المحاضرة السابعة: جدلية الشكل والمضمون في مسرح صلاح عبد الصبور - التأسيس، التجريب، والتجاوز

مقدمة: في البحث عن "الطريق الثالث" للدراما العربية

تُمثل تجربة الشاعر والمسرحي المصري صلاح عبد الصبور (1931-1981) نقطة تحول مفصلية في تاريخ الأدب العربي المعاصر، ليس فقط لكونه أحد رواد حركة الشعر الحر، بل لأنه استطاع بجرأة نادرة أن ينتشل المسرح الشعري العربي من وهدة الخطابة الكلاسيكية والتقليد المباشر للنماذج الغربية، ليضعه في قلب الحداثة العالمية مع الاحتفاظ بنبض التراث العربي الأصيل. إن عنوان "المحاضرة السابعة" الذي نتخذه هنا إطاراً لهذا التقرير البحثي المطول، لا يشير فقط إلى ترتيب زمني افتراضي في سلسلة أكاديمية، بل يرمز إلى مرحلة "النضج" و"التبلور" في فهم العلاقة المعقدة والشائكة بين "الشكل (Form) " و"المضمون (Content) "في النص المسرحي الشعري.

في هذه الدراسة الاستقصائية، سنغوص بعمق في البنية الفكرية والجمالية لمسرح عبد الصبور، مستندين إلى نصوصه التنظيرة في كتابه "حياتي في الشعر"، وتطبيقاته العملية في مسرحياته الخمس، وعلى رأسها رائعته "مأساة الحلاج". سنفكك كيف استطاع هذا المبدع أن يحل المعضلة الأزلية بين "الغنائية" (التي تميز الشعر) و"الموضوعية" (التي يتطلبها المسرح)، وكيف وظف تقنيات "القناع" و"الجوقة" و"التبادل الزمني" لا كحليات شكلية، بل كضرورات حتمية فرضها المضمون الفكري والسياسي والوجودي الذي أراد التعبير عنه.

إن إشكالية "الشكل والمضمون" عند صلاح عبد الصبور ليست مجرد قضية نقدية تقنية، بل هي انعكاس لأزمة المثقف العربي في النصف الثاني من القرن العشرين، أزمة البحث عن هوية بين "تراث" ثقيل و"معاصرة" ضاغطة، بين "كلمة" يراد لها أن تكون سيفاً، و"سيف" يسعى لقطع دابر الكلمة. من هنا، تنطلق رحلتنا في استكشاف "الطريق الثالث" الذي

عبّده عبد الصبور، طريق لا هو بالتقليدي المحافظ، ولا هو بالحداثي المغترب، بل هو طريق "الأصالة المعاصرة[1]."

التكوين الفكري والفني: جذور الرؤية الدرامية

لفهم الكيفية التي صاغ بها صلاح عبد الصبور نظريته في الشكل والمضمون، لا بد من العودة إلى جذوره التكوينية الأولى، حيث تضافرت المؤثرات التراثية والوافدة لتشكل وعيه الدرامي المتفرد.

1.1 من "الناس في بلادي" إلى خشبة المسرح

بدأ صلاح عبد الصبور مسيرته شاعراً غنائياً، حيث أصدر ديوانه الأول "الناس في بلادي" عام 1957، الذي أحدث ضجة كبرى في الأوساط الأدبية لكسره القوالب التقليدية ولغته التي اقتربت من نبض الشارع [2].ومع ذلك، كان في داخله حس درامي كامن يبحث عن مخرج. لم يكن الانتقال إلى المسرح بالنسبة له مجرد تجريب لنوع أدبي جديد، بل كان استجابة لحاجة داخلية للتعبير عن قضايا مركبة لا تستوعبها القصيدة الغنائية بصوتها الواحد.

إن دراسته للغة العربية في جامعة القاهرة (تخرج عام 1951) وتتلمذه على يد قامات فكرية مثل الشيخ أمين الخولي، زرعت فيه تقديراً عميقاً للتراث العربي، ليس بوصفه متحفاً للمقدسات، بل ككائن حي قابل لإعادة التشكيل [2].هذا الوعي بالتراث سيشكل لاحقاً "المادة الخام" (المضمون) لمسرحياته، بينما ستأتي قراءاته في الأدب الغربي لتمنحه "الأدوات" (الشكل) لمعالجة هذه المادة.

