مجنون ليلى

بين الأدبين العربي والفارسي

أ.د. عبد الحفيظ حسن

أستاذ البلاغة والنقد الأدبي والأدب المقارن

كلية الآداب – جامعة قناة السويس

الملخص:

يحاول هذا البحث أن يدرس مواطن التلاقي بين الأدبين العربي والفارسي، والصلات بينهما، في حاضرهما أو في ماضيهما، وما لهذه الصلات التاريخية من تأثير أو تأثُّر، ومظاهر ذلك التأثير أو التأثر التي تنعكس في كلا الأدبين.

ولأن **الأدب تشكيل لغوي**، اللغة هي المادة الخام التي تشكله، ولأن اللغة ذات أبعاد جمالية وعقلية متفاوتة، فالمفاضلة بين الآداب تنتفي وتحل مكانها المقارنة لأن هناك حقيقة رابعة وهي أن اللغات تتفاوت في أبعادها الجمالية والعقلية، وعليه فإنه ليس هناك أدب أفضل من أدب باعتبار أن الأدب فن لغوي، وذلك يدعونا إلى أن ننتهج طرقا علمية دقيقة تقوم عليها المقارنة بين الآداب.

وتتبع هذا البحث قصة إنسانية عولجت في آداب مختلفة، هي قصة **مجنون ليلى** في الأدب العربي القديم، وكيف اهتم بها شعراء الفرس، فنظمها أكثر من شاعر؛ فتغيرت الأحداث وتغيرت ملامح شخصيته وتغيرت آراؤه؛ فهو عند شعراء الفرس جميعا صوفي فيلسوف، وليلى هي طريقه إلى الله، وتحولت القصة من الحب العذري إلى العشق الصوفي. ونظمها في الأدب العربي أحمد شوقي فمزج فيها بين التقنيات الكلاسيكية والسمات الرومانتيكية في الأدب الأوروبي وبين ملامح الرومانسية في الآداب الشرقية، ونظمها صلاح عبدالصبور فتحولت ليلى إلى رمز للوطن الذي يحتضن جميع أبنائه وتحول المجنون إلى واحد من محبي ليلى (رمز الوطن) وكلٌ على طريقته في.

الكلمات المفتاحية:

الأدب العربي، صوفي فيلسوف، الحب العذري، العشق الصوفي، والسمات الرومانتيكية، رمز للوطن.

Abstract:

This research attempts to study the convergence between Arabic and Persian literature, and the links between them, in their present or in their past, and the impact or influence of these historical links, and the manifestations of that influence or influence that are reflected in both literature.

Because literature is a linguistic formation, language is the raw material that forms it, and because language has varying aesthetic and mental dimensions, the comparison between literature disappears and is replaced by comparison because there is a fourth fact, which is that languages vary in their aesthetic and mental dimensions, and therefore there is no better literature than literature, as literature is a linguistic art, and this invites us to adopt accurate scientific methods on which the comparison between literature is based.

This research follows a human story treated in different literature, is the story of Majnun Laila in ancient Arabic literature, and how the Persian poets were interested in it, organized by more than one poet, so events changed and the features of his personality changed and his opinions changed, he is when the Persian poets are all Sufi philosopher, and Laila is his way to God, and the story turned from virginal love to Sufi love.

It was organized in Arabic literature by Ahmed Shawky, in which he mixed between classical techniques and romantic features in European literature and the features of romance in oriental literature, and organized by Salah Abdel-Sabour, so Laila turned into a symbol of the homeland, which embraces

all its children, and the madman turned into one of Leila's fans (the symbol of the homeland) and each in his own way.

Keywords:

Arabic literature, Sufi philosopher, virginal love, mystical adoration, and romantic features, a symbol of the homeland.

تمهيد:

ينتمي هذا البحث إلى مجال الأدب المقارن؛ فهل يعني مصطلح "الأدب المقارن" وجود نتاج أدبي يمكن أن يطلق عليه "الأدب المقارن"**!**. بالطبع ليس هناك شيء من هذا النوع، وإنما الذي يقصد إليه الدارسون هو تلك المحاولات النقدية التي تدخل بدراسة النصوص الأدبية إلى ميدان "التاريخ العام للأدب"؛ فنحن حين نقارن لا نقوم إلا بدراسات نقدية(١).

فالمقارنون يوازنون بين أدبين عادة، ومن ثم فإن "لين كوبر" الأستاذ بجامعة "كورنيل" رفض تسمية القسم الذي كان يرأسه في العشرينيات من القرن الماضي (القرن العشرين) باسم "**الأدب المقارن**"، وأصر على تسميته باسم "**الدراسات المقارنة للأدب**" The Comparative study of literature ، وعَدَّ الاسم السابق مصطلحا زائفا لا يحمل معنى ولا يؤلف تركيبا له دلالته في اللغة.

وكلمة "**أدب**" Literature **كانت قديما** في اللغة اللاتينية تعني "**المعرفة**" **Learning والثقافة الأدبية** Literary Culture وبخاصة معرفة اللاتينية، وأحيانا تعني معرفة القراءة والكتابة.

وفي سنة ١٧٥٩م بدأ "**لسنج**"– في كتابه "رسائل بشأن الأدب الحديث"– يستخدم كلمة "**أدب**" بمعنى الأعمال المكتوبة، أي "**الإنتاج الأدبي**"، ثم شاع هذا الاستعمال في القرن الثامن عشر، فاستُخدم في فرنسا وألمانيا وإيطاليا، وسرعان

ما شاع استعمال كلمة "الأدب" بمعنى الإنتاج الأدبي على المستوى المحلي والدولي، وما يزال هذا المعنى أحد المعاني التي تُقصد إلى الآن.

وضاقت دلالته فأصبح يطلق على ما نسميه اليوم "**الأدب الخيالي**" Imaginative Literature ، وهو الشعر والنثر الخيالي القصصي.

وكلمة "الأدب" في اللغة العربية تعني كذلك **السنَّة والطريقة المحببة التي يجب اتباعها**، وتعني حسن الخلق، والعلوم الدنيوية، والمنهج والطريقة في فن من الفنون، ومن ذلك مثلا "أدب الكاتب" و "أدب الزيارة".

وفي اللغة الألمانية يركز مصطلح "الأدب القومي" على الأمة وحدةً للأدب، ولم يتضح معنى محدد لكلمة أدب، وحدث الشيء نفسه في إنجلترا، على حين ظهرت المقارنة في مجالات كثيرة، مثل "السياسة المقارنة" و"التشريح المقارن" و"التاريخ المقارن للنظم الفلسفية".

أما في فرنسا فقد اختلف الأمر؛ إذ احتفظ مصطلح "الأدب" هناك لفترة طويلة بمعنى الدراسة الأدبية. وقد فرَّق "**فولتير**" بين الأدب الذي هو معرفة بأعمال الذوق وإلمام بالتاريخ والشعر والفصاحة والنقد والأدب الجميل "**الشعر والفن**". وكان **لفرنسا دور رائد في القرن الثامن عشر**؛ فقد "مارست تأثيرا هائلا على جيرانها، لم تمارسه يوما منذ العصور الوسطى، لا في نماذج الحياة والملابس فحسب، وإنما في الفكر أيضا، وبخاصة بين أعوام١٧٥٠و١٧٨٩م. وهو العام الذي اندلعت فيه الثورة الفرنسية(٢).

