

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.

طبع المطبعة المعاشرة الخامسة للكتاب

العنوان

مسرح صلاح عبد الصبور

بدأ صلاح عبد الصبور كتابة المسرحية الشعرية في حدود التراجيديا الكلاسيكية ، وبأفكار الواقعية الاشتراكية التي أرسى قواعدها في الرواية « مكسيم جوركين » ، والتي تأثر بها « بريخت » لا سيما في مسرحه الملحمي الذي يختلف بقواعد عن قواعد المسرح الارسطوليسي ، وهذا المسرح أدخل الإنسان في تجارب طارئة من الحياة تدعى المشاعد إلى تعديل سلوكه تبعاً لنغير الظروف الاجتماعية والاقتصادية (١) والسياسية ، وإن كان بريخت قد اختار أطراً وضعية أخذة من بلاد ثانية وأزمنة أخرى لافتة وشخصيات طريقة يسهل التعليم من خلالها .

ولنن 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 لموضوعاته ، فيخرج من التراجيديا الكلاسيكية وجمالياتها ، إلى الرمزية ليوصل خبرة واقعية خلال نظام من الرموز لا يقصد أن تبلغنا من وزانه واضحة بل إيماءات ضبابية (٢) ، فهو بذلك يتنقق مع ما يوصي بشيء قريب منه مقتني المذهب الرمزي الذي أسسه في

(١) من الأعمال المختارة « برولت برشت » ترجمة د. عبد الرحمن بدوى من ص ٤٠ - ١٦

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

ويبيكت ، حيث يلجم الكاتب الى خلق أسطورة لم تعش من قبل في ضيـر جماعي يجعلها محكما لتوليد مفزي معين ورؤيـة نهائية .

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

ومأساة الحالج هي أولى المسرحيتين الواقعيتين ، كما أنها باكورة إنتاجه ، 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 ، وخالف متصوفة زمانه في أنه خلص الخرقـة وامتزج بالقراءة (١) حاملا بؤسهم وبذلا لهم من زاده ، ومستنكرا العسف والظلم اللذين يقعـان عليهم ، لا يخشـى في ذلك جبروتـ العـاـكـمـ ، مما سهل وقـوعـهـ فيـ أيـديـ شـرـطـةـ السـلـطـانـ ، فـزـجـ بـهـ فـيـ السـجـنـ وـحـوكـمـ وـصـابـ .

أـنـاـ «ـ الـأـمـيرـةـ تـنـتـظـرـ »ـ فـلـقـدـ صـدـرـتـ سـنـةـ ١٩٧٢ـ ،ـ وـتـنـتـيـرـ أـلـأـعـالـ الشـاعـرـ الرـمـزـيـةـ الـمـبـتـكـرـةـ ،ـ وـتـنـتـمـدـ عـلـىـ الأـسـطـوـرـةـ الـعـصـرـيـةـ الـمـسـتـعـدـةـ ،ـ وـتـنـحـوـ إـلـىـ طـابـ رـشـيقـ أـوـبـرـاـلـ ،ـ وـتـدـورـ أـحـدـانـهـ فـيـ كـوـنـ تـنـتـظـرـ فـيـ أـمـرـةـ .ـ

مـعـ وـصـيـفـاتـ ثـلـاثـ وـصـوـلـ قـادـمـ سـيـبـيـتـ فـيـ بـطـنـهـ أـطـلـاـ .ـ

أـمـاـ المـسـرـحـيـةـ النـالـثـةـ فـهـيـ «ـ مـسـافـرـ لـلـيلـ »ـ وـهـيـ ثـانـيـةـ الـأـعـالـ الـرـمـزـيـةـ ،ـ كـمـ أـنـهـ ذـاـتـ أـسـلـوبـ لـاـ هـعـقـولـ وـقـدـ نـشـرـتـ سـنـةـ ١٩٧٣ـ ،ـ وـتـدـورـ أـحـدـانـهـ فـيـ عـرـبـةـ تـنـدـفـعـ فـيـ طـرـيـقـهـ عـلـىـ صـوـتـ مـوـسـيـقاـهـ .ـ بـيـنـ رـاوـ وـرـاكـبـ وـعـامـلـ تـذـاـكـرـ ،ـ وـيـمـارـسـ فـيـهـ عـاـمـلـ التـذـاـكـرـ مـعـ الرـاكـبـ كـلـ أـصـنـافـ الـأـرـهـابـ الـلـامـقـوـلـةـ ،ـ إـلـىـ أـنـ يـقـتـلـهـ .ـ

وـالـمـسـرـحـيـةـ الـرـابـعـةـ هـيـ «ـ لـلـيلـ وـالـمـجـنـونـ »ـ الـتـىـ نـشـرـتـ سـنـةـ ١٩٧٠ـ .ـ وـهـيـ ثـانـيـةـ أـعـالـهـ الـوـاقـعـيـةـ الـأـسـلـوبـ ،ـ وـلـقـدـ بـنـيـتـ مـسـرـحـيـةـ لـلـيلـ وـالـمـجـنـونـ عـلـىـ مـسـرـحـيـةـ شـسـوـقـيـ «ـ مـجـنـونـ لـلـيلـ »ـ كـقـنـاعـ ،ـ وـأـحـدـانـهـ تـدـورـ بـيـنـ دـيـسـ تـحـرـيـرـ وـمـحرـرـ وـمـعـرـزـاتـ مـجـلـةـ كـانـتـ تـصـدـرـ قـبـلـ ثـورـةـ الثـالـثـ وـالـعـشـرـينـ مـنـ يـولـيوـ ،ـ اـنـتـقـواـ عـلـىـ تـكـوـينـ فـرـقـةـ مـسـرـحـيـةـ ،ـ وـاخـتـارـ لـهـ الـأـسـتـاذـ نـصـاـ كـانـ يـمـثـلـهـ فـيـ صـفـرـهـ ،ـ وـهـوـ مـسـرـحـيـةـ مـجـنـونـ لـلـيلـ ،ـ وـلـقـدـ وـزـعـ الـأـدـوارـ حـسـبـ

(١) انظر مأساة الحالج وكذلك راجع كتاب أشجار الحالج - تأليف أبي الثبات الحسين بن منصور الحالج - نشر وتعليق لـ ماستريون وبـ كرواس - ص ٦٤ .

فرنسـاـ شـعـراـ مـثـلـ «ـ مـالـارـمـيـهـ »ـ وـ «ـ فـيـرـلـيـنـ »ـ وـ «ـ مـاـتـرـلـيـنـكـ »ـ .ـ وـكـانـ هـذـاـ المـذـهـبـ قدـ تـرـعـرـعـ فـيـ موـاجـهـ طـبـيعـيـةـ «ـ زـوـلـ »ـ .ـ

وـالمـذـهـبـ الـفـرـسـيـ الرـمـزـيـ الـذـيـ يـتـجـهـ إـلـيـهـ صـلاحـ يـمـتـازـ بـعـدـةـ مـيـزـاتـ رـئـيـسـيـةـ :ـ مـنـهـ أـنـ يـهـتـمـ بـاـنـكـلـمـةـ (١)ـ ،ـ فـهـوـ يـعـيـدـ لـهـاـ قـيـمـتـهـاـ مـنـ حـيـثـ أـنـهـ أـلـادـةـ الـأـلـيـ لـلـفـعـلـ الـبـشـرـيـ ،ـ فـهـيـ فـيـ هـذـاـ المـذـهـبـ «ـ تـصـبـحـ وـاقـعـاـ مـلـمـوسـاـ تـلـوـنـهـ حـرـوفـهـ الـصـوـتـيـةـ ،ـ وـتـضـعـ فـيـهـاـ الـحـيـاةـ حـرـوفـهـ الـسـاـكـنـةـ »ـ .ـ كـدـلـكـ فـانـ هـذـاـ المـذـهـبـ يـتـأـثـرـ مـاـ اـسـتـحـدـهـ الـمـوـسـيـقـيـوـنـ مـنـ تـحـسـينـ مـوـسـيـقاـهـمـ ،ـ وـلـاـ سـيـماـ مـاـ أـنـجـزـهـ «ـ فـاجـنـرـ »ـ مـنـ حـيـثـ أـنـ الـمـوـسـيـقـيـوـنـ لـمـ يـعـودـوـ يـسـمـونـ إـلـيـ التـعـبـيرـ بـالـصـوـتـ الـإـنـسـانـيـ عـنـ الـانـعـالـاتـ الـبـاشـرـةـ بـقـدـرـ مـاـ يـعـاـلـوـنـ الـإـيـاحـ بـهـ بـأـورـكـسـتـرـاـ حـالـاتـ النـفـسـ وـالـأـفـكـارـ الـكـوـنـيـةـ ،ـ ثـمـ أـنـ هـذـاـ المـذـهـبـ يـعـمـلـ عـلـىـ أـنـ يـشـيـعـ الـفـوـضـيـ فـيـ الـحـوـاسـ بـالـكـلـمـاتـ غـيرـ الـمـحـوـدةـ .ـ

هـذـاـ بـالـأـضـافـةـ إـلـىـ أـنـ هـذـاـ عـلـىـ التـخـلـصـ مـنـ النـكـتـةـ وـالـوـاقـعـيـةـ الـيـوـمـيـةـ وـاهـتـمـ بـالـأـحـلـامـ وـالـرـوـىـ وـالـإـيـاحـ .ـ

ثـمـ أـنـ الشـاعـرـ يـأـخـذـ فـيـ هـذـاـ المـذـهـبـ وـظـيـفـةـ الـمـتـبـيـ،ـ أـنـ أـنـ يـلـجـأـ إـلـىـ الـكـشـفـ الـمـسـتـقـبـلـ ،ـ أـوـ بـمـعـنـيـ أـصـحـ إـلـىـ الـإـيمـانـ لـمـاـ سـيـجـدـتـ فـيـ الـمـسـتـقـبـلـ .ـ

وـإـذـ كـانـ صـلاحـ يـقـصـدـ إـلـىـ التـرـاجـيـدـيـاـ الـوـاقـعـيـةـ الـهـدـفـ ،ـ فـيـ مـسـرـحـيـةـ ،ـ وـالـرـمـزـ ،ـ فـيـ أـكـثـرـ مـنـ مـسـرـحـيـةـ ،ـ فـانـهـ قـدـ يـتـخـلـصـ مـنـ كـلـ الـاصـطـلـاحـاتـ الـلـغـوـيـةـ وـالـسـيـكـلـوـجـيـةـ لـاظـهـارـ الـحـالـاتـ الـتـيـ لـاـ يـمـكـنـ بـلـوـغـهـ ،ـ وـالـتـيـ تـقـبـعـ فـيـ سـرـادـيـبـ الـوـجـدـانـ وـمـتـاهـاتـ الـلـاـشـعـورـ ،ـ وـرـبـماـ يـكـوـنـ الـكـاتـبـ الـإـيـطـالـيـ «ـ بـرـانـدـلـلـوـ »ـ مـنـ أـوـاـلـ الـذـيـنـ وـجـهـوـ الـكـتـابـةـ لـهـاـ فـيـ الـمـسـرـحـ الـأـوـرـوـبـيـ بـتـالـيـفـهـ «ـ سـتـ سـخـصـيـاتـ تـبـحـثـ عـنـ مـؤـلـفـ »ـ .ـ وـلـقـدـ أـخـلـصـ فـيـ كـتـابـةـ الـدـرـاـمـاـ حـسـولـ هـذـهـ الـحـالـاتـ روـادـ مـسـرـحـ الـلـامـقـوـلـ أـمـشـالـ يـونـسـكـوـ (٢)ـ

(١) المـرـجـعـ نـفـسـهـ ،ـ مـنـ ٢٧٦ـ .ـ

(٢) لـقـدـ قـالـ يـونـسـكـوـ بـشـانـ مـسـرـحـ هـذـاـ الـتـىـ اـبـتـكـرـهـ :ـ إـنـاـ كـتـبـ مـسـرـحـ لـاـ إـسـطـاطـالـيـسـيـاـ لـاـ عـقـلـيـاـ ،ـ سـوـرـيـاـلـيـاـ وـحلـيـاـ وـكـيـاـ دـوـنـ فـيـ مـذـكـرـاتـهـ وـمـذـكـرـاتـ الـمـضـادـةـ مـسـرـحـاـ لـاـ لـرـمـزـيـةـ ،ـ بـلـ رـمـزـيـاـ ،ـ لـاـ وـهـيـاـ ،ـ بـلـ اـسـطـوـرـيـاـ ،ـ يـجـدـ يـنـبـوـعـهـ فـيـ الـأـمـاـنـ الـأـبـدـيـةـ ،ـ مـسـرـحـاـ يـصـبـحـ فـيـ الـلـاـ مـرـقـيـاـ ،ـ وـتـصـبـحـ فـيـ الـفـكـرـةـ صـورـةـ مـلـمـوسـةـ ،ـ فـنـ الدـرـاـمـاـ .ـ

والمسجونون المصفودون يسوقهم شرطي مذهب
اللب
قد أشرع في يده سوطا لا يعرف من في راحته قد وضعه
من فوق ظهور المسجونين الصرعى من رفعه
ورجال ونساء قد نقدوا الحرية (١)

لقد حمل الشاعر البطل الصوفى العارف بالله ، مطقا ناقدا للنظام
الوضيع ، راميا لبناء نظام جديد رحيم ، ولم يجعله يتخذ العنف التسويى
إلى ذلك منهاجا ، فهو لا يطالب بالقاء صانعى الفقر والتقوين العاشستة
والسياط خارج بغداد ، وإنما يكتفى بأن يترك عينه تدمع ، ولا غزو فالحلاج
رجل الله ، وهو في هذا لم يجعل شخصية بطله المؤمنة التي ينادى تتناقض
مع نفسها . فهي شخصية قائدة مرشدة ، تقود الشخصيات في المسرحية
بمنطقها المؤمن وتعودنا أيضاً على عيابها من حيث حاجتنا دائماً إلى البطولة
القائدة (٢) . فالقصد هنا واضح متسلل إليه بالشخصيات الحقيقة التي
تکابد الحدث ، بكلمات مباشرة ، وبافعال مباشر لم تستخدم فيه رؤية
كونية .

وفي « الأميرة تتضرر » يستخدم المؤلف رموزاً كالأميرة والقرنديل
والسمندل ، والطفل ، ولا يتركتها لمستواها الظاهر بل يعطيها طبيعة الرموز
من حيث أن الرموز ينبغي أن تظهر وتختفي ثم تظهر وتختفي ، وهكذا ،
على أن يظل لها عنصرها الإشاري ، وتبدو جلية هذه الرموز من هذا الحوار
بين القرنديل والسمندل ، عندما وافق السمندل إلى كوخ الأميرة متأخراً ،
ولم يمنحها الطفل الذي قد وعدها به ، بل راوغ وزاح يستدرجها للوصول
معها إلى القصر لصالحة الحراس وكان قد قتل أبيها الملك بمعاونتها ، وقام
القرنديل الذي كان قد أتى قبله وظل صامتاً - ولقي أغنيته وأحمد السكينة
في صدره :

القرنديل : لا لا أرجوك

طعنت قلب مدینتنا ذات مساء كذبه
فاعتلت واسترخت « نقلة العرج
والليلة قد تهوى أنهاها وتلاها ومتازل
لو ولدت في ساحتها أخرى
فإذا فهمنا المسرحية على مستوى آخر هو المستوى الرمزي .

(١) مأساة الحلّاج ص ٣٧ .
Currents in contemporary Drama by Ruby Cohn p. 141 .
(٢)

طبعية كل شخصية ، ولكن السبيل تشجعه يسمى وهو البطل ، وبليبيلى
وهي البطلة فخاته لسبيلته ، ودخل في سبيلها السجن .

أما مسرحية صلاح عبد الصبور الخامسة « بعد أن يموت الملك » ،
والتي صدرت سنة ١٩٧٣ فهي ثالثة أعماله الرمزية وتدور أحاديثها حول
ملك عقيم مات كما عندما طالبه الملك طفل تتجهبه منه ، أو يسمح لها
أن تخدع عشيقاً ، وعندما تخحب بمعاونة الشاعر تتحم الشاعر السلطة .
المقصد وسائله في مسرح صلاح عبد الصبور :

بعد هذا الإمام المبدئي بمسرحيات صلاح عبد الصبور يمكننا أن نفهم
أن هناك مقصداً تقديراً في مسرحياته . ويتحقق صلاح المقصود التقدي في
المسرحية التقليدية البنية والقائمة على التقليد المسرحية الكلاسيكية ،
والعلاقات المنطقية الموروثة في المسرح ، وذلك من خلال حوار مباشر ينفذ
من القناع السهل التكوين ، كلام يقوله البطل أو أحد الشخصيات
الثانوية .

