

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.



مطبعة ائمة مصر الشاملة للكتب

مسرح صلاح عبد الصبور

بدأ 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 المسرح الارسططاليسي ، وهذا المسرح أدخل الإنسان في تجارب طارئة من الحياة تدعى المشاهد إلى تعديل سلوكه تبعاً لتغير الظروف الاجتماعية والاقتصادية (١) والسياسية ، وإن كان بريخت قد اختار أطراً وضعيّة أخاذة من بلاد ثانية وأزمنة أخرى لافتة وشخصيات طريفة يسهل التعليم من خلالها .

ولشن كان ما ناقشناه من خصائص أعمال شعراء المسرح المصري المعاصر يفصح عن أسلوب واحد مسيطر في مسرحيات كل شاعر تقريباً ، فان صلاح عبد الصبور لم يتوقف عند هذا الأسلوب الواحد ، فهو يجرب أطراً متفاوتة لمواضيعاته ، فيخرج من التراجيديا الكلاسيكية وجمالياتها ، إلى الرمزية ليوصل خبرة واقعية خلال نظام من الرموز لا يقصد أن تبلغنا منها وضحة بل إيماءات ضبابية (٢) ، فهو بذلك يتفق مع ما يوصي بشيء قريب منه مقتني المذهب الرزمي الذي أسسه في

(١) من الأعمال المختارة « بروتولت بريشت » ترجمة د. عبد الرحمن بدوى
ص ص ٦٦ - ٢٠

(٢) راجع في الرمزية كتاب : المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا ، مرجع سابق ،
ص ٢٧٤ وما بعدها

وبقيت ، حيث يلغا الكاتب الى خلق أسطورة لم تعش من قبل في ضمير جماعي يجعلها محكما لتوسيع مغزى معن ورؤيه 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 أنهما ياكورة انتاجه ، وقد نشرها سنة ١٩٦٤ . وفيها يتناول أزمة رجل المبدأ من خلال قناع تاريخي ، هو حسين بن منصور الحالج البيضاوي البغدادي ، أحد أقطاب الصوفية الذي عاش في القرن الثالث والرابع الهجريين ما بين سنة ٢٤٤ هـ وعام ٣١٠ وقال بالحلول ، وبخلاف متصوفة زمانه في أنه خلص الخرقنة وامتنزج بالقراءة (١) حاملاً بؤسهم وبإذلة لهم من زاده ، ومستنكراً العسف والظلم اللذين يقعان عليهم ، لا يختفي في ذلك جبروت الحكم ، مما سهل وقوعه في أيدي شرطة السلطان ، فخرج به في السجن وحوكم وصواب .

أما «الأميرة تانتر»، فقد صدرت سنة ١٩٧٣، وتعتبر أول أعمال الشاعر الرمزية المبتكرة، وتعتمد على الأسلوب المعاصرة المستحدثة، وتحوّل إلى طابع رشيق، أو براي، وتدور أحداثها في كوخ تانتر فيه أميرة مم وصفات ثلاث وصول قادم سينت ثي، بطنها أطفالاً.

أما المسرحية الثالثة فهي «مساfer ليل»، وهي ثانية الأعمال الرمزية، كما أنها ذات أسلوب لا معقول 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 واللامعقولية ، إلى أن يقتله .

والمسرحية الرابعة هي « ليل والجنون » التي نشرها سنة ١٩٧٠ . وهي ثانية أعماله الواقعية الأسلوب ، ولقد بنيت مسرحية ليل والجنون على مسرحية شوقي « الجنون ليل » كفناع ، وأحداثها تدور بين رئيس تحرير ومحرري ومحررات مجلة كانت تصدر قبل ثورة الثالث والعشرين من يونيو ، اتفقوا على تكوين فرقة مسرحية ، واختار لها الأستاذ نصا كان يمثله في صغره ، وهو مسرحية الجنون ليل ، ولقد وزع الأدوار حسب

(١) اقتصر مائة العلاج وكذلك داعم كتاب أخبار العلاج - تاليف أبي الغيث الحسين بن منصور العلام - نشر وتعليق لـ: ماسنون وـ: كراسوس - ص: ٦٤.

فرنسا شعراء مثل « مالارميي » و « فيرلين » و « ماترلينك » . وكان هذا المذهب قد ترعرع في مواجهة طبيعة « زولا » .

والذهب الفرسي الرمزي الذي يتوجه إليه صلاح يمتاز بهذه ميزات رئيسية : منها أنه يهتم بالكلمة (١) ، فهو يعيد لها قيمتها من حيث أنها الأداة الأولى لل فعل البشري ، فهي في هذا الذهب « تصريح واقعا ملماوسا تلونها حروفها الصوتية ، وتضع فيها الحياة حروفها الساكنة » . كذلك فإن هذا الذهب يتأثر ما استحدثه الموسيقيون من تحسين موسيقاهم ، ولا سيما ما أجزءه « فاجنر » من حيث أن الموسيقيين لم يعودوا يسعون إلى التعبير بالصوت الاتساعي عن الانفعالات المباشرة بقدر ما يحاولون الإيحاء بها بأوركسترا حالات النفس والأفكار الكونية ، ثم إن هذا الذهب يعمل على أن يشيع الغوصي في الحواس بالكلمات غير المحدودة .

هذا بالإضافة إلى أنه عمل على التخلص من النكتة والواقعية اليومية واهتم بالأحلام والرؤى والإيحاء.

ثم ان الشاعر يأخذ في هذا المذهب وظيفة المتتبّع ، أي أنه يلتجأ إلى الكشف المستقبلي ، أو بمعنى أصح الى اليماء لما سيحدث في المستقبل .

وإذا كان صلاح يقصد الى التراجيديا الواقعية الهدف ، في مسرحية ، والى الرمز ، في أكثر من مسرحية ، فإنه قد يتخلص من كل الاصطلاحات اللغوية والسيكلولوجية لاظهار الحالات التي لا يمكن بلوغها ، والتي تقع في سراديب الوجود ومتاهات الاشاعر ، وربما يكون الكاتب اليطالي بيراندللو « من أوائل الذين وجهوا الكتابة لها في المسرح الأوروبي بتاليقه « سنت شخصيات تبحث عن مؤلف » . ولقد أخلص في كتابة ندrama حول هذه الحالات رواد مسرح الامم القول امثالاً يو نسكي (٢) .

١) المترجم نفسه ، ص ٢٧٦ .

(٤) لقد قال يوسيس كوشان ميرجه هندا الذي ابتكره : إنها كتب مسرح لا اسطولاييسيا لا عقلانيا ، سوربياليا وحلبيا وكما دون في مذكرةاته ومذكرة المصادة - مسرح لا للترميزية ، بل رمزيا ، لا وهبيا ، بل استهليريا ، يجد يتبوعه في الألمنا لأدبية ، مسرح يصبح فيه الالامونيوم مربى ، وتصبح فيه الفكرة صورة ملحوظة ،

والمسجونون المصفودون يسونقهم شرطى مذهب
اللب

قد أشرع فى يده سوطا لا يعرف من فى راحته قد وضعه
من فوق ظهور المسجونين الضرعى من رفعه
ورجال ونساء قد تقدوا العزبة (١)

لقد حمل الشاعر البطل الصوفى العارف بالله ، منطقا نادرا للنظام
الوضعي ، رأياها لبناء نظام جديد رحيم ، ولم يجعله يتخد العنف التورى
إلى ذلك منهاجا ، فهو لا يطالب بالقاء صانعى الفقر والقوانين الغاشمة
والسياط خارج بغداد ، وإنما يكتفى بأن يترك عينه تدمع ، ولا غزو فالحلاج
رجل الله ، وهو في هذا لم يجعل شخصية بطله المؤمنة التي بناتها تناقض
مع نفسها . فهي شخصية قائدة مرشدة ، تقود الشخصيات في المسرحية
بمنطقها المؤمن وتقودنا أيضا كرعاياها من حيث حاجتنا دائما إلى البطولة
القاتلة (٢) . فالقصد هنا واضح متسلل إليه بالشخصيات الحقيقة التي
تکابد الحدث ، بكلمات مباشرة ، وبانفعال مباشر لم تستخدم فيه رؤية
كونية .

وفي « الأميرة تنتظر » يستخدم المؤلف رموزا كالأميرة والقرنديل
والسمندل ، والطفل ، ولا يتركها لمستواها الظاهر بل يعطيها طبيعة الرموز
من حيث أن الرموز ينبغي أن تظهر وتحتفى ثم تظهر وتحتفى ، وهكذا ،
على أن يظل لها عنصرها الإشاري ، وتبدو جلية هذه الرموز من هذا الحوار
بين القرنديل والسمندل ، عندما وافق السمندال إلى كوخ الأميرة متأخرا ،
ولم يمتنها الطفل الذي قد وعدها به ، بل راوغ وزاح يستدرجهما للوصول
إلي القصر لصالحة انحراس وكان قد قتل أبيها الملك بمعاونتها ، وقام
القرنديل الذي كان قد أتى قبله وظل صامتا - وألقى أغنية وأغمى السكين
في صدره :

القرنديل : لا لا أرجوك

طعنت قلب مدینتنا ذات مساء كذبة
فاغتلت واسترخت ، نقلة الجرح
والليلة قد تهوى أنهارا وتلالا ومنازل
لو ولدت في ساحتها أخرى

فإذا فهمنا المسرحية على مستوى آخر هو المستوى الرمزي .

(١) مأساة العلاج ص ٣٧ .

(٢) Currents in contemporary Drama by Ruby Cohn p. 141.

طبيعة كل شخصية ، ولكن السبيل التشعبت بسعيد وهو البطل ، وبليلى
ومن البطلة فخانته لسلبيته ، ودخل في سيلها السجن .

أما مسرحية صلاح عبد الصبور الخامسة « بعد أن يموت الملك » ،
واليتي صدرت سنة ١٩٧٣ فهي ثلاثة أعماله الرمزية وتطور أحداثها حول
ملك عقيم مات غما عندما طالبه الملكة بطفل تتجبه منه ، أو يمسح لها
أن تتخذ عشيقا ، وعندما تخصب بعاصفة الشاعر تشن الشاعر السلطة .

المقصد ووسائله في مسرح صلاح عبد الصبور :

بعد هذا الامام المبدئي بمسرحيات صلاح عبد الصبور يمكننا أن نفهم
أن هناك مقصدا نقديا في مسرحياته . ويتحقق صلاح المقصد النقدي في
المسرحية التقليدية المبني والقائم على التقليد المسرحية الكلاسيكية ،
والعلاقات المنطقية الموروثة في المسرح ، وذلك من خلال حوار مباشر ينفذ
من الفناع السهل التكوين ، ككلام يقوله البطل أو أحدى الشخصيات
الثانوية .

أما الأعمال الرمزية أو اللا معقولية المعقّدة ، فإن النقد يصل منها من
تركيبية الرمز أو من اللا معقول نفسه ومن جدرانه ، وفواصله ، مثلما
يأتي من العوار . إننا إذا نظرنا إلى « مأساة العلاج » وجدنا المقصد واضحًا ،
لا يحتاج إلى فطنة في تفسيره أو تأويله . يقول العلاج في حواره مع الشبلي ،
قبل أن ينزع الخرفة التي أعطاها إياها عمرو المكي مشتقة بالعهد ، وذلك
القول من العلاج كتفسير لسؤال الشبلي عما يعنيه العلاج بالشر .
العلاج : فقر الفقراء .

جوع الجوعى ، في أعينهم تتوهج الفاطط لا أفق منعاها
أحيانا أقرأ فيها
ما أنت تراني

لكن تخشى أن تبصرني
لعن الديان نفاقك
في عينك يذوى اشقاق ، تخشى أن يفصح زهوك .

ليساعنك الرحمن
قد تدمع عيني عندئذ ، قد أقالم
اما ما يملأ قلبي خوفا ، يضنى روحي فزععا ، وندامي
فهي العين المغارة الهدب
فوق استفهام جارح
« أين الله »

لقد نقل المؤلف كلام العامة غير المقول على لسان «السمندل» ، ولكنه تهيب أساليب اللامعقول ، فجعل العامة يتداولون الكلام حين تدور الكناس ، أي وهم سكارى لا يعقلون ، ولكن الذين لا يعقلون لا يستطيعون أيضا تنظيم المعانى بهذه الصورة غير المرتبطة القصد ، فالشاعر يقصد اللامعقول ويعنيه . واللامعقول هنا يتأتى من بعض جمالياته المذهبية ، ومن جانب من متعلقاته الفلسفية ومهمته ، وهى الهمة التى أخذ مسرح اللامعقول على عاتقه تحقيقها ، هي اختبار متانة العلاقة بين الموجودات . وهو فى هذا السبيل ينكر منطقيتها مبدئيا ، ويظهر كل شىء فى غير مكانه الطبيعي ، مما يثير المدهشة ، لكنها دعنة مزدوجة الآخر ، فهو من ناحية أولى تحض على عدم المدى فى حياة رتبة فاترة تقوم على مسلمات متفق عليها بغير مناقشة . وهي من ناحية ثانية توصل إلى قيم جديدة تأتى من تحطيم الروابط المستتبة بين الأشياء .^(١)

فهذه هي أدنى مهمة اللامعقول : اختبار متانة العلاقة بين الموجودات ، بين الناس والأشياء ، واظهار كل شىء فى غير موضعه الطبيعي لاثبات عبشهية العالم المنظور والتشبيه الى جوهره . ولقد كثف الشاعر العلاقات المتادة بين أعضاء جسم الملك ، بعضها مع البعض ، وعقد علاقات جديدة بينها وبين آثاره ، بين سوس المخدع . وبين ساق الملك الخشبية ، التي تعتبر جزءاً منه ينطفئ ويرعا ، بل بين خصائص وجهه وطبيعة وجه المرأة ، بل بين صدره وصدرها ، فافقد الأناث والمرأة صفاتهما والملك قيمته البشرية ، اي أن الملك أصبح عديم النفع غير مرتجى ، وهذه المدلولات لا تتأتى من ميتافيزيقاً قوية هازلة ، كذلك الغالبة على مسرحيات «يونسكون»^(٢) ونضرب مثالاً لها مسرحية «الكراسي» التي يتحقق فيها فعل لا معقول ، حيث تأخذ الكراسي أماكنها بدل البشر المدعوبين ، أو يتبدل الرجل العجوز (المضيف) الحديث فيها مع شخصوص وهميـن ، أو مع الناس غير المرئيين ، بدون أدنى ارتباك ، ويسأعل فيها عن وجود مدينة باريس ببسـطـه قامة^(٣) مما يجعلنا قد نرتاب في الوجود الحقيقي للمدعوبين أو للمدينة

فإن الأميرة هي المدينة نفسها ، والسمندل هو حاكم المدينة المخلف للوعد . والطفل هو المستقبل ، وبذلك يكون القرنـدل هو الشاهد وهو التاريخ فهو فقير الهيئة مدعو كالربيع لا يذكر اسم السمـندل إلا حين يرى ظله فى عينيه ، وحين رأى هذا الطفل رفض حركة السمـندل لأن فى حركته سقوط المدينة أنهاراً وتلالاً ومنازل .

والشاعر لا يترك الرمز لمستواها الأول غير المقول منحصرة فى امرأة جميلة تنتظر وصول عاشق خائب عشمها بالحب وبالنجاب ، لياتي زائر سخيف لا علاقة له بدخانتها ولا يجدها ، كما أنه ليس غريماً للبطل بصفة شخصية لينافسه فى الوصول ، ثم يجلس هذا الزائر دون صوت ، يؤلـف أغنية و يعرف اسم العاشق ولكنـه يكتـمه حتى يرى ظله فى عينيه ، وعندما يحاول العاشق التصالـح مع المرأة المخـاصـمة له ويـشرع يـتوـكـأـ علىـهاـ للـذهـابـ إلىـ القـصـرـ لـصالـحةـ الحرـاسـ ، لا يـترـكـ هـذاـ المـتـطـلـلـ لـفـعلـهـ وـفـعلـهـ الـرامـيـتينـ إلىـ الخـيرـ بلـ يـغـمـدـ فـيـ صـدـرـ العـاشـقـ سـكـينـاـ .

ويوضح الشاعر القصد حين يفصح قليلاً عما يرمـنـ لهـ بالـقرـنـدلـ فـنـفهمـ الوـظـيفـةـ الـنـقـديةـ لـالـرـمـزـ ، فـيـكـونـ النـقـدـ وـاـفـداـ مـنـ بـعـيدـ ، وـبـاـحـتكـاكـ الحـبـ وـالـمـوـتـ ، عـلـىـ أـثـرـ تـجـريـدـ الشـخـصـ ، وـعـدـمـ تـعـيـنـ الـأـمـكـنـةـ وـالـأـزـمـنـةـ ، وـكـذـلـكـ بـحـسـ الـأـنـصـاحـ فـتـرـةـ مـنـ الزـمـنـ يـشـدـ فـيـهاـ اـنـتـبـاهـ القـارـيـ أوـ النـظـارـةـ إـلـىـ لـحظـةـ التـنـوـيرـ .

