الفصل التاسع

الشعر المعاصر .. وقضايا المسرح الشعري

« لا تبخسْ كلماتِك ماتَسْتأهِلُه من قَدرٍ
فالكلمةُ قدْ تَفْعل . »

صلاح عبد الصبور

مسرحية .. بعد أن يموت الملك

obeikandl.com

الشعر المعاصر .. وقضايا المسرح الشعرى

منذ فترة ليست بالقليلة وأنا أفكر فى الكتابة عن مسرحية شاعرنا الكبير الراحل صلاح عبد الصبور (١٩٣١ - ١٩٨١) ، لكن هموم الحياة ومهام العمل تصرفان الإنسان دوْما عن كثير مما يرغب فيه ويشتاق إليه . ثم جاءت الطامة الكبرى .. ومات صلاح الصديق .. والشاعر .. والإنسان . وكان موته - فى حد ذاته - تراجيديا مأساوية ، وهامارتيا (سقطة مدمّرة) غير متوقّعة . لكن ماذا نفعل فى الحياة .. وهى التى تأتى كل لحظة بالغريب والعجيب . سنة الله فى خلقه .. آه لو يعلم الأحياء تفاهة الحياة .. وأنها لو ساوت عند الله جناح بعوضة ما سقى الكافر منها شربة ماء .. ولكن أكثر الناس لا يعلمون ، قليت قومى يعرفون .. ويفهمون .. ويتعظون - خاصة فى الحقل الثقافى .. الذى كاد يتحوّل إلى غابة . فاللهم ياذا المنّ ولا يمنّ عليه ، لا نسألك ردّ القضاء بل نسألك اللطف فيه . وأنت أيها الشاعر العبقرى سلام عليك فى دنيا الخلود .. وهذه قراءة عابرة .. وكلمة سائرة .. لعلها توفّى بعض حقك على أبناء جيلك ، الذى أعطيته فأحسنت العطاء ، فحق لك منه الوفاء .

الشعر .. والمسرح

لا جدال فى أن أحمد شوقى هو رائد المسرح الشعرى فى الأدب العربى الحديث ، حيث ثبت دعائم ذلك الفن الجديد - فى الشعر العربى لأول مرة بقوة واقتدار . وقد واصل عزيز أباظة السير على نفس الدرب دون أن يستطيع تقديم إضافة على ماقدّمه شوقى من حيث الكيف والتكنيك . ونفس الأمر يصدق على محاولات أحمد زكى أبو شادى وعلى محمود طه ومحمود غنيم وغيرهم من شعراء الإحياء والرومانسية على حد سواء . ولكن (النقلة) الحقيقية فى التطوير جاءت على يدّ الشاعر الأديب على أحمد باكثير ، حين حاول سنة ١٩٣٧ أن يترجم مسرحية شكسبير « روميو وجوليت » مستخدماً - بحكم تأثره بالأدب الأنجليزى - ما أسماه « الشعر المرسل المنطلق » Running Blank Verse . وقد استعان فى ذلك بالبحور ذات التفعيلات المكررة مثل : الكامل - الرمل - المتقارب - المتدارك . كذلك استخدم هذا النسق الجديد لكتابة الشعر أيضا فى مسرحية « إخناتون ونفرتيتى » (١٩٤٠) . وكانت « الوحدة فى 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 » .[1] .

---

(١) على أحمد باكثير : السماء أو .. إخناتون ونفرتيتى ط : الخانجى - القاهرة (١٩٤٠) ص . د .
وراجع له أيضًا : « المسرحية من خلال تجاربى الشخصية » ط . المعهد العالى للدراسات العربية - القاهرة ص ١٢ .

ومثل ذلك الشكل الجديد من الشعر هذا الجزء من الحوار ، الذى يحدّث فيه إخناتون أمه عن بعض ذكرياته مع زوجته المتوفاة :

« إنها ستتوقُ إلى لقيايَ ولو بعد حين
إننى سأراها وألمسُها وأكلّمها فتجيب
وأحدّثُها عما عنيتُ من الآلام
لفرقتها ولقيتُ من الأحزان
وتحدّثنى عما سمعتْ فى غيْبتها
من حديثٍ طريف ، وعما رأتْ من مرأىً عجيب
كما حدّثتنى لمّا عادتْ من أهلها
بعد شهر قضتْهُ هناك بعيداً عنّى :
كيف كانتْ تذكرنى ليلاً ونهارا
وتحدّثُ أترابَها عن مصرَ وعنّى
وعن فرعونَ وأمّى فتتركهنّ غَيارَى » .[٢]

هذا هو النسق الجديد الذى ابتدعه ووظفه با كثير لكتابة المسرحية الشعرية : مترجمة ومؤلفة . وعلى هذا يتضّح أن الشعر الجديد (المعاصر) قد ولد فى أحضان المسرح ، وفى تقديرى 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 المسرحَ أمثال : صلاح عبد الصبور - عبد الرحمن الشرقاوى - محمد مهران السيد - عز الدين اسماعيل - محمد أبو سنة - أحمد سويلم - فاروق جويدة وغيرهم .