أما الأعمال الرمزية أو اللا معقولية المعقولة ، فإن النقد يصل منها من
تركيبة الرمز أو من اللا معقول نفسه ومن جدرانه ، وفواصله ، مثلاً
 يأتي من الحوار . إننا إذا نظرنا إلى « مأساة الحلّاج » وجدنا المقصود وأضحا ،
لا يحتاج إلى فطنة في تفسيره أو تأريمه . يقول الحلّاج في حواره مع الشبل ،
قبل أن ينزع الخرفة التي أعطاها إياها عمرو الملكي مشفوعة بالعهد ، وذلك
القول من الحلّاج كتفسير لسؤال الشبل عما يعنيه العلاج بالشر .
العلاج : فقر القراء

جوع الجوعى ، في أعينهم تتوهج الفاظ لا أفقن معناها
أحياناً أقرأ فيها
ها أنت ترانى

لكن تخنى أن تصرنى
لعن الديان نفاقك
في عينك يذوى اشفاق ، تخنى أن يفصح ذهول
ليس محك الرحمن

قد تدمع عيني عندئذ ، قد أتألم
أما ما يملأ قلبي خوفاً / يضئني روحي فزعاً وندامي
فهي العين المرخاة الهدب
فوق استفهام جارح
« أين الله »

لقد نقل المؤلف كلام العامة غير المعمول على لسان «السمندل» ، ولكنه تهيب أساليب المعمول ، فجعل العامة يتباذلون الكلام حين تدور المكاس ، أي وهم سكارى لا يعقلون ، ولكن الذين لا يعقلون لا يستطيعون أيضا تنظيم المعانى بهذه الصورة غير المرتبكةقصد ، فالشاعر يقصد المعمول ويعنىه . واللامعمول هنا يتأتى من بعض جمالياته المذهبية ، ومن جانب من منطقاته الفلسفية ومهمته ، وهى الهمة التي أخذ مسرح المعمول 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 المذهبة ، لكنها دهشة مزدوجة الآخر ، فهي من ناحية أولى تحض على عدم المفى فى حياة رتبة فاترة تقوم على مسلمات متفق عليها بغير مناقشة . وهي من ناحية ثانية توصل إلى قيم جديدة تتأتى من تعطيم الروابط المستتبة بين الأشياء .^(١)

فهذه هي إذن مهمة المعمول : اختبار متانة العلاقة بين الموجودات ، بين الناس والأشياء ، واظهار كل شىء فى غير موضعه الطبيعي لأنيات عيشية العالم المنظور والتتبه إلى جوهره . ولقد كثف الشاعر العلاقات المغادة بين أعضاء جسم الملك ، بعضها مع البعض ، وعقد علاقات جديدة بينها وبين أثاثه ، بين سوس المخدع . وبين ساق الملك الخشبية ، التي تعتبر جزءاً منه ينفعه ويرعاه ، بل بين خصائص وجهه وطبيعة وجه المرأة ، بل بين صدره وصدرها ، فافقن الأثاث والمرأة صفاتهما والملك قيمة البشرية ، أي أن الملك أصبح عديم النفع غير مرتجى ، وهذه المدلولات لا تتأتى من ميتافيزيقا قوية هازلة ، كتلك الغالية على مسرحيات «يونسكتو»^(٢) ونضرب مثالاً لها مسرحية «الكراسي» التي يتحقق فيها فعل لا مقصود ، حيث تأخذ الكراسي أماكنها بدل البشر المدعين ، أو يتبدل الرجل العجوز (المضيف) الحديث فيها مع شخصوص وهميين ، أو مع الناس غير المرئيين ، بدون أدنى ارتباك ، ويسأله فيما عن وجود مدينة باريس ببساطة .^(٣) مما يجعلنا قد نرتاب في الوجود الحقيقي للمدعوبين أو للمدينة

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

Currents in contemporary drama p. 141.

(٢) 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 أعتقد باريس .
المرأة العجوز : لم يكن لهذا المكان ، باريس ، وجود قط يا منبرى .

فإن الأميرة هي المدينة نفسها ، والسمندل هو حاكم المدينة المخلف للوعد . والطفل هو المستقبل ، وبذلك يكون القرنيل هو الشاهد وهو التاريخ فهو فقير الهيئة مدعاو كالربيع لا يذكر اسم السمندل إلا حين يرى ظله في عينيه ، وحين رأى هذا الطفل رفض حركة السمندل لأن في حركته سقوط المدينة أنهارا وتلالا ومنازل .

والشاعر لا يترك الرمز لستواها الأول غير المعمول منحصرة في امرأة جميلة تنتظر وصول عاشق خائب عشمها بالحب وبالانجذاب ، ليأتى زائر سخيف لا علاقة له بدخانتها ولا يعجبها ، كما أنه ليس غريباً للبطل بصفة شخصية لينافسه في الوصل ، ثم يجلس هذا الزائر دون صوت ، يؤلـت أغنية ويعرف اسم العاشق ولكنه يكتمه حتى يرى ظله في عينيه ، وعندما يحاول العاشق التصالح مع المرأة المخالفة له ويشعر يتوكل عليها للذهاب إلى القصر لصالحة الحراس ، لا يترى له هذا المتطفـل لعلـته و فعلـتها الرامـتين إلى الخـير بل يغـمـدـ في صدر العـاشـقـ سـكـينـاـ .

ويوضح الشاعر القصد حين يفصح قليلاً عما يرمـزـ له بالقرنـيلـ فـنـفهمـ الوظـيفةـ التـقدـيـةـ لـلـرـمـزـ ، فـيـكونـ التـقدـ وـاـفـداـ منـ بـعـيدـ ، وـبـاحـتـكـاكـ العـبـ والمـوـتـ ، عـلـىـ آـثـرـ تـجـرـيـدـ الشـخـصـوـنـ ، وـعـدـمـ تـعـيـنـ الـأـمـكـنـةـ وـالـأـزـمـنـةـ ، وـكـذـلـكـ بـعـبـسـ الـأـفـصـاحـ فـتـرـةـ مـنـ الزـمـنـ يـشـدـ فـيـهاـ اـتـبـاهـ الـقـارـئـ أوـ الـنـظـارـةـ إـلـىـ لـفـظـةـ التـنـوـيرـ .

ولا يخل المؤلف المسرحية من النقد بوسيلة الرمز الخالص ، أو اللامعمول فهو يستخدم اللامعمول القولى لا الفعلى ، كما يدل عليه المثال الثاني من كلام «السمندل» ، تعليقاً على ما ذكرته به الوصيـفةـ الثـانـيـةـ منـ أـنـ قـتـلـ وـالـهـ الأمـرـةـ (ـالـمـلـكـ)ـ وـالـخـطـابـ مـوـجـهـ إـلـىـ الـأـمـرـةـ ،ـ يـقـولـ :

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

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

والشخصيات في مسرحية «الخربت» تأكل الحضر فتنجو لها قرون وتختبرت وتفقد انسانيتها دون «بريجيه» الذي رفض التقليد، أما عامل التذاكر فقد أكل تذكرة الراكب الخضراء، ليجعل مسيرته ثم ليتدرج بعد ذلك إلى أعمال المحو الأخرى، كمحاولة التهام بطاقته الشخصية التي تراجع عنها عند شروعه فيها بالضبط، ولقد لقى البطاقة فصارت ورقة بيضاء واتهم الراكب بالتهمة الشنيعة التي تكمل التركيبة الرمزية المتصدة على الامعقول.

حقاً أن عامل التذاكر لا ينتقد مبادراته العدوانية ولا يستخطع الراكب أن يتذرع قي نقاشها، إنما يقدر الرواوى أن يعلق ويشير ويفض

ماليق المعنفات غير المعقولة، بانارات واضحة تتبعها وتبعدها أولاً بأول عن الغموض، وتغدو لها العنصر الاشاري الذي يردها إلى تسييج المقول الواضح.

يقول الرواوى تعليقاً على ظن الراكب أن العامل يمكنه أن يأكل بطاقه شخصية :

الراوى :

هذا ليس صحيحاً
معدنة لمقاطعته

لكنى أبغى أن ألقى تعليقاً آخر

فالذ طعام للإنسان هو الأوراق

وأشهى 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 اتضحت هنا من فلسفة أكل الأوراق عامة، فهو يعني تعويق المسيرة السهلة، بالتزييف، أما رفع البطاقة الشخصية إلى القم، وعدم التهامها، وأبلاء الراكب وابدالها بصحيفة بيضاء تلقي إلى الأرض، تثبت التهمة، فهي محاولة لالغاء إنسان، ثم العدول عنها ليسقط عليه تهمة تعطيل تعاليم الخالق التي تجلب البركات، والراكب قد يكون مسيئاً في التسطيل، إلا أنه واحد من السواد المخفي :

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 جسماً جزءاً منه وأثاثاً له .

ان استخدام الحقائق مقلوبة، وغير صحيحة لدى «يونسكتو»، مثل ايات النور من دليل الانطفاء على الرغم من أنه يشى بالتهمم، فإن له دلالة ميتافيزيقية معقولة تفاعل وتراسل مع الاشعاع، حيث الامعقول معقول، والنور والظلام سيان، والأمور ترتبط بلا سلط، كما أن هذا يزعزع الایمان بالشكل المظہر العتمي لها في الكون ويشكك في الكون نفسه، ويوجه إلى جوهره، والعالم المثل الذي اعتقاد أفلاطون في وجوده، وعلى العموم فإن صلاح وان 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 غائباً له سمات «جودو»، الذي كان ينتظره «فلاديمير» «واستراغون»، ولا يستثنى على اسم محمد له (١)، جودو هذا الذي لم يصل قط . ولقد جعل صلاح المستند يصل وكان وصوله تعطينا 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 العلاج في «مأساة العلاج» والعامل للسكن في «الأميرة تنتظر»، بل حتى لم يجعل للراكب لوناً من السلاح المثلث، ولو لساناً حاداً، فرحلة العربة في الطلام وفي النسبات كما أن هذه الرحلة فقيرة ميئية، فاستعمل لها الحلم الفرج العقيم أو الكابوس، وأفقر الأشياء من روابطها التي تسكنها في عالم الحقائق ليصل إلى القصد . إن الراكب راكب عادي متورط، في مواجهة عامل تذاكر متسلط ، ولا يمتلك الراكب أداة حق انتظار جودو أو غيره . فلقد استعار صلاح تقهماً نি�تشهورياً لا توافقه على استخدامه (٢)، ولو كتبته للامعقول العاصل . لقد اقتات عامل التذاكر تذكرة الراكب الحضراء بنفس القابلية التي هفت بها نفس دودار صديق بريجيه الأخير - للحضر التي يتغذى بها وحيد القرن في مسرحية «الخربت»، وقد أصبحت الشوارع مرئاً لهذا النوع من الحيوانات .

= الرجل العجوز : كان لهذه المدينة وجود طلاقاً قد انهارت .. كانت مدينة النور طلاقاً قد انطفأ ، انطفأ منذ أربعينات ألف عام .. لم يبق منها شيء، اليوم سوى أغنية .. مسرح العيت - ص ٢٧٠ .

(١) مسرح العيت في انتظار جودو - ص ٤٥ .

(٢) راجع مكذا تكلم زرادشت - فردريك نيشه - تعریف فلیکن فارسن - ص ١٨

موقف تقدى عن مهاجمة الفقر ، وبيع المرأة أناثها ونفسها لرجل يتزوجها فى سبيل لقمة العيش التى تحفظ بها رقم اليمين الجائع وهو ابنها سعيد ، فهذا الرجل غير المحترم يأتى ليلاً فييسس حداه الغليظ فيما بين جسد الطفل النائم (سعيد) وجسد أمه المستلقية ، طالباً الإفساخ لينال حقه من المرأة التجسسة التى أدمها بالطعام ، وأطعم ابنها النهم كالملودة . إن 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 أثناء الحرب لمن تتبع له بضائعها فيدفع ، ولا يعنnya انتقامه أو عسكره فأم سعيد تستعطف زوجها حتى لا يتحرش بابنها ، وتبتلع ابناه بغض النظر عن طبقته والفاظه النابية ، وتترکه يأخذ حقه منها . ويستغل صلاح انصراف بطله عن الزواج من ليلي . هذا الزواج الذى استعرض له خبرة طفولة هذا المعلم الشقة ، فى النقد الاجتماعى . لحال البلد آنذاك .

في بلد لا يحكم فيه القانون
يمضي فيه الناس إلى السجن بمحض الصدفة
لا يوجد مستقبل

في بلد يتعدد في جنته الفقر ، كما يتمدد ثعبان
في الرمل
لا يوجد مستقبل

في بلد تتعرى فيه المرأة كي تأكل
لا يوجد مستقبل

فالنقد هنا نقصد مباشر ، يعصب معوقات الطماينة (غيبة القانون والفقر والعرى الذى تضطر اليه المرأة كى تأكل) ، وان كان هذا النقد ينأتى عن طريق شخصيات مجسدة لأفكار . ولا يجب أن يعزب عنا ان انعدام الطماينة هنا مرتبط بعدم وجود المستقبل ، أي عدم ميلاد الطفل .

لقد استجاب سعيد لرغبة زياد في أن يقول سعيد شعراً ، وكان هذا في المقهى ذي الحانة الرخيصة ، وقال زياد شعراً يهاجم فيه المكتبة ، والكتبة ، وافرزا لهم المهمة ، أي أنه يهاجم النظام الاداري آنذاك ، وقد اتخد عنواناً طوبلاً (آخر أشعاره) هذا العنوان هو :

« يوميات تبی مهزوم يحمل قلما ، ينتظر نبیا
يحمل سیفًا » .

فيتمكن القول أن عدم الرغبة في الاخchap أو في الانجتاب ، وقد حشدت بعد اشعار تهاجم المكتتبة ، والتربيات الآلة ، لام كذلك كما

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

لقد اتضحت اذن التفسير ، وهو ان الله تعالى عن هذا الجزء من الكون ،
ولعل هذه الفكرة هي التي اوحت للشاعر أن ينتهي المقوله الشيشوية ،
ولكن الغريب في أن يجعل العامل المتصف بالجمiroت والذى تفترط سببنته
في البداية يوجه ثمة تعطيل الدين إلى الراكب ، فيقوم بدور جبار وواعظ
في نفس الوقت . لقد اختبر العامل متانة العلاقات المنطقية للأشياء في عقل
الراكب ، فلم يجد لها جهدا ، ولذلك أخذ يلهو به ، وبعثت بعقله . وسلك
معه دروب الحلم التي تضعف فيها هذه العلاقات الشيشية ، وان لم يبلغ به
المؤلف مبلغ الميتافيزيقا الهائلة أيضا . ان عامل التذاكر يقول للراكب :
أنا مبعوث عشرى السترة ويقول له فى آن قریب من ذلك : أنا عشري
السترة ، ولا يلاحظ الراكب الفارق بين مبعوث عشرى السترة ، وعشري
السترة أى الذى يرتدى عشر سترات على جسده .

يقول :

أنا زهوان .. لا .. لا ..
هذا اسم زميلي الأرقى مني
رتبته 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 تتغير الشخصوص فى العلم ، ولم يقل له الراكب قف ، لقد أشاعت التشويش والغوضى فى حواسى وعقلنى ، على الرغم من أن الراكب كان يتقبل التعبير على غير هذا المستوى أحيانا . وعلى هذا انتقد المؤلف كلا من عامل النذاكر غير المقول والراكب المستكين والآوى الأمة .

وفي «ليل والجنون» يبدو ان الشاعر أراد أن ينعش فكرة الانجذاب مرة أخرى أى الطموح للمستقبل ، فى رأسي بطله وبطنته . ان ليل بطلته تربى الطفل ، ولكن بطله «سعيد» يخشى هذا الطفل ، وسعيد يستعرض دون أن يلجم إل غموض الرمز أو جمود اللامعقول . مشهد طفولته الشقيقة في حجرة تذكاراته السوداء فيعرض عن ليل ، بل يرفض فكرة الحب المرتبط بالجنس . انه لا يريد أن يأتي بالطفل والمكان لا يتطلبها ، وأباه يخاف على أمه من الانتهازية . ان سلاح عبد الصبور يعبر بالأداء الفعل

لو كان راجعاً إلى القلم المزيف المخيف ، والمعوق في أيدي الكتبة والشعراء ، والذى ربما يقتل الطفل لو خرج من صلب أبيه . ولقد ارتبطت الرغبة في الانجذاب أو الانصات بشكل أكيد بوجود هذا النبي الذى يحمل سيفاً ، هذا النبي العز الشجاع المنطلق العائد إلى رحابة الطبيعة ، والذى ربما يختفى في لا شعور المدينة وأحساسها الباطنية . لقد بدأ سعيد حده عن عدم خلوص ليل له بتتبؤ ضئني منه البدائية ، منذ أرجأ المؤلف الأبيات الطائفية التي سيرد بها سعيد على تسؤال ليلي أثناء التدريب والتي أولها :

أحلى حبيب القلب أنت بجانبى أحسلم سرى أم نحن متباھان
أرجأها إلى أن فرغ الأستاذ من استحسان تأديتها ومن فض زراع زياد
- الذى يقوم بدور صاحب قيس - مع حسان (ورد) - حول مدى قابلية
حسان لاستعراض زياد طرحة ، وتهدة الأستاذ الذى هو المخرج لكل
منهما . وعندما رد سعيد متاخراً أكد هذا الحدس . لقد رد من حسوار
مسرحية شوقي « محنون ليل » بلا اختلال بحدسه :
تعالى نعش يا ليل في ظل قفرة من اليد لسم تنقل بها قدمـان
 فهو لا يثق في عفتها إذن أمام المغريات في الأرض المأهولة .

وعندما أعاد المؤلف حوار قيس بن الملوح وليل في حى ثقيف في صورة
حوارية بين سعيد وليل ، كانت هي في حجرة حسام الجاسوس ، وقد نال
منها حسام ما اشتهرى ، بعدما وعدها بالزواج ، وكان المؤلف قد نقل الآيات
عن مغراها الأولى لمغراى آخر ، فصارت تحمل مدلولاً تهكمياً مؤسياً يؤكّد صحة
حدس بطله ، دون التباعد المكانى وعدم اختلاف الشخصوص ، فى عدم الثقة
في حسانة ليل أو فى اخلاصها لكتمتها له أو لنفسها . لقد كان العريق على
المستوى الواقعى يأكل عاصمته وأعصابه وحاضرة ليل ، وقد ضرب سعيد
حساماً بالتمثال ودخل السجن ولذلك بادر ليل عندما زارته فى السجن
سؤالاً :

سعيد :

هل ما زلت أسرره ؟
فى أيدي الشركس والكلبه

ليل :

.....