والأدب المقارن فرع من فروع المعرفة يتناول المقارنة بين أدبين أو أكثر ينتمى كل منهما إلى أمة أو قومية غير الأمة أو القومية التى ينتمى إليها الأدب الآخر، وفى العادة إلى لغة غير اللغة التى ينتمى إليها أيضا، وهذه المقارنة قد تكون **بين عنصر واحد أو أكثر** من عناصر أدبٍ قوميٍّ ما ونظيرِه فى غيره من الآداب القومية الأخرى، وذلك بغية الوقوف على مناطق **التشابه** ومناطق **الاختلاف** بين الآداب ومعرفة **العوامل المسؤولة عن ذلك**. كذلك فهذه المقارنة قد يكون هدفها **كشف الصلات** التى بينها وإبراز **تأثير أحدها** فى غيره من الآداب، وقد يكون هدفها **الموازنة الفنية** أو المضمونية بينهما، وقد يكون هدفها معرفة **الصورة التى ارتسمت فى ذهن أمة من الأمم عن أمة أخرى** من خلال أدبها، وقد يكون هدفها هو **تتبع نزعة أو تيار ما** عبر عدة آداب... إلخ.

والأدب المقارن مدلوله تاريخي؛ فهو **يدرس مواطن التلاقي بين الآداب** في لغاتها المختلفة، وصلاتها الكثيرة المعقدة، في حاضرها أو في ماضيها، وما لهذه الصلات التاريخية من تأثير أو تأثُّر، أيا كانت مظاهر ذلك التأثير أو التأثر سواء تعلقت بالأصول الفنية العامة للأجناس والمذاهب الأدبية أو التيارات الفكرية أو اتصلت بطبيعة الموضوعات والمواقف والأشخاص التي تعالج أو تحاكَى في الأدب، أو كانت تمس مسائل الصياغة الفنية والأفكار الجزئية في العمل الأدبي وكانت خاصة بصور البلاد المختلفة كما تنعكس في آداب الأمم الأخرى بوصفها صلات فنية تربط بين الشعوب والدول بروابط إنسانية تختلف باختلاف الصور

والكتاب: ثم ما يمت إلى ذلك بصلة من عوامل التأثير والتأثر في أدب الرحالة من الكتاب.

ولكي نلج إلى سبر أغوار الأدب المقارن علينا أولا أن نناقش قضايا محددة لها صلة بموضوعنا وتساعدنا في الفهم الدقيق لمفهوم الأدب المقارن في دقة منهجية منضبطة، وعلينا دائما أن نتذكر المفهوم الذي تكاد تتفق عليه جميع المدارس الأدبية وهو أن **الأدب تشكيل لغوي**، اللغة هي المادة الخام التي تشكله، كما أنه علينا أن نتذكر جيدا أن اللغة ذات أبعاد جمالية وعقلية متفاوتة، وهناك حقيقة مهمة: أن الأدب فن لغوي محض، وهناك حقيقة أخرى يتحتم علينا التسليم بها وهي أن المفاضلة بين الآداب تنتفي وتحل مكانها المقارنة لأن هناك حقيقة رابعة وهي أن اللغات تتفاوت في أبعادها الجمالية والعقلية، وعليه فإنه ليس هناك أدب أفضل من أدب باعتبار أن الأدب فن لغوي، وذلك يدعونا إلى أن ننتهج طرقا علمية دقيقة تقوم عليها المقارنة بين الآداب.

وقد غلب هذا المصطلح على كثير من المؤلفات والدراسات حتى فرض نفسه على الدراسات المقارنة. واصطلح معظم الناس على تسمية هذا النوع من الدراسات "**الأدب المقارَن**"، إما بفتح الراء، ويكون الاصطلاح منقولا عن الفرنسية Literaturee Comparee ، وإما بكسر الراء"المقارِن"؛ فيكون الاصطلاح منقولا عن لغة بعض المقارنين الفرنسيين وعن اللغة الإنجليزية Comparative Literature .

وربما كان "**رينيه إتيامبل**"– الأستاذ في جامعة السوربون، وأستاذ الأدب الفرنسي في كلية الآداب بجامعة الإسكندرية لسنوات طويلة– أول من بدأ الثورة على القواعد الصارمة والحدود الضيقة التي وضعتها مدرسة المقارنة في باريس؛ **فانتقد المنهج التاريخي**، وذلك في كتابه الموجز المثير الذي نشره عام ١٩٦٣م بعنوان "الأدب المقارن"، أو "المقارنة بلا علاقات". وكانت هذه الدراسة على إيجازها بداية التطور الذي أصاب القيم المقارنة التي أشاعها الفرنسيون حتى ذلك الوقت.

وفي عام ١٩٦٧ أصدرت دار كولين في باريس كتابا موجزا بعنوان "الأدب المقارن" ألَّفه "**كلود بيشوا**"، الأستاذ في جامعة بال بسويسرا، و"**أندريه روسو**" المحاضر في جامعة إكس آن برفانس بفرنسا، وفيه **دعا المؤلفان إلى الاتجاه نحو العلاقات الداخلية للنص**، وترجمه إلى اللغة العربية أستاذي الدكتور **رجاء عبدالمنعم جبر** أستاذ الأدب المقارن في كلية دار العلوم جامعة القاهرة، ونشر في القاهرة عام ١٩٨٠م.

وهكذا أصبح الأدب المقارن علما مستقلا منذ أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، **وأصبح له منهجه الخاص الذي يفرق بينه وبين علمي النقد الحديث وتاريخ الأدب**. ولكن وجود هذا العلم يعتبر نهاية رحلة طويلة سلكتها المقارنات بين الآداب المختلفة.

وقد عُرفت الموازنة قديما ضمن نطاق الأدب الواحد، وعُرفت المقارنة بين الآداب المختلفة منذ أزمان بعيدة؛ **ففي أدبنا العربي** مثلا نجد كتابا **للآمدي** بعنوان "**الموازنة بين أبي تمام والبحتري**"، و**للجرجاني** كتابا بعنوان "**الوساطة بين المتنبي وخصومه**". وهذه دراسات داخل نطاق الأدب العربي قامت على الموازنة.

أما في نطاق الآداب المختلفة فنحن نقرأ عند نقاد الرومان، وأهمهم هوراس، ما يبين فطنة هؤلاء النقاد لما كان للأدب اليوناني من أثر عميق على الأدب اللاتيني. ونقرأ لأبي هلال العسكري في كتابه "الصناعتين" ملحوظات على فن الشعر عند العرب والفرس. وفي المرحلة الأخرى (بعد الحرب العالمية الثانية) يتجه الشعراء العرب الشباب من قالب شعر امرئ القيس وشعراء العصر العباسي إلى الأفكار الجديدة لـ: اليوت والوار وعزرا باوند.

فالالتفات إلى الآداب الأخرى كان معروفا منذ أزمان بعيدة، ولكن العصر الحديث كان له الفضل في **وضع أسس جديدة لهذه الدراسة محاولا إرساء قواعدها وتأصيل مناهجها**. ومن ثم لم يكن الأدب المقارن من حيث هو بحث في العلاقات بين الآداب، لم يكن في هذا بالجديد، وإنما الجديد فيه قصرهم إياه على الموازنة بين أدبين متغايرين لغة ومجتمعاً، وهذا يضيّق مجال هذا العمل الذي سبق إليه العرب فقد وازنوا بين الأدب العربي وبعض آداب الشعوب التي دخلت في الإسلام كفارس أو الأمم القديمة كاليونان.

