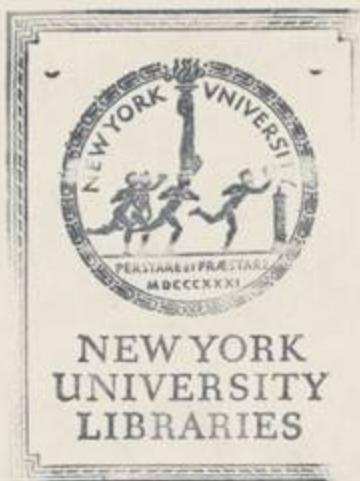


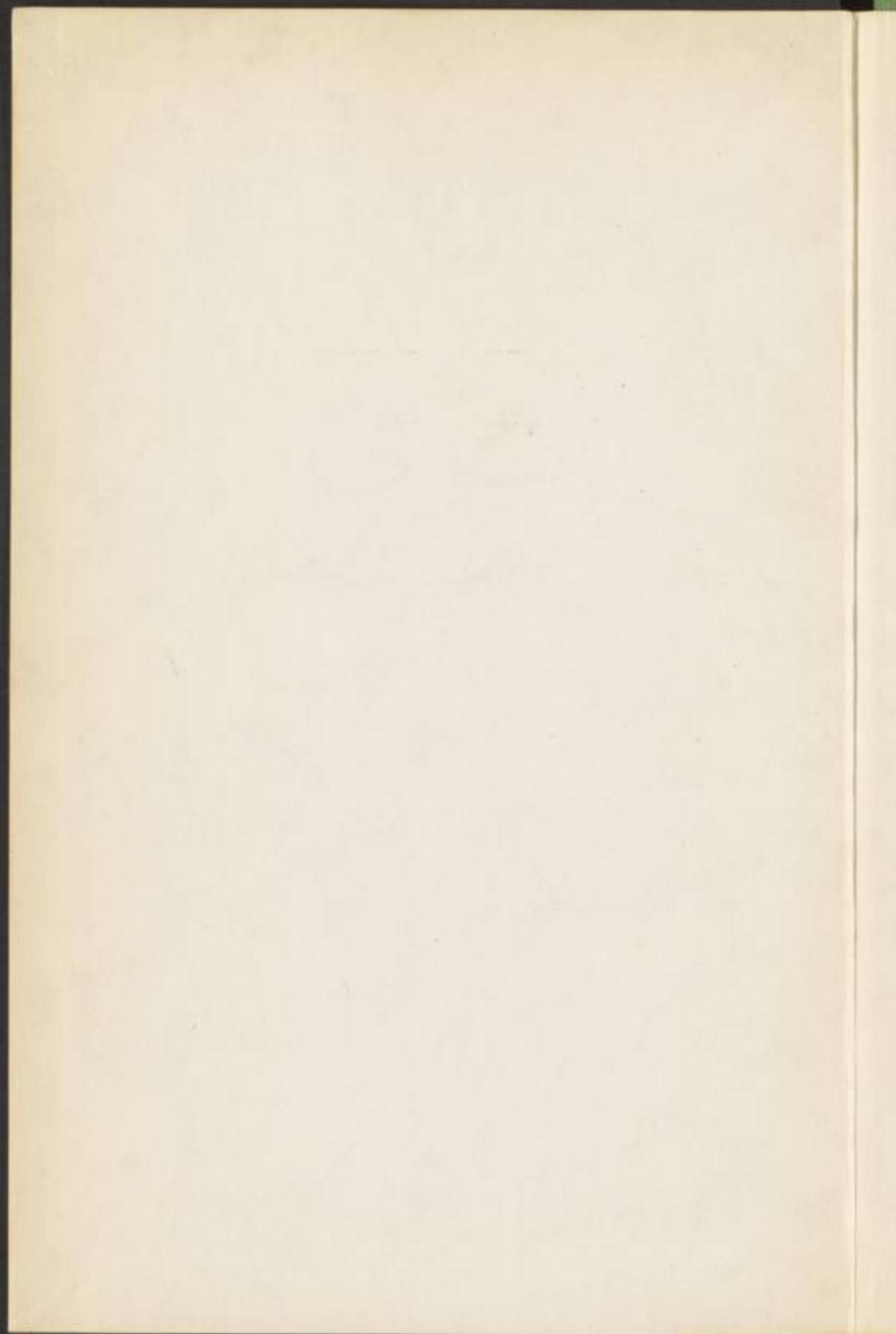
BOBST LIBRARY

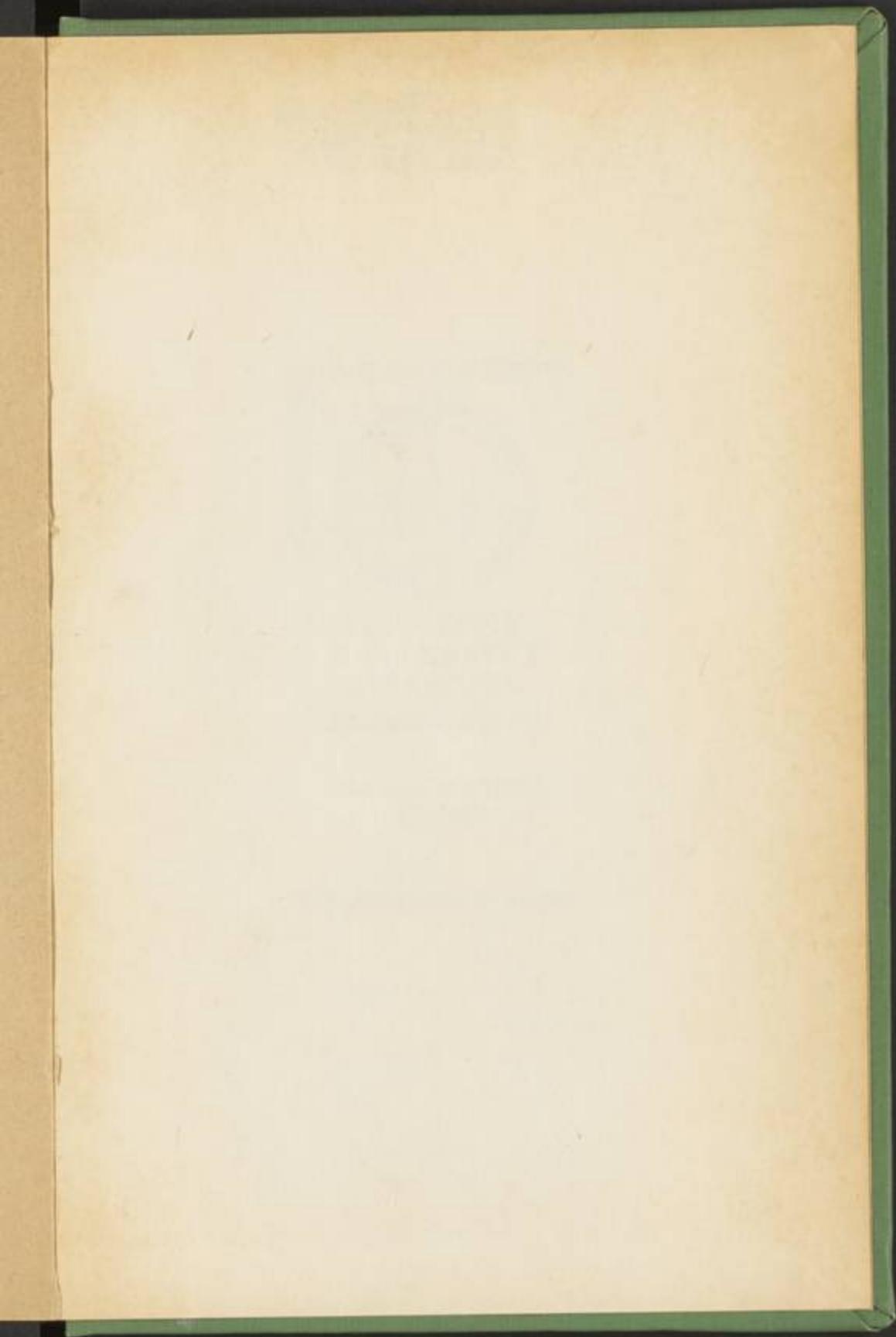


3 1142 02906 9823



GENERAL UNIVERSITY
LIBRARY





الاسم من (الاسم) من (الاسم)

Dāyf, Shawqī.

شوقي

شاعر العصر الحديث

دیتھ

تعمیر

تعمیرات

59,35001

Shawqī, shā'ir al-'asr al-hadith

شوقي

شاعر العصر الحديث

from

Dayf, Shawqī

تأليف

الدكتور شوقي ضيف

١٩٥٣

مكتبة الطبع والنشر

دار المعارف بمصر

Near East

PJ

7862

'H3

'Z4

c.1

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

مقدمة

شوقي ألمع شاعر في تاريخ أدبنا العربي الحديث لتعدد نواحيه الفنية ، وتشعب آثاره الأدبية ، فقد ملأ عصره بقصائده الغنائية ، ووصلها بمسرحياته التمثيلية . وكان حين ينشر قصيدة تصبح حديث الصحف والندوات الأدبية ، وكذلك كان حين ينشئ مسرحية أو تمثيلية .

وقلما ظهر كاتب أو ناقد في عصره إلا حاول أن يطير إلى الشهرة بتعرضه لأعماله ، فتارة يصطدم به وبآثاره ، وتارة يثنى عليه ويغلو في ثنائه . فتقاده كانوا في حياته بين اثنين : متحزب له أو متعصب عليه ، وما يزال هذا شأنهم حتى اليوم ، كأنهم يقودون معركة .

وعلى نحو ما نعرف في المعارك من كثرة الأسلحة التي تستخدم كانت المعركة حول شوقي وشعره مغنياً وممثلاً ، فلا توسط ولا اعتدال فيما نقرأ عنه ، بل غبار كثيف تضيع في ثناياه الحقائق الأدبية ، ويضيع الثبوت والتوقف والنظر التام النافذ .

وطبيعي أن لا يظهر في أثناء ذلك بحث منظم عن شوقي ، فقد اكتمهت الأجواء الأدبية إزاءه بالثناء المسرف والطعن المجهف ، وأصبحنا لا نعرف أين الوجه الصحيح ، ولا أين المقدمات السليمة ، ولم نعد ندري أى الأحكام فيه صادق وأيها كاذب ، وأيها مصيب وأيها مخطئ .

وبذلك عميت علينا حقيقة شوقي ، بل حقائقه الفنية جميعاً ، وكان هذا أكبر باعث لي على النهوض بهذه الدراسة التي لم أقصد بها إلى تهجينه ولا إلى تحسينه ، وإنما قصدت إلى بحثه ووزنه بمعايير سهلة ، هي معايير النقد المنصف الذي لا يميل مع الهوى ، وإنما يسجل الظواهر الأدبية متبعاً مستقصياً ، فليس همه أن يزرى ويتنقص ، ولا أن يزخرف ويزين ، وإنما همه أن يصور الحق ويكشف الصواب .

وبدأت بحياته ، أتخذ منها مصابيح ، تهديني الدروب والمسالك التي كونت شاعريته . وبحثت في صناعته ، وأطلعني ابنه «حسين» مشكوراً على ثلاث مسودات: أولها لقصيدته «الله أكبر كم في الفتح من عجب» والثانية والثالثة لفصل من «مجنون ليلى» فاستبان لي الطريق ، وعرفت كيف كان يؤلف قصيدته ، وكيف كان يؤلف مسرحيته . وحاولت ، جهدي ، أن أستنبط مدى بديهته وقوى فطرته ، وإلى أي حد كان يحجر في أساليبه ويتأق في تصاويره ، مستخرجاً من قيثارة الشعر العربي أحلى أنغامها وأروع ألحانها . ورأيت رأي العين في هذه الصناعة البديعة تيارين يتقابلان : تياراً شرقياً عربياً ، وتياراً غربياً أوريبياً .

ووقفت بعد ذلك عند المؤثرات المختلفة التي أثرت في صناعته ، وتأملت في معاول النقد القديم المحافظ والحديث المجدد التي ضربت بها أيدي نقادنا في شعره . وناقشت مناقشة هادئة كثيراً من المبادئ الهادمة لشوقي وفنه ، مستبصراً في ذلك متأنياً ما وسعني الاستبصار والتأني

ونظرت في مؤثر مهم أثر في شعر شوقي وفي صناعته ، إذ أخذ يخاطب الجماهير عن طريق الصحف اليومية والأسبوعية ، فاتسع النداء عنده ، حتى في قصيدة المديح التي وُجِّهت لصاحب مصر أو للخليفة التركي ، فقد وضع

نصب عينيه إرضاء الجماهير بمدائحهم ، وتسبب إلى ذلك باستشعار عواطف وطنية أو إسلامية أو عربية . ومن هنا ذهبت إلى أن شعره التقليدى فى المديح وما يتصل به يختلف فى جوهره عن الشعر القديم ، حتى إذا رجع إلى وطنه من منفاه ، وسقطت الخلافة التركية أصبح خالصاً لشعبه المصرى والشعوب العربية ، فتغنى مشاعرهم وأحاسيسهم فى قصائد تحملها صدورهم ، وكأنها تعاويد بحرية .

وكان ينظم فى المناسبات المختلفة ، فى الرثاء ، وفى المخترعات ، وفى أعمال البر ، وفى المنشآت القومية ، وكل ذلك من أثر الجماهير والاتصال بها عن طريق الصحف ومخاطبتها . وارتفع بشعر المناسبات إلى القمة التى كانت تنتظره ، وكأنه يختم دورته فى شعرنا الحديث ، فقد حقق لد كل غاياته وأهدافه ، ولم يعد لأصحابه من بعده إلا أن يقموا على السطح من دونه ، ويرتطموا بصخوره .

والغناء آخر المؤثرات التى وقفت عندها فى صناعة شوقى ، إذ حول جوانب من شعره إلى أغان وأزجال ، فيها وهم خياله ، وبدع تصويره ، وفيها زين أنغامه ، وحلاوة نبراته ، وفيها دقة شعوره ، ورقة حسه . وبذلك كانت فئنة من فتن عصره .

وخرجت من ذلك إلى مسرحياته ، فتحدثت عن مقوماتها العامة التى تشخصها ، وتجمع طوابعها وخصائصها ، ووزعت مآسيه فى اتجاهين : اتجاه مصرى استجاب فيه للعواطف الوطنية ، واتجاه عربى استجاب فيه للعواطف العربية والإسلامية . وتفضل حسين شوقى ، فأعازنى ملهارة « الست هدى » التى لم تطبع بعد ، فحللتها ، ووصفتها فى موضعها من هذه الدراسة ، وهى تحفة فريدة نسجها شوقى من حياتنا الاجتماعية الواقعية أواخر القرن الماضى .

وبهذا كله تم تأليف هذا الكتاب الذي لم أولفه دفاعاً عن شوقي ، وإنما ألفتة بحثاً منظماً في شعره الغنائى والتمثيلى . ولم أدخر وسعاً في أن أحق الحق حين يجب إحقاقه وإذاعته في غير محاباة لشوقى ولا تجن على غيره . فنحن لم نضع هذا البحث تشيعاً لأنصاره ، وكذلك لم نضعه تعصباً لخصومه ، وإنما وضعناه ابتغاء تقويم شعره من جميع أطرافه تقويماً صحيحاً دقيقاً . والله ولى الهدى والتوفيق .

شوقى ضيف

القاهرة في أول يونيه سنة ١٩٥٣

الفصل الأول

الحياة

١

في حجر ربّة الشعر

حينما لجأت ربّة الشعر إلى مصر في القرن الماضي ، تعيش تحت سماءها ،
وتبعث فيها حياة فنية أصيلة ، يفوح شذاها ، ويتأرجح عيبرها على لسان
البارودي وما كان ينظم من شعر يوقظ النفوس ويحيي القلوب . في هذا الحين
انتخبت ربة الشعر شوقي ، وأهدته إلى مصر سنة ١٨٦٨ وأعدت له كل
شئ ليكون شاعراً ممتازاً ، وما زالت تحمله في حجرها ، وترعاه بعنايتها ،
حتى تهبأت له شاعريته . وكان أول ما أعدت له ميراث دمه وبجاري أعراقه
فقد جاءت به من عنصر تركي وآخر شركسي ، وعنصر يوناني وآخر عربي ،
فتأزرت فيه هذه العناصر ، وأخرجت منه شاعراً ممتازاً ، لعل مصر لم تظفر
بمثله في عصورها المختلفة .

واشتراك هذه العناصر فيه يدل على أنه ليس مصرياً خالصاً ، هو مصري
الموطن ، أما الآباء والأجداد فليسوا مصريين . وأول من نزل منهم مصر جده
لأبيه ، وهو الذي سمي باسمه ولقبه « أحمد شوقي » قدم هذه الديار في عهد محمد
على ، فضمه إلى حاشيته ، وكان يحسن العربية والتركية ، ومنه ينحدر إلى
شوقي الدم العربي والشركسي . وتوالت الأيام وهو يتنقل في المناصب العالية

حتى أصبح أميناً للجبارك المصرية في عهد سعيد باشا . وتوفى وهو في هذه الوظيفة عن ثروة واسعة عاش في ظلها والد شوقي ، وشوقي نفسه .

وجاء بعد هذا الجلد إلى مصر جده شوقي لأمه ، فقد دخل البلاد شاباً لعهد إبراهيم باشا ، واسمه أحمد حلیم النجده لى نسبة إلى قرية بالأناضول تسمى نجده ، فهو تركى . وأعجب به إبراهيم باشا على ما يظهر ، فقربه منه ، وزوجه معتوقة يونانية له ، أسرت في حرب المورة . وما زال يتقلد المراتب السامية في الدولة ، حتى أصبح وكيلاً لخاصة الخديوى إسماعيل . وتوفى وهو في هذه الوظيفة ، فنقل إسماعيل مرتبه إلى أرملة .

واجتمعت هذه الأصول المختلفة ليخرج منها هذا الفرع الموثق ، وكاننا نعرف شهرة العرب واليونان قديماً بالشعر والشاعرية ، وإن ازدواج هذين الأصلين في شاعر ليؤذن أن ينال قمة الشعر ، بل أن يبلغ فيه عنان السماء . وليس هذا كل ما أهدته أو هيأته ربة الشعر لشوقي ، فقد هيأت له عينين حالمتين ، أصابت أعصابهما بشيء من الاختلال ، فهما لا ترتكزان ، ودائماً تصعدان في السماء . وكانت جدته اليونانية مشغوفة به تقوم على تربيته ، وكانت منذ عصر إبراهيم على صلة وطيدة بالقصر ، فدخلت بحفيدها يوماً على الخديوى إسماعيل ، وكان لا يزال في السنة الثالثة من عمره . ونظر إليه إسماعيل ، فوجد بصره مشدوداً إلى السماء ، لا يسقط على بسيط الأرض ولا ينزل إليها ، فطاب بكرة من الذهب ، ونثره على البساط عند قدميه ، فتحول شوقي إليه ، وأخذ يجمعه ويلعب به ، فقال إسماعيل لجدته : اصنعى معه ذلك حتى يتعود النظر إلى الأرض ، فأجابت إجابتها المشهورة : « هذا دواء لا يخرج إلا من صيدليتك » فقال : جيئى به إلى متى شئت ، حتى أنثر الذهب تحت عينيه ، فإنى آخر من ينثر الذهب في مصر !

وفي إجابة الجدة للخديوى إسماعيل ما يحمل أروع الدلالة على شاعرية

خصبة كانت مكتنة فيها ، وهي جدته التي حملت إليه الروح اليوناني ، وكانت تحبه وتؤثره ، فكفلته ، وقامت على تربيته الأولى . وكانت منعمة موسرة ، تعيش بباب إسماعيل ، فعاش معها الطفل حيث الترف والنعيم .

وإن في الذهب الذي فتحت ربة الشعر عيني شوقى عليه في سنته الثالثة ما يشير في وضوح إلى الجح المترف الذي مكث يتنفس فيه طول حياته ، فقد وضعت ربة الشعر منذ نعومة أظفاره في مهاد من النعيم ، وما زالت تدلله في هذه المهاد حتى آخر حياته . وشوقى من هذه الناحية نشأ نشأة أرستقراطية ، ليس فيها شيء من الديمقراطية وما يتصل بالديمقراطية من حياة الشعب المصري ، وسنراه يقترب أو يحاول الاقتراب من هذا الشعب ، لكنه على كل حال نشأ في برج ذهبي . وربما كانت الحسنة الوحيدة لهذا البرج أنه أتاح له أن يخلص للشعر ويفرغ له ، ولا يشغل باله بشيء سواه .

واختلف شوقى منذ الرابعة إلى مكتب الشيخ صالح ، ثم انتقل منه إلى مدرسة المتديان ، فالتجيزية . وفي هذه المدرسة أظهر تفوقاً ونبوغاً ، ففتح المجانية مكافأة له ، وتخرج فيها وعمره خمس عشرة سنة ، وكان تربيته الثاني بين زملائه وأقرانه .

ومن غير شك كان يختلط أثناء ذلك ببعض العناصر الديمقراطية من الشعب ، ولكنه كان اختلاطاً محدوداً ، إذ كان لا يلبث أن يعود إلى بيئته الأرستقراطية ، فتضعف من شأن هذه الديمقراطية المكتسبة ، وترده إلى أرستقراطيته الأصلية .

وواضح أنه أخذ في تعلمه الطريق المدني ، ولم يأخذ الطريق الديني ، ونحن نعرف أنه كان بمصر حينئذ نوعان من التعليم : التعليم الديني الشرقي في الأزهر ، وكان خاصا بالتراث الإسلامي ، وكان يتأثر بالقرون الوسطى وصورة العلوم فيها من لغة وطب وفلسفة وغير ذلك ، وهي صورة شاحبة

ضئيلة ، والتعليم المدني الغربي في المدارس ، وهو تعليم يستمد من أوربا
ومن كتب العلم والأدب فيها ، وقد بدأ في عصر محمد علي ، ثم نمد في
عصر سعيد وعباس ، ثم عاد إلى النشاط والازدهار في عهد إسماعيل .

