بسم الله الرحمن الرحيم

# تأملات فى المسرح الشعرى

## لصلاح عبد الصبور


دكتـــــورة

آمـــال كمـــال ضـــرار

مدرس الأدب والنقد بالكلية

# الشعر المسرحى فى الأدب العربى الحديث
## ( بداياتــه وتطــوراتــه )

احتل الشعر المسرحى مكانة مرموقة فى الآداب القديمة لدى اليونان ثم الرومان ، وكانت لهم روائع ما تزال تتردد أسماؤها وتأثيراتها من نتاج كبار شعرائهم من أمثال : يوريبيذس وأرستوفانيس واسخيلوس وسوفكليس ثم هوراس .

وقد ظل لهذا الفن المسرحى ريادته وروعته لدى هؤلاء الأقدمين ثم أهمل هذا اللون من الشعر فى العصور الوسطى وحل محله ألوان من التراتيل الدينية وكانت مرحلة ضعف وتراجع ، ثم استعاد المسرح الشعرى ريادته مع بداية عصر النهضة فبدأ النقاد الإيطاليون يعنون بشرح كتاب فن الشعر لأرسطو وانتقلت تلك العدوى إلى فرنسا ثم إلى غيرها من البلدان الأوروبية ولعل خير من يمثل تلك المرحلة المزدهرة فى عصر النهضة شكسبير صاحب الروائع التى ما تزال لها شهرتها وبريقها .

وعلى الرغم من أن المسرحية تحولت فى المراحل التالية إلى النثر ولم يعد الشعر هو القالب الأوحد لها فإن للمسرح الشعرى فى العصر الحديث أهميته . وقد أسهم فريق من كبار الشعراء من أمثال بريخت ولوركا فى إنهاض المسرح الشعرى وبلغت المحاولات قمتها فيما قدمه توماس سيرجنت إليوت الذى أحيا المسرح الشعرى ودعا إلى أن تقترب لغة الحوار فى المسرحية الشعرية من لغة الحياة اليومية .

### شوقى والشعر المسرحى :

أما فى أدبنا الحديث فلا ريب فى أن محاولة أحمد شوقى تعد الأكثر شهرة وقد تأثر فى إبداعاته فى المسرح الشعرى بإطلاعه على الأدب الفرنسى ولاسيما

مسرح كل من راسيه وكورنى وموليير [1] من الاعتماد على سمو الشعر وبساطته ولقد اعتمد شوقى فى تعبيراته للشعر المسرحى على قوة الشعر الذى أبدع فى فنونه الغنائية كما أبدع فى توفير الألوان الموسيقية واختيار الألفاظ المناسبة من القاموس الشعرى العربى وأحيا التشبيهات والاستعارات العربية ومن مسرحياته الشعرية الأولى على بك الكبير ثم توالت مسرحياته بعد ذلك إلى أن مات قبل أن ينشر الست هدى .[2]

ثم كاد المسرح الشعرى ينتهى بموت شوقى إلا أن الله كتب له البقاء عندما تحول عزيز أباظة من شاعر غنائى تخصص فى فن الرثاء إلى الكتابة للمسرح بأسلوب يكاد يكون قريباً من أسلوب شوقى ويعبر عن نفس لغة الصراع الدائر فى الإنسان بين الحب والواجب وأول مسرحية له كانت قيس ولبنى سنة ١٩٤٣م ثم توالت مسرحياته بعد ذلك على فترات من الزمن .

ثم جاء بعد ذلك ، على أحمد باكثير ، الذى قام بمحاولة جادة فى الشعر المسرحى وهى تخليصه من قيود الوزن والقافية وذلك حين ترجم ، روميو وجوليت ، فى شعر مرسل مطلق لا يتقيد فيه بروى أو بوحدة البيت . ثم جاء عبد الرحمن الشرقاوى فكتب ، مأساة جميلة ، مرسخاً هذا الشكل الجديد للشعر المسرحى معتمداً على وحدة التفعيلة لا البيت واستطاع أن يدير الحوار فى حدودها سواء كان طويلاً أو قصيراً . وكذلك الشعر المسرحى عند صلاح عبد الصبور كان

---

(١) صلوع رائد المسرح المصرى بقلم عبد الحميد غنيم الخاتمة ص١٩٣ الدار القومية للصباعة والنشر ، وانظر مسرحيات شوقى للدكتور محمد مندور طبعة القاهرة ١٩٥٦م ص٥٢ .

(٢) شوقى شاعر العصر الحديث للدكتور شوقى ضيف طبعة دار المعارف ١٩٥٥ ، وانظر أبى شوقى لحسين شوقى ص١٠٩ ، ١١٠ طبعة القاهرة ١٩٤٧ .

لا يتقيد فيه بروى أو بوحدة البيت بل أنه استطاع أن يرتفع بالمسرح الشعرى إلى مستوى يحقق ما يسعى إليه الشعراء الأوروبيون من بعث للدراما الشعرية الحديثة ، حين وفق الشعر الخالص فى إطار الموضوع المعاصر متوسلاً إلى ذلك بحالة من الشاعرية يضيفها على شخصياته رمزية كانت أو أسطورية مما قربها إلى تعقل الجمهور وتصوره وصلاح عبد الصبور وشعره المسرحى عنده بدءاً من الحكاية ومروراً بالشخصيات ثم بلغة الحوار مع بيان المغزى والهدف والأسقاط الذى أسقطه المؤلف على شخصيات مسرحياته من أجل بيان المغزى والهدف وذلك بأخذ كل ما تعرضت له البلاد فى عصره من ظلم وطغيان وجور وأسقطه على الشخصية الرمزية الهادفة مع بيان المقصد الذى قصده من وراء ذلك موضحة فى ذلك الأسلوب فى مسرحياته ما بين أسطورى ورمزى عاقدة موازنة بينه وبين عبد الرحمن الشرقاوى باعتبار أن كل منهما قاما باستدعاء شخصية تاريخية فى شعرهما المسرحى فصلاح عبد الصبور قام باستدعاء شخصية الحلاج وهى شخصية متصوفة وذلك فى مسرحيته « مأساة الحلاج » وفى الوقت نفسه نجد عبد الرحمن الشرقاوى يقوم باستدعاء شخصية تاريخية وهى شخصية الحسين رضى الله عنه فى مسرحيتى هما « الحسين ثائراً » و« الحسين شهيداً » .

ومن ثم وجدت أن أختم البحث بعقد موازنة بينهما فى هذه الخصيصة التى جمعت بينهما فى شعرهما المسرحى بالإضافة إلى أنهما من رواد الشعر المسرحى الخالى من قيود الوزن والقافية .

## شاعرية صلاح عبد الصبور وعطاؤه الشعرى الغنائى :

ويعنينى فى هذه الدراسة الموجزة أن أستعرض بعض ملامح الفن

المسرحى فى شعر صلاح عبد الصبور بحسبانه واحداً من جيل المجددين وقد بلغ المسرح الشعرى فى أدبنا العربى الحديث قمته عند هذا الشاعر سواء فى صياغته الفنية أو فى موضوعات مسرحه الشعرى بما يجعله نمطاً فريداً بين شعرائنا المعاصرين .

لقد بدأ صلاح عبد الصبور نتاجه الأدبى شاعراً غنائياً ونال شهرة كبيرة ساعده على بلوغها اشتغاله بالصحافة وعمله فى حقل الثقافة وكان باكورة انتاجه هو ديوان الناس فى بلادى الذى صدر عام ١٩٥٧ [١] وأحدث دوياً هائلاً فى أوساط جمهور الشعر ومتذوقيه إذ كان هذا الديوان رداً قوياً على أعداء الحداثة من شعراء تقليد العمود الشعرى الكلاسيكى كما أنه أصبح مسئولية على صاحبه لأنه وضعه فى موضع الريادة على نحو يجعله يبذل قصارى جهده فى دعم هذا التيار . ومن المؤكد أن هناك أسباب أخرى تقف وراء هذه المحاولة وهذه الأسباب أولها اجتماعية حيث جعل صلاح عبد الصبور شعره وأدبه فى بيان المصير الإنسانى من خلال مواقف إنسانية وما يتعرض فيها الناس للحزن والأسى فى حياتهم وصلاح عبد الصبور شاعر يرى الشعر وسيلة للتفاهم مع العالم ، من خلاله يتأمله ، وعن طريقه يفكر فيه وفى هموم الناس وقد كان يرى نفسه واحداً من هؤلاء الذين أصيبوا بشهوة إصلاح العالم كما يقول شللى .[٢]

وشعره الغنائى بدأ فى عام ١٩٥٧ بإصدار ديوان الناس فى بلادى ثم فى عام ١٩٦١ أصدر ديوان « أقول لكم » وفى عام ١٩٦٤ كان أحلام الفارس القديم

---

(١) الجحيم الأرض قراءة فى شعر صلاح عبد الصبور تأليف محمد بدوى ص٧ المقدمة الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٦ .

(٢) صلاح عبد الصبور حياتى فى الشعر ص١٠٣ بيروت ١٩٨١ .

وفى عام ١٩٧٠ أصدر ديوان يحمل اسم تأملات فى زمن جريح ثم شجى الليل سنة ١٩٧٣ وآخر دواوينه كان الإبحار فى الذاكرة عام ١٩٧٩ .

ولقد كان صلاح عبد الصبور فى شعره الغنائى كثيراً ما يتحدث عن الحزن وهذا الذى دفع أحد الباحثين [١] يجعله أكثر شعرائنا المعاصرين حديثاً عن الحزن وما يتخلل قصائده من الحزن من مشاهد حية ومن مواقف إنسانية يتجسم فيها الباعث على الحزن ، والمتأمل لشعره الغنائى لا يستطيع أن يغفل النبرة الحزينة فيه وكل نقاده تحدثوا عن النغمة الحزينة فى شعره الغنائى وقد دافع عن نفسه فى كتابه « حياتى فى الشعر » حيث قال : « لست شاعراً حزيناً ولكنى شاعر متألم وذلك لأن الكون لا يعجبنى » وحزن صلاح عبد الصبور بذلك يرجع إلى أن شخصيته تحمل قيماً ومبادئ افتقد وجودها فى الحياة وشعر بمسئوليته فى حمل عبء البحث عن وسيلة ضمنها فكر الإنسان وسلوكه والفن هو الطريق والشعر هو النور لأصحاب القلوب الحساسة والعقول المفكرة ولعل البداية انطلقت فى ديوانه الأول الناس فى بلادى وحديثه عن الناس فى بلاده ليس فى القصيدة التى تحمل نفس الاسم فقط وإنما فى الديوان كله تقريباً ويمتد ذلك إلى دواوينه جميعا .[٢]

ولقد ترددت هذه النغمة الحزينة فى مسرحياته رابطاً إياها بالتراث كما ارتبط المسرح العربى منذ بداياته بالتراث فى ضوء هذا كان صلاح عبد الصبور التفت إلى التراث واستفاد منه فى شعره المسرحى كما استفاد قبل ذلك فى شعره

---

(١) دار إقرأ ، وانظر الشعر العربى المعاصر للدكتور عز الدين اسماعيل ص٣٥٨ ، ٣٧٢ .

(٢) قيم فنية وجمالية فى شعر صلاح عبد الصبور للدكتورة مديحة عامر الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٨٤ ص٢٠ ، ٢١ بتصرف .

الغنائى وإذا كان أول ديوان له وهو الناس فى بلادى صدر سنة ١٩٥٧ [١] فإن أول مسرحية له كانت مأساة الحلاج سنة ١٩٦٤ .

## شاعرية صلاح عبد الصبور وعطاؤه للمسرح الشعرى :

### أولاً : العوامل المؤثرة فى اتجاهه للشعر المسرحى :

(١) كان النجاح الذى حققته مسرحيات الشرقاوى من بين العوامل الهامة التى دفعت صلاح عبد الصبور إلى الكتابة للمسرح والواقع أن هناك عوامل متعددة اجتمعت لتجعل اتجاهه للمسرح أمراً ضرورياً منها .

(٢) تجربته الإنسانية التى امتلأت بالصراع والتمرد على الواقع حيناً وتقبله له حيناً آخر .

(٣) انهيار القيم والمبادئ التى يتمسك بها كل يوم وسقوطها فى أيدى الطغيان والظلم يقول فى ذلك « إن أعظم الفضائل عندى هى الصدق والحرية والعدالة وأخبث الرذائل هى الكذب والطغيان والظلم » ان شعرى بوجه عام هو وثيقة تمجيد لهذه القيم وتنديد بأضدادها لأن هذه القيم هى قلبى وجرحى وسكينى معاً » « إنى لا أتألم من أجلها ولكنى أنزف » .[٢]

لاشك أن تجربته الإنسانية وانهيار القيم والمبادئ أمامه كانت وراء كتاباته للقصائد الغنائية فلما رأى أن القصائد الغنائية لا تحقق الغاية والهدف والمغزى الذى يرمى إليه وهو الإصلاح الاجتماعى عن طريق أحاسيسه اتجه بكل قواه إلى

---

(١) دراسات فى أدبنا الحديث للدكتور لويس عوض القاهرة دار المعرفة ١٩٦١ ص١٩٣ .
(٢) حياتى فى الشعر صلاح عبد الصبور ص٧٤ دار العودة بيروت ١٩٦٩ .

الشعر المسرحى لأنه وجد فيه الأداة المعبرة عما يشعر به من ظلم وطغيان وجور واتخذ شكل درامى وأسقط على شخصياته ما تعرضت له البلاد فى عصره من ظلم وطغيان وجور وأسقطه على الشخصية الرمزية ونجح فى تحقيق المغزى والهدف وقد أجاد فى شعره المسرحى لأنه وجد فيه تحقيقاً لمقاصده وغاياته ولذلك فإننى أختلف مع الدكتور « لويس عوض » الذى قال عن صلاح عبد الصبور إن إجادته للشعر المسرحى لم تبلغ درجة إجادته فى الشعر الغنائى فإنه على العكس تماماً إن شعره المسرحى دعم شعره الغنائى بالغاية والهدف والمقصد الذى قصده صلاح عبد الصبور من وراءه . ويقول الدكتور لويس عوض فى ذاك تعليقاً منه على قصيدتى شنق زهران وسأقتلك فى ديوانه الأول الناس فى بلادى : « إن هذه القدرة على الحركة السريعة وهى الأساس فى الشعر القصصى وفى الشعر المسرحى معاً وتظهر فى كثير من قصائده ولولا خشيتى أن يكون صلاح عبد الصبور قصير النفس لنصحته أن يجتهد فى الشعر المسرحى اجتهاده فى الشعر القصصى فما نسيج الحوار فى المسرح إلا من هذا النسيج » . (١)

ومن خلال دراستى لشعر صلاح عبد الصبور المسرحى وجدت أنه على التناقض التام بهذا النعت الذى نعته به الدكتور لويس عوض من قصر النفس فى التأليف المسرحى فقد أجاد وأبدع فى إدارة الحوار ورسم الشخصيات وإسقاط ما يعانيه من ظلم وطغيان عليها رامياً إلى تحقيق غاية وأهداف ومقاصد مما جعل ابداعه واتجاهه للشعر المسرحى لأنه وجد فيه منحاه ومقصده وغايته وأهدافه ويساعد على ذلك شخصية عبد الصبور العفيفة المتوهجة القلقة التى تنظر فى الأوضاع الفاسدة وتريد إصلاحها .

(١) دراسات فى أدبنا الحديث للدكتور لويس عوض القاهرة دار المعرفة ١٩٦١ ص١٩٣ .

(٤) كان إليوت من أهم العوامل التى وجهت صلاح عبد الصبور للكتابة للمسرح وتركت أثارها الواضحة فى مسرحياته واتضح تأثره به فى قوله : « حين توقفت عند الشاعر ت. س. إليوت فى مطلع الشباب لم تستوقفنى أفكاره فى أول الأمر بقدر ما استوقفتنى جسارته اللغوية – فقد كنا نحن ناشئة الشعراء نحرص على أن تكون لغتنا منتقاه – تخلو من أى كلمة فيها بشبهه أو الاستعمال الدارج كنا ننشده أولاً لهذه الجسارة اللغوية ، حتى أدركنا بعد قليل أن الشعر لا قاموس له وأن الشعر الحديث فى العالم كله قد تجاوز منطقة القاموس الشعرى منذ أمد ليس بقريب » .[١]

من المعروف أن إليوت واحداً من أهم شعراء المسرح التجارى لما كان هناك داع لعلاج موضوع الدراما الشعرية فى عصرنا الحديث بجدية .[٢]

ولقد تعمق صلاح عبد الصبور فى دراسة إليوت وضمن شعره أبياتاً من شعره واستعار كثيراً من أفكاره وصوره الشعرية [٣] كما ترجم له مسرحيتيه « جريمة قتل فى الكاتدرائية وحفل الكوكتيل » ووضح تأثره بالأولى فى باكورة مسرحياته مأساة العلاج فكان إليوت من أهم العوامل التى وجهت صلاح عبد الصبور للكتابة للمسرح وتركت أثارها الواضحة فى مسرحياته . [٤]

وإذا كنا سنتعرض إلى الشعر المسرحى عند صلاح عبد الصبور موضحة

---

(١) حياتى فى الشعر صلاح عبد الصبور ص١٠١ ، ١٠٢ ، ٩٠ ، ٩٢ .
(٢) صلاح عبد الصبور والمسرح للدكتور فؤاد دواره ص١٤ الهيئة المصرية العامة للكتاب .
(٣) نفسه ص١٤ .
(٤) الشاعر العربى الحديث مسرحياً للدكتور حسن أطمش ص٢٧٤ ، ٢٧٥ بغداد منشورات وزارة الإعلام .

