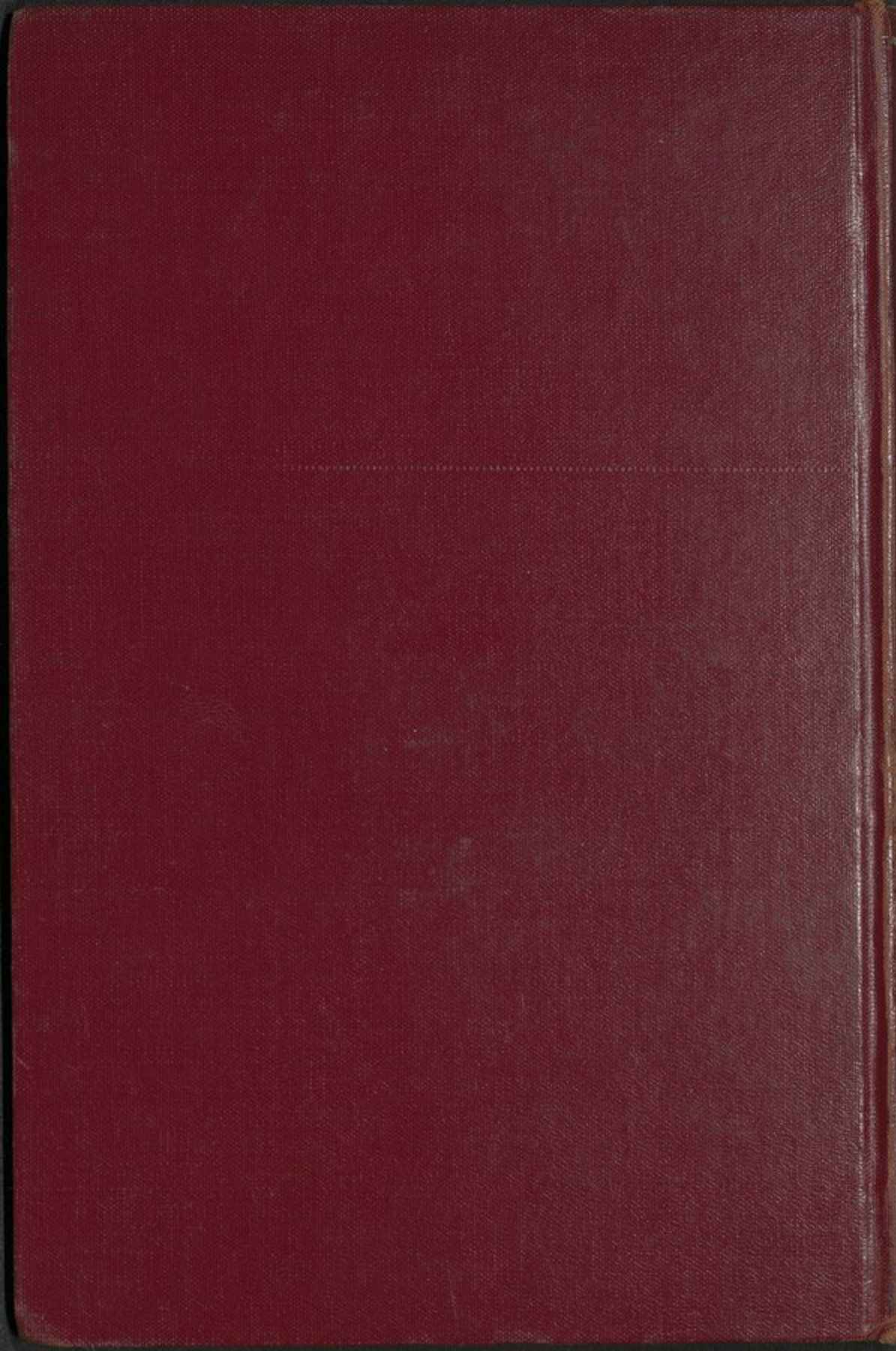
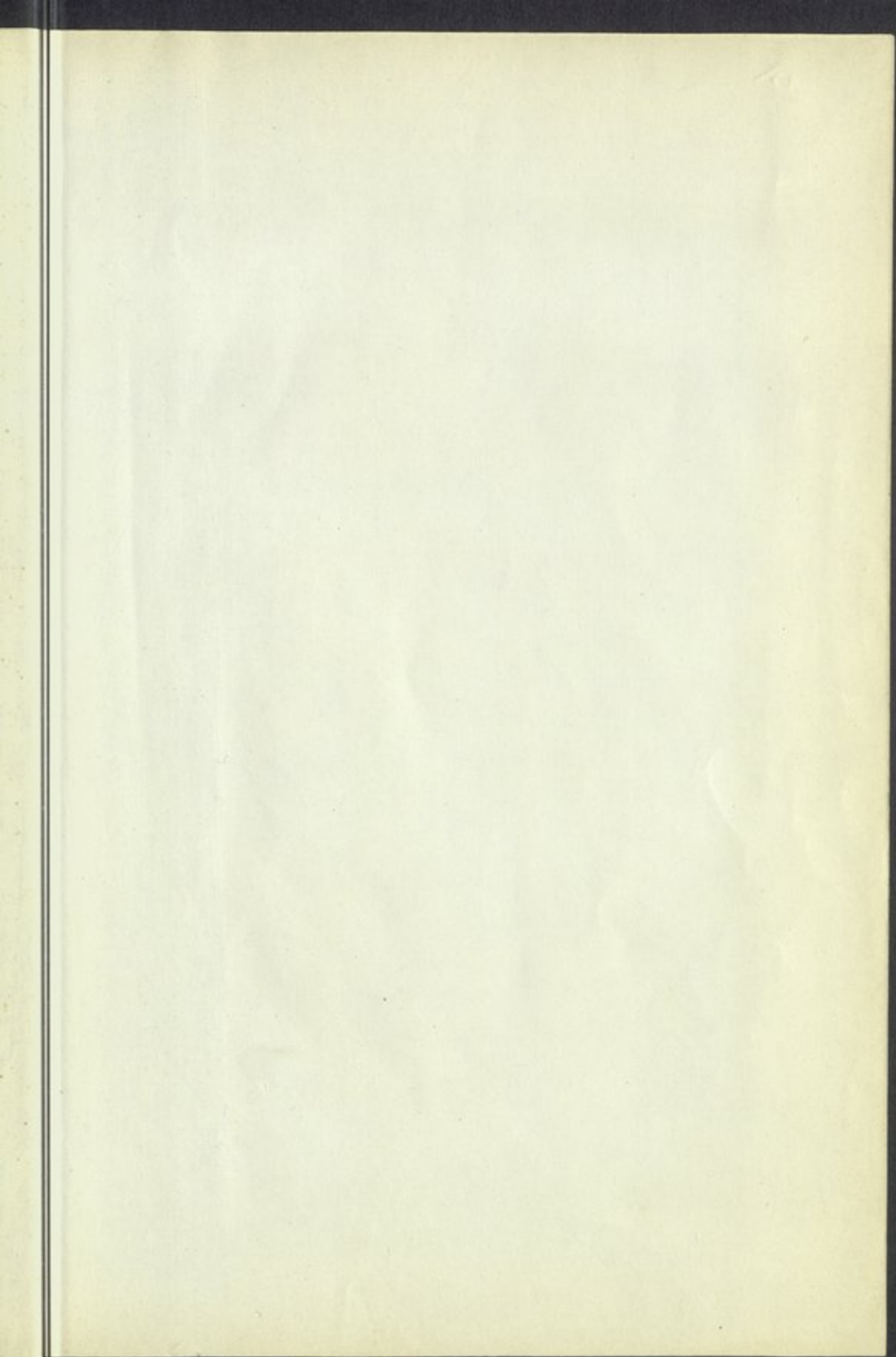
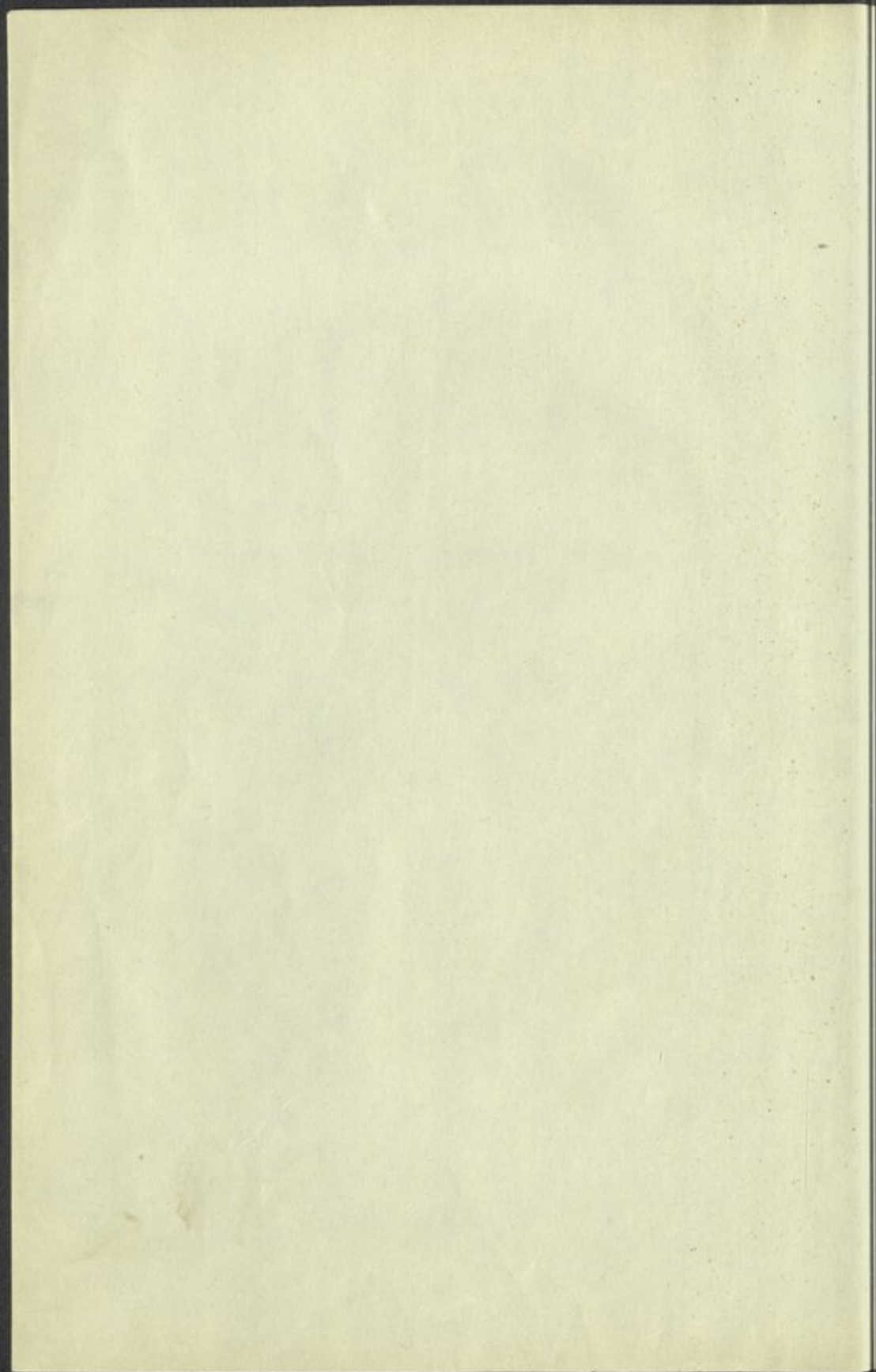
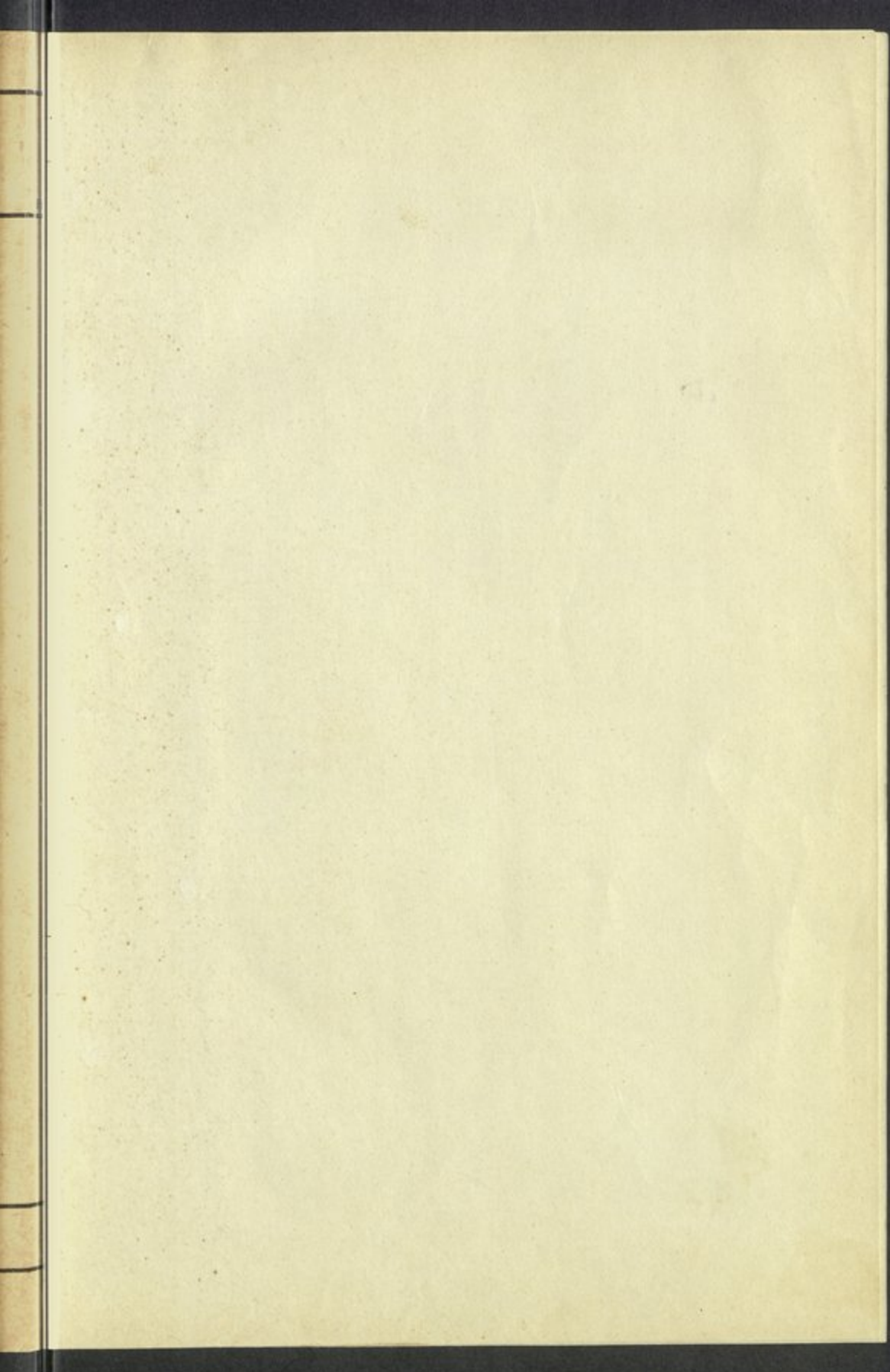




A. U. B. LIBRARY







جامعة الكويت

مركز الدراسات العربية العالية

محاضرات

عن

مسير حيات شوقي

مبانيه وشعره

ألقاها

الدكتور

محمد مندور

[على طلبه قسم الدراسات الأدبية]

١٩٥٤

١٩٥٥



محاضرات عن
مسر حیات شوقی

85-7

ur

محاضرات

892.78
Sh 5985 ymuf
C.I.

عن

مسير حيات شوقي

مباني وشعره

ألقاها

الدكتور

محمد مندور

[على طلبه قسم الدراسات الأدبية]

١٩٥٤

١٩٥٥

مكتبة المخطوطات

مخطوطات التبريد والملاحة

تبريد المخطوطات

تبريد المخطوطات

مخطوطات التبريد

مخطوطات التبريد

مخطوطات التبريد

مخطوطات التبريد

[مخطوطات التبريد والملاحة]

3581

5581



العرب والآدب التمثيلي

من المقطوع به أن الآدب التمثيلي فن غربى لم يبتدىء أدباء وشعراء اللغة العربية في معالجته إلا منذ قرن من الزمان تقريبا . فهو فن جديد فى الآداب العربية لا يزال حتى اليوم يتلمس سبيله ويتطلع إلى النضوج والأصاله . وليس من شك فى أن العرب قد تعلموه فى العصر الحديث عن الغربيين كما تعلمه هؤلاء عن اليونان القدماء .

✓ ولقد تدفع النزعة القومية بعض الباحثين إلى التنقيب عن آثار هذا النوع من الآدب عند المصريين القدماء أو عند العرب .

فأما المصريون القدماء — فإذا صح أنهم قد عرفوا المسرح أو شيئا يشبهه ، كانوا يعرضون بواسطته بعض أساطيرهم الدينية ، فمن الواضح أن الصلة كانت قد انقطعت تماما بين مصر القديمة ومصر العربية الحديثة ، إذ طوى الزمن أهم صلة بين المصريين وهى اللغة ، التى اكتشفت فى العصر الحديث . وإلى اليوم لا تزال معرفة تلك اللغة محصورة بين عدد قليل من المتخصصين فى الغرب والشرق . وإذا كانت مصر القديمة قد خلفت فى العقليسة المصرية الحديثة بعض الرواسب ، فإنها لا توجد إلا فى بعض المعتقدات والخرافات والعادات أو الآدب الشعبى الذى توارثته الأجيال المتعاقبة ، عن طريق الرواية الشفوية .

ومصر الحديثة بلاد عربية فى كافة مقوماتها الثقافية ، ولذلك يكون البحث عن موقف العرب من المسرح أكثر جدية باعتبار أن الآدب الذى تنفذى به اليوم ، والذى تغذت به منذ الفتح العربى ، هو الآدب العربى . (والباحثون الجادون يجمعون على أن العرب لم يعرفوا المسرح ولا الآدب المسرحى فى أى عصر من عصورهم القديمة فى المشرق أو المغرب . فالمقامات وما شاكلها من قصص أو أقاصيص نثرية أو شعرية لا يمكن أن تعتبر أدبا مسرحيا حتى ولو قامت على الحوار البسيط ،

وكذلك الأمر في المشاهد الدينية التي تحكى على نحو بدائي ، مقتل الحسين أو غيره عند الشيعة ، في كر بلاء أو سواها . وإنما يجري البحث في أسباب عدم معرفة العرب لهذا الفن أو عدم اختراعهم له .

ولقد تناول هذه المشكلة عدد من النقاد والباحثين . ففي المجلد ٢٢ (ص ٥٦٣) من مجلة «المشرق» ، تناول الأستاذ ادوارد حنين هذه المشكلة وحاول أن يجد لها تعليلا في طبيعة الشعر العربي القديم وفي طبيعة العقلية العربية ومنافاتها لطبيعة الأدب المسرحي . فلاحظ بحق أن الشعر العربي القديم يمتاز بخاصيتين كبيرتين هما : الخطابة والوصف الحسى الدقيق ؛ وهذا صحيح في جماته فنقطة الخطابة طاغية على ذلك الشعر ، وأروع قصائد الأدب العربي القديم تقوم على توجيه الخطاب للإنسان أو الناقة أو الدمن والديار . ومن من لا يذكر : « قفانبك » و « يادارمية » و « يادار عبله بالجواء تكلمى » . . . الخ الخ . وفي الشعر العربي القديم أدق وصف وأروع لعالمهم الحسى وما فيه من حيوان وجماد وظواهر طبيعية ، فضلا عن الإنسان ، وبخاصة المرأة ومواضع جمالها وفتنتها تبعاً لذوقهم السائد . وبحكم غلبة التقليد في الأدب العربي والحرص على عمود الشعر وقوالبه المتوارثة ، ظلت هاتان الخاصيتان غالبتين على الشعر العربي في معظم عصوره . وإذا كانت قد حدثت بعض التطورات مثل تغنى الشعراء الغزاليين في العصر الأموى بحبهم ، وشكواهم لواعجه فعبروا عن بعض أحاسيس النفس البشرية ووصفوها وصفا نفسيا جميلا ، وإذا كان شعر الفكرة قد ظهر عند المتنبي وأبى العلاء ، فإن كل هذا لم يغير الطابع العام للشعر العربي الذي ظل في جملة شعر خطابة ووصف حسى .

وهاتان الخاصيتان تدلان بوضوح على طبيعة العقلية العربية والملكات المسيطرة فيها . فالعرب القديم قضت حياته بأن يعتمد على النعمة الخطابية في شعره كي يستثير مشاعر قبيلته ويستنفرها للغزو أو رد الاعتداء وكان الشعر هو لغة خطابتهم . وهو رجل شغلت حياته في المهامة والتفغار في نفسه . ملكة الملاحظة الدقيقة لما حوله ،

من إنسان وحيوان وجهاد . ولم تلهب خياله جبال شاهقة ولا غابات ، بل ظل بصره ينقب في جزئيات الصحراء المنبسطة أمامه . (ومن المعلوم أن الأدب التمثيلي يتطلب خيالاً واسعاً يخلق الأحداث والشخصيات ويتصور المواقف وما توحى به من حوار) . ومن الغريب أن العرب قد عرفوا الأوثان وتعدد الآلهة بل وعرفوا الجن وعوالمه ، ومع ذلك لم تتم عندهم الأساطير على نحو ما تمت عند اليونان مثلاً ، بل وعند المصريين القدماء إلى حد بعيد في أسطورة ايزيس واوزوريس وغيرها . مما يدعونا إلى أن نسلم بأن الناقد الكبير هيبوليت تبين لم يكن مخطئاً كل الخطأ عند ما جعل الجنس والبيئة من العوامل الأساسية في تمييز أدب أمة عن غيرها . ومن الممكن تدعيم هذه الحقيقة أيضاً بما نلاحظه من أن العرب قد كانت لهم أيام وحروب وغزوات بين القبائل المختلفة ، ومع ذلك لم يذشأ عندهم شعر الملاحم على نحو ما نجد في « الإلياذة » والأودسا » عند اليونان ، أو « الأنبياء » عند الرومان . بل وأحياناً في بعض الآداب الأوروبية الحديثة مثل ملحمة « رومان رولان » أو « الفرنسياد » عند الفرنسيين . ومن العجيب أن لا تخلق الحروب الصليبية عند العرب هذا الفن كما خلقته عند الفرنسيين أو غيرهم من الغربيين ، مع أن في بطولة صلاح الدين ما يبدى بروعته بطولة رولان وغيره . وإن يكن الشعب قد تدارك ما فات فصحاء الأدب فألف في العصور المتأخرة ملاحمه الشعبية عن عنقرة وأبى زيد الهلالي وغيرها .

وإذا كانت طبيعة الشعر العربي القديم وخصائص العقلية العربية لم تساعدا على اختراع الأدب التمثيلي الذي يعتمد على الخيال والنشخيص وتحليل النفس البشرية ، أو معالجة الصراع بين الإنسان والآلهة أو بينه وبين قوى الطبيعة المحيطة به ، أو بينه وبين القضاء والقدر أو الزمن أو الجبر السكوني ، أو بينه وبين المجتمع وضروراته وتقاليده وأخيراً بينه وبين نفسه — إذا كان هذا هو الوضع الأصيل عند العرب فإن الباحثين يتساءلون : لماذا لم يأخذ العرب الأدب التمثيلي عن اليونان على نحو ما أخذوا مبادئ العلوم والفلسفة والمنطق في العصر العباسي ، عندما نشأت الترجمة

وتوثقت الصلة بين العرب والثقافات الأجنبية ، وذلك باعتبار أن الحكاية مدرسة حقيقية للاتصال ، وقد كان من الممكن أن يلقي العرب الأدب التمثيلي بمقلتهم الشرقية الخاصة على نحو ما لقحوا الفلسفة اليونانية .

ولقد تناول الأستاذ توفيق الحكيم هذه المشكلة في مقدمة مسرحيته عن الملك أوديب ، فعالجها علاجاً عاماً إلا أنه قد تضمن الكثير من الحقائق الأساسية ، كما تناولها كثيرون غيره في مصر ولبنان وغيرها من البلاد العربية .

ولا شك أن الأدب التمثيلي عند اليونان كان وثيق الصلة بديانتهم الوثنية . ففي أحضان تلك الديانة نشأ ، ولتشخيصها ونجسيمها وعرض مبادئها وفلسفتها وضعت أولى مسرحياته ومن المعلوم أن هذا النوع من الأدب قد نشأ من عبادة ديونيزوس أى باكوس آله السكر والخمر ، وذلك على عكس العلوم والفلسفة التي هي ملك شائع بين البشر ، تستطيع أن تتمثلها كافة العقول ولا ترتبط بأوضاع دينية أو اجتماعية خاصة ، فلا تعارض بينها وبين الإسلام ، بل بالعكس استخدمت في تأييد الإسلام والحاجة دونه بالتفكير المنطقي والحجج والأدلة العقلية عند علماء الكلام وفقهاء الشرع ، وبخاصة أوجانوس أرسطو الذي طغى على التفكير العربي .

ومع ذلك فلدينا الآن الترجمة العربية القديمة لكتابتى الريتوريكا أى الخطابة أو البلاغة والبورتيقا أى الشعر لأرسطو . ولكنه إذا كان من الراجح أن الكتاب الأول قد أثر تأثيراً كبيراً في وضع أسس النحو والبلاغة العربية ، فإن الكتاب الثانى لم يحدث أثراً في توجيه العرب نحو أدب الملاحم والأدب التمثيلي ، اللذين لم يعرفهما العرب الأولون ومن الثابت أن أعلام الفلسفة العربية أنفسهم مثل الفارابى وابن سينا وابن رشد ، فضلاً عن عامة العرب ، لم يفهموا حديث أرسطو عن هذين الفنين كما يقتضيه من شروحهم وتعليقاتهم على كتاب الشعر . وقد نشرها حديثاً الدكتور عبد الرحمن بدوى مع ترجمة جديدة لهذا الكتاب والترجمة العربية القديمة ، وفيها نلاحظ كيف أن المترجمين قد أوقعوا بعض هؤلاء المفكرين الكبار في الخطأ ، وترجموا

التراجيديا بالمدح والكموميديا بالهجاء ، قياسا على ما كان يعرفه العرب عن هذين الفنين الشعريين . كما أنه من الثابت أيضا أننا لم نعر على أية ترجمة أو تلخيص أو تحليل لأية تراجيديا أو كوميديا يونانية قديمة .