التطوّر فى المسرح المعاصر :

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

---

(٢) مسرحية إخناتون ونفرتيتى ص ٣٣ .

أكثر من هذا بُعداً عن التقاليد الأرسطية أن الموضوع الجاد أو الرصين (المأساة : Tragdy)لم يعد مقيدا فى المسرح بأسلوب الشعر ، كما أن الموضوع الهزلى أو الساخر (الملهاة : Comedy) لم يعد مرتبطا بالنثر ، كما حدد ذلك أدباء المسرح اليونانى ونقاده . بل سنجد أن هناك مسرحيات معاصرة تجمع بين المأساة والملهاة – على نحو ما سنجد فى مسرحية « بعد أن يموت الملك » .. التى نحن بصدد الحديث عنها .

وهذا التطور فى المسرح الحديث والمعاصر إسهام عالمى ومشاركة جماعية من كتاب المسرح الكبار أمثال : الكاتب الروسى الشهير أنطون بافلوفتش تشيكوف (١٨٦٠ – ١٩٠٤) والكاتب النرويجى هنريك إبسن (١٨٢٨ – ١٩٠٥) والكاتب الألمانى برتولد بريخت والكاتب الإيطالى لويجى براندللو والكاتب الأمريكى يوجين أونيل .. وغيرهم الكثيرون . ولا شك أن أعمال هؤلاء الكتاب وغيرهم قد أثرت فى المسرح الشعرى العربى ، بالإضافة إلى مسرح وليم شكسبير وإليوت وراسين وكورنيه وغيرهم من شعراء المسرح الإنجليزى والفرنسى .

القناع التاريخى :

منذ ثبت أحمد شوقى دعائم المسرح الشعرى – متأثرا بمسرح شكسبير ومسرح الكلاسيكية الحديثة فى فرنسا – جعل (التاريخ) بروافده المتعددّة على المستوى : الرسمى والشعبى – الفصيح والعامى – السياسى والأدبى .. محورا أساسيا لموضوع المسرح الشعرى . ومن عجب أن معظم شعراء المسرح من بعده لم يتجاوزوا هذه الناحية .. وإنْ تخطوها فى محاولة جادة ومستمرة لتحميل التاريخ القديم وجهة نظر معاصرة ، ذلك أن التراث القديم – كما يذهب جورج لوكاتش – « يناضل فى الرواية التاريخية (والمسرح التاريخى أيضا) من أجل تجديد تقاليد العصور القديمة وتطويرها ، ليعطى الأدب الحديث على نحو مثمر روح الديمقراطية والقوة الشعبية والعظمة الفنية »[٣] .

وعلى هذا فقد أصبح القناع التاريخى (لازمة) أساسية فى كثير من الأعمال المسرحية المعاصرة ، لكى يقدّم الأديب المسرحى – من خلال ذلك القناع الرمزى الخادع – وجهة نظر معاصرة فيما يدور حوله من قضايا فكرية واجتماعية وسياسية ، ولا شك أن المحور أو المضمون السياسى هو الزاوية الأثيرة لدى أديبنا العربى اليوم . إن السياسة بمعناها الشمولى العام قد أصبحت تتحكم فينا وتحكمنا حتى ونحن داخل حجرات النوم .. منْ هنا صار همُّ الأديب المعاصر بصفة عامة – والشاعر المسرحى بصفة خاصة – أن يعبّر عن رأيه فيما يدور فى واقعه من قضايا لا سيما القضايا السياسية . وهذا الاتجاه السياسى فى المسرح الشعرى – عبر القناع التاريخى – يمثّل خطا مطردا فى مسيرة

---

(٣) لمزيد من التفصيل يراجع :

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 الفنّ كله اتساقًا 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 تضاءل حجمه فى الإبداع ، من هنا فإن المستقبل مستقبل العطاء الشعرى مرتهن بعالم المسرح .. وفى هذا فليتنافس المتنافسون .