فى ذلك مدى إبداعه فى هذا المجال . فإنه يجدر بنا فى البداية أن نقول أن الشكل الشعرى الجديد الذى كان عبد الصبور من رواده والذى كان يتحرر فيه من قيود القافية مع مرونة الأوزان وبساطتها وسهولتها مما جعلها أقرب للغة المسرح من شكل الشعر العربى التقليدى والمعروف أن عناصر البناء المسرحى تقوم على الموضوع والشخصيات والحوار وهذه هى العناصر الأساسية المتصلة بالنص المقروء للمسرحية على أن المسرحية تكتب دائماً لتمثل لا لتقرأ فحسب ومن ثم فإن هناك عناصر مساعدة خارجية هى إضافة موضوع يزيد من الحبكة الفنية فهى تكون كالأزياء التى يحتاجها المؤلف لموضوع ثانوى [1] ليبعث الحركة والحياة على المسرح ولقد استلزمت ذلك لغة الحوار .

وفى ضوء الحوار المسرحى [2] نبحث فى الشعر المسرحى عند صلاح عبد الصبور موضوع البحث ولنبدأ بالحكاية فى شعره المسرحى .

## الحكاية والموضوع :

بدأ صلاح عبد الصبور تأليف مسرحياته الشعرية بمسرحية مأساة الحلاج [3] والتى نشرها سنة ١٩٦٤ وفيها يبين الرجل صاحب المبدأ من خلال قناع تاريخى هو حسين بن منصور الحلاج [4] البغدادى أحد أعلام الصوفية الذى عاش فى القرنين الثالث والرابع الهجريين ما بين سنة ٢٤ هـ وعام ٣١٠هـ وقال

(١) شخصية الأدب العربى وخطوات فى نقد الشعر والمسرح والقصة ص١٤٥ للدكتور اسماعيل الصيفى دار القلم الكويت الطبعة الثانية ١٣٩٧هـ - ١٩٧٧م .

(٢) المسرح المصرى للدكتور فؤاد دواره ١٩٨٨م الهيئة المصرية العامة للكتاب ٤٠ .

(٣) مأساة الحلاج صلاح عبد الصبور دار القلم القاهرة ١٩٦٧م .

(٤) أخبار الحلاج تحقيق وتعليق ماسينيون وبول كراوس الطبعة الثالثة باريس ١٩٥٧ .

بالحلول والمتصوف فى مسرحية عبد الصبور خالف زمانه فى أنه خلع الخرقة وامتزج بالفقراء حاملاً بؤسهم وباذلاً لهم من زاده ومستنكراً العسف والظلم اللذين يقعان عليهم لا يخشى فى ذلك جبروت الحاكم مما جعل وقوعه فى أيدى شرطة السلطان سهلاً فرمى فى السجن وانتهى الأمر بصلبه وعنوان مسرحية مأساة الحلاج يوحى بالمأساة التى عاشها الرجل وتمزق فيها بين نزعته الصوفية ونزعته الاجتماعية للمجتمع الذى يرى ضرورة الاشتراك معه فى إصلاحه وحل مشكلاته فهو يلمح إلى التراجيديا فى المأساة اليونانية والتى ينتقل فيها البطل من السعادة إلى الشقاء .

وفى سنة ١٩٧٣ أصدر صلاح عبد الصبور مسرحيته « الأميرة تنتظر » [١] وتعتبر أول أعماله الرمزية وتعتمد على الأسطورة المستحدثة التى أتى بها من وحى خياله وتدور أحداثها فى كوخ تنتظر فيه أميرة مع وصيفتها الثلاث وصول من سيترك فى بطنها طفلاً وعنوان المسرحية يوحى بالقلق النفسى من أجل تحقيق الرغبة المكنونة فإذا تحقق للأميرة ما تريد من طفل يرمز إلى المستقبل ويوحى العنوان كذلك بالذل والقهر والانهزام التى قام عليها بناء المسرحية والعنوان ينقلنا مباشرة من معناه إلى جو الحكاية ويزيد من جمال الحكاية أنها تروى عن طريق الشعر وقد قال الدكتور لويس عوض [٢] معلقاً على هذه المسرحية : « إن لم يخطئ تقديرى سيكون لهذه المأساة العجيبة شأن هام حين يلتفت إليها الناس . فهى ليست أجود ما كتب صلاح عبد الصبور حتى الآن من مسرحيات شعرية فحسب ولكن فيها أسطورة ومغزى وشعراً فيها شئ من تلك اللغة المشتركة فى عالم الفن الذى يفهم بها الناس بعضهم بعضاً على اختلاف لغاتهم ومشاكلهم » !

---

(١) الأميرة تنتظر صلاح عبد الصبور طبعة القاهرة الطبعة الأولى سنة ١٩٧٣م .

(٢) الحرية ونقد الحرية للدكتور لويس عوض ص١١٧ الهيئة العامة للتأليف والنشر ١٩٧١م .

وفى سنة ١٩٧٣م أصدر مسرحيته « مسافر ليل » [١] وتدور أحداثها فى عربة تندفع فى طريقها على صوت موسيقاها بين راوى وراكب وعامل تذاكر ويمارس فيها عامل التذاكر مع الراكب كل صفات الإرهاب اللامعقولة إلى أن تنتهى بقتله ومسرحية مسافر ليل من المسرحيات الرمزية وتعتبر الثانية بعد الأميرة تنتظر وتعالج المسرحية موضوعاً واحداً هو القهر والانهزام . وعنوان مسافر ليل توحى بقطار الحياة الذى يسير مع عجلات الزمن وقد قال الدكتور لويس عوض عن موضوع المسرحية « أنه قديم وجديد معاً فقطاره هو قطار الحياة الذى يسير على عجلات الزمن تماماً كما فى توفيق الحكيم »[٢].

والراكب فيه هو الإنسان رمز كل حى من أحياء البشرية فى كل جيل والتذكرة أو بطاقته الشخصية ترمز إلى شهادة ميلاد ومؤهلات إنسانية وأما عامل التذاكر الذى ينفرد بالراكب فى قطار واحد لا مهرب لأحد من شروره فهو من الأباطرة الفاتحون وطغاة التاريخ فأباطرة التاريخ يشتركون فى الزى الموحد رمز العقلية الموحدة التى لا تعترف بهوية الإنسان وعنوان المسرحية كذلك يفرض على المسرحية حواراً ثنائياً بين القاهر والمنهزم وفيه مفارقات وحيل وقد استفاد مؤلفها من تقنيات مسرح العبث وحيله التى كانت أوضح ما تكون عن يونيسكو فى مسرحيته « ضحايا الواجب » [٣] حيث يقوم مفتش الشرطة باستجواب بطلها واضطهاده وتعذيبه بلا رحمة قبل أن يتدخل نيكولاس لانقاذه من يديه ليتولى عملية التعذيب بنفسه فيما بعد .

---

(١) مسافر ليل صلاح عبد الصبور القاهرة دار النهضة العربية ١٩٧٣ .

(٢) الحرية ونقد الحرية للدكتور لويس عوض ص٦٦ .

(٣) ضحايا الواجب ليوجين يونيسكو ترجمة حمادة ابراهيم مراجعة الدكتور سيد عطية أبو الدجا الكويت وزارة الاعلام ص٤٧ سنة ١٩٧٣ أغسطس .

والمسرحية الرابعة هى ليلى والمجنون ونشرت فى سنة ١٩٧٠ [١] وهى تتميز بالأسلوب الواقعى وتدور أحداثها بين رئيس تحرير ومحررى ومحررات مجلة كانت تصدر قبل ثورة ٢٣ يوليو اتفقوا على تكوين فرقة مسرحية واختار لها الأستاذ نصاً كان يمثل فى صغره وهو مسرحية مجنون ليلى وكان توزيعه للأدوار موافقاً لطبيعة الشخصية التى تقوم به والبطل هو سعيد والبطلة هى ليلى وتنتهى المسرحية بدخول البطل السجن بسبب خيانة البطلة له بسبب سلبيته .

و« ليلى والمجنون » عنوانها يوحى أنها تتحدث عن عاطفة الحب وهو وإن كان يشير إلى ذلك إلا أنه يتعداه ليكون حباً ممتزجاً بالفكر السياسى والإصلاح الاجتماعى ويقول الدكتور محسن أطيمش فى ذلك « ليلى والمجنون لا تتحدث عن الحب كما يوحى عنوانها وهى وإن كانت تشير إليه إلا أنها تتعداه لتكون أكثر شمولاً حيث يمتزج الحب بالأفكار وبالسياسة والحياة كلها » . [٢]

والحكاية فى المسرحية بها كثير من المشاهد التى لو حذفت لن تؤثر فى العمل المسرحى المتكامل ومن ذلك حديث المؤلف عن صحافة الدولة وعن الشاعر المداح فى أول المسرحية فهذا زائد وعدم وجوده أفضل لأنه من قبيل الترادف فى ذكر الأمور المعروفة ويقول الدكتور دواره فى ذلك « ثم اتخاذه من مسرحية شوقى مشهداً تمثيلياً لا يخدم المسرحية كثيراً وكان جديراً بالمؤلف أن يستغنى عنه فإذا رغب من خلال هذا المشهد أن يوجد علاقات حب بين فتيان المجموعة وفتياتها فإن باستطاعته أن يوجد هذه الرابطة دون اللجوء إلى مشهد

---

(١) ليلى والمجنون صلاح عبد الصبور الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٠ .
(٢) الشاعر العربى الحديث مسرحياً للدكتور محسن أطيمش ص١٠٤ .

طويل من مسرحية شوقى « مجنون ليلى » وانفراط أعضاء المجموعة بهذا الشكل السريع يبدو غريباً مفتعلاً فسجن اثنين منهم لا يبيح لزياد وحنان وسلوى الانهزام بكل ما يملكون من سرعة واحدة » .(١)

وعلى ذلك فإننا نجد من عيوب الموضوع هو الإتيان بأبيات تامة من مسرحية شوقى على سياق المسرحية دون أن يكون هناك صلة بين موضوع المسرحيتين أو أى صلة بين أبطالها تجعل الاستعانة بها أمراً مقبولاً ولاشك أن هذا عيب مسرحى ويضاعف من ذلك أنها مسرحية شعرية .

والمسرحية الخامسة لصلاح عبد الصبور هى « بعد أن يموت الملك » والتى صدرت عام ١٩٧٣م وهى من الأعمال التى يستخدم فيها الأسلوب الرمزى وتدور أحداثها حول ملك عقيم مات بسبب حزنه لعدم قدرته على الإنجاب .

وعنوان المسرحية « وبعد أن يموت الملك » (٢) يوحى أن هناك تحولات نفسية وشعورية ستعترى شخصيات المسرحية بصورة منطقية بعد أن يموت الملك .

ومن خلال المسرحيات الخمس يتبين لنا أن الموضوعات التى اهتم بها صلاح عبد الصبور هى مشكلات اجتماعية وقضايا فكرية وسياسية عرض لها فى إطار من البناء المسرحى بهدف بيان صورة الإنسان المثالى التى حالت الظروف الزمانية والمكانية دون إظهار مثاليته . ولقد وفق فى عرض مسرحياته شعرياً

---

(١) صلاح عبد الصبور والمسرح فؤاد داوره ص١٠٥ .

(٢) بعد أن يموت الملك صلاح عبد الصبور المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت الطبعة الأولى ١٩٧٣م .

ونجد الأثر واضحاً فى استخدامه التعبير الرمزى فى أكثر من مسرحية وكان يريد من وراء ذلك الطموح إلى بعث جديد للإنسانية المثالية ومن خلال الموضوعات يتبين لنا أنه لا يميل إلى الوعظ المباشر لفرد بعينه مما أعطى الشمولية لفكره المسرحى الناقد للعنصر البشرى كافة وكأنه يتوجه بالنقد إلى كل متلقى ولاشك أنه بذلك تكون تحقيق المغزى أقوى وأشد من أن يتوجه إلى فرد بعينه فهو يعمد إلى نوع من الغموض والإيهام وهذه سمة من السمات المميزة للشعراء الرمزيين بوجه عام ولقد تراوحت موضوعاته ما بين تاريخى وأسطورى يأتى من وحى خياله الخاص الذى قد ينفذ بفلسفته إلى اللامعقول الذى لا يتقبله الجمهور لأنها بعيدة عن المتعارف عليه والمستساغ بينهم . ولقد اتبع المؤلف فى مسرحه الطريقة الكلاسيكية الجديدة فى استخدامه للجوقه كما فعل « اليوت » فى « جريمة قتل فى الكاتدرائية » بالإضافة إلى اعتنائه بالكلمة وبالموسيقى دون الاهتمام بالعقدة على طريقة الرمزيين بالإضافة إلى أنه محا العلاقات الطبيعية بين الأشياء سيراً على منوال مسرح العبث .[1]

## الشخصيات فى شعر عبد الصبور المسرحى :

وقبل أن نتحدث عن الشخصيات فى مسرح عبد الصبور نتكلم عن المواصفات للشخصيات داخل أى عمل مسرحى جيد .

وفى هذا الصدد يقول الدكتور اسماعيل الصيفى :

« تتصف الشخصيات فى داخل المسرحية بصفات تتحقق فى كل عمل

(١) مسرح العبث هو الذى يعتمد فيه على دلالة الحديث بدلاً من الاعتماد على دلالة اللغة لأن اللغة أصبحت عاجزة عن تصوير فكر الإنسان ووجدانه تصويراً صادقاً . انظر من فنون الأدب المسرحى والشعر للدكتور عبد القادر القط دار النهضة العربية للطباعة والنشر ص٢٣١ بتصرف شديد .

مسرحى جيد وأهم هذه الصفات ألا تفقد كل شخصية صلتها بالعالم الحقيقى الذى تعيش فيه . وألا يفرض المؤلف نفسه عليها فتتحول إلى مجرد شخصيات تنطق بأفكار المؤلف ... ويستطيع المؤلف أن يبث أفكاره بطريقة خفية غير مباشرة حتى نشعر أن شخصياته تتصرف بحرية وبطريقة طبيعية تلقائية كذلك تتصف الشخصية بالوحدة بمعنى أن كل ما يصدر عنها من قول أو عمل يمكن تفسيره فى ضوء المنطق الخاص لهذه الشخصية ، وتتصف الشخصيات فى مجموعها بالتنوع وبالتفاعل والصراع إذ لا سبيل إلى تأليف مسرحية فنية من شخصيات متفقة فى ميولها وأفكارها وغاياتها أو من شخصيات غير متفاعلة فمن صور التفاعل تتولد بنية المسرحية .

والشخصيات فى المسرحية الفنية تدل على معنى إنسانى يصلح أن يشاهده كل إنسان مع اختلاف الأمكنة والأزمنة بالرغم من أن المؤلف قد صورها فى مكان وزمان معينين حتى يعطيها طابعها الواقعى وآخر ما نذكره من صفات الشخصية المسرحية هو أن المؤلف يبرز كل منها منفرداً بخصائصه الجسمية والنفسية والاجتماعية ، .[1]

وبهذه المقاييس لبناء الشخصية فى المسرحية الجيدة نتناول الشخصيات فى مسرحياته موضحة ذلك فى شخصيات كل مسرحية على حدة .

## الشخصيات فى مأساة الحلاج :

اختار المؤلف الشكل الكلاسيكى لرسم « الجوقة » فى المسرحية فقام

(١) شخصية الأدب العربى وخطوات فى نقد الشعر والمسرح والقصة للدكتور اسماعيل الصيفى ص١٤ .

بتقسيمها إلى جزءين كبديل عن الفصول ويرسم شخصية الخلاج من خلال ثلاث مجموعات تناقش سبب قتله . المجموعة الأولى تتكون من واعظ وتاجر وفلاح يتولون وصفه ميتاً والثانية تتكون من الفقراء الذين اتهموا أنفسهم بقتله بالكلمات حين ارتشوا ورددوا إنه زنديق كافر ليحل قتله والمجموعة الثالثة من المتصوفة الذين رأوا أنهم قتلوه بالكلمات أيضا حين سكتوا عن نصرته لكنهم فرحون ، لأن قتله كان يحقق مشيئة له ، كأن من يقتلنى محقق مشيئتى » .

## صلاح عبد الصبور ورسمه للشخصية من خلال الحوار الشعرى :

ثم نجد أنه يرسم جسد الحلاج وهو ميت من خلال حوار شعرى يدور بين التاجر والواعظ فيقول :

التاجر : انظر ماذا وضعوا فى سكتنا .

الفلاح : شيخ مصلوب . ما أغرب ما نلقى اليوم .

الواعظ : يبدو كالغارق فى النوم .

التاجر : عيناه تنسكبان على صدره .

الواعظ : وكأن ثقلت دنياه على جفنيه .

أو غلبته الأيام على أمره .

فنجده يصفه وهو ميت وصفاً يوحى بشخصيته الصوفية الحقيقة قبل الموت وهو فى حالة تلاهى عن الدنيا بالإضافة إلى انتحاله لنفسه من ملامح الحلاج التراثية ما يتلائم وطبيعة تجربته .

ثم يستمر فى رسم شخصية الحلاج من خلال الشعر على لسان الشخصية نفسها حين القبض عليها فيقول راسماً شخصيته من خلال قول الحلاج :

أنا رجل من عـــمـــار الموالى فـــقـــيـــر الأورمـــة والمذبت
فـــلا حـــسـبى ينتـمى للسـمـاء ولا رفـــعـــتنى لهـــا ثروتى
ولـدت كـــــآلاف مـن يولـدون بـألاف أيـام هـذا الـوجـــــــود
نموت كـــالآف من يكبـــرون حين يقـاتون خـبـر الشـمـوس

ويســـــقـــــون مـــــاء المطر

وتلقـاهم صـبـيـة يافـعين حـزانى على الطرقـات الحـزينة

فـــتـــعـــجب كـــيف نموا واســـتطالوا ، وشـــبت خطاهم

وهذه الحـــــيـــــاة ضنيـنة

تسكعت فى طرقـات الحـيـاة ، دخلت سـراديبـهـا الموحـشـات

ثم يقول :

لـهـــــئت وراء الـعلـوم سنين ككلب يشم روائح صـــيـــد

فيتبعها ثم يحتال حتى ينال سبيلاً إليها : فيركض فلم يسعد العلم قلبى ، بل زادنى حيرة واجفة إلى أن يقول :

سألت الشيوخ ، فقيل :

تقرب إلى الله . صل ليرفع عنك الضلال .. صل لتسعد وكنت قد نسيت الصلاة ، فصليت لله رب المدون ورب الحياة ورب القدر .

