بسم الله الرحمن الرحيم

جامعـــــــة اليـرمـــــوك
كليـــــــــــــــة الآداب
قسم اللغة العـربية وآدابها

تلقّي شعر صلاح عبد الصبور الغنائي والمسرحي

Reception lyrical and theatrical poetry of Salah Abdel Sabour

إعداد

وجدان عبد الكريم محمد آغا

إشراف الأستاذ الدكتور

قاسم محمد المومني

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

تلقّي شعر صلاح عبد الصبور الغنائي والمسرحي

قدمت هذه الأطروحة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الدكتوراة في اللغة العربية تخصص أدب ونقد،

جامعة اليرموك إربد – الأردن

إعداد

وجدان عبد الكريم محمد آغا

لجنة المناقشة

الأستاذ الدكتور: قاسم محمد المومني.....مشرفاً

الأستاذ الدكتور: نبيل يوسف حداد.....عضواً

الأستاذ الدكتور: خليل محمد الشيخ.....عضواً

الأستاذ الدكتور: محمود محمد درابسة.....عضواً

الأستاذ الدكتور: محمد أحمد المجالي.....عضواً -جامعة الزيتونة

تاريخ المناقشة

2012 /7 /16

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فهرس المحتويات

الموضوع **الصفحة**

فهرس المحتويات ..... ج

مقدّمة 1

تمهيد 8

الباب الأول: تلقّي شعر صلاح عبد الصبور الغنائي

الفصل الأول: تلقّي مضمون شعر صلاح عبد الصبور الغنائي.....16

أولاً– تلقّي المضمون السياسي 17

ثانياً– تلقّي المضمون الاجتماعي 29

ثالثاً– تلقي المضمون النفسي 39

رابعا– تلقي المضمون الفلسفي 51

الفصل الثاني: تلقّي اللغة الشعرية الغنائية.....61

أولاً– تلقّي اللغة الشعرية بوصفها صورة أو رمزا 62

ثانيا– تلقّي أسلوب اللغة الشعرية.....82

ثالثاً– تلقّي موسيقى اللغة الشعرية.....98

الباب الثاني: تلقّي شعر صلاح عبد الصبور المسرحي

الفصل الأول: تلقي المضمون الشعري المسرحي 112

أولاً– تلقّي المضمون العام 113

ثانياً– تلقي المضمون السياسي.....132

ثالثاً– تلقي المضمون الاجتماعي 145

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

فهرس المحتويات

الموضوع	الصفحة
رابعاً– تلقّي المضمون النفسي	153
خامساً– تلقّي المضمون الفلسفي	160
الفصل الثاني: تلقّي اللغة الشعرية المسرحية	165
أولاً– تلقّي اللغة الشعرية بوصفها صورة أو رمزا	166
ثانياً: تلقي لغة الحوار الشعري	177
ثالثاً– تلقّي موسيقى اللغة الشعرية	203
خاتمة	212
قائمة المصادر والمراجع والدوريات والرسائل الجامعية	217
الملخص باللغة العربية	229
الملخص باللغة الإنجليزية	230

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

مقدّمة

لعلَّ صلاح عبد الصبور (1931 – 1981) واحد من الشعراء الرّواد في مجال الحركة الشعرية العربية الحديثة. ومن أكثر هؤلاء الشعراء حظوة لدى النقاد والدارسين على امتداد عقود كثيرة. فقد دارت حول شعره وشاعريته دراسات نقدية كثيرة، وتنوعت تلك الدراسات تبعا لتباين مشارب الدارسين وتنوع منطلقاتهم في التأتي إلى عالم النص الشعري.

ويسعى البحث الحالي إلى مقاربة الدراسات التي تناولت شعر الشاعر وشاعريته مقاربة نقدية تهدف إلى الكشف عن مدى جدّية تلك الدراسات وأهميتها وإسهامها في تلقّي شعر عبد الصبور الغنائي والمسرحي وقدرتها على النفاذ نحو أعماق النصوص الشعرية واستنطاق دلالاتها المختلفة من جهة ولمحاولة تبيّن ملامح شاعرية الشاعر وسماتها من جهة أخرى.

والحقيقة أن سعي الدارسة نحو تحقيق الهدف المأمول من البحث اتجه بها إلى تتبع الدراسات ذات الصّلة بالموضوع المتناول تتبعا تاريخيا لما في ذلك من أهمية في الكشف عن مدى خصوصية كل دراسة من الدراسات المنجزة، وقدرتها على الإضافة في مجال بحثها أو عدم ذلك. فضلا عن أنَّ التتبع التاريخي يمكن أن يسعف في الكشف عن مدى تأثر الدارسين بعضهم ببعض، ويبيّن نقاط التلاقي والتقاطع بينهم.

واشتمل البحث على الدراسات التي أُفردت لتناول شعر الشاعر، وعلى العناوين التي خصصت للوقوف على شعر عبد الصبور في سياق الدراسات المتعددة التي تناولت الشعر العربي الحديث، إضافة إلى البحوث والمقالات المنشورة في الدوريات العربية المختلفة، والرسائل الجامعية المخطوطة.

ولقد تجسّدت مرتكزات البحث في تمهيد وبابين. خُصص التمهيد للوقوف عند نظرية جمالية التلقي وعرض أبرز طروحاتها، والإشارة إلى غاياتها وأهدافها، وأهم أعلامها.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وجاء الباب الأول، الذي يتكوّن من فصلين ليتناول تلقّي النقّاد العرب الحديثين لشعر صلاح عبد الصبور الغنائي المتمثل في ستة دواوين شعرية هي: "الناس في بلادي" و"أقول لكم" و"أحلام الفارس القديم" و"تأملات في زمن جريح" و"شجر الليل" و"الإبحار في الذاكرة".

وأفرد الفصل الأول من الباب الأول للبحث في كنه تلقّي مضمون شعر صلاح عبد الصبور الغنائي. وذلك من خلال أربعة محاور رئيسة هي تلقّي المضمون السياسي، وتلقّي المضمون الاجتماعي، وتلقّي المضمون النفسي، وتلقّي المضمون الفلسفي.

في حين جعل الفصل الثاني من الباب الأول للوقوف عند طبيعة تلقّي اللغة الشعرية الغنائية ضمن ثلاثة محاور هي تلقّي اللغة الشعرية الغنائية بوصفها صورة أو رمزا، وتلقي أسلوب اللغة الشعرية، وتلقّي موسيقى اللغة الشعرية.

ودار الباب الثاني والأخير، الذي يتكوّن من فصلين، أيضا، حول تلقّي شعر صلاح عبد الصبور المسرحي، والمتجسد في خمسة أعمال مسرحية هي: "مأساة الحلاج" و"مسافر ليل" و"الأميرة تنتظر" و"ليلى والمجنون" و" بعد أن يموت الملك". وجاء الفصل الأول من هذا الباب لمقاربة تلقّي مضمون الشعر المسرحي وفق خمسة محاور هي: تلقّي المضمون العام للمسرحيات، وتلقّي المضمون السياسي، وتلقّي المضمون الاجتماعي، وتلقّي المضمون النفسي، وتلقّي المضمون الفلسفي، وأمَّا الفصل الثاني من الباب الثاني فقد حاول تبيّن كيفية تلقّي اللغة الشعرية المسرحية بوصفها صورة أو رمزا إضافة إلى تلقّي لغة الحوار الشعري وموسيقاها.

وما ينبغي الإشارة إليه أن تقسيم تلقّي النقاد والدارسين إلى قسمين أحدهما يُعْنَى بتلقي المضمون الشعري والآخر يتناول اللغة الشعرية كان لأغراض البحث والدراسة. فالدارسة تدرك أن الشكل والمضمون الشعريين وجهان لعملة واحدة، وأنهما متداخلان ويعمل أحدهما لخدمة الآخر.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وأنَّ النقد الحديث تخلّص منذ وقت طويل من موضوع الفصل بينهما، الذي كان شائعا في نقدنا العربي القديم فيما يُعرف باللفظ والمعنى.

ولا بدَّ من الإشارة، إلى أن البحث يهدف بالدرجة الأولى إلى معاينة تلقّي النقاد العرب الحديثين لشعر عبد الصبور الغنائي والمسرحي. ولكن لمّا تبيَّن للدارسة أنَّ إسهام النقاد في تلقّي شعر الشاعر المسرحي لا يقيم بابا في رسالة متخصصة عمدت إلى إنجاز الدارسين بهذا الخصوص، وجعلت متن الباب الثاني المخصص لتناول شعر عبد الصبور المسرحي مشتملا على ما قدّمه النقاد والدارسون في آن معا. في حين خصص متن الدراسة في الباب الأول لعرض تلقّي النقَّاد لشعر عبد الصبور الغنائي وظهر إسهام الدارسين بهذا الصدد في حواشي الباب نفسه، وذلك أن ما قدّمه النقاد بشأن الشعر الغنائي استطاع أن يغطّي إلى حد ربما يكون مقبولا – محاور الدراسة في الباب الأول. الأمر الذي يعني تلقائيا أن إسهام النقاد العرب الحديثين في مجال دراسة شعر الشاعر المسرحي كان أقل من إسهامهم في تلقي شعره الغنائي.

وبشأن النماذج الشعرية سواء الغنائية أو المسرحية التي ظهرت في البحث فهي من اختيار النقاد والدارسين أنفسهم. غير أن الدارسة قامت بمراجعة هذه النماذج على أعمال الشاعر الغنائية والمسرحية، وتوثيقها حسب مواقعها في تلك الأعمال. وعليه فإن تكرار ظهور بعض النماذج الشعرية في البحث يرجع إلى تكرارها لدى النقّاد والدارسين.

ولا بد من الإشارة، هنا، إلى دراسة الباحث محمد فتحي عبد العليم التي تناولت "الحركة النقدية حول شعر صلاح عبد الصبور الغنائي والمسرحي "وهي رسالة دكتوراة مقدمة بكلية دار العلوم في جامعة القاهرة عام (2001).

فعلى الرغم من الجهد الواضح الذي قدمه الباحث في تناول موضوعه إلا أنه أبقى المجال مفتوحالإعادة تناول الموضوع نفسه من لدن دارسين آخرين. وذلك أنه تناول الإنجاز الشعري

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الغنائي للشاعر من خلال مجموعة محدودة من القضايا، التي لا تشمل أبعاد الرؤيا الشعرية جميعها. وهذه القضايا هي (الحزن والمدينة والموت والحب والوطن). كما أن تناول الباحث اللغة الشعرية الغنائية اقتصر في بعض جوانبه على معاينة عدد قليل جدا من الدراسات ومن هذا القبيل تناول توظيف الشاعر لغة الحياة اليومية الذي اقتصر فيه الباحث على مقاربة دراستين نقديتين فحسب. هما دراسة محمد العبد التي عنوانها "سمات أسلوبية في شعر صلاح عبد الصبور" ودراسة محمد حماسة عبد اللطيف وعنوانها" ظواهر نحوية في الشعر الحر" وذلك على الرغم من وجود عدد كبير من الدراسات المهمة التي تناولت هذا الجانب، التي يفوق بعضها في الأهمية الدراستين اللتين اكتفى بهما الباحث المذكور.

ويضاف لما سبق أن بعض نتائج الدراسة التي قام بها محمد فتحي عبد العليم المتعلقة باللغة الشعرية الغنائية بحاجة إلى مراجعة، ومن ذلك وصف الباحث جهود النقاد في تناول الصورة الفنية بأنها مقتضبة بالقياس إلى تناولهم أبعاد الرؤيا الشعرية أو تناول اللغة الشعرية والسؤال المطروح ألا تُعَد الصورة الشعرية من ضمن اللغة الشعرية؟

وأما بخصوص تناول الباحث جهود النقاد حول شعر الشاعر المسرحي فقد ركز اهتمامه على تناول أراء النقاد المرتبطة بالبناء الفني المسرحي. ومن ذلك توظيف الشاعر القوالب الكلاسيكية والرمزية والعبثية، وتوظيف المكان، ومستويات الصراع، علما بأن الباحث نفسه انتهى إلى اتجاه النقاد إلى المضامين ومناقشة الأفكار. وأن الاهتمام بالمضامين والأفكار استغرق جهودهم، وجاء اهتمامهم بالظواهر الفنية دون اهتمامهم بالمضامين، وإذا كان حال الدراسات كذلك فعلا – كما يرى الباحث – فإنه – كما يبدو لي–لابد من إعطاء عناية أكثر من لدن الباحث للقضايا التي شغلت النقد الأدبي حول إنجاز الشاعر المسرحي ومحاولة تفسير ذلك، لا غض النظر عنه، والاتجاه إلى ما لم يحظ بأهمية كبيرة لدى النقاد، وذلك بحسب الباحث المذكور.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فالأصل في موضوعه معاينة الجهود النقدية في مجملها وعدم الاهتمام بجانب على حساب جانب آخر. وذلك مع إقرار الدارسة الحالية بأهمية الناحية الفنية في الإنجاز الأدبي، وأنها غاية العمل الأدبي وهدفه الأكبر.

وعلى كل حال إن واقع الدراسات النقدية الأدبية التي دارت حول شعر الشاعر لا يؤيد طرح الباحث السابق. فقد تناولت تلك الدراسات – في الأغلب الأعم– القضايا المعنوية والفنية الخاصة بإنجاز الشاعر الإبداعي، ومنحت الناحية الفنية كثيرا من عنايتها واهتمامها.

كما لا يؤيد واقع الدراسات النقدية التي دارت حول شعر الشاعر وشاعريته الكثير من النتائج التي توصل إليها الباحث محمد فتحي عبد العليم في رسالته – وذلك كما سيبين البحث الحالي، ولعل من ذلك توصل الباحث إلى تباين آراء النقاد حول إنجاز الشاعر الإبداعي تباينا يثير الدهشة ويفقد المتلقي الثقة في دور النقد الأدبي. وفي الواقع إن كلام الباحث هو الذي يثير الدهشة فمراجعة الدراسات النقدية التي تناولت شعر الشاعر تكشف بيسر عن تقارب أراء النقاد – في الأغلب الأعم – حول نتاج الشاعر إلى درجة يمكن وصفها بالتكرار. فقد ظلت بعض الآراء تتردد في الدراسات على امتداد عقود الدراسة.

وكذا الامر بالنسبة لكثير من النتائج أو التعميمات التي ختم بها الباحث دراسته فإنها تثير التساؤلات من جهة وتتعارض مع واقع الدراسات النقدية ذات الصلة بالموضوع، وتعني أن موضوع الدراسة ما يزال بحاجة إلى البحث والتناول من جهة أخرى. ومن هذه النتائج ما يلي[1]

أولاً– اتسمت المعالجات النقدية التي تناولت المضامين بالسطحية حيث لم تتجاوز شرح الأفكار ونثر الأبيات بالنسبة للقصائد الغنائية وتلخيص الأحداث بالنسبة للأعمال المسرحية.

---

[1] انظر، محمّد فتحي عبد العليم: الحركة النقديّة حول شعر صلاح عبد الصبور الغنائي والمسرحي، رسالة دكتوراة (مخطوطة) مقدّمة في كلية دار العلوم –جامعة القاهرة عام 2001، ص 449– 450

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ثانياً– إن كثيرا من المعالجات النقدية كانت أشبه بالانطباعات التأثرية، واتسمت بإطلاق الأحكام العامة الفضفاضة أو بالحماسة الإنشائية لا بالموضوعية النقدية.

ثالثاً– في مقابل معالجة المضامين والأفكار والنظرة السطحية اتجه بعض النقاد إلى معالجة شعر الشاعر من خلال لغة تتسم بالتقعر، الأمر الذي أسهم في نفور القارئ العادي من الأدب ومن النقد.

وفي الحقيقة إن النتائج التي توصل إليها البحث الحالي تخالف طروحات الباحث السابقة كما تخالف، أيضا، بعض الطروحات الأخرى التي قدمها الباحث المذكور.

وانتهى البحث بخاتمة تضمنت أبرز نتائجه، وبثبت بأسماء المصادر والمراجع والدوريات والرسائل الجامعية وملخص باللغة العربية وآخر باللغة الانجليزية.

وأخيرا تقتضي الأمانة العلمية الاعتراف بفضل أستاذي المشرف الأستاذ الدكتور قاسم محمد المومني، الذي كان له دور كبير في إخراج البحث على النحو الذي جاء عليه، ولم يألُ جهدا في سبيل إثرائه من خلال ملاحظاته وتوجيهاته المهمة، وأتقدم له بالشكر الجزيل والامتنان العميق لسعة صدره وإتاحة المجال رحبا للدارسة لتعبر عن وجهة نظرها المتعلقة بموضوعها المتناول حيث اعتمد مشرفي التوجيه والإرشاد لا التقييد والإلزام

كما أقدّم شكري العميق للأستاذ الدكتور نبيل يوسف حداد والأستاذ الدكتور خليل محمد الشيخ والأستاذ الدكتور محمود محمد درابسة والأستاذ الدكتورمحمد أحمد المجالي لتفضلهم بالموافقة على مناقشتي، وإسهامهم في إثراء البحث، أيضا، بملاحظاتهم المنبثقة من حرصهم على تبرئة البحث من المزالق أو الهفوات، التي وقعت فيها الطالبة. فلهم الشكر والتقدير والامتنان الصادق.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وتشير الطالبة إلى أنها استخدمت في البحث الرموز الآتية:

ص/ صفحة.

ج/ جزء.

ط/ طبعة.

د. ت/ دون تاريخ.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

تمهيد

لعلَّ نظريات التلقي من النظريات النقدية الأدبية الغربية الحديثة التي أثارت بعض التساؤلات من لدن الدارسين. وذلك بسبب تباين مفاهيمها واختلافها، فضلا عن تعدد المصطلحات الدالة عليها.

وقد رصد بعض الدارسين العرب المصطلحات التي تعبّر عن النظريات المتجهة نحو القارئ وهي: تلقي، استقبال، نقد استجابة، القراءة، التقبل، التأثير[1] في حين رأى دارسون آخرون أنه يتعذر رصد الاصطلاحات الكثيرة لمفهوم التلقي كما يتعذر إيرادها بتسلسل تاريخي دقيق ومقبول، وذلك لتداخلها وصعوبة الفصل بينها[2].

ومهما يكن من أمر اختلاف الدارسين حول المصطلحات الدالة على النظريات التي جعلت القارئ مدار اهتمامها أو اختلافهم حول مفاهيمها فإن الذي يهم الدارسة الحالية هو الوقوف عند طبيعة العلاقة بين القارئ والنص الأدبي، وذلك من خلال أبرز تلك النظريات وهي نظرية جمالية التلقي.

ونظرية جمالية التلقي ظهرت في الستينيات من القرن الماضي في رحاب جامعة كونتسانس في المانيا الغربية على يد "هانز روبرت ياوس" و" وفولفغانغ آيزر " ومجموعة من زملائهما. ووجهت اهتمامها منذ البداية إلى المتلقي بهدف كشف الدور الذي يقوم به في عملية القراءة ومن ثم في تشكيل المعنى[3].

---

(1) انظر، فاطمة البريكي: قضية التلقي في النقد العربي القديم، دار الشروق – عمان 2006، ص41.

(2) انظر، محمد رضا مبارك: استقبال النص الأدبي عند العرب، دار الفارس – عمان 1996، ص23.

(3) انظر، سامي إسماعيل: جماليات التلقي: دراسة في نظرية التلقي عند هانز روبرت ياوس, وفولفغانغ آيزر ، المجلس الأعلى للثقافة – القاهرة 2002، ص10، ص18، وص 199-201.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وإذا كان "ياوس وإيزر" قد اهتما بإعادة تشكيل النظرية الأدبية الحديثة عن طريق صرف الأنظار عن المؤلف والنص وتركيزهما على علاقة النص بالقارئ فان مناهجهما الخاصة في معالجة هذا التوجه اختلفت اختلافا واضحا وتنوعت مرجعياتهما في بناء مناهجهما[1].

فقد رأى "ياوس" أنَّ معرفة استجابة جمهور معين لنص محدد لا تتحقق إلاَّ بمعرفة الأفق الذي استأنس به ذاك الجمهور حين كان يقرأ العمل الأدبي[2]. وهو ما عرف عنده بمفهوم أفق الانتظار وارتبط بما أسماه بالانزياح الجمالي. وقصد "ياوس" بأفق الانتظار التوقعات المسبقة التي تكون لدى المتلقي بخصوص العمل الأدبي الذي يتناوله بالتحليل والمعالجة[3]. ويتكون هذا الأفق من ثلاثة عوامل رئيسة هي: [4]

أولاً– الخبرات السابقة المرتبطة بالجنس الأدبي الذي ينتمي إليه النص.

ثانياً– أشكال وموضوعات أعمال ماضية يُفترض معرفتها في العمل الأدبي الجديد.

ثالثاً– التعارض بين اللغة الشعرية واللغة العملية أو بين العالم الخيالي والعالم اليومي.

وأمَّا المسافة الجمالية فقصد بها "ياوس" المسافة الفاصلة بين عالم النص وعالم قراءته أو بين أفق الانتظار الموجود مسبقا والعمل الأدبي الجديد الذي يمكن لتلقيه أن يحدث تغيرا في الأفق الأدبي سواء بمعارضته لتجارب مألوفة أو بإبرازه لتجارب جديدة يُعبَّر عنها لأول مرة، ويقاس

---

(1) انظر، سامي إسماعيل: جماليات التلقي، ص11.

(2) انظر، نادر كاظم: المقامات والتلقي: بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمذاني في النقد العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر –بيروت 2003، ص34.

(3) انظر، هانس روبرت ياوس: جمالية التلقي، ترجمة: رشيد بن حدو، المجلس الأعلى للثقافة – القاهرة 2004، ص44، ص47.

(4) انظر،المرجع نفسه، ص44.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الانزياح الجمالي أو المسافة الجمالية بردود فعل الجمهور وبأحكام النقاد. فطريقة استجابة العمل الأدبي الجديد لتوقع الجمهور تعتبر مقياسا للحكم على قيمته الجمالية[1].

وأمَّا "آيزر" فقد اقترح بعض المفاهيم التي رأى أنه يمكن من خلالها بيان كيفية التفاعل بين النص والقارئ. ومن أبرز هذه المفاهيم مفهوما الفجوات والقارئ الضمني. ويقصد بالفجوات أو الفراغات ما يعمل في النص كمحفز أساسي على التواصل خلال عملية القراءة. ويكون ملء الفراغات مبنيا أو قائما على لغة النص ومعطياته، ويتم بطريقة متبادلة بين ما هو صريح وضمني أو بين الكشف والإخفاء، وإنَّ ما هو خفي يحث القارئ على الفعل، ولكن هذا الفعل يكون مراقبا، أيضاً، بما هو مكشوف[2].

وبخصوص القارئ الضمني فقد وصفه "إيزر" بأنه وسيلة لوصف العملية التي بواسطتها تتحول البنيات النصية إلى تجارب شخصية من خلال نشاطات تصورية، وأنه هو الذي يمكِّن من وصف تأثيرات النص الأدبي، ووصف التجاوب معه[3]. ويبدو أنه القارئ المفترض الذي يتوجه له الكاتب، والذي يؤمل منه التفاعل الصحيح مع النص.

ولعلّه من الملاحظ أن أصحاب نظرية جمالية التلقي قد ركزوا اهتمامهم على القارئ ومنحوه أهمية كبيرة ربما تعادل أهمية النص نفسه فلم يعدّ النص لديهم عالما قائما بذاته وإنما غدا يكتسب وجوده من خلال تفاعل القارئ معه، وهو ما يعبر عنه (إيزر) بقوله "إن للعمل الأدبي قطبين قد نسميهما القطب الفني والقطب الجمالي، الأول هو نص المؤلف والثاني هو التحقق الذي ينجزه القارئ"[4]. وبعبارة أخرى إنه لا سبيل إلى تحقق العمل الأدبي ووجوده المنشود والمتمثل في

---

(1) انظر، هانس روبرت ياوس: جمالية التلقي، ص47.

(2) انظر، وفولفغانغ إيزر: فعل القراءة: نظرية جمالية التجاوب في الادب، ترجمة حميد لحميداني والجلالي الكدية، مكتبة المناهل – المغرب (د. ت)، ص98–100.

(3) انظر، المرجع نفسه، ص35.

(4) المرجع نفسه ،ص12.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

تشكيل معناه إلاَّ من خلال التفاعل بينه وبين المتلقي، "الذي يستطيع أن ينعش النص او أن يذبله، وهوالذي يستطيع أن يحرك النص او يقف به حيث هو، أو أن يعيده إلى وراء،إنه القادر على إحياء النص أو إماتته، وبالجملة فقد طالت هامة القارئ وعلت قامة القراءة، وصار ينظر الى القارئ على أنه منتج للنص"[1].

وما ينبغي الإشارة إليه أنه لا يتم إدراك معنى النص كله دفعة واحدة، وأن وجهة النظر الجوالة التي ذكرها (إيزر) وهي وسيلة من وسائل وصف الطريقة التي يكون بها القارئ حاضرا في النص – تبين أن القارئ يجول عبر النص وبالتالي يكشف المنظورات المتعددة المترابطة التي تتغيّر كلما حدث انتقال من منظور إلى آخر[2]. ولا شك أن إمكانية تعدد المنظورات الموجهة نحو النص يعني تلقائيا انفتاح النص على تعدد الدلالات، واحتماله لتعدد القراءات من لدن القرّاء أو المتلقين، وهو – كما يبدو لي –ما يمنح فعل القراءة أهميته ويؤدي إلى تباين القراءات واختلافها.

والمتلقي الواحد لا يستطيع الوصول إلى المعنى الكلي لان النص أصلا وجود ناقص أو أنه مشروع وجود لا يتم إلاَّ بقراءته التي لا تعدو هي الأخرى أن تكون مجرد وجود ناقص أو مشروع وجود لا يقتنص من إمكانيات النص إلاَّ بعضها. فالنقص إذن هو السمة المشتركة بين النص والقارئ وفي هذا النقص يكمن سر احتياج كل منهما للآخر. فلو كان النص كينونة تامة ثابتة لغدت القراءات حالات تطفل سلبية على النص، ولو أتيح للقراءة الأولى إمكانية استقصاء كل تحققات النص الممكنة لما عاد للقراءات اللاحقة من داع أو مسوغ[3].

ولقد أعطى نقاد نظرية التلقي اهتماما كبيرا للتأويل الذي يقوم به القارئ حيث رأى "آيزر" أن التأويل شرط من الشروط اللازمة للتفاعل بين النص والمتلقي، وأنه ينبغي ألا ينتهي التأويل

---

(1) قاسم المومني: صاحب النص وناقده: إضاءات نقدية، فضاءات للنشر والتوزيع–عمان 2009، ص 19.

(2) انظر، فولفغانغ إيزر: فعل القراءة، ص 69

(3) انظر، نادر كاظم: المقامات والتلقي، ص13.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

بالوصول إلى معنى واحد فقط. وذلك أن المعنى الكامن الكلي لا يمكن أبدا إنجازه من خلال عملية القراءة. وهذا الأمر ذاته هو ما يجعله أكثر جوهرية إلى درجة أن المرء يجب أن يتصور المعنى كشيء يحدث أثناء عملية القراءة[1]. وذلك فضلا عن تباين مستويات القراءة وتعددها،سعة وعمقا، من قارئ إلى آخر وفقا لخبرة القارئ القرائية ولاسلوبه في التعامل مع النص[2].

وبناء على طرح "آيزر" السابق الذي يجسد نظرته للمعنى يمكن القول إن علاقة المتلقي بالنصوص وسبل تفسيرها أو تأويلها يعد توصيفا نقديا لا للنص كجوهر، وإنما لفهم النص أي أنه وصف للعلاقة بين المتلقي والنص، ولذا فإنه لا سبيل إلى إيجاد قراءة موضوعية لأي نص. وستظل القراءة تجربة شخصية، كما أنه لا سبيل إلى إيجاد تفسير أو تأويل واحد لأي نص وسيظل يقبل تفسيرات مختلفة ومتعددة بعدد مرات قراءته[3].

ولعلَّ من العوامل التي تؤدي إلى احتياج النص إلى التأويل وجود عناصر غير متوقعة فيه. وهي التي تؤدي إلى إبراز دور القارئ. فالمتوقع لا يثير، وكلما واجه القارئ تصادمات وتعارضات مع موقفه ووعيه وذوقه فإن ذلك يخلق لديه إمكانية الانفعال بالنص، وهذا الانفعال بالنص والناتج عن محاولة تفسيره كفيل بخلق الحس الجمالي لدى القارئ. وهذا الحس الجمالي هو نتاج التأثير الذي يُمارس على القارئ، ولذلك يستطيع اللامتوقع أو التوقع الخائب أن يشكل لذة التقبل لدى القارئ، وهي لذة تقوده إلى ملازمة النص ومعايشته ومحاولة استبطانه بشكل موحٍ ومؤثر[4]. وبعبارة آخرى ليس كل النصوص على درجة واحدة في تحفيز القارئ أو استفزازه ودفعه لممارسة القراءة، فثمة من النصوص ما يبين عن ضعفه منذ بدايته فيصد القارئ عن قراءته،

---

(1) انظر، فولفغانغ آيزر: فعل القراءة، ص13-14.

(2) انظر، قاسم المومني:قراءة النص، الموسسة العربية للدراسات والنشر -بيروت 1999ص30.

(3) انظر، سامي إسماعيل: جماليات التلقي، ص204.

(4) انظر، موسى ربابعة: جماليات الأسلوب والتلقِّي: دراسات تطبيقية، دار جرير -عمان 2008، ص103.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وهناك من النصوص ما يشد قارئه اليه فيدعوه الى إعاده قراءته مرة إثرمره وثمة من النصوص ما هو بين بين[1].

ويبدو أنَّ تحقق اللذة أو عدم تحققها خلال تلقي النص مشروط بمعرفة القارئ وخبرته. فالذي يثير القارئ هو أن يتصادم مع ما لا يتطابق مع معرفته الأولية. وهو ما يثيره ويفتح أمامه آفاقا للتفسير والتأويل[2].

وإذا كان "اللامتوقع عنصرا تكوينيا مميّزا في نفس الآن ضمن عملية التفاعل بين النص والقارئ"[3] فإنه يحتاج لتلقيه إلى قارئ حصيف ومتلق مثالي وناقد نموذج. فهؤلاء هم ثلاثتهم بتعبير أصحاب نظرية التلقي هم المخاطبون المقصودون الضمنيون له[4].

وأمَّا المتلقي السطحي من حيث الثقافة والمعرفة والموهبة فإنه لا يستطيع الكشف عن جوهر النص وجمالياته. وعند ذلك يبدو النص سطحيا بحسب سطحية وهشاشة ثقافة المتلقي ومحدودية معرفته وموهبته[5].

ولذا فإن البحث في كيفية تلقِّي النصوص الأدبية أو محاولة اكتناه كيفية تلقي النقاد والدارسين لنتاج أدبي معين يعني محاولة الكشف عن مدى تمكن هؤلاء النقاد والدارسين من الدخول إلى عالم النصوص المتناولة واستبطان دلالاتها وتأويل مضامينها من جهة ومحاولة بيان مدى ثراء النصوص الأدبية وحيويتها، وقابليتها للانفتاح على تعدد الدلالات من جهة أخرى. وهو

---

(1) انظر، قاسم المومني: قراءة النص، ص34.

(2) انظر، موسى ربابعة: جماليات الأسلوب والتلقي، ص102.

(3) انظر، فولفغانغ آيزر: فعل القراءة، ص94.

(4) انظر، نعيم اليافي: الشعر والتلقي: دراسات في الرؤى والمكونات، الأوائل للنشر والتوزيع – سورية 2000، ص22.

(5) انظر، محمود درابسة: التلقي والإبداع: قراءات في النقد العربي القديم، دار جرير –عمان 2010ص12.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

من الأمور التي دعت الدارسة إلى السعي للكشف عن كيفية تلقي النقاد والدارسين لإنجاز صلاح عبد الصبور الشعري الغنائي والمسرحي.

وكما يبدو فإن محاولة الكشف عن دور المتلقي في العملية الإبداعية أمر ليس جديدا، وأن مراجعة تراثنا النقدي العربي القديم تكشف عن تنبُّه النقاد إلى هذا الدور، كما تبين تناولهم قضايا مهمة تمثّل جوهر قضية التلقي مثل المعنى ومعنى المعنى وظاهرة الغموض، واللذة الفنية التي يحدثها العمل الإبداعي عند المتلقي، والعلاقة بين المبدع والنص والمتلقي[1]. فضلا عن التفات النقاد العرب القدماء إلى الشروط الواجب توافرها في المتلقي، وذلك حين أشاروا إلى ضرورة أن يكون من أهل الذوق والمعرفة والدراية حتى يستطيع تقبل العمل الإبداعي والمشاركة في التجربة الإبداعية للمبدع[2] وبعبارة أخرى إذا كان من المتعذر العثور على مصطلح نظرية التلقي في المجال النقدي العربي القديم بوصفها نظرية لها جذور فلسفية ومنظرون وأتباع فإنه من الممكن رصد ملامح كثيرة ومظاهر متعددة لهذه النظرية في الإطار النقدي العربي القديم. الأمر الذي يعني أنَّ دور المتلقي في العملية الإبداعية دور أساسي يصعب تجاهله أو صرف النظر عنه وأن هذا الدور ظل موجودا على امتداد قرون كثيرة حتى توّج في العصر الحديث بنظريات نقدية أدبية غربية جعلت هذا الدور محور اهتمامها والأساس الذي بُنيت عليه.

---

(1) انظر، محمود درابسة: التلقي والإبداع، ص12.

(2) انظر، المرجع نفسه، ص35.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الباب الأول

تلقّي شعر صلاح عبد الصبور الغنائي

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الفصل الأول

تلقّي مضمون شعر صلاح عبد الصبور الغنائي

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

تلقَّى عدد من النقاد والدارسين مضمون شعر صلاح عبد الصبور الغنائي. والمتجسد في ستة أعمال شعرية هي: (الناس في بلادي 1957)، و(أقول لكم 1961) و(أحلام الفارس القديم 1964) و(تأملات في زمن جريح 1969) و(شجر الليل 1974) و(الإبحار في الذاكرة 1979).

ولقد تنوعت وجهات تلقّي المضمون الشعري وتباينت فتم تلقِّي المضامين السياسية والاجتماعية والنفسية والفلسفية. وغالبا كان يتم تلقّي غير مضمون من المضامين السابقة في الدراسة النقدية الواحدة، ومن لدن الناقد أو الدارس نفسه. وذلك كما سيلاحظ من خلال الفصل الحالي الذي سيقف عند تلقِّي المضامين الشعرية المذكورة وعلى التوالي.

أولاً- تلقّي المضمون السياسي

يقصد بالمضمون السياسي كل ما يجسد علاقة الفرد بالسلطة وموقفه منها، ويصوّر كفاحه ويسجل الانتصارات والهزائم على المستويين الوطني والقومي.

ولعلَّ من أوائل النقاد العرب الحديثين الذين تلقّوا المضمون السياسي لشعر عبد الصبور الغنائي الناقد لويس عوض وذلك في كتابه "دراسات في أدبنا الحديث" الذي صدرت طبعته الأولى عام (1961) متزامنة مع صدور ديوان عبد الصبور الثاني (أقول لكم) الأمر الذي ربما يفسر اقتصار لويس عوض على تناول عمل عبد الصبور الأول (الناس في بلادي 1957) في دراسته المشار إليها آنفا. إلاَّ أنَّ ما لا يمكن إغفاله أنَّ لويس عوض ضيَّق مجال اهتمامه بشعر عبد الصبور وذلك حين اكتفى بتلقّي نص شعري واحد من نصوص "الناس في بلادي" ظنّا منه أن دراسة قصيدة واحدة يمكن أن تقدّم صورة وافية لفن عبد الصبور وذلك كما يتبين من قوله "قد آثرتُ

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

أن أعرض عليك فن صلاح عبد الصبور بدراسة قصيدة واحدة من قصائده الكثيرة دراسة وافية على أن أتعرض لكل ما جاء بديوانه تعرض المستعجل"[1].

وإذا كان تلقّي لويس عوض للقصيدة التي اختار معالجتها نقديا وهي قصيدة "شنق زهران" يبدو وافيا إلى حدٍّ ما، فإنَّ هذا التلقّي يصعب أن يقدّم صورة واضحة لفن عبد الصبور المتمثل في ديوان "الناس في بلادي". وربما يكفي أن يُشار هنا إلى توزّع قصائد الديوان بين الشكلين الشعريين القديم والحديث أو بين الشعر التقليدي وشعر التفعيلة وما يترتب على اختلاف الشكلين من اختلاف في اللغة الشعرية المجسدة لكل منهما.

والحقيقية إنَّ لويس عوض لم يكن بدعا بين النقاد حين اكتفى بتلقّي نص واحد من شعر عبد الصبور فكثير من النقاد اكتفوا بتلقّي نص شعري واحد من شعر الشاعر وأسهموا من خلال ذلك بإضاءة جانب من جوانب شعره غير أنهم لم يذهبوا إلى ما ذهب إليه لويس عوض من القول بإمكانية أن يقدّم تلقّي النص الشعري الواحد صورة وافية لفن الشاعر. وهو الأمر الذي لم تستطع الدارسة تجاهله، أو المرور به من غير أن تقف عنده. وذلك لقناعتها بأن تقديم صورة وافية لشعر الشاعر يستدعي تلقّي غالبية شعره إن لم يكن كله.

وبخصوص تلقّي لويس عوض المضمون السياسي لقصيدة "شنق زهران" فقد تلقّى موقف الفلاح المصري البسيط من الاحتلال الإنجليزي الذي أطلق رجاله النار على عدد من أطفال قرية "دنشواي" المصرية فادّى ذلك إلى مصرعهم الأمر الذي دعا "زهران" إلى الفتك بهم لأنهم أعداء الحياة. وموقف "زهران" الوارد في القصيدة، ومنها قول الشاعر الآتي، يمثل الكفاح الوطني ضد المستعمرين الإنجليز[2].

---

[1] لويس عوض: دراسات في أدبنا الحديث: المسرح – الشعر – القصة، دار المعرفة – القاهرة 1961، ص 193.

[2] انظر، المرجع نفسه، ص 191.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

مرَّ زهرانُ بظهرِ السوقِ يوما

ورأى النارَ التي تحرقُ حقلا

ورأى النارَ التي تصرع طفلا

كان زهران صديقاً للحياة

ورأى النيرانَ تجتاحُ الحياة

مدَّ زهرانُ إلى الأنجمِ كفًّا

ودعا يسألُ لُطفا

ربما سَوْرَةُ حقد في الدماء

ربما استعدى على النارِ السماء[1].

وإذا كان لويس عوض قد تلقَّى كفاح الإنسان المصري البسيط ضد الحكم الإنجليزي الظالم فإن الناقد علي عشري زايد تلقَّى تخاذل الإنسان العربي واتخاذه الخُطب في المؤتمرات والتوصيات الناجمة عنها بديلا عن المواجهة والدفاع عن الكرامة العربية المهدورة. وذلك في كتابه الذي جاء بعنوان "عن بناء القصيدة العربية الحديثة" الصادر عام (1978) حيث تلقَّى قصيدة عبد الصبور التي عنوانها "أبو تمام".

لقد ذهب علي عشري زايد إلى أنَّ عبد الصبور في قصيدة "أبو تمام" يستحضر موقفا تراثيا تتجسد فيه العزة والمنعة العربية ليقابل بينه وبين الموقف العربي المهزوم الضعيف، وحالة الهوان والتقاعس التي أصيب بها العرب وذلك لإبراز التناقض الفادح بين الموقفين التراثي والمعاصر[2] وأن الشاعر أفاد من موقف المعتصم وهبّته لنجده المرأة العربية استجابة لصيحتها "وامعتصماه" في التعبير عن المفارقة الكامنة في أصوات الاستصراخ المنبعثة من الأرض العربية المحتلة في

---

(1) صلاح عبد الصبور: الديوان (ويضم الأعمال الشعرية الآتية: الناس في بلادي ، وأقول لكم، وأحلام الفارس القديم، وتأملات في زمن جريح)، دار العودة – بيروت 1986، ص21.

(2) انظر، علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، دار الفصحى – القاهرة 1978، ص152.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

فلسطين والجزائر – التي لم تكن قد استقلت بعد حين كتبت هذه القصيدة سنة 1961 – فهذه الأصوات لا تجاوبها سوى المؤتمرات والخطب والأحزان وذلك كما يتبين من قول الشاعر الآتي[1].

الصوتُ الصارخُ في عمورية

لم يذهبْ في البريّة

سيفُ "البغدادي" الثائر

شقّ الصحراءَ إليه.... لبّاهْ

حين دَعتْ أختٌ عربية

وامعتصماه

لكنّ الصوتَ الصارخَ في طبرية

لبَّاه مؤتمران

لكنّ الصوتَ الصارخَ في وهران

لبّته الأحزان[2].

وتلقَّى علي عشري زايد من قول الشاعر الآتي في القصيدة نفسها إسقاط ملامح الواقع العربي المعاصر المتمثّل في ضعف العرب وعجزهم عن تحرير أرضهم وتركها فريسة في يد الأعداء، واكتفاء أحفاد أبي تمام بالخطب، وتبادل الأنباء في حذر – على المرأة العربية التي ما زال السيف مغمدا في صدرها[3].

في موعدِ تَذْكارِكَ يا جدّ

يلقى الأبناءُ الأبناء

---

(1) انظر، علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص153.

(2) صلاح عبد الصبور: الديوان، ص141 – 142.

(3) انظر،علي عشري زايد:عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص 154

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

يتعاطونَ أفاويقَ الأنباء

والسيفُ المغمدُ في صدرِ الأختِ العربية

ما زال يشقّ النهدين[1]

كما تلقَّى الناقد المذكور عدم فهم أحفاد أبي تمام قوله المشهور الوارد في مطلع قصيدته التي قالها بمناسبة فتح عمورية:

السيفُ أصدقُ أنباءً من الكتبِ

في حدّهِ الحدّ بين الجدّ واللعبِ[2]

الأمر الذي جعلهم يغمدون أسيافهم الصادقة، ويقنعون بما ترويه الكتب[3] وذلك من قول عبد الصبور التالي:

وأبو تمام الجدّ حزينٌ لا يترنم

قد قال لنا ما لم نفهم

والسيفُ الصادقُ في الغمدِ طويناه

وقنعنا بالكتبِ المَرويّة[4]

ولعلّ من الملاحظ أن النص الشعري السابق الذي تلقّاه علي عشري زايد جاء واضحا لا يحتمل التأويل بقدر ما يحتمل التفسير – وكما يبدو لي – أن ذلك لا يقلل من جهد الناقد وإنما يقدّم شكلا من أشكال التلقّي – إن صحَّ التعبير – يتجسد في تفسير النص. وهذا الشكل من أشكال التلقّي لوحظ لدى نقاد آخرين قادتهم لذلك طبيعة النص البنائية وذلك كما هو الحال في تلقّي الناقد

---

(1) صلاح عبد الصبور: الديوان، ص142.

(2) الخطيب التبريزي: شرح ديوان أبي تمام، ج1، قدّم له ووضع فهارسه: راجي الأسمر، دار الكتاب العربي، بيروت، ط ثانية 1994 ، ص32.

(3) انظر، علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص154.

(4) صلاح عبد الصبور: الديوان، ص 142 – 143.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

مفيد قميحة المضمون السياسي لقصيدتي "سأقتلك" و"رسالة إلى أول جندي رفع العلم في سيناء" حيث علت في قصيدة "سأقتلك" النبرة الخطابية وطغى عليها الطابع الحماسي الذي يهدف إلى استنهاض الهمم والعزائم لمواجهة العدو. وبدا تلقي الناقد مفيد قميحة المتجسّد في تفسير النص واضحا في وصفه قصيدة "سأقتلك" بأنّها تمثّل واحدا من النماذج الشعرية التي صوّر فيها الشعراء العرب الحديثين حرب السويس بوصفها تتويجا للانتصار السياسي الذي خاضته الأمة العربية في كل مكان حيث تغنوا ببطولات المقاتلين الذين رسموا بالبذل والعطاء طريق المستقبل، طريق الإرادة الحرّة، التي لا تقبل أي نوع من الخضوع وانتقاص الكرامة[1] من لدن العدو "الذي جعل السلاح حَكَما والقتل شريعة والدمار وسيلة والإذلال غاية"[2] حيث يقول الشاعر:

سأقتلك

من قبلِ أن تَقتلَني سأقتلك

من قبلِ أن تغوصَ في دمي

أغوصُ في دمك

.....

وليحكُم السلاحُ بيننا

سنابكُ الجدودِ وقعُها المهيبُ ما يزال

يموجُ في ذاكرةِ الأيام

.....

أقسمتُ بالأهرامِ والإسلامِ والسلامِ

سأقتلك،

بكل ما سُقَيتُ من مرارةِ الأيام

---

(1) انظر، مفيد قميحة: الاتجاه الإنساني في الشعر العربي المعاصر، دار الآفاق الجديدة – بيروت 1981، ص248.

(2) المرجع نفسه، ص 249.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أغوصُ في دَمك[1].

ولا يكاد يختلف تلقّي الناقد مفيد قميحة المضمون السياسي لقصيدة "رسالة إلى أول جندي رفع العلم في سيناء" التي وردت في ديوان الشاعر الأخير عن طبيعة تلقّيه المضمون السياسي لقصيدة "سأقتلك" التي وردت في الديوان الأول للشاعر حيث لوحظ – أيضا– تجسّد تلقّي الناقد في تفسير النص وذلك انسجاما مع لغة النص الشعري التي طغى عليها التحديد والوضوح اللذان يفرّان من التأويل وتعدد الدلالات ولعلّه من الغريب أن يبقى الوضوح مُلاحظا في "رسالة إلى أول جندي رفع العلم في سيناء" التي تنتمي إلى ديوان الشاعر الأخير الذي يغلب على نصوصه إمكانية تعدد دلالاتها، واختلافها من متلقٍّ إلى آخر. وربما يمكن القول، هنا، إن وضوح التعبير ومباشرته بقي سمة ملازمة للشاعر وذلك حتى في آخر أعماله الشعرية. حيث يقول في رسالته إلى أول جندي رفع العلم في سيناء:

تملّيناَك، حين أَهلَّ فوقَ الشاشةِ البيضاء،

وجهُك يلثمُ العَلَما

وترفعُهُ يداك،

لكي يحلق في مدارِ الشمس،

حُرَّ الوجهِ مُقتحِما،

ولكن كان هذا الوجهُ يظهرُ، ثم يستخفي

ولم ألمحْ سوى بسمتك الزهراءِ والعينين

ولم تعلنْ لنا الشاشةُ نعتًا لك أو اسمًا

ولكن،كيف كان اسّم هنالك يحتويك؟

---

[1] صلاح عبد الصبور: الديوان، ص92، وص 94.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وأنتَ في لحظتِك العظمى

تحولت إلى معنًى، كمعنى الحبِّ، معنى الخيرِ معنى

النورِ، معنى القُدرة الأسمى[1]

فحين تلقَّى مفيد قميحة المقطع الشعري السابق رأى أنه يصوّر عظمة الفرحة التي استوطنت القلوب، وأنعشت الآمال بالمقاتل العربي الذي رفع علم العروبة فوق الأرض العربية وثبَّتَه بالدماء، وصنع من الأجساد سارية لشموخه حتى يرفرف عاليًا ويرتفع إلى مدار الشمس مزهوا بإنسانه وإرادة هذا الإنسان التي ترفض الهزيمة وتأبى المذلّة وتعشق الحرية عشقها للحياة والشهادة. وأن الجندي الذي رفع العلم تحوّل إلى معنى يجسد كل معاني البطولة والخير والحب والنور، وأصبح كالقَدَر الذي يفرض الحق ويفرض الإرادة دون منازع أو معترض، ويثبت بالدماء حق مصر وأرض مصر التي دفع من أجل ترابها ضريبة الواجب[2].

ولعلّه من الملاحظ أنَّ تلقِّي مفيد قميحة السابق يمثّل تفسيرا للنص المتناول الذي انتهى بالوصول إلى مضمونه السياسي والوطني.

وكما يبدو أنَّ المضمون السياسي لقصيدة "رسالة إلى أول جندي رفع العلم في سيناء" استوقف بعض النقاد، فقد تلقَّى هذا المضمون، أيضا، الناقد شوقي ضيف وذلك في مقال له جاء بعنوان "صلاح عبد الصبور: رائد الشعر الحر الجديد" نشره في مجلة فصول عام (1981) حيث قال بخصوص القصيدة "ثم يكون نصر أكتوبر سنة (1973)، وينزل جنود مصر البسلاء بالجيش الإسرائيلي في سيناء هزائم ساحقة ويمتلئ قلب صلاح فرحًا وابتهاجًا مع شعبه ويحيي أول جندي

---

(1) صلاح عبد الصبور: ديوان الإبحار في الذاكرة، دار الشروق– بيروت ، ط ثانية 1981 ، ص9.

(2) أنظر، مفيد قميحة: الاتجاه الإنساني في الشعر العربي المعاصر، ص280.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

رفع على سيناء علم الوطن المفدّى، ويصوّر فرحة كل مصري رأى علم وطنه على شاشة التليفزيون يرفرف على سيناء، أو قرأ خبر رفعه على تلك البقعة من أرضنا الطيبة"[1].

كما عاد الناقد محمد زكي العشماوي مجددا لتلقّي المضمون السياسي لقصيدة "شنق زهران" الذي تلقاه بعض النقاد من قبل ومن هؤلاء لويس عوض الذي أشير له في مطلع المحور الحالي ولم يبتعد محمد زكي العشماوي كثيرا عمَّا قدّمه لويس عوض من قبل بخصوص المضمون السياسي للنص حيث رأى محمد زكي العشماوي في كتابه "دراسات في النقد الأدبي المعاصر" الذي صدرت طبعته الأولى عام (1983) أن قصيدة "شنق زهران" تصور فلاحا مصريا مكافحا من قرية "دنشواي" أحب الحياة وثار على الظلم، فلم تشأ قوى الاستبداد القاهرة إلاَّ أن تقتل الرجل الذي ظلَّ رغم موته رُوحا ثائرة محبة للحياة. وأن القصيدة ليست تفجّعا على الماضي بقدر ما هي رمز لتمجيد كفاح فلاح بسيط من أبناء الشعب، ومحاولة لدفع هذا الكفاح في أهل القرية جميعا[2].

وكما يبدو لي أنَّ المضمون السياسي المحدد الوارد في قصيدة "شنق زهران" كان وراء اتفاق النقاد حوله.

وإذا كان وضوح المضمون يمكن أن يقود إلى الاتفاق عند تلقيه فإنَّ غياب هذا الوضوح وانفتاح النص على تعدد الدلالات ربما يؤدي إلى تباين المضمون المُتَلَقَّى من لدن متلقِّي النص الواحد وذلك كما هو الحال بالنسبة لنص عبد الصبور "فصول منتزعة من كتاب الأيام بلا أعمال" حيث تلقّاه يوسف حسن نوفل في كتابه "الصورة الشعرية واستيحاء الألوان" الذي صدرت طبعته

---

(1) شوقي ضيف: صلاح عبد الصبور: رائد الشعر الحر الجديد، مجلة فصول، العدد 1، المجلد 2، عام 1981، ص34.

(2) انظر، محمد زكي العشماوي: دراسات في النقد الأدبي المعاصر، دار المعرفة الجامعية – الإسكندرية، ط ثانية 1993 ، ص 123.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الأولى عام (1985) فوجد أنَّه يعبَّر عن الفزع من السلطة ومعاناة القهر، ويتحدث عن الحرية المفقودة التي شبهها الشاعر في قوله الآتي بالجوهرة[1].

سقطت جوهرتي بين حذاءِ الجندي الأبيض

وحذاءِ الجندي الأسود[2].

في حين تلقاه بعض الدارسين[3] بصورة مغايرة.

والملاحظ أن كثيرا من نصوص عبد الصبور الشعرية تستدعي فك شفراتها للوصول إلى مضامينها الشعرية. وذلك كما يبدو في غالبية قصائد العملين الشعريين الأخيرين للشاعر وهما ديوانا "شجر الليل" و"الإبحار في الذاكرة" اللذان يسودهما غموض اللغة الصوفية.

كما أنه من الملاحظ، أيضا، توجّه بعض النقّاد لمعالجة دواوين شعرية للشاعر بدلا من مجرد الاكتفاء بمقاربة نص شعري واحد أو عدد قليل من النصوص ولعلَّ من هؤلاء النقاد صلاح فضل في كتابه "شفرات النص: دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد"، الصادر عام (1995) الذي تلقَّى فيه ديوان عبد الصبور "شجر الليل".

ولقد وصف صلاح فضل ديوان "شجر الليل" بأنه يندرج تحت الشعر السياسي الذي يقوم بترميز التاريخ[4]. وأنَّه "المعادل الرمزي لرؤية صلاح عبد الصبور للتاريخ والكون في فترة محددة

---

(1) انظر، يوسف حسن نوفل: الصورة الشعرية واستيحاء الألوان دراسة تحليلية إحصائية لشعر البارودي، ونزار قباني، وصلاح عبد الصبور، دار الاتحاد العربي – القاهرة 1985، ص144.

(2) صلاح عبد الصبور: ديوان شجر الليل، دار الشروق –بيروت، ط رابعة 1986 ، ص 29–30.

(3) ومن هؤلاء الدارسين ماهر شفيق فريد الذي انتهى إلى أن الشاعر يصور في قصيدة "فصول منتزعة من كتاب الأيام بلا أعمال" ضياع الإنسان العربي بين اللاسلم واللاحرب (انظر، ماهر شفيق فريد: الواقع والأسطورة: دراسات في الشعر العربي المعاصر، دار البستاني – مصر 2004، ص150.

(4) انظر، صلاح فضل: شفرات النص: دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد، دار الآداب – بيروت ، ط ثانية 1999، ص29.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يحرص على إثبات تاريخها من (يناير 1971) حتى (مارس 1972) عندما ذهبت سكرة النكسة، وجاءت فكرة مواجهة الهزيمة الداخلية للإنسان العربي"[1].

وتناول صلاح فضل المضمون السياسي بشكل تفصيلي للقصائد التالية من ديوان "شجر الليل": "تأملات ليلية" و"تنويعات" و"فصول منتزعة من كتاب الأيام بلا أعمال" و"الخجل.... هل هو شعور غريب". فذهب إلى أنَّ قصيدة "تأملات ليلية" تجسد فقدان المرجع السياسي والاجتماعي بعد صدمة (يونيو)، وتصوّر فراغ العالم وتدين قبح الواقع[2]. وقصيدة "تنويعات" تصوّر حال الإنسان العربي في سنوات ما بعد النكسة، حيث يجلس الشاعر في ركنه الجامد يتقطر دمّا في الواقع الميت[3] وقصيدة "فصول منتزعة من كتاب الأيام بلا أعمال" "تتألف من أربع حركات، يدفع الشاعر في مطلع كل حركة منها بعلامة نصيّة معادلة لجانب من تجربة الشعور بكارثة النكسة"[4] وأمَّا قصيدة "الخجل... وهل هو شعور غريب" فتقدم ببساطة أفدح شعور وقع الإنسان العربي الحساس تحت وطأته بعد النكسة، وذلك عندما تستحيل الهزيمة إلى انكسار خاص لكل فرد، فالخجل الذي يتحدث عنه الشاعر ليس الخجل الرومانسي وإنما خجل الرجال عندما يمسّ الأمر رجولتهم وينكسون رؤوسهم أمام رفاقهم[5]. وذلك كما يتبين من قول الشاعر الآتي.

لكني أبغي منكم شيئًا

أبغي أن أجلسِ جنبِ صديقي "أوبرستاد"

(من أوسلو بالنرويج، ويكتبُ شعرا يتردّدُ فيه حرفُ الخاءِ كثيرا)

أو جنبِ صديقي ايفتوشنكو

---

(1) صلاح فضل: شفرات النص، ص 31-32.

(2) انظر، المرجع نفسه، ص 32 – 33.

(3) انظر، المرجع نفسه، ص40.

(4) المرجع نفسه، ص43.

(5) انظر، المرجع نفسه، ص49.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

(من موسكو.... كان هنا ضيفًا منذُ سنين)

أو جنبِ صديقي براهني

(من إيران)

أبغي أن أجلسَ جنبَ صحابي الشعراء

من شتى البلدان

وأنا لستُ بخجلان[1].

وربما يمكن القول إنَّ صلاح فضل بدا من أكثر النقاد عمقا في تلقّي المضمون السياسي لشعر صلاح عبد الصبور علما بأنَّه لم يكن يبحث عن هذا المضمون في نصوص "شجر الليل" الذي تناوله بالدراسة والتحليل وإنَّما أدَّت وقفته المتأنية عند شفرات النصوص ومحاولة فكّها إلى الكشف عن المضمون السياسي الذي توصل إليه. وبعبارة أخرى إنَّ الدراسة النقدية القادرة على اكتناه أعماق النصوص يمكن أن تؤدي إلى كثير من الكشوف وذلك بطبيعة الحال إذا كانت النصوص نفسها تسعف بذلك.

ولا بدَّ من الإشارة، هنا، إلى أنَّ ما جاء سابقا يمثّل نماذج لتلقّي النقاد المضمون السياسي لشعر عبد الصبور، وأنَّ هذا المضمون ظل متواجدا على امتداد شعر الشاعر، ولم يكن مقصورا على مرحلة معينة من مراحل حياته الشعرية، فالهمّ السياسي واحد من الهموم الأساسية التي شغلت تفكير الشاعر وإنجازه الشعري. وبالإضافة إلى النصوص الشعرية التي تمَّ الوقوف عند مضمونها السياسي في المحور الحالي يمكن أن تذكر الدارسة الحالية بعض عناوين النصوص الشعرية التي

---

[1] صلاح عبد الصبور: ديوان شجر الليل، ص33.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يمكن وصفها بأنها من الشعر السياسي وهي "هجم التتار" و"الشهيد" و"مذكرات الملك عجيب بن الخصيب" و"استطراد آخر قصير قد يكون نافعا" و"عودة إلى ما جرى ذلك المساء"[1] وغيرها.

ثانياً- تلقّي المضمون الاجتماعي

ويقصد بالمضمون الاجتماعي كل ما يصور طبيعة العلاقة بين الأفراد ويرصد المثل والقيم والأعراف السائدة ويكشف عن تطلعات المجتمع أو سوءاته المختلفة.

ولقد تلقى عدد من النقاد العرب الحديثين المضمون الاجتماعي لشعر صلاح عبد الصبور الغنائي، وربما يكون من أوائل هؤلاء النقاد محمد النويهي الذي تلقّى في كتابه "قضية الشعر الجديد" الصادر عام (1964) المضمون الاجتماعي لقصيدة عبد الصبور "أغنية من فيينا" والتي يقول فيها:

أقولُ، يا نَفْسَي، رآكِ اللهُ عطشى حين بلَّ غربَتك

جائعةً فقوَّتَكِ

تائهةً فمدّ خيطَ نجمة يُضيءُ لك

.....

لما رأينا الشمسَ في مفارقِ الطرق

مدت ذراعيها الجميلتين

مدت ذراعيها المخيفتين

ونقرت أصابعُ المدينةِ المدببة

على زجاجِ عُشنا، كأنها تدفعُنا

نذهبُ، أين؟

.....

[1] انظر، صلاح عبد الصبور: الديوان، الصفحات الآتية على التوالي 14، 98، 253، 284، 285.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

لما دخلنا في مواكبِ البشر

المسرعين الخطوَ نحوَ الخبزِ والمؤونة

المسرعين الخطوَ نحوَ الموت

في جبهةِ الطريقِ، انفلتت ذراعُها

في نصفِه، تباعدت، فرّقنا مستعجلٌ يشدُّ طفلتهَ

في آخر الطريقِ تُقتُ – ما استطعتُ – لو رأيتُ

ما لونُ عينيها

وحين شارفنا ذرى الميدان، غمغمتْ بدونِ صوت

كأنها تسألني.... مَن أنت؟[1].

