بلاغة الحيل الشعرية في مسرح العبث
دراسة في مسرحية مسافر ليل لصلاح عبد الصبور

إعداد

د. حمد الله عبد الحكيم محمد
أستاذ البلاغة والنقد الأدبي المساعد
كلية الآداب بقنا – جامعة جنوب الوادي
h_ismaiel72@yahoo.com

ملخص

الفكر البلاغي العربي حافل بألوان من التخفي والحيل التعبيرية؛ فالصورة الشعرية نفسها تقوم على التخييل والإيهام الذي يصنع التشويق والمتعة، وأساليب المفارقة والمغالطة والإنزياح والتلاعب بالعلامات هي من ألوان الحيل البلاغية التي كانت أداة من أدوات مسرح العبث، وهو الذي يعالج قضايا المجتمع من خلال عرضها بطريقة لا منطقية للإثارة والتأثير في المتلقي.

ومن ثم تقدم الدراسة أنموذجا لدراسة الحيل في مسرح العبث بنموذج لصلاح عبد الصبور في مسرحية مسافر ليل، والحيل الشعرية التي لجأ إليها الكاتب نوعان: حيل إطارية وأخرى أسلوبية؛ وتعتمد الحيل الإطارية (الخارجية) على التلاعب والمراوغة والتخفي في اختيارات الكاتب للعنوان والشخصيات ودلالة أسمائها وكذلك الفضاء الزماني والفضاء المكاني.

كما تعتمد الحيل الأسلوبية (الداخلية) على بيان بلاغة البناء النصي للمسرحية والحيل الأسلوبية للكاتب في نقد واقعه الاجتماعي من خلال عدة أدوات هي: دراسة الصورة الشعرية في النص عبر آليات التشبيه والاستعارة والكناية والرمز، ومن خلال توظيف الكاتب لسخرية المفارقة والكوميديا السوداء التي تنوعت في النص في عدة أشكال هي المفارقة اللفظية والمفارقة الدرامية ومفارقة التناص، وقدمت الدراسة لقيمة

التنوع الأسلوبي وسيمياء علامات الترقيم معا بدراسة علامات الاستفهام والحذف والتوتر وعلامة التأثر ودلالة كل منهم، وكان لآلية المغالطة الحجاجية دور بارز في الكشف عن تنامي الأحداث وعبثية الحجج المقدمة.
الكلمات المفتاحية: البلاغة، الحيل، مسرح العبث، مسافر ليل، المسرح الشعري.

Abstract

Arabic rhetorical thought is full of sorts of disguise and expressive tricks; as the poetic image itself is based on imagination and illusion that creates suspense and pleasure, and methods of paradox, chicanery, displacement, and manipulation of signs. These types of rhetorical tricks were an instrument of Theatre of the Absurd, which addresses society's issues by presenting them in an illogical way to excite and influence the audience.

Then, the study presents a structure to study the tricks in the Theatre of the Absurd with a model of Salah Abdel Sabour in the play of Night Traveler. The poetic tricks referred by the writer were divided into 2 (Two) types: framework and stylistic tricks. The framework tricks (External) rely on the manipulation, evasion, and concealment in choosing the title, characters, and the significance of their names, as well as time and place by the writer.

The stylistic tricks (Internal) rely on showing the eloquence of the textual construction of the play and the stylistic tricks of the writer in criticizing his social reality through several tools: studying the poetic image in the text through mechanisms of simile, metaphor, metonymy and symbolism. Then, it presented to use the writer's ability of paradox irony and black comedy that varied in the text through several forms, which are the verbal paradox, the dramatic paradox, and the intertextuality paradox. The study presented the value of stylistic diversity and the semiotics of punctuation marks together by studying the question, omissions, tension, and impact marks, and the significance of each mark. The argumentative chicanery mechanism had a prominent role in revealing the growth of events and the absurdity of the arguments presented.

Keywords: Rhetoric, Tricks, Theater Of The Absurd, Night Traveler, Poetic Theater.

تمهيد

المسرحية الشعرية

المسرح ملتقى كل الفنون فهو أمة وحده فيه القصة والشعر والموسيقى والفنون التشكيلية ...وغير ذلك، وارتباط المسرح بالشعر قديم قدم الإنسان فقد عرفت حضارة اليونان والإغريق هذا المزج منذ نشأة المسرح الإغريقي في القرن الخامس قبل الميلاد، الذي نشأ في أحضان الدين لخدمة طقوسه ثم "أخذ المسرح ينفصل عن الدين؛ ليصبح فنا مدنيا يعالج مشكلات الحياة والمجتمع، وكان هذا التحلل من الدين أسرع في فن الكوميديا التي أصبحت نقدا للحياة والأخلاق المعاصرة وما فيها من عيوب"[1]، ومن بعده انتقل المسرح إلى أوربا ليبلغ ذروة سنامه في المسرح الإنجليزي عند شكسبير.

عرف العرب المسرح الشعري بفضل مارون النقاش عام 1848م وهو تاجر لبناني قدم من إيطاليا إلى بيروت، ثم نظم خليل اليازجي مسرحيتة الشعرية كأول مسرحية شعرية تاريخية في الأدب العربي وهي بعنوان المروءة والوفاء وكان ذلك عام 1876م، ومن بعده نظم عبد الله البستاني خمس مسرحيات منها؛ مسرحية بروتوس أيام قيصر.

وفي مصر برع أحمد شوقي (1868م-1932م) في تطوير هذا الفن وأسهم في ذيوعه وانتشاره وإقامة الألفة بينه وبين الجمهور الذي تلقاه بالقبول فجمع بين الشعر والدراما؛ وكتب شوقي بدءا من عام 1927م مسرحياته الشعرية؛ منها: مصرع كليوباترا، وقمبيز، ومجنون ليلى، علي بك الكبير وغيرها، ثم أسهم في تطوره عزيز أباظة (1898م- 1973م) الذي كتب أولى مسرحياته قيس ولبنى عام 1943م وتبعها بسلسلة مسرحيات هي: العباسة، الناصر، شهريار، غروب الأندلس وأوراق الخريف وغيرها.

---

[1] محاضرات عن مسرحيات عزيز أباظة، د. محمد مندور، مؤسسة هنداوي القاهرة، عام 2019م، ص 8.

وتلا مرحلة تأسيس المسرح الشعري عند أحمد شوقي وعزيز أباظة وغيرهم مع الشعر التقليدي العمودي الذي يقلل من حرية الشاعر إلى فضاء أكثر رحابة أقرب إلى روح الدراما مع الشعر الحر؛ فنضج على يد عبدالرحمن الشرقاوي وصلاح عبد الصبور في مصر وخليل مردم بك في سوريا وغيرهم.

والمسرحية: "إنشاء أدبي في شكل درامي مقصود به أن يعرض على خشبة المسرح بواسطة ممثلين يؤدون أدوار الشخصيات ويدور بينهم حوار، ويقومون بأفعال ابتكرها المؤلف"[1]، وهي فن أدبيدرامي أو يمتزج فيه الشعر بالدراما امتزاج تكامل، ويعتمد أساسا على الحوار كعنصر بارز يميز شخصية هذا الفن، والمسرحية الشعرية هي التي كتبت شعرا وهي الأسبق في الوجود تاريخيا من المسرحية النثرية التي كتبت نثرا.

ولغة المسرحية الشعرية أكثر تكثيفا وخيالا وإيجازا وخفة، فالنفس تميل إلى الموزون أكثر من المنثور؛ لأنه يحمل موسيقى داخلية في اختيار كلماته وتراكيبه، وموسيقى خارجية في إيقاعه وقوافيه، ولغة الشعر "هي لغة بلاغة وتعبير، وكل ما هو بليغ ومعبر فهو سهل ممتنع ومتعدد في أوجه التلقي، وما هو متعدد أكثر بقاء وخلودا في المكان والزمان"[2]، وبالرغم من جماليات الشعر المكتوب بلغة شعرية إلا أنه لا ينبغي أن ننظر إلى الوسيلة اللغوية التي تكتب بها المسرحية شعرا أو نثرا "لأن الوسيلة جزء لا يتجزأ من الحدث الدرامي والمواقف بين الشخصيات وأحاسيسهم، ومن ثم نجد أن دراستنا للمسرح الشعري ليست دراسة ذات شقين كما يبدو لأول وهلة–فهي ليست دراسة للدراما أولا، ثم للشعر ثانيا أو العكس، وإنما هي دراسة للدراما الشعرية

---

[1] معجم المصطلحات الأدبية، إبراهيم فتحي، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، تونس، ط1، 1986م، ص 323.

[2] مقدمة في نظرية المسرح الشعري، أبو الحسن عبد الحميد سلام، دار الوفاء، الإسكندرية، ط1، 2006، ص155.

بصفتها "دراما شعرية"؛ أي نوع أدبي مستقل لا تنفصل فيه الدراما بكل خصائصها عن الشعر بكل خصائصه."[1]

وقد عرفت المسرحية الشعرية بلونين هما: فن التراجيديا أو المأساة، وفن الكوميديا أو الملهاة، والأولى تستمد موضوعها من حياة الأبطال والأساطير والملوك، والثانية تستمد أفكارها من حكايات الحياة اليومية عند عامة الناس، ويكمن الفرق في لغة كل منهما فإذا كانت لغة التراجيديا لغة عالية أقرب إلى الفصحى؛ فإن لغة الملهاة لغة سوقية عامية، وتباين آخر بين التراجيديا والكوميديا يكمن في كون الأولى تعبر عن المأساة والفاجعة والثانية ضاحكة ساخرة.

ونظرا لقدرة التراجيديا على تصوير حياة الناس وآلامهم فإن هذا الفن من "التراجيديا الشعرية يظل أنسب الأشكال الأدبية للتعبير عن الهموم الكبيرة في حياة الأمم وأكثرها اتصالا بتاريخها القومي ووجدانها الحضاري وطبيعة إحساسها بالعالم، حتى ليمكن القول بأن الأمم العريقة وجدت ذاتها في التراجيديا الشعرية كما لم تجدها في أي فن آخر"[2]، وتفردت الكوميديا أو الملهاة في التعبير الضاحك الساخر من الهموم، كما تتميز بالخفاء والحيلة وتبتعد عن المباشرة في معالجة القضايا الشائكة فتناسب مقتضى الحال والظروف المحيطة.

مسرح العبث

تأسس مسرح العبث أو اللامعقول لأجل محاولة الإصلاح عن طريق النقد اللاذع في حل القضايا التي لم تجد إذعانا بعد أن طرقت كل الوسائل سمع من بيده القدرة على الحل؛ وهو في الأساس محاولة لحل مشكلات المجتمع من خلال التواصل الساخر بين الإنسان ومجتمعه الظاهرة عيوبه؛ وبخاصة في إهمال الإنسان نفسه الذي هو أهم لبنة في بنائه، ومن هنا يتجرد مسرح العبث من المنطقية والقوانين العقلية.

---

[1] دراسات في المسرح والشعر ، د.محمد عناني، مكتبة غريب، القاهرة، ص28.

[2] المسرح الشعري العربي الأزمة والمستقبل، د. مصطفى عبد الغني، عالم المعرفة، الكويت، يوليو 2013م، ص 10.

وقد فطن الإنسان بفطرته إلى الخير والشر ولذا فهو يعترف بالفضيلة حتى لو كان ذلك بينه وبين نفسه، ومن هنا جاءت مقاييسه الفطرية التي ترفض الحيد عن جادة الصواب، فوصف الوجود بالعبثية إذا خالف تلك الفطرة "ولكن هذا الوصف للوجود بأنه عبث لا يمكن أن يكون له معنى إلا على أساس مقارنة ضمنية تحدث داخل ذهن كان يتوقع أن يجد العالم معقولا"[1]، وقد دارت تسميات مسرح العبث في المصادر التي تعرضت له حول مسرح اللامعقول، أو اللامعنى، أو اللاوعي أو اللاتواصل في إشارة إلى التعارض بين ما كان من شأنه التوافق والانسجام بين الإنسان ومجتمعه، كما أطلق عليه الكوميديا المظلمة أو السوداء، وكوميديا المخاطر.

وتختلط الأفكار عند العبث فيسود الشعور بالتناقض إذ يجمع المشاهد لمسرح العبث بين الضحك والبكاء، والسرور والحزن، والتفاؤل والتشاؤم، وهذا الجمع نفسه هو مدعاة العبث، كما لم تسلم كتابة النص العبثي من الانحراف المقصود الذي يدفع القارئ إلى الشعور بالعبث في كل المناحي؛ فإلى جانب عبث المضمون هناك عبث الشكل "فقد توظف لغة متذبذبة غير مفهومة مما يحدث اللاتواصل، وتدمير اللغة العادية، وتجاوز القواعد التركيبية والنحوية، وإهمال علامات الترقيم داخل النص، والإكثار من البياضات فيه بطريقة مقصودة"[2]، وهذه قمة العبث في الشكل الذي جاء تابعا للمضمون والصراع مع الواقع، وقد التزم صلاح عبد الصبور الاتزان في عرض فكرته مكتفيا بتوصيل رسالته من خلال رفض قيم السلطة دون مخالفة صريحة لقواعد اللغة، وقد أشار في تذييله لمسرحية مسافر ليل إلى أن أي خروج عن المألوف كان لضرورة يقتضيها العمل المسرحي؛ يقول: "فالقارئ قد يشهد هنا ألفاظا لم يعتدها في الشعر، وقد وقفت أنا كثيرا تجاه بعضها يتجاذبني عاملان، عامل الإبقاء عليها لأنها هي الألفاظ التي تحمل الدلالة التي أريدها، وعامل إسقاطها أو تغييرها لأن فيها شبهة

---

[1] آراء نقدية في مشكلات الفكر والثقافة، د. فؤاد زكريا، دار الوفاء لدنيا الطباعة، الإسكندرية، 2019م، ص24.

[2] نظريات التحليل النفسي والمسرح، د. بشرى سعيدي، دار غيداء للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2016م، ص85.

ركاكة أو عامية"[1]، فهو يعترف بورود ألفاظ عامية أو ركيكة في مسرحيته ولكنه يجد هذه الألفاظ معبرة أكثر عن شخصيات مسرحه، ولو أنطقهم بغير ذلك لاختل النص؛ يقول: "أبقيت على هذه الألفاظ لأني أومن أن لكل عمل فني بلاغته، ولأني كنت حريصا على شاعرية الحالة لا شاعرية الأداء"[2].

مسرح صلاح عبد الصبور

عاش صلاح عبد الصبور بين عامي (1931م-1981م) أي عمَّر خمسين عاما، قضى أكثرها في الشعر ومن ثم نبغ فيه نبوغا جعله من رواد التجديد في بناء القصيدة الحديثة مع نازك الملائكة وبدر شاكر السياب، ويعد مرحلة فاصلة في نقل الحركة الشعرية من التقليد إلى الحداثة ومن الشعر العمودي إلى الشعر الحر بديوانه الأول: الناس في بلادي عام 1957م، وتوالت أعماله تترا فصدر له ديوان أقول لكم عام 1961م، وأحلام الفارس القديم عام 1964م، وشجر الليل عام 1973م، والإبحار في الذاكرة عام 1977م، كما صدرت له خمس مسرحيات هي: مأساة الحلاج عام 1964م، ومسافر ليل عام 1968م، والأميرة تنتظر عام 1969م، وليلى والمجنون عام 1971م، وأخيرا بعد أن يموت الملك 1973م.

وقد خلا شعر صلاح عبد الصبور من الشعر السياسي اللهم إلا قصائد قليلة؛ كقصيدة "عودة ذي الوجه الكئيب" بعد أحداث مارس 1954م وفيها سيطرة شباب الضباط الأحرار على الحكم من اللواء محمد نجيب، إذ دعاهم نجيب إلى ترك الدولة للمدنيين والعودة إلى الثكنات وحماية الثغور، لكن المتأمل لمسرح عبد الصبور يجده سياسيا خالصا؛ إذ ناقش من خلاله قضايا القهر والظلم وعلاقة المثقف بالسلطة وغير ذلك، وعناوين مسرحياته يرتبط في دلالته بالسلطة؛ كالأميرة تنتظر، وبعد أن يموت الملك، وفي عنوان مأساة الحلاج ترجمة لعلاقة المفكر بالسلطة.

---

[1] الأعمال الكاملة، صلاح عبد الصبور، ص694.

[2] السابق، ص695.

وقد كانت مسرحياته التي كتبها بين عامي (1964م و1973م) من أروع ما كتب في الفن الشعري المسرحي، وبخاصة في مسرح العبث والكوميديا السوداء، فقد جاءت بعد فترة إعداد ونضج راقب فيها الأحداث عن كثب وعايشها واطلع على أدق تفاصيلها حتى إذا جند قلمه للكتابة؛ جاءت كتاباته عن قراءة واعية وفهم عميق لمشكلات مجتمعه وأمته، حتى أن مسرحية مسافر ليل وهي التي نحن بصدد دراستها قد ترجمت إلى كثير من اللغات الأجنبية؛ لأنها تلامس قضايا الإنسان الذي يمارس عليه القهر والظلم، وقد خلت من أسماء محددة أو أماكن معينة أو زمان خاص، فرأت فيها كل الأمم أزمتها مع السلطة.

ومن الدرسات السابقة لهذه المسرحية (الصراع في مسرحية مسافر ليل لصلاح عبد الصبور)، د.عاطف السيد بهجات، عدد 41، يناير 2004م، مجلة كلية الألسن جامعة عين شمس، وجاءت الدراسة في 45 صفحة، ركزت على طبيعة الصراع في المسرحية من خلال معالجة قضايا: المسرحية بين الشكل والمضمون، وأطراف الصراع، ونوعه، ومراحله، وأثره، ولغته.

مسرحية مسافر ليل

تقع مسرحية مسافر ليل في أربع وستين صفحة وهي ذات فصل واحد، لثلاث شخصيات في قطار بعد منتصف الليل هم: الراوي والراكب وعامل التذاكر، وجاء عنوانها (مسافر ليل) مذيلا بكوميديا سوداء، ويبدو من لفظتي ليل وسوداء بوادر معاناة وعذاب لمّا يتضح بعد، وفيها إسقاط سياسي للموقف العربي وعلاقة المواطن بالسلطة وتنامي القهر والظلم بعد نكسة 1967م وقد كانت النكسة إحدى نتائجه.

نُشرت المسرحية عام 1968م مستلهمة فكرتها من مسرح العبث الذي ظهر في أوربا؛ يقول صلاح عبد الصبور في تذييلها: "التقيت بالمسرحي العظيم يوجين أونسكو في مسرحية الكراسي، حيث كان يعرضها مسرح الجيب القاهري، وما كاد العرض ينتهي حتى انتويت أن أدخل إلى عالم هذا الكاتب العظيم وسعيت إليه من خلال معظم

أعماله"[1]، ويوجين أونسكو من أبرز من كتب في مسرح اللامعقول أو مسرح العبث الذي يسخر فيه من عبثية أوضاع المجتمع مع غياب الغاية من الوجود الإنساني، وقد اعترض صلاح عبد الصبور على تسمية هذا المسرح باللامعقول أو العبث مفرقا بين اللامعقول وغير المنطقي من الأمور والأحوال؛ يقول: "إنه ليس مسرحا لا معقولا بمعنى أنه مجاف للعقل ولكن بمعنى أنه مجاف للقوالب العقلية المسماه بالمنطق"[2]؛ فهو لم يرفض مسرح العبث وإنما أراد أن يفسر المصطلح حتى لا يُساء فهمه، كما وضح يوجين أونسكو المصطلح؛ قائلا: "إن العبث هو ما ليس له هدف، فالإنسان يضيع عندما تنقطع جذوره الدينية والميتافيزيقية والروحية، وتصبح كل أفعاله لا معنى لها، لا جدوى لها، وتذهب عبثا"[3]، ومن السمات الفنية في هذا المسرح أنها "تسخر من المنطق التقليدي، وتثير بذلك جوانب العبث في إدراكات الإنسان... وذلك أن دعاته والمنتجين له هم الذين أطلقوا عليه اسم مسرح العبث، يريدون أنه يصف العبث بوسائل فنية تتجاوز حدود المنطق المألوف" [4]، فالسخرية وعدم المنطقية هما سمتاه.

وقد مزج عبد الصبور في مسرحيته بين التراجيديا و الكوميديا فأنتج ما يسمى بالكوميديا السوداء؛ لأن التراجيديا أو المأساة تنتهي بالفاجعة، والكوميديا أو الملهاة تعتمد على الضحك وتنتهي بالوئام والانسجام، ولكن مسرحية مسافر ليل انتهت نهاية مأساوية فاجعة بقتل الراكب (المواطن) على يد عامل التذاكر (السلطة) بعد فاصل من الضحك للجمهور–المشاهد للأحداث–طوال أحداث المسرحية، لكنه ضحك كالبكاء، ومن ثم تميزت مسرحية مسافر ليل بصفتين مهمتين: هما الصدق الفني، وأصالة التصوير؛ وهما أساس العمل الأدبي بالإضافة إلى إحكام البناءوالمزاوجة بين متعة الشعر والأداء المسرحي.

---

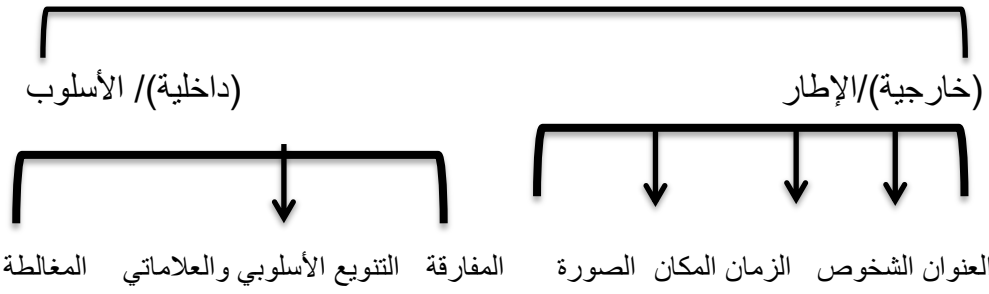
[1] الأعمال الكاملة، صلاح عبد الصبور، ص700.

[2] السابق، ص701.

[3] دراسات في المسرح والشعر، د.محمد عناني، ص80.

[4] في النقد المسرحي، د. محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر، القاهرة، ص33.

الحيل نوعان:



(1) <u>الحيل الخارجية للنص المسرحي</u>

تتجلى الحيل الأولى في اختيار الكاتب لموضوع مسرحيته وعنوانها وشخوصها وزمانها ومكانها لتجسد واقعا مريرا بعد نكسة 5 يونيو 1967م، فقد كتبها عقب النكسة سنة 1968م في تلك الفترة انبرت أقلام كثيرة للتعبير عن معاناة المجتمع الذي يرزح تحت الظلم والقهر في الداخل ويعاني ويلات الحرب والحصار الاقتصادي من الخارج.

