

مركز دراسات الدكتوراه
اللغات والتراث والتهيئة المجالية
تكوين الدكتوراه: اللغة والتواصل وتقنيات التعبير

أطروحة لنيل الدكتوراه في اللغة العربية وآدابها
بغــوان :

المسرح الشعري عند صلاح عبد الصبور:

تحت إشراف الدكتور:

محمد كنوني

إنجاز الطالبة الباحثة:

نعيمة الحرشي

الرقم الوطني للطالب: 9492978803

تاريخ المناقشة: 2021/01/15
لجنة المناقشة

الدكتور الحسان حجيج (كلية الآداب والعلوم الإنسانية سايس – فاس) : رئيسا
الدكتور محمد كنوني (كلية الآداب والعلوم الإنسانية سايس – فاس) : مشرفا
الدكتور إدريس الذهبي (كلية الآداب والعلوم الإنسانية ظهر المهرارز – فاس) : عضوا
الدكتور محمد الوهابي (المركز الجهوي لمهن التربية والتكوين – فاس) : عضوا

السنة الجامعية:

1440-1441 هـ / 2019/2018 م

مقدمة:

نشأ المسرح في الضفة الأخرى بلغة الشعر، ولم يكن - في البدء - هناك تصنيف للمسرح على أساس النثري - منه - والشعري، فهذا الأمر بدأ مع ظهور المسرح النثري الذي أعلن نفسه مع تطور المجتمع الإنساني وظهور قضايا متنوعة لا يمكن التعبير عنها إلا نثراً، إضافة لقربه من الحياة اليومية باعتبار قول هنريك إبسن: (النثر للأفكار والشعر للرؤى)¹.

ولسنا - هنا - بصدد عقد المقارنة بين النثري والشعري في المسرح، لكن ما نريد قوله هو أن هذا الوافد على الثقافة العربية عن طريق النقل والاقتراس؛ وقد اقتفى خطوات المسرح الغربي، لكنه لم يبدأ شعرياً خالصاً - كما عند الغرب - حيث اختلط فيه النثري بالشعري، الشيء الذي يطرح صعوبة التأريخ للمسرح الشعري بمعزل عن النثري؛ خاصة في مرحلة التأسيس. وهنا لا بد من الإشارة إلى أن كتابة مسرح يختلط فيه الشعري بالثنري في مرحلة البدايات؛ لم يكن فقط بدافع التقليد، وإنما بتدخل المؤثر الثقافي المتجلي في كون الأمة العربية أمة شاعرة، والشعر ديوانها ووجدانها القومي، ثم إن الشاعر المسرحي - في اعتقادي - كان يسعى بشكل واع أو غير واع إلى إثبات قدرة لغته (لغة الشعر) على كتابة المسرح وطرق جميع مواضيعه وتمثل كل أشكاله، ولا بد من التأكيد - في هذا المقام - مع الدكتور أبو الحسن سلام على أن (الشعر خير قناع يتقنع الفكر خلفه، والفكر عندما يختفي خلف أقنعة الفن الشعري يكون أسرع تأثيراً مما لو كان مباشراً وسافراً، لأن الفكر عار من أردية الفن ومن ألبسة الشعر يخيف البسطاء أبناء الطبقات الشعبية...)².

إن المسرح الشعري العربي؛ شأنه شأن صنوه النثري عرف مراحل تطور متنامية عبر سيرورة وصيرورة الأجيال المسرحية من التأسيس إلى التأصيل فالتجريب، ومن

¹ -Arnold. P. Hinchliffe, Modern Verse Drama, London, Methuen. And Co, 1977, p 3.

² - أبو الحسن سلام، نظرية المسرح الشعري، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، مصر، الطبعة الأولى 2006، ص:17

المسرحية الشعرية التقليدية (العمودية) إلى المسرحية الشعرية الحديثة (شعر التفعيلة). وإذا كانت الأولى قد عاشت مراحل تأسيسها وتأصيلها من خلال أعلام المسرح الشعري كأحمد شوقي الذي يعد إماما لهم ومؤسسا حقيقيا للمسرح الشعري العربي مستفيدا من اللبنة الأولى التي وضعها الرواد (النقاش، والقباني، وصنوع، واليازجي)، فإن المسرحية الشعرية الحديثة – أيضا – عاشت المراحل نفسها مع رواد آخرين (أحمد باكثير، عبد الرحمن الشرقاوي، معين بسيسو...) ساهموا في المضي بالمسرح الشعري العربي إلى آفاق أرحب. لكن الحديث عن هؤلاء المسرحيين المبدعين في تاريخ المسرح الشعري العربي ليسوا بموضوع بحثنا، لذلك نكتفي – في متن البحث – ببعض الإشارات لمساهماتهم القيمة، لأن موضوع بحثنا هو الشاعر المسرحي صلاح عبد الصبور. الذي يأتي كعلامة فارقة في مسيرة تطور المسرح الشعري العربي فنا وفكرا، أسلوبا ولغة شعرية درامية ورؤية معاصرة في طرح القضايا ومعالجتها، ولا عجب أن يكون صلاح عبد الصبور صاحب الثقافة الموسوعية والحس الدرامي قادرا على الجمع بين التعبير الشعري التصويري والتعبير المسرحي وإخراجهما مسرحا شعريا يلائم بين الصورة الشعرية والصورة الدرامية.

وإذا كان الشاعر صلاح عبد الصبور قد حظي باهتمام نقدي هام على مستوى دواوينه الشعرية، فإنه لم يحظ بما يستحقه – في تقديري – على مستوى دراسة أعماله المسرحية الشعرية – خاصة بالمغرب – فالبحت وتتبع البحوث الأكاديمية – خاصة بحوث الدكتوراه – التي تعرضت بالدراسة للمسرح الشعري عند صلاح عبد الصبور لم أجد – فيما أعتقد – إلا أطروحة دكتوراه من إنجاز الباحثة: فاطمة الضعيف، بكلية الآداب والعلوم الإنسانية سيدي محمد بن عبد الله/ ظهر المهرارز بفاس، بعنوان: المسرح الشعري العربي، قراءة في مسرح صلاح عبد الصبور؛ والتي قدمت فيها الباحثة دراسة لعلاقة الإبداع المسرحي الشعري للشاعر صلاح عبد الصبور بالتراث (الأسطورة، الحكاية الشعبية، التراث الديني، التاريخي...). لكن – وفي المقابل – كانت هناك دراسات أكاديمية تناولت موضوع المسرح الشعري في المغرب، ومنها بحث الباحث حسن الطريبق الموسوم

ب: "الشعر المسرحي بالمغرب، حدوده وآفاقه"، والباحثة هدى الشريف الطرييق في موضوع: "الشعر المسرحي العمودي في المغرب وأوجه تطوره"، ثم بحث الباحثة ليلي مستغفر بعنوان: "الشعر المسرحي بالمغرب بين التقليد والتجديد".

إن المسرح الشعري عند صلاح عبد الصبور ذو خصائص هي من التنوع والثراء الذي يدفعنا إلى تخصيصه بدراسة نريدها جادة، ونريد أن نتناول من خلالها جانبا من جوانب إبداعيته المسرحية. والأمر يتعلق - هنا - بدراسة المؤثرات الفاعلة في نصوصه المسرحية، إضافة إلى التطرق إلى بعض القضايا المركزية في إبداعيته، باعتبار أن صلاح عبد الصبور " انتهى إلى حد كبير إلى الحداثة التي تتيح له أن يوفق بين حس المغامرة الشكلية المضمونة والمبلورة والمكتملة وبين الإخلاص للمضامين الاجتماعية"¹. ولا ندعي - في هذا الصدد - الإحاطة التامة بهذه المؤثرات والقضايا (باعتبار أن ما لا يدرك جله لا يترك كله)، ولكن سنحاول - قدر جهدنا - إلقاء الضوء على جانب منها، تاركين المجال لباحثين لاحقين للإدلاء بدلوهم في دراسة هذا التنوع الإبداعي عند الشاعر المسرحي صلاح عبد الصبور.

يأتي هذا الاختيار بناء على أسباب يتدافع فيها الذاتي بالموضوعي، فالأول يتعلق بإعجابي الشديد بأشعار هذا الشاعر الفذ، وبتجربته الإنسانية السامقة، ثم تعاطفي الشديد معه فيما تعرض له من حملة شعواء من بعض المثقفين الذين انبروا لاتهامه بالانحياز للسلطة ومؤازرتها في التطبيع مع إسرائيل. وأما السبب الموضوعي فيرتبط بما هو موجود في إبداع صلاح عبد الصبور من سمات وخصائص فنية، ثم إن هذا الإبداع لا يزال بحاجة إلى المزيد من الدراسة والبحث والتقييم. مع محاولة تقديم دراسة منهجية جادة تبرز مسرح صلاح عبد الصبور، وتكشف عن نواحي إبداعه ومدى إسهامه في قضايا عصره.

فهذا البحث سيحاول الكشف عن ملامح أدب وفكر وفن شاعر معاصر، ويطمح إلى رصد الجوانب الموضوعية والفنية في إبداعه المسرحي، والخروج بنظرة كلية تحدد

¹ - بول شاوول، موقع صلاح عبد الصبور في الحداثة الشعرية العربية، ندوة صلاح عبد الصبور: مشروع

إبداعي متجدد (الجزء الثاني)، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 2003، ص: 207

مدى تطور الدراما الشعرية في مصر، انطلاقاً من كون تجربة صلاح عبد الصبور تجربة نموذجية، ولذلك فإن البحث في ملامح وخصوصيات هذه التجربة يضيء في - نظرنا - مساحة شاسعة من مسرحنا الشعري العربي.

هكذا حددت إشكالية هذا البحث في سؤال ملاءمة الشعر بوصف لغته لكتابة مسرحية حديثة أو معاصرة؛ تستطيع تمثل عناصر واتجاهات المسرح الحديث، وتتمكن من مسايرة وعرض قضايا المجتمع الحديث والمعاصر. وطبيعة هذه الإشكالية هي التي ألزمتنا بوضع أسئلة محورية نوجزها فيما يلي:

- ما مدى مساهمة صلاح عبد الصبور - النوعية - في مسيرة تطور المسرح الشعري العربي؟

- كيف استطاع صلاح عبد الصبور تطويع ثقافته الموسوعية في حركة تطور المسرح الشعري العربي؟ وهل استطاع مسرحه الشعري تمثل مستجدات المدارس والتيارات المسرحية الغربية؟ وهل تمكن المسرح الشعري عنده من رصد ومواكبة قضايا عصره؟

- كيف وظف صلاح عبد الصبور مجموعة من المؤثرات الغربية والتراثية واللغوية في بناء مسرحه الشعري؟

- ما القضايا التي تناولها صلاح عبد الصبور في مسرحه الشعري؟

- ما الإضافة أو الطفرة التي حققها صلاح عبد الصبور للمسرح الشعري العربي

من خلال هذه المؤثرات والقضايا الفاعلة في نصوصه المسرحية؟

هذه جملة من الأسئلة التي يفرضها موضوع بحثنا؛ والتي حاولت الإجابة عنها - في فصول البحث - انطلاقاً من فرضيات وصلت إليها بعد قراءة جملة من المصادر والمراجع المتعلقة بموضوع المسرح الشعري عند صلاح عبد الصبور؛ من خلال قضاياها ومؤثراته، ونجمل هذه الفرضيات فيما يلي:

- إن صلاح عبد الصبور كتب نصوصه المسرحية متأثرا باتجاهات مسرحية غربية (التراجيديا الإغريقية، مسرح العبث، المسرح الملحمي...)، ومؤثرا فيها؛ أي إنه وظفها وفق رؤية فكرية وفنية معينة.
- إن دراسة النص المسرحي عند صلاح عبد الصبور هي دراسة للمسرح الشعري بصفته نوعا أدبيا واحدا؛ لا ينفصل فيه المسرح بخصائصه عن المسرح بمكوناته.
- إننا نؤكد حضور البعد الاجتماعي- السياسي والثقافي في فكر وإبداع الشاعر صلاح عبد الصبور كمتقف حدathi، موافقين بذلك منحى بعض الدارسين والنقاد (كجابر عصفور، ثريا العسيلي، أحمد مجاهد... وغيرهم)
- إن إبداع وفكر صلاح عبد الصبور الشاعر- المتقف في بنيته ومكوناته امتزاج للذاتي والموضوعي. وهو في أساسه وجوهره الذات الشاعرة المفكرة (أنا عبد الصبور الفنان المتقف)، والموضوع (الآخر: الواقع الاجتماعي- السياسي والثقافي والكون والإنسان والوجود). وبذلك سنستجلي الدور والرسالة الاجتماعية والالتزام الثقافي عند الشاعر كمتقف ملتزم وحر.
- محاولة دحض الرؤى النقدية لبعض الدارسين، التي وصفت الإبداع الشعري والمسرحي والنثري للشاعر بالذاتية والنظرة التشاؤمية للإنسان والمجتمع والكون – خاصة خصومه من المتخندقين سياسيا أو مذهبيا أو فكريا، باعتبار أن شاعرنا كان يمثل خط الاستقلال والتحرر الفكري وعدم الانتماء. وهذا ما ألح عليه صلاح عبد الصبور في مؤلفه "حياتي في الشعر". وبذلك سنقف على الدور والرسالة الاجتماعية والالتزام الثقافي عند الشاعر والمسرحي بوصفه مثقفا ملتزما وحرًا؛ نافين صفة الانعزالية والذاتية والنخبوية عنه.
- فضلا عن ذلك؛ سنحاول ربط موضوع بحثنا بالإطار العام لقضايا علاقات المتقف في مجتمعنا بما هو سياسي واجتماعي وثقافي، الوقوف على بعض المفاهيم والقضايا المشكلة للعلاقة الثلاثية بين هذا المحور الثلاثي: السياسي- الثقافي – الاجتماعي،

والتي ظلت وما زالت تشغل فكر واهتمامات المحيط الثقافي في مجتمعاتنا وبلداننا العربية والإسلامية.

- اختيار مسرحتي "مأساة الحلاج" و "ليلى والمجنون" كنموذجين - حسب اعتقادي ورؤيتي - لمقاربة وتحليل الإشكالات والقضايا المتضمنة في النصوص المسرحية الشعرية للشاعر صلاح عبد الصبور من جملة أسباب ومقومات وعناصر إيجابية نرى توفرها في هذين النصين؛ كمثالين حمل فيهما صلاح عبد الصبور أهم وأكثر القضايا المحورية والجوهرية لمسرحه الشعري ككل؛ ففي كلا النصين استحضّر الشاعر وعالج قضايا الحرية والعدالة وحق الإنسان في العيش الكريم وعلاقة السلطة السياسية بالمتقف والمجتمع، وفي كليهما نلامس موقف صلاح عبد الصبور من القيم الأخلاقية في المجتمع كالمحسوبية والفساد والظلم والخداع، وكذا بعض القضايا الوجودية والتي تؤطرها ثنائية الصراع (الخير / الشر) (الحب / الكراهية).

- لا ننسى هنا قيمة مهمة - في تصورنا - للنصين المسرحيين، فمسرحية صلاح عبد الصبور "مأساة الحلاج" تمثل باكورة الإبداع المسرحي للشاعر، بينما تمثل "ليلى والمجنون" نضج التجربة الإبداعية واستواءها على سوقها في المسار الإبداعي والفكري للشاعر.

تأسيساً على ما سلف ذكره؛ سنلجأ إلى الإلمام - قدر استطاعتنا - بالقضايا التي طرحها الشاعر صلاح عبد الصبور في مسرحيتي "مأساة الحلاج" و "ليلى والمجنون"، وفق خطة تتوخى الاعتماد على محورية وألوية وحركية البعد السياسي والاجتماعي والثقافي في فكر وفن الشاعر في طرح القضايا والهموم والقضايا التي تناولها فكر وفن صلاح عبد الصبور، وانطلاقاً من كون هذه القضايا المحورية فرضت وجودها وأثنت النصوص المسرحية الخمسة، باعتبارها البؤرة والعمود الذي ينبني عليه النص المسرحي، إذ تدخل ضمن مثلث العلاقة ذات الأبعاد الثلاثة في فكر واهتمام الشاعر: (البعد السياسي-الثقافي - الاجتماعي).

أما خطة البحث التي تصورتها مناسبة لطرح إشكالية البحث والإجابة أو محاولة الإجابة عن مختلف التساؤلات التي عرضناها، فتتمثل في تقسيم البحث إلى:

✓ فصل أول عنوانه ب: نشأة المسرح الشعري وتطوره، وهذا الفصل جعلته في ثلاثة مباحث كما يلي:

- المبحث الأول: عرضت فيه لمرحلة التأسيس للمسرح العربي من خلال مساهمات ثلاثة من رواده، وهم على التوالي: مارون النقاش، أبو خليل القباني، يعقوب صنوع، هذا مع إبراز دورهم وبصماتهم في هذه المرحلة، مبينة - كذلك - نشأة المسرح الشعري ومكانته في تطور المسرح العربي من خلال بيان سمات المسرحية الشعرية التقليدية (الكلاسيكية) ومميزات المسرحية الشعرية الحديثة أو المعاصرة (المكتوبة بشعر التفعيلة).

- المبحث الثاني: قدمت فيه تجربة الشاعر صلاح عبد الصبور في المسرح الشعري، من خلال دراسة المرتكزات الأساسية في مسرحه (اللغة، الشكل المسرحي، المضامين المسرحية).

- المبحث الثالث: وقدمت من خلاله قراءة موجزة للمسرح الشعري العربي في ضوء النقد، وتناولت فيه قراءة آراء النقاد بخصوص أحقية الشعر من النثر في كتابة المسرح، ثم طرحت ثلاث تجارب من خلال قراءة النقاد، وهي على التوالي: تجربة أحمد شوقي، عبد الرحمن الشرقاوي، صلاح عبد الصبور.

✓ فصل ثان: وضعت له عنوانا: المؤثرات الفاعلة في المسرح الشعري عند صلاح عبد الصبور. وقمت بتقسيم هذا الفصل إلى خمسة مباحث كما يلي:

- المبحث الأول: خصصته لتفاعل الشاعر المسرحي صلاح عبد الصبور مع التراجيديا الإغريقية من خلال تأثره بعناصرها الأساسية كالجوقة والسقطة التراجيدية والشخوص والبناء الدرامي.

- المبحث الثاني: كان هذا المبحث مخصصا لتأثير مسرح اللامعقول على مسرح صلاح عبد الصبور، وبوجه خاص مسرحيته " مسافر ليل " التي تتقاطع بشكل جلي مع مسرحية " جريمة قتل في الكاتدرائية ".
- المبحث الثالث: تناولت في هذا المبحث علاقة صلاح عبد الصبور بالمسرح الملحمي من خلال مسرحيتي " الأميرة تنتظر " و " بعد أن يموت الملك ".
- المبحث الرابع: ابتغيت من خلال تقديمه بيان تأثير التراث بمختلف مشاربه في التجربة المسرحية لصلاح عبد الصبور.
- المبحث الخامس: ختمت به هذا الفصل، وتناولت فيه تأثير صلاح عبد الصبور باليوت، هذا التأثير ظهر بشكل جلي على المستوى اللغوي (الجسارة اللغوية).
- ✓ فصل ثالث: عنوانه ب : القضايا المؤثرة لمسرح صلاح عبد الصبور الشعري:
" الحلاج " و " ليلي والمجنون " كنموذجين. وقد أدرجت في هذا الفصل ثلاثة مباحث، كما يلي:
- المبحث الأول: في تحديد المفاهيم والقضايا، وقد خصصته – كتوطئة – للتعريف بمفهوم المثقف عند مجموعة من الباحثين في مختلف الحقوق الثقافية، ثم عملت على رصد طبيعة العلاقة بين المثقف والسلطة.
- المبحث الثاني: كان بعنوان: الظروف العامة الفاعلة في قضايا ومضامين المسرح الشعري عند صلاح عبد الصبور. وقد تناولت في هذا المبحث حياة صلاح عبد الصبور كمثقف بين إكراهات النظام السياسي الاستبدادي، وبؤس البيئة الاجتماعية، وأزمات وصراعات المحيط الثقافي والسلطة.
- المبحث الثالث: تناولت من خلاله دراسة نموذجين من الإنتاج المسرحي الشعري لصلاح عبد الصبور، وهما مسرحية " الحلاج " ومسرحية " ليلي والمجنون "، فكان عنوان المبحث: ثلاثية المثقف والسلطة والمجتمع في مسرح صلاح عبد الصبور: "الحلاج " و " ليلي والمجنون " كنموذجين. فدرست النص الأول من خلال تقديم الدوافع النفسية والفكرية والسياق التاريخي لإنتاج هذه المسرحية. ثم طرحت القضايا الموجودة في

المسرحية، فكانت قضية الالتزام بالالتزام السياسي والاجتماعي للمثقف، وكلمة المثقف إزاء مشكلات البيئة الاجتماعية والسلطان الجائر، وقضية العدل والحرية ومشكلة الفقر والقمع الاجتماعي: بين إكراهات السلطة المستبدة وعائق نضال المثقف. وكذا قضية فصل السلطة القضائية عن السلطة السياسية وتأثير هيمنة السلطة المستبدة على العدالة والقانون: انطلاقاً من كون استقلالية القضاء صمام أمان لنزاهته وضمان لتحقيق الحرية والعدل وحقوق الإنسان والمجتمع.

بعد التطرق للقضايا في مسرحية " الحلاج " كان الانتقال لمسرحية " ليلي والمجنون "، والتي تضمنت بدورها قضايا أوردتها من خلال العناصر التالية:

- سلبية رسالة المثقف في ظل التمزق الذاتي والانشطار والصراعات المزمنة.
- إرهاب السلطة السياسية واحتواؤها للمحيط الثقافي والمثقفين بنسف الدور الاجتماعي للمثقف:

- المرأة/الرجل: التوافق والصراع بين الطبيعة الإنسانية (الحب والجنس) والاجتماع البشري (السياسة والمجتمع والثقافة):

وصولاً إلى متم الفصل الثالث أنهيت بخاتمة عامة قدمت من خلالها أهم النتائج التي توصلت إليها في نهاية هذا البحث؛ الذي أرجو من الله جلّت قدرته أن يكون قد أضاف شيئاً بسيطاً إلى خزانة البحث العلمي في مجال المسرح الشعري العربي، كما أرجو أن يكون نقطة بداية – على المستوى الشخصي – لمزيد من البحوث ومن الجد والمثابرة بإذن الله.

وفيما يخص المنهج المتبع في إنجاز البحث، فقد حاولت فيه لم شتات بعض المناهج وفق ما تقتضيه طبيعة هذا الموضوع، فمسرح صلاح عبد الصبور يثير العديد من القضايا الفنية والفكرية التي يمكن دراستها من زوايا مختلفة وبمناهج مختلفة، فكان للمنهج التاريخي نصيب من حيث كونه مناسباً لرصد الحقائق التاريخية المضمنة في مواضيع النصوص المسرحية والفاعلة والمؤثرة فيها. ولما كان البحث عن عنصر معين في النصوص الأدبية عموماً، وبخاصة إذا كانت إبداعاً في النوع الأدبي المسرحي، إنما يناسبها في تقديري

الاعتماد على المنهج التحليلي القائم على الرصد والتصنيف والتفسير، لتحديد المؤثرات الفاعلة في المسرح الشعري عند صلاح عبد الصبور والقضايا المؤثرة لهذا المسرح بقصد تبين مدى تأثير عناصر المسرح الغربي والتراث واللغة فيه، وتفاعله مع قضايا العصر لإنتاج إبداعي جديد، ومدى قدرة هذا الإنتاج على التعبير عن قضايا العصر أو المجتمع.

لا يخلو أي بحث علمي من العثرات والصعوبات التي يعمل الباحث على تذليلها بما أوتي من جهد وعزيمة. ولعل الصعوبة التي واجهتها خلال إنجاز هذا البحث المتواضع هو قلة المراجع المتعلقة بموضوع المسرح الشعري، أو بتعبير أصح ندرة توفرها في المكتبات في بلادنا، خاصة وأن الأمر يرتبط بمبدع مصري، وبالإبداع في المسرح الشعري الذي تقل الدراسات المنجزة فيه؛ على عكس نظيره النثري. هذا من جهة؛ ومن جهة أخرى صعوبة السيطرة على عناصر الموضوع وحصره؛ أولاً لتداخل ما هو شعري وما هو مسرحي، أي إن الأمر يتعلق بفنيين: أدبي (الشعر) وفني (المسرح)، تعالقا لإخراج جنس ثالث هو المسرح الشعري، وثانيا لتعدد القضايا المتعلقة بنظرية المسرح الشعري وتشعبها. ولا أنسى في هذا المقام تقديم فائق الشكر وعظيم الامتنان لأستاذي الفاضل على ما بذله من جهد في تتبع مسار هذا البحث، وتقويم عثراته، و مساعدته وعونه وحسن تفهمه في وقت ضاق الحال بسبب الظروف (الصحية)، فكان خير سند بسعة صدره وطيبوبته ومآزرته. وهو أمر سمعت به من لدن الطلبة والأساتذة الأجلاء، وخبرته بالتجربة.

ولا أنسى في هذا المقام شكر كل من ساندني في إنجاز وإخراج هذا العمل إلى حيز الوجود؛ خاصة أخي محمد، والصديقين العزيزين نورالدين الخديري ومريّة المطيع، كما أنه وأشكر تشجيع إخوتي والصديق عبد الحق الصديق، وصديقتي فتيحة هطوشي وليلة مونجي.

وأتمنى أن أكون قد أضفت نقطة بسيطة في مسار البحث في موضوع المسرح الشعري العربي، وأرجو من الله جل جلاله أن يتعمق البحث أكثر في هذا الموضوع على يد باحثين جادين كي يتم سد ثغرات بحثي المتواضع.

الفصل الأول :

نشأة المسرح الشعري

العربي وتطوره

المبحث الأول:

مرحلة التأسيس للمسرح

العربي

تمهيد:

انفتح المشهد الثقافي العربي أواخر القرن التاسع عشر على مجموعة من أشكال التعبير وأنماط الكتابة الجديدة بموازاة مع المد الامبريالي الأوروبي وهيمنته - سياسيا واقتصاديا - على العالم العربي¹. وجدير بالذكر، أن هذا الانفتاح للعالم العربي - وبشكل متسارع - على الغرب، وإن كان صداميا في بعده السياسي والاجتماعي في بدايته - نتيجة عوامل سياسية تاريخية ودينية، طغت على مجرى العلاقات بين العالم العربي والغرب الأوروبي لقرون طويلة - فإن هذا الاحتكاك / الصدام، سينتج عنه انفتاح وتلاقح ثقافي حضاري إنساني²، ومن هنا ظهرت أنواع جديدة من الكتابة الإبداعية - الرواية، المسرح، القصة - بالنسبة لما كان سائدا في الجانب الثقافي عند العرب. ففي الوقت الذي أخذ فيه المسرح مكان الصدارة في تدرج الفنون على اختلاف أنواعها في أوروبا منذ القرن السابع عشر، لاقى هذا الفن الوافد صعوبات جمة وعراقيل كثيرة، قبل أن يجد له موطئ قدم بين الأنواع والفنية الأدبية المعروفة عند المتلقي العربي، وخاصة إلى جانب الشعر الذي نال شرف الخطوة والأولية في التاريخ الأدبي العربي منذ القدم.

لكن هذا المعطى التاريخي لم يمنع السجال الذي دار بين نقاد المسرح ومبدعيه ومنظريه حول شرعية هذا الشكل الإبداعي في رحم الإبداعية العربية، حيث اتخذت آراء المسرحيين اتجاهين متناقضين كل حسب قناعاته ومبرراته : قسم يرى انتماء المسرح إلى جملة ما أنتجه العرب من إبداعات، وقسم ينفي ذلك، ويؤكد أنه دخيل على الإبداعية العربية بل وعلى الذهنية العربية والذوق العربي. وبغض النظر عن هذا السجال الذي تصدر جل

¹- مع تراجع الإمبراطورية العثمانية طيلة أزيد من قرن ونصف (من منتصف القرن السابع عشر حتى بداية القرن التاسع عشر) نتيجة الحروب المتتالية في البحر الأبيض المتوسط برا وبحرا مع الجيوش والأساطيل الإسبانية والبرتغالية، ومن بعده القوى الاستعمارية الصاعدة: إنجلترا وفرنسا وهولندا، ومع تدهور العثمانيين نتيجة تكالب القوى الاستعمارية على العالم الإسلامي والعربي (طيلة القرن 19)، سيقع العالم العربي على امتداده غربا وشرقا فريسة للهيمنة الاستعمارية (الجزائر، تونس، ليبيا، مصر، المغرب)، حيث انتهى هذا التقسيم الاستعماري بالإجهاز على الخلافة العثمانية وسقوطها (1932).

²- نشير هنا إلى حركة المد والجزر في تطور الصراع بين العالمين الإسلامي والمسيحي طيلة القرون الوسطى، في إطار ما اصطلح عليه بالحروب الصليبية عند الغربيين والجهاد والغزو عند العرب المسلمين، هذا الصراع كان في جوهره صراع سياسي اقتصادي للسيطرة على المجال الجيوستراتيجي لحوض المتوسط الشمالي والجنوبي نظرا لأهمية الدور الريادي لهذا المجال.

الكتب التي تنظر للمسرح العربي، فإن ما يجب التأكيد عليه هنا؛ هو صعوبة التأريخ للمسرح الشعري العربي، نظرا لتداخله مع النثري، خاصة في مرحلة التأسيس. لكن الذي لا مراء فيه هو أن الحديث عن هذه المرحلة من مراحل سيرورة المسرح العربي يلزمنا بالحديث والإشارة للمساهمة الرائدة لكل من مارون النقاش ويعقوب صنوع وأبو خليل القباني.

1- مساهمات رواد مرحلة التأسيس للمسرح العربي:

إن الحديث عن المسرح العربي – بشكليه الشعري والنتري – في مرحلة التأسيس لا يستقيم عند الدارسين والباحثين في المسرح العربي إلا من خلال استحضار وتقديم ثلاثة أعلام من هذه المرحلة، ويتعلق الأمر بكل من مارون النقاش ويعقوب صنوع وأبي خليل القباني، نظرا لدورهم الريادي في بناء المسرح العربي، ووضع اللبنة التأسيسية لهذا الفن منتصف القرن التاسع عشر، ومساهماتهم الكبيرة والفعالة في إرساء قواعد المسرح في أرضية الثقافة العربية الحديثة، والتعريف به في أوساط الجمهور والمتلقي العربي.

أ- مارون النقاش :

ولد في لبنان عام 1817 وقد أدخله والده الذي كان يمارس التجارة المعاهد التعليمية في بيروت، فأتقن اللغة العربية بنحوها وصرفها وعروضها وبلاغتها، ونظم الشعر وتعلم اللغات الأجنبية كالإيطالية والتركية والفرنسية... بالإضافة إلى إتقانه للموسيقى. وقد عمل مارون النقاش في التجارة، الشيء الذي مكنه من السفر والترحال بين الشرق والغرب، ونذكر هنا سفره إلى إيطاليا التي شاهد فيها مسرحياته الأولى، "وليس من شك أن الثقافة التي امتلأت بها جوانح مارون هي التي حركت لديه النفس المتطلعة إلى البضائع الجديدة النافعة والوسائل الحديثة المغرية التي يتوقع أن تروج في عالمه العربي... أو على أقل تقدير يتوقع أن تكون موضع اهتمام فيما لو عرضها عرضا سليما كما يعرض التاجر البارع بضاعته"¹.

¹ - عبد الرحمن ياغي، في الجهود المسرحية العربية: من مارون النقاش إلى توفيق الحكيم، دار الفرابي، بيروت، الطبعة الأولى، 1999 ص: 21.

✓ مساهمة مارون النقاش في التأسيس للمسرح العربي:

أعجب مارون النقاش بهذا الفن البديع – المسرح - أيما إعجاب فحاول تقليده ونقله إلى موطنه؛ حيث جمع أهله وبعض أصدقائه لتعليمهم التمثيل، فقدم بذلك خمس مسرحيات كوميدية متأثرا بموليير، أشهرها "البخيل" التي ألفها وأخرجها بداية عام 1848، وهي تعد في نظر الكثير من النقاد فاتحة الريبرتوار المسرحي العربي . وقد أدرج النقاش في بداية مسرحيته خطبة حاول فيها إرساء هذا الفن والتعريف به، إدراكا منه لغرابته على ذوق المتلقي العربي، يقول: (وها أنا متقدم دونكم إلى قدام، متحملا عنكم إمكان الملام، مقدما لهؤلاء الأسياد المعبرين، أصحاب الإدراك الموقرين، ذوي المعرفة الفائقة، والأذهان الفريدة الرائقة، الذين هم عين المتميزين بهذا العصر، وتاج الألبا والنجبا بهذا القطر، ومبرزوا لهم مرسحا أدبيا وذهبا إفرنجيا مسبوكا عربيا ... على أنني عند مروري بالأقطار الأوروبية وسلوكي بالأمر الإفرنجية قد عاينت عندهم فيما بين الوسائط والمنافع التي من شأنها أن تهذب الطبائع مراسح يلعبون بها ألعابا غريبة ويقصون فيها قصصا عجيبة فيرى بهذه الحكايات التي يشيرون إليها والروايات التي يتشكلون بها ويعتمدون عليها من ظاهرها مجاز ومزاح وباطنها حقيقة وصلاح)¹. يمكن القول إن هذه الخطبة هي بمثابة تعريف ومحاولة تقريب لفن لم يكن معروفا بعد في الأوساط العربية، وكانت النظرة إليه نظرة مغلوطة، وفي تصورنا أن هذه الخطبة كانت تشبه دليل استعمال لشيء لا يعرفه المقبل على استعماله، وهو دليل مطول يشرح فيه النقاش طلاس وإشارات هذا الفن الوافد بطريقة يفهمها المتلقي العربي وفق قيمه وتطلعاته.

إذن، فالنقاش يعد أول من حمل الظاهرة المسرحية من الغرب إلى المجتمع الشرقي، وتكمن أسباب السبق حسب الدكتور سلامة موسى في :

(- أن الرجل كان موهوبا، وكانت موهبته تهيئه لمثل هذا الدور، وهي موهبة متعددة الجوانب والأبعاد، مركبة وظفها في المسرح، فهو شاعر وموسيقي ومؤلف ومخرج وممثل وناقد، وهذا ما أهله ليقوم بكثير من الأعمال في المسرحية الواحدة.

¹ - نفس المرجع، ص: 25/24.

- 2- أن الرجل كان يمتلك العدة الثقافية اللازمة التي ترفد أي إبداع، وأهمها معرفة اللغة والاطلاع والسياحة والتجول في البلدان المختلفة .
- 3- وأن المسرح يحتاج إلى المال، وكان الرجل تاجرا ناجحا، فلم يكن بحاجة إلى المال ليعيش من مسرحه، وإنما أنفق بسخاء على مسرحه من ماله الخاص، ولم يكن يهتم سوى النجاح وتأسيس مسرح عربي .
- 4- وأن البداية التي بدأ بها النقاش مسرحه سليمة وصحيحة، فهو استهدى بأعمال مولير في مسرحياته الثلاث وأعجب بها، ولكنه لم يقدّر بترجمتها، وكأنه كان يدرك أهمية أن ينشأ المسرح عربيا...¹.
- وهكذا قدم النقاش مسرحيته الأولى "البخيل" سنة 1848، حيث عرضها في بيته أمام أعيان بيروت، ثم جاءت بعدها مسرحية "أبو الحسن المغفل" أو "هارون الرشيد"، وحضرها كذلك أعيان البلد ونخبة رجالات الدولة العثمانية، كما حضرها سائح إنجليزي يدعى داود أركوهارت (David Urquhart)، الذي قدم وصفا للمسرحية يعد بمثابة وثيقة تاريخية، يقول: (1 من كانون عام 1850 م: بعد انتهاء المجلس ذهبنا إلى المسرح. إن الرواية التي افترض بها أول مسرح عربي قد وضعها أحد أبناء أعضاء المجلس، وقامت بتمثيلها عائلته، وهي عديدة الأفراد.. في بيتهم القائم في الضواحي، وهم موارد ينتمون إلى مارون (...)) كان موضوع الرواية المعلن عنها (هارون الرشيد وجعفر) ، وقيل إنها مكتوبة ببيان عربي رفيع، تتخللها أشعار تنشد إنشادا (...)) أما المسرح فقد أقيم أمام البيت... وكان على المثال الذي نحرص على تحقيقه في قاعاتنا التمثيلية (...)) كان هؤلاء قد شاهدوا في أوروبا أن المسرح له أنوار أمامية، وتقوم كوشة للملقن فتوهموا أنها من لوازم المسرح الضرورية فألصقوها حيث لا حاجة إليها (...)) أما الأزياء فقد كانت تبدو على الأقل مطابقة للتاريخ. أما ادوار النساء فقد قام بها شبان مرد نجحوا تماما في تنكرهم، ولما لم يكن بين الممثلين حضور لم تقع عيني على امرأة بين الحضور ولا في النوافذ المطلّة على الحديقة (...)) كان في التمثيل بعض الارتباك، كما كان الغناء رديئا، ولكن إخراج المسرحية من

¹- خليل الموسى، المسرحية في الأدب العربي الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1997، ص: 17/16.

الناحية الفنية كان موفقا، وقد دلت على مواهب كامنة عند المؤلف، كما برهنت على أن النفس العربية يمكن إيقاظها وتحريكها بسهولة...¹. تعد هذه الوثيقة شهادة وتوثيقا ووصفا مفصلا للجو العام الذي قدمت فيه أولى عروض المسرح العربي، حيث بينت هذه الوثيقة الشهادة جوانب تخص مضمون المسرحية وأخرى تخص الجوانب الشكلية، إضافة إلى كونها تؤكد - حسب هذه الشهادة الأجنبية - أن مارون النقاش كان له قصب السبق في التأسيس للمسرح العربي وفق رؤية تأخذ بعين الاعتبار خصوصية المجتمع والثقافة العربية. وهنا لا نغفل كون مسرحيات النقاش في البدايات، قد ارتبطت بالطابع الكوميدي الغنائي، وذلك بغية تحقيق التواصل مع الجمهور العربي الذي كان يجهل هذا الفن وطبيعته وخصائصه، فكان النقاش يغلب الطابع الحركي عن طريق الرقص والغناء، ويستعمل الشعر إرضاء للخاصة، والنثر تقريبا لهذا الفن الوافد من العامة حتى وإن كان ذلك بعيدا عن الحدث، فالغاية كانت هي ترغيب الجمهور واستمالاته لهذا الفن الوافد، فكان المزج بين المسرح الغربي والتراث العربي لخلق لغة فنية تجريبية هدفها الرئيس (تقريب هذا النوع الجديد من الفن إلى المستوى الفكري والجمالي للصالة المتصفة بعدم التجانس الاجتماعي، وبتنوع أذواقها وحاجاتها)².

وعموما فإن تجربة النقاش - وعلى الرغم مما شابها من القصور - كانت تجربة فريدة ونبذة أصيلة في أرض صعبة، وعلامة فارقة في مسار المسرح العربي في مرحلة التأسيس، حيث ركز الكثير من جهده من أجل وضع لبنات جديدة للتربية الجمالية والذوقية للمتلقي العربي، فكانت مسرحياته لبنة أولى ومنطلقا من أجل (بداية الالتفات إلى المسرح كصناعة و فن وكتابة أدبية لها أسسها ومقاييسها التي يجب أن تراعي الفضاء الزماني والمكاني والمتلقي الذي تنتمي إليه)³.

¹ - عبد الرحمن ياغي، مرجع سابق، ص: 29/27.

² - فواز الساجر، ستانيسلافسكي والمسرح، ترجمة: فؤاد مرعي، وزارة الثقافة، دمشق 1994، ص: 18.

³ - عبد الرحمن بن زيدان، قضايا التنظير للمسرح العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1992 ص: 50.

ب- أبو خليل القباني:

ولد أبو خليل القباني في دمشق، ودرس في كتاتيبها ومدارسها، كما تعلم اللغة التركية والفارسية ونبغ فيهما، وقد بدأ عمله المسرحي عام 1878 بتأييد من مدحت باشا الذي كان حاكما آنذاك، حيث دعمه ماديا لتأسيس مسرحه، لكن ومع رحيل مدحت باشا عن سورية تعرض القباني لمضايقات أفضت إلى إغلاقه للمسرح ورحيله إلى مصر سنة 1884. وهناك تلقى تأييدا ودعما من الخديوي الذي منحه دارا للأوبرا لتمثيل مسرحياته، فدامت إقامته في مصر سبعة عشر عاما قبل أن يغادرها إلى تركيا ثم إلى سورية التي توفي فيها سنة 1903 متأثرا بالطاعون.

✓ دور أبو خليل القباني في مرحلة التأسيس للمسرح العربي:

ويعد القباني أحد أركان الثلاث الرائد والمؤسس للمسرح العربي في القرن التاسع عشر، ومؤسس المسرح الغنائي بسورية ولبنان، وقد كان كما وصفه محمود تيمور "على عرق من الأدب، راوية للشعر، غزير المحفوظ من الملح والنوادر، وهو مع ذلك كاتب شاعر، إلى أنه محدث حاضر النكتة، عذب الروح. وكان أكبر ما يعنيه في التمثيل إتقان الألحان الموسيقية والغنائية، والافتتان في توفير الرقصات الإيقاعية، وربما كان هو أسبق من أضاف فن الرقص إلى عناصر التمثيل العربي"¹.

لم يأخذ القباني المسرح من سفره واحتكاكه بالغرب- على نقيض سابقه مارون النقاش - وإنما كان تأثير المسرح الغربي عليه بشكل غير مباشر، ومن ذلك التراث الشعبي التركي، وذلك لأن أصوله كان فيها شيء من العرق التركي، الشيء الذي جعله يطلع على الآداب الأوروبية وخاصة مسرحيات راسين وموليير، كما أنه كان على اتصال وثيق بالأدب المشرقي، وكان القباني يتردد على حلقات الدرس في المساجد وفي حلقات الذكر وعبر مراقبة الطرق الصوفية، وكل هذا (يمكننا من معرفة طبيعة الدور الذي كان يقوم به في المسرح من حيث اطلاعه على ما عرفته الحضارة العربية الإسلامية من أشكال يمكن أن

¹ - عبد الرحمن ياغي، مرجع سابق، ص: 56.

تمد المسرح الحديث بما تمتاز به من روح شرقية ذات طعم خاص، سواء في أشكالها الكوميديّة كالمقامات أو أشكالها التراجيدية كالحفلات الدينية الصوفية والتعزية)¹.

وإذا كان مارون النقاش قد تمكن من الفن المسرحي من خلال السفر إلى أوروبا والاطلاع على مسرحها والاتصال بمسرحيها والإفادة منهم إفادة كبيرة، فإن القباني (لم يعبأ كثيراً بالصورة الأوروبية للمسرح، ولم يتقيد كثيراً بأبعاد تلك الصورة، فلم تكن معرفته لها على وجه يقلقه، ومن هنا خطف بعض جوانبها ولم يكثرث، بل أدار ظهره ومضى إلى ينباع الفنون الشرقية والتراث الشرقي والتاريخ الشرقي، وقد أخذ يجمع كل ميول الشرقيين في شوقهم إلى المقامات وإلى أدوار التعزية وإلى التواشيح الدينية وإلى رقصات السماح وإلى التخت الشرقي والموسيقى الشرقية... وإلى كل ما عرفته الحضارة العربية الإسلامية من أشكال جماعية فنية... ومن هنا رأى كثير من الدارسين أهمية أبي خليل القباني في خلق اتجاه أو تيار يختلف عن تيار النقاش واتجاهه)².

مثل القباني - كسابقه النقاش - في بيته أولاً ثم أنشأ مسرحاً عرض فيه مجموعة من مسرحياته المقتبسة من ' ألف ليلة وليلة ' قبل أن يتم إغلاقه بأمر من السلطان وبإيعاز من القوى المتزمتة بدمشق والتي أمنت في إساءتها إلى مسرح القباني وذلك بإحراقه ومضايقة صاحبه مضايقة شديدة دفعته للرحيل إلى مصر التي برز نجمه فيها، وكان صاحب الفضل في تثبيت أقدام هذا الفن في هناك.

ورغم الدور الريادي للقباني في إرساء دعائم المسرح بمصر إلا أن تجربته كانت تنسم ببعض العثرات، والتي أوردها أحد الباحثين كالتالي:

- (1- غلبة الغناء والرقص والموسيقى والموشحات على بنية العمل المسرحي .
- 2- معظم مسرحياته مستمدة من التراث كالحكايات الشعبية التي لم يستطع - عامة - أن يغير في أحداث حكاياتها الأصلية، وكأن عمله اقتصر على توزيع الحوار والشخصيات، إذ كان هدفه هو إبراز العبرة والموعظة في مسرحياته التي كان يسميها "

¹ - عبد الرحمن ياغي، مرجع سابق، ص: 65/64.

² - نفس المرجع، ص: 66/65.

روايات"، وذلك عن طريق تصوير العادات السيئة والأخلاق القبيحة وعواقب من اتصف بها، أو تصوير الأخلاق الحميدة بقصد الالتزام بها، ومن ثم كان مسرحه منبرا أخلاقيا يهدف إلى التوعية والتربية والتنوير.

2- ضعف الحبكة لسيطرة الغناء والموسيقى، فالمتلقي آنذاك لم يكن يعرف من الفنون إلا الموسيقى والغناء، إضافة إلى أن القباني كان بارعا في هذه الفنون، الشيء الذي جعله يقحمها في جل المشاهد، وكل هذا على حساب الفعل الدرامي، ومن ثم جاءت مسرحياته خالية من الشخصيات المتماسكة المتنامية المفترض وجودها في العمل المسرحي.

3- سيطرة ملامح البيئة المحلية والواقع الاجتماعي على جل أعماله، فنجد – مثلا – أن تيمة السجن متكررة في الكثير من أعماله، فهو " اللازمة الرئيسية دوما عنده، ولعل القباني يعكس فيها واعيا أو غير واع سجن مجتمه في تقاليده أو سجن بلاده وأمته تحت الإرهاب الحميدي، أو سجن الأفكار الحرة في الناس أمام الكابوس الرجعي)¹.

ت- يعقوب صنوع:

ولد يعقوب صنوع في مصر سنة 1839 وتوفي في فرنسا سنة 1912، أتقن اللغات الأجنبية، إضافة إلى إتقانه البلاغة والشعر، وكان ساعده عمل أبيه - كمستشار للأمير أحمد يكن حفيد محمد علي- على إنشاء مسرح في القاهرة عام 1870، فاعتبر بذلك مؤسسا للمسرح المصري، وكانت تجربته بعد عشرين سنة من خطوات النقاش الأولى في بيروت، وقد لقبه الخديوي إسماعيل ب "موليير مصر"، وشجعه على تقديم عروضه في سهرة حضرها كبار الساسة ورجال المجتمع، ولكن (كبار الجالية الإنجليزية الذين حضروا السهرة لاحظوا السخرية التي أطلقها كبير الممثلين على جون بول وهو يؤدي دوره على المسرح فحفظوها له، ومضوا بالدس عند الأمير حتى أقنعوه بأن التمثيليات التي يقدمها أبو

¹- شاكر مصطفى، القصة في سوريا حتى الحرب العالمية الثانية، مطبعة الرسالة، القاهرة، 1958 ص: 202.

نظارة تتضمن تلميحات وإيحاءات خفية ضد سياسته وسياسة حكومته ¹. كل هذا أوغر صدر الخديوي على يعقوب صنوع فأمر بإغلاق مسرحه بعد عامين من افتتاحه.

✓ مساهمات يعقوب صنوع في التأسيس للمسرح العربي:

لقد هيأت الظروف الجيدة والمختلفة في مصر عن بلاد الشام ليعقوب صنوع المناخ المناسب كي يبدع، إضافة إلى دراسته في الغرب؛ حيث درس في إيطاليا عل نفقة الأمير أحمد يكن حفيد محمد علي، فأجاد مجموعة من اللغات منها الإنجليزية والفرنسية والألمانية والروسية والتركية واليونانية... وغيرها، وهو أمر أتاح له فضل دراسة ثقافات هذه الأقطار بلغتها الأصلية. وإذا أضفنا عمله الزاخر في حقل الصحافة وعلاقاته المتشعبة مع قنصليات الدول الأجنبية ومع العديد من أصحاب النفوذ، أمكننا أن نفهم جرأته الكبيرة في طرح القضايا السياسية والاجتماعية ومناقشتها في عروضه المسرحية. ثم إن يعقوب صنوع (كان سياسيا من الدرجة الأولى، وكان فنه سياسيا سواء في الصحافة أو في الفن، ومن هنا كان لجوؤه إلى استعمال اللغة الدارجة واللهجة المصرية في كتاباته الصحفية وفي مسرحياته، فقد كان ذلك عن قصد وعن سابق تخطيط.. ومن هذا التخطيط ما نحسه من حرص على معايشرة عامة الشعب والتغلغل في صميمهم ومخالطتهم ومعرفة تراثهم الشعبي والتردد على مقاهيهم البلدية وحضور ندواتهم وأسماهم ².

قام يعقوب صنوع بإنشاء أول مسرح مصري في القاهرة سنة 1870، وكان هذا بمؤازرة ومساعدة من الخديوي إسماعيل قبل أن يحل الشقاق بينهما فيأمر الخديوي بنفي صنوع بسبب جرأته الصحفية ونقده اللاذع. وخارج مصر استمر عمله الريادي في مجالات السياسة والمسرح بصورة أكثر زخما. وهو يقول عن تجربته: (...ليس من اليسير سرد تاريخ مسرحي، لقد استدر هذا المسرح مني دموع الفرح، ولكنه استدر مني أيضا دموع الألم في كثير من الأحيان. ولد على منصة مقهى موسيقي كبير في الهواء الطلق، قائم وسط حديقتنا الجميلة، حديقة الأزبكية (...) ولكنني قبل أن أشرع في خلق مسرحي المتواضع،

¹ - عبده إبراهيم، أبو نظارة: إمام الصحافة الفكاهية المصورة وزعيم المسرح في مصر، مكتبة الآداب، المطبعة النموذجية، الطبعة الأولى 1953، ص: 22.

² - عبد الرحمن ياغي، مرجع سابق، ص: 77/76.

درست دراسة جدية أدباء المسرحية الأوروبيين، لاسيما "جولدوني" و"موليير" و"شريدان" في لغاتهم الأصلية، وحين أحسست أنني أجيد بعض الإجادة فن المسرح كتبت تمثيلات غنائية خفيفة من فصل واحد)¹.

استفاد يعقوب صنوع من المسرح الغربي وتأثر به، لكنه كان مدركا وواعيا بالواقع العربي المعيش، وبالدور الذي يجب أن يلعبه المسرح من أجل الأخذ بيد الشعب وتوعيته وتنويره، حيث انشغل صنوع بالقضايا الاجتماعية وجسدها (من خلال الصراع بين القديم والجديد مبشرا بالجديد والدعوة له، ومسفها بالقديم ومنفرا منه إلا أن نظرتة لطبيعة الصراع، ووعيه بمكوناته، لم تجعل نظرتة بسيطة وسطحية، ففي نظره ليس كل قديم برديء ومرفوض، كما أنه ليس كل جديد بجيد ومقبول)².

تأثر يعقوب صنوع في تجربته بمصادر متنوعة، فمنها ظروف الحياة المحلية أي البيئة العربية والواقع العربي، ومن أجل تحقيق التفاعل مع المتفرج العربي فقد اعتمد على التراث الشعبي والكوميديا الشعبية. وما يمكن ملاحظته في مسرح يعقوب صنوع هو أنه عمل بادئ الأمر على تحقيق التواصل مع المتلقي العربي وذاك من خلال استثمار الموسيقى والشعر والإنشاد الذي تعود الجمهور العربي سماعه، قبل أن ينتقل إلى المسرح النثري الذي يتضمن بعضا من المقاطع الغنائية.

كان ليعقوب الدور الكبير والأثر البالغ في نشر هذا الفن بين أوساط الشعب المصري، - رغم ضياع معظم أعماله التي لم يتم الحصول عليها- حيث حظي بالاحتراف والتقدير من عموم المهتمين (مثقفين وعامة)، وقد طال هذا الإعجاب بعض شيوخ الأزهر، حيث إن أحدهم (اقتفى أثر أبي نظارة فألف رواية شعرية قدمها إلى مسرح صنوع، فوجدها صالحة للتمثيل فأخرجها، وقد لقن أدوارها لبعض طلبة الأزهر ولقي تمثيلها نجاحا شعبيا كبيرا)³.

¹- نفس المرجع، ص: 78.

²- عبد الرحمن بن زيدان، قضايا التنظير للمسرح العربي من البداية إلى الامتداد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1992، ص: 54.

³- عبد الرحمن ياغي، مرجع سابق، ص: 82.

2- نشأة المسرح الشعري ومكانته في تطور المسرح العربي:

ارتبط المسرح منذ بدايته الأولى - مع الإغريق - بالأماكن الدينية متضمنا الغناء والشعر الذي اعتبر أفضل أداة فنية للتعبير عن المضامين الدرامية المختلفة، وذلك لأن (الدراما هي أعلى مستوى في سلم الشعر والفن، لأنه يفضي في مضمونه وشكله إلى درجة الكمال)¹. وقد كان الهدف الأسمى للدراما الإغريقية كان هو الشعور الديني المتجلي في عبادة إله الخمر ديونيزوس؛ إذ كانت تقام الاحتفالات السنوية في فترة الربيع احتفاء بهذا الإله الذي اخترع النبيذ، فقدسه الإغريق باعتبار أن الخمر خلصتهم من الإحساس بالألم، فخصصوا هذا الإله بصفة (المخلص من كل الهموم)، وأقاموا له الاحتفالات وقرضوا الشعر ورقصوا، ومن هنا خرجت الأغنية الديونيزوسية التي أصبحت البذرة الأولى للدراما. وقد كان الإغريق يقيمون احتفالين: أحدهما في الشتاء، وهو احتفال صاخب، يغنون فيه ويرقصون ويعملون على كل ما هو مضحك ومسلى، ومنه نشأت الملهاة أو الكوميديا، وحفل آخر يقام في الربيع، تمثل فيه المآسي، ومنه نشأت المأساة أو التراجيديا. و عموما كانت الكوميديا والتراجيديا تقوم على أساس الشعر باعتبار المسرح آنذاك كان قائما على الغناء، و الشعر أقرب لتأديته، ثم استمر المسرح ملتئما بالشعر عند اليونان فالرومان حتى العصر الإليزابيثي الذي تفاعل فيه الشعر مع النثر، حيث نجد مثلا في مسرحيات شكسبير أن (الشعر والنثر في المسرحية الواحدة يشكلان وضعاً تبادلياً مناسباً)²، وهذا الوضع التبادلي يظهر في كون الشخصيات العادية في هذه المسرحيات تتكلم النثر، أما الشخصيات النبيلة فتتكلم الشعر. وقد ظل الوضع على هذا الشكل مع الكتاب الكلاسيكيين الذين ساهموا بشكل واضح في تألق الشعر المسرحي إلى حدود القرن السابع عشر، حيث كتب بيير كورني Pierre Corneille خطابا بخصوص "الشعر الدرامي"، فلم يوظف إلا مصطلحات من قبيل "شاعر" "Poète" "شعر" "Poésie" و "درامي" "Dramatique"³.

¹-Hegel, Esthétique «la poésie dramatique» in Patrice Parvis: dictionnaire du théâtre, Dunod, Paris, 1996, P: 259.

²-DenisDonoghue: The third voice, Princeton 1966, P: 40,41

³- Michel Lioure: Lire le théâtre moderne, Dunod, Paris 1998, P: 10,11.

ومع توالي المدارس التي جاءت بعد الرومانسية و الكلاسيكية، سجل الشعر تراجعاً ملحوظاً في المسرح لصالح النثر الذي استتب أمره في المسرح في القرن التاسع عشر، خاصة مع هنريكابسن، Henrik Johan Ibsen باعتباره رائد هذا الاتجاه المنافح عن المسرح النثري، هذا بالرغم أنه بدأ حياته المسرحية كشاعر يبحث للمسرح عن (شعرية الإبداع البسيط والخطاب الواقعي غير المنمق)¹ إضافة إلى توماس ستيرنز إليوت: Tomas Stearns. Eliot الذي شكلت أعماله منعطفا مهما في مسار المسرح الشعري العالمي، خاصة أن مسألة (تحطيمه للبحر التقليدي الإيامبي: Iambicpentameter أعطى لمشروعه أهمية أكثر من تركيزه على البعد الروحي المدهش)²، كما أن إليوت حقق قفزة نوعية في تجربته الفريدة لكونه (أخذ الشعر إلى الدراما والدراما إلى الشعر)³.

أ- بدايات المسرح الشعري العربي:

إن ما يمكن تسجيله في البداية هو أن نصوص المسرح الشعري العربي قليلة جداً مقارنة مع نظيره الغربي، ويمكن إرجاع ذلك – في تقديرنا – إلى كون المسرح العربي كان محكوماً – في بداياته – بالتبعية للمسرح الغربي. هذا الأخير و بعد احتضانه للمسرح الشعري وقتاً طويلاً، تحول من لغة الشعر إلى لغة النثر في حدود منتصف القرن التاسع عشر، وهو تاريخ البداية المفترضة للمسرح العربي، فكان نقل التجربة المسرحية الغربية والاقتباس منها يتراوح بين لغة الشعر ولغة النثر، غير أن قلة وشح الإسهامات الإبداعية المسرحية الشعرية العربية في بداياتها لا تحط من قيمة إبداعات المسرحيين العرب الذين كتبوا المسرح شعراً بدافع إثبات قوة أصالة الثقافة العربية (محاولين بذلك مواكبة الاتجاهات العالمية من ناحية، ومن ناحية أخرى إثبات أن اللغة العربية والشعر العربي

¹-Arnold. Hinchliffe: Modern verse drama. First Published 1977, London, P: 66.

²- Arnold. Hinchliffe: Modern verse drama. First Published 1977, London, p: 66

• الإيامبي: وحدة في الشعر الغربي مكونة من مقطعية قصير ثم طويل. البنتمتري: وزن من أوزان الشعر الأوروبي: خمس تفاعيل في السطر الواحد

³- رونالد بيكوك، الشاعر في المسرح، ترجمة: ممدوح عدوان، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1978، ص: 15.

الذين لم يعرفوا ذلك الفن حتى تلك الآونة قادران على أن ينتجا منه ألوانا لا تقل مستوى عما تنتجه أعرق الشعوب¹.

وإذا كان المسرح شكلا أدبيا وفنيا دخيلا على الثقافة العربية عن طريق الغرب فقد احتفظ في جله بمكوناته الأصلية القادمة من الضفة الأخرى، فكتب متراوفا بين الشعر والنثر عند الرواد الأوائل ومنهم النقاش والقباني وصنوع وتلامذتهم. ما يتيح لنا إمكانية التأريخ للمسرح الشعري العربي بموازاة مع المسرح النثري لأنه نشأ بمصاحبة له قبل أن تؤلف المسرحيات الشعرية الكاملة في الربع الأخير من القرن التاسع عشر، حيث " ألف خليل اليازجي مسرحية شعرية كاملة تعرف باسم "المروءة والوفاء" مستمدا موضوعها من حياة النعمان بن المنذر الذي كان أميراً على دولة المناذرة في العراق. وألف الأستاذان محمد عبد المطلب ومحمد عبد المعطي مرعي مسرحية " حياة مهمل بن أبي ربيعة أو حرب البسوس"، وقد ضمن المؤلفان فيها كثيراً من شعر الشاعر، وهي ظاهرة نجدها في المسرحيات الشعرية التي ألفت بعد ذلك. وكتب الشيخ عبد الله البستاني عدة مسرحيات شعرية منها "حرب الدوريتين" و "يوسف بن يعقوب" و "بروتوس أيام يوليوس قيصر"².

ب- التداخل بين المسرح الشعري والشعر المسرحي:

يستحسن في البداية تمييز "الشعر المسرحي" من "المسرح الشعري"؛ فالشعر المسرحي شعر غنائي أساس فيه عناصر درامية كالحوار والشخوص والحدث كما هو الشأن بالنسبة للكثير من القصائد القديمة بدءاً من قصائد امرئ القيس مروراً بعمر بن أبي ربيعة، ووصولاً إلى القصائد الحديثة مع خليل مطران والأخطل الصغير والسياب و خليل حاوي... وغيرهم. أما المسرح الشعري فهو مسرح قبل أن يكون شعراً. وهذا ما ذهب إليه لويس عوض الذي يرى أن (التمييز بين الشعر المسرحي والمسرح الشعري ليس شيئاً مستحدثاً، ولكنه شيء قديم معروف عرفته كل الآداب التي عرفت المسرح والشعر. الشعر المسرحي شعر أولاً ومسرح ثانياً، أما المسرح الشعري فهو مسرح أولاً وشعر ثانياً.

¹ - نعيمة مراد، المسرح الشعري عند صلاح عبد الصبور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1990، دون طبعة، ص: 6.

² - رفعت سلام، أزمة المسرح العربي: قراءة في المسرح الشعري العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى 1993، ص: 66/65.

والآداب العالمية لم تعرف الشعر المسرحي إلا بعد أن جفت ينابيع المسرح الشعري، فارتفعت نبرة الشعر وخفتت نبرة المسرح حتى تحول المسرح الشعري آخر الأمر في قمة الحركة الرومانسية الأوروبية إلى شعر صرف)¹.

إن ما يمكن رصده هنا هو أن اهتمام كتاب المسرح الشعري بالشعر على حساب المسرح جعلهم يركزون اهتمامهم على الشعر دون مراعاة كون الشعر في القصيدة هو غيره في المسرحية، فهو في المسرح له وظيفة درامية تجعل جملة شعرية لها دور في تطور الحدث وتفجير الصراع وبناء الحبكة. وبما أن الحوار هو لغة التواصل في المسرحية، فلا بد أن يكون الشاعر المسرحي ملماً بالتقنيات والعناصر اللازمة لصياغة نص مسرحي شعري يوازي النص المسرحي النثري من حيث كونه ضرورة فنية ولبنة مهمة في بناء الإنسان والحضارة، وكما عبر عن ذلك الدكتور محمد عناني (إن للشعر ضروباً متنوعة وأحدها هو الدراما ذات الدلالات الاستعارية، وللدراما ضروب متنوعة أحدها هو الشعر ذو الرؤى القائمة على اضطراع النوازع، والفيصل إذن ليس الشكل ولكنه جوهر الرؤية الذي قد ينساب هادئاً)².

إذن، فجوهر الحوار سواء أكان نثراً أم شعراً، لا بد أن يحمل سمات فن المسرح و صفاته التي تؤهله كي يكون حواراً مسرحياً، ولا بد للشعر المسرحي أن يبين ملامح الشخص و انتماؤاتهم الفكرية والاجتماعية، وكل ما يتعلق بالحقائق التي تخدم الشخصيات والنص المسرحي، فالجملة الشعرية في المسرح أو المقطع الشعري معنية بالدراما، ومن ثم وجب التمييز بين الشعر الأدبي والشعر المسرحي، والنظر إلى الشعر الغنائي من خلال الصراع والحوار وباقي عناصر العمل المسرحي.

إن التداخل بين مصطلحي "الشعر المسرحي" و "المسرح الشعري" جعل الكثير من الشعر المسرحي يدرج خطأ في خانة المسرح الشعري في القواميس والمعاجم، لكن يمكن الفصل مبدئياً بين المصطلحين عن طريق التقسيم والتفريق بين المسرحية الشعرية التقليدية

¹- لويس عوض، دراسات عربية وغربية، دار المعارف، مصر 1965، ص: 100.

²- محمد عناني، الشعر والتاريخ في المسرح، مكتبة الأسرة، القاهرة 1999، ص: 21.

والمسرحية الشعرية الحديثة، وذلك باعتبار طغيان الشعر على المسرح في الأولى، ووضوح الشق المسرحي في الثانية.

إن مسألة تحديد البدايات بالنسبة للمسرح الشعري العربي هي مسألة ثانوية في اعتقادنا؛ ذلك لأن المسرح، هذا الشكل الأدبي والفني الوافد على الثقافة العربية بدأ بالنقل والتقليد والاقتباس، ومن ثم كانت هذه البدايات متأثرة بالمسرح الغربي الذي كتب شعرا – كذلك – في بداياته، بل وحتى فترة متأخرة من تاريخه. أما إذا سائرنا مع القائلين بوجود مسرح عربي أصيل قبل الغرب وذلك من خلال أشكال ما قبل مسرحية متعددة كخيال الظل والتعازي... وغيرها، فإننا نجد أن هذه الأشكال المسرحية تداخل فيها الشعري مع النثري، بل أحيانا يطغى الشعري حتى يأخذ جل أجزاء العمل الفني.

ومن هنا يتحول السؤال من قضية بدايات المسرح الشعري العربي إلى قضية ارتباط المسرح بالشعر العربي الذي يرى بعض النقاد أنه ارتباط جنيني، فلا يمثل هذا الارتباط لاحقا إلا مرحلة من مراحل تكون المسرحية الشعرية العربية. وفي هذا السياق يقول الناقد رفعت سلام (وإذا ما تغاضينا عن التراث الشفهي والمرتل للمنشدين والحكائيين، وتراث القصص الشعبي العامي، فسنجد أن بابات خيال ربما كانت أول الأعمال التمثيلية التي تعتمد الشعر – إلى جانب النثر – أداة لغوية في صياغة مشاهدتها: وهو أمر يختلف اختلافا كبيرا عما درجت عليه العادة في المقامات ، ذلك الشكل الفني السابق مباشرة على البابات . فالشعر في المقامة يلعب دورا تأكديا على ما ورد نثرا من معنى، إذ يتوزع في تضاعيف النثر على نحو يقترب من الهندسية العمدية (...) ويتخطى الشعر في البابة هذه الحدود، فهو – هنا – لا يؤكد ما ورد نثرا، بل يكمل النثري شعريا، أي يضيف ملتحما بالسياق النثري سواء في حواريته أو سرده، بما يشكل استمرارا – لا انقطاعا – محملا بإمكانيات الشعر الموسيقية والتعبيرية)¹.

¹ - رفعت سلام، مرجع سابق، ص: 61.

ومجمل القول، إن المسرحيين الأوائل كان لهم دور ريادي كبير في إرساء لبنات المسرح الشعري الذي كان يتميز في بدايته بشكله العمودي التقليدي، قبل أن يتحول المبدعون إلى تطويع القصيدة الجديدة في المسرح. وللوقوف على ملامسات هذا التطور، يجدر بنا ملامسة بعض أسس المسرحية الشعرية التقليدية، ثم المسرحية الشعرية الحديثة بما أضافته إلى بنية المسرحية الشعرية، وما حققته من فروقات ومميزات عن سابقتها.

ت- سمات المسرحية الشعرية التقليدية (الكلاسيكية):

تتألف بنية النص المسرحي في المسرحية الشعرية التقليدية أو الكلاسيكية من الأبيات الشعرية المقفاة، والتي تتأسس على حركة روي واحدة في كل موقف من المواقف الدرامية في صراع الشخصية، ومعنى هذا أن البحر الشعري والقافية يتغيران بتغير الشخصية، أو تغير حالات الشخصية، وتبعاً لأبعادها النفسية والاجتماعية والثقافية، وقد نجد الشاعر يوزع نفس الوزن الشعري على مجموعة من الشخصيات تشترك في نفس الحدث ونفس الحالة النفسية، ومن الأمثلة على ذلك هذا المقطع من مسرحية أحمد شوقي "مجنون ليلى":

(قيس: ليلى

المهدي: من الهاتف الداعي؟ أقيس أرى

ما وقوفك والفتيان قد ساروا؟

قيس: ما كنت يا عم فيهم

المهدي: أين كنت إذن؟

قيس: في الدار حتى خلت من دارنا النار

ما من حطب جزل بساحتها أودى الرياح به والضيف والجار

المهدي: ليلى، انتظر قيس، ليلى

ليلى: (من أقصى الخباء) ما وراء أبي؟

المهدي: هذا ابن عمك ما في بيتهم نار

ليلى: (تظهر ليلى على باب الخباء)
قيس ابن عمي عندنا يا مرحبا يا مرحبا
قيس: متعت ليلى بالحياة وبلغت الأربا
ليلى: عفراء
عفراء: مولاتي
ليلى: تعالي نقضي حقا وجبا
خذي وعاء واملئيهِ لابن عمي خطبا
عفراء: (تخرج وتتبعها ليلى)
قيس: بالروح ليلى قضت لي حاجة عرضت
ما ضرها لو قضت للقلب حاجات
مضت لأبياتها ترتاد لي قبسا والنار يا روح قيس ملء أبياتي
كم جئت ليلى بأسباب ملفقة ما كان أكثر أسبابي وعلاتي
ليلى: (تدخل ليلى) قيس
قيس: ليلى بجانبني كل شيء إذن حضر
ليلى: جمعتنا فأحسننت ساعة تفضل العمر
قيس: أتجدين؟
ليلى: ما فؤا دي حديد ولا حجر
لك قلب فسله يا قيس ينبئك بالخبر
قد تحملت في الهوى فوق ما يحمل البشر
قيس: لست ليلاي داريا كيف أشكو انفجر
أشرح الشوق كله أم من الشوق أختصر؟
ليلى: نبني قيس ما الذي لك في البيد من وطر
لك فيها قصائد جاوزتها إلى الحضر
كل ظبي لقيته صغت في جيده الدرر

أترى قد سلوتنا وعشقت المها الآخر؟

قيس: غرت ليلي من المها والمها منك لم تغر

حسب البيد أنها بك مصبوغة الصور

لست كالغيد لا ولا قمر البيد كالقمر¹

إن الملاحظ في هذا المقطع المسرحي الشعري المطول، هو أن شوقي اعتنى بالبحور والأوزان ملائماً الصيغ الشائعة في المسرح الغنائي، وهو الأمر الذي أثر في العمل المسرحي؛ وذلك أن (الإطالة في بعض المشاهد أدت إلى تفكيك العمل المسرحي، وفقدان الإيجاز والتركيز. لذا جاءت اهتمامات شوقي بجمالية الشعر، وبالأخيلة أكبر من اهتمامه بحركة المسرحية والحوار الدرامي)². ويمكن القول إن هذا الأمر ينسحب على جل المسرحيات الشعرية التقليدية التي نظمت في الأوزان الخليلية، وهي مسرحيات كانت امتداداً للمسرح الغربي عن طريق الترجمة والاقتباس، وفي مواضيع مستقاة من التاريخ ومن التراث العربي، وهذه المسرحيات - في تصورنا - استدعت التراث إلى متونها. لكنها لم تتمكن من توظيفه توظيفا واعيا، وفق رؤية معاصرة، ثم إن أغلبها لم يصل إلى المستوى المنشود، وذلك لأن الشعر التقليدي محكوم بالقافية والبحر وبعدد معين من التفعيلات، الشيء الذي يؤثر على الإبداع والابتكار، لأنه يقف أحيانا كحجر عثرة أمام تدفق الأفكار، فيضطر الشاعر إلى اختصار واختزال هذه الأفكار لعدم طواعية الوزن والقافية لها. كما أن الشعر الاتباعي أقرب إلى الغنائية، وهو أمر يضعف الدراما الشعرية التي تروم الفكرة والتكثيف.

إن أهم ما يمكن ملاحظته على هذه المسرحيات حسب أحد الباحثين هو:

(- غلبة السمة الأخلاقية والدعوة إلى القيم الدينية والوطنية فيها.

- الاختلاف بين المراجع حول تاريخ تأليف هذه المسرحيات.

¹- أحمد شوقي، مجنون ليلي، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، مصر، 2012، ص: 27/26/25.

²- ليلي مستغفر، الشعر المسرحي بالمغرب، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه، تحت إشراف الدكتور يونس لوليدي، كلية الآداب والعلوم الانسانية، سيدي محمد بن عبد الله، ظهر المهرارز، فاس، الموسم الجامعي 2002/2001، 138/137.

- استمدت هذه المسرحيات موضوعاتها من التاريخ القديم والمعاصر والتراث الديني والأدبي دون الخروج عن حدود هذه الموضوعات، أي أنها بقيت وفية للتراث دون العمل المسرحي .

- غلبة ما هو شعري على ما هو مسرحي في معظم هذه المسرحيات، فهي امتداد للشعر الغنائي ومنبثقة منه وراجعة إليه

- انتشرت هذه المسرحيات في ثلاثينيات القرن العشرين، ففيها مزيج من الرومانسية الغربية وغنائية الشعر العربي¹.

يتجلى مما سبق أن هذه المسرحيات لم تتخلص من هيمنة الغنائية ولم تتجاوزها إلى أفق الدرامية، إذ إنها كانت تفتقر إلى مقومات هذا الفن، وكانت غايتها الأولى إيصال هذا الفن إلى ذائقة المتلقي العربي، وهو متلق لم يألّف هذا الوافد، كما أن مؤهلاته الإدراكية كانت بعيدة عن استيعابه بسبب غياب الصراع الدرامي في نصوص الأدب العربي آنذاك، فكان المسرحيون يعزلون ما هو درامي عما هو غنائي أثناء العرض، الشيء الذي يؤثر على العملية المسرحية في تركيبها وتكاملها، في الوقت الذي يفترض فيه أن وظيفة الشعر ودوره في المسرح هو دور درامي، (ولهذا فكل جملة شعرية لها دور في تفجير الحدث وتأسيس الصراع وفي تطور الحدث، وفي بناء الحكمة. ومادام الحوار لغة التواصل مع المتلقي، فإن الشاعر الذي يود أن يخوض تجربة كتابة المسرح بالشعر لابد أن يلم بالعناصر الفنية لصياغة النص الشعري، ليستطيع إبداع مسرحية يتفاعل معها الجمهور، خاصة وأن الشعر الكلاسيكي مربك بشروطه وصعوبة تطويعه.. هذا أمر، والأمر الآخر، فإن موهبة الشعر لا تكفي للتصدي لكتابة نص مسرحي شعري، إذ لا بد من إتقان ما يتلاءم مع المسرح وما يرفضه المسرح².

¹- خليل الموسى، المسرحية في الأدب العربي، مرجع سابق، ص: 45/44 بتصرف.

²- هيثم يحيى الخواجة، أطراف من المسرح العربي، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، الإمارات، الطبعة الأولى، 2007 ص: 83/82.

ث- مميزات المسرحية الشعرية الحديثة:

إن من أهم أسباب ضعف المسرحية التقليدية طغيان الغنائية على النصوص، فقد غلب ما هو شعري على ما هو مسرحي، مما أثر سلباً في نمو الشخصيات والحوار الدرامي اللازم للنص المسرحي، وقد حاولت المسرحية الشعرية المعاصرة - في الستينيات - تجاوز هذا الوضع من خلال تبني مجموعة من التقنيات والالتزام بها، ويمكن إيرادها كما يلي:

- تقنية الإبعاد الزماني والمكاني: ويكون ذلك عبر خلق واقع فني بديل عن الواقع من خلال استدعاء التراث واستخدامه هيكلًا يبني عليه المؤلف الأحداث، وهي تقنية استخدمها صلاح عبد الصبور في مسرحيته "الحلاج".

- تقنية التغريب وكسر الإيهام المسرحي: ولا يخفى أن هذه التقنية هي بريختية بامتياز وهدفها دفع المتفرج إلى التفكير في حل للمعضلة التي تطرحها المسرحية ويكون هذا بتدخل الممثلين بين الفينة والأخرى ليعلنوا للمتفرجين أن ما يرويه هو عرض مسرحي، وقد استخدم صلاح عبد الصبور هذه التقنية في مسرحيته "بعد أن يموت الملك".

- تقنية المسرح داخل المسرح: وتقوم هذه التقنية على فكرة أن يقوم شخوص المسرحية بالقيام بتمثيل مسرح متضمن في المسرحية، لتعزيز فكرة المسرحية، وقد استخدم صلاح عبد الصبور هذه التقنية في مسرحية "ليلي والمجنون" ومسرحية "الأميرة تنتظر".

وهكذا استطاع المسرح الشعري العربي الجديد خلق لغة حطمت بنية الشكل التقليدي في أفق إيجاد تواصل بين لغة بناء هذه النصوص وبين تلقيها، حيث كان هذا التطور في بناء النصوص المسرحية الشعرية تابعاً ومواكباً للمفاهيم الجديدة في الشعر العربي، وكل هذا لم يحدث من (تبني التفعيلة الواحدة كأساس للإيقاع الشعري، ثم من محاولات الاستغناء عن القافية، ثم الاستغناء عن الوزن التقليدي بمجمله واعتماد إيقاع داخلي ينبع من العمل الشعري ذاته، وإنما حدث استناداً إلى مفهوم حديث لم نخترعه نحن، وإنما تطور إليه النقد العالمي، هذا المفهوم يقرب الشعر ما أمكن من كلام الناس مستمداً إيقاعه من هذا الكلام، وحين بدأ باعتماد التفعيلة، تبين لنا بعد حين أننا لن نستطيع أن نتخلص من البيانية والخطابية والجمالية والتقريرية- فحاول بعضنا الذهاب إلى أبعد من

ذلك، فأجرى محاولات لإلغاء القافية مع تجاوز تسكينها، بدون أن يكون لها نظير مماثل في باقي القصيدة، واعتمدنا في ذلك على بضعة بحور تقل فيها الخطابية، وتقرب من النثر¹. والراجح أن امتلاك ناصية الفن في المسرح الشعري العربي لم يتحقق إلا بعد أن اكتملت الرؤية الواضحة والوعي بخاصية التركيب في المسرح، ولكونه أدبا من جهة وفنا من جهة ثانية، وباعتباره يقوم على ما هو درامي من ناحية وما هو شعري من ناحية أخرى. وهذا ما يشير إليه الناقد عبد الرحمن بن زيدان بقوله: (هذا الشعر الذي جعل الشكل الجديد للقصيدة الشعرية شريكا لغيرها من الفنون السمعية والبصرية لتكون عملية الترتيب وإلقاء خطاب النص، مدعوما بالموسيقى والرسم والشعر لملامسة غموض ولبس وصراع الحياة بهذه الشراكة الراقية التي توحد الانفعال بالفن وبالمعاناة وبالفكر لتقديم صورة ومأساة الإنسان العربي المعاصر في وحدة الرؤية التي التزمت بها هذه القصيدة، والتزم بها المسرح الشعري كذلك)².

ويشير صلاح عبد الصبور إلى هذا التناغم بين الشعر والفنون السمعية البصرية الناتج عن التفاعل مع الحضارة الحديثة بقوله: (وصلتنا الحضارة الحديثة بمدلول جديد لكلمة الشعر، فأصبح الشعر فنا من الفنون، شريكا لغيره من الفنون السمعية والبصرية كالموسيقى والرسم في إبداعه وقصائده معا... وأرست هذه المقولة الجديدة هذا الإدراك، لأن الشعر هو تعبير عن نفس قائله، وأن الفنون بجملتها هي تفسير وجداني للحياة)³.

إن انتقال القصيدة العربية إلى طور شعر التفعيلة أواسط القرن العشرين الميلادي فتح آفاقا جديدة ورحبة أمام المسرح الشعري العربي الذي شرع في طرق أبواب ملائمة ومساهمة – بشكل فعال ومثمر – في تطوير المسرح الشعري. وهذا التصور الجديد للشعر، والبناء الجديد للقصيدة الشعرية هو ما أعطى دفعة جديدة لبناء نص مسرحي شعري

¹- منير العكش، أسئلة الشعر. حركة الخلق وكمال الحداثة وموتها، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى، نوفمبر 1979، ص: 156/155.

²- عبد الرحمن بن زيدان، التجريب في النقد والدراما، منشورات الزمن، مطبعة النجاح الجديدة، 2001 البيضاء، ص: 207.

³- صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، دار العودة، بيروت، الطبعة الأولى. نقلا عن عبد الرحمن بن زيدان، التجريب في النقد والدراما، م. س، ص: 208.

وازن، يمتح من معطيات محايدة لما هو أني ولما هو معاصر، ومن ثم يمكن القول مع الناقد عبد الرحمن بن زيدان إن (انتقال الشعر العربي إلى هذه الخاصية هو الذي دفع بعصر المسرح العربي أن يعلن عن ميلاد تشكله الجديد، وأتاح بذلك للشعراء إمكانات التعامل مع الدراما كي ينجزوا في بنية النصوص المسرحية الشعرية وحدة النص، ووحدة المفهوم والانسجام، أي تحقيق العلاقة التشابكية في تألف الشعر والدراما في المسرح، العلاقة التي صارت بهذه الإمكانيات تحطم البنيات الشعرية الموروثة، وتعيد تركيب بنية نظام آخر للمسرح الشعري)¹. وهو الرأي الذي يؤكد الناقد سامي خشبة بقوله: (كان تطور الدراما الشعرية المصرية تطوراً ذا ثلاث شعب: فعلى مستوى المسرح سار التطور من مرحلة التصور الأدبي للدراما، إلى مرحلة تطورها المسرحي، وعلى مستوى الشعر سار التطور من مساهمة الدراما في إحياء الشعر الكلاسيكي إلى مرحلة مساهمة المسرح في إنعاش حركة تجديد الشعر العربي. وعلى مستوى الفكر ومضمون الأزمة الدرامية سار التطور على مستوى التعبير عن مأساة الإنسان المتفرد المسحوق إلى التعبير عن مأساة البطل الدرامي المنهزم، ومسيرة الجماعة المستمرة من بعده)².

إن هذه الخطوات التي ذكرها الناقد واعتبرها مراحل لتطور الدراما الشعرية، كانت نتيجة لموهبة الشاعر المسرحي العربي، موهبة صقلها بالتعلم، وباحترام خصوصية هذا النوع من الكتابة. فمن المؤكد أنه بقدر صعوبة الخوض في كتابة المسرح الشعري بالنسبة لمجمل المبدعين في ميدان المسرح النثري، يكون الأمر سهلاً يسيراً بالنسبة لمبدعي هذا النوع الإبداعي، ويكون ذلك باحترام مجموعة من السمات، أوردها الدكتور هيثم يحيى الخواجة في قوله:

(- يفضل اعتماد شعر التفعيلة الذي يعد أطوع من أجل ضرورة البناء الدرامي.

¹ - عبد الرحمن بن زيدان، التجريب في النقد والدراما، مرجع سابق، ص: 209/208.

² - سامي خشبة، قضايا معاصرة في المسرح، دار الحرية للطباعة، سلسلة الكتب الحديثة 4، مصر، د. ت، ص: 246.

- 2- من المتوجب على كاتب المسرح الشعري ألا ينسى المتلقي وأن يكتب بلغة شعرية يتمكن الجمهور أن يتواصل معها على الرغم من جزالتها وجمالياتها وصورها ودراميتها.
- 3- أن يبتعد الشاعر المسرحي عن الصنعة والتكلف والتعثر والمبالغة.
- 4- أن يتصف الشعر المسرحي بالإنسانية والعذوبة، والليونة في الإيقاع، والإيجاز، والوضوح، وسرعة حركة الجملة والصورة المبتكرة، وتناغم وترابط الشحنات الشعرية.
- 5- أن يتضمن الشعر الصراع لتحقيق الدراما" ¹.

¹ - هيثم يحيى الخواجة، المسرح والشعر، كتاب مجلة دبي الثقافية، دار الصدى للصحافة والنشر، الطبعة الأولى، يوليو 2015، ص: 58.