فرأى محمد النويهي أنَّ قصيدة "أغنية من فيينا" تعالج البعد الاجتماعي المتمثل في العلاقة بين الرجل والمرأة، والتي تعدُّ "من أهم المشكلات التي عاناها مجتمعنا العربي، وأكبرها تعقيدا وحساسية، وأكثرها خضوعا للمسلمات الشائعة المفروضة، وأكثرها لذلك حاجة إلى إعادة النظر واستئناف التفكير وتحديد الموقف وتحديد العاطفة"[2] وأنَّه على الرغم من أهمية هذه العلاقة وضخامة إشكالها، وشدة حساسيتها إلاَّ أنَّها لم تنل العناية التي تستحقها من لدن دارسي الشعر الجديد[3].

---

(1) صلاح عبد الصبور: الديوان، ص 214 – 216.

(2) محمد النويهي: قضية الشعر الجديد، دار الفكر – القاهرة، ط ثانية 1971 ، ص146.

(3) انظر، المرجع نفسه، ص146.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library- Yarmouk University

وذهب محمد النويهي إلى أنَّ قصيدة "أغنية من فيينا" تُجسِّدُ نمطا جديدا للعلاقة بين الرجل والمرأة، تمثَّل في العلاقة التي بُنيتْ على أساس لقاء عارض بين المتحدث العربي (الشاعر)، الذي كان يشعر بالوحدة والغربة في (فيينا) وبين امرأة من (فيينا) ذات كرامة وتهذيب[1].

وانتهى محمد النويهي إلى أنَّ الشاعر تمتع بشجاعة كبيرة عندما تناول في شعره مثل هذه التجربة الواقعة، وأنَّه أبدى تعففا عظيما في روايتها وتصوير أركانها. وذلك في الوقت الذي اتجه فيه أغلب الشعراء العرب السابقين والمعاصرين على السواء إمَّا إلى تناول مثل هذه التجارب بتصريح فاحش، وإمَّا أن يتجنبوا هذه التجارب تجنبا تاما. وهم بذلك يهملون هذا الجانب الواقعي الخطير من تجربتنا البشرية[2].

وإذا كانت الدارسة تقدِّر التفات محمد النويهي لقصيدة "أغنية من فيينا" التي صوّرت نمطا غير مألوف في المجتمعات الشرقية للعلاقة بين الرجل والمرأة. وكشفت عن بعد من أبعاد المضمون الاجتماعي المتجسد في شعر عبد الصبور، والخاص بالمجتمعات الأوروبية فإنها لا تستطيع الاتفاق مع بعض طروحات محمد النويهي السابقة ومن هذا القبيل وصف الناقد المرأة التي أقام صوت النص معها علاقته العابرة عندما كان في "فيينا"بأنها امرأة ذات كرامة وتهذيب – فكما يبدو لي – لا يوجد في النص الشعري المتناول ما يمكن أن يؤيد هذا الاستنتاج أو ينفيه، فلم يُشر النص من قريب أو بعيد إلى المستوى الأخلاقي لتلك المرأة، كَما يصعب الاتفاق مع محمد النويهي في وصفه الشاعر بأنّه أبدى تعففا عظيما في رواية تجربته مع المرأة وفي تصوير أركانها. فكما هو ملاحظ أن الشاعر جسَّد تجربته بصورة فيها الكثير من الحسيّة وذكر بعض التفاصيل دون حرج أو تردد. [3]

---

(1) انظر، محمد النويهي: قضية الشعر الجديد، ص151.

(2) انظر، المرجع نفسه، ص151.

(3) انظر، صلاح عبد الصبور:الديوان،ص213

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وفـي الحقيقـة إن الـشاعر لـم يكـن فـي وصـفه الجـريء للمـرأة بـدعا بـين الـشعراء العـرب الحديثين الذين عُرف الكثير منهم بالجرأة وعدم التحرج من إيراد بعض الألفاظ والأوصاف ذات الحساسية في المجتمعات الشرقية في أعمالهم الشعرية.

وعلى كل حال فقد تلقَّى محمد النويهي بعدا من أبعاد المضمون الاجتماعي المتجسد في شعر عبد الصبور الغنائي، وأسهم في إضاءته كما أسهم غيره من النقاد في تلقي أبعاد أخرى ومن هؤلاء النقاد محمد شوكت ورجاء عيد اللذان تلقيا في كتابهما المشترك "مقومات الشعر العربي الحديث المعاصر" والصادر عام (1975) المضمون الاجتماعي لقصيدة "الناس في بلادي"، فوجدا أن الشاعر "ينفر من مجتمعه الذي يعيش فيه ويرى سوءاته بالمنظار المكبر"[1].

وهذه السوءات الاجتماعية يشتمل عليها قول الشاعر التالي:

الناس في بلادي جارحون كالصقور

غناؤهم كرجفة الشتاء في ذؤابة المطر

وضحكهم يَئزُ كاللهيب في الحطب

ويقتلون، يسرقون، يشربون، يجشأون

لكنهم بشر[2]

ولا بدَّ من الإشارة، هنا، إلى أن قصيدة "الناس في بلادي" التي تلقَّاها الناقدان محمد شوكت ورجاء عيد تنطوي على مضمون اجتماعي يصف حالة الفقر التي يعانيها الناس في بلاد الشاعر وذلك كما يتبين من قوله:

---

(1) محمد شوكت ورجاء عيد: مقومات الشعر العربي الحديث المعاصر :بحث تاريخي وتحليلي مقارن،دار الفكر العربي–القاهرة 1975،ص279

(2) صلاح عبد الصبور: الديوان، ص29.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وطيبون حين يملكون قبضتي نقود

ومؤمنون بالقدر[1].

وبعبارة أخرى إن سوءات مجتمع الشاعر تعود أسبابها إلى الفقر الذي يعانيه الناس – وذلك كما يرى الشاعر – وهو ما أغفل ذكره الناقدان على الرغم من أهميته في تفسير وجود ذلك النوع من الناس الذين لا يترددون في ارتكاب أبشع السوءات وأكبرها. وإذا كان مما يشفع للناقدين المذكورين بخصوص عدم تقديمهما لصورة مجتمع الشاعر كما وصفه في نصه هو طبيعة الأهداف التي سعى بحثهما لتحقيقها فان ما يصعب إغفاله أنهما يقدمان مثلا لاجتزاء النقاد والدارسين النصوص المتناولة والاكتفاء بما يخدم دراساتهم. وذلك بصرف النظر عمَّا يقود إليه اجتزاء النصوص في أحيان كثيرة من غياب الدقّة الكافية في نقل وجهة نظر الشاعر المتحققة في نصوصه المتباينة.

كما يقدّم الناقدان محمد شوكت ورجاء عيد مثالا آخر لاكتفاء بعض النقاد والدارسين بإيراد الشواهد الشعرية دون تحليلها، وذلك كما هو الحال بالنسبة لقول عبد الصبور التالي الذي ذهبا إلى أنَّه يعبر عن قسوة المجتمع من حول الشاعر وعن قتامة نفسه[2] دون أن يقوما بتحليله[3] أو بيان تمثّلات قسوة المجتمع وتجلياتها:

يا صاحبي، إني حزين

طلع الصباح فما ابتسمت، ولم يُنر وجهي الصباح

---

(1) صلاح عبد الصبور: الديوان، ص 29.

(2) انظر، محمد شوكت ورجاء عيد: مقومات الشعر العربي الحديث المعاصر، ص279.

(3) تلقَّى الدارس علي مصطفى عشا المضمون الاجتماعي للقصيدة التي تنطوي على المقطع الشعري الوارد أعلاه فرأى أنّها تصور الإحساس بالقهر والعجز أمام غلبة القوة، وتجسد ظلم الإنسان لأخيه الإنسان والإحساس بالهزيمة التامّة أمام الحكام الطغاة الذين أفسدوا ضمير الإنسان، وامتصوا عرقه وجهده، وضيعوا حياته بالبحث عن الرزق المتاح (أنظر، علي مصطفى عشا: تعالق التجربتين الشعرية والصوفية لدى صلاح عبد الصبور، مجلة جامعة دمشق، العدد 1، 2، المجلد 25، عام 2009، ص 220).

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وخرجت من جوف المدينة، أطلب الرزق المتاح

وغمست في ماء القناعة خبز أيامي الكفاف

.....

وأتى المساء

في غرفتي دلف المساء

والحزن يولد في المساء لأنه حزن ضرير

حزن طويل، كالطريق من الجحيم إلى الجحيم،

حزن صموت[1].

وإذا كان بعض النقاد قد اكتفوا بتقديم الشواهد الشعرية المجسدة للمضامين الاجتماعية دون تحليلها فإنَّ نقادا آخرين أبدوا مقدرة واضحة على استنطاق النصوص وكشف ما تجسده من معانٍ عميقة ولعلَّ من هؤلاء النقاد مفيد قميحة الذي تلقَّى قصيدة "الظل والصليب" لصلاح عبد الصبور، التي يقول فيها:

هذا زمن الحق الضائع

لا يعرف فيه مقتول مَن قاتِلُه ومتى قَتَله

ورؤوس الناس على جثث الحيوانات

ورؤوس الحيوانات على جُثث الناس

فتحسس رأسك!

فتحسس رأسك! [2].

---

[1] صلاح عبد الصبور: الديوان: ص 36 – 37.

[2] المصدر نفسه، ص154.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

حيث رأى أنَّ الشاعر يقدّم في نصه صورة لعصره الذي ضاعت فيه كل المثل والقيم والأعراف، وتحوّل فيه الإنسان إلى مجرد صورة واهية ضعيفة أو إلى آلة من الآلات، أو جسد بلا روح، لا يؤثر ولا يتدخل ولا ينطق، وإلاَّ فكيف تُفَسَرُ هذه اللامبالاة، وهذا التعطيل المتعمد للعدالة والقوانين إلاَّ على أساس هذا التحول الذي أصاب حياة الإنسان. فصار يعيش في ضياع، وأي ضياع أشد من أن يتحول الإنسان إلى جسد يحمل رأس حيوان مفترس، ويحمل طبائعه وغرائزه وعاداته وشريعة غابه. لذا فالشاعر يحذّر الإنسان/الفرد ويطلب منه أن يتحسس رأسه قبل أن يفقده ويفقد روحه وقيمه وكل التطلعات والمعاني الخيرة[1].

كما تلقَّى مفيد قميحة نصوصا أخرى للشاعر عبد الصبور يرسم فيها صورة عصره ويكشف عن الإنحدار الإنساني الرهيب نحو الشر. ومنها قصيدة "مذكرات الصوفي بشر الحافي"[2] والتي يقول فيها:

ونزلنا نحو السوق أنا والشيخ

كان الإنسان الأفعى يجهد أن يلتفَّ على الإنسان الكركي

فمشى من بينهما الإنسان الثعلب

عجبا،....

زورُ الإنسان الكركي في فك الإنسان الثعلب

نزل السوق الإنسانُ الكلب

كي يفقأ عين الإنسان الثعلب

---

[1] انظر، مفيد قميحة: الاتجاه الإنساني في الشعر العربي المعاصر، ص 219 – 220.

[2] بشر الحافي هو أبو نصر، بشر بن الحارث، كان قد طلب الحديث، وسمع سماعا كثيرا، ثم مال إلى التصوف، ومشى يوما في السوق، فأفزعه الناس، فخلع نعليه، ووضعهما تحت إبطيه، وانطلق يجري في الرمضاء، فلم يدركه أحد، وكان ذلك سنة سبع وعشرين ومائتين"(صلاح عبد الصبور: الديوان، ص261).

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ويدوس دماغ الإنسان الأفعى

واهتز السوق بخطوات الإنسان الفهد

قد جاء ليبقر بطن الإنسان الكلب

ويمص نخاع الإنسان الثعلب

يا شيخي بسام الدين

قل لي: "أين الإنسان... الإنسان؟"[1].

فالشاعر يصوّر في القصيدة المشتملة على هذا المقطع الشعري – الواقع من خلال رموز حيوانية يريد أن يصل عن طريقها إلى توضيح مقاصده بحيث يُظهر أن الإنسان الحقيقي قد أصبح ضعيفا إلى درجة أفقدته التأثير، وغريبا إلى الحد الذي جعله ضائعا في زحمة ذلك الجمع الحاشد المتسلح بمختلف أنواع المكر والخداع والجشع. لقد تحوّل العالم من حوله إلى غابة كبيرة تتحكم فيها شرائع القوة ولا سبيل إلى الحياة فيها إلاَّ بالتزلف والخداع، فالأكثر دهاء وحيلة هو الأكثر أمنا على نفسه. ولذلك فإنَّ الشاعر يتساءل عن الإنسان الحقيقي بحسرة ومرارة، ويقطع في تساؤلاته كل رجاء وأمل بوجوده أو عودته، ويعتبر أن الإنسان قد عبر إلى غير رجعة ولا مجال بعد للإصلاح أو لإعادة النظر، لان الزمن الذي يعيشه قد تجاوز الزمن الذي كان بإمكان الإنسان أن يطلَّ منه[2].

وانتهى الناقد مفيد قميحة إلى أن الشاعر في هذه القصيدة يريد أن يؤكد غربة الإنسان وضياعه، واندثاره في هذا السوق الذي يرمز للواقع الظالم المتحكم الذي لا يقيم وزنا للأعراف والقيم والمواثيق بعد أن أصبح من المستحيل على هذا الإنسان التكيف مع ذلك الواقع أو الانخراط في

---

(1) صلاح عبد الصبور: الديوان، ص267 – 268.

(2) انظر، مفيد قميحة: الاتجاه الإنساني في الشعر العربي المعاصر، ص 405 – 406.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

جوّه الموبوء، لان في ذلك تخليا واعيا مقصودا عن كل القيم الإنسانية الخيّرة التي ناضل البشر قرونا طويلة من أجل إرساء دعائمها ونشر مبادئها[1].

وأمَّا الناقد شوقي ضيف فقد تلقَّى المضمون الاجتماعي لشعر عبد الصبور على وجه الإجمال وخَلَصَ إلى أن الشاعر منذ ديوانه الأول بدا لديه أمل قوي في أن تسود الحرية والعدالة الحياة الإنسانية، فلا بدَّ من الحرية حتى تصان كرامة الإنسان، وحتى لا تهدر شخصيته، ولا بدَّ من العدالة حتى لا يستعلي الأقوياء على الضعفاء[2].

وكما يبدو أنَّ الناقد رجاء عيد الذي عاد مرة أخرى لتلقّي شعر عبد الصبور في كتابه: "لغة الشعر: قراءة في الشعر العربي الحديث" الصادر عام (1985) قد توصّل إلى مضمون اجتماعي مقارب لما توصَّل له مفيد قميحة من قبل، وذلك من خلال وقوف رجاء عيد عند قصيدة "أغنية الليل" حيث انتهى إلى أن الشاعر في هذه القصيدة يُدين عصره كلّه، ويعبِّر عن موقفه تجاه الزيف والتهرؤ الاجتماعي الذي أصاب كل شيء، وحوّل الناس إلى دُمى متحركة في خواء يغشى كل جوانب الحياة وتتولد فيه القتامة والضياع[3].

وما قيل عن تقارب المضمون الاجتماعي الذي تلقاه مفيد قميحة ورجاء عيد يمكن أن يقال، أيضا،عن تلقِّي أحمد كمال زكي المضمون الاجتماعي لقصائد عبد الصبور الموسومة بالعناوين التالية "هجم التتار" و"شنق زهران" و"أقول لكم" و"لوركا" و"أحلام الفارس القديم"[4] حيث

---

(1) انظر، مفيد قميحة: الاتجاه الإنساني في الشعر العربي المعاصر، ص406.

(2) انظر، شوقي ضيف: صلاح عبد الصبور: رائد الشعر الحرالجديد، ص 33 – 34.

(3) انظر، رجاء عيد: لغة الشعر: قراءة في الشعر العربي الحديث، دار المعارف – الإسكندرية 1985، ص 160.

(4) انظر، صلاح عبد الصبور: الديوان، الصفحات الآتية على التوالي 14، 18، 157، 228، 242.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

يتفق الناقد في توصّله إلى أنَّ القصائد المذكورة تمجّد قيمة الحرية بتجلياتها المختلفة[1] مع ما توصل إليه شوقي ضيف من قبل من كون الحرية والعدالة شغلتا عبد الصبور منذ عمله الشعري الأول.

ولعلَّ في تقارب المضمون الاجتماعي الذي تلقاه عدد من النقاد من نصوص شعرية مختلفة ما يُشير إلى أنَّ بعض المضامين الاجتماعية شكّلت همّا أساسيا من هموم الشاعر التي انشغل في تجسيدها على امتداد أعماله الشعرية.

كما يمكن أن تضيف الدارسة الحالية إلى المضامين الاجتماعية التي تلقَّاها النقاد السابقون أبعادا اجتماعية أخرى ومن هذا القبيل تصوير الشاعر التفاوت الطَبَقي بين أفراد مجتمعه ومن النصوص الشعرية الممثلة لذلك قصائده "سوناتا" و"ذكريات" و"لحن" [2]. وتجسيده لبعض العادات الاجتماعية والمعتقدات الشعبية السائدة بين أبناء شعبه ومن القصائد المنطوية على ذلك "ابي" و"الناس في بلادي" و"الملك لك" "ورسالة إلى صديقة" [3] وما يمكن أن يضاف، أيضا، إلى المضامين الاجتماعية التي تلقَّاها النقاد السابقون تقديم الشاعر صورا مختلفة ومتنوعة للمرأة فقد ظهرت صورة المرأة المحبوبة في نصوص كثيرة ومنها "أناشيد غرام" و"هل كان حباً" و"أغنية خضراء" [4] وبدت صورة المرأة الثريّة المرفهة في بعض النصوص ومنها "سوناتا" و"ذكريات"[5]. وظهرت صورة المرأة المُتَجمِّلة التي تخاف أن تذوب أصباغ وجهها فيبدو قبحه في قصيدة "أغنية

---

(1) انظر، أحمد كمال زكي: لم توجد حريته في المطلق: إطلالة في شعر صلاح عبد الصبور، مجلة فصول، ، العدد 1، المجلد 11،عام 1992، ص69.

(2) انظر، صلاح عبد الصبور: الديوان، الصفحات الآتية على التوالي 42، 55، 65.

(3) انظر، المصدر نفسه، الصفحات الآتية على التوالي 23، 29، 58، 79.

(4) انظر، المصدر نفسه، الصفحات التالية على التوالي 70، 121، 123.

(5) انظر، المصدر نفسه، الصفحات الآتية على التوالي 42، 55،.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ليل"[1]. كما قدّم الشاعر صورة للمرأة الصديقة كما هو الحال في قصيدة "رسالة إلى صديقة" [2]. وقدّم صورة للمرأة الأوروبية في قصيدة "أغنية من فيينا" [3].

وجسَّدت بعض نصوص عبد الصبور الشعرية الغنائية صورة الواقع الاجتماعي في المدينة وما يبدو فية من وحشة وطغيان الجانب المادي على غيره من جوانب الحياة ومن ذلك ما جاء في قصائده "حوار"، "وقال في الفخر" و"تقرير تشكيلي عن الليلة الماضية" [4].

وأخيرا تناول عبد الصبور دور المثقفين في المجتمع في غير نص من نصوصه الشعرية ومن ذلك القصيدة الموسومة بالعنوان: "4 أصوات ليلية للمدينة المتألمة" [5].

ثالثاً– تلقي المضمون النفسي

والمقصود بالمضمون النفسي كل ما يجسد إحساس الشاعر أو صوت النص ومشاعره تجاه الحياة والكون والأشياء.

ولقد حظي المضمون النفسي لشعر صلاح عبد الصبور باهتمام عدد من النقاد العرب الحديثين. وربما يكون من أوائل النقّاد الذين تنبَّهوا لهذا المضمون عز الدين إسماعيل الذي أفرد عنوانا لتناول ظاهرة الحزن في الشعر العربي المعاصر. وذلك في كتابه "الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية" الصادر عام (1966) وانتهى فيه إلى "أنَّ الحزن قد صار محورا أساسيا في معظم ما يكتب الشعراء المعاصرون من قصائد" [6]. وأنَّ صلاح عبد الصبور يبدو من

---

(1) انظر، صلاح عبد الصبور: الديوان، ص202.

(2) انظر، المصدر نفسه، ص78.

(3) انظر، المصدر نفسه، ص213.

(4) انظر، المصدر نفسه، الصفحات الآتية على التوالي 33، 55، 59.

(5) انظر، صلاح عبد الصبور: ديوان شجر الليل، ص47.

(6) عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنيّة والمعنوية، دار الفكر العربي – القاهرة ، ط ثالثة 1978، ص352.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

أكثر الشعراء المعاصرين حديثا عن الحزن في شعره وأنَّ قصائده الموسومة بالعناوين التالية تقدّم أمثلة واضحة لتعبيره عن الشعور بالحزن: "الحزن" من ديوان "الناس في بلادي" و"الشيء الحزين" من ديوان "أقول لكم" و"أغنية إلى الله" من ديوان "أحلام الفارس القديم"[1].

وتلقّى عز الدين إسماعيل أبعاد ظاهرة الحزن ومحاورها الرئيسة في شعر عبد الصبور فوجد أنها تدور في مجملها حول موقف الذات الواعية من الكون والمجتمع ومن نفسها[2]. وأنَّ دواعي حزن الشاعر متعددة ومنها الإحساس برتابة الحياة وابتذال التجارب واستهلاكها مما أدّى إلى شعوره بالضجر والتعاسة والبحث الدائم عن الشيء الجديد المُبْهر، الشيء البِكْر، الذي لم يمسسه أحدٌ من قبله [3] ومن الأمثلة الشعرية التي قدّمها عز الدين إسماعيل تجسيداً لهذا الإحساس قول الشاعر التالي من قصيدة "أحلام الفارس القديم:

يا مَن يدلُّ خطوتي على طريق الدمعة البريئة
يا مَن يدلُّ خطوتي على طريق الضحكة البريئة
لك السلام
لك السلام
أعطيك ما أعطتني الدنيا من التجريب والمهارة

---

(1) انظر، عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص358.

(2)أفادت الدارسة مديحه عامر من طروحات عز الدين إسماعيل المرتبطة بظاهرة الحزن في شعر عبد الصبور، ويمكن القول إنَّها اتخذتها نواة للباب الأول من دراستها الذي خصصته لتناول "الحزن في شعر صلاح عبد الصبور"، وتتبعت فيه كنه الحزن وأسبابه ودلالاته وتجلياته في أعمال عبد الصبور الشعرية الغنائية.
(انظر، مديحة عامر: قيم فنية وجمالية في شعر صلاح عبد الصبور، الهيئة المصرية العامّة للكتاب – مصر 1984، ص21 – 115).
كما أفاد الدارس فريد العمري من طروحات سابقيه ومنهم عز الدين إسماعيل وذلك في تلقّيه أسباب الحزن ومظاهره في شعر صلاح عبد الصبور.
(انظر، فريد العمري: من الظواهر اللغوية في الشعر العربي المعاصر: دراسة نصية في شعر صلاح عبد الصبور، وزارة الثقافة – عمان2003، ص 13 – 69).

(3) انظر، عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص 355، وص 372.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

لقـــــاء يـــــوم واحـــــدٍ مـــــن البكـــــارة [1]

ومن دواعي حزن عبد الصبور، أيضا، التي تلقَّاها عز الدين إسماعيل إحساس الشاعر بفظاعة الوجود، الذي يحرم الإنسان الاستمتاع بحياته، ويخطف منه فرحته، على الرغم أنَّه لم يَقم بما يمكن أن يؤدِّي إلى معاقبته. ومن القصائد التي تصوّر هذا الشعور قصيدة "رحلة في الليل" التي يصف فيها الشاعر الأجدل المنهوم أو الطائر القوي الذي هبط من أعالي السماء ليغتال طائرا صغيرا وواحده الزغيب بلا سبب معقول، فالطائر الصغير لم يؤرق الكون ولم يزعجه في شيء، ولم يجنِ أيّ جناية، ولم يَقم بشيء يمكن أن يُؤذي الأجدل المنهوم ويقوده لكي يضع نهاية لحياة الطائر الوادعة وينتهي إلى مصير اليم [2] حيث يقول الشاعر:

إليـــكِ يـــا صـــديقي أُغنيـــة صـــغيرة
عـــــن طـــــائر صـــــغير
فـــــي عـــــشه واحـــــده الزغيـــــب
وإلفـــــــــــــه الحبيـــــــــــــب
يكفيهمـــا مـــن الـــشراب حـــسوتا منقـــار
ومـــــن بيـــــادر الغـــــلال حبتـــــان
وفـي ظـلام الليـل يعقـد الجنـاح صـرّة مـن الحنـان
علـــــــى وحيـــــــده الزغيـــــــب
ذات مـساء حـط مـن عـالي الـسماء أجـدل منهـوم
ليـــــــــــشرب الـــــــــــدماء
ويعلـــــــك الأشـــــــلاء والـــــــذماء
وحـــار طـــائري الـــصغير برهـــة، ثـــم انـــتفض..
معـــذرة، صـــديقي... حكـــايتي حزينـــة الختـــام

---

[1] صلاح عبد الصبور: الديوان، ص247 – 248.

[2] انظر، عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص 362.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

لأننـــــــــــــــي حـــــــــــــــزين..... [1]

وكما يبدو أنَّ عز الدين إسماعيل يقدم في تلقِّيه قصيدة "رحلة في الليل" أنموذجا واضحا لمقدرة الناقد على تجاوز ظاهر النص الشعري والنفاذ إلى بعده العميق. وذلك حين رأى أن قصة الطائر الصغير مع الأجدل المنهوم، التي حكاها الشاعر في المقطوعة الشعرية السابقة هي "المعادل الموضوعي" لذات الشاعر التي تعاني الإحساس بفظاعة الوجود [2]. فالشاعر نفسه متورط بمثل ما وقع فيه الطائر الصغير حيث وقف ببابه الطارق الشرير ذو الأكتاف الغلاظ، لكي يقطع عليه أمنه، ويبعثر أمله في أن يشم نفحة الجبل ويستمتع بنزهة مع صديقته، حين جرّه إلى المصير المحتوم والهوة التي تروّع الظنون [3] وذلك كما يبيّن الشاعر في قوله:

الطـــارق المجهـــول يـــا صـــديقتي مُلَـــثَّمٌ شـــرير
عينـــــاه خنجـــــران مـــــسقيان بالـــــسموم
والوجـــــه مـــــن تحـــــت اللثـــام وجـــــه بـــــوم
لكـــــنَّ صـــــوته الأجـــــش يخـــــدش المـــــساء
"إلـــى المـــصير"..! والمـــصير هُـــوّة تـــروّع الظنـــون
وفي لقائنا الأخير يا صديقتي وعدتني بنزهة على الجبل
أريـــد أن أعـــيش كـــي أشـــم نفحـــة الجبـــل
لكـــن هـــذا الطـــارق الـــشرير فـــوق بـــابي الـــصغير
قـــد مـــدَّ مـــن أكتافـــه الغـــلاظ جـــذع نخلـــة عَقَـــيم
وموعـــدي المـــصير... والمـــصير هـــوة تـــروّع الظنـــون [4]

---

[1] صلاح عبد الصبور: الديوان، ص8– 9.

[2] انظر، عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص 362.

[3] انظر، المرجع نفسه، ص 363.

[4] صلاح عبد الصبور: الديوان، ص 9–10.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ويبدو من هذا النص الشعري أن الوجود بفظاعته ينعكس على ذات الشاعر. فالشاعر كالطائر لم يخدش وجه الكون، بل أقبل على الحياة في سلم ووداعة، وتحددت مطامحه بالصور المشرقة في هذه الحياة ومع ذلك تُسْلَب منه الحياة دون مبرر. وهو المصير نفسه الذي لاقاه "زهران" الوديع من قبل [1].

كـــــان زهـــــران صـــــديقا للحيـــــاة
مـــــات زهـــــران وعينـــــاه حيـــــاة[2]

ويضاف لما سبق من دواعي حزن عبد الصبور التي تلقّاها عز الدين إسماعيل إحساس الشاعر بان الحياة أكذوبة كبيرة وأنَّ الشيء الحقيقي في هذا الكون هو الموت وليس الحياة مما جعل الشاعر يصرخ في وجه الكون التعس [3] قائلاً:

تعـــالى الله، هـــذا الكـــون موبـــوءٌ، ولا بـــرء
ولـــو ينـــصفنا الـــرحمن عجَّـــل نحونـــا بـــالموت
تعـــالى الله، هـــذا الكـــون، لا يـــصلحه شـــيء
فـــأين المـــوت، أيـــن المـــوت، أيـــن المـــوت؟[4]

وكذلك رأى عز الدين إسماعيل أن شعور الغربة والضياع يمثِّل بعدا آخر من أبعاد تجربة الشاعر العربي المعاصر، وأن محور الشعور بالغربة والضياع هو في واقع الأمر تفريع على المحور الأساسي العام، محور الذات والوجود [5].

---

(1) انظر، عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص363.
(2) صلاح عبد الصبور: الديوان، ص22.
(3) انظر، عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص364.
(4) صلاح عبد الصبور: الديوان، ص267.
(5) انظر، عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص367، وص 333.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

والحقيقة إن عز الدين إسماعيل في معالجته ظاهرة الحزن في الشعر العربي المعاصر تمكَّن من تلقِّي غالبية أبعاد هذه الظاهرة في شعر عبد الصبور وذلك على الرغم من طبيعة بحثه المتسعة التي سعت لرصد الظواهر الفنية والمعنوية في الشعر العربي المعاصر بوجه عام.

ولا بدَّ من الإشارة هنا، إلى أنَّ الحديث عن ظاهرة الحزن في شعر عبد الصبور الذي ظلَّ يشكِّل محورا رئيسا ومهما لكثير من الدراسات التي نهضت لتناول شعر عبد الصبور وشاعريته – ربما يعود الفضل فيه إلى عز الدين إسماعيل الذي تنبّه إلى وجود هذه الظاهرة في شعر عبد الصبور منذ وقت مبكر حيث نُشرت دراسة عز الدين إسماعيل وعبد الصبور لم يكن قد أنجز بعد من أعماله الشعرية سوى دواوينه الثلاثة الأولى.

وإذا كانت الدارسة أطالت في وقفتها عند تلقِّي عز الدين إسماعيل المضمون النفسي لشعر عبد الصبور الغنائي فإن ذلك يرجع إلى أن الناقد قد تلقَّى أبعادا متعددة لحزن عبد الصبور من جهة ولأن الدارسة تهدف إلى بيان ما أضافه الدارسون اللاحقون لطروحات عز الدين إسماعيل من جهة أخرى.

ولعلَّ إحسان عباس واحد من النقاد الذي أضافوا لطروحات عز الدين إسماعيل السابقة وذلك عندما ربط بين ظاهرة الحزن في شعر عبد الصبور وزمن ظهورها وذهب إلى أنَّ الحزن غشى وجه حياة الشاعر، وألقَّى ظلَّه على وجوده خاصة عندما كان يقبل عليه الليل ويشعره بالوحدة. فهنالك يكون الحزن ضريرا، وطويلا كالطريق من الجحيم إلى الجحيم. ويصبح الحزن كلما مرَّ الزمن ألوانا وأشكالا[1]، ومن هذا القبيل قول الشاعر في قصيدة "أغنية إلى الله"

حزنـــــي ثقيـــــل فـــــادح هـــــذا المـــــساء

.....

لقـد بلـوتُ الحـزن حـين يْـزحَمُ الهـواء كالـدخان

---

[1] انظر، إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، دار الشروق – عمان ، ط ثانية 1992 ، ص142.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ثـــم بلـــوت الحـــزن حـــين يلتـــوي كـــأفعوان

.....

ثم بلوت الحزن حينما يفيض جدولا من اللهيب[1]

وأمَّا بخصوص ما ذهب إليه إحسان عباس من أن بواعث حزن الشاعر تكمن في كونه منذ طفولته كان يحلم بعسف القَدَر وبالموت حين يدرك الحياة، وأنَّه لما شبَّ طالعه الموت الواقعي بفقدان الأب، والأخ، ومصطفى ابن القرية، وقريبه محمد نبيل فغشي الحزن وجه حياته، وألقى ظلَّه على الوجود [2] فإذا كانت الظروف التي أحاطت بالشاعر قد أسهمت في تكوين نفسيته الحزينة إلاَّ أنها لم تكن المؤثر الوحيد الذي أدّى إلى تخييم الحزن على وجه حياة الشاعر ولعلَّ في ما أورده عز الدين إسماعيل من دواعي الحزن عند الشاعر من قبل ما يوضح ذلك ويؤيده.

وربما يكون من الغريب أن ينتهي الناقد أحمد كمال زكي بعد تطوافه في شعر عبد الصبور الغنائي إلى أن الشاعر حزين وكئيب ومتشائم ليس لأنَّ شعره يدل على ذلك ولكن "لأنه هو واقع – بكل ارتباطه – تحت تأثير الجديد من المكتشفات الفلسفية والعلمية والسيكولوجية، وهذه كما قدّمنا توحي بانهيار أكيد لحضارة العصر وتسوق الشاعر إلى طريق الثقافة المغلق" [3] فكما هو ملاحظ أن الناقد يربط بواعث حزن الشاعر ببعض ملامح عصره مُشْبِهًا في ذلك ما فعله إحسان عباس من قبل عندما ربط بين بواعث حزن الشاعر وبعض الأحداث التي مرَّت بحياته. وكان من الممكن أن يجعل أحمد كمال زكي ظروف عصر الشاعر التي ذكرها من الأسباب التي أدت إلى ظهور الحزن في شعره وأما بواعث حزنه الأخرى فتبدو من خلال شعره نفسه.

ولقد تلقَّى أحمد كمال زكي – بالفعل – بعض بواعث حزن الشاعر – من خلال شعره –

---

(1) صلاح عبد الصبور: الديوان، ص206 – 208.

(2) انظر، إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص 141 – 142.

(3) أحمد كمال زكي: دراسات في النقد الأدبي، دار الأندلس – بيروت، ط ثانية 1980 ، ص241.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ومن ذلك إحساسه بالضياع الذي قاد إلى حزنه، ورأى الناقد أنَّ الضياع يظهر في اغلب قصائد الشاعر، التي تحدثت عن رحلة الانطلاق من رتابة الكون والضياع مقترنٌ دائما لدى الشاعر بالمخاطر والخوف والإقدام مع ذلك، ويظهر القرصان فيها أحيانا، كما يظهر "موتيف" جبل المغناطيس الذي يجذب مسامير أية سفينة كي تتفكك وتتحطم [1]. ومن ذلك قول الشاعر التالي في قصيدة "الظل والصليب

هـــــذي جبـــــال الملـــــح والقـــــصدير
فكـــــل مركـــــب تجيئهـــــا تـــــدور
تحطمهـــــــــــا الـــــــــــصخور [2]

ولاحظ أحمد كمال زكي أن الشاعر قد يضيع في مكانه، ومن غير أن يصوّر رحلة وذلك بسبب إحساسه بالغربة والنفي [3] ومن الأمثلة التي قدمها لذلك قول الشاعر التالي من قصيدة "السلام":

كنـــا علـــى ظهـــر الطريـــق عـــصابة مـــن أشـــقياء
متعـــــــــــــــذبين كآلهـــــــــــــــة
بالكتب والأفكار والدخـــان والزمـــــن المقيت[4]

حيث يعبر فيها الشاعر عن إحساس المثقفين – وهو واحد منهم – بالعذاب والضياع الناجم عن عدم انسجامهم مع الزمن المقيت الذي يعيشونه.

وإحساس الشاعر بالضياع الذي شكَّل باعثا من بواعث حزنه وَجَده أحمد كمال زكي في كل مكان وفي كل صورة في ديوان عبد الصبور الثاني "أقول لكم" ورأى أن الشاعر يبدأ بالتعبير

---

(1) انظر، أحمد كمال زكي: دراسات في النقد الأدبي، ص236.
(2) صلاح عبد الصبور: الديوان، ص152 – 153.
(3) انظر، أحمد كمال زكي: دراسات في النقد الأدبي، ص 243.
(4) صلاح عبد الصبور: الديوان، ص34.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

عن ضياعه ثم يستقطب حياة الآخرين ليعبَّر عن ضياعهم وذلك لان الشاعر في الحقيقة جزء من إنسان الكل حسب تعبير الناقد [1].

وأمَّا بشان ربط أحمد كمال زكي بين إحساس الشاعر بالنفي والضياع ورغبته في اجترار الماضي لملء الفراغ وبين حزنه حيث يقول عن حزن الشاعر إنه "يرتبط دائما – في غير حالات الموت –بإحساسه بالنفي وبرغبته الأساسية في اجترار الماضي لملء الفراغ" [2] فإن الدارسة إن كانت تتفق معه في أن الإحساس بالنفي والضياع قاد إلى حزن الشاعر فإنها لا تستطيع الاتفاق معه في أن يكون حديث الشاعر عن حزنه من باب ملء الفراغ من خلال اجترار الماضي. فحزن الشاعر يشكّل محورا رئيسا من محاور شعره. وقد صنَّف الناقد نفسه طبيعة تعبير الشاعر عن حزنه في نصوصه وجعله في مظهرين أحدهما عميق وغير مباشر والآخر تقريري يتحدث فيه الشاعر عن حزنه حديثا مباشرا.

فقد ظهر حزن الشاعر في قالب مأساوي في بعض قصائده ومنها قصيدته "رحلة في الليل" وجاء تقريريا في قصائد أخرى ومنها قصيدته المشهورة "الحزن"، وقصيدته التي صدّر بها ديوانه الثاني وهي بعنوان "الشيء الحزين" ويتناثر الهتاف بالحزن في قصائد أخرى [3].

وإذا كان النقَّاد السابقون قد تلقّوا بواعث الحزن ودواعيه في شعر صلاح عبد الصبور فان الناقد عبد العزيز المقالح يرى حزن عبد الصبور ألما ويُجْملُ بواعث هذا الألم في شعر الشاعر بـ"عذاب الآخرين وتفاهة الآخرين، وظلم الآخرين، ثم الموت، هذا الوحش المتربص للإنسان في شارع الحياة القصير سواء فاجأه في المدخل أو في المنتصف أو في نهاية الطريق النتيجة واحدة،

---

[1] انظر، أحمد كمال زكي: دراسات في النقد الأدبي، ص244.

[2] المرجع نفسه، ص242.

[3] انظر، المرجع نفسه ، ص 241–242.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

فقدان الحياة أو نفيها عن وجودها" [1].

وربما يمكن القول إنَّ غالبية البواعث التي قدّمها عبد العزيز المقالح لألم الشاعر تبدو تخريجا جديدا لما قدّمه عز الدين إسماعيل من قبل. وهو بذلك يقدِّم مثالا لتأثر النقاد بعضهم ببعض.

ويقدِّم شوقي ضيف مثالا للناقد العربي الحديث الذي يتمتع بالقدرة الواضحة على تتبع الظواهر في دواوين الشاعر جميعها. حيث تتبع المضمون النفسي ووصف أبعاده في جميع أعمال عبد الصبور الشعرية الغنائية فتبين له أنَّه يسري في ديوان الشاعر الأول "الناس في بلادي" قلق وحيرة لا ضفاف لهما. وكأنَّ الدنيا خلت من الأعياد والمسرات، ولم يبق بها سوى اللوعة ورحلة الضياع في بحر الحداد أو بحر العدم، والدخان الذي يخنق الناس[2].

وأنَّ الديوان الثاني "أقول لكم" يفتتحه الشاعر بالحديث عن الشيء الحزين، المكوّن في النفس، وتهمي الدموع، ويتراءى للشاعر فيه طائر الموت مرارا، وكل شيء يموت [3].

وفي الديوان الثالث "أحلام الفارس القديم" يناضل الفارس وقلبه حزين فكل ما فيه يبعث على البكاء، ويعود إلى مدينته شريدا على أبوابها لا مأوى له ولا ملجأ، ويخيّم الصمت على كل شيء حوله. ومع ذلك نحس من حين إلى حين بنور خافت ضئيل يهبط إليه من أحد أركان السماء[4]. حيث يقول الشاعر في قصيدة "أغلى من العيون":

كـــــــــان بـــــــــلا زاد يـــــــــسير

وفجـــــأة، لاحـــــت لـــــه بـــــشارةٌ بيـــــضاء

---

(1) عبد العزيز المقالح: الشعر بين الرؤية والتشكيل، دار العودة – بيروت 1981، ص31–32.

(2) انظر، شوقي ضيف: صلاح عبد الصبور: رائد الشعر الحرالجديد، ص33.

(3) انظر، المرجع نفسه ، ص33.

(4) انظر، المرجع نفسه، ص33.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

رايـــــــــــةٌ مـــــــــــن نـــــــــــور

راحـــــــــــةٌ مـــــــــــن نـــــــــــور[1]

وأما الديوان الرابع "تأملات في زمن جريح" الذي صدر بعد هزيمة (يونيه) عام (1967) فالشاعر يئن فيه أنينا لا ينقطع لهيبة في فؤاده، ولا يطفئ لظاه أي شيء، ويعيش مقهورا مخذولا، يتخذ الظلام له سترا،ويضرع إلى ربه مستغيثا أن يخلصه من هذا العذاب، وتغمره حيرة، ويغمره قلق لا حدود لهما[2].

ونظم الشاعر ديوانه الخامس "شجر الليل" بنفس الصوت السابق المملوء ألمًا وحزنًا وحسرة ولوعة مصورا محنة مصر بالكارثة وكذب ظنها في النصر وخيبة أملها. وهو يرتجف فزعا وهلعا منكسر الخاطر وكل شيء حوله يموت[3].

ثم يكون نصر (أكتوبر) سنة (1973) وينزل جنود مصر بالجيش الإسرائيلي في سيناء هزائم ساحقة فيمتلئ قلب عبد الصبور فرحا وابتهاجا مع شعبه، ويُحيي أول جندي رفع علم مصر في سيناء[4]. وذلك في قصيدته التي عنوانها "إلى أول جندي رفع العلم في سيناء"[5] الواردة في ديوانه الأخير "الإبحار في الذاكرة".

ويعود إلى الشاعر في هذا الديوان صوته الشارد، وتعلو نبرته، فلم يعد الصوت الخافت المبحوح الذي طالما ردده أيام الجفاف والجدب والصقيع والظلام والألم واللوعة والسأم. وأخذ يستعيد

---

(1) صلاح عبد الصبور: الديوان، ص239.

(2) انظر، شوقي ضيف: صلاح عبد الصبور:رائد الشعر الحرالجديد، ص34.

(3) انظر، المرجع نفسه، ص34.

(4) انظر، المرجع نفسه ، ص 34.

(5) انظر، صلاح عبد الصبور: ديوان الإبحار في الذاكرة، ص9.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

بهجتـه بالحيـاة وبأمـسياته فـي عـرس الـشعر والموسـيقى والألحـان والـضحك الجـذلان والـرقص الفرحان[1].

ولعلّـه مـن الملاحـظ ربـط شـوقي ضـيف المـضامين النفسية الـواردة فـي الأعمـال الـشعرية الثلاثـة الأخيـرة بـالواقع الـسياسي الـذي أنجـزت خـلالـه الأمـر الـذي يقـدّم دلـيلا عمليـا علـى تـداخل المضامين الشعرية وصعوبة الفصل بينها في بعض الأحيان.

وكمـا يبـدو أنَّ إحساس الشاعر بـالحزن والسأم والغربـة والـضياع والنفي دفعه إلـى السخرية من واقعه المعيش وظهر ذلك في كثير من نصوصه الشعرية التي تلقَّاها الناقد شكري عيّاد فنَبَّه فـي مقـال لـه بعنـوان "صـلاح عبـد الـصبور: أصـوات العصر" إلـى وجـود الـسخرية المـرّة فـي شـعر صـلاح عبـد الـصبور[2]. وربمـا يكـون التفـات شكري عيّاد إلـى وجـود الـسخرية المـرّة فـي شـعر عبـد الصبور وراء عناية بعض الدارسين[3] بهذا الجانب في شعر الشاعر.

---

(1) انظر، شوقي ضيف: صلاح عبد الصبور: رائد الشعر الحرالجديد، ص34.

(2) انظر، شكري عيّاد: صلاح عبد الصبور: أصوات العصر، مجلة فصول، العدد 1، المجلد 2،عام 1981، ص 28.

(3) لعل من الدارسين الذي تلقوا روح التهكم الساخر في شعر صلاح عبد الصبور أحمد عنتر مصطفى الذي ذكر نماذج كثيرة لفكاهة عبد الصبور الأسيانة.

(انظر، أحمد عنتر مصطفى: الحسن الساخر في شعر صلاح عبد الصبور، مجلة فصول، العدد 1، المجلد 2، عام 1981، ص 65 – 72).

ومن الدارسين الذين تلقّوا السخرية في شعر عبد الصبور، أيضا، محمد الفارس الذي انتهى إلى وجود السخرية المرّة اللاذعة، والتهكم التراجيدي في شعر الشاعر وقدّم لذلك عددا من الأمثلة الشعرية.

(انظر، محمد الفارس: الرؤيا الإبداعية في شعر صلاح عبد الصبور، الهيئة المصرية العامة للكتاب – مصر 1986، ص37، ص 73 – 79).

ومن هؤلاء الدارسين، كذلك، محمد بدوي، الذي تلقَّى الحسن الساخر في شعر صلاح عبد الصبور، وقدّم لذلك أمثلة متعددة.

(انظر، محمد بدوي: الجحيم الأرضي: قراءة في شعر صلاح عبد الصبور، الهيئة المصرية العامة للكتاب –مصر 1986،ص 53 وص 163 – 164 وص 168، وص 171– 172.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وإذا كان المحور الحالي من الدراسة تمكَّن من النهوض بعبء تقديم صورة لتلقِّي النقاد العرب الحديثين المضمون النفسي لشعر صلاح عبد الصبور الغنائي وأسهم في الحديث عن ظاهرة الحزن ودواعيها وتجلياتها في شعره فإن ما ينبغي الإشارة إليه أنه لا يكاد يخلو نص من نصوص الشاعر الغنائية من تجسيد الشعور بالحزن أو النفي أو الغربة أو الضياع وأكثر من ذلك فقد خصص الشاعر نصوصا كاملة لتصوير حزنه وسأمه وما يرتبط بهما من مشاعر وأحاسيس. ولعلَّ من ذلك قصيدة "الحزن"[1] وقصيدة "الشيء الحزين"[2].

رابعا– تلقي المضمون الفلسفي

ويقصد بالمضمون الفلسفي نظرة الشاعر أو صوت النص إلى الإنسان والكون والحياة. ولا بدَّ من الإشارة بدءا إلى أنَّ صلاح عبد الصبور واحد من الشعراء العرب الحديثين الذين اطلعوا على كثير من الفلسفات الغربية وتأثروا بها كثيرا، وذلك كما يصرح هو نفسه. وأنَّه أشار، أيضا، إلى فلسفته في الحياة وبيَّن أنها تتمثل في النظر إلى الإنسان على أنه مسؤول في هذا الكون[3] و"إنَّ مسؤولية الإنسان هي أن يشكل الكون ويُنقّيه في نفس الوقت، وليس سعيه الطويل إلاَّ محاولة لغلغلة العقل في المادة، وخلق كل منسجم متوازن، يقدّمه بين يدي الله – عز وجل – في أخر الطريق كشهادة استحقاق لحياته على الأرض"[4] ولذلك فإنَّ أعظم الفضائل عنده هي الصدق والحرية والعدالة، وأخبث الرذائل هي الكذب والطغيان والظلم، وهو يعتقد أن هذه الفضائل هي التي تستطيع تشكيل العالم وتنقيته، وأن غيابها معناه ببساطة إنهيار العالم. وأن شعره – بوجه عام –

---

(1) انظر، صلاح عبد الصبور، الديوان، ص36.

(2) انظر، المصدر نفسه، ص109.

(3) انظر، صلاح عبد الصبور: حياتي في الشعر، دار اقرأ – بيروت، 1983، ص111، وص 115.

(4) المرجع نفسه، ص121.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

هو وثيقة تمجيد لهذه القيم وتنديد بأضدادها، وأن هذه القيم هي قلبه وجرحه وسكينه معا، وهو لا يتألم من أجلها وإنّما ينزف[1].

ولقد تلقّى عدد من النقاد العرب الحديثين المضمون الفلسفي لشعر صلاح عبد الصبور الغنائي. ولعلَّ لويس عوض من أوائل هؤلاء النقّاد حيث تلقّى في كتابه "الثورة والأدب" الذي صدرت طبعته الأولى عام (1967) المضمون الفلسفي لشعر عبد الصبور.

وذهب لويس عوض إلى أنَّ صلاح عبد الصبور منذ ديوانه الثالث "أحلام الفارس القديم" أصبح يتحدث عن الإنسان في مجموعه، وعن موقف الإنسان من الوجود، وأضحى يلتمس طريق الإنسان إلى الخلاص فوجد أنه يتحقق بالموت أو الحب[2].

وقدّم لويس عوض أمثلة شعرية متعددة لبحث الشاعر عن طريق الخلاص وانتهائه إلى إمكانية تحقق ذلك من خلال الموت أو الحب. ولعلَّ من هذا القبيل قول عبد الصبور الآتي الوارد في قصيدة "أغنية إلى الله" والذي يرى فيه أن الموت هو باب الحياة الحقيقية وأنه من خلال الموت ينتشله الله من الجحيم ويأخذه إلى جواره. ذلك الجحيم الذي يعانيه الإنسان في حياته على الأرض بعد أن نسج الله – عز وجل – الأحلام في عينيه، وزرع في صدره الشك والإيمان، وأمطره بالأفراح والآلام، وعلى الجملة بعد أن اختصه بكل النقائض التي جعلت حياته قطعة من الجحيم فلم يعد أمامه إلاَّ أن يذكّر الله كي يخلِّصَه من أوجاعه الدنيوية وعذابه المقيم، وأن يصرخ مستغيثا[3]:

يـــــا ربنـــــا العظـــــيم، يـــــا معـــــذبي
يـــــا ناســـــج الأحـــــلام فـــــي العيـــــون
يـــــــــا زارع اليقـــــــــين والظنـــــــــون

---

(1) انظر، صلاح عبد الصبور: حياتي في الشعر ، ص123، وص 125.

(2) انظر، لويس عوض: الثورة والأدب، دار الكاتب العربي – القاهرة 1967، ص106 – 107.

(3) انظر، المرجع نفسه، ص110 – 111.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يـــــا مرســـــل الآلام والأفـــــراح والـــــشجون
اختـــــــــــــــــرت لـــــــــــــــــي،
لـــــــــــشدّ مـــــــــــا أوجعتنـــــــــــي
ألـــــــــــم أخلّـــــــــــص بعـــــــــــد،
أم تُـــــــــــــــرى نَـــــــــــــــسِتَني؟
الويـــــــــــل لـــــــــــي، نـــــــــــسيتني
نـــسيتني
نـــسيتني..... [1]

وأمَّا بحث الشاعر/ الإنسان عن الخلاص عن طريق الحب والارتباط بعلاقة عاطفية بالمرأة فمن الأمثلة الشعرية المجسدة لذلك قول الشاعر الآتي من قصيدته "أحلام الفارس القديم" الذي يبيِّن فيه – كما يرى لويس عوض – أنه يطلب الخلاص على يد امرأة طاهرة يقيّضها الله له، كي تَرُدَّ له بَكارة الإحساس. فالله وحده الذي يمكن أن يعيده للفارس القديم، ويعيد الفارس القديم له، دون ثمن، ودون حساب الربح والخسارة، وذلك من خلال اتخاذ هذه اليد المنقذة، يد الله – سبحانه وتعالى – صورة الحب على هذه الأرض، وتخليصه من واقعه المؤلم بعد أن ضيَّع الفردوس الذي كان يعيش فيه، وهو ما أسماه بالربيع الخالد وبات يبحث عن استرداده لعلّه يعود إليه مرة أخرى[2] فيُضِئُ، ويضحكُ ضحكا صافيا، كأنه غدير، حيث يقول:

كنـــت أعـــيشُ فـــي ربيـــعٍ خالـــد، أيّ ربيـــع
وكنـــــت إن بكيْـــــتُ هزَّنـــــي البكـــــاء
وكنـــــت عنـــــدما أحـــــسّ بالرثـــــاء
للبؤســـــــــــــــاء الـــــــــــــــضعفاء

---

[1] صلاح عبد الصبور: الديوان، ص208 – 209.

[2] انظر، لويس عوض: الثورة والأدب، ص 126 – 127.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

أود لـــو أطعمـــتهم مـــن قلبـــي الوجيـــع
وكنـــت عنـــدما أرى المحيـــرين الـــضائعين
التـــــــائهين فـــــــي الظـــــــلام
أودّ لـــو يُحرقُنـــي ضـــياعُهم، أودّ لـــو أضـــئ
وكنـــت إن ضـــحكتُ صـــافيا، كـــأنني غـــدير
يفتـــرّ عـــن ظِـــلِّ النجـــوم وجهُـــه الوَضـــئ
مـــــاذا جـــــرى للفـــــارس الهمـــــام؟
انخلـــع القلـــبُ، وولـــى هاربـــا بـــلا زِمـــام
وانكـــــسرت قـــــوادمُ الأحـــــلام
يـا مَـن يـدلُّ خُطـوتي علـى طريـق الدمعـةِ البريئـة
يـا مـن يـدلُّ خطـوتي علـى طريـق الـضحكة البريئـة
لـــــــــــك الـــــــــــسلام
لـــــــــــك الـــــــــــسلام
أعطيـكَ مـا أعطتنـي الـدنيا مـن التجريـب والمهـارة
لقـــاءَ يـــوم واحـــدٍ مـــن البكـــارة
لا، لـيس غيـر (أنـتَ) مـن يُعيـدُني للفـارس القـديم
دون ثمـــــــــــــــــــــــن
دون حـــــساب الـــــربح والخـــــسارة
وأننـــي ســـوف أظـــلّ واقفـــا بـــلا مكـــان
لـــو لـــم يُعـــدني حُبـــكِ الرقيـــقُ للطهـــارة[1]

وإذا كان لويس عوض قد تلقَّى المقطوعة الشعرية السابقة بوصفها مجسدة لبحث الشاعر عن الخلاص من خلال الحب، وعلى يد امرأة طاهرة يقيّضها الله له. فان الدارسة تتلقَّى قول الشاعر السابق على أنه يمثل تصويرا لتحوّل حياة الشاعر، وانتقاله من مرحلة كان يتمتع فيها

(1) صلاح عبد الصبور: الديوان، ص 247 – 248.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

بالسلام مع نفسه، عندما كان يؤدِّي دوره في الجماعة التي ينتمي إليها ويحسُّ بمشاعر أفرادها ومعاناتهم فيتمنَّى أن يطعم الفقراء والبؤساء من قلبه الوجيع، ويودُّ لو يضئ طريق التائهين الضائعين – إلى مرحلة جديدة يبدو أنَّه فَقَدَ فيها قدرته على التعاطف مع الآخرين ورغبته في تخليصهم من أوجاعهم وضياعهم وذلك بسبب تكرار تجاربه الحياتية ورتابتها وافتقاده الشعور ببكارة الأشياء وجدّتها، فأخذ يبحث عن الدمعة البريئة والضحكة البريئة وأبدى استعداده للتخلّي عن كل خبراته وتجاربه السابقة مقابل شعوره ببكارة الأشياء وعدم استهلاكها. وهو يلجأ إلى الله – عز وجل – طالباً منه أن يعيده إلى ما كان يحس به قبل تغيّر حياته وتبدّلها. وبعبارة أخرى يمكن أن يُفهم من المقطوعة الشعرية السابقة طبيعة التحول الاجتماعي والنفسي الذي طرأ على حياة الشاعر ودفعه للبحث عن الخلاص.

ويبدو أنَّ إحسان عباس يلتقِّي مع لويس عوض فيما ذهب إليه من أنَّ عبد الصبور وجد خلاصه في الحب غير أنَّ إحسان عباس ينظر إلى أثر الحب في فكر عبد الصبور ونفسه نظرة أوسع وأشمل حيث يرى أن "الحب هو الذي رسم للشاعر صورة الإنسان والكون والموت والحياة"[1] كما يربط إحسان عباس الحب برؤيا الشاعر الفلسفية والتأملية ويذهب إلى أن عبد الصبور حين تحدث عن الحب "لم يكن حديثه عنه أغنية رقيقة شفافة، وإنما هو تأمل حاد، متصل بحقيقة نظرته الفلسفية الشاملة إلى الموت والحياة"[2] وأمَّا عندما "يتحدث عن الحب بمعناه المطلق، فإنه يجد فيه قوة كونية، وإن عجزت أن تتغلب على الموت تستطيع أن تكون ملاذا منه، وفردوسًا إلى أنْ تنتهي رحلة الإنسان إلى شاطئ المنون"[3] وذلك في الحالات التي يكون الشاعر منعتقا فيها من تأثير الفلسفة الوجودية في نفسه. أمَّا حين تسيطر هذه الفلسفة على تفكيره فإن الحب يغدو

---

(1) إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص 145.

(2) المرجع نفسه، ص 142.

(3) المرجع نفسه، ص 144.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

قوة آنية بمقدورها أن تبدد الحزن من نفس الشاعر، وأن تسقطه كما تسقط أوراق الشجر عنه ولكن كل ذلك يكون بشكل مؤقت لا سيما حين يقترن الحب بالتفكير في الموت، وفي الحياة التي يمتلك طرفاها الرعب والسأم، ويصادف ذلك صدمة ذاتية لدى الشاعر[1] كالتي يجسدها قوله التالي في قصيدة "رسالة إلى سيدة طيبة":

في ليلة صيف
وقَّع أحدُ الشعراء البسطاء
أنغامًا ساذجة خضراء
لينـاجي قلب الإلف
لكن كفًّا معشوقته قد مزقتا أوتاره
صارت أنغام الشاعر خرساء
فإذا نطقت كانت سوداوية[2]

وإذا كان النقاد السابقون قد تلقّوا بحث الشاعر عن الخلاص وعثوره عليه في الموت أو الحب فإنَّ الناقد مفيد قميحة تلقّى إقبال الشاعر على الحياة ودعوته الإنسان إلى استثمار حياته بما يعود عليه وعلى الإنسانية بالخير والفائدة. ومن الأمثلة الشعرية التي قدّمها مفيد قميحة لذلك قصيدة عبد الصبور التي عنوانها "تنويعات" والتي يَردُّ فيها على الشاعر الإيرلندي الحديث "وليم بيتس" الذي يقول "إنَّ الإنسان هو الموت" حيث يقول عبد الصبور:

علِّمنا أن نتمزق بإرادتنا العمياء
في منقار الأيام
علِّمنا أن نتبعثر في الريح الملعونة

---

(1) انظر، إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر ، ص 145.

