

الشعر المعاصر .. وقضايا المسرح الشعري

« لا تبخس كلماتك ماتتاهله من قدير
فالكلمة قد تفعل . »

صلاح عبد الصبور

مسرحية .. بعد أن يموت الملك

الشعر المعاصر .. وقضايا المسرح الشعري

منذ فترة ليست بالقليلة وأنا أفكر في الكتابة عن مسرحية شاعرنا الكبير الراحل صلاح عبد الصبور (١٩٣١ - ١٩٨١) ، لكن هموم الحياة ومهام العمل تصرفان الإنسان دوماً عن كثير مما يرغب فيه ويشتاق إليه . ثم جاءت الظامة الكبرى .. ومات صلاح الصديق .. والشاعر .. والإنسان . وكان موته - في حد ذاته - تراجيدياً مأساوية ، وهامارتياً (سقطّة مدمرة) غير متوقّعة . لكن ماذا نفعل في الحياة .. وهى التى تأتى كل لحظة بالغريب والعجيب . سنة الله في خلقه .. آه لو يعلم الأحياء ثقافة الحياة .. وأنها لو ساوت عند الله جناح بعوضة ما سقى الكافر منها شربة ماء .. ولكن أكثر الناس لا يعلمون ، فليت قومي يعرفون .. ويفهمون .. ويتعظون - خاصة في الحقل الثقافي .. الذى كاد يتحوّل إلى غابة . فاللهم ياذا المنّ ولا يمين عليه ، لا نسألك ردّ القضاء بل نسألك اللطف فيه . وأنت أيها الشاعر العبقري سلام عليك في دنيا الخلود .. وهذه قراءة غابرة .. وكلمة سائرة : لعلها توفى بعض حقلك على أبناء جيلك ، الذى أعطيته فأحسنّت العطاء ، فحق لك منه الوفاء .

الشعر .. والمسرح

لا جدال في أن أحمد شوقي هو رائد المسرح الشعري في الأدب العربي الحديث . حيث ثبت دعائم ذلك الفن الجديد - في الشعر العربي لأول مرة بقوة واقتدار . وقد واصل عزيز أباطة السير على نفس الدرب دون أن يستطيع تقديم إضافة على ماقدّمه شوقي من حيث الكيف والتكنيك . ونفس الأمر يصدق على محاولات أحمد زكي أبو شادي وعلى محمود طه ومحمود غنيم وغيرهم من شعراء الإحياء والرومانية على حد سواء . ولكن (النقلة) الحقيقية في التطوير جاءت على يد الشاعر الأديب على أحمد با كثير . حين حاول سنة ١٩٣٧ أن يترجم مسرحية شكسبير « روميرو وجوليت » مستخدماً - بحكم تأثره بالأدب الأنجليزى - ما أسماه « الشعر المرسل المنطلق » Running Blank Verse . وقد استعان في ذلك بالبحور ذات التفعيلات المكررة مثل : الكامل - الرمل - المتقارب - المتدارك . كذلك استخدم هذا النسق الجديد لكتابة الشعر أيضاً في مسرحية « إختاتون ونفرتيتى » (١٩٤٠) . وكانت « الوحدة في هذا الشعر هى الجملة التامة المعنى ، وقد تستغرق هذه الجملة بيتين أو ثلاثة دون أن يقف القارئ إلا عند نهايتها . وهذا هو معنى (المنطلق) هنا ، أما معنى « المرسل » فواضح أنه مرسل من القافية » (١) .

(١) على أحمد باكثير : الساء أو .. إختاتون ونفرتيتى ط : الحانجى - القاهرة (١٩٤٠) ص ٣٠ .
وراجع له أيضاً : « المسرحية من خلال تجارب الشخصية » ط . المعهد العالي للدراسات العربية - القاهرة ص ١٢ .

. ويمثل ذلك الشكل الجديد من الشعر هذا الجزء من الحوار ، الذى يحدث فيه إختناون أمه عن بعض ذكرياته مع زوجته المتوفاة :

« إنها ستوق إلى لقيائى ولو بعد حين
 إننى سأراها وأمسها وأكلّمها فتجيب
 وأحدّثها عما عنيّت من الآلام
 لفرقتها ولقيت من الأحزان
 وتحدّثنى عما سمعت فى غيبتها
 من حديث طريف ، وعما رأت من مرأى عجيب
 كما حدّثتنى لما عادت من أهلها
 بعد شهر قضته هناك بعيداً عنيّ :
 كيف كانت تذكرنى ليلاً ونهاراً
 وتحدّث أترابها عن مصرَ وعنيّ
 وعن فرعون وأُمى فتركهن غياري » . (٣)

هذا هو النسق الجديد الذى ابتدعه ووظفه با كثير لكتابة المسرحية الشعرية : مترجمة ومؤلفة . وعلى هذا يتضح أن الشعر الجديد (المعاصر) قد ولد فى أحضان المسرح ، وفى تقديري أن نسق الشعر المعاصر (الحرّ) أكثر مواءمة للدراما منه إلى الغناء ، فهذا الأسلوب الشعرى الجديد يحمل إمكانيات خصبة لبناء أعمال مسرحية ، يؤكد هذا أن معظم الشعراء المعاصرين قد اتجهوا نحو المسرح أمثال : صلاح عبد الصبور - عبد الرحمن الشرقاوي - محمد مهران السيد - عز الدين اسماعيل - محمد أبو سنة - أحمد سويلم - فاروق جويده وغيرهم .

