المحاضرة السادسة: إشكاليات التأسيس والتجاوز في المسرح الشعري العربي الحديث: صلاح عبد الصبور نموذجاً للقطيعة المعرفية والجمالية

مقدمة: سياقات التحول من "غنائية" الطرب إلى "درامية" الموقف

أيها الباحثون والطلاب الأعزاء،

نقف اليوم في محاضرتنا السادسة من مقياس "المسرح العربي" أمام قامة أدبية وفكرية شكلت علامة فارقة في تاريخ الأدب العربي المعاصر، وتحديداً في جنس "المسرح الشعري". إن الحديث عن صلاح عبد الصبور (1931-1981) ليس مجرد استعراض لسيرة كاتب مسرحي أضاف نصوصاً للمكتبة العربية، بل هو تفكيك لـ "لحظة تحول" جذرية، وقطيعة إبستيمولوجية وجمالية مع ما سبقها من تجارب، وتأسيس لما تلاها من حداثة مسرحية. لكي نفهم موقع عبد الصبور في خارطة الدراما العربية، يجب أن نستحضر السياق التاريخي والأدبي الذي سبق ظهوره؛ فقد وصل المسرح الشعري العربي بعد رحيل "أمير الشعراء" أحمد شوقي عام 1932 إلى ما يشبه "السكتة الدرامية" أو الطريق المسدود.

كان النموذج الشوقي -رغم ريادته وعظمته في حينه- نموذجاً "غنائياً (Lyrical) "عالي النبرة، يعتمد على الفخامة اللفظية، والبلاغة التقليدية، ووحدة البيت، وهي خصائص تطغى غالباً على "الحدث الدرامي" وتعيق التطور النفسي للشخصيات، مما جعل شخوصه في كثير من الأحيان مجرد "أبواق" لشاعرية المؤلف، تتحدث بصوت واحد، وتفتقر إلى التعددية الصوتية (Polyphony) اللازمة للدراما الحقيقية [1].وظل هذا النموذج مهيمناً، وحاول شعراء مثل عزيز أباظة السير على نهجه، إلا أن التغيرات الاجتماعية والسياسية العاصفة التي شهدتها مصر والعالم العربي بعد ثورة 1952، وظهور حركة الشعر الحر (شعر التفعيلة)، فرضت ضرورة البحث عن قالب مسرحي جديد يستوعب إيقاع الحياة المعاصرة، ونفسية الإنسان الحديث المأزوم، ولغة التخاطب اليومية المتوترة.

في خضم هذا المخاض، برز صلاح عبد الصبور في الخمسينيات والستينيات، مسلحاً بوعي حداثي عميق، وثقافة موسوعية جمعت بين التراث العربي الصوفي والفلسفي، وبين أحدث تيارات الأدب الغربي (خاصة الإنجليزي والفرنسي). طرح عبد الصبور سؤالاً جوهرياً ومقلقاً: هل يمكن للشعر أن يكون لغة درامية حقيقية في العصر الحديث؟ وهل يمكن "تكسير" عمود الشعر التقليدي ليناسب المسرح دون أن يفقد الشعر جوهره؟ [3].من هنا، يمثل عبد الصبور "الموجة الثانية" الأعنف والأكثر نضجاً في المسرح الشعري، حيث نقل هذا الفن من "مسرح الطرب اللغوي" إلى "مسرح الفكر والصراع الوجودي"، مستفيداً من منجزات حركة الشعر الحر التي كان هو أحد روادها الكبار، جنباً إلى جنب مع بدر شاكر السياب ونازك الملائكة[5].

في هذه المحاضرة البحثية المفصلة، سنقوم بتشريح التجربة المسرحية لعبد الصبور تشريحاً مجهرياً، متناولين روافده الفكرية، وتأثره بالشاعر والناقد الإنجليزي ت.س. إليوت، ونظريته الخاصة التي صاغها في كتابه "حياتي في الشعر"، وصولاً إلى تطبيقاته النصية الباهرة في "مأساة الحلاج"، و"مسافر ليل"، و"ليلى والمجنون"، مع توثيق دقيق للمعلومات والمصادر.

