البعد الرمزي في مسرحيات صلاح عبد الصبور ـ مجنون ليلى أنموذج

إعداد: نوزاد جعدان – طالب دراسات عليا

خلاصة البحث.

تقديم الجانب الرمزي في مسرحيات صلاح عبد الصبور ـ مجنون ليلي أنموذج والصراع الذي يدور بين الماضي والحاضر، فكان الهدف من البحث ايضاح البعد الرمزي في مسرحيات صلاح عبد الصبور والكشف عن جماليات وتأسيسات هذا الخطاب المسرحي المتأثر بالمذهب الرمزي، ويقدم الفصل الاول الإطار المنهجي أما الفصل الثاني فيقدم الإطار النظري الذي يستند بدوره على الرمز والتأسيسات الفنية والجانب الآخر على المسرح الرمزي عالمياً وعربياً .

وقد طرح البحث المنهجية البحثية في التوصل الى النتائج والاستنتاجات وصولاً الى الأهداف التي رسمت خطوطها الرئيسة أثناء البحث.

Abstract.

The research presented the symbolic aspect in the plays of Salah Abdel Saboor - Majnoon Laila Play as an example and the conflict that is going on between the past and the present, the aim of the research was to clarify the symbolic dimension in the plays of Salah Abdel Saboor and to reveal the aesthetics and foundations of this theatrical discourse influenced by the symbolic doctrine, and offers the first chapter framework ,The second chapter presents the theoretical framework, which in turn is based on the symbol and artistic foundations and the other side on the symbolic stage globally and in Arab world.

The research presented the research methodology in reaching the conclusions and conclusions down to the main objectives that were drawn during the research.

In the Start of the research, it focusing on the historical of Symbolism in the world and Egypt that is a loosely organized literary and artistic

movement that originated with a group of French poets in the late 19th century, spread to painting and the theatre, and influenced the European and American literatures of the 20th century to varying degrees. Symbolist artists sought to express individual emotional experience through the subtle and suggestive use of highly symbolized language.

The problem with the research is what the symbolic dimension achieves in the development and establishment of symbolic theatrical discourse and whether this was achieved in the play of Laila and the Majnoon

The importance of the research lies in highlighting the phenomenon of the use of symbols and their creation in the theatrical presentation and its introduction of the symbolic doctrine and its aesthetic references, which benefited the symbolic theatrical art in the international and Arab theatrical Plays, as well as the need for research for its usefulness for scholars of literature and theatrical criticism and those working in Theatrical directing of the aesthetics of this study in the international and Arab theatrical texts, and what content from symbols, Semantics, signs, and manifestations of the world and contemporary Arab symbolic theater..

مشكلة البحث.

إن الرمزية كمذهب أدبي لم يظهر إلا في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وإن كانت أصولها الفلسفية أقدم من ذلك بكثير، لا نغالي إذا قلنا إنها تمتد إلى المثالية الأفلاطونية، حيث كان يري أفلاطون أن حقائق العالم المحسوسة لم تعد سوى مجرد رموز للحقيقة المثالية البعيدة.

وتعد الرموز من أقوى المذاهب الأدبية العالمية، في انتصارها للشعر الغنائي بعد الرومانسية وتنطلق من كون اللغة عبارة عن رموز للعالم الخارجي والعالم النفسي وتكمن وظيفتها في إثارة الصور الذهنية التي يتلقاها المرء من الخارج أو يجعلها من أشتات الصور التي تستند في وجودها للعالم الخارجي، ومن ثم تصبح وسيلة للإيحاء وليس للنقل المباشر، وفي إطار ذلك يمكننا القول

إن الرمزية سارت في ثلاثة اتجاهات، اتجاه غيبي يختص بالعالم الذهني، وكيفية إدراكه للعالم الخارجي، واتجاه باطني يختص بكشف عالم اللاوعي والعالم الداخلي للفرد، واتجاه لغوي يكمن في وظيفة اللغة ومقدرتها على التداخل بين الحواس، ومما لا شك فيه أن التفاعل والتداخل قوي جداً بين تلك الاتجاهات ، و الرمزية مذهب نقدي أدبي قد ساد المذاهب الادبية لأكثر من اربع عقود من الزمن، وظهرت الرمزية كرد فعل على الواقعية والرومانسية وسميت الرمزية بالرومانسية الجديدة ومن مظاهرها الغموض والابهام والايحاء والتلميح وتجربة ايقاع متأثر بموسيقى الشعر، كما انها تتجه نحو المثل والمثالية وتكون رسولاً بين عالم الماديات والمعنويات، كما انها تتوجه الى العالم الباطن وعالم اللاوعي، و تبتعد عن المواضيع السياسية والشعبية، فقد حاولت الرمزية بالوقوف ضد السطحية والهامشية في الفن الى اتجاهه ومناداتها بمبدأ الفن للفن وليس لتحقيق المتعة وكذلك اتجاهها للعمق الفني والفكري في العمل المسرحي الرمزي، إن الاشكالية التي صادفت البحث هو ما الذي يحققه البعد الرمزي من جماليات في تطوير وتأسيس الخطاب المسرحي الرمزي وهل تحقق هذا الأمر في مسرحية ليلى والمجنون.