سعيد :
ماذا ؟ لسعوك بالنار ..
لا ... لا أخنى أن تنهارى فقصى قصتنا (السرية)
لضول الشركس والغرباء

ليل :
سعيد

سعيد :
عقبت بحرق ردائك
حين تركت فزاؤك لحباً في منقار الغربان

ليل :
.....

سعيد :
هل كنت تعجبينه ؟

ليل :
.....

سعيد :
ملت إليه قليلاً
لا تخشى أن أغضب

ليل :
.....

سعيد :

يوماً ستجدين سواه
رجالاً يعرف أن اسمك ليل
ويقاديك باسمك
انا ... لا
أنا وقت منقود بين الوفتين
أنا
أنا أنتظر القادم ..

ومثل هذا الخطاب الذى لا تجيب فيه ليل ، يمكن أن يوجه إلى محبوه
بشرية ، وإلى مدينة ، فالقناع ليس كثيفاً . على أن سعيداً هنا ينتقد نفسه
أيضاً ويتقدّم جيله .

وفي « بعد أن يموت الملك » ، يحقق الشاعر النقد من التركيبة الرمزية
الخالصة للتطور عن التمهيدات السالفة في مسرحيات المؤلف السابقة ،

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

المؤرخ :

كان يقول
أبى الملكة جنبي

الوزير :

هذا ما سمعته أذنى

القاضي :

تلك هي الكلمات
هو يبغى الملكة كى ترقد جنبه

الوزير :

حتم عندئذ أن نأتى بالملكة

المؤرخ :

ترقدها جنب الملك الميت

القاضي :

ميته أم حيه ؟

المؤرخ :

ميته أو حيه ؟

الوزير :

لا أدرى ، فلنسأله . . . قد يتكلم

الصوت :

فلنصلع لسؤاله
ويصعد الشلانة متوجهين الى الملك (الميت) ويقدم الوزير ،

بينما يتمهل الجلاد وسط السلم »

الوزير :

صاحت بخير يا مولانا الأعظم
ماذا تبغى ؟

الصوت :

« كأنه يبعث من مكبر صوت »
أبى الملكة جنبي . . .

الوزير :

اسمح لي يا مولانا ان أسأله
ميته أم حيه ؟

لقد تأكدت الملكة من عقم الملك ، بصفة نهاية لكنها تزيد الطفل . إنها تدلل طفلاً وهما كما تغنى يرما في مسرحية « لوركا » لطفل منشود ، طفل وهي لم تتجبه ، تطلب من زوجها « خوان » . (١)

ان الملكة حين تأكدت في « بعد أن يموت الملك » من عقم زوجها تطلب منه أن تتخذ عشيقا ، وحين يتبئها بأنه سيقتلها بعد أداء مهمته ، وترفض الفكرة يسقط فيها من تلقاء نفسه على عكس « يرما » التي ظن « خوان » أنها تتحدث مع « فيكتور » ليمنحها ما عجز هو أن يعطيها أيام ، وعندما تغيب يظن أنها ذهبت لضالتها ولكنها كانت في الحقل مع الوثنية العجوز ، تسألهما المونة من أجل الإنجاب ، وعندما تعارض شرفها مع البحوء لرجل غير زوجها قتلت هذا الزوج الذي لا تتبع الحاجة إلى الطفل من نفسه ، ولذلك لا يرجى ، الطفل . ولقد ظل هذا الطفل أيضا هو شغل الملكة الشاغل ، فهي متاكدة أنها خصبة ، وإن من يقوم عليها هو المجدب ، وفي بعضها كانت تؤمن أن مملكتها لا تعدم شخصاً مخصوصاً ، توسمته في الوزير وفي المؤرخ وفي القاضي وحاب قلنها ، وسعى لها الشاعر بقدمه وقتل الجناد ، حتى لا يعيدها لغفوة بجانب الملك الميت . إن الشاعر لما وافقته عليه الملكة كمحب خاص لها مملكة الموت ليحضرها منها ، ولقد فاز بها من الملك ومن قضاة الأقدار ، ببرهان الأخصاب وحده ، وبما أنه هو الذي ألقى فيهمـا بذرة النسل أو المستقبل ، فقد قلدته السيف دون سواه .

وأساليب اللامعقول وحدتها هي التي تجسـر أن تظهر (مأساة) المدينة المحبـة للمستقبل ، حين تتكـد بشخص يقام على أمرها غير مبشر بشـيء ، وعندما يموت يتشـبـث به مـريـدـوهـ وـيلـبسـونـ قـميـصـهـ بـعـدـماـ فـارـقـ الـحـيـاةـ ، وـجاـوزـ رـغـباتـ الـأـمـرـ وـالـنـهـيـ ، وـالتـاهـيـ بـعـدـابـ الـخـيـاطـ وـقـصـائـدـ الشـاعـرـ وـملـقـ المؤـرـخـ ، وـالـقـاضـيـ ، وـالـوزـيرـ . إنـ المؤـلـفـ يـهـتـكـ الـسـتـارـ الشـفـافـ الـذـيـ يـفـصـلـ المـعـقـولـ عنـ الـلامـعـقـولـ ، وـيـسـمـعـ الشـخـوصـ الـمـؤـازـرـةـ لـلـمـلـكـ وـهـيـ تـصـغـيـ إـلـيـهـ

(١) تستأـفـ يـرـماـ شـغلـهاـ فـيـ الـخـيـاطـةـ « تـرـ يـدـهاـ عـلـ بـطـنـهاـ وـتـسـطـيـنـ بـلـطـفـ وـتـبـتـ تـرـقـهاـ لـهـاـ الطـفـلـ فـيـ الغـنـاءـ قـاتـلـةـ : سـاقـولـ أـمـلاـ يـاـ عـزـيزـيـ دـبـلـ لـأـجلـكـ كـمـ أـكـابـدـ بـطـشـ يـشـقـ مـنـ الـعـذـابـ فـتـيـ عـزـيزـيـ أـنتـ قـادـمـ مـسـرـحـيـاتـ لـورـكـاـ يـرـماـ تـرـجـمـةـ دـ عبدـ الرـحـمـنـ بـدـوـيـ سـمـ سـ ٩ـ ،ـ ٨ـ .ـ

سـاقـولـ أـمـلاـ يـاـ عـزـيزـيـ

دـبـلـ لـأـجلـكـ كـمـ أـكـابـدـ

بـطـشـ يـشـقـ مـنـ الـعـذـابـ

فـتـيـ عـزـيزـيـ أـنتـ قـادـمـ مـسـرـحـيـاتـ لـورـكـاـ يـرـماـ تـرـجـمـةـ دـ عبدـ الرـحـمـنـ بـدـوـيـ سـمـ سـ ٩ـ ،ـ ٨ـ .ـ

الصوت :

أبغي الملكة جنبي

السوفير :

هل تسعك أن أغضت جنبي
ميتة أم حية ؟

الصوت :

أبغي الملكة جنبي

السوفير :

هل يخرج بعدن من جسم جلالكم طير الموت الأسود ؟

الصوت :

أبغي الملكة جنبي

السوفير :

« مخاطبا زملاءه »
من يذهب لاستحضار الملكة ؟

وينذهب الجلااد لاستحضارها من الشاعر ، فيلقي حتفه . لقد نجع الشاعر драмatic هنا في تحقيق الن Cassidy من مطابقة الموضوع العصري مع الأسطورة التي خلقها تماما عن كلام الملك الميت ، باللغة المسافات بين الأحياء والموتى .

على أنها يمكن أن تجد وحدة عضوية في رموز صلاح عبد الصبور ، تدرج بها كل مرموزاته في اسلام متوحدة ، ان اتبغنا المنهج التحليل النفسي ، ولكن ذلك يليق بمتربع الرموز في قصيدة واحدة محدودة الزمن والمكان ، وهذا ما انتهجه بعض النقاد بشسان قصائد لا يضطرب فيها خط سعوري أساس واحد ، أما المسرحيات فهي غير مطلبة بتوحده في مختلفها ، كما أنها تجارب موضوعية صرفه .

البناء المرامي 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 نوعا من التوافق يؤدى إلى سلامته التوصيل ، فهو يحدد الشخصيات والزمان والمكان ، أو يجردتها ، وهويسعى إلى احداث الصراع الواضح والصعب به إلى الذرى أو يسلمه إلى أجنحة الشعر يتماوج به ، حيث يندمج فيه ويضيع في ثناياه . وعلى الرغم من ذلك ،

فإن الشعر لا يفل من هذه القيود الضرورية والمتحدة لنجاح العمل وأبراز الفعل الدرامي ، سواء كان العمل كلاسيكيا أو رمزيا أو في إطار اللامعقول .

- مأساة العلاج -

وهو في مأساة العلاج التي اختار لها الشكل الكلاسيكي التمثيل بالجورقة مقسماً إياها إلى جزءين كبدائل عن الفضول ، 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 قتلها . المجموعة الأولى تتكون من واعظ وتجسر وفلاح ، يتولون وصفه ميتا ، والثانية تتكون من الفقراء الذين اتهموا أنفسهم بقتلها بالكلمات ، حين ارتشوا ورددوا أنه زنديق كافر ، ليحل قتلها ، والمجموعة الثالثة من المتصرفون الذين رأوا أنهم قتلوا بالكلمات أيضا حين سكتوا عن نصرته ، لكتهن فرحون ، لأن قتلها كان يتحقق مشيئة لهم .

(كان من يقتلني محقق مشيئتي)

فهذا رجل يرى حياته في الموت .

والرسم البدنى الذى يطالعنا للعلاج وهو ميت هو ذلك الرسم :

التاجر :

انظر .. ماذا وضعوا في سكتنا

الفلاح :

شيخ مصلوب

ما أغرب ما نلقى اليوم

الواعظ :

يبدو كالغارق في التوم

التاجر :

عيناه تنسبكان على صدره

الواعظ :

وكان تقلت دنياه على جفنيه

أو غلبته الأيام على أمره

فهذا وصف دال لصوفي ميت ، يومئلى شخصيته وهو حتى في حالة انصراف عن الدنيا .

إلى أن يصل إلى سبب تحوله قائلاً :
 كذلك كان لقائي بشيخي
 أبي العاص عمرو بن أحمد ، قدس تربته ربها
 وجدتنا الحب ، كنت أحب السؤال ، وكان يحب النوال
 فهذا أساس متدرج معقول لبناء شخصية الحالج المزدوجة ، الفاضمة
 مطروح له منذ الطفولة . على أن الشاعر عندما بدأ في إحداث التحول في
 الشخصيات ركز على الجانب الصوفى في بناء هذه الشخصية ، وقد طرح
 لها هذا الأساس الواقعى والصوفى في آن واحد مما ومؤخراً ، إنه إذ
 جعل الحالج يخلع الخرقه علينا انفسه فى العامة ، مع ممارسة صديقه
 الشبيل الذى كان له اقطاع وتنازل عنه - أقول انه اذا جعله يخلع الخرقه
 علينا انفسه فى العامة ، ليتأضل معهم ، كداعية اشتراكى ، لم يؤد له
 حقه حين تركه - وقد أسر رغبة الفضال سابقاً في نفسه - لا يوفق على
 السفر الى خراسان وقد دعا صديقه ابراهيم الى ذلك وفقاً لنصيحة القاضى
 ابن سريج له .

لقد رد الحالج على اقتراح ابراهيم قائلاً :
 خراسان . . خراسان
 لينور قلبك ربى ، يا ابراهيم
 آخراسان . . الجنـه

مع أن السفر أقرب إلى طبيعة الداعية الاشتراكى الذي يزعزع الخرقه ،
 حيث يبحث فيه عن مداخل قضيته ، وهو حى وليس وهو جنة هامدة ، من
 حيث إن المبدأ الأول للداعية الاشتراكى هو تأكيد الحياة . كما انه لم
 يتركه يوافق على فكرة الهروب من السجن عندما عرضها عليه السجين
 الثاني ، ولقد اذعن لسوط حارس السجن بلا هدف ، ثم انه عندما
 أتيحت له فرصة الدفاع عن نفسه لم يتناول ويداروـر كما يفعل الرجل الذى
 نزع الخرقه ليدافع عن مطالب العامة وهو حى لا ميت ، وهو فى الشارع
 لا فى المحبس ، لقد برأـت دعوة الحلول بما كان يتبعى للكاتب أن يركـز
 عليها فقط ، كياعت لغامراته ، أو أن يستحدث له شخصية جديدة تماماً
 وهذا ليس بيـدـع ، بلـقد رأينا وجهات النظر مثـلاً تختلف فى معالجة
 شخصية تاريخية « كانواـست » ، تعددت فيها الآراء - مع الفارق بين الحالج
 الرجل الواعـل فى المـلـذـات الصـوفـيـة ، « كانواـست » المستمـتع بالـلـذـة الجـسـديـة -
 أقول رأينا وجهات نظر تختلف فى معالجة كانواـست اذا تناولـها « جـيـنه »

ويذكر المؤلف دافعاً فكرـياً للحالج يمكن أن يصلـه إلى ما صـارـ اليـه
 من تجرـد للـدفاع عن المـهـضـومـين ، بعد أن خـلـعـ الخـرقـة ، وانـفـسـ فيـ العـامـة .
 لكن المؤلف يـؤـخرـه ، فلا يـذـكرـه إلاـآثنـاءـ المحـاكـمـةـ التيـ استـدرـجـهـ فيـ التـورـطـ
 إليهاـ ثـلـاثـةـ منـ الشـرـطةـ ، أـعـلنـ الـحـلـولـ أمـاـهمـ فـقـبـضـواـ عـلـيـهـ ، وـكـنـاـ نـتـمـنـيـ أنـ
 يـسـبـقـ ذـكـرـهـ هـذـاـ الدـافـعـ سـجـنـ الحالـجـ وـمـحاـكـمـتـهـ ، حتـىـ تـرـتكـزـ عـلـيـهـ
 الشـخـصـيـةـ منـ الـبـداـيـةـ فـيـ تـحـقـيقـ الـفـهـمـ الـشـبـابـلـ بـيـنـهاـ وـبـيـنـ النـظـارـةـ كـمـاـ يـعـدـ
 فيـ رـسـمـ الشـخـصـيـاتـ فـيـ مـعـظـمـ الـمـسـرـحـيـاتـ الـرـائـعـةـ .
 يقول الحالج :
 أنا رجل من غمار الموالي ، فغير الأرومة والمبـتـ

فـلاـ حـسـبـيـ يـنـتـشـلـ لـلـسـمـاءـ ، وـلـاـ رـفـقـتـنـيـ لـهـ ثـرـوتـيـ
 وـلـدـتـ كـلـافـ منـ يـوـلـدـونـ ، بـالـلـافـ أـيـامـ هـذـاـ الـوـجـودـ
 لـأـنـ فـقـيرـاـ - بـذـاتـ مـسـاءـ - سـعـىـ نحوـ حـضـنـ فـقـيرـةـ
 نـمـوتـ كـلـافـ مـنـ يـكـبـرـونـ ، حينـ يـقـاتـونـ خـبـزـ الشـمـوسـ
 وـيـسـقـونـ مـاءـ المـطرـ
 وـتـنـقـاـهـمـ صـبـيـةـ يـاغـيـنـ حـزـانـيـ عـلـىـ طـرـقـاتـ الـعـزـيـةـ
 فـتـعـجـبـ كـيـفـ نـمـواـ وـاسـتـطـالـوـ ، وـشـبـتـ خـطـاطـهـ . . .
 وـهـذـىـ الـحـيـاةـ ضـئـيـنـهـ
 تـمـدـكـعـتـ فـيـ طـرـقـاتـ الـعـيـاهـ ، دـخـلـتـ سـرـادـيـبـاـ الـمـوـحـشـاتـ
 ثمـ يـقـولـ
 لهـتـ وـرـاءـ الـعـلـومـ سـنـينـ ، كـكـلـبـ يـشـمـ روـائـحـ صـيدـ
 فـيـتـبـعـهـ ، ثـمـ يـعـتـالـ حـتـىـ يـنـالـ سـبـيلـاـ لـيـهـ ؟ـ فـيـكـضـ ؟ـ
 يـنـقـضـ

فـلـمـ يـسـعـدـ الـعـلـمـ قـلـبـيـ ، بلـ زـادـنـيـ حـيـرةـ وـاجـفـةـ
 إـلـىـ أـنـ يـقـولـ :ـ بـلـ زـادـنـيـ حـيـرةـ وـاجـفـةـ
 سـالـتـ الشـيـوخـ ، فـقـيلـ
 تـقـرـبـ إـلـىـ اللهـ ؟ـ صـلـ لـيـرـفـعـ عـنـكـ الضـلالـ . . .ـ صـلـ لـتـسـعـدـ
 وـكـنـتـ نـسـيـتـ الصـلـاـةـ ، فـصـلـيـتـ لـهـ رـبـ الـمـنـونـ وـرـبـ الـحـيـاةـ
 وـرـبـ الـقـدـرـ . . .ـ
 وـيـقـولـ كـذـلـكـ :ـ
 فـادـرـكـتـ أـنـيـ أـعـيـدـ خـوـفـيـ ، لـاـ اللـهـ . . .ـ
 كـنـتـ بـهـ مـشـرـكـاـ لـاـ مـوـحـدـ
 وـكـانـ الـلـهـ خـوـفـيـ . . .ـ
 وـصـلـيـتـ أـطـمـعـ فـيـ جـنـتـهـ
 وـيـسـتـطـرـدـ قـائـلـاـ :ـ
 وـكـانـ الـلـهـ الطـمـعـ

فأكسيها روبيته الخاصة الدينوية وتعرض لها « مارلو » بنظرة مغايرة .
وفي عصرنا الحديث صاغها الشاعر الرمزي بول فايرو بوجهة نظر
مستحدثة تماماً .