وفي هذا الاتجاه من التعليم المدني الأوربي سار شوقي ، وحينما أتم تعليمه
الثانوي أحلقه أبوه بمدرسة الحقوق ، ليدرس القانون ، ووصفه زميله أحمد زكي
حين دخل هذه المدرسة ، فقال : « كان في جملة الوافدين سنة ١٨٨٥ قى
نحيف ، هزيل ، ضئيل ، قصير القامة ، وسيم الطلعة تقريباً ،
بعيون متألفة تحديقاً ، ولكنها متنقلة كثيراً ، فإذا نظر إلى الأرض دقيقة واحدة
فلسماء منه دقائق متبادية ، وإذا تلفت صوب اليمين فما ذاك إلا لكي يرمى
ببصره نحو الشمال . وهو مع هذه الحركات المتتابعة المتنافرة هادئ ساكن
وإدع ، كأنما يتحدث بنفسه إلى نفسه ، أو يتلغى مع عالم من الأرواح .
ما كان يلابسنا فيما نأخذ فيه من اللهو والمراح ، ولا يتهافت معنا على تلقف
الكرة بعد الفراغ من تناول الغداء ، أو حينما نمتفس الصعداء لانتهاؤ مواقيت
الدراسة (١) » .

وهذه الصورة التي رسمها أحمد زكي لشوقي تؤكد معاني أخرى تتصل
بشاعريته ، فهو يلاحظ أنه كان شعلة من الحركة المضطربة المتنافرة ،
وهكذا هو في شطحات بصره ، أما بعد ذلك وفي أعماقه فهادئ ساكن وإدع .
وهو مع هذا غافل عما يجري حوله مشغول بنفسه ، لا يلعب مع اللاعبين ،
ولا يلقف الكرة مع اللاقفين .

فشوقي مع إخوانه وزملائه في الحقوق ، وهو لا يحس بهم ، وكأنما
شغلته ربة الشعر عنهم ، فهو يبحث عنها فيما حوله ، بصوب نظره إليها يمينا ،
فلا تلبث أن تزوغ منه في الشمال ، فيرمى ببصره وراءها ، فيجدها قد حلقت

(١) ذكرى الشاعرين (حافظ وشوقي) طبع مطبعة الترقى بدمشق ص ٣٢٦ .

في السماء ، فيرفع عينه إليها ، فلا تلبث أن تغيب ، لتبدو له لامعة مشرقة بإزائه ، وكأنما كان ذلك يزيد في تألق بصره ، أو قل كأنما كان شوقي مشغولاً عن رفقائه وما هم فيه من لهو ولعب بحركات مضطربة مختلطة متشابكة كانت تأتيها ربة الشعر من حوله بأجنحتها حين تصطفق ، فتملاً أذنه برفيف وضجيج ، ولا تترك له فسحة ، كي يلم شتات نفسه ، ويندمج في صحبه ، إذ كانت تأخذ عليه كل طريق .

واستجاب شوقي إليها ، فانعزل عن أخذانه ، ومكث ينتظر ما توحى به إليه ، وما تودعه أذنه وعينه ، من همسات وحركات ورؤى حاملة . وكان النبع أثناء ذلك يفيض والنور يسيل ، فإذا الشيخ محمد البسيوني البيباني أستاذه في اللغة العربية ، وكان شاعراً فصيحاً ، تبهره شاعريته ويجلس منه مجلس التلميذ من أستاذه .

وكان هذا الشيخ يدبج القصائد الطوال في مدح الخديوي توفيق كلما حل موسم أو أهل عيد ، فكان قبل أن يرسلها إلى القصر لتنشر في صحيفة الوقائع المصرية وغيرها من الصحف العربية يعرضها على شوقي ، فما يزال يصلح له فيها ، فيمحو هذه الكلمة أو تلك ، ويعدل هذا الشطر أو ذاك ، أو يسقط بعض الأبيات ، وأستاذه معتبط به فرح لصنيعه .

ولجج الشيخ بتلميذه والثناء عليه ، ولم يلبث التلميذ أن سار في الدرب الذي سار فيه أستاذه ، فكان ينشئ القصائد في مديح الخديوي توفيق . وفي هذه الأثناء أنشئ في الحقوق قسم للترجمة ، فانتسب إليه شوقي ، وظل فيه سنتين ، منح في آخرهما شهادته النهائية .

وبذلك ختم شوقي حياته الثقافية ، وهي حياة أوروبية في جملتها ، وكان يلتقي بها تيار من الأزهر ، مثله أستاذه البسيوني ، إذ كان من علماء الأزهر المعدودين . وكفل له تخرجه في قسم الترجمة أن يتقن الفرنسية ،

وكأنما كانت ربة الشعر ترهص بذلك لما سيقوم به في المستقبل من الاحتذاء على بعض النماذج الغربية في شعره .

وإذا كانت دراسته في المدارس جعلته يحذق العربية والفرنسية فإن بيئته الخاصة ، بيئة منزله ، جعلته يحذق التركية . وبذلك كان يحسن لغات ثلاثاً في مطلع شبابه ، وعقدت هذه اللغات في ثقافته ، واصطلحت فيما بينها على تأليف طبيعته .

وخرج شوقي من قسم الترجمة ، وهو لا يتصف بالشاعر فحسب ، بل هو شاعر الخديوي توفيق ، فقد نسج على منوال أستاذه البسيوني في التقرب إلى القصر وصاحبه ، وأتاح له على مبارك فرصة لقائه لتوفيق ، فهناه بتخرجه ، وهو يستلم أذبال ثوبه ويقبلها ! . ولم يلبث أن عيّن أباه مفتشاً في الخاصة الخديوية ، ثم عينه من بعده .

والإنسان لا يطلع على هذه الفترة من حياة شوقي التي سجلها في مقدمته للطبعة الأولى من شوقياته سنة ١٨٩٨ حتى يأسى له ، فقد جار عن قصد السبيل ، إذ رضى أن يكون موظفاً بالقصر ، وأن يكون تابعاً للخديوي توفيق ، وأن يستدل شاعريته له في مدائح ، غير أن ربة الشعر كانت لا تزال ترعاه ، ففكت عقاله من هذا السجن الذي دخله راضياً مرضياً ، فقد أوجت إلى سجانه أن يرسله إلى فرنسا ليكمل ثقافته ، فلم يحل عليه حول في الوظيفة ، حتى رأى توفيق أن يوفده في بعثة ، وترك له اختيار ما يريد من العلوم ، فاختار الحقوق أو دراسة القوانين ، لظنه أنها ذات واشجة قوية بالأدب ، وأشار عليه توفيق أن يجمع بينها وبين دراسة الآداب الفرنسية .

وسافر شوقي على نفقة الخديوي ، وكتب إلى مدير البعثة المصرية في فرنسا ليهتم به ، فلما وصل إلى مرسلها رآه في استقباله ، وأخبره أن الخديوي كتب إليه أن يقضى في مونبلييه عامين ، وفي باريس عامين آخرين ،

والتحق شوقى بمدرسة الحقوق في مونبلييه . ولما انقضت السنة الأولى حاول أن يعود إلى مصر لرؤية أهله ، فمنعه الخديوى ، حتى لا يضيع من سنواته الأربع فترة بعيدة عن فرنسا . فظل هناك ، وتوالت عليه الدعوات من رفقاته الفرنسيين في الدراسة ، فلبى دعواتهم ، وجاس خلال ديارهم ، يتصفح معالم الحضارة الغربية . ولم يكذبته من السنة الثانية حتى أرسل إليه مدير البعثة في باريس أنه ذاهب مع الطلبة في رحلة إلى إنكلترا لقضاء أكثر أيام العطلة بها ، وأن الخديوى كتب إليه أن يصطحبه معه . فسافر إلى باريس على عجل . ومنها سافروا جميعاً إلى إنكلترا حيث قضوا شهراً يتفرجون على لندن وغيرها من المدن هناك .

وفي السنة الثالثة وهو في باريس أصيب بمرض شديد كان فيه بين الحياة والموت . ولما تماثل للشفاء أشار عليه الأطباء أن يقضى بعض أيام تحت سماء إفريقية ، فاختار الجزائر ، ومكث فيها أربعين يوماً ، ثم عاد قافلاً منها إلى باريس ليستأنف دراسة الحقوق . ولم يفوت مرضه الفرصة منه ، فقد استطاع أن يحصل على إجازته النهائية في آخر السنة الثالثة . وظل هناك ستة شهور ، يختلف فيها إلى مسارح باريس ، ثم رجع إلى وطنه ، وهو « نضو فراق ، تهزه إليه الأشواق » .

وليس من ريب في أن هذه البعثة كانت نعمة على شوقى ، وكان ربة الشعر لم تنسه ، فقد أخرجته من سجنه ، وانطلقت به تطوف أركان بحر الروم ، وتماثل عينيه بمفاتيح الحضارة في فرنسا وإنكلترا ، كما تماثل عقله وروحه بالمدينة الغربية والآداب الفرنسية . وهو أثناء ذلك ينتقل بين مونبلييه وباريس ولندن ، ويشاهد المسارح ودور « الأوبرا » ويقرأ الصحف والكتب القانونية والأدبية ، كما يقرأ لفيكتور هيجو ولامرتين ودى موسيه وغيرهم من شعراء فرنسا مثل لافونتين ، وبذلك رأى رأى العين عوالم جديدة في الشعر والحضارة .

على أنه ينبغي أن نعود فنلاحظ أن شوقي لم يخلع عنه في فرنسا القيود التي قيد بها نفسه في مصر ، ونقصد القيود التي قيد بها أجنحته إزاء القصر ، إذ نراه لا يزال يرسل بمدائح في الخديوي توفيق من باريس ، وكأن الرحلة الطويلة التي هيأتها له ربة شعره لم تستطع أن تفك عنه الخيوط التي حاكها الخديوي من حوله ، فاستمر يحجل في هذه الخيوط ، وكلما نقضت ربة شعره طائفة منها عاد يغزها من جديد .

٢

في القصر

ورجع شوقي إلى مصر ، ليعيش في القصر معيشة رتيبة ، لم يقطعها في أول حياته فيه سوى سفره ممثلاً للحكومة المصرية في مؤتمر المستشرقين الذي عقد في مدينة جنيف بسويسرة سنة ١٨٩٦ وكانت هذه الرحلة فرصة طيبة للشاعر حتى يحتل المناظر الطبيعية البديعة هناك ، ولما انفض المؤتمر سافر إلى بلجيكا لمشاهدة عاصمتها وزيارة معرض في إحدى مدنها .

وكان توفيق قد توفى وخلفه عباس ، فلم ترُج سوق شوقي عنده أول الأمر ، وبوضح ذلك داود بركات ، فيقول : « إن الخديوي عباساً كان يهمل شوقي بعض الإهمال لاعتقاده ، بل لأنهم أدخلوا على نفسه أن أحمد شوقي شاعر فقط وأنه هو بحاجة إلى رجل سياسي ، لما كان بينه وبين الإنكليز من الكفاح والحلاد ، فاجتمع لإزالة هذا التوهم من صدره المرحومون : بطرس غالي (وقد كانت به نزعة للأدب والأدباء) وبشارة تقلا (صاحب جريدة الأهرام) ومصطفى كامل . وكان بطرس يطلب من الخديوي أن يسمح له بتوظيفه شوقي في الخارجية بضعف مرتبه الذي كان يتناوله من قلم

الترجمة في السراى . وكان بشارة تقلا باشا يعرض عليه مثل هذا العرض ليوليه تحرير الأهرام ، وتأيداً لذلك وضع شوقى في مكانه من الأدب وإمارة الشعر (١) ، إلى أن قربه الخديوى وناط به كثيراً من المهام ، فقام بها خير قيام ، فأولاه ثقته ، وقدمه على جميع رجاله (٢) .

وكنا نتمنى لو أن الخديوى عباساً رضى عن خروج شوقى من القصر ، وأسلمه إلى بطرس غالى أو إلى بشارة تقلا ، إذن لتغير وجه شعره ، ولما عاش من سنة ١٨٩٢ إلى سنة ١٩١٤ حبس المدائح يتغنى بعباس وأعمال عباس في المواسم والأعياد .

وعبثاً حاولت ربة الشعر في هذه الحقبة الطويلة أن تنبت في أجنحته ريشاً يستطيع به أن يرتفع عن الأرض ويخلق في السماء ، وكان أجنحته لم تكن حينئذ من المتانة والقوة بحيث تحمل هذا الريش ، فقد أصبح شوقى من الطيور المنزلية الأليفة التى لا تستطيع ارتفاعاً ولا تحليقاً في الجو ، والتى تنتظر الحب يلقي إليها من صاحبها ، فتعيش به هائلة راضية .

ولم تقف المسألة عند حد الحب ، بل تجاوزته كثيراً ، فإن عباساً قربه منه ، وجعله موضع ثقته ومفزع مشورته ، وقدمه على جميع رجال حاشيته في القصر ، وبذلك كان نافذ الكلمة مسموع الرأى ، بل أصبح كأنه صاحب الأمر والنهى ، يقصده طلاب الحاجات ، وما أكثرهم ، وتعنوله وجوه الوزراء ومن يطمعون في الرتب والألقاب .

وليس من شك في أن شوقى أثناء هذه الحقبة من حياته كان يعيش بعيداً عن الشعب ، فهو في القصر أو في برج العاجى ، لا يفكر إلا فيما يفكر

(١) يشير إلى إشادة الأهرام بشوقى حينئذ وتلقيها له بأمير الشعراء .

(٢) ذكرى الشاعرين ص ٣٦٦ .

عباس فيه ، وكأنه دواة الريح ، فهو يدور مع صاحبه حيث دار ، وكان في عباس طموح واندفاع ، فصارع الإنكليز وغاضبهم ، ووقف شوق في صفه يغضب عليهم مع غضبه ، ويرضى مع رضاه .

وعلى هذه الشاكلة كان شوق يعيش لعباس ، وكان يقبل على من يقبل عليه ، ويزورُ عن يزور عنه ، فمن ذلك أن عباساً تفقد الجيش المصرى في وادى حلفا ، وانتقد نظام إحدى الفرق ، فنار كرومر ، معتمد إنكلترا في مصر ، وعد ذلك إهانة لكتشنر قائد الجيش ، وطلب الاعتذار . وكان رئيس الوزارة المصرية حينئذ رياض ، فبرأ نفسه لدى المعتمد البريطانى مما صنعه الخديوى ، وما زال بأمره يلح عليه أن يعتذر ، أو يصنع شيئاً من شأنه أن يرضى كتشنر والإنكليز ، فأرسل إلى كتشنر بريقة يحمد له نظام الجيش . ووقف رياض يلقي خطاباً بمناسبة افتتاح مدرسة محمد على الصناعية ، فأشاد باللورد كرومر ، وكفر بعباس ودولته ، فلما أسفر الصباح طلع شوق على الناس بقصيدة أنبتهُ فيها ، وأنحى عليه بالتعنيف الشديد ، وفيها يقول :

كَبِيرَ السَّابِقِينَ مِنَ الْكِرَامِ بَرَعْنِي أَنْ أَنْالَكَ بِالْمَلَامِ
لَقَدْ وَجَدُوكَ مَفْتُونًا فَقَالُوا خَرَجْتَ مِنَ الْوَقَارِ وَالْإِحْتِشَامِ
وَقَالَ الْبَعْضُ كَيْدُكَ غَيْرُ خَافٍ وَقَالُوا رَمِيَّةٌ مِنْ غَيْرِ رَامِ
وَقِيلَ شَطَطْتَ فِي الْكُفْرَانِ حَتَّى أَرَدْتَ الْمُنْعِمِينَ بِالْإِنْتِقَامِ
غَمَرْتَ الْقَوْمَ إِطْرَاءً وَحَمْدًا وَهَمَّ غَمْرُوكَ بِالنِّعَمِ الْجِسَامِ
خَطَبْتَ فَكُنْتَ حَظْبًا لِأَخْطِيَاءِ أَضِيفَ إِلَى مَصَائِبِنَا الْعِظَامِ
لَهَجَّتْ بِالْإِحْتِلَالِ وَمَا أَنَاهُ وَجُرْحُكَ مِنْهُ، لَوْ أَحْسَسْتَ، دَامِ
وَمَا أَغْنَاهُ عَمَّنْ قَالَ فِيهِ وَمَا أَغْنَاكَ عَنِ هَذَا التَّرَامِي

أَحَبَّتْكَ الْبِلَادُ طَوِيلَ دَهْرٍ وَذَا ثَمْنُ الْوَلَاءِ وَالْاحْتِرَامِ

وأى مصيبة على أمة أن يخونها أحد بنينا وأفلاذ كبدها ، ويرتمى في أحضان المحتل الأجنبي ، لا يرعى في ذلك ذمة ولا عهداً ولا وطناً ، وإنما يرعى النعم الجسام التي تملأ صدره وبطنه ناراً . ومع ذلك فشوقى لم يغضب لوطنه ، ولم يغضب لشعبه ، وإنما غضب لأميره ، فلم يكن يفهم حينئذ حق الفهم سوى سلطانه ، ولم يكن يدور بخلده سوى القصر الذى يعيش فيه ، قصر الأسرة العلوية الذى يتربع عباس على أريكته .

وحدث أن نقل اللورد كرومر من مصر سنة ١٩٠٧ فأقيم له حفل وداع وكان الأمير حسين كامل حاضراً ، وخطب كرومر ، وندد بإسماعيل وعصره ، وذم المصريين وحمل عليهم ، لأنهم لم يقدرُوا من الاحتلال الإنكليزى ولا ما طوقهم به ! . وكبرت كلمات تخرج من فمه ، وثار شوقى للأسرة العلوية ، فنظم قصيدة حماسية ، يقول فيها :

أَيَّامُكُمْ أُمَّ عَهْدُ إِسْمَاعِيلَا أُمَّ أَنْتَ فِرْعَوْنُ يَسُومُ النِّيْلَا
أُمَّ حَاكِمٌ فِي أَرْضِ مِصْرَ بِأَمْرِهِ لَا سَائِلًا أَبَدًا وَلَا مَسْتَوْلَا
يَا مَالِكًا رَقَّ الرَّقَابَ بِيَأْسِهِ هَلَا اتَّخَذْتَ إِلَى الْقُلُوبِ سَبِيلَا
لِمَارَحَلْتَ عَنِ الْبِلَادِ تَشَهَّدَتْ فَكَأَنَّكَ الدَّاءَ الْعِيَاءَ رَحِيلَا
أَوْسَعْتَنَا يَوْمَ الْوَدَاعِ إِهَانَةً أَدَبٌ لِعَمْرُكَ لَا يُصِيبُ مِثْلَا

ومنها :

الْيَوْمَ أَخْلَفْتَ الْوَعْدَ حُكُومَةً كُنَّا نَظُنُّ عَهْدَهَا الْإِنْجِيلَا
دَخَلْتَ عَلَى حَكْمِ الْوِدَادِ وَشَرَعِهِ مِضْرًا فَكَانَتْ كَالسَّلَالِ دُخُولَا

هَدَمَتْ معالمها وَهَدَّتْ رُكْنَهَا وَأَضَاعَتْ اسْتِقْلَالَهَا الْمَأْمُولَا

ويذكر شوقي أعمال محمد علي وإسماعيل ، ويغضب غضبة قوية للأسرة ، وهو في غضبته لا يستمد من الجذوة الكبيرة الهائلة ، جذوة الشعب ، وإنما يستمد من جذوة ضعيفة ، هي جذوة الأسرة العلوية .

وهذا طبيعي فقد كان يعيش حينئذ للقصر ، ولم يكن يعيش للشعب ، ومن أجل ذلك قصرَ تقصيراً واضحاً في مواقف شعبية كانت تستحق منه أن يتغنى أثناءها بالآلام الشعب ، بل نجد أحياناً ينسى هذه الآلام التي كان يرتجف لها الشعب كما ترتجف أوراق الشجر أثناء العواصف . ولعل أوضح ما كان من ذلك موقفه من عرابي بعد عودته من منفاه ، فقد استقبله بقصيدة أقل ما يقال فيها أنها هجاء لقائد من قادة الشعب ، ويكفي مطلعها الذي يقول فيه :

صَغَارَ فِي الذَّهَابِ وَفِي الْإِيَابِ أَهَذَا كُلُّ شَأْنِكَ يَا عَرَابِي

ولم يذهب عرابي صاغراً ولا آب صاغراً ، بل كان الشعب المصري ، ولا يزال ، يعده بطلا في الذهاب وفي الإياب ، ولكن شوقي لم يكن يشعر شعور الشعب ، وإنما كان يشعر شعور القصر ، وكان القصر غاضباً على عرابي منذ توفيق ، فغضب شوقي عليه ، ولم يخجل أن يرى البطل وهو صريع .

