جامعة الأزهر
كلية اللغة العربية
بإيتاي البارود

"المجنونُ وليلاه" بين "شوقي" و"عبد الصبور"

"مقاربةٌ نقديّةٌ"

إعداد الدكتور

محمد محمد مرسي موسى الدُّغمان

مدرس الأدب والنقد بكلية اللغة العربية بالمنوفية

مُقدّمة

تعرض قصة الحب العذري – التي تروى عن "مجنون ليلى" – أسمى العواطف، وتسمو إلى المثالية في أرقى مدارجها، وأزهى حللها، ولعلها تمثل – أصدق تمثيل– ظاهرة الغزل العذري (أو الحب العذري)، الذي انتشر في بوادي نجد والحجاز في صدر الدولة الأموية وبداية انتشار الإسلام حيث أقبل الناس على الدين الجديد ونهلوا من معينه، فظهر له كبير الأثر في تحديد سلوكياتهم الاجتماعية، ولعل أبرز مثال يجسّد ذلك التأثير ظاهرة الحب العذري، الذي يجعل العاشق شديد الوفاء لمحبوبته، حريصا عليها حرصه على نفسه، يتمسك بها تمسّكا شديدا، ولا يتعرّض لها بأذى قوليّ أو فعليّ، ويعيش على أمل اللقيا، وتكفيه النظرة، ويقنع منها بـــ: لا، وبـــ: ألاّ أستطيع، وبالمنى، وبالأمل المرجوّ، ويمنّي نفسه بالوصال الحلال، في الدنيا، وإلا ففي الحشر اللقاء، ويكفينا.

إنّ قصة مجنون ليلى – على الرغم مما اعتراها من تشكيك في صحتها، وانعدام أبطالها في أرض الواقع– قد أصبحت ركناً أصيلاً في أدب العصر الأمويّ، وجزءاً لا يتجزأ من التراث الأدبي العربي، بل لا نغرب إذا قلنا: إنها باتت ذات أثر واضح في التراث الإنسانيّ كلّه.

وليس من وكدي – في هذه الدراسة– إثباتُ صحتها من عدمها، ولا تبيينُ أثرها في الأدب العربي والعالمي، فقد اضطلعت بذلك دراسات شتى، لكن المراد هنا تجلية صورة هذين العاشقين من خلال عملين مسرحيين لشاعرين كبيرين من شعراء العصر الحديث – أمير الشعراء "أحمد شوقي"، في مسرحية (مجنون ليلى)، و"صلاح عبد الصبور" في مسرحية (ليلى والمجنون) – في مقاربة نقدية.

ولست معنيا هنا بالتحليل والدراسة – وفق كل معطيات النصّ المتاحة من خلاله– بقدر ما أُعنَى بالوقوف على بعض الملامح العامّة التي تجمع النصّين، محاولا معرفة الهدف وراء هذا التأليف المسرحيّ، ثم ما الذي دعا "عبد الصبور إلى إعادة العمل مرة ثانية بعد "شوقي"؟ إذا صحّ لي افتراض ذلك.

وكان من أول ما لفتني إلى تناول هذين النصّين العنوان الذي ارتضاه كل من الشاعرين لعمله، فبينما سمّاه "شوقي": (مجنون ليلى)، سماه "عبد الصبور": (ليلى والمجنون)، فتبادر إلى الذهن سؤال: لماذا تقدّم المجنون هنا، وتأخر هناك؟ ولماذا نُكّر أولاً، وعُرّف ثانياً؟ أو في الأصحّ: لماذا عُرّف بإضافته إلى "ليلى" عند "شوقي"، وعرّف بذاته – بأل التعريفية – عند "عبد الصبور"؟

ودراسة كهذه تستدعي اتّباعَ المنهجِ الوصفي التحليلي الموضوعي الذي تُرصد فيه الشخصية من جميع جوانبها، الأمر الذي يستلزم الأخذ بطرف من الجانب النفسي الذي يطلعنا على سمات الشخصية وبواعث سلوكها.

ومن ثَمّ عكفت على العملين قراءة أولى وثانية، محاولاً استنطاق النصّ، ليجيب لي عن تساؤلات عنّت في خاطري، أدركت منها أن عمل "شوقي" كان من ورائه هدف نبيل وغاية أسمى، سعى إليها، ليس مجرّد القصّ التاريخي، أو العمل الترفيهيّ، في حين تبدّى لي أن "عبد الصبور" لم يُعد إنتاج نصّ "شوقي" مرة ثانية، بل هو بعيد كل البعد عنه، إذ كان مجرد خلفية انطلق منها إلى عمل عصريّ جديد، وصف من خلاله الواقع المصري، وجسّده في فترة من فترات تاريخه المعاصر، فترة عاشها المؤلف، وذاق مرها وحلوها على حدّ سواء، وقد سعى أيضا إلى بلوغ غاية، وإدراك هدف كم تبدّى ظاهراً جلياً، نطقت به أسطر ذلك النص، ولم تكن "ليلى" عنده سوى رمز لشيء أعظم وأكبر من أيّ امرأة، كذلك لم يكن "المجنون" هو ذلك المحب الولهان الذي شيّبه الحبّ، وأغراه الهوى، فأخذته لُوثة الجنون، وذهبت به كل مذهب، على نحو ما تفصح عنه الدراسة.

والله أسأل التوفيق والسداد، وهو من وراء القصد والهادي سواء السبيل

مدخل:

* **المقاربة:** كيفيّة معالجة الموضوع[١]، ويرجع مدلولها في اللغة: إلى الدنوّ والاقتراب، مع السداد وملامسة الحق، والصدق وترك الغلوّ[٢]، ومنه قول النبي (ﷺ): "فسددوا وقاربوا"[٣]، ومُقَارَبَةُ النَصّ: النَّظَرُ فِيهِ، لِمَعْرِفَةِ أَوْجُهِهِ[٤]، وهي تعني الدنوّ من النصّ، والصدق في التعاطي معه، بعيدا عن الحكم المسبق عليه. [٥]

* **الموازنة:** ينماز بها الجيد عن الرديء، و قد "فطر الناس على حب المفاضلة بين الوسائل التي ترمي إلى غرض واحد، والموازنة بين الأنواع التي ترجع إلى أصل واحد"[٦]، وهي إجراءٌ بين شخصيات أو إنتاجات فكرية؛ لبيان مابينها من أوجه التشابه والاختلاف، وتكون بين أفراد نوع أدبي تجمعها لغة

---

(١) معجم اللغة العربية المعاصرة، ١٧٩٣/٣، [مادة: ق ر ب]، د/ أحمد مختار، عالم الكتب، ط١، ٢٠٠٨م.

(٢) ينظر: لسان العرب، [فصل القاف، ٦٦٩/١]، ابن منظور، دار صادر، بيروت، ط٣، ١٤١٤هـ.

(٣) ينظر نصّ الحديث الشريف في: صحيح البخاري، ١٦/١، دار طوق النجاة، ط١، ١٤٢٢هـ.

(٤) معجم الغني، [مادة: ق ر ب]، عبد الغني أبو العزم، موقع معاجم صخر.

(٥) ينظر: المقاربة المتعددة التخصصات، د/ جميل حمداوي، مقال منشور على موقع ناظور سيتي.

(٦) الموازنة بين الشعراء، ٦، د/ زكي مبارك، مطبعة مصطفى الحلبي، ط٣، ١٣٩٣ هـ – ١٩٧٣م.

واحدة، "وتستمد مشروعيتها الأدبية وتكسب قيمتها الفنية من كون النص ليس ذاتاً مستقلاً أو مادة موحدة، إنما هو سلسلة من العلاقات مع نصوص أخرى"(١).

* **المقارنة:** وتكون بين أدبين أو أكثر، ينتمي كلٌّ منهما إلى أمة غير الأمة التي ينتمي إليها الأدب الآخر، وفي العادة إلى لغة غير اللغة التي ينتمي إليها، وذلك بُغية الوقوف على مناطق التشابه، ومناطق الاختلاف بين الآداب، أو كشف الصلات التي بينها، وإبراز تأثير أحدها في غيره، أو تتبع نزعة أو تيار ما عبر عدة آداب ... إلخ(٢).

* ولذا كانت هذه الدراسة مقاربة(٣)، إذ لا يصح كونها مقارنة؛ فالنصان ينتميان للغة واحدة، وليست موازنة؛ إذ ليس الهدف إبراز أوجه التشابه والتفرّد، ثم الحكم، لكن المراد هنا القرب من النصين ومحاولة ملامسة سطحهما، ومعرفة هدفهما.

---

(١) الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، ٣٢٥، د/ عبد الله الخزيمي، الهيئة المصرية، ط٤، ١٩٩٨م.

(٢) ينظر: الأدب المقارن، ٧ وما بعدها، ماريوس فرانسوا غويّار، ت: هنري زغيب، منشورات عويدات، ١٩٨٨م.

(٣) ينظر في أنواع المقاربات المسرحية: مقاربة النص ومقاربة العرض، بباهواري، موقع مجلة الفنون المسرحية.

أولاً: النصّان "قراءة تلخيصية"

أ- مسرحية "شوقي"

١- الشخصيات:

الشخصيات الرئيسة:

قيس "مجنون ليلى".

ليلى العامرية بنت المهدي.

الشخصيات الثانوية:

المهدي أبو ليلى.

ورد زوج ليلى.

زياد راوية قيس ورفيقه.

منازل منافس قيس في ليلى.

ابن عوف أمير الصدقات.

جماعة من الفتية والفتيات من أولاد الحيّ وأتراب قيس وليلى.

جماعة من الجن منهم الأمويّ شيطان قيس.

بعض الشخصيات المساعدة كـــ: ابن ذريح وغيره.

٢- ملخص المسرحية:

تؤدي شخصية "ليلى" الدور الأساس، وتدور أحداث الفصل الأول في خيام أبيها "المهدي" الذي لم يظهر على مدى أحداث الفصل الأول، إلا فـــي الجـــزء الأخير منه، حيث ظهر " قيس" طالبا قبس النار، ويدور في هذا الفصل حـــوار بين السمّار – الفتية والفتيات– من بني عامر.

ويحاول "شوقي" إزاحة الغبار عن الحالة السياسية في هذه الآونة من خلال هذا الفصل، إذ بيّن فيه انقسام الناس بين شيعيّ وأمويّ، وبين من يُظهر الـــولاء

بلسانه لبني أمية، في حين أنه حسينيّ الهوى، ويشير إلى سطوة الدولة الأموية وقوة سلطانها، حتى إن من كان بعيداً في الصحراء يخشى على نفسه بأس سلطانهم، ولا يعارضهم إلا همسا.

ويحرص "شوقي" على إظهار الموقف الاجتماعي أيضا في هذا الفصل فترد علي لسان "ليلى" أبيات تعبّر عن مأساتها بسبب الأعراف والتقاليد، فهي مقسّمة النفس بين إرضاء رغبتها بهوى من تحب – بالزواج المنتظر–، وبين قداسة عرضها ومعتقدها، وتلك العادة التي تقضي بألا يتزوج المحبّان إذا اشتُهر عشقهما وذاع صِيتهما، فالأعراف الاجتماعية أدخلت "ليلى" في أزمة الصراع النفسيّ، ثمّ أجبرتها على اتخاذ المواقف التي جرّت المأساة عليها وعلى " قيس"، ويختتم "شوقي" أحداث الفصل الأول بحالة من هيام " قيس" وغيابه عن الوعي، حتى أن النار تلتهم ثيابه وهو لا يحس ولا يشعر بذلك؛ فقد ران الحب على قلبه وحسه.

وفي نهاية الفصل أيضا تظهر لنا شخصية "المهدي" والد "ليلى" شخصية مترددة غير حازمة؛ فهو مشفق على " قيس" بفعل القرابة، وهو صادّ له بحكم الأعراف السائدة، فهو أيضا يعيش حالة من الصراع، ولكنه لا يستطيع اتخاذ القرار، فيرمي به على عاتق "ليلى" في فصل لاحق.

وتكاد تنحصر أحداث الفصل الثاني في شخصية "قيس" الفتى المحب الولهان، الذي أضرّ به العشق حتى وصل إلى درجة المرض والجنون، لكنه لم يكن جنونا بالمعنى المفهوم، الذي هو حجب العقل عن الإدراك، بل كان حالة من الهيمان، إنه: "جنون من نوع آخر (جنون العشّاق)، جنون له طابع خاص"[1]، وصاحبه ذو منطق خاص، ولم لا؟ وقيس بن الملوّح – وهو في أشد غمرات جنونه– يسمع صوتا ينادي باسم "ليلى" فيفيء إلى رشده، وإن حدثه أحد

(١) وجوه عديدة لعاشق واحد اسمه مجنون ليلى، ١٨٢، جليل العطية، مجلة العربي، العدد ٣٢٣، أكتوبر ١٩٨٥م.

عن "ليلى" عاد إليه عقله، كما حدث عندما سمع صوت الحادي ينادي باسم "ليلى"، وكان قبل قد مرّ موكب "الحسين بن علي (ﷺ)" فلم يأبه، أو لم يدرك.

وتظهر بعض عادات العرب في ذلك الزمان في المداواة والطب، واللجوء إلى العرافين في مداواة بعض الأمراض، كما لجأت أم "قيس" لعرّاف اليمامة من أجل شفاء ابنها، فيصف لها شاة منزوعة القلب تكون دواء له من داء العشق، لكنه يأبى على نفسه التداوي، فيذهب حلم الشفاء مع هذا الإباء، ليبقى "قيس" هائماً على وجهه في الصحراء، ويظهر له في هذا الفصل بريق من الأمل حين يعرض "ابن عوف" أمير الصدقات في الحجاز وساطته له عند حبيبته "ليلى" وأهلها.

وتصل الأحداث قمتها في الفصل الثالث حين يصل موكب "ابن عوف" ومعه "قيس" إلى ديار بني عامر لخطبة "ليلى"، فنرى الحي قد اجتمع واتفق على صدّ " قيس"، وتبرز الحميّة القبلية في درء المكروه والدفاع عن العرض والشرف، وكأن اشتهار ليلى في شعر " قيس" جرح أصاب كل واحد من الحيّ على حدة، ومن هنا ينبع اجتماع الحي وتبنيهم موقفا واحدا، وتصل الأزمة إلى قمتها حين تتخذ "ليلى" – وقد ألقى إليها والدها تبعة اتخاذ القرار– قرارا أصدرته بلسانها، على غير مطاوعة من قلبها، إنه الزواج بالفتى الثقفي "ورد" الذي قد يحسم ذلك الداء.

ندمت "ليلى" ولات ساعة مندم، فلقد فرط الأمر، وأدّتنا نهاية هذا الفصل المؤلمة إلى تاليه (الرابع) لنرى قيسا مهرولا في الصحراء وقد اختبل وضلّ فيها، حتى وصل إلى وادي الجن، أو قرية من قراهم، وهذا من نسج خيال "شوقي" ومزجه الحقائق بالأسطورة؛ إذ أراد أن يسوق جملة من الحكم على لسان الجن والشياطين، الذين كان من أبرزهم "الأمويّ" شيطان " قيس" الذي

قاده في نهاية المشهد إلى ديار بني ثقيف، حيث "ليلى" وزوجها "ورد" ليبدأ المشهد الثاني من الفصل الرابع.

ويثير المشهد الثاني علامات التعجب، وتساؤلات الدهشة، إذ كيف يسمح زوج لزوجه بمقابلة عشيقها على مرأى ومسمع منه، ويحاول " قيس" إقناع "ليلى" بالهرب معه، لكن دون جدوى، فيعود إلى التشرّد والضلال، وقد أبرز هذا المشهد شخصية "ورد" النبيلة ذات المروءة، لكن ربما أضفى "شوقي" على تلك الأحداث شيئا من روح عصره، حين جعلها تسمح لقيس أن ينفراد بليلى، ونقف هنا موقفاً عجباً من المجنون الذي تعاطفنا معه على طول الخطّ، إذ كيف يقابل سماحة "ورد" الغير معتادة – في سماحه بتلاقيهما– بهذا الموقف الأنانيّ الغادر بطلبه الهروب مع "ليلى".