" 1.2إليوت" وتأثيره في تشكيل الرؤية الدرامية

لا يمكن الحديث عن مسرح عبد الصبور دون التطرق للعلاقة الجدلية التي ربطته بالشاعر والناقد الإنجليزي ت. إس. إليوت .(T.S. Eliot) يعترف عبد الصبور بأن تأثره بإليوت لم يكن في الأفكار بقدر ما كان في "الجسارة اللغوية" وتقنيات البناء[3].

1.2.1المعادل الموضوعي(Objective Correlative)

استوعب عبد الصبور مفهوم إليوت المركزي عن "المعادل الموضوعي"، الذي ينص على أن التعبير عن العاطفة في الفن لا يتم بالتصريح المباشر بها، بل بإيجاد "مجموعة من الأشياء، أو موقف، أو سلسلة من الأحداث" التي تكون الصيغة المعادلة لتلك العاطفة الخاصة[4].

- **التطبيق** :حين أراد عبد الصبور التعبير عن "عزلة المثقف" و"قمع السلطة" في الستينيات، لم يكتب قصيدة مباشرة يشكو فيها، بل وجد في شخصية "الحلاج" التاريخية وفي حدث "الصلب" المعادل الموضوعي الدقيق لهذه التجربة المعاصرة. الشكل التاريخي هنا أصبح وعاءً لمضمون آني وحارق.

1.2.2اللغة الشعرية الدرامية

تعلم عبد الصبور من مسرح إليوت (خاصة "جريمة في الكاتدرائية") أن لغة المسرح الشعري يجب ألا تكون لغة "غنائية محلقة" منفصلة عن الواقع، بل يجب أن تكون لغة قادرة على استيعاب "النثرية" و"اليومية" دون أن تفقد شعريتها.

- يقول عبد الصبور" :*حين توقفت عند الشاعر ت.س. إليوت في مطلع الشباب لم تستوقفني أفكاره في أول الأمر بقدر ما استوقفتني جسارته اللغوية* [3]." هذه الجسارة هي التي مكنته من استخدام مفردات مثل "الفقر"، "الجوع"، "الشرطي"، و"الدينار" في سياق شعري درامي، كاسراً بذلك "هالة القداسة" التي كانت تحيط بالقاموس الشعري الكلاسيكي.

صلاح عبد الصبور (المتأثر المبدع)	ت. إس. إليوت (المؤثر)	وجه المقارنة
القناع التاريخي (Historical Mask)	المعادل الموضوعي (Objective Correlative)	المفهوم المركزي
"اللغة الثالثة": فصحى مطعمة بروح العامية وتركيبها	المزج بين لغة المحادثة واللغة الطقسية	اللغة
أزمة العدالة، حرية الكلمة، الفقر السياسي والاجتماعي	اغتراب الإنسان الحديث، أزمة الإيمان	الموضوع
استلهام التراث الصوفي والتاريخ الإسلامي والشعبي	استلهام الأساطير اليونانية والمسيحية	التراث
البنية الدائرية، التداعي الحر، المونتاج السينمائي	التجزئة، تعدد الأصوات	البنية

النظرية النقدية: "حياتي في الشعر" وفلسفة الشكل

يقدم عبد الصبور في كتابه التنظيري "حياتي في الشعر" خارطة طريق لفهم فلسفته في الكتابة. إنه يرفض التقسيمات المدرسية الجامدة التي تفصل بين "الشكل" و"المضمون"، أو بين "الفنون التعبيرية" و"الفنون الحكائية."

2.1إلغاء ثنائية التعبير والحكاية

يميز النقد التقليدي بين الفنون التعبيرية (كالغناء والشعر الغنائي) التي تنبع من الذات، والفنون الحكائية (كالرواية والمسرح) التي تعتمد على موضوع خارجي. لكن عبد الصبور يرى أن هذا الفصل تعسفي.

