دراميـــــــة المكـان وتقنياتـــــه المسرحيـة في مسرح " صلاح عبد الصبور " وأثرها على المتفرج

د. محمد خير الرفاعى*

المقدمة

الإطار العام للدراسة

الانشغال بفكرة المكان وأثرها الجمالي والفلسفي انشغالا قديما، ربما يعود بادئ ذي بدء إلى إشارة أرسطو(٣٨٤-٣٢١ق.م) في كتابـــه (فن الشعر) الذي يشير إلى أهمية المنظر بوصفه احد العناصر الستة التي تتكون فيها ألمأساة وجاء تسلسله بعد القصة والأخلاق والعبارة والفكر فالمنظر ثم الغناء حيث المكان هو الإطار المحدد لخصوصية اللحظة الدرامية المعالجة،

فالحدث لا يكون في لا مكان، إنه في مكان محدد يحدث بين الشخصيات. وهنا يكشف المكان عن وظيفته الأساسية في ألمسرحية وهى الخلفية الدرامية للنص حيث يشير نوع المكان إلى اختيار خاص للخلفية التي يقصد الكاتب الدرامي إجراء أحداثه وصراعه عليها. ولا شك في أن الصورة ألشعرية بتكوينها "الزماني"، تزيد من خصوصية اللحظة ألدرامية حيث يشير البعد المكاني (وزمانه) فيها إلى عالم المتكلم أو "المحاور"، وهو جزء بالضرورة من عالم النص كله حيث يتداخل في المسرح الشعري دور المكان في العناصر المسرحية مع دوره في العناصر ألشعرية حيث تعتمد الأولى (أي العناصر المسرحية) على وحدة من وحدات أرسطو (الزمان- المكان- الموضوع)، وتضيف إليه الثانية

* أستاذ مساعد قسم الدراما كلية الفنون الجميلة / جامعة اليرموك / الاردن

(أي العناصر الشعرية) بعد الصورة الشعرية التي تختزل الزمان والمكان داخله، ومن ثم "فالحكم على الصورة الشعرية في التراجيديات يكون وفقا لدرجة التناسب الموجودة وبين الموقف الدرامي الذي تخلقه. ويمكن للموقف الدرامي أن يسمح باتساع أغنى للصورة الشعرية . ولا شك في أن المكان وسيط مشترك بين بنية الصورة وبنية النص، فجماليات المكان في المسرح الشعري ذات طبيعة مزدوجة، فهي من ناحية تتعامل مع المكان كإطار (يشترك مع الزمن)، ومن ناحية ثانية تتعامل مع المكان داخل الصورة الشعرية. من هنا كانت جماليات المكان، جماليات تشكيلية، وظيفية :

ففي مأساة الحلاج نحن أمام "ساحة في بغداد"، و"سجن"، و"محكمة"، و"بيت الشبلي". وهى

أماكن تمثل وحدات أو مشاهد عامة خرجت من طبيعة الأحداث التاريخية التي توالت

بعد موت ألملك حيث يكون المكان في" القصر"، وفى"قاعة العرش"، وفى "حجرة نوم الملك" في الفصل الأول، ثم "نهر" و "كوخ" حيث يجلس الشاعر والملكة، وأخيرا تتحول "قاعة العرش" إلى "محكمة"، وتنتهي المسرحية وقد تحول القصر "في قدمه وتهدمه" إلى قصر جدير بالملكة والابن والشاعر صانع المستقبل.

ومع ظهور مدارس مسرحية متعددة خلال تطور فن المسرح ، فقد اختلفت أهمية كل تقنية عن الأخرى داخل كل مدرسة على حدة. فقد تبرز هذه التقنية أو تلك في مدرسة ما أمام انحسار أو تقلص أهمية التقنيات الأخرى.

ولعل تفوقه في تقديم مسرحيات تزاوج بين المتعة والفكر جعله يحقق نجاحات على المستوى الجماهيري والمستوى الفني مما جعل منه الكاتب المسرحي المميز.

وقد استقر الباحث إلى محاولة البحث في أحد أوجه الفكر وتكنيك الكتابة المسرحية التي يتكئ عليها الكاتب " صلاح عبد الصبور "

ولكن هذا الإدراك لأهمية تكنيك التقنيات الدرامية في النص المسرحي لن تتضح لنا ، إلا من خلال محاولة استكشاف دوره في التعامل مع النص المسرحي وأثرها على المشاهد

مشكلة الدراسة

تكمن مشكلة الدراسة في تحديد ماهية التقنيات المسرحية والدرامية التي يستخدمها الكاتب لخلق صورة " المكان " على خشبة المسرح ، وبالتالي إمكانية امتلاك النص مقدمات القدرة على العرض معتمداً على هذه التقنيات .

وتنبع أهمية الدراسة في مدى إمكانية الاستفادة من التجارب الفنية للكاتب وإمكانية توظيفها في الأعمال المسرحية المحلية . ومدى قابلية النص للعرض على خشبة المسرح من الناحية المكانية للاستفادة من قدرته على مسرحة المكان داخل النص .

أسئلة الدراسة : تهدف الدراسة إلى الإجابة على الأسئلة التالية :

أولاً : كيف يمكن للتقنيات المسرحية والدرامية أن ترسم وتشكل صورة العرض المسرحي ، وكيف يمكن الاستفادة من دلالاتها ؟

ثانياً : كيف يقوم المتفرج بتشكيل الصورة المسرحية الثابتة والصور المسرحية المتحركة ويوحدها بوحدة متكاملة تخدم رؤياه ؟

ثالثاً : ما هي العناصر التشكيلية التي تدخل في العرض المسرحي وتتفاعل مع العناصر الدرامية وتساندها وتقويها وأثر كل ذلك على المتفرج ؟

الدراسات السابقة : بالإطلاع على دراسة جوليان هيلتون حول (نظرية العرض المسرحي) عام ١٩٩٤ ودراسة حمادة ابراهيم حول (التقنية قي المسرح – اللغات المسرحية غير الكلامية) ١٩٩٧ ودراسة

آن اوبرسفيلد بعنوان(قراءة المسرح)عام ١٩٩٤، ودراسة فؤاد دوارة حول (المسرح المصري) عام ١٩٨٩ وفيها تقييم وتحليل لطبيعة العروض المسرحية المصرية ونجاحاتها على المستوى الجماهيري والمستوى الفني ودراسة للدكتورة سامية اسعد بعنوان (اشكالية الزمان في المسرح المصري) عام ١٩٨٩ ودراسة اخرى لها حول(مفهوم المكان في المسرح المعاصر) عام ١٩٨٥ ودراسة لحازم شحاتة حول (الفعل المسرحي في النصوص المسرحية) عام ١٩٩٧ جميعها دراسات تناولت درامية المكان المسرحي وتقنياته الفنية وإثرها على المتفرج وتحليل العوامل المؤثرة في تلقي العرض بأشكاله الفنية ،ودراسة زيدان يوسف بعنوان (تجليات الحلاج) وفيها عرض لتأثير الشعر بحياة صلاح عبد الصبور ، ودراسة مدحت الجيار وآخرون بعنوان (جماليات المكان في مسرح صلاح عبد الصبور)، وقد عرضت لوحدة تفعيل جمالية المكان في اعمال عبد الصبور ، ودراسة د. ابو الحسن سلام بعنوان(التعبير المسرحي الشعري بين التأمل الذاتي والانفتاح على المعنى) وفيها تحليل وعرض لأسلوب عبد الصبور في تعامله مع المعنى والدلالة ، تبين انها في معظمها قد اخذت الطابع التحليلي الدرامي وصورة العرض المسرحي وقد شكلت جميعها مادة علمية قيمة أعانت الباحث على انجاز بحثه .

استعراض الدراسات والبحوث السابقة ، اظهر إنها في معظمها– قد أخذت الطابع التحليلي، أو دراسات تناولت حجم هذا الأثر على المتفرج وتحليل العوامل المؤثرة في سلوكه .او دراسات مقارنة ، واستطلاعية. ولعل دراستي هذه توجه عناية المهتمين بمسرح صلاح عبد الصبور وتجربته الدرامية من خلال الجانب التطبيقي الذي اعتمدت عليه في تحليل نصوص الكاتب المسرحية ببعديها المكاني والزماني ،وأثرها على المتفرج ومدى الاستفادة من طبيعة نصوصه التي جمعت ما بين المتعة والمعرفة .

حدود الدراسة

تتحدد بمدى العلاقة بين التقنيات المسرحية والدرامية وعناصرها، والمكان المسرحي وعناصره ، وأثرها على المتفرج لدى الكاتب المسرحي صلاح عبد الصبور منذ عمله المسرحي

(مأساة الحلاج.1964) وانتهاءا بعمله المسرحي (بعد ان يموت الملك 1975)

طريقة استخدام المرونة في التقنيات وتوظيف المؤلف لها هي التي تجعل منها عملاً إبداعياً، يميز مؤلف عن آخر داخل المدرسة المسرحية الواحدة، أو بين بقية المؤلفين داخل المدارس المسرحية المختلفة، لأن استخدام المؤلف لهذه التقنيات مجتمعة تفترض أو توحي بصورة المكان الدرامي للمتلقي، وهي التي تطلق خيال المتلقي ليصنع بنفسه صورة فردية ذاتية للمكان، ونخص هنا القارئ أكثر من المتفرج، حيث إن المتفرج يرى صورة المكان من خلال رؤية المخرج ومصمم الديكور وإن كان يضيف المشاهد لها بعضاً من رؤيته الخاصة.

يرى المتفرج المكان المسرحي على خشبة المسرح من خلال رؤية خاصة للمخرج والمصمم، وبالتالي فإن القارئ يكون أكثر حرية لإطلاق خياله في تلقيه لصورة هذا المكان، بعد أن يرسم المؤلف أبعادها من خلال التقنيات وبعد أن يضع بداخل هذه الصورة رؤيته الخاصة لهذا العالم الدرامي الذي تحيا بداخله شخصياته المسرحية. وهنا لا بد أن نقف وقفة لنوضح هذه التقنيات التي يلجأ إليها المؤلف المسرحي لخلق المكان داخل النص لكي يتلقاها المتلقي بداية من القارئ مروراً بالمخرج والمصمم لكي تجسد على خشبة المسرح فيراها المتفرج، وبما أن الباحث بصدد دراسة درامية المكان وتقنياته ، فكان لا بد من دراسة بعض هذه الأدوات لخلق المكان المسرحي المجسد على خشبة المسرح. ولذا سنحاول رصدها كما يأتي :

أولاً : المنظر المسرحي (الديكور)

وهو مجموعة التركيبات الديكورية المقامة فوق خشبة المسرح أو خارجها... والتي قد يتحدد بها الزمان والمكان اللذان تقع فيهما الأحداث المسرحية، أو قد توحي بشيء معين سواء أكان حسياً أم معنوياً (١). يقتصر هذا التعريف على المنظر المسرحي المرئي على خشبة المسرح أما تعريف المنظر المكتوب داخل النص خلال المراجع التي توفرت له، والذي يضع فيه المؤلف تصوره للعالم الدرامي أو المكان الذي ستدور فيه الأحداث، فلم يجد الباحث تعريفاً دقيقاً له. ولذا سيحاول الباحث وضع تعريف إجرائي للمنظر كما يلي : هو قطعة – نصية – من النص الدرامي تأتي في بداية الفصول أو المشاهد، يصف فيها المؤلف وصفاً مبدئياً لمكان الأحداث التي ستدور على خشبة المسرح، وفق رؤية المؤلف الخاصة لهذا العالم الدرامي، وقد يظل هذا المنظر واحداً (ثابتاً) طوال المسرحية، أو قد يتغير من مشهد لآخر.

تبدو أهمية المنظر في النص لدفع خيال المتلقي وتحفيزه على قراءة المنظر المسرحي، وهذه هي الخطوة المبدئية والأساسية في قراءة النص عموماً. فقراءة النص لا يمكن أن تتم بدونه، سواء كانت قراءة مباشرة على مستوى الصورة المرئية المعطاة أو القراءة الخاصة بالمعنى. وعلى هذا فإن المنظر المسرحي يعد خطوة أولى يخطوها المتلقي، لفهم النص بشكل عام، وهو الشرارة الأولى التي تشعل خياله ليضع تصوره عن مكان الأحداث، وفق المعطيات التي أوردها المؤلف في المنظر بإيحاءاتها أو معانيها.

اختلفت أهمية المنظر المسرحي وتطورت وظيفته من مدرسة مسرحية إلى أخرى، فالحوار في الكلاسيكية يقوم على وصف المكان المسرحي المرئي والمتخيل أيضاً ويتضح ذلك من خلال العبارة الآتية : "لاحظ هونزل أن الكورس اليوناني كان يسرد الصورة البصرية بدلاً من تجسيدها". (٢)

ويحدد هذا الاستشهاد من هونزل الأسباب التي أدت لأن يكون الحوار الكلاسيكي حريصاً على وصف المنظر المسرحي ومفردات المكان، وربما إكسسوار الشخصية فيذكر عاملين اثنين هما:

١-طبيعة البناء التراجيدي.

٢- السياق المادي للخشبة، أو أسلوب التمثيل" (٣)

حيث المنظر في المسرح اليوناني شبه ثابت في أغلب المسرحيات ويعتمد خلفية ذات ثلاثة أبواب : باب الوسط ويمثل باب القصر حيث كانت تدور أغلب الأحداث أمام أحد القصور، وباب اليمين وهو يؤدي إلى خارج المدينة، وباب اليسار وهو يؤدي إلى داخل المدينة.