(والواقع أن الديانة اليونانية القديمة التي نبع عنها الأدب التمثيلي عند اليونان ، لم تكن تتعارض مع الإسلام لحسب بل ومع الوثنية العربية القديمة . وذلك لأن اليوناني القديم لم يتصور آلهته كقوى منفصلة عن الإنسان ومن نوع يغايره ، بل تصورها على شاكلة وخلع عليها كافة صفات البشر بما فيهم من ضعف وقوة) فزيس كبيرهم يحب ويكره ويشتهي ويحتطف النساء بكافة الحيل ، وينتقم من البشر ويغار من عظمتهم ويحطم كبرياءهم ، وفيه كافة نقائص الإنسانية رغم ما يتمتع به من سطوة وجبروت . ولذلك جعله اليونان هو ورهط الآلهة كله خاضعين لقوة كونية أسمى من الآلهة نفسها وهي القوة التي سموها بـ « الأنانسكية » أى قوة « الجبر السكوني » أو « الضرورة » . وماداموا قد جردوا آلهتهم من القداسة المعروفة عند الشرقيين ، وانزلوهم منزلة البشر ، ووضعوا فوق الجميع « الضرورة » التي ترادف « القضاء والقدر » ، فقد استقطعوا أن يتخذوا من صراع الإنسان ضد هذا القضاء والقدر المادة الأساسية لمآسيهم المسرحية وأدخلوا الآلهة وانصاف الآلهة والملوك والأبطال كشخصيات في تلك المآسي ، وكل هذه الأوضاع لا يمكن أن تتفق مع فلسفة الإسلام الذي نادى بالوحدانية ، وتصور الإله منفصلا عن عالمنا البشرى ومسيطر على مصائره سيطرة تامة ، ومزج إلى حد بعيد بين « الجبر السكوني » و « الإرادة الآلهية » وجمع بينهما فيما يسمى بالقضاء والقدر ، على نحو يتفاوت ضيقا واتساعا عند مختلف المفكرين العرب الذين حى الوطيس بينهم حول « الجبر والأختيار » .

✓ (وهكذا يتضح إلى أى حد تتعارض الفلسفة الدينيّة عند اليونان مع الفلسفة الدينيّة في الإسلام ، مما لم يكن يسمح بنقل الأدب التمثيلي اليوناني إلى البيئة الإسلامية).

(هذا هو السبب الأساسي لعدم انتقال الأدب التمثيلي إلى الأدب العربي) وأما ما دون ذلك من أسباب فإنها أمور ثانوية كان من الممكن التغلب عليها لو لم يعم هذا العائق الروحي الخطير. فإذا كان عرب الجاهلية لم يكن من المتصور أن يقيموا المسارح، فإن خلفاء العباسيين وملوك الأندلس قد كان من الميسور لهم أن يقيموها بعد أن ازدهرت في أيامهم معالم الحضارة والترف بكافة أنواعها.

(وهناك سبب آخر أسهب في الحديث عنه الأستاذ إدوار حنين، في مقاله بمجلة المشرق المشار إليها فيما سبق، وهو تحريم الإسلام لصنع التماثيل محاربة منه للوثنية الجاهلية، وهذه حجة واهية الصلة بالأدب التمثيلي، بالرغم مما بذله الباحث الفاضل من جهد في إثبات أن خلق الشخصيات الروائية ضرب من صنع التماثيل المحرمة. وذلك لأنه سواء صح أو لم يصح أن الإسلام الصحيح يحرم صنع التماثيل على نحو مطلق مستمر أو لا يحرمه، فإن صنعها يختلف بالبداهة اختلافا تاماً عن تصوير الشخصيات وتحريكها في المسرحية. ومن المعلوم أن الأصل الفلسفي العام لتصوير الشخصيات الروائية، بل وخلق كافة ألوان الأدب إنما هو المحاكاة كما قال أرسطو، لا الخلق من العدم. أي محاكاة الطبيعة الخارجة من يدى الإله. ولقد أسهب أرسطو في إيضاح هذا الرأي في كتاب الشعر. ولذلك يصعب علينا أن نسلم بما ظنه الأستاذ حنين من أن الإسلام قد رأى في التشخيص التمثيلي اليوناني تحدياً لقدرة الله أو محاكاة لها. وأياً ما يكون الأمر فإن العرب لم يعرفوا أدب اليونان التمثيلي ولم ينقلوه ولم يحاكوه ولذلك ظل غريباً عنهم حتى كان العصر الحديث، وكان الاتصال بالغرب عن طريق البعثات الدينية في الشرق العربي وعن طريق الحملة الفرنسية على مصر، فأخذ العرب يتلمذون على الغربيين في هذا الفن الأدبي الأصيل، أحياناً بالنقل والتحويل وأخيراً بالوضع والأبتكار.)

(وبالرغم من أن العرب المحدثين قد أخذوا هذا الفن عن الغربيين، فإنهم لم يستطيعوا التخلص من تراثهم القديم، ومن خصائص عقليتهم المتوارثة وذوقهم

الأدبي المتأصل . ومن المعلوم أن للرجل العربي بل وللرجل الشرقى عامة ، خصائص تميزه عن الرجل الغربى . فالعربى محمول بفطرته على التأمل الروحى والنظر الأخلاقى ، كما أن غذاءه الروحى كان الشعر الغنائى حتى ليخيل إلينا بمطالعة كتاب الأغاني ، وهو موسوعة الأدب العربى الكبرى ، أن شعرهم لم يكن غنائيا بخصائصه الفنية المعروفة فحسب ، بل كان يلحن فعلا على ضروب الموسيقى ونغماتها . فشكل قصيدة أو مقطوعة شعرية لحن وضعه أحد الموسيقيين العرب . ولم يكن الأمر عندهم فى أى عصر قاصرا على الانشاد أو الإلقاء العادى . وجاءت عصور الاستعمار الحديث فولدت عند العرب شعورا دافقا بالوطنية وتعلقا بحب الأوطان والتفانى فى سبيلها والدود عن حياضها ، ولم يكن بد من أن تجرى هذه التيارات الأخلاقية والوطنية والغنائية فى الأدب المسرحى العربى الناشئ وبخاصة فى المأساة الشعرية .

والظاهر أن المشرق العربى ، وبخاصة لبنان ، قد كان كعادته سباقا فى مجال التجديد فى الأدب العربى ، فهناك عدد من اللبنانيين يمكن أن يعتبروا روادا فى مجال الأدب المسرحى الحديث ، وفى طليعتهم مارون نقاش . ولكن هذا التجديد ، بل ونفر من هؤلاء المجددين ، لم يلبثوا أن انتقلوا إلى مصر ، كما انتقلت الصحافة ، حيث المجال أوسع والإمكانات المادية والبشرية أكثر رحابة . وفى مصر ظهرت عدة محاولات فى النقل والتحويل وأحيانا الابتكار ، على نحو ما فعل محمد عثمان جلال وغيره فى نقل المسرحيات الفرنسية وبخاصة كوميديات مولير التى تماشى المزاج المصرى المولع بالفسحة والنسكة اللاذعة كما وضعت بعض المسرحيات المستقاة من التاريخ وتخللتها مقطوعات غنائية مجارة المزاج المصرى أيضا . ومن الثابت أن هذين النوعين من الأدب المسرحى أعنى الكوميديا والمسرحية الغنائية ، هما أقرب أنواع الأدب المسرحى إلى المزاج المصرى . ولعل فى نجاح مسرح سلامة حجازى وعكاشة ، ثم مسرح الريحانى أكبر دليل على صحة هذا رأى .

وأخيرا قبض الله للأدب العربي شاعرا كبيرا ألم إلماما واسعا عميقا بالتراث العربي فنسج على غراره أروع القصائد . ثم اتصل بالغرب حيث رحل لتلقى العلم في فرنسا فشاهد مسارحها وحدثته نفسه الطموح ، أن يدخل هذا الفن الرائع في آداب العرب . فوضع سنة ١٨٩٣ وهو لا يزال يطلب العلم أولى مسرحياته الشعرية ، وهي « على بك الكبير » ، وإن يكن قد عاد بعد ذلك بعشرات السنين فكتبها من جديد واعطاها وضعها النهائي وهذا الشاعر هو أمير الشعر العربي الحديث أحمد شوقي بك .

التياران الشرقي والغربي في مسرح شوقي

رأينا فيما سبق كيف أن العرب القدماء لم يعرفوا المسرح ولا الأدب التمثيلي ، مما يقطع بأن المحدثين منهم أخذوا بلا شك هذا الفن الأدبي عن الغرب . ومع ذلك فمن المؤكد أنهم لم يستطيعوا التخلص من اتجاهاتهم النفسية المتوارثة ولا من خصائص تراثهم الأدبي ، عند ما أخذوا يعالجون هذا الفن الجديد بحيث يتحتم تمييز التيارين الشرقي والغربي في مسرح الشاعر العربي الأصيل أحمد شوقي .

وإذا كان مسرح شوقي يقوم في هيكله الفني العام ، من حيث أنه يتناول في كل مسرحية موضوعا يعرضه بواسطة شخصيات تتحرك وتتحاور على خشبة المسرح . ويتطور الموضوع إلى أن يصل إلى أزمة ثم ينتهي بحل تلك الأزمة على نحو ما فإن الروح التي يتناول بها الأديب هذا الموضوع وأنواع الأفكار والأحاسيس والاتجاهات الأخلاقية ، فضلا عن أسلوب العلاج ووسائله العقلية والجمالية ، قد كانت بحكم الضرورة والتراث الموروث والتركيبات النفسية شرقية عربية . ولا بد في تحليل هذا المسرح تحليلًا صحيحًا ، من أن نتبين عناصر كل من الاتجاهين الغربي والشرقي وتفاعل أحدهما مع الآخر .

أما عن التيار الغربي فما لاشك فيه أنه لولا ما شاهدته أحمد شوقي في فرنسا بصفة خاصة من ألوان هذا الفن لما خطر بباله أن يلجج بآبائه ومن يطلع على المقدمة التي كتبها شوقي للجزء الأول من شوقياته سنة ١٨٩٨ ، يلاحظ بوضوح أن الشاعر قد أخذ بالوان الأدب الغربي ، بمجرد أن استقر به المقام في فرنسا ، حيث أرسله خديو مصر توفيق باشا في بعثة لمدة أربع سنوات ، ليدرس فيها الحقوق ويطلع على الآداب الفرنسية ، حتى يعود منها بقبس يشعل أضواء جديدة في الآداب العربية ، على نحو ما قال وزير مصر رشدي باشا ، في خطاب أرسله إلى الشاعر على لسان الخديو . بل لقد بلغ الأمر بذلك الخديو ، أن حث الشاعر على أن يعن النظر في دراسة معالم الحضارة والثقافة

الفرنسية ، أكثر من اهتمامه بدراسة القانون التي قال الخديو للشاعر عنها ، إنه يستطيع تخصيصها من السكتب وهو مستقر في بيته بمصر .

ولقد لاحظ الشاعر منذ حدوثه ما ابتلى به الشعر العربي من ضيق الأفق ، بسبب اقتصره في الغالب على المدح ، واعتماد شعراء العربية على الملوك وذوى السلطان في رواج بضاعتهم وود الشاعر أن لو استطاع أن يخرج من هذا الأفق الضيق الدليل ، إلى مجالات الشعر الرحبة الطليقة . ولكنه لسوء الحظ كان من جهة رجلا طموحا مدينا للخديوى بافضال كبيرة ، كما كان من جهة أخرى رجلا حذرا يخشى الخروج على الأوضاع والتقاليد الثابتة المتوارثة . حتى ليقول في المقدمة الآتية الذكر ، إنه تبين « أن الأوهام إذا تمكنت من أمة كانت لباغى إبادتها كالأفعوان لا يطاق لقاؤها ، ويؤخذ من خلف باطراف البنان » وهو يقصد بالأوهام هنا التقاليد المرعية والاتجاهات المتوارثة . ولذلك نراه يخضع لهذه التقاليد بالرغم من ثورته النظرية عليها ، ويعترف في صراحة بأنه كمن ينهى عن شيء ويأتى مثله . ويبرر مخاوفه تلك ببعض محاولات قام بها لإخراج الشعر من أفقه الضيق المحدود بالمدح ، إلى آفاق أوسع . فيقول إنه أراد أن يحتال للأمر بأن يستبق المديح ، على أن يجمع في القصيدة بينه وبين الشعر الطليق المعبر عن خواج قائله الشخصية ، وبالفعل أرسل إلى الخديوى قصيدة مدح استلها بما يشبه قصيدة مستقلة في الغزل وتحليل نفسية المرأة وهى التى مطلعها :

خدعوها بقولهم حسناء والغواني يغرن النساء

وكانت العادة قد جرت عندئذ بأن تنشر مدائح الخديوى في الجريدة الرسمية . فأرسلت السراى هذه القصيدة إلى الشيخ عبد الكريم سلمان المشرف على الوقائع ، وطلبت إليه أن يحذف الغزل وينشر المديح . ولكن الشيخ سلمان ، كان كما يبدو ، أدبيا ذواقا ، فرأى أن الغزل هو الذى يستحق النشر ، والمدح هو الذى يستحق الحذف وكانت النتيجة أن لم يذشر شيء من القصيدة إطلاقا .

وكان شوقي كثير التردد على مسرح الكوميدي فرانسيز في باريس ، حيث شاهد الكثير من روائع الأدب التمثيلي الكلاسيكي والرومانتيكي والمعاصر . فأولع بهذا الفن ، وعن له أن يحاكيه . وبالفعل وضع وهو لا يزال يطلب العلم بباريس أولى مسرحياته وهي « على بيك » ، وأرسلها إلى السراي وتلقى من رشدى باشا ما يفيد أن الخديوى قرأها وناقشه في بعض أجزائها وتفكه بها ، وكان هذا هو كل تقدير الخديوى لها . ومن البديهي أن الخديوى كان أحرص على مدح الشاعر له وتخليد ذكره من قراءة أو مشاهدة مسرحيات لربييه الشاعر . ولذلك طواها شوقي بين أوراقه إلى أن رجع إليها في أواخر حياته ، عندما انصرف إلى الأدب المسرحي بمعظم جهده ، فأعاد كتابتها من جديد على الوضع الذي نعرفه الآن .

وينبشنا شوقي نفسه أنه لم يتأثر بالأدب التمثيلي الغربي الفرنسي خشب ، بل وتأثر أيضا بالشعر الغنائى وبخاصة الرومانتيكي . فنقل إلى العربية قصيدة « البحيرة » الشهيرة للامارتين ، كما تأثر أيضا بحكايات لافونتين على لسان الحيوانات وحاكاها... فألف عدة حكايات مماثلة أو مقتبسة نشرها في ديوانه الأول ورأى فيها وسيلة طيبة لتهديب الأطفال .

وإذن فقد تأثر شوقي بالأدب الغربي تأثرا كبيرا ، وانفعلت به نفسه منذ شبابه الغض . ولكن ارتباطه بالسراي وطموحه إلى أن يصبح شاعرها من جهة ، وشدة حذره وتخوفه من التجديد والخروج على الأوضاع المتوارثة والتقاليد الأدبية المرعية ، حالت بينه وبين الخروج إلى آفاق الأدب الواسعة والسير في تيار الأدب التمثيلي ، الذى وقف فيه عند محاولته الأولى في « على بيك » . ولم يعد إلى هذا الفن إلا في أخريات حياته ، بعد أن ظهرت تيارات النقد الأدبي الحديث في الأدب العربي ، وأخذ عليه النقاد سيره في الدروب المطروقة وعدم خروجه عنها . فألف للمسرح « مصرع كليوباتره » و « مجنون ليلى » و « قبيز » و « عنترة » و « على بك الكبير » شعرا و « أميرة الأندلس » . نشرها وفي سنته الأخيرة عالج الكوميديا أيضا فوضع شعرا « الست هدى »

التي لا تزال مخطوطة حتى اليوم . ويحدثنا ابنه الأستاذ حسين شوقي في كتابه «أبي شوقي» عن شروعه في تأليف روايتين أخريين ، أحدهما عن «البخيلة» والثانية عن «محمد علي الكبير» ، وكتب منهما أجزاء يظهر أنها فقدت ، وإن كان ابنه يظن أن والده قد خلفهما عند الدكتور سعيد عبده الذي كان يكثر من صحبته .

من هذه اللمحة التاريخية يتضح أن شوقي قد عرف الأدب الغربي بما في ذلك الأدب المسرحي . ولكن هل يمكن تحديد الكتاب أو المذهب التي تأثر بها الشاعر ؟ الجواب على هذا السؤال ، لا نجد اعترافات خاصة من الشاعر ولا من المحيطين به ، الذين كتبوا عنه كابنه في «أبي شوقي» أو الأستاذ أحمد عبد الوهاب أبو العز سكرتيره في «اثنى عشر عاما في صحبته أمير الشعراء» ، ولا في ذكريات الأمير شكيب أرسلان في «أحمد شوقي أو صحبه أربعين عاما» . ولكننا نستطيع بدراسة مسرحياته وفنه فيها أن نستنتج تأثراته المختلفة .

أو الواقع أن شوقي لم يأخذ أصول الأدب المسرحي عن كاتب واحد ، ولا عن مذهب بعينه ، بل جمع بين عدة اتجاهات غربية وأضاف إليها اتجاهات أخرى شرقية عربية كموهو يميل بعقليته الشرقية وتراثه الثقافي في داخل المذهب الواحد ، إلى أديب دون آخر . فنراه مثلاً يتأثر بالكلاسيكية الفرنسية ، ولكنه يميل إلى ناحية كورني أكثر من ميله إلى ناحية راسين . فنراه يود أن يتخذ من المسرح «مدرسة لعزة النفس والإباء ونبل الأخلاق» ، على نحو ما فعل كورني . وإذا كان قد تحدث عن الغرام والجنون به ، فإنه لم يصوره قط على نحو ما فعل راسين ، بل أخضعه في الغالب لمبادئ الأخلاق وسطوة التقاليد ، بما فيها من عادات مرعية ومشاعر وطنية أو قلبية .

فكليوباترة تضحي بحبها في سبيل وطنها ، وتضع مجده فوق «عقري جمالها» . وليلى تضحي بغرامها نزولا على التقاليد العربية التي لا تبيح زواجها بمن شرب بها وفضح غرامه بها . وتبتأس تضحي بنفسها زوجة لقمييز فداء لوطنها . إن كان هذا الاتجاه الأخلاقي لم يخل من اضطراب وشوائب وتناقض أحيانا في مجموع مسرحياته ، إذ ترى عبلة مثلا

لا تعباً بتلك التقاليد ولا تؤثر على عترة أحداً ، مع أن تلك التقاليد كانت أشد قوة في حالة عترة منها في حالة قيس ليلي ، وذلك بحسب أن عترة كان ابناً لزيبة الأمة الزنجية ، بينما كان قيس عربياً خالصاً من بني عامر . ولكن هذا التناقض لا يمنع عن مسرح شوقي طابعه الأخلاقي العام ، ولا يدخله في تيار المسرح التصويري النسبي الذي يتميز به راسين ، « مصور الشهوات البشرية » .

— وتأثر شوقي بكورنى أكثر من تأثره براسين ، لا يمنع من أنه قد تأثر بالمذهب الكلاسيكي بوجه عام ويمكن تلخيص أوجه التأثير بالمسائل الآتية :

١ — اختار شوقي لمأسية موضوعات تاريخية سواء أكان هذا التاريخ حقيقياً

أم أسطورياً ، وذلك على نحو ما فعل الكلاسيكيون الفرنسيون^(١) . وإذا كان هؤلاء

قد استقوا موضوعاتهم من تاريخ الإغريق والرومان القدماء ، فإن شوقي قد استقاهما

من تاريخ مصر وتاريخ العرب ، فالأتجاه واحد إذ عاد كل إلى أصوله التاريخية . وإذا

كان الفرنسيون قد صوبوا في قوالب مسرحياتهم القديمة عقليتهم ومشاعرهم الإنسانية

الحديثة باعتبارها إنسانية عامة ، تصح في كافة العصور والأزمان حتى سمي أدبهم

الكلاسيكي بالأدب الإنساني على نحو مطلق ، واستبدلوا الآلهة وأرادتها وقضاءها

بالدوافع الإنسانية المفطورة في جبلته البشر ، فإن شوقي كرجل شرف مولع بالاتجاهات

الأخلاقية والروحية قد غلب تلك الاتجاهات على الدوافع النفسية الإنسانية ، واتخذ

من مشاغل قومه ومقتضيات بيئته ، محركات لمسرحياته ، وفسر التاريخ على ضوء

تلك الاتجاهات ونظر إلى حطامى من الوجهة الأخلاقية . فكيلوباترة لا تغدر بانطونيوس

لأنها أحست بأفول نجمه وشروق نجم أوكتافيو ، ورغبت في إغواء هذا النجم الصاعد

لأنخلال خلقتها وسيطرة شهوة المجد على نفسها ، بل لسياسة وطنية عميقة هي أن

تترك قواد الرومان يفتى بعضهم بعضاً ، لتنفرد هي بعد ذلك بالسيطرة على الشرق

(١) علل كورنى ذلك بقوله : « إن الحوادث الروائية حتى التي تعتبر في نظر العقل المجرد

خارقة لا يلبث أن يألفها العقل ويستسيغها عندما تقدم إليه كحوادث تاريخية وقعت بالفعل » كما

اضطر راسين إلى أن يدافع عن اختباره موضوع مسرحيته ، من حياة تركيا المعاصرة له .

والغرب معاً، ونتيقن لا تقبل الزواج من قبيز فرارا من حبها الفاضل لتاسو، بعد أن انصرف عنها إلى نفريت، بل لتفدى وطنها الذى كان قبيز يهدد بفزوه والسيطرة عليه، إذا لم يقبل فرعون مصر أن يزوجه من ابنته، وهكذا فى كثير من المواطن الأخرى فى مسرحياته. (ومن البين أن الاتجاهات النفسية عند الغربيين جاءت أكثر عمقا وإيجاءاً من الاتجاهات الأخلاقية التى اصطنعها شوقي مهما يكن نبل نزعته).

٢ - اتخذ شوقي فى خمس من مسرحياته الشعر أداة للتعبير، على نحو ما فعل الكلاسيكيون. ومن الغريب أن نراه يستخدم النثر فى إحدى مسرحياته مع أنها وثيقة الصلة بالشعر الأندلسى، ومع أن المعتمد به عباد أحد أبطالها البارزين، كان شاعرا على نحو ما كان عنترة ومجنون ليلى، حتى لنراه يضمّن مسرحيته بعض أشعار ذلك الشاعر الملك. بينما يكتب شعرا الكوميديا الوحيدة التى ألفها وهى «الست هدى» التى تجرى حوادثها المعاصرة فى حى الحنفى بالسيدة زينب. والنثر بطبيعته أكثر ملاءمة للكوميديا وأقرب إلى الواقعية فى تصوير بيئة شعبية معاصرة، بينما الشعر الصق بمأساة تاريخية غنائية) كمأساة المعتمد به عباد. (ومع ذلك نستطيع أن نقول حكما فنقول بأن شوقي قد استند إلى الكلاسيكيين، فى استخدام الشعر كأداة للأدب المسرحى، وذلك لأن الرومانتيكيين مثلا، وإن كانوا قد استخدموا الشعر أحيانا - كما فعل هيجو وفيني - فإنهم قد استخدموا أيضا النثر على نحو ما فعل الفريد دى موسيه، بحيث لا يمكن القول بأنهم كانوا يفضلون الشعر على النثر. بينما كان الكلاسيكيون يؤثرون الشعر فى أدبهم المسرحى.

٣ - من المعلوم أن الكلاسيكية تقسم الأدب المسرحى إلى تراجيديا وكوميديا أى مأساة ومهابة، وتختص المأساة بتصوير حياة الملوك والأمراء والأبطال، على نحو ما كانت تفعل المسرحيات الأغريقية القديمة فى تصوير الآلهة وانصاف الآلهة، فضلا عن الملوك والأبطال. (بينما تختص الكوميديا بتصوير حياة الشعب بل ودعائه. وكذلك فعل شوقي فمأساه كلها تدور حول حياة الملوك والأمراء والأبطال،

مع أن الزمن كان قد سار بالأدب المسرحي شوطا بعيدا، فظهرت الدراما البرجوازية التي تتناول حياة الطبقة الوسطى التي نهضت بالثورة الفرنسية وازدادت أهميتها الاجتماعية بعد تلك الثورة العاتية. بل وظهرت الدراما الحديثة على يد إبسن وبرنارد شو، وتناولت تصوير حياة عامة الناس ومشكلاتهم الاجتماعية والإنسانية المختلفة. وللظاهر أن شوقي كان أكثر اتصالا بالمسرح الكلاسيكي حيث تنفرد التراجيديات بتصوير حياة الملوك والأبطال، بينما تنصرف الكوميديات إلى تصوير حياة عامة الشعب. ولعل في تاريخ حياة شوقي ما عزز هذا الاتجاه في نفسه، فقد كان حريصا دائما على أن يكون شاعر الأمراء كما أصبح أمير الشعراء، وذلك بالرغم من أن تصويره لحياة الشعب في « الست هدى » ربما كان أكثر صدقا ونجاحا من تصويره لحياة الملوك والأمراء.

٤ - ولقد زعم بعض النقاد أن شوقي قد تأثر بالكلاسيكية في ناحية فنية دقيقة، وهي إيثارة الوصف على المشاهد في بعض أحداث مسرحياته. فهو مثلا لا يحاول أن يعرض على المسرح حرب أنطونيوس مع أوكتاف أو حرب على بك الكبير مع عمده على أبي الذهب. ولكننا في الحق لا نستطيع أن نجزم بصحة هذا التأثير وذلك لأن شوقي ربما حمل نفسه هذا الحمل خوفا من صعوبة إخراج مثل هذه المشاهد الواسعة على المسرح العربي. كما نلاحظ من جهة أخرى أن شوقي لم يحجم عن عرض كثير من المآسي العنيفة على المسرح على نحو ما فعل شكسبير والرومانتيكيون من بعده، إن لم يكن قد بذلهم جميعا أحيانا. فكم من الضحايا والانتحارات وكم من الموتى لم يحجم عن عرض مشاهد موتهم على خشبة المسرح أمام النظارة، فأنطونيوس لا ينتحر وحده بل يسبقه أوردوس خادمه، وكليوباترة لا تمتنح وحدها بل تصاحبها وصيفتها. وإذا كانت هيلانة قد أنقذت، فإن شرميون قد ولت إلى العالم الآخر. وفي عترة لا يجندل البطل الرجال بسيفه فحسب، بل ويخرون أحيانا لمجرد سماع صيحته. وبوجه عام لا يحجم شوقي عن إراقة الدماء ونثر الأشلاء على خشبة المسرح. وبذلك لا يمكن

القول بأنه قد قصد إلى تنجيحه مشاهد العنف عن مآسيه ، مؤثرا الوصف والرواية على نحو ما فعل الكلاسيكيون .