* * *

مسرحية .. بعد أن يموت الملك

استقرّت قدما صلاح عبد الصبور فى حلبة الشعر 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 - ليلى 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 المتنوّع ، 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 جيّدا 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 .

أولا : الصراع .. والحركة

« الأصل فى الأدب المسرحى أن يكشف عن صراع ، ويستعين كاتب المسرح أو شاعره فى إبراز هذا الصراع بشخصيات متحاورة . إن المبدأ الجمالى والفكرى لهذا النوع الأدبى - أدب المسرح - هو الصراع وتأتى (الشخصية) و (الحوار) مساعدين على الكشف عن هذا الصراع . إن تطور كل شىء - المجتمع ، الحياة ، الفن .. إلخ - هو حركة صاعدة ، والصراع أساس هذه الحركة ، لأن التطور نتاج متناقضات 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 همّ الدارس والناقد إنما ينصرف إلى الصراع ، لأنه الأصل فى العمل المسرحى ، ويتبدّى هذا الصراع فى المساعدين : الشخصية - والحوار »[٤] .

---

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

الصراع - فى المسرحية هنا - صراع واقعى حقيقى ، 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 الأهوج على أنه حكمة سامية :

الملك : منذ متى كان اللون الأبيض لون الدولة ؟

المؤرخ : فى أول مائتى عام من حكمك يا مولاى « هامسا للملك » .

أعنى فى العامين الأول والثانى
كان شعار الدولة فى ذاك الوقت
« البسْ ثوباً أبيض »
يغدو قلبُك أبيض »

الملك : لم أبدلّناه ؟

المؤرخ : دعْنى أسألُ أوراقى يا مولاى

كنّا عندئذٍ ندعو للنسيان الأبيض
ولطرح الماضى فى الأكفانِ البيْضاء
ومواجهةِ الأيام القادمةِ بفكرٍ أبيض

الملك : ماذا اخترنا بعدئذ من ألوان ؟

المؤرخ : « ناظرًا فى أوراقه »

اللّون البنىّ
كان شعارُ الدولة فى ذاك العهد
« البسْ ثوباً بنياً »
تصبحُ رجلاً وطنيّا »

لم يقدرْ بعضُ العامة أن يرتفعوا للحّظاتِ التاريخيةْ ، أن يدعُوا الأيامَ الميتةَ وموتاها ويعيشوا للغدّ . وتمثل هذا فى بعض العجزة من فئرانِ الكتبِ الصفراء ، ومنقسمى الشخصية ، فدعونا للحقدِ على الماضى . لم نك نَبْغى حقداً أسود ، فالماضى أهونُ من أن يملأ قلباً بالحقد ، وطلبنا منهم حِقداً بنيا .

الملك : ومتى اخترنا اللونَ الأزرق ؟

المؤرخ : فى القرن الماضى يا مولاى « هامساً للملك »
أعنى فى العام الماضى يا مولاى .

الملك : قرنٌ أو عامٌ .. لا أحد يُصدّق ما ترويه مَنْ هذا اللّغو السّاذج إلا أنت .
ولماذا اختراناه ؟
المؤرخ : كانت رايةُ دولتنا تنشرُها ريحُ السعدِ على بحر الآفاق ، واسم جلالته يبصرهُ الرائى من كل مكان منقوشاً بحروف من نور وضّاء .

فى ثوب القمر اللّبنىّ
أو فى أستارِ السحبِ الزرقاء
ولذلك كانَ شعارُ الدولة
« البسْ ثوباً أزرقْ »
تعدوُ أقربَ للمطلقْ »(٥) .

هذا المشهد ليس إلا واحداً من مشاهد عدّة يفتتح بها الشاعر الفصل الأول من المسرحية ؛ لندرك مدى ظلم الحاكم سواء من خلال موقفه مع الجوارى والمحظيات اللاتى يعجزن عن إرواء ظمئهن ، أو من خلال موقفه مع المنادى (البهلول) .. أو مع رجال الدولة .. أو مع الخيّاط .. وأخيراً مع الشاعر – الشخصية الأساسية فى المعارضة والصراع . بيد أن الشاعر فى الفصل الأول من المسرحية يبدو وقد أصبح مصاباً بقدر من العقم الذى أصيب به الملك ، الذى يقول له :

« والآن ..
مازلتَ تتكررُ نفسَ الكلماتْ
نفسَ الخطراتِ ونفسَ التشبيهاتْ
لِمَ لَمْ تكتبْ شيئاً أجمل من هذا الشيء الفاترِ » .(٦)