وهذه الملاحظات تقود إلى القول بأن الشكل المسرحي وحده يقرر سير المسرحية الإغريقية، أي أنه كان يعين الأحداث التي يراها المتفرجون والأحداث التي يشهدونها وهذا ما يفسر عدم اهتمام الشعراء اليونانيين بوصف المنظر بشكل مستقل بل من خلال الحوار. أما شكسبير على سبيل المثال فاكتفى بذكر مكان الأحداث فقط دون وصف كامل لمفردات المكان المسرحي، سيما وأن المعمار المسرحي في مسرح "الجلوب" نادراً ما احتاج إلى ديكورات إضافية. كان المعمار المبني نفسه يسمح بأن تدور الأحداث على خشبته دون تعديل أو إضافة ديكورات. وبالتالي فإن الإشارة إلى مكان الأحداث يعتمد على خيال المتلقي وعلى مرجعيته لمكان الأحداث فهذا نجده مثلاً في مسرحية "ترويض الشرسة" :

"المقدمة – أمام الحان" "مكان عام في بادوا" – الفصل الأول – **المنظر الأول**" (٤)

الشكل المفتوح لخشبة المسرح الشكسبيري يتناسب بشكل طبيعي مع البناء الدينامي المتنوع لمسرحياته، فالحدث في (مكبث) يبدأ في الخلاء بلقاء مكبث للساحرات ثم في المعسكر، القصر الملكي، ثم في قلعة إنفرينسي (قلعة مكبث)، ثم في حجراتها وفناءها ثم في قلعة (فورس) حيث يتولى

مكبث العرش، وهكذا إلى قلعة مكدوف ثم يخرج من اسكتلندا إلى إنجلترا، ليعود إلى القلعة ، ثم الريف، فالقلعة مرة أخرى، ثم في غابة حتى تنتهي الأحداث مرة أخرى داخل القلعة. و في (هاملت) يتدفق فيما بين أبراج قلعة (ألسينور) وحجراتها ويخرج منها إلى ساحة في الخلاء ليعود إليها ، أي إننا لا نجد ذلك الثبات المكاني الذي رأيناه في المسرح الإغريقي.

أما المدرسة الطبيعية فكانت تنقل صورة فوتوغرافية للحياة، متبنية فكرة أن يكون العرض فوق خشبة المسرح قطعة حية من الواقع المعاش، فكانت المغالاة في تفاصيل الحياة والواقع. وهذا الالتزام الحرفي بواقع الحياة جعل من المخرج الفرنسي"اندريه انطوان (١٨٥٨-١٩٤٣) إن يعلق بين مناظر مسرحية (الجزارون-١٨٨٨) ذبيحة حقيقية من اللحم البقري ، يقطر منها الدم، فوق خشبة المسرح"

وعلى هذا كان لا بد أن يأتي المنظر المسرحي مفعماً ومليئاً بالتفاصيل الواقعية، لكي يحقق فكرة المكان المرئي (الطبيعي) على خشبة المسرح، ولا يخلو المنظر من كثرة في المفردات الواقعية التي تحول خشبة المسرح إلى مكان طبيعي تحيا فيه شخصيات واقعية حياتية. ثم أتت الواقعية وأصبح للمنظر وظائفه المختلفة عن المنظر في المدارس السابقة لها مثل الكلاسيكية والطبيعية فنجد أنه "بسبب الوظائف المختلفة التي أعطتها الواقعية للمنظر المسرحي وأهمها أن يكون دالاً على عالم الشخصيات ، ولأن المكان الذي تعيش فيه الشخصية من أهم الأدوات لصياغة أبعاد الشخصية، وبخاصة بعديها النفسي والاجتماعي فقد اهتمت الواقعية برسم المنظر المسرحي تفصيلاً. (٥)

ونشير، هنا، إلى البعد النفسي "للمكان" داخل النص، وداخل الصورة الشعرية، إلى جانب وظائفه الفنية وأبعاده الاجتماعية والتاريخية، والعقائدية التي ترتبط بالمكان ولا تفارقه، حتى أننا نسترجع هذه السياقات والأبعاد عند استرجاعنا للمكان نفسه أو ما يرتبط به. لذلك فاختيار

الكاتب الدرامي– وغيره– لأماكن خاصة، يستتبع أن ينهض وعينا في بناء الصورة المسرحية أو المشهد وصورة الحوار، فمن النمط الأول استمد واستلهم كاتبنا _عبد الصبور _إنجازات الفن المسرحي في مشهد الشرفة بمسرحية "روميو وجولييت" لشكسبير حين مدت جولييت لروميو حبلا من شرفتها:

جارتي مدت من الشرفة حبلا من نغم
نغم قاس رتيب الضرب منزوف القرار
نغم كالنار
نغم يقلع من قلبي السكينه
نغم يورق في روحي أدغالا حزينه اذن كل كاتب يوظف المنظر المسرحي وفقاً للمدرسة المسرحية التي يكتب من خلالها، ووفقاً لمعطيات عصره وتقاليده، ولإمكانيات الإنتاج.

ولا شك ان العنوان المسرحي ذو ميزة ودلالة خاصة ،فالملاحظ لعناوين المسرحيات التي ألفها صلاح عبد الصبور ، مسرحية (الحلاج)ومسرحية(ليلى ومجنون) ومسرحية(بعد أن يموت الملك) ومسرحية (الأميرة تنتظر). تتقارب في اختيار العنوان ، بحيث كل مسرحية منها تدل على الوظيفة المرجعية للتعريف بمحتواها العام . وكذا مهمة مماثلة وتحقيق هوية الموضوع ، فمن خلال عنوان الحلاج ، يتبين الزمن والمكان و الأحداث التاريخية التي توالت فيها أحداث موت الحلاج ، وتاريخ التصوف . وبالمثل عنوان مسرحية "ليلى والمجنون " وهي الدلالة على موضوع الحب والصراع من اجله ، انطلاقا من المرجعية التراثية التاريخية المعروفة من "مجنون ليلى "المسرحية التي آلفها احمد شوقي غير أن صلاح عبد الصبور قام بتقديم ليلى وعطفها بالصفة "المجنون " ليلفت الانتباه لليلى التي هي المركز ثم المجنون الذي يدور في فلكها ويدخل عنوان المسرحيتين الاخريتين في نطاق الجذب

و الإغراء و الإثارة ومحاولة التسويق عبر تركيبة العنوان من جملة فعلية تفتح أفق توقع ما سيحدث ، ماذا تنتظر الأميرة ؟ وماذا سيحدث بعد موت الملك..؟ إن هذه العناوين لها قدرة من خلال تركيبتها وصياغتها، على إحداث نوع من استشراف المستقبل لدى المتلقي، والتساؤل والاستفهام الذي يصاحبه تشوق ممزوج بقلق لما سيحدث لان الصيغة الفعلية لها تفتح لها آفاق توقع كبيرة مملوءة بالتكهنات والاحتمالات

عالج فيها مشكلات فلسفية واجتماعية وقد وظف صلاح عبد الصبور هذا النمط الشعري الجديد في المسرح فأعاد الروح وبقوة في المسرح الشعري ، وترك عبد الصبور آثارا مسرحية أثرت في أجيال متعددة من الشعراء والمسرحيين في مصر والبلدان العربية، خاصة ما يسمى بجيل السبعينيات، وجيل الثمانينيات في مصر الوطن العربي، وقد حازت أعماله والمسرحية قدرا كبيرا من اهتمام الباحثين والدارسين، ولم تخل أي دراسة نقدية تناولت المسرح الشعري من دون الإشارة إلى مسرحياته، وقد حملت مسرحياته الشعرية سمات الحزن والسأم والألم وقراءة الذكرى واستلهام الموروث الصوفي، واستخدام بعض الشخصيات التاريخية :

ولكى تتأكَّد صورة المصلح الاجتماعى التى يتمازج فيها صلاح عبد الصبور مع الحلاج، ويتداخلان ، كان لابد من إلباس الحلاج ثوباً سقراطياً يعكس مزاجَ صلاح عبد الصبور وصورةَ الشاعر / البطل ، عنده ..فسقراط الذى أقبل على الموت راضياً ، حتى تبقى الآراء الفلسفية التى ما فتأ يعبِّر عنها فى سجنه الأخير –وهو ما عبَّر عنه أفلاطون ، بروعةٍ ، فى محاورة : فيدون –هو الذى يفرض نفسه على الصورة الحلاجية المتجلِّية على مرآة صلاح عبد الصبور .. فالحلاج

عند عبد الصبور ، يقول:

-مثلى لا يحمل سيفاً.

لا أخشى حمل السيف ولكنى

أخشى أن أمشى به ،

فالسيف إذا حملت مقبضه كفٌّ عمياء

أصبح موتاً أعمى مأساة الحلاج (٦)

وعلى لسان الشاعر"سعيد" بطل مسرحية "ليلى والمجنون" يقول :

"نبي يحمل قلماً

ينتظر نبياً يحمل سيفاً "

وبهذا يكون قد تجاوز موقف الاستلام الصوفي في مسرحيته الأولى "مأساة الحلاج "المكتوبة عام ١٩٦٤ حيث يتشرنق المثقف داخل نفسه مكتفياً بأنواره الباطنة، أو معبراً عنها بكلمات عامة عن الفقد الذي لا يُرضي الله.. الخ.

آثر عبد الصبور شكل التراجيديا اليونانية، وعدّها أكثر الأشكال تقليدية، بل أكثرها خلوداً، وأعلن عن ذلك صراحة، عندما تحدث عن مسرحيته (مأساة الحلاج) فقال بطل وسقطته هذه مسرحيتي، والسقطة سقطة تراجيدية كما فهمتها من أرسطو، نتيجة خطأ لم يرتكبه البطل، ولكنه في تركيبه وباعث الخطأ هو الغرور وعدم التوسط(٧).

– وتجلت سقطة الحلاج في مشهد البوح بعلاقته الحميمة باللّه، والباعث هو الزهو. بما نال، وفي ارتكابه هذه السقطة أباح للناس دمه، بل أباح لله دمه عندما أفشى سر الصحبة، لذا فقد سقطت مروءته أمام الله(٨)وهكذا فقد جُرَّ الحلاج من زهوه إلى حتفه، وهذا السقوط هو سقوط تراجيدي بالمفهوم الإغريقي الأرسطي، لكن البناء المسرحي لم يكن أبداً في مسرحية الحلاج بناء كلاسيكياً؛ إذ تبدأ المسرحية من لحظة صلب الحلاج.

وعى صلاح عبد الصبور دوره في المجتمع، ومهمته ككاتب وشاعر، فكانت أعظم الفضائل التي نشد فيها إصلاح العالم هي الصدق والحرية والعدالة، وأخبث الرذائل هي الكذب والطغيان والظلم[1]، لذا فقد كانت مسرحيته "مأساة الحلاج" تمجيداً للحرية على كافة المستويات.

وهكذا فإننا نلحظ مما تقدم أن محاولة عبد الصبور التأصيلية على الصعيد التنظيري تجلّت في نقاط محددة:

١ – التركيز على دور الشعر، وأهميته، في العملية المسرحية،

٢ – التركيز على وحدة التراث، من خلال وحدة الإنسانية جمعاء.

٣ – ضرورة الانطلاق من البناء الفني اليوناني، في تحديد البناء الفني المسرحي الجديد لإيمانه بأنّه الأمثل والأقوى.

4 – ضرورة البحث عن مضامين عربية، تمس الواقع، وتتبع منه.

5 – محاولة الوصول إلى مسرح عربي مؤصل، عن طريق المزج بين الشكل الفني المستورد، والمضمون العربي المستحدث.

6 – احتجاج عبد الصبور بأن الشكل المسرحي متنوع ومتعدد وعالمي، كان سهلاً على السلطة أن تؤول كلماته إلى معان سياسية مضمرة ثم تصلبه بها .أما أن يدعو البطل (في مسرحية ليلى والمجنون) إلى تجاوز الكلام إلى الفعل، فذلك موقف متقدم، إنما ينتكس فجأة حين يكتشف "سعيد" في سجنه أن حبيبته ضاجعت الجاسوس "حسام" الذي وشى بأعضاء التنظيم. ويكشف انهيار "سعيد" عن الضعف الذاتي في تكوين المثقف الثوري ابن تلك المرحلة [لا تنس قرار قيادة الشيوعيين بحل الحزب وهم داخل معتقل ناصر عام ١٩٦٤] الأمر الذي يدعـــو سعيد إلى القول في نهاية المسرحية:

أنا.. لا
أنا وقت مفقود بين الوقتين
أنا أنتظر القادم

والحق أن هذا القول إنما يعبر بصدق عن المعطيات السوسيولوجية لمرحلة خانقة، وقعت فيها هزيمة منكرة، ومع ذلك فقد خرج الناس يطالبون المسئول عنها بالبقاء تحت تأثير دعاية مكثفة استمرت عقدين كاملين. ألقى فيها بروع الناس أن هذا الحاكم ليس مجرد رئيس، بل هو أب الأمة وراعيها، ومجسِّدُها في الزمان الممتد من الفراعنة إلى الأبد، وما الناس إلا صورة له! أليس الكل في واحد؟!(١٠)
يمكننا القول ان انواع المكان وأنماطه انما تنضوي تحت نمطين رئيسيين لاغيرهما؛ هما: المكان الموضوعي (الواقعي)؛ والمكان الخيالي (المفترض). فكل دلالات المكان ورموزه وأشارته نجد لها تفسيراً واقعياً ملموساً؛ او تبتعد عن الواقع لتدخل ضمن الخيال والافتراض.
مكان لا يمكن أن يكون واقعاً لأفعالنا ونشاطاتنا إلا في لحظة زمنية معينة(١١) او زمان يتحدد في مكان ما.ولا تقتصر علاقة المكان مع الزمن في بنية النص إذ يرتبط ايضا مع عناصرها الاخرى (الحدث والشخصيات والصراع) فالمكان غالباً ما(يحدد فيها مسار الشخوص ويركز فيها وقوع الاحداث ضمن زمن داخلي ونفسي يخضع لواقع التجربة في العمل الفني)
لذا سيقوم الباحث بمحاولة لرصد كيفية توظيف المنظر كتقنية فيرسم صورة المكان الواقعي من جهة، ورسم صورة للمكان الفانتازي من جهة أخرى. وهذا التصنيف الثنائي – مكان واقعي ومكان فانتازي – هو الذي سوف يستخدمه الباحث لابراز دور المنظر لرسم صورة المكان المسرحي على الخشبة:

المكان الواقعي

تعالج الكوميديا منذ نشأتها الشخصيات العامة التي لا تتسم بصفات الملوك والأبطال والآلهة كحال التراجيديا (الكلاسيكية)، لذا فأن الأماكن التي تدور فيها أحداث أغلب الكوميديات هي أماكن هذه الشخصيات فالمنظر المسرحي عند "اريستوفان" ممثل الكوميديا القديمة يكون في أغلب الأحيان شارعاً بمدينة أثينا. " تظهر في خلفيته واجهة منزلين أو ثلاثة منازل" (عثمان ، ١٩٩٢). والحال نفسه ينطبق على أغلب الكوميديات الرومانية حيث يتكون المنظر المسرحي في الملهاة الرومانية – عادة – من منزلين متجاورين تقع أمامهما معظم أحداث المسرحية .

