أن الأستاذ هو عبد الصبور وهو المؤلف، هو :

١- أنه من بداية المسرحية لنهايتها غير معروف بالاسم بل بالصفة (الأستاذ).

٢- أنه لم يترك الفرصة للأبطال أن تختار المسرحية الداخلية التي ستمثل، بل هو الذي اختار لهم مسرحية مجنون ليلى.

---

(١) السابق: ج٢، ٧٢٥ .

٣- كما أنه اختار أن يكون المخرج حيث يقول: ما رأيكم في قصة حب؟ / أتذكر أنا مثلنا في صغري قصة شوقي الحلوة/ مجنون ليلى/ أتذكر – ما زالت- مشاهدها ومناظرها / وبما أني المخرج / فانا أختار النص. (١)

٤- من الأدلة أيضا أن الأستاذ قام بتوزيع الأدوار، بما ينم عن أنه السارد العليم، فهو اختار المسرحية الداخلية واختار الأدوار لعلمه بصفات الشخصيات، فحينما يقول زياد: لا أرضى إلا أن قمت بدور المجنون، فيرد الأستاذ: سيقوم سعيد بدور المجنون.

وحين يريد زياد أن يتقمص شخصية ورد غريم مجنون ليلى، يقول له الأستاذ: " لا ٠٠ حسان هو ورد/ فله سمت العقلاء، ومظهر أولاد الناس/ وهو فدائي حتى في الحب". وحين تتردد ليلى في قبول دور ليلى يشجعها الأستاذ بالقول: بل إنك ليلى / روح ضائعة بين الواقع والحلم.

وحين يقول له زياد : هل تنساني عمدا يا أستاذ؟ فيرد عليه : لا بل أنت زياد صاحب قيس (٢) .

فهذا يعني أنه المؤلف والسارد والمخرج والأستاذ. ومعنى هذا أننا سنحلق في الفن، وأننا أمام لعبة الغرض منها نقد الواقع، بطريقة مثيرة، تدعو الجمهور للتدبر والتحرك نحو التغيير والنقد.

- قام الأستاذ بتوزيع الأدوار وجرت البروفات، أمام الجمهور الخارجي، فشاهد الجمهور بذلك مسرحية داخل المسرحية، وفي تلك البروفات يلفت المؤلف نظر الجمهور أنه أمام لعبة مسرحية، حتى لا يندمج

(١) السابق : ج٢، ٧٢٧،٧٢٨.
(٢) ينظر : السابق ، ج٢، ص ٧٢٨ وما بعدها.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

في الفن وينسى الرسالة التي يحملها الفن، يقول زياد: "لا أعرف لي دورا حتى الآن / شبح يبحث عن جسم يسكن فيه/ في لعبتنا، أنا ظل أو راوية يحكي ما أنشده صاحبه الموهوب/ أما في لعبتنا الكبرى ما يدعوه العقلاء / حياة أو أياما أو مستقبل / فأنا ٠٠ لا شيء/ رجل يهرب من صورة طفل [١] . وبالرغم من أن المؤلف يلح على الجمهور أن ما يشاهدونه إيهاما وليس حقيقة ، ومع ذلك فهذا الإيهام أبقى من الحقيقة في الحياة؛ لأن الشخصيات الحقيقية في الحياة تفنى، ولكن الشخصيات التي صورت في المسرحيات المهمة لا ينتهي الحديث عنها إلى قيام الساعة، ويصبح لها وجود أكبر من وجود الشخصيات الحقيقية التي استلهمت في هذه المسرحيات.

– استطاع عبد الصبور من خلال بروفات المسرحية الداخلية، وترك الأبطال للنزول للواقع، "تصوير العواطف الشخصية التي تسبح في العقل الباطن، وتطفو الآونة بعد الأخرى فوق السطح، وتصطدم بالتقاليد الاجتماعية، والنواميس الطبيعية" [٢] . فتلك الشخصيات بعد تمثيل المسرحية الداخلية ظهر منهم المواطن الصالح، والثوري السلمي، والثوري المنهار، والثوري الخائن، والحبيبة الصالحة والخائنة.

