«ليلى والمجنون» بين صلاح عبد الصبور ونظامي الكنجويّ

في الأدبَين العربيّ والفارسيّ (دراسة مقارنة)

أ. د. فردوس موسى موسى(*)

تاريخ الاستلام: ٢٠٢٢/٧/٢٠

تاريخ القبول: ٢٠٢٢/٨/٢٩

الملخّص

قُدِّمَت العديد من الدراسات المقارنة لقصّة (ليلى والمجنون) في الأدب العربي والأدب الفارسي ولكنّني لم أر مثل هذه الدراسات في الأدب الحديث والمعاصر، ومن هنا كان اهتمامي بمثل هذه الدراسة «ليلى والمجنون» عند صلاح عبد الصبور في الأدب العربي المعاصر ونظامي الگنجوي في الأدب الفارسي القديم.

يُعدُّ نظامي الكنجوي من الشعراء النابهين الذين عاشوا في العصر السلجوقيّ الثانيّ، وهو أستاذ الشعر المثنوي الرومانتيكي حيث اكتسب به شهرة عريضة خلّدت ذكره في إيران وتركيا على حدٍّ سواء. كما تميّزت أشعاره بطهارة الأخلاق وعفّة اللسان حيث أعرض عن المدائح وتجنّب ارتياد القصور كما أمتاز أيضًا بالورع الحقيقيّ من دون أن ينزل إلى التعصّب والتزمّت والجمود وكان مستقلًا برأيه شديد الاحترام لكرامته لا يحتسي الخمور، لذا سُمّي بشاعر الفضيلة (براون، ٢٠٠٥، ص ٥٠٦-٥١٠).

(*) أستاذة اللغة الفارسية وآدابها - الأدب الفارسي الحديث والمعاصر
جامعة عين شمس، القاهرة، جمهورية مصر العربية
ferdous.mousa@art.asu.edu.eg - Salafarm52@yahoo.com

وكان من بين المنظومات التي كتبها نظامي الكنجوي في فنّ المثنوي منظومة «ليلى والمجنون» والتي أصبحت لها مكانة كبيرة في أذهان الخاصّة والعامّة على السواء، وذاعت شهرتها بين قصص الحب في الشرق وطغت على ما عداها من هذه القصص، وفازت بالمكانة الأولى في إيران وتركيا، ممّا ساعد على نشرها في عالم الشرق والجزء الغربيّ من القارة الأسيويّة.

أمّا صلاح عبد الصبور، فإنّه يُعدّ رمزًا للمفكّر والفنّان المبدع الذيي يجمع بين موهبة الفنّ وأصالته، وبين عقليّة الدارس والباحث والمثقّف، فالذي يرجع إلى تاريخ معاناته الفكريّة يجده سجلًا حافلًا بالقراءات، والدراسات، والتحليلات، التي كبرت معه وتزايدت وشكّل انتاجه ومفاهيمه المختلفة عن الفنّ -سواء كان شعرًا أو مسرحًا شعريًّا أو دراسات نقديّة- شكّل قمّة الثقافة ونضوجها الفكريّ (محمد، نعيمة مراد، ٢٠٠٥، ص ١١).

ولم تخل أيّ دراسة نقديّة تتناول الشعر الحرّ من الإشارة إلى أشعاره ودواوينه حيث حمل شعره سمات الحزن والسأم والألم وقراءة الذكرى واستلهام الموروث الصوفيّ، واستخدام بعض الشخصيّات التاريخيّة في إنتاجه الشعريّ.

هذا وسوف أتناول في هذا البحث دراسةَ «ليلى والمجنون» عند كلّ من نظامي الكنجوي وصلاح عبد الصبور دراسة مقارنة في الأدَبين العربيّ والفارسيّ.

الكلمات المفتاحيّة: الدراسات المقارنة، مجنون ليلى، ليلى والمجنون، النظامي الكنجوي، صلاح عبد الصبور

تمهيد:

قُدِّم العديد من الدراسات المقارنة لقصّة (ليلى والمجنون) في الأدبَين العربيّ والفارسيّ ولكنّني لم أرَ مثل هذه الدراسات في الأدب الحديث والمعاصر، ومن هنا كان اهتمامي بدراسة قصّة «ليلى والمجنون» عند نظامي الكنجويّ في الأدب الفارسيّ القديم، وكيفيّة تأثّر صلاح عبد الصبور بهذا الشاعر الفارسيّ في الأدب العربيّ المعاصر، وإلقاء الضوء على مواطن الاتفاق وأوجه الاختلاف بين الشاعرَين في تناولهما لهذه القصّة.

والمتصدّي لدراسة الأدب الفارسيّ القديم يجد صعوبةً كبرى في هذه الدراسة لأنّه بحاجة **أوّلًا** إلى إجادة اللغة الفارسيّة، لارتباطها باللغة العربيّة ارتباطًا وثيقًا وما يتصل بهاتَين اللغتَين من تاريخ وحضارة وثقافة. **وثانيًا** إنّ الاعتماد على الفارسيّة والعربيّة أمرٌ أساسيٌّ لمعرفة تاريخ هذا التراث الأدبيّ ودراسته دراسة تحليليّة ونقديّة.

نظامي الكنجويّ:

ممّا لا شكّ فيه أنّ عصر السلاجقة قد خلّف لنا الكثير من الآثار الأدبيّة في تلك الحقبة وبرز العديد من الشعراء والكتّاب الذين أجادوا في إنتاجهم الأدبيّ. وكان من بين هؤلاء الأدباء، الشاعر نظامي الكنجويّ -المتوفّى في العام ٥٩٥هـ- الذي عاش في أذربيجان في القرن الخامس الهجريّ واشتهر بمنظوماته الخمس ومنها منظومة «ليلى والمجنون» التي تُعدّ أشهر هذه المنظومات على الإطلاق. إنّه الشاعر الوحيد بين شعراء إيران الذي جمع بين الذكاء النادر والخلق الرفيع في تلك المرحلة.

نظامي الكنجويّ هو أستاذ الشعر المثنوي الرومانتيكيّ وقد اكتسب به شهرة عريضة خلّدت ذكره في إيران وتركيا، كما تميّزت أشعارُه بطهارة الأخلاق وعفّة اللسان وقد أعرض عن المدائح وتجنّب ارتياد القصور كما أمتاز أيضًا بالورع الحقيقيّ من دون أن ينزل إلى التعصّب والتزمّت والجمود وكان مستقلًّا برأيه شديد الاحترام لكرامته لا يحتسي الخمور كبعض الشعراء، لذا سمي بشاعر الفضيلة (براون، ٢٠٠٥، ص ٥٠٦ – ٥١٠).

وكان من بين المنظومات التي نظمها الكنجويّ في فنّ المثنوي قصّة «ليلى والمجنون» التي أصبحت لها مكانة كبيرة في أذهان الخاصّة والعامّة، وذاعت شهرتها بين قصص الحبّ في الشرق وطغت على ما عداها من هذه القصص، وفازت بالمكانة الأولى في إيران وتركيا، ممّا ساعد على نشرها في عالم الشرق والجزء الغربيّ من القارّة الأسيويّة.

صلاح عبد الصبور:

أمّا صلاح عبد الصبور، فإنّه يُعدّ رمزًا للمفكّر والفنّان المبدع الذي يجمع بين موهبة الفنّ وأصالته، وبين عقليّة الدارس والباحث والمثقف، فالذي يرجع إلى تاريخ معاناته الفكريّة يجده سجلًّا حافلًا بالقراءات، والدراسات، والتحليلات، التي كبرت معه وتزايدت وشكّلت إنتاجه أو مفاهيمه المختلفة عن الفنّ سواء كان شعرًا أو مسرحًا شعريًّا أو دراسات نقديّة (محمد، نعيمة مراد، ٢٠٠٥، ص ١١).

ولم تخل أيّ دراسة تحليليّة أو نقديّة تتناول الشعر الحرّ من الإشارة إلى أشعاره ودواوينه حيث حمل شعرُهُ سمات الحزن والألم واستلهام الموروث الصوفيّ، واستخدام بعض الشخصيّات التاريخيّة في إنتاجه الشعريّ.

أمّا عن المنهج المستخدم في هذه الدراسة فهو المنهج التكامليّ بما يحمله من التحليل والوصف والتاريخ وبيان مواطن الجمال والفلسفة والتصوّف.

نبذة مختصرة عن قصّة «ليلى والمجنون» في الأدب العربيّ:

من الموضوعات التي شغلت الأدباء ومؤرّخي الأدب في اللغات العربيّة والفارسيّة والتركيّة، قصّة عشق قيس بن الملوّح لليلى العامريّة في كتاب الأغاني للإصفهانيّ، فقد شُغِلَ مؤرّخو الأدب العربيّ بجمع أشعار هذا المجنون وكذلك الأبيات التي قيل إنّها من نظم معشوقته ليلى، وأجهدوا أنفسَهم في تحقيق هذه الأشعار. ومن الأمور التي اهتمّوا بها أيضًا البعد التاريخيّ في القصّة، ولقد حاول العديد منهم تحديد الزمن الذي عاش فيه كلٌّ من قيس وليلى، بل شكّك البعض منهم في الوجود الحقيقيّ لهذَين العاشقَين .

