

This item is provided to support UOB courses.

Its content may not be copied or emailed to multiple sites or posted to a listserv without the copyright holder's express written permission.

However, users may print, download, or email it for individual use for learning and research purposes only.

هذه الوثيقة متوفرة لمساندة مقرارات الجامعة.

ويمنع منعاً باتاً نسخها في نسخ متعددة أو إرسالها بالبريد الإلكتروني إلى قائمة تعميم بدون الحصول على إذن مسبق من صاحب الحق القانوني للملكية الفكرية لكن يمكن للمستفيد أن يطبع أو يحفظ نسخة منها لاستخدام الشخصي لأغراض التعلم والبحث العلمي فقط.

صدقها ومن حسن الجوار بين مفرداتها ، ومن مميزاتها المأثورة في استعمالها اليومي كالتررار والقلب ، بما يجعل الشكل والمضمون لديه ينسجمان ويكونان وحدة واحدة . على أنه في هذا كله لم يمس من قريب أو بعيد مأساة الإنسان الخالدة كفرد يحيط به الغيب من كل مكان ، أو بمعنى أصح لم ينافس مستوى الإنسان كفرد في وجود ميتافيزيقي ، أو في صراعه مع طرف خاص به ، يحفر له رؤية جديدة للكون ، ويعطي تفسيراً مقاييراً للمحقيقة التاريخية أو الاشتراكية الشائنة .

وعلى العموم فإن شعره المسرحي يعتبر من هذا الشعر الذي يصلح عندما تدлем الأمسور ويحتاج الموقف إلى أدب المقاومة والصود والردع فتنفصل له جماهير ، وتناقشيه جماهير أخرى وتتختذ لنفسها على ضروره مسلكاً .

الفصل الرابع

صلاح عبد الصبور

- ١ - مأساة العلاج
- ٢ - الأميرة تنتظر
- ٣ - سافر ليس
- ٤ - ليل والجنون
- ٥ - بعد أن يموت الملك

مسرح صلاح عبد الصبور

بذا صلاح عبد الصبور كتابة المسرحية الشعرية في حدود التراجيديا الكلاسيكية ، وبأفكار الواقعية الاشتراكية التي أرسى قواعدها في الرواية « مكسيم جوركى » ، والتي تأثر بها « بريخت » لا سيما في مسرحه الملحمي الذي يختلف بقواعد عن قواعد المسرح الارستقراطى ، وهذا المسرح اندخل الانسان في تجارب طارئة من الحياة تدعى المشاهد الى تعديل سلوكه تبعاً للتغير الظروف الاجتماعية والاقتصادية (١) والسياسية ، وان كان بريخت قد اختراع اطراً وضعيّة أخذة من بلاد نائية وأزمنة أخرى لافتة وشخصيات طريفة يسهل التعليم من خلالها .

ولئن كان ما ناقشناه من خصائص أعمال شعراء المسرح المصري المعاصر يفصح عن أسلوب واحد مسيطر في مسرحيات كل شاعر تقريباً ، فإن صلاح عبد الصبور لم يتوقف عند هذا الأسلوب الواحد ، فهو يجرب أطراً متفاوتة لمواضيعاته ، فيخرج من التراجيديا الكلاسيكية وجهمالياتها ، الى الرمزية ليوصل خبرة واقعية خلال نظام من الرموز لا يقصد ان تبلغنا من رموزاته واضحة بل ايماءات ضبابية (٢) ، فهو بذلك يتفق مع ما يوصى بشيء قريب منه مقتني المذهب الرمزي الذي أنسنه في

(١) من الأعمال للخخاره « برولت برست » ترجمة : د. عبد الرحمن ينتوى
ص ٢٠ - ١٦

(٢) راجع في الرمزية كتاب : المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا ، مرجع سابق ،
ص ٣٧٤ وما بعدها

وبينيت ، حيث يلجا الكاتب الى خلق أسطورة لم تعش من قبل في ضمن جماعي يجعلها محكماً لتوسيع مفهوى معين ورؤى نهائية .

لقد كتب صلاح عبد الصبور خمس مسرحيات . اثنتان منها كلاسيكيتان من حيث الشكل ، واضحتا الاسلوب والغاية ، وثلاث منها رمزية مزدوجة المقصود .

ومأساة الحالج هي أولى المسرحيتين الواقعيتين ، كما أنها ياكورة انتاجه ، وقد نشرها سنة ١٩٦٤ . وفيها يتناول أزمة رجل المبدأ من خلال قناع تاريخي ، هو حسين بن منصور العلاج البيضاوي البغدادي ، أحد أقطاب الصوفية الذي عاش في القرن الثالث والرابع الهجريين ما بين سنة ٢٤٤ هـ وعام ٣١٠ وقال بالحلول ، وخالف متصوفة زمانه في أنه خليخ الخرقة وامتزج بالفقراء (١) حاملاً يؤسهم وبادلاً لهم من زاده ، ومستنكراً للسف والظلم اللذين يقعان عليهم ، لا يخشى في ذلك جبروت الحاكم ، مما سهل وقوعه في أيدي شرطة السلطان ، فخرج به في السجن وحوكم وصلب : إنما « الأميرة تنتظر » ، فلقد صدرت سنة ١٩٧٣ ، وتعتبر أول أعمال الشاعر الرمزية المبتكرة ، وتعتمد على الأسطورة المصرية المستحدثة ، وتنحو الى طابع رشيق أوبرالي ، وتدور أحداثها في كوخ تنتظر فيه أميرة مع وصيفات ثلات وصول قادم سينيت في يطئها أطفالاً .

أما المسرحية الثالثة فهي « مسافر ليل » وهي ثانية الاعمال الرمزية ، كما أنها ذات أسلوب لا معمول وقد نشرت سنة ١٩٧٣ ، وتدور أحداثها في عربة تندفع في طريقها على صوت موسيقاهما – بين راو وراكب وعامل تذاكر ، ويمارس فيها عامل التذاكر مع الراكب كل أصناف الارهاب اللامعقولة ، إلى أن يقتله .

والمسرحية الرابعة هي « ليل والمجون » التي نشرها سنة ١٩٧٠ . وهي ثانية أعماله الواقعية الاسلوب ، ولقد بنيت مسرحية ليل والمجون على مسرحية شسوقي « مجذون ليل » كفناء ، وأحداثها تدور بين رئيس تحرير ومحرري ومحررات مجلة كانت تصدر قبل ثورة الثالث والعشرين من يوليوز ، اتفقوا على تكوين فرقة مسرحية ، واختار لها الاستاذ نصا كان يمثله في صفره ، وهو مسرحية مجذون ليل ، ولقد وزع الأدوار حسب

(١) انظر مأساة الحالج وكذلك راجع كتاب أخبار الحالج – تاليف أبي الفتح الحسين بن منصور الحالج – نهر وتعليق لـ ماسنيلون وبـ كروادس – ص ٦٤ .

فرنسا شعراً مثل « مالارمي » و « فيرلين » و « ماترلينك » . وكان هذا المذهب قد ترعرع في مواجهة طبيعية « زولا » .

والذهب الفرسى الرمزى الذى يتوجه اليه صلاح يمتاز بعدة ميزات رئيسية : منها انه يهتم بالكلمة (١) ، فهو يعيد لها قيمتها من حيث أنها الأداة الأولى لل فعل البشرى ، فهو في هذا المذهب « تصريح واقعاً ملماساً تلونها حروفها الصوتية ، وتفصح فيها الحياة حروفها الساكنة » . كذلك فإن هذا المذهب يتأثر ما استحدثه الموسيقيون من تحسين موسيقاهم ، ولا سيما ما أجزءه « فاجنر » من حيث ان الموسيقيين لم يعودوا يسعون الى التعبير بالصوت الانسانى عن الانفعالات المباشرة يقدر ما يحاولون الایحاء بها باور كسترا حالات النفس والأفكار الكونية ، ثم ان هذا المذهب يعمل على ان يشيّع الفوضى في الحواس بالكلمات غير المحددة .

هذا بالإضافة الى انه عمل على التخلص من النكتة والواقعية اليومية وأهتم بالأحلام والرؤى والايحاء .

ثم ان الناشر يأخذ في هذا المذهب وظيفة المتتبى ، او انه يلجا الى الكشف المستقبلي ، او بمعنى أصح الى اليماء لما سميحدث في المستقبل .

وإذا كان صلاح يقصد الى التجايدية الواقعية الهدف ، في مسرحية ، والى الرمز ، في أكثر من مسرحية ، فإنه قد يتخلص من كل الاصطلاحات اللغوية والسيكلوجية لاظهار الحالات التي لا يمكن بلوغها ، والتي تتبع في سراديب الوجود ومتاهات الاشاعر ، وربما يكون الكاتب الايطالي « بيراندلو » من أوائل الذين وجهوا الكتابة لها في المسرح الاوروبي بتاليه « ست شخصيات تبحث عن مؤلف » . ولقد أخلص في كتابة الدراما حول هذه الحالات رواد مسرح اللامعقول أمثال يونسكو (٢)

(١) المرجع نفسه ، ص ٢٧٦ .

(٢) لقد قال يونيسكو بشان مسرحه هذا الذى ابتكره : انه كتب مسرحاً لا ارسطاطاليسيا لا مقلباً ، سوريايا وحلينا وكما دون في مذكراته ومذكرات المسادة – مسرحاً لا للرمزية ، بل رمزياً ، لا وهيأ ، بل اسطوريأ ، يجد يبرره في الاماية ، مسرحاً يصبح فيه الامرئ مرثياً ، وتصبح فيه الفكرة صورة ملمسة ، في الدراما . من ١٤٤ .

والمسجونون المصفودون يسبوّهم شرطى مذهبوب
اللب

قد أشرع في يده سوطا لا يعرف من في راحته قد وضمه
من فوق ظهور المسجنين الصرعى من رفعه
ورجال ونساء قد تقىوا العزبة (١)

لقد حمل الشاعر البطل الصوفى العارف بالله ، منطقا نادقا للنظام
الوضعي ، زاميا لبناء نظام جديد رحيم ، ولم يجعله يتخذ العنف الشورى
إلى ذلك منهاجا ، فهو لا يطالب بالقاء صانعى الفقر والقوانين الفاشلة
والسياط خارج بغداد ، وإنما يكتفى بإن يترك عينه تدمع ، ولا غرو فالحلج
رجل الله ، وهو في هذا لم يجعل شخصية بطنه المؤمنة التي بينماها تتناقض
مع نفسها . فهي شخصية قائدة مرشدة ، تقود الشخصيات في المسرحية
ببنطها المؤمن وتقودنا أيضا كرعاياها من حيث حاجتنا دائمًا إلى البطولة
القائدة (٢) . فالقصد هنا واضح متسلٍ إليه بالشخصيات الحقيقة التي
تکابد الحدث ، بكلمات مباشرة ، وبانفعال مباشر لم تستخدم فيه رؤية
كونية .

وفي « الأميرة تتضرر » يستخدم المؤلف رموزا كالأميرة والقرنديل
والسمندل ، والطفل ، ولا يتركها لستواها الظاهر بل يعطيها طبيعة الرموز
من حيث أن الرمز ينبعى أن تظهر وتختفى ثم تظهر وتختفى ، وهكذا ،
على أن يظل لها عنصرها الاشارى ، وتبعد جلية هذه الرموز من هذا الحوار
بين القرنديل والسمندل ، عندما واف السمندل إلى كوخ الأميرة متاخرًا ،
ولم يمنعها الطفل الذي قد وعدهما به ، بل راوح وراوح يستدرجها للوصول
مها إلى القصر لصالحة الحراس وكان قد قتل إياها الملك بمعاونتها ، وقام
القرنديل الذي كان قد أتى قبله وظل صامتا - ولقي أغتيته وأعمد السفين
في صدره :

القرنديل : لا لا أرجوك

ملعنت قلب مدینتنا ذات مساء كذبه
فاعتملت واسترخت مثلثة الجرخ
والليلة قد تهوى أنهازا وتلاها ومنازل
لو ولدت في ساحتها أخرى

فإذا فهمنا المسرحية على مستوى آخر هو المستوى الرمزي .

(١) مأساة الحلج من ٣٧ . Currents in contemporary Drama by Ruby Cohn p. 241.

(٢)

طبعية كل شخصية ، ولكن السبيل تشغيل سعيد وهو البطل ، ويلمسي
وهي البطلة فخاتته لسلبيته ، ودخل في سينيتها السجن .

أما مسرحية صلاح عبد الصبور الخامسة بـ يصد أن يموت الملك ،
والتي صدرت سنة ١٩٧٣ فهي ثالثة أعماله الرمزية وتدور أحداها حول
ملك عقيم مات غما عندما طالبه الملك بطفل تتجه منه ، أو يسمى لها
أن تتخذ عشيقا ، وعندما تخصب بمعونة الشاعر تمني الشاعر السلطة .

المقصد ووسائله في مسرح صلاح عبد الصبور :

بعد هذا الالام المبدئي بمسرحيات صلاح عبد الصبور يمكننا ان نفهم
أن هناك مقصدًا تقدّيا في مسرحياته . ويفتح صلاح المقصد النقدي في
المسرحية التقليدية المبني والقائم على التقاليد المسرحية الكلاسيكية ،
والعلاقات المنطقية الموروثة في المسرح ؟ وذلك من خلال حوار مباشر ينفذ
من القناع السهل التكوين ، ككلام يقوله البطل أو أحدى الشخصيات
الثانوية .

اما الأعمال الرمزية او الالام معقوله المقدمة ، فإن النقد يصل منها من
تركيبية الرمز او من الالام معقول نفسه ومن جدرانه ، وفواصله ، متلما
يأتى من الحوار . إننا اذا نظرنا الى « مأساة الحلج » وجدنا المقصد واضحا ،
لا يحتاج الى فطنة في تفسيره او تأويله . يقول الحلج في حواره مع الشبل ،
قبل أن ينزع الخرفة التي أعطاها إياها عمرو الملك مشتوفعة بالمهد ، وذلك
القول من الحلج كتفسير لسؤال الشبل عما يعنيه الحاج بالشر .

الحلج : فقر الفقراء

جوع المبوعى ، في أعينهم تتوهج الفاطح لا أوقن معناتها
أحياناً أقرأ فيها
ما أنت تراني

لكن تخشى أن تصبرني
لعن الديان نفاقك

في عينك يذوى اشواقك ، تخشى أن يفضح ذموك .

ليسامحك الرحمن

قد تدمع عيني عندئذ ، قد أتألم
اما ما يهلا قلبي خوفا / يضئي روحي فرعا « ونداوى »

فهي العين المرخاة الهدى

فوق استفهام جارح .

لقد نقل المؤلف كلام العامة غير المقول على لسان «السمندل» ، ولكنه تهيب أساليب اللامقول ، فجعل العامة يتبادلون الكلام حين تصور الكاس ، أى وهم سكارى لا يعقلون ، ولكن الذين لا يعقلون لا يستطيعون أيضا تنظيم المانع بهذه الصورة غير المرتبكة الفصد ، فالشاعر يقصد اللامقول ويعنيه «اللامقول هنا يتأتى من بعض جمالياته المنزهة» ، ومن جانب من منطقاته الفلسفية ومهمته ، وهى الهمة التى أخذ مسرح اللامقول على عاتقه تحقيقها ، هي اختبار متانة العلاقة بين الموجودات . وهو فى هذا السبيل ينكر منطقيتها مبدئياً ، ويظهر كل شىء فى غير مكانه الطبيعي ، مما يثير الدهشة ، لكنها دهشة مزدوجة الآخر ، فهو من ناحية أولى تحض على عدم المدى فى حياة روتيبة فاتحة تقوم على مسلمات متفق عليها يغير مناقشة . وهى من ناحية ثانية توصل إلى قيم جديدة تتأتى من تعطيم الروابط المستتبة بين الأشياء .^(١)

فهذه هي اذن همة اللامقول : اختبار متانة العلاقة بين الموجودات ، بين الناس والأشياء ، واظهار كل شىء فى غير موضعه الطبيعي لأنبات عبئية العالم المنظور والتبينى إلى جوهره . ولقد كشف الشاعر العلاقات المصاددة بين أعضاء جسم الملك ، بعضها مع البعض ، وعقد علاقات جديدة بينها وبين آثاره ، بين سوس المخدع . وبين ساق الملك الخشبية ، التى تعتبر جزءاً منه ينفعه ويرعاه ، بل بين خصائص وجهه وطبيعة وجه المرأة ، بل بين صدره وصدرها ، فانفرد الأثاث والمرأة صفاتهما والملك قيمة البشرية ، أى أن الملك أصبح عديم النفع غير مرتجى ، وهذه الدولات لا تتأتى من ميتابفيزيقاً قوية هازلة ، كتلك الفالية على مسرحيات «يونسكتو»^(٢) ونضرب مثالاً لها مسرحية «الكراسي» التى يتحقق فيها فعل لا مقول ، حيث تأخذ الكراسي أماكنها بدل البشر المدعوبين ، أو يتبدل الرجل العجوز (المضيف) الحديث فيها مع شخصوص وهماين ، أو مع الناس غير المرئين ، بدون أدنى ارتباك ، ويتسائل فيها عن وجود مدينة باريس ببساطة .^(٣) مما يجعلنا قد نرتاب في الواقعى للوجود للمدعوبين أو للمدينة

فإن الأميرة هي المدينة نفسها ، والسمندل هو حاكم المدينة المخلف للوعد . والطفل هو المستقبل ، وبذلك يكون القرنيل هو الشاهد وهو التاريخ فهو فقير الهيئة مدبوغ كالريح لا يذكر اسم السمندل إلا حين يرى ظله في عينيه ، وحين رأى هذا الطفل رفض حركة السمندل لأن فى حركته سقوط المدينة أنهاها وتلاها و منهاز .^(٤)

والشاعر لا يترك الرموز لمستواها الأول غير المقول منحصرة فى امرأة جميلة تنتظر وصول عاشق خائب عشمها بالحب وبالإنجاب ، ليأتى زائر سخيف لا علاقة له بدخلائها ولا يحبها ، كما أنه ليس غريباً للبطل بصفة شخصية لينافسه فى الوصول ، ثم يجلس هذا الزائر دون صوت ، يؤلـف أغنية و يعرف اسم العاشق ولكنه يكتبه حتى يرى ظله في عينيه ، وعندما يحاول العاشق التصالح مع المرأة المخصصة له ويشعر يتوكأ عليها للذهاب إلى القصر لصالحة العراس ، لا يتركه هذا المتعلق ل فعلته و فعلتها الراميتين إلى الخير بل يعتمد فى صدر العاشق سكيناً .