ولا يخل المؤلف المسرحية من النقد بوسيلة الرمز الحالـصـ ، أوـ الـلامـعـقولـ فهو يستخدم اللامـعـقولـ القـولـ لـالـفـعلـ ، كـمـ يـدـلـ عـلـىـ المـثـالـ التـالـىـ مـنـ كـلـامـ «الـسـمـندـلـ» ، تعـلـيقـاـ عـلـىـ مـاـ ذـكـرـتـهـ بـهـ الـوـصـيـفـةـ الثـانـيـةـ مـنـ أـنـ قـتـلـ وـالـدـ الـأـمـرـيـةـ (ـالـمـلـكـ)ـ وـالـخـطـابـ مـوـجـهـ إـلـىـ الـأـمـرـيـةـ ، يـقـولـ :

كان أبوك مريضاً منذ رأت عيناك النور
كان العامة حين تدور الكأس يقولون :
أن السوس الناشر في أخشاب المخدع
قد جاوزها ليمرد في ساق الملك الخشبية
بل كان البعض يقولون :

أن ضموراً قد مس الأعضاء الملكية
حتى شاقت كتفاه ، وقصرت كفاه
بل قد شاعت شائعة أن هزلت ساقاه
حتى صارت ساق الملك الخشبية
أقصر من ساق الملك الأخرى العجمية
بل قالوا إن لعنته قد سقطت
أن قد يبرز له نهدان .

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

Currents in contemporary drama p. 141.

(٢)

(٣) يدور الحوار التالي بين الرجل العجوز والمرأة العجوز في مسرحية الكراسي :
(الرجل العجوز : كيف يصل المرأة إلى هناك ؟ أين مكان الطريق ؟ كان اسم هذا المكان على ما اعتقد باريس .)
 المرأة العجوز : لم يكن لهذا المكان ، باريس ، وجود قد يا صبرى .

والشخصيات في مسرحية «الخريطيت تأكل المضر» فتنتهي لها قرون وتختبرت وتفقد انسانيتها دون «بريجيه» الذي رفض التقليد ، أما عامل التذاكر فقد أكل تذكرة الراكب الخضراء ليجعل مسيرته تم ليتدرب بعد ذلك الى أعمال المحر الأخرى ، كمحاولة التهام بطاقة الشخصية التي تراجع عنها عند شروعه فيها بالضبط ، ولقد ألقى البطاقة فضارات ورقة بيضاء واتهم الراكب بالتهمة الشنيعة التي تكمل التركيبة الرمزية المتصدة على الامقون : الراكب بالشخصية الشنيعة التي ينعتها مبادراته العشوائية ولا يستطيع حقا ان عامل التذاكر لا ينتقد مبادراته العشوائية ولا يستطيع الراكب أن يندمر قيناقشها ، إنما يقدر الرواوى أن يعلق ويشير ويفرض مفاليق العميات غير المعقولة ، بانوارات واضحة تتعقبها وتبعدها أولا بأول عن الغموض ، وتنفي لها العنصر الاشاري الذي يردها الى نسيج المقول الواضح .

يقول الرواوى تعليقا على ظن الراكب أن العامل يمكنه أن يأكل بطاقة شخصية :

الرواوى :

هذا ليس صحيحا
معدنة لمقاطعته

لكنى أبغى أن ألقى تعليقا آخر
فالله طعام للإنسان هو الأوراق
وأشهى ما في الأوراق هو التاريخ
ناكله كل زمان وزمان ، ثم نعيد كتابته في أوراق أخرى
كى نأكلها فيما بعد .

ولعل المقصد من أكل التذكرة قد يتضح هنا من فلسفة أكل الأوراق عامة ، فهو يعني تعريف المسيرة السهلة ، بالزيف ، اما رفع البطاقة الشخصية الى الفم ، وعدم التهامها وبالبا ، الراكب وبابتها بصحة بيضاء تلقي الى الأرض ، تثبت التهمة ، فهي محاولة لالقاء انسان ، ثم العدول عنها ليسقط عليه تهمة تعطيل تعاليم الخالق التي تجلب البركات ، والراكب قد يكون مسهما في التشطيل ، الا انه واحد من السود المخطئ :

الراكب :
لكن لم أفعل شيئا من هذا فقط

عامل التذاكر :
هذا أمر آخر
نتداول فيه فيما بعد
لكن الموضوع ..

المذكورة ، وبالتالي في حقيقة الكون الذى يضمها والذى تعتبر جسمها منه وأثابا له .

ان استخدام الحقائق مطلوبة ، وغير صحيحة لدى «يونيسكو» ، مثل اثباتات التور من دليل الانطفاء على الرغم من أنه ي Shi بالتهم ، فإن له دلالة ميتافيزيقية ، معمولة تفاعل وتراسيل مع الاشور ، حيث الامقون معقول ، والنور والظلام سيان ، والأمور ترتبط بلاوساط . كما أن هذا يزعزع الایمان بالشكل المظهرى الحتمى لها فى الكون ويشكك فى الكون نفسه ، ويوجه الى جوهره ، والى عالم المثل الذى اعتقاد أفلاطون فى وجوده ، وعلى العموم فإن صلاح وان ابتعد عن الميتافيزيقا ، فقد هدم العلاقة المرئية بين أشياء عدة منظورة فى الملك ، يحتاج لها موضوعه غير الشمولى ، فانقدها ، وهو لم يجعل الأميرة مند البداية تنتظر غائبا له سمات «جودو» ، الذى كان ينتظره «فلاديمير» « واسترجون » ، ولا يشتان على اسم محمد له (١) ، جودو هذا الذى لم يصل قط . ولقد جعل صلاح المستند يصل وكان وصوله تحطيميا للامقون الميتافيزيقي محققا للامقون القولى فقط .

وفي «مساغر ليل» يعطى صلاح عبد الصبور ذكر الطفل الذى ترتكز على الحاجة اليه مسرحية «الأميرة تنتظر» ، ولا يستحضر الفارس المسلح بالكلمات ، وهو الحلاج فى «مأساة الحلاج» والحاصل للمسكين فى «الأميرة تنتظر» ، بل حتى لم يجعل للراكب لونا من السلاح المشتمل ، ولو لسانا حادا ، فرخلة العربية فى الطalam وفي السبات كما أن هذه الرحلة فقيرة ميّة ، فاستعمل لها العلم الفج العقيم أو الكابوس ، وأفق الأشياء من روابطها التي تمسكها في عالم الحقائق ليصل إلى القصد . إن الراكب راكب عادى متورط ، في مواجهة عامل تذاكر متسليط ، ولا يمتلك الراكب إزاء حق انتظار جودو أو غيره . فلقد استعار صلاح تقمصا نيتاشوميا لا توافقه على استخدامه (٢) ، ولو كتهيبة للامقون العاصل . لقد اقتات عامل التذاكر تذكرة الراكب الخضراء بنفس القابلية التي هفت بها نفس دودار صديق بريجيه الأخير - للخضر الذى يتغذى بها وحيد القرن فى مسرحية «الخريطيت» ، وقد أصبحت الشوارع مرتع لهذا النوع من الحيوانات ،

= الرجل العجوز : كان لهذه المدينة وجوده طلاقا قد انهارت .. كانت مدينة التور طلما تد انفلات ، انفلاتا منذ أربعمائة ألف عام .. لم يبق منها شي ، اليوم سوى أغنية .. مسرح البيت - من ٣٧٠ .

(١) مسرح العبث فى انتظار جودو - من ٤٥ .

(٢) داجع مكذا تكلم ذراهش - فردريك تيتشه - تعریف فلیکسن فارس - من ١٨

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

لقد اتضحت آذن التفسير ، وهو أن الله تخلى عن هذا الجزء من الكون ، ولعل هذه الفكرة هي التي أورث للشاعر أن يتبع المقوله الشيشوية ، ولكن الأغرب في أن يجعل العامل المتصف بالجبروت والذى تنفرط سيمحته في البداية يوجه تهمة تعطيل الدين إلى الراكب ، فيقوم بدور جبار وواعظ في نفس الوقت . لقد اختبر العامل مтанة العلاقات المنطقية للأشياء في عقل الراكب ، فلم يجد لها جهداً ، ولذلك أخذ يليه به ، ويعبث بعقله . وسلك معه دروب الحلم التي تضعف 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 ، وعشري السترة أي الذي يرتدي عشر سترات على جسده .

يقول :

أنا زهوان .. لا .. لا .. لا

هذا اسم ذمبل الأرقى مني
رتبتة 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 الشخصون في الحلم ، ولم يقل له الراكب قف ، لقد أشعنت الشتوىش والغوضى في حواس وعقله ، على الرغم من أن الراكب كان يتقبل التعمير على غير هذا المستوى أحياناً . وعلى هذا انتقد المؤلف كلًا من عامل التذاكر غير المقول والراكب المستكين والراوى الامامة .

وفي «ليلي والمجنون» يبدو أن الشاعر أراد أن ينشئ فكرة الانجذاب مرة أخرى أي الطموح للمستقبل ، في رأسى بطله وبطلته . إن ليل بطله تزيد الطفل ، ولكن بطله «سعيد» يخشى هذا الطفل ، وسعيد يستقرض دون أن يلتفت إلى غموض الرمز أو جموح اللامقول - مشهد طفولته الشيقية في حجرة تذكاراته السوداء فيعرض عن ليسلى ، بل يرفض فكرة الحب المرتبط بالجنس . أنه لا يريد أن يأتي بال طفل والمكان لا يتطلبها ، وأبوج يخاف على أمه من الانبهازية . إن سلاح عبد الصبور يعبر بالأداء الفعلى

كموقف نقدى عن مهاجمة الفقر ، وببيع المرأة أناها ونفسها لرجل يتزوجها فى سبيل لقمة العيش التى تحفظ بها رقم الـبيـبـجـائـعـ وهو ابنـها سـعـيدـ، فـهـذـاـ الرـجـلـ غـيرـ المـحـترـمـ يـأتـىـ ليـلـاـ فيـدـسـ حـذـاءـ الغـلـيـظـ فـيـماـ بـيـنـ جـسـدـ الطـفـلـ النـائـمـ (ـسـعـيدـ) وـجـسـدـ أـمـهـ الـمـسـتـلـقـيـ ، طـالـبـاـ الـإـسـبـاحـ لـيـنـالـ حـقـهـ مـنـ الـمـرـأـةـ النـجـسـةـ الشـىـءـ أـمـدـهـ بـالـطـعـامـ ، وـأـطـعـمـ اـبـنـهـ النـهـمـ كـالـدـوـدـةـ . انـ مـوـقـفـ أـمـ سـعـيدـ هـنـاـ بـعـدـ وـفـاةـ زـوـجـهـ وـالـدـ سـعـيدـ . كـمـاـ يـصـوـرـهـ المؤـلـفـ - هوـ مـوـقـفـ الـأـمـ فـيـ مـسـرـحـيـةـ «ـبـرـيـختـ» «ـالـأـمـ شـجـاعـةـ وـأـوـلـادـهـ» هـذـهـ الـأـمـ الـتـىـ تـتـحـمـسـ أـنـنـاءـ الـحـربـ لـمـ تـبـيـعـ لـهـ بـضـائـعـهـ فـيـدـفـعـ ، وـلـاـ يـعـنـيـهـ اـتـمـاؤـهـ أوـ مـعـسـكـرـهـ قـامـ سـعـيدـ تـسـتـعـطـفـ زـوـجـهـ حتـىـ لاـ يـتـحـرـشـ بـاـبـنـهـ ، وـتـبـتـلـعـ إـبـنـاهـ بـعـضـ النـظرـ عنـ طـبـقـتـهـ وـأـلـفـاظـهـ النـابـيـةـ ، وـتـقـرـرـهـ يـأـخـذـ حـقـهـ مـنـهـ . وـيـسـتـغـلـ صـلـاحـ اـنـصـارـافـ بـطـلـهـ عـنـ الزـوـاجـ مـنـ لـيـلـ . هـذـاـ الزـوـاجـ الـذـىـ اـسـتـعـرـضـ لـهـ خـبـرـةـ طـفـولةـ هـذـاـ الـبـطـلـ الشـيـقـيـ ، فـيـ الـنـقـدـ الـاجـتـمـاعـيـ لـحـالـ الـبـلـدـ آـنـذـاـكـ .

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

فالنقد هنا تقـدـ مـباـشـرـ ، يـحـصـيـ مـعـوقـاتـ الطـمـانـيـةـ (ـغـيـبةـ الـقـانـونـ) وـالـفـقـرـ وـالـعـرـىـ الـذـىـ تـضـطـرـ إـلـيـهـ الـمـرأـةـ كـىـ تـاكـلـ) ، وـانـ كـانـ هـذـاـ النـقـدـ يـتـأـتـىـ عـنـ طـرـيقـ شـخـصـيـاتـ مـجـسـدـةـ لـأـدـكـارـ . وـلـاـ يـعـبـ أـنـ يـعـزـبـ عـنـهـ أـنـ اـنـعـدـامـ الـطـمـانـيـةـ هـنـاـ مـرـتـبـتـ بـعـدـ بـعـدـ وـجـودـ الـمـسـتـقـبـلـ ، أـيـ عـدـمـ مـيـلـادـ الـطـفـلـ .
لـقـدـ اـسـتـجـابـ سـعـيدـ لـرـغـبـةـ زـيـادـ فـيـ أـنـ يـقـولـ سـعـيدـ شـعـراـ ، وـكـانـ هـذـاـ فـيـ المـقـبـىـ ذـىـ الـحـانـةـ الـرـخـيـصـةـ ، وـقـالـ زـيـادـ شـعـراـ يـهـاجـمـ فـيـ الـمـكـتبـةـ ، وـالـكـتبـةـ ، وـافـرـازـاتـهـ الـهـشـةـ ، أـيـ أـنـهـ يـهـاجـمـ الـنـظـامـ الـادـارـيـ آـنـذـاـكـ ، وـقـدـ اـتـخـذـ عـنـوانـاـ طـوـيـلاـ (ـآـخـرـ أـشـعـارـهـ) هـذـاـ العنـوانـ هـوـ :
«ـيـوـمـيـاتـ تـبـىـ مـهـزـومـ يـحـمـلـ قـلـماـ ، يـتـنـظـرـ نـبـياـ
يـحـمـلـ سـيـفاـ» .

فيـمـكـنـ القـولـ أـنـ عـدـمـ الرـغـبـةـ فـيـ الـاخـصـابـ أـوـ فـيـ الـانـجـابـ ، وـقـدـ حـشـدتـ بـعـدـ اـشـعـارـ تـهـاجـمـ الـمـكـتبـةـ ، وـالـتـرـيدـاتـ الـآلـيـةـ ، لـاحـ كـذـلـكـ كـمـاـ

سعيد :
ماذا ؟ لسعوك بالنار ..
لا .. لا أخشي أن تنهاري فتقصى قصتنا السرية
لغضول الشركس والغرباء

ليل :
سعيد

سعيد :
عوقيت بحرق رداتك
 حين تركت فرازك لحما في منقار الغربان

ليل :
.....

سعيد :
هل كنت تحببئه ؟

ليل :
.....

سعيد :
ملت اليه قليلا
لا تخشى أن أغضب

ليل :
.....

سعيد :

يوما ستحببئن سواه
رجلأ يعرف أن اسمك ليل
وبيناديك باسمك
أنا .. لا
أنا وقت مفقود بين الوقتين
أنا ..
أنا أنتظر القادم ..

ومثل هذا الخطاب الذي لا تجيب فيه ليل ، يمكن أن يوجه إلى محبوبة
بشرية ، وإلى 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 للتطورة عن التمثيدات السالفة في مسرحيات الروز السابقة ،

لو كان راجعا إلى القلم المزيف المخيف ، والمعوق في أيدي الكتبة والشعراء ،
والذى ربما يقتل الطفل لو خرج من صلب أبيه . ولقد ارتبطت الرغبة في
الإنجاح أو الانصاف بشكل أكيد بوجود هذا النبي الذى يحمل سيفا ،
هذا النبي الحر الشجاع المنطلق العائد إلى رحابة الطبيعة ، والذى ربما
يختفى في لا شعور المدينة وأحساسها الباطنية . لقد بدأ سعيد حسه
عن عدم خلوص ليلي له بتتبؤ ضمنى منه البداية ، منذ أرجأ المؤلف الأبيات
العاطفية التي سيرد بها سعيد على تساءل ليلي أثناء التدريب والتي
أولهما :

أحن حبيب القلب أنت بعانياي أحسلم سرى أم نحن متباھان
أرجأها إلى أن فرغ الأستاذ من استحسان تاديها ومن فض نزاع زياد
- الذى يقوم بدور صاحب قيس - مع حسان (ورد) - حول مدى قابلية
حسان لاستعراض زياد بجرحه ، وتهدة الأستاذ الذى هو المخرج لكتل
منهما . وعندما رد سعيد متأخرا أكد هذا الحدس . لقد رد من حوار
مسرحية شوقى « مجنون ليل » بلا إخلال بحدسه :

تعالى نعش يا ليل فى ظل قفرة من البيد لم تنقل بها قدميـان
 فهو لا يشق فى عفتها اذن أمام المفريات فى الأرض المأهولة .

وعندما أعاد المؤلف حوار قيس بن الملوح وليل في حقيف في صورة
حوارية بين سعيد وليل ، كانت هي في حجرة حسام الجاسوس ، وقد نال
منها حسام ما اشتهرى ، بعدها وعدها بالزواج ، وكان المؤلف قد نقل الأبيات
عن مفراها الأول لغيرى آخر ، فصارت تحمل مدلولاً تهكمياً مؤسساً يؤكد صحة
حدس بطله ، دون التباعد المكانى وعدم اختلاف الشخصوص ، في عدم الثقة
في حسانة ليل أو في أخلاصها لكلمتها له أو ل نفسها . لقد كان الحريق على
المستوى الواقعى يأكل عاصمته وأعصابه وحاضرته ليل ، وقد ضرب سعيد
حساماً بالتمثال ودخل السجن ولذلك بادر ليل عندما زارته في السجن
سؤالاً :

سعيد :

هل ما زلت أسيره ؟
في أيدي الشركس والتكبر

ليل :

.....