المبحث الثانى:

خصائص المسرح الشعري عند صلاح عبد الصبور

1- تقديم موجز لحياة صلاح عبد الصبور:

ولد صلاح عبد الصبور سنة 1931 بمدينة الزقازيق بمصر، وتلقى تعليمه في بلده حيث حصل على شهادة الثانوية سنة 1947، وتقدم والده بأوراق نجاحه إلى كلية الطب، ولكن صلاح عبد الصبور سحبها ومن ثم تقدم إلى الكلية الحربية فلم يقبل بسبب باطن قدمه المسطح، ومن ثم تقدم إلى جامعة القاهرة حيث التحق بقسم اللغة العربية الذي تخرج فيه عام 1951.

عمل صلاح عبد الصبور بالتدريس حتى عام 1958، ثم عمل محررا أدبيا في صحيفة روز اليوسف من عام 1959 إلى عام 1962، ثم جريدة الأهرام من عام 1962 إلى عام 1967، ثم عين عام 1967 مديرا للنشر بالدار المصرية للتأليف والترجمة، ثم مديرا عاما للنشر بدار الكاتب العربي.

تولى صلاح عبد الصبور رئاسة مجلتي: المسرح (1970/1969) والكاتب (1975/1974)، وعمل من عام 1976 إلى عام 1979 مستشارا ثقافيا للسفارة المصرية بالهند، ثم عين رئيسا للهيئة المصرية العامة للكتاب بعد عودته من الهند.

تزوج صلاح عبد الصبور عام 1958 المذيعة نبيلة ياسين ثم انفصل عنها عام 1963، ثم تزوج من المذيعة سميحة محمد غالب ورزق منها بابنتيه: مي (1965) ومعتزة (1968).

توفي صلاح عبد الصبور في 14 غشت عام 1981 بعد أزمة قلبية حادة فاجأته وهو في منزل صديقه الشاعر أحمد عبد المعطي حجازي، بسبب تدهور وضعه الصحي و النفسي بسبب الأحداث التي سبقت وفاته، ويؤرخ الناقد المصري جابر عصفور لهذه الفترة بقوله: (لا أزال أذكر أيام شهر أغسطس سنة 1981. كانت حدة الهجوم المباشر على صلاح عبد الصبور، بسبب عدم استقالته من رئاسة هيئة الكتاب احتجاجا على اشتراك إسرائيل في معرض الكتاب، قد أخذت بالتراجع بعد مضي الأشهر، لكنها تركت مرارة حائمة في المناخ المحيط بهيئة الكتاب، كما خلفت جرحا غائرا في وجدان صلاح عبد الصبور الذي فوجئ بحدة الهجوم عليه ممن حسبهم أصدقاءه، ذلك على الرغم من أنه بذل

جهدا مضنيا طوال أيام المعرض العاصفة لتخفيف الصدام بين أجهزة الأمن والمتظاهرين، وسعى أكثر من مرة إلى إنهاء الاشتباك حماية للشباب الذين كان متعاطفا معهم، والذين كانت ثورتهم عليه تزيد من حدة توتره بين الالتزام بحدود الوظيفة والثورة عليها أو الاستقالة منها. ولعله لم يستقل من منصبه لإدراكه أن الاستقالة ما كانت توقف ما سبق أن قررته السلطة الساداتية التي كانت مستعدة للبطش بالمخالفين لها أو الخارجين عليها، فانطوى على أحزانه الجديدة، وأضافها إلى حزنه الثقيل الذي أطبق على شعره كأنه مصفد (في السعير) ¹.

وفي الذكرى الثالثة والثلاثين لوفاته يقول الأستاذ حمدي عابدين (مات صلاح عبد الصبور مساء 15 أغسطس صيف عام 1981 بطعنات حادة من السنة مازال ورثتها في الوسط الثقافي يعملون قتلة ومجرمين بالسليقة، وبصاصين ومصاصي دماء، ولا تحركهم سوى مصالح ذاتية ضيقة وقلوب ملؤها الحقد والغل والكراهية) ².

وفي - اعتقادنا - فإن جثمان صلاح عبد الصبور إذا كان قد ووري الثرى، فإن كلماته كانت حجارة صنع منها محبو الفن الأصيل وعشاق الكلمة الصادقة محرابا يتلون فيه دوما أدعية المحبة لهذا الهرم الثقافي والفني والإنساني، وكما يقول صلاح عبد الصبور في كتابه " حتى نقهر الموت ": (لا يقهر الموت إلا الحجر والكلمة، والكلمة أطول عمرا من الحجر، وأصلب من الزمن، وأقدر على مغالبتة، فالأهرام وكتاب الموتى ولدا في يوم واحد من أيام التاريخ، التي هي كآلف يوم مما يعدون أو تزيد، وما زالا يتنفسان أنفاس الحياة حتى غدنا أو بعد غدنا، وقد يأكل الزمن المتطاول من الأهرام حجرا فحجرا، ولكنه لن يسقط من كتاب الموتى كلمة واحدة، بل قد يزحم صفحاته بالحواشي والتعليقات) ³.

¹- جابر عصفور، رؤيا حكيم محزون: قراءات في شعر صلاح عبد الصبور، كتاب دبي الثقافية، الطبعة الأولى، مارس 2016، ص: 323.

²- حمدي عابدين، جريدة "مسرنا"، أسبوعية، تصدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة، السنة السابعة، العدد 360، يونيو 2014.

³- صلاح عبد الصبور، أقول لكم عن الحب والفن والحياة، مقال: حتى نقهر الموت، الأعمال النثرية الكاملة، إعداد: أحمد صليحة، محمود عبده، أسعد إسماعيل، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1992، ص: 307.

• سأله حسان عطوان في آخر حوار له (نشر في أكتوبر 1881 في الدوحة) :

- صلاح عبد الصبور، من أنت؟

- مسرحياته ودواوينه:
- مأساة الحلاج، دار الآداب، بيروت، الطبعة الأولى 1965.
- مسافر ليل، 1967، دار العودة، بيروت 1969.
- الأميرة تنتظر 1969، دار العودة، بيروت 1975.
- ليلي والمجنون، 1970، دار العودة، بيروت 1981.
- بعد أن يموت الملك، 1973، دار العودة بيروت، 1975.
- الأعمال النثرية الكاملة، إعداد أحمد صليحة، محمود عبده، أسعد إسماعيل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1992.
- ديوان الناس في بلادي، 1957.
- ديوان أحلام الفارس القديم، 1964.
- ديوان تأملات في زمن جريح.
- ديوان شجر الليل، 1974.
- ديوان الإبحار في الذاكرة، 1979.
- بعض دراساته:
- أصوات العصر، 1960.
- ماذا يبقى منهم للتاريخ، 1961.
- حتى نقهر الموت، 1963.

- لعلني أذكر هنا قولني في مأساة الحلاج وهو يتحدث في المرافعة..
أنا رجل من غمار الموالي
فقير الأرومة والمنبت
فلا حسبي ينتمي إلى السماء
ولا رفعتني لها ثروتي
ولدت كآلاف من يولدون
بآلاف أيام هذا الوجود
لأن فقيرا بذات مساء
سعى نحو حضن فقيرة
وأطفأ فيه مرارة أيامه القاسية..
وهكذا يمضي الحلاج عن سعيه وراء المعرفة (حسان عطوان، ظل الذاكرة، حوارات ونصوص من أرشيف الدوحة، وزارة الثقافة والفنون والتراث، قطر، يوزع مع مجلة الدوحة، 2016).

- قراءة جديدة لشعرنا القديم، 1968.
- حياتي في الشعر، 1969.
- وتبقى الكلمة، 1969.
- في مدينة العشق والحكمة، 1971.
- كتاب " على مشارف الخمسين "، نشر عام 1983. (بعد وفاته).
- بواكير صلاح عبد الصبور المسرحية:

كانت بدايات صلاح عبد الصبور المسرحية سنة 1964 من خلال مسرحية "الحلاج"، وبإلحاح من صديق دربه الروائي المصري بهاء طاهر الذي " ظل يلح على صلاح عبد الصبور لعامين متلاحقين لكي يكتب مسرحية، وأن حماسته لدرامية قصيدة "مذكرات الصوفي بشر الحافي" التي نشرها صلاح في "الآداب" في الشهر السابع من سنة 1962 هي التي دفعت بهاء إلى مواصلة الإلحاح إلى أن اختمرت الفكرة في ذهن صلاح، فاختر - بعد شخصية الصوفي بشر الحافي - شخصية الحلاج موضوعا لمسرحيته الأولى¹، ثم لا ننسى هنا أن نجاح مسرحيات عبد الرحمن الشرقاوي كانت من بين العوامل المهمة التي دفعت صلاح عبد الصبور إلى كتابة المسرح². إضافة إلى أن شعر صلاح عبد الصبور لم يخل من البذرة الدرامية من خلال استعماله لقصيدة القناع التي عدها عبد الصبور في كتابه " حياتي في الشعر" مدخله إلى عالم الدراما الشعرية³.

ويظهر هذا النزوع الدرامي جليا واضحا في قصيدتيه: "مذكرات الصوفي بشر الحافي" و "مذكرات الملك عجيب بن الخصيب"، وفي شهادة اللويس عوض حول هذه المؤشرات الدالة على قدرة واستعداد صلاح عبد الصبور لكتابة المسرح الدرامي، يقول: (إن هذه القدرة على الحركة السريعة، وهي الأساس في الشعر القصصي وفي الشعر المسرحي معا، تظهر في كثير من قصائده، ولولا خشيتي أن يكون صلاح عبد الصبور

¹- جابر عصفور، مرجع سابق، ص: 92/91.

²- فؤاد دواره، صلاح عبد الصبور والمسرح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1982، ص: 10.

³- صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، دار العودة، بيروت، 1969، ص: 101.

قصير النفس لنصحته أن يجتهد في الشعر المسرحي اجتهداه في الشعر القصصي، فما نسيج الحوار في المسرح إلا من هذا النسيج¹.

2- المرتكزات الأساسية في تجربة صلاح عبد الصبور المسرحية:

تقوم التجربة المتميزة لصلاح عبد الصبور في تأصيل المسرح الشعري على ثلاثة ركائز، أولاها اعتماد الشعر كلغة أساسية للحوار في المسرح، وثانيها الموافقة بين الشكل الأرسطي للمسرح ومقومات الهوية العربية من أجل الوصول إلى مسرح عربي الهوية، وثالثها التركيز على الواقع العربي لبناء مضمون للمسرح العربي.

أ- الشعر بوصفه لغة للمسرح عند صلاح عبد الصبور:

بما أن المسرح كتب شعرا أول ما كتب عند اليونان، فقد آمن صلاح عبد الصبور بأحقية الشعر بالمسرح من النثر، فنجدّه يصرح بذلك قائلا: (كنت أرى أن الشعر هو صاحب الحق الوحيد في المسرح، وكنت أرى أن المسرح النثري وبخاصة حين تهبط أفكاره ولغته انحرافا في المسار)². بل إن صلاح عبد الصبور يتنبأ في سياق آخر بتراجع واندثار المسرح النثري في قوله: (نشأ المسرح شعريا، وأغلب الظن أنه سيعود كذلك، رغم غلبة الطابع الاجتماعي النثري منذ أواخر القرن التاسع عشر، ولكن الإيماضات الشعرية التي تتخلل المسرح النثري الآن تؤذن بعودة الشعر إلى المسرح، وليس الأسلوب النثري المحكم – كما يقول أحد النقاد – إلا محاولة للاقترب من الشعر في تركيزه وموسيقاه)³.

ولا نعجب بعد هذا إذا علمنا أن حياة صلاح عبد الصبور هي الشعر، فقد أعطى لأحد أهم كتبه عنوان " حياتي في الشعر "، فالشعر إذن لم يلعب فقط دورا في حياة عبد الصبور الإبداعية، بل إنه هو حياته بآلامها وآمالها كما يبدو من هذا العنوان. وتجدر الإشارة هنا إلى أن شخصية الشاعر هي شخصية محورية في نصوص صلاح عبد الصبور المسرحية، فنجدّها في " مأساة الحلاج " وفي " بعد أن يموت الملك " وفي " الليلى والمجنون "،

¹- لويس عوض، دراسات في أدبنا الحديث، دار المعرفة، القاهرة، 1961، ص: 193.

²- صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، مرجع سابق، ص: 115.

³- صلاح عبد الصبور، مأساة الحلاج، الأعمال الكاملة، دار الآداب، بيروت، طبعة 2006، ص: 551.

كما نجده يحتفي بشخصية الشاعر في العديد من القصائد الشعرية، ومن ذلك " أغنية خضراء " و "الشعر والرماد" و "بودلير Baudelaire" و "أبو تمام" و لوركا Lorca " و "أقول لكم"

ولقد كان تأثير توماس. ستيرنز. إليوت Tomas Stearns Eliot واضحا على صلاح عبد الصبور، ولا أدل على هذا التأثير من وصف صلاح عبد الصبور لإليوت بالعظمة، ففي سياق كلامه عن المؤثرات والقراءات الأولى التي صقلت وعيه الفني يقر أن ضلال كل هذه القراءات قد تلاشى عن ذاكرته الجمالية ولم يتبق إلا ضلال (إليوت العظيم)¹. إن دور إليوت في كتابة الدراما الشعرية واضح وجلي، بل إن له كامل الفضل في تطور الدراما الشعرية الحديثة، و (لولا نجاح إليوت في المسرح التجاري لما كان هناك داع لعلاج موضوع الدراما الشعرية في عصرنا الحديث بجدية)². وقد آمن إليوت أن الشعر هو اللغة الأولى بالمسرح، بل هو اللغة النموذجية لكتابة المسرحية، يقول في أحد تصريحاته: (إن المسرح هو الوسيط النموذجي للشعر)³، مما يوضح تأثير صلاح عبد الصبور بلغة إليوت الشعرية، أنه أعلن أن أول ما لفت نظره في أسلوب إليوت هو لغته الشعرية، يقول " حين توقفت عند الشاعر ت. س. إليوت في مطلع شبابي لم تستوقفني أفكاره أول الأمر بقدر ما استوقفتني جسارته اللغوية"⁴. ومن أوجه هذا التأثير نجد أن صلاح عبد الصبور قام بترجمة مسرحيتي إليوت " حفل كوكتيل " و "جريمة قتل في الكاتدرائية ". لكن ما يمكن تسجيله – هنا – هو أن التأثير بإليوت كان جزئيا فقط في قضية كتابة المسرح شعرا، فقد آمن صلاح عبد الصبور بدور الشعر في الحياة و ذهب إلى أبعد من ذلك عندما اعتبر المسرح قطعة مكثفة من الحياة، والشعرية هي الأسلوب الوحيد للعطاء المسرحي. ويعتقد صلاح عبد الصبور أن المسرحية هي أرقى أنواع الفنون، وأن الشعر الدرامي هو أرقى أنواع الشعر، وأن الشعر هو الذي يصلح لكتابة المسرح، وذلك لكون

¹ - صلاح عبد الصبور، أقول لكم عن الشعراء، الأعمال الكاملة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1992، ص: 397.

² - Arnold P. Hinchliffe, Moderne Verse Drama, London, Methuen and Co, 1977, p: 37.

³ - ت، س، إليوت، جريمة قتل في الكاتدرائية، سلسلة المسرح العالمي، وزارة الاعلام، الكويت، 1982، ترجمة: صلاح عبد الصبور، ص: 25.

⁴ - صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، مرجع سابق، ص: 127.

المسرحية (ظلت تكتب شعرا عمرها كله، فيما عدا القرن الأخير، ولأنها تحاول أن تعود في سنواتها الأخيرة إلى النبع الذي انحدرت عنه، وقد أسعفها على العودة ذلك التغير في مفهوم كلمة الشعر)¹.

وقد استعان في توضيح هذا الرأي بالناقد عز الدين إسماعيل الذي يرى أن " كل الأنواع الأدبية تصبو إلى الوصول إلى مستوى التعبير الدرامي، (...) التعبير الدرامي هو أعلى صورة من صور التعبير الأدبي (...) فإذا كانت الموسيقى تلخص كل القيم التعبيرية في سائر الفنون، فإن العمل الأدبي الدرامي يلخص كل القيم التعبيرية في سائر فنون القول"².

وإذا كان صلاح عبد الصبور مؤمنا بدور الشعر المحوري للشعر في كتابة المسرح، فإننا نجده - كذلك - يزاوج بين الشعر والنثر في بعض مسرحياته، وهذه المزاوجة - في تقديرنا - هي وظيفية أو منهجية، وذلك أنه في بعض مقاطع المسرحية لا يستقيم التعبير إلا نثرا، ومن ذلك - على سبيل المثال لا الحصر - ما نجده في مسرحية "بعد أن يموت الملك":

(- المرأة الأولى: أهلا بكم سيداتي ساداتي في مسرحنا، ونشكركم لتلبية دعوتنا، وإن كانت هذه الدعوة غير خالصة. فنحن نعلم أنكم أو معظمكم قد دفع ثمن تذكرته، وربما لم يفلت من هذا الأمر الثقيل سوى من له أصدقاء أو أقارب بين الممثلين أو موظفي المؤسسة أو الهيئة. وعلى كل حال، فهذا لا يقلل من حفاوتنا بهم. قروشكم لن تدخل جيوبنا، كما أننا سنتقاضى مرتباتنا سواء أجيئتم أم لم تجيئوا... امتلأ مسرحنا أم كان مقفرا تتردد فيه بدلا من أنفاسكم أنفاس الأخشاب والحجارة. والمؤلف والمخرج كما تعلمون يستأثران بثمرة النجاح المسرحي، وينصب لهما النقد - وهم أصدقاؤهم عادة - خيمة من الثناء ... يقولون إن المؤلف قد تفوق على نفسه، وأن المخرج قد ألف عرضا مسرحيا باهرا، أو غير ذلك من العبارات الرنانة التي لا معنى لها، وينسى النقد عادة جهد الممثلين الذي يقع على

¹- صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة، تذييل مسرحية "مسافر ليل"، مرجع سابق، 661.

²- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر: قضايا وظواهره الفنية والمعنوية، منشورات جامعة البعث، سورية، 1989-1988، ص: 278.

كاهلهم العباء الأكبر، وبخاصة "الملك" لذلك اسمحوا لنا أن نتحدث إليكم من حين لآخر وأن نذكركم بأنفسنا في نهاية العرض)¹. هكذا نجد صلاح عبد الصبور قد وظف النثر إلى جانب الشعر في مسرحيته الشعرية "بعد أن يموت الملك"، وذلك بمقتضى أن هذا الخطاب يحتمل الصدق والكذب، وهو حديث ترسل واحتجاج لا يلائمه إلا مقام النثر مطابقة لقول قدامة بن جعفر صاحب كتاب نقد الشعر "ليس يخلو المنثور من أن يكون خطابة أو ترسلا أو احتجاجا أو حديثا". وما يسترعي انتباهنا بهذا الخصوص هو سعي صلاح عبد الصبور إلى خلق مستوى تعريبي تأثرا بالمسرح البريختي، فقدم في هذه المقدمة النثرية نقدا لمهنة المسرح، فهو (ينتقد ظاهرة الحكم الفردي وينتقد المثقفين في مصر الذين يتشدقون بأرسطو وهم لا يعرفون من كتبه إلا مجرد أشكالها، لذلك أعطى للمعاني الألفاظ التي تستحقها، أعطاها ما يليق بها من اللفظ، غير أنه عندما يحين وقت ظهور الملك (...)) يكون للألفاظ دور يليق بالشخصية في ترفعها عن الخلق وفي انتشائها وزهوها وغزلها لذلك يأتي دور الشعر)² فينتقل صلاح عبد الصبور بكل سلاسة ووظيفية من المستوى النثري - الذي أملته طبيعة السياق- إلى المستوى الشعري في حوار الملك مع الوصيفة:

(الملك: كالكأس المقلوبة يتدور صدرك

المرأة: مولاي ..إيذن والمسح في خلوة

يتصبب خمرا حتى تبتل أناملك الحلوة

أو يسعى مزهوا في نغمة عينيك

حتى يندى في زهرة شفتيك

الملك: يتثنى جسمك في لين متكسر

ويجاوب أطرافي في إيقاعات رخوة

كالحقل النائم في دفء الصبح الشتوي الأشقر

المرأة: مولاي

¹- صلاح عبد الصبور، بعد أن يموت الملك، الأعمال الكاملة، مرجع سابق، ص: 386/385.

²- أبو الحسن سلام، مقدمة في نظرية المسرح الشعر يدار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، مصر، الطبعة الأولى 2006، ص: 165.

أرسل أنفاسك في جلدي كالريح المرحّة
لتهز ثماري، وتكومها ناضجة متفتحة بين يديك
ضع تحت ثيابي شمس الظهر بكفّيك
يتخلع جسمي عندئذ، يترشف هذا الوهج المترف
وينام قريراً ممتناً بالفرحة
كالحقل النائم إعياء في حمرة أصل السيف..
الملك: فخذاك عمودان يقودان إلى النبع المكنون
المستغرق في سباحات تأمل ذاته
في باطن مرآته¹.

ب- الشكل المسرحي عند صلاح عبد الصبور:

يرى صلاح عبد الصبور- في تصوره للشكل المسرحي - أنه يمكن التمييز بين نوعين من البناء الفني، الأول هو البناء التركيبي المفروض بحكم القواعد الفنية في المسرحية والملحمة واللوح المركبة ومعيّار الكنيسة، والثاني وهو المتميز بالبساطة والأصالة والمتمثل في القصيدة الغنائية².

كما ميز صلاح عبد الصبور - كذلك - بين الفنون المعبرة والفنون الحكائية، فاستنتج أن الأولى تعبر عن ذات صاحبها، وتمثلها القصيدة الغنائية، والسوناتا الموسيقية، والقصّة ذات النبرة الشخصية، أما الثانية فهي التي تتجاوز الذات لتعبر عن الآخرين وتدير بينهم جدلاً حياً، والتي يستطيع الكاتب من خلالها أن يجسد رأيه ورؤيته من خلال تركيب الأحداث وتدفعها³.

لقد قرر صلاح عبد الصبور منذ البداية- وعلى خلاف التجارب التأصيلية السابقة التي بحثت عن أشكال عربية خالصة وبعيدة عن القالب الأرسطي- بلا جدوى البحث عن شكل مسرحي جديد يتجاوز الشكل الغربي، وهو يقول في هذا الصدد: (بحثنا عن أشكال

¹- صلاح عبد الصبور، بعد أن يموت الملك، مرجع سابق، ص: 389/388.

²- صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، مرجع سابق، ص: 21.

³- نفس المرجع، ص: 37.

أخرى يجب أن لا يكون من شواغلنا في الواقع)¹؛ ومن هذا المنطلق، ومن هذه القناعة الراسخة نجد أن صلاح عبد الصبور ينوع الأوعية التي يصب فيها بناء الدرامية بين الشكل التراجيدي اليوناني، و تقنيات مسرح العبث، بالإضافة إلى تقنيات المسرح البريختي، هذا مع الاستفادة من مناهل التراث المختلفة وتوظيفها توظيفا دراميا مناسباً، وفق رؤية معاصرة ومناسبة لأهداف المسرحية المعاصرة، وبعيدا عن النقل الحرفي من الصفحات الصفراء للتراث، وكل هذا في أفق تغيير الواقع وتطويره نحو الأفضل، إيماناً منه بأن (الفكر الإنساني خليط من البنيات التراثية التي فرضت وجودها انطلاقاً من جدلية التأثير والتأثر، وكل تراث لا يؤكد استمراريته في حركة التاريخ لا يعتبر أصيلاً)².

لقد أقر صلاح عبد الصبور، وتبنى الشكل المسرحي الغربي المتوارث والمنتمي إلى الإنسانية جمعاء؛ وذلك لأن التراث عند عبد الصبور لا ينتمي إلى بلد دون آخر، بل هو للإنسانية كلها، فهو يرى أن الثقافة (تراث حي متصل بين الماضي والحاضر متجه إلى المستقبل، وليست دراسة مواطن نشوئها إلا لونا من إلقاء الضوء عليها بغية مزيد من الفهم والاستنارة)³.

هكذا نجد أن صلاح عبد الصبور قد وطن النفس منذ البدء على الانتظام في حلقات من سبقوه من الشعراء عبر بقاع المعمور وعبر الفترات التاريخية، فيصرح بقوله: (انتظم في موروثة الأدبي أبا العلاء وشكسبير، وأبا نواس وبودلير، وابن الرومي وإليوت، والشعر الجاهلي ولوركا...)⁴. لكن صلاح عبد الصبور أعلن في مقام آخر أن العالمية لا تلغي الخصوصية، ومن ذلك أن الأدب العربي يحمل طابع الآداب الكلاسيكية، ولكنه مع ذلك يقف بينها معتزلاً بأصالته، ووجوده، وإسهامه الحي في تطوير التجربة الأدبية في العالم، يقول: (وهنا لا نظلمه ولا نحاييه، لا نظلمه حين نحاول أن نطبق عليه قواعدنا

¹ - صلاح عبد الصبور، "وقائع ندوة المسرح" عالم المعرفة، العددان: 124، 125، حزيران/يوليو 1972، وزارة الثقافة، دمشق، ص: 162.

² - مصطفى الرمضاني، التراث وإشكالية التأصيل في المسرح العربي، مجلة عالم الفكر، العدد الرابع، 1987، ص: 79.

³ - صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، مرجع سابق، ص: 110.

⁴ - نفس المرجع، ص: 110.

الحديث، ولا نحابيه حين نحاول بالزيف أن نتلمس فيه ما لم يعرف..¹، وهذه النظرة الانتقائية والناقدة للتراث، والداعية إلى إعادة النظر فيه، والكف عن الانغلاق عليه هي ما دعا إليه بعض النقاد والمسرحيين في إطار تصحيح المسار التأصيلي للمسرح العربي، خاصة في تعامله مع المصادر التراثية؛ وذلك لأن المسرح (لا يقوم على الفرضية المسطحة، وهو لا ينمو ولا يتطور بالاعتماد على التراث من كتابة ومناخ ومعنى، بل إن المسرح يتبلور أولاً مع بناء الدرامية، ومع تيمة خلق الشخصيات خلقاً مسرحياً أصيلاً)².

ولا مرأى أن صلاح عبد الصبور فهم وأيقن أن الحضارة والتراث ملك للإنسان في كل زمان ومكان، يمكنه أن ينهل منهما ما يشاء ومتى شاء في الفنون والآداب، وأن المسارح الحديثة ما هي إلا امتداد للمسرح الأرسطي: (وقد نجد في كثير من الأعمال المسرحية الحديثة اختلافاً عن الأصل، ولكنه اختلاف ينبع منه، ويعتبر تطويراً له، ولكنه لا يقف ضده)³.

وهكذا، تبنى صلاح عبد الصبور صيغة التراجيديا الإغريقية، واعتبرها أكثر الأشكال المسرحية خلوداً، بل وعبر عن ذلك جلياً في حديثه عن مسرحيته "مأساة الحلاج"، فشبه بطل مسرحيته وسقطته بالسقطة التراجيدية عند أرسطو نتيجة لخطأ لم يرتكبه البطل، فتجلت سقطة الحلاج في مشهد البوح بعلاقته الحميمة بالله⁴. لكن صلاح عبد الصبور لم يقف عند حدود الشكل التراجيدي للمسرح، بل أحياناً كان يزاوج بينه وبين الملهاة، لكن النهاية كانت تحسم الأمر لصالح الأول، باستثناء مسرحيته " بعد أن يموت الملك " التي وضع لها ثلاث نهايات مختلفة.

جرب صلاح عبد الصبور - كذلك - الأشكال المسرحية الجديدة، فنجد مسرح العبث حاضراً في مسرحية " مسافر ليل "، كما نجد الميتماسرح أو تقنية المسرح داخل

¹ - نفس المرجع، ص: 108.

² - جواد الأسدي، تكتهات في تأصيل المسرح، مجلة الفكر العربي، بيروت، لبنان، العدد 69، يوليو/ شتبر 1992، ص: 37.

³ - صلاح عبد الصبور، حتى نقهر الموت، دار الطليعة، بيروت، 1966، ص: 87.

⁴ - صلاح عبد الصبور، مأساة الحلاج، الأعمال الكاملة، مرجع سابق، ص: 104.

المسرح - المأخوذة من لويجو بيرانديللو Luigi perandello - حاضرة في مسرحية "ليلي والمجنون" ومسرحية "الأميرة تنتظر".

ومجمل القول؛ إن إسهامات صلاح عبد الصبور في تأصيل المسرح عموماً، والمسرح الشعري بشكل خاص، وهو من خلال استفادته من قدمت رافدا مهما وإضافة خصبة للإبداع المسرحي العربي، مستفيدا من التجارب الأخرى، أضاف لبنة النضج الدرامي والشعري؛ حيث يظهر هذا النضج جليا في جمعه في لحظة بين الاستقطار الرائق لعصارة التقنيات الفنية العالمية المحدثه في التباعد البريختي، وتوظيف الأسطورة دون أن يفقد حس التراث المصري الأصيل المرافق دائما لشجن الحب والحرية والوطنية.

ت- المضمون المسرحي عند صلاح عبد الصبور:

ركز صلاح عبد الصبور في رؤيته الإبداعية وكذا التنظيرية فيما يخص المضمون المسرحي على ما هو عربي، فإذا كان ملحا على الاحتفاظ بالقالب الغربي، فإنه سعى في المقابل إلى ملء هذه القوالب بما هو عربي أصيل، لأن الإشكال هو إشكال مضمون وليس إشكال شكل، يقول: (إنما المشكلة أن نضع في داخل هذا الشكل تطلعا نحن ومشكلاتنا على مستويين، على مستوى مشاكل الإنسان العربي، والانقسام الذي يعانيه في داخله وهذا مهم جدا، والمشكلة الأخرى مشكلة أين نحن... وبعدها مشكلة، إلى أين ذاهبون؟ وهذا ما نسميه حركة الإنسان في التاريخ)¹.

حاول صلاح عبد الصبور أن يصوغ موضوعاته وفق انهماكه في روح العصر، وذلك من واقع أن لكل عصر قضاياها واهتماماته وسماته التي تفرض نوعا من التركيز على موضوع دون غيره، فيرى أن (الأدب والفن يطمحان من خلال نجاحهما وفشلهما وإحباطهما، ومآسيهما وانتصاراتهما أيضا إلى إنارة الطريق لهذه الإنسانية الجديدة، ولهذا الإنسان الجديد)².

¹- صلاح عبد الصبور، وقائع ندوة المسرح: أزمة النص والنقد المسرحيين، مجلة المعرفة، وزارة الثقافة- دمشق، العددان 125/124، 1972، ص"126.

²- صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، مرجع سابق، ص:109.

إن أصالة الكاتب المسرحي أو الشاعر المسرحي -عند صلاح عبد الصبور- تكمن في مدى توغله في الواقع، واكتشاف القضايا التي تهم الإنسان العربي، ومن إنارة الطريق لهذا الإنسان عبر الأدب والفن. ويبدو أن صلاح عبد الصبور - انطلاقاً من هذه القناعة- عمل على بلورة مواضيعه الشعرية والمسرحية نتيجة انهماكه في روح الحضارة وروح العصر، كما حمل كل فنان مسؤولية إنارة الطريق للمجتمع، وجعل مهمة إصلاح العالم هي مهمة الشاعر أساساً، ذلك لأن (الشعراء يعرفون أن سبيلهم هو سبيل الانفعال والوجدان وأن خطابهم يتجه إلى القلوب، وقد يكون أثرهم أكثر عمقا، إذ إن التعليم والنصح المجرد مقبتان إلى النفس، كما أن التعبير بالصورة أعمق أثرا من التعبير باللغة المجردة، وكثيرا ما أدرك الأنبياء والفلاسفة ذلك فاصطنعوا منهج الشعراء، ففي آثار كل نبي عظيم أو فيلسوف كبير قبس من الشعر)¹.

لقد دعا صلاح عبد الصبور إلى بث المضامين العربية القحة في القوالب الغربية، وعمل على إلقاء الضوء على هذه القضايا ومعالجتها، مقترحا التراث كطريق من طرق المعالجة، باعتباره حلقة وصل بين الماضي والحاضر في اتجاه المستقبل، ويظهر هذا جليا في اختياراته لمواضيع وشخص مسرحياته، فنجد في مسرحية "الحلاج" يقدم الحلاج ثائرا ضد الصوفية وضد الحاكم، خصوصا عندما ينزل إلى الأسواق محاولا إيقاظ الناس من سباتهم ومن غفلتهم، ومن ثم يتهم بتهمة تحريض الناس على الحاكم، ولإضفاء الشرعية على هذه التهمة وفي محاولة لتأليب الناس عليه يتهم كذلك بالزندقة والكفر، فصلاح عبد الصبور - في هذا - يضع صورة إيحائية لجمال عبد الناصر وأحكامه ضد كل من يخالفه الرأي - خاصة من المثقفين - و مسرحية "الأميرة تنتظر" نجده يسقط أحداثها على الواقع السياسي الذي عاشته مصر بعد أحداث 1967. ونفس الحكم ينطبق على مسرحية "ليلي والمجنون" التي تربط أحداثها بالأحداث السياسية والاجتماعية بين عام 1952 وعام 1970 قبيل وفاة جمال عبد الناصر. ولا غرابة في موقف صلاح عبد الصبور من خلال هذه المسرحيات، فقد عرف بمواقفه المناهضة لسياسة عبد الناصر، وفي هذا الصدد نورد شهادة

¹ - نفس المرجع، ص: 74.

الناقد جابر عصفور التي يقول فيها (عرفت من صلاح عبد الصبور نفسه، بعد أن توثقت علاقتي به، أنه كان يكره في عبد الناصر ديكتاتوريته، وأنه كتب قصيدته "عودة ذي الوجه الكئيب" بعد أحداث أزمة مارس 1954"¹.

ثم يضيف في نفس السياق (وأتصور أن مأساة العام السابع والستين قد أوصلت كراهية صلاح عبد الصبور لديكتاتورية عبد الناصر إلى أوجها، فلم يكتف بكتابة قصائد ديوانه "تأملات في زمن جريح، وأتبعه بديوان "شجر الليل"، وإنما أضاف إلى ذلك كتابة مسرحية "مسافر ليل" (...) وأتبع هذه المسرحية بمسرحية "الأميرة تنتظر" (...) وبعد ذلك جاءت مسرحية "ليلي والمجنون" (...) وأخيرا نشر مسرحية "بعد أن يموت الملك"².

وعموما، فإن محاولة صلاح عبد الصبور التأصيلية تجلت في نقط أساسية، نجلها فيما يلي:

- التركيز على الشعر كلغة مهمة في الكتابة المسرحية.
- التخلص من هيمنة قيود الأوزان الخليلية والتوجه إلى رحاب التعبير الشعري الحر.
- تأكيد وحدة الإنسانية من خلال وحدة الحضارة والتراث الإنساني.
- الانطلاق من مضامين عربية أصيلة.
- التمسك بالشكل المستورد مع تأكيد المضمون العربي الأصيل بغية الوصول إلى مسرح أصيل.

¹- جابر عصفور، رؤيا حكيم محزون، مرجع سابق، ص: 103.

²- نفس المرجع، ص: 105.

المبحث الثالث:

قراءة المسرح الشعري

العربي في ضوء النقد

مثل المسرح الشعري المرآة العاكسة والنبرة المعبرة - أحيانا- عن واقع المجتمع وقضاياهِ وتاريخهِ وتطلعات مستقبلهِ، والشعر كان مناسباً جداً للدراما؛ فقد اكتسب المسرح الإغريقي عراقتَهُ من لغتِهِ الشعرية قبل أن يحول الكاتب المسرحي النرويجي هنريك إبسن Henrik Ibsen الكتابة المسرحية إلى لغة النثر الفني الدرامي، بغية تحقيق مزيد من فعاليات الاتصال التعبيري. وقد أثرت في لغة المسرح مؤثرات متنوعة أدت إلى تغيرات كثيرة بسبب ظهور فنون الميديا Média في عصر المعلومات، ما أدى إلى تراجع الذائقة الشعرية بسبب إيقاع الحياة في عالم العولمة. وفي هذا الإطار يمكن طرح بعض الأسئلة من قبيل: ما طبيعة الخطاب الشعري في الفن المسرحي؟ وما جدواه؟ هل تراجع المسرح الشعري وتوارى حين حل عصر الثقافة المعلوماتية والفضائيات؟ وهل يرى المبدعون المسرحيون والنقاد من ضرورة لطرح موضوعات يعبر عنها شعرا، أو تستحق التعبير شعرا؟ وماذا عن استعداد الذوق الإنتاجي والذوق الجماهيري لتلقي المسرحية الشعرية قراءة أو عرضاً؟ وإلى أي حد يمكن اعتبار ما كتب شعرا في النص المسرحي مسرحاً؟ وأخيراً هل تمكن الإنتاج المسرحي الشعري من مزاجية الشعر بالمسرح؟

1- الدفاع عن الشعر كلغة للمسرح:

نادى كل من طه حسين و محمد مندور وسواهما أن لا مكان للشعر في المسرح، فها هو عميد الأدب العربي يعلن موقفه قائلاً: " إنني لست من المكلفين بالقصص التمثيلية التي تعرض على الناس شعرا في هذه الأيام، وشعرا عربيا بنوع خاص، فقد شب التمثيل عن طوق الشعر وتمرد على أوزانه وقوافيه أثر حرية النثر وطلاقته وسماحته على قيود الشعر وتحجره وصرامته منذ زمن غير قصير، وأصبحت القصص الشعرية في اللغات الأوروبية نادرة أشد النذر"¹.

وفي الاتجاه نفسه يذهب محمد مندور مبرزاً أن النثر أحق من الشعر كلغة للمسرح، وأن الشعر خصيصة للخاصة، كما أن ميل المسرح نحو الواقعية مع المستجدات التي طرأت عليه، كل ذلك ساهم في (تطور فن الأدب التمثيلي واتجاهه نحو الواقعية

¹- عزيز أباطة، مسرحية "غروب الأندلس"، دار الكتاب اللبناني، 1952، المقدمة، ص: 9.

وظهور ما يسمى الدراما الحديثة، أخذ النثر يطغى على الشعر في لغة المسرح بحيث يندر في العصر الحديث أن نجد أدباء كبارا يكتبون مسرحيات شعرية. ولا غرابة في ذلك، فالشعر متاع الخواص، كما أن لغته وقيوده تبعد بالحوار عن الطبيعية المطلوبة¹.

وإذا كان كل من عميد الأدب العربي طه حسين والدكتور محمد مندور قد ناديا بعدم صلاحية الشعر كلغة للمسرح، فإننا نجد في المقابل العديد من الآراء التي ذهب أصحابها إلى تأكيد على أحقية الشعر بالمسرح و بالكتابة المسرحية؛ فالأستاذ عزيز أباطة يرى أن الشعر هو اللغة الملائمة لكتابة المسرح وتلقيه، بل إنه يقسم المسرحية حسب متلقيها إلى أقسام، يقول في مقدمة مسرحية "شهر يار": (الشعر في رأيي، هو أنسب لغة للحوار على المسرح، فللسذج من النظارة القصة كما يقول إليوت، وللمتأدبين الديباجة المشرقة، ولهواة الموسيقى الإيقاع وجمال النغم.. والشعر كما نرى يحقق أسمى ما ينشده الفن من تهذيب للحياة، ويسمو إلى مشارب جمالية باهرة قاهرة، تقصر دونها مقدرات النثر العالية)².

أما الأستاذ محمد غنيمي هلال فيذهب إلى أن الإمكانيات اللغوية للشعر هي ما تتيح استغلال اللغة في أتم صورة وأقواها تأثيراً، إذ يوحي الشعر الجيد المستوفي لطابعه الدرامي بالأفكار والمشاعر الخبيثة المعقدة، بموسيقاه، ثم بصوره على الأخص. ولا يتنافى الشعر- في المسرحية الشعرية المحكمة - مع الواقعية إذا فهمت فهما رحيباً، وإذا أفاد المؤلف من طاقات الشعر الفنية في نطاق الدرامي لا يتعداه³.

في حين يرى الدكتور مصطفى الرمضاني أن المسرح الشعري بعيد المنال بسبب أنه يمزج بين مكونين خطابين هما المسرح والشعر، ولذلك فقد جاء معظم إنتاجه قليل الجودة، كما أن الكثير من المبدعين في الحقل المسرحي تجنبوا الخوض في المسرحية الشعرية "أما الذين خاضوا مغامرة الكتابة فيها فلم يوفق أغلبهم في تحقيق ذلك الانسجام بين

¹- حسين نصار: المسرحية الشعرية اختلف فيها النقاد اختلافا كبيرا، مجلة العربي، عدد 93، غشت 1966، تصدر عن وزارة الإرشاد والأنباء، الكويت، ص: 53/52.

²- عزيز أباطة، مقدمة مسرحية شهر يار، دار الكتاب اللبناني، سنة 1955.

³- محمد غنيمي هلال، في النقد المسرحي، دار نهضة مصر، 1955، ص: 49/48.

المسرح والشعر، وجاءت إبداعاتهم نتيجة لذلك مهلهلة، مفككة العناصر، ضعيفة في بنائها الفني، كما هو الحال عند بعض رواد المسرح الشعري، كعبد الله البستاني و خليل اليازجي، وأحمد شوقي، وعزيز أباظة وغيرهم... أما الذين أفلحوا في تحقيق ذلك الانسجام، فأغلبهم كان يملك الرؤية الدرامية وهو يكتب القصيدة الشعرية، وحين جرب المسرح الشعري، لم يجد عنقا في ذلك، كما هو الأمر عند عبد الرحمن الشرقاوي وصلاح عبد الصبور ومعين بسيسو وخالد محيي الدين البرادعي¹.

يوافق الناقد سامي خشبة هذا الرأي، إذ ربط نجاح تجربة الكاتب المسرحي الذي اتخذ الشعر لغة لإبداعه بمدى اندماجه في تجربة التجديد الشعري، (فالشعر الجديد في المسرح ذاته، في أشكاله وفي قدرته على حمل وعي الشاعر والتعبير عنه، هو كسب لتجديد الشعر أيضا إذ يضعه مباشرة أمام أذواق الجماهير... يختبر نفسه ويؤثر في الأذواق، يتعلم منها فيزداد خبرة وصقلا... ويعلمها فتزداد مرونة وقابلية للتغير)².

أما الناقد المسرحي الدكتور عبد الرحمن بن زيدان فقد أكد أن نجاح الشاعر المسرحي في إبداعه جاء نتيجة انتقاله إلى شعر التفعيلة لقدرته على إنجاز دراما شعرية أكثر من قدرة الأوزان الخليلية على فعل ذلك، (فبعد أن ظهرت الحاجة الملحة إلى لغة ثانية يبني بها الشاعر حوار المسرحي بالشعر، أبان هذا الإلحاح على أن لغة نظم الحوار بالأوزان الخليلية الموروثة لم تعد تفي الحوار حقه في تفعيل الحيوية الكامنة في الإنتاج المسرحي الجديد، لأن عائق الخطاب المغلق على غنائيته لا ييسر عملية إظهار الأحداث المتتالية في النص الشعري المسرحي)³. ومن هنا لا بد أن نذكر بأن الشعراء المسرحيين الجدد بنوا تجاربهم على ما تركه الجيل السابق، الذي اضطلع بتقريب المسافات بين الشعر والمسرح وفق مقاييس كلاسيكية تطورت باضطراب حتى اكتملت البنية الدرامية للمسرح الشعري العربي بعيدا عن الغنائية.

¹- مصطفى رمضاني، شعرية الدراما في المسرح الشعري عند خالد محيي الدين البرادعي، أدباء مكرمون، شهادات ودراسات، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005، ص: 90.

²- سامي خشبة، قضايا معاصرة في المسرح، دار الحرية للطباعة مطبعة الجمهورية، بغداد، 1972، ص: 201.

³- عبد الرحمن بن زيدان، التجريب في النقد والدراما، مرجع سابق، ص: 175.

وفيما يخص قراءة النقد للمسرح الشعري، يرى الأستاذ مصطفى الرمضاني أن أغلب النقد المسرحي انصب على الجانب النثري دون الشعري، وذلك راجع لأمرين "أولهما ضيق مساحة المسرح الشعري قياساً بالمسرح النثري، وثانيهما غياب الأدوات الإجرائية الصارمة والدقيقة التي تمكن الباحث من الإلمام بعناصر المسرح والشعر معا داخل خطاب أدبي فني واحد"¹.

أما عند الحديث عن فكرة قصور القصيدة العمودية عن إنتاج مسرح شعري بسبب غنائية هذه القصائد، فيمكن القول إن القصيدة العمودية خلقت شعرا مسرحيا دون أن تصل إلى مستوى المسرح الشعري، بل حتى الجهود المبذولة لمسرحة هذه القصائد لم تكن موفقة بشكل كبير لأنها لم تستطع تحويل التعبير الذاتي في هذه النصوص إلى تعبير درامي مسرحي، وقد "أبان هذا الإلحاح على أن لغة نظم الحوار بالأوزان الخليلية الموروثة لم تعد تفي الحوار حقه في تفعيل الحيوية الكاملة في الإنتاج المسرحي الجديد، لأن عائق الخطاب المغلق على غنائيته لا ييسر عملية إظهار الأحداث المتتالية في النص الشعري المسرحي، ولا تمكن الموضوع من قول قوله في توتر الأحداث وتنميتها، وهذه المعوقات جعلت الشاعر المسرحي العربي يلجأ إلى لغة التفعيلة لتحقيق أكبر قدر من الحرية لبناء الحوار في البناء الدرامي"².

لكنوفي نفس السياق؛ نرى أن الشعراء المسرحيين الجدد لم ينطلقوا من فراغ أو من تجربتهم الذاتية، بل إنهم أسسوا على ما تركه الجيل السابق. فإذا كان الرواد الأوائل حاولوا تجاوز الصعوبات بين جنسي الشعر والمسرح، فإن الذين حملوا المشعل بعدهم عملوا على خوض تجربة تعدد الأوزان الشعرية في المسرحية الواحدة، وبهذا اكتملت البنية الدرامية في القصيدة الشعرية المسرحية، وابتعدت عن التراكم الغنائي فاتحة المجال لفعل المتخيل المسرحي. ومع انصهار الشعري بالمسرحي، ظهرت آفاق أخرى أغنى وأوسع لتوظيف التاريخ والتراث وفق رؤية درامية جديدة، (وفي اكتمال البنية الدرامية للمسرح الشعري

¹ - مصطفى رمضاني ، أدباء مكرمون، مرجع سابق، ص: 90.

² - عبد الرحمن بن زيدان، التجريب في النقد والدراما، مرجع سابق، ص: 175.

العربي تجسد الوعي الفردي والوعي الجماعي في رؤية الدراما الشعرية، وبدأ التاريخ يظهر كوعاء للفن والفكر والسؤال وللتوتر في شعر مسرحي درامي تمت فيه إعادة تشكيل هذا التاريخ برؤية فنية وبممارسة إبداعية كان يوطرها ويحكمها فعل مراجعة جذرية لمبنى وعامود الشعر العربي وهو يدخل فضاء الدراما بحمولة فكرية ووعي جديد بالعالم الجديد¹.

2- تجارب المسرح الشعري في ضوء النقد:

أ- تجربة أحمد شوقي:

يجمع الكثير من دارسي المسرح ونقاده على اعتبار أحمد شوقي رائداً للمسرح الشعري². وهذا الاعتبار جاء نتيجة عوامل متعددة، منها: (تمرسه في الشعر الغنائي طوال حياته إلى جانب إقامته في فرنسا واطلاعه على الآداب المسرحية العالمية، فضلاً عن إجادته وحفظه الشعر القديم اطلاعه على آثار الشعراء العرب وقد تأثر بالمسرح الغنائي المعاصر وبمدارسه المختلفة وأصلها حجازي وقد أثر الطريقة الكلاسيكية في البناء الفني، وكتب مسرحياته شعراً. إذ رأى أن خلود الآثار المسرحية الغربية يعود إلى صياغتها شعراً واستمالاته المواضيع التاريخية مقلداً المسرح الكلاسيكي الفرنسي)³.

ومما جعل الدكتور مصطفى عبد الغني يعتبر تجربة شوقي تجربة رائدة في تاريخ المسرح الشعري، لم يزد اللاحقون إلا النسج على منوالها، أن (سعي شوقي كان الجهد الأول والمهم لإجراء عملية التأصيل التي حاول غيره بعدها السير على خطاه فلم يزد جهدهم - على تنوعه العملي والتجريبي والاجتهادي - على أن يكون ظلاً لمسرح شوقي

¹ - عبد الرحمن بن زيدان، التجريب في النقد والدراما، مرجع سابق، ص: 179.

² - يعد شوقي الرائد الأول لهذا الفن الجديد على الشعر العربي " انظر عبد القدر القط: فن المسرحية، الشركة المصرية العالمية لونجمان 1998، ص: 42. ويؤكد هذا الرأي خالد محيي الدين البرادعي هذا الرأي فيرى " أن شوقي كان عظيماً فيما قدمه، ليس من حيث قيمته الدرامية، بل من حيث ريادته هذا الفن بأدبنا، انظر خالد محيي الدين البرادعي: خصوصية المسرح العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب 1986، ص: 105. كما ينحو في نفس الاتجاه محمد عبد العزيز الموافي في كتابه: المسرح الشعري بعد شوقي، مكتبة الشباب، القاهرة 1991، ص: 13. ويجمع فوزي عطوي كل هذه الآراء بقوله: "ومن المتفق عليه بين دارسي الأدب العربي المعاصر، أن لأحمد شوقي فضل الريادة في ميدان الشعر المسرحي"، انظر فوزي عطوي: شوقي شاعر الوطنية والمسرح والتاريخ، الشركة اللبنانية للكتاب، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى 1971، ص: 25.

³ - أمينة بوسعدي، علاقة الشعر بالمسرح في 'مجنون ليلي'، دار نقوش عربية، تونس، الطبعة الأولى 2011، ص: 29.

الشعري في المقام الأول. لقد حاول العديد من الكتاب أن يمتثلوا صفحات التأصيل لهذه الفترة التي حاولوا فيها في النصف الأول من القرن العشرين)¹.

هذا الرأي يؤكد الدكتور علي الراعي الذي يرى أن المسرحية الشعرية بدأت في الوطن العربي مع أحمد شوقي، حيث (اعتبرت فتحا كبيرا في المسرح، غير أن شوقي كان يبدع القصائد الغنائية ويعطيها لأبطاله كي يتمرنوا بها. وكان هذا الترنم يثير الآهات وصيحات الاستحسان وزفرات الشجن لدى جمهوره وهو جمهور الشعر في المسرح لأول مرة)².

وبناء على هذا الرأي النقدي - رأي علي الراعي - نخلص إلى تهمة لازمت النصوص النقدية التي كتبت في موضوع مسرحيات شوقي، وهي تهمة الغنائية الملزمة لمسرحياته، ف (إذا كان الكلاسيكيون الجدد قد خالفوا أئمتهم من شعراء الدراما اليونانيين، وجعلوا مسرحياتهم الفرنسية مشاهد درامية خالصة، بعد أن كانت - قديما - تتألف من مشاهد درامية وأخرى غنائية، فإن شاعرنا لم يستهد المسرح الكلاسيكي، وإنما أخذ يجري المسرح الغنائي في عصره الزاهر)³.

وإثباتا لفكرة طغيان الغنائية في نصوص أحمد شوقي، يقول محمود تيمور (أما مسرحيات شوقي في الميزان الفني، فليس مما يغض منها الإقرار بأن نصيب الشاعرية فيها أقوى من نصيب الحرفية في التأليف المسرحي، ولعل مسرحية "مجنون ليلي" هي الأوفى نجاحا وتوفيقا، وسر ذلك أن قصة المجنون في توقد عواطفها وحيوية موضوعها أمدته بما استجابت له شاعريته إلى غاية بعيدة)⁴.

لقد أقحم شوقي الكثير من الأناشيد في نصوصه المسرحية، ومن ذلك: نشيد الموت ونشيد الحب والحياة في مسرحية "مصرع كليوباترا"، و نشيد القبور في "مجنون ليلي"، و

¹ - مصطفى عبد الغني، المسرح الشعري العربي: الأزمة والمستقبل، عالم المعرفة، تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، يوليو 2013، ص: 68.

² - علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، غشت 1999، الطبعة الثانية، ص: 159.

³ - إبراهيم حمادة، مسرح شوقي والكلاسيكية الفرنسية، فصول، مجلة النقد الأدبي، شوقي وحافظ، الجزء الأول، المجلد الثالث، العدد الأول أكتوبر نونبر دجنبر 1982، ص: 172.

⁴ - محمود تيمور، طلائع المسرح العربي، المطبعة النموذجية، مصر، بدون تاريخ، ص: 150.

أنشيد الزواج في "قمباز". و يؤكد الدكتور عبد الواحد بن ياسر بأن هذا الوجود الغنائي في نصوص شوقي المسرحية كان طاغيا حتى إنه جنى على الحوار وعلى المقومات المسرحية، فقد (عمد شوقي إلى المزج بين التمثيل والغناء، فكثرت في مسرحياته المواقف التي يقطع فيها الحوار بالموسيقى والغناء. وكان من الممكن أن يتابع التطور الحديث للمسرحية، وأن يجعلها تمثيلا خالصا، وأن لا يشوبها بأية شائبة من الغناء، لكن نزعتة الغنائية جنت على حوار مسرحياته وأصابته بكثير من التراخي والفتور)¹.

وجدير بالقول إن بعض النقاد رأى أن غنائية شوقي كانت وظيفة توظيفا مقصودا ومختارا، فالناقد المسرحي عبد الرحمن بن زيدان يؤكد أن شوقي (كان يعرف قيمة المسرح الغنائي ومكانته في المجتمع المصري فتحاور مع هذه القيمة، وتجاوب معها في الواقع ليترجمها في نصوصه المسرحية بحساسية جديدة كان التاريخ العربي والمصري والفرعوني نسغ وجودها)².

ومن مؤاخذات الناقد شوقي ضيف على الشاعر أحمد شوقي أنه كان مرتبطا بماضيه الغنائي، فلا يكاد يفصل بين شعره في الشوقيات وبين مسرحياته الشعرية؛ حيث (كان يطيل في جزئيات حوار كان لا يسعى إلى الإيجاز والتركيز، بل يطنب كثيرا ، وكأنه لا ينسى ماضيه الغنائي (...)) وكان شوقي لم يكن يعرف أن المسرحية ينبغي أن تخلو من كل فضول، وأن تكون كل كلمة فيها، وكل شطر، فضلا عن كل بيت شعري يكشف الشخص، ويكشف صفاته، فهو ليس بصدد خلق الشعر من حيث هو شعر، وإنما هو بصدد خلق شخوصه وإصباغ مميزاتها وصفاتها عليها بحيث تصبح خالدة في نفوس الناس)³.

تميز المسرح الشعري عند أحمد شوقي – في كتابات النقاد – بطغيان ميسم التراث، سواء منه الإسلامي أو الفرعوني أو المصري، فقد التجأ للتاريخ لاستلهم بعض أحداثه وشخصه، ونحا هذا المنحى التاريخي في مسرحياته، "عنتره" و "أميرة الأندلس"

¹ - عبد الواحد بن ياسر، المأساة والرؤية المأساوية في المسرح العربي الحديث، المطبعة والوراقة الوطنية، الطبعة الأولى 2007، ص: 210.

² - عبد الرحمن بن زيدان، التجريب في النقد والدراما، مرجع سابق، ص: 181.

³ - شوقي ضيف، شوقي شاعر العصر الحديث، دار المعارف بمصر، دون تاريخ، ص: 183.

و مصرع كيلوباترة " و " قمبيز و " علي بك الكبير"، ولا نستغرب هذا إذا علمنا أن شوقي عايش فترات حساسة من تاريخ مصر، تتعلق معظمها بتدهور الحكم وانهيار السلطة، ومن ثم اختار شوقي فترات تاريخية وشخصيات تاريخية (لينفذ منها إلى وصف الأخلاق الإنسانية في أوقات المحن والانحلال. إذ أن المحن محك صادق للأخلاق، سرعان ما يتبين فيه الصالح والطالح)¹. لقد آمن شوقي بدور التراث في بث الحماسة في نفس المواطن العربي عامة والمصري خاصة، بتمرير خطاباته بين سطور مسرحه الشعري، مبينا فيها واقع عصره، (وقد سئل هو في حياته عن سبب اختياره لمثل هذه الفترات، فأجاب : لأنها تشبه ما تجتازه من فترة. وفي هذا القول ما يدعم ما قلنا من أن شوقي قصد من تلك المسرحيات أن يثبت بعض الآراء الجريئة التي لم يكن يتيسر له الإفصاح عنها صراحة في الشعر الغنائي، ثم إلى توكيد قضايا الأخرى الاجتماعية التي طالما كررها في الشعر)².

ب- تجربة عبد الرحمن الشرقاوي:

لقد امتلكت النصوص المسرحية الشعرية مظهرات جديدة مع عبد الرحمن الشرقاوي من حيث الاشتغال على اللغة، وتجاوز الشكل التقليدي في الكتابة؛ حيث يبرز الأستاذ الباحث منير العكش هذا العمل للمفاهيم الجديدة في الشعر العربي قائلا: (ما حدث من تبني التفعيلة الواحدة كأساس للإيقاع الشعري، ثم من محاولات الاستغناء عن القافية، ثم الاستغناء عن الوزن التقليدي بمجمله واعتماد إيقاع داخلي ينبع من العمل الشعري ذاته، إنما حدث استنادا إلى مفهوم جديد لم نخترعه نحن، وإنما تطور إليه النقد العالمي، هذا المفهوم يقرب الشعر ما أمكن من كلام الناس مستمدا إيقاعه من هذا الكلام، وحين بدأ باعتماد التفعيلة، تبين لنا بعد حين أننا لن نستطيع أن نتخلص من البيانية والخطابية والجمالية والتقريرية، فحاول بعضنا الذهاب إلى أبعد من ذلك، فأجرى محاولات لإلغاء

¹ - محمد يوسف نجم، المسرحية في الأدب العربي الحديث، دار بيروت للطباعة والنشر 1956، بدون طبعة، ص: 502.

² - محمد غنيمي هلال، في النقد المسرحي، دار نهضة مصر، القاهرة 1955، بدون طبعة، ص: 90.

القافية مع تجاوز تسكينها، بدون أن يكون لها نظير مماثل في باقي القصيدة، واعتمدنا في ذلك على محور ثقل فيها الخطابية، وتقترب من النثر¹.

شكلت تجربة الشرقاوي نقلة نوعية وتحولا مهما في مسيرة المسرح الشعري العربي في ستينيات القرن الماضي، وهي فترة زمنية عرفت تحولات اجتماعية وسياسية كبيرة كان لها الأثر الأكبر في تحديد توجهات العالم العربي المستقبلية، الشيء الذي دفع الكتاب والمبدعين إلى تبني قضايا وهموم الإنسان العربي. وهكذا (لم تكن ريادة الشرقاوي في موقفه السياسي العام، ورؤيته الفكرية المتقدمة في أعماله الإبداعية فحسب، ولكن في عضوية هذه الرؤية بالأشكال الفنية الجديدة التي كان أحد فرسانها المساهمين في ترسيخها، ومنها الشكل الشعري الجديد، فقد ساهم الشرقاوي في تأكيده والتطور به في اتجاه الدرامية في أعماله السابقة عن الكتابة المسرحية، ومن ثم كان دخوله ساحة المسرح الشعري ييشر بنقطة أرقى تستوعب منجزات الفكر التقدمي في قضايا الحرية والعدالة ومنجزات ثورة الشعر العربي الحديث معا)².

انتقل عبد الرحمن الشرقاوي شأنه شأن جل رواد المسرح الشعري من القصيدة الدرامية إلى المسرح الشعري، ويبين الشرقاوي ذلك بقوله: (بدأت أعالج الكلمة سنة 1935 من خلال الشعر، لكي أعبر عن انفعالاتي، ثم بدت أمامي عوالم أخرى شعرت أن القصيدة وحدها لا تستطيع أن تعبر عنها، وهي عوالم العلاقات المتشابكة بين الأشخاص.. وفي بعض العوالم أحسست أنني وسيط للتعبير، يجمع بين القصيدة في تكثيفها وتركيزها ونبضها، وبين الرواية بسعتها وتناولها للعلاقات وقدرتها على النفاذ إلى الأعماق، وتصوير تدفق الحياة، فوجدت المسرحية الشعرية شكلا مناسباً للتعبير عن هذه العوالم)³.

تميزت التجربة الإبداعية عند عبد الرحمن الشرقاوي بجانبها الثوري، ويبدو ذلك جليا في تناوله لقضية المناضلة الجزائرية جميلة بوحيرد في مسرحية "مأساة جميلة"، ثم

¹ - منير العكش: أسئلة الشعر. حركة الخلق وكمال الحداثة وموتها. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى، نونبر 1979، ص: 156/155.

² - رفعت سلام، قراءة في المسرح الشعري العربي. قضايا عربية، دجنبر 1980، السنة السابعة، العدد الثاني عشر، ص 74.

³ - نبيل فرج، مقابلة مع عبد الرحمن الشرقاوي، مجلة المسرح، عدد 67، السنة 1969، القاهرة، مصر، ص: 49.

قضية نضال الفلاحين ضد قوى الظلم في فترة المماليك من خلال مسرحية "الفتى مهران"، ثم مسرحيات: "وطني عكا" و "صلاح الدين النسر الأحمر" و "ثأر الله"، وكلها مسرحيات تكرر الطابع الثوري لمسرح الشرقاوي الشعري؛ الذي سيس خطابه بالرجوع إلى الماضي مع الانفتاح على الحاضر لكشف مواقع الخلل فيه، وفي - اعتقادنا - أن هذا الموقف الثوري ليس غريبا عن الشرقاوي ابن جيل الأربعينيات بأحداثها التاريخية (الحرب العالمية الثانية، نكبة 1948...) وبتياراتها الفكرية والفلسفية القادمة من أوروبا (فلسفة العبث، الوجودية...)، فكل هذا ساهم بشكل مباشر وفعال في جعل مسرح الشرقاوي تجسيدا لأفكاره الثورية وإدانة للقوى السياسية الحاكمة التي تنكرت لمبادئ ثورة 1952.

وظف عبد الرحمن الشرقاوي - كسابقه أحمد شوقي - معين التراث العربي والإسلامي، فالتمس منه شخوصه وأحداثه، حيث أخرجها من ثنايا الصفحات الصفراء، ومن أزمنتها الجامدة وطوعها دراميا للتعبير عن رؤيته ورؤية العصر، ومن ثم يمكن القول مع الناقد والمبدع المسرحي محيي الدين البرادعي إن عبد الرحمن الشرقاوي (بقدر ما وفر له التراث مادة الكتابة، أغنى هو التراث برؤيته الشعرية العالية وفهمه العميق للدراما)¹. وقد ميز هذا تجربة الشرقاوي الإبداعية- في قراءة النقد - وجعل لها خصوصيات وضع الناقد السيد عيد الأصبع عليها وهي كالتالي: (1- أن الشرقاوي يعتمد في أربع مسرحياته الست على التراث الإسلامي بوجه عام، والتراث المصري الإسلامي بوجه خاص سواء في استلهم أحداثه أو بناء شخصياته أو لغته .

2- أن الشرقاوي- فيما عدا مسرحية عرابي - يجعل التراث أداة يعبر بها عن رؤيته الفنية الناضجة، ولذا فإنه قد يحذف منه أو يضيف إليه، أو يعد بعض جزئياته بما يتناسب مع ما يريد أن يطرحه في كل عمل فني، وقد نجح في تحقيق هدفه في السجين والنسر الأحمر لكنه كان فضاء للتاريخ في الفتى مهران.

¹ - خالد محيي الدين البرادعي، تجليات التراث في المسرح الشعري، ندوة الشعر المسرحي، 29/28 فبراير 2000، فندق الشيراتون القاهرة، طبع بمطابع الزهراء للإعلام العربي، الجزء الثاني، ص: 21/20.

3- أن الشرقاوي يستقي موضوعاته من المناطق الساخنة في التاريخ، وهذا يعطي لمسرحه مسحة خطابية واضحة، وأن ثمة علاقة جدلية بين الموضوعات التي يختارها وبين الواقع المحيط به¹.

إذا كانت نصوص أحمد شوقي قد طغت عليها الغنائية، وكانت أقرب إلى الشعر المسرحي منها إلى المسرح الشعري، فإن عبد الرحمن الشرقاوي استطاع أن ينفلت من إسار العمود والقافية، وكذا الأغراض الشعرية القديمة، وإذا أضفنا إلى هذا استفادته من تجربة سابقه في الشعر وفي المسرح، وكذا كتابته للشعر الحر أو شعر التفعيلة الذي فسح له مجالا واسعا للتعبير عن هموم الجماعة؛ فيمكن القول إن الشرقاوي استطاع أن يقترب من ذائقة المتلقي العربي في مجال المسرح الشعري، إذ إن (اللغة الشعرية في مسرحيات الشرقاوي لغة فصيحة سهلة مؤدية للمعنى، وليست من صنف تلك اللغة المتقعرة التي تجافي آذان المشاهدين. وهي تخلو من تلك الكلمات المتأنقة والمهجورة التي لقيناها في مسرحيات سابقه)².

إن هذا التجديد على مستوى اللغة الشعرية للشرقاوي ساهم بشكل فعال في تقريب المسرحية الشعرية الدرامية من ذائقة المتلقي العادي؛ وذلك لأنه جعل لغتها في متناول فهم واستيعاب وقبول هذا المتلقي، كما أنه (نزل بها من عالم التاريخ وبطولات الماضي الغابر إلى واقعنا الحي المعاصر، فأثبت قدرتها على استخلاص ما في حياتنا اليومية من شعر وبطولة، وعلاج أخطر القضايا السياسية بأسلوب موح ووعي مستنير متقدم)³.

ت- تجربة صلاح عبد الصبور في ميزان النقد:

يعد مسرح صلاح عبد الصبور الشعري بداية حقيقة تؤرخ لنضج التجربة المسرحية الشعرية العربية؛ ذلك أنها استطاعت أن تجد الروابط المتينة بين جنسي الشعر والمسرح، واستطاعت أن تقدم قضايا ومشكلات الإنسان برؤية درامية شعرية خلقة، وهي

¹ - السيد عيد، التراث في مسرح عبد الرحمن الشرقاوي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، الثقافة الجديدة، العدد الرابع مارس 1991، ص: 22/21.

² - عبد الواحد بن ياسر، المأساة والرؤية المأساوية، مرجع سابق، ص: 242.

³ - فؤاد دواره، صلاح عبد الصبور والمسرح، المقدمة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1982، ص: 7.

(ثمرة المعاناة التي عاناها شوقي وجيله، ونتيجة للمعاناة على يد علي أحمد باكثير، وعبد الرحمن الشرقاوي وغيرهما)¹.

كتب صلاح عبد الصبور في مجال الدراما الشعرية خمس مسرحيات هي: "مأساة الحلاج" و " ليلي والمجنون" و "الأميرة تنتظر" و "مسافر ليل" و "بعد أن يموت الملك"، وكلها نصوص تمتح من التجارب المسرحية العالمية بما فيها: "مسرح العبث" و "المسرح الملحمي" ... وغيرهما؛ وذلك انطلاقاً من قناعة صلاح عبد الصبور بأن أصول فن المسرح منبتها تربة المسرح الغربي، وتحديدًا من التراجيديا اليونانية، وكذا إيمانه بضرورة ونجاعة مد جسور التواصل بين الإبداعين.

إن المتتبع لمسيرة صلاح عبد الصبور الإبداعية يصل إلى حقيقة أنه مر مما هو شعري إلى ما هو مسرحي، فقد لاحت البذور الأولى للدراما في مستهل رحلته الشعرية بداية الخمسينات؛ حيث انتقل صلاح عبد الصبور من القصيدة الغنائية القصيرة إلى القصيدة الطويلة التي تميزت بالدرامية، ومن هنا (صار الشاعر يستغل كل وسائل التعبير الدرامي من حوار وحوار داخلي وسرد وما إلى ذلك لكي يجسم تجربته الذاتية بصدق في إطار موضوعي حسي وملموس)². إذن فقد كانت هذه البوادر الدرامية المعبرة عن التجربة الإنسانية في شعر صلاح عبد الصبور من بين العوامل المساهمة في دخوله خضم الإبداع المسرحي الشعري، (وكان اتجاهه نحو المسرح الشعري أمراً محتوماً، فقد امتلأ شعره بالحرارة الدرامية والأصوات التي تتجاوز وتتصارع وتكشف عما في تجربته الشعرية من نمو وامتداد وتشعب، وعما في عالمه الفكري من هموم واصطراخ، وما في رؤيته الشعرية من كثافة وتعقيد وغنى وخصوبة)³.

ويعتبر أحمد شمس الدين الحجابي أن العوامل الممهدة لتوطيد الصلة بين الشعر والدراما في إبداع صلاح عبد الصبور الشعري هي كما يلي:

- القصيدة الدرامية، فقد كان الحس الدرامي في تجربته مهيباً للكتابة في المسرح.

¹- مدحت الجيار، البحث عن النص في المسرح العربي، دار النشر الجامعات المصرية، الطبعة الثانية 1995، ص: 166.

²- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، دار الكتاب العربي، القاهرة، 1967، ص: 282.

³- سناء صليحة: صلاح عبد الصبور والدراما الشعرية، مجلة المسرح، العدد 5، أكتوبر 1980، ص: 60/59.

- المونولوج أو الحوار الداخلي، وذلك أن صلاح عبد الصبور كان قد كتب قصائد مونولوجية في ديوانيه "الناس في بلادي" و "أقول لكم".

- تعدد الأصوات في القصيدة الواحدة.¹

هكذا انتقل صلاح عبد الصبور بسلاسة وسهولة من الشعري إلى المسرحي، كنتيجة طبيعية لانسجام إبداعه مع تجربته الذاتية الصادقة؛ الشيء الذي جعله يطل على عالم المسرح الشعري، من نافذة القصيدة الدرامية الطويلة، ويؤكد هذا قوله: (كانت قصيدة القناع هي مدخلي إلى عالم الدراما الشعرية)²

ارتبط اسم صلاح عبد الصبور – في النصوص النقدية – باسم ت.س. إليوت T.S. Eliot وغارسيا لوركا Federico Garcia Lorca وبول كلوديل Paul Claudel من حيث التأثير والتأثير، وإذا كانت هذه المقارنة عند البعض ترجح كفة هؤلاء الكتاب الغربيين؛ فإنها بالنسبة للباحث والناقد ماهر شفيق فريد مقارنة مسرفة، باعتبار أن المسرحيين الغربيين (يكتبون ومن ورائهم تراث الإغريق والرومان ومسرح عصر النهضة والمسرح الأوروبي الحديث، في حين كان صلاح عبد الصبور يكتب وليس وراءه سوى مسرحية " انتصار حورس " وعروض الشخصيات في القرى والنجوم والمدن... لقد رسم صلاح عبد الصبور معالم الحساسية الحديثة في مسرحنا الشعري، ومكانه – من هذه الزاوية – محفوظ في تاريخ الأدب لن تعدو عليه عوادي الزمن)³.

انتبه النقاد – كذلك – إلى استفادة صلاح عبد الصبور – بدوره – من خزان التراث؛ الذي وظفه توظيفاً معاصراً يلائم ما تبناه من قضايا تخص القهر الإنساني وعلاقة المثقف بالسلطة والمجتمع... وغيرها من القضايا التي عالجها مسرح صلاح عبد الصبور. فقد تطرق لهذه الإشكالات الاجتماعية والفكرية والسياسية متوسلاً بالتراث بطريقة فنية تروم استحياء رموز هذا التراث وليس استدعاءه بطريقة فجأة، أو كمؤثث للمسرحية

¹ - فاضل تامر، من الغنائية إلى الدرامية، مجلة الآداب، عدد 7، 1970، ص: 37 (بتصرف).

² - نفس المرجع، ص: 37.

³ - ماهر شفيق فريد، مسرح صلاح عبد الصبور، ملاحظات حول المعنى والمبنى، مجلة فصول، المجلد الثاني، العدد الأول، أكتوبر 1981، ص: 128.

يعطيها بعدها التأصيلي – كما فعل الكثير من المسرحيين زمن التأسيس – ومن ذلك على سبيل المثال نجد توظيفه لشخصية الحلاج في مسرحية " مأساة الحلاج " كرمز للمثقف المقهور؛ والذي يصارع قوى الظلام السلطوية بحد الكلمة الصادقة، فلا تكون قوة الكلمة قادرة على مجابهة المصير المحتوم، وفي هذا يقول الناقد نعيم عطية: (لقد كسر صلاح عبد الصبور – في نظر الدكتور سامي عامر – شخصية الحلاج التي أودع فيه – وهذا رأي الدكتور سامي عامر أيضا – بعضا من نفسه، وأظهرها كأنها عاجزة أمام السلطة)¹. يمكن القول – إذن – إن صلاح عبد الصبور نوع مصادره التراثية حسب حاجاته الفكرية والفنية، فتارة نجد التراث الإسلامي، وتارة أخرى نجد التراث الإنساني، وطورا نجد التراث المصري الفرعوني، وكل هذا وفق رؤية هادفة، تؤمن بكون التراث ذاكرة جماعية تلتقي عندها كل الذوات، رؤية تروم توظيف هذا التراث توظيفا بعيدا عن متاهات التبعية والتقليد.

ث- سؤال مستقبل المسرح الشعري:

انتقلت المسرحية الشعرية نقلة نوعية من الشكل الشعري القديم إلى آفاق درامية شعرية معاصرة على مستوى الشكل وعلى مستوى المضمون، فكان الشكل الشعري الجديد (شعر التفعيلة) أكثر ملاءمة للمسرحية الشعرية الحديثة، لكن السؤال الذي يطرحه النقاد والمبدعون المسرحيون بعد هذه الآراء هو: ما هو مستقبل المسرح الشعري العربي؟ وهل مازال هناك مسرح شعري؟ والجواب يأتي من اختلاف وجهات نظر الدارسين والباحثين والنقاد في مجال المسرح العربي، وفي هذا الصدد ينبه الأستاذ الباحث محمد عناني إلى ضرورة العودة إلى البحث في أسباب انحسار المسرح الشعري في أفق يقظة جديدة لهذا الشكل الإبداعي؛ وذلك (بفهم تحولات المجتمع العالمي السياسية والاجتماعية والثقافية التي تمر بها المنطقة في هذا القرن. إلى جانب دور النقد الأدبي والممثل والمؤلف والاهتمام بمؤسسات التكوين المسرحي والتنبيه إلى دور المسرح التجريبي، فضلا عن إعادة النظر في فنون الصورة ... وما إلى ذلك مما يطرح في عديد من المؤتمرات والاحتفالات)².

¹ - نعيم عطية، مسرح صلاح عبد الصبور، ثلاثة من الدارسين، مجلة فصول، مرجع سابق، ص: 152.

² - محمد عناني، الشعر والتاريخ في المسرح، هيئة الكتاب بالقاهرة، 1999، ص: 36/35.

إن الرجوع إلى مختلف الآراء والإجابات عن هذه الأسئلة، تؤكد أن انحسار المسرح الشعري لصالح المسرح النثري هو قضية مشتركة بين الشرق والغرب، فالتحولات التي عرفها المجال الثقافي حولت الاهتمام من المجال السمعي إلى المجال المرئي، فسيطرت ثقافة الصورة في مختلف المجالات الثقافية والتواصلية ومنها المسرح، إذ أصبح الجمهور أسير الصورة المرئية والمتحركة التي تقيد وتكبح جماح كل خيال. ثم إن السينما قد قضت على كل أمل في المسرح الشعري، وفي هذا الإطار يضرب الأستاذ محمد عناني مثالا بمسرحيات شكسبير، فقد قدمت السينما أعمال شكسبير وهي مسرحيات شعرية تقوم اللغة فيها، أو يقوم الشعر فيها بالدور الرئيس. وجمهور المسرح يشار إليه اصطلاحاً بتعبير audience أي المستمعون، ولكنه أصبح في السينما spectateurs أي المتفرجون أو المشاهدون، فالسينما تحول ما يرى أو يقال إلى مناظر وصور متحركة، ومقياس نجاح الفيلم المأخوذ من مسرحية شعرية هو مدى نجاحه في تحويل القوة الشعرية إلى قوة بصرية¹. بعد أن عدد الأستاذ محمد عناني العديد من عوامل تراجع وانحسار المسرح الشعري، أبدى تفاؤله حول مستقبل هذا المسرح بقوله: (وهكذا ننتقل إلى مستقبل الشعر المسرحي الذي لا أراه مظلماً ولا كئيماً، على نحو ما يقول المتشائمون، فالعوامل التي أدت إلى انحساره تقابلها عوامل أخرى تبشر بازدهاره، وإن كانت العوامل الأخيرة تتطلب مضاعفة الجهد للتغلب على عوامل الانحسار)².

وفي إجابة عن هذا السؤال الاستشراقي- حول المسرح الشعري - يقول الدكتور هيثم يحيى الخواجة : (على الرغم من قناعاتي بصعوبة المسرح الشعري تأليفاً وتمثيلاً وعرضاً لما يتعرض له المؤلف من صعوبات من أهمها التوفيق بين الشعر من حيث هو جنس إبداعي أدبي له سماته وبين الشعر من حيث هو عنصر مهم في بناء المسرحية. ولما يلاقيه الممثلون والمخرجون من صعوبات عندما يتصدرون لعرض مسرحية شعرية. أقول على الرغم من ذلك كله فإنني مع الذين يتفاءلون بالمستقبل وأوافق الدكتور محمد عناني

¹- محمد عناني، ندوة الشعر المسرحي، 29/28 فبراير 2000، مرجع سابق، ص: 57.

²- نفس المرجع، ص: 72.

الذي لا يرى مستقبل الشعر المسرحي مظلماً كثيباً.. فالمبدعون في أمتنا قادرون على إحياء أي جنس أدبي أو أي فن¹. وهذا النفس التفاؤلي في مستقبل المسرح الشعري هو ما أكدّه صلاح عبد الصبور- باعتباره رائد المسرح الشعري العربي- مجيباً عن هذا السؤال المتعلق بمستقبل المسرح الشعري في آخر حوار له شهوراً معدودة قبل وفاته:

– صلاح عبد الصبور، أنت أحد أهم أعمدة المسرح الشعري في الوطن العربي، لماذا انحسار موجة المسرح الشعري؟

- كان من المفروض أن تتوالى المسرحيات الشعرية من بعض الإخوة الشعراء.. ولكن في الواقع، المسرح الشعري فن صعب، وصعوبته أن كاتبه يجب أن يكون مسرحياً وشاعراً، والشاعر بطبيعته مغن، والشعر بطبيعته فن اعتراف، والمسرحي حكاة. ومن يريد أن يحاول في المسرح الشعري أن يوفق بين طبيعة الاعتراف وطبيعة الحكاية ربما هذا يحتاج إلى شيء من التأصيل في ثقافتنا العربية، لأن، ثقافتنا العربية معظمها غنائي.. والحس الدرامي ربما من الأمور الوافدة علينا.. بالنسبة لي.. ربما كنت في هذه الفترة مرهقاً بأعباء كثيرة.. لأن المسرحية تحتاج إلى البقاء في حالة عقلية ونفسية واحدة لفترة طويلة، المسرحية عادة تكتب في بضعة شهور.. (...) ولكنني أرجو أن يتاح لي الوقت، فأنا الآن فعلاً – أشرع فعلاً – في كتابة مسرحية شعرية وأرجو أن أتمها في الشهور الأخيرة..

وإذا كانت أمنية صلاح عبد الصبور الاستمرار في مغامرة كتابة المسرح الشعري، فإن المنية لم تمهله طويلاً، فقد أسلم الروح لبارئها قبل أن ينهي النص المسرحي الذي كان بصدد تأليفه.

¹ - هيثم يحيى الخواجة، المسرح والشعر، مرجع سابق، ص: 70.

● استنتاجات الفصل الأول:

- تعدد الأدلة والحجج التي صاغها الدارسون لتبرير وجود الظاهرة المسرحية عند العربي أو نفيها، واختلاف المنطلقات الفكرية والثقافية والأيدولوجية لهذه الأدلة والمبررات.
- حضور هذا السجال في جل الكتابات التي أرخت ونظرت للمسرح العربي.
- انحصار التجارب التأسيسية في كل من مصر وسوريا ولبنان، واتخاذها مصر موطنًا، نظرا لملاءمة هذا القطر العربي، من حيث وجود مناخ من الحرية سمح باحتضان هذا الفن.
- تعرض المحاولات التأسيسية – في بداياتها – للمضايقة والرفض الذي وصل أحيانا إلى ممارسة نوع من العنف اتجاه هؤلاء الرواد (إحراق مسرح صنوع، وإغلاق مسرح القباني).
- تداخل مفهومي: الشعر المسرحي والمسرح الشعري.
- امتزاج الشعري بالنثري في أغلبية التجارب التأسيسية.
- اعتماد الشعر العمودي في هذه المرحلة من مراحل المسرح الشعري العربي.
- طغيان النقل والتقليد والترجمة على هذه التجارب.
- طغيان الغنائية على جل هذه التجارب.
- غياب كتابات نقدية موازية – زمنيا – لهذه التجارب التأسيسية.
- الاعتماد على رافد التراث في مختلف المشاريع التأصيلية للمسرح العربي نثرا وشعرا.
- الرجوع – كذلك – إلى الواقع بقضاياها وإشكالاته لتأصيل مضامين هذا الفن.
- الانتقال إلى شعر التفعيلة في كتابة النصوص المسرحية الشعرية.
- اعتبار أحمد شوقي أول من كتب مسرحية شعرية، وأول من ذلل القصيدة العربية وطوعها للتمثيل.

- كون مسرحيات شوقي كانت أقرب إلى الشعر المسرحي منها إلى المسرح الشعري.

- اتهام أحمد شوقي - في معظم كتابات نقاد المسرح الشعري - بالغنائية.
- اقتران اسم عبد الرحمن الشرقاوي بسممة الثورية في كتاباته المسرحية.
- اعتبار صلاح عبد الصبور رائد المسرح الشعري تأصيلا وإبداعا وتجريباً.
- استثمار جل كتاب المسرح الشعري لمعين التراث.
- تراجع المسرح الشعري لصالح الكتابة المسرحية النثرية.
- غموض مستقبل المسرح الشعري عند النقاد المسرحيين وكذا المبدعين.

الفصل الثاني :

المؤثرات الفاعلة في المسرح

الشعري عند صلاح

عبد الصبور

تمهيد :

يعد صلاح عبد الصبور الفاتح الحقيقي لبوابة المسرح الشعري الحديث، بعد أحمد شوقي في الكتابة المسرحية الشعرية العمودية، كما أن التجربة الصبورية في مجال المسرح الشعري لم تأت من فراغ، إنما من تمرس الشاعر في الكتابة الشعرية عموما والقصيدة الدرامية بشكل خاص، ففي هذا الصدد يقر صلاح عبد الصبور أن الكتابة المسرحية كانت من طموحاته المؤجلة حتى حين، يقول: (ظل المسرح الشعري طموحا يخيلني سنوات حتى كتبت مسرحيتي "مأساة الحلاج"¹).