وتأتي نهاية المأساة في الفصل الخامس، مبتدءاً بموقف العزاء في "ليلى"، وحين يعلم " قيس" بموتها يتخلص من عذابه، ويسقط عناء الحب عنه، وعذاب الفراق، الآن بعد أن قضت "ليلى"، يستريح من رحلة العذاب التي عاشها منذ عرف الهوى ويقرر أن يلحق بها، وسيتحد لأول مرة معها، بعيدا عن أعين الرقباء وعذل الوشاة واللائمين، ولكن أين هذا اللقاء المرتقب، والاتحاد المنتظر؟ إنه في الدار الآخرة، لتعيش قصتهما، قصة الهوى العذري، تناقلُها الأجيال جيلا بعد جيل؛ لأنه:

لم تمـــتْ لـــيلى ولا المجنـــونُ مـــاتْ[1]

(١) مجنون ليلى، ٢٢٩، أحمد شوقي الأعمال الكاملة المسرحيات، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٨٤م.

ب- مسرحية "عبد الصبور"

١- الشخصيات:

الشخصيات الرئيسة:

سعيد من أدّى دور المجنون.

ليلى أدّت دور ليلى.

الشخصيات الثانوية:

الأستاذ رئيس جماعة المحررين.

حسام تسلّل إلى ليلى وخدعها.

حسّان أحد المحررين وكان صديق حسام، وأخذ دور ورد.

زياد زميلهم وأخذ دور زياد.

سلوى وحنان محررتان.

٢- ملخص المسرحية:

تبدأ أحداث الفصل الأول – في أول مناظره- في دار إحدى الصحف الثورية قليلة التوزيع التي كانت تصدر في القاهرة قبل ثورة ١٩٥٢م، والشخصيات مجتمعة تتحاور، ونلمس فيهم القلق الإيجابي الذي يعتمل في داخل نفوسهم، وينطبع على حوارهم وسلوكهم، فنراهم يتحاورون في حدة، ويختلفون في الرأي، ثم نراهم عاجزين عن الحب، ويقرر رئيس التحرير (الأستاذ) أن يفعل شيئاً من أجل هؤلاء الشبان، فيعرض عليهم فكرة يرى أنها قادرة على التقريب والتأليف بينهم، وقد اختار لهم مسرحية "مجنون ليلى" لأحمد شوقي، وتدور أحداث المنظر الثاني، حول بروفات الأدوار، التي تم توزيعها في نهاية المشهد الأول، ولقائهم بحسام الذي عاد من الاعتقال، وحكى لهم حقيقة ما عاشه، وفي المنظر الثالث تظهر علاقة ما قديمة بين "حسام" و"ليلى" يحاول "سعيد" (محب ليلى الولهان) سبر أغوارها ومعرفة حقيقتها، ويُختتم الفصل بظن

الأستاذ أنه نجح في تحقيق ما أراد، وفَقَدَ – إذاً– نصٌّ "شوقي" احتمال استمراريته، فقد أصبح كل صحفي لائذاً بزميلته، على نحو ما رآه حين دخل الغرفة.

أما الفصل الثاني فيظهر علاقة الحب التي تربط بين "سعيد" (الذي سيقوم بدور "قيس") و"ليلى" (التي ستقوم بدور محبوبته "ليلى")، ونرى "ليلى" تذهب إلى "سعيد" في شقته بحثا عن الحب أو الزواج، لكنها لا تجد عنده إلا التآكل، والخراب النفسي، وتذكارات الطفولة السوداء! وفي المنظر الثاني، نراهم في المقهى يتناشدون الأشعار، ويسمعون الغناء، ويكشف لهم "زياد" حقيقة "حسام" الجاسوسية.

وفي الفصل الأخير في أول مشاهده محاولة قتل "حسان" "حساماً" الفاشلة ثم سجنه، وانهزام "سعيد" في المنظر الثاني حين رأى "ليلى" فراشة بريئة التهمتها نار "حسام"، ثم ضرب الأخير في محاولة فاشلة لقتله، والسجن للمجنون أو لـــ "سعيد"، وفي آخر المناظر يتفرّق الشمل وتُغلق الجريدة، ولا يفرح "سعيد" احتمال براءته الذي يزفّه إليه الأستاذ، وإنما هو في انتظار المخلّص (السيّد)، فيقول مخاطباً "ليلى" البائسة[1]:

يومـــاً مـــا ســـتحبّين ســـواه

رجـلاً يعـرف أن اسـمك لـيلى،

وينادي ـــــــك باســـــــمك

(١) مسرحية ليلى والمجنون، ٣٩٣، أعمال صلاح عبد الصبور، إصدار ضمن عدة مسرحيات، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٨م.

أنا ... أنا ... أنا وقـتٌ مفقـودٌ

بـــــــــين الـــــــــوقْتيْن

أنـــا ... أنـــا أنتظـــرُ القـــادم

د- تعليق

وبعد هذه القراءة العجلى للنصين، نستطيع أن نخرج ببعض النتائج حول الشخصيات، والموقف الأدبي، والحبكة (العرض والعقدة والحلّ) على النحو الآتي:

١ – الشخصيات:

نلحظ أن الشخصيّات الرئيسة عند "شوقي" هي ذاتها عند "عبد الصبور"، فـــ"المجنون وليلاه" هما محور كلا المسرحيتين، لكنهما عند "شوقي" يمثلان البعد التاريخي لهاتين الشخصيتين، أما عند "عبد الصبور" فهما يمثلان الواقع؛ فلقد ألبسهما ثياب العصرية، فأصبح الفرق ظاهراً بينهما.

ويُعنى رسم الشخصيات بالبعد الجسمي والاجتماعي والنفسي، "فشخصية المجنون هي شخصية البطل المأساوي، وشخصية "ليلى" تجمع المتناقضات التي تظل تتصارع فيها حتى تودي بحياتها"[١]، ويقوم الحوار برسم الشخصيات، وتنمية الحدث وتصعيده وبناء البعد النفسي، والصنعة المسرحية ترعى الحبكة

(١) ينظر: الدراما بين شوقي وأباظة، ٧، د/ إسماعيل الصيفي، مكتبة الفلاح، الكويت، ١٩٧٧م.

ورسم الشخصيات وتصعّد الحوار، وتدفع حركة الصراع، وتنظم الحركة النفسية للشخصيات(١).

وبينما "ليلى" الأولى كانت محرّكة الأحداث، وبيدها تصريف الأمور، فهي التي تحكّمت في مستقبلها، وأجبرت قلبها على قبول رأيها النابع من عقلها، في تغليبها العادات والتقاليد، فهي فتاة محافظة مقسّمة بين قلبها وأعراف مجتمعها، وتنصر الأعراف والعادات والواجب القبلي، على القلب وعاطفة الحب.

نجد "ليلى" الأخيرة، لا تستسلم للصراع النفسي، فسرعان ما تغير عشيقا بعشيق، لكنها ليست تملك زمام الأمور كـــ "ليلى" الأولى، فلقد حاولت أن تفوز بمجنونها البائس الذي رفض الارتباط بها، زعما منه أن الزواج هو شهوة الحب، فلقد قالت ليلى(٢):

لكن سعادتنا لا تكمل إلا ...

سعيد: **هل حبّك ناقص؟**

ليلى: **أتمنى لو عشنا في عشٍّ واحد.**

سعيد: **تعنين ... سريرٍ واحد؟**

ليلى: **كالأزواج جميعاً يا حبّي.**

سعيد: **أهو الجنس إذن؟**

ليلى: **بل هو تحقيق الحب.**

سعيد: **الحب إذن وهمٌ دونَ الجنس؟**

ليلى: **بل هو شوقٌ ظمآنٌ يبغي أن يتحقق.**

---

(١) في الأدب المقارن أساطير وترجمات، ١٣٥، د/ توفيق منصور، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠١٥م.

(٢) مسرحية ليلى والمجنون، ٣٢٥.

ثم بعد أن تيأس منه، تقول:

سعيد.. حبيبي.. وا أسفاه.. إنّك خربٌ ومهدَّمْ،
لا تصُلحُ إلاّ كي تتسكعَ في جدرانِ خرائبِك السوداءْ.
وا أسفاه.. أحببتُ الموت.. أحببتُ الموت.

ثم تنصرف عنه لتداوي جرحها بعشيق آخر، إنها ليست السبب في المأساة التي حاقت بها وبحبيبها، كما كانت "ليلى" الأولى.

كذلك نلمح أنها فتاة عصرية تذهب لحبيبها في بيته، ولا تأبه بخرق العادات والتقاليد التي تمنع الفتاة من الذهاب إلى بيت خطيبها أو حبيبها أو أي كائن ذكوريّ لا تربطها به صلة رحم وقرابة، وهي غير متمسكة بعفتها وصيانة شرفها كما ينبغي؛ فلقد قالت لسعيد (مجنونها) حين وجدها في بيت "حسام"، فسألها عما دار بينهما:

ماذا تبغي أن تعرف؟!(١)
المشهد أثقلُ من أن يُثقَل بالشرح،
بيتٌ، و امرأةٌ عاريةُ الكتفينِ وشعرٌ محلُولْ.
سعيد: **هل نالك يا ليلى؟**
ليلى: **في صدري رائحة منه حتى الآن.**
سعيد: **اغتصبك يا مسكينة.**
ليلى: **بل نام على نهديَّ كطفل.**
وتأملني في فرح فيّاض يطْفر من زاويتي عينيه.
وتحسّسني بأصابعَ شاكرةٍ ممتنهْ.

(١) مسرحية ليلى والمجنون، ٣٦٦.

فتملكني الزهوُ بما أملكُ من وردٍ ونبيذٍ وقطيفهْ.

وتقلبت على لوحة فَرشته البيضاء.

متألقة كالشمس على الجدول.

فتمدّد جنبي، فمنحتُهْ. أعطاني، أعطيتُهْ.

حتى غادرني متفرقة ملمومهْ.. كالعنقود المخضلّ.

سعيد: **قد خدعك يا مسكينهْ .. الجاسوس.**

ليلى: **وشوشَني في صدقٍ يخنقُه الوجْد.**

إني أتملّك أحلى ما يحلو في عينيْ إنسان.

سعيد: **هل أحببتهِ؟**

ليلى: **أقسم أن يتزوجني.**

فما تريده "ليلى" هو الزواج، ولو على حساب شرفها وطهرها؛ ولذا فهي تتحدث بكل براءة واصفة ما حدث وكأنه شيء عاديّ.

في حين أن أولاهما بلغت في تشددها وتمسّكها بصيانة شرفها، أن منعت طريق الحلال، وجرّت على نفسها وعلى حبيبها الويلات، وتتضح تلك المأساة من خلال تلك المحاورة النبيلة بينها وبين الأمير الوسيط للزواج، فقالت وقد سألها في أمر "قيس":

أجل يا أمير عرفت الهوى.[1]

ابن عوف: **فهلا عطفت على أهله.**

ليلى: **أقيسا تريد؟**

ابن عوف: **نعم.**

---

(١) مسرحية مجنون ليلى، ١٧١.

ليلى:

..... إنـــــــــــــــــــــــه مُنــى القلــبِ أو مُنتهَــى شُــغلِه

ولكـــن أتـــرضى حجـــابي يـــذال وتمـــشي الظنـــون عـــلى سِـــدله

ويمـــــشي أبي فـــيَغضّ الجبـــين وينظـــر في الأرض مـــن ذلّـــه

يـــداري لأجـــلي فـــضول الـــشيوخ ويقتلنـــي الغـــمّ مـــن أجلـــه

يمينـــا لقيـــت الأمـــرّين مـــن حماقـــة قـــيس ومـــن جهلـــه

فُـــضحت بـــه في شـــعاب الحجـــاز وفي حَـــزن نجـــد وفي ســـهله

فخـــذ قـــيسَ يـــا ســـيّدي في حمـــاك

وفي حياء وإباء : وألـــق الأمـــان عـــلى قـــبره

ولا يفتكـــر ســـاعة بـــالزواج ولـــو كـــان مـــرْوانُ مـــن رُسْـــله

٢- الموقف الأدبي:

الموقف في العمل الأدبي اثنان: موقف عام وموقف خاص، يوضح د/ محمد غنيمي هلال ذلك، فيقول: "إنّ الموقف في العمل الأدبي يقتضي أن يكون في المشهد أشخاص آخرون غير الشخصية التي تمثل محور العمل القصصي أو المسرحي، وأن يكون هناك صراع بينهم، وسنرى بالإشارة إلى أن الموقف يشمل دائمًا أكثر من شخص، وأن أيا منها لا تتضح ملامح شخصيته إلا بالنسبة إلى ملامح الآخرين، فإذا لم يوجد آخرون فإن شخصياتنا لا تكون واضحة، إذ الشيءُ إنما ينماز بناء على مقارنته بالأشياء الأخرى، وفي

كل مسرحية أو قصة هناك عدد من المواقف، ولكل شخصية موقف أكثر من تلك المواقف، ومن مجموع هذه المواقف الخاصة يتكون الموقف العام الذي يشمل الجميع في العمل الأدبي"[١].

ونستطيع القول: إن الموقف العام في مسرحية "شوقي" يتمثل في التضحية بالنفس والحب العذري من أجل مثلٍ أعلى تؤمن به "ليلى" وهو احترام العادات والتقاليد والأعراف السائدة، ولقد سعت "ليلى" إلى تحقيق ذلك حين رفضت وساطة الأمير، وقبلت خطبة "ورد".

وأما عند "عبد الصبور" فالموقف العام التأليف بين القلوب وجمعها على الحب، وكان الذي يسعى لذلك هو "الأستاذ" (شخصية ثانوية)، حين اقترح عليهم لعب تأدية أدوار مسرحية "مجنون ليلى" وتمثيل شخصياتها، ولذا نراه مرتاحاً، حين دخل على محرريه غرفة التحرير ووجد كل اثنين معا، ("سعيد" و"ليلى")، و("حنان و"زياد")، و("حسان" و"سلوى")، فقال معبّراً عن فرحة نجاحه وابتهاجه بما حقق من نتيجة[٢]:

ما هذا اليوم المشرق؟! كل اثنين على جانب.

أقول: صباحَ الخير.. أم أتفاءل، وأقول: صباحَ الحب؟

ثم يعرب قائلا:

ما دمتم قد أصبحتم إلفاً وأليفة فلقد أصبحت الحفلة لا جدوى منها.

ويردّ عليه زياد مخبراً عن خطئه في التقدير:

لا ... لا تتفاءلْ يا أستاذ.

---

(١) ينظر: الأدب المقارن، ٣٨٨ وما بعدها، محمد غنيمي هلال، دار العودة. و: المواقف الأدبية، ٨٣، محمد غنيمي هلال، نهضة مصر للطباعة، القاهرة، ١٩٩٢م.

(٢) مسرحية ليلى والمجنون، ٣١٩.

ما زلنا ننتزع الأشواكَ من الورد.

نحتاج إلى بضع بروفات أخرى.

الأستاذ: **لا ... فلقد قادكم التمثيل إلى الواقع.. والواقع أكثر صدقا.**

ويعلّق حسام: **أو أكثر تمثيلا.**

أما المواقف الخاصة – وهي مواقف كل شخصية على حدة تجاه الموقف العام، وما يعتمل من صراع بين الشخصيات في سبيل خدمته، وتحقيقه أو الإعاقة دون ذلك– ففي مسرحية "شوقي" نجد أبرزها: موقف الوساطة لـــ "ابن عوف"، وموقف طلب الزواج ثم تحقيقه لـــ "ورد"، وموقف محاولة إغراء "ليلى" والهروب معها لـــ "المجنون"، وموقف العزاء في "ليلى"، ثم معرفة " قيس"، فيقرر أن يتحد بها، ليضع نهاية لمأساته[1]:

لـــيلى النعـــيم وقـــد ظفـــرت بهـــا فـــاليوم نرقـــد في ثـــرى نجـــدِ

إني أحـــبّ وإن شـــقِيتُ بـــه وطنـــي وأوثـــره عـــلى الخلـــد

أما عند "عبد الصبور"، فأبرز المواقف، موقف "سعيد" المتخاذل مع "ليلى" وقد جاءته تبحث عن الحب والزواج، فوجدته – على هيمانه بها– غارقا في بحر ماضيه الأسود، تتقاذفه أمواجه الهوجاء فلا يقرّ له – على شاطئ الحاضر المأمول والمستقبل المنتظر– قرار، وموقف "حسام" الجاسوس، وهو يحاول الضغط على "زياد" بين الترغيب والترهيب تارة، والوعد والوعيد تارة أخرى، ليخفي حقيقته عن أترابه، وكذا موقفه الشائن مع "ليلى"، وموقف التفرّق والتشتت للمحررين ومحاولة الأستاذ – الفاشلة– أن يثنيهم، ثم أخيراً يقرّهم على

(١) مسرحية مجنون ليلى، ٢٢٨.