ولقد رسم لنا المؤلف شخصيات أخرى متميزة كالشبل ، الرجل
الورع ، والقاضي (أبو عمر) والقاضي ابن سليمان والقاضي ابن سريج
وغيرهم من الشخصيات الثانوية المشاركة في الفعل المسرحي والمقدمة له .
ولنا أن نسأل بعد ذلك هل يثير فيما قاضي أبي عمر مشغوف
بالتورية والجنس النقطي المحمل (۲) بالقصش ، في موقف جاد ، يتقرّر
فيه مصير إنسان داعية ، هل يثير فيما السخط عليه - وهو المقصود من
واقع المفارقة بينه وبين العلاج ، أو بينه وبين القاضي ابن سريج الآسي
لموقف العلاج ؟ . وهل يحرك فيما العلاج في هذه المسرحية عاطفتي
الشفقة عليه ، والخوف من مصيره بانتقاله من السعادة إلى الشقاء
ويتحوله إلى الصليب عن طريق مقابحاته بالقبض عليه ، نتيجة خطأ
قدري ارتكبه ليس لخساسة فيه ؟ ، أو بالأصل هل هو بطل تراجيدي ؟
أو بمعنى آخر هل هذه المسرحية مأساة ؟

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

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

يا ابن سليمان
لستنا أهل التحقيق ..

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

(۱) داجع ما يقوله عن المسائى الثلاثة للطعن - مأساة العلاج - من ۱۵۶ .
- المتقدمة - ص ص ۹ - ۳۲ .

فإذا صبح الجرم لديهم ، وقفوا الجانى بين يدينا
لنرى فيه الرأى الشرعى الصائب

أى أنه لا دخل له في التثبت من حدوث الجرم ، فله الحق في إطلاق
الجنس كما يشاء ، وعلى الرغم من مغالطة ابن سليمان له في هذه الوجهة ،
وكذلك القاضي ابن سريج ، هذه المخالفات التي يتوفّر بها لون من الجدل
الفكري ، ثم انسحاب 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 المرشوين الذين هتفوا بزندقة العلاج
وكفره والذين رأيناهم في أول المسرحية يرددون ذلك . إذن لقىه كان
أبو عمر يطلق تعجبه بسبب ضعف حيلته ازاء الموقف العام ، شاء أم لم
يشأ ، وكان خطأه الوحيد أنه لم يقل كلمة الحق وينصرف ، لكنه كان
يعرف أن قوله لن يجدى وسيكون القتيل قتيلين أو ثلاثة ، فهذا لا يثير
فيما موقفه كل السخط ، وكان يجب للعمل أن يتتحول إلى الخصم الحقيقي
وهو الوالى 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 بان قضاء الدولة ستحاكمه اليوم وطلب منه أن يمضى أمامه .

فلقد قال العلاج .

هذا أحلى ما أعطاني ربى

الله اخترار

الله اخترار

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

(كنا يتهاوند مع العلاج ، وكان يوم النيروز فسمينا صوت البوق
فقال العلاج : أى شيء هذا فقلت يوم النيروز فتأثره وقال : متى نوروز
قللت متى تعنى : قال يوم أصلب فلما كان يوم صلبه بعد ثلاثة عشرة
سنة نظر إلى من رأس الجذع وقال يا أحمد نوروزنا فقلت : أيها الشيخ

قديس ، وعند صلاح عبد الصبور صوفي مؤمن . والقراء في الجوقتين
يحملون دم قتيلهم ، أو شهيدهم .
وعلى آية حال فمساة العلاج 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 وتلاد وصيفات . تستقبل الوصيفات الثلاث الأميرة ، ثم يتضاحكن حتى البكاء أثناء حفل يتفعلن فيه ليتمثل جريمة مقتل الملك ، فتصبح الوصيفة الثانية هي «السمندل» المتآمر على مقتل الملك والد الأميرة ، حيث تطلب هذه الوصيفة الثانية التي تلبس قناع القاتل ، مقتاح قصره من ابنته الأميرة وتصبح الوصيفة الأولى كبير الحراس ، أما الثالثة فهي الملك الذي سيقتلته «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 بالسكون والانتظار في الركن حتى يتم اغتياله التي لا تعرف عنها شيئاً ، والثاني هو «السمندل» الحقيقي الذي وصل متأخراً ، ولم يأت بالحب ولا بالأخشاب للأميرة ، فخيّب ظنها بالكلمات الفارغة ، فأهانته وقتلته «القرنديل» عندما هم أن ينسبيها 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 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 الوصيفات والأميرة في أعلى السلم :

الوصيفة الأولى

مولاتى

من أعلى السلم يتضوأ نحرك
حقل زهور مرشووش بالنور
ويزغرد شعرك
خمر تنكسن على صفحه بلور

هل أتحفتك قال : بل أتحفتك بالكشف واليقين وأنا مما أتحفتك به خجل غير آني تعجلت الفرج .)١(

والنوروز هو أحد عيدين كبيرين كانا للفرسن ، هما يوم النوروز ، ويوم المهرجان ، ولقد كان النوروز هو عيد الربيع)٢(فمعنى هذا أن الصلب للعلاج كان بمثابة عيد الربيع . إذن 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 . البوت» 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 وأحشائنا وأدمغتنا بالمثل -
ثم في نهايتها -

٠٠٠ إن دم الشهداء وعناء القديسين
هو أثمن تحمل وزره)٣(

وتقول الجوقة في «مساة العلاج» ، وهي من القراء أيضًا
ومكونة من أممي وحداد ، وجمام ، وخدام في حمام ، ونجار وبيطار :

قالوا :

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

إذن فالقاتل في كلتا المسرحيتين هو رسول الدين وهو عند البوت

(١) أخبار العلاج - ص ٤٤ .

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

(٣) المسرحية من إبن البوت - ريموندوليمز - ترجمة : الدكتور فايز اسكندر من ٣٦٢ .

(٤) مساة العلاج - ص ١٦ .

الوصيفة الثانية

مولاتي
من أعلى السلم يختال قواهك
موسيقى تلتف وتتمهل
نعم تفرطه أقدامك
ويعود ليتشكل

هي أميرة مفرطة في الحسن ، نادرة ، عرفها ، ثم أنها مخدومة بثلاث
وصيفات : (مفطورة) حاملة المروحة ، وبرة « عاقدة المفعحة » « وأم الخبر » ،
من تسام في حجرها الأميرة أحيانا ، إذا نقضت الأميرة كما يجعل
المؤلف القلق ، الذي يعد ظاهرة إنسانية اهتم بها المسرح في كل العصور (١)
أيهم عنصر في شخصيتها ، ولعل القلق هذا هو ما تذكره في رفضها عرض

الوصيفة الثالثة عليها كأس نبيذ ، بايتارها بدلا منها كأسا من ضحك يجلو
طيف القلق عن القلب . هذا الضحك الذي حاولت الوصيفات أن يجعلنها
لها بالفكاهات الجنسية الخلية الشائنة في المدينة ولكن هذه الفكاهات
لم تشبعها ، ولم يتيسر لها الضحك إلا بمعين خارجي آخر ، هو العد التصاعدي
الذي أتاح ابتساره لهن جماعة ، وكان من النوع المفضي للدموع ، وقد كان
العد هكذا : (واحداً اثنين ثلاثة) وتفضح هذه الشخصية أيضاً عن اعتجابها
باسقامة الشكل إلى جانب الندم على هذا الاعجاب ، الذي أدى إلى مقتول
أبيها - بمعاونتها « السمندل » - وإلى احباط رغبتها في البنوة . فهي إذ
تبأ الحفل الذي تشتراك فيه هؤلاء الوصيفات الثلاث ، ليتمثلن فيه مقتول
الملك . وتضيع فيه الوصيفة الثانية قناع العاشق ، القاتل لوالدها ، تتحسّس
الوصيفة من وسطها إلى وجهها قائلة :

آه ، تبدو مثل رمح مشروع تم استواء ومضاء
آه ، تبدو مثل سيف مرحف قد زاده الصقل جلاء

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

(١) المسرح ولن البشر انظر القلق عند الأقدمين ص ٢٩ والقلق الحديث ص ٦١ .

الواعد المخلف الميعاد الذي سيغوضها . وهنا تتجسم أزمتها نابعة من
شخصيتها ، فازمة الأميرة هي عدم تلقيها المكافأة على تسرعها في تقديمها
الشكل . ولقد أعطانا المؤلف وصفاً لشخصية القرندي ، وذلك على لسان
الوصيفة الثالثة :

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

إنه ينافقها تماماً فهو متزو ، صامت ، غامض ، منظر انتظاراً ليس
تشبيهاً بانتظارها - دون أن تدرى - فهو انتظار ناقم .

ويمنحنا المؤلف الأبعاد الموجية بشخصية السمندل ، فهو متغاب هواني
مستغل ، مستغل ، يقتل الملك ويتنسى أنه قتله ، وحين يتذكر ، ييرد قتله
بأن الملك كان مريضاً تجاوز السوس أخشب مخدعه ليعرّب في ساقه
الخشبية ، كما تقول العامة حين تسکر . ثم انه نهان آتي ليمن على الملكة
أنه نالها ، وقضى منها أرباً ويهملها على الاختلاف ، بمنتهى ما قضى منها .
فتعترف : إن المرأة لا تنسى أول رجل ياتت ساختة في كفيه .

على أن الصراع بين الأميرة والسمندل ليس تموجاً للصراع بين
خصمين توحده بينهما العداوة ، لأنها طاولته أخيراً بعد حشند من الحوار
غير العاسم ، والذي يكاد أن يكون سجلاً وساكنًا . والصراع العاسم مع
السمندل قد ناب عنها فيه القرندي ، هذا الصامت القابع في الركن ،
والذى تبادل الحوار من خلال الصمت فى البده ، هذا الصراع يهدد حالة
القباء النسائي فيها ، ويعيدها إلى الرشد والعقل ، وإن كان لا يجعل
شخصيتها معتمدة إلا على النصر الاعتباطي الذي يتمنى لها بضربة قدر
أو بالحظ .

القرندي :

« يهب من ركنه المظلم فجأة ،
ها قد تمت أغنيتي
فاسمعن مقاطعها

السمندل :

« للأميرة »
من هذا ٠٠

القرندي :

لا تشغل نفسك بي
كن ضيفي في أغنيتي

السمندل :

من أنت ؟

القرندي :

اسمى لا يعني شيئا

السمندل :

ماذا تعمل ؟

القرندي :

لا أعمل شيئا

أحياناً أتأمل في الشمس إلى أن تغرب

أو في الليل إلى أن تشرق

أرقص أحياناً في أفراح الخلان

أحياناً أكتب

السمندل :

ماذا تكتب ؟

القرندي :

ما يحدث .

السمندل :

هل تسكن في هذا الوادي ٠٠ ؟

القرندي :

بل عندي عمل سأؤديه
فأنا الليلة مدعو أن القى أغنيتي

ويتدرج هذا الصراع المستفز الصاعد ، إلى أن يصل إلى الوتوب المادى الحركى ، الذى ناب به القرندي عن الأميرة ، فيغمه السكين في صدر السمندل ، واللاحظ أنه لم تكن هناك علاقة شجارية بين القرندي والسمندل ، ولا منافسة تذكر ، والحقيقة أن تطابق الرمزى مع الصربي ليس كتطابق ورقين متساوين بل هو التطابق الناقص ، فإنه من المتعذر على الفهم مثلاً - إلى جانب عدم وجود خلاف سابق بين القرندي والسمندل - حتى يحدث الصراع بينهما - أن نفهم دافع الضمح المفضى إلى الدمع ، من خلال ما ذكره المؤلف فحسب ، بل لا بد أن نضيف إليه بيت شعر موجوداً في ضمائرنا لم يذكره المؤلف وهو بيت المتنبى :

وكم ذا بمصر من الضحكتان ولكنها ضحكك كالبكاء
سيما وأن الأميرة تمثل المدينة ، ثم هناك حلقة مفقودة في عدم انجاب الأميرة في وجود والدها الملك ، ولنا أن نسأل : وهل كان الوالد يمثل العائق أمام منحها الطفل والوالد يحيا ؟ ثم إن المؤلف يذكر أن السمندل كان أول من يبشرها دون أن يحدثنا عن أطفال أعقبتهم منه ، أو يذكر أنها عقيمة ، وعلى العموم فإن مطلب التطابق غير مطروح فيه في مثل هذه الأعمال التي تعتمد على الإيماء ويخاطط فيها الواقع باللامعقول ، والا لاتدهشنا للوحدة العضوية المروية المتمثلة في الأخشاب جميعاً والتي ندركها في تعاطف مصنوعات الخشب مع بعضها ، من حيث تجاوز السوس أخشاب المخدع إلى ساق الملك الخشبية ، وكذلك تبادل الخصائص بين اللحسم والخشب ، كتبادل الطول والقصر بين الساق الحية والسوق الخشبية . إن مثل السمندل الذي نتحسس معالمه بالتقريب كمثل الرجل الذي يبكي في مسرح يونسكون . حقاً ان انتظار الأميرة كمثل انتظار « إيزيس » من سيعيد ولدها « حور » إلى الحياة ، لأن العلاقة في الانتظارين واحدة وهي غير منظورة ، ولكن هناك فارقاً ، فالقد تألمت العلاقة وتحددت بمعايشتها في أسطورة إيزيس . أما هذه علاقة جديدة حديثة الولادة تحتاج إلى اعتقادنا .

وعلى العموم فإن الرؤية الأخيرة التي يمنحنا إياها المؤلف هي الالاعنى والالاجدوى للتعاقب الأرضى والوطائفى للمهيمنين الأرضيين واستمرار الحقيقة الخفية المطلقة التي تنشب سكينها المفاجئ في النهاية لتحقق الحق وتبطل الباطل . وعلى هذا فالمسرحية جيدة من حيث الجملة الرمزية ، كما أنها تشير بتركيبها شاعرية غنائية متواصلة لا يعترضها التقسيم إلى فصول .

ثم إن الشاعر يختلف بمدلولها عن سلبية لا معقول يوينسكي التساؤلية ، إذ أنه حق مفزي متفاولاً إيجابياً حين جعل التاريخ يحمل سكيناً ويقتل الحاكم الكاذب غير الوارد بالمستقبل . وقد نجح في رسم الشخصيات وفي اعطاء الصراع حقه .

● مسافر ليل

وفي «مسافر ليل» يحدد المؤلف المكان بعربة قطار ، تندفع في طريقها على صوت موسيقاهما ، كما يعين الزمان ، حين يذكر أنه بعد منتصف الليل ، ويتقاسم الفعل ثلاث شخصيات أولها الرواوى الذي أراد له المؤلف أن يكون واقعاً (على جانب المسرح أي في ركن العربة) . أي أن المؤلف أشار إلى سلبية هذا الرواوى منذ البداية ، كما جعله إنساناً مرفها ، خالي البال من المشكلات حين وضعه في أحسن هندام (مرتدية حلقة عصرية باللغة الأنفاسة) . وأما الشخصية الثانية فهي للراكب ولقد معا صفاته البدنية المحددة للتصور الواحد ، عندما أتبهها وألغاهما ، أو كما قال في وصفه على أحد مقاعد العربة يجلس المسافر ، تموذج للإنسان بلا أبعاد ، الإنسان الذي لا تستطيع أن تصف إلا ملامحه الخارجية ، فتقول إنه بدین أو نحيف طويل ، أو ربعة ، أشقر أو أسمر ، وكل هذه الأوصاف سواء ، أي أنه إنسان عام ، غير متدين .

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 للفعل بما يشبه العث عليه ، أو على الاشتباك بين عامل التذاكر الجامد وبين الراكب بأن ألقى أوصافاً عامة ، لمجرد مهمل الاسم غير محمد الصنة . لقد قال عنه الرواوى :

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 بشرفة أسطول

تستوقفه بضعة أسماء
كانت أحرفها البارزة السوداء
تلسع فوق الجلد المتغضن
وгин فيطن الراكب إلى اسم هذا المهرج هتف قائلاً :
الاسكتندر
« تك .. تك .. تك ..
هانيسال
« تك .. تك .. تك ..
تيمورلننك
« تك .. تك .. تك ..
هتلر .. متلر .. جونسون .. مونسون
الاسكتندر .. الاسكتندر .. الاسكتندر .. وقد أعلن الرواوى أن العظام يعودون من ذاكرة التاريخ
لتسيطر عظمتهم فوق البساطة
والبساطة يعودون إذا استدعيمهم من ذاكرتك
ليكونوا متنزه أقدام العظاماء

وبهذا كان الرواوى يلقي الطعم ، فيهتف الراكب مسراً أخرى (الاسكتندر) . فكان هذه البداية هي المثير لانبعاث أحد العجائب من ذاكرة التاريخ ، إذ سرعان ما أفاق عامل التذاكر مجيئاً بأنه هو الاسكتندر سائلاً (من يهتف باسمي) .