هـ - من المقرر في المسرح الكلاسيكي أن تبني المسرحية في أساسها على أزمة تتصارع فيها قوى نفسية وأخلاقية متعارضة ومن البين أن شوقي قد بنى مآسيه في جملتها على هذا الصراع ، وإن ظل أحيانا سطحيا وشلا لا يتعمق أغوار النفس البشرية ولا يشق الحجب عن خفايا العقل الباطن وعمل الغرائز وشهوات النفس وزواتها الدفينة ، فالصراع قائم في كليبواتره بين حبها ومجدها السياسي ، وفي بلبي بين غرامها وتقاليدها قومها ، وفي عنترة بين القيمة الشخصية للفرد وتقاليده المجتمع . وإن يكن هذا الصراع لا يجري في الغالب بين نزعات النفس المختلطة ، بقدر ما يجري بينها وبين التقاليد أو مبادئ الأخلاق . ولكن مسرحه على أية حال ، يعتمد في أساسه على الصراع لا على التصوير والتحليل كما تعتمد الدراما الحديثة .

ومع أن شوقي قد استمد كل هذه الأصول العامة من الكلاسيكية ، إلا أنه لم يتقيد بها في كثير من الأصول الأخرى التي نذكر منها :

١ - (من المعلوم أن الكلاسيكية قد تعصبت لما يسمونه « الوحدات الثلاث » ، أي وحدة الموضوع والزمان والمكان) بمعنى ألا تحتوى المسرحية إلا على موضوع واحد وأن تجري أحداثها جميعا في مكان واحد وفي زمن لا يتجاوز أربعاً وعشرين ساعة . وبمراجعة مسرحيات شوقي نجد أنه لم يتقيد بهذه الوحدات . ففي مصرع كليبواتره حب آخر بين هيلانة وصيفتها وحابي أحد اتباعها ، وفي على بك الكبير نجد إلى جوار غدر محمد بك أبو الذهب بسيدته ، قصة ولع مراد بك بآمال ، ثم اكتشافه اخوته لها . ونحن لا نذم الخروج على المعنى الضيق لوحدة الموضوع ، فقد أثبت الأدب المسرحي الخالد أنه لا ضير من الخروج على المعنى الضيق لهذه الوحدة ، ولكن على شرط أن تكون الموضوعات الثانوية وثيقة الصلة بالموضوع الأصلي ، موضحة لبعض

وحدة الوصف والزمان والمكان

الجوانب النفسية أو الأخلاقية لأبطال المسرحية ، على نحو ما نجد عند شكسبير مثلا ، حيث تندمج الموضوعات الجانبية في الموضوع الأصلي وتكشف عن جوانب في الشخصيات لا يكشف عنها ذلك الموضوع الأصلي . وأما عن وحدتي الزمان والمكان ، فمن البين أن شوقي لم يخضع لهما . ففي مسرحية واحدة كملى بك الكبير تنتقل مشاهد الرواية من القاهرة إلى عكا إلى الصالحية . ومن البين أن مثل هذا الانتقال لا يمكن أن يتم في أربع وعشرين ساعة ونحن لا نرى ضيرا في خروج شوقي على هاتين الوحدتين اللتين نسبهما الكلاسيكيون إلى أرسطو تعسفا وبهتاناً ، وإنما يضير المؤلف المسرحى تفكك مسرحياته بانعدام وحدة الموضوع وتوثق الارتباط بين أحداثه المختلفة إذا تعددت تلك الأحداث .

٢ - من المعلوم أيضا أن الاتجاه الأصيل في المسرح الكلاسيكى بل وفي غيره ، أن تنتهى التراجيديا بخاتمة محزنة ، كما تنتهى الكوميديا بخاتمة مضحكة أو سارة على الأقل . وإن تسكن هذه القاعدة غير مطلقة ففي الكثير من كوميديات مولير تأتى الخاتمة محزنة على نحو ما نشاهد في « عدو البشر » أو « دون جوان » ، وإن يكن من النادر أن لا تنتهى التراجيديا بمأساة . ومع ذلك لم يأخذ شوقي بهذه القاعدة العامة على نحو مطرد ، فإذا كانت كليبوباتره تنتهى بعسفة انتحارات ، كما تنتهى مجنون ليلى بموت البطلين قيس وليلى ، فإن عنترة تنتهى بزواجه من عبله بل وزواج صخر من ناجية أيضا . ونحن لا نلوم شوقي لعدم خضوعه لهذه القاعدة العامة ولسكننا نلومه لبليلة إحساس القارئ أو المشاهد ، بمحاولته دائما تخفيف قوة الانفعالات التى تنتهى بها مآسيه . ولا نستطيع أن ندرك حكمة لهذا الاتجاه الذى اتخذه . ففي مصرع كليبوباتره مثلا كان من المفهوم ومن دواعى الأدب المسرحى القوى ، أن تنتهى تلك المأساة العاتية بانتحار البطلين . ولسكن شوقي يأبى إلا أن يصحب تلك الخاتمة المؤثرة بخاتمة أخرى هى زواج هيلانة من حابى وانطلاقهما إلى طيبة ليعيشا سعيدين في الضيعة التى أوصت بها لهما الملكة المنتحرة . وفي أميرة الأندلس نخفم للمأساة بانهيار

كلاهما انتهى بالأسف
الفرق بين التراجيديا والكوميديا
في الخاتمة

89

٧

دولة المعتمد بن عباد من أشييلة وسجن الملك الشاعر وأسرته في شمال أفريقيا عند ملك المرابطين يوسف بن تاشفين ، ومع ذلك يابى شوقي ألا أن ينمقد زواج بثينة ابنة هذا الملك العائر بخطيبها حسون في نفس ذلك السجن . وهو بذلك يضعف من قوة أثر مآسيه ، ويجردها من إثارة عاطفتي الخوف والشفقة التي ركز فيهما ارسطو وظيفة المسرح وجعلهما وسيلة تطهير النفوس .

٣ - والكلاسيكية جعلت من أصولها مبدأ فصل الأنواع بمعنى أن التراجيديا يجب أن تكون أحداثها مأساة متتابعة الحلقات لا يتخللها أى مشهد مضحك ولا أية فكاهة . كما أن الكوميديا يجب أن تكون مهزلة خالصة لا تجري المأساة في أى عرق من عروقها . ولكن الرومانسية سخرت من هذه القاعدة ، مستشهدة بمآسى شكسبير الخالدة التي لا تخلو من مناظر ساخرة ضاحكة ومن شخصيات هزلية رائعة . والظاهر أن شوقي لم يؤمن بما نادى به الكلاسيكية في هذا السبيل . ففي الكثير من مآسيه نجد ألوانا من الفكاهة بل وشخصيات مضحكة مثل أنشوفى « مصرع كليوباترة » ومقلاص فى « أميرة الأندلس » بل وبشر فى مطلع « مجنون ليلى » . وقد كانت فلسفة شكسبير والرومانسيكين فى هذا الخلط تقوم على أن المسرح عرض للحياة ، ومآدات الحياة لا تتورع عن أن تجمع بين المضحك والمبكي فليس هناك ما يدعو للمسرح إلى ذلك التورع ، والحجة سليمة ولكن هناك فرق كبير بين مضحكات شكسبير مثلا ومضحكات شوقي . فالمهرج اوفولستاف عند شكسبير فيلسوف لاذع تقطر ابتسامانه وسخريته أسمى ، وتكشف عن أعماق الجوانب فى مآسيه ، وأما عند شوقي فكاهته لفظية سطحية ، وإن كان من الحق أن نعترف بأن مقلاص فى « أميرة الأندلس » يرتفع أحيانا إلى مستوى رفيع من الحكمة الإنسانية المرة يقذف بها فى صراحة دامية . وأكبر الظن أن شوقي لم يمد فى مآسيه هذه الخيوط الضاحكة إلا بحجارة للروح المصرية المولمة بالنكتة اللفظية والمرح الخفيف .

٤ - إنه وإن تسكن الكلاسيكية قد قامت على محاكاة المسرح الإغريقي والرومانى القديمين ، إلا أنها حققت للفن المسرحى استقلاله ومقوماته الذاتية. فقد كان المسرح القديم يجمع بين الحوار والغناء والرقص والموسيقى بل والنحت والتصوير ، فجاء الكلاسيكيون وقالوا بضرورة فصل الفن التمثيلى عن غيره من الفنون ، لينهض بذاته وبمقوماته الخاصة. فحذفوا الجوقة بنائها وموسيقاها ورقصها ، كما حذفوا الفنون الأخرى ، حتى يتركز انتباه المشاهدين على حركة الشخصيات والحوار ومتابعة تيار العقل والإحساس ، الذى يجرى فى المسرحية . ولكن شوقى الشاعر الغنائى لم يستطع أن يجارى المسرح الغربى فى هذا الاتجاه ، وذلك لأن المصريين بل والعرب بوجه عام ، شعب طروب بفطرته محب للغناء . وكان شوقى طموحا إلى إرضاء جمهوره ، وقد لمس مخبرته إلى أى حد بلغ نجاح المسرح الغنائى فى مصر عند سلامة حجازى وأولاد عكاشة وسيد درويش . كما أن تراث العرب الشعرى كله لم يكن غنائيا بخصائصه الفنية فحسب ، بل كان يتغنى به فعلا على ضروب وأنغام الموسيقى المختلفة . ولم يكن هذا الغناء الموسيقى قاصرا على قصائد أو مقطوعات بعينها ، بل الظاهر أنه كان يتناول جميع الشعر العربى على اختلاف أوزانه وموضوعاته . وفى كتاب أغاني - موسوعة الشعر العربى الكبيرى - أوضح دليل ، كما سبق القول ، على هذه الحقيقة . حيث يذكر المؤلف النغم الخاص بكل قصيدة يوردها وضربها ، ولم يكن شوقى يستطيع التحلل من طبيعته الغنائية أو من تراث قومه ، أو يهمل عاملا قويا فى نجاح مسرحياته أو يفضى عن مزاج قومه . ويا ليت شوقى قد أتبع له من الموسيقيين من يستطيعون تلحين مسرحياته الشعرية تلحينا كاملا على نحو ما فعل ماسنيه الموسيقى الكبير ، عندما لحن فى سنة ١٩١٩ مأساة غنائية عن كليوباترة . وفى الأجزاء التى لحنها وغناها محمد عبد الوهاب من كليوباترة ومجنون ليلى ، والنجاح العظيم التى لاقته تلك الأجزاء ؛ ما يقطع بأن بعض مسرحيات شوقى مثل مصرع كليوباترة ومجنون ليلى وعنفرة ، لو أنها لحنّت كاملة ومثلت كأوبرا لنجحت أكبر النجاح ، وأصبحت غذاء فنيا رائعا

يعمض ما يفقده فيها النقاد القساة من حقائق نفسية أو تاريخية أو وطنية . ونحن لا نلوم شوقي لتضمينه مسرحياته بعض المقطوعات الغنائية ، وكنا نود أن لو مثلت كما قلنا بعض تلك المسرحيات كأوبرا ، وعندئذ كان لا بد أن يختفى ما لاحظته بعض النقاد أو معظمهم من أن هذه المقطوعات الغنائية قد جاءت أحيانا دخيلة على بناء المسرحية ، معوقة لسير أحداثها وتطورها نحو خاتمها ، غير مجدية في سير الأحداث أو الكشف عن الحقائق النفسية للشخصيات .

وهكذا يتضح كيف أن شوقي لم يتقيد بتيار خاص ولا بمذهب معين ، بل جمع بين الشرق والغرب وبين مذاهب الأدب المختلفة . والظاهر أنه لم يتعمق دراسة فلسفة الأدب ولم يكون لنفسه حصيلة نظرية من تلك الفلسفة وإنما كان يستهدي ذوقه الخاص وتفكيره القريب المنال . والواقع أن الفلسفات الأدبية والمذاهب لا ترتجل ولا تصطنع ، وإنما تولدها تيارات فكرية وعاطفية خاصة أو حالات نفسية واجتماعية بعينها . وكان شوقي رائدا في مجال المسرح الشعري ولم يكن في الميدان غيره حتى تنشعب المذاهب وتنوع الفلسفات . ولا ينبغي أن نأخذ بالأصول التي سار عليها هذا المذهب أو ذاك في الأدب الغربي ، فالكثير من تلك الأصول نسبي لم يتخرج الغربيون من الخروج عليها حتى ولو كانت مما نظنه بديها ، مثل ضرورة انتهاء المسرحية إلى خاتمة ما . فالمذهب الحديث المسمى بالسريالزم أو مافوق الواقع ، صدرت عنه عدة مسرحيات تصور جوانب من المعركة التي تدور عليها المسرحية ، ولسكنها لا تخبرنا عن كان له النصر في طرفي المعركة . وإنما تترك للقارئ أو المشاهد استنتاج ذلك أو تخيله حسبما يشاء . وربما قصدت إلى ترك الباب مفتوحا ليستمر القارئ أو المشاهد في التفكير والحدس والموازنة وإعمال الخيال . ومع ذلك لاقت بعض تلك المسرحيات الجيدة نجاحا عظيما ، من حيث أنها تشق الحجب عن عالم العقل الباطن العميق ، وتتركنا نفوس في حناياه ونكتشف الدور الخطير الذي يلعبه من خلف الستار في حياتنا الواعية .

ومع ذلك فما لا ريب فيه أن هناك أصولاً عامة كلية لا يستطيع الأدب المسرحي أن يفلت منها ، وعلى ضوءها يكتب لهذا الأدب الخلود أو الفناء والنجاح أو الفشل .

١ فالأدب المسرحي كمثل فن ، يتناول مادة أولية يصوغها بأسلوب خاص . وعلى جودة تلك المادة وبراعة هذا الأسلوب تتوقف قيمة ذلك الأدب . ولننظر الآن في هذين العنصرين .

شوقي والمادة الأولية

لقد استقى شوقي مادته الأولية كغيره من الأدباء إما من التاريخ وإما من الحياة المعاصرة . ولكن التاريخ كان معينه الأول إذ استمد منه مآسيه الستة بينما لم يستمد من الحياة غير الملهمة الوحيدة التي كتبها وهي « الست هدى » .

فأما التاريخ الذي اختاره شوقي فقد كان إما تاريخ مصر وإما تاريخ العرب . وبالرغم من النزعة الوطنية المسيطرة على روحه الأدبية، فإننا نلاحظ أنه قد اختار لما سيه فترات ضعف وانحلال وهزيمة في تاريخ مصر أو تاريخ العرب « فمصراع كليو باترة » تصور فترة انتهاء استقلال مصر ووقوعها تحت سيطرة الرومان . « وقبيز » تصور سقوطها في يد الفرس . « وعلى بك الكبير » تصور الانحلال الأخلاقي وتأجيج الشهوات بين المماليك خلال الحكم العثماني الفاسد . « وأميرة الأندلس » تصور انهيار حكم الطوائف في أسبانيا . وأما « مجنون ليلى » و « عنتره » فقد اختارهما الشاعر لشهرتهما الشعبية ولجريان حوادثهما حول شاعرين كبيرين يلائمان مزاجه كشاعر غنائى .

ولقد تسامل بعض النقاد لماذا اختار شوقي فترات الانحلال في تاريخ مصر والعرب ، مع أن هدفه كان تمجيد مصر والعرب . حتى أنهمه الأستاذ عباس العقاد في نقده لرواية « قبيز » بأنه قد اغتاب الشعوب . ولكن هذا النقد في الحقيقة مردود ، وذلك لأن السكوارث هي التي تظهر معدن الناس ، وكان شوقي يهدف إلى أن يظهر البطولة وسط تلك السكوارث . والفكرة في أسامها راجحة الصحة ولا تثير عليه في اختيار تلك الفترات كمادة أولية لمآسيه ، وإنما يجوز البحث في كيفية استخدامه لتلك المادة الأولية وهل نجح في الوصول إلى هدفه أم لا ؟ وهنا يأتي مجال دراسة إلمام شوقي بالتاريخ وطريقة استخدامه له .

ولقد قارن النقاد بين التاريخ ومآسى شوقي، وأحيانا نراهم يأخذون عليه استبعاد التاريخ له على نحو ما فعل في « مجنون ليلى » . إذ أخذوا يلتقطون من كتاب الأغاني

القصص والنوادر التي رويت عن قيس بن الملوح ، ويضعونها إلى جوار أشعار شوقي زاعمين أنه لم يكن له من فضل غير صياغة تلك الأخبار شعرا . ويعززون تقديم هذا بأن كل تلك الأخبار لم يروها صاحب الأغاني على أنها تاريخ محقق ، بل روايات شعبية كان الناس يتناقلونها في جزيرة العرب ، وبخاصة في قبيلة بني عامر . ولم يكن هناك ما يدعو شوقي إلى التقييد بهذه الروايات التي رأى نقاده أنها لا تخلو من سخف أحيانا ومن إحالة أحيانا أخرى ، مثل قصة احتراق ردائه وهو لاه عن نفسه في حديث له مع ليلي ، حتى مست النار لحمه الحى . ومثل قصة الشاة التي أبى أن يطعمها لأن خادمته كانت قد نزعت منها القلب ، وذلك فضلا عن كثرة إغماؤه وإفادته . وقد كان شوقي يستطيع أن يكتفى بهيكل القصة وأن يبتكر أعراض الغرام المبرح جسمية كانت أو نفسية ، على نحو يشبع الثقافة العصرية والتفكير النفسى الحديث ، بدلا من تلك التفاصيل السقيمة . على نحو ما فعل شكسبير مثلا في قصة « روميو وجوليت » التي تغلغلنا في أعماق عاطفة الحب وعمها الدقيق المدمر في النفس البشرية ، بل وفي أعضاء الإنسان الحسية . وهذا النقد وإن تكن له وجاهته وبخاصة إذا ذكرنا أن شوقي عند حديثه عن « قيس بن الملوح » ، لم يكن يعمل في مجال التاريخ الصحيح ، بل في مجال الأسطورة ، وكانت الحرية أمامه مطلقة — نقول إنه وإن يكن لهذا النقد وجاهته إلا أن الطابع الغنائى لهذه المسرحية كفيلا بأن يشفع لالتقاطه تلك الروايات الشعبية الساذجة . ولو أن هذه المسرحية مثلت كأوبرا أو صحبتها الموسيقى والفناء لسكان ما تخيره شوقي أدعى إلى النجاح من التحليلات النفسية والعضوية العميقة التي تطلبها النقاد . والمسرح الغنائى يزاد تخليقا ومداعبة للخيال وإثارة للاحاسيس الجمالية كلما كان أكثر ساذجة وكانت صورته أكثر انطلاقا .

وفي أحيان أخرى نرى النقاد يأخذون على شوقي أنه لم يدرس التاريخ دراسة استقصاء ، ولذلك لم يستخدم كل ما كان هذا التاريخ يستطيع أن يمد به . وذلك على نحو ما فعل الأستاذ عباس محمود العقاد في كتيبه الصغير رواية « قبيز في الميزان » ، إذ أخذ ينقب

عند هيرودوت وغيره من المؤرخين ، فلم أن المشرع للاتيني الشهير سولون ، وأن قارون ملك ليديا الذى يضرب بثرائه المثل ، كانا فى مصر أثناء حملة قبيز عليها . فأخذ يلوم شوقي لأنه لم يدخل هاتين الشخصيتين فى مسرحيته ، ليتحدث الأول عن أصول الحكم والتشريع ويتحدث الثانى عن المال ومباهجه ونكباته . ومن البين أن هذا النقد نقد تعسفى ، وذلك لأننا بفرض صحة ما ذكره الناقد لا ندرى كيف كان يريد أن يقدم شوقي هاتين الشخصيتين التاريخيتين فى مسرحيته ، دون أن يكون لهما مكان فى أحداث المسرحية ولا دور فى مجراها . وعلى العكس من ذلك نرى أن هذا الناقد قد أصاب قلب الحقيقة عندما أخذ على شوقي إهماله لبعض الحقائق التاريخية التى كان يستطيع استخدامها لايضاح الحقائق النفسية لأبطال مسرحيته ، وبخاصة قبيز ، الذى يذبنا شوقي أنه قد أصيب بالجنون دون أن يفسر لنا سبب هذا الجنون ، مع أن التاريخ يتحدث عن نكبات بالغة لقيها قبيز وجنوده فى صحراء ليبيا وفى بلاد النوبة . بل لم يقف شوقي عند هذا الإهمال فحسب ، إذ نراه يقلب حقيقة تاريخية كان الفن المسرحى الصحيح يقتضيه على العكس أن يتمسك بها بل ويبالغ فيها . وذلك عندما زعم أن قبيز كان يعاف الجمر لى يحتفظ بالصحو فى القتال ، مع أن الثابت تاريخيا أن قبيز كان يدمن الجمر وربما كان ذلك سببا من أسباب جنونه .

وبالرغم من صحة بعض الملاحظات الجزئية التى أخذها النقد على شوقي من حيث طريقة استخدامه للتاريخ ، فإننا نستطيع أن نقرر أنه لم يخرج عن الحدود العامة التى يلتزمها الأدباء عندما يستقون مادتهم من التاريخ فهو لم يمتن شيئا من حوادثه الكبرى أو من حقائقه العامة . فلم يزعم مثلا أن أنطونيوس قد هزم أوكتافيوس أو أن كليوباترة قد انقذت مصر من براثن الرومان . ولا أن المعتمد بن عباد قد انقذ ملكه فى أشبيلية . وإنما تصرف شوقي فى حدود كلييات التاريخ فاحترم الوقائع الكبرى وإن يكن قد غير من دوافعها النفسية والأخلاقية وفقا لنزعات مسيطرة على نفسه . وفى مجال التاريخ الأسطورى عن قيس بن الملوح وعنقرة انتقى من أحداثه ما يلائم

لكن بغير التكرار معتبر

منهجه الأدبى . ولذلك ربما يكون النقد أكثر صحة عندما يتناول هدف شوقى فى معالجة التاريخ ، واستقامة ذلك الهدف أو تناقضه ، ومبلغ سمو هذا الهدف ومقدار جدواه .

وبمراجعة النظرات التحليلية التى زينت بها مسرحياته وكتبت بإيمانه وتحت إشرافه ، نحو ما ذكر ابنه الأستاذ حسين شوقى فى كتابه « أبى شوقى » ، إذ قص كيف أن والده طلب إلى الأستاذ عبد الرحمن الجدبلى أن يكتب « النظرات التحليلية » الخاصة بمسرحية قبيز — نقول إنه بمراجعة تلك النظرات يتضح أن شوقى كان يهدف إلى تمجيد الوطنية المصرية والنبل العربى . ولكن هل وصل شوقى حقاً إلى هذا الهدف وهل ما وصل إليه يعوض ما فقدناه من تعمق التحليل النفسى وصدق تصوير الشخصيات وخصائصها الإنسانية الدفينة ؟

لقد زعم كاتب النظرات التحليلية لسكليو باترة، أن المؤلف أراد أن يرد إلى مصر اعتبارها وأن يشيد بمجدها وصدق وطنيتها . ولكن الاشارة بمصر وبمجده مصر كانت تفهم وتتحقق لو أن المؤلف أظهر اخلاص الشعب المصرى وغيرته على وطنه وتفانيه فى سبيله ، لا دهاء مملكة مصر وطموحها الذى لا يتورع عن أية وسيلة مهما انحطت . ومنذ مطلع المسرحية نسمع من يصف الشعب المصرى بأنه شعب ابله يصفق لمن شرب الطلا فى تاجهم ، واحال عرشهمو فراش غرام . كما يصفه بأنه « ببغاء عقله فى أذنيه » . وتمر تلك الأوصاف دون أن تلقى ردا من أى مواطن مصرى . والظاهر أن شوقى شاعر الأمراء لم يكن يحرص إلا على الدفاع عن صاحبة العرش . فسكليو باترة فى مسرحيته لا تخون انطونييو ولا تتخلى عنه فى المعركة لغدر منها ، وإنما لسياسة عليا هى أن تترك قواد الرومان ينفى بعضهم بعضا ليخلوها بعد ذلك الجو وتستطيع أن تسيطر على العالم وأن تجعل من الإسكندرية عاصمته الكبرى . وهى تضعى فى سبيل مصر بعبرى جمالها وذلك مع أن كليو باترة كانت مملكة أجنبية دخيلة على مصر ، وكانت خاتمة أسرة شريرة كم ذبح فيها الإخوة اخواتهم وأقرب الناس إليهم رحماً ،

طمعاً في الحكم ومغامه . ولكنه من الانصاف أن نقر لشوقي بفنائه الرائع بمجد مصر
وخلودها واتخاذ ثراها مقبرة لغزائها .

ومن المفهوم أن شوقي كان يهدف في مسرحيته « مجنون ليلى » « وعنصرة » إلى
التغنى بنبل العرب وسمو أخلاقهم ، حتى لنراه يأتي في مجنون ليلى بمالا يكاد أن يصدقه
العقل لاسمعهائه على الطبيعة البشرية . فليلى مثلاً لا ترغم على عدم الزواج من قيس
رغم غرامها به ، وإنما يترك لها الخيار فتختار الزواج من ورد الثغفي نزولاً على تقاليد
العرب النبلية ، التي كانت تعيب تزوج الفتاة ممن شُبب بها وفضح حبه لها . وزوجها
ورد لا يقر بها بعد الزواج بل يتركها بكراً ولا يجد غضاضة في أن يتركها تخلوا بقيس
عندما قدم إلى خبائه . ومع ذلك ففي مسرحية « عنصرة » نرى عبلة وهي بنت سيد قومها
لا تفضل أحداً على عنصرة ، وعندما يحتكم إليها لا ترد في أن تؤثره على صخر . وذلك
مع أن عنصرة لم يكن أقل تشبيهاً بها من قيس بليلى ، كما أنه كان ابناً لنبيلة الأمة الحبشية .
ولم يرفض أبوها مالك زواجها من عنصرة فحسب ، بل استعدي عليه منافسيه وجعل
رأسه مهرأها ، بخلاف والد ليلى الذي رفض بإصرار أن يمس أحد قيسا بسوء ، باعتباره
ابناً للقبيلة تجرى في عروقه دماؤها . ولسنا ندري سبباً لهذا التناقض الذي لم يفسره لنا
المؤلف ، اللهم إلا أن تكون بطولة عنصرة وسحرها الخارق قد أحدثت في نفس عبلة
ما لم يحدثه قيس في نفس ليلى ، وما لم تكن أصالة دم قيس قد أحدثت في المهدي والد
ليلى ، ما لم تستطع أن تحدثه بطولة العبد عنصرة في نفس مالك العبسي .