– نتج عن المسرحية الداخلية أو البروفات الداخلية لمسرحية مجنون ليلى انقلابا في مسيرة الشخصيات، فالأستاذ مدير التحرير صار مخرجا، ومراقبا لمسيرة الشخصيات من البداية للنهاية ، وممثلا للمواطن الصالح والثوري الطيب الذي يزرع الأمل في الجميع بالرغم من كآبة

(١) السابق ، ج٢، ص ٧٣٨، ٧٣٩.

(٢) محمد أمين حسونة: بيرانديللو ، دار المعرف ، القاهرة، سلسلة اقرأ رقم ٧٩ طبعة ٢ ، ص ٢٩.

المشهد ، فقد انتقل بأبطال المسرحية من الواقع إلى الخيال، من خلال اختيار مسرحية شوقي، وحين أهلهم ذلك الخيال للتحليق نحو الحب، أنزلهم مرة أخرى للواقع؛ لينظر كيف يفعلون بما اكتسبوه، يقول الأستاذ بعد أن شاهد كل اثنين من الأبطال على جانب مع بعض : "ماهذا اليوم المشرق؟/ كل اثنين على جانب/ أقول صباح الخير/ أم أتفاءل وأقول صباح الحب. ثم يردف : ما دمتم قد أصبحتم إلفا وأليفه ،فلقد أصبحت الحفلة لا جدوى منها/ فلقد قادكم التمثيل إلى الواقع"(١).

لقد انطلق الأبطال من الفن إلى الواقع، حاولت ليلي أن تتقرب لسعيد، وحين فشلت اتجهت لحسام الخائن، وحاول حسان قتل حسام، ولكنه فشل ودخل السجن، واستطاع سعيد أن يضربه ضربة غير مميتة، وبذلك فقد فشل الأبطال في التأقلم مع الواقع المتسلط الذي تمثل في أشياء عديدة؛ ولذا أحس الأستاذ باليأس والتأزم وضراوة المعركة فقال: "وكما كان الأبطال قديما / ممن حفظت سيرتهم قصص الشعراء الجوالين وأسمار الفقراء/ سنودع قتلانا، نتهشم فوق شواهدهم حزنا مكبوحا وأنينا/ ثم نجمع ما ذاب حنينا من أنفسنا، ونغني / فالمعركة المحتدمة/ لا تمهلنا حتى نمنح إخوانا شرفاء/ ما هم أهل له من دمع وبكاء"(٢) .

لقد قدم الأستاذ المخرج المؤلف الحب، من خلال الفن المتمثل في المسرحية الداخلية؛ كي ترضى عنه السلطة، لكن للأسف، خطة الأستاذ المؤلف المرسومة للمقاومة السلمية لم يكتب لها النجاح، فالسلطة لم ترحمهم، والمدينة احترقت، والمستقبل قد أغلق، والصوت المعارض قد

(١) صلاح عبد الصبور: الأعمال الكاملة، ج٢، ٧٦٧ ، ٧٦٨ .
(٢) السابق، ج٢، ٨٥٧، ٨٥٨.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

أخفت، فقد أغلقت الجريدة وصودرت الرخصة، وتفرق عن الأستاذ صاحب الكلمه بقية أبنائه من الصحفين، فسعيد وحسان في السجن، وحسام خـــان، وسلوى ذهبت للدير، وزياد وسلوى ذهبا للتعليم بروضة أطفال. ولذلك ودع الأستاذ الجميع، وأمر الحاج علي أن يغلق المطبعة، قائلا: "يا حاج علـــي لا تنسى أن تغلق باب المكتب/ أن تغلق باب الشقة/ أن تغلق باب المبنى/ هذا زمن لا يصلح أن نكتب فيه، أو نتأمل ، أو نتغنى أو حتى ٠٠ نوجـــد / يـــا حاج علي أغلق كل الأبواب / أغلق ٠٠ أغلق ٠٠ أغلق"(١) .

