لغـــة الحـــوار

فـى مسرحيـــة (مأساة الحلاج)

للشاعر صلاح عبد الصبور

إعداد

الدكتور / **أنور حميدو على فشوان**

مدرس الأدب والنقد بالكلية

والارتفاع بها إلى سقف فنى ، يحقق غاية إبداعية ، فى إطار من الوسطية التى توائم بين السطحية والاستغلاق .

واللغة على كل حال ، حين يتولى صياغتها الشعراء والكتاب - إنما تشكل كيانا خاصاً ، وطابعاً مميزاً عنا تستخدم فيه فى مواضع أخرى عادية ، وأن طبيعة هذا الاستخدام يؤصل تفردية الشاعر ، ويسم أعماله بالإبداع الخالص ، ولقد كان صلاح عبد الصبور يدرك جيداً أن الشعر تشكيل لغوى فى النهاية ، وأن كل المشاعر والأحاسيس والأفكار والمعانى ، تظل عناصر غير شعرية حتى تتشكل فى أبنية لغوية خاصة ، وأن هذه الأفكار والأحاسيس تمتزج بهذه الأبنية اللغوية وتتلاشى فيها ، ولهذا كله فقد حرص عبد الصبور على أن يرهف لغته ، ويشحذها ، ويفجر فيها من الطاقات التعبيرية ما يمكنها من استيعاب رؤيته الشعرية بكل أبعاده المتنوعة ، وتجسيدها تجسيداً فنياً .

ولقد رفض عبد الصبور التقيد فى شعره ومسرحه بالألفاظ المعجمية المبهرجة " طالما أنها غير قادرة على تصوير حالته الذهنية والشعرية ، إذ أنها فى هذه الحالة تكون فقيرة فى رموزها ، ذلك لأن إيمانه بثراء اللغة مرهون باحتوائها على الرموز المعبرة عن كل المدركات الحسية والوجدانية التى يواجهها الإنسان ، وهى أيضاً اللغة التى لا تعرف الترادف ، ويرى كذلك أن اللفظة الواحدة ، ربما أخذت معنى جديداً فى كل استعمال ترد فيه ، وهذا المعنى تستمده من طبيعة التجربة ذاتها ، وليس بالضرورة من قاموس اللغة ، من ثم فإن أكثر تصرفه فى اللغة ، بعيد كل البعد عن التقيد بما يسميه "القاموس الشعرى" ، فى الوقت

الذى يمكن أن يستخدم فيه مفردات شائعة ، فيخلع عليها من الدلالات ، مـــا يمكن التعبير به عن هموم وقضايا الحياة المعاصرة .

وبالرغم من هذا التصرف الفنى ، الذى يتبعه فى اســـــتخدامه للغـــة ، وجسارته فى استخدام المفردات الشائعة فى الحياة ، إلا أنه لا يؤمن بفكـــــرة أن تنطق كل شخصية بمستواها اللغوى فى الواقع ، فليس من الضرورى أن ينطـــق الخادم بلغة الخدم ، وكذلك شخصية ابن البلد أو العامة من الناس ، أو الأجنبى والمثقف ، إيماناً منه بأن هذا التنوع اللغوى يؤدى إلى تفتت العمل المســـــرحى ، وتحجيمه فى نطاق المحلية المحدودة ، كما يُعد نوعاً من الإيهام المبتذل المرفوض فى الأعمال الفنية ، أما ما يؤمن به من إيهام ، فهو ألا نقنع المشاهد بأن ما يعـــرض أمامه قد حدث بالفعل ، بل هو إقناعه بأن ما يعرض أمامه يمكن أن يحـــدث فى الواقع .

بهذا الوعى باللغة ، وقيمة الفكر والكلمة ، يقدم لنـــا صـــلاح عبـــد الصبور ، تشكيلاً من الإبداع والفن ، فيما أحرزه من حوار مسرحى فريد ، فى "مأساة الحلاج" نحاول معالجته بالدراسة والتحليل من كافة جوانبه الفنية ، علـى أن يكون رصدنا لهذه الجوانب فى عدة مباحث ، يدعونا إليها طبيعة التقســـــيم الفنـــى للدراسة ، بغية الإلـــمام بمختلف المستويات الفنية ، التى أثريت بـــــها لغة الحوار ، فـــى هذا العمل المسرحى ، على نحوٍ نرجو له التوفيق والسداد من الله عز وجل .

الدكتور

أنور فشـــــوان

تمهيد حول :

إشكالية اللغة فى المسرح الشعرى

المسرحية هى ذلك النوع الأدبى الذى يتميز عن الأنواع الأدبية الأخرى ، باختفاء صوت الشاعر أو الكاتب ، وانتفاء السرد ، فهى تتكون نتيجة لما تقوم به الشخصيات من أفعال ، وما تتبادله من أحوال ، وما يفرزه هذا الحوار من حركية درامية ممتدة الفعل والحدث ، من ثم يشكل الحوار فى المسرحية لبنة أساسية ، تتخلق منه أهم مكوناتها ، شكلاً ومضموناً ورؤية فكرية وجمالية .

وحين يكون الحوار خاصاً بالمسرح الشعرى ، فإن هذا القيد (الشعرى) يدعونا إلى تلمس شئ من المعرفة بخصوصية هذا النوع من الكتابة المسرحية ، وذلك بالتركيز على إشكالية اللغة المستخدمة فيه ، واضعين فى الاعتبار أن الحديث عن المسرح الشعرى ، هو فى الحقيقة حديث عن إشكاليات أكثر منه حديث عن معطيات تقررها الأحكام النقدية ، فعالم المسرح هو عالم الإشكاليات ، وربما تكمن فى تلك النقطة تحديداً خطورته ، وذلك بالنظر إلى رسالته الإنسانية العامة ، فهو مصدر قلق للكيان وللمصير ، وكذلك لكل القضايا الإنسانية التى يتناول معالجتها ، ونظراً لهذه الطبيعة ، فإن الحديث يحتوى على أسئلة أكثر مما يشتمل على إجابات ، ويشير إلى تخوم أكثر مما يتوغل فى طريق .

وثمة كثير من الدوافع الفكرية والنقدية ، التى تدعونا إلى البحث والتركيز بشكل خاص على خاصية اللغة فى المسرح الشعرى .. منها :

أولاً : أن النشأة الأولى للمسرح كانت شعرية ، وظلت كذلك لقرون عدة ، فتقليد الشعر ظل من أقوى التقاليد المستخدمة فى المسرحية ، وكما ذهب الدكتور لطفى عبد الوهاب فى بحثه الهام عن المسرح الشعرى ، فإن رحلة الشعر مع المسرح كانت رحلة طويلة ، وعلى الرغم من أن النثر هو الصيغة السائدة فى لغة الحوار المسرحى بالمقارنة إلى الموقع المحدود الذى يحتله المسرح الشعرى ؛ إلا أن اتصال النثر بالمسرح أمر حديث إلى أقصى درجة ، إذا قورنت بهذه الرحلة الطويلة التى قطعها الفن المسرحى منذ نشأته حتى اليوم ، ففى حين لم يصبح النثر صيغة أساسية للحوار المسرحى إلا منذ قرن ، فإن الشعر كان صيغة الحوار الوحيدة منذ أن عرضت مسرحيات اسخيلوس على المسرح الأثينى فى أوائل القرن الخامس ق.م ، وحتى أواسط القرن السادس عشر الميلادى ، ثم استمر بعد ذلك بشكل صيغة الحوار الرئيسية ، سواء فى داخل المسرحية الواحدة أو على مستوى النتاج المسرحى ككل ، حتى أواسط النصف الثانى من القرن التاسع عشر [1] .

ثانياً : أن اللغة الدرامية ، شعراً كانت أو نثراً ، إنما تمثل محكاً فنياً لصياغة المبدع الذى يبرزه طبيعة العمل الإبداعى خاصة فى هذا المجال ، فمن الأهمية بمكان أن نفرق بين لغة القصيدة باعتبارها لغة تشكيلية ، ولغة المسرح بوصفها لغة أدائية ، كما أن الشعر –فيما يرى الكثيرون– مجال التأمل الذاتى ، واستكناد أغوار النفس الإنسانية ، وهو ما يتناقض مع فكرة الفنون الموضوعية ،

---

(1) انظر مقال : عن المسرح الشعرى – د.لطفى عبد الوهاب– عالم الفكر – الكويت– مج ٥ ع ١ ١٩٨٤ ص ١٠٧ .

ومنها المسرح ، إذ يبدو أن عزلة التأمل الذاتى التى ينبثق عنها الشعر المسرحى ، لا تتلائم مع عالم المسرح المنفتح على العرض والأداء والإبهار .

ثالثاً : أن المسرح هو تجربة عرض بالدرجة الأولى ، والنص المسرحى هو أحد العناصر المكونة للعرض (ليس ذلك تقليلاً من شأن النص) ، وحين ندرس لغة المسرح الشعرى ندرك أن للعرض وتجربة المشاهدة الحية ، لهما جانباً كبيراً فيما يعطى الرؤية النقدية مصداقيتها فى التحليل والحكم ، فالمسرح بدأ فى نشأته التاريخية أداء يعرض أمام جمهور من المشاهدين ، وظل الخط الرئيسى فيه -بغض النظر عن أية ظواهر جانبية- يشير إلى مفهوم لا يستكمل العمل المسرحى كيانه معه إلا بالأداء [1] .

وللحوار فى المسرحية وظائف خطيرة ، موزعة بين أبعاد جمالية ، منبثقة عن أسلوب المؤلف ، فيما يروق للقارئ ، ويمتع ذائقته الفنية . وبين وظائف نفعية ، أهمها تطوير عقدة المسرحية ، والكشف عن الشخصيات واستبيان حقائقها النفسية ، ومن ثم ملاءمة الحوار لطبائع هذه الشخصيات .

وبسبب تنوع هذه الوظائف المنوطة بلغة الحوار فضلاً عن وظيفة الأداء والعرض المسرحى ، تتبدى إشكالية الصراع بين الشعر والنثر فيما يتعلق بالكتابة للمسرح ، وفى المسرح العربى بشكل خاص تصبح لغة الحوار مشكلة كبيرة ، تفرض نفسها على الشاعر أو الكاتب المسرحى ، ومصدر هذه المشكلة هو وجود ثنائية الفصحى والعامية فى اللغة العربية .

---

(1) بتصرف من المقال السابق – ص ١٠٨ " وانظر كذلك : الدراما -أشيلى ديوكس- ترجمة : محمد خيرى ، وزارة الثقافة والإرشاد القومى ص ٨٥ .

وهذه الإشكالية تدعو بالضرورة إلى التمييز بين لغة الشعر عن لغة النثر ، فالنثر أو لغة الحياة اليومية ، لهما غرض نفعى هو التوصيل ، فى حين يتراجع هذا الغرض فى الشعر باعتبار لغته كشفاً كلياً للقيمة المستقلة للكلمات ، إذ مهما تخلص الشعر من القيود الشكلية والأوزان ، ومهما حفل النثر بخصائص شعرية ، تبقى هناك فروق أساسية بين الشعر والنثر ، أول هذه الفروق هو أن النثر يطمع إلى أن ينقل فكرة محددة ولذلك فإن أسلوبه غامض بطبيعته ، ثالثهما هو أن النثر وصفى تقريرى ، ذو غاية خارجية معينة ومحدودة ، فى حين غاية الشعر هى فى نفسه [1] .

فليست الصورة أو الرمز أو الوزن هو كل ما يفرق بين نظامى اللغة الشعرية واللغة النثرية ، ولكنه الاختلاف الوظيفى بينهما ، إذ أن "الظواهر اللسانية" ، ينبغى أن تصنف من وجهة نظر الهدف الذى تتوخاه الذات المتكلمة فى كل حالة على حدة ، فإذا كانت الذات تستعمل تلك الظواهر ، بهدف عملى صرف ، أى للتوصيل ، فإن المسألة تكون متعلقة بنظام اللغة اليومية (بنظام الفكر الشفوى) حيث لا يكون للمكونات اللسانية (الأصوات ، عناصر اللغة) أية قيمة مستقلة ، ولا تكون هذه المكونات سوى أداة توصيل ، ولكننا نستطيع أن نتخيل أنظمة لسانية أخرى -وهى موجودة بالفعل- حيث يتراجع الهدف العملى إلى المرتبة الثانية ، مع أنه لا يختفى تماماً ، فتكتسب المكونات اللسانية إذ ذاك قيمة مستقلة [2] .

---

(1) انظر : زمن الشعر - أدونيس- دار العودة- بيروت- ١٩٧٨ ص ١٦ .

(2) انظر : حول أصوات اللغة الشعرية .. باكوبنكى ترجمة إبراهيم الخطيب - مؤسسة الأبحاث العربية - بيروت - ص ٣٦ .

وتأسيساً على ما سبق ، فإننا بحاجة إلى أن نلفت أنظار الشعراء والكتاب المسرحيين - فيما يتعلق بلغة الشعر كحوار مسرحى - إلى الوعى بحقيقة البعد الدرامى المنوط به الحوار المسرحى ، فليس صحيحاً أن يكتب الشاعر للمسرح وكأنه يكتب قصيدة ، يُعنى بجمالياتها على حساب الضرورات الفنية للمسرح ، ففى مثل هذه الصورة ، يكون ثمة غياب للوعى الدرامى ، ودوره فى إنجاح العمل المسرحى بشكل عام .

وفى محاولة لإبراز أهم خصائص الحوار الدرامى ، يمكن لنا أن نعرج على بعض مدلولاته الأكاديمية ، لاسيما عند الدكتور إبراهيم حماده فى معجمه الأدبى ، حيث يورد تعريفاً للحوار ، فى المجال المسرحى ، بتمييزه بقيم خاصة ، فهو يدفع إلى تطوير الحدث الدرامى وتجليته ، ومن ثمة تنتفى وظيفته كعامل زخرفى خالص [1] .

فى هذه القيمة تتحدد أولى خصائص الحوار الدرامى ، فهو موجه نحو وظيفة ، ومنظم فى إطار من الغائية ، بمعنى أنه يمثل لغة أدائية موظفة فى السياق المسرحى ، وليست لغة مقروءة تعنى بالكلمات لذاتها [2] مما يعنى ألا تخضع لتلك التفرقة المتعسفة التى يصطنعها البعض بين الاختيار الشعرى والاختيار النثرى كصيغتين من صيغ الحوار ، وكأن النثر بذاته وبمحض النطق به يمكن أن

---

(1) انظر : معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية - د. إبراهيم حمادة - دار الشعب - القاهرة - ص ١٣٥ .

(2) انظر مقال : "المسرح الشعرى" - محمود نسيم - مجلة الشعر - القاهرة ص ٥٥ ، يوليو ١٩٨٩ ص ١٠ .

يكون لغة درامية ، وهى التفرقة التى أصبح علينا أن نتعامل معـــها كـــإحدى المسلمات غير الخاضعة للمراجعة ، ففى بعض الكتابات النقدية [1] يجرى التمييز باستمرار ، والمفاضلة بين صيغتى النثر والشعر من خلال معيارية التعبير الواقعى ، وقياساً على الملاءمة للصفة الطبيعية للحركة والحوار والحدث ، ممـــا يدفعـــهم للإيمان بصلاحية النثر لا الشعر فى كتابة المسرحية .

ولاشك أن خطأ هذا التصور ، مرجعه إلى التأثر بالنزعـــة الطبيعيـــة ، والتى فجرها "ابسن" [2] حيث كتب : "الذى أريد أن أصـــوره وأقدمـــه هـــو أشخاص من البشر ، ومن ثم فلن أجعل هؤلاء يتحدثون لغة الآلهـــة [3] " ومـــا زالت له أصداء ومردودات فى مواقف وآراء العديد من الكتـــاب والنقـــاد ، يعتمد -هذا التصور- على مرجعية الواقع لا الفن .

من ثم فيؤكد الناقد محمود نسيم ، على أن المسألة فى الحوار المسرحى ، هى ملاءمة لكلمة "شعراً أو نثراً " لإمكانية الشـــخصية ، فالمـــهم هـــو إدراك الشخصية للتجربة وفهمها ، واللغة هى أداة الكاتب فى كشف التجربة علـــى لسان شخصياته [4] .

---

(1) طالع كتاب : مع الدراما - يوسف الشارونى - الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ص ٦٥ ، وكتـــاب : الرؤيا المقيدة - للدكتور شكرى عياد - الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ص ٤٦ ، وكتاب : لغة المسرح عند الفريد فرج - ونبيل راغب ، الهيئة المصرية .. ص ١٧ .

(2) هنريك ابسن (١٨٢٨-١٩٠٦) كاتب نرويجى الأصل ، يعد واحداً من أعظم رجال المسرح ، مـــن أهم مسرحياته : "براند" و "بيرجنت" ، تُعد كتابته مثالاً للسلطة المطلقة للكاتب المسرحى .

(3) جبرا إبراهيم جبرا : مشكلة الحوار فى المسرحية العربية المعاصرة - المؤسسة العربية للدراسات والنشـــر - بيروت - ص ٩١ .

(4) انظر مقال : الشعر المسرحى .. - مجلة الشعر - القاهرة - ع ٥٥ ، يوليه - ١٩٨٩ ص ١٠ .

وهذا ما أراه وأؤيده ، فإن هذه المواءمة للغة الدرامية فى مقابل اللغة وَشْياً وزخارف تزيينيه ، هى جماع عمل الشاعر ومجال إبداعه ، واقتصار الشاعر على الكتابة للمسرح ، بلغة شعرية يُعنى بجمالياتها ، والاكتفاء يمتعه القارئ لنص شعرى فحسب ، فمثل هذا الشعر أولى بالقصيدة منه بالمسرح ، إذ لابد للشعر المسرحى ، أن يثبت أنه قادر على تبرير نفسه من الناحية الدرامية ، بحيث لا يكون مجرد شعر وضع فى تلافيف شكل درامى .

المبحـــث الأول

(اللغة) .. وتشكيل البعد الدرامى فـى المسرحية

عبر صياغة من الإبداع والتمكن ، وخبرة بحرفيـــة اللغـــة ، وأدوات التوصيل الجيدة ، أفلح صلاح عبد الصبور فى تفعيل ثنائية لغوية بين مفردتـــى "الكلمة" و"الموت" ، ليحقق من خلالها عمليةً من البناء الدرامـــى المتكـــامل ، وليجسد بها حياة المفكر الصوفى الشهيد الحسين بن منصور الحلاج ، وكذلـــك حياة كل شهيد فكرى عظيم .. فحياة الفكر هى حياة إنسان يقـــول كلمتـــه انتصاراً للحق والعدل والحرية ، ثم لا يأبه بعد ذلك لأية تبعـــات ، ذلـــك أن الكلمة فى حياة الشهيد من شهداء الفكر والكلمة ، هى "القيمـــة" ، والقيمـــة المطلقة التى تجعل للحياة معنى ، والحياة نفسها ليس لها معنى سواء أنهـــا ســـعى كادح نحو هذه القيمة ، والعمل على تعزيزها خلوداً وعطاءً ، فالإنسان / المـادة يفنى ، وتبقى الروح (الكلمة/القيمة) ، فإن الذات الحرة الأصيلة ، أو الإنســـان الأصل لا الإنسان الصورة حينما تطبق الضرورة على حريته ، وتشل الحاجـــة إرادته ، وتختنق فى فمه الكلمات فإن الموت حينئذٍ يمثل النافذة الحرة ، والزمـــن الخالد ..