وعلى أية حال ، فالملاحظ أن شوقي قد عالج أحداث التاريخ وأساطيره من
الناحية الأخلاقية ، وتخير من الأحداث والوقائع ما يمتشي مع وجهة النظر التي اختارها .
حتى لنراه يهمل التاريخ الواقعي كله أحياناً ، مفضلاً أسطورة شعبية تواتى وجهة نظره
الأخلاقية . فبالرغم من أن غزو الفرس لمصر قد كانت له أسباب حربية واقتصادية
ودولية يطنب في إيضاحها المؤرخون ، إلا أن شوقي لم يقف عند أي من هذه الأسباب ،
مفضلاً أسطورة شعبية رواها هيرودوت عن رغبة قبيل في الزواج من بنت فرعون ،

ورفض تلك الفتاة الزواج منه ، ثم تطوع « نقيتاس » بنت الفرعون السابق المقتول بالزواج من الشاه انقادا لوطنها ، ثم اكتشف قبيز لهذه الخديعة وغضبه وغزوه لمصر . وكل ذلك لكي يظهر بطولية الفتاة المصرية وتضحيتها بنفسها في سبيل الوطن . ولكنه بالرغم من ذلك لم يستطع أن ينقي هذا الدرس الأخلاقي من كل شائبة . فإلى جانب الروح الفدائية الرائعة التي تتجلى بها نقيتاس ، تقوم إثرة « نغريت » بنت فرعون الحاكم ، بل إن روح التضحية عند « نقيتاس » نفسها لم يصورها الشاعر خالصة نقية ، إذ نراه يشير عند مطلع المسرحية إلى حب عاثر اكتوبر بناره ، إذ لاحظت انصراف « تاسو » حارس فرعون عنها بعد أن انتقل الملك من أبيها إلى فرعون الجديد . وتلك كانت كارثة أضيفت إلى كارثة قتل أبيها ، فامتلات نفسها يأسا وهانت عليها التضحية ، مما يضعف من قيمتها الأخلاقية . ولكن شوقي مع ذلك غلب في مسرحيته الاتجاه الأخلاقي فاقصر على مجرد التلميح إلى رزنها في الحب بعد رزنها في أبيها . وبالرغم من تعقد الموقف وتنوع العوامل النفسية التي كانت تحشد بها نفسية « نقيتاس » ، مما كان يستطيع معه المؤلف أن يعقد الموقف ويوسع من مجال الكشف النفسي وسبر الأعماق ، على نحو ما يفعل كاتب كبير كشكسبير مثلاً ، نراه يبسط الموضوع فلا ينمى العناصر النفسية الدفينة ولا يوضح عماها مكتفياً بالتعليمات العابرة لكي يوفر جهده على إظهار دافعها الأخلاقي ونبلها الوطني . وبذلك أفقر الشخصية لا شيء إلا لكي يدفعها في الطريق الذي رسمه لها ، والهدف الذي اختاره حتى أصبحت مجرد هيكل مسلوب الأعصاب فاقد الحياة ، وكأنها مجرد رمز للوطنية والفداء وكل ذلك لأنه مؤلف أخلاقي أو أراد أن يكون كذلك .

وباستطاعتنا أن نستقصي نفس الاتجاه الأخلاقي وتأثيره على المؤلف في مآسيه الأخرى . ففيها جميعاً نلاحظ في سهولة أنه حينما يكون هناك مجال واسع لصراع نفسي عنيف ، بين هوى النفس والواجب الأخلاقي أو الوطني ، لا يتعمق المؤلف في تصوير هذا الصراع بل يغلب ، في سهولة ، الدافع الأخلاقي على عواطف النفس

وشهواتها ، دون أن يصور المشتقات التي تعانيتها شخصياته في هذا الصراع ، ولا المعارك التي كان من المنتظر أن تدور في حناياها . وبذلك تبدو انتصارات تلك الشخصيات سهلة رخيصة لا تنفعل لها النفس ولا تهتز لها ، حتى الانتصارات الأخلاقية لا تستند إلى أصول عريقة في الضمير الإنساني بل في الغالب إلى آداب مواضعة اجتماعية ، مستمدة من الجماعة لأن أعماق النفس البشرية . ولذلك لا يمكن القول بأن المؤلف فلسفة أخلاقية بذاتها على نحو ما استخلص النقاد فلسفة من هذا النوع عند « كورنى » مستندة إلى مبادئ « ديكارت » ، إذ أرجعوا بطولية شخصيات « كورنى » إلى روح الفلسفة الديكارتية المستندة إلى اليقين ، بعد تفحيز كل عوامل الشك ، والتمسك باليقين الأخلاقي عن بيئة وتفكير عقلى سليم .

وإلى جانب التاريخ الواقعى أو الأسطورى ، حاول شوقى فى الكوميديا الوحيدة التى كتبها أن يتخذ الحياة منبعاً لمادته الأولية . ولقد تساءل النقاد كيف يستطيع شوقى أن يصور حياة الشعب مع أنه لم يكن يعيش تلك الحياة ، ولم يختلط بعامة الشعب . وهو الأرستقراطى المدلل الذى كان يختلط الملوك والأمراء وعلية القوم ، ويعيش فى كرمه ابن هانىء ، لا حى الحنفى حيث كانت تعيش « الست هدى » وأمثالها من الطبقة الوسطى أو الدهماء . ولكن هذا النقد مردود لأن أحدا لا يستطيع أن يقرر أن جميع المؤلفين قد عاشوا حياة عشرات أو مئات الشخصيات التى صوروها فى قصصهم أو مسرحياتهم ، وإلا لكان حتماً على شكسبير وموليير واسبن وشو ، أن يعيشوا عيشة اللصوص والجرمين والأفاكين وقطاع الطرق وحشالة المجتمع الذين صوروا حياتهم أدق تصوير . وإلا كان مثلهم مثل ذلك المصور الأغربقى القديم الذى أراد أن يصور الألم البشرى من ملامح الانسان ، فاشترى عبداً وأخذ يكويه بالنار لىكى يلتقط على لوحه الزيتية تعبيرات الألم الفعلى التى ترسم على وجهه . وما أقره خيالاً ذلك الذى يحتاج إلى توليد الألم فعلاً لىكى يصور تعبيراته — ومع ذلك فإننا لا نستطيع أن

نقول إن شوقي قد عاش بمعزل تام عن حياة الناس ، وذلك فضلا عن وجود خصائص بشرية عامة مشتركة بين البشر ، مهما اختلفت طبقاتهم الاجتماعية . والمؤلف في وصفه للحياة لا يستقي مادته كلها من ملاحظته أو تجاربه المباشرة ، بل يستمد أيضا الكثير من قراءاته . والخيال الخصب قادر على أن يبني البقاء الشامخ فوق ملاحظة جزئية توحى إليه بجذورها وفروعها وتشعبها في شتى الاتجاهات . وهذا هو ما فعله شوقي في ملهامة « الست هدى » . التي يصور فيها هي الأخرى داء أخلاقيا متفشيا وهو الطمع في ثروة الزوجة ، وتهافت الرجال على المرأة طمعا في مالها ، ثم خيبة ذلك الأمل إذ يموت الأزواج تباعا قبل الست هدى ، حتى إذا ماتت هي قبل الزوج الأخير اكتشف ذلك الزوج لسوء حظه أنها كانت قد أوصت قبل أن تموت بكل مالها لبعض معارفها ولبعض جهات البر . فاسقط في يده وتفكر له من كان قد أخذ يتملقه باعتباره أنه قد أصاب الثراء . وصور شوقي كل أولئك الأزواج المتعاقبين تصورا سريعا ولسكنه حي ، وإن يكن هذا التصوير قد جاء عن طريق السرد والرواية على لسان « الست هدى » لاحدى جاراتها ، فبدا مفتعلا لسوء الحظ . والواقع أن الموضوع يستمعي بطبيعته على المسرح ، ولو أن المؤلف حاول أن يعرض عرضا فعليا كل هذه السلسلة من الأزواج ، لنراهم أحياء يتحركون ويتحاورون ويعيشون على خشبة المسرح ، لطال به الأمر وتسرب إلى النفوس الملل ، ولأصبحت المسرحية استعراضا مفككا . وإنما احتال المؤلف فعرض بالوصف السريع تلك السلسلة ، لكي يمهّد لمهزلة الزوج الأخير التي تشغل الجانب الأكبر من المسرحية .

والفكرة التي بنى عليها المؤلف مسرحيته ليست في الواقع ملهامة ، وإنما هي مأساة أخلاقية لا تختص بها طبقة اجتماعية بذاتها ، ولا هي وقف على عامة الشعب . بل يتردى فيها الكثير من علية القوم الذين كان شوقي يخالطهم . فهي مرض انساني عام صوره شوقي تصورا ناجحا يضحكنا ويحزننا في نفس الوقت ، ويثير في النفس الكثير من التأملات الأخلاقية والانسانية .

وليس من شك في أن هذا الموضوع قد كان أكثر موانة لاتجاه شوقي الأخلاقي بحيث يمكن القول أنه لو امتدت به الحياة واستمر في تصوير واقعنا الاجتماعي والأخلاقي ونقده على هذا النحو ، لأصاب من النجاح أكثر مما أصاب في ما سببه الفارسية ، وتلطف لنا أدباً مسرحياً رفيعاً في مجال السكوميديا. وإن يكن من الراجح أن النثر أكثر صلاحية للسكوميديا من الشعر ، بل وربما كان النثر العامي أكثر ملاءمة من النثر الفصيح ، حتى يأتي أقرب إلى الطبيعة وألصق بحياة الشعب التي يصورها.

شوقي والفن المسرحي

ليس من شك في أن عنصر الدراما أى الحركة يعتبر العمود الفقري في الفن المسرحي . وكلمة دراما اليونانية الأصل ، معناها الاشتقاقى هو الحركة . ومنذ القدم استعرض أرسطو في كتاب الشعر عند حديثه عن التراجيديات الوسائل التى يولد بها المؤلفون المسرحيون هذه الحركة ، فتحدث عن المفاجئات المسرحية المختلفة وطرق قيادة الأحداث المسرحية إلى نتائجها النفسية والأخلاقية . ومن المعروف أن المسرح الذى نشأ نشأة دينية عند اليونان القدماء ، كان يعتمد أساسا على الصراع بين البشر « والأنانية » ، أى الضرورة السكونية ، التى كانت تختلط عندهم أحيانا بالقضاء والقدر ، بالرغم من أنهم كانوا يخضعون الآلهة ذاتها لتلك الضرورة ، كما كانوا يحرقون ذلك الصراع أيضا بين الآلهة والبشر . ولكنه لما كانت آلهتهم تتصف بجميع صفات الإنسان بما فيها من مواضع ضعف وقوة ، وكانت تستشعر جميع المشاعر البشرية بما فيها من قبح وجمال — فإن هذا الصراع كان يتخذ طابعا إنسانيا بحتا . فالآلهة ترضى وتغضب وتحب وتكره ، وترتكب الآثام وتخطف النساء وتغار من البشر وتفكر كما يفكرون ، حتى ليتمكن القول بأن عنصر الدراما عندهم كان يقوم على أنواع الصراع البشرى المختلفة أى الداخلية والخارجية . ولذلك عندما نشأ الأدب الكلاسيكى بعد عصر النهضة اعتمد هو الآخر على عنصر الصراع في توليد الدراما . والظاهر أن شوقي قد تأثر بهذا المذهب الكلاسيكى ، فاعتمد في الكثير من مسرحياته على الصراع الذى يجرى داخل النفس البشرية أو خارجها ، على نحو ما نلاحظ في مصرع كيلوباترة أو مجنون ليلى أو عنترة . ولكنه للأسف لم يستطع أن يتعمق ذلك الصراع على نحو يثير الانفعالات القوية أو التفكير العميق في نفس القارئ أو المشاهد وكان ذلك لسببين :

أولها أن شوقى قد أجرى الصراع بين العوامل النفسية والعوامل الأخلاقية، وقد لا يكون هذا الاختيار في مبدئه سبباً لضعف تأثير مسرحياته ، فقد اعتمد كورنى من قبله على نفس الصراع بين المشاعر والأخلاق وعلى الأخص بين الحب والواجب ، ومع ذلك بلغ من التأثير والقوة مبلغاً رائعاً في « السيد » و « هوراس » و « سينا » وغيرها من ماسيه . ولكن كورنى لم يسلك مسلك شوقى في تخير المبادئ الأخلاقية التي يدخلها في صراع مع العواطف البشرية ، فالأخلاق التي يستند إليها كورنى ترجع في جوهرها إلى مايسميه علماء الأخلاق « أدب الرياضة والاستصلاح » ، أى أدب رياضة النفس على الخير والحق والجمال واستصلاحها على أساس قيادة الضمير والاستماع لصوته الإلهي . وأما شوقى فإن مبادئ الأخلاق عنده تستند إلى ما يسمى ب « أدب الموازنة والاصطلاح » ، أى ما تواضع عليه المجتمع من عادات وتقاليد لا تفوص جذورها في الضمير الفردى ، ولا تلتقي جزاءها من وخزات ذلك الضمير ، بل تستند إلى رأى الجماعة في الفرد وحكمهم عليه . وجزاؤها يصدر عن رأى الجماعة أو القبيلة ومدى سيطرته على الفرد . وبذلك لم تصبح مبادئ الأخلاق عنده شيئاً مستقراً في أعماق النفس البشرية، حيث تستقر أيضاً المشاعر والعواطف والشهوات، بحيث يمكن أن يجرى الصراع العنيف الذى يمزق النفس البشرية، ويثير تفكير ومشاعر القارئ أو المشاهد حتى تلهث أنفاسه ويرتفع انفعاله وهذا واضح في مأساة المجنون مثلاً ، حيث لا يجرى الصراع في نفس ليلي بين الحب والواجب بل بين الحب وتقاليد العرب . فهى لا ترفض الزواج من قيس لأن ضميرها يأبى هذا الزواج بل لأن العرب تستنكر زواج الفتاة بمن شرب بها وفضح حبه لها . وفي عنقرة نرى ألواناً من نفس النوع الذى يستند غالباً إلى تقاليد وأوضاع المجتمع لا إلى الضمير الفردى ومبادئ الأخلاق الشخصية .

والسبب الثانى ، هو أن شوقى لم يعمق حتى ذلك الصراع الذى أجراه بين المشاعر الإنسانية والأخلاق الاجتماعية . ولذلك لا نجد في مسرحياته صراعاً حقيقياً بل انتصارات سهلة يسيرة لمبادئ تلك الأخلاق على المشاعر الإنسانية . فنحن لا نلح

في مجنون ليلى أثارا قوية لذلك الصراع ، ولا تمزقا داخليا عنيفا يهز مشاعرنا وعلى العكس من ذلك يمر هذا الصراع مرورا هينا فوالد ليلى يفوض لها الأمر ويترك لها الخيار ، ففضل في يسر وسهولة وردا الثقفى على قيس دون أن نحس بأن هذا التفضيل قد كلفها عسيرا ، أو أثار في نفسها شجونا . وإذا كان شوقى لم يشأ أن ينطق ليلى أمام أبيها أو أهل قبيلتها بما يقصص عن هذا الصراع ، فقد كانت لديه وسائل مسرحية معروفة يستطيع بها أن يصور لنا هذا الصراع المؤثر بواسطة ما يسمونه بـ « الائتمان » أو بواسطة « المناجاة » . والائتمان هو أن يحملها على الإقضاء بمكنون سرها إلى صديقة أو أمة أو تابعة تنق فيها . والمناجاة تكون بواسطة المنولوج الفردى الذى تخلو فيه إلى نفسها تنفض مكنونها وتظهرنا على جراحها الخفية وآلامها أو آمالها الدفينة . ولكنه لم يفعل . بل إننا نلاحظ أنه يضعف أحيانا جلال وروعة ذلك الانقصار الأخلاقى السهل بإشارات عابرة لا ندرى لماذا أقحمها مع أنه لم يستغلها فى سياق المأساة ولا فى تصوير الشخصيات تصويرا كاملا أو فى تركية الأثر الذى تحدثه مسرحيته . وذلك على نحو ما نلاحظ فى شخصية رئيسية كشخصية نيتياس فى مأساة قبيز ، فهذه الفتاة النبيلة يتضح من مجموع المأساة أنها ضححت بنفسها فداء لوطنها عندما قبلت الزواج من قبيز ، حتى تمنعه من غزو مصر بعد أن علق هذا الغزو على قبول أو رفض فرعون تزويجه من أبنته . ومع ذلك يابى شوقى إلا أن يشير فى مطلع مأساته إلى حب عاثر كان بين نيتياس وتاسو حارس فرعون إذ تخلى الأخير عنها وهجر حبها لينقله إلى نفريت بنت فرعون الخالى ، الذى قتل والد نيتياس . وبذلك أتى فى نفس القارىء شكاً فى نبيل نيتياس وعظمة تضحياتها وأصبحنا نتساءل هل كانت تضحية نيتياس عن ياس من حبها العاثر ، أم فداء لوطنها . وفضلا عن ذلك فإن ظروف نيتياس كانت تسمح بأن يصور الشاعر فى نفسها أنواعا عاتية من الصراع ، وذلك لأن نفسها لم تكن جريمة بسبب غدر تاسو لحبها فحسب ، بل كانت جريمة أيضا بسبب قتل فرعون لأبيها واغتصابه الملك منه . وليس بمقول

أن لا يكون لهذه الجراح أثر عميق في نفسها ولو أن الشاعر عمق هذه الجراح واستغل
المشاعر التي كان من الطبيعي أن تولدها في نفس نيتاس مم غلب في النهاية داعي
النبيل والوطنية الفدائية في نفسها لازدادت شخصيتها قوة وجاذبية ونبلا وإثارة
لمشاعر القراء والمشاهدين .

وهكذا يتضح لماذالم ينجح شوقي النجاح الكامل في استغلال عنصر
الصراع الذي استغلته التراجيديات الكلاسيكية عند الفرنسيين فوصلت إلى قمة
الدراما والتأثير المسرحي .

ودراسة عنصر الدراما عند شوقي يتطلب النظر أيضا في طريقة استخدامه
للحيل المسرحية الثانية ، مثل « التعرف » الذي استخدمه في تعرف آمال على أخيها
مراد بك في مأساة « على بك الكبير » وتعرف « حسن » على « بثينة » في مأساة أميرة
الاندلس ، وكذلك حيلة « المفاجأة » التي استخدمها في مفاجأة بشر لقيس في مأساة
« المجنون » وأيضا وسيلتي « الائتمان » « والمناجاة » في الكشف عن دخائل النفوس .
وكل هذه حيل معروفة مطروقة في الأدب المسرحي منذ أقدم أزمنته ، وليس من
الممكن المفاضلة على نحو مطلق بين هذه الحيل . ففى بعض المواقف قد تفضل المناجاة
الائتمان ، وفي مواقف أخرى قد يصح العكس وموضع المؤاخذه ربما كان في أسرافه
في المناجاة حيث نطالع أو نسمع منولوجات غنائية طويلة في مواقف حرية بأن تعقد
اللسان أو لاتنطقه إلا بالندى اليسير ، ولكنه شوقي الشاعر الغنائى الذى ينطلق على
سجيته ليطر بنا بقصائده الشجية التي تكاد تكون قطعاً غنائية قائمة بذاتها لا أجزاء
من مسرحية ، على نحو ما نلاحظ في منولوجات كيلوباترة وانطونيو أو وادى العدم
أو أغنية القوباد . وإن يكن من الملاحظ أن مسرح شوقي قد تطور فقلت قصائد المناجاة
أو أوجزت في المسرحيات التي تلت مصرع كيلوباترة ومجنون ليلى وازدادت أهمية
الحوار وطبيعته .

(ولو أننا نظرنا بامعان في مسرح شوقي لوجدنا أنه يقوم على عناصر أخرى دخيلة
على عنصر الدراما :

١ - ففي بعض الأحيان نلتقى مشاهد قصصية ووصفية لا تتبين علاقتها بعناصر
الدراما، وهى أكثر صلاحية إما للقصص أو للملاحم . ونحن نفهم أن يأتى القصص
والوصف عرضاً فى بعض الحالات داخل الحوار إذا كان هذا الوصف أو ذلك القصص،
يؤثر فى عنصر الدراما أو يكشف عن جوانب نفسية من الشخصيات ويفسر سلوكها .
ولكننا لا نتبين أحياناً أية علاقة بين ذلك الوصف أو القصص وسير الدراما
أو شخصياتها . ونضرب لذلك مثلاً بالمشهد الذى يصف فيه الشاعر مرور موكب الحسين
ابن على فى صحراء الحجاز وتهليل العرب وتكبيرهم لذلك الموكب . ولقد يصور هذا
المشهد حقيقة تاريخية ثابتة فى مطامع حكم الأمويين وهزيمة العلويين وظهور مذهب
الشيعة فى الحجاز، ولكننا لم نتبين فى المسرحية تأثير هذه الظاهرة فى سيرها أو فى
أشخاصها، وكذلك مشاهد الجن وندوات غناء الغريص فى نفس المسرحية . وذلك
مع العلم بأنه حتى فى مجال القصص الذى يتسع لتصوير البيئة يحرص القصاص على أن
يربطوا بين تلك البيئة وأحداث قصتهم وشخصياتها . وفى مسرحية «أميرة الأندلس»
نشاهد عدة لوحات استعراضية تصيب عنصر الدراما فيها بشيء غير قليل من البطء
والنفكك والظاهر أن شوقي كان يطمع فى أن يصور البيئات التاريخية التى استمد
منها مواضيع مسرحياته وهذا مطمع لا غبار عليه ولكن الفن المسرحى كان يقضى
بأن يأتى هذا التصوير فى تضاعيف عنصر الدراما وأن يربط به رابطاً وثيقاً، وأنه لمن
الغريب أن نلاحظ أنه عندما يكون لوصف تلك البيئة تأثير مباشر على سير الدراما
نجد شوقي يلزم الصمت أو الاقتضاب الخلل فى تصويرها ولعل هذا أوضح ما يكون
فى رواية « قبيز » حيث يوضح كيف أن جنود اليونان المرتزقة قد كانوا العنصر
الغالب المسيطر فى جيش فرعون ثم يفاجئنا بأن « فانيس » رئيس أولئك الجنود قد
غدر بفرعون والتجأ إلى « قبيز » حيث أخبره بالخديعة التى خدعه بها فرعون عندما
زوجه بـ « نقيتاس » موها إياه بأنها ابنته وذلك دون أن يخبرنا بسبب هذا الغدر
ولا بواعثه .

فاننا لا نتبين
لوحات استعراضية
تؤثر فى عنصر الدراما
منها مواضيع مسرحياته
وهذا مطمع لا غبار عليه
لكن الفن المسرحى كان يقضى
بأن يأتى هذا التصوير فى
تضاعيف عنصر الدراما وأن
يربط به رابطاً وثيقاً، وأنه
من الغريب أن نلاحظ أنه
عندما يكون لوصف تلك
البيئة تأثير مباشر على
سير الدراما نجد شوقي
يلزم الصمت أو الاقتضاب
الخلل فى تصويرها ولعل
هذا أوضح ما يكون فى
رواية « قبيز » حيث
يوضح كيف أن جنود
اليونان المرتزقة قد
كانوا العنصر الغالب
المسيطر فى جيش
فرعون ثم يفاجئنا
بأن « فانيس » رئيس
أولئك الجنود قد غدر
بفرعون والتجأ إلى «
قبيز » حيث أخبره
بالخديعة التى خدعه
بها فرعون عندما
زوجه بـ « نقيتاس »
موها إياه بأنها
ابنته وذلك دون أن
يخبرنا بسبب هذا
الغدر ولا بواعثه .

٢ - (والعنصر الثانى الذى يراه النقاد المحدثون دخيلا على الدراما هو العنصر الغنائى وذلك باعتبار أن شوقى قد وضع مسرحياته لـسكى تمثل لا لـسكى تغنى ففى مآس وملهاة لا أوبرا ولا أوبريت وهم يفسرون ذلك بأن شوقى كان شاعرا غنائيا أقحم نفسه على الفن المسرحى دون أن يستطيع التخلص من طابعه الغنائى وهذا النقد صحيح ولكنه لا يذهب بقيمة هذا الانتاج الأدبى الجميل ، ونحن نصر على أن مآسى شوقى الشعرية لو أتيح لها الموسيقيون والمغنون الذين يستطيعون تحويرها إلى أوبرا لأصابنا نجاحا كبيرا . ومن منا لا يطرب له « أنا أنطونيو وأنطونيو أنا » أو « جبل التوباد حياك الحيا » أو « تلفت ظبية الوادى » أو غيرها من المقطوعات التى لحنها وغناها المطرب محمد عبدالوهاب فما بالنا لو لحننا كل تلك المآسى من مطلعها إلى نهايتها ومثلت بالغناء ، وكلها مآس تصلح « بموضوعاتها ولوحاتها وأشعارها لأن تكون أوبرات رائعة مستوفية لكافة العناصر وبذلك يستمر المسرح المصرى الغنائى فى تطوره الغنائى ويسكمل ما ابتداءه « سلامة حجازى » « وسيد درويش » .

ويسوقنا هذا النظر إلى دراسة مسألة الشعر وصلاحيته للأدب المسرحى .
وبالرغم من أن الأدب المسرحى قد نشأ شعرا عند اليونان القدماء واستمر شعرا عند جميع الكلاسيكيين ثم عند عدد كبير من الرومانتيكيين وظل شعرا عند بعض المحدثين والمعاصرين مثل رومان رولان وويلز إلا أن الجدل لا يزال قائما حول صلاحية الشعر للأدب المسرحى بعد أن طغى عليه النثر حتى كاد يفرقه وبخاصة بعد احتلال القصص النثرية مكان المصادر فى جميع الآداب وتقهقر الشعر حتى الغنائى منه . ونحن لا نريد استقصاء جميع النظريات التى تدور حول الشعر والنثر والمقارنة بينهما ، وإنما تسكتفى بعرض سريع لبعض تلك النظريات التى تكشف عن اتجاهات ذلك الجدل وهى نظريات قديمة متجددة قدم الأدب وتجده .