ويوضح الشاعر الفصد حين يفصح قليلاً عما يرمز له بالقرنيل ففهم الوظيفة التقدية للرمز ، فيكون النقد وافداً من بعيد ، وبالاحتراك الحب والموت ، على أثر تجريد الشخص ، وعدم تعيين الأماكن والأزمنة ، وكذلك بحسب الأفصاح فترة من الزمن يشد فيها انتباه القارئ أو النظارة إلى لحظة التنوير .

ولا يخل المؤلف المسرحية من النقد بوسيلة الرمز الحالى ، أو اللامقول فهو يستخدم اللامقول القولى لا الفعل ، كما يدل عليه المثال التالى من كلام «السمندل» ، تعليقاً على ما ذكرته به الوصيفة الثانية من أنه قتل والد الأميرة (الملك) والخطاب موجه إلى الأميرة ، يقول :

كان أبوك مريضاً منذ رأت عيناك النور
كان العامة حين تدور الكاس يقولون :
ان الموس الناشر فى أشباع المخدع
قد جاوزها ليعرف بد فى ساق الملك الخشبية
بل كان البعض يقولون :

ان ضمروا قد مس الأعضاء الملكية
حتى ضاقت كتفاه ، وقصرت كفاه
بل قد شاعت شائعة ان هزلت ساقاه
حتى صارت ساق الملك الخشبية
أقصى من ساق الملك الأخرى العيه
بل قالوا ان لحيته قد سقطت
أن قد برب له نهدان .

(١) مسرح البيت - ترجمة : د. فايز اسكندر وآخرين - ص ٤٠٣ .

Currents in contemporary drama p. 141.

(٢)

(٣) يدور الحوار التالى بين الرجل العجوز والمرأة العجوز فى مسرحية الكراسي :
الرجل العجوز : كين يصل المرء إلى هناك ؟ أين مكان الطريق ؟ ، كان اسم
هذا المكان على ما اعتقاد باريس .
المرأة العجوز : لم يكن لهذا المكان ، باريس ، وجود قط يا منبرى .

والشخصيات في مسرحية «الخريت تأكل الحضر» فتنبأ لها قرون وتنخررت
منه وأذلت له ^{الله يحيى العروبة}
وتفقد انسانيتها دون «بريجيه» الذي رفض التقليد، أما عامل التذاكر
فقد أكل تذكرة الراكب الخضراء، ليعطل مسيرةه ثم ليتدرج بعد ذلك إلى
أعمال المحرر الأخرى، كمحاولة الشاهم بطاقة الشخصية التي تراجع عنها
عند شروعه فيها بالضبط، ولقد ألقى البطاقة فصارات ورقة بيضاء واتهم
الراكب بالتهمة الشنيعة التي تكمل التركيبة الرمزية المتشدة على اللامعقول
حقاً أن عامل التذاكر لا يعتقد بمبادرةاته المدوائية ولا يستطيع
الراكب أن يتذرع قيادتها، إنما يقدر الراوى أن يعلق ويشير ويفرض
متاليق المعينات غير المعقولة، بانوارات واضحة تتبعها وتبعدها أول بأول
عن الفوضى، وتنبذ لها العنصر الاشاري الذي يردها إلى نسيج المعقول
الواضح.

يقول الراوى تعليقاً على ظن الراكب أن العامل يمكنه أن يأكل بطاقة
شخصية :

الراوى :

هذا ليس صحيحاً
معدنة لما طافته

لكتى أبيضي أن ألقى تعليقاً آخر
فالذ طعام للإنسان هو الأوراق
وأشهي ما في الأوراق هو التاريخ
ناكله كل زمان وزمان، ثم نعيد كتابته في أوراق أخرى
كي نأكلها فيما بعد

ولعل المقصود من أكل التذكرة قد اتضاع هنا من فلسفة أكل الأوراق
عامة، فهو يعني تعويق المسيرة السهلة، بالتزيف، أما رفع البطاقة
الشخصية إلى الفم، وعدم التهامها والباء، الراكب وابدالها بصحيفة بيضاء
تلقي إلى الأرض، ثبتت التهمة، فهي محاولة لالقاء إنسان، ثم العدول عنها
ليسقط عليه تهمة تعطيل تعاليم الخالق التي تحجب البركات، والراكب
قد يكون مسهماً في التطهيل، إلا أنه واحد من السود المخطئ :

الراكب :

لكن لم أفعل شيئاً من هذا قط

عامل التذاكر :

هذا أمر آخر
تناول فيه فيما بعد
لكن الموضوع

المذكورة، وبالتالي في حقيقة الكون الذي يضمها والذي تعتبر جميها جزءاً
منه وأذلت له ^{الله يحيى العروبة}
أن استخدام الحقائق مقلولة، وغير صحيحة الذي «يونسكيو» ^{الله يحيى العروبة}
اثباتات، النور من دليل الانطفاء على الرغم من أنه يشي بالتهكم، فإن له دلالة
ميتابيزيقية معقولة تتفاعل، وتراسل مع الاشاعر، حيث اللامعقول
معقول، والنور والظلم سيان، والأمور ترتبط بلاوسانط، كما أن هذا يزعزع
الإنسان بالشكل المظہر الحتمي لها في الكون ويشكك في الكون نفسه،
ويوجه إلى جوهره، وإلى عالم المثل الذي اعتقاد أفلاطون في وجوده، وعلى
العموم فإن صلاح وإن ابتعد عن الميتافيزيقاً، فقد هدم العلاقة المرئية بين
أشياء عدة منظورة في الملك، يحتاج لها موضوعه غير الشمولي، فانتقدها،
وهو لم يجعل الأميرة منذ البداية تنتظر غالباً له سمات «جودو»، الذي
كان ينتظره «فلاديمير» واستراغون، ولا يشتان على اسم محمد
له (١)، جودو هذا الذي لم يصل قط، ولقد جعل صلاح السنبل يصل
وكان وصوله تحطيمها للامعقول الميتافيزيقي محققاً للامعقول القوى فقط.

وفي «مسافر ليل» يعطى صلاح عبد الصبور ذكر الطفل الذي ترتكز
على الحاجة إليه مسرحية «الأميرة تنتظر»، ولا يستحضر الفارس المسلح
بالكلمات، وهو الخلاج في «مائة العلاج» والحاصل للسكن في «الأميرة
تنظر»، بل حتى لم يجعل للراكب لوناً من السلاح المنثم، ولو لساناً
حاداً، فرحلة العزبة في الظلام وفي السبات كما أن هذه الرحلة فقيرة
ميته، فاستعمل لها الحلم الفج العقيم أو الكابوس، وأفق الأشياء من روابطها
التي تمسكها في عالم الحقائق ليصل إلىقصد، إن الراكب راكب عادي
متورط، في مواجهة عامل تذاكر مسلط، ولا يمتلك الراكب أداه حق
الانتظار جودو أو غيره، فقد استعار صلاح تجمعاً نيسانياً لا توافقه
على استخدامه (٢)، ولو كتهيئة للامعقول العاصل، لقد اقتات عامل
التذاكر تذكرة الراكب الخضراء بنفس القابلية التي هفت بها نفس دودار
صديق بريجيه الآخر - للخضر التي يتغذى بها وحيد القرن في مسرحية
«الخريت»، وقد أصبحت الشوارع مرتعاً لهذا النوع من الحيوانات،

الرجل العجوز : كان لهذه المدينة وجود طلاقاً قد انهارت .. كانت مدينة سور
طلاقاً قد انطلقت ، انطلقت منذ أربعينات ألف عام .. لم يبق منها شيء اليوم سوى
أغنية .. مسرح البيت - من ٢٧٠

(١) مسرح البيت في انتظار جودو - من ٢٥ ..

(٢) رابح عكدا تكلم زرادشت - فردريك بيشيه - ترجمة فليكسن فارس - من ١٨

كموقف نقدى عن مهاجمة الفقر ، وبيع المرأة أناثها ونفسها لرجل يتزوجها فى سبيل لقمة العيش التى تحفظ بها رقم اليتيم الجائع وهو ابنها سعيد ، فهذا الرجل غير المحترم ياتى ليلاً فيدس حذاءه الغليظ فيما بين جسد الطفل النائم (سعيد) وجسد أمه المستلقية ، طالباً الأفساس لبيان حقه من المرأة التجسسة التى أهدما بالطعام ، وأطعم ابنها النهم كالدودة . ان موقف أم سعيد هنا بعد وفاة زوجها والد سعيد - كما يصوره المؤلف - هو موقف الأم فى مسرحية « بريخت » « الأم شجاعة وأولادها » هذه الأم التى تتحمس أنباء الحرب لمن تبيع له بضائتها فيدفع ، ولا يعنيها انتقامه أو معسركه فام سعيد تستعطف زوجها حتى لا يتعرش بابنها ، وتبتلع إيداه بغض النظر عن طبقته والفاظة النابية ، وتنثر كه يأخذ حقه منها . ويستغل صلاح انصراف بطله عن الزواج من ليلى . هذا الزواج الذى استعرض له خبرة طفولة هذا البطل الشقيقية ، فى النقد الاجتماعى لحال البلد آنذاك .

في بلد لا يحكم فيه القانون
يمضي فيه الناس الى السجن بموجب الصدفة
لا يوجد مستقبل
في بلد يتمدد في جيشه الفقر ، كما يتمدد ثعبان
في الرمل
لا يوجد مستقبل
في بلد تتعرى فيه المرأة كى تأكل
لا يوجد مستقبل

فالنقد هنا نقد مباشر ، يمحى معوقات الطمأنينة (غيبة القانون والفقير والمرى الذى تضطر اليه المرأة كى تأكل) ، وان كان هذا النقد يأتى عن طريق شخصيات مجسدة لأنكار . ولا يجب أن يعزب عنا ان انعدام الطمأنينة هنا مرتبط بعدم وجود المستقبل ، أى عدم ميلاد الطفل . لقد استجاب سعيد لرغبة زياد فى أن يقول سعيد شعراً ، وكان هذا فى المقهى ذى الحانة الرخيصة ، وقال زياد شعراً يهاجم فيه المكتبة ، والمكتبة ، واقراراتهم الهشة ، أى انه يهاجم النظام الادارى آنذاك ، وقد اتخذ عنواناً طويلاً (آخر أشعاره) هذا العنوان هو :

♦ يوميات نبي مهزوم يحمل قلماً ، ينتظر نبياً
يحمل سيفاً ♦

فيتمكن القول ان عدم الرغبة فى الاختساب او فى الانجذاب ، وقد حشدت بعد اشعار تهاجم المكتبة ، والتریدات الآلية ، لاح كذلك كما

أن الله تخل عن هذا الجزء من الكون
لا يعطيها شيئاً قط
لا ينظر فى هذه الناحية كما كان

لقد اتضحت اذن التفسير ، وهو ان الله تخل عن هذا الجزء من الكون ، ولعل هذه الفكرة هي التي اوحى للشاعر أن ينتهي المقوله النি�تشوية ، ولكن الاغرب في أن يجعل العامل المتصف بالجبروت والذى تفترط سببنته في البداية يوجه تهنة تعظيل الدين الى الراكب ، فيقوم بدور جبار وواعظ في نفس الوقت . لقد اختبر العامل مئنة العلاقات المنطقية للأشياء في عقل الراكب ، فلم يجد لها جهداً ، ولذلك أخذ يلهو به ، ويسبّب بعقله . وسلك معه دروب الحلم التي تضفت فيها هذه العلاقات الشيشية ، وإن لم يبلغ به المؤلف مبلغ الميتافيزيقاً الهائلة أيضاً . إن عامل التذاكر يقول للراكب : أنا مبعوث عشرى السترة ويقول له في آن قريب من ذلك : أنا عشرى السترة ، ولا يلحظ الراكب الفارق بين مبعوث عشرى السترة ، وعشرى السترة أي الذي يرتدى عشر سترات على جسده .

يقول :

أنا زهوان .. لا .. لا
هذا اسم زميل الأرقى مني
و ربته أربع سترات
ثم يعود ويقول له دون أن يكون قد فات كثير من الوقت
وأنا علوان بن الزهوان بن السلطان

لقد غير طبيعته في لطف ، مثلما تغير الشخص في الحلم ، ولم يقل له الراكب قف ، لقد أشعت التشوش والغوضى في حواسى وعقلنى ، على الرغم من أن الراكب كان يتقبل التعبير على غير هذا المستوى أحياناً . وعلى هذا انتقد المؤلف كلّا من عامل التذاكر غير المقول والراكب المستكين والراوى الامامة .

وفي « ليلى والمجون » يبدو ان الشاعر أراد أن ينشئ فكرة الانجذاب مرة أخرى أى المطروح للمستقبل ، في رأسي بطله وبطلته . ان ليلى بطلته تزيد الطفل ، ولكن بطله « سعيد » يخشى هذا الطفل ، وسعيد يستعرض - دون أن يلغا إلى غموض الرمز أو جموح اللامعقول - مشهد طفولته الشقيقة في حجرة تذكاراته السوداء فيعرض عن ليلى ، بل يرفض فكرة الحب المرتبط بالجنس . انه لا يريد أن يأتي بال طفل والمكان لا يتطلبها ، وأبوه يخاف على أمه من الانتهازية . ان سلاح عبد الصبور يعبر بالأداء الفعلى

سعيد :
ماذا ؟ لسعوك بالنار ..
لا .. لا أخشى أن تنهاري فتضى قصتنا السريه
لنفسك الشركس والفراء

ليل :
سعيد

سعيد :
عوقيت بعرق ردائك
حين تركت فؤادك لما في منقار الغربان

ليل :
.....

سعيد :
هل كنت تحببئه ؟

ليل :
.....

سعيد :
ملت اليه قليلا
لا تخشى أن أغضب

ليل :
.....

سعيد :
يوما ستحببن سواه
رجلأ يعرف أن اسمك ليل
وبناديك باسمك
أنا .. لا
أنا وقت مفود بين الورقين
أنا
أنا أنتظر القادم ..

ومثل هذا الخطاب الذى لا تجيب فيه ليل ، يمكن أن يوجه الى محبوبة
بشرية ، والى مدينة ، فالقناع ليس كثيفا . على أن سعيدا هنا ينتقد نفسه
أيضا وينتقد جيله .

وفي « بعد أن يموت الملك » ، يحقق الشاعر النقد من التركيبة الرمزية
الخالصة المتطرفة عن التمهيدات السالفة فى مسرحيات المؤذن السابقة ،

لو كان راجعا الى انقلاب المزيف المخيف ، والمعوق فى أيدي الكتبة والشعراء ،
والذى ربما يقتل الطفل لو خرج من صلب أبيه . ولقد ارتبطت الرغبة فى
الإنجاح أو الانصاف بشكل أكيد بوجود هذا النبي الذى يحمل سيفا ،
هذا النبي العز الشجاع المنطلق العائد الى رحابة الطبيعة ، والذى ربما
يختفى فى لا شعور المدينة وأحساسها الباطنية . لقد بدأ سعيد حده
عن عدم خلوص ليل له بتتبّع ضمنى منه البداية ، منذ أرجأ المؤذن الأبيات
العاطفية التى سيرد بها سعيد على تسؤال ليل أثناء التدريب والتى
أولها :

احق حبيب القلب أنت بجاننى أحسلم سرى أم نحن منتباها
أرجاها الى أن فرغ الأستاذ من استحسان تاديتها ومن فض نزاع زياد
- الذى يقوم بدور صاحب قيس - مع حسان (ورد) - حول مدى قابلية
حسان لاستعراض زياد طرحة ، وتهنئة الأستاذ الذى هو المخرج لكل
منهما . وعندما رد سعيد متأنرا أكيد هذا العدس . لقد رد من حوار
مسرحية شوقي « مجنون ليل » بلا اخلال بحدسه :
تعال نعش يا ليل فى ظل قفرة من اليد لسم تنقل بها قدمان
 فهو لا يشق فى عفتها اذن أمام المغريات فى الأرض المأهولة .

وعندما أعاد المؤذن حوار قيس بن الملوح وليل فى حى تقيف فى صورة
حواراوية بين سعيد وليل ، كانت هى فى حجرة حسام الجاسوس ، وقد نال
منها حسام ما اشتهرى ، بعدما وعدها بالزواج ، وكان المؤذن قد نقل الأبيات
عن مغزاها الأول لغزى آخر ، فصارت تحمل مدلولا تهكميا مؤسيا يؤكده صحة
حدس بطله ، دون التباعد المكانى وعدم اختلاف الشخصوص ، فى عدم الثقة
فى حسانة ليل أو فى اخلاصها لكلمتها له أو لنفسها . لقد كان الحريق على
المستوى الواقعى يأكل عاصته وأعصابه وحاضرة ليلي ، وقد ضرب سعيد
حساما بالتمثال ودخل السجن ولذلك بادر ليل عندما زارته فى السجن
سألا :

سعيد :

هل ما زلت أسيره ؟
في أيدي الشركس والكهنة

ليل :

.....