المبحث الأول: الروافد الفكرية والجمالية: نحو نظرية عربية للمسرح الشعري

لا يمكن فصل مسرح صلاح عبد الصبور عن مشروعه الشعري العام، ولا عن تكوينه الثقافي المتشعب. لقد كان عبد الصبور مثقفاً عضوياً بمفهوم غرامشي، يرى في الشعر والمسرح أدوات للكشف المعرفي والاشتباك مع الواقع، لا مجرد حليات جمالية للترفيه. وتتجلى نظريته المسرحية بوضوح في كتابه التنظيري الأهم "حياتي في الشعر"، بالإضافة إلى مقدماته لمسرحياته ومقالاته النقدية المتفرقة.

.1البحث عن "اللغة الثالثة" وتجاوز الثنائيات التقليدية

في كتابه "حياتي في الشعر"، وكتابات نقدية أخرى، أسس عبد الصبور لرؤيته الخاصة لـ "لغة المسرح". كان يدرك بوعي حاد أن اللغة المسرحية الشعرية التقليدية تعاني من "الرنين" و"القعقعة" والخطابية، وهي سمات ميزت المسرح الكلاسيكي العربي. كان عبد الصبور يبحث عما يمكن تسميته بـ "اللغة الثالثة": لغة ليست نثراً سوقياً مبتذلاً يهبط بمستوى العمل الفني، وليست في الوقت ذاته شعراً غنائياً محلقاً في الفراغ ينفصل عن الواقع والشخصية. إنها "شعر صافٍ" يكمن في جوهر الموقف الدرامي لا في زخرفة الألفاظ الخارجية[7].

يرى عبد الصبور أن الشعر في المسرح يجب أن يكون "شفافاً" كالزجاج، ينظر المتفرج من *خلاله* إلى الشخصية والحدث والصراع، لا أن ينظر *إليه* فينشغل بجمال البيت الشعري وصنعته البديعية عن الموقف الدرامي. هذا المفهوم هو حجر الزاوية في ثورته المسرحية، وهو ما يفسر ابتعاده عن الصور البيانية التقليدية (التشبيهات والاستعارات الصريحة) لصالح "الصورة المركبة" التي تنبع من الحالة النفسية[10].

يقول عبد الصبور في وصفه لهذه اللغة: "إنها لغة الحياة اليومية، ولكنها مصفاة من شوائبها، مشحونة بطاقة تعبيرية وإيحائية مكثفة". وهذا ما جعله يلجأ إلى استخدام مفردات كانت تعتبر "غير شعرية" في القاموس الكلاسيكي، ويدخلها إلى حرم المسرح الشعري، ليثبت أن الشعرية ليست في الكلمة ذاتها، بل في السياق والعلاقات التي تنسجها الكلمات فيما بينها[2].

.2مفهوم "الواقعية الشعرية" والدراما الباطنية

لم يكن عبد الصبور رومانسياً حالماً منفصلاً عن واقعه، بل كان "واقعياً" بمنظور فلسفي وجودي. الواقعية عند عبد الصبور لا تعني النقل الفوتوغرافي الحرفي لسطح الحياة (كما هو الحال في الدراما النثرية الطبيعية)، بل تعني الغوص في "باطن الواقع" وجوهره للكشف عن الحقيقة الإنسانية العميقة. لذا، نجد أن شخوصه تتحدث لغة تبدو للوهلة الأولى بسيطة وقريبة من التداول اليومي، لكنها مشحونة بطاقة إيحائية هائلة وتوتر داخلي عميق يعكس أزمة الإنسان المعاصر[2].

لقد أعاد عبد الصبور صياغة "اليومي" و"العادي" ليصبح "أبدياً" و"كونياً". وقد نجح في ذلك بامتياز من خلال استخدامه لتقنيات "الشعر الحر" (شعر التفعيلة) التي تتيح مرونة إيقاعية عالية تناسب تدفق الحوار الطبيعي، وتسمح بتفاوت أطوال الجمل تبعاً للحالة الشعورية للشخصية، بعكس البحر الخليلي الصارم والقافية الموحدة التي كانت تقيد حركة الممثل وتجبره على "التقعير" الصوتي في المسرح السابق[12].