وقد أدت إلى نهضة الدراسات الأدبية المقارنة عدة عوامل، منها توثيق الروابط بين أرجاء العالم، وتطور وسائل المواصلات السريعة، وانتشار فن الترجمة، واختراع الطباعة وظهور الدراسات العلمية والفلسفية والاجتماعية للأدب.

نظر "شيلر" إلى عصره (القرن الثامن عشر) بوصفه بداية لتمازج الأمم المختلفة في مجتمع إنساني واحد واعتبر نفسه مواطناً عالمياً. وقد أثرى ممثلو الرومانسية (بايرون، شيلي، وكيتس، وورد زورث) مفهوم "الأدب العالمي". وتعزز هذا المفهوم وتعمق في القرن العشرين، عندما توسعت الاتصالات الأدبية بين الأمم، وبدا واضحاً وقائع التأثير المتبادل في العملية الثقافية على مستوى العالم.

إن التقدم التكنولوجي، وخاصة في مجال الاتصالات ووسائل الإعلام الحديثة قد ساعد في تقريب ثقافات الشعوب المختلفة وآدابها وفي النضج السياسي والتكامل الروحي على نحو متسارع بمضي الزمن. ولا نعني بذلك زوال الحدود الجغرافية أو ابتذال القيم وضياعها.

وتصبُّ النماذج الإبداعية في منظومة الأدب العالمي بطرق ووسائل شتى، والنتاجات التي تتميز بسماتها الفكرية والفنية العالية، تتجاوز الحدود الفاصلة بين الشعوب وتصل إلى جمهور القراء في البلدان الأخرى، والأمثلة على ذلك كثيرة؛ فقد أدرك الباحثون الألمان عظمة **شكسبير** وشرعوا في الترويج لها أكثر من الإنجليز. ولم يقرأ الناس شعر **عمر الخيام** – الذي أدهش العالم – إلا بعد ظهور **ترجمة فيتزجيرالد**.

تعدّدت مجالات الأدب المقارن وميادينه بتعدد الموضوعات؛ فيمكن تحقيق التاريخ الأدبي لأمة من الأمم، وذلك ببيان عوامل التأثير والتأثر التي قامت بين أدب تلك الأمة وغيرها من الأمم.

دراسة أحد الشعراء أو الكتَّاب دراسة نقدية **تبين نواحي التأثير والتأثر** بالآداب الأجنبية عند هذا الشاعر أو الكاتب. أو الإلمام **بتطورات فن مهم كالنقد الأدبي**؛ ذلك لأنه ظهر أول الأمر عند اليونان القدماء، ثم انتقل من أثينا إلى الإسكندرية، فكانت له مذاهبه، وعاد فانتقل إلى روما فأثر في نقادها وشعرائها، وظهر من جديد في عصر النهضة، ثم في عصر الكلاسيكية الجديدة، **وبعد ذلك تأثر بالدراسات الإنسانية المختلفة كعلم الاجتماع وعلم النفس.**

ويمكن **دراسة نوع أدبي كالقصة أو المسرحية في أدب ما ونظيره في أدب آخر** دراسة تاريخية تهدف إلى بيان **التقليد والأصالة**، وتكشف عن تطوره في مختلف الآداب تطورا تاريخيا بتتبع انتقال هذا النوع الأدبي من أمة إلى أخرى. وقد يكون ميدانه المقارنة بين الأشكال الفنية داخل جنس أدبيّ من هذه الأجناس في أدب ما ونظيراتها في أدب آخر.

ويمكن **تتبع قصة إنسانية أو أسطورة عولجت في آداب مختلفة**، مثل قصة **ليلى والمجنون** العربية، وكيف اهتم بها شعراء الفرس، فنظمها أكثر من شاعر. ومن الشخصيات التاريخية **شخصية "كليوباترا"**، فقد صورها كثير من الشعراء في مختلف الآداب كلٌّ بأسلوبه. أو **دراسة مذهب أدبي** ظهر في عدد من الآداب المختلفة كالمذهب **الرومانسي**. ويمكن **دراسة شاعر أو أديب تجاوزت**

آثاره حدود أدبه القومي، وبيان ما كان لهذه الآثار من **فاعلية في آداب الأمم الأخرى**، مثل **شكسبير، وجوته، والخيام.**

ويمكن أن تتناول الدراسات المقارنة –وفق المفهوم الأمريكي– أية دراسة تقارن **بين الأدب وغيره من الفنون** بوجه خاص، وبينه وبين غيره من الفنون بوجه عام؛ فتبحث العلاقة بين الأدب وغيره من الدراسات الإنسانية، مثل الأدب وعلم النفس، أو الأدب والأخلاق. ويمكن أن يتناول الحركة الرومانسية في الشعر والموسيقى.

مجنون ليلى بين الأدبين العربي والفارسي

أولا : مجنون ليلى في الأدب العربي القديم:

كانت أخبار قيس بن الملوح أو مجنون بني عامر غير مرتبة ولا منظمة في كتب الأدب القديمة، بل تكون أحيانا متضاربة، وقد أعلن الأصفهاني، صاحب كتاب الأغاني، براءته من تبعة الأخبار التي أوردها بشأن ليلى والمجنون، وأعلن براءته أيضا من نسبة الأبيات لقيس. يقول الجاحظ: ما ترك الناس شعرا مجهول القائل إلا نسبوه إلى المجنون. ويبرئ الأصفهاني نفسه أيضا من ذلك التضارب بين الروايات؛ فقد اختلف الناس في حقيقة وجود المجنون، وفي اسمه؛ هل هو قيس بن الملوح، أو قيس بن معاذ، أو مهدي بن الملوح، أو البحتري ابن الجعد، أو معاذ بن كليب!. وذُكر أن قيسا وليلى كانا يعيشان إبان حكم الدولة الأموية.

وحدد صاحب كتاب "النجوم الزاهرة" وفاة قيس سنة ٦٥ أو ٦٨هـ. وكانت ليلة الغيل التي ذكرها قيس في إحدى قصائده سببَ ما حلَّ به من كارثة، حيث قال:

أبَتْ ليلةٌ بالغيلِ[٣] يا أمَّ مالكٍ غيرَ حبٍّ صادقٍ ليس يكذبُ

وبسببها أيضا **فشل قيسُ بن ذريح** صديق المجنون في وساطته في الجمع بين قيس وليلى.

وتذكر روايات الأغاني أن والد قيس ذهب به إلى الكعبة طلبا للبرء مما هو فيه، وهناك طلب منه والده أن يدعو الله ليبرئه من حب ليلى، فإذا به يتعلق بأستار الكعبة قائلا: اللهم زدني لليلى حبا وبها كلفا ولا تنسني ذكرها أبدا.