(2) صلاح عبد الصبور: الديوان، ص 224.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أن نتعلـــــــق بالأشـــــــجار المـــــــسنونة

أن لا نمثُـــــــــــــــل للمـــــــــــــــوت

علِّمنـــــا أن نتفتـــــت أشـــــلاء دمويـــــة

تتـــــــــنفس كاليرقـــــــــات الدبقـــــــة

فـــــــي قيعـــــــان الـــــــزمن الآتـــــــي

حـــــتى تـــــخرج للـــــشطآن الضـــــوئـــية[1]

فالشاعر يعد الإنسان بذرة خالدة، لذا يرفع يديه إلى الخالق الأعظم كي يمنح هذا الإنسان القدرة على صنع الحياة، والقدرة على الشهادة والتضحية والفداء، كما يطلب الشاعر من الله أن يُلهم الإنسان طريقه وأن يعلمه أن يتمزق بإرادته في منقار الزمن الذي يفتك بالإنسان واحدا بعد الآخر، وأن يتحرك الإنسان ويترك آثاره في هذا الكون، وأن يتبعثر في الريح ويسافر وينتقل ويحط ويرحل، ويكتشف ويدور، ويتعلق بالأشجار بالغايات بالأماني ويعمل لها يجاهد من أجلها، وأن يضيء الظلمة الإنسانية فموت الإنسان في سبيل الحياة لا يعني نهايته بل يكون فيه خلوده الأبدي. وإلاَّ لما كان هناك أيّ معنى للإقدام وللفداء وللتضحية وللعطاء الذي يبذل النفس رخيصة في سبيل استمرار الحياة[2].

وتلقَّى مفيد قميحة، أيضا، دعوة الشاعر للإنسان للبعد عن الصلف والغرور والتكبُّر "حين يكون قويا تضجُّ الحياة بشريانه" ورأى أن الشاعر يطرح بذلك مسالة جوهرية تتعلق بواقع الإنسان، وتتعلق بمصيره وذلك عندما يتساءل الشاعر عن كل الصلف والغرور والتكبّر الذي يرافق حياة الإنسان القصيرة التي لا تهدأ، وحين يرى أنَّ من الأفضل لهذا الإنسان إن يتأمل قليلاً في ذاته،

---

(1) صلاح عبد الصبور: ديوان شجر الليل، ص 25.

(2) انظر، مفيد قميحة: الاتجاه الإنساني في الشعر العربي المعاصر، ص 393 – 394.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ويترفق في خطوته على وجه الأرض التي هي في النهاية مقرّه الأبدي، وسجنه الذي لا فرار منه[1]، وذلك كما يظهر في قصيدة الشاعر التي عنوانها "الملك لك"[2].

ولعلّه من الملاحظ أن النقاد السابقين اعتمدوا في توصّلهم إلى المضامين الفلسفية الواردة في شعر عبد الصبور على نصوصه الشعرية نفسها غير أنَّ هذا التوجّه لدى النقّاد لم يكن سمّة عامّة حيث عَمَدَ بعضهم إلى الربط بين معرفته النظرية بخصوص اطلاع الشاعر على فلسفات مختلفة، وبين أعماله الشعرية ولعلَّ من هؤلاء النقاد شكري عيَّاد الذي ذهب إلى أنَّ كتاب "نيتشه" الذي عنوانه "هكذا تكلَّم زرادشت" والذي قرأه عبد الصبور، وهو في الخامسة عشرة من عمره، ظلَّ تأثيره ملازما له زمنا طويلا، ولعلّه لم يزايله قط، ويبدو هذا التأثير واضحا بشكل خاص في بعض قصائده الشعرية الواردة في العملين الشعريين الأولين "الناس في بلادي" و"أقول لكم" ومن تلك القصائد "الناس في بلادي" و"الملك لك" و"الحرية والموت"[3] وأمَّا سخرية "نيتشه" المرّة فقد تسرَّبت في نسيج شعر عبد الصبور كلّه[4].

كما رأى شكري عيّاد أنَّ العلاقة بين الشاعر والماركسيين أخذت بالتراخي شيئا فشيئا إلى أن أعلن الشاعر قطيعته مع الماركسية في سنة (1969) عندما كتب سيرته الأدبية "حياتي في الشعر"[5] وقد تلقَّى شكري عياد عقيدة الشاعر الماركسية من بعض نصوصه ومنها قصيدته "موت فلاح"[6] التي يمجّد فيها العمل ويذم الفلسفة الميتة. كما تلقَّى تردد الشاعر الواضح بين تمجيد

---

(1) انظر، مفيد قميحة: الاتجاه الإنساني في الشعر العربي المعاصر ، ص 391.

(2) انظر، صلاح عبد الصبور: الديوان، ص 61.

(3) انظر، المصدر نفسه، الصفحات الآتية على التوالي 29، 57، 166.

(4) انظر، شكري عياد: صلاح عبد الصبور: أصوات العصر، ص 21.

(5) انظر، المرجع نفسه، ص 24.

(6) انظر، صلاح عبد الصبور: الديوان، ص 113.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

القول وتمجيد الفعل، ثم محاولة الخروج من هذا التردد بالجمع بينهما[1]، وذلك كما يبدو في قول الشاعر التالي، الذي يشير إلى توتر علاقته بالماركسية وربما مرحلة الانعتاق منها حيث صار الشاعر يساوي بين العمل والقول في الأهمية.

جـــــــــــلَّ جلالهـــــــــــا الكلمـــــــــــة
ألـــم يـــرووا لكـــم فـــي الـــسِفْر أنَّ الحـــق قـــوال
ولكنـــــي أقـــول لكـــم بـــأنَّ الحـــق فعّـــال
أقـــــــــــــــــول لكـــــــــــــــــم
بـــأن الفعـــل والقـــول جناحـــان عليَّـــان[2]

وخلص شكري عياد إلى أنَّ أوضح أعمال الشاعر تعبيرا عن إيمانه بالفلسفة الوجودية هو ديوانه "أحلام الفارس القديم" وذلك على الرغم من وجود بعض النماذج الشعرية للاتجاه الوجودي لدى الشاعر في ديوانه الثاني "أقول لكم" ومن ذلك قصيدة "الظل والصليب" التي يصور فيها الشاعر إحساس السأم الذي يميّز الإنسان المعاصر. وأن المرحلة الوجودية التي مرّ بها الشاعر ظلّت ممتدّة طيلة الستينيات من القرن الماضي[3].

وأمَّا أفكار "نيتشه" فظلَّت ملازمة للشاعر وبدا بعضها في عمله الشعري الخامس "شجر الليل"[4].

وإذا كان ربط شكري عياد بين معرفته النظرية باطلاع عبد الصبور على فلسفات مختلفة وبين أعماله الشعرية يمكن أن يؤكد بعض المضامين الفلسفية التي تلقَّاها النقاد من قبل ويمكن أن

---

(1) انظر، شكري عياد: صلاح عبد الصبور: أصوات العصر، ص24.
(2) صلاح عبد الصبور: الديوان، ص 174.
(3) انظر، شكري عياد: صلاح عبد الصبور: أصوات العصر، ص 26.
(4) انظر، المرجع نفسه، ص 28.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

يسهم أيضا، في تفسير مقولة بعض النقاد الذين وصفوا عبد الصبور بأنه شاعر ميتافيزيقي[1]. فإن ذلك لا يعني أنَّ رؤيا الشاعر الفلسفية مستمدة بشكل كامل من قراءاته للفلسفات المختلفة. فالشاعر له خبراته وتجاربه الحياتية المتنوعة إلى أسهمت، أيضا، في تكوين رؤيته الفلسفية وموقفه من الحياة والأشياء.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

(1) انظر، صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء – القاهرة، 1998، ص 133.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الفصل الثاني

تلقّي اللغة الشعرية الغنائية

أولاً– تلقّي اللغة الشعرية بوصفها صورة أو رمزا

تلقَّى عدد من النقّاد الحديثين اللغة الشعرية الغنائية لدى عبد الصبور بوصفها صورة أو رمزا. وربما يكون من أوائل هؤلاء النقّاد مصطفى ناصف في كتابه "الصورة الأدبية" الذي تلقّى فيه عددا من نصوص عبد الصبور الشعرية الغنائية ومنها قصيدة "شنق زهران" وقصيدة "طفل".

ولقد تمكَّن مصطفى ناصف – كما يبدو لي – من تلقّي بعض الخصائص الأساسية في تشكيل الصورة الشعرية في شعر عبد الصبور الغنائي. والتي ظلَّت تتردد في دراسات كثير من النقاد من بعده. ولا تدري الدارسة إن كان ذلك من باب الالتقاء في تلقّي النصوص الشعرية أم أنه يقدّم مثلا على إفادة الدارسين بعضهم من بعض.

ومن الخصائص التي تلقّاها مصطفى ناصف للصورة الأدبية لدى الشاعر، وذلك من خلال تحليله لقصيدة "شنق زهران" التي وصفها بأنها تقدّم أنموذجا للصورة في الشعر الجديد[1] التوسع في الصورة، والاعتماد على غير المجاز والاستعارة في تشكيلها، وذلك من مثل الفعل المادي، وإيثاره في تجسيد المضامين المختلفة، فضلا عن التوجه إلى التعبير القصصي ومزج الحركة القصصية بتصورات واقعية قريبة، لا تصورات محلّقة ومع ذلك تكون قادرة على أن تهب النص جوا أسطوريا[2].

ولعلَّ من الخصائص التي لاحظها مصطفى ناصف، أيضا، للصورة الأدبية لدى الشاعر أن الصورة أصبحت جزءا من نسق أوسع من النسق القديم الذي يتمثّل في الارتباط بين لفظين في

---

(1) انظر، مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، دار الأندلس – بيروت، ط ثانية 1981 ، ص 201.

(2) انظر، المرجع نفسه، ص 198 – 199.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

بيت واحد، وأضحت جزءا من إطار أشمل. الأمر الذي يفيد أن الصورة الجزئية ربما لا تعني، خارج إطارها، شيئا ذا شأن[1].

وانتهى مصطفى ناصف إلى أنَّ بعض نصوص عبد الصبور الشعرية الغنائية تمثَّل ما يشبه الصورة الكلية، وذلك كما هو الحال في قصيدة "طفل" وأنها تتمتع بالوحدة العضوية التي تتحد فيها الصياغة والمضمون، ويعتمد الواحد منهما على الآخر، بل يبلغ الشاعر كلا منهما من خلال صاحبه. وتبدو فيها العلاقة المتبادلة الوثيقة بين الأجزاء من جهة، وبين الأجزاء والكل من جهة أخرى[2].

والدارسة تستغرب عدم التفات مصطفى ناصف للرمز الكلي الذي تجسده قصيدة "طفل" التي تناولها بالدراسة والتحليل، حيث اتخذ الشاعر من "الطفل" رمزا للحب، وكان كلامه عن موت الطفل في الواقع تعبيرا عن موت الحب الذي لم يكتمل – وذلك كما سيشير النقاد اللاحقون– في حين أن حديث الناقد عن القصيدة ولا سيما عندما وازن بينها وبين قصيدة لابن الرومي يرثي فيها ابنه بدا حديثا عن موت طفل حقيقي وليس عن رمز كما هو الواقع في قصيدة "طفل"[3].

وكما حظيت قصيدة "شنق زهران" بتلقِّي مصطفى ناصف لطبيعة الصورة الأدبية الواردة فيها، حظيت، أيضا، بتلقِّي نقاد آخرين لبعض جوانبها الفنية. ومنهم لويس عوض الذي تلقّى الرموز الماثلة فيها. ورأى أنها وظفت توظيفا جيدا لصالح المضمون الشعري المتجسد في النص.

وذهب لويس عوض إلى أن الحمامة البادية على صدغ زهران هي رمز السلام الأزلي الذي نشر جناحيه على الريف المصري، وأن أبا زيد الهلالي سلامة "ممسكا سيفا" والبادي على زند زهران هو في خيال الفلاحين المصريين رمز البطولة الشعبية والكفاح الشعبي. وذلك حتى يُبيِّن

---

(1) انظر، مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، ص 200– 202.

(2) انظر، المرجع نفسه، ص 208– 209.

(3) انظر، المرجع نفسه، ص 207 – 208.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الشاعر أنَّ زهران لا يدخل الجهاد إلاَّ وهو يحمل وشمه وعلامته. وكأنَّ الشاعر يريد أن يقول إنَّ زهران ولدته أمه بهذا الوشم وهذه العلامة، أي أنَّ القَدَر قد أعدّه إعدادا لهذا الكفاح الآتي، وهذا الصراع بين الحياة والموت[1] يقول الشاعر:

كـــــــــان زهـــــــــران غلامـــــــــا
أمـــــــــه ســـــــــمراء، والأب مولـــــــــد
وبعينيـــــــــــــــــه وســـــــــــــــامة
وعلـــــــــــى الـــــــــصدغ حمامـــــــــة
وعلـــــــى الزنـــــــد أبـــــو زيـــــد ســـــلامة
ممـــسكا ســـيفا، وتحـــت الوشـــم نـــبش كالكتابـــة
اســـــــــــــــم قريـــــــــــــــة
"دنـــــــــــــــــــــــــــــــشواي"[2]

كما أشار لويس عوض إلى أنَّ عبد الصبور في قصيدة "شنق زهران" استخرج رموزه الحيوية من الواقع المصري[3].

وإذا كان لويس عوض قد وجد المقدرة لدى الشاعر على الإتيان بالرموز الملائمة للموضوع المتناول فإنَّ محمد النويهي يرى في الشاعر المقدرة أيضا، على تقديم صور فنية تتسم بالجدة، وتقوم على ربط الموصوف بصفة غير شائعة الاستعمال وأن الشاعر بذلك يلفت المتلقي إلى حقائق ومشابهات لم يكن يلتفت إليها في الحياة الواقعة[4]. وذلك كما هو الحال في بعض الصور الماثلة في قصيدة عبد الصبور "أغنية من فيينا" التي تناولها محمد النويهي بالدراسة والتحليل، ومن

---

(1) انظر، لويس عوض: دراسات في أدبنا الحديث، ص 189.
(2) صلاح عبد الصبور: الديوان، ص 18 – 19.
(3) انظر، لويس عوض: دراسات في أدبنا الحديث، ص 190.
(4) انظر، محمد النويهي: قضية الشعر الجديد، ص 159.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

والتحليل، ومن تلك الصور قول الشاعر: "الصباح منسكب"[1]و قوله: "النَفَس المستعجل الحفيف"[2] فلو كان الشاعر مقلِّدا لقال نفس حار أو لاهث أو ما أشبه من الأوصاف المطروقة[3].

كما التفت محمد النويهي إلى تكوين الشاعر الصور القائمة على تراسل الحواس أو تبادل معطياتها، والتي تقوم على وصف مدرك حاسة معينة بما يوصف به مدرك حاسة أخرى، فتتولد صورة ممتزجة بينهما تخالف العرف اللغوي والاستعمال البلاغي[4] ومن الأمثلة الشعرية التي قدّمها محمد النويهي لذلك قول عبد الصبور الآتي من قصيدة "أغنية من فيينا":

أقول، يا نفسي، رآك الله عطشى حين بل غربتكِ
جائعة فقوتك
تائهة فمدَّ خيط نجمة يضئ لك
يا جسمها الأبيض قل أأنت صوت؟[5]

ورأى محمد النويهي أن السطر الشعري الرابع من السطورالسابقة يقوم "على تصوير فائق يحوّل مجرى الإحساس من حاسة النظر إلى حاسة السمع، وهو ما يفعله الفنانون المرهفو الحساسية كثيرا حين ينفعل كيانهم كله فتمتزج إحساساته. فالانعكاسات الضوئية المتكسرة المتموجة عن جسمها الأبيض تتحول في خياله [الشاعر] إلى ذبذبات صوت يهتز لها أعمق كيانه فكأنها أصوات تحاوره ويحاورها"[6].

---

(1) صلاح عبد الصبور: الديوان، ص 213.
(2) المصدر نفسه، ص 213.
(3) انظر، محمد النويهي: قضية الشعر الجديد، ص 159 – 160.
(4) انظر، يوسف حسن نوفل: الصورة الشعرية واستيحاء الألوان، ص 204.
(5) صلاح عبد الصبور: الديوان، ص 214.
(6) محمد النويهي: قضية الشعر الجديد، ص 162.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وأمَّا عز الدين إسماعيل فتلقَّى طبيعة الصورة الشعرية في نصوص عبد الصبور الشعرية الغنائية المكوَّنة من مقاطع متتابعة، فوجد أن الصورة الشعرية في مثل تلك النصوص شأنها شأن الصورة الشعرية الجديدة في الشعر العربي المعاصر تقوم على فكرة "التوقيعات" و"فكرة التوقيعات شيء يرتبط بعملية التصوير أكثر من ارتباطه بعملية البناء، إذ أننا نصادف في القصيدة مجموعة من المشاهد المنفصل بعضها عن بعض كل الانفصال يكاد كل مشهد منها أن يقوم بذاته، لكننا ما نلبث أن ندرك إدراكا مبهما أن شيئا ما يصادفنا في كل مشهد، كأنه يتخذ في كل مرّة قناعا جديدا، حتى إذا ما انتهت القصيدة أدركنا أن هذه المشاهد لم تكن أقنعة بل مظاهر مختلفة لحقيقة واحدة"[1]. وبعبارة أخرى إن الصورة الشعرية في القصيدة المكونة من مقاطع تتبلور بمظاهر متعددة مُتغايرة من مقطع إلى أخر. وذلك على الرغم من انطلاق مجموعات الصور المكوّنة للمقاطع من فكرة جوهرية واحدة تلتف حولها وتدور في إطارها.

ومن الأمثلة الشعرية التي رأى عز الدين إسماعيل أنها تحقق فكرة التوقيعات قصيدة عبد الصبور "رحلة في الليل" وقد عدّها من أنضج ما ظهر مبكرا من الشعر القائم على فكرة التوقيعات[2].

ولا بد من الإشارة، هنا، إلى أنه على الرغم من أهمية فكرة التوقيعات التي قدّمها عز الدين إسماعيل من حيث إمكانية إسهامها في دراسة كثير من نصوص عبد الصبور الشعرية الغنائية المكوَّنة من مقاطع متعددة إلاَّ أنها لم تحظ بالعناية التي تستحقها من لدن الدارسين اللاحقين وذلك استنادا إلى الدراسات والبحوث التي تمكَّن البحث الحالي من الاطلاع عليها.

---

(1) عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص 166.

(2) انظر، المرجع نفسه، 167.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وبخصوص تلقي النقاد العرب اللغة الشعرية لدى عبد الصبور بوصفها رمزا فقد تلقَّى محمد فتوح أحمد في كتابه "الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر" الذي صدرت طبعته الأولى عام (1977) منابع الرمز في شعر صلاح عبد الصبور الغنائي. وذهب إلى أن الشاعر يستمد رموزه تارة من قلب الواقع[1]، ومن هذا القبيل الرموز الواردة في قصائد عبد الصبور "شنق زهران" و"أبي" و"الناس في بلادي"[2].

ويبدو أن محمد فتوح أحمد يتوسع في إشارة لويس عوض السابقة إلى أنَّ الشاعر استمد رموزه الحيوية في قصيدة "شنق زهران" من الواقع المصري، ويتمثّل هذا التوسع في تقديمه المزيد من النماذج الشعرية المجسدة لها. ومنها النماذج المذكورة أعلاه.

ويستقى الشاعر رموزه تارة أخرى من الطبيعة وذلك كما الحال – مثلاً – في قصيدته "أغنية للشتاء"[3] حيث اتخذ فصول العام رموزا لحالات شعورية مختلفة. فالشتاء يومئ إلى برودة المشاعر، والخريف ينذر بذبولها، والصيف يشير إلى يقظتها. وكما هو الحال، أيضا، في قصيدة "الصمت والجناح" التي ترمز فيها رفة جناح الطائر إلى انبعاث الحياة في تلك العاطفة الراقدة، وإلى هبّتها من خمودها الثقيل[4] والتي يصورها الشاعر في قوله الأتي:

وفجـــأة أورق فـــي حقـــل الـــسما نجـــمٌ وحيـــد
ورف فـــي الـــصمت البليـــد ريـــش طـــائر فريـــد
هَمَـــسْتُ، يـــا صـــديقتي، تـــوجّهي لِرَبنّـــا
وناشـــــديه، أن يبـــــثَّ فـــــي ظلالنـــــا

---

(1) انظر، محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر، دار المعارف – مصر، ط ثانية 1978، ، ص 282.

(2) انظر، صلاح عبد الصبور: الديوان، الصفحات الآتية على التوالي 18، 23، 29.

(3) انظر، المصدر نفسه، ص 193.

(4) انظر، محمد فتوح احمد: الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر، ص 282.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

رَفرَفَـــــــةَ الحيـــــــاة مـــــــن جديـــــــد[1]

وطورا ثالثا يستمد الشاعر رموزه من التراث. وقد ظهر انعطاف الشاعر إلى التراث القومي[2] والأوروبي منذ ديوانه الأول "الناس في بلادي" غير أنَّه لم يصبح ظاهرة مميزة الملامح إلاَّ في ديوانيه الأخيرين "شجر الليل" و"الإبحار في الذاكرة" وأمَّا أكثر ألوان التراث التي استمد منها رموزه ترددا في شعره فتتركز في المصادر التالية[3].

أولا: التراث الديني المتمثل في العهدين القديم والجديد، ويظهر هذا خاصة في قصيدتيه "أغنية حب"[4] و"أناشيد الغرام"[5] وفيهما يبدو واضحا تأثره بالإصحاح الرابع من "نشيد الإنشاد" كما تظهر أصداء من سفر "الجامعة بن داوود" في العهد القديم ومن التراث المسيحي كما يمثله العهد الجديد في شعره[6]. ومن ذلك قصيدة "أقول لكم"[7].

---

(1) صلاح عبد الصبور: الديوان، ص 217 – 218.

(2) قدّم الدارس ربيعي عبد الخالق أمثلة لإفادة الشاعر من رموز التراث القومي. ومن هذا القبيل استخدام الشاعر رمز (الغول) في قصيدة "الملك لك" والشخصية الفلوكلورية "الملك عجيب بن الخصيب" التي ورد ذكرها في إحدى قصص "ألف ليلة وليلة" وذلك في قصيدة "مذكرات الملك عجيب بن الخصيب" كما وظف الشاعر شخصية "السندباد" التي تعدُّ رمزا للجوّاب الذي يعبِّر عن القلق الروحي لإنسان العصر. وذلك في بعض قصائده ومنها قصيدة "الملك لك".

(انظر، ربيعي عبد الخالق: أثر التراث العربي القديم في الشعر العربي المعاصر، دار المعرفة الجامعية – الإسكندرية 1989، ص 107 – 108).

(3) انظر، محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص 283.

(4) انظر، صلاح عبد الصبور: الديوان، ص 67.

(5) انظر، المصدر نفسه، ص 70.

(6) انظر، محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص 283 – 284.

(7) انظر، صلاح عبد الصبور: الديوان، ص 157.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ثانياً: تراث الشعر العالمي، ويمثّل المنبع الثاني الذي ترتكز إليه رموز الشاعر، ومن ذلك صورة الجثة المدفونة الواردة في قصيدة "الشيء الحزين"[1]. فهي تذكّر بنظريتها في المقطوعة الأولى من الأرض الخراب لـ (إيليوت) [2].

ثالثاً: التراث الصوفي، ويتمثل خاصة في تصوير الشاعر لبعض النماذج البشرية ذات الإيحاءات الصوفية وذلك من مثل بشر الحافي في قصيدة "مذكرات الصوفي بشر الحافي"[3] والشيخ "محي الدين بن عربي" في قصيدة "رسالة إلى صديقة"[4] كما تظهر رموز التصوف في بعض الحالات ممتزجة بالرموز الدينية العامّة وذلك كما هو الحال في قصيدة "أغنية وولاء"[5] التي تبدو فيها رموز "الخروج" و"الإحرام" و"الشهادة" من أجل الإيحاء بما يكنه الشاعر نحو الحب والشعر [6].

والملاحظ أنَّ محمد فتوح أحمد في استقصائه منابع الرمز في شعر عبد الصبور الغنائي يعتمد بشكل كبير على الإشارة إلى النصوص الشعرية المنطوية على رموز ترتد إلى المصادر المذكورة، وأمَّا معالجة الرموز بشكل مباشر من خلال الأمثلة الشعرية فكانت محددة بأمثلة معدودة، وذلك على الرغم من ثراء هذا الجانب في شعر عبد الصبور وأهميته، حيث يشكّل– كما يبدو لي – ملمحا أساسيا في طريقة الشاعر في تجسيد رؤيته وفي التعبير عن تجاربه الشعرية المتباينة. وربما يكون في طبيعة بحث الناقد المتسعة التي سعت إلى استقصاء الرمز في الشعر العربي المعاصر عامة ما يبرر منهجه.

---

(1) انظر، صلاح عبد الصبور: الديوان، ص 109.

(2) انظر، محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص 284.

(3) انظر، صلاح عبد الصبور: الديوان، ص 263.

(4) انظر، المصدر نفسه، ص 78.

(5) انظر، المصدر نفسه، ص 101.

(6) انظر، محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص 285.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

كما تلقَّى علي عشري زايد رمز الطفل في قصيدتي عبد الصبور "الطفل"[1] و"العائد"[2] فرأى أن هذا الرمز يشير إلى حالتين مختلفتين الأولى حالة الحب المحتضر الغارب في قصيدة "الطفل" والأخرى حالة الحب العائد في قصيدة "العائد"[3] أي أنَّ هذا الرمز لم يتجمَّد عند مدلول واحد يدور في فلكه، ولذا لم يتحول إلى رمز لغوي عادي فاقد لقيمته الفنية الرمزية[4]. وإنّما تحوَّل إلى رمز كلي مثَّل إطارا عامًّا استوعب الرؤيا الشعرية الخاصة بكل قصيدة من القصيدتين المشار إليهما[5].

وإذا كان محمد فتوح أحمد قد أسهم في دراسته "الرمز والرمزية في الشعر المعاصر" في تلقّي شعر عبد الصبور الغنائي من خلال رصده منابع الرموز الواردة لدى الشاعر وأسهم علي عشري زايد في الكشف عن بعض الرموز المستخدمة في قصائد الشاعر فان كثيرا من النقاد غيرهم انصبت عنايتهم على تلقِّي الصورة الفنية في شعر عبد الصبور. ولعلَّ من هؤلاء النقاد عبد القادر القط في كتابه "الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر" الذي صدرت طبعته الأولى عام (1978) وتلقّى فيه بعض خصائص الصورة الفنية لدى عبد الصبور.

فذهب عبد القادر القط إلى أنَّ الشاعر في بعض المواضع يميل إلى استقصاء الصورة وبنائها من جزئيات صغيرة متكاملة، وأنه يقدّم بعض الصور الموغلة في الرومانسية إلى حدٍّ بعيد، حتى لتصبح، صورا فنيّة مقصودة لذاتها. وذلك كما في قول الشاعر الآتي عن النجمتين اللتين

---

(1) انظر، صلاح عبد الصبور: الديوان، ص 335.

(2) انظر، المصدر نفسه، ص 133.

(3) انظر، علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص 118 – 119.

(4) انظر، المرجع نفسه، ص 119.

(5) انظر، المرجع نفسه، ص 125.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library- Yarmouk University

أفلتا بأفول الزمان، ثم تحولنا إلى دُرتين بين حصى الجنان. قد يلتقطهما ملك معجب ببريقها فيرشقها في مفرقه[1].

لـــــو أننـــــا كنـــــا نجمتـــــين جـــــارتين
مـــــن شـــــرفة واحـــــدة مطلعنـــــا
فـــــي غيمـــــة واحـــــدة مـــــضجعنا
نُـــــضئ للعـــــشاق وحـــــدهم وللمـــــسافرين
وحـــــين يأفـــــل الزمـــــان يـــــا حبيبتـــــي
يُـــــــــــــــدركنا الأفـــــــــــــــول
وينطفـــــي غرامنـــــا الطويـــــل بانطفائنـــــا
يبعثنـــا الإلـــه فـــي مـــسارب الجنـــان درتـــين
بـــــــــين حـــــــــصى كثيـــــــــر
وقـــــد يرانـــــا ملـــــك إذ يعبـــــر الـــــسبيل
فينحنـــي، حـــين نـــشدّ عينَـــهُ إلـــى صـــفائنا
يلقطنـــا، يمـــسحنا فـــي ريـــشه، يعجبـــه بريقنـــا
يرشُـــــقُنا فـــــي المفـــــرق الطهـــــور[2]

والدراسة يصعب أن تتفق مع عبد القادر القط في وصفه لبعض الصور السابقة، ولا سيما صورة النجمتين بأنها مقصودة لذاتها. لان ذلك يعني إمكانية استغناء النص عن مثل تلك الصور، أو أنَّ حضورها وغيابها سيان. وهو ما لا يؤيده واقع النص. فصورة النجمتين تجسد بعدا جديدا من أمنيات الشاعر التي بثَّها على امتداد نصه فتمنِّي الشاعر أن يصبح هو وحبيبته نجمتين تتحولان في مسارب الجنان دُرتين، وبعد ذلك أن يلتقطهما ملك يرشقهما في مفرقه الطهور ربما يعبَّر عن

---

(1) انظر، عبد القادر القط: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة العربية – بيروت 1978، ص 520، ص 522.

(2) صلاح عبد الصبور: الديوان، ص 243 – 244.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

رغبة الشاعر في الانتقال من مكان طهور الى مكان اخر لا يقل عنه طهارة يتمثّل في مفرق الملك. أو إن لم يُتح لهما البقاء في الجنة فليكن بقاؤهما في مكان ذي مكانة كمفرق الملك.

ومن النقاد، أيضا، الذين تلقّوا الخصائص الفنية للصورة في شعر عبد الصبور الغنائي نعيم اليافي وذلك في كتابه "تطور الصورة الفنيّة في الشعر العربي الحديث" الصادر عام (1983).

وقد خَلَص نعيم اليافي إلى أنَّ صور عبد الصبور الشعرية الغنائية تجسّد معظم أنماط الصورة الفنية التي وجدت في الشعر الحر. وهي:

الصورة "الثيمية" ويقصد بها تلك الصورة التي تتردد في أعمال الشاعر بأشكال بيانية مختلفة تحمل أبعاد تجربته الشعورية، وتعبِّر عن وجهة نظره تجاه الحياة ويتبلور فيها موقفه العام والخاص(وذهب نعيم اليافي إلى أنَّ الصورة "الثيمية" في شعر عبد الصبور لها ستة أبعاد هي: الهم والألم والسام والحزن والغربة والضياع[1]. ومن الأمثلة التي قدّمها لإبعاد الصورة "الثيمية" قول الشاعر الآتي المجسد لبعد الحزن في شعره:

حزنـــي ثقيـــلٌ فـــادحٌ هـــذا المـــساء
كأنـــه عـــذاب مـــصفدين فـــي الـــسعير
حزنـــــي غريـــــبُ الأبـــــوين
لأنـــه تكـــوَّن ابـــن لحظـــةٍ مفاجئـــة
مـــــا مخَـــــضَته بَطـــــن[2]

والدارسة تستغرب من وصف نعيم اليافي النوع السابق من الصور بالصور "الثيمية" وذلك أن مفهوم الصورة "الثيمية" يعني أنها أساسية في شعره أو أنها تدور وتتكرر في شعر الشاعر لتعبّر عن المضمون ذاته. والواقع أنَّ بعض المضامين الشعرية هي "الثيمية" في تجربة الشاعر وتبدو في

---

(1) انظر، نعيم اليافي: تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق 1983، ص 320 – 321.

(2) صلاح عبد الصبور: الديوان، ص 206 – 207.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library- Yarmouk University

مواضع كثيرة من شعره، أمَّا الصور المعبّرة عن تلك المضامين فتختلف من موضع إلى آخر، وترتدي لباسا جديدا – غالبا – في كل موضع تظهر فيه. وبعبارة أخرى إن نعيم اليافي لم يحالفه التوفيق في وصف الصور المجسدة للأبعاد التي ذكرها بإنها صور "ثيمية"، فالأبعاد هي "الثيمية" وليست الصور المعبّرة عنها.

ومن أنماط الصورة الفنيّة في الشعر الحر، التي وجدها نعيم اليافي في شعر عبد الصبور الصورة الفطرية أو الأولية أو الأنموذجية فجميع هذه المصطلحات – كما يرى الناقد – تحمل دلالة واحدة وهي "الصور التي تصدر عن اللاشعور الجمعي الذي يرقد في نفس الإنسان، والإنسان في حالة الصور الفطرية مثله في حالة الصور الحُلمية لا يفكر عن وعي بقدر ما يجد أنَّ هناك شيئا في داخله يفكر"[1] ومن صور النماذج العليا التي بدت في شعر عبد الصبور صور النماذج البدئية وهي "صور الموضوعات التي كان يعتقد الإنسان البدائي أن لها صلات مباشرة بواقعه، ومن ثم تصورها تصورات حسية، وبأشكال مجسدة مختلفة تستوي في ذلك لديه الموضوعات النباتية والحيوانية والجمادية"[2] ومن هذا القبيل تصور الريح والرعد والبرق والموضوعات الطبيعية كلها على أنها شخصيات[3] ومن ذلك قول الشاعر:

ثـم أصـغيت لـصوت الـريح تبكـي فبكيتـه[4]

وحقيقة تتساءل الدارسة ما الجديد في المجموعة السابقة من صور النماذج العليا التي لاحظها نعيم اليافي في صور الشعر العربي الحديث ومنه صور عبد الصبور الشعرية فظاهرة "التشخيص" عُرفت في الشعر العربي منذ أقدم عصوره ولم يختص بها الشعر الحديث وحده. وذلك

---

(1) نعيم اليافي: تطور الصور الفنية في الشعر العربي الحديث، ص 334.

(2) المرجع نفسه، ص 339.

(3) انظر، المرجع نفسه، ص 340.

(4) صلاح عبد الصبور: الديوان، ص 49.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

إلاَّ إذا كان الناقد يهدف إلى حصر خصائص الصور الفنية الحديثة بصرف النظر عن كونها أنماطا جديدة أو تقليدية إلاَّ أن ما يُقصي هذا التفسير أن الناقد قد أورد النمط السابق من أنماط الصورة الفنية تحت عنوان أنماط الصورة الفنية في الشعر الحر. الأمر الذي يعني أنَّ تساؤل الدارسة ما يزال قائما.

وأمَّا نمط الصورة الفنية المتمثِّل فيما أسماه نعيم اليافي بالصور العنقودية وهي التي "تتبع الشيء الواحد في جميع أعمال الفنان، وتكشف عن أسس العلاقات العضوية في صوره، ونوع خياله، وطبيعة تركيبيه"[1] ويقوم الاقتران بينهما في شعر عبد الصبور – غالبا – على التضاد أو التقابل بين الثنائيات المختلفة مثل (الليل – النهار) و(الموت – الحياة) [2] ومن هذا القبيل قول الشاعر:

المسرعين الخطو نحو الخبز والمؤونة
المسرعين الخطو نحو الموت[3]

فهو من أنماط الصورة الفنية الحديثة التي توصَّل إليها نعيم اليافي وتكشف عن تأنيه وتأمله الصور الفنية للشعر العربي الحديث عموما وصور عبد الصبور الشعرية خصوصا. فهذا النمط لا يتأتي للباحث بسهولة ويسر وإنما يحتاج إلى مقاربة شعر الشاعر كلَّه أو إلى غالبية شعره على أقل تقدير ذلك من جهة ومن جهة أخرى إنَّ هذا النمط يكشف عن ملمح مهم من ملامح تشكيل الصورة الفنية لدى الشاعر.

وبالإضافة لما سبق تلقَّى نعيم اليافي من أنماط الصورة الفنية الحديثة ما أطلق عليه الصورة الإرشادية وقصد به أن يورد الشاعر سطرا أو مقطعا لشاعر سابق بين ثنايا

---

(1) نعيم اليافي: تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، ص 345.
(2) انظر، المرجع نفسه، ص 349.
(3) صلاح عبد الصبور: الديوان، ص 215.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

كلامه[1] وذهب إلى أنَّ هذا النوع من الصور ينأى نأيا شاسعا عن ظاهرة التضمين البديعي. وذلك أنَّ الشاعر الحديث يفيد من قيمة الصور الإرشادية التعبيرية في حين يتوسل الشاعر القديم بالتضمين كنوع من الزخرفة والتزيين[2]. ومن الأمثلة التي قدّمها الناقد للصورة الإرشادية في شعر عبد الصبور قوله الآتي:

الحـــــب يـــــا رفيقتـــــي، قـــــد كـــــان
فـــــــــــــي أول الزمـــــــــــــان
يخـــــــضع للترتيـــــــب والحـــــــسبان
"نظـــــــــرة فابتـــــــــسامة فـــــــسلام
فكـــــــــلام فموعـــــــــد فلقـــــــاء...."
اليـــــوم.... يـــــا عجائـــــب الزمـــــان
قـــــد يلتقـــــي فـــــي الحـــــب عاشـــــقان
مـــــــن قبـــــــل أن يبتـــــــسما[3]

وقد عدَّ نعيم اليافي لجوء عبد الصبور إلى بيت أحمد شوقي التالي:

نظـــــرة فابتـــــسامة فـــــسلام فكـــــلام فموعـــــد فلقـــــاء[4]

صورة لانَّ عبد الصبور من خلال ذلك قَابَلَ وقارن بين حالتين مختلفتين من حالات الحب الأمر الذي يثير في نفس المتلقي انفعالا من نوع ما، وعملية الإثارة والمقارنة من أهم ما يميّز الوسائط الفنية[5].

---

(1) انظر، نعيم اليافي: تطور الصور الفنية في الشعر العربي الحديث، ص 353.
(2) انظر، المرجع نفسه، ص 355.
(3) صلاح عبد الصبور: الديوان، ص 220.
(4) أحمد شوقي: الشوقيات، ج4، دار الكتب العلمية – بيروت، 1985، ص 111.
(5) انظر، نعيم اليافي: تطور الصور الفنية في الشعر العربي الحديث، ص 354.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وإذا كان نعيم اليافي قد بذل مجهودا واضحا بُغية الظَفر بأنماط الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث وتقديم الأمثلة الشعرية المجسدة لها من شعر عبد الصبور وغيره من الشعراء العرب الحديثين، وفي اقتراح مصطلحات دالّة على تلك الأنماط. فانه لم يبتعد كثيرا في تلقّيه رمز "الطفل" في قصيدة "الطفل"[1] عمَّا توصل إليه بعض النقاد العرب السابقين وذلك حين ذهب إلى أن "الطفل" يرمز إلى الحب الوليد الذي مات قبل أن يورق ويُؤتي ثماره، وأنَّ الرموز الجزئية جميعها الواردة في القصيدة المذكورة تدور حول هذا الرمز الكلي أو البؤري في القصيدة[2] ونعيم اليافي يقدم بذلك مثلا جديدا لالتقاء النقَّاد في تلقّي بعض النصوص الشعرية، أو ربما إفادة بعضهم من بعض.

ومن النقاد العرب الحديثين الذين تلقّوا، أيضا، لغة عبد الصبور الشعرية بوصفها صورة يوسف حسن نوفل وذلك في كتابه "الصورة الشعرية واستيحاء الألوان" غير أنَّه بدا مستظلا في تلقّيه خصائص الصورة في شعر عبد الصبور بآراء بعض النقّاد العرب السابقين الذين تلقّوا هذا الجانب. حيث ردَّد يوسف حسن نوفل رأي عز الدين إسماعيل المتمثل في ميل الشاعر إلى التشكيل الكلي للصور وجعلها أجزاء متعانقة لا جزئيات مفككة[3]. وكرر إشارة محمد النويهي – وربما غيره من النقاد – إلى ورود الصور الشعرية القائمة على تراسل الحواس أو تبادل معطياتها في شعر عبد الصبور[4].

---

(1) صلاح عبد الصبور: الديوان، ص 335.

(2) انظر، نعيم اليافي: تطور الصور الفنية في الشعر العربي الحديث، ص 296.

(3) انظر، يوسف حسن نوفل: الصورة الشعرية واستيحاء الألوان، ص 212.

(4) انظر، المرجع نفسه ، ص 207.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وأمَّا وصف يوسف حسن نوفل للشاعر وهو ينجز صوره الفنية بأنه "ظلَّ مهتمًّا بالعطاء الداخلي للمعنى، والعطاء الباطن في الصورة أكثر من اهتمامه بظواهر الأشياء"[1] فربما يعدُّ مما يحسب له في تلقّيه لغة عبد الصبور الشعرية بوصفها صورة.

وبخصوص المآخذ التي أُخذت على الصورة الفنية في الشعر الحديث رأى يوسف حسن نوفل أنها تصدق على الصورة الفنية في شعر عبد الصبور وذلك من مثل "وقوعها في الاستطراد والتراكم في حشد من الصور تجمعها روابط بأدوات الربط، ومجانبة الصواب في استخدام الرمز الأسطوري، والتكرار والنمطية، والإسراف في الغموض والتعقيد، والوقوع في الاضطراب، ومحاكاة الصور في الآداب الغربية"[2] ولكنَّه لم يمثِّل لها إلاَّ بمثال شعري واحد يجسد غرابة التصوير والتعبير لدى الشاعر وهو قوله:

ولا كَشَفتْ ليّ السّحائبُ رسْمَكِ، رغم تَمَلِّيَّ منها طويلاً[3]

وما تراه الدارسة أن وقوع هذه المآخذ في شعر الشاعر كان على نطاق ضيق ومحدود نسبيا.

ويضاف لما سبق أنَّ يوسف حسن نوفل لم يبتعد في تلقيه الرموز الواردة في قصيدة "شنق زهران" عمَّا تلقَّاه بعض النقاد السابقين، وذلك عندما رأى أنَّ قول الشاعر "وعلى الصدغ حمامة"[4] ينصرف لمدلول الحمامة الرقيقة الوديعة المسالمة، وأن ذلك مناسب لموضوع الحرب والسلام المتناول في القصيدة، وأن قول الشاعر "وعلى الزند أبو زيد سلامة"[5] ينصرف فيه

---

(1) يوسف حسن نوفل: الصورة الشعرية واستيحاء الألوان ، ص 60.

(2) المرجع نفسه، ص 200.

(3) صلاح عبد الصبور: ديوان الإبحار في الذاكرة، ص 69.

(4) صلاح عبد الصبور: الديوان، ص 19.

(5) المصدر نفسه، ص 19.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

"الوشم على الزند لمدلول وشم أبي زيد كرمز تراثي بطولي، وبذلك تتقابل الدلالات التراثية والمعاصرة جمعا للنضال الوطني أو القومي بين قديم وحديث حول السلام والحرب"[1].

وإذا كان بعض النقاد العرب السابقين الذين تلقَّوا لغة عبد الصبور الشعرية بوصفها رمزا قد ركزوا اهتمامهم في تناول الرمز على قصيدتي "الطفل" و"العائد" فان غيرهم من النقاد التفتوا إلى الرمز في نصوص شعرية غنائية أخرى ومن هؤلاء النقاد رجاء عيد.

لقد تلقَّى رجاء عيد الرمز في قصيدتي "الرحلة"[2] و"البحث عن وردة الصقيع"[3] ورأى اشتراكهما في رمز واحد هو البحث عن لحظة الإلهام الشعري[4] غير أنه أشار في الوقت نفسه إلى أنَّ قصيدة "البحث عن وردة الصقيع" ربما تحتمل تفسيرا آخر للرمز غير الذي تلقّاه وذلك يرجع لطبيعة العمل الشعري فعندما تمتلئ دلالته ويتخذ سبيل الإيماء الرمزي يستحيل تفسيره تفسيرا واحدا[5]. وكما يبدو أن إشارة رجاء عيد قد تحققت لدى غيره من الدارسين الذين وجدوا أنَّ قصيدة "البحث عن وردة الصقيع" ترمز إلى "البحث عن الحقيقة".

كما أسهم رجاء عيد في تلقِّي اللغة الشعرية بوصفها صورة وذلك في دراسته لقصيدة عبد الصبور "بكائية"[6] وتحليلها حيث انتهى إلى التعبير عن طبيعة تشكيل الصورة الفنية في القصيدة المذكورة، والمتمثلة في قيامها على الصورة التشبيهية الممتدة وأنه لو حُذف من نهاية كل مقطع من

---

(1) يوسف حسن نوفل: الصورة الشعرية واستيحاء الألوان، ص 61.

(2) انظر، صلاح عبد الصبور: الديوان، ص 44.

(3) انظر، صلاح عبد الصبور: ديوان شجر الليل، ص 15.

(4) انظر، رجاء عيد: لغة الشعر، ص 117.

(5) انظر، المرجع نفسه، ص 126.

(6) انظر،صلاح عبد الصبور: ديوان شجر الليل، ص 29.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

مقاطع القصيدة عبارة "آه يا وطني" لتحوّل بناء القصيدة إلى بناء رمزي. الأمر الذي يلفت النظر إلى شدّة الحساسية اللغوية في البناء الفني[1].

والملاحظ أنَّ صلاح فضل قد تلقَّى القصيدتين ذاتهما اللتين تلقاهما رجاء عيد من قبل وهما "البحث عن وردة الصقيع" و"بكائية" وأن صلاح فضل يتفق مع رجاء عيد في تلقِّي الرمز الوارد في "البحث عن وردة الصقيع" في حين يختلف معه بخصوص التشكيل الفني لقصيدة "بكائية".

حيث رأى صلاح فضل أن قصيدة "البحث عن وردة الصقيع" "ربما تتصل بشكل ما بكفاءة الرضى الشعري، وتجليات السعادة الحقيقية"[2] وهو ما عبَّر عنه رجاء عيد بان القصيدة ترمز إلى لحظة الإلهام الشعري.

وأمَّا بخصوص التشكيل الفني لقصيدة "بكائية" فإذا كان رجاء عيد يرى أنها تقوم على الصورة التشبيهية الممتدة فان صلاح فضل رأى أنها قامت على البناء الرمزي المنطوي في داخله على تفسير للرمز المستخدم، وأنَّ سر القوة الأسرة لصياغة عبد الصبور الشعرية، في هذا النص على وجه التحديد تكمن في أنه يعطي مفتاح حلّ الشفرة التي يستخدمها للتعبير عن تجربته في الشعور بكارثة النكسة (هزيمة عام 1967) في اللحظة نفسها التي يراوغ فيها بالتفسير والترميز[3].

ومن النقاد العرب الحداثيين الذين أسهموا في تلقِّي لغة عبد الصبور الشعرية بوصفها صورة سلمى الخضراء الجيوسي وذلك في كتابها "الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث" الصادر عام (2001).

---

(1) انظر، رجاء عيد: لغة الشعر، ص 117.

(2) انظر، صلاح فضل: شفرات النص، ص 36.

(3) انظر، المرجع نفسه، ص 43.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وذهبت الناقدة إلى انطواء شعر عبد الصبور الغنائي على " الصورة الموسّعة التي تتكون من عدة لوحات من الصور مرسومة أفقيا بحيث يستوعب المرء المشهد بأكمله، ممتدا أمامه، ممتلئا بالحركة والمشاهد الصغيرة والأصوات"[1].

وكما يبدو أن الصورة التي وصفتها الناقدة بأنها موسّعة تشبه إلى حدٍّ كبير الصورة الممتدة التي تلقَّاها رجاء عيد من قبل وأُشير إليها سابقا.

ورأت سلمى الخضراء الجيوسي، أيضا، أن الشاعر يعمد، أحيانا، إلى حشد التشبيهات في النص الشعري، وأنَّ اغلب تلك التشبيهات[2] مألوف[3]، ومن الأمثلة الشعرية التي قدمتها للتشبيهات المألوفة قول عبد الصبور الآتي:

لأنَّ مـــن ذُرى بلادنـــا ترقـــرق الـــسلام
وفاض من بطاحها محبة خضراء مثل نبتة الحقول
ورقـــة بيـــضاء كالأزهـــار فـــي الخميـــل
ورحمـــــــــــة زهـــــــــــراء
كقلـــــــــــب أمهاتنـــــــــــا
كفرحنـــــــــــا بعيـــــــــــدنا[4]

---

(1) سلمى الخضراء الجيوسي: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية – بيروت 2001، ص 769.

(2) تلقَّى الدارس ربيعي عبد الخالق تشبيهات عبد الصبور في شعره الغنائي من قبل فتبيَّن له أنه إذا كان التشبيه في مقدّمة الوسائل التصويرية التقليدية التي استعان بها الشاعر فإنه وظفه في معظم الأحيان توظيفا فنيا جديدا، وذلك للإيحاء بأبعاد نفسية وروحية عميقة. وقدّم الدارس المذكور أمثلة لهذا التوظيف.

(3) انظر، سلمى الخضراء الجيوسي: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ص 781.

(4) صلاح عبد الصبور: الديوان، ص 96 – 97.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

كما رأت الناقدة، أيضا، أنَّ عبد الصبور "يستطيع الإتيان بصور نضرة برّاقة تتصف بالرّقة والحيوية"[1] ومن ذلك قول الشاعر:

حـــــــزن تمـــــــدّد فـــــــي المدينـــــــة
كـــــــاللص فـــــــي جـــــــوف الـــــــسكينة
كـــــــــالأفعوان بـــــــــلا فحـــــــــيح[2]

والحقيقة إن الدارسة لا تدري ما المقصود تحديدا بالصفات السابقة التي وسمت بها سلمى الخضراء الجيوسي الصورة في شعر عبد الصبور من جهة، ومن جهة أخرى لا يبدو لي الاتساق بين المثال الشعري السابق ووصف الصورة بالنضارة والرقة والحيوية.

وأمَّا ما يكشف عن تطواف الناقدة الواسع وتلقِّيها الشامل لشعر عبد الصبور الغنائي فهو انتهاؤها إلى أن شعره "مليء بمشاهد متنوعة من الشرق الأوسط، يصور فيه مختلف وجوه الحياة في مدن مصر وقراها، وجوه الناس التي ترسخ حيّة في ذاكرة القارئ حاملة خصائصها الوطنية في رقة وضراوة، وتلك التجربة العاطفية الخاصة، ويغلب أن تكون صوره ذات جاذبية عاطفية خاصة"[3].

ولا بدَّ من الإشارة، هنا، إلى أنَّ سلمى الخضراء الجيوسي ختمت ملاحظاتها حول طبيعة الصورة في شعر عبد الصبور بإشارتها إلى بعض العيوب التي تعتور الصورة ومنها انها ليست دائما بالصور المقنعة، فقد تكون مضطربة وغير ملائمة، أحيانا، ومن هذا القبيل وصف المركبة المحطّمة بأنها تدور[4] وذلك في قول الشاعر:

وهنـــاك مركبـــة محطمـــة تـــدور علـــى الطريـــق[5]

---

(1) سلمى الخضراء الجيوسي: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ص 775.
(2) صلاح عبد الصبور: الديوان، ص 37.
(3) سلمى الخضراء الجيوسي: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ص 776.
(4) انظر، المرجع نفسه، ص 776.
(5) صلاح عبد الصبور: الديوان، ص 15.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ورأت الناقدة أنَّ مثل الاستخدام السابق غير الدقيق للكلمات ليس نادرا في شعر عبد الصبور، ولا سيما في بواكيره[1].

ولعلّه من الملاحظ أنَّ النقاد العرب الحديثين تمكَّنوا من تلقي طبيعة اللغة الشعرية بوصفها صورة لدى عبد الصبور في شعره الغنائي، وتحديد غالبية ملامحها. وإن ظلَّت علاقة الصورة الشعرية بالأسطورة في حاجة إلى التناول. في حين أنَّ تلقيّهم اللغة الشعرية بوصفها رمزا بقي بحاجة إلى مزيد من البحث والدراسة. وهو ما قام به بالفعل بعض الدراسين[2].

ثانيا– تلقّي أسلوب اللغة الشعرية

تلقَّى عدد من النقاد العرب الحديثين أسلوب اللغة الشعرية لدى عبد الصبور ولعلَّ من هؤلاء النقاد لويس عوض الذي تلقَّى أسلوب اللغة الشعرية في العمل الشعري الأول للشاعر وهو "الناس في بلادي" وقد أشار الناقد إلى وجود النّفس القصصي في قصائد الديوان وأرجع ذلك إلى تأثر الشاعر بفن "البالاد" حيث قال تعليقا على قصيدة "شنق زهران" إن الشاعر "يستخدم في هذه القصيدة وحدها كل ما تعلَّمه من فنّية "البالاد" محتفظا بجميع الخصائص الهامة التي يمتاز بها هذا اللون من القريض في أصوله الشعبية كاصطناع السذاجة اصطناعا، وتكرار الصور والرموز آنا بالمطابقة وآنا بالنقائض، وأهم من هذا كله وذاك اعتماد القصة على مأساة بطل واحد في حدث

---

(1) انظر، سلمى الخضراء الجيوسي: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ص 776 – 777.

(2) من الدارسين الذين أعادوا الوقوف عند الرمز في شعر عبد الصبور الغنائي الدارسة خلود محمد منير حيث أفردت عنوانا في رسالتها للماجستير تناولت فيه الرمز وعالجته في عدد من النصوص الشعرية وأشارت إلى بعض أبعاده الأسطورية

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library- Yarmouk University

واحد له مدلول شعبي"[1].

كما رأى لويس عوض، أيضا، أنَّ القدرة على الحركة السريعة، والتي تعدُّ الأساس في الشعر القصصي والمسرحي معا تظهر في كثير من قصائد ديوان "الناس في بلادي"[2] ومن ذلك قول الشاعر مخاطبا الجندي المعتدي على بور سعيد في قصيدة "سأقتلك":

سأقتلك
من قبل أن تقتلني سأقتلك
أغوص في دمك
وليس بيننا سوى السلاح
وليحكم السلاح بيننا[3]

والملاحظ أنَّ إشارات بعض النقاد السابقين، ومنهم لويس عوض ومصطفى ناصف، إلى وجود النَفَس القصصي في شعر عبد الصبور الغنائي ظلَّت تتردد لدى النقاد والدارسين[4]على امتداد عقود كثيرة، كما أن المنحى القصصي أخذ يتعمق ويبدو بشكل أشد وضوحا في أعمال الشاعر التالية لديوان "الناس في بلادي" وتوّج بشعره المسرحي.

= (انظر، خلود محمد منير: البنية الفنية في شعر صلاح عبد الصبور، رسالة ماجستير (مخطوطة) مقدّمة لجامعة حلب سنة 1998، ص 245-253 .

وقامت الدارسة رشا سامي حجازين بعد عامين من ظهور دراسة خلود محمد منير المشار إليها بمناقشة بحثها لنيل درجة الدكتوراه الذي خصصته لتناول اتجاهات الرمز في شعر صلاح عبد الصبور وقد وقفت فيه عند الرموز الدينية والأسطورية والصوفية في شعر الشاعر، وبينت أثر هذه الرموز في تشكيل نصوصه الشعرية وتوضيح مواقفه الفكرية المختلفة. كما كشفت الدارسة عن بعض الرموز الذاتية التي ابتدعها الشاعر لنفسه وأهمها رمز الليل ورمز الطفل.

(انظر، رشا سامي حجازين: اتجاهات الرمز في شعر صلاح عبد الصبور، رسالة دكتوراه (مخطوطة) مقدمة في جامعة مؤتة عام 2010 ، ص 23 -169).

(1) لويس عوض: دراسات في أدبنا الحديث، ص 193.

(2) انظر، المرجع نفسه ، ص 193.

(3) صلاح عبد الصبور: الديوان، ص92.

(4)من الدارسين الذين وقفوا عند المنحى القصصي في شعر عبد الصبور الغنائي عبد الرحمن فهمي حيث تناول الرؤية القصصية في ديوان "الناس في بلادي" وفي قصيدتين من ديوان الشاعر الأخير "الإبحار في الذاكرة" وبيَّن علاقة هذه الرؤية بالصور والموسيقى ودورها في تحقيق الوحدة الفنية للقصيدة.

(انظر، عبد الرحمن فهمي: الرؤية القصصية في شعر صلاح عبد الصبور، مجلة فصول، العدد 1، المجلد 2، ص 54 – 63).

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وربما يكون محمد النويهي من أوائل النقاد الذين التفتوا إلى استخدام عبد الصبور لغة الحياة اليومية في شعره. وذلك في دراسته لقصيدة "أغنية من فيينا" حين عقَّب على قول الشاعر"على جفوني وضعك" الوارد في القصيدة المذكورة بأنه مثال على ما يفعله الشاعر الجديد.

حيث يعمد إلى أسلوب الحياة اليومية[1] فيحيي به لغة الشعر، وأن قول الشاعر السابق مقتبس من أقوال العوام: (أحطك في عيوني) أو (في حبة عيني)، أو (على رمش عيوني)..... الخ[2] وأن قول الشاعر، أيضا، في نهاية القصيدة نفسها (نذهب، أين؟) يقترب من أسلوب الحديث اليومي[3].

ومن الملامح الأسلوبية للغة عبد الصبور الشعرية، أيضا، التي تلقّاها النقاد العرب الحديثين استخدام الشاعر "الكورس" والمونتاج السينمائي في شعره وذلك كما بَيَّن علي عشري زايد أنَّ الشاعر كان يقوم في بعض القصائد بوظيفة "الكورس" حيث يعلّق بصوته الخاص على بعض الأحداث أو الأفكار التي تحويها النصوص الشعرية، وأن من النماذج المجسدة لذلك المقطع الخامس من قصيدة "مذكرات الملك عجيب بن الخصيب" الذي يُدين فيه الشاعر موقف صاحب الكلمة المتملق للسلطة[4] ويقول فيه:

(صوت ريان)

فأنـــت هـــلال أزهـــر اللـــون مـــشرق

(صوت أسيان)

---

[1] من الدارسين الذين تناولوا استعمال الشاعر أسلوب الحياة اليومية في شعر عبد الصبور الدارس فريد العمري الذي عالج توظيف اللغة المحكية لدى الشاعر.

(انظر، فريد العمري: من الظواهر اللغوية في الشعر العربي المعاصر: دراسة نصية في شعر صلاح عبد الصبور، ص 106 وما بعدها.

[2] انظر، محمد النويهي: قضية الشعر الجديد، ص 157.

[3] انظر، المرجع نفسه، ص 163.

[4] انظر، علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص 211 – 212.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وكـــان أبـــوك البـــدر يلمـــع فـــي الـــسما

(صوت مبسوط حتى قرب القافية الميمية)

فحييـــت مـــن سَـــبط ســـليل أشـــاوس

كـــــــــــرام ســـــــــــجاياهم.... [1]

وأمَّا بخصوص المونتاج السينمائي[2] المتمثّل في تقديم الشاعر مجموعة من الصور أو العناصر المختلفة التي تؤلّف في مجموعها إطارا عامًّا للرؤية الشعرية، أو تُحدِثُ تأثيرا متكاملا لم تكن هذه الصور أو العناصر – أو اللقطات بالمصطلح السينمائي – لتحدثه لو قدّمت منفصلة أو مرتبة على نحو آخر[3]، فرأى علي عشري زايد أنَّ عبد الصبور يلجأ إليه بشكل كبير، وأن من الأمثلة لذلك قوله التالي في قصيدة "تقرير تشكيلي عن الليلة الماضية"

لـــــون رمـــــادي، ســـــماء جامـــــدة

كأنهـــــا رســـــم علـــــى بطاقـــــة

مـــساحة أخـــرى مـــن التـــراب والـــضباب

تنـــبض فيهـــا بـــضعة مـــن الغـــصون المتعبـــة

كأنهـــا مخـــدر فـــي غفـــوة الإفاقـــة

وصـــفرة بينهـــا، كـــالموت، كالمحـــال

منثـــورة فـــي غايـــة الإهمـــال

---

(1) صلاح عبد الصبور: الديوان، ص 256 – 257.