ونحن نعرف قصة « دنشواي » القرية المصرية الحزينة فقد مر بها جنود الاحتلال سنة ١٩٠٦ وصادوا حمامها الداجن فلما حاول أهلها أن يقنعوهم بأن لا يفعلوا فعلتهم ظن أحدهم أثناء ذلك أنهم يريدونه بالسوء ، فجرى على وجهه لا يلقى ، فأصيب بضربة شمس ، فمات . ورأى اللورد كرومر أن يعاقب أهل القرية ، فحوكوا محاكمة وحشية ، وصلبت طائفة منهم ، وسجنت طائفة ثانية ، وعذبت طائفة ثالثة . وغضبت مصر وثارَت ، وملاً الحقد صدرها

والغیظ قلبها ، ومع ذلك لم يستعجب الشاعر لكل هذه الثورة وما انطوى فيها من غضب وحقد وغیظ إلا بعد مرور عام على الحادث ، إذ نراه ينظم مقطوعة ، يسميها « ذكرى دنشواى » وفيها يقول :

يا دِنشَوَايُ عَلَى رُبَاكَ سَلامُ ذَهَبْتُ بِأُنْسِ رُبُوعِكَ الْأَيَّامُ
عَشْرُونَ بَيْتًا أَقْفَرْتُ وَاتَّابَهَا بَعْدَ الْبِشَاشَةِ وَخَشَّةٍ وَظَلَامُ
يَالَيْتَ شَعْرَى فِي الْبُرُوجِ حَمَائِمُ أَمْ فِي الْبُرُوجِ مَنِيَّةٌ وَرِحَامُ
نِيرونُ ! لَوِ أَدْرَكَتْ عَهْدَ كَرُومِرٍ لَعَرَفْتَ كَيْفَ تُنْفَذُ الْأَحْكامُ
نُوحَى حَمَائِمَ دِنشَوَايَ وَرُوعَى شَعْبًا بَوَادَى النَّيْلِ لَيْسَ يَنَامُ

وليس من ريب فى أن حادث دنشواى أفضع وأشنع من خطاب كرومر وتعرضه لإسماعيل وأسرته ، ولكن عند من ؟ عند الشعب ، ولم يكن شوقى من الشعب ، فقد نشأ بباب القصر ، وعاش يجرى فى إثر أميره عباس ، فهو لا يحس إلا بما يحسه ، ولا يشعر إلا بما يشعر به ، فليس له إحساس مستقل ولا شعور مستقل ، وهو لذلك يثور حين يخذش أميره ، ولا يثور حين يلطم الشعب على وجهه .

وشتان بين وقدة عواطف شوقى حين تعرض كرومر لإسماعيل وندد به وبأسرته وعهده ، وحين تعرض كرومر للشعب الأعزل ، ونصب له مقصلته ، وأنزل به سياطه ، وفتح له سجونه ، ويكفى أن شوقى نظم فى ذكرى دنشواى مقطوعة ، ولم ينظم قصيدة ، فنفسه لم تسرسل ، لأنها لم تشعر من أعماقها بالآلام الشعب وهمومه .

وكأنى بشوقى نظم هذه المقطوعة ردًّا على من يلومونه لصمته حيث يجب الكلام ، فلما مرت الفرصة ، ولم يتغن البلبل ولم يصدق بأنغام شجية تلائم

الموقف ظل يذكر ذلك ، حتى إذا دار العام انتهر الفرصة ، ونشر هذه القطعة ليقراها الناس في الصحف ، لعله يرضيهم ، أو لعله يكفر بها عن سكوته السابق . ولا بد أنهم دهشوا - كما فدهش نحن الآن - حين رأوا شوقى لا يلم بالورد كرور إلا إلام النسيم الخفيف ، وكأنه لا يريد أن يسخطه ولا أن يغضبه ، وهي لباقية أو مداورة تعلمها في القصر من غير شك ، ولكنها لا تحب ، لأنها تؤذى النفوس الحرة الكريمة .

على كل حال لم تكن هذه المقطوعة تعبيراً عن عواطف متأججة في نفس شوقى ، وإنما كانت لإرضاء للجمهور الذى يقرأ شوقى في الصحف ، ويقرأ مدائحه في عباس ، يذبحها في عيد ميلاده وفي عيد جلوسه على أريكة مصر وفي مناسبات مختلفة . فهذا الجمهور الذى كان يفكر فيه شوقى ، والذى كان ينشر شعره في الصحف حتى يقرأه ويعجب به ، هو الذى كان يدفعه دفعا ليغنيه على بعض الأوتار التى تهزه . ومن هذه الناحية ينبغى أن نلاحظ شيئاً من التطور في شعرنا الحديث عند شوقى وغيره ، إذ أخذ هذا الشعر يوجه للجمهور بفضل المطابع وشيوع الصحافة والصحف ، وبذلك أصبح الشاعر يفكر في إرضاء قرائه ، فهو لا يشعر لنفسه فحسب ، ولا لأمرائه فحسب ، كما كان يصنع الشاعر القديم ، بل هو يشعر أيضاً للجمهور الذى يقرؤه ، فهو مضطر أن يتحدث إليه في همومه وأحزانه ، كما يتحدث إليه في مسراته وأفراحه . ومن هنا يضطر شوقى لإرضاء لجمهوره من الشعب المصرى أن يغنيه بعض متاعبه وآلامه ، وأن لا يظل جامداً في الحادثة الكبرى تمر به ، بل يتحرك معه ويشاركه ، وإذا أفلتت منه الفرصة على نحو ما أفلتت منه في حادثة دنشواى أخذ يتحين الوقت الذى يدخل فيه ثانية إلى الشعب ليشاركه في أنيته وعذابه ، حتى يقع منه موقع رضى واستحسان فشوقى ينهض بذلك مصانعة للشعب لا عن عقيدة ولا عن إحساس حقيقى ،

إنما هي مصانعة لا غير ، يأتيها موظف القصر الذي تمضي حياته كلها في مصانعات ، فهو يصانع هنا وهناك ، وهو يسلك طرقاً مستقيمة حيناً وملتوية حيناً آخر ، ليصل إلى ما يريد من تحقيق بعض أغراضه السياسية .

وفي الوقت نفسه كان شوقى سجين القصر ، يعيش في التواءاته ومداوراته مع الإنكليز أحياناً ومع الشعب أحياناً ثم مع من يريدون الرتب والألقاب أو الجاه والمناصب . وكان لا يترك القصر إلا ليجلس إلى أسرته الأرسقراطية أو مع من يشاكلونه من الأغنياء ، ولم يكن يجلس إلى الشعب ، ولا كان يختلط بأوساطه وأنماطه ، فطبعي من أجل ذلك كله أن لا يكون بوقاً للشعب ، وإنما يكون بوقاً للقصر وأميره ، يتكلم حين يريد هذا الأمير ، ويصبيه الخرس حين يريد .

لم يكن شوقى يعيش حينئذ حراً لنفسه ، وإنما كان يعيش عبداً لأميره ، وربما كان من أبلغ الدلالة على ذلك موقفه من صديقه مصطفى كامل حين توفي ، فإنه لم يسارع إلى رثائه ، لأن مصطفى كان قد قطع علاقته بعباس حين وجده يتبع سياسة وفاق مع السير غورست معتمد إنكلترا ، ووجه إليه على صفحات الصحف كتاباً مفتوحاً . فلما هصر القدر غصن مصطفى المورق الفينان ، صديق شوقى ورفيقه^(١) ، وقاب الوطن الخافق وفؤاده النابض ، لم ينبس شوقى ببنت شفة ، حتى إذا أمن على نفسه سخط الخديوى واستوثق من ذلك ذهب يرثيه بقصيدته :

المشْرِقَانِ عَلَيْكَ يَنْتَجِحَانِ قاصيهما في مآثمٍ والداني

والقصيدة رائعة من حيث الصور والصيغة ، وما يتخللها من عظات وحكم يطلُّ فيها شوقى من برجه العاجي أو الذهبي على الدنيا من حوله ،

(١) انظر في صداقتهما كتاب « أبي شوقى » لحسين شوقى ص ١٣٣ .

وكان شوقى لا يبكى مصطفى كامل روح الوطن وشعلته الملهبة ، وإنما يبكى مصطفى كامل الشخص وخلقه ودعوته إلى العلم الشريف ! ويتسلل من ذلك إلى شئون الحياة والموت ، وينظم مثل هذا البيت :

دَقَّاتُ قَلْبِ الْمَرْءِ قَائِلَةٌ لَهُ إِنَّ الْحَيَاةَ دَقَائِقٌ وَتَوَانِي

وكل ذلك لأن شوقى يخاف الخديوى ، وهو فى الوقت نفسه يريد أن يرضى الجمهور وأن يرضى الشعب الذى يقرؤه فيحاوره ويداوره ، وتخرج التصيدة على هذه الشاكلة من الحديث فى فلسفة الحياة والموت ، وإن تركهما فى الأخلاق وما يتصل بالأخلاق . أما سيرة مصطفى كامل ، وأما خدماته الوطنية ، وأما تعلق المصريين به ، فكل ذلك يوضع عليه ستار ويغشاها ضباب .

فشوقى شاعر القصر ، وهو لا يهتم بالجمهور ولا بالشعب إلا حين يجد القصر راضياً عن ذلك ، وقلما كان يرضى القصر ، فالقصر مشغول بنفسه ، وشوقى مشغول به وبالخديوى ، يمدحه فى كل مناسبة : فى العيد ، وفى ذكرى جلوسه على عرش مصر ، وفى ميلاده وحججه وزيارته . وهو يوجهه حيث يشاء ، ويتجه معه شوقى حيث يريد ، وكأنه ليس له إرادته ، بإرادة أميره هى العليا ، وهى التى تحركه ، وتقذف به كالكرة يميناً وشمالاً ، تقذف به فى وجه الإنكليز وفى وجه اللورد كرومر ، وتسترده لتبعثه روحاً وربحاناً إلى السلطان عبد الحميد صاحب الأمر فى تركيا . ومن هنا تحتل التركيات فى ديوان شوقى أثناء هذه الحقبة التى قضها فى القصر مساحة ومدى أوسع جداً مما تحتله مصر وحوادثها الجسام ، لا لسبب ، إلا لأن شوقى لم يكن يحس مصر وحوادثها ، ولم يكن ملك نفسه وإنما كان ملك أميره ، وقد أراد له أميره أن يولى وجهه نحو تركيا ، فأدار وجهه إلى القبلة وأخذ يرسل بترتيلاته وأناشيده .

وعباس إنما كان يريد من ذلك أن يستدر عطف الخليفة الذي يتبعه ، حتى يعينه ضد خصومه الإنكليز ، وحتى يرضى عنه وعن سياسته ، فانطلق شوقي كالسهم ، يتغنى بالخليفة والخلافة كما يتغنى بالترك في كل مناسبة . وله فيهم قصائد رائعة حين ينتصرون على الروس وفي البلقان وحين ينهزمون . ومن طريف ما له من ذلك قصيدته « الأندلس الجديدة » في الحرب البلقانية ، وفيها صور تالدَ الترك الحربى وتأسى على المسلمين في البلقان ، واستخرج من هذا الوتر الحساس نغماً بديعاً . وله في الانقلاب العثماني الذي أودى بالسلطان عبد الحميد قصيدته المشهورة :

سَلِّ يَلْدِرَا ذَاتَ الْقُصُورِ هَلْ جَاءَهَا نَبَأُ الْبُدُورِ

ونحا على الخليفة باللائمة ، لأنه لم يرع حق شعبه في الدستور ، ولم يَسُسْ أُمَّتَهُ سياسةً حكيمةً ، ثم أخذ في تهنئة الجيش وزعمائه : أنور وشوكت ونيازی .

وعقد شوقي الصلة بينه وبين محمد رشاد الخليفة الجديد ، كما كان يعقدها بينه وبين عبد الحميد . وتظهر في قصائده التركيات هذه كلها عاطفة وثيقة نحو الترك ، وقد يرجع هذا في بعض أسبابه إلى الأصل التركي الذي جرت دماؤه فيه ، ولكن ينبغي أن لا ننسى عباساً دائماً ، فهو الذي كان يدفعه يميناً وشمالاً ، وكان عباس محاصراً لتركيا ، وكان يزورها في الصيف ، فكان شوقي يخلص لها أيضاً ، وكان يزورها معه ، وتتملى عينه بمجالى البسفور وغيره من مثل جكسو وهو موضع فاتن في ضواحي الآستانة ، وله فيه قصيدته التي مطلعها :

تَحِيَّةَ شَاعِرِ يَمَاءِ جَكْسُو فَلَيْسَ سِوَاكَ لِلْأَرْوَاحِ أُنْسُ

وفيها يصف زوارق البسفور ومواطن الجمال فيه . ولشوقى حاسة رابعة
 فى الوصف والتصوير ، لازمته طوال حياته .
 وعلى كل حال تركيبات شوقى أثر من آثار عباس ، ولفتة من لفتاته
 التى كانت تغمر شاعرنا ، وتكتسحه اكتساح السيل ، فقد كان يحس فى
 أعماقه أنه شاعر الخديوى أو شاعر الأمير ، وفى ذلك يفاخر معاصريه ،
 فيقول لهم إنه :

شاعرُ العزيز وما بالقليل ذا اللقبُ

وكان هذا اللقب كل ما يتمناه شوقى ، وقد تبعته نفسه ، وهو لا يزال
 شاباً يدرس الحقوق فى مصر وفرنسا ، وتبعته وهو موظف فى القصر ، فهو
 أمينه فى شبابه وفى كهولته .

فلم يكن لشوقى من رغبة إلا أن يكون ظلاً للأمير ، وربما كان لفساد
 الحياة السياسية فى مصر حينئذ أثر فى توجيه شوقى ، فقد نشأ وهو يرى القصر
 والأمير كل شىء فى حياة المصريين ، فهما مصدر العز والذل ، والخفض
 والرفعة ، والجاه والسلطان ، فأراد أن يقتحم هذا الحصن الأشم ، وأن يكون
 له مجال فيه . ولو أن الحياة كانت تجرى فى مصر على شكل آخر ، فيه
 ديمقراطية ، وفيه إيمان بالشعب وعمل صحيح على إحيائه ، لكانت أحلام
 شوقى غير هذه الأحلام ، ولما رأيناها يجرى منضوباً تحت لواء الأمير يسبح
 بحمده آناء الليل وأطراف النهار .

الظروف السيئة التى أحاطت بشوقى إذ ذاك هى التى ضيقّت حدود شاعريته
 وجعلتها محفوفة بالأشواك فى هذه الحقبة الطويلة من حياته التى تجاوزت عشرين
 عاماً ، فلم يعد شوقى يملك نفسه ، بل أصبح يملكه الأمير كما يملك أى شىء
 من ثروته

وليس من شك في أن عباساً لم يحسن ملك شوقي ، فقد سخره لنفسه ، وكان ينبغي أن يسخره لفنه ، وأن يقف منه موقف ملوك أوروبا من شعرائها ، على نحو ما وقف أغسطس قديماً من فرجيل ، وعلى نحو ما وقفت إليزابيث حديثاً من شكسبير ، ولويس الرابع عشر من معاصريه . وقد تعلم عباس في « فينا » عاصمة الفن والفنانين ولو أنه قرأ تاريخ عباقتها الموسيقيين : هايدن وموزارت وبيتهوفن لعرف أن أسرة هابسبورج كفلت لهم حياتهم الفنية كما أرادوها ، ولم تجعل منهم تابعين ولا خدماً لها ، بل أحنت رءوسها لهم ، وأيدتهم بكل ما استطاعت من مال وجاه .

وكان ينبغي لعباس أن يصون كرامة شوقي وأن يمدّه بالمال الذي يريد ، حتى يتقد هذا القبس المبارك في شاعره ، إذن كنا نعد عباساً حامياً للآداب في عصره ، ولكنه لم يصنع ، ولم يحاول ، بل استمر يشد البلبل من خيط في لسانه ليمتلقه ويداهنه ، ويغنيه بما يشاء ويهوى .

وأثناء ذلك كان يصدق بأنغام رائعة كانت خليقة بأن تنبه له أميره ، وهل أروع في تاريخ شعرنا المصري من ملحمة شوقي التاريخية التي صاغ فيها تاريخ وادي النيل من الفراعنة إلى محمد علي والتي ألقاها في مؤتمر المستشرقين سنة ١٨٩٦ ؟ وهل أبدع في تاريخ هذا الشعر من قصيدة النيل ؟ وكان عين الأمير لم تكن عيناً كبيرة ، أو كأنما كان عليها غشاوة ، ولم يكن هناك أمل في أن تنجاب الغشاوة .

فظل صوت الشاعر يتقطع ، ولم يستطع أن يمدّه حيث ينبغي أن يمد ، ولم يستطع أن يعبر به نوافذ القصر ، ولا أن يخرج به عن صورة المديح الإيلا ، فظل صوتاً ضعيفاً شاحباً ، فيه جمال ، ولكنه جمال الأسقليتر ، وفيه روعة ، ولكنها ليست روعة البحر الصارى ، وإنما روعة النبع الضئيل . وكان النبع كثيراً ما تفيض جوانبه وتتدفق مياهه ، فكان الشاعر يهدر

بتاريخ مصر أو بالنيل أو بمديح الرسول ولكنه كان لا يلبث أن يهدأ أو أن يحف معينه ، فيعود إلى سيده ، يغنيه على قيثارة المديح ما يهوى من حمد وثناء وملق ودهان .

ومعنى ذلك كله أن شوقى لم يكن يفرغ لنفسه أثناء وظيفته فى القصر ، فكان شعره لأمره ، وقلما يُظم شيئاً لنفسه ، فنفسه تجرى فى إثر مولاه ، وهو عنها لاه ، لا يكاد يردها إليه إلا فى الحين البعيد بعد الحين ، ومن يدرى ؟ لعله لم يكن يريد لها أن تترد من هذا الطريق الذهبى الذى تهول فيه . ومع ذلك فقد كان شوقى يسترد نفسه أحياناً قليلة ، وكان يتغنى لها حينئذ بما فهمه أدق الفهم فى حياته الأرسقراطية المترفة وفى أوربا أثناء دراسته من تلك الحضارة المادية التى تدفع دفعاً إلى شىء من اللهو والحمر والمجون . وظهر أثر ذلك فى بعض شعره قبل سفره إلى أوربا وبعد مجيئه ، ومن نماذجه قصيدته :

حَفَّ كَأَسْهَى الْجَبِّ فهِىَ فِضَّةٌ ذَهَبُ

وقصيدته :

رَمْضَانُ وَلى هَاتِهَا يَا سَاقِي مُشْتَاقَةً تَسْعَى إِلَى مُشْتَاقِ

وطبىعى أن يغنى شوقى لنفسه مثل هذين الصوتين ، فقد كانت حياته مترفة خالصة ، إذ أتاحت له وظيفته فى القصر وجوائز الأمير كل ما ابتغى من ثراء ، وتصادف أن تزوج بسيدة ثرية^(١) ، فأعانه ذلك كله على أن يعيش كما يريد من حيث الترف والبلذخ واللهو . ويكنى أن نقرأ فى كتاب ابنه حسين وصف داره^(٢) التى اختطها فى ضاحية المطرية ليكون قريباً من قصر أميره « قصر القبة »

(٢) أبى شوقى ص ٣ - ١٨ .

(١) ذكرى الشاعرين ص ٣٣٠

وهي التي سماها « كرمة ابن هاني » ونطلع على ما كان بها من الأثاث ومئات الطيور الملونة واللوحات والغرف البهيجة لنعرف كيف كان يعيش شوقي معيشة كلها لذة ومتاع .

وإذن فشوقي كان في معيشته الخاصة أو معيشته الداخلية يأخذ غير قليل من الحرية ، فلم يكن هناك القصر ، ولم يكن هناك خيط سيده الذي يشد لسانه ، ولم يكن هناك الجمهور الذي يطلع على سرائره ، إنما كان هناك شوقي وثراؤه وترفه وحفلاته وما يريد من خمر ولهو .

وشوقي في ذلك يخالف سميت الوقار الذي يصطنعه في القصر وفي لقاء الناس وعلى واجهات الصحف ، وهذا طبيعي في الفنانين والناس جميعاً أن تكون لهم شخصية فردية وشخصية اجتماعية ، فليس من الضروري دائماً أن يكون ما يواجه الفنان به الجمهور هو عين ما يواجهه به نفسه . وتتسع المسألة في الفنانين والشعراء ، لأنهم من ناحية يصورون أنفسهم من حيث إنهم أفراد ، ومن ناحية أخرى يصورون مجتمعاتهم وما به من نزعات ، وقد يسايرون هذا المجتمع ويخضعون ، وقد يتمردون ويشذون عليه ، وهؤلاء هم المصلحون . ولم يكن شوقي مصلحاً ، وإنما كان عبداً لمجتمعه وحياته الخارجية ، فطبيعي أن لا يكون سلوكه الفردي مماثلاً لسلوكه الاجتماعي ، فهو في منزله وحياته الخاصة يشبع مزاجه وميوله ، وهو في القصر وحياته الاجتماعية يشبع مزاج أميره وذوقه ، ويحاول أن يكسب مزاج الجمهور وذوقه ، فيؤلف له أغاني وأناشيد في تاريخه ونيله ، أو في الخلافة والإسلام أو في مدائح الرسول كقصيدته التي قلدها فيها صاحب نهج البردة :

رِيمٌ عَلَى الْقَاعِ بَيْنَ الْبَانِ وَالْعَلَمِ أَحَلَّ سَفْكَ دَمِي فِي الْأَشْهُرِ الْحُرْمِ

والأخرى التي قلدها فيها همز يته :

وَلِدَ الْهُدَى فَالْكَائِنَاتُ ضِيَاءُ وَقَمُّ الزَّمَانِ تَبَسُّمٌ وَثَنَاءُ

وقد وقف الدكتور هيكل عند هذه الناحية في مقدمته للطبعة الثانية من الشوقيات ولاحظ أن شوقي له شخصيتان مختلفتان في شعره تمام الاختلاف ، يقول :

« وإنك لتكاد تشعر حين مراجعتك أجزاء ديوانه كأنك أمام رجلين مختلفين جد الاختلاف لا صلة بين أحدهما والآخر ، إلا أن كليهما شاعر مطبوع ، يصل من الشعر إلى عليا سماواته ، وأن كليهما مصري يبلغ حبه مصر حد التقديس والعبادة ، أما فيما سوى هذا فأحد الرجلين غير الرجل الآخر أحدهما مؤمن عامر النفس بالإيمان ، مسلم يقدر أخوة المسلمين ، ويجعل من دولة الخلافة قدساً تفيض عليه شئونه وحوادثه وحى الشعر وإلهامه ، حكيم يرى الحكمة ملاك الحياة وقوامها ، محافظ في اللغة يرى العربية تتسع لكل صورة ولكل معنى ولكل فكرة ولكل خيال . والآخر رجل دنيا يرى في المتاع بالحياة ونعيمها خير آمال الحياة وغاياتها ، متسامح تسع نفسه الإنسانية وتسع معها الوجود كله ، ساخر من الناس وأمانتهم ، مجدد في اللغة لفظاً ومعنى . وهذا الازدواج ظاهر في شعر شوقي من أول شبابه إلى هذا الوقت الحاضر » .