فى سلسلة من المحاضرات التى ألقاها بول فالبرى فى السكوليج دى فرانس بباريس عرض هذا الشاعر العظيم نظرية تشبه النثر بالمشى والشعر بالرقص وهذه

النظرية وأن تكن وثيقة الصلة بالمذهب الرمزي الذي يدين به هذا الشاعر الذي يعلق على موسيقى الشعر ونغماته الإيحائية الأهمية الأولى إلا أنها مع ذلك تصدق إلى حد بعيد على معظم أنواع الشعر وأنواع النثر فالنثر بوجه عام سير نحو هدف هو : التعبير عن مكنون الفكر أو إحساس القلب وهو لذلك وسيلة لا غاية ، وأما الشعر فمن جميل في ذاته يقصد إلى (خلق الصور الجمالية) أولاً ، ويأتى التعبير فيه في المرتبة الثانية ونستطيع أن نقرب للفهم هذه النظرية بمثل بسيط نسوقه دون تحوير خاص لأنه يكفي في إيضاح الفكرة ، وليكن قولنا « جاء وقت الظهيرة » فهذا التعبير النثرى البسيط يفصح عن المعنى الذى نر بده وهو يشبه السير نحو هذا الهدف التعبيري وأما الشعر فخرصه الأول ينصرف إلى خلق صورة جميلة تداعب الخيال وهذه الصورة هى الهدف الأول للشعر بينما يأتى التعبير في المرتبة الثانية ولذلك يعبر الأعشى عن هذا المعنى بقوله « وقد اتعلت المطى ظلالها » فهذه الصورة وأن تكن تفيد حلول وقت الظهيرة إلا أن المعنى يتضائل أمام الصورة الشعرية فى ذاتها وكان هذه الصورة الجمالية رقص لغوى — وإذا صحت هذه النظرية يكون الشعر فنا جميلا فى ذاته لا يطالب بتحليل خلجات النفس الخفية وخواطرها الهروب بقدر ما يطالب بخلق الصور الجمالية والإيحاء والتصوير بواسطة النغم والإيقاع ، وعلى هذا النحو يكون الشعر أصلى للوصف والتصوير منه للتعبير والإفصاح اللذين يتطلبهما الأدب المسرحى ويكون مجاله الغناء لا المسرح.

على أن هذه النظرية قد عارضها الأدباء والمفكرون منذ القدم وباستطاعتنا أن نعتز عند العرب أنفسهم على معارضة قوية لها فى قول صاحب العقد الفريد « زعمت الفلاسفة أن النغم فضل فى المنطق لم يقدر اللسان على استخراجها فاستخرجته الطبيعة بالألحان على الترجيع لا على التقطيع فلما ظهر عشقته النفس وحن إليه الروح ولذلك قال أفلاطون : « لا ينبغي أن تمنع النفس من معايشة بعضها بعضا » . ومعنى هذا النص الجميل أن الشعر يفضل النثر إذ يجمع بين التعبير والنغم وبفضل هذا النغم

يستخرج من النفس ما يعجز المنطق أى التعبير على استخراجها ويظهر ذلك عندما ترجع الشعر أى نترجم به دون الاكتفاء بتقطيعه إلى تفاعيل أو قراءته فى صمت وكأن النغم يستنزف عندئذ جزءا من مكثون النفس البشرية بقى متخلفا بها بعد أن حملت الألفاظ إلى الخارج ما تستطيع حمله من ذلك المكنون ، ولهذا تعشق النفس النغم لأنه يحمل جزءا منها وكأنها بذلك تعشق بعضها بعضا . وهذا المعنى أحسه الكثيرون من نقاد الشعر فى الشرق والغرب . ولقد كتب سليمان البستاني فى مقدمة ترجمته للإلياذة صفحات دقيقة نافذة عن أوزان الشعر العربى وصلاحيه بعضها لبعض الموضوعات دون الأخرى ، وباستطاعتنا أن نضرب هنا مثلا أو مثلين لإيضاح هذه النظرية الرائعة ولناخذ أحدهما من قول الشاعر أحمد زكى أبو شادى فى حنينه إلى الماضى :

عودى لنا يا ليالى أمسنا عودى وجددى حظ محروم وموعد

وموضع الاستشهاد هو أننا نلاحظ تلك المدات المتلاحقة التى نحس منها الحنين إلى الماضى على نحو أقوى مما تحمله دلالة الألفاظ ، وكأن النغم هنا وسيلة للتعبير العاطفى تضاف إلى التعبير العقلى الذى تفيد الألفاظ وبذلك لا يكون الشعر وسيلة للتعبير فحسب بل وسيلة مزدوجة تجمع بين العقل والعاطفة أو تلون العقل بالعاطفة .

وليكن المثل الثانى قول أحمد شوقى فى وصف كأس الخمر :

حف كأسها الحبب ففى فضة ذهب

فالغنى فى ذاته قريب المنال وهو أن الحبب أى فقاقيع الخمر الصفراء تتصاعد بيضاء إلى حافة الكأس ولسكن روعة البيت تأتى من تصوير الحركة التى يوحى بها إيقاعه الذى نكاد نرى معه تلك الفقاقيع وهى تتصاعد تباعا إلى حافة الكأس وبذلك يصبح الشعر هنا وسيلة مزدوجة للتعبير يجمع بين المعنى العقلى للألفاظ والإيماء الحركى للنغمات .

ومن هذين المثلين يتضح أن الشعر لا يعجز عن التعبير الذى يستطيعه النثر

بل على العكس يفوق النثر لأنه يستطيع بواسطة النغم أن يستخرج اللون العاطفي للفكرة أو يوحى بالحركة التي لا توحى بها دلالة الألفاظ في ذاتها .

وهكذا نخلص إلى أن الشعر أداة صالحة لكل ضروب الأدب بما فيها الأدب التمثيلي والسكن « على الترجيع لا على التقطيع » كما قال بحق ابن عبد ربه نقلا عن الفلاسفة أى على أن يترنم بهذا الشعر لا على أن يقرأ فى صمت أو أن يلقى فى حوار . وفى رأينا أن هذا الترنيمة يبلغ مداه وتحقق وظائف النغم وقدرته التعبيرية والتصويرية إذا تغنى بهذا الشعر وبخاصة إذا كان شعرا غنائيا بخصائصه الجمالية المعروفة على نحو ما جاء شعر شوقي فى أدبه المسرحى وبذلك ننتهى إلى النتيجة التى سبق أن سقناها وهى أن مسرح شوقي وبخاصة مآسيه الشعرية ترتفع إلى القمة إذا لحقت وعرضت فى دور التمثيل كأوبرا .

وهى كثره

على بك الكبير

سبق أن وضعنا كيف أن إقامة شوقي في فرنسا لفتت نظره إلى فنون من الأدب لم يعرفها الأدب العربي ، فأخذ يحاول تقليد تلك الفنون ، وكان من أهم ما حاوله التأليف المسرحي ، فكتب في سنة ١٨٩٣ مسرحية سماها : « على بك الكبير أو فيما هي دولة المماليك » وأرسلها إلى الخديوي الذي تلقاها فيما يبدو في فتور . ومن البديهي أن الخديوي كان ينتظر من ربيبه أحمد شوقي قصيدة مدح ، لا قصة تمثيلية . وربما كان هذا مما صرف شوقه عن هذا الاتجاه فلم يعد إليه إلا في أخريات حياته بعد أن تحرر بعض الشيء من سيطرة السراي واقترب من الشعب ، وتركز طموحه في الجدل الأدبي ، واشتد ضغط النقاد عليه ومطالبتهم له بأن يخرج بشعره عن الدرب البالي المطروق ويحاول التأليف المسرحي الذي ازدهر في كافة الآداب العالمية الحديثة . وعندئذ كتب « مصرع كليوباترة » ثم « مجنون ليلى » ثم « قنبر » . وعاد إلى مسرحيته القديمة عن على بك الكبير في سنة ١٩٣٢ فأعاد كتابتها كلها من جديد وغير من بعض حوادثها . ثم قدمها إلى اللجنة العليا لمؤتمر الموسيقى الشرقية الذي عقد عندئذ في القاهرة تحت رعاية الملك فؤاد الأول ، وذلك - كما يقول - في مقدمتها : « لكي تعرضها وما اشتملت عليه من القطع الغنائية والمواقف الملحنة على حضرات المؤتمرين ضمن ما يعرض عليهم من النماذج عن جهود مصر الحديثة في الفنون الثلاثة : التأليف القصصي والتمثيل والتلحين » . وقد أخرجتها بالفعل فرقة السيدة فاطمة رشدي على مسرح الكورسال ، ولكنها لم تفل غير نجاح محدود .

لقد سبق أن عرضنا للخصائص العامة لمسرح شوقي وها نحن نستعرض مسرحياته الواحدة بعد الأخرى ونبتدىء بمسرحية على بك الكبير لأنه كان قد عالج نفس الموضوع كما قلنا منذ سنة ١٨٩٣ ثم عاد إليه بعد أن كتب ابتداء من سنة ١٩٢٧ ثلاث مسرحيات أخرى .

وسبب بدئنا بهذه المسرحية هو رغبتنا في أن نقارن بين المسرحية القديمة والمسرحية الجديدة لنقبين تطور فن شوقي الشعرى والدراماتيكي .

وبالرجوع إلى المسرحية القديمة نجد أنها وإن كانت قد كتبت شعرا إلا أن شوقي كان لا يزال في أول الشوط فملكته الشعرية لم تكن قد استحصدت بعد . وقدرته الغنائية والموسيقية لم تكن قد استبدت بموهبته الشعرية وطفنت عليها . ولذلك جاءت صياغتها مغايرة لصياغة مسرحياته الأخيرة بما فيها على بك الكبير نفسها بعد أن أعاد كتابتها ، ولعل في هذا الزمن السحيق كان متأثرا بالفكرة العامة التي كانت سائدة عن المسرح عندما كان يسمى « بالتشخيص » . وينظر إليه كفن شعبي يقصد إلى التسلية والترفيه ، ويصاغ بلغة أقرب ما تكون إلى لغة العوام أو الزجل الشعبي . ولذلك حاول أن يجمع بين خصائص هذا الفن الغربي ، وحقائق الشعب المصري الذي يكتب له . فاختار موضوعا تاريخيا قريب العهد بتاريخ مصر المعاصرة ، ثم كتبه بلغة قريبة من لغة الحديث في مصر ، وركز اهتمامه على الحركة والحوار لا على الشعر وروعة القصائد على نحو ما نلاحظ في مسرحه الجديد ، وإن يكن من الواضح أنه لم يحسن اختيار الفترة التاريخية التي يتحدث عنها . فحكم الماليك قد كان أظلم حكم في مصر ، وكانت آثامه لا تزال عالقة بذاكرة المصريين يتوارثونها إبتنا عن أب . ولقد كنا نستطيع أن نفعل سوء الاختيار لو أن شوقي قصد من مسرحيته إلى معالجة النفس الإنسانية في ذاتها . ومن المعلوم أن مآسى تلك النفس تستفحل وتتضح في عصور الانحلال والقسوة ، أكثر مما تتضح في عصور النهوض والبطولة . وذلك على نحو ما فعل شكسبير في اختيار موضوعات مآسيه من أحلك عصور إنجلترا مثلاً . ولكن شوقي كما بدل عنوان مسرحيته نفسه لم يرد أن يعرض مأساة بشرية في ذاتها بل أن يصور « دولة الماليك » أي أن يصور حالة سياسية واجتماعية تفشت في ذلك العصر أكثر من تصويره لمأساة فردية .

ومع ذلك ، فإن الإنصاف يقتضينا أن نقر بأن شوقي قد أحسن استخدام خياله ليوفر لمسرحيته عناصر الصراع الداخلي التي تبعث الحركة في اللوحة الفاريجية التي أراد تصويرها .

لقد اختار شوقي على بك الكبير بطلا لمسرحيته ، لأنه علم من التاريخ أن هذا المملوك كان رجلا طموحا استقل بمصر عن الأتراك ، واتخذ لنفسه لقب السلطان سنة ١٧٦٩ ووسع من رقعة ملكه بالاستيلاء على اليمن وجدة ومكة وشبه جزيرة العرب ، ثم غزة ونابلس والقدس ويافا وصيدا ودمشق ، وعندئذ احتال الأتراك للأمر بالكر والدهاء فاصطنعوا محمد بك أبو الذهب الذي كان مملوكا تبناه على بك الكبير . ففد أبو الذهب بسيدة وما زال به حتى قتله ، وخلفه في الولاية على مصر ورأى شوقي أن هذا الموضوع لا يكفي لتأليف دراما فتخيل قصة أخرى هي قصة غرام مراد بك بأمال الجارية التي اشتراها على بك الكبير واتخذ منها زوجة له . ونجح شوقي في الربط بين الموضوعين بأن جعل مراد بك يقامر مع محمد أبو الذهب لكي يفوز بمحبوبته آمال بعد قتل زوجها . وتخيل شوقي انقلابا مسرحيا بأن جعل الطوال اختا بمجولة لمراد بك الذي لا يكتشف هذه الحقيقة إلا في نهاية المسرحية عندما يكشف له عنها والده ووالدها النحاس مصطفى الياسرجي .

وبالمقارنة بين المسرحية القديمة والمسرحية الجديدة يتضح أن شوقي لم يغير الهيكل العام للقصة ، كما لم يغير من هدفه النهائي وهو تصوير دولة المماليك . وإنما غير تغييرا كاملا في صياغته الشعرية التي ارتفعت في المسرحية الجديدة إلى مستواه الشعري المؤلف . وإن تكن الروح الغنائية لم تطغ عليها كما طغت على مسرحياته الأولى ، بعد أن نهى النقاد إلى ذلك الطغيان وأجمعوا على أن مسرحه غنائي أكثر منه دراماتيكي . فظل قوام المسرحية الحوار لاجمع قصائد طويلة بعضها إلى بعض مخطط واه من الحوار . والظاهر أن الحملة التي شنّها النقاد على شوقي بمناسبة مسرحيته الأولى وهي « مصرع كليوباترة » قد لفتت نظره إلى بعض المآخذ التي نقر منها الجمهور المصري .

ونخص منها بالذكر نظرتة إلى الشعب المصرى ، فقد لاحظ النقاد أنه بينما يدافع عن كليباطرة ويحاول أن يرد إليها اعتبارها التاريخى والأخلاقى ، نراه لا ينصف الشعب المصرى فيصفه فى تلك المسرحية بأنه « بيضاء عقله فى أذنيه » . وأنه يصفق « لمن شرب الطلا فى تاجه ، وأحال عرشه فراش غرام » وليس من شك فى أن هذا النقد قد حمله على أن يسقط من مسرحيته القديمة ذلك المشهد أو « المجلس » كما كان يسميه ، الذى يصف فيه الشعب المصرى بأنه شعب ذليل لا يصعب ابتزاز المال منه بالسوط والعصا . وهو المشهد الثانى من الفصل الثانى حيث يجرى الحوار بين حنا وكيل على بنك الكبير ، وإقبال التى أصبحت آمال فى الرواية الجديدة على النحو الآتى :

حنا : (وهو يقدم الحساب لإقبال التى أصبحت زوجة لسيده ومديرة لزوجته)

هذا الخلاصة يا أميرة فاسمى لى بالقرار يربط وبالحباب

(تبسم لإقبال)

قد كان عند البيك من عام مضى عشرون ألفا حلوة الطلعات

ألفان منها مال ذاك العام والبا فى ضرائب تسعة لم تات

(إقبال ترجع إلى الخلف منزوعة)

إقبال : لم تات ؟ كيف رأيتموا تحصيلها هذا لعمري البنى فى الغايات

حنا لقد أقعدتني وأقمتني أكذاك يفعل سائر البيكات ؟

حنا : (لا تنغير هيئته)

لا ، إذ من العادات مالا يستوى فيه البيكات لكونهم درجات

إقبال : (تتقدم خطوة)

وبأىما كيفية تحصيلها ومن الجبابة فهن شر جبابة

هل فى دم الفلاح سر الكيميا أم هل يدين لكل باغ عانى

حنّا : (مبتسما)

تحصيلها سهل مع القرصات والكيسات
والضرب فوق الظهر وهو مطاوع
وأمر من ذا بيع واحدة النعا
ج أو التي بقيت من البقرات
إقبال : (تدير وجهها نحو السماء باكية)

الآن بان لي الرشاد بوجهه
وعرفت مصدر هذه الظلمات
وقنطت من مرجو عودك يا على
ورجوع بيتك ظافر الرايات
هيئات ، ناس البنى تسقط مرة
لا يسقطون كغيرهم مرات
(تطرق هنيئة تتقدم نحو حنا ناظرة إلى الدفاتر)

حنّا : (يلقي الخلاصة)

إنما المبالغ الذي قلت عنه
لك لم يبق منه غير القليل
أخذ البيك نصف ذلك منى
لاصطناع الرفاق عند الرحيل
وأتاني محمد أخذ الربع ببأس حلو وعنف جميل
وصرفنا ثلاثة وبما يبقى نرجى قضاء دين ثقیل
وأنا اليوم قد كبرت فمالي في الوكالات فأبحثني عن وكيل
(ينصرف وهو عند الباب)

هو ذا مذهبي وهذا شعاري وهو للناس من زمان شعار
لم أحاسب وكان في البيت قط كيف أرضى وليس في البيت فار
فهذا الحوار وإن كان يشف عن مبلغ جشع المالك وقسوتهم حتى ليحصلون
ضرائب عشر سنوات لم يحل منها غير ضرائب عام واحد — إلا أنه ينم أيضا
عن مبلغ ضعف الشعب حتى لا يدين لسكل باغات ، وحتى ليطاوعه ظهره
للضرب وبواتيه دون تمرد أو إباء ، وبذلك لا يرتفع هذا الشعب عن مستوى شعب
كليوباترة الذي أثار ثائرة النقاد فنزل شوقي عند حكمهم وأسقط هذا الفصل ، وإن
ظل مع ذلك ياطخ صورة حكم المالك بأحلك الألوان التي يملها النار يخ .

ولعل شوقي قد أحس في مسرحيته القديمة بأن بطل قصته وسط كل تلك الخمازي التي تلتاح جبين ذلك العهد ، لم يفز بعطف المشاهدين أو القراء ، وبذلك يضعف تأثير المسرحية العاطفي ، فحاول أن يكسب هذا البطل شيئاً من القبل بأن أبرز سمو خلقه الوطني فجعله يرفض معونة الروس بعد أن تحالف ضده المالك والأترك وهرب إلى وإلى عكا ، صديقه الشهم ضاهر العمر . كما اتخذ من هذا الموقف وسيلة لتصوير عنصر دراماتيكي يدور في نفس هذا البطل حيث يقول :

مالي قدمت وتركيا مقهورة والروس حولي يخطبون ودادي
أسطولم بيدي وقاندم معي سأصيب جندي عنده وعنادي
لا يا علي ، رويد في الغضب اتند ما تلك خطة حكمة ورشاد
ماذا جنت مصر علي وأهلها إن الجناة علي هم أولادي
وينتهي هذا الصراع الخاطف في المسرحية الجديدة بتغلب نزعة الخير والوطنية على شهوات علي بك الكبير فيقول :

لا أستعين على الأهل الغريب ولا أرمي الذئاب على غابي وأشبالي
كما يقول :

رباه ماذا يقول المسلمون غدا إن خفت قومي وأعمام وأخوالي
يقال في مشرق الدنيا ومغربها فعلت فعلة نذل وابن أذال
بل إنه ليعرف لمصر فضائها ويعترف بهذا الفضل فيقول :

بلد رعاني في الصبا وأحلى بعد الشباب مراتب القواد
كما يقول :

لا تنسى موضع مصر واذكر مالها من أنعم سلفت وبيض أيادي
ولم يقف شوقي من مسرحيته الجديدة عند هذا التغيير الجوهرى الذى يقرب بطل المأساة من نفوس المشاهدين والقراء ، بل عزز جوانب خير أخرى عديدة في نفس هذا البطل وأضاف إليها الكثير ليصلح من الفتور الذى يستشعره القارئ . إزاء البطل في المسرحية الأولى فجعل منه رجلاً نبيل الخلق يصيح قائلاً :

بعدا وسحقاً لعلماء الأمور إذا لم ألتمسها بمخلق فاضل عال
وهو بر بالفقراء حتى أصبحت الخزانة بنداه « كالبحر الخرب لكثرة ما يوجد
وما يهب ». كما أنه يعنى بالأزهر والثقافة ، « فركن يبنى للثقافة والحجا ، وركن
يقام للصلاة » ، بل وحاول شوقي أن يجيبه إلى الجمهور المصرى فأعلن عن اعتزازه
بالصانع المصرى حيث يقول :

وكل ما أبصرت فى . قصرى من صنع البلد
فليس يعلو الصانع المصرى فى الذوق أحد
فعل شوقى كل هذا لكي يجلب لبطل قصته ذلك العطف الذى حرمه منه فى
مسرحيته الأولى ، فأفقدوها عنصر الإثارة الأساسى فى كل مأساة ، ومع ذلك ينجح إلينا
أن شوقى لم ينجح فى هذه المحاولة أيضا ، وذلك لأن المأساة تدور كلها حول غدر
المالِك على بك الكبير به رغم تبنيه لهم وإحسانه إليهم . وفى رأينا أن شوقى قد بدد
كل ما بذل من جهد فى مسرحيته الثانية عندما أنطق بطله ، بعد أن تبين دس محمد
بك أبى الذهب له السم بقوله :

محمد نل كل ما شئت منى ومالى ألومك والسم فى
أخذت الخيانة والغدر منى

وعندما نسمع هذا الاعتراف الساحق الماحق ، كيف نستطيع أن نعطف على
هذا البطل « الشهيد » رغم رفضه الاستعانة بالأجنبي على مصر و بره بالفقراء ،
وعنايته بدور العلم والعبادة بل واعتزازه بالصانع المصرى .

ولقد يقال إن شوقى بإجراء هذا الاعتراف على لسان بطل مأساته لم يفعل غير
تسجيل حقيقة تاريخية تملأ مسرحيته كما تملأ صفحات التاريخ ، وهى غدر المالِك
بعضهم ببعض وقتل عبيدهم لأسيادهم بالتوالى . ونحن نقر بهذه الحقيقة ، ولكننا
لا نستطيع أن نفعل منافاتها لجوهر المأساة حيث لا بد أن يثير فينا بطلها نوعا من
الانفعال الشعورى إن سخطا وإن رضا ، ولكننا فى هذه المسرحية نخرج باردين

شاعرين بأن الحساب قد سوى ، فكما غدر على بك الكبير بغيره ، غدر به محمد بك أبو الذهب . فالتقدير قصاص لا نشعر إزاءه بعطف ولا سخط .

والظاهر أن شوقي لم يكن يجهل هذه الحقيقة منذ أن كتب هذه المسرحية لأول مرة ، وأنه قد أحس بالفتور الذي تتركه شخصية بطله في نفوس القراء أو المشاهدين فحاول أن يزرع في المسرحية بشخصيات ثانوية تنال عطف القارئ ومحبة ، واختار لذلك شخصيتي آمال ، وضاهر العمر . فأمال فتاة أبية ترفض الرق وتثور على أبيها نفسه لأنه يبيعها بالمال . وهى ذات كبرياء لا تقبل أن تنزل عن كرامتها الإنسانية ، كما أنها زوجة مخلصه وفيه غفيرة ترفض إغراء مراد بك رغم شبابه ووسامته إذا قيس بزوجها الشيخ كما أن ضاهر العمر صديق على الخلق لا يقبل أن يتخلى عن صديقه على بك عندما اشتدت به الخطوب ، بل يضحي بحياته في سبيله . كل هذه حقائق ازدادت وضوحا في المسرحية الثانية ، وإن تكن بذرتها موجودة في المسرحية الأولى ولكنها ، مع ذلك لا تنفذ المأساة من الفتور ، وذلك لأن هاتين الشخصيتين ثانويتان لا يتركز عليهما الانتباه إلا في فترات عابرة ، بينما يظل البطل محور الاهتمام المستمر ، وما دام هذا البطل قد فقد عنصر الإثارة فقد فقدت المسرحية كلها بالتبعية هذا العنصر ، وأصبحت لوحة وإن تكن صادقة في تصوير عصر المماليك إلا أنها فاترة تعوزها حرارة الدراما وقوة الانفعال ، وإن استقامت فيها الأصول الفنية من حيث الحبكة والمفاجآت وحانها ، وطريقة جريان الحوار ، وخلوه من الحشو الفئائي الذي يفزو معظم المسرحيات الشعرية الأخرى التي كتبها شوقي .

ليس من شك أن شوقي قد اصطدم بحقائق التاريخ التي ترسم لحكم المماليك صورة قائمة ، لم يصطدم فيها الخير بالشر ، بل طغى الشر واستشرى في النفوس حتى لون مظاهر الخير ذاتها ، فكرمهم وبرهم بالفقراء وعنايتهم بدور العلم والعبادة لم تكن خالصة لوجه الله والشعب ، وإنما كانت إما للمباهاة ، وإما لاصطياد ثقة الشعب وتسخيرهم في تحقيق شهواتهم وغدر بعضهم ببعض . ولكن شوقي هو المسئول عن

هذا الاختيار ، بل قد كان في استطاعته أن يجرى الصراع بين الشعب وهذا الفساد ، حتى ولو بانهتصار الفساد ، لأن عطفنا عندئذ سيتوفر على جانب واحد هو جانب الشعب ، وبذلك نتأثر ونفعل ، ولكن الظاهر أن إحساس شوقي بالشعب وإيمانه به كان محدودا ، وذلك فضلا عن أن ما كتب إنما هو تاريخ الملوك في مصر لا تاريخ الشعب الذي لا يزال مجهولا إلى حد بعيد عن عمد أو غير عمد ، ولم يظهر هذا الشعب وتظهر صفاته السكرية الأصيلة إلا عندما أخذ الجبرتي يكتب يومياته ويسجل بطولة هذا الشعب منذ الحملة الفرنسية ومقاومته لها مقاومة رائعة . ولا شك أن هذه البطولة لم تولد فجأة في عهد الجبرتي بل كانت لها أصولها السابقة منذ عهد المماليك . ولقد صور بعض الرحالة الأوربيين جانبا من أخلاق ذلك الشعب الطيبة خلال تلك العصور المظلمة ، ولكن شوقي فيما يظهر لم يضمن نفسه في الرجوع إلى قصص مثل تلك الرحلات .