وهكذا ظلّت أخبار قيس وعشقه لليلى -وما جرّهُ عليهما هذا العشقُ من معاناة وعذاب- مجرّد أخبار متفرّقة بين كتب الأدب العربيّ، إلّا في العصر الحديث عندما أولى أمير الشعراء أحمد شوقي هذا الموضوع بعضَ ما يستحقّه من اهتمام وظهر هذا العملُ الأدبيّ المتكامل في صورة مسرحيّة شعريّة لأحمد شوقي (جمعة، ١٩٨٠، ص ٢٩١ - ٢٩٢).

ليلى والمجنون في الأدب الفارسيّ:

كان الفرس لهم السبق في نقل هذه القصّة من الأدب العربيّ إلى الأدب الفارسيّ بأسلوب ذي طابع أدبيّ وربّما كان للأدباء العرب بعض العذر في إهمالهم هذا النقل، لأنّ عرضَ أبي الفرج الإصفهانيّ لأخبار هذَين العاشقَين في كتابه القيّم «الأغاني» في الأدب العربيّ، كان عرضًا مشبعًا بالدلالات الفنيّة وما ساق الإصفهانى الأشعار الرائعة التي قالها المجنون إلّا وقد زوّدها بشرح تفصيليّ بديع للمناسبة، فبدا عمل الإصفهانيّ في هذا الصدد وكأنّه عمل شبه متكامل وليس مجرّد جمع لأخبار المجنون، والذي لم يعد بحاجة إلى تناول جديد كما رأى البعض (جمال الدين، ١٩٩٦، ص ٢٢٤ - ٢٢٨).

وظلّ الأمر كذلك إلى أن انتقلت أخبار قيس وليلى إلى الأدب الفارسيّ إبانَ القرن السادس الهجريّ وحظيت باهتمام العديد من أدباء إيران، وكانت هذه العناية قد تمثلت في صورة منظومات شعريّة متكاملة اهتمّت بجمع شتات القصّة، وصياغتها مرتّبة ترتيبًا يربط بين أحداثها وإخراجها في صورة قصّة لها بداية وعقدة ونهاية، وهذا ما لم تحظ به في الأدب العربي حتى ذلك الوقت.

وكان لنظامي الكنجويّ الشاعر الإيرانيّ (المتوفّى في العام ٥٩٥هـ) -الذي تفوّق على كلّ شعراء عصره في فنّه، فاكتسب به شهرة عريضة في إيران وتركيا ودول العالم الإسلاميّ- الفضلُ عندما نظم منظومته (ليلى والمجنون) وتمثّل ذلك في شقَّين **الأوّل**: أنّه نقل القصّة من الأدب العربيّ إلى الأدب الفارسيّ، **الثاني**: جمع شتات القصّة وأخرجها في عمل أدبيّ متكامل (براون، ٢٠٠٥، ص ٣٠٧).

ليلى والمجنون عند نظامي الكنجويّ:

إن قصّة ليلى والمجنون عند نظامي الكنجويّ لم تحدث وقائعها في إيران فحسب، بل تقع أحداثها في بلاد العرب ولكنّ نظامي استطاع أن يصبغها بالصبغة الفارسيّة (الإصفهانيّ، ١٩٧٠، ص ٧).

يبدأ نظامي المنظومة كعادة الأدباء الفرس بمقدّمة طويلة تناول فيها التوحيد ونعت الرسول (ص) ثمّ تحدّث عن سبب نظمه للقصّة، كما قدّم نصحًا ومواعظَ لابنه محمّد ودعاه إلى التعفّف وتجنّب العمل لدى الملوك أو التقرّب من قصورهم وأشار إلى أنّ أفضل وسيلة لشغل الفراغ هي نظم الشعر. وبعد الانتهاء من المقدّمة بدأ نظامي في سرد القصّة على النحو التالي:

كان هناك ملك عظيم يسكن بقعة من أحسن البقاع، لم يكن له مَن يخلفه في بني عامر. دعا ربّه أن يُنعم عليه بولد تقرّ به عيناه، فاستجاب الله لدعائه ووهبه قيسًا، حيث نشأ قيس محاطًا بمظاهر من الرعاية والاهتمام. أرسله والده إلى أحد الكتاتيب لتحصيل العلم وهناك تعرّف قيس العديد من زملائه في الدراسة وكانت ليلى من بين هؤلاء، وتوطّدت بينهما الزمالة حتّى وصلت إلى مرتبة العشق الجارف إلى أن فشا سرُّ حبّهما وتناقلته الألسنة. ونتيجة لكثرة الحديث عن ليـلى وتعلّق قيس بها، آثر أهلُها منعها من الذهاب إلى الكتّاب، وترتّب على ذلك حرمان قيس من رؤية ليلى.

نتيجةً لذلك أخذ قيس يتنقل بين الوديان والقفار وينظم أشعارًا تفيض رقّة وعذوبة ومفعمة بالأسى، إلى أن ساءت حاله. فكّر والده أن يذهب لخطبة ليلى لابنه قيس لعلّه يشفى من دائه بينما رفض والد ليلى متعلّلًا بأنّ قيسًا مجنون ولا ينبغى لأهل ليلى مصاهرة مجنون. لذا فكّر والد قيس في الذهاب بابنه إلى مكّة لأداء فريضة الحجّ لعلّ الطواف حول الكعبة ينسيه ما حلّ به من عشق ذهب بعقله. وما إن وصل قيس إلى الكعبة حتّى تعلق بأستار الكعبة وأخذ يدعو ربّه أن يزيد حبّه لليلى، وفشلت كلّ المحاولات في ثَنيِ قيس عن حبّه لليلى، بينما ساء حال ليلى هي الأخرى، وتزوّجت من شخص غير قيس على غير إرادتها لكنّها رضخت للتقاليد، وظلّ الأمر هكذا إلى آخر

القصّة حيث أسلم كلٌّ منهما الروح من دون أن يتزوج العاشقان. وأخيرًا يختم نظامي الكنجويّ منظومته بمدح حاكم شيروان الذي قدّم له القصّة حيث نظمها بتكليف منه (جمعة، ١٩٨٠، ص ٣٠٧ – ٣٢٠).

يتبيّن لنا من العرض السابق لهذه القصّة أنّ الشاعر الفارسيّ قد التزم إلى حدّ ما بالخطوط الأساسيّة للقصّة العربيّة، وبقدر ما كان نظامي حريصًا على التزام الإطار العامّ للأصل العربيّ في الأغاني للإصفهانيّ، إلّا أنّه كان معنيًّا أيضًا بإعمار الأحداث بمزيد من الأحداث الدراميّة والصور المتخيّلة وإضافة مجموعة من المواقف التأثيريّة، وابتكار عدد من الشخصيّات وتوليد المشاهد وتنويعها لكي يتغلّب على ما ظنَّ أنّه سيصيب المعالجة الفنيّة للقصّة بالنقص والقصور بسبب جدب المسرح الذي تجرى فيه الأحداث في ذلك الوقت (جمال الدين، ١٩٩٦، ص٢٥٧ – ٢٥٨).

ولكن إلى جوار هذا الالتزام أضاف الشاعر في منظومته بعض الأحداث والشخصيّات الجديدة التي لا وجود لها في الأصل العربيّ، ممّا جعل هناك العديد من أوجه الاختلاف والتشابه بين ما جاء في الأصل العربيّ وبين ما نظمه الكنجويّ في الأدب الفارسى.

وكان من أهمّ السمات التي تميّزت بها القصّة في الأدب الفارسيّ أيضًا، أنّ الغرض الرئيسيّ الذي دارت حوله القصّة، قد انتقل من الحبّ العذريّ كما هو الحال في الأدب العربيّ إلى العشق الصوفيّ حيث كان الحبّ العذريّ في القصّة قد انطلق إلى ما هو أسمى وأبقى وهو الحب الصوفيّ. وغاية العشق الصوفيّ الاتحاد بين قلبَي العاشق والمعشوق حيث يتحلّل العاشق من علائق الدنيا ويلتحم في الذات الإلهيّة المتمثّلة في المعشوق.

وإذا كان الحبّ قد تغيّر مفهومه في القصّة الفارسيّة عمّا جاء في الأدب العربيّ، فقد تغيّر كذلك المقصود من تعبير (مجنون) فالمجنون في الأصل العربيّ يعنى الخروج عن تصرّف العقلاء الذين يلتزمون بنظام متعارف عليه من الجميع، وقد أُطلِق هذا على قيس في الأصل العربيّ بعد أن ترك الحياة مع أهله وآثر العيش في القفار والصحارى، وعندما انتقل هذا التعبير إلى الفارسيّة أصبح ذا معنى رمزيّ صوفيّ أي الخروج عن سلطان العقل إلى سلطان القلب (جمعة، ١٩٨٠، ص ٣٢٤).