خطبَ "وَرد بن محمد" ليلى، وخيَّرها أبوها في الظاهر بين ورد وقيس، ولكنه هددها إذا اختارت قيسا. ويمضي قيس يحب العزلة وينفر من الناس ويألف الوحش، وينشد داعيا على والد ليلى:

ألا أيُّها الشيخُ الذي ما بنا يرضَى شقِيتَ ولا أَدركْتَ من عيشكَ الخفضا
شقِيتَ كما أشقَيتَنِي وتركتَنِي أَهيمُ مع الهُلاَّكِ لا أَطعمُ الغَمْضا
كأنَّ فؤادي في مخالبِ طائرٍ إذا ذُكِرتْ ليلى يشدُّ به قَبْضا
كأنَّ فِجاجَ الأرضِ حَلْقةُ خاتمٍ عليَّ، فما تزدادُ طولاً ولا عَرْضا

ثانيا: مجنون ليلى في الأدب الفارسي:

انتقل قيس إلى الأدب الفارسي فغيَّر لغته ووطنه، يقول الدكتور محمد غنيمي هلال: "فلا غرابة في أن تتغير آراؤه وبعض معالم شخصيته؛ **فهو عند شعراء الفرس جميعا صوفي فيلسوف،** ممثلٌ لأعظم القضايا الفلسفية الروحية"(٤). يصل قيس إلى الله عن طريق العاطفة لا العقل؛ فالحب عند الصوفية نوعان: حب صوريٌّ أو مجازي، وحب روحي حقيقي، والمرء يهتدي إلى الجمال الحقيقي بواسطة الحب الإنساني (حب فتاة لجمالها، أو حب شيخ لجمال روحه).

وكانت ليلى طريق قيس إلى الله؛ فالعقبات في طريق الحب توجِّه نظر المحب الفيلسوف إلى ما وراء هذا الحب الدنيويّ بحيث يتجاوزه. وتبدأ مراحل هذا الطريق بالأثرة، ثم تنتهي إلى الإيثار. وهذا يؤدي بدوره إلى الفناء(٥). ويطيل قيس التفكير في روح ليلى، ويتبادلان الرسائل، وينتقل من مرحلة الإيثار إلى المرحلة الثالثة وهي (الفناء في الله) أو الجنون الأقدس، فتصير ليلى رمزا يرددها ويقصد بها اسم المحبوب الأعظم.

وتزوَّجتْ ليلى من "وَرْد"، ولكنه لم ينل منها شيئا، فظلت عذراءَ على الرغم من زواجها؛ وهذا صدى لفكرة الزواج الصوفي. وقيس في عزلته الدائمة في الصحراء في عبادةٍ، وقد ألفَ الوحوش وألِفتْه، وهي لا تحمل له طَبَعا لأنه ولي من الأولياء، وهو ينْفر من الإنس ويصحب الوحوش لأنها نقية الدخائل لا تحمل حقدا.

والشموع والمصباح وغذاء الروح رموز صوفية في طريق الصوفي[٦]. وقد أدخل الصوفيون كثيرا من صفات الصوفية على أخبار المجنون مثل: الإغماء، والاعتزال، وإلفه الوحش، والنباتية، بالإضافة إلى الجنون.

ومن شعراء الفرس الذين كتبوا قصة ليلى والمجنون نظامي٦٠٠هـ، وسعدي الشيرازي، وخسرو دهلوي، وعبدالرحمن الجامي. وهؤلاء جميعا تأثروا بفلسفة أفلاطون.

سبق نظامي هؤلاء جميعا في الزمن وفي الشهرة؛ فقد ألَّفها في القرن السادس الهجري. والتزم فيها بالخطوط الأساسية للقصة العربية وحافظ على الكثير من مظاهر البيئة البدوية، ولكنه أضاف بعض الأحداث والشخصيات، ورتب أحداث القصة، وقسَّمها إلى مناظر ومشاهد متتابعة. وأخرج الموضوع من حالته النثرية إلى الشعر. ووظَّف الزمان والمكان، واستخدم التأثير الدرامي بالطبيعة؛ فهو يمهِّد بالمروج والحدائق والزهور لحدثٍ سعيد، ويمهد بالخريف وتساقطِ الأوراق وذبول الورد والعطب في البستان لحدثٍ حزين.

وكما **وظَّف الصراع الدراميَّ الخارجي** في المناظر **وظف كذلك الصراع الدراميَّ الداخلي بين النفس البشرية ونوازعِها** وتقلُّبِها بين اليأس والرجاء، والألم والأمل، حتى بلغ الصراع مبلغا جعل قيسا يتخلص من نوازع نفسه البهيمية ويتواءم مع الجو الذي ارتضاه لنفسه مع الوحوش ويقتات بالأعشاب.

ويمثل **الحوارُ** دورا كبيرا في تطوير الأحداث. كما **ابتكر الرسائل المتبادلة** بين قيس وليلى. **وابتكر بعضَ الشخصيات** كشخصية **(سليم العامري)** خال

المجنون وما تبع ذلك من أحداث، و(**ابن سلام البغدادي**) صديق قيس. وجعل أبا قيس ملكا من ملوك العرب. **وجعل اللقاءات الأولى بين قيس وليلى في مكتب تحفيظ القرآن**، حيث انتشرت تلك المكاتب في زمن نظامي. وذكر **أن قيسا كان ابنَ ملكٍ** قد عدِم الولد دعا اللهَ فحقق أمنيته، ولكن هذا الابن كان سببا في موت أبيه حزنا وكمدا. وهكذا يكون ما تمناه الوالد وبالاً عليه وعلى أسرته. وإذ جعل قيسا من أبناء الملوك لم يكن ليجعله يرعى الغنم، والأمر في البيئة الفارسية يختلف عن البيئة العربية في هذا الشأن، **وجعل السبب في رفض والد ليلى تزويجَها من قيس هو الجنون وليس التشبيب** لأن ذلك لم يكن مرفوضا لدى الفرس. وأعطى نظامي لليلى دورا إيجابيا؛ حيث **جعلها تظل على عذريتها** على الرغم من تزويجها، وجعلها ترسل الرسائل لقيس وتبعث في طلبه وتضرب له المواعيد فيلتقيان. وبالغ نظامي في **وصف معركة كبيرة** جرت بين (نَوفل بن مساحق) ومن معه وأهل ليلى بسبب رفضهم وساطته، وجاءه المدد، **ووقع أبو ليلى في أسر نوفل**، ثم عفا عنه، ولم يرغب في أن يرغمه على تزويج ليلى للمجنون.

وتُرغَم ليلى على الزواج من رجل ذي جاه وفضل من قبيلة بني أسد، وكان قد رآها وهي تتنزه في البستان، فخطبها ووافق والدها، ولكنه أمهله فترة إلى أن تبرأ ليلى من سقم ألمَّ بها. ويتحول قيس عن ليلى تحوُّلاً عجيبا؛ فهي لم تعد بالنسبة له سوى وسيلة أوصلته إلى مقصده الأسمى، إلى الجنون الأقدس، أو الفناء في الله. ونعْيُ ليلى قيسا وهو حي صدى لهذا الفكر الصوفي.