في تلك الفترة ظهر أدب النكسة وكان له دور حي في تسجيل الوقائع بطريقة أدبية تتخذ من التلميح لا التصريح منهجا للتعبير، وفي تلك الحقبة ساد القلق والاغتراب وتأثرت شخصية المصريين بعد النكسة فبدا الحزن وشاعت السلبية والانكسار مع فقد اللذة في متع الحياة؛ فظهر نتاجا لذلك دواوين شعرية عديدة؛ كديوان أمل دنقل (التعليق على ماحدث) و(البكاء بين يدي زرقاء اليمامة)، وأخرج نزار قباني ديوانه (هوامش على دفتر النكسة)، وكتب محمد عفيفي مطر ديوانه (النهر يلبس الأقنعة)، كما ظهرت الكثير من الأعمال الروائية والقصصية؛ كقصص (تلك الرائحة) لصنع الله إبراهيم، وقصص (بحيرة المساء) لإبراهيم أصلان، وكذلك رباعيات صلاح جاهين.

ولم تكن هذه الأعمال الأدبية التي جاءت كرد فعل للنكسة بل سبق النكسة كثير من الأعمال التي تنبأت بحدوثها نظرا لسوء الأحوال وتراكم الظلم والقهر؛ مثل: رواية ثرثرة فوق النيل لنجيب محفوظ عام 1966م قبل عام من وقوع النكسة، ومسرحية

بنك القلق لتوفيق الحكيم في العام نفسه، ومن قبل رواية الحرام ليوسف إدريس عام 1959م الذي صور فيها معاناة المهمشين من عمال التراحيل، كل هذه الأعمال كانت تنادي بالإصلاح الداخلي للوقوف صفا واحدا ضد العدوان الخارجي المتوقع.

ولم يكن صلاح عبد الصبور بمعزل عن كل هذه الأحداث بل كان أحد مكوناتها، وكان على وعي بتفشي الاستبداد وتردي الأوضاع السياسية والاقتصادية والاجتماعية التي أنتجت مواطنا جبانا لا يصلح للدفاع عن هويته ووطنه؛ لأنه لا يملك من أمره شيئا بعد أن اعتاد الهوان والسلبية وتقديم السلامة على الغنيمة.

وقد سبق صلاح عبد الصبور نكسة 1967م بمسرحيتة (مأساة الحلاج) عام 1966م، وقسمها إلى جزأين؛ الأول: الكلمة، والثاني: الموت، وكأن الكلمة الحرة والفكر عامة هو سبب هلاك المثقف، فجاءت المسرحية لتكشف علاقة المثقف بالسلطة، وبعد النكسة خرج بمسرحيته مسافر ليل عام 1968م ليكشف علاقة المواطن بالسلطة وعاقبة الظلم والقهر، مبينا أن سبب الهزيمة لا يكمن في قوة العدو ولكن يكمن فيمن سيقف ضد العدوان حيث قضت السلطة على هذا النوع من الرجال وتركت أشباههم اسما وصورة.

وفي السطور القادمة عرض لاختيارات الكاتب للحيل الإطارية (الخارجية) التي كشفت عن قدرته الفنية وبراعته في التخفي لمعاجة القضية التي تصدى لها؛ وهي:

العنونة

احتال الكاتب في اختيار عنوان مسرحيته، والعنوان "خطاب رمزي يعتمد على إزخاره لمخزون وافر من التأويلات التي تحمل كما من الأفكار والمعاني ذات الصلة الوثيقة بالحمولة الدلالية للنص وجمالياته"[1]، فقد أخفى الكاتب جزءا وكشف عن الآخر، فالعنوان مسافر ليل هو الجزء الخفي الذي يحتاج من القارئ إلى تدبر، والجزء البين في تذييل العنوان بكوميديا سوداء، والتركيب الذي اختاره الكاتب (مسافر ليل) يحتاج إلى

[1] عتبات النص، باسمة درمش، مجلة علامات في النقد، ج61، م 16، عدد مايو 2007م، ص40.

تأويل طالما أنه احتاج إلى تقدير؛ فكلمة مسافر نكرة أسندت إلى نكرة فحذف المبتدأ أو الخبر من التركيب، ويقع التكهن في سد الفجوة عن وجود حيلة الحذف في العنوان؛ فهل يمكننا تقديرها بهذا أو ذلك أو تلك أو بالعلمية المواطن أو الإنسان أو حتى الراكب كما جاء في المسرحية، وكل هذه التعويضات تزيد من غموض العنوان وخفائه، وإذا قدرنا الخبر فهل سيكون مقهورا أم حزينا أم ضالا أم مغدورا ومقتولا كما يتضح من أحداث المسرحية، فقد قتل عامل التذاكر الراكب بعد أن ألقى عليه تهما كاذبة.

والسفر لا يمثل الاستقرار في عناوين الأعمال الأدبية كرواية (سفر إلى آخر الليل) للكاتب الفرنسي لويس فرديننديسلين وهي رواية أقرب إلى السيرة الذاتية يسجل فيها أحداث الحرب العالمية منذ بدايتها حتى عام 1928م؛ أي بعد الهدنة التي أنهت الحرب بعشر سنوات، وإذا التقى السفر بالليل في العنوان كان كاجتماع مشقة بمشقة.

وكذلك رواية (سفر) للكاتب الإيراني محمود دولت آبادي ترجمة سليم عبد الأمير حمدان، طبعت ضمن المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة بالقاهرة عام 2005م، وأعمال آبادي تصور القلق والاضطراب في أطراف المدن والتجمعات السكانية التي تعاني الفقر والقهر، والعمالة المهاجرة، ومعاناة شخصياته في اغترابهم عن أصولهم وعدم انصهارهم في الموطن الجديد، وغير ذلك من الأعمال الأدبية التي حملت في عنوانها لفظ السفر؛ فنجدها مضطربة قلقة حائرة تعاني الصراع والاغتراب.

وتحديد الزمن بالليل في العقل العربي لا يبشر بخير؛ لأن الليل في الشعر العربي إذا كان يوحي بالتأمل والهدوء أحيانا، فإنه يوحي بالوحشة والسكون المخيف ويزداد وحشة وطولا عند الخائف، وهو عنوان البلاء والاختبار للعاشق، ومع سكون الكون تتفجر أصوات الأحزان وتعلو.

ويثير تذييل الكاتب عنوان مسرحيته بتركيب (كوميديا سوداء) دعوة للقارئ إلى التسلح بالأدوات الخاصة بهذا اللون من الكتابة المسرحية، ويقدم الكاتب جانبا يوضح منه شفرة العنوان الذي احتال في إخفائه، فالأحداث المتسارعة الغاضبة من الأوضاع السياسية والاجتماعية حول المسرحية يشوق القارئ إلى الاطلاع على ما يكشفه النص من خفاء في العنوان، فيبوح الكاتب ببعض أسراره عبر هذا التذييل.

وقيمة العنوان في كونه "عتبة للقراءة، أو لافتة إشهارية بإمكانها إعطاء النص قيمة جمالية وفكرية أو إسقاطها عنه"[1] ويتأرجح العنوان بين الحقيقة والمجاز؛ لأن المذكور شيء يمكن أن يحمل على المجاز أو الحقيقة؛ فقد يراد به السفر ليلا على جهة الحقيقة والمسرحية في زمانها ومكانها تتطابق مع الواقع، فأحداثها في قطار يمثل المكان وزمن الأحداث بعد منتصف الليل؛ لكن إذا حملت على المجاز فقد أراد بها مسافر لا وجهة له ولا أبعاد يسير في ليل مظلم لا ضوء فيه ولا ضياء، ولكن حمله على حيلة الكناية أقرب إشارة إلى الأحداث المظلمة التي تمر بها البلاد قبل نكسة 1967م وبعدها.

الشخوص

احتال الكاتب في اختيار شخصيات العمل لتعبر عن حالة الإسقاط التي يرجوها فبينها وبين الواقع شبها، ويمكن حصر الشخصية في"مجموعة الصفات الجسمية والعقلية والانفعالية والاجتماعية التي تظهر في العلاقات الاجتماعية لفرد بعينه وتميزه عن غيره"[2] مع موافقة هذه الشخصية للحالة الشعورية التي يقدمها المؤلف والقضية التي يعالجها ومع مناسبة هذا الاختيار للمكان والزمان وما تقدمه الأحداث من صراع بين قطبين كبيرين في الواقع هما المواطن والسلطة تمّ اختزالهما في راكب وعامل تذاكر؛ وتكمن أهمية اختيار الشخصيات لكونها "المقدّم لكل المعايير المتنوعة في المسرحية؛ فالأحداث والحوار والحياة بكل دقائقها، تدور من خلال الشخصيات؛ لأن الأبعاد لا قيمة لها إلا في إطار القدرة الفنية التي تربطها ربطا وثيقا بالشخصيات والأحداث، والشخصية هي المؤصل والمحقق لوحدة العمل الأدبي ووحدة الموقف"[3]

---

[1] ما تبقى لكم: العنوان والدلالات، حسين خمري، مجلة الموقف الأدبي، دمشق، 1989م، مجلد 18، عدد215-216، ص70.

[2] الشخصية بناؤها، تكوينها، أنماطها، اضطرابها، مأمون صالح، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2008م، ص8.

[3] النقد الأدبي الحديث، د. محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر، القاهرة، 2001م، ص616.

وقد نص الكاتب على شخصيات العمل في الصفحة الأولى وهم: الراوي والمسافر وعامل التذاكر، ثم عرف كل واحد منهم على الترتيب الذي ذكره، وقدم الراوي لأنه هو من سيقوم بعرض الأحداث والتقديم لها والتعليق عليها، فموقفه موقف الرابط للأحداث وله دور آخر هو دور الجمهور من المثقفين وعامة الناس الذين يشاهدون الأحداث والصراعات تدور حولهم ولا يلقون لها بالا؛ ربما لأنهم من طبقة تفيد من السلطة الحاكمة أو تشارك السلطة أحيانا وتقدم لها المعونة إذا طلب منها مع التعلل بقلة الحيلة والخوف، لكن الخوف هنا على المكاسب التي اكتسبتها من وراء السلطة، كما سيحدث في آخر المسرحية إذ يساعد الراوي عامل التذاكر على حمل جثة المسافر المقتول؛ يقول في وصفه بالثراء والترف "في ركن العربة، يقف الراوي مرتديا حلة عصرية بالغة الأناقة" ويكفي هذا لإدراك أبعاد شخصية الراوي؛ لأن هذه الحلة من جراء خدمة السلطة.

ثم الطرفان المتصارعان: المسافر وهو الشخصية الرئيسية الثانية وهو من تدور حوله الأحداث فتعركه عرك الرحا بثفالها؛ يقول عنه: "وعلى أحد مقاعد العربة يجلس المسافر، نموذج للإنسان بلا أبعاد" ولم يخصصه بعلامة بارزة بل اكتفى بجعله معادلا لكل إنسان يقع تحت الظلم والقهر ثم لا يدفع هذا الظلم عن نفسه؛ ربما لأنه لا يدرك هويته أو لأنه صار سلبيا إلى درجة جعلت من الإيجابية ورفع الظلم عن نفسه أمرا بعيد المرام، أو لأنه اعتاد السكوت والهوان فغدا الذل بالنسبة له أمرا طبيعيا، وعامل التذاكر وهو الشخصية الرئيسية الثالثة وهو محرك الأحداث وصانعها والفاعل الحقيقي لها وما دونه يمثل رد الفعل لما يعرض، يصفه قائلا: "عليه سيماء البراءة التي تثير الشبهة" إذ تعلوه مفارقات عدة بين الجوهر والمخبر.

يختار الكاتب قضيته حيث الظلم والقهر الواقع من السلطة على المواطن إذ جعلته بلا أبعاد أو شخصية، فقد سلبته كل معاني العزة والكرامة وجعلته ذليلا أقصى أمانيه ألا يذكر بسوء عندها أو تتذكره في حديثها، ومع جبنه وضعفه وذله إلا أنها لم تتركه بل تبغي عليه، وهو في كل أحواله مفقود سواء تذلل لها أو أغضبها.

والحيلة الثانية: في اختيار الشخصيات فالمسافر هو رمز ينتقل في زمان محدد ومكان معين، لم يقصّر في اتباع القوانين فقد حجز تذكرته وجلس في مقعده مسالما دون أذى، ولكن السلطة ممثلة في عامل التذاكر الذي يمارس سلطة التفتيش على حجز التذاكر فقط ولا سلطة له غيرها على المسافر، استطاع أن يسلب المسافر هذا الحق ويأكل التذكرة ليوقع المسافر في المحظور ويستطيع ممارسة سلطاته عليه، والمسافر المصاب بالإحباط والسلبية والخوف يساعد عامل التذاكر على ظلمه؛ ليتمادى العامل ويوقع الراكب في مخالفة أخرى إذ يسيطر على بطاقته الشخصية؛ فيصير المسافر بلا هوية حتى إذا قتله لا يعرف من هو، كل هذه الحيل التي حاكها الكاتب بشكل ذكي كشف من خلالها تخلي المواطن عن حقه، ومن ثم تضخم من لا حق له؛ وقد أسهمت حيل الكاتب في جعل هذه الشخصيات معادلا موضوعيا قريبا من الواقع العربي المعاش.

الفضاء الزماني

لم يجعل الكاتب زمن روايته في الصباح؛ فالسفر يكون ليلا ونهارا، ولكن اختيار الليل الذي يستدعي عند ذكره الوحشة والسكون الذي يخشاه المسافر، فزاد باختياره للوقت كآبة عند قراءة العنوان، الذي جعل من بين كلماته زمن السفر، وبخاصة إذا رجعنا إلى ما قبل عام 1968م زمن كتابة المسرحية، وقد كان السفر أمرا شاقا ووحشة الليل أشد من العصور الحديثة التي عمت الكهرباء فيها ربوع البلاد.

هذا الزمن في قطار يلتزم ببداية معينة ونهاية معينة، ينطلق من الماضي ليسير إلى المستقبل، وهذا الوقت الذي يسير فيه المكان لا يوحي بالسرور والخير فلا نعرف عن هذا الزمن إلا أنه في آلة تتحرك، لكننا نجهل زمن الانطلاق ومكانه ولا حتى زمن الوصول ولا مكانه، فالراكب بلا أبعاد يسير في زمن بلا حدود في مكان غير محدد لم يذكره الكاتب ربما لأن الكاتب أراد أن يقول ألا نهاية لهذه الرحلة.

ثم إن هذا الليل الذي يمثل الكآبة الوحشة لا يخلو من ذكر آلات التعذيب في حوار الشخصيات التي تزيد الوحشة والقسوة، وهي التي ذكرها عامل التذاكر في حديثه مع الراكب والتي ضاعفت الخوف والألم عليه؛ فالسوط والخنجر والغدارة والسم والحبل

كل هذه الآلات مع الليل الموحش تزيد من القهر والظلم؛ فصار المسافر كما يقول الراوي: "الراكب محموم بالرعب يتغير وجهه مثل إشارة ضوء".

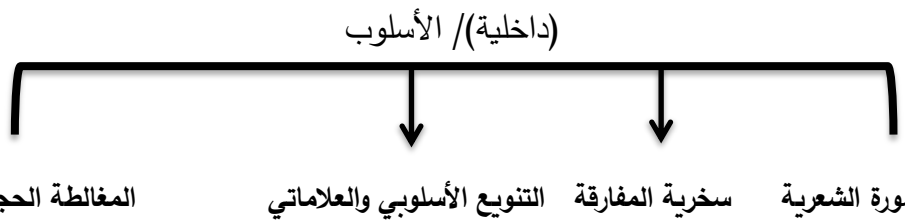
الفضاء المكاني

اختار الكاتب القطار مكانا للأحداث، لما في القطار من مزايا الانتقال في الزمن من ماض إلى حاضر ثم إلى مستقبل، هذه الأزمنة التي يمر بها الراكب تشبه بعضها بعضا؛ فالقطار/الوطن يسير والراكب/ المواطن يتعرض كل لحظة للخوف والبطش والتنكيل من كل سلطة فما أشبه السلطة السابقة باللاحقة، فكل الصيد في جوف الفرا، وبدا ذلك عندما طلب الراكب من عامل التذاكر وهو ثلاثي السترة؛– أي يلبس ثلاث سترات رمزا لرتبته– أن يلجأ إلى عشري السترة ظنا منه أنه سيخلصه، ولكن المفاجأة كانت في أن هذا الثلاثي السترة يلبس سبع سترات أخرى وهو نفسه عشري السترة؛ يقول الراوي: "العامل يفتح سترته الرسمية... مرة، مرة، مرة، مرات سبعا" – فيقول الراكب: "عدلك يا عشري السترة"[1].

وقد كان لاختيار القطار كحيلة ليكون معادلا موضوعيا للوطن المسلوب الذي لا يأمن فيه المسافر/ المواطن على نفسه ممن لهم السلطة/عامل التذاكر، هذا المكان يسير في ليل كئيب لا يصل من فيه إلى نهاية رحلته المنشودة، بل تسارع السلطة الباطشة بإنهاء الرحلة كما تحب في الوقت الذي تحب بالآلة التي تحب.

1 المسرحية ص656.

(2) الحيل الأسلوبية (الداخلية) للنص المسرحي



أولا: حيلة إنتاج الصورة الشعرية

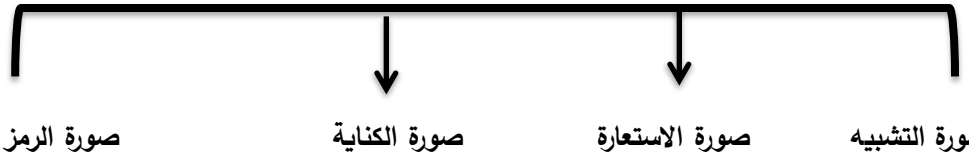
تتميز المسرحية الشعرية عن غيرها من فنون السرد بجمعها بين مقومين لا نجدهما إلا فيها هما: الدرامية والشعرية؛ ولما كانت لغة الدراما قادرة على حبك الأحداث ومبنية على السرد والوصف والراوي؛ ولغة الشعر عنصر مهم لإثارة الخيال والبعث على التأمل والتأويل لذا كان لكاتبها القدرة على تقريب الفكرة من خلال الصورة، ولم تعد الصورة مقصورة على إيضاح المعنى فحسب بل أصبحت "هي نفسها حالة شعرية تنبع من أعماقها المعاني المستوحاة من الشاعر والمتخيلة من القارئ؛ لما في الصورة من دفق شعوري فياض"[1]، والصورة ترتبط ارتباطا وثيقا بالحالة الشعورية لمنتج النص فلا توجد صورة بلا عاطفة؛ يقول كولريدج: "الصورة في الشعر ليست إلا تعبيرا عن حالة نفسية معينة يعانيها الشاعر إزاء موقف معين من مواقفه مع الحياة"[2]، وقد كانت الصورة الشعرية من الحيل البلاغية القادرة على بث المعتقدات والأفكار وآلية مناسبة لمثل هذا اللون من الكتابة المسرحية، وقد اعتمدت الصورة على التشبيه والاستعارة والكناية والرمز كأسلوب للخفاء والتلميح وتثبيت المعاني البعيدة في نفس السامع.

---

1 تشريح النص، د. عبد الله محمد الغذامي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2006، ص148.

2 لغة الشعر العربي الحديث، السعيد بيومي الورقي، دار النهضة العربية، بيروت، ط3، 1984م، ص 82.

إنتاج الصورة الشعرية



1- صورة التشبيه

عندما أراد الكاتب أن يخفي اسم بطل مسرحيته وصفه بأنه إنسان بلا أبعاد لتعميم هيئته الخارجية فهو يمثل نموذجا من البشر المنهك المثقل بأعباء الحياة لا غير، فقد يكون بدينا أو نحيلا طويلا أو قصيرا لا يهم، ولما أراد أن يختار له صفة أو اسما أهمل ذلك أيضا، وعلل ذلك بقوله: يدعى ما يدعى/ ماذا يعني الاسم؟/ والوردة تحت أي اسم تنشر عطرا/ والقنفذ تحت أي اسم يدخل في جلده"[1]، مشبها الاسم بالوردة والقنفذ، فأراد بالأمر التعميم لا التخصيص، فالمهم عنده جوهر القضية التي سيكون بطلها، فالمهزومون السلبيون يتشابهون، وليس لمسلوب الإرادة ميزة عن مسلوب آخر فلا داعي لتخصيصه بوصف أو اسم، وغرض الصورة التشبيهية مراده الترك والإهمال وغياب الأهمية للاسم الذي أفقده صاحبه تلك القيمة.

ثم يقول : "فيجرب أن يلعب في ذاكرته/ يستخرج منها تذكارات مطفأة، ويحاول أن يجلوها/ أسفا لا تلمع تذكاراته/ يدرك عندئذ أن حياته كانت لا لون لها"[2]، كان الراكب يعد أعمدة السكة ثم تململ سأمانا، فأراد أن يجرب أمرا آخر أو لعبة أخرى، فاتجه إلى الذاكرة فأخرج منها تذكارات استعارها الكاتب على سبيل السخرية منه، هذه التذكارات التي استخرجها هذا الإنسان يحاول تلميعها لكنه يفشل، ويشبه هذه التذكارات المطفأ التي لا أمل في تلميعها بحياته التي لا لون لها، على طريقة تشبيه التمثيل،

1 المسرحية، ص618.

2 السابق، ص619.

وهي تبين جهد المقل المليء بالسأم والملل، وتكشف عن بعد مهم في أبعاد الشخصية وهو الانهزامية والاستعداد التام للقهر والظلم.

ويقول: "يسقط من عينيه أيامه/ تتبدد دوامات فوق حديد الأرضية/ لا تتكسر قطعا وشظايا/ إذ ليس هنالك شيء صلب"[1]، يردفها الكاتب الذي يصف هذه التذكارات بحياة لا لون لها، لتتساقط الأيام أمام عينية هذه الأيام التي لم يُجِد فيها فعل شي لنفسه، تتبدد كشيء مادي سقط فوق حديد أرضية القطار، ورغم الصورة الذهنية التي صاغها الكاتب لأيام الراكب وحياته إلا أنه نفى أن تتكسر هذه الصورة؛ لأنها متخيلة غير حقيقية، فلا يملك الراكب من أيامه شيئا حتى أن يراها تسقط، وهنا يكشف التشبيه عن صورة الخواء الفكري والجهل والتجهيل التي تعرض لها هذا النموذج/ المواطن.

هذه الحالة الشعورية التي تنتاب القارئ من خلال التعرف على أبعاد هذا الإنسان عديم الأبعاد، تنقلها تلك الصور التشبيهية المتتالية التي تكشف عبثية هذا البطل المهرّج، وهي تعتمد في المقام الأول على الخيال الشعري الذي هو "نشاط خلاق، لا يستهدف أن يكون ما يشكله من صور نسخا أو نقلا لعالم الواقع ومعطياته، بقدر ما يستهدف أن يدفع المتلقي إلى إعادة التأمل في واقعة من خلال رؤية شعرية"[2]؛ فالدافع من هذه التشبيهات إثراء خيال القارئ بالصور غير المباشرة وهي في جوهرها أكثر تأثيرا من المباشرة.