.3الثقافة الموسوعية: التراث والحداثة

شكلت ثقافة عبد الصبور الموسوعية رافداً أساسياً لمسرحه. فقد نهل من التراث العربي الإسلامي (خاصة التراث الصوفي) واستلهم شخصيات مثل الحلاج وبشر الحافي، ليس ليعيد إنتاج التاريخ كما هو، بل ليتخذ منه "قناعاً (Mask) "فنياً يعبر من خلاله عن قضايا عصره [4].وفي المقابل، كان منفتحاً على التيارات المسرحية العالمية، فتأثر بمسرح العبث (يوجين يونسكو)، والمسرح الملحمي (بريخت)، والمسرح الشعري الإنجليزي (إليوت وكريستوفر فراي)، والمسرح الإيطالي (بيراندييللو). هذا التمازج الفريد بين "الأصالة" التراثية و"المعاصرة" الغربية هو ما منح مسرح عبد الصبور هويته الخاصة[15].

المبحث الثاني: جدلية التأثر والتجاوز: صلاح عبد الصبور وت.س. إليوت

تعد العلاقة بين صلاح عبد الصبور والشاعر والناقد الإنجليزي ت.س. إليوت (T.S. Eliot)واحدة من أهم نماذج "التثاقف (Acculturation) "البناء في الأدب العربي الحديث. لم يكن عبد الصبور مجرد "مقلد" لإليوت، بل كان قارئاً واعياً، ومحاوراً نداً، استلهم الأدوات النظرية والفنية من إليوت ليعيد إنتاج قضايا واقعه العربي والسياسي الخاص[17].

.1دستور "الشعر والدراما(Poetry and Drama) "

تعد مقالة إليوت الشهيرة "الشعر والدراما (Poetry and Drama - 1951) "بمثابة "المانيفستو" أو الدستور الذي استرشد به عبد الصبور في تأسيس مسرحه. لقد استوعب عبد الصبور المبادئ الإليوتية الجوهرية وطبقها بوعي عربي:

- **تجنب الغنائية الفجة** :تعلم عبد الصبور من إليوت أن المسرحية الشعرية ليست مجرد "مسرحية منظومة (Verse Play) "يضاف إليها الشعر من الخارج كزخرفة، بل هي نوع فني مختلف تماماً يتطلب نظاماً خاصاً. يجب ألا يشعر الجمهور بأن الممثلين "يلقون شعراً" أو يستعرضون مهاراتهم البلاغية، بل يجب أن ينساب الشعر كجزء عضوي من الدراما، ولا يبرز إلا في لحظات التوتر العالي التي تعجز فيها اللغة النثرية العادية عن التعبير[7].

- **الإيقاع الخفي ولغة الحديث** :تبنى عبد الصبور فكرة إليوت عن ضرورة خلق إيقاع شعري يقترب من إيقاع لغة الكلام اليومي للمثقفين، بحيث يتسلل الشعر إلى وعي المتلقي دون مقاومة أو شعور بالغرب. وهذا ما دفع عبد الصبور لاستخدام تفعيلة "الرجز" (مستفعلن) أو تفعيلات متدفقة تتسم بالسردية والمرونة في كثير من أعماله، متخلياً عن القوافي الرتيبة التي تحيل المسرحية إلى قصيدة طويلة[10].

- **تعدد مستويات التلقي** :كما أشار إليوت، يجب أن تخاطب المسرحية الشعرية الناجحة مستويات مختلفة من الجمهور في آن واحد: تقدم "الحبكة" للجمهور العادي، و"الصراع النفسي" للأكثر وعياً، و"الرمزية الفلسفية" للنخبة المثقفة. وهذا واضح جلياً في مسرحيات عبد الصبور التي يمكن قراءتها كحكايات تاريخية بسيطة، أو كوثائق سياسية، أو كفلسفة وجودية معقدة[7].

.2التناص الهيكلي: من "كاتدرائية" إليوت إلى "مأساة" الحلاج

يظهر التأثر الأكبر والأكثر وضوحاً في العلاقة الهيكلية والموضوعية بين مسرحية إليوت "جريمة قتل في الكاتدرائية (Murder in the Cathedral - 1935) "ومسرحية عبد الصبور "مأساة الحلاج" (1964). ومع ذلك، فإن هذا التأثر يكشف عن "أصالة" عبد الصبور بقدر ما يكشف عن تأثره.