إذاً فالكوميديا منذ بدايتها الأولى تهتم بأماكن الطبقة العامة واستمر الحال هكذا حتى كوميديات العصر الحاضر. بل إن التراجيديا في المدارس المسرحية بداية من الواقعية. قد نزلت بشخصياتها من مصاف الملوك والأمراء والطبقة الأرستقراطية إلى شخصيات تنتمي للطبقة الوسطى والعاملة وعامة الشعب. لذا انتقلت أماكن الأحداث من القصور إلى أماكن هذه الطبقات الفقيرة كالبيوت والشوارع والأماكن العامة... وبقي الحال هكذا في المدارس الحديثة.

ولما كانت " جميع الحوادث لا تحدث في زمن معين، وإنما في حيز معين، فإن من واجب الكاتب أن يبين بشيء من التفصيل مناظر الحوادث التي تؤلف حبكة مسرحيته"(١٢) وقد توفرت لهؤلاء الكتاب في أوروبا الغربية أربعة نماذج رئيسية من المسارح في أي فترة من الفترات: " فكان هناك المسرح ذو المناظر الدائمة للمسرحية الكلاسيكية أو الكلاسيكية الجديدة، والمسرح المؤلف من منصة متحركة أو ثابته وهذا استخدم للمسرحية الإنجليزية في العصور الوسطي وفي عصر النهضة، والمسرح ذو الصور الثابته والذي ظل من عصر عودة الملكية حتى نهاية القرن التاسع عشر، وأخيراً المسرح الآلي في القرن العشرين "(١٣)

ففي عهد المسرحية الإغريقية القديمة كانت مسرحيات مثل مسرحية "الطيور" و "السحب" لأرستو فانيس تتطلب دقة في المناظر وفي الأزياء لابد وأنها تحدّث خيال المخرجين في ذلك الحين ولكننا إذا تذكرنا استعداد الجمهور آنذاك لتقبل التمثيل الإيهامي، فإننا لن نطلب زخرفة مسرفة أو مفرطة في واقعيتها.

اكتفى صلاح عبد الصبور في (الفصل الأول – المنظر الأول) من مسرحية «ليلى والمجنون» حيث وصف المشهد كالأتي : غرفة تحرير في إحدى المجلات الصغيرة التي كانت تصدر بالقاهرة قبل عام ١٩٥٢. في الغرفة مجموعة من المكاتب والمقاعد، ومائدة اجتماعات. على الجدران صور لبعض قادة النضال القومي. وعلى الجدار المواجه للمائدة لوحة دون كيشوت لدومييه.. الأشخاص: [سعيد . حسان . زياد . حنان.[سعيد: (وهو يمد أمامه بعض صحف اليوم(١٤)

وها هو عبد الصبور " يسعى لنوع من التجريد الحاد، يدعم ذلك عدم تحديده للمكان بقوله :(على أحد مقاعد العربة – فى ركن .. ....)

اختياره للعربة المتحركة، دالاً موفقا من الناحية السيميولوجية، لأن الخداع الحركي مثل الحركة تماماً يفيد من الفارس إفادة كبيرة (الفارسfarce) المسرحية التي تتضمن مواقف التهريج والمرح المفرط بصورة قد تصل حد الابتذال كما جاء بمعجم مجدى وهبة.

كما اهتم المنظر في مسرحية "الفأر" لوليد منير بتبيان الحالة الاجتماعية والاقتصادية والثقافية كما يلي : "صالة في منزل قديم متواضع الأثاث، نافذة – مائدة دائرية أمامها مقعد واحد– مذياع– متوسط الحجم– ساعة حائط– مصباح معلق في السقف بواسطة سلك طويل ورفيع. في الجانب الآخر (كومودينو) ذو مرآة رأسية عريضة، وعليه بعض الأدوات الصغيرة. على الأرض بعض أعقاب السجائر (١٥).

ففي عبارتي "صالة في منزل قديم" و "متواضع الأثاث" دلالة على الطبقة الاجتماعية المتوسطة، وعدم قدرة صاحب الشقة على تغيير حالته الاجتماعية أو التواصل مع الطرز الحديثة.

وفي مسرحية (بعد ان يموت الملك) وفي مشهد الافتتاح :

الستارة هابطة ، وامامها الى يمين المسرح منظر شط نهر وكوخ صغير ، لا دقات للمسرح ، بل تبداء الموسيقى هادئة ...

وفي موقف اخر :

(..... قاعة واسعة يتوسطها مقعد ملكي ضخم ، في عمق المسرح الايسر درج يقود الى الغرف الملكية التي تكون الجزء العلوي من المشهد ، وهي مظلمة الان (١٦)

ويستنتج الباحث أن النصوص التي تدور أحداثها في أماكن واقعية قد حرصت على قيام المنظر بذكر مفردات وصفات المكان الواقعي مستنداً على الواقع الاجتماعي الذي يعيشه المشاهد، وذلك بغرض الإشارة إلى شريحة أو طبقة اجتماعية محددة، في محاولة للتطابق بين المكان على خشبة المسرح والمكان الواقعي الذي تنتمي إليه شخصيات المسرحية، أما الأماكن العامة المعروفة فيترك فيها خيال المشاهد ليشكل صورته معتمداً على مرجعيته الخاصة وربطها بخط سير الفعل المسرحي.

كما ولاحظ الباحث أيضاً أن بعض النصوص المسرحية قد استخدمت بعض مفردات المنظر، مما قد يوحي للمصمم أو المخرج بإضافة مفردات جديدة قد لا يصفها الكاتب داخل المنظر، ولكنها قد تزيد من واقعية المنظر عند وصفه على خشبة المسرح، ومثال ذلك:

"مذياع متوسط الحجم- ساعة حائط- مصباح معلق" هي مفردات مشاركة في الحدث من خلال الاستخدام المباشر أو الإيحائي.

وفي مسرحية الاميرة تنتظر نجد وصفا للمكان كالاتي:

نحن لا نكتشف المكان اذا اضيء النور لاول مرة ، ولكننا نكتشفه . وسكانه لا يعنيهم أمرنا ، لان مشكلتهم قد لا تعنينا . انهن يعشن في انتظار رجل ، ..... ولذلك فان النور الذي يمتد من واجهة المسرح الى عمقه ، يضيء لنا بابا يتارجح على لولبه ، ليس مفتوحا او مغلقا ... وحين يعود النور من عمق المسرح يتجه الى اليمين لنرى درجا صاعدا الى غرفة الاميرة .... اما وسط الكوخ ، فتحتله مائدة مستطيلة قديمة الطراز ، اذ ليس لها طراز معين ، وحولها أربعة مقاعد ظهر أحدها أعلى قليلا ، والمقاعد لا تتألف حول المائدة ، ولكنها تتخالف بلا ايقاع (١٧).

وهذا يعني بأن الكاتب يوحي للمصمم والمخرج أن يضيفاً بعض المفردات الواقعية للمكان المسرحي المرئي لكي يقربه من عالم الواقع المعاش للمتفرج.

المكان الخيالي (Fantasia)

هناك بعض المسرحيات التي يلجأ فيها الكاتب إلى فكرة خيالية تماماً، وبالتالي إلى مكان خيالي، وذلك بهدف نقد بعضاً من الواقع و قد يلجأ إلى المزج بين ما هو واقعي وما هو خيالي.

"تجلس الوصيفتان الاولى والثالثة على الارض في الظلام ، وتنهض الاميرة متهادية لتتمدد على المائدة في وضع اغراء ، بحيث تبدو المائدة كسرير ،وتختفي الوصيفة الثانية لحظة لتعود وعلى وجهها قناع رجل "

فالمسرحية الخيالية يقوم موضوعها على : ".... سرحة الخيال إلى عوالم وهمية لا تشكل الواقع، ولربما تجاوز السرحان فيها إلى آفاق الغيبيات البعيدة، وما فوق الظواهر الطبيعية... وقد تستخدم المسرحية الخيالية نظريات في العلوم الطبيعية لم تكتشف بعد، كما يحدث –عادة– في المسرحيات العلمية، كما يمكن تحميلها مدلولات ترمز إلى واقع سياسي أو أخلاقي، أو ديني ...الخ" (١٨)

نشأت هناك مجموعة كبيرة من المسرحيات التي تتناول شتى ألوان الصراع الاجتماعي : بين الفنان ومجتمعه " (كما في مسرحية "ماجدا" لسدرمان، وبين المقياس الخلقي الواحد والمقياس الخلقي المزدوج كما في مسرحية "القفاز" Agauntlet لبيورنسن). وبين مختلف الطبقات الاقتصادية: (كما في مسرحية "النساجون The weavers لهوبتمان، ومسرحية "الخصام" Strife لجلزورذي، ومسرحيتي "محطموا الآلة" Wreckers–The Machine و"الإنسان والجماهير Man and the Masses لتولر)" (١٩)

وفي سبيل هذا ظهر في المسرحية الواقعية اتجاه قوي نحو تبسيط معالجة الحبكة، واستبدال الاهتمام بالتشخيص الدقيق، والتصوير الوافي للكلام وللسلوك وللمناظر، بما ينتج عن الحوادث المدبرة والمحكمة من تهييج.

كما يوظف "عبد الصبور المائدة – من منظور علاماتى أو سيميولوجى، فالمائدة (عتيقة – بلا طراز – المقاعد حولها بلا إيقاع – رثة) كل ذلك يعطى إحساساً بعمق الزمن، وأول كلمات المسرحية توحي إلى إهمال الزمن بشكل واضح:

الوصيفة الاولى يستعجلنا الموت

لكنا نتشبث بجبال العيش المبتوتة

الوصيفة الثانية: ليس لنا أن نختاركلمات فى جملة(٢٠)

او كما فعل ببداية مسرحيته بعودة الإسكندر للحياة، مثلما يبدأ الطليعيون مسرحياتهم، بموقف غير واقعى، بل يستحسنون أن يكون مستحيلا، ولأن المسرح يستوعب كافة الفنون نجد دقة الشاعر فى استخدام دائرة الضوء، وتراجعها عن دورها بوصفها علامة مستقلة، لصالح ابراز العلامة المهيمنة وقد استخدم الشاعر آلية الإيقاع المصاحب لدخول عامل التذاكر قبل التصدير الضوئي.

أما الرمزية فتبرز كدلالات مختلفة داخل النص، فهي لا تنفصل عن نسيج العمل والبناء الكلي للمسرحية من استخدام القطار، وصوته، والأعمدة المسرعة الى الخلف:

في المنظر الاول من مسرحية (مسافر ليل) الكوميديا السوداء :

عربة قطار ، تندفع في طريقها على صوت موسيقاها ، والزمان بعد منتصف الليل

ولا شك ان هذه المسرحية اقرب ما تكون في اطار (الفارس) فقد يغلب على المتلقي انطباع المتلقي الضاحك لنماذج بشرية بدرجة من التجريد ، تماما مثل الفكاهة او النكتة ، حين تجعل محورها نموذجا يواجه نموذجا اخر ، فتكشف بهذا التجريد وهو لب التناقض في المواقف .

او توظيف حبات المسبحة الشبيهة بأيام عمر هذا المسافر، والمسافر نفسه، وعامل التذاكر والراوية، وجلد الغزال الذي عليه التاريخ بعشرة أسطر والتذكرة، والبطاقة وأوراق التأريخ المأكولة كلها عناصر تتكامل، وتشكل رموزا ذات دلالات موحية داخل النص، كذلك يلاحظ المسرح الملحمي، إذ يبرزكأسلوب آخر داخل النص، من خلال استخدام الرّاوية، الذي يروي ويعلّق على الأحداث، ويكسر حاجز الوهم لدى المتلقي، وحتى استخدام الشخصيات جاء ليعطي رموزا للمسميات عامة، فالمسافر هو رمز للإنسان بلا أبعاد، الإنسان الذي لا نستطيع أن نصف ملامحه الخارجية . أما (عامل التذاكر) فهو رمز السلطة، والدكتاتورية، والبطش رمز لمن يملك السوط بيده، بينما الرّاوية، فهو ممثل لكل من هم خارج المسرح، والذين يقفون على الحياد يتفرجون على الأحداث دون أن يكون لهم رأي (٢١)أما مسرحية (الأميرة تنتظر)، فهي مسرحية رمزية من خلال وجود فكرتين، خارجية، وداخلية تسيران معا بالتوازي، الخارجية تحكي قصة أميرة تخون والدها، وتسلم حكمه الى عشيقها، أما الداخلية فهي مملكة والدها وترمز إلى الوطن، الذي يباع الى المحتل، وأن

(القرندل (الذي هو الشعب أو صوت الضمير الحي، الذي يقوم بقتل (السمندل) المحتل، وأضِف إلى رمزية البنية والشخصيات، نجد الترميز في كثير من الحوارات داخل النص

وفي مأساة الحلاج :

يظلم المسرح تدريجيا حتى ينعدم ضوءه ، مما يوحي بمرور الايام ، ثم ينير تدريجيا كذلك ، لنرى السجين الثاني ، القت الايام على المشهد كله مزيدا من التعاسة ، حوائطه وارضه وحتى هوائه (٢٢).

وقد تباين استخدام المنظر لتوضيح مكان الحدث حيث يكتفي بذكر اسم المكان المعروف فقط، دون وضع أي تفاصيل من مفردات المنظر فلا يحتل المنظر. أكثر من عدة كلمات، وذلك كما هو الحال في المشهد الأول من مسرحية "محاكمة زنجي أبيض" لبهيج إسماعيل "المنظر : قاعة محكمة أمريكية" .أو في المنظر الأول من مسرحية "برج بيزا المائل" لمنصور عمايرة (٢٣).

حيث توظيف اسم المكان فقط دون مفرداته ،يعتمد على مرجعية المتلقي لهذا المكان– كونه مكاناً معروفاً–. علماً بأن هذه المرجعية ستختلف من متلقي لآخر طبقاً لجنسه أو ثقافته ، فالأمريكي أو الإيطالي الذي يشاهد تلك الأماكن بشكل شبه يومي سوف يتخيل المكان على نحو قريب جداً من واقعيته، بينما تختلف لدى الاخر الصورة التي سيرسمها داخل عقله وفقاً لرؤيته المباشرة أو رؤيته غير المباشرة لتلك الأماكن من خلال الصور الفوتوغرافية على سبيل المثال، أو عدم رؤيته لها على الإطلاق. لذا يترك ها هنا للمتلقي الفرصة لكي يعمل خياله في تصور المكان "العلم".