وبهذا استطاع المؤلف أن يجعل من الرواوى همزة وصل بين الماغني العالمي التجبر المنثور ، وبين حاضر حي هو حاضر عامل التذاكر ، وأن يعطي الرواوى دور المتغبر على ابنته ، والمكمel ل فعله المنقوص ، والواصف للأحداث ، ولتشاعر كل من الراكب وعامل التذاكر بمفهوم قريب من مفهوم المغني في المسرح الملحمي لا رئيس الجوقة المشارك في الفعل في المسرح الأغريقي ، كما مهد لأسباب 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 هيئ كواهنتها حين ادعى

عامل التذاكر أنه الاسكتندر ، عند ما نطق الراكب بهذا الاسم فتهكم منه الراكب سائلا إيه إن كان أكثر من الشرب :

مرحي يا اسكندر .. هل أكثرت من الشرب ؟

هذا التساؤل الذي أعقبته التجنيات المتواتلة التي تسلط بها عامل التذاكر على الراكب ، بين هزء الراوى الشبيه بالشحاته ، حتى قتل العامل الراكب أخيراً بالخنجر .

وإذا نظرنا إلى مستوى ممقوول يمكن أن يتحقق وفقه الصراع بين الراكب المسكين ، وعامل التذاكر المتجمد ، فاننا لن نجد هنا المستوى الريفي الثابت ، وإنما نجد شبه خطوط عامة يمكن أن تتحبّل إلى مصطلحات وضعية موقوتة ، بينما وبين شخصيتي عامل التذاكر ، والراكب ، لا نفتّأ أن نتّحداً ونتّمشي مع لا معقوليّتها وفوضاها وبليبلتها للحواس ، بحيث لا تتوقع من شخصية عامل التذاكر مثلًا أن تنهض بفعل غير مرتّبها ، وإنما تترّقب أن تناقض نفسها فحسب مناقضة مفهومها ، وتُوغل في هذيان اللامعقول ، الذي ربما جاءت بدايته للمسرح العالمي من الحركة التعبيرية في ألمانيا ، بعد الحرب العالمية الأولى ، هذه التعبيرية التي اتّخذت من الإنسان الأهل الذي رسمه « نيتشيه » ثموجا تطعّم اليه (١) فانطلقت صرخاتها في المسرح بهذا الشكل المغرّ (٢) غير المترابط والذي شاع في المذهب الطليعية فيما بعد .

وعلى هذا الأساس ، وبعد هذه الالامعة ، يمكننا أن نتبّع صرائعاً اصطلاحياً هاذياً لا يشتّرك فيه الراوى ، وإنما يقوده العامل ضدّ الراكب الخايف ، وفق المصطلحات اللحظية التي وضّعها العمل ما بيننا وبينه ، بطريقة ثبت وتهزّ ، أو تستقر إلى الثبات والاعتراض ، بأن تترّقب المجموع دائمًا والمخالطة من عامل التذاكر ، والاستكانة والاعتذار من الراكب ، بل التبرير منه لتجاوزات العامل للعقل ، ولتغير الكينونة ، كتغيّر الحلم . لقد عرفنا مثلًا أن عامل التذاكر بدأ الهجوم مختبراً اذعان الراكب بأن غير اسم نفسه من الاسكتندر إلى زهوان ، وهذا شيء غير معقول ، لكنه ممقوّل في الحلم .

(١) التعبيرية في الشسّعر والقصة والمسرح - د. عبد الغفار مكاوي - ص ١٥ .

(٢) نفس المرجع - ص ٨٧ .

عامل التذاكر :	ليس اسمى الاسكتندر
	اسمي زهوان
الراكب :	بم تأمر يا مولاي إل ... زهوان ؟
	لقد صدقه الراكب على الفور .

ولقد كان العامل يمارس وظيفته ، وطلب منه التذكرة وأعطاه الراكب إياها فوجدها العامل خضراء وهربيّة تقرّبها وطريقه فابتلعها وتجشّأ ، وقد أبلغنا الراوى ذلك ونقل شعور الراكب الذي لم يستمعه الفكر من الدهشة . ومنذ هذه اللحظة اعتدنا على هذا الفعل غير المعقول من عامل التذاكر وعقلنا أفعالاً أخرى شبيهة ستيليه . إن هذه الفعلة غير المعقوله لها دلالتها والتي سبق أن أوضحتناها ، وإذا قصدنا لقراءة الرمز ، لوجدنا أنها تعنى إيقاف المسيرة لهذا المواطن . الواقع أن المؤلف وقد وجد فعلة غير معقول يمكن أن نهضها تصلح لكي يذكرها وكى يصعدها كما يفعل أوجين يونسکو ليصل إلى ذروة اللامعقول ، راج يزاول تشكيرها بنفس طريقة « يونسکو » وان خلت طريقة شاعرنا من الميكانيكية ، حيث ان ترکيبة « يونيسيكو » التي يضعها في مسرحياته ويتضاعده بها تختلف من هذه الجهة وقد وصفها « جاك جويتسارنو » قائلاً « فالتركيبة التي ترد في مسرحياته تبدأ بطيئة ومنتظمة في أول الأمر مثل نمو الجثة التي تنموا شيئاً فشيئاً في « أميديه » مثلًا أو انتاج البيض في « المستقبل في البيض » ، أو تكرار العوار في « الكراسي » ، أو ارتباك المدرس في استثناء أعضائه في « المدرس » أو تكاثر الخرائط في « الخريت » . ولكن بعد قليل يبدأ هذا النمو أو التراكم في أن يزيداد سرعة ، حتى يصل إلى ايقاع جنوني السرعة فيصبح الانطباع الذي تعطيه هذه السرعة الجنونية في النهاية شبيهاً بسير آلة لم يعد من الممكن السيطرة عليها . » (١)

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

(١) مسرح العبث - ص ٤٦٧ .

اللامعقول غالباً حين يجعلون من مجرد المهرل غير المعقول شيئاً لدعائي
الأسي : ان القطعية حادثة بالفعل بين الراكب وعامل التذاكر ، كلاهما
لا يفهم الآخر وإن لم تقطع النسخة بينهما ، والمشكلة مشكلة وجودية
بالفعل ، تمثل ضعف وسائل التواصل بين الإنسان وأخيه الإنسان ،
ومن هنا تأتي الحركات المتيرة التي يستخدمها العامل في غير موضوعها غير
معقولة ومعقوله في آن واحد ، مما يثير التناقض في النفس الإنسانية
وينبه إلى عببية العالم المنظور . يقول يونسكو « لقد حاولت في مسرحيتي
صحايا الواجب ، وفي المقادير أن أغير الكوميدي في التراجيدي ، وأن أغمر
التراجيدي في الكوميدي ، أو أتنى إذا شئنا حاولت أن أقابل بين
الكوميدي والتراجيدي لأوحدهما في مركب مسرحي جديد لكن هذا الراكب
ليس حقيقياً ، لأن هذين المبدأين لا يمتزج أحدهما بالآخر ، لكنهما يتعايشان
ويدفع كل منها الآخر إلى البقاء ويزيل كل منها الآخر ، ويتبادلان النقد
والنفي بحيث يمكنهما بفضل هذا التعارض أن يؤلفا توازننا ديناميكيًا وأن
يؤلفا توتراً » .

إذن فقد كان يكفي استثناء 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 المهرلة اللامعقوله إلى المأساة التقليدية ، وإلى مباشرتها ،
 بحيث تحولت الخاتمة إلى بوق يذيع فيه كل مكتوبات الرمز والسرالية
بما يشبه الجهر من بعد حمس ، والافتتاح من بعد التراكم اللاشعوري .
والمهم أن المؤلف استطاع من خلال الشخصيات والحوادث أن يحقق مفترى
سياسيًا لأحداث عشوائية هاضمية من خلال علاقات ممحورة ، تتميز بالعدم ،
وندرة الفهم المتبدال في جو يشوبه التوتر والتسلط ، وإن كان قد عاد خطوة
إلى التنشاؤ والسلبية ، وأجهض فكرتى التفاؤل والإيجابية في عمله السالف
الذى جعل فيه التاريخ النشط يقتل المستند العاشر . لقد عاد وأنهض
المستند من رقده في التاريخ ، ولكن تحت اسم « الاستكبار » وأسم
« زهوان » وجعله يقتل المستقبل . وعلى كل فان حبكة المسرحية على مستوى
اللامعقول والافتتاح جيدة زاخرة بالمدلولات .

● ليل والجنون

وهو « ليل والجنون » يرسم المؤلف أبعاد الشخصيات متاثرة في
المسرحية . حيث انه لم يصفها قبل بدء قصولها ، وهو يجعلها صالة
للفعل الرئيسي الذي هو النضال الوطني بالقلم وبالمسدس ، ولمسرحية

على جسم عامل التذاكر . وعندما ذكره الراكب بأن اسمه عبده (اسم
الراكب) قال له : أنا اسمى سلطان ، ملغيًا اسمه الاصطلاحى الأول ومشيراً
إلى رقبته : أربع سترات . وهكذا سأل 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 ، وأشاع اضطراباً
في معتقدنا عنه من حيث انه أكل ورق ، نافياً هذه الخاصية السابقة عن
نفسه .

يقول عامل التذاكر
أكلها

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

لقد ألقى الورقة على الأرض فإذا هي بيضاء كما قلنا ، ثم لف لرراكب
التهمة الرمزية الكريهة بأنه قتل الخالق وسرق بطاقته الشخصية ، ثم
بسط التهمة بأن أوضح له أن الله تخلى عن هذا الجزء من الكون ، وأنه
كمسيح لا بد أن يجد الجاني . ثم تحرر له التختجر من بين الأدوات التي
يستخدمنها للقتل ، وأجهز عليه به .

والواقع أن التركيبة التي صنعتها المؤلف يمكن أن تجيئها مشاعرنا ،
فقد نجح في أن يجريها بين أشخاص مسافرين بعد منتصف الليل ، وفي
حالة السبات والهدوء 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 الرواوى الذي يقنع بالتعليق والفرج كما
لو كان الأمر لا يعنيه ، أو كما لو كان يسخر بالراكب ويستعمل على نفسه
المتجمل والمتحمّل ، والواقع الموضوعي يشير إلى غير ذلك ، من حيث انه
كانت تتبع بين الفينة والفينة ، صيحات استنكار من لدى أمثال هذا
الرواوى . كما كتب أمثال الراكب الشعر الأسود عبراً عن رفض المذلة
وباعتلي 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 العقالة ، ومظهر أولاد الناس
وهو فدائى ، حتى في الحب

أما زياد فهو اسم . لقد أخذ دوره من كون اسمه زيادا كاسم صاحب
قيس وراوته ، وتلك مائرته . وفي استطراد الفعل ، بالبيه فى حفظ
الأدوار وما بعده ، تفصح الشخصيات عن توافقها العمل للحياة ، فلقد كان
قصد « الأستاذ » من اختيار نص مجذون ليل هو التوسيط بالحب الذى
يفرضه النص ، بين الضحك الذى اقتربه زياد بتتمثيل « الشیخ متلوف »
في حفل لكسر الالاجدو فى العمل الصحفى فى ظل الاستعمار ، أما وقد أصبح
الغضب الذى يوجبه « حسان » الذى يؤمن بالمعنى النضال ، وقد استمراره ،
كل صحفى لاثذا بزماته فقد نص شوقى احتصاراً ، وقد تحقق الحب الذى هو المقصود بتتمثيل النص ، وهذا ما أعلنه الأستاذ
عندما وجدهم على هذه الصورة ، وقد نسبت المجموعة التتمثيل
في غمار ما استجد من موضوعات إنسانية خاصة بالتحقيق الصحفية .
كذلك لقد اتضجح الصراع بالفعل ، إذ أقبل حسام من السجن ،
ولم يكن سعيد يعرفه ، بل قرأ له ، ولم تعجبه كتابته الرنانة . لقد
أقبل حسام بينما سعى بتبادل مناجاة مع ليل أثناء التدريب على القاء
أبيات من مسرحية شوقى ، وكان هذا اشارة من المؤلف تنبع عن قطع
هذا الخصم العينى العائد من السجن لاسترسال الهناء والملاذ والمسرات
والسلام . لقد شك سعيد فى ليل عقب ذلك ، فهى تعرف حسانا ،
وأصبحت العلاقات بين سعيد وبينها قائمة على الشك المستقبلى
الدفن من جانبه وحده ، وعلى يقينها من جانبها وحدها ، باستمرار تجاهلها
للواحد الذى كان أول من غازلها . وهذه علاقة حرجة بين الشك واليقين
تحمل طاقة درامية عمتازة .

ويبدأ الصراع资料ى من منطلق وحدة الأضداد التى توجب عدم
استثناء الأصدقاء والخصوم عن تلازمهم على الرغم من عداوتهم ، على افتراض
أن ليل ستناضل ضد حسام ، وأن زيادا مع الثورية العنيفة وكذلك حسان
اما سعيد فله طريقته الشاعرية المتأصلة أيضا . وفي غرفة سعيد حيث

آخرى داخل المسرحية ، هي مجذون ليل ، التي ألفها أحمد شوقي عن الحب
العذري بين قيس بن الملوح ، وليل العاصرية ابنة عمها ، والمشهور فى
المسرحية صحفيون وصحفيات ، أغبلهم شعراء وشاعرات أو من محبو
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 مجذون
ليل . ولقد أورد وصفا جسمانيا واضحأ لسعيد ، بطل المسرحية ، على
لسان ليل مجمله كالتالى :

أحيانا تخيلك كما أنت
وكأنى أرسم صورتك بأنفاسى
جبهتك المشرقة الصلبة
عيناك الطيبتان المتعبدتان ، وارباء الهدب المقلل
خداك المنحدران إلى ذقنك
شاربك المهلل
كافاك المتكلمان ، وعيناك الصامتتان تذيران
وتتعطفان
مشيتك المرهقة المتماسكة الخطوات
كمشية جندى بين قتالين هريرين
وهذا الوصف يعطينا صورة لأحد أبناء الجيل الذى كان شبابه
يعيشون ظروف الاستعمار ، ويكتابدون الغيرة على بلدتهم ولا يجدون مناصا
إلا أن يكونوا على تلك الشاكلة التى وصفتها ليل لشخص له هذه القوة
المتهدلة .
ويورد المؤلف بعدا نفسيا لسعيد ، على لسانى حسان وسلوى ،
مناسباً لدور قيس فى مجذون ليل ، ولدور المناضل الخيالى السلبى فى
« ليل والمجذون » .
حسان :

لا ، بل إنك أنسينا للدور
إذ وجهك يصلح للاغماء
وتجيد الشعر

بعد أن يموت الملك

وفي « بعد أن يموت الملك » يستخدم المؤلف ثلاثة عناصر نسوية لتقديم المسرحية : يسميهن المقدمات ، ويرد في التقديم ذكرًا عن ملك مسرحيته وعن مملكته ، في قول المرأة الثالثة من بين الثلاث الملائكة يقمن بالتقديم : هو (ملك لاحدى المدن الكبيرة التي تقع على سحرى نهر ، قد يكون بجانبها بحر واسع أو جبل شامخ) وهي مدينة واسعة طبعاً تشتمل على طرق كثيرة ، تتعرج أحياها وتستقيم حيناً آخر ، وتحاول المرأة والمعابد والصيدليات والعابات والسبعون وأماكن أخرى) . وتحاول المرأة الأولى أن تزيل اللبس 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 اللبس . وتحدثنا المرأة الثالثة مرة أخرى ، عن هدف المؤلف من هذه المسرحية من حيث أنه لا يقصد إلى اثارة عاطفة التشفي بهذا العمل ، وأنه يحيلنا إلى صفحة ٤٣ من كتاب الشعر الذي الفه أرسطو لتعريف ما يريد .

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

ويحاول المؤلف منذ البداية أن يرسم لنا شخصية الملك ، فهو رجل راكم العاطفة ، يسمع إلى تبليه حواسه بأن يطلب من شاعره تجديد كلماته التي يقوم بتحفيظها للمحظيات ، ويثير على تشبیهاته المكرورة وعلى عباراته الكاس المقلوبة بالذات ، ويود عبارات جديدة أنه لا يريد المدائح من شاعره . بل يبغى شعر الحب .

ثم إن هذا الملك جحود ، يستفيد بمشورة خياطه فيغير اللون الرسمي لأزياء مملكته من الأزرق الى الأبيض وفقاً لللون قطعة محمل عرضها عليه العياط ، وبعد أن يستفيد بالمشورة ويستحوذ على قطعة المخجل يستأصل لسان الخياط .

لقد سال الملك مؤرخه بشأنها عن فلسفة تبديل اللون من الأبيض الذي كان عليه ، الى الأزرق فاجابه بأن اللون الأبيض كان شعار الملكة لتسیان الماضي ، وذلك منذ قرن من حكم جلالته ، أي منذ عام ، ثم جاء اللون البنی شعاراً للحقد البنی على الماضي لا الحقد الأسود عليه ، أما الأزرق

وأخبرنا لما طرحتنا اضافات من عندها من أمينا المرمز له ، تكمل النقص بشكل منان ، من حيث أن ليسلي - والتي هي البلدة - لابد وأن تتجذب للشخص المخلص كما تتجذب الأفلاك إلى مدارها في الطبيعة (الصامة) بمحمية كامنة فيها غير مقوله ، أو مذكورة ، هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى فإن اقتصار النص على الحوار والجدل دون الفعل المسرحي مدى فضليين كاملين شيء يتعارض مع تعريف الدراما والتي هي الحادث .