ويقول كذلك :

فـــأدركت أنى أعـــبـــد خـــوفى ، لا الله ..

كنت مـــــشـــــركـــا لا مـــــوحـــــد

وكـــــــــان إلـهى خـــــــــوفـى

وصـلـيـت أطـمـع فـى جـنـتـــــــــه

ويستطرد قائلاً :

وكـــــــــــــان الـهـى الـطـمـع

إلى أن يصل إلى السر فى تحوله : فيقول

كذلك كان لقائى بشيخى

أبى العاص عمرو بن أحمد قدس ثريته ربى

وجمعنا الحب . كنت أحب السؤال . وكان يحب النوال

فـلاشك أن هذا الحـوار أن هذا الحـوار يوضح التـصـوير النفسى والبـدنى لشخصية الحلاج المزدوجة ولعل المؤلف قد ركز فى رسم الشخصية بهذا التحول إلى الأساس الواقعى والصوفى معاً . وذلك حينما جعل الحلاج يخلع الخرقة معلناً انغماسه فى العامة . ليناضل معهم كداعية اشتراكى . لم يؤد حقه حين تركه – وكان قد زعم فى نفسه على رغبته فى النضال . فنجده لا يوافق على السفر إلى خراسان وكان صديقه ابراهيم قد دعاه إلى السفر بناءاً على نصيحة القاضى « ابن سريح » له . لقد رد الحلاج على اقتراح ابراهيم قائلاً :

خراسان ... خراسان

لينور قلبك ربى ، يا ابراهيم

أخراسان ... الجنة

وهنا نجد المؤلف استطاع أن يلتقط السمات الدالة على شخصية الحلاج وحياته وأفكاره وأن يربط ربطاً موفقاً بينهما وبين ما يريد أن يعبر عنه من أفكار فالحلاج صوفى حقاً ولكن له أفكاره فى إصلاح المجتمع . وأفكاره نابعة من لهفته الصوفية إلى الكمال المطلق والحلاج التف حول العامة والفقراء الذين كان التقاؤل ، والحلاج تعذب وصلب فى سبيل فكرته إيماناً منه بأن معاناة العذاب والاستشهاد فى سبيل الفكرة هو الذى سيمنح الفكرة وصاحبها معاً البقاء والخلود ، وكانت الكلمة هى سلاح الحلاج فى كفاحه ، .(١)

## إسقاط فكر المؤلف وما يدور فى مجتمعه من ظلم وطغيان على شخصيات مسرحياته :

ويقول المؤلف فى ذلك ، أثرت أكثر الأشكال التقليدية . وهو فى الوقت نفسه أكثرها خلودا وكذلك هو شكل التراجيديا اليونانية . بطل وسقطته هذه هى مسرحيتى والسقطة هنا سقطة تراجيدية كما فهمتها عن أرسطو نتيجة لخطأ لم يرتكبه البطل ولكنه فى تركيبة ، وباعث الخطأ هو الغرور وعدم التوسط وسقطة الحلاج هى مشهد البوح بعلاقته الحميمة بالله وباعثه هو الزهد بما نال وهو حين ارتكب هذه السقطة أباح للناس دمه وأباح لله دمه إذ أفشى سر الصحبة فسقطت مروءته أمام الله ، .

والمسرحية بالفعل قد اقتربت من شكل المأساة اليونانية مع وجود ظاهرة النقاش الفكرى .

---

(١) مأساة الإنسان المعاصر فى شعر عبد الوهاب البياتى للدكتورة ملك عبد العزيز ص٢٥٩ الدار المصرية للطباعة والنشر ١٩٦٦ .

وموضوع القهر والانهزام من أهم الموضوعات التى شغلت فكر الشاعر وتأملاته وانعكست فى شعره الغنائى ومن تلك القصائد يقول فى قصيدته الحزن :

حـــــــــزن تمـدد فـى المـديـنـة

كـــاللص فى جـــوف السكينة

كـــالأفـــعـــوان بلا ضـــجـــيج

وهكذا تكررت النغمة الحزينة والتنديد بالحكام الطغاة فى شعره ولكن يبدو أنه وجد أن الشعر الغنائى لا يحقق مطامعه فى النقد الاجتماعى والسياسى فأبدع فى الشعر المسرحى الرمزى ليحقق المغزى والهدف الذى يرمى إليه .

ومن الشخصيات التى رسمها المؤلف فى المسرحية : شخصية الشبلى رجل ورع والقاضى أبو عمر ، والقاضى ابن سليمان والقاضى ابن سريج وغيرهم من الشخصيات الثانوية المشاركة فى الفعل المسرحى والمعقدة له . وشخصية القاضى أبو عمرو شخصية لا تثير فى المشاهد السخط عليها بالرغم من شغفه بالجناس اللفظى الذى يثير الاشمئزاز فى نفس المتلقى وبالرغم من إصداره تقرير مصير داعية أثار فى المتلقى الخوف عليه والخوف من مصيره وذلك بسبب انتقاله من السعادة إلى الشقاء ثم صلبه .

ولقد جعل المؤلف المتلقى يتعاطف مع القاضى على الرغم من موقفه الشرير إلى حد ما إلا أن المؤلف ساق عذراً مقبولاً له يبين سبب استخدامه للجناس الفاحش وذلك بأن جعله يرد على زميله القاضى الحنفى ابن سليمان الذى طالبه بأن يبعث برسول إلى القصر ، نستفتيه فى أمر الحكم ، وكأن المؤلف يلتمس العذر

لأبى عمر فى تجنيسه بسبب ضعف حيلته أمام الموقف العام . وجعل خطأه الوحيد أنه لم يقل كلمة الحق وينصرف ونلاحظ أن المؤلف لم يرسم شخصية الخصم الحقيقى وهو الوالى . ومأساة الحلاج معلقة بمفهوم السعادة عند الصوفيين كما أورده المؤلف .

وتؤكد الروايات التاريخية سعادة الحلاج بالصلب وقد أكد ذلك أحمد بن فاتك فقال : كنا بنهاوند مع الحلاج ، وكان يوم النيروز فسمعنا صوت النوق . فقال الحلاج : أى شئ هذا فقلت يوم النيروز فتأوه وقال : ومتى نوروز فقلت متى تعنى . فقال يوم أصلب فلما كان يوم صلبه بعد ثلاث عشرة سنة نظر إلى من رأس الجذع وقال يا أحمد نورزنا . فقلت : أيها الشيخ هل أتحفت بالكشف واليقين وأنا مما أتحفت به خجل غير أنى تعجلت الفرح ، [1] والنورز هو أحد عيدين كبيرين كانا للفرس هما يوم النوروز ، ويوم المهرجان . ولقد كان النوروز هو عيد الربيع .[2]

وكأن الصلب للحلاج فى ذلك اليوم كان بمثابة عيد الربيع ومعنى ذلك أن الحلاج لم يتحول من السعادة إلى الشقاء فهو ليس بطل مأساة لأن أرسطو اشترط فى بطل المأساة أن يتحول من السعادة إلى الشقاء فيثير الخوف والرحمة [3] وهنا يكون الحل .

---

(١) أخبار الحلاج ص٤٤ لأبى الغيث بن منصور الحلاج نشر وتعليق ماسينيون مطبعة القلم باريس ١٩٣٦ .

(٢) تيدان فى عهد الساسانين ص١٦٢ ، ١٦٣ تأليف آرثر كريستنسر ترجمة يحيى الخشاب مطبعة لجنة التأليف والنشر ١٩٥٧ .

(٣) فن الشعر لأرسطو ترجمة الدكتور عبد الرحمن بدوى ص٣٥ مكتبة النهضة المصرية القاهرة سنة ١٩٥٣م .

أما فى المسرحية فالبطل انتقل من الشقاء إلى السعادة وهنا أتى بالعقدة التى انتهت بالحل وتحوله إلى السعادة .

## الشخصيات فى مسافر ليل :

حدد المؤلف المكان « عربة قطار » تسير فى طريقها على صوت موسيقاها أى موسيقى العجل والشاعر يرمز بالقطار إلى الحياة الذى يسير على عجلات الزمن . وحدد المؤلف الزمان بعد منتصف الليل حيث السكون والهدوء ثم يتعاون ثلاث شخصيات على سرد الحكاية أو الحدث . الأولى الراوى الذى جعله المؤلف واقفاً إلى جانب المسرح أى فى ركن القطار فرسم المؤلف لشخصية الراوى توحى بسلبيته وتهاونه وعدم مبالاته فى تحمل أعباء الحياة حيث يجعله مُهندم فى ملبسه والشخصية الثانية هى شخصية الراكب ويرمز به إلى الإنسان متخذاً منه رمزاً لكل إنسان على مختلف العصور والأزمان وهو فى رسمه لشخصية الراكب لا يحدد الأبعاد الشخصية لها فقال فى وصفه على أحد مقاعد العربة يجلس المسافر وذكر المؤلف بطاقته الشخصية أو تذكرة ركوبه فإنه يوحى بذلك أى يرمز إلى شهادة ميلاد ومؤهلات إنسانية والشخصية الثالثة هى شخصية عامل التذاكر ولقد حدد ملامحه فهو رجل مستدير الوجه والجسم تبدو عليه البراءة .

أما الراوى فقد قام بوظيفته التى رسمها المؤلف له وهى عمل الحكاية بالاشتباك بين عامل التذاكر والراكب وذلك بإلقائه أوصافاً لمهرج ليس له اسم ولا صنعة فيقول عنه الراوى وهو يسافر فى آخر قاطرة ليلية أى وكأنه يرمز به إلى إلحاقه فى ركوب الحياة أى قطار الحياة فيقول المؤلف :

وهو مسافر فى آخر قاطرة ليلية

نحو مكان ما

ويعد عواميد السكة

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

ثم قال عنه :

يخرج من معطفه جلد غزال دون فيه التاريخ بعشرة أسطر

تستوقفه بضعة أسماء

كانت أحرفها البارزة السوداء

تلمع فوق الجلد المتفض

وحين فطن الراكب إلى اسم هذا المهرج هتف قائلاً :

الاسكنـــدر

تك .. تك .. تك

هانيبـــال

تك .. تك .. تك

ايمورلنـــــك

تك .. تك .. تك

هتلر متلر جونسون منسون (١)

الاسكندر .. الاسكندر .. الاسكندر

وقد قال الراوى أن العظماء يعودون من ذاكرة التاريخ لتسيطر عظمتهم فوق البسطاء والبسطاء يعودون إذا استدعيتهم من ذاكرتك ليكونوا متنزه أقدام العظماء

(١) الأميرة تنتظر ومسافر ليل ص٥٦ ، ٦١ تأليف صلاح عبد الصبور – القاهرة دار النهضة العربية ١٩٧٣م .

ومن هنا استطاع المؤلف أن يجعل الراوى همزة وصل بين الماضى والحاضر وبين الحاضر والحاضر - متمثل فى عامل التذاكر وعامل التذاكر الذى ينفرد بالراكب فى قطار واحد لا مهرب لأحد من شروره المؤلف يرمز به إلى (الأباطرة الفاتحين ) وطغاة التاريخ فأباطرة التاريخ يشتركون فى الزى الموحد رمز العقلية الموحدة التى لا تعترف أن للإنسان هوية ولا حقاً فى ركوب قطار الحياة وهذا معنى ابتلاع عامل التذاكر تذكرة الراكب ومحاولة ابتلاع بطاقته الشخصية عند صلاح عبد الصبور . وقد أعطى المؤلف الراوى دور الواصف للأحداث ولمشاعر كل من عامل التذاكر والراكب بمفهوم قريب من مفهوم المغنى فى المسرح الملحمى [1] لا رئيس الجوقة المشارك فى الفعل فى المسرح الإغريقى ثم يكسب عامل التذاكر صفة غير ثابتة مقروءة فى جلد غزال تتجسد فى عامل تذاكر يهب من نعاسه عندما يذكر اسمها لا اسمه وأبعاده النفسية غير محددة فهى متغيرة دائماً . والراكب هو الذى هيج كوامنها حين ادعى عامل التذاكر أنه الاسكندر عندما نطق الراكب بهذا الاسم قال له الراكب على سبيل التهكم والسخرية مرحى يا اسكندر ... هل أكثرت من الشرب . وهذا الاستهزاء التى تسلط به الراكب على عامل التذاكر وضح استهزاء الراوى حين قتل العامل الراكب بالخنجر .

**الصراع بين الراكب وعامل التذاكر لا تصل إلى مستوى معقول** : وفكرة الصراع بين الراكب وعامل التذاكر لا تصل إلى مستوى التعقل فهى بمثابة ملامح عامة تحولت إلى مصطلحات موقوتة اعتادها المتفرج بالرغم

(١) الملحمة هى قصة شعرية موضوعها وقائع الأبطال الوطنيين التى تبوئهم منزلة الخلود بين وطنهم ويلعب الخيال فيها دوراً كبيراً ، إذ تحكى على شكل معجزات مما قام به هؤلاء الأبطال وما به سموا عن الناس . انظر الأدب المقارن للدكتور محمد غنيمى هلال ص٩٧ دار نهضة مصر الفجالة .

من عدم معقوليتها وعدم تقبل الحواس لها فالمتفرج كان لا يتوقع أن يقوم عامل التذاكر بهذه الجريمة ولكن المؤلف تعمق فى اللامعقول حتى هذه النهاية لطعن الراكب بالخنجر ، ولعل فلسفة اللامعقول هذه كانت بدايتها للمسرح العالمى من خلال الحركة التعبيرية فى ألمانيا بعد الحرب العالمية الأولى هذه التعبيرية التى اتخذت من الإنسان الأعلى الذى رسمه نيتشه نموذجاً تطمح إليه ، [1] فانطلقت صرخاتها فى المسرح بهذا الشكل المفرق غير المترابط . والجدير بالذكر فى ذلك أن المؤلف كرر فعله اللامعقول فى مشهد بين عامل التذاكر والراكب حتى صعد اللامعقول عنه إلى الذروة واعتقد إن تقبل الجمهور له هو الذى دفعه إلى التمادى فيه اعتقاداً منه أن المتلقى قد تقبله واستساغه ولعله فى ذلك قد وافق « يونيسكو » التى يضعها فى مسرحياته ويتصاعد بها . وقد أشار إلى ذلك « جاك حوتيسارنو » قائلاً : « فالتركيبة التى ترد فى مسرحياته تبدأ بطيئة ومنتظمة فى أول الأمر مثل .... أو تكرار الحوار فى الكراسى ... ولكن بعد قليل يبدأ هذا التراكم فى أن يزداد سرعة حتى يصل إلى إيقاع جنونى السرعة فيصبح الانطباع الذى تعطيه هذه السرعة الجنونية فى النهاية شبيهاً بسير آلة لم يعد من الممكن السيطرة عليها » .

وبذلك نرى أن المؤلف استطاع أن يرسم شخصياته من خلال الحوار الشعرى ورسمه لكل شخصية كان يوحى بتعبيراتها ولقد اتخذ من الفن الشعرى رسولاً بينها وبين الدور الذى تقوم به ونلاحظ أن المؤلف جعل بعض الأشخاص تقوم بأفعال لا معقولة وأعتقد أن هذه هى مهمة الفلسفة لا الشعر ويقول الدكتور عمر الدسوقى فى ذلك « إن الفرق بين الفلسفة والشعر أن الفلسفة تحدثك عن العالم

(١) التعبيرية فى الشعر والقصة والمسرح للدكتور عبد الغفار مكاوى ص١٥ المكتبة الثقافية الهيئة المصرية العامة للتأليف ١٩٧١ .

الخالد أما الشعر فيخلق فيك الأثر الخالد نفسه . والعلاقة التى تميز بها الشعر الصحيح هى أن تشعر بهذا الأثر ولا تفهمه » .[1]

## الإسقاط على الشخصيات فى المسرحية :

ومن خلال رمز الشخصيات إلى رموز معينة سبق توضيحها نجد أن المؤلف اتخذ من شخصيات المسرحية وسيلة لإسقاط ما تعرض له من ظلم وطغيان وقهر سياسى كان يمارسه الحكام الطغاة فيحرمون به الإنسان العادى من الأمن والهدوء من أجل الحفاظ على مراكزهم ويقول الدكتور دواره فى ذلك « وسواء قبلت هذا التفسير لرموز المسرحية أم لم تقبله فالذى لاشك فيه أنها تعرض للقهر السياسى الذى يمارسه الحكام الطغاة فيحرمون المواطن العادى من أمنه وهدوءه حفاظاً على مناصبهم » [2] بالإضافة إلى أن المؤلف كان يرمز إلى تحقيق مغزى وهدف ومقصد سياسى لأحداث مضت وانقضت فى زمن يشوبه التوتر وذلك بعودته لانهاض التاريخ واستيقاظه ولكن تحت اسم الاسكندر .

## وفى مسرحية الأميرة تنتظر :

نجد المؤلف يرسم شخصيات هذ المسرحية بأسلوب رمزى حيناً وأسلوب صريح حيناً آخر بالنسبة للأسلوب الصريح فى رسم شخصيات أربع نساء هن الأميرة وثلاث وصيفات والأميرة تستقبل الوصيفات الثلاث ويجعل المؤلف النسوة الأربع يتناضلن مع رجلين هما « القرندل » الذى أقبل فى غير حاجة إليه ورضى

(١) مسرح العبث صمويل بيلث وآخرون ترجمة دكتور فايز اسكندر وآخرين ص٤٦٧ الهيئة المصرية العامة ١٩٧٠ .