إن اللجوء إلى التعبير بالرموز ظاهرة جديرة بالانتباه في المسرحية الشعرية المعاصرة، فمن طبيعة الشعر الغموض والشفافية والإيحاء وإذا تلاقى ذلك بالرمز تفتح فيه ذهن المتفرج على دلالات متعددة وأصبح

النص ثرياً بمحموله وتأويلاته، فاللامباشرة في التعبير من أهم خصائص الشعر، وهي تمنح الشخوص المسرحية ثراءً دلالياً ولذلك اتكأ بعض شعراء المسرحية الشعرية المعاصرة على الرموز للتعبير عما يريدون التعبير عنه، فقد لجأ صلاح عبد الصبور في مسرحية "بعد أن يموت الملك" إلى الرمز، فالملك في المسرحية عدو الحرية، وهو قادر في هذا المجال، يأمر فيطاع، ولذلك فهو رمز للطاغية، ولكنه لايستطيع –بالرغم من سلطته وسلطانه– أن يهب الملكة طفلاً، فتضع على سريرها طفلاً وهميّاً، ويهبها الملك كل شيء، ولكنه غير قادر على أن يزرع في أحشائها طفلاً، وتتحرك في داخلها عواطف الأمومة، فتكاد تجن، وتلح عليه بهذا الطلب، فيرى أن يستأجر لهذا الغرض رجلاً ثم يقتله::

الملكة: لكنكَ لم تقدر أن تعطيني طفلاً

تعطيني الماضي، لكن لاتعطيني المستقبل

الملك: حقاً.. لم أقدر

الملك القادر لا يقدر أن يهب امرأة طفلاً

الملكة : اختر لي من يملأ بطني الآن

الملك :يملأها الآن، ويملأ بطن الأرض غداً

الملكة: ماذا تعني؟

الملك: أقتله حين يتم مهمته الملعونة

الملكة: لا... لن تقتل رجلاً أعطاني زهره

أطلقه يضرب في الأرض(٢٤)

وبهدف إبعاد عاطفة المتفرج والإبقاء على ذهنه صاحياً ليفكر في الحل على نقيض المسرح الأرسطي الذي يقوم على إيهام المتفرجين بأن مايجري أمامهم حقيقة، يتدخل الممثلون في بعض المسرحيات الشعرية ليعلنوا للمتفرجين بأن ما يشاهدونه أمامهم عرض مسرحي،

وهذا ماحدث في مسرحية "بعد أن يموت الملك" لصلاح عبد الصبور حين وقفت المرأة الأولى في الفصل الثالث لتقول:

"هذا هو الحل الثاني –سيداتي سادتي– ولاندري هل أعجبكم –دراماياً بالطبع– أم لا، فنحن نحكي لكم حكاية وهمية كما ترون، ولكننا سنعرض عليكم الحل الثالث كما وعدناكم، وفي إمكانكم عندئذ أن تقارنوا بين الحلول المختلفة"

تحقيق الهوية لا يتمثل إلاّ تمثلاً ذهنياً ، ومن ثم يكون التغيير الذي يمكن حدوثه تغيراً فكرياً فحسب ، وبدا تحقيق الهوية الفكرية المتمثلة في ذهن الكاتب "

هكذا كان (الحلاج) في محاولاته صورة للتفاعل المادي للثائر مع العامة ، فالوعي الذي ينقله إلى العامة وعي ذهني . وهكذا كان (الملك) حتى موته غير قادر على المستوى الواقعي على التفاعل المادي للمغازل ؛ فالشاعر يلقنه الغزليات تلقيناً ؛ كما يلقن جواريه :

" **الشاعر : معذرة يا مولاي**

لكني لقنت الأخرى كلمات مبتكرة

قد ترضي رغبتك الملكية "

"**الشاعر : (ملقناً الملك في صوت خفيض)**

يتنزل صوتك مثل رنين الجرس الفضي المتفرد ،

يتقطر من برج متشح بمروج الغيم الزرقاء "

" ليس للملك من فعل الغزل إلاّ ظله ، فهو ليس مغازلاً على مستوى قدراته الذاتية الواقعية ، إنما يكرر صورة المغازل التي لم تكن سوى صورة متخيلة في ذهن شخصية الشاعر "

وكذلك الأمر مع جواري الملك :

" الشاعر : لا .. لا .. قد ضاع المشهد . نسيت هذه المرأة أجمل ما فيه

سامحني يا مولاي
(للمرأة) مازال هناك حديث عن قيثارة حنجرتك
والأوتار تناشد مولانا أن يلمسها بأصابعه النورانية
مازال هناك حديث عن إغماضة عينيك
وأنت تغنين لمولانا عندئذٍ
إنك تحترقين شوقاً أن يرقد مولانا
في دفء الأمواج العسلية
وأخيراً كان جلالته سيقول :
خطواتك كالموسيقى إذ تتوافق في ذهن الفنان
عندئذ ستقولين :
بعثر هذي الأنغام على سلم رغبتك الملكية
وبصوت يتقطع آهات في حلقك
الملك : آه .. ما اتعس حظي
راقت لي الألفاظ كثيراً هذه المرة
لكن نسيتها . "

" الملك لا يؤدي بأحاسيسه هو ، ولا المرأة الثانية تفعل ذلك " ليس للملك ولا لجواريه من الغزلية غير اللفظ ، فالـ(أنا) الشاعرة تمنحه صورة الخطاب الغزلي ومضمونها دون أحاسيسها ، ولأنه ظلُ مغازلٍ ، لذلك غابت عن اللفظ الأحاسيس ؛ ومن ثم غابت المصداقية وافتقدت الخصوصية .

والأمر نفسه عند الأميرة ووصيفاتها ؛ إذ ليس لها ، ولا لوصيفاتها غير ظل الفعل ، باجترار ذكريات فعل مضى وانقضى ، بإعادة إنتاجه ، ليخرج تشخيصاً لظل حبيبها الذي هجرها ، وظل أبيها المغدور من ذلك الحبيب الغادر (السمندل) حتى الشاعر الذي جاء مخلّصاً : (القرندل) هو

أيضاً ثائر ظليّ لأنه أتى من حيث المجهول ، ومضى في غياهب المجهول ، كما لو كانت الأرض قد انشقت عنه فجأة أو هبط من السماوات العلى فبدا كمخلص وهمي ، أو غيبي .
لذلك يمكن القول إن صلاح عبد الصبور ، قد صنع شخصياته المسرحية ظلالاً لواقع سحري، واقع لا يشبه الواقع الحياتي .

تعددت أنساق المكان وأنماطه عند الدارسين، فلم تكن النظرة واحدة بخصوص نمط معين أو أنماط متعددة يؤول اليها النص الأدبي، بل كانت فكرة النص ودلالاته متنوعة بتنوع أغراضه، ويتنوع مؤثراته الداخلية والخارجية، فالمبدع إنما يمثّل فكراً معينا تدفعه لصياغة هذا الفكر جنساً أدبياً، عوامل عدّة تعود أغلبها إلى أثر بيئته ومجتمعه وظروف العيش فيهما، والمكان كواحد من تلك المؤثرات على حياة الاديب وبالتالي في أدبه ونتاجه، حمل دلالات مختلفة وضم أنماطا متباينة يحكمها في أختلافها وتباينها، طبيعة النص الادبي، وعصوره المختلفة ومن ثم نظرة الاديب أو الشاعر الى المكان ومحاولة فهمه وبالتالي انعكاسه في ذلك النتاج تبعاً لطبيعة هذا الفهم.

بمعنى أن العلامة قادرة على إنشاء تداعيات الخيال بين الممثل والمتلقي أو بين الخشبة والصالة قوامها سيرورة مشتركة في تبني الفعل المسرحي وأحداثه تبنيا قائماً على مجموعة من السبل والوسائل أثناء العرض المسرحي قد تكون من خلال (علامات ارتجالية متخيلة أو قصدية مبتكرة) وتأثيرها الآني والبعدي في المتلقي وانتباهه، وهذا بدوره يعتمد أيضا على قيمة العلامة ودلالاتها المبثوثة ومصدرها وماهيتها في مجرى الأحداث ومقدار تبنيها للفعل المسرحي من الناحية الإدراكية لا من الناحية الحركية المجردة، إن تفعيل العلامة للخيال والتخيل وبالعكس هو بحد ذاته استفزاز للذاكرة والذهن وقيمة رمزية قد تتمخض عن علامات أخرى غايتها تفعيل ذلك الرمز المتخيل في ديناميكية الفعل والحدث

المسرحي من خلال بث مجموعة من هذه الرموز في تشكيلات لها القدرة على جعل الخيال في حالة سيرورة متواصلة وفعالة "فمهمة الدلالة المسرحية ليست في عزل الرموز بقدر ما هي في تشكيل مجموعات ذات مغزى من هذه الرموز وتوضيح كيفية تشكيلها ونشؤها"(٢٥)، هذه السيرورة الفاعلة بين الصورة المرئية المتمركزة على المسرح وبين ذاكرة المتلقي وخزينها من الصور والذكريات هو الذي يحرك فعل الخيال ويعطيه القدرة على الربط بين ما يشاهده وما يخزنه "إذ يقدر الخيال أن يستحوذ على خزين الصور الحسية في الذاكرة وعندما يكون محكوما بهدف فني يقدر أن يرابط بينهما في أنماط جديدة مبهجة"، أي أن هناك تطوراً خيالياً مضافاً على الصورة المرئية يعمل على استدعاء الصور في الذاكرة وتحقيق المزاوجة بينهما "إذ تقدر الصورة على استدعاء صورة أخرى سبق أن كانت مرتبطة بها" (٢٦)

وليس المسرح داخل المسرحية مجانيّاً أو حشواً، وإنما هو من صلب المسرحية، فسعيد الذي يقوم بدور المجنون يجنّ في حب ليلى بعد أن رأى حساماً يغتصبها، وهو الشاعر الوحيد الذي يحب ليلى ويضحي في سبيلها، في حين أن حساماً –وهو رجل ثوري تشتريه السلطة بعد سجنه– لايحب ليلى، وإنما هو يشتهي جسدها، فهل ليلى تمثّل مصر؟.

وتقوم وصيفات الأميرة الثلاث في مسرحية "الأميرة تنتظر" بأدوار مختلفة مع الأميرة في الكوخ الذي يسكنّ فيه منذ خمس عشرة سنة، وهن ينتظرن الأمير العاشق، وتتقنع الوصيفة الثانية بقناع الأمير المنتظر، ويبدأ التمثيل، فتخاطبه الأميرة وتتوسل إليه وتناجيه:

الأميرة: وأخيراً جئتَ يانهر حياتي.

فاسقِ جلدي شقّقته الشمس حتى صار كالأرض البوار(٢٧)

ثم تتقنع الوصيفة الثالثة بقناع الملك المغدور والد الأميرة، كما تتقنع الوصيفة الأولى بقناع كبير الحراس، ويقمن بالأدوار المطلوبة، ينتقلن

خيالياً من عالم الكوخ إلى عالم القصر، ثم يدخل السمندل، وهو من ينتظرنه، والسمندل رجل مخادع، دخل مخدع الأميرة بالحب وهي ماتزال صغيرة، ثم دلف إلى عرش أبيها فقتله واستولى على الملك.

إن هذه المسرحية التي قدمتها الوصيفات الثلاث والأميرة تشكل بنية صغرى داخل البنية الكبرى، وهي المسرحية الأم "الأميرة تنتظر" وهي تؤجج عواطف الأميرة ووصيفاتها، وتنقلهن خيالياً من الحاضر إلى الماضي، ومن عالم الكوخ الذي يعشن فيه إلى عالم القصر الذي كن يعشن فيه، ثم إن هذه المسرحية تمهيد لدخول السمندل مباشرة، ولذلك هي جزء من المسرحية الأم.

نحاول هنا أن نركز على فكرة واحدة، وهى قدرة الصورة الشعرية، في مسرح صلاح عبد الصبور، على تحويل الزمان إلى مكان، أو تحويل المجرد إلى حس، ذلك أن الصورة الشعرية في مسرح عبد الصبور ذات وظائف عديدة يهمنا منها هذه النقطة- كما حددنا - لاتصالها الوثيق بموضوع البحث- وسنحاول أن نتعرض لأمثلة من مسرحه كله. وحين نبدأ معه من بدايته التاريخية (مأساة الحلاج) نجد الزمان يعبر عنه بصور الشمس، والقمر، والنهار، والصباح، والليل؟ ولكن حين يتحدث عن الأيام التي عافى فيها، نجد صورة الزمان تتحول إلى مكان يتوازى مع نوع هذه الأيام(٢٨)، لذلك نسمع السجين الثاني يقول للحلاج:

"لكن، هل تقضي عمرك مقهورا في ظل

الجدران المربدة؟

كالبومة تنعب فوق خرائب أيام السوء."

فنجد صورة الزمن السيئ (أيام السوء) تتحول إلى "خرائب أيام السوء"، ويتوازى في هذا السياق الحلاج والبومة. وطبيعي أن صورة جزئية لا تفصح عن هوية المسرحية، لكننا نود أن نعرض ملمحا، فكرة جزئية ترتبط بالمكان. ويلاحظ أن الجملة الشعرية السابقة قيلت في السجن.

وفى ليلى والمجنون يشكل الزمن أخطر قضية عند شخصيات: "الشاعر" لأنه في حالة الانتظار لزمن تتحول فيه الحياة إلى الأفضل، ونجد وصف "الأستاذ" للزمن يحوله إلى مكان أيضا:

"الأستاذ: أسد لا يحمل سيفا،

بل يحمل بوقا يصرخ في صحراء الزمن اليابس."

وفى الأميرة تنتظر، وهى تنتظر أيضا كشخصيات ليلى والمجنون، يتحول الزمان إلى حقائب، أو بيت:

"وصيفة ٢: خمسة عشر خريفا مذ فارقنا قصر الورد

وصيفة ا: خمسة عشر خريفا مذ حملتنا في العربة

من بين حقائب ماضيها."

وعلى لسان الأميرة، يتحول الزمن (الماضي/ الميت) إلى بيت، تقول للسمندل:

"هل تكسر باب الزمن الميت

وتبلل أحزاني بالحلوى والقبلات

هل ستعيد إلى الطفلة؟"

وفى مسافر ليل، يتحول الزمن إلى مطلق، والراكب:

"يسقط من عينيه أيامه

تتبدد دوامات فوق حديد الأرضية

لا تتكسر قطعا وشظايا

إذ ليس هنالك شئ صلب("ونلاحظ أن المطلق والمجرد يصلان إلى زمان الراكب، لذلك تتجمع كل أيام الزمن وتسقط وهو ينظر إلى أوراق الماضي. لذلك يصور الشاعر بدوامات متبددة فوق حديد الأرضية، ليست صلبة، الأمر الذي يجعل هدف الصورة بيان ميوعة هذه الأيام وعدم جدواهالصاحبها.