يتدخل الراوي أحيانا ليصور لنا حال الراكب المذهول من هول ما سمع: "الراكب تسري الدهشة في فكيه وعينيه/ وجه مرسوم في إعلان"[3]، هذه الصورة تعد تشبيها تمثيليا لصورة الراكب الأبله الذي اختلطت في داخله مظاهر الدهشة والخوف؛ فصار من فرط جموده كوجه مرسوم في إعلان.

---

1 المسرحية، ص619.

2 الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، د.جابر عصفور، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1992، ص18.

3 المسرحية، ص623.

ثم يسخر من هيئة عامل التذاكر الذي يدعي أنه الإسكندر وهو يرتدي بدلته المعروفة بلونها الأصفر، مع حجمه الضخم ولونه الأسمر، منكرا ذلك؛ لأن الصورة الذهنية للإسكندر هي لإمبراطور شاب أوربي تختلف تماما عن هذه الصورة التي رأها لعامل التذاكر الذي يدعي أنه الإسكندر: "هذا البرميل الأسمر في الكيس الكاكي..؟/ الإسكندر..لا..لا"[1].

ومن الصور التشبيهية التي يكشف فيها الراوي عن نقطة التحول في علاقة المواطن بالسلطة؛ يقول: "الراكب يتأرجح كالميزان/ حتى ترجح كفةُ شكه/ كفةَ خوفه"[2]؛ هذه الصورة التي صورها المؤلف لتأرجح الراكب كالميزان بين الشك والخوف هي حالة تنتاب الراكب/المواطن الذي لا يملك من نفسه شيئا؛ فهو يصدق الأحداث لا لأنه لا يفهمها أو لأنها غير واضحة بل لأنها تأتي مقرونة بالخوف، هذا الخوف الذي يجرده من الشعور باليقين ورفض الأمر البين فساده عقلا ومنطقا؛ لكن لهذه السلبية والعجز يعجز حتى عن هذا الرفض، فيشك في نفسه ويعلل ذلك بأنه لا يستطيع التفريق بين الحق والباطل.

فيقول عامل التذاكر: "لا تعرف قدري يا جاهل/ قسما، سأروضك كما روضت المهر الجامح"[3]، هذه الصورة التشبيهية توحي بنظرة السلطة/عامل التذاكر للراكب/المواطن الذي يتصف بصفات الحيوانية، فسيمته الجهل والغباء فهو لا يعرف شيئا، وتمام المعرفة والعلم في يد السلطة، وهذا الراكب/ المواطن يحتاج إلى ترويض كالحيوان، هذه النظرة الدونية من السلطة نحو المواطن، تجعلها تسلبه كل حقوقه بل وتمارس تجاهه كل أشكال اللامنطق والعبث؛ ليستخرج كل أدوات التعذيب التي تؤكد على حيوانيته فلو كان إنسانا لخوطب خطاب العقل والحجة.

---

1 المسرحية، ص624.

2 السابق نفسه.

3 السابق، ص625.

يطل علينا الراوي في صورة أخرى ليعلن عما أصاب الراكب بعد أن شاهد آلات التعذيب: "الراكب محموم بالرعب/ يتغير وجهه/ مثل إشارة ضوء"[1]، صورة الخوف المركب الذي أصاب الراكب من جراء رؤية آلات التعذيب ومن كلام عامل التذاكر الذي يتلبس شخصية الإسكندر بأنه قتل بآلة منهم أغلى أصحابه ثم قتل وزيره؛ فأصابت الراكب حمى الرعب، وصار وجهه في تغير ألوانه كإشارة الضوء، وصورة التشبيه هنا تبين حالة الخوف جراء التهديد عند رؤيته آلات التعذيب وهو لم يذنب حتى الآن, وليس لخوفه داع، غير الاستعداد الفطري للهوان في النفوس الذليلة، وهنا تبدو سيطرة العامل/السلطة على الراكب/المواطن إذا حدثه عن طاعة أوامره؛ فقال: "أسرع من رجع حديثك سأكون"[2]

ويقول الراكب: "ماذا تبغي مني يامولاي؟/ عفوا، مثلك لا يبغي من مثلي شيئا"[3], يبرز تعبير التمثيل صورة التذلل الفجة، فمثلك في عظمتك وسلطانك لا يحتاج لمثلي في ذله وهوانه، فتعظيم الآخر وتحقير الذات حيلة مسلوبي الإرادة من لا هم لهم إلا الحياة أيُّ حياة حتى لو كانت مهينة، ويزداد الحرص على الحياة في عرض الراكب خدمة سيده دون أن يطلب بل إنه يقدم له صور الخدمة بأن يكون (سرجا لجوادك– فرشة نعلك–فحاما في حمامك–اعهد لي بمناشفك الوردية–حامل خفيك الذهبيين)[4]، والسيد يرفض كل هذه العروض مع رد يعبر عن احتقاره لكل عرض، والراكب يتابع العروض، هذه الصور المهينة للراكب/ المواطن الذي يحاول أن يرضي عامل التذاكر/ السلطة بكل سبيل، لكن هيهات له ذلك، وما كان كل هذا التذلل إلا ليحافظ على حياة لا تستحق الاهتمام؛ يقول الراكب: (لكن لا تقتلني.. أرجوك).

---

1 السابق، ص626.

2 السابق، ص627.

3 المسرحية، ص627.

4 السابق، ص629.

ويصور قول عامل التذاكر للراكب: "لم تجمد كالفأر المذعور" شدة الخوف من الهلاك الذي ظنه الراكب محققا؛ ليفجأه بطلب تذاكره، فلم يكن لكل هذه الصور من الهوان سببا غير التعبير عن اعتياد الذل وغياب الوعي وقلة المعرفة والعلم.

كما يكشف تصوير عامل التذاكر لركاب القاطرة/الوطن بالحفنة عن رؤية السلطة الغاشمة الباطشة للمواطنين فهي لا تراهم إلا حفنة من البشر، فلا قيمة للواحد عندها لأنهم متشابهون في جهلهم وتعاطيهم مع الأحداث حتى في خوفهم يتشابهون، هذا التشابه لا يصلح معه إفراد كل فرد باسمه وصفته بل هم حفنة كحفنة التراب؛ يقول العامل: "أحيانا لا تحوي القاطرة سوى حفنة ركاب ينتثرون كأجولة ملقات في مخزن قطن مهجور"[1]، لقد جعل الجهل والمرض والظلم والقهر الوطن بلا تقدم أو فكر أو إصلاح اقتصادي أو اجتماعي فصار كمخزن يوضع فيه جملة من البضائع حتى تأتي الحاجة إليها.

بعد أن أكل العامل تذكرة الراكب عاد ليطلبها منه فثار الراكب عليه من هول المفاجأة، فأراد العامل أن يمتص غضبه؛ فقال: "فلنتحدث في هذا الموضوع الشائك كصديقين/ كرفيقي رحلة/ بدلا من أن نتحدث خصمين كما يفرض هذا الوضع المؤسف"[2]

يمارس عامل التذاكر/ السلطة أسلوب الكر والفر مع الراكب/ المواطن فبعد أن أكل تذكرته أمام عينيه يحاول أن يقنعه بأن يسلم تذكرته له مرة أخرى، فيلجأ إلى أسلوب الحيلة والإقناع وهو من أساليب التحقيق في القضايا حين تريد السلطة انتزاع أجوبة محددة من المذنب؛ فتلجأ إلى هذا النوع من الحيل، فتصير العلاقة علاقة صداقة ومرافقة بدلا من الخصومة، وهي هدنة تستعملها السلطة بعد كل كارثة تستدر بها عطف المواطن الذي سرعان ما يغره هذا الأسلوب، الذي يتسم بتواضع السلطة أمامه فتسيل دموعه حزنا على تواضعها الكاذب، ومنها ما يبوح به العامل وهو ينقل

1 السابق، ص 633.

2 السابق، ص638.

للراكب أقوالا مأثورة للظالمين؛ منها قول عشري السترة: "حقق في رحمة ثم اضرب في عنف"[1].

اتهم العامل الراكب فأراد الثاني أن يلجأ إلى من فوقه رتبة للشكوى، وكان هذا العامل ثلاثي السترة–أي يلبس ثلاث سترات إشارة إلى رتبته–فطلب الراكب عدالة عشري السترة لينصفه من هذه التهمة؛ فقال الراوي معلقا: "فالعدل بلا مظهر/ كالمرأة دون طلاء/ كالمسرح –مسرحنا هذا– دون ستائر"[2]، ثم يقفز العامل فوق الرف الخشبي في أعلى العربة ويؤرجح قدميه فوق رأس الراكب؛ فيعلق الراوي: "لا تندهشوا هذا أيضا حق/ فقديما قالوا:/ إن القانون../ فوق رؤوس الأفراد" [3]

هذه الصورة التشبيهية الهزلية لكون العدل له آليات ومظاهر رسمية وأوراق ومحاكمات صورية تستوفي كل صور المحاكمة لكن الحكم معروف سلفا، وهنا يصور مظاهر العدل في قيمتها وحاجة العدل إليها بحاجة المرأة إلى الطلاء وحاجة المسرح إلى الستائر، وهي أمور شكلية لا تحقق العدل، ثم إن ركوب العامل فوق الرف الخشبي ليجسد فكرة كون القانون فوق رؤوس الأفراد صورة هزلية تجسد المعنوي بالحسي مع السخرية من وجود القانون إلا من خلال السلطة التي تضع لكل حادثة قانون خاص بها دون النظر إلى القانون المدون والعقد المبرم بين السلطة والمواطن.

في نهاية المسرحية وبعدما مر من أحداثها من اتهام العامل/ السلطة للراكب/ المواطن بقتل الله –أستغفره– أي سرقة الراكب لبطاقته الشخصية كما جاء في وصف التهمة، هذه التهمة الهزلية التي ساقها الكاتب لتقوي عبيثة الأحداث ودليلا على تفشي الظلم واختلاق التهم دون منطقية أو عقلانية هي ذروة سنام الظلم في المجتمعات العربية التي ورثت من الاستعمار أسوأ صفاته، ومع كل هذه الأحداث الملفقة الخيالية التي تكشف علاقة السلطة بالمواطن وطريقة إدارة الوطن بالحيلة والخداع والكذب نجد الرواي الذي يمثل جمهور المثقفين والمنتفعين والمطلعين على الأحداث يشاهد ولا

1 المسرحية، ص648.

2 السابق، ص655.

3 السابق نفسه.

يتدخل في رفع الظلم أو القهر؛ يقول الراوي: "لا أملك أن أتكلم/ وأنا أنصحكم أن تلتزموا مثلي/ بالصمت المحكم"[1]، حيث يصور هنا امتداد الظلم والمحافظة عليه مع التمثيل بنفسه فلم ينطق بكلمة، إذ ينصح الراوي الجمهور أن يبقي على عهد الخسة والسلبية لتظل سلسلة الظلم باقية، وفي كلمة (مثلي) استدعاء لصورة الراوي الضعيف ويمكن للقارئ أن يستدعي هذه الصورة التي اكتملت بنهاية المسرحية فلا يجده إلا خانعا غير مؤثر وهو يرى الخطر والخطأ ولا يسهم في التصويب ولو بكلمة، وفي الخاتمة بعد أن طلب العامل من الراوي مساعدته على حمل جثة الراكب يقول الراوي: "ماذا أفعل؟ في يده خنجر/ وأنا مثلكمو أعزل/لا أملك إلا تعليقاتي"[2]، فقد استطاع المؤلف أن ينقل صورة ضعف الراوي وهو يشرك الجمهور في الحوار والضعف أيضا، فقد طلب من الجمهور الصمت على قتل الراكب، وذهب يعينه على مواراة الجثة متعللا بكونه أعزل لا سلاح لديه يدافع به عن نفسه، وهي حجة تؤسس لبقاء الطغيان.

2-الصورة الاستعارية

الصورة رسم لحالة شعورية وهي تقدم عمق التحربة الإبداعية للشاعر، وتكشف عن الانفعال والإحساس لديه، كما تسهم في "عملية إقناع المتلقي، والتأثير فيه عن طريق شرح المعنى وتوضيحه فإنها تحقق نفس الغاية عن طريق المبالغة في المعنى"[3]، وكلما كانت القضية التي يعرضها الشاعر شائكة وقاسية جاءت صورة الاستعارة معبرة ومركزة وكاشفة للأحداث، ونظرا لأن هذه المسرحية جاءت بعد نكسة 1967م وما خلفته من آثار نفسية على المواطن المصري والعربي، أثارت هذه النكسة شعور المبدعين الذين أخذتهم الغيرة على أوطانهم؛ فأبدعوا إنتاجا أدبيا زاخرا في هذه الواقعة يعبر عن نبض إحساسهم، ومحاولة منهم لمناقشة أمراض أوطانهم، والبحث عن مواضع الخلل وتقديم الحلول لها، فكانت معالجة قضية الظلم والقهر للمواطن الذي

1 السابق، ص678.

2 السابق، ص681.

3 الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، د. جابر عصفور، ص343.

سلب كل جوانب الرجولة ولن يصلح للدفاع عن وطنه ضد أعدائه؛ لأن السلطة الغاشمة جعلته مسالما يقبل الهوان ولا ينتفض ضد الظلم والهزيمة.

وهنا يكمن جمال الاستعارة في التعبير عن هذه الأمور المعنوية بطريقة تجعلها مدركة محسوسة؛ كما "تعد عاملا رئيسا في الحفز والحث، وأداة تعبيرية، ومصدرا للترادف وتعدد المعنى ومتنفسا للعواطف والمشاعر الانفعالية الحادة، ووسيلة لملء الفراغات في المصطلحات"[1].

وفي مسرحية مسافر ليل كانت الاستعارة حاضرة منذ الوهلة الأولى فالنص كله استعارة لواقع تلك الفترة؛ حيث غياب الوعي عن الجمهور مع غياب الحساب عن السلطة أنتج هذا الجمع نوعا من الكوميديا السوداء الذي يعكس سوء الأوضاع واختلال نظامها، وصلاح عبد الصبور قد قصد هذا التناقض ففي تذيله على المسرحية؛ يقول: "لو كان لي أن أخرج هذه المسرحية، لقدمتها في إطار من (الفارس) –أو (مسخرة) كما يترجمها المجمعيون– إذ إنني أريد للمتفرج أن يخشى عامل التذاكر ضاحكا، وأن يشفق على الراكب ضاحكا، وأن يحب الراوي ويزدريه ضاحكا كذلك"[2].

ولذا نجد تعددا في صور الاستعارة وأشكالها في العمل، ففي وصف المؤلف لشخصيات العمل، يصف الراوي؛ فيقول: "وجهه ممسوح بالسكينة الفاترة، صوته معدني مبطن باللامبالاة الذكية"، وفي وصف الراكب؛ يقول: "على أحد مقاعد العربة يجلس المسافر، نموذج للإنسان بلا أبعاد"، ثم يصف العامل: "عليه سيماء البراءة التي تثير الشبهة"، فقد جمع المؤلف في وصفه استعارات غير متوقعة للقارئ لكنها تشعره قبل الولوج إلى العمل بأن تناقضا سيشاهده في الشخصيات المقدمة؛ وهذا من تأثير الاستعارة؛ كما يقول الشاعر الفرنسي السريالي أندريه بريتون: "عندما نقارن بين شيئين بعيدين عن بعضهما في الصفات.. ثم مع بعضهما بطريقة مفاجئة ومدهشة، فإن هذه هي المهمة المنشودة التي يحاول الشاعر أن يثيرها... ويقول ريتشاردز: عندما يوضع

---

1 الاستعارة في النقد الأدبي الحديث الأبعاد المعرفية والجمالية، د.يوسف أبو العدوس، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1997،1م، ص11.

2 الأعمال الكاملة، صلاح عبد الصبور، ص 685، 692.

شيئان مع بعضهما بعيدين أصلا، فإن الانفعال المتولد يكون أكبر"[1]، ومنها قول عامل التذاكر في وصف الراكب: "وأقول لهذا الرجل المتقنع ببلاهته المكشوفه"[2]، يسخر العامل من الراكب لما أراد أن يأكل بطاقته فأنكر العامل/ الجاني ذلك رغم أنه أكل تذكرته قبلها، ويقول عن أعداء الخارج: "أستقبل زوار البلد الغرباء/ أتحمل نظراتهم الحاقدة البكماء"[3]، يذكر معاناته في لقاء زائريه من الغرباء الذين يحقدون عليه لهذا الملك، فالجميع يطمع فيما عنده، سواء أعداء الداخل أو أصدقاؤه أو زوار الخارج.

وعندما يعرض الراوي أفعال الراكب: "فيجرب أن يلعب في ذاكرته يستخرج منها تذكارات مطفأة، يحاول أن يجلوها/ أسفا، لا تلمع تذكاراته/ يدرك عندئذ أن حياته كانت لا لون لها"[4]، فاستعارات (يلعب في ذاكرته، يستخرج منها تذكارات مطفأة، يحاول أن يجلوها، يدرك أن حياته لا لون لها) كل هذه المعنويات التي أضفى الكاتب عليها حسية كشفت عن فراغ الماضي وخلوه من الفائدة، فالماضي لا يبشر بمستقبل مأمول، وهذه السلسلة هي الأولى في تقديم الراكب/ المواطن المسروق ماضيه.

ثم يوجهنا نحو عقد مقارنة بين "يسقط من عينيه أيامه/ تتبدد دوامات فوق حديد الأرضية"[5]، وبين المسبحة التي قطع خيطها؛ قال:"تتساقط فوق حديد الأرضية"[6]، فبين صورة تساقط المسبحة الحقيقي وسقوط الأيام البائدة من ماضي الراكب تقريب للصورة فهما أشبه بجملة وتفسير وفي الحالين يسبح خيال القارئ لإدراك ضياع الأيام والمسبحة، وإذا كانت المسرحية على خشبة المسرح فقد مثل صورة حسية وترك للمشاهد إدراك الأخرى المعنوية.

---

1 الاستعارة في النقد الأدبي الحديث الأبعاد المعرفية والجمالية، د.يوسف أبو العدوس، ص11.

2 المسرحية، ص649.

3 المسرحية ص662

4 السابق، ص619.

5 السابق، ص619.

6 السابق نفسه.

يعلق الراوي على قراءة الراكب لأسماء العظماء؛ فيقول: "العظماء يعودون إذا استدعيتهم من ذاكرة التاريخ.. والبسطاء يعودون إذا استدعيتهم من ذاكرتك/ ليكونوا منتزّه أقدام العظماء"[1]، فجعل الاستدعاء واحدا لكن العظماء في ذاكرة التاريخ والبسطاء في ذاكرة أهليهم، والعظماء مخلدون رغم ظلمهم في الدنيا وبعد موتهم، لأنهم يكتبون التاريخ ويمجدون أنفسهم، فإذا استدعيتهم وجدت عظمتهم تفوق عظمتهم أحياء، والبسطاء إذا استدعيتهم فإنهم سيظلون كما كانوا متنزه أقدام العظماء، ثم يختم الراوي باستعارة يرفض استدعاء الماضي حتى لا ينغص عيش المستقبل؛ يقول: "ولذلك خير أن ننسى الماضي حتى لا يحيا في المستقبل / حتى لا يخدعنا التاريخ/ ويكرر نفسه"[2]، والتاريخ لا يخدع وإنما يخدع الناس كتابه الأقوياء، وقد كشفت الاستعارات الساخرة عن تمجيد العظماء في مقابل تحقير البسطاء، وجاءت في إطار التعبير عن واقع ذهني في عقل المتلقي من الجماهير، وللاستعارة جمال يفوق التعبير بالحقيقة؛ كما قال أبو هلال العسكري: "ولولا أن الاستعارة المصيبة تتضمن ما لا تتضمنه الحقيقة من زيادة فائدة، وإلا لكانت الحقيقة أولى منها استعمالا"[3]؛ فللاستعارة سحر في التعبير يتجاوز تعبير الحقيقة.

يختلف قاموس الطغاة عن غيرهم فيبرز في أسلوبهم التعالي والكبر؛ يقول عامل التذاكر للراكب: "قسما، سأروضك كما روضت المهر الجامح"[4]، والترويض للحيوان، وجاءت هنا في لغة التهديد التي استعارها العامل لتخويف الراكب، وقد ذكر له من قبل أنه روض المهر الجامح، وأرسطاليس، والعالم، والمراد أنه دانت له الجيوش والحكمة والأرض، والسلطة لا تكف عن الوعيد والتهديد للمعارضين بسبب ودون سبب، فتجد من التهديد سبيلا لإبعادهم عن المشاركة في صنع القرار.

---

1 السابق، ص621.

2 السابق، ص622.

3 الصناعتين، أبو هلال العسكري، تحقيق محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، 1986م، ص268.

4 المسرحية، ص624.

يستدعي الكاتب آلات التعذيب مفصلا القول فيها وهي آلات التفاهم عند السلطة، يعرض العامل على الراكب بطريقة التعريض أشكال التعذيب التي تحمي سلطانه ومنها: السوط، والخنجر، والغدارة، والحبل ويستخرج كل واحدة منها من جانب سترته إشارة إلى قرب هذه الآلات منه وأنها في متناول يده وعندما وصل إلى أنبوب السم قال الراوي: "تمتد يد الإسكندر في حلقه يستخرج أنبوبة سم"[1]، فجعل أنبوب السم في حلقه وهو موضع القتل به سخرية من بسط العامل أدوات التعذيب واستخرج كل واحدة من جيب في سترته، بل إنه صور هذه الأدوات في صورة جيش له؛ فهي التي تحميه لا الجنود، وقد ترك أعداء الخارج؛ ليتفرغ لمواطنيه فكون لهم جيشا من أدوات التعذيب لردعهم، وهو لا يعبأ بهزائم الخارج ربما لأنه يأمن عودة الاستعمار لمهادنته له، فصار الأهم عنده أن يتفرغ لقمع الداخل؛ يقول الراوي: "و الإسكندر قد عبأ جيشه/ السوط وأنبوب السم جناح أيمن/ والغدارة والخنجر/ فيلقه الأيسر/ لا نجرؤ طبعا أن نذكر ما في قبعته/ حتى لا يغضب"[2].

بعد أن أكل عامل التذاكر تذكرة الراكب، طلب منه بطاقته الشخصية وهنا خشي الراكب أن يأكل العامل بطاقته كما أكل التذكر؛ فقال العامل ساخرا: "هل يأكل أحد ورقة/ هذا ما لم نسمع به"[3]، فيعلق الراوي على الواقعة: "هذا ليس صحيحا/ معذرة لمقاطعته/ لكني أبغي أن ألقي تعليقا آخر/ 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"[4]، تحمل الاستعارة سخرية من حوار الراكب والعامل كما تكشف عن جرح غائر في جسد الإنسان العربي الذي لا يمثل شخصه ورسمه أهمية لسلطته، فهي تنظر إليه كورقة، وبطاقته هي التي تثبت حياته ووجوده، ففقده البطاقة يعني أنه غير موجود، ثم إنه لما ذكر أكل التاريخ وإعادة كتابته في أي وقت، أشار إلى إطلاقهم على

---

1 السابق، ص625.

2 السابق نفسه.

3 السابق، ص646.

4 المسرحية، ص646.

هزيمة يونيو 1967م نكسة تحقيرا لهولها، ومن ثم إنكارهم سوء الأوضاع الاقتصادية والسياسية والاجتماعية.

