تراجيديا الموت في المسرح الشعري لصلاح عبد الصبور.

حنان بومالي ❖ المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف ❖ ميلة ❖ الجزائر

Email: boumalihanan@yahoo.fr

ملخص

صبغ المسرح الشعري لعبد الصبور بثيمة بارزة و هي الموت، باعتباره شاعرا من جيل الرواد الذين واجهوا صراعات مريرة مع الاستعمار، ومع الأنظمة الموالية له، والأنظمة القمعية، وتجلت مظاهر الموت عنده بصور مختلفة مع المرأة، ومع السلطة، ومع الذات، ومع الواقع والمجتمع الذي يعيش فيه، فهناك قطعية تامة معه، والموت ناشئ عن اغتراب الإنسان وإحباطاته وشعوره بعبثية الحياة.

وتراءت لنا هذه الثيمة في مسرحه الشعري جميعا وبأشكال مختلفة تراوحت بين الموت الطبيعي " بعد أن يموت الملك " والقتل " مسافر ليل " و" الأميرة تنتظر " و" ليلى والمجنون " والصلب " مأساة الحلاج "، وكانت جميعا تكشف عن الحزن و الألم الذي يعانيه عبد الصبور؛ وأبناء جيله من طغيان الظلم وتسلط الأنظمة الحاكمة وتجلى أيضا في الصورة التي كانت تكسو معالم الدفقة الشعورية حيث استخدم الشاعر أفعال التحول والتغيير التي تضفي على العالم سكونا وتأخذه من حضوره إلى الغياب.

الكلمات المفتاحية: تراجيديا، الموت ، صلاح عبد الصبور ، السلطة ، الاغتراب.

Abstract

As a poet of the generation of pioneers who faced bitter conflicts with colonialism, with pro-colonial regimes and with repressive regimes, the Poetic Theater of Abd Sabor is characterized by a prominent theme which is death. Aspects of death are reflected through different images with the woman, with authority, with the self, with reality and with the community, wherein there is a full determinism. Death results from the human being's alienation, frustration and sense of the absurdity of life.

This theme is seen in all his poetic drama in various forms ranging from natural death in "After the Death of the King"; murder in "Travelers Night", "The Waiting Princess", and "Leila and the Mdaman"; to crucifixion in "The Tragedy of Al-Halaj,". All these reveal the grief and pain endured by Sabour, and his generation from the tyranny of injustice and the domination of the ruling regimes. This is also reflected in the image that was the embodiment of the emotional impulse signs where the poet used the acts of transformation and change which give the world silence and take it away from his presence to absence.

Keywords: *Tragedy, death, Salah Abdessabour, Authority, alienation.*

يجيء الإنسان إلى الحياة ومعه قدره المحتوم " الموت " وهذا ما يجعل الإنسان متقلبا بين حالات متناقضة فيصير من سعادة إلى شقاء، ومن اطمئنان إلى قلق وتوتر، ومن فرح إلى حزن كلما اعترته لحظات النظر في النهاية المحتومة، وإذا كان الإنسان مسكونا بهوس الموت يفكر وهو في أنضج حالات وجوده في الموت بوصفه وجها مقابلا يخيم على سمائه، يحاصره في كل نفس ولحظة بل يهدده بالمفاجأة التي يجهل زمانها ومكانها، فإن الشاعر أكثر إحساسا بقضية الموت والفناء، لأنه أكثر تأملا في الوجود والعدم يستبطن الأشياء ويتغلغل فيها بحثا عن حقيقتها يتابعها وهي في أوج حركتها وديمومتها، إنه يكسر الحاضر الآني منطلقا إلى الآتي.[1]

وتتولد رؤية الموت عند الشاعر من خلال طاقته الانفعالية ومن ثم يتكون في حياة الشاعر الانفعالي مثلث من القيم زواياه الثلاث هي" الانفعال والشعر والموت"، فالشاعر يحب الانفعال لأنه يؤدي إلى الشعر على أنه يلاحظ أن الانفعال هو الموت، لأن الأول طريق محتم للثاني « ومن ثم تبدأ مرحلة من الغرام بالموت نفسه تقابل الغرام بالشعر حتى تصبح الألفاظ الثلاثة في معنى واحد مرحلة ينعدم فيها الطريق بالغاية وحتى ينتهي إليها في وحدة متينة لا انفصام لها »[2] ويظل الشعر أكثر الفنون ارتباطا بالموت، لأن الشعر يرينا جوهر الأشياء لا ظواهرها ويذهب بأهم أدوات التعبير بعيدا عن وجهها الذي نطالعه مباشرة عند القراءة.

وهذا لا ينفي أن يكون للمسرح الشعري أيضا ارتباطه الخاص بالموت، خاصة و « أن الموت مسألة شيقة لأنها محور الحضارة المعاصرة، ففي الحضارة الغربية صدرت مؤلفات عديدة عن ظاهرة الموت ابتداء من "موت الله" التي تعد من دعوات رواد الحداثة للتعبير عن رفضهم لكل القيود بما في ذلك قيد الدين، والارتفاع بالإنسان حد تأليهه وإحلاله محل الإله، إلى " موت العائلة " والموت يعني إعدام المستقبل ورفض الإبداع من أجل المحافظة على الماضي إلى الحد الذي يتحول فيه إلى مطلق، ومن ثم يصبح الموت هو المطلق الموحد للمنجزات الإنسانية، أي يتساوى الوجود مع اللاوجود»[3].

وإذا كان الوجود الإنساني انطلاقا إلى الموت فمقاومة هذا الانطلاق تكون بإحدى الطرق التالية فأما الأولى فهي الأمل وأما الثانية فالحب، وطريقة ثالثة أكثر أساسية منهما وهي الكلمة الشعرية، هذه الأخيرة هي الطريقة التي استعملها الشاعر العربي منذ القديم، أما الشاعر المعاصر فقد اتسع مجال رؤيته واكتسب نوعا من الشمول فاتحد لديه معنى الحياة والموت.

فكان قدر الشاعر المعاصر أن يحدق بالموت تحديقه بالحياة ضمن رؤية شاملة تحاول الإطاحة بالوجود بكل مظاهره، فلم تعد أشكال الحياة أمامه ألوانا مختلفة يستقل بعضها عن بعض وإنما تتمازج فيها الألوان لكي تصنع الصورة العامة.[4] ومن هذه الزاوية نعرض لتأثير مفهوم الموت على البنية المسرحية لفكر صلاح عبد الصبور الشعري الذي أورد هذه الثيمة في مسرحياته الشعرية.

تأتي هذه المقاربة إذن لتبحث إشكالية توظيف الموت على مستوى نصوص الشاعر المسرحي المعاصر "صلاح عبد الصبور" وذلك بالوقوف عند تراجيديا الموت في نصوصه المسرحية الشعرية، وأثرها في إحداث متعة جمالية لدى المتلقي من جهة، وجعله يتفاعل مع النص ويشارك في تشكيله من جهة أخرى، فيحدث بذلك مسافة جمالية، وتتحقق قصدية النص ورؤيته.