(2) من الدارسين الذين تناولوا بعض التقنيات السينمائية في شعر عبد الصبور الدارس رمضان الصباغ الذي وقف عند استخدام الشاعر اللقطات السينمائية في شعره، ومثَّل لذلك بقصيدة "شنق زهران"
(انظر، رمضان الصباغ: في نقد الشعر العربي المعاصر، دار الوفاء – الإسكندرية، 2001، ص 322).
كذلك وقف الدارس خليل موسى عند تقنية الاسترجاع بمعنى أن يبدأ الشاعر الحدث من النهاية ثم يعود إلى البداية كما هو الحال، أيضا، في قصيدة "شنق زهران"
(انظر، خليل موسى: بنية القصيدة العربية المعاصرة المتكاملة، اتحاد الكتاب العرب – دمشق، 2003، ص 293).

(3) انظر، علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص 229.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

نوافـــــــــذ المدينـــــــــة المعذبـــــــــة[1]

كما رأى علي عشري زايد أنَّ ترتيب العناصر أو اللقطات على النحو الذي جاءت عليه في السطور الشعرية السابقة قد أحدث تأثيره المطلوب، وترك إحساسا عميقا بالوحدة والكآبة والذبول، وهي المعاني التي أراد الشاعر إثارتها في نفس القارئ[2].

وإذا كان علي عشري زايد، وغيره من النقاد السابقين، قد أسهموا في تلقّي بعض الملامح الأسلوبية للغة عبد الصبور الشعرية الغنائية فان مفيد قميحة يعود بعد حوالي عشرين عاما مرّت على تلقِّي لويس عوض المنحى القصصي في شعر عبد الصبور – ليشير من جديد إلى ظهور الحكاية الشعرية في شعر الشاعر، والى التمثيل لذلك بالقصيدة نفسها التي مثَّل بها لويس عوض لهذا الملمح الأسلوبي في لغة الشاعر. وهي قصيدة "شنق زهران"[3] وليتوسّع في الحديث عن استخدام الشاعر الحكاية في شعره. حيث بيَّن أن الشاعر في قصيدته المشار إليها يستغل عناصر الحكاية الشعرية، التي استوعبت بشكل فذٍّ وموضوعي الأحداث المتعاقبة والتي أخذت موقعها ونمت نموا غير قلق فحققت بناء عضويا متناميا للقصيدة المذكورة. وأن القصيدة تذكّر المتلقي بحكايات "ألف ليلة وليلة" وحكايات الرواة الشعبيين في التراث الفلكلوري التي تعتمد في سردها على "كان يا ما كان في قديم الزمان". وانتهى مفيد قميحة إلى أنَّ الشاعر عبر حكاية "زهران" التي قدّمها يفتح الطريق أمام الشعر العربي الحديث كي يتجدد ويتطور نحو أشكال فنية جديدة. [4]

---

(1) صلاح عبد الصبور: ديوان شجراليل، ص 59.

(2) انظر، علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص 230.

(3) انظر، مفيد قميحة: الاتجاه الإنساني في الشعر العربي المعاصر، ص 534.

(4) انظر، المرجع نفسه، ص 539– 540.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وكما توسَّع مفيد قميحة في تناول أثر الحكاية الشعرية في شعر عبد الصبور، توسع شكري عياد، ولكن في مجال دراسته إذ تلقَّى أسلوب الشاعر في بناء ديوانه الثالث "أحلام الفارس القديم"

وخلَصَ إلى أن هذا الديوان هو أول دواوين عبد الصبور الذي تُؤلّف كل كراسة من كراساته التي يتكون منها وحدة بنائية يمكن وصفها بأنها تجربة كبيرة متصلة. الأمر الذي يعني – كما يرى شكري عياد – أن قدرة الشاعر على التشكيل قد تجاوزت القصيدة الطويلة المتعددة النغمات إلى التصميم الذي يجمع بين الاتساع والتكامل العضوي، بحيث يصحُّ وصفه بأنه ملحمي[1].

وإذا كان شكري عياد قد وصف العلاقة بين قصائد كل كراسة من الكراسات المكونة لديوان "أحلام الفارس القديم" ورأى أن كل كراسة تمثّل تجربة كبيرة متصلة فإن شوقي ضيف وصف العلاقة بين أجزاء القصيدة الواحدة حيث رأى أنَّ الشاعر "يوزّع تجربته في المنظومة على أجزاء لا يوجد بينها خنادق ولا ممرات شعورية أو فكرية بل هي أجزاء متواصلة"[2].

وأمّا وصف شوقي ضيف الشاعر بأنه من الشعراء الذين يسعون نحو الصياغة الفصيحة الناصعة، وأنه في أحيان كثيرة يختار لشعره الكلمات ذات الرونق والعذوبة[3]. فإنه يبدو غير مفضٍ إلى دلالات محددة، ولعلَّ شوقي ضيف بمثل أوصافه السابقة لأسلوب لغة الشاعر يشبه كثيرا من نقادنا العرب القدماء في وصفهم الألفاظ والصياغة بالرونق والعذوبة والنصاعة وغيرها من الأوصاف الغائمة.

وبخصوص ما رآه شوقي ضيف من تحوّل أسلوب اللغة الشعرية لدى عبد الصبور وذلك

---

(1) انظر، شكري عياد: أصوات العصر، ص 26.

(2) شوقي ضيف: صلاح عبد الصبور: رائد الشعر الحر الجديد، ص 36.

(3) انظر، المرجع نفسه، ص 36.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

في الأعمال الشعرية التالية لديوانة الأول "الناس في يلادي" وأنه بذلك التحول حمى شعره من العامية المسفة وتمسك بالفصحى البسيطة التي لا يحجبها عن القارئ حجاب من غرابة اوغير غرابة[1]، يلاحظ أن شوقي ضيف يعمد إلى التعميم في وصفه لغة الشاعر بالفصحى البسيطة التي لا يحجبها حجاب من غرابة أو غير غرابة، علما أنَّ كثيرا من نصوص عبد الصبور الشعرية محجوبة ويستدعي تلقيها الكثير من التأني والتأمل والتأويل. ولعلَّ من هذا القبيل معظم قصائد ديوان الشاعر الأخير "الإبحار في الذاكرة".

ويبدو أن (أدونيس) يربط بين استخدام الشاعر اللغة البسيطة أو المبسطة، أو اليومية العادية وبين طريقة توظيفها في السياقات الشعرية المختلفة وذلك في كتابه "سياسية الشعر" الذي صدرت طبعته الأولى عام (1985) حيث تساءل عن استخدام الشاعر اللغة الشعرية البسيطة، وأشار إلى "أنَّ هذا الاستخدام ليس بحد ذاته مهما، كما يزعم بعضهم، أو شعريا، وإنما تتجلى أهميته وشعريته في كيفيته، ففي هذه وحدها، يمكن استكشاف أو تبيُّن مدى تجاوز أو تفجير اللغة الشعرية التقليدية من جهة، وفتح آفاق جديدة للتعبير وطرقه من جهة أخرى. فالشعر يمكنه مبدئيا أن يستخدم جميع الوسائل وجميع العناصر، بلا استثناء ولا حدود، شريطة أن تظل شعرا، وأن يكون الإبداع هو الذي يسوغ النظرية ويدعمها لا العكس"[2]. وبعبارة أخرى إنَّ "أدونيس" يدعو إلى البحث من لدن النقاد والدارسين عن أثر استخدام اللغة البسيطة، أو المبسطة في شعرية النص وطاقته الإيحائية وهو مع إقراره بوجود هذه اللغة في شعر عبد الصبور إلاَّ انه لا يعدّ ذلك في حدّ ذاته ميزة. ويشير إلى أن استخدام الألفاظ اليومية العادية في الشعر أمر ليس جديدا وأنه "يعرف العارفون بالشعر أنَّ الكتابة الشعرية العربية القديمة تحفل، منذ القرن التاسع (الثالث الهجري)، بمثل

---

(1) انظر، شوقي ضيف: صلاح عبد الصبور: رائد الشعر الحر الجديد ، ص 36.

(2) أدونيس (علي أحمد سعيد): سياسة الشعر: دراسات في الشعرية العربية المعاصرة، دار الآداب – بيروت 1985، ص 130.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

تلك الوسائل، فالعابر، اليومي، الدارج، حتى بألفاظه العامية الشائعة يشكل نمطا أساسيا من أنماط التعبير الشعري العربي، بدءا من تلك المرحلة"[1].

ويبدو أنَّ دعوة أدونيس للبحث في أثر استخدام اللغة المبسطة أو البسيطة في شعريّة النص لاقت صداها لدى بعض النقاد اللاحقين.

ومن النقاد الذين صدرت مؤلفاتهم بعد تاريخ صدور كتاب (أدونيس) "سياسية الشعر" وأسهموا في تلقّي أسلوب اللغة الشعرية رجاء عيد الذي تلقّى بعض أنماط التكرار في شعر عبد الصبور، ورَبط في حديثه عن تلك الأنماط بينها وبين الإيقاع الشعري. وربما يكون رجاء عيد بتلقّيه بعض أنماط التكرار في شعر الشاعر قد فتح الباب أمام الدارسين اللاحقين[2] لتناول هذا الجانب في أسلوب اللغة الشعرية.

وأمَّا أنماط التكرار التي تلقّاها رجاء عيد فوجدها متمثلة في الأنماط التالية:

التكرار الهادف لتكثيف الدلالة وذلك من مثل تكرار كلمة "سأم" في قول الشاعر الآتي فالكلمة مكثّفة لدلالة ما توحيه، ومعبِّرة بالإيقاع المتكرر للسأم عن السأم[3].

---

(1) أدونيس (علي أحمد سعيد): سياسة الشعر: دراسات في الشعرية العربية المعاصرة ، ص 133.

(2) لعلَّ من هؤلاء الدارسين محمد العبد الذي تلقَّى أنماطا أخرى للتكرار غير التي ذكرها رجاء عيد ومن تلك الأنماط تكرار الكلمة السياق وهي الكلمة التي تكون بمثابة المركز الذي يدور الحديث حوله، والتكرار الذي يشبه الاسترجاع (الفلاش بلاك) والتكرار التصويري، وذلك بالإضافة إلى وقوف الدارس المذكور عند بعض السمات اللغوية والأسلوبية الأساسية في شعر عبد الصبور وتحليلها في ضوء الدراسات الحديثة في علم الأسلوب.
(انظر، محمد العبد: سمات أسلوبية في شعر صلاح عبد الصبور، مجلة فصول، العدد 1، 2، المجلد 7، عام 1987، ص 89 – 103).
ومن الدارسين، أيضا، الذين تلقّوا بعض أنواع التكرار في شعر عبد الصبور الدارس رمضان الصباغ. ويلاحظ أنه يُعيد في دراسته أنماط التكرار غالبية الأنماط التي تلقّاها رجاء عيد من قبل، وأن إضافته لما قدّمه رجاء عيد تنحصر في نمطين من التكرار هما التكرار الذي يكون بمثابة لازمة يمكن الوقوف عندها أو البدء منها. وما أسماه بتكرار الصدى والمتمثل في تكرار السطر الشعري كاملا دون إجراء أي تغيير أو تعديل عليه.
(انظر، رمضان الصباغ: في نقد الشعر العربي المعاصر، ص 221 – 230).

(3) انظر، رجاء عيد: لغة الشعر، ص 67.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

هـــــــــــذا زمـــــــــــان الـــــــــــسأم

نفـــــــــــخ الأراجيـــــــــــل ســـــــــــأم

لا عمـــــــــــــــــق للألـــــــــــــــــم

لأنـــــه كالزيـــــت فـــــوق صـــــفحة الـــــسأم[1]

والتكرار المتمثل في تكرار كلمة في القافية فقط[2]، ومن ذلك قول الشاعر:

وقالـــــــت لـــــــي الأرض الملـــــــك لـــــــك

تمـــــوت الظـــــــلال ويحيـــــــا الـــــــوهج

الملـــــــــــــــــك لـــــــــــــــــك

الملـــــــــــــــــك لـــــــــــــــــك

الملـــــــــــــــــك لـــــــــــــــــك[3]

وتكرار الجزء الأخير من السطر المشتمل على القافية[4] ومن هذا القبيل قول الشاعر:

وأنـــا لـــم أبـــرح القريـــة مـــذ كنـــت صـــبيا

أُلقيـــت فـــي رجلـــيَ الأصـــفاد مـــذ كنـــت صـــبيا[5]

والتكرار المتجسد في تّكرار سطر كامل مع تغيير طفيف يتراوح بين الحذف والإضافة والتركيز على سطر بواسطة سطر آخر ليعضد الإيقاع الوزني مع الإيقاع الفكري"[6] ومن هذا النوع قول الشاعر الآتي:

ينبئنـــي شـــتاء هـــذا العـــام أننـــي أمـــوت وحـــدي

---

(1) صلاح عبد الصبور: الديوان، ص 148.

(2) انظر، رجاء عيد: لغة الشعر، ص 73.

(3) صلاح عبد الصبور: الديوان، ص 62.

(4) انظر، رجاء عيد: لغة الشعر، ص 75.

(5) صلاح عبد الصبور: الديوان،، ص 64 – 65.

(6) رجاء عيد: لغة الشعر، ص 76.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ذات شـــــــــتاء مثلـــــــــه، ذات شـــــــــتاء

ينبئنـــــي هـــذا المـــساء أننـــــي أمـــوت وحـــدي

ذات مـــــــــساء مثلـــــــــه، ذات مـــــــــساء[1]

وكما هو واضح من الأمثلة السابقة أن رجاء عيد يربط بين التكرار وإيقاع القصيدة المنطوية عليه وذلك لأنه يرى أن الهدف من التكرار هو الوصول إلى التنويع النغمي، وأنه لا بدَّ من توفر بصيرة نافذة لدى الشاعر تتيح له أن يتحَسَسَ المغزى من التكرار، وما يقدّمه للقصيدة وبخلاف ذلك يغدو التكرار معيبا، ومجرد ثرثرة لفظية، لا تتقدّم بالقصيدة بل تفقد بذلك توازنها الفني، وقد وجد أن شعر عبد الصبور لم يسلم من التكرار المعيب[2]. ومثَّل لهذا النوع من التكرار بقول الشاعر الآتي:

لا شـــــــــــــــــيء يعنيـــــــــــــــــك

لا شـــــــــــــــــيء يعنيـــــــــــــــــك

لا شـــــــــــــــــيء يعنيـــــــــــــــــك

لا شـــــــــــــــــيء يعنيـــــــــــــــــك

لا شـــــــــــــــــيء يعنيـــــــــــــــــك

لا شـــــــــــــــــيء يعنيـــــــــــــــــك

لا شـــــــــــــــــــــــــــــــــــــــيء[3]

ولعلَّ ما ينبغي الإشارة إليه بعد العرض السابق لأنماط التكرار التي تلقّاها رجاء عيد هو أن المثال الشعري الذي قدّمه رجاء عيد للتكرار المُعيب في شعر عبد الصبور – كما يبدو لي –من أشد أشكال التكرار تعبيرا عن إلحاح فكرة معينة على نفس الشاعر وفكره.

---

(1) صلاح عبد الصبور: الديوان، ص 193.

(2) انظر، رجاء عيد: لغة الشعر، ص 77 – 78.

(3) صلاح عبد الصبور: ديوان شجر الليل، ص 11 – 12.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ويمكن أن يضاف إلى أنماط التكرار التي تلقّاها رجاء عيد أنماط أخرى لا تقل عنها أهمية في شعر الشاعر. ومن ذلك بعض الأنماط التي تلقاها الناقد مصطفى السعدني في كتابة "البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث" الصادر عام (1987) ومنها تكرار الصوت داخل الكلمة وربطه بالمعنى الذي يريده الشاعر، وتكرار الصيغ (ويشمل الدواخل (كحروف الجر وأدوات الشرط والنداء) والسوابق (كحروف المضارعة) واللواحق (كالضمائر المتصلة) والخوالف (كالتعجب والاستغاثة) كما يشمل أيضا تكرار الأسماء والأفعال)[1].

كما تلقَّى مصطفى السعدني بعض البنيات الأسلوبية لشعر عبد الصبور ومنها النسق الصوفي الذي يبدو في نصوص كثيرة ومنها "رحلة في الليل"[2] و"البحث عن وردة الصقيع"[3] و"الموت بينهما"[4] ومن تلك البنيات الأسلوبية، أيضا، استخدام لغة الحياة اليومية، وهي بنية تلقَّاها كثير من النقاد والدارسين من قبل. كما عالج الناقد المذكور استعمالات التعريف والتنكير، والتقديم والتأخير وعلاقتها بالمعنى[5].

وإذا كان الناقدان رجاء عيد ومصطفى السعدني وبعض الدارسين من بعدهما، قد تركز اهتمامهم في تلقيِّهم شعر عبد الصبور على مقاربة التكرار وأنماطه وأثره في النصوص الشعرية المنطوية عليه، فان الناقد صلاح فضل وكثيرا من النقاد غيره قد استأنفوا البحث عن الملامح الدرامية في شعر عبد الصبور الغنائي. ومن الملامح الدرامية التي تلقاها صلاح فضل وذلك في

---

(1) انظر، مصطفى السعدني: البنيات الأسلوبية في الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف – الإسكندرية 1987، ص 47، ص 147 – 158.

(2) انظر، صلاح عبد الصبور: الديوان، ص 7.

(3) انظر، صلاح عبد الصبور: ديوان شجر الليل، ص13.

(4) انظر، صلاح عبد الصبور: ديوان الإبحار في الذاكرة، ص 41.

(5) انظر، مصطفى السعدني: البنيات الأسلوبية في الشعر العربي الحديث، ص 100 – 101، ص 108 – 109، ص 207–210، ص 215–216.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

كتابه "شفرات النص" تعدد الأصوات[1] أو ما أسماه بتعدد الادوار. وذلك كما هو الحال في قصيدة (4 أصوات ليلية للمدينة المتألمة)[2] التي تتكون من أربعة أدوار تتوزع على أصوات مختلفة تجسد رؤيا الشاعر[3].

ومن الملامح الدرامية، أيضا، التي تلقاها صلاح فضل (المونولوج) حيث رأى أنَّ قصيدة عبد الصبور التي عنوانها "فصول منتزعة من كتاب الأيام بلا أعمال"[4]: "تتألف من جملة من المونولوجات ولحظات النجوى التي تكوّن في مجموعها موقفا دراميا بالغ الحرارة ومعقد التركيب"[5].

وانتهى صلاح فضل إلى أنَّ الملمح الدرامي المتمثل في (السيناريو) يُشكِّل مظهرا غالبا على شعر عبد الصبور، وخاصة في ديوان "شجر الليل"، حيث تتجسد مفردات المواقف الشعرية في مشاهد مصورة تخضع لنظام (السيناريو)، المكَّون غالبا من لوحات بصرية. وذلك حتى وهو يمعن في متابعة "شيء تجريدي"[6] كما هو الحال في قصيدة "البحث عن وردة الصقيع"[7].

كما لاحظ صلاح فضل أن قصائد ديوان "شجر الليل" يغلب عليها تمركُز بؤرة الثقل في المقطع الأخير من النص الشعري، الذي تجتمع لديه الخيوط المبثوثة في المشاهد العديدة، وتلتقي

---

[1] ربط الدارس علي قاسم غالب تعدد الأصوات بالدراما من ناحيتين: الأولى – إنَّ تعدد الأصوات سمة يرتكز عليها الأسلوب الدرامي بما فيه من تغيّر اللغة واللهجة وتعدد الشخصيات. والأخرى: إن تعدد الأصوات وتداخلها في اللحظة الدرامية يعطيها – أي الدراما – بعدا مكثفا يختصر كثيرا من مسافات التوصيل.
(انظر، علي قاسم غالب: درامية النص الشعري الحديث دراسة في شعر صلاح عبد الصبور وعبد العزيز المقالح، دار الزمان – دمشق 2009، ص 99–100).

[2] انظر، صلاح عبد الصبور: ديوان شجر الليل، ص 45.

[3] انظر، صلاح فضل: شفرات النص، ص 51–54.

[4] انظر، صلاح عبد الصبور: ديوان شجر الليل، ص 29.

[5] صلاح فضل: شفرات النص، ص 42–43.

[6] انظر، المرجع نفسه، ص 38.

[7] انظر، صلاح عبد الصبور: ديوان شجر الليل، ص 13.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

لتصنع ما يشبه الشكل المخروطي المحكم الإيقاع، الذي يساعد بِدَوْرِه في فض الرسالة وفك شفرتها[1]، ومن هذا القبيل قصيدة "تنويعات"[2].

ويبدو أن صلاح فضل لم يكتفِ بإطلالته السابقة على ديوان "شجر الليل" لصلاح عبد الصبور فعاد بعد حوالي ثلاثة أعوام على صدور كتابه "شفرات النص" إلى مقاربة شعر عبد الصبور من جديد. وذلك في كتابه "أساليب الشعرية المعاصرة" ولكن هذه المرّة توّسعت دراسته لتشمل ثلاثة أعمال شعرية لصلاح عبد الصبور هي "ديوان الناس في بلادي" وديوان "أقول لكم" وديوان "أحلام الفارس القديم". ولقد انصب اهتمامه في تناول هذه الدواوين على البحث في كيفية أسلبه الشاعر الدراما، "أي منحها أبعادا تعبيرية لم تكد تعرفها بهذه الكثافة المنتظمة لغة الشعر العربي قبله"[3] وقد تبيَّن للناقد أن الشاعر لجأ في شعره إلى "تشعير السرد" حيث لا يعتمد الشاعر على الأشكال المجازية والبلاغية في إقامة "عالمه المتخيل" فحسب، وإنما يعمد إلى بناء وحدات سردية بطريقة شعرية تتجاوز مستوى الحكاية ببنيتها السببيّة والمنطقية لتقيم بين الوحدات تفاعلا ديناميكيا عَبَرَ بناء المنظور بحدقة الشاعر لا حدقة القاص[4]، ومن الأمثلة الشعرية التي قدّمها الناقد لـ "تشعير السرد" قصيدة "رسالة إلى صديقة"[5].

كما وجد صلاح فضل أن الشاعر عبد الصبور عَمَدَ في شعره إلى ما أطلق عليه "مسرحة الغناء" أو أسلبته دراميا وذلك عن طريق استخدام القناع[6]، الذي عدَّه الناقد من أبرز التقنيات

---

(1) انظر، صلاح فضل: شفرات النص، ص 38 – 42.

(2) انظر، صلاح عبد الصبور: ديوان شجر الليل، ص 21.

(3) صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، ص 121.

(4) انظر، المرجع نفسه، ص 132 و 124 – 131.

(5) انظر، صلاح عبد الصبور: الديوان، ص 78.

(6) تلقَّى عدد من الدارسين استخدام عبد الصبور تقنية القناع في شعره ومن هؤلاء الدارسين سامح الرواشدة الذي تلقَّى القناع في القصيدة نفسها التي تلقَّى صلاح فضل توظيف القناع فيها وهي "مذكرات الصوفي بشر الحافي ويبدو أن الدارس سامح الرواشدة لم يبتعد كثيرا عمَّا توصَّل إليه صلاح فضل من قبل بخصوص المعاني التي عبَّر

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

التعبيرية المعاصرة التي برع عبد الصبور في أسلبتها. وقدّم الناقد قصيدة "مذكرات الصوفي بشر الحافي" أنموذجا لقصيدة القناع، وحلّلها مبيّنا كيفية توظيف القناع في سبيل التعبير عن موقف الشاعر من قضايا عصره ولا سيما موقفه السياسي. ويرى صلاح فضل أن الظروف السياسية في بلد الشاعر وضغوط القهر السياسي التي عايشها والذي تزامن مع إنجاز القصيدة جعل القناع ضرورة للشاعر [1].

كما ذهب صلاح فضل إلى استخدام الشاعر تقنية "الأحجية" كواحدة من التقنيات الدرامية، وتتمثَّل هذه التقنية "في طرح تساؤل، أو ما يشبه التساؤل، عن شيء مبهم، ومحاولة التعرّف على

== عنها الشاعر من خلال القناع. وذلك حين رأى سامح الرواشدة أن الشاعر عبَّر بوساطة القناع عن إخفاق الأمة في تحقيق العدل، ورفع الظلم عن الناس من خلال استثمار ما عرف عن "بشر الحافي" من تناقضه مع واقعه، وعدم قدرته على العيش وسط أناس أصبح الشرُّ مستطيرا بينهم. ففقدوا الرضا، وأخذ كل واحد منهم يعتدي على الآخر وينهب حقه. وخلص الشاعر في النهاية إلى أنَّ فرصة الخلاص والخير قد ماتت وهو ما يقترب من إحساس بشر الحافي قديما بعدم الانسجام مع محيطه الاجتماعي ففرَّ هاربا إلى الرمضاء ولم يدركه أحد.

(انظر، سامح الرواشدة: القناع في الشعر العربي الحديث: دراسة في النظرية والتطبيق، جامعة مؤتة 1995، ص 57 – 59، ص 96 – 97.

ومن الدارسين الذين تلقَّوا، أيضا، استخدام القناع في شعر عبد الصبور الدارس رمضان الصباغ الذي تلقَّى ارتداء عبد الصبور العديد من الأقنعة في شعره ومن ذلك ارتداء قناع النبي – صلى الله عليه وسلم – وقناع آدم عليه السلام ثم قناع إبليس بغية تصوير طوفان الشر الذي يواجه البشر وإنهيار الإنسان عامّة وذلك في قصيدة "الموت بينهما" ومن هذا القبيل، أيضا، استخدام الشاعر تقنية القناع في قصيدة " الخروج" للتعبير عن رؤيته للخلاص في مواجهة العصر الذي يعيش فيه.

(انظر، رمضان الصباغ: في نقد الشعر العربي المعاصر، ص 394 وص 372).

ومن الدارسين الذين تلقَّوا، كذلك، استخدام عبد الصبور تقنية القناع في شعره الدارس علي قاسم غالب الذي خَلَصَ إلى أن التقنّع لدى الشاعر يتَخذ مظهرين يتمثل الأول في التقنع الجزئي بمعنى أن القناع لا يمتد على طول القصيدة وإنما يكون في جزء منها وذلك كما هو الحال، مثلا، في قصيدة "الموت بينهما"، وأما المظهر الآخر للتقنّع لدى الشاعر فيتجسد في قناع القصيدة أي أن الشاعر يعبِّر عن رؤيته من خلال القناع من أول القصيدة إلى نهايتها وذهب إلى ظهور القناع الكامل في قصائد الشاعر "الخروج" و"مذكرات الملك عجيب بن الخصيب" و"مذكرات الصوفي بشر الحافي".

(انظر، علي قاسم غالب: درامية النص الشعري الحديث: دراسة في شعر صلاح عبد الصبور وعبد العزيز المقالح، ص 120 – 121، ص 261).

[1] انظر، صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، ص 143 – 150.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

كنهه بأسماء مختلفة، ومقاربته من زوايا عديدة بغية حصاره والكشف عن مكنونه"[1] وذلك كما يبدو في قصيدة "الشيء الحزين" والتي يقول الشاعر فيها

هنـــــاك شـــــيء فـــــي نفوســـــنا حـــــزين
قـــــــــد يختفـــــــــــي ولا يبـــــــــين
لكنـــــــــــــــه مكنـــــــــــــــون
شـــــيء غريـــــب.... غـــــامض.... حنـــــون
.....
لعلّـــــــــــــــه التـــــــــــــــذكار
لعلّـــــــــــــــه النـــــــــــــــدم
لعلـــــــــــــــه الأســـــــــــــــى[2]

وكما يبدو لي، أنَّ دعوة (أدونيس)، التي أشير إليها سابقا، إلى البحث في أثر استخدام الشاعر لغة الحياة اليومية في شعرية نصوصه قد لاقت صداها لدى صلاح فضل الذي وجد ارتباطا جوهريا بين استخدام لغة الحياة اليومية وغلبة الطابع الدرامي على شعر عبد الصبور ورأى أن "تسرب اللهجة العامية إلى نسيج الشعر بما يسبغه من نثرية هي الانحراف الواضح عن الشعرية السابقة [للشاعر] وبداية التشغيل الدينامي لكثافة التعبير الدرامي الجديد"[3] لدى عبد الصبور. وهو ما أسماه الناقد بتشعير النثر [4] وقدّم قصيدة "رسالة إلى صديقة"[5] مثالا له.

والملاحظ أنَّ صلاح فضل من أكثر النقَّاد عمقًا وإحاطة في تلقيّه شعر عبد الصبور الغنائي، ولا سيما أسلوب لغته الشعرية. حيث تمكَّن من تلقّي كثير من الملامح الدرامية لدى

---

(1) صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة ، ص 133.
(2) صلاح عبد الصبور: الديوان، ص 109 – 110.
(3) صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، ص 130.
(4) انظر، المرجع نفسه، ص 143.
(5) انظر، صلاح عبد الصبور، الديوان، ص 78.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الشاعر. وربما يمكن القول إنَّ مقاربة صلاح فضل لشعر عبد الصبور من أهم المقاربات النقدية لشعر الشاعر.

وإذا كان صلاح فضل واحدا من النقاد العرب الحديثين الذين أسهموا في تلقّي أسلوب اللغة الشعرية لدى عبد الصبور وتمكَّن من الإضافة النوعية في هذا الصدد فإن بعض النقاد ما زالوا يقفون عند خلاصات توصل إليها النقاد السابقون منذ عقود عديدة بخصوص أسلوب لغة عبد الصبور الشعرية. ومن هؤلاء النقاد سلمى الخضراء الجيوسي التي ذهبت في كتابها "الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث" إلى أن الشاعر يفلح في كثير من شعره في التعبير عن إيقاعات الكلام الدارج، وأن مفرداته تتميّز بالبساطة، ولهجته حميمة في الغالب، وتغلب على بنية الجملة لديه لهجة المحادثة[1].

وأمَّا وصف الناقدة شعر عبد الصبور بأنَّه "تفسده في الغالب العبارة الرخوة والحشو، ومواربة في غير موضعها"[2] فكما يبدو لي، أنَّ العبارة الرخوة والحشو يظهران في مواضع من شعره وليس في غالبيته كما رأت الناقدة، وبخصوص إشارتها، أيضا، إلى وجود مواربة في غير موقعها في شعر الشاعر فذلك لا يبدو إلاَّ في مواضع قليلة جدا، ومنها الموضع الذي ورد فيه قول الشاعر التالي، والذي أثبتته الناقدة في دراستها المشار إليها:

ولست أنا الأمير يعيش في قصر بحضن النيل
يناغيه مغنيه
وملعقة من الذهب الصريح تُطلُّ من فيه[3]

---

(1) انظر، سلمى الخضراء الجيوسي: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ص 733.

(2) المرجع نفسه، ص 733.

(3) صلاح عبد الصبور: الديوان، ص 158 – 159.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وكما يبدو أن النقاد العرب الحديثين قد تمكنوا من تلقي غالبية السمات الأسلوبية لشعر صلاح عبد الصبور الغنائي وأسهموا بقوة في تقديم صورة شاملة لهذه السمات.

ثالثاً– تلقِّي موسيقى اللغة الشعرية

لا بد من الاشارة بدءا الى إسهام بعض علماء اللغة العرب في دراسة موسيقى اللغة الشعرية لدى صلاح عبد الصبور ومن هذا القبيل إسهام إبراهيم أنيس في كتابه: "موسيقى الشعر" الذي تلقى فيه السمات الموسيقية العامّة لشعر عبد الصبور. وذلك من خلال ديوانه الأول "الناس في بلادي" حيث يقول إبراهيم أنيس وتبيَّن لي بعد أن تصفحت الديوان أنه يتضمن نحو إحدى وثلاثين قصيدة نحو عشر قصائد نظمت على النظام التقليدي للبحور مع توزيع في قوافي معظم هذه القصائد العشر. أمَّا باقي القصائد فمما يسمى بالشعر الحر. ويبدو بوضوح أنَّ صاحب الديوان قد شغف بتفعيلات أربعة فقط من بحور الشعر هي الرجز والكامل والرّمل والمتقارب[1].

كما يرى إبراهيم أنيس أن بحر الرجز يحتل المركز الأول بالنسبة للبحور المستخدمة في الديوان ويُرْجِعُ ذلك إلى أن تفعيلة هذا البحر أكثر التفاعيل سماحا للزحافات والعلل. وأنَّ الكثير الغالب في شعر عبد الصبور الحر أن يتراوح عدد التفاعيل في السطر الواحد بين تفعيلة واحدة وخمس تفاعيل إلاَّ في قصيدة واحدة عنوانها "الشهيد" نظمت من تفاعيل الرجز وجاء سطر من سطورها مكونا من نصف تفعيله هي كلمة "دمه"[2] حيث يقول الشاعر:

يا عجبا، كل مساء موعدي مع المضرّج الشهيد
كأن منديل الشفق
دَمُه[3]

---

(1) ابراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الانجلو المصرية –مصر، ط رابعة 1997 ، ص 340.

(2) انظر، المرجع نفسه، ص 161.

(3) صلاح عبد الصبور: الديوان، ص 98.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ولعلّه من الملاحظ أن إبراهيم أنيس في تلقيِّه موسيقى اللغة الشعرية لديوان عبد الصبور "الناس في بلادي" ظلَّ واقفا عند حدِّ مقاربة الموسيقى من الخارج وأمَّا التحليل الموسيقي للنصوص الشعرية فلم يكن ضمن إطار اهتمامه.

وأما بخصوص تلقي النقاد موسيقى اللغة الشعرية لدى عبد الصبور فيبدو أن من اوائل هؤلاء النقاد نازك الملائكة في كتابها "قضايا الشعر المعاصر"، الذي صدرت طبعته الأولى عام (1962). أي بعد صدور العملين الشعريين الأولين لصلاح عبد الصبور وهما: "الناس في بلادي 1957" و"أقول لكم 1961" الأمر الذي يعني أنَّ الملاحظات التي توصّلت إليها الناقدة بخصوص موسيقى اللغة الشعرية لدى الشاعر اعتمدت فيها على العملين الشعريين المذكورين فحسب.

والملاحظ أنَّ الناقدة في تلقّيها موسيقى اللغة الشعرية ركزت اهتمامها على الكشف عما لاحظته من مزالق موسيقية وقع فيها الشاعر عبد الصبور. ومن ذلك إكثاره من استخدام الزّحاف، الذي مثَّلت له الناقدة بقول الشاعر الآتي في قصيدة "رحلة في الليل" الوارد على بحر الرجز.

فحين يقبل المساء يقفر الطريق والظلام محنة الغريب[1].

ولقد قطَّعت السطر الشعري السابق على النحو التالي:

فحين يق	بل المسا	ء يقفر الط	طريق والظ	ظلام مح	نة الغريب
مفاعلن	مفاعلن	مفاعلن	مفاعلن	مفاعلن	مفاعلان

مبيّنة أنَّ تفعيلات السطر الشعري الستة جميعها مصابة بالزحاف دون أن يعبأ الشاعر بذلك. ووصفت هذا الزحاف بأنَّه ثقيل ومتعب[2]، وأنَّ السطر صار بسببه ركيك الإيقاع، ضعيف البناء،

---

[1] صلاح عبد الصبور: الديوان، ص 7.

[2] يرى بعض دارسي العروض التقليدي أن من الزحاف الحسن في الحشو والعروض والضرب أن تحذف السين من تفعليه الرجز مستفعلن لتصبح متفعلن التي تنقل إلى مفاعلن.
(انظر، عمر الأسعد: معالم العروض والقافية، الوكالة العربية للتوزيع والنشر – الأردن 1984، ص 51).

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

منفرّا للسمع، ورأت أنه كان للشاعر مندوحة عن ذلك بما يملك من رهافة شعرية تَظْهَرُ في بعض قصائده الأخرى، وكل ما يعوزه الانتباه واستكبار الخطأ[1].

ومن المزالق الموسيقية، أيضا، التي أخذتها الناقدة على الشاعر وقوعه كثيرا في تفعيلة مستفعلان في ضرب الرجز، ورأت في ذلك خروجا على الفطرة الشعرية[2].

وإذا كانت الناقدة قد تلقَّت فيما سبق كيفيَّة استخدام الشاعر لبعض التفعيلات العروضية، فإنها لم تُغفل الوقوف عند استعماله للقوافي ويبدو أنها ظلَّت تركز اهتمامها في تلقِّي موسيقى اللغة الشعرية على ما رأته من باب المزالق والخروج على الفطرة العربية. حيث وقفت عند غياب القافية من بعض النصوص الشعرية، ومثَّلت لذلك يقول الشاعر في قصيدة "السلام":

كنا على ظهر الطريق عصابة من أشقياء
متعذبين كآلهة
بالكتب والأفكار والدخان والزمن المقيت
طال الكلام.... مضى المساء لجاجة.... طال الكلام
وامتدت الأقدام تلتمس الطريق إلى البيوت
وهناك في ظل الجدار يظلُ إنسان يموت
والكتب والأفكار ما زالت
تسُدّ جبالها وجه الطريق[3]

وذهبت الناقدة إلى أنَّ غياب القافية من السطور الشعرية السابقة أفقدها جمال الوقع، وعلو النبرة. فالقافية ركن مهم في موسيقية الشعر الحر لأنها تحدث رنينا وتثير في النفس أنغاما وأصداء، وهي فوق ذلك فاصلة قوية واضحة بين السطر والسطر، والشعر الحر أحوج ما يكون إلى الفواصل

---

(1) انظر، نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، مكتبة النهضة – بغداد 1962، ص 89.

(2) انظر، المرجع نفسه، ص 89.

(3) انظر، صلاح عبد الصبور: الديوان، ص 34 – 35.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library- Yarmouk University

خاصة بعد أن أُغرق بالنثرية الباردة[1].

والملفت للانتباه عند الدارسة دعوة نازك الملائكة إلى توفير علو النبرة والرنين للقصيدة العربية الحديثة وهي دعوة تتعارض مع أحد المرتكزات التي دعت الشعراء العرب الحديثين للبحث عن شكل شعري جديد وهو محاولة التخلّص من علو النبرة في الشعر العربي القديم.

وكما يبدو أنَّ آراء نازك الملائكة المتعلقة بموسيقى اللغة الشعرية لدى بعض الشعراء العرب الحديثين، ومنهم صلاح عبد الصبور، قد أثارت حفيظة بعض النقاد العرب الحديثين، ومن هؤلاء النقاد محمد النويهي الذي خصص حيّزا في كتابه "قضية الشعر الجديد" للرّد على الناقدة. وما يهمُّ البحث الحالي من ردود محمد النويهي على نازك الملائكة هو ما يرتبط بموسيقى اللغة الشعرية لدى صلاح عبد الصبور. ومن ذلك ما ذهب إليه محمد النويهي بخصوص قول الشاعر الآتي:

فحين يقبل المساء يقفر الطريق والظلام محنة الغريب

الذي وقفت عنده نازك الملائكة في كتابها المذكور. حيث رأى محمد النويهي أنَّ الناقدة تسرع إلى اتهام الشاعر بالوقوع في الخطأ عن عدم انتباه وقلّة اكتراث واستهانة، وتنظر في الصياغة دون نظر في ارتباطها بمضمونها. ولو فعلت لتبيَّن لها سريعاً أن موسيقى البيت تنسجم انسجاما رائعا مع تصويره لزحف الليل على الكون وانسحاب الناس من الطريق وبقاء الغريب وحده. والشاعر وصل إلى تصويره الحي الوارد في البيت بشيئين هما إكثاره من الزحافات التي تنكرها الناقدة، والتي تؤدّي شعور التمطي والتثأوب، وبالقافات والطاءات والظاءات التي تصور بنطقها الغليظ الثقيل على اللسان ما تنتهي به كل زحفة من إطباق الظلام وطرد دفعة جديدة من المارّة،

---

[1] انظر، نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص 165.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وسقوط عبء على صدر الغريب[1].

والملاحظ أن محمد النويهي كان قاسيا في الرَّد على نازك الملائكة بل إنه وصل في ردّه إلى حدِّ التوبيخ والاتهام بإنها لا تحسن قراءة الشعر حسب ما يتطلبه المعنى، وبالتالي تفوتها أماكن الوقف المناسبة للنص[2]، وكان من الممكن للناقد محمد النويهي أن يعدَّ ما قدّمته نازك الملائكة من آراء يخالفها من باب اختلاف التلقِّي بين قرّاء النص الواحد.

وربما يكون من باب الردّ، أيضا، على طروحات نازك الملائكة بشأن موسيقى اللغة الشعرية لدى عبد الصبور تحليل محمد النويهي قصيدة "أغنية من فيينا" تحليلا موسيقيا ينهض على الربط بين موسيقى اللغة الشعرية ومضمونها[3]. ليبيَّن أن خروج الشاعر على قواعد الوزن التقليدي في بعض نصوصه أمر يقتضيه المضمون ويجعله لازما[4] ومن هذا القبيل ما رآه بخصوص قول الشاعر في قصيدته المذكورة:

وقفت قربها، أحسّها، أرقبها، أشمُّها
النبض نبض وثني
والروح روحُ صوفيَّ، سليب البدنِ[5]

حيث ذهب محمد النويهي إلى أن السطر الشعري الأول من السطور السابقة طال فبلغ أربع تفاعيل ونصف تفعيلة، ليعبّر عن تلك الوقفة الطويلة المتعددة الإحساسات التي يريد الشاعر أن يصفها. وأن التفعيلة العروضية الثالثة الواردة في السطر نفسه (سها أرْقُ) خرجت على وزن

---

(1) انظر، محمد النويهي: قضية الشعر الجديد، ص 271.
(2) انظر، المرجع نفسه، ص 72.
(3) انظر، المرجع نفسه، ص 159 – 167.
(4) انظر، المرجع نفسه، ص 159.
(5) صلاح عبد الصبور: الديوان، ص 213.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

تفعيلة الرجز فصارت (مفاعيلُ) لتسهم في التعبير عن رغبة الشاعر، أيضا، بالإطالة وهو يصف المرأة التي يتحدث عن تجربته معها[1].

كما يرى محمد النويهي أن الخروج على الوزن يتكرر في التفعيلة الثانية من السطر الثالث (ح صوفيّ) فتاتي مفاعيلن بدلا من متفعلن، وفي التفعيلة الثالثة من السطر نفسه (سليب البَ) حيث جاءت (مفاعيلُ). "وكأنَّ الشاعر يريد بهذه الإطالة المزدوجة أن يؤكد ادعاءَه الغريب على معظم قرّاء العربية: أنَّ هذه المرأة التي أسلمته جسدها وهو الغريب عنها لم تنحط بذلك بل ارتفعت إلى المرتبة الرفيعة التي يذكرها، مرتبة الصوفي الذي أجهد جسمه حتى وصل إلى النشوة الروحية التي يذوب فيها الجسد"[2] والحقيقة إن الدارسة لا تحس أنَّ التوفيق قد حالف محمد النويهي في ربطه السابق بين خروج الشاعر على الوزن التقليدي – حسب رأي الناقد – والمضمون المراد تجسيده. فالتعسف في الربط يبدو واضحا. على الرغم من إصرار محمد النويهي على أن الشاعر بتلك الخروجات الثلاثة المذكورة يزيد موسيقاه غنى وتنويعا ومطاوعة حتى تأتي منسجمة كل الانسجام مع مضمونه[3].

وأمَّا عز الدين إسماعيل فقد تلقَّى خصوصية التشكيل الموسيقى لتجربة الشعر الجديد من جهة وانبرى للرّد على بعض طروحات "نازك الملائكة" – المذكورة سابقا – من جهة أخرى.

فرأى عز الدين إسماعيل أنَّ القصيدة الجديدة تشكيل موسيقى خلال وحدة منسجمة. الأمر الذي يقتضي إيراد النص الشعري كاملا حتى يتحقق استبصار التشكيل النغمي الجديد في صورته الكاملة، وحتى يمكن الإحساس بالروح الشعري الجديد الذي يتفجر من خلال الموسيقى ولان إيراد

---

(1) انظر، محمد النويهي: قضية الشعر الجديد، ص 160.

(2) المرجع نفسه، ص 160.

(3) انظر، المرجع نفسه، ص 161 – 162.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

القصائد الكاملة قد يؤدّي إلى طول الوقفة، اكتفى الناقد بتقديم السطور الشعرية التالية من قصيدة عبد الصبور "أغنية حب" حيث رأى أنها تمثّل صورة مصغّرة للبنية الكلية للقصيدة المذكورة[1].

صـــنعت مركبـــا مـــن الـــدخان والمـــداد والـــورق
ربانهـــا أمهـــر مـــن قـــاد ســـفينا فـــي خـــضم
وفـــــوق قمـــــة الـــــسفين يخفـــــق العَلَـــــم
وجـــــه حبيبـــــي خيمـــــة مـــــن نـــــور
وجـــــه حبيبـــــي بيرقـــــي المنـــــشور
جبـت الليـالي باحثـا فـي جوفهـا عـن لؤلـؤة
وعـــدت فـــي الجـــراب بـــضعة مـــن المحـــار
وكومـــة مـــن الحـــصى، وقبـــضة مـــن الجمـــار
ومـــــــا وجـــــــدت اللؤلـــــــؤة
سـيدتي، إليـك قلبـي، واغفـري لـي، أبـيض كـاللؤلؤة
وطيـــــــــــب كـــــــــــاللؤلؤة
ولامـــــــــــع كـــــــــــاللؤلؤة
هديـــــــــــة الفقيـــــــــــر
وقـــد ترينَـــهُ يـــزيِّن عُـــشكِ الـــصغير[2]

ولقد وجد عز الدين إسماعيل أنَّ المقطوعة الشعرية السابقة "تمثِّل النمط الجديد من التشكيل الموسيقى للقصيدة، فأنت لا تحس بأي ظلّ من الظلال النغمية للبيت القديم وأنت تقرا هذه السطور، وأنت في الوقت نفسه تحس بارتباط نغمي بين الشطر وما يسبقه وما يليه. هذا بالإضافة إلى نقط ارتكاز تبرز من وقت لآخر لكي توجّه الحركة النفسية مع الحركة الموسيقية، بل أكثر من هذا تتكرر الكلمة الواحدة (اللؤلؤة) – مثلاً – في نهاية عدّة أسطر، سواء أكان بينها فاصل أم لم

(1) انظر، عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص 76 – 77.
(2) صلاح عبد الصبور: الديوان، ص 68 – 69.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يكن، غير أنَّ هذا التكرار لا يزعجك كما هو شأن التكرار، بل يكون في ذلك الموضع عامل توكيد نغمي أنت في حاجة إليه"[1].

وربما يكون من الملاحظ أنَّ عز الدين إسماعيل يشير إلى عدد من سمات الموسيقى الشعرية للغة الشعر العربي الحديث من خلال وقوفه عند المقطوعة الشعرية السابقة من شعر عبد الصبور، وأن هذه السمات منها ما يتعلق بطبيعة النغمة الموسيقية، وما يرتبط بالعلاقة بين النغمة الموسيقية والحركة النفسية للقصيدة، ومنها، أيضا، ما يلفت الانتباه إلى العلاقة بين التكرار والإيقاع.

غير أنَّ ما ينبغي الإشارة إليه في هذا السياق أن سمات موسيقى اللغة الشعرية التي ذكرها عز الدين إسماعيل لا تصدق بشكل مطلق على شعر عبد الصبور جميعه.

وأمَّا ما يمكن أن يصدق على شعر عبد الصبور المبكر فهو إشارة الناقد إلى اشتمال ذلك الشعر على ما أسماه بموسيقية الجملة الشعرية، وهي صورة من صور التشكيل الموسيقي للشعر الجديد، والجملة الشعرية تشغل أكثر من سطر وقد تمتد، أحيانا، إلى خمسة أسطر أو أكثر، وهي بنية مكتفية بذاتها، وإن مثلت في الوقت نفسه جزئية من بنية عضوية أهم هي القصيدة[2].

وبخصوص ردّ عز الدين إسماعيل على بعض طروحات نازك الملائكة التي ذُكرت في موضع الحديث عن تلقِّي الناقدة لموسيقى اللغة الشعرية لدى صلاح عبد الصبور. فقد رأى الناقد خلاف ما رأته نازك الملائكة بشأن غياب القافية من قول الشاعر التالي، الذي قارنته بمقطوعة شعرية لنزار قباني[3] توفرت لها القوافي وانتهت إلى تفضيل مقطوعة نزار قباني على مقطوعة عبد الصبور لاحتواء الأولى على القافية[1].

---

(1) عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص 77 – 78.

(2) انظر، المرجع نفسه ، ص 108 – 109.

(3) وهذه المقطوعة هي:

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

كنـــا علـــى ظهـــر الطريـــق عـــصابة مـــن أشـــقياء
متعـــــــــــــــــــذبين كآلهـــــــــــــــــــــة
بالكتـــب والأفكـــار والـــدخان والـــزمن المقيـــت
طال الكلام... مضى المساء لجاجة... طال الكلام
وابتـــــــلَّ وجـــــــه الليـــــــل بالأنـــــــداء[2]

حيث ذهب عز الدين إسماعيل إلى أنَّ أبيات عبد الصبور السابقة أوقع موسيقية من أبيات نزار قباني وذلك مع استغنائها عن حرف الروي المشترك في نهاية السطور. ففي داخل الأبيات نقط ارتكاز لها نفس الأهمية والخطورة التي للقافية[3].

وحقيقة إن الدارسة أميل إلى رأي عز الدين إسماعيل بخصوص أبيات عبد الصبور السابقة منها إلى ما رأته نازك الملائكة بشأن الأبيات نفسها، وذلك أنَّ غياب القافية في أبيات عبد الصبور أبعدها عن الرنين وعلو النبرة الشعرية. وربما يكون هذا الأمر أكثر انسجاما مع طبيعة الشعر الحر.

وعندما تلقَّى أحمد كمال زكي موسيقى اللغة الشعرية لدى عبد الصبور ارتاح لاستخدامه الموسيقى بشكل عام، حيث وصف الشاعر بأنه ظلَّ مرتبطا بالقيم التي يعتبر الإخلال بها هروبا

ولمحت طوق الياسمين
في الأرض مكتوم الأنين
كالجثة البيضاء تدفعه جموع الراقصين
ويهم فارسك الجميل بأخذه فتمانعين
وتقهقهين
لا شيء يستدعي إنحاءك، ذاك طوق الياسمين.
(نزار قباني: ديوان قصائد،ط25 عام 1981)

(1) انظر، نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص 164 – 165.

(2) صلاح عبد الصبور: الديوان، ص 34.

(3) انظر، عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص 117.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

من الوزن، وأنه من أكثر الشعراء الحديثين إحساسا بالموسيقى، وذلك سواء كانت الموسيقى إيقاعا داخليا أو وزنا[1].

ورأى الناقد، أيضا، أنَّ الشاعر قد استطاع – دائما – أن يقدّم نماذج غير مقفاه تمتاز بسحر الإيقاع وحلاوته. وأنَّ كل قصائد الشاعر بعد ديوانه الثاني لا تعتمد على فخامة الإيقاع[2]، ومن الأمثلة التي قدّمها للإيقاع الهادئ قول الشاعر اللاتي:

يـــــــــــــــا فيـــــــــــــــروزة
فـــــي ظـــــل الليـــــل نثـــــرت العمـــــر نثـــــارا
أيامـــــــــــــــاً جائعـــــــــــــــة... دارا
وليـــــــــــــــالي مثقلـــــــــــــــة أوزارا
أو أفكـــــــــــــــــــــــــــــــــارا[3]

وفي الواقع إنَّ الدارسة تستغرب توجَّه أحمد كمال زكي إلى تعميم نتائجه المتمثلة في أن الشاعر استطاع دائما أن يقدِّم نماذج غير مقفاة تمتاز بسحر الإيقاع وحلاوته وأنه في المرحلة التالية لصدور ديوانه الثاني تخلّصَ من فخامة الإيقاع، فمراجعة أعمال الشاعر الشعرية الغنائية تكشف عما يمكن أن يتعارض مع التعميمين السابقين، ولعلَّ من هذا القبيل قصيدة "مذكرات الملك عجيب بن الخصيب"[4].

ومما يبدو للدارسة، أيضا، أن دفاع أحمد كمال زكي السابق عن موسيقى اللغة الشعرية لدى عبد الصبور يمثّل معارضة واضحة لما قدّمته الناقدة نازك الملائكة من آراء حول موسيقى اللغة الشعرية لدى الشاعر نفسه. في حين يمكن أن يمثِّل ربط الناقد أحمد كمال زكي بين موسيقى

---

(1) انظر، أحمد كمال زكي: دراسات في النقد الأدبي، ص 230.
(2) انظر، المرجع نفسه ، ص 230.
(3) صلاح عبد الصبور: الديوان، ص 124.
(4) انظر، المصدر نفسه ، ص 253.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

اللغة الشعرية والمضمون الشعري امتدادا لما رآه محمد النويهي من قبل من انسجام موسيقى شعر عبد الصبور الغنائي مع طبيعة الأفكار أو المواضيع التي يعبّر عنها. حيث عمد أحمد كمال زكي إلى الربط بين الموسيقى والمضمون ومن هذا القبيل ما ذهب إليه بخصوص قول الشاعر التالي:

كانـــــــــت لـــــــــه أرض وزيتونـــــــــة
وكرمـــــــــــة، وســـــــــــاحة، ودار
وعندما أوفت بـه سفائن العمر إلى شواطئ السَكينة
وخـــــط قبـــــره علـــــى ذرى الـــــتلال
انطلقـــــــت كتائـــــــب التتـــــــار
تـــــذوده عـــــن أرضـــــه الحزينـــــة
لكنـــه خلـف سـياج الـشوك والـصبار ظـل واقفـا
بـــــــــــــلا مـــــــــــــلال
يـــــرفض أن يمـــــوت قبـــــل يـــــومِ ثـــــار
يـــــا حُلْـــــم يـــــوم الثّـــــارْ [1]

إذ رأى أنَّه لمَّا كان موضوع السطور السابقة هو فقد الأرض حَرَص الشاعر على ألاَّ يرفع نبرتـه، وأن يفـرض الإيقـاع البطـيء، الـذي يتطلّـب قـراءة بطيئـة لكـي يتمثَّل المتلقـي صـورة الـزوال ومرارة الانتظار [2].

وأمَّا الناقد شوقي ضيف فيتوسع – كعادته – في تناوله موسيقى اللغة الشعرية لدى عبد الصبور، ويخلص إلى أنَّ الشاعر قد تمثَّل بقوة إيقاع الشعر الموروث[3] ومضى يستغله في إيجاد

---

[1] صلاح عبد الصبور: الديوان، ص 139 – 140.

[2] انظر، أحمد كمال زكي: دراسات في النقد الأدبي، ص 231.

[3] لا بدَّ من الإشارة، هنا، إلى أن الدارس هيثم الأمين قد توصل إلى إفادة الشاعر من الرجز البدوي، أي السابق على نظرية الخليل بن أحمد، وذلك من خلال ملاحظته استخدام الشاعر جوازات للرجز ندر استعمالها بعد الخليل، ويضاف لذلك ملاحظة الدارس اختلاف بنية بعض قصائد عبد الصبور عن بنية المتدارك القديمة، وهو ما يعني أن البنية العروضية لشعره تجاوزت عروض الخليل إلى ما قبله.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library- Yarmouk University

الإيقاع المنشود للشعر الحر، وأنه أخضع تشكيلات الكثرة الغالبة من قصائده لبعض الألوان الشعرية الموروثة التي مثّلت تنويعا على الشكل التقليدي. وذلك من مثل المزدوجات والمخمسات والموشحات[1].

وقد قدّم شوقي ضيف أمثلة متعددة من شعر عبد الصبور تجسد تواصله مع إيقاع الشعر التقليدي وتأثره بالمزدوجات وبالمخمسات والموشحات الأندلسية[2].

وربما يكون من الملاحظ أن شوقي ضيف قد نبَّه إلى تأثر عبد الصبور ببعض الألوان الشعرية الموروثة، وذلك بالإضافة إلى الشكل الشعري التقليدي. وذلك في الوقت الذي اكتفى فيه غالبية النقاد بالحديث عن تأثر الشاعر بالشكل الشعري التقليدي والانطلاق في تجديده من هذا الشكل.

ويبدو أنَّ النقاد العرب الحداثيين الذين تمَّ الوقوف عند مؤلفاتهم المنطوية على تلقيِّهم موسيقى اللغة الشعرية لدى عبد الصبور قد تمكنوا من الوصول إلى ملامح هذه الموسيقى، وغدت وقفات النقاد والدارسين[3] التالية لهم تمثِّل تنويعا وتخريجا جديدا للملامح التي رصدوها. وذلك كما

(انظر، هيثم الأمين: ملاحظات حول الإحصاء والاستقصاء في الدراسة الأسلوبية، مجلة الفكر العربي، العدد 8، 9، عام 1979، ص 195 – 197).

(1) انظر، شوقي ضيف: صلاح عبد الصبور: رائد الشعر الحر الجديد، ص 35–36.

(2) انظر، المرجع نفسه، ص 35 – 36.

(3) لعلَّ من هؤلاء الدارسين خلود محمد منير التي انتهت إلى غلبة تفعيلة الرجز على شعر عبد الصبور منذ ديوانه الأول "الناس في بلادي" نظراً لمرونة هذه التفعيلة وسهولة استخدامها. والى اقتصار عبد الصبور في شعره كله على استخدام الرجز، والمتدارك، والوافر، والكامل، والرمل، والمتقارب، وأنه كان يستخدم كل جوازات التفعيلة المستخدمة، ويميل إلى توظيف اللغة وفقا لمشاعره، الأمر الذي أدَّى إلى وقوع الخلل في الوزن العروضي. كما خلصت الدارسة إلى أن السطر الشعري لم يخضع لنسق طولي ثابت، وإنما انسجم الطول مع الدفقة الشعرية التي تتحرك بها النفس الشاعرة، وأنَّ الشاعر أولى القافية اهتماما خاصا، وتنوعت طرق استخدامه للقافية مما يشير إلى رغبته الدفينة في التجديد وعدم الانفصال عن التراث تحقيقا للأصالة والعاصرة.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

هو الحال في تلقِّي الناقد يوسف حسن نوفل موسيقى اللغة الشعرية الذي قام على الربط بين طول السطر الشعري والحالة النفسية التي يجسدها[1] وربطه بين انتقال الشاعر في القصيدة الواحدة من بحر شعري إلى آخر بانتقاله نفسيا من حالة إلى أخرى، وذلك كما هو الحال في قصيدة (الحب) التي انتقل الشاعر فيها من البحر الوافر إلى بحر الرمل[2].

ولعله من الملاحظ أنَّ النقاد العرب الحديثين قد تمكنوا من تلقي اللغة الشعرية الغنائية لدى صلاح عبد الصبور وحددوا الكثير من خصائصها الأساسية، ورسموا ملامحها، وأن جهود الدارسين تمثِّل – في الأغلب الأعم – استكمالا لطروحات النقاد، أو تنويعا عليها، أو تخريجا جديدا لها.

(انظر، خلود محمد منير: البنية الفنية في شعر صلاح عبد الصبور، ص 255– 267، وص 275– 277، وص 308– 309).

ومن هؤلاء الدارسين،أيضاً، منى صالح العجرمي، التي انتهت إلى أن لبحر الرجز ثقلاً تكرارياً في نصوص صلاح عبد الصبور يليه في الثقل بحر المتدارك، وربطت بين البحور المستخدمة والمضامين التي تجسدها، وأشارت إلى أن الشاعر لجأ إلى ألوان متنوعة للقافية مستخدماً الثنائيات والرباعيات والمخمسات، وأن ظاهرة التدوير العروضي من السمات الأسلوبية لشعره.

(أنظر، منى صالح العجرمي: شعر صلاح عبد الصبور:دراسة أسلوبية، رسالة دكتوراه (مخطوطة) قدّمت في جامعة اليرموك عام 2005، ص 376– 379.

[1] انظر، يوسف حسن نوفل: الصورة الشعرية واستيحاء الألوان، ص 145.