أوجه التلاقي والاختلاف:

- **الموضوع المحوري** : كلا العملين يتناولان قصة "شهيد" ديني يواجه السلطة الدنيوية الغاشمة. عند إليوت، هو الأسقف "توماس بيكيت" الذي يواجه الملك هنري الثاني؛ وعند عبد الصبور، هو المتصوف "الحلاج" الذي يواجه السلطة العباسية[7].
- **الصراع الداخلي (الإغراء)** : كلا البطلين يخوضان صراعاً داخلياً مريراً ضد "الإغراء". بيكيت يصارع "المغريات الأربعة" (التي تظهر كشخصيات مادية)، وآخرها وأخطرها هو إغراء "الشهادة من أجل المجد والغرور الروحي". وبالمثل، يصارع الحلاج خوفه، وشكه، ومسؤوليته عن "الكلمة"، ويحاور "الشبلي" و"السجين" كأصوات تعكس صراعه الداخلي. لكن عبد الصبور أضفى على صراع الحلاج مسحة اجتماعية (العدالة الاجتماعية: "الفقر هو القهر") تختلف عن البعد اللاهوت المسيحي الصرف عند إليوت[3].
- **تقنية الجوقة** :(Chorus) استعاد إليوت الجوقة من المسرح الإغريقي (نساء كانتربري) لتمثل صوت العامة والخوف والقدر. ووظف عبد الصبور هذه التقنية ببراعة مذهلة عبر "مجموعة الفقراء" و"مجموعة الصوفية"، ليجسدوا صوت "الناس في بلادي"، الصوت المتقلب بين الولاء والخيانة، وبين الفهم وسوء الفهم[19].
- **البنية الدرامية** :قسم عبد الصبور مسرحيته إلى فصلين (الكلمة، والموت)، وهو تقسيم يقترب من بنية مسرحية إليوت التي تنقسم إلى جزءين وبينهما "عظة."

3.نظرية "المعادل الموضوعي(Objective Correlative) "

استخدم عبد الصبور نظرية إليوت الشهيرة في "المعادل الموضوعي" للتعبير عن الانفعالات المعقدة. بدلاً من الوصف المباشر للعاطفة (كأن يقول البطل "أنا حزين" أو "أنا خائف")، يقوم الشاعر بإيجاد سلسلة من الصور، والمواقف، والأحداث، والموضوعات الحسية التي تستثير تلك العاطفة فوراً في المتلقي. في شعر عبد الصبور المسرحي، لا يخبرنا البطل عن عزلته، بل نرى "البرد"، "الليل"، "الجدران المظلمة"، "القطار الذي لا يتوقف"، و"الكلمات المصلوبة"، فتنتقل إلينا حالة الحزن والقهر الوجودي تلقائياً وبشكل حسي[14].

المبحث الثالث: التشريح المقارن: نموذج أحمد شوقي ونموذج صلاح عبد الصبور

لتوضيح حجم "الثورة" الفنية التي أحدثها عبد الصبور، لا بد من عقد مقارنة منهجية دقيقة بين نموذجه الحداثي ونموذج أحمد شوقي الكلاسيكي الجديد، الذي ظل مهيمناً لعقود. هذا الجدول المقارن يبرز الفروق الجوهرية بين المدرستين:

جدول رقم (1): مقارنة بنيوية وفنية بين المسرح الشعري عند شوقي وعبد الصبور

المسرح الشعري عند صلاح عبد الصبور (مدرسة الشعر الحر/الحداثة)	المسرح الشعري عند أحمد شوقي (المدرسة الكلاسيكية الجديدة)	وجه المقارنة
يعتمد على" الدراما " (Dramatic)، الفكر، والصراع. "الموقف" هو الوحدة الأساسية.	يعتمد على" الغنائية (Lyrical) " والطرب اللغوي. "البيت" هو الوحدة الأساسية للبناء.	الأساس الفني