التطوّر فى المسرح المعاصر :

القاعدة الأساسية فى أى عمل درامى هى (الصراع) .. الصراع الإنسانى بين وجهتى نظر أو فكرتين أو قيمتين أو أسلوبين فى صياغة الحياة . هذه هى النقطة الجوهرية فى أى عمل مسرحى منذ قعدها أرسطو فى كتابه « فن الشعر » . ولكن هناك فى المسرح المعاصر تطوّر وتجاوز وإضافة .. فقد بعد كثير من أدباء المسرح عن الالتزام بالوحدات الثلاث : وحدة الموضوع والزمان والمكان . كما ابتعدوا عن بناء المسرحية بناءً منطقيًا بحيث تستهل بالبداية ثم الوسط فالحل ، كما لم يصبحوا ملتزمين بتوضيح حلّ حاسم للصراع ، وصار المسرح - مثل الرواية الحديثة - يميل إلى النهاية المفتوحة غير المحددة .

أكثر من هذا بُعداً عن التقاليد الأرسطية أن الموضوع الجاد أو الرصين (المأساة : Tragedy) لم يعد مقيداً في المسرح بأسلوب الشعر ، كما أن الموضوع الهزلي أو الساخر (الملهة : Comedy) لم يعد مرتبطاً بالنثر ، كما حدد ذلك أدباء المسرح اليوناني وتقاده . بل سنجد أن هناك مسرحيات معاصرة تجمع بين المأساة والمهلهة - على نحو ما سنجد في مسرحية « بعد أن يموت الملك » .. التي نحن بصدد الحديث عنها .

وهذا التطور في المسرح الحديث والمعاصر إسهام عالمي ومشاركة جماعية من كتاب المسرح الكبار أمثال : الكتاب الروسي الشهير أنطون بافلوفتش تشيكوف (١٨٦٠ - ١٩٠٤) والكتاب النرويجي هنريك إبسن (١٨٢٨ - ١٩٠٥) والكتاب الألماني برتولد بريخت والكتاب الإيطالي لويجي براندللو والكتاب الأمريكي يوجين أونيل .. وغيرهم الكثيرون . ولا شك أن أعمال هؤلاء الكتاب وغيرهم قد أثرت في المسرح الشعري العربي ، بالإضافة إلى مسرح وليم شكسبير وإليوت وراسين وكورنيه وغيرهم من شعراء المسرح الإنجليزي والفرنسي .

القناع التاريخي :

منذ ثبت أحمد شوقي دعائم المسرح الشعري - متأثراً بمسرح شكسبير ومسرح الكلاسيكية الحديثة في فرنسا - جعل (التاريخ) بروفاده المتعددة على المستوى : الرسمي والشعبي - الفصيح والعامي - السياسي والأدبي .. محورا أساسيا لموضوع المسرح الشعري . ومن عجب أن معظم شعراء المسرح من بعده لم يتجاوزوا هذه الناحية .. وإن تخطوها في محاولة جادة ومستمرة لتحصيل التاريخ القديم وجهة نظر معاصرة ، ذلك أن التراث القديم - كما يذهب جورج لوكاتش - « يناضل في الرواية التاريخية (والمسرح التاريخي أيضا) من أجل تجديد تقاليد العصور القديمة وتطويرها ، ليعطى الأدب الحديث على نحو مشرور روح الديمقراطية والقوة الشعبية والعظمة الفنية »^(٣) .

وعلى هذا فقد أصبح القناع التاريخي (لازمة) أساسية في كثير من الأعمال المسرحية المعاصرة ، لكي يقدم الأديب المسرحي - من خلال ذلك القناع الرمزي الخادع - وجهة نظر معاصرة فيما يدور حوله من قضايا فكرية واجتماعية وسياسية ، ولا شك أن المحور أو المضمون السياسي هو الزاوية الأهم لدى أديبنا العربي اليوم . إن السياسة بمعناها الشمولي العام قد أصبحت تتحكم فيما نتحكمنا حتى ونحن داخل حجرات النوم .. من هنا صارهم الأديب المعاصر بصفة عامة - والشاعر المسرحي بصفة خاصة - أن يعبر عن رأيه فيما يدور في واقعه من قضايا لا سيما القضايا السياسية . وهذا الاتجاه السياسي في المسرح الشعري - عبر القناع التاريخي - يمثل خطأ مطرداً في مسيرة

(٣) لمزيد من التفضيل راجع :

G. Lukacs : The Historical Novel Compton Co. Ltd. London (1962) p. 332.

الشعر العربى مسرحيا منذ النشأة حتى اليوم .. كما أنه مواكبة لا تجاه عالمى يسود الفن كله انساقاً مع تعريف للإنسان يؤكد أنه « حيوان سياسى » .

من هذا كله يتراءى لنا - بصدق - أن الشعر المعاصر هو أنسب الأساليب التعبيرية التى تتلاءم وطبيعة المسرح من حيث اللغة المركزة .. والحوار المختصر .. والحركة المطردة .. والإيقاع المتوتر . وفى تقديرى أن الشعر الغنائى قد تضامل حجمه فى الإبداع ، من هنا فإن المستقبل مستقبل العطاء الشعرى مرتين بفالم المسرح .. وفى هذا فليتناقش المتنافسون .



مسرحية .. بعد أن يموت الملك

استقرت قديماً صلاح عبد الصبور فى حلبة التمر سنة ١٩٥٧ حين أخرج ديوانه الأول « الناس فى بلادى » .. ولكنه سرعان ما زاوج فى الانتاج بين الشعر والمسرح حيث أصدر :
مأساة الحلاج ١٩٦٤ - مسافر ليل ١٩٦٩ - ليل والمجنون ١٩٦٩ - الأميرة تنتظر ١٩٧٠ -
بعد أن يموت الملك ١٩٧٣ .