وفى بعد أن يموت الملك، على لسان الملكة، يتم تصوير الزمن بواسطة المكان. والملكة تكرر صورة الزمن ذي الباب، وهى الصورة التي أوردناها سابقا. تقول:

"الويل لمن يوقظ هذا الطير النائم*

سيكسر "باب الزمن الموصود" ويحطم أقفاله

حتى تخرج من "سرداب الماضي" قطع الظلمات المختالة."

ومادامت اللغة في المسرحية الشعرية وسيلة فعليها أن تتصف بصفات كثيرة، أهمها أن تتناسب وعناصر العمل المسرحي، كالحوار والصراع والشخصيات، وأن تراعي وجود المتفرج، كأن تكون بعيدة عن التنميق والزخرفة والألفاظ الوحشية، وأن تكون مرنة مألوفة عادية بعيدة عن التعقيد، وأن يبتعد الشاعر عن الصنعة والتشابيه والاستعارات البعيدة، لتساعد لغته على رسم الشخوص والكشف عن مكنوناتها الزمانية والمكانية ، لا لتدل فقط على خبرته وقدرته اللغوية، ويتمثل هذا في **اللغة** التي استخدمها صلاح عبد الصبور في معظم مسرحياته ومن ذلك ما جاء على لسان شخوصه في "ليلى والمجنون:"

ليلى: واتتني الجرأة أن آتي لأزورك

بيتك يبدو أجمل مما تحكي عنه

سعيد: بل أصبح أجمل حين دخلته

هل أصنع لك شاي؟

ليلى: شكراً ياحبّي

سلوى سألتني اليوم متى نتزوج؟

سعيد: ماذا قلت لها؟

ليلى: قلت لها ماأعرف

أني لاأعرف.....

ويكون على المشاهد أن يكمل بقية المشهد بخياله، وهنا اكتفى المؤلف بذكر المفردات التي تعطي إشارة لزمن الأحداث،

يستنتج الباحث أن الكاتب يحرص في نصوصه التي تدور أحداثها في أماكن واقعية او افتراضية ذهنية على قيام المنظر بذكر مفردات وصفات المكان ، مستنداً على الواقع الاجتماعي الذي يعيشه المتفرج، وذلك لكي يشير بذلك المنظر المسرحي المفترض إلى شريحة أو طبقة اجتماعية محددة، في محاولة للتطابق ما بين المكان على خشبة المسرح والمكان الواقعي الذي تنتمي إليه شخوص المسرحية.

ويعالج المؤلف أيضاً الأفكار الاجتماعية بشكلها الصرف الخالص. ويحاول أن يصور للمشاهد المستقبل الممكن ويمكن القول أن عدداً من الكتاب المسرحيين قد استفادوا من الفرص التي يهيئها المسرح الآلي، فتحرروا من الواقعية التي شجعها المسرح المصور في القرن التاسع عشر، وبالتالي تحررت يد الكاتب في استخدام عدد كبير من المناظر مما لم تكن تتيحه المسارح القديمة، وانطلق خياله نحو ولوج ميادين الخيالات والرمزية ودروب اللاشعور الوعرة. ولكن لا يستطيع أي دارس للمسرحية أن يتغاضى عن مساهمة مهندس المنظر المسرحي المعاصر والكهربائي والميكانيكي في تهيئة الفرص المسرحية .

بحيث تؤثر على أجيال من القراء والمتفرجين كونها تدور حول المصير الإنساني وقيمة الإنسان وعلاقته بالمحيط الخارجي مما يدفع المتفرج إلى التعاطف مع الممثلين ويشعر بهم ويشاركهم أفراحهم وأحزانهم وأخطارهم ونجاحهم أو فشلهم.

وفي مسرحية "شليويح العطاوي" وهو من أشهر فرسان الجزيرة العربية الصعاليك في القرن التاسع عشر، بل ومن أنبلهم وأشجعهم عرف بغزواته الشهيرة المنفردة وبشجاعته الفائقة. وفي مشهد الافتتاح "منظر صحراء، برج نفط، خيمة رمادية ممزقة، طاولة ذات خمسة أرجل عليها آلة حاسبة،

كرسي أحمر يجلس عليه الفارس العربي (شليويح العطاوي) سيارة خشبية" .نجد أن كل هذه المفردات (طاولة ذات خمسة أرجل، آلة حاسبة، كرسي أحمر، سيارة خشبية) لا تنتمي إلى طبيعة المكان المشار إليه، ووجودها في المنظر يؤكد على خيالية المكان وعدم اتساقه في الواقع التاريخي، فالمنظر ومحتوياته غير واقعية وإن كانت موحية من أجل التأكيد للمتفرج على خيالية المنظر وغرابة المكان انطلاقاً من فكرة المسرحية فلقد غلف أغلب أماكن الأحداث بمفردات علمية وأكد على مدى غرابتها، وسيطرتها على المكان، ففي اللوحة رقم ٧ من المسرحية يصف المنظر كما يلي : غرفة رمادية، ذات خطوط عمودية سوداء، إطار شاشة تلفزيون، ثلاثة أصدقاء يتنادمون (٢٩).

يتضح للباحث مما سبق أن الكاتب قد استخدم المنظر كتقنية تبتعد – نوعا ما – عن الوحدة الواقعية المجردة ، وتنقل المتلقي عبر ازمنة متجددة ، مما يساعد المتلقي على إعمال خياله وعقله في رسم صورة المكان الخيالي .

صياغة المكان المسرحي

العلامة في تمثيلها المادي لعناصر العرض المسرحي (إنارة، صوت، أزياء، مكياج...) ساهمت في تكوين الشكل الجمالي والدلالي للمكان المسرحي (التقليدي) أو (الحر) (مقهى، شارع، جبل) فقد "يستطيع فعل الإشارة والتعريف أن يحول أي مكان إلى مكان للعرض، ومن ثم لتعطي لهذه العناصر القدرة على تشكيل وإنارة ذلك المكان وتلوينه وتحديده على وفق سياق العرض المسرحي في الشكل والمضمون، والمزاوجة بين شكل ذلك المكان وبين المردود النفسي والفكري الحاصل من العرض وصورته المتمركزة في المكان نفسه، ومن ثم فقد حفزت (العلامة) على تحويل المكان المسرحي من نمط إلى آخر خضع لمقتضيات المتن الحكائي للنص، وترجمة عرضه الفعلي وتحديد المزاوجة بينه وبين ملائمته للفعل

والحدث الدرامي، والتناسق بين عناصره الطبيعية وعناصره الصناعية، وحركة الممثل وتشكيلاته، فإن "المكان هو الإطار المحدد لخصوصية اللحظة الدرامية المعالجة، فالحدث لا يكون في لا مكان أنه في مكان محدد ، يحدث كذا بين الشخصيات"(٣٠)

ففى الفصل الأول من" مأساة الحلاج" يتضح عمق اهتمام "عبد الصبور" بالأيقونة وكافة الأسس السيميولوجية فى العمل المسرحى، فمع افتتاح المسرحية نجد أيقونة الصليب (الساحة فى بغداد، فى عمق المشهد الأيمن، جذع شجرة فحسب، معلق عليه شيخ عجوز، تضىء مقدمة المسرح، يبرز ثلاثة من المتسكعين.

ينبه الباحث أن إضاءة مقدمة المسرح بعيداً عن الديكور، هى إبراز سيميولوجى عكسى للأيقونة، حيث إن "فى التكوين التصويرى يصبح الشكل المعتم أكثر بروزا "إذا ما تضاد مع شكل صغير لامع. وفي مسرحية (مسافر ليل) :

الراكب :الإسكندر .. الإسكندر . الإسكندر

(يرتفع صوته كأنه يستجيد نغما .. وتلمع فى ركن العربة المواجهة للراوى .. دائرة ضوء .. يظهر فيها عامل التذاكر بثيابه التقليدية الصفراء

وفي اشارة اخرى (يخفت الضوء في قاعة العرش ، بحيث يبدو رجال الحاشية كأنهم أشباح ، ... ثم يدخل الملك الى غرفة نوم الملكة التي تتموج الان بإضاءة شاحبة ..)

وفي وصف اخر للمشهد (تتحول قاعة العرش الى محكمة ، في الطابق العلوي يجلس القضاة الثلاثة .... بينما يقف الملك والملكة .. في الركن الايسر)

ذلك ان الحركة تقوم في المقام الأول بتوضيح العلاقات بين الشخوص داخل المكان المرئي دون المساهمة بشكل واضح في رسم صورة العالم الدرامي .

لذا سيكتفي الباحث بدراسة (نص الإضاءة ، الصوت ، والنص المرافق) الذي يضفي مفردات وإكسسوارات جديدة للمكان المرئي أو العالم الدرامي ، تسهم في رسم صورة له ، وتستطيع تغيير دلالة المكان ، أو تحويله إلى مكان آخر بمجرد دخولها خشبة المسرح.

ففي مسرحية (مسافر ليل) يلجأ الشاعر في التقديمة الدرامية إلى (السارد الضمني) – من خارج الحدث – ليحلل رحلة الإنسان عبر التاريخ تحليلاً إطارياً مكثفاً وتجريدياً ، على متن قطار الزمن ؛ وبذلك الخروج على مبعدة من الحدث نفسه ، يحقق الهدف التنويري من خارج الحدث ، بوصفه مثقفاً طليعياً يعمل على خلق توعية طبقية لدى الغالبية التي ترمز إليها شخصية الراكب باعتبارها المحكومة بعامل التذاكر بوصفه رمزاً للحاكم فالشاعر يستعرض عبر مستويات ثلاثة المسيرة التاريخية للحاكم المتسلط بالحكي – التصويري– على لسان (السارد الضمني) : الراوي مرة وعلى لسان عامل التذاكر (السارد الثالث) – تشخيصاً – يعيد فيه فعل التسلط وتداعياته أو يحكي بعضه منتحلاً صفة السارد الثاني في مرة أخرى وعلى لسان الراكب تشخيصاً – نفسياًَ– يعيد فيه فعل الإذعان مرة أو يحكي بعضه منتحلاً صفة السارد الضمني خارج حدود المكان المفترض:

"**الراوي : هاهو ذا يتململ سأمانا**

إذ لا تستهويه اللعبة

فيجرب أن يلعب في ذاكرته

يستخرج منها تذكارات مطفأة ، ويحاول أن يجلوها

أسفا ، لا تلمع تذكاراته

يدرك عندئذ أن حياته

كانت لا لون لها

يسقط من عينيه أيامه

تتبدد دواماتٍ فوق حديد الأرضية
لا تتكسّر قطعاً وشظايا
إذ ليس هنالك شيء صلب
تراك .. تراك .. تراك
يتذكر مسبحته
يستخرج من جيب السروال الأيمن
تهوي من يده ، يتفقدها بأصابعه ،
فتروغ لترقد بين الكرسيين
يجهد أن ينقذها ، فتغوص .. تغوص .. تغوص ..
ويظل يفتش حتى تتناثر سبحته حبات
تتساقط فوق حديد الأرضية
تراك .. تراك .. تراك "

لأن السارد يمثل ما تراه الشخصية فحسب كما لو كان ينظر عبر عينيها أو كما لو كان "شاهداً غير منظور" يقف إلى جانبها السرد بوساطة المؤلف أو بوساطة الشخص الأول " ولأن السارد الضمني الراوي يقوم مقام الشاعر لذا يتكشف الدور التنويري تلميحاً ، لا ينفصل عن طبيعة التصوير الشعري ؛ على اعتبار أن الشعر "لمحٌ تكفي إشارته" – حسبما قال البحتري–، وحيث يستشف ما وراء الصورة من معانٍ أو دلالات. هنا – يمكننا أن نلمح بمنظور نظرية الانعكاس وعلى ضوء مصباح سيميولوجي خصوصية الشاعر نفسه وبحثه في حيز الزمان والمكان (٣١).

ثم إن فصل البناء الدرامي في هذه المسرحية بين الفعل القولي أو الحاضر المسموع . (حوار الراكب وحوار عامل التذاكر) والفعل المرئي (الوصف السردي للفعل التطبيقي المرئي المادي – الميتادرامي – في حكي الراوي وهو الدال على تحقيق الأقوال) هو بمثابة فصل بين الشعار

وتطبيقاته ؛ فما أن يطلق (عامل التذاكر) تهديده ، حتى يصف لنا الراوي منظومة أفعاله تحقيقاً لقوله عبر نقلة في الزمان والمكان:

" الراوي : تمتد يد الإسكندر في الجيب الأيمن

يستخرج سوطاً ملفوفاً

تمتد يد الإسكندر في الجيب الأيسر

يستخرج خنجر

تمتد يد الإسكندر في ثنية سرواله

يستخرج غدارة

تمتد يد الإسكندر في حلقه

يستخرج أنبوبة سم

تمتد يد الإسكندر في جيب خلفي

يخرج حبلاً ..

يتحسسه خجلاناً ، ويقول :

عامل التذاكر : عفواً .. هذا مات به أغلى أصحابي

أعطيت صديقي الحبل ليلعب به

فأساء استعماله "

المزاوجة بين علامات المكان الطبيعية والمصنوعة وبين علامات العرض نفسه في تشكيل علامات جديدة قائمة لرفع قيمته المادية والفكرية، ومن هنا فقد ظهر عرض جديد تبعا لمقتضيات شكل ذلك المكان، ومن ثم لابد أن يوضع الحدث المسرحي المتشكل حديثا في حيزه الزماني والمكاني كجزء من تلك الظاهرة المتخيلة للمكان كبقعة للتمثيل وبعد طبيعي مرتبط بالظاهرة الحياتية وفعلها الآني إذ "يمثل الزمان والمكان... الأحداثيات الأساسية التي تحدد الأشياء الفيزيقية، فنستطيع أن نميز فيما بين الأشياء من خلال وضعها في المكان، كما نستطيع أن نحدد الحوادث من خلال تاريخ وقوعها في الزمان"(٣٢).