من هذه المشاهد المختلفة فى الفصل الأول تتبدّى (حركة) الصراع بين حاكم طاغية صاحب الأمر وحده فى كل شيء .. ورعيّة مظلومة (ظالمة لنفسها) ، تطيع الملك فى كل أمر وتبرر له كل فعل أرعن ، من هنا أصيب الجميع بالشلل : رجال الدولة ممثلين فى : القاضى – المؤرخ – الوزير ، والفن ممثلاً فى الشاعر .. والعامة ممثلين فى المنادى والخياط والجوارى . نتيجة لذلك يقرر الملك حقّه المطلق فى كل شيء :

«مادمتُ أنا صاحبُ هذى الدولة فأنا الدولة .. أنا ما فيها ، أنا من فيها ..
أنا بيتُ العدل ، وبيتُ المال ، وبيتُ الحكمة
بل إنّى المعبدُ والمستشفى والجبانةُ والحبس

(٥) صلاح عبد الصبور : بعد أن يموت الملك ط . المؤسسة العربية – بيروت – ١٩٧٣ – ص ٣٤ – ٣٧ .
(٦) المسرحية ص ١٨ .

بل إنّى أنتم ، ما أنتم إلّا أعراضٌ زائلةٌ تبدُو فى صُوَرٍ مُنْبِهمة
وأنا جوهرُها الأقدس » .[٧]

هذا الطاغية المتجبّر جوهره الوهم وحقيقته العجز ، وحين يختلى بالملكة الجميلة التى اكتشف جمالها عند النهر ، نكتشف أنه عنين .. عاجز .. لا يقدر .. لا يقدر أن يخصب الملكة الجميلة (كل هذه رموز .. النهر .. الملكة .. الطفل .. العجز) . وحين عجز الملك عن الفعل وإلا خصاب أنجب فى الوهم طفلا .. وصار الوهم أكذوبة حياة .

ويحاول الملك الطاغية العاجز (لاحظ التناقض المأسوى فى بناء شخصيته) أن يقنع الملكة بهذا الوهم المتخيّل .. ولكنها تقول له :

« إنك تدرى أنّا لا نملكُ طفلا .
أنظر .. هذا فرشى خالٍ لا تتحركُ فيه إلّا أطرافُ الوهم
ساقا الوهم .. ذراعا الوهم .
هذا طفلٌ من كلمات »[٨]

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

الملكة : اخترْلى من يُعطينى طفلا
أو دعْنى أتشرّدُ فى أنحاء الكوْن
الملك : هذا ظلمٌ .. ظلمْ
إنك كنزى وامرأتى .. ظلّى ومقيلى ، مأوايَ وبيْتى
تميمة حظّى الطّيب ، برجُ السّعدِ الذهبىّ ، أعطيتك مملكةً مهرا .
الملكة : لكنك لم تقدرْ أنْ تعطينى طفلا . تُعطينى الماضى ، لكن لاتعطينى المستقبل .
الملك : حقّا .. لم أقدرْ .
الملكُ القادر ، لا يقدر أنْ يهبَ امرأةً طفلا .
الملكة : اخترْ لى من يملأ بطنى الآن .
الملك : يملأُها الآن ، ويملأ بطنَ الأرضِ غداً[٩] .»

ولا يجد الملك خلاصاً إلا فى الموت ، لذلك يستسلم مختاراً لطائر الموت الأسود ، بينما تصيح الملكة فرحة : « سأنالُ الطفل » .[١٠]

بيد أن موت الملك – بانتهاء الفصل الأول – لا يُنهى الصراع المسرحى ولا يوقف الحركة

---

(٧) المسرحية ص ٢٥ .
(٨) المسرحية ص ٥٦ .
(٩) المسرحية ص ٥٩ – ٦١ .
(١٠) المسرحية ص ٦٦ .

الدرامية . إن الملكة (وقد تكون رمزاً للوطن .. أو الأرض) تبحث عمن يمكن أن يعطيها الطفل .. ويهبها الحياة والحبّ ، بينما يظل رجال الدولة خائفين من ملكهم وهو مسجّى على فراش الموت ، فيتقدّم الشاعر ليبدو وحده المنقذ .. والمخلّص .. وهذا بدون أدنى شك - انحياز من المؤلف لقدرة المثقف ممثلاً فى الشاعر على العطاء .. على أن يزرع الأمل فى أرض جدباء .. على قتل الوهم البارد ، وتحقيق الحياة الفاعلة :

« والآن ها أنذا أمْضِى
هى تدْعُونى أن أتْبعها
طفلاً لا أملك أنْ أُعْطيها .
فأنا خاوٍ مذْ بعتُ الحرّية بالخبز[١١] .»