وعلى هذا فقد صار من أهم رواد الشعر المعاصر على المستويين : الغنائى والدرامى . إن صلاح عبد الصبور يذكرنا بأحمد شوقى سواء من حيث العطاء الفنى المتنوع ، أو من حيث المكانة السامية التى يحتلها بقوة واقتدار بين شعراء عصره .

ومسرحية « بعد أن يموت الملك » التى نحن بصدد الحديث عنها صدرت ١٩٧٣ ، كما عرضت على المسرح القومى ١٩٧٥ .. وهذا العرض يدل على أن النص كان جيداً من ناحية ، وله صلة - على نحو ما - بالواقع من ناحية ثانية . وسوف نحاول الكشف عن مدى الجودة الفنية ، والعلاقة بالواقع الاجتماعى من خلال هذا التحليل لبنية المسرحية .

أولاً : الصراع .. والحركة

« الأصل فى الأدب المسرحى أن يكشف عن صراع ، ويستعين كاتب المسرح أو شاعره فى إبراز هذا الصراع بشخصيات متحاربة . إن المبدأ الجمالى والفكرى لهذا النوع الأدبى - أدب المسرح - هو الصراع وتأتى (الشخصية) و (الحوار) مساعدين على الكشف عن هذا الصراع . إن تطور كل شئ - المجتمع ، الحياة ، الفن .. إلخ - هو حركة صاعدة ، والصراع أساس هذه الحركة ، لأن التطور نتاج تناقضات متصارعة ، فالصراع مبدأ التطور وسببه ، والحركة هى الصورة الخارجية لهذا الصراع . وعلى هذا فإن الحركة هى (ظاهر) العمل المسرحى ، والصراع هو (باطن) هذا العمل وأساسه . ويتوجه دارس العمل المسرحى وناقده إلى بيان الحركة للوصول إلى أساسها وهو الصراع ، أى أن هم الدارس والناقد إنما يتصرف إلى الصراع ، لأنه الأصل فى العمل المسرحى ، ويتبدى هذا الصراع فى المساعدين : الشخصية - والحوار »^(١) .

(٤) عبد المنعم تليمة : مقال فى كتاب .. حركات التجديد فى الأدب العربى ط . دار الثقافة - القاهرة - ١٩٧٥ ص ٢٠٩ .

الصراع - في المسرحية هنا - صراع واقعي حقيقي ، إنه صراع بين حاكم طاغية ... وشعب مغلوب على أمره : فالملك الطاغية يغير شعار الدولة كل فترة حسب مزاجه أو هواه ، والمؤرخ - باعتباره واحداً من شعب مظلوم - يبرّر تصرفه الأھوج على أنه حكمة سامية :

الملك : منذ متى كان اللون الأبيض لون الدولة ؟
المؤرخ : في أول مائتي عام من حكمك يا مولاي « هامسا للملك »

أعني في العامين الأول والثاني
كان شعار الدولة في ذلك الوقت
« البس ثوباً أبيض »
يغدو قلبك أبيض »

الملك : لم أبدلناه ؟
المؤرخ : دعني أسأل أوراقي يا مولاي

كنّا عندئذ ندعو للنسيان الأبيض
ولطرح الماضي في الأكفان البيضاء
ومواجهة الأيام القادمة بفكر أبيض

الملك : ماذا اخترنا بعدئذ من ألوان ؟
المؤرخ : « ناظرًا في أوراقه »

اللون البني
كان شعار الدولة في ذلك العهد
« البس ثوباً بنيّاً »
تصبح رجلاً وطنياً »

لم يقدر بعض العامة أن يرتفعوا للحظات التاريخية ، أن يدعوا الأيام الميتة وموتاهها ويميشوا للقد .
وقتل هذا في بعض العجزة من فتران الكتب الصفراء ، ومنقسمي الشخصية ، فدعونا للحقد على الماضي . لم نك نغيي حقداً أسود ، فالماضي أهون من أن يلا قلباً بالهقد ، وطلبنا منهم حقداً بنياً .

الملك : ومتى اخترنا اللون الأزرق ؟
المؤرخ : في القرن الماضي يا مولاي « هامساً للملك »
أعني في العام الماضي يا مولاي .

الملك : قرنٌ أو عامٌ .. لا أحد يُصدق ما ترويه من هذا اللغو الباذج إلا أنت .
ولماذا اختراناه ؟

المؤرخ : كانت راية دولتنا تنشرها ريح السعد على بحر الآفاق ، واسم جلالة يصبره الرائي من كل مكان منقوشاً بحروف من نور وضاء .

في ثوب القمر اللبني

أو في أستار السحب الزرقاء

ولذلك كان شعار الدولة

« البس ثوباً أزرق »

تعدو أقرب للمطلق »^(٥)

هذا المشهد ليس إلا واحداً من مشاهد عدة يفتتح بها الشاعر الفصل الأول من المسرحية ، لتدرك مدى ظلم الحاكم سواء من خلال موقفه مع الجوارى والمحظيات اللاتي يعجزن عن إزواء ظمئهن ، أو من خلال موقفه مع المناهى (البهلولى) .. أو مع رجال الدولة .. أو مع الحياط .. وأخيراً مع الشاعر - الشخصية الأناسية في المعارضة والصراع . بيد أن الشاعر في الفصل الأول من المسرحية يبدو وقد أصبح مصاباً بقدر من العمى الذى أصيب به الملك ، الذى يقول له :

« والآن ..