يطلب الملكة أو المدينة ، لتفجو جنبه ، وكان مؤيدوه هم الذين صنعوا هذا
المطلب وصدقه حقا .

المؤرخ :
كان يقول
أبغى الملكة جنبي

الوزير :
هذا ما سمعته أذنني

تلك هي الكلمات
هو يبغى الملكة كي ترقد جنبه

الوزير :
حتم عدته أن تأتى بالملكة

المؤرخ :
نرقدها جنب الملك الميت

القاضى :
ميته أم حيه ؟

المؤرخ :
ميته أو حيه ؟

الوزير :
لا ادرى ، فلنسأله . . . قد يتكلم
فلنصلح لسؤاله
ويصعد الثلاثة متوجهين إلى الملك (الميت) ويتقدم الوزير ،
بينما يتمهل الجлад وسط السلم ،

الوزير :
صيبحت بخبر يا مولانا الأعظم
ماذا تبغى ؟

الصوت :
« كانه يتبعث من مكير صوت »
أبغى الملكة جنبي . . .

الوزير :
اسمح لي يا مولانا أن أسأله
ميته أم حيه ؟

لقد تأكدت الملكة من عقم الملك ، بصفة نهائية لكنها تريد الطفل . إنها تدلل طفلًا وهماً كما تفني يرما في مسرحية « لوركا » طفل منشود ، طفل وهما لم تتجبه ، تطلب من زوجها « خوان » (١)

ان الملكة حين تأكدت في « بعد أن يموت الملك » من عقم زوجها تطلب منه أن تتحذ عشيقا ، وحين يتبئها بأنه سيفقتلها بعد أداء مهمته ، وترفض الفكرة يسقط ميتا من تلقاء نفسه على عكس « يرما » التي طن « خوان » أنها تتحادث مع « فيكتور » ليمنحها ما عجز هو أن يعطيها أيام ، وعندما تعيّب يظن أنها ذهبت لصالها ولكنها كانت في العقل مع الوثنية العجوز ، تسألهما المעונה من أجل الانجذاب ، وعندما تعارض شرفها مع المجرم لرجل غير زوجها قتلت هذا الزوج الذي لا تنبع الحاجة إلى الطفل من نفسه ، ولذلك لا يجيء الطفل . ولقد ظل هذا الطفل أيضا هو شغل الملكة الشاغل ، ففي متألة أنها خصبة ، وأن من يقوم عليها هو المجدب ، وفي بحثها كانت تؤمن أن مملكتها لا تعلم شخصا مخصوصا ، توسمته في الوزير وفي المؤرخ وفي القاضي وخاتم ظنها ، وسعى لها الشاعر بقدميه وقتل الجлад ، حتى لا يعيدها لغوفة بجانب الملك الميت . إن الشاعر لما وافت عليه الملكة كمحب خاص لها مملكة الموت ليحضرها منها ، ولقد فاز بها من الملك ومن قضاة الأقدار ، ببرهان الأنصاب وحده ، وبما أنه هو الذي ألقى فيهما بذرة النسل أو المستقبل ، فقد قلدته السيف دون سواه .

وأساليب اللامعقول وحدها هي التي تجسر أن تظهر (مأساة) المدينة المحبة للمستقبل ، حين تنكد بشخص يقوم على أمرها غير مبشر بشئ ، وعندما يموت يتسبّب به مریدوه ويلبسون قميصه بعدما فارق الحياة ، وجاوز رغبات الأمر والنهي ، والتلهمي بعذاب الخياط وقصائد الشاعر وملق المؤرخ ، والقاضى ، والوزير . إن المؤلف يهتك الستار الشفاف الذي يفصل المقول عن اللامعقول ، ويسمع الشخصوص المؤازرة للملك وهي تصفع اليه

(١) تستائف يرما شغلها في الخليفة « تعر يدها على بطئها وتنطلي بلطف وتبث توقيها لهذا الطفل في الفتاء قاتلة :

ساقول أهلا يا عزيزى
وبل لاجلك كم أكابد
بطنى يشق من العذاب
فتشى عزيزى أنت قادر . مسرحيات لوركا - يرما - ترجمة د. عبد الرحمن بدوى
من ص ٩٠٨ .

فإن الشعر لا يفل من هذه القيود الضرورية والتالية لنجاح العمل وابراز الفعل الدرامي ، سواء كان العمل كلاسيكي أو رمزي أو في إطار الالامقول :

- مأساة العلاج -

وهو في مأساة العلاج التي اختار لها الشكل الكلاسيكي المثير بالجودة مقسماً إياها إلى جزءين كبدائل عن الفصول ، قد بدأ باستهلال يكون الجزآن بالنسبة له بمثابة استرجاع لأحداث وقعت قبل زمن الاستهلال .

ويظهرنا الشاعر على رسم لشخصية العلاج من خلال ثلاث مجموعات تناقض سبب قتله . المجموعة الأولى تتكون من واعظ وتجير وفلاح ، يتولون وصفه ميتا ، والثانية تتكون من الفقر ، الذين اتهموا أنفسهم بقتله بالكلمات ، حين ارتشوا ورددوا أنه زنديق كافر ، ليحل قتله ، والمجموعة الثالثة من المتصرفون الذين رأوا أنهم قتلوا بالكلمات أيضاً حين سكتوا عن نصرته ، لكنهم فرحون ، لأن قتله كان يحقق مشيئة له .

(كان من يقتلنى محقق مشيئتى)
فهذا رجل يرى حياته في الموت .

والرسم البدنى الذى يطالعنا للعلاج وهو ميت هو ذلك الرسم :

التجير :

أنظر .. ماذا وضعوا في سكتنا

الفلاح :

شيخ مصلوب
ما أغرب ما نلقى اليوم

الواعظ :

يبدو كالغارق في النوم

التجير :

عيناه تنسكان على صدره

الواعظ :

وكان تقلت دنياه على جفنيه

أو غلبته الأيام على أمره

فهذا وصف دال تصوفى ميت ، يومئلى شخصيته وهو حى فى حالة انصراف عن الدنيا .

الصوت :

أبى الملكة جنبى

الوزير :

هل تسعد نفسك ان ألغت جنبك
ميته أم حية ؟

الصوت :

أبى الملكة جنبى

الوزير :

هل يخرج بعدئذ من جسم جلالتكم طير الموت الأسود ؟

الصوت :

أبى الملكة جنبى

الوزير :

« مخاطبا زملاءه »
من يذهب لاستحضار الملكة ؟

ويذهب الجлад لاستحضارها من الشاعر ، فيلقى حتفه . لقد نجح الشاعر الدرامي هنا في تحقيق النقد من مطابقة الموضوع العصري مع الأسطورة التي خلقها تماماً عن كلام الملك الميت ، بالغاء المسافات بين الأحياء والموتى .

على أنها يمكن أن تجد وحدة عضوية في رمز صلاح عبد الصبور ، تدرج بها كل هرموزاته في إسلام متوحدة ، إن اتبعتها النهج التحليل النفسي ، ولكن ذلك يليق بتتبع الرمز في قصيدة واحدة محدودة الزمن والمكان ، وهذا ما انتهجه بعض النقاد بشأن قصائد لا يضطرب فيها خط شعوري أساسى واحد ، أما المسرحيات فهي غير مطالبية بتوجهه في مختلفها ، كما أنها تجاري موضوعية صرفة .

البناء الدرامي في مسرح صلاح عبد الصبور :

يحاول صلاح عبد الصبور توخي الأصول المسرحية القديمة والحديثة في بناء مسرحياته ، وفق الاتجاه الفكرى الذى ينتهجه ، والكتاب الشكلى للشعر الذى يستخدمه ليحدث بينهما نوعاً من التوافق يؤدى إلى سلامه التوصيل ، فهو يحدد الشخصيات والزمان والمكان ، أو يجردتها ، وهو يسعى إلى أحداث الصراع الواضح والصعود به إلى الذرى أو يسلمه إلى أجنحة الشعر يتماوج به ، حيث يندمج فيه ويضيع في ثناياه . وعلى الرغم من ذلك ،

الى أن يصل الى سبب تحوله قائلاً :
كذلك كان لقائي بشيخي
أبي العاص عمرو بن أحمد ، قيس تربته ربه
ووجهنا الحب ، كنت أحب السؤال ، وكان يحب النوال

فهذا أساس متدرج معقول لبناء شخصية الحلاج المزدوجة ، الفاضلة
مطروح له منذ الطفولة . على أن الشاعر عندما بدا في احداث التحول في
الشخصيات ركز على الجانب الصوفي في بناء هذه الشخصية ، وقد طرح
لها هذا الأساس الواقعي والصوفي في آن واحد معاً ومؤخراً ، انه إذ
جعل الحلاج يخلع الخرقه معلن انفاسه في العامة ، مع معارضه صديقه
الشبيل الذي كان له اقطاع وتنازل عنه . أقول انه اذ جعله يخلع الخرقه
معلن انفاسه في العامة ، ليناضل معهم ، كداعية اشتراكى ، لم يوجد له
حقه حين تركه – وقد أسر رغبة النضال سباقاً في نفسه – لا يوفق على
السفر الى خراسان وقد دعاه صديقه ابراهيم الى ذلك وفقاً لنصيحة القاضى
ابن سريج له .

لقد رد الحلاج على اقتراح ابراهيم قائلاً :
خراسان . . خراسان
لينور قلبك ربى ، يا ابراهيم
خراسان . . العنة

مع أن السفر أقرب الى طبيعة الداعية الاشتراكى الذي نزع الخرقه ،
حيث يبحث فيه عن مداخل لقضيته ، وهو حى وليس وهو جثة هامدة ، من
حيث أن المبدأ الأول للداعية الاشتراكى هو تأكيد الحياة . كما انه لم
يترکه يوافق على فكرة الهروب من السجن عندما عرضها عليه السجنين
الثانى ، ولقد أذعن لسوط حارس السجن بلا هدف ، ثم انه عندما
أتیحت له فرصة الدفاع عن نفسه لم يناور ويداور كما يفعل الرجل الذى
نزع الخرقه ليدافع عن مطالب العامة وهو حى لا ميت ، وهو فى الشارع
لا فى الجبس ، لقد برئت دعوة الحلول بما كان ينسننى للكاتب أن يرك
عليها فقط ، كباعت لثامراته ، أو أن يستحدث له شخصية جديدة تماماً
وهذا ليس ببدع ، فلقد رأينا وجهات النظر مثلاً تختلف فى معالجة
شخصية تاريخية « كفاوست » ، تعددت فيها الآراء – مع الفارق بين الحلاج
الرجل الواعظ فى المللنات الصوفية ، « كفاوست » المستمتع باللذة الجنسية –
أقول رأينا وجهات نظر تختلف فى معالجة فاوست اذ تناولها « جيته »

ويذكر المؤلف دافعاً فكرياً للعلاج يمكن أن يوصله الى ما صار اليه
من تجرد للدفاع عن الهضومين ، بعد أن خلع الخرقه ، وانفس فى العامة .
لكن المؤلف يؤخره ، فلا يذكره الا أثناء المحاكمة التى استدرجه فى التورط
اليها ثلاثة من الشرطة ، أعلن الحلول أمامهم فقبضوا عليه ، وكنا نتمنى أن
يسبق ذكر هذا الدافع سجن الحلاج ومحاكمته ، حتى ترتكز عليه
الشخصية من البداية فيتحقق الفهم المتتبادل بينها وبين الناظرة كما يحدث
في رسم الشخصيات فى معظم المسرحيات الرايعة .

يقول الحلاج :

أنا رجل من غمار الوالى ، فقير الأرومة والمبته
فلا حسنى ينتسى للسماء ، ولا رفعتني لها ثروتى
ولدت كالآف من يولدون ، بآلاف أيام هذا الوجود
لأن فقيراً – بذات مساء – سعى نحو حصن فقيرة
واطفأ فيها مرارة أيامه القاسية
نوت كالآف من يكبرون ، حين يقاتلون خبز الشموس
ويسيرون ماء المطر
وتقاهم صبية ياغعن حزاني على الطرق الحزينة
فتتعجب كيف نموا واستطالوا ، وشببت خطفهم . . .
وهدى الحياة ضئيله
تسكعت فى طرق الحياة ، دخلت سراديبها الموحشات
ثم يقول

لهشت وراء العلوم سفين ، ككلب يشم رواحه صيد
فيتبعها ، ثم يحتال حتى ينال سبيلاً إليها ؟ فيركض ؟
ينقض

فلم يسعد العلم قلبي ، بل زادنى حيرة واجفة
إلى أن يقول :
سالت الشيوخ ، فقيل
تقرب إلى الله ؟ صل ليرفع عنك الضلال . . صل لتشهد
وكنت نسيت الصلاة ، فصلت لله رب الملون ورب الحياة
ورب القدر .

ويقول كذلك :
فادركت أنى عبد خوفى ، لا الله . . .
كنت به مشركاً لا موحد
وكان الهوى خوفى .
وصليت أطمع فى جنته
ويستطرد قائلاً :
وكان الهوى الطمع

فإذا صاح الجرم لديهم ، وقفوا الجانبي بين يدينا
لترى فيه الرأى الشرعي الصائب

أى أنه لا دخل له في التثبت من حدوث الجرم ، فله الحق في اطلاق الجناس كما يشاء ، وعلى الرغم من مخالفته ابن سليمان له في هذه الوجهة ، وكذلك القاضي ابن سريج ، هذه المخالفة التي يتوفّر بها لون من الجدل الفكري ، تم انسحاب ابن سريج من ساحة المحكمة ، فأن كلام أبي عمر كان حقيقة مقررة بالفعل ، حين حسم السلطان هذا التردد في الحكم على الحالج بأن أرسل شهود الزور المرشوبين الذين هتفوا بزندقة الحالج وكفره والذين رأيتمهم في أول المسرحية يرددون ذلك . إذن لقد كان أبو عمر يطلق تعجبه بسبب ضعف حيلته إزاء الموقف العام ، شاء أم لم يشا ، وكان خطأه الوحيد أنه لم يقل كلمة الحق وينصرف ، لكنه كان يعرف أن قولها لن يجعله وسيكون القتيل قتيلين أو ثلاثة ، فبهذا لا يثير فيينا موقفه كل السخط ، وكان يجب للعمل أن يتتحول إلى الخصم الحقيقي وهو الوالي فيجلو شخصيته . أما مأساوية الحالج فهي معلقة بمفهوم السعادة عند الصوفيين كما أورده المؤلف .

فهل انتقل الحالج حقاً من السعادة إلى الشقاء ؟

انه في المسرحية كان سعيداً بالسجن ، وكذلك عندما أخبره كبير الشرطة بأن قضاة الدولة ستحاكمه اليوم وطلب منه أن يمضى أمامه .

فلقد قال الحالج .

هذا أحل ما أعطاني ربى

الله اختصار

الله اختصار

وتؤكد روايات التاريخ سعادته بالصلب حقاً ، وأقطع هذه الروايات رواية أحمد بن فاتك ونصها :

(كنا بنهاونه مع الحالج ، وكان يوم النیروز فسمعنا صوت البوق فقال الحالج : أى شيء هذا فقلت يوم النیروز فتاوه وقال : متى ننورز فقلت متى تعنى : قال يوم أصلب فلما كان يوم صلبه بعد ثلاث عشرة سنة نظر إلى من رأس الجند و قال يا أحمد نورزنا فقلت : أيها الشيخ

فاكسبها رؤيته الخاصة الدينوية وتعرض لها « مارلو » بنظرة معايرة . وفي عصرنا الحديث صاغها الشاعر الرمزي بول فاليري بوجهة نظر مستحدثة تماماً .

ولقد رسم لنا المؤلف شخصيات أخرى مميزة كالشبل ، الرجل الورع ، والقاضي (أبو عمر) والقاضي ابن سليمان والقاضي ابن سريج وغيرهم من الشخصيات الثانوية المشاركة في الفعل المسرحي والمقدمة له . وللتأن نسأل بعد ذلك هل يثير فيما قاضي كابي عمر مشغوف بالتورية والجنس اللغوطي المحمل (٢) بالفحص ، في موقف جاد ، ينتصر فيه مصير انسان داعية ، هل يثير فيما السخط عليه – وهو المقصود من واقع المفارقة بينه وبين الحالج ، أو بينه وبين القاضي ابن سريج الآسي لموقف الحالج ؟ . وهل يحرك فيما الحالج في هذه المسرحية عاطفتي الشفقة عليه ، والخوف من مصيره بانتقاله من السعادة إلى الشقاء وبتحوله إلى الصليب عن طريق مقابضاته بالقبض عليه ، نتيجة خطا قدري ارتكبه ليس لخساسة فيه ؟ ، أو بالأصح هل هو بطل تراجيدي ؟ أو بمعنى آخر هل هذه المسرحية مأساة ؟

إن الشاعر حد من آثاره السخط على أبي عمر عندما أورد عذراً جميلاً لاستخدام القاضي للجناس الهازئ ، بأن جعله يرد على زميله القاضي الحنفي ابن سليمان ، الذي طالبه بأن يبعث برسول إلى القصر « نستفييه في أمر الحكم » .

حين كان ابن سليمان لا يرضى أن يلزم دم الحالج عنقه باسم السلطة ، وأنه لم يتحقق من قول الشرطة ، التي زعم أبو عمر أنها شهدت الحالج « يبغى أفساداً في الأرض » أقول عندما جعل المؤلف أبا عمر يرد على ابن سليمان قائلاً :

يا ابن سليمان

لسنا أهل التحقيق ..

بل أهل الفتوى ، أعلم هذا الجيل بأحكام الشرع فالشرطة والوالى والسلطان يسوسون أمور الأمة وي Mizzon الجنى ويقيسون الجرم بامان وثبت

(١) راجع ما يقوله عن المأسى الثلاثة للطعن - مأساة الحالج - من ١٥٢
ـ المقيدة - بـ من ٦ - ٣٢ .