لقد كان الموت بارزا في المسرحيات الخمس لصلاح عبد الصبور وبأشكال مختلفة إما بالقتل أو الصلب أو المرض وغير ذلك، مما جعلها « ساحة يصطخب فيها الجدل بين عناصر الثبات وعناصر الحركة، ساحة تفنى فيها عناصر وتتخلق عناصر أخرى غيرها، وتتحد فاعلية العناصر المتولدة بمقدار ما تقتنص من رؤى، ومقدار ما تحتوي من إمكانات الكشف وطاقات التغيير »[5] وللظرف الاجتماعي والتاريخي والسياسي الذي عاشه عبد الصبور دور في خلق هذه التراجيديا، أو بمعنى أدق كان مسرحه الشعري مشروع محاورة وتفاعل وتجاوز للظرف الموضوعي أو الواقع الراهن.

وإذا كانت البنية الكلية للمسرحيات تظهر في البنية الدلالية لكل مسرحية شعرية وما تحويه من ثيمة الموت فإن هذا المفهوم في مسرحية " مسافر ليل " مثلا متمايز تمايزا تاما عن المسرحيات الأخرى، على الرغم من أن عبد الصبور اتخذ مقولة " نيتشه " موت الإله نقطة البداية، إلا أنه يشكك في تأثيرها على الإنسان المعاصر.

ثم إنه يستجيب لفلسفة نيتشه مع طرح تأويله الخاص وهو تأويل يفضي إلى إحداث تغيير في هذه المقولة وتناول فلسفته من زاوية العلاقة بين القاهر والمقهور، ومن زاوية رؤيته التاريخية التي تدور على أن التاريخ متكرر ويستند إلى النماذج.

هذه النماذج التي تؤكد أن « دوران التاريخ يعني أن الماضي قائم في المستقبل ومتموضع فيما يسمى بظاهرة الشمولية وهي ظاهرة يمثلها عامل التذاكر؛ وهو ديكتاتور قريب الشبه من الإله، في حين أن المسافر يمثل الجماهير المطحونة »[6] ويجسد هذا الأمر في حوار بينهما:

عامل التذاكر: لا يجرؤ أحد أن يعصي أمري
هل تجرؤ ؟
الراكب: لا، يا مولاي
قل لي ... بم تأمر ؟
أسرع من رجع حديثك سأكون
ماذا تبغي مني يا مولاي
عفوا، مثلك لا يبغي من مثلي شيئا
أعني ... بم يشملني عطفك
بم تكرمني
هل تجعلني سرجا لجوادك.[7]

جسد عبد الصبور عامل التذاكر كأنه إله لا تعصى أوامره، فكان الراكب عبدا له يأتمر بأوامره ولا يعصيها ولا يخرج عن طاعته كما يفعل مع الإله تماما؛ ويستعمل الشاعر مقولة " موت الإله " لينتشه استعمالا واضحا في مقطع آخر أين يتهم عامل التذاكر المسافر بأنه قتل الله وسرق بطاقته، ويهدد بأنه سيأكل بطاقته مثلما أكل تذكرة سفره من قبل، والحقيقة أن عامل التذاكر هو الذي قتل الله واحتل مكانه، وبهذا يحاول عبد الصبور أن يعبر عن موقف يأس وعن حالة الإنسانية الكونية، والمسافر هو الضحية البريئة لنزوات الطاغية الذي يعيد إلى ذهنه وذاكرته طغاة التاريخ من تيمورلنك إلى جونسون، وكل الطغاة الذين يأكلون أوراق التاريخ في كل زمان[8] :

عامل التذاكر: ياعبده
قف، واسمع وصف التهمة

أنت قتلت الله ...
وسرقت بطاقته الشخصية
وأنا علوان بن الزهوان بن السلطان
والي القانون
في هذا الجزء من العالم
باسمك يا عشري السترة
افتح الجلسة [9]

فيجيبه الراكب بأنه مظلوم ولم يفعل هذا قط، غير أن عشري السترة لا يأبه بما يقول ويواصل حديثه عن هجرة الإله لهذا الجزء من العالم وعن الحاجة إلى تصحيح هذا الوضع:

عامل التذاكر: هذا أمر آخر
نتداول فيه فيما بعد
لكن الموضوع ...
إن الله تخلى عن هذا الجزء من الكون
أحدهمو قد قتل الله هنا
ولهذا فهو يخاصمنا
أعني أحدهمو قد سرق بطاقته الشخصية
وانتحل وجوده .[10]

وتصحيح هذا الوضع في رأيه يكون بقتل من قتل الإله واستعادة بطاقته الشخصية، وهي بطاقة يتضح في نهاية المسرحية أنها بيضاء لا أثر فيها، ويموت المسافر بطعنة من عشري السترة ليكتمل عقابه مع العلم ببراءته لكن علاقة القاهر بالمقهور وسلطة الديكتاتور تفرض ذلك:

عامل التذاكر: أعلم هذا يا أنبل مخلوق
هل تدري من قتل الله،
وسرق بطاقته الشخصية
لا، لن أكشف أمره
انظر آخر نظره[11]

هذه النهاية التي صورها عبد الصبور ما هي في الحقيقة إلا النهاية التي تؤول إليها الجماهير المطحونة على يد السلطة القاهرة والديكتاتورية التي تمارس طغيانها إلى حد تدمير إنسانية الإنسان.

ذلك أن الطاغية المتغطرس وهو يؤله ذاته، ليس لديه إلا إشعال حروب التدمير عبر التاريخ، وسلب هوية الجماهير من حيث أنها صانعة هذا التاريخ وصانعة الثورة، ويردها إلى مجرد كائنات مدانة ومحاصرة بجريمة وهمية هي قتل الإله وسلب هويته وهي جريمة الطاغية ذاته، وبهذا المعنى فإن الجماهير في شغل شاغل من أجل تبرئة نفسها بدلا من أن تنشغل بتحرير ذاتها من الطاغية، ومن ثم فهي محكوم عليها بالبقاء الأبدي في هذا الوهم من حيث أن القاضي والنائب العام هما شخص واحد في الأنظمة الشمولية.[12]

ويرسم عبد الصبور الموت في مسرحيته "مأساة الحلاج" بصورة أخرى و إن كان السبب واحد وهو الصراع بين السلطة الاستبدادية وبين طموح الإنسان إلى الحرية والعدل و الحياة التي تخلو من الخوف، فالصراع في هذه المسرحية بين الحلاج والسلطة في بغداد لا كما في المسرحية السابقة صراع بين الراكب وعامل التذاكر.