"الحلاج : تسكعت في طرقات الحياة ، دخلت سراديبها الموحشات
حجبت بكفي لهيب الظهيرة في الفلوات
وأشعلت عيني ، دليلي ، أنيسي في الظلمات
وذوّبت عقلي ، وزيت المصابيح ، شمس
النهار على صفحات الكتب
لهثت وراء العلوم سنين ، ككلب يشم روائح صيد
فيتبعها ، ثم يحتال حتى ينال سبيلاً إليها فيركض
ينقض
فلم يسعد العلم قلبي ، بل زادني حيرة واجفه
بكيت لها وارتجفت " (٣٣)

في هذا الجزء من بوح الإدانة يكشف الحلاج أمام قضاته أنه غير اتباعي ، لأنه وظف حواسه الخشنة (البصر) طلباً للبصيرة التجريبية ، تفعيلاً لتحصيله العقلي ، بعيداً عن التحصيل الاتباعي النقلي :

" وأحسست أني ضئيل كقطرة طل
كحبة رمل
ومنكسر تعس ، خائف مرتعد
فعلمي ما قادني قط للمعرفة "

غير أنه يراجع نفسه حول ما أفادت من العلوم الطبيعية والتاريخية قديماً وحديثاً ؛ فيجد في نفسه قصوراً نحو معرفة سر الوجود من حيث البداية والنهاية :

" وهبني عرفت تضاريس هذا الوجود ..
فكيف بعرفان سر الوجود ، ومقصدي
مبتدا أمره ، منتهاه "

وفى مسافر ليل تتم المحاكمة وتنتهي بقتل الراكب. وهى محاكمة صورية تمت في القطار (الزمان والمكان)، ونفذ الحكم فوريا، في حين كان القاتل

الحقيقي هو منفذ حكم الإعدام، وهنا يتحول المكان كله (العربة) إلى سجن، وقاعة محكمة، لكن في صورة تجريدية ظهرت إرهاصاتها على لسان عامل التذاكر وأدوات بطشه التي أنبأتنا بمصير الشخصية، أعطت المكان إيحاءات السجن والظلمة، والمحكمة الصورية، بل كان وصف العربة ليلا على لسان عامل التذاكر كوصف السجن تماما؟ يقول:

أحيانا لا "تحوى" القاطرة سوى حفنة ركاب

ينتثرون كأجولة "ملقاة" في "مخزن" قطن "مهجور..."

تبدو "مظلمة" "بار ة" "خافتة الأنفاس"

كبطن الحوت.

حيث نجد أن صفات (ملقاة، مخزن، مهجور، مظلمة، باردة، خافتة)، ثم التصوير المجازى الموازى لها (كبطن الحوت)، تعطى للقاطرة صفات السجن، مما يعص المكان (القاطرة) بعدها الرمزي في الوقت نفسه. ومحاولة التوازي بين السجن والقاطرة واضحة منذ البداية، الأمر الذي يجعلنا نفسر " كهف الأميرة " في ساعات الليل كموازٍ لهذا السجن:

فقد هربت الأميرة بعد أن اكتشفت موت أبيها مقتولا، فقد هربت إلى الكوخ (الكهف) في الغابة في وادي السرو هروبا من القصر والناس، وانتظارا للعاشق القاتل. ويتحول الكهف إلى "مصيدة" للسمندل القاتل، حين يصل إليه القمندل ويقتله بعد أن يتلو عليه الحكم وحيثياته سريعا، ملخصا في:

"القمندل

طعنت قلب مدينتنا ذات مساء كذبه...

والليلة قد تهوى ميتة أنهارا وتلالا ومنازل

لو ولدت في ساحتها أخرى

فيتحول "المكان– الكوخ" و "المهرب والملجأ"، إلى سجن، ومحكمة، وقبر، حين يتوازى "القمندل" مع "الحق والعدل"، ويقتل القاتل الكاذب (السمندل).

ونلاحظ أن القتل كان عاملا مشتركا حتى الآن، وإن كانت، بعد. أن يموت الملك قد اتخذت من الموت مهربا من صور القتل المباشرة السابقة أما بقية الأماكن فتتبع جالياتها من تاريخ الموضوع المعالج في مأساة الحلاج، أو من الواقع المعاش في ليلى والمجنون، أو من عالم مواز في بعد أن يموت الملك، وقد قامت بدورها الدرامي.
وإذا ربطنا بين الزمان والمكان عنده، لاحظنا أن الزمان والمكان يقتربان حتى يتطابقا في مسرحية الفصل الواحد، بينما يستحضر المكان في زمان يحدده المبدع له، أو يحدده التاريخ بملامح لا يمكن تخطيها في بقية المسرحيات(٣٤).

ومما لا شك فيه ان للنص الخاص المرافق للاضاءة في المسرح الحديث مكانة بارزة ومميزة عما هو الحال في المسرح الاليزابيثي والمسرح الكلاسيكي، حيث كان الحوار دائماً هو الذي يشير إلى زمن الأحداث، وهو بذلك يمثل أحد وظائف الإضاءة، لذلك نجد أن شكسبير كان يحدد زمن الأحداث، داخل الحوار ويؤكد على ذلك من خلال نص مرافق يسبقه .

"غرفة في القلعة ... مزامير ومشاعل..." (٣٥)

أن النص المرافق الخاص بالإضاءة يكاد يختفي في المسرح الكلاسيكي، ويكون نادراً عند شكسبير، فالإضاءة تقوم بدور الإنارة وهي وظيفتها الأساسية. أصبحت الإضاءة بعد اكتشاف الكهرباء عنصر بلاغي من عناصر العرض المسرحي. إذ كان دورها في المسرح التقليدي يقتصر على جانب الزينة أو التجميل أو خلق جو واقعي للأحداث. أما في المسرح الحديث على النقيض من ذلك، تؤدي دوراً يمكن أن نطلق عليه الغلو والمبالغة والتفخيم فهي تقوم بإبراز بعض المشاهد، والتركيز عليها، وهي جزء لا يتجزأ من النص ، كالحوار سواء بسواء .

يعود الفضل في استخدام آخر للإضاءة غير وظيفة الإنارة "لأدولف أبيا" و"جوردون كريج"، فلم يعد المكان المسرحي المرئي مكان تدور فيه أحداث المسرحية فقط، بل أصبح مكاناً درامياً تعطي له الإضاءة أبعاداً نفسية واجتماعية، وتخلق جواً عاماً للمكان.

وتحول الإضاءة من مجرد إنارة خشبة المسرح إلى عنصر درامي فعال يعمق الأحداث الدرامية، ويضفي جماليات للمكان، وبالتالي للعرض المسرحي ككل. بل أصبحت الإضاءة كتقنية ذات دلالات ورموز على الخشبة، حيث نلاحظ أحياناً أن الخيال (الظل) الذي تصنعه قد يصبح شخصية مسرحية داخل المكان المرئي.

ولا بد أن نشير هنا إلى ضرورة دراسة صور النور والظلمة في مسرح صلاح عبد الصبور، فلهما ارتباط عضوي وثيق بنوع المكان ووظيفته، فقد لاحظنا ارتباط النور بالاتساع وارتباط الظل من ناحية والظلمة من ناحية أخرى بثيمة البيت والسجن، بصرف النظر عن الإضاءة والإظلام كتقنية في يد مختص الإضاءة أو الديكور أو الخرج، إذ لا يتسع المقام هنا للإفاضة في أبعاد هذه الظاهرة بالرغم من أهميتها، ولا بد أن تفرد لها دراسة مستقلة تجمع بين المسرح الشعري والقصائد في إبداع صلاح عبد الصبور.

من خلال تعدد النصوص المرافقة على أهمية دور الإضاءة في خلق صورة الخيال كشخصية . فالمشاهد لا يمكن أن يتخيل صورة الخيال إلا بتغير يحدث في الإضاءة. وهذا يوضح مدى تخيل الكاتب لما سيشاهده داخل المكان المرئي. ولا يمكن تخيل حركة الخيال داخل المكان إلا بدرجات إضاءة وإظلام معينة مغايرة للإضاءة الكاملة، التي تغمر خشبات مسارح القطاع الخاص.

من هنا نجد أن الكاتب قد يستخدم النص المرافق الخاص بالإضاءة لكي يبرز سمات المكان الدرامي، مستفيداً من طبيعة خشبة المسرح والاتفاق

الضمني بين المشاهد من جهة وبين المخرج ومجموعة العمل المسرحي من جهة أخرى، وقدرة الخشبة على الانتقال المكاني بداخله، ولكون خشبة المسرح تمثل عالماً أو مكاناً آخر غيرها.

وتجدر الاشارة هنا ايضا للعلاقة بين الاضاءة والقناع وارتباطهما بالمكان حيث :

القناع الذي تلبسه الشخصيات في الأميرة تنتظر، وهو قناع حقيقي يساعد على التمثيل والتجريد وتوفير عدد الممثلين، وبين المكان كقناع يغرب الأحداث ويجعلها بعيدة عن واقعنا. ومن ثم تساهم المسافة الحادثة بين الواقع ومشاكله والنص ومشاكله في إثراء التفسير والإيحاء، وتوسيع دلالة المكان والمشهد وما يرتبط به من سياقات نفسية أو اجتماعية؟ وبالتالي يرتفع إلى درجة النموذج التصويري، ويحول المكان وحوادثه إلى مكان مجازى بم وفى هذه الحالة فإن " طبيعة النمذجة في التصوير الأدبي تسبغ القنونة على التعبير المجازى كصيغة من صيغ التصوير الواقعي. وفى التعبير المجازى يستخدم وصف أحد الحوادث: من باب المقارنة، في وصف حادث آخر، وتكون عناصر الحادثتين مختلفة نوعيا ولكن بنيتهما متماثلتان. وإن الإمكانية الموضوعية لعكس العمليات على شكل نماذج بواسطة المجاز قائمة في وجود تماثل في الواقع. وكذلك الحال مع المكان في المسرحية ذات الفصل الواحد عند عبد الصبور.

تجدر الإشارة هنا ، انه يطلق على الصوت في العمل المسرحي مصطلح "الديكور الصوتي" وذلك لأهميته إلى جانب بقية عناصر العرض المسرحي (الفعل–الإضاءة–الحوار–الحركة–المنظر) في خلق العالم الدرامي، وفي رسم صورة للمكان المرئي أو المتخيل على حد سواء.

"والديكور الصوتي لا يقتصر على الموسيقى، فهو يشمل كذلك جميع الأصوات التي تتفوق على الموسيقى في مجال الدلالة، وبذلك تأتي وظائفها أكثر دقة وأكثر تنويعاً (٣٦)

ولأن الصورة الفنية (الدرامية الشعرية) تتدعم بتداعيات صور أخرى سريعاً ما تتوالد عبر اللحظة المختزلة ؛ لإعادة إنتاج الفعل وصور توالده وتداعياته التي يحكم الشاعر الإمساك بزمامها حتى لا تسقط المغزى التنويري الذي حمّلها به ، بغية الإشارة إلى مظهرية فعله التديّني:

" تهوي من يده ، يتفقدها بأصابعه ،
فتروغ لترقد بين الكرسيين
يجهد أن ينقذها ، فتغوص ، تغوص ، تغوص
ويظل يفتش حتى تتناثر سبحته حبات
تتساقط فوق حديد الأرضية
تراك .. تراك .. تراك "

هكذا تحل آلية المقطع الصوتي لسقوط حبات المسبحة على حديد الأرضية بديلاً عن وحدة صوته المتكررة فيما لو كان قد تمكن من استعمال مسبحته في آلية تكرار جملة التكبير أو الحمد ، لتأكيد مظهرية تدينه ، أو شكليته ، لأنه ما لجأ إلى طقس التسبيح ، وإنما إلى مجرد التلهي بآلية تفض عزلته وتوتره ، وتشعره بالصحبة ، حيث أراد باتخاذ المسبحة رفيق ظل في رحلته . ولكن الشاعر – هنا – يحرمه من تلك النغمة ، مع إنها مجرد ظل رفقة .

وهنا تعمل التداعيات مع التفاصيل (منمنمات الصورة) على منح الصورة لوناً خاصاً بها يمنحها هويتها .. فالشغل على تفاصيل الصورة هو الذي يقودنا إلى سر الصنعة في الشعر والمسرح بتعبير صلاح عبد الصبور

من هنا فالصوت يعني : "الموسيقى، والمؤثرات الصوتية، والصوت الصادر من الممثلين كذلك" تقوم الموسيقى بتهيئة المشاهد ونقله من عالم القاعة إلى عالم المنصة" أي إلى العالم الدرامي، والمكان المرئي على الخشبة. وهذا يتم قبل بداية العرض، أو بين المشاهد والفصول كنوع من التعليق على الأحداث أو للراحة الذهنية بين الفصول والمشاهد. نظراً

لاختلاف الإيقاعات والمقامات والآلات الموسيقية وتنوعها، فإن الموسيقى تختلف من مكان لآخر، ومن ثقافة لأخرى ومن زمان لآخر داخل المكان والثقافة الواحدة، فالموسيقى وإيقاعاتها الصادرة من شرق آسيا، تختلف عن مثيلاتها الأوروبية مثلاً، وتتميز الموسيقى العربية بإيقاعات ونغمات مغايرة عن مثيلتها في العالم.

لا يخلو بناء مسرحي من تقنية السرد سواء أكان سرداً حوارياً على ألسنة الشخصيات الدرامية أم على لسان مجموعة الكورس أو على لسان الراوية . أو كان سرداً تشكيلياً أو سينوجرافياً أو بلغة الجسد أو سرداً تمثيلياً . وهنا يتشكل السرد في مستويات متنوعة ما بين سارد أول وسارد ضمني وسارد ثالث يفعندما يكون التدين شكلياً وسطحياً (ظاهرياً) ؛ فإن ما وراء المظهر نفسه يروغ منه وينفلت . ولنلحظ لفظة (جيب سروال الأيمن) فمظهر تدينه في جيب سرواله ، وهو يخرجه عند الحاجة أو عند الفراغ في محاولة تبريره لخواء حياته من فعل مادي إيجابي له في حياته الإنسانية ، بالانتساب إلى مفردة من مفردات الاتباعية الدينية – باعتبار فكرة "اليمين" فكرة تدينية – وباعتبار " المسبحة " وسيلة ضبط إحصائي لطقس التسبيح والحمد – الذي ينسب فاعله إلى اليمين (الفكر الاتباعي)(٣٧) .