قديس ، وعند صلاح عبد الصبور صوفي مؤمن . والقراء في الجوتين
يعلمون دم قتيلهم ، أو شهيدعم .
وعلى أية حال فمأساة الحال هي التجربة الدرامية الأولى للشاعر .

- الأميرة تنتظر -

وفي « الأميرة تنتظر » تتساير الشخصيات والأحداث إلى حد ما مع المستويين التصريحي والرمزي ، فعل المستوى التصريحي تتكون من أربع نساء هن الأميرة وثلاث وصيفات . تستقبل الوصيفات الثلاث الأميرة ، ثم يتضاحكن حتى البكاء أثناء حفل ينتفعن فيه ليتمثلن جريمة مقتل الملك ، فتصبح الوصيفة الثانية هي « السمندل »، المتاهير على مقتل الملك والد الأميرة ، حيث تطلب هذه الوصيفة الثانية التي تلبس قناع القاتل ، مفتاح قصره من ابنته الأميرة وتصبح الوصيفة الأولى كثير الحراس ، أما الثالثة فهي الملك الذي سيقتله « السمندل » (الوصيفة الثانية) وقد قادتها ابنته إلى غرفته ، والنسوة الأربع يتناضلن مع رجالهن همسا « القرنديل » الذي أقبل في غير ما حاجة إليه ورضي في البداية بالسكنى والانتظار في الركن حتى يتم أغنيته التي لا تعرف عنها شيئا ، والثانية هو « السمندل » الحقيقي الذي وصل متاخرا ، ولم يأت بالعب ولا بالأخذاب للأميرة ، فخيّب ظنها بالكلمات الفارغة ، فاهانته وقتلها « القرنديل » عندما هم أن ينسيها فكرتها وأن يستغلها في العودة إلى القصر ليصالح الحراس ، وتجرى المسرحية على مستوى الرمز كذلك من حيث أن الأميرة هي المدينة ، أما الوصيفات فلا أدرى لهن مدلولاً وربما كن وصيفات بالمعنى الحرفي للعمل ، وأما القرنديل فهو التاريخ ، والسمندل هو الطامع في المدينة ، منه قتل الملك المتمرد ليحل محله ، فخيّب ظنها . وقد رسم المؤلف صورة جسدية للأميرة ، بلورتها لها الوصيفات والأميرة في أعلى السلم :

الوصيفة الأولى

مولاتي
من أعلى السلم يتضواً نحوك
حقل زهور مرشوش بالنور
ويزغرد شعرك
خمر تنكسب على صفةٍ بلور

هل أتحفت قال : بلي أتحفت بالكشف واليقين وأنا مما أتحفت به خجل غير أني تعجلت الفرج . (١)

والنوروز هو أحد عيدين كبارين كانا للفرسن ، هما يوم النوروز ، ويوم المهرجان ، ولقد كان النوروز هو عيد الربيع (٢) فمعنى هذا أن الصليب للعلاج كان بمثابة عيد الربيع . إذن لم يتحول العلاج من السعادة إلى الشقاء بل العكس هو الصحيح ، فهو ليس بطلاً مأساويا .

لقد استفاد صلاح عبد الصبور حقاً من مسرحية « ت . س . البو » جريمة قتل في الكاتدرائية » في معالجة الموضوع الديني في الشكل الكلاسيكي وفي تكوين جوقة القراء . كما ذهب إلى ذلك معظم دارسي مسرحية صلاح أيضاً :

تقول الجوقة في جريمة قتل في الكاتدرائية في بداية المسرحية :
ليس لنا عشر القراء من عمل
بل علينا فقط أن ننتظر وأن نشهد الأمور –
ثم في منتصفها –
في عروقنا وأحسنانا وأدمغتنا بالمثل –

ثم في نهايتها –
٠٠٠ أن دم الشهداء وعناء القديسين
هو أئم تحمل وزره (٣)

وتقول الجوقة في « مأساة الحال » ، وهي من القراء أيضاً ومكونة من أعمى وحداد ، وحجام ، وخدم ، ونجار وبيطار :
قالوا :

صيحو فليقتل أنا نحمل دمه في رقبتنا
فليقتل أنا نحمل دمه في رقبتنا (٤)

اذن فالقاتل في كلتا المسرحيتين هو رجل دين وهو عند البيت

(١) أخبار العلاج - ص ٤٤ .

(٢) إيران في عهد الساسانيين - ص ١٦٢ - ١٦٣ .

(٣) المسرحية من أحسن آل البوت - ريموندو ليمز - ترجمة : الدكتور غايز اسكندر من ٣٦٢ .

(٤) مأساة العلاج - ص ١٦ .

الوصيفة الثانية

مولاق
من أعلى السلم يختال قوامك
موسيقى تلتف وتمهل
نعم تفرطه أقدامك
ويعود ليتشكل

من أعلى السلم يختال قوامك
موسيقى تلتف وتمهل

نعم تفرطه أقدامك
ويعود ليتشكل

فهي أميرة مفرطة في الحسن ، نادرة ، مرفة ، ثم أنها مخدومة بثلاث وصيفات : (مفظورة) حاملة المروحة ، وبرة « عاقدة الملفحة » ، « وأم الغير » ، من تسام في حجرها الأميرة أحياناً ، إذا تفضلت الأميرة كما يحصل المؤلف الفلاق ، الذي يعد ظاهرة إنسانية اهتم بها المسرح في كل العصور (١) أهم عنصر في شخصيتها ، ولعل القلق هنا هو ما تذكره في رفضها عرض الوصيفة الثالثة عليها كأس نبيذ ، بايشارها بدلاً منها كأساً من ضحك يجلو طيف القلق عن القلب . هنا الضحك الذي حاولت الوصيفات أن يجعلنه لها بالفكاهات الجنسية الخلية الشائعة في المدينة ولكن هذه الفكاهات لم تشبعها ، ولم يتيسر بها الضحك إلا بمعنى خارجي آخر ، هو العد التصاعدي الذي أثار ابتساره لهن جماعة ، وكان من النوع المفضي للدموع ، ولقد كان العد هكذا : (واحداً اثنين ثلاثة) وتقصص هذه الشخصية أيضاً عن اعجابها باستقامة الشكل إلى جانب التدم على هذا الاعجاب ، الذي أدى إلى مقتبل أبيها - بمعاونتها « السمندل » - وإلى اجياط رغبتها في البنوة . فهي أذ تبدأ الحفل الذي تشتراك فيه هؤلاء الوصيفات الثلاث ، ليمثلن فيه مقتبل الملك . وتensus في الوصيفة الثانية قناع العاشق ، القاتل لوالدها ، تتحسّس الوصيفة من وسطها إلى وجهاها قائلة : آه ، تبدو مثل رمح مشروع تم استواء ومضاء آه ، تبدو مثل سيف مرفف قد زاده الصقل جلاه

انها تخطاب العاشق - الذي قتل أبيها - في صورة الوصيفة ، وتعلق باستقامته الرمحية والصيفية . وهي أذ تعيد تمثيل استقباله إلى حيث قادته من قبل إلى فراش أبيها ليأخذ المفتاح هو بنفسه - حيث لم تتعد أن ترميدها إلى وسائل والد ثم تتم الجريمة وتنهر دموعها - إنما تمثل لا معقولية هذا التصرف منها سيماء وقد من خمسة عشر ظلاماً ولم يأت هذا

(١) المسرح وقلق البشر انظر القلق عند الأقدمين من ٢٩ والقلق الحديث من ٦١ .

الواحد المخلف المعاد الذي سيغوضها . وهنا تتجسم أزمتها نابعة من شخصيتها ، فازمة الأميرة هي عدم تلقّيها المكافأة على تسرّعها في تقديمها الشكل . ولقد أعطاها المؤلف وصفاً لشخصية القرندي ، وذلك على لسان الوصيفة الثالثة :

رجل أنهكه الفقر ، وأضوى عقله
يهذى ، لا يدرى ما ينطق به
 فهو فقير ، هاذ ، كما أنه مرعب
تقول الأميرة :
أني أتوjos من هينته أمرا

انه ينافقها تماماً فهو متزو ، صامت ، غامض ، منتظر انتظاراً ليس شبّيها بانتظارها - دون أن تدرك - فهو انتظار ناقم .
ويمنحنا المؤلف الأبعاد الموجية بشخصية السمندل ، فهو متغاب هواني مستغل ، مستغل ، يقتل الملك وينسى أنه قتله ، وحين يتذكر ، يبرر قتله بأن الملك كان مريضاً تجاوز السوس أخشب مخدعه ليمرد في ساقه الخشبية ، كما تقول العامة حين تسکر . ثم انه منان أتى ليعن على الملكة أنه نالها ، وقضى منها أرباً ويحملها على الاعتراف بـ يمتلك ما قضى منها . فتعترف : ان المرأة لا تنسى أول رجل باتت ساخنة في كفيه .

على أن الصراع بين الأميرة والسمندل ليس نموذجاً للصراع بين خصمين توحد بينهما العداوة ، لأنها طاولتهما أخيراً بعد حشد من الحوار غير العاسم ، والذي يكاد أن يكون سجالاً وساكناً . والصراع العاسم مع السمندل قد ناب عنها فيه القرندي ، هذا الصامت القابع في الركن ، والذي تبادل الحوار من خلال الصمت في البدء ، هذا الصراع يهدد حالة القباء النسائي فيها ، ويعيدها إلى الرشيد والعقل ، وإن كان لا يجعل شخصيتها معتمدة إلا على النصر الاعتباطي الذي يتمنى لها بضربة قدر أو بالحظ .

القرندي :

« يهب من ركبه المظلم فجأة ،
ها قد تمت أغنتي
فاسمع من مقاطعها .

السُّمْنَلُ :

« للاميره »
من هذا ٤٠٠

القى ندى :

لسمنیل :

سـمـ، لـا بـعـنـ، شـيـثـا

لیسانس

ماذا تفعل؟

Page 15

لا أعمل شيئاً

حياناً أتأمل في الشمس الى أن تغرب
او في الليل الى أن تشرق
دقن أحياناً في أفراح الخلان
حياناً أكتب

i Lino

لذات

116

Page 1

i ~~Introduction~~

هل تسكن في هذا الوادي ..؟

الطبقة الأولى

ل عندى عمل ساوديه
أنا الليلة مدعو أن القى أغشته

ويتدرج هذا الصراع المستفز الصاعد ، الى أن يصل الى الوثوب المادى لحركى ، الذى ناب به القرنديل عن الاميرة ، فيفيمه السكين فى صدر السمندل ، والملاحظ أنه لم تكن هناك علاقة شجارية بين القرنديل والسمندل ، ولا منافسة تذكر ، والحقيقة أن تطابق الرمزى مع الصريح ليس كتطابق ورقتين متساوietين بل هو التطابق الناقص ، فإنه من المتعدد على الفهم بمتلا - الى جانب عدم وجود خلاف سابق بين القرنديل والسمندل - حتى يحدث الصراع بينهما - أن فهم دوافع الفسحـك المفدى الى الدمع ، من خلال ما ذكره المؤلف فحسب ، بل لا بد أن نضيف اليه بيت شعر موجودا في ضيارة نا لم يذكره المؤلف وهو بيت المتنبي :

وكسم ذا بصير من المضحكات ولكتبه ضحك كالبلك سيمما وأن الأميرة تمثل المدينة ، ثم هناك حلقة مفقودة في عدم انجاب الأميرة في وجود والدها الملك ، ولتنا أن نسأل : وهل كان الوالد يمثل العائق أمام منحها الطفل والوالد يحيى ؟ ثم ان المؤلف يذكر ان السمندل كان أول من باشرها دون ان يجدنا عن اطفاله أعقبتهم منه ، او يذكر أنها عقيم ، وعلى العموم فان مطلب التطابق غير مطروح فيه في مثل هذه الأعمال التي تعتمد على الایماء ويختلط فيها الواقع باللامقول ، والا لاندھشنا للوحدة العضوية المروية المتمثلة في الاختساب جيماً والتي تدركها في تعاملف مصنوعات الخشب مع بعضها ، من حيث تجاوز السوس الاختساب المخدع الى ساق الملك الخشبية ، وكذلك تبادل الشخصيات بين اللحم والخشب ، كتبادل الطول والقصر بين الساق العية والساقي الخشبية . ان مثل السمندل الذي تتحسن معامله بالتقريب كمثل الرجل الذى يبيض في مسرح يونسكو . حقاً ان انتظار الأميرة كمثل انتظار « ايزييس » من سعيد ولدها « حور » الى الحياة ، لأن العلاقة في الانتظارين واحدة وهي غير منظورة ، ولكن هناك فارقاً ، فالقد تأقلمت العلاقة وتحددت بمعايشتها في اسطورة ايزييس . أما هذه فعلاقة جديدة حديثة الولادة تحتاج الى اعتقادنا .

وعلى العلوم فإن الرؤية الأخيرة التي يمنحنا إياها المؤلف هي اللامعنى واللامبادوى للتعاقب الأرضى والوظائفى للمهيمتين الأرضيين واستمرار الحقيقة الخفية المطلقة التى تتشبث سكينها المفاجئ فى النهاية لتحق الحق وتبطل الباطل . وعلى هذا فالمسرحية جيدة من حيث العبرة الرمزية ، كما أنها تثير بتركيبتها شاعرية غنائية متواصمة لا يعترضها التقسيم إلى فصول .

ثم ان الشاعر يختلف بيدولها عن سلبية لا يمقول يونسكتو الشياومية ، إذ أنه حرق مغزى متماثلاً ايجابياً حين جعل التاريخ يحمل سكيناً ويقتل الحاكم الكاذب غير الواقع بالمستقبل . وقد نجح في رسّم الشخصيات وفي اعطاء الصراخ حقه .

● سيافر ليل

وفي «مسافر ليل» يحدد المؤلف المكان بعربي قطار ، تندفع في طريقها على صوت موسيقاه ، كما يعين الزمان ، حين يذكر انه بعد منتصف الليل ، ويتقاسم الفعل ثلاث شخصيات أولها الراوى الذي أراد له المؤلف أن يكون واقفاً (على جانب المسرح أي في ركن العرفة) . أى أن المؤلف أشار الى سلبية هذا الراوى منذ البداية ، كما جعله انساناً مرفهاً ، خالٍ البال من المشكلات حين وضعه في أحسن هناء (متديلاً حلة عصرية باللغة الأتقاء) . وأما الشخصية الثانية فهي للراكب ولقد مما مسافاته البدنية المحددة للتصور الواحد ، عندما أتبتها والغامها ، أو كما قال في وصفه على أحد مقاعد العربية يجلس المسافر ، نموذج للإنسان بلا أبعاد ، الإنسان الذي لا تستطيع أن تصف إلا ملامحه الخارجية ، فتقول انه بدین او نحیف طویل ، او ربعة ، اثقر او أسمراً ، وكل هذه الأوصاف سواء أى أنه إنسان عام ، غير متعين .

والشخصية الثالثة هي عامل التذاكر ولقد حدد ملامحه فهو رجل مستدير الوجه والجسم عليه سيماء البراءة التي تثير الشبهة) . وقد مارس الراوى وظيفته المحددة - من واقع شخصيته والتي اتضحت منه بداية العمل ، من حيث التجاير للفعل بما يشبه المحث عليه ، أو على الاشتباك بين عامل التذاكر الجائد وبين الراكب بآن القى أو صافاً عاماً ، لمجرد مهمل الاسم غير محدد الصنعة . لقد قال عنه الراوى :

وهو يسافر في آخر قاطرة ليلية

نحو مكان ما

ويعد عواميد السكة

واحد . . اثنين . . ثلاثة . . خمسة . . مائة

ثم قال عنه :

يخرج من معطفه جلد غزال دون فيه التاريخ بعشرة أسطر

تستوقفه بضعة أسماء
 كانت أحرفها البارزة السوداء
 تلمع فوق الجلد المتغضن
 وحين نظر الراكب إلى اسم هذا المهرج هيقق قائلاً :

الاسكتندر
 « تك . . تك . . تك . . تك . .
 هانيبال
 « تك . . تك . . تك . . تك . .
 تيمورلننك
 « تك . . تك . . تك . . تك . .
 هتلر . . هتلر . . جونسون . . مونسون
 الاسكتندر . . الاسكتندر . . الاسكتندر
 وقد أعلن الراوى أن العظام يعودون من ذاكرة التاريخ
 لتسسيطر عظمتهم فوق البساطة
 وبالبساطة يعودون اذا استدعientهم من ذاكرتك
 ليكونوا متزهه أقدام العظام

وبهذا كان الراوى يلقى الطعم ، فيهتف الراكب مرة أخرى (الاسكتندر) . فكان هذه البداية هي المثير لانبعاث أحد الجبابرة من ذاكرة التاريخ ، اذ سرعان ما أفاق عامل التذاكر مجيئاً بأنه هو الاسكتندر سائلًا (من يهتف باسمى) .

وبهذا استطاع المؤلف أن يجعل من الراوى همزة ووصل بين الماضي العالمي المتغير المتداهن ، وبين حاضر حتى هو حاضر عامل التذاكر ، وأن يعطي الراوى دور المتفسرج على انباته ، والمكمel لفعله المنقوص ، والواصف للأحداث ، ولهذا يشعر كل من الراكب وعامل التذاكر بمفهوم قريب من مفهوم المفنى في المسرح الملحمي لا رئيس الجوقه المشارك في الفعل في المسرح الغريقي ، كما مهد لاكساب عامل التذاكر صفة غير ثابتة ، فهو فكرة وهمية مقرولة في جلد غزال تتجسد في عامل تذاكر مصادف ، يهب من رقاده ، عند ذكر اسمها لا اسمه ، كما أبعاد النفسية غير محددة ، فهي متغيرة دائمًا . ونستطيع أن نلاحظ أن الراكب هو الذي هييج كرامتها حين ادعى

عامل التذاكر :

پیس اسٹریکنڈر
اسٹری زھوان

الراي الكبير

تامر یا مولای ال ... ذهوان؟

لقد صدقه الله أكب على الفور .