ويحاول الشاعر أن يسترد كيانه الضائع ودلالة أشعاره المغيّبة .. وهنا يصبح الأمل حقيقةً ، حين يقتل الجلادَ الذى جاء ليعيد ملكة حيّةً إلى ملك ميّت (؟) . وهنا يصرع مزمار الشاعرَ سيف الجلاد (لاحظ الدلالات الرمزية) ، ومن ثم تصيح الملكة :

« يعطينى طفلى من يعرف كيف يقاتل بالمزمار
ويغنّى بالسيّف .[١٢] »

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

إن الصراع عند صلاح عبد الصبور - كما ينعكس من خلال هذه المسرحية - (صراع مركب متنام)، لأن الصراع مستمرّ رغم توقف بعض الشخصيات المتصارعة .. لقد مات الملك - المشكّل الأول لحركة الصراع والبطل الأقوى فى إدارة المأساة . لكن الصراع يظلّ مستمراً .. متواصلاً . لقد خفف المؤلف من حدة الصراع بين الملك وشعبه (فصل واحد) ليجعل الصراع الأساسى فى قدرة الملكة (الوطن) على الإنجاب (العطاء .. والاستمرار) ممن ..؟ من الشاعر ممثلاً للشعب .. كما يستمر الصراع بين رجال الحاشية وأبناء الشعب ، فى أىّ من السبل يسيرون بعدَ وفاة الملك الذى رحل تاركا أكثر من مصيبة وكارثة .. فهل يكون الحل فى الاستسلام والمصالحة بين الأطراف المتنازعة .. أم فى الانتظار مدة عشرين عاماً ؟ وكلا الحلين يفضى إلى أن يخسر صاحب الحقّ عادة حقّه . والحل الثالث يقوم على التصدى والمواجهة الفوريّة ، 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 :

« حاشيتى الناس جميعا
أفتح بابى للمرضى والفقراء
والعشاق وطوافى الطرقاتِ وأهل الحرفة والأجراء
سنعيشُ جميعًا فى هذا القصرِ الموحِش بالصمتِ الميّت
حتى نملأه بضجيجِ أمورِ البشر الأحياء
نتقاسمُ شِقوتنا فى أيامَ الشقوةْ كالجزية
وسعادتنا فى أيام الفرحة كالكترِ اللألاء »[١٢]

وهكذا يظلُّ الشاعرُ (الشعب) بجوار الملكة (الأرض والوطن) .. ينسجُ أحلام المستقبل ، ويتغنى بالصبح الأجمل .

هكذا تظل الحركة مستمرة طوال المسرحية مؤكدة حيوية الصراع الواقعى ، الذى خفف من حدته الفكرية المؤلف بشاعريته المرهفة ، وانحيازه المطرد نحو شخصية الشاعر . ورغم ماقد يكون فى هذا (العناية الشديدة بشاعرية الأسلوب .. وقصر الصراع على شخصية الشاعر أكثر من غيره) بعض مثالب فنية ، إلا أن الذى لاشك فيه أن المؤلف عُنى بإدارة صراع واقعى حىّ متطور ، ومن ثم كانت الحركة مستمرة طوال فصول المسرحية ومشاهدها المتنوعة . والشاعر فى تشكيله لبناء المسرحية تسيطر عليه نزعه (سخرية) واضحة ، جعلته يقدّم المشهد ويسخر منه فى نفس اللحظة . من هنا كانت المسرحية تقوم على الجد والهزل .. التصوير والانتقاد .. الضحك والبكاء . فكان الشاعر المؤلف صادقا مع عمله حين وصف المسرحية بأنها « ملهاة مأساوية » . وهذا التركيب فى بناءالمسرحية دلالة على وعى الشاعر بما أصاب المسرح الحديث من تطور ، واستيعاب وفهم لجماليات المسرح منذ أرسطو حتى اليوم ، لذلك فإن المسرحية تشير - بشكل واضح - بتأثر صلاح عبد الصبور بفكر أرسطو المسرحى فى « فن الشعر » ، كما تشير إلى تأثره بمسرح شكسبير (شخصية البهلول المستخدمة فى « الملك لير » وغيرها) ، ومسرح بريخت وإليوت وغيرهم .. بل إن التأثر لايكتفى بهذه الأصول اليونانية - الإنجليزية - الألمانية فحسب ، بل يمتد إلى التراث الشعبى .. حيث طور الشاعر هنا شخصية (الراوى) وقدمها فى ثلاث نساء يقدّمن المسرحية ويشاركن فى تطوير أحداثها . أو .. ربما كانت النساء الثلاث المقدمات إحياء لفكرة « الجوقة » العريقة فى المسرح اليونانى القديم ، من هنا فإن مسرح صلاح

---

(١٢) المسرحية ص ١٥٩ .