[2] انظر، المرجع نفسه ، ص 210.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الباب الثاني

تلقّي شعر صلاح عبد الصبور المسرحي

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الفصل الأول

تلقي المضمون الشعري المسرحي

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library Yarmouk University

أولاً- تلقّي المضمون العام

تلقَّى عدد من النقاد والدارسين المضمون العام لإنجاز صلاح عبد الصبور المسرحي، والمتجسد في خمس مسرحيات شعرية هي(مأساة الحلاج 1964) و(مسافر ليل 1969)، و(الأميرة تنتظر 1969)، و(ليلى والمجنون 1970) و(بعد أن يموت الملك 1973).

ولعلَّ مسرحية "مأساة الحلاج" أكثر مسرحيات عبد الصبور حظوة لدى النقاد والدارسين على امتداد عقود كثيرة. وربما يكون محمود أمين العالم من أوائل النقاد والدارسين الذين تناولوا المسرحية بالتحليل والنقد، في كتابه "الوجه والقناع في مسرحنا العربي المعاصر" الذي صدرت طبعته الأولى عام (1973). وقد تلقَّى محمود أمين العالم المضمون العام للمسرحية التي تتكون من فصلين يضم الأول الذي جاء بعنوان (الكلمة) ثلاثة مشاهد في حين يضم الآخر الذي عنوانه (الموت) مشهدين وتمثَّل المضمون العام كما تلقّاه محمود أمين العالم في وصفه الفصل الأول بأنه "يبدأ بجذع شجرة معلق عليه شيخ عجوز، وتفتتح المسرحية حوارها بسؤال عن هذا الشيخ المصلوب، يجري السؤال في البداية بين واعظ وتاجر وفلاح ثم لا تلبث ان تدخل مجموعة من الناس العاديين فيهم الحداد وفيهم الحجام وفيهم الخادم في حمام وفيهم النجار وفيهم البيطار، إنهم فقراء مثل هذا الشيخ المصلوب، ولكنهم يعترفون بأنهم قتلة. بالكلمات قتلوه، جيء بهم لشهادة الزور، فشهدوا ضده وأباحوا دمه ثم لا تلبث أن تدخل المسرح مجموعة أخرى من المتصوفة، يعترفون كذلك أنهم قتلة هذا الشيخ المصلوب وبالكلمات كذلك قتلوه"[1].

وبعد ذلك نلتقي بالحلاج حيًّا في بيته، يجلس مع صديقه المتصوف الشبلي، يتجادلان حول طريقين إلى الحق. ويكاد يتعثر الحلاج بين الطريقين وهما هل يكتفي الإنسان بتطهير ذاته من الشر والظلام أم يسعى لتطهير العالم منهما كذلك. ويدخل عليهما في مجلسهما إبراهيم بن

---

(1) محمود أمين العالم: الوجه والقناع في مسرحنا العربي المعاصر، دار الآداب – بيروت 1973، ص259.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

فاتك وهو من خلصاء الحلاج وأصفيائه فيخبرهما أن الولاة يدبرون للحلاج أمرا بعد أن بلغهم أنَّه أرسل رسائل سرية إلى بعض تلاميذه مثل أبي بكر الماذرائي والطولوني وحمد القنائي فيقول له الحلاج هؤلاء بعض وجوه الأمة، وعدوني إن ملكوا الأمر أن يعطوا للناس حقوق الناس على الحكام، فتجاوبهم بحقوق الحكام على الناس، وكما يبدو أن الحلاج لا يقف بعيدا مكتفيا بالرأي، بل يختار ويوجه. ويسعى كي تصبح كلماته فعلا وعملا وتحققا وقدرةً، ولذلك يخلع خرقة الصوفية وينزل للناس قاصدا تحقيق الحق والعدل والحرية[1].

ويختتم الفصل الأول بظهور الحلاج وهو يباشر دعواه في ساحة من ساحات بغداد، ولا يلبث أن يصطدم بالشرطة لأمرين الأول أنه تحدث عن القحط الذي يمشي في الأسواق فيسبب الفاقة وينشر الرذيلة، والاخر لأنه كشف عن سر ما بينه وبين الله من محبة ووصال فتقبض عليه الشرطة وهم يتهمونه بالزندقة ولكن أحد المتصوفة في السوق يهتف بالناس[2].

هذا الشرطي استدرجه كي يكشف عن حاله

لكن هل أخذوه من أجل حديث الحب؟

لا... بل من أجل حديث القحط

أخذوه من أجلكمو أنتم

من أجل الفقراء المرضى[3].

وبهذا تنتهي الكلمة في الفصل الأول، ويبدأ الفصل الثاني، فصل الموت وفيه نلتقي بالحلاج في السجن بين سجينين آخرين، وفي السجن يعاني الحلاج بعض العذاب ولكنه يحس به

---

(1) انظر، محمود أمين العالم: الوجه والقناع، ص260-261.

(2) انظر، المرجع نفسة، ص261.

(3) صلاح عبد الصبور: الأعمال الكاملة: المسرح الشعري(ويضم المسرحيات التالية: بعد أن يموت الملك، ومأساة الحلاج،وليلى والمجنون، والأميرة تنتظر، ومسافر ليل) الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة 1988، ص194.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

منحة من الرب وعقوبة يتيقن بها مما يحظى به من حب، ويعلن الحلاج في السجن أن سلاحه هو الكلمات. وعندما يأتي مشهد المحاكمة يلاحظ اختلاف القضاة أنفسهم حول الحق والباطل، وانشغال بعضهم بالعبث ومماالاة الحكام. وأن بينهم قاضيا واحدا يقف إلى جانب الحق والعدالة. وبعد صراع بين أعضاء المحكمة نفسها يسمح للحلاج بالدفاع عن نفسه، فيحكي قصة حياته، وقصة بحثه عن الحق، ويتحدث عن حلول النور الرباني فيه واتصاله بهذا النور فيتهمه أحد القضاة بالكفر. ولا يجد من ينصفه من قضاة المحكمة غير قاضٍ واحد وهو ابن سريج، ثم يأتي رسول الحاكم يبرئه من تهمة إثارة العامَة. ويدينه بالزندقة، ويطلب تحكيم بعض الشهود الواقفين بالباب، وينتهي التحكيم بإدانته وإباحة دمه وتنزل الستارة على مأساة الحلاج. [1]

ولا بدَّ من الإشارة، هنا، إلى أن الدارسة استبعدت الكثير من التفاصيل التي أوردها محمود أمين العالم في تقديمه المضمون العام لمسرحية "مأساة الحلاج" في كتابه المذكور آنفا. واكتفت بإثبات ما يمكن أن يقدّم المحاور الرئيسة للمسرحية دون الإخلال بمضمونها العام.

كما تنبغي الإشارة، أيضا، إلى أن تقديم محمود أمين العالم المضمون العام السابق اشتمل على وقفات نقدية تحليلية، متأسسة على المنهج الاجتماعي في النقد، وسيتم الوقوف عندها في المحاور القادمة من البحث.

وأما بخصوص تلقّي المضمون العام لمسرحية "مسافر ليل" فربما يكون محسن أطيمش من أوائل الدارسين الذين تلقّوا هذا المضمون وذلك في كتابه "الشاعر العربي الحديث مسرحيا"، الصادر عام (1977) وعرض المضمون العام الذي تلقّاه قائلا: "في المسرحية مسافر طيب القلب وضجر وملول لا نعرف من يكون، إذ ليس ذلك مهما، ما دام الراكب نموذجا ورمزا، ثم إننا لا نعرف وجهة سفره، ويبدو أنَّ هذا ليس مهما، أيضا، وهو يعبر عن ضجره بأن يحسب أعمدة السكة، ويلعب

---

(1) انظر، محمود أمين العالم: الوجه والقناع، ص263.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

بمسبحته، وتتضارب في رأسه الأفكار، التي تستدعي الضحك، وعامل التذاكر رجل غريب الأطوار، ولا شك أنه يعاني من ضجره وملله اللذين يعبر عنهما بكلام مضحك"[1].

"لكني أتفقد كلَّ العربات

هذا واجب

أتحسس جلد مقاعدها، وأحدق في الظلمة

أحيانا أقلب ظهر المقعد

بل إني أحيانا، أقعي كي أنظر ما تحت المقعد

بل إني أحيانا استخرج مطواتي، وأشق المقعد"[2].

"غير أنَّ هذا الضجر ليس ميزة عامل التذاكر الوحيدة فهو شرير وقاتل أيضا، ويحمل حبالا وسمًّا وخنجرا، ويعرف أسماء السفاحين والقتلة، يحلم أحيانا بقتل زميله الأرقى منه رتبة ليحل محلّه ويتمتع بزوجته، وهو يخرج من جيبه نجمة مأمور أمريكي ويعلقها في صدره ثم يتهم المسافر بتهم غريبة أهمها"[3]:

"قف واسمع وَصْف التهمة

أنت قتلت الله

وسرقت بطاقته الشخصية

وأنا علوان بن الزهوان بن السلطان

والي القانون

---

(1) محسن أطيمش: الشاعر العربي الحديث مسرحيا، منشورات وزارة الإعلام– العراق 1977، ص278–279.

(2) صلاح عبد الصبور: الأعمال الكاملة: المسرح الشعري، ص462.

(3) محسن أطيمش: الشاعر العربي الحديث مسرحيا، ص279.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library- Yarmouk University

في هذا الجزء من العالم"[1]

ويستغرب الراكب، ويستنكر ويصرخ إني مظلوم، وأن البطاقة الشخصية التي يحملها هي بطاقته وليست لغيره، ولكن هذا غير مجدٍ.

وتنتهي المسرحية بإثبات التهمة على الراكب فيلقى حتفه طعنا بالخنجر، أمّا الراوي، وهو المعلّق على الحدث، فيكتفي بالصمت والمراقبة دون أن يفعل شيئا ذا جدوى، وإنما يقول إنّه أعزل ولا يملك إلاَّ تعليقاته[2].

وكما يبدو لي، أن الباحث محسن أطيمش استطاع أن يقدّم المضمون العام لمسرحية "مسافر ليل" ذات الفصل الواحد بصورة مكثفة وموجزة، في حين توسَّع الباحث نفسه كثيرا في تقديم المضمون العام لمسرحية "الأميرة تنتظر" المكونة من فصل واحد، أيضا، وشأنه في ذلك شأن محمود أمين العالم الذي توسَّع،أيضا،في تقديم المضمون العام للمسرحية، لذا ترى الدارسة الاكتفاء بذكر المحاور الرئيسة المجسدة لمضمون المسرحية والتي وصفها محمود أمين العالم بأنها "مسرحية شعرية على جانب رفيع من الحبكة الدرامية"[3].

حيث تظهر في المسرحية أميرة ووصيفاتها في كوخ منذ خمسة عشر خريفا ينتظرن رجلا، وتظلُّ الأميرة ووصيفاتها بانتظاره، ويفاجأن بطرق على الباب، ويدخل (القرندل) الذي يبدو عليه الفقر وحالة السفر، وقد سمع صوتا، وجاء لينفذ ما أوحاه إليه الصوت، الذي أنبأه عمن يتأهبن للقياه[4].

---

(1) صلاح عبد الصبور: الأعمال الكاملة:المسرح الشعري، ص476.

(2) انظر، محسن أطيمش: الشاعر العربي الحديث مسرحيا، ص279.

(3) محمود أمين العالم: الوجه والقناع، ص270.

(4) انظر، المرجع نفسه، ص266-267.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ونعلم أن الأميرة ووصيفاتها يُقمن كل ليلة احتفالا تمثيليا يكررن فيه حادثة قتل السمندل (عاشق الأميرة) لوالدها الملك، واستيلاء السمندل على مفتاح القصر وخاتم الملك، وإنه خلال قيام الأميرة ووصيفاتها بالحفلة التمثيلية يدخل عليهن (السمندل) فيرى النساء نادبات ميتا وهميا، فتسأله الأميرة: "ماذا جاء بك الليلة" فيحاول إقناعها بأنه جاء مدفوعا بذكريات الحب غير أن الأميرة تسأله عن أحوال القصر فلا يلبث أن يعترف لها بأنه جاء طالبا سندا منها لعرشه المنهار بعد أن أنكره حراسه وتخلَّى القادة عنه[1].

وهنا ينهض (القرندل) الذي كان جالسا في ركن مظلم من المسرح ويطعن (السمندل) في صدره ويعلن (القرندل) أن أغنيته تمت بهذه الطعنة القاتلة، ولكنه قبل أن يغادر الكوخ، يلتفت إلى الأميرة[2].ويقول لها:

ليكن كل الفرسان الشجعان

ممن يحلو مرآهم في عينيك

لك خداما لا عشاقا

أو عشاقا لا معشوقين[3].

وتودع الأميرة رجلها المقتول، ثم تتعجل العودة إلى قصرها مع الفجر، قائلة:

فسأمشي في طرقات الغابة حتى أبواب القصر

وسأدخل ساحة قصري مترجلة حتى أتلقى

---

(1) انظر، محمود أمين العالم: الوجه والقناع، ص267-268.

(2) انظر، المرجع نفسه، ص268-269.

(3) صلاح عبد الصبور: الأعمال الكاملة: المسرح الشعري، ص439.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

من خدمي ورعاياي

ما يبهج نفسي من حب وخضوع[1].

وتلقَّى الباحث محسن أطيمش المضمون العام لمسرحية "ليلى والمجنون" غير أن عرضه لهذا المضمون لم ينهض بعبء تقديم صورة واضحة عن المسرحية[2]. في حين قدّم محمد محمود رحومة في كتابه الذي جاء بعنوان "مسرح صلاح عبد الصبور: دراسة فنية" الصادر عام (1990) عرضا جيدا للمسرحية التي تقع في ثلاثة فصول ويضم الفصل الأول ثلاثة مشاهد نتعرف فيه على ملامح الشخصيات لمجموعة من الصحفيين الشباب (سعيد – حسان– زياد – ليلى – حنان – سلوى) مع الأستاذ رئيس التحرير الذي يمثل الحكمة والخبرة ويقترح على مجموعة الشباب أن يمثّلوا مسرحية مجنون ليلى لشوقي بعد أن وزّع عليهم أدوارهم المسرحية وتبدأ سلسلة من المناقشات التي تفصح عن غرض الكاتب في مناقشة قضية الثورة. كما يقدّم الفصل الأول مناقشات حول الحب عند كل من ليلى وسعيد فالحب عند ليلى لا معنى له دون عطاء مادي والحب عند سعيد مجرد عاطفة، وهذا يتفق مع دور المثقف الذي يكتفي بالكلمة فقط[3].

وفي الفصل الثاني يتصاعد الصراع بين سعيد وليلى حول هدف الحب، ونجد (حسام) ممثلاً للخيانة حيث يتجسس على زملائه الصحفيين.

كما يصور الفصل الثاني مجموعة الصحفيين في حانة ونسمع هناك قصيدة (سعيد) الطويلة وهي آخر قصائده وتحمل عنوان: يوميات نبي مهزوم يحمل قلما ينتظر نبيا يحمل سيفا، ويصرح سعيد لزملائه في الحانة:

---

(1) صلاح عبد الصبور: الأعمال الكاملة: المسرح الشعري ، ص442.

(2) انظر، محسن أطيمش: الشاعر العربي الحديث مسرحيا، ص284–285.

(3) انظر، محمد محمود رحومة: مسرح صلاح عبد الصبور: دراسة فنية، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد 1990، ص222–223.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

سعيد: ليلى تبغي أن تعبر بي الجسر إلى مدن الأحياء

لكني لا أقدر إلاَّ أن أثوي في الشط المهجور

فهنالك مقبرتي، وحليي الزائفة، وأهرامي الوهمية.

ليلى تبغي رجلاً تتكئ على جذعه

وأنا بضعة أحطاب طافحة فوق الماء الراكد[1].

وفي الفصل الثالث يحاول (حسان) قتل(حسام) إذ يذهب إليه في بيته ولا تنجح محاولته ويهرب منه ويستدعي له الشرطة التي تقبض عليه، وفي الوقت نفسه يرى سعيد (ليلى) في فراش حسام فلا يصدق ويسقط مغشيا عليه، وتعاوده حالات الإغماء التي تذكرنا بالمجنون. ويغادر حسام بيته وعندما يرجع إليه يجد(سعيد) فيطرده، ولكن (سعيد) يستخدم القوة حين راى (حسام) يستولي منه بالقوة على (ليلى) ويقتله مستخدما تمثالا ويدخل سعيد السجن ويحاول الأستاذ جمع بقية الصحفيين بعد سقوط (حسام) وفشله ودخول (حسان) وسعيد إلى السجن، ولكن الشرطة تسحب ترخيص المجلة وتغلق أبوابها، ويهرب زياد وحنان وسلوى من الواقع الأليم. ويختتم الفصل بوصف حال سعيد في السجن حيث ينتظر القادم، وينكر ليلى حين تزوره، ويذهل عن الناس جميعا، وكأنه يمر بمرحلة المخاض في انتظار ولادة البطل الجديد بعد أن فشل هو في مهمته وكادت ليلى تضيع منه[2].

وبالنسبة لتلقِّي المضمون العام لآخر مسرحيات عبد الصبور "بعد أن يموت الملك" التي تتكون من ثلاثة فصول، يضم الأول مشهدا واحدا ويضم الثاني أربعة مشاهد ويضم الثالث والأخير مشهدا واحدا، فقد كان محسن أطيمش، أيضا، من أوائل الذين تلقوا المضمون العام للمسرحية.

---

(1) صلاح عبد الصبور: الأعمال الكاملة: المسرح الشعري، ص347.

(2) انظر، محمد محمود رحومة: مسرح صلاح عبد الصبور: دراسة فنية، ص224.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

والحقيقية إنه لم يكن دقيقا بالقدر الكافي في تلقيه مضمون هذه المسرحية – وذلك كما ستبين الدارسة الحالية.

ويتمثَّل المضمون العام الذي تلقّاه محسن أطيمش في وجود ملك في أوج مجده يغازل محظياته ويغازلنه يوميا بأشعار يلقنها له ولهن شاعر البلاط. وهذا الملك شخصية مختلة ولا تخلو أوامره من جنون وعبث مضحك كتبديل شعار الدولة تبعا لألوان ملابسه وكتزويجه المنادي القصير من إحدى محظياته الفارعة الجميلة وتطليقها منه باللحظة ذاتها[1].

والحقيقية إن وصف الملك بالجنون ووصف شخصيته بالمختلة لا يؤيده نص المسرحية. كل ما في الأمر أن الملك بالغ في ظلمه واضطهاده للحاشية التي أبدت الاستسلام التام لأوامره حتى لو كانت تتعلق بخصوصياتها ولم تبدِ أيّة معارضة.

وبعد ذلك يشير محسن أطيمش إلى أنه "حين يزداد الملك ضجرا يصعد إلى غرفة زوجته التي تبدو معتقلة"[2] وفي الواقع إن المسرحية تصوّر الملكة مريضة أو مقعدة وليست معتقلة، يقول المؤلف:

"الملكة ترقد على سرير رمادي الأغطية، وقد أسندت رأسها إلى وسادة رمادية، أيضا، وتهدّل شعرها على جانبي وجهها الشاحب الذي زادته الإضاءة شحوبا، وتوحي نومة الملكة وهيئتها بأنها مريضة أو مقعدة"[3] ويرقد الملك بجانبها، ويبدآن بمداعبة طفلهما الوهمي، وتبدي الملكة رغبتها في امتلاك طفل حقيقي، تنجبه هي، ولان الملك لا يستطيع أن يمنحها الأطفال، تطلب منه

---

(1) انظر، محسن أطيمش: الشاعر العربي الحديث مسرحيا، ص288.

(2) المرجع نفسه، ص288.

(3) صلاح عبد الصبور: الأعمال الكاملة: المسرح الشعري، ص45.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

أن يسمح لها باختيار من يستطيع أن يمنحها طفلا. فيغضب الملك وينهار فيدخل طائر الموت الأسود في جسده ويموت. فتعلن الملكة فرحتها وتصرخ سأنال الطفل[1].

وبعد ذلك تبدأ الملكة باختيار أحد الحاشية ليكون عاشقها ومانحها رمز الحب والمستقبل (الطفل) غير أنه يرفض ويرفض غيره كذلك. ولا يستجيب لها إلاَّ الشاعر، ويخرجان من القصر لينعما بالحياة الجديدة. أما الحاشية فتظل تنتظر عودة الحياة للملك، أو خروج طائر الموت من جسده، وتتوهم سماع صوت يوحي بأن الملك يرغب أن ترقد الملكة بجانبه، فترسل الحاشية الجلاد ليبحث عنها، وحين يجدها مع الشاعر يأمرها بالعودة إلاَّ أنها ترفض ويرفض الشاعر أيضا، وحين لا يجد خلاصا من القتال، يقاتل الجلاد مختارا بذلك القوة أداة للتغيير، فينتصر الشاعر، وتبقى الحاشية تنتظر عودة الجلاد بصحبة الملكة[2].

إلى هذا الموضع من الحدث يقف المؤلف حائرا كيف ينهي مسرحيته، ويُشرك الجمهور في اختيار واحدٍ من ثلاثة حلول.

الحل الأول: هو الاحتكام إلى قضاة الأقدار وذلك بعد أن يُرسل الملك والملكة إلى العالم السفلي، ويفاجأ الشاعر بأن قضاته هم وزير الملك وقاضيه ومؤرخه، وبهذا يكون طريق الخلاص والعدل بعيدا، وتحكم المحكمة بتقسيم المرأة بين الملك والشاعر، وتأمر الجلاد بشطرها نصفين الأول للملك والآخر للشاعر، وهنا يتخلى الشاعر عنها للملك[3].

أمَّا الحل الثاني فهو الانتظار ويتمثل في انتظار الشاعر والملكة حتى يولد الطفل ثم انتظارهما حتى يكبر، وحتى يعلماه الحكمة والشعر مع قليل من اللعب بالسيف، وحين يُصبح عمره عشرين عاما يعودان به إلى القصر. ليجده خرابا تنعب فيه الغربان، وقد صار الملك ترابا ورجال

---

(1) انظر، محسن أطيمش: الشاعر العربي الحديث مسرحيا، ص288.

(2) انظر، المرجع نفسه ، ص288 – 289.

(3) انظر، المرجع نفسه، ص289.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الحاشية مشوهين طويلي اللحى، فيحار الملك الشاب كيف سيبني قصره المتهدم المعتم، وأخيرا يعلن أنه سيزيل بقايا الماضي ويعيد بناء القصر[1].

والحل الثالث هو أن الملكة والشاعر يتقدمان بخطى ثابتة نحو القصر، وما أن يرى الوزير الملكة حتى يطلب منها أن ترقد جنب الملك، إلاَّ أنها ترفض، وتدين الحاشية كلها وتتهمهم جميعا بالغباء والموت، كالملك الذي ينتظرون أن يهب من رقدته، وتصرخ فيهم أن القصر لها وللمستقبل الذي تحمله في بطنها وأنهم ليسوا حاشيتها[2]. وإنما

حاشيتي الناس جميعا

افتح بابي للمرضى وللفقراء

والعشاق وطوافي الطرقات وأهل الحرفة

والأجراء[3].

ولا بد من الإشارة إلى أن الباحث محسن أطيمش أتبع المضمون العام الذي تلقاه لمسرحيات عبد الصبور وقدّمه للقارئ بالتحليل المنتمي للمنهج التكاملي حيث امتزجت مناهج متعددة في دراسته لذلك المضمون.

ولقد تلقَّى عدد من النقاد والدارسين غير الذين سبقت الإشارة إليهم مسرحيات عبد الصبور. وتسعى الوقفة الحالية إلى بيان كيفية تلقِّي هؤلاء النقاد والدارسين المضمون العام للمسرحيات. حيث قدّم عبد القادر محمود في كتابه "تأملات في الفكر الإنساني" الذي صدرت طبعته الأولى عام (1975) عرضا للمضمون العام لمسرحية" مأساة الحلاج" وتجسَّد تقديمه بإثبات مقاطع شعرية

---

(1) انظر، محسن أطيمش: الشاعر العربي الحديث مسرحيا ، ص289.

(2) انظر، المرجع نفسه، ص290.

(3) صلاح عبد الصبور: الأعمال الكاملة: المسرح الشعري،ص144.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

من المسرحية تكفّلت بالكشف عن مضمونها. وقد خلت من التتبع بالدراسة والتحليل واكتفى الباحث بتقديمها تحت عنوان" على صوت الإله الإنساني مع صوت الحلاج"[1].

كما تلقَّى عبد القادر القط في كتابه "من فنون الأدب: المسرحية" الصادر عام (1978) مسرحية "مأساة الحلاج" ولم يتعدها إلى مسرحيات عبد الصبور الأخرى. علماً بأنه عندما أصدر كتابه المذكور كانت مسرحيات عبد الصبور جميعها قد صدرت. الأمر الذي يدعو إلى التساؤل فهل يعدّ اختيار عبد القادر القط لمأساة الحلاج دون غيرها حكما ضمنيا على مسرحيات عبد الصبور الأخرى بأنها غير تقليدية يرجح ذلك أنه يصرّح في مقدمة كتابه بأنه اختار لدراسته بعض الأعمال التقليدية[2].

وبالنسبة لتلقِّي عبد القادر القط المضمون العام لمسرحية "مأساة الحلاج" فيمكن القول إنه قدّم صورة واضحة لهذا المضمون، ولوحظ أنه يركز في تقديمه المضمون المذكور على دور الحلاج في الإصلاح الاجتماعي ومدى توفيقه فيه – وذلك انسجاما مع كون الناقد المذكور من أصحاب المنهج الاجتماعي في النقد – وخلص إلى أن الحلاج – كما تصوره المسرحية – كان صوفيا قبل كل شيء، ولم يستطع أن يحزم أمره أي السبيلين يسلك سبيل الصوفي أم سبيل المصلح الاجتماعي والثائر[3].

ولا بدَّ من الإشارة إلى أنَّ عبد القادر القط ضمَّن تقديمه المضمون العام للمسرحية دراسة نقدية لها، تناولت المضمون الفكري والبناء الدرامي[4].

---

(1) انظر، عبد القادر محمود: تأملات في الفكر الإنساني، مطبوعات جامعة القاهرة بالخرطوم عام 1975، ص215 – 227.

(2) انظر، عبد القادر القط: من فنون الأدب: المسرحية، دار النهضة العربية – بيروت 1978، ص7.

(3) انظر، المرجع نفسه، ص146.

(4) انظر، المرجع نفسه، ص126 وما بعدها.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وتلقى سامي منير عامر في الجزء الأول من كتابه "المسرح المصري بعد الحرب العالمية الثانية: بين الفن والنقد السياسي والاجتماعي" الصادر عام (1979) "مأساة الحلاج" وقدّم مضمونها العام بشكل كثرت فيه الاقتباسات الشعرية الطويلة من المسرحية، ومن اللافت للانتباه أن سامي منير عامر جعل من عبد الصبور في مسرحيته المذكورة صورة باهتة من توفيق الحكيم وعبد الرحمن الشرقاوي وسعى جاهداً للتدليل على صحة ما ذهب إليه[1]. والحقيقة أنَّ ملاحظة الدارسة المتمثلة في كون سامي منير عامر جعل من عبد الصبور في مسرحيته مأساة الحلاج صورة باهتة من توفيق الحكيم وعبد الرحمن الشرقاوي تنبَّه لها من قبل محمد محمود رحومة وذلك كما تبيّن للدارسة[2].

وفي عام (1980) صدرت الطبعة الأولى من كتاب علي الراعي "المسرح في الوطن العربي" تناول فيه من مسرحيات عبد الصبور مسرحية"الأميرة تنتظر" وقد انصب مجهوده على عرض المضمون العام حيث استغرق عددا كبيرا من الصفحات المخصصة للدراسة[3] تخللته بعض الإشارات إلى بعض المصادر الموروثة التي تأثر بها الكاتب في تأليف مسرحيته[4]، وتلا ذلك وقفة سريعة على البناء الفني للمسرحية، وذلك بحكم طبيعة البحث المتسعة التي تناولت المسرح في الوطن العربي.

وفي عام (1981) نشر عصام بهي مقالا بعنوان "استلهام التراث الشعبي والأسطوري في مسرح صلاح عبد الصبور" اكتفى فيه بتحليل مسرحية "الأميرة تنتظر" لأنها – كما يرى الباحث –

---

(1) انظر، سامي منير عامر: المسرح المصري بعد الحرب العالمية الثانية: بين الفن والنقد السياسي والاجتماعي، ج1،الهيئة المصرية العامة للكتاب فرع الإسكندرية عام 1979 ، ص396 – 438، وص 408. وص 414– 415، وص 419، وص 442.

(2) انظر، محمد محمود رحومة: مسرح صلاح عبد الصبور دراسة فنية، ص7.

(3) انظر، علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، عالم المعرفة – الكويت 1980، ص172 –176.

(4) انظر، المرجع نفسه، ص175 –176.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

" تمثل كل الخصائص الفنية والفكرية لمسرح صلاح عبد الصبور، ونموذجا يحتذى في استلهام التراث الشعبي والأسطوري"[1] وعرض مضمونها العام الذي تلقاه مشتملا على عناصره الأساسية[2].

وفي عام (1981)، أيضا، نشرت نانسي سلامة مقالا بعنوان تأثير يونسكو[*] على صلاح عبد الصبور في مسرحية مسافر ليل تلقَّت فيه المضمون العام للمسرحية وقدّمته بصورة توضّح الفكرة التي تقوم عليها. وانتهت في دراستها للمسرحية إلى أن َعبد الصبور استخدم كثيرا من تقاليد مسرح العبث ومظاهره في مسافر ليل[3].

ولم يبتعد ماهر شفيق فريد في مقاله:" مسرح صلاح عبد الصبور: ملاحظات حول المعنى والمبنى" المنشورعام (1982) في تلقيه المضمون العام لمسرحيات صلاح عبد الصبور عمَّا قدّمه النقاد والباحثون السابقون. فعرض لأبرز محاورها، وتضمَّن ذلك معالجة المسرحيات من منظور الأدب المقارن، كما تضمَّن الموازنة بين بعض المسرحيات وبعض الأعمال الأدبية العربية[4].

وتلقَّى محمد السيد عيد في كتابه "التراث في مسرح صلاح عبد الصبور" الصادر عام (1984) المضمون العام لمسرحيات عبد الصبور الخمس وتمثّل تقديمه لمضمون المسرحيات في نمطين أولهما نمط محايد بمعنى لم تتخلله ملاحظات نقدية أو تفسيرات استنتاجية، وأَتبع ذلك

---

(1) عصام بهي: استلهام التراث الشعبي والأسطوري في مسرح صلاح عبد الصبور، مجلة فصول، العدد 1 ، المجلد 2 ،عام 1981، ص141.

(2) انظر، المرجع نفسه، ص141 – 143.

(*) يونسكو: أحد أعلام مسرح العبث

(3) انظر، نانسي سلامة: تأثير يونسكو على صلاح عبد الصبور في مسرحية مسافر ليل، مجلة فصول، العدد 1 ، المجلد 2 ،عام 1981، ص 146 – 148.

(4) انظر، ماهر شفيق فريد: مسرح صلاح عبد الصبور: ملاحظات حول المعنى والمبنى، مجلة فصول، العدد 2، المجلد 2 ،عام 1982، ص117 وما بعدها.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

بتناول كيفيّة توظيف التراث في المسرحيات ومن هذا القبيل تناوله مسرحية "مأساة الحلاج" و"مسافر ليل" و"ليلى والمجنون" [1].

وأما النمط الآخر لتناوله المسرحيات فيتمثل في تقديم المضمون منطويا على بعض النظرات التحليلية السريعة التي يمكن أن تسهم في توضيح ما وراء المضمون وتشير إلى الهدف الذي سعت المسرحية لتحقيقه ومن هذا القبيل تناوله مسرحية "الأميرة تنتظر" و"بعد ان يموت الملك" [2].

وبوجه عام يمكن القول إن تقديم محمد السيد عيد المضمون العام للمسرحيات يتصف بالإيجاز غير المخل.

وابتعدت نهاد صليحة في تقديمها المضمون العام لمسرحية "مأساة الحلاج" وذلك في كتابها "المسرح بين الفن والفكر" الصادر عام (1985) عن طريقة النقاد والدارسين السابقين حيث اكتفت بالإشارات التي يفهم منها تلقيها لهذا المضمون والتي جيء بها خدمةً لدراستها النقدية القصيرة والسريعة التي غلب عليها الربط بين مسرحية عبد الصبور المذكورة وبعض الأعمال المسرحية الغربية[3].

وتلقَّى محمد محمود رحومة في كتابه "مسرح صلاح عبد الصبور: دراسة فنية "الصادر عام (1990) المضمون العام لمسرحيات عبد الصبور جميعها، وجاء تقديمه لهذا المضمون طويلا

---

(1) انظر، محمد السيد عيد: التراث في مسرح صلاح عبد الصبور، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1984، ص12–15 وص 38–39 وص 62–64.

(2) انظر، المرجع نفسه، ص48–50 وص 79–81.

(3) انظر، نهاد صليحة: المسرح بين الفن والفكر، دار الشؤون الثقافية العامّة – بغداد والهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة 1985، ص154–158.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ومتجاوزا المحاور الأساسية التي تقوم عليها المسرحيات[1]، وذلك نظرا لطبيعة الهدف الذي توخّاه من وراء عرض المضامين العامة للمسرحيات والمتمثل في تناوله بالتحليل الجمالي الذي اقتضى إثبات الكثير من التفاصيل الواردة في النصوص المسرحية.

وربما يمكن القول إن الباحث المذكور من أكثر الباحثين قدرة على تلقي إيحاءات المضمون العام ورموزه، هذا فضلا عن وقفته النقدية التحليلية المتأنية التي رافقت عرض المضمون العام التي كشفت عن قدرة عبد الصبورعلى بناء عمله بناء دراميا مقنعا.

وفي عام (1990)، أيضا، صدر كتاب نعيمة مراد محمد الموسوم بالعنوان: "المسرح الشعري عند صلاح عبد الصبور" الذي تلقّت فيه المضمون العام لمسرحيات عبد الصبور الخمس وقدّمته بشكل موجز وسريع ولكنه يكشف عن القضايا المحورية التي تعالجها المسرحيات[2].

وربما يكون من الأمثلة على الإضافة الكميّة لتلقّي شعر عبد الصبور المسرحي وقفة السعيد الورقي في كتابه "تطور البناء الفني في أدب المسرح العربي المعاصر في مصر" الصادر عام (1990) حيث تكوّنت في معظمها من الجمع والاقتباس من آراء الباحثين السابقين الذين درسوا إنجاز عبد الصبور المسرحي[3].

وتلقّت الباحثة ثريا العسيلي المضمون العام لمسرحيات عبد الصبور الخمس وذلك في كتابها: "المسرح الشعري عند صلاح عبد الصبور" الصادر عام (1995) وقدمته مترافقا مع تحليلها

---

(1) انظر، محمد محمود رحومة: مسرح صلاح عبد الصبور: دراسة فنية، ص204 – 220 وص222 – 242 وص 242 – 267 وص 275 – 286 وص 286 – 299.

(2) انظر، نعيمة مراد محمد: المسرح الشعري عند صلاح عبد الصبور، الهيئة المصرية العامّة للكتاب– مصر 1990، ص 202 – 206 وص 230 – 233 وص 243 وص 286 – 287، وص 301 – 302.

(3) انظر، السعيد الورقي: تطور البناء الفني في أدب المسرح العربي المعاصر في مصر، دار المعرفة الجامعية– الإسكندرية 1990، ص 218 – 223.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

لهذا المضمون الذي ينطلق من رؤيتها أن هناك عنصرا ثابتا في المسرحيات هو القهر وإنَّ الذي يتغيّر هو الموقف تجاه القهر[1].

ويكاد مجدي فرج يلتقي مع ثريا العسيلي في منطلقه لتلقّي مسرحيات عبد الصبور المتمثل في أن هذه المسرحيات تقوم على فكرة الصراع بين القاهر والمقهور حيث عرض المضمون العام للمسرحيات بما ينسجم مع رؤيته السابقة، وذلك في مقال له بعنوان "دراما صلاح عبد الصبور"[2].

وفي عام (1997) أفرد الباحث عبد المرضي زكريا خالد في كتابه "الشخصية الإسلامية في الأدب المسرحي المعاصر فصلا للوقوف عند "مأساة الحلاج" وقد عرض المضمون العام للمسرحية[3] بما ينسجم مع منطلقه في تناولها وهو أنها تعالج "فكرة الاستشهاد ممثلة في شخصية الحلاج الإسلامية الصوفية"[4] وكشف النقاب عن أبعاد شخصية الحلاج المسرحية، مفسرا سبب اختيار عبد الصبور لهذه الشخصية التراثية وكيفية توظيفه لها[5]. كما وقف الباحث عند مسرحية "ليلى والمجنون" وقدّم فكرتها العامة بشكل موجز جدا[6] وبحث طبيعة الصلة بينها وبين مسرحية "مجنون ليلى" لأحمد شوقي من ناحية وبينها وبين الموروث العربي المجسد لحكاية مجنون بني عامر من ناحية أخرى[7].

---

(1) انظر، ثريا العسيلي: المسرح الشعري عند صلاح عبد الصبور، الهيئة المصرية العامة للكتاب – مصر1995، ص 68 – 70، وص 97 – 101، ص131 – 134، ص 159 – 163، وص 189 – 192.

(2) انظر، مجدي فرج: دراما عالم صلاح عبد الصبور، مجلة أفكار، العدد 127 – 128 عام 1996، ص165 – 170.

(3) انظر، عبد المرضي زكريا خالد: الشخصية الإسلامية في الأدب المسرحي المعاصر، مكتبة زهراء الشرق– مصر 1997، ص254 – 268.

(4) المرجع نفسه، ص250.

(5) انظر، المرجع نفسه، ص250.

(6) انظر، المرجع نفسه، ص143.

(7) انظر، المرجع نفسه، ص145 – 147.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ولم تبتعد حورية محمد حمو كثيرا عن غيرها من النقاد والدارسين الذين قدموا المضمون العام لمسرحية "مأساة الحلاج" مشتملا على محاورها الرئيسة[1] وذلك في كتابها "تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق في سورية ومصر" الصادر عام (1999).

وخصص الباحث سيد علي إسماعيل في كتابه "أثر التراث العربي في المسرح المعاصر" الصادر عام (2000) موضعا لتناول "مأساة الحلاج" بالدراسة والتحليل واشتمل ذلك على عرض المضمون العام للمسرحية الذي تخلله بيان كيفية تعبير الشخصية الصوفية عن ذات الشاعر عبد الصبور وموقفه من قضايا عصره[2].

ولعلّه من الغريب الذي يستدعي التساؤل أن يخفق إبراهيم عوض في تلقّي المضمون العام لمسرحية "مسافر ليل" وذلك مع وجود عدد كبير من الدراسات السابقة التي تلقت المضمون العام للمسرحية المذكورة، وربما يمكن القول إن الباحث المذكور يقدّم في كتابه: "دراسات في المسرح" الصادر عام (2000) مثالا لعدم إفادة بعض الباحثين من الدراسات السابقة في ميدان بحثهم وذلك في تلقيه مسرحية "مسافر ليل" التي قدّم عرضا لأحداثها،وصرّح بعد ذلك قائلا: "هذا هو ملخص المسرحية، وهي كما يرى القارئ، لا حكاية لها مفهومة، ولم أستطع أن اخرج من هذا العمل بشيء محدد"[3] وقوله أيضا: "إنه ليس هناك تطور لأحداثها يستطيع أن يتتبعه الذهن، بل اجتُلِبَ كل حدث منها، وألصق إلصاقا بما سبقه دون أن يكون لدى المؤلف نية مسبقة بهذا"[4].

---

(1) انظر، حورية محمد حمو: تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق في سورية ومصر، اتحاد الكتاب العرب– دمشق 1999، ص258 – 260.

(2) انظر، سيد علي إسماعيل: أثر التراث العربي في المسرح المعاصر، دار قباء – القاهرة ودار المرجاح – الكويت 2000، ص 193 – 216.

(3) إبراهيم عوض: دراسات في المسرح، مكتبة زهراء الشرق – القاهرة 2000، ص126.

(4) المرجع نفسه، ص129.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وتلقّىَ محمود نسيم في مقال له بعنوان: "مسرح صلاح عبد الصبور: الأقوال والأفعال" نشره عام (2002) المضمون العام لمسرحيات عبد الصبور الخمس، واهتم بإبراز أثر الثنائيات الضدية في بناء الشكل والمضمون وجاء عرضه للمضمون العام قريبا ممَّا قدّمه الباحثون السابقون[1].

ويمكن القول بعد كل ما تقدّم إنَّ تلقي المضمون العام لمسرحيات صلاح عبد الصبور يشكل حيّزا في غالبية الدراسات التي تناولت المسرح الشعري.

ويلاحظ أنَّ مسرحية "مأساة الحلاج" قد حظيت بنصيب كبير من اهتمام النقاد والدارسين. واقتصرت وقفة كثير منهم عليها، ولم تتعدها لغيرها من مسرحيات عبد الصبور. الأمر الذي يستدعي التساؤل حول علّة تركيز النقاد والدارسين على أول إنتاج عبد الصبور المسرحي وهو "مأساة الحلاج" ولا سيما أنَّ معظم الدراسات التي تناولت المسرحية المذكورة قد صدرت بعد أن أصدر الشاعر آخر مسرحية له وكان ذلك عام (1973).

وبخصوص مناهج النقاد والدارسين في مقاربتهم أعمال عبد الصبور المسرحية فقد تنوعت واختلفت، وذلك على امتداد عقود الدراسة.

ويلاحظ، أيضا أنَّ عناية النقاد والدارسين بمسرحيات عبد الصبور لم يكن إلا جزءا من عناية أعم وأشمل إما بمجمل إنتاج عبد الصبور المسرحي وغير المسرحي وإمَّا بمجمل العمل المسرحي عند العرب في العصر الحديث.

---

(1) انظر، محمود نسيم: مسرح صلاح عبد الصبور: الأقوال والأفعال، مجلة إبداع، العدد 7،8، عام 2002، ص57 – 67.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وأنَّ اهتمام هؤلاء النقاد والدارسين بمسرحيات عبد الصبور الشعرية قد تجسد شكله في صورة المقال العلمي سواء داخل الكتاب أو خارجه. أمَّا أن تخصص دراسة في كتاب لتناول المنحى المسرحي فكان ذلك أقل مظاهر عناية الدارسين واهتمامهم.

ومهما يكن شكل هذا الاهتمام أو صورة هذه العناية، ومهما تكن منطلقات هذه الدراسات الادبية والنقدية وغاياتها، فإنَّ الدارسة تلاحظ أن الدراسات التي تمحورت حول شعر عبد الصبور المسرحي قد نشطت في الثمانينيات والتسعينيات من القرن الماضي، وأخذت تتراجع منذ مطلع القرن الحالي. فهل يعود ذلك إلى غلبة الأشكال الأدبية الأخرى على المسرح الشعري؟ أو أنه يعود إلى تراجع الشعر المسرحي بوجه عام؟

ثانياً- تلقي المضمون السياسي

لعلَّ التتبع التاريخي لتلقي النقاد والدارسين المضمون السياسي لمسرحيات عبد الصبور الخمس يكشف عن وجود نقاط تلاقٍ كثيرة بين هؤلاء النقاد والدارسين. ويكاد يصدق القول إن بعض صور تلقّي المضمون السياسي ظلّت تتردد بين الباحثين على امتداد عقود كثيرة. وهذا لا ينفي بطبيعة الحال وجود بعض الدراسات التي كانت لها بصمة واضحة في مجال تلقي المضمون السياسي، وذلك من مثل دراسة محمود أمين العالم أو تلقيه المضمون السياسي لمسرحية "الأميرة تنتظر". ودراسة نادية أبو غازي التي تلقّت فيها المضمون السياسي لمسرحية "مأساة الحلاج".

وأما بخصوص نقاط التلاقي بين كثير من النقّاد والدارسين الذين تصدوا لتناول المضمون السياسي لمسرحيات عبد الصبور فيمكن إجمالها في وصفهم "مأساة الحلاج" بأنها مسرحية سياسية في المقام الأول وأنها تناقش موقف السلطة ممن يحاول التغيير أو حتى انتقاد سياستها، ورؤيتهم أن مسرحية "مسافر ليل" تدين حكم الطغاة، وأن مسرحية"ليلى والمجنون" واقعية سياسية تدين كبت الحريات والتسلط والخيانة، في حين ترمز الأميرة في مسرحية "الأميرة تنتظر" إلى مصر ويرمز

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

(السمندل) إلى الحاكم الطاغية و(القرندل) إلى الشعب أو الشاهد على التاريخ. وأما آخر مسرحيات عبد الصبور وهي "بعد أن يموت الملك" فتقدّم صورة للحاكم الطاغية وللشعب المغلوب على أمره، وبعبارة أخرى التقى النقاد والدارسون في رؤيتهم لمسرحيات عبد الصبور جميعها في أنها تصور العلاقة بين الحاكم والمحكوم.

وبالنسبة لتلقّي محمود أمين العالم المضمون السياسي لمسرحية "الأميرة تنتظر" فقد ربط بين مضمون المسرحية والواقع السياسي الذي ساد في مرحلة ما بعد هزيمة (يونيو) عام (1967) وهي المرحلة التي كتبت فيها المسرحية المذكورة. ورأى أنها من أبرز الأعمال المسرحية التي حاولت الإجابة عن الأسئلة الفاجعة لماذا كانت الهزيمة؟ وما حقيقتها؟ وما أسبابها؟ وما الطريقة لمواجهتها وتخطيها؟ هل بالنضال المسلح وحده أم بالنضال المسلح المرتكز على مواقع اجتماعية متقدّمة؟ علماً بأنه امتزجت في المرحلة التي كتبت فيها المسرحية قضية التحرر الوطني العام بقضية التحرير الفلسطيني بقضية الثورة الاجتماعية[1] وخلص محمود أمين العالم إلى أن المسرحية "هي امتداد خلاق للموقف الذي يعبر عن احتجاج ورفض وتحريض على التغيير الثوري"[2].

وأمَّا عبد القادر محمود فتلقَّى المضمون السياسي لمأساة الحلاج وذهب إلى أنها مسرحية سياسية في المقام الأول، وأن عبد الصبور عبَّر فيها عن فكرة مفادها أن الحلاج كان ضحية السياسة أكثر منه ضحية الاصطدام بالشعور الديني لشريعة الجماهير الإسلامية[3] والحقيقة إن رأي عبد القادر محمود السابق ظلَّ يتردد بين كثير من الباحثين اللاحقين الذين تصدوا للمضمون السياسي في "مأساة الحلاج" وذلك كما سيتبين في المحور الحالي من الدراسة.

---

(1) انظر، محمود أمين العالم: الوجه والقناع، ص10.

(2) المرجع نفسه، ص272.

(3) انظر، عبد القادر محمود: تأملات في الفكر الإنساني، ص216.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ولعلَّ من الدارسين الذين رأوا أن الحلاج كان ضحية السياسة محسن أطيمش الذي صدرت دراسته بعد عامين من صدور دراسة عبد القادر محمود حيث رأى محسن أطيمش أن الدولة كانت تريد قتل الحلاج لأنه حاول الوقوف في وجه سياستها فتأمرت مع القضاة لتنفيذ إرادتها. وسخرت المحكمة مجموعة من الناس كي تطوف في الأسواق والطرقات لتخبر أن الحلاج يقول إن الله تجلى له وحلَّ بجسمه وإن الدولة لم تحكم عليه بل هم الذين حكموا عليه دفاعا عن شرف الله[1].

وتلقَّى الباحث نفسه، أيضا، المضمون السياسي لمسرحية "الأميرة تنتظر" فرأى أن شخوص المسرحية رموز يولدون وسط أحداث سياسية، وربما يمكن القول إنه بهذه الرؤية يتلاقى مع محمود أمين العالم الذي ربط المسرحية بمرحلة ما بعد هزيمة (يونيو) عام (1967) وأضاف الباحث محسن أطيمش أن الأميرة ترمز للحكم الذي يسعى الكل لنواله، أو العرش الذي يرغب بامتلاكه الكثيرون وإن (السمندل) رمز الملك المخادع المتسلط وغير الشرعي، والقرندل رمز الشعب[2].

كما تلقى الباحث محسن أطيمش، كذلك، المضمون السياسي لمسرحية "ليلى والمجنون" فرأى أنها "مسرحية واقعية، سياسية مباشرة تتحدث عن مجموعة من الشباب المصريين قبيل ثورة (1952) يجتمعون في مكتب صحيفة ثورية يصدرونها، وتتعرض الصحيفة إلى المنع والمصادرة بين الحين والآخر"[3].

ولما تلقَّى عبد القادر القط المضمون السياسي لمأساة الحلاج اتفق مع من سبقه من الباحثين الذين تناولوا المسرحية في أن الحلاج كان عدوا سياسيا للدولة غير أنه يبين طرق الدولة في التخلص من مثل هذا العدو حيث رأى أن السلطة كانت تتخذ من الزندقة ستارا للقضاء على عدوها السياسي، وأنها تعمل على تزييف الحقائق وتأويلها بما يتناسب مع مصلحتها، وذلك كما

---

(1) انظر، محسن أطيمش: الشاعر العربي الحديث مسرحيا، ص271.

(2) انظر، المرجع نفسه، ص283 – 284.

(3) المرجع نفسه، ص284.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يبدو من استثناء الشهود (شهود الصدق) الذين جمعتهم الشرطة ومن بينهم (الشبلي) وبعض العامّة. فعندما حاول الشبلي أن يقرّب صورة الصلة بين الصوفي وربه للقاضي أبي عمر، صاح القاضي: "كُفر.... كُفر/ هل هذا قولك أم قول الحلاج" وأما العامة فلا يسألهم القاضي أبو عمر رأيهم في الحلاج وإنما يسألهم رأيهم فيمن يتحدث أن الله تجلىّ له، وأن الله يحل بجسده؟ وطبيعي أن يجيبوا على الفور (كافر.... كافر) ويسألهم أبو عمر: بمَ تجزونه "فيصيحون "يقتل.... يقتل"[1].

وكذا الأمر بالنسبة لعلي عشري زايد الذي قصر اهتمامه على تناول مسرحية "مأساة الحلاج" دون غيرها من مسرحيات عبد الصبور والتقى في جوانب كثيرة من رؤيته للمضمون السياسي في المسرحية مع غيره من النقاد والدارسين حيث رأى أن البعد السياسي من المحاور الأساسية للمسرحية، وأن عبد الصبور حاول فيها "أن يصور – من خلال الحلاج – موقف صاحب الكلمة من المجتمع ومن السلطة"[2] كما رأى أنه بالإضافة إلى قضية المسرحية الرئيسية (التضحية في سبيل الكلمة) هناك بعض الدلالات الجزئية التي أراد عبد الصبور أن يسقطها على بعض مواقف المسرحية، ومن ذلك تصويره جو الإرهاب الذي يفرض على الناس ستارا من الصمت، ومن هذا القبيل، أيضا، إدانته سيطرة السلطة على بعض القضاة، وتسخيرهم ليصبحوا أدوات بطش بالثائرين على فساد السلطة، ويضاف لما سبق إدانته حرص الديكتاتورية المعاصرة على تجميع كل السلطات في قبضتها في حين أن ميزان العدل والسيف لا يجتمعان في كف واحدة[3].

---

(1) انظر، عبد القادر القط: من فنون الأدب: المسرحية، ص153 وص 166– 167.

(2) علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي – القاهرة ، ط ثانية1997، ص 115.

(3) انظر، المرجع نفسه، ص 263 – 266.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ولم يبتعد سامي منير عامر كثيرا في تلقيه المضمون السياسي لمأساة الحلاج وذلك حين رأى أن المسرحية ذات طابع سياسي في الباطن وإنساني في الظاهر[1] وكذلك عندما تحدث عن لجوء السلطة الباطشة إلى القتل والتنكيل لإخافة أتباع طريق الثورة الايجابية القوية[2] وأشار إلى أن "محاكمة الحلاج ملفقة بفعل هؤلاء الذين حولهم العصر الأسود إلى سوط عذاب في يد السلطة ينفذون مآربها الجائرة"[3] وأن من أهداف عبد الصبور في هذه المسرحية "أن يبصرَ الناس بواقعهم السياسي المظلم لان القضية قضيتهم، ولان المهزلة الإنسانية الدامية هم وقودها إذا تفوهوا بكلمة الحق فستكون نهاية حلاجية"[4].

ويقدّم عصام بهي مثالا جديدا على تلاقي غالبية الباحثين في تلقيهم المضمون السياسي لمسرحية:"الأميرة تنتظر" ويسير معهم في الطريق نفسه حين يبين أن المسرحية رمزية فالأميرة "لا تمثل فردا واحدا ولكنها أمة بكاملها خدعت يوما في إنسان ملأ أذنيها بوعود الخصب والعطاء فأسلمته نفسها وعرشها فتخلى عنها وأدار ظهره لها، ونفاها عن فكره وتصرفاته"[5] وأنَّ (السمندل) رمز للحاكم الطاغية الذي يغتصب ملكا ليس له، بالخديعة والوعود الكاذبة وبالقتل والتنكيل ولكنه ما يكاد الحكم يستقر له فترة حتى يكشفه شعبه... ورأى في (القرندل) شاهدا على التاريخ وصانعه أيضا[6].

كما قدّم سلامة أحمد سلامة مثالا آخر على تلاقي النقاد والدارسين في تلقيهم المضمون السياسي لمأساة الحلاج، وذلك عندما رأى أنها مسرحية سياسية في المقام الأول تناول فيها مؤلفها

---

(1) انظر، سامي منير عامر: المسرح المصري بعد الحرب العالمية الثانية بين الفن والنقد السياسي والاجتماعي، ص399 – 400.

(2) انظر، المرجع نفسه، ص414

(3) المرجع نفسه، ص419.

(4) المرجع نفسه، ص 429.

(5) عصام بهي: استلهام التراث الشعبي والأسطوري في مسرح صلاح عبد الصبور، ص142.

(6) انظر، المرجع نفسه، ص142.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

"فكرة الصراع بين السلطة الزمنية والسلطة الفكرية بين السلطة التي تمتلك كل وسائل القهر والإرغام والتهديد والمفكر الذي لا يمتلك غير حكمته معزولة عن الأصدقاء والأنصار والأشياع"[1].

وأما ماهر شفيق فريد فيقدّم المضمون السياسي لمسرحية مأساة الحلاج بالنظر إلى قضية الالتزام التي تتناول دور الفنان في معالجة قضايا عصره. حيث رأى أن مأساة الحلاج اتخذت من شخصية الحلاج مناسبة لطرح قضية الالتزام وطرح الأسئلة التالية:

إلى أي حد يجوز للمفكر أن يلتحم بمشكلات عصره؟ وهل يقتصر على تسجيل رأيه أم ينزل إلى حومة الفعل المباشر؟ وهل يحاول تغيير الضمائر أم يعمد إلى العنف الثوري؟[2].

كما تلقَّى الباحث السابق ماهر شفيق فريد المضمون السياسي لمسرحية "مسافر ليل" فرأى – كغيره من النقاد والدارسين – أنها تدين حكم الطغاة، وتجسد انقلاب الأوضاع، حيث توارى العدل في غيابات الجور[3].

كما رأى الباحث نفسه "أن عامل التذاكر في المسرحية متنكر، يلعب دور الله، ويؤمن – وهذا أشنع ما في الأمر – أنه إنما يفعل ذلك لصالح المحكومين ويتحمل الكثير من أجلهم ثم لا يلقى بعد ذلك جزاء ولا شكورا. والراكب هو الإنسان العادي الذي سحقته الأنظمة، وأصبحت بطاقة هويته أثمن ممتلكاته. لأنه بدونها يغدو غير موجود وبلا حقوق"[4] وحيث يبتلع عامل التذاكر تذكرة المسافر – وهو بمثابة العقد بين المواطن والدولة – فإن الطريق يصبح مفتوحا لطغيان النزعات اللاعقلية، وهو ما نجده في النازيّة والفاشية وغيرهما[5].

---

(1) سلامة أحمد سلامة: مسؤولية المثقف ومعجزة الكلمة، مجلة فصول، العدد1 ، المجلد 2 ، عام 1981،ص225.

(2) انظر، ماهر شفيق فريد: مسرح صلاح عبد الصبور:ملاحظات حول المعنى والمبنى، ص118.

(3) انظر، المرجع نفسه، ص122.

(4) المرجع نفسه، ص122.

(5) انظر، المرجع نفسه، ص123.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وإذا كان مدحت الجيار يلتقي مع بعض النقاد والدارسين في تلقيهم المضمون السياسي لبعض مسرحيات عبد الصبور فإنه في تناوله المسرحيات لاحظ تطور الموقف السياسي للمؤلف وذلك بالتوازي مع تتابع صدور مسرحياته. فالمؤلف يكتفي في مسرحية "مسافر ليل" بإدانة الصمت والضعف أمام السلطة في حين يحثّ في مسرحية "الأميرة تنتظر" على قتل المغتصب وإنقاذ الأميرة وفي هذا موازاة رمزية للعمل الذي يقترحه لتحرير الأرض والإنسان القتل للعدو والحرية للأرض. وأما في مسرحية "ليلى والمجنون" فيدين كبت الحريات والتسلط والخيانة ويشير إلى أن الحل في النبي (الجديد/المنُتظر) الذي يحمل سيفا ويقاتل وعبد الصبور بذلك أكمل فكرة تحرير الأرض في "الأميرة تنتظر" ولما كان صدور مسرحية"بعد أن يموت الملك" ومصر تحضّر للقضاء على المحتل، أولد المؤلف (الملكة شابا) في العشرين وأولد الشاعر (أحد شخصيات المسرحية) الفعل والخلق إيذانا بالتحام الكلمة المقدّسة بالفعل الشريف في طريق النصر[1].

ولا بدَّ من الإشارة هنا، إلى أن مدحت الجيار اختار واحدا من الحلول التي وردت في مسرحية "بعد أن يموت الملك" حتى يعبّر من خلاله عن تطوّر الموقف السياسي لعبد الصبور والحقيقية إنه ورد في المسرحية ثلاثة حلول[2] مقترحة لإنهائها ولو اختار مدحت الجيار أحد الحلين الآخرين لما ظهر هذا التطور.

ولعلَّ الباحثة نادية أبو غازي من أكثر الدارسين توسعا في تناول المضمون السياسي لمسرحية "مأساة الحلاج". وذلك بحكم طبيعة دراستها التي خصصتها لتتناول انعكاس الأوضاع

---

(1) انظر، مدحت الجيار: البحث عن النص في المسرح العربي، دار النشر للجامعات المصرية–مصر، ط ثانية 1995 ، ص177.

(2) انظر، صلاح عبد الصبور: الأعمال الكاملة: المسرح الشعري، ص130 – 146.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

السياسية على المسرح المصري المعاصر (1952 – 1967) [1]. فقد تلقَّت نادية أبو غازي أبعادا سياسية متعددة للمسرحية المذكورة. وربما يمكن إجمالها في البنود التالية:

أولاً– تصوّر المسرحية ضعف الشعب واستسلامه أمام جبروت السلطة، وكذلك أمام إغراءاتها، فقد جمعت جمعا من الفقراء المعدمين، وأعطت كلا منهم دينارا ذهبيا، كان لبريقه الأخاذ، وملمسه الغريب، فعل السحر، فانطلق لسان الشعب مرددا ما أُلقي على مسامعه[2].

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

قالوا: صيحوا فليقتل إنا نحمل دمه في رقبتنا[3].

---

(1) انظر، نادية أبو غازي: قضية الحرية في المسرح المصري المعاصر (1952 – 1967)، الهيئة المصرية العامة للكتاب –مصر 1989، ص7.