ولقد كان العامل يمارس وظيفته ، وطلب منه التذكرة وأعطاه الراكب اياماً فوجدها العامل خضراء ومرعية تقريرها وطريقة فاياتلها وتتجشأ ، وقد أبلغنا الرواوى ذلك ونقل شعور الراكب الذى لم يسعفه الفكر من الدهشة .

ومنذ هذه اللحظة اعتدنا على هذا الفعل غير المعقول من عامل التذاكر وعقلنا افعالاً أخرى شبّهه سنتيليه . ان هذه الفعلة غير المعقولة لها دلالتها والتي سبق أن أوضحتها ، وإذا قصدنا لقراءة الرمز ، لوجدنا أنها تعنى إيقاف المسيرة لهذا المواطن . الواقع أن المؤلف وقد وجد فعلة غير معقولة يمكن أن نهضها تصلح لكي يكررها وكى يصمدّها كما يفعل أوجين يونسـكـو ليصل إلى ذروة اللامعقول ، راح يزاول تكـرـيرـها بنفس طريقة « يونسـكـو » وان خلت طريقة شاعرنا من الميكانيكية ، حيث إن تركيبة « يونسـكـو » التي يضعها في مسرحياته ويتصاعد بها تختلف من هذه الجهة وقد وصفها « جاك جويتسارنو » قائلاً « فالتركيبة التي ترد في مسرحياتـها تبدأ بطيئة ومنتظمة في أول الأمر مثل نمو الجنة التي تنمو شيئاً فشيئـاً في « أمـيـديـهـ» ، مثلاً أو انتاج البيض في « المستقبلـ فيـ البيـضـ» ، أو تكرـارـ العوارـ فيـ « الكرـاميـ» ، أو ارتـبـاكـ المـدرـسـ فيـ استـشارـةـ أـعـصـابـهـ فيـ « الدـرسـ» أو تـكـاثـرـ الخـراتـيـتـ فيـ « الخـريـتـ» . ولكن بعد قـليلـ يـبدأـ هـذاـ النـمـوـ أوـ التـراـكـمـ فيـ آنـ يـزـادـ سـرـعـةـ ، حتىـ يـصـلـ إـلـىـ اـيـقـاعـ جـنـونـيـ السـرـعـةـ فيـصـبـحـ الانـطـبـاعـ الـذـيـ تعـطـيهـ هـذـهـ السـرـعـةـ الجـنـوـنـيـةـ فيـ النـهاـيـةـ شبـهـهاـ بـسـيرـ آلةـ لمـ يـعـدـ مـنـ المـكـنـ السـيـطـرـةـ عـلـيـهـاـ . (١)

وعند صلاح عبد الصبور نلاحظ أن الفعلة ساغت ، فسعي اليها مرة أخرى ولكنه تدرج في ذلك السعي ، بأن جمل العامل يستعيد سؤال الرأيك عن اسمه - كفاصلة - وذلك بعد أن عرفنا تعدد السترات الصغيرة

عامل التذاكر أنه الاسكندر ، عند ما نطق الراكب بهذا الاسم ففهم منه
الراكب سألاه أيه ان كان أكثر من الشرب :

مرحى يا اسكندر .. هل أكثرت من الشرب؟

هذا التساؤل الذى أعقبته التتجنيدات المتواتلة التى تسلط بها عامل التذاكر على الراكتب ، بين هزة الرواى الشبيه بالشماتة ، حتى قتل العامل الراكتب أخيراً بالختنجر .

وإذا نظرنا إلى مستوى الالى ممكناً أن يتحقق وفقه الصراع بين الراكب المسكون ، وعامل التذاكر التجنبي ، فإننا لن نجد هذا المستوى الريتيب الثابت ، وإنما نجد شبه خطوط عامة يمكن أن تتحاول إلى مصطلحات وضعية مؤقتة ، بينما وبين شخصيتها عامل التذاكر ، والراكب ، لا نفت أنتقادها ونتمشى مع لا معقولةيتها وفوضاها وبلبلتها للحواس ، بحيث لا تتوقع من شخصية عامل التذاكر مثلاً أن تنهض بفعل غريمتها ، وإنما ترقب أن تناقض نفسها فحسب مناقضة مفهومة ، وتتوغل في هذيان اللامعقول ، الذي ربما جاءت بدايته للمسرح العالمي من العركة التعبيرية في ألمانيا ، بعد الحرب العالمية الأولى ، هذه التعبيرية التي اتخذت من الإنسان الأعلى الذي رسمه « نيتشه » نموذجاً تطمح إليه (١) فانطلقت صرخاتها في المسرح بهذا الشكل المغرب (٢) غير المترابط والذي شاع في المذاهب الطليعية فيما بعد .

وعلى هذا الأساس ، وبعد هذه الالمامة ، يمكننا أن نتتبع صراعاً اصطلاحياً هاذياً لا يشترك فيه الرأوى ، وإنما يقوده العامل ضد الرأكب الخائف ، وفق المصطلحات اللحظية التي وضعها العمل ما بيننا وبينه ، بطريقة تثبت وتهتز ، أو تستقر إلى الشبات والاهتزاز ، بان نترقب الهجوم دائماً والمغالية من عامل التذاكر ، والاستكانة والاعتزاز من الرأكب ، بل التبرير منه لتجاوزات العامل للعقل ، ولتغير الكينونة ، كتغير الحلم . لقد عرفنا مثلاً أن عامل التذاكر يبدأ الهجوم مختبراً اذعان الرأكب بأن غير اسم نفسه من الاسكتندر إلى زهوان ، وهذا شيء غير معقول ، لكنه معقول في الحلم .

^{١٥} التعبيرية في الشعر والقصة والمسرح - د. عبد الغفار مكاوي - ص ١٥ .

^{٢٧} نفس المرجع - ص ٨٧ .

اللامعقول غالباً حين يجعلون من مجرد المهرل غير المقول مثيراً للمواعي
الإلى : إن القطيعة حادثة بالفعل بين الراكب وعامل التذاكر ، كلاهما
لا يفهم الآخر وأن لم تقطع اللغة بينهما ، والمشكلة مشكلة وجسودية
بالفعل ، تمثل ضعف وسائل التواصل بين الإنسان وأخيه الإنسان ،
ومن هنا تأتي الحركات المثيرة التي يستخدمها العامل في غير موضعها غير
مقولة ومقدولة في أن واحد ، مما يثير التناقض في النفس الإنسانية
ويؤدي إلى عبئية العالم المنظور . يقول يوتسوكو « لقد حاولت في مسرحيتي
ضحايا الواجب ، وفي المقادير أن أغفر الكوميدي في التراجيدي ، وأن أغمض
التراجيدي في الكوميدي ، أو أنتي إذا شئنا حاولت أن أقابل بين
الكوميدي والتراجيدي لأوحدهما في مركب مسرحي جديد لكن هذا المركب
ليس حقيقياً ، لأن هذين المبدأين لا يتمزج أحدهما بالآخر ، لكنهما يتعاشران
ويدفع كل منهما الآخر إلىبقاء ويزيل كل منها الآخر ، ويتبادلان النقد
والنفي بحيث يمكنهما بفضل هذا التعارض أن يؤلفا توافرنا ديناميكياً وأن
يؤلفا توبراً » .

اذن فقد كان يكتفى استئثاره المأساة من خلال الفعل المهازل ، ثم يترك
المؤلف الراكب ينصرف بوسيلة من الوسائل ، دون أن يجعل العامل يقتله
بطريقة غير مقولة ، ولو في إطار اللامعقول نفسه ، فلقد بدا المؤلف كما
لو كان قد رد المهرل اللامعقول إلى المأساة التقليدية ، وإلى مباشرتها ،
 بحيث تحولت الخاتمة إلى بوق يذيع فيه كل مكونات الرمز والسرالية
بما يشبه الجهر من بعد همس ، والافتتاح من بعد التراكم اللاشعوري .
والمهم أن المؤلف استطاع من خلال الشخصيات والموارد أن يحقق مفترى
سياسيًا للأحداث عشوائية ماضية من خلال علاقات ممحورة ، تتميز بالعدم ،
وندرة الفهم المتبدل في جو يشوبه التوتر والتسليط ، وإن كان قد عاد خطوة
إلى التشاوُف والسلبية ، وأجهض فكرتي التفاؤل والإيجابية في عمله السالف
الذى جعل فيه التاريخ النشط يقتل المستند العايش . لقد عاد وأنهى
الستمندل من رقته في التاريخ ، ولكن تحت اسم « الاسكندر » وأسم
« زهوان » وجعله يقتل المستقبل . وعلى كل قان حبكة المسرحية على مستوى
اللامعقول والافتتاح جيدة زاخرة بالمدلولات .

● ليل والجنون

وفي « ليل والجنون » يرسم المؤلف أبعاد الشخصيات متباينة في
المسرحية . حيث أنه لم يصفها قبل بدء تصوتها ، وهو يجعلها صالةحة
لل فعل الرئيسي الذي هو التضليل الوطني بالقلم وبالمسدس ، ولسرجيته

على جسم عامل التذاكر . وعندما ذكره الراكب بأن اسمه عنده (اسم
الراكب) قال له : أنا اسمى سلطان ، ملقياً اسمه الاصطلاحى الأول ومشيراً
إلى رتبته : أربع سترات . وهكذا سأله العامل الراكب عن بطاقته الشخصية
وقدمها له الراكب فشرع في التهامها ، ولكنه لم يزاول الاتهام فيكون بذلك
قد التهم التذكرة ، وتوقف عند التهام البطاقة الشخصية ، وأشار اضطراباً
في معتقدنا عنه من حيث أنه أكل ورق ، نافية هذه الخاصية السابقة عن
نفسه .

يقول عامل التذاكر
أكلها

كنت أظنك رجلاً يتمتع ببقية عقل
أكلها .. بالله .. أكلها
هل يأكل أحد ورقة ؟

لقد ألقى الورقة على الأرض فإذا هي بيضاء كما قلنا ، ثم لفق للراكب
التهمة الرمزية الكريبة بأنه قتل الخالق وسرق بطاقته الشخصية ، ثم
بسط التهمة بأن أوضح له أن الله تخلى عن هذا الجزء من الكون ، وأنه
كمستول لا بد أن يجد الجاني . ثم تخير له الخنجر من بين الأدوات التي
يستخدمنها للقتل ، وأجهز عليه به .

و الواقع أن التركيبة التي صنعها المؤلف يمكن أن تعجزها مشاعرنا ،
فقد نجح في أن يجريها بين أشخاص مسافرين بعد منتصف الليل ، وفي
حالة السبات والهديان وتعدد اللاشعور ، مما سهل تفاذها إلى العقل
الباطن ، وجعلها تستثير مذكوراته من وقائع شبيهة كان يمر بها مثل هذا
 المواطن في ظروف حالة عاشتها البلاد قبل سيادة القانون .

ونحن إذ نعقل شخصية عامل التذاكر ، وشخصية الراكب
لا نستطيع أن نهضم شخصية الراوى الذي يقنن بالتعليق والتفرج كما
لو كان الأمر لا يعنيه ، أو كما لو كان يسخر بالراكب ويستعمل على نفسة
المتجمل والمتعجل ، والواقع الموضوعي يشير إلى غير ذلك ، من حيث أنه
كانت تتبعثر بين الفينة والفيناء ، صيحات استنكار من لدى أمثال هذا
الراوى ، كما كتب أمثال الراكب الشعر الأسود معبراً عن رفض المذلة
وباعتدا للنخوة ، على أن النهاية المفعمة للراكب في هذه الكوميديا السوداء
تدفعنا إلى التساؤل : ألم يكن كافياً للمؤلف أن يستمد روح المأساة
الداكنة ، من هزلية الأحداث المؤسفة والثيرة للمرارة ، مثلما يفعل مسرحيه

سلوى :

وتجيد الحب

كذلك يصف المؤلف حسانا الذى سيقوم بدور « ورد » ، فى مسرحية مجنون ليل على لسان الأستاذ .
فله سمت العقلاء ، ومظهر أولاد الناس
وهو فدائى ، حتى فى الحب

أما زياد فهو اسم . لقد أخذ دوره من كون اسمه زيادا كاسم صاحب قيس وراوته ، وتلك مائرته . وفى استطراد الفعل ، بالبيه فى حفظ الأدوار وما بعده ، تتصح الشخصيات عن توقيها العمل للحياة ، فلقد كان قصد « الأستاذ » من اختيار نص مجنون ليل هو التوسط بالحب الذى يفرضه النص ، بين الضحك الذى اقترحه زياد بتمثل « الشیخ متلوف » فى حفل لكسر الالاجدوى فى العمل الصحفى فى ظل الاستعمار ، وما بين الغضب الذى يوجبه « حسان » ، الذى يؤمن بالعنف النضال ، أما وقد أصبح كل صحفى لأنذا بزميته فقد فقد نص شوقي احتمال استمراره ، وقد تحقق الحب الذى هو المتقصد بتمثل النص ، وهذا ما أعلنه الأستاذ عندما وجدهم على هذه الصورة ، وقد نسيت المجموعة التمثيل فى غamar ما استجده من موضوعات انسانية خاصة بالتحقيقات الصحفية .
كذلك لقد اتضحت الصراع بالفعل ، اذ أقبل حسام من السجن ، ولم يكن سعيد يعرفه ، بل قرأ له ، ولم تعجبه كتاباته الرنانة .
لقد أقبل حسام بينما سعيد يتبادل مناجاة مع ليل أثناء التدريب على القاء أبيات من مسرحية شوقي ، وكان هذا اشارة من المؤلف تنسم عن قطع هذا الخصم العينى العائد من السجن لاسترسال الهناء والملذات والمسرات والسلام .
لقد شك سعيد فى ليل عقب ذلك ، فهى تعرف حسانا ، وأصبحت العلاقات بين سعيد وبينها قائمة على الشك المستقبلى الدفين من جانبها وحده ، وعلى يقينها من جانبها وحدها ، باستمرار تجاهلها للواحد الذى كان أول من غازلها .
وهذه علاقة حرجة بين الشك واليقين تحمل طاقة درامية ممتازة .

ويبدأ الصراع资料ى من منطلق وحدة الأضداد التى توجب عدم استغناه الأصدقاء والخصوم عن تلازمهم على الرغم من عداوتهم ، على افتراض أن ليل مستناضل ضد حسام ، وأن زيادا مع التورىة العنيفة وكذلك حسان ، أما سعيد فله طريقته الشاعرية المناضلة أيضا .
وفي غرفة سعيد حيث

آخر داخل المسرحية ، هي مجنون ليل ، التى ألفها أحمد شوقي عن الحب العذري بين قيس بن الملوح ، وليل العامورية ابنة عمها ، والشخصوص فى المسرحية صحفيون وصحفيات ، أغلبهم شعراء وشاعرات أو من محبي الشعر ، يعملون فى صحيفة – كانت تصدر قبل ٢٣ يوليو سنة ١٩٥٢ – إلى جانب « الأستاذ » رئيس التحرير . لقد استطاع المؤلف أن يجعل الأدوار صالحة لمستوى النضال الوطنى ، ولمستوى الأدوار المختلفة فى مجنون ليل . ولقد أورد وصفا جسمانيا واضحا لسعيد ، بطل المسرحية ، على لسان ليل مجده كالتالى :

أحياناً تخيلك كما أنت
وكأنى أرسم صورتك بأنفاسى
جيهتك المشرقة الصلبة
عيناك الطيبتان المتسبتان ، وارخاء الهدب المثلث
خداك المنحدران الى ذقنك
شاربك المهمل
كافاك المتكلمان ، وعيناك الصامتان تثيران
وتنطئنان
مشيتك المرهقة المتماسكة الخطوات
كمشية جندى بين قتالين هريرين

وهذا الوصف يعطينا صورة لأحد أبناء الجيل الذى كان شباباً يعيشون ظروف الاستعمار ، ويكتبون الغيرة على بلدتهم ولا يجدون مناصاً الا أن يكونوا على تلك الشاكلة التى وصفتها ليلي لشخص له هذه القوة المتهلة .

ويورد المؤلف بعدا نفسياً لسعيد ، على لسانى حسان وسلوى ، مناسباً للدور قيس فى مجنون ليل ، ولدور المناضل الخيالى السلفى فى « ليل والمجنون » .

حسان :

لا ، بل انك أنسينا للدور
اذ وجهك يصلح للاغماء
وتجيد الشعر

ليل :

أقسم أن يتزوجني

سعيد :

آه .. يا للكابوس

خدر ملعون يهبط من رأسي حتى قدمي
أني أنهار

اتخلخل مقرورا كالجبل الشلجي

ليل .. النور .. أمي .. أمي

هذا الصباح ، أضيقني ، المعنـة

رأسي تسقط عن جسـمي

ليل .. ليلي .. أمي

يغـيـ علىـهـ فـتـنـدـعـ إـلـيـ لـيلـ صـارـخـةـ

ومثل هذا الصراع صراع صاعد متدرج من جهة ليل ، ومساكن من جهة سعيد ، فليل مقتنة بما فعلته ولذلك كان صراعها ملنا متدرج الصعود ، وحيثها منطقـةـ ، أما هو فينزلـوـ في السـكـونـ غيرـ المـفـهـومـ عـلـىـ الـأـقـلـ بالـنـسـبـةـ لـلـمـرـأـةـ ، وـالـنـاسـبـ لـسـلـيـتـيـةـ التـقـىـ التـقـىـ . ويـتـشـىـ المؤـلـفـ ذـرـاعـيـهاـ لـلـجـاسـوسـ الشـرـكـسـيـ اـذـنـ ، وـلـفـقـطـ التـقـىـ التـقـىـ . ويـتـشـىـ المؤـلـفـ معـ سـلـبـيـةـ بـطـلـهـ ، حـينـ يـجـعـلـهـ لـاـ يـرـيدـ أـنـ يـخـرـجـ مـنـ السـجـنـ الذـيـ أـوـدـعـ فـيـهـ بـعـدـ أـنـ ضـرـبـ حـسـامـ بـالـتـمـالـ عـلـىـ رـأـسـهـ ، وـحـسـامـ يـأـمـرـ لـيلـ أـنـ تـلـقـيـ بـهـذـاـ المـتـساـوتـ فـيـ أـىـ مـكـانـ ، وـسـعـيدـ يـهـبـ للـدـفـاعـ عـنـهـاـ وـهـنـ نـفـسـهـ .