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 يحرّك 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 - لاتنشأ فى فراغ .. ولاتدور بين أشباح ، وإنما الحركة تدور بين البشر فى واقع إنسانى معين .. من هنا فإن المؤلف المسرحى - والقصصى - إذ يختار وينتقى 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 اللائى يقدمن المسرحية .. ويعلّقن على أحداثها .. ويقمن بدور (الراوى) ، وأحيانا يشاركن فى الحدث المسرحى .

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

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

إذا افترضنا أن المؤلف وهو يصوغ عمله المسرحى كان واعيا - أو غير واع - لهذه التقسيمات (الثلاثية) فإن هذا يؤكد عنايته المقصودة ببناء المسرحية على هذا النحو المنطقى من التقسيم . إن عملية الإبداع عند أديب عبقرى - مهما بدت عفوية 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) التى حددها أرسطو فى المسرح وهى : وحدة الموضوع والزمان والمكان .. فإن هذا كله يوحى بأن المؤلف كان يسيطر عليه وعى يقظ بكل مايتطلبه العمل المسرحى من تكنيك منطقى ، نتيجة لثقافة درامية عميقة حصلها عن طريقى النقد والأدب فى آن واحد . إن أهم سمات المسرح المعاصر أو (Modern Drama) كما يذكر « أنتونى كابوتى » هى الوعى بتقاليد المسرح القديم حتى يمكن تطويرها أو التعديل فيها[١٤].

٢ - يلاحظ أيضا أن المؤلف كان يصور كل شخصية بطريقة (خاصة) تتلاءم ودورها فى إدارة الصراع المسرحى .. حقيقة أن المؤلف كان متعاطفا مع شخصيتى الملكة والشاعر ، لأنهما يجسدان رؤيته فى العلاقة الجدلية بين الملكة (الوطن) والشاعر المثقف الجدير بمسئولية الإنجاب والخصوبة .. وبالتالى الحكم . ولكنه رغم هذا حاول ونجح - فى تقديرى - فى أن يقدّم كل شخصية بسمات فردية متفردة ، مما أكسب عمله حيوية وتناغما .. فشخصية الوزير غير شخصية القاضى .. وكلتاهما مختلفتان عن شخصية المؤرخ ، على الرغم من أنهم جميعا ظل مشوه لطغيان الملك ، ودور كل منهم لايتجاوز مجرد تبرير مايقوم به الملك من حماقات . فالملك حين ينادى على الوزير ليستشيره فى أمر حياكة عباءة جديدة للحكم .. يدور بينهما الحوار التالى :

الملك : أقدمْ وانظرْ .. شاركنا الرأى
هذا الزرُّ .. أليسَ من الأنسبِ أن يرتفعَ من الصدر حتى قربَ الرقبه
ما هذا .. تطريزٌ .. لا .. لا ..

---

(١٤) Modern Drama : Ed. By : Anthony Caputi W.W. Norton Co., United States, 1966, P. xi.

بل إن الأنسبَ أنْ ينتقلَ من الجيبيْن إلى الكُمّيْن ، هذا يجعلهُ أجمل .. مارأيك .. قلْ قلْ لى .. مارأيك؟

الوزير : (بعد طول تمعُّن) الرأىُ لمولاى .

الملك : أيهما أفضلُ .. الجيبيْن أم الكمّيْن ؟

الوزير : ماقد نطقَ به مولاى

الملك : أو أنتَ غبىّ ؟ .. عدْ لمكانك ذكّرنى يومًا أن أصدر لك أمرى أن تقتل نفسك !

الوزير : سأذكر ياموﻻى .[١٥]

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

المرأة الثالثة : « وبحثنا عن كتاب أرسطو ، فإذا بجميع مثقفينا لايعرفون شكله ، وجميع الذين يتحدثون عنه لم يقرأوه ، وأخيرًا وجدنا نسخة قديمة منه عند أحد باعة الصور العارية »[١٦]

من هذا نستطيع القول بأن السخرية سمة أساسية فى بناء الشخصية دراميًا ، كما أنها بالتالى سمة رئيسية فى بناء المسرحية الشعرية عند شاعرنا منذ البدء حتى الختام . كما أن المؤلف قصد - فيما أرى - ألا يسمّى أى شخصية وإنما قدم الشخصية من خلال دورها الاجتماعى لأن هذا يؤدى إلى توسّع فى الدلالة وتعميم لدائرة التأثير الفنى .