ومن ذلك نتبين أن **نظامي نقل القصة من الحب العذري إلى العشق الصوفي**، فلم يكن قيس يحب ليلى ليتزوجها بل للحب نفسه، ولأنها أهل لكل حب، وقد اتخذ الحب العذري منطلقا للحب الصوفي الذي ليس له فيه اختيار، وأقدم على التضحية غير مبال بإهدار دمه لأنه تجرد من المادة ومن ربقة الشهوات؛ يقول: "وتخلصت من أوشابِ النفس ورددتُ سوق الهوى كاسدة؛ فالعشق الطاهر خلاصة الوجود، والعشق نار وأنا لها عود". وغاية الحب الصوفي الاتحاد بين قلبي العاشق والمعشوق وإن لم يتم اتصال حسي. والإصرار على العزوبة وتجنبِ أكل اللحوم والاعتماد على العشب والعطف على الحيوان وتقديم الطعام له ورفض الاقتراب من قصور السلاطين، كلها سمات صوفية.

وتجلت السمات الفارسية في الكتابة عند نظامي في **البدء بمقدمة طويلة** تناول فيها التوحيد ونعت الرسول (صلى الله عليه وسلم)، ودخل في موضوعات أخرى ثم تحدث عن سبب نظمه للقصة، كما قدم نصحا ومواعظ لابنه محمد، ودعا إلى التعفف وتجنب العمل لدى الملوك أو التقرب من قصورهم، وختمها برؤيا.

ثالثا: مجنون ليلى في الأدب العربي الحديث:

برزت قصة مجنون ليلى في الأدب العربي الحديث في عملين بارزين، أحدهما لأحمد شوقي والآخر لصلاح عبد الصبور:

١– مجنون ليلى عند أحمد شوقي:

جمع شوقي كثيرا من أخبار "قيس" كما روتها كتب الأدب العربية، وبخاصة الأغاني، واختار المتلائم منها ليسير في خط درامي واحد. وعرض بسرعة للبيئة البدوية في الحجاز وما سيطر عليها من جو سياسي كئيب بعد انتقال الخلافة من الحجاز إلى الشام.

نظم أحمد شوقي قصة "مجنون ليلى" شعرا، متأثرا في ذلك بالمذهب الكلاسيكي؛ حيث لا يتصور الكلاسيكيون مسرحيات نثرية. وهي قاعدة أخذوها عن "أرسطو". وقد تأثر "شوقي" بمبدأ فني آخر من مبادئ الكلاسيكية يبدو واضحا في مسرحيتيه "مصرع كليوباترة" و "مجنون ليلى"، وهو **وحدة الزمن**(٧)؛ فمسرحية مصرع كليوباترة تبدأ بعد موقعة "أكتيوم" قبيل هزيمة "أنطونيوس" الفاصلة في الإسكندرية. وتبدأ مسرحية "مجنون ليلى" بوساطة " قيس بن ذريح" بين الحبيبين، ومن الحوار الذي دار بينه وبين ليلى نفهم أن قيسا كان قد برَّح به الحب، وأن ليلى تبادله مثل حبه، وأن قيسا كان قد شبب بليلى، وأنه طلب الزواج من ليلى فرفضه أهلها، وأنه كان يهيم في الفلوات ويألف الوحش. ومن ذلك نفهم أن **شوقي بدأ مسرحيته بحوادث قريبة من نهايتها، وهي طريقة الكلاسيكيين،** ولكن شوقي لم يراع الدقة في تصوير البعد النفسي، شأن الكلاسيكيين، بل كان

همه موجها نحو استقصاء الجانب التاريخي من الروايات، وسرد الحوادث، يعرض بعضها على المشاهدين، ويقص الكثير منها على لسان أشخاص المسرحية.

وتتكون مسرحية شوقي من خمسة مشاهد:

المشهد الأول:

تبدأ فيه المسرحية من حيث أوشكت قصة المجنون على النهاية، حيث جاء الشاعر الحجازي الغزلي المشهور، "قيس بن ذريح" موفَدا من قبل قيس إلى ليلى لكي يحاول من جديد خطبتها لقيس بعد أن رُفض طلبٌ سابق. وكان الحب بينهما قد بلغ مرحلة النضج. وكان قيس قد شبب بليلى فحُرِّمت عليه، وأذعنت ليلى للتقاليد، وحمَّلت ابن ذريح عتابا شديدا لقيس بسبب حديثه عن ليلة الغيل في إحدى قصائده، تقول:

أنا أولَى به وأحْنَى عليه ... لو يُداوَى برحمتي والتَّحنِّي
يعلمُ الله وحدَه ما لقيسٍ ... من هوىً في جوانحي مستكنِّ
إنَّني في الهوى وقيساً سواءٌ ... دنَّ قيسٍ منَ الصَّبابةِ دَنِّي
أنا بين اثنتين كلتاهما النَّا ... رُ، فلا تلحني، ولكن أعنِّي
بين حرصي على قداسةِ عِرضي ... واحتفاظي بمن أُحبُّ وضنِّي
صُنتُ منذُ الحداثةِ الحبَّ جهدي ... وهْو مستهترُ الهوى لم يصُنِّي
قد تغنَّى بليلةِ الغِيلِ، ماذا ... كان بالغيلِ بين قيسٍ وبيني
كلُّ ما بيننا سلامٌ وردٌّ ... بينَ عينٍ منَ الرِّفاقِ وأُذْنِ[٨]

ثم يظهر قيس على المسرح يسير تجاه ديار ليلى بحجة طلب الحطب والنار، وينفرد قيس بليلى يحادثها، وينسى نفسه فتشب النار في كمه وتحترق راحتاه[٩]. ثم يغمى على قيس بعد مناجاته لليلى في الخلوة. ويأتي والد ليلى ويساعد ابنته في إفاقة قيس، وينتهي الفصل بتعنيف والد ليلى له على ما ألحقه من أذى بابنته بتشبيبه بها.

وتستعطف ليلى والدها تجاه قيس، وهذا يصور مدى الصراع الداخلي الذي تعانيه ليلى.

ولا تزال تتردد بين العاطفة القوية المشبوبة وبين الواجب الاجتماعي؛ فهي بين أصدقائها الخلَّص لا تستطيع أن تكتم عاطفتها، وهي كذلك حين تخلو إلى قيس، بل هي كذلك أمام أبيها حين تكون بمأمنٍ من عيون الناس؛ فتستشفع لقيس لديه، قائلة:

أبتي لا تجُرْ على قيسٍ

(فيجيبها أبوها): لِمَ لا إنَّ قيساً على القرابةِ جارا

(فتقول ليلى):

أبتي، أمَا تراه كالفَنَنِ الذَّا وِي نُحولاً ، وكالمغيَّبِ اصفرارا
وتأمَّلْ رِدَاءَه ويديهِ تجدِ النَّارَ، أوْ تَرَ الآثارا
أبتي دعْه يستريحُ[١٠] ...

المشهد الثاني:

نرى فيه كيف كان يعيش "قيس" في بعض حالاته، ويظهر فيه أثر الجوى والبعد على نفسه ؛ فقد فضَّل الإقامة في الصحراء في عزلة على مقربة من أهله فيؤتى له بطعام كل يوم[١١]. ثم يتحدث شوقي عن بعض عادات أهل البادية، مثل استشارتهم العراف فيما يعنُّ لهم من مشاكل وصعاب، ولكن العراف يفشل في علاج قيس. ثم يُغمى على قيس، فلا ينتبه إلا على صوت حاد يتغنى بليلى. وبينما هو في إغماءته يقص تابعه "زياد" على "ابن عوف" خبر حج والد "قيس" به إلى الكعبة طلبا للشفاء، ولكنَّ قيسا يتعلق بأستار الكعبة ويدعو الله قائلا: "اللهم زدني لليلى حبا وبها كلفا ولا تُنسني ذكرها أبدا "[١٢]. ويرقُّ "ابن عوف" أمير الصدقات لحاله؛ فيعرض عليه وساطته لدى قوم "ليلى" كي يزوجوه إياها، فيرضى "قيس". وتكون هذه الوساطة موضوع المشهد الثالث.