– أثرت المسرحية الداخلية في شخصية سعيد الشاعر المثقف الذي صار مجنونا عصريا سلبيا، لا يقوى على شيء، فقـــد بينـــت ضـــعفه فـــي مخاطبة ليلى، وهذا ما بينه له الأستاذ المخرج معلقا على أدائه في التمثيـــل : ماذا تبغي من ليلى في هذى الكلمات؟/ إنك تبغي منهـــا أن تكســـر قشـــر مخاوفها،/ تخرج منه امرأة طفله متسربلة بالشهوة والصمت/ تتبعـــك إلـــى جزر الحب الملعون/ الجزر المتوحدة على أطراف الكون المنسية/ أو ترقـــد تحت جناحك ناشرة الشعر كجنّية في تابوت اللذة والموت (٢) .

إن الأستاذ يحضه على عدم الاستسلام لليلى، الأستاذ يحضه على أن يقود ليلى وينقذها، ويأخذ بيدها نحو الخصب الحلال ، قبل أن تؤخذ منه نحو الخصب الحرام.

لكن وللأسف لم يستجب سعيد في البداية، وظل منهارا لم يستطع أن يحتوي ليلى (الوطن) ظل مستسلما، ولم يعد فيه إلا الحب الأفلاطوني، كما

(١) السابق ، ج٢، ٨٦٦.
(٢) السابق ، ج٢، ٧٤٤.

كان في قيس القديم ، ولذا لم يستطع أن يتقدم نحو تخصيب الأنثى الـوطن؛ ليعمر الأرض نتيجة لانهزاميته، واستسلامه للسـلطة الداخليـة والخونـة، وأعداء الوطن من كل مكان. يقول سعيد عن نفسه:" ليلى تبغي أن تعبر بي الجس إلى مدن الأحياء/ لكني لا أقدر إلا أن أثوي فـي الشـط المهجـور/ فهنالك مقبرتي، وحلي الزائفة، وأهرامي الوهمية "[١] .

ولكن سعيد بدأ أخيرا يحدث له نوع من التحول نحو الإيجابية، فـإذا كان المجنون القديم مجنونا لليلى متفان فيها، فإن المجنون الحـديث صـار رأسه برأس ليلى، صار ينتقدها إن أخطات، ويراجعها إن تحدثت، ويأبى أن يكون لها عبدا ذليلا مطيعـا؛ ولـذا صـارت المسـرحية تسـمى (ليلـى والمجنون)، لقد تحرك المجنون أخيرا نحو الفعل، و ثار لكرامتـه وكرامـة المحبوبة (الوطن) فقد قام بمحاولة قتل (حسام) الخائن. وهـو إن لـم يستطع أن ينقذ ليلى (مصر) كليا تحت الضغوط الآنية، فقـد اسـتطاع أن يبعث كلماته ورسائله للقادم من بعده، فأولى هذه الرسائل كانت في المبغـى بعنوان : (يوميات نبي مهزوم، يحمل قلما، ينظر نبيا يحمـل سـيفا) [٢] . والرسالة الثانية كانت وهو بالسجن حين زاره الأستاذ وأعطاه رسالة أيضـا للقادم ، يقول فيها: "يا سيدنا القادم من بعدي/ أنا أصغر من ينتظرونك فـي شوق محموم / وفي نهاية الرسالة يقول: إما أن تدركنا الآن أو لا تـدركنا بعد / حاشية لا تنسى أن تحمل سيفك"[٣] .

---

(١) صلاح عبد الصبور: الأعمال الكاملة ، ج٢، ص ٨٠٩ .
(٢) ينظر القصيدة : السابق ج٢، ص ٨٠١ وما بعدها.
(٣) ينظر القصيدة : السابق، ج٢، ص ٨٦٩ وما بعدها.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

وبهذا يكون سعيد المجنون العصري قد تغير جدا، فلقد تحول من الخيال والذوبان والتيهان الذي عاش فيه المجنون القديم، إلى عاقل يريد التغيير بالقوة، فالشعر والكلمات وحدها لن تستطيع أن تحمي ليلى، أو أن تبعد عنها الأعداء والمتسلطين.