(٢) صلاح عبد الصبور والمسرح الدكتور فؤاد دواره ص٦٦ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٢ .

فى البداية بالسكون والانتظار فى الركن حتى يتم أغنيته التى لا نعرف عنها شيئاً والثانى هو السمندل الحقيقى الذى وصل مفاخراً ولم يأتى بالصفات التى ترغبها الأميرة فيه فخيب ظنها بالكلمات الفارغة فأهانته وقتله ، القرندل ، عندما كاد ينسيها فكرتها وأن يستغلها فى العودة إلى القصر ليصالح الحراس .

ومن الشخصيات الرمزية التى أسقط عليها ما حفل به عصره من معانى القهر والانهزام والخديعة ومن هذه الشخصيات :

القرندل : يرمز به إلى التاريخ .

الأميرة : هى المدينة .

السمندل : هو الطامع فى المدينة منذ قتل الملك .

أما الوصيفات فلا ترمز إلى معنى ولكنه أوردها على حقيقتها .

## رسم المؤلف لشخصية الأميرة بلغة الحوار الشعرى على لسان الوصيفات :

رسم صلاح عبد الصبور للأميرة وصفاً تجسده الوصيفات فى حوار شعرى فتصفها وهى فى أعلى السلم : (١)

الوصيفة الأولى مولاتى من أعلى السلم يتضوأ نحرك

حقل زهور مرشوش بالنور

ويزغرد شعرك

خمر تنسكب على صفحة بلور

(١) الأميرة تنتظر ومسافر ليل ص١١ دار النهضة العربية صلاح عبد الصبور .

الوصيفة الثانية　　مولاتى　　من أعلم السلم يختال قوامك

موسيقى تلتف وتتمهل

نعم تفرطه أقدامك

ويعود ليتشكل

والمؤلف يجعل الأميرة فاتنة الحسن والجمال ثم إنها مرفهة حيث تقوم على خدمتها ثلاث وصيفات أما الوصف المعنوى لها فوصفها أنها قلقة نفسياً والقلق ظاهرة إنسانية اهتم بها المسرح فى كل العصور (١) ويظهر قلق الأميرة فى رفضها عرض الوصيفة الثالثة عليها كأس نبيذ بإيثارها بدلاً منها كأساً من ضحك يجلو طيف القلق عن القلب .

رسم المؤلف لشخصية القرندل بلغة الحوار الشعرى على لسان الوصيفة الثالثة فقال :

رجل أنهكه الفقر ، وأضوى عقله (٢)

يهذى ، لا يدرى ما ينطق به

فهو فقير ، هاذ ، كما أنه مرعب

تقول الأميرة : إنى أتوجس من هيئته أمرا

---

(١) المسرح وقلق البشر بيرآجيه توشار ترجمة دكتورة سامية أحمد أسعد الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧٠م ص٢٩ ، ٦١ .

(٢) الأميرة تنتظر ومسافر ليل ص٢٥ دار النهضة العربية .

فشخصية « القرندل » شخصية غامضة ناقمة فهى مناقضة تماماً لشخصية الأميرة ثم يوضح الأبعاد النفسية لشخصية السمندل فهو تغلب عليه العاطفة مستغل يفعل الشئ وينساه مثل قتله للأمير ونسيانه ذلك ثم أنه عندما يتذكر يبرر قتله بأن الملك كان مريضاً تجاوز السوس أخشاب مخدعه ليعربد فى ساقه الخشبية ثم أنه كثير الأذى بسبب تذكيره للأميرة دائماً بإمتنانه عليها .

## المؤلف يتخذ من المسرحية مجال لإسقاط ما يشعر به من قهر سياسى ومادى وفكرى :

والمسرحية بهذه الايحاءات المختلفة لأحداثها ومشاهدها تعد مجالاً للإسقاط الفكرى والسياسى والمادى الذى يشعر به المؤلف تجاه مجتمعه راغباً فى إصلاحه عن طريق النقد الغير مباشر بالرمز إلى الشخصيات فى المسرحية التى يوحى رسمه لها بالانهزام والقهر الذى لم تنج منه أى شخصية من شخصيات المسرحية والأميرة بطلة المسرحية أكثر الشخوص التى أسقط المؤلف عليها ملامح اليأس والقسوة والقلق النفسى .

## الشخصيات فى ليلى والمجنون :

ونجد المؤلف فى « ليلى والمجنون » يعطى أبعاداً للشخصيات المنتشرة من خلال المسرحية ولم يبدأ المؤلف فى وصف الشخصيات قبل عرض فصول المسرحية ولقد جعلها صالحة للنضال القومى وصالحة لتمثل أدوار الشخصيات فى مجنون ليلى .

استخدام صلاح عبد الصبور للغة الحوارية فى رسم شخصية البطل سعيد على لسان ليلى تقول :

أحياناً أتخيلك كما أنت

وكأنى أرسم صورتك بأنفاسى

جبهتك المشرقة الصلبة

عيناك الطيبتان المتعبتان ، وإرخاء الهدب المثقل

خداك المنحدران إلى ذقنك

شاربك المهمل

كفاك المتلمتان ، وعيناك الصامتان تنيران وتنطفئان

مشيتك المرهقة المتماسكة الخطوات كمشية جندى بين قتالين مريرين

والمؤلف بهذا الرسم يسقط على الشخصية ما تعرض له الشباب الذين واجهوا الظلم من الاستعمار الطاغى القاسى وكتموا غيظهم فأصبحوا مرهقين جزاء غيرتهم على بلدهم وعدم تنفيسهم عن تلك الغيرة . والتصوير النفسى لشخصية سعيد ملائم لدور قيس فى مجنون ليلى وملائم للمناضل السلبى الخيالى فى ليلى والمجنون . ففى رسم المؤلف لشخصية سعيد يسقط عليه كثير من مظاهر القهر المادى والفكرى والسياسى وقد نفذ المؤلف من خلال شخصيته الشباب الذين يرضون بالذل والخضوع مستكينين إلى ذلك بالاستلام مكتفين بالاعتماد على من يأتى بعدهم ليحقق لهم كل ما عجزوا عن تحقيقه وهكذا أسقط المؤلف على الشخصية ما تعرضت له الحياة اليومية المعاصرة عن طريق الشعر المسرحى فقد وجد فيه ميداناً للتنفيس عما يشعر به من ظلم وقهر سياسى موحياً بالحوار الشعرى إلى النقد البناء الهادف .

وقد أجاد المؤلف رسم شخصية حسان على لسان الأستاذ فيقول الأستاذ :

فله سمت العقلاء ، ومظهر أولاد الناس

وهو فدائى

أما شخصية « زياد » فكانت مجرد ترديداً لاسم صاحب قيس وروايته ومن خلال الأحداث تتضح أدوار الشخصيات ومقاصدهم وقد وضح المؤلف الملامح النفسية لشخصية سعيد باستخدام طريقة الاسترجاع للأحداث التى وضح من خلالها طفولته الشقية البائسة فقد تربى يتيماً فى كنف زوج أم يسئ معاملته وقد وفق المؤلف إلى حد كبير فى استرجاع تربية سعيد حتى تتمشى مع وصفه له بالسلبية وعدم المبالاة . وقد احتدم الصراع فى المسرحية عندما أقبل حسان من السجن ولم يعرفه سعيد بل قرأ له ، وكتاباته لم تعجبه وفى الوقت الذى جاء فيه حسام كان سعيد يتبادل المناجاة مع ليلى أثناء التدريب على إلقاء الأبيات الشعرية من مسرحية شوقى وكان هذا إيذاناً من المؤلف بإحباط حسام وزرع الشك بين سعيد وبين ليلى .

ولقد قصد الأستاذ باختيار مجنون ليلى التوسط بالحب الذى يفرضه النص بين الضحك والغضب الذى اقترحه زياد بتمثيل شخصية الشيخ متلوف والغضب من ناحية حسان الذى يؤمن بالنضال القومى . وفى أثناء الحفل – كاد نص شوقى أن يفقد استمراره وبسبب ما استجد من موضوعات إنسانية خاصة بالتحقيقات الصحفية والصراع فى المسرحية يأتى من منطلق التضاد الناشئ من أنه بالرغم من العداوة بين الأصدقاء والخصوم إلا أنهم لا يستغنوا عن تلازمهم . فالنضال عامل مشترك بينهم باختلاف الأمكنة فزياد نضاله مع الثورية العنيفة ومعه

حسان أما ليلى فنضالها ضد حسام أما سعيد فله طريقته الشاعرية المناضلة أيضاً وبعد أن كان صراع حوارى يجعله المؤلف حركى فى المقهى [1] وقد أبدع المؤلف فى اجراء الحوار حيث أبلغ زياد صاحبيه بأن حساما جاسوس ، ضبطه يكلم رجل الأمن العام من خلال الهاتف وينبئه عن أسمائهم واصفاً إياهم بأنهم إرهابيون فذهب حسان وقتل حسام فى مسكنه .

ومن هذا يتضح لنا ابداع الشاعر المسرحى صلاح عبد الصبور فى رسم الشخصيات فى المسرحية بما يتناسب مع الدور الذى تقوم به كل منهم بالإضافة إلى تحريكه للأشخاص جميعاً من خلال إشراكهم جميعاً فى معاونة البطل فى محاولة بتر العضو الذى فسد بينهم وهو حسام بالإضافة إلى أن العنصر الحركى جعله المؤلف يحتدم فى الفصل الثالث فجعل منه العنف وإطلاق الرصاص والأغماء والأخذ بالثأر وذلك بخلاف الحركة فى الفصلين الأول والثانى فكانت رتيبة إلبى حد ما فعوضها فى الفصل الثالث بشعره الذى يتسم بعنصر درامى وقد أجاد فى تعويض القصور فى الحركة فى الفصلين الأول والثانى كذلك بانتقاله من مسرحية داخل مسرحية أى من صلاح عبد الصبور إلى أحمد شوقى بالإضافة إلى إبداعه الفنى فى تجسيد الفعل الحركى بأغنية فلكورية والتى غناها الأعمى السكير والتى تبدأ بقوله :

والله إن سعدنى زمانى لأسكنك يا مصر

فوفق المؤلف من خلال الأغنية فى التنبيه على الإحساس الداخلى بالغربة

---

(١) استخدمه للمعنى ذى الحانة يتوافق مع رأى كتاب مسرحيين « كتايوث ، بريخت » انظر الدراما فى القرن العشرين بامبر جاسكوين ترجمة محمد فتى دار الكتاب العربى ص٨٢ .

لسعيد كذلك كانت نهاية المسرحية مقبولة حيث جعلها المؤلف معلقة بعد أن جعل الأستاذ يطمئن حسان أن حسام لم يمت وأنه وكل له أكبر المحامين للدفاع عنه فجعل النهاية معلقة .

**الشخصيات فى : بعد أن يموت الملك :**

أما فى مسرحية بعد أن يموت الملك فقد اعتنى المؤلف برسم الشخصيات منذ بداية المسرحية فيرسم شخصية الملك أنه رجل خامل العواطف ويسعى إلى تنشيطها بطلبه من شاعره أن يجعل ألفاظه لها دلالة عاطفية ومن خلال ذلك يثور على تشبيهاته وعباراته – ثم أنه جاحد ناكر للجميل. وقد أوضح المؤلف إتصافه بذلك من خلال استفادته بمشورة خياطه بتغبير اللون الرسمى لأزياء مملكته من الأزرق إلى الأبيض وفعلاً يعمل بنصيحة الخياط ثم يقوم بقطع لسانه عندما طلب منه الخياط الذهب كمكافأة له على فكرته . أمر الملك جلاده أن يضع سيفه بين كتفيه حتى لا يتفاخر بين الرعية بإلهامه إياه بالفكرة وكى لا يمجد الخياط نفسه أمام زوجته ثم خفف عنه أمر الجلاد بانتزاع أصل لسان الخياط حتى لا يتكلم وقد قال المؤلف على لسان الملك :

واتتنى فكرة

يا جلاد أطلق رأسه

وانزع أصل لسانه

من حنجرته

حتى تنجو الدولة من ثرثرته

اذهب ! اذهب !

ويجعل المؤلف شخصية الملكة شخصية متوهجة نشيطة وإن كان المؤلف جعلها تتفق مع الملك فى شخصيته الجامدة ثم خفف من حدتها بعد ذلك ، وإذا نظرنا إلى الشخصيات فى بعد أن يموت الملك عموماً لوجدناها قريبة من أبطال الحكايات الشعبية خاصة بعد تجريد المؤلف لهذه الشخصيات من الأسماء والتعامل معها بألقابها ، الوزير . القاضى . فمثل هذه الشخصيات نقابلها كثيراً فى الحكايات الشعبية وبنفس الأوصاف تقريباً فالملك غالباً مسيطر ، تتجمع فى يده كل خيوط السلطة يملك القدرة على الحكم بما يراه لا راد لإرادته ، أما الوزير فغالباً تصوره الحايات الشعبية كرجل لا رأى له ينتظر حتى يخاطبه الملك دبرنى يا وزير فيكون الرد بالجملة الشهيرة التدابير لله يا مولاى ... ومع أن القاضى خص بالاحترام إلا أن شراء ذمم بعض القضاة كان موضع للسخرية واستفاد المؤلف من ذلك فى رسم شخصية القاضى الذى يكيف رغبات الملك قانونياً لتأخذ الشكل الشرعى . ومن الشخصيات الرئيسية الملكة ابنة النهر الذى تحيا بين البشر وتحب إنسياً وهى شخصية ممتدة الجذور فى تربة التراث ، .[1]

وشخصية الملكة يؤصلها الدكتور محمد مندور بقوله [2] ، أوندين كلمة غربية ... وترجمتها جنية البحر أو حوريته وبطلة المسرحية هى بالفعل جنية ، أو حورية البحر الذى أحبت إنسياً هو الفارس المتجول ، هانس ، وأسطورة هذه الجنية قديمة ، . لكن ليس معنى المماثلة بين الشخصيتين أنهما متطابقتان فهناك فرق

---

(١) التراث فى مسرح صلاح عبد الصبور للدكتور محمد السيد عيد ص١٨٣ الهيئة المصرية العامة سنة ١٩٨٤ .

(٢) جان جيردو إوندين ترجمة الدكتورة دولت خسن مراجعة الدكتور محمد مندور القاهرة ص٣٠ .

بينهم . ويقول الدكتور فؤاد دواره معلقاً على المسرحية : « ومن الحق أن المسرحية قدمت تصويراً دقيقاً وقوياً وصادقاً لبشاعة الطغيان والقهر بالصور الفنية المجسدة لمختلف المواقف وأنها قدمت الحل الذى يشير إليه فى كلمته وهو إقتران الكلمة بالقوة والحرية بالحب ... غير أن الحل لم يتحقق نتيجة لصراع درامى من أى نوع بل نتيجة لموت الملك الطاغية وحتى بعد موت الملك فإن الشاعر لا يتحرك لأنه يعتبر نفسه جزءاً من هذا المشهد مشهد الموت والاستسلام لطغيان الملك بعد موته ولولا إصرار الملكة وإلحاحها عليه لما تحرك – وفجأة إذ بنا نراه بطلاً مغموراً يقاتل بالمزمار ويغنى بالسيف ومثل هذا التحول العنيف فى الشخصية من النقيض إلى النقيض لا نجده عادة إلا فى الميلودراما الشعبية التى لا تأبه كثيراً لطبيعة التحولات النفسية فى الشحصية بصورة مقنعة » .[1]

والصراع بين الشخصيات فى المسرحية مبنى على الحوار وما فيه من حيوية وهذا السر وراء احتدام الصراع . ونجد المؤلف يجعل الصراع بين الشخصيات فى المسرحية يدور بين الملك والملكة حول وجود الأطفال فيقول المؤلف على لسان الملكة :

الطفل ... ! إنك تدرى أنا لا نملك طفلا

هذا طفل من كلمات

أمضتْ بل اللعبة حتى هذا الحد

ما أغرب ما صنعته السنوات بنا

(١) صلاح عبد الصبور والمسرح للدكتور فؤاد دواره الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٨٢م ص١٢٩ .

نمت الكلمات إلى أن صارت أشباحاً وظلالاً

لكن ما أصعب أن تصبح هذى الكلمات الثلجية

مخلوقاً من لحم دافئ . ليس لنا طفل

الملك : ليس لنا طفل . لكن ماذا نصنع بالطفل

حرمتنا إياه الأقدار ، فعشنا طيرين طليقين سعيدين

وخلقنا هذا الوهم لتزداد سعادتنا .. تتجدد

الملكة : طيران　لكن ... ماذا أفعل بجناحى

الملك : غصنان خضيران رقيقان

الملكة : غصنان .. ! لكن .. ماذا أفعل بثمارى ؟

الملك : يا كنزى المكنون ، كنا سعداء بهذا الطفل الوهمى

الملكة : طفل من يأس

الملك : كنت سعيداً به

الملكة : وأنا كنت سعيدة حتى دهمتنى موسيقى الليل ، فعرتنى أوهامى

لا أقدر إلا أن أتعرى فى حضرة موسيقى الليل

ردى لى طفلى ! ردى لى طفلى ! أو فأعطينى طفلاً آخر

تبكـــى

وهكذا يستمر الصراع إلى أن يموت الملك فى نهايته .