والواقع أن المؤلف قد رسم الشخصيات رسما جيدا واصحا، وحركتها تحريكا سليما وأشركتها جميما في الفعل الأخير ، وفي معاونة البطل في محاولة بتر العضو الذي فسد من بينهم وهو حسام ، يشتري الوسائل وترك ليل لسعيد يجادلها جدلا شديدا ، حول أسباب عدم استمرار الولادة ، لكننا يتحقق لنا أن نتساءل من خلال أحداث الحكاية المنظورة ، لا المروزة لها في المسرحية ، عن سبب اعتقاد سعيد في أن تظل ليل محرومة وخالصة له دون الخلوص لحسام ، الذي كان أول رجل غاز لها ، والمؤلف لم يؤكّد علاقة ماضية لها بسعيد قبل حسام ولو حتى بالتلميح ، ولا يمكن أن حساما سجن فغاب عنها بحسبه ، ولا ملازمتها لسعيد في التدريبات في تجاذب حار لغوار مسرحية شرقى ذات الشعر المحرك للحب في الوجودان ، ولو حدث

فارته ليل ، وأعلن لها آراءه الرافضة للحب والزواج ، وأطعنـا المؤـلـفـ على طفولـتـهـ الشـقـيـةـ باـسـتـخـدـامـ الـإـسـتـرـجـاعـ لـلـأـحـدـاثـ ، مـنـ حـيـثـ انـ سـعـيدـ تـرـبـيـتـاـ فـيـ كـنـفـ زـوـجـ أـمـ كـانـ يـسـىـ استـخـدـامـ الـوـسـيـلـةـ فـيـ الـعـصـولـ عـلـىـ هـنـهـ ، يـبـدوـ الـلـوـلـفـ نـاجـحاـ حـيـثـ يـتـمـتـيـ معـ شـخـصـيـةـ سـعـيدـ السـلـيـيـةـ ، وـمـعـ الـأـرـضـ الـتـيـ يـقـفـ عـلـيـهـ مـنـ الشـكـوكـ فـيـ الـمـسـتـقـبـلـ الـذـيـ لـاـ يـؤـكـدـ خـلـوصـ لـيلـ لـهـ فـيـهـ ، وـحـسـامـ قـائـمـ وـمـخـتـلـفـ عـنـهـ ، قـدـ غـيـرـهـ السـجـنـ ، كـماـ يـبـدوـ كـذـلـكـ مـوـقـفـاـ فـيـ اـسـتـخـدـامـ وـاحـدـةـ مـنـ أـغـيـاتـ الـمـهـدـ (١)ـ تـجـبـ بـهـاـ الـأـمـ النـعـاسـ لـيـنـيـ طـفـلـهـ «ـ سـعـيدـ »ـ ، بـنـفـسـ الـأـجـادـةـ الـتـيـ يـسـتـخـدـمـ بـهـاـ «ـ لـورـكـاـ »ـ هـذـهـ الـأـغـيـاتـ ثـمـ يـتـخـدـ الـصـرـاعـ خـطـاـ حـرـكـيـاـ مـتـجـلـاـ فـيـ الـمـقـيـ ذـيـ الـحـائـةـ بـهـ الـذـيـ بـرـعـ الـمـؤـلـفـ فـيـ اـسـتـشـارـ اـجـراـتـهـ فـيـ الـمـسـرـحـيـةـ الـشـعـرـيـةـ حـيـثـ اـتـهـتـ وـسـائلـ الـهـجـومـ فـيـ مـوـاجـهـةـ حـسـامـ ، فـأـبـلـغـ زـيـادـ صـاحـبـهـ بـأـنـ حـسـامـ جـاسـوسـ ، ضـبـطـهـ يـكـلـمـ رـجـلـ الـأـمـ الـعـامـ مـنـ خـلـالـ الـهـافـتـ ، وـيـبـتـهـ عـنـ أـسـانـهـ وـأـصـفـاـ إـيـاهـمـ بـأـنـهـمـ اـرـهـابـيـوـنـ . لـقـدـ اـنـطـلـقـ حـسـامـ بـعـنـهـ لـيـقـتـلـ حـسـامـ ، وـفـرـ حـسـامـ وـحـدـثـتـ بـيـنـهـمـ مـشـادـةـ ، وـأـنـطـلـقـ حـسـامـ رـصـاصـةـ لـمـ تـصـبـ حـسـامـ ، وـفـرـ حـسـامـ وـحـسـانـ فـيـ اـثـرـهـ . وـاتـجـهـ سـعـيدـ وـرـاءـ ضـالـتـهـ إـلـىـ بـيـتـ حـسـامـ ، حـيـثـ وـجـدـ لـيلـ تـخـرـجـ مـنـ غـرـفـةـ حـسـامـ بـالـلـاـبـسـ الـتـحـتـيـةـ . وـهـكـذـاـ حـقـقـتـ لـيلـ صـدقـ حـدـسـهـ فـيـهـ كـحـبـيـةـ يـشـكـ فـيـ ثـبـاتـهـ . يـقـولـ سـعـيدـ فـيـ صـرـاعـهـ مـعـهـاـ :

سعـيدـ :
قدـ خـدـعـكـ يـاـ مـسـكـيـنـةـ
الـجـاسـوسـ

ليلـ :

وـشـوـشـنـيـ فـيـ صـلـقـ يـخـنـقـ الـوـجـدـ
أـنـ أـتـمـلـكـ أـحـلـيـ ماـ يـعـلـوـ فـيـ عـيـنـيـ اـنـسـانـ

سعـيدـ :

هـلـ أـحـبـتـهـ ؟

(١) قول الأغنية :

نسـ يـاـ حـبـيـسـ نـسـ وـيـاـ زـمـانـ اـبـسـنـ

لـلـوـلـفـ الـجـيلـ

يـاتـيـ لـكـ الصـبـاحـ بـالـخـيـرـ وـالـنـجـاحـ

وـالـأـمـ الـظـلـيلـ

بعد أن يموت الملك

وفي « بعد أن يموت الملك » يستخدم المؤلف ثلاثة عناصر نسوية للتقديم المسرحية يسميهن المقدمات ، ويورد في التقديم ذكرا عن ملك مسرحيته وعن مملكته ، في قول المرأة الثالثة من بين الثلاث الملائكة يقين بالتقديم : هو (ملك لأحدى المدن الكبيرة التي تقع على جري نهر ، قيد يكون بجانبها بحر واسع أو جبل شامخ) وهي مدينة واسعة طبعاً تشتمل على طرقاً كثيرة ، تتعرج أحياها وتستقيم حيناً آخر ، وتحاول المرأة والمعابد والصيدليات والحانات والسجون وأماكن أخرى) . وتحاول المرأة الأولى أن تزيل اللبس مما قالته الثالثة بقولها (اسمه على الأزمان المختلفة كان أتوبيس الأول ، وجورجياس التاسع ، وابن طولون الثالث ، وعبدالرحمن الخامس .. إلى آخره) . أي أنه ملك غير محدد ، على الرغم من محاولة إزالة اللبس . وتحدى المرأة الثالثة مرة أخرى ، عن هدف المؤلف من هذه المسرحية من حيث أنه لا يقصد إلى اثارة عاطفة التشفي بهذا العمل ، وأنه يعيينا إلى صفحة ٤٣ من كتاب الشعر الذي ألهه أرسطو لتعريف ما يريد .

وتلخص المرأة الثانية ما ورد في تلك الصفحة عن إشارة أرسطو إلى وجوب تبيان انتقال العظام من السعادة إلى الشقاء ، لأنارة عاطفتي الشفقة والخوف في نفوس المتفرجين .

ويحاول المؤلف منذ البداية أن يرسم لنا شخصية الملك ، فهو رجل راكم العاطفة ، يسعى إلى تتبّه حواسه بأن يطلب من شاعره تجديده كلماهه التي يقوم بتحفيظها للمحظيات ، ويثور على تشبيهاته المكرورة وعلى عبارات الكامن المقلوبة بالذات ، ويود عبارات جديدة أنه لا يريد المداعع من شاعره . بل يبني شعر الحب .

ثم إن هذا الملك جحود ، يستفيد بمشورة خياطه فيغير اللون الرسمي لزياء مملكته من الأزرق إلى الأبيض وفقاً للون قطعة محمل عرضها عليه الخياط ، وبعد أن يستفيد بالمشورة ويستحوذ على قطعة المحمل يستحصل لسان الخياط .

لقد سأله الملك مؤرخه بشأنها عن فلسفة تبديل اللون من الأبيض الذي كان عليه ، إلى الأزرق فأجابه بأن اللون الأبيض كان شعار الملكة لنسيان الماضي ، وذلك منه قرن من حكم جلالته ، أي منذ عام ، ثم جاء اللون البنى شعراً للحقن البنى على الماضي لا للحقن الأسود عليه ، أما الأزرق

وأخبرنا لما طرحتنا اضطرافات من عندنا من أمينا المرموز له ، تكمل النقص بشكل منان ، من حيث أن ليلى - والتي هي البلدة - لابد وأن تتجذب للشخص المخلص كما تتجذب الأخلاق إلى مدارها في الطبيعة (الصامتة) بعنتيمية كامنة فيها غير مقوله ، أو مذكورة ، هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى فإن اقتصار النص على الحوار والجدل دون الفعل المسرحي مدعى فصلين كاملين شيء يتعارض مع تعريف الدراما والتي هي الحادث .

وعلى العموم فإن الفصل الثالث مليء بالحركة ، باطلاق الرصاص ، وبالاغماء وبالعنف ، وبأخذ النار أو ما يعرف بالجزاء الأخلاقي في الميلودراما وربما اعتمد المؤلف على تعويض النقص في الفعل في الفصلين الأول والثانى بشعره ، الذي يتسم بعنصر درامي (١) ، وبأنه استخدم مسرحية داخل مسرحية ، أي أنه انتقل من صلاح إلى شوقى وهذا بلا شك فعل ، كما أدخل المقهى الملحق به حانة على مسرحيته مما أدى إلى تجاور نصوص ثلاثة ، نصه ، ونص شوقى ، والأغنية (الغولكلورية) التي يترنم بها المنشد الأعمى السكير والتي مطلعها :

والله ان سعدنى زمانى لاسكنك يا مصر

فأدلى نصه إلى تجسيد الفعل ، وأدت الأغنية إلى تعرية الشّعور بالغربة الذي أحس به سعيد من وجود النساء الرائعات الغاذيات ، واللائي يتكلمن عن ما يتكلّل أنجلو ، وقد تسامت أبيات شوقى بالنص . وفي الواقع ، انه في استخدام المقهى ذى الحانة ، يتوافق مع رأى كتاب مسرحيين « كاليلوت » و « دوس باسوس » و « بريخت » على ما بينهم من تباين ، من حيث ان حياة جديدة ينبغي أن تدخل على المسرح من « الموزيكهول » و « الكابارييه » وأن تأثر هذين الفنانين ما يزال مستمراً في قوة (٢) . لقد أودع صلاح بطله المنهزم السجن ، بعد أن جعل « الأستاذ » يطمئنه فيه إلى أن ضربته حساماً غير مميتة ، وأنه أوكل صدليقاً من أربع أهل القانون للدفاع عنه . وبهذا أعاد صلاح في هذه المسرحية ، على اعتبار امتناعها الشّعري وعلى ايقافه بطله في طريق مفتوح بين التفاؤل والتشاؤم .

(١) تتبه ت-س. البوت الـ أـ في شعره غير المسرحي (شعر البوت) عصراً درامياً كما قرأ في بعض التعليلات . مقالات في النقد الأدبي - ت-س. البوت - ترجمة : الدكتورة لطيفة الزيات - من ٦٤

(٢) الدراما في القرن العشرين - بامر جاسكون - ترجمة : محمد فتحى - من ٨٢

انني احضرتك يعني لا بعث فيك الامن

اما شخصية الشاعر فتتميز منذ البداية عن الشخصيات الأخرى الملكي وهي شخصيات الوزير والقاضي والمؤرخ ، والتي تركها المؤلف نسخا واحدة تتعدد على مستوى التسلق والتفاق والخبيث ، ولا تتم عن ميزات فردية تلخص اليها لازمة ، او كلمة تفلت من لسان أي منهم لتدل على صفة نفسية او دخلية من دخائله . ان شخصية الشاعر تتميز منذ رفض احترام الملك له رغم تبعيته (١) . وتبدي هذه الشخصية في السيطرة التامة حين انتهى دور الملك وببدأ دور الملك الجثة . ان الشاعر يرفض هو الآخر رد الملك الى الحياة، من حيث ان المحاولة لن تجدي، ولقد عرض على الملكة مصاحبته لها بعد ان فشل الوزير والمؤرخ والقاضي في منحها الطفل الذي تمنته من الوزير ولو كفصن من أشجار .

والصراع في الجزء الأول من الفعل ، بين الملك ، كبطل أول ، وبين الملكة يدور على هذا النحو الشعري :

الملكة :

ال طفل ..!

انك تدرى أنا لا نملك طفل

انظر .. هذا فرشى حال لا تتحرك فيه الا اطراف

الوهم ..

ساقا الوهم .. ذراعا الوهم

هذا طفل من كلمات

ampشت بك اللعبة حتى هذا الحد

ما أغرب ما صنعته السنوات بنا ، نمت الكلمات الى أن

صارت أشباجا وظلا

لكن ما أصعب أن تصبح هذه الكلمات الثلوجية

مخلوقا من لحم دافيء

ليس لنا طفل !

ليس لنا طفل !

(١) يمثل رفض الشاعر في عدم اعطاء الملك ما يطلب منه من الشعر بدقة - انظر بعد ان يموت الملك - ص من ١٤ - ٢٠ .

فصار لونا للمطلق . وعندما استفاد بيسورة المؤرخ واستحوذ على قطعة المدخل ، واستقر على إعادة اللون الأبيض ، وطلب الخياط متفكه منه الذهب ، كمكافأة على فكرته ، أمر الملك جلاده أن يضع سيفه بين كتفيه حتى لا يتغافر بين برعيه بالهامة اياه ، وكيلًا يسمى الخياط نفسه امام زوجته وفي أسبوعه ، ثم حفظ الملك العقوبة . بأن امر الجلاد بانتزاع أصل لسان الخياط ، حتى لا يتكلم . الملك :

واتبني فكره

يا جلاد أطلق رأسه

وانزع أصل لسانه

من حنجرته

حتى تنجو الدولة من ثرثرته

اذهب ! اذهب !

اما الملكة فهي شخصية مختلفة ، فهي متوجهة الحواس على الرغم من أنها تبدو لأول وهلة متفقة مع الملك ، يدللان معا طفلا وهما ، ثم ينفصلا الاتفاق وشيكا . لقد انجذب الملك لموسيقى الليل فعرتها تماما ، فانحازت لطبيعتها الأنثوية ، فأعلنت أنها لا تملك طفلا حقيقيا ، بينما ظل الملك يبرهن على أنه لا يبعد أساسا من عدم امتلاك الطفل بنفس الطريقة التي يبرهن بها خوان ليرو على عدم حاجته للانجاب (١) . وتدل الملكة على أن الطفل الحقيقي ضروري ، وتريد انخاذ عشيق ليمنعها اياه . وظهور جهود الملك مرة أخرى فيوافق ، ولكنه يشترط أن يقتله بعد أداء مهمته . وتنور الملكة وترفض .

هنا يستقل كل منها بأفكاره ، ويتشبث بها ، ثم يستقبل الملك طير الموت الأسود ويموت ، ونلاحظ أن شخصية الملكة تظل متمكنة مسيطرة . ففي أثناء الموت لا يستيقظ الملك من رقاده أبدا ، فالملك قد مات حقا لكن مطلب الانقضاض لا زال قائما ، وهو وحده المرجو ، ومن ثم تنظر الملكة الى جثة الملك برضاء لا بكرابه ، وتضمه في نطم من العنان مفهوم ومدرس ، دون أن تعجد رغبة الآخرين في أن يعود الى الحياة كمرة أخرى .

(١) قال خوان ليرو : ألم تسمعني القول لك انه لا أهمية له عندى ؟答
مسرحيات لوركا - ترجمة : د. عبد الرحمن بدوى - من ٧٦ .

ويستمر الصراع مكنا ، الى أن يموت الملك في نهايته أمام اصرار الملكة على اتخاذ عشيق والابقاء عليه ، « لا .. لن تقتل رجال اعطاني ذره » ، الواقع أنه صراع منطقى متدرج يتبع منطقه من شخصية كل منها ، ويتردج الى أن يصل الى النزوة في اصرار الملكة على العشيق ، وفي قرار الملك باستقبال طير الموت الاسود . ويأخذ الفعل اتجاهه بتجاه ال موقع الشاعر ، وفي تسلسل الى حالة مركبة تصبح جوهر العقدة ، وتمثل في تعرك الملكة المتقطعة الى الاختصار نحو من يعطيها الطفل من الأحياء لا من الملك . فالموتى لا يمنحون الحياة ، وهناك حركة مضادة تتمثل في اصرار الحاشية على أن الجنة يمكن أن تعي وأن تمنع ، كمحاولة للابقاء على سفن الملك الغابر - التي لا تجيد التفاعل الا معها - بالعمل على اخراج طير الموت الاسود من جسمه عن طريق الملكة بعد أن تخيلت الحاشية أن الملك قال : أبي الملكة جنبي .