وعلى ذلك يذهب البعض من الدارسين إلى القول بأنّ أخبار المجنون التي ساقها الإصفهانيّ في الأصل العربيّ، لا تمتّ إلى الواقع التاريخيّ بصلة، إنّما هي قصّة رمزيّة من وضع الرواة ودليل ذلك تعلّق المجنون بأستار الكعبة، وضراعته إلى الله أن يزيده حبًّا لليلى وأن لا ينسـيه ذكرها أبدًا، على الرغم من رجاء والده له بأن يرجو الله أن يعافيه من حبّ ليلى، وفي هذا رمز لإقبال الصوفيّ بكليّته على الله عزّ وجلّ، وانصرافه عن كلّ ما يشغله، حتّى ولو كان له حقّ الطاعة عليه، كأبيه: إذ لا طاعة لمخلوق في معصية الخالق. كما أنّ حيلولة والد ليلى، دون بلوغ المجنون مرامه في وصال ليلى، ثمّ زواج ليلى من آخر واحتجابها عن المجنون يرمز إلى ما يلقاه الصوفيّ في طريقه إلى الله من هول وبلاء ومشقّة الطريق وعذاب يسعد به الصوفيّ، فليست سبل الوصول سهلة بل وعرة ومليئة بالمجاهدات الصعبة (بركات، ٢٠٠٦، ص ٥٨ – ٦٦).

وعليه إنّني أرى أنّ القصّة التي وردت في كتاب «الأغاني» لأبي الفرج الإصفهانيّ، في حقيقة الأمر تبدو فيها المسحة الصوفيّة، وليس لشعراء الفرس السبق في إضفاء الرمزيّة الصوفيّة عليها عندما نقلوها من الأدب العربيّ إلى الأدب الفارسيّ، ولا بدّ من الأخذ في الحسبان أنّ الإصفهانيّ فارسيّ الأصل والمنشأ وأنّ بيئتَه الفارسيّة لا بدّ وأن تكون قد طغت عليه عند كتابة الأصل العربيّ لقصّة (ليلى والمجنون) في كتابه «الأغانيّ».

وربّما يكون نظامي الكنجويّ أوّل شاعر طوّع القصّة العربيّة بعذريّتها في الشكل إلى الرمزيّة الصوفيّة في المضمون، حيث صار قيس رمزًا للصوفيّ الذي تأمّل في جمال ليلى، فكانت سبيله إلى الهداية الروحيّة، ورمزًا للجمال الإلهيّ.

وهكذا كان نظامي مبدعًا في نظمه قصّة «ليلى والمجنون»، فعلى قدر تمسّكه بالأصول العربيّة للقصّة إلّا أنّه جنح نحو التصوّف والأخلاق كما أضفى عليها بعض السمات الفارسيّة التي جعلتها ذات صبغة مغايرة لما كانت عليه في أصولها العربيّة، وكان نجاحه في نقلها من المحيط التاريخيّ إلى المحيط الأدبيّ عاملًا مشجّعًا لعدد من الشعراء لنقلها إلى الآداب الأخرى بعد ذلك.

ليلى والمجنون عند صلاح عبد الصبور:

ظلّت قصّة (ليلى والمجنون) مطويّة في تاريخ الشعر العربيّ كما أشرنا آنفًا، لا حياة لها إلّا في شعر المتصوّفة، حتى جمع أحمد شوقي شتاتها وصاغها في قالب شعريّ دراميّ في النصف الأوّل من القرن الرابع عشر الهجريّ (العشرين الميلاديّ) فقد خرج بالقصّة من زوايا المتصوّفة وتكاياهم إلى ساحة الشعر والدراما والمسرح، وممّا لا شكّ فيه أنّ هذه المسرحيّة قد تركت أثرها في الشعر العربيّ الحديث والمعاصر (بركات، ٢٠٠٦م، ص ٦٩).

وتعدّ مسرحيّة (ليلى والمجنون) لصلاح عبد الصبور، التي كتبها في أواخر الستينيّات، دليلًا على تأثّره بمسرحيّة شوقي «مجنون ليلى» في الشعر العربيّ الحديث والمعاصر. فمسرحيّة عبد الصبور من حيث الشكل، تعدّ مسرحيّة داخل مسرحيّة، فقد جعل من الحكاية المرويّة، ومن مسرحيّة شوقي معًا خلفيَّتَين لحدث يجري في مصر قبيل قيام الثورة، ولكن هذا المنهج في الاستلهام الذي يمكن أن نطلق عليه اسم (التوازي) أتاح للشاعر أيضًا أن يخلق العلاقة الجدليّة المطلوبة بين التراث الأدبيّ والحضاريّ وبين الإبداع الجديد (بهي، مجلة فصول، أكتوبر ١٩٨١، ص ١٤١).

بدأ صلاح عبد الصبور كتابة المسرحيّة الشعريّة بأفكار الواقعيّة الاشتراكيّة التي كانت سائدة آنذاك في الستينيّات، وهذا اللون من المسرح جعل الإنسان يغير منهجه تبعًا لتغيّر الظروف الاجتماعيّة والاقتصاديّة (إسماعيل، ١٩٨١، ص١٦٧).

كلن صلاح عبد الصبور على حدّ تعبيره، يحمل في داخله رغبةً شديدة في الإصلاح، وشاءت الأقدار أن يعيش عبد الصبور في زمن الحق الضائع، حيث الظلم والقهر والهزيمة السياسيّة والعسكريّة والحضاريّة وضياع الهويّة. ينبغي على قارئ شعر صلاح عبد الصبور أو مسرحه أن يدخل إليه وهو يعلم أنّه جاء إلى شاعر متألّم، يحمل هموم جيله وأمّته فوق كاهله. شاعر جاد، ملتزم، يغمس قلمه في قلبه الحزين ويكتب (بركات، ٢٠٠٦، ص ٧٠).

أمّا عن مسرحيّته (ليلى والمجنون) التي تحمل اسم القصّة في الأدب العربيّ القديم

وتتكئ على خلفيّة من المشهد العاطفيّ بين قيس وليلى في مسرحيّة (مجنون ليلى) لأمير الشعراء أحمد شوقي، فهي تجسيد لتلك الأزمة الفكريّة التي عاشها صلاح عبد الصبور وجيله وهي أيضًا تجسيد لأزمة وطنٍ أو أمّةٍ فقدت هويّتها، ولا تعرف سبيلها إلى الخلاص (بهي، مجلة فصول، أكتوبر ١٩٨١، ص ٧٠).

جانب من مشهد الفصل الأوّل في مسرحيّة «ليلى والمجنون» لصلاح عبد الصبور:

يُرفع الستار عن مجموعة من الصحفيّين الشباب، في غرفة التحرير بإحدى المجلّات الصغيرة التي كانت تصدر بالقاهرة قبل العام ١٩٥٢م، وفي الغرفة مجموعة من المكاتب والمقاعد. وطاولة اجتماعات وعلى الجدران صور لبعض قادة النضال القوميّ آنذاك (عبد الصبور، ١٩٨١، ص ٩).

يدور بين هؤلاء الصحفيّين (سعيد بطل المسرحيّة ويمثّل شخصيّة }**قيس** { – حسّان – زياد – حنان – الأستاذ – ليلى وتمثّل شخصيّة }**ليلى العامريّة**{ - حسام) حديثٌ لاذع عن رواج الصحف التي تروّج للزيف والفساد وتصفّق للحكّام الطغاة، في حين أنّ صحيفتهم الملتزمة بالصدق لا يُقبل على قراءتها إلّا بضعة آلاف من القراء (بركات، ٢٠٠٦، ص٧٠).

يقول صلاح عبد الصبور في مسرحيّته «ليلى والمجنون»:

سعيد: ماذا نملك إلّا الكلمات؟ هل نملك شيئًا أفضل؟!

حسان: ما تملكه يا مولاي الشاعر لا يطعم طفلًا كسرة خبـــز. لا يسقي عطشانًا
قطرة ماء، لا يكسو عريَ عجوز تلتف على قامتها المكسورة ريح الليل

-لا بدّ من الطلقة والتفجير، إني أحمل هذا في جيب

و«يخرج قلمًا»

-حتى أتسكع معكم بين رياض الكلمات، إلى أن يأتي الوقت،

-أحمل هذا في جيب آخر(عبد الصبور، ١٩٨١، ص ١٠ – ١١)

يتضح من المشهد السابق في الفصل الأوّل للمسرحيّة أنّ شخصيّة سعيد الشاعر شخصيّة ثوريّة، رمزًا للفكر الثوريّ وكان سلاحه هو الكلمة، بينما شخصيّة حسان نموذج لجماعة من الرافضين تقتنع بأنّ الثورة، هي أسرع سبيل للإصلاح والتغيير ولا جدوى لأيّ دعوة إصلاحيّة تعتمد على الكلمة فقط مهما كانت عظمتها، لذا تعد شخصيته رمزًا للفعل الثوري (بركات، ٢٠٠٦، ص ٧١).

كما أنّ مسرحيّة «ليلى والمجنون» لصلاح عبد الصبور هي المسرحيّة الرابعة التي نشرها في العام ١٩٧٠م، لكنّها المسرحيّة الثانية من حيث الواقعيّة في الأسلوب، وقد بنيت هذه المسرحيّة على مسرحيّة أمير الشعراء أحمد شوقي (مجنون ليلى)، حيث تدور أحداثها بين رئيس التحرير والمحرّرين لمجلة كانت تصدر قبل ثورة الثالث والعشرين من يوليو ١٩٥٢ م -كما سبق وذكرنا- وكانوا قد اتفقوا على تكوين فرقة مسرحيّة، واختار لها الأستاذ نصًا كان يمثّله في صغره وهو مسرحيّة (مجنون ليلى) لأمير الشعراء، ووزّع الأدوار بحسب طبيعة كلّ شخصيّة (إسماعيل، ١٩٨١، ص ١٧٠).