مرادهم؛ فلقد أجبر أيضاً على الرحيل مثلهم، وموقف استسلام "سعيد" في انتظاره (السيّد) المخلّص.

٣- الحبكة[١] (العرض والعقدة والحلّ):

اعتمدت مسرحية "شوقي" على أهم الروايات التي تحكي قصة مجنون ليلى، والتي يضمها كتاب الأغاني، والتي تقول: إن " قيساً" كان يهوى "ليلى" منذ نعومة أظفارهما، وهما يرعيان غنم الأهل، وإنه أنشد في حبها شعراً كان السبب – فيما بعد– في رفض أبيها تزويجه منها، وقد جرت على ذلك عادة العرب، في عدم تزويج الفتاة ممن يشبّب بها وكان هذا الحب المبرّح المحروم سببا في ضعف " قيس" جسميا وعقليا، حتى هام في بوادي نجد مخبلا،

(١) تعد الحبكة واحدة من العناصر الدرامية في النص، وقد ترجمت الحبكة بوصفها عقدة، لكنها أدق ترجمة من العقدة، لما توحي به هذه الأخيرة من التعقيد، والحبكة من الفعل حبك، أي أحكم صناعة الشيء، وقد ترجمت الحبكة بالقصة أو الحكاية أو الخرافة، ولم يتفق الباحثون والدارسون على مفهوم شامل ومحدد للحبكة، فقد ورد عند ميليت وبنتلي أن: الحبكة هي ذلك العنصر في تقنية المسرحية الذي يضفي شكلاً على الفعل التمثيلي، أما أوهارا وماركريت برو فقد عرفاها بأنها: تنظيم مخطط للشخصيات في تراكم متسلسل للوضعيات التي تكشف عن قصة المسرحية. ونستطيع أن نخلص إلى أنها ترتيب الأفعال أو الأحداث في العمل الأدبي، لتأتي متسلسلة مترابطة، يؤدي أولها إلى آخرها في منطقية مقبولة. ينظر: الحبكة في النص الدرامي، د/ منصور نعمان، مجلة صوت الآخر، العدد ١٦٩، ٢٠٠٧م. و: الحبكة، ١١٠، إليزابيث دبل، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨١م. و: فن المسرحية، ٣٩٣، فردب. ميليت/جيرالد ايدس بنتلي، ترجمة: صدقي حطاب، راجعه: د/ محمود السمرة، دار الثقافة بيروت، ١٩٦٦م. و: فن الشعر، ٢٩، أرسطو طاليس، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، ١٩٧٣م.

لا يتنبه إلا لسماع اسم "ليلى"، ولا يجذبه إلا الحديث عنها، ولا يأنس إلا بمن أتى من ناحيتها.

وعلى الرغم من سعي بعض المشفقين على " قيس" لدى أهل "ليلى"، فقد خابت كل محاولة في التغلب على رفض زواج الحبيبين، ثم زُوِّجت ليلى رجلا آخر كان قد تقدم إلى أهلها، ولكنها ما فتئت تعاني آلام الحب، حتى ضنيت ثم ماتت(١).

كل هذا و" قيس" يهيم على وجهه في البادية ولا يجدي شيء في إرجاع رشده إليه، حتى إذا علم بموتها مات هو الآخر، بعد أن قال في صاحبته وفي حبه وفي عذابه من أجل هذا الحب، أشعاراً تعدّ من أصدق ما قيل من شعر، وأرقّه، وأحرّه في هذه العاطفة النبيلة.

ولم يهمل المؤلف ما يفيد موضوعه من الأساطير التي نسجت حول هذه القصة، بل اختار منها ما يرى أنه يصلح للمسرحية، في روعة مشاهدها ونمو أحداثها، والتعبير عن نفوس أبطالها، ومزج بين الأخبار والأساطير، مختارا من هذه وتلك ما يؤلف مسرحية تاريخية وشعرية، موضوعها الحب العنيف العفيف واصطدامه بالتقاليد، وسقوط البطلين – شهيدين لهذا الحب– بين تلك التقاليد.

وكان الهدف من هذه المسرحية الإشادة بالنبل العربي، والتغني بسمو العرب وتضحياتهم بحياتهم في سبيل نبيل العواطف، أو من أجل رعاية التقاليد، وهكذا جاءت الأحداث متسلسلة مترابطة تعرض في أسلوب سهل واضح، لتمثل حبكة بسيطة لا تعقيد ولا تركيب فيها، وتمثلت قمة التأزم في احتدام الموقف القبلي ضد " قيس"، وتزويج "ليلى" "وردا"، وزيارة المجنون إياها، ومحاولة

(١) ينظر: الأغاني، ٣/٢، الأصفهاني، دار الفكر، بيروت، ط٢.

إغرائها – دون فائدة– بالذهاب معه، وأما الحلّ فتمثل في هروب " قيس" وحده ومعاودة الخبل والجنون عقله، وتمرّ الأحداث هابطة إلى القرار بموت "ليلى"، ثم لحوق " قيس" بها.

ومن ثمّ تتلخص حبكة هذه المسرحية في أن بطليها "نشآ في بيتين من أشرف بيوت بني عامر، فتعارفا طفلين، فتوادّا، فاستحالت مودتهما غراما مع الأيام، ثم شبب بها " قيس" في شعره، فحيل بينهما، نزولا على سنّة البادية، وزفّت إلى غيره، فاتّقد هواه، حتى أشرف بعقله وجسمه على حال هي الجنون أو تكاد"(١).

أما "عبد الصبور" فقصة "ليلى" وهذا المجنون المبتلى بحبها الهائم في الصحاري ينثر الشعر في الفضاء غزلا وعشقا فيها، لن تكون هي البطلة.. إنها مسرحية داخل مسرحية .. تستمد منها الأحاسيس والمشاعر، الحاضر مع الماضي وما أشد بعدهما! ما أبعد ما بين "ليلى" الفتاة العصرية العاملة في صحيفة، و"ليلى" الفتاة المستترة في خبائها في عرض الفلاة !

يحاول "عبد الصبور" أن يجعل من بطل مسرحيته "سعيد" نموذجاً للمناضل الوطني المصري، وقد تناول العلاقة التصادمية بين السلطة والشباب المثقف بشكل مباشر، فإذا كانت مسرحية "شوقي" في أساسها خدمة لهدف اجتماعي، فمسرحية "عبد الصبور" سياسية محضة تدور أحداثها قبل ثورة يوليو٥٢، والمتعمق فيها يراها تحكي تفاصيل صدمة المثقفين بعد نكسة يونيو٦٧، وقد كتبها "عبد الصبور" سنة ١٩٧٠م، ومن ثم حاول الأستاذ [وفي ظني أن "عبد الصبور" يعني نفسه بهذه الشخصية] أن يُخرج أصدقاءه المحررين من ألم

(١) في الأدب المقارن، ١٣٤.

الواقع إلى خيال التمثيل، في محاولة منه للتأليف بينهم، وأخيراً يفشل في ذلك، لقد حاول الإصلاح – جهده – من وجهة نظره، لكن لم يجدِ ذلك شيئاً، فبعد أن كان يدعوهم للأمل، وعدم طرق أبواب اليأس، جاءت اللحظة التي يئس فيها، وجعلته يشجعهم على يأسهم مخاطباً إياهم(١):

زوجك ينتظرك يا سلوى،
والأطفال يريدونكما .. يا ولديَّ.
انصرفوا يا أبنائي ، دونَ وداع.
وسأبقى وحدي لحظاتٍ كي أجمع أوراقي ثُمّ..
أزور سعيداً في السجن.
وأعودُ إلى بيتي..
كي أنتظرَ غداً قد يأتي أو لا يأتي.
لا .. لا .. دون وداعٍ .. أرجوكُم..
دون وداعْ.

[يجلس على المكتب، يجمع أوراقَه، ثم ينادي:]

يا حاج علي:
لا تنسَ 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 .. نُوجَد.

---

(١) مسرحية ليلى والمجنون، ٣٨٦.

يا حاج علي:

أغلق كلّ الأبواب..

أغلق .. أغلق .. أغلق.

فتأتي المسرحية بمثابة جلد للذات، جزاء الفشل في إيجاد حلول بالأقلام، بعدما فشلت أمامهم الثورة في تحقيق تلك الأحلام (بعد النكسة)، بدليل ما جاء على لسان "سعيد" الذي لم يكن يؤمن من قبل بالعنف النضالي، لكن غيرت الأحداث كل شيء، حتى قناعات الناس، واعتقاداتهم فيما يؤمنون:

انفجروا أو موتوا.. (١)

رعبٌ أكبرُ من هذا سوف يجئ.

لن ينجيَكُمْ أن تعتصموا منه بأعالي جبل الصمتْ أو ببطون الغاباتْ.

لن ينجيَكُمْ أن تختبئوا في حجراتكمُ.

أو تحت وسائدكمْ، أو في بالوعات الحمّاماتْ.

لن ينجيَكُمْ أن تلتصقوا بالجدرانِ، إلى أن يصبحَ كلُّ منكم ظلاّ مشبوحاً، عانق ظلاّ..

لن ينجيَكُمْ أن ترتدّوا أطفالا.

لن ينجِيَكُمْ أن تقصر هاماتكموُ حتى تلتصقوا بالأرض.

أو أن تنكمشوا حتى يدخل أحدكمو في سَمِّ الإبرهْ.

لن ينجِيَكُمْ أن تضعوا أقنعة القِرَدَهْ.

لن ينجيكم أن تندمجوا أو تندغموا حتى تتكوّن من أجسادكم المرتعدهْ، كومةُ قاذوراتْ..

---

(١) مسرحية ليلى والمجنون، ٣٤٤.

فانفجروا أو موتوا..

انفجروا أو موتوا.

فإما الانفجار، وإما الموت، فما الفارق بينهما؟ كلاهما موت، لكن الموت، هو استسلام وخضوع للقاتل، فلن يكون سبيلا للتغيير، ولا أمل حينذاك، أما الانفجار فهو موت في جلبة وضجيج، قد تزعج ذلك القاتل يوما فيرتدع عن غايته الآثمة، فثمة أمل يتخفى وراء ذلك الموت المعجّل، لا المنتظر.

ولذلك نرى الحبكة هنا مركبة، لأن الأحداث متنوعة ومتشابكة، تتسم بالتعقيد، فمن محاولة التأليف بينهم، إلى محاولة "ليلى" كسب الاقتران بـــ"سعيد"، كما كسبت حبه – على رمزية هذه الأحداث–، ثم إلى فتك "حسام" بطهر "ليلى" على رضا منها، فقط لأن وعدها بالزواج، ثم محاولة القتل الفاشلة في مرتين الأولى سببها الجاسوسية، والثانية سببها هتك "ليلى"، ثم السجن لـــ "حسان" و"سعيد"، والشتات للباقين.

وتمر الأحداث صعوداً حتى تصل إلى العقدة – أو قمة التأزم– في اكتشاف جاسوسية "حسام" وضبطه مع "ليلى" في فراش المتعة، ثم تمر الأحداث هبوطا للوصول إلى الحلّ من خلال محاولة القتل، ثم السجن للفاشلين.

ثانياً: سيميائية(*) العنوان

اختلف عنوان مسرحية "عبد الصبور"، عن سابقه (عنوان مسرحية "شوقي")، فمسرحية "شوقي" وسمها بـ "مجنون ليلى"، ومسرحية "عبد الصبور" وسمها بـ "ليلى والمجنون".

فكلا المسرحيتين لم يخرج عنوانهما عن شخصيتي "ليلى" و"مجنونها"، لكن الاختلاف جاء في ترتيب هاتين الشخصيتين، فالمجنون أولاً عند "شوقي" و"ليلى" ثانياً، وعند "عبد الصبور" العكس صحيح، والنظرة الأولى تُصوّر أنه كان ينبغي أن يكون العكس، لأن "ليلى" عند "شوقي" كما ذكرنا كانت محرّكة الأحداث، وكان لها الهيمنة والسيطرة، كانت صاحبة الحكم في كل المواقف، في حين أن عانى " قيس" من حكمها، وهذا لا يعني أنها خارج دائرة المعاناة، فالشروط الاجتماعية لذلك العصر التي أجبرتها على اتخاذ المواقف التي جرّت المأساة عليها وعلى " قيس"، فحكمت على نفسها وعلى حبيبها بهذه النهاية المأسوية، وقد كان في يدها تغيير الأحداث إلى غاية مرْضية؛ فكان الأولى أن تكون مقدَّمة في العنوان.

أما "ليلى" "عبد الصبور" فتكاد لا تعدو أن تكون دمية في يد الأحباب، لم تملك الهيمنة أو السيطرة، أو تحويل الأحداث إلى صالحها، لم تنجح في إخراج مجنونها "سعيد" من غرفة ذكرياته السوداء، بل أدركت أنه خراب سوداويّ لا أمل فيه، ومن ثمّ وقعت تحت وطأة ذئب فاتك (حسام)، لا يمتاز بشيء سوى أنه

(*) أعني بالسيميائية هنا ترابط العلاقة بين الدال والمدلول. وينظر في هذا: عتبات النص الأدبي مقاربة سيميائية، ١٠٥ وما بعدها، بخولة بن الدين، الجزائر، ٢٠١٣م.

غازلها، وكان أول مَن غازلها، تقول مجيبة "سعيدا" عن سؤاله عن حب "حسام" لها(١):

لا أدري .. كان يغازلني.

سعيد: **بالكلمات ..؟**

ليلى: **ماذا غير الكلمات؟**

سعيد: **مثل ..؟**

ليلى: **لا أذكر.**

سعيد: **هل كان خفيف الظل؟**

ليلى: **ويغني أحياناً،**

سعيد: **لا يبعث أنغاماً إلا القصب الأجوف.**

هل أحببتهِ؟

ليلى: **أوّل رجل غازلني.**

سعيد: **ماذا أعطيتهْ؟**

ليلى: **بعض الودّ.**

سعيد: **أين؟**

هل أبْحَرَ ودّكما فوق سريرهْ.

أم أغفى تحت سلالم بيته.

وهل استفتح ودّكما ملهاة الحبِّ ببعض النكتِ القذرهْ؟

ثم وعدها بالزواج.

---

(١) مسرحية ليلى والمجنون، ٣١٠.

أما المجنون هنا فهو المتحكّم، إن ما ورد من سؤاله "ليلى" وإجابتها ليمثل براءة الطهر والعفاف، وسذاجة الفتاة التي لم ينغمس ذيلها في الرذيلة، والتي لا يتجاوز انجرارها – وراء شياطين الإغواء– لحظات الإعجاب والدلال حين تصادف من يغازلها للمرة الأولى، إنه لم يمكنها من الحفاظ على طهارة فطرتها بسبب ضياعه وحيرته، وغرقه في آلامه وآماله، وانقسامه بين ماضٍ أسود، وحاضر مؤلم، ومستقبل لا أمل فيه، ولا مبشرات بأن يكون أفضل حالاً، وإجفاله عن الزواج بسبب عقدة قديمة حين رأى أمّه كانت فريسة لذئب نهم لا يشبع من هتك الأعراض من وجهة نظره(١):

أمي كانت تسْتلقي في كتفي رجل تبغضه بغض الموت.

كانت حين ينام سعيدا بفتوته المنهوكة كل مساءْ.

تهرع للحمام لتستفرغ ما في معدتها من زادٍ أو ماءْ.

قد سمَّمَهُ ريقُه.

لا أبغي أن أفتحَ غرفة تذكاراتي السوداءْ.