مازلت تتكرر نفس الكلمات

نفس الخطرات ونفس التشبيهات

لم تكتب شيئاً أجمل من هذا الشيء الفاتر »^(٦)

من هذه المشاهد المختلفة في الفصل الأول تبدى (حركة) الصراع بين حاكم طاغية صاحب الأمر وحده في كل شيء .. ورعية مظلومة (ظالمة لنفسها) ، تطيع الملك في كل أمر وتبرر له كل فعل أرعن ، من هنا أصيب الجميع بالشلل : رجال الدولة ممثلين في : القاضى - المؤرخ - الوزير ، والفن ممثلاً في الشاعر .. والعامية ممثلين في المناهى والحياط والجوارى . نتيجة لذلك يقرر الملك حق المطلق في كل شيء :

« مادمت أنا صاحب هذى الدولة فأنا الدولة .. أنا ما فيها ، أنا من فيها .

أنا بيت العدل ، وبيت المال ، وبيت الحكمة .

بل إنى المعبد والمستشفى والجبانة والحبس

(٥) صلاح عبد الصبور : بعد أن يموت الملك ط . المؤسسة العربية - بيروت - ١٩٧٣ - ص ٣٤ - ٣٧ .

(٦) المسرحية ص ١٨ .

بل إني أنتم ، ما أنتم إلا أعراض زائلة تبدو في صور منيهم
وأنا جوهرها الأقدس » .^(٧)

هذا الطاغية المتجبر جوهره الوهم وحقيقته العجز ، وحين يختل بالملكة الجميلة التي اكتشف جمالها عند النهر ، نكتشف أنه عتيق .. عاجز .. لا يقدر .. لا يقدر أن يخضب الملكة الجميلة (كل هذه رموز .. النهر .. الملكة .. الطفل .. العجز) . وحين عجز الملك عن الفعل وإلا خُصاب أنجب في الوهم طفلاً .. وصار الوهم أكلونية حياة .

ويحاول الملك الطاغية العاجز (لاحظ التناقض المأسوي في بناء شخصيته) أن يقنع الملكة بهذا الوهم المتخيل .. ولكنها تقول له :

« إنك تدري أنا لا نملك طفلاً .

أنظر .. هذا فرشى خال لا تتحرك فيه إلا أطراف الوهم

ساقا الوهم .. ذراعا الوهم .

هذا طفل من كلمات »^(٨)

وتعتقد المأساة حين تطلب الملكة من الملك أن يختار لها من يعطيها الطفل :

الملكة : اختر لي من يعطيني طفلاً

أو دعني أنتشر في أنحاء الكون

الملك : هذا ظلم .. ظلم

إنك كترى وامرأتى .. ظل ومقيل ، مأوى وبيت

قيمة حظى الطب ، برج السعد الذهبى ، أعطيتك مملكة مهرا .

الملكة : لكك لم تقدر أن تعطى طفلاً . تعطينى الماضى ، لكن لا تعطينى المستقبل .

الملك : حقاً .. لم أقدر .

الملك القادر ، لا يقدر أن يحب امرأة طفلاً .

الملكة : اختر لي من يملأ بطنى الآن .

الملك : يملأها الآن ، ويملأ بطن الأرض غداً^(٩) .

ولا يجد الملك خلاصاً إلا في الموت ، لذلك يستسلم مختاراً لطائر الموت الأسود ، بينما تصيح الملكة

فرحة : « سأنال الطفل »^(١٠)

بيد أن موت الملك - بانتهاء الفصل الأول - لا ينهاى الصراع المسرحى ولا يوقف الحركة

(٧) المرحية ص ٢٥ .

(٨) المرحية ص ٥٦ .

(٩) المرحية ص ٥٩ - ٦١ .

(١٠) المرحية ص ٦٦ .

الدرامية . إن الملكة (وقد تكون رمزاً للوطن .. أو الأرض) تبحث عن يمكن أن يعطيها الطفل .. وبهها الحياة والحب ، بينما يظل رجال الدولة خائفين من ملكهم وهو مستجى على فراش الموت ، فيتقدم الشاعر ليدور وحده المنفذ .. والمخلص .. وهذا بدون أدنى شك - انحياز من المؤلف لقدرة المثقف ممثلاً في الشاعر على العطاء .. على أن يزرع الأمل في أرض جدهاء .. على قتل الوهم البارد ، وتحقيق الحياة الفاعلة :

« والآن ها أنذا أمضى
هي تدعوني أن أتبعها
طفلاً لا أملك أن أعطيها
فأنا خاو مذ بعث الحرية بالخيز^(١١) »

ويحاول الشاعر أن يسترد كيانه الضائع ودلالة أشعاره المغيبة .. وهنا يصبح الأمل حقيقة ، حين يقتل الجلاد الذي جاء ليعيد ملكة حية إلى ملك ميت (؟) . وهنا يصرع مزمار الشاعر سيف الجلاد (لاحظ الدلالات الرمزية) ، ومن ثم تصبح الملكة :

« يعطيني طفلي من يعرف كيف يقاتل بالمزمار
ويضئ بالسيف^(١٢) »

هكذا تلتقي الدائرة وتتصل الألف بالياء ، والحقيقة بالجوهر والخصوبة بالنهر والوطن بأهله من خلال لقاء الملكة بالشاعر ، وتنحل عقدة العقم .. ولكن لا تنتهي حركة المسرحية على هذا النحو مع نهاية الفصل الثاني .