ويبدو أنّ صلاح عبد الصبور وظّف دورَ ليلى بشكل غير رومانسي حيث إنّ ليلى عند صلاح عبد الصبور لم تكن ليلى العامريّة التي ورد ذكرها في الأدب العربيّ والفارسيّ القديم، ولم تكن كذلك رمزًا للصوفيّة على الإطلاق كما صوّرها شعراء الفرس والترك وإنّما هي الوطن مصر، فهي الأرض والعرض.

وفي نهاية الفصل الأوّل، تكون ملامح شخصيّات المسرحيّة قد ارتسمت خطوطُها الأساسيّة، ووضح دور كلّ شخص في المسرحيّة. هنا فقط تكون (ليلى) الضائعة التي لا تعرف نفسَها، هي مصر أو الوطن أو الأمّة العربيّة كلّها المثقلة بالهموم، والممزقة الضائعة.

السمات الفارسيّة في مسرحيّة (ليلى والمجنون) عند صلاح عبد الصبور:

إنّ قصّة ليلى والمجنون عند صلاح عبد الصبور في شكلها المسرحي خرجت إلى ساحة الشعر والدراما كما حدث عند شعراء الفرس، فنظامي الكنجويّ أخرج الموضوعَ

من حالته النثريّة المزيّنة بالأشعار العربيّة عند الإصفهانيّ في الأصل العربيّ، إلى حالة شعريّة خالصة في منظومته الفارسيّة، وهذا ما فعله عبد الصبور على الرغم من أنّ مسرحيته تدخل في نطاق المسرح ولكنّه المسرح الشعريّ.

على العكس في الأصل العربيّ كانت تدخل في باب التاريخ لا الأدب، حيث اهتم المؤرّخون بالبحث عن شخصيّة قيس، وهل كان له وجود تاريخيّ حقيقيّ، إلى غير ذلك من الاختلافات التي حدثت بين مؤرّخي الأدب العربيّ (جمعة، ١٩٨٠، ص ٣٢٢).

وعليه نجد أنّ صلاح عبد الصبور صاغ مسرحيّته شعرًا كما فعل الكنجويّ ولم يهتمّ بالبعد التاريخيّ لقصّة العاشقَين وإن كانت مسرحيّته تناولت أحداثًا تاريخيّة تتعلّق بالحراك السياسيّ في الوطن العربيّ في تلك الفترة ولا علاقة لها بليلى والمجنون.

لذا كان صلاح عبد الصبور يشير في مسرحيّته -عبر صوره الفنيّة المتجدّدة في القصيدة الشعريّة داخل المسرحيّة- إلى ما يريد أن يقوله، فالشاعر هنا يؤمن بدور الكلمة وهو مفهوم معاصر لوظيفة الكلمة في الصورة الشعريّة (مجاهد، ٢٠٠٠ م، ص ٣٢٣).

البناء:

١- تنقسم المسرحيّة عند صلاح عبد الصبور إلى فصول ثلاثة، وينقسم كلّ منها بدوره إلى عدد من المناظر حيث حرص المؤلّف على أن يتحقّق لها الترتيب المنطقيّ والمتسلسل الذي يتكوّن من بدايةٍ ووسط ونهاية (محمّد، نعيمة، ٢٠٠٥، ص ٢٦١). رتب صلاح عبد الصبور أحداث مسرحيّته بحيث قسّم الفصلَين الأوّل والثاني إلى منظرين لكلّ منهما، أمّا الفصل الثالث فقد جعله أربعة مناظر، وهنا ندرك أنّه كان متأثّرًا بشكل غير مباشر بما فعله نظامي الكنجويّ.

فنظامي رتّب أحداث القصّة الفارسيّة وقسّمها إلى مناظر ومشاهد متتابعة يفضي بعضها إلى بعض فجعل منها سلسلة متصلة الحلقات لا تضارب بينها ولا اختلاف ولا تناقض، كما هو الحال في الأصل العربيّ عند أبي الفرج الإصفهاني (جمال الدين، ١٩٩٦، ص ٢٥٩).

المناظر والمشاهد في العرض المسرحيّ مترادفان، لذا نجد أنّ عبد الصبور قد حاكى الكنجويّ في تقسيم مسرحيّته إلى فصول ومناظر، والكنجويّ إلى مناظر ومشاهد فقد اتفقا في المناظر والمشاهد.

٢- أطلق صلاح عبد الصبور اسم (ليلى والمجنون) على مسرحيّته، وهذا يطابق العنوان نفسه عند نظامي الكنجويّ في الفارسيّة (ليلى ومجنون)، فصلاح عبد الصبور لا يهمّه قيس بقدر ما تهمّه ليلى، إذ إنّ ليلاه هي مصر، والوطن والأرض والعرض يعني كلّ شيء وبدونها لا يوجد شيء (محمّد، نعيمة، ٢٠٠٥، ص ٢٦٢ – ٢٦٣).

وعليه أرى تأثّر صلاح عبد الصبور بالأصل العربيّ في الأغاني للإصفهانيّ، وأيضًا بالمنظومة الفارسيّة عند نظامي الكنجويّ، وكلاهما بشكل غير مباشر وذلك لسببَين:

(أ) لم يثبت في المصادر والمراجع العربيّة أو الأجنبيّة أن صلاح عبد الصبور كان له معرفة باللغة الفارسيّة أو التركيّة، وبالتالي لم يتأثّر بنظامي الكنجويّ مباشرةً، وإنّما كان تأثّره من طريق أمير الشعراء أحمد شوقي وذلك لمعرفة شوقي القويّة باللغة التركيّة.

(ب) أن الكنجويّ نفسه تأثر بالأصل العربيّ وهذا ما جعله لم يحاول أن يغير في الوقائع وتسلسله تغييرًا كبيرًا لأنه وجد نفسه مقيدًا بهذا الأصل (حسنين، ١٩٥٤، ص ٢١٥).

٣- من السمات الفارسيّة أيضًا عند صلاح عبد الصبور أنّه حوّر في عناصر الصراع الدراميّ تحويرًا فنيًا -مثلما فعل الكنجويّ في غير موضع – حيث جعل صلاح عبد الصبور ليلى تجذب سعيدًا إليها بشكل حسّيّ فتراوده قائلة:

ليلى: أنظر لي، والمسني، وتحسّسني، إنّي وترٌ مشدود، يبغي أن ينحلّ على كفيك غناءً وتقاسيم.

سعيد: أوه ... الجنس لغتنا الأبديّة، وجه الحبّ المقلوب (عبد الصبور، ١٩٨١، ص ٦٤).

ويقول نظامي الكنجويّ في هذا السياق، ما ترجمته:

- عندما يوصلني العشق إلى غايتي، يبقى العشق حتّى ولو أفنى أنا.
- مع أنّني ثمل من شراب العشق، إلّا أنّني أكثر عشقًا من هذا[1].

بالطبع شتّان بين ليلى العامريّة المتعفّفة عند الكنجويّ وبين ليلى العصريّة المبتذلة عند صلاح عبد الصبور، ولكنّ التطابق يكمن هنا بين عبد الصبور والكنجويّ في موقف كلٍّ من سعيد وقيس وهما شخصيّة واحدة، فسعيد عند صلاح عبد الصبور غير مقتنع بالفكرة ويرفض طلب ليلى ويترفّع ويسوق الحجج حتّى ينأى بنفسه عن فكرة الحبّ من خلال الجنس.

وقيس أيضًا عند الكنجويّ عاش صراعًا داخليًّا بين النفس البشريّة ونوازعها، وتقلّبها بين اليأس والرجاء والتمنّي والألم والأمل، حتى بلغ به الصراع في النهاية مبلغًا جعله يتخلّص من نوازعه البهيميّة (جمال الدين، ١٩٩٦، ص ٢٦١). وهنا يصل إلى مرحلة الفناء في العشق، بعيدًا متعفّفًا في حبّه العذري، فهو لم يتزوج ليلى وبالتالي لم يقترب منها أو يلمسها.

المضمون:

تأثر صلاح عبد الصبور بالكنجويّ في السياق نفسه، فعند نظامي الكنجويّ تزوّجت ليلى من ابن سلام وعندئذ أقسمت له أنّه لن ينال منها شيئًا حتى ولو أراق دمها بسيفه، لكنّ المجنون حزن واضطرب واتهمها بخيانة العهد وأخذ يسأل ابن سلام بعد زواجه منها، هل لمسها، وهل قامت بينهما العلاقة الشرعيّة وفي هذا السياق، يقول ما ترجمته:

حينما يُتحرى عن مسؤوليّة صاحب العهد/ ماذا يُقال غير أنّك قد نقضت الوعد؟[2]

وقد شغل هذا الأمر سعيدًا عند صلاح عبد الصبور أيضًا، وعندئذ سأل سعيد ليلى:

سعيد: هل أبحر ودّكما فوق سريره، أم أغفى تحت سلالم بيته

وهل استفتح ودّكما ملهاة الحبّ ببعض النكت القذرة

---

(١) کـز عـشـتـق بـغـايـتـی رسـانـم کـو مـانـد اگـر چـه مـن نمـانـم
گـر چـه ز شراب عـشـق مـستـم عـاشـق تـر ازيـن کـنـم کـه هـسـتـم
(منظومة ليلى و مجنون لنظامي الكنجويّ، ص ٨٠ – ٨١).