استعارة أخرى تكشف عن حال تفاقم المأساة والمعاناة والقهر بلا دليل كما في حديث العامل للراكب؛ يقول: "الشائعة تقول:/ رجل من أهل الوادي قد قتل الله/ وسرق بطاقته الشخصية"[1]، ثم يقول: "هل تدري ما معنى فقد بطاقتك الشخصية/ معناه أنك لست بموجود/ فالسارق قد قتلك/ إذ أفقدك تشخصك المتعين"[2] "ولهذا حين أقول/ أنت قتلت الله/ لا أعني طبعا –استغفره– أنك قد../ لا، لكني أعني.. أنت سرقت بطاقته الشخصية/ وبهذا يتساوى الأمران"[3]

هذه الاستعارة التي قدمها صلاح عبد الصبور في هذه المسرحية ليبلغ بها ذروة الكوميديا السوداء وما آل إليه حال السلطة تجاه المواطن، فالراكب الذي فقد بطاقته كأنه مقتول في نظر السلطة ولا وجود له مع أن البطاقة في حوزة عامل التذاكر، ثم إن الراكب متهم بسرقة بطاقة الله–حاشاه– فقد أفقده وجوده فكأنه قتله، وهي استعارة ساخرة عبثية لا منطقية إشارة إلى التمادي غير المعقول في الإدعاءات الوهمية بل إن الراكب سوف يحاسب على هذا العبث، فيكون جزاؤه القتل قصاصا.

3– الصورة الكنائية

تختص الصورة الكنائية دون غيرها من الصور بجواز إرادة المعنى الحقيقي للتعبير، وتفهم الكناية من خلال السياق الاجتماعي والثقافي وهو ما يؤكد تداوليتها، ولأن القرينة فيها خفية فليس فيها ما يؤكد المقصود إن كان المراد به حقيقة أو مجازا؛ ولذلك يقول ابن الأثير: "والذي عندي أن الكناية إذا وردت تجاذبها جانبان، حقيقة

1 السابق، ص667.

2 السابق نفسه.

3 السابق، ص668.

ومجاز، وجاز حملها على الجانبين معا"[1]، واللفظ المختار للكناية يمكن أن "تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده، ولكن يدلك اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة، ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض"[2]، وتكون دلالة الكناية أبلغ من الإفصاح لما في الكناية من تثبيت المعنى وتقديم الدليل.

يمثل عنوان المسرحية صورة كنائية فيمكننا قراءته قراءة مباشرة وهذا يعني رحلة شخص في منتصف الليل، هذا إذا حمل اللفظ على الحقيقة، ولكن المؤلف ما جاء ليسرد أحداث مسافر حقيقي بل إن العنوان حيلة من الحيل كما ذكرنا من قبل، فأحداث المسرحية تبين حمل العنوان على المجاز وهو معاناة المواطن في وطنه وما يلاقيه من ظلم وقهر.

حمّل المؤلف الراكب اسما يحمل دلالتان إحداهما مباشرة حقيقية، والأخرى تفهم من سياق أحداث المسرحية، فاسم الراكب عبده، وتحمل دلالة الاسم دائما اختصارا لإضافة عبد إلى اسم من أسماء الله تعالى وصفاته؛ فيقال: عبد الله، وعبد الرحمن، وغير ذلك، وأهل مصر يختصرون الاسم المركب الإضافي؛ فيقولون: عبده، ولكن أحداث المسرحية المواكبة للسياق الاجتماعي والسياسي الذي يصاحبها يجعل من اسم الراكب/ المواطن (عبده) من العبودية، هذه العبودية التي لم تقتصر عليه وحده بل هي إرث في أسرته وأولاده؛ يقول عامل التذاكر: "ليس اسمك عبده.. إنك تكذب/ الراكب: بل إني عبده../ أقسم لك../ وأبي عبد الله، وابني الأكبر يدعى عابد،/ وابني الأصغر عبّاد، واسم الأسرة عبدون"[3]، وقد كان للكناية دور في كشف حالة الذل والعبودية للراكب/المواطن، الذي كان كثير الذكر لها في حواراته الداخلية (فلأتذلل له)، وقول الراوي عنه: (يشكر ذلته إذ يوشك أن تنقذ روحه)، بل إن الراكب كان يعرض خدمته

---

1 المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، أبو الفتح ضياء الدين الأثير، تحقيق : محمد محيي الدين عبدالحميد، المكتبة العصرية، بيروت، 1995م، 181/2.

2 دلائل الإعجاز، أبو بكر عبد القاهر الجرجاني، تحقيق: محمود محمد شاكر أبو فهر، مطبعة المدني، القاهرة، ط3، 1992م، 262/1.

3 المسرحية، ص643.

وعبوديته للعامل حتى لا يقتله (فلتجعلني سرجا لجوادك، فرشة نعلك، فحاما في حمامك، وحامل مناشفه، وحامل خفيه الذهبيين)، فألفاظ الذل والهوان مبعثرة في المسرحية من لحظة يقين الراكب أن الوضع بين حاكم ومحكوم، لا بين راكب وعامل تذاكر.

وتظهر بعض التراكيب التي توحي بالصورة الكنائية كالتي استخدمها عامل التذاكر حين كان يتحدث عن قتله لوزيره لأنه طلب ولاية جزاء كتابته لخطاباته التاريخية "كان وزيري طماعا؛ إذ طالبني بولاية/ ثمنا لدخول التاريخ ككاتب/ فوهبت وزيري الأرض بأكملها كي يرقد فيها"[1]، وفي تركيب (فوهبت وزيري الأرض بأكملها كي يرقد فيها) كناية عن قتله لوزيره، وهو تعبير عن بطشه بالطامعين فيه مع السخرية منهم مع البطش، وتخلصه من خلصائه إذا شعر بالطمع منهم.

ويكشف تعبير الراوي عن حال الراكب وهلعه الشديد؛ يقول: "الراكب محموم بالرعب/ يتغير وجهه/ مثل إشارة ضوء"[2]، في هذه الصورة كناية عن الخوف الشديد الذي أصاب الراكب بعد حديث العامل عن القتل والتنكيل بخلصائه.

ثم يعرض الراوي صورة العامل الشاكر بعد أن أكل تذكرة الراكب؛ يقول: "تتحسس كفاه معدته/ وتدلك كفاه أحشاءه/ يشكر ربه/ ويقبل باطن يده في عرفان ومسرة"[3]، صورة السعادة والراحة المبتذلة إذ طرد الجوع بأكل التذكرة التي هي كناية عن أكل مال هذا الراكب الذي دفعه ثمنا لشراء تذكرته؛ لتكتمل الصورة العبثية بشكر العامل ربه على النعمة معترفا بفضل الله عليه، (ويقبل باطن يده في عرفان ومسرة)؛ فتقبيل اليد كناية عن الشكر.

يستخدم صلاح عبد الصبور الأسماء بعناية؛ فيقول العامل بعد أن ذكر الراكب بيت شعر للمتنبي يمثل جود العامل قال فيه:

ولو لم يكن في كفه غير روحه لجاد بها فليتق الله سائله

---

1 المسرحية, ص626.

2 السابق نفسه.

3 السابق، ص635.

فأنكر العامل عليه أن يجود بروحه خوفا أن يختل نظام الكون، ولما سأل العامل الراكب عن قائل البيت، فذكر له المتنبي، فرد العامل بل هذا الشعر لشعبان العائم "الراكب: من يامولاي/ عامل التذاكر: شعبان العائم/ صحفي في حاشيتي/ لا يصلح إلا في هذا الهذر الأجوف/ لكني أتسلى به"[1]، وهنا يكني الكاتب بالاسم إلى دور الصحافة التي لا تسمن ولا تغني من جوع في توعية الشعب أو التعبير عن معاناته ومطالبه وتكشف مواضع الفساد لإصلاحها، بل تعوم مع الحدث الأقوى حتى لو كان فارغا من المحتوى والقيمة.

وذكر الاسم لا يخلو في العمل المسرحي من حيلة الكناية، فعندما يصبح العامل محققا ووالیا للقانون، يقدم الكاتب لنا في الاسم كل معاني العلو والزهو والتسلط، وبخاصة لما أن أراد أن يأكل بطاقة الراكب بعد أن أكل تذكرته فينكر الراكب عليه فعله، ثم يتهم العامل الراكب بتهمة لا وجود لها في العقل؛ يقول العامل: "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"[2]

يعرض الكاتب أساليب أجهزة الدولة في تلك الفترة من القمع والتسلط مع غياب العدل من خلال بحث هذه الأجهزة عن القاتل المختلق الوهمي؛ فيستخدم الكناية في فضح أشكال الظلم والعبث؛ يقول: "وبحثنا/ راجعنا كل ملف/ سجلنا كل مكالمة تليفونية/ صورنا كل خطاب/ أمسكنا بالآلاف/ عذبنا عشرين لحد الموت/ وثلاثين لحد العاهة/ وثمانين إلى حد الإغماء/ لكن لا جدوى، الراكب: وهل اعترف أحد، عامل التذاكر: اعترف قليلون"[3]، فلا هم لهم إلا إغلاق القضايا بأية طريقة وأي سبيل دون

1 السابق، ص661.

2 السابق، ص653.

3 السابق، ص670.

معرفة الجاني الحقيقي، فيقول: "ولهذا لا يتسع لنا الوقت الآن/ لنميز بين الصادق والكاذب/ لابد من الحسم/ لو لم أفعل لاختل نظام الوادي"[1].

وقد عبرت الكناية عن جانب من جوانب السوء المجتمعي من خلال عرض تراكيب تحمل دلالة الجد والعقلانية مع حسن تنظيمها وهي في الواقع لا تدل على شيء من هذا المذكور بل هي صورة لمجتمع كأعجاز النخل الخاوية.

4-الصورة الرمزية

الرمز حيلة إبداعية يستخدمها الكاتب في المسرحية الشعرية عندما يريد التعبير عن رأيه بحرية بعيدا عن مضايقات السلطة، وبخاصة إذا كان يعالج قضية سياسية؛ هذا الاختيار للرمز ينشط خيال القارئ، ويحفز العواطف، ويثير الفكر، ويهب العمل بعدا دلاليا لا يقتصر على الكلمات المباشرة بل يكمن في دلالات الكلمات التي تحمل إيحاءات ومعان لا تفهم إلا من خلال فهم سياق المواقف التي يعرضها الكاتب، ولأن الرمز "يطلق على شيء مرئي ليمثل للعقل شيئا لا يرى، ولكنه يدرك ارتباطه به"[2]، لذا جاءت أهمية توظيفه في مسرح العبث تأكيدا على قصد الكاتب الكشف عن الكوميديا السوداء التي تجسدها هذه المسرحية؛ ففي اختيار الراكب وعامل التذاكر كرمزين للمواطن والسلطة وما تكشف عنه الأحداث من صراع سيطر على أحداث العمل، وكلما حاول القارئ إدراك أفعال الشخصيات على أنها بين راكب وعامل لا يجد متعة الشعور باللذة التي تنتابه حين يسقط الرمز عليهما، "فالرمز الشعري إذن يبدأ من الواقع المادي المحسوس ليحول هذا الواقع إلى واقع نفسي وشعوري وتجريدي يند عن التجديد الصارم"[3]، ومثل هذا حين يتخذ من القطار رمزا، لا لانتقال الأشخاص والأغراض بل

---

1 السابق، ص675.

2 الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر، د. محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، 1977م، ص35.

3 عن بناء القصيدة العربية الحديثة، د. علي عشري زايد، مكتبة ابن سينا للطباعة والنشر، القاهرة، ط4، 2002م، ص 107.

للتنقل عبر الزمن من الماضي إلى المستقبل؛ وعلى حد قول الراوي في المسرحية "يجب أن ننسى الماضي حتى لا يحيا في المستقبل"[1].

وقد تعددت صور الرمز في المسرحية؛ كاستدعاء شخصيات إنسانية أجنبية وعربية متسلطة تعبر عن منهج ما في الظلم والقهر، وتمثل لصلاح عبدالصبور ملاذا وسترا من بطش السلطة، فعندما يرى المتلقي هذه الأسماء يستدعي من ذاكرته أفعالها التي اشتهرت بها؛ والكاتب يبدأ مسرحيته بذكر الطغاة على لسان الراكب، وقد أخرج من معطفه جلد غزال دوّن عليه أسماء ذات دلالة ومغزى هم: (الإسكندر، هانيبال، تيمورلنك، هتلر، جونسون) وذهب يردد هذه الأسماء.

وهذه الأسماء المذكورة هي: الإسكندر الأكبر (المقدوني)[2]، وهانيبال[3]، وتيمورلنك[4]، ثم أدلف هتلر[5]، وجونسون (ليندون جونسون)[6]، هذه الشخصيات التي قرأها الراكب واستهل الكاتب بها المسرحية هي رموز للظلم والقهر والبطش، وقد استدعاها هنا كنموذج للقطب الواحد المتسلط الذي لا يرى إلا ما يطمح إليه، ونظرا لاشتهارهم بالحروب وسفك الدماء التي اعتادوا عليها لم يعرفوا غير القتل والتنكيل سبيلا

---

1 المسرحية، ص621.

2 عاش بين عامي (356 ق.م– 323ق.م) من أشهر القادة العسكريين والحكام في التاريخ.

3 عاش بين (247ق.م –182 ق.م) قائد قرطاجي معروف بهزائمه للإمبراطورية الرومانية، ومحاصرته إيطاليا خمسة عشر عاما، اشتهر بسفك الدماء، كان يخشاه الرومان وله من أمثالهم الشعبية نصيبا وافرا في التخويف والفزع.

4 عاش بين (1336م– 1405م) وهو قائد تركي مغولي سعى إلى عودة ملك أجداده المغول، وهو من أعظم القادة في التاريخ، ولحروبه أضرار على البشرية فقد كان سببا في موت ما يقرب من سبعة عشر مليون إنسان في معاركه لتأسيس سلطانه.

5 عاش بين (1889م–1945م) وهو زعيم ألمانيا النازية، من أشهر الشخصيات التي عرفت بالقتل وسفك الدماء في التاريخ الحديث، حكم ألمانيا ما بين عامي (1933م–1945م) تسبب في اندلاع الحرب العالمية الثانية التي أودت بحياة الملايين من البشر.

6 عاش (1908م– 1973م) كان رئيسا للولايات المتحدة الامريكية، وهو السادس والثلاثين في ترتيب قادتها، حكم ما بين عامي 1963م– 1969م، كان له دور في اشتعال الحرب في فيتنام عام 1964م.

للوصول إلى غرضهم دون مشاركة لأحد، فهم مطلعون عالمون بكل شيء، هذه الرموز التي جاء بها الراكب في بداية المسرحية كان من بينها الإسكندر الذي تلبس عامل التذاكر دوره منذ بدء الصراع في أحداث العمل؛ يقول العامل بعد أن سمع الراكب يتلو هذه الأسماء؛ "من يصرخ باسمي؟ من يدعوني؟/ من أزعج نومي في زاوية العربة؟ أنت..؟،/ الراكب: معذرة../ من أنت؟،/ عامل التذاكر: أنا الإسكندر."[1].

وإذا كان صلاح عبد الصبور قد ذكر أسماء القتلة والسفاحين من كل بقاع الدنيا، فقد جمعهم في شخصية الإسكندر التي أصبحت معادلا لشخصية العامل، وهو وإن كان يتحدث عن الظلم في كل مكان في العالم فإنه بعد نكسة 1967م جعل من الإسكند ررمزا للظلم في مصر في تلك الحقبة؛ لأن الإسكندر تربطه علاقات بمصر فهو مؤسس إحدى أهم مدنها وهي الإسكندرية التي اتخذها عاصمة لحكمه، وهو أقرب المذكورين إلى مصر ليجعل من حكم الإسكندر قديما موازيا لحكم حقبة النكسة؛ وليبدأ حوارا بين السلطة القديمة الجديدة وبين الراكب/ المواطن، ويثبت من خلال الصراع عبثية الأحداث وفشل السلطة وضعفها وخوفها على سلطانها، ومن ثم خلقت مواطنا بلا هوية أو إرادة.

لم يتوقف الأمر على تلك الرموز الغاشمة بل استدعى عامل التذاكر رموزا أخرى وهو يذكر أشهر مقولاتها؛ فذكر: النعمان بن المنذر[2]، والحجاج بن يوسف الثقفي[3]، وهرمان جورنج[4]، وليندون جوسون وهو الرئيس الأمريكي الذي ذكره الراكب في بداية المسرحية، وهذه الرموز التي ذكرها العامل لاستلهام مقولات التخويف والبطش بالخصوم والمحكومين لزيادة الإرهاب السياسي للراكب أدت إلى تعميق الرعب وغرسه في نفسه ليجني الطاعة العمياء بعد ذلك، فزاوج الكاتب في اختيار رموز القهر بين

---

1 السابق، ص622.

2 (582م –609م) من أشهر حكام المناذرة في العراق قبل الإسلام وهم موالون للفرس.

3 (660م–714م) من حكام العراق في عصر عبد الملك بن مروان أحد خلفاء الدولة الأموية.

4 (1893م–1946م) قائد ألماني نازي في عهد هتلر نسب إليه قتل اليهود في المحرقة المشهورة تاريخيا.

العرب وغيرهم ليقول إن الظلم واحد في كل الأمم التي لا تعرف للإنسان قيمة غير خدمة العظماء.

كما استدعي ذكر المتنبي الشاعر العباسي (303هـ-356هـ) كرمز من الرموز العربية التي تعتزت بنفسها، وكان له عتاب معروف مع سيف الدولة الحمداني؛ فللمتنبي أبيات يقف فيها أمام الحاكم معلنا أن الحاكم خصم وحكم في آن واحد، وهو ما دارات حوله أحداث المسرحية؛ يقول:

يا أَعدَلَ الناسِ إلّا في مُعامَلَتي فيكَ الخِصامُ وَأَنتَ الخَصمُ وَالحَكَمُ[1]

كما ذكر أرسطاليس الفيلسوف رمزا للحكمة والمعرفة عند اليونان، والكاتب يريد أن يقول إن الحاكم سيطر على العلماء، أو أنه متعالم يعرف كل شيء وينصب نفسه على رأس كل أمر.

وتكرار ذكر آلات التعذيب[2] الخنجر والحبل والغدارة والسوط وأنبوب السم للترهيب والتخويف بل إنه جعلها جيشا وحدد لكل آلة مكانا للدفاع عن الحاكم؛ لأن القائد دائما في قلب الجيش، وإذا كانت هذه الآلات كالجيش حوله فهو في مأمن من هجمات الداخل.

ويرمز قتل الأصحاب والوزراء والأعداء دلالة على انعدام الثقة في كل من حوله، بل إنه لا يخشى من أعدائه لكن خشيته من أصحابه؛ لأنه كما يقول العامل يأكلهم حسد ضار؛ فالصراع ليس مع المواطن وإنما مع كل من حول السلطة خوفا على ضياعها، وهذه الصراعات التي تحارب فيها السلطة الداخل تقع البلاد فريسة سهلة للخارج، وربما رمز الكاتب إلى صراعات مجلس قيادة الثورة حول الحكم ومحاولات الانقلاب على بعضهم وقد نجح بعضها وفشل الآخر، فقد ورثوا الحكم وهم مجموعة من الشباب وكل يرى في نفسه القدرة على الحكم والحق فيه.

---

1 ديوان أبي الطيب المتنبي، دار بيروت للطباعة والنشر، 1983م، ص331.

2 المسرحية، ص 625 -677.

كما ذكرت عدة ألفاظ لها دلالات وإيحاءات منها المطواة؛ يقو ل العامل: "أحيانا أقلب ظهر المقعد/ بل إني أحيانا أَقعى كي أنظر ما تحت المقعد/ بل إني أستخرج مطواتي، وأشق المقعد/ ماذا؟ لا أغفر أن يركب أحد دون تذاكر"[1]، هذه الصورة الرمزية التي نقلها لنا العامل الذي يدعي التفاني في عمله، فهو يقلب ظهر المقعد ثم يقعى كالكلب المسعور ثم يستخرج مطواته ويشق المقعد، وقد خففت كلمة (أحيانا) من شدة الحدث ظاهريا، لكن المشهد يوحي بالغلظة والقسوة وتخريب شيء للحفاظ على آخر، فليس من واجبه كل هذا العبث وهو يرمز إلى السلطة التي تحمل سلاحا وفي إخلاصها يقع الهلاك والخراب وهي تدعي تمام الواجب.

وكذلك الرموز اللونية التي كانت حاضرة في المسرحية؛ فنراه يحمل اللون الأصفر الذي يرتديه العامل لون المرض للمحكوم والذهب والنعيم للحاكم، "وفي القرن العاشر في فرنسا كانت تطلى أبواب اللصوص والمجرمين باللون الأصفر"[2]، وكذلك اللون الوردي فالمناشف الوردية، والضاحية الوردية رمزا لحياة الجمال والترف والنعيم، وهو لون "يدل على التهور وعدم النضج، كما يدل على الحيوية والشباب"[3]، واللون الأخضر في تذكرته يرمز للعبور والسلامة والطمأنينة، ولكن العامل قضى على هذا الرمز بالأكل والإخفاء، كما استخدم اللون الأبيض في الأوراق، وهو لون يحمل دلالة الاستسلام هنا، أو لون الكفن كدلالة على الموت، وذكر اللون الأسود وهو لون رايات القراصنة الذين يغيرون على السفن في البحر ويسرقونها، وهو لون الموت أيضا والهلاك.

تكرار بعض المقاطع التي تصور جانب ادعاء التقوى والصلاح للظالم، فقبل أكل التذكرة وقبل إخفاء البطاقة يكرر العامل في كلامه مع الراكب قوله:"هل تدري أني صليت المغرب ثم غفوت .../ بكامل ثوبي/ استعدادا للنوم/ حتى دق الجرس برأسي،

---

1 السابق، ص633.

2 اللغة واللون، د. أحمد مختار عمر، عالم الكتب، القاهرة، ط2، 1997م، ص165.

3 السابق، ص229.

فتركت سريري/ لم آكل لقمة/ خضراء ..شكرا لك."[1]، ويرمز هذا التكرار إلى ادعاء الصلاح ممن يتسلطون ويظلمون، فهم يضربون من كل حظ بسهم، وفي الموضعين كان استدعاء الوداعة ستارا لأكل الحقوق.

يصف الراوي حال العامل ومعاملته للراكب بعد أن نصب له محاكمة، وكيف أنه يؤرجح قدميه على رأسه، "ويردد إن القانون../ فوق رؤوس الأفراد"[2]، وهذا الفعل يحيلنا إلى ميراث التجبر والغطرسة من حكام مصر منذ الفراعنة ومبالغتهم في الطغيان؛ وقد ذكر القرآن ذلك؛ قال تعالى: (قالَ فِرْعَوْنُ مَا أُرِيكُمْ إِلَّا مَا أَرَى وَمَا أَهْدِيكُمْ إِلَّا سَبِيلَ الرَّشَادِ)(غافر: 29)، وقد رمز صلاح عبد الصبور إلى الرتب التي وضعوها لتخويف الناس مستخدما فكرة السترة للسخرية، فهناك ثلاثي السترة، أي؛ يلبس ثلاث سترات بعضها فوق بعض، وآخر رتبته أربع سترات، وكذلك عشري السترة، وكلما كثرت سترات هذه الرتبة زاد الأمان والثراء وزادت الطمأنينة والترف.