إن الصراع عند صلاح عبد الصبور - كما ينعكس من خلال هذه المسرحية - (صراع مركب متنام) ، لأن الصراع مستمر رغم توقف بعض الشخصيات المتصارعة .. لقد مات الملك - المشكل الأول لحركة الصراع والبطل الأقوى في إدارة المسألة . لكن الصراع يظل مستمراً .. متواصلاً . لقد خفف المؤلف من حدة الصراع بين الملك وشعبه (فصل واحد) لجعل الصراع الأساسي في قبرة الملكة (الوطن) على الإنجاب (العطاء .. والاستمرار) بمن ؟ من الشاعر ممثلاً للشعب .. كما يستمر الصراع بين رجال الهاشية وأبناء الشعب ، في أي من السبل يسرون بعد وفاة الملك الذي رحل تاركاً أكثر من مصيبة وكارثة .. فهل يكون الحل في الاستسلام والمصالحة بين الأطراف المتنازعة .. أم في الانتظار مدة عشرين عاماً ؟ وكلا الحلين يقضي إلى أن يخلص صاحب الحق عادة حقه . والحل الثالث يقوم على التصدي والمواجهة الفورية ، حيث تناضل

(١١) المسرحية ص ٩٠ .

(١٢) المسرحية ص ١٢٤ .

الملكة والشاعر الفارس من أجل إعادة الحياة للملك الحزب وتحقيق مولد طفل النهر .. وهنا يلتقى الحاكم والمحكوم وتتوحد الملكة مع الرعية :

« حاشيتي الناس جميعا
أفتح بابي للمرضى والفقراء
والعشاق وطوافي الطرقات وأهل الحرفة والأجراء
سنعيش جميعاً في هذا القصر الموحش بالصمت الميت
حتى ثلأ بضجيج أمور البشر الأحياء
نتقاسم شقوتنا في أيام الشفوة كالجزية
وسعادتنا في أيام الفرحة كالكثر اللألاء »^(١٣)

وهكذا يظل الشاعر (الشعب) بجوار الملكة (الأرض والوطن) .. ينسج أحلام المستقبل ، ويتغنى بالصبح الأمل .

هكذا تظل الحركة مستمرة طوال المسرحية مؤكدة حيوية الصراع الواقعي ، الذي خفف من حدته الفكرية المؤلف بشاعريته المرحفة ، وانحيازه المطرد نحو شخصية الشاعر . ورغم ما قد يكون في هذا (العناية الشديدة بشاعرية الأسلوب .. وقصر الصراع على شخصية الشاعر أكثر من غيره) بعض مثالب فنية ، إلا أن الذي لاشك فيه أن المؤلف عنى بإدارة صراع واقعي حتى متطور ، ومن ثم كانت الحركة مستمرة طوال فصول المسرحية ومشاهدها المتنوعة . والشاعر في تشكيله لبناء المسرحية تسيطر عليه نزعة (سخرية) واضحة ، جعلته يقدم المشهد ويسخر منه في نفس اللحظة . من هنا كانت المسرحية تقوم على الجد والهزل .. التصوير والانتقاد .. الضحك والبكاء . فكان الشاعر المؤلف صادقاً مع عمله حين وصف المسرحية بأنها « ملهاة مأساوية » . وهذا التركيب في بناء المسرحية دلالة على وعي الشاعر بما أصاب المسرح الحديث من تطور ، واستيعاب وفهم للجاليات المسرح منذ أرسطو حتى اليوم ، لذلك فإن المسرحية تشير - بشكل واضح - بتأثر صلاح عبد الصبور بفكر أرسطو المسرحي في « فن الشعر » ، كما تشير إلى تأثره بمسرح شكسبير (شخصية البهلول المستخدمة في « الملك لير » وغيرها) ، ومسرح بريخت وإليوت وغيرهم .. بل إن التأثر لا يقتفى بهذه الأصول اليونانية - الإنجليزية - الألمانية فحسب ، بل يمتد إلى التراث الشعبي .. حيث طور الشاعر هنا شخصية (الراوى) وقدمها في ثلاث نساء يقدمن المسرحية ويشاركن في تطوير أحداثها . أو .. ربما كانت النساء الثلاث المقدمات إحياء لفكرة « الجوقة » العريقة في المسرح اليوناني القديم ، من هنا فإن مسرح صلاح

عبد الصبور يعدّ مادة خصبة للدرس المقارن ، وبيان أوجه التأثير والتأثر سواء من الأدب القومى أو العالمى .



ثانيا : الشخصيات المسرحية :

تعد الشخصية فى المسرح - كما فى القصة - الهيكل الأساسى الذى يحرك المؤلف من خلالها الأحداث ، فالشخصية فى البناء الدرامى - والقصصى - ليست أداة (مساعدة) فى الكشف عن سمات العمل الأدبى فحسب ، بل هى أيضا (لازمة) أساسية للوجود الدرامى أو القصصى ، فالحركة فى الأدب - كما هى فى الواقع - لا تنشأ فى فراغ .. ولاتدور بين أشباح ، وإنما الحركة تدور بين البشر فى واقع إنسانى معين .. من هنا فإن المؤلف المسرحى - والقصصى - إذ يختار ويتقن شخصياته ، فإنه يحدد الهيكل الأساسى لا لبناء عمله فحسب ، وإنما لبيان مدى قدرة هذا العمل على النجاح والإقناع أيضا .