(٢) چـون عـهـده عـهـد بـاز جـويـنـد جـز عـهـد شـکـن تـرا چـه گـويـنـد
(انظر: منظومة ليلى و مجنون لنظامي الكنجويّ، ص ١٤٨).

ليلى: تعلم أنّي لم يلمسني أحد حتى الآن،

صدّقني، إلّا إن كانت نفسك تتلذّذ بالشكّ، كما يتلذّذ الخفّاش بالدم.

صدّقني أرجوك، كنت كأنّي أنتظرك فحطّت عيناي الهائمتان على وجهك

كالطير الهائم في الآفاق إلى أن صادف عشه (صلاح عبد الصبور،١٩٨١، ص ٤٢).

هنا ندرك التوافق بين موقف سعيد من غريمه حسام عند صلاح عبد الصبور، وبين موقف المجنون من غريمه ابن سلام زوج ليلى عند نظامي الكنجويّ.

أيضًا يصوّر صلاح عبد الصبور الشرّ والظلم الذي يصبّه الحكام على المحكومين في مسرحيّته (ليلى والمجنون) فيقول :

حسان: اركع، وأمدد كفّيك، وحدّثني

حسام: حسان .... أرجوك، إنك لا تعرف ما السجن، لا تعرف معنى أن ينغرس

القفل الصلب بأعصابك حتّى يتحطّم رأسك، حتّى تخشى أن تصحو

يومًا ولا تعرف من أنت (م.ن، ص ٦٤).

وهذا يتوافق إلى حدّ كبير مع تصوير نظامي الكنجويّ للظلم الذي أوقعه والد ليلى على ابنته عندما رفض زواجها من المجنون متعلّلًا بقوله لوالد المجنون ما ترجمته:

- أنت تعرفينما هي العيوبالتي يتحرّاها العرب / ماذا يقولون عنّي إن فعلت هذا
- إنسِي هذا الكلام، ولا تعيديه أمامي/ اقفلي الموضوع واصمتي.[1]

فالأب هنا لا يطيع ابنته ولا يسعى مستجيبًا لعواطفها وإنما أهتم بدواعى الشرف وتقاليد قبائل العرب في البادية (حسنين، ١٩٥٤، ص ٢٠٤).

أي إنّ الأب عند الكنجويّ يمثّل الحكّام عند صلاح عبد الصبور، بينما العذاب وآلام الوجد الذي تعرّض له كلّ من ليلى والمجنون عند نظامي الكنجويّ جرّاء رفض الأب زواج ليلى من المجنون يمثّل الظلم الذي وقع على المحكومين وهم الشعب عند صلاح عبد الصبور.

(١) دانى كه عرب چه عيب جويند
بامن بكن اين سخن فراموش
اين كار كنم مرا چه گويند
ختم است برين وگشت خاموش
(منظومة ليلى و مجنون لنظامي الكنجويّ، ص٧٢)

الشخصيات:

تُعدّ شخصيّة قيس وهي الشخصيّة المحوريّة في منظومة نظامي الكنجويّ المحورَ الذي تدور حوله الأحداث، وهذا يتفق تمامًا مع ما ورد في مسرحيّة صلاح عبد الصبور، حيث إنّ سعيدًا هو أيضًا الشخصيّة المحوريّة عند صلاح عبد الصبور والذي يمثل شخصيّة المجنون عند نظامى.

كانت الشخصيات عند نظامي الكنجويّ خاصة شخصيّة ليلى وكذلك المجنون (قيس) على درجة عالية من الثقافة تمثلت في نظم الشعر، حيث وصل كلًا منهما إلى درجة تطرب الجميع وتجذبهم لسماع أشعارهما، وذات ليلة جلس المجنون يراقب النجوم ويناجيها قائلًا ما ترجمته:

- اغمرينا بالقليل من لطفك/ وافتحي باب الأمل والتفاؤل
- ومن ذلك الحبيبِ الذي هو دواء الروح/ أوصلي شمّةً فهذا وقتها[1].

اتسمت الشخصيّات كذلك عند صلاح عبد الصبور بالثقافة، فهم جميعًا في سنّ متقاربة وعلى درجة عالية من الثقافة تكاد تكون واحدة بينهم، حيث يشتركون في هدف واحد، وهو أنّهم جميعًا عانوا من الظلم وذاقوا القهر والإذلال (عبد الصبور، ١٩٨١، ص ٢٤٤).

في هذا المعنى يصف صلاح عبد الصبور ما حدث لسعيد في طفولته، وهو مقيدٌ لا يستطيع أن يفعل شيئًا حاسمًا من أجل التغيير، وكلّ ما يملكه هو أن يتألّم ويكتب قائلًا:

ليلى: صنعت منك الأيام المرّة إنسانًا حساسًا.

سعيد: صنعت منّي الأيام المرّة إنسانًا مهزومًا.

ليلى: لم لا تؤمن بالمستقبل ؟!

---

(١) لطفى كن از ان لطف كه دارى
بگشاى در اميد وارى
زان يار كه او دواى جانست
بوئى برسان كه وقت آنست
(منظومة ليلى و مجنون لنظامي الكنجويّ، ص ١٧٨)

سعيد: بل إنّي أخشاه لأنّي أؤمن به.

ليلى: كيف ؟!

سعيد: في بلد لا يحكم فيه القانون، يمضي فيه الناس إلى السجن بمحض الصدفة، لا يوجد مستقبل.

في بلد يتمدّد في جثته الفقر، كما يتمدّد ثعبان في الرمل، لا يوجد مستقبل،

في بلد تتعرّى فيه المرأة كي تأكل، لا يوجد مستقبل (م.ن، ص ٦٢ – ٦٣).

وممّا يؤكد براعة سعيد في نظم الشعر عند صلاح عبد الصبور كما هو الحال لدى المجنون عند نظامي الكنجويّ، قوله:

سعيد:

تعالي نَعِش يا ليلى في ظلّ قفرةٍ ... من البيد لم تُنْقلْ بها قدمان

تعالي إلى وادٍ خلي وجدولٍ ... ورنة عصفور، وأيكة بان

تعالي إلى ذكرِ الصبا وجنونه ... وأحلام عيشٍ من ودٍ وأمان

فكم قبلةٍ يا ليل في ميعة الصبا ... وقبلَ الهوى ليست بذاتِ معانِ

(م.ن، ص ٣٣)

وقوله كذلك في وصف سعيد على لسان ليلى:

ليلى: أحيانًا أتخيّلك كما أنت

وكأنّي أرسم صورتك بأنفاسي

جبهتك المشرقة الصلبة

عيناك الطيّبتان المتعبتان وإرخاء الهدب المثقل

خدّاك المنحدران إلى ذقنك

شاربك المهمل

كفّاك المتكلّمتان، وعيناك الصامتتان تنيران وتنطفئان (م.ن، ص ٤٤)

ويقول الكنجويّ في هذا الشأن ما ترجمته:

- تشبّه بوحوش الصحارى/ يتقوّتُ بجذور النباتات الخضراء

- وكلّ حيوانات الصحراء/ سارعت لخدمته. [1]

صوَّر كلّ من الكنجويّ وعبد الصبور «المجنون» أنّه بطل مقهور مهزوم عاجز عن كلّ شيء، فالمجنون عند نظامي الكنجويّ ترك حياة البشر وهامَ على وجهه وسط الوحوش والحيوانات في الصحراء تائهًا ولهًا يأكل العشب والحجارة، لا قدرة له على حلّ مشكلته مع معشوقته.

أمّا سعيد عند صلاح عبد الصبور، فعلى الرغم من أنّه يعرف الطريق جيدًا إلى المستقبل، إلّا أنّه يبدو غير قادر على السير في ذلك الطريق، بل كانت محاولاته من طريق الكلمة.

حاول صلاح عبد الصبور أيضًا غير مرّة أن يجعل من خلال شخصيّاته أسلوبًا لمعالجة المشكلة، فنجد سلوى امرأة يدفعها ضعفها -عن المقاومة الفعليّة- للبحث عن أساليب أخرى لحلّ المشكلة، فهى مسيحيّة ذهبت إلى الدير لتتوسّل إلى السيّد المسيح وإلى السيّدة العذراء أن يعينا الوطن على مشاكله، فهي تلتمس القوّة من دينها. وفى النهاية عندما تحدث المأساة تمكث في الدير لتترهّب (عبد الصبور، ١٩٨١، ص ٢٥٣).