يطلب الملكة أو المدينة ، لتنفو جنبه ، وكان مؤيدوه هم الذين صنعوا هذا
الاطلاق ، وصدقواه حقاً .

المؤرخ :

كان يقول
أبغى الملكة جنبى

الكتاب المقدس

هذا ما سمعته أذنی

القاضي :

ذلك هي الكلمات
هو يبغى الملكة کي ترقد جنبه

الوزير :

حتم عندئذ أن نأتي بالملكة

المؤرخ :

نرقدها جنب الملك الميت

الكتاب

- 1 -

مکتبہ

— 1 —

2000

لا أدرى ، فلتستأله . . . قد يتكلم
فلتصعد لسؤاله
ويصعد الثلاثة متوجهين الى الملك (الميت) ويتقسم الوزير .
سما يتمثل الجلاد وسط السلم «

صيحة بخير يا مولانا الأعظم
ماذا تنفع؟

الصوت

« كانه ينبعث من مكبّر صوت »
أغنية الملكة حسناء

أبوذيل

اسمح لي يا مولانا أن أسأله
مقدمة أم حية؟

لقد تأكّلت الملكة من عقم الملك ، بصفةٍ نهائيةٍ لكتها تزيد الطفل . إنها تدلّ طفلاً وهماً كما تعنّي يرماً في مسرحية « لوركا » طفل منشود ، طفل وعمرى لم تتعجب ، تطلبـه من زوجها « خوان » . (١)

ان الملكة حين تاكلت في « بعد أن يموت الملك » من عقم زوجها تطلب منه ان تخند عشيقا ، وحين ينبعها يانه سسيقتله بعد أداء مهمته ، وترفض الفكرة يسقط ميتا من تلقاء نفسه على عكس « يرما » التي ظن « خوان » أنها تتحادث مع « فيكتور » ليمنحها ما عجز هو أن يعطيها أيام ، وعندما تغيب يظن أنها ذهبت لضالتها ولكنها كانت في الحقل مع الوثنية العجوز ، تسألهما المعنونة من أجل الانجذاب ، وعندما تعارض شرفها مع النجوة لرجل غير زوجهما قتلت هذا الزوج الذى لا تنبغ الحاجة الى الطفل من نفسه ، ولذلك لا يجيء ، الطفل . ولقد ظل هذا الطفل أيضا هو شغل الملكة الشاغل ، فهى متاكدة أنها خصبة ، وأن من يقوم عليها هو المجدب ، وفي يدها كانت تؤمن أن مملكتها لا تعدم شخصا منصبا ، توسمته فى الوزير وفى المؤرخ وفى القاضى ووخابطنها ، وسعى لها الشاعر بقدميه وقتل الجلاط ، حتى لا يعيدها لغفوة بجانب الملك الميت . إن الشاعر لما وافقت عليه الملكة كمحب خاص لها مملكة الموت ليحضرها منها ، ولقد فاز بها من الملك ومن قضاة الأقدار ، ببرهان الأخصاب وحده ، وبما أنه هو الذى ألقى فيهم بذرة التسل أو المستقبل ، فقد قلدته السيف دون سواه .

وأساليب اللامعقول وحدها هي التي تجسر أن ظهر (مساة) المدينة المحبة للمستقبل ، حين تن ked بشخص يقوم على أمرها غير مبشر بشيء ، وعندهما يموت يتشبث به مردوده ويلبسون قميصه بعدما فارق الحياة ، وجاؤز رغبات الأمر والنبي ، والتألهي بعذاب العياب وقصائد الشاعر ولمن المؤرخ ، والقاضي ، الوزير . إن المؤلف يهتك المستار الشفاف الذي يفصل لامعقول عن اللامعقول ، ويسمى الشخص المسؤول للملك وهي تصفي اليه

(١) تستأنف يرما سفلتها في الخليطة « تمر يدهما على بطنهما وتنسلي بملطف وتبث فوقها لهذا الطفل في الفتانة قائلة :

ساقول ۹۷۰ یا عزیزی

ویل لائل کم اکايد

بطني يشوق من العذاب

فتشی عزیزی انت قادم - مسرحيات لورکا - یزما - ترجمة د. عبد الرحمن بدوي

فإن الشعر لا يفل من هذه القيود الضرورية والمشيحة لنجاح العمل وابراز الفعل الدرامي ، سواء كان العمل كلاسيكي أو رمزاً أو في إطار اللا معقول .

- مأساة العلاج -

وهو في مأساة العلاج التي اختار لها الشكل الكلاسيكي المشين بالجودة مقسماً إليها إلى جزئين كبديل عن الفصول ، قد بدأ باستهلاك يكون الجزآن بالنسبة له بمثابة استرجاع لأحداث وقعت قبل زمن الاستهلاك .

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

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

والرسم البدنى الذى يطالعنا للعلاج وهو ميت هو ذلك الرسم :

التجسر :

أنظر .. ماذا وضعوا في سكتتنا

الفلاح :

شيخ مصلوب
ما أغرب ما نلقى اليوم

الوعاظ :

يبدو كالغارق في النوم

التجسر :

عيناه تنسكان على صدره

الوعاظ :

وكان ثقلت دنياه على جفنيه
أو غلبته الأيام على أمره
فهذا وصف دال لصوفي ميت ، يومي ، إلى شخصيته وهو حى في حالة انصراف عن الدنيا .

الصوت :

أبى الملكة جنبى

الوزير :

هل تسعد نفسك إن أغفت جنبيك
ميته أم حية ؟

الصوت :

أبى الملكة جنبى

الوزير :

هل يخرج بعده من جسم جلالكم طير الموت الأسود ؟

الصوت :

أبى الملكة جنبى

الوزير :

« مخاطباً زملاءه »
من يذهب لاستحضار الملكة ؟

ويذهب الجlad لاستحضارها من الشاعر ، فيلقى حتفه . لقد نجح الشاعر الدرامي هنا في تحقيق التقدمة 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 رموز صلاح عبد الصبور ، تدرج بها كل مرمازاته في إسلام متوحدة ، إن اتيعنا منها المنهج التحليلي النفسي ، ولكن ذلك يليق بتبني الرموز في قصيدة واحدة محدودة الزمن والمكان ، وهذا ما انتهجه بعض النقاد بشأن قصائد لا يضطراب فيها خطط شعوري أساسى واحد ، أما المسرحيات فهي غير مطلبة بتواحده في مختلفها ، كما أنها تجارب موضوعية صرف .

البناء الترامي في مسرح صلاح عبد الصبور :

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

لـى أن يصل إلى سبب تحوله قاتلاً :
ذلك كان ثقائـي بشيخـي
بني العاصـم عمـرو بنـ أـحمد ، قدـس تـربـتـه ربـه
جـدمـنا الحـب ، كـنـت أحـب السـؤـال ، وـكـان يـحـب التـوالـ

فهذا أساس متدرج معقول لبناء شخصية العلاج المزدوجة ، القامضة مطروح له منذ الطفولة . على أن الشاعر عندما يدا في أحداث التحول في الشخصيات ركز على الجانب الصوفي في بناء هذه الشخصية ، وقد طرح لها هذا الأساس الواقعى والصوفى في آن واحد مما ومؤخرا ، انه اذ جعل العلاج يخلع الخرقة معلنًا انفاسه في العامة ، مع معارضه صديقه الشibil الذى كان له اقطاع وتنازل عنه - أقول انه اذ جعله يخلع الخرقة معلنًا انفاسه في العامة ، ليتناضل معهم ، كداعية اشتراكى ، لم يؤد له حرقه حين تركه - وقد أسر رغبة النزال سابقا في نفسه - لا يوافق على السفر الى خراسان وقد دعاه صديقه ابراهيم الى ذلك وفقا لنصيحة القاضى ابن سريج له .

نـدـ رـدـ الـحـلاـجـ عـلـىـ اـقـتـارـاحـ اـبـرـاهـيمـ قـاتـلـاـ :
 خـراـسانـ .. خـراـسانـ
 ليـثـورـ قـلـبـكـ ربـيـ ، يـاـ اـبـراهـيمـ
 آخرـ اـسـانـ .. .ـاـجـهـ

مع أن السفر أقرب إلى طبيعة المداعية الاشتراكي الذي نزع المفرقة ، حيث يبحث فيه عن مداخل لقضيته ، وهو حى وليس وهو جثة هامدة ، من حيث ان المبدأ الأول للداعية الاشتراكي هو تأكيد الحياة . كما انه لسم شركه يواافق على فكرة الهروب من السجن عندما عرضها عليه السجين الثاني ، ولقد اذعن لسوط حارس السجن بلا هدف ، ثم انه عندما تتيح له فرصة الدفاع عن نفسه لم يناور ويداور كما يفعل الرجل الذى نزع المفرقة ليدافع عن مطالب العامة وهو حى لا ميت ، وهو فى الشارع لا فى الجبس ، لقد برزت دعوة الحلول بما كان ينبغي للكاتب أن يركز عليها فقط ، كيابع لغاظاته ، أو أن يستحدث له شخصية جديدة تماماً وهذا ليس ببعض ، فلقد رأينا وجهات النظر مثلاً تختلف في معالجة شخصية تاريخية « كفاوست » ، تعددت فيها الآراء – مع الفارق بين الحلاج الرجل الواعل في الملذات الصوفية ، « كفاوست » المستمتع بالملذة الجنسية – أقول رأينا وجهات نظر تختلف في معالجة فاوست اذ تناولها « جيتيه »

ويذكر المؤلف فكريًا للعلاج يمكن أن يوصله إلى ما صار إليه من تجرد للدفاع عن المضطهدين ، بعد أن خلص الخرقة ، وانقسم في العامة . لكن المؤلف يُؤخره ، فلا يذكره إلا أثناء المحاكمة التي استدرجها في التروط إليها ثلاثة من الشرطة ، أعلن الحلول أمامهم فقضوا عليه ، وكنا نتمنى أن يسبق ذكر هذا الدافع سجن العلاج ومحاكمته ، حتى ترتكز عليه الشخصية من البداية فيتحقق الفهم المتبادل بينها وبين النظارة كما يحدث في رسم الشخصيات في معظم السرحيات الرائعة .
يقول العلاج :

أنا وجل من غمار الموالي ، فقير الأزورة والمبنيت
فلا حسبي ينتهي للسماء ، ولا رفعتني لها ثروتي
ولدت كآلاف من يولدون ، بآلاف أيام هذا الوجود
لأن قغيرا - بذات مياء - سمعي نحو حسن فقيرة
وأطأها فيها مرارة أيامه انقسامية
نحوت كآلاف من يكثرون ، حين يقاتلون خبز الشعومس
ويسيرون ماء المطر

وتقاهم صبية يافعين حزاني على طرقات الحزينة
فتعجب كيف نموا واستطلاوا ، وشبت خطاهم ..
وهدى الحياة ضئيله
تسكنت في طرقات الحياة ، دخلت سراديبها الموحشات
ثم يقول

لهشت وراء العلوم سنتين ، ككلب يشم رواجع صيد
فيتبعها ، ثم يحتال حتى ينال سبيلا إليها ؟ فيركض ؟
ينقض

فلم يمهد العلم قلبي ، بل زادني حيرة واجفة
إلى أن يقول :
سالت الشيوخ ، فقيل
تقرب إلى الله ؛ صل ليرفع عنك الضلال .. صل لتشهد
وكتبت تسميت الصلاة ، فصليت الله رب المazon ورب الحياة
رب القدر .

ويقول كذلك :
فأدركت أني عبد خوفي ، لا الله ۰۰۰
كنت به مشركاً لا موحد
وكان الهي خوفي .
وصليت أطمع في جنته
ويستطرد قائلاً :
وكان الهي الطمع

فأكسيها رؤيته الخاصة الدنيوية وتعرض لها « مارلو » بنظرة مغايرة .
وفي عصرنا الحديث صاغها الشاعر الرمزي بول فايرى بوجهة نظر
مستحدثة تماماً .

فإذا صع الجرم لديهم ، وقفوا الجانى بين يدينا
لترى فيه الرأى الشرعى الصائب

أى أنه لا دخل له في التثبت من حدوث الجرم ، فله الحق في اطلاق
الجنس كما يشاء ، وعلى الرغم من مخالفة ابن سليمان له في هذه الوجهة ،
و كذلك القاضي ابن سريج ، هذه المخالفة التي يتوفى بها لون من الجدل
الفكري ، ثم اتسحاب ابن سريج من ساحة المحكمة ، فإن كلام أبي عمر
كان حقيقة مقررة بالفعل ، حين حسم السلطان هذا التردد في الحكم على
العلاج بأن أرسل شهود الزور المرشون الذين هتفوا بزندقة العلاج
وكفره والذين رأيناهم في أول المسرحية يرددون ذلك . إذن لقد كان
أبو عمر يطلق تعبيسه بسبب ضعف حيلته إزاء الموقف العام ، شاء أم لم
يشأ ، وكان خطأه الوحيد أنه لم يقل كلمة الحق وينصرف ، لكنه كان
يعرف أن قولها لن يجعله وسيكون القتيل قتيلاً أو ثلاثة ، فبهذا لا يشير
فيينا موقفه كل السخط ، وكان يجب للقمل أن يتحول إلى الخصم الحقيقي
وهو الوالي فيجلو شخصيته . أما مأساوية العلاج فهي معلقة بمفهوم
السعادة عند الصوفيين كما أورده المؤلف .

فهل انتقل العلاج حقاً من السعادة إلى الشقاء ؟
إنه في المسرحية كان سعيداً بالسجن ، وكذلك عندما أخبره كبير
الشرطة بأن قضاء الدولة ستحاكمه اليوم وطلب منه أن يمضى أيامه .

ففقد قال العلاج .

هذا أحل ما أعطاني ربى

الله اختصار

الله اختصار

وتوكّد روایات التاريخ سعادته بالصلب حقاً ، وأقطع هذه الروایات
رواية أحمد بن فاتك ونصها :

(كنا بنهاوند مع العلاج ، وكان يوم النیروز فسمعنا صوت البو
فقال العلاج : أى شيء هذا فقلت يوم النیروز فتباوه وقال : متى ننورز
فقلت متى تتعنى : قال يوم أصلب فلما كان يوم صلبه بعد ثلاث عشرة
سنة نظر إلى من رأس الجذع وقال يا أحمد نورزنا فقلت : أيها الشیخ

ولقد رسم لنا المؤلف شخصيات أخرى متميزة كالشبل ، الرجل
الورع ، والقاضي (أبو عمر) والقاضي ابن سليمان والقاضي ابن سريج
وغيرهم من الشخصيات الثاوية المشاركة في الفعل المسرحي والمعقدة له .
ولنا أن نسأل بعد ذلك هل يثير فينا قاضي كابي عمر مشغوف
بالتورية والجنس اللفظي المحمل (٢) بالفحص ، في موقف جاد ، يقرر
فيه مصير إنسان داعية ، هل يثير فينا السخط عليه - وهو المقصود من
واقع المفارقة بينه وبين العلاج ، أو بينه وبين القاضي ابن سريج الآسى
لوقف العلاج ؟ . وهل يحرك فينا العلاج في هذه المسرحية عاطفتي
الشفقة عليه ، والخوف من مصيره بانتقاله من السعادة إلى الشقاء
ويتحوله إلى الصليب عن طريق مفاجاته بالقبض عليه ، نتيجة خطا
قدري ارتكبه ليس لخساسة فيه ؟ ، أو بالأصح هل هو بطل تراجيدي ؟
أو يعني آخر هل هذه المسرحية مأساة ؟

إن الشاعر حد من اثارة السخط على أبي عمر عندما أورد عذراً
جميلاً لاستخدام القاضي للجنس الهابيء ، بأن جعله يرد على زميله القاضي
الحنفى ابن سليمان ، الذي طالبه بأن يبعث برسول إلى القصر « نستقيه
في أمر الحكم » .

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

يا ابن سليمان

لست أهل التحقيق ..

بل أهل الفتوى ، أعلم هذا الجيل بأحكام الشرع
فالشرطة والوالى والسلطان يسوسون أمور الأمة
ويميزون الجانى ويقيسون الجرم بامان وثبت

(١) راجع ما يقوله عن المسائى الثلاثة للطن - مأساة العلاج - ص ١٥٦ .
- المتقدمة - ص ٩ - ٣٢ .

قديس ، وعند صلاح عبد الصبور صوفي مؤمن . والقراء في الجوقين
يحملون دم قتيلهم ، أو شهيدهم .
وعلى آية حال فمأساة الحال هي التجربة الدرامية الأولى للشاعر .