لقد استفاد صلاح عبد الصبور بحكم ثقافته الموسوعية من مختلف التجارب والاتجاهات والتيارات المسرحية العالمية ليؤسس لرؤيته الفكرية والفنية. هذا التنوع المعرفي والثقافي ألقى بظلاله على تجربته المسرحية، لذا نجد أن كل هذه المؤثرات حاضرة في نصوصه الشعرية المسرحية. إن قراءة متفحصة لهذه النصوص ("مأساة الحلاج"، "الأميرة تنتظر"، "بعد أن يموت الملك"، "ليلى والجنون" "مسافر ليل")، يكشف لنا مؤثرات مسرحية غربية؛ تتجلى في: التراجيديا اليونانية، مسرح العبث، المسرح الملحمي، ثم نجد المؤثر التراثي من خلال المصادر التالية: المصدر الديني، والمصدر التاريخي، والمصدر الأسطوري والتراث الشعبي، ثم كان هناك التأثير الإليوتي (إليوت) خاصة على المستوى اللغوي (الجزارة اللغوية).

كل هذه المؤثرات ساهمت بشكل فعال في إنتاج تجربة مسرحية شعرية متفردة، فكانت أساسا ونموذجاً يحتذى بالنسبة للمسرحيين بعد صلاح عبد الصبور، وكانت – كذلك – مجالا مواتيا لدراسات نقدية تتناول هذه التجربة الفذة. فكيف كان وقع هذه المؤثرات الغنية والمتنوعة على المسرح الشعري عند صلاح عبد الصبور؟ وكيف تمثلها في نصوصه الإبداعية؟ وهل تفاعل معها فنيا وفكريا أم أنها كانت مجرد تقليد وصدى لما ولمن سبقه؟

¹ - صلاح عبد الصبور حياتي في الشعر، مرجع سابق، ص: 101 .

المبحث الأول:

أثر التراجيديا الإغريقية في
مسرح صلاح عبد الصبور

إن المتلقي للنصوص المسرحية الشعرية عند صلاح عبد الصبور لا يغفل عن وجود بصمات واضحة للمسرح الإغريقي الأرسطي على مسرحياته، إذ يعد هذا المؤثر جليا في جل نصوصه، فقد آمن صلاح عبد الصبور بالطابع الإنساني للحضارة وبكونها ملكا للإنسان في كل زمان ومكان، ومن ثم أكد أن مختلف المسارح قد نهلت من المسرح الأرسطي، بل تشكل استمرارية وتنويعا عليه، نستشف ذلك من تصريحه: (وقد نجد في كثير من الأعمال المسرحية الحديثة اختلافا عن الأصل، ولكنه اختلاف ينبع منه، ويعتبر تطويرا له، ولكنه لا يقف ضده)¹.

إن هذا الاختيار المسرحي كان اختيارا واعيا ومنهجيا، ولا نستغرب ذلك إذا علمنا أن الشاعر صرح بذلك من خلال قوله: (آثرت أكثر الأشكال تقليدية، وهو في الوقت نفسه أكثرها خلودا، وذلك هو شكل التراجيديا اليونانية)².

1- مكونات المسرح التراجيدي اليوناني وتقاطعها مع نصوص صلاح عبد

الصبور:

يتسم النص المسرحي عند صلاح عبد الصبور بملامح الأسلوب الأرسطي في البناء التراجيدي الذي اعتمد ستة عناصر، هي: القصة والشخصيات والفكرة والبيان والأغنية والمشهد المسرحي، ولكنه لم يخضع كليا للبناء التراجيدي الإغريقي، فهو لم يكن يبحث عن قالب عربي كشأن سابقه، إنما كان يريد تأليفا دراميا يستفيد مما وضعه المسرحيون التراجيديون الإغريق، لكنه في ذات الوقت لم يكن يطالب المؤلف الدرامي بأن يستخلص أية قوانين من أعمال المسرح اليوناني لكي يتبعها أو يلتزم بها، باعتبارها الطريق الذهبي لصنع الدراما الجديدة³. انطلاقا من هذا الفهم، سنختار بعضا من هذه العناصر (الصراع الدرامي في علاقته مع الشخصيات والسقطة التراجيدية ثم الكورس أو الراوي)، وذلك لدراسة ومقارنة مدى تقاطعها مع مسرحية " مأساة الحلاج "، وهو اختيار نابع من تركيز صلاح عبد الصبور على هذه العناصر التراجيدية في مسرحيته هذه، حيث (احتوت

¹- صلاح عبد الصبور، حتى نقهر الموت، مرجع سابق، ص: 87.

²- نفس المرجع، ص: 104.

³- سامي خشبة، المفهوم الدرامي عند صلاح عبد الصبور، مجلة المسرح، العدد 5 السنة 1، أكتوبر، 1981، ص: 53.

مأساة الحلاج بداخلها على بذرة البطولة التراجيدية في شكلها الخام الذي يتمثل في احتوائها على بعض مكونات التراجيديا مثل الصراع والمصير المأساوي والسقطة التراجيدية¹.

أ- البطل التراجيدي في مسرحية "مأساة الحلاج":

أقر صلاح عبد الصبور - غير مرة - بتأثره بالمسرح الإغريقي، وكان عنصر الشخص من الأمور التي أوضح أنه رجع فيها للتراجيديا اليونانية دون غيرها، يقول: (وقد كان تأثري هنا عما تصورته عن تكوين الشخصيات في المسرح الإغريقي، فقد كنت أقرأ الإغريق لأتعلّم منهم حيث لم أستفد مسرحيا لا من شوقي ولا من الحكيم، ذهبت مباشرة للمنابع، للإغريق)².

هكذا نلاحظ أن الحلاج كبطل تراجيدي يجسد بعضا من صفات الشخصية التراجيدية الأرسطية، نقول بعضا منها، لأنه يبدو لنا أن صلاح عبد الصبور وقت كتابته هذا النص المسرحي كان مؤمنا أن مقولة أرسطو فيما يخص الشخصية التراجيدية الإغريقية لم تعد قائمة ولا فعالة في الدراما الحديثة، وذلك بسبب التحولات البنيوية التي أصابت المجتمعات الحديثة فلم يعد الملك مسيطرا على مجريات أمور الدولة، بل هو رمز من رموزها، ولم تعد الآلهة وأنصاف الآلهة تمثل مؤسسة ديكتاتورية مهيمنة نظرا للقطيعة المعرفية التي عرفتها أوروبا بين الدين والدولة، ونظرا لتطور العلوم والاستكشافات والاختراعات والحروب البشرية المرعبة، الأمر الذي أدى إلى التقليل من تأثير الغيبيات في الحياة والناس كما كان الوضع أيام الإغريق³. ولكن ومع هذه التحولات الكبرى فإن الأسس العامة في التراجيديا لم تتغير، وإن طرأ على تفسيرها بعض الاختلافات والتباينات.

وبمعنى آخر، فإن الجوهر الأخلاقي للشخصية ليس معيارا للبطل التراجيدي، بمقدار ما لمعايير أخرى من أهمية كبرى في تكوين البطل، أهمها: السقوط المأساوي،

¹- أحمد العشري، البطل في مسرح الستينيات، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1992، ص:182.

²- محمد عبد الحميد حنورة، الأسس الفنية للإبداع في المسرح الشعري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1986، ص:109/108.

³- نتساءل هنا: هل انحصر اهتمام الدراما اليونانية - فقط - على صراع الآلهة فيما بينها، وصراع الآلهة مع البشر سواء في الكوميديا أو التراجيديا، أم إن المسرح الإغريقي قد عرف أعمالا درامية تنتقي فيها أفتة الآلهة وصراعاتها مع البشر... أي مسرح اهتم بالإنسان بمعزل عن الآلهة (أي انتفاء تعميم الوثنية على المسرح اليوناني)؟

ومدى انغماس المشاعر الإنسانية في هذا السقوط، والتأثير الجمعي الذي يمارسه علينا، كالتفكير في مصائرنا وحاضرنا وآثامنا، ومن تم فقد (كان عذاب الحلاج طرحا لعذاب المفكرين في معظم المجتمعات الحديثة، وحيرتهم بين السيف والكلمة، بعد أن يرفضوا أن يكون خلاصهم الشخصي باطراح مشكلات الكون والإنسان عن كواهلهم هو غايتهم، وبعد أن يؤثروا أن يحملوا عبء الإنسانية عن كواهلهم)¹، وبالتالي فشخصية الحلاج هي المعادل الموضوعي للمثقف المسؤول في كل عصر من العصور كما يراه صلاح عبد الصبور، على عكس بطل أرسطو ذي الملامح الأسطورية.

تعكس مسرحية "مأساة الحلاج" سمات شخصية البطل في مسرح صلاح عبد الصبور، في كونها تعرض لشخصية تراجيدية ترتكب خطيئة، تكون السبب في تحول حياتها من السعادة إلى الشقاء. وترافق هذه الشخصية كورس من شخصيات أخرى تتعاطف معها في أحزانها وآلامها وتشارك في الحدث، (مثل شخصية الشبلي في المسرحية)، و شخصية أو شخصيتان يساعدان على تطور الحدث، ويوضحان السمات الرئيسية لشخصية البطل ودوافعه وأسباب مأساته، (مثل القضاة ورفاق الحلاج في السجن) ، ورسول يروي موضوع المأساة والكارثة في التراجيديا التي حولت حياة البطل من السعادة إلى الشقاء.

وفي تعريف الحلاج لنفسه في حضرة القضاة أثناء محاكمته، يقول:

(الحلاج: أنا رجل من غمار الموالي، فقير الأرومة والمنبت

فلا حسبي ينتمي إلى السماء، ولا رفعتني لها ثروتي

ولدت كآلاف من يولدون، بآلاف أيام هذا الوجود

لأن فقيرا – بذات مساء – سعى نحو حضن فقيره

وأطفا فيه مرارة أيامه القاسية

(...)

تسكنت في طرقات الحياة، دخلت سراديبها الموحشات

¹- صلاح عبد الصبور، مأساة الحلاج، الأعمال الشعرية الكاملة، مرجع سابق، ص: 105.

حجبت بكفي لهيب الظهيرة في الفلوات
وأشعلت عيني دليلي، أنيسي في الظلمات
وذوبت عقلي، وزيت المصابيح، شمس النهار على صفحات الكتب
لهثت وراء العلوم سنين، ككلب يشم روائح صيد
(...)

سألت الشيوخ فقيل
تقرب إلى الله، صل ليرفع عنك الضلال.. صل لتسعد
وكنت نسيت الصلاة فصليت لله رب المنون، ورب الحياة،
ورب القدر
وكان هواء المخافة يصفر في أعظمي ويئز كريح الفلا..
وأنا ساجد راعع أتعبد
فأدركت أنني أعبد خوفي، لا الله
كنت به مشركا لا موحد
وكان الهي خوفي
وصليت أطمع في جنته ¹

إن الحلاج يمثل صورة البطل التراجيدي المتفردة في الواقع، والذي يجترح بطولات خارقة باعتباره بطلا وجوديا، - وأيضا بطلا ثوريا تقديما - لا يكافح، من أجل ذاته فحسب، بل لتغيير شروط حياة اجتماعية جائرة، كونه يتميز بحس مرهف نبيل أكثر من إدراك فكري صحيح، لأن وعيه يتجه إلى الداخل أكثر من الخارج. وكذلك لأن البطل التراجيدي في المسرح يرفض المساومات والحلول الوسطى، سعيا نحو المطلق، ولو قدم حياته قربانا، و هذا التصور للبطل التراجيدي يتضح عند أرسطو في كتابه " فن الشعر" حيث أفعال الأبطال من شأنها إثارة الشفقة والخوف، وتلك هي الخاصية المميزة للمحاكاة المأسوية. ويولي ذلك التحول الذي يطراً على حظ البطل، والذي يجب ألا يكون في منظر

¹ - صلاح عبد الصبور، مأساة الحلاج، مرجع سابق، ص: 533/534.

رجل فاضل، ينتقل من حال النجاح والسعادة إلى حال الشدة والشقاوة، لأن ذلك لن يحرك في المتلقي لا شفقة ولا خوفاً، وإنما يصدم مشاعره ويؤذيها. كما ينبغي ألا يكون التحول في منظر رجل سيء، ينتقل من حال الشدة والشقاوة إلى حال النجاح والسعادة، فهذا أمر بعيد عن روح التراجيديا، ولا يرضي شعورنا الإنساني اتجاه الآخرين كما أنهلا يثير فينا الشفقة أو الخوف اتجاه الآخرين، لأن الإحساس بالشفقة هو ناتج عما يقع من سوء لشخص لا يستحق أن يشقى، والذي يثير الخوف هو ما يقع من أخطار لشخص يشبهنا، ومن ثم فإن مثل هذا التحول لن يولد من الموقف ما يثير الشفقة أو الخوف.

يظهر البطل التراجيدي منذ البداية وبه ميل إلى فعل خطأ بل إن ذلك هو خاصية من خصائصه، فهو ليس إنساناً مكتمل الصفات الأخلاقية، وهو ليس بقادر على التخلص من العراقيل والمشاكل التي تواجهه، مما يجعله يخطئ في الحكم، أو يسيئ التقدير، وهذا الخطأ أو سوء التقدير ينتج عن أحد المسببات الأرسطية التالية: 1- جهل البطل بحقيقة مادية أو وضع ما. 2- التسرع بإبداء رأيه في موقف معين أو التهاون في تمحيص هذا الرأي. 3- عدم تعمد ارتكاب الخطأ أو سوء التقدير وإنما يحدث منه ذلك مصادفة¹.

ب- مفهوم السقطة التراجيدية عند صلاح عبد الصبور

إن أهم ما يميز البطل التراجيدي في مسرحية " الحلاج " هي سقطته، وهي العنصر الأساس في التراجيديا اليونانية، وقد حاول صلاح عبد الصبور أن يبرز سقطة البطل التي فهمها عن أرسطو، يقول: (والسقطة سقطة تراجيدية كما فهمتها عن أرسطو، نتيجة لخطأ لم يرتكبه البطل، ولكنه في تركيبه، وباعث الخطأ هو الغرور وعدم التوسط)². تتجلى السقطة التراجيدية في " مأساة الحلاج " في كشف البطل (الحلاج) للسر الذي بينه وبين الله:

(الشبلي: أومأت وما صرحت، فماذا تنوي؟)

الحلاج: هل تذكر ما قال لنا عمرو المكي..

¹- أرسطو، فن الشعر، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، 1973، ص: 36/34 (بتصرف).

²- صلاح عبد الصبور، مأساة الحلاج، مرجع سابق، ص: 164.

لما أعطانا الخرقه والعهد؟
"يا ولدي...
الحب الصادق
موت العاشق
حتى يحيا في المعشوق
لا حب إذا لم تخلع أوصافك
حتى تتصف بأوصافه"
وأنا أنوي أن يكمل حبي لله
أن أخلع أوصافي في أوصافه
أنا إنسان يضمنيني الفكر ويعروني الخوف
ثبت أقدامي يا محبوبتي
أنا إنسان يظماً للعدل ويقعدني ضيق الخطو
فأعربي خطوك يا محبوبتي
وشفيعي في صدق الرغبة الميل
قلبي المثقل
ودموعي في الليل
سأخوض في طرق الله
ربانيا حتى أفنى فيه
فيمد يديه، يأخذني من نفسي
هل تسألني ماذا أنوي؟
أنوي أن أنزل للناس
وأحدثهم عن رغبة ربي
الله قوي، يا أبناء الله
كونوا مثله

الله فعول، يا أبناء الله

كونوا مثله...

الله عزيز، يا أبناء الله¹.

ومن هنا نصل إلى استنتاج مفاده أنه إذا كانت السقطة عند أرسطو سقطة لا إرادية فإنها عند صلاح عبد الصبور جاءت عن قناعة شخصية من لدن البطل الذي يعتقد اعتقاداً راسخاً أن ما اختاره هو نفسه ما اختاره له الله، فعند إخباره أنه سيعرض أمام القضاة للمحاكمة يهتف قائلاً:

(هذا أحلى ما أعطاني ربي

الله اختار

الله اختار...)²

بل إن الحلاج مصر على ما اختاره وواع به، ويتجلى هذا أثناء محاكمته التي أعاد فيها تأكيد اختياره وإفشاء سر علاقته بربه:

(تعشقت حتى عشقت، تخيلت حتى رأيت

رأيت حبيبي وأتحفني بكمال الجمال، جمال الكمال

فأتحفته بكمال المحبه

وأفنييت نفسي فيه)³.

وقبل ذلك يعلن موقفه الذي شكل السقطة التراجيدية من خلال إعلانه لعلاقته بالله من خلال مفهوم التجلي والحلول، ثم خلعه لخرقة الصوفية ونزوله لمعانقة هموم الناس:

(الشبلي: خفف من غلوائك يا شيخ

فقد أحرمت بثوب الصوفي عن الناس

الحلاج: تعني هذي الخرقة

إن كانت قيداً في أطرافي

¹- صلاح عبد الصبور، مأساة الحلاج، مرجع سابق، ص: 490.

²- نفس المرجع، ص: 141.

³- نفس المرجع، ص: 536.

يلقيني في بيتي جنب الجدران الصماء
حتى لا يسمع أحبابي كلماتي
فأنا أجفوها ... أخلعها يا شيخ
إن كانت شارة ذل ومهانته
رمزا يفضح أنا جمعنا فقر الروح إلى فقر المال
فأنا أجفوها، أخلعها، يا شيخ
يا رب اشهد
هذا ثوبك
وشعار عبوديتنا لك
وأنا أجفوه، أخلعه من مرضاتك
يا رب فاشهد
يا رب فاشهد¹.

وبهذا الاستنتاج نقول مع الناقد سامي خشبة - فيما يخص تطابق اختيار الحلاج واختيار الله - إن (في هذا التطابق - الذي هو في نفس الوقت ذروة التركيب الفني التراجيدي لشخصية الحلاج ولمصيره وذروة الاستتارة التراجيدية التي يريد الشاعر توصيلها إلينا- في هذا التطابق يتجلى تمايز المفهوم التراجيدي لمأساة الحلاج عن المفهومين الغربيين القديم (الأرسطي) والحديث²).

ت- الراوي كبديل عن الكورس في تراجيديا صلاح عبد الصبور:

اعتمد صلاح عبد الصبور على الراوي كمعادل للكورس في المسرح الإغريقي، ويظهر هذا جليا في قوله: (الراوي هو البديل للجوقة التي عرفها المسرح الإغريقي، وأنا

¹- نفس المرجع، ص: 491/490.

²- سامي خشبة، الرمزية والتراجيدية في مأساة الحلاج وليلى والمجنون، مجلة فصول، العدد 1، بيروت، لبنان، أكتوبر 1981، ص: 33.

• ويمكن أن نقول في هذا الصدد إن الكتاب العرب قد عرفوا هذا النوع من الكتابة (التراجيدية) من خلال التاريخ لا من خلال الكتابة الدرامية، لذلك لم يهتموا بهذا السقوط التراجيدي المدوي في التاريخ العربي، وإلا لكانت لدينا العديد من الأعمال الدرامية التراجيدية، ولربما فاقت في تأثيرها ما كتبه العديد من رموز الإغريق والغرب عموما، فمقتل الحسين بن علي في كربلاء، يشكل سقوطا تراجيديا مذهلا في دويه وتأثيره.

أعد الجوقة فتحا مسرحيا، ينبغي ألا يغلق بابه، وجزءا من العمل المسرحي ينبغي أن نحرص عليه من التآكل والسقوط، وقد أوشكت الجوقة أن تنقرض من المسرح بتأثير هذه النزعة إلى عد المسرح عملا روائيا يستبدل السرد بالحوار، ومن لا دور له من الشخصيات لا حق له في الكلام)¹. لقد وظف صلاح عبد الصبور الراوي في مسرحية " الحلاج " توظيفا يشبه الكورس في المسرحيات الإغريقية، فنجد في المسرحية " مجموعة الناس التي تقدم للمتلقى توصيفا لدوافع ومبررات قتل الحلاج:

(المجموعة: نحن القتل

الواعظ: لكنكمو فقراء مثله

المجموعة: هذا يبدو من هيئتنا

(...)

مقدم المجموعة: أقلناه حقا بالكلمات...؟

لا ندري واليكم ما كان

في هذا اليوم...

المجموعة: صفونا... صفا... صفا...

الأجهر صوتا والأطول

وضعوه في الصف الأول

ذو الصوت الخافت والمتواني

وضعوه في الصف الثاني

أعطوا كلا منا دينارا من ذهب قاني

براقا لم تلمسه كف من قبل

قالوا: صيحوا... زنديق كافر

صحنا.. زنديق...كافر

¹ - صلاح عبد الصبور، مأساة الحلاج، مرجع سابق، ص: 665.

قالوا: صيخوا فليقتل إنا نحمل دمه في رقبتنا

فليقتل إنا نحمل دمه في رقبتنا

قالوا: امضوا فمضين¹.

ثم نجد مجموعة الصوفية التي تعطي للمتلقي ملخصا – ذاتيا – عن كيفية مقتل الحلاج، من خلال إعلان مسؤوليتها عن هذه الجريمة (...):

(يضيئ جانب آخر من المسرح، وتبدو منه مجموعة الصوفية).

مجموعة الصوفية: نحن القتل

أحببناه فقتلناه

(...)

مجموعة الصوفية: كنا نلقاه بظهر السوق عطاشا فيروينا

من ماء الكلمات

جوعى، فيطعمنا من أثمار الحكمة

وينادينا بكوؤس الشوق إلى العرس النوراني

(...)

مقدم المجموعة: كان يقول

إذا غسلت بالدماء هامتي وأغصني

فقد توضأت وضوء الأنبياء

كان يريد أن يموت، كي يعود للسماء

كان يقول:

كأن من يقتلني محقق مشيئتي

ومنفذ إرادة الرحمان

لأنه يصوغ من تراب رجل فان

أسطورة وحكمة وفكره

¹ - صلاح عبد الصبور، مأساة الحلاج، مرجع سابق، ص: 473.

كان يقول: إن من يقتلني سيدخل الجنان
لأنه بسيفه أتم الدورة ¹.

لقد أحيا الراوي في مسرحية "الحلاج" الجوقة الإغريقية بإعطائها دورا في البناء الدرامي للمسرحية، فالعامة والنماذج النمطية التي جاءت في المسرحية أدت دورا فعالا في الأحداث، ودفعت الفعل إلى الذروة، وأبرزت الصراع، وقامت بعدة عناصر جيدة للتشويق والإثارة والإمتاع. فذكرتنا بالمسرح اليوناني وطقوسه التي حرص عليها صلاح عبد الصبور، خاصة وأن الجوقة لم تكن مجرد زينة في كل مسرحياته، هكذا يؤدي كل من التاجر والواعظ والفلاح دور الكورس في المسرحية، فنجدهم يلعبون دورا ركائزيا في سيرورة الحدث المسرحي في البداية والوسط والنهاية، فيطالعنا الكورس في البداية طارحا سؤالا محوريا عن قتل الحلاج:

(التاجر: أنظر... ماذا وضعوا في سكتنا

الفلاح: شيخ مصلوب

ما أغرب ما نلقى اليوم

الواعظ: يبدو كالغارق في النوم

التاجر: عيناه تتسكبان على صدره

الواعظ: وكان ثقلت دنياه على جفنه

أو غلبته الأيام على أمره

التاجر: فحنا الجذع المجهود، وحدق في التراب

الواعظ: ليفتش في موطئ قدميه عن قبره

الفلاح: هل تعرف لم قتلوه.

أو من قتله؟

التاجر: هل تعرف يا مولانا

¹ - نفس المرجع، ص: 475.

الواعظ: لا فلنسأل أحد المارة).¹

ويستمر هذا الدور إلى نهاية المسرحية، الشيء الذي يظهر احتفاظ صلاح عبد الصبور لدور الكورس بأهميته ودوره الأساس في البناء الدرامي للمسرحية على غرار المسرح التراجيدي اليوناني. فكل هذه النماذج البشرية الواردة في المسرحية لعبت دور الكورس انطلاقاً من تصور واضح لصلاح عبد الصبور الذي يرى أنها (نماذج اجتماعية لكل منها تعبير عن وجهة نظر معينة، مجرد كورس، والمسرحية مكتوبة على أساس من التبسيط واستخدام الكورس)².

ث- الصراع الدرامي في مسرحية "مأساة الحلاج":

يعد الصراع الدرامي أساس العمل المسرحي في التراجيديا، ولا يبلغ هذا الصراع أهدافه ويحقق رؤاه الفكرية والفنية إلا إذا تم توظيف الشخصية المسرحية باعتبارها أساساً لتحريك مجريات المسرحية وتفعيل الصراع الدرامي، إنها الهيكل الأساسي الذي يحرك من خلاله المؤلف أحداث المسرحية. فالشخصية – إذن- في البناء الدرامي ليست أداة مساعدة على كشف سمات العمل الأدبي والفني فحسب، بل هي أداة أساسية لإظهار الصراع الدرامي، وذلك أن الحركة في العمل المسرحي لا تأتي من فراغ، بل هي تفاعل حركي وإنساني يكون محوره الإنسان في واقع إنساني، ومن هنا (فإن المؤلف المسرحي – والقصصي – إذ يختار وينتقي شخصياته، فإنه يحدد الهيكل الأساسي لا لبناء عمله فحسب وإنما لبيان مدى قدرة هذا العمل على النجاح والإقناع أيضاً)³.

على الرغم من أن حياة الحلاج قد امتزجت بشيء غير قليل من الأساطير إلا أن صلاح عبد الصبور أثر أن يحتفظ بالجانب الروحي والنشاط الاجتماعي لتلك الشخصية ويجعلها محورا لقضية عصرية وهي الالتزام، أو الإحساس بالمسؤولية كما يفضل صلاح عبد الصبور أن يطلق عليها اعتباراً من (سوء الاستخدام الذي تعرضت له كلمة التزام، فقد

¹ - نفس المرجع، ص: 471.

² - محمد عبد الحميد حنورة، الأسس النفسية للإبداع الفني في المسرح، مرجع سابق، ص: 108.

³ - عبد المنعم تليمة، حركات التجديد في الأدب العربي، دار الثقافة، القاهرة، مصر، ص: 101/100.

استخدمها أصحاب جميع الاتجاهات ليعبر كل منهم عن شيء مختلف¹. وانطلاقاً من إحساس الحلاج بالمسؤولية انبرى للوقوف إلى جانب جماهير العامة المقهورة، وهو الأمر الذي لم يكن السلطان ورجاله ليسكتوا عنه. بالإضافة إلى ما تنتهي إليه بعض آراء الحلاج الصوفية من إنكار لكثير من أحوال المجتمع وشؤون الحكم، (فقد كان ينظر إلى الكون بوصفه انعكاساً لمشئئة الله وصدورا عنه، ولما كان الكون صدورا عن الله، والله خير مطلق، فينبغي أن يكون هو أيضاً خيراً مطلقاً. وإذا كان في الكون كثير من الشر فلا بد أن يكون من صنع البشر، وينبغي على البشر، أن يعودوا إلى فطرة الخير ويكونوا ظلاً على الأرض للخير الإلهي)².

إن من أهم المكونات التي حققت التميز والتفرد في البناء الدرامي عند صلاح عبد الصبور اعتماده على الشخصيات، حيث (تقوم عنده المواقف من خلال حركتها الداخلية وصراعاتها النفسية)³، فحين نمضي في استقراء الصراع الدرامي واستكشاف معالمه من خلال معالم الشخصيات في " مأساة الحلاج "، فأول ما يطالعنا في رسم ملامح شخصية البطل (الحلاج) هو علاقته بمكونات البيئة الاجتماعية التي عايشها بمختلف أطيافها وطبقاتها، حيث تبرز العلاقة متوترة بين شخصية البطل ومحيطه الاجتماعي، علاقة سلبية ولدت آثاراً نفسية ووجدانية عميقة في شخصية الحلاج ذي التكوين الشخصي الاجتماعي المتميز كمتقف مستتير عانى من التناقضات الاجتماعية الصارخة في وسط اجتماعي موسوم بالهوة العميقة بين ذوي السلط المتحكمين (سلطة القوى الحاكمة، سلطة المال، سلطة ذوي النفوذ الديني والثقافي والإيديولوجي...) من جهة، وبين فئة مقهورة ومضطهدة تعيش على الهامش حياة الفقر والطغيان والاستعباد (نموذج شخصيات: الفلاح، التاجر، الواعظ، مجموعة الصوفية...).

ولأول وهلة، تبرز العلاقات بين الحلاج وبين سلبية موقف الفئات الاجتماعية التي أراد استنفارها عن طريق كشفه مفاصل الواقع السياسي والاجتماعي علاقات متوترة، فكانت

¹- محمد عبد الحميد حنورة، نفس المرجع، ص: 113.

²- عبد القادر القط، من فنون الأدب المسرحية، دار النهضة العربية، 1978، ص: 129/128.

³- محمد محمود رحومة، مسرح صلاح عبد الصبور، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، 1990، ص: 16.

نتيجة ذلك مشاركتهم في قتله عن غير وعي وباستمالة السلطة لهم عن طريق استغلال الوضع المتردي لواقعهم (واقع الفقر والتسلط والترهيب):

(المجموعة: قالوا: صيحوا... زنديق كافر

صحنا.. زنديق كافر

قالوا: صيحوا فليقتل إنا نحمل دمه في رقبتنا

فليقتل إنا نحمل دمه في رقبتنا

قالوا: امضوا فمضينا¹.

ولم يسلم الحلاج - كذلك- من سلبية موقف جماعة الصوفية الذين تنكروا له واستنكروا عليه خروجه لموازة العامة، فتواطؤوا مع السلطة لاغتياله بالرغم من محبته لهم:

(مجموعة الصوفية:

نحن القتله

أحببناه فقتلنا

(...)

كنا نلقاه بظهر السوق عطشانا فيروينا

من ماء الكلمات

جوعى، فيطاعمنا من أثمار الحكمة

وينادمنا بكؤوس الشوق إلى العرس النوراني².

قتل الحلاج إذن بالكلمات، وهذه الأخيرة تعني موقف الصوفية منها، وعلى الرغم من أن هذا الموقف كان سلبيا إلا أنها تعني العدل والخير، وقتل الكلمات أيضا يعني عند عامة الناس، الظلم والشر، فلقد سعى الحلاج إلى أن تكون كلماته فعلا ليس قولا فقط، فخلع الخرقه التي كانت تحجبه عن أعين الناس، وتحجب الناس عنه:

¹- صلاح عبد الصبور، مأساة الحلاج، مرجع سابق، ص: 473.

²- نفس المرجع، ص: 476/477.

(هذا ثوبك

وشعار عبوديتنا لك

وأنا أجفوه، أخلعه من مرضاتك

يا رب اشهد

يا رب اشهد)¹:

ومن نماذج-الشخصيات التي قدمها صلاح عبد الصبور، نموذج المثقف السلبي، ولعل شخصية الشبلي الذي يضمن بنوره وعلمه تمثل ذلك، فهو يطلب من الحلاج ألا ينظر إلى الخارج ويكتفي بالباطن، فهو يمثل شخصية المثقف المنعزل أصدق تمثيل، وهو لا يصادق أحدا ويكتفي بالحلاج وبمناجاته الليلية:

(الشبلي: يا حلاج

لا أدري للصوفي صديقا إلا نجوى الليل

وبكاء الخوف من الدنيا "².

وهو يخاف مخالطة البشر:

الشبلي: لا يا حلاج

إنني أخشى أن أهبط للناس)³.

فالشبلي وغيره من الصوفية زهاد، وجهوا أبصارهم إلى قلوبهم حيث الداخل المليء بنور الله، أما الحلاج فهو نموذج المثقف الصوفي الذي تحقق من نور الله وتلقى قلبه قبس الوهج الرباني فامتلاً وتوهج ليسطع ويفيض خيرا وتتوق نفسه المتوهجة بنور الله إلى التحرر من تناقضات الواقع الذي يعيش فيه، فيقع في أسر الحيرة بين أمرين: الاحتفاظ بقبس نور الله (الانكماش الصوفي على الذات: نموذج الشبلي) أو كشف هذا القبس النوراني ليشع على الواقع المأساوي الذي أرقه، ولأن الحلاج أولا وأخيرا إنسان يشعر بالمسؤولية

¹- نفس المرجع، ص: 490.

²- نفس المرجع، ص: 485.

³- نفس المرجع، ص: 469.

اتجاه ما يحدث في المجتمع، فهو بقدر محبته للتوحد مع الله، يسعى أيضا كي يتوحد مع مجتمعه، وهو الأمر الذي يخالفه فيه الشبلي بل إن هذا الأخير يبدو أسفا على حال صديقه الحلاج ويلقي عليه مسؤولية ما آل إليه حاله، فيناجيه بعد صلبه قائلا:

(الشبلي:

يا صاحبي وحبيبي

'أو لم ننهك عن العالمين'

فما انتهيت

فقد كنت عطرا نائما في وردته

لم انسكبت؟

ودرة مكنونة في بحرها

لم انكشفت؟

وهل يساوي العالم الذي وهبته دمك

هذا الذي وهبت؟

سرنا معا على الطريق صاحبين

أنت سبقت

أحببت حتى جدت بالعطاء

لكني ضننت

حين رأيت النور تفت للرجوع

ها أنت قد رجعت

أعطيك بعض ما وهبت للحياة...

بعض ما أعطيت¹

¹ - نفس المرجع، ص: 477.

يلقي إليه وردة حمراء¹

وعلى عكس الشبلي الذي يمثل المثقف السلبي المواقف، والذي كان يتوق في قرارة نفسه إلى تبني الموقف الشجاع للحلاج، فإن هذا الأخير لم يستطع أن يغض الطرف عن هذا الظلم، ف (الحلاج مثال المثقف الذي عرف ولم يستطع أن ينغزل عن المجتمع وحاول أن يوظف المعرفة في القضاء على الظلم والفقر والقهر وتحقيق الحرية والعدل لمجتمعه، ولم تنغزل هذه الشخصية عن المتلقي رغم أفكارها العميقة في اختيارات الطريق إلى الصلاح والثورة)².

لقد نجح صلاح عبد الصبور في إبراز الحلاج كشخصية تتطور داخل نسيج العمل الدرامي، إذ وجد الحلاج تناقضات بين النور الباطني الذي يشعر به والظلام الخارجي الذي يعاينه المجتمع، كما واجه اختياراً مصيرياً بين الكلمة والفعل. ثم تصل المرحلة الثورية أقصاها حين يقف الحلاج أمام ظلم الحكام ويجمع عامة الناس حوله على أمل الإصلاح والتغيير، ومن هنا تبدو. (عناصر القوة الكامنة في شخصية الحلاج الذي يواجه الصوفيين المنعزلين والسلطة الغاشمة. كما أن مقدرته الفائقة على تخطي مراحل تطوره ونضجه كبطل قد دفعت به إلى مصيره المحتوم)³.

تبدأ مرحلة تطور شخصية الحلاج تتشكل خلال تصادم فكره مع رجال السلطة، ويشكل ذلك بداية تصاعد أحداث الصراع الدرامي، إذ أدت كلماته الداعية إلى العدل والحق إلى غضب ونقمة عليه أولي الأمر مما دعاهم إلى القبض عليه:

(ويمشي القحط في الأسواق. يجبي جزية الأنفاس

من الأطفال والمرضى

حقبة بلا قاع، فلا تملأ إذ تعطى

ورغبته بلا ري، فلا تسكت أن تسأل

وخلف القحط يمشي تحت ظل البيرق المرسل

¹- نفس المرجع، ص: 477.

²- محمد محمود رحومة، مسرح صلاح عبد الصبور، مرجع سابق، ص: 20.

³- نفس المرجع، ص: 21.

جنود القحط، جيش الشر والنقمة

خلائقهم مشوهة، كأن الذيل فوق الرأس

يقود خطاهموا إبليس، وهو وزير ملك القحط ¹.

استثار الحلاج السلطة بحديثه اللاذع الذي شبهها فيه وأذناهاها بجنود القحط، ولأن رجال الشرطة يمثلون قلوب رجال السلطة، وهي قلوب عليها أقفال الظلم والقسوة، وتحتكم إلى قانون غير عادل، فقد وضعوا الرجل في السجن ليحاكم.

و مع أننا نجد ألوانا من الصراع في "مأساة الحلاج"، إلا أن الصراع الرئيسي كان صراع البطل². الحلاج والسلطة من جهة، والصراع بين الحلاج كمصلح والحلاج كصوفي من جانب آخر، وهياً صلاح عبد الصبور فالمسرحية - كما هو معروف - تعالج استشهاد الحسين بن منصور الشاعر المتصوف المصلح الاجتماعي، وهو كما عده المفكر العربي عبد الرحمن بدوي من الشخصيات القلقة في الإسلام، كما أن صلاح عبد الصبور - كما يبين في تذييل هذه المسرحية - تأثر بمقال للمستشرق "لويس ماسينيون Louis Massignon" بعنوان "المنحى الشخصي في حياة الحلاج"، ثم كتابه "أخبار الحلاج" الذي علق عليه "بول كراوس Paul Eliezer Kraus"، كما تأثر بأخبار وإشارات متناثرة في كتب "المعري" و"ابن النديم" وغيرهما، وكلها تبين أن الحلاج بطل وجودي دفع دمه ثمنا لعقيدته وفكره.

إن الظروف العامة التي عايشها الحلاج في عصره أسهمت بشكل حتمي في وجود صراع في حياته الخاصة والعامة، وهو الصراع نفسه الذي نقله إلينا صلاح عبد الصبور - المتأثر بهذه الشخصية المتفردة - عن حياة هذا الصوفي المناضل، خاصة على المستوى المسرحي الذي تمكن من تجسيده وفق رؤية درامية فنية لم تتمثل قواعد البناء الدرامي

¹- صلاح عبد الصبور، مأساة الحلاج، مرجع سابق، ص: 501.

²- نرى أن الحلاج يسيطر على البناء الدرامي للنص المسرحي كليا، فالمواقف والأحداث والشخصيات والحوارات كلها مرتبطة ومتمحورة حول صراع وأزمة البطل "الحلاج". هذا الصراع المحوري يمكن تجزيته إلى:

*- صراع داخلي (ذاتي) تمثله أزمة الحلاج مع ذاته وحيرته كمثقف مصلح عاش صراعا نفسيا وأزمة داخلية تضافرت عوامل متشابهة اجتماعية (الواقع الاجتماعي دينية ثقافية) التجربة الصوفية للحلاج، والوعي الثقافي والقيم العليا المثلى ضد قيم المجتمع).

*- صراع داخلي - خارجي: صراع الذات (المثقف المصلح الديني الصوفي) ضد الآخر (السلطة المستبدة).

الأرسطي في حرفيته – رغم تأثره بالتراجيديا الإغريقية– فلا نجد هذا البناء التقليدي القائم على البداية والوسط والنهاية، وإنما نجد توظيفا لتقنية الارتداد أو الفلاش باك من خلال بدء مشاهد المسرحية بمشهد جماعة الصوفية وجماعة الناس اللتين تعلن كل واحدة منهما عن مسؤوليتها في مقتل الحلاج. كما أن الصراع - على عكس التراجيديا الإغريقية حيث يكون ثنائيا بين الآلهة والبطل التراجيدي-، فهنا نجد مواءمة وتوافقا وحلولا بين الحلاج وإرادة الله، وهو ما عبر عنه الدكتور عبد الواحد بن ياسر بقوله: (ففي الإسلام روح الإنسان نفحة من روح الله، فقد نزل الإنسان إلى الأرض خليفة لله، ومن ثمة فلا مجال للصراع بين الإنسان والقدر الذي قضاء الله ومشيئته، ثم إن الصراع التراجيدي للإنسان معناه سعيه إلى إعادة الجماعة إلى جوهرها الأصلي، وإلى ما خلقها الله، وخلق دنياها عليه، وهذا ما سعى إليه الحلاج، فكان صراعه مع الشر متجسدا في فقر الفقراء، وجوع الجوعى، وفي فقدان الناس لحريتهم، والشك في جدوى الحياة)¹. ومن هنا فالصراع في المسرحية ذو أبعاد ثلاثية: صراع أول بين الحلاج وذاته، فهو ممزق بين ذاته الطامحة إلى العلم والمعرفة وما سببه له ذلك من القلق والحيرة، يقول:

(وذوبت عقلي وزيت المصابيح شمس النهار على

صفحات الكتب

لهثت وراء العلوم سنين، ككلب يشم روائح الصيد².

وصراع آخر بينه وبين السلطة الغاشمة الظالمة التي اتهمته بتأليب الفقراء عليها،

وهو الساعي إلى تحقيق العدالة عن طريق نظام توزيع الثروة:

فقر الفقراء

جوع الجوعى، في أعينهم تتوهج ألفاظ لا أوقن معناها

ثم صراعه مع صديقة الشبلي – خاصة وجماعة الصوفية عامة -الذي توطره

المحبة والمودة، ففيما يتساءل الحلاج عن أسباب الشر معتقدا أنه من صنع الإنسان قائلا:

¹ - عبد الواحد بن ياسر، المأساة والرؤية المأساوية في المسرح العربي، مرجع سابق، ص: 262.

² - صلاح عبد الصبور، مأساة الحلاج، مرجع سابق، ص 534

" أما ما يملأ قلبي خوفاً، يضني روعي فزعا وندامة

فهي العين المرخاة الهذب

فوق استفهام جارح

أين الله)¹

يطمئنه الشبلي بجواب ميتافيزيقي مفاده أن الشر جزء من الكون وفق إرادة الله:

(قل من صنع الموت؟

قل من صنع العلة والداء؟

قل من رسم المجذومين؟

والمصروعين؟

قل من سمل العميان؟

من مد أصابعه في آذان الصم؟

من شد لسان البكم؟)²

ويبلغ صراع الحلاج أوجه مع صاحبه الشبلي الذي يؤاخذه على إفشائه السر،

وعلى إصراره على معاداة السلطة من خلال النزول إلى الأسواق والانحياز لصف الفقراء،

و إلى حد قراره خلع خرقة الصوفية:

(الشبلي: خفف من غلوائك يا شيخ

فقد أحرمت بثوب الصوفي عن الناس

الحلاج: تعني هذي الخرقة

إن كانت قيداً في أطرافي

يلقيني في بيتي جنب الجدران الصماء

حتى لا يسمع أحبابي كلماتي

فأنا أجفوها ... أخلعها يا شيخ

¹ - نفس المرجع، ص: 481.

² - نفس المرجع، ص: 482/483.

إن كانت شارة ذل ومهانه

رمزا يفضح أنا جمعنا فقر الروح إلى فقر المال

فأنا أجفوها، أخلعها، يا شيخ¹.

تميز هذا الصراع - كذلك - بين الحلاج وصديقه الشبلي بنوع التجريد الذي يبتعد بالحوار عن دائرة الصراع الدرامي الذي نألفه في التراجيديا اليونانية، ويظهر ذلك في محادثات ذات صبغة فكرية، حيث نجد أن "الحجة تصارع نظيراتها، والرأي يصارع الرأي، مما أضعف المسرحية دراميا، وأثقلها فكريا، وجعل شخصياتها أحادية البناء، أقرب إلى التجريد الفكري، وتفتقر إلى تكامل الشخصية المسرحية"².

(الحلاج: لكن..يا أخلص أصحابي، نبئني

كيف أميت النور بعيني

هذي الشمس المحبوسة في ثنيات الأيام

تتاقل كل صباح، ثم تنفض عن عينيها النوم

ومع النوم، الشفقه

وتواصل رحلتها الوحشية فوق الطرقات

فوق الساحات، الخانات، المارستانات، الحمامات

وتجمع من دنيا محترقه

بأصابعها الحمراء النارية

صوراً، أشباحاً، تنسج منها قمصانا يجري في لحمتها وسداها الدم

في كل مساء تمسح عيني بها، توقظني من سباحات الوجد

وتعود إلى الحبس المظلم

قل لي يا شبلي

أنا أرمد؟

¹ - نفس المرجع، ص: 490.

² - عبد الواحد بن ياسر، المأساة والرؤية المأساوية في المسرح العربي، مرجع سابق، ص: 260.

الشبلي: لا، بل حدثت في إلى الشمس
وطريقتنا أن ننظر للنور الباطن
ولذا، فأنا أرخي أجفاني في قلبي
وأحدق فيه، فأسعد
وأرى في قلبي أشجارا، وثمارا
وملائكة، ومصلين، وأقمارا
وشموسا خضراء وصفراء وأنهارا
وجواهر من ذهب، وكنوزا، من ياقوت¹.

إن الصراع الدرامي في "مأساة الحلاج" يختلف عن مثيله في التراجيديا الإغريقية التي يجد فيها البطل نفسه خاضعا في نهاية الأمر إلى قدره المأساوي الذي وضعته له الآلهة والذي حاول مواجهته ومقارعته من منطق الرفض. فصلاح عبد الصبور يقدم بطلا تراجيديا حديثا، و الحلاج - على خلاف البطل التراجيدي الأرسطي - يصارع قوى الشر المتمثلة في السلطة دفاعا عن الفقراء والمستضعفين عن قناعة واختيار، لكنه في المقابل راض عن مصيره المأساوي - على عكس البطل الأرسطي - مقبل بحماسة على دفع دمه وحياته ثمنا للكلمة، فهو (يختم حياته معلقا على الشجرة مسفوح الدم ولكن هذا المصير التراجيدي لا يتحقق بحكم قدر أعمى مسبق، بل يحدث بإرادة الحلاج الواعية)². ومن هنا فصلاح عبد الصبور رغم تأثره بالتراجيديا اليونانية فقد اختار بطلا تراجيديا له مواصفات عالمه ومهتم بقضايا عصره ويعتبر مشيئته جزءا من مشيئة الله اعتبارا من إيمانه بعدل الله وإنصافه. وفي - رأينا - رغم التعارض الموجود بين التجربة الصوفية والتراجيديا، (التراجيديا يكون الصراع بين البطل والآلهة أما التصوف فهو سعي إلى التوحد مع الله والكون)، فإن صلاح عبد الصبور حقق نجاحا في هذه التجربة نظرا لأنه وظف شخصية الحلاج بذكاء، فأبدع لنا (تجربة استثنائية في التصوف بصفة عامة، تمتاز بعمق تراجيدي

¹ - صلاح عبد الصبور، مأساة الحلاج، مرجع سابق، ص: 480.

² - سامي خشبة، الرمزية والتراجيدية في مأساة الحلاج وليلى والمجنون، مجلة فصول، مرجع سابق، ص: 132.

فريد، وتضرب بجذورها في أعماق الفكر والوعي العربيين الإسلاميين في القديم والحديث، وتستعصي على الكثير من الخطابات حول التصوف – لاهوتية وتكنوقراطية – لما يميز تلك التجربة من عمق وتعقيد وتفرد¹. إن الحلاج راض تمام الرضى لسقطته التراجيدية التي سقطها عن وعي منه، بل انه مستعد لتكرارها، فإذا كان اعترافه بعلاقته بالمحبوب (الله عز وجل) سقطة أولى، فهو ماض بخطى ثابتة نحو السقطة الموالية، عكس البطل التراجيدي الإغريقي الذي لا يكرر السقطة مرتين، فالحلاج يعتبر هذه السقطة (نوعا من الواجب الذي يجب أن يقوم به، إنها تحفته الأولى التي أتشف بها الله، فجعله واعيا وعارفا ومسؤولا عن توصيل النور الذي حصل عليه هو أي معرفته ووعيه إلى الآخرين)². ومن هنا يعيد سقطته من خلال التأكيد على اعترافه خلال المحاكمة بالتجلي والحلول:

(تعشقت حتى عشقت، تخيلت حتى رأيت)

رأيت حبيبي، وأتحفني بكمال الجمال، جمال الكمال

فأتحفته بكمال المحبة)³.

ومن هنا نقول إن صلاح عبد الصبور قد جعل مقولات الحلاج مجردة من تاريخيتها، بل وتنتمي إلى واقعنا السياسي والاجتماعي الحديث أكثر، وبالتالي (فإن مقارنة مأساة الحلاج باعتبارها تراجيديا، مقارنة خاطئة ومن قبيل الإسقاط والمقايضة اللاتاريخيين، فالمسرحية ليست تراجيديا بالمفهوم الأصلي، وإنما يمكن اعتبارها من صنف التراجيديا المعاصرة التي تختلف في مكوناتها الشكلية والفنية ومضامينها عن التراجيديا القديمة والكلاسيكية الجديدة)⁴.

¹ - عبد الواحد بن ياسر، المأساة والرؤية المأساوية في المسرح العربي، مرجع سابق، ص: 259.

² - سامي خشبة، الرمزية والتراجيدية في مأساة الحلاج وليلي والمجنون، مرجع سابق، ص: 134.

³ - صلاح عبد الصبور، مأساة الحلاج، مرجع سابق، ص: 535.

⁴ - عبد الواحد بن ياسر، مرجع سابق، ص: 260.

المبحث الثاني:

أثر مسرح اللامعقول في

مسرح صلاح عبد الصبور

إن مذهب اللامعقول هو أحد المذاهب المسرحية الحديثة التي ظهرت نتيجة عوامل وظروف عامة في خمسينيات القرن العشرين. ولعل أهمها وأكثرها تأثيراً ما خلفته الحرب العالمية الثانية من كوارث ومأس، ومن ذلك هذا الشعور بالخواء وعدم القدرة على التواصل بين الإنسان وأخيه الإنسان. الأمر الذي ساهم في بروز الاتجاهات العبثية التي يرى أصحابها أن كل الأفعال (التي يقوم بها الإنسان، وكل الخبرات التي يكتسبها، مهما بالغ في فلسفة قيمتها ونفعها، ما هي في حقيقة الأمر سوى ألعاب تسلية، لا طائل من ورائها، ولا تغير من شيء وفائدتها الوحيدة هي قطع الوقت، وقتل الملل في انتظار خلاص لا يجيء)¹. وتعد سمات هذه الفلسفة ملمحا بارزا في الآداب والعلوم الإنسانية والفنون بعد هذه الحرب، ومن ضمنها- كذلك - الفن المسرحي الذي وسم بتأثيرات هذا التيار الفلسفي الذي غير نظرة الإنسان عن الكون والحياة والوجود.

حمل اتجاه اللامعقول- على مستوى المسرح - خصائص وسمات من حيث البنية الدرامية مختلفة عن المذاهب الدرامية الأخرى شكلا ومضمونا، فنصوصه لا تهتم بمشكلات سلوكية أو أخلاقية، ولا تهدف إلى عرض مصائر الشخصيات، كما أنها لا تكثر بعرض الأحداث في حبكة منسجمة تعالج قضية أو أزمة في صراع درامي هرمي، لكنها تقوم (بإعطاء صورة حدسية في شكل مسرحي لموقف الإنسان في هذا العالم، ويحاول الإجابة عن أسئلة ميتافيزيقية، تؤرق روح الإنسان في بحثه عن معنى الوجود)².

إذا كان المسرح العربي قد تأثر- في الستينيات- بالتيارات والأفكار الفلسفية التي عرفت أوروباً، فإن هناك أسباباً أخرى داخلية ومحلية- فضلا عن ذلك - ساهمت في بلورة وانتشار هذه المذاهب والتيارات الفلسفية، نذكر منها - أساسا -نكبة فلسطين والهزائم المتوالية (على رأسها هزيمة 67)، وأحداث الثورات الوطنية وما رافقها من تغيرات في البنى الاجتماعية والاقتصادية وطبائع الاستبداد لبعض الحكومات الوطنية والتي كانت موضع آمال في التغيير الكلي لعموم الشعب الباحث عن حرية التعبير والأفكار، كما رافق

¹- نهاد صليحة، التيارات المسرحية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1994، ص: 128.

²- نعيم عطية، مسرح العبث: جذوره، أعلامه، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2005، ص: 11.

ذلك تناحر وصراعات بين الأحزاب واتجاهاتها وأفكارها اليسارية والقومية والليبرالية، وضمن هذا السياق يرى الناقد المصري جابر عصفور أن (الدوافع التي جعلت من كتابة اللامعقول في أدبنا العربي استجابة إلى عدد من الدوافع نفسها التي تولدت عنها الحركة في الغرب بعد الحرب العالمية الثانية)¹.

يعتبر عقد الستينيات حاضنا لتلك التأثيرات لما شهدته هذا العقد عالميا وعربيا من حركات ثورية وفكرية وجمالية كان لها أثرها في متون النصوص الأدبية والفنية ومنها النص المسرحي. ذلك أن المسرحية العبثية تقع (ضمن التراث الرمزي كلما كانت خالية من أي عقدة منطقية أو تشخيص بأي معنى تقليدي، فشخصياتها تفتقر للدوافع الموجودة في الدراما الواقعية، وبهذا الشكل يتعمق إحساسها بالعبثية، كما يعمل غياب الحبكة على إبراز رتابة وتكرارية الزمن في القضايا الإنسانية، ولا يزيد الحوار في شكل عام عن كونه سلسلة من الكليشيهات المفككة التي تحجم المتحدثين إلى مجرد آلات ناطقة. وهذه المسرحية لا تحاكي الظرف الإنساني بل تحاول تصويره في أسوأ أحواله من خلال صور ساخطة بقصد تحرير الساذج من أوهامه وتوجيه صدمة للقانع بواقعه)². وهذا ما سنكشف عنه – لاحقا- من خلال إبراز التقاطع بين هذه السمات المميزة لمسرحية العبث وبين مسرحية " مسافر ليل " لصلاح عبد الصبور، والتي وضعها النقاد في خانة مسرح العبث، كما يذهب صاحبها إلى أنها كوميديا سوداء، يقول: (وهذه المسرحية في رأيي كوميديا، رغم أنها تنتهي بفاجعة، فهي إذن لون من الكوميديا الداكنة أو السوداء)³.

لا غرو أن صلاح عبد الصبور من الشعراء الذين تأثروا تأثرا واضحا باتجاه اللامعقول، حيث تناول من خلاله الواقع الاجتماعي والسياسي المصري والعربي، بعيدا عن أصوله الميتافيزيقية الوجودية. ويظهر هذا التأثير جليا في مسرحية "مسافر ليل"، "إذ كانت النقلة من " مأساة الحلاج " إلى " مسافر ليل (نقلة الاستجابات الإبداعية لعالم ما قبل السابع

¹- جابر عصفور، رؤيا حكيم محزون، مرجع سابق، ص:110.

²- ستیانج. ل. الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق، ترجمة: محمد جمول، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، 1995 نقلا عن مجلة دلتان، 1ع، يوليو 2014، ص: 6.

³- صلاح عبد الصبور، الأعمال الشعرية الكاملة، تذييل مسرحية مسافر ليل، مرجع سابق، ص: 663.

والستين الذي لم يخل من بقايا حلم إمكان الإصلاح إلى العالم الكابوسي لما بعدها¹، ونحسب- في اعتقادنا -أن المسرحية إدانة قوية لحكم الطغاة في جلباب الشكل المسرحي العبثي، ونلمس ذلك - بشكل جلي - في تسارع الأحداث في المسرحية بشكل كابوسي لا يترك للمتلقي فرصة أخذ أنفاسه إلا بعد ارتكاب الجريمة في حق الراكب (المواطن). ولا ننسى - في هذا المقام -الإشارة إلى أن صلاح عبد الصبور قد استفاد في بناء تجربته الإبداعية المسرحية من تجارب سابقه من مختلف التيارات والمذاهب المسرحية قبل أن يصل إلى تجربة مسرح العبث بعد تراكم خبراته المسرحية، فكان هذا الاختيار نتيجة قناعات فكرية وثقافية وفنية لا مجرد تقليد لموجة مسرح العبث، بل إنه كان يؤاخذ ارتقاء المؤلفين المسرحيين المحدثين في أحضان المذاهب المستحدثة من باب التقليد الأعمى، ويؤكد هذا قوله: (... وطمح بعض مؤلفينا المحدثين إلى تقليد آخر صيحة في المسرح كبيكت ويونسكو دون أن يَمروا بالصيحات الأولى وإلى تجاوز أصول البناء المسرحي المحكم دون أن يستطيعوا الإحكام ويتقنوا التصميم)².

1- تأثير رؤية وأسلوب المسرح العبثي في مسرح صلاح عبد الصبور

من خلال الشخصيات والحوار والصراع الدرامي:

أ- الشخصيات في مسرحية "مسافر ليل":

إن أهم ما يلاحظ في شخصيات مسرح العبث أنهم أشخاص مغتربون وسط محيطهم، منبوذون، انغزاليون يخوضون صراعا مع ذواتهم ومع المحيط، وهو صراع لا تؤطره بداية ولا نهاية، وبالرجوع إلى الريبيرتوار المسرحي لصلاح عبد الصبور، نجد أن مسرحيته "مسافر ليل" قد مثلت بحق الرؤية الفكرية والفنية لمسرح العبث انطلاقا من قوله: (فلست أريد في هذه المسرحية أن أقدم أشخاصا بقاماتهم الصحيحة السليمة، ولكني أريد أن أقدم نماذج، وهي ليست نماذج من الناس، بقدر ماهي نماذج من البشرية. واتخاذ

¹ - جابر عصفور، نفس المرجع، ص: 111.

² - صلاح عبد الصبور، أقول لكم عن الحب والفن والحياة، الأعمال النثرية الكاملة، مرجع سابق، ص: 323.

النموذج أساسا للعمل المسرحي يعني درجة من التجريد، تماما مثل الفكاهة أو النكتة، حين تجعل محورها نموذجا يواجه نموذجا آخر، فتكشف بهذا التجريد لب التناقض¹.

إن تيمة الاغتراب عند أبطال هذه المسرحية واضحة جلية من خلال تقديم الشاعر لبطل النص المسرحي، وهما: راكب العربة وعامل التذاكر:

(على أحد مقاعد العربة يجلس المسافر، هو نموذج للإنسان بلا أبعاد. الإنسان الذي لا نستطيع أن نصف إلا ملامحه الخارجية، فنقول إنه بدين أو نحيف، طويل أو ربعة، أشقر أو أسمر، وكل هذه الأوصاف سواء)².

إن المسافر الذي يقدمه الراوي شخص بلا سمات مميزة له عن غيره، بل هو بلا اسم يعرفه، إنه يختزل من خلال أسمائه المتعددة (عبد الله، عابد، عباد...) المواطن، إنه رمز للمواطن المجهول هو وكل أسرته التي أخذت أسماءها من نفس الجذر اللغوي (ع، ب، د) فأصبحوا جميعا عبيدا لمخاوفهم الداخلية ومخاوفهم الخارجية من الطغاة ممثلين في عامل التذاكر (عشري السترة).

(الراوي: بطل روايتنا ومهرجها رجل يدعى...

يدعى ما يدعى

ماذا يعني الاسم؟

والوردة تحت أي اسم تنتشر عطرا

والقنفذ تحت أي اسم يدخل جلده)³

إننا - في مسرحية مسافر ليل - بصدد معرفة إجابة عن سؤال صلاح عبد الصبور الذي طرحه سابقا في مقال بعنوان (ميلاد الإنسان النمرة)، (لقد أصبح الناس متشابهين إلى حد غريب، الناس يفكرون بنفس المنطق ويحسون بنفس العاطفة. إن أصواتهم تنطلق من حناجرهم بنفس النبرات.. وأيديهم تشير حين يتكلمون بنفس الحركات..

¹- صلاح عبد الصبور، تذييل مسرحية مسافر ليل، مرجع سابق، ص: 661.

²- نفس المرجع، ص: 633.

³- نفس المرجع، ص: 633.

لقد تشابه البشر تشابها واضحا كأنهم قطيع واحد.. أبيض أو أصفر أو أسود¹. إن هذا التصور للإنسان بلا سمات هو ما دفع صلاح عبد الصبور إلى التساؤل: (هل نحن على أبواب الإنسان الرقم؟)².

نتبين من خلال الأبيات السابقة الرؤية العبثية جلية واضحة في تقديم شخصية المسافر بلا سمات، وبلا مميزات، فالإنسان في مسرح العبث قد يكون في تجرده من سماته، أو شبهه المطابق لغيره هو مجرد رقم.

تجاوز الشاعر المسافر لتقديم الراوي الذي بدوره لم يخل من خصائص شخوص مسرح العبث: (على جانب المسرح أي في ركن العربة يقف الراوي، مرتديا حلة عصرية، بالغة الأناقة... وردة أو رباط عنق لامع أو صدار مقلّم أو سوار ساعة ذهبي، أو كل هذه الحلي والزواقات... وجهه ممسوح بالسكينة الفاترة، صوته معدني مبطن باللامبالاة الذكية)³.

وشأنه شأن المسافر فالراوي خال من أي تحديد على مستوى مظهره الخارجي، فقد استعمل الشاعر "أو" ليختار المتلقي أي حلة يلبسها له، واختار له على مستوى الصفات الفيزيائية صوتا معدنيا ووجها ممسوحا من التعابير الإنسانية، مظهرًا غربته واغترابه، (فمسرح العبث يقدم لنا شخصيات منبوذة، لا منتمية، لفظتها الحياة. وهو يضع هذه الشخصيات في صراع دائم يخلو من المنطق والتبرير مع محيطها وجودها المادي والمعنوي ينتهي باستسلامها للقنوط)⁴.

أما عن عامل التذاكر فيقدم نفسه في النص المسرحي مستدعيا شخصيات تاريخية، يختزل من خلالها ملامح طغاة العالم من خلال ستراته العشر، فهو الإسكندر وهو هانيبال وهتلر... ومؤكدًا حلوله فيها متجاهلا دهشة الراكب وعدم تصديقه:

(عامل التذاكر: أنا الإسكندر)

¹- صلاح عبد الصبور، أقول لكم عن الحب والفن والحياة، مرجع سابق، ص: 189

²- نفس المرجع، ص: 190.

³- صلاح عبد الصبور، مسافر ليل، مرجع سابق، ص: 633.

⁴- نهاد صليحة، التيارات المسرحية المعاصرة، مرجع سابق، ص: 127.

في صغري روضت المهر الجامح
في ميعة عمري روضت أرسطاليس
حين بلغت شبابي روضت العالم
الراوي: الراكب تسري الدهشة في فكيه وعينه
وجه مرسوم في إعلان
بل هو خائف
للإنصاف، قليلا
هو يقول لنفسه
الراكب: هذا البرميل الأسمر في الكيس الكاكي...؟
الإسكندر... لا... لا
الراوي: يتأرجح كالميزان المهتز
حتى ترجح كفة شكه
كفة خوفه
الراكب: مرحى يا إسكندر، هل أكثر من الشرب؟
عامل التذاكر: لا تعرف قدرى يا جاهل¹.

إن الشخصيات في مسرح العبث تتغير وتتبدل دون مقدمات منطقية، وهذه الطريقة نجدها على سبيل المثال في مسرحية يونسكو "المغنية الصلعاء"، فبينما تؤدي الخادمة ماري دورها تتقلب فجأة لتقول "اسمي الحقيقي هو شارلوك هولمز"². وهذه الطريقة ذاتها استخدمها صلاح عبد الصبور في "مسافر ليل" فالراوي قدم الراكب، مبينا أن لا اسم له، ثم أخبرنا أن اسمه عبده. ثم إن عامل التذاكر قدم نفسه على أنه الإسكندر ثم أنكر ذلك فيما بعد مسميا نفسه زهوان :

(عامل التذاكر: ليس اسمي الإسكندر)

¹- صلاح عبد الصبور، مسافر ليل، مرجع سابق، ص: 636/635.

²- أحمد سخسوخ، عبث يوسف إدريس وعبد الصبور في المسرح المصري، مؤسسة طيبة للنشر والتوزيع، مصر، 2001، ص: 69.

اسمي زهوان¹

ثم سمي نفسه سلطان:

عامل التذاكر: وأنا اسمي سلطان

الراكب قلت إن اسمك زهوان

عامل التذاكر: أنا زهوان.. لا.. ل².

إن استخدام اسم معين لكل العائلة حتى يفقد معناه نجده - كذلك - في مسرحية "

المغنية الصلعاء" في اسم "بوبي Booby" و"واتسون Watson" وفي مسرحية "مسافر ليل"

في اسم عبده:

(بل إنني عبده

أقسم لك

وأبي عبد الله، وابني الأكبر يدعى عابد

وابني الأصغر عباد، واسم الأسرة عبدون³.

بالإضافة إلى أن عامل التذاكر (عشري السترة) - كذلك - يتقاطع مع مسرحية

يونسكو "الكراسي"، ففي مقابل كثرة الكراسي نجد كثرة السترات، ثم مسرحية "الساكن

الجديد" ليونسكو التي يوازي فيها تكاثر الأثاث كثرة السترات في "مسافر ليل"، حتى إنه

يمكن القول مع الناقدة نانسي سلامة أنه (ربما كان من الممكن استخدام كلمة "السترات"

كعنوان بديل لمسرحية " مسافر ليل" بطريقة يونسكو في وضع عناوين بديلة لمسرحياته⁴.

فضلا عن ذلك فإن الشخصيات في مسرح العبث هي ذات صفات مبهمة، كما أن

عددها -عادة- قليل، وهو ما يوافق عدد الشخصيات في "مسافر ليل" وهو اثنان: المسافر

ومراقب التذاكر، وهو الشأن مع مسرحية "الكراسي" لـ "يونسكو Eugène Ionesco"،

ففي مقابل الزوج العجوز المستبد في الكراسي نجد عامل التذاكر، وفي مقابل الزوجة

¹ - صلاح عبد الصبور، مسافر ليل، مرجع سابق، ص: 639.

² - نفس المرجع، ص: 642.

³ - نفس المرجع، ص: 643.

⁴ - نانسي سلامة، مسرح العبث، مجلة فصول، خاص بصلاح عبد الصبور، مرجع سابق، ص: 148.

المغلوبة على أمرها نجد المسافر، ثم إن الراوي الذي يبني علاقة مباشرة مع المتلقي يشكل قناعا للشاعر ومعادلا موضوعيا للخطيب في مسرحية الكراسي، وتتضح الفكرة حين يذكر صلاح عبد الصبور دينه ليوجين يونسكو، منذ أن شاهد مسرحيته "الكراسي" حين كان يعرضها مسرح الجيب في القاهرة، فما كاد العرض ينتهي حتى انتوى أن يدخل عالم هذا الكاتب العظيم، وكتب في مذكراته الشخصية أن اكتشاف عظمة يونسكو كان من أحلى الاكتشافات التي عرفها في حياته¹.

ب- الحوار في مسرحية "مسافر ليل":

إن الحوار في "مسافر ليل" غامض ومبهم في جل أجزائه، ويعوزه الترابط المنطقي، ليس لقصور من الشاعر أو ضعفاً منه، لكنه أسلوب ومتطلبات مسرح العبث في إدارة الحوار، حيث (ترتبط فكرة لا جدوى الفعل بفكرة لا جدوى اللغة في مسرح العبث، فالإنسان في مسرح العبث يتكلم لا لشيء، بل ليخدع نفسه بلعبة التواصل، وليهرب من الإحساس المرعب بالخواء الكامل من حوله)².

إن تضافر هذا المعطى وطبيعة الشخصيتين اللتين تتأيان عن الأبعاد الإنسانية، تجعل من إحداهما مربعة قاسية لدرجة لا يمكن تخيلها حقيقية، والأخرى بالغة الخضوع والخنوع، وكل هذا جعل الحوار زائفاً بالثوابت العبثية التي تدخل المتلقي في حالة حيرة واغتراب، كي ينتهي الأمر بعامل التذاكر الذي يقوم بابتلاع تذكرة الراكب – بعد حوار غريب – تاركاً إياه مندهشاً:

(الراكب: هذه تذكرتي

عامل التذاكر: شكراً... تذكرة خضراء

ومربعة تقريبا

وطريه

هذا يعني أنك رجل طيب

¹- جابر عصفور، رؤيا حكيم محزون، مرجع سابق، ص: 116/117.

²- نهاد صليحة، التيارات المسرحية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1997، نقلا عن مجلة دلتانون، ع1، يوليو 2014، ص: 7.

هل تدري أني صليت المغرب ثم غفوت
بكامل ثوبي استعدادا للنوم
حتى دق الجرس برأسي، فتركت سريري
لم آكل لقمة
خضراء... شكرا لك
انك تخرجني إذ تؤثرني، وتفضلني على نفسك
كم يأسرني الخلق الطيب... شكرا لك
الراوي: فلننتبه الآن
فس يحدث شيء من أغرب ما يخطر في بال
العامل يفتح فمه، يمسح وجه التذكرة بكفه
يتذوقها بلسانه
يستطعمها، يقضم منها، يمضغها
يلعها، يتجشأ
(...)
عامل التذاكر: تذكرتك يا سيد
الراكب: أعطيتك إياها يا سيد
عامل التذاكر: أين...؟
الراكب: في بطنك ياسيد¹.

إن عامل التذاكر يقوم بمضغ و التهام تذكرة الراكب قبل أن يلتهم - لاحقا - بطاقة
الشخصية، والمسافر يكتفي بالاعتراض الصامت، إنه الضحية الذي يقوم باستحضار
ذكريات تتعلق ب (طغاة التاريخ من تيمورلنك إلى جونسون، وكل الطغاة الذين يأكلون

¹ - صلاح عبد الصبور، مسافر ليل، مرجع سابق، ص: 641/630.

أوراق التاريخ الشهية في كل زمان، ثم يعيدون كتابته في أوراق أخرى كي يأكلوها فيما بعد¹.

وعموما فما لاحظناه - من خلال عنصر الحوار - هو أن "مسافر ليل" تحاكي مسرح العبث أكثر مما هي مسرحية عبث، فهي تمثل لما يراه صلاح عبد الصبور مسرح عبث، وفي رأينا أن المسرحية لا تكثف صور الشعور بالفراغ الرهيب الذي يمثله كتاب مسرح العبث، بل إنها ذات صبغة سياسية، فيمكن القول إن صلاح عبد الصبور سيس هذا النص المسرحي رغم انتمائه إلى تيار العبث، ويظهر هذا واضحا في اختيار الشخص، ورمزيتها، فراكب القطار رمز للمواطن المغلوب البائس المتنقل في قطار الحياة في رحلة مجهولة، وعامل التذاكر فهو السلطة المتكثرة في شخص الإسكندر المقدوني وزهوان وسلطان والقاضي والجلاد، أما الراوي فهو إنسان عادي لا يملك إلا صوت التعليق دون إرادة الفعل. ومن هنا فالعلاقات اللامعقولة التي تنطوي على الرعب والترهيب والخوف تنتقل من علاقات بين أشخاص إلى علاقات بين رموز.

لا يغيب عنا أيضا استحضر عنصر هام أثر في إبداعات مسرح العبث، حيث نلمس فيها "محاكاة أسلوب السينما الصامتة (...)" لقد اقتبس مسرح العبث من هذه الأفلام الصامتة فكرة البطل الشريد، واقتبس أيضا أسلوبها المميز في تقديم موقف تختلط فيه عناصر البؤس الشديد بالقسوة البالغة والكوميديا الفاقعة، ويحمل في طياته تعليقا حزينا على وضع الإنسان في الكون². ويظهر هذا في نص "مسافر ليل" من خلال المسافر الذي يمثل نموذجا للإنسان البسيط المقهور، الذي تتناوب على اضطهاده عناصر الحياة، بل انه يوضع في وضع لا يحسد عليه مع عامل التذاكر الذي يلبس لبوس الإسكندر ويمارس عليه دور الجلاد:

(الراكب: مرحى يا اسكندر، هل أكثرت من الشرب؟

عامل التذاكر: لا تعرف قدرى يا جاهل

¹ - عبد الواحد بن ياسر، المأساة والرؤية المأساوية، مرجع سابق، ص: 252

² - نهاد صليحة، المدارس المسرحية المعاصرة، مرجع سابق، ص: 129.

قسما سأروضك كما روضت المهر الجامح

الراوي: تمتد يد الإسكندر في الجيب الأيمن

يستخرج سوطا ملفوفا

تمتد يد الإسكندر في الجيب الأيسر

يستخرج خنجر

تمتد يد الإسكندر في ثنية سرواله

يستخرج غداره

(...)

عامل التذاكر: لا يجرؤ أحد أن يعصى أمري

هل تجرؤ؟¹.

وهنا تتحول لهجة الراكب من السخرية من عامل التذاكر إلى التذلل له والتبخيس

من شأن من الذات، وهذا الأمر يدفع المتلقي - حتما - إلى التساؤل والتعجب من السبب

الذي يجعل الراكب خاضعا ذليلا بدل العمل على رد عدوان عامل التذاكر:

(الراكب: لا، يا مولاي

قل لي ... بم تأمر؟

أسرع من رجع حديثك سأكون

(...)

ماذا تبغي مني يا مولاي؟

عفوا، مثلك لا يبغي من مثلي شيئا

أعني ... بم يشملني عطفك؟

بم تكرمني

هل تجعلني سرجا لجوادك؟

عامل التذاكر: ضاقت نفسي بركوب الخيل الآن

¹ - صلاح عبد الصبور، مسافر ليل، مرجع سابق، ص: 636.

الراكب: هل تجعلني فرشة نعلك؟¹.

ويصل الظلم والتسلط منتهاه عندما يلبس عامل التذاكر عباءة السلطان الذي يمثل قوة القانون ويتهم عامل التذاكر بسرقة بطاقة الله بعد قتله، وهنا نلمس صدى من الانتشوية وصدى عبثية هذا العالم:

(الراوي: العامل يستخرج نجمة مأمور أمريكي من جيبه

ويعلقها في صدره

يتحول عن مقعده حتى يجلس في وجه الراكب

يسحب رفا من تحت المقعد

يصنع منه مائدة- ينشر أوراقا

يستخرج بضعة أقلام من جيب السروال الخلفي

يشعل سيجارا

يضفر شارب به بلعاب ثناياه

أو بدهان يستخرجه من جيب السروال الخلفي

يتنحنح مزهوا، ويقول.

عامل التذاكر: ياعبده

قف، واسمع وصف التهمه

أنت قتلت الله...

وسرقت بطاقته الشخصيه

وأنا علوان بن زهوان بن السلطان

والي القانون

في هذا الجزء من العالم

باسمك ياعشري الستره

أفتتح الجلسه

¹ - نفس المرجع، ص: 637/636.

الراكب: لا ... لم أفعل

مظلوم ... مظلوم

إنني أطلب عشري السترة ذاته

أطعم في عدله ¹.

ت- الصراع الدرامي في مسرحية "مسافر ليل":

يعتمد الصراع الدرامي فينص " مسافر ليل " على أساس عبثي موجه، أي إنه ينطلق من رؤية محددة للشاعر، يبتغي من خلالها إبراز اللاحدوى واللامعقول من خلال انتقاد مظاهر الظلم والتسلط واستغلال النفوذ في المجتمع؛ ممثلا في ما يتعرض له راكب العربة الذي يمثل المواطن، وعامل التذاكر (عشري السترة) الذي يمثل السلطة، والذي يعد المسؤول عن كل الكوارث. إذ نلاحظ - هنا - أن الشاعر وهو يؤسس بناءه الدرامي، كان يضمّر رؤية إخراجية لهذا النص، وفي هذا يقول: (لو كان لي أن أخرج هذه المسرحية - وهذا فرض سأعود إليه فيما بعد - لقدمتها في إطار "الفارس" إذ أنني أريد للمتفرج أن يخشى عامل التذاكر، وأن يشفق على الراكب ضاحكا، وأن يحب الراوي ويزدرية ضاحكا كذلك)².

وعلى غرار مسرحيات اللامعقول، فالعقدة في مسرحية "مسافر ليل" غائبة ومغيبة، إذ ينطلق البناء الدرامي هنا من قطار ينطلق إلى وجهة غير محددة، وربما هو رمز للحياة التي تنطلق إلى الكارثة (كارثة 67)، ومسافر بائس يرمز إلى المواطن أو الشعب المغلوب على أمره، ثم عامل التذاكر الطاغية الذي يمثل صورة للطغاة في كل زمان ومكان.

يلتقي المسافر بعامل التذاكر الذي يدخله في دوامة من الترهيب ، وعامل التذاكر لا تعوزه المبررات لارتكاب جرمه الذي أنهى به حياة الراكب، فهو مدرك ومتسلح بترسانة

¹ نفس المرجع، ص: 648/647.

² صلاح عبد الصبور، تذييل مسرحية مسافر ليل، م، س، ص: 661، (نعتقد أن صلاح عبد الصبور كان يكتب هذا النص وهو يضمّر رؤية إخراجية معينة، فقد صرح في حوار أجراه معه عبد الحميد حنورة بقوله: وأنا أكتب المسرحية وأضع لمساتها الأخيرة أشهد أمامي الجمهور وأرى الناس وأحكم) (الأسس النفسية للإبداع الفني في المسرح الشعري، م، س، ص: 117)..

لتاريخ طويل من مبررات الطغاة "جوع كلبك يتبعك"¹، (النعمان بن المنذر)، "عندما أسمع كلمة الثقافة أحسس مسدسي"²، (زعيم نازي)، "إني أرى رؤوسا قد أينعت وحان قطافها"³، (الحجاج بن يوسف الثقفي)،... وهذا التسلط المبرر والممنهج يصل به إلى حد اتهام الراكب بقتل الله وسرقة بطاقته الشخصية وانتحال شخصيته:

(أحدهم قد قتل الله هنا

ولهذا فهو يخاصمنا

أعني – طبعاً – أحدهم قد سرق بطاقته الشخصية

وانتحل وجوده)⁴.

ومن هنا يقوم عامل التذاكر بقتل الراكب ويخفي معالم جرمه، ولعل هذه النقطة هي التي تشكل تحولا في البناء الدرامي، وما عدا ذلك فهو مجرد أحداث لا تتطور ولا تنمو، بل تسير بشكل دائري وتحيلنا – مباشرة – إلى الجو العام لمسرحيات العبث، خاصة عند (يونسكو Eugène Ionesco) و"بيكيت Samul Beckett)، فالمسافر يكتفي بممارسة اللعب بالكلمات في محاولة يائسة لإنقاذ حياته من الطرق التي خيره الطاغية في أن يموت بها (السم، الخنجر، الشنق)، لكن هذا التلاعب بالكلمات بالإضافة إلى أسلوب المداهنة لم ينقذه من الموت. وبالكلمات كذلك يلعب الراوي الذي يشاهد مشاهد الجريمة واصفا ومعلقا على ما يجري من صراع غير متكافئ بين الشخصيتين:

(الراوي: لا أملك أن أتكلم

وأنا أنصحكم أن تلتزموا مثلي

بالصمت المحكم

(...)

ماذا أفعل

¹ - صلاح عبد الصبور، مسافر ليل، مرجع سابق، ص: 645

² - نفس المرجع، ص: 645

³ - نفس المرجع، ص: 645

⁴ - نفس المرجع، ص: 645.

ماذا أفعل

في يده خنجر

وأنا مثلكم أعزل

لا أملك إلا تعليقاتي¹.

وأما عامل التذاكر فهو الطرف الأقوى في الصراع، وهو مدرك لما يصدر عنه

من تصرفات:

(عامل التذاكر: (...) إني أعرف ما أفعل

سأقول لهم في صحف الغد أنني نفسي

وقد أمسكت الجاني،

وقتلته

وسأعرض جثتك وصورك على الناس

انك رجل طيب

مخلوق من أنبل طينه

أهل للتضحية الكبرى

أنت على استعداد أن تصنع شيئاً من أجلي

هل تذكر...؟

(...)

الراكب: أقسم أنني... لم أقتل... لم أسرق

أقسم... أقسم...

عامل التذاكر: أعلم هذا يا أنبل مخلوق

هل تدري من قتل الله،

وسرق بطاقته الشخصية

لا، لن أكشف أمره

¹ - نفس المرجع، ص: 658/657.

أنظر آخر نظره

يفتح العامل السترة الملاصقة للجلد، ومن بين جلده وثوبه يخرج البطاقة البيضاء، ويلوح بها أمام عيني الراكب المحتضر الذي سقط ميتا بعد نظرته الأخيرة)¹. ولما كان الراكب مؤمنا بنهايته المحتومة سواء ناضل أو خضع، فإنه فضل الاستسلام، وهذا هو المعنى الذي نجده كذلك في مسرحية "الخرتيت" ليونسكو، ف "المعنى الحقيقي الذي تهدف المسرحية إلى إبلاغه هو عبثية التحدي بقدر متساو مع عبثية الامتثال. وهي مأساة صاحب النزوع الفردي الذي لا يستطيع أن ينضم إلى الحشد السعيد المكون من أناس أقل حساسية².

لم يواصل صلاح عبد الصبور تجاربه في الكتابة المسرحية على مستوى مسرح العبث، في ولم يمض هذا الأخير قدما في طريق التطور، بل توقف لنتيجة حملة النقد التي تعرض لها سواء على المستوى الغربي أو على المستوى العربي، ففي تصور الناقد محمد العواني أن واقعنا العربي يطالب من المسرح أن يقدم له الحلول لمشاكله في نطاق المنطق المعقول ليتسنى له استبطان ذاته من خلاله ومعرفة عقده ومشاكله، ومحاولة التخلص من هذه العقد وتلك المشاكل، أما أن نلقي به في دوامة اللامعقول وعبثه فعبث لا يحتمله واقعنا العربي³.

وعلى العكس من هذا التصور يرى الناقد المسرحي السوري رياض عصمت أن الخلل في التجارب المسرحية العربية في مسرح العبث أساسه أنها كانت تفسر ببعد معقول يفسد البعد الفني والفلسفي المتوخى في هذا النوع من المسرح، ومن هنا يربط رياض عصمت هذا الأمر بالرغبة في التقليد التي حاولها صلاح عبد الصبور، ومن ثم (تظل القيمة السائدة في مسرحية صلاح عبد الصبور "مسافر ليل"- رغم التزامها الداخلي – قيمة تجريدية تكمن في ذهن الكاتب أكثر مما تكمن في الأبعاد التي يضمها العمل بين جوانحه⁴.

¹- نفس المرجع، ص: 658/657.

²- مارتن إيسلن: مسرح العبث، 1973، نقلا عن: نانسي سلامة، مجلة فصول، مرجع سابق، ص: 147.

³- محمد العواني، الشعر العربي الحديث ومسرح اللامعقول، مطبعة الرسالة، القاهرة، نونبر 1964، ص: 58.

⁴- رياض عصمت، المسرح العربي، سقوط الأقنعة الاجتماعية، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، الطبعة الثانية 2012، ص: 131.

ونتيجة لهذا التيار النقدي العنيف الذي أصر على تناول مسرحيات رواد هذا المسرح في إطار المعنى والمضمون، فوصفوه بالعبث، وأن مسارحهم تهدم المعاني التي درج البشر على تناولها، وهي تمثل صرخة احتجاج، ليس على المسرح فقط بل على الحياة نفسها. شجع هذا التيار على توقف رواد هذا التيار عن الكتابة في هذا المسرح¹. وأدركوا بأن الطريق مسدود، وذلك منذ الستينات فغيروا مسارهم وانطلقوا لتجربة نماذج أخرى بعد أن فرغوا من هواجسهم، فاتجه (جان جينييه Jean Genet) نحو مسرحيات أكثر التزاما وخصوصية، وهجر (آرثر آداموف Arthur Adamov) مسرح اللامعقول جانحا نحو الملحمية والتاريخية، كما تميزت مسرحيات الفترة الثانية ليونسكو بموضوعات أكثر إنسانية وبناء درامي شبه منطقي، أما بيكيت فصمت². كما هو الشأن بالنسبة لصلاح عبد الصبور الذي اكتفى بهذه التجربة اليتيمة في مسرح العبث، ثم انتقل إلى طموح تجريبي آخر تمثل في مسرحيتي " الأميرة تنتظر." (1969) و " بعد أن يموت الملك " (1973)، واللتين وظف فيهما عناصر المسرح البريشتي.

¹ - محمد عناني، قضايا الأدب الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1995، ص: 350.

² - حيدر عطار، مسرح اللامعقول، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1993، ص: 284.