هدف البحث.

يهدف البحث الى الكشف عن البعد الرمزي في مسرحيات صلاح عبد الصبور.

أهمية البحث والحاجة اليه.

تكمن أهمية البحث في تسليطه الضوء على ظاهرة استخدام الرموز وإنشاءها في العرض المسرحي وتقديمه للمذهب الرمزي ومرجعياته الجمالية التي أفاد منها الفن المسرحي الرمزي في النص المسرحي العالمي والعربي، كما تأتي الحاجة للبحث لفائدته لدارسي الأدب والنقد المسرحي والعاملين في الاخراج المسرحي لما لهذه الدراسة من جماليات في النص المسرحي العالمي والعربي وما يكتنفها من رموز ودلالات وعلامات واشارات وسمات وملامح ومظاهر المسرح الرمزي العالمي والعربي المعاصر.

حدود البحث.

الحد الموضوعي: البعد الرمزي في مسرحيات صلاح عبد الصبور – ليلى والمجنون أنموذج.

الحد المكاني: القاهرة – مصر

الحد الزمني: 1970

تحديد المصطلحات:

البعد لغة في معجم لسان العرب لابن منظور" اسم يعني البعد ويعني بعيد ويدل على اتساع المدى" والرمزي مأخوذ من كلمة رمز، والرمز في القاموس المحيط هو " الاشارة أو الايماء بالشفتين أو الحاجبين أو الفم أو اليد أو اللسان، أما البعد اصطلاحاً: هو مصطلح تصويري فضائي، اقتبس

من الهندسة، واستعمل في جل المفاهيم الاجرائية المستعملة في السيميائية "، والرمز اصطلاحاً هو علامة تحيل الى الشيء الذي تشير اليه بفعل قانون غالباً ما يعتمد على التداعي بين أفكار عامة.

الإطار النظري.

الرمز والتأسيسات الفنية:

ان الرمز قديم قدم اللغة ذاتها إذ هو وسيلة لحفظ التجارب الحسية البسيطة حيث تكتسب صفة الدوام التي لا يمكن للخبرة الانسانية أن تنمو دونها " نشأت الرمزية في أواخر القرن التاسع عشر كنتيجة رد فعل على الرومانسية والطبيعية واستمرت حتى أوائل القرن العشرين، الاعلان الحقيقي للرمزية نشر في جريدة فيجارو عام 1886 ونشرت رسمياً عام 1891.

والرمز أداة تعبير عالمية قديمة واللغة في حد ذاتها مجموعة من المنظومات الرمزية حيث الناس يعبرون عن الرموز بمقاصدهم سواء اكان بالإشارة أو الرسم أو اللفظ، فكان مألوفاً التعبير عن النار بالإحراق والريح بالقوة وبالصليب عن الخلاص وبالبحر عن الاتساع وبالراية عن السيادة وبالجماعة عن السلام وبالمقص عن الرقابة الصحفية.

ويرتبط الرمز بشحنات شعورية جماعية وفردية مستقلة ومتوارثة وقد تنوع استخدام الرموز وتعددت دلالاته حيث تبنته الحركة الرمزية ووظفت الرمز توظيفاً فنياً فعالاً ويتضمن أبعاداً فكرية في نهاية القرن التاسع عشر حيث نشأ وولد وأزدهر في العاصمة الفرنسية باريس ومنها امتد الى باقي انحاء العالم. وقد بدأت الحركة الرمزية بالشعر ثم امتدت الى القصة والرواية والمسرحية، وقد وافقت الرمزية نظرية الفن للفن " التي كانت تدعو الى الثورة على استخدام الفن كأداة تعبير عن الذات.