(2) انظر، المرجع نفسه، ص 156 – 157، وص 282.

(3) صلاح عبد الصبور: الأعمال الكاملة: المسرح الشعري، ص154.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ثانياً– تؤكد المسرحية أن السلطة لا تدع للفرد حرية التعبير عن رأيه إلا في حدود ما تراه مباحا من الكلام"[1] و"أن معارضة النظام والذم في الحكام يعد في عرف المسؤولين جريمة تتطلب أن يدفع مرتكبها حياته ثمنا لها"[2].

ثالثاً– تصور المسرحية موقف بعض فئات الشعب من مصادرة السلطة للرأي الناقد لها، ومن ذلك تصويرها مسلك الشبلي وغيره من الصوفية الذين آثروا السلامة ولاذوا بعالم الصوفية منشغلين عن هموم الدنيا[3]. وتصويرها (الواعظ والفلاح والتاجر) الذين قنعوا بالأمر الواقع الذي يحظر الجهر بالرأي سؤالا أو جوابا أو تعليقا[4] وتصويرها السجينين في تذللهما للحارس ورضوخهما للقوة والإرهاب وعدم نطقها إلاَّ بما يرضى السلطة[5].

رابعاً– كشفت المحاكمة الصورية للحلاج عن تبعية القضاء للسلطة والحاكم[6].

خامساً– صورت المسرحية عنف أجهزة الأمن وتوغلها إلى أعماق الشعب عن طريق التنصت والاندساس المتخفي بين الناس للتعرف عما يدور بينهم سرا وعلانية[7] وحياكة القضايا المفتعلة وتحميل أقوال الأفراد أكثر مما تحتمل. فرجال الشرطة تمكنوا بأساليبهم من استدراج الحلاج وجعلوه يبوح بكل ما يحمل ففاض بما في قلبه من سكر الصوفية ووجده فاتخذت الشرطة تلك الأقوال التي تعكس حالا من أحوال الصوفية أدلة على كفر الحلاج وذلك بعد تجريدها من مدلولها وتحميلها أكثر مما تحتمل[8].

---

(1) نادية أبو غازي: قضية الحرية في المسرح المصري المعاصر، ص197.

(2) المرجع نفسه، ص201.

(3) انظر، المرجع نفسه، ص226.

(4) انظر، المرجع نفسه، ص228.

(5) انظر، المرجع نفسه، ص235.

(6) انظر، المرجع نفسه، ص205.

(7) انظر، المرجع نفسه، ص318.

(8) انظر، المرجع نفسه، ص335.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

سادساً وأخيراً- خلصت المسرحية إلى أن اختيار الحاكم من قبل الشعب هو الضمانة الأساسية لتحقيق العدالة والحرية والمساواة[1].

وإذا كانت الباحثة السابقة قد تناولت الأبعاد السياسية المتعددة لمأساة الحلاج فإنها تجمل القول بخصوص المضمون السياسي لمسرحية "مسافر ليل" من جهة وتتلاقى مع كثير من النقاد والدارسين في رأيها المتمثل في أن المسرحية تؤكد خطأ الحاكم المتحكم والمتصرف الوحيد في الشؤون العامة والخاصة لأفراد الشعب وتقرر مسؤوليته عما يحدث[2].

ويبدو أنه مع مرور العقود الزمنية أخذ بعض الدارسين يشمل بعنايته بعض مسرحيات عبد الصبور التي لم تحظ بالعناية اللازمة من لدن النقاد والدارسين السابقين. وذلك كما هو الحال بالنسبة لمسرحية عبد الصبور الأخيرة "بعد أن يموت الملك" التي التفت إليها محمد محمود رحومة وتلقَّى مضمونها السياسي، فرأى أن الكاتب أدان في مسرحيته الشعب الصامت الذليل، الذي جعل بسكوته وصمته من الحاكم طاغية[3] حيث يقول عبد الصبور على لسان الحاكم:

فأنا الدولة... أنا ما فيها، أنا مَن فيها...

أنا بيت العدل، وبيت المال، وبيت الحكمة

بل إني المعبد والمستشفى والجبانة والحبس[4].

كما رأى الباحث أن المسرحية تقدّم "الصورة المثلى التي يتخيلها ويتمناها الملك لأفراد شعبه. فهم إما أن يكونوا مقطوعي اللسان مثل (الخياط) أو أن يكونوا مهرجين بهلوليين يراهم

---

(1) انظر، نادية أبو غازي: قضية الحرية في المسرح المصري، ص287.

(2) انظر، المرجع نفسه، ص147.

(3) انظر، محمد محمود رحومة: مسرح صلاح عبد الصبور: دراسة فنية، ص246.

(4) صلاح عبد الصبور: الأعمال الكاملة: المسرح الشعري، ص26.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

جميعاً مثل (بهلوله)، يلعب بمصائرهم، ويحركهم كالدّمى"[1].

ولعلَّ من الأمثلة،أيضا، على التفات بعض الدارسين لبعض مسرحيات عبد الصبور التي لم تنل العناية الكافية من النقاد والدارسين، تلقّي نعيمة مراد محمد المضمون السياسي لمسرحيات عبد الصبور جميعها، وعدم اقتصارها على بعض المسرحيات دون بعضها الآخر، وخلصت الباحثة إلى أن المضمون السياسي الذي يتناوله المؤلف في مسرحياته هو "طبيعة العلاقة القائمة بين الحاكم والمحكوم في المجتمعات الحديثة، وكيف تتحول أحلام الديمقراطية إلى دكتاتورية صارخة حتى لا يجرؤ أحد على المعارضة[2].

كما ربطت الباحثة المذكورة مضمون المسرحيات الخمس بالواقع السياسي الذي مرّت به مصر، ورأت أن هذه المسرحيات "تصوّر مراحل المعاناة المختلفة التي تعرّض لها الشعب المصري طوال ما يقرب من عشرين عاما، منذ قيام ثورة (1952) وحتى ثورة التصحيح في (1971)، مبتدئة بمأساة الحلاج ومنتهية بما تضمنته مسرحيته الأخيرة بعد أن يموت الملك من حلول"[3].

وعلى الرغم مما لوحظ من توجّه بعض الدارسين إلى تناول مسرحيات عبد الصبور جميعها في دراساتهم إلاَّ أن هذا لا ينفي استمرار وجود عدد كبير من الدارسين الذين ما زالوا يقصرون اهتمامهم على بعض مسرحيات عبد الصبور ويركزون بشكل خاص على مسرحية مأساة الحلاج ويليها بالعناية والاهتمام مسرحية "مسافر ليل" ومن هذا القبيل تلقّي مجدي فرج المضمون السياسي لمسرحية "مسافر ليل" الذي لم يبتعد فيه كثيرا عمن سبقه من النقاد والدارسين حيث رأى أن

---

(1) محمد محمود رحومة: مسرح صلاح الصبور: دراسة فنية، ص247.

(2) نعيمة مراد محمد: المسرح الشعري عند صلاح عبد الصبور، ص191 – 192.

(3) المرجع نفسه، ص198، وانظر، ص 199 – 200.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library- Yarmouk University

المسرحية المذكورة "تعدَّ بيانا سياسيا واضحا ضد القهر والظلم مع احتفاظها بشروط وقواعد الدراما، وعامل التذاكر في جانب من جوانبه رمز للمؤسسة العسكرية"[1].

ولعلَّ من هذا القبيل، أيضا، تلقّي عبد المرضي زكريا خالد المضمون السياسي لمأساة الحلاج الذي رأى فيه أن المسرحية في جوهرها تكشف عن فساد السلطة والسلطان وتقف موقفا جائرا لكل من يحاول كشف سقطاتها، وكل ذلك من أجل بقاء السلطة في يدها[2]. فكما هو ملاحظ أن الباحث يتلاقى في وجهة نظره مع من سبقه من النقاد والدارسين.

كما التقى سمير سرحان مع غيره من النقاد والدارسين في تلقّيه المضمون السياسي لمسرحية "مسافر ليل" عندما خَلَص إلى أنها تطرح مناقشة ضمنية عن مساؤى الديكتاتورية العسكرية[3].

وأما سيد علي إسماعيل فيبدو لديه المضمون السياسي لمسرحية "مأساة الحلاج" متمثلا في رؤيته أن الحلاج في المسرحية من الزعماء السياسيين[4] وأن مواد الاتهام في المحاكمة الصورية التي عقدت للحلاج[5] كانت كلها اتهامات سياسية وتجسدت في الفتنة بين الناس، والتعرض للحكام وإرسال رسائل سرية لمن يطمحون للحكم[6].

ويبدو أن الالتفات إلى مسرحيات عبد الصبور جميعها، وعدم الاقتصار على بعضها ظلَّ أمراً واردا في الدراسات، وكذا الأمر بالنسبة لمحاولة الربط بين المضامين السياسية للمسرحيات. فقد وقف محسن مصيلحي عند مسرحيات عبد الصبور الخمس وذلك في مقال له نشر عام

---

(1) مجدي فرج: دراما صلاح عبد الصبور، ص168.

(2) انظر، عبد المرضي زكريا خالد: الشخصية الإسلامية في الأدب المسرحي المعاصر، ص273.

(3) انظر، سمير سرحان: كتابات في المسرح، دار غريب – القاهرة 1998، ص311.

(4) انظر، سيد علي إسماعيل: أثر التراث العربي في المسرح المعاصر، ص199.

(5) انظر، المرجع نفسه، ص210.

(6) انظر، المرجع نفسه، ص212.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

(2002) ولاحظ أن الموقف السياسي لعبد الصبور قد تطوّر في مسرحياته المتتابعة. فإذا كان الحلاج لم يؤمن بالجماهير العريضة وسيلة للتغيير، فإنَّ الراوي في "مسافر ليل" الذي يجسد عبد الصبور يدين نفسه أول ما يدين لتقاعسه عن الوقوف في وجه عامل التذاكر الذي يمثل السلطة. ويزداد عبد الصبور قسوة على الحاكم في مسرحيته التالية "الأميرة تنتظر" فالحاكم (السمندل) شخص خائن لمحبوبته قاتل لأبيها ومغتصب للعرش، وفي "ليلى والمجنون" يطرح المؤلف افتراضات نظرية عن وسائل مجابهة النظام الحاكم الفاسد، الذي أدّى فساده إلى حرق العاصمة ذاتها وفي "بعد أن يموت الملك" يصل الشاعر إلى تمام وعيه السياسي بشكل يؤهله لحمل السيف[1].

وأخيرا يقدّم الباحث المغربي عبد الرحمن بن زيدان في بحثه عن المضمون السياسي في مسرحيتي "مأساة الحلاج" و"مسافر ليل" مثالا جديدا لتلاقي الباحثين حول المضمون المذكور إذ رأى أن الحلاج كان يحلم بتغيير الواقع السياسي[2] وأنَّ " السلطة الصقت بالمثقف (الحلاج) تهما ما أنزل الله بها من سلطان، وأنها تهم واهية صادرت حرية الرأي وحرية الاختلاف"[3] ورأى الباحث أن مسرحية "مسافر ليل" تكشف سياسة التسلط من خلال رمز (العسكري) الذي أعاد به المؤلف إحضار طغاة التاريخ[4].

---

(1) انظر، محسن مصيلحي: تجليات البريختية في مسرحيات صلاح عبد الصبور، مجلة إبداع، العدد 7، 8 عام 2002، ص 80 – 81 وص 86 – 78.

(2) انظر، عبد الرحمن بن زيدان: حوار الثقافات واشتغال المتخيّل في الدراما الشعرية عند صلاح عبد الصبور، مجلة عالم الفكر، العدد 1، المجلد 35، عام 2006، ص145.

(3) المرجع نفسه، ص145.

(4) انظر، المرجع نفسه، ص 156.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ثالثاً– تلقي المضمون الاجتماعي

لا بدَّ من الإشارة بدءا إلى أنَّ غالبية النقاد والدارسين الذين تلقّوا المضمون السياسي لمسرحيات عبد الصبور تلقّوا، أيضاً، المضامين الشعرية الأخرى ومنها المضمون الاجتماعي وأظنُّ أنَّه لا غرابة في ذلك لأن العمل المسرحي – في الأغلب الأعم – "يتناول مختلف جوانب الحياة الاجتماعية والسياسية والدينية والثقافية"[1] بل إنَّ المسرح يقصد "إلى تصوير النماذج والمواقف الإنسانية، وعرض بعض القضايا الاجتماعية والفكرية والسياسية، وتصوير إرادة الإنسان في صراعه أمام القوى المختلفة التي يواجهها في إطار من الفن قادر على التأثير والإمتاع[2].

وعليه فإن الفكرة في المسرحية على قدر كبير من الأهمية، تتضافر عناصر البناء المسرحي كلّها على إبرازها وكشفها وإقناع الجمهور بها وذلك سواء على مستوى الأحداث أو الشخصيات أو الأسلوب وحتى المناظر والخلفيات[3].

وربما يمكن القول إنَّ تلقّي غالبية النقاد والدارسين جوانب مختلفة من شعر عبد الصبور المسرحي في الدراسة الواحدة يعني قلّة عدد الدراسات المخصصة لتناول جانب معين من جوانب إنجاز الشاعر المسرحي. وهو ما لوحظ بالفعل وذلك قياسا إلى الدراسات التي خصصت لمقاربة شعر عبد الصبور المسرحي. وقد يرجع ذلك إلى توجّه كثير من النقاد والدارسين نحو تقديم صورة كلية للأعمال المسرحية التي تناولوها بالمعالجة النقدية.

كما تنبغي الإشارة، كذلك، إلى أنَّ تلقّي المضمون الاجتماعي لمسرحيات عبد الصبور تجلَّى في مظهرين: الأول عنيَ بتلقّي دور الفنان في المجتمع ومدى إسهامه في تغييره. وأمَا الآخر

---

(1) عبد اللطيف الحديدي: العمل المسرحي في ضوء الدراسات النقدية: النظرية والتطبيق، دار المعرفة – مصر 1996، ص6.

(2) عبد القادر القط: من فنون الأدب: المسرحية، ص 29 – 30.

(3) انظر، عبد اللطيف الحديدي: العمل المسرحي في ضوء الدراسات النقدية، ص60.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

فتلقَّى المشكلات الاجتماعية التي صورتها المسرحيات وذلك من مثل الفقر والجوع والتفاوت الطبقي والظلم وغيرها.

وربما تكون من نافلة القول الإشارة إلى صعوبة الفصل بين المضمونين السياسي والاجتماعي – في بعض الأحيان – وذلك لتداخلهما الشديد وارتباطهما الوثيق بحيث يبدو كلٌّ منهما صدى للآخر أو وجها آخر له.

ولعلَّ من النقاد والدارسين الذين تلقوا المضمون الاجتماعي للمسرحيات وكانوا قد تلقوا من قبل المضمون السياسي لها. فضلا عن المضمون العام الناقد محمود أمين العالم الذي تلقَّى المضمون الاجتماعي لمسرحية "مأساة الحلاج" ورأى أنها من المسرحيات التي تتميز بغلبة الطابع الاجتماعي، وأنها تدور حول سؤال كبير هو ما الطريق إلى تغيير الواقع الاجتماعي[1].

كما رأى محمود أمين العالم أن "الحلاج" يمثل في المسرحية التي تحمل اسمه أنموذجا للاحتجاج على مفاسد العصر والدفاع عن العدالة والحق والمحبة من خلال سلاحه المتمثل بالكلمات[2]. وأن كلماته كانت فعالة فهو يخرج إلى الأسواق يعلم الناس ويبعث بالرسائل إلى أصفيائه تمهيدا لتوليهم السلطة، واستنهاضا للعمل والكفاح من أجل العدل والمحبة والحرية[3].

وإذا كان محمود أمين العالم يرى أن الحلاج استطاع الاحتجاج على مفاسد عصره وكان لكلماته فعالية باتجاه التغيير الاجتماعي فإن الناقد عبد القادر القط يتخذ جانبا مغايرا في تلقيه المضمون الاجتماعي لمأساة الحلاج حيث ذهب إلى أنَّ الحلاج لم يقم بدور المصلح الاجتماعي وأنَّ "ثورة الحلاج الظاهرة التي تكاد تنبئ بأن الحلاج يوشك أن يتخذ دور المصلح الاجتماعي الداعي إلى الانقضاض على الفساد والقهر، لم تكن كذلك في الواقع فهو عندما يخرج إلى الناس

---

(1) انظر، محمود أمين العالم: الوجه والقناع، ص9.

(2) انظر، المرجع نفسه، ص259.

(3) انظر، المرجع نفسه، ص 264 – 265.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

تستحيل دعوته إلى دعوة صوفية هادئة تبشر بمجتمع يقوم على الحب المتبادل بين الأغنياء والفقراء. وهكذا لا نكاد نجد صدى لحديث الحلاج السابق عن الفقر والجوع بل نسمع منه حديثا – نابعا من وجوده الصوفي الغالب – عن الحب القلبي والعشق الإلهي"[1] وهو "ما لا يقرّه المصلح الاجتماعي، ولا يُرضي من مارسوا الحياة وذاقوا مرارة الجوع إلى المأكل والعري إلى الكسوة"[2].

ويبدو أن رؤية محمود أمين العالم السابقة للحلاج في المسرحية المتمثلة في وصفه له بأنه أنموذج للاحتجاج على مفاسد العصر والدفاع عن العدالة لاقت صداها لدى بعض الباحثين اللاحقين وربما يكون من هؤلاء ماهر شفيق فريد الذي ذهب إلى أن "الحلاج تؤرقه مشكلة الشر الاجتماعي، وسوء توزيع الثروة، وما يترتب على ذلك من دمار روحي، وفقدان للثقة بالعدالة الإلهية"[3].

وأمَّا الباحثة نهاد صليحة التي تلقَّت، أيضا، المضمون الاجتماعي لمسرحية "مأساة الحلاج" فقد قدّمت هذا المضمون بشكل موجز تجسد في إشارة سريعة إلى أنه "من الواضح أن المسرحية تمثّل على أحد المستويات ذلك الصراع القديم في نفس الفنان بين المسؤولية التي يفرضها عليه فنه ومسؤوليته التاريخية كفرد في المجتمع"[4]. وأمَّا بخصوص نتيجة هذا الصراع وكيفية تجليها في المسرحية فيبدو أنها لم تكن معنية بتوضيحه.

في حين رأت الباحثة نادية أبو غازي أن الصراع الذي أشارت إليه نهاد صليحة انتهى إلى تحمّل الحلاج مسؤوليته الاجتماعية والتي تمثّلت في حديث الحلاج عن الفقر وتأثيره على

---

(1) عبد القادر القط: من فنون الأدب: المسرحية، ص143.

(2) المرجع نفسه، ص144 – 145.

(3) ماهر شفيق فريد: مسرح صلاح عبد الصبور: ملاحظات حول المعنى والمبنى، ص119.

(4) نهاد صليحة: المسرح بين الفن والفكر، ص 156.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

المجتمع، حيث يصوّر الحلاج فعل الفقر في النفوس وفي الأبدان[1]، وذلك كما يبدو في قوله:

ويمشي القحط في الأسواق

يجبي جزية الأنفاس

من الأطفال والمرضى

وخلف القحط يمشي تحت

ظل البيرق المرسل

جنود القحط، جيش الشّر والنقمة[2].

كما أشارت الباحثة إلى أنَّ الفقر وضغط الحاجة جعل حشد الفقراء– ممن وضعت السلطة في يدهم قدرا من المال لم يعهدوه من قبل – ينطق لسانهم بالإفك والبهتان الذي لقنتهم إيّاه السلطة لإدانة الحلاج وأن الفقر عند الحلاج صنو الشر، وكان دوما في مقدّمة دوافع نقمة الحلاج على المجتمع، ومن أوضح مبررات دعوته للتغيير[3].

وتمثَّل البعد الاجتماعي، أيضا، كما ترى نادية أبو غازي في تنديد عبد الصبور "بمظاهر التفاوت الطبقي، وحرمان الغالبية الفقيرة من أبسط الضمانات الأساسية التي تكفل استمرار الحياة. وهو ما يتضح في كلمات السجين الثاني الذي يقصُّ طرفا من مأساته ومأساة أمه، والتي تعكس مأساة ومحنة الطبقات الفقيرة المطحونة"[4] حيث يقول عبد الصبور على لسان السجين الثاني:

كانت أمي خادمة تجمع كسرات الخبز وفضل

الثوب

---

(1) انظر، نادية أبو غازي: قضية الحرية في المسرح المصري المعاصر، ص267.

(2) صلاح عبد الصبور: الأعمال الكاملة: المسرح الشعري، ص189.

(3) انظر، نادية أبو غازي: قضية الحرية في المسرح المصري المعاصر، ص267.

(4) المرجع نفسه، ص270.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

من بعض بيوت التجار

مرضت أمي، قعدت، عجزت، ماتت

هل ماتت جوعا، لا هذا تبسيط ساذج

أمي ما ماتت جوعا، أمي عاشت جوعانة[1].

ولم يبتعد كثيرا محمد محمود رحومة عن النقاد والدارسين السابقين في تلقّيه المضمون الاجتماعي لمسرحية "مأساة الحلاج" وذلك عندما ذهب إلى أنها تعالج قضية من أخطر قضايا المجتمع المصري، وهي دور المثقف في المجتمع، وأيهما أجدى الكلمة أو القوة في تغيير الواقع؟. وأنها تعرض صورة لمجتمع معاصر يعاني الفقر والظلم وافتقاد العدل[2].

كما تلقَّى الباحث محمد محمود رحومة المضمون الاجتماعي لمسرحية "ليلى والمجنون" فراى أن المسرحية تعرض لعدة أنماط بشرية اجتماعية هي:

مجموعة المثقفين الثوريين الذين يحاولون تغيير ملامح الواقع السيء بأقلامهم وكلماتهم الحماسية، ويمثلهم (سعيد) الذي يؤمن بالكلمة ولا يجد سواها طريقا للكفاح[3].

ماذا نملك إلاَّ الكلمات؟

هل نملك شيئا أفضل؟[4].

ومجموعة المثقفين التي تدرك عقم الكلمات وعجزها عن التغيير ويرون أن الحل يكمن في الثورة ... الثورة بالشعب ويمثلهم (زياد) [5].

زياد: رفقا حسان

---

(1) صلاح عبد الصبور: الأعمال الكاملة: المسرح الشعري، ص219.

(2) انظر، محمد محمود رحومة: مسرح صلاح عبد الصبور: دراسة فنية، ص 204، وص 205– 221.

(3) انظر، المرجع نفسه، ص224.

(4) صلاح عبد الصبور: الأعمال الكاملة: المسرح الشعري، ص278.

(5) انظر، محمد محمود رحومة: مسرح صلاح عبد الصبور: دراسة فنية، ص224.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ما تذكره ليس هو الثورة

الثورة أن تتحرك بالشعب[1].

وإلى جانب هؤلاء يوجد في المسرحية نمط آخر مغاير لهم تماما وهم الوصوليون والانتهازيون، ولعلَّ شخصية (حسام) تعبر عن هؤلاء[2].

وأما النمط الأخير الذي تعرض له المسرحية من المجتمع فهو "صورة المجتمع الباهتة، وكان من الضروري أن تكون صورة الشعب باهتة لان المثقفين قد انعزلوا عنه، وقد كمنوا في مخبأ الكلمات في مجلتهم وطلبوا من الشعب أن يلتحم بهم، ويصعد إليهم، ويفضَّل أفكارهم الحالمة بالمستقبل على أفكار مجلات القصر وأبواق المستعمر"[3].

كما يرى محمد محمود رحومة أنَّ مسرحية "ليلى والمجنون" تضمنت الإشارة إلى عدد من الأمراض الاجتماعية، فالفقر قد استشرى بين الناس، والنساء تتعرى لكي تأكل، والحريات داسها الطغاة الذين أرادوا إذلال الشعب الضعيف[4] حيث يقول عبد الصبور على لسان إحدى شخصيات المسرحية (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 ثعبان

في الرمل

---

(1) صلاح عبد الصبور: الأعمال الكاملة: المسرح الشعري، ص280.

(2) انظر، محمد محمود رحومة: مسرح صلاح عبد الصبور: دراسة فنية، ص227.

(3) المرجع نفسه، ص228.

(4) انظر. المرجع نفسه، ص220.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

لا يوجد مستقبل

في بلد تتعرّى فيه المرأة كي تأكل

لا يوجد مستقبل[1].

ولا تدري الدارسة إن كان من قبيل المصادفة أم لا؟ أن تلتقي نعيمة مراد محمد مع محمد محمود رحومة في تلقي المضمون الاجتماعي لمسرحيتي "مأساة الحلاج" و"ليلى والمجنون" دون غيرهما من مسرحيات عبد الصبور وان تقترب النتائج التي خلصت إليها من نتائجه. حيث تمثل المضمون الاجتماعي لدى نعيمة مرادمحمد في "مأساة الحلاج" في تناول المؤلف موضوع الفقر والجوع الذي ظهر لدى جماعة الجهلاء والسذج التي يسميها "جمع الفقراء"[2].

وبخصوص مسرحية "ليلى والمجنون" فقد ذهبت نعيمة مراد محمد إلى أن المؤلف استطاع "أن ينقل مجموعة من المستويات والأنماط الاجتماعية مختلفة التكوين والثقافة والبيئة الاجتماعية"[3] ولعله من الملاحظ التقاء نعيمة مرادمحمد مع محمد محمود رحومة في النتيجة السابقة حيث أشار من قبل إلى الأنماط البشرية الاجتماعية في المسرحية· كما التقت معه في إشارتها إلى كون المسرحية تتناول مشكلة الفقر، والتي ترتب عليها مشاكل أخرى فقد أدت إلى انحراف (أم سعيد) الذي مات أبوه، وهو في العاشرة، ولم يترك لهم ما يقتاتون به[4].

ولعلَّ ثريا العسيلي لم تبتعد كثيرا عن الباحثين السابقين وذلك عندما خلصت إلى أنَّ "مأساة الحلاج" "تعبّر عن دور الفنان في المجتمع، وتجعل الحلاج يتكلم فيموت. وتدين السلطة وتحكّمها

---

(1) صلاح عبد الصبور: الأعمال الكاملة: المسرح الشعري، ص334.

(2) انظر، نعيمة مراد محمد: المسرح الشعري عند صلاح عبد الصبور، ص228.

(3) المرجع نفسه، ص259.

(4) انظر، المرجع نفسه، ص244.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

في حرية تعبير الشاعر (الحلاج) عن أفكاره ومشاعره وتصور مقاومته لها"[1]. وكذلك في رؤيتها الحلاج في المسرحية يحرّض العامّة ضد قهر السلطة ويدافع عن الفقراء والمظلومين والجوعى[2].

ويبدو، أيضا، أن عبد المرضي زكريا خالد يعود إلى المضمون الاجتماعي الذي تلقاه الدارسون في مسرحية مأساة الحلاج، أو ربما يكون من باب التلاقي مع الباحثين السابقين رؤيته أن عبد الصبور قدّم الحلاج في المسرحية "بوصفه مصلحا اجتماعيا منفعلا بما في الواقع من شرّ وفساد يراه في فقر الناس وظلمهم وقهرهم، ولذا قرر مجابهة الواقع وتحديه ومحاولة تغييره بالارتباط الوثيق المباشر بالناس ودعوتهم إلى الله"[3].

كما تبدو حورية محمد حمو في تلقيها المضمون الاجتماعي ل "مأساة الحلاج" متفقةً مع النقاد والدارسين السابقين، وربما تكون واقعةً تحت مظلتهم أو مستظلةً بهم، وذلك عندما ذهبت إلى أن المسرحية تعالج "دور الفنان في المجتمع الذي حدده الحلاج بضرورة قول الكلمة، ومحاولة إيصالها إلى الآخرين، مهما كلف الثمن، لهذا فقد كان عذاب الحلاج مساويا لعذاب المفكرين في المجتمعات الحديثة، وحيرتهم بين السيف والكلمة"[4] وربما يكون من باب الإضافة المفيدة قولها عن الحلاج إنه "كان وحيدا منفردا في دعوته إذ انفض عنه أتباعه ومريدوه بعد خلع الخرقة، لذا فإن المسرحية تؤكد دور الفرد في المجتمع وتأثيره في الجماعة"[5] كما أنها تمجيد للحرية على كافة المستويات[6].

---

(1) ثريا العسيلي: المسرح الشعري عند صلاح عبد الصبور، ص64.

(2) انظر، المرجع نفسه، ص67.

(3) عبد المرضي زكريا خالد: الشخصية الإسلامية في الأدب المسرحي المعاصر، ص159.

(4) حورية محمد حمو: تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق في سورية ومصر، ص258.

(5) المرجع نفسه، ص261.

(6) انظر، المرجع نفسه، ص182.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library- Yarmouk University

رابعاً– تلقّي المضمون النفسي

تلقى عدد من النقاد والدارسين الذين تصدوا لتناول شعر عبد الصبور المسرحي الابعاد النفسية لبعض الشخصيات المسرحية وقد تفاوت اهتمامهم بتلك ألابعاد فمنهم من توقف عندها وتوسَّع في تناولها ولعلَّ من هؤلاء ثريا العسيلي في كتابها "المسرح الشعري عند صلاح عبد الصبور" ومنهم من مرَّ بها عَرَضا. ومنهم من سكت عن هذه الأبعاد، أو أنه لم يتلفت إليها أصلا بحكم طبيعة دراسته ومنطلقاتها وأهدافها.

ولعلَّ من الباحثين الذين مرّوا بالأبعاد النفسية للشخصيات المسرحية مرورا سريعا، محسن أطيمش، وهو من أوائل الباحثين الذين تلقَّوا البعد النفسي لشخصية (سعيد) في مسرحية "ليلى والمجنون" حيث رأى أنه شخص معقد ومكدر وحزين وذلك بسبب طفولته المريرة المتمثلة في موت أبيه وجوعه وإفلاس أمه التي باعت كلّ ما تملك لكي تأكل هي وابنها، ولم يبق لها إلاَّ أن تَبيع نفسها فارتبطت أخيرا برجل قاسٍ لا يتورع عن ركلها وركل ولدها بحذائه، أحيانا، مما جعل (سعيد) يعيش طفولة قاسية ألقت الكثير من ظلالها على نفسيته وجعلته يعيش داخل تذكاراته فيما بعد[1].

ويلاحظ هنا أن الباحث محسن أطيمش فسَّر سلوك الشخصية المسرحية (سعيد) من خلال ربط تصرفاتها بمرحلة الطفولة وبيّن انعكاس هذه المرحلة على نفسيته.ويبدو معتمدا في ذلك على بعض طروحات المنهج النفسي

وأما الناقد عبد القادر القط فمرَّ بالمضمون النفسي لشخصية الحلاج، وذلك في سياق دراسته لمسرحية "مأساة الحلاج" فرآها شخصية مركبة تتنازعها كثير من الحوافز[2] وتَغْلُب فيها

---

(1) انظر، محسن أطيمش: الشاعر العربي الحديث مسرحيا، ص284.

(2) انظر، عبد القادر القط: من فنون الأدب: المسرحية، ص130.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الأحداث النفسية على الوقائع المادية[1]. كما رأى أن المسرحية تدور حول التكوين النفسي للحلاج وأزمته الداخلية[2] المتمثلة في أنه لم يستطع الخلاص من وجوده الصوفي، وذلك حتى عندما يخرج إلى الناس ويدعوهم إلى الصلاح، فهو يرى في ذلك الخروج امتدادا لحياته الروحية ووجده الصوفي[3].

ومرَّت نهاد صليحة بالبعد النفسي لشخصية (الحلاج) فوجدته متمثلا في "حيرة الحلاج وهي قلب مأساته"[4] كما رأت وقوع الحلاج بالحيرة غير مرة ففي البداية واجه الحلاج "الاختيار الصعب بين أن يغمض عينيه عن الدنيا حتى يبصر نور الخالق في قلبه، أو أن ينزل إلى معترك الحياة بشعلته فيغامر بفقدانها وأصابت الحلاج حيرة أخرى في لقائه بالشبلي: وهي حيرة الفنان عندما يتشكك في جدوى فنه في إرساء الحق والخير والجمال، وتعذبه المقارنة بين فاعلية السيف وفاعلية الكلمة"[5].

وأمَّا نعيمة مراد محمد فتوقفت عند المضمون النفسي لمسرحيات عبد الصبور وانتهت إلى أنه في مسرحية "مسافر ليل" أصبح الراكب (الشعب) بلا آمال وبلا طموحات وبلا رغبة في المقاومة أو الدفاع عن النفس وصارت صورة الشعب تجسيدا للضياع والانسحاق والسأم من الحياة[6] وبخصوص عامل التذاكر (السلطة الحاكمة) فإنه "يتلذذ بمنظر تسرب الموت إلى عقل الراكب وروحه وجسده، ثم يُجهز عليه بكل بساطة فينهي حياته"[7].

---

(1) انظر، عبد القادر القط: من فنون الأدب: المسرحية، ص153.

(2) انظر، المرجع نفسه، ص155.

(3) انظر، المرجع نفسه، ص133.

(4) نهاد صليحة: المسرح بين الفن والفكر، ص156.

(5) المرجع نفسه، ص154.

(6) انظر، نعيمة مراد محمد: المسرح الشعري عند صلاح عبد الصبور، ص230.

(7) المرجع نفسه، ص235.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ورأت نعيمة مراد محمد– كما رأى محسن أطيمش من قبل – أن شخصية (سعيد) في "ليلى والمجنون" بدت مقهورة ومهزومة وعاجزة عن كل شيء. وذلك بسبب طفولته التعيسة[1] وأضافت أن (زياد) في المسرحية شاب مثقف عاش الفقر والخوف والظلم مما ترك في نفسه هو أيضا الإحساس بالمرارة والألم والشعور بالقهر[2].

كما أشارت نعيمة مراد محمد إلى الحس الساخر الذي غلب في مسرحية "بعد أن يموت الملك" والى بعض المشاهد التي غلبت عليها السخرية المرحة أو السخرية المريرة[3].

ويضاف لما سبق وقفه الباحثة المذكورة عند قضية الحب بوصفها واحدة من المضامين النفسية التي يصدر عنها عبد الصبور في أعماله، والمقصود هنا الحب بمفهومه الإنساني والوطني معا. الحب الذي يجعل فنانا مثقفا حساسا مثله يشعر بالحزن لأنه يحمل بين جنبيه رغبة قوية لإصلاح العالم. فقد افتقد الحلاج الحب في مجتمعه، وافتقده بين الحاكم والرعية بما ينشره من ظلم وقحط بين الناس[4].

وفي مسرحية "مسافر ليل" انعدم الحب تماما بين الراكب (الشعب) وعامل التذاكر (السلطة) وحلَّ مكانه العداء[5].

وأما المسرحيات الثلاثة الباقية، والتي تحتوي العناصر النسائية بين شخصياتها فيمزج فيها عبد الصبور بين حب الوطن وحب المرأة[6].

---

(1) انظر، نعيمة مراد محمد: المسرح الشعري عند صلاح عبد الصبور، ص248.

(2) انظر، المرجع نفسه، ص249.

(3) انظر، المرجع نفسه، ص 227 – 228.

(4) انظر، المرجع نفسه، ص356 – 359.

(5) انظر، المرجع نفسه، ص359.

(6) انظر، المرجع نفسه، ص359.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ولعلَّ ثريا العسيلي من أكثر الباحثين توسعا وتفصيلا في تناول المضمون النفسي لشخصيات مسرحيات صلاح عبد الصبور وذلك أنها أقامت مؤلَّفها – أصلا – على فكرة أن الإنسان في المسرحيات إما قاهر وإما مقهور[1] وجعلت عناوين محاور معالجة المسرحيات على النحو الآتي: "مأساة الحلاج: القهر والمقاومة" و"مسافر ليل: القهر واليأس" و"الأميرة تنتظر وليلى والمجنون: بين الاستسلام والمقاومة" و"بعد أن يموت الملك: القهر – ومجرد السخرية من القاهر".

وربما يكون من الملاحظ أن المحور الثابت في المسرحيات المتناولة هو الإحساس بالقهر وان المحور المتغيّر هو الموقف الذي يُتخذ تجاه القهر. والذي تغيّر في المسرحيات تبعا لتغيّر الظروف الاجتماعية والسياسية[2] وقد قسَّمت ثريا العسيلي شخصيات المسرحيات جميعا إلى مجموعتين إحداهما مقهورة والأخرى قاهرة وذلك في كل مسرحية على حدة. ثم شرعت بتحليل العلاقات بين القاهرين والمقهورين.

ففي "مأساة الحلاج" القاهر "هم رجال السلطة ومعاونوهم من القضاة والشرطة أما المقهورون: منهم الحلاج الشاعر المثقف، ثم صديقه الشبلي وبقية المتصوفة، والعامّة والسجينان والقاضي ابن سريج"[3] وقد اتخذ المقهور (الحلاج) موقف مقاومة القاهرين وكانت الكلمة التي تدافع عن المظلومين والفقراء والجوعى هي سلاح المقاومة[4]. أما بقية الشخصيات –كما يبدو لي – فقد تراوحت مواقفها بين الاستسلام للقهر كالعامة[5] (مثلاً) وبين مقاومة القهر كالقاضي ابن

---

(1) انظر، ثريا العسيلي: المسرح الشعري عند صلاح عبد الصبور، ص19.

(2) انظر، المرجع نفسه، ص99.

(3) انظر، المرجع نفسه، ص60.

(4) المرجع نفسه، ص 60.

(5) انظر، صلاح عبد الصبور: الأعمال الكاملة: في المسرح الشعري، ص154.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

سريج الذي استعفى من مجلس المحاكمة[1].وبناء عليه يمكن القول إن بعض الشخصيات بما فيها الشخصية الرئيسة (الحلاج) قاومت القهر في حين أن بعضها الآخر استسلم له.

ولذا تقترح الدارسة أن يكون عنوان المحور المتناول مأساة الحلاج: بين الاستسلام والمقاومة. وليس كما أوردته ثريا العسيلي "مأساة الحلاج: القهر والمقاومة"[2].

وفي مسرحية "مسافر ليل" كان عامل التذاكر رمزا للقاهر في كل زمان ومكان وإرهابيا وشريرا حتى في أحلامه، وهو أناني يريد كلَّ شيء لنفسه الرتبة والزوجة الجميلة والبيت الجميل ولا يهمه كيف يصل إلى ذلك سواء بالجريمة أو الاستيلاء أو أي طريقة مهما بلغت بشاعتها، وأمَّا المسافر فهو مقهور ويائس ومستسلم للأنظمة الطاغية[3].

وذهبت ثريا العسيلي إلى أن الإحساس بالقهر والهزيمة والإحباط في مشاعر شخصيات "ليلى والمجنون" كان قويا، وأن المسرحية كانت بالفعل معبرة عن تراجيديا الإحباط والاستسلام رغم محاولات المقاومة التي بذلت أحيانا من بعض الشخصيات[4] وحاولت ربط ذلك بالظروف التي نشأت بها الشخصيات من جهة وبما لحظته من تكوين نفسي لهذه الشخصيات من جهة أخرى، فقد رأت أن نفسية (سعيد) أحد أبطال المسرحية تأثرت بظروفه الاجتماعية التعيسة وطفولته المريرة الناتجة عن موت أبيه وإفلاس أمه، فصار لا يستطيع أن يتخلص من شعوره بعنف الماضي الذي يتسرب إلى نفسه، فيفسدها، ويشعرها بالحزن والعجز. فهو عاجز عن مواجهة ظروف مجتمعه وواقعه إنه يحلم بالحرية والحب ولكنه مقهور لا يعرف كيف يبحث عن وسيلة لخلاصه من القهر

---

(1) انظر، صلاح عبد الصبور: الأعمال الكاملة: في المسرح الشعري، ص261.

(2) انظر، ثريا العسيلي: المسرح الشعري عند صلاح عبد الصبور، ص99.

(3) انظر، المرجع نفسه، ص 111 – 114.

(4) انظر، المرجع نفسه، ص 159 وص 162.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

فانغلق على نفسه ولم يفعل شيئا سوى كتابة الأشعار الحزينة وانتظار القادم الذي سيحمل السيف ويقاوم بدلاً منه[1].

وحللت ثريا العسيلي، أيضا، الأبعاد النفسية لشخصيات مسرحية "الأميرة تنتظر" وخلصت إلى أن الحزن يغلّف كل الشخصيات المقهورة في المسرحية[2]، وأما شخصية السمندل (القاهر) فهي "مزيج من المكر والخديعة والكبر والظلم"[3].

وبخصوص المضمون النفسي في مسرحية "بعد أن يموت الملك" سعت ثريا العسيلي إلى إثبات أن أجواء المسرحية تتوزع بين الإحساس بالقهر ومجرد السخرية من هذا القهر من لدن معظم شخصيات المسرحية وجعلت عنوان معالجتها للمسرحية "القهر ومجرد السخرية من القاهر"[4] غير أنها خلال تحليلها للشخصيات تشير إلى التحول الذي حدث لبعضها وأدى إلى المقاومة والانعتاق من القهر وتجاوز مجرد السخرية وهو ما يبدو في وصفها لشخصية "الشاعر" وهي إحدى شخصيات المسرحية حيث قالت: "كان الشاعر في المسرحية يقول الشعر الذي يرضي الملك، لكنه ما أن سنحت له الفرصة في نهاية المسرحية حتى استرد شخصيته وتغلب على القهر في أعماقه، ووقف إلى جوار الملكة يساعدها في التغلّب على القهر"[5]، وقالت ثرياالعسليي في موضع آخر عن الشاعر: "لكن التحول والتغيّر الكبير المفاجئ، حدث لشخصيته حين أحدق به الخطر ورأى الجلاد وسيفه في مواجهته وشجعته الملكة، ففاجأ الجلاد وفقأ عينه بالمزمار واستطاع استرداد كيانه الضائع بهذا الفعل"[6]، وهو ما يتعارض مع وصفها لموقف معظم شخصيات المسرحية – بمن

---

(1) انظر، ثريا العسيلي: المسرح الشعري عند صلاح عبد الصبور، ص172 – 174.

(2) انظر، المرجع نفسه، ص131.

(3) المرجع نفسه، ص148.

(4) انظر، المرجع نفسه، ص189.

(5) المرجع نفسه، ص204.

(6) المرجع نفسه، ص206، وانظر، ص205.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فيهم الشاعر – من القهر بأنه وقف عند حد السخرية منه ولم يتجاوزه إلى المواجهة أو الفعل. ولعلَّ الباحثة المذكورة لم تلتفت إلى التعارض المشار إليه.

ويقدم عبد المرضي زكريا خالد في تلقيّه المضمون النفسي لمسرحية "مأساة الحلاج" أنموذجا آخر على المرور السريع بالبعد النفسي للشخصية من ناحية وعلى التلاقي مع النقاد والدارسين الذين تلقوا المضمون النفسي لشخصية (الحلاج) من ناحية أخرى حيث خلص الباحث المذكور إلى أن البعد النفسي لشخصية الحلاج تمثَّل في صراعه بين الجانبين الديني والدنيوي. فخوالج نفسه وضميره الاجتماعي يحثه باستمرار على مناهضة الجور والدفاع عن الفقراء والجوعى والمرضى وما إلى ذلك من أمور تستذل الناس وتستعبدهم، والجانب الأخر يدعوه إلى الاكتفاء بعلاقته الباطنية مع الله[1].

وما قيل بخصوص تلقي عبد المرضي زكريا خالد للمضمون النفسي لشخصية (الحلاج) يصدق إلى حدّ كبير على تلقي محمود نسيم لشخصية (الحلاج) أيضا، حيث خلص الباحث إلى أنَّ عبد الصبور صوَّر الحلاج "كشخصية صوفية، قلقة، تتوزع في مجاهدة روحية بين اختيارين: السلام الداخلي بطابعه الفردي المنعزل، وحياة الروح داخل أسرارها الباطنية الخاصة – وهو اختيار الصوفية التقليدي – أو الانخراط في العالم الواقعي بإرادة فاعلة[2].

كما يصدق ما قيل بخصوص تلقي الباحثين عبد المرضي زكريا خالد ومحمود نسيم المضمون النفسي لشخصية الحلاج على تلقي الباحث سيد علي اسماعيل للشخصية المسرحية ذاتها وذلك عندما أشار إلى حيرة الحلاج وتردده "بين الايجابية والسلبية في التصوف، فهل يسير في الصوفية السلبية كالشبلي وينغمس في النور الإلهي ولا ينظر إلى ما حوله وما يشيع في

---

(1) انظر، عبد المرضي زكريا خالد: الشخصية الإسلامية في الأدب المسرحي المعاصر، ص277.

(2) محمود نسيم: مسرح صلاح عبد الصبور: الأقوال والأفعال، ص62.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

مجتمعه من ظلم أو فقر أم يسير في الصوفية الايجابية – كما يعتقد – بنزوله إلى الناس واطلاعهم على مفاسد المجتمع من حولهم؟"[1].

خامساً– تلقّي المضمون الفلسفي

لعلَّ تلقَّي المضمون الفلسفي لشعر عبد الصبور المسرحي من أقل ميادين التلقَّي حظوة لدى النقاد والدارسين الذين تناولوا شعره. الأمر الذي يعني بداية أن هذا الجانب من شعره ما زال بحاجة إلى البحث والتساؤل

ومن الدارسين الذين تلقّوا بعض المضامين الفلسفية التي انطوت عليها مسرحيات عبد الصبور ماهر شفيق منير حيث التفت إلى البعد الميتافيزيقي في مسرحية "الأميرة تنتظر" ورأى "كأنما الأميرة التي تبغي أن تمزج جوهرها النوراني ببعض اللذات الأرضية، هي الروح التي تبحث عن جسد تسكنه، وهي الصورة التي تبحث عن المادة. وهي المجرد الذي يطمح أن يغدو عينيا، وكثير من أحاديث الأميرة – حتى أكثرها إيغالا في الواقعية – مشحون بهذه النغمات الرمزية التحتية، عندما تقول وهي تهبط من أعلى الدرج إلى وصيفاتها المنتظرات: "شكر فلأهبط درجة" فإنما هي الروح التي تهبط إلى الأرض، إن في فكر عبد الصبور عنصرا قويا من الأفلاطونية"[2]

ومن الدارسين، أيضا، الذين تلقّوا بعض المضامين الفلسفية لمسرحيات عبد الصبور محمد محمود رحومة حيث أشار إلى الصراع الأبدي بين المادة والروح، وبين المثال والواقع في مسرحية "الأميرة تنتظر" وانتهى إلى أنَّ المسرحية تنتصر إلى الجانب الفوقي للإنسان مؤكدة أن المادية تقتل فيه السمو والآدمية وعليه يجب ألا يدع الإنسان نفسه للإقبال على الملذات وإشباع الشهوات[3].

---

(1) سيد علي إسماعيل: أثر التراث العربي في المسرح المعاصر، ص195 – 196.

(2) ماهر شفيق فريد: مسرح صلاح عبد الصبور :ملاحظات حول المعنى والمبنى، ص124.

(3) انظر، محمد محمود رحومة: مسرح صلاح عبد الصبور: دارسة فنية، ص286.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ولعله من الملاحظ ان رأي محمد محمود رحومة المتمثل في أن مسرحية " الاميرة تنتظر" تنتصر إلى الجانب الفوقي في الانسان يخالف ما رأه من قبل ماهر شفيق فريد أن روح الاميرة تود أن تهبط الى عالم المادة

وإذا كان ماهر شفيق فريد قد اقتصر في بحثه عن المضمون الفلسفي على الوقوف عند مسرحية "الأميرة تنتظر" فإن "محمد محمود رحومة" قد توسع في بحثه عن هذا المضمون واستخلص بعض أبعاده من مسرحيات عبد الصبور الخمس، ومن ذلك ثنائية (الموت والميلاد) التي لاحظ وجودها في المسرحيات متمثلا في رؤية عبد الصبور أن الموت حياة أبدية لأنها تطّهر من الحياة المادية، وقد الحَّ الحلاج على طلب الموت وسعى إليه[1].

وإن معظم أبطال مسرحيات عبد الصبور "يموتون أو ينتحرون بمحض إرادتهم، وليس موتهم سوى بعث جديد وخلاص وتطهير من تناقضات الحياة، إنه بحث عن الخلود بعيدا عن حياة يسودها الموت والفناء في كل لحظة، وبحث عن ميلاد جديد على الكاتب أن يبشر به ويدعو إليه"[2].

كما ذهب محمد محمود رحومة إلى أن عبد الصبور يعبّر عن الإنسان بشكل واضح من خلال نظرته إلى الحياة المفروضة عليه، فالحياة بتعاستها وبشاعتها لا نستطيع استبدالها بحياة أخرى، ونحن عبيد فيها. وبين قبول الحكم (الإنسان محكوم عليه بالحياة) أو رفضه كانت حيرة صلاح عبد الصبور، فمرة يعتقد أن الخلاص بالموت، ومرة أخرى يراه بالميلاد أو يراه في ظاهرة الحب[3].

---

(1) انظر، محمد محمود رحومة: مسرح صلاح عبد الصبور: دراسة فنية، ص 183 – 184.

(2) المرجع نفسه، ص185.

(3) انظر، المرجع نفسه، ص189.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وتوقف الباحث محمد محمود رحومة أيضا، عند رؤية عبد الصبور للزمن فوجد أنها من أهم الملامح الفكرية لديه، والتي ينبغي الالتفات إليها، وقد تعرض أبطال مسرحياته للمشكلة الأزلية (الزمن) وحاولوا التغلب عليها. فعلى سبيل المثال بعض شخوص مسرحية "مأساة الحلاج" يعانون من الزمن، بل إنَّ مشكلتهم "أنهم ماتوا قبل الموت" وفي مسرحية "الأميرة تنتظر" حاول الأبطال التغلُب على مشكلة الزمن. وقُتل (السمندل) لأنه حاول أن يتناسى خمسة عشر عاما من الخداع[1].

ولقد كان الزمن أكثر من ند أمام شخوص مسرحيات صلاح عبد الصبور وما هذا الاهتمام بالزمن إلاَّ لأن عبد الصبور عانى من سطوته وحاول أن يتخطاه، وإن الزمن يمثل عنده جزءا من الكشف الحزين للوجود، وأبطاله ومعظم شخوصه تشعر بقوة الزمن وسطوته حين يكون الجزع والملل وحين تحدث مواجهة بين قوى الخير وقوى الشر[2].

كما " كان الزمن إحدى الجدائل التي جدل منها عبد الصبور نتاجه الأدبي، وهذه الجديلة مع الجدائل الأخرى (الموت – الميلاد – الحب – الجنس – الطفل)، خلاص عبد الصبور من الحياة وتعاستها بإلقاء الضوء عليها، وإعادة الانسجام إلى تناقضها، وتفصيل الكون من جديد، وهذا عمل الأديب والفنان الخالق"[3].

وكذلك رأى الباحث محمد محمود رحومة أن عبد الصبور استطاع في مسرحية "مسافر ليل" التي تنمي إلى مسرح اللامعقول أن يبرز عبثية الوجود وأن يجسَّد آراء العبثين المتمثلة في خواء العالم والشعور بخيبة الأمل وانتشار المتناقضات وضياع الحقيقية بحيث أصبح الإنسان شيئا

---

(1) انظر، محمد محمود رحومة: مسرح صلاح عبد الصبور: دراسة فنية، ص 193 – 194.

(2) انظر، المرجع نفسه، ص194.

(3) المرجع نفسه، ص195.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

من الأشياء، فما السعادة وما الشقاء وما الحياة، إنه سيموت عاجلا أم آجلا، إذن فالحياة عبث وفناء وأضحوكة بشرية[1].

وبخصوص المضمون الفلسفي للمسرحية نفسها "مسافر ليل" رأى سمير سرحان أن عبد الصبور استخدم الفكرة الحديثة عن موت الإله التي ابتدعها الفيلسوف الألماني الشهير (نيتشه) ففي بداية المسرحية يصف الراوي قلق الراكب وهو "يسقط من عينيه أيّامه" أثناء الرحلة الكئيبة لقطار الليل. كما يشير الراوي إلى فشل الراكب في أن يمسك بمسبحته، وهي رمز الإيمان الديني[2].

الراوي: يتذكر مسبحته

يستخرجها من جيب السروال الأيمن

تهوي من يده، يتفقدها بأصابعه،

فتروغ لترقد بين الكرسيين.

ويحاول الراكب عبثا أن يستعيد المسبحة لكنها

"تغوص.... تغوص

ويظلُّ يفتش حتى تتناثر سبحته حبات

تتساقط فوق حديد الأرضية"[3].

ويرى سمير سرحان في تناثر السبحة، وتساقطها فوق حديد الأرضية إشارة إلى فقدان الوازع الديني، فمفهوم موت الإله الذي وظفه عبد الصبور لا يعني في نظرية الفيلسوف الألماني نيتشه أن الإله غير موجود وإنما يعني فقط أن الوازع الديني قد فقد فعاليته كعامل محرك في حياة البشر، ويستخدم عامل التذاكر هذا المفهوم النيتشوي، أيضا، عندما يعلن أن الله قد "خاصم" هذا

---

(1) انظر، محمد محمود رحومة: مسرح صلاح عبد الصبور: دراسة فنية، ص 271 وص 286.

(2) انظر، سمير سرحان، كتابات في المسرح، ص 309.

(3) صلاح عبد الصبور الأعمال الكاملة:المسرح الشعري، ص 453 – 454.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الجزء من العالم، دون أن يناقش مشكلة وجود الله ذاتها والتي وصفها سمير سرحان بأنها مشكلة مركبة ومعقدة في النظام الفلسفي الأوروبي. فعندما يقول عبد الصبور على لسان عامل التذاكر إن الله "لا ينظر في هذه الناحية كما كان"[1] فهو يعبر عن الفكرة النيتشوية القائلة إن الإنسان الحديث يعيش في عالم من فوضى القيم لا تحكمه تلك القيم الثابتة والراسخة التي يفرضها الدين والتي تتعدى اللحظة التاريخية وتعيش بعدها[2].

ولما كانت الوقفات عند المضمون الفلسفي لمسرحيات عبد الصبور محدودة وذلك كما تبين للدارسة فقد حرَصت على رصدها حتى لو كانت مجرد إشارات سريعة فربما يكون في ذلك إشارة إلى بعض الأبعاد الفلسفية التي تحتاج إلى التناول في مسرحيات عبد الصبور. ومن هذا القبيل إشارة محمود نسيم إلى أنَّ (الحلاج) في مأساة الحلاج "يقترب محاذرا من تلك القضية الشائكة المقلقة لكثير من المفكرين الدينيين، وهي العلاقة بين الفقر كظلم اجتماعي والله كضامن للعدل والواجب الأخلاقي بتعبير كانط"[3].

وكما يبدو لي أن رؤية عبد الصبور المتعلقة بوظيفة الإنسان في الكون، والمتمثلة في تشكيل العالم وتنقيته، ما زالت بحاجة إلى البحث والتساؤل في مسرحياته للوقوف على تجلياتها، ولا سيما أن عبد الصبور يصف نفسه بأنه لديه (شهوة إصلاح العالم) [4].

---

(1) صلاح عبد الصبور الأعمال الكاملة:المسرح الشعري، ص 486.

(2) انظر، سمير سرحان: كتابات في المسرح، ص 310 – 311.

(3) محمود نسيم: مسرح صلاح عبد الصبور: الأقوال والأفعال، ص 57.

(4) انظر، صلاح عبد الصبور: حياتي في الشعر، ص 103.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الفصل الثاني

تلقّي اللغة الشعرية المسرحية

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

أولاً- تلقّي اللغة الشعرية بوصفها صورة أو رمزا

يسعى المحور الحالي إلى اكتناه كيفية تلقّي النقاد والدارسين اللغة الشعرية المسرحية بوصفها صورة أو رمزا أقام عبد الصبور من خلالهما بنيات فنية أسهمت في تكوين البناء الدرامي لمسرحياته. ذلك البناء الذي يعدُّ أساس العمل المسرحي وهدفه، و" ينبع من محاولة تمثل الإنسان والجماعة حركيا لتجربة تقوم على مبدأ الصراع سواء كانت واقعية أو ميتافيزيقية " [1] ويتكون هذا البناء من تفاعل الأحداث والشخصيات بصورة حوار[2] يوظف الصورة الشعرية ودعائم البعد الرمزي، التي تسهم في التعرّف على أبعاد الشخصيات وتوليد الصراع بمختلف أنواعه سواء كان صراعا نفسيا أو اجتماعيا أو فكريا ذهنيا[3] كما تساعد المتلقي في فهم أبعاد العمل الدرامي الرؤيوية ، وذلك في حال قيامها بدورها في بناء العمل المسرحي[4].

وقد تلقى عدد من النقاد والدارسين اللغة الشعرية في مسرحيات عبد الصبور بوصفها صورة أو رمزا. ولعلَّ من أوائل هؤلاء الدارسين محسن أطيمش الذي أشار إلى نوعية الصورة التي تتكرر في إنجاز عبد الصبور المسرحي ولا سيما في مسرحيتي "ليلى والمجنون" و"بعد أن يموت الملك". وهي الصورة التي تعتمد" الوصف وتتابع الصفات أكثر من أي مادة بلاغية أخرى" [5]. وذلك من مثل الصورة التالية، التي وردت في قول الملك لزوجته في مسرحية "بعد أن يموت الملك"

معذرة يا نجمي الأوحد

يا كوكبي الغافي في عليائه

---

(1) نهاد صليحة: المسرح بين الفن والفكر، ص28.

(2) انظر، عبد القادر القط: من فنون الأدب: المسرحية، ص33.

(3) انظر محمد يوسف نوفل: تطور لغة الحوار في المسرح المصري المعاصر، دار النهضة العربية–القاهرة 1985، ص34.

(4) انظر، محمد محمود رحومة: مسرح صلاح عبد الصبور: دراسة فنية، ص121.

(5) محسن أطيمش: الشاعر العربي الحديث مسرحيا، ص306.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

هل أبطأت قليلا، شغلتني عنك أمور الحكم

ولكن،ها أنذا إذ أدفع مقبض هذا الباب الموصد

وكأني تحملني ريح هادئة سجواء

فوق الكفين الناعمتين[1].

ورأى الدارس المذكور أن مثل هذا النوع من الصور الشعرية القائم على الوصف وتتابع الصفات مفتعل ويورث الملل ويحدّ من طلاقة الصورة ويقيدها ويجعلها ساكنة غير متحركة ذلك أن الصفات أسماء ولا يمتلك الاسم حركة كالتي يمتلكها الفعل. فضلا عن أنها تصدم الحس الأدبي للقارئ "[2].

وإذا كان الدارس محسن أطيمش قد عاين في وقفته السابقة عند الصورة الشعرية في مسرحيات عبد الصبور نوعا من الصور الجامدة أحادية المعنى فإن الدارسة نانسي سلامة رأت في مسرحية "مسافر ليل" نوعا مغايرا من الصور يتمثل في " الصورة الشعرية التي تُدفع إلى الحياة عن طريق رموز مركبة، ملتبسة، غامضة، ومتعددة الأبعاد"[3] وذلك من مثل صورة (عشري السترة) أو عامل التذاكر في المسرحية المذكورة فهو" ديكتاتور وإله، وممثل للاتهام، وقاضٍ، والمأمور الأمريكي، وهو يغيّر اسمه، وسترته وشخصيته أو هويته لكي تتناسب مع الموقف وهو يتهم ضحاياه يشكل ملتبس وغامض بجرائم قتل الله "[4].

وخلصت نانسي سلامة في تناولها اللغة الشعرية بوصفها رمزا في مسرحية "مسافر ليل" إلى أن تلك اللغة تتمتع بما يكفي من الغموض والتجريد كي تسمح للمؤلف بتصوير العالم

---

[1] صلاح عبد الصبور: الأعمال الكاملة: المسرح الشعري، ص 45-46

[2] انظر، محسن أطيمش: الشاعر العربي الحديث مسرحيا، ص 306-307

[3] نانسي سلامة: تأثير يونسكو على صلاح عبد الصبور في مسرحية مسافر ليل، ، ص149.