وعلى العموم فإن الفصل الثالث مليء بالحركة ، بطلاق الرصاص ، وبالغماء وبالعنف ، وبأخذ النار أو ما يعرف بالجزء الأخلاقي في الميلودrama 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 شوقي وهذا بلا شك فعل ، كما أدخل المقهى الملحق به حانة على مسرحيته مما أدى إلى تجاوز نصوص ثلاثة ، نصه ، ونص شوقي ، والأغنية (الفولكلورية) التي يتزعم بها المنشد الأعمى السكير والتي مطلعها :

والله ان سعدنى زمانى لاسكنك يا مصر

فأدى نصه الى تحجيم الفعل ، وأدت الأغنية الى تعرية الشّعور بالغربة الذي أحس به سعيد من وجود النساء الرائعات الغاديّات ، واللائي يتكلمن عن ما يكتل أنجلو ، وقد تسامت أبيات شوقي بالنص . وفي الواقع ، أنه في استخدام المفهوى ذى الحانة ، يتوافق مع رأى كتاب مسرحيين « كاليلوت » و « دوس باسوس » و « بريخت » على ما بينهم من تباين ، من حيث أن حياة جديدة ينبغي أن تدخل على المسرح من « المؤذنكمول » و « الکاباري » 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 صديقاً من أربع أهل القاتون للدفاع عنه . وبهذا أجاد صلاح في هذه المسرحية ، على اعتبار امتاعها الشّعري وعلى ايقافه بطله في طريق مفتوح بين التفاؤل والتشاؤم .

(١) تبه ت.س. اليوت الى أن في شعره غير المسرحي (شعر اليوت) عنصرًا دراميًا كما قرأ في بعض التعليقات . مقالات في النقد الأدبي - ت.س. اليوت - ترجمة : الدكتورة لطيفة الزيات - ص ٦٤ .

(٢) الدراما في القرف الشرين - بامير جاسكون - ترجمة : محمد متولي - ص ٨٢

فصار لون المطلق . وعندما استفاد بمشورة المؤرخ واستحوذ على قطعة المholm ، واستقر على إعادة اللون الأبيض ، وطلب الخياط متفكه منه الذهب ، كمكافأة على فكره ، أمر الملك جلاده أن يضع سيفه بين كفييه حتى لا يتباخر بين الرعيه بالهامة أيام ، وكيلا يمجد الخياط نفسه أمام زوجته وفي أسياره ، ثم خفف الملك العقوبة بأن أمر الجلاad بانتزاع أصل لسان الخياط ، حتى لا يتكلم .

الملك :

وأتنى فكره
يا جلاد أطلق رأسه
وانزع أصل لسانه
من حنجرته
حتى تنجو الدولة من ثرثرته
اذهب ! اذهب !

أما الملك فهي شخصية مختلفة ، فهي متوجهة نحو السعي على الرغم من أنها تبدو لأول وهلة متقة مع الملك ، يدللان مما طفلا وهما ، ثم ينفصم الاتفاق وشيكًا . لقد انجدبت الملكة لموسيقى الليل فعندها تياما ، فانحازت لطبيعتها الأنثوية ، فأعلنت أنها لا تملك طفلا حقيقيا ، بينما ظل الملك يبرهن على أنه لا يجد أساسا من عدم امتلاك الطفل بنفس الطريقة التي يبرهن بها خوان ليروما على عدم حاجته للإنجاب (١) . وتدلل الملكة على أن الطفل الحقيقي ضروري ، وترى أنه لا يتحقق ليمنحها أيام . وظهور جهود الملك مرة أخرى فيوافق ، ولكنه يشترط أن يقتله بعد إداء مهمته . وتثور 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 الأصحاب لا زال قائما ، وهو وجده المرجو ، ومن ثم تنظر الملكة إلى جنة الملك برضاء لا بكرابهية ، وتضمه في نطم من العنان مفهوم ومدروس ، دون أن تجده رغبة الآخرين في أن يعود إلى الحياة كرة أخرى .

(١) قال خوان ليروما : ألم تسمعين أقول لك انه لا أعمية له عندي ؟ الخ .
مسرحيات لوركا - ترجمة : د. عبد الرحمن بدوى - ص ٧٦ .

اني أحضرتك يعني لأبعث فيك الأمن

اما شخصية الشاعر فتتميز منذ البداية عن الشخصيات الأخرى الهلki وهي شخصيات الوزير والقاضي والمؤرخ ، والتي تركها المؤلف نسخا واحدة تتحدى على مستوى التملق والنفاق والخنوع ، ولا تتم عن ميزات فردية تلخص اليها لازمة ، او كلمة تفلت من لسان أي منهم لتدل على صفة نفسية أو دخيلة من دخائله . ان شخصية الشاعر تميز هذه رفض احتقار الملك له رغم تبعيته (١) . وتبدأ هذه الشخصية في السيطرة التامة حين انتهي دور الملك وبدأ دور الملك الجهة . ان الشاعر يرفض هو الآخر رد الملك الى الحياة ، من حيث ان المحاولة لن تجدي ، ولقد عرض على الملكة مصاحبته لها بعد أن فشل الوزير والمؤرخ والقاضي في منعها الطفل الذي تمنته من الوزير ولو كفصن من أشجار .

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

الملكة :

الطفل ! ..

انك تدرى أنا لا نملك طفلا

انظر .. هذا فرسى خال لا تتحرك فيه الا اطراف

الوهم ..

ساقا الوهم .. ذراعا الوهم

هذا طفل من كلمات

امضت بك اللعبة حتى هذا الحد

ما أغرب ما صنعته السنوات بنا ، نمت الكلمات الى أن

صارت أشباحا وظلالا

لكن ما أصبح أن تصبح هذه الكلمات الثلوجية

مخلوقا من لحم دافئ

ليس لنا طفل !

ليس لنا طفل !

(١) يتمثل رفض الشاعر في عدم اعطاء الملك ما يطلب من الشعر بدقة - النظر بعد أن يموت الملك - ص ص ١٤ - ٤٠ .

الملك :

ويستمر الصراع هكذا ، الى أن يموت الملك في نهايته أمام اصرار الملكة على اتخاذ تشقيق والبقاء عليه ، لا ... لن تقتل رجلا اعطاني زهره ، الواقع أنه صراع منطقى متدرج ينبع منطقه من شخصية كل منها ، ويتردج الى أن يصل الى الذروة في اصرار الملكة على العشيق ، وفي قرار الملك باستقبال طير الموت الاسود . ويأخذ الفعل اتجاهه بتجاه الى موته الشاعر ، وفي تسلسل الى حالة مركبة تصبج جوهر العقدة ، وتمثل في تحرك الملكة المتسلمة الى الاختبار نحو من يعطيها الطفل من الأحياء لا من الملك . فالمرتى لا يمنحون الحياة ، وهناك حركة مضادة تتمثل في اصرار الملكة على أن الجهة يمكن أن تعنى وأن تمنح ، كمحاولة للبقاء على سنن الحاشية على الملك الغابر - التي لا تعيid التفاعل الا معها - بالعمل على اخراج طير الموت الاسود من جسمه عن طريق الملكة بعد أن تخيلت الحاشية أن الملك قال : أبغى الملكة جنبي .

ويبدأ الصراع في هذا الجزء بين البطل الثاني الحقيقي وهو الشاعر الذي تميز عن النكرات التجانسة المطيبة من أمثال المحظيات والمنسادى يهلوؤ . انه صراع بين الشاعر وخلفاء الملك الميت ، وطيف الملك الميت نفسه . والفعل الذي يحتوى الصراع يستمد استطراده ومقوياته من منهجه لا معقول متمثل في تفريغ طلب الملك (أبغى الملكة جنبي) دون كلام آخر لأنه لم يزد عن هذه الجملة ، فالحاشية في ذهابها اليه لاستعمال كلام آخر مفسر لجملته لم تظفر بشئ .

تم لقد كان الشاعر يمثل المعارضة فاصبح يواجهها ، ولقد مالت اليه الملكة بما بينهما من نقاط التشابه ، فهو يحب الوسيقى مثلها ، كما أنها تحب الشعر مثله ، وقبل كل شيء هي أرض مخصبة ، كما أنه ياذر جيد ، ولقد قاد الشاعر الصراع بصورة جيدة ، وتمهل أثناءه للتقرير عن الملكة والتنزه معها ثم جاءه يفنه الجلاّد الذي أرسله الحاشية لاستعادة الملكة فقتله بسيفه ، سيف الجلاّد نفسه . ويتجدد الموقف على هذه الصورة بعد الصراع المادى المحركي المعقول . وفي محاولة للحل يستخدم المؤلف النساء المقدمات قاصدا ازاله الوهم أو مقاطعته ومقاطعة الوهم أسلوب شاع استخدامه عند « آنوى » وربما كان المؤلف يقصد به التنبيه ، بتعطيم الشعر بالكلام المنثور (١) ، بينما وأن الشعر قد أحرز القديح المعلى ، وحقق

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

.....

ليس لنا طفل ! لكن ماذا نصنع بالطفل

حرمتنا أيام الأقدار ، فعشنا طيرين طلبيفين سعيدين

وخلقنا هنا الوهم لتزداد سعادتنا .. تتجدد

الملكة :

طيران !

لكن .. ماذا أفعل بجناحي ؟

الملك :

بل غصنان خضيران رقيقان

الملكة :

غضنان .. !

لكن .. ماذا أفعل بسماري ؟

الملك :

يا كنزى المكتون

كنا سعداء بهذا الطفل الوهمى

الملكة :

طفل من يأس

الملك :

كنت سعيدا به

الملكة :

وأنا كنت سعيدة

حتى دهشتني موسيقى الليل ، فخررتني من أوهامي

لا أقدر الا أن أتعرى في حضرة موسيقى الليل

ردى لي طفلي !

ردى لي طفلي !

أو فاعطيني طفلا آخر

« تبكي »

دعنى أتخذ عشيقا

البيان . تم انه في نفس الوقت . متسلل بالخدمة للملكة والتغافل في الولاء ، بالإضافة الى منحها المستقبيل والرؤى التنبؤية .

وإذا كان من الممكن اجتماع الخيال والعمل في شخص واحد ، والجمع بين ثبات الرأي وتموجه ، هذا التموج الذي ينجم عن الأسلوب الانفعالي الذي هو من خصائص الشاعر ، وشاعر هذه المسرحية بالذات ، فإن هذا العمل يكون قريباً من الصواب . وأغلبظن أنه حلم شاعر ، والمسرحية على العموم منحازة إلى الشعر أكثر مما تنجذب 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 العلاج » .

بالحوار في أجواء عليا أخذ فيها الفعل إلى جانبها . ولقد اقترب المؤلف من التنويع ياقتراجه حلولاً ثلاثة للعقدة ، وربما كان يقصد – إلى جانب إزالة الوهم ومخاطبة النظارة – اشراكهم في حل مشكلة تعينهم شخصياً ، واتاحة تقليل الرأي على وجوه ثلاثة كتدربيب على التعمق ، ولهذه الفكر ، وتوضيح المستويات المتعددة الموجودة لحل الأزمة الواحدة .

والحل الأول هو الحل الاستطوري المتمثل في الشكوى إلى محكمة الأقدار ، والذي صارع فيه الشاعر النساء المؤتفكتين به ، وهو في رحلته إلى عالم ما بعد الموت . وربما يكون شاعرنا قد استوحى المؤلف الإغريقي الكوميدي « أرستوفان » في « الصفادع » ، فائزحة هنا شبهاً بالرحالة التي قام بها المسرح « ديونيسوس » إلى العالم الآخر ليستعيد « يوروبيس » ، إلى الحياة . ولا أقصد هنا الاستعادة بل أقصد جو الرحلة السيفلية أو طلب المشورة ، ذلك الطلب الذي كان يتمثل أيضاً في زيارته « لزيوس » رب الآرباب في معبده بدلني ، والتقارب إليه بالهدايا . لقد قصد ما في هذه الرحلة من بعد الشقة ، وبالتالي استحالة 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 قضية هذا البيان الذي كانت تقوم عليه مملكة ذلك الملك ، فالحاشية تنتظر الطفل حتى يكبر ثم يحاول أن يضع الناج على رأسه لكنه يتفتن ، وعندما يشرع في الجلوس على كرسى العرش يتهام به ويتبرأ الجذران وشسقط أستارها .

أما الحل الثالث فقد اقترب فيه المؤلف من مقصده عندما ترك الشاعر يتسلّم 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 يعتقد أنه معقول ، أو إلى مغزى ، وإلى رؤية نهاية هي وجوب انفلاق المدينة ، مثلاً تتعقد مكوناتها : النهر والزعر والمزمار ؛ فلا يكون لها قرين وقد آلت إلى هذه الصورة ، إلا الشاعر ، فالشاعر يتماثل معها في حب الحرية ، وفي غزارة مشاعره ، ونظافة معدنه ، وموسيقيه باطنها ، ومستقبلية سعيه على أن هذا الشاعر قوى ، فلقد قتل الجناد بسيف الجناد نفسه ، وغلب بالحبية منطق قضاعة الأقدار ، وراقب بالصبر فشل ابن الملك حتى تداعى به

الشعر واللغة في مسرح صلاح عبد الصبور

لعل استكشاف الامكانيات التشرية للبحر المدارك التي يكرر بالوصول إليها « على أحمد باكثير » واستغلها في روايته « أختاون ونفرتيتى » وأيده في هذا الاستقلال تقاصد معاصرون كانوا يبحثون عن توقيع مناسب للمواقف غير الفنائية (١) قد فتح أعين الشعراء على غنى هذا البحر ، وأغنثنا عمنا 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 وغلبها على تفعيلة البحور البسيطة الأخرى التي تتكرر فيها وحدتها العروضية كالرجز والرمل والمترافق والكامل . ولقد صدف في إطارها وفي مضمار حركة الشعر الجديد التي كان أحد روادها عن أن يستخدم الموسيقى الخارجية الناجمة عن تماثيل الروى فاقتنص بذلك من لغة الحديث . يقول صلاح عن استخدامه لتفعيلة المدارك : « إنها التفعيلة التي آثرها المدار الشعبي عن قوله « الحمد لل رب مقتدر » وهي تعتمد على توالى الحركة والسكون ، مع لون من التنويع يعرفه من يعرفون الاستماع إلى الموسيقى وبين 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 تربيب أغنية المدار الشعبي . على أن صلاح قد اعتنى في إطارها وعلى ما يتوفّر لها من علل الزبردة ، وعمل النقص الجازية محى الز حاف ، في تأدية حوار الشخصيات المختلفة على سبيل التنويع في الموسيقى ، وللإفصاح عن تباين أفعالها (أفعال الشخصيات) وحالاتها النفسية ، كما أجرى في حدود ذلك حديثاً جماعياً ناجحاً دالاً تمام

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

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

(٣) مسرحيتان شعريتان - من ١٠٣ .

الدالة على موقف محدد ، والمثال على ذلك اعتراف جوقة الفقراء بارتشائهـم وشهادـهم الرزور بأنـالحلاـج زنـديـق كـافـر .

تقول المجموعة :

صفونا .. صفا .. صفا

الأجر صوتـا والأطـول

وضعـوهـ في الصـفـ الأولـ

ذـو الصـوتـ الخـافتـ والـشـوانـيـ

وضعـوهـ في الصـفـ الثـانـيـ

أعطـواـ كـلامـاـ دـينـارـاـ منـ ذـهـبـ قـانـىـ

برـاقـاـ لمـ تـلـمـسـهـ كـفـ منـ قـبـلـ

فالاعتراف يجري على تفعيلة المتدارك ، المستخدم فيها على النصـ والـزيـادةـ ، اذ تـتـكـرـرـ التـفـعـيلـةـ المشـعـشـةـ فـيـ السـطـرـ الـأـولـ ، وـهـذـهـ التـفـعـيلـةـ هـيـ (فعلـنـ) متـحـركـ فـسـاـكـنـ ، متـحـركـ فـسـاـكـنـ ثـلـاثـ مـرـاتـ ، ثـمـ تـتـحـولـ إـلـيـ سـبـبـ خـفـيفـ يـمـكـنـ وـزـنـ هـكـذاـ (فـعـ) يـتـوقـفـ بـعـدـ السـطـرـ الشـعـرـيـ ، بـماـ يـسـتـثـلـ حـرـكـةـ الـاـقـلـاعـ عنـ التـنـفـسـ بـعـدـ تـشـكـيلـ الصـفـ مـنـ الفـقـرـاءـ بـطـرـيـقـ الـاغـرـ ، وـالـأـرـغـامـ وـالـزـلـفـيـ وـالـزـرـجـ اـيـضاـ . وـاـذـ تـخـطـيـطـاـ السـطـرـيـنـ الثـانـيـ وـالـثـالـثـ الـذـيـنـ لـاـ يـؤـديـانـ إـلـىـ فـعـلـ جـدـيدـ أـوـ تـغـيـيرـ جـدـيدـ فـيـ التـوـقـعـ ، اللـهـمـ الـاـ وـصـفـ لـنـظـامـ الـفـقـرـاءـ فـيـ الصـفـ ، فـاـنـاـ نـجـدـ تـكـشـفـ الـفـعـلـ فـيـ السـطـرـ الـرـابـعـ قـدـ أـدـهـ تـفـعـيلـةـ ثـالـثـةـ مـخـبـوـنةـ عـلـىـ وـزـنـ فـعـلـنـ يـتـحـريـكـ الـعـيـنـ وـتـفـعـيلـةـ رـابـعـةـ دـخـلـ «ـ مـتوـانـيـ » الدـالـةـ عـلـىـ التـرـاـخيـ ، وـالـسـطـرـ بـمـعـهـ بـكـلـمـاتـهـ التـلـبـيـةـ مـعـ تـفـعـيلـاتـهـ ، يـدـلـ عـلـىـ فـعـلـ الـاـطـلـالـ بـعـدـ الـاسـتـراـحةـ فـيـ الصـفـ وـكـذـلـكـ يـنـسـمـ عـنـ تـبـيـنـ الـمـؤـاهـرـةـ الـتـيـ دـبـرـتـ لـهـمـ وـجـيـكـ ، مـنـ حـيـثـ تـضـيـيلـ الـأـجـهـرـ صـوـتاـ ، وـتـخـصـصـ الصـفـ الـأـولـ لـهـ لـيـتـمـكـنـ مـنـ الـجـهـرـ وـاسـمـاعـ هـيـنـةـ الـمـحـكـمـةـ أـمـاـ الـأـخـفـتـ صـوـتاـ فـتـأـثـيـرـهـ إـلـىـ الصـفـ الثـانـيـ .