والصراع هنا منطقى وفق المؤلف فى جعله جوهر العقدة وتتمثل فى تحرك الملكة المتطلعة إلى الاخصاب إلى من يعطيها طفلاً من الأحياء لا من الملك – فالموتى لا يمنحون الحياة . فى الوقت الذى يصر فيه الحاشية على أن الجثة يمكن أن تمنح كمحاولة للإبقاء على الملك بإخراج طير الموت الأسود من جسده عن طريق الملكة بعد أن تخيلت الحاشية أن الملك قال أبغى الملكة جنبى بالإضافة إلى أن المؤلف جعل صراع بين البطل الثانى وهو الشاعر وبين خلفاء الملك الميت وضيف الميت والمؤلف جعل الملكة تميل للشاعر لما بينهما من تشابه فى الصفات وقد أدار المؤلف الصراع بصورة جيدة عندما قتل الشاعر الجلاد بسيفه وقد يتجمد الصراع إلى ذلك ثم يأتى المؤلف بالحل وقد جعله متنوعاً وذلك باقتراحه ثلاث حلول :

الأول وتتمثل فى الشكوى إلى محكمة الأقدار والتى صارع فيها الشاعر النساء وهو فى رحلته إلى عالم ما بعد الموت ولاشك أنه حل أسطورى استوحى الشاعر فكرته من الضفادع [1] ، لأرستوفانيس ، فالرحلة هنا شبيهة برحلة ، ديونسوس ، إلى العالم الآخر وطلب المشورة فالحل هنا أسطورى .

والحل الثانى : حل رمزى يرمز المؤلف من خلاله إلى ضعف بنيان المملكة التى تنهار عندما يكبر الطفل ويجلس على كرسى العرش فينهار المكان .

---

(١) وقد ظهرت هذه التمثيلية سنة ٤٠٥ ق . م وحصل بها على الجائزة الأولى فى هذا العام انظر الأدب اليونانى القديم للدكتور على عبد الواحد وافى ص٢٤٧ وما بعدها دار نهضة مصر للطباعة والنشر ، وانظر الضفادع لارستوفانيس تأليف محمد صقر خفاجة ص١١٠ القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب .

والحل الثالث : حل يتحقق من خلاله الهدف والمغزى الذى قصده المؤلف عندما جعل الشاعر يتسلم زمام المملكة ثم يرسل الحاشية مع الملك الميت وصلاح عبد الصبور بهذه النهاية قد تدرج من اللامعقول إلى المعقول وهو وجوب انهيار المدينة فلا يكون لها قرين وقد آلت إلى هذه الصورة إلا الشاعر فالشاعر يتماثل معها فى حب الحرية وفى غزارة مشاعره وأصالة معدنه ورقة مشاعره بالإضافة إلى قوته والتى ظهرت من خلال قتل الجلاد بسيفه كما أنه يتصف بالصبر عندما صبر على ابن الملك حتى كبر ثم انهارت به المملكة بالإضافة إلى توسله للملكة بخدمتها ومنحها الحياة .

ولعل هذه المسرحية تظهر الإبداع الشعرى عند المؤلف أكثر من إبداعه فى التأليف المسرحى الذى اتسم بالحوار الموجز المتسارع الحركات وبذلك نرى أن المؤلف كان يستخدم لغة الحوار فى رسم شخصياته المسرحية كما أنه اتخذ نمطاً للشخصية التراثية فى مسرحية مأساة الحلاج وذلك باستدعاء الشخصية التاريخية التراثية الحلاج وقد أدار الحوار على لسانها بمهارة فنية رائعة حتى استطاع أن يعبر بها عن سماتها الأساسية كما اتضح لنا استخدامه للأسلوب الرمزى فى رسمه لمعظم الشخصيات فى مسرحياته المختلفة ليسقط عليهم ما يعانيه ويعانى مثله أبناء جيله من ظلم وقهر سياسى ومعنوى تعرضت له البلاد فاتخذ من شخصياته وسيلة لإسقاط ما يعانيه نفسياً عليهم بغرض النقد الغير مباشر لكل سلبيات المجتمع فى عصره فانعكست حياة المؤلف وأفكاره وتأملاته وتطلعاته على شخصياته المسرحية وذلك بإسقاطه عليهم كل ما يعانيه من قهر وظلم وطغيان ولقد كان الأسلوب الرمزى الذى اتخذه المؤلف عبارة عن رسولاً يرسله المؤلف بين عالم

الماديات وعالم المعنويات ، والوسائل الفنية التى لجأ إليها هى الإبهام والغموض والتموج بالكلمات الموحية غير الواضحة الدلالة لأن الغاية من الشعر ليس الفكرة الواضحة ولكن غموض الأحاسيس القلبية والمشاعر النفسية وهذه الأمور التى يعجز عنها التشبيه والمجاز لا يمكن تفسيرها إلا بطريق الإيحاء ، .[1]

## لغة الحوار فى الشعر المسرحى
## عند صلاح عبد الصبور

الحوار هو الصلة بين المشاهد وبين المؤلف للوقوف على الأحداث والحوار وسيلته هى الكلمات فالكلمات هى محور وسائل الفن المسرحى ، وخاصة الجملة فى الحوار المسرحى أنها وضعت أصلاً لتقال لا لتقرأ ولهذا كانت للجملة المسرحية خصائصها المحددة بهذه الصفة ولابد من توافر اعتبارات فى صياغة كل جملة من الجمل المسرحية شعرية كانت أم نثرية ومنها أن يضع الكاتب المسرحى نصب عينيه قوة الحوار فى الحركة فالحوار المسرحى فعل من الأفعال به يزداد المدى النفسى عمقاً أو الحدث المسرحى تقدماً إلى الأمام فلا ركود فى لغة المسرح وتتعرض لغة المسرح للركود إذا أغفل الكاتب عن اعتبار من الاعتبارات السابقة كما إذا جعل حواره جملاً متتابعة لا تتميز بها شخصية عن أخرى فلا تحدث أثراً كغضب أو إثارة أو خصومة فكرية وذلك أن الموقف العام هو الذى يملى طبيعة الحوار ، [2] . ولغة الحوار تنقسم إلى :

---

(١) المسرحية لعمر الدسوقى ص٢٣٧ دار الفكر العربى .

(٢) النقد الأدبى الحديث للدكتور محمد غنيمى هلال دار نهضة مصر ص٦١٢ ، ٦١٣ وانظر كذلك شخصية الأدب العربى للدكتور اسماعيل الصيفى دار القلم الكويت ص١٤٩ .

(١) الألفاظ والأساليب والصور والأخيلة فى شعر صلاح عبد الصبور :

استخدام المؤلف أسلوب للشعر كان للنثر فيه نصيب أكبر ويتضح ذلك من الحوار بين عامل التذاكر والراكب فى مسرحية « مسافر ليل » :

عامل التذاكر : هل معك بطاقة ؟

الراكـــــب : أحفظها دوماً فى جيبى الأيمن

أقرب شئ ليدى إذ تطلب منى مرات عشرات فى اليوم

يوماً طلبوها منى ست وثمانين

يوماً آخر سبعين » .[١]

فالمؤلف استخدم حوار شعرى يقترب من النثر وكأنه أراد ألا يشعر المتلقى بالمبالغة فجاء بالحوار خالياً من الصور الفنية من منطلق أنه حوار عادى ومعتاد فى الحياة اليومية .

استخدامه للغة الشعرية المستوفية للمقومات الفنية للشعر المسرحى :

وعلى العكس نجد المؤلف فى موقف آخر يستخدم اللغة الشعرية المعبرة عن حالات الشعور والعاطفة والوجدان مستوفياً بذلك كل المقومات الفنية للشعر المسرحى الجيد ولنتأمل ذلك من خلال الحوار المسرحى فى الأميرة تنتظر « وهو يجسم الحالة الوجدانية والنفسية للأميرة فى عداوتها للشمس وهى تنتظر مجئ السندل الذى قتل أباها قالت :

---

(١) الأميرة تنتظر ومسافر ليل ص٧٦ صلاح عبد الصبور .

آه لو أملك للشمس – عدوى الشمس – أمرا وقضاء

آه لو أحبسها تحت سريرى [1]

حيث لا تسمع ديك الفجر إذ يعلن ميلاد الضياء

من خلال ذلك الحوار يتضح لنا أن المؤلف قد لجأ إلى التعبيرات الفنية الرائعة بالكلمات الموحية والكلمة هنا التى أتى بها كالصدى المنبئة عن حقيقة ما ورائها من إيحاء بالغيظ من هذا الذى فرق بينها وبين والدها . والفجر هنا ليس هو السر فى شيوع الشاعرية فما هو إلا استهلال لشروق الشمس كما قال أحد النقاد الفرنسيين « فالفجر هو استهلال لشروق الشمس إلى الأفق ، هذا كل ما فيه ، وهو أن يكون منظراً من أشد مناظر الطبيعة إثارة – حسب المكان الذى نشهده فيه فإنه يبقى حدثاً لا يعبأ الناس بأكثريتهم الساحقة أن يضحوا أدنى لحظة من نعاسهم للإمعان به ولكن عندما يقول الشاعر: الفجر الوردى الأنامل هنا يتدخل الشعر – هنا مفتاح العملية الشعرية [2] بكاملها ومعنى ذلك إن الذى أشاع شاعرية الشاعر ليس الفجر كوقت زمنى ولكن إحساس الشاعر بظاهرة الفجر التى فيها ينسجم الكون فتفجرت شاعرية المؤلف بهذه الصورة الجميلة التى تحققت عنده من انبعاث ديك الفجر الذى تخافه الشمس وكما لو كانت الشمس قطة محبوسة تحت السرير تخاف هذا الديك الشرس بالفعل .

نسج صلاح عبد الصبور على منوال كريستوفر فراى فى تركيب النعوت وذلك بإنطاق الشخصيات الأساليب المناسبة لها :

---

(١) الأميرة تنتظر ومسافر ليل ص٢٧ دار النهضة العربية القاهرة .

(٢) المسرحية من ابسن إلى إليوت ص٤٢٧ ، ٤٢٨ ريموند وليمز ترجمة الدكتور فايز اسكندر المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر .

ومن أجل إبراز الصورة الشعرية يستخدم المؤلف كثير من الوسائل البيانية كالتشبيه والاستعارة كما لجأ إلى الزخرف اللفظى باستخدام الجناس التام بين الشمس والطباق بين أمراً وقضاءً . ويقول أحد الباحثين فى ذلك « على أنه ربما جارى الشاعر المسرحى الانجليزى المعاصر ( كريستوفر فراى ) فى ابتداع أسلوب يتصف بتركيب النعوت المتصلة فى جملة دون الأسماء وفى هذا يكون مجافياً لطريقة ( ت. س. إليوت ) تماماً عندما تحدث إليوت عن طراز الشعر المسرحى » .(١)

ومن النماذج الحوارية الشعرية التى صار فيها المؤلف على منوال كريستوفر فراى . الحوار بين رئيس التحرير والمحررين والمحررات عن رسالة مجلتهم فى مجنون ليلى وفيه يجلس الأستاذ على رأس المائدة بينما يجلس المحررون من حوله :

الأستاذ : هذا ميعاد تجمعنا الأسبوعى

واليوم أحدثكم بحديث يختلف قليلاً عما اعتدتم من قبل

من بضعة أشهر

ومجلتنا تتألف كالوشم النارى على ساعد هذا البلد الممتد

أسد لا يحمل سيفاً

بل يحمل بوقاً يصرخ فى صحراء الزمن اليابس

---

(١) مقالات فى النقد الأدبى ت. س إليوت ترجمة الدكتورة لطيفة الزيات ص١٠٦ ، ١١٣ مكتبة الأنجلو المصرية .

كى يحيى جثث المرضى المتكئين على سرر البلوى

والخوف المقعد

الملتفين بأسمال اليأس كما تلتف البذرة

فى قشر الموت الأسود

فنجد استخدامه للنعوت الحقيقية على طريقة الاستعارة ونجد اختياره للنعوت إختيار قوى ومعبر وتدل على الثقافة الواسعة للشخصية الناطقة بها وربما إنه فعل ذلك كى تتناسب مع مكانته كرئيس تحرير فهو مراجع للفكرة والكلمة التى تؤخذ عن أهل العلم والثقافة .

**تهيئة المؤلف الظروف الملائمة للشخصيات والتى تجعلها تلتزم بقول الشعر ولا تلتزم بقول النثر :**

فى مسرحية « ليلى والمجنون » يتبين لنا أنه يجعل الصحفيين من محبى الشعر ينطلقون إلى مقهى به حانة والحانة فيها مطرب أعمى ينشد أغنية فولكلورية ثم جعلهم يتبادلون حواراً شعرياً ولعله فى ذلك يوافق كثير من آراء كتاب المسرحية مثل « بريخت » و« دوس باسوس » و« إليوت » .[1]

ويتضح استخدام المؤلف للكلمات الموحية فى اللغة الحوارية للتعبير عن الصراع بين الأميرة والقرندل وينبغى أن يكون مفهوماً أن الصراع وتطوره فى العمل المسرحى يكون مبنياً على الحوار وبقدر ما كان فيه من حيوية يكون احتدام

(١) الدراما فى القرن العشرين ص٨٢ تأليف بامبرجاسكوين ترجمة محمد فتحى دار الكاتب العربى .

الصراع وفى هذا المشهد يوجد المؤلف صراع بين القرندل ، وبين الأميرة ومن خلاله يتغير حال الأميرة بعودتها إلى العقل .

وفى الحـــوار :

القرندل : يهب من ركنه المظلم فجأة

ها قد ت أغنيتى

فأسمعن مقاطعها

السمندل للأميرة : من هذا ..... ؟

القرندل : لا تشغل نفسك بى [1]

كن ضيفى فى أغنيتى » .

السمندل : من أنت ؟

القرندل : اسمى لا يعنى شيئاً

السمندل : ماذا تعمل ؟

القرندل : لا أعمل شيئاً　　أحياناً أتأمل فى الشمس إلى أن تغرب

أو فى الليل إلى أن تشرق

أرقص أحياناً فى أفراح الخلان

أحياناً أكتب

(١) الأميرة تنتظر ومسافر ليل ص٤٠ دار النهضة العربية .

السمندل : ماذا تكتب ؟

القرندل : ما يحدث

السمندل : هل تسكن فى هذا الوادى .. ،

القرندل : بل عندى عمل سأؤديه

فأنا الليلة مدعو أن ألقى أغنيتى ، (١)

وبذلك يكون صلاح عبد الصبور قد استخدم الكلمات الموحية فى اللغة الحوارية الشعرية مما ولد نغمة وانسجام بين الكلمات فأحدثت أصواتاً منغمة فى يد المؤلف المبدع والنغمة جاءت باتحاد الكلمة الموحية مع ما جاورها من كلمات أى نبعت من الجملة المفيدة .

استخدام المؤلف للصورة الدالة المثيرة المؤثرة التى تحمل شحنة الأحاسيس :

من الملاحظ أن الصورة التعبيرية عند المؤلف بشكل عام تعتمد على الحدث لا على اليقين تاركاً ذلك للجمهور ليعمل عقله وذهنه معاً ولنتأمل ذلك فى مسرحية ، بعد أن يموت الملك ، حينما اندهشت الملكة من أسلوب الشاعر فى الحوار وقد لجأت إليه الملكة وهومسلح بمزماره يقول الشاعر :

عفواً .... أقسم ألا أحكى إلا ما كان

لا أخلق شيئاً من ذهنى . لكنى قد أنثر فوق المشهد

(١) الأميرة تنتظر ومسافر ليل ص٤٥ ، ٤٦ ، ٤٧ دار النهضة العربية .

ببعض الألـــوان

بل إنى أحياناً أبصر ما تخفيه الأشياء

فى باطنها من إحساس

يجعلها تبدو فى لون آخر

فى رأيى مثلاً أن الأفق الأزرق

ليس بأزرق دوما

فى رأيى أيضاً أن تراب النهر الأسمر

ليس بأسمر فى كل الأحيان

الملكة : ما لونهما يا شاعر ؟

الشاعر : ذلك يعتمد على حالهما النفسية

حين يكون الأفق سعيدا

يصبح ورديا

مثلك أنت الآن

يتضح من ذلك استخدام المؤلف للصورة المثيرة المؤثرة المعبرة عن دلالات شعورية الملائمة للشخصية والمنبعثة من إيحاءات خاصة يمكن أن يثرى أثرها إلى نفوس المتلقين بيسر وسهولة وذلك باستخدامه الكلمات الموحية المعبرة الخالية من التشبيهات فأصبح الكلام مجرد سرد للأخبار ولاشك أن هذه من أهم

خصائص المدرسة الرمزية التى ينتمى إليها الشاعر فأتى من خلال هذه المسرحية بالإبهام طبيعياً متجنباً من وراءه الواقع الحسى متحدثاً عما وراء الطبيعة سابحاً فى عالم الغيب من خلال ذاته .

**التشخيص فى شعر صلاح عبد الصبور :**

وبلغ من ابداعه الفنى وبراعته فى استخدام الأساليب التعبيرية تشخيص سيف الجلاد وجعله ينطق فى قوله : يشكو لى فى كل مساء ظمأه

وأنا لا أصبر على شكواه ، إذ هو خلى وصديقى وأخى التوأم

حقاً ... هو لا يشرب إلا أفخر أنواع الدم

لكن لا بأس بأن أنهله قطرات دمك المائع

فالمؤلف جعل السيف ينطق ويشكوا له ما يشعر به من ظمأ .

**استخدامه للألفاظ السهلة الميسورة :**

وبالنسبة للألفاظ والتراكيب فى مسرحه الشعرى فنجده يؤثر الألفاظ السهلة البسيطة الشائعة التى تصلح لجمهور الخاصة والمثقفين إلى حد ما هذا وإن خانته الحاسة اللغوية فى استخدام بعض الألفاظ التى قد يكون غيرها أفضل منها إلا أنه يغفر له لأن المسرحية تستهدف الإقناع بالرمز والغموض وذلك مثل قوله فى مأساة الحلاج : رايتنا – لواء سفينتنا – الخرقة .

هذا وإن كنا نلمح غموضاً فيها إلا أنه غموض شفيف مثير لما فيه من اصطلاحات صوفية .