وفي آخر رسالة لسعيد يكشف لنا أن المثقف في تلك الفترة قبل نكسة ٦٧ ، كان لعبة بيد السلطة، لم يستطع أن يخرج منها: فعندما يسأله الأستاذ وهو بالسجن : هل أرسل لك دخانا وطعاما؟ فيجيبه سعيد إجابة لها مغزى: "فتش لي عن لعبة / كنت أراها وأنا طفل/ رجل في ثوب مهرج/ مخروم ومعلق/ في عقلة سلك/ تضغط .. يعلو/ تضغط ... يهبط / طبعا، في الأحوال العادية يهبط/ لكن لا يسقط أبدا أو يخرج / من برواز السلك(١)".

إن تلك المقطوعة تعد بحق نقطة الإنارة، أو التنوير، في نهاية مسرحية مفعمة بالفن، والخطاب المفعم بالضباب، فالمواطن كان لعبة بيد السلطة، في سلك معلق يتحرك بأمرها طول عمره ، غير مسموح له بالفعل وردة الفعل ، هو لعبة كاللعبة المسرحية التي اختارها عبد الصبور.

وصارت ليلى هي الأم والمحبوبة والوطن(مصر)، فليلى الأم عاشت القهر والذلة كي تربي وليدها، ومن شدة العوز سلمت نفسها لمن يعطي، وليلى الحبيبة اتحدت مع ليلى الوطن حيث لا يكفيهما من المجنون الكلمات، بل يريدان الفعل و البذرة والتخصيب، وحين لم يجدا من المحب إلا الانهزامية فإنهما تحت ضغط إرادة التخصيب، فقد سلما نفسيهما للخائن ، ليلى الحبيبة سلمت نفسها لحسام، وليلى الوطن سلمت نفسها للغرباء والشركس.

---

(١) ينظر السابق: ج٢، ص ٨٧١.

ولقد عرفنا من اللعبة المسرحية الداخلية أن التركيز سيكون على أن ليلى هي الوطن : فالأستاذ يؤكد: بل إنك ليلى/ روح ضائعة بين الواقع والحلم. [١] وليلى حين تسلم نفسها في لحظة السكرة لحسام نكتشف أنها الوطن الذي سلم نفسه للغرباء، نظرا لأن أبناءه النجباء لم يستطيعوا حمايته، ووصلوا متأخرين بعد لحظة الاغتصاب والبيع والتسليم : يقول سعيد ليلى التي خانته مع حسام : "هل نالك يا ليلى؟ فترد عليه : في صدري رائحة منه حتى الآن./ أعطاني أعطيته / حتى غادرني متفرقة ملمومة/ كالعنقود المخضل ، فيرد سعيد: قد خدعك يا مسكينة الجاسوس" [٢].

وعندما يتشاجر سعيد وحسام أيهما يظفر بليلى، وفي الشجار يقوم سعيد بضرب حسام الخائن ويقعا على الأرض، ويقول سعيد: لن تأخذها مني. لن تأخذها مني. فتقوم ليلى بفتح الشباك فنسمع صوت بائع الصحف ينادي، ويصل صوته من الشباك المفتوح: "البلاغ ٠٠ المسائية ٠٠٠ القاهرة احترقت ٠٠ حريق القاهرة ٠٠ الأحكام العرفية ٠٠ حريق القاهرة"[٣] . ومعنى ذلك أن محاولة إنقاذ ليلى الوطن من أيدي أعدائها، تسبب في حريق القاهرة.

وفي نهاية المسرحية يخاطب سعيد ليلى وهو في السجن حين زارته مصرحا بأنها هي مصر فيقول: "هل ما زلت أسيرة في أيدي الشركس والكهنة ؟/ ماذا لسعوك بالنار/ لا لا أخشى أن تنهاري/ فتقصي قصتنا السرية / لفضول الشركس والغرباء "[٤] .