وتـتـنـظـمـ سـبـعـ تـفـعـيلـاتـ فـيـ السـطـرـ السـادـسـ مـنـ بـيـنـهـ خـمـسـ مـشـعـشـةـ تـعـبـرـ عـنـ حـرـكـةـ التـعـاطـلـ الـلـدـيـنـارـ ، وـوـاحـدةـ مـخـبـوـنةـ تـعـتـقـدـ كـلـمـةـ ذـهـبـ ، أـمـاـ تـفـعـيلـاتـ السـطـرـ السـابـعـ وـصـيـ خـمـسـ مـشـعـشـةـ (ـ مـتـحـركـاتـ فـسـاـكـنـ) فـتـخـتـصـ بـوـصـفـ الرـشـوةـ ، قـبـلـ اـنـ تـصلـ إـلـىـ تـفـعـيلـةـ عـلـىـ وـزـنـ فـعـلـ تـفـصـحـ عـنـ الغـ وـادـلـاءـ الرـأـسـ نـتـيـجـةـ الـاعـتـرـافـ بـالـرـشـوةـ . عـلـىـ اـنـ الـمـؤـلفـ لـمـ يـحـرـمـ مـجـمـوعـتـهـ مـنـ اـسـتـحـدـاثـ مـوـسـيـقـيـ حـزـيـنـةـ تـتـمـثـلـ فـيـ الـرـوـيـ الـتـوـنـيـ فـيـ الـثـانـيـ وـقـانـىـ ،

وهـكـذاـ فـرـىـ اـنـ الشـاعـرـ عـبـرـ فـيـ حـدـودـ تـفـعـيلـةـ المتـدارـكـ عـنـ حـالـاتـ مـتـعـدـدةـ لـمـجـمـوعـةـ تـسـجـدـ لـتـجـسـدـ فـيـلاـ كـلـيـاـ بـمـاـ يـقـرـيـهـ إـلـىـ تـصـورـ النـاسـ وـالـتـعـقـلـمـ لـهـ . وـلـيـسـ مـعـنـىـ اـنـ الـمـؤـلفـ اـعـتـمـدـ عـلـىـ المتـدارـكـ اـنـهـ لـمـ يـقـصـدـ إـلـىـ تـلـكـ الـبـعـورـ الـأـخـرىـ الـتـيـ تـسـمـاـلـ فـيـهـاـ تـفـعـيلـةـ كـمـاـ تـسـمـاـلـ فـيـ المتـدارـكـ لـيـعـبرـ بـمـدـلـولـ مـوـسـيـقـاـهـاـ عـنـ حـالـاتـ مـغـاـيـرـةـ ، فـلـقـدـ يـحـتـاجـ إـلـىـ تـميـزـ توـقـيعـ عـمـاـ سـبـقـهـ مـنـ التـوـقـيعـاتـ السـالـفـةـ بـطـرـيـقـ حـاسـمـ لـاـبـرـازـ اـخـلـافـهـ ، وـالـأـهـمـيـةـ الـقـصـرـىـ لـمـاـ يـحـتـويـهـ مـنـ الضـامـنـ ، اوـ لـأـنـهـ تـلـزـمـهـ مـوـسـيـقـىـ أـعـجـلـ وـأـصـحـبـ مـاـ يـحـتـمـلـهـ هـذـاـ الـبـعـرـ ، مـثـلـاـ فـعـلـ فـيـ «ـ مـأـسـةـ الـحـلاـجـ »ـ ، حـيـنـ اـرـتـايـ اـنـ يـحـكـيـ الـحـلاـجـ طـرـوفـ طـفـولـتـهـ الـوـاقـعـيـةـ الـقـاسـيـةـ فـيـ حـدـودـ تـفـعـيلـةـ المتـقارـبـ ، وـالـتـيـ تـعـرـفـ اـنـهـاـ تـكـوـنـ صـحـيـحةـ عـلـىـ وـزـنـ فـعـولـنـ :ـ

يـقـولـ الـحـلاـجـ أـمـاـ قـضـانـهـ :

أـنـ رـجـلـ مـنـ غـمـارـ الـموـالـيـ فـقـيرـ الـأـرـوـمـةـ وـالـمـبـتـ

فـلـاـ حـسـبـيـ يـنـتـمـيـ لـلـسـمـاءـ وـلـاـ رـفـعـتـنـيـ لـهـ ثـرـوـتـيـ

فـهـنـاـ كـانـتـ تـفـعـيلـةـ هـذـاـ الـبـعـرـ أـوـقـعـ وـأـمـقـعـ لـلـتـعـبـرـ عـنـ حـالـةـ الـبـؤـسـ

وـالـانـقـطـاعـ عـنـ السـمـاءـ ، وـالـتـدـافـعـ الـأـرـضـيـ مـعـ الـشـرـبـينـ مـاـ عـدـاـهـ مـنـ تـفـعـيلـاتـ

وـعـشـلـاـ فـعـلـ الـمـؤـفـ فـيـ «ـ الـأـمـرـةـ تـنـتـظـرـ »ـ ، حـيـنـ اـنـتـجـمـ تـفـعـيلـةـ الـرـمـلـ الـتـيـ قـدـ

تـحـتـوـيـ عـلـىـ مـقـطـعـيـنـ طـوـبـلـيـنـ مـفـتوـحـيـنـ ، يـتـبـعـانـ لـهـ الـغـنـائـيـةـ ، فـيـ مـوـقـفـ أـرـادـ

أـنـ يـعـبـرـ فـيـلـاـ عـنـ اـنتـظـارـ الـأـمـرـةـ لـلـلـيـلـ الـذـيـ وـصـلـ فـيـ «ـ السـمـنـدـلـ »ـ ، حـيـثـ

كـانـتـ تـلـوـيـ الـوـصـيـفـةـ الـثـانـيـةـ دـورـ هـذـاـ الـعاـشـقـ الـمـتـغـيـبـ .ـ تـقـولـ الـأـمـرـةـ

لـلـوـصـيـفـةـ الـتـيـ جـاءـتـ وـعـلـىـ وـجـهـاـ قـنـاعـ رـجـلـ فـيـ كـمـالـ الـعـمـ (ـ شـارـبـ كـثـيـفـ

وـهـيـثـةـ مـتـحـدـيـةـ)ـ .ـ

وـأـخـيـراـ جـبـتـ بـعـدـ أـنـ جـنـ نـهـارـيـ

بـشـقـائـيـ وـانتـظـارـيـ

وـتـعـجلـتـ الـهـنـيـهـاتـ إـلـىـ الـلـيـلـ

تمـبـتـ لـوـ اـسـطـعـتـ اـخـتـصـارـ الـأـفـقـ الـمـتـدـلـ فـيـ لـحـظـةـ ضـوءـ

لـقـدـ عـبـرـ الـمـؤـلـفـ بـوـزـنـ الـمـتـدارـكـ عـلـىـ لـسـانـ الـوـصـيـفـةـ عـنـ صـحـبـ الـحـفـاةـ

بـهـذـهـ الصـورـةـ :

الـحـفـلـةـ ..ـ الـحـفـلـةـ (ـ فـعـلـنـ فـعـ ،ـ فـعـلـنـ فـعـ)ـ

وـأـنـفـصـ عـنـ اـحـسـاـنـ الـأـمـرـةـ بـوـطـةـ الـنـهـارـ وـجـنـيـهـاـ إـلـىـ الـلـيـلـ بـوـزـنـ

الـرـمـلـ الـغـنـائـيـ فـأـعـطـيـ اـحـسـاـنـهاـ ،ـ عـمـقـهـ ،ـ وـتـوـاصـلـهـ ،ـ وـارـقـاعـهـ ،ـ وـامـتدـادـهـ

فالفجر هنا ليس هو المستوى وحده عن الأسباب الموقف شاعرية ، لأنه 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 أناقة ، حسب المكان الذي نشهده فيه فإنه يبقى حدثاً فيزيكياً لا يعبأ الناس باكتشافهم الساحقة أن يضخوا أدني لحظة من نعاسهم للامعان به ، ولكن عندما يقول الشاعر : الفجر الوردي الأنامل ، هنا يتدخل الشعر ، هنا مفتاح العملية الشعرية بتأملها فإن الشعر عملية فكر الشاعر تعبر عن انسجامات كيانه الحسية عند ملامسته الواقع . »

إذن فليس الفجر هو الذي أشاع الشاعرية وحده ، بل انطباع الشاعر المسجم 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 الشمس بالفعل . ويستخدم صلاح عبد الصبور الوسائل البينية لتكوين الصورة التي تحقق الشاعرية ، ومن هذه الوسائل التشبث والاستعارة ، كما يلخص إلى البديع كالمطابقة والتجنيس . على أنه ربما جاري الشاعر المسرحي الانجليزي المعاصر « كريستوفر فراري » في ابتداع أسلوب يتصرف بتركيب النعوت المتصلة (١) في جمله دون الأسماء وفي هذا يكون مجافينا لطريقة « ت. س. إليوت » تماماً (عندما تحدث إليوت عن طرائف من الشعر لا يسترعى اهتمام المرأة كشعر في ذاته) (٢) ، وحاول إخال الشعر المسرحي من كل ما هو زائد عن طبيعة لغة الحياة اليومية بتقريره من النظم (٣) . والمثال على هذا الأسلوب من النعوت المتصلة ما يتمثل في حديث « الأستاذ » (رئيس التحرير) إلى المحررين والمحررات عن رسالة مجلتهم :

المعروضون :
صباح الخير

(١) المسرحية من أحسن إلى إليوت - ريموندو ليمز - ص من ٤٢٧ - ٤٢٨ .

(٢) نفس المرجع ٢ - من ٤٣٠ .

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

ولا نهاية أيضاً ، ثم انه تعمداً منه لاستبقاء هذا الموقف الشعوري أطول مدة واسناده إلى الأميرة فقط ، جعل الوصيقات لا يرددن حتى لا يستضيفهن إلى تقييلة الرمل التي أحس أنها بالملكة اليق . على أن المؤلف يستخدم تعقبية الجزء في موضعها المناسب كذلك .

أما عن الشعر ، كفن ، يتحمل الصور المجنحة ، وتحمّل صلاح له المقدار الكافي منها أو تخففه ، فقد يلتجأ في المواقف التي تحتمله إلى الوفاء بواجبه نحوه ، أما في المواقف التي لا تتعجزه ولهدف مشاكلة الواقع وللنفاذ بموضوعه إلى النظارة فإنه يخلّ حواره منه ، بآن يستخدم أسلوباً شعرياً، لكنه فيه حظ أكثر مما هو للشعر مثل هذا الحوار بين عامل التذاكر والراكب في مسرحية « مسافر ليل » .

عامل التذاكر :

هل معك بطاقة ؟

الراكب :

احمظها دوماً في جيبي الآيسن

أقرب شيء ليدي أذ تطلب مني مرات عشرة في اليوم

بوما طلبوها مني ستة وثمانين

بوما آخر سبعين

فهذا الحوار يخلو من الصور ، وهو مجرد نظام لافتادات متتابدة لها مقابل في الحياة اليومية ، لا يتيح لها التقليل بمسامس شعرية أو شحنة خيالية ، قد تستدعي التفكير منه أو الاحساس باللغو والتزوير . أمّا إذا احتمل الموقف الشعر ، كأن كان يعبر عن حالة من حالات الوجود أو العواطف ، أو مشهد هثير من مشاهد الطبيعة ، فإن الشاعر يستوفى مقوماته بأن يفيء إلى كلمات معينة اصطلاح على أنها شاعرية ، لكنها في رأيه ليست لها هذه الصفة وحدها ، وإنما بما يكتبها الشاعر من ذاته . وبادرتها في أسلوب استعارى مثل كلمة الفجر التي ارتکز عليها في تجسيم الحالة الشعورية لنوازع الأميرة في عداوتها للشمس ، وهي تنتظر مجيء السمدل الذي قتل أبيها :

آه لو أملك للشمس - عدوى الشمس - أمراً وقضاء

آه لو أحبسها تحت سريري

حيث لا تسمع ديك الفجر أذ يعلن ميلاد الضياء

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

الأستاذ :

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

ومجلتنا تتالق كالوشم الناري على ساعد هذا البلد
المقدس

أسد لا يحمل سيفاً
بل يحمل يوقاً يصرخ في صحراء الزمن اليابس
كي يحيي جثث المرضى المتكتفين على سرير البلوى
والخوف المقعد
المتغافل بأسماى الياس كما تلتئف البذرة
في قشر الموت الأسود

فالصفات المستعارة من موصوفاتها الحقيقة هنا كثيرة و بعيدة المنال
بما لا يمكن أن يستخدمها أى رئيس تحرير مجلة معاصرة في مثل هذا
الموقف في حديثه العادي ، ولو كان من المثقفين جداً ولكن كثرتها مما قد
يستطرفه جمهور الخاصة والمتأدبون ، دون العامة الذين يميلون إلى الحوار
العابر عن الفعل بطريقة شافية وقربية ، تمنحهم التبيجة بوسائل التشويق
العادية بلا تسويف مبالغ فيه .

وقد يوفر المؤلف الشخصيات الملائمة والظروف المعقولة التي تتحتم
الشعر ولا تلزم بالنشر ليكون بدليلاً له ، مثل جملة الصحفيين من الشعراء
أو من محبي الشعر ، في مسرحية « ليل والجحون » ثم استدراج ثلاثتهم
إلى مقهى ملحق به حانة والحانة فيها مطرب أعمى ينشد أغنية فولكلورية
ثم جعلهم يتبادلون حواراً شعرياً معقولاً ، وهو بذلك يستفيده من رأى
بعض كتاب مسرحيين « كاليوت » و « دوس باسوس » و « بريخت »
على ما بينهم من تباين عن أن « حياة جديدة يتبعها أن تدخل على المسرح
من « الموزيكول » و « الكاباريه » وأن تغير هذه القنون ما يزال مستمراً
في قوة » (١) . على أن صلاح يتخل عن التوصيل الكامل للخبرات بأن

(١) الدراما في القرن التسعين - من ٨٢

يجعل صوره موئنة لا كاشفة ، موجية وليس معطية لكل شيء ، واللاحظ
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 ويستكثنه حواسه في تمحيقها أو هي في هذه الحدود التي عبر
عنها الشاعر « روبير كانزو » 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 برباطاً مفككاً غير وثيق ، والمثال على ذلك ما رد
به الشاعر - في مسرحية بعد أن يموت الملك - على اندھاش الملكة من
أسلوبه في الحكم ، وقد آلت إليه الملكة وهو مسلح بمزماره .

الشاعر :

غدوا .. أقسام لا أحكم 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 بالزرق دوماً
في رأيي أيضاً أن تراب النهر الأسمر
ليس بأسمر في كل الأحيان

الملكة :

ما لونهما يا شاعر

الشاعر :

ذلك يعتمد على حالهما النفسية

الملكة :

حالهما النفسية !؟

الشاعر :

- حين يكون الأفق سعيداً
- يصبح وردية
- مثلك أنت الآن .

لَا تُعْرِفُ مَا يَدْعُوكُهُ بَعْضُ النَّاسِ
بِالنَّخْوَةِ أَوْ مَا أَشْبَهُ
وَكَذَلِكَ تُعلِقُ السُّطُورَ بِمَا بَعْدِهِ كَمَا فِي هَذَا السُّطُورِ مِنْ كَلَامِ الْأُمِيرَةِ
السِّمْنَدِلِ :

دار حوالِ مقدمها المستربيل في غَيْبِ اللَّيلِ
نُومِي وَمَقَامِي
فَالاِفَادَةُ عَنِ السُّطُورِ الْأَوَّلِ لَا تَتَمَّعُ بِقِرَاءَةِ السُّطُورِ الثَّانِيِّ ،
وَالْحَدِيثُ هُنَا عَنِ لَحْظَةِ مَجِيءِ السِّمْنَدِلِ .

كَمَا يَتَعَمَّدُ صَلَاحُ الْكَسْرِ فِي الْمِيزَانِ الْعَرْوَضِيِّ لِلنَّقْلِ كَلِمَةً كَمَا هِيَ
لَا يَتَحَقَّقُ رِسْمَهَا، بِاِخْضَاعِهَا لِلْوَزْنِ الْمُسِيَّطِ الَّذِي قَدْ يَشْوَهُهَا أَوْ يَلْفِيهَا ،
وَيَأْتِي بِكَلِمَةٍ غَيْرٌ مُسْتَجْبَةٍ لَهُ . مُثْلَمَا فِي كَلَامِ مُقْدَمٍ مُجَمَّوِعَةِ الصُّوفِيَّةِ حِيثُ
يَبْدُو الْكَسْرُ فِي كَلِمَةِ رَجُلٍ فِي السُّطُورِ التَّالِيِّ .