المبحث الثالث:

أثر البريشنية في تجربة صلاح عبد الصبور المسرحية

يمكن القول بكثير من الوثوق - اعتمادا على إقرار "برتولد بريشت Berthold Brecht" - أن المسرح الملحمي قد انبثق وتطور انطلاقا من كون العالم قد تغير ولم تعد الأشكال الدرامية التقليدية قادرة على فهم واستيعاب الواقع والتعبير عنه، وهي - كذلك - لم تعد تستجيب لطموحات المتلقي المعاصر سواء كان مسرحيا أو إنسانا عاديا. وقد ظهرت هذه القناعة في قول بريشت: (إن العالم الحديث لم يعد قادرا على الانخراط في الأشكال الدرامية الموجودة لأن هذه الأشكال الدرامية لم تعد تتناسب مع عالمنا)¹. وقد أكد هذا القول بعض الدارسين والنقاد، معتبرين أن هذه المذاهب والمدارس الأدبية والفنية تشبه "الموجات في مجرى الفكر الإنساني، لكل موجة بدؤها، وصعودها وهبوطها، ولكنها حين تهبط تدفع بأختها في طريق تقدّم عام، لا تخلف فيه)².

أقام بريشت بناءه النظري والفعلي للمسرح الملحمي انطلاقا من الإنسان ووصولا إلى الإنسان، وهذا الأخير كان أساس فلسفة بريشت المسرحية، ومن أجله ثور المسرح بتصميم وبنظرة مستقبلية أساسها التغيير، ويبدو هذا جليا في مقولته الشهيرة (أردت أن استغل على المسرح الجملة القائلة بأن المهم ليس تفسير العالم بل تغييره)³.

كان للأزمة الاقتصادية التي أصابت الغرب بعد الحرب العالمية الأولى آثارا وخيمة، إذ بسببها قل الإنتاج وانتشرت البطالة، وأغلقت الكثير من المصانع والشركات أبوابها معلنة الإفلاس، فعم الجوع والفقر، وفي المقابل اغتنى تجار الحرب، وتمركزت رؤوس الأموال في أيديهم. وفي هذا الجو المتأزم بدأت بعض الأحزاب تعمل على نشر أفكارها وتطلعاتها بين الناس، ولعل أفكار الحزب الشيوعي كانت الأكثر تأثيرا في أوساط العمال عموما، وأوساط الشغيلة الألمانية بشكل خاص، الشيء الذي شكل تهديدا حقيقيا وأكيدا للبرجوازية.

¹ - برتولد بريخت، نظرية المسرح الملحمي، ترجمة: جميل نصيف، عالم المعرفة، بيروت، دون طبعة، دون تاريخ، ص: 41.

² - د. محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، 1973 بيروت، ص: 10.

³ - قيس الزبيدي، مسرح التغيير: مقالات في منهج بريشت الفني، دار ابن رشد، لبنان، 1978، ص: 3.

وفي هذه الظروف العامة نشأ المسرح الملحمي ليعكس طموحات فئة عريضة من المجتمع، - وهي فئة العمال - في التغيير، فبرز برتولد بريشت رائدا لهذا التيار المسرحي القائم على أفكار ورؤى المادية الجدلية المعادية للمثالية، وصاحب شخصية فذة مدافعة عن المتفرج باعتباره مشاركا في العملية المسرحية، (بل إن ثورة بريشت الجمالية لا تنفصل عن أهدافه الثورية. إنه لا يريد لنفسه أن يكون مجددا للشكل المسرحي، بل مجددا للمسرح ولوظيفة المسرح)¹.

لقد أقام المسرح البريشتي بناءه النظري والعملي على الدفاع عن الملكات النقدية للمتلقي وتطويرها من خلال مشاركته في العمل المسرحي، وجعل كل ما يقع فوق خشبة المسرح في موضع مساءلة، ومن هنا وضع بريشت مجموعة من القواعد والمبادئ الأساسية لبناء مسرحه، وهي المبادئ التي استفاد منها صلاح عبد الصبور في نصوصه المسرحية وخاصة منها مسرحية " بعد أن يموت الملك " ومسرحية " الأميرة تنتظر ".

1- ملامح المسرح الملحمي في مسرح صلاح عبد الصبور:

يعتمد البناء المسرحي الملحمي على عناصر متعددة، تصب في بناء يتغنى الانفلات من إسار قواعد المسرح الأرسطي وتحقيق التغيير المنشود للمسرح الملحمي متجاوزا المؤثرات الأرسطية. و من الواضح أن صلاح عبد الصبور بوصفه مبدعا ملما ومطلعا وذي رصيد ثقافي إنساني عالمي استوعب أسس ومقومات هذا المسرح، فحاول استثمار خصائصه في بعض من نصوصه التي نتوخى- في هذا المقام- استجلاءها، ومحاولة رصد مدى تقاطعها مع مبادئ المسرح الملحمي من خلال العناصر التالية:

أ- السرد في المسرح الملحمي:

لا بد من الإشارة هنا إلى أن تسمية المسرح الملحمي جاءت انطلاقا من إدخال إحدى خصائص الملحمة وهي السرد، فالمسرح الملحمي (مسرح سردي لا يمثل الأحداث بل يعرضها عرضا على خشبة المسرح، وبالتالي يجب تذكير المشاهدين في كل لحظة من لحظات العرض المسرحي أنهم لا يشاهدون أحداث حقيقية لحظة مشاهدتها، بل وقعت في

¹ - برتولد بريخت، نظرية المسرح الملحمي، مرجع سابق، ص 30.

الماضي لأنهم مازالوا جلوسا في قاعة المسرح¹. إن العملية المسرحية في المسرح الملحمي لا تقوم على الفعل فحسب، وإنما تمزج بين الفعل والسرد، ويلعب السرد وظيفة مهمة في تغريب الأحداث ويسمح للمشاهد بأخذ مسافة موضوعية مما يعرض، كما يجنبه التماهي مع الأحداث، وهذا هو ما استثمره صلاح عبد الصبور في مسرحياته، حيث استند في "الأميرة تنتظر" إلى السرد في مطلع المسرحية، يقول: (نحن لا نكشف الكوخ إذا أضيء النور لأول مرة، وسكانه لا يعينهم أمرنا، لأن مشكلتهم قد لا تعيننا. أنهم يعيشون في انتظار رجل يعلمن أنه سيجيء يوما ما...)². إن الحكي يمكن – كذلك – من استحضار ما لا يمكن أن يستحضر على خشبة المسرح. كما أنه يمكن الراوي من تمرير جملة من المواقف والأفكار والتحكم في نسق الأحداث، وهو ما يتبين من المقطع التالي من مسرحية "بعد أن يموت الملك"، إذ يقول الشاعر على لسان النساء الثلاثة:

(المرأة الأولى: أهلا بكم – سيداتي وسادتي في مسرحنا، ونشكركم لتلبية دعوتنا، وإن كانت هذه الدعوة ليس خالصة. فنحن نعلم – أنكم أو معظمكم – قد دفع ثمن تذكرته، وربما لم يفلت من هذا الأمر الثقيل سوى من له أصدقاء أو أقارب بين الممثلين أو موظفي المسرح أو موظفي المؤسسة أو الهيئة. وعلى كل، فهذا لن يقلل من حفاوتنا بكم، فهذه مسألة جانبية بالنسبة لنا، فإن قروشكم لن تدخل جيوبنا، كما أننا سنتقاضى مرتباتنا سواء جئتم أم لم تجيئوا...)

والمسرحية التي نقدمها لكم الليلة من تأليف شاعر يدعى صلاح عبد الصبور، وهو رجل أسمر ذو نظارات كان يزورنا أحيانا أثناء البروفات ومن إخراج...

المرأة الثانية: والمؤلف والمخرج كما تعلمون يستأثران بثمرة نجاح العمل المسرحي، وينصب لهما النقد – وهم أصدقاؤهما عادة – خيمة من الثناء... يقولون إن المؤلف قد تفوق على نفسه، وأن المخرج قد ألف عرضا مسرحيا باهرا، أو غير ذلك من العبارات الرنانة التي لا معنى لها، وينسى النقد عادة جهد الممثلين الذين يقع على كاهلهم

¹ - أحمد سلمان عطية، الاتجاهات الإخراجية، الحديثة، دار الصفاء للنشر والتوزيع، العراق، 2012 ص: 2.

² - صلاح عبد الصبور، الأعمال الشعرية الكاملة، الأميرة تنتظر، مرجع سابق، ص: 669.

العبء الأكبر، وبخاصة إذا كان دورهم ليس رئيسيا كدورنا نحن اللائي نقوم بدور محظيات الملك، بجانب بضعة أدوار صغيرة أخرى. لذلك فاسمحوا لنا أن نتحدث إليكم من حين لآخر وأن نذكركم بأنفسنا في نهاية العرض... هذا بالطبع إذا أحسنا أن العرض أعجبكم، وأنا سنحظى بإعجابكم وتصفيقكم هذا (يصفقن) لا بلغاتكم وممصمة شفاهكم هكذا (يمصصن شفاههن)).

يتبين من خلال هذا المقطع أن المؤلف يسرد على لسان النساء الثلاثة أوضاع المؤسسة المسرحية، والمشاكل التي يعاني منها الممثلون، وكذا سطوة المخرج على العمل المسرحي، كما ينتقد المؤسسات الثقافية... وهي انتقادات جاءت عن طريق توظيف السرد.

ب- التأكيد على الفاصل بين الأحداث التاريخية في المسرح الملحمي:

تقوم هذه العملية على ضرورة وجود فاصل زمني بين الأحداث وزمن العرض، وهو ما يضمن وجود زمن بين المشاهد وما يعرض عليه. والغاية من هذه العملية الحفاظ على حياد موضوعي للمشاهد اتجاه الأحداث المعروضة وهو ما يمكنه من القدرة على النقد وإبداء الرأي دون أن تتغلب النزعة الذاتية على المنطق والعقل، ف (عرض أحداث عصرية حاضرة في قالب تاريخي يجعل المتلقي يقظا ويفكر مليا ثم يحكم من خلال إيقاظ وعيه بالحاضر وإحالاته إلى الماضي، وهذا يدفع المتلقي إلى عدم الاندماج بسحر الإيهام، لأن الوعي سيفصل بينه وبين الحدث، فالأحداث وقعت في الماضي وليس الآن)¹. ولذلك يعود كتاب المسرح الملحمي إلى التاريخ من أجل استثمار أحداثه في العمل المسرحي. فينتقون من التاريخ ما يتناسب مع الواقع الذي يريدون نقده، وهو ما يمكنهم من ممارسة نوع من الإسقاط التاريخي من خلال الربط بين الماضي والحاضر. وقد أوجد صلاح عبد الصبور مسافة زمنية بين الأحداث وزمن العرض، ذلك أن الأحداث الحقيقية تدور في زمن بعيد:

(المرأة الأولى: وهذه المسرحية عن آخر ملك مات منذ ثمانية أعوام وخمسة أشهر، وقد يسأل سائل ذكي: ملك أي البلاد كان هذا الملك؟

¹- فاطمة بدر، المؤثرات الأجنبية في النص المسرحي العربي، مجلة النبأ، عدد 76، 2005، ص: 3.

المرأة الثانية: وواقع الأمر أن المؤلف لم يخبرنا، وربما كان قد أخبر المخرج، الذي أخبر مدير المسرح، الذي سألناه فقال مصطنعا لهجة الجد الشديد:

المرأة الثالثة: هذا الملك... أه... بالطبع... تقريبا هو ملك لإحدى المدن الكبيرة التي تقع على مجرى نهر، قد يكون بجانبها بحر واسع أو جبل شامخ...¹. فالنساء الثلاثة في المقطع يؤكدن أن الأمر يتعلق بحدث تاريخي وبشخص تاريخية وسيعمل الممثلون – فقط – بتمثيلها، ونجد نفس الفكرة (فكرة الإبعاد التاريخي) في جزء آخر حيث تبين النسوة (الكورس) للجمهور أنهم مطالبون بالمشاركة في اختيار حل لإحدى عقد المسرحية من خلال اللجوء إلى التاريخ القديم وإسقاطه على معطيات التاريخ لتشابههما، ولتمكين الجمهور من الحكم والنقد بحرية:

" المرأة الثالثة: ولعل هذا الحل هو ما يسمونه في الأيام الحديثة بالتسوية بين الأطراف المتنازعة، أو المصالحة بين الاتجاهات المتباينة، أو بالتعبير العامي "قسمة البلد نصين".

المرأة الأولى: وهو حل يخسر فيه عادة صاحب الحق، وما قصة سليمان واحتكام المرأتين، الأم الحقيقية والأم المدعية، ببعيدة عن أذهاننا وقد سمعها كثير منا من جداتهم وأمهاتهم، وأما الذين لم يسمعوها لنقص في المعلومات الفلكلورية في عائلاتهم، أو لأنهم ينحدرون من أسرة كريمة لا تعرف هذا التراث الشعبي، فلا بد أنهم – كمتقفين – قرؤوها في مسرحية بريخت المشهورة دائرة الطباشير القوقازية.

المرأة الثانية: لقد قضى سليمان أن تشد المرأتان الطفل، كل من طرف، فتنازلت عنه الأم الحقيقية لأنها لا تتصور أن يتعرض جسد طفلها الرقيق لهذا العنف الممزق.

المرأة الثالثة: وحينما تنازلت عرف سليمان أنها هي الأم الحقيقية، ولكن أين لنا بحكمة سليمان.. الذي كان اسمه سليمان الحكيم².

¹ - صلاح عبد الصبور، الأعمال الشعرية الكاملة، بعد أن يموت الملك، مرجع سابق، ص: 386.

² - نفس المرجع، ص: 457.

ت- البعد المكاني في المسرح الملحمي:

إلى جانب البعد الزمني بين الجمهور والأحداث، ينبغي أن يتوفر بعد جغرافي بين المكان الذي تدور فيه الأحداث ومكان العرض، أي أن الجمهور يشاهد أحداثا وقعت بعيدا عن أرضه، وهو ما يحرره من الأحكام المسبقة ويعطيه حيادا موضوعيا للحكم على الأحداث وإبداء رأيه. لذلك نجد الأحداث في المسرح الملحمي تدور في مكان بعيد أو في مكان غير محدد المعالم، مما يجعل الجمهور يتحرر من قيود الظرف المكاني كما تحرر من قيود الظرف الزماني. وقد اختار صلاح عبد الصبور في مسرحية "الأميرة تنتظر" كوخا في مكان غير معروف وغير محدد المعالم، (... النور الذي يمتد من واجهة المسرح إلى عمقه يضيء لنا بابا يتأرجح على لولبه، ليس مفتوحا أو مغلقا...) ¹. أما في مسرحية "بعد أن يموت الملك" فالمكان يعرضه على لسان إحدى الشخصيات، وهو مدينة بلا اسم، لا يميزها عن غيرها من المدن شيء، (المرأة الثالثة: ... هو ملك إحدى المدن الكبيرة التي تقع على مجرى نهر قد يكون بجانبها بحر واسع أو جبل شامخ...) ². ومن الأماكن المختارة - كذلك - في مسرح صلاح عبد الصبور نجد السجن في مسرحية "الحلاج" وكذا مسرحية "ليلي والمجنون".

ث- تقطيع الحدث المسرحي في المسرح الملحمي:

إن الحكاية في المسرح الملحمي لا تقدم في شكل مستمر ومتسلسل وإنما يتم تقطيعها من خلال وقفات أو من خلال الغناء إلى جانب التوقيفات المفاجئة التي تفرض على العمل المسرحي. والغاية من ذلك كسر الإيهام المسرحي وتجنب سقوط المتفرج في التماهي مع الأحداث أو الشخصيات فالتوقيفات والانقطاعات تجبر الجمهور على التامل وتقييم ما شاهد وإبداء الرأي فيه وتقديم الحلول والانتظارات. وقد استعمل صلاح عبد الصبور هذه التقنية في مسرحية "الأميرة تنتظر" ومسرحية "بعد أن يموت الملك"، ففي الأولى تتوقف الوصيفات توقفا يفيد أن ما يقدم هو تمسرح:

(الوصيفة الأولى: ما هذا... أخرجت عن الدور؟...)

¹- صلاح عبد الصبور، الأميرة تنتظر، مرجع سابق، ص: 669.

²- صلاح عبد الصبور، بعد أن يموت الملك، مرجع سابق، ص: 386.

الوصيفة الثانية: لم أخرج بعد، وما في وسعي أن أخرج ما دمنا نحيا في هذا الكهف "1، بل إن صلاح عبد الصبور يوضح هذه التقنية بشكل جلي في مقطع من مسرحية "بعد أن يموت الملك"، بحيث يبين من خلال حوار النسوة الثلاث أن ما يعرض هو محاكاة فقط وفق المنطق الأرسطي ووفق توجيهات المؤلف والمخرج :

" المرأة الثانية: وسنرفع الستار الآن عن الملك ممددا في فراشه، ولا نريد هنا أن نفزعكم بمنظر رجل ميت، فنحن نعلم أنكم جميعا تخافون الموتى أكثر مما تخافون الأحياء... وهذا خطأ كبير منكم... ولكننا لا نريد هنا أن نصحح طبائعكم ونعلمكم التعقل وحسن التفكير، فليست هذه مهمتنا، ولعل أوانها أيضا قد فات، إننا نريد فقط كما قال لنا مدير المسرح نقلا عن المخرج عن المؤلف نقلا عن أرسطو أن نحاكي ما حدث، وقديما قال أرسطو إن غاية الفن هي المحاكاة "2.

ج- تقنية المسرح داخل المسرح في المسرح الملحمي:

هي تقنية ابتدعها المسرحي الإيطالي "لويجي بيرندلو Luigi Pirandello" وتبناها المسرح الملحمي، وهي تقوم على وجود مسرحية إطار ومسرحية مضمنة. وتتمثل المسرحية الإطار فيما يحدث من تفاعل بين مختلف الأطراف داخل قاعة العرض أما المسرحية المضمنة فهي ما يعرض على الخشبة. والهدف من وراء هذه العملية هي بعث نوع من الحيرة والتساؤل في نفس المشاهد الذي يجد نفسه موزعا بين مسرحيتين. ويبدو أن صلاح عبد الصبور طبق هذه التقنية بامتياز في مسرحية " بعد أن يموت الملك "، حيث تطالعنا النسوة الثلاث:

(المرأة الأولى: سيداتي ... سادتي

قال لنا مدير المسرح نقلا عن المخرج نقلا عن المؤلف، إنه احتار حيرة شديدة، حين وصل إلى هذا الموضع من مسرحيته، فإن علماء التأليف المسرحي يقولون إنه لا بد من الذروة أو "الكليماكس" من نهاية سارة أو حزينة أو "أنتس كليماكس".

¹ - صلاح عبد الصبور، الأميرة تنتظر، مرجع سابق، ص: 671.

² - صلاح عبد الصبور، بعد أن يموت الملك، مرجع سابق، ص: 418.

المرأة الثانية: وكانت أمام المؤلف ثلاثة حلول لهذه الذروة التي تتمثل في أن الحاشية منتظرة لعودة الجلال، بعد أن أنبأنا بأنها قد تلحق به، وأن الملكة قد تحقق وعد الأقدار لها بأن تحمل بذرة المستقبل وأن الشاعر أصبح حبيباً وفارساً، وأخيراً ان الميت يطلب أو يقال أنه يطلب أن تغفو الملكة بجانبه حتى يستطيع أن يتغلب على موته، ويترد طير الموت الأسود من قلبه وفمه.

المرأة الثالثة: والحلول الثلاثة التي توقف عندها المؤلف هي الحلول الثلاثة المختلفة لكل مشكلة... حل الشكوى إلى الأقدار، وحل الانتظار، وحل التصدي للموقف بكل شدته وتعبه.

المرأة الأولى: ولما كان المؤلف حائراً في أي الحلول تفضلون فقد أثر أن يعرض عليكم الحلول الثلاثة، ولكنه تعهد لنا أن لا نعرض غداً إلا الحل الذي يرضيكم أو يرضي مزاج الأغلبية منكم، فنحن كما قال المؤلف لا نريد أن نعلمكم، ولكننا نريد أن نتعلم منكم¹، المسرح داخل المسرح، اعتقد أن في المقطع تأثراً بالمسرح الملحمي ونقداً له في ذات الوقت، لأن المؤلف يرفض العنصر التعليمي في المسرح الملحمي، كما تظهر تقنية الميثامسرح في مسرحية "الأميرة تنتظر" في المقطع التالي:

"الوصيفة الثالثة: لا تحمل هذي الليلة إلا ما حملت ليلات أخرى

فارجعن إلى الدور

"في هيئة تمثيلية"

هل تأذن لي مولاتي أن نشرب كأس نبيذ قبل الأكل

الأميرة: "مسترجعة هيئتها الملكية"

لا، بل كأساً من ضحك تجلو طيف القلق عن القلب

يا مفطوره

قولي واحدة من نكتك².

¹- نفس المرجع، ص: 449.

²- صلاح عبد الصبور، الأميرة تنتظر، مرجع سابق، ص: 675.

ح- البعد التعليمي في المسرح الملحمي:

ليس المقصود هنا استعمال المسرح وسيلة بيداغوجية حيث العلاقة بين المعلم والمتعلم تراتبية يستعمل فيها المسرح لتيسر وصول المعلومة وإنما التعليم والتعلم هو مهمة الجميع حيث تختفي الفوارق بين الممثلين والجمهور ويسيطر النقاش من أجل إيجاد الحلول. فإذا كانت غاية المسرح الأرسطي هي إثارة الخوف والشفقة، أي الخوف من مصير البطل والشفقة عليه، فإن المسرح الملحمي يريد للمتلقى التغيير، فالمسرح الملحمي يريد تقديم (عرض إنساني لأحداث تاريخية أو متصورة جرت في الماضي، ولا يرمي إلى وعظ الناس بقدر ما يرمي إلى تعليمهم واستفزازهم، يقول بريشت: إن الهدف من أبحاثنا يرتكز على إيجاد الوسائل الكفيلة بإزالة الظروف الاجتماعية التي يصعب تحملها)¹. إن الخطاب المباشر والتعليمي يحد من جمالية العمل الفني، لكن المشتغلين في المسرح الملحمي لهم رؤيتهم الجمالية الخاصة، فالجميل عندهم هو النافع فالمسرحية الأجمل هي الأنفع والنفع يتحدد في علاقة بالقدرة على التغيير، ومن هنا فالخطاب التعليمي يزيد المسرحية جمالا لأنه الأنفع في تحريك الناس ودفعهم نحو التغيير فهو يسهم بشكل فعال في التقدم نحو التغيير والتحرر مما يعني أن المسرحية الأروع هي الثورة نفسها. وفي هذا الصدد يعبر صلاح عبد الصبور بقوله: (ولا أدري أي وهم رسخ في نفوسنا، أن السادة في الحياة سادة في اللغة، وأن عامة الحياة عامة في اللغة، ولكن هكذا جرينا ودأبنا بتأثير النزعة الطبقية التي بلغ عمقها في وجدان الإنسانية أن اشتقت كلمة "كلاسيكية" دلالة على الأجود والأبقى والأكمل. والواقع أن اللغة قادرة على أن تسمو وتنقى بتأثير المواقف، لا بتأثير المكانة الطبقية للأشخاص)². ومن ثم يعمد الكاتب إلى استخدام لغة بسيطة يستوعبها المتلقي البسيط، ولكنه في ذات الوقت ينفي أن تكون لغته عامية، يقول: (... وبمجرد أن أمسك القلم أكتب

¹- جيمس روس إيفانز، المسرح التجريبي من ستانيسلافسكي الى بيتر برونك، ترجمة: فاروق عبد القادر، دار هلا للنشر والتوزيع، مصر، الطبعة الأولى 2000، ص: 111/110.

²- صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، مرجع سابق، ص: 662.

بالفصحى. وأنا لا أستطيع كتابة خطاب بالعامية مثلاً. إن لغتي عند الكتابة ليست هي العامية بل الفصحى¹

خ- كسر الجدار الرابع في المسرح الملحمي:

تقوم هذه العملية على كسر ذلك الجدار الوهمي الذي يفصل بين الخشبة والصالة وهو ما يعني احتضان الجمهور للحدث المسرحي. وتغيب عندها الكواليس ويكون كل العرض مفتوحاً أمام الجمهور ليشارك ويتفاعل مع اللعبة المسرحية، (إذ ينبغي للمشاهد أن يبقى واعياً متحكماً بملكته النقدية ولهذا السبب عليه أن لا يستسلم لإغراء التماهي كما في المسرح الأرسطي وواجب الكاتب والمخرج المسرحي المنخرط في تجربة المسرح الملحمي، هو مساعدة هذا المشاهد في سعيه²، والغاية من ذلك هي كسر الحاجز النفسي بين الجمهور والممثلين لينخرط المشاهد في العملية المسرحية أي أن تزول بذلك الرهبة التي تمنعه من المشاركة الفعالة المسرحية وإبداء الرأي والمشاركة في وضع الحلول التي تنبع من ثقافة المتلقي وفكره ومخزون ذاكرته. وهنا نجد أن صلاح عبد الصبور اختار – مثلاً – في مسرحية " بعد أن يموت الملك " أن يبين في الفصل الأول أن ما يقدم هو تمثيل، ومن ثم تغيب دقائق المسرح ولا ترفع الستارة، الشيء الذي يعطي المتلقي استعداداً للمشاركة والتفاعل مع ما يحدث أمامه:

(الستارة هابطة، وأمامها إلى يمين المسرح منظر شط نهر وكوخ صغير. ولا دقائق للمسرح، بل تبدأ الموسيقى هادئة، ثم ما تلبث أن ترتفع، وتتحول أنغامها لما يشبه استعراضات السيرك، أو افتتاحيات الأوبرا كوميك. ثم تدخل من القصر، أي من وراء الستار ثلاث من النساء في زينة واضحة التبرج، وفي يد كل منهن ورقة كأنها تراجع دورها³. ثم إن الشاعر صلاح عبد الصبور وضع للمسرحية ثلاث نهايات مختلفة، ويترك للمتلقي فسحة الاختيار بينها حسب قناعاته الثقافية والفكرية والفنية، وحسب ما توصل إليه من خلال تفاعله مع العمل المسرحي.

¹- محمد عبد الحميد حنورة، الأسس النفسية للإبداع الفني في المسرح الشعري، مرجع سابق، ص: 116.

²- عصام محفوظ، مسرح القرن العشرين، دار الفرابي، بيروت، لبنان، 2001، ص: 104.

³- صلاح عبد الصبور، بعد أن يموت الملك، مرجع سابق، ص: 385.

وعموماً فقد حققت مسرحيتا "الأميرة تنتظر" و "بعد أن يموت الملك" تقنيات المسرح الملحمي بشكل جلي وبمستوى جيد، وذلك راجع لاطلاع صلاح عبد الصبور على أسس ومقومات هذا المسرح واستيعابها وتمثلها، وهو جهد كبير يحسب له انطلاقا من القول أن الكاتب المسرحي العربي تأثر بمختلف المذاهب والتيارات المسرحية الأجنبية -القديمـة والحديثـة -، فكان مضطراً أن يصوغ من مجمل ما تأثر به من هذه المذاهب المختلفة التي اطلع عليها والمسرحيات المختلفة التي قرأها، أسلوباً فنياً خاصاً به، مقنعاً لعصره، ومتناسباً مع الواقع الذي يعيشه.

المبحث الرابع:

أثر التراث في مسرح صلاح عبد الصبور

شهدت دول الوطن العربي تحولات مست بناها الاجتماعية والاقتصادية وكذا الفكرية والثقافية، فانطرح سؤال الذات والآخر بالحاح في ظل هذه التغيرات، خاصة على مستوى الواقع السياسي، الذي عرف جرحا بصم بصمته العميقة في روح كل مواطن عربي، حيث اغتصبت القبة الأولى (بيت المقدس) واشتد الظلم والقهر واحتلت الأرض وكبلت الحرية وفرض الصمت الرهيب على أصحاب الكلمة الصادقة، فلم يجدوا ملجأ لهم إلا التعبير عن آرائهم وأفكارهم بطريقة فنية غير مباشرة، لا تعرضهم لبطش السلطة، حيث وجد المثقفون والمبدعون في التراث متنفسا يعبرون فيه عن أفكارهم ورؤاهم السياسية التي يسعون إلى تأسيسها، باعتبار (أن التراث منجم طاقات إيحائية لا ينفذ له عطاء، فعناصره ومعطياته لها من القدرة على الإيحاء بمشاعر لا تنفذ وعلى التأثير في النفس البشرية، ما ليس لأية معطيات أخرى يستغلها الشاعر)¹.

لقد كانت عودة المبدع العربي المعاصر إلى التراث عودة فنية لا تقوم على أساس المتابعة والتقليد، ولا تدعو إلى المقاطعة والإهمال وإنما تتوخى استثمار التراث في نتاجاته الأدبية بهدف الجمع فيها بين الأصالة والمعاصرة (ولجأ إلى استخدام الشخصيات التراثية كمعادل موضوعي لتجربته الذاتية حيث كان يتخذها قناعا يبيث من خلاله خواطره وأفكاره)².

وقد نهل المسرحيون العرب من التراث منذ بدء تجاربهم الأولى، (ولعل العوامل السياسية والاجتماعية تأتي في مقدمة أسباب لجوء الكاتب العربي إلى التراث. فعندما يتحدث الكاتب من خلاله، يشعر أنه يحميه من بطش السلطة. وبهذا يصبح التراث، كالأسطورة والرمز، قناعا يختفي خلفه الكاتب، فيستعير صوتا غير صوته، يحمله وزر

¹- بوعشة بوعامرة، الشاعر العربي المعاصر ومثقفة التراث، مجلة كلية الآداب واللغات، بسكرة، الجزائر، العدد 8، ص: 15.

²- علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، 1997، ص: 44.

آرائه وأفكاره التي لا يجرؤ على التصريح بها باسمه. وفي التراث معين لا ينضب من الأصوات والأقنعة التي مارست النقد والإدانة، وجابهت قوى الشر والطغيان¹.

تمثل التراث من المنظور والرؤية النقدية عند صلاح عبد الصبور وفق مستويين أو أسلوبين: (الأسلوب الأول هو عد هذا التاريخ وتلك الحضارة غاية الغايات في الاستواء والكمال، وحسبانها جديرين بأن يبعثا بنفس ملامحهما في القرن العشرين وما يتلوه من القرون (...). أما الأسلوب الثاني، فهو محاكمة هذه الحضارة بمنطق العصر الحديث، وعندئذ يتضح تخلفها واضطرابها، ثم محاكمة أدبها بمنطق الأدب المعاصر، وعندئذ قد لا يبقى منه صالحا للحياة إلا القليل الأقل)².

لكن صلاح عبد الصبور يخلص إلى قصور كلتا الرؤيتين، وذلك أن الرؤية الأولى كانت عودة إلى الماضي (الذي كان مزهرا يوما، كمحاولة لتكوين قشرة خشنة تقي من عوارض الهجوم الساحق (...). أما الثاني فهو الاستحذاء المستسلم، ومحاولة الضعيف تقليد القوي، وتبني مثله وأهدافه، والتشبه به حتى في أخص خصائصه)³. ولتحقيق تصور ورؤية جديدة بناءة في تمثل التراث وتجاوز هذا القصور يطرح صلاح عبد الصبور ضرورة تبني قيم الحضارة العربية التليدة من منطق البناء لا من منطق البكاء على الماضي أو الاكتفاء بالتغني على أطلاله، يقول معبرا عن هذا الرأي (إن الحضارة هي مجموعة من القيم تتبناها أقلية مبدعة ملهمة، وتعيد بها بناء مجتمعاتها... وأنا لست سلفيا، ولا أومن بالعودة إلى الماضي، وكذلك أنا لا أحلم بأندلس مفقود أو مستعار، ولكني أريد أن أعتبر

¹ - محمد عزام، مسرح سعد الله ونوس، بين التوظيف التراثي والتجريب الحداثي، منشورات دار علاء الدين، دمشق، سوريا، ط 2، 2008 ص: 61.

ونشير هنا إلى أن التعامل مع التراث تم على عدة مستويات مختلفة:

- المستوى الأول: ويمثله مرحلة الرواد الأوائل الذين وعوا مزاج جمهورهم وميله الاستمتاع بحكايات عنثرة وألف ليلة وليلة وغيره

- المستوى الثاني: وفيه يحاول الكاتب أن يتصرف بوقائع التراث بحيث يكون له دور في صياغة فكر المسرحية من الناحية الاجتماعية والفلسفية.

- المستوى الثالث: وفي هذا المستوى يأتي التعامل مع التراث لتقديم نماذج متطورة في استخدام الأشكال والظواهر التراثية.

والتراث المستدعى في المسرح العربي الحديث يتنوع، فيستدعى التراث الديني والسيرة الشعبية والحكاية الشعبية...

² - صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، مرجع سابق، ص: 93.

³ - نفس المرجع، ص: 94/93.

بعبير التاريخ...أريد أن أقول أن العرب المحدثين بلا حضارة تتبناها أقلية مبدعة لن يستعيدوا مكانهم¹.

لقد استفاد صلاح عبد الصبور في مسرحه الشعري من خزان التراث شأنه شأن سابقيه، بيد أنه تعامل مع مصادره التراثية تعاملًا فنيًا واعيًا، فتجاوز بذلك حرفية هذه المصادر ومعطياتها المباشرة ليفجر دلالاتها الباطنية، في أفق تحقيق رؤيته للتراث الذي يرى فيه ☹️ جذور الفنان الممتدة في الأرض والفنان الذي يعرف تراثه يقف معلقًا بين السماء والأرض، التراث عنده هو ما يجد فيه غذاء روحه ونبع إلهامه وما يتأثر به من النماذج فهو مطالب دومًا باختيار سلسلة من نماذج الأدباء والأجداد من أسرة الشعر².

1-تحقيقات الرموز التراثية في المسرح الشعري عند صلاح عبد الصبور:

عمل صلاح عبد الصبور على سبر أغوار التراث الإنساني، واختار ما يلئم ويوافق رؤيته الفكرية ومراميه الفنية لإنتاج نصوص شعرية مسرحية، فصلاح عبد الصبور مزج العديد من أنماط التراث، حيث نجد الأساطير والحكاية الشعبية والتاريخ والتراث الأدبي... وغير ذلك من المصادر التي يزر بها خزان التراث الإنساني إيمانًا منه بأن الغاية من الإفادة من التراث هو التفاعل معه وربطه بهوموم العصر.

إن وعي صلاح عبد الصبور بإنسانية التراث دفعته إلى الاستفادة من مجمل التراث الإنساني، بل إنه أحيانًا جمع بين أساطير متعددة في نصوصه الشعرية وكذا المسرحية، كما وظف حكايات شعبية مختلفة لتحقيق أهدافه الفنية ولبلورة رؤاه الفكرية. إن ثقافة صلاح عبد الصبور واتساع أفقها مكنته من الاطلاع على تراث شديد الغنى متنوع المصادر تحت تصرفه، إذ لا يمكن حصر هذه المصادر بدقة كونها ثمرة جهد حياة كاملة أثرت فيه فكونت وجدانه الفني وحسه الفكري. وليس هناك حدود فاصلة بين هذه المصادر التراثية نظرًا لتنوع مشاربها (محلية مصرية، تراثية إسلامية، تراثية غربية...)، ففي بعض الأحيان تكون الشخصية التاريخية شخصيات دينية، كما أن كثيرًا من الشخصيات التاريخية والدينية

¹- صلاح عبد الصبور، أقول لكم عن الحب والفن والحياة، مرجع سابق، ص: 337.

²- صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة، (أقول لكم عن الشعر)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة - 1992، ص: 150.

انتقلت إلى التراث الشعبي أو الأسطوري لتصير شخصيات تاريخية أسطورية إذا جاز التعبير، (ولأن التراث يكتسب لونا من القداسة في النفوس لما له من حضور حي ودائم في وجدان الناس، فإن المبدع حين يتوسل إلى الوصول إلى وجدان الناس يلجأ أحيانا إلى توظيف مقومات التراث)¹.

أ- الأسطورة والحكاية الشعبية في مسرح صلاح عبد الصبور:

لا بد من الإشارة أولا إلى أن صلاح عبد الصبور عمد إلى تقنية مزج الأساطير في نصوصه المسرحية، ونقصد بمزج الأساطير أن صلاح عبد الصبور لم يكتف في نصوصه بأسطورة واحدة، بل استخدم العديد من الأساطير والحكايات الشعبية وحملها معانيه وتصويراته وفجر طاقتها، انطلاقا من اعتقاده أنه (من حقنا أن لا نستعمل الأسطورة فحسب، بل كل المادة التاريخية المتاحة، من أساطير وقصص دينية وشعبية، وأحداث حقيقية مؤثرة في حياة الإنسان، وقصر القضية عندئذ على الأسطورة قصرا تعسفيا، يغفل الغاية، ويهتم بالظواهر الساذجة)². ففي مسرحية "الأميرة تنتظر" التي كتبها صلاح عبد الصبور سنة 1969، نجدها ذات بنية دائرية مفتوحة ترتكز على ثلاث شخصيات أساسية، وهي: الأميرة والسمندل ثم القرنفل، ولأنها تبدأ بالأميرة التي تمثل الوطن وتنتهي بها فهي إذن ذات بنية دائرية "يستمد الشاعر أصولها الأولية من التراث القصصي الشعبي ومن الأسطورة معا، هذا إضافة إلى اعتماده على حكاية عربية قديمة رواها المسعودي وابن هشام³ مؤداها أن سابور ذو الأكتاف حاصر حصن الحضر في العراق، دون أن يتمكن من فتحه، وذات يوم أطلت النظيرة بنت الضيزن أو ساطرون صاحب الحصن، أطلت يوما فرأت سابور فأعجبت به ومكنته من فتح الحصن مقابل وعده لها بالزواج، إذ سرقت مفتاح

¹ - محمد عزام، مسرح سعد الله ونوس، بين التوظيف التراثي والتجريب الحداثي، مرجع سابق، ص: 61.

² - صلاح عبد الصبور، الأميرة تنتظر، مرجع سابق، ص: 88.

³ - انظر المسعودي في مروج الذهب، بتحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية بالقاهرة، 1958 الجزء الثاني، ص: 206. وابن هشام في السيرة النبوية، طبعة المكتبة التجارية بالقاهرة 1937، الجزء الأول، ص: 77.

الحصن من أبيها أو أنها دلتها على نهر يمر تحت الحصن لقاء أن يتزوجها ولكنه بعد أن حققت له ما أراد قتلها لأنه لم يأمن خيانتها بعد أن خانت أباه¹.

إذ يقول:

(آه، تبدو مثل رمح مشرع ثم استواء ومضاء

آه، تبدو مثل سيف مرهف قد زاده الصقل حلاء

وهذا المقطوع الشعري يبين لنا سقوط الأميرة في حبه، لأنها رأت فيه أحلامها فمثلته كالرمح والسيف وهما رمز الرجولة، بل هو إله في عينيها وقمر يضيء لياليها، إذ هو أكبر من أحلامها لذا لم يبق لها سوى الاستسلام لحبه، يقول شاعرنا:

علقتني بأكتافك كالعقد وداعبني وانثرتني حبات

وبعثرتني على جسمك موسيقى ونورا.....

هنا استغل السمندل حبها له فتحدث الخيانة، إذ تعود الأميرة إلى غرفة أبيها بعد علمها بأنه يريد مفتاح القصر، وهنا يقتل السمندل أباه فتصرخ:

ويلاه

أقتلت أبي

وسلبت الخاتم حتى ترفعه في وجه الناس

وتحكم به)².

لم تستفك الأميرة من وهم الحب إلا بعد أن أيقظها القرنندل، وتغرق في الندم في زمن لا ينفع الندم، بعد أن نبذها السمندل لأنه لا يأمن صدقها، ويطردها خارج القصر بعد استيلائه على السلطة، فتعيش في كوخ حقير مع ثلاث وصيفات.

(خمسة عشر خريفا منذ فارقنا القصر

ونزلنا هذا الوادي المجذب

إلا من أشجار السرو الممتد

¹- عصام بهي، استلهام التراث الأسطوري في مسرح صلاح عبد الصبور، مجلة فصول، المجلد الثاني، العدد 1 بيروت، لبنان، أكتوبر 1981ص:141.

²- صلاح عبد الصبور، الأميرة تنتظر، مرجع سابق، ص: 403/399.

كتساوير الرعب¹

إذن فالمكان تحول إلى واد مرعب مخيف ومجذب بعد أن ولى زمن البذخ في قصر الورد، فالأميرة ووصيفاتها يعانين هذا الواقع الأليم منذ خمسة عشر عاما. أما المحور الثاني في المسرحية فهو انتصار الأميرة وعودتها إلى قصرها بعد القضاء على السمندل، تقول الأميرة مخاطبة وصيفتها أم الخير:

(لا تبتئسي أم الخير

فسندرك أول خيط فضي

وسنملاً كأسينا من ذوب اللؤلؤ فوق خدود الزهر

ونعود إلى القصر قبيل الموعد²).

بهذا تبسم الدهر ثانية، فالخيط الفضي يرمز إلى الفجر الجديد ثم إن الكأس المملوء يذوب اللؤلؤ فوق خدود الزهر، وكلها صور بديعة ترمز إلى الحياة الرغيدة. وهنا تبرز شخصية القرنندل لأنه يرمز إلى حركة التاريخ، ولعل حركة الشمس والغروب ترمز إلى الزمن والكتابة.

يبين صلاح عبد الصبور استراتيجيته في توظيف الأسطورة بقوله: (إنني أحاول دائما أن أستخرج التيمة Theme في الأسطورة، وأن أعيد عرضها على تجربتي الخاصة، بغية إكساب هذه التجربة بعدها الموضوعي³). ويتضح من هذا أن الشاعر قد أُنقن هذه الخاصية وفجر الطاقة المخزونة في الأسطورة وحملها مضامين عصره وواقعه، على الرغم من بعد الزمن بين عهد الأساطير والوقت الحاضر. كما أدرك أهمية الأسطورة بكل معانيها المتعددة، حيث أصبحت ذات ملمح جديد. وهنا تكمن جمالية الأسطورة في المسرح العربي المعاصر، ويظهر اقتناع صلاح عبد الصبور بأن استلهام التراث يكون في الجمع بين الأصالة والمعاصرة، (فليس التراث تركة جامدة، ولكنه حياة متجددة، والماضي لا يحيا إلا في الحاضر، وكل قصيدة لا تستطيع أن تمد عمرها إلى المستقبل لا تستحق أن

¹- نفس المرجع، ص: 405.

²- صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، مرجع سابق، ص: 441.

³- نفس المرجع، ص: 91.

تكون تراثا. ولكل شاعر أن يتخير تراثه كما يشاء¹، وهذا يعني أن نستلهم من التراث أفكارا أو مواقف أو قيما ندمجها في أحوالنا الراهنة التي أسهم العلم في تشكيلها إسهاما حاسما، وذلك بأن ننقي من التراث جملة من المواقف والمفاهيم التي تصلح لنا، وتسهم في التفاعل مع قضايانا المعاصرة. ولذلك فإن (عملية الرجوع إلى الأصول وإحياء التراث، يجب أن تتم في إطار نقدي للاحتماء بها أمام التحديات الخارجية، فالماضي هنا مطلوب ليس فقط من أجل الارتكاز عليه والقفز إلى المستقبل، بل من أجل تدعيم الحاضر، ومن أجل الوجود وإثبات الذات)².

فالمقصود من توظيف المبدع المسرحي للتراث هو توظيف معطياته بطريقة فنية وإيحائية ورمزية، هدفها خدمة الحاضر والمستقبل، فالعودة إلى التراث ينبغي أن تكون طريقا لتنميته والامتداد له نحو المستقبل بقيم متطورة بعيدة عن السطحية والشكلية، ف (الفنان المسرحي يلجأ إلى التراث كوسيلة فنية حتى لا يسقط في المباشرة التي تقتل جمالية الإبداع، وينبغي أن يتم التفاعل الفني بين الدلالة التراثية كحقيقة تاريخية للمرموز له، وبين الدلالة الفنية المعاصرة كوسيلة فنية، إذ لا ينبغي أن تكون العلاقة بين الدالتين علاقة تعسفية، لأنه كثيرا ما يسقط الفنان المسرحي أبعاد رؤيته الخاصة على ملامح الشخصية التراثية، فيصبح الخطاب التراثي خطابا ضبابيا لا يحقق التواصل، ولذلك ينبغي أن تكون الدلالة الإيحائية نابعة من قدرة المصدر التراثية على الإحياء والتعبير)³.

وعموما فلم تكن عودة عبد الصبور إلى تلك المواضيع والرموز والظواهر التراثية المختلفة (عربية وغربية) سطحية أو مجرد زينة شكلية، بل لإيمانه بأن الثقافة الإنسانية هي (تراث حي متصل بين الماضي والحاضر، متجهة نحو المستقبل)⁴، إضافة إلى اعتبار التراث وسيلة من وسائل الاتصال مع المتفرج، وإشراكه في العملية المسرحية، لأنه يهدف

¹- نفس المرجع، ص: 99.

²- محمد عابد الجابري، إشكاليات الفكر العربي المعاصر، مركز دراسات الوحدة العربية، الطبعة 4، بيروت، لبنان، ص: 26.

³- مصطفى رمضاني، توظيف التراث وإشكالية التأصيل في المسرح العربي، وزارة الإعلام، الكويت، مج 17، عدد 4، 1987، ص: 88.

⁴- صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، مرجع سابق، ص: 97.

إلى بناء الوعي، ولا يريد تقديم وعي جاهز، ففهمه للمسرح دعاه إلى التعامل مع هذه المضامين التراثية التي أدت وظيفة فنية وأخرى فكرية.

ب- المصدر الديني في نصوص صلاح عبد الصبور المسرحية:

لقد كان الأديب والفنان دائماً وعبر مراحل التاريخ الإنساني محاصراً في كل زمان ومكان، ومطالباً بالبحث عن نوافذ لبث لواعج نفسه ومجتمعه، ومن هنا (يثير المسرح العربي الراهن جملة من الأسئلة الهامة عن موضوعات المسرحية العربية المعاصرة، وطرائق تناولها للمشكلات والأحداث التي تجري في البناء الاجتماعي العربي داخل أنساقه الاجتماعية والسياسية والثقافية)¹. ولما كان الأمر كذلك، فالعودة إلى استثمار التراث - بمختلف مصادره- نافذة مطلّة على مختلف القضايا التي يريد المبدع التطرق لها دون مضايقة ودون ممارسة الحظر على أفكاره وكتابات، (ولعل العوامل السياسية والاجتماعية تأتي في مقدمة أسباب لجوء الكاتب العربي إلى التراث. فعندما يتحدث الكاتب من خلاله، يشعر أنه يحميه من بطش السلطة. وبهذا يصبح التراث، كالأسطورة والرمز، قناعاً يخفي خلفه الكاتب، فيستعير صوتاً غير صوته، يحملُه وزر آرائه وأفكاره التي لا يجرؤ على التصريح بها باسمه. وفي التراث معين لا ينضب من الأصوات والأقنعة التي مارست النقد والإدانة، وجابهت قوى الشر والطغيان)².

يحتل المصدر الديني مكانة مهمة في نتاج عبد الصبور وفي الأدب العالمي أيضاً، وكان الكتاب المقدس مصدراً للشعراء الأوروبيين الذين استمدوا منه الشخصيات والنماذج الأدبية، كما تأثر بعضهم بالقرآن الكريم. إن الموروث الديني حاضر في أعمال عبد الصبور ولا نستغرب إذا علمنا أن صلاح عبد الصبور كانت له تجربة دينية وصوفية - إن جاز القول - في مرحلة المراهقة من عمره، (كنت في صباي الأول متديناً أعشق التدين، حتى إنني أذكر ذات مرة أنني أخذت أصلي ليلة كاملة، طمعا في أن أصل إلى المرتبة التي تحدث عنها بعض الصالحين، حين تخلو قلوبهم من كل شيء إلا ذكر الله، بدأت صلاتي كما

¹- حافظ أحمد أمين، أزمة المسرح العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، 1993، ص:89.

²- محمد عزام، مسرح سعد الله ونوس، بين التوظيف التراثي والتجريب الحداثي مرجع سابق، ص: 61.

يبدوها المصلي عادة، وذهني منشغل بمسائل الحياة المختلفة، أتمتم بالآيات، ثم جاهدت كي أخلي نفسي من كل فكرة عدا فكرة الله. وما زلت أصلي حتى كدت أن أتهالك إعياء، ودفع بي الإعياء والتركيز إلى حالة من الوجد حتى إنني زعمت لنفسي ساعتها أنني رأيت الله، وأذكر أن بعض أهلي أدركوني حتى لا يصيبني الجنون)¹.

إن صلاح عبد الصبور لم يوظف هذه الرموز إلا بالشكل الذي تفهمه الأكثرية، أي عن طريق ملامح عامة دون التعمق فيها، ويبدو توظيف هذا النوع من الموروث من التراث الديني واضحاً جلياً في مسرحية "الحلاج"، حيث نتبين هذا التوظيف من خلال الحوار، عن طريق ذكر بعض الشخصيات التي لا تتكلم في النص المسرحي، وإنما يتم توظيف كلامها أو أفكارها أو مواقفها، ثم شخص تتكلم و تتموقف وتفعل، فلجأ الشاعر إلى تضمين آيات قرآنية وأحكام شرعية وأقوال شخصيات بارزة في التراث الإسلامي وتوظيفها من خلال اللجوء إلى أسلوب التورية بالمعنى أو التحوير على لسان شخص النص المسرحي، فتطالعنا شخصية الشبلي صديق الحلاج مستنكراً عليه إفشاء السر بينه وبين الله، و مضحياً بحياته بوقوفه في وجه السلطة والسلطان دفاعاً عن العامة من الناس، حيث جاء هذا الاستنكار واللوم والعتاب – إن شئنا القول – والحلاج مصلوب إلى جذع الشجرة – بآية من القرآن الكريم:

(الشبلي: يا صاحبي وحبيبي

(أو لم ننهك عن العالمين)

فما انتهيت)².

ومن ذلك نجد – على سبيل المثال كذلك – مشهد المحاكمة، حيث يبدأ القاضي أبو عمر بقوله:

(بسم الله الهادي للحق

وعليه توكلنا

¹ - صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، مرجع سابق، ص: 70.

² - صلاح عبد الصبور، مأساة الحلاج، مرجع سابق، ص: 477.

ندعوه أن يهدينا للعدل

ويوفقنا أن ننهض بأمانتنا¹، وهذا التصدير ذو الصبغة الدينية كان ولا يزال أساس كل عمل أو قول أو كتابة في تراثنا الإسلامي، وهي بداية تؤكد المرجعية التي سينطلق منها القضاة في محاكمتهم للحلاج، مرجعية دينية إسلامية تتصور الحلاج زنديقا ومارقا والقضاة يمثلون العدالة والأمانة باعتبارهم أساس بناء الدولة الإسلامية، وهذا الحكم المسبق والمستند إلى تصور أحادي الجانب – جانب القضاة – يرى أن الحلاج مذبذب وأن القضاة حاكمون بأمر الله وبأمر خليفة المسلمين، تؤكد بداية الحوار عند إحضار الحلاج إلى قاعة المحكمة:

(أبو عمر: يا حلاج... أتدري لم جئت هنا؟

الحلاج ليتم الله مشيئته يا سيد

أبو عمر: هذا حق...

والله تبارك وتعالى

قد ثبت في يد خليفتنا الصالح – أبقاه الله –

ميزان العدل وسيفه².

لقد عمل القاضيان أبو عمر الحمادي وتابعه ابن سليمان خلال جل أطوار المحاكمة على التلاعب بأحكام الشرع – مكرًا وخديعة – لإيقاع بالحلاج وإلصاق تهمة الكفر والزندقة ولف حبل المشنقة حول عنقه، مستهدفين بذلك لي وتحريف أحكام الدين لمصلحة سلطتين: سلطة السيف (خدمة السلطان المستبد)، وسلطة الجاه والمال (مصالح ومطامع القاضيين)، أما القاضي ابن سريج فكان يحاول تمكين الحلاج من الدفاع عن نفسه ومواجهة هذه التهم المنسوبة إليه متوخيا محاكمة عادلة، فكانت محاولاته غير مجدية أمام مكر أبي عمر الذي عمد إلى توظيف أدلة من القرآن³ لإثبات صحة ادعاءاته ضد الحلاج:

¹ - نفس المرجع، ص: 523.

² - نفس المرجع، ص: 527.

³ - سورة المائدة، الآية: 33. "إِنَّمَا جَزَاءُ الَّذِينَ يُحَارِبُونَ اللَّهَ وَرَسُولَهُ وَيَسْعَوْنَ فِي الْأَرْضِ فَسَادًا أَنْ يُقَتَّلُوا أَوْ يُصَلَّبُوا أَوْ تُقَطَّعَ أَيْدِيهِمْ وَأَرْجُلُهُمْ مِنْ خَلْفٍ أَوْ يُنْفَوْا مِنَ الْأَرْضِ ذَلِكَ لَهُمْ جَزَاءُ فِي الدُّنْيَا وَلَهُمْ فِي الْآخِرَةِ عَذَابٌ عَظِيمٌ".

(ابن سريج: يا مولانا، هلا أعطيت الرجل المهلة أن يتكلم
فلقد حققت وأحكمت التهمة، ثم أدنت
أبو عمر: ما حاجتنا أن نسمع في هذا المجلس فيضا من لغو القول المبهم؟
فليعل حديث العدل إذا خرس الجرم
قال الله تعالى:

"إنما جزاء الذين يفسدون في الأرض...)"¹.

ثم يعمد صلاح الصبور – مرة أخرى – إلى توظيف القرآن الكريم بتقنية الاقتباس
من القرآن على لسان القاضي ابن سليمان الذي لا يؤمن بغير القرآن وسيلة فعالة لإحكام
الحبل على رقبة الحلاج:
(ابن سليمان: (...)
هذا حكم الشرع
في من يبغي في الأرض فسادا، يبذر فيها بذر الفتنة

أن تقطع أرجله، أيديه، ويصلب في جذع الشجره)²، فهذا حكم الشرع في من يبغي
في الأرض فسادا.

وتمضي أطوار المحاكمة – خاصة والمسرحية عامة – حبل بالرموز الدينية التي
أحسن الشاعر توظيفها وفق رؤية معينة، تبتغي ألا تكون عودة تلك الظواهر التراثية
سطحية أو مجرد زينة شكلية، بل لإيمانه بأن التراث (ليس تركة جامدة، ولكنه حياة
متجددة. والماضي لا يحيا إلا في الحاضر، وكل قصيدة لا تستطيع أن تمد عمرها إلى
المستقبل لا تستحق أن تكون تراثا. ولكل شاعر أن يتخير تراثه كما يشاء)³. إضافة إلى
اعتبار التراث وسيلة من وسائل الاتصال مع المتفرج، وإشراكه في العملية المسرحية، لأنه

¹- صلاح عبد الصبور، مأساة الحلاج، مرجع سابق، ص: 529.

²- نفس المرجع، ص: 530.

³- صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، مرجع سابق، ص: 99.

يهدف إلى بناء الوعي، ولا يريد تقديم وعي جاهز، ففهمه للمسرح دعاه إلى التعامل مع هذه المضامين التراثية التي أدت وظيفة فنية وأخرى فكرية.

ت- المصادر التاريخية في نصوص صلاح عبد الصبور المسرحية:

إن حوادث التاريخ وشخصياته هي المدرسة الكبرى، في مضمار تعلم وتحرك المبدعين المسرحيين باتجاه الماضي والحاضر والمستقبل، كون الشخصيات والحوادث التاريخية (ليست مجرد ظواهر كونية عابرة، تنتهي بانتهاء وجودها الواقعي، فإن لها إلى جانب ذلك دلالتها الشمولية الباقية وال قابلة للتجدد على امتداد التاريخ في صيغ وأشكال أخرى)¹، فما صدر عن الشخصيات التاريخية وما وجه من اتهامات شخصية ووظيفية صالحة لأن تحمل الهم المعاصر بأبعاده كلها وتناقضاته فالتاريخ (ليس وصفا لحقبة زمنية لوجهة نظر معاصرة لها، إنه إدراك إنسان معاصر أو حديث له، فليس هناك إذن من صورة جامدة ثابتة لأية مدة من هذا الماضي)². لذلك يلجأ الكاتب للشخصية التراثية القادرة على رؤاه وأفكاره المناسبة لطبيعة الهموم التي يسعى للكشف عنها، وتجدر الإشارة إلى أن شخصيات عبد الصبور كانت تنسجم مع حساسيته وخوفه على أمته فجسد طبيعة المرحلة التاريخية في مسرحياته من خلال الشخصيات التاريخية. ومن هنا فصلاح عبد الصبور اختار شخصياته التاريخية وفق قناعات معينة ووظيفها وفق رؤية محددة تخدم استراتيجيات وأهداف مسرحه الشعري، إذ يقول عن أسباب اختياره شخصيات تاريخية في مسرحية "الحلاج": (وقد أخذت من التاريخ شخصيات معظم مسرحيتي، فالشبلي من كبار الصوفية وكان صديقا للحلاج، وله شهادة في المحكمة، وقد استجوب الحلاج، وهو على صليب الموت بهذه الآية القرآنية: "أو لم ننهك عن العالمين". وكان إبراهيم بن فاتك مريده وخادمه هو الذي روى لنا بعض فصول كتاب "أخبار الحلاج". أما القاضي أبو بكر الحمادي وابن

¹- علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، 1997، ص: 120.

²- ناصف مصطفى، دراسة الأدب العربي، دار الأندلس، بيروت، الطبعة الأولى، 1983، ص: 205.

سريج فأولهما من قضاة المالكية المعروفين بتقربهم إلى الخلفاء و الأمراء، وثانيهما الفقيه الشافعي العظيم¹.

استلهم صلاح عبد الصبور شخصيتي القاضيين أبو عمر وأبو سليمان للدلالة على بطانة السوء المحيطة بالحاكم، والتي تشكل السلطة التنفيذية لقراراته، ويده التي يبطش بها:

(ابن سليمان: لكني لم أتحقق من قول الشرطة...

أبو عمر: يا ابن سليمان

لسنا أهل التحقيق...

بل أهل الفتوى، أعلم ها الجيل بأحكام الشرع

فالشرطة والوالي والسلطان يسوسون أمور الأمة

ويميزون الجاني، يقيسون الجرم بإمعان وتثبت

فإذا صح الجرم لديهم، وقفوا الجاني بين يدينا

لنرى فيه الرأي الشرعي الصائب)².

كما استلهم شخصية القاضي ابن سريج للدلالة على الفراسة والصواب والعدل، فهو يحاكم الحلاج بما بدر منه من أفعال لا عما في قلبه، وهذا الأمر يدفعه لترك المحاكمة جراء تعنت ابن عمر وابن سليمان:

(ابن سريج: كيفية إيمانه..

هل تبغي أن تنبش في قلبه

هل هذا من حق الوالي؟

أم من حق الله

أبو عمر: هذا من حق قضاة الشرع

ابن سريج: لا، بل هذا من حق الله

فأنا لا أجرؤ أن أسأل رجلا عن إيمانه

¹- صلاح عبد الصبور، تذييل مسرحية مأساة الحلاج، مرجع سابق، ص: 551/550.

²- صلاح عبد الصبور، مأساة الحلاج، مرجع سابق، ص: 529.

فإذا شئتم أن تمضوا في هذا الإثم...

أبو عمر: سنمضي يا بن سريج

ابن سريج: فأنا أستعفي من مجلسكم

أبو عمر: هذا لك يا بن سريج¹.

إن اختيار صلاح عبد الصبور لشخصه التاريخية يخضع لرؤية فنية وتصور فكري، وهو يتجاوز الحرفية التاريخية في أفق تحقيق الجمالية الفنية، والطرح الفكري، ومن ثم يذهب صلاح عبد الصبور إلى القول - مدافعا عن هذا التصور - (ولا أعتقد أن هناك مؤرخا أو محققا يحاسب الفنانين على معالجاتهم. أفرض أنني غلوت في مجافاة التاريخ وجمعت ما بين الحلاج وأرسطو وأفلاطون والغزالي وعبد الله النديم، لا ضير ما دمت قد أعطيت مبررا فنيا، الفن خصوصية في المعالجة)². إذن فصلاح عبد الصبور شأنه شأن أغلبية المبدعين - يهرب وينأى عن الرقابة السلطوية التي من يمكنها أن تحظر أفكاره أو ترهبه، ومن هنا ففي اختيار بعض الشخصيات التراثية شيء من المؤلف كما يرى الدكتور سامي عامر الذي يؤكد أن صلاح عبد الصبور في مسرحية " الحلاج " كسر شخصية الحلاج التي أودع فيه بعضا من نفسه، وأظهرها وكأنها عاجزة أمام السلطة، ولا ينقذ الحلاج من عجزه إلا دخول الحارس يطلبه للمثول أمام المحكمة، ويبتهج الحلاج لذلك، فقد اختار له الله)³.

لقد مارس صلاح عبد الصبور التحوير اتجاه شخصه التراثية التاريخية من خلال الحذف والإضافة في ملامح هذه الشخصيات، بما يجعل هذه الشخصيات قادرة على حمل رؤاه الفكرية والفنية، ومن ثم فقد قدم الحلاج في مسرحية "مأساة الحلاج" بطريقة مغايرة لما جاء في كتب التراث التي اختلفت في تقديم الحلاج، فهو (تارة من كبار المتعبدین والزهاد وتارة في زمرة الملحدين)⁴، وهو في سير أعلام النبلاء عند الذهبي يمكن أن

¹ - نفس المرجع، ص: 541.

² - محمد عبد الحميد حنورة، الأسس النفسية للإبداع الفني في المسرح الشعري، مرجع سابق، ص: 121.

³ - نعيم عطية، مسرح صلاح عبد الصبور، مجلة فصول، عدد خاص بصلاح عبد الصبور، مرجع سابق، ص: 152.

⁴ - خير الدين الزركلي، الأعلام، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة السابعة، 1987، المجلد 2، ص: 260.

يكون (تزنديق في وقت ومرق وادعى الإلهية ثم لما نزل البلاء ورأى الموت الأحمر أسلم ورجع إلى الحق والله أعلم بسرّه)¹، أما مصطفى الشبيبي فيذهب إلى أنه (كان سياسيا على صلة بالقرامطة وله مراسلات سياسية ويكثر أتباعه في خراسان وله مؤلفات في السياسة)². ولما كان صلاح عبد الصبور يقتبس شخوصه التراثية بما يلائم تصوراته فقد انحرف بشخصية الحلاج من تلك الصورة المظلمة للزنديق المارق، ومن صورة الزاهد المتدين أو باقي الصور التي أطرته فيها كتب التاريخ والتراث إلى صورة مضيئة تقدمه مناضلا ومصلحا اجتماعيا شهيدا للكلمة في زمن هو زمن الظلم، ف (الحلاج كان مشغولا بقضايا مجتمعه، وقد رجحت أن الدولة لم تقف ضده هذه الوقفة إلا عقابا على هذا الفكر الاجتماعي)³.

¹ - شمس الدين محمد بن أحمد الذهبي، تحقيق: شعيب الأرنؤوط، مؤسسة الرسالة، بيروت، الطبعة الثانية، 1981، المجلد 14، ص: 351.

² - مصطفى الشبيبي، الحلاج موضوعا للأدب والفنون العربية والشرقية قديما وحديثا، مطبعة المعارف بغداد، الطبعة الرابعة، 1976، ص: 27.

³ - صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، مرجع سابق، ص: 550.

المبحث الخامس:

أثر اللغة في مسرح صلاح
عبد الصبور من خلال تأثير
ت. س. إليوت

1- أحقية الشعر بالمسرح عند إليوت وصلاح عبد الصبور:

انحاز صلاح عبد الصبور إلى الشعر كلغة للمسرح، بل اعتبره اللغة الوحيدة الجديرة بالمسرح، ولأن الشعر أقدر على سبر أغوار النفس البشرية وبيان مكنوناتها فهو) الأداة الطبيعية التي تصور الإنسان وصراعه الداخلي والخارجي في الحياة¹، وبشكل خاص في المسرح حيث التعبير الدرامي أعظم و أرقى من الحياة، فلا يمكن صياغته إلا شعرا، الشيء الذي يجعل التعبير باللغة العادية لا يرتقي إلى عمق العواطف الإنسانية وحقيقتها، ومن ثم ف (الشعر سيكون اللغة الوحيدة التي يتحتم على العواطف الإنسانية أن تختارها لتفصح بها عن نفسها)². الشيء الذي يجعل متلقي المسرحية (ليس مأخوذا بجمال شعرها، وإنما مأخوذ بالجو النفسي الذي تخلقه كلمات هذا الشعر)³.

لقد اختص الغرب بالريادة - دون سواه - في المسرح عند الإغريق ثم الرومان، وبقي الأمر كذلك طوال عصور إبداعية، وعبر مدارس ومذاهب مسرحية وصولا إلى الواقعية التي آمنت بكون النثر هو الوسيلة المناسبة والتعبير القادر على إيصال أفكارهم إلى المتلقي، لكنهم لم يرضوا بأي نثر، بل عانقوا شعرية اللغة حتى أنتجوا نصوصا أرقى من بعض النصوص الشعرية.

إن فن المسرحية يستدعي الإيجاز، والتركيز، وعدم إدراج التفاصيل غير الموظفة، كما أن الصور يجب أن تكون متناغمة متجانسة، لا جزئية أو مفككة أو متباعدة، بل يسودها جو تعبيرى له هدف واحد لكي تخدم غرضا واحدا، وتخلق جوا نفسيا شموليا متكاملا⁴، ويحقق الشعر في المسرحية استغلال قدرات اللغة في أتم صورة وأقواها تأثيرا، وما دام مستوفيا طابعه الدرامي بعيدا عن الخطابية والغنائية فإنه يوحى (بالأفكار والمشاعر الخبيئة

¹- عبد اللطيف محمد السيد الحديدي، العمل المسرحي في ضوء الدراسات النقدية، النظرية والتطبيق، دار المعرفة للطباعة والتجليد، مصر، 1996، ص: 116.

²- محمد زكي العشماوي، المسرح: أصوله واتجاهاته المعاصرة، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، مصر، الطبعة الأولى، 1989، ص: 163.

³- نفس المرجع، ص: 163.

⁴- هيثم الخواجة، المسرح والشعر، كتاب مجلة دبي الثقافية، دار الصدى للصحافة والنشر، الطبعة الأولى، يوليو 2015، ص: 86.

المعقدة، بموسيقاه ثم بصوره على الأخص ¹. من أجل هذا أيقن صلاح عبد الصبور بمقدرة الشعر على التعبير عن المواقف الدرامية وعن الجراح الشخصية للمبدع وعن الشخصيات بدقة واحترافية أكثر من النثر، يقول مدافعا عن هذا الطرح: (لا شك أن اللحظات لحظات مكثفة لا يستطيعها النثر، وإذا استطاعها فبعناء شديد، وتقتضي الارتفاع عن الشعر. لأننا نبكي ونصرخ أو نضحك أو كل ذلك، وإذا عثرنا على خط معين له صعود معين سنجد أن كله شعر) ². ولكن الخطر الأكبر في المسرحية يكمن في اللعب باللغة، ومقتل المسرحية الشعرية التقليدية كانت في لغتها المنمقة المزخرفة، مما دفع بشعراء المسرحية المعاصرة أن يبحثوا عن لغة مختلفة عن لغة القصيدة الغنائية، انطلاقا من أنه لا أضر على المواقف المسرحية من الخطابية أو الغنائية.

إن الحديث عن المؤثر اللغوي في كتابات صلاح عبد الصبور المسرحية يقودنا إلى الوقوف عند تجربة ت.س. إليوت في المسرح الشعري، هذه التجربة الرائدة التي كان لها بصمات واضحة ومؤثرة على لغة صلاح عبد الصبور الشعرية والمسرحية. فلقد حققت أعمال إليوت نجاحا باهرا وملفتا، خاصة أعماله "جريمة قتل في الكاتدرائية" و "حفل الكوكيتل". و الظاهر أن العامل الأساس لنجاح هذه الأعمال هو اللغة البسيطة التي استغنى بها عن اللغة الكلاسيكية ذات الأوزان الثقيلة، وهو الأمر الذي دفع صلاح عبد الصبور إلى ترجمة هذه الأعمال إلى اللغة العربية، وقد أقر صلاح عبد الصبور بهذا التأثير في قوله وفي استشهاده الدال عن تأثره بإليوت: (ولعلنا هنا نستطيع أن نستشهد برأي قاله إليوت في إحدى مقالاته النقدية، وهو أن لغة النثر الرفيع في المسرح هي كلغة الشعر تماما، كلتاهما لغة غنية مليئة بالإيقاع مكثفة بالدلالات. كتبت بتأن شديد كأنها كتبت ثم أعيدت كتابتها) ³. كما يذهب في جواب عن سؤال تأثره بإليوت شعرا ونقدا ومسرحا إلى اعتبار إليوت مناخا

¹- محمد غنيمي هلال، في النقد المسرحي، دار النهضة العربية، القاهرة، مصر، 1965، ص: 51.

²- محمد عبد الحميد حنورة، الأسس النفسية للإبداع الفني في المسرح الشعري، مرجع سابق، ص: 112.

³- صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، مرجع سابق، ص: 103.

ثقافيا لا بد أن يتنفسه كل قارئ للكتاب الكبار، يقول: (وإليوت ناقد كبير أيضا ولا أعتقد أنه يمكن إغفال إليوت، لأنه شيء هام في النقد)¹.

لقد احتل إليوت مكانة مميزة في وجدان الشاعر صلاح عبد الصبور، ولا شيء يعبر عن ذلك أكثر من وصفه له بالعظمة، ففي سياق حديثه عن القراءات الأولى التي فتحت وعيه الفني يقول عبد الصبور إن ظلال كل هذه القراءات تلاشت عن ذاكرته الجمالية ولم تبقى سوى ظلال (إليوت العظيم)².

أكد إليوت (أن على الشعر أن يبرر وجوده المسرحي لا أن يكون مجرد شعر رائع اتخذ شكلا مسرحيا)³، ومن هنا خدم إليوت المسرح الشعري خدمة كبيرة تركت آثارها على رواد المسرح الشعري، وعلى رأسهم صلاح عبد الصبور الذي بدا عليه التأثير واضحا خاصة فيما يخص الجانب اللغوي، فقد (كان إليوت يهدف إلى إيجاد وسيلة يتحدث بها الأشخاص فيما أرادوا أن يتحدثوا شعرا، ولهذا السبب يمكن أن نعد استعمال إليوت للغة الحديث اليومي في مسرحياته من أعظم أفضاله للمسرح)⁴.

2- الجسارة اللغوية عند صلاح عبد الصبور:

تكلم صلاح عبد الصبور في كتابه "حياتي في الشعر" عن هذه القضية فأشار إلى تأثره بالشاعر ت. س. إليوت الذي قرب بين لغة الشعر، ولغة الحياة اليومية. يقول عبد الصبور: (حين توقفت عند شعر ت. س. إليوت في مطلع الشباب، لم تستوقفني أفكاره أول الأمر بقدر ما استوقفني جسارته اللغوية. فقد كنا - نحن ناشئة الشعراء - نحرص على أن تكون لغتنا منتقاة منضدة، تخلو من أي كلمة فيها شبهة العامية أو الاستعمال الدارج)⁵.

وجد صلاح عبد الصبور فيما سماه "الجسارة اللغوية" ما يبسط السبل للتعبير الشعري، فاقترنت الجسارة اللغوية في أشعاره بنزعة تبسيطية سعت إلى تسهيل اللغة قدر الاستطاعة، وإلى جعلها متحررة ما أمكن من القيود والضوابط لثقيلة، فاللغة هي مادة

¹ - محمد عبد الحميد حنورة، الأسس النفسية للإبداع في المسرح الشعري، مرجع سابق ص: 120.

² - صلاح عبد الصبور، أقول لكم عن الشعراء، مرجع سابق، ص: 397 / 399.

³ - جواد عبد الستار، في المسرح الشعري، دار الحرية للطباعة، بغداد، العراق، 1979، ص: 7.

⁴ - نفس المرجع، ص: 44.

⁵ - صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، مرجع سابق، ص: 165.

المسرح الشعري التي تعبر من خلاله الشخصيات عن أحاسيسها، وأفكارها وذلك من خلال الحوار، يقول إليوت: (لا يكون الشعر شعرا إلا حين يصل الموقف الدرامي إلى حد من العمق، والتركيز، حيث يصبح معه الشعر الوسيلة اللغوية الوحيدة للتعبير الطبيعي، فهو في هذه الحالة اللغة الوحيدة التي يمكن بها التعبير عن العواطف)¹.

لقد آمن صلاح عبد الصبور بجدوى اللغة اليومية في الكتابة، إذ يقول مدافعا عن لغته أمام هجوم النقاد: (واللغات الغنية هي اللغات التي تجد فيها رمزا لكل المدركات الحسية والوجدانية التي يواجهها الإنسان. لا رموزا ميتة محنطة في القواميس، ولكن رموزا حية جارية الاستعمال في الحياة اليومية. وبهذا المعنى فإن لغتنا العربية بالغة الغنى، وفقيرة بالغة الفقر في نفس الوقت، هي غنية بالقوة وفقيرة بالفعل كما يقول الفلاسفة المسلمون، أي إن إمكانات الغنى تكمن فيها كما تكمن الشجرة في البذرة، لا بد أن تسقى بالماء، وتتعهد بالرعاية، حتى تنمو وتزدهر)². ثم يضيف مبينا ومدافعا عن أحقية الشعر بالألفاظ الحديثة والقاموس الحديث من خلال التأكيد على مفهوم الجسارة اللغوية المأخوذ عن إليوت: (إن شعرنا جدير بأن يبلغ أفاقا أسمى لو منحنا الجسارة اللغوية، ذلك لأن الفكر الغني لا بد له من لغة غنية تستوعبه. (...) لا بد بعد ذلك من الإقدام على الألفاظ الجديدة وترويضها للدخول في سياقاتها الشعرية)³.

وإذا كان صلاح عبد الصبور شديد التأثر بالتجربة الإليوتية ويراها جديرة بالتأثير وحتى التقليد والاقتباس والنسج على منوالها، فإن العديد من النقاد آخذوه على ذلك، بل إن الناقد فؤاد دواره يذهب إلى خطورة هذا التأثير على صلاح عبد الصبور، و حتى على حركة الشعر الجديد، فهو يعتقد أن هذا الخطر لا يكمن في (مجرد التأثر والاقتباس، ولا من انفصال تجربتنا ومشاعرنا وتراثنا عن التجربة والمشاعر والتراث التي صدر عنها

¹- محمد عناني، دراسات في المسرح، والشعر، دار الغرب للطباعة والنشر، مصر، 1986، ص: 30.

²- صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، مرجع سابق، ص: 82/83.

³- نفس المرجع، ص: 85.

إليوت. ولكن ينضاف إلى ذلك اعتبار آخر هام، وهو أن إليوت يمثل مدرسة منهارة في الفكر الأوروبي الحديث)¹.

نعتقد أن هذا رأي فيه قسوة في الحكم على صلاح عبد الصبور، فتجربة الشاعر الإبداعية لها من الباع الطويل ما ينفي عنها التأثير السطحي والفج بتجربة إليوت، ولعل هذه القسوة جاءت من مغالاة الدكتور فؤاد دواره في الاعتزاز بالواقعية الاشتراكية. هذا وقد ارتفعت أقلام أخرى لجلد تجربة صلاح عبد الصبور في تأثرها بإليوت خاصة وبالفلسفة الغربية عموماً وهنا يطالعنا اسم أحمد عباس صالح الذي يرى أن صلاح عبد الصبور (يقتحم ميادين من الأفكار الكلية الضخمة التي ارتادها من قبله أئمة المفكرين والفلاسفة وأوسعها الفكر الإنساني تأملات راقية ودراسات بعيدة المنال، وهي قضايا خالدة لا يقربها المفكر والفنان إلا إذا أتى فيها بجديد)². ويخالف محمد مندور هذا الطرح مؤكداً أن صلاح عبد الصبور حاول الاستفادة من الآداب العالمية للرفع من مستوى آدابنا ، وأنه وغيره من المتصلين بالثقافة الغربية (أكثر وعياً بالوسائل الأدبية والفنية القحة التي يستطيعون بها أن يخدموا عروبته وعربيتهم عن طريق إثرائها بكل ما هو سليم ونافع وجميل في الآداب العالمية، فجميع الآداب قديماً وحديثاً قد أخذت عن بعضها ولا تزال تأخذ)³. وإذا كان الأستاذ أحمد عباس صالح بدا متهما صلاح عبد الصبور بإقحام قضايا الفكر والفلسفة في كتاباته، فإن هذا الأخير ينفي هذه التهم عنه ويبين في حوار له مع الدكتور محمد عبد الحميد حنورة أنه لم يبتغ من كتابة المسرح مجرد إضافة شيء منه لرصيد المسرح الشعري العربي، كما أنه لم يرد بذلك إثبات مقدرته وموهبته في هذا الفن، بل انه يقول معبراً عن رؤيته وغايته من كتابة المسرح: (أردت أن أكتب المسرح للتعبير عما أحسه وليس لمجرد إضافة جنس فني لإنتاجي، أريد أن أتحدث عن عصر أعيشه وليس عن مجرد أفكار. لا أريد أن يكون لي تراث مسرحي له حجم أو اتجاه معين)⁴.

¹- جابر عصفور، رؤيا حكيم محزون، مرجع سابق، ص: 200.

²- نفس المرجع، ص: 201.

³- نفس المرجع، ص: 209/208.

⁴- محمد عبد الحميد حنورة، الأسس الفنية للإبداع الفني في المسرح الشعري، مرجع سابق، ص: 106.

إن بساطة اللغة عند صلاح عبد الصبور توازيها - في ذات الوقت - سلاسة وشاعرية، الشيء الذي جعله يحقق المعادلة الصعبة بين لغة الحياة اليومية ولغة الشعر، إذ إن عبد الصبور طوع اللغة اليومية لصالح اللغة الشعرية الدرامية، (وتظهر لغة صلاح عبد الصبور اليومية في استخدامه الدرامي في وحدات وأنساق هي الصورة الشعرية، وفي مفردات وتراكيب جزئية، فالصورة الشعرية عنده تلعب دورا هاما وبناء في مسرحياته، حملت رؤاه ودخلت في النسيج الدرامي من خلال مواقف أبطاله وصراعاتهم)¹.

هذه الجسارة اللغوية التي أظهرها عبد الصبور في مفرداته وتراكيبه واجهتها جسارة مماثلة في أوزانه، لم تصل إلى حد القطيعة مع مظان الأوزان الخليلية. فلقد جرى عبد الصبور في شعره كله على استخدام التفاعيل المستمدة من بحور متجانسة: مستفعلن من الرجز، فعولن من المتقارب، فاعلن من المتدارك، متفاعل من الكامل، مفاعلتن من الوافر...، ولكنه سمح لجسارته اللغوية أن تقع أحيانا في الاضطراب، أي أن تحدث خلا وزنيا، ومع ذلك نستطيع القول أن الشاعر لم يرغب في كتابة النثر، حتى أنه لم يتخل عن استخدام الأوزان (مختصرة إلى تفاعيل) في مسرحياته الشعرية².

3- التقاطع بين "جريمة قتل في الكاتدرائية" و "مأساة الحلاج":

إن صلاح عبد الصبور مقر بتأثره بطريقة إليوت في كتابة الدراما الشعرية. وقد كثر حديث النقاد في موضوع المقارنة بين مسرحيته (مأساة الحلاج) ومسرحية إليوت (جريمة قتل في الكاتدرائية) إلا أن عبد الصبور يوضح أنه ليس فزعا ولا منزعا لهذه المقارنة التي تصل إلى حد الاتهام بالسرقة والمحاكاة . بل يذهب أكثر من ذلك في تبرير هذا التشابه بين المسرحيتين بالاستناد إلى نظرية إليوت (التراث والموهبة الفردية)، فيقول في سياق الرد على اتهامه بالسرقة: (إن رجلا مثلي قرأ نظرية إليوت في الموروث الأدبي لأبد أنه قد نقد هذه الحساسية المريضة . فليس التراث إلا حلقات ممتدة يفيد منها لاحق عن سابق ومتعلم من معلم)³.

¹- محمد محمود رحومة، مسرح صلاح عبد الصبور، مرجع سابق، ص: 120.

²- جودت فخر الدين، الإيقاع والزمان، دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، الطبعة الأولى، 2008، ص: 162.

³- صلاح عبد الصبور، أقول لكم عن الشعراء، مرجع سابق، ص 400.

كتب إليوت مسرحية "جريمة قتل في الكاتدرائية" ليبين الصراع بين القوى الروحية والقوى الدنيوية، فالمسرحية تعرض لفترة حكم الملك الانجليزي "هنري الثاني"، التي عرفت مقتل رجل الدين "توماس بيكيت"، وقد أبدع إليوت هذه المسرحية - المستقاة من أحداث تاريخية واقعية - بأسلوب فني راق، حيث (ارتفع بالحدث المسرحي هنا إلى مستوى فلسفي رائع. فتوماس رجل وقع عليه اختيار القدر لكي يصبح شهيدا ولكنه كان يشعر دوما بأن تحت رداء الشهيد تكمن الكثير من الشرور الخبيثة)¹. وهنا يخوض الراهب صراعا مع نفسه ينتهي به إلى المضي بخطى ثابتة نحو حتفه، فيقتل بأمر من الملك وبتنفيذ من فرقة فرسان (ظنوا أن القضاء على بيكيت يخلص الدولة من التناحر والانقسام)². لكن مجموعة الفرسان تحاول تبرير ما اقترفته بحق بيكيت بكونه أمرا ملكيا، وهو الأمر الذي كررته مجموعة نساء الكنيسة اللواتي يمثلن الكورس في المسرحية.

ورجوعا إلى مسرحية "مأساة الحلاج" نجد أن التقاطع يبدو واضحا والتأثير يبدو جليا، ففي " جريمة قتل في الكاتدرائية " نلمس خلافا بين طبيعتين إحداها ظاهرة تشكل شخصية توماس بيكيت والأخرى تحرك الأحداث دون أن تظهر في سياق تمثيل الأحداث وهي شخصية الملك هنري، وهو الأمر الذي نلاحظه في مسرحية "الحلاج"، حيث تضطلع شخصية الحلاج بدور بارز في تحريك الأحداث ونمو الصراع الدرامي، وهو الأمر الذي تقوم به الشخصية الغائبة الحاضرة بقوة في سير الخط الدرامي للمسرحية والمتمثلة في ولاية الأمر والتي تحرك الأحداث دون أن تظهر على خشبة.

ونفس التقاطع يبرز في الكورس، فإذا كان إليوت قد اعتمد على الأناشيد التي كان ينشدها الكورس في المسرح الشعري، وكان هذا من أبرز سمات مسرحيته، فإن هذا الأمر نجده حاضرا في مسرحية صلاح عبد الصبور، حيث تطالعنا مجموعة الصوفية ومجموعة الناس الذين أخذوا - كذلك - دور الكورس في الحلاج، فهم يحكون ويسردون ما حدث ويعلنون محزونين مسؤوليتهم عن مقتل الحلاج دون أن تكون لهم إرادة فعلية في ذلك، وهو

¹ - جواد عبد الستار، المسرح الشعري، مرجع سابق، ص: 48.

² - نفس المرجع، ص: 49.