المشهد الثالث:

وفيه يتوسط "ابن عوف" أمير الصدقات لقيس عند أهل ليلى، ولكن تنتهي وساطته بالفشل؛ إذ يتألى قوم ليلى على أنفسهم ألا يزوجوها "قيسا" بعد أن شبب بها، لما في ذلك من عار. ونلحظ أن شوقي أسند الوساطة إلى ابن عوف، وهي

مروية عن "نوفل بن مساحق"، ولعل شوقي رأى في الاسم سهولة في النظم، فاستبدله بالاسم التاريخي.

وتظهر شخصية "مُنازل" التي خلقها شوقي، يزيد النار اشتعالا بحجة التمسك بالتقاليد، فيجعل والد ليلى يرفض وساطة ابن عوف. ويعود قيس منكس الرأس، فيهيم على وجهه في الصحراء.

وينتهي المشهد بخطبة "ليلى" لورد الثقفي، وتزداد الهوة بين قيس وليلى بتزويجها من "ورد" باختيارها إياه بعد أن خيرها أبوها بينه وبين قيس. ويعد مشهد التخيير لليلى بين قيس وورد أكثر مشاهد المسرحية صبغة فنية تمثيلية، وفيه يبلغ صراع ليلى النفسي مداه، وتنتهي فيه إلى الانتصار للواجب ضد العاطفة، ولكن ذلك ليس سوى انتصار ظاهري، ولكنها تنهزم داخليا وتتحطم نفسيا.

المشهد الرابع:

وفيه يلتقي قيس بورد زوج ليلى فيتملكه الغضب، ولكن وردا يحسن معاملته، ويسمح له بلقاء ليلى على انفراد بعد حوار بينهما حول عذرية ليلى وأنه لم يقربها، وأنها كلما تمنعت زادت هيبتها وقدسيتها في نظره. ويجعل شوقي هذا اللقاء وسيلة لتلاقي الحبيبين، وهو هنا يخلط بين أخبار "قيس" وأخبار "عروة بن حزام" العذري في التقائه بعفراء عن طريق زوجها(١٣). وفي هذا اللقاء نعلم أن

"ليلى" فريسة الأسى واليأس، وأنها نهب داء عضال لا أمل في نجاتها منه؛ فنتوقع كارثة موتها.

المشهد الخامس:

يسيطر المرض والصراع الداخلي على ليلى فتزوي ثم تموت، ويقف أهل ليلى وزوجها لتقبل العزاء بعد دفنها. وقيس لا يعلم عن ذلك شيئا، ثم يعرف بعد فترة، فيسقط مغشيا عليه فاقدا الروح لاحقا بمحبوبته.

ومنذ بدء الفصل الرابع تعلم أن ليلى قد ماتت، وتتوقع حتما موت قيس، ولذلك كانت أهمية الفصل الخامس التمثيلية ضئيلة، فشعر شوقي في هذا الفصل غنائي محض. ولم يوغل شوقي في الصوفية ولا الرومانتيكية ولا في التحليل النفسي العاطفي ولا الاجتماعي، بل كان همه استقصاء الجانب التاريخي من الروايات، وأضاف شوقي المسرح السياسي فأفاض في الحديث عن البيئة السياسية والطبيعية وذكر الحسين وآله.

البناء الدرامي[١٤] في المسرحية وتأثره بالثقافة الفرنسية:

كان تأثير الأدب الفرنسي في مسرحية "مجنون ليلى" عميقا متعدد النواحي[١٥]؛ فلو أننا طبقنا عناصر التراجيديا الشكسبيرية –كما استخرجها النقاد– على مجنون ليلى وجدنا أن شوقي شديد التأثر بها حتى إن التغييرات التي أحدثها في بناء المسرحية مخالفا بها روايات الأغاني كانت خضوعا لمقتضيات فن شكسبير التراجيدي من بعض نواحيه؛ **فالتراجيديا الشكسبيرية تُعنى بالملوك**

والأمراء، فإن لم يكونوا أمراء فهم زعماء أو على أقل تقدير من أبناء البيوتات الشريفة، وقد سار شوقي في هذا الاتجاه تماما في تراجيدياته جميعها؛ ففي مجنون ليلى جعل قبيلتي قيس وليلى على درجة كبيرة من القوة والثراء؛ فقيس ابن سيد الحمى، وأبو ليلى شيخ الحمى.

والتراجيديا الشكسبيرية تستعرض أمامنا **عددا كبيرا من الشخصيات** أكثر بكثير مما يوجد في التمثيليات اليونانية، ولكنها مع ذلك قصة شخص واحد هو البطل أو شخصين على الأكثر: البطل والبطلة. وهذا الاتجاه نجده عند شوقي أيضا؛ فشخصيات مجنون ليلى تكاد تكون جميعا –على كثرتها– ثانوية إلى جانب شخصية قيس وليلى.

والتراجيديا الشكسبيرية يمكن تسميتها **قصة كارثة تُفضي إلى موت بطل**، أو قصة أحد التصرفات البشرية تكون نتيجة مصيبة شاذة تنتهي بموت رجل، وهذا هو الشأن في تراجيديات شوقي. وشكسبير يعرض في تراجيدياته حالات ذهنية شاذة تمثل الجنون: جنون الملك لير مثلا، أو "أوفيليا" في هاملت. ولكنه يجعل هذه الحالات الشاذة نتيجة صراع يظل حتى النهاية. ونجد شوقي يعرض لنا حالة الجنون، ولكنه لم ينجح في تحليلها من خلال هذا الصراع الذي كان يعتمل في نفس قيس. ولم يستطع أن يفرق بين الأخبار الأصيلة والعناصر الصوفية الدخيلة، **ولذلك جاء تصوير قيس وليلى في مسرحيته خليطا عني فيه بالسرد أكثر مما عني بتحليل الأشخاص والتعمق في نفسياتهم**. وكان يتتبع خيط الحكايات التاريخية يرصها بعضها إلى جانب بعض دون أن يلحظ التطور

النفسي على حسب تجاوب الشخصيات مع الأحداث. وقيس فتى عربي طغت عاطفة الحب على جميع قواه الأخرى، فلا نرى إلا هذا الجانب العاطفي الذي تدور حوله كل صفاته في نطاق ذاتي محدود لاعمق فيه ولا تنويع. وتصطدم آماله مع تقاليد الجاهلية، وهو **في صراع دائم مع هذه التقاليد، ولكنه صراع يسير في خط نفسي واحد مستقيم لا عمق فيه.**

وكما أدخل شكسبير في تراجيدياته **القوى الخارقة للطبيعة كالأشباح والعرافات** وما أشبه ذلك، كذلك فعل شوقي **فأدخل الجن** في الفصل الرابع. وهي عند شكسبير عنصر أساسي في المشكلة لا مناص للبطل من مواجهتها، أما عند شوقي فإنها لا تفيد في تتابع الأحداث أو في تحليل الصراع ؛ فلم يجد فيه قيس عالما مثاليا، ولم يجد فيه شبيهة لليلى. وقد عطل شوقي تتابع الأحداث وتفاعلها مع الشخصيات بإدخال عنصر الجن وما تبع ذلك من حركة ورقص في مسرحيته.