وكان أصحاب هذه النظرية المثالية الذاتية لكانط التي تقول بأن الحقيقة نتاج النفس البشرية فلم يعد الشعر محاكاة للطبيعة كما تدعو النظريات النقدية بل ان الفن رفيق العلم وأن لا يتأثر بالانفعالات ، وظل كتاب المسرح يدعون باستمرار العمل على وفق نظرية الفن للفن الذي يمتاز بجمال الصفة والمتعة الكامنة في الشكل الفني وظلت واستمرت نظرية الفن للفن حنى اتمام الاعلان عن هذه المدرسة الجديدة ونشروا عام 1886بياناً يثبتون فيه اختيارهم للرمزية كمذهب نقدي " شكلت الرمزية التحدي الاكبر للواقعية وظهر كرد فعل مناقض للموضوعية العقلانية العلمية الجامدة التي تبناها المذهب الطبيعي ، وعلى النقيض من المذهب الطبيعي كانت الرمزية ترى ان المخيلة هي الترجمة الحقيقية للواقع.

وتعود الرموز إلى مثالية أفلاطون وتلتقي أيضاً مع مثالية "كانت "أما عن مؤسسي الرمزية كمذهب في الأدب فلا يختلف أحدً على أن "بودلير" و" فرلين" و"مالارميه" أول من أدخل الرمزية

في شعره على الشكل و" بودلير" أول من أدخلها على المضمون أما " فرلين" فهو شاعر الرمزية العاطفي، أما إعلان الرمزية كمذهب عالمي في الأدب فكان ذلك في " الثامن عشر " من أيلول ١٨٨٦م عندما أصدر عشرون كتاباً فرنسياً في جريدة " الفيجارو" الأدبي الفرنسية عن الميلاد الرسمي للمدرسة الرمزية.

هذا عن النشأة والبداية، أما عن السمات العامة للمذهب الرمزي كمذهب عالمي، اكتفاء الشاعر بالتلميح عن الأشياء، والاهتمام بالموسيقى وتحرير الشعر من الأوزان التقليدية حتى تتمكن الحركة الموسيقية من مواكبة الدفق الشعوري للفنان وقدم الرمزية نجاحاً بارزاً في الشعر أما على صعيد السردية فكان نجاحهم محدوداً ولكنهم قدموا قصصاً مسرحيات في غاية الروعة" ومن أبرع من نجحوا في المسرحيات الرمزية "ماترلنك" البلجيكي، وفي القصة "كافكا" التشيكي الذي كان يكتب بالألمانية ، ومزج الرمزيون بين الحواس واعتبار الألوان وسيلة للتعبير مع كثرة الغموض، أطلق الرمزية العنان للخيال في الإيحاء لكنهم يؤمنون بالصنعة والإحكام بل وخضعون خواطرهم الأولى إلى التفكير الفني بقصد السيطرة علي ضبابة الشكل.

ومن اهم كتاب الرمزية الكاتب والشاعر(ميترلنك) ومن أهم مسرحياته العميان ـ المتطفل ـ بيلياس وميلزاند والطائر الازرق، و ظهر المسرح الرمزي نتيجة لآثار الحروب فأول ما ظهر في فرنسا ثم امتد الى المانيا عند (فاجنر) وعند(ييتس واليوت)في انكلترا وفي النرويج عند(ابسن) مثل مسرحية سيد البحر وايولف الصغير وعندما نستيقظ نحن الموتى وفي بلجيكا عند (ميترلنك) واستمر بالظهور لأربع عقود ليلقى نهايته ومصيره المحتوم على يد المذهب الواقعي، وبعد هذا كله عن الرمز نقول انها ليست في اصل الفنون كلها فهذا بحسب (كوردن كريك)" انها في جذور الحياة جميعاً بل نحن لا نستطيع جعل هذه الحياة شيئاً نتحمله على الدوام. "

ويجد الكاتب الأيرلندي (ييتس) في الرمزية مذهب قد بلغ اوج كماله في العالم اذ يقول: " إن الحركة الرمزية قد بلغت اوج كمالها في المانيا عند (فاجنر) وفي إنكلترا (أليوت) وفي فرنسا وخيالات (ابسن وميترلنك)، ولا ريب ان الرمزية هي المدرسة الوحيدة التي تقول الان أشياء جديدة.

المسرح الرمزي العربي والمصري:

ومن الأمثلة العملية على الرموز المستخدمة في الحياة العملية وهي كثيرة فالحروف الابجدية رموز، والارقام رموز، والعملة التي يستخدمها العالم هي رموز، وتيجان الملوك رموز، وآثار المعماريين تكتظ بالرموز، والكتابة الهيروغليفية المصرية، والكتابة المسمارية العراقية كلها