مصرع كليوباترة

منذ أن نشر شوقي في سنة ١٨٩٣ مسرحية على بك الكبير في طبعها الأولى لم يعد إلى المسرح إلا في سنة ١٩٢٧ حيث نراه ينشر « مصرع كليوباترة ». ومنذ ذلك الحين توالى مسرحياته إلى أن توفي في سنة ١٩٣٢

ولقد كان موضوع كليوباترة من الموضوعات التي تداولتها أقلام كتّاب المسرح منذ عهد النهضة الأوروبية حتى القرن العشرين في الأدب الفرنسي يستطيع الباحث أن يعثر على سلسلة من المسرحيات التي تتناول بعض نواحي هذه الشخصية شبه الأسطورية ، وذلك ابتداء من « جودل » في مستهل عصر النهضة إلى « فيكتوريان ساردو » في أوائل القرن العشرين . وفي إنجلترا لن نعدم سلسلة مماثلة تمتد من شكسبير إلى برنارد شو في العصر الحديث بل وتناولها الموسيقيون مؤلفو الأوبرا . وأمل أوبرا « مسنية » التي ألفها سنة ١٩١٩ من خير ما لحن الملحنون لترجمة تلك القصة الخائفاً وأنعاماً . وليس من اليسير أن تحلّيد المسرحيات الأوروبية التي يحتمل أن يكون شوقي قد اطاع عليها أو أفاد منها من بين تلك السلاسل الطويلة . وهذا بحث طويل الأمد بل ونخشى ألا يسفر عن نتائج محققة ، لأننا لم نعلم عن شوقي تبعمراً في مطالعة الآداب الغربية أو دراساتها والمقارنة بينها والإفادة منها ولذلك ربما كان من الخير الاكتفاء في هذا البحث بما هو واضح من أن شوقي قد اعتمد في كتابة مسرحيته على ثلاثة مصادر :

١ - التاريخ الذي يلوح أنه قرأه في أحد السكتب الفرنسية أو العربية التي تناولت تاريخ مصر أو تاريخ الدول الشرقية في العصر القديم أو تخصصت في تاريخ البطالسة في مصر وهناك احتمال كبير في أن اعتماده الأول قد كان على كتاب عالم المصريات الكبير مسبيرو في كتابه « تاريخ شعوب الشرق في العصر القديم » .

٢ - مسرحية أنطونيو وكليوباترة لشكسبير التي يرجح أن يكون اطلاعاً عليها

قد كان في ترجمة فرنسية ، وذلك لأن الترجمة العربية التي نشرها محمد عوض ابراهيم بك لم تنصر إلا بعد وفاة شوقي بسنين طويلة . ولم نعثرها على ترجمة عربية سابقة .
 واطلاع شوقي على مسرحية شكسبير نستطيع أن نوكد استنادا إلى بعض التفاصيل التي لا نظنها تخطئ ، وذلك ، مثل استعارته بعض الأسماء غير التاريخية في مسرحيته وبخاصة اسم وصيفة كليوباترة التي سماها شكسبير شارميان Sharmian والتي أصبحت عند شوقي شرميون ، بل وبعض تفصيلات المعاني الشهيرة مثل ذلك البيت الرائع الذي يجريه شوقي على لسان قيصر عندما يرى كليوباترة ووصيفتها صرعى دون أن يرى فيهن أثرا للجراح وهو قوله :

عجيب يا طبيب أرى قتيلا ولكن لا أرى أثرا للجراح

فقد أجرى شكسبير نفس المعنى على لسان قيصر حيث يقول :

The manner of their death ?! I do not see them bleed :

التي يترجمها محمد عوض ابراهيم بك بقوله :

« هل لي أن أعرف وسيلة موتهن لأنى لا أرى آثار الدم عليهن » وهي ترجمة

تظهر إلى جانبها براءة شوقي الذي احتفظ للاستفهام في النص الإنجليزي بمعناه الذي يجمع بين السؤال والدهشة . بل وغلب الدهشة على السؤال على نحو ما يفعل النص الإنجليزي .

٣ — وأما المصدر الثالث فهو مشاعر شوقي الشخصية والهدف الذي رمى إليه من كتابة هذه المسرحية . وهذه المشاعر وذلك الهدف نجدها مبسطة مفصلة في النظرات التحليلية التي أرفقها شوقي بمسرحيته إذ نراها تفصل المواضع التي جانب فيها شوقي التاريخ ، وتبرر هذه المجانبية بحرص شوقي على أن يرد إلى كليوباترة كملسكة مصرية — اعتبارها أمام التاريخ . وأن يدافع عن سمعتها . وهذا العنصر هو الذي سيطر على شوقي في كتابة مسرحيته وخالف بينها وبين التاريخ من جهة وبين المسرحيات الأوروبية التي تناولت هذا الموضوع من جهة أخرى .

والذى لاشك فيه أن شوقي عند كتابة هذه المسرحية قد كان شديد الحرص على أن يحظى بتصفيق الجماهير المصرية وإعجابها ، ولذلك حاول أن يرضى مشاعرها الوطنية . ومع ذلك أخطأ السبيل وذلك لأنه وإن يكن قد تحرر في الفترة الأخيرة من حياته إلى حد ما من تبعيته للسراى والأسرة المالكة ، كما أخذ يقترب إلى الشعب المصرى منذ أن أثبت وجوده بثورة سنة ١٩١٩ الرائعة إلا أنه ظل مع ذلك يرى فى ملوك مصر بؤرة الوطنية ورمزها الأول ، حتى خيل إليه أن دفاعه عن ملكة حكمت مصر يعتبر دفاعا عن الوطنية المصرية ولكنه نسى أن كليوباترة اليونانية الأصل لم تسكن مصرية بل سليلة الغزاة الذين — وإن استقلوا بحكم مصر — إلا أنهم ظلوا دائما يستعلون على المصريين ويشعرون إزاءهم بعزة الغزاة حتى كانوا يحرمون الزواج بين المصريين واليونانيين ، كما أثبتت الوثائق التى اكتشفت فى نيوقراطيس بمديرية البحيرة . وقد اشتهرت أسرة البطالمة ذاتها بالقسوة والفرد والانهلال حتى كان الواحد منهم يقتل أباه أو أخاه طمعا فى الملك على نحو ما حدث فى تاريخ كليوباترة ذاتها إذ تزوجت بأخيها الأصغر ولم يمنهما ذلك من التآمر عليه والاستعانة بالرومان للفتك به والاستئثار بالملك دونه . وبالضرورة لم يستطع شوقي أن يطمس كل هذه الحقائق التاريخية التى تتجمع إلى جوار انهلال كليوباترة الشخصى وخضوعها لمطامعها الجاحمة وشهواتها الحيوانية فتجمل منها شخصية حقيرة بغيضة لدى المصريين والراجع أن شوقي قد أحس فى غموض بهذه الحقيقة النفسية الكبيرة فحاول أن يصور شيئا من حقيقة شعور المصريين عندئذ ضد هذه الملكة الداعرة ، وصور هذه الحقيقة عند بعض الشخصيات المصرية الثانوية فى المسرحية وبخاصة شخصية حابى الذى لا يتورع فى مطلع الرواية عن أن يعلن تمرده على كليوباترة ويخايزها ولكنه لسوء الحظ لا يلبث أن يستخذى ، وأن ينسى تمرده وكرامة وطنه بعد أن أرسلت كليوباترة له حبل الفواية لىكى يهيم غراما هو الآخر بهيلانة الوصيغة اليونانية ، بل وأجهزت عليه كليوباترة إذ منعته هو وعشيقة ضيعة بصعيد مصر فأفقدته فكرة الحياة فيها مع عشيقته كل تمرد وكل وطنية مصرية تأثرة لسكرامتها

وبذلك جعل منه شوقى ممثلاً للشعب المصرى الذى صورده شوقى شعباً سلبياً
منساقاً من السهل تضليلاً إذ هو كما يقول : « بيضاء عقله فى أذنيه » . حتى
لنراه عند شوقى « يصفق لمن شرب الطلا فى تاجهم ، وأحال عرشهم و فراش غرام »
ولقد يكون فى هذه الأوصاف شىء من الصدق ولكنها على أية حال تتنافى مع الهدف
الذى رعى إليه شوقى وهو إرضاء عاطفة الوطنية عند المصريين واكتساب إعجاب
الجاهل ، وهى قد تكون مفهومة بل ورائعة عند كاتب واقعى كشكسبير أو غيره
من يتخذون لهم هدفاً للكشف عن الحقائق الإنسانية مهما تكن قاسية مظلمة وأما أن
يريد شوقى تملق العواطف الوطنية ثم يظن أن الدفاع عن كليوباترة المسكنة اليونانية
الفاجرة ودمغ الشعب المصرى بهذه الصفات وتحقير مثله فذلك مالا نراه
متسقاً مع هدفه .

والواقع أن تاريخ كليوباترة طويل حافل بالأحداث الدراماتيكية وليس من
الممكن ، ولا من المعقول أن يحشد مؤلف مسرحى كل أحداثه فى مسرحية واحدة
كما أنه لم يقل أحد بضرورة التزام المؤلف المسرحى لتفاصيل الحوادث التاريخية ،
إذ المشاهد فى تاريخ الآداب المسرحية أن المؤلفين لا يلتزمون إلا بالأحداث الكبرى
التي يصدم الخروج عليها عقول الجماهير ومشاعرهم وأما ما دون تلك الأحداث
الكبرى من تفاصيل وبواعث فلامؤلف المسرحى الحرية المطلقة فى التصرف فيها
وفقاً لمقتضيات فنه وضرورات الهدف الذى يرمى إليه / وها هو كاتب على كبير
كبرناردشو يختار لإحدى مسرحياته الشهيرة فترة من حياة كليوباترة تتناول علاقتها
ببوليوس قيصر ومغامرتها الشهيرة معه فيقلب التاريخ رأساً على عقب ويجعل من بوليوس
قيصر مثال الشيخ الحكيم المسيطر على نفسه سيطرة تامة ، بل المترفع المحقق ، كما يجعل
منه مثال الحاكم الرحيم الذى يعرف كيف يسوس البشر بحكمة مثالية ، فهو ينظر
إلى كليوباترة كطفلة صغيرة ، بل كطفلة يداعبها فى ترفع ، ويفادر معصر فى نهاية المسرحية ،
وكليوباترة تبكى كالطفلة التى تفارق أباه ، أو كالطفلة التى تفارق سيدها . وأما ما يرويه

التاريخ من غرام يوليوس قيصر بكليوباترة بل وإنجابه منها ابنه قيصر بن الشهير في التاريخ ، وإثارة الرومانيين ضده وبخاصة أعضاء السناتو بسبب هذا الغرام العاثر إثارة كانت من ضمن الأسباب التي أدت إلى اغتياله فكل هذا لا يحفل به شوقي ولا يقيم له وزناً . وعندما نرى هذا من شولا نجد محلاً لأن يأخذ الفقاد في مباحكة شوقي باسم التاريخ ، فيدعون أنه قد أفسد التاريخ عندما زعم في مسرحيته أن كليوباترة لم تنسحب من معركة أكثيوم البحرية أو من معركة الإسكندرية البرية عن جبن أو خيانة لأنطونيوس بل لسياسة عليها رسمتها لتحقيق مجد مصر الذي رآته يتمحق بأن تترك الرومان يقني بعضهم بعضاً فيخلوها الجو وتستطيع أن تسيطر على العالم وأن تحل الإسكندرية محل روما . أو عندما زعم أنها لم تكن مسئولة عن الخبر الكاذب الذي وصل إلى أنطونيوس عن انتحارها ، وجعل المسئول عنه طبيب كليوباترة الكاذب المتأمر أو عندما غير في هذه الجزئية أو تلك من جزئيات التاريخ . فالمؤلف المسرحي ليس مؤرخاً ولا يطالب بأن يكون مؤرخاً ، وإنما هو أديب له أن يتصرف في جزئيات الحياة المعاصرة عندما يأخذ في تصويرها . وكل ما يمكن أن يؤاخذ به هو مدى توفيقه في استخدام التاريخ لتحقيق الأهداف الفنية والإنسانية التي يسعى إليها في تأليفه المسرحي .

وبمقارنة مسرحية شكسبير بمسرحية شوقي نجد اختلافاً جوهرياً يرجع إلى المنهج الفني وإلى الأهداف الإنسانية . فشكسبير حرصه الأول منصب على تحليل المشاعر الإنسانية . ولذلك نراه يحرص في مسرحيته على الوقائع التاريخية التي تسعفه ، دون تقيد بأي قاعدة أو أصل من الأصول المسرحية التي نادت بها الكلاسيكية فيما بعد . ولذلك نراه يستغل حادثة زواج أنطونيوس من أوكتافيا أخت أكتافيوس خصم أنطونيوس اللدود ويتخذ من هذا الزواج سبباً من أسباب إشعال نيران الحرب بين القائد الرومانيين وسبباً لتحريك عنصر الغيرة في نفس كليوباترة كما كان سبباً لتحريك حفيظة أوكتافيوس ضد أنطونيوس وكليوباترة انتقاماً لأخته المهجورة .

ولا يجد شكسبير حرجا من أن ينقل مكان المسرحية من الشرق إلى الغرب ومن الإسكندرية إلى روما وصقلية وبلاد اليونان تبعا لانتقال الأحداث بعد وفاة زوجة أنطونيو الأولى وسفره من مصر إلى إيطاليا حيث تم الصلح بينه وبين أوكتافيو ، كما تم زواجه من أخته ، ثم هجره لهذه الزوجة الجديدة وعودته إلى كليونباترة ، واشتعال الحرب بينهما وانهمزام أنطونيو وكليونباترة وانتحارهما . وذلك بينما يغفل شوقي هذه الحادثة التاريخية الهامة ولعله أراد أن يجارى في ذلك الكلاسيكيين الفرنسيين الذين يحرصون على مشاكلة الواقع في حدود تمثيل المسرحية لقطاع محدد من الحياة ، ولذلك ينفرون من أن يجمعوا في المسرحية الواحدة بين الشرق والغرب وبين أطراف الزمن المتباعدة . ولذلك ضيق شوقي من حدود الزمان والمكان واكتفى بأن يجري مسرحيته حول الحوادث التي وقعت في أكتيوم والإسكندرية بعد عودة أنطونيو . بل واستعاض بالقصص عن المشاهدة على نحو ما يفعل الكلاسيكيون فنراه يكتب في بوصف معركة أكتيوم الحربية ومعارك الإسكندرية البرية . وهذا الوصف ليس بدعا في الفن المسرحي وله نظائره عند كبار الكتّاب الكلاسيكيين كراسين وغيره . ولقد يبلغ الوصف الفني الفاجح أكثر مما تبلغه المشاهدة في إثارة القارئ أو المشاهد على نحو ما نرى في مسرحية شهيرة كمسرحية « فدر » إذ يقص راسين حادثة مصرع بطله هيوليت قصصا يفوق في قوة إثارته مشاهدة البصر ، وبذلك يتجنب بشاعة المنظر دون أن يفقد عنصر الإثارة ، التي يسعى إليها كل مؤلف مسرحي ، ويصل إليها بوسائله الخاصة ، فيؤثر الكلاسيكي الوصف بينما يؤثر الرومانتيكي المشاهدة ولا يتردد في أن يعرض على خشبة المسرح أبشع المناظر ، وأشدها عنفا ، فيريق الدماء ، ويفثر الأشلاء أمام المشاهدين .

✦ لم يخرج شوقي إذن على أصول الفن المسرحي ومواضعاته في معالجة التاريخ ، ولا نرى من الإنصاف مما حكته في ذلك . ولكننا لا نستطيع إغفال مساءلته عن مقدار نجاحه في الهدف الذي اختاره وحسده لنفسه على النحو الذي ارتضاه ، وهو

رد اعتبار كيلوباترة أمام التاريخ ، إثارة عطف الجماهير عليها وهذا هو موضع إخفاقه الأساسي . فنحن نخرج من المسرحية وليس في نفوسنا أى عطف ولا في عقولنا أى تقدير لهذه الملكة العتيدة ، وإن كنا نحسب أن شوقي كان فيما يبدو يتوقع العكس وذلك بدليل أنه قد حرص على أن يحمل للمسرحية ذبلا قد يوم بأنه من نوع الخيل المسرحية التي اشتهرت عند شكسبير بما يسمى بالترويح Relief إذ نراه يحرص على أن تتخلل بعض مآسيه العاتية مناظر أو أحداث مضحكة أو سعيدة يحاول أن يخفف بها من وقع مآسيه العاتية . ولعل قصة غرام حابي وهيلانه قد ظننا شوقي وسيلة من وسائل الترويح الشكسبيرى ، حتى لنراه يحرص على متابعة هذه القصة الجانبية حتى بعد انتهاء المأساة بانتحار أنطونيو وكيلوباترة ، فنراه يهيئ لهيلانه من ينقذها من سم الأفعى الذى اختارته بجاراة لسيدتها . فتصحو من السم وتنصرف من المسرح مع حابي إلى الضيعة التي منحتها لهما كيلوباترة وكأن شوقي قد أراد بهذه الأقصوصة أن يروح عن المشاهدين وأن يخفف عن نفوسهم وقع مأساة ملكتهم كيلوباترة ولكننا في الحقيقة لا نستشعر هذا الوقع في نفوسنا أو نفوس غيرنا من المشاهدين بل لعل هذه الأقصوصة الدخيلة قد أطاحت بما يمكن أن تكون المأساة الأصلية قادرة على أن تحدثه في النفوس .

ولعل سبب إخفاق شوقي في إحداث الأثر النهائى المنشود راجع إلى اضطرابه في وصف وتحليل شخصياته الروائية على نحو يستطيع أن يحقق المشاركة الوجدانية المطلوبة بينها وبين المشاهدين أو القراء بحيث يعجبون بمظاهر القوة والعظمة في نفوسهم وياتمسسون المذر لمواقع الضعف أو السقوط ، وبخاصة إذا ذكرنا أن هدف شوقي الأساسى لم يكن التحليل النفسى الإنسانى لذاته بل إثارة الشعور الوطنى والإعجاب القومى . وأوضح ما يكون هذا الفشل في تصوير شخصية كيلوباترة نفسها على نحو يشعرنا بأنها غير مؤمنة على الإطلاق بأى شيء مما تقول ، فهي أحيانا ملكة مصر التي تضجى في سبيلها بكل شيء حتى « بعبقرى جمالها » . وهي أحيانا

ملكه طموح تعمل لمجدها الشخصى وتضحى بكل شئ فى سبيله . وهى أخيرا
شهوانية الذات تستعبد غرائزها ، وتسيطر على حياتها . وبين كل هذه الانجهاات
تضطرب حياتها وتختلط تصرفاتها بحيث يحس المشاهد أو القارئ بأنها كاذبة
فى كل ما تقول . وليس هذا الشعور ناتجا عن تقلب مشاعرها وتغير حالاتها النفسية
فهذه التقلبات حقائق نفسية كثيرا ما نصادفها فى الحياة ، وفى روائع المؤلفات الأدبية .
ولكنها تكون تقلبات صادقة لها ما يبررها من الأحداث . وأما كيو ياترة عند شوقي
فلا تحس الصدق فى حالاتها المتقلبة ولا نفس مبررات هذا التقلب وضروراته .

وفى الحق إن تصوير الشخصيات والنجاح فى هذا التصوير إلى الحد الذى
يشبه خلق الحياة هو مصدر المشقة الكبرى فى التأليف المسرحى والقصص ، وهو الغاية
التي لم يصل إليها غير عباقرة الأدب ، الذين لم ينجحوا فى تصوير الحياة فحسب بل
ونجحوا أحيانا فى خلق تلك الحياة أو خلق ما هو أعمق من الحياة الظاهرة وأوضح
خطوطا . وما نظن من العدل أن نطالب رائدا كشوقي بأن يصل إلى ما وصل إليه
شكسبير وأضرابه .

مائل

قبـيز

قلنا إن شوقى قد رجع إلى تاريخ مصر وتاريخ العرب يستقى منهما موضوعات لمسأله ، وأنه قد اعتمد على العاطفة الوطنية لتحقيق المشاركة الوجدانية التى لابد منها لنجاح الفن المسرحى ، ثم رأينا أنه لم يوفق فى إثارة عطفنا على « كليوباترة » فضلا عن إعجابنا بها .

والآن ننظر فى مسرحيته المصرية الأخرى « قبـيز » ، لنرى هل وفق إلى ما لم يوفق إليه فى « مصرع كليوباترة ؟ »

تناول شوقى فى مسرحيته « قبـيز » فترة حاسمة فى تاريخ مصر ، وهى فترة القضاء على استقلال مصر وسيادتها ، ووقوعها فريسة فى يد الغزاة الأجانب الذين ظلوا يتعاقبون على حكمها منذ أواخر القرن السادس قبل الميلاد حتى نهاية فاروق . . . ولكن شوقى لم يرجع فى تصوير هذه الفترة إلى التاريخ الحقيقى الذى يفسر أسباب غزو الفرس لمصر ، بأسباب سياسية واقتصادية وعسكرية تتصل اتصالا وثيقا بالصراع الجبار الذى كان سائدا عندئذ بين الفرس من جهة ، واليونان وقرطاجنة من جهة أخرى ، وتطلع القرية إلى الاستيلاء على مصر لترجيح كفة الصراع .

بل آثر أن يستخدم لفنه المسرحى أسطورة رواها المؤرخ اليونانى القديم هيرودوت ونقلها عنه بعض المؤرخين المحدثين ، وهى تلك الأسطورة التى تزعم أن « قبـيز » غزا مصر لأنه طلب إلى « أمازيس » ، فرعونها ، أن يزوجه من ابنته ، ولكن أمازيس غشه . . . فبدلا من أن يزوجه من ابنته « نفريت » زوجه من « نيتاس » ابنة « ابرياس » الفرعون الذى قتله أمازيس واستولى على عرشه ، ثم اكتشف قبـيز هذا النش فثارت حفيظته وانتقم من فرعون بغزو مصر ، وسفك دماء أبناءها ونهب خيراتها ، وتدمير معابدها ، وقتل عجل أبيس اله المصرى بين القدماء . . . وإن تسكن نوبات جنون هذا الملك الطاغية السفاح قد أطاحت بما بقى فى رأسه من عقل ، فقتل أيضا أخاه ، وأخته فى ساعة جنونية بل ولقى حتفه .

الأسطورة والواقع .

وليس من شك في أن شوقي كان له كل الحق في أن يفضل هذه الأسطورة على التاريخ الواقعي ... إذا رأى أنها أكثر موثاقاة لفته ، وأوفر حظا في خدمة الهدف الذي رمى إليه من تمجيد روح الفداء والتضحية الوطنية في شخصية « نيتاس » التي قدمت نفسها قربانا على مذبح الوطن .

وإذا صح هذا لا يكون هناك محل لأن يشدد ناقد — كالأستاذ العقاد في كتابه « قبيز في الميزان » — النكير على شوقي باسم التاريخ ، مادام شوقي نفسه قد آثر لفته أن يخرج من مجال التاريخ إلى مجال الأسطورة ، ومع ذلك فإن الحملة العنيفة التي شنّها الأستاذ العقاد على مسرحية شوقي باسم التاريخ ، إذا كان لبعض تفصيلاتها شيء من الوجهة ، فإن البعض الآخر لا يخلو من تعسف لا محل له .

فالأستاذ العقاد قد يكون محقا عند ما يأخذ على شوقي أنه لم يستخدم بعض الحقائق التاريخية الثابتة التي لا تنافي مع هدفه الوطني ، وتفسر إطباق الجنون على قمعيز مثل الهزائم الشديدة ، والخسائر الفادحة التي لقيتها جيوش الفرس في بلاد النوبة ، وفي الصحراء الغربية .

تعسف :

وعلى العكس من ذلك يظهر تعسف الأستاذ العقاد عند ما يأخذ على شوقي أنه لم يستخدم في مسرحيته أسماء تاريخية لامعة ، كانت لها بعض الصلات بمصر أو الفرس في تلك الفترة مثل المشرع اليوناني الشهير « صولون » أو « قارون » ملك ليديا الذي لا يزال يضرب به المثل الشعبي في وفرة الثراء ، ويزيد هذا التعسف وضوحا عند ما نلاحظ أن الأستاذ العقاد لم يوضح لنا على أي نحو كان يريد أن يدخل شوقي هاتين الشخصيتين أو غيرها في المسرحية ، وما هي الأدوار التي كان من الممكن أن تلعبها فيها ... وهكذا يتضح كيف أن هذا النقد التاريخي لم يكن له محل ، كما يتضح ما فيه من تعسف ، ولذلك ربما كان من الخير أن نترك التاريخ جانبا ؛

حسن
العقاد

لننظر في المسرحية على أساس الأصول الفنية في تصوير الشخصيات ، وعلى أساس
الهدف الذى قصد إليه شوقي .

شخصية أساسية :

ومن البين أن الشخصية الأساسية في هذه المسرحية ليست « قبيز » وإنما
هى « نتيقاس » التى أراد شوقي أن يصور فيها الروح الوطنية التى أراد أن يحقق
بها — كما قلنا — المشاركة الوجدانية ، التى تضمن استجابة الجماهير ، ولذلك يجدر
بالناقد أن يتخذ هذه الشخصية أساسا لنقده وحكمه على المسرحية .

والواقع أن شوقي قد أراد أن يحسم الوطنية المصرية في شخصية « نتيقاس »
وأن يجعل منها ما يمكن أن يشبه باللولؤة التى لا تذوب في الأحوال ، وذلك لأنه صور
مصر عندئذ على حقيقتها من حيث الضعف والانحلال والإسراف في البذخ ، حتى
« قتل النعيم حمية الشبان » ، وأصبح جيش مصر نفسه خليطا من المرتزقة وبخاصة
من اليونان ، الذين وصل أحدهم وهو فانيس ، إلى رتبة القائد ، ثم غدر بمصر وحيشها
وأفشى سرها إلى قبيز ، ثم التحق بالجيش الفارسى ، ولكننا مع ذلك نلاحظ أن
شوقي لم يستطيع أن يصون صفاء هذه اللؤلؤة ، ولا أن يوضح لنا سر نقاشها بل ولا أن
ينجى عنها ما علق بها من أدران .