واستطرد الدكتور هيكل يفرق بين عناية شوقي بهاتين الناحيتين في الحياة وعناية أبي نواس بهما ، إذ نلقى في شعره مثل قوله :

أَلَا فَاسْتَقِنِي خَمْرًا وَقُلْ لِي هِيَ الْخَمْرُ وَلَا تَسْقِنِي سِرًّا إِذَا أَمَكَّنَ الْجَهْرُ

وقوله :

إِذَا امْتَحَنَ الدُّنْيَا لَبِيبٌ تَكَشَّفَتْ لَهُ عَن عَدُوِّ فِي ثِيَابِ صَدِيقِ

ويزعم الدكتور هيكل أن هناك فرقا في معالجة كل من الشاعرين للناحيتين ، فأبو نواس صاحب لهُو ومجون وخمر ، والحكمة عنده عارضة ، تأتي صدفة واستثناء ، أما شوقي فالصورتان متوازيتان عنده ، تستقل كل منهما عن صاحبتها ، فكل منهما جوهرية في شعر الشاعر وروحه ، وكل منهما قائمة في لب ديوانه وصميمه . ولسنا ندرى ماذا يريد بالشخصيتين المختلفتين تمام الاختلاف ، أما إن أراد ما يشيع في هذه الأيام بين النفسيين عن قصة « دكتور جيكل ومستر هايد » وهما شخصيتان لشخص واحد ، تختلف كل منهما في تصرفها عن الأخرى تمام الاختلاف ، فإنه يكون مبالغا ، بل يكون مخطئا ، إذ أن المعروف بين النفسيين أن كلا من الشخصيتين لا تدرى عن الأخرى أى شيء من تصرفها ، واختلاف شخصيتي شوقي ليس من هذا النوع النفسى قطعاً .

إنما هو اختلاف عادى ، كما قدمنا ، نجده عند كل الفنانين أو عند كثير منهم ، ممن عرفنا حياتهم الشخصية وحياتهم الاجتماعية . وليس بصحيح أن شوقي يختلف في ذلك عن أبي نواس ، فإن الشاعر العباسى كان يكثر من الخمر وشعر اللذة حقاً ، ولكنه كان يكثر أيضاً من شعر الزهد والحكمة ، وتفسير ذلك بسيط ، وهو أنه كان يطلب اللذة والمتاع ، وكان يفكر فيهما وفي نفسه وحياته ودينه ، فكان ينتفض ، كما ينتفض العصفور بلله القطر ، إذ يرى الحياة لا تدوم ولا تبقى لأحد .

فأبو نواس في لهُو وحكمته ليس أكثر من شاعر يطلب اللذة ، ثم يفكر في عواقب اللذة ، وما يصادف صاحبها بعد حين من حرمان . فبؤسه المتوقع وفلسفته كل ذلك ناجم عن خمره ولذته ، وليس هناك تضارب في شخصيته ولا تخالف ، ولا ما يصح أن نفسره بالصدفة العارضة . على أننا إذا أخذنا نبحت أبا نواس جادين وجدناه ينحلُّ من حيث النظرة العارضة إلى شخصيات

متخالفة، فهناك أبو نواس الماجن ، والآخر الزاهد، والثالث الرسمي الذي يمدح الخلفاء ويعشى مجالسهم ، والرابع الذي كان يغشى حلقات الدرس والعلماء من رجال دين ، وغير رجال دين .

والحقيقة أنه ليس في شخصيات أبي نواس تعدد ولا اختلاف ، وإنما هي حياة الفنان حين يخلص إلى نفسه ويعيش معيشته الداخلية ، والفنان حين يخرج إلى المجتمع ويتصل بنزعاته وأذواق الناس فيه ويعيش معيشته الخارجية .

وهذا نفسه ما نلاحظه عند شوقي ، فليس هناك تعدد في شخصيته ، وإنما هي حياته الفردية وما يتصل بها من لذة ومتاع وحرية ، وحياته الاجتماعية وما يتصل بها من القصر والحديوى والجمهور ونزعاته ، ولا خلاف بين الحياتين أو تخالف ، وإنما هي في مجموعها خصال شوقي وصفاته .

على أنه ينبغي أن لا نرسل هذا الكلام إرسالا ، فإن حياة شوقي الخارجية كانت تغطي دائماً على حياته الشخصية الداخلية، فما في ديوانه عن لذته ومتاعه قليل قلة شديدة ، وكأن حياته الرسمية كانت تغطي أعشابها النبع كله في هذه الحقة من حياته، فكان من العسير أن تظهر مسارب لهوه . ولذلك يغلو الدكتور هيكل حين يقيم المجموعتين من الحياة أو من الخصال متوازيتين مستقلتين ، فإن الخصال الماجنة لا تكاد تظهر عند شوقي إلا ظهوراً باهتاً ضئيلاً نحيلاً ، وكأن حياة شوقي الشخصية وخصاله الالهية تبعثرت في خضم الحياة الخارجية التي عاشها في القصر وعلى صفحات الصحف .

في المنى

ولم يكن من الممكن أن تنقذ ربة الشعر شوقي من هذا المعتقل الذي حبس

فيه وحبست شاعريته معه إلا أن تلم بمصر أحداث كبرى ، تنزعه أثناءها من أحضان هذا السجن الذي كان محبباً إليه . ولم تلبث الأحداث أن ألت حين أعلنت الحرب العظمى في سنة ١٩١٤ وكان عباس غائباً عن مصر بتركيا ، فأعلنت إنكلترا حمايتها على الوطن ، وأبت على عباس أن يعود إليه ، وأقامت مكانه السلطان حسين كامل ، وأخذت تحول بين حاشية عباس وبين القصر ، وخاصة ذوى الزلفة والحظوة الأولى منهم

وكان شوقى في مقدمة من يعد المحتل حركاتهم ويراقب خطواتهم ، وكان يظهر وفاء للعهد القديم ، فهو يحب عباساً ويؤثره على حسين ، ولكن الظروف تغيرت ، ولا بد له من المداورة ، فصاغ قصيدته التي يقول فيها :

أَخُونُ إِسْمَاعِيلَ فِي أَبْنَائِهِ وَلَقَدْ وُلِدْتُ بِيَابِ إِسْمَاعِيلَا

وفيها تظهر نفسيته المضطربة ، فبينما يحاول أن يرضى الإنكليز كما يرضى حسيناً نراه يقول (إن الرواية لم تم فصلاً) مشيراً إلى أن الإنكليز لا يزالون يبيتون شراً بالأسرة العلوية . وثاروا لهذا النذير ، وأمروا بنفيه من البلاد ، فاختار الأندلس مقاماً له .

ورفعت السفينة سلاسلها من بور سعيد ، وألقت بشوقى وأسرته على ساحل أسبانيا في برشلونة ، فنزل في فندق فيها ، ثم أقام في ضاحية جميلة من ضواحيها تدعى « فاشدريرا » ، وهي ترتفع كثيراً عن سطح البحر ، فكان يتمتع بهذا الارتفاع ، وبما حوله من غابات الصنوبر ومشاهد الطبيعة الرائعة ، كما كان يتمتع برؤية البحر ، والسفن غادية راثحة على برشلونة ، وإلى ذلك يشير في سينيته ، إذ يقول :

مُسْتَطَارٌ إِذَا الْبَوَاحِرُ رَنَّتْ أَوَّلَ اللَّيْلِ أَوْ عَوَتْ بَعْدَ جَرَسِ

وعلى هذا النحو لم يعد شوقي يحيا حياته الرتيبة التي كانت تبدأ من كرمة ابن هاني إلى القصر ، ثم تعود أدراجها من القصر إلى كرمة ابن هاني ، فهذه الدورة من حياته قد دخلت في عالم الظلال إلى غير رجعة ، وخلفتها دورة جديدة ، انتقل فيها الشاعر إلى عالم النور حيث لا ترهقه قيود القصر وأغلاله ولا أفاعيه وسمومه .

ومع أن هذه الدورة الجديدة كانت فرحة هنيئة لربة الشعر فإن شوقي لم يستقبلها بالفرح ، بل استقبلها بالحزن والألم لفراق الوطن ، وقلة المال وتعذره أحياناً بسبب الحرب . ولم يكن شوقي يعرف قبل ذلك الحزن ، فقد كانت حياته تجرى على وتيرة واحدة من اللهو والمرح ، فلما حيل بينه وبين عشه أحسن^١ بغير قليل من الألم ، بل أخذ يصهر الألم نفسه ، وكان شعرنا المصري الحديث محتاجاً إلى أن يصهر الألم نفس شوقي ، حتى تصبح نفساً غنية ، وحتى يقترب شوقي من جمهور وطنه ، وما يكتظ به صدره من هموم .

فليحزن شوقي ، ليحزن من غربته ، وليحزن لمضايقة الإنكليز له فيما يرسل إليه من أمواله ، وليحزن على عشه في كرمة ابن هاني ، وليحزن على وظيفته في القصر ، وليحزن على ما أصاب أميره عباساً ، وليحزن لهذا النفي والتشريد ، ففي كل ذلك أحلام جديدة ستحقق لشعرنا المصري ، فقد أصبح أمير هذا الشعر منكوداً . ولا يزيد ذلك ربة الشعر إلا فرحاً على فرح ، فإن صوت شوقي يتكامل له اللحن ، فقد كان البلبل ، من قبل ، أسيراً ، وكان لا يغني إلا مديحاً متشابهاً في أغاب أحواله ، ولم يكن يعرف شيئاً من محن الحياة وآلام الناس . فالآن تم له نفسه الشاعرة ، والآن يتم له صوته ، فقد أحس الحياة من طرفها : اللذة والألم ، والنعيم والحرم .

وظل الشاعر في قلندريرا حتى أعلنت الهدنة سنة ١٩١٨ فأصبح من حقه أن يتجول في أسبانيا كما يشاء ، فتنقل بين مدينتها الكبيرة ورأى مجد

العرب الدائر في قرطبة وإشبيلية وغرناطة . فذهب يبيكهم ويبيكي نفسه في قصيدته السينية المعروفة . وقد بدأها بجنينه إلى وطنه ، يقول :

اختلافُ النهار والليل يُنسي إذ كُرا لي الصبا وأيام أنسي
وسلا مصر هل سلا القلبُ عنها أو أسأ جرحه الزمانُ المؤسّي
أحرامٌ على بلابله الدوّ حُ حلالٌ للطير من كل جنس
وطنى لو شغلتُ بالخلدِ عنه نازعتني إليه في الخلدِ نفسي
شهد الله لم يغب عن جفوني شخصه ساعة ولم يخلُ حسي

واستطرد يتحدث عن الجزيرة والنيل والجزيرة والنخيل والأهرام ، وعرض للتاريخ وعبره وما يطوى فيه من تحول الدهر وفناء الدول ، كل ذلك ليصل إلى غرضه من قصيدته ، وهو وصف الأندلس والحديث عن دوله ، وقد مثل قصر الحمراء بغرناطة وكأننا نشاهده لدقة تصويره ، ووقف يتأسي على خروج العرب من الأندلس ، ويذكر دخولهم ، وكيف جاءوا إليه في سفن كأنها الأرائك ، ثم خرجوا منه على سفن كأنها اللحود :

ركبوا بالبحارِ نَعشًا وكانت تحت آبائهم هي العرشُ أمس

ومن يقرأ هذه القصيدة يرى شوقى قد حاز لنفسه ثقافة تاريخية بالأندلس وأبجاد العرب فيها ونهضتهم بقرطبة حتى كانت منارة أوروبا أواخر عصرها الوسيط . ولم يكتف شوقى بقراءة تاريخ العرب في الأندلس فقد عني أيضاً بقراءة شعرائهم ودواوينهم .

وكانت أوقات الشاعر فارغة لمدة خمس سنوات ، فقرأ كثيراً عن الأندلس ، وملاً وعيه ولاوعيه بتاريخ أبطالها وشعرائها ، وبدأ يكتب قصة «أميرة الأندلس»

أو أخذ يعد نفسه لكتابتها ، واختار لها حياة المعتمد ابن عباد وزوجته الريمكية ، وكل من يتصل بالأندلس يعرف أن القطعة الأرجوانية للحياة الدرامية في الأندلس هي نفس هذه القطعة التي انتخبها شوقي ، فإن حياة ابن عباد لا يسمعا شخص مسرودة ، إلا ويرى فيها قصة رائعة .

وأخذ شوقي يقرأ في الشعر الأندلسي ، ويظهر أنه أعجب بابن زيدون إعجاباً خاصاً ، وربما كان في ذلك دلائل على تعديل حدث في القيثارة ، فقد كان شوقي لا يهيمه الشعر الوجداني ولا أصحابه قبل ذهابه إلى الأندلس . كانت أكثر صلته بالمتنبي أهم شعراء المديح بين العرب السابقين . وهذا طبيعي لأنه يتفق وذوقه في الشعر الرسمي الذي كان يصنعه ، أما في الأندلس فلم يعد الشاعر الرسمي المعروف ولم يعد في حاجة إلى قراءة المتنبي وأمثاله من الرسميين ، ولذلك رأيناه يتعلق بابن زيدون ويحاول أن يعارضه في قصيدته المشهورة التي يبيت فيها حبه وحنينه إلى فردوسه المفقود « ولادة » قره عينه ، فكتب قصيدته فيها ، ونسج شوقي على منواله ، فبكى واستبكى وذرف الدمع سخياً ، وفيها يقول :

لكن مِصْرَ وإنْ أْغْضَتْ عَلَى مَقَّةِ	عَيْنٍ مِنَ الْخُلْدِ بِالْكَافُورِ تَسْقِينَا
على جوانبها رَفَّتْ تَمَائِمُنَا	وحول حافاتها قامت رَوَاقِينَا
ملاعبٌ مَرِحَتْ فِيهَا مَارِبُنَا	وَأَرْبُوعٌ أُنِسَتْ فِيهَا أَمَانِينَا
يَا مَنْ نَعَارُ عَلَيْهِمْ مِنْ ضَمَائِرِنَا	وَمَنْ مَصُونٍ هَوَاهُمْ فِي تَنَاجِينَا
نَابَ الْحَنِينُ إِلَيْكُمْ فِي خَوَاطِرِنَا	عَنِ الدَّلَالِ عَلَيْكُمْ فِي أَمَانِينَا
جئنا إلى الصبر ندعوه كعادتنا	في النابيات فلم يأخذ بأيدينا

وما غَلِينَا عَلَى دَمْعٍ وَلَا جَلْدٍ حَتَّى أَتْنَا نَوَاكِمَ مِنْ صَيَا^(١) صِينَا
 وَنَابِغِي^(٢) كَانَ الْحَسْرَ آخِرُهُ
 نَطْوِي دُجَاهَ بَجْرَحٍ مِنْ فِرَاقِكُمْ يَكَادُ فِي غَلَسِ الْأَشْحَارِ يَطْوِينَا
 إِذَا رَسَا النَّجْمُ لَمْ تَرَ قَا مَحَاجِرُنَا حَتَّى يَزُولَ وَلَمْ تَهْدَأْ تَرَاقِينَا
 بَدْنَا نَقَابِي الدَّوَاهِي مِنْ كَوَاكِبِهِ حَتَّى قَعَدْنَا بِهَا حَسْرَى تُقَاسِينَا
 نَحْنُ الْيَوَاقِيتُ خَاضَ النَّارَ جَوْهَرُنَا وَلَمْ يَهْنُ بَبَدِّ التَّشْتِيتِ غَالِينَا
 وَلَا يَحُولُ لَنَا صَبْغٌ وَلَا خَلْقٌ إِذَا تَلَوْنَ كَالْحِرَابِ شَانِينَا
 لَمْ تَنْزِلِ الشَّمْسُ مِيزَانًا وَلَا صَعِدَتْ فِي مَلَكهَا الضَّخْمَ عَرَّشًا مِثْلَ وَادِينَا
 أَرْضُ الْأَبْوَةِ وَالْمِيلَادِ طَيِّبَهَا مَرَّ الصَّبَا فِي ذِيُولٍ مِنْ تَصَابِينَا

ألم تكن ربة الشعر محقة في فرحها حين خلعت شوقى عنه الحلة الرسمية ،
 وخرجت من الحياة الضيقة التي كان يعيشها في القصر ؟ وهل كان من الممكن
 أن نسمع منه هذا الصوت ونفسه هائلة معتبطة ؟ لقد أخذ النبع يتفجر تفجراً
 طبيعياً على لسان شوقى ، ولم يعد مقصوراً على المديح وما يشبهه . ثاب إلى
 حوادثه ونفسه ، ولم تعد الحياة سارة بهيجة مثل هذه الكأس التي وصفها بقوله :

حَفَّ كَأْسُهُ الْحَبَبُ فِيهِ فِضَّةٌ ذَهَبُ

بل لقد حف الكأس دموع غزار وأناتٍ طوال ، واستيقظت روح
 الشاعر بعد سبات عميق ، وأخذت تنظر فيما حولها من عبر التاريخ الأندلسي
 وشموس الدول الغاربة هناك ، وامتد البصر في أعماق تاريخ العرب ، فكتب
 شوقى ديوانه « دول العرب وعظاء الإسلام » .

(١) الصياصي : الحصون (٢) النابغى : الليل .

والتاريخ قطب دائر في شعر شوقي منذ كتب همزيته التي قدمها إلى مؤتمر المستشرقين سنة ١٨٩٦ فليس هذا اللحن جديداً عنده ، إنما الحديد فيه أنه اختار هذه المرة الدول الإسلامية وعظاء العرب ليبيكي أيامهم ، يدفعه إلى ذلك وقوفه على أطلال الأندلس الدارسة .

على كل حال أخذ شوقي يقرب إلى نفسه في الأندلس بأكثر مما كان يقرب إليها في مصر ، فقد تعود من قبل أن يعيش في الخارج وأن لا يعنى بنفسه ، فليس في نفسه ما ينبغي أن يعنى به إلا بعض خطرات في حياته المرحة ، أما بعد ذلك فهو لغيره ، يعيش كما يصرفه أميره ، ولا يجد من ظروفه ما يدفعه إلى الإباحة بما في أطواء نفسه . أما في الأندلس فقد تخلص من العالم الخارجي ، وأخذ يحس نفسه المحزونة ويصدر عنها في شعره .

وأشرفت قصة النفي على نهايتها ، وتلكأت السلطات المصرية في استدعائه بعد أن وضعت الحرب أوزارها ، وكانت هذه فرصة ليجول في أسبانيا بين ديار العرب الدارسة . وعفت عنه السلطات فسافر إلى جنوا بجزراً ، ومنها ذهب إلى البندقية ، فركب أول باخرة تغادر أوروبا إلى مصر . وخرجت القاهرة لاستقباله وبالغ أهلها في الحفاوة به ، وكان لذلك تأثير كبير على نفسه .

٤

في الفضاء الطليق :

عاد شوقي إلى وطنه ، فوجد أرضه مخضبة بدماء الحركة الوطنية الذكية ، ووجد كل شيء فيه يتحول ويتغير ، ولا ندري هل فكر في العودة إلى القصر ؟ ولكن المؤكد أن أبواب القصر لم تفتح له ، فظل بعيداً مع الشعب ، يعيش في حياته الحديدية

فلتفرحى ربة الشعر ، ولتدقّ البشائر ، فإن طائرَكَ لن يعود رهين محبسه القديم ، ولا رهين ذهب إسماعيل وأبنائه ، فقد أخذ يرفرف حرّاً طليقاً في الفضاء ، وأخذت أجنحته تلمع فيها ألوان الطيف ، وهى ألوان لم تكن تستمد من القصر وأميره ولا من حياته الأرسقراطية القديمة ، وإنما كانت تستمد من دماء الشعب التى سفحها راضياً فى الحركة الوطنية المباركة سنة ١٩١٩ ومن آماله وآلامه ، وأيضاً من آمال الشعوب العربية جميعاً وآلامها أصبح شوقى إلى حد ما ديمقراطياً يعيش مع شعبه والشعوب العربية ، وكان مظهر ذلك فى حياته أن أغلق داره أو كرمته فى المطرية ، واتخذ له كرمه جديدة فى الجزيرة . وفرغ لنفسه وحياته الخاصة ، ونزهاته المختلفة فى النيل وفى الأهرام ، وفى إحدى نزهاته نظم قصيدته المشهورة :

أبا الهول طال عليك العُصْرُ وُبلَّغْتَ فى الأرض أقصَى العُمُرُ

وبنى فى الإسكندرية بيتاً سماه « درة الغواص » وكان كثير الرحلة إليها فى الصيف وفى الشتاء . وكان يرحل إلى باريس لرؤية ولديه: على وحسين أثناء تعلمهما هناك ، كما كان يرحل إلى سوريا ولبنان وكانت شهرته قد طبقت الآفاق ، فأبنا حل أقيمت له الاستقبالات ، وكان بيته منتدى الأدباء والشعراء وكبار رجال عصره . وفى عام ١٩٢٦ زاره طاغور شاعر الهند الكبير ، وقلما يفد على مصر زعيم عربى إلا ويזור الكرمة ، ومن زاروها إسعاف النشاشيبي أديب فلسطين والسيد الثعالبي الزعيم التونسى . واختير شوقى عضواً فى مجلس الشيوخ ، وفى سنة ١٩٢٧ أعاد طبع ديوانه الشوقيات ، فأقيمت له بهذه المناسبة حفلة تكريم كبيرة ، بل حفلات ، اشتركت فيها الدول العربية جميعاً بمندوبين ، نثروا رياحينهم ، بل اشتركوا

جميعاً في وضع تاج إمارة الشعر العربي على مفرقه . ومن ساهم في هذه الحفلات محمد كرد علي عن المجمع العلمي العربي بدمشق وشبلي ملاط عن لبنان وأمير الحسيني عن فلسطين وشكيب أرسلان وفندنبرج البلجيكي عن بلده ، وأعلن حافظ باسمه واسم شعراء البلاد العربية البيعة لشوقي :

أمير القوافي قد أتيتُ مبايعاً وهدي وفودُ الشرق قد بايعتُ معي

وعلى هذه الشاكلة حقق شوقي كل ما كان يطمح إليه من مجد أدبي . وأثناء ذلك كان يتصل بالشعب وحياته الجديدة بعد نهضته الوطنية كما كان يتصل بشعوب البلاد العربية ، فقد شارك السوريين في ثوراتهم الوطنية المختلفة ، وسجل هذه الثورات شعراً رائعاً . ولم يترك فرصة للإشادة بزعيم عربي أو حركة عربية إلا انتهزها ، ونوه فيها بآمال العرب وظلم المستعمرين وما ينالونهم به من عذاب .