الأمر الذي تمثله في " جريمة قتل في الكاتدرائية " نساء كانتربري اللواتي يضطلعن بدور التعليق والتنبؤ أحيانا، لكنهن ينفعلن ساكنات الحركة يشهدن ويعانين مسلوبات الإرادة. ثم نضيف شخصيتي الشبلي صديق الحلاج وتلميذ الحلاج إبراهيم بن فاتك اللتين نجد لهما معادلا موضوعيا في " جريمة قتل في الكاتدرائية " من خلال القساوسة الثلاثة المخلصين للكنيسة ولصديقهم بيكت.

ونمضي في تلمس التقاطعات بين "الحلاج" و "جريمة قتل في الكاتدرائية"، لنقف على كون الفكرة الرائدة لمسرحية إليوت هي الاستشهاد الذي اعتبره هذا الأخير ليس من صنع الإنسان ومن تم فهو قدر، لذلك فبكيت يمشي من تحد إلى آخر مزهوا، حيث تسوء علاقته بالملك فيما يخص أمور الكنيسة؛ فيرسل الملك من يغتاله، ومن تم يصل إلى زهو الاستشهاد من أجل السبب الصحيح، وهو أن يكون جزءا من إرادة الله. وهذه المسيرة الاستشهادية هي التي قادت الحلاج – كذلك – إلى حقه بإصراره على معارضة الحكام وعلى مساندة المظلومين والاصطفاف في صف الفقراء المقهورين، الشيء الذي دفعه إلى خلع خرقة الصوفية وإعلان علاقته بالله وصولا إلى حكم الشنق.

وعموما، ورغم التقاطع والتأثير الظاهر لإليوت على تجربة صلاح عبد الصبور الإبداعية، فإنه يبين في سياق آخر عدم إعجابه بمسرحه باستثناء مسرحية "جريمة قتل في الكاتدرائية" التي أحبها كثيرا، وهي المسرحية التي أجمعت الكثير من الآراء النقدية على تعدد نقط التشابه بينها وبين مسرحية "مأساة الحلاج"، وفي هذا المقام يوضح أن وجه التشابه يكمن – فقط – في كون المسرحيتين معا مسرحيتين استشهاد، وهذا النوع من المسرحيات يقدم نمطا متشابها في كل التجارب المسرحية الغربية والعربية، يقول: (وهذا التشابه راجع إلى شيء هام جدا وهو أنه يوجد استشهاد في كلتا المسرحيتين وأن هناك رجلا يمضي إلى قدره، ولكن إليوت عنده أمور ليست عندي، وأنا أيضا عندي أشياء ليست عنده، فمسرحيته أكثر تلخيصا وتجريدا، أما أنا فمرحلة وسط بين التجريد والتلخيص، ومشكلته فيها الجو المسيحي ومشكلتي فيها الطابع الإسلامي. ولكن أيضا البناء مختلف، وأنا حاولت في مشهد السجن ومشاهد المحاكم وغيرهما أن أقدم مشاهد شخصية، أما هو عنده

فتمثل هذه المشاهد وغيرها مجردة تماما¹. ثم يخلص عبد الصبور إلى التذكير بأن جريمة قتل في الكاتدرائية ليست هي المسرحية الأولى من نوعها في مجال مسرح "الاستشهاد والقداسة" على حد تعبيره. فهناك مسرحيات (التعزية) الفارسية ومسرحية "القديسة جون" لبرنارد شو و(رجل الله) لجان انوي وغيرها²، ثم يختتم عبد الصبور بقول مجمل عن مدى تأثره بالإيوت فيقول: (بغض النظر عن هذا كله فأنا تأثرت بالإيوت أكثر، ليس في المسرح أو الشعر بل في وجهة النظر انه كناقذ أعتبره من أكبر النقاد في العصر الحديث. وإذا كان النقد قد بدأ بأرسطو فقد انتهى بالإيوت)³.

¹- محمد عبد الحميد حنورة، الأسس النفسية للإبداع في المسرح الشعري، مرجع سابق، ص: 120.

²- صلاح عبد الصبور، أقول لكم عن الشعراء ، مرجع سابق، ص: 400.

³- محمد عبد الحميد حنورة، نفس المرجع، ص: 120.

• استنتاجات الفصل الثاني:

إذا كان صلاح عبد الصبور قد أعطى للمسرح الشعري آفاقا رحبة جديدة، فهذا راجع بالأساس إلى تكوينه وتجربته الشعرية العتيدة في مجال الشعر عامة، وقصيدة القناع بشكل خاص، هذه الأخيرة كانت بوابته إلى دخول الدراما الشعرية، يقول: (وربما كانت قصيدة القناع هي مدخلي إلى عالم الدراما الشعرية)¹، ثم إن صلاح عبد الصبور استفاد من اطلاعه على التجارب والمدارس والمذاهب المسرحية الغربية التي أثرت في حقل إبداعيته فأغنتها، إذ استفاد صلاح عبد الصبور من التراجيديا الإغريقية التي كانت المؤثر الأول الفاعل في تجربته، وكان هذا الاختيار نابعا من إيمانه العميق بضرورة الرجوع إلى المنابع الإغريقية التي كانت ذات أثر على المسرحيين على اختلاف مشاربهم، ومن هنا نعتقد أن مسرحية "مأساة الحلاج" كانت تمثالا للتراجيديا الإغريقية. لكن ما يمكن تسجيله - أيضا في اعتقادنا - في هذه التجربة هو أن صلاح عبد الصبور لم يغمس كليا في التجربة الإغريقية أو الأرسطية، وإنما أخذ منها بقدر ما يحقق غاياته الفكرية وتطلعاته الفنية دون الذوبان الكامل في المأساة اليونانية لاعتبارات تمس خصوصية ثقافة صلاح عبد الصبور، ورؤيته المتفردة لموضوعه.

ولما كان صلاح عبد الصبور شديد الاعتقاد بشمول الثقافة الإنسانية وعمومها، فقد انتقل إلى خوض غمار تجارب مسرحية أخرى، فكانت مسرحية "مسافر ليل" التي اهتدى بها إلى استخدام رؤى وتصورات مسرح العبث، انطلاقا من تأثر صلاح عبد الصبور بالتجربة اليونيسكية، حيث يقول: (منذ خمس سنوات التقيت المسرحي العظيم يوجين أونيسكو في مسرحية الكراسي (...) وكتبت في مذكراتي الشخصية عندئذ أن اكتشاف عظمة أونيسكو كان من أحلى الاكتشافات التي، عرفتها في حياتي)²، فكانت المسرحية حبلى بالمواقف العبثية، وكانت تيمة اغتراب الإنسان في محيطه حاضرة، وكان الجو العام لمسرح العبث مسيطرا من خلال عناصره الأساسية. لكن ما خلصنا إليه هو أن صلاح عبد

¹ - صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، مرجع سابق، ص: 90.

² - صلاح عبد الصبور، تذييل مسرحية مسافر ليل، مرجع سابق، ص: 666.

الصبور لم يرد محاكاة مسرح العبث في كل جزئياته، ومن ثم فقد كانت البصمة الصبورية واضحة وكان حضور الشاعر جلياً من خلال تسييس موضوعه وجعله يحيط بمشاكل المواطن العربي في خصوصيته وفرادته، دون الإيغال في الغموض والتكثيف المسيطرين على جل نصوص مسرح العبث الغربية، دون السقوط في فخ التجريد العبثي. وكعادة كل مبدع تواق للجديد وللاستفادة من تجارب الآخر، انتقل صلاح عبد الصبور في مسرحيته " بعد أن يموت الملك " لاستثمار عناصر المسرح الملحمي، وعموم ما يمكننا كشفه من خلال معالجة هذا النص، هو أن صلاح عبد الصبور أمسك خيوط اللعبة الملحمية فأحسن التحكم فيها مع التزامه الحذر من السقوط في التماهي الملحمي، أو الاختفاء في عباءة بريخت.

إن الوقوف عند التجارب المسرحية لصلاح عبد الصبور جعلنا مطالبين بالتوقف عند سؤال تفاعله مع التراث وتوظيفه له، فكان التراث في مسرحيات الشاعر إنسانياً انطلاقاً من تصويره لاستخدام التراث، إذ يحذر من أن يكون هذا الاستخدام مجرد إصاق بالقصيدة، بل (لا بد أن تتحل هذه المادة إلى عناصرها الأولى من وجهة نظر الشاعر التي تختلف عن وجهة نظر الدراسة الموضوعية أو وجهة نظر غيره من الشعراء)¹، وهكذا عمل صلاح عبد الصبور على توظيف مصادر مختلفة أسطورية وحكاية ودينية وتاريخية...، وقد كانت هذه التأثيرات ومتباينة على الشاعر، لكنه وبفطنته وذكائه الإبداعي والإنساني وقف على ما يخدم تجربته المسرحية دون الوقوع في سطوة أو سحر الماضي.

ولما كان صلاح عبد الصبور متعلقاً بالتجربة الإليوتية شعراً ومسرحاً، فإن هذا التأثير ألقى بظلاله على تجربته المسرحية، وهذا ما لمسناه جلياً في "مأساة الحلاج" وتقاطعها مع "جريمة قتل في الكاتدرائية"، من خلال مجموعة من العناصر، وهو الأمر الذي لاحظته بعض النقاد، فأخذ بعضهم على ذلك، فيما نفى عبد الصبور هذا الأمر، مع أنه لا يجد غضاظة – شأنه شأن إليوت نفسه - في ذلك، يقول: (إن الميزة الحقيقية في الفن والأدب المتحضرين أنهما تراث ممتد، يستفيد لاحقه من سابقه، ويقنع كل فنان بإضافة جزء

¹ - صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، مرجع سابق، ص: 88.

صغير إلى الخبرة الفنية التي سبقته، وتظلل كله روح المسؤولية عن البشر والكون. ومن هنا لا يجد إليوت غضاظة في التضمين من دانتي أو بودلير، أما أولئك الذين مازالوا يصدرون عن نظرية السرقات الشعرية، ويتوهمون الأدب والفن زينة وبهرجا، وثيابا ولحي مستعارة، فهم لا يدركون شيئا من جوهر الفن)¹.

¹ - نفس المرجع، ص: 69.

الفصل الثالث :

القضايا المؤثرة للمسرح الشعري

عند صلاح عبد الصبور:

ثلاثية المثقف/ السلطة/ المجتمع:

"مأساة العلاج" و "ليلي

والمجنون" كنموذجين

المبحث الأول :

في تحديد المفاهيم والقضايا

1- في مفهوم المثقف/ السلطة:

تتعدد التعريفات وتتضارب التصورات في الفكر العربي الحديث والمعاصر حول تحديد مصطلح "المثقف" - من هو المثقف؟- ودوره ورسالته كعنصر فاعل ومؤثر في المجتمع، أي علاقته بالمجتمع¹. كما يصعب تصنيف وتأطير التنظيرات والرؤى الفكرية والأبحاث المنجزة في حقل علاقة الثقافي بالسياسي والاجتماعي ضمن الدائرة الثلاثية لعلاقة التأثير والتجاذب (المثقف - السلطة - المجتمع). وتأسيسا على ذلك، يجمل بنا طرح تساؤلات من قبيل:

- ما حدود التأثير الذي تمارسه سلطة المثقف على سلطة السياسي؟ وبالمثل؛ ما الآليات والممارسات التي تنهجها السلطة السياسية للهيمنة على السلطة الثقافية؛ سواء في تفعيل أو تقزيم أو إقصاء دور المثقف في المجتمع ككل؟
- هل يمارس المثقف في مجتمعنا دوره كفاعل حر ومؤثر في المجتمع، باعتبار الدور المنوط به والرسالة الملزمة له في قيادة المجتمع - الالتزام الثقافي والتربوي اجتماعيا -؛ وما الشروط والإمكانات والإكراهات التي تواجهه: سياسيا في إطار علاقته بالسلطة، واجتماعيا في إطار تواصله وتفاعله بالمجتمع عامة؟
- تتنوع الآراء وتختلف حول تعريفات المثقف؛ فالبعض يعرفه على أنه (...المتعلم الحاصل على شهادة جامعية عليا... وآخرون يقولون بأنه المبدع في مجالات الآداب

¹ - للوقوف على هذه التعريفات الرجوع إلى بعض المراجع والكتابات والأبحاث والمقالات، نخص بالذكر منها:
- كريم أبو حلاوة، المثقف العربي بين السلطة والمجتمع، مجلة الوحدة، عدد 66، 1990، ص: 85.
- غالي شكري، المثقفون والسلطة في مصر، منتدى سور الأزبكية، الطبعة الأولى 1990. (انظر بالتحديد المدخل المعنون ب" الإطار المرجعي للمثقف والسلطة من الصفحة 19 إلى الصفحة 42).
- هشام شرابي، مقدمات في دراسة المجتمع العربي، بيروت 1980، الطبعة الثانية، (أنظر المقدمة).
- سعد الدين إبراهيم، تجسيم الفجوة بين المفكرين وصانعي القرارات في الوطن العربي، مجلة المستقبل العربي، عدد 64، السنة 7 يوليو 1984، صفحة 6 وما بعدها.
- إدوارد سعيد، المثقف والسلطة، ترجمة وتقديم: د محمد عناني، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة 2006، ص: 13/12.
- نادر الفرجاني، مثقف الأمير أم مثقف الجماهير، مجلة المستقبل العربي، عدد 68، غشت 1984، ص: 126.
- محمد رياض وتار، شخصية المثقف في الرواية العربية السورية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1999، من الصفحة 11 إلى الصفحة 21.

والفنون والعلوم. وهناك من يرى في المثقف واحدا من صفوة أو نخبة متعلمة ذات فعالية على المستوى الاجتماعي العام أو أنه صاحب الرؤية النقدية للمجتمع...¹.

ويرى الباحث الفلسطيني إدوارد سعيد أن سمة الاستقلالية الذاتية لشخصية المثقف، والالتزام الإنساني اتجاه القضايا الكبرى والإنسان هي المعايير المحددة لمفهوم المثقف الحقيقي، إذ إن المثقف أو المفكر... باعتباره شخصية يصعب التكهن بما سوف يقوم به في الحياة العامة، ويستحيل تلخيصها في شعار محدد، أو في اتجاه حزبي معتمد، أو مذهب فكري جامد ثابت.... إن علينا أن نحدد معايير الصدق أو معايير واقع الشقاء البشري والظلم البشري وأن نستمسك بها مهما يكن الانتماء الحزبي للمثقف أو المفكر الفرد، ومهما تكن خلفيته القومية، ومهما تكن نوازع ولائه الفطري. ولا يشوه أداء المثقف أو المفكر في الحياة العامة شيء قدر ما يشوّهه "التشذيب والتذهيب" أو اللجوء إلى الصمت حين يقتضيه الحرص، أو الانفعالات الوطنية أو الردة و النكوص بعد حين، مع تضخيم صورة ذاته².

ولسنا في حاجة إلى التأكيد على أن هذا المنظور والتصوير الفكري والإنساني للباحث الفلسطيني إدوارد سعيد هو ما انتهى إليه شاعرنا ومفكرنا – موضوع بحثنا- صلاح عبد الصبور بعد نضج تجاربه الفكرية والإبداعية واكتمالها، حيث عبر عن ذلك في أحد حواراته الصحفية، مؤكداً على نبذه للموقع المذهبي أو الحزبي أو الديني واختياره للكائن البشري منافحا عن قضايا بقوله: (... في تلك الفترة أذكر أنني أقف على نفسي كثيرا من الحلقات... انصرفت عندئذ إلى التأمل وكنت أبحث عن إيمان. خصوصا وقد تهاوت كل آلهتي السابقة، وكان اليقين الوحيد الذي اهدت إليه هو أن يقول الإنسان كلمته... إن سليقتي إنسانية صرفة. أنا أحب الإنسان وأقدسه وأتمنى له أن ينجو من الأحبولة الملقاة حول عنقه، أحبولة العبث الذي يبدو وكأنه غاية الحياة، وذلك بأن يصنع للحياة معنى من خلال العلم والفن والفكر والأدب والصناعة)³.

¹- كريم أبو حلاوة، المثقف بين السلطة والمجتمع، مجلة الوحدة، عدد 66، 1990، صفحة: 85.

²- إدوارد سعيد، المثقف والسلطة، ترجمة وتقديم الدكتور محمد عناني، رؤية للنشر والتوزيع 2006، ص: 22.

³- هذا التصريح من حوار صحفي لصلاح عبد الصبور مقتبس من الكتاب النقدي القيم والجدير بالقراءة – هواية أو بحثا أكاديميا – باعتباره دراسة وسيرة ذاتية لصلاح عبد الصبور أنجزه تلميذه الدكتور جابر عصفور، أنظر: جابر عصفور، رؤيا حكيم محزون، مجلة دبي الثقافية، مارس 2016، من الصفحة 174 إلى الصفحة 179.

إن ما يستخلص من مفهوم الباحث الأكاديمي إدوارد سعيد في تعريفه للمثقف أنه يستند إلى منظور كوني إنساني عالمي كإطار مرجعي لدور المثقف الحقيقي في المجتمع الإنساني في شموليته؛ مبتعدا عن الرؤى الضيقة والشوفينية، رغم مخاطر التعصب والإقصاء والمضايقات، أو حتى التنكيل وإكراهات العنف والاستبداد السلطوي، ف (الأخذ بالعالمية معناه ركوب مخاطرة ترمي إلى تجاوز الأفكار اليقينية التي نستمدّها من خلفيتنا ولغتنا وقوميتنا، وهي التي كثيرا ما تحمينا من حقيقة الآخرين. ومعناه أن نبحت ونحاول الاستمساك بمعيار واحد للسلوك البشري في إطار ما يسمى بالسياسات الخارجية والاجتماعية. وهكذا فمثلما ندين الأعمال العدوانية التي يرتكبها الأعداء دون وجه حق، علينا ألا نتردد في إدانة حكومتنا إذا قامت بغزو بلد أضعف. أي أنه لا توجد قواعد لدى المثقف تحدد ما يقوله وما يفعله. ولا يرى العلماني الحق أي أرباب يعبدها ويتطلع إليها يستمد الهداية الثابتة في جميع الأحوال...) ¹.

ثمة ملاحظة أولية تسترعي انتباه الباحث في هذا الموضوع؛ وتتمثل في اختلاف الباحثين والدارسين في مجال الثقافة العربية والإسلامية المعاصرة في تحديد ماهية المثقف. وهذا ما يصعب على الباحثين والدارسين مهمة التنظير واستقراء مختلف الآراء والتصورات. في الوقت ذاته تضاربت مفاهيم وتصورات بعضهم حول هوية المثقف وعلاقته بالسلطة والمجتمع ودوره، وتماهت وتقاربت رؤى بعضهم الآخر ². ويبدو أن مرجع ذلك - حسب اعتقاد جل الدارسين - ومردّه التنوع والتباين في المناهل والاتجاهات المرجعية التي انطلقوا منها في رسم وبناء أطروحاتهم النظرية، وتعدد المشارب والمنابع الفكرية التي شكلت مقولاتهم حول إشكالية المثقف وعلاقته بالسلطة والمجتمع.

غير أن بعض الدارسين يرجح هيمنة وتأثير مرجعية الفكر الغربي بكل أشكاله وتوجهاته على المثقفين والدارسين العرب، فالغالبية الساحقة ممن تناولوا هذه الإشكالية، سواء على نحو عارض أو بصورة رئيسية، كان وما يزال إطارهم المرجعي هو الفكر

¹- إدوارد سعيد، المثقف والسلطة، مرجع سابق، ص: 24/23.

²- غالي شكري، المثقفون والسلطة في مصر، م، س، راجع المدخل الهام في بحثه، والمعنون ب: "الإطار المرجعي للمثقف والسلطة"، من الصفحة 25 إلى الصفحة 42.

الغربي، ويكاد يجمع هؤلاء الذين تناولوا الموضوع بطريقة أو بأخرى على موطنين لمصطلح "الأنثولوجيا" هما روسيا في القرن الماضي، وفرنسا "الديفوسية" نسبة إلى المثقفين الذين تجمعوا دفاعاً عن دريفوس. والمقصود في الحاليين... أن المثقفين هم الذين قاموا بدور لم يكلفهم به أحد...¹.

ومن جانب آخر تدل لفظة "المثقف" - رغم الاستخدام الحديث نسبياً - في سياقها العربي للدلالة على الدور الذي شغله أهل الرأي والفهاء ورجال الدين. وهذا اللفظ "المثقف" حل محل ألفاظ عديدة في تراثنا مثل: الفقيه، الإمام، العالم، المتكلم، الخطيب...². في حين يربط غالي شكري في تحديد مفهومي "المثقف" و "السلطة" المسألة بالواقع التاريخي العربي، إذ إن الإجابة عن إشكالية ماهية المثقف - السلطة وعلاقتهما في تاريخنا العربي الإسلامي تتحدد بتصورات ينتجها وعينا نحن بهذه الإشكالية، لا عبر إسقاط مفاهيم ونظريات وليدة واقع تاريخي خارجي؛ فالمصطلح - حسب تعبيره يولد من (...) رحم التاريخ. بلادنا عرفت، وبعضها مازال يعرف بعض "الحالات" ولا نقول الخصائص أو الصفات: حالة الأمية التي تبلغ نسبة عالية في الكثير من أقطارنا العربية، حالة التدين التي تتمثل في الغالبية العظمى من جماهيرنا، حالة التجزئة التي آلت إليها رقعة الأرض العربية من المحيط إلى الخليج، حالة التعددية الطائفية والمذهبية والعرقية، حالة التبعية الاقتصادية ومضاعفاتها السياسية والاجتماعية والثقافية، حالة التاريخ الحضاري المتنوع والمتراكم... المثقف العربي المعاصر أياً كان انتماءه الطبقي، لا يفلت من هذه الخصائص وتأثيراتها وانعكاساتها وتفاعلاتها، وهي نفسها في عمق الأعماق خصائص اجتماعية،

¹ - نفس المرجع، ص: 19.

- كريم حلاوة، المثقف العربي بين السلطة والمجتمع، مرجع سابق، ص: 85
- زينب سعيد، المثقف والسلطة، معهد الإمام الشيرازي الدولي للدراسات، واشنطن. www.sironline.org
- إدوارد سعيد، المثقف والسلطة، م، س، أنظر التصدير الذي وضعه محمد عناني للكتاب، ص: 11/10/9، وكذلك مقدمة إدوارد سعيد، ص: 19/18، والفصل الأول، ص: 32 وما بعدها.

² - كريم حلاوة، مرجع سابق، ص: 4.

- إدوارد سعيد، مرجع سابق، ص: 13/12.

تختلف بتعريف المثقف العربي قليلا أو كثيرا عن هذا أو ذاك من المصطلحات الغربية، وقد نستخدم بعضها في معان مغايرة للمعاني الأصلية التي نحتت من أجلها...¹.

وفي ظل الأوضاع المذكورة آنفا، والمتمثلة في حالات التجزئة والأمية والتبعية الاقتصادية والإرث الحضاري والتراث الديني، نشأت وتطورت السلطة السياسية في واقعنا العربي والإسلامي بخصوصياتها المختلفة - طبعا - عن المجتمعات الأخرى عامة والمجتمع الغربي خاصة². ويؤكد الباحث الاجتماعي غالي شكري أن هذه الخصوصيات تشكل عائقا وصعوبات جمة عند المثقفين والباحثين في سبيل إيجاد: (... الحد الأدنى المنسجم من تعريف السلطة والمجتمع في بلادنا...)³. وفي سياق ذلك يطرح الباحث مجموعة إشكاليات - تحصر وتؤطر هذه الصعوبات والعوائق - وهي بحاجة إلى البحث والتحليل؛ فيتساءل بصدد مفهوم وتعريف السلطة في المجتمع العربي قائلا: (. ما هو قوام كل منهما، وما هي آلياته، لماذا أخفقت كل أشكال الحكم من " ليبرالية " و " ديكتاتورية " و " حزبية " و " لاهزبية " ومن " دينية " و " لادينية " و " علمانية "؟ ولماذا توحدت رغم هذا الفشل في السمات الجوهرية الخاصة بعلاقة الحاكم بالمحكوم، ومن ثم في علاقة السلطة بالمثقف؟...)⁴.

ومن نافلة القول - تأسيسا على ذلك - التأكيد على عسر وصعوبة مهمة أي باحث أيا كان مجال تخصصه في ظل هذه المعطيات التي أشار إليها غالي شكري - كما أكد على

¹- غالي شكري، المثقفون والسلطة في مصر، مرجع سابق، ص: 25. ويضيف الباحث مستندا إلى معطيات التاريخ والتراث العربي والإسلامي قائلا: " المثقف في الريف العربي كان إلى وقت قريب هو الذي يفك الخط أو المتعلم، وفي الحاضرة العربية كان إلى وقت قريب هو الذي يقرأ كثيرا، ثم أصبح التحديد القاطع في بعض الأوقات أن المثقف هو الكاتب والأديب والمفكر وبالكاد أستاذ الجامعة. هذه تعريفات كلها تعكس بدرجات متفاوتة نسبة الأمية العالية بحيث أن كل من يشذ عنها هو مثقف بمعنى أو بدرجة أو بأخرى". ص: 25.

²- يرى الباحث غالي شكري أن القوام الاجتماعي العربي أو " المجتمع " العربي يختلف في تطوره شكلا ومضمونا عن المجتمعات الأخرى التي قد يتشابه بعضها في " التخلف " ، ويرجع الباحث تلك الخصوصيات التي تفردها مجتمعا العربي إلى كون أن " البادية والصحراء والرعي والقبيلة والزراعة والعشيرة والتجارة والأنهر والنفط صاغت " مجتمعات " من التبسيط (الاقتصاد على الأقل) بوصفها طبقية فقط. بعضنا يتكلم عن الإقطاع في بلد لم يعرف الزراعة أصلا، وعند البرجوازية في بلد يخلو من مصنع. وأحيانا يقال " الإقطاع النفطي "، أو " الإقطاع المالي "، وكلها تعريفات أهميتها الوحيدة أنها تدل على العجز. (غالي شكري، المثقفون والسلطة في مصر، مرجع سابق، ص: 26).

³- نفس المرجع، ص: 26.

⁴- نفس المرجع، ص: 26.

ذلك غيره¹ بصدد هذا الموضوع (إشكالية العلاقة بين المثقف والسلطة والمجتمع؛ ما هو سياسي/ ما هو ثقافي/ ما هو اجتماعي).

وحسب اعتقادي فإن تراكم الأبحاث وتطور الدراسات العلمية والأكاديمية وتعدد التخصصات وتنوعها المتصدية لهذا الموضوع، سيعمل مستقبلا على إغناء الحقل الثقافي والخزانة العربية والإسلامية – مع تطور التجارب كميا ونوعيا -.

من جانب آخر؛ يجرنا الحديث عن علاقة الثقافة بالسياسة والأدوار المتأثرة والمؤثرة بين المثقف والسلطة والمجتمع إلى طرح أسئلة إشكالية ذات أهمية جذابة نجملها فيما يلي:

1- هل علاقة المثقف بالسلطة علاقة صراع وهيمنة (علاقة عدائية نافية تضادية) أم علاقة حوار وتلاقح (علاقة تكاملية وتشاركية)؟

2- هل يمتلك المثقف سلطة في المجتمع؟

3- ما هو الدور والمسؤولية المنوطة بالمثقف إنجازها في المجتمع؟

4- وما هي هوية ونوعية مثقفينا في مجتمعنا؟ أي: هل هناك مثقف واحد يقوم بدور واحد محدد؛ أم هناك مثقفون يقومون بأدوار مختلفة تحدد الانتماءات والمواقع التي يحتلها هؤلاء وهي التي تكسبهم هوياتهم (مثقف ملتزم، مثقف هامشي، مثقف مزيف، مثقف سلطة...)؟

قبل البث في هذه التساؤلات المحورية؛ ثمة ملاحظة أساسية تسترعي الانتباه وتستوجب منا التطرق إليها بادئ ذي بدء، بل الأكثر من ذلك أعتقد أنها مناط بحثنا هذا. إذ إنه من اللازم أن نشير إلى أن شاعرنا ومفكرنا صلاح عبد الصبور كرس كل اهتماماته الإبداعية والفكرية على مدار أزيد من ثلاثة عقود – كمثقف – لقضايا الإنسان والمجتمع. وغير خاف على كل مهتم أو باحث في الرصيد الإبداعي والإنتاج الفكري لشاعرنا – شعرا ونثرا – الجهود والعطاء الغزير الذي قدمه في الحقل الثقافي – كما وكيفا – من أجل

¹ ناجي علوش، المثقف العربي والنضال القومي، مجلة الوحدة، عدد خاص بعنوان: المثقف العربي بين السلطة والمجتمع، تموز 1985، ص: 62/60.

- هشام شرابي، مقدمات في دراسة المجتمع العربي، بيروت، 1980، الطبعة الثالثة (أنظر مقدمة الكتاب).

القضايا والهموم والمشاكل المتعددة التي يعاني منها الإنسان والمجتمع في وطننا العربي بوجه خاص، وفي هذا "الكون الموبوء" بوجه عام؛ والتي تعرقل مسيرة هذه الأمة وتقف حجر عثرة في سبيل تجاوز مشاكل التخلف والجهل والظلم والقهر والفقر والتفاوت الطبقي المخجل، مشاكل وعقبات على كافة المستويات - سياسيا، اقتصاديا، اجتماعيا، ثقافيا -، ومن المسلم به أن ذلك هو الهم المزمن والداء العضال الذي يشغل بال كل مثقف مسؤول ذي فكر نزيه وملتزم، بل - إن شئنا وتوخينا الإنصاف - لقد أصبح يورق بال حتى عموم الناس و بسطائهم في ظل التطور والطفرة الهائلة التي عرفها مجال التواصل والإعلام عالميا.

في هذا المنحى، قد لا نضيف شيئا - وهذا غير خاف على كل من تطرق لفكر وإبداع صلاح عبد الصبور (هاويا كان أو متخصصا) - إذا أكدنا أنه آمن بقضايا الإنسان في هذا الوجود ودافع في حياته عن كرامة هذا الإنسان وحقه في الوجود والحرية والعدالة. وهذا الإيمان هو سمة أساسية وحجر أساس في شعر وفكر صلاح عبد الصبور، المثقف الحر، يقول الدكتور جابر عصفور في هذا الصدد: (... والإيمان بالعدل هو الوجه الآخر من الإيمان بالحرية في شعر صلاح عبد الصبور، سواء في حال مساءلة الإنسان نظيره الإنسان، أو حال مساءلة الإنسان معنى الوجود، وأخيرا مساءلة الإنسان العلاقة بين المثقف والسلطان)¹. وفي نفس الاتجاه، تشير الباحثة ثريا العسيلي - في كتابها القيم " المسرح الشعري عند صلاح عبد الصبور" - إلى ذلك التناقض بين إيمانه العميق بقضايا الإنسان وعنصر المعاناة الدائمة والإحساس العميق والصراع النفسي الداخلي والذي مرده التناقض الصارخ بين آمال ووعي وفكر شاعرنا من جهة والواقع المؤلم للمجتمع والواقع المعيش؛ إذ ترى الباحثة أن صلاح عبد الصبور عانى من (الصراع النفسي العميق في داخله بين ما يؤمن به وما يأمله لمجتمعه، وبين ما اضطر إليه من مسايرة الأحوال)².

¹ - جابر عصفور، رؤيا حكيم محزون، مرجع سابق، ص: 42.

² - ثريا العسيلي، المسرح الشعري عند صلاح عبد الصبور، الهيئة العامة المصرية للكتاب، 1995، ص: 33.

ولعل ما يلخص قولنا في ذلك ويجمله؛ - عند الحديث عن قضايا واهتمام شاعرنا أو رسالته في الحياة - هو ما عبر عنه هو نفسه في كتابه " حياتي في الشعر " بقوله: (... لست شاعرا حزينا، ولكني شاعر متألم. وذلك لأن الكون لا يعجبني، ولأنني أحمل بين جوانحي؛ كما قال شللي شهوة لإصلاح العالم... إن " شهوة إصلاح العالم " هي القوة الدافعة في حياة الفيلسوف والنبى والشاعر، لأن كلا منهم يرى النقص، فلا يحاول أن يخدع نفسه، بل يجهد في أن يرى وسيلة لإصلاحه، ويجعل دأبه أن يبشرها... ولذلك فإن في حياة كل شاعر أو نبى أو فيلسوف لحظات من اليأس المرير أو الاستبشاع الشامل للواقع والطبيعة. لقد هم محمد بإلقاء نفسه من قمة الجبل، واستند مرة إلى جدار لكي يشكو بثه إلى الله: "اللهم إليك أشكو قوة ضعفي، وقلة حيلتي وهواني على الناس، يا أرحم الراحمين؛ أنت رب المستضعفين، وأنت ربي، إلى من تكلني إلى بعيد يتجهمني أم إلى عدو ملكته أمري..." وهو الذي قال في أحد أحاديثه "الحزن رفيقي"¹.

لقد ناضل الشاعر والمفكر صلاح عبد الصبور عن قضايا الإنسان الجوهريّة التي تحقق له وجوده وكرامته وتسمو به للكمال والصفاء مع أخيه الإنسان ومع الطبيعة، وظل همه طيلة حياته هو البحث عن الاستقرار والسلام الذاتي لنفسه وللآخر بتحقيق القيم المثالية للوجود الإنساني في تجربته الشعرية والمسرحية، وفي مؤلفاته الفكرية النثرية، وآمن بأن (كل إضافة إلى خبرة الإنسانية أو ذكائها أو حساسيتها هي خطوة نحو الكمال أو هي خطوة نحو الله)². وتحقيق هذه القيم والسعي نحوها هو غاية إبداعه الشعري والمسرحي، قيم نبيلة وسامية تتمثل في الصدق والحرية والعدالة، إذ يقول: (إن شعري - بوجه عام - هو وثيقة تمجيد لهذه القيم وتتنيد بأضدادها، لأن هذه القيم هي قلبي وجرحي وسكني معا. إنني لا أتألم من أجلها ولكني أنزف)³.

مجمل القول؛ لا نجد تعبيراً أدق - رغم النقد والاعتراضات التي شملت الرصيد الإبداعي والفكري لشاعرنا من قبل العديد من النقاد أقلها وسمه بالانغلاق والذاتية والنظرة

¹- صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، الأعمال الكاملة، مرجع سابق، ص: 65.

²- نفس المرجع، ص: 75.

³- نفس المرجع، ص: 48.

التشاؤمية- مما قاله جابر عصفور حول الاهتمام والانشغال الدائم الذي أولاه صلاح عبد الصبور- حتى درجة الهم المزمن والمؤرق - للوجود الإنساني والقيم الأخلاقية السامية التي ترقى بالإنسان إلى درجة الكمال والانسجام في علاقاته مع ذاته، مع مجتمعه، ومع الطبيعة والكون، حيث قال: (... فالأكاذيب لا تزال تعشش في كل مكان والشر استولى في ملكوت الله. والشاعر لا يعرف كيف تغلغل في واديه الطيب هذا القدر من السفلة والأوغاد. فلا يملك سوى الحوار مع خالقه الذي يطرده من ملكوته، كأنه الشيطان الرجيم في وطن أضاعه وأضاع يقينه، خصوصا في السبعينيات المتناقلة التي كانت جحيم صلاح عبد الصبور لا جننه. والتي استمر يقاوم فيها كوارث الهزيمة، وأظافر الناهشين، وكذب المنافقين... وكانت الكلمة دائما هي سلاح الاحتجاج من شاعر لم يملك سواها، وسوى إيمانه بأن الكلمة قد تؤدي وجوديا إلى أن تواجه العبث بكل ما يمنح الوجود معناه...)¹.

وبالرجوع إلى موضوع إشكالية العلاقة بين المثقف/السلطة/ المجتمع، والأسئلة المحورية التي طرحناها آنفا نشير بداية إلى ترجيح الرأي القائل بصعوبة وضع حدود مميزة ودقيقة - إن لم نقل "استحالة" إذا جاز التعبير - تمفصل العلاقة التي تربط هذه الحقول الثلاثة (الثقافي/ المثقف، السياسي/ السلطة، الاجتماعي/ المجتمع) كمجال وإطار للممارسة الاجتماعية المعبر عنها بعلاقة المثقف بالسلطة والمجتمع. و إذا كانت هذه الصعوبات تكتنف الحدود المميزة للعلاقة بين هذه الحقول الثلاثة، فالأمر ينسحب أيضا على بلورة المفاهيم والمصطلحات ذات التحديد الدقيق والأكثر واقعية. فالباحث غالي شكري يرى أن ذلك يحتاج إلى ربط هذه المفاهيم بالواقع المشخص الوحيد. ومن هذا المنظور يعرف هذا الباحث السلطة بأنها: (... ليست أطروحة من فرضيات بل هي جزء محدد من البنية المؤسسية للمجتمع بوظائفها الشديدة التعميم، والتي قد تبدو معها وكأنها "سلطة فوق الجميع"، أو بوظائفها البالغة التخصيص في تجسيد المصالح الاقتصادية-السياسية لإحدى الفئات أو الشرائح أو الطبقات، والسلطة في مرحلة ليست هي في مرحلة أخرى، حتى ولو

¹- جابر عصفور، رؤيا حكيم محزون، مرجع سابق، ص: 48.

تقنعت بالوجوه ذاتها أو الشعارات. إنها خاضعة بشكل أو بآخر لمتغيرات المد والجزر في البنية الاجتماعية...¹.

من جانب آخر، يذهب أحد الباحثين في تحديد طبيعة العلاقة بين ما هو سياسي وما هو ثقافي إلى القول بأنها ليست علاقة (... صراع بحكم طبيعة الثقافة وطبيعة السلطة. ذلك أن المعرفة بعد من أبعاد السلطة – فالمعرفة هي ذاتها سلطة-² ولا سلطة بغير ثقافة، ولا ثقافة إلا ولها مرجعية سلطوية ما سائدة أو تسعى لأن تسود. بمعنى أن هناك ثلوث عضوي متماسك: النظام والمعرفة والسلطة)³.

في حين - وفي سياق هذه الإشكالية وفي خضم الحوار اللامنتهي للباحثين والمفكرين حول علاقة الثقافي بالسياسي - انتهى محمد عابد الجابري في دراساته التراثية التاريخية للمجتمع العربي إلى مقولة مؤداها حصول تحول مستمر في هذه العلاقة من الاندماج إلى الانفصال ثم الاستقلالية لكلا الحقلين السياسي والثقافي، يلخص الباحث ذلك بقوله: (...كان الأمراء هم العلماء، وكان الصحابة أمراء وعلماء في الوقت نفسه يحكمون بالشرع ويشرعون للحكم. ثم حصل خلاف حول الحكم، فاستأثر الأمراء بالسلطة وتمسك العلماء بالرأي وحصل استبداد ب (الأمر) أدى إلى استقلال الرأي، فانفصل العلم والثقافة عن السياسة وبدأت فئة المثقفين الأوائل في الإسلام بالظهور)⁴.

بينما ينظر باحثون آخرون في سيرورة وتطور هذه العلاقة إلى المسألة من رؤية تاريخية بحتة؛ إذ إن السلطة السياسية عملت على طول المسافة الزمنية للتاريخ المجتمعي العربي الإسلامي على احتواء المثقف وتدجينه إلى درجة أن هذا الأخير أصبح أو ظل "... من مزيني مجلس الأمير، أي أنه كان بمثابة الكحل الذي يجل العين. في الوقت الذي

¹- غالي شكري، م، س، ص: 33/32. (ويستطرد الباحث في تحليله السوسيولوجي لجدلية العلاقة بين الثقافة- السياسة أو المثقف والسلطة بقوله أن هذه السلطة لها: " ديناميتها الايديولوجية سواء من خلال المثقفين أو التقنيين أو الإعلاميين أو رجال الدين. وليست هناك سلطة " غير مهتمة " بالمثقف والثقافة، حتى وهي تقهر المثقفين وتغلق أبواب الثقافة. وعندما قال جوبلز وزير الدعاية الألماني النازي أنه كلما سمع كلمة ثقافة يضع يده على مسدسه... فقد كان يمارس أيديولوجية محددة...) (ص: 33).

²- مقولة للفرنسي بيكون.

³- كريم أبو حلاوة، مرجع سابق، ص: 89.

⁴- محمد عابد الجابري، المثقفون في الحضارة العربية، يورد الدكتور تركي الربيعي هذه المقولة في كتابه: في خيارات المثقف، دار الكنوز الأدبية، 1998، الطبعة الأولى، ص: 49.

تقتضي الضرورة الحياتية أن يكون العين التي يرى بها الأمير حقائق الأمور. هذا لا يعني بطبيعة الحال أنه لم يكن في تاريخنا مثقفون تحملوا وزر الدفاع عن حرية الرأي. ولكن المظاهر العامة هي الخضوع¹. ومن زاوية مغايرة، يرى الباحث والمفكر حسن حنفي ويفسر - وفق تصور ونظرة توفيقية تعادلية - المسألة أو العلاقة بأنها علاقة عضوية غير متمفصلة، أي أن السياسة والثقافة (السلطة/ المثقف) وجهان لعملة واحدة؛ بحيث إن تاريخ علاقة السياسي بالثقافي وتطوره ينبذ مقولة "الصراع" في تجاذبهما وحوارهما. فإذا كان منظرو مقولة "صراع السياسي والثقافي (السلطة/ المثقف)" يرون أن: (الثقافة عمل النخبة، والسياسة حركة الجماهير، الثقافة للأقلية، والسياسة للأغلبية، الثقافة نظر وبحث عن الحقيقة، والسياسة عمل وتحقيق للمصلحة. الثقافة ميدان الصدق، والسياسة عالة الكذب. وكيف تجتمع الحقيقة والزيف، الصراحة والنفاق، الآخرة والدنيا..)². فإن الباحث الدكتور حسن حنفي ينفي هذه المقولة موضحاً أن " الثقافة سياسة غير مباشرة، وأن السياسة ثقافة بلا جذور. وأن الثقافة سياسة على مستوى النظر، وأن السياسة ثقافة على مستوى الممارسة... (وبدون ذلك تصبح... الثقافة مجرد غوغائية، ديماغوجية، نفعية وارتزاق، مجرد قوة وتسلسل)³.

وينتهي حسن حنفي في نقده وتحليله التاريخي للتراث الحضاري والاجتماعي العربي الإسلامي من أجل تجاوز عراقيل وصعوبات مجتمعنا وواقعنا المعاصر - معهما نظرتهم ورؤيتهم التوفيقية التكاملية - لإشكالية العلاقة بين الثقافة والسلطة السياسية؛ إلى استنتاجات ترفض تبرير السياسة باسم الثقافة (مثقف السلطة)- حيث أن السياسة هي الأصل والثقافة هي الفرع - وترى هذه الرؤية في خلاصاتها عدم جدوى عمل المثقف الحر

¹- تركي الربيعي، في خيارات المثقف، مرجع سابق، ص: 47، 49.

²- حسن حنفي، في الثقافة السياسية، دار علاء الدين، دمشق، الطبعة الأولى، 1998، راجع الصفحة: 182 إلى 186.

³- يستند حسن حنفي في رؤيته وتصوره للعلاقة بين السياسي والثقافي إلى معطيات التاريخ والتراث العربي والإسلامي من منظور حضاري شامل ماضياً وحاضراً ومستقبلاً؛ فيقدم مثلاً على ذلك من التاريخ الحديث يؤكد فيه أن رواد النهضة العربية زاجوا بين الثقافة و السياسة؛ فكانت رسالتهم وأدوارهم تهدف إلى "... إنارة العقول وتحريك الأذهان كمقدمة لتغيير المجتمعات والنظم السياسية... " (ص: 186/182). وغني عن القول؛ التأكيد على أن هذا هو الدور الريادي الذي قام به جيل رفاة الطهطاوي، وعبد الرحمن الكواكبي، وجمال الدين الأفغاني، ومحمد عبده، وخير الدين التونسي، وشبلي الجميل، وفرح أنطوان، وسلامة موسى، وابن باديس... وغيرهم كثير.

المستقل، إذ لا حل ولا خروج من المعضلة إلا باندماج الثقافي بالسياسي واكتساب مهارات الالتزام الثقافي والسياسي وتعدد أشكال التغيير. ولا جدوى في حدود الممكن واللاممكن المتاح في واقع مجتمعنا الراهن والظروف السياسية والاجتماعية الحالية أن نطالب المثقف أن يكون خارج تلك الظروف ومفاهيمها وإكراهاتها. في هذا المنحى يوضح أحد الباحثين - يعني هنا المثقف المسؤول والحقيقي - بقوله: (...إذا ما رفض المثقف طريق التبعية للسلطة فإنها تعتبره منافسا لها، فتسعى إلى محاربته بشتى الوسائل. وفي عصر الإعلام لجأت السلطة إلى جر الثقافة إلى حقل الإعلام بغية القضاء على الثقافة كحامل للأيديولوجيا المعارضة... وهناك إجماع على أن المثقفين يشعرون بالسخط المزدوج من الإعلام المحلي الذي لا يلبي الطموح ومن الإعلام العالمي، إعلام التوجيه والتسلط الذي يقوم على الثقافة المضادة ويريد تدجين الشعوب وإعاقة تقدمها)¹.

ولتجاوز هذه الإكراهات والمآزق التي تعرقل مهمة المثقف وتكبل الأدوار الفعالة التي يمكن أن يقدمها على كافة المستويات السياسية والاجتماعية والفكرية والحضارية عموما في ظل الأنظمة السياسية الراهنة التي تقرم دور النخبة المثقفة وتهمل بل وتقصي أو تضطهد هذه النخب وتحد أو تغيب فعاليتها ودورها الطليعي في المجتمع للخروج من ذلك، يطرح الباحث كريم أبو حلاوة أربعة مطالب توطر التزام المثقف لتحمل مسؤوليته أمام المجتمع والقيام برسائله التنويرية والحضارية. (هذه المطالب أو الشروط الأربعة الضرورية التي ارتآها الباحث في مقاله " المثقف العربي بين السلطة والمجتمع " هي أن على المثقف أن:

- 1- يطرح علنا أسئلة محرجة يجري السكوت عنها.
- 2- يجابه المعتقد التقليدي والتصلب العقائدي بدل أن ينتجها وأن لا يسمح لأنصاف الحقائق والأفكار التقليدية أن تسيره.
- 3- أن يكون مستقلا، ليس من السهل على الحكومات والشركات استيعابه.

¹ - كريم أبو حلاوة، مرجع سابق، ص: 6.

4- أن يكون مبرر وجود المثقف تمثيل كل تلك الفئات من الناس التي يلفها حزام البؤس والتجاهل والاختزال¹.

ويبدو جليا أن النقط أو المطالب الأربعة المطروحة من قبل هذا الباحث ما هي إلا عصارة لرؤى وتصورات الباحث الفلسطيني إدوارد سعيد التي ضمنها كتابه القيم "المثقف والسلطة"، كما أنه - في ذلك - يتماهى أو يتقاطع مع العديد من الباحثين الذين تصدوا لطرح ومعالجة ومناقشة هذه الإشكالية - الظاهرة المعقدة (علاقة المثقف بالسلطة والمجتمع)².

بيد أنه من الجدير الإشارة - إنصافا - والتتويه بالأعمال والدراسات والمحاضرات المنجزة في هذا الحقل من قبل الباحث والمناضل الفلسطيني إدوارد سعيد، وبالأخص أبحاثه ومحاضراته التي ضمها في كتابه الفريد " المثقف والسلطة ". حيث يكشف فيه الممارسات والعلاقات الشاذة بين الحقل السياسي والثقافي على المستوى العالمي، ويفضح تلك المضايقات والتعقيم الذي تضربه الأجهزة السياسية عالميا بترسانتها الإعلامية والمالية والسياسية على الحقل الثقافي الملنزم والنظيف. وغير خاف أن الأعمال والأبحاث الرصينة لهذا المفكر الفذ تصب معظمها في اتجاه الرفض والإدانة لسياسات المحاصرة والإقصاء والتهميش من قبل الامبريالية الوريثة المهيمنة والأنظمة التابعة لها والدائرة في فلكها. ولا مرأ أن الضحية المستهدفة طبعاً هي الشعوب المستضعفة بتهجينها والتحكم بمصائرهما، وإسكات أو إقصاء بل حتى إن اقتضى الحال إرهاب واغتيال كل مناهض ومتصد لهذا الطغيان، وكل مجاهر بصوت الحق من ذوي الفكر الحر الملنزم بقضايا الإنسان والمجتمع المستضعف³.

¹ - نفس المرجع، ص: 6.

² - للإطلاع على مناقشات وآراء وتصورات الباحثين والمثقفين حول هذا الموضوع أو الإشكالية، نحيل على المدخل الذي أنجزه الدكتور غالي شكري وعنوانه ب " الإطار المرجعي للمثقف والسلطة "، حيث استعرض فيه وناقش مجموعة من التصورات والرؤى للمثقفين العرب بمختلف توجهاتهم ومنابعهم الفكرية، في كتابه: المثقفون والسلطة في مصر، مرجع سابق، من الصفحة 19 إلى الصفحة 42.

³ - يوضح المفكر إدوارد سعيد - بشكل دقيق - هيمنة الحقل السياسي الاستعماري عالمياً وسيطرته على كل المجالات، وبالطبع يدخل الحقل الثقافي في دائرة الإخضاع والهيمنة، يقول: " ... إن السياسة حولنا في كل مكان، وليس بوسع أحد أن يفر إلى عالم الفن أو حتى عالم الفكر أو حتى إلى عالم الموضوعية المنزهة عن الغرض أو النظريات المتعالية؛ فالمثقفون ينتمون إلى عصرهم وتسوقهم معاً السياسة إلى الجماهيرية القائمة على الصور الفكرية التي يجسدها الإعلام أو

إلا أنه – وفي سياق آخر- يجدر بنا أن نتساءل عن الحدود والمعالم التي توجه وتبلور المهام الحقيقية وبالتالي تكشف هوية المثقف الملتزم، والخط أو الطريق الذي يسير فيه عمله ودوره الشاق والصعب حتى يواجه هذه الأسوار العاتية والعراقل المثبطة ليستحق – عن جدارة – القيام بهذه المهمة النبيلة.

إجابة عن هذه المسألة يوضح الباحث إدوارد سعيد أن على المثقف الحقيقي أن تتوفر في شخصه مواصفات تحقق له التميز والتفرد، مؤكداً على أن علامات وصفات هذا المثقف على أنه في جوهره (... ليس داعية مسالمة ولا داعية لتفاهق في الآراء، لكنه شخص يخاطر بكيانه كله باتخاذ موقفه الحساس، وهو موقف الإصرار على رفض " الصيغ السهلة " والأقوال الجاهزة المبتذلة، أو التأكيدات المهدبة القائمة على المصالحات اللبقة والاتفاق مع كل ما يقوله وما يفعله أصحاب السلطة وذوو الأفكار التقليدية)¹.

وفي اعتقادنا أن هذه الصفات والمعالم التي تحدد هوية وعمل المثقف الحر والنزيه، وترهن مواقفه ورؤاه في كل القضايا التي يتصدى لها عبر مسار حياته وتبرز عطائه الفكري والإبداعي – والتي حددها إدوارد سعيد آنفاً – نحسب أنها قد وسمت سيرة الشاعر والمفكر صلاح عبد الصبور الفكرية والإبداعية. أيضاً؛ نؤكد – ويغلب على ظننا – أنها طبعت علاقاته – كمثقف جريء وصادق مع نفسه ومع الآخر – بالسلطة والمجتمع ككل، وأكد أن كل باحث يلمسها حين يتتبع السيرة الذاتية لشاعرنا، وتتضح آثارها البليغة على فكره ونفسيته وإبداعيته².

صناعة أجهزة الإعلام (...) فالمثقف يقف دائماً بين العزلة والانحياز... إذ ما أشد التفاوت بين قوة المنظمات الضخمة... وبين الضعف النسبي لا للأفراد فحسب بل أيضاً للبشر الذين يعتبرون في منزلة ثانوية، مثل الأقليات، والشعوب والدول الصغيرة، والثقافات والأجناس التي تعتبر في منزلة أدنى أو أقل من غيرها. ولا شك لدي على الإطلاق في أن المثقف أو المفكر منحاز إلى صفوف الضعفاء والذين لا يمثلهم أحد في مراقبي السلطة... (المثقف والسلطة، ص: 58/57).

¹ - إدوارد سعيد، المثقف والسلطة، مرجع سابق، ص: 59.

² - ثريا العسيلي، المسرح الشعري عند صلاح عبد الصبور، م، س، ص: 55/21، راجع: الفصل الأول: رؤية الشاعر.

- جابر عصفور، رؤيا حكيم محزون، م، س، ص: 56/17، راجع: قراءات عامة: رؤية عالم صلاح عبد الصبور.

- شكري عياد، أصوات العصر، مجلة فصول، المجلد الثاني، عدد 1، أكتوبر 1981.

- فؤاد دواردة، صلاح عبد الصبور والمسرح، الهيئة العامة المصرية للكتاب، 1982، ص: 20/10.

وفي هذا الصدد لا يسعنا إلا أن نورد تصريحاً بليغاً لصلاح عبد الصبور في حوار له مع صحفي بإحدى الدوريات يوضح فيه – كمثقف حر يرفض التحذلق والمسايرة والأفكار الجاهزة المقدسة لأي مذهب أيا كان نوعه – اتجاهه وموقفه من ذلك، وينتقد انتقاداً لاذعاً وصريحاً التقليد والفكر الببغاوي أو "خداع الأفكار"؛ إذ يقول عن مساره الفكري: (... كان العالم من حولنا مليئاً بالكذب والقسوة والتفاهة التي تلبس قناع التحذلق والجدية، وكنت أسأل: أهذا هو العالم الذي كنت احلم به وأنا صبي، والذي خرجت من أجله في المظاهرات السياسية وأنا في الرابعة عشرة من عمري، والذي اعتقلت من أجله في الثامنة عشرة في عام 1949، أهذا هو العالم الذي أعدنا له المسرح بصراخنا ودموعنا وكلماتنا وشهادتنا... ومن هنا كان ارتدادي إلى نفسي لسؤالها: هل الشر والخديعة أصيلان في الكون؟ ألا يستطيع الإنسان أن يعيش بلا خوف أو قسوة أو تعذيب؟ وأنت تعلم أنني إنسان منفرد بمعنى أنني لا أنتمي إلى جماعة أو تنظيم أو تيار، وقد كنت أحس دائماً بين الجماعات أو التنظيمات أو التيارات أنني مثل الغراب الأبيض وسط الغربان السود. وهم يتحدثون لغة لا أجيدها... انصرفت عندئذ إلى التأمل، وكنت أبحث عن إيمان، خصوصاً وقد تهاوت كل آلهتي السابقة. وكان اليقين الوحيد الذي اهتديت إليه أن يقول الإنسان كلمته سواء نقشها على الصخر، أو كتبها في رسالة وأودعها زجاجة ألقى بها في الماء، فقد يحملها التيار إلى شط قريب)¹.

ويذهب الناقد الدكتور جابر عصفور في مسألة المواقف والرؤى التي حددت الرسالة التنويرية لصلاح عبد الصبور كمثقف حمل هم وهاجس الالتزام الثقافي والإصلاح للمجتمع ومناصرة قضايا الإنسان إلى القول بأن: (... إيمان صلاح عبد الصبور بالإنسان دفعه إلى الانتساب إلى قضايا الإنسانية في كل مكان، بعيداً عن المدارات المغلقة للنزعات العرقية والدعوى السياسية أو حتى التأويلات الدينية التي تنغلق بالكائن على نفسه، وتنزوي بالحضارة عن حركة التاريخ... وكان من نتيجة ذلك أن انتسب صلاح عبد

¹ - هذا التصريح لصلاح عبد الصبور كان إثر حوار مع صحفي لبناني (نبيل فرج)، مقتبس من الكتاب النقدي لجابر عصفور: رؤيا حكيم محزون، مرجع سابق، ص: 35/34.

الصبور إلى وحدة التراث الإنساني من غير أن ينسى خصوصيته باعتباره شاعرا عربيا (مصريا...) ¹.

صفوة القول؛ نلفت الانتباه بخصوص موقع المثقف من السلطة وعلاقة التجاذب (المد والجزر) بين ما هو ثقافي وما هو سياسي إلى تعدد وتزايد الأساليب التي تنهجها الأجهزة والنظم السياسية بوسائلها وإمكانياتها الجبارة من أجل الهيمنة على الحقل الثقافي والفكري والحد من فعاليته وأدواره في المجتمعات الحديثة والمعاصرة، باعتبار العقبات التي يشكلها المثقف الملتزم الحر لكونه يشكل الضمير الحي غير القابل للتهجين في وجه مخططات وأهداف السياسات الحكومية للأنظمة كيفما كانت أشكالها وأحجامها. وغير خاف أن هذه النظم وأجهزتها تتبع كل الطرق الممكنة والتدابير القانونية وغير القانونية لتحقيق غاياتها؛ إما بالتدجين والاحتواء للمثقفين (المثقف التبريري أو مثقف السلطة)، أو الإغراء المادي وفتح آفاق الترفه والتنعم أمامهم، وكثيرا ما يسقط المثقف في حبال ومكر وخداع السلطة – تحت إكراه الحاجة والفقر والتضييق – فيتخلى تدريجيا وبنسب متزايدة عن هويته وأدواره الحقيقية ليسقط أو يلج مظلة السلطة. وعندئذ عليه أن يترحم على التزامه الثقافي الطليعي والإنساني مقابل الترفه المادي الذي يصبح ثمنا للصمت وفقدان حاسة النقد والمعارضة والجهر بالحقيقة. وفي خضم ذلك، فإنه من المسلم به أن يضل عن صراطه السوي ويتيه في غياهب النفاق والتذلل وسجن أو قفص السلطة، والنتيجة؛ – طبعا – يرهن المثقف التزامه بالصمت والخنوع بل قد يصل إلى خيانة الحقيقة والضمير (أو الالتزام) ².

ومن الأكيد أنه حين يتردى كل مثقف إلى هذه الوضعية يصبح جديرا بحمل صفة "مثقف مزيف" أو "مثقف سلطة"؛ يدافع عن الشعارات الزائفة أو يبررها، ويخدم ديمagogيات السلطة وإيديولوجيتها الرسمية. بل إن من المثقفين – وكثير هم – من يصبح بوقا أو طبلا في جوقة المداحين والمسيحين بقداسة الربة الخالدة (السلطة). وبديهي أن تقابل

¹- جابر عصفور، رؤيا حكيم محزون، مرجع سابق، ص: 35/34.

²- إدوارد سعيد، المثقف والسلطة، مرجع سابق، راجع الفصل الأول: صور تمثيل المثقف، ص: 59/16، والفصل الخامس: قول الحقيقة للسلطة، ص: 169/145.

نعمة وذهب السلطة بالحمد والشكر من قبل المثقف، وأن تمن " الربة المبجلة "وتسبغ جزيل نعمها ورضاها على كل مداح ومسبح بحمدها، فتلبسه لباس الشرعية من قبلها وترفعه إلى علاها بالشهرة والأوسمة والألقاب والمكانة الاجتماعية الرفيعة، ويرتدي برديتها لينال حظه من رفعتها وهيبته¹.

ولا مندوحة له ولا مفر للمثقف من أغلالها بعد ذلك، إذ يصبح بلا اختيار ولا حق في التنصل – قيد أنملة – من الوظيفة التي رسمتها له السلطة، أو تجاوز الحدود والإطار الذي وضعته، تاركا بذلك مهمته النبيلة وموقعه اللائق به كمثقف مسؤول حر. هذا الموقع الذي وضعه الباحث إدوارد سعيد بقوله أن ... المثقف ليس موظفا أو عاملا يكرس جهوده كلها لتحقيق أهداف السياسات التي تضعها الحكومات أو الشركات الكبرى أو حتى النقابة التي تضم مهنين يفكرون بالأسلوب نفسه. ففي هذه الحالة نجد أن الإغراء بتعطيل الحاسة الأخلاقية، أو بحصر التفكير في حدود التخصص الدقيق، أو بقمع التشكيك في موافقة الآخرين، إغراء أكبر من أن يكون موضع الثقة (. ويبدو هذا الباحث أكثر نزاهة وشفافية حين يستطرد مباشرة في سياق حديثه مصرحا بأن " .. الكثير من المثقفين يخضعون خضوعا تاما لهذه الإغراءات، وجميعنا يخضع لها، ولو إلى حد ما وحسب، فلا يوجد فرد يعول نفسه بنفسه بصورة كاملة، حتى ولو كانت روحه أعظم أرواح البشر " الحرة)².

في هذا السياق – ونعني بذلك الارتباط المادي للمثقفين بالسلطة – تبرز لنا حقيقة موضوعية تتجلى في اعتماد جل المثقفين في مجتمعاتنا العربية؛ بل حتى على الصعيد

¹ - لا يعدم تاريخنا الإسلامي والعربي، ولا تاريخ البشرية عموما – قديما وحديثا – مفكرين ومثقفين ومبدعين وعلماء رفضوا نياشين السلطة والحكام وأوسمتهم. ونسجل هنا مواقف سلفنا الذين اتخذوا مواقف أبية في غاية النبل والكرامة وحسن الدين والخلق، مثال: أبو سفيان الثوري الذي ظل هاربا مدة عشر سنوات من الخليفة العباسي أبو جعفر المنصور لرفضه أعطياته وتوليته منصب القضاء. ثم موقف الصحابي الجليل أبو ذر الغفاري الذي مات وحيدا في فيافي الصحراء منددا بحياة الترف والبذخ التي أصبح عليها مجتمع الصحابة والمسلمين بعد إقبال الدنيا عليهم وجاها بمعارضته للظلم الاجتماعي. وهناك أيضا مواقف فقهاء المذاهب الأربعة. وغني عن التعريف مواقف الصحابة الذين اجتمعت لهم السلطة والمال، فرجحوا كفة المبدأ والدين ونزاهة الذمة والفكر، وفي مقدمتهم الخليفة عمر بن الخطاب وعلي بن أبي طالب وعمر بن عبد العزيز وسعيد بن جبيرة.... والحديث يطول في هذا المجال إذا تصفحنا تاريخنا الإسلامي. وفي عصرنا، يجدر بنا التنويه بمواقف أعلام كبار في الفكر والسياسة والفن والعلم والإبداع رفضوا جوائز وألقابا وأوسمة لهيئات ومنظمات وأنظمة سياسية كبرى (كجائزة نوبل) حفاظا على التزامهم الفكري ومبادئهم الإنسانية، ونذكر على سبيل المثال: جون بول سارتر، غارسيا ماركيز....).

² - إدوارد سعيد، مرجع سابق، ص: 149/148.

العالمي على السلطات السياسية أو المؤسسات الاقتصادية المهيمنة في بلادهم لتحقيق الاستقرار المادي والاجتماعي الذي يكفل لهم الحياة والوضع المريح¹. وهذا ما يؤثر بشكل كبير على مواقفهم ورؤاهم في العديد من القضايا المجتمعية والسياسية ويرهن مسؤولياتهم ويؤثر على إحساسهم بالمسؤولية وقيمهم المهنية والثقافية. ولعل رأي أحد الباحثين قد أصاب الحقيقة حين أكد أن (اعتماد غالبية الكتاب العرب ماديا واقتصاديا على سلطات بلادهم (وأحيانا على السلطات المجاورة لهذه السلطات). وإنه لا يراودني شك في أن الواقع الاقتصادي المزري لكثير من البلدان العربية قد يدفع أكثر الكتاب "رفضاً" إلى خدمة السلطات أو مساومتها. إنه سوف يكون من المحال إذن أن نتحدث عن قطيعة اقتصادية تامة بين مجموع المثقفين والدولة. ولا بد أن ينعكس الاعتماد الاقتصادي من جانب المثقفين على الدولة على مواقفهم منها)².

ويوضح هذا الباحث هذا الارتباط المصلي المادي بين صناع القرار – السلطة السياسية والاقتصادية (المؤسسات والشركات ذات النفوذ والهيمنة المالية) – وتأثيره على دور وعمل المثقفين ومسؤولياتهم المجتمعية، وتبعيتهم في صناعة القرارات المصيرية للبلاد للسلطة السياسية والاقتصادية بالأساس، دون اعتبار للوظيفة المهنية و الالتزام الثقافي الحق المنوط بالمثقف، حيث يصرح بأن: (... بعض الوجوه الثقافية (أي تلك التي تعتبر مهمتها الأساسية إنتاج الرموز الثقافية وإعادة إنتاجها، أو تطوير اختصاصاتها المهنية) قد تتمتع بشيء من " النفوذ " داخل جهاز الدولة. غير أن الصحيح أيضاً بعد القراءة المتأنية لواقع الحال العربي أن ذلك " النفوذ " قلما يتعارض مع مصلحة صانعي القرار الحقيقيين، وقلما " ينفذ " من دون التنسيق معهم. بل إن المرء يتوقع في حالة " صانع القرار ذي الخصال الثقافية " أن تتغلب مشاغله في الحكم ومصالح طبقته وعائلته وأعوانه وشخصه

¹- نفس المرجع، ص: 28/27.

²- سماح إدريس، المثقف العربي والسلطة، بحث في رواية التجربة الناصرية، دار الآداب بيروت، الطبعة الأولى 1992، ص: 25/24.

على الثقافي فيه..."، وبذلك فقد أثبتوا بالنظر إلى هذا الدور السلبي والعاجز " قدرة فائقة على ترسيخ أقدام الأنظمة القائمة عبر إهدائها " سلطة رمزية " فائقة التأثير)¹.

صفوة القول؛ إنه مهما طال الحديث أو تشعب في إشكالية العلاقة بين المثقف والسلطة والمجتمع، وفي مسألة دور المثقف وعمله الحقيقي ورسالته في الحياة وحدود العلاقة بين هذه الحقول (الثقافة/ السياسة / المجتمع)، فإنه مبدئيا لا وجود لمذهب أو منهج أو نظرية شاملة ترسم أبعاد هذه العلاقات والحدود، وبالتالي تقدم إجابات شافية قيمية يركن إليها كل باحث في هذا الموضوع.

ومع ذلك؛ هناك توجهات عامة ومبدئية على المثقف التحصن بها لتقديم رؤى فكرية تتسم بالموضوعية والنزاهة الفكرية بعيدا عن "الخداع الفكري" -حسب تعبير صلاح عبد الصبور - ودون مDAHنة ومواربة، وفي منأى عن الرؤى الضيقة والمدارات المغلقة للنزعات العرقية والدعوى السياسية أو التأويلات الدينية. وهذا يعني أساسا أن ينظر المثقف في تناوله لقضايا المجتمع من زاوية شمولية تضع في أفقها قضايا الإنسان ككل في هذا الوجود تحقيقا لكرامته وحريته، وصونا له من العبث والظلم حتى يصل إلى الغاية من وجوده في الكون². وهذا ما عناه شاعرنا صلاح عبد الصبور حين نتأمل هذا التصريح المطول: (... يوهب الإنسان نظرة تاريخية، تضع في حسابها حياة التجربة البشرية بأكملها... أتراها عندئذ ترى في هذا التقدم الصغير ثمنا مجزيا لحياة الإنسان ومعاناته على الأرض؟ إن العالم مازال مليئا بالمرض والشر والفقر والألم. والبشرية مازالت مريضة بالإسفاف والتفاهة، ففي زمن سحيق كان المخالفون في الرأي يلقون في حظائر الأسود وفي عصرنا هذا نقرأ في أسبوع عيد الميلاد لسنة 1969 نداء من هيئة إنجليزية لإنقاذ المسجونين في (جريدة التايمز) تتادي فيه بالإفراج عن عشرين من أهل الرأي يعانون من وطأة السجن في بلاد مختلفة... لم يكن أن تكون حرية الإنسان تحت مستوى الضرورة - إذ

¹ - نفس المرجع، ص: 28/27. (يذهب المفكر والباحث محمود أمين العالم بعيدا في هذا الشأن - تبعية المثقف للسلطة - حيث يشير إلى كثيرا من المثقفين - بل غالبيتهم حسب رأيه - قد أصبحوا " شعراء بلاط " أو " أبواق دعاية " أو حتى أذيان سلطة ". (محمود أمين العالم، إشكالية العلاقة بين المثقفين والسلطة، مجلة أدب ونقد، عدد 38، 1988، ص: 22).

² - جابر عصفور، رؤيا حكيم محزون، مرجع سابق، ص: 43/42.

لا حرية له إزاء العواصف أو الرعود أو الموت – فإذا بالتجربة الإنسانية تكشف أن لا حرية للإنسان إزاء الإنسان، والأمر ليس أمر نظم أو تطبيقات اجتماعية، ولكنه أمر خيبة الإنسان في الارتقاء بحياته حتى يرفعها عن مستوى الضرورة... فما زال الفقر يقتل الملايين في مكان ما من العالم بينما يفيض الطعام (وهو أهون ما يطلبه الإنسان) في مكان آخر عن الطلب... وكثيرا ما يخيّل إلي حين أقرأ عن النظم البوليسية في بعض بلاد العالم أن الله يعاقب بها البشر. إذا منحهم كل شيء، فلم يحسنوا استغلاله فعاقبهم بهذه النظم التي تلغي الحرية والكرامة والإنسانية...¹.

إذن؛ ليس مجازفة ولا مغالاة؛ أن نركن إلى القول بأن هناك قيما إنسانية عالمية – مثل الحرية، العدالة، الديمقراطية، التعايش السلمي، سواسية البشر... – لا تقبل القسمة ولا تكال بمكيالين (كما يقيس بها وينظر إليها ثلة كبيرة وعلى نطاق واسع من أصحاب الفكر المقدس والاتجاهات المذهبية والشوفينية شرقا وغربا – غير أن إرساء وخدمة تلك القيم الإنسانية والعالمية – ضمن رسالة ومهمة المثقف – لا بد وأن نراها بنظرة واقعية وحقيقية فعلية، لا بأحلام طوباوية من أبراج عاجية يتموقع فيها المثقف، ولقد كان الباحث إدوارد سعيد جادا وعلى درجة عالية من الصواب حين صرح بأن على المثقف ألا (... يتسلق جبلا أو يعتلي منبرا حتى يعلن ما لديه من الأعالي... وليس قول الحقيقة للسلطة ضربا من المثالية الخيالية، بل إنه يعني إجراء موازنة دقيقة بين جميع البدائل المتاحة واختيار البديل الصحيح، ثم تقديمه بذكاء في المكان الذي يكون من الأرجح فيه أن يعود بأكبر فائدة وأن يحدث التغيير الصائب)².

¹ - صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، مرجع سابق، ص: 60/59.

² - إدوارد سعيد، المثقف والسلطة، مرجع سابق، ص: 169/168.

المبحث الثاني:

الظروف العامة الفاعلة في قضايا
ومضامين المسرح الشعري عند صلاح
عبد الصبور

تمهيد:

(لم يكف أن تكون حرية الإنسان تحت مستوى الضرورة. إذ لا حرية له إزاء العواصف أو الرعود أو الموت. فإذا التجربة الإنسانية تكشف أن لا حرية للإنسان إزاء الإنسان. والأمر ليس أمر نظم أو تطبيقات اجتماعية، ولكنه أمر خيبة الإنسان في الارتقاء بحياته حتى يرفعها عن مستوى الضرورة...)¹.

صرخة نفس شاعرة مكلومة تنن تحت وطأة وثقل هم مضجر، وإحساس بمرارة وفاجعة الإنسان ووجوده في هذا الكون. ولعلنا باستكناه دلالات الحسرة والألم النابع من صوت هذه الكلمات، لن نجد أنفسنا قد جانبنا الحقيقة والصواب، إذا قلنا أنها صادرة عن شاعرية ذات مرهفة الحس بالمسؤولية، ونفس مهمومة – حتى حدود اليأس – من وطأة الظرف السياسي والاجتماعي اللذين يثقلان كاهل صاحبهما، وذات مفزوعة من فاجعة الكائن البشري في هذه البسيطة، وتحت سقف هذه السماء التي ضاقت رغم اتساعها ولا نهايتها.

صحيح أن الشاعر صلاح عبد الصبور لم ينخرط في معمعة وزوابع المحيط السياسي بشكل مباشر، وعرف بتحبيذه للعزلة والبعد عن الصخب وضجيج الحياة الاجتماعية،² كما لم (يلوث قيمه بشرور النفاق الذي يبتذل فن الشاعر والكاتب المبدع حين يضطر – راضيا أو مكرها – إلى أن يضع فنه في أكفان المنفعة السياسية أو الأهداف المحدودة والقصيرة الأمل)³. ولكن الذي لا شك فيه من خلال ولوج عالمه الشعري والمسرحي، وسبر أغوار وكنه فكره ومذهبه في تصانيفه النثرية؛ نجد بين ثنايا كلماته وسياحاته الشعرية (دفاعا مستميتا عن كل ما تحلم به الأنظمة السياسية وتدعيه، من احترام لكرامة الإنسان وحرية... وطرح قضية الفن والحياة بطريقته الخاصة، لم يترك قضايا العصر، ولا واقع المجتمع الذي يعيش فيه دون أن يقول كلمته)⁴.

¹ - صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، مرجع سابق، ص: 60.

² - نعمان عاشور، صورة جانبية لصلاح عبد الصبور، مجلة فصول، المجلد الثاني، العدد الأول، أكتوبر 1981 ص: 240/239.

³ - سلامة أحمد سلامة، مسؤولية المثقف ومعجزة الكلمة، مجلة فصول، مرجع سابق، ص: 225.

⁴ - نفس المرجع، ص: 225.

في الوقت ذاته، ضمن صلاح عبد الصبور الشاعر المثقف الحر واللامنتمي شعره وفكره مواقف - واضحة أحيانا ومستبطنة أخرى تتطلب من يجلوها - من قضايا البؤس الاجتماعي القاسي والمعاش، ومن النظام السياسي القمعي الرهيب الذي (...) ظل يرفضه في أعماقه، ولكنه ما كان يستطيع أن يجاهر بالعداء، فظل محتفيا وراء الأقنعة والكنيات والتمثيلات التي كشفت موقفه كالصدق العريان) حسب تعبير الناقد جابر عصفور.¹

1- صلاح عبد الصبور الشاعر المثقف بين:

- أ- إكراهات النظام السياسي الاستبدادي.
 - ب- بؤس البيئة الاجتماعية.
 - ت- أزمات وصراعات المحيط الثقافي والسلطة.
- وعموماً؛ نشير إلى عسرة تقييم وقراءة أو دراسة أي رصيد إبداعي فنا وفكرا لأي أديب أو مفكر دون فهم وإدراك الروابط والتجاذبات بين حقول أو محيطات ثلاث بوصفها مؤثرات في صياغة التصورات والرؤى المشكلة لنص هذا الأديب أو ذاك المفكر:
- الحقل أو المحيط السياسي (السلطة).
 - الحقل أو المحيط الاجتماعي (المجتمع).
 - الحقل أو المحيط الثقافي (الوسط الثقافي والمثقفين).
- وتأسيساً على ذلك لا مناص لنا من الوقوف بشكل موجز ومركز على مؤثرات هذه الأبعاد أو الحقول في تشكيل الاهتمامات والقضايا المؤثرة لشعر ومسرح صلاح عبد الصبور.

أ- إكراهات النظام السياسي الاستبدادي:

عجزت قيادة ثورة 1919 في مصر عن تحقيق الاستقلال المنشود من نير السيطرة الأجنبية وفساد وضعف النظام الملكي، كما عجزت النخبة الاجتماعية السياسية في ظل دستور 1923 عن التوصل إلى علاج للأزمات الاجتماعية والاقتصادية طيلة ثلاثة عقود (1923/1952)، خاصة بعد الأزمة الاقتصادية 1929، وأزمة الحرب العالمية

¹- جابر عصفور، رؤيا حكيم محزون، مرجع سابق، ص:15.

الثانية. لذلك شكل هذا الوضع السياسي والسوسيواقتصادي مناخا مواتيا لحركة الرفض والنضال في المجتمع المصري والجماهير الشعبية المسحوقة التي تطلعت إلى نظام سياسي جديد يحقق الاستقلال الوطني والعدالة الاجتماعية¹. فالأحزاب الليبرالية التي تشكلت إثر دستور 1923 لم تحقق شيئا يذكر، والديمقراطية ما كانت في حقيقة الأمر سوى وهما وسرابا بعيد المنال. إذ كان الحكم في حقيقة الأمر بيد القصر والسيطرة الأجنبية، تمارسه نخبة محددة من الشرائح العليا المصرية ذات الأصول الإقطاعية (كبار الملاكين) وفئة كبار التجار، والمنتظمة في أحزاب "ليبرالية" ربطتها بالقصر والاستعمار روابط التحالف والمصالح المشتركة². بينما بقية الشعب، وهم الغالبية يعانون الفقر والقهر.

ساهمت هذه العوامل الداخلية، فضلا عن عوامل أخرى خارجية في تأزم الوضع السياسي والسوسيواقتصادي للبلاد. فالتبعية الاقتصادية تنصب بإحكام حول مصر، فيمتص الأجانب خيرات البلاد لموازرة حفنة من الطبقة الفاسدة من الشريحة الاجتماعية المرتبطة مصالحها بالأجانب، بينما ظل المصريون غرباء في بلادهم، فالاستقلال المنشود كان سرابا، والعدل الاجتماعي حلما بعيد المنال. مما ترتب عنه ظهور حركات الرفض والاحتجاج والنقمة على هذه الأوضاع (الحركات والتنظيمات اليسارية ك:الحزب الاشتراكي المصري- تنظيم الإخوان المسلمين- جمعية مصر الفتاة... وغيرها)³.

ورغم التوجهات الأيديولوجية المتضاربة والمختلفة، اتفقت كلها في رفضها للعمل والممارسة السياسية التي كفلها دستور 1923. كما أنها تجاوزت جميعها الإطار الضيق والهامشي للعمل السياسي كما مارسته الأحزاب الليبرالية الرسمية.

وبلغت أزمة هذا النظام السياسي وتدهور الأوضاع الاجتماعية قمتها خلال سنوات الأربعينيات. حيث عجز هذا النظام السياسي عن تحقيق الأهداف الوطنية للمجتمع المصري وتطلعاته إلى تحقيق التحرر الوطني والعدل الاجتماعي. مما جعله يخرج ثائرا في

¹- مجموعة من الباحثين، دراسات في الحقبة الناصرية، وحدة دراسات الثورة المصرية، مركز الأهرام للدراسات الاستراتيجية، مصر، 2003، ص: 20/1

²- مجموعة من الباحثين، المرجع في تاريخ مصر الحديث والمعاصر، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، الطبعة الأولى، 2009، راجع الفصل 11: الدولة الحديثة في مصر "1970/1952"، ص: 580/579.

³- مجموعة من الباحثين، دراسات في الحقبة الناصرية، مرجع سابق، ص: 20/1

احتجاجات ومظاهرات متتالية. وهي المظاهرات التي عايشها الشاعر صلاح عبد الصبور وهو في مقتبل العمر (في سن الرابعة عشرة)، سنة 1945، والتي اعتقل في إحداها وهو في خضم حياته الطلابية سنة 1949¹

شعرت هذه الحركات والقوى السياسية بضعفها في مواجهة القصر والمستعمر معا، وعرفت أن الجيش أداة البطش التي يستخدمها الملك في السيطرة على الشعب هي قوة منظمة يمكن الاعتماد عليها لتغيير الوضع السياسي عن طريق اختراق واستقطاب وتسييس التنظيم العسكري في الأربعينيات.

هكذا وفي منتصف الأربعينيات أسس جمال عبد الناصر تنظيم الضباط الأحرار (1945) حيث نجح في ضم معظم الضباط المسيسين إلى تنظيمه وعمل على الانفصال والاستقلال منذ البداية عن القوى السياسية المدنية رغم تأثره واستفادته من تجاربها السياسية وعملها التنظيمي المحكم. واستطاع تنظيم الضباط الأحرار من النجاح في 23 يوليو 1952 من الانقلاب على النظام وطرد الملك، ومن ثم الاستيلاء على السلطة كاملة. ومن الجلي أن غالبية الشعب المصري وقطاع واسع من المجتمع قد هلل لهذا التغيير، وهو التوافق إلى الانعتاق من أوضاعه الاجتماعية المتردية تحت ظل نظام ملكي فاسد وتبعية استعمارية بغیضة.

عمل التنظيم السياسي العسكري تحت قيادة " مجلس الثورة " إلى سن مجموعة إجراءات وقرارات ومراسيم، ستوضح جليا توجهات نظام الضباط الأحرار إلى الانفراد بالسلطة وإقصاء خصومهم من جهة²، وإرساء دعائم حكمهم وشرعنته، عبر مجموعة من الإصلاحات الاجتماعية والاقتصادية لفائدة الشعب بقصد كسب تأييده وتعاطفه والظهور بمظهر السلطة الجديدة المنافحة عن حقوق وكرامة المواطن وتسوية مشاكله.

ومن الواضح أن لجوء تنظيم الضباط الأحرار إلى الاستبداد بالسلطة وشرعنتها بإجراءاته وقراراته كحل البرلمان (2 غشت 1952) ومنع العمل الحزبي قد أدى حتما

¹- جابر عصفور، رؤيا حكيم محزون، مرجع سابق، ص: 33/32.
²- سماح إدريس، المثقف العربي والسلطة، مرجع سابق، ص: 34/33.

إلى احتجاج أنصار عودة النظام النيابي، حيث شهدت الساحة السياسية معارك إعلامية في الصحف ومظاهرات بين أنصار شرعية القيادة العسكرية (أنصار جمال عبد الناصر) وأنصار النظام النيابي (البرلمان)، مما نتج عنه أزمة 1954 وما تلاها من أحداث. وإذ أدى استيلاء السلطة العسكرية على مقاليد الحكم وعلى كافة الأصعدة سياسيا واجتماعيا واقتصاديا وثقافيا إلى اصطدام الجيش وقيادة الضباط الأحرار بالمجتمع المدني، فإن التحكم ساد بمفاتيح القوة والحكم بدءا بالمؤسسة العسكرية ومرورا بأجهزة الأمن السياسي والمخابرات وانتهاء بالنقابات والجامعات ووسائل الإعلام والأجهزة الإدارية. وانجلى الصراع عن أزمة 1954 حيث طالب المجتمع المدني متمثلا في الأحزاب السياسية وغالبية المثقفين برجوع الجيش إلى ثكناته ورفض الاختراق الذي تم من قبل قيادات الجيش لكافة مناحي ومواقع المسؤولية والتسيير على جميع الأصعدة. ويلخص الباحث سماح إدريس هذا الوضع الشاذ بقوله: (واقع الأمر أن ضباطا من الصف الثاني وآخرين " لا علاقة لهم بالثورة " أغرقوا المراكز الحيوية في السفارات، والهيئات، والوزارات، والمؤسسات، والبنوك، ومراكز الثقافة والفكر)¹. ولسنا هنا بصدد تحليل تلك الأوضاع السياسية للمجتمع المصري قبيل وبعد انقلاب أو "ثورة" يوليو 1952 ومرحلة الحكم العسكري إبان الفترة الناصرية والساداتية (1981/1952)، وإنما ما يهمنا من ذلك هو مدى تأثير الوضع السياسي والاجتماعي على المحيط الثقافي عامة، وعلى فكر وإبداع صلاح عبد الصبور الشاعر المثقف ابن هذه البيئة خاصة. وهنا نستحضر ما أشار إليه الناقد جابر عصفور من أن حال العلاقة بين الحاكم والمحكوم: (... لم تشغل هموم هذه العلاقة شاعرا مثلما شغلت صلاح عبد الصبور الذي جعلها هاجسا ملحا في قصائده منذ أن كتب " عودة ذي الوجه الكئيب" بعد أزمة مارس السياسية في مصر سنة 1954...) ².

¹ - نفس المرجع، ص: 32.

² - جابر عصفور، رؤيا حكيم محزون، مرجع سابق، ص: 43.