"يحذر الراكب من استدعاء عظيم من العظماء عبر ذاكرته ، حتى لا يسيطر بعظمته من جديد على البسطاء ، بعد أن رآه وقد توقف عند أسماء محاربين طغاة ومحاربين وقادة عظماء وهو يقرأ أسماءهم على صفحة من جلد الغزال أخرجها من معطفه ، بعد أن انفرطت حبات مسبحة تسليته وتبعثرت ؛ غير أن الراكب لم يأبه لتحذير الراوي الضمني

- رب العبرة التاريخية – :

" الراكب : الاسكندر

" تك .. تك .. تك "

هانيبال

" تك .. تك .. تك "

تيمور لنك

" تك .. تك .. تك "

هتلر .. متلر .. جونسون .. مونسون

" تك .. تك .. تك "

الاسكندر .. الاسكندر .. الاسكندر

الراوي : معذرة .. لا ينفصل الإنسان عن اسمه

فالعظماء يعودون إذا استدعيتهم من ذاكرة التاريخ

لتسيطر عظمتهم فوق البسطاء

والبسطاء يعودون إذا استدعيتهم من ذاكرتك"(٣٨)

فاستخدام المسبحة وإيقاع صوتها أداة قياس وإحصاء عددي لأقوال الحمد وآلية ترديداتها ، وهنا يحل ظل التعبد محل العبادة مثلما تحل خصلة من شعر الحبيبة محل الحبيبة نفسها – وفق الفشتية – على أن خصوصية ما كامنة في آلية استدعاء الشخصية للحظة ، حيث يمد السارد الضمني الصورة المستعادة بخيوط الطقس التراثي ؛ لخلق لحظة لم تكن قائمة من قبل ، مع إنها الابن الشرعي لماضي شخصية الراكب – بتعبير صلاح عبد الصبور نفسه – إلى جانب كونها بمثابة الابن الشرعي للمستقبل .. فاستدعاء الراكب التجريبي لمذخور ذاكرته ، وليد حالة السأم التي انتابته – حسبما أشار السارد الأول – :

- "هاهو ذا يتململ سأمانا
إذ تستهويه اللعبة
فيجرب أن يلعب في ذاكرته
يستخرج منها تذكارات مطفأة ، ويحاول أن يجلوها "

ويحتل الراوي محلّ الشخصية الأولى في مسرحية "مسافر ليل" لصلاح عبد الصبور، وهو يعرف بالشخصيات في غير مكان، أو يلخص المشاهد، أو يعلق على الأحداث:

الراوي: هذا حق
فالعدل بلامظهر
كالمرأة دون طلاء
كالمسرح –مسرحنا هذا– دون ستائر
ولهذا، فالعامل يقفز كي يجلس في أعلى العربة
فوق الرف الشبكي
ويدلي ساقيه،ويؤرجح قدميه على رأس الراكب
لاتتدهشوا، هذا أيضاً حق
فقديماً قالو:
إن القانون....
فوق رؤوس الأفراد

ويرى صلاح عبد الصبور في تذييله لهذه المسرحية أن الراوي بديل للجوقة التي عرفها المسرح الإغريقي،وهو يعتقد أن الراوي شخصية من شخصيات مسرحيته، فهو يوضح ويعلق ويشير. أما دوره الرئيسي فهو ممثل لكل من هم خارج المسرح، لذلك فهو يقف على حافته.

إذا كانت شخصيات مسرحيات صلاح عبد الصبور الشعرية – فيما عدا (ليلى والمجنون) تبدو على مبعدة من أمور الحياة اليومية ومن الرسالة

الاجتماعية الواضحة .مع ميل إلى أناقة الفكر والتعبير ، فذلك لكونه صاحب رؤيا خاصة للوجود ، رؤيا شعرية اختارت لنفسها قالباً درامياً :

" الحلاج : لا أملك إلاّ أن أتحدث

ولتنقل كلماتي الريح السواحه

ولأثبتها في الأوراق شهادة إنسان من أهل الرؤية هو كما كان إليوت معنياً بقالب درامي شعري " تتحالف فيه الاهتمامات الإنسانية مع براعة الصنعة ، كي تنتج – في نهاية المطاف – أثراً كلياً لا يختلف ، من حيث الجوهر ، عن الأثر الكلي الذي تخلقه القصيدة أو القصة في نفس متلقيها "

يقوم المنظر الذي ينص عليه الكاتب المسرحي بإبانة الحوار ومفردات العالم الدرامي المرئي على خشبة المسرح. فقد يضيف الكاتب المسرحي مفردات إلى هذا العالم من خلال النص المرافق والتي كان أغفلها في المنظر، وهذه تساعد في تطور الحدث أو تخيل المكان المرئي.

يستنتج المتلقي كل هذه المفردات والإكسسوارات الذي ذكرها الكاتب داخل النص المرافق كدلالات على غرابة المكان وعدم واقعيته. وقد يؤدي استخدام الكاتب لمفردات وإكسسوارات جديدة غير موجودة في المنظر، ويؤكدها خلال النص المرافق مما يؤدي إلى إعطاء دلالة جديدة للمكان أي تغير المكان الواحد إلى أماكن عدة على خشبة المسرح مع ثبات المنظر . ومثال ذلك الصورة التي رسمها صلاح عبد الصبور لغرابة المكان بينما يضيف بين

ثنايا النص مفردات جديدة تتسم بأنها أدوات علمية متطورة أحياناً وغريبة أحياناً أخرى لإضفاء نوع من الغرابة على المكان، معتمداً على إكسسوار الشخصيات والمنظر أيضاً، وبالتالي نلاحظ أن النص المرافق منتشراً في النص ، حيث تتغير دلالة المكان وتتحول من خلال، نص الصوت

والحوار والصورة، ويتعزز تأكيد تلك المفردات والإكسسوارات الجديدة كما يلي:

"(.... ويأتي بحركة كأنه يغلق باباً وهمياً ويختفي)، (الحرس يوجهون" ريموت كنترول نحو محمود)، (... ثم ينفتح باب أوتوماتيكياً)، (مجموعة من الروبوت البشري...، يندفع سريران من أسرة الكشف الطبي...)، (تهبط من أعلى خيمتان من بلاستيك شفاف فوق كل فراش..)، (الممرضتان تضعان رأسهما داخل جهاز على شكل دائري)، (تشير برموت فتضيء شاشة كبيرة ... تبدو الخريطة وقد ضمت القارات لبعضها تحيطها البحار ثم جزيرة صغيرة بعيدة)".

يتبين من كل ذلك، أن استخدام الكاتب "للنص المرافق" الخاص بالإضاءة والصوت وتعيين مفردات وإكسسوارات العالم الدرامي، جعل منه قادراً على تغيير دلالة المكان المرئي، وإبراز أبعاد المكان النفسية والاجتماعية، بالإضافة إلى استخدام الإضاءة والصوت كتقنيتين هامتين في العرض المسرحي. مما يؤكد قدرة النص المقروء على تحويله إلى عرض مسرحي، أي على تأكيد فكرة المسرحة، مستفيداً من قدرات الخشبة المسرحية على التحول، وعلى الاتفاق الضمني بين الجمهور والعرض(٣٩).

تم نجد ان ثيمة "المخدع" (السرير) و "حجرة النوم" ثيمة متكررة عند صلاح عبد الصبور في مسرحه كله–

حتى في مأساة الحلاج. يتحول الصليب في أول مشهد من المسرحية إلى صورة النائم، بل الغارق في النوم، يقول:

"**الفلاح:** شيخ مصلوب

الواعظ: يبدو كالغارق في النوم/

التاجر: عيناه تنسكبان على صدره

الواعظ: وكأن ثقلت دنياه على جفنيه

أو غلبته الأيام على أمره

التاجر: فحنا الجذع المجهود، وحدق في الترب

الواعظ: ليفتش في موطئ قدميه عن قبره"

فحتى الحلاج، المصلوب يبحث عن قبره بعينيه النائمتين ليستريح ويرقد. لذلك، نلاحظ أن ثيمة "النوم"، و "حجرة النوم" و "سرير الملك" و "المائدة"، و "السرير"؟ ثم النوم في "عربة القطار، ونوم الأميرة مع الرجل " القناع "، وليلى مع سعيد، وأم الشاعر مع زوج (غير أبي الشاعر)، والملكة مع الشاعر ليهبها الطفل المستقبل، نقول كل هذه الثيمات تكاد تكون ثيمة واحدة تأخذ تجليات مختلفة،. كما ترتبط هذه الثيمات بمحاولة، "خلق الحب" أو "الطفل" كما في الأميرة تنتظر، وفى بعد أن يموت الملك، وليلى والمجنون. أما في مأساة الحلاج فهي ترتبط بعالم روحي يستدعى فيه عبد الصبور صورة المسيح صليبا. وفى مسافر ليل نحن أمام رمز كبير يتوازى فيه النوم في زاوية العربة مع نوم الشخصيات في زاوية التاريخ، كما نجد العبارة الشعرية على لسان عامل التذاكر تفسر

ثيمة النوم بأنه:

"أشهى خبز في مائدة الله

يكشف صلاح عبد الصبور عن سياقات المكان وتجلياته المشار إليها سابقا في مشهد تأبين الملك على لسان الملكة، في صورة حلمية تكشف هذا البعد الطفولي البعيد، وتوازيه مع الطائر والعش، وتقوم هي بدور الأم،حيث:

"تدخل الملكة في ثياب مهلهلة، يبدو عليها الإعياء والذهول."

"الملكة:

أغفى "الطائر" في ناعم قشه

بالله عليكن... بالله عليكن

لا توقظن الطائر حتى "يدفئ" "عشه"
يا هذا الطير الفضي
إني أحجب عنك الرج، فنقر ما شئت على الغصن
يا هذا الطير الفضي
إني " أحضنك "بعيني، لأبعث فيك"الأمن"
"فليتمدد" ريشك و "لتغف" سعيدا مقرور العين.

وواضح أن "عديد" الملكة يكشف عن تداخل هذه الدلالات المرتبطة بالطفولة والرعاية والأمان والراحة، وهى ما أدركناها من خلال عرض الثيمة الأولى المتكررة. الثيمة الثانية هي "السجن"،
انتقلت هذه العلامة ومدلولاتها وأصبح للزي والديكور والمهمات المسرحية أهمية علاماتية للإرشاد والتوضيح للانتماءات بكل أشكالها لمجموعة الشخوص على خشبة المسرح، وغالبا ما تشير هذه العلامات إلى المراتب الاجتماعية والاقتصادية للشخصيات وأماكنها أو زمنها "وعندما يظهر الممثل على المسرح ندرك لأول وهلة ما إذا كان ملكا أو فلاحا أو عاملا، أي أننا نحدد مكانته وانتماءه الاجتماعي وذلك من خلال شكل الزي الذي يرتديه والمادة التي صنع منها.. كما أن الزي يحدد الزمان والمكان الذي تدور فيه أحداث المسرحية"(٤٠)
يمكن القول إن صلاح عبد الصبور ، قد صنع شخصياته المسرحية ظلالاً لواقع سحري، واقع لا يشبه الواقع الحياتي . ذلك أن "الشعر عندما ينأى بعيداً عن إيقاع لغة الحياة ومصطلحاتها الجارية ، يفقد حيويته ، لذا فهو يميل إلى تقطير لغته الخاصة من لغة الكلام العام المعتاد " وهنا نقترب مما قاله بلوم : " الشاعر غير موجود لكن الموجود (بين شاعر) والنص غير موجود لكن الموجود (بين نص) يقول إليوت : " إن كاتب الدراما الشعرية ، ليس مجرد إنسان ماهر ، في

فنين اثنين ، وحاذق في أن ينسجها معاً . وهو ليس الكاتب الذي يستطيع أن يزخرف مسرحيته باللغة الشعرية والأوزان وإنما عمله يختلف عن عمل (الكاب المسرحي وعمل الشاعر) لأن نموذجه أكثر تعقيداً ، وأكثر أبعاداً .. بكل قواعد الدراما البسيطة الصريحة ، ولكنها تغزلها غزلاً عضوياً في تصميم خاص ، أكثر ثراء . "

ويرى صلاح عبد الصبور أن سر صيغة الشاعر تتمثل في ارتياد القصيدة أو المسرحية عالماً خاصاً ، عالماً شخصياً وأن تكون غير مسبوقة لا ليّ ، ولا لغيري " وهذا حق ، فليس هناك شاعر غير شكسبير من جعل من (قبلة عاشقين) فريضة في اللقاء البكر بين (روميو وجولييت) ففي هذا اللقاء تمثل الصورة ارتياداً لعالم خاص وشخصي يشكل الركن الأول من الأركان التي رأى صلاح عبد الصبور أنها تشكل سر الصنعة في القصيدة الشعرية ، حيث ترتاد عالماً خاصاً بحيث تكون غير مسبوقة له أو لغيره ، فلم ير أحد في تلمس شفتي محبين فريضة يلبيها عاشق استطاع إلى حبيبته سبيلا ، كما فعل "روميو" :

"رميو : إذا كانت يدي الحقيرة قد مسّت تلك الكعبة المقدسة ودنستها :
وهذا إثم رقيق فإن شفتي وهما تحجان إلى هذه الكعبة
الخشنة بقبلة ناعمة

جولييت : أيها الحاج الكريم . إنك تظلم يدك كثيراً . فلم أر منها
إلاّ الإخلاص في العبادة والطهر والصفاء ، فإن
أيدي الحجاج تلمس أيدي القديسات وفي تلامس
الراحتين قبلة حج مقدسة ."

يعلن الراوي في موقع اخر :

"بطل روايتنا و مهرجها رجل يدعى..
يدعى ما يدعى

ماذا يعني الاسم..
صنعته ..أية صنعة
ولنحكم من هيئته وثيابه
وعلى كل ،فالأمر بسيط
صنعته ..أية صنعة
وهو يسافر في آخر قاطرة ليلية
نحو مكان ما "..

المستوى الأول هو ما يعيشه الراكب على طول خط المسرحية من السفر داخل ذاته نموذج للمواطن العربي وهذا ما تدل عليه البداية من خلال الراوي، وأيضا التردد المستمر خلال حواراته مع عامل التذاكر ،في حالة مراجعات لمنطق الأشياء تحت قهر عامل التذاكر الذي هو واقع المستبد بشتى صوره وأنواعه.

والمستوى الثاني سفر يعبر الزمان والمكان من خلال استحضار شخصيات تاريخية حكمت شعوبا بالقهر والاستبداد والإرهاب لنتبين بوضوح الاستلاب عبر التاريخ البشري وان التاريخ يعيد نفسه من خلال صور جديدة وأشكال متعددة ،لكنها في نهاية الأمر لا تشكل إلا استمراريةللقهرنفسه.