المسرح الشعري عند صلاح عبد الصبور (مدرسة الشعر الحر/الحداثة)	المسرح الشعري عند أحمد شوقي (المدرسة الكلاسيكية الجديدة)	وجه المقارنة
لغة" **يومية محلقة** "أو "السهل الممتنع". بسيطة المفردات ظاهرياً، لكنها عميقة الدلالة ومشحونة بالرمز[2].	لغة جزلة، فخمة، تراثية، تميل إلى الخطابة والبيان الكلاسيكي. تستعرض عضلات الشاعر اللغوية.	**اللغة**
الشعر الحر (التفعيلة)، تفاوت طول الأسطر، تنوع القوافي أو غيابها (القافية المرسلة)، والتدوير(Enjambment) ، مما يمنح مرونة درامية عالية[3].	**الشعر العمودي** (وحدة البيت، القافية الموحدة، البحور الخليلية التامة)، مما يحد من حركة الحوار ويجعله رتيباً.	**الإيقاع والعروض**
الشعر وسيلة لكشف الحدث وتعميقه. الشخصيات لها أصوات متميزة ومتعددة (**Polyphonic**)تعبر عن طبيعتها النفسية والاجتماعية[22].	الحدث غالباً ذريعة لقول الشعر. الشخصيات تتحدث بلسان الشاعر) صوت واحد.(Monophonic/	**البناء الدرامي**
إنسانية، وجودية، سياسية، اجتماعية، تتناول المأزق	تاريخية، تمجيدية، رومانسية، تتناول حياة الملوك والأمراء	**الموضوعات**

المسرح الشعري عند صلاح عبد الصبور (مدرسة الشعر الحر/الحداثة)	المسرح الشعري عند أحمد شوقي (المدرسة الكلاسيكية الجديدة)	وجه المقارنة
الفردي، الحرية، العدالة، والمواطن البسيط والمهمش (الحلاج، المجنون، الراكب)[20].	والقصور (كليوباترا، قمبيز، علي بك الكبير).	
إثارة القلق، التساؤل، الصدمة، والمشاركة الوجدانية والفكرية في الأزمة المطروحة[21].	إثارة الإعجاب بالمهارة اللغوية والصور البيانية، والتطريب السمعي[21].	**التأثير النفسي**
صورة مركبة، كلية، تنبع من الموقف النفسي والدرامي (مثال: "طي الشباب كبردة" للدلالة على القدرية)[21].	صورة بلاغية تزيينية (استعارات وتشبيهات صريحة ومفصلة).	**الصورة الشعرية**

تحليل مقارن تطبيقي:

في المثال الذي يورده النقاد 21، نجد أن شوقي حين يصف السفينة يستخدم صوراً بيانية فخمة ("هَمَّتِ الفُلْكُ واحتواها الماءُ..."). بينما عبد الصبور عندما يتناول موضوعاً زمنياً كمرور الشباب، يغوص في فلسفة الزمن: "جاءت إليّ تَسُومُني بُردَ الشبابِ وقد طَوَيتُه". هنا الصورة ليست للزينة أو الوصف الخارجي، بل هي جوهر الدراما؛ فـ "الطي" فعل

حركي نفسي يشي بالانطواء والقدرية وانتهاء الزمن، مما يخلق توتراً دراماياً داخلياً لا نجده في الوصف الخارجي الباذخ عند شوقي.21

المبحث الرابع: التطبيقات المسرحية: قراءة في المتن النصي المؤسس

قدم صلاح عبد الصبور خمس مسرحيات شعرية شكّلت المتن الأساسي للمسرح الشعري العربي الحديث، وهي :*مأساة الحلاج*(1964) ، *مسافر ليل*(1968) ، *الأميرة تنتظر* (1969)، *ليلى والمجنون*(1971) ، *بعد أن يموت الملك* [15].(1973) سنتناول أهم هذه الأعمال بالتحليل المفصل، بوصفها تطبيقات عملية لنظرياته.

" .1مأساة الحلاج" (1964): جدلية الكلمة والموت والسلطة

تُعد هذه المسرحية "درة التاج" في مسرح عبد الصبور، وأول تطبيق ناضج ومكتمل لنظرياته في "الواقعية الشعرية" وتوظيف التراث. وقد نال عنها جائزة الدولة التشجيعية عام 1966[24].

أ. البنية الهيكلية والدرامية:

تجاوز عبد الصبور التقسيم التقليدي (فصول ومشاهد) ليقسم مسرحيته إلى جزأين دالّين يعكسان حركة الفعل الدرامي وتطوره 20:

- **الجزء الأول: الكلمة** :يستعرض فيه تصاعد أزمة الحلاج، وشيوع "كلمته" بين الناس في بغداد. يبدأ المنظر في "الساحة" حيث تتحدث العامة عن الحلاج، ثم ينتقل إلى بيت الحلاج وحواره مع "الشبلي". يركز هذا الجزء على وظيفة المثقف/الصوفي في نشر الوعي ومواجهة الظلم الاجتماعي، وكيف تتحول الكلمة إلى فعل مهدد للسلطة.
- **الجزء الثاني: الموت** :يصور القبض على الحلاج، السجن، المحاكمة (التي هي محاكمة صورية للفكر)، ثم الصلب. في هذا الجزء، يتحول الحلاج من "صاحب كلمة" إلى "كلمة" مجسدة عبر الموت، ويصبح موته هو ذروة حياته ورسالته[26].