ب- بؤس البيئة الاجتماعية:

بيد أنه من العسير تقييم المنجزات والتغييرات التي عرفها المجتمع المصري خلال الفترة الناصرية والساداتية- حسب ما نعتقد - في ظل وجود معوقات وصعوبات تقف حجر عثرة في وجه البحث الموضوعي والنزيه والنظرة التاريخية الواقعية. ومن ضمن هذه الصعوبات ما هو سياسي مرتبط بحساسية تناول المرحلة المذكورة بالدراسة والنقد نظرا لاستمرار المؤسسة السياسية العسكرية بكافة أجهزتها المهيمنة في الحكم منذ 1952 إلى الآن.

ومن العراقيين أيضا تضارب الرؤى والتصورات والتفسيرات الرسمية أو المعارضة والمعادية للنظام القائم. فضلا عن الحصار الإعلامي المضروب على كل رؤية ومنظور وطني حقيقي لهذا التاريخ خارج إملاءات النظام أو النظرة الشوفينية المزيفة والتصور الوهمي المغلوط للمرحلة الناصرية أو الساداتية- سواء محليا أو خارجيا - ومن تم نعتقد بصواب رأي أحد الباحثين ووضوحه حين أكد على أن: (... تاريخ مصر خلال العقود الستة الأخيرة والذي كتبته أقلام لها انتماءات حزبية أو أيديولوجية، ومزيفة بالرغبة في تنشئة الشباب وفق رؤيتها وتصفية حساباتها مع خصومها جعلت تاريخ هذه الفترة شديد الاضطراب)¹.

وإذا كانت الباحثة ثريا العسيلي قد ذهبت إلى أن " ثورة 1952 " كانت انطلاقة لآمال الشعب المصري في إعادة بناء حياته على أسس (أكثر عدلا وأكثر وفاء بطموح التقدم والرخاء) وأن الفترة شهدت في عام 1956 (انتصارا للإرادة الوطنية والكرامة الشعبية والكفاح الثوري ضد الاستعمار)، كما شهدت ضربات متوالية قاصمة للطبقات المستغلة من الأجانب والإقطاعيين والرأسماليين و (منجزات كثيرة في مجالات الاقتصاد

¹ - في مقال بعنوان " أزمة المصداقية في تاريخ مصر المعاصر " كتب الباحث في التاريخ المصري المعاصر الدكتور عبد الله الشعل ما يلي: " لا بد أن مؤرخ التاريخ المصري المعاصر على الأقل منذ نهاية الحرب العالمية الثانية وبخاصة منذ 1952 يجد الكثير من التحديات، خاصة إذا كان شاهدا على هذا العصر. وعاش القسم الأكبر منه على الأقل منذ 1967؛ كما هي حال جيلي. لقد كتب النظام الرسمي تاريخ مصر منذ 1952 وفق هوى الحاكم. فصور المعارضين للنظام المهملين في كل شيء، وأحيانا الذين عانوا الحرمان من العمل والوضع الاجتماعي والسجن وانتهاك الكرامة والاعتبار، على أنهم أعداء الوطن، وأن ما نالهم من عذاب هو جزاء نقص وطنيتهم. وترتب على ذلك أن الذي يكتب التاريخ بمنظور وطني بعيدا عن إملاءات النظام الذي تلبس الوطن ليس له نصيب. فصارت صفحات التاريخ نشرات أملت إدارة شؤون الوطن المعنوية للقوات في المسلحة والشرطة... " (عبد الله الشعل، أزمة المصداقية في تاريخ مصر المعاصر، مجلة المجتمع، شتبر 2015: Mugtama.html\ Articles itemlist\

والسياسة والاجتماع والخدمات. الأمر الذي خطا بالطبقات الكادحة خطوات ملموسة على طريق تحرير إرادتهم وارتفاع مستوى معيشتهم وطموحهم في حياة أفضل...¹ فإننا لا نخفي تحفظنا إزاء هذه التقييمات للمرحلة الناصرية – وإن كانت الباحثة قد ذهبت إلى إظهار سلبيات وعيوب المرحلة الساداتية، وما شهده الوضع الاجتماعي من ترد وانهيار.² وهذه التحفظات مردها إلى كون أن سياسات المرحلة الناصرية الاجتماعية بالرغم من التغييرات التي شهدتها على مستويات عديدة أواخر الخمسينيات وبداية الستينيات على الصعيد الاجتماعي والاقتصادي – وفق تقارير ورؤى رسمية –³ لم تستطع أن تقدم حولا جذرية وتغييرا ثوريا حقيقيا للمجتمع المصري وفق برامج مدروسة وعلمية متكاملة ومنهج شمولي يعالج مشكلات المجتمع وأزماته وبنياته على المستوى البعيد، نضيف إلى ذلك عدم اعتماد السلطة السياسية على الكفاءات والخبرات العلمية وموقفها السلبي من الطاقات الفكرية والثقافية منذ تسلمها السلطة وبعد أزمة 1954. وهذا ما جعل أحد الدارسين يفسر فشل التجارب الاجتماعية والخطط الاقتصادية للسلطة العسكرية بافتقارها إلى نظرية شاملة واضحة المعالم، إذ يرى أن: (... المنهج الذي سارت عليه الثورة كان المنهج البراجماتي، وهو منهج يتعامل مع الأمر الواقع ومع الظروف، وتتغير تصرفات صاحبه بتغير هذه الظروف...)⁴

محمل القول، نعتقد أن اتجاه السلطة العسكرية إلى الاستبداد السياسي وإلى قمع القوى الاجتماعية منذ تسلمها السلطة، وافتقادها إلى حلول اجتماعية وبرامج ونظريات علمية، وعدم ثقتها في أهل الكفاءات والمتقنين كان أمرا بالغ الدلالة على قصور رؤيتها وعيوبها، وعجزها عن الخروج بالمجتمع المصري إلى أفق نهضوي عميق ينجز آمال كل الشرائح الاجتماعية، ويحقق الكرامة والعدل للإنسان المصري على المدى البعيد، بعيدا عن الشعارات الكاذبة، والتضليل الإعلامي، والممارسات القمعية ضد كل من جاهر بكلمة الحق

¹- ثريا العسيلي، المسرح الشعري عند صلاح عبد الصبور، مرجع سابق، ص: 25.

²- في اعتقادنا أن هذه الاستنتاجات لا يمكن أن تخرج عن إطار من العراقيل والصعوبات التي ذكرناها والتي تحيد بالدارس عن الموضوعية.

³- جماعة من الدارسين، المرجع في تاريخ مصر الحديث، م، س، راجع الفصل 11: الدولة الحديثة في مصر، ص: 644/581.

⁴- عادل حمودة، أزمة المثقفين وثورة يوليو، مكتبة مدبولي، القاهرة، 1985، ص: 125.

والحرية ورفض خيانة الفكر والضمير. ولا يسعنا هنا إلا أن نردد ما أُلح إليه صلاح عبد الصبور من تذمر وضجر من هذا الوضع، حيث قال: (... وكثيرا ما يخيل إلي حين أقرأ عن النظم البوليسية في بعض بلاد العالم أن الله يعاقب بها البشر. إذا منحهم كل شيء، فلم يحسنوا استغلاله فعاقبهم بهذه النظم التي تلغي الحرية والكرامة الإنسانية)¹

ت- أزمات وصراعات المحيط الثقافي والسلطة:

كما أسلفنا الذكر؛ اتضحت منذ بداية تسلم السلطة العسكرية لزمّام الحكم واتجاهها نحو الاستبداد حتمية صدامها مع قوى المجتمع المدني، وتؤكد فعليا بعد الإجراءات القمعية التي اتخذها مجلس "قيادة الثورة" - في 15 نيسان 1954 - إثر الاحتجاجات والمظاهرات من قبل التنظيمات الحزبية وغالبية المثقفين ضد توجهات السلطة العسكرية. إذ بادر هذا المجلس ب (محاكمة المسؤولين عن " الفساد السياسي " وبأشر بتطهير الصحافة من "أعداء الثورة"، وذهب ضحية هذا التطهير ثلاثة وعشرون صحفيا... وبعض الجرائد والمجلات مثل "الصباح" و "الدستور" و روز اليوسف". وفي اليوم ذاته صدر قرار منع بموجبه كل من تولى منصبا عاما بين شباط 1946 وتموز 1952 من تولي أي منصب عام جديد)². وهو ما يوضح مدى القمع الذي نهجه في معالجة الأوضاع.

كما تم إسناد الكثير من المسؤوليات ومهام تسيير دواليب السلطة إلى "أهل الثقة" وليس "أهل الخبرة" - حسب تعبير أحد الباحثين -³ وهذا يعني إقصاء الخبراء والمثقفين وذوي الاختصاص في التسيير وإدارة دواليب المؤسسات، واستبدالهم ب "أهل الثقة" أي قيادات وضباط الجيش⁴. ويذهب الباحث عادل حمودة في كتابه " أزمة المثقفين وثورة يوليو " إلى أن: (... أكثر ما غاظ مجموع المثقفين أن يروا بأمر أعينهم جنودا يغادرون ثكناتهم ليصبحوا: خبراء - في يوم و ليلة - في كل شؤون الحياة من السياسة الخارجية إلى الشؤون الاجتماعية، ومن الذرة والطاقة النووية إلى الكرة والملاعب، ومن الإصلاح

¹ - صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، مرجع سابق، ص: 60.

² - سماح إدريس، المثقف العربي والسلطة، مرجع سابق، ص: 33.

³ نفس المرجع، ص: 39/38.

⁴ - عادل حمودة، أزمة المثقفين وأزمة يوليو، مرجع سابق، ص: 239.

الزراعي إلى إصلاح التعليم، ومن تسيير المؤسسات الاقتصادية إلى تسيير خطوط النقل العام، ومن إدارة المسارح إلى إدارة المدن، ومن العمل في الصحافة إلى الإبداع في فن السينما وفن الباليه...¹

بالمثل يورد لويس عوض أقوالا للرئيس جمال عبد الناصر في حوار صحفي يقر فيها بأنه كان عليه أن " يكافئ " الضباط على تضحياتهم الجسيمة التي قدموها أثناء انقلاب 1952، وأن يجنب البلاد مغبة " اشتغالهم بالسياسة " وذلك (بتوزيعهم على الإدارات الحكومية وعلى المؤسسات والشركات العامة لتسييرها من ناحية ولمراقبة أمن الدولة فيها من ناحية أخرى...)². وهذا يوضح بجلاء القبضة الحديدية للنظام الجديد والسيطرة العسكرية على السلطة، وغلبة الهاجس الأمني وانعدام الثقة بالمجتمع المدني واعتماده على " أهل الثقة " كما ذهب إلى ذلك الباحث عادل حمودة.

من الجلي أن مواقف السلطة العسكرية – والتي أُلحنا إلى بعض مظاهرها – في علاقتها بالحقل الثقافي والمتقفين، قد سعت إلى قمع المعارضين – أحزابا ومتقفين – من جهة، وإلى اتباع ونهج سياسة الاحتواء والهيمنة والاستقطاب من جهة أخرى، عن طريق التحكم وتوجيه كل أيديولوجيتها وتصوراتها وأسلوبها في الحكم، مع تلميع صورتها للظهور بمظهر " خادمة الثقافة "³ والحاملة لرسالة " التقدم والحضارة "⁴ واستمرت العلاقة المزدوجة – القمع والإقصاء والتهميش للمعارضين والخصوم / الاحتواء والاستقطاب للمؤيدين والحذر من اللامبالين والمسالين – هي المنهج والموقف السائد طيلة الحكم وهيمنة العسكر حتى يومنا هذا.

في الوقت ذاته؛ لم تكن مواقف السلطة وعلاقتها بالمتقفين علاقة ثابتة ومحددة، لذلك فهي تتغير بتغير الظروف والمصالح وتتوخى تحقيق موازين القوى التي تخدم مصالحها الآنية المرتبطة بالهاجس الأمني، وهذا ما عبر عنه الباحث عادل حمودة الذي

¹ - نفس المرجع، ص: 239.

² - لويس عوض، أفتعة الناصرية السبعة، دار القضايا، بيروت، 1975، ص: 111.

³ - رجاء النقاش، أدباؤنا ومواقف لا تنسى لعبد الناصر، مجلة الهلال، 1970، ص: 182/189.

⁴ - جماعة من الدارسين، المرجع في تاريخ مصر الحديث والمعاصر، مرجع سابق، ص: 581 وما بعدها.

ذهب إلى القول ببرجماتية الاتجاه الذي اتخذته السلطة العسكرية في علاقتها بالحقل الثقافي، إذ يقول: (... لم تكن هناك علاقة مودة دائمة، ولا علاقة حرب دائمة، بينها وبين أي تيار فكري أو سياسي معين... تعاملت مع الإخوان لضرب الشيوعيين في الخمسينيات، وتحالفت مع الشيوعيين على حساب الإخوان في الستينيات)¹.

ولعل ما يمكن أن نستخلصه من كل ذلك؛ هو استمرار علاقة انعدام الثقة والخصومة - في أغلب الأحيان - بين المؤسسة العسكرية والمتقنين في الفترة الناصرية - خاصة المعارضين منهم - وهو ما انتهى إليه - ونرى صوابه - أحد الباحثين²، وما ظل عليه الوضع في الفترة الساداتية أيضا³.

ومن جانب آخر، نؤكد على أن هذه العلاقة المتوترة بين السلطة السياسية والمحيط الثقافي في مصر لم تكن من قبيل الصدفة والعبث، ذلك أنه قد تضافرت عوامل متعددة - أشرنا إلى بعضها - أسهمت في التوتر المستمر في الكثير من الأحيان، والهدوء النسبي في فترات متقطعة ونسبية. ولا يزال النقاش مستمرا حول هذا الموضوع⁴.

ولا غرو أن الاستبداد السياسي لنظام الديكتاتورية العسكرية - رغم الإصلاحات الاجتماعية والاقتصادية التي دعم بها النظام سلطته طيلة عقد الخمسينيات والستينيات - عقد العلاقة بين السلطة والمتقنين إلى حد القطيعة في الفترات التي كان يلجأ فيها النظام إلى الممارسات القمعية الرهيبة وخنق الحريات⁵.

¹ - عادل حمودة، أزمة المتقنين وثورة يوليو، مرجع سابق، ص: 125.

² - سماح إدريس، المثقف العربي والسلطة، مرجع سابق، ص: 61/60.

³ - ثريا العسيلي، مرجع سابق، ص: 26/25.

⁴ - سماح إدريس، مرجع سابق، ص: 31. يذكر الباحث سماح إدريس في كتابه " المثقف والسلطة " عوامل عديدة، كانت سببا في تآزم علاقة السلطة والمحيط الثقافي؛ منها:

- مطالبة المتقنين بعودة الجيش إلى تكتاته ورفض اختراقه للمجتمع المدني وأجهزة ودواليب الدولة.

- مطالبة الكثير من المتقنين بعودة الحياة النيابية والأحزاب.

- تفضيل " أهل الثقة " على أهل الخبرة - ويعني هذا انخراط ضباط الجيش في تسيير دواليب الدولة - مع تدعيمهم ببعض المثقفين الموالين وإقصاء جل المثقفين والخبراء وتهميشهم - وهذا يؤدي إلى عسكرة السياسة وحكم الديكتاتورية.

- السرية التي مارسها الضباط الأحرار في إدارة شؤون الحكم.

- افتقار الضباط إلى نظرة شاملة وواضحة المعالم في التسيير وإدارة أمور الدولة.

- الممارسات القمعية والإرهابية للسلطة في حق المثقفين، وحكم البلاد حكما ديكتاتوريا، وفشل النظام في إنشاء دعائم مؤسسة سياسية ديمقراطية ذات مصداقية).

⁵ - غالي شكري، المثقفون والسلطة في مصر، مرجع سابق، ص: 233.

- ثريا العسيلي، مرجع سابق، ص: 26.

ومن الواضح أن الجو الذي ساد من انعدام الحرية والديمقراطية، وتسلب النخبة العسكرية وقمعها لحرية الرأي والتعبير، وتوتر علاقاتها بالمحيط الفكري والسياسي المعارض للطغمة العسكرية الحاكمة، ما كان ليغيب أو يخرس ردود فعل الأصوات المنادية بالاستنكار والنفور والاحتجاج على هذا الوضع الشاذ. كما لم يحل ذلك دون تسجيل وتدوين الشهادات والمواقف النقدية للمتقنين من تلك الأوضاع السياسية والاجتماعية المستهجنة، من خلال إبداعاتهم الفكرية والأدبية والفنية.¹ ومن اضطهاد النظام العسكري وأجهزته الأمنية كيوسف إدريس، ولويس عوض، وصنع الله إبراهيم، وجمال الغيطاني، وغالب هلسا، وإلهام سيف النصر، ولطفي الخولي، ومحمود أمين العالم، وإحسان عبد القدوس، وغالي شكري، وأمل دنقل... وغيرهم كثير.²

وقد شملت هذه المواقف المنددة بممارسات وتجاوزات السلطة السياسية حتى أولئك الذين اتسمت مواقفهم بالحدز والمرونة والوسطية أحياناً، والتقية والمراوغة وارتداء الأقنعة والتستر أحياناً أخرى كنجيب محفوظ الروائي، وصلاح عبد الصبور الشاعر، وعبد الرحمن الشرقاوي، وعبد المعطي حجازي، ورجاء النقاش... وغيرهم.³

- سماح إدريس، م، س، ص، 48/40. استعرض هذا الباحث بشيء من التفصيل الممارسات القمعية للأجهزة الأمنية والاستخباراتية للنظام الناصري في حق ثلة من المثقفين والمفكرين بمختلف تياراتهم واتجاهاتهم من ماركسيين وشيوعيين وليبراليين وإسلاميين، وحتى بعض القوميين الناصريين).

¹ - من الأعمال التي عالجت هذه قضية علاقة المثقفين بالسلطة الناصرية:

- "السلطان الحائر" (1969) و "بنك القلق" (1966) لتوفيق الحكيم.

- "المخططون" (1969) ليوسف إدريس.

- "الفتى مهران" (1965) لعبد الرحمن الشرقاوي.

- "باب الفتوح" لمحمد دياب.

- "أوديبي" أو "إنت اللي قتلت الوحش" (1970) لعلي سالم.

أما أهم القصائد التي تصدت لهذه العلاقة ومنهم الذين تعرضوا لـق، فأشهرها:

- "هل عاد ذو الوجه الكئيب" (1954) لصلاح عبد الصبور.

- "مرثية للعمر الجميل" (1970) لأحمد عبد المعطي حجازي.

- "مقتل القمر" لأمل دنقل. (سماح إدريس، المثقف العربي والسلطة، مرجع سابق، هامش الصفحة 18).

² - سماح إدريس، مرجع سابق، ص: 41/40.

³ - نذكر من الكتابات والآثار الأدبية التي عبرت عن مواقف نقدية من النظام والإجراءات والممارسات القمعية للسلطة العسكرية:

- أقنعة الناصرية السبعة: لويس عوض.

- عزيزي كلنا لصوص: لإحسان عبد القدوس، (يدين فيه الضباط الأحرار والعاملين في المؤسسات العمومية خاصة في عهد السادات).

- عودة الوعي، و بنك القلق: لتوفيق الحكيم.

- في معتقل أبي زعل: لإلهام سيف النصر.

ولا غرابة أن تقابل هذه الوحشية، وهذا الوجه القاسي والقاتم للسلطة المستبدة بالنفور حتى ممن عرفوا بمواقفهم الموالية في غالب الأحيان للسلطة السياسية العسكرية، فهذا توفيق الحكيم يسجل قوله بأنه كان: (... مع "الثورة" وعبد الناصر ووثقت فيه منذ اليوم الأول... وهكذا استمر تأييدي لعبد الناصر. وبعد ذلك، وجدت أن النظام الذي اعتبرته في حكم الصالح بدأ يبتعد عن الديمقراطية... بعد ذلك وجدت أن النظام بدأ يتخذ شكلا ديكتاتوريا فرديا بوليسيا... خصوصا عندما يلجأ النظام إلى تعذيب المواطنين لمجرد الشبهة، فيتم اقتيادهم إلى المعتقل ويعذبون بأساليب تقشعر لها الأبدان...)¹.

هذه بعض المظاهر العامة والموجزة للصورة المتوترة وغير المستقرة التي كانت عليها العلاقة بين السلطة السياسية وفئة عريضة من المثقفين - وهي غيوض من فيض - والظاهر - حسب اعتقادنا - أن الحقل الثقافي والنخبة المثقفة - بصفة عامة - لم تكن لهم خيارات متعددة لتواجدهم على الساحة السياسية والاجتماعية، فحدود هويتهم ووجودهم قد اختزل في ظل الهيمنة والاحتواء من قبل السلطة في ثلاثة مواقع ومواقف؛ تخندق فيها المثقف بشكل غير ثابت أو قار - حسب المستجدات والمتغيرات من الفترة الناصرية إلى الفترة الساداتية- ما دامت العلاقة علاقة براجماتية مصلحة:

- موقع- المثقف التابع المندمج والموالي: (موقف وعلاقات محاباة ورضى وإكراميات ومصالح مشتركة).
- موقع- المثقف الحر المستقل، المهادن أو الوسطي (موقف وعلاقة اتسمت في أغلب الأحيان بين الولاء والمداينة، والتشنج وأزمات في فترات متقطعة).
- موقع- المثقف المعارض والراديكالي: (موقف وعلاقة وسمت في جل الأحيان بالتنكيل والتعذيب والسجن وفي أهون الأحوال الإقصاء والتهميش).

- سنة أولى سجن: لمصطفى أمين.
- أيام من حياتي: زينب الغزالي.
- تلك الرائحة: صنع الله إبراهيم.
- العسكري الأسود: يوسف إدريس.
¹- غالي شكري، مرجع سابق، ص: 233.

استعرضنا - بشكل موجز - بعض الملامح العامة للظرفية السياسية والاجتماعية لمصر قبيل وبعد " ثورة " يوليو 1952. وركزنا بصفة خاصة على المرحلة الناصرية لكون موضوع بحثنا - والمتعلق بالإبداع المسرحي للشاعر صلاح عبد الصبور - يتأطر زمنيا في حدود هذه المرحلة التاريخية. إذ أن أول نصوصه المسرحية " مأساة الحلاج " كانت سنة 1964، وآخرها "الأميرة تنتظر" سنة 1973 (إذ أن هذه الأخيرة رغم إصدارها زمن الفترة الساداتية إلا أنها تتعلق بواقع وظروف المرحلة السابقة). كما تناولنا - باقتضاب - العلاقات والمواقف التي ربطت المحيط السياسي بالحقل الثقافي والمثقفين. فما أثر هذه البيئة السياسية والاجتماعية في تكوين وتشكيل الإبداع الفني والفكري للشاعر صلاح عبد الصبور؟

2- الشاعر صلاح عبد الصبور: التكوين الثقافي والفكري، مساره وميزاته وخصوصياته:

لم يكن صلاح عبد الصبور الشاعر المثقف - كذات إنسانية ومنفعلة - بمنأى عن ملابسات وإكراهات الظرف الاجتماعي والسياسي طيلة ثلاثة عقود من حضوره الإبداعي والفكري. عايش هذه الفترة - سلبياتها وإيجابياتها- بحس مرهف وفكر متوقد؛ مثقف صاحب رؤى واضحة وحرّة، وعقل نهم وتواق إلى العلم والمعرفة بشتى أصنافها ومجالاتها. ونفس صبورة ومجدة - لا تعرف الملل - لارتقاء مراتب التحصيل وارتياح مشارب ومنابع الأدب والفكر الإنساني، وسبر أغواره ومتاهاته على مدى أزيد من ثلاثة عقود، استطاع من خلالها أن يبني صرحا قائما بذاته ومتميزا بخصوصياته وتقديره¹. ومن المهم ونحن بصدد هذا الحضور للشاعر صلاح عبد الصبور ذاتا وفكرا ووجدانا وتفاعله مع محيطه السياسي والاجتماعي والثقافي محليا وعالميا؛ أن نشير إلى

¹ - جابر عصفور، رؤيا حكيم محزون، مرجع سابق، ص: 18/17.
- بول شاوول، موقع صلاح عبد الصبور في الحداثة الشعرية العربية، ندوة صلاح عبد الصبور: مشروع إبداعي متجدد، (الجزء الثاني)، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 2003، ص: 209/208.

توثيقه وتسجيله لهذه المسيرة الأدبية والفكرية من خلال "سيرته الذاتية" في كتابه القيم "حياتي في الشعر".¹

ولنستمع إليه وهو يحدثنا عن حياته الجامعية والجو السياسي والسوسيوثقافي آنذاك، إذ يقول: (... كما أن قراءاتي وسماعاتي من الأصدقاء كانت قد زلزلت نفسي زلزالا كبيرا... لقد بدأت الأسماء الغربية تقرع آذاننا بعنف عنيف: إليوت، أندري بریتون، بودلير، فاليري رلكه، شللي، وردزورث. وبدأت الكلمات الغربية تطنُّ في سمائنا الساذجة الصافية: الرومانتيكية، الكلاسيكية، الكلاسيكية الجديدة، الشعر الخالص، الشعر النقي، الشعر الميتافيزيقي، الرمزية، السريالية، البرنارسية... آه يا إلهي لهذا الدوار الساحق الذي زادت من حدته قسوة الظروف السياسية في ذلك الوقت، وحيرتنا بين التزامنا كمتقنين، والتزامنا كمواطنين. مع ما شاع في ذلك الوقت من بدايات تأثير الواقعية الاشتراكية، وتجول كثير من زملائنا إليها وحديثهم عنها كأنها حبل الخلاص للإنسان المسكين، ودليل الطريق للكاتب الحيران...)²

وفي هذا السياق ترى الباحثة ثريا العسيلي أن هناك عوامل عدة شكلت فكر ووجدان الشاعر صلاح عبد الصبور، وعمقت من إحساسه كذات شاعرة منفعلة وفاعلة،³ فهو قد عاش (بكل حساسية الشاعر الصراعات والتناقضات في عصره، وتنبه إلى القوى التي تعوق حركة الواقع وتقهر إنسانية الإنسان... وكان من الطبيعي أن تعكس رؤية (عبد الصبور) عنصرا ثابتا في أشعاره الغنائية، وفي مسرحياته الشعرية هو (الإحساس بالقهر... والذي كان وليدا طبيعيا لما عاش الشاعر من ظروف سياسية واجتماعية على امتداد حياته...)⁴

¹- يجد كل مطلع على هذا المؤلف (حياتي في الشعر) وبين ثناياه أهم المؤثرات الفكرية والأدبية والفنية، ومراحل التنشيف والتكوين، التي رسمت وأسهمت في تشكيل الإبداع والفكر والفن للشاعر صلاح عبد الصبور. كما يطلعنا هذا الكتاب على مواقف الشاعر من الاتجاهات السياسية والفكرية وحتى الفلسفية والدينية. وهذا ما يغني من قيمته في البحث والدراسة النقدية.

²- صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، مرجع سابق، ص: 44

³- ثريا العسيلي، مرجع سابق، راجع الصفحة: 35/23.

⁴- نفس المرجع، ص: 31.

وتوضح الباحثة مؤثرات المحيط السياسي والاجتماعي، وعلاقة التجاذب والتفاعل بينها وذات الشاعر، ومعايشته لذلك في شبابه - بعد تخرجه من الجامعة وبداية التغيير السياسي في مطلع الخمسينيات -؛ إذ أن صلاح عبد الصباح في هذه الفترة كان يطمح ويأمل (... مع الكثيرين من أبناء الشعب أن يكون في حكم الثورة الحرة والأمان اللذان افتقدتهما ... والذين عاينوا قهر المستعمر والسلطة في صباهم... لكنه ما لبث أن شعر بالمتناقضات التي ظهرت في النظام الاجتماعي وبالتعثر في خطة التنمية...)¹.

هذا الإحباط واليأس من حصول التغيير المنتظر وحلم المستقبل المشرق واستمرار الإحساس بوطأة الحيف والظلم الاجتماعي في ظل حكم السلطة العسكرية في حياة الشاعر، هو ما نعتقد - بل نجزم - أنه وسم الأعمال الشعرية والمسرحية لصلاح عبد الصبور² بتلك المسحة الحزينة والنظرة المتمردة واليائسة والنفس الحائرة بين استمرار الأمل في التغيير والحلم بالمستقبل من جهة، وكآبة وضغط الواقع السياسي والاجتماعي وإكراهاتهما المحبطة والمسئومة حتى رحيله عن هذا العالم من جهة أخرى.³

ويقسم الناقد جابر عصفور في تقييمه للمراحل التي تدرج فيها العمل الإبداعي والفني لصلاح عبد الصبور إلى ثلاثة محطات، لكل منها أبعاد وخصوصيات (الرومانسية- الوجودية -الإنسانية)⁴. لم يتوقف في كل هذه المحطات الثلاث عن (...) الإيمان بالكلمة التي تحيي في النفوس الميتة، وتحمل حلم الثورة إلى كل مكان، بحثا عن عالم أجمل من الواقع...⁵.

¹- نفس المرجع، ص: 32.

²- وهذا ما سنقف عليه في القضايا الواردة في الأعمال المسرحية للشاعر.

³- ثريا العسيلي، مرجع سابق، أنظر الفصل الأول: رؤية الشاعر، ص: 23 وما بعدها.

- الأنبا يوحنا قلته، بين عبد الصبور وبودليير، ندوة صلاح عبد الصبور: مشروع إبداعي متجدد، الجزء الثاني، مرجع سابق، ص: 32/17.

- ثريا إقبال، مقولة الألم في شعر صلاح عبد الصبور، ندوة صلاح عبد الصبور: مشروع إبداعي متجدد، الجزء الثاني، مرجع سابق، ص: 185/181.

- جابر عصفور، رؤيا حكيم محزون، مرجع سابق، ص: 56/33.

- نعمان عاشور، صورة جانبية لصلاح عبد الصبور، مجلة فصول، مرجع سابق، ص: 240/238.

⁴- جابر عصفور، مرجع سابق، ص: 33/32.

⁵- نفس المرجع، ص: 33.

في حين يذهب الباحث شكري عياد إلى تمييز ثلاث مسارات في الاتجاهات والمؤثرات الفكرية والثقافية عند صلاح عبد الصبور؛ هما المادية الجدلية أولاً، ثم الوجودية ثانياً، فالعيبية أو اللاأدرية ثالثاً¹. ويلاحظ هذا الباحث بأن موسوعية ثقافة وفكر صلاح عبد الصبور ونهمه الفكري الذي أنضج كتاباته وإبداعاته لم يكن بأي حال (... ترفاً أو زينة أو تعالياً على الخلق، ولكنه كان يعني أن ثمة أسئلة تحيره، وأنه كان ينتجع مختلف الآفاق بحثاً عن جواب لها. وبما أنه لم يهتد قط إلى جواب مريح، فقد ظلت الرحلة سبيله الوحيد...)².

بيد أنني أحسب؛ أن هذه الأسئلة والقضايا التي شغلت بال شاعرنا هي من صميم هم الواقع المعاش، بالرغم من تمظهرها الميتافيزيقي في إبداعه الفني الشعري والمسرحي - خاصة دواوينه الشعرية-. فهو واقع اجتماعي وسياسي يؤجج كيانه ووجدانه. إذ أن (الشاعر بالذات أحق الناس أن يكون إحساسه بهذا الواقع عميقاً ودقيقاً وحاداً...)³. وفي هذا المعنى والسياق نفهم ونتدبر وحي هذه الكلمات والتعبيرات التالية لشاعرنا: (لست شاعراً حزينا، ولكني شاعر متألم... إن شهوة إصلاح العالم هي القوة الدافعة في حياة الفيلسوف والنبي والشاعر. لأن كلا منهم يرى النقص فلا يحاول أن يخدع نفسه، بل يجهد في أن يرى وسيلة لإصلاحه، ويجعل دأبه أن يبشر بها... ولذلك فإن حياة كل شاعر أو نبي أو فيلسوف لحظات من اليأس المرير أو الاستبشاع الشامل للواقع والطبيعة... هذه الرؤى ليست دليلاً على التشاؤم السلبي المغلق، ولكنها دليل على الشوق المجاوز المنفتح إلى إصلاح العالم. ف رؤية الشر وتجسيمه لا تعنيان أننا نتهادن معه، ولكنها تعني أننا نواجهه)⁴.

وتوضيحاً للأثر والدور الفعال الذي بصمه المحيط السياسي والاجتماعي المحلي والعالمي للشاعر على ذاته - فكراً ووجداناً - في حياته كلها، من المهم أن نورد تصريحاً هاماً لصلاح عبد الصبور- كرد على سؤال طرح عليه في إحدى حواراته - حول تحوله من المنحى الاجتماعي الذي ميز شعره في ديوانه الأول "الناس في بلادي" - وهي الفترة

¹ - شكري عياد، صلاح عبد الصبور: أصوات العصر، مجلة فصول، مرجع سابق، ص: 21.

² - نفس المرجع، ص: 21.

³ - نفس المرجع، ص: 21.

⁴ - صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، مرجع سابق، ص: 66/65.

التي تأثر فيها بالواقعية الاشتراكية وبعدها الاجتماعي في الأدب والفنون - إلى المنحى الوجودي الإنساني الميتافيزيقي، يقول الشاعر: (... لم أتحول إلى الميتافيزيقا ولكني تحولت إلى الباطن، إلى التأمل، كانت أحزاني وإحباطاتي في فترة من حياتي لا يكاد يتسع لها الشعر. كنت أقول لنفسي: لو كان البحر مدادا لهذه الأحزان، لنفذ البحر دون أن تنفذ هذه الأحزان. وكان يؤلمني هذا الجو من النفاق واللامبالاة الذي نعيش فيه، وكأننا فقدنا أثمن ما نملك، وهو الحاسة الأخلاقية... كان العالم من حولنا مليئا بالكذب والقسوة والتفاهة... ومن هنا كان ارتدادي إلى نفسي لسؤالها: هل الشر والخديعة أصيلان في الكون؟ ألا يستطيع الإنسان أن يعيش بلا خوف أو قسوة أو تعذيب... وكان اليقين الوحيد الذي اهتديت إليه هو أن يقول الإنسان كلمته... وانصرفت إلى الكتابة...)¹

وإذا كان الهم السياسي والوضع الإنساني والمجتمعي المترددين قد خيما بثقلهما على ذات وفكر صلاح عبد الصبور، فثمة ملاحظة نرى لزوم تسجيلها، ميزت فنه وفكره كمتقف متفرد، وهي الاستقلالية والانتماء المذهبي والسياسي. فقد طبع إنتاجه وعالمه الفكري والفني بخصوصية البعد عن التمذهب والانتماء الفكري والسياسي، وهي سمة كل ذي ثقافة موسوعية وإطلاع فكري شمولي ينظر إلى الأمور نظرة كونية متسعة، تتعد عن الأفق الضيق وتكره حصار التخندق والتمذهب. وهذا ما أجمع عليه العديد من النقاد والباحثين.²

إن هذه الميزة والخصوصية التي ميزت فكر وإبداع صلاح عبد الصبور - الانتماء والاستقلالية - بعد اكتمال نضجه الفكري والفني في الستينيات والسبعينيات، هو ما دفع الباحث سلامة أحمد موسى إلى القول بأنه لم يعرف عن صلاح عبد الصبور التزامه (... لمذهب سياسي معين، أو دافع عن نظرية سياسية معينة، أو وقف في ظل نظام سياسي أيا كان... ولكن صلاح عبد الصبور حمل في شعره وبين ثنايا كلماته، دفاعا حارا ومستميتا

¹ - جابر عصفور، رؤيا حكيم محزون، مرجع سابق، ص: 179/177.

² - سلامة أحمد موسى، مرجع سابق، ص: 225.

- جابر عصفور، مرجع سابق، ص: 35/34.

- شكري عياد، مرجع سابق، ص: 25/22.

عن كل ما تحلم به الأنظمة السياسية أو تدعيه، من احترام كرامة الإنسان وحرية، ومن إيمان بقدرة الإنسان على أن يصنع عالماً ينتقي فيه الظلم، ويسود فيه معنى العدل والإخاء والمساواة... والذي لا شك فيه أن صلاح عبد الصبور قد قدم بذلك نموذجاً لما ينبغي أن يكون عليه الشاعر والأديب، وطرح قضية الفن والحياة بطريقته الخاصة، لم يترك قضايا العصر، ولا واقع المجتمع الذي يعيش فيه دون أن يقول كلمته، وهو مع ذلك لم يلوث قيمه بشرور النفاق الذي يبتذل فن الشاعر أو الكاتب المبدع حين يضطر -راضياً أو مكرهاً - إلى أن يضع فنه في أكفان المنفعة السياسية أو الأهداف المحدودة الرؤية والقصيرة الأمل¹.

ولعل ما يمكن أن نستخلصه ونركن إليه من رأي واعتقاد نحسب صوابه وحقيقته، هو قولنا إنه من الجلي أن الإبداع الفني الشعري والمسرحي للشاعر صلاح عبد الصبور، وغزارة ووفرة رصيده الفكري الثري، وتنوع وتعدد الجوانب التي أحاط بها،² والقضايا

¹ - سلامة أحمد موسى، مرجع سابق، ص: 225.

² - خلف الشاعر والمثقف صلاح عبد الصبور إنتاجاً ورصيداً وفيراً في الأدب والشعر والنقد وضروب معرفية أخرى ومجالات متعددة، سجل في كل ذلك مواقف وتصوراته من القضايا المتعددة للمجتمع والإنسان والحضارة والفن وكل ما يخدم الفكر والوعي والرفق وتطويع الوجود الإنساني في هذا الكون. ونستعرض أهم هذه الإبداعات والإنتاجات:

• الأعمال المسرحية:

- مأساة الحلاج، (1964).
- مسافر ليل، (1969).
- الأميرة تنتظر، (1969).
- ليلى والمجنون، (1970).
- بعد أن يموت الملك، (1973).

• الدواوين الشعرية:

- الناس في بلادي، (1957).
- أقول لكم، (1961).
- أحلام الفارس القديم، (1964).
- رحلة في الليل، (1970).
- شجر الليل، (1972).
- الأبحار في الذاكرة، (1979).
- تأملات في زمن جريح، (1970).
- الكتابات النقدية والدراسات النقدية والفكرية:
- حياتي في الشعر، (1969).
- كتابة على وجه الريح، (1980).
- حتى نقهر الموت، (1966).
- قراءة جديدة في شعرنا القديم، (1968).
- على مشارف الخمسين، (1980).

التي تصدى لها في شتى ضروب المعرفة والأدب والتراث العربي الإسلامي والعالمي، وقضايا الفكر والاجتماع الإنساني والتاريخي، وقضايا المرأة والحب والفن، وتصوراته ومواقفه من المذاهب والمدارس الأدبية والفلسفية... وغير ذلك كثير. كل ذلك يضيق أن تتسع له دراسة وبحث من حجم هذا البحث المتواضع.

-
- رحلة على الورق، (1971).
 - أصوات العصر، (1963).
 - ماذا يبقى منهم للتاريخ، (1966).
 - وتبقى الكلمة، (1970).
 - علي محمود طه، (1969).
 - مدينة العشق والحكمة.
 - قصة الضمير المصري الحديث.
 - نبض الفكر.

المبحث الثالث:

ثلاثية المثقف/ السلطة/ المجتمع في
مسرح صلاح عبد الصبور: "مأساة
الحلاج" و"ليلى والمجنون" كنموذجين

ثمة ملاحظات مهمة – سبقت الإشارة إليها – في المبحث السابق، ميزت الآثار الإبداعية والفكرية للشاعر صلاح عبد الصبور؛ منها ميزة الانتماء والاستقلال الفكري، وموسوعية ثقافته وشموليته وانفتاحها على المحيط الثقافي والتراثي المحلي والإنساني العالمي. فضلا عن تفردّه وتميزه في تناوله للقضايا والإشكالات المتعددة وفق رؤية وتصور طبعه بطابع ذاتي خاص، حيث يلمح كامن تناول فكر وفن شاعرنا الفذ تلك الاستقلالية والخصوصية، وذلك الإلمام الشمولي الموسوعي في جل المواضيع والقضايا المتعددة والمتنوعة التي طرحها في إنتاجه الفني والفكري.

وفي الوقت ذاته؛ فإن هذه المميزات والخصوصيات، وهذا التفرد والتنوع في تناول المواضيع والقضايا الفكرية ضمن الكم الغزير لآثاره الإبداعية عامة، وأعماله المسرحية خاصة، يطرح صعوبات أمام الباحث والناقد الأدبي – حسب اعتقادنا – إذا رام تحديد الاتجاه الفكري للشاعر، أو كشف زاوية الرؤية التي تحكم نظرتّه وتصوره لهذه القضايا والمواضيع.

من جانب آخر؛ يبدو أن مؤثرات المحيط السياسي والاجتماعي والثقافي للشاعر – كما أسلفنا القول – وتفاعل وتجاذب هذه المحيطات والأبعاد الثلاثة شكلت العنصر المحوري في طرح القضايا والمواضيع والإشكالات الماثلة في الأعمال المسرحية الشعرية عند صلاح عبد الصبور، وهذا عامل قد يسهم – حسب رأينا – في محاولة تأطير هذه القضايا، إذ لا يمكن (فهم العمل الفني في عزلة عن الأوضاع السياسية والاجتماعية المحيطة به)¹، أي الأوضاع المحيطة بالشاعر وبالنص الأدبي. وإن كنا لا نزع الإحاطة بجمعها، لتعددّها وتنوعها².

من الصعوبات أيضا التي قد تعترض الباحث حين تناوله لهذه القضايا والمواضيع الماثلة لنصوص المسرح الشعري عند الشاعر صلاح عبد الصبور، وتصديه لتفكيك شفرة مدلولاتها ورموزها وسبر كنه رسالتها، اعتماده في بناء وتشكيل النص الشعري على الرمز

¹ - شكري عياد، أصوات العصر، مرجع سابق، ص: 22.

² - فؤاد دوارنة، صلاح عبد الصبور والمسرح، مرجع سابق، ص: 15.

والإحياء والقناع، وتوظيف التراث الأسطوري المحلي والعالمي، واستلهامه واستفادته من إلمامه الواسع بالتجارب المتطورة في المسرح العالمي كالمسرح الملحمي ومسرح اللامعقول... وغيرهما. وهذا ما جعل الناقد سامي خشبة في تقييمه -مثلا - لمسرحية " الأميرة تنتظر يرى أنها مسرحية ميترلينكية -نسبة إلى الكاتب المسرحي البلجيكي موريس ميترلينك -، حيث أنها (... يتغشاها ضباب رمزي كثيف، ويصعب اقتناص رموزها في شبكة المعنى... فهي ترمز ولا تصرح، وتومئ ولا تحدد، إن هواءها أشبه بالأوزون، وجوها أشبه بتلك الساعات التي تسبق مطلع الفجر، حيث لا يتميز الخيط الأبيض عن الخيط الأسود)¹.

وهذه الخصائص على مستوى الشكل الفني - أي توظيف الرموز والإحياءات والتجريد والقناع والطقوس التراثية والأساطير - هي سمات طبعت النصوص الشعرية للشاعر صلاح عبد الصبور سواء في دواوينه الشعرية أو في أعماله المسرحية. إذ أنه إبداع فني ورسالة فكرية موجهة للنخبة المثقفة، أي أنه فن نخبوي ذوقي وطييعي - كما نرجح ونعتقد ذلك - ينضاف إلى ذلك عامل آخر أدى إلى لجوء الشاعر إلى هذه الأساليب الفنية، يرجعه بعض الدارسين². إلى إكراهات الظرف السياسي المتمثل في نهج السلطة السياسية إلى التضيق وقمع حرية التعبير ومصادرة الفكر والفن الملتزم ورسالته النبيلة في كشف الحقائق ونبذ التزييف والخداع الفكري.

يستند هذا الرأي ويدعمه ويحجه ما قاله صلاح عبد الصبور معبرا عن التحديات التي تؤرق الفنان والمفكر في قول الحقيقة وتأديته مسؤوليته كمنقف: (... يحس كل فنان أنه يكتب على الرمل في كثير من الأحيان، ويحدثنا بيرون أنه كتب اسمه على الماء... الفنان يقول كلمته، ويمشي يتحدث أحيانا بالأمثال، وأحيانا بالصور، وأحيانا بالتقرير الواضح، ويستعمل كراته الثلاث أو الخمس بيد واحدة كالبهلوان. يجذب الأسماع بالموسيقى، ويجتذب الأبصار بالأقنعة، ويخبئ المرارة في كأس العسل و " يدخل البهجة

¹ - سامي خشبة، مسرح صلاح عبد الصبور: ملاحظات حول المعنى والمبنى، مرجع سابق، ص: 123.

² - جابر عصفور، رؤيا حكيم محزون، مرجع سابق، ص: 15.

على النفس"، ولكنها بهجة مراوغة، بهجة مزعجة، تتسلل إلى القلب، فإذا امتزجت به استحالت قلقاً محرجاً، وشجوا دافعا، وتوقا مجهولا إلى آفاق عميقة غامضة¹.

ولعل قولة نانسي سلامة تحمل دلالات واضحة وهي تقيم مسرحية "مسافر ليل" إذ تقول: (... إننا لنرى نوعا من الحقيقة والصدق في الصور التي يستخدمها لكي يكشف بأمانة ودون خوف الحقائق الأساسية للحالة الإنسانية. وتتمتع الصور بما يكفي من التجريد والغموض لكي تسمح للمؤلف بأن يستبقي حياته في العالم المأساوي الذي يعبر عنه)²

✓ مسرحية "مأساة الحلاج":

1- السياق التاريخي والدوافع الفكرية والنفسية لإبداع نص المسرحية:

كتب صلاح عبد الصبور مسرحية "مأساة الحلاج" سنة 1964، في سنوات تصاعد الاصطدام بين السلطة السياسية والمحيط الثقافي، خاصة النخبة المثقفة المعارضة للممارسات القمعية للنظام الناصري. إنها احتجاج سياسي ضد الحكم العسكري ونظام عبد الناصر الذي كبت المعارضين لحكمه من أحزاب ونخب مثقفة مختلفة الميولات والتيارات يسارية ودينية وليبرالية³.

ومن الجلي أن المسرح قد أتاح للشاعر المثقف صلاح عبد الصبور مجالا خصبا وواسعا لصياغة احتجاجه السياسي إبداعيا⁴، حيث وجد فيه متنفسا لإبداء موقفه من النهج السياسي للحكم العسكري الناصري. ويوضح الناقد جابر عصفور هذا الموقف للشاعر من نظام عبد الناصر بقوله: (... عرفت من صلاح عبد الصبور نفسه بعد أن توثقت علاقتي به، أنه كان يكره في عبد الناصر ديكتاتوريته، وأنه كتب قصيدته "عودة ذي الوجه الكئيب" بعد أحداث أزمة مارس 1954، وهي الأزمة التي انتهت بانهزام الديمقراطية التي كان يمثلها جناح محمد نجيب، وانتصار الديكتاتورية العسكرية التي قادها عبد الناصر... وقد

¹ - صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، مرجع سابق، ص: 68.

² - نانسي سلامة، تأثير يونسكو: صلاح عبد الصبور: مسرحية "مسافر ليل"، مرجع سابق، ص: 149.

³ - سماح إدريس، أزمة المثقفين وثورة يوليو، م، س، أنظر الفصل الأول: عبد الناصر والمثقفون، من ص: 31 إلى 42.

⁴ - جابر عصفور، رؤيا حكيم محزون، مرجع سابق، ص: 104/103.

عادت كراهية صلاح عبد الصبور لديكتاتورية عبد الناصر لتكشف عن وجهها في "مأساة الحلاج" خصوصا من منظور اضطهاد المثقف ومحاولة تدميره من قبل السلطة¹. ويبدو أن إرهابات وحلم الكتابة المسرحية قد لازم شاعرنا مدة ليست يسيرة قبل ظهور أول عمل مسرحي له "مأساة الحلاج". إذ يعبر صلاح عبد الصبور عن هذا الهاجس الفكري والنفسي الذي كان يشغله في حوار له قائلا: (... حلم المسرح كان يراودني، والإنسان مشغول دائما بأن للحقيقة أكثر من وجه... لقد كنت أتوق لكتابة المسرح للتعبير عن الوجوه المختلفة للحقيقة داخل الإنسان... كنت أهدف من كتابة المسرح إلى التعبير عن أشياء أحسها في عالمنا المعاصر ونحسها جميعا، وهذا ما دفعني لكتابة الشعر أيضا... أريد أن أتحدث عن عصر أعيشه وليس عن مجرد أفكار... ولست كاتب مسرح حريصا على مجرد أن يكتب مسرحا... إنما هو المسرح الذي أتحدث فيه عن مواجهتي الشخصية...)².

يمتزج في رؤية صلاح عبد الصبور للكتابة المسرحية الذاتي بالموضوعي بشكل متجانس يصعب فصلهما، فكتابة النص المسرحي عنده تعبير عن الذات (إحساس ذات الشاعر وتعبيرها عن مواجهتها وآلامها وحيرتها وحبها وبغضها) وفي نفس الآن تعبير ورؤية للآخر أو الموضوع (الحياة والطبيعة والكون والوجود وخالق الوجود، والظرف السياسي والاجتماعي والإنساني).

وكما أشرنا إلى ذلك، يندرج نص مسرحية "مأساة الحلاج" في دائرة الاحتجاج السياسي النقدي للسلطة المستبدة في مصر؛ هي (انعكاس نقدي لواقع الستينات السياسي. فلقد أسند ظهره فيها إلى أحداث التاريخ وأخباره، لكنه أسقط عليها همومه الفكرية وما يتقل وجدانه)³.

فضلا عن ذلك؛ تعبر المسرحية وتكشف عن علاقة الشاعر المثقف صلاح عبد الصبور وموقفه ومواقف كل المثقفين المختلفة من قضايا الالتزام الثقافي والعدالة والحرية

¹- نفس المرجع، ص: 104/103.

²- محمد عبد الحميد حنورة، الأسس النفسية للإبداع الفني في المسرح الشعري، مرجع سابق، ص: 106/105.

³- أبو الحسن سلام، مرجع سابق، ص: 67.

ومشاكل القهر والبؤس الاجتماعي والإرهاب والطغيان السياسي. فالشاعر وجد في فكرة كتابة " مأساة الحلاج " ذاته ونفسه من جهة، وطرحا للمشكلات والقضايا الاجتماعية للعصر الذي يعيشه، إذ يقول: (... وأنا في الحلاج مثلا وجدت نفسي كشاعر مسرحي... وجدت فرصة لأطرح مشاكل المثقف المصري المصري أو العربي بالحلاج؛ وضياعه ما بين السلطة والقوة والإحساس بالظلم... إلخ، والإحساس الديني. إن جملة هذه الأمور والكلمة والسيف كانت هي القضية الأساسية عندي. الرغبة والفعل... هذه الثنائيات الجديدة هي قضايا ومشكلاتي ومواجدي التي أعبر عنها في المسرح)¹

2- القضايا والإشكالات المطروحة في مسرحية "مأساة الحلاج":

قسم الشاعر صلاح عبد الصبور نص المسرحية إلى فصلين: فصل أول عنوانه ب "الكلمة" وفصل ثاني ب "الموت".

وتتخذ المسرحية من خلال قضية وشخصية الحلاج التاريخية (المتصوف/ والشاعر) والمصلح الاجتماعي²؛ مجالا ومنفذا لإثارة مشكلات وقضايا متعددة تدور في دائرة وإطار ما هو سياسي- اجتماعي وثقافي. لكنها في ملخصها تتمحور وتركز على نقطتين أو قضيتين اثنتين:

1- الأولى: تناول الشاعر صلاح عبد الصبور لفكرة الصراع بين السلطة الزمنية (السياسية) والسلطة الفكرية (الحقل الثقافي والمثقفين). وبذلك فهي مسرحية سياسية في المقام الأول³، ترمي إلى مساءلة واستجلاء علاقة السلطة المستبدة المملوكة لكل وسائل القهر والإخضاع والقوة، وسلطة الفكر الذي لا يملك غير حكمته، مجردة من وسائل التهيج والإثارة التي تستقطب العامة (من مال وقوة...)، إنها الكلمة في مواجهة السيف. وفي إطار هذا الصراع والعلاقة، يكشف لنا النص عن علاقات وقضايا أخرى أبرزها علاقة السلطة بالرعية/ المجتمع الذي تتولد عنها مشكلات أزمت القهر والفقر والظلم الاجتماعي وغياب

¹- محمد عبد الحميد حنورة، مرجع سابق، ص: 107/106.

²- ماهر شفيق فريد، مسرح صلاح عبد الصبور: ملاحظات حول المعنى والمبنى، مرجع سابق، ص: 118.

³- سلامة أحمد سلامة مسؤولية المثقف ومعجزة الكلمة، مجلة فصول، مرجع سابق، ص: 225.

حق الفرد/ الإنسان والجماعة/الرعية في العدالة. كما نقف على دور ومسؤولية المثقف في علاقته بالمجتمع.¹

2- أما النقطة/ القضية الثانية: فتتجلى في طرح الشاعر لقضية الالتزام ومسؤولية المثقف أو المفكر في مواجهة الاستبداد السياسي، ودوره في إصلاح المجتمع. حيث تتبلور مسألة اختلاف مواقف المثقفين من هذه القضية؛ وتتعدد لتتراوح بين السلبية والوسطية والراдикаلية. وهذا ما سنقف عليه في الصراع/ الحوار بين الحلاج والشبلي، وفي مواقف جماعة المتصوفة، وأيضاً في مواقف أطراف المحاكمة.

تبدأ المسرحية (في المنظر الأول من الفصل الأول)، بطرح سؤال ومحاولة الإجابة عنه: من قتل الحلاج؟ هل كانت نهايته المأساوية على يد السلطة المستبدة ومشاركة الرعية المستضعفة؛ وذلك عن طريق التزوير واستغلال جهل الرعية وفقرها وإرغامها على الخضوع لمشيئتها بالمال والترهيب. وهذه إشارة واضحة وتلميح من الشاعر وإدائته للوسائل والسبل التي يلجأ إليها النظام الديكتاتوري لفرض سلطته وإرادته عن طريق الدعاية والإعلام الكاذب والتضليل والخداع والرشوة:

(مجموعة الفقراء: نحن القتلة

صفونا... صفا... صفا

الأجهر والأطول

وضعوه في الصف الأول

أعطوا كلا منا ديناراً من ذهب قاني

براقاً لم تلمسه كف من قبل

قالوا: صيخوا... زنديق كافر

صحنا... زنديق كافر

قالوا صيخوا فليقتل إنا نحمل دمه في رقبتنا

فليقتل إنا نحمل دمه في رقبتنا

¹ - ثريا العسيلي، مرجع سابق، ص: 64.

قالوا: أمضوا فمضيونا¹

هل كان الحلاج ضحية عجز وخذلان رفاق الدرب (المتقنين/المتصوفة) وسلبيتهم التي هي محصلة الاغتراب الفكري والتسامي عن الواقعي والاجتماعي ونبذهم للمجتمع (الشبلي وجماعة الصوفية).

(مجموعة الصوفية: نحن القتلة

أحبينا كلماته

أكثر مما أحببناه

فتركناه يموت لكي تبقى الكلمات

كنا نلقاه بظهر السوق عطاشا فيروينا

من ماء الكلمات

جوعى، فيطاعمنا من أثمار الحكمة

وينادمننا بكؤوس الشوق إلى العرس النوراني²

- الشبلي: يا صاحبي وحبيبي

"أو لم ننهك عن العالمين".

فما انتهيت

وهل يساوي العالم الذي وهبته دمك

هذا الذي وهبت؟

لو كان لي بعض يقينك

لكنت منصوبا إلى يمينك

لكني استبقيت حين امتحنت عمري

أنا الذي قتلتك³

¹- صلاح عبد الصبور، مأساة الحلاج، مرجع سابق، ص: 473/472.

²- نفس المرجع، ص: 474.

³- نفس المرجع، ص: 477.

أم أن مسؤولية قتله واستشهاده بتلك الكيفية الشنيعة (المصادر التاريخية تحكي انه تم شنقه وقطعت أطرافه ثم أحرقت جثته وذر رمادها في النهر)، مرجعها لاختيار ذاتي وبارادة الحلاج¹، أو من منطلق عجزه وحيرته وسلبيته الناجمة عن عدم حسمه بين مثالية التجربة الصوفية، وواقعية التجربة الاجتماعية².

ونحسب أن استهلال هذه المسرحية على هذا النحو الذي يبعث على الحيرة والتساؤل ويشغل بال المتلقي والقارئ حول مسؤولية هذه المأساة؛ هو بمثابة رسالة إدانة من الشاعر صلاح عبد الصبور لكل مكونات النسيج الاجتماعي في كل زمان ومكان، يحمل فيها مصير وهوان وعذاب كل جاهر بكلمة الحق إلى الجميع³. فأحوال المناضلين وشهداء الحق في تاريخ البشرية هي هي، ولنا في الذاكرة الجماعية للشعوب عبرة وموعظة إذا تذكرنا مآسي بعض الأنبياء ومصائر الكثير من نبلاء الفكر والعلم وأصحاب الضمائر الحية الخالدة⁴. ولا شك أن معضلة الفكر والثقافة والفن وكلمته في مواجهة السلطة السياسية وعسفها وإذلالها للمثقف أو الفنان هي قضية تاريخية شغلت بال الشاعر صلاح عبد الصبور وأرقته، ولا تكاد تغيب في معظم دواوينه الشعرية ونصوصه المسرحية، وهذا ما حمله على القول إن الفن – لسوء الحظ – يبدو دائما أخفت الأصوات بحيث تطمع كل أنواع النشاط الإنساني الأخرى في أن يعلو صوتها على صوته. فرجال الفن هم أضعف الرجال حولا وأقلهم صولة. وهم لا يستطيعون حماية أرضهم بالذراع والسيف، وكثيرا ما يشتبه عليهم الأمر حين تضج الضجة فيتوهمون أنفسهم أتباعا لرجال السياسة أو رجال الدين أو غيرهما من قبائل العمالقة". المثقف الشاعر: الموقف والمسؤولية السياسية والاجتماعية:

¹ - سامي خشبة، الرمزية والتراجيديا في "مأساة الحلاج" و "ليلي والمجنون"، مجلة فصول، مرجع سابق، ص: 132.

² - ماهر شفيق، مسرح صلاح عبد الصبور: ملاحظات حول المعنى والمبنى، مرجع سابق، ص: 118 .

³ - أحمد مجاهد، مرجع سابق، ص: 40.

⁴ - لتذكر شخصيات خالدة في التاريخ البشري، مثل النبي عيسى، وزكرياء، ويحيى، والحسين بن علي والحسن سبطي الرسول عليه الصلاة والسلام، والصحابي سعيد بن جببر الذي عذبه الحجاج حتى الموت في السجن، وابن المقفع الأديب الذي نكل به جعفر المنصور العباسي حين اتهم بالزندقة، ولسان الدين ابن الخطيب الأديب الذي أحرق من قبل أحد الملوك المغاربة. وجاليلي العالم الفلكي، والقديس يوحنا الصليب،... واللائحة طويلة لا تعد ولا تحصى...

أ- قضية الالتزام السياسي والاجتماعي:

يتناول الشاعر صلاح عبد الصبور في المنظر الثاني من الفصل الأول من المسرحية إشكالية مازال حضورها يعد مادة دسمة للحوار في موائد وحلقات النقاش – محليا وعالميا -، إنها إشكالية الدور والمسؤولية السياسية والاجتماعية للمثقف أو قضية الالتزام.¹ وبين ثنايا الحوار الصوفي الساخن بين الحلاج وصديقه الشبلي، يحمل الشاعر النص الشعري المسرحي حمولة الدلالات والرموز والإشارات لأوجه الصراع والخلاف بين المثقفين في المجتمع المصري والعربي حول دور المثقف ومسؤوليته اتجاه إكراهات السلطة المستبدة ومشاكل المجتمع بأوضاعه المتردية من ظلم وبؤس اجتماعي، وفوارق طبقية، وغياب للعدالة والديمقراطية، وتجهيل الشعب مما يكرس استمرارية التخلف والانحرافات والفساد في البيئة الاجتماعية.

يقف طرفا الصراع/ الحوار "الحلاج" و"الشبلي" كرمزين لنموذجين أو موقفين من مواقف المثقفين إزاء قضية التزام ومسؤولية المثقف:

1- موقف نموذج المثقف الاجتماعي الإصلاح (الحلاج): الذي تحول من سلبية التجربة الصوفية (المثقف المنعزل) إلى ايجابية التجربة الاجتماعية (المثقف الإصلاحي الاجتماعي).

2- موقف نموذج المثقف السلبي الانعزالي واللامسؤول (الشبلي).
(الشبلي:

... يا حلاج اسمع قلبي
لسنا من أهل الدنيا حتى تلهينا الدنيا
أسرعنا لله الخطو العجلان، فلما أضنانا الشوق الظمان
طرنا بجناحين
ولمسنا أهداف النور
- الحلاج:

¹ - يفضل الشاعر صلاح عبد الصبور مصطلح وتعبير "الإحساس بالمسؤولية" كبديل لمفهوم "الالتزام" الذي ينفر منه ويعدّه تضيقاً على الحرية الفكرية ولكونه استهلاك واستغلال كتغطية للخداع والنفاق السياسي والفكري. (وهذا مما صرح به في حوار له مع محمد عبد الحميد حنورة في كتاب : الأسس الفنية للإبداع الفني في المسرح الشعري، ص: 114/113).

لكن... يا أخلص أصحابي نبئني...

كيف أميت النور بعيني

هذه الشمس المحبوسة في ثنايا الأيام

تثاقل كل صبح...

وتواصل رحلتها الوحشية فوق الطرقات

فوق الساحات، الحانات، المارستانات، الحمامات

وتجمع من دنيا محترقه

بأصابعها الحمراء النارية

صوراً، أشباحاً، تنسج منها قمصانا يجري في لحمتها وسداها

الدم)¹

فالشبلي المتصوف الانعزالي والمتشبع بتجربته الوجدانية المتسامية، وبروحه

المحلقة في الأعالي – كطائر بجناحين – نبذ الدنيا وأهلها؛ ولذا فهو يدعو ويذكر العلاج

بالعهد والالتزام الصوفي (لزوم الخرقه) وترك أحوال الناس. وهو بذلك يرمز ويمثل موقف

المثقف السلبي أو النخبة المثقفة التي لا تبرح أبراجها العاجية فتكرس بذلك عجزها

وانطواءها على مستوى الفعل والممارسة للدور والرسالة المنوطة بها إزاء المجتمع.²

فروية الفكر والمعرفة الصوفية تتسم بالتسامي والترفع بالذات عن حقارة الواقع الاجتماعي

والكون المادي³ والانصراف إلى عالم المثل وشطحات الحلم والوهم الصوفي:

(الشبلي:

وطريقتنا أن ننظر للنور الباطن

ولذا، فأنا أرضي أجفاني في قلبي

¹ - صلاح عبد الصبور، مأساة العلاج، مرجع سابق، ص: 480/479.

² - يفسر الدكتور أحمد صادق سعد هذا الموقف بقوله: "يبدو لنا أن المثقفين المصريين الكثيرين جدا ينفرون من ميادين الفعل المنظم الجماعي الاجتماعي والسياسي، وإن كان هذا الفعل عبارة عن التطبيق العملي للأفكار التي يحملونها ويتمسكون بها...". أحمد صادق سعد، ندوة الانتلجيسيا العربية، عمان، 1987، منتدى الفكر العربي، طبعة أولى، ص: 426

³ - فؤاد دواره، مرجع سابق، ص: 33.

وأحدق فيه، فأسعد
وأرى في قلبي أشجارا، وثمارا
وملائكة ومصلين، وأقمارا
وشموسا خضراء وصفراء، وأنهارا
وجواهر من ذهب، وكنوز من ياقوت
- الحلاج: هل تدري يا شيخي الطيب
لم نور الله قلبك؟
- الشبلي: هذا حالي يا حلاج
لكن لا تسألني أيضا... ما يدريني؟
أحوال الصوفيين مواهب
- الحلاج: لا إني أشرح لك
لم يختار الرحمن شخصا من خلقه
ليفرق أقباسا من نوره
هذا ليكونوا ميزان الكون المعتل
وفيفضوا نور الله على فقراء القلب)¹

غير أن الحلاج/ المثقف الشاعر كما صورته صلاح عبد الصبور لم يقتنع بحجج الشبلي، ولم يهدئ من حيرته وروعه العالم الساكن المثالي والنوراني الذي يقدمه له صديقه. ومرجع هذا الصخب والحيرة والقلق عند الحلاج كونه ضحية الصراع بين ضميره الاجتماعي وتجربته الباطنية. الأول يحثه ضد الظلم والقحط الذي يمشي في الأسواق، والفقر الذي يستذل الروح، والثانية تدعوه للاكتفاء بما قذف به الله في صدره من نور المعرفة....بالمثل، تؤدي هذه الحيرة والهم المؤرق بالحلاج إلى الانشطار بين نزعته الروحية والصوفية، وآلامه وهمه الناجم عن ثقل الإحساس بمسؤولية الوضع الفاسد للسلطان الجائر والحال المزري للبيئة الاجتماعية وبالتالي يتكرس على مستوى الوعي

¹ - ماهر شفيق، مرجع سابق، ص: 118.

والفكر عنده ضبابية الرؤية والنهج الذي يلزمه لحسم موقفه. لذلك يقع في هوة الخلط بين المفهوم الاجتماعي الواقعي للالتزام، والمفهوم الصوفي الأخلاقي والمثالي¹.

بالمقابل، ورغم المعوقات التي تسلب العلاج صلابة الموقف ووضوح الرؤية، فإن تطور وتفاقم الصراع الداخلي عنده متمثلاً في ما يعانيه من هم وقلق مترتب على مشكلة الشر الاجتماعي الذي يتمظهر في الفقر وسوء توزيع الثروة وظلم السلطان وزبانيته في حق الرعية مما ينعكس عنده معاناة نفسية وتمزقاً داخلياً ودماراً روحياً؛ كل ذلك سيضاعف من تفاقم الإحساس بالمسؤولية لديه تدريجياً ليتحول إلى الفعل الاجتماعي ولينمو التمرد والمقاومة لديه بما هو مثقف ملتزم ومسؤول. وليقف على طرفي النقيض والتضاد مع الشبلي المثقف المنعزل أو السلبي.

(الشبلي: لا يا علاج)

إنني أخشى أن أهبط للناس

ويموت النور في قلبي

- العلاج: هبنا جانبنا الدنيا

ما نصنع عندئذ بالشر

- الشبلي: الشر

ماذا تعني بالشر؟

- العلاج: فقر الفقراء

جوع الجوعى، في أعينهم تتوهج ألفاظ لا أوقن معناها

أحيانا أقرأ فيها

ها أنت تراني

لكن تخشى أن تبصرني

قد تدمع عيني عندئذ، قد تتألم

أما ما يملأ قلبي خوفاً، يضني روحي فزعا وندامه

¹- أحمد مجاهد، مرجع سابق، ص: 73/72/71.

فهي العين المرخاة الهذب

فوق استفهام جارح

" أين الله...؟

والمسجونون المصفودون يسوقهمو شرطي مذهب اللب

قد أشرع في يده سوطا، لا يعرف من في راحته قد وضعه

حدثني كيف أغض العين عن الدنيا

إلا أن يظلم قلبي¹.

ينظر الشبلي المتشبت بزمام الرؤية الصوفية للكون والإنسان إلى آفات الشر

الاجتماعي وعوائق الحياة في العالم الأرضي نظرة ميتافيزيقية يستحيل معها تفسير

معادلتها. فهو بهذه النظرة يفسر الشر والظلم وبؤس الإنسان وكل الآفات بأنها: (جزء

أصيل من بناء الكون، وذلك بحكمة خفية لا يديرها سوى الخالق)²

(الحلاج: الشر استولى على ملكوت الله

الشبلي: مهلا... مهلا

بل أنت الآن على حافة أن يظلم قلبك

الحلاج: بل إنني أتنور من رأسي حتى قدمي

الشبلي: صمتا، وإليك جوابك كي ترتد إلى نفسك

هل تسألني من ذا صنع الفقر؟

الظلم

هل تسألني من ذا صنع القيد الملعون، وانبت سوطا في كف

الشرطي؟

الظلم

هل تسألني من ذا صنع الاستبداد

¹- صلاح عبد الصبور، مأساة الحلاج، ص: 482/481.

²- ماهر شفيق، مرجع سابق، ص: 120.

الظلم

لكني ألقى في وجهك

سؤالا مثل سؤالك

قل: من صنع الموت؟

قل: من صنع العلة والداء

من ألقانا في هذي الدنيا مأسورين

لنغص بمشربنا ونشاك بمطعمنا

من ألقاك بعد الصفو النوراني

في هذا الماخور الطافح

من... من...؟

- الحلاج: لا... لا... أجرؤ

لا تملأ نفسي شكا يا شبلي

- الشبلي: بل إنني أملؤها علما ويقينا

يا حلاج

الشر أريد بمن في الكون

كي يعرف ربي من ينجو ممن يتردى

وعلينا أن يتدبر كل منا درب خلاصه¹.

وفي اعتقادنا؛ أن صلاح عبد الصبور استطاع بدقة متناهية وموهبة فذة أن يرسم لنا عبر الصراع الثنائي المتنامي في الحوار بين الحلاج والشبلي ذلك التحول التدريجي لشخصية البطل من مثقف صوفي متفان في محبة الله غارقا في تجربته الروحية الباطنية تقضي به - عكس الشبلي - وبواسطتها إلى التجربة الاجتماعية الفاعلة، حيث (... ستقوده إلى محاولة إصلاح مفاصل العصر ورفع الظلم عن الناس...) ². لعل هذا التحول والتطور في

¹- صلاح عبد الصبور، مأساة الحلاج، ص: 483/482.

²- فؤاد دواره، مرجع سابق، ص: 25.

شخصية الحلاج من الكلمة للذات في لذة عشقها وارتباطها وسموها نحو الذات العليا (الله) إلى الكلمة/الفعل في سعيها للإصلاح والتغيير والحراك السياسي والاجتماعي هو ما جعل أحد الباحثين يرى أن "حلاج" عبد الصبور كان يؤسس لـ (... رؤية ثورية تؤكد ضرورة التحام المثقف بالشعب لتحقيق الخلاص الجماعي، في حين يعتمد الشبلي على رؤية دينية سلبية ترى ضرورة انعزال المثقف وانطوائه على ذاته...)¹

من جانب آخر؛ نرى أن قضية الالتزام ومسؤولية المثقف المطروحة في نص "مأساة الحلاج" من خلال الموقف/ الرؤية للحلاج والشبلي، لا تنفي سمة الاحتجاج والتمرد عن شخصية الشبلي إزاء البيئة السياسية والاجتماعية. غير أن الفارق هو في الرؤية والتصوير لكليهما لهذا الواقع وعلاقتها به. فتصوف الشبلي يؤدي به إلى رفض هذا الواقع والهروب منه وإيلائه ظهره، بينما تصوف الحلاج هو الذي أيقظ فيه روح الثورة والتمرد على هذه البيئة والتصدي لإصلاحها وتغييرها وليس نبذها وازدراءها. لأجل ذلك نرى صواب مقولة الناقد عبد الكريم برشيد الذي يرى أن المتصوف (... إنسان رافض للعلاقات الاجتماعية اللامعقولة، ومن هذا الرفض الجزئي ينطلق نحو رفض كل العالم الحسي؛ فالرفض يستتبع دائما التمرد، والتمرد إما أن يكون ميتافيزيقيا كما عند بعض المتصوفة، أو ثوريا كما عند البعض الآخر)².

يبرز الشاعر صلاح عبد الصبور من وراء الحوار بين الحلاج والشبلي وإبراهيم بن فاتك (تلميذ ومريد الحلاج) وجه المفارقة بين البعد الصوفي للحقيقة؛ بما هي كشف ذاتي وخلاص فردي أي المعرفة للذات ومن أجل المعرفة (الشبلي وإبراهيم بن فاتك) والبعد الاجتماعي للحقيقة بما هي إصلاح اجتماعي وخلاص جماعي: أي المعرفة من أجل الحياة للفرد والجماعة. مما يترتب عليه القول بأن الحلاج (يبحث عن الخلاص الجماعي حين يبحث الشبلي عن الخلاص الفردي)³.

¹ - أحمد مجاهد، مرجع سابق، ص: 41.

² - عبد الكريم برشيد، حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي، سلسلة دراسات نقدية، دار الثقافة، الدار البيضاء، طبعة أولى 1985، ص: 74.

³ - ثريا العسيلي، مرجع سابق، ص: 74.

هكذا؛ تبدو شخصية الحلاج/المثقف مرآة تنعكس فيها وتتكشف المعاناة الشخصية للشاعر صلاح عبد الصبور وشواغله وهمومه ومواجهه الذاتيه وطبيعة تفكيره وملامح روحه الثائرة المتمردة من جهة، وهموم كل مثقف معاصر ومشاكله من جهة ثانية. لكنها مرآة شاعر لجأ إلى الرمز والاختفاء وراء مناورات المجازات المراوغة:¹

(الحلاج يحدث مريده إبراهيم المنزعج من مؤامرات السلطة على الحلاج:

هدئ من روعك، فالدنيا عند الشبلي

في خير ما دمنّا في خير

- إبراهيم: قد كنت أزور اليوم القاضي ابن سريج

نبأني أن ولاية الأمر يظنون بك السوء

ويقولون هذا رجل يلغو في أمر الحكام

ويؤلب أحقاد العامة

- الحلاج: ماذا نقموا مني

أترى نقموا مني أني أتحدث في خلصائي

وأقول لهم إن الوالي قلب الأمة

هل تصلح إلا بصلاحه

فإذا وليتم لا تنسوا أن تضعوا خمر السلطه

في أكواب العدل؟

هم زهرة أمالي في هذا العالم يا إبراهيم

ولهذا أرويه من خطراتي، وأنديهم برقيق القول

- الشبلي: يا حلاج

لا أدري للصوفي صديقا إلا نجوى الليل

وبكاء الخوف من الدنيا

¹- يوسف زيدان، تجليات الحلاج: مأساة صلاح عبد الصبور، ندوة مؤتمر " صلاح عبد الصبور: مشروع إبداعي متجدد"، مرجع سابق، ص: 63.

فإذا ثقلت في جنبه الوحدة
فليلزم أهل الخرقه أبناء الفاقه
- إبراهيم بن فاتك: يا مولاي
في عصر ملتات، قاس وضنين
لن يصنع ربي خارقة او معجزة كي ينقذ جيلا من هلكى
قد ماتوا قبل الموت¹

إن ما يصلح حال الحلاج ويهدئ من روعه، ويسكن آلامه وحيرته، ليس البحث
عن المعرفة وسبيل الهداية، فقد سقيها واهتدى إلى نورها، بل خلاصه في كلمات الحق التي
تحمله مسؤولية رسالتها نشرها للقلوب المقفلة والأجساد الميتة – الحياة:

(الحلاج: إنني أشرح لك
لم يختار الرحمن شخصا من خلقه
ليفرق فيهم أقباسا من نوره
هذا ليكونوا ميزان الكون المعتل
ويفيضوا نوره على فقراء القلب)²

يحسم الحلاج/المثقف المستنير ويختار دربه الجديد، ويحول مساره من سلبية
المثقف الصوفي الانعزالي (لزوم الخرقه وعزلة الجماعة الصوفية)، إلى إيجابية
الكلمة/الفعل أي المثقف الاجتماعي (نبذ الخرقه) والتصدي ولمقاومة السلطان الجائر
وإصلاح مفاصل المجتمع التزامه بدنيا الله وخلقته، إنه (الاختيار الحر الذي يحتم اصطدامه
بما ملأ الدنيا من الشر).³ وبهذا الاختيار الحر ينزل الحلاج المثقف بالتجربة الصوفية من
" توحيدها وتعاليلها على حياة البشر إلى الناس البسطاء في الطرقات، فيخلع خرقه العارفين
للمضي في الطرقات، داعيا أبناء الله إلى مواجهة الشر الذي استولى على ملكوت الله).⁴

¹ - صلاح عبد الصبور، مأساة الحلاج، ص: 488/484.

² - نفس المرجع، ص: 481/480.

³ - سامي خشبة، الرمزية والتراجيدية في مأساة الحلاج، مرجع سابق، ص: 132.

⁴ - جابر عصفور، رؤيا حكيم محزون، مرجع سابق، ص: 108.

(الحلاج: يا شبلي

أنا لم أكشف عن حالي بعد

- الشبلي: أومأت، وما صرحت فماذا تنوي؟

- الحلاج: وأنا انوي أن يكمل حبي لله

وأنا أخلع أوصافي في أوصافه

أنا إنسان يظماً للعدل ويقعدني ضيق الخطو

فأعزني خطوك يا محبوبي

أنوي أن أنزل للناس

وأحدثهم عن رغبة ربي

كونوا مثله

الله فعول يا أبناء الله

كونوا مثله

الله عزيز يا أبناء الله

- الشبلي: خفف من غلوائك يا شيخ

فلقد أحرمت بثوب الصوفي

- الحلاج: تعني هذه الخرقة

إن كانت قيداً في أطرافي

يلقيني في بيتي جنب الجدران الصماء

حتى لا يسمع أحبابي كلماتي

فأنا أجفوها، أخلعها يا شيخ

يا رب اشهد

هذا ثوبك

وشعار عبوديتنا لك

وأنا أجفوه، أخلعه من مرضاتك¹

ب- قضية المثقف إزاء مشكلات البيئة الاجتماعية والسلطان الجائر:

✓ قضية العدل والحرية ومشكلة الفقر والقهر الاجتماعي: بين إكراهات

السلطة المستبدة وعائق نضال المثقف

على امتداد المسافة الزمنية في رحلة الوجود والحياة للشاعر صلاح عبد الصبور، وفي ثنايا خطابه التواصل مع الذات والكون والطبيعة والإنسان والجماعة البشرية في نسقها الشمولي - الإنسانية جمعاء - وليس الضيق؛ آمن الشاعر بالكلمة وسموها إيماناً عميقاً أفرد له مكانة عليا ضمن القيم والمبادئ والمثل العليا التي ناضل من أجلها، والتي شكلت الحيز الأعظم في وجدانه وأحاسيسه ومواجهه الذاتية، واللبننة والحجر الأساس في إبداعه الفني - نظماً ومسرحاً - .

نلامس هذه القيمة والموقع للكلمة في تشكيل رؤى وتصورات وماهيات الخطاب الشعري المسرحي لصلاح عبد الصبور في حديثه عن هذه المسرحية، يقول: (... كانت مسرحيتي "مأساة الحلاج" معبرة عن الإيمان العظيم الذي بقي لي نقياً لا تشوبه شائبة، وهو الإيمان بالكلمة)².

في مطلع المنظر الثالث من الفصل الثاني؛ يرسم لنا صلاح عبد الصبور صورة موحية - من خلال التوظيف الرمزي للتاريخ والتراث - للدلالة ولإثارة مشكلة العلاقة اللاسوية بين الظرف السياسي والوضع الاجتماعي الذي يعيشه. حيث يتبدى لنا طغيان وجبروت السلطة الديكتاتورية وممارساتها إزاء الرعية/الشعب حيال بيئة اجتماعية متردية في أحوال الآفات والشُرور الناجمة عن التفقر والتبئيس والابتزاز المادي والقهر والإرهاب المعنوي، مما يولد وينتج: صراعاً وتفاوتاً طبقياً حاداً، وغياباً للعدالة والمساواة وللقيم والمثل والسلام الاجتماعي، تكريساً للانحلال الأخلاقي والمظاهر الاجتماعية الفاسدة. وهذا مؤداه ومعناه: حاضر مشين وظلامية مستقبل.

¹ - صلاح عبد الصبور، مأساة الحلاج، ص: 491/489.

² - صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، مرجع سابق، ص: 105.

يتمظهر الفساد السياسي والشطط في استغلال السلطة لابتزاز وقهر الرعية من خلال هذا المقطع من الحوار بين الفلاح والتاجر والواعظ:

(الواعظ: ... وألزم كل صاحب بيت

بأن يلقي بدينار لبيت المال

لكي يثبت حق الملك

- الفلاح: وهل أثبت حقا الملك للقصرين في بغداد

وللبيت المشيد في نواحي الكرخ

- التاجر: يقال بأن وجوه أهل الفضل

سعوا في القصر حتى يستتب العدل

- الفلاح: وهل هم أهل عدل في ضياعهمو وثروتهم

مع الخدام والأتباع والأجراء والغلمان)¹

كما ترسم لنا صور ومظاهر غياب العدل الاجتماعي وبؤس وإملاق فئات عريضة

من الرعية/الشعب، الذي كرسه الفوارق الطبقية بين الحاكم والمحكوم، والغني والفقير،

ولامبالاة السلطة إزاء مسؤولياتها الاجتماعية؛ في ثنايا هذا الحوار بين الأحذب، الأعرج،

والأبرص:

(الأحذب: نعم، إنني أحب الشيخ

ولكنني أسائل نفسي الحيرى

ترى يستطيع أن ينصب ظهري بعدما احذب

- الأعرج: ... ولكنني إذا فارقت حفله تبدت لي

ظلال الشك في حال

وعدت أجر سياق العجز يعرج خطوها المتعب

على ساق الفقر و الإملاق

- الأبرص: ... ولكنني إذا فارقت لملمت ثوبي فوق أعضائي

¹ - مأساة الحلاج، ص: 493.

ولدت بستر مسغتتي وإعيائي وأدوائي¹

إن ما يزرع اليأس والجراح في نفوس الأحذب والأعرج والأبرص بالدرجة الأولى ليس حالاتهم وعاهاتهم الجسدية، فهم يدركون أن مواساة الحلاج الطيب لن تشفيهم، بل يتمنون ويرجون شفاءهم من عاهاتهم الأخرى؛ الفقر والإملاق.² هذا البؤس الاجتماعي المزدوج (العاهة الجسدية والفقر المدقع) هو ما سيؤدي إلى استغلالهم من قبل السلطة المستبدة للتنكيل بالحلاج رغم حبهم وتعلقهم به، وذلك برشوتهم وتزوير شهادتهم حيث باعوا ذمهم وشهدوا الزور مقابل "دينار من ذهب قان" في يد كل منهم. وهذا الموقف للرعية يشترك فيه مجموعة الفقراء الآخرين (الحداد، القراد، الحجام، النجار...).

هكذا يتكاثر العجز والفقر والجهل والخوف من بطش السلطة ليسحق وجودهم ويسلبهم إنسانيتهم من جهة، وليمدد استمرارية الطغيان ويزيد من قوة الاستغلال والابتزاز من قبل السلطة. بالمثل يفسر تضافر مال السلطة وعجز وبؤس الشعب سر التحول والانقلاب لدى العامة إلى الشهادة الكاذبة. كما يحدد قوة أطراف الصراع أو ضعفهم. بين من يملك سلطة المال والسيف (السلطة)، ومن لا يملك إلا الكلمة الإيمان بمبدأ الحق (المتقف)³

وفي هذا السياق؛ نعتقد بصواب رأي أحد الدارسين الذي لخص هذه الرؤية إزاء هذه القضية (قوة السلطة مقابل المتقف) عند الشاعر صلاح عبد الصبور بقوله: (إن هذه هي الشفرة الأساسية في الكود الأيديولوجية في درامات صلاح عبد الصبور المتقف/الفاعل، فالمتقف لا يفعل لأنه لا يملك ولا يحكم، في مقابل الحاكم الذي يفعل لأنه يملك ويحكم. ولهذا فشاعرنا يبحث دائما عن السيف/المبصر، المتقف/الحاكم).⁴

¹ - نفس المرجع، ص: 493.