إن الموت في هذه المسرحية كان بالصلب بعد محاكمة غير عادلة عرفنا أحداثها سلفا، ويقع الجدل حول هذا الشيخ المصلوب على جذع الشجرة من قاتله في حوار بين تاجر وفلاح وواعظ يسيرون في طرقات بغداد ومع حوار هؤلاء وسؤال المارة عن هذا الشيخ المصلوب وسبب قتله، تقول جماعة من الفقراء بأنهم القتلة وقد قتلوه بالكلمات:

المجموعة: صفونا ...صفا ... صفا.

الأجهر صوتا و الأطول

أعطوا كلا منا دينارا من ذهب غالي

براقا لم تلمسه كف من قبل.

قالوا: صيحوا ... زنديق كافر

صحنا زنديق ... كافر

قالوا: صيحوا فليقتل إنا نحمل دمه في رقبتنا

فليقتل إنا نحمل دمه في رقبتنا[13]

وتأتي بعد جماعة الفقراء، جماعة الصوفية قائلين أيضا بأنهم القتلة وقد قتلوه بالكلمات أيضا فيقول مقدم المجموعة على لسانهم جميعا:

مقدم مجموعة الصوفية: كان يقول

إذا غسلت بالدماء هامتي وأغصني
فقد توضأت وضوء الأنبياء
كان يريد أن يموت، كي يعود للسماء
كان يقول: إن من يقتلني سيدخل الجنان
لأنه بسيفه أتم الدوره
هل نحرم العالم من شهيد ؟[14]

الفقراء قتلوه بالكلمات والصوفيون كذلك بالكلمات، لكنهم في واقع الأمر ليسوا القتلة الحقيقيين ولا سبب موته، حتى من يأتي في نهاية هذا المنظر الأول من المسرحية وهو صديقه الشبلي الصوفي، ليس قاتله، حتى وإن قال عندما وقف أمام جثته:

الشبلي: يا صاحبي وحبيبي
« أو لم ننهك عن العالمين »
فما انتهيت
وهل يساوي العالم الذي وهبته دمك
سرنا معا على الطريق صاحبين
أنت سبقت
أحببت حتى جدت بالعطاء
لكنني ظننت
لو كان في بعض يقينك
لكنت منصوبا إلى يمينك
لكنني استبقيت حينما امتحنت عمري
وقلت لفظا غامضا معناه
حين رموك في أيدي القضاه
أنا الذي قتلتك
أنا الذي قتلتك [15]

أمام هذه الألغاز المبهمة حول قتل الحلاج يواصل عبد الصبور مسرحيته في مجموعة من الحوارات التي تسفر في بعضها عن شخصية الحلاج وفي بعضها الآخر عن سبب قتله وفي أخرى عن القاتل.

لكن ما يهمنا من هذا كله أن الشاعر قدم لنا ثيمة الموت بشكل آخر حيث يقول « بطل وسقطته هذه مسرحيتي، والسقطة تراجيدية كما فهمتها عن أرسطو نتيجة لخطأ لم يرتكبه البطل ولكنه في تركيبه وباعث الخطأ هو الغرور وعدم التوسط، وسقطة الحلاج هي مشهد البوح بعلاقته الحميمة بالله، وباعثه هو الزهو بما نال ، وهو حين ارتكب هذه السقطة أباح للناس دمه بل وأباح لله دمه إذ أفشى سر الصحبة ، فسقطت مروءته أمام الله»[16]كأن الحلاج الصوفي هو الشاعر صلاح عبد الصبور نفسه الذي ارتدى ثياب الحكيم الذي يتلهف إلى طرح موعظته على الناس والتي هي في الواقع ليست ثوبا شفافا من التفكير الفلسفي.

ولما كان الشاعر يختلف عن الفيلسوف، فإن عبد الصبور لا يبني تصورا محكما من الأفكار برغم أنه حاول ذلك، وإنما يثير في نفوسنا ريحا من المشاعر العاتية تتخلل نفوسنا ووجداننا، وإن كانت تتناقص وتتوافق طبقا لمزاج الشاعر النفسي ورؤيته الفنية.[17] فبينما يحاول تفسير الموت من خلال علاقته بالحرية في المسرحيتين السابقتين نراه يفتح نافذة أخرى من نوافذ الموت، يتخذ الصراع فيها شكل محاولات السيطرة على جسد المرأة في المسرحيات الثلاث " الأميرة تنتظر" و" ليلى والمجنون " و" بعد أن يموت الملك ".

فمسرحية " الأميرة تنتظر" على الرغم من أنها تنقلنا مباشرة ومن أول سطر فيها إلى جو نألفه ونحب أن نعيش فيه أحيانا هو الحكايات ولكنها ليست حكاية عادية، وإنما هي حكاية مركبة متعددة المعاني تروي لنا وتمثل في أقصى ما يمكن لكاتب أن يبلغه من قصد فني.[18] وهي ليست حكاية عادية أيضا لأنها تصور صراعا من نوع آخر يتمحور على جسد الأميرة بين السمندل الذي توصل إلى الحكم بزواجه منها، والقرندل الشاعر الذي يقتل السمندل ويعيد زمام الحكم إلى الأميرة، فالموت في هذه المسرحية الشعرية ليس غرضه الحرية بقدر ما هو وصول إلى السلطة والحكم.

إن جريمة القتل الأولى التي أفضت إلى موت الملك قدمها لنا الشاعر بعد مجموعة من الأحداث، فالنساء الأربع: الأميرة والوصيفات الثلاث يقمن كل ليلة في انتظار أن يأتي إليهن رجل، لا نعرف من هو والرجل لا يأتي تمر ليلة إثر ليلة وهو لا يزال شبحا يراود أفكارهن

ويتطلعن في شوق شديد إلى ظهوره، وبخاصة الأميرة التي تحلم بالحب وبالفارس الموعود الذي تعلقت به كثيرا، حتى أصبحت لا تقوى على فراقه ولا تقدر على مقاومته وأنه ليخيل إليها أنها تسرق مفتاح القصر وخاتم الملك، كما أوحى هو إليها فتقول:

الأميرة: ماذا ...؟ .

لا ترضى أن تأتي في السر كما يأتي اللص !.
تتحين نوم الحراس وتستخفي في ظل الجدران !
تبغي مفتاح القصر.
لكن أبي يحفظ مفتاح القصر وخاتم ملكه
تحت وسادته حين ينام
ويحي ، لا أدري ما أفعل
لم أعتد أن تمتد يدي في فرش أبي .[19]

ولأنها لم تتعود أن تمد يدها إلى فراش أبيها الملك الذي لا يقدر أحد على الاقتراب منه، تقود فارسها الموعود إلى غرفة أبيها وتسمح له بأن يسرقهما بنفسه، ولكنه لا يكتفي بالسرقة وإنما يقود الملك إلى حتفه وذلك بقتله ، فتصيح الأميرة تعض أصابع الندامة لأنها السبب في ذلك، وتبكي أباها القتيل:

الأميرة: سأقودك للغرفة
وستأخذه أنت
ويلاه
أقتلت أبي
وسلبت الخاتم ، حتى ترفعه في وجه الناس ...
وتحكم به
ماذا أفعل
ماذا ؟.
تبغي أن أنبأهم أن أبي حين أحس الموت
ناداك إليك وأوصى لك بابنته ...بي
وبملكه
أسلمك الخاتم والمفتاح [20]

على الرغم مما أصابها من خطب وما حل بها من ألم إلا أنها مازالت في أحلامها تتخبط، هذه الأحلام التي جنت عليها وعلى أبيها وملكه فهي تتهيأ لأن تزف لقاتل والدها ومغتصب عرشه ولا تريد أن تفضحه بأنه هو القاتل والسارق وإنما هي تتستر على فعلته لأنها تحبه:

الأميرة: أنت حبيبي وعمادي، وقتلت أبي وعمادي
أأشير إليك ، وأدعو،
هذا قاتل مولاي
أم أطوي كفي ، أعزف سري في دمعي المكتوم
أتكلم أم أصمت
لا لا ... لا أقدر
بل ما أعجزني أن أفقدك وأفقده في ذات الوقت
يكفيني في اليوم الواحد جرح واحد
لتكن ما تبغي ، ولندع كبير الحراس
والآن اخرج حتى أبكي رجلي المقتول
وأزف إليك مطهرة بدموعي
يا رجلي القاتل
اخرج ...اخرج [21]

مع هذه الأحلام التي تراود الأميرة ووصيفاتها الثلاث والتي صور فيها عبد الصبور تراجيديا الموت الأول يدخل الرجل الذي كن ينتظرنه فجأة؛ وهو " السمندل " الذي قتل الملك واغتصب ملكه وباعد بينه وبين ابنته يدخل ليواصل خداعه للأميرة بحديثه لها عن حبه وغرامه و الأيام الخوالي التي كانت بينهما.

فمنذ خمسة عشرة عاما كانت الأميرة طفلة في العاشرة، لقيت هذا السمندل فأمطرها بالحلوى والقبلات عندما وجدها صيدا باردا فلزمها من يومها حتى استوي عودها وأورق وأتى الثمار وذاقت وإياه حلاوة الحب.[22] ولكن هذه الطفلة الوديعة كبرت وأيقنت ما يدور حولها وباتت متشككة ترى وراء هذا التقرب غرضا خاصة بعد أن يعترف هو ذاته بأن أمور مملكته لا تسير وفق ما يهوى و ملكه يتصدع من حوله، والحراس أنكروه والقادة والجند هجروه.

يدعو السمندل الأميرة للعودة، لعل الأمر يصفو لصالحه محاولا أن يقنعها بأنه ما قتل والدها ولكنه عجل بموته فقط وأنه كان مريضا:

السمندل: ها ... لم أقتله، لكني عجلت بموته
كان هباء منثورا فوق ملاءته المهترئه
ما كدت ألامسه حتى طار على أجنحة الموت
كان أبوك مريضا منذ رأت عيناك النور
كان العامة حين تدور الكأس يقولون:
أنت السوس الناخر في أخشاب المخدع
قد جاوزها ليعربد في ساق الملك الخشية
بل كان البعض يقولون:
إن ضمورا قد مس الأعضاء الملكية
حتى صارت ساق الملك الخشبية
أفقر من ساق الملك الأخرى الحيه
بل قالوا إن لحيته قد سقطت
أن قد برز له نهدان[23]

بيد أن الأميرة تبقى مترددة متشككة يؤكد شكها هذا ما قام به القرندل عندما هب من ركنه المظلم واعترض على عودتها إلى السمندل لأن مدينته لا تحتمل كذبة أخرى، ويقبض على عنق السمندل ويستل سكينا من ثيابه يدفعها في صدره، ويقول:

القرندل: تمت أغنيتي .[24]

مع تمام أغنية القرندل، أتم عبد الصبور حكاية الموت في هذه المسرحية الشعرية التي كانت في معظمها صراع حول الجسد من أجل الملك والإمارة وهو ليس صراع حول جسد المرأة بقدر ما هو محاولة لاغتصاب الوطن « وهنا موطن الجمال الذي يسمو بالصورة من مجرد شبق امرأة عاشقة لرجل فاسق نذل إلى رمز للوطن المستسلم والخانع بالمذلة عند قدمي الحاكم الانتهازي، مما يسمو بالصورة الدرامية الشعرية إلى العالم المعنوي بديلا عن العالم المادي الضيق والمحدود. »[25]

إذا فالعلامات الدالة على الحضور المادي المجسد للموت في هذه المسرحية هي نفسها العلامات الدالة على الحضور الرمزي لفكرة الوطن والحكم وهي تضيف إلى هذا كله طابع

الأمثولة الأخلاقية التي تحمل معها درسا مستفادا، وتجعل من الفقير الغامض " القرندل " رمزا للشعب، ولحبه الذي لا يفتر للعدالة، وتشير إلى ضرورة أن يختار الشعب حكامه بنفسه، وتعلي شأن الحب الصادق في مقابل الحب الوصولي.

وقد استطاع عبد الصبور تحقيق مفهوم الموت من خلال هذه العلامات لأن هذه المسرحية تنقلنا إلى فن الدراما المميزة التي يتمتع بها الشعر الجيد، تركيز شديد يقتصد في المسافة ويوسع في العمق، وهذه الميزة هي التي أتاحت له أن يقدم مسرحيته في إطار الفصل الواحد، وهو إطار صعب، يستعصى على الكثيرين أن ينجزوا فيه شيئا ذا بال.[26] لأن المسرحيات منذ النبع الأول للمسرح أي من المسرح الطقوسي إلى المسرح الشعري في عصرنا تقوم على تعدد الفصول والمناظر وقلما نجد مسرحية بغض النظر عن نوعها تقوم على الفصل الواحد.

غير بعيد عن الصورة التي جسد بها صلاح ثيمة الموت في هذه المسرحية نجده يقدم الموت في مسرحية "ليلى والمجنون " في شكل صراع على جسد المرأة التي ترمز في الحقيقة إلى الوطن والحكم والسلطة ومحاولة الحصول عليه أي " الوطن " والطمع في ذلك.

وليس غريبا أن يربط الشاعر بين الجسد والوطن وقد عبر عن تعلقه بوطنه بكيفيات مباشرة وغير مباشرة في غير موضع من أشعاره وحتى مسرحياته، ولكن هذا التعلق يختلف في هذه المسرحية لأنه حاول تجسيد حبه لمصر وتعلقه بها من خلال تصويره لمأساة مجنون عصري أو شاعر عصري من المناضلين الثوريين الذي عجز عن تحقيق حلمه في الحرية والحب، فيصورهما شعرا في رسالة بعنوان طويل " يوميات نبي مهزوم يحمل قلما ينتظر نبيا يحمل سيفا " فيقول على لسان إحدى الشخصيات وهو:

سعيد: هذي آخر أشعاري

العنوان طويل

« يوميات نبي مهزوم، يحمل قلما، ينتظر نبيا يحمل سيفا »

إذ تتأبى أجنحة الأقوال

أن تسكن في تابوت الرمز الميت.[27]

لكن طموح عبد الصبور لا يقف عند حد تصوير مأساة هذا المثقف العصري الفرد، كما فعل في " مأساة الحلاج "بل يتجاوزه إلى تصوير مأساة جيل كامل من المثقفين الثوريين الذين ضلوا طريق النضال الصحيح فتمزقوا بين الحلم والواقع، بين مآسيهم الخاصة

ومأساتهم العامة التي تتمثل في وطن محتل ومدينة منتهكة.[28] فهي ليست فقط مأساة الشاعر سعيد المسجون بتهمة لا أمل في المستقبل، بل مأساة حسام الذي وقع في قبضة البوليس فخارت قواه وسقط في أول الطريق، وأصبح عميلا للسلطة يتجسس على رفاقه المناضلين:

زياد: كان اسمك أول ما سمعته أذني، إذ كان يؤكد
أنك إرهابي
فعجبت و أطرقت
وسمعت اسمي واسم سعيد واسم الأستاذ
كان يخاطب من في الطرف الآخر بأفندم
يستلهمه حتى يأتيه في صبح الغد مبنى الأمن العام
وبرفقته تقرير مكتوب. [29]

في حديث زياد تأكيد على خيانة حسام وخدمته كعميل لدى السلطة يتجسس على رفاقه المناضلين، وهذا التجسس يولد مأساة أخرى وهي مأساة حسان الإرهابي الذي افتقد الرؤية الحقيقية لمفهوم الثورة عندما حاول قتل حسام وبالتالي قتل الأسرار التي يريد إيصالها إلى السلطة.

مما يلاحظ على هذه المسرحية أنها تصور إضافة إلى المآسي السابقة الذكر، مأساة من نوع خاص وهي مأساة ليلى العصرية التي تبحث عن الحب الذي يغرس في جوفها النماء والحرية، ولكنها تنخدع فتسقط في يد من لا يوجد للحب في قلبه مكانا. وليلى كما يقول عنها الأستاذ في المسرحية هي الروح الضائع بين الحلم والواقع أي أنها المعادل الموضوعي للقاهرة المنتهكة من قبل سلطة القصر الخائن والمستعمر الأجنبي قبل ثورة يولية سنة 1952م:

سعيد: قد خدعك يا مسكينة
الجاسوس
ليلى: وشوشني في صدق يخنقه الوجد
إني أتملك أحلى ما يحلو في عيني إنسان [30]

يقرن الشاعر بين سقوط ليلى في شباك الخائن حسام وسقوط القاهرة في جوف الحريق الذي دبره القصر والمحتل لإسقاط حكومة الوفد والقضاء على المقاومة الشعبية في مدن القتال، وهذه المقارنة منطقية عند صلاح عبد الصبور لأن « الوطن في مسرحه امرأة

تفكر بجسدها، ولا تجيد سوى لغة الجسد ذات النبرات الشبقية ... على متن فراش حاكم غاصب مخادع انتهازي، يجيد جدل حبل الغزل بخيوط من شعر وموسيقى ومعسول القول.»[31]، وهكذا تكشف ثنائية الموت والميلاد في هذه المسرحية، أن الحل رهين الواقع و أن الحلم والمستقبل ابن لما نعايشه كما يقول سعيد:

سعيد: لا أنوي أن أنساها ...

بل أنوي أن أحياها مثل حياتي للمستقبل

مثل حياتي للحرية والعدل

مثل حياتي للحلم

حلم لا أقدر أن أتملكه، لكني أقدر أن أتمناه.[32]

بهذه الأحلام يصنع سعيد الواقع في ذهنه، لكنه يعجز عن صنعه صنعا ماديا لأن هناك ثنائية تصنع في ذهنه وهي الثورة والحب ومن المستحيل أن تتحققا معا، فكلاهما قابل للظهور في حالة غياب أحدهما، فالثورة تظهر لمواجهة ثورة أخرى والحب يظهر لمواجهة حب آخر وهذا ما أكده عبد الصبور في نهاية الحوار على لسان ليلى:

ليلى: واسفاه ...

إنك خرب و مهدم

لا تصلح إلا كي تتسكع في جدران قرائيك السوداء

واسفاه

أحببت الموت

أحببت الموت[33]

وهذه النهاية المأساوية بسجن سعيد الذي يمثل رمز النضال الثوري ووقوع ليلى الوطن المنتهك في حب الخائن الجاسوس لها دلالة هامة بالنسبة لتلك الفترة من التاريخ المصري، فهي تشير بوضوح إلى إفلاس وسائل النضال أحادية الجانب وتطرح مسألة البحث عن بديل آخر.

إن كانت المسرحية لا تقرر على وجه التحديد نوع هذا البديل إلا أنها تشير إليه في حوار يجري بين اثنين من هؤلاء الفرسان المحزونين حين يعلق زياد على بعض كلمات حسان الإرهابي:

زياد: رفقا حسان

ما تذكره ليس هو الثورة
الثورة أن تتحرك بالشعب
حسان: ماذا .... الشعب .....
إني لا أعرف معنى هذه الكلمه
لكني أعرف معنى البيت، ومعنى الثوب
ومعنى اللقمة
أعرف معنى وجد امرأة هرمه
تنتظر بقلب دائب
أن يرتفع الدلو بعائلها من بئر السلطة
أو أن يتثاءب باب السجن عن الولد الغائب.[34]

هذا ما يؤكده الجو العام للأحداث داخل المسرحية فقد أدرك الجميع عجز الكلمات عن تحقيق العدل والحرية وعجز الإرهاب عن تصفية الخونة والقضاء على الخيانة، ولم يبق سبيل سوى الثورة بمفهومها الاجتماعي والإنساني.[35] وفي رسالة إلى النبي القادم من المجهول يدعو سعيد الشعب للاستعداد للثورة كمخرج من حال الموت الذي يطاردهم جميعا بأشكال مختلفة:

سعيد: يا أهل مدينتنا
هذا قولي
انفجروا أو موتوا
رعب أكبر من هذا سوف يجيء
لن ينجيكم أن تعتصموا منه بأعالي جبل الصمت
أو ببطون الغابات
فانفجروا أو موتوا
فانفجروا أو موتوا[36]

إن سعيد الشاعر المصري المجنون بليلاه والذي يوازي عبد الصبور المجنون بحب مصر، حين يكتب هذه الرسالة إلى النبي القادم من بعده يوصيه أن يحمل سيفا لأنه رمز القوة ورمز الإخصاب حتى يستطيع أن يمنح ليلى (مصر) قوة النمو والتحرر.

وهو في حديثه عن النبي القادم يرسم نموذجا للثوري المطلوب القادر على أن يوحد بين الكلمة والفعل وبين الغاية والوسيلة:[37]

سعيد: يا سيدنا القادم من بعدي
أصففت لتنزل فينا أجنادك
هل ألجمت جوادك
يا سيدنا هل أشرعت حسامك
أو أحكمت لثامك
لا ...سيفي لم يبرح جفن الغمد.[38]

الخلاص من الموت إذن وإدانة كبت الحريات والتسلط والخيانة لا يكون إلا بحل واحد وهو النبي المنتظر الجديد الذي يحمل سيفا ويقاتل، وبهذا أكمل تحرير الأرض في مسرحيته الأخيرة " بعد أن يموت الملك " التي أخرجها عام 1972م ومصر تحضر لمواجهة المحتل، فأوجد للملكة شابا في العشرين وحقق الشاعر الفعل والخلق إيذانا بالتحام الكلمة المقدسة بالفعل الشريف في طريق النصر، ولهذا تجلت ثيمة الموت في هذه المسرحية بشكل طبيعي بعيدا عن القتل بكل طرقه لأن النصر متوقع لا محالة.

ويبدو أن شاعرية عبد الصبور في هذه المسرحية كانت طاغية على الرغم من معالجته موضوعا فلسفيا عميقا، ومشاكل اجتماعية تقض مضجع الشاعر بصفة خاصة، ورواد الفكر بصفة عامة، ولهذا يلاحظ المتأمل في المسرحية أنها ذات شعب مختلفة الاتجاه في تفكيرها وعمقها الفلسفي ووجودها المسرحي.[39]

في هذه المسرحية تعيش الملكة عشرين عاما على الأمل في الحب وفي الذرية، لقد أحبها الملك وقدم لها المهر مملكة اغتصبها بالسيف ثم وعدها بالطفل الذي يملأ حياتها بالخصب والرواء، لكنه يعجز عن تحقيق هذا الوعد وتنكشف هذه الحقيقة حين تأتي موسيقى الليل بعد هذا الزمن الطويل لتوقظ في الملكة رغبة الإنجاب:

الملكة: الطفل ...!
إنك تدري أنا لا نملك طفلا
انظر ... هذا فرشي خال لا تتحرك فيه إلا أطراف
الوهم ...
أمضت بك لعبتنا الوهمية حتى هذا الحد

ما أغرب ما صنعته السنوات بنا، نمت الكلمات إلى
أن صارت أشباحا وظلالا
ليس لنا طفل !
ليس لنا طفل !. [40]

هذه الكذبة الوهمية التي ملتها الملكة جعلتها تطلب من الملك أن يختار لها عشيقا يمنحها طفلا فيثور ويهدد بقتله لأنه لا يسمح لأحد بذلك فهو لا يريد أن يعترف بعجزه:

الملكة: وأنا كنت سعيده
حتى دهمتني موسيقى الليل، فعرتني عن أوهامي
يا سيدتي موسيقى الليل
رد لي طفلي !
رد لي طفلي !
أو فأعطني طفلا آخر « تبكي »
دعني أتخذ عشيقا
اخترلي من يعطيني طفلا
أو دعني أتشرد في أنحاء الكون.[41]

لكن الملك يرفض رفضا تاما هذا الطلب، وكما جاء القرندل مع الريح ليقتل السمندل ويخلص الأميرة من سطوة كذبه، جاء طائر الموت في الوقت المناسب ليأخذ روح الملك كي تتحرر الملكة بموته ويتحقق لها ما كانت تأمله طيلة عشرين عاما من عمرها.

يصور الشاعر الموت في هذه المسرحية من خلال الفصل الثاني منها والذي يبدأ بعرض تمثيلي من النسوة الثلاثة كاشفا لعادات البلاد في زيارة موتاهم ، ومحاولة بعث الحياة فيهم من جديد ، تمهيدا لما سيكون عليه من وجود الملك في فراشه لعله يحيا ، ويخرج منه طائر الموت الأسود هذا الطائر الذي خنق أنفاسه في الفصل الأول من المسرحية والذي جاء بعد طلب الملكة مباشرة وكان خاتمة الفصل :

الملك: لا ... لا ... لا حاجة للسيف
قضي الأمر
لكني أتوسل لله وللشيطان
أن يتمدد في جسدي بهدوء

آه .. نام الطائر في قلبي
فدعوه لا يزعجه أحد منكم
حتى لا يخفق بجناحيه فيخض دمائي
للموت شكرا
إذ خلصني من وطأة أعبائي « يسقط ميتا »[42]

إن الملك يشكر الموت على خلاف عادة البشر والسبب في ذلك أنه خلصه من العبء الذي يحمله ومن العقدة التي يعانيها وهو عدم قدرته على الإنجاب وعجزه عن ملأ بطن زوجته بطفل، وهذا الموت كان سبب فرحة الملكة بالمقابل لأنه نقطة البداية بالنسبة لها والسبب في حصولها على الطفل فتفرح لذلك قائلة:

الملكة: سأنال الطفل ...
سأنال الطفل ...
سأنال الطفل ...[43]

في هذا التكرار دلالة على الفرحة العارمة التي ملأت قلبها جراء موت الملك و التي وصلت بها إلى حد تحذير حاشيته من الوصيفات والقاضي والمؤرخ والخياط والجلاد وغيرهم، من إيقاظ طائر الموت الأسود ، ولكنها لم تجعله أسودا بل فضيا، لأنه الطائر الذي جعل نور الأمل يلمع أمامها ويفتح لها أفقا رحبا للحصول على مبتغاها فتقول:

الملكة: أغفى الطائر في ناعم قشه
بالله عليكم ... بالله عليكن
لا توقظن الطائر حتى يدفئ عشه
يا هذا الطائر الفضي
إني أحجب عنك الريح، فَنَقِّرْ ما شئت على الغصن
يا هذا الطائر الفضي
إني أحضنك بعيني، لأبعث فيك الأمن.[44]

إن الملكة حريصة كل الحرص على موت الملك، وهي تتوعدهم بالخراب والجوع إذا ما حاولوا إيقاظه لأن إحياءه يهدم أمنيتها، ثم تحاول البحث عما فقدته عند الملك بين حاشيته من الرجال الذين يراودهم الأمل جميعا في عودته إلى الحياة ما عدا الشاعر الذي أكد أنهم واهمون:

الملكة: الويل لمن يوقظ هذا الطائر النائم
سيكسر باب الزمن الموصود، أو يحطم أقفاله
حتى تخرج من سرداب الماضي قطع الظلمات المختالة
يصبح فيها القمع قشورا لا بذرة فيها
سيتخثر لبن الأم بثديها الممصوصين.[45]

إنها تبحث عن ذاتها الأم في طفل تنجبه، ولكنها لم توفق فصبت لعناتها عليهم، ولا يستجيب لرغبتها إلا الشاعر الذي عرض عليها ما عنده:

الشاعر: لكني لا أملك إلا أشعاري ...كلماتي
كلماتي يا مولاتي، لا تصنع طفلا.[46]

تقبل عرضه وترى فيه الصديق المنتظر والعاشق المرتقب والحبيب الحقيقي الذي يمنحها الأمل في الحرية والإنجاب، لينتهي عصر الجذب و العقم الذي جثم على الحياة والأحياء، فقد استطاع هذا الملك العملاق الذي اغتصب الملكة بالسيف، أن يجرد الحاشية ورجال المملكة من القدرة على الرغبة والرفض.

كأنه قد سلبهم الحياة فأصبحوا ظلالا أو دمى، وسيطر الجذب على العقول والقرائح وانتشر الكذب والنفاق وكانت المفارقة أن الحاشية لم تصدق أن يموت الملك[47]، فأقاموا حول قبره أربعين يوما ينتظرون عودته إلى الحياة مرة أخرى لإبقاء السيطرة على الملكة التي تمردت وانتفضت على هذا الوضع.

على هذا الأساس يصور عبد الصبور شخصية الملكة بأنها حيرة الشاعر وحياته في انتفاضتها و تمردها خاصة وأن الشاعر إبان حياة الملك القاتل لكل شيء والمدمر لكل إحساس جميل، كان مكبوت المشاعر، مقهور الفكر والخيال، مسخرا لخدمته بكل عواطفه وحياته وأفكاره، وكل شيء حتى أنه أمسى موتا إذا لمس أي شيء وكل شيء مات وزال كما جاء على لسانه:

الشاعر: هل تدرون من ؟
ماذا كان اسم الملك الراحل ؟
الموت !
ماذا كانت ألقابه ؟.
الموت الماشي ... الموت الغافي ... الموت المتحرك ...

الموت الأعظم ... الموت الأفخم ... الموت الأكبر.
كانت لمسته أو خطرته أو نظرته معناها
الموت
لمس النهر فمات النهر
لمس القصر فمات القصر
لمسكم ... أنتم ... متم ... أنا أيضا مت
لأترككم للموت
أترككم للموت.[48]

هكذا ينطلق الشاعر معبرا عن خلجات نفسه، وأدق مشاعره عندما تحققت له حريته وتخلص لسانه من الأسر، وهذا يدل على أن ما قدمه عبد الصبور في هذه المسرحية صرخة مدوية في آذان الشعراء و قلوبهم ألا يكونوا ترسا في آلة، أو عبادا للطواغيت الكبار، مهما كانت الآلة عظيمة، ومهما كان الطاغوت سخيا وكريما.

فالشاعر طائر حر طليق، لا يرضى بالقفص الذهبي يحدد أبعاد فكره و خياله، والطاغوت يقتل شاعريته ويدمر نفسه الشاعرة وأحاسيسه النابضة، إنه بمثابة من يضع العربة أمام حصان ويلجمه عن المشي.[49]

في ظل هذه الحقيقة التي أقر بها صلاح عبد الصبور على لسان الشاعر الذي يمثله فكريا وفنيا، نقرأ مفهوما آخر أراد عبد الصبور أن يوصله إلى السلطة السياسية على لسان الملكة وهو أن الكلمة الشاعرة لابد لها من غاية والشاعر يصر على ذلك، أما أثرها على الغير فهو واضح من قولها:

الملكة: فالكلمة قد تفعل
لا تدري ماذا فعلت في مطلع عمري كلمات تشبه كلماتك
من يحكي أني أتدفق بالخير
إذ يمسح مرآي
عن عيني من يتأمل غصني المزهر
ما يثقله من أوصاب العمر ...
هل تسعد بوجودي جنبك ؟ [50]

إن الكلمة لها دورها الفاعل في الفرد ويمكنها أن تغير الكثير من الأمور، أضف إلى ذلك أن عطاء الشاعر مرهون بحريته ومصادر إلهامه وأن المرأة أحد أهم هذه الملهمات وأن دور الإبداع الشعري كامن في إنجاب الطفل فلا إلهام عند الشاعر بلا إبداع فني.

وهذا الإبداع الفني يمر بثلاث مراحل هي الوارد والفعل والعودة إلى الذات وشرط عبد الصبور في الوارد أن « يستغرق القلب، وأن يكون له فعل »[51] وبشيء من التأمل في المسرحية نلاحظ أن الشاعر عبد الصبور مر بهذه المراحل عندما التقى بالملكة قبل أن يأسرها الملك، وهي الوارد عندما كانت في حالة كشف تام عند النهر الخالد أو نبع الإلهام.

ثم إن لهذه المسرحية علاقة بالواقع التاريخي الذي صدرت فيه، حيث نشرت سنة 1972م وعرضت بعد حرب أكتوبر مباشرة وهي تدين حكم الفرد على أساس تصور فكري، ولذا جاءت حافلة بالتفاؤل على غير عادة عبد الصبور وأكثر صراحة في التعبير عن الفكرة.

يضاف إلى هذا أن المسرحية عمل رمزي تظهر فيه العديد من الأفكار التي وردت في مسرحيات عبد الصبور السابقة حول جدلية الموت والحياة بشكل مركز وجلي، ولعل أهمها إشكالية الخطاب القومي المتعلق بالذات الفردية والجماعية ويمكن الكشف عنها بتحليل دور التفكير في ثنائية الذكورة والأنوثة.[52]

يليها طغيان السلطة الغاشمة وضرورة تأكيد قيم الحياة في وجه قوى الموت الهدامة اللاعقلانية والدور الحاسم الذي يؤديه رجل الفكر ممثلا في الشاعر عند الدفاع عن العدل والحرية، وهو دور لابد أن يكون إيجابيا لا يكتفى فيه بالكلام وحده.

لهذا اختار عبد الصبور أهم القضايا التي تشغل تاريخنا المعاصر، وتاريخنا العربي بوجه خاص، لائذا بخلفية تاريخية لمساعدته على المعالجة وصياغة الحوار، ويسرع في تعرية الطغيان الفردي ونظرته المستبدة واللاإنسانية إلى الأشياء والعالم، ويرسم بريشة جارحة علاقته مع الآخرين المبنية على الاستعلاء والأنانية التي لا حدود لها.[53]

على هذا الأساس يمكن أن نطرح العلاقة بين إنتاج عبد الصور المسرحي و ظروف واقعه الاجتماعي والسياسي، فقد بدأ بطرح عذاب الحلاج وهو الموازي الرمزي لعذاب المفكرين في معظم المجتمعات و حيرتهم بين السيف والكلمة اللذان يؤديان إلى الموت المحتوم،[54] ثم أنتج المسرحية من الفصل الواحد وقد جرد " مسافر ليل " من السلاح ليجعله رمزا للأنماط الإنسانية العامة المقهورة المضطهدة.

وعاد في " الأميرة تنتظر" إلى قتل المغتصب وإنقاذ الأميرة وهي موازاة رمزية للحل الذي يقترحه لتحرير الأرض والإنسان والحوار، فالقتل للعدو والحرية للأرض، ووجد الحل لتحرير هذه الأرض في " ليلى و المجنون " وهو النبي الجديد الذي يحمل سيفا ويقاتل، حتى تلتحم الكلمة المقدسة بالفعل في طريق النصر وذلك في " بعد أن يموت الملك ".

خاتمة:

هكذا يقبع الموت في الأعمال المسرحية الشعرية لعبد الصبور ليكون أداة يسلطها الطاغية على الشعب وتنعكس صورته في وجهين: فأما الأول فهو الموت الظالم الذي يصبه الطاغية على الشعب كما في " مأساة الحلاج" و"مسافر ليل " وأما الثاني فهو الموت الذي يتجلى في واقع الشعب كما في المسرحيات الأخرى.

يتقاطع كلا الوجهان ليرسما معا صورة الثورة التي تحفر مجراها في جثث الضحايا، إنها جدلية الموت والحياة من خلال التفكير المسرحي الشعري لعبد الصبور التي تتزايد في التعبير كلما تزايد الظلم والاستغلال والقهر. في ظل الظروف السياسية والاجتماعية المتأزمة التي يمر بها وطنه والدول العربية الأخرى أين تحولت رؤى الأشياء إلى موت جسدها في مسرحه الشعري، بل إن الموت هو الرؤية الخاصة التي تفسر وجوده في رحاب الصراعات الإيديولوجية و الاجتماعية وحتى القومية منها.

الإحالات والهوامش

1- عبد الناصر هلال: تراجيديا الموت في الشعر العربي المعاصر. مركز الحضارة العربية: القاهرة.ط1. 2005 م.ص16.

2- نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر. دار العلم للملايين: بيروت. ط6. 1981م.ص 315.

3- مجموعة مؤلفين: صلاح عبد الصبور مشروع إبداعي متجدد . المجلس الأعلى للثقافة. 2003م .ج2.ص 9-10.

4- محمد العبد حمود: الحداثة في الشعر العربي المعاصر " بيانها ومظاهرها ". ط1.الشركة العالمية للكتاب: بيروت. 1991م. ص 295 – 296.

5- اعتدال عثمان : إضاءة النص. دار الحداثة: بيروت. ط1. 1988م.ص 172.

6- مجموعة مؤلفين : صلاح عبد الصبور مشروع إبداعي متجدد. ج2.ص 11-12.

7- صلاح عبد الصبور: الديوان"مسافر ليل". دار العودة: بيروت.1998م. مج2. ص627-628.

8- عبد الواحد بن ياسر: التراجيديا والرؤية التراجيدية في المسرح العربي الحديث" قراءة فلسفية نقدية في نصوص المسرح العربي 1847-1970". أطروحة دكتوراه دولة في الآداب.جامعة القاضي عياض: مراكش.كلية الآداب والعلوم الإنسانية: شعبة اللغة العربية.ج 2 .ص 448-449.

9- صلاح عبد الصبور: الديوان " مسافر ليل". مج2.ص 653.

10- المصدر نفسه.ص669.

11- المصدر نفسه .ص 679.

12- مجموعة مؤلفين : صلاح عبد الصبور مشروع إبداعي متجدد .ج2.ص 13.

13- صلاح عبد الصبور: الديوان " مأساة الحلاج ". مج2.ص 453 -454.

14- المصدر نفسه. ص 458.

15- المصدر نفسه .ص 461-462.

16- صلاح عبد الصبور: حياتي في الشعر.ص 220.

17- محمد إبراهيم أبو سنة: دراسات في الشعر العربي.دار المعارف : القاهرة. ط2. 1912م.ص 122 – 133.

18- علي الراعي : المسرح في الوطن العربي . المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب: الكويت. ط2. 1999م. ص 160.

19- صلاح عبد الصبور: الديوان " الأميرة تنتظر". مج2.ص 403 – 404.

20- المصدر نفسه.ص 405 – 406.

21- المصدر نفسه.ص 406 – 407 -408 .

22- علي الراعي: المسرح في الوطن العربي .ص 160.

23- صلاح عبد الصبور: الديوان " الأميرة تنتظر".مج2. ص 416 – 417.

24- المصدر نفسه .ص 437.

25- مجموعة مؤلفين: صلاح عبد الصبور مشروع إبداعي متجدد.ج2 .ص 261 .

26- علي الراعي: المسرح في الوطن العربي .ص 165.

27- صلاح عبد الصبور: الديوان" ليلى والمجنون ". مج2.ص 802.

28- مجموعة مؤلفين: صلاح عبد الصبور مشروع إبداعي متجدد. ج1.ص 150.

29- صلاح عبد الصبور: الديوان" ليلى والمجنون ". مج2.ص 818.

30- صلاح عبد الصبور: الديوان" ليلى والمجنون ". مج2.ص 840.

31- مجموعة مؤلفين: صلاح عبد الصبور مشروع إبداعي متجدد. ج1.ص 251.

32- صلاح عبد الصبور: الديوان" ليلى والمجنون ". مج2.ص 810.

33- المصدر نفسه. ص 793.

34- صلاح عبد الصبور: الديوان" ليلى والمجنون ". مج2.ص 711.

35- مجموعة مؤلفين: صلاح عبد الصبور مشروع إبداعي متجدد. ج1.ص 150.

36- صلاح عبد الصبور: الديوان" ليلى والمجنون ". مج2.ص 805 -806.

37- مجموعة مؤلفين: صلاح عبد الصبور مشروع إبداعي متجدد. ج1.ص 151.

38- صلاح عبد الصبور: الديوان" ليلى والمجنون ". مج2.ص 807.

39- عز الدين منصور: دراسات نقدية ونماذج حول بعض قضايا الشعر المعاصر. مؤسسة المعارف: بيروت. ط1. 1985م.ص210.

40- صلاح عبد الصبور: الديوان" بعد أن يموت الملك".مج3.ص297-298.

41- المصدر نفسه.ص300-301.

42- المصدر نفسه.ص 309-310.

43- المصدر نفسه. ص310.

44- المصدر نفسه.ص324.

45- المصدر نفسه.ص325.

46- المصدر نفسه .مج3.ص329.

47- مجموعة مؤلفين: صلاح عبد الصبور مشروع إبداعي متجدد. ج1.ص 156.

48- صلاح عبد الصبور: الديوان" بعد أن يموت الملك".مج3.ص344-345-346.

49- عز الدين منصور: دراسات نقدية ونماذج حول بعض قضايا الشعر المعاصر.ص217.

50- صلاح عبد الصبور: الديوان" بعد أن يموت الملك".مج3.ص354-355.

51- صلاح عبد الصبور: حياتي في الشعر.ص12.

52- مجموعة مؤلفين: صلاح عبد الصبور مشروع إبداعي متجدد. ج2.ص354.

53- خالد محي الدين البرادعي: خصوصية المسرح العربي. منشورات إتحاد الكتاب العرب: دمشق.1986م.ص120.

54- مدحت الجيار: البحث عن النص في المسرح العربي. دار النشر للجامعات المصرية: مصر. ط2. 1995م.ص177.