يقول صلاح عبد الصبور في هذا الشأن:

سلوى: لا ..... يا أستاذ ..... لن أتزوّج حسان، بل أتزوّج مصلوبًا مثلي،
كي تفنى أحزاني في أحزانه، ولهذا فأنا أذهب للدير
الأستاذ: الدير ..... آخر ما يخطر لي على البال
سلوى: أوّل ما خطر ببالي حين احترق العالم، في قريتنا دير، أذهب كي أطرق بابه
(م.ن، ص ١١٦ – ١١٧)

هنا نرى إلى أيّ حدٍّ هذا التوافق بين صلاح عبد الصبور ونظامي الكنجويّ في أسلوب معالجة المشكلة حيث فكّر والد المجنون، عند الكنجويّ، في طريقة يدفع بها

(١) خو كرده چو وحشيان صحرا / با بيخ نباتهاى خضرا
هر وحش كه بود در بيابان / در خدمت او شده شتابان
(انظر: منظومة ليلى و مجنون لنظامي الكنجويّ، ص ١٦٧).

حرارة العشق عن ابنه قيس، فقرّر أن يصاحبه إلى مكّة في موسم الحج ليدعو الله في بيته الحرام أن يطرد عن ابنه مرارة العشق وآلامه، ولكن عندما وطأت قدماه مكة دعا قيس اللهَ أن يزيده عشقًا قائلًا، ما ترجمته:

- يا رب بعزّة ربوبيّتك، وجمال ألوهيّتك
- أوصلني في العشق إلى درجة بحيث يبقى هو (أي العشق) إذا لم أبق أنا[1].

لقد اتفق كلّ من الكنجويّ وصلاح عبد الصبور في أسلوب حلّ المشكلة بالتضرّع إلى الله سبحانه وتعالى من خلال دور العبادة، حيث جعل نظامي الكنجويّ والد المجنون يذهب بابنه إلى مكّة يدعو له بالخلاص من عشقه ليلى الذي أوصله إلى الزهد.

على الجانب الآخر جعل صلاح عبد الصبور سلوى تذهب إلى الدير تدعو من خلال العذراء والمسيح لخلاص الوطن من مشاكله ومغتصبيه حيث تحلّلت هى الأخرى من علائق الدنيا ولزمت الدير وترهّبت حتى تصل إلى درجة القديسين.

الحوار:

كان الحوار يجري بين سعيد وليلى عند صلاح عبد الصبور على النحو التالي:

سعيد: هل ما زلت أسيرة في أيدي الشركس والكهنة ؟!

ليلى: .....

سعيد: هل كنتِ تحبينه

ليلى: .....

سعيد: ملتِ إليه قليلًا ؟! لا تخشي أن أغضب ...

ليلى: .....

سعيد: يومًا ما ستحبّين سواه ... رجلًا يعرف أنّ اسمك ليلى ... وينادِيكِ باسمك...

(عبد الصبور، ١٩٨١، ص ١٢٦ – ١٢٧).

---

(١) يـــا رب بـــخـــدائى خـدائـيـت وانـــگـــه بـــكـــمال پـادشـائـيـت
كـــز عـشـق بـغـايـتـى رسـانـم كـــو مـــانـــد اگـــرچـــه مـــن نمـانـم

(انظر: منظومة ليلى و مجنون لنظامي الكنجويّ، ص ٨٠)

ما يعنينا هنا في هذا الحوار، هو التوافق بين صلاح عبد الصبور ونظامي الكنجويّ، لأنّ الشركس والكهنة عند صلاح عبد الصبور يمثّلون أعداء الوطن وهذا الوطن هو (مصر) التي تمثل شخصيّة ليلى عند نظامي الكنجويّ، وأهلها -الذين رفضوا زواج ابنتهم من المجنون وطالبوا والده أن يعالجه من جنونه حتى يشفى، ثم يسعون لزواجه- هم أيضًا الشركس والكهنة، إنّهم أعداء لابنتهم ليلى عند الكنجويّ وأعداء مصر عند صلاح عبد الصبور.

فالخطاب في هذا الحوار يمكن أن يوجّه إلى معشوقة من البشر كما هو الحال عند نظامي الكنجويّ أو إلى وطن كما هو الحال عند صلاح عبد الصبور (إسماعيل، ١٩٨١، ص ١٧٩).

أيضًا اشترك كلّ من صلاح عبد الصبور ونظامي الكنجويّ في الحوار، حيث جعل كلّ منهما الحوارَ عنصرًا أساسيًّا -في مسرحيّة عبد الصبور ومنظومة الكنجويّ- بين كلّ الشخصيّات ممّا كان له بالغ الأثر في تطوّر أحداث المسرحيّة سواء كان الحوار بين إنسان وآخر أو بين الإنسان وذاته في اليقظة أو في المنام كما فعل نظامي الكنجويّ في تصويره لشخصيّة المجنون في منظومته.

ودليل ذلك الحوار الذي أبدعه نظامي الكنجويّ بين المجنون والغراب عندما جلس تحت شجرة يستريح، وأبصر هذا الغراب، فتحدّث معه ورجاه أن يخبر معشوقته ليلى بما يعانيه ويطلب منه أن يقول لها ما ترجمته:

- ستأتين يومًا حينما أصير ميّتًا، وأكون قد حملت حبّك إلى التراب[١].

بينما مسرحيّة صلاح عبد الصبور كانت قائمة على الحوار أساسًا، وهي لغة أساسيّة في العرض المسرحيّ. وهنا يبدو إلى حدٍ ما تأثّر صلاح عبد الصبور بنظامي الكنجويّ بشكل غير مباشر.

(١) روزی آیی که مرده باشم مهر تو بخاك برده باشم
(انظر: منظومة ليلى و مجنون لنظامي الكنجويّ، ص ١٣٠)

القضايا الموضوعيّة:

١- من السمات الفارسيّة أيضًا عند صلاح عبد الصبور أنّه جعل كلًّا من ليلى وسعيد زملاء في المكتب حيث كانا يعملان معًا في الصحافة، وهذا ما يتطابق مع منظومة (ليلى ومجنون) عند نظامي الكنجوي. فكلاهما كان زميلًا للآخر في المكتب، وإن اختلف مفهوم المكتب عند كلٍّ من صلاح عبد الصبور ونظامي الكنجويّ . فالمكتب عند نظامي هو المدرسة التي يدرس فيها كلّ من ليلى والمجنون، بينما المكتب عند صلاح عبد الصبور كان صالة التحرير في دار للصحافة والنشر.

٢- كانت نبرة الحرب والحديث عن القتال موجودة عند صلاح عبد الصبور، كما كانت عند الكنجويّ يقول صلاح عبد الصبور:

ليلى: مشيتك المرهقة المتماسكة الخطوات، كمشية جنديٍّ بين قتالَين مريرَين

حنان: ثوريّ ومنافق

حسان: إنّا لا نحتاج إلى الدين، بل نحتاج إلى القوة (عبد الصبور، ١٩٨١، ص ٤٤ – ٤٧.).

هنا يبدو لنا حديث صلاح عبد الصبور عن القوّة والحرب، كما فعل نظامي الذي صوّر لنا الحرب التي نشبت بين عائلتَي كلّ من ليلى والمجنون نتيجة رفضهم زواج قيس من ليلى بسبب جنونه.

وممّا قاله نظامي الكنجويّ فيما يتعلّق بالحرب بين أهل ليلى وبين جيش نوفل –صديق قيس– عندما تأثّر نوفل من عتاب المجنون له حيث جمع جيشه وأعدّ العدّة وسار متجهًا إلى قوم ليلى لمحاربتهم، أرسل إليهم رسولًا يخيّرهم بين زواج ليلى من المجنون أو الحرب، فرفضوا الزواج ونشبت الحرب بين الطرفَين وانتهت بالصلح حيث قال ما ترجمته:

- من بعيد وصلت تباشير السلام/ وبعدت الحرب عن الفريقين[١].

ولكن عندما عاتب المجنون نوفل عتابًا شديداً على تقصيره في إنهاء الوساطة دون زواجه

---

(١) صلح آمد دور باش در چنك تا از دو گروه دور شد جنك
(انظر: منظومة ليلى و مجنون لنظامي الكنجويّ، ص ١١٤)

من ليلى، اعتذر له نوفل لقلّة عدد جيشه، وجهّز جيشًا كبيرًا وذهب لمحاربة قبيلة ليلى، وقامت الحرب مرّة أخرى بينهما حيث انتصر فيها نوفل وأصدقاء المجنون على أهل ليلى.

وممّا قاله الكنجويّ في هذا السياق ما ترجمته:

- انتصر أصحاب نوفل، وأمعنوا في خصمهم قتلًا وتجريحًا[1].

٣- ورد في مسرحيّة ليلى والمجنون لصلاح عبد الصبور حديثٌ مطوّل عن أمّ ليلى، حيث ورد ذكرها في المنظر الأوّل من الفصل الثاني، يقول:

سعيد: هل أمّك في خير .... ؟

ليلى: أمـي ؟

سعيد: أفليست زوجة ..

ليلى: نعم

سعيد: وسعيدة .... ؟

ليلى: لا أدري، لم أسألها عن هذا قط، أمّي كالبركان المختوم

لا تتفتح أحيانا إلّا ملقية بالحمم على رأس القدر المقسوم

لكنّ الأيام تمرّ، وقد شبعت منها وابتسمت في أوّلها ما يكفيها زادًا لمرارة آخرها فأبي يرقد في فرشته مشلولًا منذ سنين، أمي لا تبرق عيناها إلّا حين تميل عليه حانية في شوق مكتوم، وأظنّ بأنّهما قد نعما بالحب طويلًا قبل هجوم العلّة والمشيب (عبد الصبور، ١٩٨١، ص ٥٤).