ويتخذ الكاتب من التذكرة والبطاقة؛ رمزان مهمان تدور حولهما أحداث المسرحية؛ فبأكل العامل تذكرة الراكب قضى على آماله في المرور والبقاء فصار مهددا داخل القطار الذي يرمز إلى الزمن والمكان، وبسلبه بطاقته الشخصية قضى على هويته وكينونته ووجوده؛ لأنه أفقده تشخّصه المتعيّن، ولم يكتف بهذا بل أفقده الحياة.

ثانيا: سخرية المفارقة والكوميديا السوداء

المفارقة حيلة بلاغية مثيرة، لها بنيتان: بنية سطحية تبدو في الألفاظ اللغوية، وأخرى عميقة يراد بها المعنى المقصود من ظاهر هذه الألفاظ، والظاهر لا يعطي المعنى المراد بدقة؛ لذا يلجأ المتلقي إلى فهم المقصود في إطار ثقافي واجتماعي ونفسي، ويغلب على المفارقة التناقض بين البنية السطحية والعميقة، فالمقول شيء والمقصود شيء آخر، وقد عرفت عند العرب بصور مختلفة منها التهكم، والهجاء في

1 المسرحية ص634-645.

2 السابق، ص655.

معرض المدح، وتأكيد المدح بما يشبه الذم والعكس، وتجاهل العارف، والتورية، وكل هذه الفنون قريبة في دلالتها من المفارقة؛ لأنهم جميعا يذكرون لفظا غير مراد ظاهره بل المراد ماخفي؛ ولذلك يقول العلوي عن التهكم: "إخراج الكلام على ضد مقتضى الحال استهزاء بالمخاطب"[1]، ثم مثل بعدة أمثلة ذكر من بينها ما جاء بلفظ الوعد على جهة الوعيد تهكما؛ نحو قوله تعالى: (فَبَشِّرْهُمْ بِعَذابٍ أَلِيمٍ) (سورة التوبة:34)

وتكمن متعة القارئ في وعيه بهذا التناقض عند إدراك مواضعها؛ لأنها تحمل في طياتها لفتا للانتباه، أو سخرية أو كذبا أو غير ذلك مما يفهم من سياق اللغة مع سياق الموقف، وتوظيفها في لا منطقية الأحداث وبخاصة مسرح العبث يثري الأحداث ويزيد من التوتر في العمل المسرحي، وبخاصة في نقد الخطاب السياسي وعلاقة السلطة بالمواطن.

وقد اهتم فريدريك شليجل بهذا النوع من المفارقة وهي "المفارقة الكونية، إذ وجد شليجل الإنسان يعيش في عالم حياة يكون فيه الضحية، والعالم أو الكون الذين يفترض أن يهب الإنسان وجوده هو نفسه الذي يسلب من الإنسان هذا الوجود، والإنسان بدوره يدخل في قتامة هذا الوجود، فتصبح الحياة لذلك قائمة على الجدلية والثنائيات المتضادة"[2]، وقد كان للمفارقة دورها في مسرحية مسافر ليل؛ فلم تخل أحداثها من هذه التقنية القائمة على الاحتيال في كشف الأحداث الزائفة للسلطة، وفي الوقت نفسه بيان جهل المواطن بالأحداث التي تحاك حوله رغم ظهور الأدلة؛ فالمواطن المتذلل مهما وافق هوى السلطة الباطشة فمصيره كمصير من يعارضها.

والمسرحية الشعرية السياسية تموج بالمفارقات اللفظية والدرامية والنصية ومفارقة الحدث في إطار من الكوميديا الساخرة السوداء؛ وهي ترتكز على مهاجمة الأوضاع السياسية والاقتصادية والاجتماعية المتردية للمجتمعات، وتكشف عن مواضع

---

1 الطراز، يحيى بن حمزة العلوي، المكتبة العصرية، بيروت، ط1، 1423 هـ، 91/2.

2 المفارقة وصفاتها، وميوك دي سي، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، دار المأمون للترجمة والنشر،1987م، ط2، ص31.

الخلل بسخرية أحيانا وبالتعمية والخفاء مرة أخرى خوفا من بطش السلطة، ومسرحية مسافر ليل عرضت للمفارقة بين الوضع السياسي الذي أودى بالبلاد إلى النكسة؛ هذه البلاد التي تحولت من النظام الملكي إلى الجمهوري؛ فحكمها أبناؤها الذين جاءوا لمحاربة الفساد وظلم الملك؛ ليقعوا في فخ التباهي والتفاخر واستيراد ما أنكروه من قبل.

والصراع بين شخصيات العمل يكشف عن الأبعاد الفكرية والشعورية المتصارعة أيضا، وهذه الشخصيات تعبر عن أفكار الكاتب واحساسه تجاه أسباب النكسة، ومن ألوان المفارقة التي ظهرت لدى الكاتب كتكنيك فني لإبراز التناقض؛ المفارقة اللفظية والمفارقة الدرامية، ومفارقة الاستشهاد أو التناص، كالتالي:

المفارقة اللفظية

تعتمد هذه المفارقة على تقنية التقابل والتناقض اللغوي في التركيب الذي يكشف عن عدم استقامة الأحداث كما يظن القارئ، وعند فهم المعنى المراد يكون القارئ على درجة عالية من الوعي بمراد الكاتب وفك شفرة رسالته، ومن هذه المفارقات اللفظية عندما يصف الكاتب شخصياته في مدخل المسرحية ليعرف قارئه بها؛ فيصف الراوي قائلا: "وجهه ممسوح بالسكينة الفاترة، صوته معدني مبطن باللامبالاة الذكية"[1]، ثم يصف العامل؛ فيقول: "عليه سيماء البراءة التي تثير الشبهة"[2] هذه المفارقات التي يتهكم الكاتب من خلالها على شخصيات العمل، التي تبدو منها ملامح البراءة السكينة ولكنها خلاف ذلك؛ فالراوي شخص يشاهد انحراف الأحداث ولا يسهم في دفع عامل التذاكر/ السلطة عن الظلم، بل يساعده في آخر المسرحية على حمل جثة الراكب المقتول ظلما، وعامل التذاكر الذي تظهر عليه سيماء البراءة هو رجل فظ غليظ يغلف أفعاله بستار اللباقة والأقنعة المزيفة وأفعاله لا تشي بشيء من البراءة بل بالوحشية والقهر غير المبرر.

---

1 المسرحية، ص617.

2 السابق نفسه.

من أساليب المفارقة خلط الجد بالهزل؛ يقول العامل للراكب في ثلاثة مواضع "إنك رجل طيب"[1] هذه الجملة قيلت بعد أكل العامل للتذكرة وبعد الشروع في أكل البطاقة، وكذلك في نهاية المسرحية عندما يطلب منه الامتثال لأمره كسارق، والوفاء بوعده لأجل العامل: "سأقول لهم في صحف الغد إني نفسي/ قد أمسكت الجاني،/ وقتلته/ وسأعرض جثتك وصورتك على الناس/ إنك رجل طيب/ مخلوق من أنبل طينة/ أهل للتضحية الكبرى/ أنت على استعداد أن تصنع شيئا من أجلي/ هل تذكر..؟"[2]، ولا تعبر الألفاظ الظاهرة عن مراد المتكلم الذي يضمر الشر للراكب، رغم مدحه له.

وفي موضع آخر تبدو المفارقة واضحة في الإصرار على الظلم، بعد أكل التذكرة مباشرة يسأل العامل عنها فيقول له في بطنك؛ فقال العامل: "لا ترتفع الكلفة إلا بين صديقين/ فالزم حدك/ أقسم أنك رجل ساخر/ لكنك لن تجني من سخريتك إلا ما ترضاه/ حقا, قد تأسرني خفة ظلك/ لكن بحدود/ فالواجب سيظل الواجب"[3]

في كل مرة فيما يزيد على ثلاث مرات يصفه بالطيبة وكلها مواطن ساخرة باكية، لا يفهم منها أسباب وصفه بالطيبة، هل يعني الجهل، أم الحمق، أم السخرية، أم الطيبة الحقيقية لحد الاستخفاف، لكنه في موضع من مواضع المسرحية يصفه وصفا يجمع التناقض؛ لما خشي الراكب منه أن يأكل البطاقة بعد أكل التذكرة، يقول العامل: "ها أنذا يا عشري السترة أترقرق رحمة/ وأقول لهذا الرجل المتقنع ببلاهته المكشوفة/ إني حين رفعت بطاقتك إلى وجهي/ لم أك أنوي أن آكلها"[4]، فبين القناع والكشف تضاد يبرز مفارقة وصف العامل للراكب، فقد كثر وصفه بالطيبة في المسرحية لكنه كشف عن هذه الطيبة ومعناها عنده من خلال هذا الوصف (الرجل المتقنع ببلاهته المكشوفة).

---

1 السابق، ص664-675.

2 السابق، ص675.

3 المسرحية، ص636.

4 السابق، ص649.

بعض الأحداث التي تتم فى ألفاظ رقيقة تنتج أفعالا منافية لهذه الوداعة والرحمة بل أشد ما تكون غلظة، بعد أن كشف العامل للراكب عن أدوات التعذيب التى بحوزته وصل إلى الحبل؛ فقال الراوي: "تمتد يد الإسكندر في جيب خلفي/ يخرج حبلا/ يتحسسه خجلا/ –عامل التذاكر: عفوا، هذا مات به أغلى أصحابي/ أعطيت صديقي الحبل ليلعب به/ فأساء استعماله/ هل تدري/ كلماتي في منعاه صارت من مذخور التاريخ الأدبي"[1]، فكلمة (عفوا) وما بعدها ينبئ عن تسامح الشخصية وأدبها الجم الذي تكشف الأحداث خلافه، وهي تختلف عن كلمة (عفوا) التي قالها الراكب عندما قال: "ماذا تبغي مني يا مولاي/ عفوا، مثلك لا يبغي من مثلي شيئا"[2]، وهي تبرز تذلل الراكب هنا.

وفي لحظة إعطاء الراكب تذكرته للعامل؛ يقول العامل: "لم آكل لقمة/ خضراء.. شكرا لك/ إنك تحرجني، إذ تؤثرني وتفضلني عن نفسك/ كم يأسرني الخلق الطيب.. شكرا لك"[3]، هذا الكلام والشكر لم يكن من العامل تجاه الراكب لاستضافته لتناول الطعام، بل كلها مقدمات لأكل التذكرة، هذه المفارقة الساخرة التي تجسد عبثية الأوضاع فمن هو مسئول عن مراجعة التذاكر يأكل التذكرة، ليفقد الراكب إثبات حقه، كذلك هي أفعال السلطة في سلب حقوق الناس ليظلوا تحت سطوتها وليكونوا أداة طيعة تصنع بهم ما تشاء.

كما تبدو المفارقة الساخرة بعد أكل التذكرة، يطلب العامل من الراكب تذكرته؛ فيخبره أنه أكلها؛ فيرد العامل في سخرية "إيه.. أنا.. ماذا؟/ علمني سني أن يتأخر غضبي،/ أن يتقدم عقلي سخطي/ لكني لا أسمح أن يتقدم عقلي خطوات القانون"[4]

تكشف المفارقة عن الزيف والإصرار على الكذب رغم وضوح الدلائل على الأخطاء، ومن بيده القانون وإقامة العدل، والقانون يكثر قولا لا فعلا في أحاديث

---

1 السابق، ص625.

2 السابق، ص628.

3 السابق، 634.

4 السابق، ص 637.

السلطة، فقد ذكر العامل تطبيق القانون وحرصه عليه في أكثر من موضع، لكن هو وحده من يخالف القانون، وإن كرر حفاظه على الواجب والقانون كثيرا؛ يقول: "لكني أتفقد كل العربات/ هذا واجب!/ – فالواجب سيظل هو الواجب/ –وأنا علوان بن الزهوان بن السلطان/ والي القانون/ في هذا الجزء من العالم"[1]

وفي مفارقة ساخرة أخرى يصف الراوي هيئة العامل الذي يركب أعلى الرف الخشبي ليكون أعلى مكانا من خصمه، وليلقي عليه الاتهام من علٍ متخذا من هذه الهيئة طريقا للترهيب والتخويف، فيصير القانون أداة للبطش بدلا من العدل؛ يقول الراوي: "فالعامل يقفز كي يجلس في أعلى العربة فوق الرف الشبكي/ ويدلي ساقيه, ويؤرجح قدميه على رأس الراكب/ لا تندهشوا، هذا أيضا حق/ فقديما قالوا: إن القانون../ فوق رؤوس الأفراد"[2]

ثم إنه بعد أن اتهمه بالسرقة خيره بين آلات القتل لتكشف المفارقة عمق الهوة بين المنطق واللامنطق، كما تفيد المبالغة في الاستهزاء بكل القيم والمعايير، "هب أن أمامك أربع آلات للموت/ السوط،/ الراكب: لا.. لا.../ ما رأيك في السم،/ الراكب: لا.. لا،/ ما رأيك في الغدارة/ لا.. لا أنا نفسي لا أهواها،/ ثم يقول:/ آه.. الخنجر.."[3]

تكرار تركيب (لا.. لا) يوحي بأن الراكب يرفض نوعية الآلة، ولكنه يرفض الظلم والقهر فهو لم يسرق البطاقة أصلا، ولكن الكاتب يكشف عن طريقة أخرى من طرق تعامل السلطة مع المواطن المغلوب على أمره، فقد نقلته من التسليم بالسرقة إلى جهة مناقشة نوعية الجزاء والعقوبة، بل إنه سلبه حقه في الدفاع عن نفسه، وظهر في ثياب الديمقراطي الذي يعطيه حرية الاختيار.

أحيانا تكشف المفارقة اللفظية عن الحقد العميق في نفس ذوي الرتب، فالعامل ثلاثي السترة يحقد على زميله الأعلى رتبة منه رباعي السترة؛ ويتضح من خلال عرض المتقابلات سخط الأقل على الأعلى، ومحل المقارنة في الزوجة والمسكن؛ يرد العامل

---

1 السابق، ص640.

2 السابق، ص655.

3 السابق، ص676–677.

على الراكب: "أنا زهوان..لا.. لا/ هذا اسم زميلي.. الأرقى مني/ رتبته أربع سترات/ أحلم أحيانا أن أقتله وأحل محله/ زوجته ناصعة الوجه ورابية الفخذين/ وامرأتي عجفاء ممصوصة/ يسكن في الجزء المشمس في غرب الضاحية الوردية/ سكني لا بأس به/ لكني أحيانا أتململ من صيحات المارة وعواء السيارات"[1]، هو من ذكر له الاسم ثم ينكر ما ذكره استخفافا بالمواطن/ الراكب فهو يقول ما يشاء وقتما يشاء دون أن يعير السامع اهتماما، وعلى السامع أن يسير على هواه دائما لا يناقشه فيما يقول، ثم إنه يحلم أن يقتل زميله مقارنا بين زوجتيهما والمسكن؛ فيرى نفسه مظلوما، وتبين المفارقة كشف الكاتب لمواضع الخلل فزيادة الرتبة درجة واحدة تصنع فرقا كبيرا بين حياة ذوي الرتب.

ثم يسأل الراكب: ماذا تعمل؟ فيجيب في حرفة. فيقول العامل: "لم يرسلني أبواي لأتعلم حرفة/ لست أجيد سوى تفتيش العربات"[2]، وهنا تكشف المفارقة التي اتخذها الكاتب سبيلا للتعبير عن القيمة التي يقدمها كل منهم للوطن، فالراكب يعمل في حرفة نافعة مفيدة لوطنه، والعامل يعمل في تفتيش العربات، ولعله أراد أن يقول إنه يعمل في جهاز تفتيش تابع لذوي الرتب، وهذه المهنة لا تأتي بالفائدة على البلاد كما الحرفة، ومع هذا فهو يتحكم في مصائر أرباب الحرف وحرياتهم، رغم عدم نفع عمله، واستعمل الكاتب السترات دلالة على الرتب العسكرية التي تحكم البلاد بالإضافة إلى اللون الأصفر الجامع بين زي الرتب وزي العامل في القطار.

المفارقة الدرامية

المفارقة الدرامية إحدى آليات البناء المسرحي وهي ترد في كلام الشخصيات التي "لا تعي أن كلامها يحمل إشارة مزدوجة، إشارة إلى الوضع كما يبدو للمتكلم، وإشارة لا تقل عنها ملاءمة إلى الوضع كما هو عليه، وهو الوضع المختلف تماما عما

1 السابق، ص641.

2 السابق، ص642.

جرى كشفه للجمهور"[1]، كما أن الجمهور في هذه المفارقة يعرف أكثر من الراكب/البطل؛ لذا يستوقفنا الراوي كثيرا ليقص علينا أشياء هي من المفاجآت التي تبين جهل الراكب بالأحداث وهو ما يزيد توترها؛ فبعد مقدمات شكر العامل للراكب على التذكرة ولونها وأنه لم يأكل لقمة ؛ يقول الراوي: "فلننتبه الآن، فسيحدث شيء من أغرب ما يخطر في بال/ العامل يفتح فمه، يمسح وجه التذكر بكفه/ يتذوقها بلسانه.. يستطعمها، يقضم منها، يمضضغها/ يبلعها، يتجشأ/ تتحسس كفاه معدته، وتدلك كفاه أحشاءه، يشكر ربه، ويقبل باطن يده في عرفان ومسرة"[2]، يطلعنا الراوي على الأحداث بينما يجهل الراكب كل هذا، ويظل الراكب في جهله وغبائه يصدق العامل خوفا على حياته حتى يفجؤه بقتله، كما ينكر العامل على الراكب ادعاءه واتهامه بأكل البطاقة، منكرا بشدة أن يأكل إنسان ورقة، ثم يعلق الراوي على هذا الموقف؛ فيقول: "هذا ليس صحيحا/ معذرة لمقاطعته/ لكني أبغي أن ألقي تعليقا آخر/ فألذ طعام للإنسان هو الأوراق.../ وأشهى ما في الأوراق هو التاريخ/ نأكله كل زمان وزمان، ثم نعيد كتابته في أوراق أخرى"[3]

الراوي هنا يعرف أكثر من الراكب/المواطن دائما، وهنا يقول إنه يعرف أكثر من عامل التذاكر/السلطة، حتى أنه ينفي صحة قوله ثم يعتذر له على المقاطعة، وتبدو المفارقة في زعم الراوي لذة طعام الأوراق للإنسان، وأن أشهى ما في الأوراق هو التاريخ يؤكل ثم يكتب من جديد، وهذا الكلام يحمل مفارقة درامية فجمهور المثقفين الذين يمثلهم الراوي يعرفون قدرة السلطة على كتابة التاريخ في كل عصر، حيث يكثر كتاب التاريخ في عصر الحاكم من مدحه وبيان إنجازاته التي لا يراها إلا هم، فإذا مات هذا جاء من بعده فمحا ما كتب، ثم سجل إنجازاته هو، وهكذا في كل عصر فمن يكتب التاريخ هو الأقوى، والمحو والإعادة جارية وبخاصة في المجتمعات العربية التي صورت الهزيمة على أنها نكسة/ وعكة على حين هي هزيمة تركت آثارا نفسية

1 المفارقة وصفاتها، وميوك دي سي، ص 40.

2 المسرحية، ص635.

3 السابق، ص646.

واجتماعية سيئة في نفوس المجتمع العربي سنين طويلة حتى 1973م وماتزال آثارها تستدعى عند كل نازلة.

مفارقة التناص

يقحم الراوي نفسه في الحوار بين الراكب والعامل لينقل لنا استشهادات ونصوصا لتعامل السلطة مع المواطن، واختيارات الكاتب هي رموز وعلامات وشفرات يريد إرسالها إلى المتلقي، فقد اختار شخصيات تراثية وأخرى حداثية لها مقولات في علاقة السلطة بالمواطن، فهنا ينقل قول النعمان بن المنذر: (جوع كلبك يتبعك) وفيها مفارقة تناصية بين علاقة السلطة التي تعتمد الجوع والخوف سبيلا للحفاظ على بقائها، وهذا النص يمثل رؤية السلطة الخاطئ لمواطنيها، فالتبعية لا تبني أمما قوية بل تؤسس للظلم والقهر وتبني مواطنا لا عزة له.

كما نقل مقولة هرمان جورنج الألماني النازي: "عندما أسمع كلمة الثقافة أتحسس مسدسي.."[1] والمفارقة في التناص تبين عداء السلطة لكل مثقف لأنهم مطلعون على الأحداث ويكشفون ألاعيب السلطة حتى لو أخفت السم في العسل، وهم عكس العامة الذين يميلون ويتغيرون كل لحظة من خلال إعلام يمثله شعبان العائم الذي يشكل وعيهم ومصدر ثقافتهم، وله قول آخر عن تقبل الشعوب لقرارات الحرب، وكيف يؤثر إعلام الدولة عليهم، يقول: "إن قادة البلاد هم من يحددون السياسة، ودائما ما كان جر الشعوب لها أمرا بسيطا، سواء كان النظام ديمقراطيا أو دكتاتورا فاشيا أو برلمانيا أو دكتاتورا شيوعيا. أيا كانت الشعوب لها صوت أم بلا حرية. دائما ما يمكن قيادة الشعب نحو اتجاهات القادة، وهذا سهل جدا، كل ما عليك فعله هو أن تقول لهم إنهم يتعرضون للهجوم، وتهاجم دعاة السلام بقلة وطنيتهم وتعريضهم البلاد للخطر"[2]،

---

1 السابق، ص648.

2 https://ar.wikipedia.org/wiki/%

سياسة كل من يريد الحرب بدعوى تعرضهم للهجوم ولأن هذه الأماكن بعدا استراتيجيا يجب الدفاع عنه.

وكذلك قول ليندون جونسون: "علمهم الديمقراطية حتى لو اضطررت إلى قتلهم جميعا"[1] مفارقة ساخرة تجمع المتناقضات كلها (ديمقراطية/قتلهم)، أية ديمقراطية، هي ديمقراطية الطغاة أصحاب الصوت الواحد، فهم لا يفهمون كما تفهم السلطة، والأصل السليم للعبارة: حتى لو اضطررت إلى إقناعهم بكل برهان ودليل، ولكن المفارقة التناصية هنا تزيد في كشف الهوة بين السلطة والمواطن.

مفارقة تناصية تراثية عربية لشخصية الحجاج بن يوسف الثقفي والي العراق، وقولته المشهورة: "إني أرى رؤوسا قد أينعت وحان قطافها"[2] يجعل من رؤوس مخالفيه ثمرا ناضجا حان قطافه، وتحمل المفارقة تخويفا وتهديدا ووعيدا لغير المطيع، كل هذه الشخصيات التراثية التي جسدتها مفارقة التناص وكان لأقوالها عمقا في البناء الفني للمسرحية، استعان بها الكاتب سواء كانت شخصيات قديمة أو حديثة وبمقولاتها أيضا ليثبت وحدة الظلم وتكراره، وليعمق الشعور بالتناقض ويؤكد على وحدة الشر في النفس البشرية التي لا تجد رادعا.