- يقول عبد الصبور" :*في كل فن حكائي عنصراً معبراً، وفي كل فن تعبيري عنصراً حكائياً... فلو قرأنا شاعراً غنائياً مثل رلكه الألماني... لوجدنا فيه عنصراً حكائياً واضحاً، بينما يتمثل في مسرح إبسن الاجتماعي تعبيره الواضح عن ذاته*[5]".

- **النتيجة** :هذا الفهم قاده إلى كتابة مسرحيات هي في جوهرها "قصائد درامية طويلة". المضمون (تجربة الشاعر الذاتية) يتسرب عبر مسام الشكل (الحكاية المسرحية)، ليصبح الحلاج هو صلاح عبد الصبور، وليصبح صلاح عبد الصبور هو الحلاج، في وحدة عضوية لا انفكاك لها.

2.2مفهوم "المأساة (Tragedy) "الحديثة

أعاد عبد الصبور تعريف "المأساة" بما يتناسب مع العصر الحديث. لم تعد المأساة هي "سقوط البطل النبيل بسبب خطأ قدري" كما عند أرسطو، بل أصبحت مأساة "الإنسان المقهور" الذي يواجه قوى مجتمعية وسياسية تفوقه طاقة.

- في "مأساة الحلاج"، لا يواجه البطل "القدر (Fate) "بالمفهوم الإغريقي، بل يواجه "السلطة" و"المجتمع" و"الفقر". هذا التحول في المضمون استدعى تحولاً في الشكل؛ فبدلاً من "الجوقة" التي تعلق على المشيئة الإلهية، نجد "جوقة" تمثل الفقراء والعامة الذين يشاركون في الجريمة بصمتهم أو بجهلهم[6].

2.3اللغة الثالثة: البنية الموسيقية للإيقاع الجديد

تعد "اللغة" العنصر الشكلي الأبرز في تجربة عبد الصبور. لقد أدرك أن المسرح يتطلب إيقاعاً يختلف عن إيقاع القصيدة المقروءة.

- **السطر الشعري** :اعتمد التفعيلة أساساً، لكنه نوع في طول وقصر الأسطر، ونوع في القوافي (أو تخلى عنها أحياناً) ليخلق إيقاعاً متوتراً يحاكي التوتر الدرامي للموقف. هذا الشكل المرن سمح له بالانتقال بسلاسة من الحوار الهامس إلى المونولوج الصارخ، ومن الوصف السردي إلى التدفق العاطفي[8].
- **الأصالة والمعاصرة في اللغة** :يرى عبد الصبور أن التجديد لا يعني القطيعة مع التراث، بل يعني استيعابه وتجاوزه. يقول" :*بدلاً من أن يصبح جهدنا أن نكون أصلاء ومعاصرين، فليكن جهدنا أن نصبح معاصرين أصلاء* [1]." لغته مشبعة بروح التراث الصوفي (مصطلحات مثل: الوجد، الكشف، النور، الخرقة)، لكنها موظفة في سياق حديث تماماً (العدالة الاجتماعية، الحرية السياسية).

تشريح "مأساة الحلاج": ذروة الشكل والمضمون

تعد مسرحية "مأساة الحلاج" (1965) المختبر الحقيقي الذي انصهرت فيه نظريات عبد الصبور لتنتج عملاً فنياً متكاملاً. نالت هذه المسرحية جائزة الدولة التشجيعية عام 1966، وظلت حتى اليوم علامة فارقة في المسرح الشعري العربي[9].

3.1البناء الدرامي: الهندسة العكسية للزمن

على مستوى "الشكل"، يفتتح عبد الصبور مسرحيته بمشهد النهاية: الحلاج مصلوباً.

- **تحليل الشكل** :يبدأ المنظر الأول من الفصل الأول (المعنون بـ "الكلمة") بمجموعة من المارة (تاجر، فلاح، واعظ) يرون "شيخاً مصلوباً" في جذع نخلة.
- **دلالة المضمون** :هذا الكسر للتسلسل الزمني (Flashforward) يحيد عنصر "التشويق البوليسي" (ماذا سيحدث؟) ليركز انتباه المتلقي على "التشويق الفكري"

(لماذا حدث هذا؟ ومن المسؤول؟). إن بدء المسرحية بالموت يؤكد أن "موت الحلاج" ليس النهاية، بل هو "الحدث المؤسس" للحقيقة. المضمون هنا يقول: الجسد يموت، لكن "الكلمة" التي أدت للموت تظل حية ومعلقة كوثيقة إدانة في وجه المجتمع[10].