غاية ما أود تأكيده هنا هو أن بناء الشخصية الدرامية فى هذه المسرحية يتسم بالحيوية والإقناع .. فى إطار البناء الكلى للعمل المسرحى .

° ° °

ثالثا : الحوار

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

---

(١٥) المسرحية ص ٣٨ .

(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 يحتوى 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 - أيضا- أسمى فى عكس مستوى معجز من الشاعرية ، فمؤلفنا ليس مسرحيا فحسب وإنما شاعر أيضا . 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 لاتظهر فى فصل دون آخر ولا مع شخصية دون أخرى .. وإنما يبدو ذلك واضحا فى المسرحية كلها . وهنا نشير إلى أن الشاعر كانت تغلب عليه - أحيانا - طبيعته كشاعر غنائى ، فيستجيب لتطويل الحوار ، وتقديم (مقطوعات طويلة) إلى حد ما ، ربما أطول مما يتطلبه الموقف دراميا . من ذلك على سبيل المثال .. مايقوله الملك للشاعر :

« وأنا أيضا أذكر
أذكرُ أنك قلتَ بصوتٍ متعثّر :
حتى لايهزأ بى أصحابى الشعراء
ويقولون إذا اجتمعُوا فى مقهاهم إنّى أتسوَّلُ بالشعر
فضلاً عن أنّ النقاد يقولون بأن العصر
يأنفُ من إزجاء الكلمات إلى أعتابِ الأمراء
لغوٌ مضطربُ المعنى ، لكنى لم آبهُ له
فأنا لايعْنِينى أن تمدحُنى كلماتٌ تذهبُ فى الريح
تمدحُنى أفعالى .. يمدحُنى التاريخ
لن أتسللَّ فى أرض التاريخ كشحّاذ يلتفُّ بأسمالٍ متهرئه
وعليها بقعٌ من سَيئ شِعْرك
ولهذا لم آبه لكلامك .. قلتُ

---

(١٧) إريك بنتل : الحياة فى الدراما ترجمة : جبرا إبراهيم جبرا ، ط العصرية ، بيروت ، سنة ١٩٦٨ ص ٧٩ ، ٨٦

أنا لم أدخلكَ معّيتي لتمدحني
بل كيْ أسمع صوتًا يُنْعِشُني .. يجعلني أشعرُ أني .. أني ..
إنك تدري أنّ رجلٌ تُثْقِله الأعْباء
حتى لا أجدَ الوقت لكي أستمتع بالدنيا ..
مثل العامةِ والدهْماء .
لم أكُ محتاجاً لقصائد مدحٍ تَتَغنّى بي
بل محتاجًا لقصائدِ حبٍ لتغنّي لي ، تخرج بي من
أجواء الإعباء .
لتلقّنها لي ، وتلقّنها للمحظيّات
حتى تنعشَني .. هه .. تجعلُني أشعُر أني أرغبُ فيما يرغب فيه ..
العامة والدَهْماء »[١٨]

موقف آخر يعكس هذا القدر المترهّل من الحوار ، يناجي فيه الشاعر نفسه ، (وهنا ملاحظة جانبية أودّ أن أذكرها .. وهي أن الشاعر المؤلف (يتوحدّ) في الشاعر بطل المسرحية ، لذلك نجد شاعر المسرحية أحيانا يتحدّث عن هموم خاصة .. ذاتية ، ليس لها كبير علاقة بتواصل الخط الدرامي في المسرحية) .في هذه المقطوعة الطويلة يقول الشاعر بطل المسرحية الذي تتداخل فيه شخصية الشاعر المؤلف أيضا :

« ياسيدةَ المرَجِ الغيْمي الأزرق
لو أتكسّرُ كشعاعِك حينَ يَمسُّ الأرضَ
لو أهوي ميتًا ، لو أتمزّق
لاتتحملُ نفسي وطأة هذي اللحظة . توشكُ نفسي أنْ تتفرّق كالأشتات
أعْتَى لحظاتِ حياتي ، أحفِلُها بالرغبةِ .. والعجز
بالفرحةِ .. والخوف
بالذكرى .. والنسيان
بالشوق .. وبالإشفاق
أعجزُ أن أحيْا في الحب

---

(١٨) المسرحية ص ١٦ ، ١٧ .