ويبدأ الصراع في هذا الجزء بين البطل الثاني الحقيقي وهو الشاعر الذي تميز عن النكرات التجانسة الطبيعية من أمثال المحظيات والمنادى بهلول . انه صراع بين الشاعر وخلفاء الملك الميت ، وطيف الملك الميت نفسه . والفعل الذي يحتوى الصراع يستمد استقراره ومقواته من منهج لا معقول متمثل في تنفيذ طلب الملك (أبى الملكة جنبي) دون كلام آخر لأنه لم يزد عن هذه الجملة ، فالحاشية في ذهابها اليه لاستئصال كلام آخر مفسر لجملته لم تظفر بشيء .

ثم لقد كان الشاعر يمثل المعارضة فأصبح يواجهها ، ولقد مالت الى الملكة بما بينهما من نقاط التشابه ، فهو يحب الموسيقى مثلها ، كما أنها تحب الشعر مثله ، وقبل كل شيء هي أرض مخصبة ، كما أنه بأذر جيد ، ولقد قاد الشاعر الصراع بصورة جيدة ، وتمهل أثناء للتفريج عن الملكة والتنزه معها ثم جابه بفتحه الجlad الذى أرسلته الحاشية لاستعادة الملكة فقتله بسيفه ، سيف الجlad نفسه . ويتجدد الوقف على هذه الصورة بعد الصراع المادي الحركي المعقوق . وفي محاولة للحل يستخدم المؤلف النساء المقدمات قاصدا إزاله الوهم أو مقاطعته ومقاطعة الوهم أسلوب شاع استخدامه عند « آنوى » وربما كان المؤلف يقصد به التنويع ، بتعظيم الشعر بالكلام المنثور (١) ، سيما وأن الشعر قد أحرز القبح المعلى ، وخلق

(١) هذا الأسلوب في المراوحة بين النظم والنشر ووضع كل منها في مكانه ، جرى استخدامه عند شعراً أوروبيين مثل شكسبير .

الملك :

ليس لنا طفل ! لكن ماذا نصنع بالطفل
حرمتنا أيام الأقدار ، فعشنا طيرين طليقين سعيدين
وخلقنا هذا الوهم لزداد سعادتنا .. تتجدد

الملكة :

طيران !
لكن .. ماذا أفعل بجناحي ؟

الملك :

بل غصنان خضيران رقيقان

الملكة :

غصنان .. !

لكن .. ماذا أفعل بشماري ؟

الملك :

يا كنزى المكنون

كنا سعداء بهذا الطفل الوهمى

الملكة :

طفل من يأس

الملك :

كنت سعيدا به

الملكة :

وأنا كنت سعيدة

حتى دهمتني موسيقى الليل ، فعرتني من أوهامي
لا أقدر إلا أن أتعرى في حضرة موسيقى الليل

ردى لي طفلي !

ردى لي طفلي !

أو قاعطيني طفلا آخر

« تبكي »

دعنى أتخذ عشيقا

البيان . تم انه في نفس الوقت ، متسلل بالخدمة للملكة والتغافل في الولاء لها ، بالإضافة إلى منحها المستقبل والرؤى التنبؤية .
وإذا كان من الممكن اجتماع الخيال والعمل في شخص واحد ، والجمع بين ثبات الرأي وتوجهه ، هذا التموج الذي ينجم عن الأسلوب الانفعالي الذي هو من خصائص الشاعر ، وشاعر هذه المسرحية بالذات ، فإن هذا الحل يكون قريباً من الصواب . وأغلبظن أنه حلم شاعر . والمسرحية على العموم متحازة إلى الشعر أكثر مما تحاز إلى المسرح الذي يتميز بالحوار الموجز المتجلج الحركي . على أن صلاح يعود بها إلى التفاؤل والإيجابية فهو يبذل محاولة أخرى لحل المشكلة العويصة التي عرض لها لأول مرة في « مأساة الحلاج » .

بالحوار في أجواء عليا أخذ فيها الفعل إلى جانبها . ولقد اقترب المؤلف من التنويع ياقترابه جلولاً ثلاثة العقدة ، وربما كان يقصد – إلى جانب إزالة الوهم ومخاطبة النظارة – اشتراكهم في حل مشكلة تعنيهم شخصياً ، واتاحة تقليل الرأي على وجوه ثلاثة كتدرسي على التعمق ، وتشدد الفكر ، وتوضيب المستويات المتعددة الموجودة لحل الأزمة الواحدة .

والحل الأول هو الحل الأسطوري المتمثل في الشكوى إلى محكمة الأقدار ، والذي صارع فيه الشاعر النساء المؤتفكتات به ، وهو في رحلته إلى عالم ما بعد الموت . وربما يكون شاعرنا قد استوحى المؤلف الإغريقي الكوميدي « أرستوفان » في « الضفادع » ، فالرحلة هنا شبيهة بالرحلة التي قام بها الله المسرح « ديوسوس » إلى العالم الآخر ليستعين « يوروبيس » في الحياة . ولا أقصد هنا الاستعادة بل أقصد جو الرحلة السفلية وطلب المشورة ، ذلك الطلب الذي كان يتمثل أيضاً في زيارته « لزيوس » رب الآرباب في معبده بدلفي ، والتقارب إليه بالهدايا . لقد قصد ما في هذه الرحلة من بعد الشقة ، وبالتالي استحالحة الحل ، ولقد حكم قضية المحكمة بتقسيم المملكة نصفين ، نصفاً للملك ونصفاً للشاعر . ولقد استثنى المؤلف ما فعله سليمان ، وما استعاره « برشت ». في « دائرة الطباشير القوقازية » .

وأما الحل الثاني فهو حل رمزي قريب من المباشر ، يشير إلى فشلية هذا البيان الذي كانت تقوم عليه مملكة ذلك الملك ، فالحاشية تتضرر الطفل حتى يكبر ثم يحاول أن يضع الناج على رأسه لكنه يفتت ، وعندما يشرع في الجلوس على كرسى العرش يتهاون به . وتهتز الجدران وتتسقط ستارها .

أما الحل الثالث فقد اقترب فيه المؤلف من مقصده عندما ترك الشاعر يتسلل زمام المملكة ، وأرسل الحاشية إلى حيث ذهب الملك الميت ، في هذا المصير الذي يتناسب مع مقدرتها .

وهكذا يصل المؤلف متدرجًا من اللامعقول والرمز ، إلى ما يفتقد أنس معقول ، أو إلى مغزى ، أو إلى رؤية نهاية هي وجوب انتقام المدينة ، متلماً تمعن مكوناتها : النهر والزهر والمزار ، فلا يكون لها قرين وقد ألت إلى هذه الصورة ، لا الشاعر ، فالشاعر يتماثل معها في حب العربية ، وفي غزارة مشاعره ، ونظافة معدنه ، وموسيقيه باطنه ، ومستقبلية سعيه على أن هذا الشاعر قوى ، فلقد قتل الجناد بسيف الجناد نفسه ، وغلب بالحجارة منطق قضاء الأقدار ، وراقب بالصبر فشل ابن الملك حتى تداعى به .

الشعر واللغة في مسرح صلاح عبد الصبور

لعل استكشاف الامكانيات التعبيرية للبحر المدارك التي يذكر بالوصول إليها « على أحمد باكثير » واستغفلها في روايته « أختاتون ونفرتيتى » وأيده في هذا الاستغلال نقاد معاصرون كانوا يبحثون عن توقيع مناسب للمواقف غير الفنائية (١) قد فتح أعين الشعراء على غنى هذا البحر ، وأغنانا عما أجروه من تجارب مبتكرة عليه ، حيث أن باكثير قد سبق إلى ذلك كما يذكر هو نفسه (٢) . ولقد أجاز صلاح تفعيلة هذا البحر للحوار في كل مسرحياته وغلهما على تفعيلة البحر البسيطة الأخرى التي تتكرر فيها وحدتها العروضية كالرجز والرمل والتقارب والتكامل . ولقد صدف في إطارها وفي مضمار حركة الشعر الجديد التي كان أحد روادها عن أن يستخدم الموسيقى الخارجية الناجمة عن تماثيل الروى فاقترب بذلك من لغة الحديث . يقول صلاح عن استخدامه لتفعيلة المدارك : « إنها التفعيلة التي آثرها المذاх الشعبي عن استخدامه لتفعيلة المدارك : « إنها التفعيلة التي آثرها المذاخ الشعبي في قوله « الحمد لل رب مقدر » وهي تعتمد على توالى الحركة والسكن ، مع لون من التنويع يعرفه من يعرفون الاستئذان الموسيقى وتبين البيكل العظمى للحن أو جملته الموسيقية ، والخروج المشروع عنها » (٣) . فكان صلاح وجد ذريعة أخرى لاستخدام تفعيلة هذا البحر ، ذلك أن توقيعهما مذكور في ضمير شعبي نتيجة ترسّب أغنية المذاخ الشعبي . على أن صلاح قد اعتمد في إطارها وعلى ما يتوفّر لها من علل الزيادة ، وعمل النقص الجازية مجرى الزحاف ، في تأدية حوار الشخصيات المختلفة على سبيل التنويع في الموسيقى ، وللافصاح عن تباهي أفعالها (أفعال الشخصيات) وحالاتها النفسية ، كما أجرى في حدود ذلك حديثاً جماعياً ناجحاً دالاً تمامـ

(١) أختاتون ونفرتيتى - تقدمة : ابراهيم عبد القادر المازنى - ص ٨

(٢) نفس المرجع - مقدمة الطبعة الثانية - ص ٦

(٣) مسرحيات شعرية - ص ١٠٣

وهكذا نرى أن الشاعر عبر في حدود تفعيلة المدارك عن حالات متعددة لمجموعة تتعدد لتجسيد فعلًا كلها بما يقربه إلى تصور الناس وإلى تعلقهم به . وليس معنى أن المؤلف اعتمد على المدارك أنه لم يقصد إلى تلك البحور الأخرى التي تتناول فيما تتناول في حدود تفعيلة كما تتناول في المدارك ليعبر بذلك موسيقاها عن حالات معايرة ، فلقد يحتاج إلى تمييز توقيعها سبقة من التوقعات السابقة بطريقة حاسمة لا يراز اختلافه ، والأهمية القصوى لما يحتويه من المضامين ، أو لأنه تلزم موسيقى أ更快 وأصعب مما يحتمله هذا البحر ، مثلاً فعل في « مأساة الحلاج » ، حين ارتقى أن يحكي الحلاج ظروف طفولته الواقعية القاسية في حدود تفعيلة المقارب ، والتي نعرف أنها تكون صحيحة على وزن فعلن :

يقول الحلاج أمام قضائه :

أنا رجل من غمار الموالِ فقير الأرومة والذيت
فلا حسبي ينتهي للسماء ولا رفعتني لها نروبي
فهنا كانت تفعيلة هذا البحر أوقع وأعمق للتعبير عن حالة البوس
والانقطاع عن السماء ، والتدافع الأرضي مع المتربيين مما عداها من تفعيلات .
ومثلاً فعل المؤلف في « الأميرة تتضرر » ، حين انتجع تفعيلة الرمل التي قد
تحتوى على مقطعين طويلين مفتوحين ، يتيمان لها الغنائية ، في موقف أراد
أن يعبر فيها عن انتظار الأميرة لليل الذي وصل فيه « السمندل » حيث
كانت تؤدي الوصيفة الثانية دور هذا العاشق المتغيب . تقول الأميرة
للوصيفة التي جاءت وعلى وجهها قناع رجل في كمال العمر (شارب كثيف
وهيئته متهدية) .

وأخيراً جئت بعد أن جن نهاري

بشقاقي وانتظاري

وتعجلت الهنيات إلى الليل

تمنيت لو استطعت اختصار الأفق المتدلي لحظة ضوء

لقد عبر المؤلف بوزن المدارك على لسان الوصيفة عن صخب الحفلة
بهذه الصورة :

الحفلة .. الحفلة (فعلن فع ، فعلن فع)

وأوضح عن احساس الأميرة بوطأ النهار وحنينها إلى الليسل بوزن
الرمل الغنائي فأعطي احساسها ، عمقه ، وتوافقه ، وارتفاعه ، وامتداده

الدالة على موقف محدد ، والمثال على ذلك اعتراف جوقة الفقراء بارتشائهم
وشهادتهم الزور بأن الحاج زنديق كافر .

تقول المجموعة :

صنفنا .. صفا .. صفا

الأجهز صوتا والأطوطل

وضعوه في الصف الأول

ذو الصوت الخافت والمتوازي

وضعوه في الصف الثاني

أعطوا كلامنا ديارا من ذهب قاني

برأقا لم تلمسه كف من قبل

فالاعتراف يجري على تفعيلة المدارك ، المستخدم فيها على النص
والزيادة ، إذ تكرر التفعيلة المشبعة في السطر الأول ، وهذه التفعيلة هي
(فعلن) متحرك فساكن ، متغير فساكن ثلاث مرات ، ثم تحول إلى
سبب خفيف يمكن وزنه هكذا (فع) يتوقف بهذه السطر الشعري ، بما
يسهل حركة الاقلاع عن التنشق بعد تشكيل الصف من الفقراء بطريقة الاغراء
والارغام والزلفي والرجز أيضاً . وإذا تخطينا السطرين الثاني والثالث اللذين
لا يؤذيان إلى فعل جديد أو تغير جديد في التوقيع ، اللهم إلا وصف النظام
الفقراء في الصف ، فإننا نجد تكشف الفعل في السطر الرابع قد أدى
تفعيلة ثلاثة محبونة على وزن فعلن يتغير بيك العين وتفعيلة رابعة دخل
عليها البرفيل والجبن فصارت فعلاتن ، وفعلاتن هذه تحتوى كلمة
« متوازي » الدالة على التراخي ، والسطر بمجمله بكلماته الملاسة مع
تفعيلاته ، يدل على فعل الأطلال بعد الاستراحة في الصف وكذلك ينسجم
عن بين المؤامرة التي دربت لهم وجيكت ، من حيث تفضيل الأجهز صوتاً ،
وتحصيص الصف الأول له ليتمكن من الجهر واسع هيئة المحكمة أما الآخرين
صوتاً فتأخره إلى الصف الثاني .

وتنظم سبع تفعيلات في السطر السادس من بينها خمس مشبعة
تغير عن حركة التعاطي اللدينار ، وواحدة مخبرة تحتوى كلمة ذهب ، أما
تفعيلات السطر السابع وهي خمس مشبعة (متحركات فساكن) فتختصر
بوصف الرشوة ، قبل أن تصل إلى تفعيلة على وزن فعل تفسح عن الغم
وأدلة الرأس نتيجة الاعتراف بالرشوة . على أن المؤلف لم يحرم مجموعته
من استخدامات موسيقى حزينة تتمثل في الروى التونى في الثاني وقاني ،

فالفجر هنا ليس هو المسؤول وحده عن انساب الموقف شاعرية ، لانه ليس موضوعاً مخصصاً للشعر ، أو كما يقول أحد النقاد الفرنسيين : « فالفجر هو استهلال لشروق الشمس في الأفق ، هذا كل ما فيه ، وهو أن كون منظراً من أشد مناظر الطبيعة أناة ، حسب المكان الذي نشهده فيه فإنه يبقى حدثاً فنياً يكتبه الناس بأكملتهم الساحقة أن يضخوا أدبي لحظة من نعاسهم للامان به ، ولكن عندما يقول الشاعر : الفجر الوردي الأنامل ، هنا يتدخل الشعر ، هنا مفتاح العملية الشعرية بتكاملها فإن الشعر عملية فكر الشاعر تعبّر عن انسجامات كيانه الحسّي عند ملائمة الواقع » .

اذن فليس الفجر هو الذي أشاع الشاعرية وحده ، بل انطباع الشاعر المنسجم الكيان به ، أو بصورة أوضح : انطباع الشاعر المنتظم الحواس ، بظاهرة انسجام حواس الكون ، أي بظاهرة الفجر . وعلى هذا الأساس فإن الشاعرية تتحقق نتيجة الصورة المركبة من ديك الفجر الذي تخافه الشمس وكما لو كانت الشمس قطة محبوسة تحت السرير تخاف هذا الديك الشرس بالفعل . ويستخدم صلاح عبد الصبور الوسائل البيانية لتكوين الصورة التي تتحقق الشاعرية ، ومن هذه الوسائل التشبيه والاستعارة ، كما يلتجأ إلى البديع كالمطابقة والتجنّيس . على أنه ربما جازى الشاعر المسرحي الانجليزى المعاصر « كريستوفر فرای » في ابتداع أسلوب يتصف بتركيب التمثيل (١) في جمله دون الأسماء وفي هذا يكون مجايناً لطريقة « ت.س. اليوت » ، تماماً (عندما تحدث اليوت عن طراز من الشعر لا يسترعى اهتمامه ، كشعر في ذاته) (٢) ، وحاول إخلاء الشعر المسرحي من كل ما هو زائد عن طبيعة لغة الحياة اليومية بتقريره من النظم (٣) . والمثال على هذا الأسلوب من التمثيل المتصللة ما يتمثل في حديث « الاستاذ » (رئيس التحرير) إلى المحررين والمحررات عن رسالة مجلتهم :

العروون : صباح الخير

ولا نهاية له أيضاً ، ثم انه تعمداً منه لاستبقاء هذا الموقف الشعوري أطول مدة واستناده الى الأميرة فقط ، جعل الوصيقات لا يرددن حتى لا يستضيفهن الى تفعيلة الرمل التي أحس أنها بالملكة اليق . على أن المؤلف يستخدم تفعيلة الرجز في موضعها المناسب كذلك .