ب. الشخصيات والرمز:

- **الحلاج** :يعيد عبد الصبور تشكيل شخصية الحسين بن منصور الحلاج. ليس هو الحلاج التاريخي الصوفي المنعزل فقط، بل هو رمز للمثقف الثوري العضوي الذي يرى أن الدين لا ينفصل عن العدالة الاجتماعية. صرخته في المسرحية "الفقر هو القهر.. الفقر هو استخدام الفقر لإذلال الروح" تنقل التصوف من العزلة والوجد الفردي إلى الساحة والهم الجماعي [26].شخصية الحلاج عند عبد الصبور تعاني من "عبء الكلمة"، فهو ممزق تراجيدياً بين الرغبة في الفناء الإلهي (الخلاص الفردي) والرغبة في إصلاح العالم الدنيوي (الخلاص الجماعي).
- **الشبلي** :يمثل شخصية "النقيض (Foil) "للحلاج. هو الصوفي المعتدل، أو المثقف المهادن الذي يؤثر السلامة، ويمارس تصوفه بعيداً عن صراع السلطة، ويرى أن الحقيقة يجب أن تظل سرية "بين العبد وربه". وجود الشبلي يبرز بالتضاد مأساوية الحلاج وجرأته[20].
- **السلطة (القاضي ابن سريج، الشرطة، الوالي)** :تمثل قوى القمع المؤسسي التي تستخدم الدين والسياسة لإسكات الصوت المعارض. الحوار العبثي بين الحلاج والقاضي يكشف عن عجز المؤسسة الرسمية (بجمودها وقوانينها) عن استيعاب التجربة الروحية الفردية الحرة والمتجاوزة[28].
- **الجوقة (العامة/الفقراء/الصوفية)** :هم العنصر الأكثر حيوية وخطورة في المسرحية. الجوقة عند عبد الصبور ليست مجرد معلق سلبي، بل هي شريك في المأساة. هم متقلبون، تارة يمجدون الحلاج، وتارة يشاركون في قتله مقابل الدنانير أو خوفاً، وتارة يتفرجون عليه بلامبالاة، ثم يقدسونه بعد موته. جملتهم الشهيرة" *:أحببنا كلماته أكثر مما أحببناه، فتركناه يموت لكي تبقى الكلمات* [27]" هذا نقد لاذع وعميق لسلبية

الجماهير العربية التي تخذل مصلحيها وهم أحياء وتصنع منهم أصناماً مقدسة وهم أموات.

ج. التحليل الأسلوبي والتداولي:(Pragmatics)

استخدم عبد الصبور تقنية "تعدد الأصوات". في المنظر الأول، نسمع أصوات التاجر والفلاح والواعظ تتداخل لترسم صورة بانورامية للمجتمع البغدادي (الذي هو قناع للمجتمع المصري المعاصر) المأزوم اقتصادياً وسياسياً. اللغة تتراوح بين السردية البسيطة والتحليق الصوفي الشفاف: "يا صاحب هذا البيت، هب ضيفك نوراً".27

كما تكشف الدراسات التداولية الحديثة (Pragmatic Studies) عن استخدام عبد الصبور لأفعال كلامية معقدة (Reflocutionary Acts) تعكس أثر الكلمة على قائلها وعلى المتلقي، وتبرز "قوة الصمت" كفعل درامي موازٍ للكلام، خاصة في مشهد السجن والمحاكمة.29

" .2مسافر ليل" (1968): الكوميديا السوداء وعبثية الوجود بعد الهزيمة

كتبت هذه المسرحية تحت وطأة نكسة يونيو 1967، وهي تختلف جذرياً في أسلوبها وجوها عن *مأساة الحلاج* .إنها مسرحية قصيرة (فصل واحد)، تنتمي بوضوح إلى "الكوميديا السوداء (Black Comedy) "ومسرح العبث[15].