- الأميرة تنتظر -

وفي « الأميرة تنتظر » تسلسلاً الشخصيات والأحداث إلى حد ما مع المستويين التصريحي والرمزي ، فعل المستوي التصريحي تتكون من أربع نساء هن الأميرة ولثلاث وصيقات . تستقبل الوصيقات الثلاث الأميرة ، ثم يتضاحكن حتى البكاء أثناء حفل يتنفسن فيه لممثلن جريمة مقتل الملك ، فتصبح الوصيفة الثانية هي « السمندل » المتامر على مقتل الملك والد الأميرة ، حيث تطلب هذه الوصيفة الثانية التي تليس قناع القاتل ، مفتاح قصره من ابنته الأميرة وتصبح الوصيفة الأولى كبير الحراس ، أما الثالثة فهي الملك الذي سيقتله « السمندل » (الوصيفة الثانية) وقد قادتها ابنته إلى غرفته ، والنسوة الأربع يتناضلن مع رجلين هما « القرنديل » الذي أقبل في غير ما حاجة إليه ورضي في البداية بالسكن والانتظار في الركن حتى يتم أغتياله التي لا نعرف عنها شيئاً ، والثاني هو « السمندل » الحقيقي الذي وصل متاخراً ، ولم يأت بالحب ولا بالأشخاص للأميرة ، فخيّب ظنها بالكلمات الفارغة ، فأهانته 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 الوصيقات فلا أدرى لهن مدلولاً وربما كن وصيقات بالمعنى الحرفي العمل ، وأما القرنديل فهو التاريخ ، والسمندل هو الطامع في المدينة ، منذ قتل الملك المتهوى ليحل محله ، فخيّب ظنها . وقد رسم المؤلف صورة جسدية للأميرة ، بلورتها لها الوصيقات والأميرة في أعلى السلم :

الوصيفة الأولى

مولاتي

من أعلى السلم يتضواً نحرك
حقل زهور مروشوش بالنور
ويزغرد شعرك
خمر تنكسب على صفحة بلوتر

هل أتحفتش قال : بلي أتحفتش بالكشف واليقين وأنا مما أتحفتش 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 ان الصليب للعلاج كان بمناسبة عيد الربيع . اذن لم يتحول العلاج من السعادة إلى الشقاء بل العكس هو الصحيح ، فهو ليس بطلاً مأساوياً .

لقد استفاد صلاح عبد الصبور حقاً من مسرحية « ت . س . اليوت » جريمة قتل في الكاتدرائية » في معالجة الموضوع الديني في الشكل الكلاسيكي وفي تكوين جوقة القراء . كما ذهب إلى ذلك معقام 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 وأحشائنا وأدمغتنا بالمثل -
ثم في نهايتها -

٠٠٠ ان دم الشهداء وعناء القديسين
هو اتم نتحمل وزره)٣(
وتقول الجوقة في « مأساة الحال » ، وهي من القراء أيضاً
ومكونة من أعمى وحداد ، وحجاج ، وخدم في حمام ، ونجار وبيطار :
قالوا :

صيحووا فليقتلانا نحمل دمه في رقبتنا
فليقتلانا نحمل دمه في رقبتنا)٤(
اذن فالقاتل في كلتا المسرحيتين هو رجل دين وهو عند اليوت

(١) أخبار العلاج - ص ٤٤ .

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

(٣) المسرحية من احسن الى اليوت - ريموندوليمز - ترجمة : الدكتور فايز اسكندر
ص ٣٦٢ .

(٤) مأساة العلاج - ص ١٦ .

الوصيفة الثانية

مولاتى

من أعلى السلم يختال قوامك

موسيقى تلتف وتنتمل

نعم تقرطه أقدامك

ويعود ليتشكل

فهي أميرة مفرطة في الحسن ، نادرة ، عرفية ، ثم أنها مخدومة بثلاث وصيفات : (مقطورة) حاملة المروحة ، وبرة « عاقدة الملحفة » و« أم الخير » ، من تسام في حجرها الأميرة أحيانا ، إذا نقضت الأميرة كيما يحصل المؤلف القلق ، الذي يعد ظاهرة إنسانية اهتم بها المسرح في كل العصور (١) أهيم عنصر في شخصيتها ، ولعل القلق هذا هو ما تذكره في رفضها عرض الوصيفة الثالثة عليها كأس نبيذ ، بيايشارها بدلا منها كاسا من ضمحك يجلو طيف القلق عن القلب . هذا الضمح الذي حاولت الوصيفات أن يجعلنه لها بالفاهمات الجنسية الخلية الشائعة في المدينة ولكن هذه الفاكهات لم تسعها ، ولم يتيسر لها الضمح إلا بمعن خارجي آخر ، هو العد التصاعدي الذي أثار ابتساره لهن جماعة ، وكان من النوع المفضي للدموع ، ولقد كان العد هكذا : (واحدا اثنين ثلاثة) وتفصح هذه الشخصية أيضا عن اعجابها باستقامه الشكل إلى جانب الندم على هذا الاعجاب ، الذي أدى إلى مقتتل أبيها - بمعاونتها « السمندل » - وإلى احباط رغبتها في البنوة . فهي أذ تبدأ العفل الذي تشتراك فيه هؤلاء الوصيفات الثلاث ، لممثلن فيه مقتلل الملك . وتضع فيه الوصيفة الثانية قناع العاشق ، القاتل لوالدها ، تتحمس الوصيفة من وسطها إلى وجهها قائلة :

آه ، تبدو مثل رمح مشروع تم استواء ومضاء
آه ، تبدو مثل سيف مرهف قد زاده الصقل جلا

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

(١) المسرح وفن البشر انظر القلق عند الاقديرين ص ٣٩ والقلق الحديث ص ٦١ .

الواحد المخلف الميعاد الذي سيغوضها . وهنا تتجسم أزمتها نابعة من شخصيتها ، فازمة الأميرة هي عدم تقليها المكافأة على تسرعها في تقدسها 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 :

اني أتوجس من هينته أمرا

انه ينافقها تماما فهو متزو ، صامت ، غامض ، منتظر انتظارا ليس شبها بانتظارها - دون أن تدرك - فهو انتظار نائم .

ويمعننا المؤلف الأبعاد الموحية بشخصية السمندل ، فهو متغاب هواني مستغل ، مستغل ، يقتل الملك وينسى أنه قتله ، وحين يذكر ، ييرر قتله بأن الملك كان مريضا تجاوز السوس أخشب مخدعه ليعرفه في ساقه الشخصية ، كما تقول العامة حين تسكت . ثم انه مenan آتي ليدين على الملكة أنه نالها ، وقضى منها أربا ويحملها على الاعتراف بمتعدة ما قضى منها . فتترنف : ان المرأة لا تنسى أول رجل يات ساختة في كفيه .

على أن الصراع بين الأميرة والسمندل ليس نموذجا للصراع بين خصمين توحد بينهما العداوة ، لأنها طاوعته أخيرا بعد حشد من الحوار غير العاصم ، والذي يكاد أن يكون سجالا وساكا . والصراع العاصم مع السمندل قد ناب عنها فيه القرندي ، هذا الصامت القابع في الركن ، والذي تبادل الحوار من خلال الصمت في البدء ، هذا الصراع يبدد حالة الغباء النسائي فيها ، ويعيدها إلى الرشد والعقل ، وإن كان لا يجعل شخصيتها معتمدة إلا على النصر الاعتباطي الذي يتمنى لها بضربية قدر أو بالحظ .

القرندي :

« يهب من ركته المظلم فجأة »
ها قد تمت أغنيتي
فاسمعن مقاطعها

الستندل :

« للأميرة »
من هذا ٤٠٠

القرنديل :

لا تشغل نفسك بي
كن ضيفي في أغنيتي

الستندل :

من أنت ؟

القرنديل :

اسمي لا يعني شيئا

الستندل :

ماذا تعمل ؟

القرنديل :

لا أعمل شيئا

أحياناً أتأمل في الشمس إلى أن تغرب

أو في الليل إلى أن تشرق

أرقى أحياناً في أفراح المخلان

أحياناً أكتب

الستندل :

ماذا تكتب ؟

القرنديل :

ما يحدث .

الستندل :

هل تسكن في هذا الوادي ٤٠٠

القرنديل :

بل عندي عمل ساؤديه
فانا الدليلة مدعو أن القى أغنيتي

١٩٢

ويتدرج هذا الصراع المستفز الصاعد ، الى أن يصل الى الوتوب المادى
الحركى ، الذى ناب به القرنديل عن الاميرة ، فيغمد السكين في صدر الستندل
والملاحظ أنه لم تكن هناك علاقة شجارية بين القرنديل والستندل ،
ولا منافسة تذكر ، والحقيقة أن تطابق الرمزى مع الصريح ليس كنطابق
ورقتين متساوietين بل هو التطابق الناقص ، فانه من المتغير على الفهم
مثلاً - الى جانب عدم وجود خلاف سابق بين القرنديل والستندل - حتى
يحدث الصراع بينهما - أن نفهم دوافع الضمح المفضى الى الدمع ، من
خلال ما ذكره المؤلف فحسب ، بل لا بد أن نضيف اليه بيت شعر موجوداً
في ضمائرنا لم يذكره المؤلف وهو بيت الشبى :

وكيم ذا بمصر من المضحكات ولكنها ضحكك كالبكاء
سيما وأن الأميرة تمثل المدينة ، ثم هناك حلقة مفقودة في عدم انجاب
الأميرة في وجود والدها الملك ، ولنا أن نسأل : ومنزل كان الوالد يمثل
العاشر أمام منحها الطفل والوالد يعيها ؟ ثم ان المؤلف يذكر ان الستندل
كان أول من باشرها دون أن يحدثنا عن أطفال أعقبتهم منه ، أو يذكر
أنها عقيم ، وعلى العموم فان مطلب التتطابق غير مطروح فيه في مثل
هذه الأعمال التي تعتمد على الإيماء وبختلط فيها الواقع باللامقول ، والا
لاندهشنا للوحدة العضوية الروية المتمثلة في الأخشاب جميعاً والتي
ندركها في تعاطف مصنوعات الخشب مع بعضها ، من حيث تجاوز السوس
أخشاب المخدع الى ساق الملك الخشبية ، وكذلك تبادل الشخصين بين
اللحسم والخشب ، كتبادل الطول والقصر بين الساق العية والساقي
الخشبية ، ان مثل الستندل الذي نتعجب عماله بالتقريب كمثل الرجل
الذى يبيض في مسرح يونسكو . حقاً ان انتظار الأميرة كمثل انتظار
« ايزيس » من سعيد ولدها « حور » الى الحياة ، لأن العلاقة في الانتظارين
واحدة وهي غير منظورة ، ولكن هناك فارقاً ، فلقد تأقلمت العلاقة وتحددت
بعايتها في اسطورة ايزيس . أما هذه فعلاقة جديدة حديثة الولادة تحتاج
إلى اعتقادنا .

وعلى العموم فان الروية الأخيرة التي يمنحكها ايها المؤلف هي اللامعنى
واللامجدوى للتعاقب الأرضى والوظائفى للهيمنتين الأرضيين واستمرار
الحقيقة الخفية المطلقة التى تتشعب سكينها المفاجىء فى النهاية لتحقق الحق
وتبطل الباطل . وعلى هذا فالمسرحية جيدة من حيث الجبهة الرمزية ،
كما أنها تثير بتركيبتها شاعرية غنائية متواصلة لا يعترضها التقسيم
إلى فصول .

تسوقة بضعة أسماء
كانت أحرفها البارزة السوداء
تلمع فوق الجلد المتضمن
وحيث فطن الراكب إلى اسم هذا المهرج حيث قائلًا :
الاسكندر
« تك .. تك .. تك .. »
هانيسال
« تك .. تك .. تك .. »
تيمورلنك
« تك .. تك .. تك .. »
هتلر .. هتلر .. جونسون .. مونسون
الاسكندر .. الاسكندر .. الاسكندر
وقد أعلن الرواوى أن العظام يعودون من ذاكرة التاريخ
لتسيطر عظمتهم فوق البساطة
والبساطة يعودون إذا استدعياهم من ذاكرتك
ليكونوا متنزه أقدم العظام

وبهذا كان الرواوى يلقى الطعم ، فيهتف الراكب مرة أخرى (الاسكندر) . فكان هذه البداية هي المثير لابعاد أحد الجبابرة من ذاكرة التاريخ ، إذ سرعان ما أفاق عامل التذاكر مجيئاً بأنه هو الاسكندر سائلاً (من يهتف باسمى) .

وبهذا استطاع المؤلف أن يجعل من الرواوى همزة وصل بين الماضي والى المتجبر المندثر ، وبين حاضر حتى هو حاضر عامل التذاكر ، وأن يعطي الرواوى دور التفسير على ابعائه ، والمكمel ل فعله المتقوص ، والواصف للأحداث ، ولتشاعر كل من الراكب وعامل التذاكر بمفهوم قريب من مفهوم المفنى في المسرح الملحمي لا رئيس الجبوبة المشارك في الفعل في المسرح الأغريقي ، كما مهد لإكساب عامل التذاكر صفة غير ثابتة ، فهو فكرة وعيمية مقرولة في جلد غزال تتجسد في عامل تذاكر مصادف ، يهب من رقاده ، عند ذكر اسمها لا اسمه ، كما أبعاد النفيسيه غير محددة ، فهي متغيرة دائمًا . ونستطيع أن نلاحظ أن الراكب هو الذي هبيج كوانتها حين ادعى

تم ان الشاعر يختلف بمدولها عن سلبية لا معقول يو نسكتو التباينية ، إذ أنه حقق مفهوى مفارقاً ايجابياً حين جعل التاريخ يحمل سكيناً ويقتل الحكم الكاذب غير الواقع بالمستقبل . وقد نجح في رسّم الشخصيات وفي اعطاء الصراحته .

● مسافر ليل

وفي «مسافر ليل» يحدد المؤلف المكان بعربة قطار ، تندفع في طريقها على صوت موسيقاهما ، كما يعين الزمان ، حين يذكر انه بعد منتصف الليل ، ويتقاسم الفعل ثلاث شخصيات أولها الرواوى الذى أراد له المؤلف أن يكون واقفاً (على جانب السرج أى في د肯 العربة) . أى أن المؤلف أشار إلى سلبية هذا الرواوى منذ البداية ، كما جعله إنساناً مرفهاً ، خالي البال من المشكلات حين وضعه في أحسن هندام (مرتدية حالة عصرية باللغة الانجليزية) . وأما الشخصية الثانية فهي للراكب ولقد حمل صفاتي البدنية المحددة للتصور الواحد ، عندما أثبتها وألهاها ، أو كما قال في وصفه على أحد مقاعد العربة يجلس المسافر ، نوجذ للأسنان بلا أبعاد ، الأسنان التي لا تستطيع أن تصنف إلا ملامحة الخارجية ، فتقول انه بدین أو تحيف طویل ، أو ربعة ، أشقر أو أسمر ، 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 الرواوى وظيفته المحددة - من واقع شخصيته والتي اتضحت منذ بداية العمل ، من حيث التجهيز لفعل بما يشبه الحث عليه ، أو على الاشتباك بين عامل التذاكر الجامد وبين الراكب يأن القوى أوصفافاً عامة ، لمهرج مهملاً الاسم غير محدد الصنعة . لقد قال عنه الرواوى :

وهو يسافر في آخر قاطرة لليلية
نحو مكان ما
ويعد عواميد السكة
واحد .. اثنين .. ثلاثة .. خمسة .. مائة
ثم قال عنه :
يخرج من معطفه جلد غزال دون فيه التاريخ بمشرة أسطر

عامل التذاكر أنه الاسكتندر ، عند ما نطق الراكب بهذا الاسم فت Hick به
الراكب سائلا إياه إن كان أكثر من الشرب :

مرحي يا اسكندر .. هل أكثرت من الشرب ؟

هذا التساؤل الذي أعقبته الت الجنيات المتواالية التي تسلط بها عامل
التذاكر على الراكب ، بين هزء الرواى الشبيه بالشحادة ، حتى قتل العامل
الراكب أخيراً بالمخجر .

وإذا نظرنا إلى مستوى معقول يمكن أن يتحقق وفقه الصراع بين
الراكب المسكين ، وعامل التذاكر المتجمد ، فإننا لن نجد لهذا المستوى
الرتب ثابت ، وإنما نجد شبيه خطوط عامة يمكن أن تتحبّل إلى
مصطلحات وضعية موقته ، بينما وبين شخصيتي عامل التذاكر ،
والراكب ، لا نفتّ أن نعتادها ونتمشي مع لا معقوليتها وفوضاها وبليتها
للعوايس ، بحيث لا نتوقع من شخصية عامل التذاكر مثلاً أن تنهض ب فعل
غير يعتقدها ، وإنما نترقب أن تناقض نفسها فحسب مناقضة مفهومها ، وتوجّل
في هذيان اللامعقول ، الذي ربما جاءت بدايته للمسرح العالمي من الحركة
التعبيرية في ألمانيا ، بعد الحرب العالمية الأولى ، هذه التعبيرية التي اخترت
من الإنسان الأعلى الذي رسمه « نيتشه » تموزجاً تطبع 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 نتبع صراعاً
اصطلاحياً هاذياً لا يشتراك فيه الرواى ، وإنما يقوده العامل ضد الراكب
الخائف ، وفق المصطلحات المحظوظة التي وضعتها العمل ما بيننا وبينه ،
طريقة تثبت وتهتز ، أو تستقر إلى الشبات والاهتزاز ، لأن نترقب المهرجوم
دائماً والمطالحة من عامل التذاكر ، والاستكانة والاعتذار من الراكب ،
بل التبرير منه لتجاوزات العامل للعقل ، ولتغير الكينونة ، كتغير الحلم .
لقد عرفنا مثلًا أن عامل التذاكر يبدأ الهجوم مختبراً أذاعن الراكب بأن غير
اسم نفسه من الاسكتندر إلى زهوان ، وهذا شيء غير معقول ، لكنه معقول
في الحلم .