وبذلك أصبح أمل الشباب في مصر وسوريا وغيرها ، وأصبح شعره يردد في كل مكان ينطق أصحابه بالضاد ، وظل يتربع عرش إمارة الشعر العربي بقية حياته ، وحتى الآن لا يزال اسمه يدوي في آذان العرب كأنه تراويل السحرة .

وعاش شوقي لشعره وفنه ، ولم تبق أمنية تمنّاها إلا حققها له الدهر ، حتى المغنى الذي كان يريده لشعره نثرت مصر كنانتها بين يديه ، ليختار أروع صوت فيها ، يلحن له أغانيه . فنذ سنة ١٩٢٤ أصبح محمد عبد الوهاب يتبعه كظله في كرمته بالحيزة ، وفي رحلاته : في باريس ولبنان ودمشق .

وكانت حياته حينئذ لذة ومتاعاً خالصاً . ويكفي أن نقرأ ما سطره كاتبه أحمد عبد الوهاب عن معيشته الخاملة منذ سنة ١٩٢٠ لترى كيف كان يسير

في طرق مملوءة بالورود والرياحين ، وكيف كان يجلس في أجواء معطرة ، وكيف كان يتناول الحياة كؤوساً صافية^(١) . فهو يدور في فلك من المرح والحياة البهيجة التي لا يطمع شاعر في شيء وراءها ، إذ نراه ينتقل من مقهى إلى مقهى ومن مطعم إلى مطعم ومن دار خيالة إلى دار خيالة ، ومن سهرة إلى سهرة ، وكأن جوه كله جو طرب وغناء . وحدثني بعض من كانوا يزورون أبناءه في كرمة الجيزة أنه كان بها غرف استقبال مختلفة ، وكان لكل غرفة زوارها وكلهم تقدم له كئوس الخمر ، فهي كرمة حقيقية. وكان عبد الوهاب لا يزال يغني في إحدى الحجرات . فإذا قلنا إن شوقي اجتمعت له زينة الحياة الدنيا لم نكن مغالين ، بل كنا محقين . وأثناء ذلك كان يختلط بالحياة المصرية العامة ، فيتنزل من سيارته ويتجول في الطرقات على غير هدى ، ويختلط بمجاميع من الأصدقاء في منزله وفي دور الصحف والنوادي ، ويلزم الشعب في مواسمه . ولم تكن حياته من حياة الشعب ، ومع ذلك حاول جاهداً أن يشاركه في مشاعره ، وأن يحس معه بأفراحه وأتراحه .

ولعلنا لا نتجاوز الحق إذا قلنا إن حياة شوقي هذه الخاصة لم تكن ذات آثار بعيدة في شعره أثناء هذه الدورة الأخيرة من حياته ، فإن من خصائص شوقي الأساسية أنه لا يشعر بنفسه شعوراً كاملاً في فنه ، وكأنه يحس دائماً أنه يعيش لغيره ، وقد بدأ حياته الفنية بإخضاعها للخديوى ومدائح ، وما زال حتى حقق أمنيته ، فعاش له حتى في غزله ووصفه للخمر ، إذ نراه يضعهما في مقدمات مدائحه ، ولا يفردهما بمقطوعات خاصة إلا نادراً ، فحتى شعره الشخصي لم يكن يفكر فيه لنفسه ، وإنما كان يفكر فيه لأميره . وفصل عن هذا الأمير وقصره ، ومع ذلك لم يعد إلى نفسه .

فشوقي ليس من الشعراء الأثرين الذين تنطبع في شعرهم حياتهم الشخصية الخاصة ،

(١) انظر « اثني عشر عاماً في صحبة أمير الشعراء » ص ٨٩ وما بعدها .

وإنما هو من الشعراء الغريبين إن صح هذا التعبير ، قد وهب فنه وشعره
 لالأنفسه وإنما لغيره . ولكن من يكون هذا الغير بعد الخلدوى عباس ؟ لقد ظل
 بأسبانيا نحو خمس سنوات وهو في تيه من الحيرة ، لا يدري بمن يربط شعره ،
 ولذلك قل شعره هناك قلة شديدة ، فلما رجع إلى مصر ، ووجد الشعب المصرى
 قد نهض من كبوته ، ونفض الغبار عن عينيه ، وبدأ خطأ مستقيماً لتهضة
 مباركة ، أحس أنه وجد القطب الذى يربط به نفسه ، فعاش في هذه الحقبة
 يختلط به في النوادي والأسواق ، ويحاول أن يعبر عن حياته ومشاعره

وإذن فن الوجهة العامة احتفظ شوقى بعد رجوعه من المنفى بخاصته الفنية
 المميزة له ، وهى أن يكون شاعر غيره . كان شاعر عباس ، فأصبح شاعر
 الشعب المصرى ، بل شاعر الشعوب العربية كلها ، ينبض قلبه بأحلامها
 وآمالها وما تكون فيه من جهاد وثورات . أما نفسه فإنه لم يفرغ لها قدماً
 ولا حديثاً ، إذ كانت طبيعته الفنية تقتضيه دائماً أن يخضع لغيره في صنع
 شعره . وإذا كان أميره القديم عباس قد انتهى وانتهت دولته فليتخذ له أميراً
 جديداً هو شعبه ، بل ليتخذ له أمراء جدداً مختلفين ، هم شعوب العالم
 العربى . وأما في هذه المرة لا يملئون حجره ولا جيبه ذهباً ، فهم لا يملكون
 الذهب ، وإنما يقدمون له حباً وعظماً وقلوباً أعلى من الذهب وأثمن . ولعل
 هذا ما جعل شعره يفيض بالعاطفة ، فهو يبادل هذه الشعوب شعورها نحوه ،
 ويعمد إلى شعره ، فيصور مجدها القديم ، ويصور آمالها في حياة حرة كريمة .
 وكل ذلك بعث فيه نزعة ديمقراطية ، ولا نشك في أن أغانيه التى صدح
 بها عبد الوهاب جزء من هذه النزعة . فهو فيها لا يعنى نفسه ، وإنما يعنى
 شعبه ، ولعله من أجل ذلك نزل عن أسلوبه العربى الفصيح ليغنى أميره
 المصرى الخلدوى ، إذ الشعب إنما يألف لغته العامية البسيطة السهلة ، وإذن
 فليهبط له حتى ينال كل ما يريد من استحسانه ، وحتى يقع من هواه الموقع

الذى يصبو إليه . ونجح شوقي فجمرت أغانيه لا على لسان عبد الوهاب وحده ، بل أيضاً على لسان كل مصرى ، فى القصر وفى الكوخ ، وشدا بها الرجال والنساء والأطفال .

ونظر شوقي فوجد وراء القمة التى انتهى إليها قمة لم يعن بالارتفاع إليها العناية التى تستحقها ، فحاول بكل قوته وكل ما يملك أجنحته أن يبلغها ، ونفخت فى روحه ربة الشعر ، فإذا هو يبلغ القمة البعيدة ، ويظفر بحلمه الذهبي الذى فكر فيه أثناء شبابه حين ألف رواية « على بك الكبير » ، ثم تركها وكأنه أحس إخفاقاً . ولم يكن هذا الحلم سوى رواياته التمثيلية التى دوت فى سمع العالم العربى ، تلك الروايات التى أثبت فيها أن شعرنا لا يتخلف عن الشعر الغربى ، وأن شعراءه يستطيعون أن يجاروا شعراء التمثيل فى أوربا

ونفس هذه الروايات التمثيلية ألفها شوقي لشعبه والشعوب العربية ، فنها ما يستمد موضوعه من التاريخ المصرى والحياة المصرية ، ومنها ما يستمد موضوعه من التاريخ العربى والحياة العربية . ولم يكن للأدباء والنقاد فى سنتيه الأخيرتين من حياته حديثٌ سواها ، فهى التى استولت على نشاطهم ومقالاتهم ، وهى التى نالت حين مثلت نجاحاً منقطع النظير . وكان شوقي ينعم بذلك وبأنه حمل راية التجديد بين الشعراء ، فلم يعد شعره نغمة حلوة بجانب نغمة حلوة ، بل أصبح شخوصاً ترى بالعين المجردة على خشبة المسرح .

ومن الغريب أن الأمراض كانت قد اصطلحت عليه فى هاتين السنتين الأخيرتين ، ويحدثنا كاتبه أنه كان يعكف معه على قراءة القرآن الكريم وكتب الحديث النبوى . وكان يعجب خاصة بالغزالي ومؤلفاته والهجرتى وتاريخه . ولا بد أن نشير هنا إلى سماحة نفسه ، وبشر وجهه ، فقد كان ضحوك المحيا ، خفيف الروح ، وكان يعجب بالدكتور محبوب ثابت ، وله معه فكاهات مبثوثة فى شوقياته .

وأخيراً حول الساعة الثانية في ليلة ١٤ من أكتوبر سنة ١٩٣٢ كَفَّ
 البلبل عن شذوه ، فقد سقطت قيثارة الشعر من يده ، ولبت روحه نداء
 ربه . وارتفع النواح والنشيج في مصر والأقطار العربية ، وخرجت
 الأمة المصرية الكريمة تشيع شاعرها بقلب ملهوف وعين جارية . وانبرى
 الكتاب والشعراء في مصر والشرق العربي يرثون الشاعر ويعزون الوطن في
 هذا العلم الذي طوى إلى الأبد ، وأقيمت له حفلات التأبين في كل مكان ،
 وندبته الصحف العربية ندباً حاراً . ومن أجل ما قيل في رثائه قصيدة بشاره
 الخوري ، وهو يفتتحها بقوله :

قِفْ فِي رُؤْيِ الْعُلْدِ وَاهْتِفْ بِاسْمِ شَاعِرِهِ فِسِدْرَةٌ الْمُنْتَهَى أَذْنَى مَنَابِرِهِ
 وَامْسَحْ جَبِينِكَ بِالرُّكْنِ الَّذِي انْبَلَجَتْ أَشْعَةُ الْوَحْيِ شِعْراً مِنْ مَنَابِرِهِ
 إِلَهَةُ الشَّعْرِ قَامَتْ عَنْ مِيَامِنِهِ وَرَبَّةُ النَّثْرِ قَامَتْ عَنْ مِيَامِرِهِ
 وَالْحَوْرُ قَصَّتْ شُدُوراً مِنْ غَدَائِرِهَا وَأَرْسَلَتْهَا بِدِيلاً مِنْ سَتَائِرِهِ

ومن بديع ما نظم في رثائه قصيدة صديقه خليل مطران ، وقد صور
 فيها تصويراً رائعاً لوعة مصر والعالم العربي فيه ، وتحديث عن نبوغه فقال :

يَجْلُو نَبُوغَكَ كُلَّ يَوْمٍ آيَةً عِذَاءً مِنْ آيَاتِهِ الْغُرَاءِ
 كَالشَّمْسِ مَا آبَتْ أَنْتَ بِمُجَدِّدٍ مَتْنَوَعٍ مِنْ زِينَةِ وَضِيَاءِ
 هِبَةٌ بِهَا ضَنَّ الزَّمَانُ فَلَمْ تَنْحَ إِلَّا لِأَفْدَانٍ مِنَ النَّبْغَاءِ
 يَأْتُونَ فِي الْفُرَاتِ بُوعِدَ بَيْنَهَا لِتَهَيُّوْهُ الْأَسْبَابُ فِي الْأَنْثَاءِ
 كَالْأَنْبِيَاءِ وَمَنْ تَأَثَّرَ لِأَثَرِهِمْ مِنْ عَلِيَّةِ الْعُلَمَاءِ وَالْحُكَمَاءِ

من مُسْعِدِي فِي وَصْفِهَا أَوْ مُصْعَدِي دَرَجَاتِ تِلْكَ الْعِزَّةِ الْقَعَسَاءِ
 مَاذَا دَهَانِي الْيَوْمَ حَتَّى لَا أَرَى إِلَّا مَكَانَ تَفْجُئِي وَبِكَائِي
 واستمر يتحدث في براعته وبلاغته ، ومثله في صورة حية ناطقة بالنيل ،
 فهو نيل مصر الثاني ، نهلت منه وستظل تنهل كلما تقدمت بها السنون . وإنه
 لنيل حقاً إذ فاض من الأعلى ، من بيئته الأرسقراطية ، واقتحم كل الحواجز
 التي اعترضته في عمره الطويل ، وما زال حتى ازعمى بسيوله في محيط الموت ،
 واستقر بين أمواجه .

افصل الثانی

الصناعة

١

مكونات الصناعة :

جاء شوقي والشعر المصرى ينتقل عند محمود سامى البارودى من فلك الجمود والركود إلى فلك التحرر والتعبير الصادق ، فكان كالشجرة الطيبة تنبت فى الأرض الكريمة ، فتثبت فيها جذورها ، وتخرج منها ساقها وأغصانها ، وتستوى أوراقها وأزهارها وثمارها . وكان القدر ساق البارودى ليكون رائد الطريق لشوقي ، فلم يلبث حين فتح عينيه على الوجود الفنى أن رأى مصباحه يضيء ، فسار على هديه ، واحتذى على أمثاله ونماذجه .

وكان البارودى قد خلع عن شعره كل العقد التى كان يحجل فيها الشعراء من قبله أمثال الدرويش والحشاب ، ومن حوله أمثال الساعاتى وعلى اللبثى ، ونفخ فيه روحاً جديدة من الأصالة ، وأزال عنه كل ما يعوقه من أعشاب البديع ، فانفجر النبع ، وتدفق الشعر والفن .

وكلنا نعرف أن البارودى رجع بالشعر إلى أساليبه القديمة الجزلة الرصينة ، أخرجته من حيز المعانى المخفوفة التى ترص رصاً إلى فسحة واسعة من التعبير عن العواطف والعصر وحوادثه النفسية . فكان بذلك زعيم نهضة محققة

في شعرنا أثناء القرن التاسع عشر .

وتخرج شوقي في شعره وعلى ديوانه ، فلم ينحرف إلى بديعيات ولا إلى مبالغات ، بل اتخذ مذهب أستاذه في صب قوالبه ونحت تراكيبه ، وهي في جملتها تتألف من الألفاظ الجزلة الصلبة . وقد انفتحت أمامه آفاق وعوالم جديدة إذ أتقن الفرنسية ودرس القانون وسرح الطرف في مجالى الغرب . ومع ذلك كله ظلت قوالبه من بدايته إلى نهايته ضخمة ، كأنها أهرام وطنه ، أو كأنها صحور هذه الأهرام . وتصفح ديوانه « الشوقيات » فستجد الكثرة من قصائده كأنها قصور مشيدة ، فهي بناء ضخم يشد بعضه بعضاً .

وهو بناء مصقول ، ليس فيه نبولا شذوذ ، أحكمت ألفاظه ، أو أحكمت صحوره ، أبدع إحكام ، بل قد يكون التعبير بالبناء عن قصائد شوقي مضللاً ، إلا إذا فهمنا كلمة البناء على أنها العمل الفني الكبير ، على نحو ما يعبر الموسيقيون عن « سمفونية » خاصة بموسيقار شهير ، أنها عمارة باذخة .

ولا أبالغ إذا قلت إننى لا أستمع إلى قصيدة طويلة لشوقي حتى أخال كأننى أستمع حقاً إلى « سمفونية » فوسيقاه تنضخم في أذنى ، وأشعر كأنها تتضاعف وكان مجاميع من مهرة العازفين يشتركون في إخراجها وفي إيقاع نغماتها . ولا أرتاب في أن ذلك يرجع إلى ضبطه البارع لآلات ألفاظه وذبذباتها الصوتية ، وليست المسألة مسألة حذق أو مهارة فحسب ، بل هي أبعد من ذلك غوراً ، هي نبوغ وإلهام ، وإحساس عبقرى بالبناء الصوتى للشعر .

وهذه الروعة في الموسيقى تقترن بحلاوة وعذوبة لا تعرف في عصرنا لغير شوقي ، وربما كانت تلك آيته الكبرى في صناعته ، فأنت مهما اختلفت معه في تقدير شعره لا تسمعه حتى ترهف له أذنك ، وحتى تشعر كأنما يحدث فيها ثقباً ،

هي ثقوب الصوت الصافي الذي تهاجر به المياه بين الصخور . والصوت يعلو تارة ، فيشبه زئير البحار حين تهيج ، وينخفض تارة فيشبه قطرات الفضة التي تسقط من مجاذيف الزوارق ، وهي تجرى ساجحة في النيل .

والموسيقى غالباً رنانة ضخمة حلوة ، إذ كان شوقي يعرف دائماً كيف يستخرج من ألفاظ اللغة كل ما تملك من رنين أو جرس ، أو بعبارة أدق كل إمكاناتها الموسيقية ، وكانت تسعفه في ذلك ثقافة واسعة باللغة ، حتى ليحكى كاتبه أنه كان يحفظ مواد كاملة من المعاجم اللغوية (١) . وهذه أول خطوة بخطوها من يريدون أن يمتلكوا ناصية اللغة . وهي وحدها ليست كافية ، فلا بد من الذوق المرهف الدقيق ، ولا بد من الأذن ، ولا نقصد الأذن الخارجة ، وإنما نقصد أذن الشاعر الداخلة ، فلشعراء آذان باطنة وراء آذانهم الظاهرة ، يسمعون بها كل حركة صوتية وكل همسة لفظية . وبمقدار سلامة هذه الأذن وقدرتها على التمييز بين الألحان والأنغام يكون تفوقهم الصوتي وحلاوتهم الموسيقية . وقد امتلك شوقي خير أذن باطنة واعية في شعرنا الحديث ، فأنت لا تكاد تقرأ فيه حتى تؤمن بأن شعره أقرب إلى الموسيقى منه إلى فن آخر ، بل حتى تؤمن أن الشاعر إن لم يمتلك هذه المقدرة فأولى له أن يهجر الشعر وأن يبتعد عن مواكبه الساحرة . وهذا نفسه ما حير معاصريه من شعراء الشرق العربي ، وجعلهم يحنون رعوهم أمام شعره ، ويهتفون له من أعماق قلوبهم إجلالاً وإكباراً ، بل لقد بايعوه بيعتهم الكبرى ، وما ذلك إلا لأنه خلب ألبابهم بموسيقاه ، التي نفذت تأثيراتها إلى صميم أفئدتهم .

والنقد الحديث لا يستطيع أن يحل طلاس هذه الموسيقى الساحرة ، ولا يمكنه أن يفك ألغاز فنتها ، وإنما كل ما يمكنه ويستطيعه إحداث مقابلات بين صوت الشاعر وصوت الموسيقى سواء في طول الصوت وقصره أو في غلظه ورقته

(١) اثني عشر عاماً في صحبة أمير الشعراء ص ٨٦

أو في ارتفاعه وانخفاضه أو في مصدره والآلة التي تعزفه . وكل هذه إشارات وتلويحات ورموز وإيماءات ، أما الحقيقة فلا تزال القدرة الموسيقية عند الشعراء غير محلاة ولا مبينة . وكما أنك لا تستطيع أن توجد الموسيقى الممتازة ، أو كما أن المدرسة لا تستطيع أن تجده ، بل لا بد أن يجد نفسه ، كذلك الشاعر مهما ثقفته باللغة ومرنته على فهم أمرارها لا يستطيع أن توجد لديه هذه القدرة الموسيقية التي نجدها عند شوقي ، إلا أن يكون هو نفسه موهوباً ، وأن تكون ربة الشعر قد ألفت في سمعه نغماً حلواً ، وألمته أن يغنيه ، وأن يوقعه في الألفاظ والكلمات ، التي يصلح بها ألحاناً خالصة .

وهذا الجانب في صناعة شوقي هو الذي أمسك بشعره دون السقوط منذ لمع نجمه في سماء الشعر المصري ، فقد كان يأسره النفوس والقلوب ، حتى حين يهمل العناية بالمعنى ، وحتى حين لا يهتم بشعره الاهتمام الذي نعهده له ، فما تلبث حاسته الموسيقية أن تكسو شعره بهجة ، وما يلبث الناس أن يرددوه مشدوهين ، وأن يقفوا في صفه مدافعين . ولم يكن في حاجة إلى دفاع ، فشعره كتابه أو دفاعه ، وموسيقاه آيته أو معجزته ، وهي معجزة كان يحترق بها الصفوف ، وتعنو له بها الوجوه .

ولم تكن الموسيقى كل هباته الفنية في صناعته ، فقد كان من الأسس المكونة الثابتة في هذه الصناعة خيال متألق ، إذ كان شوقي واسع الخيال ، بل كان حاله . وشعره من هذه الناحية متحف لصور وأشباح متحركة تفد عليك من كل جانب ، وكأنها تريد أن تأخذ عليك كل طرقتك حتى تعلن إعجابك بصاحبها ، وإن الإنسان ليخيل إليه أنه لم تكن تفوته لفتة أو حركة لشيء أو لصورة إلا اخترنها في ذاكرته ، ووعاها في حافظته ليلقي بها عند الحاجة رسماً أو لوحة باهرة .