---

(١) صلاح عبد الصبور : الأعمال الكاملة ، ج٢، ص٧٣٢.
(٢) ينظر : السابق : ج٢، ص ٨٤٠ .
(٣) ينظر : السابق : ج٢،ص ٨٥٥، ٨٥٦.
(٤) السابق : ج٢، ص ٨٧١.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

وبعد أن كان زياد في القديم تابعا لمجنون ليلى، فقد صار بعد اللعبة الداخلية، هو الثوري الضعيف التابع لغيره، وهو لا يملك من أمر نفسه شيئا. فحين اختار له الأستاذ دور زياد صاحب قيس قال : لقد حلت بي لعنة هذا الاسم؛ نظرا لأن زيادا كان تابعا في القديم، وها هو زياد المعاصر صار تابعا كما هو، غير مؤثر في الأحداث، ولذا يقول عن نفسه: " لا أعرف لي دورا حتى الآن/ شبح يبحث عن جسم يسكن فيه/ في لعبتنا ، أنا ظل أو راوية/ يحكي ما أنشده صاحبه الموهوب/ أما في لعبتنا الكبرى ، ما يدعوه العقلاء حياة أو أياما أو مستقبل/ فأنا .. أنا لا شئ رجل يهرب من صورة طفل"(١). إن زيادا نموذج للمثقف المعاصر المكبل بأغلال الواقع، وهو ينعى نفسه فقديما كان ظلا أو راوية لقيس، وأما في واقعه المعاصر الكئيب فلا مستقل له، وهذا يعني أنه لا بارقة أمل في تغيير الواقع.

وصار حسان هو الثوري الذي يريد التغيير بالقوة : حيث يقول : " لابد من الطلقة والطعنة والتفجير/ إنى أحمل هذا في جيب[يخرج قلما]حتى أتسكع معكم بين رياض الكلمات / إلى أن يأتي الوقت/ لكني أحمل هذا في جيب آخر/[يخرج مسدسا] "(٢).

وحسان وزياد وجهان لعملة واحدة، فهما يريدان الخير لمصر، وإن اختلفت الوسائل، فعندما يتشاجران أثناء بروفات المسرحية الداخلية، يقول حسان لزياد : " يوما ماستخون لأنك مملوء بالضعف. فيرد عليه زياد: بل أنت يوما ما ستخون لأنك مملوء بالحقد وبالبغضاء ". فيتدخل الأستاذ بينهما قائلا: " أواه كفا عن هذا لم لا تصفو نفسكما/ لا لن يهوى أحدكما في قاع

(١) السابق : ج٢، ص ٨٣٨، ٨٣٩.
(٢) صلاح عبد الصبور : الأعمال الكاملة ، ج٢، ٧٠٨، ٧٠٩.

الوحل/ ستظلان شريفين/ حسان وزياد وجهان لشيء واحد/ المبدأ إذ تفنى فيه النفس وتتصوف/ قد يصبح دمعه أو يصبح خنجر ، لكن ما أحوجنا للحب / ما أحوجنا أن نسمع كلمات بريخت الطيب: (أنا حين أردنا تمهيد الأرض لينبت فيها الحب ما استطعنا من وطأة ميراث الماضي)"[١] .

ومعنى هذا أنهما يمثلان طائفتين من المثقفين كلاهما يحب ليلى مصر، على خلاف بينهما في الوجهة التي يدافعان عنها، أحدهما يريد الطرق السلمية، والآخر يريد القوة، كما يثبت هذا النص أيضا أن الأستاذ هو السارد العليم الذي يعرف ما ستؤول إليه الشخصيات.

وهكذا يمضي زياد فينفعه طريق المداهنة والسلمية؛ لينتهي به الحال إلى أن يكون معلما في روضة أطفال، ومعلوم أن الأطفال هم الامل وهم المستقبل. وأما حسان الثوري المتشدد ،فينتهي به الحال إلى السجن.