١ - شخصيات مسرحية « بعد أن يموت الملك » عبارة عن خمس عشرة شخصية . ويمكن أن نقسمها إلى خمس مجموعات ، تمثل كل ثلاث منها (وحدة) واحدة من حيث الأهمية . وهذه الأهمية يمكن أن نرتبها بحسب الحضور المسرحى والمشاركة فى بناء الحدث كما يلى :

١ - شخصيات أساسية :

(أ) الملكة - الشاعر - الملك .

(ب) المؤرخ - القاضى - الوزير .

٢ - شخصيات متوسطة الأهمية (ثانوية) :

(أ) الجلاد - الخياط - المنادى .

(ب) امرأتان من الجوارى - الطفل المنتظر (الابن) .

٣ - شخصيات على الهامش :

نساء الجوقة الثلاث

وهن اللاتى يقمن المسرحية .. ويعلقن على أحداثها .. ويقمن بدور (الراوى) ، وأحيانا يشاركن فى الحدث المسرحى .

ويمكن أن نتأمل أهمية الشخصيات فى المسرحية فى ضوء هذا الجدول :

الهامشية	الثانوية		الرئيسية	
	ب	أ	ب	أ
٣	٣	٣	٣	٣

إذا افترضنا أن المؤلف وهو يصوغ عمله المسرحي كان واعيا - أو غير واع - هذه التقسيمات (الثلاثة) فإن هذا يؤكد عنايته المقصودة ببناء المسرحية على هذا النحو المنطقي من التقسيم . إن عملية الإبداع عند أديب عبقري - مهما بدت عقوية أو طبيعية - تعكس قدرة منضبطة على هندسة البناء وتعادلية التشكيل . فإذا أضفنا لهذا أن المسرحية تتكون من (ثلاثة) فصول ، وأن المؤلف قد حافظ على الوحدات الثلاث (The Three Units) التي حددها أرسطو في المسرح وهي : وحدة الموضوع والزمان والمكان .. فإن هذا كله يوحي بأن المؤلف كان يسيطر عليه وعي يقظ بكل ما يتطلبه العمل المسرحي من تكنيك منطقي ، نتيجة لثقافة درامية عميقة حصلها عن طريقى النقد والأدب في آن واحد . إن أهم سمات المسرح المعاصر أو (Modern Drama) كما يذكر « أنتوني كابوتي » هي الوعي بتقاليد المسرح القديم حتى يمكن تطويرها أو التعديل فيها^(١٤).

٢ - يلاحظ أيضا أن المؤلف كان يصور كل شخصية بطريقة (خاصة) تتلام ودورها في إدارة الصراع المسرحي .. حقيقة أن المؤلف كان متعاطفا مع شخصيتي الملكة والشاعر ، لأنها يجسدان رؤيته في العلاقة الجدلية بين الملكة (الوطن) والشاعر المثقف الجدير بمسئولية الإنجاب والخصوبة .. وبالتالي الحكم . ولكنه رغم هذا حاول ونجح - في تقديرى - في أن يقدم كل شخصية بسمات فردية متفردة ، مما أكسب عمله حيوية وتناغما .. فشخصية الوزير غير شخصية القاضى .. وكلتاها مختلفتان عن شخصية المؤرخ ، على الرغم من أنهم جميعا ظل مشوه لطغيان الملك ، ودور كل منهم لا يتجاوز مجرد تبرير مايقوم به الملك من حماقات . فالملك حين ينادى على الوزير ليستشير في أمر حياكة عباءة جديدة للحكم .. يدور بينها الحوار التالى :

الملك : أقدم وانظر .. شاركنا الراى

هذا الزر .. أليس من الأنسب أن يرتفع من الصدر حتى قرب الرقبه

ما هذا .. تطرير .. لا .. لا ..

بل إن الأنسب أن ينتقل من الجبين إلى الكمين ، هذا يجعله أجهل .. مارأيك .. قل قل لي .. مارأيك ؟

الوزير : (بعد طول تمعن) الرأي لمولاي .

الملك : أيها أفضل .. الجبين أم الكمين ؟

الوزير : ماقد نطق به مولاي

الملك : أو أنت غيبي ؟ .. عد لمكانك ذكرني يوماً أن أصدر لك أمرى أن تقتل نفسك !

الوزير : سأذكر يامولاي .^(١٥)

٣ - هذا المشهد وغيره الكثير على طول المسرحية يدل على قدرة فائقة من المؤلف على السخرية (IRONY) . وإذا كانت السخرية في أدبنا العربي القديم تقوم على (اللفظة) على سبيل التورية أو الجناس أو المجاز ، فإنها - هنا - في مسرح صلاح عبد الصبور تقوم على سخرية (الموقف أو المشهد) .. أو ما يمكن أن نسميه سخرية من الفعل الإنساني أو الحركة الدرامية ، وهذه بلاشك سمة انتقلت إلى مسرحه عن طريق الثقافة الأدبية الواسعة التي حصلها الشاعر من المسرح العالمي ، فالسخرية سمة أساسية في هذه المسرحية منذ بدايتها حتى الختام . من ذلك على سبيل المثال ما نقوله إحدى المقدمات تمهيداً للمسرحية :

المرأة الثالثة : « وبحسنا عن كتاب أرسطو ، فإذا بجميع مثقفينا لا يعرفون شكله . وجميع الذين يتحدثون عنه لم يقرأوه ، وأخيراً وجدنا نسخة قديمة منه عند أحد باعة الصور العارية »^(١٦) من هذا نستطيع القول بأن السخرية سمة أساسية في بناء الشخصية درامياً ، كما أنها بالتالى سمة

رئيسية في بناء المسرحية الشعرية عند شاعرنا منذ البدء حتى الختام . كما أن المؤلف قصد - فيما أرى - ألا يسمى أى شخصية وإنما قدم الشخصية من خلال دورها الاجتماعي لأن هذا يؤدي إلى توسع في الدلالة وتعميم لدائرة التأثير الفني .