عبارة عن رموز تعبر عن حادثة أو قصة معينة أو ملحمة، ان المسرح العربي والمصري قد تلقف التجربة الرمزية بكل مبادئه وحول التجربة الرمزية العالمية كنسخة الى المسرح العربي تأليفاً وتمثيلاً واخراجاً .ان كل مذهب من المذاهب يمثل مرحلة من مراحل تطور الادب العالمي ، وان كل مرحلة من تلك المراحل غنية ومثمرة بالإضافة لكونها وليدة ضرورتها التاريخية ، ولذا كان هناك تعدد في المذاهب والحركات الادبية والفنية ما بين الكلاسيكية والرومانسية والطبيعية والواقعية والرمزية والتعبيرية ، وهذه المذاهب مهدن لظهور تيارات واساليب ومدارس واتجاهات مثل المسرح الملحمي والتسجيلي ومسرح العبث واللامعقول بحيث كان الكاتب في المسرح كثير التحول والتجريب وكل ذلك أدى الى ظهور نظريات فلسفية ونفسية جديدة وكذلك الحروب التي كان تدميرها هائل والمتغيرات الحضارية المختلفة كل ذلك ولد حالة من القلق والاضطراب بشعور الانسان بالغربة والوحدة والحياة العابثة وعدم الاستقرار، لذا تداخلت هذه المذاهب مع بعضها البعض وجاءت الحرب العالمية الثانية ورمت بكل ثقلها على الفكر الانساني حيث لم تبقي الحرب على مذاهب أدبية واضحة المعالم، وتكون شاملة ومرتكزة الى فلسفة أو نظرة الى الحياة كالذي يعرف عن المذاهب الادبية الكبرى ، وبقى جزء بسيط من المذاهب القديمة ممتزجة مع مذاهب واتجاهات وتيارات صغيرة . وبسبب التطور السريع في التكنولوجيا التي شهدتها الساحة العالمية قد ساهم في انتشار المذهب الرمزي وغيره من المذاهب " وهذا أدى الى تغيير في الامزجة وتغيير معايير الذوق الجمالي والشغف الجنوني بالتجديد والسعي باستمرار الى كل ما هو جديد لمجرد كونه جديد.

أما المسرح العربي والمصري المعاصر فقد تأثروا بالمسرح اليوناني ومسرح (شكسبير) وبالرومانسية والواقعية والرمزية والتعبيرية " كما تتأثر الكاتب بالتيارات والحركات والمدارس التي ظهرت في القرن العشرين من مسرح ملحمي وآخر تسجيلي ومسرح عبث وقد أصيب الكاتب العربي والمصري بحالة من الذهول والانبهار حين رأى تراكم تأثيرات متعددة ومتناقضة في نص واحد بالإضافة الى فقدان الكاتب العربي والمصري معرفة الاسس التي انبنت عليها هذه المذاهب.

وقد تميز المسرح الرمزي المصري بالظهور عند (توفيق الحكيم) فقد تنوعت كتاباته في مذاهب متعددة كما تميز مسرحه بالمسرح التراثي والمسرح الذهني والمسرح الرمزي ومن الامثلة على هذا الخط مسرحية أهل الكهف ـ ورحلة الغد، يا طالع الشجرة، بجماليون، ومن كتاب المسرح الرمزي العربي الكاتب (صلاح عبد الصبور) الذي كان له دوراً مهماً وبارزاً في هذا المذهب

انعكس على نصوصه وبخاصة مسرحية الاميرة تنتظر فالرمز يتضح في هذه المسرحية من خلال الفكرة والشخصيات والحوار والصراع.

نتائج الإطار النظري للبحث.

- لجأ الرمزيون الى الرمز للتعبير عن الافكار والعواطف والرؤى.
- التأكيد على وحدة العمل الفني واستقلاله.
- العناية بالموسيقى الشعرية، موسيقى اللفظ والقصيدة، والاستفادة من الطاقة الصوتية الكامنة في الحروف والكلمات.
- استخدام لغة تعتمد على المفارقة والتقابل والتضاد والصور والاستعارات وتداعي الاصوات
- تتميز الرمزية بالغموض، والايحاء عن طريق استخدام الكلام الموحى والمعبر واستخدام الايحاء للتلميح لإثارة العواطف والانفعالات.
- الرمزية تتميز بالمثالية باتخاذها الفن رسولاً بين عالم الماديات والمعنويات.

الفصل العملي: اجراءات البحث.

أولاً: مجتمع البحث.

يتكون مجتمع البحث من مجموعة من النصوص التي كتبها صلاح عبد الصبور ونشرت خلال الحقبة الزمنية (١٩٦٩ ـ ١٩٧١) وفق الجدول التالي:

- الأميرة تنتظر (١٩٦٩).
- مأساة الحلاج (١٩٦٤).
- بعد ان يموت الملك (١٩٧٣).
- مسافر ليل (١٩٦٨).
- ليلى والمجنون (١٩٧١).
- قصيده لحن

ثانيا: عينة البحث.