فحسان يرفض الحب ويقول: هيه يا أستاذ / الحب ٠٠ الحب/ لن يصنع مستقبل هذا البلد الحب المتأوه/ بل يصنعه العنف الملتهب [٢] . ومن شدة جفائه وثورته يرفض الدين فيقول: إنا لا نحتاج إلى الدين بل نحتاج إلى القوة [٣] . ومن كان هذا سلوكه فإنه يحرث في بحر ولن يصل إلى مايريد.

---

(١) السابق : ج٢، ٧٤٠، ٧٤١.
(٢) السابق : ج٢، ٧٤١.
(٣) السابق : ج٢، ٧٦٦ .

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

لقد انتهت المسرحية برسالة بعثها سعيد للقادم، بل بعثها عبد الصبور نفسه على لسان سعيد للقادم، بعد وفاة عبد الناصر. يقول سعيد : " يا سيدنا القادم من بعدى / أنا أصغر من ينتظرونك فى شوق محموم/لامهنة لي ، إذ أني الآن نزيل السجن/ متهما بالنظر إلى المستقبل / لكني أكتب لك / باسم الفلاحين / وباسم الملاحين/باسم الحدادين / وباسم الحلاقين / والحمارة والبحاره / والعمال وأصحاب الأعمال / والأعيان وكتاب الديوان/ والبوابين وصبيان البقالين / وباسم الشعراء/ وباسم الخفراء / والأهرام/ وباب النصر/ والقناطر الخيرية/ وعبد الله النديم/ وتوفيق الحكيم وألمظ / وشجرة الدر ، وكتاب الموتى / ونشيد بلادى بلادى / نرجو أن تأتى وبأقصى سرعة/ فالصبر تبدد / واليأس تمدد / إما أن تدركنا الآن/ أو لن تدركنا بعد"(١) .

وبهذا تعد مسرحية (ليلي والمجنون) هي مرثية للجيل الذي انتمى إليه عبدالصبور، وتناولت العلاقة التصادمية بين السلطة، ومثقفي الستينات، بأبيات طغت عليها النزعة الثورية. وقد أثبتت تلك المسرحية – كما يري عبد الصبور – أن الحقيقة موجودة في الفن لا في الحياة ، فالحياة ما هي إلا وهم، فكل إنسان يرتدي قناعا يخفي خلفه السيء من شخصيته، " الإنسان يبتدع الوهم ويصدقه، فيستنجد به على عاهته، وقلته وفقره النفسي، في العالم ، ثم إن الوهم يتعاظم عليه ويستقل بذاته ويصرعه "(٢) .

(١) صلاح عبد الصبور: الأعمال الكاملة، ج٢ ، ص ٨٦٩ ، ٨٧٠ .

(٢) إيليا حاوي : بيراندييللو في سيرته ومسرحياته، دار الكتاب اللبناني بيروت، ط١٩٨٠م ، ٨٤/١.

كذلك أثبتت هذه المسرحية تراجع الفردية والذاتية في مقابلة الجماعة، والمجموع، فالمسرحية تطرح هذا من ضمن ما تطرح، كما أن هذا الطرح سيصير ديدن من جاء بعد عبد الصبور من المبدعين، "فالظاهرة اللافتة في الإبداع العربي الحديث، والمسرحي بخاصة، هي تراجع الذات الفردية تاركة موضعها للذات الجماعية. وتراجع الذات في وضعية اجتماعية ما، هو قرين الدخول في لجة الصراع الأرحب، صراع الكتلة والكتلة، والجماعة والجماعة، والفئة والفئة، حيث تتراجع العناصر البسيطة، ويصبح التعقد والتشابك هما القانون"(١).