3.2 الجوقة: (The Chorus) تعددية الصوت والإدانة

تعد "الجوقة" عنصراً شكلياً بارزاً في "مأساة الحلاج"، حيث تحل محل "الراوي" أو "ضمير المجتمع". في المشهد الأول، تتابع مجموعات بشرية أمام الجثة، كل منها يدلي بدلوه في "الجريمة."

3.2.1 مجموعة الفقراء (صوت الضحية والجلاد)

يقتبس عبد الصبور على لسان مجموعة الفقراء:

"صفونا صفاً.. صفاً

أعطوا كلاً منا ديناراً من ذهب،

براقاً لم تلمسه كف من قبل.

قالوا: صيحوا.. زنديق كافر.

صحنا: زنديق.. كافر.

قالوا: صيحوا: فليقتل إنا نحمل في أعناقنا دمه.

فليقتل إنا نحمل في أعناقنا دمه.

قالوا: امضوا، فمضينا".10

- **تحليل الشكل والمضمون:**

- **الشكل** :تكرار، جمل قصيرة، إيقاع رتيب (صفاً صفاً). هذا الشكل يعكس "الآلية" و"غياب الإرادة". الفقراء تحولوا إلى "قطيع" يحركه الدينار.
- **المضمون** :إدانة قاسية للجهل والفقر الذي يحول الضحية (الفقراء) إلى أداة لقتل من يدافع عنها (الحلاج). هنا يتجلى البعد الاجتماعي للمسرحية: الفقر هو الذي قتل الحلاج قبل السيف.

3.2.2 مجموعة الصوفية (التبرير الغيبي)

ثم تأتي مجموعة الصوفية، لتقول:

"قال: من يقتلني فكأنما يحقق مشيئتي،

وينفذ إرادة الرحمن؛

لأنه يصور من تراب إنسان فان

أسطورة وحكمة وفكرة".10

- **تحليل** :هؤلاء يمثلون "النخبة" التي بررت تخاذلها عن نصرة الحلاج بتأويلات غيبية ("كان يريد أن يموت"). الشكل الشعري هنا أكثر نخامة وتجريداً، مما يعكس انفصالهم عن الواقع، وهو مضمون نقدي يوجهه عبد الصبور للتصوف الانعزالي.

3.3 الشخصية القناع: جدل الحلاج والشبلي

في قلب المسرحية، ينتصب الصراع بين شخصيتين تمثلان موقفين وجوديين متناقضين: "الحلاج" و"الشبلي."

3.3.1 الحلاج: التصوف الاجتماعي (الكلمة)

الحلاج عند عبد الصبور ليس مجرد صوفي سكران بالوجد الإلهي، بل هو "مصلح اجتماعي" يرى الله في العدالة.

- **الاقتباس** :حين يسأله الشبلي عن معنى الشر، يجيب الحلاج:

"فقر الفقراء.. جوع الجوعى[11]*".*

- **المضمون** :هذا التعريف المادي للشر ينقل التصوف من "السماء" إلى "الأرض". الحلاج يقرر النزول إلى "السوق" ومخاطبة العامة، متخلياً عن "الخرقة" الصوفية الآمنة. هذا القرار هو جوهر "الفعل الدرامي" الذي يقوده إلى حتفه.

3.3.2الشبلي: التصوف الانعزالي (الصمت)

الشبلي يمثل صوت "العقل التقليدي" أو "السلامة". إنه يحب الحلاج لكنه يخشى عليه وعلي نفسه.