وهذا ما عبر عنه الحلاج أروع تعبير فى قوله [1] :

قد خبتُ إذن ، لكن كلماتى ما خابت

---

(1) مسرحية "مأساة الحلاج" – الأعمال الكاملة لصلاح عبد الصبـــور – دار العـــودة – بـــيروت ط١ ١٩٧٢ جـــ ٢ ص ٤٨٧ .

فستأتى آذان تتأمل إذ تسمع
تتحدّر منها كلماتى فى القلب
وقلوب تصنع من ألفاظى قُدْره
وتشد بها عَصَبَ الأذرع
ومواكب تمشى نحو النور ولا ترجع
إلا أن تُسقَى بلعاب الشمس
روح الإنسان المقهور الموجع .

لقد كمنت مأساة الحلاج فى هذا الاختيار المصيرى .. بين أن يختار الكلمة ، أو يختار السيف [1] :

هبنى اخترت لنفسى ، ماذا أختار ؟
هل أرفع صوتى
أم أرفع سيفى ؟
ماذا أختار ؟
ماذا أختار .

ذلك أن حياة هذا الصوفى العظيم ، كانت صرخة احتجاج اجتماعى على كل محاولة صوفية ، يراد بها فناء الإنسان عن ذاته ، وتخليه عن واقع عصره ، وكانت من ناحية أخرى صرخة احتجاج وجدانى على أهل الشريعة ،

---

(1) المسرحية – الأعمال الكاملة لصلاح عبد الصبور جـ ٢ ص ٥٤٧ .

ممن يقفون عند ظاهر النص وحرفية التفسير ، فيتبعون اللفظـــة لا الكلمـــة ، والعبارة لا الإشارة ، ويحيلون روح الإنسان إلى سطور جوعى ، وألفاظ عطاش [1] .

وفى خلاص بطولى رائع ، تعزز فيه الكلمة روح الفعل ، وتستهدف فيه الكلمة عمق الإصلاح ، شنها "الحلاج" حرباً ضارية على الصوفية مـــن أهـــل الباطن ، والفقهاء من أهل الظاهر ، حتـــى كانت محاكمته الأخـــيرة فى عـــام (٣٠٩ هـــ) ، بعد أن ظل مقبوضاً عليه ثمانى سنوات فى سجون بغداد ، وهـــى المحاكمة التى انتهت بالحكم عليه بالإعدام بعد أن ضربوه وصلبـــوه ، وقطعـــوا رأسه ورجليه ، وأحرقوه بالنار ، وألقوا بأشلائه فى مياه نهر دجلة [2] .

من ثم فإن ملامح قوية لاتجاهين رئيسيين ، يحكمان هذه المسرحية :

أولهما : الاتجاه الموضوعى ، المتعلق بالمضمون الـــذى يحويـــه العمـــل المسرحى ، والذى أراد "عبد الصبور" منذ البداية ، أن يقدم لنا مـــن خلالـــه ، فكرة التزام الفنان تجاه مجتمعه كأحد مثقفيه الذين تقلقلهم مساوئ الحكـــام ، واستشراء سطوتهم وتجبرهم ، وما يترتب على ذلك من افتقاد العدل ، وشيوع الظلم والاضطهاد ، الذى يؤدى إلى الدمار الروحى للشعب .

لقد كانت قضية الحلاج ، ألا يقتصر دوره -رجلاً صوفياً- على مجـــرد التقوقع حول روحانيات وطقوس دينية من الزهد والتجرد ، وإنمـــا يـــنزل إلى العامة من الناس ، ويشارك فى قضاياهم وحل مشـــكلاتهم ، وبخاصـــة الواقـــع

---

(١) انظر : ثقافتنا بين الأصالة والمعاصرة- جلال العشرى - الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٨١ ص ٢٤٥ .

(٢) انظر : الفهرست لابن النديم - دار المعرفة - بيروت ص ٢٦٩ .

الأسيف الذين يرسفون فى أغلاله ، ويسامون به سوء الفقر والذل والامتـــهان والظلم .

بيد أنه فى مجابهته لكل تلك الآفات الاجتماعية والسياســـية ، لم يكـــن يملك من سلاح سوى "الكلمة" التى أشهر سيفها فى وجه هذا الصدام الدامـى ، على أيدى السلطة الغاشمة ، لقد كان الصراع مريرا فى نفس الحلاج .. بـــين أن يختار السيف أو يختار الكلمة ..؟ لقد امتزجت ثورة الحلاج بالقهر النفسى ، من جراء تلك الحيـــرة المدمرة ، وهـــو يردد هذه الكلمات : "هل أرفع صوتـــى ، أم أرفع سيفى ، ماذا أختار ؟ ماذا أختار .. ؟" .

وتلك كانت حيرة صلاح عبد الصبور إزاء قضاياه المعاصرة ، وواقـــع حياته الاجتماعية والسياسية ، حيث تبنى موقف الحلاج ، وانتابته هذه الحيرة .. هل يكفى دور الكلمة ؟ هل يلجأ إلى السيف ..؟ : "كنت أعانى حيرة مدمـــرة إزاء كثير من ظواهر عصرنا ، وكانت الأسئلة تزدحم فى خـــاطرى ازدحامـــا مضطربا ، وكنت أسأل نفسى السؤال الذى سأله الحلاج نفسه ، ماذا أفعل ..؟ ، وهنا ألقت المسرحية قضية دور الفنان فى المجتمع ، وكانت إجابة الحلاج : هـــى أن يتكلم .. ويموت .. وكانت مسرحيتى "الحلاج" معبرة عن الإيمان العظيـــم الذى بقى لى نقيا ، وهو الإيمان بالكلمة" [1] .

ثانيهما : الاتجاه الشكلى ، والذى رسمه عبد الصبور ، وحدد مكوناتـــه وتقسيماته مستهدفا تحقيق ذلك المضمون ، على نحو يبعد به كل البعـــد عـــن

([1]) صلاح عبد الصبور : حياتى فى الشعر – الأعمال الكاملة لصلاح عبد الصبور – جـ ٣ ص ٢١٩ .

السرد التسجيلى والرصد للأحداث ، بل يحدد من خلاله أهم المكونات الفنيـــة الداعمة للبعد الفكرى فى المسرحية من ناحية ، وكذلك أهم الملامح الجماليـــة المثيرة لمتعة القارئ من ناحية أخرى .

فَعَبْر فصلين كبيرين ، يشتمل الأول منهما على ثلاثة مناظر ، والثـــانى على منظرين اثنين ـ تقع "مأساة الحلاج" ، التى تتعمق فيها أبعاد الفكر والتأمل ، وتتجلى صور التضحيات والفدائية ، فى سبيل تحقيق غايات إنسانية رفيعة أطلـق الشاعر على الفصل الأول منها اسم "الكلمة" ، وأطلق على الفصل الثانى اســم "الموت" ، وهو تقسيم لم يوضع عبثاً ، وتسميته لم تطلق جزافاً ، ولكن لكل مـن التقسيم والتسمية دلالته الرمزية فى المسرحية ، فحياة كل شهيد مـــن أربـــاب الفكر وأصحاب الرسالات الإنسانية ، تقع فى فصلين ولا زيادة ، لأنـــه ليـــس هناك فصل ثالث فى تلك الحياة "فهى كلمة تقال ، ووراءها دم يراق ونهايـــة فى سبيلها للخلود .

يبدأ المنظر الأول حيث تنتهى المسرحية ، يبدأ بشيخ مصلـــوب علـــى جذع شجرة ، وحوله ثلاثة من المتسكعين ، بين واعظ وتاجر وفلاح ، يســألون عن الشيخ المصلوب من قتله ؟ ولم قتلوه ؟ [1] .

وسرعان ما يجئ الجواب .. مجموعة من العامة تدخل المسرح ، ليعترفوا بأنهم هم الذين قتلوه ، قتلوه بالكلمات ، ثم مجموعة أخـــرى مـــن الصوفيـــة يعترفون بأنـــهم هم أيضاً قتلوه ، قتلوه بالكلمات ، العامة تقول : "ماذا كانت

---

(1) المسرحية ـ الأعمال الكاملة لصلاح عبد الصبور ـ جـ٢ ص ٥٠٤ .

تصبح كلماته لو لم يستشهد ؟" وتقول المتصوفة : "هل نحرم العالم من شـــهيد ؟ هل نحرم العالم من شهيد؟" .

وبهذا ينتهى المنظر الأول ، أجمل وأروع مناظر المسرحية ، سواء مـــن الناحية التشكيلية على المسرح ، أو من ناحية الحركة الدرامية ، فلوحة المسـيح المصلوب على جذع الشجرة فى خلفية المسرح ، وفى أمامية المسرح مجموعـــة العامة كأنها كورس اليمين ، ومجموعة الصوفية كأنها كورس الشـــمال ، وبـــين المجموعتين الواعظ والتاجر والفلاح ، يديرون الحركة المسرحية ، كـــل هـــذه العناصر مجتمعاة ، حققت للمنظر الأول قدراً من التكامل الفنى لا نجد له مثيـــلاً فى الوقوع ، لأن الكاتب آثر أن يبدأ بنهاية الحدث المسرحى ، ثم يـــأخذ بعـــد ذلك فى تفصيل مراحل وقوعه ، وبيان أثره فى نفوس الشخصيات .

المنظر الثانى يشكل البداية الحقيقية للحدث ، حيث نشاهد الحـــلاج فى بيته ومعه الشبلى ، وعليهما خرقة الصوفية ، إنهما يتجادلان فيمـــا ينبغـــى أن يكون عليه الصوفى ولكنهما يذهبان كل فى طريق ، الشبلى يقول لصاحبـــــه : "لسنا من أهل الدنيا ، حتى تلهينا الدنيا " ، ويرد عليه الحلاج : "هبنا جانبنـــا الدنيا ، ما نصنع عندئذٍ بالشر ؟" ، ويسأله الشبلى : "مـــاذا تعـــنى بالشـــر ؟" فيجيبه الحلاج : "فقر الفقراء ، جوع الجوعى ، ورجال ونساء فقدوا الحريـة" ، ويدخل عليهما "إبراهيم بن فاتك" أحد خلصاء الحلاج ، فيخبره بأن ولاة الأمر يظنون به السوء ويقولون إنه يتصل ببعض وجوه الأمة ، ويؤلب عليهم أحقـــاد العامة ، وهنا تزداد الفجوة بين الشيخين ، الشبلى يزداد تمسكاً بخرقة الصوفية ، والحلاج يخلعها حتى لا تحجبه عن عين الناس ، فيحجب بالتالى عن عين الله .

وعلى مشهد الحلاج وهو يجفو الخرقة ويخلعها ، يسدل ستار المنظر الثانى ، أضعف مناظر المسرحية من الناحية الدرامية ، وإن كان أعمقها من الناحية الفكرية ، فالمنظر كما ترى يبدأ سكونيا وينتهى بالسكون ، وليس ثمة من تغير يحدث يخيم عليه السكون من جديد ، ساعد على ذلك أن الحديث بين الشيخين أقرب إلى المحاورة الفلسفية منه إلى الحوار الدرامى ، ذلك لأن الحوار هنا هو الحوار الذهنى الذى يبين مدى الاختلاف فى وجهتى النظر بين اثنين من نفس الطراز [1] وليس هو الحوار الدرامى الذى يكشف عن مدى الخلاف بين خصمين ، كل منهما على الطرف الآخر من قوس الطيف المسرحى ، لاختلافهما فى الفعل والسلوك ، فى الفهم والإدراك ، بين السلب والإيجاب .

أما المنظر الثالث الذى ينتهى به فصل "الكلمة" ، فقد استطاع أن يتحاشى الكثير من عيوب هذا المنظر ، فهو يبدأ وينتهى قوى الإيقاع ، سريع الحركة ، محكم الحوار ، حافلا بالعديد من الشخصيات ، فالتكوينات الثلاثية المختلفة التى تألفت مرة من الواعظ والتاجر والفلاح ، ومرة أخرى من الأحدب والأبرص والأعرج ، ومرة ثالثة من المتصوفين .. أول وثان وثالث ، ومرة رابعة وأخيرة من ثلاثة من الشرطة يرتدون ملابس موحدة ، ارتفعت بالحوار الشعرى إلى مستوى الموسيقى ، وبالحركة الدرامية إلى مستوى البالية وبالكادرات المسرحية إلى مستوى الفن التشكيلى ، وبعد هذا كله يجئ الحلاج .. صوت الحق الذى لا صوت له ، يجئ ليقف فى الساحة ببغداد يعظ العامة ويقول

---

(1) طالع : المسرح المصرى بعد الحرب العالمية الثانية .. د . سامى منير – الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ٧٩ – ص ٤١١ .

لهم : إن الفقر الذى يعربد فى الطرقات ، ينشر الرذيلة ، والقحط الذى يمشى فى الأسواق يميت القلب ، ولكن الشرطة عيون الوالى تتمكن من استدراجه وتحويله عن حديث القحط إلى حديث الدين ، حتى تأخذه بتهمة الزندقة لا بتهمة تأليب العامة .

وربما كان حوار المنظر كله ، وبخاصة الجزء الذى يبدأ بمقاطعة الشرطى : "ولكن شيخنا الطيب ، هل ربى له عينان لكى ينظر فى المرآة؟" ، وربما كان هو أذكى وأبرع ما فى المسرحية من حوار ، فإلى جانب البراعة فى إدارة الحوار ، نجد السلامة فى التحليل النفسى ، سواء فى حالة الحلاج الصوفى الذى غلبه الوجد ، وورد عليه الحال ، فإذا به يفرح بحلول الحق ، ويعمى عن رؤية الخلق ، ويكتشف عن وجه السر ، أو فى حالة الشرطة وطرائقها الخاصة فى الاستدراج وتلفيق التهمة .

إن هذا المشهد بجلاله ومأساويته ، يعيد إلى أذهاننا تاريخ المسيح ، عندما دخل هو وأصحابه بيت المقدس فى عيد الفصح ، فبثت دولة الكهانة عيونها فى الأسواق ، وأدرك المسيح منذ اللحظة الأولى مكامن الشر التى تتربص به ، وعرف من الأسئلة التى كانت تنهال عليه ، أنها جميعاً تستهدف استدراجه إلى كلمة تثبت عليه (الكفر) أو تدينه بمخالفة تعاليم الشريعة ، حتى كانت حادثة الهيكل التى بدأت بمعركة فكرية ، وانقلبت إلى معركة يدوية ، وانتهت بالمسيح يحمل صليبه على كتفيه [1] .

([1]) انظر : ثقافتنا بين الأصالة والمعاصرة – جلال العشرى – ص ٢٥٠ .

إن القيمة الجمالية لهذا المشهد ، كان يمكن أن تضاف إليها قيمة فكرية ، لو أن عبد الصبور عنى بدراسة مذهب الحلاج الصوفى ، قدر عنايته بتحقيق دوره الاجتماعى ، فحين نسمع لخطبة الحلاج التى أخذته بها الشرطة ، والتى يقول فيها [1] :

ألا تعلم أن العشق سر بين محبوبين
هو النجوى التى إن أعلنت سقطت مروءتنا
لأنا حينما جاد لنا المحبوب بالوصل تنعمنا
دخلنا الستر ، أُطعمنا وأُشربنا
وراقصنا وأُرْقَصنا ، وغَنينا وغُنينا
وكوشفنا وكاشفنا ، وعوهدنا وعاهدنا
فلما أقبل الصبح تفرقنا ،
تعاهدنا بأن أكتم حتى أنْطوى فى القبر .

فهذه الخطبة على ما تتضمنه من جمالية شعرية ، لا نكاد نتعرف على حقيقة مذهب الحلاج الصوفى : فهى كلام عام يمكن أن يقال فى وحدة الشهود عند ابن الفارض [2] ، أو فى وحدة الوجود عند ابن عربى [3] ، مثلما يقال فى

---

(1) المسرحية – الأعمال الكاملة – جـ ٢ ص ٥٠٤ .

(2) طالع كتاب : ابن الفارض سلطان العاشقين – د. محمد مصطفى حلمى – سلسلة أعلام العرب ص ١٥٢وما بعدها .

(3) طالع كتاب : فى تراثنا العربى الإسلامى – د . توفيق الطويل– سلسلة عالم المعرفة – الكويت ١٩٨٥ ص ١٧٧ .

حلول اللاهوت فى الناسوت عن الحلاج [1] ، على الرغم من الفروق المذهبية الكبيرة والخطيرة بين كل منهم .

وينتهى فصل "الكلمة" -كما رأينا- باتهام الحلاج ، وإلقاء القبض عليه ، ليبدأ فصل "الموت" بإيداعه فى السجن انتظاراً لمحاكمته ، بيد أنه إذا كان نجاح المنظر الثالث -منظر الساحة فى بغداد- راجعاً إلى أوجه الشبه الكثيرة بينه وبين المنظر الأول ، فإن ما يقلل من نجاح هذا المنظر الجديد -منظر الحلاج فى السجن- هو أوجه الشبه بينه وبين المنظر الثانى ، منظر الحلاج فى بيته .

فكما شهدنا الحلاج فى بيته جالساً بين اثنين ، هما الشبلى وإبراهيم بن فاتك ، نشهد الحلاج هنا أيضاً جالساً بين مسجونين ، أحدهما مؤمن به والآخر متمرد عليه .

وكما كشف لنا حوار الحلاج مع الشبلى عن سبيلين من سبل الحيلة ، يكشف لنا حوار الحلاج مع السجين الثانى عن طريقين من طرق الإصلاح ،

---

(1) يعد "الحلاج" حلولى المذهب ، ينظر إلى اتحاد الناسوت باللاهوت ، أى الطبيعة الإنسانية بالطبيعة الإلهية ، من ثم فهو القائل :

أنا سر الحق والحق أنا .. بل أنا حق ففرق بيننا

أنا عين الله فى الأشياء فهل .. ظاهر فى الكون إلا عيننا

❖ [انظر : ديوان الحلاج - تح : كامل الشيبى - دار آفاق عربية - بغداد - ط ٢ ١٩٨٤ ص ١٣] .

❖ وهذا مخالف كل المخالفة للمذاهب الواحدية الأخرى ، سواء ما كان منها قائلاً بوحدة الشهود كمذهب ابن الفارض ، أو ما كان قائلاً بوحدة الوجود كمذهب ابن عربى ، وهو مخالف بالتالى لأحكام الشرع وتعاليمه .