تم اختيار نص ليلى والمجنون بوصفه عينة البحث كما هو مبين أعلاه وقد تم اختيار عينة البحث بالطريقة القصدية على وفق المعطيات الاتية تنوع النص باتجاهه الفني والفكري.

ثالثاً: أداة البحث.

الاعتماد على ما تمت الاشارة اليه في الإطار النظري من مؤشرات لتحليل عينة البحث.

رابعاً: منهج البحث.

المنهج الوصفي التحليلي وذلك لملاءمته وتوافقه مع هدف البحث.

خامساً: تحليل العينة.

مسرحية: ليلى والمجنون وكتبت وطبعت عام ١٩٧١ وعرضت في مسرح الطليعة بالقاهرة في العام ذاته.

قصة المسرحية:

تدور المسرحية حول رئيس تحرير في جريدة تتحدث باسم الشعب المصري في ظل انتشار الجرائد الإنجليزية أو المصرية المنافقة فيما قبل انقلاب يوليو.

يقترح على المحررين في الجريدة بتمثيل مسرحية لينشروا بها كلمتهم فيختار "مجنون ليلى" لأحمد شوقي، ليجعل الحب أساسًا للثورة، والخيانة هي المردود العكسي الذي يهدم كل شيء وبعد أن يأسوا في النهاية حاول رئيس الجريدة اقناعهم بأنهم الأمل، وألّا ييأسوا، وأنهم سيظلون يحبوا ويمثلوا ويكتبوا، فيدخل عليهم عامل المطبعة ليخبرهم أن الشرطة في المطبعة يلمون الأعداد لأن الرخصة قد سُحبت.

تحتوي على عدد من الأحداث الجزئية والقصص الفرعية التي تتجمع خيوطها في النهاية لتشكل صورة لوضع قائم، ومأساة لجيل بأكمله، أما عن شخصيات المسرحية فشخصيات هذه المسرحية، تعددت وتعارضت، تقاربت وتباعدت، بدرجة كبيرة. فشخصية سعيد – مثلاً – شاب عانى القهر في طفولته، نشأ في أسرة فقيرة، مات أبوه وهو في العاشرة، ولم يترك له ما يقتات به، فاضطرت أمه إلى أن تبيع ما يمتلكونه، ولما نفد كل شيء لم تجد أمامها إلا طريقين كما قالت لولدها:

يا ولدي، يا حبة عيني

لم يبق لنا مما يعرض في السوق

إلا أنت بسوق الخدامين

وأنا في سوق الحب

فالأم هنا تفضل أن تبيع نفسها على أن تبيع طفلها، وتكون النتيجة أن تستسلم لمن يقدم لها ولولدها الطعام والملبس وتجاهد حتى تكمل له تعليمه سنوات وسنوات من الهوان والإذلال والمرارة لها ولولدها أيضًا.

وقد اختار لهم الأستاذ مسرحية "مجنون ليلى" لأحمد شوقي، ولقد "كان قصد الأستاذ من اختيار نص "مجنون ليلى" هو التوسط بالحب الذي يفرضه النص، بين الضحك الذي اقترحه زياد بتمثيل مسرحية "الشيخ متلوف" في حفل لكسر اللا جدوى في العمل الوطني في ظل الاستعمار، وما بين الغضب الذي يوجبه حسّان الذي يؤمن بالعنف النضال يوقد نجح النص في تحقيق ما أراد الأستاذ، فقد أصبح كل صحفي لائذاً بزميلته، "وفَقَدَ نصُّ شوقي احتمال استمراره، ولقد تحقق الحب ـ الذي هو المقصود بتمثيل النص ـ وهذا ما أعلنه الأستاذ عندما وجدهم على هذه الصورة.

ونرى في ثنايا الأحداث علاقة الحب التي تربط بين سعيد (الذي سيقوم بدور "قيس") وليلى (التي ستقوم بدور محبوبته "ليلى")، ونرى ليلى تذهب إلى سعيد في شقته بحثا عن الحب، لكنها لا تجد عنده إلا التآكل، والخراب النفسي، وتذكارات الطفولة السوداء!

ويخرج حسام أحد الصحفيين الذين يعملون بالصحيفة من السجن، ونعلم أنه كان على علاقة بليلى قبل سجنه، ومع تطور الأحداث نعرف أنه تم تجنيده لصالح السلطة ليتجسس على زملائه الثوريين في الصحيفة، ويصل الخبر لحسان وسعيد، وعن طريق زياد الذي أبلغهما أنه ضبط حساماً وهو يكلم أحد ضباط الأمن هاتفيا، ويصف في حديثه حسان بأنه إرهابي .. وهنا ينطلق حسان إلى بيت حسام ليقتله في بيته، ويذهب وراءه زياد وسعيد لإنقاذ الموقف، ويدور حوار عاصف بين حسان وحسام، يطلق على إثره حسان رصاصة تطيش، ولا تقتل حساماً الذي يفر، ويخرج حسان في إثره. ويجيء سعيد ليلحق بحسان حتى لا يرتكب جريمة قتل، ليجد ليلى تخرج من غرفة حسان بملابسها الداخلية.