كما ذكر أيضًا صلاح عبد الصبور والدة سعيد (المجنون عند صلاح عبد الصبور) في المنظر الأوّل من الفصل الثاني في مسرحيّته، فقال:

الطفل (سعيد): أمّي ... أنا خائف

الأمّ: نم يا حبيبي نم ...

الطفل: أمّي جوعان ...

---

(١) بـر خـصـم زدنـد و برشكستند كشتند وبريختند وخستند (م.ن، ص ١١٧)

الأمّ: بعنا آنية البيت ...

الطفل: أمّي جوعان ...

الأمّ: يا ولدي، يا حبّة عيني، لم يبق لنا ممّا يعرض في السوق إلّا أنت بسوق الخدّامين، وأنا في سوق الحبّ ...

الأمّ: إنك ولد عاقل، هل تذكر هذا الرجل الطيّب .. الرجل الطيّب ... ذا الجلباب الأسود يأتينا في بعض الأحيان، يحمل بين ذراعيه خبزًا وإدامًا ويحبّك. أحيانًا يقرص خدّيك الورديّين ... (عبد الصبور، ١٩٨١، ص ٥٨ – ٦٠)

كما ذكر الكنجويّ في منظومته ما يتعلّق بوالدة المجنون، فقال ما ترجمته:

حين رأت الأمّ ابنها من بعيد/ كأنّما رأت حطام الماس في كبدها.

- رأت تلك الزهرة الحمراء وقد ذبلت واصفرّت / والمرآةُ قد علاها الصدأ
- قالت: يا بنيّ ما تلك الأسوار التي تحيا خلفها، مع الحياة أي مكان للعشق يكون لعبًا[1].

ممّا سبق يتضح لنا أنّ صلاح عبد الصبور أورد حوارًا مطوّلًا بين كلّ من ليلى ووالدتها وسعيد ووالدته في مسرحيّته، وعلى الجانب الآخر، ذكر الكنجويّ أمّ قيس (المجنون) في منظومته، وهذا ما لم يرد ذكره في الأصل العربيّ على الإطلاق لا عن أمّ ليلى ولا عن أمّ المجنون، وهذا يعني اتفاق كلّ من نظامي الكنجويّ وصلاح عبد الصبور في ابتكار شخصيّات لم يكن لها وجود في الأصل العربيّ، ممّا يؤيّد فكرة تأثّر عبد الصبور بالكنجويّ بشكل غير مباشر في الأدب العربيّ الحديث والمعاصر.

هنا نتبيّن وجود شخصيّة الأم في المنظومة الفارسيّة عند نظامي الكنجويّ والمسرحيّة العربيّة عند صلاح عبد الصبور مع اختلاف دور الأمّ وهل هي أمّ ليلى أو أم سعيد الذي يمثّل شخصيّة (المجنون) عند صلاح عبد الصبور.

---

(١) مادر چو زدور در پسر دید ... الماس شکسته در جگر دید
دید آن گل سرخ زرد گشته ... و آن آینه زنك خورد گشته
گفت ای پسر این چه ترك تا زیست ... بازیست چه جای عشق بازیست
(انظر: منظومة ليلى و مجنون لنظامي الكنجويّ، ص ٢٠٣)

٤- من الشخصيّات أيضًا التي ذكرها عبد الصبور في مسرحيّته ليلى والمجنون وكانت مثيلتها عند الكنجويّ، غريم المجنون في حبّ ليلى، وهى شخصيّة حسام، يقول في المنظر الثاني من الفصل الثالث:

سعيد: ليلى ... أوشك أن أرجع للإغماء ...

ليلى ... ضميني في حضنك التصقي بى حتى أسمع نبض عروقك

ليلى: نم أرجوك .. حبيبي نم ... نم ...

«سعيد يغمض عينيه، ويغفو ... يدخل حسام ...»

حسام: ما هذا ... تحتلّان البيت كأني قد متّ، أعجب من هذا !!!

أن تنفلتي من بين ذراعى كي تنزلقي بين ذراعَي رجل آخر ... !

«يتقدم حسام ويقف بين أقدامها الممتدة»

ليلى: حسام، أرجوك ... سعيد نائم، بل ومريض يحتاج إلى الراحة، خفّض من صوتك

حسام: ما شأني أنا به، ألقِ به جنب الحائط أو فوق العتبة حتى يسترجع وعيه (عبد الصبور، ١٩٨١، ص ١٠٦ – ١٠٧).

ويقول الكنجويّ في هذا السياق أيضًا ما ترجمته:

- جاء بآلاف الأعذار أمامي، خجلًا من حكايته.
- قلت: هذا كلام هراء كذب ومضى، فأعفو عني فإنّ ما مضى، قد رحل هو نفسه.
- لو أنّني مزحتُ معك واحدةً، فقد قبلت عذرك من أجل الحبيب[1].

٥- استخدم صلاح عبد الصبور في مسرحيّته أيضًا عبارة (حتى يسترجع وعيه) وهذا يعنى أنّ سعيدًا –الذي يمثل شخصيّة المجنون عند نظامي– غاب عن وعيه ولم يفق في تلك اللحظة أي إنه خرج من سلطان العقل، وهذا يتطابق مع فكر نظامي الكنجويّ الذي أطلق مصطلح (مجنون) على قيس عشيق ليلى.

(١) آمد بهزار عذر در پيش — كاى من خجل از حكايت خويش
گفتم سخنى دروغ و بد رفت — عفوم كن كانچه رفت خود رفت
گر با تو يكى مزاح كردم — بر عذر تو جان مباح كردم

(انظر: منظومة ليلى و مجنون لنظامي الكنجويّ، ص١٤٥)

أي إنّ قيسًا وهو سعيد عند صلاح عبد الصبور، والمجنون عند نظامي الكنجويّ كلاهما انتقل من سلطان العقل وقواعده إلى سلطان القلب بالعشق والهيام بغضّ النظر عن أنّ هذا الجنون أو اللاوعي، كان له معنى صوفيّ رمزيّ عند نظامي ومعنى حسّيّ عند صلاح عبد الصبور. إنّما اتفق كلّ من الشاعرين على أنّ شخصيّة قيس عانت معاناة شديدة في حبّ ليلى جعلته يخرج عن المألوف.

٦- والجدير بالذكر أنّ ما يملكه صلاح عبد الصبور من نوازع ثوريّة داخله تجعله مهمومًا بقضايا وطنه وأمّته، جعلته كذلك يستطيع أن يوظّف شخصيّة ليلى العامريّة في مسرحيّته (ليلى والمجنون) بشكل يختلف عمّن سبقه من الشعراء الفرس والعرب في تناول شخصيّة ليلى.

يقول صلاح عبد الصبور في المنظر الثاني من الفصل الثالث للمسرحيّة في هذا السياق:

ليلى: أحق حبيب القلب أنت بجانبي، أحلم سرى أم نحن منتبهان
أبعد تراب المهد من أرض عامر، بأرض ثقيف نحن مغتربان
سعيد: حنانيك ليلى، ما لخلّ وخلّه ... من الأرض إلّا حيث يجتمعان
فكلّ بلاد قربت منك منزلي ... وكلّ مكان أنت فيه مكانــي

يبدو لنا ممّا سبق أنّ سعيدًا أفاق من غيبوبته بعد أن كان مغشيًّا عليه في المشهد السابق. ويظهر من هذا الحوار بينه وبين ليلى أنّه يميل إلى نسيان الخيانة.

قد يرى البعض في صفح سعيد عن خيانة (ليلى) الفاجعة، وتخاذله عن الثورة عليها -وهذا أمر طبيعيّ في مثل هذا الموقف -غرابة تطعن في نخوته. لكنّها الوطن ... وهل يملك الإنسان إلّا أن يحبّ وطنه، وإن جار عليه (بركات، ٢٠٠٦، ص ٨٤).

٧- نتبيّن كذلك أثرًا لنظامي الكنجويّ عند صلاح عبد الصبور عندما كان يقوم حسام بنقل الأخبار إلى الشرطة، مثل دور نوفل الذي قام بالوساطة بين أهل ليلى، والمجنون لزواجه منها يقول صلاح عبد الصبور في المنظر الأوّل من الفصل الثالث في هذا السياق:

حسام: هل قابلت زياد الليلة ؟

حسان: وتحدثنا عنك ....

حسام: هل صدّقته ؟

حسان: في ماذا ؟

حسام: يتخيل أنّي أنقل أخبارًا للشرطة

حسان: هل لا تفعل ... ؟

حسام: قد كنت أحدّث أحد الضباط، رجل طيب، ممّن حرسوني في السجن فتوهّم أنّي أنقلُ أخبارًا (عبد الصبور، ١٩٨١، ص ٩٢ – ٩٣).

ويقول نظامي الكنجويّ فيما يتعلّق بدور نوفل مع المجنون ما ترجمته:

- إمّا أن توصل ليلى إليّ، وإلّا فلن أوجد ولن توجد الحياة[١].