قدم لنا شوقي « نتيقاس » على أنها المصرية سليمة الفرائض التى تفدى البلاد
بنفسها ، وتدفع عن مصر شر العجم ، وتقى الوطن دنس الفتح وعاره ، وتهتف دائما
« تعيش مصر وتبقى » ، ولكننا مع ذلك لم يوضح لنا كيف استطاعت « نتيقاس »
أن تتغلب على حقداء الانسانى المشروع على قاتل أبيها الفرعون « أمازيس » أو كيف
استطاعت أن تنفاسه ، ولم يستخدم الصراع المؤثر الذى كان من الطبيعى أن يثور
في نفسها بين المودة الشخصية وحب الوطن ، وبخاصة وأن شوقي قد جعل لتلك
المودة أعقابا تركيهاا وتزيدها ضراما حتى لتمس نتيقاس في أعز ما تملك الفتاة ، وهو قلبها .
فشوقي يحدثنا أن « نتيقاس » كانت تحب « تاسو » حارس أبيها ، وكان هذا

الجندي يبادلها حبا بحب طالما ظل أبوها فرعوناً لمصر ، حتى إذا قتله « أمازيس »
واغتصب منه العرش ، تحول « تاسو » من « نقيتاس » إلى « نفریت » بذت
فرعون الجديد وذلك لأنه على حد قول شوقي :

يعشق الجاه والفنى ولا يحب الفـوانى

فهو كالنحلة من زهر إلى زهر ، كالنعمة من قصر إلى قصر ، ولم يستطع شوقي
أن يهمل ما يثيره مثل هذا القدر في « نقيتاس » من غيرة كاوية فنراها تخاطب
« تاسو » بقولها :

أقسمت لى فاذهب فأقسم لها فانت أهل للقسم الحانث
وإذا كانت هذه هى حالة « نقيتاس » النفسية ، وهذا هو مبلغ نعمتها على
« تاسو » وغيرها من « نفریت » ، الأناثية المحظوظة ، أو ما يكون القارىء أو
المشاهد على حق فى أن يشك فى مدى نبل « نقيتاس » وسيطرة روح التضحية
والفداء الوطنى على نفسها ، مما يذهب بروعة بطولتها ويضعف من عطفنا عليها
ونحنسنا لها ، وبخاصة وأننا لم نشهد معركة نفسية تدور فى حناياها بين كل هذه
العناصر المشتبكة المتضاربة من حقد على قاتل أبيها ، وغيرة من ابنته ، وبأس من غرامها
المحطم ، ثم شعورها الوطنى واشتعال روح التضحية فى نفسها ، صراعاً تخرج منه
منتصرة مغلبة روح الوطنية النقية السامية على مشاعرها الشخصية ، ومآسها الخاصة
بحيث تزداد عندئذ تضحياتها نبلا ، وتزداد قلوبنا عليها حنوا ؟

لم يصب الهدف :

هذا هو النقد الأساسى الذى يمكن أن يوجه إلى هذه المسرحية التى أراد شوقي
أن يمجدها فيها روح الفداء والوطنية المصرية ممثلة فى فتاة من سلالة الفراعنة ، ولكنه
لم يصب الهدف كما لم يصبه عند ما حاول فى « مصرع كليوباترة » أن يرد إلى تلك
الملكة اليونانية — التى جلست على عرش مصر — اعتبارها ، وأن يثير فينا العطف
عليها بل والإعجاب بها .

والآن ما مسرح إخفاق شوقي؟ أهو في عدم ملائمة موضوعات مسرحياته للهدف الوطني الذي قصد إليه؟ أم هو في عدم توفيقه في استخدام أحداث التاريخ واتخاذها وسيلة إلى تصوير شخصياته على النحو الذي أراد؟ أم هو أخيرا تركه الهدف الوطني يطفئ على الحقائق الإنسانية والعناصر النفسية التي لم يكن بد من تجليتها والفوص وراها حتى يكتسب مسرحه قيمة إنسانية وأدبية خالدة؟!

هذه كلها أسئلة نترك الإجابة عليها إلى ما بعد فراغنا من الحديث عن مسرحياته التي استقاها من تاريخ العرب وهي «مجنون ليلى» و«عفرة» و«أميرة الأندلس».

مجنون ليلي

استعرضنا فيما سبق مسرحيات شوقي التي استمد موضوعاتها من تاريخ مصر ، هي « على بك الكبير » و « مصرع كيلوباترة » و « قبيز » ، وأوضحنا إلى أي حد استطاع شاعرنا العظيم أن يحقق ما هدف إليه في كل من هذه المسرحيات . ونعرض الآن للمسرحيات التي استقاها من تاريخ العرب ، وأول هذه المسرحيات هي « مجنون ليلي » . وهنا نلاحظ أن شوقي لم يختار هذا الموضوع من التاريخ الحقيقي ، بل من التاريخ الأسطوري . قصة المجنون و ليلي لا تعتبر تاريخاً ، بل قصة شعبية ، تكاد تكون رمزا لجميع قصص الغرام أو الهوى العذري ، الذي تنفسي في الحجاز في صدر الدولة الأموية ، لأسباب اجتماعية واقتصادية وسياسية ، يعرفها مؤرخو الأدب العربي . ولقد سبق للدكتور طه حسين أن كتب منذ ربع قرن سلسلة من المقالات عن هذا الهوى العذري الحجازي جمعها في الجزء الثاني من « أحاديث الأرباء » ، وفيها يتكرر وجود قيس بن الملوح المشهور بالمجنون إنكاراً مطلقاً ، معتمداً على ما في قصته من تناقض وإحالة وأحاديث خرافية ، وهو في هذا الإنكار غير مبتكر ، فقد شكك أكبر مصدر لهذه القصة وهو « الأصفهاني » مؤلف كتاب « الأغاني » في هذه القصة وتفاصيلها التي يرويها بكل حذر واحتياط .

لم يكن شوقي إذن في مجال التاريخ عندما يعالج هذه القصة ، وإنما كان في مجال القصة الخيالية ، أو الأسطورة الشعبية . وكان باستطاعته أن يطلق لخياله العنان في تصوير الشخصيات ، وإبراز سماتها النفسية وخصائصها الروحية ، كما كان باستطاعته أن يتصرف في الأحداث التي تكون الحركة المسرحية تبعاً للهدف الذي اختاره ، والقيم الإنسانية التي يريد أن يجلوها في مسرحيته ، وأن يحرك بها نفوس القارئ أو المشاهد .

لقد كان شوقي يستطيع — لو واثته القدرة — أن يخلق في الأدب العربي الحديث

من قصة الجنون وليلى ، مسرحية إنسانية عاتية تشبه « روميو وجوليت » التي خلقها شكسبير في الأدب الإنجليزي ، وموضوع القصة شديدة الشبه ، فكل منهما يدور حول حب فتى لفتاة ، ثم قيام عوائق أمام هذا الحب العارم الذي يسعى إلى الزواج . وإذا كان شكسبير قد أرجع هذه العوائق إلى عداوة متأصلة بين أسرتي العاشقين ، فإن العوائق في قصة مجنون ليلى تعود إلى عادات وتقاليد اجتماعية ، ليست أقل استبدادا بالنفوس وسيطرة عليها من العداوات التي تقوم بين الأسر ، بحيث يتسع المجال في الحالتين لذلك الصراع النفسى العنيف ، الذى اتخذ منه شكسبير سبيلا إلى سبر أعماق النفس البشرية ، وإظهار قواها الخفية العنيفة المتمردة ، وبخاصة إذا ذكرنا أن الدراسات النفسية كانت قد تقدمت في عصر شوقي تقدما كبيرا ، كان باستطاعته أن يفيد منه ، إذا أعوزه الاستبطان الذاتى ، والخيال الخالق المدرك ، ولكن شوقي الشاعر الفناى الموهوب كان لسوء الحظ لا يملك شيئا مما تميز به شكسبير من نفاذ البصيرة وتحليق الخيال ، كما أن حصيلة من الثقافة الإنسانية العامة كانت ضحلة ، ولذلك لم يستطع أن يعيد خلق هذه الأسطورة الأدبية على نحو ما أعاد شكسبير خلق أسطورة « روميو وجوليت » ، بل نراه يتقيد في مسرحيته بالكثير من التفاصيل الثقافية أو الخرافية التي يرويها صاحب « الأغاني » ، حتى رأينا ناقدا كالأستاذ إدوار حنين يجمع في إحدى مقالاته التي نشرها في مجلة « المشرق » البيروتيه عددا كبيرا من فقرات الأصفهاني ويردفها بأبيات شوقي ، ليدل على أن شاعرنا لم يعد صياغة تلك الأخبار والطرائف شعرا ، بل إن مراجعة الأشعار التي تنسب إلى قيس بن الملوح في الأغاني تمكننا في سهولة من أن نرجع عدة مقطوعات من مسرحية شوقي إلى الجنون العربى القديم ، وذلك عن طريق الاقتباس المباشر كقصة الجنون مع الظبية وهى التي مطلعها :

رأيت غزالا يرتعى وسط روضة فقلت أرى ليلى تراءت لنا ظهرا

وكذلك الأمر في عدد من الصور والمعانى التي ضمنها شوقي مسرحيته

أو حورها إلى أسلوبه الخاص مثل قول المجنون لزوج ليلي يسأله عنها :

بربك هل ضمت إليك ليلي قبيل الصبح أو قبلت فاما
وأغنية جبل القوباد الشهيرة ، وهو الجبل الذي كان قيس ويلي يريان الغنم
على سفحه أيام الطفولة الأولى . ففي الأغنى وفي المسرحية نثر على هذين البيتين .
وأجهشت للقوباد حين رأيته وكبر للرحمن حين رآنى
وأذرفت دمع العين لما رأيته ونادى بأعلى صوته فسدعانى
وغير ذلك كثير مما كنا نستطيع قبوله باعتبار أن شوقى يعرض قصة شاعر كبير
عبر هو نفسه عن أحاسيسه تعبيرا رائعا أحيانا كثيرة . وأما أن تستبد تفاصيل الأخبار
القديمة بشوقى وتسيطر عليه سيطرة مطلقة فى تصوير شخصياته ، وتحليل دوافعها
وخفايا نفوسها على نحو ما فعل فى مجنون ليلي ، فذلك مالا نستطيع أن نقرة ، إذ أنه
قد قيد خيال الشاعر وحرمان أن نظفر منه بتحليل إنسانى عميق لشخصياته ، وتصور
قوى للمشاعر الإنسانية التى تصطرع فى حناياها فتثير نفوسنا ، بحكم المشاركة
الوجدانية التى لن نمل القول بأنها الشرط الأساسى لنجاح الفن المسرحى .

ولقد أدى تقيد شوقى بما اختار من تفاصيل قصة المجنون القديمة إلى ملء
مسرحيته بالكثير من الخرافات القديمة التى قد يظن أن شوقى قد التجأ إليها جريا
وراء ما يسميه الرومانسيون « باللون الحلى » ، ولكنها فى الواقع لا تدخل فى هذا
اللون الذى ظل — ويجب أن يظل — مقصورا على بعض المظاهر والعادات
الخارجية ، ولا يمكن أن يمتد إلى الحقائق النفسية التى يجب أن تظل خاضعة للعنصر
الإنسانى العام الذى يستطيع وحده أن يكون تلك المشاركة الوجدانية المطلوبة .

تقيد شوقى إذن باختيار تفاصيل تلك القصة وصياغتها شعرا غنائيا يبالغ الذروة
أحيانا كثيرة ، ولكنه لا يستطيع أن يخفى ضعف عنصر « الدراما » فى كثير من مواقف
المسرحية ، وبخاصة فى موقعها الأساسى ، وهو الصراع الذى كنا نتوقع من المؤلف أن
يركز عليه اهتمامه ، وهو الصراع الداخلى الذى كان من الطبيعى أن يتور فى نفس

ليلى بين حبها لقيس وخضوعها لتقاليد العرب التي تأتي على الفتاة أن تتزوج بمن تغزل بها في شعره ، وفضح حبه لها . ففي سهولة عجيبة يفوض المهدى والد ليلى لها الأمر لاختار زوجها ، وفي سهولة عجيبة تختار ليلى وردا الثقي وتفضله على قيس . وكل ما نلسه منها هو مجرد ندم على هذا الاختيار . بل إننا لنفصح تفاوضا واضطرابا في تصوير التقاليد العربية التي جعل لها شوقي كل هذا الساطن ، ولا أدل على ذلك من أن نرى وردا زوج ليلى يهد لغريمه بعد الزواج فرصة الاختلاء بزوجته ، والتحدث إليها في بيته ، فهذا ما لا نظن أن التقاليد العربية — بل ولا الشاعر الإنسانية — يمكن أن تجيزه ، وأكبر الظن أنه من ابتكار شوقي .

وإذا كان شوقي قد تقيّد إلى هذا الحد بأسطورة المجنون القديمة ، فشلت خياله وثقلت بصيرته ، فهل تراه قد تحال من مثل تلك السيطرة في الأسطورة الأخرى ، التي اختارها موضوعا لمسرحية عنتره ؟ أو تخير من تفاصيل هذه الأسطورة التاريخية ما يماشى فن الدراما ، وما يمكن من تصوير شخصيات إنسانية ، نستطيع أن نشاركها حياتها مشاركة وجدانية عميقة ؟
هذا ما سوف نراه .

عنـترة

وهذه مسرحية عربية أخرى ، أغرى شوقي موضوعها الذى أصبح من الأساطير الشعبية التى نسج حولها الخيال الشعبى الكثير من أعمال البطولة والفتك فضلا عن الغرام ، والصراع العنيف بين قيمة الفرد الشخصية ووضعه الاجتماعى . فعنتره ابن زبيبة الحبشية فارس عربى شجاع ولكن سواد جلده وانحداره من أمة حبشية يفضله هذه الشجاعة ولا يجعله أهلا لعبلة بنت مالك السيد العربى . والحائل بين عبلة وعنتره فى هذه القصة أعنف وأشد تأصلا فى نفوس العرب من الحائل بين قيس وليلى . فقيس عربى سليم النسب كفء لليلى . ولا يحول بينه وبينها شىء غير تشبيهه بها . وأما عنتره فعبد وابن أمة ، ومن المعلوم إلى أى حد كان عرب الجاهلية يتمسكون بالأنساب ويستميئون فى سبائهم . وكل هذه الحقائق توضح الفارق الكبير الذى يميز عناصر « الدراما » فى قصة مجنون ليلى عنها فى قصة عنتره وعبلة .

ولقد أغرت قصة عنتره خيال الشعراء والأدباء ، وبخاصة بعد أن نماها الخيال الشعبى وضرب بها فى مختلف الآفاق . وإذا كانت هذه الدراسة السريعة لا تتسع لتقصى جميع ما كتبه الأدباء والشعراء من قصص ومسرحيات حول عنتره وعبلة ، فلا أقل من أن نشير إلى أن هذا الموضوع قد عالج فى سنة ١٩١٠ أديب لبنانى هو شكرى غانم الذى كتب باللغة الفرنسية مسرحية عن عنتره مثلت فى « مسارح باريس ذاتها » وأكبر الظن أنه إذا لم يكن شوقي قد شاهدها أو قرأها فقد سمع بها على الأقل ، وربما كانت من الأسباب التى لفتت نظره إلى هذا الموضوع . وأما قصة الأستاذ فريد أبو حديد التى نشرها فى سلسلة « اقرأ » عن عنتره فلاحقة لمسرحية شوقي .

والواقع أن قصة عنتره الشعبية قد أفسحت المجال أمام الشعراء والأدباء ليختاروا من وقائعها ما يلائم فنههم ، ويحقق الأهداف التى يقصدون إليها . وهانحن نرى

قصة عنتره التى كانت شوقي

كلا من شكري غانم وشوقي وأبا حديد يختار للقصة وجهة وحلا يختلفان عما اختاره الآخر .

فشكري غانم يستمد الحل من شجاعة عنبرة الخارقة التي حملت قومه على أن يلحقوه بهم ، وأن يصححوا نسبه ويزوجوه من عبلة بعد حسن بلائه في الدفاع عنهم ضد العرب والفرس وحماية ذمارهم . وأما أبو حديد فيتخير الحل فيما قيل من أن والد عبلة طلب لابنته من عنبرة ألفاً من النوق العصافير التي لا توجد إلا في الحيرة . وسافر عنبرة لعله ينضم تلك النوق ، ولكنه وقع أسيراً في يد ملك الحيرة ومع ذلك أكرم هذا الملك مثواه ، واشتغل عنبرة في الحيرة بالتجارة حتى جمع ألفين من تلك النوق ، وعاد بها إلى قومه وقوم عبلة ففرق بينهم تلك النوق ، وإذا بهم يظاهرونه ويزفون إليه عبلة ، وكأنه قد اشترى موافقة العرب على زواجه بهذه النوق العصافير . وأما شوقي فقد اختط نهجاً آخر فهو لا يتحدثنا في مسرحيته عن تصحيح نسبه ، ولا عن موافقة أهل عبلة على زواجها منه لشجاعته ، أو لكرمهم وسخائه ، أو لحاجتهم إليه ، بل يترك معارضة مالك في زواج ابنته من عنبرة عنيفة قاسية إلى نهاية المسرحية ، وهي معارضة بلغت حد طلب رأس عنبرة مهراً من منافسيه : « صخر » و « ضرغام » . ولذلك اضطر أن يلتبس خاتمة مسرحية لروايته ، وهي تأمر عبلة مع عنبرة لسكى تزف إليه هو لا إلى صخر في ليلة زفافها بينما تزف إلى صخر الفقاة الأخرى ناجية التي كانت تحب صخرًا قدر محبة عبلة لعنبرة . وهكذا استحال قصة عنبرة عند شوقي إلى ملهامة ، بل ملهامة مزدوجة من النوع المسمى عند العرب « تراجى كوميدى » أو « فودفيل » خاتمتها انقلاب مسرحى مزدوج ، هو زواج عنبرة من عبلة ، وصخر من ناجية .

ولقد سبق أن لاحظنا كيف أن شوقي قد جمع في مصرع « كيلو باطرة » بين قصتي غرام ، هما غرام كيلو باطرة وأنطونيو ، ثم غرام حابى وهيلانه ، واتفقنا في حق وشدة هذا الازدواج الذى أفسد المسرحية لعدم ارتباط أحد الغرامين بالآخر ، بل وإضراره بالآثر النفسى النهائى فى مأساة « كيلو باطرة » إذ رأينا شوقي لا ينزل الستار بعد انتحار

البطلة ، بل يتركه مرفوعاً لشاهد حابي المصري - الذى كان ساخطاً فى أول الأمر على عبث كيلو باطرة واستهتارها - يذهب مع هيلانه وصيفة تلك الملكة الخليفة إلى الضيعة التى أقطعتها كيلو باطرة لحابي وهيلانه فى أرض الصعيد اصطفاها لمودة حابي وقتلا لروح التذمر الوطنى فى نفسه . وها نحن نشهد فى مسرحية عنفرة أيضاً غراماً مزدوجاً بين عنفرة وصخر من ناحية ، وبين عبلة وناحية من ناحية أخرى ، ولكن شتان بين الإزدواج فى هذه المسرحية والإزدواج فى مصرع كيلو باطرة ، مما يدل على أن خبرة شوقى بالفن « الدراماتيكي » قد استقامت فحققت تقدماً عظيماً فى أصول ذلك الفن . فهنا نرى شوقى يستفيد من هذا الإزدواج ؛ ليربط كل شخصيات الرواية الأساسية بعضها ببعض ، ويوسع من دائرة الصراع والنضارب ، فصخر يريد عبلة زوجاً له ، ولكنها لا تريده بل تريد عنفرة ، وناحية تريد صخرًا ولكنها لا يريد بها بل تريد عبلة وإذا كان شوقى لم يوضح خيوط المؤامرة المسرحية التى تمت بين هذه الأشخاص الأربعة الأساسية فى الوصول بالمسرحية إلى الحل الذى اختاره ، فإن من السهل أن نحس بهذه المؤامرة المحكمة خلال عرضه المسرحى .

وبالرغم من هذا التقدم الملحوظ عند شوقى فى فن بناء المسرحية فإننا لا نزال نلاحظ ما أخذناه عليه فى مسرحية « مجنون ليلى » بنوع خاص من عدم استغلاله للصراع النفسى العميق الذى كان من الممكن أن يكسب مسرحيته قيمة « دراماتيكية » وإنسانية عالية . وإذا كانت ليلى فى مسرحية المجنون قد استسلمت للتقاليد العربية استسلاماً سهلاً مذهلاً ، فاختارت الزواج من ورد الثقفى عندما خيرها أبوها بينه وبين قيس دون أن نحس بما كنا ننتظره من صراع نفسى قوى قبل أن تلجأ إلى هذا الاختيار فإننا نلاحظ هنا أن عبلة لم تتعرض هى الأخرى لأى صراع نفسى ملموس ، وإن يكن اختيارها فى هذه المسرحية قد جاء على نقيض اختيار ليلى . فهى لم تستسلم لتقاليد العرب ، ولم تشعرونا - فى أى موقف - بإحساسها بوطأة هذه التقاليد وجبروتها ، وذلك بالرغم من أنها كانت أشد قسوة فى قصة عنفرة ، وكان مالك والد عبلة أعف

في خضوعه لها ، وتمسكه بها إلى حد طلبه رأس عفتره مهرأ لابنته من خاطبها ، ومع كل هذا نفاجاً في خاتمة المسرحية بتآمر عبلة على الزواج رغم أنف التقاليد ورغم أنف أبيها وذويها ، وهذا موقف يبدو غريباً من الفتاة العربية أيام الجاهلية ، وذلك ما لم نفترض أن شوقي قد أراد أن يجعل من عبلة بطة شاذة متمردة على مواضع اجتماعية فاسدة . ولكن هذا الفرض لا نلص له مظاهر في المسرحية ، وإنما تتم المؤامرة في سرعة وخفة كانهالات المسرح الهزلية في غير تهديد ولا إظهار للأصول النفسية البعيدة التي تبرر مثل هذا الانقلاب . وكان شوقي بهذا التصرف قد مرورا عبرا بجوار مواقف « دراماتيكية » وإنسانية بل وأخلاقية بالغة القوة دون أن يفتن إليها ، أو يحسن استغلالها ، فيخلق شخصيات بشرية عاتية ، كشخصيات كبار المؤلفين الغربيين الذين ضمنوا الخلود بقدرتهم على الخلق ، وثورتهم على الأوضاع الفاسدة ، أو قيادتهم للبشر في سبيل الخير والكمال .

وبالرغم من أن قصة عنقرة تصلح بطبيعتها لأن تكون « أوبرا » أو « أوبريت » بقدر ما تصلح لأن تكون « دراما » أو ملهامة تعتمد على الحوار والحركة المسرحية فحسب ، فإننا نلاحظ أن شوقي قد استجاب لما أخذ على مسرحياته الأولى من الاسترسال في القصائد الغنائية التي تعطل من سير الحوار ، وتؤدي إلى بقاء الحركة المسرحية فتخفف في عنقرة من هذا العنصر ، وجاءت مسرحية أقرب من هذه الناحية إلى حقيقة « الفن » الدرامي من المسرحيات السابقة .

كرتة على آتة
السن الداني

أميرة الأندلس

هذه هي المسرحية الوحيدة التي كتبها شوقي نثرا ، وذلك بالرغم من أن حوادثها تدور حول شاعر ملك هو المعتمد بن عباد الأندلسي آخر ملوك الطوائف في أشبيلية ، بل وبالرغم من تضمين شوقي مسرحيته مقطوعة من شعر ذلك الملك . ونحن لا ندرى لماذا عدل شوقي في هذه المسرحية عن الشعر الذي كان خليقا بأن يواتى موضوعها ، وذلك في الوقت الذي نراه يكتب بالشعر الملهمة الوحيدة التي كتبها في آخريات حياته وهي « الست هدى » ، التي استمد موضوعها من الحياة المصرية المعاصرة في حتى الحنفى بالسيدة زينب ، وكان النثر — بل وربما النثر العامي — أكثر مواتاة لها . ولكن شيطان الشعراء ، الذي لا يخضع لمنطق ، ولا يتقيد بأوضاع .

لقد كتب شوقي « أميرة الأندلس » نثرا ، ولكن لحسن الحظ تخلص في هذا النثر — إلى حد بعيد — من تلك الصنعة المضنية العقيمة التي نجدها في كتابه « مروج الذهب » بنوع خاص . فنثره في المسرحية مرسل في الغالب الأعم ، وهو لا يلجأ إلى الصنعة والسجع والحسنات إلا في المقطوعات الطويلة من الحوار حيث ظن أن الحليات اللفظية قد تقي من الملل الذي قد يتسرب إلى نفوس المشاهدين أو القراء ، على نحو ما كان يستعين بملكة الشعر على المقطوعات الطويلة في مسرحياته الشعرية .

وقصة المعتمد بن عباد استقاها شوقي من كتاب « المقرئ » المعروف « بنفح الطيب في غصن الأندلس الرطيب » ، ولكنه لم يكتف بالوقائع التاريخية الحزينة الخاصة بانقراض الطوائف في أشبيلية ، بل زواج بينها وبين قصة خيالية نسجها حول حب بئيفة بنت المعتمد للفتى العربي « حسون » ، وانتهائهما بالزواج في سجن « أغمت » بشمال إفريقيا حيث استقر المقام بالمعتمد بن عباد بعد أن قضى ابن تاشفين — ملك المرابطين بإفريقية — على ملوكه ، وكان المعتمد قد اضطر إلى أن يستعين به لرد عدوان الإفرنج .

ولقد احترمت شوقي حقائق التاريخ في مسرحيته بوجه عام ، على نحو ما احترمتها الأستاذ على الجارم في كتابه « شاعر ملك » . وإن لم يحلل بالطبع في مسرحيته أسباب انهيار ذلك الملك الشامخ على نحو ما فعل الأستاذ الجارم . ولكن القصة الخيالية لم ينجح شوقي في ربطها ربطاً وثيقاً بالكارثة الأساسية ، حتى تبدو قصة مفتعلة اصطفتها شوقي لظفه أن مسرحية ناجحة لا يصح أن تخلو من قصة غرام ، ثم لرغبته فيما يبدو في تخفيف وقع تلك الكارثة الأندلسية التي طامسا حزن لها وتغنى بها في شعره ، وبخاصة بعد أن عاش في الأندلس ، وجاب خلالها وتعرف على معالمها وآثارها الإسلامية الرائعة أثناء نفيه بإسبانيا خلال الحرب العالمية الأولى .