غاية ما أود تأكيده هنا هو أن بناء الشخصية الدرامية في هذه المسرحية يتسم بالحوية والإقناع .. في إطار البناء الكلي للعمل المسرحي .



ثالثاً : الحوار

إذا كان الصراع يظهر من خلال الحركة الدرامية في المسرحية ، فإن الحركة تنبدى من خلال الشخصيات .. كما أن الشخصيات بالتالى تتكشف من خلال (الحوار) .. فالحوار هو الأداة الفارقة ، أو هو السمة الجامعة المانعة لأتى عمل مسرحي ؛ من هنا فإن درس الحوار - بشكل

(١٥) المسرحية ص ٢٨ .

(١٦) المسرحية ص ١٠ .

مفصل - يمكن أن يقودنا إلى تحليل أى جانب آخر من جوانب العمل المسرحى ، فالحوار ليس كلاما تنطق به الشخصية فحسب ، بل هو منطقها الفكرى .. ومنظورها الفنى داخل إطار البناء المسرحى . فالحوار كما يرى « إريك بنتلى » .. « كلام يحتوى الإنسان كله ، والكلام بين الأشخاص يعتمد المجتمع كله .. وعلى الكاتب الدرامى أن يكتب بفصاحة ، أى أن عليه أن يحقق مستوى من الكلام أعلى بكثير من كلامنا فى الحياة »^(١٧)

وإذا كان مؤلفنا قد نجح - كما ذكرنا - فى إدارة الصراع ورسم الشخصية ، فإن الأداة المساعدة فى ذلك - بلا شك أو نزاع - هى .. الحوار ، والحوار هنا قد اتخذ الأسلوب الشعرى وسيلة للتعبير . وحوار عبد الصبور فى هذه المسرحية لم يكن قادراً على ترجمة بناء المسرحية فحسب ، وإنما كان - أيضاً- أدينا فى عكس مستوى معجز من الشاعرية ، فمؤلفنا ليس مسرحياً فحسب وإنما شاعر أيضاً . وشاعرية الشاعر فى هذه المسرحية تتميز بسمتين :

الأول .. رهافة الإيقاع الموسيقى وعذوبته .. فموسيقى الشعر فى هذه المسرحية قد بلغت درجة عالية من الصقل والتهذيب ، وهذه السمة لا تظهر فى فصل دون آخر ولا مع شخصية دون أخرى .. وإنما يبدو ذلك واضحاً فى المسرحية كلها . وهنا نشير إلى أن الشاعر كانت تغلب عليه - أحياناً - طبيعته كشاعر غنائى ، فيستجيب لتطويل الحوار ، وتقديم (مقطوعات طويلة) إلى حد ما ، ربما أطول مما يتطلبه الموقف درامياً . من ذلك على سبيل المثال .. مايقوله الملك للشاعر :

« وأنا أيضاً أذكر

أذكر أنك قلت بصوتٍ متعتر :

حتى لا يهزأ بى أصحابى الشعراء

ويقولون إذا اجتمعوا فى مقهاهم إنى أتسول بالشعر

فضلاً عن أن النقاد يقولون بأن العصر

يأنف من إزجاء الكلمات إلى أعتاب الأمراء

لغو مضطرب المعنى ، لكنى لم آبه له

فأنا لا يمينى أن تمدحنى كلمات تذهب فى الريح

تمدحنى أفعالى .. يمدحنى التاريخ

لن أتسلل فى أرض التاريخ كشحاذ يلتف بأسمالٍ متهرئة

وعليها بقع من سبى شمرىك

ولهذا لم آبه لكلامك .. قلت

أنا لم أدخلك مَيتي لتمدحني
 بل كنى أسمع صوتاً يُنعشني .. يجعلني أشعرُ أني ..
 إنك تدري أني رجلٌ تثقله الأعباء
 حتى لا أجِدَ الوقت لكى أستمع بالدنيا ..
 مثل العامة والدهماء .
 لم أك محتاجاً لقصائد مدحٍ تتغنى بي
 بل محتاجاً لقصائدٍ حبٍ لتغنى لى ، تخرج بي من
 أجواء الإعباء .
 لتلقنني لى ، وتلقنني للمحظيات
 حتى تنعشني .. هه .. تجعلني أشعرُ أني أرغبُ فيما يرغب فيه ..
 العامة والدهماء «^(١٨)

موقف آخر يعكس هذا القدر المترهل من الحوار ، يناجى فيه الشاعر نفسه ، (وهنا ملاحظة جانبية أود أن أذكرها .. وهى أن الشاعر المؤلف (يتوحد) فى الشاعر بطل المسرحية ، لذلك نجد شاعر المسرحية أحيانا يتحدث عن هموم خاصة .. ذاتية ، ليس لها كبير علاقة بتواصل الخط الدرامى فى المسرحية) . فى هذه المقطوعة الطويلة يقول الشاعر بطل المسرحية الذى تتداخل فيه شخصية الشاعر المؤلف أيضا :