ونحن لا ننكر أن كثيراً من صورته استمدته من القديم ، ولكن هذا لا يغض

منه ، فذلك شأن شعراء العرب البارعين جميعاً منذ عنتره الذي يقول (هل غادر الشعراء من متردّم) . ومثل شاعرنا في هذا العمل مثل من ورث ثروة واحتفظ بها ، بل نماها ، وأضاف إليها تحليقات في سماواته . ونتعجب إذا حاولنا أن نستعرض صنيعه في الصور القديمة ، فهي معروضة في كل قصائده هذا العرض السخي بالتحوير والتعديل في أجزائها ومركباتها تحويراً وتعديلاً ، كثيراً ما ينتهيان بها إلى تغيير شامل في هيئتها وصورها .

وليس من حق ناقد أن يطلب من شاعر الانفصال في صورته عن أسلافه ، لأنه يصبح كالمُنبت لا أرضاً قطع ولا ظهراً أبقى . والفن لا يعرف الثورة النهائية على الماضي والانفصال الحاد . يعرف الابتكار والتجديد ، ولكن ذلك لا يعني الخروج المطلق على الرسوم ، بل لا يزال يتصل بهذه الرسوم . فداًئماً هناك اتصال . وليس الضرب على الصور السابقة إلا دخولاً في هذا الاتصال .

وما الصور القديمة في حقيقتها إلا رواسب الشعر وملونات لوحاته ، ولا يعاب الشاعر باستخدام هذه الملونات إلا إذا نقل طبق الأصل ، أو شوه فيها تشويهاً يؤدي أذواقنا . ولم يكن شوقي من هؤلاء ولا من أولئك ، بل كان دائماً يضيف طريقتة في تلوين الصورة وتظليلها ، بحيث تتضح له أوضاعه في صورته وتحويراته في رسومه ؛ فتبدو كأنما تغيرت وجوهها واختلفت هيئتها .

وليس هذا الصنيع ما يعجبنا في صور شوقي وعمل خياله فحسب ، فوراؤه ما يملك علينا ألباناً ، إذ كان يعرف كيف يحسم الصورة وكيف يركبها وكيف يحشد جزئياتها وعناصرها ، فإذا هي تتحول إلى لوحة كبيرة ، كهذه اللوحات التي نراها في معارض الرسامين ، فلا نستطيع أن نخفي إعجابنا بها ولا سرورنا أثناء رؤيتها . وانظر إليه يقول في وصفه لقصر «أنس الوجود» وما بقي من أطلاله ورسومه :

أيها المنتجى بأسوان داراً
 اخلع النعل واخفص الطرف واخشع
 قف بتلك القصور في اليم غرقى
 كعدارى أخفين في الماء بضاً^(١)
 مشرفات على الزوال وكانت
 شاب من حولها الزمان وشابت
 رب نقش كأنما نفض الصا
 ودهان كلامع الزيت مرت
 وخطوط كأنها هذب ريم^(٢)
 وحمايا تكاد تمشى وترعى
 ومحاريب كالبروج بنتها
 ومقاصير أبدلت بفتات ال
 حظها اليوم هدة وقديماً
 سعت العالمين بالسعد والنخ
 صنعة تدهش العقول وفن

كالترياً تريد أن تنقصاً
 لا تحاول من آية الدهر غصاً
 ممسكاً بعضها من الذعر بعضاً
 ساجت به وأبدن بصاً
 مشرفات على الكواكب نهضاً
 وشباب الفنون ما زال غصاً
 نع منه اليدين بالأمس نفضاً
 أعصر بالسراج والزيت وضاً
 حسنت صنعة وطولاً وعرضاً
 لو أصابت من قدرة الله نبضاً
 عزمت من عزمة الجن أمضى
 مسك ترياً وبالواقيت قضا^(٣)
 صرفت في الحظوظ رفعاً وخفضاً
 س إلى أن تعاطت النخس محضاً
 كان إتقانه على القوم قرضاً

وما قرأت هذه القطعة إلا ظننت كأنى أشهد « أنس الوجود » وأطوف ببقاياها
 الغارقة في النيل ، فلم يعد منه إلا أثر محتضر يهد فيه النيل والزمن . وهذه أبلغ
 صورة لعمل الخيال ، إذ يطلق عنانه لا للإتيان بألفاظ يحشدها ويرصها رصاً ،

(١) البض : الجسد الرخس (٢) الريم : الغزال (٣) القفض : الحصى

وإنما لنقل الصورة الحسية التي يلم بها نقلاً دقيقاً ، يبرز لنا جوانبها المختلفة ،
وأثناء ذلك يلعب بأحلامه وأوهامه ، أو قل يجدد ويتوقر ، فلا نقرؤه حتى نحس
الذعر يدخل في قلوبنا ، وحتى نشعر بجلال الموقف ورهبته .

ولا يزال هذا الخيال الدقيق يسرح بنا مسارح مختلفة ، فتارة يدنو منا ،
وتارة يخلق بعيداً ، لا في المشاهد التاريخية والآثار المصرية فحسب ، بل في
كل ما يعرض له شوقى بالوصف والتصوير ، وانظر إلى هذه الصورة التي
رسمها للنخيل :

تُخَالُ إِذَا اتَّقَدْتُ فِي الضُّحَى	وَجَرَّ الْأَصِيلُ عَلَيْهَا اللَّهَبُ
وَطَافَ عَلَيْهَا شِعَاعُ النَّهَارِ	مِنَ الصَّخْرَ وَمِنْ حَوَاشِي الشُّجْبِ
وَصَيْفَةُ فَرَعُونَ فِي سَاحَةِ	مِنَ الْقَصْرِ وَاقِفَةً تَرْتَقِبُ
قَدْ اعْتَصَبَتْ بِفُصُوصِ الْعَقِيقِ	مَفْصَلَةً بِشُدُورِ الذَّهَبِ
وَنَاطَتْ قَلَانِدَ مَرْجَانِهَا	عَلَى الصَّدْرِ وَاتَّشَحَّتْ بِالْقَصَبِ
وَشَدَّتْ عَلَى سَاقِهَا مِثْرَافاً	تَعْقَدُ مِنْ رَأْسِهَا لِلذَّنَبِ

فإنك تراها صورة كاملة ، إذ رسمت وصيفة فرعون رسماً تاماً ، مقروناً
إلى هذه النخلة . وكان خيال شوقى على هذه الشاكلة الطائفة التي تضم شيئاً
بعيداً إلى شيء بعيد . وهو لذلك خيال متألق ففيه هبات السماء ، وإشعاعات
الشعر التي ترفعنا من دنيانا الحسية إلى دنيا حاملة واهمة ، وكان يعرف كيف
يذيع ذلك حتى في داخل الحقائق نفسها من مثل قوله يخاطب شباب مصر
وقد نهضوا بمشروع كبير :

لَا يُقِيمَنَّ عَلَى الضَّمِّ الْأَسَدُ نَزَعَ الشُّبْلُ مِنَ الْغَابِ الْوَتْدُ

كَبْرُ الشَّيْبِ وَسَبَتْ نَابُهُ وَتَعَطَّى مِنْكَابَهُ بِاللَّبْدِ
 اتركوه يَمْشِ فِي آجَامِهِ ودعوه عن حِمَى الغاب يَدُودُ
 واعرضوا الدنيا على أظفاره وابعثوه في صحاريها يَصِيدُ

فإنك تراه لا يزال يضم الخط إلى الخط حتى تم له الصورة الكبيرة التي يريد بها ، ولم تكن هناك صورة تستطيع أن تتأني على هذا الخيال الخالق الذي ترسم فيه صور الأشياء تامة كاملة ، فلا نقرؤها حتى نحس كأنها فعلا تحت أبصارنا ، وكأننا نراها رؤية المشاهد لا رؤية الغائب ، وهذا كله يكسى بأردية الحلم وأكسية الوهم . وانظر إلى تصويره للأهرام ، وأن الأرض لا تستطيع أن تمتد يدها إليها ببلى ولا ما يشبه البلى ، فضلا عن أن تمحوها أو تزيلها :

الأَرْضُ أَضْيَعُ حَيْلَةٍ فِي تَزْعَمِهَا من حيلة المصلوب في المسمار

فهي قائمة عليها ، بل إن الأرض ذليلة عندها خاشعة الطرف ، فهي منكسة نكسة المصلوب في المسمار . أليس ذلك خيالا واهماً حالماً يخلق في السماء ؟ . وتكثر بدائع هذا الخيال عند شوقي من مثل قوله في الأهرامات أيضاً وما حولها من رمال :

كأنها ورمالا حولها التطمت سفينة غرقت إلا أساطينا

فلم يبق من سفينة الفراعنة وتاريخ مصر القديم وأمجادها الماضية إلا هذه السواري التي ثبتت على الزمن لا تريم . ولشوقي في فرعونياته كثير من هذه الرؤى الخالصة ، كقوله على لسان توت عنخ آمون وقد بعث من قبره ، فشاهد إنكلترا تحتل داره وترقد في حماه ، وأحفاده لاهون ، يضربون على

« الجازبند » خلف قبره ، وكأنهم لا يعون :

فقال والحسرة ما أشدها ليت جدارَ القبر ما تدهدها
وليت عيني لم تفارق رقدَها قمْ نَبِيَّ يا بنتُورُ مادها
مصر فتاني لم تُوقِرْ جدَّها دَقَّتْ وراءَ مضجعي جازَ بندها

وهذا وهم بديع ، فيه تلخيص لتاريخ مصر الحديث ، وفيه سخرية عميقة بأبنائها ، فهذا جدهم متألم لموقفهم وحاضرهم ، وهو يشكوهم لشاعره بنتور ، وحمل بنتور شكواهم إلى شوقي شاعرهم الحديث فوعاها وأداها في هذا الحلم الصارخ .

وهذان الركنان من الخيال والموسيقى الواضحان في صناعة شوقي كان يسندهما ركن ثالث هو ركن العاطفة ، وإن لم يكن له وضوحهما ولا قوتها ، لسبب بسيط ، وهو أن شوقي يكاد ينكر نفسه في شعره ، فهو ليس من الشعراء الذاتيين الذين نقرأ عندهم حدة العواطف. ولعل هذا ما جعل الأستاذ العقاد يقول : « في شوقي ارتفع شعر الصنعة إلى ذروته العليا ، وهبط شعر الشخصية إلى حيث لا تبين لحة من الملامح ولا قسمة من القسمة التي يتميز بها إنسان بين سائر الناس . وشعر الصنعة ليس على نهج واحد كله ، فنه ما هو زيف فارغ لا يمت إلى الطبيعة بواشجة ولا صلة ، وليس فيه إلا لفظ ملفق وتقليد براء من الحس والذوق والبراعة . ومنه ما هو قريب إلى الطبيعة ، ولكنه منقول من القسط الشائع بين الناس ، فليس فيه دليل على شخصية القائل ولا على طبعه ، لأنه أشبه شيء بالوجوه المستعارة التي فيها كل ما في وجوه الناس ، وليس فيها وجه إنسان . ومن هذه الصنعة كانت صنعة شوقي في جميع شعره ، فلو قرأته كله وحاولت أن تستخرج من ثناياه إنساناً اسمه شوقي يخالف الأنامي الآخرين

من أبناء طبقتة وحيله لأعيانك العثور عليه ، ولكنك قد تجد هنالك خلقةً تسميهم ما شئت من الأسماء ، وشوقى اسم واحد من سائر هذه الأسماء . وليس هذا بشعر النفس الممتازة ولا بشعر النفس الخاصة ، إن أردنا أن نُضَيِّقَ معنى الامتياز ، وليس هو من أجل ذلك بالشعر الذى هو رسالة حياة ونموذج من نماذج الطبيعة ، وإنما ذاك ضرب من المصنوعات غلاماً أو رخصاً على هذا التسويم (١) .

والأستاذ العقاد محق حين يزعم أن شوقى لا تتضح شخصيته فى شعره ، ولكن الحق بجانبه حين يضع هذه المقدمة لينتهى منها إلى أن شعره ليس شعر النفس الممتازة ولا شعر النفس الخاصة ، وهو لذلك ليس رسالة حياة ولا نموذجاً من نماذج الطبيعة ، يريد أن يجردّه بذلك من حاسة الشعر .

وقد قلنا فى غير هذا الموضع إن شوقى ليس من الشعراء الذاتيين الأنانيين ، وإنما هو شاعر غيرى ، ولست أدرى لماذا نحجر على شوقى ، ولا نجعل له هذا الاتجاه فى شعره مذهباً اتخذه فى فنه ؟ إننا حين نهمل ذلك ولا نذكره نكون قد تعمدنا أن لانصفه ، حقاً لو أنه ادعى أن شعره صورة نفسه وشخصيته بالمعنى الدقيق لكان من حقنا أن نعارضه وأن نأخذ على يده ، ولكنه لم يتقدم بهذه الدعوى ، بل لم يفكر فيها ، فقد كان يحلم بالعالم من حوله وأحداثه وحقائقه ، ولم يكن يحلم بنفسه ، ولا اتجه إلى وصف ما يجرى فى سراديبها المظلمة ، لأنه رأى أن لا يكون شاعراً نفسانياً ، ولا شاعر شخصية بالمعنى الذى يريده الأستاذ العقاد ، وإن من الظلم للشاعر أن نقيسه بمقياس لم يفكر فيه ، وأن نسأله عن قسماته وملاحظه ومزاجه وميوله النفسية وهو لم يُعْنِ بشيء من ذلك .

(١) شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى ص ١٥٦

ليكن شوقى شاعراً غيرياً أو شاعراً غير ذاتى ولا شخصى ، فإن ذلك لا يخرج من عوالم الشعر الحالمه ، وأيضاً فإنه لا يخرج شعره من عوالم النفوس الممتازة أو الخاصة ، ولا يجرده من رسالة له فى الحياة . ولقد اندفع فى غيريته تلك يؤمن بمثالية خلقية عُنَى بالدعوة لها فى شعره ، كما آمن بضرب من النقد الاجتماعى أذاعه فى قصائده ، ومن الظلم له أن نحرمه من فكرة له فى الحياة فكّر فيها أو عاش خلالها .

إنما هى نزعة فيه ، وعلى أساسها ينقسم الشعراء إلى غيريين وأنايين ، وليس من حقنا أن نرفع أحد القسمين فوق الآخر من حيث الفن والشعر الخالص . وقد يؤثر بعض الناس الشاعر الذاتى أو الأناى ، وقد يؤثر آخرون الشاعر الغيرى ، لأنه لا يخوض بهم فى متاهات نفسية ، ولا يشرف بنا على الفورات المستورة فى أعماقه ، وقد تكون فورات حسنة ولذة خالصة أو لذة مكشوفة ، فليس الشعر عنده إثارة للشعور ولا تعبيراً فردياً فحسب ، بل هو قبل كل شىء تعبير اجتماعى ، وأكبر الظن أن ذلك ما جعل شوقى يدعم قصائده بمثل فى الأخلاق والاجتماع أو قل بعمد ، وكان بارعاً فى وضع هذه العمدة ، فالقصيدة تقسم أقساماً وكل قسم تسنده ضروب من الحكم والنقد الاجتماعى .

على كل حال نحن نعرف بأن شوقى لم يتكامل عنده إحساسه بنفسه ، ولذلك كانت عواطفه فى شعره غير حادة ، وليس معنى ذلك أن شعره خال من العواطف ، وإنما معناه أنها لا تنقد فيه ، أما بعد ذلك فى شعره العاطفة ، وكيف يمسك بقلمه ويخط بيتاً من شعره إن لم يكن متأثراً بعاطفة خاصة ؟ وهل نستطيع أن نقرأ شعراً لشاعر دون أن يكون مصوباً من عاطفته كما ينصب الماء من تَبَع رَقْرَاق ؟ إن شعره يتحول إلى ما يشبه السرد ، ويصبح شيئاً جافاً خالياً من كل وميض وبريق للفن كأنه الصحراء الهامدة .

ومهما قلنا أو قال غيرنا إن شوقي شاعر غيرى فليس معنى ذلك أننا نجرده من عواطفه أو من شخصيته ، وإلا كنا كمن يجردون الموسيقيين من عواطفهم وشخصياتهم أثناء تأليفهم للموسيقية ، ما داموا لا يشعرون بهذه العواطف والشخصيات مباشرة

وإن كل ما يمكن أن يقال في هذا الصدد هو أن عواطف شوقي العامة تغلب عواطفه الخاصة ، ومع ذلك فلا نزال نطلع على جوانب من هذه العواطف الخاصة عنده ، وخاصة فيما يتصل بعواطفه الذاتية نحو أسرته وأبنائه وأحفاده ، فله فيهم أشعار ومقطوعات خفيفة طريفة . من مثل قوله في (أمينة) وقد بلغت حولا :

أمينتي في عامها الأ ول مثلُ الملكِ
 كم خفق القلبُ لها عند البُكا والضحكِ
 وكم رعَّتها العينُ في الـ سُكونِ والتحرُّكِ
 فإن مَشَّتْ فخاطري يَسْبِقُها كالمسكِ
 ألحظها كأنها من بصري في شركِ

وله مرثى مختلفة في أمه وجدته ، وفي أبيه ، وكلها تقطر حزناً وأسى وطفة ولوعة ، كقوله في أبيه وقد هدته الذكرى :

ما أبى إلا أخُ فارقتهُ وُدُّه الصدقُ ووُدُّ الناسِ مَيِّنُ
 طالما مُننا إلى مائدةٍ كانت الكِسرةُ فيها كسرتينُ
 وشربنا من إناءٍ واحدٍ وغسلنا بعد ذا فيه اليدينُ

وتمشينا يدي في يديه من رأنا قال عنا أخوين

والشاعر الذي ينبض قلبه بمثل هذه المعاني والخواطر لا يمكن أن يقال عنه إن عواطفه جامدة ، بل هي عواطف سائلة ، وهي عواطف رقيقة رقة شديدة .

والحقيقة أن شوقي يمثل الشخص المترف الذي أترف حسه وشعوره إلى أقصى حد ، ولعله لذلك لم يستطع النهوض بالتعبير عن عواطف صارخة أو منحرفة من نفسه . وقد كانت له دعايات ونوادير مع الدكتور محبوب ثابت نراه فيها يتحدث عن سيارته أو عن لحيته وكان يرسلها طويلة دون إصلاح أو تشذيب ، فكان ذلك يضحك إخوانه ويضحك شوقي ، فيداعبه المداعبة الخفيفة .

ومهما يكن فنحن لا نستطيع أن ننكر أن إحساس شوقي بنفسه غير تام في شعره ، لأنه من الشعراء الغيريين ، وهو من هذه الناحية كان مُعداً ليتفوق لا في الشعر الغنائي ، وإنما في الشعر القصصي ، ولعله من أجل ذلك يرتفع إلى القمة حين يترك المدائح والمراثي والشعر الغنائي الخالص إلى التاريخ ، حينئذ ينفس الأفق أمامه ، إذ يجد مادة خصبة لشعره وغيره .

فشوقي إنما تلائمته الموضوعات الخارجية التي لا ينسج فيها نفسه وإنما ينسج غيره ، فهو لم يعيش لنفسه ، وإنما عاش لغيره ، وكان من آثار ذلك براعته في تحويل التاريخ وتاريخ بلده بالذات إلى شعر رائع . ومن قبله نظم الشعراء في التاريخ ، نظم ابن المعتز أرجوزة في أحداث عصر المعتضد بالله الخليفة العباسي ، كما نظم نشوان بن سعيد الحميري قصيدته « الحميرية في ملوك اليمن » ونظم أبو طالب الأندلسي في قصص الأنبياء ودول الإسلام ، وأيضاً نظم لسان الدين بن الخطيب تاريخ الممالك الإسلامية في أرجوزته « رقم

الخلل في نظم الدول « ونظم غيرهم . ولكنك تقرؤهم جميعاً فتحس أنك تقرأ شعراً تعليمياً أو شعر متون علمية لا روح فيه ولا حياة ولا محاولة لفهم التاريخ وتعليل الحوادث ، وإنما هو سرِّدٌ ورواية حوادث مسلسلة ، وكأننا نقرأ أثنائاً للتاريخ مرقومة .