فمسرحية(ليلى والمجنون) تعمل على مطارحة هموم الأفراد، ومعاناتهم أمام مأساة الوطن، وإزاء التحديات السياسية، والأخلاقية، والاجتماعية، التي تعصف بسفينة هويتهم، تلك التحديات التي تهدد الوجود الفردي والجماعي للإنسان، أمام رياح الفساد العاتية التي تعمل على خلخلة ثوابت القيم، وإبدال مستقرات الأعراف. فقديما كان مجنون ليلى يبحث عن ذاته فقط، وكانت أمنيته في الظفر بالمحبوبة المرأة، كانت هذه أمنيته التي عاش ومات من أجلها، أما في مسرحية (ليلى والمجنون)، فقد صار المجنون لا يبحث عن ليلى المرأة، بل صارت ليلى هي الوطن، الذي ينبغي بذل الغالي والرخيص من أجل تخليصه من أعدائه، وبهذا يكون حب المجنون انتقل من الذاتية إلى ماهو أشمل. ولقد صار غريم ليلى ليس فردا، بل صار الغريم هم أعداء ليلى في الداخل والخارج.

(١) محمد بدوي، "تجليات التغريب في المسرح العربي"، قراءة في سعدالله ونوس، (مجلة فصول، المجلد الثاني، العدد الثالث، ١٩٨٢)، ص٨٧.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

الخاتمة

لقد واجه المثقفون بعد هزيمة ٦٧ قهر السلطة، وكآبة الواقع بتفجير الإبداع، وهذا ما رأيناه في هذه المسرحية، حيث استطاع عبد الصبور تغريب تلك الشخصيات؛ بتحميلها بصفات شخصيات تراثية، وإدخالها في الفن لتحلق في الأعالي، ثم يلقيها مرة أخرى في معمعمة الواقع؛ لينظر كيف تتصرف هذه الشخصيات مع الصعوبات المختلفة.

لقد كانت شخصيات عبد الصبور شخصيات عادية، وكانت حوادثه حوادث عادية، إلا أنه استطاع تغريبها، وإثارة المتلقي بها ، يقول بريخت: «إن تغريب حادثة، أو شخصية، يعني ببساطة تخليص تلك الحادثة، أو الشخصية، مما هو ظاهر وبديهي ومعروف، وإيقاظ الدهشة والفضول بدلا عن ذلك»(١).

فالتغريب أداة مسرحية غايتها الكشف والفضح لما هو خفي، وإزالة البداهة والدفع الى التفكير في المألوف والشك فيه، والدهشة ما يختفي وراء البديهي.

لقد أدهشنا عبد الصبور بفعل شيء غير منطقي، وهو قطع عمل صحفيين في جريدة مستقلة، ونقلهم من العادي للفن، وهم لم يعهد عنهم التمثيل من قبل، وهذا يذكرنا بدعوات الفلاسفة إلى عدم الرضوخ إلى البديهيات، والأحكام المسبقة، وهو ما يتطابق مع غاية المسرح الملحمي الذي يهدف الى دفع المشاهد إلى التفكير والتساؤل والنقد . "ذلك أن

---

(١) برتولد بريخت: نظرية النصّ المسرحي، ترجمة جميل نصيف، عالم المعرفة، بيروت، دون طبعة، دون تاريخ، ص ١٤٠.

المسرح لم يعد يهدف إلى إسكار المشاهد، ولم يعد يقدم الأوهام، ولم يعد يجبره على نسيان عالمه الخاص، أو على الإذعان لقدره، إنما يكشف أمام المشاهدين العالم من أجل التفكير فيه»[١] .

ولقد خدِمتْ تقنيةُ المسرح داخلَ المسرح النّقدَ السّياسيّ الّذي بدا هدفا رئيسا عند الكاتب، حيث اختار عبد الصبور من التّاريخ،شخصية مجنون ليلى وحكايته مع محبوبته تلك الحكاية التي كتب لها الخلود، وقام شوقي بنظمها مسرحية شعرية، وضمنها عبد الصبور كلعبة داخلية مقصودة ليحملها بمعان أخرى غير المعاني التي استقرت عليها تراثيا.