لقد زارت ليلى سعيداً من قبل، وكان هدفها من هذه الزيارة أن تعرف متى يتزوّجان، فإذا بها تُفاجأ بموقفه الرافض من الزواج، ومن الطبيعي أن نجد في أفكارها تغيُّراً من ناحية سعيد، واتجاهاً إلى حسام الذي كان أول من غازلها وقال لها كلام الحب دون أن تستجيب له.

وتسير الأمور بسرعة، ويقع سعيد مغشيا عليه في منزل حسام مصاباً بما يُشبه الحمّى، ويعود حسام ليُخبر ليلى أن الأمن العام قد قبض على حسان، وأودعه السجن، ويطلب من سعيد الخروج

حتى يستكمل تمتعه بليلى، ويُعامله بعنف، ويركله بحذائه، وهنا ينهض سعيد وينهال بتمثال على رأس حسام ليقتله.

ويودع سعيد السجن، ويأتي الأستاذ ليُطمئنه بأن ضربته حساماً غير مميتة، وأنه أوكل صديقاً من أبرع أهل القانون للدفاع عنه.

وفي نهاية المسرحية يتفرّق الجميع بعد أن فشل الأستاذ في أن يُعلِّم زملاءه وتلاميذه الحب: حسام في المستشفى، وحسان وسعيد في السجن، وسلوى تذهب للدير، وزياد وحنان يتجهان للعمل في روضة الأطفال، وفي النهاية يتحدث سعيد عن فشله كمصلح يحمل قلماً، وينتظر المصلح القائد الذي يحمل السيف.

تحليل العينة.

استخدم عبد الصبور في هذه المسرحية جانبًا من جوانب موروثه الثقافي – العربي والغربي والشعبي – بوعي أكسب موضوعه إثراءً وعمقًا ونضجًا، فمن موروث الأدب العربي، يستمد جزءًا من مسرحية "مجنون ليلى" لأحمد شوقي بعداً ثانياً لموضوعه، وأما الموروث الأدبي الغربي فينحصر في تضمين مسرحيته بعض أبيات من شعر إليوت، وأما الموروث الشعبي فيستوحي منه الشاعر أغنية الأم لطلفها، وأغنية المغني الضرير الفلكلورية.

وكذلك يستخدم عبد الصبور أسلوب المسرح داخل المسرح عندما يجعل أبطال مسرحيته الأصيلة يمثلون عرضًا مسرحياً آخر داخل المسرحية الحقيقية، ومن ثم نرى ملامح "هاملت"، وفي هذه المسرحية قسم عبد الصبور المسرحية إلى فصول ثلاثة، ينقسم كل منها بدوره إلى عدد من المناظر، وهي أول مسرحية حتى الآن يقسمها عبد الصبور إلى ثلاثة فصول، ويحرص فيها على أن يتحقق لها الترتيب المنطقي والمتسلسل الذي يتكون من بداية ووسط ونهاية.

ليلى والمجنون هي مسرحية تدور بين زمنين أحدهما ظاهر للقارئ والآخر رمزي، أحداثها تدور في العام ١٩٥٢/١٩٥١ ما قبل حريق القاهرة، لكنها تربط بين هذا الوقت ووقت ما قبل وفاة عبد الناصر عام ١٩٧٠.

يحاول صلاح عبد الصبور في هذه المسرحية أن يجعل من بطلها سعيد نموذجاً للمناضل الوطني المصري قبل ثورة ١٩٥٢م، وتبدأ أولى خطوات تحقيق هذه البطولة عن طريق الوصف الجسماني الواضح لملامحه على لسان ليلى:

ليلى: يبدو لي أن المرأةَ لا تعرفُ معنى للحبِّ بدون المحبوبْ
ما أعرفُهُ أنِّي حينَ أراكْ