وربما كان الشيء الوحيد عند شوقي الذي لم يخلق فيه هو نظمه « دول العرب وعطاء الإسلام » وكأنما بناه بنائه هذه الأراجيز التاريخية السابقة ، ولكن اترك هذا الديوان إلى شعره في تاريخ مصر ترّ التاريخ يتحول إلى شعر وفن . وقصيدته « كبار الحوادث في وادي النيل » هي آية شعره الأولى المترلة ، فقد صور فيها عصر بناء الأهرام وخلفائهم تصويراً مبدعاً ، إذ تحدّث حديث المؤرخ الذي ينفعل مع التاريخ ، وقد ذهب بصرخ :

وَبَيْنَا فَلَمْ نُحَلِّ لِبَانٍ وَعَلَوْنَا فَلَمْ يَجْزُنَا عَلَاهُ
وَمَلَكْنَا فَاَلْمَالُ كَوْنَ عَيْدٌ وَالْبِرَايَا بِأَسْرِهِمْ أَسْرَاهُ

وتعرض لما أذاعه مؤرخو اليونان عن استبداد الفراعنة بشعبهم في بناء الأهرام ، ودحّض حججهم ونقض أدلتهم متحمساً ، ثم خطا نحو عصر الرعاة المظلم ، فتأسف وتحسر قائلاً :

لَبِثْتُ مِصْرُ فِي الظَّلامِ إِلَى أَنْ قِيلَ مَاتَ الصَّبَاحُ وَالْأَضْوَاءُ
لَمْ يَكُنْ ذَلِكَ مِنْ عَمَى كُلِّ عَيْنٍ حَجَبَ اللَّيْلُ ضَوْهَهَا عَمِيَاهُ

ولم تلبث أضواء الفجر أن انتشرت ، فظهر رمسيس ، ثم دخلت في الظلام ثانية لعهد الفرس وقمبيز ، واستنقذها الإسكندر واختط الإسكندرية ، وكانت دولة البطالسة ثم احتلال الرومان . وكل ذلك يجسّمه شوقي وكأنه

مثال ، فالتاريخ يُعاد خلقه ، يعيده خيال موسيقار مبدع . وهو لا ينسى دخول موسى وعيسى مصر ولا دخول الإسلام ، فيقف وقفة طويلة عند الأديان ، وينطلق في مصر الإسلامية ، فيختار أروع عصورها ، وهو عصر الأيوبيين وصلاح الدين ، ويعرض لعصر العثمانيين وحملة نابليون ، ويقول :

علمت كل دولةٍ قد تولت أنسا سُمُّها وأنا الوباه

ويتحدث عن الأسرة العلوية وعن سعيد وموافقته على مشروع ديلسبس في حفر قناة السويس ليصل البحرين الأحمر والأبيض ، يقول :

جمع الزاخرين كرمها فلا كما ناولا كان ذلك الالتقاء

أحمر عند أبيض للبرايا حصّة القطر منهما سوداه

وهذه الملحمة التي كتبها شوقي والتي تُعَدُّ أم ديوانه لتُعلَى وحدها اسمه في سماء مصر الحديثة . ولم يقتصر شوقي على هذه اليتيمة النادرة ، فقد كتب قصيدة في « النيل » طبقت شهرتها الخافقين ، وتغنيها في عصرنا الحاضر أم كلثوم فيشدو بها الشيوخ والأطفال في مصر ، وهو يستلها على هذا النبط الرفيع :

من أيّ عهدٍ في القرى تندفق وبأى كفةٍ في المدائن تُغدقُ

ومن السماء نزلت أم فُجرت من عليا الجنان جداولاً تترققُ

ويزاوج مزاجه رائعة بين مكونات فنه من موسيقى وخيال وعاطفة وطنية ، ويتغنى غناءه الفخم الذي يشبه أروع الشبه « سيمفونيات » بيتهوفن ، فالقصيدة سيمفونية كبيرة ، يعزف فيها تاريخ الفراعين وما شادوا من أهرام أصلها ثابت في الأرض وفرعها سامق في السماء ، ويشدو بمواكب تنصّرهم ، وكيف

كانت تأتي جيوشهم بملوك الأرض مقرنين مصنفدين . ويتحدث حديثاً معجباً عن عروس النيل ، وعبادة آيبس ، وحج المصريين القدماء إلى آلهتهم وقبورهم ، وحضارتهم الباذخة ، ولا ينسى تابوت موسى وقصة يوسف وإخوته ومريم وعيسى ، ونزول الإسلام في الوادي ، فكل ذلك يرسمه في لوحته الكبيرة ، حتى يعطى للنيل شخصيته المعنوية بجانب شخصيته الحسية .

ولا ريب في أن هذه القصيدة أم ديوانه الثانية ، وإني أقرؤها الآن فأشعر أن من واجب كل مصرى أن يكتبها ويعلقها في غرفة استقباله وفي ذاكرته وفاء لهذا الشاعر ، وكأني به مزمراً ، كزمار داود ، أرسلته ربة الشعر ليحسم للمصريين تاريخهم بل ليحفزه ويصوغه بمائيل . وقرأ قصائده في « توت عنخ آمون » وفرعونياته ، فستجده يسوقك إلى ما يشبه المعبد ، فإذا بك تسبح بتاريخ مصر وماها من آثار وأمجاد كبار . وليست قصيدة أبي الهول إلا تعويذة ينبغي أن يضمها كل مصرى إلى صدره ، وهو يستعرض فيها مواكب التاريخ التي مرت تحت عيني أبي الهول من فرعون في عزه وجليل الأثر ، إلى قمبيز في خيله وسنابكها ترمي بالشرر ، ومن الإسكندر في الشباب النضير إلى قيصر وهو يسوق الناس سوق الحمير . ويقف عند الدين القديم ، دين لميزيس وآيبس ، والدين السماوي ، دين موسى وعيسى ومحمد ، ويتحدث عن نهضة مصر واقتداء الفروع بالأصول في السير ، ويقول إن تباشير الانبعاث أقبلت وأقبل معها الصبح المنتظر ، ويتمثل صدر أبي الهول ينشئ عن فتى وفناء ينشدان نشيد نهضتنا الحديثة .

وأكبر الظن أننا عرفنا الآن صوت شوقي وصناعته ، وهي ليست صناعة عادية ، بل هي صناعة ملء السمع والبصر ، يندمج فيها البناء الضخم بالخيال الخالقي والموسيقى الحلوة والعاطفة العامة ، إما عاطفة الوطن أو العاطفة الإنسانية الكبيرة . ومن أجل ذلك كان يُجسَّسُ لآفي تاريخ قومه فحسب ، بل في تاريخ غيرهم

أيضاً كقصيدته: « رومة » و « على قبر نابليون » .

وشوقى فى هذه الصناعة كلها يتنازل راضياً مختاراً عن شخصيته وفرديته ، وقد بدأ ذلك منذ شبابه ، فعلق نفسه بالقصر ، وعاش لصاحبه ، ولم يعيش لنفسه ، وتحول أثناء ذلك يعيش لمجتمعهم ، وكأنه يفر أو يتخلص من شخصيته . وللشاعر الحق فى هذا التخلص ما دام هو الذى يسعى إليه ، ولن يضيره ذلك ، فنحن الذين نقرأ الشعر ونجد فيه مُتَعَمِّتاً لا يهمنا أن يعيش الشاعر لأخلاقه الفردية ، بل قد تكون معيشتة لحياة الجماعة وتاريخها ومسراتها وهمومها وآمالها وأحلامها أروع وأبقى أثراً فى نفوسنا ، على نحو ما نلاحظ الآن فى تاريخيات شوقى وملاحمه الفرعونية . وقد شارك مصر وشارك العالم العربى فى عواطفهما وأحاسيسهما الوطنية المعاصرة ، وعبر عن ذلك تعبيراً حياً ، وكأنه ينفخ فى بوق كبير ، يُشزع صوته القلوب والأفئدة . ولو لم يكن متحرراً من ذاته وفرديته أو قل من شخصيته لسقط دون هذه القيم الوطنية والتاريخية التى حلق فيها خياله ، وصدحت أنغامه وكأنها تنزل علينا وعلى العالم العربى من أركان السماء .

٢

بين البديهة والتفتيح :

يجمع كل من عرفوا شوقى على أنه كان صاحب بديهة خارقة فى عمل الشعر وصناعته ، فهو لا يصرف وهمه إلى نظمه ، حتى تأتبه المعانى سيولا ، وتنثال عليه الألفاظ انثيالاً . فهو دائماً حاضر الذهن يقظ الروح والقلب لإبداع فنه وخلقه ، ويوضح ذلك داود بركات رئيس تحرير صحيفة الأهرام فى عصره ، فيقول : « كانت الحادثة من الحوادث تقع صباحاً ، فلا يحل المساء حتى

تذاع بين الجمهور بقصيدة شوقى ، لأنه كان للحوادث تأثير شديد عليه ، يهز أعصابه ، ويستثير نفسه ، ويحفز خياله . وكان أكثر ما ينظم الشعر وهو ماش أو واقف أو جالس إلى أصحابه ، يغيب عنهم بذهنه وفكره ، فقلما يجلس إلى مكتبه للتفكير وعصرُ الذهن ، فإذا جلس إلى المكتب فلتلوين ما يكون قد نظمته واستوعبه في ذاكرته ، فبين سيكارة وأخرى يجد فكرته ، وبين كلمة وأخرى يجد الطرف الموافق لبيكل الفكرة (١) .

وعاب عليه النقاد هذا الشعر الذى كان يذيعه سريعاً فى المناسبات ، وقالوا إنه دليل على أنه لا يعبر فى شعره عن عقيدة أو مذهب خاص ، وشوقى إنما كان يريد أن يلقى بهذا الشعر الجمهور ، وأن ينال رضاه واستحسانه ، وستحدث عن ذلك فى موضع آخر ، إنما الذى يهمنى الآن أن نستمع إلى أقوال معاصريه فى صناعته وإلى أى حد كانت تقوم على البديهة والارتجال . ويبدو من كلام داود بركات أنه كان سريع الفيض ، فالخواطر بمجرد أن يعنى بحادث أو موضوع تتزاحم على عقله كأنها البرق الخاطف . ويؤكد هذه البديهة الثرة قول صديقه خليل مطران :

« إنه ينظم بين أصحابه ، فيكون معهم وليس معهم ، وينظم فى المركبة وفى السكة الحديدية وفى المجتمع الرسمى ، وحين يشاء وحين يشاء . ولا يعرف جلسه أنه ينظم إلا إذا سمع منه بادئ بدء غمغمة تشبه النغم الصادر من غور بعيد ، ثم رأى ناظريه وقد برق ، وتواترت فيهما حركة المحجرين ، ثم بصّره وقد رفع يده إلى جبينه ، وأمرها عليه إمراراً خفيفاً هنيئة بعد هنيئة ، فإذا قوطع فى خلال النظم انتقل إلى أى حديث يباحث فيه ، حاضر الذهن صافيه ، جميل البادرة ، كعادته فى الحديث ، ثم استأنف ذلك المنظوم ، ولو بعد أيام طوال ، وعاد إليه ، كأنه لم ينقطع عنه ، مستظهِراً ما تم منه ، حافظاً لبقية

المعنى الذى يضمه ، ويكتب القصيدة بعد تمامها ، وربما نسيها شهراً ، ثم ذكرها ، فكتبها فى جلسة واحدة (١) »

ومن الأدلة على بديهته وأنه لم يكن يعانى كثيراً فى شعره ما ذكره محمد كرد على من أنه صنع قصيدة يلقيها ليلة تكريمه فى المجمع العلمى العربى بدمشق ، ولم تعجبه ، فعمد تَوّاً إلى نظم أخرى أتى فيها بالمعجب الخير ، ولم تكن هذه الأخرى إلا نونيته :

قُمْ نَاجِ جِلْقَ وَأَنْشُدْ رَسْمَ مَنْ بَانُوا مَشَتْ عَلَى الرَّسْمِ أَحْدَاثٌ وَأَزْمَانُ
وهى إحدى تحفه النادرة .

وبين مما سبق أنه لم يكن يختار وقتاً معلوماً لنظم شعره ، إذ لم يكن يتأبى عليه ، ولم يكن يحتاج فيه إلى إجمالة فكره ، فهو معد دائماً لتبسط عليه ربة الشعر بوحيا وإلهامها . ويشير كاتبه إلى أنه كان يختار المزيج الثانى من الليل بعد قضاء سهراته فى المطاعم والنوادى ، وقد يظل ينظم حتى منتصف الساعة الرابعة من الصباح (٢) ، وكأنه يسوى ليلاً ما صادته شباك ذاكرته نهراً ، فيستوى العمل الرفيع ، وكثيراً ما استوى فى رابعة النهار ، يقول كاتبه :

« مرة منذ عشرة أعوام (سنة ١٩٢٢) جاء من منزله فى المطرية ، فوجدنى بالمكتب فى الساعة الحادية عشرة ونصف ، فأملى على ثمانية وعشرين بيتاً من قصيدته التى مطلعها (قفى يا أخت يوشع خبّرينا) ثم قال لى : لا تبعد عنى ، حتى إذا جاءنى شئ أمليته عليك ، وخرج يمشى حول العمارة ، فكان كل بضع دقائق يعود فيملى على خمسة أو ستة أو سبعة أبيات ، وأخيراً دخل المكتب ، وجلس على معقد ، وأخذ يمر براحته اليسرى على رأسه ، ففهمت أنه ينظم فى سره ، لأنه كثيراً ما كان يفعل ذلك أثناء النظم ، ثم قال : اكتب ،

(١) ذكرى الشاعرين ص ٤٣٤ (٢) اثنى عشر عاماً ص ٩٣ .

الملك الكرم في فتح من حجب يا عاهد الفرك جدد خالده العرب
لا أشتت بيده من مطالعنا تفتت البيت في الوستار والحب
وشت النار أفعى طيط و انت

وانزلت أموات الشرق ^{باب الرسول} ففتت أكرم العقب
سنى العزم ^{كتاب الفقه} في المرسية الشعب
في العراق بشير الهند واضلعت
بجانب البرق من جند الى حلب

من كل ^{فتنة} عظم تسمى بكثرة الى مكانه او تولى بحقب
تقول لروى القيان على بنا كالروم يوم هو ان كان من كتب
فهل ملعن ودمه المقوم ينضم ان الغنائب قبل العصف والقب
ما كان في قام ارنبر خلف من حمة السر او من حمة الشعب
لم يستن الملك مثل النيل وافنة ولم يثبت مثل الجمل العجب
والحق في ادم الفدم و استفا اعز ليث عرين فم في الشعب

ما اذا اقره وماضى لراوية . معر لما ان ارباشام رقتب
حياله صمدك الكبرى وماضت تصافرت من ^{الاشياء} الوستار والحب
من فله بيض ومن انقاض الله ومن بقية مال حنت بالحب
اخربت ^{من بيت العبد} ^{لكناس بن حريز} ^{فرضي ومن عديم}
شعبا وزاد اللواتي غير الشعب

صدي المناقب ابناوين تروا
وذا قتال العواريين الى ابن
قيم القتال يدوسرع ولوادب
ان الشانج صديجان الرجال فخذ
ماست في حلية القايخ فاقصبي

المسودة رقم ١

فكُتبت ، وكتبت ، ونظرنا الساعة ، فإذا هي الواحدة بعد الظهر ، فقال : كفى ، اعطني ما كتبت لأني على موعد في هذه الساعة مع داود (بركات) فقدمها له ، بعد أن عددت أبياتها ، ووجدتها أربعة وثمانين بيتاً . . . وقال لي صديق له : لقد لازمته في ليلة في مطعم « دى لابرومينات » على كوبرى قصر النيل ، وكان ذلك قبل الحرب ، فشرع يعمل في قسيده النيل . . . وكان كل نصف ساعة يركب مركبة خيل ، ويسير في الجزيرة بضع دقائق ، ثم يعود إلى المنضدة التي كان يجلس إليها ، فيكتب عشرة أبيات أو اثني عشر بيتاً ، وهكذا حتى انتهت القصيدة في ليلة إلا بيتاً استعصى عليه ولم يتمكن منه إلا بعد يومين . . . وكان إذا شغلته أشياء عن قصيدة طُلب إليه عملها ولم يتذكرها إلا قبل ميعادها بساعات أو عند طلبها ابتسم ، وطلب أن يتناول ثلاث بيضات ، يشربها نيئة ، ثم يبدأ في النظم ، فلا تمضي ساعة ، حتى تكون القصيدة في يد طالبها (١) .

وهذه كلها أخبار وروايات تدل دلالة واضحة على أن الشعر لم يكن يستعصى على شوقي ، وأنه كان يسرع في عمل القصيدة وإنجازها ، فالفيتارة موجودة ، وهي معدة لكي يوقع عليها ما يريد من ألحان وأنغام . والإنسان لا يقرأ أنه صنع قصيدة (فني يا أخت يوشع خبرينا) في جزء من النهار وقصيدة النيل في قطعة من الليل ، حتى تتولاه الدهشة ، وحتى يؤمن بأن شوقي ولد للشعر وعاش له ، فهو حالم دائماً ، والنبع متفجر دائماً ، تتطير منه أبيات الشعر ، بل تقام حوله قصائده الباذخة .

وكان يحتفظ بما تلهمه به ربة شعره احتفاظاً يؤكد قوة ذاكرته إلى أبعد حد ، إذ كان يستطيع أن يجمع فيها عشرات الأبيات ، بل قد يجمع فيها قصيدة برمها ، وكأنها خزانة جوهري يضع فيها الأحجار الكريمة ، ويغلقها بمفتاحه ،

ليعود ، فيجلدها كما هي سليمة لم تمسها يد ، ويحدثنا حسين شوقي أنه كان كثيراً ما يعمد إلى أى ورقة بيضاء تصادفه حتى لو كانت غلاف كتاب ، فيسجل فيها بعض ما يفد عليه من شعره . وأذكر أنى قرأت لمغنية محمد عبد الوهاب فى إحدى الصحف السيارة أنه كان حين يعتزم تأليف أغنية له يقوم فيمشى ذهاباً وحيثه ، ويتحرك بسرعة ، ثم يطلب بيضاً نيباً ويشربه ، ثم يهدأ قليلاً ، ويتناول القلم ، ويبحث عن ورقة ، وقد لا يجد ورقة ، فيخرج صندوق التبغ من جيبه ، ويكتب على غطائه بيتاً أو بيتين ، ثم يجلس هادئاً ويسبح فى ملكوت شعره ، فلا يحس بوجود أحد ، وقد يمضى فى ذلك ساعات ، وقد يروح فى إغفاءة قصيرة ، ثم يتحرك باحثاً عن ورقة أو عن غطاء لصندوق تبغ آخر ، ويكتب بيتاً أو بيتين ، وهكذا لا يزال يسجل الأبيات ، وأخيراً يخرج ما جمعه من أغنية صناديق التبغ ومن الأوراق الصغيرة ويجمع ذلك ، ويقرؤه ، فتكون الأغنية الجديدة .

وطبيعى أن من له هذه الموهبة لا يكدر نفسه ولا يجهدا فى صناعة الشعر ، فالشعر يجرى على لسانه تماماً كاملاً وقلما احتاج إلى إصلاحه وتنقيحه ، ويرى القارئ مسودة (رقم ١) لإحدى قصائده الطويلة تضم منها ثمانية عشر بيتاً ، وهى قصيدته فى انتصارات مصطفى كمال (الله أكبر كم فى الفتح من عجب) وكل الأبيات التى رجع يصلح فيها أربعة . وواضح أنه فى البيت الأول منها :

وَأَزَيَّنْتَ أُمَهَاتِ الشَّرْقِ رَافِلَةً مَشَى الْعَرَائِسِ فِي الْمَوْشِيَةِ الْقُسْبِ

قد أبدل بكلمة «مشى العرائس» كلمة «مواكب الفتح» ولا ريب فى أن هذا الإبدال يدل على رغبته فى استكمال الصورة التى يأتى بها ، وخاصة ما قد يضاف إليها مما يزيناها ، وهو فى ذلك يجرى مع الذوق العربى الذى يميل إلى مراعاة النظر ، ومن أجل ذلك غير أيضاً كلمة

«وابتدرت» وجعلها «رافلة». فوضحت الصورة واستبانة وأخذت زخرفها وزينتها. وفي البيت الثاني :

من كل مفتونةٍ توحى بِمُكْتَحِلٍ إلى مكانك أو تُومى بِمُخْتَصِبٍ

انتهى أخيراً إلى كلمة مفتونة ، وكانت أولاً « نائية » ثم جعلها « قاصية » ولم يرتضها فجعلها « مجلوة » وكل ذلك دليل من جهة على دقة ذوقه فهناك ثلاث خطوات تمت قبل أن يصل إلى الخطوة الأخيرة ، وهي تتعاقب على سلم البلاغة العربية وقيمه بنفس التحول الذي تحوله شوقي ، فراعها أجودها ، ثم ثالثها ، ثم ثانيها ، ترتيباً نازلاً . ومن جهة ثانية تدل هذه التغييرات المتلاحقة أن شوقي كان يسرع في كتابة ما يفد على خاطره ، وبذلك تقدمت الشهادات التي أثبتناها . على أنه عاد في نسخة الديوان المنشور فجعل الشطر هكذا :

« من كل ضاحية ترمى بمكتحل » . ونرى في البيت الثالث :

حيال همتك الكبرى وما فعلت تصاغرت همم الأشعار والخطب

كلمة الأشعار مبدلة من كلمة « الأقوال » وبدون شك أصاب شوقي المفصل في هذا التغيير ، لأن الذي يقابل الخطب الأشعار لا الأقوال . أما البيت الرابع :

أخرجت للناس من فوضى ومن عدم شعباً وراء العوالى غير مُشْعِبٍ

فقد كان الشطر الأول فيه (أخرجت من رمق الإسلام . . .) ثم جعله (أخرجت للناس من عزُل مفرقة) ثم حوله إلى (أخرجت للناس من فوضى ومن عدم) . ثم انتهى به في الديوان المنشور الى « أخرجت للناس من ذل ومن قشل » . ولعل في ذلك ما يدل على أنه كان يعرف أسرار مهنته معرفة دقيقة ، وخاصة في بناء الألفاظ وصياغاتها .

Handwritten notes in the top right corner, including some numbers and illegible script.

Handwritten notes in the top middle section, starting with 'فمن انما...'.

Main handwritten text in the middle section, starting with 'انما قتل...'.

Handwritten notes on the left side, including a vertical line of text and some illegible script.

Vertical handwritten notes on the right side, starting with 'انما قتل...'.

Handwritten text in the lower middle section, starting with 'وم قتل...'.

Handwritten text in the lower right section, starting with 'على المشعلان...'.

Small handwritten notes on the left side of the lower section.

Handwritten text in the lower middle section, starting with 'ولقد اتيتكم...'.

ويرى القارئ المسودتين (رقم ٢ و ٣) وهما من الفصل الثالث من مسرحية مجنون ليلى ، وأول ما يلاحظ فيهما أن الشعر لا يأخذ شكل الحوار المعروف في الفصل ، بل يتكون من قطع . وكأن شوق يفكر في شعره المسرحي وينظمه بنفس الصورة المعروفة في الشعر الغنائى ، فهو يتألف في شكل قطع لا في شكل حوار ، ثم توزع القطع بين المتحاورين ، ويزاد عليها ويضاف من حين إلى حين .