- **الاقتباس** :يقول الشبلي للحلاج" *:استر ما كشف الله لك"* ، ويقول معترفاً بجبنه أمام الجثة" *:أما أنا فصنت نفسي حينما امتحنت / وقلت لفظاً غامضاً معناه حينما ألقوك في أيدي القضاة / أنا الذي قتلتك*[10]*".*

- **الشكل** :لغة الشبلي تتسم بالحذر، التردد، والمواربة. المضمون هنا يطرح قضية "مسؤولية المثقف الصامت". الصمت (الشبلي) شريك في الجريمة كالكلمة (القضاة).

3.4السقطة التراجيدية :(Hamartia) الزهو بالمعرفة

وفقاً لأرسطو، يجب أن يسقط البطل التراجيدي بسبب "سقطة" أو "خطأ " (Hamartia). كيف فسر عبد الصبور سقطة الحلاج؟

في التحليل النقدي العميق، يرى عبد الصبور أن سقطة الحلاج لم تكن سياسية فقط، بل كانت "روحية."

- يقول عبد الصبور في تنظيره للمسرحية" :*مصدر الخطأ هو الغرور وعدم التوسط... مشهد البوح بعلاقته الحميمة بالله... والسبب هو الزهو بما نال*[10]."
- **المضمون** :الحلاج "أباح دمه" ليس لأنه كفر، بل لأنه "أفشى سر الصحبة" زهواً. لقد أراد أن يشرك العامة في نور لا تحتمله عيونهم، فاحترقوا وأحرقوه. هذه "الخطيئة المعرفية (Hubris) "هي التي تعطي للمسرحية بعدها الإنساني العالمي، وتخرجها من إطار المظلومية السياسية المباشرة إلى رحابة التراجيديا الإنسانية[13].

ما بعد الحلاج: تنويعات الشكل والمضمون

لم يتوقف مشروع عبد الصبور عند "مأساة الحلاج"، بل استمر في استكشاف أشكال درامية جديدة تناسب تطور مضامينه الفكرية.

" 4.1مسافر ليل": العبث والكوميديا السوداء

في مسرحية "مسافر ليل" (1969)، ينتقل عبد الصبور من "التاريخ" إلى "الرمز المعاصر."

- **الشكل** :تجري الأحداث في عربة قطار (مكان مغلق، زمن نفسي). الشخصيات بلا أسماء: "الراكب"، "عامل التذاكر". الأسلوب يقترب من "مسرح العبث " (Theatre of the Absurd) وكافكا[14].
- **المضمون** :تتناول المسرحية ثيمات القهر، المراقبة، وعبثية الوجود تحت سلطة مطلقة. عامل التذاكر يتحول إلى "إله/جلاد" يملك سجلات الراكب ويحاسبه على أفكاره. الشكل العبثي هنا هو المعادل الموضوعي لعالم فقد منطقه وعدالته (عالم ما بعد هزيمة 1967).

- **الراوي** :يستخدم عبد الصبور تقنية "الراوي" الذي يكسر الإيهام المسرحي، مذكراً الجمهور بأن ما يشاهدونه "لعبة"، مما يعزز البعد البريختي (التغريب) لتحفيز العقل النقدي.

" 4.2ليلى والمجنون": انفصام الذات العربية

في مسرحية "ليلى والمجنون" (1970)، يعود عبد الصبور للتراث (قصة قيس وليلى) لكن بتقنية "المسرح داخل المسرح.(Metatheatre) "

- **الشكل** :المسرحية تدور حول مخرج وممثلين يحاولون تقديم مسرحية عن المجنون. يتداخل الزمنان: زمن الممثلين المعاصر (القاهرة المعاصرة) وزمن قيس (البادية القديمة).
- **المضمون** :هذا الشكل المعقد يخدم مضموناً سياسياً ونفسياً خطيراً: "انفصام الشخصية العربية". البطل المعاصر يرى في "المجنون" قناعه ومرآته. إنه صراع بين "الحب" (القيمة المطلقة) و"السلطة/المجتمع" (القهر). المسرحية تطرح تساؤلاً: هل الجنون هو الشكل الوحيد للحرية في مجتمع قمعي؟[15].
- **الإسقاط السياسي** :تمت كتابة المسرحية تحت وطأة هزيمة 1967، وتعكس حالة "التمزق" التي عاشها المثقف العربي، حيث أصبحت "الكلمة" عاجزة و"الفعل" مستحيلاً، فلم يبق إلا "الجنون" أو "الموت[16]."