وبالجملة فإن لغة الحوار الشعرى عند المؤلف هى لغة سهلة بسيطة ميسرة وأنه أضفى على ألفاظه شئ من الغموض والإبهام بالإضافة إلى الإبهام والغموض الذى أضفاه على الصورة الشعرية بحيث أنه حدد بعض معالمها وأخفى معالم أخرى ظلت ظليلة موحية وذلك من منطلق مذهبه الرمزى ، فلا ينبغى تسمية الشئ فى وضوح لأن فى التسمية قضاء على معظم ما فيه من متعة ، ثم لأن الألفاظ اللغوية قاصرة عن التعبير عما فى الشئ من دقائق يوحى بها هذا الغموض ، .[1]

## الأفكار والمعانى والمشاعر والأحاسيس :

ومن حيث الأفكار والمعانى فإنه يتضح لنا إن الشعر المسرحى عند صلاح عبد الصبور كان يقوم فى ظل موضوع ثرى بالمعانى غنى بالأفكار يعبر من خلاله الشاعر عن تجربته الذاتية وما شعر به من ظلم وقهر فيسقطه على شخصيات المسرحية من خلال موضوع يعبر عنه الشاعر فائق الحس والمشاعر والأحاسيس بحوار شعرى متميز على جانب كبير من الحبكة الفنية الذى يؤكد من خلالها معانى القهر والانهزام والظلم التى شهدها عصره بهده النقد من أجل تحقيق مغزى هو الإصلاح الاجتماعى .

## الموسيقى فى اللغة الحوارية التنوع الموسيقى حسب ما يقتضيه الموقف :

تنوعت الموسيقى فى شعره المسرحى واختلفت باختلاف المواقف فى

(١) انظر الأدب المقارن لمحمد غنيمى هلال ص٤٠٩ ، ٤١٠ الطبعة الثالثة مكتبة الأنجلو سنة ١٩٦٢ والنقد الأدبى الحديث لمحمد غنيمى هلال ص٣٩٦ دار نهضة مصر .

الحوار الشعرى فنجده يستخدم بحر المتدارك فى المواقف الحوارية البطيئة فحينما أراد أن يعبر عن انتظار الأميرة لليل نجده يعبر بوزن المتدارك على لسان الوصيفة فيقول :

الحفلة – الحفلة ، فعلن فع – فعلن فع [1]

وحينما أراد التعبير عن إحساس الأميرة بوطأة النهار وحنينها إلى الليل يأتى بوزن الرمل . فجاء التعبير عن إحساسها أكثر عمقاً وممتداً لا نهاية له ولقد اقتصر بهذا الوزن على الملكة وبلغ من اقتصاره هذا الوزن على الملكة أنه لم يجعل الوصيفات يتدخلن فى هذا الحوار وكأنه رأى أن هذا الوزن موضوع لها ليعبر عن أحاسيسها ومشاعرها الدفينة .

## لجوء المؤلف إلى تفعيلة المتقارب فى المواقف الحوارية السريعة الصاخبة :

وفى مأساة الحلاج نجد الشاعر يستخدم الموسيقى الصاخبة السريعة بما يتلائم مع حوار الحلاج – الذى يحكى فيه ظروف طفولته الواقعية القاسية فقال الشاعر على لسانه من تفعيلة المتقارب والتى تعرف أنها تكون صحيحة على وزن فعولن . يقول الحلاج أمام قضاته :

أنا رجل من غمار الموالى فقير الأرومة والمنبت

فلا حسبى ينتمى للسماء ولا رفعتنى لها ثروتى

(١) أجزاؤه فاعلن ثمانى مرات أربعة فى كل شطرة انظر العروض القديم للدكتور محمود على السمان ص٧٥ دار المعارف

وربما كان استخدامه لتفعيلة المتقارب [1] ، أوقع وأعمق للتعبير عن حالة البؤس

## تفضيل صلاح عبد الصبور لبحر المتدارك على سائر البحور البسيطة :

ولقد استخدم صلاح عبد الصبور بحر المتدارك فى حواره للشعر المسرحى فى كل مسرحياته وقد أثرها على تفعيلة البحور البسيطة التى تتكرر فيها الوحدة العروضية كالرجز والكامل والمتقارب والرمل والجدير بالذكر فى هذا أن نشير إلى أن ، أحمد باكثير ، هو المكتشف الأول لإمكانية هذا البحر وقد استغل ذلك فى روايته اخناتون ونفرتيتى [2] وقد قال الشاعر صلاح عبد الصبور فى استخدامه لبحر المتدارك : ، أنها التفعيلة التى أثرها المداح الشعبى فى قوله ، الحمد لرب مقتدر وهى تعتمد على توالى الحركة والسكون مع لون من التنويع يعرفة من يعرفون الاستماع إلى الموسيقى وتبين الهيكل العظمى للحن ءو جملته الموسيقية والخروج المشروع عنها ، .[3]

## استخدام الشاعر للموسيقى الملائمة للشخصيات فى تأدية الحوار بما يفصح عن حالتها النفسية :

ولقد وفق صلاح عبد الصبور فى استخدامه لبحر المتدارك وتطويعه للحوار

---

(١) أجزاؤه فعولن ثمانى مرات أربعة فى كل سطر انظر العروض القديم للدكتور محمود على السمان طبعة دار المعارف ص٦٨

(٢) اخناتون ونفرتيتى تقديم ابراهيم عبد القادر المازنى ص٨ لعلى أحمد باكثير الطبعة الثانية ١٩٦٧ .

(٣) الأميرة تنتظر ومسافر ليل ص١٠٣ دار النهضة العربية القاهرة .

الشعرى وما طرأ عليه من علل سواء كان بالزيادة أو بالنقص والتى جرت مجرى الزجاف موافقاً المتباينة للشخصيات المختلفة فى تأدية الحوار الشعرى والإفصاح عن حالاتها النفسية على سبيل التنويع فى الموسيقى ويتضح ذلك فى الحوار التالى من مأساة الحلاج الذى يعترفون فيه جوقة الفقراء بارتشائهم وشهادتهم الزور أن الحلاج زنديق كافر .

تقول المجموعة :

صفونا .. صفا .. صفا

الأجهر صوتاً والأطول

وضعوه فى الصف الأول

ذو الصوت الخافت والمتوانى

وضعوه فى الصف الثانى

أعطوا كلامنا ديناراً من ذهب قانى

براقاً لم تلمسه كف من قبل

فاعتراف جوقة الفقراء يأتى على تفعيلة بحر المتدارك المستخدم فيها علل النقص والزيادة إذ تتكرر التفعيلة فى السطر الأول وهذه التفعيلة هى ( فعلن ) متحرك فساكن - متحرك فساكن ثلاث مرات ثم تتحول إلى سبب خفيف يمكن وزنه هكذا رفع ) يتوقف بعده السطر الشعرى بما يمثل حركة الإقلاع عن النفس بعد تشكيل الصف من الفقراء بطريقة الإرغام وإذا تركنا السطرين الثانى والثالث

اللذين لا يؤديان إلى حدث جديد سوى وصف لنظام الفقراء ومكانتهم بين الصفوف فإن فى السطر الرابع استخدم تفعيلة ثالثة ( مخبونة على وزن فعلن بتحريك العين حيث كشفت الفعل ووضحته . وكلمة ( متوانى ) التى تدل على التراخى باستخدام التفعيلة الرابعة التى دخل عليها ( الترفيل والخبن ) [1] فصارت فعلاتن ، وفعلاتن هذه تحتوى كلمة ( متوانى ) والسطر بمجمله بكلماته المتلابسة مع تفعيلاته تدل على فعل الأطلال بعد الاستراحة فى الصف وكذلك يوضح المؤامرة التى دبرت لهم . من حيث تفضيل الأجهر صوتاً . وتحصيص الصف الأول له ليتمكن من الجهر واسماع هيئة المحكمة أما الأخفت صوتاً فتأخيره إلى الصف الثانى .

وتنتظم سبع تفعيلات فى السطر السادس تعبر عن حركة التعاطى للدينار وفى السطر السابع يستخدم تفعيلة اختصت بوصف الرشوة ثم يصل إلى تفعيلة على وزن فعل تفصح عن الخزيان والانكسار نتيجة الاعتراف بارتكاب جريمة الرشوة .

## الروى والقافية فى شعره المسرحى :

وسيراً على منوال الشاعر فى التنويع فى موسيقى شعره المسرحى نراه يجمل القافية المتمثلة فى الروى النونى فى ( مأساة الحلاج ) فى قوله ( وقانى ) وهى روى ينم عن نغمة حزينة وبذلك نرى التنوع فى الموسيقى الخارجية فى شعره المسرحى .

---

(١) الخبن يدخل فى جميع أجزاء هذا البحر وهو حذف الثانى الساكن فتصير فاعلن – فعلن والترفيل تصير فاعلن فعلاتن وهو زيادة سبب خفيف على ما آخره وقد مجموع . انظر اللباب فى العروض والقافية للدكتور كامل السيد شاهين ص٦٠ ط١٩٧٤ مطابع الشركة المصرية للطباعة والنشر القاهرة .

## أما الموسيقى الخفية .

والمتمثلة فى الألفاظ وما فيها من كلمات موحية بالمشاعر والأحاسيس مع انسجام الفكرة التى يريدها فقد تحققت إلى حد كبير فى شعره المسرحى فأتى بالكلمات الموحية والعبارات الدالة المؤثرة فى إطار من الإنسجام مع الفكرة والموضوع فحقق نغماً موسيقياً خفياً باتحاد الكلمات مع بعضها فتولد النغم الموسيقى الخفى من الجملة المقيدة ، والقافية كمنت فى روح الشعر لا فى المعانى التى حملها وجاءت القافية بسيطة بعيدة عن العنف فاستقبلتها أذن المتلقى بارتياح وساعدت المؤلف على الإبداع الفنى المتميز وفتحت له آفاق من الابداع الفنى لم يتح لمن تمسكوا بالتقاليد الفنية للقصيدة العمودية .

## المغزى والهدف من شعره المسرحى :

بعد هذه الإحاطة بمسرحيات صلاح عبد الصبور يمكننا أن نستنتج أن هناك مغزى وهدف فى مسرحياته وهو هدف نقدى . والهدف واضحاً فى مسرحياته التقليدية الكلاسيكية حيث يأتى به المؤلف من خلال حوار شعرى ومن ذلك مسرحية « مأساة الحلاج » و« ليلى والمجنون » وهما من المسرحيات التقليدية ونجده يوضح المغزى والهدف فى مأساة الحلاج من خلال حوار شعرى للحلاج مع الشبلى وذلك عقب سؤال يسأله الشبلى للحلاج عما يعنيه بالشر .

فقال الحلاج : فقر الفقراء

جوع الجوعى ، فى أغنيتهم تتوهج ألفاظ

لا أوقن معناها أحياناً أقرأ فيها

هل أنت ترانى

لكن تخشى أن تبصرنى

لعن الديان نفاقك

فى عينك يذوى اشفاق – تخشى أن يفصح زهوك

ليسامحك الرحمن

قد تدمع عينى عندئذ ، قد أتألم

أما ما يملأ قلبى خوفاً ، يضنى روحى فزعاً وندامى

فهى العين المرخاة الهدب

فوق استفهام جارح

« أين الله »

والمسجونون المصفودون يسوقهم شرطى مذهوب اللب

قد أشرع فى يده سوطا لا يعرف من فى راحته قد وضعه

من فوق ظهور المسجونين الصرعى من رفعه

ورجال ونساء قد فقدوا الحرية (١)

نجد أن الشاعر يتخذ من شخصية الحلاج البطل الصوفى وكأنه يشعر أن

(١) مأساة الحلاج ص٣٧

شخصية الحلاج قد امتزجت به وأنها قادرة بملامحها التراثية على أن تحمل تجربة الشاعر الخاصة ومن هنا فهو يتحد بها ويتحدث بلسانها وكأن الشاعر والشخصية أصبحا كياناً واحدا والشاعر يريد ويهدف إلى نقد الأوضاع الحالية هادفاً إلى نظام جديد يتصف بالرحمة فهو ناقم على العنف الثورى الذى هو منهاج النظام الذى ينقده وإن هذا الهدف الذى يرمى إلى تحقيقه لا يطالب بإلقاء صانعى الفقر والقوانين الظالمة خارج بغداد وإنما هو يكتفى بدموع عينيه ولا عجب فى ذلك فالحلاج صوفى مهمته النصح والإرشاد .

« وقد استطاع الشاعر أن يلتقط السمات الدالة فى شخصية الحلاج وحياته وأفكاره وأن يربط ربطاً موفقاً بينها وبين ما يريد أن يعبر عنه من أفكار فالحلاج صوفى حقاً ولكن له أفكاره فى إصلاح المجتمع أفكار نابعة من لهفته الصوفية إلى الكمال المطلق والحلاج التف حوله العامة والفقراء الذين كان يعطيهم زاد الأمل » .[1]

وبذلك يتضح المغزى والهدف واستعان الشاعر على إيضاحه بلغة الحوار التى أجراها على لسان الشخصيات بكلمات واضحة المعنى والدلالة .

ومن مسرحياته التقليدية الكلاسيكية التى اتضح الهدف والمغزى مسرحية « ليلى والمجنون » نجد البطل سعيد يتكلم عن طفولته الشقية والمؤلف يهدف بذلك إلى مهاجمة الفقر وقد تبين نقده للفقر فى الأداء الفعلى فى المسرحية حيث ترفض

(١) مأساة الإنسان المعاصر فى شعر عبد الوهاب البياتى للدكتورة ملك عبد العزيز ص٢٥٩ الدار المصرية للطباعة والنشر ١٩٦٦ .

المرأة أن تبيع نفسها لرجل يتزوجها فى سبيل أن تكفل حياة لطفلها اليتيم سعيد وعندما يستعيد سعيد طفولته الشقية يرفض فكرة الزواج من ليلى حيث أنه لا يريد أن يأتى له طفل لا يتسع المكان لوجوده ويستغل المؤلف هذه الرفض فى النقد المباشر للأوضاع الاجتماعية المعاصرة له فيقول :

فى بلد لا يحكم فيه القانون

يمضى فيه الناس إلى السجن بمحض الصدفة

لا يوجد مستقبل

فى بلد يتمدد فى جثته الفقر ، كما يتمدد ثعبان

فى الرمـل

لا يوجـد مستقبل

فالشاعر ينقد من خلال الحوار الشعرى فى المسرحية الأوضاع الاجتماعية الطاغية وكأن الشاعر يتحدث عما يشعز به من وحشة وحزن حين يرى انعدام القانون العادل الذى يحقق الأمن والأمان للفقير فجسد الشاعر هذا النقد عن طريق شخصيات المسرحية التى جسدت أفكاره ليحقق مغزى وهدف عن طريق النقد المباشر ومما يؤكد انعدام وجود الأمن والأمان انعدام وجود الطفل لأن الطفل هو المستقبل فانعدام الطفل يترتب عليه انعدام المستقبل وهكذا كان النقد يأتى من خلال تجسيد الشخصية لفكرة المؤلف فأدت الفكرة وتحقق من خلالها المغزى والهدف النقدى الذى أراده الشاعر

والمؤلف قد انتقد النظام الإدارى فى ذلك الوقت وكان نقده بطريقة مباشرة

عن طريق الحوار الشعرى على لسان سعيد البطل فى المقهى تحقيقاً لرغبة رياد فقال رياد الشعر مهاجماً فيه المكتبة والكتبة وقرائحهم الهريلة ومن هنا فقد وجه الشاعر النقد للنظام الإدارى المعاصر له ووصفه بالوهن والضعف وقد تبين النقد بوضوح من خلال العنوان الذى اتخذه لآخر أشعاره وهو : يوميات نبى مهزوم يحمل قلما ، ينتظر نبياً يحمل سيفاً فالمؤلف ينتقد نقد مباشر الأوضاع المعاصرة له معلقاً عدم رغبته فى الإنجاب على السلبيات الموجودة فى المجتمع الحكمى والإدارى من التنزييف المخيف وكأن هذا التزييف مخيفاً لدرجة أنه يكاد يقتل الطفل الذى يخرج من صلب أبيه وعلق المؤلف رغبة سعيد فى الإنجاب بوجود النبى الذى يحمل سيفاً فيقضى به على سلبيات المجتمع آنذاك فتتحقق الحياة السالمة المطمئنة للطفل وحينئذ يرحب سعيد بفكرة الإنجاب .

من خلال أعماله الكلاسيكية يتضح لنا أن صلاح عبد الصبور كتب المسرحية الشعرية فى حدود التراجيديا الكلاسيكية وبأفكار الواقعية الاشتراكية التى أرسى قواعدها فى الدولة ، مكسيم جوركى ، والتى تأثر بها ، بريخت ، لاسيما فى مسرحه الملحمى الذى يختلف بقواعد عن قواعد المسرح الأرسطى وهذا المسرح أدخل الإنسان فى تجارب طارئة من الحياة تدعو المشاهد إلى تعديل سلوكه تبعاً لتغير الظروف الاجتماعية والاقتصادية والسياسية ، .[1]

وتجدر الإشارة هنا إلى أن المؤلف قد أسقط على شخصيات مسرحياته ما يشعر به من مظالم فأدار الحوار على لسانها رامزاً فى أغلب شخصياته إلى

---

(١) من الأعمال المحتارة مرد ت برشت ترجمة الدكتور عبد الرحمن بدوى ص٦٠ ٢٠ وزارة الإعلام الكويت

رموز معينة سبق توضيحها من أجل تحقيق مغزى وهدف معين وفيما يتعلق بالرمزية فإن بعض النقاد يرون أن أصولها ترجع إلى فلسفة أفلاطون المثالية (٢) التى كانت ترفض حقائق الأشياء المحسوسة وترى فيها مجرد صور أو رموز للحقيقة المثالية الموجودة فيما وراء الشعور . ولكن يجدر بنا أن نبين هنا أن أفلاطون كان يرفض الواقع المرئى كلية بينما كان صلاح عبد الصبور من خلال الرمز يرفض الأشياء الظاهرة لهذا الواقع فقط وذلك بهدف الوصول إلى الجوهر أى أن المؤلف لم يرفض الواقع كلية وإنما حاول استنباطه ويبدو وضوح الرمز من خلال الحوار الشعرى بين القرندل والسمندل عندما جاء السمندل إلى كوخ الأميرة متأخراً ولم يمنحها الطفل الذى قد وعدها به ، بل استدرجها إلى القصر لمصالحة الحراس وكان قد قتل أباها بمعاونتها ، وقام القرندل الذى كان قد أتى قبله وظل صامتاً – وألقى أغنيته وأغمد السكين فى صدره .