ويختمها بالمفارقة التي يعتمد عليها الطغاة في سياستهم في جمع المعلومات؛ فالتحقيق في رحمة والضرب في عنف، يقول على لسان عشري السترة وهو رمز لكل طاغية قديما وحديثا: "حقق في رحمة ثم اضرب في عنف"[3]، هذه المناورة التي تستخدمها السلطة للإيقاع بالمعارضين، من خلال إظهار اللين في التحقيق لا في العقوبة؛ ثم يختم الكاتب بعدها بقول عامل التذاكرالذي يؤكد على وحدة المظلوم في كل زمن: "هذي قطعة ورق بيضاء/ فرد واحد/ في حوزته هذي الأوراق البيضاء/ فرد موجود منذ قديم الأزمان/ أو لم يوجد بعد/ أو لم يوجد قط/ لكنا نسمع عنه في كل

1 المسرحية، ص648.

2 السابق نفسه.

3 السابق، ص649.

مكان/ بعض الناس رأوه/ أو خالوا أنهم في بعض الأحيان رأوه/ بعضهم قد خاطبه مثل خطابي لك/ أو يزعم بعضهمو أن قد خاطبه يوما.."[1]

ثالثا: التنوع الأسلوبي وسيمياء العلامة.

يتخير كاتب المسرح الشعري علامات الترقيم ليوظفها حسب حاجة النص الملحّة إلى سيمياء هذه الأدوات التي تعكس أبعادا دلالية ونفسية لا تستطيع الكلمات وحدها التعبير عنها؛ وعلى الرغم من بدائية استعمالها لدى الكاتب في هذا النص إلا أنه كان يلجأ إليها للإشارة إلى خصوصية موقف ما أو إضفاء أبعاد دلالية معينة، والذي أعطاها هذا الدور الفاعل هي طبيعة النص الساخرة، وتعرف ظاهرة انتشار علامات الترقيم في النصوص بالتشكيل البصري؛ ويوصف بأنه "كل ما يمنحه النص للرؤية، سواء أكانت الرؤية على مستوى البصر/ العين المجردة، أم على مستوى البصيرة/ عين الخيال"[2].

وتتنوع سبل التشكيل البصري لتشمل تشكيل الخط أو التشكيل الهندسي أو تشكيل علامات الترقيم، ومن الآليات التي فرضت نفسها على مسرحية مسافر ليل تشكيل علامات الترقيم وهي علامات ترتبط فيها الدلالة بالحيلة، فقد يعبر الكاتب بالعلامة عن أمر لم يستطع أن يعبر عنه باللفظ إما لاتساع الدلالة أو عدم الوضوح والإبانة والمباشرة هربا من التصريح، وتأتي أهمية علامات الترقيم من كونها "دوال بصرية تتفاعل مع الدوال اللغوية في إتمام المعنى، وإنتاج الدلالة، وتنظيم المفاصل المهمة في الخطاب الشعري"[3]، وهنا نلقي الضوء على ثلاثة من العلامات التي توصف بأنها علامات النبرات الصوتية، وهي تحمل عند استعمالاتها دلالات نفسية وانفعالات

---

1 السابق، ص650.

2 التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، محمد الصفراني، النادي الأدبي، الرياض، ط1، 2008م، ص18.

3 التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، محمد الصفراني، ص2.

وجدانية وأغراض مجازية، كما تمثل حيلا للكاتب يقدم من خلالها مواضع الاضطراب النفسي التي تحيط بالنص، وتعد أداة جذب لتأملات القارئ لهذه المواضع.

(1) حيلة الحذف ونقطتي التوتر ودلالتهما.

يمثل الحذف ركنا من أركان التنوع الأسلوبي في العمل الأدبي لما له من ثراء دلالي يكشف عن حيلة الكاتب في إخفاء بعض التفاصيل لتظهر من خلال سياق الأحداث، وليعطي هذا الخفاء دورا للمتلقي في بيان فجوات النص، والحذف إسقاط لجانب من التركيب مع قيام دليل على المحذوف، ولعل الحذف المقصود هنا هو ما تحل محله علامة الحذف بدلالتها السيميائية المخصوصة التي تناسب النص وتجعله "يشد القارىء إلى عوالمه المفتوحة المختزلة، ليملأ فراغاته، وتكثيف الحدث، ومن ثم تسهم في اتساع الدلالة، وأحياناً يعبر عنه بالمسكوت عنه في النص الشعري، أو فراغ في القول ممتد يختزل الكلام والحقائق، أو تقطيع الأفكار والكلام بشكل عفوي أو توقيف متعمد، كذلك تعبر عن قوة التأمل والتفكير"[1].

ومن ثم فالحذف العلاماتي أو السكوت الذي يرتبط بعلامات الترقيم والمراد تلك النقاط التي توضع بعد كلام يفهم منه معنى سكت الكاتب عن إظهاره لتأويل المسكوت عنه وبيان سر وروده في هذا الجزء من السطر الشعري المسرحي، وكما يقال الضد يظهر حسنه الضد، فقد بدت أهمية هذه الآلية وقيمتها لكثرة ظهورها بالإضافة إلى آلية أخرى شبيهة بها هي علامة التوتر التي تأتي كنقطتين وتقل عن آلية الحذف التي تأتي في شكل ثلاث نقاط؛ ولأن الكاتب لم يأت بها سدى، فقد جعل لها مواضع محددة حيث يطلبها سياق الحوار.

ومع بدء المسرحية؛ يقول الراوي: "بطل روايتنا ومهرجها رجل يدعى .../ يدعى ما يدعى/ صنعته... أية صنعة"[2]، حيث نقف على إهمال الراوي التعريف

---

1 التشكيل البصري في نصوص الشاعر جاسم آل حمد الجياشي، سيميائية علامات الترقيم، حسين عجيل الساعدي، الحوار المتمدن، العدد: 5757، 2018/1/14م، https://www.ahewar.org

2 المسرحية، ص618.

بالبطل، ويوحي الحذف بانتظار الراوي قليلا قبل تحديد شخصية البطل فلا يجد داعيا يدعوه إلى ذلك لسببين: الأول: تعميم الشخصية؛ فشخصية البطل عامة طالما وجد الظلم، والثاني: ضعف شخصية البطل/المسافر داخل المسرحية، فهو رمز للسلبية والضعف والجهل والبلاهة؛ فكأنه يريد أن يقول لا داعي لاسمه فلن يضيف شيئا، وكذلك لم يذكر صنعته؛ لأن الأحداث في القطار والصراع الدائر فيه لا يدعو لذكر الصنعة، فالأحداث بعيدة عن صنعة معينة ولو ذكر صنعته لتوهم القارئ أن أصحاب هذه الحرف هم من يقع عليهم الظلم دون غيرهم.

يكشف الكاتب عن اضطراب شخصية البطل منذ البداية ثم يعبر عن هذا الاضطراب مستخدما علامة التوتر، فبينما هو يسافر في القطار نحو جهة ما يقول الراوي: "ويعد عواميد السكة/ واحد.. اثنين.. ثلاثة.. خمسة.. مائة"[1]، يكشف استخدام نقطتي التوتر هنا لا عن حذف تركيب أو كلمة أو كلمات بل حذف زمن فالراكب يعد الأعمدة وهي متباعدة، وينتظر ظهور ما بعده ويحرص على الترتيب الدقيق، ثم هو يصل إلى رقم مائة، وهو يبين استمرار العد مما يوحي بالفراغ والخواءالفكري.

يحمل البطل مسبحته يستخرجها من جيبه فتسقط من على أرضية القطار؛ يقول: "فتروغ لترقد بين الكرسيين/ يجتهد أن ينقذها، فتغوص.. تغوص.. تغوص" لحذف الزمن دلالة الضياع والبعد وقد تكامل التكرار مع حذف الزمن للتعبير عن هذه اللحظة.

الراكب يذكر اسم الإسكندر مع من ذكر من أسماء العظماء السفاحين، فيطل عامل التذاكر؛ قائلا: "من يصرخ باسمي؟ من يدعوني؟/ من أزعج نومي في زاوية العربة؟/ أنت...؟"[2]، هو لا ينتظر إجابة عن سؤاله، بل يوحي الحذف هنا بالازدراء والتحقير، كيف يجرؤ أحد الرعية أن يستدعي الإسكندر باسمه، ولهذا كشف الحذف عن هذا التعالي من السلطة على المواطن من خلال تقنية السكوت، فجاء رد الراكب

1 السابق، ص618.

2 السابق، ص622.

تعبيرا عن هذه المفاجأة "معذرة.. من أنت؟" يوحي حذف الراكب هنا عن توتر واستنكار لما سمع؛ ليبدأ الصراع.

لكن الراكب لما رأى العامل أنكر أن يكون هذا هو الإسكندر؛ يقول في نفسه: "هذا البرميل الأسمر في الكيس الكاكي..؟/ الإسكندر.. لا.. لا"[1]، في الحذف الأول ينكر هذا لتناقض اللون بين الإسكندر والعامل، ثم الزمن فالمعروف أن الإسكندر قد مات من آلاف السنين، ورغم هذا الإنكار ينصاع الراكب لحديث عامل التذاكر ويكبره، ثم إنه يردد في نفسه: الإسكندر.. لا.. لا، وهذا الترديد معناه أنه يفكر في الأمر، وإن بدا رفضه واستحالته، فلما رأى أدوات التعذيب صار كأنه موقن بصدقه.

كرر الراكب في مواضع كثيرة استجداء العطف من عامل التذاكر، يقول:"قل لي.. بم تأمر–أعني.. بم يشملني عطفك؟– لكن لا تقتلني... أرجوك" فحذف في الأولى للخوف، وفي الثانية لاختيار المناسب من الألفاظ، وفي الثالثة للتذلل والخنوع.

يضع الكاتب لحظة تحول وانتقال بين واقع الشخصية وإسقاطاته عليها، فيبدأ بحوار بين الراكب وعامل التذاكر من نقطة الإسقاط حيث يبدو العامل في شخصية الإسكندر منذ لحظة ظهوره، وما إن يقتنع الراكب بكونه الإسكندر حتى ينتقل إلى واقع شخصيته كعامل في قطار فيضطرب حال الراكب، فيسأله العامل مستغربا حاله: لم الذعر والخوف؟، وينبئه بطلبه وهو أن يرى تذكرته فهذا عمله، ومع هذا التحول يتغير الاسم؛ فيقول الراكب:"أنت الإسكندر../ عامل التذاكر: ليس اسمي الإسكندر/ اسمي زهوان/ الراكب: بم تأمر يا مولاي الـ... زهوان؟"[2]، في قول الراكب أنت الإسكندر.. يبدو الذهول على الراكب من جراء التحول المفاجيء هذا التحول الذي أربكه وجعله ينسى الاسم فخاطبه: بم تأمر يا مولاي الـ... زهوان. أراد أن يقول الإسكندر لكنه أدرك الخطأ لكنه لم يعامله كعامل تذاكر بل عامله معاملة الإسكندر حيث ذكر لفظ (مولاي) فاختلط على الراكب الخوف بالنسيان جراء هذه المراوغة والتحول، وهذا التحول

---

1 السابق، ص624.

2 السابق، ص631.

يلقي على النص ظلالا إيحائية تزيد في الكشف عن التلاعب الذي تمارسه السلطة لتقول ما تشاء وقتما تشاء دون قيود أو ضوابط.

ويظل هذا التلاعب يلاحق الراكب طوال المسرحية، فيسأله العامل عن اسمه بعد أكل التذكرة؛ فيقول: "اسمي عبده/ عامل التذاكر: وأنا اسمي .. سلطان/ الراكب: قلت إن اسمك زهوان/ عامل التذاكر: أنا.. زهوان.. لا.. لا/ هذا اسم زميلي.. الأرقى مني/ رتبته أربع سترات"[1]، تحول في الاسم بين زهوان إلى سلطان، والحذف بعد قوله (وأنا اسمي) فيسكت لحظة يفهم منها كأن الرجل يختار لنفسه اسما وبالفعل يفاجئه بالاسم الجديد (سلطان) ودلالات اختيار الاسم تجري في حقل دلالي واحد حول السلطة والزهو العلو ثم ينكر كونه زهوان، من خلال السكوت بين الكلمات التي تبدي استعلاء شديدا، يقول: أنا–زهوان– لا– لا. ثم يقول هذا اسم زميلي ويسكت لحظة وكأنه لا يعير الراكب اهتماما، ولما سأل العامل الراكب عن تذكرته؛ فقال: "هذي تذكرتي/ عامل التذاكر: شكرا.. . تذكرة خضراء.../ ومربعة تقريبا.../ وطرية.../ هذا يعني أنك رجل طيب/ هل تدري أني صليت المغرب ثم غفوت... / بكامل ثوبي"[2]، هذه الفجوات العلاماتية تنبئ عن فجوات دلالية وتعبر عن طول تأمل من العامل قبل فعلته بأكل التذكرة، وتصور حالة المباغتة والهجوم التي تمارسها السلطة عند فرض أمر ما، فيحمل ذلك الضحية على التسليم والاطمئنان إليها ثم يفعل بعد ذلك ما يشاء، وقد عبر الكاتب عن تعامل السلطة مع المواطن بهذه الطريقة التي تحمل دهاء وإصرارا على الأفعال التي تراها صوابا وهي ليست من الصواب في شيء، بل توقع الضرر المتكرر بمواطنيها.

بعد أكل التذكرة يطلب العامل من الراكب تذكرته فيقسم الراكب أنه أعطاه إيّاها؛ فيقول العامل: "وأنا ألقيت بها من هذا الشباك..؟/ الراكب: لا، بل أنت أكلـ.../ عامل التذاكر: إيه.. أنا.. ماذا؟ –ثم يقول العامل: اسمع يا..."[3]، يشعرك عامل التذاكر

1 السابق، ص640.

2 السابق، ص634.

3 السابق، ص637.

ببراءته من هذا الجرم لما في أسلوبه من إصرار وحدّة، فهو ينكر إنكارا شديدا بل ويحمل الإنكار سخرية ونقدا لاذعا، ويكشف الحوار عن تعالي السلطة وفجورها في الخصومة، حتى أن هذه الثقة العمياء تجعل الراكب يخشى أن يكمل اتهامه بأكلها، فحذف بقية كلمة (أكلتها) خوفا وجبنا، ويتساءل العامل في أسلوب تهكمي (إيه –أنا– ماذا؟) ليكشف عن مفارقة الأحداث في أداء النظام، وهو المنوط به حفظ حقوق الناس، ومن ثم يحتمي بالقانون ويزعم حرصه على تطبيقه، وهذا الجمع بين مخالفة القانون وادعاء حمايته يكشف الهوة السحيقة لانفصام شخصية النظام والسلطة، فمن يفعل ذلك يستطيع أن يبرر الهزيمة ويجعل منها مجرد نكسة.

وتعلو وتيرة الأحداث مع توتر الراكب وسخرية العامل، يقول الراكب: "أرجوك.. لاتأكلها.. أرجوك/ العامل: آكلها../ كنت أظنك.. ماذا.. رجلا تتمتع ببقية عقل/ آكلها.. يا لله.. آكلها"[1]، يوحي توظيف نقطتي التوتر من الراكب أولا توسلا منه ألا يأكل بطاقته كما أكل تذكرته من قبل، وهذا الفعل من الراكب/ المواطن بتوقعه لفعل العامل/ السلطة لكثرة خداعها له فهو لا يثق فيما تقوم به، وعلى الجهة المقابلة يكثف العامل العلامة متناسيا ما قام به، ويتخذ من أسلوب الهجوم مع السخرية طريقة للإقناع بإنكار ما يقول الراكب، وهذا المشهد يكشف عبث السلطة التي تنكر الخطأ ثم تقدم على فعل مثله، ولما ينكر مواطنوها الفعل تسخر منهم وتدعي خلوهم من الفكر والعقل، فهي تسفه إنكارهم لأفعالها التي أدت بالبلاد إلى التدهور والانحدار قبل النكسة وبعدها.

يقول العامل/السلطة وهو يتحدث عن معاناته في تنعمه "هل تعلم.. لست سعيدا/ يتخيل بعض الحمقي أني محظوظ/ ويقولون لأنفسهم،../ حين يعودون إلى أكواخهم وزرائبهم في الليل/ ماذا يصنع عشري السترة؟ يتقاضى أعلى أجر/ يسكن في قصر/ يتصرف في أقدار الناس/ لا يدرون بأني أحمل أكبر عبء"[2]، يتخذ الكاتب من عامل التذاكر معادلا للسلطة وما تردده عن معاناتها في الوقت الذي يزعم فيه

1 السابق، ص645.

2 السابق، ص661.

المحكومون أنها في نعيم مقيم، ويعرض بالمحكومين على أنهم من الحمقى، ويظهر التضاد بين لفظتي (قصر/ أكواخ) الأولى دلالة على النعيم على إفرادها، والثانية دلالة على الفقر المدقع على جمعها، كاشفا عن حقدهم وحمقهم في ترديدهم عن الحاكم: يتقاضى أعلى أجر-يسكن في قصر-يتصرف في أقدار الناس، مستخدما الجملة الفعلية التي تدل على تجدد سيطرته ودوامها.

كما يبين أسلوب المسرحية مراوغة السلطة في حوار بين العامل والراكب يبدو من نغمة كلامه أنه يشكو همه وكأنه في مونولوج داخلي، فتقوم علامة التوتر مقام هذه المراوغة المغلفة بالاستعطاف "يتخيل بعض الحمقى أني رجل محظوظ/ ويقولون لأنفسهم،../ حين يعودون إلى أكواخهم وزرائبهم في الليل"[1]، مقدما سوء حظه وتفانيه في حمايتهم ومعاناته في الحفاظ عليهم.

يتجاوز العامل/ السلطة في اتهام الراكب بتهمة لا وجود لها عقلا ومنطقا بل هي من قبيل العبث الذي يكشف العلاقة الحقيقية بين السلطة ومواطنيها القائمة على التغابي، وفي جو من التوتر يقول العامل: "ولهذا حين أقول:/ أنت قتلت الله/ لا أعني طبعا-أستغفره-أنك قد../ لا، لكني أعني.. أنت سرقت بطاقته الشخصية/ وبهذا يتساوى الأمران"[2]، وهنا يبرز لون من التناقض بين ادعاءه الإيمان والاستغفار لقول لا يصح أن يقوله؛ ليقول قولا يشبهه؛ فالحذف بعد (قد) حذف لجملة لم يستطع أن يكررها تنزيها لله، ولكن الشرح بعد (أعني) لا يوحي بهذا الفهم الأول في القول الأول، ويوحي هذا الحوار باستعلاء السلطة وتكبرها فهي لا تسمو أن تزج بالمقدسات في حوارها فلا مقدّس عند السلطة الغاشمة، كما أنها تصطنع التهم لمن يحاول دفعها عن غيها ولمن لا يحاول، وإن كان على الكاتب أن يبتعد عن هذا فيأتي بلفظ الحاكم أو القائد بدلا من لفظ الجلالة، وبخاصة أنها على نفس الوزن ليقيم تهمته وادعاءه دون الزج بالاسم العلي في مثل هذا الأمر.

---

1 السابق نفسه.

2 السابق، ص668.

(2) الاستفهام بين حيلة العلامة وسلطة الأسلوب

الاستفهام حيلة يستخدمها الكاتب في حوار شخصياته المتصارعة مع اختلاف منزلة المتحاورين ودرجاتهم على طريقة الاستخبار؛ وهو كما يقول ابن فارس: "طلب خُبْر ما ليس عند المستخبر"[1]، والاستفهام المجازي متعدد الدلالة كثير في مسرح العبث؛ لأنه آلية للتعبير عن أمور متناقضة بين فريقين أحدهما خصم وحكم في آن واحد، وهذا الخصم يطوع الاستفهام ليعبر عما يعتقد ويدعي الوعي به والإلمام بمعرفته دون غيره.

ويتميز النص المسرحي بتوظيف الاستفهام لكشف الصراع النفسي داخل الشخصية عند ذكر الاستفهام الذاتي، أو الصراع بين الشخصيات مع الاستفهام الغيري وقد يعرف كلاهما الإجابة، ويتأتي دقة "توظيف المدلولات الاستفهامية والتعجبية التي تجعل من المتلقي راصداً للشخصية، وكاشفاً عن توترها النفسي، فأسلوب الاستفهام والتعجب كلاهما ينقل التوتر والقلق والاضطراب النفسي، والتشويش الفكري"[2]، وإذا كان الأمر كذلك فقد حفلت المسرحية بكل أدوات التوتر ليكون للعلامة إلى جانب الأسلوب فضل مزيد من إزكاء وتيرة الصراع.

يذكر الراوي الاستفهام مع استهلال المسرحية عند التعريف بالراكب؛ يقول: "ماذا يعني الاسم؟"[3]، ويثير الاستفهام دلالات إيحائية ونفسية لدى القارئ في مقدمة المسرحية من جهتين؛ الأولى: تعميم تجربة الراكب على كثير من المستضعفين والمهمشين، والثانية: كون البطل من المهمشين ومسلوبي الفكر والإرادة فلا حاجة تدعو إلى ذكر الاسم.

---

1 الصاحبي، ابن فارس، تحقيق السيد أحمد صقر، مطبعة عيسى البابي الحلبي، القاهرة، ص292.

2 تقنيات الحوار في رواية «ليل وأسئلة» لمحمد نصار، د. عبد الرحيم حمدان، ديوان العرب، 18 أبريل 2021م، www.diwanalarab.com

3 المسرحية، ص618.

ومع تكرار الاستفهام تبرز حدة الاستفتاح بين المتحاورين ويتخذ عامل التذاكر/ الإسكندر من الاستفهام السلطوي وسيلة للهجوم؛ يقول: "من يصرخ باسمي ؟ من يدعوني؟/ من أزعج نومي في زاوية العربة؟/ أنت...؟"[1]، تكثيف الاستفهام مع بداية الحوار بين العامل/السلطة والراكب/المواطن حوار استعلائي متضخم لإيقاع الرعب والوهن في نفسه، فلم يكن خطاب استخبار أو طلبا للمعرفة بل خطاب تخويف وإرهاب، ومع تكرر (من) للتعيين ثم ضمير المخاطب مع الحذف هجوم مقصود هدفه التسليم قبل المحاورة والتعارف؛ فيرد الراكب: "معذرة.. من أنت؟"[2]، يبدو استفهام الراكب رد فعل طبيعي؛ فهو يردد الإسكندر، والمكان والزمان لا ينتجان استجابة متطابقة لندائه، فبدا الاستفهام إنكاريا لغرابة المجيب، وعند إجابته بأنه الإسكندر قال في نفسه متسائلا: "هذا البرميل الأسمر في الكيس الكاكي..؟"[3]، استفهام دون أداة فيه حذف الأداة وتقديرها: (هل هذا البرميل الأسمر) هو الإسكندر؛ لتبدأ عملية التناقض ولكن مع الأحداث يعتاد الراكب على ما كان قد أنكره من قبل، وهنا يركز الكاتب في مسرح العبث على طريقة استدراج السلطة لمواطنيها للتسليم بما كانوا ينكرونه من قبل اعتمادا على التخويف مرة والإصرار على صوابها مرة أخرى حتى يقع المواطن فريسة الإذعان والتسليم دون فهم ما يجري.