(١) التعبيرية في المسرح والقصة والمسرح - د. عبد الغفار مكاوى - ص ١٥ .

(٢) نفس المرجع - ص ٨٧ .

عامل التذاكر :	الراكب :
ليس اسمى الاسكتندر	يم تامر يا مولاي ال ... زهوان ؟
اسمى زهوان	لقد صدقه الراكب على الفور .

ولقد كان العامل يمارس وظيفته ، وطلب منه التذكرة وأعطاء الراكب
إياها فوجدها العامل خضراء ومربعة تقريباً وظرفية فابتلعها وتجشأ ، وقد
أبلغنا الرواى ذلك ونقل شعور الراكب الذي لم يسعفه الفكر من المذهبة .
ومنذ هذه اللحظة اعتدنا على هذا الفعل غير المعقول من عامل التذاكر
وعقلنا أفعالاً أخرى شبّهها ستليه . إن هذه الفعلة غير المعقولة لها دلالتها
والتي سبق أن أوضحناها ، وإذا قصدنا لقراءة الرمز ، لوجدنا أنها تعنى
ایقاف المسيرة لهذا المواطن . والواقع أن المؤلف وقد وجد فعلة غير معقوله يمكن
أن نهضها تصلح لكي يكررها وكى يصعدها كما يفعل أوجين يونسوكو
ليحصل إلى ذروة اللامعقول ، راح يزاول تكرييرها بنفس طريقة
« يونسوكو » وان خلت طريقة شاعرنا من الميكانيكية ، حيث أن ترکيبة
« يونسوكو » التي يضعها في مسرحياته ويتصاعد بها تختلف من هذه البهجة
وقد وصفها « جاك جويتسارنو » قائلاً « فالتركيبة التي ترد في مسرحياته
تبدأ بطيبة ومنتظمة في أول الأمر مثل نمو الجنة التي تنمو شيئاً فشيئاً
في « أميديه » مثلاً أو انتاج البيض في « المستقبل في البيض » ، أو تكرار
الحوار في « الكراسي » ، أو ارتباك المدرس في استشارة أعضائه في « المدرس »
أو تكاثر الخرارات في « الغريت » . ولكن بعد قليل يبدأ هذا النمو أو
التراث في أن يزداد سرعة ، حتى يصل إلى ايقاع جنوني السرعة فيصبح
الانطباع الذي تعطيه هذه السرعة الجنونية في النهاية شبّهها بسير آلة
لم يعد من المكن السيطرة عليها . (١)

وعند صلاح عبد الصبور نلاحظ أن الفعلة ساغت ، فسعي إليها
مرة أخرى ولكنه تدرج في ذلك السعي ، بأن جعل العامل يستعيد سؤال
الراكب عن اسمه - كفاصلة - وذلك بعد أن عرفنا تعدد السترات الصفراء

(١) مسرح المبت - ص ٤٦٧ .

اللامعقول غالباً حين يجعلون من مجرد الهزل غير المقول متيراً لدعاعي الأسى : إن القطيعة حادثة بالفعل بين الراكب وعامل التذاكر ، كلاهما لا يفهم الآخر وإن لم تقطع اللغة بينهما ، والمشكلة مشكلة وجودية بالفعل ، تمثل ضعف وسائل التواصل بين الإنسان وأخيه الإنسان ، ومن هنا تأتي الحركات المثيرة التي يستحدثها العامل في غير موضعها غير معقولة ومعقولة في آن واحد ، مما يتغير التناقض في النفس الإنسانية وبينه إلى عبئية العالم المنظور . يقول يونسكرو « لقد حاولت في مسرحيتي ضحايا الواجب ، وفي المقادير أن أحمر الكوميدي في التراجيدي ، وأن أغمر التراجيدي في الكوميدي ، أو أتنى إذا شئنا حاولت أن أقابل بين الكوميدي والتراجيدي لأوحدهما في هرسك مسرحي جديد لكن هذا المركب ليس حقيقياً ، لأن هذين المبدأين لا يتمتزج أحدهما بالآخر ، لكنهما يتعابران ويدفع كل منهما الآخر إلى البقاء ويزيل كل منها الآخر ، ويتبدلان التقد والنفي بحيث يمكنهما بفضل هذا التعارض أن يؤلفا توازناً ديناميكياً وأن يؤلغا توتراً » .

اذن فقد كان يكفي استشارة المأساة من خلال الفعل الهائل ، ثم يترك المؤلف الراكب ينصرف بوسيلة من الوسائل ، دون أن يجعل العامل يقتله بطريقة غير معقولة ، ولو في إطار اللامعقول نفسه ، فلقد بدأ المؤلف كما لو كان قد رد المهمزة اللامعقوله إلى المأساة التقليدية ، والتي مبشرتها ، بحيث تحولت الخاتمة إلى بوق يذيع فيه كل مكونات الرمز والسرالية بما يشبه الجهر من بعد همس ، والافصاح من بعد التراكم اللاشعوري . والمهم أن المؤلف استطاع من خلال الشخصيات والحوارات أن يتحقق مغزى سياسياً لأحداث عشوائية ماضية من خلال علاقات مجموعة ، تتميز بالعدم ، وندرة الفهم المتبادل في جو يشوّبه التوتر والتبسل ، وإن كان قد عاد خطوة إلى التشاوُم والسلبية ، وأجهض فكرتى التفاوُل والإيجابية في عمله السالف الذي جعل فيه التاريخ النشط يقتل السمندل العاشر . لقد عاد وأنهى السمندل من رقتته في التاريخ ، ولكن تحت اسم « الاسكندر » وأسم « زهوان » وجعله يقتل المستقبل . وعلى كل فإن حركة المسرحية على مستوى اللامعقول والافصاح جيدة زاخرة بالدلولات .

● ليلي والمجنون

وفي « ليلي والمجنون » يرسم المؤلف أبعاد الشخصيات متباشرة في المسرحية . حيث أنه لم يصفها قبل بدء قصولها ، وهو يجعلها صالحة للفعل الرئيسي الذي هو النضال الوطني بالقلم وبالمسدس ، ولمسرحية

على جسم عامل التذاكر . وعندما ذكره الراكب بأن اسمه عبده (اسم الراكب) قال له : أنا اسمي سلطان ، ملغياً اسمه الاصطلاحى الأول ومشيراً إلى رتبته : أربع سترات . وهكذا سال العامل الراكب عن بطاقة الشخصية وقدمها له الراكب فشرع في التهامها ، ولكنه لم يزاول الاتهام فيكون بذلك قد انتهى التذكرة ، وتوقف عنه التهام البطاقة الشخصية ، وأشاع 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 الكريهة بأنه قتل الخالق وسرق بطاقة الشخصية ، ثم بسط التهمة بأن أوضح له أن الله تخلى عن هذا الجزء من الكون ، وأنه كمسئول لا بد أن يجد الجاني . ثم تخير له الخbur من بين الأدوات التي يستخدمها للقتل ، وأجهز عليه به .

والواقع أن التركيبة التي صنعها المؤلف يمكن أن تجيئها مشاعرنا ، فقد تجع في أن يجريها بين أشخاص مسافرين بعد منتصف الليل ، وفي حالة السبات والهديان وتمدد اللاشعور ، مما سهل نفاذها إلى العقل الباطن ، وجعلها تستثير مذخوراته 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 الرواى الذي يقنع بالتعليق والتفرج كما لو كان الأمر لا يعنيه ، أو كما لو كان يسخر بالراكب ويستعمل على ضاله المتجمل والمحتمل ، والواقع الموضوعي يشير إلى غير ذلك ، من حيث أنه كانت تتبعث بين الفينة والقينة ، صيحات استنكار من لدى أمثال هذا الرواى . كما كتب أمثال الراكب الشعر الأسود عمبراً عن رفض المذلة وباعتلاً للنحوة ، على أن النهاية المفجعة للراكب في هذه الكوميديا السوداء تدفعنا إلى التساؤل : ألم يكن كافياً للمؤلف أن يستمد روح المأساة الداكنة ، من هزلية الأحداث المؤسية والمثيرة للمرارة ، مثلما يفعل مسرحيو

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

اما زياد فهو اسم . لقد أخذ دوره من كون اسمه زيادا كاسم صاحب قيس وراويته ، وتلك مatherته . وفي استطراد الفعل ، بالبله فى حفظ الأدوار وما بعده ، توضح الشخصيات عن توقيها العملى للحياة ، فلقد كان قصد « الأستاذ » من اختيار نص مجنون ليل هو التروسيط بالحب الذى يفرضه النص ، بين الضحك الذى اقترحه زياد بتمثيل « الشيش متوال » في حفل لكسر الالاجنوى فى العمل الصحفى فى ظل الاستعمار ، وما بين الغضب الذى يوجبه « حسان » الذى يؤمن بالعنف التضالى ، أما وقد أصبح كل صحفى لأنذا بزميته فلقد فقد نص شوقى احتسال استمراره ، وقد تحقق الحب الذى هو المقصود بتمثيل النص ، وهذا ما أعلنه الأستاذ عندما وجدهم على هذه الصورة ، وقد نسيت المجموعة التمثيل فى غمار ما استجدة من موضوعات انسانية خاصة بالتحقيقين الصحفية . كذلك لقد اتضاح الصراع بالفعل ، إذ أقبل حسام من السجن ، ولم يكن سعيد يعرفه ، بل قرأ له ، ولم تعجبه كتابته الرنانة . لقد أقبل حسام بينما سعيد يتبادل مناجاة مع ليل أثناء التدريب على القاء أبيات من مسرحية شوقى ، وكان هذا اشارة من المؤلف ترسم عن قطع هذا الخصم العين العائد من السجن لاسترسال الهناء والملمات والمسرات والسلام . لقد شك سعيد في ليل عقب ذلك ، فهى تعرف حسانا ، وأصبحت العلاقات بين سعيد وبينها قائمة على الشك المستقطبي الدفين من جانبه وحده ، وعلى يقينها من جانبها وحدها ، باستمرار تجاهلها للوافد الذى كان أول من غازلها . وهذه علاقة حربة بين الشك واليقين تحمل طاقة درامية ممتازة .

ويبدأ الصراع العقيقى من منطلق وحدة الأصدقاء التى توجب عدم استثناء الأصدقاء والخصوم عن تلازمهم على الرغم من عداوتهم ، على افتراض أن ليل ستناضل ضد حسام ، وأن زيادا مع الشوربة العنيفة وكذلك حسان أما سعيد فله طريقته الشاعرية المتأصلة أبدا . وفي غرفة سعيد حيث

آخرى داخل المسرحية ، هي مجذون ليل ، التي ألفها أحمد شوقي عن الحب العذري بين قيس بن الملوح ، ولليل العاميرية ابنة عمها ، والشخصوص فى المسرحية صحفيون وصحفيات ، أغلبهم شعراء وشاعرات أو من محبي التشعر ، يعملون فى صحيفه - كانت تصدر قبل ٢٣ يوليو سنة ١٩٥٢ - إلى جانب « الأستاذ » رئيس التحرير . لقد استطاع المؤلف أن يجعل الأدوار صالحة لمستوى النضال الوطنى ، ولستوى الأدوار المختلفة فى مجذون ليل . ولقد أورد وصفا جسمانيا واصحا لسعيد ، بطلي المسرحية ، على لسان ليل مجمله كالتالى :

أحيانا تخليك كما أنت

وكأنى أرسم صورتك بأنفاسى

جميتك المشرقة الصلبة

عيناك الطيبتان المتعبنان ، وارحامك الهدب المثقل

خداك المنحدران الى ذقنك

شاربك المهلل

كمفاك المتكلمان ، وعيناك الصامتتان تثيران

وتنطفئان

مشيتك المرهقة المتتسكة الخطوات

كمشية جندى بين قتالين مريرين

وهذا الوصف يعطينا صورة لأحد أبناء الجيل الذى كان شبابه يعيشون ظروف الاستعمار ، وي CABدون الفreira على بلدتهم ولا يجدون مناصا الا أن يكونوا على تلك الشاكلة التى وصفتها ليل لشخص له هذه القوة المتهلة .

ويورد المؤلف بعد تقسيما لسعيد ، على لسانى حسان و سلوى ، مناسبا لدور قيس فى مجذون ليل ، ولدور المناضل الخيالى السلبى فى « ليل والمجذون » .

حسان :

لا ، بل انك أنسينا للدور

اذ وجهك يصلح للاغماء

وتجيد الشعر

二

أقسام آن یترزوجنی

١٢

آه ۰۰ یا لکابوس

خدر ملعون يهبط من رأسي حتى قدمي
أني أنهار

تخلخل مقروراً كالجبل الشاجي

أمي .. أمي .. النور .. ليلى

هذا المصباح ، أضيئيه ، اللعنة

رأسی تسقط عن جسمی

لیلی ۔ ۔ لیلی ۔ ۔ امی

« يغوي عليه فتندفع اليه ليل صارخة »

ومثل هذا الصراع صراع صاعد متدرج من جهة ليل ، وساكن من جهة سعيد ، فليل مقتنة بما فعلته ولذلك كان صراعها ملنا متدرج الصعود ، وحيثتها منطوقه ، أما هو فينزو في السكون غير المفهوم على الأقل بالنسبة للمرأة ، والمناسب لسلبيته التي قدم لها المؤلف . لقد فتحت ليل ذراعيها للجاسوس الشركسي أذن ، ولقطلت النقى النقى . ويتمشى المؤلف مع سلبية بطله ، حين يجعله لا يرى بد أن يخرج من السجن الذي أودع فيه بعد أن ضرب حساما بالتمثال على رأسه ، وحسام يامر ليل أن تلقى بهدا المساوات في أي مكان ، وسيعد بهب للدفاع عنها وعن نفسه .

والواقع أن المؤلف قد رسم الشخصيات رسماً جيداً وأضحكها، وحركها تحريراً ملائماً وأشركها جميعاً في الفعل الأخير، وفي معاونة البطل في محاولة بتر العضو الذي فسده من بينهم وهو حسام، بشتى الوسائل وترك ليل سعيد يجادلها جدلاً شديداً، حول أسباب عدم استمرار الولادة، لكننا نعيق لها أن تتساءل من خلال أحدات العكابية المنظورة، لا المزور 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 بالتلبيع، ولا يكفي أن حساماً سجن فغاب عنها بمحضه، ولا ملازمتها لسعيد في التدريبات في تجاذب حار للحوار مسرحية شوقي ذات الشعر المحرّك للحب في الوجودان، ولو حدث

ذاتته ليل ، وأعلن لها أراءه الرافضة للحب وللزواج ، وأطلعتها المؤلف على طفولته الشقية باستخدام الاسترجاع للأحداث ، من حيث ان سعيداً تربى يتيماً في كنف زوج أم كان يسيء استخدام الوسيلة في الحصول على حبه منها ، يبدو المؤلف ناجحاً حيث يتمشى مع شخصية سعيد التلبية ، ومع الأرض التي يقف عليها من الشكوك في المستقبل الذي لا يؤكده خلوصه ليلى له فيه ، وحسام قائم ومختلف عنه ، قد غيره السجن ، كما يبدو كذلك موقفاً في استخدام واحدة من أغانيات المهد (١) تجلب بها الأم النعاس لعيني طفلها « سعيد »، بينما الأجادة التي يستخدم بها « لوركا » هذه الأغانيات ثم يتخذ الصراع خطأ حر كيا متوجلاً في المقهى ذي الحانة الملحدة به الذي يرع المؤلف في استئجاره في المسرحية الشعرية حيث اتجهت وسائل الهجوم في مواجهة حسام ، فأبلغ زiad صاحبيه بأن حساماً جاسوس ، ضبطه يكلم رجل الأمن العام من خلال الهاتف ، وينبهه عن أسمائهم واصفاً إياهم بأنهم أرهابيون . لقد انطلق حسان بمنتهي ليقتل حساماً في مسكنه . وحدثت بينهما مشادة ، وأنطلق حسان رصاصه لم تصيب حساماً ، وفر حسام وحسان في اثره . واتجه سعيد وراء ضالته إلى بيت حسام ، حيث وجد سيل تخرج من غرفة حسام بالملابس التلمعية . وهكذا حققت ليل صدق حديسه فيها كمجبية يشك في ثباتها . يقول سعيد في صراغه معها :

:

ند خدعاك يا مسكيينة
لجماسوس

1

شوشتني في صدق يختنقه الوجود
فني أتملك أحلى ما يحملو في عيني انسان

二

مل أحسته ؟

\) قول الأغنية :

سـ يا حبيبي نـم ويا زمان ابـسم
للولد الجـيل
باتـي لك الصـباح بالـخـير والـنجـاح
والـأـمل الـظـيل

بعد أن يموت الملك

وفي « بعد أن يموت الملك » يستخدم المؤلف ثلاثة عناصر نسوية لتقديم المسرحية يسميهن المقدمات ، ويورد في التقديم ذكرًا عن ملك مسرحيته وعن ملكته ، في قول المرأة الثالثة من بين الثلاث الملائكة يقمن بالتقديم : هو (ملك لأحدى المدن الكبيرة التي تقع على مجرى نهر ، قد يكون بجانبها بحر واسع أو جبل شامخ) وهي مدينة واسعة طبعاً تشقها طرق كثيرة ، تتعرج أحياناً وتستقيم حيناً آخر ، وتتثنّى فيها الأسواق والمعابد والصيدليات والحانات والسبعون وأماكن أخرى) . وتحاول المرأة الأولى أن تزييل البس مما قالته الثالثة بقولها (اسمه على الأزمان المختلفة كان أبوبيس الأول ، وجورجياس التاسع ، وابن طولون الثالث ، وعبدالرحمن الخامس .. إلى آخره) . أي أنه ملك غير محدد ، على الرغم من محاولة إزالة الباس . وتحدّثنا المرأة الثالثة مرة أخرى ، عن هدف المؤلف من هذه المسرحية من حيث أنه لا يقصد إلى اثارة عاطفة التشفي بهذا العمل ، وأنه يحيلنا إلى كتاب الشعر الذي ألفه أرسطو لنعرف ما يريد .