أسلوب المسرح داخل المسرح ، مكن عبد الصبور من استعمال مصطلحات ذاتِ وجهين: وجهٍ مرجعيّ، يسميّ الأشياءَ بأسمائها الّتي كانت تُسمّى بها، ووجهٍ رمزيّ نقديّ يسمّي الأشياءَ بالأسماء الّتي هي بها جديرةٌ. فلقد عرفنا في المسرحية ليلى التراثية، وليلى الوطن، وعرفنا المجنون التراثي والمجنون العصري.

وأخيرا تتجلّى عقلانيّةُ النّقد السّياسيّ في مسرحية (ليلى والمجنون) أنّ الكاتبَ يحاسب الجميعَ. حكاما ومحكومين، عامة ومثقفين، فالكلُّ مسئول عن جريمةِ الهزيمة، إما بالتفريط، أو الإفراط.كذلك فإنّ وجود مسرحيّتين مُتداخلتين، يُعطي بُعدين زمانيَّين يَتفاعلان بالضَّرورة، ويَخلُقان لُعبة مَرايا تَقطع أحيانًا التسلسُل الدراميّ وتُغرِّب الحدث.

(١) السابق : ١٤٨.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

المصادر والمراجع

- إيليا حاوي : بيرانديللو في سيرته ومسرحياته، دار الكتاب اللبناني بيروت، ط١٩٨٠م.
- باتريس بافي : معجم المسرح، ترجمة ميشال ف.خطار، المنظمة العربية للترجمة، الطبعة الأولى، ٢٠١٥م.
- برتولد بريخت:نظرية النصّ المسرحي، ترجمة جميل نصيف، عالم المعرفة، بيروت، دون طبعة، دون تاريخ.
- دكتور حسن يوسفي : المسرح والمرايا ، اتحاد كتاب المغرب ، ٢٠٠٦م.
- صلاح عبد الصبور : الأعمال الكاملة، دار العودة، بيروت، لبنان ، ١٩٨٦م، ج٢.
- صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، مصر– القاهرة، ١٩٩٣م.
- عجوج خلاف: أثر المسرح البريختي في المسرح المغربي، رسالة ماجستير مخطوطة، كلية الآداب واللغات، جامعة أبي بكر بلقايد، ٢٠١٧م.
- لويجي بيراندللو: ثلاثية المسرح داخل المسرح، ست شخصيات تبحث عن مؤلف، كل شيخ له طريقة، والليلة نرتجل،ترجمة محمد إسماعيل محمد، نشر المجلس الأعلى للثقافة، سلسلة المسرح العالمي، العددان، ٣٥٩،٣٦٠، مايو، يوليو ٢٠١٢م.

- لويجي بيرانيللو: ست شخصيات تبحث عن مؤلف ، ترجمة محمد إسماعيل محمد، سلسلة روائع المسرح العالمي، رقم١٤ ، نشر وزارة الثقافة الجمهورية العربية المتحدة.
- ماري إلياس،مفهوم المسرحة، عمان: مجلة نزوى فصلية الثقافية ، ع: ٥٦، ٢٠٠٨م.
- محمد أمين حسونة: بيراندييللو ، دار المعارف ، القاهرة، سلسلة اقرأ رقم ٧٩ الطبعة الثانية.
- وائل غالي، الشاعر المفكّر، مجلّة القاهرة، عدد ١٦٦.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

فهرس الموضوعات

م	الموضوع	الصفحة
١.	ملخص	١٠١٤٣
٢.	Abstract	١٠١٤٤
٣.	المقدمة	١٠١٤٥
٤.	المبحث الأول : ماهية المسرح داخل المسرح.	١٠١٥١
٥.	المبحث الثاني :توظيف المسرح داخل المسرح في مسرحية ليلى والمجنون.	١٠١٥٦
٦.	الخاتمة	١٠١٧٦
٧.	المصادر والمراجع	١٠١٧٨
٨.	فهرس الموضوعات	١٠١٨٠