حين تفاجئنى عيناها الراغبتان الطيبتان
أترانى أصبحتُ رَمادًا ، أم مازال هناك بصيصٌ من نيران ؟
فلأكتبْ حبّى فى كلماتْ
آهٌ .. لا أقدر أن أكتب شيئًا ، تتزاحمُ فى سمعى الأصواتْ
خالعةً ثوب الكلمات كما يخلعُ ظلُّ أعضاءه
والصورُ المنهالةُ لاتتمهّل حتى تلمسها عَينْى المندهشة
لا أدرى كيف يكونُ الإنسانُ فقيراً فى التعبير إلى حدّ الإملاق
حين يكون غنيًا بالإحساس إلى حدّ الرّعشه، فلأتحدّث فى مزمارى[١٩].»

فهذا الحوار لايعبر عن هموم بطل المسرحية بقدر مايعبّر عن هموم المؤلف نفسه . ولا أريد أن أطيل فى الاستشهاد .. ولافى الحديث عن هذه (المقطوعات) الغنائية التى قد لاتتلاءم وحوار المسرح الذى يتطلب درجة فائقة من التكثيف والتركيز والاختصار ، لأن الإعجاز فى الإيجاز .. وليس فى التطويل والاسترسال . وأعود إلى ماكنت قد أثريه فى بداية هذا الجزء مؤكدا أن لغة الحوار فى هذه المسرحية تتميز بموسيقى عذبة متناغمة بعيدة عن النشاز والزحاف وغير ذلك من علل العروض وآفات موسيقى الشعر .

السمة الثانية : فيما يتصل بالحوار .. أو اللغة .. هى أن اللغة الفنية باعتبارها لغة شعرية تتميز بقدرة هائلة أيضا على التعبير بالصورة .. الصورة الشعرية ، فالمؤلف المسرحى هنا لم ينس أنه (شاعر) بالدرجة الأولى ، لذلك كان اعتماده على الصورة يبدو بشكل مطّرد على طول المسرحية وعرضها .. ومع كل شخصياتها. إن الشعر - كما هو معروف - أكثر أنواع القول اعتماداً على (الصورة) .. والبعد عن الدلالات المباشرة والميل إلى مايمكن أن يسمى بالتوظيف الاستعارى للغة . « فالصورة منهج - فوق المنطق - لبيان حقائق الأشياء . إن التصوير فى الأدب نتيجة لتعاون كل الحواس ، وكل الملكات ، والشاعر المصوّر حين يربط بين الأشياء ، يثير العواطف الأخلاقية والمعانى الفكرية »[٢٠] .

والصورة فى مسرح صلاح - كما فى شعره - تتجاوز العلاقة التشبيهية والاستعارية الى تضمين للأسطورة أحيانا وإيماء ذكى مختصر لها ، مثل هذا المقطع الذى تحدث فيه الملكة الشاعر (مضمنة) حوارها جزءا من قصة السيدة مريم العذراء ، حين كانت تتأهب لمولد السيد المسيح . وهذا التضمين يمكن أن نرد صوره بيُسر 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 إنْ جاء الموعدُ
جئتُ إلى جذع الشجرة
وهززتُ إلى الأغصان المخضرة
عندئذ ..
لن أحتكمَ وإياهم للدم
سأشير إليه .. ليتكلّم »[٢١].

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

❁ ❁ ❁

وبعد ...

فقد أشرتُ فى صدر الدراسة إلى جودة النّص المسرحى وهذا ماحاولت بيانه .. كما أشرت الى أن للمسرحية علاقة مابالواقع التاريخى الذى صدرت فيه .. فقد كتبتْ بُعَيْد وفاة جمال عبد الناصر .. وأثناء فترةّ النكسة واحتلال اليهود للضفة الشرقية للقناة .. وهنا أطرح سؤالا محددا مؤداه :

إلى أى حدٍ كان صلاح عبد الصبور يقرن بين الواقع والأدب .. وهل هناك علاقة بين العمل المسرحى .. وبين هذا الظرف التاريخى ؟

الذى لاشك فيه أن هناك علاقة وثيقة .. ويكفى إثبات هذا ، ليحاول - من أراد أن يكتشفها بنفسه .. ولنفسه ، حتى يتثبّت من أن هناك علاقة قوية بين أحداث المسرحية وظروف الواقع المصرى بعد وفاة عبد الناصر* .

❁ ❁ ❁

---

(٢١) المسرحية ص ١٢٣ .

* نشرت هذه الدراسة فى مجلة « الشعر » - القاهرة - يناير ١٩٨٢ .