وتلخص المرأة الثانية ما ورد في تلك الصفحة عن اشارة أرسطو إلى وجوب تبيان انتقال العظام من السعادة إلى الشقاء ، لاثارة عاطفتي الشفقة والغوف في نفوس المترجبين .

ويحاول المؤلف منذ البداية أن يرسم لنا شخصية الملك ، فهو رجل راكم العاطفة ، يسعى إلى تتبّعه حواسه بأن يطلب من شاعره تجديد كلماته التي يقوم بتحفيظها للمحظيات ، ويشور على تشبّهاته المكروبة وعلى عبارة الكأس المقلوبة بالذات ، ويورد عبارات جديدة أنه لا يريد المذايق من شاعره . بل يبغى شعر الحب .

ثم إن هذا الملك جحود ، يستفيد بمشورة خياطه فيغير اللون الرسمي لأزياء مملكته من الأزرق إلى الأبيض وفقاً للون قطعة مخمل عرضها عليه الخياط ، وبعد أن يستفيد بالمشورة ويستحوذ على قطعة المخمل يستأصل لسان الخياط .

لقد سأل الملك مؤرخه بشأنها عن فلسفة تبديل اللون من الأبيض الذي كان عليه ، إلى الأزرق فأجابه بأن اللون الأبيض كان شعار الملكة لتسیان الماضي ، وذلك متذقرن من حكم جلالته ، أي منذ عام ، ثم جاءه اللون البنى شعاراً للحقد البنى على الماضي لا الحقد الأسود عليه ، أما الأزرق

وأخبرنا لما طرحنا اضافات من عندنا من أسمينا المرموز له ، تكميل النقص بشكل منان ، من حيث أن ليسلي - والتي هي البلدة - لابد وأن تتجذب للشخص المخلص كما تتجذب الأفلاك إلى مدارها في الطبيعة (الصامة) بحتمية كامنة فيها غير مقوله ، أو مذكورة ، هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى فإن اقتصار النص على الحوار والمبدل دون الفعل المسرحي مدى فصلين كاملين شيء يتعارض مع تعريف الدراما والتي هي الحادث .

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

والله ان سعدني زهاني لاسكنك يا مصر

فأدى نصه إلى تجسيد الفعل ، وأدت الأغنية إلى تعرية الشّعور بالغرابة الذي أحس به سعيد من وجود النساء الرائعات الغادييات ، واللائي يتتكلمن عن ما يتكلّل أنجلو ، وقد تسامت أبيات شوقي بالنص . وفي الواقع ، أنه في استخدام المقهى ذي الحانة ، يتوافق مع رأي كتاب مسرحيين « كالبيوت » و « دوس ياسوس » و « بريخت » على ما بينهم من تباين ، من حيث أن حياة جديدة ينبغي أن تدخل على المسرح من « الموزيكهول » و « الكابارييه » وأن تأثير هذين الفتنين ما يزال مستمراً في قوة (٢) . لقد أودع صلاح بطله المهزوم السجن ، بعد أن جعل « الأستاذ » يطمئنه فيه إلى أن ضربته حساماً غير مميتة ، وأنه أوكل صديقاً من أربع أهل القانون للدفاع عنه . وبهذا أجاد صلاح في هذه المسرحية ، على اعتبار اهتمامها الشّعري وعلى ايقافه بطله في طريق مفتوح بين التفاؤل والتشاؤم .

(١) تبه تـس: اليوت الى آذ في شعره غير المسرحي (شعر اليوت) عنصر درامي كما قرأ في بعض التسلبيات . مقالات في النقد الأدبي - تـس: اليوت - ترجمة : الدكتورة لطيفة الزيات - من ٦٤ .

(٢) الدراما في القوت العشرين - بامير جاسكون - ترجمة : محمد فتحى - من ٨٢

أني أحضنك بعيني لأبعث فيك الأمن
أما شخصية الشاعر فتتميز منذ البداية عن الشخصيات الأخرى
الهلكى وهي شخصيات الوزير والقاضى والمؤرخ ، والذى تركها المؤلف ساخا
واحدة تتحدى على مستوى التعلق والنفاق والخنوع ، ولا تتم عن ميزات فردية
تلمح إليها لازمة ، أو كلمة تقللت من لسان أي منهم لتدل على صفة نفسية
أو دخيلة من دخلائه . إن شخصية الشاعر تتميز منذ رفض احتقار الملك له
رغم تبعيته (١) . وتبعد هذه الشخصية فى السيطرة التامة حين انتهى دور
الملك وببدأ دور الملك الجثة . إن الشاعر يرفض هو الآخر رد الملك إلى الحياة ،
من حيث أن المحاولة لن تجدى ، ولقد عرض على الملكة مصاحبته لها بعد
أن فشل الوزير والمؤرخ والقاضى فى منحها الطفل الذى تمنته من الوزير ولو
كقصن من أشجار .

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

الملكة :

الطفل ..!
انك تدرى أنا لا نملك طفلا
انظر .. هذا فرشى خال لا تتحرك فيه الا أطراف
الوهم ..
ساقا الوهم .. ذراعا الوهم
هذا طفل من كلمات
أمضت بك اللعبة حتى هذا الحد
ما أغرب ما صنعته السنوات بنا ، نمت الكلمات الى أن
صارت أشباحا وظلالا
لكن ما أصبح أن تصبح هذى الكلمات الناجية
مخلوقا من لحم دافئ
ليس لنا طفل !
ليس لنا طفل !

(١) يمثل رفض الشاعر فى عدم اعطاء الملك ما يطلب من الشرع بدقة - انظر
بعد أن يموت الملك - من من ١٤ - ٢٠ .

فصار لونا للمطلق . وعندما استفاد بمشورة المؤرخ واستحوذ على قطعة
المحمل ، واستقر على إعادة اللون الأبيض ، وطلب الخياط متفكه منه
الذهب ، كشكافة على فكرته ، أمر الملك جладه أن يضع سيفه بين كتفيه حتى
لا يتفاخر بين الرعية بالبهامة إيه ، وكيلًا يعبد الخياط نفسه أيام زوجته
وفي أيامه ، ثم خف الملك العقوبة بيان أمر الجlad بانتزاع أصل لسان
الخياط ، حتى لا يتكلم .

الملك :

واتنى فكره
يا جلاـد أطلـق رأسـه
وانزع أصل لسانـه
من حنجـرهـه
حتـى تنـجو الدـولـة من تـرـثـة
اذـهـب ! اذـهـب !

أما الملكة فهي شخصية مختلفة ، فهي متوجهة نحواس على الرغم من أنها
تبعد لأول وهلة متنافية مع الملك ، يدللان معا طفلا وهما ، ثم ينفصما الاتفاق
وشيقا . لقد انجدبت الملكة لموسيقى الليل فصرتها تمامًا ، فانحازت لطبيعتها
الأثنوية ، فأعلنت أنها لا تملك طفلًا حقيقيا ، بينما ظل الملك يبرهن على أنه
لا يجد يأسا من عدم امتلاك الطفل بنفس الطريقة التي يبرهن بها خوان
ليروى على عدم حاجته للإنجاب (١) . وتدلل الملكة على أن الطفل الحقيقي
ضروري ، وترى أن اختيار عشيق ليمنحها إيه . وظهور جهود الملك مرة أخرى
فيوافق ، ولكنه يشترط أن يقتله بعد أداء مهمته . وتثور الملكة وترفض .

هنا يستقل كل منها بأكلاته ، ويتشبث بها ، ثم يستقبل الملك طير
الموت الأسود ويموت ، ونلاحظ أن شخصية الملكة تظل متمكنة مسيطرة .
فهي أثناء الموت لا يستيقظ الملك من رقاده أبدا ، فالملك قد مات حقا لكن
مطلوب الآخرين لا زال قائما ، وهو وجده المرجو ، ومن ثم تنظر الملكة إلى
جثة الملك برصا لا يكراهية ، وتصفعه فى نعط من العنان مفهوم ومدرس ،
دون أن تجده رغبة الآخرين فى أن يعود إلى الحياة كرها أخرى .

(١) قال خوان ليرو : ألم تسمعينى أقول لك انه لا أهمية له عندى ؟ الخ
مسرحيات لوركا - ترجمة : د. عبد الرحمن يدوى - من ٧١ .

ويستمر الصراع هكذا ، الى ان يموت الملك في نهايته أمام اصرار الملكة على اتخاذ تشقيق والبقاء عليه ، لا لن تقتل رجلا اعطاني زهره و الواقع أنه صراع منطقى متدرج ينبع 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 بنجاح الى موقع الشاعر ، وفي تسلسل الى حالة مرکزية تصبج جوهر العقدة ، وتتمثل في تحرك الملكة المتطلعة الى الاخ hacab نحو من يعطيها الطفل من الاحياء لا من الملك . فالموتى لا يمنحون الحياة ، وهناك حركة مضادة تتمثل في اصرار العاشية على أن الجثة يمكن أن تتعى وأن تمنج ، كمحاولة للبقاء على سفن الملك الغابر - الشى لا تجيد التفاعل الا معها - بالعمل على اخراج طير الموت الاسود من جسمه عن طريق الملكة بعد أن تخيلت العاشية أن الملك قال : أبغى الملكة جنبي .

ويبدأ الصراع في هذا الجزء بين البطل الثاني الحقيقي وهو الشاعر الذي تميز عن التكرارات المتجانسة المطيبة من أمثل المحظيات والمنسادي بلهول . انه صراع بين الشاعر وخلفاء الملك الميت ، وطيف الملك الميت نفسه . والفعل الذي يحتوى الصراع يستمد استظراده ومقوماته من منهجه لا معقول متمثل في تنفيذ طلب الملك (أبغى الملكة جنبي) دون كلام آخر لأنه لم يزد عن هذه الجملة . فالعاشرة في ذهابها اليه لاستئصال كلام آخر مفسر لجملته لم تظفر بشيء .

نم لقد كان الشاعر يمثل المعارضة فأصبح يواجهها ، ولقد مالت اليه الملكة بما بينهما من نقاط الشابه ، فهو يحب الموسيقى مثلها ، كما أنها تحب الشعر مثله ، وقبل كل شيء هي أرض مخصبة ، كما أنه باذر جبه ، ولقد قاد الشاعر الصراع بصورة جيدة ، وتمهل أثناء التفريج عن الملكة والتنزه معها ثم جابه يفتح العجلاد الذى أرسليه العاشية لاستعادة الملكة فقتله بسيفه ، سيف العجلاد نفسه . ويتجدد الموقف على هذه الصورة بعد الصراع المادى الحركى المعقول . وفي محاولة للحل يستخدم المؤلف النساء القديمات قاصدا إزاله الوهم أو مقاطعته ومقاطعة الوهم أسلوب شائع استخدامة عند « آنوى » وربما كان المؤلف يقصد به التنويع ، بتطييم الشعر بالكلام المشور (١) ، سيما وأن الشعر قد أحرز القدح المعلى ، وخلق

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

الملك :

ليس لنا طفل ! لكن ماذا نصنع بالطفل

حرمتنا إياه الأقدار ، فعشنا طيرين طلبيين سعيددين

وخلقنا هذا الوهم لتزداد سعادتنا .. تتجدد

الملكة :

طيران !

لكن .. ماذا أفعل بعناقى ؟

الملك :

بل غستان خضيران رقيقان

الملكة :

غضنان .. !

لكن .. ماذا أفعل بشمارى ؟

الملك :

يا كنزي المكنون

كنا سعداء بهذا الطفل الوهمى

الملكة :

طفل من ياس

الملك :

كنت سعيدا به

الملكة :

وأنا كنت سعيدة

حتى دهشتني موسيقى الليل ، فهررتني من أوهامي

لا أقدر الا أن أتعزى في حضرة موسيقى الليل

ردى لي طفل !

ردى لي طفل !

أو فاعطيني طفلا آخر

« تبكي »

دعنى أتخذ عشيقا

البيان . تم انه في نفس الوقت . متسلل بالخدمة للملكة والتفاني في الولاء ،
لها ، بالإضافة إلى منعها المستقبل والرؤى التنبؤية .

وإذا كان من الممكن اجتماع الجيل والعملي في شخص واحد ، وأنجح
بين ثبات الرأي وتموجه ، هذا التموج الذي ينجم عن الأسلوب الانفعالي
الذى هو من خصائص الشاعر ، وشاعر هذه المسرحية بالذات ، فإن هذا
الحل يكون فريباً من الصواب . وأغلبظن أنه حلم شاعر . والمسرحية
على العموم منحازة إلى الشعر أكثر مما تحيز إلى المسرح الذي يتميز بالحوار
الموجز المتelligent العربي . على أن صلاح يعود بها إلى التفاؤل والإيجابية فهو
يبذل محاولة أخرى لحل المشكلة العويصة التي عرض لها لأول مرة في
« مأساة العلاج » .

بالحوار في أجواء عليا أخذ فيها الفعل إلى جانبها . ولقد اقترب المؤلف من
التنوع باقتراحه جلوساً ثلاثة للعقدة ، وربما كان يقصد – إلى جانب إزالته
والهم ومحاطية النظارة – اشتراكهم في حل مشكلة تعنيهم شخصياً ، واتاحة
تقليل الرأي على وجوه ثلاثة كتدرسيين على التعمق ، والشحذ الفكر ، وتوضيح
المستويات المتعددة الموجودة لحل الأزمة الواحدة .

والحل الأول هو الحل الاستطوري المتمثل في الشكوى إلى محكمة
الآله ، والذي صارع فيه الشاعر النساء المؤثثات به ، وهو في رحلته
إلى عالم ما بعد الموت . وربما يكون شاعرنا قد استوحى المؤلف الإغريقي
الكوميدي « أرستوفان » في « الضفادع » ، فأثر حلة هنا شبيهة بالرحلة
التي قام بها المسرح « ديونيسوس » إلى العالم الآخر ليستعيد « يوروبيليس »
إلى الحياة . ولا أقصد هنا الاستعادة بل أقصد جو الرحلة السفلية وطلب
المشورة ، ذلك الطلب الذي كان يتمثل أيضاً في زيارة « لزيوس » رب
الأرباب في معبده بدلفي ، والتقرب إليه بالهدايا . لقد قصد ما في هذه الرحلة
من بعد الشقة ، وبالتالي استحالة الحل ، ولقد حكم قضبة المحكمة بقصيم
الملكة نصفين ، نصفاً للملك ونصفاً للشاعر . ولقد استثنى المؤلف ما فعله
سليمان ، وما استعاده « برسمت » في « دائرة الطباشير القوقازية » .

وأما الحل الثاني فهو حل رمزي قريب من المعاشر ، يشير إلى فضالية
هذا البيان الذي كانت تقوم عليه مملكة ذلك الملك ، فالحاشية تتنتظر
الطفل حتى يكبر ثم يحاول أن يضع الناج على رأسه لكنه يفتت ، وعندما
يشرع في الجلوس على كرسى العرش يتهدى به وتنهي الجذزان وتسقط
أشجارها .