هذا ما صورته النظرة الأولى، لكن النظرة المتأنية والقراءة الثانية تفصح عن صحة ما اختاره كلا الشاعرين عنواناً لمسرحيتهما؛ إذ إن "مجنون ليلى" عند "شوقي" هو محور القضية، وأساسها، والقطب الذي عليه تدور، ففي سامر "ليلى" حديثهم عنه، وفي خيام "ليلى" مأساة النار الحارقة له، وبين "ليلى" وأبيها الحديث يدور عليه، وفي الوساطة وحادثها واجتماع القوم كان المجنون نجم الليلة، وفي قرى الجنّ المجنون هو البطل، وفي أرض ثقيف هو محرّك الأحداث، المحاكم "وردا" تارة، و"ليلى" تارة أخرى، وإذا كانت "ليلى" هي التي

(١) مسرحية ليلى والمجنون، ٣٢٦.

امتلكت قرار الفراق بالزواج، وهو قمة التأزم، فالمجنون هو الذي ملــك قــرار الاتحاد والوصال بالموت وقد فعل، وهو الحل المنتظر.

وكانت الإضافة موفقة أيما توفيق، حيث أضاف العبقريّ "شوقي" المجنــون إلى "ليلى"، وظهر مغزى تلك الإضافة من خلال النص كله، إذ بيّن أن المجنون لا شيء، ولا وجود له إلا مع "ليلى"، ولا عقل له ولا لبّ إلا بــ "ليلى"، حتــى إنه لا يتنبه إلا باسمها وذكرها، يتعجب الأمير من ذلك، فيقول مخاطبا "زيــادا" راوية " قيس" وظله، ومشيراً إلى " قيس" بعد أن مرّ ركب الحسين ولــم يتنبــه على ما صحبه من ضجيج[1]:

زيـــاد ، انظـــرْ فـــما انفـــكّ صريـــعَ الوجـــدِ والـــذكرى

كـــما مَـــرّ بنـــا الركـــب الـــ حـــــسينيّ بـــــه مَـــــرّا

فلـــم يـــشغل لـــه بـــالا ولم يـــوقِظ لـــه فكـــرا

زياد:

رويـــدا ســـيدي مهـــلا ولا تـــستغرب الأمـــرا

لقـــد ســـقناه بـــالأمسِ فحـــجّ الكعبـــةَ الغـــرّا

فلـــما لمـــس الـــركنَ ومـــسّت يـــدُهُ الـــسِّترا

وقلنـــا الآن مـــن لـــيلى ومـــن فتنتهـــا يـــبرا

ســـمعناه ينـــادي الله مـــن ســـاحته الكـــبرى

(١) مسرحية مجنون ليلى، ١٤٢.

ابن عوف: **وماذا قال؟**

زياد:

..... مـــــا تـــــابَ مـــن العـــشق ولا اســـتبرا

ولكـــن قـــال: يـــا ربّ ملكـــتَ الخـــير والـــشرا

فهـــات الـــضرَّ إن كـــان هـــوى لـــيلى هـــو الـــضرا

وإن كـــان هـــو الـــسحرَ فـــلا تُبطـــلْ لهـــا ســـحرا

ويـــا ربّ هـــب الـــسلوى لغـــيري وهـــب الـــصبرا

وهـــبْ لي مَوتـــةَ المُـــضنَى بهـــا لا ميتـــة أخـــرى

في حين أنه تنبه لمجرد سماع حادٍ حدا باسم "ليلى":

لـــيلى، منـــاد دعـــا لـــيلى فخـــفَّ لـــه نـــشوانُ في جنبـــات الـــصدر عربيـــدُ

لـــيلى، انظـــري البيـــدَ هـــل مـــادت بأهلهـــا وهـــل تـــرنّم في المزمـــار داود

لـــيلى، نـــداءٌ بلـــيلى رنّ في أذني ســـحرٌ لعمـــري لـــه في الـــسمع ترديـــدُ

لـــيلى، تَـــردّدُ في ســـمعي وفي خلـــدي كـــما تَـــردّدُ في الأيـــك الأغاريـــدُ

هـــل المنـــادون أهلوهـــا وإخوتهـــا أم المنـــادون عـــشاقٌ معاميـــدُ

إن يَـــشرَكونيَ في لـــيلى فـــلا رجَعَـــتْ جبـــالُ نجـــد لهـــم صـــوتا ولا البيـــدُ

أغـــيرَ لـــيلاي نـــادوا أم بهـــا هتفـــوا فـــداء لـــيلى الليـــالي الخُـــرَّدُ الغيـــدُ

إذا ســـمعتُ اســـم لـــيلى ثُبـــتُ مـــن خَـــبَلي وثـــابَ مـــا صَرَعـــتْ منـــي العناقيـــدُ

كـــسا النـــداءَ اســـمُها حـــسنا وحبَّبَـــه حتـــى كـــأن اســـمها البـــشرى أو العيـــدُ

لـــــيلى، لعـــــلي مجنـــــونٌ يُخَيَّـــــلُ لي لا الحـــيُّ نـــادَوا عـــلى لـــيلى ولا نُـــودوا

وأما "عبد الصبور" فلم يكن أقلّ عبقرية من "شوقي"، حين قـــدم المجنـــون، وحرّره من الإضافة، وعرّفه بنفسه دون "ليلى"، بل عطف "ليلى" على مجنونها، لأن مصير "ليلى" أصبح في يد مجنونها، الذي لم يستطع أن يحقق لها مرادهـــا، فعليها أن تنتظر القادم، فسيفعل، أما مصير المجنون فلم يعد في يد "ليلى" كمـــا كان، بل تحرّر وهيمن، وإن لم يستطع هنا الحفاظ عليها من السقوط في وهـــدة "حسام" وأمثاله من الفاسدين، فسيأتي آخر ليأخذ بيدها[١]:

يوماً ما ستحبّين سواه.

رجلاً يعرف أن اسمك ليلى.

ويناديك باسمك.

وبينما كانت "ليلى" مطلوبة عند "شوقي"، غدت طالبة عند "عبد الـــصبور"، فالأولى تستلزم الخفر والحياء، والأنفة والكبرياء، أما الأخيرة فليـــست كـــذلك، لأنها ابتُذلت بأن سمحت لطلابها، فسرعان ما أصبحت هي الطالبة، ويتمنّع مثل "سعيد" لا لبُغض أو قِلىً، بل لظروفه المأسوية، ويهتبل الفرصة مثـــل "حـــسام"، فهو ذئب جائع، همّه إشباع نهمه:

أنت تظلّين معي، نشرب كأسا أو نسمع بعض الموسيقى.[٢]

نتسلق سلّمها حتى نصل إلى آفاق الأمس.

وماذا – إذاً– فعل "حسام" بالأمس؟ تقصّ علينا "ليلى":

بل نام على نهديَّ كطفل. [٣]

---

(١) مسرحية ليلى والمجنون، ٣٩٣.

(٢) مسرحية ليلى والمجنون، ٣٧٧.

(٣) مسرحية ليلى والمجنون، ٣٦٧.

وتأملني في فرح فياض يطْفر من زاويتي عينيه.
وتحسسني بأصابعَ شاكرةٍ ممتنهْ.
فتملكني الزهوُ بما أملكُ من وردٍ ونبيذٍ وقطيفهْ.
وتقلبت على لوحة فَرشته البيضاء.
متألقة كالشمس على الجدول.
فتمدّد جنبي، فمنحتُهْ.
أعطاني، أعطيتُهْ.
حتى غادرني متفرقة ملمومهْ.
كالعنقود المخضلّ.

وهكذا استطاع العنوان الذي وسم به كل من الشاعرين مسرحيته، أن يؤدّي المعنى المفهوم من ورائه، وكان التوفيق حليفهما في ذلك، وكان النصّ المسرحيّ لكليهما مؤدياً الغرض الذي اختار كل منهما عنوانه من أجل تحقيقه، فمسرحية "شوقي" تحكي تاريخاً امتزج فيه الواقع القديم بالأسطورة، جعل من المجنون قبلة لهذا اللون من العشق والجنون، فجاء العنوان – مجنون ليلى- مناسباً لذلك.

وأما مسرحية "عبد الصبور" فتحكي واقعا مأسويا عاشه المؤلف، في وطنه، فسكبه في قالبه هذا، مستعينا – فقط- باستلهام نموذج "ليلى" ومجنونها من التراث، وجعلها خلفية لنصّه، ورسم على هذه الخلفية صورة للواقع المصري السياسي، التي أصبحت "ليلى" – رمز الوطن- فيه محور الحديث – كل حديث-، ومجانينها كُثر، منهم من يستحقها، ومنهم من لا يستحق أن يرى منها تعطّفاً، فلا يسع العنوان إلا أن يكون – ليلى والمجنون- كما كان.

ثالثاً: توزيع الأدوار

ومما يسترعي النظر في مسرحية "ليلى والمجنون" عملية توزيـــع الأدوار، التي تمت في آخر (المنظر الأول) من (الفصل الأول)، يقول "زياد" في معرض توزيع الأدوار:

لا أرضي إلا إنْ قمتُ بدور المجنون[1].

الأستاذ: **سيقوم سعيد بدور المجنون.**

زياد: **لا بأس،**

فليذهب بالشهرة والمجد،

لكني سأنافسه في ليلى،

أنا ورد.

الأستاذ: **لا .. حسان هو ورد،**

فله سَمْتُ العقلاء ومظهرُ أولادِ الناس،

وهو فدائيٌّ، حتى في الحبّ،

هل ترضى يا حسان؟

حسان: **سأحاول يا أستاذ،**

ولو أني لا يعجبني الموضوع جميعه!

سعيد: **لكنّي لا أرضى يا أستاذ،**

فأنا لم أعْلُ الخشْبةَ قطّ.

زياد: **لا تفزعْ،**

فستدخل فيها حين تموتْ،

---

(١) مسرحية ليلى والمجنون، ٢٩٢.

أو تعلوها إذ تُشنقْ.

سعيد: **لا .. لا .. أنا لا أصلح للدور.**

حسان: **لا ، بل إنك أنسبنا للدور،**

إذ وجهك يصلح للإغماء،

وتجيد الشِّعر.

سلوى: **وتجيد الحُبَّْ.**

الأستاذ: **من ليلى؟**

سلوى: **ليلى هي ليلى،**

وهنالك عشرة أسباب تجعلها أنسبنا للدور،

منها خمسة أسباب ظاهرة كالشمْس وخمسة أسباب لا يعرفها إلا سلوى.

زياد: **أو قيْسْ.**

الأستاذ: **كُفَّا عن عرض ذكائكما المتوقّد.**

ليلى،

أقَبِلْتِ الدور؟

ليلى: **لا أدري يا أستاذ،**

فلعلني آخر من يتحدث،

فأنا لا أعرف نفسي بعد.

الأستاذ: **لا ، بل إنك ليلى،**

روحٌ ضائعةٌ بين الواقع والحلم.

زياد: **هل تنساني عمدًا يا أستاذْ.**

الأستاذ: **لا ، بل أنت زياد صاحب قيسْ.**

زياد: **وا أسفاه.**

حلّت بي لعنة هذا الاسم.

فالأستاذ وهو يوزّع الأدوار، يطلب "زياد" أن يمثل دور المجنــون، فيــأبى الأستاذ ويعطي الدور لــ"سعيد" ويبرر هذا الاختيار بأن "سعيداً" عاقل، فــدائي، ويؤمن الأصحاب به؛ لأنه رومانسيٌّ حالم، يجيد الشعر، ويجيد الحب، وقسمات وجهه المنهكة تصلح للإغماء، الذي هو سمت "المجنون".

فيحاول "زياد" أن يلعب "يؤدي" دورا له مكانة في العمل وإن لم يكن له أثر فعّال في تدوير الأحداث، إنه دور "ورد" الفتى الثقفيّ الذي أحب "ليلى" بمجــرد سماع شعر "قيس"، وحين صدّ الأخير عنها حاول الثقفي كسب قلبها، بل كــسبها كلها، فخطبها، وتم له مراده، لكنه غدا ثالث المسكينين المعذبين، إذ يحكي[1]:

بنيــــتُ بهـــا فتهيبتُهـــا وأي امــرئ هــاب قــبلي الــلالا

فـشِعرك يـا قـيس أصـل الـبلاء لقيــت بــه وبلــيلى الــضلالا

كـــساها جمـــالا فعُلّقتهـــا فلــما التقينــا كــساها جــلالا

إذا جئتُهـــا لأنـــال الحقـــوق نهتنـــي قداســـتها أن أنـــالا

ويأبى عليه الأستاذ، ويسند الدور إلى "حسان"، الذي يرضخ لرغبته علــى الرغم من كونه لا تعجبه اللعبة من أصلها؛ إذ هو يــؤمن بــالقوة لا بالحــب، وبالعنف لا بالسلام، ثم يتساءل الأستاذ عن "ليلى" من تكون؟ لتخبر "ســلوى" أن "ليلى" هي "ليلى"، وحين يسألها: (أقبلتِ الدور؟) تتحير، فيجيبها بأنها هي "ليلــى"

(١) مسرحية مجنون ليلى، ١٩٦.

روح ضائعة بين الحلم والواقع، وأما "زياد"، فسيكون "زيادا" مجرد ظل للمجنون.

فالمتأمل يجد الأستاذ ثابتا في منح أدواره غير متأرجح أو متلجلج، لا يستعين بخبراتهم، أو على الأقل برغباتهم، بل إنه يردّ على "زياد" مطلبه مرّتين، ليعطيه دوراً غير أساس من وجهة نظر "زياد"، لكن عند اختيار "ليلى" لم يعيّنها أولاً، بل تساءل، وكأني به يريد أن ينتزع الإقرار بصلاحية "ليلى" من الجميع، إنه يعرفها، ويعرف السبب الذي من أجله يختارها، إنها الروح الهائمة الموزعة بين الواقع الأليم، الذي يمثله "حسام" وأمثاله من الخونة والمرتشين وعبيد السلطة والكرسي، وإن أعلنوا أنهم الثوار الأحرار، وبين الخيال المأمول، الذي يمثله "سعيد" وأمثاله من الشعب الكادح المخدوع تارة في "حسام"، والكاشف تارة أخرى حقيقة عمالته وجاسوسيته ومن ثمّ خيانته، وللأسف ينتصر الواقع على الخيال؛ فتقع "ليلى" فريسة له ويتبدّد جمال الأحلام، ويؤمن كلّهم بأن هذه هي "ليلى"، لا لسبب بل لعشرة أسباب، لم تذكر "سلوى" – قائلة ذلك– واحداً منها، هل فعلت ذلك لتذهب النفس في "ليلى" كل مذهب، ولكي يخترع كل مجنون فيها أسبابا عشرا، غير أسباب غيره؟ ربما.

وأما المجنون فلأنه يحب، ويعشق، ويحلم، ويهيم، تلك إذاً مقوماته التي تؤهله لأن يكون جديرا بليلى، لكن من الذي ينالها، إنه "حسان" – مؤدي دور زوج ليلى–، إن "حسان" مناضل وطني، يؤمن بالطعنة والطلقة والتفجير، يحمل في أحد جيبه قلما، وفي الآخر مسدسا[1]، وإذا كانت "ليلى" رمزاً لمصر عند "عبد الصبور" فمستحقها ليس سلبيّ الإرادة، أو الحالم الهائم، أو الذي يريد أن

(١) ينظر: مسرحية ليلى والمجنون، ٢٧٨.

يعبر بها إلى شواطئ النجاة من خلال سفائن الأوراق والأقلام، أو مـــن يتـــسكع بين رياض الكلمات حتى يأتي الوقت، إنما بطلها ومستحقها ومخلّصها هو مـــن يمزج القول بالفعل، هو القادم، لا من ينتظر القادم.

وأما المجنون على مثاليته لا مكان له في هذا الواقع، وإن "زياداً" الـــذي لا يؤمن بالثورة الحمراء، بل يؤمن بالشعب ودوره في تحقيـــق مـــراده وتقريـــر مصيره، لم يأخذ دوراً عبثياً، إنما هو دور أساس، إنـــه دور "زيـــاد" المـــساعد والمعضّد، والذي لولاه ما أنِس الناس بـــ " قيس" ولا عرفوا شعره، وهو الـــذي كان مع " قيس" مسعفا ومسانداً حتى اللحظة الأخيرة التي يقع فيها ويسقط مـــن بين ذراعيه، إن المجنون – الشعب الحالم- يحتـــاج إلـــى "زيـــاد" – المـــساعد والمعين- في كل وقت وحين، "زياد" البعيد عن الشهرة والأضواء لكن لا غناء عنه لعامة المطحونين والفقراء، يعمل في صمت لخدمة أهداف نبيلة، لأنـــه إذا كان قدر المجنون أن يغشى الخشبة، إما أن يعلو – المقصلة- مشنوقاً، أو يدخل النعش ميتاً – هذا ما أخبر به "زياد" "سعيداً" عن قناعة-، فلا بد من مثل "زيـــاد" ليقف مدافعاً مناضلاً، فإذا أخفق في مهمته وجد "سعيد" (الشعب الكادح) – على الأقل- من يحمل خشبته، ويرأف به.