[4] المرجع نفسه، ص149

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

المأساوي الذي يعبّر عنه[1].كما رأت أن بؤرة الاهتمام لدى عبد الصبور في المسرحية هي الصورة الشعرية الرمزية، وليس التتابع المتنامي المنطقي للأحداث والحوار[2].

والدارسة الحالية تتفق مع نانسي سلامة في أن مسرحية "مسافر ليل" تتأسس على الصور الرمزيه ذات الأبعاد المتعددة والإيحاءات المتباينة التي تحتمل التأويل وتعدد القراءات. كما تتفق، أيضا، مع الباحث يوسف حسن نوفل الذي توصل إلى أنَّ عبد الصبور " يميل في صورته الشعرية بمسرحياته إلى الرمزية"[3] ولعلَّ من هذا القبيل المثال التالي من مسرحية "الأميرة تنتظر" الذي يجسد حوار (القرندل) مع الوصيفة الثالثة من وصيفات الأميرة وجاء فيه:

الوصيفة الثالثة للقرندل.

هل لك في لقمة خبز؟

القرندل: خبزي لم ينضج بعد.

الوصيفة الثالثة:

ومتى ينضج خبزك؟

القرندل

حين أغني – إن فرَغتْ أغنيتيَ[4].

وقول القرندل عندما هبَّ من ركنه المظلم بعد حضور السمندل

ها قد تمت أغنيتي

---

(1) انظر، نانسي سلامة: تأثير يونسكو على صلاح عبد الصبور في مسرحية مسافر ليل، ص149

(2) انظر، المرجع نفسه،ص148

(3) يوسف حسن نوفل: تطور لغة الحوار في المسرح المصري المعاصر، ص81

(4) صلاح عبد الصبور: الأعمال الكاملة: المسرح الشعري ، ص415–416

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فاسمعن مقاطعها[1].

وحديثه للسمندل أن يكون ضيفه في أغنيته، ثم يدفع القرندل سكينا في صدر السمندل قائلا:

خذ هذا آخر مقطع.

ثم يخاطب القرندل النسوة

تمت أغنيتي[2].

حيث ظهر في الحوار السابق رمزان: الأول: الخبز الذي كان- كما يرى يوسف حسن نوفل- رمزا للسعادة وأما الرمز الآخر فهو الغناء الذي يرمز إلى القضاء على (السمندل)- قاتل والد الأميرة وعاشقها الذي نفاها إلى كوخ في غابة- أي التحرر منه، وقد ظهر رمز الكتابة من قبل في قول القرندل[3]

أرقص أحيانا في أفراح الخلان

أحيانا أكتب[4].

والكتابة ترمز إلى التاريخ[5]، حتى أن السمندل يقول للقرندل:

رجل مجنون

فيجيبه القرندل

بل شاهد[6].

---

(1) صلاح عبد الصبور: الأعمال الكاملة: المسرح الشعري،ص 434

(2) المصدر نفسه، ص 438

(3) انظر، يوسف حسن نوفل: تطور لغة الحوار ،ص90

(4) صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة: المسرح الشعري، ص435

(5) يوسف حسن نوفل: تطور لغة الحوار ،ص90

(6) صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة: المسرح الشعري، ص436

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وترمز الريح في قول القرندل للسمندل إلى القوة[1]:

هل تسمع صوت الريح[2].

ويرى يوسف حسن نوفل أنه من خلال الحوار السابق اجتمعت للقرندل رموز متعددة وهي: الخبز والغناء والكتابة والشهادة والريح وأنها كلها من قرائن الإدانة والتغير للواقع، وكلها، أيضا، رموز غنيَّة لم يقتصر الشاعر على استخدامها بشكل جزئي محصور في الدلالة الرمزية للفظة وإنما وظّفها في رمز كلي تعانقت فيه الصور الرمزية الجزئية وتضافرت لتكوّن أغنية من أغنيات الثورة والخلاص[3].

وكما هو ملاحظ من المثال الشعري الذي قدمّه يوسف حسن نوفل أن عبد الصبور في صوره الرمزية يتجاوز الرموز الجزئية المحددة الدلالة ويعمد إلى بناء رموز كلية تسهم في الكشف عن الموضوع والرؤيا التي يهدف الشاعر إلى تجسيدها في عمله المسرحي. الأمر الذي يسهم، أيضا، في ابتعاده عن الصور المسطحة والمعاني المباشرة ويضفي على بعض أعماله الطابع الرمزي.

ويضاف إلى الصور الرمزية الكلية في مسرحيات عبد الصبور الصور التي وصفها يوسف حسن نوفل بأنها مركزة، علما بأنه لم يحدد المقصود من هذا الوصف [4]. وإنما قدّم بعض الأمثلة لتلك الصور، ومن ذلك قول الشاعر وهو أحد شخصيات مسرحية "بعد أن يموت الملك" للملكة عن طفلهما القادم:

الشاعر: أحمله في صُرَّة أحلامي يامولاتي

---

(1) يوسف حسن نوفل: تطور لغة الحوار،ص90

(2) صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة: المسرح الشعري، ص435

(3) انظر، يوسف حسن نوفل: تطور لغة الحوار ، ص90

(4) انظر، المرجع نفسه، ص94

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library- Yarmouk University

حين أريد..... أفك الخيط[1].

كما أشار يوسف حسن نوفل إلى أن مسرحيات عبد الصبور لم تخلُ من التشبيهات الحسية الظاهرة القائمة على تشبيه محسوس بمحسوس آخر مع الاحتفاظ بأداة التشبيه[2].

وبناء على ما سبق ربما يمكن القول إن تلقّي يوسف حسن نوفل اللغة الشعرية بوصفها صورة أو رمزا اتسم بالعمق ولكن يصعب وصفه بالإحاطة والاستقصاء. ومع ذلك فإن وقفته السابقة يمكن أن تعدَّ إسهاما في الإشارة إلى بعض أشكال الصور والرموز التي وجدت في شعر عبد الصبور المسرحي.

كما يمكن أن تعدَّ، أيضا، وقفة مدحت الجيار وتلقّيه اللغة الشعرية لدى عبد الصبور بوصفها صورة، من قبيل الإشارات المتفرقة في الدراسات المختلفة لطبيعة الصورة الشعرية، حيث توصَّل إلى أن الصورة الشعرية في مسرحيات عبد الصبور الخمس قادرة على تحويل الزمان إلى مكان أو تحويل المجرد إلى محسوس، وقد ركز الباحث على هذا الجانب في تلقيه الصورة[3] وقدّم أمثله لذلك من مسرحيات عبد الصبور المختلفة، ومن ذلك قول الأستاذ وهو أحد شخصيات مسرحية "ليلى والمجنون":

الأستاذ: أسدا لا يحمل سيفا

بل يحمل بوقا يصرخ في صحراء الزمن اليابس [4].

وكذلك قول الملكة في مسرحية "بعد أن يموت الملك"

الويل لمن يوقظ هذا الطير النائم

---

(1) صلاح عبد الصبور: الأعمال الكاملة: المسرح الشعري ص79

(2) انظر، يوسف حسن نوفل: تطور لغة الحوار، ص 102

(3) انظر، مدحت الجيار: البحث عن النص في المسرح العربي، ص 224–226

(4) صلاح عبد الصبور: الأعمال الكاملة: المسرح الشعري ، ص 284

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

سيكسر باب الزمن الموصود ويحطم أقفاله

حتى تخرج من سرداب الماضي قطع الظلمات المختالة[1]

ولعلَّ من الإشارات المتفرقة، في الدراسات المختلفة التي تناولت شعر عبد الصبور المسرحي، لطبيعة استخدام اللغة الشعرية بوصفها صورة إشارة وليد منير في سياق بحثه عن خصائص اللغة الشعرية في مسرحيات عبد الصبور إلى " شيوع التشبيه البليغ كما لو كان بديلا عن الاستعارة في النص الشعري الصبوري قصيدة ومسرحا، وشيوع ما يمكن أن يسمى بالصورة التمثيلية في النص الصبوري، وهي صورة تنهض في جوهرها على الاستدعاء والتمثيل والعرض، ويبرز فيها عنصر الحركة بوصفه عنصرا مهيمنا" [2].

وإذا كان الباحثون السابقون– بوجه عام– قد مرّوا عَرَضَا باللغة الشعرية بوصفها صورة أو رمزا أو وقفوا عندها وقوفا سريعا في سياق دراسات متباينة في منطلقاتها ومختلفة في غاياتها فإن الدارس محمد محمود رحومة خصص حيزا في دراسته الموسومة بالعنوان: "مسرح صلاح عبد الصبور: دراسة فنية" لتناول أنواع الصورة الشعرية في مسرحيات عبد الصبور وتَتَبُع خصائصها، وتوصّل إلى وجود ثلاثة أنواع من الصور الشعرية في مسرحيات عبد الصبور، وقد سمَّى هذه الأنواع بأسماء تنبع من دلالاتها. وهي الصورة النقلية التي قصد بها الصور التي تقوم على التقاط وجه الشبه الحسي بين أمرين مختلفين، وتعنى بالشكل الخارجي[3] ومثَّل لها بقول الحلاج:

وأحسست أني ضئيل كحبة طل

---

(1) صلاح عبد الصبور: الأعمال الكاملة: المسرح الشعري، ص 74

(2) وليد منير: خصائص اللغة الشعرية في مسرح صلاح عبد الصبور، مجلة فصول، العدد2،1، المجلد8، عام 1989، ص274

(3) انظر، محمد محمود رحومة: مسرح صلاح عبد الصبور: دراسة فنية، ص121

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

كحبة رمل[1].

ورأى محمد محمود رحومة أن النوع السابق من الصور الشعرية يمثل مرحلة من مراحل الصورة الشعرية عند عبد الصبور[2]، وكما يبدو لي، أنها تمثل المرحلة الأولى من مراحل تشكيل الصورة الشعرية لديه. ولابدَّ من الإشارة، هنا، إلى أن بعض الدارسين أشاروا من قبل إلى مثل هذا النوع من الصور في شعر صلاح عبد الصبور ومن هؤلاء يوسف حسن نوفل.

وأما النوع الثاني من صور عبد الصبور التي رصدها محمد محمود رحومة فهو ما أسماه بالصورة الإيحائية وقصد بها تلك الصور، التي" تُعبِّر عن المعنوي بصورة حسية"[3]، ورأى أنها تزيد عن الصورة النقلية في درجة الإيحاء، وعمق المعنى، وتسهم إلى حدٍّ ما في البناء الدرامي[4] ومن الأمثلة التي قدمّها الباحث على هذا النوع من الصور قول أحد الصوفية في مسرحية مأساة الحلاج:

كنَّا نلقاه بظهر السوق عِطاشا فيروينا

من ماء الكلمات

جوعى فيطاعمنا من أثمار الحكمة

وينادمنا بكؤوس الشوق إلى العرش النوراني[5].

ورأى محمد محمود رحومة أن الإيحاء في الصورة السابقة يكمن في مراعاة المتحدث الصوفي لطبيعة الطبقة العامة (التاجر والواعظ والفلاح) ومستواها الفكري، التي يتوجه إليها في الحديث، حيث استخدم عناصر معيشية (أكل– شرب– منادمة) ليشبه بها أمورا معنوية، وهو ما

---

(1) صلاح عبد الصبور: الأعمال الكاملة: المسرح الشعري ص 248

(2) انظر، محمد محمود رحومة: مسرح صلاح عبد الصبور: دراسة فنية ، ص 122

(3) المرجع نفسه، ص 123

(4) انظر، المرجع نفسه، ص 123

(5) صلاح عبد الصبور: الأعمال الكاملة: المسرح الشعري، ص 156

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

يتفق مع مفهوم العامّة للحياة ومنتهى طموحهم وأملهم الكامن في اللذات الثلاث السابقة[1] الأمر الذي أدّى إلى تيسير التواصل معهم.

وبخصوص النوع الثالث والأخير من أنواع الصور الشعرية التي تلقّاها محمد محمود رحومة ورصدها في مسرحيات عبد الصبور، فهو ما أسماه بالصور العنقودية. وقصد بها تلك الصور التي " تتكون من صور جزئية كلّ منها تؤدي جزءا من المعنى الكلي"[2] وذهب الباحث إلى أن عبد الصبور كان يعمد إلى هذا النوع من الصور – في الأغلب – للتعبير عن حالات نفسية غامضة لا يستطيع بلوغها بالصور الجزئية أو بالصورة المفردة[3] ومن الأمثلة التي قدمها لهذا النوع من الصور قول عبد الصبور في مسرحية "الأميرة تنتظر":

مولاتي

من أعلى السلم يختال قوامك

موسيقى تلتف وتتمهل

نغم تفرطه أقدامك

ويعود ليتشكل[4].

والملاحظ أن الباحث يستعين بالرسومات والأشكال الهندسية لتوضيح كيفيّة تعبير الصورة السابقة عن الحالة النفسية التي سعى الشاعر لتجسيدها– وذلك كما هو الحال،أيضا، بالنسبة للصور الإيحائية حيث استخدم كذلك الرسومات لتوضيحها– وقد خلص إلى أن مغزى الصورة الكلية للصور الشعرية السابقة تكوَّن من خلال تشابك المعاني وتواصلها، فالقوام موسيقى،

---

(1) انظر، محمد محمود رحومة: مسرح صلاح عبد الصبور: دراسة فنية ، ص 123

(2) المرجع نفسه، ص130

(3) انظر، المرجع نفسه، ص 130

(4) صلاح عبد الصبور: الأعمال الكاملة: المسرح الشعري ص 405

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

والشاعر يلعب بلفظ موسيقى ومتابعته الإيحائية ليعزف صورة وإحساسا نغميا بشفافية المعنى، إنه ليس قواما حسيا "طيني" إن جماله من ذلك النوع الجليل، جمال المعنى و إشراقته العلوية وهو ما يتفق مع القضية التي تعالجها المسرحية وهي صراع إلانسان بين الواقع والمُثُل، وبين المادة والروح[1].

وكما يبدو لي، أن الرسومات التي هدف الباحث من خلالها إلى توضيح مغزى الصورة لم تُزد الموضوع توضيحا، وإنما أدَّت إلى بعثرته، وأمَّا تأويله للصورة السابقة ففيه الكثير من العمق والتأمل الذي يحسب له.

وبالنسبة لخصائص اللغة الشعرية بوصفها صورة في مسرحيات عبد الصبور فقد تلقَّى محمد محمود رحومة خمس خصائص لها وهي أن بعض الصور تدفع بالدراما عن طريق استكشاف الحدث أو الإيماء إلى الموقف المسرحي وإبرازه أو تلخيص مغزى العمل المسرحي ككل[2] وبعض الصور يعتمد على الحدس دون الاتكاء على العناصر الحسية بأنواعها المختلفة، وهذه الصور قد تكون تجريدية ذهنيّة لا تنبض بالإيحاء الدرامي[3]. وثالث الميزات التي اتصفت بها الصورة الشعرية عند عبد الصبور هي الجمع بين الألوان والأشياء[4] وكذلك يميّز الصورة عند عبد الصبور تفردها بميزة قد تكون عيبا في ذاتها، وهي الصورة المشروحة أو الصورة التفسيرية بمعنى تقديم الصورة ومحاولة شرحها بصور أخرى تلحق بها وتدور بفلكها[5] وأخيرا تتميز بعض الصور بجدة المعاني وابتكارها والالتقاط الذكي لعناصرها[6].

---

(1) انظر، محمد محمود رحومة: مسرح صلاح عبد الصبور: دراسة فنية، ص 124-128، وص131

(2) انظر، المرجع نفسه ، ص135-136

(3) انظر، المرجع نفسه، ص 136-138

(4) انظر، المرجع نفسه، ص 139-142

(5) انظر، المرجع نفسه، ص142-144

(6) انظر، المرجع نفسه، ص144-145

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وإذا كان الباحث وقف فيما سبق عند مميزات اللغة الشعرية بوصفها صورة وخلص إلى خصائصها التي ربما تكسبها خصوصيتها في مجال الشعر المسرحي العربي فإنه لم يغفل الإشارة إلى بعض عيوبها. ومن هذا القبيل تحليق بعض الصورة في فراغ بمعنى أنها جاءت دون مبرر درامي، أو جمع المؤلف في صوره، أحيانا، بين الأشياء جمعا لا فائدة منه أو إجهاد بعض الصور بالعقل الأمر الذي يجعلها تبدو منفصلة عن المعنى الذي تحمله [1]، غير أنَّ الباحث يعتبر العيوب المذكورة هنات لا تقلل من دور الصورة في البناء الدرامي، وتحقيقها للمسرحيات ما يسمى بالوحدة العضوية[2].

ولعلّه من الملاحظ أن محمد محمود رحومة من أكثر الباحثين توسّعا وعمقا في تناول اللغة الشعرية بوصفها صورة في شعر عبد الصبور المسرحي.في حين يكاد يلتقي سمير سرحان في تلقيه اللغة الشعرية بوصفها رمزا في مسرحية "مسافر ليل" مع نانسي سلامة في النتيجة التي خلصت لها من خلال دراستها الرمز في المسرحية المذكورة، والتي أشير لها عند الحديث عن تلقي نانسي سلامة اللغة الشعرية. حيث رأى سمير سرحان أن عبد الصبور في مسرحية " مسافر ليل" استخدم الاستعارة الدرامية وهي المقابلة في الشعر الغنائي للصورة الشعرية، وذهب إلى أن هذه الاستعارة تجسدت في المسرحية في رحلة القطار عبر الليل من مكان إلى آخر[3]. وأنها " قد تبدو شديدة التبسيط في البداية...فرحلة القطار هي دلالة تقليدية لرحلة الإنسان في الحياة من المهد إلى اللحد... إلاَّ أنَّ صلاح عبد الصبور يُكسب هذا الرمز المبسط دلالات شديدة الثراء من خلال تفاصيل الحدث الذي ينتظم هذه الرحلة ذاتها"[4].

---

(1) انظر، محمد محمود رحومة، مسرح صلاح عبد الصبور: دراسة فنية، ص 147–150

(2) انظر، المرجع نفسه، ص151

(3) انظر سمير سرحان: كتابات في المسرح، ص306

(4) المرجع نفسه، ص306

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library- Yarmouk University

كما يلتقي الباحث أبو الحسن سلام في وصفه بعض الصور الشعرية لدى عبد الصبور بأنها تطغى على الحركة الدرامية وتجمدها[1]مع الباحث محمد محمود رحومة الذي سبق وأن أشار إلى أنَّ من عيوب بعض الصور الشعرية عند عبد الصبور أنها لا تنبض بالإيحاء الدرامي ولا تدفع به وأمَّا ما يصعب إغفاله فهو عدم التفات الباحث أبو الحسن سلام وربما تغاضيه عن التعارض الوارد في تعليقه على مثل النوع السابق من الصور الوارد في اعترافات ليلى في مسرحية "ليلى والمجنون" القائل:" ومع أن الصورة الشعرية الواردة في هذا الحوار تعمل على تجميد الحركة في الحدث، إلاَّ أن الموسيقى والأخيلة فيها تعويض عن غياب الحركة "[2] فكيف يمكن أن تعمل الصورة الشعرية على تجميد الحركة ويعمل الخيال على تعويضها وألا تعدّ الصورة شكلا من أشكال التعبير الخيالي؟

وربما يبدو من خلال ما سبق بخصوص تلقي اللغة الشعرية بوصفها صورة أو رمزا أنَّ هذا الجانب في شعر عبد الصبور ما يزال بحاجة إلى المزيد من البحث والتساؤل فمسرحيات عبد الصبور – كما يبدو لي – تكتظ بالصور الشعرية و الرموز المختلفة.

ثانياً: تلقي لغة الحوار الشعري

يكاد يجمع كثير من النقّاد والدارسين على أنَّ لغة الحوار تعدُّ العنصر الرئيس في البناء المسرحي. وأنَّ هذه اللغة هي التي تعطي العمل المسرحي خصوصيته وتميزه عن غيره من الأشكال الأدبية، واستناد البناء المسرحي على الحوار هو الذي دفع بعض النقاد إلى القول " إنَّ فن المسرح من أصعب الفنون جميعا أو على الاقل يحتاج إلى موهبة ودراية أكثر بكثير مما تحتاجه

---

(1) انظر، أبو الحسن سلام: مقدّمة في نظرية المسرح الشعري،دار الوفاء –الاسكندرية 2006، ص 160–161

(2) المرجع نفسه، ص 161.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الرواية القصصية"[1] وغالبا ما يتوقف نجاح المسرحية على مدى تمكن المؤلف من استثمار الحوار وتوفير الشروط اللازمة له[2] والتي تتمثل في قدرته على تحريك الأحداث والإسهام في امتدادها وفي تحديد الشخصية وتنميتها من خلال علاقتها بالحدث، وعلاقتها بالشخصيات المسرحية الأخرى، إضافة إلى إسهامه في عرض القضايا، ومناقشة الأفكار، وتحديد المواقف. [3]

وقد تلقَّى عدد من النقاد والدارسين لغة الحوار في مسرحيات عبد الصبور وستواصل الدارسة في هذا المحور أيضا، تتبع آراء هؤلاء النقاد والدارسين بخصوص لغة الحوار المسرحي- تتبعا تاريخيا، لما في ذلك من إمكانية لإلقاء الضوء على مدى تلاقي النقاد والدارسين وتقاطعهم في تلقي لغة الحوار المسرحي.

ولعلَّ من أوائل النقاد الذين تلقّوا لغة الحوار لإنجاز عبد الصبور المسرحي غالي شكري حيث تلقَّى لغة الحوار في مسرحية "مأساة الحلاج" وذهب إلى وصف المسرحية بأنها قصيدة طويلة قائلا: " نحن نظلم عبد الصبور والمسرح الشعري إذا اعتبرنا" مأساة الحلاج" مسرحية شعرية، ونحن نحيي عبد الصبور والشعر معا إذا اعتبرناها قصيدة طويلة وفق المفهوم الحديث للشعر" [4] وذلك أننا لو حذفنا الشخصيات الرئيسة في المسرحية لا يحدث أيّ اضطراب في السياق الشعري وإنما نضع المسرحية في مكانها الطبيعي من الشعر بوصفها قصيدة طويلة تتخذ من المونولوج الداخلي ركيزة فنية لها، فتلك الشخصيات ليست شخصيات مسرحية تتعلق مصائرها الخاصة ببناء الدراما وسير أحداثها[5].

---

(1) عبد العزيز حمودة: البناء الدرامي، مكتبة الانجلو المصرية – القاهرة 1982، ص157.

(2) انظر، أحمد صقر: توظيف التراث الشعبي في المسرح العربي، مركز الإسكندرية للكتاب- مصر 1998، ص246.

(3) انظر، حورية محمد حمو: تأصيل المسرح العربي: بين التنظير والتطبيق في سوريا ومصر، ص 281.

(4) غالي شكري: شعرنا الحديث إلى أين، دار المعارف- مصر 1968، ص98.

(5) انظر، المرجع نفسه، ص99.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ولعلّه من الملاحظ أن غالي شكري في وقفته السابقة عند "مأساة الحلاج" اتخذ من طبيعة لغة الحوار المسرحي– كما رأها– أساسا لنفي وجود البناء الدرامي المسرحي. في الوقت الذي يشير فيه إلى انطوائها على ملامح التركيبة الدرامية للقصيدة، ويرى "أنه لا بأس من إخراجها على المسرح، ككل شعر كبير، ولكن لا ضرورة لما جاء على الغلاف من أنها مسرحية شعرية [1].

وأما وصفه لغة الحوار في المسرحية بأنها تكاد تخلو من الغنائية فهو ما سُيلاحظ مخالفة النقاد والدارسين اللاحقين له. في حين سيتفق معه كثير منهم في إشارته إلى استخدام عبد الصبور تقنية (الفلاش باك) في حوار المسرحية [2] وذلك كما سيتبين في المحور الحالي من البحث.

ويبدو أن محمود أمين العالم من النقاد الذين اختلفوا مع غالي شكري حول رأيه السابق المتمثل في وصفه مسرحية مأساة الحلاج بأنها تكاد تخلو من الغنائية حيث خلص محمود أمين العالم إلى أن الحوار في مواضع متعددة من المسرحية المذكورة يكاد يخرج عن حدود التعبير الدرامي إلى حدود التعبير الغنائي الخالص، وأنّه توجد صفحات من هذه المسرحية قصائد قائمة بذاتها على لسان (الحلاج) و (الشبلي) فضلا عن وجود أجزاء من الحوار تبدو حوارا من حيث الشكل، ولكنها في الحقيقة مقطع شعري موزع بين الأشخاص. وذلك كما هو الحال في الحوار بين الواعظ والتاجر الذي ورد في مفتتح المسرحية [3].

ورأى محمود أمين العالم أنَّ لغة الحوار في مجملها في مسرحية "مأساة الحلاج" لغة فكرية خالصة تكاد تجعل المسرحية مسرحية ذهنية خالصة وأنه كان من الممكن أن تتخذ لغة الحوار أبعادا أكثر فاعلية لولا أن المؤلف حجز المتلقي في أطر محددة من النقاش الفكري في الوقت الذي كان من الممكن أن يعمق هذا النقاش الفكري بأحداث ومواقف تعمق مسار الحركة الدرامية

---

[1] غالي شكري: شعرنا الحديث إلى أين؟ ص101.

[2] انظر، المرجع نفسه، ص100.

[3] انظر، محمود أمين العالم: الوجه والقناع، ص 265.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

للمسرحية [1] ومحمود أمين العالم يتفق في رأيه السابق مع غالي شكري من حيث عدم قدرة لغة الحوار على النهوض بعبء تعميق مسار الحركة الدرامية للمسرحية المذكورة.

ولم يبتعد كثيرا محسن أطيمش عن هذا السياق عندما لاحظ أن الحوار في بعض المواضع من "مأساة الحلاج" يخرج عن حدود التعبير الدرامي، وأن حوار الحلاج أو القصيدة الجميلة التي ألقاها أمام قضاته، والتي طالت لتستغرق ما يقرب من ثماني صفحات، وإن كانت محكمة البناء معبرة عن حالة الحلاج وحياته إلاَّ أنها ليست شعرا دراميا[2].

كما اقترب محسن أطميش في رأيه كثيرا من محمود أمين العالم لمَّا رأى أنه من الأخطاء التي ارتكبها عبد الصبور إيراد حوار بين شخصين وهو في حقيقته يصح أن يجري على لسان شخص واحد فيكون توزيعه بين اثنين مُخلا وذلك كما هو الأمر في حديث الواعظ والفلاح في "مأساة الحلاج" الذي أثبته محسن أطيمش في بحثه[3]. وكما هو أيضا، في حديث الوصيفات في مسرحية " الأميرة تنتظر " [4].

والملاحظ أنَّ محسن أطيمش وسع دائرة بحثه في لغة الحوار فشملت مسرحيات عبد الصبور جميعها. وخلص إلى أن تحوّل لغة الحوار إلى قصائد غنائية لم يكن مقصورا على "مأساة الحلاج" وإنما لوحظ في المسرحيات الأخرى فقصيدة (سعيد) في مسرحية " ليلى والمجنون" التي كانت بعنوان " يوميات نبي مهزوم يحمل قلما، ينتظر نبيا يحمل سيفا " قصيدة غنائية طويلة ولا ضرورة لها. وفي مسرحية " بعد أن يموت الملك" الكثير من القصائد التي تتسم بالإطالة وروح

---

(1) انظر، محمود أمين العالم: الوجه والقناع، ص 264

(2) انظر، محسن أطيمش: الشاعر العربي الحديث مسرحيا، ص307

(3) انظر، المرجع نفسه، ص 308-309

(4) انظر، المرجع نفسه، ص309

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الغناء وكان من الممكن اختصارها وتكثيفها لتعبر عمَّا هو ضروري ونافع، ولا تخلو مسرحية "الأميرة تنتظر" من المشاهد الغنائية[1].

كما قدَّم محسن أطيمش وصفا عاما للغة الحوار في غالبية مسرحيات عبد الصبور. فلغة الحوار في مسرحية "مسافر ليل" لغة معاصرة. وإن كانت تبتعد عن الركاكة أو العامية إلاَّ أنها اكتسبت شيئا من صفة الأداء النثري، وهي بشكل عام لا تحلق في أجواء الشعر، وإن كانت لا تخلو بعض مشاهدها من طاقة شعرية واضحة [2].

ولغة الحوار في مسرحيتي "الأميرة تنتظر" و "بعد أن يموت الملك" موشحه بطاقة شعرية عالية وبعيدة عن المباشرة والسطحية ، وهي منتقاة وموحية، ومعبرة عن الحالة الرمزية التي تسود المسرحيتين[3].

وأشار محسن أطيمش إلى تناسب لغة الحوار في مسرحيات عبد الصبور مع المستوى الفكري للشخصية المسرحية التي تتكلم بها. وتغيّر هذه اللغة تبعا لتغيّر الشخصيات[4] وهذه الإشارة يختلف معه فيها عبد القادر القط الذي وقف عند لغة الحوار في "مأساة الحلاج"، حيث رأى أن عبد الصبور لم يكن موفقا في لغة الحوار في بعض مواضع المسرحية. ومنها حوار الشرطي (أحد شخصيات المسرحية) مع الحلاج فقد كان حوارا فكريا ودينيا على مستوى ثقافي لا يمكن أن يُتاح لمثل تلك الشخصية[5] وأرجع عبد القادر القط عدم مناسبة الحوار لطبيعة بعض الشخصيات المسرحية إلى " أنَّ المسرحية تدور في جوهرها حول شخصية الحلاج في تكوينها النفسي وأزمتها الداخلية التي لا سبيل للمشاهد إليها إلاّ إذا حفّزت بعض الشخصيات أو المواقف الحلاج إلى

---

[1] انظر، محسن أطميش: الشاعر العربي الحديث مسرحيا، ص308

[2] انظر، المرجع نفسه، ص297

[3] انظر، المرجع نفسه، ص 298 وص 299-304

[4] انظر، المرجع نفسه، ص296-297

[5] انظر، عبد القادر القط: من فنون الأدب: المسرحية، ص 153

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الكلام. وقد رسم المؤلف شخصيات المسرحية كلها لتقوم بدور الحافز الذي نرصد استجابة الحلاج له دون أن يكون لها وجود حقيقي أو فني خاص"[1].

وإذا كان عبد القادر القط يخالف رأي محسن أطمش المتمثل في مناسبة الحوار لطبيعة الشخصيات المسرحية فإنه يتفق معه ومع الدارسين السابقين الذين أشاروا إلى اتصاف الحوار في بعض المواضع بالغنائية حيث ذهب عبد القادر القط إلى أن حوار الحلاج أمام المحكمة، الذي يقصُّ فيه نشأته ورحلته الفكرية والروحية المعقدة الطويلة اتسم بطابع غنائي تشيع فيه عاطفة مشبوبة مكبوتة معا، وأن هذا الحديث يطول طولا غير مألوف كثيرا في المسرح ولعلَّ أجمل مواطن هذا الحوار تصوير الحلاج إدراكه زيف الشعائر إذا كانت قائمة على محض الرغبة أو الرهبة ولم تكن نابعة من حب خالص لله [2] والمتجسد في قول عبد الصبور الآتي.

لكي أطمئن.... سألت الشيوخ، فقيل:

تقرّبَ إلى الله، صلِّ ليرفع عنك الضلال... صلِّ لتسعد

وكنت نسيت الصلاة، فصليت لله رب المنون،

ورب الحياة ورب القدر

وكان هواء المخافة يصفر في أعظمي ويئز

كريح الفلا... وأنا ساجد راكع أتعبد

فأدركت أني أعبد خوفي لا الله

كنت به مشركا، لا موحدا

وكان إلهي خوفي[3].

---

(1) عبد القادر القط: من فنون الأدب: المسرحية، ص155

(2) انظر، المرجع نفسه، ص163

(3) صلاح عبد الصبور: الأعمال الكاملة: المسرح الشعري ص249

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library- Yarmouk University

وانتهى عبد القادر القط إلى أنَّ حوار مسرحية "مأساة الحلاج" كان بمجملة موفقا تتبادله الشخصيات دون أن تستأثر إحداها بالحديث أكثر من اللازم وهو يصعد بالأزمة إلى ذروتها وذلك بتصوير أزمة الحلاج من جميع جوانبها على ألسنة شخصيات متعددة المواقف والمستويات وعلى لسان الحلاج نفسه، ولا يكاد يستثني من ذلك إلاَّ حديث الحلاج الطويل أمام القضاة عن رحلته الروحية الطويلة [1].

ويبدو أنه مع مرور الوقت أخذ بعض النقاد والدارسين يلتفتون بشكل أكبر إلى مسرحيات عبد الصبور جميعها فلم تعد دراساتهم مقتصرة على مقاربة"مأساة الحلاج" دون غيرها من المسرحيات. ومن هؤلاء الدارسين عصام بهي الذي تلقَّى الحوار في مسرحية " الأميرة تنتظر" وذهب إلى أن عبد الصبور استلهم التراث الشعبي في حوار المسرحية فقام الحوار بتجسيد جو خرافي رمزي واضح وذلك إلى جانب دوره في الإبانة عن الشخصيات والمواقف وأبعادها [2] ومن هذا القبيل قول الوصيفات للأميرة إن "عبيرها يتضوع "فتبل ندواته جدران البيت"[3]. وغير ذلك من صور تشير إلى فكرة التوحد مع الكون التي تشيع في الحكايات الخرافية[4].

كما أشار عصام بهي إلى تأثر الحوار في مسرحية " الأميرة تنتظر" بالطابع الشعبي المتمثل بالتسلسل والتكرار، الذي يعرف التراث الشعبي الكثير من نماذجه في الأغاني والحكايات [5]، وقد مثَّل الباحث لذلك بالجزء التالي من الحوار المسرحي، حين استقبلت الأميرة والوصيفات

---

(1) انظر، عبد القادر القط: من الفنون الأدب:المسرحية، ص 170

(2) انظر، عصام بهي: استلهام التراث الشعبي والأسطوري في مسرح صلاح عبد الصبور، ص143

(3) صلاح عبد الصبور: الأعمال الكاملة: المسرح الشعري ، ص 405

(4) انظر، عصام بهي: استلهام التراث الشعبي والأسطوري في مسرح صلاح عبد الصبور ، ص143

(5) انظر،المرجع نفسه، ص143

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

(القرندل):

" الوصيفة الثالثة: هل لك في لقمة خبز ؟

القرندل: خبزي لم ينضج بعد

الوصيفة الثالثة: ومتى ينضج خبزك ؟

القرندل: حين أُغني

الوصيفة الثالثة: ومتى ستغني ؟

القرندل: إن فرغت أغنيتي

الوصيفة الثالثة: ومتى تفرغ أغنيتك ؟

القرندل: ما زالت شذرات لم تتلاءم بعد

ويحيرني آخر سطر فيها حتى الآن "[1].

ومن الدارسين، أيضا، الذين تجاوزوا مسرحية "مأساة الحلاج" إلى غيرها من مسرحيات عبد الصبور ماهر شفيق فريد حيث تلقَّى لغة الحوار في مسرحيتي " مسافر ليل " و " ليلى والمجنون" فذهب إلى أنَّ لغة الحوار في مسرحية "مسافر ليل" تتماشى مع التحولات التي تحدث في المسرحية والمتمثلة في تحول الرحلة من رحلة عادية في قطار إلى رحلة نحو الموت، وتحول أحد بطلي المسرحية من عامل تذاكر إلى ديكتاتور عسكري يقتل ضحاياه دون ذرة تردد أو ندم، وتحول المسرحية من المألوف إلى الغريب ومن المضحك إلى المأساوي. فاللغة تنتقل من نثر الحياة اليومية إلى أفق الشعر الرفيع، ومن محاكاة أصوات الطبيعة إلى إعادة خلق الموضوعات، ومن كلام السوق المبتذل إلى رطانة الفلسفة وتحليقات الشعراء [2].

---

(1) صلاح عبد الصبور: الأعمال الكاملة: المسرح الشعري ، ص 415-416

(2) انظر، ماهر شفيق فريد: مسرح صلاح عبد الصبور: ملاحظات حول المعنى والمبنى، ص121

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وبالنسبة لتلقي ماهر شفيق فريد لغة الحوار في مسرحية " ليلى والمجنون" فقد خلص إلى أن المسرحية تعاني من خلل رئيس يتمثل في أنها– أساسا– مسرحية واقعية، بل طبيعية النزعة لا يوجد ما يبرر كتابتها شعرا[1].

والحقيقة إن عبد الصبور نفسه بيَّن رأيه في اللغة المناسبة للمسرح مهما كان المضمون الذي تعالجه المسرحية فقال:" " إنَّ الشعر هو صاحب الحق الوحيد في المسرح[2]، ورأى " أن المسرح ليس مجرد قطعة من الحياة، ولكنه قطعة مكثّفة منها، ولذلك فإن الشاعرية هي الأسلوب الوحيد للعطاء المسرحي الجيد"[3].

كما رأى ماهر شفيق فريد أن لغة الحوار في مسرحية "ليلى والمجنون" اتصفت بالركالة في بعض مواضعها وأنَّ هذه الركالة تبلغ أوجها في قول (سعيد) ينتظر المخلص:[4].

وباسم الشعراء وباسم الخضراء

والأهرام وباب النصر والقناطر الخيرية

وعبد الله النديم وتوفيق الحكيم وألمظ

وشجرة الدر وكتاب الموتى ونشيد بلادي بلادي

نرجو أن تأتي وبأقصى سرعة

فالصبر تبدد

واليأس تمدد [5].

---

(1) انظر، ماهر شفيق فريد: مسرح صلاح عبد الصبور :ملاحظات حول المعنى والمبنى، ص125

(2) صلاح عبد الصبور: حياتي في الشعر، ص159

(3) المرجع نفسه، ص163

(4) انظر، ماهر شفيق فريد: مسرح صلاح عبد الصبور: ملاحظات حول المعنى والمبنى، ص 126

(5) صلاح عبد الصبور: الأعمال الكاملة: المسرح الشعري، ص390

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وإذا كانت الدارسة توافق ماهر شفيق فريد بأنَّ الحوارالسابق الوارد على لسان (سعيد) فيه الكثير من الضعف والركاكة فإنها لا تستطيع أن توافقه في أنه لا يوجد ما يبرر كتابة المسرحية شعرا فالمسرحية استطاعت أن تجسد موضوعها شعرا فضلا عن انطوائها على الكثير من الطاقة الشعرية. ولعلَّ في مراجعة بعض المقاطع الواردة في المسرحية ما يؤيد ذلك أو أن يوحي به على أقل تقدير.[1]

وعاد محمد السيد عيد إلى مسرحية "مأساة الحلاج" فتلقى لغة الحوار الشعري فيها وانتهى إلى نتائج لاقى بعضها صداه في دراسات الباحثين اللاحقين، وذلك من مثل إشارته إلى أن لغة الحوار اعتمدت اعتمادا رئيسا على المفردات والمصطلحات الصوفية ومن هذا القبيل (الحب، التعّرف، السكر، اليقين، الوهج، العرفان، الكأس، الخمر)[2]. إذ يصبح الحب حُبا لله، والكأس هو القلب، والخمر خمر المحبة، والسُكر سُكر الفناء في الذات الإلهية[3] وإشارته، أيضا، إلى استخدام الأسلوب الصوفي في لغة الحوار لمسرحية" مأساة الحلاج" والذي يتمثّل في استخدام ألفاظ متناقضة في ظاهرها، منسجمة في باطنها[4] ولعلَّ من الأمثلة التي قدّمها لذلك، قول (الحلاج) التالي عندما خلع خرقته الصوفية:

يا رب اشهد

هذا ثوبك

وشعار عبوديتنا لك

وأنا أجفوه، أخلعه في مرضاتك

---

(1) انظر، صلاح عبد الصبور: الأعمال الكاملة:المسرح الشعري،(مثلا) ص 334–335 وص382

(2) انظر، محمد السيد عيد: التراث في مسرح صلاح عبد الصبور، ص30

(3) انظر، المرجع نفسه، ص 32

(4) انظر، المرجع نفسه، ص 30

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library- Yarmouk University

يا رب اشهد

يا رب اشهد[1].

فالعبودية لله تعني إخلاص التسليم والخضوع لله، والتناقض يبدو هنا بين معنى العبودية المذكّور وخلع ثوبّ العبودية مرضاة لله، ولكن هذا التعارض يزول حين نعرف أن خلع الخرقة يرتبط بتحرير النفوس من القهر والفقر المعنوي[2].

وأمَّا إشارة محمد السيد عيد إلى مناسبة الحوار للمستوى الفكري للشخصية المسرحية، وأن المؤلف استخدم لغة الصوفية في حوار الحلاج مع نفسه أو حواره مع أهل طريقته وأن الحلاج لجأ في حواره مع العامّة إلى أسلوب أسهل ليكون أقرب للفهم[3]. فقد سبق إليها الدارسون من قبل وبينوا آراءهم فيها.

وقبل مغادرة تلقي محمد السيد عيد لغة الحوار في مسرحية "مأساة الحلاج" إلى غيره من الدارسين لا بدَّ من الإشارة إلى أن وصفه الحوار في بعض المواضع من المسرحية بأنه فيه دفء[4] لم تعرف الدارسة ما المقصود بهذا الوصف تحديدا وتودُّ لو أن الباحث استخدم وصفا أكثر وضوحا ودلالة على المعنى الذي أراده. ومن هذا القبيل الحوار التالي الذي وصفه بالدافئ:

يقول الحلاج:

الا تعلم أن العشق سر بين محبوبين

هو النجوى التي إن أُعلنت سقطت مروءتنا

لأنا حينما جاد لنا المحبوب بالوصل تنعمنا

---

[1] صلاح عبد الصبور: الأعمال الكاملة: المسرح الشعري، ص 180

[2] انظر، محمد السيد عيد: التراث في مسرح عبد الصبور، ص 31

[3] انظر،المرجع نفسه، ص 32

[4] انظر، المرجع نفسه، ص 33

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

دخلنا الستر، أطعمنا وأشربنا

وراقصنا، وأرقصنا، وغنينا وغنينا

وكوشفنا وكاشفنا، وعوهدنا وعاهدنا

فلما أقبل الصبح تفرقنا[1]

ويبدو يوسف حسن نوفل من النقاد الذين اهتموا بتناول مسرحيات عبد الصبور الخمس، وهو يبحث في لغة الحوار المسرحي وتطورها في المسرح الشعري المعاصر، وقد التقى مع بعض الباحثين السابقين في تلقيه لغة الحوار في مسرحية "مأساة الحلاج" وذلك حين رأى أنها تكاد تخرج بروحانيتها وشفافيتها عن نطاق الدراما، وأن المؤلف يعود في بعض المواضع من حواره إلى لغته الشعرية في شعره الغنائي[2].

كما التقى يوسف حسن نوفل مع الباحث محمد السيد عيد عندما أشار يوسف حسن نوفل إلى انطواء لغة الحوار في "مأساة الحلاج" على كثير من الألفاظ الصوفية وذلك من مثل(الحكمة، والكؤوس، والخلصاء، والمعشوق والعاشق.....الخ)[3].

ولعلَّ من أبرز إضافات يوسف حسن نوفل في تلقيه لغة الحوار في مسرحيات عبد الصبور إشارته إلى استخدام عبد الصبور الوسيط الحواري وقصد الباحث بذلك استعارة الجوقة أو الراوي من المسرح الإغريقي وإشراكه في الحوار تفسيرا وتقديما وعرضا ودفعا للأحداث وبذلك تكون الجوقة عونا كبيرا للشاعر الدرامي لأنها تمنحه فرصة أوسع في التعبير، ولا تترك مجالا لوقوع المتفرج في الحيرة حول ما يقصده المؤلف لأنها تشرح ما استغلق على المتفرج من أحداث

---

(1) صلاح عبد الصبور: الأعمال الكاملة: المسرح الشعري، ص 192

(2) انظر، يوسف حسن نوفل: تطور لغة الحوار في المسرح المصري المعاصر، ص 191

(3) انظر، المرجع نفسه، ص191

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library- Yarmouk University

ونتائج[1]، ومن الأمثلة التي قدّمها يوسف حسن نوفل على استعارة الوسيط الحواري في "مأساة الحلاج" حوار الجوقة التالي والمتمثلة في(التاجر والفلاح والواعظ)

يقول التاجر: انظر... ماذا وضعوا في سكتنا

ويعقبه تفسير وتوضيح من الفلاح

الفلاح: شيخ مصلوب

ما أغرب ما نلقى اليوم[2].

ويوجد في المسرحية وسطاء آخرون هم (مجموعة من الصوفية) و(مجموعة من الفقراء) و(الأحدب والأعرج والأبرص)[3] وذلك كما يذكر يوسف حسن نوفل.

ولاحظ يوسف حسن نوفل وجود الوسيط الحواري في مسرحية" مسافر ليل" وتجسَّد بالراوي الذي أسهم في توضيح بعض الأحداث وقد بدأت المسرحية وانتهت بهذا الوسيط الحواري، وشكَّلت نسبة حديث الراوي في بدء المسرحية ونهايتها وخلالها(20%) من حوار المسرحية[4]. الأمر الذي يعني أنَّ الوسيط الحواري اتخذ حيزا لا بأس به من حوار المسرحية.

وأما في مسرحية "الأميرة تنتظر" فتمثَّل الوسيط الحواري بالوصيفات اللواتي بدأت المسرحية وانتهت بهن. وكذا الأمر في مسرحية"بعد أن يموت الملك" حيث بدأت المسرحية بظهور النساء الثلاث(الوسطاء) وانتهت بهن[5].

---

(1) انظر، يوسف حسن نوفل: تطور لغة الحوار في المسرح المصري المعاصر، ص222

(2) صلاح عبد الصبور: الأعمال الكاملة: المسرح الشعري، ص150

(3) انظر، المصدر نفسه، ص150 وما بعدها، وص 181 وما بعدها.

(4) انظر، يوسف حسن نوفل: تطور لغة الحوار في المسرح الشعري المعاصر، ص220

(5) انظر، المرجع نفسه، ص220

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ولعلَّ يوسف حسن نوفل لم يلتفت إلى أن بدء معظم مسرحيات عبد الصبور بالوسيط الحواري والانتهاء به يمكن أن يعدَّ واحدا من التقنيات الفنية المتواترة في المسرحيات التي استخدم فيها الوسيط الحواري.

ومن أبرز إضافات يوسف حسن نوفل في تلقيه لغة الحوار في مسرحيات عبد الصبور،أيضا، إشارته إلى أنَّ الشاعر يعمد–أحيانا– إلى تفصيح العامية وأنَّ ذلك تطويرا حقا من لدن عبد الصبور للغة المسرح[1].

ومن النماذج التي قدّمها يوسف حسن نوفل لتوجه عبد الصبور إلى تفصيح اللغة في مسرحياته[2].

قول التاجر في مأساة الحلاج

انظر ماذا وضعوا في سكتنا [3].

وقول الراكب في"مسافر ليل

ولعلّي إن لنت له أن يتركني في حالي [4].

كما أشار يوسف حسن نوفل إلى إدراك عبد الصبور أهمية وجود الفعل في الحوار، وأنه وفّق كثيرا في توظيف الأفعال لتطوير الأحداث وتعزيز درامية البناء المسرحي[5].

وأمَّا مدحت الجيار الذي تلقَّى لغة الحوار في مسرحية"مأساة الحلاج" و"مسافر ليل" فيبدو في تلقّيه لغة الحوار لمسرحية"مأساة الحلاج:" واقفا عند حدِّ ما قدّمه النقاد والدارسون من قبل، ولم تُلْحَظ له إضافة في هذا الإطار سوى بعض التفسيرات التي قدمّها للآراء التي سبقت دراسته، وذلك

---

(1) انظر، يوسف حسن نوفل: تطور لغة الحوار في المسرح الشعري المعاصر، ص247

(2) انظر، المرجع نفسه، ص253–254

(3) صلاح عبد الصبور: الأعمال الكاملة: المسرح الشعري، ص150

(4) المصدر نفسه، ص459

(5) انظر، يوسف حسن نوفل: تطور لغة الحوار في المسرح المصري المعاصر، ص91

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

من مثل تعليله سبب وجود بعض(المونولوجات) الطويلة في"مأساة الحلاج" كالمونولوج الذي تحدّث فيه الحلاج عن نفسه حيث أعاد ذلك إلى سيطرة القصيدة الغنائية على أداء عبد الصبور وعدم قدرته على الانفكاك من هذه السيطرة، حيث يقول مدحت الجيار" وهذا في ظنّي تأثير قصيدي لم يستطع عبد الصبور التخلص منه"[1].

ومن آراء مدحت الجيار التي وقفت عند حدٍّ ما قدّمه الدارسون السابقون إشارته إلى أن تقسيم عبد الصبور الحوار بين عدّة متحاورين لم يكن له داعٍ، "وأننا نستطيع أن نتخيل عدة حوارات تحت اسم متحاور واحد دون خوف من الاضطراب". ومن آرائه التي سبقه إليها الدارسون، أيضا، إشارته لظهور النفس الغنائي في "مأساة الحلاج" [2].

وأمَّا تلقّي مدحت الجيار لمسرحية"مسافر ليل" الذي قاده إلى وصف لغة الحوار لشخصيات المسرحية جميعهم(عامل التذاكر، والراكب، والراوي) فيبدو فيه محاولة الوصف التفصيلي لتلك اللغة، حيث وصف لغة الحوار لعامل التذاكر بأنها كانت طويلة في كثير من المواضع وهو ما سمح له بالحديث المفصل وإضافة التفاصيل والجزئيات. كما بدت لغة حواراته مثل لغة المحقق العقلية المنطقية في ظاهرها عندما يتطلب الموقف ذلك أمَّا في المواقف التي تحتاج إلى المستوى الانفعالي من اللغة فكانت لغته كذلك.[3] في حين جاءت لغة الحوار التي صدرت عن الراكب لغة غيرية بمعنى أنها تراعي محدثها دون أن تكون صادقة مع نفس قائلها، إضافة إلى اتصافها بالمبالغة والمباشرة لأنها لم تعبر عن انفعال الراكب وإنما سعت إلى تهدئة انفعال العامل. وأمَّا لغة

---

[1] مدحت الجيار: البحث عن النص في المسرح الشعري، ص 171

[2] انظر، المرجع نفسه، ص171

[3] انظر،المرجع نفسه، ص 306

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

حوار الشخصية الثالثة والأخيرة في المسرحية وهي(الراوي) فجاءت ممثلة للغة المؤلف ولذلك كانت أكثر الاستخدامات شعريةً[1].

وإذا كان مدحت الجيار، من الباحثين الذين لم يوسعوا دائرة اهتمامهم بشعر صلاح عبد الصبور المسرحي لتشمل مسرحياته جميعها، فإن الباحث محمد محمود رحومة كان واحدا من الدارسين الذي تلقوا الإنجاز الشعري المسرحي لعبد الصبور جميعه. وربما يمكن القول إنَّه كان من أكثر الباحثين الذين تناولوا شعر عبد الصبور المسرحي توسعا وعمقا في تناوله لغة الحوار للمسرحيات، وإنه خصص لذلك حيزا واضحا في دراسته التي جاءت بعنوان: "مسرح صلاح عبد الصبور: دراسة فنية" وحاول الكشف عن خصائص لغة الحوار المسرحي وعيوبه إضافة إلى وقوفه عند الخصائص الأسلوبية لتلك اللغة.

والحقيقة إن الباحث المذكور لم يستسلم أو يسترخ أمام بعض الآراء السابقة المرتبطة بلغة الحوار المسرحي لدى عبد الصبور فهو إذا كان يُقرُّ بوجود العنصر الغنائي في المسرحيات ويبدو موافقا في ذلك الكثير من النقاد والدارسين السابقين فإنه لم يتفق مع هؤلاء النقاد والدارسين في كون هذا العنصر مقياسا لجودة المسرحية ورأى أنَّ المعيار الوحيد للحكم على الغنائية هو النظر في مدى ما يقدّمه الحوار الموصوف بها في الدراما من التوترات والصراعات والإثارة والمتعة[2].

وإذا كان الدارس مدحت الجيار قد توصَّل إلى أنَّ عبد الصبور ظلَّ متأثرا بخصائص القصيدة الغنائية وهو ينجز شعره المسرحي كما تقدّم في غير هذا الموضع. فإن محمد محمود رحومة يرى أن عبد الصبور بقي متأثرا بدرامية قصائدة الغنائية وأنه يخلط بين الحوار في الدراما الشعرية وبين القصيدة الدرامية، وأن هذا الخلط يعدُّ عيبا، وينتشر هذا العيب في مسرحياته،

---

(1) انظر، مدحت الجيار: البحث عن النص في المسرح الشعري، ص 208

(2) انظر، محمد محمود رحومة: مسرح صلاح عبد الصبور: دراسة فنية، ص 63-64

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ويسرف فيه إسرافا غريبا من شأنه أن يفتت البناء الدرامي ويصيبه باهتراء على حدٍّ تعبير محمد محمود رحومة الذي مثَّل لرأيه السابق بما لاحظه من تقديم عبد الصبور الشخصيات بمثل (ها أنذا– هذا أنا) في مشاهدة كثيرة من مسرحياته، ومنها قوله في مسرحية" بعد أن يموت الملك"

ها أنذا يتخلع قلبي من تحت بنائي المتهالك [1].

فالشخصية المسرحية في استخدامها الأسلوب السابق تشرح دورها مما يجعل المتلقي يفقد متعة الكشف والمعرفة ومتابعة الحدث الدرامي بنفسه، ولا سيما أن الأسلوب المذكور تكرر حتى صار سمة بارزة تضعف الحوار عند عبد الصبور [2].

وخَلَصَ محمد محمود رحومة في تناوله لغة الحوار في مسرحيات عبد الصبور إلى الخصائص المميّزة لتلك اللغة، ومنها استخدام الشاعر الوسائط الحوارية [3]، ومن هذا القبيل طريقة السؤال والجواب، التي وصفها بأنها تنظم المعلومات بشكل طبيعي ومركز ومختصر، وذلك لقدرتها على الحدّ من حرية الكاتب المسرحي، فلا يخرج ما عنده دفعه واحدة [4] ومن الأمثلة التي قدّمها الدارس لطريقة السؤال والجواب قول الشاعر في مسرحية "الأميرة تنتظر"

من أنت

القرندل: اسمي لا يعني شيئا

– ماذا تعمل؟

– لا أعمل شيئا

–ماذا تكتب؟

---

(1) صلاح عبد الصبور: الأعمال الكاملة: المسرح الشعري، ص120

(2) انظر، محمد محمود رحومة: مسرح صلاح عبد الصبور: دراسة فنية، ص 65

(3) سبق استخدام مصطلح الوسائط الحوارية من قبل يوسف حسن نوفل.

(4) انظر، محمد محمود رحومة: مسرح عبد الصبور: دراسة فنية، ص 46

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

-ما يحدث؟

-هل تسكن في هذا الوادي؟

- بل عندي عمل سأؤديه

-فأنا الليلة مدعو أن ألقي أغنيتي

-مدعو؟ ممن؟ [1].

ومن الوسائط الحوارية التي يستخدمها عبد الصبور في الحوار المسرحي، أيضا استخدام أسلوب (الفلاش باك) أو الاسترجاع وذلك بمعنى الرجوع بالبطل أو شخوص المسرحية إلى الوراء، والشاعر يتغلب بهذه الوسيلة على عنصر الخبر المباشر الذي لا تقبله الدراما[2]وقد أخذ الاسترجاع في مسرحية "الأميرة تنتظر" شكل الطقوس الجنائزية[3] التي أدَّت إلى معرفة المتلقي بأطراف الصراع، وبشخوص جديدة لم تظهر في المسرحية وذلك مثل (شخصية الملك)(وشخصية السمندل) وكان في ذلك تمهيد وتشويق لمجئ(السمندل) المفاجئ وجاء قتل (القرندل) له نتيجة طبيعية لهذا الاسترجاع الذي أدان السمندل وأوجد المبرر الكافي لقتله[4].

ويضاف لما سبق من وسائط الحوار استخدام عبد الصبور الإرشادات المسرحية كنوع من أنواع الوسائط الحوارية التي تعين النص المسرحي على أن يكشف رؤاه بالحركة والكلمة جنبا إلى جنب[5].

وأما آخر الوسائط الحوارية التي ذكرها الباحث ويستخدمها عبد الصبور فتمثَّل في الاستعانة بالفكاهة والنكتة. فالنكتة لا تقال عبثا وإنما تأتي منسجمة مع البناء المسرحي، ومضيفةً

---

(1) صلاح عبد الصبور: الأعمال الكاملة: المسرح الشعري، ص 435

(2) انظر محمد محمود رحومة: مسرح صلاح عبد الصبور: دراسة فنية، ص47

(3) انظر، المرجع نفسه، ص48

(4) انظر،المرجع نفسه، ص48

(5) انظر، المرجع نفسه، ص48-49

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أبعادا جديدة من الحركة. وتؤدي الفكاهة والنكتة إلى كشف المواقف وتقودان إلى المفاجآت مما يشيع التشويق في الدراما[1].

ولم يُغفل محمد محمود رحومة الإشارة إلى عيوب لغة الحوار في إنجاز عبد الصبور المسرحي. ومن هذا القبيل إشارته إلى نزوع الحوار إلى التجريد في بعض المواضع من مسرحياته كما الحال مثلا في حديث القاضي ابن سريج في مأساة الحلاج عن العدل خلال دفاعه عن الحلاج

ابن سريج:

العدل مواقف

العدل سؤال أبدي يطرح كل هنيهة

فإذا ألهمت الرد، تشكل في كلمات أخرى

وتولدَّ عنه سؤال آخر، يبغي ردا

العدل حوار لا يتوقف

بين السلطان وسلطانه[2].

فحديث العدل وماهيته ليس مكانه الدراما، ومثل هذا الحديث يعطِّل الحدث، ويرجع بالمسرحية إلى الوراء، إن لم يجمدها تماما[3].

ومن عيوب لغة الحوار في مسرحيات عبد الصبور، التي ذكرها محمد محمود رحومة إخفاق عبد الصبور في بعض المشاهد في الإفادة من لغة المكان حيث لا يترك المكان أثره في

---

(1) انظر، محمد محمود رحومة: مسرح صلاح عبد الصبور: دراسة فنية ،ص49

(2) صلاح عبد الصبور: الأعمال الكاملة:المسرح الشعري، ص 244

(3) انظر، محمد محمود رحومة: مسرح صلاح عبد الصبور: دراسة فنية، ص 64

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

لغة الحوار[1] ومن هذا القبيل (الحانة) في مسرحية "ليلى والمجنون" فالحوار لم يتأثر بلغتها، ولم تلق ظلالها عليه[2]. في حين أفاد عبد الصبور من المكان (المحكمة) في" مأساة الحلاج"، وترك أثره واضحا في لغتها، حيث استخدمت ألفاظ المحكمة ووسائلها(الدفاع- الشهود- التهمة) [3].

وعلى الرغم مما لاحظه الباحث من عيوب للغة الحوار المسرحي ورصدها في دراسته إلاّ أنه ينتهي إلى أن لغة الحوار لدى عبد الصبور أسهمت في الكشف عن الشخصيات ورسم أبعادها، وحددت وظائفها داخل المسرحية وصعدت الحدث الدرامي ووصلت به الى الذروة كما نجحت لغة الحوار في ربط أجزاء العمل المسرحي داخل بناء متماسك[4].