القراءات النقدية: صراع التأويلات

أثار مسرح صلاح عبد الصبور جدلاً نقدياً واسعاً أثرى المكتبة العربية، وانقسم النقاد في تفسير جدلية الشكل والمضمون لديه إلى تيارات رئيسية.

5.1عز الدين إسماعيل: القراءة النفسية والجمالية

يرى الناقد الدكتور عز الدين إسماعيل، وهو أحد المقربين من عبد الصبور، أن قيمة مسرحه تكمن في "الدراما النفسية[17]."

- **الرؤية** :يرى إسماعيل أن الصراع في "مأساة الحلاج" ليس خارجياً (بين الحلاج والسلطة) بقدر ما هو داخلي (بين الحلاج وذاته، بين الحلاج والشبلي كوجهين لعملة واحدة).
- **تقييم الشكل** :يشيد إسماعيل بقدرة عبد الصبور على تطويع "السطر الشعري" ليعبر عن التموجات النفسية، معتبراً أنه نجح في خلق "لغة درامية" حقيقية، متجاوزاً بذلك "الخطابة" التي عيبت على مسرح أحمد شوقي [1].بالنسبة لإسماعيل، الشكل عند عبد الصبور هو "تموجات الروح" مرسومة بالكلمات.

5.2غالي شكري: القراءة السياسية الثورية

على النقيض، يقدم الناقد غالي شكري قراءة ماركسية/ثورية لمسرح عبد الصبور، واضعاً إياه في سياق "أدب المقاومة[18]."

- **الرؤية** :يرى شكري أن "الحلاج" هو قناع لـ "المثقف العضوي" الذي يلتحم بالجماهير. المأساة ليست فردية بل اجتماعية. "السقطة" ليست غروراً معرفياً (كما قال عبد الصبور نفسه) بل هي "سذاجة سياسية" في التعامل مع سلطة غاشمة.
- **تقييم الشكل** :يرى شكري أن لجوء عبد الصبور للتراث (الشكل التراثي) كان "حيلة فنية" و"قناعاً" ضرورياً لتمرير نقد سياسي لاذع للنظام الناصري والأنظمة العربية الشمولية في الستينيات. المضمون الثوري اختبأ خلف عباءة الصوفي[18].

5.3إشكالية الغموض والنخبوية

واجه مسرح عبد الصبور، خاصة في أعماله اللاحقة، اتهامات بـ "الغموض" و"النخبوية[20]."

- **النقد** :رأى بعض النقاد التقليديين أن لغته الرمزية وبناءه المكسر للزمن يجعل مسرحه عصياً على الجمهور العادي، مما يناقض مضمونه الذي يدعي الانتصار للفقراء "الناس في بلادي."
- **الدفاع** :دافع عبد الصبور عن "الغموض الفني" (وليس الابهام)، معتبراً أن الفن يجب أن يرتفع بذائقة الجمهور لا أن ينحدر إليها. يرى أن "الشكل" المعقد ضروري لاستفزاز العقل ودفعه للتأمل، بدلاً من تقديم إجابات جاهزة ومباشرة[22].

مقاربات مقارنة: عبد الصبور وشوقي وإليوت

لإدراك حجم الإنجاز الذي حققه عبد الصبور في "الشكل والمضمون"، تجدر مقارنته بسابقيه ومعاصريه.

6.1مع أحمد شوقي: من الغنائية إلى الدراما

يُعد أحمد شوقي رائد المسرح الشعري العربي، لكن مسرحه ظل أسيراً لـ "الشكل" الكلاسيكي (البيت العمودي، القافية الموحدة).

- **الجدول المقارن:**

العنصر	أحمد شوقي (أمير الشعراء)	صلاح عبد الصبور (رائد الحداثة)
الشكل الشعري	البيت العمودي الخليلي (الصدر والعجز).	السطر الشعري (التفعيلة)، تنوع القوافي.