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

ومنكذا يصل المؤلف متدرجاً من الملامح إلى الرمز ، إلى ما يعتقد أنه
معقول ، أو إلى مفزي ، وإلى رؤية نهاية هي وجوب انتقام المدينة ، مثلاً
تنعتق مكوناتها : الهر والزهر والزمار ، فلا يكون لها قرين وقد ألت إلى
هذه الصورة ، إلا الشاعر ، فالشاعر يتماثل معها في حب الحرية ، وفي
غزارة مشاعره ، ونظافة معدنه ، وموسيقيه باطنه ، ومستقبلية سعيه على
أن هذا الشاعر قوى ، فلقد قتل الجنادل بسيف الجنادل نفسه ، وغلب باللحمة
منطق قضبة القدر ، وراقب بالصبر فشل ابن الملك حتى تداعى به

الشعر واللغة في مسرح صلاح عبد الصبور

لعل استكشاف الامكانيات التعبيرية للبحر المدارك التي يكرر بالوصول اليها « على أحمد باكثير » واستغلها في روايته « أختاً ونفرٌ تيتي » وأيده في هذا الاستغلال تقىد معاصرون كانوا يبحثون عن توقيع مناسب للمواقف غير الفنائية (١) قد فتح أعين الشعراء على غنى هذا البحر ، وأفتقاً عمّا أجروه من تجارب مبكرة عليه ، حيث إن باكثير قد سبق إلى ذلك كما يذكر هو نفسه (٢) . ولقد أجاز صلاح تفعيله هذا البحر للحوار في كل مسرحياته وغلبها على تفعيله بالبحور البسيطة الأخرى التي تتكرر فيها وحداثها العروضية كالالجز والرمل والبنقارب والكامل . ولقد صدف في إطارها وفي مضمار حركة الشعر الجديد التي كان أحد روادها عن أن يستخدم الموسيقى الخارجية الناجمة عن تماثل الروى فاقتنص بذلك من لغة الحديث . يقول صلاح عن استخدامه لتفعيله المدارك : « إنها التفعيلة التي آثرها المداح الشعبي في قوله « الحمد لرب مقتدر » وهي تعتمد على توالى الحركة والسكن ، مع لون من التنويع يعرفه من يعرفون الاستماع إلى الموسيقى وبين البيكلان الطني للحن أو جملته الموسيقية ، والخروج المشروع عنها » (٣) . فكان صلاح وجد ذريعة أخرى لاستخدام تفعيله هذا البحر ، ذلك أن توقيعه مذكور في ضمير شعبي نتيجة ترسّب أغنية المداح الشعبي . على أن صلاح قد اعتمد في إطارها وعلى ما يتوفّر لها من علل الزيادة ، وعمل التنصيص الجازية مجرى الرحال ، في تأدية حوار الشخصيات المختلفة على سبيل التنويع في الموسيقى ، وللافصاح عن تباهي أفعالها (أفعال الشخصيات) وحالاتها النفسية ، كما أجرى في حدود ذلك حديثاً جماهرياً ناجحاً دالاً تماماً

(١) أختاً ونفرٌ تيتي - تقدمة : ابراهيم عبد القادر المازني - ص ٨

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

(٣) مسرحيتان شعريتان - ص ١٠٣

وهكذا نرى أن الشاعر عبر في حدود تفعيلة المندارك عن حالات متعددة لمجموعة تتجذب لتجسيد فعلاً كلها بما يقرره إلى تصور الناس وإلى تعلقهم به . وليس معنى أن المؤلف اعتمد على المندارك أنه لم يقصد إلى ذلك البهور الأخرى التي تتماثل فيها التفعيلة كما تتماثل في المندارك ليعبر بمهلوس موسيقاها عن حالات معايرة ، فلقد يحتاج إلى تمييز توقيع عما سبقه من التفعيات السالفة بطريقة حاسمة لأبراز اختلافه ، والأهمية الفصوصى لما يحتويه من الضامين ، أو لأنه تلزم موسيقى أ更快 وأصعب مما يحمله هذا البحر ، مثلما فعل في « مأساة الحلاج » ، حين ارتدى أن يحكي الحلاج طروف طفولته الواقعية القاسية في حدود تفعيلة المتقارب ، والتي نعرف أنها تكون صحيحة على وزن فعلون :

يقول العلاج أمام قضاته :

أنا رجل من غمار الموالِ فَقِيرُ الْأَرْوَمَةِ وَالْمُبْتَدِئِ
فَلَا حَسْبِيَّ يَنْتَمِي لِلسَّمَاءِ وَلَا رَفْعَتِنِي لِهَا ثَرَوْتِي
فَهَا كَانَتْ تَفْعِيلَةُ هَذَا الْبَحْرِ أَوْقَعَ وَأَعْقَمَ لِلتَّبَرِيرِ عَنْ حَالَةِ الْبُؤْسِ
وَالْإِنْقَاطَعِ عَنِ السَّمَاءِ ، وَالتَّدَافُعِ الْأَرْضِيِّ مَعِ الْمُشَرِّبِينَ مَا عَدُهُمْ مِنْ تَفْعِيلَاتٍ .
وَمِثْلًا فَعْلُ الْمُؤْنَفِ فِي « الْأَمْرِيَّةِ تَنْتَظِرُ » ، حِينَ اتَّجَعَ تَفْعِيلَةُ الرَّمْلِ الَّتِي قَدْ
تَحْتَوِي عَلَى مَقْطَعَيْنِ طَوْلِيْنِ مَفْتوحِيْنِ ، يَتَبَعَّدُنِيْنِ لَهَا الْفَنَانِيَّةِ ، فِي مَوْقِفٍ أَزَادَ
أَنْ يَعْبُرَ فِيهَا عَنِ انتِظَارِ الْأَمْرِيَّةِ لِلْبَلِ الَّذِي وَصَلَ فِيْهِ « السَّمَنْدَلُ » حِيثُ
كَانَتْ تُؤْدِيِ الْوَصِيفَةَ الثَّانِيَّةَ دُورَهَا الْعَاشِقِ التَّغَيِّبِ . تَقُولُ الْأَمْرِيَّةُ
لِلْوَصِيفَةِ الَّتِي جَاءَتْ وَعَلَى وَجْهِهَا قَنَاعُ رَجُلٍ فِي كَمَالِ الْعُمُرِ (شَارِبٌ كَثِيفٌ
وَهِيَّةٌ مُتَحَدِّيَّةٌ) .

وَآخِرًا جَئَتْ بَعْدَ أَنْ جَنَ نَهَارِيَ
بَشَقَائِيَّ وَانتَظَارِيَّ
وَتَعَجَّلَتِ الْهَنِيَّهَاتِ إِلَى اللَّيلِ
تَمَنَّيْتُ لَوْ أَسْطَعْتُ اِختِصَارَ الْأَفْقِ الْمُتَدَدِ فِي لَحْظَةِ ضَوءِ

لَقَدْ عَبَرَ الْمُؤْلَفُ بوزنِ المنداركِ عَلَى لِسَانِ الْوَصِيفَةِ عَنْ صَبَبِ الْحَفَاظِ
بِهِذِهِ الصُّورَةِ :

الحفلةِ ، الْحَفَلَةِ (فَعْلَنْ فَعُ ، فَعْلَنْ فَعُ)

وَأَفْصَحَ عَنِ اِحْسَانِ الْأَمْرِيَّةِ بِوَطَأَهَا النَّهَارَ وَحَنِينَاهَا إِلَى الْلَّيْسِلِ بِبُوزَنِ
الرَّمْلِ الْفَنَانِيِّ فَأَعْطَى اِحْسَانَهَا ، عَمَقَهُ ، وَتَوَاصِلَهُ ، وَارْتِفَاعَهُ ، وَامْتَدَادَهُ

الدَّالَّةِ عَلَى مَوْقِفِ مُحَمَّدٍ ، وَالْمَثَالُ عَلَى ذَلِكَ اعْتِرَافِ جَوْهَرِ الْفَقَراءِ بِأَرْتِشَانِهِمْ
وَشَهَادَتِهِمُ الزُّورَ بِأَنَّ الْحَلاجَ زَنْدِيقٌ كَافِرٌ .

تَقُولُ الْمَجَمُوعَةُ :

صَفَوْنَا .. صَفَا .. صَفَا

الْأَجْهَرُ صَوْنَا وَالْأَطْوَلُ

وَضَعُوهُ فِي الصَّفِ الْأَوَّلِ

ذُو الصَّوتِ الْخَافِتِ وَالْمُتَوَانِيِّ

وَضَعُوهُ فِي الصَّفِ الثَّانِيِّ

أَعْطَوْا كَلَامَنَا دِينَارًا مِنْ ذَهَبٍ قَانِيِّ

بِرَاقًا لَمْ تَلْمِسْهُ كَفٌ مِنْ قَبْلِ

فَالْاعْتِرَافُ يَجْرِي عَلَى تَفْعِيلَةِ المنداركِ ، الْمُسْتَخْدَمُ فِيهَا عَلَى النَّفَصِ
وَالْزِيَادَةِ ، اذ تَتَكَرَّرُ التَّفْعِيلَةُ الْمُشَعَّثَةُ فِي السُّطْرِ الْأَوَّلِ ، وَهَذِهِ التَّفْعِيلَةُ عَنِ
(فَعْلَنْ) مَتَحْرَكِ فَسَاكِنٍ ، مَتَحْرَكِ فَسَاكِنٍ ثَلَاثَ مَرَاتٍ ، ثُمَّ تَتَحَوَّلُ إِلَى
سَبَبِ خَفِيفٍ يُمْكِنُ وَزْنَهُ هَكَذَا (فَعُ) يَتَوَقَّفُ بَعْدَ السُّطْرِ الشَّعُوريِّ ، بِمَا
يُشَلِّ حَرْكَةَ الْاِلْقَالَعِ عَنِ التَّنَفِيسِ بَعْدَ تَشْكِيلِ الصَّفِ مِنَ الْفَقَراءِ بِطَرِيقَةِ الْأَغْرَاءِ
وَالْأَرْغَامِ وَالْأَلْزَافِ وَالْأَرْجَأِيْضاً . وَإِذَا تَحَظَّلَتِ السُّطَرَيْنِ الثَّانِيِّ وَالثَّالِثِ الَّذِيْنِ
لَا يَؤْدِيَانِ إِلَى فَعْلٍ جَدِيدٍ أَوْ تَغْيِيرٍ جَدِيدٍ فِي التَّوْقِيعِ ، الْلَّيْمَ الْأَوَّلِ وَصَفِ الْنَّظَامِ
الْفَقَراءِ فِي الصَّفِ ، فَإِنَّا نَجُدُ تَكْشِفَ الْفَعْلِ فِي السُّطْرِ الرَّابِعِ قَدْ أَدَدَهُ
تَفْعِيلَةُ ثَالِثَةٍ مُخْبَوْنَةٍ عَلَى وَزْنِ فَعْلَنْ بِتَحْرِيكِ الْعَيْنِ وَتَفْعِيلَةُ رَابِعَةٍ دَخَلَتِ
عَلَيْهَا التَّرْفِيلُ وَالْخَيْنُ فَصَارَتِ فَيْلَانَنْ ، وَفَعْلَاتُهُنَّ هَذِهِ تَحْتَوِي كَلِمَةَ
« مُتَوَانِيٌّ » الَّدَالَّةَ عَلَى التَّرَاجِيِّ ، وَالسُّطْرُ بِعِصْمَهِ بِكَلِمَانِ الْمَلَابِسِ مَعِ
تَفْعِيلَاتِهِ ، يَدِلُّ عَلَى فَعْلِ الْأَطْلَالِ بَعْدَ الْإِسْتَرَاحَةِ فِي الصَّفِ وَكَذَلِكَ يَدِلُّ
عَنِ تَبَيِّنِ الْمَوَامِرَةِ الَّتِي دَبَرَتْ لَهُمْ وَجَيَّكَتْ ، مِنْ حِيثُ تَفْضِيلِ الْأَجْهَرِ صَوْنَا ،
وَتَخْصِيصِ الصَّفِ الْأَوَّلِ لِهِ لَمْ يَسْتَمِكِنْ مِنَ الْجَهْرِ وَاسْمَاعِ هَيْثَةِ الْمَحْكَمَةِ أَمَا الْأَخْفَتِ
صَوْنَا فَتَأْخِيرُهُ إِلَى الصَّفِ الثَّانِيِّ .

وَتَنْتَظِمُ سَبْعَ تَفْعِيلَاتٍ فِي السُّطَرِ السَّنَادِينِ مِنْ بَيْنِهَا خَمْسٌ مُشَعَّثَةٌ
تَعْبِرُ عَنْ حَرْكَةِ التَّعَاطِيِّ الْكَلْدَيْنَارِ ، وَوَوَاحِدَةٌ مُخْبَرَةٌ تَحْتَوِي كَلِمَةَ ذَهَبٍ ، أَمَّا
تَفْعِيلَاتُ السُّطَرِ السَّابِعِ وَهِيَ خَمْسٌ مُشَعَّثَةٌ (مَتَحْرَكَاتِ فَسَاكِنٍ) فَتَخْتَصُ
بِوَصْفِ الرَّشْوَةِ ، قَبْلَ أَنْ تَصْلِي إِلَى تَفْعِيلَةِ عَلَى وَزْنِ فَعْلٍ تَفَصِّحُ عَنِ الْغَمِّ
وَادِلَاءِ الرَّأْسِ تَرْيِيجَةً الْاعْتِرَافِ بِالْرَّشْوَةِ . عَلَى أَنَّ الْمُؤْلَفَ لَمْ يَحْرِمْ مَجْمُوعَتِهِ
مِنْ اِسْتَحْدَادِ مُوسِيقِيِّ حَزِينَةٍ تَتَمَثَّلُ فِي الرُّوْيِ الْتُّونِيِّ فِي الْثَّانِيِّ وَقَانِيِّ ،

فالفجر هنا ليس هو المسئول وحده عن انساب الموقف شاعريه ، لانه ليس موضوعاً مخصوصاً للشعر ، او كما يقول أحد النقاد الفرنسيين : « فالفجر هو استهلال لشروق الشمس في الأفق ، هذا كل ما فيه ، وهو ان كون منظراً من أشد مناظر الطبيعة اثارة ، حسب المكان الذي نشهده فيه فإنه يبقى حدثاً فيزيكياً لا يعبأ الناس بأكتيرتهم الساحقة أن يضخوا أدني لحظة من نعاسهم لامعان به ، ولكن عندما يقول الشاعر : الفجر الوردي الأنامل ، هنا يتدخل الشعر ، هنا مفتاح العملية الشعرية بتعاملها فان الشعر عملية فكر الشاعر تعبر عن انسجامات كيانه الحسني عند ملامسته الواقع » .

اذن فليس الفجر هو الذي اشاع الشاعرية وحده ، بل انطماط الشاعر المنجم الكيان به ، او بصورة اوضح : انطباع الشاعر المنتظم العواس ، بظاهرة انسجام حواس الكون ، اي بظاهرة الفجر . وعلى هذا الأساس فان الشاعرية تتحقق نتيجة الصورة المركبة من ديك الفجر الذي تخافه الشمس وكما لو كانت الشمس قطة محبوسة تحت السرير تناهى هذا الديك الشرس بالفعل . ويستخدم صلاح عبد الصبور الوسائل البيانية لتكوين الصورة التي تحقق الشاعرية ، ومن عذبه الوسائل التشبّه والاستعارة ، كما يلتجأ الى البديع كالتطاولة والتتجنيس . على أنه ربما جارى الشاعر المسرحي الانجليزى المعاصر « كريستوفر فرائى » فى ابتداع أسلوب يتصف بتركيب النوع التسللية (١) فى جمله دون الأسماء وفى هذا يكون مجافينا لطريقة « ت.س. اليوت » تماماً (عندما تحدث اليوت عن طراز من الشعر لا يسترعى اهتمام المفراء كشعر في ذاته) (٢) ، وحاول اخلاقه الشعر المسرحي من كل ما هو زائد عن طبيعة لغة الحياة اليومية بتقريره من النظم (٣) . والمثال على هذا الأسلوب من النوع المتصسل ما يتمثل فى حديث « الأستاذ » (رئيس التحرير) الى المحررين والمحررات عن رسالة مجلتهم :

العرونوں :

صباح الخير

(١) المسرحية من احسن الـ اليوت - ريموندوبيز - من ص ٤٢٧ - ٤٢٨ .

(٢) نفس المرجع - ٢ - من ٤٣٠ .

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

ولا نهايةه أيضاً ، ثم انه تعمداً منه لاستبقاء هذا الموقف الشعوري أطول مدة واسناده الى الاميرة 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 .

اما عن الشعر ، كفن ، يحتمل الصور المجنحة ، وتحمّل صلاح له القدر الكافي منها أو تخففه ، فلقد يلتجأ في الموقف التي تحتمله إلى الوفاء براجبه نحوه ، أما في الموقف التي لا تجبره ولهدف مشاكلة الواقع وللتباذل بموضعه إلى النظارة فإنه يخل حواره منه ، لأن يستخدم أسلوباً شعرياً للنشر فيه خط أكثر مما هو للشعر مثل هذا الحوار بين عامل التذاكر والراكب في مسرحية « مسافر ليل » .

عامل التذاكر :

هل معك بطاقة ؟

الراكب :

احظها دوماً في جيبي الآيسن
اقرب شيء ليدي اذ تطلب مني مرات عشرة في اليوم
بوما طلبوها مني ستة وثمانين
يوما آخر سبعين

فهذا الحوار يخلو من الصور ، وهو مجرد نظم لافتادات معتادة لها مقابل في الحياة اليومية ، لا يتبع لها النقل بمساكن شعرية أو شحنة خيالية ، قد تستدعي التفود منه أو الاحساس بالغلو والتزوير . أما إذا احتمل الموقف الشعر ، كان كان يعبر عن حالة من حالات الوجود والعواطف ، أو مشهد مشير من مشاهد الطبيعة ، فإن الشاعر يستثو في مقوماته بآن يفيء إلى كلمات معينة اصطلاح على أنها شاعرية ، لكنها في رأيه ليست لها هذه الصفة وحدها ، وإنما بما يكسبها الشاعر من ذاته . وبادرتها في أسلوب استعارى مثل كلمة الفجر التي ارتکز عليها في تجسيم الحالة الشعرية لنوازع الأميرة في عاداتها للشمس ، وهي تنتظر مجىء السمبل الذي قتل أباها :

آه لو أملك للشمس - عدوى الشمس - أمراً وقضاء

آه لو أحبسها تحت سريري

حيث لا تسمع ديك الفجر اذ يعلن ميلاد الضياء

يجعل صوره مومنة لا كاشفة ، موحية وليس مخططة لكل شيء ، والملحظ أن الصورة عنده بشكل عام تعتمد على الحدس لا اليقين ، كما أنها تناوش فطنة الجمهور ولا شعوره أحياناً فلا تقضي على نشاطه ، بل تجعله يعمل لبه ويستكنته حواسه في تحيصها أو هي في هذه الحدود التي عبر 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 مفككاً غير وثيق ، والمثال على ذلك ما رد به الشاعر - في مسرحية بعد أن يموت الملك - على انهاش الملكة من أسلوبه في الحكمي ، وقد آلت إليه الملكة وهو مسلح بمزماره .