وبخصوص وقفة محمد محمود رحومة عند الخصائص الأسلوبية للغة الحوار الشعري المسرحي فقد التقى في بعض الخصائص الأسلوبية التي ذكرها مع الدارسين السابقين ومن ذلك إشارته إلى استخدام الشاعر لغة الحياة اليومية في مسرحه، وإشارته إلى عناية المؤلف بالجمل الفعلية وإيثارها على الجملة الاسمية[5].

وكما يبدو لي، من الخصائص الأسلوبية للغة الحوار الشعري لمسرحيات عبد الصبور التي أضافها محمد محمود رحومة لما ذكره الدارسون السابقون- الذين توقف البحث الحالي عندهم- الحاح الشاعر على معانٍ معينة في مسرحياته وذلك من مثل انحيازه إلى معاني الظلمة والليل والموت والصمت في مسرحية "الأميرة تنتظر" [6].وانتشار ظاهرة تكرار بعض الجمل في شعره

---

(1) انظر، محمد محمود رحومة: مسرح صلاح عبد الصبور: دراسة فنية، ص58

(2) انظر، صلاح عبد الصبور: الأعمال الكاملة: المسرح الشعري، ص 229-266

(3) انظر، محمد محمود رحومة: مسرح صلاح عبد الصبور: دراسة فنية، ص 60

(4) انظر، المرجع نفسه ، ص66

(5) انظر،المرجع نفسه ، ص152 وص 165

(6) انظر، المرجع نفسه،ص153

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المسرحي، وكثرة استعمال أسلوبي النفي والأستفهام[1].وميل الشاعر لاستخدام العطف [2]وتميّز تراكيبه اللغوية باستخدام(التقديم) والمتمثل في تقديم جملة من حقها أن تتأخر، وذلك بناء على المعنى[3].

ومن الدارسين، أيضا، الذين تلقوا لغة الحوار في مسرحيات عبد الصبور الخمس نعيمة مراد محمد والتقت مع بعض الدارسين الذين رأوا تأثر الشاعر بمعجم الصوفيين وأساليبهم في مسرحية"مأساة الحلاج" حيث وصفت لغة الحوار في المسرحية بأنها"تتسم بالشاعرية والرّقة، في جو يعبق بالألفاظ والمواقف والحالات الصوفية، التي تنقل القارئ إلى عالم الروحانيات والتجريدات رغم أن الموضوع كله معالجة لمشاكل معيشة ومعاصرة "[4]. كما التقت، كذلك، مع بعض الدارسين الذين ذهبوا إلى نجاح عبد الصبور في تلوين لغة الحوار تبعا لطبيعة الشخصية التي تتكلم به[5]. والتقت،أيضا، مع بعض الدارسين في وصفها لغة الحوار في مسرحية"الأميرة تنتظر" بأنها مكثفة للغاية وتكاد تخلو من الألفاظ والتعبيرات العامية التي لوحظت في مسرحية"ليلى والمجنون" [6].

وأمَّا وصف نعيمة مراد محمد لغة الحوار في مسرحية "مسافر ليل" فيبدو أنه يخالف في مجمله ما ورد لدى مدحت الجيّار في وصفه هذه اللغة حيث رأت أنها ثرية بالمعاني، وتتسم بالتركيز والإيجاز بشكل يفوق لغة الحوار في أية مسرحية أخرى، وأنه لا يوجد في المسرحية تلك الأجزاء التي تقترب من القصائد الغنائية، ولا توجد المنولوجات المطولة من جانب إحدى الشخصيات، وإنما كان الحوار سريعا وقصيرا ومفعما بالمشاعر والأحاسيس والحركة الداخلية.

---

(1) انظر، محمد محمود رحومة: مسرح صلاح عبد الصبور: دراسة فنية، ص160-162

(2) انظر، المرجع نفسه،ص171

(3) انظر، المرجع نفسه، ص158

(4) نعيمة مراد محمد:المسرح الشعري عند صلاح عبد الصبور، ص 222

(5) انظر، المرجع نفسه، ص223

(6) انظر، المرجع نفسه، ص258

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وذلك على الرغم من انطوائه على بعض التعبيرات والألفاظ القريبة من العامية. لأن الشاعر قصد إليها قصدا نظرا لقدرتها على تصوير الموقف [1].

وكما يبدو لي، أن وصف نعيمة مراد محمد لغة الحوار في مسرحية "ليلى والمجنون" و "بعد أن يموت الملك" من الإضافات التي تحسب لها– وذلك بالنسبة للدراسات التي اطلع عليها البحث الحالي– حيث رأت أن لغة الحوار في مسرحية" ليلى والمجنون" نجحت في التعبير عن كل المتغيرات الإنسانية بسهولة ويسر، وأنها صورت أكثر المواقف ثورية في الوقت الذي صورت فيه مواقف الحب في المسرحية وأن الحوار في المسرحية كان قصيرا وسريعا في بعض الأحيان تبعا لسرعة الحدث وتدفق الانفعالات. وكان طويلا في أحيان أخرى حتى أصبح (منولوجا) أو ما يشبه القصيدة الغنائية. ومثال ذلك يوميات (سعيد)– أحد شخوص المسرحية– التي ألقاها في الحانة[2].

ورأت الباحثة أن لغة الحوار في آخر مسرحيات عبد الصبور"بعد أن يموت الملك" " تؤكد بما لا يدع مجالا للشك أن عبد الصبور قد أصبح يملك زمام اللغة، ورسم الصورة، وإدارة الحوار على أي مستوى من المستويات الحوارية وأنَّ المسرحية تكاد تخلو من الألفاظ العامية، وتستخدم اللغة الشائعة التي يفهمها كل الناس[3].

وإذا كانت الباحثة نعيمة مراد محمد قد تراوحت آراؤها بخصوص لغة الحوار في مسرحيات عبد الصبور بين التأثر بالدارسين السابقين لها في ميدان الدراسة ومحاولة الانعتاق من تلك الآراء من خلال إضاءة جوانب أخرى في الحوار الشعري فإن الباحثة ثريا العسلي التي تناولت مسرحيات عبد الصبور الخمس بالبحث والدراسة تبدو مستظلّةً بآراء الباحثين السابقين بدرجة كبيرة. واذا كانت الدارسة الحالية لا تودَّ التوجّه نحو الأحكام الجازمة القاطعة فإنها مع ذلك ترى من

---

(1) انظر، نعيمة مراد محمد:المسرح الشعري عند صلاح عبد الصبور، ص237

(2) انظر، المرجع نفسه ، ص258–259

(3) انظر، المرجع نفسه، ص 309–310

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library- Yarmouk University

الصعب القول إن ثريا العسيلي قدّمت من الآراء المرتبطة بلغة الحوار المسرحي ما يمكن أن يحسب لها بوصفها واحدة من دارسي إنجاز الشاعر المسرحي، ولعلَّ من الأمثلة على تأثر الباحثة بآراء من تقدّم عليها زمنيا بدراسة شعر عبد الصبور المسرحي إشارتها إلى أنَّ الحلاج في مسرحية "مأساة الحلاج" عندما كان يتحدث عن أحواله الخاصة أو يتحدث مع رفاق طريقته كالشبلي انطوى حديثه على الرموز الصوفية والألفاظ التي تحمل مدلولات رمزية[1]، وأن عبد الصبور استخدم الأسلوب الصوفي القائم على استخدام الفاظ متناقضة في ظاهرها منسجمة في باطنها وذلك مثل لفظ العبودية الذي يعني الاخلاص والتسليم والخضوع لله تعالى[2]. وربما يكون من الغريب أن تقدّم المثال نفسه الذي قدّمه أحد الباحثين من قبل، والذي جاء فيه لفظ العبودية، وهو قول عبد الصبور التالي:

يا رب اشهد

هذا ثوبك

وشعار عبوديتنا لك

وأنا أجفوه، أخلعه في مرضاتك

يا رب اشهد [3].

ومن الأمثلة، أيضا، على إفادة الباحثة ثريا العسيلي من الدارسين السابقين إشارتها إلى ظهور سمة الغنائية في لغة الحوار في "مأساة الحلاج" لا سيما في ذلك الحديث الطويل أو(المونولوج) الشعري الطويل الذي قدّمه الحلاج أمام القضاة في المحكمة[4]. وأن مسرحية"ليلى

---

(1) انظر، ثريا العسيلي: المسرح الشعري عند صلاح عبد الصبور، ص90

(2) انظر، المرجع نفسه، ص 91-92

(3) صلاح عبد الصبور: الأعمال الكاملة: المسرح الشعري، ص 180

(4) انظر، ثريا العسيلي: المسرح الشعري عند صلاح عبد الصبور، ص92

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

والمجنون" لم تخلُ من الغنائية في بعض مشاهدها وخصوصا المشهد الذي يقرأ فيه (سعيد) أشعاره التي تحمل عنوان (يوميات نبي مهزوم يحمل قلما ينتظر نبيا يحمل سيفا) [1] وكذلك الأمر بالنسبة لإشارتها إلى استخدام المؤلف الرمز في حوار مسرحية " الأميرة تنتظر" [2] وأتخاذ الحوار سمات الأداء النثري في كثير من مشاهد "ليلى والمجنون" [3].

وأمَّا إشارة الباحثة إلى اتصاف لغة الحوار بالغنائية في أشعار الحب وأحاديثه في مسرحية "بعد أن يموت الملك" واتخاذ الحوار سمات الأداء النثري في أحاديث الجوقة في المسرحية ذاتها[4] فلا تكفي لوصف لغة الحوار في مجملها في المسرحية المذكورة.

ويبدو أنه مع توالي الدراسات الخاصة بمسرحيات عبد الصبور الشعرية، ضاق المجال أمام الباحثين فيما يتعلق بلغة الحوار الشعري- على الرغم من رحابته- أو أنهم لم يفيدوا من الدراسات السابقة في ميدان بحثهم الإفادة المأمولة ، وهو ما أدى إلى تكرار بعض الآراء ودورانها بين كثير من الباحثين. ولعلَّ الباحثة حورية محمد حمو في وصفها لغة الحوار في مسرحية "مأساة الحلاج" ممن تأثروا بآراء السابقين، حين ذهبت إلى أن حديث الحلاج عن نفسه كان طويلا وإن رأت أن الموقف هو الذي استدعى هذا الطول. وأما وصفها لغة الحوار في مجملها- وذلك في المسرحية نفسها- بأنها تتصف بالايجاز والتركيز والتكثيف، وإشارتها إلى قدرة المؤلف على استغلال طاقة اللغة التعبيرية، وأن الحوار تميّز بالعمق والتصوير الحي للشخصيات. مع الدقة في اختيار العبارات التي استطاعت أن تكشف عن المعنى بحرية وطلاقة مما جعله قريبا من

---

(1) انظر، ثريا العسيلي: المسرح الشعري عند صلاح عبد الصبور، ص 182

(2) انظر، المرجع نفسه، ص156

(3) انظر، المرجع نفسه، ص 181

(4) انظر، المرجع نفسه، ص 214-218

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library- Yarmouk University

مصطلح الحياة اليومية[1] كل ذلك لم تبتعد فيه كثيرا عمَّا قدّمه الباحثون السابقون، وأستثنى من ذلك ما ذهبت إليه من أن لغة الحوار في مجملها أقتربت من مصطلح الحياة اليومية وهو ما أظن أنها تخالف فيه عددا من النقاد الذين تناولوا لغة الحوار في المسرحية المذكورة وأنها لم يحالفها التوفيق فيه فمسرحية "مأساة الحلاج" بالذات تكتظ بألفاظ الصوفية ومصطلحاتها وأسلوبها في التعبير، وتبتعد في غالبية حوارها عن مصطلح الحياة اليومية.

وأخيراً يقدّم أبو الحسن سلام مثالاً على أن المجال ما زال رحبا لتناول لغة الحوار في مسرحيات عبد الصبور وذلك من خلال تلقيه لهذه اللغة في ثلاث من مسرحيات عبد الصبور هي "الأميرة تنتظر" و"ليلى والمجنون" و"بعد أن يموت الملك" حيث ذهب إلى أنَّ الحوار الذي جاء على لسان الوصيفتين الأولى والثانية في المشهد الافتتاحي لمسرحية "الأميرة تنتظر" والذي استغرق حوالي خمس صفحات[2]. وهو عبارة عن قصيدة طويلة قام الشاعر بتقطيع أوصالها وتوزيعها على لساني الشخصيتين توزيعا شكليا. وذلك أنه لو قُرئ الحوار الشعري متصلا وتمَّ تناسي أسماء الشخصيات المدونه أمام فقراته وأوصاله المتفرقة لأعطى الحوار بوساطة تلك القراءة أو التلقي موضوعا واحدا، ولو أدّاه صوت ممثل واحد أو ممثلة واحدة لمألحسَّ المتلقي أنة أمام أكثر من صوت[3]. الأمر الذي يعني_ كما يرى الباحث- أنَّ مؤلف النص المسرحي في الموضع المذكور لم يلتفت إلى أنَّ" الحوار الدرامي، أو المسرحي هو وسيلة شديدة الخصوصية بكل شخصية درامية ومسرحية، تعمل على خلق حالة اتصال وجداني وإدراكي بين الشخصية وغيرها والمتفرج لتكشف له عمَّا تعانيه وعن أساليب حياتها وحيلها في سبيل تحقيق وجودها وتبرير ذلك الوجود، وكيفية تحقيق

---

(1) انظر، حورية محمد حمو: تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق في سورية ومصر، ص 296

(2) انظر، صلاح عبد الصبور: الأعمال الكاملة: المسرح الشعري ص 397-402

(3) انظر، أبو الحسن سلام: مقدّمة في نظرية المسرح الشعري، ص 172-173

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

جوهرها، وما يعترض طريقها في الوصول إلى أهدافها الرئيسة في الحياة" [1]. وإنَّ الذي جعل عبد الصبور يحمل الحوار على صوتي الوصيفة الأولى و الوصيفة الثانية هو الرغبة" في تحقيق عنصر التنويع الذي يعدُّ أحد أعمدة فنون الكتابة والتشكيل، ارتكازا على قاعدة الاحتمال في مقابل قاعدة الضرورة"[2] وبعبارة أخرى إن الشاعر لم يمشِ على قاعدة الضرورة، واكتفى بقاعدة الاحتمال التي تتيح حمل الصوت على صوتين دون أن يكون لذلك ضرورة فنية بنائية، وأنما ضرورة إمتاع وتنويع.

وأما بخصوص لغة الحوار في مسرحية "ليلى والمجنون" فقد تناول الباحث موقع القصيدة الطويلة في الحدث المسرحي وهي القصيدة التي جاءت على لسان (سعيد) وكان عنوانها"يوميات نبي مهزوم يحمل قلما، ينتظر نبيا يحمل سيفا" وقد طرح الباحث الأسئلة التالية هل القصيدة جزء من السياق أم أنها خارجة عنه؟ وهل وجودها تفرضه الدراما أم أن وجودها خارجي؟ وهل لها ضرورة درامية في السياق أم أن وجودها كان على سبيل الأحتمال؟ وقد خلص الباحث إلى أن صلاح عبد الصبور قام بزرع القصيدة في جسد البناء الدرامي، في محاولة الوصول للهدف المنشود الذي تسعى إليه الشخصية (سعيد)، وتحايل عبد الصبور على نسيج النص ببراعة وذلك على الرغم أن القصيدة دخيلة على المشهد حيث أنها لو حُذفت لا تحدث تأثيرا في حركة الهدف داخل المشهد المسرحي [3].

وفيما يتعلق بلغة الحوار لمسرحية"بعد أن يموت الملك" فإن الباحث وقف عند علّة افتتاح المسرحية بالخطاب النثري المباشر فوجدها تكمن في كون الافتتاحية توجه نقدا لمهنة المسرح والجمهور والنظَام الفردي في المجتمع وفي السياسة وفي الفنون وفي الحركة النقدية

---

(1) أبو الحسن سلام: مقدّمة في نظرية المسرح الشعري، ص 172

(2) المرجع نفسه، ص 176

(3) انظر، المرجع نفسه، ص 185-186

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المريضة فالشاعر ينتقد ظاهرة الحكم الفردي وينتقد المثقفين في مصر الذين يتشدقون بأرسطو وهم لا يعرفون من كتبه إلاَّ مجرد أشكالها[1]. وبعبارة أخرى إن طبيعة المضمون المعبرَّ عنه في الافتتاحية هو الذي اقتضى العبارة النثرية.

ثالثاً– تلقّي موسيقى اللغة الشعرية

لعلَّ موسيقى اللغة الشعرية في إنجاز عبد الصبور المسرحي من أقل المجالات حظوة لدى النقاد والدارسين، الذين تناولوا شعره المسرحي، هذا فضلا عن أن إسهام بعض الدارسين في هذا المجال تمثَّل في إعادة ترديد آراء الشاعر عبد الصبور نفسه بخصوص طبيعة موسيقى لغته الشعرية الخاصة بمسرحيتي"مأساة الحلاج" و "مسافر ليل" حيث تحدث الشاعر في تذييله للمسرحيتن المذكورتين عن الموسيقى الواردة فيهما. فقال عن موسيقى "مأساة الحلاج": إني استعملت في مسرحيتي أربعة ألوان من التفاعيل:

" أولاها: تفعلية الرجز"مستفعلن" بما يجوز أن يدخلها من التحويرات

ثانيها: تفعيلة الوافر"مفاعلتن" وقد كان العروضيون الأقدمون يجيزون فيها إسكان الخامس المتحرك، فتصبح "مفاعيلن" ولكنهم يستكرهون حذف السابع لتصبح مفاعيل وإن كانوا لا يحرّمونه. وقد وجدتُ اللغة المسرحية تحبه وترتاح إليه،أحيانا، ولعلّ هذا هو ما أريد أن ألفت له، وهو أن الكتابة للمسرح الشعري ستدخل على موسيقى العروض نوعا من الطواعية.

وثالثها: تفعيلة المتقارب" فعولن"

ورابعها: تفعيلة المتدارك"فعلن" المحورة عن فاعلن. شاع استعمال هذه التفعيلة في شعرنا الحديث. وهي أقرب إلى لهجة الحوار من الرجز. وفيها موسيقية راقصة، وخاصة إذا تكوَّنت من متحرك فساكن فمتحرك فساكن، ولكنها إن حُركت آخر حروفها أحيانا، وهذا ما لم يجزه

---

[1] انظر، أبو الحسن سلام: مقدّمة في نظرية المسرح الشعري، ص 165

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الاقدمون، أصبحت ذات إيقاع حاد، وانكسرت الحركة الراقصة لتحل محلها تناوبات موسيقية متماوجة. وتحريك الحرف الأخير يمارسه جميع من يكتبون الشعر الحديث رغم تحريم الأقدمين له. وهذه هي المحاولة الأولى، ولا شك أن المسرح الشعري سيطور عروضه"(1).

كما قال الشاعر عن موسيقى مسرحية"مسافر ليل": " التفعيلة التي أخذتها أساسا موسيقيا لهذه المسرحية تفعلية بسيطة(*)، ولكنها شديدة الإيقاع ومنسابة في وقت واحد. إنها التفعيلة التي آثرها المداح الشعبي في قوله" الحمد لرب المقتدر" وهي تعتمد على توالي الحركة والسكون، مع لون من التنويع يعرفه من يعرفون الاستماع إلى الموسيقى، وتبين الهيكل العظمي للحن أو جملته الموسيقية، والخروج المشروع عنها"(2).

ولعلَّ من أوائل الدارسين الذين تلقوا موسيقى اللغة الشعرية في مسرحيات عبد الصبور الباحث محسن أطميش الذي أسهم في إضاءة بعض جوانب هذا المحور من محاور تلقي اللغة الشعرية المسرحية، حيث حاول تعليل سبب استخدام عبد الصبور البحور الأربعة التي ذكرها في بناء موسيقى"مأساة الحلاج" فرأى الباحث أن ذلك كان بغية تمكين الموسيقى من التعبير عن انفعالات الأبطال النفسية، التي تتغيرّ تبعا لتغيرّ مواقفهم وسط حركة الصراع الدرامي(3).

كما قدم الباحث أمثلة شعرية من مسرحية "مأساة الحلاج" على الاستعمالات العروضية الجائزة التي أشار إليها عبد الصبور، والمتمثلة في إسكان الخامس المتحرك من مفاعلَتن لتصير

---

(1) صلاح عبد الصبور: الأعمال الكاملة: المسرح الشعري ص 270-271

(*) التفعيلة هي (فعلن)

(2) صلاح عبد الصبور: الأعمال الكاملة: المسرح الشعري، ص 496

(3) انظر، محسن أطيمش: الشاعر العربي الحديث مسرحيا، ص 314-315

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

مفاعلتن[1]، كما مثَّل الباحث لما كان العروضون يستكرهونه من مثل حذف السابع الساكن من مفاعيلن لتصبح(مفاعيل) الذي ذكره عبد الصبور، ومن هذا القبيل قوله

الثاني: وهبه خلع الخرقة

ترى هل خلع القلب الذي وسِّد في الخرقة[2].

وبالإضافة إلى تقديم الباحث الأمثلة الشعرية على بعض الاستعمالات العروضية الجائزة والمكروهة التي ذكرها عبد الصبور فإنه أشار، أيضا، إلى احتواء شعر عبد الصبور المسرحي على الكثير من الزحافات والعلل، ونبّه إلى أن الشاعر لا يلتزم بقواعد العروض التزاما صارما، " وكأنه يرى أن التفريط بجزء من الموسيقى لأجل تمام المعنى وجمال العبارة أمر جائز أو هو شبه ضروي أحيانا[3].

كما أشار محسن أطميش إلى التزام عبد الصبور ببحر (الخبب) في مسرحياته الأخرى وهى "مسافر ليل " و"الأميرة تنتظر" و"ليلى والمجنون" و"بعد أن يموت الملك"، وانتقد استخدام الشاعر تفعيلة واحدة لصياغة حوار أربع مسرحيات مختلفة، ورأى أن هذه التفعيلة فُرضت على المسرحيات من الخارج، وأنها لم تنبع من الحدث، ومن موقف الأبطال، ولذا لم تكن قادرة على حمل انفعالات النفس كلها. وأنه لو كانت هذه التفعيلة قادرة على التعبير عن كل ما يدور في وجدان المرء لما وجد الإنسان الشاعر ضرورة لاكتشاف إيقاعات موسيقية غيرها[4].

وليس الأمر كما يقول محسن أطميش لقد تجاوز صلاح عبد الصبور تفعيلة المتدارك(فعلن) إلى غيرها من التفعيلات في مسرحياته وذلك كما سيتبين في المحور الحالي.

---

(1) انظر، محسن أطيمش: الشاعر العربي الحديث مسرحيا، ص 313

(2) صلاح عبد الصبور: الأعمال الكاملة: المسرح الشعري ص 183-184

(3) محسن أطيمش: الشاعر العربي الحديث مسرحيا، ص317

(4) انظر، المرجع نفسه، ص316-317

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وإذا كان محسن أطميش قد توسَّع في بحثه موسيقى اللغة الشعرية فشمل مسرحيات عبد الصبور الخمس، فإن عبد القادر القط تناول موسيقى اللغة الشعرية لمسرحية "مأساة الحلاج" دون غيرها من المسرحيات، وذلك أنَّ العنوان الذي أفرده في دراسته " من فنون الأدب: المسرحية" كان مخصصا لدراسة مسرحية "مأساة الحلاج"، ومقاربتها نقديا من جوانب متعددة ومنها البناء الموسيقي للغة الشعرية. ورأى عبد القادر القط أن (التاجر والفلاح والواعظ) في مفتتح المسرحية وإن تحدّث كل واحد منهم منفردا ، إلاَّ أنَّ حديثه كان يتم حديث الآخر ويلتزم قافيته. وذلك على نقيض أغلب حوار المسرحية المرسل بلا قافية[1].

وربط عبد القادر القط بين الإيقاع الموسيقي للغة الحوار وطبيعة الموقف المسرحي الذي يجسده. ولاحظ أنه في المواقف العادية غير المتوترة يخفت الإيقاع وتختفي القوافي[2] ومن ذلك الحوار التالي بين الحلاج ومريده إبراهيم عندما جاءه يحذره كيد السلطة:

الحلاج:

ماذا تطوي في قلبك حتى فاض على سيماك

هدّئ من روعك، فالدنيا عند الشبلي

في خير ما دمنا في خير

إبراهيم:

ما أصبحنا في خير بعد الآن!

قد كنت أزور اليوم القاضي ابن سريج

نبَّأني أنَّ ولاة الأمر يظنون بك السوء

---

(1) انظر عبد القادر القط: من فنون الأدب: المسرحية، ص 148

(2) انظر، المرجع نفسه، ص 168

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الحلاج:

بي يا إبراهيم؟

إبراهيم: ويقولون

هذا رجل يلغو في أمر الحكام

ويؤلب أحقاد العامة

ورجاني أن أنبيك رجاءه

بالحيطة والكتمان[1].

وأما إذا توتر الموقف توترا نفسيا في لحظة حافلة بالانفعال فإنه يزيد إيقاع العبارة الشعرية وترتد على نحو ملحوظ إلى كثير من طبيعة الشعر التقليدي فيتقارب طول السطور وتلتزم بعض القافية [2] وذلك كما في قول الحلاج:

قد خبت إذن، لكن كلماتي ما خابت

فستأتي آذان تتأمل إذ تسمع

تتحدر منها كلماتي في القلب

وقلوب تصنع من ألفاظي قدرة

وتشدّ بها عصب الأذرع

ومواكب تمشي نحو النور ولا ترجع

ألا أن تسقي بلعاب الشمس

روح الإنسان المقهور الموجع[3].

---

(1) صلاح عبد الصبور: الأعمال الكاملة: المسرح الشعري، ص 171–172

(2) انظر، عبد القادر القط: من فنون الأدب:المسرحية، ص169

(3) صلاح عبد الصبور: الأعمال الكاملة: المسرح الشعري، ص 174

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

كما رأى أنه عندما يقترب حديث الحلاج من الوجد الصوفي يزداد الإيقاع وضوحا وتتكرر بعض الألفاظ الدالة على معنى خاص من معاني الصوفية[1] ومن هذا القبيل:

"وجمعنا الحب، كنت أحبُ السؤال،وكان يحب النوال

ويعطي، فتندى العروق ويلمع فيها اليقين

ويعطي، فيخضرّ غصني

ويعطي، فيزهر نطقي وظني

ويخلع عني ثيابي، ويلبسني خرقة العارفين

يقول هو الحب، سر النجاة، تعشق تفز

وتغنى بذات حبيبك، تصبح أنت المصلّي وأنت الصلاة"[2].

وعاد الباحث ماهر شفيق فريد لتناول موسيقى اللغة الشعرية لمسرحية "مأساة الحلاج" فوجد أنَّ الشاعر اعتمد بشكل أساسي في موسيقى المسرحية على تفعيلات البحر المتدارك مع إلمامات ببحور أخرى كالرجز والوافر والمتقارب[3].

كما أشار الباحث إلى أنه لن يصعب على أصحاب العروض – وقد فعلوا– أن يأخذوا على الشاعر أخطاء في استخدام البحور. ويرى أن تلك الأخطاء مغفورة للشاعر. وذلك أن المحتوى الفكري والوظيفة الدرامية والإدراك الشعري هي أبرز ما يهتم له الشاعر، لا مراعاة قوانين الخليل وتجنب مزالق الزحافات والعلل[4].

---

(1) انظر، عبد القادر القط: من فنون الأدب:المسرحية، ص 173

(2) صلاح عبد الصبور: الأعمال الكاملة: المسرح الشعري، ص 250–251

(3) انظر، ماهر شفيق فريد: مسرح صلاح عبد الصبور: ملاحظات حول المعنى والمبنى ص121

(4) انظر، المرجع نفسه ، ص121

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وإذا كان ماهر شفيق فريد قد أشار إلى أنَّ البحر المتدارك أكثر البحور المستخدمة في مسرحية "مأساة الحلاج" شيوعا، فإن الباحث يوسف حسن نوفل رصد الصفحات التي استغرقها كل بحر من البحور العروضية التي استخدمت في البناء الموسيقي للمسرحية. ورتب تلك البحور تنازليا تبعا لمقدار استخدامها في المسرحية من جهة، وبينَّ أن مقدار استخدام بحر معين لم يكن مبنيا على قاعدة متصلة بطبيعة الحوار أو الشخصية وسماتها أو الموقف والحدث [1]من جهة أخرى.

ولم تقتصر وقفة يوسف حسن نوفل على موسيقى اللغة الشعرية لمسرحية "مأساة الحلاج" وإنما تعدّت إلى غيرها من المسرحيات، وتفاوتت في طبيعة تناولها موسيقى اللغة الشعرية حيث اكتفى في الحديث عن موسيقى مسرحية "مسافر ليل" عند حدِّ إثبات كلام الشاعر عن موسيقى اللغة الشعرية لهذه المسرحية، والذي تقدم في مستهل هذا المحور في حين درس الباحث موسيقى اللغة الشعرية لمسرحيتي " الأميرة تنتظر" و"بعد أن يموت الملك" وانتهى إلى استخدام الشاعر بحري المتدارك والرمل في مسرحية "الأميرة تنتظر"، ورصد الصفحات التي استغرقها كل بحر، وبيّن أن تغير نوع البحر المستخدم كان تبعا لطول الجملة المستخدمة وقصرها من ناحية ولما فيها من غنائية أوعدمها من ناحية أخرى. فاستخدام بحر الرمل رافقه ميل الحوار للإطالة والغنائية في حين رافق استخدام البحر المتدارك ميل الحوار إلى الاختصار وقلة عدد التفاعيل في الجملة الحوارية[2] كما أشار إلى عناية الشاعر بالقوافي الداخلية للغة المسرحية، وقدّم لذلك مجموعة من الأمثلة منها (توالي التاءات) [3]في قول الشاعر:

" السمندل: أذكرت؟

---

(1) انظر، يوسف حسن نوفل: تطور لغة الحوار في المسرح المصري المعاصر، ص 127

(2) انظر، المرجع نفسه، ص 126

(3) انظر، المرجع نفسه، ص 148

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الأميرة: ذكرت

السمندل: ولهذا جئت

الأميرة: ماذا

السمندل: كي نصنع أياما أجمل مما فات[1].

وأما بخصوص موسيقى اللغة الشعرية لمسرحية"بعد أن يموت الملك "، فذكر يوسف حسن نوفل أن التفعيلة الشائعة في المسرحية هي تفعيلة (فعولن) [2] وأن الشاعر استخدم في المسرحية التدوير العروضي الذي يُقصد به تجزئة التفعيلة بين سطرين شعريين بحيث يجعل جزءا من التفعيلة في آخر سطر شعري وتكملتها في بداية السطر الذي يليه.ومثل لذلك من المسرحية[3].

وختم يوسف حسن نوفل حديثه عن موسيقى اللغة الشعرية لمسرحيات عبد الصبور بتقديم أمثلة لبعض التجاوزات الموسيقية أو الخلل العروضي الذي ظهر في بعض مسرحياته نتيجة لغياب متحرك أو ساكن أو زياده فيهما [4].

وأما نعيمة مراد محمد التي تلقَّت موسيقى اللغة الشعرية لمسرحيتي "مأساة الحلاج" و"مسافرليل" فاستعانت بحديث عبد الصبور الخاص بموسيقى اللغة الشعرية للمسرحيتين المذكورتين، ورأت أن البحور الأربع التي استخدمها الشاعر في مسرحية"مأساة الحلاج" وهي الرجزوالوافر والمتدارك والمتقارب أتاحت له مقدرة واضحة في السيطرة على طبيعة الحوار ومستوى

---

(1) صلاح عبد الصبور: الأعمال الكاملة: المسرح الشعري، ص 431

(2) انظر، يوسف حسن نوفل: تطور لغة الحوار في المسرح المصري المعاصر، ص 126

(3) انظر، المرجع نفسه، ص 149-150

(4) انظر، المرجع نفسه، ص 157-158

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library- Yarmouk University

من ينطق به[1]. ورأت أن تفعيلة (فعلن) التي أشار الشاعر إلى استخدامها في مسرحية "مسافر ليل" جاءت متناسبة مع سرعة الأحداث في المسرحية[2].

واكتفت الباحثة ثريا العسيلي في تلقيها موسيقى لغة الحوار الشعري لمسرحيتي "مأساة الحلاج" و" مسافر ليل" باقتباس رأي عبد الصبور المذكور بخصوص المسرحيتين مشفوعا ببعض الاقتباسات من الباحثين المتعلقة بذلك الرأي[3].

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

---

(1) انظر، نعيمة مراد محمد: المسرح الشعري عند صلاح عبد الصبور ، ص223

(2) انظر، المرجع نفسه، ص 238

(3) انظر ثريا العسيلي: المسرح الشعري عند صلاح عبد الصبور، ص 94–96 وص 126–127

خاتمة

لقد حاولت الدارسة الوقوف على طبيعة تلقي النقاد والدارسين العرب الحديثين لإنجاز صلاح عبد الصبور الشعري الغنائي والمسرحي، كما سعت لاكتناه مدى أهمية الدراسات ذات الصلة بالموضوع المتناول وقدرتها على الاتجاه نحو أعماق النصوص لاستنطاق دلالاتها المتباينة، وذلك من خلال التتبع التاريخي لتلك الدراسات .

وأمَّا بخصوص فصول الدراسة فقد وقفت الدارسة في الباب الأول على كيفية تلقّي النقاد والدارسين شعر صلاح عبد الصبور الغنائي وخلصت في الفصل الأول منه الذي خصصته لتناول تلقي مضمون شعر عبد الصبور الغنائي إلى تمكن النقاد العرب الحديثين من تلقي المضمون السياسي لشعر الشاعر، وأنَّ هذا المضمون ظلَّ متواجدا على امتداد حياته. ولم يكن مقصوراعلى مرحلة معينة. وأنه يمكن القول إنَّ الهم السياسي واحد من الهموم الأساسية التي شغلت تفكير الشاعر وإنجازه الشعري.

كما استطاع النقاد تلقّي الكثير من الأبعاد والمضامين الاجتماعية الواردة في شعر الشاعر. والتي تصوّر العلاقات بين الأفراد وترصد المثل والقيم والأعراف السائدة، وتكشف عن تطلعات المجتمع وسوءاته المختلفة.

وحظي المضمون النفسي بتلقّي عدد كبير من النقاد ولا سيما ما يرتبط بظاهرة الحزن في شعر الشاعر وربما يمكن القول إنَّ طروحات الناقد عز الدين إسماعيل الخاصة بهذه الظاهرة ترددت لدى كثير من النقاد والدارسين اللاحقين، وشكّلت نواة لبعض الدراسات والبحوث المتعلقة بهذا الجانب من شعر الشاعر. وكذا الأمر بالنسبة لإشارة شكري عياد إلى وجود السخرية المرّة في شعر الشاعر فربما يرجع إليها الفضل في تخصيص عدد من الدارسين اللاحقين بحوثهم لتناول السخرية في شعر عبد الصبور الغنائي.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وبشأن تلقّي النقاد المضمون الفلسفي فقد بيَّن بعضهم نظرة الشاعر إلى الوجود، وأنه كان يتلمس طريقه إلى الخلاص ووجده يتحقق بالموت أو الحب، في حين تلقَّى نقاد آخرون إقبال الشاعر على الحياة ودعوته الإنسان إلى استثمار حياته بما يمكن أن يعود عليه وعلى الإنسانية بالخير والفائدة.

وانتهت الدارسة في الفصل الثاني من الباب الأول الذي جُعل لتناول تلقّي النقاد العرب الحديثين اللغة الشعرية الغنائية إلى اهتمام النقاد بتلقي اللغة الشعرية بوصفها صورة وبيانهم الكثير من سماتها وخصائصها، في حين أن تلقيهم اللغة الشعرية بوصفها رمزا ظلَّ بحاجة إلى مزيد من البحث والدراسة، وهو ما قام به – بالفعل – بعض الدارسين الأكاديمين.

كما تمكَّن النقاد من تحديد غالبية الملامح الأسلوبية لشعر الشاعر، وأسهموا بقوة في تقديم صورة شاملة لها، وكذلك الحال بالنسبة لتلقّي موسيقى اللغة الشعرية سواء كانت وزنا أو إيقاعا داخليا. وغدت جهود الدارسين اللاحقين – في الأغلب الأعم – تمثل استكمالا لطروحات النقاد بشأن أسلوب اللغة الشعرية وموسيقاها، أو تنويعا عليها، أو تخريجا جديدا لها.

وقد لوحظ خلال مقاربة الدراسات النقدية التي دارت حول شعر عبد الصبور الغنائي ما يلي:

أولا– إن الدراسات والبحوث ظلّت متواصلة منذ صدور العمل الشعري الأول للشاعر وهو ديوان "الناس في بلادي" وحتى الوقت الحالي، ويبدو أنها ستظل مستمرة.

ثانيا– إن بعض النصوص الشعرية حظيت باهتمام كبير من لدن النقاد، وترددت في دراساتهم، ولعل من هذا القبيل قصيدة "شنق زهران" في حين بقيت نصوص كثيرة تفتقد هذا الاهتمام. علماً بأنها – كما يبدو لي – لا تقل أهمية عن النصوص التي عني بها النقاد. وبوجه

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

عام لم ينل العمل الشعري الأخير للشاعر، وهو "الإبحار في الذاكرة" العناية التي يستحقها من النقاد والدارسين.

ثالثا وأخيرا– إن الطبيعة البنائية للنصوص الشعرية الغنائية كانت تحدد – غالبا – طريقة تلقي النقاد لها. فالنصوص التي تتسم بالوضوح اكتفى النقاد بتفسيرها المباشر، والتقوا حول المضامين التي تجسدها، أما النصوص التي تحتمل تعدد الدلالات وتستدعي الاستبطان لاستنطاقها فقد أتاحت الفرصة لبعض النقَّاد لمحاولة النفاذ نحو أعماقها. وربما يكون من هذا القبيل كثير من نصوص ديوان "شجر الليل" التي تمكّن بعض النقاد من فك شفراتها.

وأمَّا بشأن الباب الثاني من الدراسة الذي جاء ليبحث في كيفيّة تلقّي النقاد والدارسين شعر صلاح عبد الصبور المسرحي. فقد توصلت الدارسة في الفصل الأول منه المخصص لتناول كيفية تلقي النقاد والدارسين المضمون الشعري المسرحي إلى أنَّ تلقي المضمون العام للمسرحيات شغل حيزا واضحا في غالبية الدراسات التي تناولت المسرحيات بالتحليل والنقد. الأمر الذي يعني أنَّ وصف المضمون العام يمثِّل سمة منهجية في تلك الدراسات.

وأنَّ بعض صور تلقّي المضمون السياسي للمسرحيات ظلّت تتردد بين الباحثين على امتداد عقود الدراسة، وأمَّا الدراسات التي كان لها بصمة واضحة في مجال تلقي هذا المضمون فكانت محدودة نسبيا.

وبخصوص تلقّي المضمون الاجتماعي للمسرحيات فقد تجلّى في مظهرين: الأول عَنِي بتلقّي دور الفنان في المجتمع ومدى إسهامه في تغييره، وعني الآخر بتلقي المشكلات الاجتماعية التي صورتها المسرحيات، وذلك من مثل الفقر والجوع والظلم والتفاوت الطبقي وغيرها.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وتفاوت اهتمام النقاد والدارسين بالأبعاد النفسية للشخصيات المسرحية فمنهم مَن توقف عند هذه الأبعاد وتوسَّع في تناولها. ومنهم من مرَّ بها عَرَضا، ومنهم مَن سكت عن المضامين النفسية أو أنَّه لم يلتفت إليها أصلا وذلك بحكم طبيعة دراسته ومنطلقاتها وأهدافها.

وأمَّا تلقّي المضمون الفلسفي للمسرحيات فيبدو أنه من أقل ميادين التلقّي حظوة لدى النقاد والدارسين الذين تناولوا شعر عبد الصبور المسرحي. وأن هذا الجانب ما يزال بحاجة إلى مزيد من البحث والتساؤل.

وفيما يتعلق بالفصل الثاني والأخير من الباب الثاني الذي بحث في كيفيّة تلقي النقاد والدارسين اللغة الشعرية المسرحية فخلَصَ إلى أنَّ تلقي اللغة الشعرية المسرحية بوصفها صورة أو رمزا ما يزال بحاجة إلى البحث والدراسة. فمسرحيات الشاعر – كما يبدو لي– تكتظ بالصور الشعرية والرموز المختلفة. في حين تلقّى النقاد والدارسون الكثير من الخصائص المميَزة للغة الحوار الشعري المسرحي، وأشاروا إلى عيوبها.

وربما يكون تلقّي موسيقى اللغة الشعرية المسرحية من أقل المجالات حظوة لدى النقاد والدارسين، الذين تناولوا شعر عبد الصبور المسرحي. فضلا عن أن إسهام بعض الدارسين في هذا المجال تمثَّل في إعادة ترديد آراء الشاعر نفسه بخصوص طبيعة موسيقى لغته الشعرية في مسرحيتي "مأساة الحلاج" و"مسافر ليل".

ولقد لاحظت الدارسة خلال تناولها تلقّي النقاد والدارسين شعر صلاح عبد الصبور المسرحي ما يلي.

أولاً– إن مسرحية "مأساة الحلاج" قد نالت نصيبا كبيرا من اهتمام النقاد والدارسين وعنايتهم، واقتصرت وقفة كثير منهم عليها، ولم تتعدها إلى غيرها من مسرحيات عبد الصبور.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وذلك على الرغم أن معظم الدراسات التي تناولت المسرحية المذكورة قد صدرت بعد أن أصدر الشاعر آخر مسرحية له وكان ذلك عام (1973).

ثانياً–إنَّ عناية النقاد والدارسين بالمسرحيات لم يكن إلاَّ جزءا من عناية أعم وأشمل إمَّا بمجمل نتاج عبد الصبور المسرحي وغير المسرحي، وإمَّا بمجمل العمل المسرحي عند العرب في العصر الحديث.

ثالثاً– إنَّ اهتمام النقاد والدارسين بمسرحيات عبد الصبور قد تجسد شكله في صورة المقال العلمي سواء داخل الكتاب أو خارجه، أمَّا أن تخصص دراسة في كتاب لتناول المنحى المسرحي فكان ذلك أقل مظاهر عناية الدارسين واهتمامهم.

رابعاً– إنَّ الدراسات التي تمحورت حول شعر عبد الصبور المسرحي قد نشطت في الثمانينات والتسعينات من القرن الماضي، وأخذت تتراجع منذ مطلع القرن الحالي فهل يعود ذلك إلى غلبة الأشكال الأدبية الأخرى على المسرح الشعري؟ أم يعود إلى تراجع الشعر المسرحي بوجه عام؟

خامساً وأخيراً– تنوعت مناهج النقاد والدارسين في تناولهم شعر عبد الصبور المسرحي، واختلفت على امتداد عقود الدراسة. وذلك كما هو الحال، أيضا، بالنسبة لتناول شعره الغنائي.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library- Yarmouk University

قائمة المصادر والمراجع والدوريات والرسائل الجامعية

إبراهيم أنيس:

موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية – مصر، ط رابعة 1997،.

إبراهيم عوض:

دراسات في المسرح، مكتبة زهراء الشرق – القاهرة 2000.

إحسان عباس:

اتجاهات الشعر العربي المعاصر، دار الشروق – عمان، ط ثانية 1992.

أحمد شوقي:

الشوقيات، ج 4، دار الكتب العلمية – بيروت 1985،.

أحمد صقر:

توظيف التراث الشعبي في المسرح العربي، مركز الإسكندرية للكتاب – مصر 1998.

أحمد عنتر مصطفى:

الحس الساخر في شعر صلاح عبد الصبور، مجلة فصول، العدد 1، المجلد 2، عام 1981.

أحمد كمال زكي:

- دراسات في النقد الأدبي، دار الأندلس – بيروت، ط ثانية 1980.
- لم توجد حريته في المطلق: إطلالة في شعر صلاح عبد الصبور، مجلة فصول، العدد1، المجلد 11، عام 1992.

أدونيس (علي احمد سعيد):

سياسة الشعر: دراسات في الشعرية العربية المعاصرة، دار الآداب – بيروت 1985.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ثريا العسيلي:

المسرح الشعري عند صلاح عبد الصبور، الهيئة المصرية العامة للكتاب – مصر 1995.

أبو الحسن سلام:

مقدّمة في نظرية المسرح الشعري، دار الوفاء – الإسكندرية 2006.

حورية محمد حمو:

تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق في سورية ومصر، اتحاد الكتاب العرب – دمشق 1999.

الخطيب التبريزي:

شرح ديوان أبي تمام، ج1، قدم له ووضع فهارسه: راجي الأسمر، دار الكتاب العربي – بيروت ، ط ثانية 1994 .

خلود محمد منير:

البنية الفنية في شعر صلاح عبد الصبور، رسالة ماجستير (مخطوطة) مقدّمة في جامعة حلب عام 1998.

خليل موسى:

بنية القصيدة العربية المعاصرة المتكاملة، اتحاد الكتاب العرب – دمشق 2003.

ربيعي عبد الخالق:

أثر التراث العربي القديم في الشعر العربي المعاصر، دار المعرفة الجامعية – الإسكندرية 1989.

رجاء عيد:

لغة الشعر: قراءة في الشعر العربي الحديث، دار المعارف – الإسكندرية 1985.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

رشا سامي حجازين:

اتجاهات الرمز في شعر صلاح عبد الصبور، رسالة دكتوراه (مخطوطة) مقدّمة في جامعة مؤتةعام 2010.

رمضان الصباغ:

في نقد الشعر العربي المعاصر، دار الوفاء – الإسكندرية 2001.

سامح الرواشدة:

القناع في الشعر الحديث: دراسة في النظرية والتطبيق، جامعة مؤتة 1995.

سامي إسماعيل:

جماليات التلقي: دراسة في نظرية التلقي عند هانز روبرت ياوس وفولفغانغ آيزر، المجلس الأعلى للثقافة – القاهرة 2002.

سامي منير عامر:

المسرح المصري بعد الحرب العالمية الثانية: بين الفن والنقد السياسي والاجتماعي، ج 1، الهيئة المصرية العامة للكتاب فرع الإسكندرية 1979،.

السعيد الورقي:

تطور البناء الفني في أدب المسرح العربي المعاصر في مصر، دار المعرفة الجامعية – الإسكندرية 1990.

سلامة أحمد سلامة:

مسؤولية المثقف ومعجزة الكلمة، مجلة فصول، العدد 1، المجلد 2،عام 1981.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

سلمى الخضراء الجيوسي:

الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية – بيروت 2001.

سمير سرحان:

كتابات في المسرح، دار غريب – القاهرة 1998.

سيد علي إسماعيل:

أثر التراث العربي في المسرح المعاصر، دار قباء – القاهرة ودار المرجاح الكويت 2000.

شكري عياد:

صلاح عبد الصبور: أصوات العصر، مجلة فصول، العدد 1،المجلد 2، عام 1981.

شوقي ضيف:

صلاح عبد الصبور: رائد الشعر الحر الجديد، مجلة فصول، العدد 1، المجلد 2، عام 1981.

صلاح عبد الصبور:

- الأعمال الكاملة: المسرح الشعري، الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة 1988.
- حياتي في الشعر، دار اقرأ – بيروت 1983.
- الديوان(ويضم الأعمال الشعرية الآتية: الناس في بلادي، وأقول لكم، وأحلام الفارس القديم، وتأملات في زمن جريح) دار العودة – بيروت 1986.
- ديوان الإبحار في الذاكرة، دار الشروق – بيروت ، ط ثانية 1981.
- ديوان شجر الليل، دار الشروق – بيروت، ط رابعة 1986.

صلاح فضل:

- أساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء – القاهرة 1988.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

- شفرات النص: دراسة سيميولوجية في شعرية النص والقصيد، دار الآداب – بيروت ، ط ثانية 1999.

عبد الرحمن بن زيدان:

حوار الثقافات واشتغال المتخيل في الدراما الشعرية عند صلاح عبد الصبور، مجلة عالم الفكر ، العدد1، المجلد 35 ، عام 2006.

عبد الرحمن فهمي:

الرؤية القصصية في شعر صلاح عبد الصبور، مجلة فصول، العدد 1، المجلد 2، عام 1981.

عبد العزيز حمودة:

البناء الدرامي، مكتبة الأنجلو المصرية – القاهرة 1982.

عبد العزيز المقالح:

الشعر بين الرؤية والتشكيل، دار العودة – بيروت 1981.

عبد القادر القط:

- الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة العربية – بيروت 1978.
- من فنون الأدب: المسرحية، دار النهضة العربية – بيروت 1978.

عبد القادر محمود:

تأملات في الفكر الإنساني، مطبوعات جامعة القاهرة بالخرطوم عام 1975.

عبد اللطيف الحديدي:

العمل المسرحي في ضوء الدراسات النقدية: النظرية والتطبيق، دار المعرفة – مصر 1996.

عبد المرضي زكريا خالد:

الشخصية الإسلامية في الأدب المسرحي المعاصر، مكتبة زهراء الشرق – مصر 1997.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

عز الدين إسماعيل:

الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي – القاهرة ،ط ثالثة 1978.

عصام بهي:

استلهام التراث الشعبي والأسطوري في مسرح صلاح عبد الصبور: مجلة فصول، العدد 1، المجلد 2، عام 1981.

علي الراعي:

المسرح في الوطن العربي، عالم المعرفة – الكويت 1980.

علي عشري زايد:

- استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي – القاهرة، ط ثانية 1997.
- عن بناء القصيدة العربية الحديثة، دار الفصحى – القاهرة 1978.

علي قاسم غالب:

درامية النص الشعري الحديث: دراسة في شعر صلاح عبد الصبور وعبد العزيز المقالح، دار الزمان – دمشق 2009.

علي مصطفى عشا:

تعالق التجربتين الشعرية والصوفية لدى صلاح عبد الصبور، مجلة جامعة دمشق، العدد 1، 2، المجلد 25، عام 2009.

عمر الأسعد:

معالم العروض والقافية، الوكالة العربية للنشر والتوزيع – الأردن 1984.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

غالي شكري:

شعرنا الحديث إلى أين؟ دار المعرفة – مصر 1968.

فاطمة البريكي:

قضية التلقي في النقد العربي القديم، دار الشروق – عمان 2006.

فريد العمري:

من الظواهر اللغوية في الشعر العربي المعاصر: دراسة نصية في شعر صلاح عبد الصبور، وزارة الثقافة – عمان 2003.

فولفغانغ إيزر:

فعل القراءة: نظرية جمالية التجاوب في الأدب، ترجمة: حميد الحميداني والجلالي الكدية، مكتبة المناهل – المغرب (د. ت).

قاسم المومني :

صاحب النص وناقده :إضاءات نقدية ، فضاءات للنشر والتوزيع – عمان 2009

في قراءة النص ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر– بيروت 1999.

لويس عوض:

- الثورة والأدب، دار الكاتب العربي – القاهرة 1967.
- دراسات في أدبنا الحديث: المسرح – الشعر – القصة، دار المعرفة – القاهرة 1961.

ماهر شفيق فريد:

- مسرح صلاح عبد الصبور: ملاحظات حول المعنى والمبنى، مجلة فصول، العدد 2، مجلد 2، ، عام 1981.
- الواقع والأسطورة: دراسات في الشعر العربي المعاصر، دار البستاني – مصر 2004.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

مجدي فرج:

دراما عالم صلاح عبد الصبور، مجلة أفكار، العدد 127–128، عام 1996.

محسن أطيمش:

الشاعر العربي الحديث مسرحيا، منشورات وزارة الأعلام – العراق 1997.

محسن مصيلحي:

تجليات البريختية في مسرحيات عبد الصبور، مجلة إبداع، العدد 7، 8، عام 2002.

محمد بدوي:

الجحيم الأرضي: قراءة في شعر صلاح عبد الصبور، الهيئة المصرية العامّة للكتاب – مصر 1986.

محمد رضا مبارك:

استقبال النص الأدبي عند العرب، دار الفارس – عمان 1996.

محمد زكي العشماوي:

دراسات في النقد الأدبي المعاصر، دار المعرفة الجامعية – الإسكندرية، ط ثانية 1993.

محمد السيد عيد:

التراث في مسرح صلاح عبد الصبور، الهيئة المصرية العامة للكتاب – مصر 1984.

محمد شوكت ورجاء عيد:

مقومات الشعر العربي الحديث المعاصر: بحث تاريخي وتحليلي مقارن، دار الفكر العربي – القاهرة 1975.

محمد العبد:

سمات أسلوبية في شعر صلاح عبد الصبور، مجلة فصول، العدد 2،1، المجلد 7، عام 1987.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

محمد الفارس:

الرؤيا الإبداعية في شعر صلاح عبد الصبور، الهيئة المصرية العامة للكتاب – مصر 1986.

محمد فتحي عبد العليم:

الحركة النقدية حول شعر صلاح عبد الصبور الغنائي والمسرحي، رسالة دكتوراه (مخطوطة) مقدّمة في كلية دار العلوم – جامعة القاهرة عام 2001.

محمد فتوح أحمد:

الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر، دار المعارف – مصر، ط ثانية 1978.

محمد محمود رحومة:

مسرح صلاح عبد الصبور: دراسة فنية، دار الشؤون الثقافية العامّة – بغداد 1990.

محمد النويهي:

قضية الشعر الجديد، دار الفكر – القاهرة ، ط ثانية 1971.

محمود أمين العالم:

الوجه والقناع في مسرحنا العربي المعاصر، دار الآداب – بيروت 1973.

محمود داربسة:

التلقي والإبداع: قراءات في النقد العربي القديم، دار جرير – عمان 2010.

محمود نسيم:

مسرح صلاح عبد الصبور: الأقوال والأفعال، مجلة إبداع، العدد 7، 8، عام 2002.

مدحت الجيار:

البحث عن النص في المسرح العربي، دار النشر للجامعات المصرية – مصر، ط ثانية 1995.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

مديحة عامر:

قيم فنية وجمالية في شعر صلاح عبد الصبور، الهيئة المصرية العامة للكتاب – مصر 1984.

مصطفى السعدني:

البنيات الأسلوبية في الشعر العربي الحديث، منشاة المعارف – الإسكندرية 1987.

مصطفى ناصف:

الصورة الأدبية، دار الأندلس – بيروت، ط ثانية 1981.

مفيد قميحة:

الاتجاه الإنساني في الشعر العربي المعاصر، دار الآفاق الجديدة – بيروت 1981.

منى صالح العجرمي:

شعر صلاح عبد الصبور: دراسة أسلوبية، رسالة دكتوراه (مخطوطة) قدمت في جامعة اليرموك عام 2005.

موسى ربابعة:

جماليات الأسلوب والتلقي: دراسة تطبيقية، دار جرير – عمان 2008.

نادر كاظم:

المقامات والتلقي: بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمذاني في النقد العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت 2003.

نادية أبو غازي:

قضية الحرية في المسرح المصري المعاصر (1952 – 1967) الهيئة المصرية العامة للكتاب – مصر 1989.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

نازك الملائكة:

قضايا الشعر المعاصر، مكتبة النهضة – بغداد 1962.

نانسي سلامة:

تأثير يونسكو على صلاح عبد الصبور في مسرحية مسافر ليل، مجلة فصول، العدد 1، المجلد 2، عام 1981.

نزار قباني:

ديوان قصائد، ط25، عام 1981.

نعيم اليافي:

تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق 1983.

الشعر والتلقي: دراسات في الرؤى والمكونات، الأوائل للنشر والتوزيع– سورية 2000.

نعيمه مراد محمد:

المسرح الشعري عند صلاح عبد الصبور: الهيئة المصرية العامة للكتاب – مصر 1990.

نهاد صليحة:

المسرح بين الفن والفكر، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد والهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة 1985.

هانس روبرت ياوس:

جمالية التلقي، ترجمة: رشيد بن حدو، المجلس الأعلى للثقافة – القاهرة 2004.

هيثم الأمين:

ملاحظات حول الإحصاء والاستقصاء في الدراسة الأسلوبية، مجلة الفكر العربي العدد 8، 9، بيروت عام 1979.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وليد منير:

خصائص اللغة الشعرية في مسرح صلاح عبد الصبور، مجلة فصول، العدد 1، 2 ، المجلد 8عام 1989.

يوسف حسن نوفل:

- تطور لغة الحوار في المسرح المصري المعاصر، دار النهضة العربية – القاهرة 1985.
- الصورة الشعرية واستيحاء الألوان: دراسة إحصائية لشعر البارودي ونزار قباني وصلاح عبد الصبور، دار الاتحاد العربي – القاهرة 1985.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ملخص

تلقي شعر صلاح عبد الصبور الغنائي والمسرحي

إعداد

وجدان آغا

بإشراف الأستاذ الدكتور

قاسم المومني

موضوع هذة الرسالة هو تلقي شعر صلاح عبد الصبور الغنائي والمسرحي. وتتكون من بابين توزع كل منهما على فصلين أساسيين.

خصص الباب الأول لتناول كيفية تلقي النقاد مضمون شعر صلاح عبد الصبور الغنائي، والمتجسد في ستة دواوين شعرية، وللوقوف على مدى إسهامهم في تلقي اللغة الشعرية الغنائية.

واما الباب الثاني فجعل لبيان كيفية تلقي النقاد والدارسين مضمون شعر الشاعر المسرحي، والمتمثل في خمس مسرحيات، ولمعاينة تلقيهم اللغة الشعرية المسرحية.

وقد تبلور تلقي المضمون الشعري لإنجاز الشاعر الغنائي والمسرحي من خلال مجموعة من المحاور هي: تلقي المضمون السياسي، وتلقي المضمون الاجتماعي، وتلقي المضمون النفسي، وتلقي المضمون الفلسفي ويضاف لذلك تلقي المضمون العام لمسرحيات الشاعر.

واما تلقي اللغة الشعرية فتم الوقوف عندها من خلال العناوين الآتية:تلقي اللغة الشعرية بوصفها صورة أو رمزا وتلقي موسيقى اللغة الشعرية.وكان ذلك لشعره الغنائي والمسرحي كل على حدة.وتلقي أسلوب اللغة الشعريةالغنائية، وتلقي أسلوب لغة الحوار الشعري المسرحي.

وقد انتهت الدراسة الى مجموعة من النتائج التي تكشف عن طبيعة تلقي النقاد والدارسين لشعر صلاح عبد الصبور الغنائي والمسرحي، وتشير إلى الجوانب التي ما زالت بحاجة الى البحث والدراسة.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

Abstract

Reception lyrical and theatrical poetry of Salah Abdel Sabour

Prepared by

Wejdan Agha

Supervisor Proff.

Qhasem Momny

The subject of this study is the Reception of lyrical and theatrical poetry of Salah Abdel Sabour. It consists of two parts; each part has two basic chapters. The first part is devoted to deal with how critics receive the content of lyrical poetry of Salah Abdel Sabour; wich is embodied in six collections of poems. In addition, it determines the extent of their contribution to the reception of lyrical poetry.

The second part demonstrates how critics and scholar poets receive the content of theatrical poetry which is represented in five plays to examine their reception of the poetic language of the play.

The reception of the poetic content of the poet's lyrical and theatrical poetry is clarified through a set of themes: the reception of political, social, psychological and philosophical content. The general content of the poet's play is also taken into consideration.

The Reception of poetic language is shown through the following headings: receiving poetic language as an image or symbol and Reception the music of lyrical poetic language which is about Abdel Sabour's lyrical and theatrical poetry, each studied separately. Receiving lyrical style of poetic language and receiving the language of the dialogue of theatrical poetic style.

The study ends with a set of results that reveal the nature of receiving lyrical and theatrical poetry of Salah Abdel Sabour by critics and scholars of poetry, in addition to aspects that still need research and study

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University