هنا يبدو دور نوفل الذي كان همزةَ الوصل بين المجنون وأهل ليلى، فدوره يماثل دور حسام مع الشرطة عند صلاح عبد الصبور في نقل الأخبار والمعلومات.

الخاتمة

إنّ الشاعر الذي يؤمن بدور الكلمة، يقرّر أن يتحدّى مخاوفه، ويقوم برسالته التنويريّة، وهذا ما استطاع أن يفعله صلاح عبد الصبور محاولًا إيقاظ المجتمع لما يحدث به من أزمة سياسيّة يعيشها وطنه في تلك الآونة. فقد كانت الظروف ملائمة والتحدّيات أكبر واستطاعت شخوص المسرحيّة أن تُكون لها مميّزات وطنيّة بارزة تقف في طليعة التحدي للسلطة من أجل الإصلاح، ثم يوظف كلّ هذا بإبداع أدبيّ متأثرًا بنظامي الكنجويّ في غير موضع وإن كان بشكل غير مباشر، وهذا ما توصّل إليه البحث من نتائج نجمل أهمّها على النحو التالي:

- أن الكنجويّ تأثر بالإصفهانيّ، وتأثّر صلاح عبد الصبور بنظامي من خلال أمير

(١) گـــر لـــيـــلى را بمـــن رســـانى ور نـــه نـــه مـــن ونـــه زنـــدگـــانى
(انظر: منظومة ليلى و مجنون لنظامي الكنجويّ، ص ١٠٥)

الشعراء أحمد شوقي، عندما انتقلت القصّة إلى الأدب التركيّ واطلع عليها أمير الشعراء أحمد شوقي من خلال إجادته اللغة التركيّة، وعليه نستطيع أن نثبت تأثّر صلاح عبد الصبور بالكنجويّ بطريق غير مباشر.

- إنّ القصّة العربيّة التي وردت في كتاب «الأغاني للإصفهانيّ » هي في رأيي الشخصي تبدو فيها المسحة الصوفيّة، وليس لشعراء الفرس السبق في إضفاء الرمزيّة الصوفيّة عليها، فالإصفهانيّ فارسيّ الأصل والمنشأ، وإن بيئته الإيرانيّة لا بدّ وأن تكون قد طغت عليه عند كتابة الأصل العربيّ لقصّة (ليلى والمجنون) في كتاب الأغاني للإصفهاني، وتاليًا لم يكن للكنجوي السبق في إضفاء المسحة الصوفيّة على منظومته «ليلى والمجنون».
- أخرج نظامي الكنجويّ الموضوع من حالته النثريّة المزيّنة بالأشعار العربيّة عند الإصفهانيّ إلى الحالة الشعريّة الخالصة حيث نظم منظومته شعرًا في فنّ المثنوي، وكذلك فعل صلاح عبد الصبور بمسرحيّته (ليلى والمجنون) في شكلها المسرحيّ، حيث خرجت إلى ساحة الشعر والدراما على الرغم من أنّها تدخل في نطاق المسرح، ولكنّه المسرح الشعريّ في البناء الدراميّ للمسرحيّة.
- المناظر والمشاهد في العرض المسرحيّ مترادفان، لذا نجد عبد الصبور قد حاكى الكنجويّ في تقسيم مسرحيّته إلى فصول ومناظر والكنجويّ إلى مناظر ومشاهد حيث اتفقا في المناظر والمشاهد.
- أطلق صلاح عبد الصبور اسم (ليلى والمجنون) على مسرحيّته، وهذا يطابق تمامًا العنوان نفسه عند نظامي الكنجويّ في الفارسيّة (ليلى ومجنون).
- يصوّر صلاح عبد الصبور الشرَّ والظلم الذي يصبّه الحكام على المحكومين، وهذا يتوافق إلى حدّ كبير مع تصوير نظامي الكنجويّ للظلم الذي أوقعه والد ليلى على ابنته عندما رفض زواجها من المجنون (قيس).
- الأب عند الكنجويّ يمثل الحكّام عند صلاح عبد الصبور، بينما العذاب وآلام الوجد الذي تعرّض له كلّ من ليلى والمجنون عند نظامي الكنجويّ جراء رفض الأب زواج

ليلى من المجنون يمثّل الظلم الذي وقع على المحكومين، وهم الشعب عند صلاح عبد الصبور.

- صوّر كلّ من الكنجويّ وعبد الصبور المجنونَ أنّه بطل مقهور مهزوم عاجز عن كل شيء فالمجنون عند نظامي الكنجويّ ترك حياة البشر وهام على وجهه وسط الوحوش والحيوانات في القفار والصحراء تائهًا ولهًا يأكل العشب والحجارة، أمّا سعيد عند صلاح عبد الصبور، فعلى الرغم من أنّه يعرف الطريق جيدًا إلى المستقبل، إلّا أنّه يبدو غير قادر على السير في ذلك الطريق، بل كانت محاولاته من طريق الكلمة ولم يستطع أن يفعل شيئًا.
- ليلى والمجنون هما الشخصيّتان المحوريّتان التان تدور حولهما الأحداث سواء كان ذلك في منظومة نظامي الكنجويّ أو مسرحيّة صلاح عبد الصبور.

لقد كان قيس (المجنون) الشخصيّة المحوريّة في منظومة نظامي، بينما حوّل صلاح عبد الصبور الشخصيّة المحوريّة إلى ليلى حيث إنّ الهدف عنده كان الحديث عن وطنه مصر والذي تمثله شخصيّة ليلى العامريّة عند الكنجويّ.

- اشترك كل من صلاح عبد الصبور والكنجويّ في الحوار، حيث جعل كل منهما الحوار عنصرًا أساسيًّا في المسرحيّة والمنظومة بين كلّ الشخصيات ممّا كان له بالغ الأثر في تطوّر أحداث المسرحيّة.
- اتفق كلّ من نظامي الكنجويّ وصلاح عبد الصبور في الأسلوب لحلّ المشكلة، حيث لجأ كلّ منهما إلى التضرّع إلى الله سبحانه وتعالى من خلال دور العبادة وهي مكّة المكرّمة عند الكنجويّ في الأدب الفارسيّ والدير عند صلاح عبد الصبور في الأدب العربيّ.
- التوافق بين صلاح عبد الصبور ونظامى الكنجويّ، لأنّ الشركس والكهنة عند صلاح عبد الصبور يمثّلان أعداء الوطن (مصر) الذين يتمثلون في شخصيّة ليلى عند نظامي الكنجويّ وأهلها الذين رفضوا زواج ابنتهم من المجنون، إنّهم الشركس والكهنة، إنهم أعداء لابنتهم ليلى التي هي مصر.

- أمّا من حيث القضايا الموضوعيّة، فقد جعل كلّ من نظامي الكنجويّ وصلاح عبد الصبور ليلى والمجنون زملاء في المكتب سواء كان المكتب مكانًا للتعلم كما هو الحال عند نظامي، أو مكانًا للعمل في صالة تحرير صحيفتهم التي يعملون فيها كما هو الحال عند صلاح عبد الصبور.
- خلق شخصيات جديدة مثل شخصيّة الأم، عند كلّ من نظامي وصلاح عبد الصبور وهو ما ليس له وجود في الأصل العربيّ .

المصادر والمراجع:

١- إسماعيل، كمال محمد. الشعر المسرحيّ في الأدب المصريّ المعاصر، القاهرة ١٩٨١م.

٢- الإصفهانيّ، أبو الفرج. كتاب الأغاني، مج٢، دار الكتب والوثائق القوميّة المصريّة – القاهرة ١٩٧٠م.

٣- براون، إدوارد. تاريخ الأدب في إيران، مج٢، ترجمه إلى العربيّة أحمد كمال الدين حلمي، قدّم له دكتور محمد علاء الدين منصور، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ٢٠٠٥م.

٤- بركات، عبد الرازق. دراسات مقارنة في الأدب العربيّ والتركي المعاصر، القاهرة ٢٠٠٦م.

٥- بهي، عصام. استلهام التراث الشعبيّ والأسطوريّ في مسرح صلاح عبد الصبور، مجلّة فصول، القاهرة ١٩٨١م.

٦- جمال الدين، محمد السعيد. دراسات تطبيقيّة في الأدبين العربيّ والفارسيّ، القاهرة ١٩٩٦م.

٧- جمعة، بديع محمد. دراسات في الأدب المقارن، بيروت ١٩٨٠م.

٨- حسنين، عبد النعيم. نظامي الكنجويّ «شاعر الفضيلة»، القاهرة ١٩٥٤م.

٩- عبد الصبور، صلاح. مسرحيّة «ليلى والمجنون»، دار الشروق، بيروت ١٩٨١م.

١٠- گنجه اى، نظامى. ليلى ومجنون، چاپ دوم مهر ماه – تهران ١٣٣٣ هـ.ش.

١١- مجاهد، أحمد مصطفى صبري. سيمولوجيا الخطاب الشعري في مسرح صلاح عبد الصبور، رسالة دكتوراه غير منشورة، كليّة الآداب، جامعة عين شمس، القاهرة ٢٠٠٠م.

١٢- محمد، نعيمة مراد. المسرح الشعري عند صلاح عبد الصبور، القاهرة ٢٠٠٥م.