² - أحمد مجاهد، مرجع سابق، ص: 114.

³ - نفس المرجع، ص: 115/114.

⁴ - نفس المرجع ص: 115.

من جانب آخر؛ لا غرو أن نقلة العلاج وتحوله من عزلة المثقف الصوفي إلى حراك المثقف الاجتماعي وانخراطه في الفعل السياسي- الاجتماعي، قد لقي استجابة حتى من قبل بعض الجماعات الصوفية، حيث سيثير لديهم الحيرة ومراجعة مواقفهم:

(صوفي أول: وهبه خلع الخرقة

ترى هل خلع القلب الذي وسد في الخرقة؟

- صوفي ثاني: ولكن تلك شارتنا، ورتبتنا التي نزهى

بها ونحس أنا حين نلناها

خلعنا الكون، قصصنا جناحين توقنا النزاع

- الثاني: وهل تمنعنا الخرقة أن نأبه للظلم

وأن نثبت للظالم

وأن ندفع كيد الشر عن أحبابنا الضعفاء؟

- الثالث: تقول الحق، لكني أخشى إن خلعناها

بأن نصبح كالناس، نجادل في أمورهم

ونركب متن دنياهم، ونسترضي رؤوسهم

- الأول: هنا توقفني الحيرة عن أقطع الأمرا¹

من تم ينقسم جماعة الصوفية - كرمز لانقسام مواقف المثقفين وسلبيتهم - ويعبر حوارهم عن مواقف ثلاثة: فالمرید الصوفي الأول يمثل المثقف الحائر المتردد بين العجز والفعل، والمرید الثاني يمثل موقف المثقف الثائر وهو بذلك يقف في صف العلاج ويرى التصوف/الفكر امتزاجا بين القول والفعل وغايته الإصلاح، بينما المرید الثالث يمثل المثقف السلبي المنعزل ويذهب مذهب الشبلي باعتبار التصوف/الفكر تساميا عن المجتمع وطرح الدنيا الفاسدة حسب منظور رؤيته الدينية الانطوائية.

ويحرص صلاح عبد الصبور في "مأساة العلاج" على سبر أغوار البيئة الاجتماعية بمختلف مكوناتها وعناصرها المشكلة للنسيج الاجتماعي، وتكتشف من ذلك

¹- مأساة العلاج، ص: 495/494.

رؤيته الثاقبة ودقته في إبراز وفحص وتعرية الآفات والمظاهر السلبية للمجتمع التي تختفي وراء مواقف وصراعات الأطراف الاجتماعية المختلفة. فيصور لنا سلبية وحرص فئات اجتماعية على مصالحها واخترازها من كل ما يهدم هذه المصالح، فيبقى همها الأوحاد في وجودها تحقيق الحماية والأمن لها وتجنب المواجهة وعواقبها بل السخرية من حال الرعية، وهذا ما حملت صفاته ومثلته مجموعة التاجر والفلاح والواعظ حين يستثير الحلاج السلطة ويقرر الخروج لساحة المواجهة:

(الحلاج: إلي إلي... يا فقراء... يا مرضى

كسيري القلب والأعضاء... قد أنزلت مائدتي

- التاجر: من هذا الشيخ الصارخ

- الفلاح: يهدينا - فيما يزعم - الله

شيخ مجذوب، كم نلقى من أمثاله

في سوق الشحاذين

- التاجر: هيا نذهب

فلقد خلفت ابني في دكاني

وهو ضعيف العقل

إن جاءته جارية حسناء

أعطاه ما قيمته خمس قطع

بثلاث أو أربع

- الفلاح: وأنا قد بعت الحنطة في السوق اليوم

وأريد العودة لعيالي في ظاهر بغداد

بالمال سليما قبل الليل

لو أبطأت لقادتني رجلاي

إلى الخمارة حيث أذيب نقودي

في كأس أو أدفنها في تكة سروال¹

- الواعظ: (في مقطع آخر بعد القبض على الحلاج):

بما باح، لكي تأخذ الشرطة؟

لا أدري، وعلى كل حال فالأيام غريبه

والعاقل من يتحرز في كلماته

لا يعرض بالسوء

لنظام أو شخص أو وضع أو قانون أو قاض أو وال أو محتسب أو حاكم²

وإذا كانت الثورة هي وحدها التي تخيف الثروة، والفعل/القول أو القول/الفعل هو

وحده الذي يرهب السلطة؛ فإن مفارقة التضاد في هذه الثنائية (الثورة ضد الثروة)، واقتران

ثنائية (القول + الفعل) هما ما يؤكدان إدراك الشاعر صلاح عبد الصبور لهذه المعادلة في

نص "مأساة الحلاج".³

غير أن ثورة الحلاج الاجتماعية على الثروة واللامساواة، وصرخته بالكلمة

(القول/الفعل)؛ تختفي في نص المسرحية وراء شفرة الخطاب/ الرسالة المستترة وراء

الرمز والإيحاء، المقنعة بغموض مدلولات ومفاهيم الكلام الصوفي الملغز. وتلك خاصية

الخطاب الشعري في دواوين ومسرح صلاح عبد الصبور. كما تمتزج وتآلف النظرة/

الموقف من الأزمة عند الحلاج بانصهار مثالية الرؤية الصوفية الدينية مع واقعية البعد

الاجتماعي التنويري:

(الحلاج: أراد الله أن تجلى محاسنه، وتستعلن أنواره

فأبدع من أثير القدرة العليا مثالا، صاغه طينا

فنحن له كمرآة يطالع فوق صفحتها

جمال الذات مجلوا، ويشهد حسنه فينا

¹ - مأساة الحلاج، ص: 496.

² - نفسه المرجع، ص: 503/502.

³ - محمود صبح، الرموز الصوفية في مسرحية " مأساة الحلاج "، ندوة صلاح عبد الصبور: مشروع إبداي متجدد، مرجع سابق، ص: 50.

فإن تصف قلوب الناس، تأنس نظرة الرحمن
إلى مرآتنا، ويديم نظرتَه فتحيينا
(....)

ويمشي القحط في الأسواق، يجبي جزية الأنفاس
من الأطفال والمرضى
وخلف القحط يمشي تحت ظل البيرق المرسل
جنود القحط، جيش الشر والنقمه
خلانقهم مشوشة، كأن الذيل فوق الرأس
يقود خطاهمو إبليس وهو وزير ملك القحط
(...)

تعالى الله، قد يأنف أن ينظر في مرآتنا ذاته
فيصرف وجهه عنا
فكيف نصفي قلبنا المعتم؟¹

ونحسب أن الشاعر صلاح عبد الصبور قد أفلح من خلال هذا المقطع الطويل الذي
ييدي فيه العلاج ويكشف آلامه ومواجهه من خلال فيض الكلمة/ الرسالة التي باح بها؛ في
مزاوجة واقتران الحب والوجد الصوفي في الذات الإنسانية بسعيها للعدالة الاجتماعية
وتحقق السعادة والخير لذاتها وللآخر . فإذا كان الله عادلا خيرا متصفا بالحب لعباده، فعلى
الإنسان التحقق بصفات الله حتى ينظر إليه بعين الرضا والرحمة.

غير أنه؛ بهذه الرؤية للإنسان والكون والطبيعة البشرية ينتقي الصراع (صراع
الخير ضد الشر) وهما شرطا الوجود البشري في الكون، كما يختفي صراع (القوة ضد
العجز) في الطبيعة والمادة والعالم الحسي. وهذا ما يعيق قدرة ووضوح الموقف والحل في
منظور العلاج/المثقف لعلاج أزمته. بمعنى أن عجز الكلمة وحدها في الإصلاح (لم تدفع

¹ - مأساة العلاج، ص: 498/497.

الحلاج إلى تغيير موقفه، فالمنظور الديني مازال يوقف الحلاج/المتقف عن الفعل الثوري، بل يجعله يحاول إيقاف الآخرين عن الفعل أيضا¹.

ولعل ما يستخلص من استقراء نص المسرحية - في اعتقادنا - هو أنه في ظل غياب الشروط الموضوعية لتحقيق الدور الفعلي للمتقف إزاء مسؤوليته السياسية والاجتماعية بالنظر إلى إكراهات الأوضاع الراهنة للمجتمعات المتخلفة؛ تبقى رسالة ووظيفة المتقف شبه مستحيلة، وتنعدم قيمة الوعي والثقافة في إصلاح أوضاعها. وهذا ما يرجح مقولة الباحث هشام شرابي الذي يؤكد على (أن المجتمعات المتخلفة عاجزة على أن توفر للمتقف المركز أو القيمة اللائقة به، مثل عجزها عن استغلال مواردها المادية والبشرية بشكل سليم، والنظام الذي يغلق الأبواب في وجه متقفهم يدفعهم إلى التناقض معه)².

ولأن رؤية الحلاج الإصلاحية للمجتمع تتسم بالازدواجية والمزاوجة بين حلم البعد الصوفي في فكره وواقعية البعد الاجتماعي:

الحب الصادق

موت العاشق

حتى يحيى في المعشوق

أنا إنسان يظماً للعدل ويقعدني ضيق الخطو

فأعزني خطوك يا محبوب

فليس جزافاً ولا حياداً عن الصواب القول أن هذه الرؤية قد أدت به إلى عجزه عن (مجرد الاختيار الذاتي الداخلي فما بالك بالفعل الاجتماعي الخارجي)³.

هذا الانقسام والانشطار في مواقف الحلاج/المتقف هو ما نقف على تفسير له في قول صلاح عبد الصبور بأن مأساة الحلاج تعبر عن ضياع المتقف ما بين (السلطة والقوة

¹ - أحمد مجاهد، مرجع سابق، ص: 89.

² - هشام شرابي، مقدمات دراسة المجتمع العربي، دار الطليعة، بيروت، الطبعة الرابعة، ص: 101.

³ - أحمد العشري، البطل في مسرح الستينيات، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1992، الطبعة الأولى، ص: 109.

والإحساس بالظلم... إلخ، والإحساس الديني...).¹ ويظهر أيضا أن صراع المثقف (الحلاج) في نص المسرحية مع الخلل الاجتماعي المتجذر وسعيه لإعادة الجماعة (السلطة والمجتمع) إلى جوهرها الأصلي، إلى ما خلقها الله عليه وتجاوز مآسيها وأزماتها، كان سعيًا للخلاص الفردي والجماعي (الحلاج والمجتمع) بعيد المنال وصعب التحقق وحلما مثاليا وهميا يذكرنا بالصراع الدونكشوتي في رواية سيرفانتيس، بالنظر إلى العوائق الذاتية (عجز الحلاج عن الفصل بين الرؤية الباطنية للتصوف والمسؤولية الاجتماعية للواقع المعاش)، إضافة إلى الإكراهات الموضوعية (استبداد السلطة وسلبية وتخلف المجتمع). وبذلك يبقى خلاص الشاعر صلاح عبد الصبور (الموازي لخلاص الحلاج في نص المسرحية) وحيرته مواجده ملازمة له في كل نصوصه ولا حل لها في خطابه الشعري المسرحي. وهذه العوائق والمثبطات - في المسرحية - هو ما سهل أيضا مهمة طاغوت السلطة وأذئابها للمكر بالحلاج والتتكيل به ليجرر إلى حتفه وتروى كلماته بدمائه وتضحيته:

(الشرطي: ... كيف إذن تظن الله

بلا نعت ولا تشبيه؟

- الحلاج: أظن الله، كيف، ونوره المصباح

وظني كوة المصباح

وكوني بضعة منه تعود إليه

- الشرطي: أتعني أن هذا الهيكل المهدوم بعض منه

وأن الله جل جلاله متفرق في الناس؟

- الحلاج: بلى، فالهيكل المهدوم بعض منه إن ظهرت جوارحه

وجل جلاله متفرق في الخلق أنوارا بلا تفريق

ولا ينقص هذا الفيض أدنى الملح من نوره...

- الشرطي: فأنت إذن إله مثله ما دمت بعضا منه؟

¹- محمد عبد الحميد حنورة، مرجع سابق، ص: 107/106.

- الحلاج: رعاك الله يا ولدي، لم تستثير شجاي

وتجعلني أبوح بسر ما أعطى

(...)

- الشرطي: كفى يا شيخ، هذا القول عين الكفر

- الحلاج: عين الكفر... ويلك... هذا القول لي فاسمع

(...)

لقد أحببت من أنصف

فأعطاني، كما أعطيت

- الشرطي: يا أهل الإسلام... هذا شيخ زنديق

- شرطي ثان: فنأخذه للسجن

- شرطي ثالث: هيا يا كافر

- أحد الصوفية: لا... يا قوم

هذا سكر الصوفيه

- صوفي آخر: يا قوم

هذا الشرطي استدرجه كي يكشف عن حاله

لكن هل أخذوه من أجل حديث الحب؟

لا بل من أجل حديث القحط

من أجل الفقراء المرضى، جزية القحط)¹

يعرض الشاعر صلاح عبد الصبور - في المنظر الأول والثاني من الفصل الثاني

من المسرحية - قضية أو مشكلة الإرهاب والعنف من قبل سياسة الحكم المستبد عبر

أجهزتها التنفيذية (الشرطة، الوالي) والقضائية (قاضي المحكمة أبو عمر وتابعه أبو

سليمان) في حق الرعية/المجتمع. كما يتناول بالنقد والإدانة لمسألة غياب العدالة وتزييف

القضاء وإخضاعه لسيادة الحكم الديكتاتوري الجائر.

¹ - مأساة الحلاج، ص: 500/499.

وعبر سياقات وحوارات الفصل الثاني يبرز للمتلقي محور النص حول قضية غياب العدل والحرية كإشكالية رئيسية في خطاب النص المسرحي للشاعر، باعتبارها المعضلة والعائق المتسبب في مصادرة حق الإنسان بقوة السلطان.

ويؤكد صلاح عبد الصبور في كثير من حواراته أن الباعث الأهم لديه من كتاباته للمسرح هو الحرية والعدل؛ فهما من أهم الشواغل الرئيسية عنده، إذ تشكلان وجهة خاصة به تتطلبان العرض والبلورة والفهم¹. وغير خفي؛ عند تتبع دلالات النص في الفصل الثاني؛ أن الشاعر أدان بشدة لجوء السلطة الديكتاتورية إلى التنكيل بمعارضيه ابتداء من المواطن العادي (الاحتجاج الشعبي) وانتهاء بالمعارضة السياسية لتوجهات السلطة للمتقنين والأحزاب. خاصة إبان محنة اليسار المصري والتيار الإسلامي إبان ستينيات القرن الماضي وزمن الحكم الناصري، وهي الفترة الموازية لكتابة نص "مأساة الحلاج". كما أن النص يشجب على وجه الخصوص لجوء السلطة السياسية المستبدة إلى سلب المثقف الحر حريته وامتهان كرامته باعتبارها اعتداء على حقه وحق كل إنسان في العدل والحرية وتعريضاً له للمحاصرة والتعذيب والمذلة.

نقف على بشاعة وضعية المثقف الحر أو المعارض وعسف السلطة إزاءه، كما تتمثل أمامنا صور فساد السلطة واستغلالها من قبل ممثليها للنهب والابتزاز، في حوار السجينين، وفي حوارهما مع الحلاج، وأيضاً في حوار السجناء مع الحلاج أثناء تعذيبه:

(الحلاج: يا صاحب هذا البيت

قد أبطأ عن عيني نورك

- السجين الأول: فليرجو حارسنا الطيب

أن يمسك كفيه بحنان

ويقود خطاه حتى يلقيه

في ظل الحائط

- السجين الثاني: لكن كفا حارسنا الطيب مغرمتان

¹- محمد عبد الحميد حنورة، مرجع سابق، ص: 108.

بمداعبة الأضلاع وتخمش السيقان

- السجين الثاني: من يدري هل هو مسكين مثلي ومثلك
سجنوه، إذ هو أضعف أن يفلت من عسف القانون
أم شرير، قد سلطت عليه الأيام شريرا أكبر منه
شرطي خان الناس وجمع أموالا خبلت عين رئيس الشرطة
فاستصفى ماله

ورماه في السجن

- السجين الأول: أو وال نقى مما أحرزه الأوباش
مكنونات وطرائف من نسوان ورياش
ودعا بوزير القصر فأطعمه وأنامه
فتحلب ريق وزير القصر
واستصفى ماله

- السجين الثاني: ورماه في السجن

- الحلاج: يا صاحب هذا البيت

شكرا لم يبطئ نورك

عليكما السلام سيدي¹

إن النور الذي أبصر به الحلاج ظلمة السجن هو استنارة عقل وفهم السجينين للحال
الذي عليه واقع السلطة والمجتمع من ظلم وشر وقسوة وخيانة للأمانة. والشاعر يلمح إلى
فساد الطبائع وانحراف الأخلاق في المجتمع من خلال الحوار الآتي بين السجينين (وهما
يتساءلان عن هوية الحلاج):

(السجين الأول: من يكون...؟)

- السجين الثاني: قصاص مسجد الرصافة

ذلك الذي رروا قد كان

¹ - مأساة الحلاج، ص: 509/508.

يؤاخذ الجار بذنب الجار

- السجين الأول: ما عنيت؟

- السجين الثاني: يطعن إن حركه الغرام

أحبابه في الظهر¹

يؤدي عنف السلطة وجبروت جهازها القمعي إلى الإذلال والخنوع والمعاناة النفسية للرعية (الشعب) المستضعفة وفقدانها للكرامة نتيجة القهر والخوف، وبفعل وطأة السوط ترزح تحت ذل التزلف والمهانة. بالمقابل يزداد تعنت السلطة المستبدة وطغيانها. فكلما تذلل وخضع المقهور زاد عنف وتكبر القاهر:

(الحارس: من صانع هذه الضجة

أنت؟

- السجين الأول: لا يا مولاي الوالي

لم أنبس بنت شفه

فأنا أخشى غضبك

وأنزه هذا السمع المرهف

عن صوت السفلة من أمثالي

- الحارس: هو أنت؟

- السجين الثاني: لا يا سيد

فأنا أعرف أحكام الحبس

- الحارس: فهو الثالث لا بد

هذا أمر... بالعقل

أنت الصارخ

- الحلاج: لا يا ولدي

بل كنت أحدث نفسي في صوت خافت

¹- مأساة الحلاج، ص: 509.

- الحارس: خافت... يا كذاب

- الحلاج: لا أكذب يا ولدي قط

- الحارس: وتناقشني أيضا يا كذاب؟

- الحلاج: لا تشتمني يا ولدي...

فالسب خطيئه

- الحارس: كذاب... وفقيه؟

خذ

(يضربه بالسوط والحلاج هادئ مبتسم)¹

ففي مجتمع محكوم بعنف السوط والسيف والقهر، لا حق ولا حجة للمقهور ولا ملاذ له أمام إرهاب السلطة واستكبارها:

- الحارس: استحلفني بالله، بأولادي، بتراب أمي...

أنظر لي نظرة خوف تتبع سوطي..)²

وإذا كان الحلاج/المثقف الإصلاحى الصوفى (أو المثالى) يؤمن بحقيقة إنجاز التغيير والإصلاح وتحقيق العدل السياسى والاجتماعى بنور الكلمات وربط قلوب العباد بقبس نور الحب الإلهى ، ودرء الشر بالكلمة لا بالسيف، فإن السجين الثانى يكشف عن هويته كمثقف ثورى،³ يعي من تجربته الاجتماعية وأزمة ماضيه ضرورة ارتباط الكلمة بالفعل، وأن الشر يعالج بالسيف والعنف الثورى (يشبه موقف حسان فى مسرحية " ليلى والمجنون "):

(السجين الثانى: وبماذا تحيى الأرواح؟

- الحلاج: بالكلمات

- السجين الثانى: أترأك تقول...

صلوا ... صوموا... خلوا الدنيا واسعوا فى أمر الآخرة الموعوده

¹ نفس المرجع، ص: 513/512.

² نفس المرجع، ص: 513.

³ أحمد مجاهد، مرجع سابق، ص: 99.

وأطيعوا الحكام وإن سلبوا أعينكم يتنزى منها الدم
- العلاج: (...)

فأنا أحيانا أصرخ فيهم: خلوا الدنيا الفاسدة المهترئة
ودعوا أحلامكم تنسج دنيا أخرى
- السجين الثاني: دنيا أخرى من صنع الأحلام
- العلاج: (...)

فأنا لا أعرف صاحب تاج إلا الله
والناس سواسية عندي
من بينهم يختارون رؤوسا ليسوسوا الأمر
فالوالي العادل
قبس من نور الله ينور بعضا من أرض
أما الوالي الظالم
فستار يحجب نور الله عن الناس
السجين الثاني: أقوال طيبة لا تصنع شيئا
(...)

هل تدري يا شيخي الطيب
أنى يوما ما... كنت أحب الكلمات
(...)

أقضي صبحي في دور العلم
أو بين دكاكين الوراقين
(...)

أمي كانت تتلذذ بأقوالي، تتجرعها أذناها شهدا
كانت أمي خادمة تجمع كسرات الخبز وفضل الثوب
مرضت أمي، عجزت، ماتت

أمي ماتت جوعاً، أمي عاشت جوعانه
ولذا مرضت صباحاً، عجزت ظهراً، ماتت قبل الليل

- الحلاج: فليرحمها الله

- السجين الثاني: بل فليلعن الله من قتلوها...

(...)

من أعطوا أمي ما يكفي أن يطعمها أو يطعمني؟

من جعلوني آكل لحم الم لأحيا وأشب؟

قل لي... هل تصلحهم كلماتك؟

- الحلاج: هل يصلحهم غضبك

- السجين الثاني: غضبي لا يبغي أن يصلح بل أن يستأصل¹

ومع هذا التصاعد للحوار الحاد والساخن بين الحلاج المؤمن بالإصلاح بالكلمات
والسجين الثاني التواق للفعل الثوري، يزداد الحلاج حيرة وتردداً، مما يعجزه عن الحسم
والانتقال من الكلمة إلى السيف. فكل ما يستطيع الطموح إليه هو انتظار السيف المبصر في
يد الحاكم المستبد العادل، وهذا الشرط/ الحلم و الانتظار يشبه معجزة انتظار المهدي آخر
الزمان:

(السجين الثاني: لم لا تهرب؟)

- الحلاج: لم أهرب؟

- السجين الثاني: كي تحمل سيفك من أجل الناس

- الحلاج: من لي بالسيف المبصر؟؟؟

من لي بالسيف المبصر؟؟؟

(...)

هل ارفع صوتي

أم أرفع سيفي

¹ - مأساة الحلاج، ص: 518/516.

ماذا أختار...؟

ماذا أختار...؟¹

لأجل ذلك؛ لا يمكن أن يكون العلاج نموذجاً للمثقف الثوري لعجزه عن مجرد الاختيار الذاتي الداخلي. فما بالك بالفعل الاجتماعي وفق منظور الباحث أحمد العشري². فالفكر الديني الصوفي السلبي يكبل نظرة العلاج/المثقف للارتقاء إلى الفعل الثوري، بل يجعله يحاول إيقاف الآخرين عن الحراك الاجتماعي:

(السجين الأول: هل تبكي يا سيد؟

- العلاج: لا أبكي حزناً يا ولدي، بل حيره

من عجزني ويقطر دمعي

من خيرة رأيي وضلال ظنوني

- السجين الأول: لم لم تتركني حين دعاني ثالثنا

أن أحبه في هربه؟

- العلاج: لكني لم أمنعك

بل لم أعرف

- السجين الأول: لكنك كنت تحس

ولهذا كنت كثيراً ما تأنس بي

وتقربني، في أول ساعات الليل

وتحدثني وتحدثني حتى قيدت خطاي

(...)

يا خيبة سعبي

يا خيبة سعبي

أحببتك حتى قيدني حبك

¹- مأساة العلاج، ص: 520/519.

²- أحمد العشري، البطل في مسرح الستينات، مرجع سابق، ص: 169.

في هذا الفخ كأني فأر مقعد

(...)

بكلامك ضيعت حياتي¹

وإذا كانت كلمات الحلاج - رغم حيرته وتردده - لا يمكن نفي فاعليتها وأثرها الواضح سواء قبل سجنه أو أثناء اعتقاله وإبان محاكمته بدليل إسهامها في تحريك الفعل الثوري لدى السجين الثاني ومقاومته للسلطة مع جمع للرعية أثناء المحاكمة مما أدى لمقتله. وبصداها في نفسية السجين الأول وارتباطه الروحي بالحلاج؛ فإن صلاح عبد الصبور الشاعر جعل من تجربة السجن في المسرحية امتحانا لرؤى وآراء الحلاج ومواجهة لقدرتها في الوسط الاجتماعي وعامة الرعية قبل محاكمته. ويفسر ذلك بقول صلاح عبد الصبور نفسه بأنه جعل الحلاج في السجن: (...يحاكم نفسه، يعرض آراءه، ويعرض شخصيته على عابري السبيل المختلفين. أردت أن أعقد له امتحانا يكلمونه بوجهات نظر مختلفة عن وجهة نظره، وكل شهيد في أي قضية هو بالضرورة أحادي النظرة لا يرى إلا قضيته...).²

ت- قضية فصل السلطة القضائية عن السلطة السياسية وتأثير هيمنة السلطة المستبدة على العدالة والقانون:

✓ استقلالية القضاء صمام أمان لنزاهته وضمان لتحقيق الحرية والعدل وحقوق الإنسان والمجتمع:

يعرض صلاح عبد الصبور في المنظر الثاني من الفصل الثاني من "مأساة الحلاج" لمشكلة علاقة الهيمنة للسلطة السياسية على السلطة القضائية. ويرمي النص في دلالاته الإيحائية والرمزية من خلال محاكمة الحلاج إلى تضمين رسالة/خطاب للمتلقى مؤداها استحالة مطلب العدل والحرية وحقوق الإنسان في المجتمع المدني الحديث إلا بتحقيق مطلب فصل القضاء عن السلطة السياسية، ونبذ تبعية وسلطة لمشينة السياسة.

¹- مأساة الحلاج، ص: 522/521.

²- محمد عبد الحميد حنورة، مرجع سابق، ص: 118.

ويدين الشاعر/ المثقف صلاح عبد الصبور بوضوح تام لجوء النظام السياسي الديكتاتوري إلى كافة الممارسات المشينة عبر أجهزته المختلفة وبوسائله الشرعية والمحظورة إلى إرهاب المواطن و عامة الشعب بفرض ستار من الصمت والخوف وتسليط جهازه التنفيذي (شرطة، عملاء، جواسيس...) وتسخيرهم سيفاً وأداة للفتك بمعارضيه. كما ندد الشاعر بمعضلة حرص السلطة المستبدة المعاصرة على (تجميع كل السلطات في قبضتها في حين أن ميزان العدل وسيفه لا يجتمعان في كف واحدة)¹.

من الشائع والمألوف في عصرنا، وفي ظل هيمنة الأنظمة المستبدة في مجتمعاتنا المتخلفة، أن تعتمد السلطة إلى عقد المحاكمات الصورية، حيث القضاء المزيف يدين ويحكم وفق رغبة السلطة في تكريس حكمها وضمان أمنها بشتى السبل والوسائل، من تزوير ومكر وخداع وشراء للذمم بالمال وخيانة الأمانة. وضحية ذلك المواطن والشعب بمصادرة العدالة واغتتيال حقوق الإنسان وحرية.

وفي نص "مأساة الحلاج" يقف أطراف المواجهة في ثنائية الصراع (الخير ضد الشر)، (الظلم ضد العدل)، (جبروت وكبرياء أقانيم السلطة ضد بؤس وضعف المجتمع)، (المكر والخبث ضد النبل والعزة)، و (الخيانة ضد الأمانة وصفاء الطوية). يمثل طرف الصراع الأول (أي الشر) السلطة القاهرة ورموزها من أمثال القاضي أبو عمر وابن سليمان، ووالي الشرطة، والشرطة، ووزير القصر. وفي مقابلهم يقف الطرف الآخر (أي الخير) يمثل الحلاج، القاضي بن سريج، السجينان، والمحتجين على المحاكمة من العامة، وبعض أحماء وأتباع الحلاج من عليّة القوم كالماذرائي. ولا ننسى وجود صنف أو مجموعة لا تمثل أي طرف في ثنائية الأضداد لمعسكر الحق ضد الباطل، ولكنها إما مجموعة مستلبة عاجزة مسحوقة أدت بسليبيتها وجهلها وعجزها إلى وقوعها في حبال الاستغلال ومكر زبانية طاغوت السلطة لتساهم في التنكيل بالحلاج وهي مجموعة الفقراء والشبلي وجماعة الصوفية. إما مجموعة المصالح الذاتية والحياد السلبي (الواعظ، التاجر، الفلاح).

¹ - نعيم عطية، مسرح صلاح عبد الصبور: ثلاثة من الدارسين، مجلة فصول، مرجع سابق، ص: 152.

مع بداية أطوار المحاكمة الصورية تتضح ألعيب السلطة في نسج خيوط المؤامرة، إذ يدين القاضي العميل أبو عمر الحلاج حتى قبل حضوره، بل يدين أيضا احتجاج العامة ويحتقرهم (أوباش الناس)، ويرى ضرورة قمعهم:
(أبو عمر: يا حاجب...

لم يأتوا بالرجل المفسد حتى الآن؟

- الحاجب: الشرطة يأتون به من باب خراسان
وهم يلتمسون الطرق الخالية من العامة
حتى يتوقوا أهل الفتنة
- أبو عمر: الفتنة...؟

أ لأن عدو الله والسلطان يؤدب

يتجمع أوباش الناس على الطرقات؟

- الحاجب: رجل كان سجيناً معه في باب خراسان
قد جمعهم منذ صباح اليوم

- أبو عمر: إهمال من والي الشرطة

- لم يطلق فيهم أعوانه

- الحاجب: هذا ما يفعله الآن¹

إلا أن الموقف المشين في حق قداسة العدل وسمعة القضاء العادل من قبل القاضي الفاسد أبي عمر، يواجه بموقف مضاد له كصوت للعدل ولزوم الحق، إذ يرد عليه القاضي ابن سريج:

(أبا عمر، قل لي، ناشدتك ضميرك

أفلا يعني، وصفك الحلاج...

بالمفسد، وعدو الله

قبل النظر المتروكي في مسأله

¹ - مأساة الحلاج، ص: 523/524.

أن قد صدر الحكم...

ولا جدوى عندئذ أن يعقد مجلسنا؟¹

وفي وجود القضاء التابع للسياسة يبقى دور المحاكم سوريا، ويتم تسخير القانون وتأويله لتنفيذ إرادة ومشئئة السلطان المستبد، لا في خدمة العدالة والحقيقة، وبذلك يصبح القضاء وسيلة لإرهاب وقهر المجتمع:

(أبو عمر: ...)

هذا رجل دفع السلطان به في أيدينا

موسوم بالعصيان

وعلينا أن نتخير للمعصية جزاء عدلا

فإذا كانت تستوجب تعذيبه...

- ابن سليمان: عذرائه

- أبو عمر: وإذا كانت تستوجب تخليده

في محبس باب خراسان

- ابن سليمان: أهلكناه

- أبو عمر: لا، ليس بأيدينا، إذ نحن قضاة، لا جلادون

وما نصنعه أن نجدل مشنقة من أحكام الشرع

والسياف يشد الحبل²

ولأن المحاكم صورية والقضاء مزيف وتابع لجور السلطة وأهوائها، وينعدم فيه السعي الجاد لإحقاق الحق ومراعاة هيبة القانون وحقوق المتقاضين، وللتعبير عن سخف أطراف القضاء المتنفذة (أبو عمر وتابعه) والسخرية من زيفهم وقلة هيبة مجلسهم وعدم مراعاتهم لحرمتهم؛ يعمد الشاعر - إدانة وسخرية من المحاكمة - إلى جعل مجلس القضاء غير العادل مجلس سمر ولهو وطرافة لا مجلس عدل وهيبة قانون. حيث يتبادل أبو عمر

¹- نفس المرجع، ص: 524.

²- نفس المرجع، ص: 525/524.

وابن سليمان تابعه المتملق حديث المسامرة واللغو و التنكيت، في حين يرفض ابن سريج القاضي العادل مجاراتهم في ذلك:

(ابن سريج: يا مولانا

جننا في مجلس حكم لا في مجلس ألغاز

- أبو عمر: ما رأيك يا ابن سليمان في اللغز؟

- ابن سليمان: ما أمتع أسمارك يا مولانا

ليس غريبا أن يؤثرك الخفاء، أنيسا

ويقربك الوزراء جليسا

ويكون لك الرأي المسموع

- أبو عمر: بل علمي يبهرهم يا بن سليمان ¹

وفي حوار بين القاضي أبي عمر الحمادي والحلاج، يصرح القاضي مرة أخرى بصك التهمة والإدانة قبل المساءلة والتحقيق، ويؤكد أن ميزان العدل والحكم حسب تصوره - من اختصاص السلطان (السلطة المستبدة)، والقاضي دوره محصور في البحث عن الصياغة الشرعية والتأويل القانوني لحكم السلطان (الحكم السياسي). وهذه مقولة: السلطة والقضاء وجهان لعملة واحدة (أي لا فصل بين السلطة والقضاء). بينما يحتج عليه الحلاج ويعارضه بان السيف/السلطة لا تجتمع مع العدل/القضاء، وهي مقولة فصل القضاء عن السلطة:

(أبو عمر: يا حلاج... أتدري لم جئت هنا؟

- الحلاج: ليتم الله مشيئته

- أبو عمر هذا حق

والله تبارك وتعالى

قد ثبت في كف خليفتنا الصالح - أبقاه الله -

ميزان العدل وسيفه

¹ نفس المرجع، ص: 527/526.

- الحلاج: لا يجتمعان بكف واحد يا سيد

- أبو عمر: هذا ضرب من فتان القول

لا يدركه أمثالك من أهل الفتنة

(...)

مولانا لا يدفع عبدا ممن ولي فيهم للسياق

إلا إن أحصى ما فرط من أمره

في ميزان الإنصاف

مولانا يدري من زمن أنك تبغي في الأرض فسادا

(...)

الجرم الثابت لا ينفيه أن تتبأله وتتمتم

- ابن سريج: يا مولانا، هلا أعطيت الرجل المهلة أن يتكلم

فلقد حققت وأحكمت التهمة، ثم أدنت

(...)

- أبو عمر: لسنا أهل التحقيق...

بل أهل الفتوى، أعلم ها الجيل بأحكام الشرع

فالشرطة والوالي والسلطان يسوسون أمور الأمة

ويميزون الجاني، يقيسون الجرم بإمعان وتثبت

فإذا صح الجرم لديهم، وقفوا الجاني بين أيدينا

لنرى فيه الرأي الشرعي الصائب¹

وغير خاف، أن أزمة فساد القضاء من المشكلات والموارد الداخلية المؤثرة التي

أرقت الشاعر صلاح عبد الصبور. فحاول إثارتها وعلاجها من خلال عرضها كقضية

ومادة للنقاش في نصوصه المسرحية بشكل بديع. فقد أثارها في مسرحية "مسافر ليل" من

خلال المحاكمة التي يجريها عامل التذاكر للمسافر، وفي مسرحية "بعد أن يموت الملك"

¹ - نفس المرجع، ص: 529/527.

يرمز إليها عبر الأوامر التي يصدرها الملك للقاضي لتنفيذها باعتباره أنه هو الدولة والعدل وبيت المال وبيت الحكمة، وفي محكمة العالم السفلي للأرواح. وأيضا تحضر هذه الإشكالية في مسرحية "ليلي والمجنون".

وفي كتابة النص الشعري المسرحي وجد صلاح عبد الصبور مجالا خصبا ومناسبا لإثارة هذه القضايا والمشاكل التي لم يستطع قولها أو طرحها في دواوينه الشعرية. من جملتها أزمة فساد القضاء وموقف الشاعر منه. نستجلي ذلك من تصريحه التالي الذي يقول فيه: "... القاضي الفاسد مثلا، هو أحد الشخصيات التي كانت في داخلي و أنا بشر في داخلي أسئلة... نريد أن نظهر القاضي الذي يرى وجود فرق بين العدالة والقانون. وهو كقاضي مهمته تنفيذ القانون، ليس له دخل بالعدالة... يقول (أنا الدولة) أنا أثبت التهمة ليس مهمتي تحقيق التهمة... هذا موقف عن العدالة والقانون. والقاضي عندي مهمته العدالة وليس القانون... ومثلما أكتب قصيدة علاجا لأزمة خاصة أو لحل مشكلة، أيضا فإن كتابتي للمسرحية هي حل مشكلة أو لعلاجها كذلك".¹ وهذا الموقف لصلاح عبد الصبور هو ما جاء على لسان ابن سريج في المسرحية:

(ابن سريج: ليس العدل تراثا يتلقاه الأحياء عن الموتى

أو شارة حكم تلحق باسم السلطان إذا ولي الأمر

(...)

العدل مواقف

العدل سؤال أبدي يطرح كل هنية

فإذا ألهمت الرد، تشكل في كلمات أخرى

وتولد عنه سؤال آخر، يبغي ردا

العدل حوار لا يتوقف

بين السلطان وسلطانه)²

¹ - محمد عبد الحميد حنورة، مرجع سابق، ص: 107.

² - مأساة الحلاج، ص: 532.

ومع استمرار ثنائية الأضداد في مجلس القضاء؛ بين طرفي المعادلة، يسعى رمز طاغوت الاستبداد والقمع القاضي أبو عمر وتابعه إلى إحكام التهمة ولف حبل المشنقة حول عنق الحلاج بكل ما أوتي من وسائل العنف اللفظي والحصار والمكر والخديعة والتزييف وتأويل الشرع والدين (القانون) حتى تنفذ مشيئة وإرادة السلطة الجائرة، وتهذر مشيئة الله والعدالة، وحيث تصبح العدالة والحقيقة سيفاً في يد السياسة الجائرة تقطع بها الرقاب وتستباح الدماء البريئة باسم التفويض الإلهي الذي خوله الله للسلطان لإقامة العدل (أي الشريعة والدين في خدمة السياسة).

(أبو عمر: والله تبارك وتعالى

قد ثبت في كف خليفتنا – أبقاه الله –

ميزان العدل وسيفه)¹

وليهدر دم الحلاج المثقف المصلح رغم المحاولات اليائسة للقاضي العادل ابن

سريح لإقامة المحاكمة ونزاهة القضاء:

(أبو عمر: يا هذا الشيخ المنفوش اللحية

بم تدفع عن نفسك...؟

- الحلاج: لستم قضائي

ولذا لن أدفع عن نفسي

- ابن سريح: يا حلاج

لا تدفع عن نفسك

بل حدثنا عما فيها

وإن كان هو الحق عرفناه معك

وإن كان الباطل نبهناك إليه

وأخذناك بجرمه

(...)

¹ - نفسه المرجع، ص: 532.

- أبو عمر: من أنت وما خطبك؟¹

ويمضي الحلاج - في مونولوج يشد الأنفاس - في سرد قصته ورحلة عذابه الشاقة الطويلة للبحث عن المعرفة وعن الحق، ويحكي عن تجربته الصوفية وأزمته وحيرته، فيستغرق في مواجهه وعشقه الصوفي، وليكشف عن سر وحقيقة حبه الإلهي. وهنا يستغل أبو عمر قاضي المكر والمزيف الموقف فيدينه ويلف حبل المشنقة على عنق الحلاج رغم احتجاجات ابن سريج على زيف ومهزلة المحاكمة المزورة:

(الحلاج: أنا رجل من غمار الموالي، فقير الأرومة والمنبت
فلا حسبي ينتمي للسماء، ولا رفعتني لها ثروتي
(...)

تسكنت في طرقات الحياة، دخلت سراديبها الموحشات
وذوبت عقلي، وزيت المصباح، شمس النهار على صفحات الكتب
لهثت وراء العلوم، سنين، ككلب يتيم وراء الصيد
فلم يسعد العلم قلبي، بل زادني حيرة واجفة
كما يلتقي الشوق شوق الصحاري العطاش بشوق السحاب
السخي

كذلك كان لقائي بشيخي
وجمعنا الحب. كنت أحب السؤال، وكان يحب النوال
تعشقت حتى عشقت، تخيلت حتى رأيت
رأيت حبيبي، وأتحفني بكمال الجمال جمال الكمال
فأتحفته بكمال المحبه

وأفانيت نفسي فيه

- أبو عمر: صمتا... هذا كفر بين

- ابن سريج: بل هذا حال من أحوال الصوفيه

¹- مأساة الحلاج، ص: 533/532.

لا يدخل في تقدير محاكمنا

أمر بين العبد وربّه

لا يقضي فيه إلا الله

لنسأله عن تهمة تحريض العامة

لهذا أوقفه السلطان هنا

هل أفست العامة يا حلاج؟

- الحلاج: لا يفسد أمر العامة إلا السلطان الفاسد يستعبدهم ويجوعهم¹

إن قول القاضي ابن سريج: "لنسأله عن تهمة تحريض العامة، فلماذا أوقفه

السلطان" يكشف عن سر التهمة الحقيقية التي من أجلها حوكم ونكل بالحلاج. فالتهمة هي

الثورة على فساد وظلم السلطة وليست الزندقة والكفر، أي أن الجرم سياسي وليس ديني.

وهذا ما سيزداد وضوحاً في حوار القاضي أبي عمر مع الحلاج:

(أبو عمر: هل أرسلت رسائل لأبي عمر الماذرائي وسواه تدعوهم فيها أن

ينتفضوا ويهبوا ضد الدولة؟

- الدولة...؟

لا أشغل نفسي بالدولة

بل أشغلها بقلوب أحبائي

- أبو عمر: لم أرسلت إليهم رسائل المسمومة؟

- الحلاج: هذا ما جال بفكري

عانيت الفقر يعرّب في الطرقات

ويهدم روح الإنسان

- أبو عمر: هل تبغي أن يرتفع الفقر عن الناس؟

- الحلاج: ما الفقر؟

ليس الفقر هو الجوع إلى المأكل والعري إلى الكسوة

¹ - مأساة الحلاج، ص: 536/533

الفقر هو القهر

الفقر هو استخدام الفقر لقتل الحب وزرع البغضاء

- أبو عمر: هذا أمر لا يسكت عنه

هذا الشيخ يقول:

الإنسان شقي في مملكة الله

ويقول إن الفقر يعربد في الطرقات

وتؤدي هذه الألفاظ المشتبهه

بالفقراء إلى نبذ الطاعة

ولزوم الفتنة

ولهذا أحكم مرتاحا بإدائته وعقابه ¹

وتنتهي مهزلة القضاء المزيف وشراك السلطة ومكرها، بالرسالة الموجهة من قبل

وزير القصر، والتي تؤكد أن جريمة الحلاج في حق الله (التهمة دينية)، وأن السلطان

يتنازل ويعفو عن الجرم السياسي الذي نزل بحقه. لذلك فالعقاب والحكم القضائي باسم الدين

وليس باسم السلطة، أي لجوء السلطة السياسية إلى لباس عقابها وتغطيته بذريعة المروق

والخروج على الدين (الزندقة)، فالتهمة سياسية متسترة برداء الدين والشرع.

ودرء للفتنة يتم الاستعانة بشهود الزور عن طريق شراء الذمم والخيانة بالمال

واستغلال فقر العامة (مجموعة الفقراء)، وبالترهيب والقمع لصديق الحلاج "الشبلي":

(أبو عمر: مولاي وزير القصر

لطفاً منه وكرامة

ينبئنا في مكتوبه

أن الدولة قد سامحت الحلاج

فيما ينسب إليه وتثبت منه السلطان

من تحريض العامة والغوغاء على الإفساد

¹ - مأساة الحلاج، ص: 539/536.

وعفت عنه عفوا كليا لا رجعة فيه
(...)

لكن وزير القصر يضيف:

هبنا أغفلنا حق السلطان

ما نصنع في حق السلطان

ما نصنع في حق الله؟

فالوالي قد يعفو عمن يجرم في حقه

لكن لا يعفو عمن يجرم في حق الله

- ابن سريج: بل هذا مكر خادع

فلقد أحكمت حبل الموت

بل خفتم سخط العامه ممن أسمع أصواتهم من هذا المجلس

فأردتم أن تعطوه لهم مسفوك الدم

مسفوح السمعة والاسم

- أبو عمر: هذه حاشيه في مكتوب وزير القصر

تقول

أرجو أهل العدل، قضاة الحق

أن يستفتوا في أمر الحلاج شهود الصدق

والشرطة جمعهم في باب القاعة

كي تكفيكم هذا الأمر¹

يؤكد صلاح عبد الصبور في دراما " مأساة الحلاج " على مسألة هامة في ممارسة السلطة السياسية المغيبة للديمقراطية والعدالة، تتعلق بمعضلة تزييف وعي الشعب وتكريس العجز والتخلف كعوائق تفقده مطلب التحرر وحقوق المواطنة في حياة كريمة. وهذا يمكن السلطة المستبدة من ترويج ونشر توجهاتها وفرض قوتها بما يحقق مصالحها، وبالترهيب

¹ - مأساة الحلاج، ص: 542/540.

واستغلال بؤس وفقر الشعب وباستعمال سلطة المال، تخضع الكل لإرادتها، (... فدينار الذهب القاني البراق في مقابل أقصى درجات الإملاق هو سر التحول عمن لا يملك إلا من يملك بغض النظر عن الموقف النفسي تجاه الخصمين...).¹

والأكيد - في اعتقادنا - أن معضلة تزييف الوعي الاجتماعي بكافة الوسائل المتاحة القانونية والمحظورة للمحكومين من قبل الحكام هي معضلة الإنسان في الوجود الزمكاني عبر مسار تاريخه الطويل وفي حياته الشاقة على هذه البسيطة، لم تستطع تجاوزها لا القوانين والنواميس الوضعية للإنسان قديما وحديثا، ولا الشرائع السماوية والدينية في مختلف الأمم والتجمعات البشرية، وهذا ما لم يستطع الإنسان علاجه، إنها مشكلة ثنائية صراع الإنسان الأبدية في الوجود بين الخير والشر:

(أبو عمر: هل تعرف هذا الشيخ؟

ماذا تعرف عنه؟

- الشبلي: مولاي... أقلني... واصرفني

فلقد جذبوني من بين أحبابي

وأثوابي مخفورا مقهورا

- أبو عمر: هل يزعم مثله

أن الله تجلى لك

أو حل حلولا في جسدك؟

- الشبلي: كل منا يتحدث عن حاله

أو يصمت حين يشاهد

الحلاج يرى...

فيجن من الفرحة، حتى يهدي ويعربد

وأنا أتلذذ في صمتي

- أبو عمر: بك أيضا، قد حل الله؟

¹ - أحمد مجاهد، مرجع سابق، ص: 121.

- الشبلي: يا مولاي إن أحببت وأخلصت العهد

هل تبقى ذاتك ذاتك

أم تفنى في محبوبك

- أبو عمر: كفر... كفر

هل هذا قولك أم قول الحلاج؟

الشبلي: يا مولاي

أرجوك... اصرفني... إنك تلقي بي في النار

فلقد عاهدت الله

ألا أفشي نعماءه

- أبو عمر: قول الحلاج إذن

- الشبلي: هل أخرج يا سيد؟

- أبو عمر: أخرج¹

وبإشهاد شهود الزور المشترون بمال السلطة (جماعة الفقراء)، الذين انخدعوا أيضا بما قاله الشبلي في استجوابه، لمحدودية فهمهم وجهل عقولهم بحقائق وخفايا الكلام/الحوار؛ يحكم قاضي السوء أبو عمر الماكر لف حبل المشنقة حول عنق الحلاج/المتقف المصلح، المقدم حياته قربان تضحية من أجل رعية أدانته وشاركت في إهدار دمه. وهذا تعبير وإشارة من صلاح عبد الصبور – حسب رأي أحد الباحثين – لإدانته للشعب في موقفه السلبي غير الواعي اتجاه الدفاع عن المتقف المنافح عن الحرية والعدل لمصلحة الشعب.²

(أبو عمر: ما رأيكم يا أهل الإسلام

فيمن يتحدث أن الله تجلبله

- مجموعة الفقراء: كافر... كافر

¹ - مأساة الحلاج، ص: 544/542.

² - أحمد مجاهد، مرجع سابق، ص: 112.

- أبو عمر: بم تجزونه؟
- يقتل... يقتل
- أبو عمر: دمه في رقبتكم...؟
- المجموعة: دمه في رقبتنا
- أبو عمر: و الآن... امضوا، و امشوا به في الأسواق
- لتقولوا ما شهدت أعينكم
- قد كان حديث الحلاج عن الكفر قناعا يخفي كفره
- لكن الشبلي صاحبه قد كشف سره
- فغضبتكم لله، وأنفذتم أمره
- (...)

الدولة لم تحكم
بل نحن قضاة الدولة ولم نحكم
أنتم حكمتكم فحكمتكم¹
✓ مسرحية " ليلي والمجنون "
1- القضايا المؤثرة للمسرحية:

أ- قضية سلبية رسالة المثقف في ظل التمزق الذاتي والانشطار والصراعات
المزمنة:

يستهل الشاعر صلاح عبد الصبور مسرحية "ليلي والمجنون" من بدايتها بحوار
صاخب بين مجموعة شباب من الصحفيين المثقفين (سعيد- حسان- زياد- حنان) في مكتب
إحدى المجلات التي تمثل خط المعارضة السياسية للأوضاع السياسية والاجتماعية القائمة
قبيل ثورة يوليو 1952. حوار ينتقدون فيه الصحافة الهجينة لأقلام العمالة والارتزاق
والدعاية السياسية. إنها مسرحية واقعية بعيد سياسي واضح لا يتستر وراء الإيحاء والرمز.

¹- مأساة الحلاج، ص: 544/545.

وتتكشف عند استبطان كلمات هذا الحوار الساخن- مبكرا - ملامح
المواقف¹ الفكرية النقدية المختلفة للواقع السياسي والاجتماعي المعيش من قبل شباب الطليعة
الثورية المثقفة (جماعة الشباب الصحفيين) كرموز للنخبة المثقفة التقدمية؛ فسعيد يمقت
ويستهجن فكر وأقلام النفاق والدعية التكسبية:

(سعيد: أنظر... حسان

أسلوب كالطرقاات المتعرجة الوحلة

يتسكع فيها فكر مخمور متعثر)²

وهو، وإن كان مثقفا معارضا، إلا أنه إصلاحي وسطي يرى التغيير العملي للواقع
في الكلمة/الفعل، فهي السلاح الوحيد والفعال:

(سعيد: ماذا نملك إلا الكلمات

هل نملك شيئا أفضل؟)³

في حين يعارض حسان هذا الموقف لسعيد ويمقته:

(أرجوك، سعيد...

كف ولو يوما، لا غير

عن صوغك، الكلمات وحبك الشعر)⁴

كما يدين الواقع الاجتماعي الخانع، ولا يرى طائلة من مجابهة خيانة الفكر
الانتهازي للمثقف العميل والسلطة المستبدة بالكلمة الملتزمة. بل يسخر من عجز المثقفين
والمجتمع ككل واستسلامهم والتخدير والاستلاب الفكري وتزييف الوعي، ولا يرى الحل إلا
في العنف الدموي ومجابهة السيف بالسيف:

(حسان) يرد على زياد):

أنظر... سطح من أفكار رخوه

¹ - رياض عصمت، المسرح العربي: سقوط الأقنعة الاجتماعية، الهيئة السورية العامة للكتاب، دمشق، الطبعة الثانية
2012، ص: 124.

² - صلاح عبد الصبور، ليلي والمجنون، الأعمال الكاملة، مرجع سابق، ص: 555.

³ - نفس المرجع، ص: 556.

⁴ - نفس المرجع، ص: 555.

كالطحلب فوق شطوط اليم
والقراء يحبون الاسترخاء عليها
يلتذون يشم العطف المتخثر
كمريض يتشم خذرا من كف طبيب دجال¹
تم يجيب سعيد على موقفه (الإصلاح بالكلمة):
حسان: ما تملكه يا مولاي الشاعر
لا يشقي عطشانا قطرة ماء
لا يطعم طفلا كسرة خبز
لا يكسو عري عجوز تلقف على قامتها المكسورة ريح الليل
لا بد من الطلقة والطعنة والتفجير²

ونحسب أن رؤية حسان "المثقف الثوري" العنيف أو الراديكالي (إلى حد المغالاة في التطرف)، لا ترقى إلى مستوى الفكر الثوري الواعي بمنظور واستقراء شمولي لأبعاد الثورة/التغيير المتكامل لأبنية المجتمع (اقتصاديا، اجتماعيا، سياسيا، ثقافيا، وحتى دينيا (تثوير الدين اجتماعيا)، إذ أن حسان "مثقف ثوري" يؤمن بالعنف والتمرد الفوضوي كحسيطة تأثيرات لحالة نفسية اجتماعية، أو كرد فعل سلبي تدميري نتيجة لهذه المؤثرات. إنها "ثورة" للتمرد والعنف ضد الفقر والجوع (ثورة بلا وعي)، ولذلك نتحفظ على ما ذهب إليه أحد الدارسين³ من وصفه حسان بالمثقف الثوري مع ما تحمله هذه الصفة من دلالات ومؤهلات يلزم توفرها في المثقف الثوري الطليعي- وإن كان الباحث نفسه يؤكد على هذه المؤهلات والشروط في سياق آخر⁴. وحسب اعتقادنا نرى انتفاء ذلك في اللوحة

¹- ليلي والمجنون، ص: 556.

²- نفس المرجع، ص: 556.

³- أحمد مجاهد، مرجع: أنظر التحليل الذي قدمه الباحث لمقاربة شخصية حسان وحسام: من الصفحة 573 إلى الصفحة 557.

⁴- يورد الباحث مقولة لهشام شرابي في كتابه "مقدمة لدراسة المجتمع العربي"، مفادها أن: "... ما يميز المثقف في أي مجتمع هو صفتان أساسيتان: الوعي الاجتماعي الذي يمكن الفرد من رؤية المجتمع وقضاياه من زاوية شاملة، ومن تحليل هذه القضايا على مستوى نظري متماسك. والدور الاجتماعي الذي يمكنه وعيه الاجتماعي من أن يلعبه، بالإضافة إلى القدرات الخاصة التي يضيفها عليه اختصاصه المهني وكفاياته الفكرية... لكن على الصعيد الموضوعي، نرى أن المجتمعات المتخلفة عاجزة أن توفر للمثقف المركز أو القيمة اللائقة به...". أحمد مجاهد، المرجع السابق، ص: 587.

—portrait— التي رسمها صلاح عبد الصبور لشخصية حسان، إذ هي أجدر أن تحمل صفة " مثقف ثوري فوضوي "، فمع العنف الثوري غير المنظم واللاواعي دون تحقق معادلات الصراع في التغيير الثوري الشمولي على مستويات كافة البنيات المجتمعية (اقتصادية، اجتماعية، سياسية، ثقافية، دينية "تنوير الدين")، يصبح هذا العنف الثوري الفوضوي عملية تدميرية في مواجهة السلطة الديكتاتورية بإمكانياتها وبما تملكه من قوة جبارة غاشمة، ويؤدي حتما إلى إجهاض ووأد العمل الثوري التحرري وحرقا لشروط ومراحل الولادة الطبيعية للثورة الحقيقية للمجتمع. بل قد تؤدي إلى كراهية المجتمع كما يرى صلاح عبد الصبور ف (الثوار الذين يبالغون في الشعور بذواتهم ويغفلون عن الإحساس بالمجتمع ، ويناصبونه العدااء مدفوعين بالنوايا الطيبة والرغبة الصادقة في تغييره، فإنهم يستحقون الشفقة، ذلك لأن ثورتهم على المجتمع ثورة غير عاقلة).¹

إن قول حسان: (أعرف معنى وجد امرأة هرمة

تنتظر بقلب ذائب

أن يرتفع الدلو بعائلها من بئر السلطة

أو يتشاءب باب السجن عن الولد الغائب)²، هو إشارة واضحة إلى الألم والحزن الذي يثقل كاهل حسان ويؤجج عواطفه إلى درجة الهيجان على مصير رفيقه في المجموعة "حسام" الذي اعتقلته السلطة وتركت أمه الفقيرة طريحة محنتين: محنة فقدان ابنها المعتقل، ومحنة الفقر والضياع باعتباره معيها الوحيد.

والشاعر صلاح عبد الصبور يرمز بذلك إلى لجوء السلطة المستبدة الدائم إلى أوجه عديدة من ممارسة القوة باستعمال القمع والإرهاب والتنكيل، باستغلال تدني الوضع المادي والاجتماعي للشعب والفقر المدقع للمثقف والمواطن المستضعف قصد إحكام سيطرتها وفرض إرادتها القامعة لحرية الشعب، والسالبة لكل إمكانية لمواجهتها. وهذا ما ينتهي بالمثقف إلى العجز عن المواجهة والامتثال والخضوع لسلطتها وجبروتها، إما

¹- صلاح عبد الصبور، أقول لكم عن الحب والفن والحياة، مرجع سابق، ص: 15.

²- ليلي والمجنون، ص: 557.

بخيانتة لدوره ورسالته، أو تخليه وتراجعه وانطوائهن أو عمالته وتملقه وخنوعه مقابل ضمان أمنه وعيشه:

(ليلى: حسان

ما أخبار حسام؟

هل زرت قريبا أمه؟

- حسان: تلهو الشرطة بحسام كما يلهو المجنون بدميه

والقلق يحطم أمه¹)

وباستمرار الصراع/الخلاف في حدثه بين مواقف الشباب المثقف من أزمة الوضع السياسي والظرف الاجتماعي في نص مسرحية " ليلى والمجنون " تتمظهر لنا المواقع والاختلافات الفكرية وزوايا الرؤية المتضادة أو المؤتلفة للمثقفين في عصرنا – كما يجليها صلاح عبد الصبور من خلال هذه المسرحية الواقعية – كما تزداد بؤرة أزماتهم النفسية وقلقهم الفكري اتساعا:

(سعيد (يتحدث عن حسام) :

لكني كنت قرأت له موضوعا أو موضوعين:

لم يكن يستهويني أسلوبه

كانت فيه نفسي الرنه

رنة أسلوبك يا حسان

أسلوب يستأصل، لكن لا يلقي بذرا

- حسان: ستظل مريضا بالأسلوب إلى أن تدهم هذا البلد المنكوب

كارثة لا أسلوب لها

(...)

ولقد تتوسد كومتة قدما الجلال

وهو يدحرج في أسلوب همجي

¹- نفس المرجع، ص: 557.

هذا الرأس العامر بالأسلوب

(تدخل سلوى)

- سلوى: طبعاً، تلتهم حناجركم نفس الطبق اليومي الساخن

نفس الجدل الممتد كحبل، تشنق فيه

الساعات الأولى من كل صباح

- حنان: الله... الله

أبشر حسان

جاءت شاعرة أخرى

تشبيهان بليغان بخط واحد¹

ب- قضية اقتران وامتزاج حب النضال الثوري بالحب الإنساني: حل للأزمة أم

حلم رومانسي:

يغير مجيء الأستاذ ذاك النقاش الصاحب للشباب المثقف، ليوجه وجهه أخرى. والشاعر صلاح عبد الصبور يكشف عن هوية الأستاذ الفكرية – كمثقف إصلاحي مستنير – في نص المسرحية، ويبرز دوره التوجيهي للشباب الطليعي وعمله التقويمي لاندفاعهم وتوتراتهم الدائمة. وهنا لا نشاطر الباحثة ثريا العسيلي رأيها في شخصية الأستاذ/المثقف وإن كانت تلمح إلى محاولاته إصلاح أزمات وخلافات جماعة الشباب الصحفيين؛ فهي تذهب إلى القول بأن الشاعر صلاح عبد الصبور لم يحدد للأستاذ (... سمات خاصة... كان يحاول مساعدة الشباب على روح من المحبة والتعاون، وتوحيد الصف بينهم...)².

¹- ليلي والمجنون، ص: 558/559.

²- ثريا العسيلي، المسرح الشعري عند صلاح عبد الصبور، مرجع سابق، ص: 177 (والشاعر صلاح عبد الصبور – في اعتقادنا – لا يمكن ألا يكون قد أعطى ملامح واضحة ودورا بارزا للأستاذ – رغم قلة حضوره في حوار الشخصيات لكون الشاعر حدد له دورا توجيهيا تقويما فقط -، فضلا عن ذلك فالشاعر قد أسند للأستاذ – كمثقف إصلاحي – مسؤولية تقويم وتأطير الشباب المثقف، نستند في الاستدلال على أهمية دور الأستاذ على المونولوجات الطويلة في حواراته... والذي يقول في إحداها – كدليل على أهمية الدور المسند إليه -:

وأنا اخترتكم من بين شباب الكتاب

لتصلوا جنبي للزمن الأنبي كي ينكشف ويتقدم....) (صلاح عبد الصبور، ليلي والمجنون، ص: 560.)

بالمقابل نعتقد أن في نص المسرحية مونولوجات للأستاذ تبرز دوره التوجيهي للشباب الطليعي وحنكته وتجربته كمثقف إصلاحي وسطي عمل على تأطير وتجاوز أزماتهم بفعل اطلاعه واكتشافه لمكامن الداء في ذواتهم. كما أن ملامح شخصيته تذكرنا بملامح الحلاج/المثقف الإصلاحي في مسرحية "أساة الحلاج"، إذا ما استبطنا مدلولات الخطاب في مونولوج الأستاذ الأول في المنظر الأول من الفصل الأول. غير أن الفارق هو في قوة الشحنة الصوفية الدينية والتراثية المحملة في كلمات ومونولوجات الحلاج – كمثقف إصلاحي بمفاهيم ولغة التصوف في القرن الحادي عشر -، بينما الأستاذ يتكلم – كمثقف – بكلمات مستنيرة ومثالية تمتح من لغة ثقافية إصلاحية معاصرة، تناضل في واقع القرن العشرين مع وجود نفحات ونبرة دينية واضحة في خطاب الأستاذ، مع أن الهم والشاغل والقضية متماثلة ومشاركة عند الاثنين: إنها قضية العدل والحرية:

(الأستاذ: ...)

ومجلتنا تتألق كالوشم الناري على ساعد هذا البلد الممتد

أسد لا يحمل سيفاً

بل يحمل بوقاً يصرخ في صحراء الزمن اليابس

كي يحيي جثث المرضى المتكئين على سرر البلوى

والخوف المقعد

الملتقين بأسمال اليأس كما تلتف البذرة

في قشر الموت الأسود

من بضعة أشهر

وكتيبتها تتقدم في أفق الليل المربد

حاديها نجمان مضيئان بعيدان

الحرية والعدل

يتجول ما يتكسر من نورهما موجاً تنحدر عليه الأسواق

نحو المستقبل

الزمن الآتي بالنجمين الوضائين على كفيه

الحرية والعدل

الزمن الكاسر للذلة والظلم كما تنكسر زجاجة سم

تتفرق شظيات لا يلتصق لها شمل¹

يقطع زياد بحماسة واندفاعه ولسانه الساخر استرسال الأستاذ في مونولوجه الحالم

بالتغيير والمستقبل الرومانسي الوضاء. الحلم المنتظر لجيل منتظر يحيى واقعا مثاليا

وزاهرا (الحلم الطوباوي الأفلاطوني)، يمهد له بنضال الأستاذ وشباب الطليعة المثقف

التواق للثورة والإصلاح، وتجاوز عثرات وعوائق الزمن الحاضر المذل:

(الأستاذ: وأنا حين اخترتكم من بين شباب الكتاب

لتصلوا جنبي للزمن الآتي كي ينكشف ويتقدم

كنت -حزينا- أعلم

أني أسلبكم أياما ماثلة كي أعطيها للحلم

حلم قد لا تشهده، خلجان قد لا نرسو فيها

(...)

- زياد: معذرة يا أستاذ

هل لي أن أقطع حبل استرسالك

(...)

في صغري كان أبي يرحمه الله، ويبقيك إلى أن تشبع من أيامك

لا يتردد في ضربي إذا قطع حبل حديثه

(...)

أعرف أنك سوف تقول

والآن ...

يا أصحابي الشجعان

¹ - ليلي والمجنون، ص: 560

يشدد علينا السلطان وذهب السلطان

لا أخشى أن يصرعكم سيف السلطان

لكني أخشى أن يفسدكم ذهبه¹

ويبدو أن ذكريات ماضي العلاقة الأسرية بين زياد وأبيه المتسمة بالعنف والقهر، كان لها دور في تشكيل طبيعة شخصية زياد بلسانه الساخر وحساسيته وردود فعله تجاه أستاذه ورفاقه. كما أن هذه الذكريات صيرته كثير الشكوى والتبرم.²

إن بعد القمع السلطوي الأبوي، هو ترميز من قبل صلاح عبد الصبور إلى أن الاستبداد بالرأي والممارسة الديكتاتورية..... لتمظهراتها وتجلياتها في كل أشكال الاجتماع البشري ابتداء من الأسرة وانتهاء بالسلطة السياسية. هكذا يكرس الاستبداد والقمع عبر الخطاب القاهر غير الديمقراطي من قبل الآباء حساسية الشباب اتجاه خطاب الآخر السلطوي كيفما كان شكله.³

بيد أنه؛ في جو الرتابة المشحون باليأس والضجر في نفوس جماعة الشباب الصحفيين وذواتهم المتوقدة والتواقعة إلى تخطي تعثرهم وأزماتهم المتمثلة في صراعاتهم الداخلي (مع أناهم وفيما بينهم)، وصراعاتهم الخارجي المتجلي موضوعيا مع واقع سياسي واجتماعي محبط ينذر بالانفجار، تبدو الحاجة آنية وملحة إلى دافع معنوي ورباط وحدوي يلم شتاتهم ويوقد شرارة النضال المهددة بالاندثار. وهذا ما تنبه إليه إحساس الأستاذ بفعل التجربة وتمرسه بغمار الحياة وعوائقها. هذا الإحساس من قبل الأستاذ قد ألهمه مبادرة عملية تتمثل في القيام بتمثيل مسرحية، للتخفيف من روتين العمل الصحفي وتجاوز جو الإحباط والصراعات المستمرة بين رفاق النضال، ولنسج لحمة الانسجام والائتلاف بينهم، إذ يتضح حتى حين يدعوهم أستاذهم للتشاور في اختيار العمل المسرحي جو الخلاف والتشاحن بينهم:

(الأستاذ: فلنتخير عملا فنيا نبداً به

¹- ليلي والمجنون، ص: 562/560.

²- ثريا العسيلي، مرجع سابق، ص: 176.

³- أحمد مجاهد، مرجع سابق، ص: 417.

- زياد: موليير

الشيخ متلوف

فلدينا منه ألوف، وألوف

- حنان: لا، بل إحدى كوميديات الريحاني

- حسان: لا يعجبني الموضوع جميعه

فأنا أتخيل أنا لا نحتاج إلى أن نضحك أو نمرح

(...)

إننا نحتاج إلى أن نغضب

- سعيد: هذا حق.. حسان

لكن قل لي...

ماذا نفعل في هذه الغرفة في كل صباح

إلا أن نشعل نار الغضب الحمراء

ونظل ندور حواليتها، وندور، ندور...

كمجذوبين إلى أن يتملكنا الإغماء

- الأستاذ: لن نضحك أو نغضب

ما رأيكم في قصة حب¹

يختار الأستاذ تمثيل مسرحية أحمد شوقي " مجنون ليلى "، ويوزع الأدوار حسب

معرفته لشخصيات هؤلاء الشباب وما يناسبهم منها. إذ قصده من مبادرته توحيدهم

وائتلافهم بما يعطيهم دفعة قوية وشعلة تقده حماسهم النضالي وتقوي من عزائمهم.

فمعايشتهم لتجربة التمثيل المسرحي في قصة حب رومانسية جذابة – من وجهة نظر

الأستاذ – قد تكون بلسما لجراحاتهم وآلامهم.

(الأستاذ: سيقوم سعيد بدور المجنون

- زياد: لا بأس

¹- ليلى والمجنون، ص: 564.

فليذهب بالشهرة والمجد

لكنني سأنافسه في ليلي

أنا ورد

- الأستاذ: لا ... حسان هو ورد

فله سمت العقلاء ومظهر أولاد الناس

وهو فدائي حتى في الحب

(...)

- سعيد: لا .. لا ... أنا لا أصلح للدور

- حسان: لا، بل إنك أنسبنا للدور

- إذ وجهك يصلح للإغماء

وتجيد الشعر

- الأستاذ: من ليلي؟

- سلوى: ليلي هي ليلي

(...)

- الأستاذ: أقبلت الدور؟

- ليلي: لا أدري يا أستاذ

(...)

- الأستاذ: لا بل إنك ليلي

روح ضائعة بين الواقع والحلم

- زياد: هل تنساني عمدا يا أستاذ؟

- الأستاذ: لا، بل أنت زياد صاحب قيس¹

¹ - ليلي والمجنون: ص: 566/565.

ت- قضية تجفيف منابع الفكر الحر وتعويضه بالفكر المزيف المحبط معضلة المجتمع المتخلف:

تعمل السلطة الديكتاتورية في دولة القمع ومصادرة الحقوق، على نهج كل السبل والوسائل المتاحة لها لمنع كل ما من شأنه أن يشكل حاجزا في وجه سياستها التسلطية وحكمها الاستبدادي، وبتحكمها في الأجهزة والهيئات الأمنية والتشريعية والتنفيذية، وتوجيهها للمنافذ الإعلامية والفكرية والثقافية تغيب وتصادر كل إمكانية للفكر المعارض والحق في الحرية السياسية والفكرية وديمقراطية الرأي.¹ كما تعمل على تزييف الوعي وتغيير الحقائق بخلق حشود هائلة من المنابر الإعلامية المزيفة من صحف ومجلات ودور ثقافية دعائية، ومؤسسات لفكر السلطة الحاكمة، وبذلك تعمل على تهجين المثقف وتدجينه (المثقف المهادن – المثقف العميل...) من جهة، ونفي وقمع وتغييب المثقف الملتزم المعارض أو المثقف الحر من جهة أخرى.² وهذه المشكلة/القضية تبقى من المشاغل الأساسية التي اهتم بها الشاعر صلاح عبد الصبور، ووسمت فكره وإبداعه في كل محطات حياته كمثقف حر وفنان يعشق الحرية ويناضل من أجلها وبدرجة كراهيته للتخندق الفكري أو السياسي والخداع الفكري – وهذا أمر قد تطرقنا إليه في بحث سابق – في هذا المنحى؛ يشير المقطع الثاني من الحوار بين الأستاذ والحاج علي وزياد إلى هذه المعضلة – مصادرة الفكر الحر وتشجيع الفكر الارتزاعي العميل - :

(الأستاذ: ماذا يا حاج

هل منعه كالعادة

- الحاج علي: أكتب موضوعا آخر

- الأستاذ: هذا ما كنت أظن

(...)

فيه... ماذا أكتب

¹ - فؤاد دواردة، صلاح عبد الصبور والمسرح، مرجع سابق، ص: 83.

² - أحمد مجاهد، مرجع سابق، ص: 414.

فلأكتب في الحب

إلا إذا كان الحب مثير الحساسية القانون

لا أتوقع إنهو قد منعه بعد

- زياد: بل منعه

إسمع يا أستاذ:

(يقرأ في إحدى الصحف المنشورة أمامهم):

"لمحت عينا شرطي شابا وفتاة في إحدى المنحنيات الخافتة الضوء، فترصد لهما حتى امتدت كف الشاب تداعب كف صديقه. فانقض كما ينقض الصقر، وساقهما للمخفر".
ويضيف الصحفي: "ونحن نحبي لرجال الأمن مروءتهم وحماستهم للخلق الطيب، فالأمم بلا أخلاق لا تبقى أو تتقدم، والأعراض أمانة تحميها الشرطة من عبث الأندال. بل إننا نتمنى لو خلت الأمة من داء الفرنجة الطارئ مثل القبة ولبس المايوهات...".

(الأستاذ: عبث والأيام تجد

لا أدري كيف ترعرع في وادينا الطيب

هذا القدر من السفلة والأوغاد

- حسان: يا أستاذ لا تكتب في الحب

أكتب في النعمة والبغضاء

هذا عصر البغضاء)¹

في المنظر الثاني من الفصل الأول ينخرط الرفاق الصحفيون بمعية الأستاذ في التدريب على تمثيل مسرحية " مجنون ليلي ". وإذا كان مبتغى الأستاذ المربي والموجه للجماعة هو التوحيد والائتلاف ونبذ الخلافات والصراعات الناجمة عن ثقل الهم السياسي والاجتماعي؛ فواقع الحال يبين من خلال تتبع نص المسرحية استمرار هذه الصراعات: الذاتي والخارجي، والذي توضحه الحوارات الثنائية بين أطراف الشباب المثقفين:
(الأستاذ) وهو يعقب على أداء تمثيلي لأبيات شعرية في الحب لليلي):

¹ - ليلي والمجنون، ص: 568/566.

حسن جدا

في كل امرأة عاشقة بالفطره

- زياد: وممثلة بالفطره

- ليلي: خير لك أن تتقن دورك

- زياد: لا أعرف لي دورا حتى الآن

شبح يبحث عن جسم يسكن فيه

(...)

فأنا ... أنا لا شيء

رجل يهرب من صورته

- حسان: سيذكرنا بطفولته التعسه

مجروح يستعرض جرحه

- زياد: أرجوك

دعني أستعرض جرحي، لكن لا تستعرض أحقادك

- حسان: أحقادي... هه

إنني أرثي للضعف والضعفاء

(...)

لا تنسى أن تستجدي بالفقر كما تستجدي امرأة بالعري

(...)

يوما ستخون لأنك مملوء بالضعف

- زياد: بل أنت

يوما ما ستخون لأنك مملوء بالحق وبالبغضاء

- الأستاذ: أوه، كفا عن هذا، لم لا تصفو أنفسكما

لا، لن يهوي أحكما في قاع الوحل

ستظلان شريفين

حسان وزياذ وجهان لشيء واحد
المبدأ إذ تفنى فيه النفس وتتصوف
(...)

لكن ما أوجنا للحب¹

ومن البين؛ أن الشاعر صلاح عبد الصبور قد أفلح في تحميل حوار شخصيات مسرحية "ليلي والمجنون" دلالات مستترة توحى – عبر ثنايا الحوارات الثنائية بين شباب الصحفيين المثقفين – بعمق هوة الانشطار والصراع الداخلي النفسي لكل واحد منهم، بما يؤكد عجزهم عن تجاوز ذواتهم المتشظية، مما يطفو أو ينعكس صراعا خارجيا في أشكال من الخلاف والانقسام الحاد، وهذا ما يفسر افتقارهم لعنصر الانسجام، والذي يعمل الأستاذ المثقف المربي والخبير على استحضاره.

والشاعر صلاح عبد الصبور يرمز من خلال تصوير مدى عمق هذا الانشطار الذاتي (الداخلي) والانقسام الخارجي (صراعهم) في شخصيات المسرحية² – كرموز لشباب الطليعة الحركية المثقفة –؛ إلى عجز المثقف الحر أو الملتزم أيا كان انتماءه وموقعه – إصلاحيا أو ثوريا، وسطيا أو راديكاليا – في ظل إكراهات الوضع السياسي (السلطة المستبدة)، وعراقيل الظرف الاجتماعي في المجتمعات الفقيرة والمتخلفة؛ عن تحقيق التغيير وتأدية المثقف الدور الحقيقي المنوط به. والأكد أن كل ذلك يؤدي به إلى الاستلاب والعجز (حالة ووضعية سعيد الشاعر كما سنرى من خلال المسرحية)، أو التمرد والفوضوية والعنف وغياب النضج والوعي النضالي (حالة حسان)، أو السلبية والانطواء والعزلة (حالة سلوى في نهاية المسرحية). إنه جيل من الشباب (ممزق بين الواقع الذي يعيشه وبين الحلم الذي يراوده، وبين الصورة التي ترسمها ثقافته...)³.

¹ - ليلي والمجنون، ص: 570/569.

² - عبد الواحد بن ياسر، المأساة والرؤية المأساوية، مرجع سابق، ص: 253.

³ - صلاح عبد الصبور، أقول لكم عن الحب والفن والحياة، مرجع سابق، ص: 14.

ويبقى طرح الأستاذ كحل وعلاج للأزمة وللارتقاء بمستوى النضج والتجربة للفعل النضالي باعتباره مثقفاً إصلاحياً مثالياً طرحاً رومانسياً طوباوياً. فاقتراحه لتمثيل قصة حب رومانسية (مجنون ليلي)، أي معاشة وتقديم الحب كبلسم لجراحاتهم وحل ديناميكي ومحرك لالتحام الصف وتوحيد المشاعر اتجاه قضاياهم وهمومهم النضالية— عبر تمثيل المسرحية — نراه حلاً بمثابة حلم مثالي عاطفي في حياتنا المعاصرة، حيث إن الحب في زماننا سحابة عابرة قصيرة الأمد:

(الحب في هذا الزمان يا رفيقتي

كالحزن لا يعيش إلا لحظة البكاء

أو لحظة الشبق

الحب بالفطنة اختنق

إذا اترقنا، يا رفيقتي، فلنلق كل اللوم

على زماننا

ولننفض الأيدي في التذكار والندم

(...)

وأنا قد استجبنا للذي نحسه

حين قتلنا حسناً¹

تأسيساً على هذا الطرح/الحل، وحسب رؤية الأستاذ/المثقف المثالي والرومانسي فإن الحلقة المفقودة في حياة الإنسان المعاصر هي غياب وافتقاد الحب بشتى تنويعاته وتمظهراته، واستحضاره وبعثه يمكن أن يصنع المعجزات وتتحقق الوحدة وحلم التغيير والثورة، وتجاوز الماضي الجريح لحروب الإنسان وصراعه الدائم، وهذا ما نافع عنه الأستاذ في حوار مع حسان:

(لما أحوجنا للحب

ما أحوجنا أن نسمع كلمات بريخت الطيب

¹ - صلاح عبد الصبور، الحب في هذا الزمان، ديوان أحلام الفارس القديم، الأعمال الكاملة، مرجع سابق، ص: 254.

أنا حين أردنا تمهيد الأرض لينبت فيها الحب
ما استطعنا من وطأة ميراث الماضي...

أن نعرف حب رفيق لرفيقه...

- حسان: هيه يا أستاذ

الحب... الحب

لن يصنع مستقبل هذا البلد الحب المتأوه

بل يصنعه العنف الملتهب

مجموع أشعار بريخت ورفاقه

من جوته حتى آخر ثرثار عرفته اللغة الألمانية

لم تمنع شرذمة النازيه

من أن تتربع فوق كرسي السلطه

- الأستاذ: لكن النازية سقطت يا ولدي

- حسان: لم تسقط بالكلمات

- الأستاذ: يا ولدي

تاريخ الإنسان صدى خفقات القلب الملهم

لا تاريخ القفازات السوداء وحمامات الدم¹

تذكرنا هذه الرؤية/الحل عند الأستاذ/المثقف الإصلاحي، بالحلاج/المثقف الصوفي الإصلاحي. إذ نعتقد أن مقارنة شخصيتي هذين النموذجين/المثقفين تقضي بنا إلى القول بتمائل في منظوريهما الإصلاحي وطرحيهما لحلول المعضلة السياسية والاجتماعية. فإذا كان الحلاج مثقف القرن الثالث الهجري حيث شيوع الفكر الصوفي والتيارات الدينية المختلفة للتصوف قد آمن بكلمات الحب والعشق الإلهي كمنفذ ومصباح يهتدي به الإنسان لتجاوز ظلمات وآلام الظلم والشر في دنياه، ولتحقيق سعادته بسعي روحه وقلبه إلى تجسيد المثل والقيم التي يرضاها ربه؛ فإن الأستاذ/المثقف الإصلاحي المثالي في زمن القرن

¹ - ليلى والمجنون، ص: 571/570.

الرابع عشر الهجري قد أنزل هذا الحب الإلهي السماوي إلى أرض وواقع الدنيا (حب الإنسان للإنسان) مع استمرار رؤية هذا الأخير مثالية حب النضال الرومانسي للرفاق (المقطع الأول والثاني التاليين)، بواقعية عشق وحب (سعيد وليلى) وهما يؤديان تمثيل مسرحية " مجنون ليلي " (المقطع الثالث):

(المقطع الأول:

الأستاذ: وأنا حين اخترتكم من بين شباب الكتاب
لتصلوا جنبي للزمن الآتي كي ينكشف ويتقدم
أني سلبتكم أياما ماثلة كي أعطيها للحلم
حلم قد لا تشهده خلجان قد لا نرسو فيها¹
-المقطع الثاني:

الأستاذ: حسان وزيد وجهان لشيء واحد
المبدأ إذ تفنى في النفس وتتصوف
قد يصبح دمه
أو يصبح خنجر
لكن ما أحوجنا للحب²
- المقطع الثالث:

الأستاذ: ماذا تبغي من ليلي في هذه الكلمات
إنك تبغي منها أن تكسر قشر مخاوفها
تخرج منها امرأة طفله
متسريلة بالشهوة والصمت
تتبعك إلى جزر الحب الملعون
الجزر المتوحدة على أطراف الكون المنسيه

¹- نفس المرجع، ص: 560.

²- نفس المرجع، ص: 570.

أو ترقد تحت جناحك ناشرة الشعر كجنيه
في تابوت اللذة والموت)¹

أثناء التدريب على تمثيل مسرحية "مجنون ليلي" يفاجئ الرفاق والأستاذ بخروج
حسام " المعتقل " من السجن، فيهبون محتفين بالإفراج عنه متلهفين على سماع ظروفه
وحياته في السجن.

(حسام: هل أدخل يا سادة؟

- الأستاذ: أهلاً بحسام

(يعانقه)

وأخيراً عدت إلينا

دعني أنظرك

دعني أملاً عيني منك

فلكم كنا نفتقدك

كل الزملاء

ما زلت كما أنت ضحوكا وسمينا

لم تركوك؟

هل ضاقوا بإطعامك؟

- حسام: (وهو يصافح الآخرين)

بل لم يجدوني أهلاً للسجن فطردوني

واعتذروا عن غفلتهم إذ حبسوني شهرين

لما وجدوا الثورة تشتغل بدوني)²

وإذا كان الشاعر المثقف الحر صلاح عبد الصبور يعتبر الحرية والعدل هما
النجمين الوضائين اللذين تكسر على نوريهما حلم المستقبل للوجود الإنساني، وشاغليه

¹- نفس المرجع، ص: 572.

²- ليلي والمجنون، ص: 574.

الذين تفتقت منهما جراحاته ومواجهه الذاتية في ظلمة واقع الهم السياسي والبؤس الاجتماعي لعقود الستينيات من القرن الماضي، فإنه عبر مسار حياته المثقلة بالأحزان والأسى التي حملها وبثها كمتنفس لأزماته في دواوينه الشعرية وأعماله المسرحية، قد أدان بشدة الامتهان والتنكيل والعنف الدموي للسلطة الديكتاتورية زمن الحكم الناصري، في حق المثقفين الأحرار، وأصوات المعارضة لنظام الحكم أيا كان مصدرها سواء من الشعب أو الأحزاب السياسية. وندد مرارا بمصادرة حق الحرية الفكرية للمثقف والمواطن (فرض الصمت والحصار على الفكر الحر المعارض)، واللجوء إلى الاعتقال والسجن كأسلوب وممارسة قهرية وقمعية ميزت هذه الفترة من تاريخ مصر. وهذا ما قد كنا تناولناه في نص مسرحية "مأساة العلاج، وما أوضحه صلاح عبد الصبور في سؤال وجه إليه في أحد حواراته:

(- سؤال: شخصية السجين متكررة عندك، وهي شخصية موجودة في " ليلي والمجنون " أيضا. هل كنت متأثرا بظروف الاعتقالات التي كانت تتم في مصر في الستينيات؟

- جواب صلاح عبد الصبور: نعم، لأن السجن كان سمة من سمات عصرنا، وقد كتبتها خلال الستينيات، وكانت هناك مجموعة ضخمة من المثقفين يدخلون السجن ويخرجون ليدخلوه مرة أخرى. أنا لم أدخل السجن ولكننا كنا نسمع ونعلم بأخبار السجناء وما يدور داخل السجون).¹

وفي مسرحية "ليلي والمجنون"، يحمل الشاعر النص المسرحي إشارات ودلالات، يرمز من خلالها إلى إثارة مشكلة إرهاب وقمع السلطة:

(الأستاذ: حدثنا عما فعلوه معك؟

- حسام: كانوا رفقاء

أخذوا مني الساعة والنظارات، ووضعوني في قيو محكم حتى أحيأ في ظلمات العصر الحجري

¹- محمد عبد الحميد حنورة، مرجع سابق، ص: 113.