رابعاً: النصّان في الميزان

١ – الموسيقى والإيقاع:

جاءت مسرحية "شوقي" في قالب الشعر الخليلي، ملتزمة بالأوزان العروضية وقواعدها الموروثة، وقد برع "شوقي" في تقسيم الحوار على التفاعيل حتى لا يخلّ ذلك بوزن البيت ونظام الشطرين المتّبع فيه، ومن أمثلة ذلك عنده(١):

"ليلى: وقد رأت النار تكاد تصل إلى كم قيس"

ويحَ عينيَّ ما أرى قيس!

" قيس"

ليلى

"ليلى: مشفقة"

خذ الحذر!

" قيس: غير آبه إلا لما كان من نجوى"

رُبَّ فجر سألته هل تنفستِ في السحر

إنه مشهد النار التي جاء يقتبسها " قيس"، فلما أخذها بيده ذاب مع "ليلى" في أثيرها الساحر، وأحرقت النار يده، ولم يشعر بلهيبها، فأشفقت عليه "ليلى" وصرخت منبهةً إياه، منادية باسمه " قيس"، فيردّ عليها ذاكراً اسمها "ليلى"، فيمثل اسم [قيسُ (/٥/) جزءا من (فاعلاتن)] وهي من كلام "ليلى"، ويمثل اسم [ليلى (/٥/٥) باقي الجزء من التفعيلة] وهي من كلام "قيس"، ثم تعود "ليلى"

(١) مسرحية مجنون ليلى، ١٩٦.

فتكمل البيت (خذ الحذرْ) متفعلن (//٥//٥)، فالأبيـات مـن صـور مجـزوء الخفيف، وقد تخلل الشطر الثاني فقط ثلاث حوارات، حواران منها لـ"ليلـى" وبينهما حوار لـ" قيس".

وينمّ ذلك عن عبقرية فذة لدى المؤلف في استعمال العـروض وقواعـده، وربط الخبرة العلمية بالموهبة الفطرية.

وقد جاءت مسرحية "عبد الصبور" في قالب الشعر التفعيلـي، أو الـشعر الحرّ، ولعلّ كل واحد منهما قد وفق في صبّ تجربته في القالب الـذي اختـاره لها، فالشعر الملتزم – أعني الخليلي أو العمودي– بأوزانه وقوافيـه وإيقاعاتـه الفخمة الرصينة، يتماشى مع طبيعة الموضوع عند "شوقي"، تلك التـي كانـت تحتاج منه أحياناً تبطيئ الزمن، كما هو الحال في مشهد العزاء، أو في مـشهد موت " قيس"، وتبطيئ الزمن يتناسب مع الشعر الملتزم (العمـودي) بـشطريه وقوافيه، إذ يتسنى للمؤلف توضيح التفاصيل وتعدادها، كذلك طبيعة البيئة البادية والصحراء القاحلة – التي كانت مسرحا واقعيا لرواية المجنون– تحتاج إلى تلك الجديّة والالتزام، في صياغة الوقائع والأحداث، وتتناسـب مـع شـعر يتـسم بالأصالة والتراثية.

وأما "عبد الصبور" فتناسبت مسرحيته مع قالب الشعر المتحـرر، فـالواقع يبغي التحرر والانفلات من القيود والأغلال، وكذلك أحداث المسرحية التي تتسم بالمعاصرة، وتمتلئ بالصخب الضجيج، المصاحب لهذا العـصر الحـديث، لا يناسبها رتابة النظام الشطري، وتكرار القوافي، بل يناسـبها النظـام الـسطريّ الذي لا يكرر قافية، فكأن الأحداث تسير في تصاعد مستمرّ، دون لفـت إلـى الوراء شأن ما يفعله تأثير القافية في الشعر الملتزم بالقواعـد والتقاليـد، وكـذا يوحي نظام السطر بتسريع الزمن الذي أراده المؤلف، كما هو الحال – مـثلا–

في مشهد افتضاح أمر "ليلى" مع "حسام" أمام "سعيد"، فقد أراد المؤلف تسريع الزمن هنا وعدم الوقوف على تفاصيل، قد لا تفيد كثيرا في النتيجة والغاية التي وصل إليها، فكان النظام السطريّ – الذي يقصر أحيانا إلى تفعيلة واحدة، وإن طال فلا يتعدى مقدار تفعيلات بيت واحد من الشعر ذي الشطرين– أولى لذلك وأكثر مناسبة، ولنأخذ موقف "سعيد" و"ليلى" بعد اكتشاف حقيقة أمرها مع "حسام" مثلا[1]:

ليلى: **سعيد.**

إنك تحتاج إلى الراحهْ،

بعد قليل أصْحَبُك إلى البيْت،

وهناك تنام إلى أن ترتاحْ.

سعيد: **بيتي؟**

ليلى: **إن شئت.**

سعيد: **هل تبقين معي؟**

ليلى: **حتى ترتاح.**

سعيد: **إشفاقا منك عليّ؟**

ليلى: **سعيد..**

كانت رأسُك تتوسّد صدريَ حين غفوْت،

أحيانا كنتُ أُحس بقبضتِك العصبيّه،

تتجوّل في لحْمي.

سعيد..

إني أتفتّح لك، لا جسمي،

---

(١) مسرحية ليلى والمجنون، ٣٧٠.

بل كل مغاور روحي، وكهوفي المنسيّهْ.

سعيد..

هل تأخذني يوما ما.

٢- اللغة والأسلوب:

كان "شوقي" موفّقا حين جعل نصب عينيه – في كثير من الأحيان – شعر البطل – (المجنون)– نفسِه، فكان يعتمد على معانيه حينا، كما كان يقتبس بعض نصوصه حينا آخر، مما جعله أكثر تعبيرا عن حقيقته وواقعه التاريخي والنفسي، حتى المشاهد الغنائية والإنشادية، كانت عنده أجود وأكثر التصاقا ببنائها وأعظم خدمة لجوها، وقد أدّت بعض تلك الأشعار – التي أجراها "شوقي" على لسان بطله– دوراً مهماً في مسار الأحداث، فهي سبب الأزمة، وهي التي حالت دون زواج الحبيبين، وهي – في الوقت نفسه – التي أكسبت البطل كثيرا من الأعوان والوسطاء، وأهوت إليه القلوب.

وقد جاءت اللغة في كلا المسرحيتين سهلة واضحة، والأسلوب سلس لا يغلق على الأفهام، وقد تناسبت لغة كل مسرحية منهما مع موضوعها وبيئتها، فعلى سبيل المثال: نجد التحية في مسرحية "شوقي": عم صباحاً، إنها من الموروث اللغوي القديم، فمن ذلك قول "امرئ القيس": **ألا عم صباحاً أيها الطلل البالي**[١]، وذكروا أنه أحسن الناس ابتداء قصيد في الجاهلية، من أجل هذا المطلع وغيره[٢]، فعلى غرار هذا جاء قول "شوقي"[٣]:

---

(١) ينظر: ديوان امرئ القيس، ١٣٥، شرح: عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة، بيروت، ط٢، ٢٠٠٤م.

(٢) ينظر: الأغاني، ٤٨/٢٤.

(٣) مسرحية مجنون ليلى، ١٥٢.

ابن عوف: **عِمْ أبا ليلى صباحا.**

المهدي: **عِمْ صباحاً يا بنَ عوف.**

أما عند "عبد الصبور" فقد اتسمت اللغة بالعصرية، تواؤما مع الواقع المعاش، فالتحية جاءت هنا (صباح الخير)، وهي عادة المصريين في تبادل التحايا وقت الصباح، يقول "عبد الصبور"[1]:

زياد: **بل لن يسعفها الوقت،**

هذا ميعاد تجمعنا الأسبوعي، العاشرة تماما،

والأستاذ سيدخل في لحظات.

[بلهجة من ينادي شخصا ما]

ادخُلْ يا أستاذ.

[يدخل الأستاذ، وكأنه يستجيب لنداء زياد]

الأستاذ: **صباح الخير.**

المحررون: **صباح الخير.**

وقد ظهرت عند "شوقي" بعض الأسماء الغريبة، مثل: (عضرفوت، وهبيد، وغير ذلك)، لكن أدى به إلى هذا طبيعة الحدث والموضوع، فهي أسماء للجن الذين التقى بهم المجنون في إحدى قراهم بالبيداء، وكان من الطبعيّ أن تأتي الأسماء غريبة وفقاً لغرابة الحدث الذي استغربه المجنون ذاته[2]:

يا عجبا كل العجبْ الجنُّ مني عن كَثَبْ

سودٌ دقاقٌ في العيو ن كالدخانِ في الحطب

(١) مسرحية ليلى والمجنون، ٢٨٣.

(٢) مسرحية مجنون ليلى، ١٨٣.

يخـــــرجُ مـــــن أفواههـــــا ومـــــن عيونهـــــا اللهـــــب
مـــن كـــل مـــن جـــال بقَـــر نيـــــه وصـــــال بالـــــذنب

٣- الوحدات الثلاث:

"اعتقد نقّاد أوروبا في عصر النهضة، أنّه لا بدّ من توافر ثـلاث وحـدات للعمل الدرامي وهي: وحدة الموضوع، ووحدة الزمان، ووحدة المكان، وجعلـوا من هذه الوحدات قاعدة للدّراما وقانوناً لا تصحّ إلا به، ويجدر التنبّـه إلـى أنّ أرسطو لم يتحدّث سوى عن وحدة الموضوع فقط، ولم يرد عنده ما يُستنتج منه أنّ للزمان أو للمكان وحدة، والأرجح أنّ هذا التحديد القاطع مـن جانـب نقّـاد عصر النهضة بثبات عنصرَي الزمان والمكان لم يكن قانوناً وقاعدة كما ظنّوا، بل أملته ظروف التراجيديا الإغريقية القديمـة"[١]، و"وحـدة الموضـوع أهـمّ الوحدات الثلاث، فإذا كان هناك من المؤلفين من استطاع أن يخرج عن المكان وقدّم لنا أعمالاً ممتازة، مثل "شكسبير"، فإنّه لم يوجد من استطاع أن يخرج عن وحدة الحدث ويترك عملاً ممتازاً"[٢].

وقد تحققت في المسرحيتين التي بين أيدينا تلك الوحدات الثلاث، وإن ظهر خلاف ذلك عند "عبد الصبور"؛ فالوحدات في مسرحية "شوقي" كالآتي:

وحدة الزمان: متمثلة في صدر الدولة الأمويّة، حيث سنة ١٣٢ للهجرة.

---

(١) نظرية الدراما الإغريقية، ٤٥، محمد حمدي إبراهيم، الشركة المصرية العالمية للنشر، ١٩٩٤م.

(٢) مدخل إلى فنّ كتابة الدراما، ٩٨، عادل النادي، مؤسسة كريم بن عبد الله، تونس، ١٩٨٧م.

وحدة المكان: متمثلة في بادية (نجد) حيث "بنو عامر"، وحيث نشأت "ليلى" ومجنونها، وأرض " ثقيف" إلى حيث تذهب "ليلى" بعد تزويجها، وتلك كلها أعمال بلاد الحجاز.

وحدة الموضوع: فموضوع المسرحية الصراع بين عاطفة الحب العذري والتقاليد القبلية، وهذا النوع من الحب توضع أمامه العراقيل لكي لا يقترف الحبيبان آثام الحب الجسدي، والمشكلة البالغة التعقيد هنا: هي شعر " قيس"، الذي ملأ الدنيا من حولهما عن حبه لـ "ليلى"، والتقاليد العربية تحول دون زواجهما، حتى تظل روحاهما نقيتين خالدتين. (١)

أما عند "عبد الصبور"، فهي كالآتي:

وحدة الزمان: متمثلة في: فترة وجيزة قبل ثورة يوليو ٥٢.

وحدة المكان: متمثلة في: غرفة تحرير إحدى المجلات الصغيرة التي كانت تصدر في القاهرة قبل عام١٩٥٢م، أو في بيت "سعيد" حيث ذهبت "ليلى" باحثة عن الحب والزواج، أو في المقهى حيث يجتمع المحررون، أو في بيت "حسام" حيث عانق عرقه عطر "ليلى"، وأراد "حسان" ومن بعده "سعيد" قتله، أو السجن حيث مثوى "حسان" و"سعيد"، وكلها موجودة في مكان ما في القاهرة، لا تخرج عنها.

وقد بدت وحدة المكان غير متحققة لتعدد الأماكن، لكنها في الحقيقة موجودة لأن الصبغة في كلٍّ واحدة، والإطار العام الذي يجمع هذه الأماكن واحد.

---

(١) في الأدب المقارن، ١٣٤.

وحدة الموضوع: تبدو وحدة الموضوع معدومة كذلك، لتشتت الأحداث بين الأستاذ والمحررين حين لعــب "أداء" الأدوار، وبــين "ليلــى" و"ســعيد" حــين استعراض غرفة ذكرياته السوداء، وبين حديث الشعر في المقهى، وبين واقعــة الجاسوسية ومحاولة القتل المنتهية بالسجن، لكن في الواقع الموضوع واحد، إنه ذلك الأمل اللائح كالحلم من بعيد، لكنه كسراب لا يأتي ولا يتركنا نصل إليــه، وما نملكه هو السعي وراءه ظنا أن نلحق به يوما ما، وبين هــذا وذاك يكــون الانتظار، انتظار القادم، هكذا بدأت المسرحية ومرّت أحداثها[١]:

زياد: **أحلى ما قلت،**

أحلى ما فيها أنك تنعى هذا الجيلَ الآسنْ،

جيل لا يصنع إلا أنْ ينتظر القادم،

جيل قد أدركه الهِرَمُ على دككِ المقهى والمبغَى والسجن،

جيل مملوء بالمهزومين الموتى قبل الموت.

سعيد: **هذا حقٌّ أزياد.**

فأنا أشعر أنَّا جيل قد مات ولم يولَد بعد،

لا يقدر أنْ يصنع شيئاً، حتى في الحُبّ.

وهكذا انتهت[٢]:

سعيد: **أبغي أن أبعث برسالة،**

للقادم من بعدي.

لكني لا أعرف عنوانه،

---

(١) ليلى والمجنون، ٣٤٦.

(٢) المصدر السابق، ٣٨٩.

ما دُمْتَ رسوله،

فاحملها له،

هي بضعة أسطر.

[يخرج ورقة من جيبه، ويبدأ في القراءة]

يا سيدنا القادم من بعدي:

أنا أصغر من ينتظرونك في شوق محموم،

لا مهنة لي، إذ إني الآن نزيل السجن،

متهما بالنظر إلى المستقبل،

لكني أكتبُ لكْ.

إلى أن يقول[١]:

أنا وقتٌ مفقودٌ بين الوقْتيْن،

أنا...

أنا أنتظرُ القادم.

فكانت وحدة موضوعها تتمثل في كونها مرثاة لذلك الجيل الذي انتمى لـــه "صلاح عبد الصبور".

٤- الجدار الرابع:

الجدار الرابع – أو الحاجز الوهمي- هو حائط تخيلي غيـــر مرئـــي بـــين الجمهور والممثلين على خشبة المسرح، كسر الجدار الرابع في المـــسرح هـــو كسر حالة الإيهام التي تستحوذ على عقل المتفرج ليخرجه من هذه الحالة إلـــى حالة المشاركة في الفعل الدرامي سواء كانت مشاركة فعلية – أي بالتدخل فـــي

(١) ليلى والمجنون، ٣٩٣.

الحدث نفسه – أو فكرية عن طريق استثارة تفكيره فـــي الحـــدث الـــذي يقـــوم الممثلين بتمثيله على خشبة المسرح، وهذا معناه أن خشبة المسرح التـــي يقـــف عليها الممثلون، ويقومون بأدوارهم، تشبه غرفة من ثلاثة جـــدران، والجـــدار الرابع هو جدار وهمي وهو الذي يقابل الجمهور، وهدم الجدار الرابع، أو كسر الحاجز الوهمي يعني: جعل المشاهد مشاركا في العمل المسرحي(١).