يوجه العامل سؤالا إلى الراكب يحمل تعريضا بالترهيب "أعطيت صديقي الحبل ليلعب به/ فأساء استعماله/ هل تدري؟"[4]، استفهام الإشراك في الحوار، والتلميح بالأفعال الإجرامية للسلطة تجاه أعمدتها، فلا شفاعة للقرب، وفي الاستفهام تهديد ووعيد لمن يخالف أمرها؛ يقول: "لا يجرؤ أحد أن يعصي أمري/ هل تجرؤ؟–الراكب: لا، يا

1 السابق، ص622.

2 السابق، ص623.

3 السابق، ص624.

4 السابق، ص625.

مولاي/ قل لي.. بم تأمر؟"[1]، ويؤتي الاستفهام ثماره في الانصياع التام والخضوع من الراكب بلا همس الذي سمع ولم ير بعد قوة السلطة الغاشمة؛ فيتذلل ربما ينجو.

كما كشف استفهام الراكب عن تنامي مظاهر الخضوع والهوان تجاه العامل/ السلطة حتى في اختيار ألفاظه في مخاطبته؛ يقول: "ماذا تبغي مني يا مولاي؟ عفوا, مثلك لا يبغي من مثلي شيئا/ أعني.. بم يشملني عطفك؟/ بم تكرمني/ هل تجعلني سرجا لجوادك–العامل: ضاقت نفسي بركوب الخيل/ هل تجعلني فرشة نعلك؟/ يندر أن أمشي، يؤلمني اللمباجو"[2]، ثم يحذف الراكب أداة الاستفهام لسرعة ذكر المستفهم عنه مما يظهر حالة الخنوع والضعف؛ يقول الراكب وقد مد العامل يديه إليه: "تقتلني بيديك..؟ لا.. لا/ أرجوك جربني في أي مهمة"[3]، يحذف الأداه لفرط الخوف، فلم يكن في مقدوره ذكر الأداة حتى لا يضيع الوقت.

بعد استقرار السياق المسرحي منذ البدء على كون الحوار يدور بين عامل التذاكر والراكب، انقلب إلى حوار بين الإسكندر والمسافر، ثم تشهد المسرحية لحظة التفات أخرى يظهر الكاتب فيها الراكب مهلهلا وسهل المنال، ثم يتركه وقد أوهم بلقاء الإسكندر ليجد نفسه عاريا أمام نفسه، وقد تلاعب به العامل/ السلطة تلاعبا أفقده الفكر والمنطق؛ يقول العامل: "ماذا..؟/ لم تصرخ يا سيد؟/ هل تحلم؟/ لم تجمد كالفأر المذعور؟ لا أظن بأنك لم تركب قاطرة من قبل/ أوه, لم يشحب وجهك حين أمد إليك يدي؟/ أولا تعرف ما أطلب؟ أو لا تعرفني؟"[4]، يبدو العامل رجلا بريئا منطقيا في استفساره، ويكثف الاستفهام مع العلامة ليضفي على التراكيب سرعة، ويفضح التناقض علاقة المواطن بالسلطة متقلبة المزاج، فهي تخلط المنطق باللامنطق.

تكرار (ماذا) للسؤال عن سبب الذعر الناتج عن وجوده، ثم يوضح إخلاصه في أداء وظيفته كعامل تذاكر؛ يقول: "ماذا؟ لا أغفر أن يركب أحد دون تذاكر/ ماذا؟

---

1 السابق، ص627.

2 السابق، ص629.

3 السابق، ص630.

4 السابق، ص631.

هل هدأت نفسك؟/ تذكرتك"[1]، وهو نفس الإخلاص الذي تفعله السلطة للحفاظ على أمن رعاياها؛ هذا التقديم لإيمان العامل بسمو رسالته في تتبع المسافرين والاطلاع على تذاكرهم ثم يأكل التذكرة بعد أن أعطاها له الراكب، تشبه تعامل السلطة حين تتحدث عن تضحياتها من أجل مواطنيها ثم تقتلهم دون سبب قاهر.

مع تنامي الأحداث يدور الصراع بين القطبين ليكشف الكاتب بالاستفهام حدة التوتر، فالعامل قد أكل تذكرة الراكب، ويريد من الراكب أن يعطيه التذكرة للاطلاع عليها؛ يقول: "أين؟.. في بطنك يا سيد"، ويؤكد الراكب له تسليمه إياها "وأقسم أني أعطيتك إياها يا سيد/ وأنا ألقيت بها من هذا الشباك..؟"[2]، فيستفهم العامل ساخرا ضاربا بيقين الراكب عرض الحائط، منكرا في جحود أكلها، بل يؤكد كذب الراكب ساخرا، ومع طول الإنكار يسقط الراكب فريسة للعامل على ضعف منه، فلم يستطع إثبات ما رآه بل يبدو من كلامه الاضطراب والرعب؛ يقول: "لا، بل أنت أكلـ..-إيه.. أنا.. ماذا؟"[3]

ومع التفات آخر يبدأ الحوار الهادئ باستفهام حقيقي لبدء حوار جديد أو استئناف ما سبق مع انخفاض نبرة الصوت، وهدنة قبل الهجوم مرة أخرى: "ماذا تعمل؟/ في حرفة"، "هل معك بطاقة؟"[4]، حيث يتكرر تركيب واحد قبل أكل التذكرة وقبل أكل البطاقة، وفي التركيب استخدام لأداة الاستفهام دون العلامة مع ختم أسلوب الاستفهام بنقطتي التوتر؛ يقول العامل للراكب: "هل تدري أني صليت المغرب، ثم غفوت.../ بكامل ثوبي/ استعدادا للنوم"[5]، هذا التركيب له دلالات كثيرة منها مقصدية الكاتب الإشارة إلى علاقة السلطة بالدين عند الحاجة إليه لمخاطبة الناس واستمالة قلوبهم لكنه ترك لنا ما يكشف كذبها فقد صلى المغرب ثم غفا، وآخر الصلوات العشاء

---

1 السابق، ص633.

2 السابق، ص637.

3 السابق، ص637.

4 السابق، ص641-643.

5 السابق، ص634-644.

لا المغرب، فيكشف بهذا الأسلوب جهل السلطة بالدين وفرائضه الحقيقية، وقد أغلق الكاتب التركيب بنقطتي التوتر للفت النظر إلى هذا الخلل.

يأتي الكاتب بالاستفهام التعجبي دون ازدواج الأدوات (؟!) والاكتفاء بعلامة الاستفهام؛ يقول العامل: "هل يأكل أحد ورقة؟"[1]، ويعبر الاستفهام عن حالة التعجب والدهشة البادية على وجه العامل الذي يستنكر أمرا فعله عندما أكل التذكرة، وقد أورد الكاتب أكل الأوراق إشارة إلى تزوير أحداث التاريخ الذي يكتبه الحكام.

يشير الاستفهام إلى طرق تعامل السلطة مع المواطن؛ فالسؤال عن العدل غير الموجود لمن وقع عليه الظلم، فيقرّ المظلوم بعدل الظالم في عبثية؛ يقول العامل: "هل تطمع في عدلي؟ ماذا تعرف عن عدلي...؟-إنك أعدل من في الأرض"[2]، تكرار لفظ العدل في التراكيب بين الجواب والسؤال مع اختفائه من الواقع داخل المسرحية وخارجها على أرض الواقع، ويختار الكاتب-على لسان الراكب- بيت الشاعر أحمد شوقي في مدح النبي صلى الله عليه وسلم: فإذا رحمت فأنت أم أو أب.

وفي موضع آخر يتساءل العامل بعد ذكر الراكب بيت المتنبي:

ولو لم يكن في كفه غير روحه لجاد بها فليتق الله سائله

"هل هذا شعرك؟-هل تعرف قائل هذا الشعر؟"[3]، فينكر على الراكب هذا الشعر ويذمه بعد التمثيل به؛ ليوظف العامل دور الشعراء وغيرهم ممن يمدحون للعطاء، ويتخذ من الصحافة معادلا للشاعر القديم؛ فهي تمدح السلطة دون نقد ولكنها تبرر للكوارث والنكسات.

يختلق العامل حدثا ويدعي ضلوع أناس فيه، وبينما هو يحدث الراكب يشرح له الأحداث المختلقة يكون رد الراكب هل اعترف أحد، فيقول: العامل اعترف قليلون، وبعد الحوار الهادئ ذي المسحة الأخوية يتجه إلى الراكب ليسأله: "هل أنت على استعداد أن تصنع شيئا من أجلي/ من أجل الوادي-بل من أجلك يا مولاي/ دعني أبحث عنه

---

[1] السابق، ص646.

[2] السابق، ص657.

[3] السابق، ص659.

معك– تبحث عنه معي..؟"[1]، فيبادره العامل: "ها هو ذا– من..؟– أنت!"، "أنت على استعداد أن تصنع شيئا من أجلي/ هل تذكر..؟"[2]، وقد تكرر: (من أجلي، من أجل الوادي، من أجلك) وفيه اعتماد سلطة القهر على التضحية بالمواطن تحت التهديد من أجل الحاكم أو الوطن، ولكن المواطن يأبى التضحية من أجل الوطن الذي لم يفده في شيء ولكنه يعرض عرضا أن يضحي من أجل الحاكم خوفا لا حبا وإيمانا بفعاله، والاستفهام المتبادل هنا يقرب مراد الكاتب من رسالته إلى القارئ الذي ينتظر الخلاص والبناء والحرية من سلطة غاشمة، تتهم من لا ذنب له دون دليل، وهذا النوع من السلطات لا يبني وطنا ولا يصنع مواطنا يدافع عن وطنه.

(3) علامة الانفعال أو التأثر

هي علامة جميع الانفعالات ويطلق عليها علامة التعجب تخصيصا، لكنها أوسع مجالا من التعجب وحده، أوردها الكاتب في مواضع من المسرحية بغرض الكشف عن مواضع العبث وبيان التناقض، فهي تأتي بعد كلام العامل للراكب في عدة مواضع، وبتتبع هذه المواضع يتكشف دورها السيميائي وقيمتها الدلالية، فمثلا بعد إقناع العامل للراكب بكونه الإسكندر ينتقل إلى شخصيته الحقيقية في أداء دور عامل التذاكر؛ فيظل الراكب على عهده به في تجسيد شخصية الإسكندر فيسبه في تعال ويسمه بالخوف والغباء"مذعور .. وغبي!/ أولا تدرك من ثوبي ما أطلب/ أطلب تذكرتك"[3]، وتحمل العلامة تعجب العامل من فعل الراكب، وهي إن كانت في موضعها كعلامة انفعال هنا لكن القارئ يدرك هذا الانفصام بين شخصية العامل والسلطة.

ولما أن أراد أن يثبت عطاءه وانضباطه في عمله وأدائه على الوجه الأكمل؛ قال: "لكني أتفقد كل العربات/ هذا واجب!"[4]، وللقارئ الحكم على عبثية القول الذي

---

1 السابق، ص673.

2 السابق، ص674–675.

3 السابق، ص632.

4 السابق، ص632.

يخالف الفعل؛ ففي الوقت الذي يقوم بأداء واجبه كما يقول قد يتلف شيئا مقابل قيامه بواجبه المبالغ فيه؛ يقول: "بل إني أحيانا أستخرج مطواتي، وأشق المقعد"[1].

ويأتي العجب ممن يصدر منه ديدنه العجب؛ العامل يقول للراكب بعد أن أكل التذكرة: "تذكرتك يا سيد!/ أعطيتك إياها يا سيد"[2]، يطلبها بعد أن أكلها، ويضع الكاتب علامة الانفعال عند طلب العامل الذي يبدو كفاقد للذاكرة أو أنه يقوم بممارسة القهر المتعمد تجاه الراكب.

وقبل أن يقدم العامل على أكل البطاقة يقول: "فهي بطاقتك الشخصية/ أغلى ما تملك/ أرنيها لحظة../ شكرا.. خضراء، ومربعة تقريبا/ جافة..!"[3]، وكما قال هذا عن التذكرة من قبل "شكرا... تذكرتك خضراء.../ومربعة تقريبا.../ وطرية..."[4]، فالبطاقة جافة وهو يستنكر هذا فقد كانت التذكرة طرية، هذه المقابلة بين اللفظين تجعل من العامل/ السلطة لا يترك للمواطن شيئا قليلا أو كثيرا مفيدا أو غير مفيد فهو يجمع كل المتناقضات في يديه لا يسمح له بالامتلاك والاستئثار بأمر قل أو كثر.، كما أنه يتعجب من جفاف البطاقة وكأنه فوجئ بذلك فقد كانت التذكرة من قبل طرية صالحة للأكل.

يتعجب الراكب من محاولة العامل طمس هويته الشخصية عن طريق إقناعه بغير ما يرى عبثا، فيقول له: أوراقك بيضاء يقصد بطاقته، فلا تحمل تعريفا بك، لكن الراكب يقول: "لكن أوراقي ليست بيضاء/ هذا اسمي!/ هذا رسمي!"[5]، وتقوم أداة الانفعال بأداء دور رسم الصراع بين جهتين غير متكافئتين، أحدهما السلطة التي تقول ما تشاء وقتما تشاء، ولا تعبأ برفض المواطن لهذه الممارسات الغاشمة، وهذه السلطة

---

1 السابق، ص632.

2 السابق، ص635.

3 السابق، ص644.

4 السابق، ص633.

5 السابق، ص651.

نفسها تكيل الاتهامات دون دليل، ولا حظ للمواطن إلا أن ينفي الظلم عن نفسه بالكلمات لا غير "مظلوم والله، مظلوم.. مظلوم.. !"[1]

وفي خاتمة العمل المسرحي يستعين العامل بالراوي ليساعده على حمل جثة الراكب؛ فيقول الراوي: "ماذا أفعل/ ماذا أفعل/ في يده خنجر/ وأنا مثلكمو أعزل/ لا أملك إلا تعليقاتي/ ماذا أفعل!/ ماذا أفعل؟"[2]، يعتمد الراوي الذي يمثل المثقف المشاهد للأحداث على الاكتفاء بالمشاهدة دون المشاركة في الحل أو التأثير وهو يمثل ما يسمى بحزب الكنبة، لكنه في النهاية يطره النظام/السلطة إلى المشاركة رغم أنفه لكن في جانب القهر والظلم ومساندته، فقد ظل يراقب الأحداث ظنا منه أنها لن تمسه، ولذلك يأتي الكاتب بعلامة الاستفهام مرة وعلامة التعجب في موضع علامة الاستفهام مرة أخرى إشارة إلى الاضطراب الذي فاجأ هذا المشاهد وجعله لاعبا رئيسا في دعم القهر.

1 السابق، ص655.

2 السابق، ص681.

رابعا: حيلة المغالطة الحجاجية

المغالطة من (غَلَطَ)؛ يقول ابن فارس: الغين واللام والطاءُ كلمة واحدة، وهي الْغَلَطُ: خِلَافُ الْإِصَابَةِ، يقال: غَلِطَ يَغْلَطُ غَلَطا، وبينهم أُغْلُوطَةٌ، أي شيء يُغَالِطُ به بعضهم بعضا"[1]، وقد ظهر مصطلح المغالطة جنبا إلى جنب مع مصطلح الحجاج؛ فقد تحمل الحجج المقدمة من المتكلم إلى السامع مغالطة مقصودة للوصول إلى غرضه من الحجاج؛ يقول الجرجاني: "المغالطة مركبة من مقدمات شبيهة بالحق، ولا يكون حقًا، ويسمى: سفسطة، أو شبية بالمقدمات المشهورة، وتسمى: مشاغبة"[2]، وفي عمل المسرح السياسي يلجأ الكاتب على لسان شخصياته إلى استخدام مثل هذه الحيل والمراوغات وهي من صميم أسلوب المغالطة.

والمغالطة بحسب حافظ إسماعيل علوي: "استدلال فاسد أو غير صحيح يبدو وكأنه صحيح؛ لأنه مقنع سيكولوجيا لا منطقيا على الرغم مما به من غلط مقصود"[3]، هذا الاستدلال الفاسد الذي يعرض مقدمات مراوغة للوصول إلى نتائج مقنعة عن طريق الحيل والشبهات، وقد استعمل الجاحظ من قبل مصطلح الحجة في مقابل الحيلة والدليل في مقابل الشبهة[4]؛ ولأن مراد المتكلم لا يكون دائما بإقامة الدليل والإقناع بالحجة بل كثيرا ما يكون الحجاج بالنسبة له محل انتصار وظفر ولذا يجنح إلى الحيلة والشبهة، ومن ألوان المغالطات مغالطة الحجة ومغالطة الاستشهاد، وقد برع الكاتب في الاعتماد على هاتين الآليتين كسبيل للتأثير في سلوك المتلقي؛ وصورهما في النص كالتالي:

---

1 مقاييس اللغة، لابن فارس (مادة: غلط).

2 التعريفات, علي بن محمد الشريف الجرجاني, دار الكتب العلمية، بيروت, ط1, 1983م, ص٢٢٣.

3 الحجاج مفهومه ومجالاته، حافظ إسماعيل علوي وآخرون، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2010م، 272/3.

4 رسائل الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر بن محبوب الكناني، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1964م، 285/1.

(1) مغالطة الحجة:

تتنوع صور مغالطة الحجة لتشمل كل حجة تحمل تكذيبا أو تجهيلا أو لا منطقية مقصودة من قبل المتكلم، وفي مسرحية مسافر ليل تبدو المغالطات مقصودة من الكاتب الذي يريد أن يرسل رسالة مفادها انشغال السلطة بإرهاب الداخل وتغييب الوعي وسلب المواطن كرامته، وهذه الأسباب هي التي أسهمت في وقوع النكسة، فلم تكن النكسة وليدة اللحظة بل وليدة تراكم من التردي السياسي والاجتماعي، ولو قرأنا عمل صلاح عبد الصبور السابق للنكسة وهو مأساة الحلاج لأدركنا صناعة النصية في مسرحيات صلاح عبد الصبور التي تتكامل لكشف زيف الواقع الاجتماعي للسلطة في تهميش مثقفيها ومواطنيها.

وإذا كانت المغالطة بين خصمين غير متكافئين كالعلاقة بين السلطة والمواطن؛ فإن الإذعان والتسليم هو السائد في مقابل الإقناع الذي يغيب نظرا لاستخدام السلطة لأسلحتها مما ينذر باستغلال الحيلة مع الشبهة في الحوار الحجاجي.

وتتعدد صور مغالطة الحجة في الخطاب المسرحي وبخاصة مسرحية مسافر ليل؛ لأنها تندرج تحت هذا النوع من المسرحيات التي تصور عبثية الحياة ولا منطقية أحداثها التي من شأنها أن تكون طبيعية، وقد اختار الكاتب لبيان هذه العبثية شخصيات مناسبة؛ كشخصية عامل التذاكر مع المسافر متخذا من نقاط التلاقي والصراع بينهما مدخلا لأفكاره، ومع حضور السلطة الضئيلة للعامل هذه السلطة التي تتضخم مع الأحداث، ليجسدان معا في عالم الحقيقة صراع السلطة مع مواطنيها وطريقة تعاملها وكذلك حوارها معهم.

اتخذ الكاتب من سلطة الحوار بين العامل والمسافر وسيلة للكشف عن كثير من المغالطات والحيل التي تستخدمها السلطة لفرض الرأي بالقوة والاذعان لها دون برهان أو دليل، فقدم للقارئ أدوات السلطة في فرض الرأي؛ كالتهديد وقد لوح بالحبل: "هذا مات به أغلى أصحابي"، والتهديد بإبراز الأدوات التي يستخدمها في التعذيب، أو تحوله إلى صورة محقق أمريكي وتحويل عربة القطار إلى مكتب للتحقيق: "العامل

يستخرج نجمة مأمور أمريكي من جيبه/ ويعلقها في صدره/ يتحول عن مقعده حتى يجلس في وجه الراكب/ يسحب رفا من تحت المقعد/ يصنع منه مائدة، ينشر أوراقا"[1]، فمن حيل الكاتب البليغة استثمار هذا الجانب الذي يتحول العامل إلى هيئة محقق أمريكي ليشير بطرف خفي إلى بقايا الاستعمار في الدول العربية، فمثل هذه المحاكمات الصورية وكذلك طرق المحاكمة مما توارثته الأنظمة العربية من الغرب المستعمر كما في حادثة دنشواي، وقد هجر الغرب مثل هذه الممارسات القديمة لكن رضي أن تظل عند غيره حفاظا على وجوده غير المباشر، ثم يقول: "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"[2]، فيقدم الكاتب مغالطة فجة من خلال شخصية العامل الذي يتهم الراكب بتهمة لا وجود لها في عالم الواقع، إشارة إلى لا منطقية الاتهامات وعدم استنادها إلى دليل من عقل أو منطق، وهذه المغالطة من قبيل المنازعات التي يبغي الخصم إثباتها دون دليل؛ يقول الجرجاني:"المنازعة في المسألة العلمية لا لإظهار الصواب بل لإلزام الخصم، وقيل: هي مدافعة الحق بعد العلم به"[3].

ومن نقل المغالطات من اللامنطق إلى المنطق والقبول تعتمد الأنظمة على ألفة غير المعتاد حتى يصير معتادا مقبولا، فتبدأ حججها بالشائعات التي سرعان ما تحولها إلى حقائق؛ يقول العامل في حواره مع الراكب: "والشائعة تقول: رجل من أهل الوادي قد قتل الله وسرق بطاقته الشخصية/ –هذا أفظع ما سمعته أذن/ شائعة كاذبة يا مولاي، بلا شك/ –لا, هي صادقة، وبكل أسف/ لكن بطريق غير مباشر"[4]، ثم يشرح للراكب صدق الشائعة غير المباشر بمغالطة أخرى بينة الخطأ؛ فيقول: "أنت قتلت الله/

1 المسرحية، ص652.

2 السابق، ص 653.

3 التعريفات للجرجاني، ص245.

4 المسرحية، ص666.

لا أعني طبعا–أستغفر/ – إنك قد../ لكني أعني.. أنت سرقت بطاقته الشخصية/ وبهذا يتساوى الأمران"[1]

ومن ثم يربط قتل الجاني باستقرار البلاد وهذه مغالطة أخرى فجة يسوقها لتبرير القتل والتنكيل، يقول: "لابد من الحسم/ لو لم أفعل لاختل نظام الوادي/ إني أعرف ما أفعل/ سأقول لهم في صحف الغد إني نفسي/ قد أمسكت الجاني/ وقتلته/ وسأعرض جثتك وصورتك على الناس"[2]، فيقدم بلا دليل ولا تهمة ضحية لإسكات الخصوم.