- **التأثر بـ يوجين يونسكو** :تأثر عبد الصبور هنا بمسرحية "الكراسي" ليونسكو، وصرح في هوامش المسرحية برغبته في دخول عالم هذا الكاتب العظيم.
- **المكان والزمان** :تدور الأحداث في "عربة قطار" (مكان مغلق، متحرك، خانق) يرمز للحياة أو القدر أو الدولة البوليسية.
- **الصراع والشخصيات** :الصراع يدور بين "الراكب" (المثقف، السلبي، المراقِب، الضحية) و"كمساري التذاكر" (السلطة، القدر، الموت، العبث). الكمساري يمارس

ألاعيب سادية نفسية وجسدية على الراكب، تتراوح بين التهديد والملاطفة، واستعراض قصص تاريخية دموية، وتنتهي بقتل الراكب بدم بارد[32].

- **الدلالة السياسية والفلسفية** :تعكس المسرحية حالة التخبط واليأس والعدمية التي أصابت المثقف العربي بعد الهزيمة. الشخصيات كاريكاتورية، واللغة مفككة أحياناً، والحدث عبثي ولا معقول، مما يخدم فكرة "لامعقولية" الواقع السياسي الذي أدى إلى الكارثة [33].إنها إدانة للسلبية وللقهر في آن واحد.

" .3ليلى والمجنون" (1971): انكسار الحلم وسقوط المثقف

تعد هذه المسرحية من أعقد أعمال عبد الصبور تركيباً، حيث يستخدم تقنية "المسرح داخل المسرح (Play within a Play) "متأثراً بالكاتب الإيطالي لويجي بيراندييللو[15].

- **البنية المعقدة** :تدور الأحداث حول مخرج ومجموعة ممثلين وصحفيين يحاولون تقديم مسرحية عن "مجنون ليلى". يتداخل الزمن الراهن (زمن الممثلين في السبعينيات) مع الزمن التاريخي/الأسطوري (زمن قيس وليلى).
- **إعادة قراءة الأسطورة** :بطل المسرحية "سعيد" (الذي يمثل دور المجنون) هو مثقف وناقد للسلطة، ينتهي به المطاف محطماً. عبد الصبور هنا يعيد قراءة قصة الحب العذري قراءة سياسية معاصرة: "المجنون" ليس مجنوناً بالحب العاطفي فحسب، بل هو "مجنون" لأنه تجرأ على قول الحقيقة في زمن الزيف، ولأنه صاحب "رؤية (Visionary) "في مجتمع أعمى. جنونه هو احتجاجه الوحيد المتبقي.
- **الدلالة** :المسرحية وثيقة إدانة لجيل كامل من المثقفين الذين حلموا بالتغيير والثورة في الخمسينيات والستينيات، ثم اصطدموا بصخرة الواقع السياسي القمعي والهزيمة العسكرية، فانتهوا إلى الجنون، أو الموت، أو التدجين، أو الخيانة. إنها مرثية "للأحلام القديمة" وللنبل الذي داسه "سنابك الخيل" (رمز السلطة الغاشمة) [34].

صرخة "يأتي من بعدي من يضع الفأس في رأسي" تعكس الصراع بين الأجيال والخوف من المستقبل.

المبحث الخامس: الخصائص الفنية والأسلوبية العامة: ملامح مدرسة عبد الصبور

من خلال استقراء أعماله المسرحية الخمسة، وتحليل النصوص والمراجع النقدية، يمكننا استخلاص السمات الفنية والأسلوبية التي ميزت مدرسته وشكلت إضافته النوعية للمسرح العربي:

1. استخدام التراث كـ "قناع:(Mask) "

يوظف عبد الصبور الشخصيات التراثية (الحلاج، قيس، بشر الحافي) لا ليعيد سرد التاريخ بشكل تسجيلي، بل ليتخذها "أقنعة" فنية يتحدث من خلالها عن قضايا عصره الشائكة (القمع السياسي، حرية الرأي، العدالة الاجتماعية، الفساد). هذا التوظيف يمنحه حرية الحركة، ويحميه من المباشرة السياسية الفجة، كما يمنح عمله بعداً أسطورياً وكونياً يتجاوز اللحظة الراهنة.14

2. شعرية الموقف لا شعرية اللفظ:(Poetry of Situation)

الشعر في مسرح عبد الصبور لا يكمن في "الصور البيانية" المتراكمة أو البلاغة اللفظية، بل في "كثافة الموقف الدرامي". الصمت في مسرح عبد الصبور مشحون بالشعر. الحوارات القصيرة المتقطعة (Staccato) تخلق إيقاعاً متوتراً يعبر عن القلق الحديث، بخلاف الاستفاضة اللغوية والمونولوجات الطويلة عند السابقين.3 إنه يطبق مبدأ "الاقتصاد اللغوي" في الشعر.