ونحن قد لا نباحك شوقي في طبيعية ومعقولة قصته المسرحية التي تراه يجمع فيها بين أشيلية وأغمت ، كما يجمع بين الواقع المحزن والخيال الرومانتيكي المجنح ، وذلك باعتبار أن الآداب المختلفة — وبخاصة الرومانتيكية منها — قد فعلت أكثر مما فعله شوقي ، فنقلت ميدان المسرحية من الشرق إلى الغرب ، ورفعت أحداثها من حضيض الأرض إلى سماوات الخيال ، غير عابئة بما يقال من أن كل مسرحية ما هي إلا قطاع من الحياة لا يجوز أن يعدو الزمان والمكان المعقولين ، زاعمة أن المسرحية ليست محاكاة للحياة ، بل خلقاً يؤلف الخيال بين عناصره على نحو يجلو غامضاً ، أو يسرى لها ، أو يتخض عن عبرة .

نقول إننا قد لا نباحك شوقي باسم الأصول الكلاسيكية ، ولكننا في الحق لا نستطيع أن نفعل معجزة عن ربط موضوعه الخيالي بالمأساة التاريخية ، كما لا نستطيع أن نفعل إضعافه للأثر النفسي الذي كان من الممكن أن تحدثه تلك المأساة الإسلامية الحزينة ، وبخاصة إذا كان هذا الإضعاف قد تم بحيلة مسرحية غريبة تكاد تكون مضحكة ، وهي حرص حسون وبنينة على التسال إلى سجن المعتمد في « أغمت » لعقد قرانهما بداخله ، وبذلك تنقلب تلك المأساة إلى مأودة مصطنعة ، إن لم نقل إلى مهزلة .

الست هدى

لقد أثبت شوقى فى جميع مسرحياته تقريباً أنه لم يكن محروماً من روح الفكاهة . حتى لرمى تلك الروح تحتل مكاناً واضحاً ، وتلعب دوراً هاماً فى مسرحية « أميرة الأندلس » بفضل شخصية مقلص الذى لم تعد فكاهته لفظية ، بل فكاهة نفسية عميقة تستند إلى صراحة قوية فى فضح المعاييب والمضحكات ، ولذلك لا يدهشنا أن ينتهى المطاف بشوقى إلى أن يكتب مائة قائمة بذاتها ، وأكبر الظن أنه لو امتد به العمر لكتب غيرها بعد ما أصاب من توفيق فى كتابة هذه الملهاة ، التى وإن يكن قد استخدم فيها الشعر ، إلا أنه قد استطاع أن يلائم بين هذا الشعر وبين موضوعه الفكاهى الخفيف فى روح لطيفة ، وعبارات سلسة تعجب كيف صدرت عن نفس القيثارة العاتية التى تغنت بأروع ألحان الشعر وأشدها أسراً .

وقصة الست هدى - التى لم تنشر حتى اليوم - تتناول عيباً أخلاقياً كان ولا يزال شائعاً فى البيئة المصرية ، وهو تكالب الرجال على المرأة ذات الثراء . فالست هدى امرأة استطاعت بفداينها أن تتزوج قطيعاً من الرجال الواحد تلو الآخر ، وكلمات أحدهم ، استبدلت به غيره طامعاً فى مالها حتى فى الجميع !! وعندما أدركها الموت ظن آخرهم أنه قد أصاب الثراء ، وتوافد الناس عليه مهنئين ، ولكنه لم يلبث أن اكتشف أن الست هدى قد أوصت بكل مالها لبعض صديقاتها وبعض جهات البر ، وأنه لم يرث شيئاً فجن جنونه ، وخرج من المسرح مشيعاً بالضحكات .

والموضوع كما لخصناه مضحك بطبيعته ، كما أن الضحك فيه له مغزاه الأخلاقى والاجتماعى ، إذ يعالج مشكلة قبيحة من مشاكل حياتنا . ولكن المشقة فى هذا الموضوع تأتى من أن الإضحك والحبكة والدرس الاجتماعى لا يتم عرضها وعلاجها بتصوير قصة الزوج الأخير فحسب ، بل لا بد من استعراض سلسلة القطيع السابقة حتى يبرز ما فى قصة الزوج الأخير من سخف مضحك . ومن البديهي أن شوقى

لم يكن يستطيع أن يعرض على المسرح كل هؤلاء الأزواج السابقين الذين افترض أن الموت قد طواهم . ولو أن هذا الموضوع كتب للسينما لكان أسهل علاجاً؛ إذ كان المخرج يستطيع أن يعرض الست هدى وهى تسترجع بخيالها القطيع السابق ، الواحد بعد الآخر ، وفى لقطات خاطفة تتابع حياتها مع كل واحد منهم . أما والمسرح لا يملك مثل هذه الإمكانيات ، فإن شوقي لم يجد بداً من أن يستعين بالقصص ، وأن يستخدمه لتصوير شريط السينمائي يستغرق الجزء الهام من الفصل الأول فى المسرحية ، التى تتكون من ثلاثة فصول .

لقد عرض شوقي هذا الشريط السينمائي فى حديث يجرى فى مطلع المسرحية بين الست هدى وجارتها زينب .

وها نحن نورد هذا الشريط :

الست هدى :	يقولون : إنى قد تزوجت تسعة	وأنى وارىت التراب رفاقى
وما أنا عزيريل ،	وايس بمالم	تزوجت لكن . كان ذاك بمالى !
وتلك فدادينى الثلاثون كلما		تولى رجال جثنى رجال
فما أكثر عشاقى !	وما أكثر خطابى	
ولولا المال ما جاءوا	أذلاء إلى بابى	
لست ما عشت ناسية	لست سلو حياتيه	
أول البخت مصطفى	مصطفى كان سارية	
حين يمشى تظفه	نخلة المرج ماشية	
مات ! فكذبت أموت حزنا	وكان عمرى عشرين عاما	
ثم تزوجت بعد خمس	من ذا يرى فعلتى حراما ؟	
زينب :	أجل . تعيشين وتدفيننا	حتى تصيبى منهم البنيفا
الست هدى :	وزوجى الثانى على	ما كان بالصالح لى
	يا ليتنى لم أقبل !	

ذاك لمالى اختارنى واختترته لماله
ما كان إلا مفلسا وقعت فى حباله
يرحمه الله لقد عشنا معا من السنين الصاخبات أربعا
ثم مضى لربه لا رجعا

رحمة الله عليه جُنُّ بالنسل جنونا
ثم لما مات ما خلا ف لى إلا ديونا
ومات لم تبسكه عيوني وكان عمرى عشرين عاما
ثم تزوجت من سواء من ذا يرى فعلتى حراما؟
زينب : أجل تعيشين وتدفنينى حتى تصيبى منهم البنينا
الست هدى : وزوجى الثالث عمدة البلد لقد بنى بى وهو يطلب الولد
وغير أطياني هناك ما قصد

يرحمه الله وإن نفص يوما عيشتى
ما جن بى وإنما جن بأبى ادبى
رحمة الله عليه ! مات لم يترك تراثا
خلف المرحوم عشرين ذكورا وإناثا
ومات لم أكتئب عليه ! وكان عمرى عشرين عاما
ثم تزوجت بهـد عام من ذا يرى فعلتى حراما؟
زينب : أجل تعيشين وتدفنينى حتى تصيبى منهم البنينا
الست هدى : ولست أنسى زوجى الرابع لا نافعا كان ، ولا شافعا
قالوا : أديب لم يروا مثله ، ولقبوه الكاتب البارعا
قد زينوه لى ، فاخترته ما اخترت إلا عاطلا ضائعا
رائح أكثر الزما ن على الصحف مقتدى
يكتب اليوم فى « اللوا » وغدا فى « المؤيد »

ليـله أو نهـاره فارغ الجيب واليد
ويمجبنى عند المباهاة قوله : بنيت فلانا ، أو هدمت فلانا
وقد يصبح المبني أوضع منزلا وقد يصبح المهدم أرفع شانا
رحمة الله عليه ! كان لا يحقر مالا
كان إن أفلس لا يسألني إلا رايلا
ثم تزوجت بيوزبانى قمر نهى كما شاء هواه وأمر
لقد وددت أنه زوج العمر

عشنا ثلاثا ثم افترقنا وكان عمرى عشرين عاما
طلقنى ، فالتست زوجا من ذا يرى فعلتى حراما ؟
زینب : أجل تعيشين وتدفنيننا حتى تصيبى منهم البذينا
الت هدى : وعشت عامين دون زوج ثم تزوجت بالموظف
لم أنسه منذ مات يوما ما كان أبهى وكان أظرف !
كان خفيفا ، وكان حلوا ومن نسيم الربيع أطف
ما كنت أدري إذا تولى أجيبه أما قفاه أنظف
يرحمه الله مات ما وجدوا فى جيبه غير قطعى ذهب
وسبحة من خزانتي سرقت كانت على الرف من وفاة أبى
ثم اقترنت بفقيهه عالم فى البلاد
كهل أخو خمسين لكن فى نشاط الأمر
زینب : عرفته ذاك الفقيه ، الشيخ عبد الصمد
قد كان فى الخط وجيهـا ومقبل اليد
وكل من مر به خاطبه بـيدى
الت هدى : يرحمه الله ! لقد أدبنى حتى عرفت كيف تخضع النساء
زینب : أنت ؟

الست : أجل أدبني بيده

ورجله وبالعصا

زينب : كيف ؟ متى ؟

الست : رأى غبارا عالقا بجهتي ولم أكن أعلم من ين أتى

فقال : هذا التراب من نافذة من كنت تنظرين منها يا ترى ؟

وهاج حتى خفت أن يقتلني وشمر الذيل وجرد العصا

فقلت : يهوانى ، وتلك غيرة يا حبذا الزوج الغيور حبذا

وقبله لم أر من غار ولا من ظن في قلبى لغيره هوى

أبكنه منذ كنا ما حل عقدة كيسه

يفضل الأكل من غير ماله وفلوسه

عشت مع الشيخ نصف عام وكان عمري عشرين عاما

ومات ! فاختارنى سواء من ذا يرى فعلتى حراما

زينب : أجل تعيشين وتدفنينى حتى تصيبى منهم البئينا

الست : أتذكرين بعده من جاء بيتى يخطب ؟

زينب : من ذاك ؟ من ؟

الست : أنت التى جئت به يا زينب !

زينب : مهدي المقاول الثرى ؟

الست : قد ذهب الله به أجل إلى النار ذهب

لم ينس أن يذكر أبعاديتى ما للغبى ولطبنى ! ماله !

ولم يكن عند الطعام يستحق يأكل مالى ويعد ماله

عشت اثنتين معه لم أتفجع بفرشه

لو لم يمت لمت من تنفيسه وفشه

ظلت عامين فى بلاء وكان عمري عشرين عاما

ومات مهدي فاعتضت عنه من ذا يرى فعلتى حراما ؟

زينب : أجل تعيشين وتدفنيننا حتى تصيبي منهم البئينا
 الست : ثم اقترنت بمحام عاطل شريب خمر يحسبها في الضحى
 قلت دعاويه ، وقل ماله ، وأصبح المكتب منه قد خلا
 عبد النعم : (الحامي زوج الست هدى وهو سكران يصعد السلم) :
 هدى! ضلال! أين أنت يا هدى؟ أين العجوز؟ أين جدتي هدى؟

وبعد هذا السجل الحافل الذي كان يعتبر عرضه المشكلة الأساسية أمام المؤلف
 تنطلق أحداث الملهاة ، ويجرى الحوار فيها بهذا الشعر السلس الخفيف الذي لا يسف
 إلى حد الابتذال ، ولا يرتفع إلى حد الجفاف الذي يجرده من العصير الشعبي ، حتى
 تذهب الملهاة إلى خاتمتها المضحكة ضحكا يثير الأسى على نحو يخيل إلينا معه أن هذه
 الملهاة تعتبر من خير ما كتب شوقي من مسرحيات .

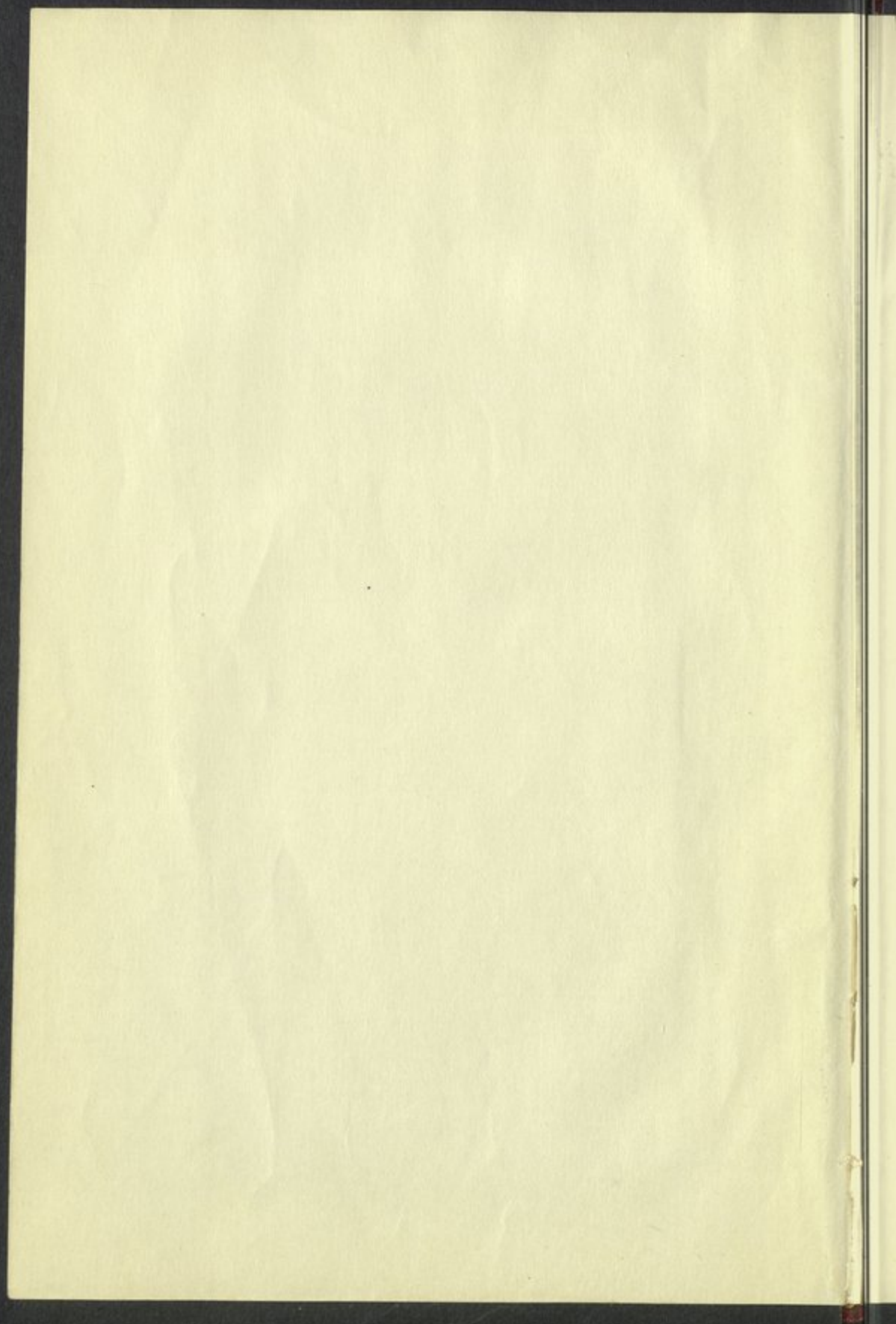
ونختم هذا الحديث السريع عن شوقي ومسرحياته بالاعتذار إلى روح هذا
 الشاعر العظيم ، وقينارته الخالدة مرددين قول الناقد الفرنسي الشهير بوالو :
 « ما أسهل النقد وما أشق الفن ! » .

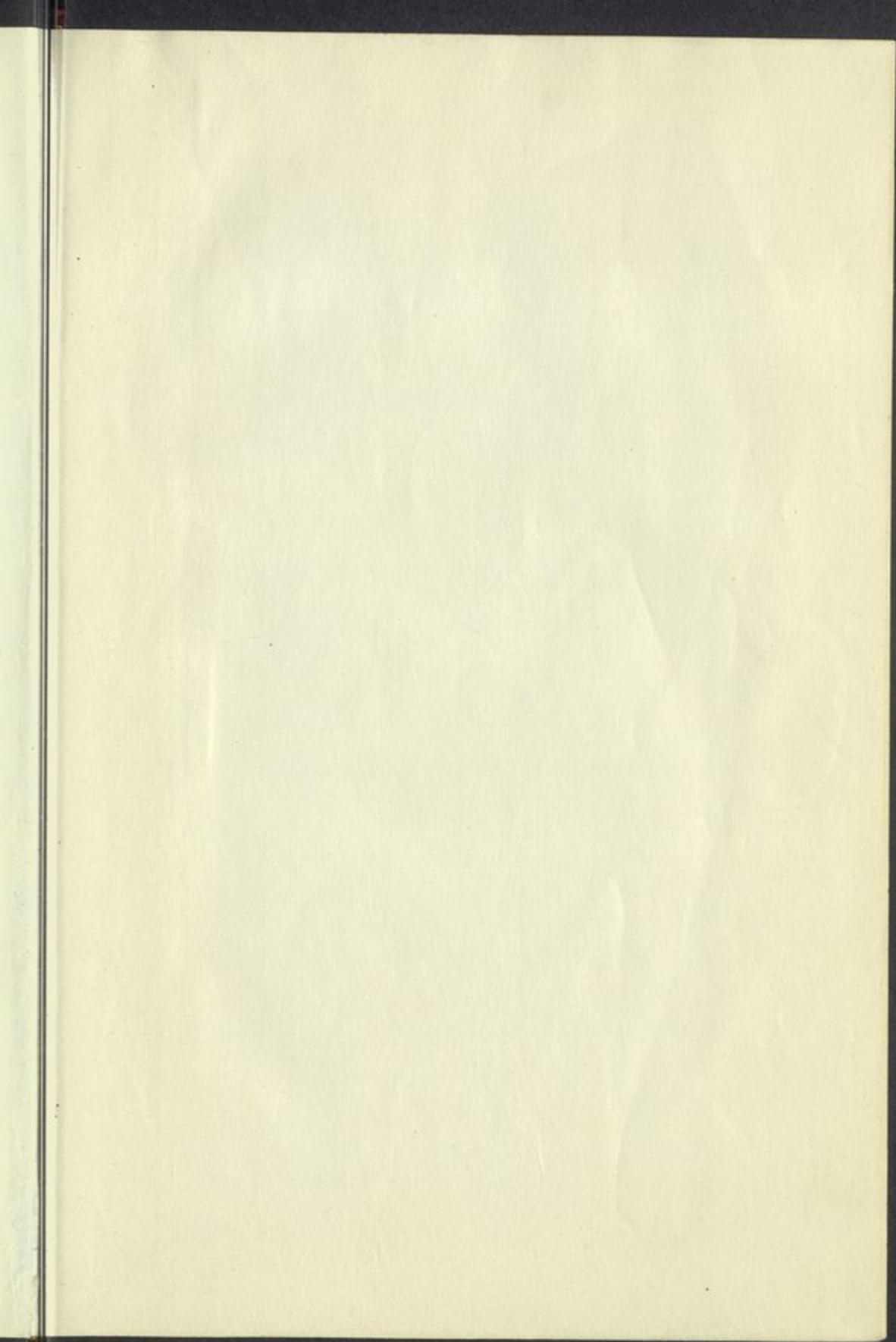
الفهرس

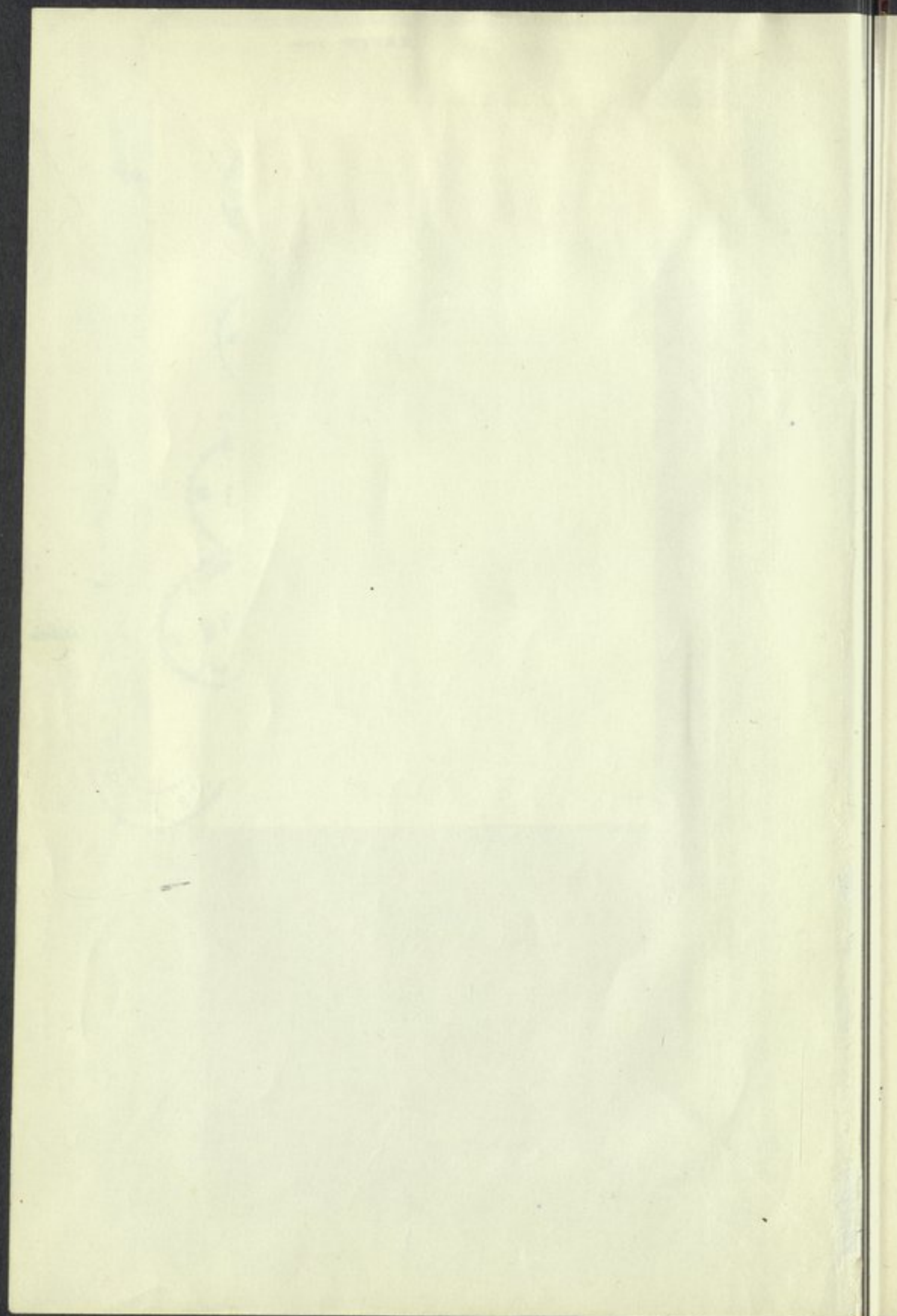
الصفحة	الموضوع
٨ — ١	العرب والأدب التمثيلي
٢١ — ٩	التياران الشرقي والغربي في مسرح شوقي
٣٠ — ٢٢	شوقي والمادة الأولية
٣٩ — ٣١	شوقي والفن المسرحي
٤٨ — ٤٠	على بك الكبير (٦)
٥٦ — ٤٩	مصرع كليوباترة (١)
٦١ — ٥٧	قمباز (٢)
٦٥ — ٦٢	مجنون ليلى (٣)
٦٩ — ٦٦	عنقرة (٤)
٧١ — ٧٠	أميرة الأندلس (٥)
٧٧ — ٧٢	الست هدى (٥)

جدول بالأخطاء

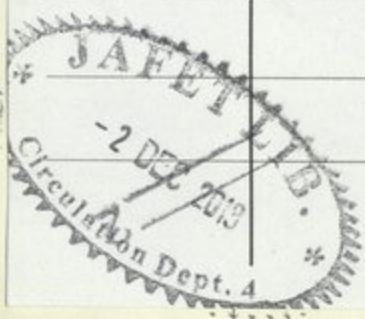
الصفحة	السطر	الخطأ	الصواب	الصفحة	السطر	الخطأ	الصواب
١	١٠	المصريين	المصريين	٣٦	١٦	رومان رولان	إدمون روستان
٣	٣	نومي	نوحى	٤٢	١٣	نوال	ووبلز
٣	١٢	رومان رولان	رولان	٤٢	٢١	الحورا	الحوار
٦	٢٠	يتعلمون	يتعلمون	٤٤	٢	الكيسات	الكيات
٧	١٩	اللاذعة	اللاذعة	٤٥	٢٠	تذسى	تذس
١٠	٩	لقاؤها	لقاؤه	٤٥	٢٣	عريز	عزز
١٢	٩	اثني عشر	اثنا عشر	٥٠	٢	تصر	تظهر
١٢	٢٠	الأخلاق	الأخلاق	٥٠	٦	وبل	بل
١٣	٣ من الهامش	مسرحيته	مسرحيته «باجازيه»	٥٢	٨	ثم يظن أن	ثم يأخذ في
١٦	٩	المختلطة	المختلطة			الدفاع	الدفاع
١٨	٤	التي	اللتين	٥٤	٢	من	في
١٩	١٤	أغانى	الأغانى	٦٠	٦	مثل	مثل
٢٧	١٥	بالتعليمات	بالتعليمات	٦٥	٨	نجيزه	تجيزه
٣٥	٢٠	يفاجؤنا	يفاجئنا				
٣٦	٧	له	لـ				







DATE DUE



B.
9

93



معهد الدراسات العربية العالية
محاضرات عن مسرحيات شوقي: حيات

AMERICAN UNIVERSITY OF BEIRUT LIBRARIES



01037733

892.78

Sh5985 YmuA

C.I