ونستطيع أن نقول: إن "شوقيا" قد استطاع هـــدم الجـــدار الرابـــع ليـــشرك المشاهد – المتلقي أو الجمهور– معه في الحدث، فلا يظل بعيدا عن واقعـــه، إذ يعدّ العنصر الأهم في تكوين العمل المسرحي، فمن أجله تكتب المسرحية، حتى تثير لديه التأمل والتفكير في الواقع، واتخاذ موقف ورأي من القضية المتناولـــة في العمل المسرحي، ويتضح هذا في كثير من المواقف التي بيّنها "شوقي" على لسان الشخصيات – الغير مرئية– التي كانت تسمع أصواتها هنا وهناك، فكأني به ترك هذه الأصوات ليقوم الجمهور المندمج بأدائها، فعلى سبيل المثـــال مـــا ظهر في حديث " قيس" إلى نفسه في موقف الشاة(٢):

وشـــــاةٍ بـــــلا قلـــــبٍ يـــــداونني بهـــــا

وكيـــف يـــداوي القلـــبَ مـــن لا لـــه قلـــب!

فلعله هنا يريد أن يترك للجمهور مساحة للتفكير في هذه القـــضية، كيـــف يداوي القلب من لا له قلب؟!

---

(١) ينظر: كسر الإيهام بين مفهوم الجدار الرابع ومعناه، تمام بركات، جريدة البعث، ع٦٦، ٢٠١٥م.

(٢) مسرحية مجنون ليلى، ١٣٨.

وكذا ما نلمحه في هذا الموقف، حين اجتمع الحيّ واتفقوا على صدّ " قيس" ورفض وساطة الأمير، فتعالت الأصوات[1]:

"أصوات"

يريد ليحظى بليلى؟

"زياد"

نعـــم

"صوت"

تكلـــــم

"صوت آخر"

أبـــن

"ثالث"

إن هــذا عجــب!

وكذلك حين تحدث ضجة حول "منازل"، ويقف ثلاثة رجال في ركن قصيّ من أركان المسرح يتحدثون، وكأني به يقحم الجمهور ليتساءل ويتحاور ويتخــذ موقفا من البطل[2]، وكانت وسيلته في هدم الجدار هنا قطع تسلسل الأحداث، ثم ذلك الحوار الذي قام به الجمهور المفترض فوق المنصة (منطقــة اللعــب) أو أمامها (منطقة الفرجة) مع بعضه، لينتقد بعض الأشياء، في سلوكيات المجتمــع تجاه " قيس" إيجابا أو سلبا.

---

(١) مسرحية مجنون ليلى، ١٦١.

(٢) ينظر الموقف في: مسرحية مجنون ليلى، ١٦٣.

وإذا كان المراد عند "عبد الصبور" والهدف الذي سعى إليه رثاء هذا الجيل الميت الحيّ، وجاء عمله جلدا للذات، شأنه شأن معظم أدب الستينيات، فلم يكـــن من العجب ألا يحاول هدم الجدار الرابع، وألا نجد له إحدى هذه الوسائل؛ فهـــو يائس بائس، يهمّه أن يظلّ وحيدا، مسجونا في بوتقته، لا ينفتح على غيره، فقـــد ملّ الانتظار وسئم الأمل، فهو وقت لا وجود له وقت مفقود بين الوقتين: اليأس (الذي عاشته مصر أيام الملكية)، والأمل الذي تبدّى لها بعد الثورة، وســـرعان ما بدّدته النكسة، ولذا يذهب أخيراً إلى بيته ليغلق عليه بابه، بعد أن أغلق كـــل الأبواب:

لا تنسَ أن تغلق باب المكتب. (١)

أن تغلق باب الشقة.

أن تغلق باب المبنى.

.....

أغلق كلّ الأبواب..

أغلق .. أغلق .. أغلق.

وفقط يبقى الانتظار:

وأعودُ إلى بيتي..

كي أنتظرَ غداً قد يأتي أو لا يأتي.

---

(١) مسرحية ليلى والمجنون، ٣٨٦.

٥- الصراع:

إن الصراع المسرحي هو الاختلاف الناشئ من تناقض الآراء ووجهات النظر بالنسبة لقضية أو فكرة ما بين شخصيات المسرحية، "والصراع عقدة المسرحية، وإذا كان الحوار هو الجانب المحسوس في المسرحية، فإن الصراع هو الجانب المعنوي لها، وإذا صح قول النقاد: "لا مسرحية بغير حوار" فيصح أن نضيف: "ولا مسرحية بغير صراع"؛ فالصراع عنصر قائم في الحياة بين الخير والشر، سواء أكان بين أشخاص حول مبدأ أم فكرة ونزعة، أم هدف، أم بين الشخص ونفسه"[١]، وقيمة المسرحية في اجتماع شخصياتها إزاء قضية أو فكرة، تتصارع فيما بينها حولها، فتتفق، أو تختلف، لتنتهي إلى غلبة وجهة نظر هذه الشخصية أو تلك.

والصراع في مسرحيتي "مجنون ليلى" و"ليلى والمجنون" من نوع الصراع الصاعد الموجود من أول الأحداث، ويتنامى معها، ويدفع الشخصيات إلى اتخاذ المواقف المعينة طبقا لما تمليه طبيعته، وقد تنوع الصراع فيهما بين الداخلي (النفسي) والخارجي، وعنصرا الصراع عند "شوقي" هما: الحب والتقاليد، مصحوبين بأثرهما على " قيس" و"ليلى" ضحيتي هذين العنصرين، فالصراع النفسي موجود من أول أحداث المسرحية نجده عند "ليلى" بصورة واضحة، فيما حدثت به نفسها بعد لومها "هندا"[٢]:

يـــا قـــيسُ نـــاجَى باســـمك الـــــقلبُ اللـــسان فعثَـــر

---

(١) التحرير الأدبي، ٣٤٣، د/ حسين علي محمد حسين، مكتبة العبيكان، ط٥، ١٤٢٥هـ-٢٠٠٤م.

(٢) مسرحية مجنون ليلى، ١١٥.

وكذلك قولها، مبرزة رغبتها ورهبتها(١):

يعلـــم الله وحـــده مـــا لقـــيس مـــن هـــوىً في جـــوانحي مـــستكنّ
إننـــي في الهـــوى وقيـــسا ســـواءٌ دَنّ قـــيس مـــن الـــصبابة دَنّي
أنـــا بـــين اثنتـــين كلتاهمـــا الـــن ار فـــلا تَلْحَنِـــي ولكـــن أعِنّـــي
بـــين حـــرصي عـــلى قَداســـة عـــرضي واحتفـــاظي بمـــن أحـــبُّ وضـــنّي
صـــنتُ منـــذ الحداثـــة الحـــبَّ جَهـــدي وهـــو مـــستهترُ الهـــوى لم يَـــصُنِّي

فهي موزعة بين قداسة العرض، وطُهر العفاف، وبين احتفاظها بحبيبهـا، قوتان عظيمتان تتصارعان بداخلها، فلا تستطيع حتم أمرها بسهولة ورفق، بينما تدور رحى الصراع في نفسها مترددة بين الإقبال والإحجام، وكذلك أيـضا مـا نراه في موقف "المهديّ" والدها، من " قيس" حين سقط مغشيا عليه(٢):

[يناجي قيسا في غيبوبته]

أبـــا المهـــديّ عُوفيـــتَ ويـــا بُـــورك في عمـــرِك
أراني شِـــعرُك الويـــلَ ومـــا أرْوي ســـوى شِـــعرِك
كـــما لَـــذّ عـــلى الكُـــره كـــلامُ الله للمـــشرِك !

وأما المواقف التي يظهر فيها الصراع الخارجي فكثيرة واضـحة، منهـا موقف الحيّ من " قيس" حين جاء خاطبا بوساطة الأمير، فهم بين قابل ورافض وكل له وجهة نظره الخاصة، وتبريره الجاد.

---

(١) مسرحية مجنون ليلى، ١٢١.

(٢) المصدر السابق، ١٣٢.

وأما الصراع عند "عبد الصبور" فيدور حول قضية التحرر من المستعمر هل يكون بالعنف والقوة والسلاح جنباً إلى جنب مع الفكر والقلم، أو إن القلم وحده يكفي في هذه القضية؟ والمستعمر هنا ليس ذلك المحتلّ الغاشم الوافد من الخارج فحسب، إنما المستعمر هو كل مستبد ظالم يأكل ثروات البلاد، وإن كان من داخلها، فهو حينئذ أولى بالنضال ضده ومقاومته، وتلك صورة من صور الصراع الذي يزدوج فيه نوعاه النفسي والخارجي، يبدأ بها المؤلف عمله، ليخطّ من الوهلة الأولى الخطّ الذي تسير الأحداث في اتجاهه[1]:

سعيد: [وهو يمد أمامه بعض صحف اليوم] **انظرْ .. حسان،**

أسلوب كالطُرقات المتعرجة الوحِلهْ،

يتسكع فيه فكرٌ مخمورٌ متعثرْ.

حسان: **أرجوك، سعيد..**

كفَّ، ولو يوما، لا غيرْ،

عن صوْغ الكلمات وحَبْكِ الشعرْ،

حقّا هذي صحف القصرْ وأبواقُ المستعمرْ،

لكن ما أجملَها لو قارنّاها بصحيفتنا المحتشمة الرافعةِ لواءَ الطهرْ.

زياد: **هم يجتذبونَ عيونَ القراء،**

بإشاراتِ الكلماتِ البرّاقة،

والقارئ قد يقرؤهم، قد يهوِي في شَرَكِ الإغواء،

لكن لا بدَّ وأن يلعنهم إذ يطوي الصفحات.

حسان: **الأرقام تحدِّق في وجهِكَ .. أزياد،**

---

(١) مسرحية ليلى والمجنون، ٢٧٦.

ساخرةً قد مطّت شفتيها في استهزاء،
نحن نوزع بضعةَ آلاف،
وصحيفتهم عشرات الآلاف.
أما اللعنة.
فأنا أعرفهم يستجدون سحائبَها كالمؤمن إذ يستجدي البَرَكة،
وشعارهم المعتاد،
اقرأْنا ... والعننا.
لكن لا أحد يلْعنُهم في عَلَنٍ أو في سرّ.
انظُرْ .. سطح من أفكارٍ رخوهْ،
كالطحلب فوق شطوط البَحر.
والقراء يحبون الاسترخاء عليها،
يلتذّون بشَمِّ العطن المتخثر،
كمريضٍ يتشمَّم خَدَرًا من كفِّ طبيبٍ دجّال،
ويضيقون بنا إذ نلقي بهِمُ في غابة صبّار،
لنجرّب شيئا غير الكلمات،
سعيد: ماذا نملك إلا الكلمات،
هل نملكُ شيئا أفضل؟
حسان: ما تمْلكه يا مولايَ الشاعر،
لا يُطعم طفلاً كسرةَ خبز،
لا يسقي عطشانا قطرةَ ماء،
لا يكسو عُرْي عجوزٍ تلتفُّ على قامتها المكسورةِ ريحُ الليل.
لا بدّ من الطلقة والطعنة والتفجير.

إني أحْمِلُ هذا في جيب، [يخرج قلما] .
حتى أتسكع معكم بين رياض الكلمات،
إلى أن يأتي الوقت،
لكني أحمل هذا في جيب آخر، [يخرج مسدسا] .

٦- القوى الست:

الموقف العام في صورته التجريدية عبارة عن صدام بين قوى إنسانية تتصارع فيما بينها، وهذه القوى تُمَثّلها الشخصيات في موقفها الخاص، ويستلزم الموقف الخاص ست صور من القوى كي تكتمل صورته العامة(١)، وهي: (قوة البطل، وقوة الخصم، وقوة الحكم، وقوة الهدف المنشود، وقوة المساعدون، والقوة التي يطلب لها الهدف المنشود)، ويوضح د/ هلال: "لا نقصد من إحصاء القوى الستّ السَّابقة: أنّ كل مسرحية مثلا لا بد أن تحتوي على ست شخصيات، ممثلة لهذه القوى؛ فقد وضح ما قلناه: إنه يمكن أن تمثل بأكثر من ذلك، وقد يمثل شخص واحد أكثر من قوة منها، وقد يُحذف بعضها فيزيد التصوير الفني روعة وقوة، متى توفر الإحكام الفني في البناء المسرحي أو القصصي، وكلما تعقدت الشخصيات نفسيًّا - أي بعدت عن السطحية والضحالة- جمعت بين أكثر من قوة منها"(٢).

وفي "مجنون ليلى" وضع " شوقي" عقبة أمام "المجنون" (قوة البطل) محاولاً اقتحامها، وهذه العقبة تتمثل في قوتين قوة الخصم أو المنافس ("منازل" خصم بالفعل - "ورد" خصم بالقوة)، وقوة المساعدين (الحيّ في جانب الخصم،

(١) ينظر: الأدب المقارن، ٣٨٨ وما بعدها.
(٢) المصدر السابق، ٣٨٨ وما بعدها.

وابن عوف في جانب البطل)، وتتصارع هذه القوى من أجل الوصول إلى نقطة مهمة، ألا وهي الهدف المنشود (قوة رابعة) وهو (الاتصال بمعشوقة واحدة (ليلى) تلك المثل الأعلى الذي يحقق متعة الروح، ورضا النفس، واستقرار العاطفة) [١]، وأما القوة الخامسة (قوة الحكم)، فكان تصارعها ضد القوة الأولى (قوة البطل)، وحسم الأمر وجود القوة السادسة (التي يطلب لها الهدف المنشود) في جانب الخصم "ورد"، وهي العادات والتقاليد التي هي ضد اشتهار الغرام ثم الزواج، "إذ جرت العادة القبلية بعدم تزويج بناتها بالشعراء الذين يشببون بهن أي أنه أجرى الصراع بين الحب المكين وعادة غير وثيقة أو خالدة، يأتي احترامها من خارج النفس، من الجماعة أو العشيرة"[٢]، وهي أيضا ما تمتع به "ورد" من مقومات ليُقبل أمر تزويجه.

أما في "ليلى والمجنون" فقوة البطل قوة عكسية، أي أنه كان سلبيا تجاه المواقف والأحداث، إلا أخيرا حين حاول قتل "حسام" محاولاً اقتحامها، فمثلا حين تحاول "ليلى" بث الأمل فيه، تجده يبابا خرابا سوداويّا لا يستطيع بداية حياة جديدة، وتسود قوة الخصم ممثلة في جاسوسية "حسام"، والأحداث الجسام التي تلت ذلك الكشف، وكان أعظمها (حريق القاهرة) حريق "ليلى":[٣]

عوقبتِ بحرقِ ردائك،

حين تركتِ فؤادَك لحماً في منقار الغربان.

---

(١) الحب المثالي عند العرب، ١١، د/ يوسف خليف، دار قباء للطباعة والنشر.

(٢) الشعر المسرحي في الأدب المصري المعاصر، ٦٠، كمال إسماعيل، تقديم: عبد المنعم إسماعيل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠١م.

(٣) ليلى والمجنون، ٣٩٢.

وقوة المساعدون ("حسان" و"زياد" و"الأستاذ") كانت في صالح قوة البطل، لكنها تتقازم وتنهزم هي الأخرى أمام قوة الخصم، أما قوة الهدف المنشود فتكاد تتلاشى أمام تلك الانهزامات لتبقى مجرد بصيص من نور وشعاع من أمل منتظر، قد يأتي، وقد لا يأتي.

أما قوة الحكم (الأستاذ) فقد انخذلت أخيراً أيضا، واستسلمت أمام التيار العاتي، وقبعت وراء بابها، طالبة إغلاق كل باب دونها:

لا تنسَ أن تغلق باب المكتب. (١)

أن تغلق باب الشقة.

أن تغلق باب المبنى.

هذا زمن لا يصلح أن نكتب فيه، أو نتأمل،

أو نتغنى أو حتى .. نُوجَد.

يا حاج علي:

أغلق كلّ الأبواب..

أغلق .. أغلق .. أغلق.