القرندل : لا لا أرجوك

طعنت قلب مدينتنا ذات مساء كذبه

فاعتلت واسترخت مثقلة الجرح

والليلة قد تهوى أنهاراً وتلالا ومنازل

لو ولدت فى ساحتها أخرى

والطريقة الرمزية التى استخدمها المؤلف هادفاً منها الإيحاء بالأشياء دون تعيينها وكأنه يبتعد عن الكلمات الواضحة التى يمكن أن تعطى أبعاداً للأشياء

(١) الأدب وفنونه للدكتور محمد مندور دار نهضة مصر القاهرة ١٩٧٤ ص١١٧ .

بحيث تصبح فى متناول الإنسان مباشرة بل يهدف إلى الإبهام والغموض أى أنه يعنى معارضة التعيين وهذه هى مهمة الأسلوب الرمزى ذلك أن المتعين نهائى أما الإيحاء فيشتمل على عدد كبير من المعانى ومن هنا يتحقق المغزى والهدف - فالأميرة هى المدينة نفسها والسمندل هو حاكم المدينة الذى خلف الوعد ، والطفل هو المستقبل والقرندل هو الشاهد وهو « التاريخ » وهو فقير الهيئة مهتز فى حركاته كالريح نجده لا يذكر اسم السمندل لأن فى حركته يعنى سقوط المدينة - ومن خلال الأسلوب الرمزى يتضح الهدف فالرمز للقرندل نفهم منه تذبذب التاريخ والمؤلف لا يترك الرموز للطريقة الفلسفية الغير معقولة والتى تنحصر فى انتظار الأميرة للسمندل ليوفى بعهده ولكنه يأتى على خلاف المتوقع ثم يجلس دون صوت ليؤلف أغنيته وهو يعرف اسم البطل ولكنه لا يصرح به حتى يرى صورته فى عينيه وعندما يحاول البطل التصالح مع المرأة يتوكأ عليه للذهاب للقصر لمصالحة الحراس ولا يتركه هذا المتطفل لتحقيق غايته الرامية للخير ولكن يطعنه بسكيناً فى صدره .

والهدف والمغزى يتبين عندما أفصح المؤلف قليلاً عن الطريقة الرمزية للقرندل فجاء النقد غير واضح مبهم باحتكاك الموت والحب وعدم تعيين الزمان والمكان وبغموض فترة زمنية معينة ، كل هذا الإبهام الرمزى يهدف المؤلف من وراءه تحقيق مغزى وهدف وهو شد انتباه المتلقى إلى لحظة التفاؤل والوضوح وبذلك يكون المؤلف استطاع أن يرفع من قيمة الفن الرمزى فهو الطريق لإيضاح المغزى والهدف وهذه صفة تميز بها الشعراء الرمزيون بصفة عامة ولقد قال أحد الباحثين فى ذلك « ومن خصائص الرمزيين - رفعهم قيمة أنفسهم وقيمة الفن لأن الفن عندهم هو طريق الخلاص . والشاعر عندهم له مكانة خاصة لأنه كائن

شديد التميز . ومن ثم فإن الشعراء الرمزيين بعامة لم يشاركوا بنشاط فى الحياة اليومية ». [1]

وومن اللغة الحوارية الهادفة لإثبات الحقيقة من دليل عدم الحقيقة قوله على لسان السمندل معلقاً على كلام الوصيفة الثانية من أنه قتل والد الأميرة (الملك) والخطاب موجه إلى الأميرة وفيه يقول :

كان أبوك مريضاً منذ رأت عيناك النور

كان العامة حين تدور الكأس يقولون

أن السوس الناخر فى أخشاب المخدع

قد جاوزها ليعربد فى ساق الملك الخشبية

بل كان البعض يقولون

ان ضموراً قد مس الأعضاء الملكية

حتى ضاقت كتفاه ، وقصرت كفاه

بل قد شاعت شائعة إن هزلت ساقاه

حتى صارت ساق الملك خشبية

أقصر من ساق الملك الأخرى

بل قالوا إن لحيته قد سقطت

أن قد برز له نهدان » [2]

---

(١) رائد الشعر الأسبانى الحديث خوان رامون تأليف الدكتور حامد يوسف أبو أحمد دار الفكر العربى .

(٢) الأميرة ومسافر ليل صلاح عبد الصبور ص٣٨ دار النهضة العربية

والمؤلف نقل كلام عامة الناس على لسان « السمندل » وهو كلام غير معقول ولكنه تخير من الأساليب ما يناسب مذهبه فى اللامعقول فجعل الكلام يتبادله العامة وهم فى حالة تبادل الكؤوس أى وهم فاقدين لنعمة العقل ولكن المفروض أن الفاقدين لعقولهم لا يتكلمون الكلام على هذه الصورة من الترتيب ومن هنا نقول : إن المؤلف قصد اللامعقول هنا من خلال فلسفته المنطقية وهى فلسفة اللاشعور والجنوح نحو فلسفة اللاشعور هى من العوامل التى ساعدت على ظهور الرمزية « ويقال أن كتاب ادوارد فون هارتمان « فلسفة اللاشعور » المترجم إلى الفرنسية عام ١٨٧٧م هو الذى عرف الرمزيين بهذا الجانب من حياتنا الباطنية [١] وهذه هى مهمة الفلسفة المنطقية التى لجأ إليها المؤلف وكأن الرمزية عنده هى نوع من الاستكشاف بعد الإيهام بهدف اختبار متانة العلاقة بين الناس والأشياء وذلك عن طريق وضع كل شئ فى غير مكانه الطبيعى وكأنه ينفر من العالم الحالى منبهاً إلى جوهره ولنتأمل هذه الفلسفة التى تجعل الشاعر يمحو العلاقات المعتادة بين أعضاء جسم الملك بعضها مع البعض وجعله علاقات جيدة بين أعضاء جسمه وبين أثاثه بين سوس المخدع وبين ساق الملك الخشبية ثم بعقد علاقة بين خصائص وجه الملك وطبيعة وجه المرأة وبهذه الطريقة جعل المؤلف والمرأة يفقدان صفاتهما الحقيقية الطبيعية وجعل الملك فاقداً لقيمته البشرية فى عدم نفعه وبذلك حاول المؤلف الابتعاد عن الصفات الحقيقية لطبيعة الأشياء وذلك بهدف الوصول إلى عالم من الأحلام يستطيع أن يتأمل فيه الجمال الخالد والجوهر المفقود فى عالمه الحالى واستخدام غير الصفات الحقيقية عند المؤلف من أجل تحقيق الهدف والمغزى كمثل من يثبت الحقيقة من دليل عدم الحقيقة .

---

(١) الرمز والرمزية فى الشعر المعاصر للدكتور محمد فتوح أحمد طبعة القاهرة ١٩٧٨م ٤٨ ، ٥٨ بتصرف شديد .

وفى مسرحية « مسافر ليل » : نجده يستخدم فلسفته فى تحقيق المغزى والهدف فنجد أنه يجعل الراكب راكب عادى متورط فى مواجهة عامل تذاكر متسلط ولا يمتلك الراكب تجاهه أى شئ ولقد جعل عامل التذاكر يأكل تذكرة الراكب الشخصية ثم تراجع عن ذلك وألقى البطاقة فصارت ورقة بيضاء واتهم الراكب بالتهمة الشنيعة التى تكمل التركيبة الرمزية المعتمدة على اللامعقول والتى يظهر عليها الإيهام واستطاع الراوى أن يوضح ذلك الإيهام فقال الراوى :

هذا ليس صحيحا

معذرة لمقاطعته

لكنى أبغى أن ألقى تعليقاً آخر

فألذ طعام للإنسان هو الأوراق

وأشهى ما فى الأوراق هو التاريخ

نأكله كل زمان وزمان ثم يعيد كتابته فى أوراق أخرى

كى نأكلها فيما بعد » (١)

ولقد اتضح المغزى والهدف من فلسفته فى أكل الأوراق وكأنه يعنى العوائق التى تعوق أى مسيرة ميسرة سهلة ، وذلك بالتزييف أما فلسفته الرمزية فى رفع البطاقة الشخصية إلى الفم وعدم التهامها وإلهاء الراكب وإبدالها بصحيفة بيضاء تلقى إلى الأرض من أجل إثبات التهمة وهى تعطيل تعاليم الخالق التى تجلب البركات .

(١) الأميرة ومسافر ليل ص٧٨ ، ٧٩ ، ٨٠ دار النهضة العربية القاهرة

أما فى مسرحية « بعد أن يموت الملك » فطريقته لتوضيح المغزى والهدف أيضا الطريقة الرمزية فهو يهدف إلى النقد رامياً إلى رؤية نهائية وهى ضرورة انهاء المدينة مثلما حدث لمكوناتها من نهر وزهر ومزمار فلا يكون لها ما يماثلها إلا الشاعر الذى شاركها فى صفات متعددة مثل حب الحرية والمشاعر الوفيرة والمعدن الأصيل بالإضافة إلى قوته التى جعلته يقتل الجلاد بسيف الجلاد نفسه ثم أنه بفصاحته وحلو منطقه غلب منطق قضاة الأقدار وبصبره استطاع أن يشاهد ابن الملك إلى أن إنهار مبناه وفى نفس الوقت هو مهد للمستقبل بالنسبة للملكة بما يمنحها من طفل يرمز إلى المستقبل .

ومن خلال دراستنا للشعر المسرحى عند صلاح عبد الصبور يجدر بنا أن نستخلص النتائج لهذا البحث ومن ذلك :

(١) تنويع صلاح عبد الصبور فى الأسلوب الشعرى المسرحى : فإذا كان هناك من الشعراء المسرحيين المعاصريين قد كتبوا مسرحياتهم بأسلوب واحد فإن شاعرنا نوع فى الأسلوب الشعرى فتارة نراه يكتب تراجيدى كلاسيكى وتارة أخرى يكتب بأسلوب رمزى وفى كل منهما كان يهدف إلى النقد البناء لأحد سلبيات المجتمع المعاصر بهدف توصيل ذلك إلى المتلقى وقد أخفى كثير من الاصطلاحات التى كتب عنها الكاتب الإيطالى بيراندللو فى المسرح الأوروبى » . (١)

(٢) أن اللغة الحوارية كانت أساس وراء ابداعه الفنى لمقومات البناء

(١) فى الدراما ميشال ليورا ترجمة أحمد بهجت ص١٤٤ منشورات عويدات بيروت الطبعة الأولى ١٩٦٥ .

المسرحى بدءاً من الحكاية والأشخاص فتدخلت لغة الحوار فى الحكاية وكانت وراء إحتدام الصراع بقدر ما فيها من حبكة فنية .

(٣) اتخذ المؤلف الطريقة الرمزية فى تأليف شعره المسرحى وقد اختلفت الآراء بشأن بداية هذه الحركة وبعد أن يذكر الدكتور محمد فتوح اختلاف الآراء يقول .. وعلى أى حال فإن عام ١٨٨٥م هو أهم الأعوام بالنسبة لهذه الحركة لأنه منذ ذلك العام وبدأت الرمزية تنتشر فى انتاج غالبية الشعراء الشبان [١] ولقد كانت رمزياته مبهمة ضبابية سيراً على منوال الطريقة الفرنسية ، .[٢]

(٤) اهتمامه بالموسيقى الظاهرة منها والخفية ، الظاهرة المتمثلة فى اختياره للبحر المناسب للشخصية المسرحية والقافية المرسلة غير المقيدة التى فتحت له افاق من الإبداع الفنى .

(٥) والخفية المتمثلة فى تماثل المعانى والأفكار مع الإحساس والشعور للشخصيات الناطقة ويبدو أن الاهتمام بموسيقى الشعر عنده تمثل معنى مثالى واتضح ذلك من اعتنائه بها فى شعره فى مسرحياته المختلفة ويعتبر « فاجنر » هو الذى كشف عن الوظيفة الصوفية للموسيقى – وكان موسيقى فاجنر تمارس على المجتمع تأثيراً يشبه تعاطى المخدرات . ربما لأن الحشيش يؤدى إلى حالة من النشوة فإن النغمة توحى باللون » [٣] بالإضافة إلى استخدامه للشعر المرسل الذى ساعده على الإبداع .

---

(١) الرمز والرمزية فى الشعر المعاصر للدكتور أحمد فتوح أحمد طبعة دار المعارف – القاهرة

(٢) المذاهب الأدبية الكبرى فى فرنسا ص٢٧٤ - ٢٧٦ تأليف فيليب فان يتفين ترجمة فريد انطونيوس الطبعة الأولى منشورات عويدات بيروت ١٩٦٧

(٣) فلسفة الرومانتيكية للدكتور محمد غنيمى هلال مكتبة نهضة مصر القاهرة ١٩٦١ ص٧٦

(٦) أسلوبه الرمزى الذى يهتم بالإيحاء وبالأحلام والتخلص من الواقعية وتميز رمزيته أنها تعطينا أبعاداً للأشياء دون تعيينها فهى مبهمة كأنه يرفض أن تكون فى متناول المتلقى مباشرة وتدعوه إلى اعمال عقله وفكره كى يصل إلى ما يريده .

(٧) رؤيته المستقبلية الكونية من خلال عقليته المتفلسفة فالكلمات عنده ليست نابعة من خياله وعاطفته بل نابعة من فكره الثاقب المستنير فتكاد تكون العاطفة عنده معدومة فى المذهب الرمزى فالذهن عنده هو مفتاح شعره المسرحى الرامز والشئ الجوهرى فى الرمزية هى نظرية تراسل الحواس لأنها قبل أن تكون نظرية فى الإبداع الشعرى تمثل رؤية جديدة للكون وما العالم المرئى إلا مخزن للصور والمشاهد ذات الدلالة ، والخيال هو الذى يضع كلا منها فى موضعه ويكسبه قيمته الخاصة به » .

(٨) اتخاذه من شخصياته المسرحية وسيلة لإسقاط أفكاره ومعانيه ومشاعره وأحاسيسه تجاه ما يشعر به من ظلم وقهر مادى وسياسى واجتماعى معاصر من أجل النقد ليتحقق المغزى والهدف وهو الإصلاح الاجتماعى .

هذا وإن تجربة صلاح عبد الصبور فى الشعر المسرحى كانت على قدر كبير من التعقيد والعمق بحيث لا يمكن الافصاح عن كل جوانبها وأبعادها وإنما تظل فيها جوانب خفية مستترة يحاول المؤلف أن يوحى بها إيحاءاً بحيث يستطيع المتلقى أن يشعر بها ويعيها وعياً غامضاً وهذا النوع من الغموض مقبول لما ينبئ عن الأبعاد الخفية التى لا يمكن الإفصاح عنها من خلال الألفاظ والكلمات فيكون الغموض مقبولا لأنه وسيلة من وسائل الإيحاء الرمزى .

**الموازنة بين عبد الصبور وبين نظرائه من كتاب الشعر المسرحى المعاصر :**

وفى نهاية هذا البحث رأيت أن أعقد موازنة بين عبد الصبور فى شعره المسرحى الذى استدعى فيه شخصية تاريخية وهى مسرحية « مأساة الحلاج » وبين عبد الرحمن الشرقاوى من حيث موافقته له فى استدعاء شخصية تاريخية فى مسرحيتى الحسين ثائراً ، والحسين شهيداً .

(١) الشرقاوى أشد التزاماً بالملامح التراثية للشخصية من صلاح عبد الصبور وأما صلاح عبد الصبور فقد استمد شخصيته من شخصيات التراث الصوفى وإذا كان المؤلف استطاع أن يتصرف إلى حد ما فى الملامح التراثية لشخصية الحلاج فإن الشرقاوى كان أشد إلتزاماً منه بالملامح التراثية لشخصياته الحسين ثائراً والحسين شهيداً حيث لم تدع شهرة الشخصية الأساسية فى المسرحيتين وقداستها فرصة للشاعر ليتصرف تصرفاً واضحاً فى الأحداث بالإضافة إلى أن عظمة الأحداث نفسها طغت على فكر الشاعر ووجدانه وأصبحت هى فى حد ذاتها الغاية والهدف .

(٢) الشرقاوى يعبر من خلال الأحداث عن قضايا معاصرة : ونقول أنه على الرغم من التزامه الدقيق بالتفصيلات التاريخية لحياة الحسين رضى الله عنه فقد استطاع من خلال اختياره للمواقف والأحداث وترتيبه لها أن يحمل هذه الأحداث والمواقف بعض المضامين والدلالات المعاصرة وأن يعبر من خلالها عن قضايا معاصرة فلقد استطاع أن يعبر من خلال المضمون العام للمسرحية وهو استشهاد الحسين عليه السلام وآله فى سبيل قيم نبيلة يعرفون سلفاً أنه مقضى

عليها بالهزيمة المادية وأن الاستشهاد قدر من ينتدب لعبء الدفاع عنها ولم يمنعهم هذا من أن يسارعوا إلى ارتياد حياض الموت دفاعاً عن تلك القيم أو على حد قول الحسين رضى الله عنه : ولكنه قدرى أن أزود عن العدل ، مهما يقف فى سبيلى هو الحق أخرج من أجله ، فإن كان لابد من معركة وإن كان لابد من شهداء فيا أملاً عز من أدركه أنا ذا خرجت بسيف الرسول ، ودرع النبى إلى المعركة ، .[1] فقد عبر الشاعر من خلال المضمون العام للمسرحية عن أن الدماء التى تسيل فى سبيل الحق فى العصر الحديث وفى أى عصر لا تضيع هباءاً وأنه لابد من شهداء يضحون بدمائهم الذكية حتى يظل الحق باقى مهما شاع الظلم والطغيان وإن كانت شهادتهم ستحول بينهم وبين الاستمتاع بما حققوه من نصر .