ومن أهم عناصر التراجيديا الشكسبيرية إتاحة **الصدفة أو إدخال عنصر القضاء والقدر للتأثير في مجرى الأحداث؛** ففي مسرحية "روميو وجولييت" نجد الصدفة تمنع "روميو" من تسلم رسالة الراهب، وتجعل "جولييت" لا تفيق من المخدر إلا بعد دقيقة من انتحار روميو.

وقد أدخل شوقي **عنصر الصدفة** في مجنون ليلى حين **جعل قيسا** الذي يهيم على وجهه في كل مكان حتى إنه يصل إلى حدود الشام أحيانا **تقوده قدماه** فجأة إلى الحي، بل **إلى المقابر** بالذات، **وهناك يعرف كارثة موت ليلى؛ فيوافيه**

الموت وهو جاثٍ على قبرها. وقد **خالف شوقي في ذلك روايات الأغاني**؛ حيث جعل ليلى تموت قبل قيس، حيث ذكرت روايات الأغاني أن قيسا مات في الصحراء ولم تذكر شيئا عن مصير ليلى. وهذا المشهد بالذات الذي لم يتابع فيه شوقي روايات الأغاني يدل على تأثره القوي بمسرحية روميو وجولييت التي تنتهي بمثل هذا الختام المفجع تماما.

وتجد في شخصيات شكسبير **ميلا مع الهوى**، واستعدادا للسير في اتجاه خاص يؤدي إلى الدمار، وعجزا تاما في بعض الظروف عن مواجهة القوة التي تسوقهم في هذا الاتجاه، بل نرى فيهم أحيانا عدم الاكتراث بمصالحهم وعدم الظهور بحالة ذهنية واحدة، وهذا ما ينطبق على قيس كما صوره شوقي في مجنون ليلى؛ فهو يسهم بتصرفاته في رسم مصيره، ويبدو أسير قوة توجهه ناحية المأساة التي تلتف حوله.

تقول ليلى في **الفصل الأول**:

صنتُ منذ الحداثةِ الحبَّ جهدي وهو مستهترُ الهوى لم يصُنِّي

وتقول في الفصل الثالث:

يميناً لقيتُ الأمرَّين مِنْ حماقةِ قيسٍ ومِن جهلِه

وتصرفات قيس الطائشة تدعو ليلى في آخر الأمر إلى تأكيد جنونه.

تقول في **الفصل الرابع:**

وقيس ذو جِنةٍ وإن زعموا جنونه مدعىً ومُصطنعا

و"روميو" مبارز شجاع، أمَّا قيس فمريض عاجز، وإن كان كلاهما قد عجز عن التوافق مع مجتمعه، وكأنَّ ما حدث لهما كان جزاءً لمن تحدثه نفسه بالخروج على النظام العام لمجتمعه.

وفي مسرحية شوقي **نوعان من الصراع،** خارجي تكشف عنه الأحداث، وداخلي بين القوى المتضادة في نفس البطل، وصراع داخلي عند المهدي والد ليلى بين التقاليد وحبه لسعادة ابنته، ولكنه يفشل وينهزم أمام التقاليد. وصراع داخلي عند ليلى بين الواجب والتقاليد وبين حبها لقيس، فتنهزم هي الأخرى أمام التقاليد؛ فتقول متحسرة:

أكنتُ ابنَ عوفٍ غيرَ أُنثَى ضعيفةً تناهتْ لرأيٍ في الأمورِ ضعيفِ؟!

ابن عوف:

أرى وقفتي يا ليل كانت شريفةً ولكنْ جزائي كان غيرُ شريف

ليلى:

أنظِّف ثوبي يا أميرُ فطالما ظهرتُ به في الحيِّ غيرَ نظيف

ويودع "ابن عوف" ليلى وأباها وينصرف، وتقف ليلى تعبر عن أن الصراع النفسي في داخلها لم ينته، تقول:

ربَّاه ! ماذا قلتُ ؟ ماذا كان من شأنِ الأميرِ الأريحيّ وشاني؟ !
في موقفٍ كان ابنُ عوفٍ محسناً فيه وكنتُ قليلةَ الإحسانِ
فزعمتُ قيساً نالني بمَساءةٍ ورمى حجابي أو أزالَ صِيانِي
والنفسُ تعلمُ أنَّ قيساً قد بنَى مجدي وقيسٌ للمكارم بانِي
ما لي غضبتُ فضاعَ أمرِي من يدِي والأمرُ يخرجُ من يدِ الغضبانِ
قالوا : انظُري، ما تَحكُمينَ ، فليتني أبصرْتُ رشدي أم ملكْتُ عناني
ما زلتُ أَهذي بالوساوسِ ساعةً حتى قَتلتُ اثنين بالهذّيانِ
وكأنني مأمورةٌ، وكأنَّما قد كانَ شيطانٌ يقودُ لساني
قدَّرْتُ أشياء وقدَّرَ غيرها حظٌّ يخُطُّ مصايرَ الإنسانِ

وتأثير الرومانتيكية كذلك واضح في المسرحية؛ يظهر أولا في اختيار شوقي للموضوعات القومية الوطنية، لإحياء تراث الماضي، واعتزازا بالتاريخ والتماسا للعبرة منه(١٦).

ويظهر ثانيا في محاولة إغراء "قيس" لليلى بالهرب معه من منزل الزوجية؛ يقول لها:

تعالَيْ نعِشْ يا ليلَ في ظلِّ قفرةٍ منَ البيدِ لم تُنقلْ بها قدمانِ
تعاليْ إلى وادٍ خليٍّ وجدولٍ ورنَّةِ عصفورٍ وأيكةِ بانِ

ولكن ليلى ترفض الاستجابة لرغبة قيس، وتأبى أن تترك منزل "ورد" الزوج، قائلة:

ولسْتُ بارحةً من داره أبداً حتَّى يُسرِّحني فضلا وإحسانا
نحنُ الحرائر إن مال الزمان بنا لم نشْكُ إل إلى الرحمن بلوانا(١٧)

وعرض الحبيب الهرب على الحبيبة المتزوجة، ثم رفضها الاستجابة لهذا العرض، من الأمور المألوفة في المسرحيات الرومانتيكية.

- **تأثُّر شوقي بالآداب الشرقية:**

بعد أن ألَّف نظامي قصته في مجنون ليلى أصبح الموضوع مطروقا لكثير من الكتاب القصصيين من شعراء الفرس والترك، وقد تأثر شوقي في اختياره موضوع مسرحيته بالأدب الفارسي **عن طريق الأدب التركي**. "ومن الراجح كذلك أن يكون قد اطلع على ما كُتب عن مجنون ليلى باللغة الفرنسية تلخيصا لنصوص فارسية"(١٨).