تلتفتُ حواليْكَ عيوني كالخيْطِ على المغزَلْ
ما أعرفُهُ أني أتخيَّلُكَ كثيراً في وحدتيَ الرطبة
أحياناً أتخيَّلُكَ كما أنْتْ
وكأنّي أرسمُ صورتَكَ بأنْفاسي
جبهتُكَ المشرقةُ الصلبة
عيْناكِ الطيبتانِ المتعبَتانِ، وإرخاءُ الهُدْبِ المُثْقَلْ
شاربُكَ المُهمَلْ
كفَّاكَ المتكلِّمتانِ، وعيناكَ الصامتتانِ تُنيرانِ وتنطفئانْ
مشيتُكَ المرهقةُ المتماسكةُ الخطواتِ
كمشيةِ جنديٍّ بينَ قتاليْنِ مريريْنْ

لا يهدف صلاح في مسرحه إلى سرد قصة أو شرح فكرة، بل إلى خلق عاطفة أو إثارة انطباع معين عند القارئ، فهو يجمع تراكمات من الرموز الخارجية التي تكرر التيمة الداخلية بصفة مستمرة، ويصّر على تكرار بعض المقاطع للتأكيد على دلالاتها، ويخلق صوراً تتصل بالحواس المختلفة؛ مما يعكس حالات انفعالية متنوعة.

ويرى صلاح عبد الصبور في استخدام الأسطورة محاولة لإعطاء المسرحية عمق أكثر من عمقها الظاهر، ونقل التجربة من مستواها الذاتي إلى مستوى إنساني جوهري؛ لهذا آثر توظيف التراث العربي مجسدة بشخصية ليلى والمجنون وإسقاط حالة الجنون على الواقع المعاش.

ولعل أجمل صفات مسرحية صلاح عبد الصبور أنهها مسرحية شعرية تعكس ثقافة شاملة ووعيا مفتوحا على آفاق العالم وتطوراته، ولذلك يمكن للقارئ أن يلمح أثر البناء الأرسطي من خلال تقسيم الفصول والحبكة ثم الانتقال من إحكام البناء الأرسطي إلى مسرح اللامعقول، حيث التأثر بأعلامه من أمثال صامويل بيكتي وآداموف ويوچين يونسكو وغيرهم. ثم معارضة مسرحية أحمد شوقي الشهيرة مجنون ليلى لكن من الزاوية التي يدرك بها العشاق، ويدرك الجمهور، أن الحل هو في وجود نبي أو مثقف من نوع جديد يحمل سيفًا، خصوصا حين لا تجدي الكلمات في إصلاح العالم، ويغدو الإصلاح بلا معنى من غير ثورة تعيد بالعنف الحق إلى أهله، والمدينة الفاضلة إلى ملاكها، وجعلت المسرحية الشعر قادرا على أن يكون أداء ولغة مسرحية على السواء، متخلصًا من مسالب الغنائية التقليدية في شعر شوقي.

على صعيد العنوان هناك اشتغال عالٍ وإيحاء ضمني على أهمية الحب في الوصول إلى المراد من خلال تقديم ليلى على المجنون، فمسرحية شوقي الأصلية هي مجنون ليلى ولكن صلاح بقدرته على توظيف الرمز بطريقة مستحدثة تلاعب بالعنوان ليبرز ضرورة الحب في المرحلة الراهنة فليلى هي الحبيبة والوطن، فيما الشعب هو المجنون الهائم على وجهه.

وهذا ما عناه إليوت بالقول:

" الرّمز يقع في المسافة بين المؤلّف والقارئ، لكن صلته بأحدهما ليست بالضّرورة من نوع صلته بالآخر، إذ أنّ الرّمز بالنّسبة للأديب محاولة للتّعبير، ولكنه بالنسبة للمتلقي مصدر للإيحاء".

والباحث في مسرحية مجنون ليلى يجد أنّ الكاتب وظفّ الرّمز الخاص توظيفًا كثيفا، يجنح فيه أحيانا كثيرة إلى الكثافة والغموض إلى حدّ الإبهام في مزج مع عناصر الطّبيعة نراها تمثّل اسقاطات واقعيّة أداة التّأويل، إذ الرّمز أداة فضح ومعالجة المجتمع مع بعد أن كان هروبًا لبناء عالم من المثاليّة في المجتمع الإنساني.

فهو يستخدم ليلى للدلالة على الحب المفقود والوصل الذي لا يتحقق في ظل المجنون الذي يمثل المجتمع وتتدنى قيمة كل ما هو إنساني وتحل محله العدمية واللاجدوى.

نتائج البحث.