ونرى الشرقاوى يعبر عن هذه الحقيقة ويصرح بها فى لغة شعرية على لسان الحسين فيقول :

فلتنصبوا جسد الشهيد هناك فى وسط العراء

ليكون رمزاً دامياً للموت من أجل الحقيقة والعدالة والإباء

قطراته الحمراء تسرح فوق أطباق السحب

كى تُصبغ الأفق الملبَّد بالعداء ببعض ألوان الإخاء

من قلبى الدامى ستشرق روعة الفجر الجديد

من حر أكباد العطاش سينبع الزمن السعيد

طوبى لمن يعطى الحياة لقيمة أغلى عليه من الحياة ، [2]

---

(١) الحسين ثائراً عبد الرحمن الشرقاوى القاهرة ١٩٦٩ ص١٣٩

(٢) الحسين شهيداً لعبد الرحمن الشرقاوى القاهرة ١٩٦٩ ص١٠٤

والشرقاوى بذلك يرفع لواء التضحية النبيلة فى وجه كل القوى الباغية التى تنال من القيم النبيلة وفيه أيضاً يسخر من المستكين للذل مبيناً لهم الطريق الصحيح كى يهتدوا ويعرفوا أن حياتهم الذليلة الأفضل منها الموت من أجل تحقيق العدل والحق وليتخذوا من الحسين درساً لهم .

(٣) إيحاءات الشرقاوى : فإننا نجد الشاعر يوحى بإيحاءات متعددة يوضحها من خلال المواقف المختلفة فى المسرحية وعلى لسان بعض أبطالها فنراه مثلاً يعبر بشخصية « أسد » فى بعض مواقف المسرحية عن بعض الواجهات الزائفة للديمقراطية فى العصر الحديث التى تمارسها السلطة الطاغية وتحقق من خلالها مطامعها مضللة بها الشعب وقد جعل الشرقاوى معاوية رضى الله عنه يتصف ببعض هذه الصفات وقد وضح ذلك فى حوار بين أسد وبين بشر وسعيد اللذان يعبران عن ارتياحهما لهذا النبأ ويتهمان معاوية بأنه زيف قاعدة الشورى ويدور الحوار كالتالى :

أسد : قد كان يشاورنا فى الأمر

بشر : ليستكمل أبهة الحكم

أنتم أفتنا الكبرى

كنتم شكلاً للشورى كأن رضاكم يسبقكم

لم تفتح أفواهكم أبداً إلا لتقول نعم

سعيد : أخالف أحد منكم معاوية ثم نجا

أنتم أنتم من ملّكه

فتعود ألا يسمع لا [١]

---

(١) نفسه ص٨٨

وفى موقف آخر يصور من خلاله شخصية مروان بن الحكم وموقفه من ظلم بعض مراكز القوى فى العصر الحديث التى تحول بين الحاكم وبين رعيته وترتكب المظالم باسم الحاكم حتى توسع الفجوة بينه وبين الشعب ففى المنظر الثانى يدور حوار بين الحسين رضى الله عنه ومروان بن الحكم رضى الله عنه فيقول الحسين لمروان :

كان من أصلح أهل الأرض ، لكنكو ورطتموه

أنتم من حفر الحفرة له

قد ظلمتم باسمه الأمة حتى ضجرت

ونهبتم باسمه الأموال حتى نضب

وكنزتم باسمه الثروة حتى ثارت الدنيا عليه ، فاختبأتم

إنما ثار عليه الناس من كثرة ما عانوه منكم

آه لو أسلمكم للثائرين ، .[1]

(٤) إسقاط الشرقاوى سلبيات عصره على بعض مواقف مسرحياته بهدف النقد الإجتماعى كما فعل عبد الصبور وقد فعل الشرقاوى ذلك بشكل عابر فى الحسين ثائراً والفكرة التى أسقطها هى انشغال حكام الأمة بمتابعة طوائف من الأمة عن التصدى للعدو الحقيقى الذى يهدد البلاد فى كل حين ولعل ذلك يتضح فى الموقف الذى انشغل فيه زياد بتعذيب مسلم بن عقيل رسول الحسين إلى الكوفة وقتله وبإعداد جيش لقتال المختار الثقفى حين جاءه أحد قواده يخبره أن الديلم قد

(١) الحسين ثائراً ص٢٠٤

قطعوا أطراف الدولة فلا يعبأ بذلك ويستمر فى الإعداد لقتال المختار والحسين ويقول له القائد :

يا مولاى ... لماذا لست تخيف الديلم

ليس الخطر هو المختار .. الخطر علينا فى الديلم [1]

أما صلاح عبد الصبور فى الشخصية التراثية :

(١) لم يلتزم بالتفاصيل التاريخية لحياة البطل وتميز بالجرأة فى تصوير بعض الأحداث وتأويلها وتحميلها دلالات وقضايا معاصرة – وقد اعترف المؤلف من خلالها أنه يعبر عن قضية التزام صاحب الكلمة نحو أمته ونحو مجتمعه حيث يقول « أردت بهذه المسرحية أن أوضح مشكلة معاصرة هامة مشكلة التزام الفنان » .[2]

(٢) إسقاط عبد الصبور القضايا المعاصرة على شخصية الحلاج بهدف محاربة القضايا الاجتماعية فقد كان كان عبد الصبور يرى فى الحلاج ثائراً دينياً وداعية اشتراكياً قضيته الأساسية هى محاربة الظلم والفقر بمعناه الروحى والمادى ومن هنا فقد ركز على الجوانب التى تجعل منه رجلاً ربانياً وقد جعله فى دائرة الإيمان يقول بوحدة الوجود فى قوله « وجل جلاله متفرق فى الخلق أنوار بلا تفريق ولا ينقص هذا الفيض أدنى اللمح من نوره .

---

(١) الحسين ثائراً ص٢٠٤

(٢) مجلة الآداب أغسطس عام ١٩٦٦ ص٣ ندوة اشترك فيها الدكتور عبد القادر القط والدكتور عز الدين اسماعيل

ويقول : « فأبدع من أثير القدرة العليا مثالاً صاغه طيناً

وألقى بين جنبيه ببعض الفيض من ذاته

إن هذه الصياغة والحديث عن الطين ثم إلقاء بعض من ذاته يقر بأن عقيدة الحلاج من النص القرآنى ﴿ وبدأ خلق الإنسان من طين ﴾ . (١)

(٣) حرص عبد الصبور على ابراز رغبة الحلاج فى الموت ولاشك إن هذا ساعده فى تجسيد شخصيته كبطل تراجيدى يسير إلى قدره بنفسه كان يقول – من يقتلنى محقق مشيئتى .

(٤) إضافة عبد الصبور للحلاج البعد الاجتماعى متمثلاً فى ضيقه بالشر وبفقر الفقراء وجوع الجوعى وسؤال الناس له : أين الله أمام السجن والتعذيب وضياع الحرية وقد وصل هذا الجانب الاجتماعى قمته فى شخصية الحلاج عندما خلع خرقته ونزل إلى الناس » . (٢)

(٥) جعل عبد الصبور شخصية الحلاج فى المسرحية مناسب لشخصيته الحقيقية وهى تضحيته فى سبيل اعلاء كلمته ورأيه واستهانته بالقتل فى سبيل ذلك ولعله بذلك وافق الشرقاوى فى مسرحية الحسين شهيداً حيث جعل الاستشهاد مطلب أساسى لتحقيق العزة وذلك على لسان الحلاج فى قوله : اقتلونى يا ثقاتى إن فى قتلى حياتى .

(٦) هناك بعد الدلالات الجزئية أسقطها عبد الصبور موافقاً بذلك الشرقاوى

---

(١) سورة السجدة آية ٧ ، ٨

(٢) استدعاء الشخصيات التراثية للدكتور على عشرى زايد ص٢٦٢

فى مسرحيته ومن ذلك تصويره لجو الإرهاب الذى يفرض على الناس ستاراً من الصمت ويسومهم السكوت على الجور والفساد ومن تسول له نفسه الثورة على الفساد يكون نهايته الهلاك ويتضح ذلك حين تقبض الشرطة على الحلاج ويسأل الواعظ واحداً من الجماهير التى كانت تستمع للحلاج عن سبب القبض عليه فيجيبه الرجل بأنه لم يستطع الكتمان فباح .. ثم يتركه فيمضى فيقف الواعظ وحده على المسرح متسائلاً :

بمَ باح لكى تأخذه الشرطة

لا أدرى ... وعلى كل فالأيام غريبة

والعاقل من يتحرز فى كلماته .. لا يُعرض للسوء

(٧) إسقاط عبد الصبور فكرة حرص الديكتاتورية المعاصرة على تجميع كل السلطان فى يدها واستحالة قيام قوة تجمع فى يدها كل السلطات على العدل .

ولقد أبدع عبد الصبور فى عرض هذه الصورة فى موقف عابر بين أبى عمر والحلاج خلال المحاكمة وذلك حين يقول أبو عمر أثناء استجوابه للحلاج :

الله تبارك وتعالى

قد ثبت فى كف خليفتنا الصالح – أبقاه الله

ميزان العدل وسيفه

فيرد الحلاج : لا يجتمعان بكف واحد يا سيد [١]

(١) المسرحية ص٨٣ ، ٨٤

وهكذا يمر الموقف سريعا محملاً بهذا النقد البناء

وبذلك نرى : أن كلاً من الشرقاوى وعبد الصبور قد استهدفا النقد الاجتماعى لكثير من القضايا التى سادت العصر الذى قيلت فيه المسرحية وذلك بالنقد الذى يوحى بالإصلاح الاجتماعى وإن كان الشرقاوى أكثر تماسكاً بالتراث فى الشخصية من عبد الصبور إلا أن الحوار الشعرى البديع الذى أتى به شاعرنا جعله مبدع فنى . بالإضافة إلى أنه اتخذ من مادة الحلاج وأخباره مادة لأحداث مسرحيته وقام بعملية اختيار دقيقة للأحداث التى تسهم فى رسم شخصية الحلاج كثائر وتعامل المؤلف بهذا الشكل مع الأحداث التاريخية من التقديم والتأخير والحذف والتركيز والادماج يدل على حقيقة هى أن عبد الصبور نجح فى أن يجعل شخصية الحلاج وسيلة للتعبير عن رؤيته وأن يفجره من الداخل بدلاً من الوقوف على معطيات التاريخ ونقول عن الشرقاوى كما قال الدكتور فؤاد دواره : « أن عبد الرحمن الشرقاوى استطاع أن يخطوا بالمسرحية الشعرية خطوة هامة ، حين نزل بها من عالم التاريخ وبطولات الماضى الغابر إلى واقعنا الحى المعاصر فأثبت قدرتها على استخلاص ما فى حياتنا اليومية من شعر وبطولة وعلاج أخطر القضايا السياسية بأسلوب موحى ووعى مستنير » . (١)

(١) صلاح عبد الصبور والمسرح للدكتور فؤاد دواره الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٢ ص٧

## أسماء المراجع مرتبة حسب العنوان

(١) القرآن الكريم .

(٢) أبى شوقى لحسين شوقى طبعة القاهرة ١٩٤٧ .

(٣) الجحيم والأرض تأليف الدكتور محمد بدوى الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٦ .

(٤) أخبار الحلاج تحقيق وتعليق ماسينيون وبول كراوسى الطبعة الثالثة باريس ١٩٥٧ .

(٥) أخناتون ونفرتيتى تقديم ابراهيم عبد القادر المازنى تأليف على أحمد باكثير الطبعة الثانية ١٩٦٧ .

(٦) إستدعاء الشخصيات التراثية للدكتور على عشرى زايد دار الفكر العربى طبعة ١٤١٧هـ - ١٩٩٧م .

(٧) إيران فى عهد الساسانين آرثر كريستنس ترجمة يحيى الخشاب مطبعة لجنة التأليف والنشر ١٩٥٧ .

(٨) التراث فى مسرح صلاح عبد الصبور للدكتور محمد السيد عيد الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٤ .

(٩) التعبيرية فى الشعر والقصة والمسرح للدكتور عبد الغفار مكاوى المكتبة الثقافية الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧١ .

(١٠) الحسين ثائراً عبد الرحمن الشرقاوى القاهرة ١٩٦٩ .

(١١) الحسين شهيداً عبد الرحمن الشرقاوى ١٩٦٩

(١٢) الدراما فى القرن العشرين بامبر جاسكوين ترجمة محمد فتحى ذار الكتاب العربى .

(١٣) الرمز والرمزية فى الشعر المعاصر للدكتور محمد فتوح أحمد طبعة القاهرة ١٩٧٨ .

(١٤) الشاعر العربى الحديث مسرحية للدكتور محسن أطيمش بغداد منشورات وزارة الإعلام .

(١٥) الضفادع لأرستوفانيس تأليف محمد صقر خفاجة القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٥ .

(١٦) العروض القديم للدكتور محمود على السمان طبعة دار المعارف .

(١٧) الفن المسرحى للدكتور محمود حامد شوكت دار الفكر العربى .

(١٨) اللباب فى العروض والقافية للدكتور كامل السيد شاهين طبعة ١٩٧٤ مطابع الشركة المصرية للطباعة والنشر القاهرة .

(١٩) المذاهب الأدبية الكبرى فى فرنسا تأليف فيليب فان تيغيم ترجمة فريد أنطونيوس الطبعة الأولى منشورات عويدات بيروت ١٩٦٧ .

(٢٠) المسرح للدكتور محمد مندور طبعة دار المعارف .

(٢١) المسرح وخلق البشر بيراجيه توشار ترجمة دكتورة سامية أحمد أسعد الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧١

(٢٢) المسرحية لعمر الدسوقى دار الفكر العربى

(٢٣) المسرحية من أبسن إلى إليوت تأليف ريموند وليمز ترجمة الدكتور فاير اسكندر المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر .

(٢٤) النقد الأدبى الحديث لمحمد غنيمى هلال دار نهضة مصر الفجالة .

(٢٥) بعد أن يموت الملك صلاح عبد الصبور المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ١٩٧٣ .

(٢٦) حياتى فى الشعر لصلاح عبد الصبور بيروت دار العودة ١٩٦٩ .

(٢٧) جان جيردو أوندين ترجمة دكتورة دولت حسن ومراجعة الدكتور محمد مندور القاهرة .

(٢٨) دراسات فى أدبنا الحديث للدكتور لويس عوض القاهرة دار المعرفة ١٩٦١ .

(٢٩) رائد الشعر الأسبانى خوان رامون للدكتور حامد سيف أبو أحمد دار الفكر العربى .

(٣٠) شخصيات قلقة فى الإسلام للدكتور عبد الرحمن بدوى مكتبة النهضة المصرية ١٩٤٦ .

(٣١) شخصية الأدب العربى وخطوات فى نقد الشعر والمسرح والقصة للدكتور اسماعيل الصيفى دار القلم الكويت الطبعة الثانية ١٣٩٧هـ - ١٩٧٧م .

(٣٢) شوقى شاعر العصر الحديث لشوقى ضيف - دار المعارف ١٩٥٥

(٣٣) صلاح عبد الصبور والمسرح للدكتور فؤاد دواره الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٢

(٣٤) صدوع رائد المسرح المصرى بقلم عبد الحميد غنيم الدار القومية للطباعة والنشر .

(٣٥) فلسفة الرومانتيكية للدكتور محمد غنيمى هلال مكتبة نهضة مصر القاهرة ١٩٦١ .

(٣٦) فن الدراما ميشال ليور ترجمة أحمد بهجت قنصه منشورات عويدات بيروت الطبعة الأولى ١٩٦٥م .

(٣٧) فن الشعر لأرسطو تحقيق الدكتور عبد الرحمن بدوى دار الثقافة بيروت ١٩٧٣ .

(٣٨) قيم فنية وجمالية فى شعر صلاح عبد الصبور للدكتورة مديحة عامر الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٦ .

(٣٩) ليلى والمجنون تأليف صلاح عبد الصبور الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧٠ .

(٤٠) مأساة الحلاج صلاح عبد الصبور دار القلم القاهرة ١٩٦٧ .

(٤١) مأساة الإنسان المعاصر فى شعر عبد الوهاب البياتى للدكتورة ملك عبد العزيز الدار المصرية للطباعة والنشر ١٩٦٦ .

(٤٢) مأساة الإنسان المعاصر للدكتورة ملك عبد العزيز الدار المصرية للطباعة والنشر ١٩٦٦ .

(٤٣) مسافر ليل صلاح عبد الصبور القاهرة دار النهضة العربية الطبعة الأولى ١٩٧٣ .

(٤٤) مسرح العبث صمويل بيكيث وآخرون ترجمة د/ فايز اسكندر وآخرين الهيئة المصرية العامة ١٩٧٠ .

(٤٥) مسرحيات شوقى للدكتور محمد مندور القاهرة ١٩٥٦ .

(٤٦) مقالات فى النقد الأدبى ت. س إليوت ترجمة الدكتورة لطيفة الزيات مكتبة الأنجلو المصرية .

(٤٧) من الأعمال المختارة برتولت برشت ترجمة الدكتور عبد الرحمن بدوى وزارة الإعلام الكويت .

(٤٨) الأدب المقارن للدكتور محمد غنيمى هلال مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٦٢ .

(٤٩) الأدب اليونانى القديم للدكتور على عبد الوحد وافى دارنهضة مصر للطبع والنشر .

(٥٠) الأدب وفنونه للدكتور محمد مندور دار نهضة مصر القاهرة ١٩٧٤ .

(٥١) الأميرة تنتظر صلاح عبد الصبور طبعة القاهرة الأولى ١٩٧٣ .

(٥٢) الأميرة تنتظر ومسافر ليل مسرحيتان شعريتان تأليف صلاح عبد الصبور ١٩٦٣ .