أما القوة التي يطلب لها الهدف المنشود فقد انهارت حين تدنّس رداء "ليلى"، حين أحرقت، حين انتكست، ليسدل الستار على شبه مأساة أو هي مأساة، لولا ذلك البصيص المتمثل في انتظار المخلّص، القادم، إذاً وأخيراً فقد انتصرت (قوة الخصم) في كلا المسرحيتين.

---

(١) مسرحية ليلى والمجنون، ٣٨٦.

٧- قراءة تأملية:

١- "مجنون ليلى"

* نلحظ عند "شوقي" صراع البدو والحضر[١]، وكأنه يعكس بعض الصراعات القائمة آنذاك، وتعرّض "شوقي" لبعضها في شعره، كالسفور والحجاب، وخروج المرأة وعملها أو استقرارها في بيتها، مكتفية برعايته وبرعاية أولادها، وتعليم المرأة من عدمه، كذلك يحرص "شوقي" على توضيح طبيعة الموقف السياسي لذلك العصر، منذ المشهد الأول، في حين أنه بعد ذلك يهتم ويُعنَى بإظهار الجوانب الاجتماعية، لمجتمع البادية الذي نشأت فيه "ليلى" ومجنونها.

* ونلمح عند "شوقي" ما يسمى في المسرح بـ "**التغريب**"، يقصد به تغريب الأحداث اليومية العادية، أي جعلها غريبة ومثيرة للدهشة، وباعثة على التأمل والتفكير، ويظهر هذا منذ اللحظة الأولى، إذ يرفع الستار لتخرج علينا "ليلى" من خيام أبيها، يدها في يد "ابن ذريح" شاعر الحجاز، فمتى كانت تلك حال بنات البادية مع الأغراب؟ ومتى كنّ يجلسن إلى الفتيان يتجاذبن أطراف أحاديث اللهو والهوى على مرأى ومسمع من آبائهن وأهليهن؟ وكذلك موقف "المهدي" – والد ليلى– حين يتقدم إليه الأمير ملحّا في إتمام زواجها من " قيس"، إذ يترك الخيار لها لتبدي رأيها، فترفض " قيسا" إيثاراً للتقاليد، فتلك من المبالغات المفرطة، مهما أريد الإشادة بمنح الأب العربي الحرية لابنته، ويؤخذ على "شوقي" هنا تستطيح عملية الصراع النفسي أو تجاهله، في موقف ينبغي أن يحتدم فيه الصراع، كان ينبغي هنا بيان كيف تتصادم المشاعر في داخل

(١) ينظر: مسرحية مجنون ليلى، ١١٣ وما يليها.

النفس الإنسانية، لقد أبدت البطلة رأيها – في أمر زواجها بحبيبها– في يسر وإيجاز، معبرة عن رفضها إيثاراً للتقاليد، وكل ما نحسّه منها هو مجرد الندم على هذا التصرف، بعد انصراف الأمير؛ في حين أنه كان من الممكن في هذا المجال تصوير صراع الحب والتقاليد في أعماقها، واصطدام صوت القلب بصوت العقل في داخلها، وحرب العرف الجامد للتطور المرن في وجدانها، ووسائل تجلية هذا الصراع كثيرة، منها: النجوى الداخلية للذات، والإفضاء والمسارّة إلى من يؤتمن على السر، ثم هناك الحلم، وما إلى ذلك من الوسائل التعبيرية، ومن "**التغريب**" عنده كذلك منظر كامل تشوبه الأسطورة والخيال، إنه المشهد الأول في الفصل الرابع، حيث يصل " قيس" إلى إحدى قرى الجن ويخاطبهم ويحاورهم، وكذلك من "**التغريب**" الذي يكاد لا يكون مقبولا، موقف "ورد" – زوج ليلى – حين جاءه " قيس"، فنراه يبيح لقاء " قيس" واختلاءه بصاحبته في بيت الزوجية، وهذا غير مألوف، مهما قصد به الإشادة بنبل العرب وسماحتهم.

* ونجد عنده أيضاً مزج الوعظ بالتسلية، ففي قصة الجن شيء من التسلية، بحكايتها وتحاورها مع بعضها وإنشادها الأناشيد **(الرقص يبعث الطرب ...)**، كما نجدها –الجِنّة– ناطقة بالحكمة، حين تقرر أن الكبر كان ذنب إبليس، ومن أجله لُعن وأهبط، لكن الكبر صار شيئا أصيلا في طبيعة الإنسان، بل عجنت طينته من التجبّر، وكذا يلصق كل عيب بالجن، مع أنه استتر عن الإنسان لكن لن ينفعه استتاره، يقول على لسان جني[1]:

أجل بعداوة البشر ابتلُينا وطال بها التبرّمُ والعَناء

(١) مسرحية مجنون ليلى، ١٧٩.

مـــضى بـــالكِبر إبلـــيسٌ أبونـــا وكـــلُّ تُـــراثِ آدمَ كبريـــاء
يَعيـــبُ رجـــالهُم فيقـــال عِبنـــا وتَـــدفنُ عارَهـــا فينـــا النـــساء
وإنْ عجـــزَ المطبّـــبُ قـــال داءٌ مـــن الجنِّـــيِّ لـــيس لـــه دواء
وإن قفـــزت صـــغارُهمُ فزلّـــت فمنّـــا معـــشرَ الجـــنّ الـــبلاء
وخِفنـــا مـــن أذاهـــم فاحتجبنـــا فـــما عـــصم الحجـــاب ولا الخفـــاء
وكـــم متعـــوّذٍ بـــالله منـــا تعـــوذ الأرض منـــه والـــسماء

وكذا يلفت إلى ما ينبغي التحلي به من المثل والأخلاق العالية، يقـول فـي معرض الحديث عن "ليلى" على لسان أحد المتناجين من الحيّ[1]:

أراهـــا وإن لَم تَخـــطَّ الـــشبابَ عجـــوزا عـــلى الـــرأي لا تُغلـــب
تـــصونُ القـــديمَ وترعـــى الـــرميمَ وتُعطـــي التقاليـــدَ مـــا توجـــب
وبالجاهليـــــــة إعجابهـــــــا إذا قـــلّ بالـــسلف المعجَـــب

* وتُلحظ أيضا تلك الصورة الرمزية حين جيء لـ" قيس" بشاة مـسحورة من غير قلب، كما وصف عراف اليمامة، فكأنه أراد أن يصوّر "ليلـى" إنـسانة بلا قلب، فلا تحنّ على حبيبها، ولا تأسى له، ولذا كان رفض المجنون للـشاة؛ لأنه لا يداوي من الحب من ليس له قلب، وبالفعل "ليلى" لم تـداوه، وقـد كـان بيدها دواؤه.

(١) مسرحية مجنون ليلى، ١٦٤.

٢- "ليلى والمجنون"

أما عند "عبد الصبور"، فأول ما يسترعي النظر صور أبطال النضال القومي وقادته المعلقة على الجدران، وخصوصا تلك اللوحة على الجدار المواجه للمائدة، إنها لوحة "دون كيشوت" – أو محارب الطواحين، بطل رواية "سيرفانتيس"– تلك الشخصية الساذجة والعفوية، لكنه مع ذلك مستعدّ للقتال وركوب المخاطر، وهي اللوحة الوحيدة التي خصها المؤلف بالذكر دون بقية الصور واللوحات، وكأني به أراد توجيه الفكر إلى حقيقة ما وراء عمله، وهي أن المصريّ مناضل شجاع، لا يخشى المخاطر، وإن بدا عفويا مسالما سهلا، ثم هو يحاول تهيئة الجمهور لاحتمالات الثورة القادمة، التي ينبغي أن يستعدّوا لها جيدا، وإلا فالتنبؤ بكارثة عظمى لو ظلوا على عميائهم:

ستظل مريضا بالأسلوب إلى أن تدْهَم هذا البلد المنكوبْ،[١]
كارثةٌ لا أسلوبَ لها.
ولقد تنسى عندئذٍ حين توزع ريحُ الكارثةِ المجنونهْ،
نارَ النكبة كبطاقاتِ الأعيادْ،
أن تنقذَ بضع قصاصات من شعركْ.
ولقد تتوسّد كومتهَ قدما الجلاّد،
وهو يدحرجُ في أسلوبٍ همجيٍّْ،
هذا الرأسَ العامرَ بالأسلوبْ.

إنه يؤمن بأهمية العنف النضالي[٢]:

(١) مسرحية ليلى والمجنون، ٢٨١.
(٢) المصدر السابق، ٣٠١.

لن يصنع مستقبلَ هذا البلد الحبُّ المتأوّه.

بل يصنعه العنفُ المتلهّب.

وكذا لن نستطيع نسيان "المسدس" في جيب "حسان" [١].

وهم على اختلافهم في الأسلوب إلا أنهم متفقون علـــى كـــره الواقـــع، لا يستطيعون مجرد سماع شاعر، يعبر عن القصر، بل هو بوقه الأثيم، الذي ينفخ فيه كل صباح[٢].

* ويلحظ استخدام بعض ألفاظ من التراث المسيحي كالصليب، والقيامـــة[٣] (قيامة الروح)، والسيد[٤] (المخلّص)، وكل تلك الألفـــاظ – كمـــا فـــي اعتقـــاد المسيحيين– إنما تعبر عن الحرية والعدل والحب، فالصلب للمخلّص كان مـــن أجل الحب؛ لأنه يحب العالم صلب من أجل افتدائهم، وتحررهم من خطيئـــاتهم، وبينما في هذا ظلم لذاته، فهو قمة العدل للبشر، وراحة الخلاص لهم، كذا يظهر شيء من ازدراء الدين، وربما يكون جرّاء أثر الشيوعية، التي لا دين لها، حين يعرّض "زياد" بالصلاة: [٥]

وخصوصا إن عاوده داء كان يعاوده مرّاتٍ خمسا،

في اليوم.

حنان: **ما اسم الداء؟**

زياد: **داء الحكمة.**

---

(١) ينظر: مسرحية ليلى والمجنون، ٢٧٩.

(٢) المصدر السابق، ٢٨٣.

(٣) نفسه، ٢٨٥.

(٤) نفسه، ٣٨٨.

(٥) نفسه، ٢٨٧.

إنه "زياد" نفسه الذي انتقد الموقف الأخلاقي للشرطي الـذي قـبض علـى عاشقين تلامسا وتشابكا وتداعبا في أحد منحنيات الطرقات[١]، فماذا ينتقد؟ ومـا جريمة الشرطيّ هنا؟، وهو أيضا الذي لا تهمه الآخرة: [٢]

هل لي في كأس أخرى، أسقاكم ربّي من خمرِ الجنَّهْ؟

زياد: **تكفينا خمرُ الدنيا.**

* لقد جعل المؤلف من مسرحية "مجنون ليلى" خلفية لعمله، لتكون رمـز التوسط بالحب – ذلك الذي يحتاجه المجتمع– الذي يفرضه النصّ، ونجد "ليلى" هنا – غير العفيفة هناك– عصرية، لقد زارت "سعيداً" لتعرف متى يتزوّجـان، فإذا بها تُفاجأ بموقفه الرافض من الزواج، ومن عجب أنه مع رفـضه إياهـا لا يريد أن ينساها، بل لا يستطيع ذلك ولا ينويه[٣]:

لا أنوي أن أنساها..

بل أنوي أن أحياها مثل حياتي للمستقبل،

مثل حياتي للحرية والعدل.

مثل حياتي للحلم.

حلم لا أقدر أن أتملكه، لكني أقدر أن أتمناه.

ومن الطبعي أن نجد في أفكارها تغيُّراً من ناحية "سـعيد"، واتجاهـاً إلـى "حسام" الذي كان أول من غازلها، ولم تـستجب، وإذا كانـت "ليلـى" رمـزا لـ"مصر" الحبيبة، كما ظهر في تصريحه: [٤]

---

(١) ينظر: مسرحية ليلى والمجنون، ٢٩٧.

(٢) المصدر السابق، ٣٤٨.

(٣) نفسه، ٣٤٨.

(٤) نفسه، ٣٨٣.

... مدينتنا الحلوة،

قاهرة الأيام، الحب الأول..

وأيضا في تلميحه(١): [تدخل ليلى]

ليلى: **سعيد.**

سعيد: **هل ما زلتِ أسيرهْ؟**

في أيدي الشركسِ والكَهَنهْ؟

ليلى: ....

سعيد: **ماذا؟ لسعوك بالنار؟**

لا .. لا أخشى أن تنهاري، فتقصِّي قصَّتنا السرّيّهْ،

لفضولِ الشركسِ والغرباء.

فكأنه يحمّل تبعة سقوطها المواطنين الشرفاء – متمثلين في سعيد– لأنهم تخلّوا عنها، وتركوها في قبضة الغاشمين – متمثلين في حسام– الذين يأكلون ثرواتها، وينتهبونها، ولذا تبدو "ليلى" – مصر– بعد السقوط – في أيدي الخونة والغشاشين– راضية غير نادمة، فكأنه لم يكن أمامها سوى ذلك، وكأنها لم تعرف ولم تقدّر حقيقة ما وقعت فيه، وفظاعة ما أصابها، إذ أصبحت نهبة هؤلاء وفريستهم: (٢)

سعيد: **هل نالك يا ليلى؟**

ليلى: **في صدري رائحة منه حتى الآن.**

سعيد: **اغتصبك يا مسكينة!!**

---

(١) مسرحية ليلى والمجنون، ٣٩١.

(٢) المصدر السابق، ٣٦٦.

ليلى: **بل نام على نهديَّ كطفل.**

وارتباط "ليلى" به لا لحب، بل كما قالت: (١)

أقسم أن يتزوجني.

لكن إذا كان الأمر كذلك، فلماذا يعود عليها باللائمة بعد النكسة – ممثلة في حريق مصر –؟ حيث قال: (٢)

سعيد: **عوقبتِ بحرقِ ردائك،**

حين تركتِ فؤادَك لحماً في منقار الغربان.

وفي حديثه عن حريق القاهرة عام ٥٢، فيه استدعاء للتاريخ، يرمز به الكاتب إلى نكسة ٦٧.

لعله عاتب "سعيداً" – حين أدى دور المجنون في سلاسة وصدق، معبراً عن إحساسه الحقيقي– من أجل ذلك، فعلى الرغم من أنه يحب "ليلى" فأداؤه الدور لم يكن تمثيلاً، بل هو صادق، لكن كان عليه أن يصنع أكثر من ذلك لينال "ليلى"، فـ "ليلى" الكبرى – مصر الحبيبة– لا تنال تلقائية لمجرد الحب، بل: (٣)

لا.

غمغم بالكلمات كغمغمةِ النيرانِ إلى العشبْ.

أرجحْ صوتَكَ، حتى يتمزق بين الجهرِ وبين الإيماءْ.

حَبِّلْ وقفاتِك بالمعنَى، أثقلْ قافيَة الأبياتِ بألوان الإيحاءْ.

هات من القلب، وقُل:

---

(١) مسرحية ليلى والمجنون، ٣٦٨.

(٢) المصدر السابق، ٣٩٢.

(٣) نفسه، ٣٠٢.

تعـالَيْ نعِـشْ يـا ليـلَ في ظـلّ قفـرةٍ مــن البيــد لم تُنقَــل بهــا قــدمانِ
تعـــالى إلى وادٍ خـــلِيٍّ وجـــدول ورنّـــة عـــصفور، وأيْكـــةِ بـــانِ

ماذا تبغي من ليلى في هذه الكلمات؟

إنك تبغي منها أن تكسرَ قشرَ مخاوفها، تخرج منه المرأة طفلهْ،
متسربلةً بالشهوةِ والصمتْ،
تتبعُكَ إلى جزر الحب الملعونْ،
الجزرِ المتوحدةِ على أطراف الكون المنسيّهْ،
أو ترقدَ تحت جناحِكَ ناشرةَ الشَعر كجنّيهْ،
في تابوت اللذةِ والموت.

ولذا نالها من لا يستحقها، نالها فقط بكذبــه، وبهرجــة حديثــه، وتزويــر حقيقته، نالها؛ لأنه كان أول من غازلها، أول من خطب ودّها وخطب لها، نالها وهو لا يستحقها؛ لأن المحب الحقيقي (الشعب الكادح) الجدير بها يمــوت فــي فراشه مطحون الصدر من الإعياء[1].