الشاعر :

اغوا .. أقسم لا أحكي إلا ما كان
لا أخلق شيئاً من ذهني ، لكنني قد أثير فوق الشهداء
بعض الألوان
بل اني أحياناً أبصر ما تخفيه الأشياء الرواغة ،
في باطنها من احساس ..
 يجعلها تبدو في لون آخر
في رأسي مثلاً أن الأفق الأزرق
ليس بالزرق دوماً
في رأسي أيضاً أن تراب النهر الأسر
ليس بأسمر في كل الأحيان

الملكة :

ما لونهما يا شاعر

الشاعر :

ذلك يعتمد على حالهما النفسية

الملكة :

حالهما النفسية؟

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

الأستاذ :

هذا ميعاد تجمعنا الأسبوعي ..
واليوم أحدكم بحديث يختلف قليلاً عما اعتدتم من قبل ..
amen بضعة أشهر

ومجلتنا تتلاقى كالوشم الناري على ساعد هذا البلد
المتسد

أسد لا يحمل سيفاً
بل يحمل بوقاً يصرخ في صحراء الزمن اليابس
كي يحيي جثث الرضى المتكتفين على سرد اليلوى
والخوف المقد

المتغافل بأسمال الياس كما تلتئف البذرة
في قشر الموت الأسود

فالصفات المستعارية من موصفاتها الحقيقة هنا كثيرة وبعيدة المنال
بما لا يمكن أن يستخدمها أي رئيس تحرير مجلة معاصرة في مثل هذا
الموقف في حديثه العادي ، ولو كان من المثقفين جداً ولكن كثرتها مما قد
يستطرفه جمهور الخاصة والمتأدبوون ، دون العامة الذين يميلون إلى الحوار
المعبر عن الفعل بطريقة شافية وقريبة ، تمنحهم التبيعة بوسائل التسويق
العادية بلا تسويف مبالغ فيه .

وقد يوفر المؤلف الشخصيات الملائمة والظروف المعقولة التي تحتم
الشعر ولا تلزم بالنشر ليكون بدليلاً له ، مثل جعله الصحفيين من الشعراء ،
أو من محبي الشعر ، في مسرحية « ليل والجنون » ثم استدرج ثلاثة منهم
إلى مقهى ملحق به حانة والحانة فيها مطرب أعمى ينشد أغنية فولكلورية
ثم جعلتهم يتباردون حواراً شعرياً معقولاً ، وهو بذلك يستفيده من رأى
بعض كتاب مسرحيين « كاليلوت » و « دوس باسوس » و « بريخت »
على ما يبيّنون من تباين عن أن « حياة جديدة يتبشّي أن تدخل على المسرح
من « الموزيكهول » و « الكاباريه » ، وأن تأثير هذه الفنون ما يزال مستمراً
في قوة » (١) . على أن صلاح يتخلى عن التوصيل الكامل للخبرات بـ

(١) الدراما في القرن العشرين - ص ٨٢ .

الشاعر:

حين يكون الأفق سعيداً .

صیبح وردیا

مثلك أنت الآن .

وَكَذَلِكَ تَعْلَمُ الْبَسْطَ بِمَا بَعْدِهِ كَمَا فِي هَذَا السَّطْرِ مِنْ كَلَامِ الْأُمَّةِ

السیمندل:

دار حوالى مقدمها المستربيل فى غيب الليل
نومي ومقامى
فاللافادة عن السطر الأول لا تتم الا بقراءة السطر الثاني ،
والحدث هنا عن لحظة عجم ، المسندل .

كما يعتمد صلاح الكسر في الميزان العروضي لنقل الكلمة كما هي لا يتحقق رسمها باخضاعها للوزن المسيطر الذي قد يشوهد لها أو يلغيها ، ويأتي بكلمة غير مستحبة له . مثلاً في كلام مقدم مجموعة الصوفية حيث يندو الكسر في الكلمة رجل في السطر التالي :

لأنه يصوغ من تراب رجل فان

فالكلمة لا تتمشى مع وزن الرجز لكن الشاعر محتاج اليها ، وكما في كلامي أسلمه والسلطان في نفس كلام مقدم المجموعة في البيت التالي:

فالكلمتان لا تتشييان كذلك مع تفعيلة البحر . وكذلك يجري الكسر بالنسبة لاسماء الشخصوص غير القابلة لمران تفعيلة البحر الذي يستخدمه .

أما عن اللغة التي يستعملها صلاح ، فهي اللغة السهلة البسيطة الشائعة والمحايدة كذلك ، والتي تتجاور مفرداتها في تركيبات سلالية يسهل نفوذ رموزها ، وتصلح بوجه عام للنخبة وللأواسط ، وإن مالت في مأساة العلاج إلى استعمال مصطلحات الصوفية المحدودة الانتشار ، كالغரقة في مثل : رايتنا ، لواء سيفينا .. الخرقة . وما عدا ذلك فما يمكن ارتياه بسهولة سواء في المسرحيات التي تستهدف الغرافة أو تلك التي تجعل قناعها الرعن ، بحيث لا يكون هناك مطلب لتغيير مفردات اللغة التي يستخدمها القرنيل في « الأميرة تنتظ » لاختلافه مثلاً عن طبيعة الرواى المعاصر فى « مسافر ليل » والذى يتحدث نفس المفردات تقريباً ، ولا يتم احساس بوجوب اعطاء كلمات أخرى لسعادة الشاعر فى « ليل »

فهذه صورة تترى ، تنبش مسميات دون أن تفصحها تماماً ، لم يستخدم الشاعر في رسماها أدوات تشبيه بل أجرى كلامه مجرى سرد الأخبار ، فحدثتنا عن مضامينها المهمة لا شعوريا ثم أخذتها هنا وأذهلت الملاك .

ولقد لاحت بعض البراءات التخييلية التي يتميز بها الرجل المفوه في اداراته للكلام ، وكذلك بعض الخصائص الدقيقة التي تتوفّر في المحادثات اليومية لدى صلاح ، بما يشير إلى أنه يصغرها لفت انتباه الناظرة وادماجهم في مسرحه فمن البراءة استنطاق الجماد في مثل ما قالت قطعة المخمل للخطاط :

أنا بكر لم التف على ساقى يشري من قبل

فهذا استنطاق لافت للنظر لقطعة قماش ، وقد يمْسِي استنطاق عنترة .
العسي جواهـ الـاعـجمـ حـيثـ قالـ :

فازور من وقع القنا بلبانه
وشكا الى بصرة وتحميم

لقد استنطقت صلاح سيف الحlad أيضاً :

شکوہ لی فہ کا مسائے ظلماء

وأنا لا أصيغ عن شكركم ، إن هنـا وصـلـةـيـةـ وـأـخـرـ التـاءـ

حقاً ... هـ لا يـ بـ الـ أـ فـ خـ لـ نـ مـ اـ عـ الـ سـ

كذلك يجدر بالذكر أن عمله قطع انتداب دعوه إلى الله

والخطاب هنا موجه للخياط ، وتجسيد السيف واستطاعة واسعه .
ولشكسبير سبق في مثل ذلك التحسيد الناطق ، فـ معظمه مس حياته :

ومن خصائص المحادثة اليومية تظاهر التزييدات في حوار صلاح مثل
(ما أشبة) في قول الملك

والمحجنون ، لتمييزه عن شاعر الملك في « بعد أن يموت الملك » ، فالقاموس واحد هو القاموس المحايد العصري ، قاموس اللغة اليومية المستخدم في الإذاعة والجرائد والمدارس . أما عن الحوار بصفة 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 لخسم المواقف ، والأمثلة على اطالة الحوار وشحنه بالشعر موجودة في كل مسرحياته مثل حوار الخياط مع الملك عن قطعة المholm الترثارة ، وصلاح عبد الصبور بعدم تضحيته هذه يضارع مايفعله « سينج » ، وفي « ديلدرى 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 انفعال الانسان بالطبيعة) .

وعلى القسم فان موسيقى صلاح عبد الصبور ولغته تسجمان مع مضامينه الفكرية الصريرة والمومنة الرمزية .

يمكن أن نقول ان صلاح عبد الصبور استطاع ان يجسم مشكلة الانسان الشكالى الذى وضع فى حدود زمانية ومكانية وعملية تسبب الانقسام بين جسمه وروحه ، ولقد وفق الى تحقيق ذلك اما باتخاذه معاذلاً موضوعياً دقيقاً يتتوفر له البعدان المكانى والزمانى ، بمعنى أنه يختار شخصيات من بلاد أخرى وأزمنة سالفة ، أو يعمد الى اعطاء الشخصيات والزمان والمكان . معنى تجريدياً ، ثم هو لا يجتمع الى الوعظ المباشر ، مما أطلق افكاره فى مجال الإنسانية الشاملة ، وقربها من ضمير كل غرد . ولقد تراوح المعدل الموضوعى عنده ما بين التاريخي والأسطوري غير الموروث ، الذى يركبه من تخيلاته هو نفسه ، ومن لا معقولية ما يجري من أمور لا يهضمها ولا تحاكي علاقتها علاقى 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 العدة كما صنع الرمزيون ، أو محا العلاقات الطبيعية بين الاشياء المظورة كما اتجه الى ذلك كتاب مسرح العبث ، وإن لم يصل الى كتابة ميتافيزيقا هازلة مؤثرة . ولقد خطأ خطوة بعيدة في الاقتراب من توقيع الحياة اليومية المعاصرة حين اعتمد على التفعيلة العروضية كحوار لشخصياته ، متباھلاً التمايز في الروى في أغلب الأحيان ، ثم انه قد فجر كل امكانيات بحر المدارك . واستحدث التنويع في الموسيقا من خلال عمل الزيادة والنقص الجاربة مجترى الزحاف والتي تتوفّر لهذا البحر . وقد اعتمد على تفعيلته اعتماداً شبيه كلي في حوار شخصياته ، وإن لم يحزم حوارها من تفعيلته بحور أخرى مناسبة للنقلة النفسية في حالاتها ، فاستخدم تفعيلة كل من الرجل

(١) ديلدرى فتاة الأحزان - جون ميلنجتون سينج - ترجمة : على جمال الدين عزت - المقدمة - ص ٢٢ ورائع نفس المسرحية .

والتأمل والمتقارب والرمل ، ولم يأل جهدا في حشد الميراث الكافيين الكفيلة بترسيخ مقولية حوار شخصياته الشعري ، فجعل هذه الشخصيات أما متضوفة أو شعراء أو مثقفين ، أو من العلية ، ثم أوجدهم في أماكن تتبع لهم هذا الحوار وفي ظروف تسوغه ، كما أجرى بعض خصائص المحادثة اليومية كاستنطاق الجمام ، والترزيدات ، وتعليق الكلام ببعضه ، والكسر عالم يتخذ لغة دارجة أو عالية مهجورة ، وإنما نحو المفردات المحايدة في موضوعاته جميعا ، ولقد انحاز بحواره إلى الشعر أكثر من انحيازه إلى الحوار المسرحي المتجلب الموفي بطلب الدراما ، والمبقى على التوتر ، ولذلك أمكن القول أن مسرحياته تعتبر آخرها شعرية خاصة ، تسلكه في عدد المسرحيين العالميين المعاصرين الذين كان هدفهم بعث المسرح الشعري وليس مجرد كتابة شعر يلقى على المسرح .

خاتمة

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 ، إذ التفت إلى اتجاهات رئيسية حكمت هذا الشعر ومضيت ممسكة بأعيشه زمانا ، فعرضت لدراسة الشاعر أحمد شوقي رائد هذا الفن والذي أدخله إلى أدبنا محققاً بهذا كسباً حضارياً لهذا الأدب . وقد خلصت من دراستي لمسرياتِه إلى أن هذا الشاعر قد تأثر بالذهب الكلاسيكي وبشكسبير والرومانسيين ، فاستشرت مزايا الكلاسيكية في تقليل وتجنب على حب لرد اعتبار شخصية تاريخية مهضومة شهيرة مثل كلويباترا ، أو نكرة مثل « نهياتس » ، أو لنصر حب على واجب لتركيز مثل أعلى إنساني يصدر من البادية ، كمبدأ المساوية الفئوية الذي جعل عبلة حاملة للواطة ، وهو خلال ذلك لا يتوقف عنه تفاصيل ما يحدث في النفس من صراعات أو تقليل لأوجه الرأي ، بقدر ما يابه بابلاغنا القرارات النهائية مسبوقة ببعض من الحكمة التي يسوقها على ألسنة الأبطال البلياء وهم يمتنون بالفشل أو وهم يموتون ، وهذه الحكمة تحمل قانونها الدائم لأنها تستند إلى نواميس الكون . وقد انعكس تأثير الرومانسية على أحمد شوقي في توقيره للغناء ، بالإضافة إلى مؤثرات أخرى أكملت هذا التوقير ، منها أنه اتّخذ وحدة البيت أداة لإدارة الحوار بين شخصياته ، فأمكن لمسرحه أن يكون مداراً خالداً للأوبريرا إن انقطع عن الدراما . ثم انتقلت إلى الشاعر عزيز أبياطة وناقشت تأثيره بالاتجاهين ذاتهما - مثلما تأثر بهما سلفه - كما أشرت إلى توسعه في توظيف التراث ببحثاً عن أسباب الانكسارة القومية، ودراء ملمساتها . ولقد لاحظت أنه عندما يهتم بادارة الصراع يخشى له خبرات لا تنفذ من واقع التجربة الإدارية المعاصرة الحية ومن حقائقها . ولقد جرى على سنن سلفه في أجزاء الحوار على نمط الشعر العمودي ، وكان

حركة الناس في المدينة وأحاديثهم المختلفة في الحياة اليومية . وهكذا بدأنا من مفهوم بسيط للمسرحية الشعرية ، يصوب إلى دراسة النفس البشرية في إطار من التاريخ ، إلى شكل مركب يعبر عن مشكلات الناس ، ويعتمد على الصراحة أحياناً، ويختلف بالرغم أحياناً أخرى ، بما يؤكد أن المدى متصل وأن الكلمة الشعرية حاضرة الوجود . وادراماً منى للصعوبات التي يمكن أن يجابها الباحثون في مثل الموضوع الذي تناولته في هذه الرسالة أتمنى أن أكون قد وفقت إلى توضيح بعض ما قصدت إليه ، والله الموفق والمستعان .

يمكن للقناة بذلك أن يتکاثر في مسرحه ولكن استخدامه للغة المهجورة واستراقاتها الصعبة - أحياناً - جبس أكثر منه عنه يجعله متوجهاً إلى المسرح أكثر منه للأوبراء وأمكن أن يعتد به باستخدامه لهذا الصنف من اللغة بوصفه محاولة للتربية اللغوية ، فالنظاراة لا يتوقفون عند الجزئيات الصعبة التي لا تغنى فتيلاً وإنما يتشاربون الموقف العام ويرتبطون به . ثم إننا رأينا كيف أن المسرح الشعري قد أتقى بنفسه في غمار تجارب الحياة مناقشاً مشكلاتها ، وكانت كتابة عبد الرحمن الشرقاوى للمسرح إذانها بمسرح شعري واقعى مختلف المضمون عن سابقيه . ولقد عرضنا لمسرحياته حيث وجدنا أنه ينحو فيها إلى التعليم المأثور عن الواقعية الاشتراكية ، وهذا التعليم مما أن يكون هادفاً لإماتة اللشام عمّا تعطل من التقاليد القومية الأصيلة ، أو لغرس قيم جديدة مشتقة من التقدم العلمي ومن بحوث العمل . وهو يلتفت إلى موضوع يحمل قضية وطنية أو انسانية عصرية فيصبوه في قالب مسرحي مباشر ، أو يتخذ له معادلاً موضوعياً لا يختلف فيه المكان عن بلدنا كثيراً أو يلدّي حصائر بلدنا وسماته . ولقد كان الشكل المناسب لموضوعه ولحوار شخصياته هو وجدة التنفيذية لا وجدة البيت ، تلك الوحدة التي أدار الشاعر على أحدى باكثير حوار مسرحياته عليهما من قبل . ولقد لمسنا قدرة عبد الرحمن الشرقاوى في إدارة حوار بين مجموعة تتحدى ، واستطاعته نقل حديتها بتشعباته في حدود تعديلات يحور مختلفة بما يماثل لفتها في مضمار الحياة اليومية بتزييدات تلك اللغة والتكرار الشائع فيها وتكراراتها أيضاً ، كما تطرقتنا لاهتمامه بأدب الفلاحين ، وترجمة هواجسهم وأحاديثهم بلغة واقعية ميسرة سائفة .

ثم إننا اهتممنا بدراسة مسرح « صلاح عبد الصور » . ولقد أثبتنا قدرة هذا الشاعر على الوصول إلى الشعر الخاص في إطار الموضوع نفسه ، مطوراً المعادل الموضوعي بدقائقه في اختياره حتى ينجو من اتهام التزوير على الواقع ، فجعله حيناً رمزاً وحين آخر أسطورياً ، موفراً لشخصياته حالة مقولية من الشاعرية . ولقد بحثنا كذلك اهتمامه بالشكل وتركيزه على تفعيله المتدارك بما يتتوفر لها من علل النقص والزيادة ، وبما يعبر عن