ولم يقف تأثر شوقي عند اختيار الموضوع؛ فقد **أبقى ليلى عذراء بعد زواجها** من "ورد"، وظلت عذراء حتى الموت. وكانت علاقتها بورد علاقة المضطر المرغم، **يقول شوقي على لسانها:**

فنحنُ الآنَ في بيتٍ على ضدَّينِ مُنضمّ
هو السجنُ وقد لا ينطوي السجنُ على ظُلمِ
هو القبرُ حوى ميْتَينِ جارينِ على الرغمِ

وليس لهذه الفكرة أصلٌ في المراجع العربية المعول عليها، وهي موجودة في جميع القصص الفارسية ويطيلُ فيها شعراء الفرس. وقد استغل شوقي هذه الفكرة ، فمهد بها لاحتضار ليلى في ريعان شبابها، ومات قيس على أثرها. ويرى الدكتور محمد غنيمي هلال أن شوقي وفق في الإفادة من فكرة أن هذا الزواج غير مشروع إذ هو زواج إكراه، فجعل ليلى تظل عذراء لا تقوم بحقوق الزوج إذ لا سند لمثل هذا الزواج إلا العادة والوهم، ووفق كذلك في التوفيق بين الصفات النفسية للضحايا الثلاث في هذه المأساة: ليلى وزوجها والمجنون(١٩). وإن كان يؤخذ على شوقي قلة تعمقه في التحليل النفسي، وإخضاع شخصيات مسرحيته لسرد الحوادث بدلا من تطور الحوادث بحسب الحالة النفسية للشخصيات، وإقحام كثير من الأحداث العارضة في المسرحية، وعدم الربط الوثيق بين أقوال الشخصية ومواقفها، حتى إن بعض أقوال الشخصية ومواقفها يصح أن تنقل من موضع إلى آخر، مما يضر بوحدة المسرحية العضوية.

٢– مجنون ليلى في مسرحية صلاح عبد الصبور "ليلى والمجنون":

تأثر صلاح عبد الصبور بمسرح شوقي وذلك في توظيفه التراث الأدبي في المسرح الشعري، كما هو في "ليلى والمجنون" التي وظفها للتعبير عما في المجتمع من مفارقات، متأثرا في ذلك بمسرحية شوقي "مجنون ليلى"، ولكنه وظفها توظيفا رمزيا؛ فجعل" ليلى" رمزا للوطن، وقدمها على المجنون في العنوان مشيرا إلى أنها محور مسرحيته وبطلتها، لا المجنون كما هو في القصة التراثية، أو في الأعمال الفارسية، أو في مسرحية شوقي، وذلك يوحي بالمفارقة بين العصرين من خلال تحول الشخصية الواحدة ؛ فالمجنون (قيس) التراثي هو محور القصة

وبطلها، ولكن المجنون المعاصر (سعيد) يصبح شخصية ثانوية إلى جانب شخصية " ليلى". والأول جُنَّ حقيقة بحب ليلاه، أما الثاني فيمثل دور المجنون، وجاء حبه لليلى تابعا لذلك التمثيل؛ فقاده تمثيل الحب إلى حب حقيقي. وفي ذلك إدانة للشباب المعاصر في زيف عواطفهم ، وزيف حبهم لوطنهم، إذا أخذنا في الاعتبار أن " ليلى" في المسرحية رمز للوطن. وتجسيد براءة " ليلى" التراثية وعفَّتها يدين عصر ليلى المعاصرة؛ فهي ضائعة بين "حسام" الذي يحبها متعة مقتنصة، وهو في الوقت نفسه يتعاون مع الشرطة ضد الحركة الوطنية، وبين "سعيد" الذي يحبها حبا عذريا. و"ليلى" المعاصرة في مسرحية صلاح عبدالصبور تغرق "جسدا" في أحضان حسام، وهي لا ترى في ذلك خطأ، ولا تكاد تشعر بجرم ما تفعل؛ فحسام جزء من جماعتهم، وهو على جرمه في حاجة إلى صدر يريح عليه عذابه، وهو لا يعني عند ليلى شيئا، تقول ليلى لسعيد:

صدقني

إن حساما لا يعني عندي شيئا(٢٠)

كل ذلك يجعل " ليلى" رمزا للوطن، وشعورها هنا شعور الوطن الذي يريح على صدره عذاب الخطاة مهما كان جرمهم، حتى إن كان هذا الجرم هو اغتصاب الوطن، وإذا تخلى عن الوطن أبناؤه فهو لا يتخلى عنهم في محنتهم، ولذا لا ترى ليلى غضاضة في مغازلة سعيد وطارحته كلمات الهوى بعد مشهدها مع حسام وفي مواجهة حسان، وعلى ذلك يصبح موقفها معقولا إذا ما أخذناه على وجهه الرمزي.

الهوامش:

(١)انظر: ريمون طحان،الأدب المقارن والأدب العام،دار الكتاب اللبناني،بيروت،د. ت،ص٨.

وانظر أيضا حول مفهوم الأدب المقارن:

– د. إبراهيم عبد الرحمن،الأدب المقارن بين النظرية والتطبيق،ص٩ وما بعدها.

– hry , H.H. Remak ," Comparative Literature , It`s Definition and function " In Comparative Literature: Method and Perspective,PP.١.٥٧.

(٢) انظر: د. الطاهر مكي،الأدب المقارن،ص٣٤.

(٣) الغيل: اسم واد لبني جعدة (قوم قيس)،وأم مالك: كنية ليلى.

(٤) د. محمد غنيمي هلال،دراسات أدبية مقارنة،دار نهضة مصر،القاهرة، ١٩٨٥،ص٣٧.

(٥) السابق،ص٣٩.

(٦) السابق،ص٥٢.

(٧) انظر في ذلك: د. محمد غنيمي هلال،الأدب المقارن،ص١٥٨.

(٨) شوقي: مجنون ليلى، الفصل الأول، المنظر الأول،ص١٨.

(٩) هذه الرواية موجودة في كتاب الأغاني.

(١٠)أحمد شوقي: مجنون ليلى،الفصل الأول،ص٣١.

(١١) انظر: د. محمد غنيمي هلال،الحياة العاطفية،ص٦٢.

(١٢) انظر: د. محمد غنيمي هلال،الحياة العاطفية،ص٦١.

(١٣) انظر: د. محمد غنيمي هلال،الحياة العاطفية،ص٢٠.

(١٤) البناء الدرامي: فن خلق الشخصيات وتنويعها،وإنطاقها بما يليق بسير الحركة في المسرحية،والمطابقة بين طبيعة الشخصيات والأحداث،وحبك العقدة،والتمهيد للصراع،ثم الانتهاء منه،ورسم المواقف وتتابعها،وما إلى ذلك.

(١٥) راجع: د. محمد غنيمي هلال،دور الأدب المقارن، ص٤٨.

(١٦) انظر: د. محمد غنيمي هلال،الرومانتيكية،ص١٩، ٢٠.

(١٧) أحمد شوقي: مجنون ليلى،الفصل الرابع،ص١٠٤.

(١٨) د. محمد غنيمي هلال،دور الأدب المقارن،ص٦٥.

(١٩) السابق،ص٦٧.

(٢٠) ديوان صلاح عبد الصبور،دار العودة،بيروت ١٩٨٨،مج٢،١،ص٧٥٧.