العنصر	أحمد شوقي (أمير الشعراء)	صلاح عبد الصبور (رائد الحداثة)
وظيفة الشعر	غنائية، طربية، استعراض للبلاغة.	درامية، وظيفية، تعبر عن الموقف النفسي.
المضمون	التاريخ كأمجاد وبطولات (كليوباترا، عنترة).	التاريخ كقناع لقضايا معاصرة (الحلاج، ليلى).
الشخصيات	ملوك، أمراء، أبطال أسطوريون.	متصوفة، مثقفون مهزومون، موظفون بسطاء.
اللغة	فخمة، تراثية، معجمية.	"اللغة الثالثة": حيوية، يومية، مكثفة.

يرى النقاد أن شوقي كان "شاعراً كتب مسرحاً"، بينما عبد الصبور كان "مسرحياً كتب شعراً [6]."عند شوقي، الشكل (الوزن والقافية) كان يطغى أحياناً على المضمون الدرامي، فيضطر الممثل للتوقف عن الفعل ليلقي قصيدة عصماء. أما عند عبد الصبور، فالشكل يذوب تماماً في المضمون الدرامي.

6.2مع ت. إس. إليوت: التأثر الخلاق

كما أسلفنا، تأثر عبد الصبور بإليوت، لكنه لم يكن مقلداً أعمى.

- **الخصوصية العربية** :بينما كان مضمون إليوت في "الأرض الخراب" ومسرحياته ينبع من أزمة دينية وروحية مسيحية في أوروبا ما بعد الحرب، كان مضمون عبد الصبور ينبع من أزمة سياسية واجتماعية (الفقر، الاستبداد) في العالم العربي.
- **التوظيف** :أخذ عبد الصبور من إليوت "الشكل" (الجوقة، المعادل الموضوعي)، لكنه عبأه بـ "مضمون" عربي إسلامي (التصوف، التراث الشعبي). هذا المزج هو ما أنتج "الطريق الثالث."

خاتمة واستنتاجات:

في ختام هذا التقرير البحثي الشامل، يمكننا بلورة مجموعة من الاستنتاجات الجوهرية التي تلخص "الدرس السابع" في تجربة صلاح عبد الصبور:

1. **وحدة الشكل والمضمون** :(Organic Unity) أثبت عبد الصبور عملياً أن الشكل ليس مجرد ثوب يلبسه المضمون، بل هو جلده الحي. لا يمكن لمأساة الحلاج أن تكتب بغير "الشكل الدائري" وبغير "تعدد الأصوات"، لأن المضمون نفسه (المسؤولية الجماعية، خلود الكلمة) يفرض هذا الشكل.
2. **التراث كقناع للمستقبل** :نجح عبد الصبور في تحويل التراث من "قيد" إلى "قناع" يمنحه حرية الحركة والنقد. الحلاج وليلى والمجنون ليسوا شخصيات ماضوية، بل هم معاصرون لنا أكثر من كثير من الأحياء، بفضل "المضمون" الحديث الذي ضخه الشاعر في "الشكل" التراثي.
3. **انتصار الكلمة** :المضمون النهائي والجوهري في كل مسرح عبد الصبور هو "الإيمان بالكلمة". في "مأساة الحلاج"، تموت الشخصية لتعيش الكلمة. يقول عبد الصبور : *"الكلمة.. إن لم أمت بها.. ماتت ."* هذا هو الدرس البليغ الذي يتركه لنا: الشكل (المسرحية/القصيدة) هو وسيلة لتخليد المضمون (الحقيقة/العدالة).

4. **اللغة الدرامية** :اجترح عبد الصبور لغة عربية جديدة للمسرح، لغة تتسع للفلسفة والهمس والصراخ واليومي والمقدس. هذه "اللغة الثالثة" هي إرثه التقني الأكبر للأجيال اللاحقة من المسرحيين الشعراء.

إن مسرح صلاح عبد الصبور يظل مدرسة مفتوحة، و"محاضرة" مستمرة، تعلمنا كيف نكون أصلاء دون انغلاق، ومعاصرين دون ذوبان، وكيف نجعل من "الشكل" الفني رافعة لـ "المضمون" الإنساني العميق.