فأقدر حين خروجي ما منحوه للوادي من عز وتقدم

إذ نقلوه من ظلمات العصر الحجري إلى بهجة عصر الشرطه¹

يبين تصوير حسام للظروف التي يعيشها معتقل الرأي الحر في السجن وعي المثقف بأسلوب السلطة القمعي الهادف إلى سلب المعتقل وعيه بالزمان والمكان عبر (تجريدته من الساعة ووضعها في ظلمة حالكة)، ثم قهره بالتعذيب الجسدي والمعنوي لمدة غير محدودة قصد إخضاعه ومساومته وسلبه قدراته على المقاومة؛ فإما يركع ويسلم ويفقد إرادته الحرة ويساوم على المبدأ الذي من أجله نكل به فيصبح عميلاً خائناً، أو يعيش آلام السجن وآثاره النفسية فيعجز عن المقاومة ويقبل بالصمت دون التسليم بالمبدأ فيصبح مثقفاً انطوائياً منعزلاً. وبذلك تبقى السلطة المستبدة دائماً هي المنتصرة والضامنة لاستمراريتها. فالقهر والقسوة وسلب الحرية كثيراً ما يؤدي إلى استسلام المثقف مقابل تأمين الحياة وكثمن للحرية (فأقدر حين خروجي ما منحوه للوادي من عز وتقدم). وهذا ما ارتأى فيه أحد الباحثين تفسير عبارة (بهجة عصر الشرطه) في نص المسرحية بأنها تتمثل في (التخابر والتجسس والزج بالناس داخل السجون مرة أخرى، مما يجعل الحياة داخل السجن مساوية للحياة خارجه في ظل انعدام الحرية في المناخ البوليسي الإرهابي)².

مع خروج حسام من المعتقل، تتفاقم الأزمة وتتوتر العلاقات ويزداد الصراع حدة. ذلك أن علاقة الحب التي بدأت تتضح أثناء التدريب على تمثيل المسرحية، سرعان ما عرفت التذبذب نتيجة عوائق ستتطور إلى الفشل بمثل ما فشلت مبادرة الأستاذ لتوحيد وائتلاف الرفاق. وهذا ما سيتبين في المنظر الثالث من الفصل الأول، حيث ستبدأ الشكوك تحوم في نفسية سعيد الشاعر حول علاقة حسام بليلي قبل التحاقه بمجموعة الرفاق الصحفيين:

(سعيد: ليلي أرجوك)

لا تلتصقي بالصمت كما يلتصق اللباب بالخائف بالشجرة

¹- ليلي والمجنون، ص: 574.

²- أحمد مجاهد، مرجع سابق، ص: 453.

(...)

هل كنت تحبين حسام؟

- ليلي: شبت نفسي من هذا الاستجواب

لا، لن أتكلم

- سعيد: بل قللي ما شئت

- فعندي المقدرة حتى أن أسمع وقع العاصفة المجنونه

(...)

قللي

- ليلي: سعيد

ماذا تبغي؟

سعيد: لا أبغي إلا ما كان

(...)

هل كان يحبك

- ليلي: لا أدري... كان يغازلني¹

غير أن هذا الشك المدمر سينقلب بعد أن تصرح ليلي بحقيقة حبها له إلى تداعيات ومكاشفات تختلج في وجدان ومشاعر سعيد وليلي يصرحان بهما لبعضهما فيكشفان بذلك عن حقيقة مفهوم الحب عندهما. وهنا تبدو المفارقة والتباين في معنى الحب عند كليهما:

(ليلي: تعلم أنني لم يلمسني أحد حتى الآن

صدقني إلا إذا كانت نفسك تتلذذ بالشك

كما يتلذذ خفاش بالدم

(...)

كنت كأني أنتظرك

حطت عيناى الهائمتان على وجهك

¹ - ليلي والمجنون، ص: 476/475.

كالطائر الهائم إلى أن صادف عشه

(...)

إن حساما لا يعني عندي شيئا

- سعيد: ليلي

إني رجل مرهق

جاوزت العشرين ببضع سنين

لكني أشعر أنني متغضن

لا وجهي، بل أعصابي وخيالي ودمائي

(...)

ليلي إني أتعرق من رسغي في حبلين

الحبلان صليبي وقيامه روي

الحرية والحب

والحرية برق قد لا يتفق عنه غيم الأيام الجهمه

برق قد لا تبصره عينا، وعينا جبلي المتعب

لكن الحب يلوح قريبا مني¹

يرهن سعيد نجاح الحب بتحقق الحرية، وإن حقيقة الحب عند سعيد المثقف

المناضل وجوده مرتبط ومشروط بتحقق الحرية (حرية الوطن وانعتاق الإنسان من

العبودية والقهر والفقر). وفي ظل استمرار الطغيان السياسي والبؤس الاجتماعي لا حياة

ولا معنى للحب. وهذا المفهوم لحقيقة الحب مفهوم مثالي ينبع من العقل، والفكر ومقترن

بتحقيق حلم نضال الحرية وانعتاق الوطن المستباح. وهذا ما لم تستوعبه ليلي حين قال

سعيد: " لكن الحب يلوح قريبا مني "، ولم تستدرك معنى حب سعيد إلا بعد هنيهة:

(ليلي: سعيد... أرجوك

لا تجعلني أبكي

¹ - نفس المرجع، ص: 478/477.

كم يسعدني حبك لي
كم يسعدني حبي لك
- سعيد: حبك لي
ماذا يعني الحب لديك
فلقد أصبح لفظا من كثرة ما يعنيه...
لا يعني شيئا
- ليلي: لا تدخلني في تيه التفكير المعتم
دعني أتحدث عنه بإحساسي المفعم
لا معنى للحب لدي بدونك
أنت الحب يبدو لي أن المرأة لا تعرف معنى للحب بدون المحبوب
ما أعرفه أنا حين أراك
تلتف حواليك عيوني كالخيط على المغزل
ما أعرفه أنا أتخيلك كثيرا في وحدتي الرطبة
أحيانا أتخيلك كما أنت
وكأني أرسم صورتك بأنفاسي¹

بمفهوم مغاير ومقابل لحقيقة الحب عند سعيد، ينبع معنى الحب عند ليلي من الإحساس العاطفي المادي والطبيعي في علاقة المرأة والرجل، إنه مفهوم حسي واقعي ينتفي فيه الفكر والعقل، ويولد ويتنفس بالمشاعر الجياشة والعشق الطبيعي البيولوجي بين الذكر والأنثى، بمعنى يحيى باقتران امرأة برجل يتعاشقان،² إنه حب واقعي إيجابي ينجم عن التحام وانصهار الاثنين فيه (الجنس) عمليا استمرار الحياة والخصوبة:

(ليلي: سعيد

إنني أتمناك

¹- ليلي والمجنون، ص: 479/478.

²- أبو الحسن سلام، الفكر والجنس بين الحضور المادي والحضور الرمزي في مسرح صلاح عبد الصبور، ندوة صلاح عبد الصبور: مشروع إبداعي متجدد، الجزء الثاني، مرجع سابق، ص: 252.

- سعيد: انا لك يا ليلي
 - ليلي: لي كي ألمحك على أهدابي كالحلم المفقود
- إني أبغي أن أضحك في عيني كالنور
- سعيد
- أنظر لي والمسني وتحسني
- إني وتر مشدود
- يبغي أن ينحل على كفيك غناء وتقاسيم
- (...)

جسمي يتمناك، كما تتمنى الطينة أن تخلق
جسمي يتمناك، كما تتمنى النار النار¹

يتصافر عائقان بثقلهما على نفس وعقل سعيد ليخفق في تجربة الحب مع ليلي، ويعجز عن التواصل وتبادل العاطفة الجياشة والملتهبة التي تهيم بها مشاعر وأحاسيس ليلي الحالمة اتجاه سعيد الحيران التائه بين الماضي التعس والحاضر والمستقبل المظلم: عائق ذاتي (داخلي) ناجم عن ماضي طفولته المقهورة ويتكشف من خلال التداخيات النفسية لسعيد حين يحكي ليلي ماضي طفولته ويتمه مع أمه. وعائق موضوعي (خارجي) متمثل في حاضر البلاد السياسي والاجتماعي المتأزم، والذي يفرض على سعيد/المثقف المناضل ذي الحس المرهف الشعاري أمانة وهم التفكير في تحقيق العدالة والحرية لوطنه. وهذا ما يجعل حبه ليلي في ذهنه مسجوناً في خانة الانتظار. انتظار حلم المستقبل؛ مستقبل التحرر والعدالة للبلاد والمواطن المضطهد. فلا معنى ولا حياة للحب – عند سعيد الشاعر – بغياب الحرية والعدالة ومع استمرار الفقر والاضطهاد للمجتمع/الشعب المستضعف.

إن مأساوية القدر/الواقع المتمثلة في البؤس الاجتماعي (حالة الأم المتردية المزروجة: مادي/الفقر المدقع)، ومعنوية (حالة الخوف وانعدام الاستقرار والحماية من القهر

¹ - ليلي والمجنون، ص: 591/590.

النفسي بعد وفاة زوجها) يجبر الأم على الامتهان والمذلة أمام استبداد وطغيان وسادية الزوج الثاني (رمز السلطة الديكتاتورية)؛ واختيار التضحية من أجل حماية ابنها سعيد:

(الطفل: أمي... جوعان

جوعان

- الأم: يا ولدي يا حبة عيني

لم يبق لنا مما يعرض في السوق

إلا أنت بسوق الخدامين

وأنا في سوق الحب ¹

(...)

(الرجل: لا وقت لدي لكي أستمع بدلالك

لن يحملك الطفل، فأنت امرأة نكده

أرسلت لك اليوم طعاما، فهل امتلأت بطنك

(يتحسس بطنها بحذائه)

وهل امتلأت بطنك يا ابن النجسه

نهم كالدوده

ورذيل أيضا حين تبصص بعيونك

(يتحسس بطنه بحذائه)

(...)

لكني سأريك الآن

أني رجل وزياده ²

والأكيد أن تداعيات هذا الماضي وجراحاته في ذهن سعيد هي التي حملته على

كشف موقفه الليلي من البيئة المجتمعية التي تعرقل حبه لها:

¹- نفس المرجع، ص: 587.

²- نفس المرجع، ص: 589.

- (ليلي: صنعت منك الأيام المرة إنسانا حساسا
- سعيد: صنعت مني الأيام إنسانا مهزوما
 - ليلي: لا تؤمن بالمستقبل
 - سعيد: بل إنني أخشاه لأنني أومن به
- أوشك أحيانا أن ألحظه لحظ العين
ولهذا فأنا أبصره متلحفا في غيم أسود
- ليلي: كيف؟
 - سعيد: في بلد لا يحكم فيه القانون
- يمضي فيه الناس إلى السجن بمحض الصدفة
لا يوجد مستقبل
- في بلد يتمدد في جثته الفقر كما يتمدد الثعبان في الرمل
لا يوجد مستقبل
- في بلد تتعري فيه المرأة كي تأكل
لا يوجد مستقبل¹

وغير خفي، أن صلاح عبد الصبور لم يجعل من مشكلة انهزام المثقف وإحباطه وفشله في معترك نضال الحراك السياسي والاجتماعي مشكلة سعيد/الشاعر المثقف المحبط بالماضي والحاضر والمستقبل فقط؛ بل إنها قضية جيل بأكمله، كما يبدو أن خاصية الانهزام تشمل كل المثقفين (الشباب الصحفيين والأستاذ)²؛ فالعجز واليأس وثقل الهم الذاتي والاجتماعي يتشاركونه دون استثناء. إن كراهيتهم ومقتهم للسلطة المستبدة بكل تمثلاتها وعجزهم أمامها، يضاف إليها افتقارهم لجسور التواصل مع المحيط الاجتماعي وغياب الانصهار والوعي العميق بالبيئة الاجتماعية المنتمين إليها (الشعب)، تفضي – حتما –

¹ - نفس المرجع، ص: 590/589.

² - نشاط الباحث ثريا العسيلي الرأي في تقييمها النقدي لشخصيات نص مسرحية " ليلي والمجنون " الذي رأت فيه أن "... حالة الانهيار والإحباط والتردد واليأس اتجاه الواقع ترجع إلى هذه الذوات المنغلقة على نفسها العاجزة عن التواصل فيما بينها، فكل منهم يفكر في خلاصه الفردي وفي همومه الخاصة "، (ثريا العسيلي، مرجع سابق، ص: 178).

إلى ضياع جهد النضال ليصبح الأمل والمبتغى سرابا ووهما وصدى صوت في بئر¹. وهذا ما يفسر الرؤية التشاؤمية التي تختتم نص صلاح عبد الصبور المسرحي " ليلى والمجنون " في فصله الثالث.

ث- قضية إرهاب السلطة السياسية واحتوائها للمحيط الثقافي والمثقفين بنسف الدور الاجتماعي للمثقف:

ثمة إشكالية ذات بعد سياسي جدية بالاهتمام؛ نؤكد على حضورها في نصوص صلاح عبد الصبور المسرحية؛ وتكاد لا تخلو منها أعماله المسرحية الخمسة، كما تبرز بالخصوص بشكل راسخ في نص مسرحية " مأساة الحلاج " وفي مسرحية " ليلى والمجنون "، وتتمثل في الصراع الأبدي في الاجتماع البشري بين السلطة الزمنية (السياسية) والسلطة الفكرية (المحيط الثقافي والمثقفين). وما ينتج عن هذا الصراع من السعي الدائم للسلطة السياسية على فرض هيمنتها واحتوائها للسلطة الثقافية والمثقفين بكل ما تملك من إمكانيات (قوة السيف أو المال أو الخداع والتجسس والخيانة). وهذا ما يعمل على نسف الدور الاجتماعي للمثقف والعجز التاريخي للسلطة الفكرية في تجاوز معضلة السلفية السياسية في المجتمعات ذات البنى السياسية المتخلفة.

في نص مسرحية " ليلى والمجنون "، يكشف لنا الشاعر هذه القضية من خلال ما سيتولد عنه اكتشاف زياد خيانة حسام لرفاقه بعد اعتقاله حيث أصبح عميلا وجاسوسا عليهم. وعبر احتواء السلطة لحسام (المثقف العميل) ستعمل على تكريس وتفجير الصراع داخل مجموعة الصحفيين الشباب. وبذلك تستطيع السلطة بأحاديثها ومكرها ضرب عصفورين بحجر، إذ تشتري أحدهما (المثقف العميل/حسام) لتضرب به الآخر (المثقف الحر/حسان والمجموعة) وذلك دون عناء ومن وراء الستار أي دون أن تكشف عن نفسها. في الحانة يجتمع سعيد وحسان وزياد يتطارحون أحزانهم وهمومهم، وينفث كل منهم أقراحه ومعاناته من هم بؤس الواقع الاجتماعي في كؤوس الخمر:

¹- إن معضلة العجز والانزهاض هي معضلة اجتماعية عامة عند المثقف في نصوص صلاح عبد الصبور، وهذا ما يؤكد على حضور الحس الاجتماعي في مخيال الشاعر، بما يؤكد امتزاج الذاتي بالموضوعي في فكره ووجدانه. وذلك ما تنبّه إليه - كذلك - الناقد فؤاد دواره في كتابه " صلاح عبد الصبور والمسرح " : ص: 99.

((تمر امرأة فيسأل زياد سعيد)):

هل تعجبك ... سعيد؟

- سعيد: لا هي أجمل مما أبغي

فتش لي عن أقبح وجه لعجوز في الخمسين

حملت مرات سبعا

ست من هذه المرات سفاحا

- زياد: حدثني ... حسان

لم تهفو للعهر كما يهفو الصرصار للأوساخ

- حسان: يبدو أن العالم عاهر¹

وفي خضم حديث الرفاق الثلاث (سعيد، زياد، حسان) يلقي سعيد/المثقف الشاعر قصيدة شعرية تحمل في طياتها مواقفه النقدية الثورية المنددة بانهزام وسلبية خنوع المجتمع/الشعب (يومية اليوم الرابع)، وبنفاق وتقاعس وتخاذل المثقفين (يومية اليوم الثاني)، كما يوضح في هذه القصيدة عجزه وفشل نضال كلماته (يومية اليوم الأول والثاني)، وحلمه وانتظاره بالمنقذ/النبي المنتظر الذي يحمل معه التغيير والثورة بالسيف والكلمة.

هذه القصيدة الثورية تمثل رفضا لسلبية وخنوع المجتمع، وانهزامية المثقفين، إذ توظف شرارة السخط لدى زياد المتكتم على خيانة حسام، وتقضي به إلى فضح سقوطه في شراك السلطة. وبكشف خيانة حسام، يوقع زياد بهول الصدمة الفاجعة على رؤوس رفاقه ليستفيقوا من لذة تناسي الهم والأتراح بشرب الخمر على مرارة الواقع السياسي- الاجتماعي المر الكريه بنتانته وفداحته:

(سعيد: زياد

ماذا تطوي في قبضة فكرك؟

- زياد: أشياء

¹ - ليلي والمجنون، ص: 593

- سعيد: قلها

(...)

- زياد: حسام جاسوس

- حسان: ماذا؟

- زياد: جند في السجن

- حسان: هات البرهان

هات البرهان، وإلا أظلمت الدنيا في عينيك الكابيتين

قبل قيامك من هذا الركن

لا تقتل صيت زميل واسم مناضل

(...)

- زياد: كان اسمك أول ما سمعته أذني: إذ كان يؤكد أنك إرهابي

(...)

- حسام: لم يخطئ فيما قال

- وسأبدأ وطأة إرهابي به

- الأخبار توافيكم في صبح الغد¹

يتوخى الشاعر صلاح عبد الصبور، في هذا النص المسرحي السياسي بامتياز

الإشارة إلى ملابسات وآليات الممارسة القمعية الرهيبة للسلطة الديكتاتورية التي تؤدي إلى

تحول المثقف الثوري (حسام) إلى مثقف عميل داخل ظروف السجن والاعتقال المهينة،

ويتنكر لرفاق المس والخلاص منهم:

(حسان: ماذا كان يقول

- زياد: كان اسمك أول ما سمعته أذني، إذ كان يؤكد أنك إرهابي

فعجبت وأطرقت

وسمعت اسمي واسم سعيد واسم الأستاذ

¹ - نفس المرجع، ص: 601/600

(...)

- زياد: حدثني عن قسوة عيش السجن

هل كان يهددني أم يبحث عن تبرير

لا أدري

واستطرد حتى قال

إن مجابهة الأمر الواقع أعلى درجات التكتيك الوطني

- سعيد: ماذا؟

- زياد: هذا ... ما قال

(...)

- حسام: وغد سافل

- (...)

- زياد: لا أدري

كان الموقف مملوء بكآبته الوحشية

(...)

فجأة...

وضع ذراعا في كتفي، وقال...

أنا أملك أن أنفك أو أؤذك...¹

يلجأ صلاح عبد الصبور – بفنية عالية وقدرة تصوير مميزة – إلى سبر أغوار نفسية الذات المهزومة للمثقف الانتهازي واختيارها المسلك النفعي البراجماتي في أول اختبار لقدرتها على المقاومة في مواجهة امتحان السلطة القاهرة؛ عبر مواقف شخصية حسام/المثقف الانتهازي وخيائنه وأنانيته. وبذلك يرسم لنا واقع الضعف الذاتي للمثقف في مجتمع متخلف محكوم بالآلة الجهنمية لنظام سياسي ديكتاتوري قمعي، لذا يبدو وضع المثقف في مجتمعنا – كما يرى الباحث هشام شرابي – وضعاً لإنسان مقهور: (...)

¹ - نفس المرجع، ص: 605/602.

ضعيف في آخر الأمر لا حول له ولا قوة، وضعفه ذاتي بقدر ما هو موضوعي، ذلك أنه إذا رفض المساومة فليس أمامه إلا الصمت (أن يقبل بالنفي الفكري) أو الثورة (أن يلجأ إلى العنف)، وبما أن معظم المثقفين لا يقدرّون على العنف، وبما أنهم يريدون التمتع بالحياة لا التضحية بها، فهم غالباً ما يختارون طريق المساومة والمسايرة، ويرفضون طريق العنف والثورة).¹

لم يكن سقوط حسام في وحل الخيانة سقوطاً هفوة أو زلة عابرة، بل سقوطاً متعدد الأبعاد، فخيانة الالتزام في المثقف العميل الانتهازي - حسام - كما رسمها مؤلف المسرحية، خيانة كانت سبباً في الانهيار المأساوي في نهاية النص ومتعددة الآثار ونتيجة الضعف في الطبيعة والمقومات الفكرية والذاتية لحسام:

(خيانة الذات و الأنا: بتحول حسام المثقف الثوري إلى مثقف عميل انتهازي أناني.
- خيانة الرفاق والالتزام الفكري والسياسي كمثقف ومناضل بالتجسس عليهم
والوشاية بهم والإيقاع بهم.

- خيانة الصداقة بالمكر والخداع والتزييف لتحقيق المصالح الذاتية والرغبات الذاتية والآنية: استغلال واغتصاب ليلي باسم الحب.

كل ذلك يبرر موقف المثقف الثوري العنيف (حسان) اتجاه المثقف الخائن حسام، حيث يتوجه إلى بيته قصد قتله:

- حسان: هل عندك زوار؟

- حسام: سيدة الزوار

امرأة أحلى من أحلامي بامرأة

أخشى أن يجرح منكبها العاري عيناك الجائعتان

- حسان: تبدو مسرورا

- حسام: هذا حق

أشعر بعد تمام النشوة أنني أبحرت إلى قلب الأشياء

¹ - هشام شرابي، مقدمات دراسة المجتمع العربي، مرجع سابق، ص: 103/102.

وعدت

(...)

- حسان: قضيت الليلة في مأتم
- حسام: يتضوع من أثوابك عطر الويسكي النفاذ
- هل كانوا يسقون الويسكي بدل القهوة
- حسان: فعلا
- حسام: من كان الميت
- حسان: أنت
- حسام: حسان
- لم جئت من الفجر؟
- حسان: جئت لأقتلك
- حسام: هل قابلت زياد الليلة؟
- حسان: وتحتنا عنك
- حسام: هل صدقته؟
- حسان: هل هو كاذب؟
- حسام: بالطبع
- (...)

- حسان: حدثني أنك قلت لهذا الرجل الطيب أنني إرهابي
- مع أنك ظلي وصديقي... ورفيق الدرس، وخن الشارع والمقهى
- لا تنقصنا إلا رابطة الدم
- حسام: لا بل هو كاذب
- قلت له إنك مأمون ومسالم
- حسان: من ذيلك عضتك المصيدة المفتوحة
- يا فأر البالوعات العطنه

نفسية جاسوس

تتوهم أنك ترصيني حين تعريني من ثوبي الزاهي

كي تخلع في أكتافي هذي المزق الباهتة الألوان

هيا استغفر ربك

إن كانت تصعد للعرش الأنفاس تنته

(...)

- حسام: حسان... أرجوك

إنك لا تعرف ما في السجن

لا تعرف معنى أن ينغرس القفل الصلب بأعصابك حتى تتحطم

رأسك

أن تلقيك الأيام الفاقدة المعنى والاسم

في أيام فاقدة المعنى والاسم

حتى تخشى أن تصحو يوماً لا تعرف من أنت

- حسان: في شهرين سقطت

يا للإنسان الورقه ¹

ج- قضية المرأة/الرجل: التوافق والصراع بين الطبيعة الإنسانية (الحب

والجنس) والاجتماع البشري (السياسة والمجتمع والثقافة):

كما أشرنا آنفاً، كانت خيانة حسام متعددة الآثار المدمرة، والأكثر من ذلك عمق هذا

السقوط مأساة وجراح مجموعة الرفاق المثقفين. إذ كان شرارة النار التي عجلت بتصدع

ونسف ما تبقى لهم من جهد للمقاومة والنضال.

ومن الجدير بالذكر، التأكيد على أن الشاعر صلاح عبد الصبور استطاع بحنكة

واحترافية متميزة أن يوازي بين هذه المأساة التراجيدية في نصه المسرحي المتمثلة في

الخيانة (خيانة حسام/المثقف العميل الانتهازي) وفي الانهزام والعجز واليأس عند بقية

¹- ليلي والمجنون، ص: 509/507.

شخصيات المسرحية (مجموعة الرفاق والأستاذ/ رمز المثقفين الأحرار ككل)، أن يوازي بين ذلك على المستوى الرمزي للنص، وبين احتدام واقع الصراع السياسي والاجتماعي للوطن (مصر) عشية ثورة يوليو 1952، والذي أوحى إليه الشاعر بحدث حريق القاهرة. غير أن استكناه المرامي العميقة والدلالات الخفية لنص المسرحية يوحي بأن رمزية النص لا ترتبط فقط بواقع مصر ما قبل ثورة يوليو، بل يبدو أن مدلولاته السياسية تحمل أبعادا أوسع وأشمل في مداها الزمني. فالمسرحية تتغىي موقف إدانة للمواقف السلبية الانهزامية للكثير من المثقفين، وتندد وتعري واقع الفساد الذي عم البنى السياسية والاجتماعية والثقافية للمجتمع المصري قبيل الثورة وإبان الحقبة الناصرية ككل.¹ أكثر من ذلك؛ إنها - حسب رأي أحد النقاد - : (إدانة لا نظير لها لجيل كامل لم يصنع شيئا سوى أن ينتظر الخلاص على يد منفذ في رحم الغيب، جيل أدركه الهرم على دكك المقهى والمبغى والسجن، فأصبح مملوء بالمهزومين، الموتى قبل الموت).²

لم يكن ارتباط حب سعيد ليلي وارتدائه بحب الوطن وتحقيق آمال الحرية والعدل إلا سياقاً رمزياً، يشير فيه صلاح عبد الصبور إلى: (حلم الوطن الدائم بأن تكون السلطة في يد المثقف الحر صاحب السيف المبصر، تحقيقاً للديمقراطية والعدل والمستقبل)³. إنها معادلة يقترب فيها انكسار هذا الحب وفشله (حب سعيد وليمي) على مستوى النص المسرحي/الرمز بانكسار وهزيمة حلم حب الوطن والحرية والعدل على مستوى الواقع السياسي والاجتماعي. وهذا ما يؤكد سعيد في حوار مع ليلي بعد صدمته إثر معابنته لسقوطها في شرك الخيانة والخداع الذي نصبه لها حسام الذي أصبح رمزاً ممثلاً للسلطة المستبدة الغاصبة بعد أن استسلم للعمالة ووقع في مستنقع الخيانة:

(ليلي: أبغي أن أخرج

- سعيد: بل ظلي بعض الوقت

فأنا أبغي أن أعرف

¹- أحمد مجاهد، مرجع سابق، ص: 591/590.

²- جابر عصفور، رؤيا حكيم محزون، مرجع سابق، ص: 235.

³- أحمد مجاهد، مرجع سابق، ص، 587.

- ليلي: ماذا تبغي أن تعرف
المشهد أثقل من أن يثقل بالشرح
بيت وامرأة عارية الكتفين وشعر محلول
(...)

- سعيد: قد خدعك يا مسكينه
الjasوس
(...)

هل أحببته؟

- ليلي: أقسم أن يتزوجني
- سعيد: آه... يا للكبوس
خدر ملعون يهبط من رأسي حتى قدمي
إنني أنهار

أتخلخل مقرورا كالجبل الثلجي
ليلي... النور... أمي... أمي
- ليلي: سعيد... سعيد
حبيبي...¹.

هكذا تتوالى مآسي تراجيديا الانكسار والسقوط تباعا، فبعد افتضاح أمر خيانة حسام عميل السلطة لرفاقه، يتضح أيضا اغتصابه ليلي الهائمة واليائسة بحثا عن ضالتها في الحب وإرواء عطش نفسها وكيانها للارتواء بالحب، إذ استطاع حسام الانتهازي الأناني تزييف وعيها، مستغلا فرصة ضعفها ويأسها من حبها وتقربها من سعيد المحبط بعجزه المزدوج: عجزه كمتقف مناضل من الانتقال من الكلمة إلى الفعل؛ وفشله في علاقته بليلى بترجمة تعبيره عن حبه لها إلى الفعل النادي، أي الزواج منها أو التزاوج معها وتحقيق رغبتها المحمومة إلى الجنس والخصوبة. وهو مستلب في عجزه بتصوراته وتذكراته للفعل

¹- ليلي والمجنون، ص: 612/611.

الجنسي - " النار الدنسة " - والناجمة عن جراحات وآلام ماضي طفولته ومعاناة أمه من سادية ووحشية زوجها الثاني:

(ليلي: فكر في الحب

- سعيد: بل إنني لا أحيأ إلا للحب

- ليلي: سعيد

إنني أتمناك

- سعيد: أنا لك يا ليلي

- ليلي: لي كي ألمحك على أهدابي، كالحلم المفقود

إنني أبغي أن أضعك في عيني كالنور

سعيد

أنظر لي والمسنني وتحسني

إنني وتر مشدود

يبغي أن ينحل على كفيك غناء وتقاسيم

- سعيد: أوه... الجنس

لعنتنا الأبدية

وجه الحب المقلوب

- ليلي: لا، بل وجه الحب المبتسم

سعيد

جسمي يتمناك كما تتمنى الطينة أن تخلق

جسمي يتمناك كما تتمنى النار النار

- سعيد: وإذا انطفأت

- ليلي: عادت واشتعلت

- سعيد: نار دنسه

لا تنتج إلا دنسا

- ليلي: والأطفال...؟
- سعيد: أنجبت النار الدنسه من أمي ستة أطفال
- ليلي: سعيد... حبيبي
- وا أسفاه
- إنك خرب مهدم
- لا تصلح إلا كي تتسكع في جدران خرائبك السوداء
- وا أسفاه
- أحببت الموت
- أحببت الموت¹

ومن الظاهر؛ أن شخصية سعيد/الشاعر المثقف المسالم والرافض للعنف الثوري – كما رسمها صلاح عبد الصبور – شخصية مستسلمة لعجزها بفعل طبيعة وسمات الفكر المثالي الحالم واللاواقعي الذي ترزح تحت ظلاله؛ إذ أنها (تصنع الواقع في ذهنها، لكن تعجز عن صنعه صنعا ماديا، فالثورة في تصنع، والحب في ذهنه يصنع... والمستقبل في نظر سعيد مفتقد عند افتقاد البلد إلى القانون، وافتقاد فقرائها لقمة العيش، وتحول المرأة إلى سلعة بغاء...)².

أذلك؛ ففي طبيعة فكر سعيد يكمن التضاد والمفارقة بينه وبين حبيبته ليلي بنظرتها وتصورها لواقع الحياة والمستقبل، فهما عندها (... إنجاب الأطفال وهو أمر يتحقق بالقانون (الشرع والأعراف) وبغير القانون. إن المحرك لسعيد هو عقله وفكره، والمحرك لليلي هو جسدها ومشاعرها الملتهبة، الفكر يحركه، والجنس يحركها...)³. وفي اعتقادنا وحسباننا، لم يكن هم الشاعر صلاح عبد الصبور تصوير شخصية " ليلي " ضعيفة مستسلمة لمطالب ورغبات كيائها الجسدي؛ فثحررها الفكري ونظرته المتجاوزة للحدود

¹- نفس المرجع، ص: 591/590.

²- أبو الحسن سلام، الفكر والجنس بين الحضور المادي والحضور الرمزي، ندوة صلاح عبد الصبور، مرجع سابق، ص: 258/257

³- نفس المرجع، ص: 252.

والسلوك الاجتماعي في العلاقات بين المرأة والرجل والجنس، إلى درجة التهتك والعري وإلى حد الاستسلام لانتهازي خائن من طينة حسام العميل؛ إنما كان يتوخى من ورائه الشاعر الترميز إلى ما توحى به وتعنيه هذه الشخصية: فليلى هي في آن: المرأة والوطن الضعيف المستباح والمغتصب، وسقوطها واستلابها هو حال سقوط الأمة والأرض الحبيبة المستعبدة والمضطهدة والواقعة في براثن حسام/السلطة المستبدة المغتصبة.

في نفس السياق؛ تمثل ليلي الحالة/الظاهرة المزدوجة لوضعية الاستلاب سياسيا واجتماعيا للمرأة في المجتمع: إنها ليلي المرأة/الوطن المستباح والمغتصب وسقوطها هو سقوط الأرض والوطن على مستوى الترميز السياسي للنص¹ من جهة، كما أنها الحالة/الظاهرة الاجتماعية لوضعية المرأة في مجتمعاتنا العربية الإسلامية، أو في المجتمع المتخلف ككل على مستوى الدلالة الرمزية للنص اجتماعيا من جهة ثانية.

من جانب آخر؛ لا نستبعد - بل نرجح - أن قضية أو مشكلة الوضعية الاجتماعية للمرأة في مجتمعنا، لم تكن متغيبة عن مشاغل وفكر الشاعر والمثقف الحدائي صلاح عبد الصبور، رغم ذلك الحضور الباهت للذات والكيان الأنثوي كموضوع - بما تمثله المرأة في حياة المجتمع والوجود الإنساني - في النصوص المسرحية للشاعر، مقارنة بحضورها المتميز على امتداد المسافة الزمنية لحياة الذات الشاعرة لشاعرنا وعلى امتداد المساحة الإبداعية الرحبة لشعره وفي دواوينه الشعرية² يمتزج في نص "ليلي والمجنون" المسرحي البعد السياسي -بواقعيته المباشرة ودلالاته الرمزية - بالبعد الاجتماعي - بطرحه لقضايا اجتماعية إنسانية ووجودية معيشة منها علاقة المرأة بالرجل في انكساراتها وإحباطاتها، في

¹ - أحمد مجاهد، مرجع سابق، ص: 597.

² - للوقوف على حضور المرأة - كذات ورمز - وتأثيرها لكثير من النصوص الشعري في دواوين صلاح عبد الصبور، يمكن مراجعة بعضها، مثل قصائد:

- "لحن"، "أغنية حي"، "أنشيد غرام"، "رسالة إلى صديقة"، في ديوان "الناس في بلادي".

- "قال"، "هل كان حبا"، "الحب"، في ديوان "أقول لكم".

- "الحب في هذا الزمان"، "رسالة إلى سيدة طيبة"، في ديوان "أحلام الفارس القديم".

- "أنثى"، "الشمس والمرأة"، في ديوان "تأملات في زمن جريح".

فضلا عن مؤلفاته وكتاباتة النثرية. (نسجل اهتماما فكريا واضحا من قبل الشاعر للنهوض بوضعية المرأة وتفعيل دورها في المشروع الحدائي اجتماعيا وحضاريا في مقالاته الصحفية التي جمعت في مؤلف يحمل عنوان "أقول لكم عن الحب والفن والحياة"، كما أنجز صلاح عبد الصبور مؤلفا آخر عن المرأة وسمه ب النساء حين يتحطمون".

حبهما المستلب والضائع أو المقعد بفعل التناقض بين وهم الحلم والمثال (حلم الثورة والحب والحرية) عند المثقف، وحقيقة الواقع المر والمرتكس لوضع سياسي واجتماعي ملغوم ما قبل ثورة 1952 وفي ظل سلطة ديكتاتورية عسكرية ما بعد الثورة. وهذا ما يتبدى ويكشف عنه استقراء دلالات خطاب هذا النص المسرحي الواقعي، عبر حواراته المفعمة باليأس والحزن والتشاؤم والإحباط،¹ لينتهي بنهاية تراجيدية مأساوية تنبئ عن ضياع حلم الرفاق الشباب (المثقفين) بالثورة والتغيير والمستقبل والحرية والعدالة؛ رغم نعمة التفاؤل التي لم تنطفئ عند الأستاذ/المثقف المربي - في حوار مع زياد - المحملة بالحزن والأسى لما ألم بالوطن من فواجع وأحداث في إشارة رمزية من الشاعر " لحريق القاهرة " قبيل الثورة:

(الأستاذ: وكما كان الأبطال القدماء

ممن حفظت سيرتهم قصص الشعراء الجوالين وأسماهم الفقراء

سنودع قتلانا، تنهشم فوق شواهدهم حزما مكبوتا وأنينا

ثم نجمع ما ذاب حنيننا من أنفسنا ونغني

(...)

لنودع من ضاعوا منا في طريق الوحشة

ولنذكر أنا قدمناهم قربانا للريح

كي تجتاز بنا البحر إلى مدن المستقبل

- زياد: أستاذي الطيب

هل سنرحل للمستقبل

في سفن من ورق الصحف الأصفر؟

- الأستاذ: رفقا يا ولدي

هذا ما نملك أن نفعل

¹ - ثريا العسيلي، مرجع سابق، ص: 178.

لا بد أن نؤمن في شيء¹

وإذا كنا نشاطر الباحثة ثريا العسيلي الرأي في تقييمها لنص " ليلي والمجنون " وتحليلها لذوات ومواقف شخصيات المسرحية الذي يلخصه قولها: "... لعل في تصوير مواقف الجماعة المسرحية الإشارة التي تؤكد أن حالة الانهيار والإحباط والتردد واليأس تجاه قهر الواقع، والعجز عن رؤية أمل الخلاص أو مخرج لمقاومة القهر، إلا في قادم الغيب... هذه الحالة اليائسة المتردية ترجع إلى هذه الذوات المنغلقة على نفسها العاجزة عن التواصل فيما بينها، فكل منها يفكر في خلاصه الفردي وفي همومه الخاصة. وحتى سعيد الشاعر لم يشعر بهموم أي من حوله، وحسان الذي يؤمن بالقوة والعنف والعمل الإيجابي، لا يعرف شيئاً عن الشعب، وقد قال صراحة: (ماذا... الشعب... إنني لا أعرف معنى هذه الكلمة)². إلا أننا لا نوافقها فيما ذهبت إليه من أن صلاح عبد الصبور ربما كان يرمز في نهاية النص المسرحي إلى بقاء الأستاذ وحيدا كإشارة إلى (... ضرورة بقاء صاحب الفكر لعله يجد رفاقا آخرين يحاول معهم استكشاف طريق النضال مرة أخرى)³ ، إذ نعتقد أنه رغم تفاؤله ومحاولته إبقاء أمل حلم المستقبل لذاته ولذوات شباب جماعة الصحفيين المثقفين، تبقى روح الاستسلام والعجز والفشل والتشاؤم قد شملته أيضا وتغلّبت على بصيص الأمل وسدت باب الحلم بالحاضر وبالمستقبل وأغلقت؛ وهذا ما يشي به قوله:

(الأستاذ: هذا زمن لا يصلح أن نكتب فيه، أو نتأمل، أو نتغنى، أو حتى نوجد

يا حاج علي

أغلق الأبواب

أغلق... أغلق... أغلق)⁴

كما يدعم ما نعتقد ونركن إليه من سوداوية وضبابية الرؤية للمستقبل في نص المسرحية، قصيدة سعيد الشاعر التي ألقاها على رفاقه يحث فيها الشعب على المقاومة

¹ - ليلي والمجنون، ص: 619.

² - ثريا العسيلي، مرجع سابق، ص: 178/177.

³ - نفس المرجع، ص: 178.

⁴ - ليلي والمجنون، ص: 623.

لمواجهة الظلم الجاثم على كلكله، وينبذ ويمقت فيها روح التخاذل والضعف والفرار والصمت والتماوت المسيطرة عليه منذرا بالانفجار الآتي مستقبلا الثورة بنفس وروح حزينة وثائرة:

(سعيد: يا أهل مدينتنا... هذا قلبي

انفجروا... أو موتوا

رعب أكبر من هذا سوف يجيء

لن ينجيكم أن تعتصموا منه بأعالي جبل الصمت

أو ببطون الغابات

(...)

لن ينجيكم أن ترتدوا أطفالا

لن ينجيكم أن تقصر هاماتكم حتى تلتصق بالأرض

(...)

فانفجروا... أو موتوا

انفجروا... أو موتوا¹

في حين؛ وفي السياق ذاته؛ ينبه الباحث أحمد مجاهد في تحليله السيميولوجي والنقدي لدراما نص " ليلى والمجنون " إلى مجموعة من الخلاصات والغايات لدلالات النص الرمزية، ونوجزها بإشارته إلى أن: (... رحلة نضال المثقف الثوري ضد السلطة الديكتاتورية في هذه المسرحية، قد بدأت في ساحة النضال/غرفة التحرير في الفصل الأول، وانتهت في ساحة السجن/سيف السلطان في الفصل الأخير...)² ، مما يرمز إلى هيمنة السلطة الديكتاتورية على مقاليد الأمور في هذه الفترة التاريخية من الواقع السياسي المصري، كما يؤكد الباحث على طرح نص المسرحية لإشكالية معضلة العلاقة المدمرة للسلطة المهيمنة اتجاه المثقف والمجتمع، والغايات والوسائل التي تنهجها لإجهاض آمالهم

¹ - نفس المرجع، ص: 598/597.

² - أحمد مجاهد، مرجع سابق، ص: 630.

المكبوتة في الحرية والعدل والانعقاد. ويجمل الباحث أحمد مجاهد هذه الغايات والأهداف الخفية للسلطة المستبدة في ثلاثة أمور:

(- تدمير روح المواطن، لأن الطاغية يعلم علم اليقين أن صاحب الروح الفقيرة – وهو الذليل الخاضع – لن يتآمر عليه على الإطلاق.

1- ارتياب المواطنين بعضهم من بعض؛ إذ أنه لا يمكن القضاء على الطاغية إلا إذا اتحد المواطنون وتشاوروا، ووثق كل منهم بالآخر.

2- أن يصبحوا عاجزين عجزا تاما عن أي فعل، ومن ثم يكون السعي إلى القضاء على الطاغية ضربا من المحال... فلا أحد يحاول أن يطيح بالطاغية، ما داموا قد أصبحوا جميعا عاجزين عن الحرية...¹

¹ - نفس المرجع، ص: 632/631.

• استنتاجات الفصل الثالث :

نجل القول؛ بأن صلاح عبد الصبور اشتغل في نص مسرحية "مأساة الحلاج" على جملة مشكلات وقضايا جوهرية، أبرزها قضية صراع المثقف مع السلطة من أجل العدالة والحرية وحق الإنسان في هذا الوجود المليء بالآثام والشرور، وفي الرقي به إلى حد أدنى من النقاء الروحي والكرامة الإنسانية. كما طرح قضية الالتزام ومسؤولية ودور المثقفين إزاء المجتمع، واختلافهم في مواقفهم من السلطة السياسية المستبدة. وعالج هذه الإشكاليات والهموم الفكرية في نص المسرحية من منطلق إيمانه بالكلمة وفعاليتها في الإصلاح والتغيير. ومن اعتقاده العميق - كمثقف - أن (كل كاتب يملك بضعة أفكار أساسية ورئيسية...إنه في حالة خصام اجتماعي مع بعض القيم الاجتماعية السائدة التي تكون بمثابة جراحه الشخصية، بمعنى أنه يعيش فيها ولها)¹.

وبما أن الكلمة قد تصلح وتفسد وتقتل: (لأن من يصدر الحكم يلقي كلمة فعلا)² ، فقد حمل الشاعر صلاح عبد الصبور نصه رسالة وخطابا دالا يدين فيه الوضعية المزرية للمثقف في علاقته بالسلطة التي تؤدي إلى إعاقة الدور الحقيقي لوظيفته في المجتمع من جهة، وتعمل على إقامة جدار فاصل في علاقته بمجتمع تتعدم فيه شروط إقامة علاقة بناء معه. وهذا الانفصال بين المثقف والشعب قد يصل إلى حد التقابل والتضاد بفعل غياب الوعي أو تزييفه.³

إذا كان الشاعر صلاح عبد الصبور في نص مسرحية " مأساة الحلاج " قد استلهم التاريخ والإرث التراثي للأمة لنسج خيوط بناء مسرحية تراجيدية مأساوية تعالج قضايا محورية وجوهرية - علاقة المثقف بالسلطة والمجتمع ودوره ومسؤوليته في تحقيق قيم الحرية والعدل ومقاومة الظلم والنضال من أجل كرامة الإنسان في الوجود والكون -، وتلامس مشاغل وهموم ذات بعد سياسي اجتماعي وثقافي شكلت مواجد وآلما ظلت تورق وتحرك فكر وأحاسيس شاعرنا كمثقف حداثي حر تميز بالاستقلالية واللائنتماء في طرحه

¹- محمد عبد الحميد حنورة، مرجع سابق، ص: 110.

²- نفس المرجع، ص: 111.

³- أحمد مجاهد، مرجع سابق، ص: 111.

ومعالجة همومه الذاتية ومعضلات ومشاكل بيئته المجتمعية؛ فإنه اشتغل - وفي نفس الموضوع وعلى نفس المنوال وذات القضايا والاهتمامات - في النص التراجيدي لمسرحية " ليلي والمجنون " على تلك القضايا والمعضلات؛ ولكن؛ في بناء مسرحي سياسي واقعي معاصر يعتمد تاريخ مصر السياسي والثقافي الحديث. وبذلك تتوحد وتتماثل هاتين الدرامتين لتحقيق: (... نوع واحد من الاستبصار: قدرة إنسان هذا التاريخ وتلك الثقافة على خوض معاناة مأساوية نبيلة يصدر عنها- سواء استشهد بطلها أم انتحر معنويا - ذلك الإشعاع من النوع التراجيدي الجليل الذي يضيئ ركنًا من ثقافة الأمة، تمجد فيه كرامة الإنسان وكبرياؤه).¹

¹ - سامي خشبة، الرمزية والتراجيدية في " مأساة الحلاج " و " ليلي والمجنون "، مجلة فصول، مرجع سابق، ص: 137.

خاتمة:

ينتهي مسار هذا البحث الموسوم بـ " المسرح الشعري عند صلاح عبد الصبور: المؤثرات والقضايا "؛ بمجموعة من الاستنتاجات والملاحظات التي انتهى إليها التحليل؛ والتي أوردناها عند نهاية كل فصل من فصول البحث؛ ونكتفي فيما يلي باستخلاص أهم تلك النتائج، ونوردها كالتالي:

- تعرض المحاولات التأسيسية للمسرح العربي في بداياتها للمضايقة والرفض؛ الذي وصل أحيانا إلى ممارسة نوع من العنف اتجاه هؤلاء الرواد (إحراق مسرح صنوع، وإغلاق مسرح القباني).
- تداخل مفهومي: الشعر المسرحي والمسرح الشعري، وامتزاج الشعري بالثنائي في أغلبية التجارب التأسيسية.
- اعتماد الشعر العمودي في هذه المرحلة من مراحل المسرح الشعري العربي؛ وكذا طغيان النقل والتقليد والترجمة والغنائية على هذه التجارب.
- غياب كتابات نقدية موازية - زمنيا - لهذه التجارب التأسيسية.
- الاعتماد على رافد التراث في مختلف المشاريع التأسيسية للمسرح العربي نثرا وشعرا.
- اعتبار أحمد شوقي أول من كتب مسرحية شعرية، وأول من ذلل القصيدة العربية وطوعها للتمثيل، وأن مسرحياته كانت أقرب إلى الشعر المسرحي منها إلى المسرح الشعري.
- اتهام أحمد شوقي - في معظم كتابات نقاد المسرح الشعري - بالغنائية.
- اقتران اسم عبد الرحمن الشرقاوي بسملة الثورية في كتاباته المسرحية.
- الانتقال إلى شعر التفعيلة في كتابة النصوص المسرحية الشعرية.
- اعتبار صلاح عبد الصبور رائد المسرح الشعري تأصيلا وإبداعا وتجريبيا.
- تراجع المسرح الشعري لصالح الكتابة المسرحية النثرية.

- غموض مستقبل المسرح الشعري عند النقاد المسرحيين وكذا المبدعين.
وعموماً، فإن تجربة صلاح عبد الصبور تجلت في نقط أساسية، نجملها فيما يلي:
- إذا كان صلاح عبد الصبور قد أعطى للمسرح الشعري آفاقاً رحبة جديدة، فهذا راجع بالأساس إلى تكوينه وتجربته الشعرية العتيدة في مجال الشعر عامة، وقصيدة القناع بشكل خاص، هذه الأخيرة كانت بوابته إلى دخول الدراما الشعرية، يقول: (وربما كانت قصيدة القناع هي مدخلي إلى عالم الدراما الشعرية)¹، ثم إن صلاح عبد الصبور استفاد من اطلاعه على التجارب والمدارس والمذاهب المسرحية الغربية؛ التي أثرت في حقل إبداعيته فأغنتها، إذ استفاد صلاح عبد الصبور من التراجيديا الإغريقية التي كانت المؤثر الأول الفاعل في تجربته، وكان هذا الاختيار نابعا من إيمانه العميق بضرورة الرجوع إلى المنابع الإغريقية التي كانت ذات أثر على المسرحيين على اختلاف مشاربهم، ومن هنا نعتقد أن مسرحية "مأساة الحلاج" كانت تمثلاً للتراجيديا الإغريقية. لكن ما يمكن تسجيله -أيضاً في اعتقادنا - في هذه التجربة هو أن صلاح عبد الصبور لم يغمس كلياً في التجربة الإغريقية أو الأرسطية، وإنما أخذ منها بقدر ما يحقق غاياته الفكرية وتطلعاته الفنية دون الذوبان الكامل في المأساة اليونانية لاعتبارات تمس خصوصية ثقافة صلاح عبد الصبور، ورؤيته المتفردة لموضوعه.

- ولما كان صلاح عبد الصبور شديد الاعتقاد بشمول الثقافة الإنسانية وعمومها، فقد انتقل إلى خوض غمار تجارب مسرحية أخرى، فكانت مسرحية "مسافر ليل" التي اهتدى فيها إلى استخدام رؤى وتصورات مسرح العبث، انطلاقاً من تأثير صلاح عبد الصبور بالتجربة اليونيسكية التي يقول فيها: (منذ خمس سنوات التقيت المسرحي العظيم يوجين أونيسكو في مسرحية الكراسي (...) وكتبت في مذكراتي الشخصية عندئذ أن اكتشاف عظمة أونيسكو كان من أحلى الاكتشافات التي عرفتتها في حياتي)²، ف ومن هنا كانت هذه المسرحية حبلً بالمواقف العبثية، وكانت تيمة اغتراب الإنسان في محيطه

¹ - صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، مرجع سابق، ص: 90.

² - صلاح عبد الصبور، تذييل مسرحية مسافر ليل، مرجع سابق، ص: 666.

حاضرة، وكان الجو العام لمسرح العبث مسيطرًا من خلال عناصره الأساسية. لكن ما خلصنا إليه هو أن صلاح عبد الصبور لم يرد محاكاة مسرح العبث في كل جزئياته، ومن ثم فقد كانت البصمة الصبورية واضحة وكان حضور الشاعر جليًا من خلال تسييس موضوعه وجعله يحيط بمشاكل المواطن العربي في خصوصيته وفرادته، دون الإيغال في الغموض والتكثيف المسيطرين على جل نصوص مسرح العبث الغربية، ودون السقوط في فخ التجريد العبثي.

- كعادة كل مبدع تواق للجديد وللاستفادة من تجارب الآخر، انتقل صلاح عبد الصبور في مسرحيته " بعد أن يموت الملك " لاستثمار عناصر المسرح الملحمي، وعموماً فما يمكننا كشفه من خلال معالجة هذا النص، هو أن صلاح عبد الصبور أمسك خيوط اللعبة الملحمية فأحسن التحكم فيها مع التزام الحذر من السقوط في التماهي الملحمي، أو الاختفاء في عباءة بريخت.

- إن الوقوف على التجارب المسرحية لصلاح عبد الصبور جعلنا مطالبين بالتوقف على سؤال تفاعله مع التراث وتوظيفه له، فكان التراث في مسرحيات الشاعر إنسانياً انطلاقاً من تصوره لاستخدام التراث، إذ يحذر من أن يكون هذا الاستخدام مجرد إصاق بالقصيدة، بل (لا بد أن تتحل هذه المادة إلى عناصرها الأولى من وجهة نظر الشاعر التي تختلف عن وجهة نظر الدراسة الموضوعية أو وجهة نظر غيره من الشعراء)¹، وهكذا عمل صلاح عبد الصبور على توظيف مصادر مختلفة أسطورية وحكاية ودينية وتاريخية...، وقد كانت هذه التأثيرات ومتباينة على الشاعر، لكنه وبفطنته وذكائه الإبداعي والإنساني وقف على ما يخدم تجربته المسرحية دون الوقوع في سطوة أو سحر الماضي.

- ولما كان صلاح عبد الصبور متعلقاً بالتجربة الإليوتية شعراً ومسرحاً، فإن هذا التأثير ألقى بظلاله على تجربته المسرحية، وهذا ما لمسناه جلياً في "مأساة الحلاج" وتقاطعها مع " جريمة قتل في الكاتدرائية"، من خلال مجموعة من العناصر، وهو الأمر الذي لاحظته بعض النقاد، فأخذ بعضهم على ذلك، فيما نفى عبد الصبور هذا الأمر، مع أنه

¹- صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، مرجع سابق، ص: 88.

لا يجد غضاضة – شأنه شأن إليوت نفسه - في ذلك، يقول: (إن الميزة الحقيقية في الفن والأدب المتحضرين أنهما تراث ممتد، يستفيد لاحقه من سابقه، ويقنع كل فنان بإضافة جزء صغير إلى الخبرة الفنية التي سبقته، وتظلل كله روح المسؤولية عن البشر والكون. ومن هنا لا يجد إليوت غضاضة في التضمين من دانتي أو بودلير، أما أولئك الذين مازالوا يصدرن عن نظرية السرقات الشعرية، ويتوهمون الأدب والفن زينة وبهرجا، وثيابا ولحي مستعارة، فهم لا يدركون شيئا من جوهر الفن)¹

- إذا كان الشاعر صلاح عبد الصبور في نص مسرحية " مأساة الحلاج " قد استلهم التاريخ والإرث التراثي للأمة لنسج خيوط بناء مسرحية تراجيدية مأساوية تعالج قضايا محورية وجوهرية - علاقة المثقف بالسلطة والمجتمع ودوره ومسؤوليته في تحقيق قيم الحرية والعدل ومقاومة الظلم والنضال من أجل كرامة الإنسان في الوجود والكون -، وتلامس مشاغل وهموم ذات بعد سياسي اجتماعي وثقافي شكلت مواجدا وآلاما ظلت تؤرق وتحرك فكر وأحاسيس شاعرنا كمثقف حدائي حر تميز بالاستقلالية واللائنتماء في طرحه ومعالجة همومه الذاتية ومعضلات ومشاكل بيئته المجتمعية؛ فإنه اشتغل - وفي نفس الموضوع وعلى نفس المنوال وذات القضايا والاهتمامات - في النص التراجيدي لمسرحية " ليلي والمجنون " على تلك القضايا والمعضلات؛ ولكن؛ في بناء مسرحي سياسي واقعي معاصر يعتمد تاريخ مصر السياسي والثقافي الحديث.

- إن نصوص صلاح عبد الصبور المسرحي حبل بال قضايا الفكرية والسياسية والاجتماعية والفنية؛ التي تفتح الباب للكثير من الدارسين والباحثين لتحليلها بمناهج مختلفة، ومن زوايا متعددة.

- إن تأثير الاتجاهات المسرحية الغربية عليه كان محدودا، بمعنى أن صلاح عبد الصبور كان انتقائيا فيما يختاره من العناصر المسرحية الغربية؛ ليطعم بها مسرحياته فنيا وفكريا، فلم يكن ليزوب فيها، أو أن يكون مجرد صدى لصوتها، بل كان تفصيلا متفردا

¹- صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، مرجع سابق، ص: 69.

إلى جانبها، فقد عمل على التوفيق بين المغامرة الشكلية (المؤثرات) وبين الإخلاص للمضامين الاجتماعية.

- استوعب صلاح عبد الصبور التراكمات الشعرية والسياسية والفكرية، ثم عاد إلى أنه وإلى خصوصيته؛ متجاوزا البنى السابقة في أفق اكتشاف تجاربه الخاصة، فهو لم يتعامل مع المؤثرات التي أثرت في إبداعه كبنى نهائية، بل كان يحول هذه المؤثرات إلى مادة شعرية بعد مرورها عبر تجاربه الفكرية وعبر ذاتيته، ومن ثم فهو لم يكن قنّاص تيارات غربية مغلقة، ولا مؤثرات تراثية نافية لما سبق، بل إنه كان ينضج هذه المؤثرات في غناه الذاتي، ثم يرحل حاملا آثارها في داخله.

- امتزجت الصوفية بالعبثية والوجودية و البريشتية في إبداعية صلاح عبد الصبور، وهي تيارات سادت جيله وعصره، وقد أخذ من كل هذا ما يغذي تطلعاته وقلقه، غير أن عبثية صلاح عبد الصبور كانت عقلانية ومسيسة، فقد أحال العبث (في مسرحية مسافر ليل) من معناه الميتافيزيقي إلى معنى سياسي اجتماعي، فكان اللامعقول قناعا للتورية السياسية الاجتماعية، كما كانت وجوديته حسية وإنسانية، ثم إن تعامله مع البريشتية لم يكن تعليميا؛ فلم يكن في هذا ذو خطاب تحريضي، بل هي جماع مؤثرات عناصر استخدمها ليبرز قلق العربي وهزائمه.

- أعطى صلاح عبد الصبور نصوصه المسرحي الشعرية نفسا خاصا؛ رغم أن الظاهر تأثرها بمؤثرات غربية؛ لكن دراستها وتحليلها يدل على أنها نصوص عربية.

- أن توظيف صلاح عبد الصبور للتراث كان توظيفا فنيا؛ فهو اختار منه ما يوافق وما يخدم رؤيته الفنية وقناعاته الفكرية، فعلى سبيل المثال - لا الحصر - أخرج الحلاج من تاريخيته ليضعه في أفق المعاصرة؛ حيث جعله بديلا موضوعيا للمثقف المسؤول، والواعي بقضايا عصره، إذ جرده من صوفيته التاريخية المغرقة، وأعطاه دور مصلح وداعية اجتماعي سياسي.

- تبني صلاح عبد الصبور موقفا من التراث؛ تجلى في إيمانه بشموليته وإنسانيته، وبضرورة التفاعل مع هذا التراث، فلا يقصيه ولا ينغلق عليه، إنه وسيلته كي يكون له موقف من المجتمع والإنسان والعالم.

- استطاع صلاح عبد الصبور أن يعبر - بامتياز عن شخصية المثقف الانهزامي من خلال إدراج شخصية الشبلي في "مأساة الحلاج"، وفي هذا إدانة واضحة لسلبية بعض المثقفين إزاء ممارسة أدوارهم اتجاه قضايا الوطن، وفيه تأكيد على وحدة الإنسانية من خلال وحدة الحضارة والتراث الإنساني.، كما أنه دلالة واضحة لتمسك صلاح عبد الصبور بالشكل المستورد مع تأكيد المضمون العربي الأصيل بغية الوصول إلى مسرح أصيل.

- نزل عبد الصبور باللغة الشعرية من أبراجها العاجية إلى الواقعي واليومي، فنجد - من خلال نصوصه المدروسة - أنه يبني حواراته الشعرية بلغة توافق التوتر الدرامي؛ بعيد عن الانغلاقية الغنائية، إضافة لكونه لم يطور لغة الشعر وعروضه بعيدا عن دينامية العناصر المسرحية، بل كان التركيز على الشعر كلفة مهمة في الكتابة المسرحية.، وكان التخلص الكامل من هيمنة قيود الأوزان الخليلية والتوجه إلى رحاب التعبير الشعري الحر.

- اشتغل في نص مسرحية "مأساة الحلاج" ومسرحية "ليلي والمجنون" على جملة مشكلات وقضايا جوهرية، أبرزها قضية صراع المثقف مع السلطة من أجل العدالة والحرية وحق الإنسان في هذا الوجود المليء بالآثام والشرور، وفي الرقي به إلى حد أدنى من النقاء الروحي والكرامة الإنسانية. كما طرح قضية الالتزام ومسؤولية ودور المثقفين إزاء المجتمع، واختلافهم في مواقفهم من السلطة السياسية المستبدة. وعالج هذه الإشكاليات والهموم الفكرية في نص المسرحية من منطلق إيمانه بالكلمة وفعاليتها في الإصلاح والتغيير.

مجمل القول؛ إن صلاح عبد الصبور قال كلمته المسؤولة والهادفة اتجاه قضايا عصره؛ خاصة القضية المحورية في مسرحياته (علاقة السلطة، المثقف، المجتمع)، لكنه

لم يسلم من أقلام وأفواه النقد الهدام. لقد دافع شاعرنا عن مجتمعه وقضاياه بالكلمة الحرة الصادقة، ومات بكلمات غادرة من الأعداء.

وفي الأخير؛ نصل إلى أسئلة تطرح نفسها في هذا المقام؛ نجملها فيما يلي:

- ما وضع المسرح الشعري العربي؛ بعد هذه التجربة الرائدة لصلاح عبد الصبور؟ وهل استطاعت أجيال ما بعد عبد الصبور مواصلة الدرب وتخصيص هذا المسرح بإضافات نوعية؟

- هل بقي من المسرح الشعري شيء في عصر المعلومات والميديا؟ وهل يمكن تصور مسرح شعري ناجح في ظل وجود متلق يفضل اللغة النثرية؛ بل اليومية البسيطة لدرجة الابتذال؟

لائحة المصادر والمراجع:

❖ المصادر:

- القرآن الكريم، برواية ورش عن نافع.
- أرسطو، فن الشعر، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، 1973.
- ابن هشام، في السيرة النبوية، مطبعة المكتبة التجارية، القاهرة 1937، الجزء الأول.
- شمس الدين محمد بن أحمد الذهبي، سير أعلام النبلاء، تحقيق: شعيب الأرنؤوط، مؤسسة الرسالة، بيروت، الطبعة الثانية، 1981، المجلد 14.
- أبو الحسن علي بن الحسين بن علي المسعودي، مروج الذهب ، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية، القاهرة، 1958 الجزء الثاني.
- صلاح عبد الصبور، حتى نقهر الموت، دار الطليعة، بيروت، 1966.
- صلاح عبد الصبور، أقول لكم عن الحب والفن والحياة، قام بتجميع الكتاب: أحمد صليحة، محمود عبده، أسعد إسماعيل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1991.
- صلاح عبد الصبور، أقول لكم عن الشعراء، الأعمال النثرية الكاملة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1992.
- صلاح عبد الصبور، الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت، طبعة 2011.

❖ المراجع:

الكتب بالعربية:

- أحمد سخسوخ، عبث يوسف إدريس وعبد الصبور في المسرح المصري، مؤسسة طيبة للنشر والتوزيع، مصر، 2001.
- أحمد سلمان عطية، الاتجاهات الإخراجية الحديثة، دار الصفا للطباعة و النشر والتوزيع، العراق، الطبعة الأولى، 2012.

- أبو الحسن سلام، مقدمة في نظرية المسرح الشعري، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، مصر، الطبعة الأولى 2006.
- أمينة بوسعدي، علاقة الشعر بالمسرح في "مجنون ليلي"، دار نقوش عربية، تونس، الطبعة الأولى، 2011.
- إدوارد سعيد، المثقف والسلطة، ترجمة وتقديم: د محمد عناني، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة 2006.
- أحمد صادق سعد، ندوة الأنتلجنسيا العربية، منتدى الفكر العربي، عمان، الطبعة الأولى 1987.
- أحمد العشري، البطل في مسرح الستينيات، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، الطبعة الأولى 1992.
- بول شاوول، موقع، ندوة صلاح عبد الصبور: مشروع إبداعي متجدد، (الجزء الثاني)، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 2003.
- ثريا العسيلي، المسرح الشعري عند صلاح عبد الصبور، الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة، الطبعة الأولى، 1995.
- جواد عبد الستار، في المسرح الشعري، دار الحرية للطباعة، بغداد الطبعة الأولى، 1979.
- جودت فخر الدين، الإيقاع والزمان، دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، الطبعة الأولى، 2008.
- جابر عصفور، رؤيا حكيم محزون: قراءات في شعر صلاح عبد الصبور، كتاب دبي الثقافية، دار الصدى، الإمارات، الطبعة الأولى، 2016.
- حافظ أحمد أمين، أزمة المسرح العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، 1993.
- حسن حنفي، في الثقافة السياسية، دار علاء الدين، دمشق، الطبعة الأولى، 1998.

- حيدر عطار، مسرح اللامعقول، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1993 .
- خير الدين الزركلي، الأعلام، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة السابعة، 1987، المجلد 2.
- خليل موسى، المسرحية في الأدب العربي الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1997.
- خالد محيي الدين البرادعي، ندوة الشعر المسرحي، 29/28 فبراير 2000، طبع بمطابع الزهراء للإعلام العربي، الجزء الثاني.
- رفعت سلام، أزمة المسرح العربي: قراءة في المسرح الشعري العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى 1993.
- رياض عصمت، المسرح العربي: سقوط الأقنعة الاجتماعية، الهيئة السورية العامة للكتاب، دمشق، الطبعة الثانية، 2012.
- سماح إدريس، المثقف العربي والسلطة، بحث في رواية التجربة الناصرية، دار الآداب بيروت، الطبعة الأولى، 1992.
- السيد عيد، التراث في مسرح عبد الرحمن الشرقاوي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، العدد الرابع، مارس 1991.
- سامي خشبة، قضايا معاصرة في المسرح، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1972.
- شاعر مصطفى، القصة في سوريا حتى الحرب العالمية الثانية، مطبعة الرسالة، القاهرة، 1958.
- شوقي ضيف، شوقي شاعر العصر الحديث، دار المعارف، مصر، دون تاريخ
- عبد المنعم تليمة، حركات التجديد في الأدب العربي، دار الثقافة، القاهرة.
- عبد القادر القط، من فنون الأدب المسرحية، دار النهضة العربية، بيروت، الطبعة الأولى، 1978.

- عصام محفوظ، مسرح القرن العشرين، دار الفرابي، بيروت، الطبعة الأولى، 2001.
- علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، 1997.
- عبد الرحمن ياغي، في الجهود المسرحية العربية: من مارون النقاش إلى توفيق الحكيم، دار الفرابي، بيروت، الطبعة الأولى 1999.
- عبد الرحمن بن زيدان، التجريب في النقد والدراما، منشورات الزمن، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 2001.
- علي الراعي، الكوميديا المرتجلة في المسرح المصري، كتاب الهلال، مصر، نونبر 1968.
- علي الراعي، التراث المسرحي العربي وقضية الانتشار، عالم المعرفة، عدد: 136، 1973، نقلا عن: عبد الرحمن بين زيدان، قضايا التنظير للمسرح العربي من البداية إلى الامتداد.
- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر: قضايا وظواهره الفنية والمعنوية، منشورات جامعة البعث، سورية، 1988-1989.
- عزيز أباطة، مسرحية "غروب الأندلس"، دار الكتاب اللبناني، 1952.
- عزيز أباطة، مسرحية "شهر يار"، دار الكتاب اللبناني، سنة 1955.
- عبد الواحد بن ياسر، المأساة والرؤية المأساوية في المسرح العربي الحديث، المطبعة والوراقة الوطنية، الطبعة الأولى 2007.
- عبده إبراهيم، أبو نظارة: إمام الصحافة الفكاهية المصورة وزعيم المسرح في مصر، مكتبة الآداب، المطبعة النموذجية، القاهرة، الطبعة الأولى 1953.
- عبد اللطيف محمد السيد الحديدي، العمل المسرحي في ضوء الدراسات النقدية، النظرية والتطبيق، دار المعرفة للطباعة والتجليد، مصر، 1996.
- عادل حمودة، أزمة المثقفين وثورة يوليو، مكتبة مدبولي، القاهرة، 1985.

- عبد الكريم برشيد، حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي، سلسلة دراسات نقدية، دار الثقافة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى 1985.
- علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، 1997.
- غالي شكري، المثقفون والسلطة في مصر، منتدى سور الأزبكية، الطبعة الأولى 1990.
- فؤاد دواره، صلاح عبد الصبور والمسرح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1982.
- قيس الزبيدي، مسرح التغيير: مقالات في منهج بريشت الفني، دار ابن رشد، لبنان، 1978.
- لويس عوض، دراسات عربية وغربية، دار المعارف، مصر 1965.
- لويس عوض، ألقنة الناصرية السبعة، دار القضايا، بيروت، 1975.
- لويس عوض، دراسات في أدبنا الحديث، دار المعرفة، القاهرة، 1961.
- محمد عابد الجابري، إشكاليات الفكر العربي المعاصر، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، الطبعة الرابعة، 2000.
- محمد عبد الحميد حنورة، الأسس الفنية للإبداع في المسرح الشعري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1986.
- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت 1973.
- محمد غنيمي هلال، في النقد المسرحي، دار النهضة العربية، القاهرة، 1965.
- محمد عناني، قضايا الأدب الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1995.
- محمد عناني، الشعر والتاريخ في المسرح، مكتبة الأسرة، القاهرة 1999.

- محمد عناني، دراسات في المسرح، والشعر، دار الغريب للطباعة والنشر، مصر، 1986.
- محمد العواني، الشعر العربي الحديث ومسرح اللامعقول، مطبعة الرسالة، القاهرة، 1964.
- مجموعة من الباحثين، دراسات في الحقبة الناصرية، وحدة دراسات الثورة المصرية، مركز الأهرام للدراسات الاستراتيجية، مصر، 2003.
- مجموعة من الباحثين، المرجع في تاريخ مصر الحديث والمعاصر، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، الطبعة الأولى، 2009.
- مصطفى الشبيبي، الحلاج موضوعا للأدب والفنون العربية والشرقية قديما وحديثا، مطبعة المعارف، بغداد، الطبعة الرابعة، 1976.
- محمد زكي العشماوي، المسرح: أصوله واتجاهاته المعاصرة، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، مصر، الطبعة الأولى، 1989.
- محمد محمود رحومة، مسرح صلاح عبد الصبور، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1990.
- مدحت الجيار، البحث عن النص في المسرح العربي، دار النشر للجامعات المصرية، القاهرة، الطبعة الثانية 1995.
- منير العكش: أسئلة الشعر، حركة الخلق وكمال الحداثة وموتها، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، 1979.
- محمد يوسف نجم، المسرحية في الأدب العربي الحديث، دار بيروت للطباعة والنشر 1956.
- محمود تيمور، طلائع المسرح العربي، المطبعة النموذجية، مصر، بدون تاريخ.
- مصطفى الرمضاني، أدباء مكرمون، شهادات ودراسات، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005.

- نعيم عطية، مسرح العبث: جذوره، أعلامه، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2005.
- نهاد صليحة، التيارات المسرحية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1997.
- ناصف مصطفى، دراسة الأدب العربي، دار الأندلس، بيروت، الطبعة الأولى، 1983.
- نعيمة مراد، المسرح الشعري عند صلاح عبد الصبور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1990.
- هشام شرابي، مقدمات دراسة المجتمع العربي، دار الطليعة، بيروت، الطبعة الثالثة 1984.
- هيثم يحيى الخواجة، المسرح والشعر، كتاب مجلة دبي الثقافية، دار الصدى للصحافة والنشر، الطبعة الأولى، 2015.
- هيثم يحيى الخواجة، أطياف من المسرح العربي، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، الإمارات، الطبعة الأولى، 2007.
- يوسف إدريس، نحو مسرح عربي أصيل، مطبعة الوطن العربي، مصر، 1974.
- **الكتب المترجمة:**
- رونالد بيكوك، الشاعر في المسرح، ترجمة: ممدوح عدوان، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1978.
- الساجر فواز، ستانيلافسكي والمسرح، ترجمة: فؤاد مرعي، وزارة الثقافة، دمشق 1994.
- ستيناج. ل، الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق، ترجمة: محمد جمول، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، 1995.

- برتولد بريخت، نظرية المسرح الملحمي، ترجمة: جميل نصيف، عالم المعرفة، بيروت، دون طبعة، دون تاريخ.
- جيمس روس ايفانز، المسرح التجريبي من ستانيسلافسكي الى بيتر بروك، ترجمة: فاروق عبد القادر، دار هلا للنشر والتوزيع، مصر، الطبعة الأولى، 2000.

- الكتب الأجنبية:

- Hegel, Esthétique «la poésie dramatique» in Patrice Pavis: dictionnaire du théâtre, Dunod, Paris,1996.
- Dinis Donoghue: The thirdvoice, Princeton 1966.
- Michel Lioure: Lire le théâtre moderne, Dunod,Paris 1998.
- Arnold. Hinchliffe: Modern verse drama. First P ublished 1977, London.

❖ المجلات والدوريات:

- مجلة فصول، مطابع الهيئة المصرية العامة، مصر، المجلد الثاني، العدد الثالث، ابريل/ماي/يونيو، 1982.
- مجلة فصول، المجلد الثاني، العدد 1 بيروت، لبنان، أكتوبر 1981.
- مجلة فصول، شوقي وحافظ، الجزء الأول، المجلد الثالث، العدد الأول أكتوبر نونبر دجنبر 1982.
- مجلة العربي، تصدر عن وزارة الإرشاد والأنباء، الكويت، يونيو 1966.
- مجلة العربي، العدد: 225 غشت 1977.
- مجلة العربي، عدد 93، غشت 1966.
- مجلة البديل، اتحاد الكتاب والصحفيين والفنانين الديمقراطيين العراقيين، دمشق، 1985.
- مجلة الفكر العربي، بيروت، عدد 14، مارس/أبريل 1980.

- مجلة الفكر العربي المعاصر، لبنان، العدد 69، يوليو/ شتبر 1992.
- مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد السابع عشر، العدد الرابع، 1987.
- مجلة المسرح، مصر، العدد 5، أكتوبر 1880.
- مجلة المسرح، العدد 5 السنة 1، أكتوبر، 1981.
- مجلة المسرح، عدد 67، السنة 1969، القاهرة، مصر.
- مجلة الآداب، لبنان، عدد 7، 1970.
- مجلة النبأ، عدد 76، 2005.
- مجلة المستقبل العربي، لبنان، عدد 68، غشت 1984.
- مجلة المستقبل العربي، عدد 64، السنة 7 يوليو 1984.
- مجلة كلية الآداب واللغات، بسكرة، الجزائر، العدد 8 .
- مجلة عالم المعرفة، الكويت، عدد 402، يوليو 2013.
- مجلة عالم المعرفة، العددان: 124، 125، حزيران/يوليو، 1972.
- مجلة الوحدة، عدد 66، 1990.
- مجلة الوحدة، عدد خاص بعنوان: المثقف العربي بين السلطة والمجتمع، تموز 1985.

- مجلة قضايا عربية، العدد الثاني عشر، دجنبر، السنة السابعة، 1980.

❖ الجرائد:

- حمدي عابدين، جريدة "مسرحنا"، أسبوعية؛ تصدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، السنة السابعة، العدد 360، يونيو 2014

❖ البحوث الجامعية:

- ليلى مستغفر، الشعر المسرحي بالمغرب، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه، تحت إشراف الدكتور يونس لوليدي، كلية الآداب والعلوم الانسانية، سيدي محمد بن عبد الله، ظهر المهرارز، فاس، الموسم الجامعي 2002/2001

❖ المواقع الإلكترونية:

- عبد الله الأشعل، أزمة المصداقية في تاريخ مصر المعاصر، مجلة المجتمع،

شتنبر 2015 \Articles itemlist\ (.Mugtama.html)

- زينب سعيد، المثقف والسلطة، معهد الإمام الشيرازي الدولي للدراسات،

واشنطن. www.sironline.org.

- ستیانج.ل، الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق، مجلة دلتانون يوليو

2014، <https://syrianprints.org>

فهرس الموضوعات

1	مقدمة.....
11	الفصل الأول: نشأة المسرح الشعري وتطوره.....
12	المبحث الأول: مرحلة التأسيس للمسرح العربي.....
13	تمهيد.....
14	1- مساهمات رواد مرحلة التأسيس للمسرح العربي.....
14	أ- مارون النقاش.....
18	ب- أبو خليل القباني.....
20	ت- يعقوب صنوع.....
24	2- نشأة المسرح الشعري ومكانته في تطور المسرح العربي.....
24	أ- بدايات المسرح الشعري العربي.....
25	ب- التداخل بين المسرح الشعري والشعر المسرحي.....
28	ت- سمات المسرحية الشعرية القديمة (الكلاسيكية).....
31	ث- مميزات المسرحية الشعرية الحديثة.....
36	المبحث الثاني: خصائص المسرح الشعري عند صلاح عبد الصبور.....
37	1- تقديم موجز لسيرة صلاح عبد الصبور.....
41	2- المراكز الأساسية في تجربة صلاح عبد الصبور المسرحية.....
41	أ- الشعر بوصفه لغة للمسرح عند صلاح عبد الصبور.....
45	ب- الشكل المسرحي عند صلاح عبد الصبور.....
48	ت- المضامين المسرحية عند صلاح عبد الصبور.....
51	المبحث الثالث: قراءة المسرح الشعري العربي في ضوء النقد.....
52	1- الدفاع عن الشعر كلغة للمسرح.....
56	2- تجارب المسرح الشعري في ضوء النقد.....

- أ- تجربة أحمد شوقي 56
- ب- تجربة عبد الرحمن الشرقاوي 59
- ت- تجربة صلاح عبد الصبور في ميزان النقد 62
- ث- سؤال مستقبل المسرح الشعري 65
- استنتاجات الفصل الأول 68
- الفصل الثاني: المؤثرات الفاعلة في المسرح الشعري عند صلاح عبد الصبور 70
- تمهيد 71
- المبحث الأول: أثر التراجيديا الإغريقية في مسرح صلاح عبد الصبور 72
- 1- مكونات المسرح التراجيدي اليوناني وتقاطعها مع نصوص صلاح عبد الصبور ... 73
- أ- البطل التراجيدي في مسرحية "مأساة الحلاج" 74
- ب- مفهوم السقطة التراجيدية عند صلاح عبد الصبور 77
- ت- الراوي كبديل عن الكورس في تراجيديا صلاح عبد الصبور 80
- ث- الصراع الدرامي في مسرحية "مأساة الحلاج" 84
- المبحث الثاني: أثر مسرح اللامعقول في مسرح صلاح عبد الصبور 96
- 1- تأثير رؤية وأسلوب المسرح العبثي في مسرح صلاح عبد الصبور من خلال الشخصيات والحوار والصراع الدرامي 99
- أ- الشخصيات في مسرحية "مسافر ليل" 99
- ب- الحوار في مسرحية "مسافر ليل" 104
- ت- الصراع الدرامي في مسرحية "مسافر ليل" 109
- المبحث الثالث: أثر البريشيتية في تجربة صلاح عبد الصبور المسرحية 114
- 1- ملامح المسرح الملحمي في مسرح صلاح عبد الصبور 116
- أ- السرد في المسرح الملحمي 116
- ب- التأكيد على الفاصل بين الأحداث التاريخية في المسرح الملحمي 118

120	ت- البعد المكاني في المسرح الملحمي.....
120	ث- تقطيع الحدث المسرحي في المسرح الملحمي.....
121	ج- تقنية المسرح داخل المسرح.....
123	ح- البعد التعليمي في المسرح الملحمي.....
124	خ- كسر الجدار الرابع في المسرح الملحمي.....
126	المبحث الرابع: أثر التراث في مسرح صلاح عبد الصبور
129	1- تحقيقات الرموز التراثية في المسرح الشعري عند صلاح عبد الصبور
130	أ- الأسطورة والحكاية الشعبية في مسرح صلاح عبد الصبور.....
134	ب- المصدر الديني في نصوص صلاح عبد الصبور المسرحية.....
138	ت- المصادر التاريخية في نصوص صلاح عبد الصبور المسرحية.....
	المبحث الخامس: أثر اللغة في مسرح صلاح عبد الصبور من خلال
142	تأثير ت. س. إليوت
143	1- أحقية الشعر بالمسرح عند إليوت وصلاح عبد الصبور
145	2- الجسارة اللغوية عند صلاح عبد الصبور
148	3- التقاطع بين "جريمة قتل في الكاتدرائية" و"مأساة الحلاج"
152	استنتاجات الفصل الثاني
	الفصل الثالث: القضايا المؤثرة للمسرح الشعري عند صلاح عبد الصبور ثلاثية المثقف/
155	السلطة/ المجتمع: "مأساة الحلاج" و "ليلي والمجنون" كنموذجين
156	المبحث الأول: في تحديد المفاهيم والقضايا
157	1- في مفهوم المثقف/السلطة
	المبحث الثاني: الظروف العامة الفاعلة في قضايا ومضامين المسرح الشعري عند
177	صلاح عبد الصبور
178	تمهيد

- 1- صلاح عبد الصبور الشاعر المثقف بين 179
- أ- إكراهات النظام السياسي الاستبدادي 179
- ب- بؤس البيئة الاجتماعية 183
- ت- أزمات وصراعات المحيط الثقافي والسلطة 185
- 2- الشاعر صلاح عبد الصبور: التكوين الثقافي والفكري، مساره ومميزاته وخصائصاته 190
- المبحث الثالث: ثلاثية المثقف/ السلطة/ المجتمع في مسرح صلاح عبد الصبور: "مأساة الحلاج" و"ليلى والمجنون" كنموذجين** 197
- ✓ مسرحية "مأساة الحلاج" 200
- 1- السياق التاريخي والدوافع الفكرية والنفسية لإبداع نص المسرحية 200
- 2- القضايا والإشكالات المطروحة في مسرحية "مأساة الحلاج" 202
- أ- قضية الالتزام السياسي والاجتماعي 206
- ب- قضية المثقف إزاء مشكلات البيئة الاجتماعية والسلطان الجائر 216
- ت- قضية فصل السلطة القضائية عن السلطة السياسية وتأثير هيمنة السلطة المستبدة على العدالة والقانون: 233
- ✓ مسرحية " ليلى والمجنون" 247
- 1- القضايا المؤثرة للمسرحية 247
- أ- قضية سلبية رسالة المثقف في ظل التمزق الذاتي والانشطار والصراعات المزمنة: 247
- ب- قضية اقتران وامتزاج حب النضال الثوري بالحب الإنساني 252
- ت- قضية تجفيف منابع الفكر الحر وتعويضه بالفكر المزيف المحبط معضلة المجتمع المتخلف 258
- ث- قضية إرهاب السلطة السياسية واحتوائها للمحيط الثقافي والمثقفين بنسف الدور الاجتماعي للمثقف 274

ج- قضية المرأة/الرجل: التوافق والصراع بين الطبيعة الإنسانية (الحب والجنس)	
والاجتماع البشري (السياسة والمجتمع والثقافة)	280
استنتاجات الفصل الثالث	290
خاتمة	292
لائحة المصادر والمراجع	299
فهرس الموضوعات	309