فهما يتناقشان حول موقف الإنسان من الشر ، فيقول له السجين الثائر : "هل تصلحهم كلماتك ؟" فيرد عليه الحلاج الهادئ : "هل يصلحهم غضبك ؟" ويرد السجين : "غضبى لا يبغى أن يصلح بل أن يستأصل" ، فيسأل الحلاج : "من تبغى أن تستأصل؟" فيجيب السجين : "الأشرار" فيعود الحلاج ليتساءل من جديد : "وكيف نميز بين الأشرار وبين الأخيار ، من فينا الشرير ، ومن فينا الخير ؟ وكيف نقضى على الشر لكى يسود الخير ... بالغضب أم بالكلمات أم بالسيف المبصر .. !" .

وعلى الرغم من أن صلاح عبد الصبور استطاع فى هذا المنظر أن يفلت من إطار السكونية الذى كبله فى المنظر الثانى من الفصل الأول ، وذلك بإضفاء عنصر الحركة المسرحية ، الذى تمثل فى دخول الحارس وخروجه ، ثم فى المعركة التى دارت بين السجينين ، وأخيراً فى هروب السجين الثانى وبقاء الحلاج مع السجين الأول - إلا أن ذلك لم يقلل كثيراً من التناول الدرامى الذى جاء على حساب دموية الشخصية بصبغها باللون الفكرى ، وعلى حساب المادة الكلامية يجعلها أقرب إلى المحاورة منها إلى الحوار .

فمشهد الحارس الذى ينهال بسوطه على الحلاج ، والحلاج هادئ مبتسم يلم ثوبه ، لا يمكن أن يكون مشهداً درامياً بأى حال ، ولا يمكن للحوار الذى دار بينهما أن يكون إنسانياً بأى معنى ، هذا على الرغم من روعة الحوار المسرحى وإحكامه ، وإيراده فى صورة إبداعية تنم عن شاعر متمكن من أدواته حيث يقول [1] :

---

(1) المسرحية - الأعمال الكاملة لصلاح عبد الصبور - جـ٢ ص ٥٠٧ .

❖ الحارس : لم لا تصرخ ؟

❖ الحلاج : هل يصرخ يا ولدى جسد ميت ؟

❖ الحارس : اصرخ .. اجعلنى أسكت عن ضربك

❖ الحلاج : ستمل وتسكت يا ولدى

❖ الحارس : اصرخ .. لن أسكت حتى تصرخ

❖ الحلاج : عفواً يا ولدى صوتى لا يسعفنى

❖ الحارس : قلت اصرخ .. أنت تعذبنى بهدوئك

❖ الحلاج : فليغفر لى الله عذابك

أيخفف عنك صراخى .. قل لى

ماذا تبغى أن أصرح .. فأقول .. ؟

إن الغاية القصوى لكل عمل تراجيدى ، هو أن يثير فينا انفعالى الخوف والشفقة ، حتى يحدث لنا ما يسميه ارسطو "بالكثرسيس" أو التطهير [1] ، وهذا الحوار اللابشرى ، لا يمكن أن يجعلنا نتعاطف مع البطل ، ولا يمكن أن يوهمنا بأن ما يحدث له من الممكن أن يحدث لنا ، إن البطل هنا أقرب إلى الفكرة أو المعنى ، منه إلى الفرد أو الإنسان ، فضلاً عما فى الحوار من تناقض ذهنى ، يجعل المضروب هو الجلاد ، والجلاد هو من يعانى آلام الضرب .

هذا التناقض الفكرى ، هو الذى نلتقى به على مستوى التناقض الدموى فى المنظر الثانى والأخير من فصل "الموت" إنه منظر محاكمة الحلاج أمام

---

(1) انظر : الدراما – أشلى ديوكس– ترجمته : محمد خيرى – وزارة الثقافة والإرشاد القومى – بدون تاريخ ص ١٤٤ .

ثلاثة من القضاة ، هم أبو عمر/وابن سليمان/وابـــن ســـريج ، ومـــا أكـــثر التقسيمات الثلاثية التى نشهدها فى هذه المسرحية ، بل لا يكاد يخلـــو منظـــر واحد من تقسيم ثلاثى ، ولو أن شاعرنا المسرحى تخفـــف قليـــلاً مـــن هـــذه الثلاثيات ، لخفف بالتالى من غلبة الطابع الهندسى على تصميم البناء المسرحى ..

المهم أننا نشهد فى هذا المنظـــر الأخـــير محاكمـــة يســـودها الطـــابع التراجيكوميدى بحق ، نشاهد تراجيديا إنسان يموت ، مهزلة قضاة يجدلون مـــن أحكام الشرع حبل المشنقة ، إنهم يزيفون العدل ، ويشوهون وجـــه الحـــق ، ويعبثون بعقول العامة ، ولا هم لهم إلا مرضاة السلطان ، غير أن أحد هـــؤلاء القضاة -وهو ابن سريج- يصحو فيه الضمير ، وتنتفض فيه نخوة العدالة ، فيأبى أن تصبح قاعة العدل وكرا للسماسرة ، ومغارة السارقين ، فينســـحب مـــن المحاكمة ، تاركاً الحلاج بين اثنين ، أيديهما مضرجة بالدم ، من قبل أن تنطـــق ألسنتهما بحكم الموت .

وتمضى المحاكمة أليمة غاشمة حتى تصل "الحبكة" المسرحية إلى ذروتهـــا ، حينما تتراءى أمام الحلاج قوة الاستشهاد فى التخلص مـــن هـــذه الآلام ، وفى الانتصار الحقيقى لقوى الخير .. وعلى امتداد الخط المسرحى لهذا المنظر ، نجـــد شاعرنا المسرحى وهو يعمد إلى البدائل الفنية لتسخين المســـرحية ، إلى وهـــج المضمون وحرارة الشعر ، إلى دفء الكلمة ومأساوية القصة ، فمأساة الحـــلاج هى مأساة إنسان عاين الفقر يعربد فى الطرقات ، ويهدم روح الإنسان ، فســـأل النفس ماذا يصنع ؟ ، ولكنه ليس بنبى حتى يصلح .. يصلح الحاكم الظالم "لكن

هل تفتح كلمة قلباً مقفولاً برتاج ذهبى؟" ، ولا بزعيم حتى يثور .. يثور بتأليب العامة ، ولكن "ما أتعس أن نلقى بعض الشر ببعض الشر ، ونداوى إثماً بجريمة" .

إذن فليرتد إلى ذاته الأصلية يلتمس عندها سبيل الخلاص : فهو ليس بواعظ حتى يدعو الظالم أن يكف عن ظلمه ، وليس بثائر حتى يدعو إلى ملاقاة الشر بالشر .. إنه متصوف لا يملك سوى كلماته [1] :

لا أملك إلا أن أتحدث
و لتنقل كلماتى الريح السوَاحة
ولأثبتها فى الأوراق شهادة إنسان من أهل الرؤية
فلعل فؤاداً ظمآناً من أفئدة وجوه الأمة
يستعذب هذى الكلمات
فيخوض بها فى الطرقات
يرعاها إن ولى الأمرُ
ويوفق بين القدرة والفكرة
ويزاوج بين الحكمة والفعل .

إنها وصية الحلاج المعلم ، يلقيها من فوق صليب الموت ، بعد أن جاء رسول الحاكم يبرئه من تهمة تأليب العامة ، ويدينه بالزندقة ، حتى لا يبدو بطلاً بين أفراد الشعب ، ولكن كافراً بين جموع المسلمين ، واستكمالاً للدائرة يطلب رسول الحاكم من بعض الشهود الواقفين بالباب ... التحكيم ، ويكون التحكيم حكماً بإدانته ، وإباحة دمه ، والإلقاء بأشلائه فوق صفحة النهر .. أشلاء

---

(1) المسرحية ـ الأعمال الكاملة لصلاح عبد الصبور ـ جـ ٢ ص ٥٨٦ .

الحلاج الصوفى العظيم الذى لم يجد بداً من التضحية بحياته لكى تبقى كلماتـــه ، فضحى بالحياة ، وبقى شهيداً للكلمة .. الكلمة التى كانت فى البدء ، والـــتى ينبغى أن تكون فى الختام .

درامية الحوار :

إن الأهمية البالغة للحوار ، تكمن -بلا شك- فى إمكاناتـــه التعبيريـــة للكشف عن الشخصيات بتوضيح أبعادها المظهرية والاجتماعية والنفســـية ، وذلك يقتضى أن يكون الحوار مناسباً للشخصية من حيـــث عمرهـــا مثـــلاً ، ودرجة ثقافتها ، ونوع نفسيتها ، انبساطية كانت أو انطوائية ، جادة أو هادئة ، متفائلة أو متشائمة ، وما إلى ذلك من الاختلافات النفسية الأخرى .

وثمة حسّ لغوى مرهف ، نلمحه لدى عبد الصبور ، حيث يلـــون فى حواراته على لسان شخصياته ، ويختار لكل منها من مفردات اللغة ما يميزها عن غيرها ، وتجعل لها خطاباً مستقلاً ، محدثاً بذلـــك تناغمـــاً بديعـــاً فى تشـــكيل شخصيات المسرحية وتكوينها ، كأقرب ما تكون إلى الواقع الثقافى والمعـــرفى لأطراف الحوار ، وهو يمثل بذلك واقعاً إبداعياً من تطويع اللغـــة الفصحـــى ، لملاءمتها الخطاب المجسد لطبيعة كل شخصية حوارية فى العمـــل المســـرحى ، فحديث الواعظ يختلف عن التاجر / عن الفلاح / عن أحاديث المرضى / عـــن جمع الفقراء ، كذلك يختلف كل هذا عن أحاديث الشبلى والحـــلاج ، وعـــن أحاديث القضاة إلى آخر ذلك من الأحاديث التى تتحاور بها كل الشخصيات ، دون أن يؤثر هذا على سير الحدث .

وربما ساعده على ذلك تنويعه للبحور التى استخدمها فى هذه المسرحية ، فقد استعمل الرجز والوافر والمتدارك والمتقارب [1] ، فأتاح له مقدرة واعيـة فى السيطرة على طبيعة الحوار ومستوى من ينطق به ، مع تناسق وإنسـياب مـع واقع الأحداث التى يتناولها ، فكما أطال فى بعض المواقف ، أوجز إيجازا لماحا فى مواقف أخرى ، وعبر بالصورة فى مواقف ثالثة .

وكان طبيعياً بعد أن اختار عبد الصبور شخصية "الحلاج" ، أن يختـار معه مجموعة أخرى من الشخصيات المعاصرة له [2] ، والتى لعبت دوراً فعليـاً فى قضيته ، لتكتمل الصورة ، فاختار شخصيات الشبلى وإبراهيم بن فاتك ، وهمـد من أصدقاء الحلاج فعلاً ، والقاضى أبا عمرو الحمادى وابن سليمان ، وابـن سريج ، وكلهم شخصيات حقيقية عاصرت الحلاج ، أما باقى الشـخصيات فهى مخترعة لخدمة الموضوع .

أما شخصية (إبراهيم) فهى لا تعدو أن تكون شخصية التابع ، والمريـد المخلص لأستاذه ، ينقل عنه رسالته ، ويسدى إليه النصيحة .

أما الشبلى فقد لعب دوراً مهماً للحلاج ، فهو شخصية ثابتـة غـير متطورة ، ذلك أن شخصيته قد انطبعت فى صورةِ الصوفى الذى لبس الخرقـة ،

---

(1) طالع كتاب : فضاء الصوت الدرامى "دراسة فى مسرح صلاح عبد الصبور – د. وليد منير – الهيئـة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٢ ص ١٧٣ وما بعدها .

(2) لا أدرى لماذا حرص الكاتب على استبعاد العنصر النسائى من المسرحية ، وفى رأيى أن توظيف المـرأة لخدمة مراحل الحدث ، من شأنه تعميق إنسانية البطل ، وإمداد المسرحية بإمكانات أكبر للتفتح الدرامى .

والتزم بتعاليم أصحابها ، وزهد الدنيا ، وقد حاول جاهداً أن يثنى الحلاج عن نزوله للعامة ، والتزامه بتعاليم جماعته فرفض .

وأما القاضى أبو عمر الحمادى ، فهو صورة لرجل القانون الذى يبيع نفسه للسلطة ، ينفذ ما تطلبه منه ولو خالف الشرع والقانون ، وقد أمعن عبد الصبور فى تصوير هذا الرجل ، بما أجراه على لسانه من حديث تكتنفه التورية والجناس الذى يصل إلى حد الفحش فى موقف جاد ، يتحدد فيه مصير إنسان[1] .

وأما ابن سليمان فقد كان مؤيداً لأبى عمرو على خط مستقيم ، وابن سريج كان معارضاً ورافضاً للظلم ، من ثم رفض الاستمرار فى هذه المهزلة .

وشخصية السجين الثانى كانت معارضة للحلاج أيضاً ، فهو مثقف مقهور أيضاً ، لكنه يرى أن هذا القهر لن يرفع بالسكون والاستسلام ، وإطلاق الشعارات والكلمات ، بل بالعمل والحركة وحمل السيف .

بقيت شخصية الحلاج التى يقوم عليها العمل كله ، وهى شخصية اختلف حولها النقاد ، فحين يرى عبد الصبور أن بطله شخصية تراجيدية بالمعنى الذى فهمه عن أرسطو ، أى أنه بطل له سقطة تراجيدية ، نتيجة لخطأ لم يرتكبه ،

---

(1) يتساءل الناقد كمال محمد إسماعيل [فى كتابه : الشعر المسرحى فى الأدب المصرى المعاصر ص ١٨٦] بقوله : "هل يثير فينا قاضى كأبى عمر مشغوف بالتورية والجناس اللفظى المحمل بالفحش فى موقف جاد ، يتقرر فيه مصير إنسان داعية ؟" ، وأرى أنه ربما كان ذلك مقصوداً لعدة أسباب منها : المقابلة التى يقصد إلى عقدها المؤلف بين المواقف الهزلية والجادة ، ليقوى من إحساسنا بالمأساة ، ومنها أنه يقدم لنا صورة بشعة لأنفسنا عندما نقبل أن نخون ضمائرنا ، والذى يبيع عدالة الله خوفاً من سلطان إنسان لابد وأن يكون بلا أخلاقيات .

ولكنه فى تركيبه ، وباعث الخطأ هو الغرور وعدم التوسط [1] يرى بعض النقـاد أن صلاح عبد الصبور له بعض الملامح التراجيدية مثل حتمية المصير ، وخوضـه الصراع بإرادته ، وعدم تكافؤ الصراع الذى يدور بينه وبين السلطة السياسية ، ثم النتيجة المأساوية لهذا الصراع ، إلا أنه يفتقد الكثير مـــن ملامـــح البطـــل التراجيدى ، ومنها أنه بدا شخصية غاية فى التماسك والصلاية ، ممـــا أبعـــده الضعف الجوهرى والطبيعى فى الإنسان ومن ثم قل تعاطفنا معه ، ثم إن الحـــلاج كان يتقرب بدمه إلى الله ، فنال ما كان يريد ، ورضاه هـــذا بمصـــيره أضـــاع الإحساس الكامل بالمأساة [2] .

ومن ناحية أخرى ، يفرق بعض النقاد بين البطل التراجيدى الإغريقى ، والبطل التراجيدى المسلم بما يأتى :

- أن البطل التراجيدى الإغريقى يسعى إلى تدمير الذات ، بينما يعمل البطـــل التراجيدى المسلم على تحقيقها .
- التراجيدى الإسلامية لا تعرف الكبرياء ، بل الثقة والإيمان بعدالة القضية .
- البطل التراجيدى الإغريقى مسموح به بالشك والمواجهة والمعانـــاة ، أمـــا البطل التراجيدى المسلم ، فليس مسموحاً به بها إلا فى حالة المعانـــاة الـــتى ستؤدى إلى اليقين [3] .

---

(1) انظر : حياتى فى الشعر – صلاح عبد الصبور – الأعمال الكاملة جـ ٣ ص ٢١٧ .

(2) انظر مقال : "البطل فى مسرح صلاح عبد الصبور" – أحمد العشرى– مجلة المسرح – ع٥– الســـنة الأولى ص ٨٠ .

(3) انظر مقال : "البطل التراجيدى مسلماً (١) " – أسامة أبو طالب– مجلـــة نـــادى المســـرح – ع٢ – سبتمبر ١٩٧٩ – ص ١٦ .

فأين صلاح عبد الصبور وبطله من كل هذا ..؟

الحق أن عبد الصبور يظهرنا على رسم لشخصية الحلاج 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 أنه زنديق كافر ، ليحل قتله ، والمجموعة الثالثة من المتصوفة الذين رأوا أنهم قتلوه بالكلمات أيضاً حين سكتوا عن نصرته ، لكنهم فرحون . لأن قتله كان يحقق مشيئة له : " كأن من يقتلنى محقق مشيئته ، ومنفذ إرادة الرحمن ، لأنه يصوغ من تراب رجل فان ، أسطورة وحكمة وفكرة " [1] .

والرسم البدنى الذى يطالعنا للحلاج وهو ميت ، هو ذلك الرسم [2] :

- 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

---

(1) المسرحية – الأعمال الكاملة – جـ٢ ص ٤٥٧ .

(2) المسرحية – الأعمال الكاملة– جـ ٢ ص ٤٤٩ .

فهذا وصف دال لصوفى ميت ، يومئ إلى شخصيته ، وهو حى فى حالة انصراف عن الدنيا ، تتناولها عدة شخصيات مختلفة الثقافة والمعرفة ، من ثم فلكل شخصية منها مفرداتها الخاصة التى تجسد خطابها المستقل ، مثلما يجسد "صوفية" الحلاج بجواره الخاص به ، لاسيما وهو يبدأ رحلة البحث وراء المعرفة[1] :

تسكعت فى طرقات الحياة ، دخلتُ سراديبها الموحشات
وأشعلت عينى ، دليلى ، أنيسى فى الظلمات
وذوبتُ عقلى ، وزيت المصابيح ، شمس النهار
على صفحات الكتب
لهثتُ وراء العلوم سنين ككلب يشم روائح صيد ..
فلم يُسعد العلمُ قلبى ، بل زادنى حيرة واجفة .

توليد الصراع

يحاول صلاح عبد الصبور توخى الأصول المسرحية القديمة والحديثة فى بناء مسرحياته ، وفق الاتجاه الفكرى الذى ينتهجه ، والكيان الشكلى للشعر الذى يستخدمه ، ليحدث بينهما نوعاً من التوافق يؤدى إلى سلامة التوصيل ، فهو يحدد الشخصيات والزمان والمكان ، أو يجردها ، وهو يسعى إلى إحداث الصراع الواضح ، والصعود به إلى الذرى ، أو يسلمه إلى أجنحة الشعر ، يتماوج به ، حيث يندمج فيه ويضيع فى ثناياه [2] .