- كانت عملية الترميز في عرض مسرحية ليلى والمجنون ضرورة للانفتاح نحو القراءات المتعددة.
- أفضت عملية الترميز إلى دلالات أوسع من تنحصر في نطاق بيئة أو واقع محدود، وهذا ما جعل المسرحية غير خاضعة لزمن أو هوية معينة.
- حاول عبد الصبور استلهام التراث، وهضمه، وتأصيله عبر شخصيّته الشعريّة من خلال التفاعل بينه وبين هذا التراث في علاقة جدليّة يخرج منها الشاعر برؤيا جليّة، وشخصيّة ثابتة، ومختلفة في أن تكون أكثر إنسانيّة.
- ان المسرح الرمزي شحنة ايحائية تنبثق من الدنيا الداخلية للذات الانسانية بانفعال اللحظة الموحية
- السعي في الرمزية الى اكتشاف العالم الباطن وعالم اللاوعي.

الاستنتاجات.

- الترميز في النص المسرحي فعل إبداعي ينجز بتضافر الحوار واستلهام الشخصيات المناسبة.
- الترميز يعني تحريك دلالة العلامة وانفتاحها نحو افق جمالي جديد.
- عملية الترميز تفصح عن خصائص أسلوب الكاتب وخصوصيته.
- مسرح عبد الصبور يصور المجتمع وافكاره عن طريق مجموعة من الرموز التي لها تأثير على الساحة السياسية والاقتصادية والاجتماعية والفكرية والانسانية
- جعل الإنسان مركزًا وبؤرة للعمل الوجوديّ والكونيّ، والتغلغل قدر الإمكان في داخله لإبراز حاله وواقعه بعد التفاعل بين الكاتب والإنسان من جهة، والكاتب والواقع من جهة أخرى.

المصادر.

- اديث كيرزويل: عصر البنيوية، ترجمة: جابر العصفور، دار الشؤون الثقافية العامة، مطبعة آفاق عربية، بغداد، ١٩٨٥
- آن أوبر سفيلد: مدرسة المتفرج، ترجمة: حمادة إبراهيم وآخرون، أكاديمية الفنون، مركز اللغات والترجمة، مطابع المجلس الأعلى للآثار القاهرة، د.ت.
- جان برتليمي: بحث في علم الجمال، ترجمة: أنور عبد العزيز، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٧٠.
- جوليان هلتون: نظرية العرض المسرحي، ترجمة: نهاد صليحة، دار هلا للنشر والتوزيع ط١، مصر ،٢٠٠٠.
- جون ماكوين: الترميز، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، (بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر سلسلة موسوعة المصطلح النقدي، ع ١٤، ١٩٩٠.
- روبرت دبليو دينيكن: نموذج "جديد " لسوسيولوجيا الجمال في كتاب سوسيولوجيا الفن – طرق للرؤية، ترجمة: د. ليلى الموسوي، مراجعة: د. محمد الجوهري، تحرير: ديفيد انغليز وجون هغسون. سلسلة عالم المعرفة، ٣٤١٠، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، دولة الكويت، يوليو ٢٠٠٧.
- رياض عبد الفتاح: التكوين في الفنون التشكيلية، دار النهضة العربية، ط١، القاهرة، ١٩٨٤.

- سامية أسعد أحمد: مفهوم المكان في المسرح المعاصر، في مجلة عالم الفكر، عدد (٤)، الكويت، وزارة الإعلام، يناير، ١٩٨٥.
- سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة (عرض وتقديم وترجمة) دار الكتاب اللبناني، سوشبيرس –الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٥.
- سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد: مدخل إلى السيم وطيقا، منشورات عيون، مطبعة النجاح الجديدة، ج١، الدار البيضاء ١٩٨٦.
- فرج عبو: علم عناصر الفن ج٢، دار دلفين للنشر، ايطاليا –ميلانو ،١٩٨٢.
- كريستوفر أينز: المسرح الطليعي (من ١٨٩٢ حتى ١٩٩٢) ترجمة: سامح فكري، مركز اللغات والترجمة -أكاديمية الفنون – وزارة الثقافة – مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، مطابع المجلس الأعلى للآثار، القاهرة، ١٩٩٥.
- كورك جاكوب: اللغة في الأدب الحديث – الحداثة والتجريب، ترجمة: ليون يوسف وعزيز عمانوئيل، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨٩.
- هنري برجسون: الفكر والواقع المتحرك، ترجمة: سامي الدروبي، مطبعة الإنشاء، دمشق
- د. محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن،٣٩٠
- ابن منظور، معجم لسان العرب، (بيروت: دار الكتاب اللبناني).
- مجد الدين الفيروز بادي، القاموس المحيط، مراجعة: د. محمد الاسكندراني، (بيروت: دار الكتاب العربي،٢٠١٠) ص ٥٤٨
- صلاح عبد الصبور، ليلى والمجنون، (القاهرة: دار المنهل، ١٩٨٦).
- د. نعيمة مراد، المسرح الشعري عند صلاح عبد الصبور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٢.