أما عن الشعر ، كفن ، يحمل الصور المجنحة ، وتحليل صلاح له القدر الكافي منها أو تخففه ، فلقد يلتجأ في المواقف التي تحتمله إلى الوفاء بواجبه نحوه ، أما في المواقف التي لا تجيئه ولهدف مشاكلاً الواقع وللنفاذ بموضعه إلى النظارة فإنه يخلّ حواره منه ، لأن يستخدم أسلوباً شعرياً للنشر فيه حظ أكثر مما هو للشعر مثل هذا الحوار بين عامل التذاكر والراكب في مسرحية « مسافر ليل » .

عامل التذاكر :

هل معك بطاقة ؟

الراكب :

احفظها دوماً في جيبك الأيمن

أقرب شيء ليدي اذ تطلب مني هرات عشرة في اليوم

يوماً طلبوها مني ستة وثمانين

يوماً آخر سبعين

فهذا الحوار يخلو من الصور ، وهو مجرد نظم لآيات معتادة لها مقابل في الحياة اليومية ، لا يتبع لها النقل بلمسات شعرية أو شحنة خيالية ، قد تستدعي التفorum منه أو الإحساس بالغلو والتزوير . أما إذا احتمل الموقف الشعر ، كان كان يعبر عن حالة من حالات الوجдан أو العواطف ، أو مشهد مثير من مشاهد الطبيعة ، فإن الشاعر يستوفى مقوماته بأن يفي إلى كلمات معينة اصطلاح على أنها شاعرية ، لكنها في رأيي ليست لها هذه الصفة وحدها ، وإنما بما يكتسبها الشاعر من ذاته . وبادراجها في أسلوب استعاري مثل كلمة الفجر التي ارتکز عليها في تجسيم الحال الشعورية لنوازع الأميرة في عداوتها للشمس ، وهي تنتظر مجيء المستند الذي قتل أبيها :

آه لو أملك للشمس - عدوى الشمس - أمرًا وقضاء

آه لو أحبسها تحت سريري

حيث لا تسمع ديك الفجر اذ يعلن ميلاد الضياء

(١) المسرحية من ابسن الى اليوت - ديموندوليز - ص من ٤٢٧ - ٤٢٨ .

(٢) نفس المراجع - ٢ - من ٤٤٠ .

(٣) مقالات في النقد الأدبي - ت.س. اليوت - ترجمة : د. طيبة الزيات - من من ١٠٦ - ١١٣ .

يجعل صوره مومنة لا كافية ، موجية وليس معطية لكل شيء ، والملاحظ أن الصورة عنده بشكل عام تعتمد على العجس لا اليقين ، كما أنها تناوش فطرة الجمهور ولا شعوره أحياناً فلا تقضي على نشاطه ، بل تجعله يعمل لbeh ويستكنته حواسه في تحضيرها أو هي في هذه الحدود التي عبّر عنها الشاعر « روبير كانزرو » وهو يتكلّم عن التأليف الرمزية : « إن التأليف ، والخلاصات ، والصور هي غمزات العيون بين « المعرفة والشاعر » .

إن صلاح عبد الصبور لا يقصد إلى توفير المعرفة بتجهيزها تجهيزاً باتاً جازماً ، بل هو يربطها رباطاً مفتكاً غير وثيق ، والمثال على ذلك ما رد به الشاعر - في مسرحية بعد أن يموت الملك - على انهاش الملكة من أسلوبه في الحكم ، وقد ألت إليه الملكة وهو مسلح بمزماره .

الشاعر :

غروا .. أقسم لا أحكي إلا ما كان
لا أخلق شيئاً من ذهني ، لكنني قد أثرت فوق المشهد
بعض الألوان

بل أني أحياناً أبصر ما تخفيه الأشياء الرواغة ،
في باطنها من احساس ..

يجعلها تبدو في لون آخر
في رأيي مثلاً أن الأفق الأزرق
ليس بأزرق دوماً

في رأيي أيضاً أن تراب النهر الأسمى
ليس بأسمى في كل الأحيان

الملكة :
ما لونهما يا شاعر

الشاعر :

ذلك يعتمد على حالهما النفسية

الملكة :

حالهما النفسية؟

(يجلس « الأستاذ » على رأس المائدة ، بينما يجلس حوله المحررون)

الأستاذ :

هذا معياد تجمتنا الأسبوعي :
والليوم أحدكم بمحدث يختلف قليلاً عما اعتدتم من قبل .
همن بضعة أشهر

ومجلتنا تتألق كالوشم الناري على ساعد هذا البلد
المتشد

أسد لا يحمل سيفاً
بل يحمل بوقاً يصرخ في صحراء الزمن اليابس
كى يعيى جثث المرضى المتكتفين على سرير البليوى
والخوف المقد

الملتفين بأسماى الياس كما تلتف البذرة
في قشر الموت الأسود

فالصفات المستعارة من موصوفاتها الحقيقة هنا كثيرة وبعيدة المثال
بما لا يمكن أن يستخدمها أى رئيس تحرير مجلة معاصرة في مثل هذا
ال موقف في حديثه العادي ، ولو كان من المثقفين جداً ولكن كثرتها مما قد
يسقط فيه جمهور الخاصة والمتأدبون ، دون العامة الذين يميلون إلى الجوار
المغير عن الفعل بطريقة شافية وقريبة ، تمنعهم النتيجة بوسائل التشويق
العادية بلا تسويف مبالغ فيه .

وقد يوفر المؤلف الشخصيات الملائمة والظروف المعقولة التي تتحتم
الشعر ولا تلزم بالنشر ليكون بدليلاً له ، مثل جمله الصحفيين من الشعراء
أو من محبي الشعر ، في مسرحية « ليل والمحنون » ثم استدرج ثلاثة
إلى مقهى ملحق به حانة والحانة فيها مطرب أعمى ينشد أغنية فولكلورية
ثم جعلهم يتبدلون حواراً شعرياً معقولاً ، وهو بذلك يستفيد من رأى
بعض كتاب مسرحيين « كاليلوت » و « دوس باسوس » و « بريخت » ،
على ما بينهم من تباين عن أن « حياة جديدة يتبعها أن تدخل على المسرح
من « الموزيكول » ، و « الكاباريه » ، وأن تأثير هذه الفنون ما يزال مستمراً
في قوة » (١) . على أن صلاح يتخلى عن التوصيل إلى الكامل للخبرات بآن

(١) الدراما في القرن العشرين - ص ٨٢ .

الشاعر :

حين يكون الأفق سعيداً .

پہلی ورثتی

مثلك أنت الآن .

فهذه **الشـيـخـة**
يستخدم الشـيـخـة
الأخبار ، فـي
الملكة .

فهذه صورة تترى ، تبىش مسميات دون أن تفضحها تماماً ، لم يستخدم الشاعر في رسملها أدوات تشبيه بل أجرى كلامه مجرى سرد الأخبار ، فحدثتنا عن مضامينها المرهفة لا شعورياً ثم أخذتها منا وأذهلت الملكة .

أنا بكر لم التف على ساقى بشرى من قبل
فهذا استنطاق لافت للنظر لقطعة قماش ، و
لبعيسى جواوه الاعجم حيث قال :

فازور من وقع القنا بليانه
وشكا الى بعرة وتحمّم

ولقد استنبط صلاح سيف الجلاد أيضاً :

یشکو لی فی کل مسائے ظماء

وأنا لا أصبر عن شكواه ، اذ هو خلي وصديقي وأخي التوأم

حقاً .. هو لا يشرب الا افخر أنواع الدم

لكن لا يأس بأن أنهى قطرات من دمك المائة

It is not a small task to live up to.

تشير سيدة في مثل ذلك التحسيد الناطقة في معظم مسح حياته .

ومن خصائص المحادثة اليومية تظهر التزييدات في حوار صلاح مثلـ
ـ(ما اشيه) في قول الملك

51

الملك

لَا تُعْرِفُ مَا يَدْعُوهُ بَعْضُ النَّاسِ
بِالنَّحْوَةِ أَوْ مَا أَشْبِهَ

وكذلك تعليق السطر بما بعده كما في هذا السطر من كلام الأميرة للسميدل :

دار حوالى مقدمها المستربل فى غيب الليل
نومي ومقامى

فالا فادة عن السطر الأول لا تتم الا بقراءة السطر الثاني ،
والحدث هنا عن لحظة مجيء المسمندل .

كما يعتمد صلاح الكسر في الميزان العروضي لنقل كلمة كما هي لا يتحقق رسماها باحصاءها للوزن المسيطر الذي قد يشوهها أو يليقها ، وويأتي بكلمة غير مستحبة له . مثلما في كلام مقدم مجموعة الصوفية حيث يبدو الكسر في كلمة رجل في السطر التالي :

لأنه يصوغ من تراب رجل فان

فالكلمة لا تتمشى مع وزن الرجز لكن الشاعر يحتاج إليها ، وكما في كلمتي أسلمه والسلطان في نفس كلام مقدم المجموعة في البيت التالي:

فالكلمتان لا تتمشيان كذلك مع تفعيلة البحر . وكذلك يجري الكسر بالنسبة لأسماء الشخصوص غير القابلة لمرزان تفعيلة البحر الذي مستخدمه .

أما عن اللغة التي يستعملها صلاح ، فهي اللغة البسيطة الشائعة والمحايدة كذلك ، والتي تتجاوز مفرداتها في تركيبات سلسلية يسهل تفويز رموزها ، وتصلح بوجه عام للتبخر وللأواسط ، وإن مالت في مأساة العلاج إلى استعمال مصطلحات الصوفية المحددة الانتشار ، كالخرقة في مثل : رايتنا ، لواء سيفينا .. الخرقة . وما عدا ذلك فمما يمكن ارتياه بسهولة سواء في السرحيات التي تستهدف الغرافة أو تلك التي تجعل قناعها الرمز ، بحيث لا يكون هناك مطلب لتغيير مفردات اللغة التي يستخدمها القرنيل في « الأهرة تتضرر » ، اختلافه مثلاً عن طبيعة الرواى المعاصر فى « سياق ليل » والذى يتحدث نفس المفردات تقريباً ، ولا ينبغى احساس بوجوب اعطاء كلمات أخرى لسعيد الصاعر فى « ليل »

والمحجوب ، لتمييزه عن شاعر الملك في « بعد أن يموت الملك » ، فالقاموس واحد هو القاموس المعايد العصري ، قاموس اللغة اليومية المستخدم في الأذاعة والجرائد والمدارس . أما عن الحوار يصفه مجملة فان صلاح ينحاز به إلى الشعر أكثر من انحيازه إلى الدراما ، فهو لا يضحي بالشعر أمام الحاجة إلى الحوار السريع الموجز المتبع لل فعل ، المنتج للتوتر لحسه المواقف ، والأمثلة على اطالة الحوار وشحنه بالشعر موجودة في كل مسرحياته مثل حوار الخياط مع الملك عن قطعة المخمل الثرثارة ، وصلاح عبد الصبور بعد تضحيته هذه يضارع مايفعله « سينج » ، وفي « ديدري فتاة الأحزان » بالذات (حيث أن أثرها على الجمهور يعتمد على مميزات أخرى غير تسلسل الأحداث) ، يعتمد على عمق العاطفة وصدقها ، على الشاعرية الجميلة ، وعلى ما تصوره من افعال الانسان بالطبيعة) .

وعلى النعمون فان موسيقى صلاح عبد الصبور ولغته تسجمان مع مضامينه الفكرية الصريرة والمؤمنة الرمزية .

تقدير عام لمسرح صلاح عبد الصبور

يمكن أن نقول ان صلاح عبد الصبور استطاع ان يجعل مشكلة الانسان المثالي الذي وضع في حدود زمانية ومكانية وعملية تسبب الانقسام بين جسمه وروحه ، ولقد وفق إلى تحقيق ذلك اما باتخاذه معدلاً موحضاً عيناً دقيقاً يتتوفر له البعدان المكاني والزمني ، بمعنى أنه يختار شخصيات من بلاد أخرى وأزمنة سالفة ، أو يعتمد إلى اعطاء الشخصيات والزمان والمكان . معنى تجريدياً ، ثم هو لا يتجنن إلى الوعظ المباشر ، مما أطلق أفكاره في مجال الإنسانية الشاملة ، وقربها من ضمير كل فرد . ولقد تراوح العادل الموضوعي عنده ما بين التأريخي والأسطوري غير الموروث ، الذي يركبه من تخيلاته هو نفسه ، ومن لا معقولة ما يجري من أمور لا يهمسها ولا تحاكي علاقتها علاقتي متعارفاً عليها .

ولقد واكب مسرح صلاح عبد الصبور التيارات الحديثة في المسرح العالمي المعاصر ابتداء من الكلاسيكية الجديدة ، حيث استخدم الجوقة كما فعل « اليوت » في « جريمة قتل في الكاتدرائية » ، أو ركز على الكلمة وأعطها وزناً وقيمتها دون العقدة كما صنع الرمزيون ، أو محا العلاقات الطبيعية بين الاشياء المنظورة كما اتجه إلى ذلك كتاب مسرح العبث ، وإن لم يصل إلى كتابة ميتافيزيقاً هازلة مؤثرة . ولقد خطأ خطوة بعيدة في الاقتراب من توقيع الحياة اليومية المعاصرة حين اعتمد على التفعيلةعروضية كحوادث شخصياته ، متباھلاً التمايز في الروى في أغلب الأحيان ، ثم انه قد فجر كل امكانيات بحر التدارك ، واستحدث التنويع في الوسيقا من خلال عمل الزيادة والنقص الجارية مجرّد الزحاف والتى تتوفر لهذا البحر . وقد اعتمد على تفعيلاته اعتماداً شبيه كل في حوار شخصياته ، وإن لم يحزم حوارها من تفعيلة يعود أخرى مناسبة للنقلة النفسية في حالاتها ، فاستخدم تفعيلة كل من الرجز

(١) ديدري فتاة الأحزان - جون ميلنجلتون سينج - ترجمة : على جمال الدين عزت - المقدمة - ص ٢٢ ورائع نص المسرحية .

والدامل والمتقارب والرمل ، ولم يأل جهدا في حشد المبررات الكافية الكفيلة بترسيخ مقولية حوار شخصياته الشعري ، فجعل هذه الشخصيات أما متصوفة أو شعراء أو مثقفين ، أو من العلية ، ثم أوجدهم في أماكن تتبع لهم هذا الحوار وفي ظروف توسيعه ، كما أجرى بعض خصائص المحادثة اليومية كاستنطاق الجماد ، والتزيادات ، وتعليق الكلام ببعضه ، والكسر ولم يتخد لغة دارجة أو عالية مهجورة ، وإنما نحا نحو المفردات المحاذفة في موضوعاته جميما ، ولقد انحاز بحواره إلى الشعر أكثر من اتحيازه إلى الحوار المسرحي المتجلجل الموفي بمطلب الدراما ، والباقي على التوتر ، ولذلك أمكن القول أن مسرحياته تعتبر آثاراً شعرية خالصة ، تسلكه في عداد المسرحيين العالميين المعاصرين الذين كان هدفهم بعث المسرح الشعري وليس مجرد كتابة شعر يلقى على المسرح .

حاتمة

كان هذا البحث – كما أوضحت في المقدمة – محاولة لدراسة الشعر المسرحي في الأدب المصري المعاصر ، وهكذا لم أجعل الرصد لظاهره المختلفة أو التسجيل لها منهاجاً لي ، إذ التفت إلى التجاهات رئيسية حكمت هذه الشعر ومضيت مسكة باليته زماناً ، فعرضت لدراسة الشاعر أحمد شوقي رائد هذا الفن والذي أدخله إلى أدبنا محققاً بهذا كسباً حضارياً لهذا الأدب . وقد خلصت من دراستي لمسرياته (إلى أن هذا الشاعر) (قد تأثر بالذهب الكلاسيكي وبشكسبير والرومانسيين ، فاستشر مزايا الكلاسيكية في تغليب وتجنب على حب لرد اعتبار شخصية تاريخية مهضومة شهيرة مثل كلوياترا ، أو نكرة مثل «نتياس» ، أو لنصر حب على واجب ليركين مثل أعلى إنساني يصدر من البدائية ، كمبدأ المساواة العنصرية الذي جعل عبلة حاملة للواطن ، وهو خلال ذلك لا يتوقف عن تفاصيل ما يحدث في النفس من صراعات أو تقليب لأوجه الرأي ، بقدر ما يأبه بابلاغنا القراء النهائي مسبوقاً ببعض من الحكمة التي يسوقها على السنة الأبطال النبلاء وهم يمرون بالفشل أو وهم يموتون ، وهذه الحكمة تحمل قانونها الدائم لأنها تستند إلى نواميس الكون . وقد انكس تأثير الرومانسية على أحمد شوقي في تворقه للفناء ، بالإضافة إلى مؤثرات أخرى أكدت هذا التوير ، منها أنه اتخذ وحدة البيت أداة لإدارة الحوار بين شخصياته ، فامكن لمسرحيه أن يكون مبدأ خالداً للأوبراء إنقطع عن الدراما ثم انتقل إلى الشاعر عزيز أبياظة وناقشت تأثره بالاتجاهين ذاتهما – مثلما تأثر بهما سلفه – كما أشرت إلى توسيعه في توظيف التراث بحثاً عن أسباب الانكسارة القرمية ، ودرء مأساتها . ولقد لاحظت أنه عندما يهتم بإدارة الصراع يحشده له خبرات لا تنفك من واقع التجربة الإدارية (المعاصرة الحية ومن حقائقها . ولقد جرى على سنن سلفه في أجزاء الحوار على نمط الشعر العمودي ، وكان