([1]) المسرحية – الأعمال الكاملة جـ ٢ ص ٥٧٧ .

([2]) انظر : الشعر المسرحى فى الأدب المصرى المعاصر – كمال محمد إسماعيل – الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨١ ص ١٨٢ .

وتتحدد ملامح الصراع فى المسرحية ، فيما تجسده لغة الحوار ، عبر مراحل ثلاث ، يخوض غمارها "الحلاج" خلال الأحداث الدرامية والمأساوية التى تقلبت فيها شخصيته .. صراع داخلى تبطنه الذات ، وصراع حول الهدف الإصلاحى الذى تبناه حيال الجماهير ، وصراع دام بينه وبين السلطة الحاكمة .

أما الصراع الداخلى : فهو صراع إنسانى يحكمه الحب ، وأساسه الحيرة بين الكلمة والعقل ، وبين الحرية والالتزام ، الحرية فى أن يختار طريقاً آمنة ، وعزلة إلى جوار ربه ، بعيداً عن الصراع المحتدم بين الناس والواقع ، وما يعج به من مشكلات وقضايا ، أو الالتزام باتخاذ موقف ما ضد من يعيشون فى الأرض فساداً ، ويقطعون على الناس سبيل حياتهم الكريمة الآمنة ، ومن ثم فهل يحمل السيف ، أن يكتفى بالكلمة (هل أرفع صوتى أم ارفع سيفى ، ماذا أختار؟ [1]) ، وإذا ما اختار السيف ، فهل يضمن ألا يضر به مظلوماً ، أو يقتل به بريئاً ، ذلك أن الحلاج يبتغى سبيل الحق المطلق [2] :

❖ الحلاج : لا أخشى حمل السيف ، ولكنى أخشى أن أمشى به
فالسيف إذا حَمَلَتْ مقبضهُ كفٌ عمياء أصبح موتاً أعمى

❖ السجين الثانى : ولماذا لا تجعل من كلماتك نور طريقه ؟

❖ الحلاج : هب كلماتى غنتْ للسيف ، فوقع ضرباته
أصداء مقاطعها ، أو رجع فواصلها ، وقوافيها
ما بين الحرف الساكن والحرف الساكن

---

(1) المسرحية – الأعمال الكاملة لصلاح عبد الصبور – جـ ٢ ص ٥٤٧ .

(2) المسرحية – الأعمال الكاملة جـ ٢ ص ٥٤٤ .

هَوى رأسٌ كانت تتحرك
يتمزق قلبٌ فى روعة تشبيه
وذراع تقطع فى موسيقى سجعة
ما أشقانى عندئذٍ ، ما اشقانى
كلماتى قد قَتَلتَ
مَنْ لى بالسيف المبصر .. من لى بالسيف المبصر .

أما الصراع بين الشبلى والحلاج ، فهو صراع بين رؤيتين مختلفتين فى تصور ومفهوم العلاقة بين العبد وربه [1] ، حيث تبرز أزمة الحلاج ، فهو مهموم بالفقراء الجوعى ، مسلوبى الحرية تجلدهم أسواط الجلادين ، لقد استولى الشر على ملكوت الله ، ويستمر الصراع اللفظى دون حركة بين الشبلى والحلاج [2] :

يا شبلى
الشر استولى فى ملكوت الله
حدثنى كيف أغض العين عن الدنيا
الشبلى : مهلاً ..... مهلاً
بل أنت على حافة أن يظلم قلبك
❖ الحلاج : لا بل إنى أتنور من رأسى حتى قدمى

---

(1) انظر : المسرحية الشعرية فى الأدب العربى الحديث – د. أحمد شمس الدين الحجاجى – دار الهلال ١٩٩٥ ص ٢٧٦ .

(2) المسرحية – الأعمال الكاملة – جـ ٢ ص ٤٧١ .

ويحتدم الخلاف بين الشبلى والحلاج ، دون حدث واضح ، سوى هـذا الخلاف الفكرى الذى يجعل الشبلى يتهم الحلاج بأنه يملأ نفسه شـكاً ، ليبـدأ الفعل حين يدخل إبراهيم ابن فاتك عليهما ، ليخبره بأنه قد عرف من القـاضى ابن سريج أن ولاة الأمر يظنون به السوء ، لأنه أرسل رسائل سـرية لبعـض الرجال من وجوه الأمة ، ممن يطمح فى السلطة ، ممن رآهم الحلاج أصحـاب سيرة طيبة يمكن أن يعطوا الناس حقوقهم ، فيسأله إبراهيم أن يهرب لخراسان ، فيرفض لأنه يشعر أن أصحابه كُثُر ، ولكن إبراهيم يخبره أنه ليس له أصحـاب سواه والشبلى ، فيرد عليه بأن أصحابه أكثر من ذلك ، إنهم آيـات القـرآن وأحرفه ، والشهداء الموعودون ، والصوفية ، وآلاف المظلومين المنكسرين .

يبدو وكأن الحلاج يمكن أن يقيم ثورة من أجل العدل والحق ، فـهو يعلن أنه ينـزل للناس ويحدثهم عن ربه ، ويقول إن الله قوى ، فليكونوا مثله ، والله فعول فليكونوا مثله ، والله عزيز فليكونوا مثله [1] ، وحين يرفض الشـبلى هذا الموقف ، لأن الحلاج فى رأيه صوفى قد أحرم بخرقة الصوفى ، يثور الحـلاج عليه ، وعلى الخرقة ، فيخلعها حتى لا تصبح شارة ذل ومهانة [2] :

❖ الشبلي : خفف من غُلْوائِكْ يا شيخ

فلقد أحدمت بثوب الصوفى عن الناس

❖ الحلاج : تعنى هذى الخرقة

---

(1) انظر المسرحية – الأعمال الكاملة – جـ ٢ ص ٤٨٨ .

(2) السابق نفس الصفحة .

إن كانت قيداً في أطرافي
يلقيني في بيتي جنب الجدران الصماء
حتى لا يسمع أحبابي كلماتي
فأنا أجفوها ، أخلعها .. يا شيخ
إن كانت شارة ذلٍ ومهانة
رمزاً يفضح أنّا جمعنا فقر الروح إلى فقر المال
فأنا أجفوها ، أخلعها .. يا شيخ
إن كانت ستراً منسوجاً من إنيّتنا
كي يحجبنا عن عين الناس ، فنحجب عن عين الله
فأنا أجفوها ، أخلعها .. يا شيخ
يا رب اشهد هذا ثوبك
وشعار عبود يتنالك
وأنا أجفوه ، أخلعه في مرضاتك
يا رب اشد / يا رب اشهد

(يخلع الخرقة)

ثم يكون الصراع الثالث والحاسم الذى يتحدد مصيره على أثره ، فقد استدرجته السلطة عن طريق عيونها التى وضعتها فى طريقه ، حتى يبوح بسر الصحبة بينه وبين الله وكان ذلك فى المنظر الثالث من القسم الأول الذى نزل فيه إلى العامة ، وتحدث إليهم بحقوقهم على الحاكم ، وواجبات الحكام ، وتحدث عن القحط ، والشر ، والظلم ، والبطش والعدوان ، مما يصغر الإنسان

فى عين الله ، ويجعله يحول نظره عنه ، وفى هذا الأثناء يتدخل بعض عيون السلطان بتوجيه الأسئلة المتعلقة بعلاقته بالله ، ثم ما لبثت – أثناء الحوار – أن دفع الحلاج يفشى سر الصحبة [1] :

❖ الحلاج : رعاك الله يا ولدى ، لماذا تستثير شجاى
وتجعلنى أبوح بسر ما أَعْطَى
ألا تعلم أن العشق سر بين محبوبين
هو النجوى التى إن أعلنت سقطت مروءتنا
لأنا حينما جادلنا المحبوب بالوصل تنعمنا
دخلنا السر ، أُطعمنا وأشربنا
وراقصنا وأرقصنا ، وعوهدنا وعاهدنا
فلما أقبل الصبح تفرقنا
تعاهدنا بأن أكتُمَ حتى أَنْطوى فى القبر

❖ الشرطى : كفى يا شيخ ، هذا القول عين الكفر ..

❖ الحلاج : عين الكفر .. ويلك .. هذا القول بى ، فاسمع
وإن كنت سأَلْقَى الهول لو كشفتُ وجه السر –
أجل لا ، بل ويلتى ، جرجرتُ من زهوى إلى حتفى
ولكن ..... كيف .. هل أترك هذا اللفظ ملقىً فوق أثوابى
إذن ، فاسمع ، وقل فى الأمر ما ترضاه
لقد أحببت مَنْ أنصف

---

(1) المسرحية – الأعمال الكاملة جـ ٢ ص ٥٠٤ .

فأعطاني كما أعطيت

- الشرطي : يا أهل الإسلام .. هذا شيخ زنديق
- شرطي ثان : فلنأخذه للسجن
- شرطي ثالث : هيا يا كافر ..

وهكذا .. كان زهوه وتفاخره بما بينه وبين الله من علاقة حميمة هو سبب سقطته التراجيدية (١) ، مما سهل الأمر على السلطة الحاكمة فى إحكام قبضتها عليه ، ومن ثم سوقه إلى المحاكمة التى قضت بإعدامه ، مستندة إلى حيثيات هذه السقطة التى اعتبرتها جريمة فى حق الله ، لا يمكن مغفرتها ، ومن ثم وقعت المأساة .

(١) فسر صلاح عبد الصبور – فى كتابه : حياتى فى الشعر – سقطة الحلاج بأنها فى "مشهد البوح بعلاقته الحميمة بالله ، وباعثه هو الزهو ، وحين ارتكب هذه السقطة ، أباح الناس دمه ، بل وأباح الله دمه ، إذ أفشى سر الصحبة فسقطت مروءته أمام الله " ، فى حين يرى الدكتور أحمد شمس الدين الحجاجى – فى كتابى المسرحية الشعرية فى الأدب العربى الحديث ص ٢٧٩ – أن صلاح عبد الصبور بهذا التفسير قد غرر بالنقاد الذين اقتفوا أثره ، فى أن يكون ذلك من باب السقطة التراجيدية واعتبرها سقطة صوفى مع أصحابه فى مفهوم الصوفية ، لكنها ليست سقطة بطل تراجيدى .

المبحث الثانى

مستويات التشكيل الفنى فى لغة الحوار

بنية اللغة :

يؤمن صلاح عبد الصبور بأن " .. استفادة الشاعر المعاصر من التراث العربى هى استفادة لغوية فى المقام الأول ، ذلك لأن اللغة تتجلى معانيها وإيحاءاتها فى الاستعمال الشعرى " [1] ، بيد أنه يرفض أن يكون المبدع أسير "قولبة" لفظية أو مصطلحية بحجة هذا التراث ، وإنما ينبغى أن تكون لديه وسيلة الهضم والتمثل والاستيعاب ، ثم يكون التفرد نتيجة لذلك ، فـ " اللغة ليست قاموسا أصم ، ولكنها استعمال" [2] .

من ثم كانت مناداته دائما بالصوت الخاص المنفرد : " لابد أن يكون للشاعر صوته الخاص ، واستعماله الخاص للغة ، لأن اللغة ملك كل الناس ، ولكن ليس كل امتلاك بالضرورة إعادة ترتيب أو إعادة تنظيم ، فالشاعر يمتلك اللغة كما يمتلكها كل الناس ، ولكنه يعيد تنظيمها بحيث تخرج فى أنساق أو سياقات يتوافر فيها الجمال والقدرة على الوضوح والإبانة " [3] .

والحوار المسرحى -بلا شك- واحد من هذه السياقات التى يتفرد فيها الأداء اللغوى عما يجرى بين الناس فى حياتهم العادية ، بمقدار اختلاف النثر

---

(1) صلاح عبد الصبور - مجلة فصول - ندوة العدد / مج ع ١ أكتوبر ١٩٨٠ - ص ٤٢ .

(2) السابق نفس الصفحة .

(3) صلاح عبد الصبور - مجلة فصول مج ٢ - ع١ - مقال : تجربتى فى الشعر - ص ١٦ .

الفنى -بشتى صورة- عن الحديث العادى ، فتحاورنا فى الحياة العادية يكاد يكون خلواً من النظام ، وقلما يمضى نحو هدف أو يكون له قضايا تستأثر بالاهتمام ، بل الغالب أن يسير بطريقة مستوية سواء أكان فاتراً عادياً ، أم عنيفاً صاخبا ، وهذا كله يختلف عن الحوار المسرحى الذى يبنى بناء فنيا مقتصدا : " فكأن الحوار المسرحى هو جمل الموسيقى التى تصدر عن آلات متعددة ، هناك انسجام وتفاعل بين هذه الآلات ، وهناك صعود منتظم ، وهناك "وحدة" تهيمن على ذلك كله ، هى فى الواقع وحدة العمل المسرحى نفسه" [1] ، وتلك هى اللغة الحوارية التى يؤمن بها صلاح عبد الصبور ، ويعدها " أكثر ترتيباً ودقة وإيحاء من لغة الواقع" [2] .

ويرى الدكتور شكرى عياد ، أن أهم شروط الحوار الجيد ، هى أن يساعد على تطور الأحداث بما يكشفه من معلومات ، وأن يكون مناسباً لشخصيات المتكلمين ، ومعبراً عن أفعالهم وانفعالاتهم ، وبما أن العمل المسرحى عمل مركز ، يُؤَدى إلينا فى ساعتين ما قد تؤديه رواية فى بضع مئات من الصفحات ، فيجب أن يكون الحوار المسرحى مقتصداً ، لا تقال فيه جملة لا تخدم الحدث أو بناء الشخصيات ، ومع كل ذلك فيجب أن يقنعنا العمل المسرحى بصدقه ، حتى نعيش فى جو "الإيهام" المسرحى الذى يساعدنا على الاندماج مع ما يجرى على خشبة المسرح [3] .

---

(1) د.شكرى عياد : الرؤيا المقيدة " - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٧٨ ص ٤٠ .

(2) صلاح عبد الصبور : كتابه على وجه الريح - الموطن العربى - بيروت - ١٩٨٠ ص ٢١٥

(3) انظر : الرؤيا المقيدة ... شكرى عياد - ص ٤٦ .

وفى ضوء هذه الفلسفة الإبداعية الواعية ، يتفرد صلاح عبد الصبور بلغته المسرحية ذات الصوت المنفرد ، والاتجاه الشعرى المؤثر ، فهى لغة سهلة بسيطة ، واضحة ومحايدة ، تتجاور مفرداتها فى تركيبات سليمة ، تتسلل مرموزاتها إلى النفس فى يسر ووضوح ، وتنفذ بدلالتها وإيماءاتها عبر تصورات عقلية ومنطقية ، فهى أقرب ما تكون إلى السهل الممتنع ، حين ترد فى تركيباتها النحوية السليمة ، وتتذوق دلالتها الموحية فى سلاسة ، وتنطق صوتياتها وتحس موسيقاها فى نغم واتزان .

فهو فى هذه "المأساة" يتسم بالشاعرية والرقة ، فى جو يعبق بالحس الصوفى الذى ينقل القارئ إلى عالم من الروحانيات والتجريد ، وقد نجح - كذلك- إلى حد كبير فى أن يقرن بين المتناقضات : بين الروحانيات والواقع الملموس ، بين المواقف الجادة والهزلية بين الالتزام وتحمل المسئولية حتى النهاية ، واللامبالاة والتواكل الذى يعيش فيه بعض الناس ، كل ذلك فى لغة شعرية سلسة وبسيطة .

نجح عبد الصبور كذلك - فى تلوين الحوار المتسق مع طبيعة كل شخصية ، فحديث الواعظ يختلف عن التاجر ، عن الفلاح ، عن أحاديث الفقراء ، ويختلف كل أولئك عن أحاديث الشبلى والحلاج ، وعن أحاديث القضاة ، دون أن يؤثر ذلك على سير الحدث ، وربما ساعده على ذلك إجادته فى عملية تنويع البحور المستخدمة فى هذه المسرحية ، حيث تعددت هذه البحور بين الرجز والوافر والمتدارك والمتقارب ، مما أتاح له مقدرة واعية فى

السيطرة على طبيعة الحوار ، ومستوى من ينطق به مع تناسق وانسياب مع واقع الأحداث التى تتناولها المسرحية .

إن ثمة عديداً من صور الإبداع فى لغة الحوار لدى عبد الصبور ، مثلما نرى فى هذه الخطبة "الحلاجية" التى أخذته بها الشرطة ، وهى تنضج بجمال شعرى لا تنقصه رقة أو عذوبة ، حيث يقول [1] :

❖ الحلاج : رعاك الله يا ولدى ، لماذا تستثير شجاى .....

ألا تعلم أن العشق سر بين محبوبين
هو النجوى التى إن أُعلنت سقطت مروءتنا
لأنا حينما جادلنا المحبوب بالوصل تنعمنا
دَخَلْنا الستر ، أُطعمنا وأُشْربنا
وراقصنا وأُرقصنا ، وغنينا وغُنينا
وكوشفنا وكاشفنا ، وعوهدنا وعاهدنا
فلما أقبل الصبح تفرقنا
تعاهدنا بأن أكتم حتى أنطوى فى القبر .

وتلك قيمة "مأساوية" تسمعها فى هذه المناجاة ، التى تذكرنا بمناجاة أبطال المآسى العالمية ، وهى على لسان الحلاج فى قمة مأساته التى من الممكن أن تكون مأساة كل إنسان نبيل وشريف [2] :

---

(1) المسرحية – الأعمال الكاملة – جـ ٢ ص ٥٠٤ .
(2) المسرحية – الأعمال الكاملة – جـ ٢ ص ٥٤٧ .

لا أبكى حزناً يا ولدى ، بل حيرة
من عجزى يقطر دمعى
من حيرة رأيي وضلال ظنونى
يأتى شجوى ، ينسكب أنينى
هل عاقبنى ربى فى روحى ويقينى .. ؟
إذ أخفى عنى نوره
أم عن عينى حجبته غيوم الألفاظ المشتبهة
والأفكار المشتبهة .. ؟
أم هو يدعونى أن أختار لنفسى .. ؟
هبنى اخترت لنفسى ، ماذا أختار .. ؟
هل أرفع صوتى .
هل أرفع سيفى .. ؟
ماذا أختار .. ؟
ماذا أختار .. ؟

وهذا مشهد حركى بديع ، تقصر فيه الجمل ، وتتكشف فيـــه دلالات الكلمات ، فيما جرى من حديث بين الحلاج والشبلى ، وذلك فى قوله [1] :

❖ الحلاج : هبنا جانبنا الدنيا
ما نصنع عندئذٍ بالشر ؟
❖ الشبلى : الشر .. ماذا تعنى بالشر ؟

---

(1) المسرحية – الأعمال الكاملة – جـ ٢ ص ٤٧٠ .