لَأَنَّهُ يَصُوغُ مِنْ تَرَابِ رَجُلٍ فَانِ

فَالْكَلِمَةُ لَا تَتَمَشِّي مَعَ وَزْنِ الرَّجُزِ لَكِنَ الشَّاعِرُ مُحْتَاجٌ إِلَيْهَا ، وَكَمَا
فِي كَلِمَتَيِ أَسْلَمَهُ وَالسُّلْطَانِ فِي نَفْسِ كَلَامِ مُقْدَمٍ مُجَمَّوِعَةِ فِي الْبَيْتِ التَّالِيِّ :
وَحِينَ أَسْلَمَهُ السُّلْطَانُ لِلْقَضَاءِ

فَالْكَلِمَتَانِ لَا تَتَمَشِّيَانِ كَذَلِكَ مَعَ تَفْعِيلَةِ الْبَحْرِ . وَكَذَلِكَ يَجْرِي الْكَسْرُ
بِالنَّسْبَةِ لِأَسْمَاءِ الشَّخْصَوْصِ غَيْرِ الْقَابِلَةِ لِمِيزَانِ تَفْعِيلَةِ الْبَحْرِ الَّذِي يُسْتَخَدِّمُهُ .

أَمَّا عَنِ الْلِّغَةِ الَّتِي يَسْتَعْمِلُهَا صَلَاحٌ ، فَهِيَ الْلِّغَةُ السَّهِلَةُ الْبَيْسِيَّةُ
الشَّائِعَةُ وَالْمُحَايِدَةُ كَذَلِكَ ، وَالَّتِي تَجَاهِرُ مَفَرِّدَاتُهَا فِي تَرْكِيبَاتِ سَلِيمَةٍ
يَسْهُلُ تَفْوِذَ رَموزِهَا ، وَتَصْلَحُ بِوَجْهِهِ عَامَ لِلنَّخْوَةِ وَلِلْأَوْاسِطِ ، وَإِنْ مَالَتْ
فِي مَآسِّهِ الْحَلاجِ إِلَى اسْتِعْمَالِ مُصْطَلِحَاتِ الصُّوفِيَّةِ الْمَحْدُودَةِ الْإِنْتَشَارِ ،
كَالْخَرْقَةِ فِي مَثَلِ : رَأَيْتَنَا ، لَوَاءِ سَفِينَتَنَا ٠٠ الْخَرْقَةِ . وَمَا عَدَ ذَلِكَ فَمَا
يُمْكِنُ ارْتِيادُهُ بِسَمْوَلَةِ سَوَاءِ فِي الْمُسْرِحَيَّاتِ الَّتِي تَسْتَهِدُ بِالْخَرْقَةِ أَوْ تَلْكُ
الَّتِي تَحْصُلُ قَنَاعَهَا الرِّمْزُ ، بِحِيثُ لَا يَكُونُ هُنَاكَ مَطْلَبٌ لِتَغْيِيرِ مَفَرِّدَاتِ الْلِّغَةِ
الَّتِي يَسْتَخْدِمُهَا الْقَرْنَدِلُ فِي « الْأُمِيرَةِ تَنْتَظِرُ » لَا خَلَاقَهُ مُثْلًا عَنْ طَبِيعَتِهِ
الرَّاوِيِّ الْمُعَاصرِ فِي « مَسَافِرِ لَيْلٍ » وَالَّذِي يَتَحَدَّثُ فِي نَفْسِ الْمَفَرِّدَاتِ تَقْرِيبًا ،
وَلَا يَنْبَغِي احْسَاسُ بِوَجْبِ اعْطَاءِ كَلِمَاتٍ أُخْرَى لِسَعْيِدِ الشَّاعِرِ فِي « لَيْلٍ

فَهَذِهِ صُورَةُ تَتَرَى ، تَبَشَّشُ مَسَمَّيَاتٍ دُونَ أَنْ تَفَضَّلَهَا تَمَامًا ، لَمْ
يَسْتَخْلُمِ الشَّاعِرُ فِي رِسْمِهَا أَدَوَاتٍ تَشْبِيهِ بِلْ أَجْرِيَ كَلَامَهُ مُجْرِي سَرَدِ
الْمَحَادِثَ ، فَجَدَّتْنَا عَنْ مَضَامِينِهَا الْمَرْهَفَةَ لَا شَعْورَيَا ثُمَّ أَخْدَتْهَا مَنَا وَأَذْهَلَتْ
الْمَلَكَةَ .

وَلَقَدْ لَاحَتْ بَعْضُ الْبَرَاعَاتِ التَّخْيِيلِيَّةِ الَّتِي يَتَمَيَّزُ بِهَا الرَّجُلُ الْمَفَوَّهُ
فِي اِدَارَاتِهِ لِلْكَلَامِ ، وَكَذَلِكَ بَعْضُ الْخَصَائِصِ الدِّقِيقَةِ الَّتِي تَتَوَفَّرُ فِي
الْمَحَادِثَاتِ الْيَوْمَيَّةِ لِهِ صَلَاحٌ ، بِمَا يَشِيرُ إِلَى أَنَّهُ يَسْخُرُهَا لِلْفَتْ اِتْبَاهَ
النَّظَارَةِ وَادْمَاجِهِمْ فِي مَسْرَحِهِ فَمِنْ الْبَرَاعَةِ اِسْتِنْطَاقِ الْجَمَادِ فِي مَثَلِ
مَا قَالَتْ قَطْعَةُ الْمَخْلُلِ لِلْخِيَاطِ :

أَنَا بَكْرٌ لَمْ أَنْفَلْ عَلَى سَاقِي بَشَرِي مِنْ قَبْلِ
فَهَذِهِ اِسْتِنْطَاقٌ لَافْتَ لِلنَّظَرِ لِقَطْعَةِ قَمَاشٍ ، وَقَدِيمًا اِسْتِنْطَاقٌ عَنْتَرَةِ
الْعَبْسِيِّ جَوَادِهِ الْأَعْجَمِ حِيثُ قَالَ :

فَازُورُ مِنْ وَقْعِ الْقَنَا بِلْبَانِهِ
وَشَكَا إِلَى بَعْبَرَةِ وَتَحْمِّمِ

وَلَقَدْ اِسْتِنْطَاقَ صَلَاحُ سَيفِ الْجَلَادِ إِيْضاً :
يَشْكُو لِي فِي كُلِّ مَسَاءِ ظَمَاءِ
وَأَنَا لَا أَصْبِرُ عَنْ شَكْوَاهِ ، اذْ هُوَ خَلِ وَصَدِيقِي وَأَخِي التَّوَامِ
حَقاً ٠٠ هُوَ لَا يَشْرِبُ إِلَّا أَفْخَرُ أَنْوَاعَ الدَّمِ
لَكِنَّ لَا يَبْسُ بَانَ أَنْهِلَهُ قَطْرَاتَ مِنْ دَمَكَ المَائِعِ
وَالْخَطَابُ هُنَا مَوْجَهٌ لِلْخِيَاطِ ، وَتَجْسِيدُ السَّيْفِ وَاسْتِنْطَاقُهُ وَاضْحَانُ
وَلِشَكْبِيرِ سَبِقَ فِي مَثَلِ ذَلِكَ التَّجْسِيدِ النَّاطِقِ فِي مَعْظَمِ مَسْرِحِيَّاتِهِ .
وَمِنْ خَصَائِصِ الْمَحَادِثَاتِ الْيَوْمَيَّةِ تَظَهُرُ التَّزِيَّدَاتُ فِي حَوَارِ صَلَاحِ مَثَلِ
(ما أَشْبَهُ) فِي قَوْلِ الْمَلَكِ

تقدير عام لمسرح صلاح عبد الصبور

يمكن أن نقول إن صلاح عبد الصبور استطاع أن يجسم مشكلة الإنسان المثالي الذي وضع في حدود زمانية ومكانية وعملية تسبب الانقسام بين جسده وروحه ، ولقد وفق إلى تحقيق ذلك أما باتخاذه ميادلاً موضوعياً 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 يتجزأ إلى الوعظ المباشر ، مما أطلق انكاره في مجال الإنسانية الشاملة ، وقربها من ضمير كل فرد . ولقد تراوح العادل الموضوعي عنده ما بين التاريخي والأسطوري غير المرووث ، الذي يركبه من تخيلاته هو نفسه ، ومن لا معقولية ما يجرى من أمور لا يهمها ولا تحاكي علاقاتها علاقتها متعارفاً عليها .

ولقد واكب مسرح صلاح عبد الصبور التيارات الحديثة في المسرح العالمي المعاصر ابتداءً من الكلاسيكية الجديدة ، حيث استخدم الجوقة كما فعل « اليوت » في « جريمة قتل في الكاتدرائية » ، أو ركز على الكلمة وأعطها وزنها وقيمتها دون العقدة كما صنع الرمزيون ، أو محا العلاقات الطبيعية بين الأشياء المنظورة كما اتجه إلى ذلك كتساب مسرح العبث ، وإن لم يصل إلى كتابة ميتافيزيقاً هازلة مؤثرة . ولقد خطأ خطوة بعيدة في الاقتراب من توقيع الحياة اليومية المعاصرة حين اعتمد على التفعيلة العروضية كحوار لشخصياته ، متجاهلاً التمايز في الروي في أغلب الأحيان ، ثم إنها قد فجر كل إمكانيات بمحرر المبتداك . واستحدث التنويع في الموسيقى من خلال علل الزيادة والنقص العجارية مجرّد الزحاف والتي توفر لهذا البحر . وقد اعتمد على تفعيلته اعتماداً شبيه كلي في حوار شخصياته ، وإن لم يحرم حوارها من تفعيلة بحور أخرى مناسبة للنقلة النفسية في حالاتها ، فاستخدم تفعيلة كمل من الرجز

والجنون ، لتمييزه عن شاعر الملك في « بعد أن يموت الملك » ، فالقاموس واحد هو القاموس المحايد المعرفي ، قاموس اللغة اليومية المستخدمة في الإذاعة والجرائد والمدارس . أما عن الحوار بصفة مجملة فإن صلاح ينحاز به إلى الشعر أكثر من اتحيائه إلى الدراما ، فهو لا يضحي بالشعر أمام الحاجة إلى الحوار السريع الموجز المتبع للفعل ، المنتج للتواتر لحسنه المواقف ، والأمثلة على اطالة الحوار وشحنته بالشعر موجودة في كل مسرحياته مثل حوار الخياط مع الملك عن قطعة المتحمل الثرثارة ، وصلاح عبد الصبور بعدم تضحيته هذه يضارع مايفعله « سينيغ » ، 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 تصوّره من انفعال الإنسان بالطبعية) .

وعلى العموم فإن موسيقى صلاح عبد الصبور ولغته تنسجمان مع مضمونه الفكريـةـ الصرـيـحةـ والمـؤـمـنةـ الـرمـزيـةـ .

(١) ديدري فتاة الأحزان - جون ميلنجلتون سينيغ - ترجمة : على جمال الدين عزت - المقدمة - من ٢٤ وداجع نص المسرحية .

والذامل والمقارب والرمل ، ولم يأل جهدا في حشد الميرات الكافية الكفيلة بترسيخ مقولية حوار شخصياته الشعري ، فجعل هذه الشخصيات أما منصوفة أو شعراء أو مثقفين ، أو من العلية . ثم أوجدهم في أماكن تتيح لهم هذا الحوار وفي ظروف تسوغه ، كما أجرى بعض خصائص المحادثة اليومية كاستنطاق الجناد ، والتزيادات ، وتعليق الكلام ببعضه ، والكسر لم يتخذ لغة دارجة أو عالية مهجورة ، وإنما نحا نحو المفردات المحايدة في موضوعاته جميما ، ولقد انحاز بحواره إلى الشعر أكثر من انحيازه إلى العوار المسريحي المتبعيل الموفي بمطلب الدراما ، والمبقى على التوتر ، ولذلك أمكن القول أن مسرحياته تعتبر آثاراً شعرية خالصة ، 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 الرصده لظواهره المختلفة أو التسجيل لها منهاجاً لي ، إذ التفت إلى اتجاهات رئيسية حكمت هذا الشعر ومضيت ممسكة باغتيته زماناً ، فعرضت لدراسة الشاعر أحمد شوقي رائد هذا الفن والذي أدخله إلى أدبنا محققاً بهذا كسباً حضارياً لهذا الأدب . وقد خلصت من دراستي لمسرحياته إلى أن هذا الشاعر (قد تأثر بالذهب الكلاسيكي وبشكسبير والرومانسيين ، فاستشرس مزايا الكلاسيكية في تغليب وجوب على حب لرد اعتبار شخصية تاريخية مهضومة شهرة مثل كليوباترا ، أو نكرة مثل «نتيپاس» ، أو لنصر حب على وجوب لتركيز مثل أعلى إنساني يصدر من البادية ، كمبدأ المساواة العنصرية الذي جعل عبلة حاملة للوايه ، وهو خلال ذلك لا يتوقف عنه تفاصيل ما يحدث في النفس من صراعات أو تقليب لأوجه الرأي ، بقدر ما يابه بابلغنا القرار النهائي مسبوقاً ببعض من الحكمة التي يسوقها على السنة الأبطال النبلاء وهم يعنون 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 أكدت هذا التوقير ، منها أنه اتخذ وحدة البيت أداة لادارة الحوار بين شخصياته ، فأمكن لمسرحه أن يكون مدواً خالداً للأوبريرا إن انقطع عن الدراما . ثم انتقلت إلى الشاعر عزيز أباظة وناقشت تأثره بالاتجاهين ذاتهما - مثلما تأثر بهما سلفه - كما أشرت إلى توسعه في توظيف التراث بحثاً عن أساليب الانكشارية القومية ، ودراء لمساتها . ولقد لاحظت أنه عندما يهتم بادارة الصراع يخشى له خبرات لا تنفذ من واقع التجربة الإدارية المعاصرة العربية ومن حقائقها . ولقد جرى على سفن سلفه في أجزاء الحوار على نمط الشعر العمودي ، وكان

يمكن للغناه بذلك أن يتکاثر في مسرحه ولكن استخدامه للغة المهجورة واشتقاقاتها الصعبه - أحياناً - حبس أكثرته عنه وجعله متوجه إلى المسرح أكثر منه للأوبرا وأمكن أن يعتد به باستخدامه لهذا الصنف من اللغة بوصفه محاولة للتربية اللغوية ، فالنظارة لا ينقوون عند الجرئيات الصعبه التي لا تفني فتيلارانها يتشربون الموقف العام ويرتبطون به . تم اننا رأينا كيف أن المسرح الشعري قد ألقى بنفسه في غمار تجارب الحياة مناقشها مشكلاتها ، وكانت كتابة عبد الرحمن الشرقاوى للمسرح ايندازا بمسرح شعري واقعى مختلف الحضمن عن سابقيه . ولقد عرضنا لمسرحياته حيث وجدنا أنه ينحو فيها إلى التعليم المتأثر عن الواقعية الاشتراكية ، وهذا التعليم أما أن يكون هادفاً لاماطة الشاش عن تعطل من التقاليد القومية الأصيلة ، أو لغرس قيم جديدة مشتقة من التقدم العلمي ومن بحوث العمل . وهو يلجم إلى موضوع يحمل قضية وطنية أو انسانية عصرية فيصيّب في قالب مسرحي مباشر ، أو يتخذ له معادلاً موضوعياً لا يختلف فيه المكان عن بلدنا كثيراً أو يلد يحمل خصائص بلدنا وسماته . ولقد كان الشكل المناسب لموضوعه ولحوار شخصياته هو وحدة التفعيل لا وحدة البيت ، تلك الوحدة التي أدار الشاعر على أحد باكثير حوار مسرحياته عليهما من قبل . ولقد لستنا قدرة عبد الرحمن الشرقاوى في إدارة حوار بين مجموعة تتحدث ، واستطاعتته نقل حديثها بتشعباته في حدود تعديلات بعور مختلفة بما يسائل لغتها في حضمار الحياة اليومية بتزييدات تلك اللغة والتكرار الشائع فيها وتكسراتها أيضاً ، كما تطرقتا لاهتمامه بأدب الفلاحين ، وترجمة هواجسهم وأحاديثهم بلغة واقعية ميسرة سائنة .

تم اننا اهتمنا بدراسة مسرح « صلاح عبد الصبور » . ولقد أثبتنا قدرة هذا الشاعر على الوصول إلى الشعر الخاص في إطار الموضوع نفسه ، مطوراً المعادل الموضوعي بتديقته في اختياره حتى ينجو من اتهام التزوير على الواقع ، فجعله حيناً رمزاً وحين آخر أسطورياً ، موفرًا لشخصياته حالة معقوله من الشاعرية . ولقد بعثنا كذلك اهتمامه بالشكل وتركيزه على تفعيلة المتدارك بما يتتوفر لها من علل النقص والزيادة ، وبما يعبر عن

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 المدد متصل وإن الكلمة الشعرية حاضرة الوجود . وادراماً مني للصعوبات التي يمكن أن يواجهها الباحثون في مثل الموضوع الذي تناولته في هذه الرسالة اتمنى أن تكون قد وفقت إلى توضيح بعض ما قصدت إليه ، والله الموفق والمستعان .