« ياسيدة المَرَجِ القيمي الأزرق
 لو أنكسُرُ كشعاعِك حين يمسُ الأرض
 لو أهوى ميتاً ، لو أتمزَّق
 لاتتحملُ نفسى وطأة هذى اللحظة . توشكُ نفسى أن تتفرَّق كالأشْتات
 أغنى لحظاتِ حياتي ، أحفلها بالرغبة .. والعجز
 بالفرحة .. والخوف
 بالذكرى .. والنسيان
 بالشوق .. وبالإشفاق
 أعجزُ أن أحيًا فى الحب

حين تفاجئني عيناها الراغبتان الطيبتان
أتراني أصبحت رماداً ، أم مازال هناك بصيص من نيران ؟
فلأكتب حبى في كلمات
آة .. لا أقدر أن أكتب شيئاً ، تتزاحم في سمعى الأصوات
خالعة نوب الكلمات كما يخلع ظل أعضاءه
والصور المنهالة لاتتمهل حتى تلمسها عيني المندهشة
لا أدري كيف يكون الإنسان فقيراً في التعبير إلى حد الإملاق
حين يكون غنياً بالإحساس إلى حد الرعشه ، فلأتحدث في مزمارى^(١) .

فهذا الحوار لا يعبر عن هموم بطل المسرحية بقدر ما يعبر عن هموم المؤلف نفسه . ولا أريد أن أطيل في الاستشهاد .. ولاني الحديث عن هذه (المقطوعات) الغنائية التي قد لاتتلام وحوار المسرح الذى يتطلب درجة فائقة من التكيف والتركيز والاختصار ، لأن الإعجاز في الإيجاز .. وليس في التطويل والاسترسال . وأعود إلى ما كنت قد أثرته في بداية هذا الجزء مؤكداً أن لغة الحوار في هذه المسرحية تتميز بموسيقى عذبة متناغمة بعيدة عن النشاز والزحاف وغير ذلك من علل العروض وأفات موسيقى الشعر .

السمة الثانية : فيها يتصل بالحوار .. أو اللغة .. هي أن اللغة الفنية باعتبارها لغة شعرية تتميز بقدرة هائلة أيضاً على التعبير بالصورة .. الصورة الشعرية ، فالمؤلف المسرحى هنا لم يشأ أنه (شاعر) بالدرجة الأولى ، لذلك كان اعتماده على الصورة يبدو بشكل مطرد على طول المسرحية وعرضها .. ومع كل شخصياتها . إن الشعر - كما هو معروف - أكثر أنواع القول اعتماداً على (الصورة) .. والبعد عن الدلالات المباشرة والميل إلى ما يمكن أن يسمى بالتوظيف الاستعارى للغة . « فالصورة منهج - فوق المنطق - لبيان حقائق الأشياء . إن التصوير في الأدب نتيجة لتعاون كل الحواس ، وكل الملكات ، والشاعر المصور حين يربط بين الأشياء ، يثير العواطف الأخلاقية والمعاني الفكرية »^(٢) .

والصورة في مسرح صلاح - كما في شعره - تتجاوز العلاقة التشبيهية والاستعارية الى تضمين للأسطورة أحياناً وإيحاء ذكى مختصر لها ، مثل هذا المقطع الذى تحدث فيه الملكة الشاعر (مضمة) حوارها جزءاً من قصة السيدة مريم العذراء ، حين كانت تتأهب لمولد السيد المسيح . وهذا التضمين يمكن أن نرد صورته ييسر إلى أسلوب « القرآن الكريم » .. تقول الملكة مخاطبة الشاعر :

(١٩) المسرحية ص ١١٥ ، ١١٦ .

(٢٠) مصطفى ناصف : الصورة الأدبية ط . مكتبة مصر - القاهرة - ١٩٥٨ ص ٨ .

« حتى إن جاء الموعدُ
جئتُ إلى جذع الشجرة
وهزرتُ إلى الأغصان المخضرة
عندئذ ..
لن أحتكم وإياهم للدم
سأشير إليه .. ليتكلم »^(١).

وعلى هذا فالصورة عند شاعرنا تتجاوز كل الأنساق المألوفة في البلاغة القديمة إلى أنماط متعددة من التشكيل والتخيل ، بدرجة نستطيع معها القول بأن شاعرية صلاح - هنا - أعلى مقاما وأرفع درجة من دراميته . وشاعرنا المسرحي هنا لا يوظف الصورة من أجل إثراء الجملة الشعرية / الحوارية فحسب .. وإنما من أجل إثراء العمل المسرحي كله على مستوى : الصراع والحركة والشخصية .



وبعد ...

فقد أشرتُ في صدر الدراسة إلى جودة النص المسرحي وهذا ما حاولت بيانه .. كما أشرت إلى أن للمسرحية علاقة مابالواقع التاريخي الذي صدرت فيه .. فقد كتبتُ بَعْدَ وفاة جمال عبد الناصر .. وأثناء فترة النكسة واحتلال اليهود للضفة الشرقية للقناة .. وهنا أطرح سؤالا محمدا مؤداه : إلى أي حد كان صلاح عبد الصبور يقرن بين الواقع والأدب .. وهل هناك علاقة بين العمل المسرحي .. وبين هذا الظرف التاريخي ؟
الذي لاشك فيه أن هناك علاقة وثيقة .. ويكفي إثبات هذا ، ليحاول - من أراد أن يكتشفها بنفسه .. ولتفسه ، حتى يتبين من أن هناك علاقة قوية بين أحداث المسرحية وظروف الواقع المصري بعد وفاة عبد الناصر* .