❖ الحلاج : فقر الفقراء

وتستمر إجابة الحلاج ممتدة عبر هذا السرد الصوفى الجميل ، حين يعدد مظاهر الشر التى تتضمنها كلمة الشر" ، فيوردها فى مقطوعة شعرية أحكم نسجها ، عبر مفردات واضحة معبرة ، وتراكيب نحوية سليمة ، وألفاظ جزلة فصيحة ، موقعة الموسيقى الجرس ، وذلك فى قوله على لسان الحلاج [1] :

..... جوع الجوعى ، فى أعينهم تتوهج ألفاظٌ لا أوقن معناها
والمسجونون المصفودون ، يسوقهمو شرطى مذهوب اللب
قد أَشْرَعَ فى يده سوطاً لا يعرف مَنْ فى راحته قد رفعه
ورجال ونساء قد فقدوا الحرية
تختذهم أربابا من دون الله عبيداً سُخريا
يا شبلى ، الشرُ استولى فى ملكوت الله
حدثنى كيف اغض العين عن الدنيا
إلا أن يُظلم قلبى .

هذا فضلاً عما تحمله شعرية اللغة عند صلاح بعد الصبور ، من طاقة درامية قادرة على تصوير الأفكار والانفعالات المتناقضة متجاورة ، وقد بَدَا ذلك على أشده فى هذه المسرحية ، ومنه هذا الحوار البارع ، كأرشق ما يكون الحوار ، لنتأمله بين الحلاج وحارسه الذى يضربه بالسوط [2] :

---

(1) المسرحية – الأعمال الكاملة جـ ٢ ص ٤٧١ .
(2) السابق ص ٥٠٧ .

- الحارس : لم لا تصرخ ؟
- الحلاج : هل يصرخ يا ولدى جسد ميت ؟
- الحارس : اصرخ ..... اجعلنى أسكت عن ضربك
- الحلاج : ستمل وتسكت يا ولدى
- الحارس : اصرخ .. لن أسكت حتى تصرخ
- الحلاج : عفواً يا ولدى صوتى لا يسعفنى
- الحارس : قلت اصرخ .. أنت تعذبنى بهدوئك.
- الحلاج : فليغفر لى الله عذابك

أيخفف عنك صراخى .. قل لى

ماذا تبغى أن أصرخ .. فأقول .. ؟

اللغة الرمزية :

يقول الأستاذ سامى خشبة : " كل أنواع التعبير الإنسانى دون استثناء تقوم على الرمز ، بإطلاق الأصوات ، أو رسم الأشكال والإيحاءات .. ولكن التعبير الخاص الإبداعى الفنى شئ آخر ، التعبير العام والرموز العامة كاللغة يكون معطيات عامة ، أما التعبير الخاص الإبداعى الفنى فهو ذاتى ، هو التجاوز الذى يحققه الفنان ـالشاعرـ للتقابل والتضاد والامتزاج المتحقق فى ذهنه ، بين التعبير العام ، وإدراكه الشخصى لما ينبغى أن يكون عليه التعبير فى قالب فنى يشيده ويملأ بصياغاته الخاصة ، هذا التجاوز يتحقق فى كلمات اللغة وصورها هو الأدب ، وهذا التجاوز يتحقق فى الكلمات والصور بشخصيات تتقابل وتتواجه فى سلسلة المواقف المترابطة هو الأدب الدرامى [1] .

---

(1) سامى خشبة – مقال : الرمزية والتراجيديا فى مأساة الحلاج وليلى والمجنون – مجلة فصول – مج ٢ ع ١ ص ١٢٩ .

من ثم يُعد الرمز أحد المحاور الأساسية التى تدور حوله العملية الإبداعية ويتوخاه الكاتب دائماً بُعداً ثانياً للعمل المسرحى ، بغية إبعاده عن السقوط فى شَرَك السطحية والمباشرة .

ويتفرد عبد الصبور عما سبقه من مسرح ، بتجريب عدة أطر متفاوتة لموضوعاته ، فيخرج من التراجيديا الكلاسيكية وجمالياتها ، إلى الرمزية ليوصل خبرة واقعية خلال نظام م الرموز ، لا يقصد أن تبلغنا مرموزاته واضحة ، بل إيماءات ضبابية .

وقد قامت مأساة الحلاج على الرمز ، ولعل هذا ما دعا الناقد أحمد شمس الدين الحجاجى أن يخرج المسرحية من دائرة التراجيديا ، إذ يرى أن العقدة التى قام عليها الحدث كانت واهية ضعيفة من حيث هى واقع ، أما من حيث هى رمز فإنها تحتمل التضخم والنمو ، فأزمة الحلاج أزمة شاعر يحب الكلمة ، ويقاوم بها ، وتحول فى المسرحية إلى رمز ، وتحول الشبلى إلى رمز آخر صاحب الكلمة الساكت الصامت ، ومن ثم تقوم المسرحية كأى مسرحية رمزية على الإسقاط على الواقع [1] .

وصلاح عبد الصبور فى اتجاهه الرمزى ، يميل إلى المذهب الرمزى الفرنسى ، والذى يمتاز بعدة ميزات رئيسية : منها أنه يهتم بالكلمة ، فهو يعيد لها قيمتها من حيث إنها الأداة الأولى للفعل البشرى ، كما أن الشاعر يأخذ فى هذا المذهب وظيفة المتنبئ ، أى أنه يلجأ إلى الكشف المستقبلى ، أو بمعنى أصح إلى الإيماء لما سيحدث فى المستقبل [2] .

---

(1) انظر : المسرحية الشعرية فى الأدب العربى الحديث – د . شمس الدين الحجاجى – ص ٢٨٩ .

(2) انظر : الشعر المسرحى فى الأدب المصرى المعاصر – كمال محمد إسماعيل ص ١٦٨ .

والرمز يتكون بتحول المعانى الرئيسية للعمل الدرامى كله إلى مجموعة من الرموز التى تدور حولها بعد ذلك بقية المعانى الفرعية لتستمد منها مغزاها وتتخذ من خلالها دلالات تجسيدها ، والنظرة المتفحصة إلى مسرح عبد الصبور ، سوف تكشف لنا قدرة ووعياً ملفتاً فى استخدامه للرمز فى مسرحه .

فى المنظر الأول من المسرحية يتكون من مجموعة من الرموز ذات الدلالات الخاصة ، بحيث تكشف المضامين التى يعالجها المؤلف ، إذ تفتح الستار على شيخ مقتول ومعلق على جذع شجرة يتعامد عليها فرع صغير ، على ألا يوحى منظر الشجرة بالصليب المعروف ، فهو لا يريد الإلمام إلى دلالة قتل الحلاج على معنى المسيح الفادى فحسب ، بل يريد أن يحمل قتله مغزى "الخصب" بين هذه الشجرة والدماء المسفوكة ، كى تستمر وتستمر الحياة .

ثم يلقانا عبد الصبور بمجموعة من الرموز المكثفة ، فى حديث جماعة الصوفية ، التى ادعت قتل الحلاج بالكلمات ، فقد أحبت كلمات الحلاج أكثر مما أحبته ، فنفذت وصيته وأسلمته للسلطان .. تقول المجموعة [1] :

كنا نلقاه بظهر السوق عطاشاً فيروينا
من ماء الكلمات
جوعى ، فيطاعمنا من أثمار الحكمة
ويبادمنا بكئوس الشوق إلى العرش النورانى

---

(1) المسرحية - الأعمال الكاملة - جـ ٢ ص ٤٥٦ .

وكما يرى الدكتور محمد غنيمى هلال ، من أن الرمز هو الإيحـــاء ، أو أنه تحول العالم الخارجى إلـــى مفهومات نفسية أو فكريـــة ، نتيجـــة لتراســـل الحواس ، فيتجرد ذلـــك العالم الخارجى من بعض صفاته المعهودة ، ليصبح فكـــرة أو شعورا [1] .

يقدم لنا عبد الصبور تلك المفاهيم ، أو الإيحاءات النفسية لأثر دعـــوة الحلاج على مريديه ، فهى كلمات تروى ظمأهم للمعرفة ، وتشـــيع جوعـــهم للحكمة ، وتسكرهم سبحات الوجد الربانى ، ويتابع مقدم مجموعة الصوفيـــة ترديده لكلمات الحلاج ، فيقول [2] :

كان يقول :
إذا غسلت بالدماء ها متى وأغصنى
فقد توضأت وضوء الأنبياء
كان يريد أن يموت ، كى يعود للسماء
كأنه طفل سماوى شريد
قد ضل عن أبيه فى متاهة السماء .

وهذا الكلام يضيف دلالة جديدة لقتل الحلاج ، فهذا القتل لم يجعلـــه مجرد شهيد أو كبش فداء ، أو مخصبا لشجرة الحياة فحسب ، ولكنـــه أيضـــا تحقيق لرغبة ملحة ملأت نفس الحلاج ، وهى العودة إلى رحاب النور الإلهـــى ، من ثم فإن قتله له فائدتان : الأولى اجتماعية عامة ، والثانية ذاتية خاصة .

---

(1) انظر : الأدب المقارن – د . محمد غنيمى هلال – دار النهضة – طـ ٣ بدون تاريخ ص ٣٨٢ .
(2) المسرحية – الأعمال الكاملة – جـ ٢ ص ٤٥٧ .

ويعود مقدم المجموعة فيقول [1] :

كان يقول :

كأن من يقتلنى محقق مشيئتى
ومنفذ إرادة الرحمن
لأنه يصوغ من تراب رجل فان
أسطورة ، وحكمة ، وفكرة .

فهذه المقولة تضيف بعداً جديداً آخر ، حيث تجعل قتل الحلاج تنفيـــذاً لمشيئة الرحمن الذى أراد أن يصنع من جسد الحلاج أسطورة وفكرة وحكمـــة ، تبقى مع الزمن عبرة وعظة للبشر أجمعين ، على الإيثار والتضحية مـــن أجـــل الآخرين .

ويعود عبد الصبور لتوضيح رمز الشجرة المروية بالدم ، والتى وقعـــت عليها عينا القارئ منذ اللحظة الأولى ، فيتابع تصويره لدورة الإنبات فى هـــذه الشجرة بقوله [2] :

إن مَنْ يقتلنى سيد خل الجنان
لأنه بسيفه أتمّ الدورة
لأنه أغاث بالدماء إذ تحس الوريد
شُجيرةً جديبةً زرعتُها بلفظى العقيم

---

(1) المسرحية – الأعمال – جـ ٢ ص ٤٥٧ .
(2) السابق ص ٤٥٨ .

فدبت الحياةُ فيها ، طالت الأغصان
مثمرة تكون فى مجاعة الزمان
خضراءَ تُعطى دون موعدٍ ، بلا أوان .

فهو بدمه يروى تلك الشجرة التى زرعها بكلماته فلم تثمر ، وكأنها كانت تحتاج لدمائه لتنبت بذرها ،وتنمو وتزهر فتم له ما شاء ، وكأنه أيقن فى حياته عجز كلماته عما يريده من إصلاح ، كما أيقن أن موته هو الوسيلة الوحيدة لإيقاظ الناس ، وجذب انتباههم لكلماته والتمسك بها وقد كان ، فقد أثمرت شجرته بالفعل بعد أن رويت بدمائه ، وأصبحت كلماته تتردد على كل لسان .

أما كلماته التى كانت بذوراً خاملة لتلك الشجرة قبل أن يرويها بدمائه ، فقد اصبح بعضها بعد ارتواء الشجرة ثماراً يتلقفها الناس ، أما بعضها الآخر فتحول إلى مسامير عُلق عليها الحلاج فى صليبه [1] :

❖ المجموعة : أبكانا أنا فارقناه
فرحنا حين ذكرنا أنا علقناه فى كلماته
ورفعناه بها فوق الشجرة .

أما كلماته البذور فلن تضيع هباء ، إذ يقرر جماعة الصوفية رعايتها وبذرها من جديد حتى تعطى ثمراً أكثر ، يقولون [2] :

وسنذهب كى نُلقى ما استبقينا منها

---

(1) المسرحية – الأعمال الكاملة – جـ ٢ ص ٤٥٩ .
(2) السابق ص ٤٥٩ .

فى شق لمحاريث الفلاحين
وتخبئها بين بضاعات التجار .

ثم تعود هذه الكلمات البذور ، لتصبح مجرد كلمات تذاع وتنشـــر ، وتتحول إلى قصائد شعر ، يقولون [1] :

وتحملها للريح السواحة فوق الموج
وستخفيها فى أفواه حداة الإبل
الهائمة على وجه الصحراء
وندونها فى الأوراق المحفوظة بين
طوايا الثوب
وسنجعل منها أشعاراً وقصائد .

ثم يأتى الشبلى فيضيف بكلماته إلى الرموز السابقة ـ الشجرة المغروسة بالكلمات ، والمروية بالدماء ، والمثمرة بها ، والتى تتحول إلى صليب يعلق عليـه الحلاج بمسامير من كلماته ـ رمزين جديدين فى قوله [2] :

قد كنتَ عطراً ناثماً فى وردته
لم انسكبتْ ؟
ودرة مكنونة فى بحرها
لم انشكفت .. ؟

---

(1) المسرحية – الأعمال الكاملة – جـ ٢ ص ٤٥٩ .
(2) السابق ص ٤٦١ .

فقد جعله عندما باح بسر الصحبة كالعطر المنسكب ، والدرة المنكشفة ، ويلقى له ببعض ما وهب للحياة (وردة حمراء) ربما كانت إحدى الثمـــار الـــتى رويت بدمه المسفوك ، أو ربما كانت رمزا لدمائه المراقة ذاتها .

ومن الملاحظ أن الرموز التى تتضمنها هذه المسرحية جاءت فى معظمـها رموزا صوفية تخضع للمعانى والصور والإيحاءات ذات الحس الصوفى ، مـــن ثم جاءت اللغة طافحة بالعذوبة والرقة ، وشفافية الإحساس .

ذهنية الحوار

تشكل ذهنية الحوار -فى مأساة الحلاج- معلما إبداعيا ظاهرا ، يضفـــى عليها بعدا تراجيديا فى الفكر والتأمل والحكمة ، وتولد لدى القارئ متعة ذهنية من محصول ثقافى ومعرفى ، عبر وعاء لغوى غاية فى القوة والسلاسة والوضوح ، وفى هذا الإطار تتخلق -منذ البداية- أهمية الكلمة وقدسيتها ، وتوحدها علـــى الفعل ، ولا غنى عنهما معا متجادلين ، يشد أحدهما بنيان الآخر .

وهذا ما نجده واضحا فى أكثر الحوارات الثنائية بين الحلاج والشـــبلى ، فقد كانت الكلمة هى الحكمة على لسان الشعراء ، وهى السيف حين يقـــتلون ضد القهر والظلم ، وقد مثلت "الكلمة" محورا يحتفى به عبد الصبور فى مأساته ، وهذا ما نلمحه فيما يصرح به فى قوله : "كان عذاب الحلاج طرحـــا لعـــذاب المفكرين فى معظم المجتمعات الحديثة ، وحيرتهم بين السيف والكلمة ، بعـــد أن يرفضوا أن يكون خلاصهم الشخصى باطراح مشكلات الكون والإنسان عـــن

كواهلهم ، وكانت مسرحيتى مأساة الحلاج معبرة عن الإيمان العظيم الذى بقى لى نقياً ، لا تشوبه شائبة ، وهو الإيمان بالكلمة" [1] .

وقد حملت ثنائية الحوار بين الحلاج والشبلى العبء الأكبر فى خلق السياق الذهنى فى أكثر حوارهما ، وشكلت بذلك مكوناً أساساً فى إضفاء الجو المأساوى ، والحس التراجيدى الممتع ، فها هو ذا الحلاج ينعاه الشبلى فى مشهد تضحيته بدمه فى هذا الحوار الذهنى الممتع فيقول [2] :

يا صاحبى وحبيبى .....
أَوَلَمْ ننهك عن العالمين / فما انتهيت
قد كنت عطراً نائماً فى وردته / لم انسكبتْ ؟
ودرةً مكنونةً فى بحرها / لم انكشفت ؟
وهل يساوى العالم الذى وَهَبْتَه دَمَكْ
هذا الذى وهبت ؟
رباه لا أستطيع أن أمد ناظرى
يجولُ فى روحى وفى خواطرى
لو كانَ لى بعضُ يقينك
لكنتُ منصوباً إلى يمينك
لكننى استبقيتُ حينما امتحنتُ عمرى
وقلتُ لفظاً غامضاً معناهُ

---

(1) صلاح عبد الصبور – حياتى فى الشعر – العمال الكاملة – جـ ٣ ص ٢١٩ .
(2) المسرحية – الأعمال الكاملة – جـ ٢ ص ٤٦١ .

حين رموك فى أيدى القضاة
أنا الذى قتلتك / أنا الذى قتلتك .

ولاشك أن عبد الصبور يقدم المأساة ، سواء فى شكل الأرسطى أو غير الأرسطى - على أنها مأساة "الإنسان" حين يتعرض للظلم أو القهر أو الخداع أو اليأس ، نتيجة لخطأ فى موقفه تجاه الطرف الآخر- الذى يصارعه فى النص أو فى الواقع ، مما جعل نهاية المأساة مفجعة ، فقد جعل الطرف القوى موازياً (للسيف / القوة / الفعل) ، وجعل (الكلمة / الصوت / الصمت / الرضا بالواقع) فى الطرف الضعيف ، الأمر الذى يجعل الصراع محسوساً لصالح (السيف / القوة / الظلم) إلا إذا تذرعت الكلمة بالقوة ، وحمل صاحب الكلمة سيفه العادل الحكيم ، بيد أن سلاح "الكلمة" عند (عبد الصبور / الحلاج) لا يزال يأمل لها أن تأتى آذان تعى قولها ، حيث يقول [1] :

فستأتى آذان تتأمل إذ تسمع
تتحدر فيها كلماتى فى القلب
وقلوب تصنع من كلماتى قدره
وتشد بها عَصَبَ الأذرع
ومواكب تمشى نحو النور ، ولا ترجع
إلا أن تسقى بلعاب الشمس
روح الإنسان المقهور الموجع

---

(1) المسرحية - الأعمال الكاملة - جـ ٢ ص ٤٨٧ .

وفى ذروة العجز والحيرة لدى الحلاج ، متمثلاً فى خوفه مـــن مجابهـــة السلطة بالسيف ، فلا يجد بداً من تعزيز فلسفة "الكلمة" ، وصياغـــة قواهـــا وتأثيرها فى شبكة من التجريد الذهنى الرائع ، يتجلى ذلك فى رده على السجين الثانى حين يسأله هذا الأخير :

..... لماذا لا تجعل من كلماتك نور طريقه ؟

وقد نجح عبد الصبور فى تقديم الحزن الجليل ، بدرجات متفاوتة ، بـــين التعاطف والخوف والحزن ، ومن ثم تقف ثنائية (الموت / القتل) لتقيـــم جـــدلاً حقيقياً فى مأساة عبد الصبور ، حيث يتولد الشئ من نقيضه داخـــل الحركـــة الدرامية ، وتفصح هذه الثنائية عن نوع الشخصيات المأســـاوية لديـــه ، إنهـــا شخصيات تساهم فى صنع الحياة وإن اختفت تحت التراب .