* ربما يؤمن بأن "مصر" – [التي مثلها "سعيد" في عجوز يبحث عنها: [2]

فتِّشْ لي عن أقبحِ وجهٍ لعجوزٍ في الخمسين،
حَمَلتْ مراتٍ سبعَا،
ستٌّ من هذه المرات سِفاحا.

فــ "مصر" عجوز عمرها سبعة آلاف سنة] – لم ينلها من يستحقها سوى مرة واحدة، أنجبت منه طفلا واحدا – يرمز به إلى الحضارة الفرعونية–، أمــا

(١) ينظر: مسرحية ليلى والمجنون، ٣٢٧.
(٢) المصدر السابق، ٣٣٨.

إخوته الستة الباقية – [البطالمة – الرومان – المسيحيون – الفتح الإسلامي– الترك – الثوريون "الضباط الأحرار"] – فقد جاءت سفاحاً، دون علاقة شرعية، فهل آن لها التطهر من ذلك السفاح؟

ومن ثم يشير إلى نبي مهزوم، يحمل قلما، ينتظر نبياً يحمل سيفا: [1]

يأتي من بعدي من يعطي الألفاظَ معانيها.

يأتي من بعديَ من لا يتحدثُ بالأمثالْ،

.....

يأتي مِنْ بعدي مَنْ يبري فاصلةَ الجملةْ.

يأتي من بعدي من يغمس مدّاتِ الأحرفِ في النارْ.

يأتي من بعدي من ينعي لي نفسي.

يأتي من بعدي من يضع الفأس برأسي.

يأتي من بعدي من يتمنطق بالكلمهْ.

ويغني بالسيف.

فلعله يقصد سيدنا "عيسى" (عليه السلام)، الذي قال الله تعالى – على لسانه– في محكم تنزيله: ((وَمُبَشِّراً بِرَسُولٍ يَأْتِي مِن بَعْدِي اسْمُهُ أَحْمَدُ))[2]، فاستخدم كلمة (يأتي من بعدي) نصا، وكررها، لكنه جعل مهمة النبي الكريم (ﷺ) فقط حمل السلاح، وهذا مخالف لحقائق الواقع، ولا يتناسب مع طبيعة النبي (ﷺ)، ولا مع سماحة الإسلام، ولعل اليوميات الخمس لذلك "النبي" ترمز لفريضة الصلوات الخمس، وأيضاً يكون ذلك القادم "السيد" المنتظر: [3]

---

(١) مسرحية ليلى والمجنون، ٣٤٣.

(٢) الصفّ، ٦.

(٣) مسرحية ليلى والمجنون، ٣٨٨.

من أنت؟

هل أنت السيّد؟

الأستاذ: **من؟**

سعيد: **آه .. أنت رسوله.**

هل يأتي في هذه الأيام؟

هل أشرع سيفَه؟

أم ما زال السيفُ جنيناً في بطنِ الغِمْد.

في النهاية هو "عيسى" (عليه السلام)، وبهذا يكون قـد اسـتطاع مـزج التـراث المسيحي بالإسلامي، فكلا الشعبين منتظر "عيسى" (عليه السلام)، فمن كـان مـسيحياً كان على عقائد الصلب والفداء التي أشار إليها من قبل[1]، ومن كان مسلما كان على عقيدة الرفع والتطهير، وبهذا يكون قد استطاع أن يجمع عنقودي المجتمـع المصري في بوتقة واحدة، ليصهرهما معا، ويذوّب الفوارق بينهما بحيلـة منـه بالغة الذكاء.

(١) ينظر: مسرحية ليلى والمجنون، ٢٨٥.

خامساً: بين "شوقي" و"عبد الصبور"

لقد جاءت "الصورة البلاغية وحلاوة التعبير وتوصيف الشخصيات بلا شك في جانب "شوقي" الذي كان يحسن اختيار الكلمات والبحور والأوزان والقوافي، بما يناسب الموقف، إن كان مرحا فوزن المتقارب، وإن كان غير ذلك فله ما يناسبه من الأوزان والقوافي"(١). وقد حافظ على تكوينات الشعر العمودي في مسرحياته فكان له السبق في هذا اللون، وكان مسرحه حدثاً في تاريخ الشعر العربي عاش حياة طويلة لم يعرف فيها هذا الجنس الشعري (المسرحية) على الرغم من ترجمة العرب لكتاب "أرسطو" وإشادة الأخير بأهمية المسرحية بين أجناس الشعر الثلاثة (الغنائي، والمسرحي، والملحمي)، فـ "شوقي"، هو الذي سدّ هذه الثغرة الموحشة في تاريخ الشعر العربي بعد هذا الأمد الطويل، ولمسرحه أهمية أخرى في إطار موسع، هو إطار الحضارة العربية الإسلامية وتطورها، لاسيما توظيف اللغة العربية في خدمة تلك الحضارة، فمسرح "شوقي" الشعري – وما فيه من حوار وحركة وشخصيات– نصر جديد للفصحى وقدرتها على التعبير عن متطلبات الفن المسرحي(٢).

أما "عبد الصبور" الذي كتب الشعر الحرّ فكان أقرب من الناحية الدرامية، ولذا فـ "ليلى والمجنون" أكثر اقتراباً للواقع من "مجنون ليلى"، إذ كانت أحداثها متصلة بالواقع المصري في تلك المرحلة التي أُبدعت فيها، وحاولت أن ترسم صورة لمصر –المتمثلة في "ليلى" بعد نكسة يونيو– توارت خلف أحداث ما قبل

---

(١) في الأدب المقارن، ١٤٤.

(٢) المسرح الشعري بين شوقي وعبد الصبور، جهاد فاضل، جريدة الرياض، أغسطس٢٠١٢، النسخة الإلكترونية.

الثورة، ويشيد د/ ماهر شفيق، بمسرحيات "عبد الصبور"، التـــي منهـــا "ليلـــى والمجنون"، فيقول عنها: "هي أعلى نقطة بلغها المسرح الشعري فـــي مـــصر، وإنها ستظل جزءاً من أدبنا إلى أن يرث الله الأرض ومن عليها، لقـــد أرســـى معياراً، وثبّت قيمة من حق شعراء المستقبل أن يحاولوا تجاوزها، ولكن لـــيس من حقهم أن يقصّروا عنها"(١).

(١) ينظر: السابق. و: دراسات نقدية، ماهر شفيق فريد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٦م.

الخَاتمَة

وفي نهاية المطاف نستطيع أن نقول:

- أدت شخصية "ليلى" في مسرحية "شوقي" الدور الأساس، فكانت محرّكة الأحداث، وبيدها تصريف الأمور، واستطاع "شوقي" أن يزيح الغبار عن الحالة السياسية للعصر الذي كان مسرحا للأحداث، وحرص على إظهار الموقف الاجتماعي، وأعرب عن بعض عادات العرب في ذلك الزمان.
- أضفى "شوقي" على الأحداث شيئا من روح عصره، حين أرانا الفتيات والفتيان مجتمعين في ناديهم يسمرون، وكأنهم في صالون أدبي من صالونات العصر الحديث، وكذا حين جعل "وردا" يسمح لقيس أن ينفرد بليلى، بل ربما لا يحدث هذا في المجتمعات العصرية فضلا عن البدوية.
- و"ليلى" عند "عبد الصبور" فتاة عصرية تذهب لحبيبها في بيته، ولا تأبه بخرق العادات والتقاليد التي تمنع الفتاة من الذهاب إلى بيت خطيبها أو حبيبها، وهي لا تستسلم للصراع النفسي، فسرعان ما تغير عشيقا بعشيق، لكنها ليست تملك زمام الأمور كـ "ليلى" الأولى، فلقد حاولت أن تفوز بمجنونها البائس دون جدوى، لأن المجنون هنا هو المتحكّم، وبينما كانت "ليلى" مطلوبة عند "شوقي"، غدت عند "عبد الصبور" هي الطالبة.
- جاءت مسرحية "شوقي" في قالب الشعر الخليلي، وقد برع "شوقي" في تقسيم الحوار على التفاعيل حتى لا يخلّ بوزن البيت ونظام الشطرين المتبّع فيه، وقد ناسب هذا موضوع المسرحية وهدفها، وأما "عبد الصبور" فتناسبت مسرحيته مع قالب الشعر المتحرر، فالواقع يبغي التحرر والانفلات من القيود والأغلال، وكذلك أحداث المسرحية التي تتسم بالمعاصرة، وتمتلئ بالصخب والضجيج، المصاحب لهذا العصر الحديث، لا يناسبها رتابة النظام الشطريّ، وتكرار القوافي، بل يناسبها النظام السطريّ الذي لا يكرر قافية، فكأن الأحداث تسير في تصاعد مستمرّ، دون لفت إلى

الوراء شأن ما يفعله تأثير القافية، وكذا يوحي نظام السطر بتسريع الزمن الـــذي أراده المؤلف.

- يتمثل الموقف العام لمسرحية "شوقي" في التضحية بالنفس والحب من أجل مثلٍ أعلى تؤمن به "ليلى" وهو احترام العادات والتقاليد والأعراف، وكان هدفه الإشادة بالنبل العربي، والتغني بسمو العرب وتضحياتهم بحياتهم في سبيل نبيل العواطف، أو من أجل رعاية التقاليد، ولم يهمل "شوقي" ما يفيد موضوعه من الأساطير التي نسجت حول قصة (ليلى ومجنونها)، بل اختار منها ما يرى أنه يصلح للمسرحية، في روعة مشاهدها ونمو أحداثها، والتعبير عن نفوس أبطالها، ومزج بين الأخبار والأساطير، مختارا من هذه وتلك ما يؤلف مسرحية تاريخية وشعرية، موضوعها الحب العنيف العفيف واصطدامه بالتقاليد، وسقوط البطلين شهيدين لهذا الحب، وبين تلك التقاليد.
- وأما عند "عبد الصبور" فالموقف العام التأليف بين القلوب وجمعها، وقـــد حـــاول أن يجعل من بطل مسرحيته نموذجاً للمناضل الوطني المـــصري، وتنـــاول العلاقـــة التصادمية بين السلطة والشباب المثقف بشكل مباشر، فإذا كانت مسرحية "شوقي" فـــي أساسها خدمة لهدف اجتماعي، فمسرحية "عبد الصبور" سياسية محضة جاءت بمثابـــة جلد للذات، جزاء الفشل في إيجاد حلول بالأقلام، بعدما فشلت أمامهم الثورة في تحقيق الأحلام بعد النكسة.
- تحكي مسرحية "شوقي" تاريخاً امتزج فيه الواقع القديم بالأسطورة، جعـــل مـــن المجنون قبلة لهذا اللون من العشق والجنون، فجاء العنوان – مجنون ليلـــى– مناســـباً لذلك، وأما مسرحية "عبد الصبور" فتحكي واقعا مأسويا عاشه المؤلف، فـــي وطنـــه، فسكبه في قالبه هذا، مستعينا – فقط– باستلهام نموذج "ليلى" ومجنونها مـــن التـــراث، وجعلها خلفية لنصّه، ورسم على هذه الخلفية صورة للواقع المصري السياسي، التـــي أصبحت "ليلى" – رمز الوطن– فيه محور الحديث – كل حديث–، ومجانينهـــا كُثُـــر، منهم من يستحقها، ومنهم من لا يستحق أن يرى منها تعطّفاً؛ ولذا نراه موفقـــا حـــين وسم عمله بـــ (ليلى والمجنون).

المصادر والمراجع

- إبراهيم. محمد حمدي، نظرية الدراما الإغريقية، الشركة المصرية العالمية للنشر، ١٩٩٤م.
- أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، ١٩٧٣م.
- إسماعيل. كمال، الشعر المسرحي في الأدب المصري المعاصر، تقديم: عبد المنعم إسماعيل، الهيئة المصرية للكتاب، ٢٠٠١م.
- الأصفهاني. أبو الفرج، الأغاني، دار الفكر، بيروت، ط٢.
- بباهواري. خليفة، نقد المسرح، مقاربة النص ومقاربة العرض، موقع أكاديمية الفنون، وموقع مجلة الفنون المسرحية (الموقع الثالث).
- بركات. تمام، كسر الإيهام بين مفهوم الجدار الرابع ومعناه، جريدة البعث، ع٦٦، ٢٠١٥م.
- حسين. د/ حسين علي محمد، التحرير الأدبي، مكتبة العبيكان، ط٥، ١٤٢٥هـ-٢٠٠٤م.
- خليف. د/ يوسف، الحب المثالي عند العرب، دار قباء للطباعة والنشر.
- دبل. إليزابيث، الحبكة، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، دار الحرية، بغداد، ١٩٨١م.

- الدين. بخولـــة، عتبـــات الـــنص الأدبـــي مقاربـــة ســـيميائية، الجزائـــر، ٢٠١٣م.
- شوقي. أحمد، مجنـــون ليلـــى، الأعمـــال الكاملـــة المـــسرحيات، الهيئـــة العامة للكتاب، ١٩٨٤م.
- الصيفي. د/ إسماعيل، الـــدراما بـــين شـــوقي وأباظـــة، مكتبـــة الفـــلاح، الكويت، ١٩٧٧م.
- عبد الصبور. صلاح، مسرحية ليلى والمجنـــون، إصـــدار ضـــمن عـــدة مسرحيات، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٨م.
- العطية. جليل، وجوه عديدة لعاشق واحـــد اســـمه مجنـــون ليلـــى، مجلـــة العربي، العدد ٣٢٣، أكتوبر ١٩٨٥م.
- غويّار. ماريوس فرانـــسوا، الأدب المقـــارن، ترجمـــة هنـــري زغيـــب، منشورات عويدات، بيروت/ باريس، ط٢، ١٩٨٨م.
- فاضل. جهاد، المسرح الشعري بـــين شـــوقي وعبـــد الـــصبور، جريـــدة الرياض، أغسطس٢٠١٢م، النسخة الإلكترونية.
- فردب. ميليت/ جيرالد ايـــدس بنتلـــي، فـــن المـــسرحية، ٣٩٣، ترجمـــة: صـــدقي حطـــاب، راجعـــه: د/ محمـــود الـــسمرة، دار الثقافـــة بيـــروت، ١٩٦٦م.
- فريد. ماهر شفيق، دراسات نقديـــة، الهيئـــة المـــصرية العامـــة للكتـــاب، ٢٠٠٦.

- منصور. د/ توفيق، في الأدب المقارن أساطير وترجمات، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠١٥م.
- النادي. عادل، مدخل إلى فنّ كتابة الدراما، مؤسسة كريم بن عبد الله، تونس، ١٩٨٧م.
- نعمان. د/ منصور، الحبكة في النص الدرامي، مجلة صوت الآخر، العدد ١٦٩، ٢٠٠٧م.
- هلال. محمد غنيمي، الأدب المقارن، دار العودة.

– المواقف الأدبية، نهضة مصر للطباعة، القاهرة، ١٩٩٢م.

الفهرس

م	الموضوع	الصفحة
١	مقدمة	٣٨٥
٢	مدخل	٣٨٧
٣	**أولاً:** النصّان "قراءة تلخيصية"	٣٨٩
٤	أ- مسرحية "شوقي"	٣٨٩
٥	ب – مسرحية "عبد الصبور"	٣٩٣
٦	د- تعليق	٣٩٥
٧	الشخصيات	٣٩٥
٨	الموقف الأدبي	٣٩٩
٩	الحبكة (العرض والعقدة والحلّ)	٤٠٢
١٠	**ثانياً:** سيميائية العنوان	٤٠٨
١١	**ثالثاً:** توزيع الأدوار	٤١٥
١٢	**رابعاً:** النصّان في الميزان	٤٢٠
١٣	الموسيقى والإيقاع	٤٢٠
١٤	اللغة والأسلوب	٤٢٣
١٥	الوحدات الثلاث	٤٢٥

١٦	الجدار الرابع	٤٢٨
١٧	الصراع	٤٣٢
١٨	القوى الست	٤٣٦
١٩	قراءة تأملية: مجنون ليلى	٤٣٩
٢٠	ليلى والمجنون	٤٤٢
٢١	**خامساً:** بين "شوقي" و"عبد الصبور"	٤٥٠
٢٢	خاتمة	٤٥٢
٢٣	المصادر والمراجع	٤٥٤
٢٤	الفهرس	٤٥٧