كما تكشف المغالطة في الخطاب المسرحي عن تعمد السخرية من الأحداث، فتبادل الأدوار بين الماضي والحاضر يبدو في مغالطة العامل للراكب بعد أن ذكر بيت المتنبي:

ولم لم يكن في كفه غير روحه لجاد بها فليتق الله سائله

فقال: "لا، هذا قول طائش/ فأنا لا أقدر أن أعطي روحي/ لا ضنا مني أو بخلا، بل إشفاقا أن يختل نظام الكون"[3]، والمغالطة هنا قبل اعتراض العامل على قائل البيت، فقد اعترض على أن يعطي روحه خوفا أن يختل نظام الكون، وهذا من قبيل المغالطة المنطقية، فقد جعل من روحه حصنا يحفظ نظام الكون من الاضطراب وهذا غير صحيح بالكلية، وهذا النوع من المغالطة يكون بتقديم المتكلم لحجج ومقدمات غير حقيقية تسوقنا إلى نتائج تبدو كأنها حقيقية.

ثم يسأل عن صاحب هذا الشعر؛ فيقول الراكب المتنبي فيما أذكر؛ فيقول العامل: "لا, لا, لا يخطئ حدسي أبدا هذا يبدو من شعر العائم/ شعبان العائم/ – صحفي في حاشيتي"[4]، و رغم صواب البيت في نسبته إلى المتنبي يغالط العامل في هذه النسبة ليذكر للراكب أشباه المتنبي الذين يمدحون ويبالغون طلبا فيما عند الحكام،

---

1 السابق، ص 668.

2 السابق، ص 675.

3 السابق، ص659.

4 السابق، ص 660.

وهذا النوع من مغالطة الاستهزاء والسخرية، وقد نجح الكاتب في الربط بين القديم والحديث من خلال هذه المغالطة.

وفي الخطاب السياسي تضع السلطة مخالبها في قلب السامع وتستخرج منه هذا التعاطف والألفة التي بينه وبين حكامه المتوارثين، وكذلك ما جبلتهم عليه من اللعب بالعواطف في حال الضعف، هذا الخطاب له نجاعته مع الأمم –أمية الوعي– التي غاب وعيها السياسي وانصرفت عن تتبع الأحداث وترتيبها فجنحت إلى قبول الأضداد؛ يقول العامل/ السلطة: "هل تعلم.. لست سعيدا/ يتخيل بعض الحمقي أني محظوظ/ ويقولون لأنفسهم،../ حين يعودون إلى أكواخهم وزرائبهم في الليل/ ماذا يصنع عشري السترة؟ يتقاضى أعلى أجر/ يسكن في قصر/ يتصرف في أقدار الناس/ لا يدرون بأني أحمل أكبر عبء"[1]، تضعف نبرة المتكلم ويستخدم جملا تحمل السامع على الإنصات لخطابه العاطفي وهو يسوق عدد من الحجج عن معاناته وتحمله أعباء السلطة القاسية للعبور بالوطن إلى بر الأمان، والسامع رغم ما مر بينهما من مواقف إلا أنه ينقاد إلى التعاطف معها؛ ويبدو من قوله: (أكواخهم وزرائبهم) تهكما غير واضح إلا أن سبابه لهم يقوي هذا التهكم وفيه تحقير لقولهم وحياتهم التي يحيونها والتي لا ترقى إلى اتهامه.

فيرد الراكب: "لا تحزن يا مولاي دمعك أغلى من أن تسفحه إشفاقا منك، على أهل السوء.."[2]، وهذه المغالطة فيها مراوغة استجداء العطف لإعادة ترتيب أحوالها، بل إنه يبذل كل شيء خوفا على حساده أن يصيبهم الضرر جراء حقدهم؛ يقول: "لا أبكي نفسي، لكني أبكي ضيعة نفس الحساد/ أبكي من أجل قلوبهمو السوداء/ أتمنى لو رأوا النور وعرفوه/ لو عرفوا معنى أن يصفو القلب ويتطهر بالحب"[3].

كما يظهر من كلام العامل استخدام مغالطة الكذب والمبالغة فيه، فما قدمه من أفعال منذ أن لقي الراكب وصولا إلى قتله، كلها أفعال تنبئ عن كذب، فأعداؤه

---

1 السابق، ص 661.

2 السابق، ص 664.

3 السابق، ص663.

كثيرون أكثر من أن يحصيهم عدد، ولكنه يجنح إلى المراوغة فيقنع نفسه بعدم الخوف من الموت وهو يخشاه كل لحظة؛ يقول: "هل تعلم أني أحيانا/ لا أغفو إلا ساعات في الأسبوع/ لا تتصور أني أخشى أن أقتل في نومي/ فأنا لا أخشى الموت/ لكن لابد من الحيطة/ ولهذا، فأنا أقتل أعدائي أو أشريهم بالترتيب"[1]، وقد كان في البدء عندما ردد الراكب أسماء الحكام وعظماء التاريخ خرج العامل ليقول: "من يصرخ باسمي؟ من يدعوني؟/ من أزعج نومي في زاوية العربة؟ أنت..؟،/ الراكب: معذرة.. من أنت؟/ عامل التذاكر: أنا الإسكندر"[2]، فبين عامل التذاكر و الإسكندر بون شاسع في الزمان والمكان والمكانة؛ ولكن الكاتب حاول أن يبث أفكاره من خلال هذا الحوار العبثي، فبدا لنا للوهلة الأولى مغالطة العامل للراكب وهو ينهره على إزعاجه، وكأنه الإسكندر حقيقة.

ومن هذه المغالطة إلى مغالطة أخرى من الراكب الذي حدث نفسه بقبول هذه المغالطة وبرر لها، "قال الراكب في نفسه/ ما يدريني فلعل الرجل هو الإسكندر/ ولعل الموتى العظماء/ مازالوا أحياء/ وعلى كل، فالأيام غريبة/ والأوفق أن نلتزم الحيطة/ ولعلي إن لنت له أن يتركني في حالي/ قال الراكب في نفسه/ فلأتذلل له"[3]

ولعل ملمح قبول المغالطة من الراكب سببها تبرير الراكب لادعاءات العامل والكشف عن خلل في الشعوب التي ألفت القهر والظلم فصارت تقبل ما يقال، بل وتجد له مبررا غير معقول لكنهم يصدقونه للإبقاء على أرواحهم.

ومن صور القصد إلى المغالطة وتعمد ممارستها، التلاعب في الاسم بالتغيير كل مرة وهو الثوابت لكن هذا يعني عدم اكتراث السلطة بهذه الثوابت التي تغيرها كل حين كما يحلو لها؛ يقول الراكب: "أنت الإسكندر.../ عامل التذاكر: ليس اسمي الإسكندر/ اسمي زهوان/ الراكب: بم تأمر يامولاي الاـ... زهوان؟"[4]

---

1 السابق، ص662.

2 السابق، ص622.

3 السابق، ص628.

4 السابق، ص631.

لم يزل العامل/السلطة يتلاعب بالراكب/المواطن فينتقل في علاقته معه بين صور مختلفة شكلا لكنها متفقة في مضمونها، فسلطة الإسكندر لا تختلف عن سلطة زهوان عامل التذاكر فسرعان ما ينفيه عن نفسه مدعيا الاسم لزميل أرقى منه، بعد أن خلع العامل سترته الرسمية حتى لا يخشاه الراكب: "ماذا قلت.. اسمك/ –اسمي عبده/ – وأنا اسمي.. سلطان/ – قلت أن اسمك زهوان/ – أنا.. زهوان.. لا.. لا../ –هذا اسم زميلي.. الأرقى مني"[1]، هذه كلها من مغالطات الاستخفاف؛ فاستخفاف السلطة بمواطنيها نتج عن سياساتها الخاطئة المتكررة هذه السياسات التي لم تجد يوما معارضة فأمنت العقوبة.

وتتنوع الخطابات السياسية العربية بين الأبوية والدينية؛ فالحاكم يخاطب شعبه مخاطبة الأب الحاني الخائف على مصالح أبنائه، ويقدم معاناته في السفر ولقاء سفراء الدول وحكامها؛ يقول على لسان العامل: "أستقبل زوار البلد الغرباء/ أتحمل نظراتهم الحاقدة البكماء/ أشرب قدح القهوة حتى مع أعدائي/ مع زواري من كل مكان"[2]، هذه السلطة التي تجعل من التكاليف الملقاة على عاتقها أمرا قاسيا تتحمله من أجل الشعوب، فهم يحاربون ويقاتلون من أجل الحفاظ على البلاد من القتلة والسفاحين، هؤلاء القتلة الذين يخشاهم وحده، لكنه توحد مع الوطن فصارا شيئا واحدا.

أما عن السلطة الدينية في البلاد العربية فنظرا لأن الشعوب العربية تقدس القرآن الكريم، يميل الحكام إلى اللعب على هذا الوازع فيخرجونه أحيانا للتعاطف وسلب الأفئدة؛ يقول العامل وهو يقدم على أكل التذكرة في المرة الأولى والبطاقة في المرة الثانية: "هل تدري أني صليت المغرب ثم غفوت.../ بكامل ثوبي/ استعدادا للنوم/ حتى دق الجرس برأسي، فتركت سريري/ لم آكل لقمة/ خضراء.. شكرا لك/ إنك تحرجني إذ تؤثرني، وتفضلني عن نفسك"[3]، هذا التكرار يشير إلى نسيان الشعوب للكوارث التي تصطنعها السلطة في ذلك الوقت نظرا لانشغالهم بالحفاظ على الحياة؛

1 السابق، ص640.

2 السابق, ص662.

3 السابق، ص634.

يقول الراكب في أكثر من موضع: (فلأتذلل له–لكن لا تقتلني .. أرجوك–اصنع بي ما شئت لكن/ لا تقتلني).

استخدام السلطة للقسم لإثبات المغالطة وتأكيد صواب ما ذهبت إليه مع بيان تناقضه ومغالطته المنطقية؛ فبعد أن أكل العامل التذكرة دعا الراكب أن يقدم تذكرته ولما سأله، قال له في بطنك؛ قال العامل: "لا ترتفع الكلفة إلا بين صديقين/ فالزم حدك/ أقسم أنك رجل ساخر/ لكنك لن تجني من سخريتك إلا ما ترضاه/ حقا، قد تأسرني خفة ظلك/ لكن بحدود/ فالواجب سيظل الواجب"[1]

ومن صور المغالطة أيضا القدرة على الجدال والصبر عليه والإصرار على إغلاق الحوار لصالح السلطة دون نظر إلى عدم معقولية الزعم، بل إن الطرف الآخر يقدم الأدلة والبراهين، ولكن السلطة تستخدم قوتها؛ فهي الخصم والحكم؛ يقول الراكب في أمر التذكرة: "أقسم أني أعطيتك إياها يا سيد، فيرد العامل: وأنا ألقيت بها من هذا الشباك..؟/ لا بل أنت أكلـ.../ إيه.. أنا.. ماذا؟/ علمني سني أن يتأخر غضبي،/ أن يتقدم عقلي سخطي/ لكني لا أسمح إطلاقا أن يتقدم عقلي خطوات القانون"[2].

كما أن السلطة وهي الجاني تقدم النصائح والحِكم للمقهور حتى ينجو من العقاب، يقول العامل: "زن كلماتك بالميزان/ فكر مرات عشرا في كل سؤال/ عشرين لكل إجابة/ احذر أن يضطرب كلامك حتى لا يلتف حبالا في عنقك/ لكن.. إيه.. ننتظر قليلا حتى أخلع هذا الثوب الرسمي.."[3]

وقد استخدام الراكب/المواطن القياس فقد أكل العامل تذكرته من قبل، ولما شرع في أكل البطاقة، استجداه الراكب ألا يأكلها؛ فقال العامل: "آكلها... كنت أظنك.. ماذا.. رجلا يتمتع ببقية عقل/ آكلها.. ياالله.. آكلها/ هل يأكل أحد ورقة؟/ هذا ما لم نسمع به"[4]، وهذه مغالطة التجهيل؛ فهو ينكر بشدة ما فعله منذ لحظات، بل ويقدم

---

1 السابق، ص636.

2 السابق، ص637.

3 السابق، ص639.

4 السابق، ص646.

الدليل على جنون من يفعل ذلك، ويزيد بالاستفهام الإنكاري التعجبي، مما يضع هذا الفعل تحت عبثية المسئولية وعدم تناسب الأفعال مع الأقوال وتقلب المزاج دون محاسبة، ويعلل رفع البطاقة بقوله: "إني حين رفعت بطاقتك إلى وجهي/ لم أك أنوي أن آكلها/ بل كنت أحدق فيها"[1]

وفي مغالطة سوق التهمة أو المغالطة بقوة السلطة وهي مغالطة يحمل فيها الخصم على التسليم نظرا لسلطة المحاور، حيث يزعم العامل أن أوراق الراكب بيضاء؛ يقول: "لا .. أوراقك بيضاء.. انظر/ انظر، بيضاء تماما/ لا تعرف أوراقك/ آه، أدركت الآن/ هي ليست أوراقك/ أنت سرقت الأوراق إذن/ لحظة../ الأمر خطير"[2]، والركب ينكر ذلك ويقول: "لكن أوراقي ليست بيضاء/ هذا اسمي!/ هذا رسمي!"[3]، وهذه الأدلة لا ينظر إليها مع السلطة الغاشمة التي أنهت تداولها قبل أن تبدأ المحاكمة، يقول الراكب في آخر المسرحية بعد أن طعنه العامل بالخنجر"لكنَّا لم نتداول بعد" فيرد العامل: "نتداول فيما بعد".

(2) مغالطة الاستشهاد

تمثل مغالطة الاستشهاد صورة من صور المغالطة التي يعتمد عليها الكاتب فيما ينقله من نصوص مشهورة متدولة بما يلائم عمله الفني وظروف إنتاجه، وهذا الاستشهاد له تأثيره في النص حيث إنه يمثل إشارة بلاغية وكأن الكاتب يستدعي قصة النص من هذا الموضع المنقول منه، وهو ضرب من الإيجاز والتقصير والإشارة والتلميح، وقد حفل النص بهذا اللون من التأثر بنصوص أخرى أسهمت في بيان قضية الظلم والقهر، فليس الظلم وليد الساعة بل له جذوره التاريخية الضاربة في الأزمان السحيقة، وهؤلاء الظالمون/ العظماء ليس بينهم كبير اختلاف بل إن مساعيهم

1 السابق، ص 649.

2 السابق, ص651.

3 السابق نفسه.

وتهديداتهم واحدة، وكأن خلف هذا الصوت المرتفع نفس خائفة تخشى انفلات الأمور أو شعور مواطنيها بالحرية.

وقد استعان الكاتب بذكائه في نقل نصوص التهديد التي ذكرها العامل/ السلطة للراكب/المواطن؛ كقول النعمان بن المنذر: "جوع كلبك يتبعك"، وهي مقولة تجعل من السلطة الغاشمة كالموكّل بالأرزاق شحيحة في العطاء خشية أن يعم الرخاء فتسأل عما تقوم به ويطمع الشعب في السيطرة على ما لديها، وهي طريقة الطغاة الذين يجمعون السلطة في أيديهم ولا يفرق بينهم وبينها إلا الموت، كما ينقل قول هرمان جورج: "عندما أسمع كلمة الثقافة أتحسس مسدسي" فالثقافة بالنسبة له العدو الأول، لأن المعرفة والثقافة هما العدو الأول للسلطات وبهما تتكشف للمرء خبايا الأمور، ويعرف المواطن واقع مجتمعه وحال وطنه بالقياس إلى أحوال المجتمعات الأخرى التي تتفوق في نظامها الاجتماعي والسياسي والاقتصادي، كما يستشهد بقول ليندون جونسون الرئيس الأمريكي الأسبق: "علمهم الديموقراطية، حتى لو اضطررت إلى قتلهم جميعا"، وهذا القول فيه تناقض صارخ لأن تعليم الديموقراطية لا يكون بهذه الفظاظة بل بالرفق واللين، فإذا قتلهم جميعا في رحلة تعلم الديمقراطية فلمن يصنعها إذن، وأما قول الحجاج بن يوسف الثقفي: "إني أرى رؤوسا قد أينعت وحان قطافها" فهو التهديد الصريح مع التعميم لا التخصيص والإبهام لا التصريح وهو أسلوب من أساليب التخويف والوعيد.

هذه المغالطة في نقل تلك النصوص مع ادعاء السلطة قيم العدل والتسامح والحوار يكشف عن خوف السلطة من إشباع الناس وتحقيق متطلباتهم فهي دائمة الإذلال لهم حتى يظلوا عبيد إحسانها، وهي تكره المثقف لأنه العدو ولا عدو غيره، كما تكره الديموقراطية لأن الشعب فيها هو الحاكم، كما أنها تستخدم سلطة التهديد الدائم بالقتل لبقائها، كل هذه التعبيرات من محفوظات الحاكم الفرد وجزء من سياسته للأمور.

وخلصت الدراسة إلى عدة نتائج هي:

- تعد مسرحية مسافر ليل من المسرحيات التيي بينت حدة الصراع بين السلطة والمواطن وكشفت عن أوجه غياب الحوار بينهما رغم وجود الحوار.
- التزم صلاح عبد الصبور في عرض فكرته مبدأ التوازن بين القضية واللغة حيث قدم رفضا لقيم السلطة دون مخالفة صريحة لقواعد اللغة، فأشار في تذييله لمسرحية مسافر ليل إلى أن أي خروج عن المألوف كان لضرورة يقتضيها العمل المسرحي.
- تمثل مسرحية مسافر ليل نقطة فارقة في تطور مسرح العبث على يد صلاح عبد الصبور الذي كشف بلا شك عن وجوه كثيرة لهذه الفترة الاجتماعية والسياسية وأماط اللثام عن آليات القهر التي أدت إلى الهزيمة والانكسار.
- الصورة الشعرية كان لها دور تركيبي وآخر نصي في بيان عبثية الأحداث وعدم منطقيتها، وتنوعت لتأتي في صورة تشبيهية أو استعارية أو كنائية أو رمزية وهذا دليل على ثراء النص المسرحي الذي استعان بالصورة لدورها الفاعل في التعبير عما أراد الكاتب بيانه بالتلميح أكثر من التصريح.
- المفارقة التصويرية آلية نصية وحيلة ذكية وظفها الكاتب توظيفا كشف من خلاله التناقض الواضح بين ما يقال وما يقع، وتعددت نظرا لطبيعة النص الذي اتسع لهذا التنوع ؛ ومنها: المفارقة اللفظية والدرامية ومفارقة التناص.
- للعلامة دور في النص المسرحي وقد كشفت الدراسة عن اتزان الكاتب في توظيف العلامة بدلالتها، وقد كان للعلامة مع الأسلوب الخاص بها قيمة تعبيرية بينت حيل الكاتب الساخرة من الأحداث.
- من بين الأدوات الحجاجية التي استخدمها الكاتب وكان لها دور في بيان طغيان السلطة على المواطن آلية المغالطة، وهذه الآلية كانت لبنة من اللبنات الأسلوبية للكاتب الذي وظفها في عرض حجج السلطة لتبرير الانحراف الواضح.

المصادر والمراجع

المصادر:

- الأعمال الكاملة، صلاح عبد الصبور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

المراجع:

- آراء نقدية في مشكلات الفكر والثقافة، د. فؤاد زكريا، دار الوفاء لدنيا الطباعة، الإسكندرية، 2019م.
- الاستعارة في النقد الأدبي الحديث الأبعاد المعرفية والجمالية، د.يوسف أبو العدوس، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1997م.
- تشريح النص، د. عبد الله محمد الغذامي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2006م.
- التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، محمد الصفراني، النادي الأدبي، الرياض، ط1، 2008م.
- التعريفات, علي بن محمد الشريف الجرجاني, دار الكتب العلمية، بيروت, ط1, 1983م.
- الحجاج مفهومه ومجالاته، حافظ إسماعيل علوي وآخرون، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2010م.
- دراسات في المسرح والشعر، د.محمد عناني، مكتبة غريب، القاهرة.
- دلائل الإعجاز، أبو بكر عبد القاهر الجرجاني، تحقيق: محمود محمد شاكر أبو فهر، مطبعة المدني، القاهرة، ط3، 1992م.
- ديوان أبي الطيب المتنبي، دار بيروت للطباعة والنشر، لبنان، 1983م.
- رسائل الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر بن محبوب الكناني، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1964م.
- الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر، د. محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، 1977م.

- الشخصية بناؤها، تكوينها، أنماطها، اضطرابها، مأمون صالح، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2008م.
- الصاحبي، ابن فارس، تحقيق السيد أحمد صقر، مطبعة عيسى البابي الحلبي، القاهرة.
- الصناعتين، أبو هلال العسكري، تحقيق محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، 1986م.
- الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند اجلعرب، د.جابر عصفور، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1992م.
- الطراز، يحيى بن حمزة العلوي، المكتبة العصرية، بيروت، ط1، 1423 هـ.
- عن بناء القصيدة العربية الحديثة، د. علي عشري زايد، مكتبة ابن سينا للطباعة والنشر، القاهرة، ط4، 2002م.
- في النقد المسرحي، د. محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر، القاهرة.
- لغة الشعر العربي الحديث، السعيد بيومي الورقي، دار النهضة العربية، بيروت، ط3، 1984م.
- اللغة واللون، د. أحمد مختار عمر،عالم الكتب، القاهرة، ط2، 1997م.
- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، أبو الفتح ضياء الدين الأثير، تحقيق : محمد محيي الدين عبدالحميد،المكتبة العصرية، بيروت، 1995م.
- محاضرات عن مسرحيات عزيز أباظة، د. محمد مندور، مؤسسة هنداوي القاهرة، 2019م.
- معجم المصطلحات الأدبية، إبراهيم فتحي، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، تونس، ط1، 1986م.
- المفارقة وصفاتها، وميوك دي سي، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، دار المأمون للترجمة والنشر، ط2، 1987م.
- مقاييس اللغة، أحمد بن فارس بن زكرياء القزويني، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، عام 1979م.

- مقدمة في نظرية المسرح الشعري، أبو الحسن عبد الحميد سلام، دارالوفاء، الإسكندرية، ط1، 2006.
- نظريات التحليل النفسي والمسرح، د. بشرى سعيدي، در غيداء للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2016م.
- النقد الأدبي الحديث، د. محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر، القاهرة، 2001م.

مجلات ودوريات ومواقع

- التشكيل البصري في نصوص الشاعر جاسم آل حمد الجياشي، سيميائية علامات الترقيم، حسين عجيل الساعدي، الحوار المتمدن، العدد: 5757، 1/14/ 2018م، https://www.ahewar.org
- تقنيات الحوار في رواية «ليل وأسئلة» لمحمد نصار، د. عبد الرحيم حمدان، ديوان العرب، 18 أبريل 2021م، www.diwanalarab.com
- عتبات النص، باسمة درمش، مجلة علامات في النقد، ج61، م 16، عدد مايو 2007م.
- ما تبقى لكم: العنوان والدلالات، حسين خمري، مجلة الموقف الأدبي، دمشق، 1989م، مجلد 18، عدد215-216.
- المسرح الشعري العربي الأزمة والمستقبل، د. مصطفى عبد الغني، عالم المعرفة، الكويت، يوليو 2013م.