من ثم فإن الحلاج وهو يعلم أنه يجاهد عصراً فيه "الشـــــرطة والـــوالى والسلطان يسوسون أمور الأمة" ، وفيه "خوف المنون ، وخوف الحياة ، وخوف القدر" ، وفيه "الفقر يعربد فى الطرقات" .

وفيه لا يمكن فتح قلب الظالم ذى الرتاج الذهبى بكلمـــات إنســـانية ، فماذا يفعل ؟

يجيبنا ضمير (عبد الصبور / الحلاج) [1] :

..... لا أملك إلا أن أتحدث

ولتنقل كلماتى الريح السواحة

---

(1) المسرحية – الأعمال الكاملة – جـ ٢ ص ٥٨٦ .

ولأثبتها فى الأوراق شهادة إنسان من أهل الرؤية
فلعل فؤاداً ظمآنا من أفئدة وجوه الأمة
يستعذب هذى الكلمات
فيخوض بها فى الطرقات
يرعاها إن ولى الأمر
ويوفق بين القدرة والفكرة
ويزاوج بين الحكمة والفعل .

تلك وصية حلاج عبد الصبور ، يلقيها من فوق صليب الموت ، مضحياً بحياته كى تبقى قيمة الكلمة التى كانت فى البدء ، والتى رأى لها عبد الصبور أن تكون فى الختام ، ليتركنا -قراءً وباحثين- حيارى متسائلين : أين المأساة الحلاجية التى حاول عبد الصبور رسمها ؟ ، هل هى حقيقة كما ذكرها عبد الصبور فى التذييل المنشور بنهاية مسرحيته من أنها الحيرة بين كشف الحقيقة والمشى بها بين الناس ، فيغضب صاحب الحقيقة ، وبين كتمانها فى نفسه شأن الصوفية ؟ ، أم هى شئ آخر لم يفصح عنه عبد الصبور فى هذا التذييل ، وترك لنا أن ننقب عنه بين ثنايا مسرحيته ؟

اللغة السردية

لم يخرج مسرح عبد الصبور عن واحد من أهم أسس الفرجة الشعبية وهو السرد وقد تعامل معه فنياً بطريقتين - الطريقة الأول هى السرد التقليدى الذى اتبعه كتاب المسرح ، والطريقة الثانية هى استخدام الجوقة لتقوم بوظيفة السرد [1] .

---

(1) انظر : المسرحية الشعرية فى الأدب العربى الحديث - د. أحمد شمس الدين الحجاجى - ص ٣١٦ .

وفى كلتا الحالتين تتخلل اللغة مَسْحةٌ غنائية موقعة ، تزدحم قوافيها بين تنوع موسيقى من الثبات والتغير ، الأمر الذى يكاد يكون المشهد السردى فيه قصيدة غنائية ممسرحة .

ففى أحد مشاهد المسرحية ، يأخذ السجين الثانى فى سرد حكاية عن حياته ، يتحدث فيها عن نفسه وحبه للكلمات ، وزيارته لدور العلم ودكاكين الوراقين ، حيث يقول [1] :

أقوال طيبة ، لكن لا تصنع شيئاً
أقوال تحفز نفسى ، توقظ تذكارات شبابى
لأرانى فى مطلع أيامى الأولى
هل تدرى يا شيخى الطيب
أنى يوماً كنت أحب الكلمات
لما كنت صغيراً وبريئاً
كانت لى أم طيبة ترعانى
وترى نور الكون بعينى
وترانى أحلى أترابى ، أذكر إخوانى
فلقد كنت أحب الحكمة
أقضى صبحى فى دور العلم
أو بين دكاكين الوراقين
وأعود لأفجأها بالألفاظ البراقة كالفخار المدهون

---

(1) المسرحية - الأعمال الكاملة - جـ ٢ ص ٥٣٨ .

الجوهر والذات
الماهية والاسطقساط .. الخ

وفى مشهد آخر تختلط فيه الغنائية بالسرد ، يتحدث الحلاج عن نفسه وعن تاريخه ، فى حوالى ست وستين جملة ، يغلب عليها الطابع التسجيلى يبدأها بقوله [1] :

❖ الحلاج : أنا رجل من غمار الموالى ، فقير الأرومة والمنبت
فلا حسبى ينتمى للسماء ، ولا رفعتنى لها ثروتى
ولدت كآلاف مَنْ يولدون بآلاف أيام هذا الوجود

***

تسكعت فى طرقات الحياة ، دخلت سراديبها الموحشات
حجبت بكفى لهيب الظهيرة فى الفلوات
وأشعلت عينى ، دليلى ، أنيسى فى الظلمات
وذوبت عقلى ، وزيت المصابيح ، شمس النهار على
صفحات الكتب .. الخ .

أما استخدام عبد الصبور للجوقة [2] لتقوم بدور السادر للحدث . فهى وسيلة لا تقل كذلك غنائية وموسيقية وازدحاماً بالقوافى الموقعة وارى أن

---

(1) المسرحية – الأعمال الكاملة – جـ ٢ ص ٥٧٧ .

(2) "الجوقة" أو "الكورس" مجموعة من المغنيين أو الراقصين أو الصامتين أو المعلقين ، تؤدى وظيفتها مجتمعة أو تفاريق ، وتشترك الجوقة فى التمثيل : بتعليقها على الأحداث ، أو بتحاورها مع الممثلين . أو بصمتها المعبر . [معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية – د . إبراهيم حمادة ص ١٣٩] .

افتتاح عبد الصبور مسرحيته بجوقة ، يضع على لسانها حواراً مطولاً ، مضمخاً بهذا الحس الغنائى القصيدى ، فلعله كان متأثراً بالطبيعة القصيدية التى لم يكن قد انسلخ منها كلية ، ففى الفصل الأول من المسرحية ، يبدأ بنهاية الحدث المسرحى ، أى يبدأ بمصرع الحلاج ، وتفتتح المسرحية حوارها بسؤال عن الشيخ المصلوب ، بين واعظ وتاجر وفلاح ، ثم لا تلبث أن تدخل مجموعة من عامة الناس ، فيهم الحداد وفيهم الحجام وفيهم الخادم وفيهم النجار ، وفيهم البيطار ، إنهم يمثلون جماعة "الجوقة" ، ولكنهم لا يغنون أو ينشدون ، بقدر ما يعترفون بأنهم قتلة الحلاج ، وقد وجهتهم السلطة الحاكمة لشهادة الزور ضد الحلاج ، فشهدوا ضده تحت وطأة القهر والفقر [1] :

صفونا صفاً صفاً
الأجهر صوتاً والأطول
ذو الصوت الخافت والمتوانى
وضعوه فى الصف الثانى
أعطوا كلامنا ديناراً من ذهب قانى
براقاً لم تلمسه كف من قبل
قالوا : صيحوا زنديق كافر
صحنا : زنديق كافر
قالوا : صيحوا فليقتل إنا نحمل دمه فى رقبتنا
فليقتل إنا نحمل دمه فى رقبتنا

---

(1) المسرحية - الأعمال الكاملة - جـ ٢ ص ٤٥٣ .

قالوا : امضوا فمضينا

الأجهر صوتا والأطول

يمضى فى الصف الأول

ذو الصوت الخافت والمتوانى

يمضى فى الصف الثانى .

وفى بداية المنظر الثالث يعرضون بعض مساوئ السلطة ، من فرض الضرائب على العامة والفقراء ، فى حين ينعم الأتباع والأعوان بكل شئ وهم بمنأى عن دفع الضرائب ، ومن ظلم وجوه الأمة للعامة والأتباع [1] .

وهم كذلك يصورون بعض نماذج المجتمع اللاهى المستهتر الذى لا تحركه جسام الأمور ، وكل ما يشغله هو حياته الخاصة بكل ما فيها من صغائر وتفاهات .

اللغة الحكائية

لم يغال أحد النقاد حين قال : " إن مسرحية "الحلاج" بدت وكأنها مسرحية لحكاية يحكيها رئيس جماعة الصوفية أو الجوقة" [2] .

ذلك لأن عبد الصبور اعتمد الحكاية محورا أصيلا ضمن العناصر الفنية فى المسرحية ، وقد استخدم فى تحقيق ذلك خاصية التنوع اللغوى ، من حيث أداءها الحكائية فى العديد من الصور ، منها : استخدام لغة القص التى يفتتحها

---

(1) السابق ص ٤٩١ .

(2) د. أحمد شمس الدين الحجاجى – المسرحية الشعرية فى الأدب العربى الحديث – ص ٣٣٠ .

بأدوات الاستفهام والاستخبار ، فى محاولة لتسجيل الحياة الماضوية فى صـــورة تسجيلية ارتدادية : مثلما نرى فى المنظر الأول فى الجزء الأول من المســـرحية ، وقد استبد الفضول بالعامة فى التعرف على قصة هذا الرجل المصلوب [1] :

❖ الواعظ : ضاعت عظتى إلا أن اتبع هذا الشيخ الطيب

فيحدثنى بالقصة

يا شيخ .. ما القصة .. ما القصة ..

مَنْ قاتل هذا الرجل المصلوب .. ؟

هل ندركه .. فيحدثنا .. ؟

هذا فضلاً عما تقدمه المسرحية من إضاءات قصصية ، فى عديد مـــن صورها الحوارية ، مثلما نجد كذلك فى المنظر الأول ، فيما يتعلق بدخول الحلاج السجن ، فهو يبدو وكأنه قصة قصيرة ممسرحة عن حياة الحلاج ، فيه يظـــهر الحارس وهو يُدخل الحلاج ، ثم لقاؤه بسجينين ، تُحكى قصتهما قبل السجن [2] :

هل تدرى يا شيخى الطيب

أنى يوماً كنت أحب الكلمات

لما كنت صغيراً وبريئاً

كانت لى أم طيبة ترعانى

وترى نور الكون بعينى

وترانى أحلى أترابى ، أذكى إخوانى .. الخ .

---

(1) المسرحية – الأعمال الكاملة جـ ٢ ص ٤٨٩ .

(2) السابق ص ٤٦٨ .

وكذلك الأمر فى أحد المونولوجات التى ترد على لسان الحلاج ، حكاية عن حياته ، تتعدد فيه الأفعال الماضوية ، وذلك فى قوله [1] :

ولدتُ كآلاف من يولدون بآلاف أيام هذا الوجود .....

نموت كآلاف من يكبرون ، حين يقتاتون خبز الشموس .

ويسقون ماء المطر .....

تسكعتُ فى طرقات الحياة ، دخلت سراديبها الموحشات

حجبتُ بكفى لهيب الظهيرة فى الغلوات

وأشعلتُ عينى ، دليلى ، أنيسى فى الظلمات

وذوبت عقلى ، وزيت المصابيح ، شمس النهار على

صفحات الكتب

لهثت وراء العلوم .. الخ .

ثم تأتى الصورة الحكائية الأخرى ، حيث يتخذ من فعل القول المقترنة بفعل الكينونة (كان يقول) - أسلوباً مباشراً فى تسجيلية الحوار الارتدادى ، من مثل هذا النموذج الذى ورد على لسان الجوقة ، والذى يكشف عن رغبة الحلاج فى الموت ، فكان يرى أن قاتله محقق لمشيئة الرحمن ، وذلك فى قوله [2] :

كان يقول :

كأن من يقتلنى محقق مشيئته

ومنفذ إرادة الرحمن .....

([1]) المسرحية - الأعمال الكاملة - جـ ٢ ص

([2]) السابق ص ٤٥٧ .

كان يقول :

إن من يقتلنى سيدخل الجنان

لأنه بسيفه أتم الدورة . الخ

وتعد شخصية الحلاج (المحورية) أكثر الشخصيات الحوارية حكاية عن نفسها ، حتى إنها لتعدد حولها صور الحكاية ، ومن هذه الصور -خلافاً لما سبق- التعبير بحكائية ضمير المتكلم ، وكذلك الفعل المضارع المقترن بياء المتكلم مثلما نجد فى هذه الحكاية على لسان الحلاج [1] :

❖ الحلاج : أنا إنسان يضنينى الفكر ويعرونى الخوف .....

أنا إنسان يظمأ للعدل ، ويقعدنى ضيق الخطو .....

سأخوض فى طرق الله

ربانياً حتى أفنى فيه

فيمد يديه ، يأخذنى من نفسى

هل تسألنى ماذا أنوى

أنوى أن أنزل للناس

وأحدثهم عن رغبة ربى .

المعجم الصوفى

يشكل المعجم الصوفى ظاهرة شديدة البروز فى مسرحية "مأساة الحلاج" لصلاح عبد الصبور حيث تعد هذه المسرحية أكثر أعماله الأدبية التصاقاً

---

(1) المسرحية - الأعمال الكاملة جـ ٢ ص ٤٨٧ .

بالأدب الصوفى ، وارتشافاً من نبعه الفياض ، ألفاظاً وتعبيرات ومصطلحات ، وكذلك فى صورة وأفكاره ، وأجوائه ذات الخصوصية المتفردة .

والموروث الصوفى -بشكل عام- إنما يمثل اتجاها أصيلاً فى أدب عبد الصبور ، فقد اتسقت نفسيته ومشاعره مع هذا الجو الروحانى منذ نعومة أظافره ، حتى تشبع به ، وأثر فيه ، وطفحت به غالبية أعماله مسرحاً وقصيدة ، ولعلنا نلمح شغفه بهذا اللون الصوفى حين يقول : "وإذا تحدثت عن الشعر والتصوف ، أقول إننى أحب التجربة الصوفية ، وذلك لأن التجربة الصوفية شبيهة جداً بالتجربة الفنية .. كذلك تقترب التجربة الشعرية من التجربة الصوفية فى محاولة كل منهما الإمساك بالحقيقة ، والوصول إلى جوهر الأشياء ، بغض النظر عن ظواهرها" [1] .

وقد وظف عبد الصبور فى معجمه مفردات صوفية توظيفاً واسع النطاق ، مما أكسب تجربته الفنية ثراءً ملموساً ، ولوناً من الشفافية والروحانية نفتقده كثيراً فى الأدب الحديث ، وذلك من مثل مفردات : (المحبوب - السكر - الكأس - الظمأ - الطريق - البوح - الكشف - اليقين - الحقيقة - العشق - العطر - النور - البهاء - الروح) .. الخ .

وصلاح عبد الصبور شاعر ، لأنه متصوف أصيل ، وهو الذى يرى أن التجربة الفنية (الشعرية) والتجربة الصوفية تنبعان من مشكاة واحدة ، لذا فإنا

---

(1) صلاح عبد الصبور - تجربتى فى الشعر - مجلة فصول - مج ٢ - ع ١ ص ١٨ .

لا نعدم أن نسمع عند الحلاج الشاعر هذه الترانيم الصوفية ، فى أرق الكلمـات وأعذبها حيث يقول [1] :

يا ولدى ..
الحب الصادق
موت العاشق
حتى يحيا فى المعشوق
لا حب إذا لم تخلع أوصافك
حتى تتصف بأوصافه
وأنا أنوى أن يكمل حبى لله
أن أخلع أوصافى فى أوصافه
أنا إنسان يضنينى الفكر ويعروني الخوف
ثبت قلبى يا محبوبى
أنا إنسان يظمأ للعدل ويُقعدنى ضيق الخطو
فأعرنى خطوك يا محبوبى
وشفيعى فى صدق الرغبة والميل
قلبى المثقل
ودموعى فى الليل
سأخوض فى طرق الله
ربانيا حتى أفنى فيه

---

(1) المسرحية - الأعمال الكاملة - جـ ٢ ص ٤٨٧ .

فيمد يديه يأخذنى من نفسى .

وليس أدل على تمكن عبد الصبور من ناصية اللغة ، من إبداعه المتفرد فى نحت مفردات التصوف ، فهو ينجح بشكل تعدم شبيهه ، فى نحت لفظة رقيقة رشيقة ، تعبق بعطر الروح ونورانية الإيمان .. نرى ذلك واضحاً فى خطاب الشبلى ، شيخ الزهاد وصديق الحلاج ، والطرف الآخر من ثنائية الشخصيات المحورية فى المسرحية ، فتراه يخاطب الحلاج وقد علقت جثته على جذع شجرة [1] :

يا صاحبى وحبيبى ..
قد كنت عطراً نائماً فى وردته
لم انسكبت .. ؟
ودرة مكنونة فى بحرها
لم انكشفت .. ؟ .....
أحببت حتى جدت بالعطاء
لكننى ضننت
حين رأيت النور تُقْتُ للرجوع
ها أنت قد رجعت
أعطيك بعض ما وهبت للحياة
بعض ما أعطيت
(يلقى عليه وردة حمراء) .

---

(1) المسرحية ـ الأعمال الكاملة جـ ٢ ص ٤٦٠ .

والملمح الإبداعى البارز فى استخدام عبد الصبور لهذا المعجم الصوفى . أنه يوظفه فى سياقه الفاعل فى الأحداث ، والمطور لها ، والمجلى عن جوانب مهمة تتفاعل مع الشخصية المتحاورة ، تماماً كما نرى فى مثل هذه المفردات وهى تطفح بصوفيتها ، وتنضح عبقاً نورانياً ، وذلك لأنها على لسان صوفى أصيل يجلى عن فلسفته وجوهره فى هذا الاتجاه ، فكان لزاماً أن تكون مفردات متخصصة تدعم هذا المضمون ، وتقوى دلالته ، وذلك حين يتحدث الشبلى عن رسالة الصوف المنوط بها ، وهى أن [1] :

..... ننظر للنور الباطن
ولذا فأنا أرخى أجفانى فى قلبى
وأحدق فيه فأسعد
وأرى فى قلبى أشجاراً وثماراً
وملائكة ومصلين وأقماراً
وشموساً خضراء وصفراء وأنهارا
وجواهر من ذهب وكنوز من ياقوت
ودفائن وتصاوير
كل فى أعلى سمته
أو فى أبهى هيأته .

---

(١) المسرحية – الأعمال الكاملة – جـ ٢ ص ٤٥٣ .

المبحث الثالث

مستويات اللغة الشعرية للحوار

التشكيل الغنائى للغة

ساهم أكثر من رافد فى تشكيل اتجاه عبد الصبور إلى المسرح الشعرى ، من خلال ما اتخذه من تجريب درامـــى وشعـــرى ، حتى إنا نستطيع أن نقـــول "إن عبد الصبور يدعو إلى تقاليد مسرحية شعرية جديدة ، لا تقتصـــــر علـــى المسرحية ، وإنما تمتد إلى القصيدة الغنائية ، فمسرحياته شعر إن توخينا الشـعر ، ودراما إذا تطلعنا إلـــى قراءة مسرحية ، وقصة وحوار إذا شـــغلنا بـــالحدث وتفرعاته ، وحين تتحد هذه العناصر جميعا لدى المبدع والمتلقى ، تبدأ أنهضتنـــا الشعرية المسرحية" (١) .

وهذا ما يؤكده بعض الباحثين ، من أن القصيدة الغنائية ذات الطـــابع الدرامى القائم على الحوار ، والتداعى ، والصـــراع ، والرمـــز ، والتراثـــات الشعبية والتاريخية والدينية عند عبد الصبور ، تحولت بالتدرج إلى دراما شـعرية بالمعنى الحديث لكلمة دراما ، وذلك فى أولى محاولاته الدرامية الكاملة "مأســـاة الحلاج" (٢) .

---

(١) جلال الخياط – الأصول الدرامية فى الشعر العربى– وزارة الثقافة – بغداد – ١٩٨٢ ص ١١٥ .

(٢) انظر : المسرح الشعرى عند صلاح عبد الصبور – د . نعيمة مراد محمد الهيئـــة المصريـــة للكتـــاب ١٩٩٠ ص ٦٣ .

ومثل هذا التدرج من القصيدة الغنائية إلى الدراما الشعرية ، قد سبق به ت.س. إليوت صلاح عبد الصبور الذى تأثر به كثيراً ، فقد بدأ هو الآخر شاعراً غنائياً ، ثم تحول إلى الدراما الشعرية ، وكذلك الأمر لدى الشاعر الإسبانى "لوركا" ، وقد كان له هو الآخر تأثير واضح على عبد الصبور .

ويؤمن عبد الصبور نفسه بأن الشعر هو العالم الحقيقى للدراما ، ويرى أن المسرح نشأ فى أحضان الشعر ، وبهذه اللغة الفنية الموفقة ، كتبه الإغريق الجادون والساخرون من كتاب الكوميديا .. واستطاع الشعر فى المسرح الإغريقى أن يعبر عن جلال التراجيديا وخفة الكوميديا معاً [1] .

وانطلاقاً من هذا التأثير الشعرى لدى عبد الصبور (الشاعر) فقد انحاز بحواره إلى الشعر أكثر من انحيازه إلى الدراما - وهذا ما يقر به الكثير من النقاد فى دراسة خاصة بهذه المسرحية - فهو لا يضحى بالشعر أمام الحاجة إلى الحوار السريع الموجز ، المطور للفعل ، المنتج للتوتر المؤدى بدوره إلى حسم المواقف [2] .

وقد غدت أكثر حوارات المسرحية تفرز كثيراً من قضايا الفكر والتأمل ، مصاغة فى سياق من الحس الغنائى ، الذى أمسك بتلابيب شعرائنا المسرحيين [3] ، وثمة كثير من مشاهد المسرحية ومواقفها على لسان كثير من الشخصيات ، تتمثل اللغة القصيدية تمثلاً كاملاً ، فيما يبدو لى لو جمعت هذه المقطوعات لشكلت أنموذجاً قصيدياً متكامل المعالم شكلاً ومضموناً وعناصر فنية .

---

(١) انظر : وتبقى الكلمة - صلاح عبد الصبور - دار الآداب - بيروت - ١٩٧٠ ص ١٥ .

(٢) انظر : الشعر المسرحى فى الأدب المصرى المعاصر - كمال محمد إسماعيل ص ٢٢٢ ، و "المسرحية الشعرية فى الأدب العربى الحديث .. " د . أحمد شمس الدين الحجاجى ص ٣٠٨" .

(٣) كما عند أباظة / الشرقاوى / عبد الصبور ، تأثراً بالمسرح الذى أسسه أحمد شوقى .

وتتجلى لنا شاعرية الحلاج / عبد الصبور فى المسرحية من أول وهلـة ، وكذلك إحساسه بالله وبالحياة ، فهو فى قمة العشق للذات الإلهية ، إنه يؤمـن بأن الرحمن يختار شخوصاً من خلقه ، ليفرق فيهم أقباساً من نوره ليكونوا ميزان العدل ، وقد أفاض الله عليه نوره ليفيضه على الناس [1] :

❖ الحلاج : (للشبلى) هل تدرى يا شيخى الطيب
لم يختار الرحمن شخوصاً من خلقه .. ؟
ليفرق فيهم أقباساً من نوره
هذا ليكونوا ميزان الكون المعتل
ويفيضوا نور الله على فقراء القلب ..... الخ

ويدور حوار بين الشبلى والحلاج ، حول الفيض الإلهى عـن الخـير والشر لا يخرج عن كونه حواراً غنائياً ، تتبادل فيه أحاسيس كل من الشـلعرين حول رؤية كل منهما فى هذا الشأن بشكل غنائى بارز .

يتحدث الحلاج عما صنع فى الحج ، وكيف أوقد قلبه ناراً ، وكيـف أنضج قلبه وقدُ الصحراء المحرق ، فاسمعه يقول [2] :

هل أوقد قلبى إلا وَقْدُ الصحراء وسعى الرمضاء
والصوم إلى أن أغفى الجسم الناحل فى جذع النخلة
فى أرض مدينتنا الخضراء

---

(1) المسرحية – الأعمال الكاملة – جـ ٢ ص ٤٦٨ .
(2) المسرحية – الأعمال الكاملة – جـ ٢ ص ٤٧٩

ولدت كلمات الله هناك بقلبى المثقل
فأتيت بها ، طوفت بأرض الناس .. الخ .

وحين يقف الحلاج بين الناس يعظهم ، يتغنى بإلهه فى قصيدة من أربعين سطرا يبدؤها بقوله : "أراد الله أن تجلى محاسنه وتستعلن أنواره" [1] يستفيض فيها بذكر محبوبه ، حتى ختمها بقوله [2] :

أليس الله نور الكون
فكن نورا كمثل الله
ليستجلى على مرآتنا حسنه

ولا يتوقف الحلاج فى السجن عن الغناء لإلهه ، وتبرز حيرة الحلاج فى شعره حيرة شاعر صوفى ، فهو يشعر بصراع فى داخله يمزقه ، إذ أنه يشعر أن عليه أن يختار ، وساعة الاختيار يقف عاجزا وتتملكه الحيرة بين أن يرفع صوته أم يرفع سيفه ؟ أن يكون شاعرا أم محاربا ، إنه بالتأكيد شاعر وليس بمحارب ، فقد سلم نفسه للشرطة دون مقاومة ، وسلم نفسه فى المحاكمة دون مقاومة أيضا .

والغنائيات فى هذه المسرحية - كما يرى الدكتور الحجاجى - تعد أحدث ما قيل فى الشعر الصوفى [3] ، وفى مناجاة الإله عبر خطاب صوفى يمتاز بالشفافية والعذوبة ، وحيرة الصوفى حين لا يرى نور اليقين بين أن يدافع عما

---

(1) السابق ص ٤٨٨ .
(2) السابق ص ٤٩١ .
(3) انظر : المسرحية الشعرية فى الأدب العربى الحديث - د . أحمد شمس الدين الحجاجى ص ٣٠٨ .

يؤمن به بالكلمة أم بالسيف إن الأزمة هى كيفية التوفيق بين القدرة والفكـــرة ، المزاوجة بيـــن الحكمة والفعل ، ليترقب شخصاً يستطيع أن يؤدى ذلك ، فـهو لا يملك إلا أن يتكلم ، ولتنقل كلماته الريح السواحة .

ولم يكن الحلاج وحده هو الشاعر ، وإنما تعدد الخطاب الشعرى كذلك عند الشبلى ، الذى كان يعمد إلى إيراد مثل هذا الخطـــاب فى صياغـــة مـــن مفردات غامضة ، وسياقات لغوية ودلالية ، تتعدد فيها وجوه التأويل ، كما هو الحال فى الخطاب الصوفى عامة .

ففى أثناء مثوله أمام المحكمة للشهادة فى قضية الحلاج ، يتعمد أن يقول كلاماً غامضاً ، ويرجو من القاضى - حين يسأله إن كان ما يقوله فى المحكمـــة قوله أم قول الحلاج - أن يتركه يمضى ، لأنـــه عاهد الله ألا يفشـــى نعمـــاه ، وألا يكشف وجه الأسرار [1] :

❖ الشبلى : يا مولاى أرجوك .. اصرفنى إنك تلقى بى فى النار

فلقد عاهدت الله - ألا أفشى نعماءه

ألا أكشف وجه الأسرار

ألا أتحدث عن حالى قط

دعنى أرعى عهدى ، واصرفنى .

---

(1) المسرحية - الأعمال الكاملة - جـ ٢ ص ٤٥٨ .

لقد كانت شخوص المسرحية تقدم أيضا قصـــائد غنائيـــة ، ومقـــدم المجموعة فى بداية المسرحية يرثى الحلاج ويبكيه ، ويصفه : "كأنه طفل سمـــاوى شريد .. قد ضل عن أبيه" (١) .

اللغة الشعرية بوصفها إيقاعا

يعد الإيقاع هو "الجانب السماعى للضغط ، حيث يلحظ دائما وجـود اطراد فى الطريقة التى يحدث بها الضغط .. وكل من الضغط والإيقاع أمر خاص يمقطع أو بمجموعة من المقاطع المتوالية التى يظهر الفرق بين الضغـــط القـــوى والضغط الضعيف ، ويستبين السامع فيه نوعا من الاطراد يدركه سماعا" (٢) .

من ثم فالإيقاع يمثل ظاهرة صوتية ، تتسع للوزن وتتجـــاوزه إلى مـــا يسمى بالضغط أو النبر ، ومثلما يرى الدكتور عياد من " .. أننا إذا تأملنا مزيد تأمل فى تعريف الوزن بأنه كم التفاعيل ، فإننا لابد أن نسأل : وكيف تتمـــيز التفاعيل بعضها من بعض ؟ لابد إذن من تلك (الظاهرة الصوتية) التى تتردد بين تفعيلة وأخرى ، وإذن فإن تعريف الوزن يتضمن الإيقاع أيضا ، والاصطلاحات لا يفهم أحدهما بدون الآخر ، ولاشك أننا نستطيع أن نجرد معـــنى (الكـــم / الوزن) وأن نجرد معنى (النبر / الإيقاع) لنفهم هذه الظاهرة الواحدة التى نؤثـــر أن نسميها بالإيقاع" (٣) .

---

(١) انظر المسرحية جـ ٢ ص ٤٥٧ .

(٢) د . عبد الرحمن أيوب – أصوات اللغة – مطبعة الكيلانى ، ١٩٦٨ ص ١٥٢ .

(٣) د . شكرى عياد – موسيقى الشعر العربى – دار لمعرفة ، ١٩٧٨ ، ص ٦٢ .

وبالنظر إلى الاستخدامات الموسيقية فى "مأساة الحلاج" لعبد الصبور ، نلحظ استخدامات أربع ، تتفاوت بين الكثرة والقلة ، فهو يستخدم بحر المتدارك ، فاعلن (فعلن) بكثرة ، حيث تعددت الانتقالات إليه واستخدامه إحدى عشرة مرة تقريباً ، ثم بحر الرجز مستفعلن (مفاعلن) أربع مرات ، ثم يستخدم بحرى الوافر (مفاعلتن) والمتقارب فعلن (فعول) الأول مرتين والأخير مرة واحدة .

ومن خلال هذا النظر الإحصائى يتضح لنا غلبة استخدام بحر المتدارك ، فى مساحة كبيرة من مسرح عبد الصبور ، ولعل السبب فى ذلك يرجع إلى ما يتضمنه هذا البحر من حس نثرى وإمكانات درامية ، تقل فيه حدة الغنائية ، فى محاولة للقفز على المقطع القصيدى فى المسرحية ، وإضفاء الحس الدرامى الذى يخدم تطور الأحداث وتوترها .

هذا فضلاً عما يعلل به عبد الصبور نفسه من استخدامه لهذا البحر ، حيث يتحدث عن استخدامه لتفعيلاته ، فيقول : "إنها التفعيلة التى آثرها المداح الشعبى فى قوله "الحمد لرب مقتدر" وهى تعتمد على توالى الحركة والسكون ، مع لون من التنويع يعرفه من يعرفون الاستماع إلى الموسيقى ، وتبين الهيكل العظمى للحن أو جملته الموسيقية ، والخروج المشروع عنها "[1] .

---

(1) صلاح عبد الصبور – مسرحيتان شعريتان ، الأميرة تنتظر ومسافر ليل – دار النهضة العربية ص ١٠٣ .

فكأن عبد الصبور قد وجد ذريعة لاستخدام تفعيلة هذا البحر ، ذلك أن توقيعها مذخور فى ضمير شعبى نتيجة ترسب أغنية المداح الشعبى ، على أن عبد الصبور قد اعتمد فى إطارها وعلى ما يتوفر لها من علل الزيادة ، وعلل النقص الجارية مجرى الزحاف فى تأدية حوار الشخصيات المختلفة على سبيل التنويع الموسيقى ، وللإفصاح عن تباين أفعالها (أفعال الشخصيات) وحالاتها النفسية ، كما أجرى فى حدود ذلك حديثاً جماعياً ناجحاً ، دالاً تمام الدلالة على موقف محدد ، والمثال على ذلك اعتراف جوقة الفقراء بارتشانهم وشهادتهم الزور ، بأن الحلاج زنديق كافر [1] :

تقول المجموعة :

صفونا .. صفاً .. صفاً
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 .

فالاعتراف يجرى على تفعيلة المتدارك ، المستخدم فيها علل النقص والزيادة ، إذ تتكرر التفعيلة المشعثة فى الشطر الأول ، وهذه التفعيلة هى (فعلن) متحرك فساكن ، متحرك فساكن ثلاث مرات ، ثم تتحول إلى سبب

(١) المسرحية - الأعمال الكاملة - جـ ٢ ص ٤٥٣ .

خفيف يمكن وزنه هكذا (فع) يتوقف بعده السطر الشعرى ، بما يمثل حركة الإقلاع عن التنفس بعد تشكيل الصف من الفقراء ، بطريقة الإغراء والإرغام والزلفى والزج أيضاً ، وإذا تخطينا السطرين الثانى والثالث اللذين لا يؤديان إلى فعل جديد أو تغيير جديد فى التوقيع ، اللهم إلا وصف لنظام الفقراء فى الصف ، فإننا نجد تكثيف الفعل فى السطر الرابع قد أدته تفعيلة ثالثة مخبونة على وزن فعلن بتحريك العين ، وتفعيلة رابعة دخل عليها الترفيل والخبن فصارت فعلاتن ، وفعلاتن هذه تحتوى كلمة "متوانى" الدالة على التراخى ، والسطر بمجمله بكلماته المتلابسة مع تفعيلاته ، ينم عن تبين المؤامرة التى دبرت لهم وحيكت لاستخدامهم فيها ، من حيث تفضيل الأجهر صوتاً ، وتخصيص الصف الأول له ، ليتمكن من الجهر وإسماع هيئة المحكمة ، أما الأخفت صوتاً فتأخيره إلى الصف الثانى .

وتنتظم سبع تفعيلات فى السطر السادس ، من بينها خمس مشعثة ، تعبر عن حركة التعاطى للدينار ، وواحدة مخبونة تحتوى كلمة ذهب ، أما تفعيلات السطر السابع وهى خمس مشعثة (متحركات فسواكن) فتختص بوصف الرشوة ، قبل أن تصل إلى تفعيلة على وزن فعل تفصح عن الغم وإدلاء الرأس نتيجة الاعتراف بالرشوة ، على أن عبد الصبور لم يحرم مجموعته من استحداث موسيقى حزينة تتمثل فى الروى النونى فى "الثانى" و "قانى" .

وتجدر الإشارة كذلك إلى هذا الصنيع الفنى لدى عبد الصبور ، حيث يعمد إلى توظيف الحس الموسيقى فى خدمة الحوار الدرامى وتفعيل الحدث ، مثلما نجد فى المشهد الجدلى بين الشبلى والحلاج ، حول ارتداء / خلع شارة

الصوفية (الخرقة) ، أسهم الاستخدام الفنى لإمكانيات بحر المتدارك إلى تنـــامى الحدث ، وتعميقه بدلالات أرحب ، فحيث يتمسك الشبلى بهذه الخرقة ، سلباً واستسلاماً لواقع ضعيف يتلافى فى الصدام والعنف ، حيـــث يقـــول الشـــبلى الحلاج : "يا حلاج اسمع قولى ، لسنا من أهل الدنيا حتى تلـــهينا الدنيـــا" [١] ويكثف عبد الصبور حول هذه السلبية ؛ لأنها ستمثل طرفـــاً مناقضـــاً لتوتـــر الصراع بين الشخصيتين : "يا حلاج ، لا أدرى للصوفى فى صديقاً ! لا نجـــوى الليل ، وبكاء الخوف من الدنيا ، وأناشيد الوجد المشبوب وآهـــات الـــذل ، وفتوح المحبوب بنور الوصل ، فإذا ثقلت فى جنبيه الوحـــدة ، فليلـــزم أهـــل (الخرقة) أبناء الفاقة ، فمن قنعوا باليأس عن الآمال" [٢] .

ويستمر الصراع على الطرف الآخر ، بتحويل هذه السلبية إلى مقـــابل إيجابى يغرى الحلاج بخلع هذه الخرقة والنـــزول إلى العامة ، ليمـــارس الفعـــل الإيجابى ، وذلك من خلال حواره الذى عَلَتْه نبرة ثورية حيث قال [٣] :

هل تسألنى ماذا أنوى ؟
أنوى أن أنزل للناس
وأحدثهم عن رغبة ربى
الله قوى يا أبناء الله
كونوا مثله

---

(١) المسرحية – الأعمال الكاملة جـ ٢ ص ٤٦٥ .
(٢) السابق ص ٤٧٨ .
(٣) السابق ص ٤٨٦ .

الله فعول يا أبناء الله

كونوا مثله

الله عزيز يا أبناء الله

❖ الشبلى : خفف من غلوائك يا شيخ

فلقد أحرمت بثوب الصوفى عن الناس .

إن سلبية الشبلى مبررة باختلاف التأويل ، لكن الحلاج يتسلم هـــذه المفردة / الشعار "ثوب الصوفى" ، ويمططها فى أقوى أفعاله الدراميـــة ، حيـــث تركز وتختصر قضية السلبية / الفعل ، فى تلك العلامة الدالة ، وجدلية ارتدائها / خلعها ، حيث يصل الحدث الدرامى إلى قمة تناميه فى قول الحلاج [1] :

❖ الحلاج : تعنى هذى الخرقة

إن كانت قيداً فى أطرافى

يلقينى فى بيتى جنب الجدران الصماء

فأنا أجفوها أخلعها .. يا شيخ

***

يا رب اشهد

هذا ثوبك

وشعار عبوديتنا لك

وأنا أجفوه أخلعه فى مرضاتك

يا رب اشهد

يا رب اشهد .

"يخلع الخرقة" .

---

(1) المسرحية – الأعمال الكاملة جـ ٤ ص ٤٨٨ .

وليس معنى استخدام عبد الصبور لبحر المتدارك بهذه الصورة ، أنـــه لم يقصد إلى تلك البحور الأخرى التى تتماثل فيها التفعيلة كما تتماثل فى المتدارك ، ليعبر بمدلول موسيقاها عن حالات مغايرة ، فلقد يحتاج إلى تمييز توقيـــع عمـــا سبقه من التوقيعات السالفة بطريقة حاسمة لإبراز اختلافه ، والأهمية القصوى لما يحتويه من المضامين ، أو لأنه تلزمه موسيقى أعجل وأصخب مما يحتملـــه هـــذا البحر ، مثلما ورد على لسان الحلاج ، وقد ارتأى أن يحكى ظروف طفولتـــه الواقعية القاسية ، فى حدود تفعيلة المتقارب ، والتى نعرف أنها تكون صحيحـــة على وزن فعولن ، حيث يقول الحلاج أمام قضائه [1] :

أنا رجل من غمار الموالى ، فقير الأرومة والمنبت
فلا حسبى ينتمى للسماء ولا رفعتنى لها ثروتى

فثم كانت تفعيلة هذا البحر أوقع وأعمق للتعبير عن حالة البؤس - فيما أرى - والانقطاع عن العالم العلوى ، مما عداها من تفعيلات أخرى .

وفى مشهد آخر ، يشارك فيه بعض عيون السلطان مـــن الشـــرطة ، ليسأل الحلاج عدة أسئلة ، تنصح بخبث الطوية ، تتعلق بعلاقته بالله ، مما دفـــع الحلاج - بالتدرج- أن يفشى سر الصحبة ، حتى وصلت المواجهة والإدانـــة إلى ذروتها [2] :

❖ شرطى ثالث : فأنت إذن إله مثله ما دمت بعضاً منه ؟

---

(1) المسرحية - الأعمال الكاملة - جـ ٢ ص ٥٧٧ .

(2) السابق ص ٥٠٤ .

❖ الحلاج : رعاك الله يا ولدى ، لماذا تستثير شجاى
وتجعلنى أبوح بسر ما أعطى
ألا تعلم أن العشق سر بين محبوبين
هو النجوى التى إن أعلنت سقطت مروءتنا
لأنا حينما جادلنا المحبوب بالوصلْ تنعمنا
دخلنا الستر ، أطعمنا وأشربنا
وراقصنا وأرقصنا ، وغُنينا وغنينا
وكوشفنا وكاشفنا ، وعوهدنا وعاهدنا
فلما أقبل الصبح تفرقنا
تعاهدنا بأن أكتم السر حتى أنطوى فى القبر .

إن الخطاب الشعرى هنا يعبر بأدواته السيميولوجية عن المعنى أفضل مـا يكون التعبير [1] ، فالشاعر يوظف طاقات بحر الوافر "مفاعلتن" الإيقاعية للتعبير عن تصاعد الوجد الصوفى لدى الحلاج ، فلا يخلو سطو فى المقطوعة بداية مـن سؤال الشرطى ، إلا وفيه تفعيلة أو تفعيلتان على زنة "مفـاعلتن" أو مفـاعيل لكسر رتابة الإيقاع ، عدا السطور الثلاثة التى تمثل قمة الوجد الصوفى ، والـتى يقول فيها [2] :

دخلنا الستر .. أطعمنا وأشربنا
وراقصنا وأرقصنا ، وغنينا وغنينا

---

(1) جون كوهين – بناء لغة الشعر – ترجمة أحمد درويش – مكتبة الزهراء – القاهرة ١٩٨٥ ص ٩٦ .
(2) المسرحية – الأعمال الكاملة – جـ ٢ ص ٥٠٤ .

وكوشفنا وكاشفنا ، وعوهدنا وعاهدنا .

حيث تأتى تفاعيل هذه السطور جميعاً على زنة "مفاعيلن" كأنه انتقال صريح إلى بحر الهزج ، بما فيه من نشوة وغنائية تعبر عن سعادة الصوفى بمقام الشهود الذى سما إليه "فالوزن إذن ليس عنصراً مستقلاً يضاف إلى المحتوى من الخارج ، لكنه جزء لا ينفصل عن سياق المعنى ، وهو بهذه الصفة لا ينتمى إلى علم الموسيقى ، بل إلى علم اللغة" (١) .

إن الشاعر يضيف إلى هذا على المستوى الإيقاعى الدال - بعد التفعيلتين الأولى والثانية المتلاحمتين - اتساق الوحدة الموسيقية "التفعيلة" مع الوحدة اللغوية "الكلمة" بحيث تمثل كل كلمة مع حرف العطف الذى يسبقها وحدة موسيقية ووحدة دلالية فى آن ، "وراقصنا = مفاعيلن ، ورقصنا - مفاعيلن .. الخ" حيث تتطابق نقاط الوقف الدلالى مع نقاط الوقف العروضى .

اللغة الشعرية بوصفها صورة أو مجازا

يعد التشبيه والكناية من أكثر الأدوات التصويرية استخداماً فى النص المسرحى لدى عبد الصبور وغلبة هاتين الأداتين على "الاستعارة" ، مما يشى بحرص الشاعر دوماً على الاحتفاظ بعلاقة وطيدة بين "الأنا" و "الأشياء" من جهة ، وبين "الأشياء" وبعضها البعض من جهة ثانية ، كما يشى كذلك -على المستوى الأسلوبى- بانتظام اللغة الدرامية للحس الغنائى الذى يتخلل نسيجها .

---

(١) جون كوهين - بناء لغة الشعر - ترجمة أحمد درويش - مكتبة الزهراء - القاهرة ١٩٨٥ ص ٩٦ .

من ثم فإن اللغة الشعرية فى النص المسرحى لعبد الصبور ، تميل إلى "التمثيل" و "المقارنة" ولابد فى هذه الحالة أن تصبح الرؤية الناتجة عن شبكة العلاقات التصويرية التى تعتمد التشبيه محوراً لها رؤية مزدوجة ، وهى رؤية تتسم بالطبيعة الدرامية ، لأنها تتعدى المنظور الواحد للعالم ، بما ينطوى عليه غالباً من غنائية ذاتية عاطفية ، إنها تحتوى فى جوهرها على نواة الجدال الذى لا ينفى التجاذب والتنافر المستمران (١) .

وبالنظر إلى النماذج التصويرية داخل المسرحية ، نجد أن القانون الأساسى الذى ينتظم (التشبيه) بوصفه صورة شعرية مهيمنة فى نص عبد الصبور ، يتحدد بالانطلاق من "المادى" إلى "المادى" ومن المجرد إلى المادى .. مثاله ما ورد على لسان مقدم المجموعة (٢) :

كان يريد أن يموت ، كى يعود للسماء
كأنه طفل سماوى شريد
قد ضل عن أبيه فى متاهة السماء

وقول السجين الأول للحلاج (٣) :

أحببتك حتى قيدنى حبك
فى هذا الفخ كأنى
فأر مقعد

---

(١) بتصرف من كتاب : فضاء الصوت الدرامى "دراسة فى مسرح صلاح عبد الصبور" – د . وليد منير – الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٢ ص ١٩١ .

(٢) المسرحية – الأعمال الكاملة جـ ٢ ص ٤٥٧ .

(٣) السابق ص ٥٤٠ .

وكذلك قول الحلاج [1] :

لهثت وراء العلوم سنين ،
ككلب يشم روائح صيد
وكان هواء المخافة يصفر فى أعظمى
ويئز كريح الفلا
كما يلتقى الشوق شوق الصحارى .

ويُعد التشبيه البليغ كذلك ، أحد الأدوات التصويرية التى كثر ورودها بشكل لافت فى النص الشعرى فى مسرحية عبد الصبور ، ويعده البلاغيون "أعلى درجات التشبيه فى البلاغة الاصطلاحية" [2] ، وهو يأتى فى نص عبد الصبور على وجهين :

- بحذف أداة التشبيه بين الطرفين .
- بإضافة المشبه إلى المشبه به ..

وتتعدد النماذج التصويرية فى هذا الصدد فى قول الحلاج : "فإذا وليتم لا تنسوا أن تضعوا خمر السلطة فى أكواب العدل " [3] ، وقوله : "أظن الله كيف ، ونوره المصباح ، وظنى كوة المشكاة ، وكونى بضعة منه تعود إليه" [4] .

---

(1) المسرحية – الأعمال الكاملة – جـ ٢ ص ٥٣٨ .
(2) د . عبده عبد العزيز قلقيلة – البلاغة الاصطلاحية – دار الفكر العربى ١٩٨٧ ص ٤٨ .
(3) المسرحية – الأعمال الكاملة – جـ ٢ ص ٥٠٧ .
(4) السابق ص ٤٩٣ .

ولا يعنى "التشبيه البليغ" ما تعنيه "الاستعارة" من "استبدال" و "إحلال" ، وتوحيد" فـ "حتى لو حذفت الأداة على سبيل الاختصار والإيجاز ، كما يقول ابن سنان ، أو على سبيل الإيهام والمبالغة . كما يقول عبد القاهر ، فإن المبدأ الأساسى يظل قائماً ، ويظل طرفا التشبيه متمايزين تماماً ، لا تتداخل حدودهما العملية والمنطقية ، لأن نية وضع الأداة والفصل بين الطرفين ، لا تنفصل بحال عن جوهر المقارنة التى يقوم بها مفهوم التشبيه" (١) .

ويلعب "التشبيه البليغ" - فيما يرى الدكتور وليد منير - دور "التقمص" على المستوى الدلالى ، ولذلك فإن تفسير " عبد القاهر " له بوصفه "إيهاماً" يرجح على تفسير "ابن سنان" له بوصفه "إيجازاً" (٢) .

من ثم فالأدوار الدرامية للتشبيه - تأسيساً على ما سبق - هى التمثيل والعرض والإيهام ويختص التشبيه العادى بالدورين الأول والثانى إذا كانت أداته "كأن" أو "كما" فيما يختص التشبيه البليغ وحده بالدور الثالث : الإيهام أو التقمص .

وبشكل عام ، فقد كان لهذه الأدوار إسهامها الفاعل فى دعم الرؤية الفكرية للنص المسرحى ، وتفعيل الحس الدرامى ، عبر صياغات من لغة الشعر الرفيعة ، وسياقات حوارية متزنة سليمة .

---

(١) د . جابر عصفور - الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى عند العرب - دار التنوير لطباعة ١٩٨٣ ، ص ١٧٤ .

(٢) انظر : فضاء الصوت الدرامى - د . وليد منير ص ٢٠٥ .

خاتمــة بأهــم نتائــج البحــث

- من خلال هذا التطواف الواسع ، حول مسرحية "مأساة الحلاج" لصـــلاح عبد الصبور ، يمكننا أن نوجز بعض النتائج المهمة التى نخرج بها عبر هـــذه الدراسة ، وهى :

- فى "مأساة الحلاج" استطاع صلاح عبد الصبور -وفق إطـــار إنســـانى- أن يطرح قضية خلاصة الشخصى ، كمثقف مقهور يعانى حيرة جيله إزاء واقع عصره ، وكانت الأسئلة تزدحم فى خاطره ازدحاماً مضطربـــاً دفعـــه إلى إسقاطها على شخصية الحلاج ، الذى وجد فى عذابه مثـــالاً لمـــا يعانيـــه المفكرون فى معظم المجتمعات الحديثة الجائرة ، وحيرتهم بين السيف والقلم .

- واكب مسرح صلاح عبد الصبور التيارات الحديثة فى المســـــرح العـــالمى المعاصر ، ابتداءً من الكلاسيكية الجديدة ، حيث استخدم "الجوقة" كمـــا فعل "إليوت" فى "جريمة قتل فى الكاتدرائية" ، أو ركز على الكلمة وأعطاها وزنها وقيمتها دون العقدة كما صنع الرمزيون ، أو محا العلاقات الطبيعيـــة بين الأشياء المنظورة ، كما اتجه إلى ذلك كتاب مسرح العبث ، وإن لم يصل إلى كتابه ميتافيزيقا هازلة .

- نجح صلاح عبد الصبور فى أن يخطو خطوة شديدة الاقتراب مـــن إيقـــاع الحياة اليومية المعاصرة ، حين اعتمد على التفعيلـــة العروضيـــة كحـــوار لشخصياته ، متجاهلاً التماثل فى الروى فى أغلب الأحيان ، ثم إنه فجر كل إمكانيات بحر المتدارك ، واستحدث التنويع فى الموسيقا من خـــلال علـــل

الزيادة والنقص الجارية مجرى الزحاف ، والتى تتوفر لهذا البحـــــر ، وقـــد اعتمد على تفعيلته اعتماداً شبه كلى فى حوار شـــــخصياته ، وإن لم يحـــرم حوارها من تفعيلة بحور أخرى مناسبة للنقلة النفسية فى حالاتها المختلفة .

- جاء استخدام صلاح عبد الصبور للغة الحوار بين بين ، فلم يتخـــــذ لغـــة دارجة أو عالية مهجورة ، وإنما نحا نحو المفردات المحايدة فى حواراته ، ولقـد انحاز بحواره إلى الشعر أكثر من انحيازه إلى الحـــوار المســـرحى الســـريع ، المتطلب لطبيعة درامية ، من ثم يمكن أن نسلكه فى عداد المسرحيين العـــلليين المعاصرين ، الذين كان هدفهم بعث المسرح الشعرى ، وليس مجرد كتابـــة شعر يلقى على المسرح .

- اعتمد عبد الصبور فى عرضه لمأساته ، على عدد من الرموز ذات الطـــابع والإيحاء الصوفى الخالص ، كما اعتمد فى حواره وألفاظه وكثير من معانيـــه على ذلك الموروث الصوفى الى تحفل به قريحة الشاعر ، ويمتاحه من تراثـــه الثقافى الأصيل ، وبذلك استطاع هذا النسيج الذى تضافرت فيه شـــاعرية الشاعر ، وذلك الجو الصوفى العاطر ، وتلك الرموز وما تحمله من إيماءات ، وذلك المضمون السياسى المعاصر الذى صبه الشـــاعر فى ذلـــك القـــالب التراثى أن ينقل أولى تجارب عبد الصبور المسرحية فى إطار يختلف إلى حـــد كبير عما ألفناه .

- إن تحليلاً جاداً لهذا العمل ، يمكن أن يكشف عما حققه من إسهام فكـــرى وفنى للشعر والمسرح معاً ، كما يكشف عن المعدن الشـــعرى الأصيـــل ،

وكذلك الموهبة الفنية التى يملكها صلاح عبد الصبور ، حيث يخوض من خلالها تجارب التكنيك المسرحى المعاصر ، بحثاً عن شكل ملائم للتعبير عن همومنا الفكرية والاجتماعية والقومية ، وقد حقق فى هذا السبيل كثيراً من النجاح ، لكن النتيجة فى النهاية ، هى كسب كبير لفضيلة الشعر الجديد ، أن يثبت صلاحيته وشرعيته فى المسرح ، وهى كسب كبير كذلك للمسرح نفسه ، أن يضم إلى كتابه شاعراً كبيراً ، يملك القدرة الشعرية ، والحس المسرحى المرهف ، المزود بثقافة عصرية وعميقة فى وقت واحد .

أهم مراجع البحث

إبراهيم حمادة (دكتور)

(١) معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ـ دار الشعب ـ القاهرة ـ بدون تاريخ .

ابن النديم

(٢) الفهرست ـ دار المعرفة ـ بيروت ـ بدون تاريخ .

أحمد شمس الدين الحجاجى (دكتور) .

(٣) المسرحية الشعرية فى الأدب العربى الحديث ـ دار الهلال ـ ١٩٩٥ .

أدونيس .

(٤) زمن الشعر ـ دار العودة ـ بيروت ـ ١٩٧٨ .

أشلى ديوكس .

(٥) الدراما ـ ترجمة : محمد خيرى ـ وزارة الثقافة والإرشاد القومى ـ بدون تاريخ .

جابر عصفور (دكتور) .

(٦) الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى عند العرب ـ دار التنوير للطباعة ـ ١٩٨٣ .

جلال الخياط .

(٧) الأصول الدرامية فى الشعر العربى ـ وزارة الثقافة ـ بغداد ـ ١٩٨٢ .

جلال العشرى .

(٨) ثقافتنا بين الأصالة والمعاصرة ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ ١٩٨١ .

سامى منير (دكتور) .

(٩) المسرح المصرى بعد الحرب العالمية الثانية بين الفن والنقد السياسى والاجتماعى - جـ١ - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٧٩ .

شكرى عياد (دكتور) .

(١٠) الرؤيا المقيدة "دراسات فى التفسير الحضارى للأدب-الهيئة المصرية العامة للكتاب- ١٩٧٨ .

(١١) موسيقى الشعر العربى - دار المعرفة - ١٩٧٨ .

صلاح عبد الصبور .

(١٢) الأعمال الكاملة بأقسامها الثلاثة - دار العودة - بيروت - طـ ١ - ١٩٧٢ .

(١٣) كتابة على وجه الريح - الوطن العربى - بيروت - ١٩٨٠ .

(١٤) مسرحيتان شعريتان "الأميرة تنتظر مسافر ليل" - دار النهضة العربية-

عبد الرحمن أيوب (دكتور) .

(١٥) أصوات اللغة - مطبعة الكيلانى- ١٩٦٨ .

عبده عبد العزيز قلقيلة (دكتور) .

(١٦) البلاغة الاصطلاحية -دار الفكر العربى- ١٩٨٧ .

كمال محمد إسماعيل .

(١٧) الشعر المسرحى فى الأدب المصرى المعاصر - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٨١ .

نعيمة مراد محمد (دكتور) .

(١٨) المسرح الشعرى عند صلاح عبد الصبور - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٩٠ .

وليد منير (دكتور) .

(١٩) فضاء الصوت الدرامى (دراسة فى مسرح صلاح عبد الصبور) ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ ١٩٩٢ .

ياكوبينكى .

(٢٠) حول أصوات اللغة الشعرية ـ المنهج والشكل ـ ترجمة إبراهيم الخطيب ـ مؤسسة الأبحاث العربية ـ بيروت ـ بدون تاريخ .

❖ دوريـــــات

- مجلة الشعر ـ القاهرة ـ عدد ٥٥ ، يوليو ١٩٨٩ .
- مجلة نادى المسرح ـ القاهرة ـ ع٢ ، سبتمبر ١٩٧٩ .
- مجلة عالم الفكر ـ الكويت ـ مج ٥ ع١ ١٩٨٤ .