والمستوى الثالث يأتي امتدادا للمستوى الثاني، فهو تجسيد له من خلال واقع وقصة هذا المسافر في هذه المسرحية.لتعطي بذلك المصداقية لهذا السفر داخل القطار (الزمن– التاريخ)

حيث المسافر هو الفلك والقطار هو المكان والراوي هو السارد الشارة، وعامل التذاكر هو الشرارة، والزمن هو الليل إنه الاستعداد لخوض غمار مغامرة السفر وهذه العبارات التي أنبأنا بها الراوي جاءت لتؤكد لنا سبب صيغة العنوان بصفة نكرة ، ليكون السفر عميقا سواء في ذواتنا أو في

الآخرين ليلا لما لليل من هدوء وسكينة تسمح بالتأمل ، وما له من وحشة وقلق ورهبة ، مفارقة تجعل من الموضوع خصوصية تسعى في إضفاء ضلالها على العمل المسرحي منذ البداية مشكلة في العنوان بداية " مسافر ليل "فالمسافر هو الشخصية الرئيسية في المسرحية يبدو مهرجا وبسيطا ونكرة لا يمكننا معرفته إلا من خلال ثيابه وهيئته يسافر مع إيقاع القطار ليلا ويسافر في ذاته.

على هذا الأساس، فإن تيمة السفر سنمثل لها بالشبكات التالية :

-سجن – موت – ألم– جرح– عذاب– بحث– وحدة – جنون– سؤال - ذاكرة– تاريخ– نفي– حكمة– فلسفة– إشراق – متعة– حلم– حياة– حرية– نزيف -غربة – تعرية– يقظة– كشف– نور– شهادة.

ان تقاطع هذه الشبكات هو ما يعطي للمسرحية بعدها العميق، الذي يمكننا من التغلغل داخل عالمها الفسيح داخل قطار هو الزمن وهو التاريخ وهو الحياة ، فهو الزمان والمكان ، وهو الماضي والحاضر والمستقبل. بهذا يمكن استجلاء توظيف السفر كتيمة رئيسة في المسرحية ، لنفهم لماذا حملها الكاتب .

ونحن نعلم ان التطابق بين طبيعة الأزياء أو الديكور وانتماء الشخصية الاجتماعي والاقتصادي أو القومي ليست قاعدة ثابتة في سرعة الاستنتاج فقد يكون هناك قصد في جمع النقيضين لغاية ما، فقد تكون هناك ملابس توحي بالثراء ولكن صاحبها بخيل، أو ملابس رجل متدين ولكنه شاذ، فلا يجب أن نأخذ دائما بالجانب النظري السريع في المطابقة بين مصداقية الشكل بالمضمون، وما دام الزي أو الديكور أو المهمات المسرحي هي علامات تعطي إشارات دالة للانتماء الافتراضي لمعالم الشخصية فإنها قد تبعث بأكثر من دلالة أو إشارة لمعالم تلك الشخصية وليس لمعلم واحد بذاته، فقد "يشير الزي المسرحي أو المشهد إلى إشارات

عدة قد يرمز إلى ثري صيني ويتم ذلك بتمييز الشخصية المصورة بإشارتها لقوميتها وبإشارة لمكانتها الاقتصادية(٤١)

الخاتمة

تبين من الدراسة أن الكاتب المسرحي صلاح عبد الصبور قد امتلك من الأدوات والحرفة التقنية ما مكنه من إبراز الصورة المرئية على الخشبة، من خلال النص المقروء، سواء كان ذلك عن طريق اقتراحه ووصفه "للمنظر المسرحي"، أو عن طريق الحوار والمونولوج والنص المرافق. مما يتأكد معه أن الكاتب عندما يكتب نصه المسرحي، فهو يرى ويسمع دائماً ما يدور على الخشبة، واضعاً في اعتباره دائماً المتفرج، وأن النص سيعرض على خشبة المسرح، وليس نصاً للقراءة فقط، وكل ذلك يؤكد على طبيعة حرفية الكاتب المسرحي، وأنه يجب أن يعي قواعد العملية المسرحية الخاصة بخلق العالم الدرامي والمكان المسرحي المرئي على الخشبة التي تحتضن شخوصه بالإتكاء على عدد من التقنيات المسرحية المتوارثة منذ البدايات الأولى لظهور فن المسرح وحتى مسرحنا المعاصر، وأن المتفرج لا يكتفي برؤية المنظر المسرحي، فهو يحتاج دائماً لما يؤكد مدى صدق خياله، وتصوره للمكان المرئي ومفرداته معتمداً في ذلك على الحوار المتبادل بين شخوص المسرحية، الذي لابد وأن يأتي متضمناً لوصف المكان ومفرداته.

وتبين للباحث أن "تحويل العالم إلى مكان لا يجعله مفهوماً فقط"، وإنما يجعله قابلاً للمسرحة عن طريق خلق الاختلافات في العلاقة المكانية بين الممثل والمتفرج، من خلال امكانات "النص المرافق"الخاص بالإضاءة والصوت وتعيين مفردات وإكسسوارات العالم الدرامي، القادرة على تغيير دلالة المكان المرئي وابراز أبعاده النفسية والاجتماعية مما يؤكد قدرة النص المقروء على تحويله إلى عرض مسرحي، أي تأكيد فكرة

المسرحية، مستفيداً من قدرات الخشبة على التحول، وعلى الاتفاق الضمني بين المتفرج والعرض.

كما يلاحظ أن المتفرج وهو يجلس في مقعدة يمكن أن يخلق علاقة حميمة مع المؤدي، وأن الاختلافات في العلاقة المكانية بين الممثل والمتفرج يمكن أن تغير بحدة من إدراك المتفرج وتلقيه لعرض ما، ويفترض أن تكون هناك كفاءة ذهنية يتمتع بها المتفرج قبل أن يفك كودة النص بالشكل المناسب، إنها قدرته على التعرف على العرض فيما يتعلق بالتقنيات المسرحية والدرامية للمكان .

أشارت الدراسة إلى العلاقة بين الدال والمدلول وطبيعة العلامة الفنية، علاقة تربط بين العلامة والشيء الذي تشير إليه هذه العلامة في الواقع وعلاقتها بإدراك المتلقي (الإطار السابق للمشاهدة) فمن المكان الواقعي إلى المكان الخيالي (الفانتازي) الى فضاء المكان المتخيل الذي يراه المشاهد كأمتداد للفضاء المنظور عبر إمكانات النص المرافق بتأثيرات الإضاءة المسرحية والصوت وتعيين مفردات وإكسسوارات العالم الدرامي كل ذلك من خلال استعراض العديد من النماذج المسرحية وتحليلها للتدليل على ما سبق ذكره.

كما يلاحظ بأن علاقة القارئ بالنص المسرحي ليست علاقة استهلاك، مثل علاقة الإنسان بأدوات الحضارة الحديثة، بل أن القارئ عنصر إنتاج فعال للنص، وهو خالق مبدع منتج للدلالات والمعاني ولكنه لا يخلقها من العدم. مما يؤكد على أن العلاقة بين التقنيات المسرحية والدرامية والمكان في مسرح صلاح عبد الصبور والمتفرج علاقة تستدعي المزيد من البحث والدراسة، في كل مرحلة من مراحل وجود المسرح، والتعرف على دور المتفرج في عملية التلقي وفي بناء العرض المسرحي حيث ما زالت تتجاذبه التطورات التقنية الحديثة كما أنه من الممكن فهم العرض حصراً استناداً إلى الكفاءة المسرحية التي يتقاسمها المؤدون والمتفرجون .

المصادر والمراجع

١. حمادة، إبراهيم (١٩٨٧). **التقنية في المسرح**– واللغات المسرحية غير الكلامية ، الأنجلو المصرية، القاهرة.

٢. سامية، آسعد (١٩٨٥) **مفهوم المكان في المسرح المعاصر** ، مجلة عالم الفكر ، الكويت عدد ٤

٣. حازم. شحاته (١٩٩٧). **الفعل المسرحي في نصوص ميخائيل** رومان، ط١، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة.

٤. شكسبير، وليم . (د.ت). **مسرحية ترويض الشرسة**، ط٣، ترجمة سهير القلماوي، دار المعارف، القاهرة.

٥. حازم. شحاته (١٩٩٧). **مرجع سابق** .

٦. يوسف، زيدان ، **تجليات الحلاج** (مأساة الحلاج) ، صلاح عبد الصبور ، **www.mohamedrabeea.com/books/book1_7855.pdf** ، **PDF/Adobe Acrobat** .٧

٨. ينظر، صلاح عبد الصبور ، **حياتي في الشعر** ، (دراسة عن تأثير الشعر في حياة الشاعر صلاح عبد الصبور)، مكتبة الاسرة ، ١٩٩٥

٩. ينظر، صلاح عبد الصبور"**مأساة الحلاج**"، –**ديوانه** –المجلد الثاني ، ومسرحية "مسافر ليل" نظمت عام ١٩٧٢، وهي في المجلد الثاني مع مسرحياته الأخرى: الأميرة تنتظر –مأساة الحلاج – ليلى والمجنون .

١٠. حورية ،محمد حمو ،**تأصيل المسرح العربي في سورية ومصر** ، بين التنظير والتطبيق من منشورات اتحاد الكتاب العرب١٩٩٩.

١١. مدحت، الجيار، وآخرون: **جماليات المكان في مسرح صلاح عبد الصبور** ،كتاب جماليات المكان، (الدار البيضاء، دار قرطبة، ١٩٨٨).

١٢. يُنظر: فن الشعر: ترجمة:عياد محمد شكري ، **دار الكتاب العربي للطباعة والنشر–القاهرة،١٩٧١**، ويُنظر عن أثر هذا التقسيم في النص المسرحي المكان في النص المسرحي العراقي، منصور نعمان الدليمي (أطروحة دكتوراه). كلية الفنون الجميلة في جامعة بغداد، ١٩٩٨.

١٣. سامية، اسعد (١٩٨٥) **اشكالية الزمان والمكان في المسرح** المصري ، مجلة ألف ، القاهرة ، عدد ٩.

١٤. اوبرا سفيلد ، آن (١٩٩٤) **قراءة المسرح ، ترجمة مي التلمساني** ، أصدارات المسرح التجريبي القاهرة

١٥. صلاح ،عبد الصبور ، **ليلى والمجنون** ، مرجع سابق ..

١٦. وليد، منير ، **مسرحية الفأر** ،الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة (١٩٩٥).

١٧. صلاح، عبد الصبور –**ديوانه** –**دار العودة** –بيروت –ط٤ – ١٩٨٣ –المجلد الثالث – ومسرحية "**بعد أن يموت الملك**" نظمت عام ١٩٧٣– وهي وحيدة في ديوانه –المجلد الثالث

١٨. صلاح ،عبد الصبور: **الأميرة تنتظر** ، مصدر سابق .

١٩. ابراهيم ،حمادة ، **معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية**، دار المعارف، القاهرة(١٩٨٥).

٢٠. هيلتون جوليان ، **نظرية العرض المسرحي** ، الهيئة العامة المصرية للكتاب ، ترجمة نهاد صليحة ، القاهرة ، (١٩٩٤).

٢١. صلاح ،عبد الصبور، مسرحية "**الأميرة تنتظر**، مصدر سابق

٢٢. صلاح ،عبد الصبور ، **مسافر ليل** ، مصدر سابق .
صلاح ، عبد الصبور، مأساة الحلاج ،مصدر سابق .
٢٣. منصور،عمايرة،. **مسرحية برج بيزا المائل ومجتمع الحلم**، المكتبة الوطنية، عمان(١٩٩٩).
٢٤. صلاح، عبد الصبور ، **بعد أن يموت الملك**، مصدر سابق.
٢٥. سفيلد، ان اوبر: **مدرسة المتفرج (ح٢)** ، تر جمة: حمادة إبراهيم، (القاهرة: وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ١٩٩٦)،
٢٦. وهيلتون ، جوليان ، **نظرية العرض المسرحي** ، الهيئة العامة المصرية للكتاب ، ترجمة نهاد صليحة ، القاهرة (١٩٩٤).
٢٧. بريت، ر.ل.ج. **التصور والخيال**، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، بغداد: دار الرشيد للنشر، ١٩٧٩.
٢٨. صلاح، عبد الصبور، **الاميرة تنتظر** ، مصدر سابق .
٢٩. مدحت ، الجيار، واخرون: **جماليات المكان في مسرح صلاح عبد الصبور**، مرجع سابق .
٣٠. و انظر : سامي، الحصناوي ، **مهمات العلامة المسرحي العربية**
Copyright© 2009
٣١. sami_alhsnawi_(at)_yahoo.com
٣٢. صلاح ،الساير، **مسرحية شيلويح العطاوي** أو حزب اللافتات، مطابع الطليعة، الكويت. (د.ت).
٣٣. سامية ، اسعد،: **الدلالة المسرحية**، مجلة عالم الفكر، المجلد العاشر، العدد الرابع، الكويت، يناير، ١٩٨٠،
٣٤. ابو الحسن سلام ، - **التعبير المسرحي الشعري بين التأمل الذاتي** والانفتاح على المعنى ، الادب والفن ، العدد ٢٣٤٨ ، موقع الحوار المتمدن ، محور الادب والفن ،٢٠٠٨.

المرجع السابق نفسه .

صلاح ، عبد الصبور ، **مأساة الحلاج** ، مصدر سابق .

مدحت ،الجيار، وآخرون: جماليات المكان في مسرح صلاح عبد الصبور، مرجع سابق .

٣٥. شكسبير، وليم، **مسرحية مكبث**، سلسلة المسرح العالمي، وزارة الإعلام، الكويت(١٩٨٠).

٣٦. حمادة ، إبراهيم، ، **التقنية في المسرح**– واللغات المسرحية غير الكلامية–، الأنجلو المصرية، القاهرة. (١٩٨٧).

٣٧. ابو الحسن سلام ، - **التعبير المسرحي الشعري بين التأمل الذاتي والانفتاح على المعنى** ، مرجع سابق .

٣٨. صلاح ، عبد الصبور ، **مسافر ليل** ، مصدر سابق .

٣٩. مدحت ،الجيار، وآخرون: **جماليات المكان في مسرح صلاح عبد الصبور**، مرجع سابق .

٤٠. سامية ،اسعد: **الدلالة المسرحية**، مرجع سابق .

٤١. زياد ،جلال: **مدخل الى السيمياء في المسرح**، (عمان: وزارة الثقافة، ١٩٩٧).