3. المزج الخلاق بين المعجم الصوفي والمعجم السياسي:

عبد الصبور هو رائد توظيف المعجم الصوفي (مفردات: الفناء، الحلول، الوجد، الكشف، النور، الخمر الإلهي) في سياق درامي سياسي واجتماعي. هذا المزج منح لغته طاقة روحية

هائلة، وجعل الصراع السياسي يرتفع من مستوى الصراع على السلطة الدنيوية إلى مستوى الصراع الوجودي والكوني بين الخير والشر، وبين الروح والمادة.35

4. تطوير الإيقاع العروضي (شعرية التفعيلة):

استغل إمكانيات "شعر التفعيلة" ببراعة تقنية فائقة. كان يطيل السطر الشعري ويقصره تبعاً للحالة الشعورية للشخصية وللموقف، ويستخدم تقنية "التدوير (Enjambment) "بين الأسطر ليجعل الحوار يتدفق كنثر فني رفيع متصل، مما سهل على الممثلين أداءه بشكل طبيعي، وعلى الجمهور تقبله وفهمه، محققاً بذلك معادلة إليوت الصعبة.3

5. توظيف الكورس (الجوقة) بفعالية:

أعاد عبد الصبور الاعتبار للجوقة، ليس كأداة للزخرفة، بل كشخصية جماعية فاعلة، تعبر عن ضمير الأمة، وعن الخوف الجمعي، وعن التقلبات النفسية للجماهير، مما أضاف بعداً ملحمياً (Epic) لمسرحياته.26

خاتمة: إرث صلاح عبد الصبور.. إنقاذ المسرح الشعري من الموت

في ختام هذه المحاضرة، يمكننا القول باطمئنان وموضوعية إن صلاح عبد الصبور هو "المنقذ" الحقيقي للمسرح الشعري العربي في النصف الثاني من القرن العشرين. لولا تجربته الرائدة والجريئة، لظل هذا الفن حبيس القوالب الشوقية الكلاسيكية المتحجرة، أو اندثر تماماً أمام زحف المسرح النثري الواقعي الذي كان يكتسح الساحة.

لقد أثبت عبد الصبور، نظرياً وتطبيقياً، أن الشعر قادر على استيعاب الدراما الحديثة، وأن الدراما قادرة على احتضان الشعر، شريطة أن يتنازل الشعر عن عليائه النرجسية وغنائيته المفرطة ليخدم الموقف الدرامي، وأن تتنازل الدراما عن سطحيتها ومباشرتها لتعانق جوهر الإنسان وأعماقه.

إن "مأساة الحلاج" و"مسافر ليل" و"ليلى والمجنون" تظل حتى اليوم نصوصاً حية، قابلة للتأويل، وإعادة القراءة، والعرض، لأنها لم تخاطب لحظة تاريخية عابرة، بل خاطبت إشكالية أزلية وإنسانية: علاقة الكلمة بالسيف، والمثقف بالسلطة، والروح بالمادة، والحلم بالواقع. وكما قال الحلاج في مسرحيته الخالدة: *"أحببنا كلماته أكثر مما أحببناه، فتركناه يموت لكي تبقى الكلمات."* لقد مات صلاح عبد الصبور، لكن كلماته المسرحية بقيت حية، لأنها تأسست على رؤية فكرية عميقة، ووعي فني سابق لزمنه، وإخلاص نادر لقضايا الإنسان.

مراجع المحاضرة ومصادر التوثيق:

- حول تأثير ت.س. إليوت ونظرية "الشعر والدراما[7]:"
- حول تحليل "مأساة الحلاج" وبنيتها ورمزيتها[19]:
- حول المقارنة مع أحمد شوقي والخصائص الفنية واللغوية[1]:
- حول تواريخ المسرحيات والسياق التاريخي والسياسي[5]:
- حول كتاب "حياتي في الشعر" والنظرية الدرامية والتنظير[2]:
- حول الجوانب التداولية (Pragmatics) والأفعال الكلامية في مسرحه[29]: