" صورة السلطة في مسرح صلاح عبد الصبور- مسرحية مسافر ليل نموذجا "

إعداد /

د/ محمود معروف عبد النظير معروف

مدرس الأدب والنقد العربي الحديث

قسم اللغة العربية- كلية الآداب جامعة حلوان

٢٠٢٢م

صورة السلطة في مسرح صلاح عبد الصبور- مسرحية مسافر ليل نموذجا

إعداد /
د/ محمود معروف عبد النظير معروف
مدرس الأدب والنقد العربي الحديث
قسم اللغة العربية كلية الآداب جامعة حلوان

الملخص

يحاول هذا البحث تقديم دراسة تحليلية لصورة السلطة في مسرحية "مسافر ليل" للشاعر صلاح عبد الصبور من منظور سيميائي، فإن السمة الغالبة على مسرح صلاح عبد الصبور هي كونه مسرحًا سياسيًّا، إلا أنه في الوقت نفسه أخذ طريقا رمزيا في التعبير عن هذا الموقف السياسي، وقد شمل هذا البحث تمهيدا عن أهمية المسرح، ثم الحديث عن تجليات صورة السلطة في عينة البحث المختارة، وأخيرا جاءت الخاتمة لتجمل ما توصل إليه البحث من نتائج.

الكلمات المفتاحية: السلطة، مسرح، صلاح عبد الصبور، مسافر، ليل.

The Image of Power in Salah Abdel-Sabour's Theater

The play of "Musafir Layl" is a model

Summary

This research attempts to present an analytical study of the image of power in the play " Musafir Layl " by the poet Salah Abdel-Sabour from a semiotic perspective, The dominant feature of Salah Abdel-Sabour's theater is that it is a political theater, but at the same time it took a symbolic way in expressing this political position.. This research is a prelude to the importance of theatre, then to talk about the manifestations of the image of power in the selected research sample, and finally the conclusion came to summarize the results of the research.

Keywords: power, Theater, Salah Abdel-Sabour, Musafir, Layl.

مقدمة

يلعب المسرح منذ نشأته دورًا مؤثرًا في وجدان الشعوب من خلال تأثيره المباشر وغير المباشر، سواء أكان عرضًا على خشبة المسرح أم نصًا مكتوبًا، فالمسرح على مر العصور كان متأثرًا بطبيعة الإنسان ومعتقداته ومؤثرًا في حياته. ولذلك استوحى الكاتب المسرحي مادة المسرحية ومضمونها وشخوصها من تجارب وشخوص واقع المجتمع الذي يعيش فيه ويتفاعل معه؛ إما عن طريق الإسقاط التراثي أو السياسي أو الرمزي.

ويختلف توظيف الرمزAllegory من كاتب لآخر، بل من عمل لآخر لنفس الكاتب، فلا يوجد هناك رموز جاهزة للاستخدام يستدعيها الكاتب كلما أراد، "..بل عليه أن يشكلها ويضيف إليها الإيحاءات واللمسات التي تبلور المعنى الذي يخدم رؤيته"[i]. ومسرحية "مسافر ليل" واحدة من اثنتين كتبهما صلاح عبد الصبور في فصل واحد بعد الأميرة تنتظر، وهي ثاني كتاباته للمسرح الشعري، وقد كتبها في عام١٩٦٩م، أي بعد نكسة ١٩٦٧ بعامين فقط، وهذا ينبأ عن رؤية خاصة للكاتب سوف تبث عبر هذا النص.

ورغم أن "مسافر ليل" انتهجت أسلوب مسرح العبث، خاصة أسلوب أوجين يونسكو في مسرحياته العبثية القاتمة والساخرة[ii]، ذات الفصل الواحد، إلا أنها التزمت بالوحدات الكلاسيكية الثلاث، االمكان: ركن في عربة من عربات أحد القطارات، والزمان: ساعة من ساعات آخر الليل، أما الحدث فيتعرض لموقف واحد يواجه فيه الراكبُ عاملَ التذاكر، وهناك شخص ثالث يقف على هامش الأحداث ويرويها كبديل للجوقة[iii]، ومنذ اللحظة الأولى والراكب مقهور مهزوم، والعامل يدفعه دفعًا حثيثًا نحو النهاية التي سرعان ما تأتي، وكذلك الراوي بالمسرحية الذي نزل به قهر عامل التذاكر في نهايتها كما سيتبين لاحقا.

أهمية البحث

تتحدد أهمية البحث في التعرف على صورة السلطة في مسرح صلاح عبد الصبور، وتحديدا في مسرحية "مسافر ليل"؛ نظرًا لأنها تتناول صورة السلطة بشكل واضح ومباشر، بالإضافة إلى القضايا المحورية الأخرى التي تبلور حولها الرمز في تلك المرحلة التاريخية.

منهج البحث

تستخدم الدراسة المنهج السيميائي؛ لأنه أكثر المناهج مناسبة لموضوع البحث، بالإضافة إلى الاستعانة بآلية التحليل لمحتوى وبناء النص المسرحي المختار؛ وذلك للوقوف على كيفية توظيف الرمز في كافة عناصر البناء الدرامي لتلك المسرحية.

موضوع البحث

لنبدأ أولا بالوقوف أمام عتبة عنوان هذا النص "مسافر ليل"، يأتي هذا العنوان ذو ميزة خاصة، على غرار عناوين المسرحيات التي ألفها صلاح عبد الصبور، مسرحية (مأساة الحلاج) و(ليلى والمجنون) و(الأميرة تنتظر) و(بعد أن يموت الملك)، بحيث كل مسرحية منها تدل على الوظيفة المرجعية للتعريف بمحتواها العام، فمن خلال عنوان الحلاج، يتبين الزمان والمكان والأحداث التاريخية التي توالت فيها أحداث موت الحلاج، وتاريخ التصوف، وبالمثل عنوان مسرحية (ليلى والمجنون) وهي الدلالة على موضوع الحب والصراع من أجله، انطلاقًا من المرجعية التراثية التاريخية، ويدخل عنوان المسرحيتين الأخريين في نطاق الجذب والإغراء والإثارة ومحاولة التشويق عبر تركيبة العنوان التي 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؛ لأن الصيغة الفعلية لها تفتح آفاق توقع كبيرة مملوءة بالتكهنات والاحتمالات.

غير أن المسرحية التي نحن بصدد دراسة عنوانها يختلف عن عناوين المسرحيات السابقة، فهو من الناحية اللغوية مصاغ من جملة اسمية، مكونة من مفردتين الأولى: صفة، والثانية: ظرف زمان. تتميز هذه الجملة بأنها جملة نكرة، تجعلنا نطرح أسئلة

عن مَن هو هذا المسافر هويته، مهنته، سنه....؟! إلخ، والجزء الثاني من الجملة ظرف زمان أتي أيضًا نكرة "ليل" ليدلل على زمن وقوع أحداث هذه المسرحية؛ زمنها الدرامي والفني، فيطرح بذلك لدى القارئ تساؤلات منها: هل هو ليل العشق والعشاق الذين يختفون فيه من أنظار الناس، ليمارسوا حبهم بسرية تامة؟!، أم هو ليل التعبد والتهجد والتصوف والمناجاة والتقرب؟!، لما لهذا الوقت من مساحات للتأمل الروحي وللصفاء الذهني والنفسي، أم هو ليل الظلم والأناة والتوجع والعذاب والتهميش والصمت...؟!، وهل هذا المسافر يسافر بحثًا عن الحب والغرام والعشق؟!، أم يسافر بحثًا عن الحقيقة والصفاء والعزلة والتنسك في رحلة وجدانية...؟!، أم أنه يسافر هربًا من الظلم والعذاب والتوجع والآلام....؟!، و يزداد الغموض بتقديم الكاتب تصنيفًا لعمله "كوميديا سوداء" ليجد المتلقي نفسه أمام إشكالية جديدة، فمصطلح كوميديا مألوف للقارئ وخاصة قارئ المسرح، ولكن السؤال كيف تكون الكوميديا سوداء؟، هذا ما يفتحه العنوان من تساؤلات وتوقعات وآفاق على الصفة "مسافر" والظرف الزماني "ليل"، فهو يخبرنا عن مسافر نكرة يسافر ليلاً، لكنه يفتح أفقًا آخرًا عن ماهية وسيلة سفره والمكان المُسافَر إليه.

إن ورود العنوان بهذه الصيغة - صيغة النكرة- لم يأتِ اعتباطيًا بمحض الصدفة الفنية، والذي يثبت هذا هو ما جاء في المنظر الأول، وما كتبه المؤلف كإرشادات مسرحية، بعد أن يقدم لنا أجوبة عن بعض ما أثاره العنوان من تساؤلات، لتكون الوسيلة التي يسافر بها المسافر هي "عربة قطار" ويحدد أكثر الزمان "بعد نصف الليل"، ويوضح سمات هذا المسافر بقوله:

".. على أحد مقاعد العربة يجلس المسافر، نموذج للإنسان بلا أبعاد، الإنسان الذي لا نستطيع أن نصف إلا ملامحه الخارجية، فنقول إنه بدين أو نحيف، طويل أو ربعة، أشقر أو أسمر، وكل هذه الأوصاف سواء"[iv]. وهذا ما يفسر لنا إتيان العنوان بصيغة النكرة، لتحقق المراد الذي يسعى إليه المؤلف في رسم هذا المسافر نموذج الإنسان، أي إنسان، بلا أبعاد، مستلب، ولا يتضح هذا إلا من خلال القراءة العميقة للعمل وتحليله.

تدور المسرحية في منظر واحد عبارة عن: "عربة قطار، تندفع في طريقها على صوت موسيقاها"[v]. إذن فالنص يدور في عربة قطار واستخدام لفظ تندفع الذي يدل على السرعة وعدم التوقف يصنع مفارقة مع لفظ موسيقاها؛ لأن القطار

المندفع لا يملك إلا صوت ارتطام العجلات الصلبة بالقضبان الحديدية، إنه صوت مفزع لا يوحي بالهدوء.

إذن فعربة القطار هي المكان الذي يدور فيه النص وعلى الرغم من ثباته طوال الأحداث، إلا أنه لم يتوقف عن المسير أو الاندفاع كما وصفه الكاتب، فالاندفاع والعربة والمسافر هم معطيات فعل السفر الذي لا ينتهي إلا بانتهاء السفر، ومن ثمّ يتوحد الزمان مع المكان ليصيرا شيئًا واحدًا، وبعد رسم المكان وتحديد الزمان غير المحدد يرصد الكاتب شخصيات عمله، فيقول[vi]:

" الشخصيات

الراوي

المسافر

عامل التذاكر".

إن الشخصيات بذلك الوصف مبهمة للقارئ، فنحن منذ البداية والسؤال المطروح من هو المسافر؟، والآن نسأل سؤالين آخرين هما من عامل التذاكر؟ ومن الراوي؟ و هنا نجد الكاتب يكمل ما بدأه في وصف المكان و الزمان، إنه ينطلق من فكرة التجريد وتأتي المفارقة في استخدام "ال" التعريف في الراوي والمسافر والإضافة في عامل التذاكر، وكيف ستضم المسرحية ثلاث شخصيات فقط في حين أن المكان – عربة القطار- متسع قد يضم أكثر من هؤلاء، خاصة مع وجود مسافر واحد! ربما لأن هذا المسافر نموذج لكل مسافر، ولذلك جاء التجريد أداة لتوصيل ذلك للمتلقي، وكأن الكاتب تمكن من فضول القارئ، فأراد جذبه أكثر، فالوصف الذي قدمه للراكب لا ملامح له مع الاعتراف بأن الصفات الخارجية كلها سواء، وما يعنينا جميعًا هو الصفات الداخلية ولذلك كان الوصف أكثر تحديدًا على لسان الراوي[vii]:

"الراوي:

بطلُ روايتنا ومهرجها رجلٌ يدعى...

يدعى ما يدعى

ماذا يعني الاسم؟

صنعته... أي صنعة

ولنحكم من هيئته وثيابه
وعلى كلٍّ، فالأمر بسيط
وهو يسافر في آخر قاطرة ليلية
نحو مكان ما
ويَعد عواميد السكة
واحد... اثنين.... ثلاثة... خمسة...مائة
ها هو يتململ سأمانًا
إذ لا تستهويه اللعبة
فيجرب أن يلعب في ذاكرته
يستخرج منها تذكارات مطفأة، و يحاول أن يجلوها
آسفًا، لا تلمع تذكاراته
يدرك عندئذ أن حياته
كانت لا لون لها.
يُسقِطُ من عينيه أيامه
تتبدد دوامات فوق حديد الأرضية
لا تتكسر قطعًا وشظايا
إذ ليس هنالك شيء صلب
تراك... تراك... تراك...
يتذكر مسبحته
يستخرجها من جيب السروال الأيمن
تهوى 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...
يخرج من معطفه جلد غزال دوّن فيه التاريخ بعشرة أسطر
تستوقفه بضعة أسماء كانت أحرفها البارزة السوداء
تلمع فوق الجلد المتغضن".

يحمل هذا الوصف عدة دلالات على الرغم من تعمد الكاتب التجريد إلا أن هذه المقدمة عن البطل تحمل مبررات كثيرة لما سيحدث، وسنقف أولا عند لفظتي "بطل" و"مهرجها" كيف أصبح البطل مهرجًا؟! ولكن الوصف للنص بأنه (كوميديا سوداء) يبرر لنا ظهور لفظ (مهرج)، وأيضًا يبرز تساؤل آخر وهو كيف تكون الكوميديا سوداء ويكون بطلها مهرج؟! ثم تأتي النقاط المنفصلة: "..." لتوحي لنا بالتردد أو الخوف من ذكر أشياء كثيرة "ذكر الاسم، ذكر الصنعة، ذكر المكان، أو بطء الحدث: العد، السقوط، تراك ... تراك... تغوص... تغوص..." هذا البطء الذي يؤكد تمام الحدث، العد حتى المائة، السقوط حتى الارتطام بالأرض، والاختفاء الكامل للسبحة جعل المسافر يتململ من لعبته التي اختارها لتذهِبَ عنه الملل! ثم يظهر ماضيه كئيبًا لا يحمل أي لون، ويبقى السؤال هل كان ينتظر تلك اللحظة كي يتذكر أن حياته كانت لا لون لها! وكأنه انتظر أن يجلس بمفرده كي يحكم على ماضيه، ثم تأتي لحظة التذكر التي لم تثمر شيئا، فذكرياته كلها لا أهمية لها، ولذلك كيف سيكون البطل مهمًا لنا نحن وهو لا يملك اسما أو صنعة أو مكانا انتقل منه أو آخر ذاهب إليه أو حتى ذكريات؟، والمزيد من الغموض في سفر الراكب في آخر قاطرة ليلية حيث لا مكان! إن مكان الرحلة لم يحدد! وهو ما يزيد الموقف إبهاما وغموضًا.

إن هذا المسافر، بلا هوية، حين يتذكر "مسبحته" تلك الأيقونة التي ترمز إلى الدين ومن ثمّ تأتي كلمة "الأيمن" لتكمل منظومة الدين، لما لليمين من دلالة في الدين الإسلامي، لكن بحثه عن ذلك أيضًا لا ينتج عنه شيئ، إنه ضياع كامل وكل ما يظنه المسافر أنه ملكه يسقط من بين يديه، هويته، اسمه، ذكرياته، مهنته، وطنه، دينه،... الكل يتساقط على حديد الأرضية، حتى عندما يبحث عن التاريخ لا يجد إلا عشرة أسطر لا تحوي داخلها إلا أسماء ظهرت قوية بأحرف بارزة سوداء، محا الزمن كل ما تركه التاريخ إلا هي.

ويظهر أن "الراكب عند عبد الصبور يحاول- أيضًا- التغلب على سأمه، ولكن وسائل تسليته على بساطتها ذات مغزى عميق؛ لأنها تدل على سأم وجودي، إنه يلعب مع الحساب والأرقام والسيرة الذاتية والدين والتاريخ العام، ومن هذه المادة الأخيرة تبدأ الخطورة إذ يظهر له الإسكندر، يقول[viii]:

" الراكب:

الإسكندر

"تك.. تك.. تك.."

هانيبال

"تك.. تك.. تك.."

تيمورلنك

"تك.. تك.. تك.."

هتلر.. متلر.. جونسون.. مونسون

..تك.. تك.. تك.. تك..

الإسكندر.. الإسكندر.. الإسكندر ".

مع ظهور أول اسم في التاريخ "الإسكندر" تأتي أهمية الأسماء، فاسم الإسكندر يبرر عدم أهمية اسم المسافر، فمهما كان اسمه لن يكون بأهمية الأسماء التي سُطرت في مدونة التاريخ "الإسكندر، هانيبال، تيمورلنك، هتلر، متلر، جونسون، مونسون" إنها رصد لرموز التاريخ في الديكتاتورية، مَن رسختْ أسماؤهم التي تحمل قوة جعلت نطقها يستدعي (تك..تك.. تك) ذلك النبر الصوتي الذي يعد أحد مكونات الفضاء الخطي والتي جاء ترتيبها كالآتي: "تك..تك.. تك" فوجود القوسين الصغيرين يعطي دلالة لأهمية ما كُتب بينهما والنقطتين المتجاورتين واللفظ ذاته (تك)، الذي لا يعني – لغويًا - شيئا إلا عند وجود قرين صوتي يمثل صدى يتبع الاسم الذي يقال، فكل اسم من هذه الأسماء السبعة موجود في ثقافة المتلقي، وكل اسم له نفس الصدى تك.. تك عند المتلقي، فهذه الشخصيات لا تُنسى لما لها من مخزون أو ذكريات مهمة لا يمكن تجاهلها.

أما عن راوي المسرحية الذي يقوم بتقديم ما يحدث، فيصفه الكاتب بقوله[ix]:

"على جانب المسرح أي في ركن العربة يقف الراوي مرتديًا حلة عصرية بالغة الأناقة.. وردة أو رباط عنق لامع أو صدار مقلم أو سوار ساعة ذهبي، أو كل هذه

الحلي والذواقات.. وجهه ممسوح بالسكينة الفاترة، صوته معدني مبطن باللامبالاة الذكية".

إن الراوي في نص "مسافر ليل" هو المشاهد لكل ما يحدث فيصف لنا التعبيرات الخارجية والداخلية، فقد استخدمه الكاتب بديلاً للجوقة التي عرضها المسرح الإغريقي، واعتبره شخصية رئيسة من شخصيات مسرحيته، ".. فهو يوضح ويعلق ويشير، وهذا هو أهون أدواره، أما دوره الرئيسي فهو ممثل لكل من هم خارج المسرح"[x] . واستخدام الكاتب لكلمة (عصرية) تتوقف على زمن التلقي، وكأن النص بأحداثه يمكن أن يكون في أي عصر، واستخدام "أو" التي تفيد الاختيار بين أكثر من شيء لا يضعنا أمام نموذج محدد، ومنذ البداية اتسم الراوي باللامبالاة التي غابت خلف الصوت المعدني.

ومع ظهور صفات الراوي يظهر تشويش في أفكاره، فها هو ذا يقرر أهمية الأسماء التي نفي أهميتها في البداية[xi]:

"الراوي:

معذرة....

لا ينفصل الإنسان عن اسمه

فالعظماء يعودون إذا استدعيتهم من ذاكرة التاريخ

لتسيطر عظمتهم فوق البسطاء

والبسطاء يعودون إذ استدعيتهم من ذاكرتك

ليكونوا متنزه أقدام العظماء

ولذلك خير أن ننسى الماضي

حتى لا يحيى في المستقبل

حتى لا يخدعنا التاريخ

ويكرر نفسه".

هذا هو المبرر لما سنراه وما رأيناه، أما العلاقة بين العظماء والبسطاء، فإن وجود بسطاء يستوجب وجود عظماء، حتى إن وجود العظماء لا ينتهي حتى بعد الموت، بل يأتوا ليكملوا سيطرتهم على البسطاء، ولذلك لا ينصح الراوي باستدعائهم من

التاريخ، لكن الراكب لا يستجيب، بل يستدعي أحدهم "الإسكندر" ومع الاستدعاء يتغير بنط الكتابة حتى يتحول إلى لون غامق وهذا الانتقال في شكل وبنط الخط يثير القارئ تجاه ما كُتب، كما يؤثر على شكل النص ومعماريته وتدفع القارئ إلى التوتر.

ومع ظهور الإسكندر تتبدل الأدوار، حيث يظهر عامل التذاكر الذي جاء ذكره في بداية النص: "هو رجل مستدير الوجه والجسم، عليه سيماء البراءة التي تثير الشبهة"[xii].

إنه منذ البداية يثير الشبهة، ويأتي ظهوره قويًا بعد ذلك حيث يستخدم الكاتب تقنية الإضاءة لتسلط على هذه الشخصية المهمة التي تملك تشابهًا مع الإسكندر، فيقول[xiii]:

" .. وتلمع في ركن العربة المواجه للراوي، دائرة ضوء، يظهر فيها عامل التذاكر بثيابه التقليدية الصفراء

عامل التذاكر:

من يصرخ باسمي؟ من يدعوني؟
من أزعج نومي في زاوية العربة؟
أنت..؟".

لقد استخدم الكاتب ليظهر عامل التذاكر أكثر من تقنية:

الضوء ← دائرة الضوء
اللون ← الأصفر
الإيقاع الصوتي ← تك... تك... تك

ثم استخدم "التصدير اللغوي المتحقق في الخروج باللغة عن جدليتها الاستفهامية سؤال/ جواب إلى خط أفقي بلاغي ممتد متصاعد دلاليًا للأسئلة المتتالية:

من يصرخ باسمي؟ ← "س١" سؤال
من يدعوني؟ ← "س٢" سؤال تال لسؤال

من أزعج نومي في زاوية العرية؟ ← "س٣" سؤال- اتهام

أنت؟ ← "س٤" سؤال- تحديد متهم"[xiv].

صاحب السلطة فقط هو من له الحق في إصدار الأسئلة، وهنا تأتي بنية الاسم في السؤال "من يصرخ باسمي" ليأتي زهوه باسمه وكأن التحريم للبسطاء بنطق الاسم، ويأتي تبادل الأدوار الذي يؤكد التوحد بين شخصيتي الإسكندر وعامل التذاكر، حين يتحدث عامل التذاكر بلسان الإسكندر، فيقول[xv]:

"عامل التذاكر:

أنا الإسكندر

في صِغَري روضت المهر الجامح

في ميمعة عمري روضت أرسطاليس

حين بلغت شبابي روضت العالم".

تراودنا من خلال هذا المقتبس صورة الأسماء السبعة وعربات القطار، فكل اسم حكم عربة، وجاء الآن دور آخر قاطرة ليلية- كما تمنى الكاتب- ليحكمها عامل التذاكر؛ آخر رموز الطواغيت على مر العصور، ويأتي دور الراوي ليوضح صوره ويقوم بوصفه قناعا للمؤلف بالتعليق على الحدث واصفًا حال الراكب الذي يشك في كون عامل التذاكر هو الإسكندر ذاته، وأنه مخمور لا يدري شيئًا، فكان رد الراكب[xvi]:

"الراكب:

مرحى يا إسكندر.... هل أكثرت من الشرب؟".

ولكنه لم يلبث أن استسلم لعامل التذاكر الذي بث الرعب في نفس الراكب بتهديده المستمر، واستعراضه لوسائل القهر، فيقول[xvii]:

"عامل التذاكر:

لا تعرف قدري يا جاهل

قسما، سأروضك كما روضت المهر الجامح

الراوي:

تمتد يد الإسكندر في الجيب الأيمن

يستخرج سوطا ملفوفا

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 حبلا".

تأتي كلمتا "قسما، الجيب الأيمن" ذلك الجيب الأيمن الذي وقعت منه أيضًا مسبحة الراكب، لكنه الآن مع صاحب السلطة الديكتاتور يحوي أشياء أخطر من المسبحة، يحمل سوطًا، ثم يخرِج جميعَ أسلحته "خنجر- غدارة- أنبوبة سم- حبلاً" إنها أدوات الموت التي تحمل تعذيبًا للمقتول بجانب الرعب الذي سرى في بدن الراكب تجاه ما رأى خاصة بعد ذكر عامل التذاكر لمبرره الذي يمثل مبرر كل طاغية[xviii]:

"عامل التذاكر:

عفوا، هذا مات به أغلى أصحابي

أعطيت صديقي الحبلَ ليلعب به

فأساء استعماله".

يبرز حرص هذا الطاغية على "تزييف الوعي"، فقتل الصديق يقدم بوصفه موتًا، وربما تنقص الجملة هنا علامة تعجب"!"؛ لأننا لم نعرف كيف أساء صاحبه استخدام الحبل، ولكن غياب علامة الترقيم تلك يعطي توسعةً في الدلالة

".. فغياب العلامات يكون سببًا في توسيع دلالي ناتج عن القراءة الخطية المسترسلة دون توقف عند فاصلة أو نقطة، بحيث يصير النص أشبه بالجملة الواحدة من بدايته إلى نهايته"[xix]، ثم يتغير بنط الكتابة مرة أخرى من الفاتح إلى الغامق في قول الراوي تعليقًا على ما يفعله عامل التذاكر[xx]:

"يخبئ عامل التذاكر الحبل في قبعته".

وبما أن الراكب منذ البداية متسم بالسلبية، فها هو يخضع أمام عامل التذاكر سريعًا واجدًا مبررًا لخضوعه ذلك[xxi]:

"ولعلي إن لنتُ له أن يتركني في حالي

قال الراكب في نفسه فلأتذلل له".

فالراكب مستعد لدفع أي شيء في سبيل عدم قتله؛ ليتحول فجأة عامل التذاكر إلى الإسكندر مرة أخرى[xxii]:

"عامل التذاكر :

ماذا؟

لم تصرخ يا سيد؟

هل تحلم

لمَ تجمد كالفأر المذعور؟

لأظن بأنك لم تركب قاطرة من قبل

أوه، لما يشحب وجهك حين أمد إليك يدي؟

أو لا تعرف ما أطلب؟

أولا تعرفني؟".

تعود بنية التساؤل لتسيطر على شخصية عامل التذاكر مما يزيد رهبة الراكب ليجيب فقط على السؤال الأهم عنده: " أو لا تعرفني؟" فيجيب الراكب:

"الراكب:

أنت الإسكندر..." [xxiii].

إنه يعترف بأن عامل التذاكر هو الإسكندر، على الرغم من عدم تصديقه له منذ البداية وشكه في كونه مخمورا، بل إنه يؤكد ذلك وتأتي النقاط الثلاثة المتجاورة لتبين أن الراكب يملك أكثر من هذه الإجابة، فالكاتب أجاد استخدام هذه النقاط في أكثر من مكان، لكنه زاد عليها نقطة ثالثة تشي بوجود كلام أكثر أراد إخفاءه، ربما لأنه على المتلقي أو القارئ فهم تلك شفرات وتأويلها إسهامًا منه في إنتاج النص، فعامل التذاكر هو الإسكندر وهو تيمورلنك وهو هتلر ومتلر..، ثم يفاجأنا الكاتب باسم جديد، حيث ينفي عامل التذاكر أن اسمه الإسكندر، فيقول[xxiv]:

"عامل التذاكر:

ليس اسمي الإسكندر

اسمي زهوان"

إن العامل لم يقل (لست الإسكندر)، بل قال: ليس "اسمي" الإسكندر، فلم ينفِ أنه الإسكندر؛ لأنه كذلك أو كان كذلك في حقبة سابقة، وإنما اقتصر على نفي الاسم؛ لأن مرور الزمن حمله اسمًا آخرا وهو (زهوان) ذلك الاسم المشتق من الزهو، يحاول عامل التذاكر به إضفاء تصور جديد لذاته أمام الراكب، فهو يحمل عناصر بنية الإسكندر نفسها (يلبس السترة الصفراء)؛ لذا لا ينفي الإسكندر ذاتًا، بل ينصب النفي على الاسم فقط دون الذات، حتى يصاب الراكب بـ(الخوف)، فيقول[xxv]:

"الراكب:

بما تأمر يا مولاي الـ.... زهوان؟"

يعود الكاتب لاستخدام توزيع البياض والسواد، حيث يتعمد استخدام النقاط الثلاث المنفصلة (...) التي لا تعني بمفردها شيئا، لكنها في النسق العام للنص تؤكد أن الراكب استخدم "ال" التعريف الملصقة بالإسكندر، وكأنه أراد أن يقول "بمَ تأمر يا مولاي الإسكندر" والتي كررها قبل ذلك، لكن خوفه جعله يتراجع ويتذكر الاسم الجديد "زهوان" فاستبدل الكاتب السواد بالبياض ليكون شكل السؤال "بمَ تأمر يا مولاي الـ ....زهوان؟"، فإن البياض الذي يوظفه الكاتب في مسافر ليل بهذه النقاط قد تعددت وظائفه ما بين معرفة المتلقي للكلام

المحذوف، أو لخوفه من ذكره، أو لعدم أهميته، أو تعمده عدم ذكره إهمالاً لما قد يكتب.

وقد استخدم الكاتب هذه النقاط- الفراغات- بكثرة في حوارات الراكب، ولكن عامل التذاكر وهو يقوم بدور (عامل تذاكر) استخدمها أيضًا، وكأن البسطاء فقط هم الذين يخشون قول ما يريدون، فيستبدلونه بهذا الصمت[xxvi]:

"عامل التذاكر:

مذعور.. وغبي!
أو لا تدرك من ثوبي ما أطلب
أطلب تذكرتك
هذا عملي... عمل مرهق
ينزعني من فرشي في بطن الليل
يحرمني من نومي... أشهى خبز في مائدة الله
أحيانًا لا تحوي القاطرة سوى حفنة ركاب
ينتشرون كأجولة ملقاة في مخزن قطن مهجور
بل أحيانًا لا تحوي إلا رجلا أو رجلين
تبدو مظلمة باردة وخافتة الأنفاس...
كبطن الحوت الميت
أعرف ذلك حين تقعقعُ فوق رصيف البلدة
أنوار مطفأة، وزجاج لا تلمع خلف غشاوته رأس
لكني أتفقد كل العربات
هذا واجب!
أتحسس جلد مقاعدها وأحدق في الظلمة
أحيانًا أقلب ظهر المقعد
بل أني أحيانًا أُقعي كي أنظر ما تحت المقعد
بل إني أحيانا أستخرج مطواتي، وأشق المقعد
ماذا؟ لا أغفر أن يركب أحدًا دون تذاكر
ماذا؟ هل هدأت نفسك؟
تذكرتك".

إن الراكب في استخدامه الأول للنقطتين (..) كان مترددًا في وصف الراكب بأنه "غبي" خاصة بعد وضع الكاتب لعلامة التعجب (!) والذي يؤكد أن عامل التذاكر متعجب من حالة الراكب لدرجة أنه لا يستطيع استخدام وصف مناسب لحالة الراكب، أما الاستخدام الثاني فكان في حديثه عن عمله المرهق، وهنا تغيرت الوظيفة الفنية في استخدام النقطتين حيث إنه يعطي لنفسه فرصة "التحسر" على حاله، وكأنه يريد من الراكب أن يرى ما يعانيه، وجاءت المعاناة مبررًا للقسوة، ومن ثمّ استخدم الكاتب عدة ألفاظ تحمل دلالات عميقة عن حالة عامل التذاكر مثل (مرهق، ينزعني، بطن الليل، يحرمني، أجولة ملقاة، مهجور، مظلمة، باردة، خافتة الأنفاس، بطن الحوت الميت، تقعقع، أنوار مطفأة، غشاوته، الظلمة، أقعي، مطواتي، لا أغفر). إن الألفاظ جميعها قاتمة حزينة فهو لا يعيش حياة عادية، وربما أراد الكاتب إرباك المتلقي أو إعطاء هدنة للراكب حتى لا يموت من الخوف.

وفي هذا الحوار نجد تصويرا بليغا لحياة العامل داخل العربة، إنه يريد تشبيهها ووصفها فلا يكتفي بأنها (مظلمة باردة خافتة الأنفاس...)، ووضع النقاط هنا يبين الحالة الداخلية للعامل، إنه يريد إيجاد وصف أكثر بلاغة من هذه الصفات، فيأتي تشبيهه للقاطرة "كبطن الحوت الميت" فهل رأى بطن الحوت الميت؟!، وإن كان رآه فنحن لم نره ولا الراكب، ومن هنا تأتي المفارقة؛ لأننا بهذا التشبيه غير المألوف نشعر بحالة عامل التذاكر الذي أُصيب بحالة من الجنون جعلته "لا يغفر"، لكنه على الرغم من هذا جميعه يرى أن "هذا واجب!" ووضع الكاتب علامة التعجب؛ لأن العامل حتمًا غير مقتنع بهذا الواجب؟ وإلا ما وصف حالته بهذا السوء، وإلا ما حمل "مطواة" مثل الإسكندر، إنها أداة البطش لكل من يكسر القوانين.

ثم تظهر "التذكرة" - رمز القانون- التي يعطيه الراكب للعامل بمجرد طلبها منه، وعندئذ يأتي دور الراوي الذي يطلب منا الانتباه في هذه اللحظة[xxvii]:

"الراوي:

فلننتبه الآن

فسيحدث شيء من أغرب ما يخطر في بال

العامل يفتح فمه، يمسح وجه التذكرة بكفه

يتذوقها بلسانه..

يستطعمها، يقضم منها، يمضغها

يبلعها، يتجشأ

تتحسس كفاه معدته، وتدلك كفاه أحشاءه

يشكر ربه

ويقبل باطن يده في عرفان ومسرة

أما الراكب

فمن الدهشة لا يسعفه الفكر

بل لا يعرف كيف يفكر

بل لا يعرف كيف يكون الفكر".

يتنبأ الراوي العليم(*) بما سيحدث ".. فسيحدث شيء من أغرب ما يخطر في بال"، وهو بلع العامل للتذكرة، فإن عامل التذاكر يحتاج مبررا للبطش بالراكب بما أنه لا يغفر لأحد عدم امتلاك تذكرة، فإنها رمز القانون وعدم وجودها يستدعي البطش –حسب العامل-، ولذلك يجب القضاء عليها أولاً ومن ثمّ اتهام الراكب بالجنون، ثم الحرص على الواجب (فالواجب سيظل هو الواجب).

وتأتي النقاط المنفصلة مرة أخرى لتقطع كلام الراكب، في قوله[xxviii]:

"الراكب:

لا، بل أنت أكلـ...".

والتي تمثل كل نقطة فيها حرف (تَـ هـ ا) لكنه يخشى التفوه بهذه الكلمة، فهو (عبده)[xxix]:

"عامل التذاكر:

اسمع يا...

الراكب:

عبده".

يحمل الراكب اسم "عبده" وهو مكون من جزأين: مضاف+ مضاف إليه، المضاف (عبد) الذي تأتي قيمته من الفعل "عَبَدَ"، والمضاف إليه: الهاء وتعود على الله؛ ذلك لأنه كان عبدًا لله يملك الإيمان بوجود المسبحة معه، ثم لا

يستطيع أن يحافظ على عبوديته لله- بضياع حبات المسبحة وسقوطها فوق حديد الأرضية- فهنا يصبح منقطعًا عن الله جاهزًا لمن يستحوذ عليه، ويكون الاسم صالحًا له مع السيد الجديد؛ لأن الضمير الذي يعادل السيد ضمير غيبة، وهو يصلح لأي سيد، فالاسم من البداية يسمح بتعاقب السيد تلو السيد عليه، شيء واحد يعصمه ويحفظه عبدًا لسيده الأول (الله) هذا الشيء هو **الإيمان**، وبضياع هذا الإيمان يكون العبد هو المسئول عن استيلاء آخر عليه، وبذلك يصبح عبدًا جاهزًا في عنقه حبلٌ ينادي أي سيد ليسوقه منه، وهذا الحبل هو الخوف الذي يقوده إلى الاستسلام إلى عامل التذاكر، بل إلى التوسل لعامل التذاكر ليكون سيدًا عليه. فخوفه- الناتج عن ضياع إيمانه- جعله يتذلل ويقبل أي شيء، بل يبادر بعرض نفسه عبدًا للعامل، وكان طبيعيًا ألا يُفْلِت العاملُ الفرصةَ فيمارس مهام منصبه الجديد بوصفه سيدًا.

وعندما ينعته عاملُ التذاكر بأنه كاذب، لا يكتفي الراكب أن يذكر اسمه "عبده" فقط، بل يقسم أن أباه عبد الله، وابنه الأكبر يدعى عابد، وابنه الأصغر عبّاد، واسم الأسرة عبدون، إنهم- جميعًا- عبيد، ولكن هل يحق للمرء أن يكون عبدًا للإسكندر أو عامل التذاكر أو غيرهم؟! إنه الخوف والتهديد خاصة بعدما يريد منه العامل أن يكون صديقه ثم يعود ليذكره بقتل صديقه قبل ذلك بالحبل، لتعود لنا صورة (عامل التذاكر/ الإسكندر)، فيقول[xxx]:

"عامل التذاكر:

احذر أن يضطرب كلامك حتى لا يلتف حبالاً في عنقك".

هذا التهديد يجعل الراكب أكثر خوفًا وخاصة بعد خلع عامل التذاكر السترة الصفراء والتي تحتها سترة، وتحت هذه السترة سترة أخرى، فعامل التذاكر ليس البطل المقابل للراكب، بل البطل هو السترة الصفراء التي يرتديها العامل، فالسترة ثابتة، وعامل التذاكر متغير متعدد الأسماء:

السترة	ثوب ثابت	الظلم	(ثابت)
عامل التذاكر	جسم متحرك	أسماء الطغاة	(متغيرة)

كما أن الكاتب استخدم اللون الأصفر، وذكر مبرر وجوده دون غيره[xxxi]:

"فيراه بعضهمو لون الذهب الوهاج

ويراه بعضهمو لون الداء .. ولون الوجه المعتل

لون الموت..".

إذا كان "اللون الأصفر" رمزًا للنظام أو السلطة، فالناس تختلف مواقفهم تجاهه؛ فمنهم من يتوق إليه ويبهره ببريقه كأنه الذهب الوهاج، أو يرى فيه كسبًا ماديًا، ومنهم من يراه ابتلاء ومسؤولية فيفر منها ويكرهها كما يكره الموت.

وبما أن الراكب اسمه "عبده" فزهوان كاسم أصبح لا يليق بعامل التذاكر، لذا فاسمه أصبح "سلطان" ليكون هو المسيطر، إنه تمهيد للتغيير الذي سيحدث مرة أخرى في شخصية عامل التذاكر الذي يحاول إقناع الراكب بأن اسمه ليس "زهوان"[xxxii]:

"الراكب:

قلت أن اسمك زهوان.

عامل التذاكر:

أنا.. زهوان.. لا.. لا..

هذا اسم زميلي.. الأرقى مني

رتبته أربع سترات

أحلم أحيانًا أن أقتله وأحل محله

زوجته ناصعة الوجه، ورابية الفخذين

وامرأتي عجفاء ممصوصة

يسكن في الجزء المشمس في غرب الضاحية الوردية

سكني لا بأس به ...".

إن عامل التذاكر هو نفسه "زهوان" ولذلك أتت أول جملة مليئة بالبياضات (أنا.. زهوان..لا.. لا..) إنه يبحث عن حيلة تجعل الراكب يصدقه، وهذه النقاط تؤكد ارتباكه وتفكيره في الحوار الذي يريد به إقناع الراكب بأنه ليس "زهوان"، بل اسم صديقه الذي يكرهه العامل ويتمنى قتله، ولماذا يتمنى؟! فربما

هو ذاته من لف العامل الحبل حول عنقه!، فحقده له وصل لدرجة أن رضاه بحياته لا يكفي فهو يريد "رتبته وزوجته وسكنه".

وبعد ضياع مسبحة الراكب/رمز الدين، وتذكرته/رمز القانون، يأتي دور البطاقة/ رمز الهوية التي يحفظها أيضًا في جيبه الأيمن، وبما إنها تُطلب منه في اليوم عشرات المرات، فهي أهم ما يملك الراكب، فهي رمز الهوية، وكونها جافة وليست طرية لا يغني عن أكلها هي أيضًا مثل التذكرة... إلخ.

وعلى الرغم من تكرار الموقف ذاته، إلا أن الراكب لم ينتبه وترك هويته تضيع، وفي أكل البطاقة ومن قبلها التذكرة وهما بمثابة العقد بين المواطن والدولة، ومن ثمّ ".. فإن العقد الاجتماعي الذي تحدث عنه روسو وهيوم ولوك، والذي ينظم العلاقة بين الحاكم والمحكوم، قد تمزق، وأضحى الطريق مفتوحًا لطغيان النزعات اللاعقلية وفلسفات الغريزة والدم، وهو ما نجده في النازية والفاشية"[xxxiii].

وحين ينتزع العامل البطاقة من الراكب الذي يتوسل إليه ويترجاه ألا يأكلها فيُتهم ثانية بالجنون؛ لأننا لم نسمع أبدًا عن آكل الأوراق، إلا أن الراوي يؤكد عدم صحة ذلك:

"الراوي:

هذا ليس صحيحا

فألذ طعام للإنسان هو الأوراق...

وأشهى ما في الأوراق هو التاريخ

نأكله كل زمان وزمان، ثم نعيد كتابته في أوراق أخرى

كي نأكلها فيما بعد"[xxxiv].

إن الكاتب يظهر فلسفته من خلال الراوي عن التاريخ في إيجاز شديد، فنحن حريصون على كتابة التاريخ وتسجيله في كل زمان، على الرغم من أننا نلتهمه فيما بعد، ليبقى منه القليل المعاد المكرر، والذي يجعلنا دائمًا خائفين من أمثال "عامل التذاكر" رمز الديكتاتور/ الطاغية الذي يريد إثبات قوته بقراءة خبرة من سبقه، حيث يذكر عند تعيينه ما علمه إياه عشري السترة، ذلك الذي يمثل كل طاغية عبر التاريخ[xxxv]:

"الراوي:

إني أحفظ هذي الكلمات

فيما أحفظه من درر القول

مثل: "جوع كلبك يتبعك"

سيدنا النعمان بن المنذر

ومثل: "عندما أسمع كلمة الثقافة أتحسس مسدسي.."

سيدنا هرمان بن جورنج

ومثل: "علمهم الديمقراطية، حتى ولو اضطررت إلى قتلهم جميعًا"

سيدنا ليندون جونسون

ومثل: إني أرى رؤوسًا قد أينعت وحان قطافها

سيدنا الحجاج الثقفي

أما كلمة عشري السترة، فهي:

"حقق في رحمة

ثم اضرب في عنف ".

إن الجوع و الاتباع والثقافة والمسدس والقتل والقطف والضرب والعنف كلها آليات لبناء شخصية صاحب السلطة أو "سيدنا"، إن العامل في ذلك لا يفتقر إلى المبررات، ولا تعوذه الحجج المنطقية، فإن وراءه تاريخًا طويلاً من تبريرات الطغيان "جوع كلبك يتبعك" (النعمان بن المنذر)، "عندما أسمع كلمة الثقافة أتحسس مسدسي" (هرمان جورنج الوزير النازي)، "إني أرى رؤوسًا قد أينعت وحان قطافها" (الحجاج بن يوسف الثقفي)، "علمهم الديمقراطية، حتى ولو اضطررت إلى قتلهم جميعًا" (ليندون جونسون الرئيس السادس والثلاثين للولايات المتحدة الأمريكية)، وإلى هذه الأقوال يضيف عامل التذاكر مقولة "عشري السترة": "حقق في رحمة، ثم اضرب في عنف"[xxxvi]، وإن كلمات هؤلاء الرموز جميعا كانت شهرتها كبيرة وأهميتها أكبر، ولذلك جاءت قبل أسمائهم، ولكن عشري السترة كان أهم من قوله المأثور؛ لأن قوله نتاج كل ما مضى، فاستنتاج مبدأه شيء يسهل التحقق منه: "حقق في رحمة ثم اضرب في عنف"، والعامل وقد

حقق في رحمة فلا ينقصه إلا الضرب بعنف حتى الموت، والذي سيكون – لا شك - من نصيب المسافر، ومن ثمّ عرفنا لماذا هي كوميديا سوداء؟!

ويظل العامل يتلاعب بالراكب حتى يسرى الموت في أوصاله تدريجيًا، وإلى أن تحين اللحظة المنتظرة والمحددة للإجهاز عليه، كما قرر العامل، تبدأ محاكمة الراكب[xxxvii]:

"عامل التذاكر:

يا عبده

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

أفتتح الجلسة".

إن عامل التذاكر قد أصدر حكمه مقدمًا وقبل المحاكمة، كل ما في الأمر أنه كان ينتظر إلباس جريمته ثوب الشرعية، وانتحال البراءة لنفسه مع أنه هو نفسه مرتكب الجريمة (ضياع الهوية والقانون وادعاء الألوهية...) وعبر مجموعة من الأفعال والأقوال غير المعقولة، التي لا تلبث حتى نعتادها من ذلك الطاغية، يتصاعد الحدث حتى يصل إلى الذروة بإصدار ذلك الحكم الجائر والحاسم بإعدام الراكب.

وإذا قارنا بين هذه المحاكمة ومحاكمة الحلاج، سنجد أن الحلاج لم يحققوا معه تحقيقًا عادلاً بل أرادوا القضاء عليه فقط، وهذا ما تم أيضًا في محاكمة الراكب، الذي اتهمه العامل بقتل الله وسرقة بطاقته الشخصية - متأثرا الكاتب في ذلك بفكرة نيتشه عن موت الإله[xxxviii]-، وبما أن الإله قد مات والراكب هو الذي قتله، فقد أصبح عشري السترة هو الإله الجديد الذي تُفتتح الجلسة باسمه، وهو

وحده من يقرر متى تنتهي رحلة الراكب/ حياته، فهو وحده القادر على الحكم وعلى الحياة والموت.

لقد أراد الكاتب أن يضفي على عامل التذاكر/ والي القانون ما يؤهله ليحكم هذا الحكم، فهو ثلاثي السترة وهو أيضا عشري السترة وهو الإسكندر وهو علوان بن الزهوان بن السلطان..، حتى ".. أصبح المسافر بلا أبعاد بلا آمال بلا طموحات، بلا رغبة في المقاومة أو الدفاع عن النفس، وأصبح صورة مجسدة للضياع والانسحاق والسأم من الحياة قبل أن تبدأ المسرحية"[xxxix].

ومع سلبية الراكب وقوة العامل، يصبح الاختيار شديد الصعوبة على الاثنين؛ الراكب الذي عليه أن يختار أداة موته (السوط، السم، الغدارة، الخنجر) والعامل الذي عليه أن يكون (تيمورلنك الهمجي، ديتشي، القاتل دون لمس، القاتل العصري المبتذل، أو القاتل التقليدي)، فيختار العامل الخنجر ويقتل الراكب دون مقاومة منه، وهو لا يزال يقسم أنه لم يقتل ولم يسرق! أما الراوي فظل على سلبيته صامتًا ساكنًا، فهو لا يملك ما يجعله يتحرك، يقول[xl]:

"الراوي:
ماذا أفعل
ماذا أفعل
في يده خنجر
وأنا مثلكمو أعزل
لا أملك إلا تعليقاتي
ماذا أفعل!
ماذا أفعل؟.

بل وزاد على ذلك مشاركته عامل التذاكر رمز الطاغية في حمل جثة الراكب، ولعل هذا ما جعل ثريا العسيلي تذهب إلى أن الراوي في المسرحية "يمكن اعتباره نموذجا معبرا عن المثقف اليائس"[xli]، فالراوي يرمز لهؤلاء السلبيين الذين يستلذون بدور المتفرج السلبي، وهو يلتقي مع شخصية الراكب في سلبيتها "لا يقف على حافة المشهد أو حافة الموقف، فهو ما دام بعيدًا عن يد الطاغية لا يقدم على فعل شيء حتى يجد نفسه وبدون مقدمات، إما شريكًا للسلطة في جرائمها، وإما هدفًا من أهدافها"[xlii].

وقد أتى التذييل في نهاية النص ليكون مكونًا أساسيًا في النص، وفيه يختار الكاتب لعمله أن يخرج على طريقة "الفارس" Farce الهزلية، وتعني ".. مسرحية أو مشاهد تمثيلية تعتمد أساسًا على إثارة الضحك والترفيه، معتمدة في ذلك عادة على التناقضات والحركات البدنية الهازلة، ولا يمنع هذا أن يتضمن عنصر الفارس في بعض الأحيان معنى عميقًا"[xliii]، وإن كان الكاتب فضل هذا النوع عند إخراج المسرحية، إلا أنها لا تنتمي لنموذج الفارس، بل إنها عبرت عن معاناة الفرد على مر العصور مع السلطة والحكم الظالم في إطار تراجيكوميدى Tragi comedy.

ووضع الكاتب التذييل داخل البنية الكلية للنص؛ ليضيء بعض الجوانب التي لا يستطيع المتلقي إدراكها، فالكاتب أعطانا معلومات إضافية فنية جعلت التذييل لا يقل أهمية عن العنوان، وبذلك جعل الكاتب من فضائه النصي لوحة متعددة الألوان ملأها بعدة تقنيات (العنوان، تصنيف العمل، الصوت الإيقاعي، الإضاءة، الألوان، البياض والسواد، تغيير بنط الكتابة، التذييل).

خاتمة

تدور المسرحية في اللاوعي الخاص بالراكب، ولذلك فلا أهمية لملامحه الخاصة، فأي أوصاف بالنسبة إليه سواء، فلا أبعاد مميزة، وأي اسم يصلح له، وكذلك أية صنعة، وهذا اللاتمييز يجعله كناية عن إنسان هذا العصر، الإنسان العادي الذي سحقته الأنظمة الشمولية، وأصبحت بطاقته هي أثمن ممتلكاته؛ لأنه بدونها غير موجود، وبلا حقوق.

وقد عبرت المسرحية عن التناقض بين المأساة والملهاة، وهذا ما يجعلها (كوميديا سوداء)، والكوميديا السوداء: قد تتخذ أشكالاً عديدة في أساليب التعبير المسرحي لكنها مهما اختلفت أشكالها ".. ترتكز في النهاية على افتراض أساسي يميزها عن الكوميديا المعروفة على طول تاريخ المسرح، وهو إحساس عميق باللاجدوى أو العدمية"[xliv]، وهذا الإحساس باللاجدوى والتناقض واللامعقول يتضح طوال المسرحية، مما يؤكد تأثير رؤية الشاعر التي عكستها المسرحية. ومما يساعد على إيجاد التوازن بين (الكوميديا) و(التراجيديا) في الكوميديا السوداء، تكنيك التحول والتغير الدائم في هوية الشخصيات، وفقدان الهوية المحددة، مما يبعث في نفس المتلقي الضحك الذي ينتهي بإحساس الأسى.

فالراكب في المسرحية مهرج أحيانًا، وضحية تراجيدية أحيانًا أخرى، فحين يطلب عشري السترة منه أن يصفه ويعدد فضائله يكتسب طابع المهرج الذي تمتزج فيه قمة الكوميديا بقمة المأساة، وعامل التذاكر يتحول من موظف بسيط في السكك الحديد إلى ديكتاتور عسكري، وهذا يعكس حدثًا كوميديًا ينطوي على مفارقة، ويعطي في النهاية صيغة مأساوية للعلاقة بين القاهر والمقهور.

كما أن الراوي يعمق الطبيعة التراجيكوميدية للحدث إذ يتحول موقفه من مراقب للأحداث طوال المسرحية؛ يحلل ويلقي الضوء على أفعال كل من الراكب وعامل التذاكر، إلى التورط في النهاية بمشاركة القاتل في حمل جثة القتيل لدفنه، وهذا التحول من اللامبالاة إلى المشاركة في الجريمة، ومن الجدية والاحترام في مظهره إلى هذا الفعل الذي يشارك فيه، أمرٌ يثير السخرية والضحك، ومشاعر الأسى في آن واحد، وكل ذلك موظف في نقل رؤية الشاعر من خلال كل هذه الأفعال المتناقضة النابعة من الطبيعة التراجيكوميدية للحدث، فقد انتهت المسرحية نهاية مأساوية من خلال أفعال هازلة.

وقد تمكن البحث من التوصل إلى عدة نتائج، لعل أبرزها:

١. ظهرت شخصية الديكتاتور أو الطاغية بصورة واضحة في مسرح صلاح عبد الصبور بصورة عامة، والتي تمثلت في شخصيات كل من (الوالي في مأساة الحلاج، السمندل في الأميرة تنتظر، حسام في ليلى والمجنون، والملك في بعد أن يموت الملك، وكذلك أيضا عامل التذاكر في مسافر ليل).

٢. يرمز الراكب إلى الوطن، وقد قام بدور الوطن في هذه المسرحية رجل وليس امرأة كما هي عادة عبد الصبور في بقية المسرحيات (ليلى والأميرة والملكة)، وقد جاء المؤلف بالعدو منتصرًا ليكشف عن أسباب انتصاره (الخوف)، ويكون أول خطوات مناهضته هو تعطيل تلك الأسباب.

٣. ظهر الراوي في المسرحية بوصفه قناعا للكاتب، وقد استخدم عبد الصبور القناع عبر شخصيات نصوصه (الحلاج في مأساة الحلاج، سعيد في ليلى والمجنون، القرندل في الأميرة تنتظر، الشاعر في بعد أن يموت الملك) والذين تحدثوا بلسان الكاتب.

٤. ترمز السترة إلى الظلم، وتعرض المسرحية رحلة الإنسان تحت سماء تلك السترة، فالمسرحية لا تعرض لسيرة طاغية معين، بل تعرض لسيرة الظلم الذي عادله بالسترة الصفراء، فكان طبيعيًا أن تتعدد السترات لتتحدث عن أكثر من شخصية، وتكون عدد سترات الطاغية تحديدًا لحجم طغيانه، والدرجة القصوى لهذا الحجم هي الدرجة العاشرة التي تشير إلى الحد الأقصى للظلم والطغيان، وإذن فاسم "عشري السترة" هو الدرجة القصوى للطغيان، وهي المعادل لانتحال الألوهية، عندما يأخذ الحاكم مكان الله ويتحكم في مصير الناس،

والدليل على ذلك افتتاح الجلسة باسم "عشري السترة"، وافتتاح الأشياء دائمًا يتم باسم الإله، استغاثة الراكب بعشري السترة، والإنسان المكروب يستغيث بربه (أدركني يا عشري السترة)، تكرار لفظة "مولاي" في المسرحية أربع عشرة مرة، منها إحدى عشرة مرة منذ اعتلى عامل التذاكر مرتبة "عشري السترة".

٥. اعتمد الكاتب في عرض المكان على المفارقة من حيث (مغلق/ مفتوح)، ورغم أن سمتي الانغلاق والانفتاح تخضعان لعوامل التطور والتحول، فقد يتغير المكان المغلق إلى مفتوح والعكس صحيح، تبعًا للشخصيات التي قد ترى المكان بأكثر من طريقة، تبعا لتغايرها هي لا تبعا لدلالة المكان الشائعة أو المتفق عليها، فإن عربة القطار رغم بساطتها وألفتها وانفتاحها، فإنها تتحول إلى مكان مغلق بامتياز في المسرحية، فلا يوجد بها إلا راكب واحد وعامل تذاكر، يمثل الكاتب من خلالهما طرفي الصراع داخل النص، وثالث هو الراوي المعلق على أحداث النص، فالمكان يشبه سجن الحلاج وكوخ الأميرة وغرفة الملكة وسجن سعيد، فالكاتب في نصوصه الدرامية يطرح دائمًا فكرة الاغتراب ممثلة في وجود الأبطال داخل المكان المغلق، فالعربة لم تحمل بابًا أو شباكًا خلال وصف الكاتب لها، أي أنها بلا مخرج، فقد حكم على المسافر أن يظل حبيسًا فيها حتى النهاية.

٦. إن اختيار ذلك الفضاء غير المحدد إنما القصد منه التعميم والتجريد، فالكاتب حريص على أن الأهم هنا هو التأكيد على أن ما سنراه سنظل نراه في أي مكان وأي وقت، ما دمنا حريصين على الخوف والصمت واللامبالاة، إذن فذلك الفضاء بصورته تلك يعد بطلاً داخل النص، إنه فضاء مراوغ، فضاء

رمزي، عن طريق قراءته نستطيع قراءة ما وراء النص، وفي هذا الفضاء الداخلي نجد عدة أيقونات بسيطة (الشباك، الكراسي، أدوات الموت، المسبحة، الملابس)، الشباك الذي يعد المخرج الوحيد، والكراسي التي ابتلعت المسبحة رمز الدين داخل النص وأن ضياعها إنما يؤكد ضياع الدين، وأدوات الموت والتي تعد أهم العلامات الموجودة داخل النص، حيث تعكس قوة الطاغية، الذي يملك جميع الأدوات التي تجعله دائمًا– وعلى مر العصور – الأقوى.

٧. وجود التذييل كمكون أساسي في النص؛ ليعطي المتلقي خلفية عن المسرحية، وقد ظهر هذا التذييل في ثلاثة نصوص (مأساة الحلاج، مسافر ليل، بعد أن يموت الملك).

([i]) فاطمة يوسف: المسرح والسلطة في مصر من ١٩٥٢–١٩٧٠، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٤م، صـ١٤٩، ١٥٢.

([ii]) نانسي سلامة: تأثير أيونسكو على صلاح عبد الصبور في مسرحية مسافر ليل، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد٢، عدد١، أكتوبر ١٩٨١م، صـ١٤٩.

([iii]) صلاح عبد الصبور: مسافر ليل، دار العودة، بيروت، م٢، ١٩٩٨م، (تذييل المسرحية): صـ٦٩٧.

([iv]) صلاح عبد الصبور: مسافر ليل، صـ٦١٧.

(v) المصدر نفسه: صـ٦١٥.

(vi) المصدر نفسه: نفس الصفحة.

(vii) المصدر نفسه: صـ٦١٨.

(viii) المصدر نفسه: صـ٦٢٠-٦٢١.

(ix) المصدر نفسه: صـ ٦١٧.

(x) المصدر نفسه (تذييل المسرحية): صـ٦٩٩.

(xi) المصدر نفسه: صـ٦٢١.

(xii) المصدر نفسه: صـ٦١٧.

(xiii) المصدر نفسه: صـ٦٢٢.

(xiv) أحمد مجاهد: مسرح صلاح عبد الصبور- قراءة سيميولوجية، ج١، كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠٠١م، صـ١٥٠.

(xv) صلاح عبد الصبور: مسافر ليل، صـ٦٢٣.

(xvi) المصدر نفسه: صـ٦٢٤.

(xvii) المصدر نفسه: صـ٦٢٥.

(xviii) المصدر نفسه: نفس الصفحة.

([xix]) محمد الماكري: الشكل والخطاب– مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١٩٩١،١م، صـ٣٠٣.

([xx]) صلاح عبد الصبور: مسافر ليل، صـ٦٢٦.

([xxi]) المصدر نفسه: صـ٦٢٨.

([xxii]) المصدر نفسه: صـ٦٣٠–٦٣١.

([xxiii]) المصدر نفسه: صـ٦٣١.

([xxiv]) المصدر نفسه: نفس الصفحة.

([xxv]) المصدر نفسه: نفس الصفحة.

([xxvi]) المصدر نفسه: صـ ٦٣٢.

([xxvii]) المصدر نفسه: صـ٦٣٤–٦٣٥.

(*) تسيطر في (مسافر ليل) الرؤية الخلفية/المهيمنة La vision par derrière التي يكون فيها الراوي عالمًا بكل شيء، وهذا النوع من الرؤية السردية يتطابق مع رغبة الراوي في الحضور الكلي والدائم على مستوى التلفظ.

([xxviii]) صلاح عبد الصبور: مسافر ليل، صـ٦٣٧.

([xxix]) المصدر نفسه: نفس الصفحة.

(xxx) المصدر نفسه: صـ ٦٣٩.

(xxxi) المصدر نفسه: نفس الصفحة.

(xxxii) المصدر نفسه: صـ٦٤٠-٦٤١.

(xxxiii) ماهر شفيق فريد: مسرح صلاح عبد الصبور، ملاحظات حول المعنى والمبنى، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، م٢، ع١، أكتوبر ١٩٨١، صـ١٢٣.

(xxxiv) صلاح عبد الصبور: مسافر ليل، صـ٦٤٦.

(xxxv) المصدر نفسه: صـ٦٤٧-٦٤٨.

(xxxvi) ماهر شفيق فريد: مسرح صلاح عبد الصبور، صـ١٢٢.

(xxxvii) صلاح عبد الصبور: مسافر ليل، صـ٦٥٣.

(xxxviii) حول هذه الفكرة، انظر: فريدريك نيتشه، العلم المرح، ترجمة وتقديم، حسان بورقية، محمد الناجي، دار إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٣م، صـ١٣٢.

(xxxix) نعيمة مراد: المسرح الشعري عند صلاح عبد الصبور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٠م، صـ٢٣٠. بتصرف بسيط.

(xl) صلاح عبد الصبور: مسافر ليل، صـ٦٨٠-٦٨١.

([xli]) ثريا العسيلي: المسرح الشعري عند صلاح عبد الصبور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٥م، صـ١١٥. بتصرف بسيط

([xlii]) انظر: كمال محمد إسماعيل، الشعر المسرحي في الأدب المصري المعاصر، تقديم عبد المنعم إسماعيل، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٦م، صـ١٩٨.

([xliii]) مولوين ميرشنت، كليفورد دليتش: الكوميديا والتراجيديا، تر: علي أحمد محمود، مراجعة: شوقي السكري، علي الراعي، سلسلة عالم المعرفة، ١٨، ١٩٧٩م، صـ٢١٠.

([xliv]) نهاد صليحة: ما بعد العبث– مسرح الاستهزاء والتتفيه، مجلة القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ع ٤، ١٩٨٥م، صـ١٢.