وليس هذا فحسب ، فنحن لنفهم صلة هاتين المسودتين بالفصل لا بد أن نعرف أن الفصل يتكون من ثلاثة مشاهد ، مشهد قيس وقد أقبل على القبيلة مع الأمير ابن عوف خاطباً لليلى من أبيها ، ثم مشهد القبيلة ورجالها وعلى رأسهم أبو ليلى (المهدى) ومنازل ، عاشق آخر من القبيلة يتمنى لو تزوجها . ويلتقى بهم أو يفد عليهم قيس وصاحبه ، ويقوم منازل خطيباً ، يتحدث أولاً عن فضائل قيس ، ثم يستطرد إلى غزله لليلى ، وكيف فضح القبيلة وهتك حرمتها ، يريد بذلك أن يثير الحى على قيس ، حتى يخيب رجاؤه وتخلص له ليلى ، ويردُّ بشر تابع قيس وراويته على منازل . ويكون صدام بين الآراء فى قيس ، فهناك من يعطفون عليه ، ومن يقفون مع منازل ضده . ثم منظر ثالث يخلص فيه ابن عوف بالمهدى وليلى ليرى رأياها ، وهل تقبل قيساً زوجاً لها أو ترفضه متبعة لسنن العرب فى حرمان من يشبب بفتاة منهم من زواجها والاقتران بها .

وكل من يرجع إلى الفصل ، ثم ينظر فى هاتين المسودتين ، يفاجأ بأن القطعتين المكتوبتين بالمسودة (رقم ٢) فى أعلى الصفحة من المنظر الثالث فى الفصل ، بينما يليهما قطعة من المنظر الثانى حين كان منازل يخطب فى القبيلة ضد غريمه . وفى الهوامش على اليمين شعر يتبع القطعتين الأوليين ، وعلى اليسار شعر آخر يتبع الخطبة ، ولا يهمنى الشعر الثانى وإنما يهمنى الشعر الأول ، فلو أن شوق

كتبه مباشرة بعد القطعتين الأوليين لما وضعه في الهامش . ومعنى ذلك أنه كان يزيد ويدخل في القطع ، وهو فيها لا يتبع ترتيباً معيناً من حيث الحوار في الفصل ، وكأنه يؤلف القطع أولاً ثم يدخل عليها الحوار أو قل يدخل عليها الفكرة المسرحية .

والمسودة الثالثة كلها تتصل بالمنظر الثاني وما جاء بعد خطبة منازل من حوار بينه وبين بشر صاحب قيس . غير أننا نفاجاً بفقدان الأبيات الأربعة الأولى في المسودة ، فقد انصرف عنها شوقي في المسرحية إلى أبيات ثلاثة أخرى تبدأ بقول بشر :

قِفْ مُنَازِرِ اسْمِعْ سَمِعْتَ الرَّعْدَ مِنْ جَانِبِي صَاعِقَةٍ فِيهَا الْمَنُونُ
أَخْطِيبُ أَنْتَ أَمْ خَطْبُ وَإِنْ لَمْ تَهْنُ وَالخَطْبُ أحياناً يهونُ

ونقرأ بعد ذلك في المسودة بيتين وردا في المنظر ، وبعدهما هذا البيت :

فَطَوَى الْبَيْلَى شَبَحَ الرَّجَا لَ وَمَا طَوَى صَفْحَاتِهَا

وكانه بيت طرأ على ذهن شوقي ، فسجله ، وإن لم يكن متصلاً بالمنظر الذى هو فيه ، ولا بالفصل كله ، وكأنه كان يحضر الأبيات قبل أن يحضر لها الحوار والموضوع ! . وتعقب ذلك قطعة كبيرة موجودة في المنظر بكاملها ، وتنتهى المسودة بقطعة من الرجز ، وهى فى المنظر تأتى قبل القطعة السابقة لها وعلى الهامش بيتان لم يردا فى المنظر .

وأظن فى ذلك ما يتيح لنا عن بيئته أن نحكم على شوقي فى صناعته لمسرحياته بأنه كان يصنعها قطعاً ، وكان طبعاً يفكر فى أنها حوار ، ولكن

هذا التفكير كان ثانوياً ، فهو يفكر أولاً في القطعة المنظومة ، ثم يجربها على ألسنة المتحاورين . ولا شك في أن هذا أضعف بناء المسرحي ، لأنه عنى بالشعر أكثر مما عنى بالحوار والمسرح ، فاختلف التوازن في أحوال كثيرة . ودعا هذا الموقف أن يكون تنقيحه في مسودات المسرحيات أكثر جداً من تنقيحه في مسودات القصائد ، لأن القصائد لا تحتاج أكثر من نظم الخواطر ، أما في المسرح أو في المسرحية فلا بد من ملاحظة المتحاورين وضرورات الحوار في المنظر الخاص ، ولذلك كان يحدف قطعاً برمتها أو يعدلها كما رأينا في المسودة الثالثة .

وليس هذا فحسب ، فقد كان يستخدم السرعة التي عرفناها له في نظم شعره الغنائي ، وكانت هذه السرعة تجور عليه سواء في خروجه من قطعة إلى أخرى قبل أن يستوفيا ، أم في كثرة ضربه وتنقيحاته . ومن غير شك التنقيح والتصليح في المسودتين الثانية والثالثة أكثر منه في المسودة الأولى .

ونحن نستطيع أن نلاحظ السرعة الشديدة في المسودة الثانية فهو يخرج من القطعة الأولى قبل أن يستكملها ويدخل في الثانية ويضرب منها على بيت ، ثم يضرب على بقية من آخر ، ويكتب بقلم الحبر ، ويفرغ منه فيكتب بقلم أحمر ، ويخط شطراً ناقصاً فيما كتبه بالقلم الأحمر ، إذ يكتب (ثم ظنوا كيف بي الظنون) وإنما هو (ثم ظنوا كيف شتم بي الظنون) . وفي المسودة الثالثة أثناء القطعة الوسطى الطويلة ، وهي من وزن المتقارب ، نجده يضع في أول بيت لفظة « قد » ، وهي لا تتفق مع المتقارب إلا إن حركت . وضرب على أول بيت وعلى آخر لم يتمه .

وكل ذلك يدل في وضوح على سرعة شوقي في نظم الشعر وأن بديهته كانت مطواعة سيالة ، وكأن خواطره أمطار تفيض من كل صوب . وإذا رجعنا إلى المسودة (رقم ٢) وجدناه يصلح هذا البيت :

ومن أنا حتى أضمّ القلوب وأصرف شكلاً على شكله

فيجعل بدلاً من « وأصرف » كلمة « وأعطف » وبذلك يستقيم نسج البيت . وقد وضع تحت قوله على لسان ليلي :

فُضِحَتْ به في شعاب الحجازِ وفي حَزْنٍ نجدٍ وفي سهلهِ

هذا الشطر (وصيرني نجد من شغله) ولم يضرب على الشطر الثاني المقابل له في البيت ، بل وضعهما متجاورين ، واختار حين نشر المسرحية الصيغة الأولى . ونمضى إلى القطعة الثانية ، فنجده قد كتب هذا البيت :

هو ذا قيسٌ مع الوالى أتى يطأ الحى وأتم تنظرون

وكلمة « تنظرون » كتبت بالقلم الأحمر بعيدة عن كلمة « وأنتم » وبينهما (صا) وكأنه كان سيكتب كلمة « صابرون » ولم تعجبه ، فوقف قلمه . ومضى فنظم بيتاً ثم ضرب عليه ، ونظم آخر وأصلح فيه ، ثم ثالثاً وضرب عليه ، ثم رابعاً ، ثم جاءه القلم الأحمر ، أو أخذ يكتب به ، فرجع إلى (صا) في البيت وضرب عليها وكتب « تنظرون » . ومضى يقول على لسان منازل :

إن قيساً لأخ لي ولكم وابن عمّ أمه تبراون

ورأى بناء الشطر الأول ضعيفاً فضرب عليه ، وجعله (إن قيساً هو للحي أخ) فاستقام الشطر ، واستقامت صياغة شوق القوية التي تشبه العمود والأساطين . ونمضى إلى آخر القطعة فنجد هذا البيت :

إن قيساً كامل في عقله أعلمتم أتم فيه الجنون

ولا يعجب شوقي بالشطرنى الثانى فيصلحه هكذا (أو آتسم على قيس الجنون)
وبذلك اندمجت صياغة الشطرين وتداخل البناءان ، وتراصبا ، وتناسقا تناسقا
محكما . وفى الهامش كتب هذا البيت على لسان ليلى :

وليس المماتُ سوى وصلهِ وليس الحياةُ سوى هجرهِ

ثم غير طرفى الشطرين بالتبادل فتقل كلمة « هجره » مكان « وصله »
ولم يرد إلى الخلاف الواضح فى المعنى ، وإنما هو عامل السرعة ، فالبيت من
قطعة لامية لا رائية ، فلسرعته وضع كلمة « هجره » مكان كلمة « وصله »
ثم أصلح خطأه . وكتب هذا الشطر (أسمع يا شيخ ما تقول) ثم ضرب عليه .
وكتب على لسان المهدي أبى ليلى :

أأظلمُ ليلى؟ معاذ الحنانِ أنا الشيخُ يحنو على طفلهِ

ولم يعجبه الشطر الثانى ف ضرب عليه وكتب مكانه (متى جار شيخ على
طفله) . وقال أيضاً مستمراً على لسان المهدي يخاطب فتاته :

لكِ الأمرِ يا ليلَ ما تحكين خذى فى الخطابِ وفى فصلهِ

ولم يعجبه سياق الشطر الأول فأبدله (هو الحكم يا ليل ما تحكين) .
وكل هذه التصحيحات والتنقيحات تدل فى وضوح على سرعة شوقى فى نظم
شعره من جهة ، وإحكامه وضبطه للأساليب العربية من جهة ثانية .
وفى المسودة الثالثة نجد مجموعة أخرى من التنقيحات ، وهى تبدأ بأربعة
أبيات ليس فيها تصحيحات ، ولكن الشاعر كما قدمنا حذفها من الفصل
ووضع مكانها غيرها . ونلاحظ فى البيت التالى لها :

منازلُ اخدعْ وُغشْ غيْرِي قد جاز إلا على كَذْبُكَ

أن كلمة «وغش غيْرِي» جاءت أعلى الشطر ، وكأن شوقي لم ينظمها مباشرة مع أول الشطر ، فقد استعصى عليه إكماله ، فتركه إلى الشطر الثاني ، ثم رجع إليه فوجد البياض الذي تركه للكلمة غير كاف ، فصعد بها إلى أعلى كما يرى الناظر في المسودة . ونمضى فنجده يكتب هذا الشطر (أراك انخدعت به يا فتى) ثم يكتب هذا البيت على لسان زياد في منازل بعد خطبته ضد قيس :

فلم يَبْعِ إلا خداعَ الجموعِ يثير الظنونَ ويلقى الرِّيبَ

ويعود شوقي إلى الشطر الذي كتبه وتركه ، فيضرب على كلمة «أراك» فيه ، ويكتب (رويدك لا تنخدع بالخطيب) ويترك بقية الشطر في المسودة دون ضرب ، ثم يحاول أن يضع الشطر الثاني المقابل للشطر الأول فيجد مكانه قد ملئ بشطر البيت التالي فيكتبه على الهامش في اليسار ، ويبدأه بكلمة فلا ، ثم يضرب عليها ، ويجعله (ولا تأخذ الأمر دون السبب) . وما زال يوازن بين صيغتي الشطر الأول ، وهما : (أراك انخدعت به يا فتى) و (رويدك لا تنخدع بالخطيب) حتى إذا نشر المسرحية انتهت صيغة البيت على هذا النحو :

رُوَيْدَكَ لَا تَنْخَدِعْ يَا فَتَى وَلَا تَأْخُذَ الْأَمْرَ دُونَ السَّبَبِ

ونظر في البيت التالي فلم تعجبه صيغة الشطر الأخير فأبدلها ، وجعلها (وجلب الظنون وخلق الرِّيب) . ومضى فكتب هذا البيت على لسان صوت يدافع عن منازل :

أليس المحامى عن سنّةٍ معظّمةٍ من قديم الحقبِ

ووضع فوق كلمة «معظمة» كلمة «لآبائنا» ولم يضرب عليها ، دلالة على أنه لم يختَر إحداهما وأنه تردد أيتهما يضرب عليها ، وقد غير الشطر الأول حين نشر المسرحية ، فجعله (منازل دافع عن سنّة) . وكتب هذا البيت بعد تصحيحات مختلفة :

وأنت كذاك فتى ساذج تروح به وتجيء الخطط

وفوق الشطر الثاني كلمة «تصدق» ثم بياض ثم القافية «خطب» وكان شوقى كان يكتب القافية أحيانا قبل أن يفكر في الشطر أو في البيت ، وقد لاموا قديماً أبا تمام وغيره على ذلك ، ولكن على كل حال يبدو أن شوقى لم يكن يصنع هذا كثيراً . ونمضى فنقرأ هذا البيت :

يريد ليحظى بليلي ، نعم إذن قد تجنّى إذن قد كذب

والشطر الثاني إنما جاء بعد محاولات ، فقبل انتهائه إلى صيغته كان قد كتب في آخره «ذو أرب» وفي أوله «إذن» ولم يستقم له الشطر ، فغيره (إذن قد تجنّى إذن قد كذب) . والشطر الأول انتهى في المسرحية حين نشرت هكذا (إذن كان يخطب ليلي ، نعم) . ونستمر فنجد هذا البيت :

سَلُوهُ أَلَمْ يَكْ يَغْشَى النَّدَى وَيَطْلُب لَيْلَى أَشَدَّ الطَّلَبِ

وكان حاول أن يغير كلمة «أشد» بكلمة «أذل» ثم رجع إليها . وأخيراً نجد هذا البيت :

سَلُوهُ مَنَازِلَ قَلِّ لَهْمُ كَمْ ضَرَعْتَ لِلَّيْلِ وَكَمْ أَعْرَضْتَ لَمْ تُجِبْ
والشطر الأول كان في الأصل (منازل بالله قل كم ضرعت) وفكر أن

يغير كلمة « كم » بكلمة « هل » ثم انتهى إلى صيغة البيت على النحو السابق . وكل ذلك ليدعم أبنية شعره ويقيمها كالأطواد الثابتة .
وأكبر الظن أنه قد انضح الآن إلى أى حد كان شوقى يصلح فى شعره وينفتح فى قصائده ومقطوعاته ، ويظهر أن التصليح والتنقيح زاد وتضخم فى المسرحيات بحكم ضرورات الحوار . على أن هذا لا ينسينا بديهته السائلة الفياضة .

٣

تيار قديم :

كل من يقرأ شوقى يحس الصلة القوية بينه وبين البارودى ، ثم بينه وبين شعراء العرب ، وقد أشاد فى مقدمته للطبعة الأولى من شوقياته بطائفة كبيرة منهم ، مثل أبى فراس وأبى العلاء وأبى العتاهية والعباس بن الأحنف والبهاء زهير ، ووقف خاشعاً أمام المتنبى وشعره . ولم يذكر أبى نواس وأبا تمام والبحترى وابن الرومى ، وأثرهم جميعاً فى شعره قوى واضح ، وقد سمى داره فى المطرية بكرمة ابن هانىء تشبهاً بأبى نواس ، وما قصيدته (حف كأسها الحبيب) إلا نفثة من نفثاته فيه . وفى شوقياته قصائد مختلفة عارض بها أبى تمام . أما البحرى فكان يعشق موسيقاه واتخذ فى كثير من شعره « إبرة البوصلة » التى توجهه يميناً وشمالاً ، وهو يضرب على قيثارته وخاصة حين يصف مواكب الخديوى^(١) ، وحين يقف على رسوم القصور والأطلال ، وهو نفسه يعلن ذلك فى مقدمته لقصيدته السينية التى وصف فيها قصر الحمراء بغرناطة ، وبكى الحضارة الأندلسية ، يقول :

« وكان البحرى رحمه الله رفيقاً فى هذا الترحال ، وسميرى فى الرحال ،

(١) شوقى لشكيب أرسلان ص ١٤٠ وما بعدها .

والأحوال تصلح على الرجال ، كل رجل لحال ، فإنه أبلغ من حلّى الأثر ،
 وحيّا الحجر ، ونشر الخبر ، وحشر العبر ، ومن قام في مآثم على الدول الكُبرى ،
 والملوك البهليل الغرر .. وتكفل لكسرى بإيوانه ، حتى زال عن الأرض إلى
 ديوانه . وسينيته المشهورة في وصفه ، ليست دونه وهو تحت كسرى في رصّه
 ورفضه ، وهى تريك حسن قيام الشعر على الآثار ، وكيف تتجدد الديار في
 بيوته بعد الاندثار . . . وهذه السينية هى التى يقول فى مطلعها :

صُنْتُ نَفْسِي عَمَا يُدْنَسُ نَفْسِي وَتَرَفَّعْتُ عَنْ نَدَى كُلِّ جَبَسٍ

والتي اتفقوا على أن الفرد البديع من أبياتها قوله :

والمزاييا موائلٌ وأنوشِرُ وان يُزجِحى الجيوش تحت الدرّفسِ

فكنت كلما وقفت بحجر ، أو أطقمت بأثر ، تمثلت بأبياتها ، واسترحت
 من موائل العبر إلى آياتها ، وأنشدت فيما بينى وبين نفسى :

وعظ البحترى إيوانُ كسرى وشفقتى القصورُ من عبد شمسِ

ثم جعلت أروض القول على هذا الروى ، وأعالجه على هذا الوزن ، حتى
 نظمت هذه القافية المهلهلة ، وأتممت هذه الكلمة الرِيضة .

وهذه الإشادة ببلاغة البحترى ليست مجرد لعب بالألفاظ ، فالبحترى
 يقع من شعر شوقى لا فى هذه السينية وحدها بل فى قصائده كلها موقع
 مفاتيح « البيان » ممن يضرب عليها ، فهو موسيقار اللغة العربية فى أزهى
 عصورها ، أى العصر العباسى ، فبدىهى أن يعكف عليه موسيقارنا الجديد ،
 وأن يستمد من سموه الموسيقى ومن نغماته وألحانه وأنصاف نغمات وألحانه ، وطريقته
 فى الخفة بالصوت والشدة ، والارتفاع به والانخفاض ، والتحليل فيه والتركيب ،

حتى تستوى له موسيقاه بألفاظها وحركاتها ورنينها وتموجاتها .
 وكان شوقي موكّلاً بشعراء العربية الممتازين في موسيقاهم جميعاً ، فهو
 يتعقبهم ، يريد أن يشيع أذنه من أصواتهم وما استخرجوه من ألحان واعتصروه
 من أنغام ، فيوماً مع البحترى ، ويوماً مع ابن الرومي ، ويوماً مع مهيار ، أو الشريف
 الرضي . ويخيل إلى الإنسان أنه لم يبق لحن أو لم تبق قصيدة مهمة في العربية إلا
 وشد رحاله ليستمع إليها ، ولا يكتفي بذلك غالباً ، بل ما يزال يشحذ خياله
 وقيثارته ليعارض هذا اللحن أو تلك القصيدة . ومن أجل ذلك كثرت المعارضات
 في شوقياته ، فتارة يعارض ابن زيدون في نونيته ، وتارة يعارض الأبوصيري في
 همزيته وبردته ، وتارة يعارض الحصري في داليتيه . ويقف كثير من المعاصرين
 عند هذه المعارضات ، ويحاولون أن يتبينوا سرقات شوقي ، وما أخذ لفظه من
 أبيات الأصل أو معناه ، وما نجح فيه وما أخفق . وفي رأينا أن هذه أحكام
 جزئية لا تغني النقد ولا الذوق شيئاً ، فهم يحكمون في غير حكومة ، ويخاصمون
 في غير خصومة ، فقد سلم لهم الشاعر سلاحه ، واعترف أنه يعارض ، وأنه
 ينقل ويقلد ، وكان أولى أن يقفوا عند ابتكاراته ، وعند المقاطع الجديدة التي
 يدخلها في معارضاته ، حتى يسبق ويحلي على أقرانه . وإن من يقرن نونية
 ابن زيدون في ولادة إلى نونية شوقي :

يَانَامِحَ الطَّلْحِ أَشْبَاهُ عَوَادِينَا نَشَجَى لَوَادِيكَ أُمَّ نَأْمَى لَوَادِينَا

يستطيع أن يلاحظ تواءم أن نونية ابن زيدون كلها لوعة وحرقة وشكوى من
 البين والأعداء والزمن معاتباً ولادة في تضاعيف ذلك وأثنائه . أما شوقي فاستهل
 قصيدته بمناجاة طائر حزين يرسل شجوه بوادي الطلح في ضاحية إشبيلية ،
 وكأنه يعبر عن حزنه ولوعته ، واسترسل في مناجاته ، ثم عطف على أحزانه
 وفراقه لوطنه ، ونظر إلى رسوم الحضارة العربية في الأندلس ، ثم تذكر بلده

وملاعبه فيه ، ونخاطب البرق واستهداه التحية إلى منازلها بالنيل ، وتحسّس رائحة
 وطنه في الريح والنسيم وتخيلهما كشميص يوسف الذي ألقى على وجه يعقوب ،
 فارتد إليه بصره حين وجد فيه ريح ابنه . ووقف يعبر عن حنينه وشوقه لوطنه ،
 وكأنما اكتحلت عيناه ، حين جرى على لسانه ، بنوره ، فذهب يشيد بأجاده ،
 ويتغنى بأهرامه ، وبأرض أبوته وميلاده .

وقد يكون شوقى بعمدٍ في معارضة ابن زيدون عن الأصل ، ولكن لنترجع
 إلى سينية البحترى التي يقول فيها « كنت كلما وقفت بحجر ، أو أطفيت بأثر ،
 تمثلت بأبياتها » فإنه حقاً نقل عنها واحتذى على مثال أبياتها ، ولكنه انفرد
 مع ذلك بشخصيته لا في مقدمته التي يحن فيها إلى وطنه والتي اقتبسنا منها قطعة
 بديعة في الفصل السابق ، بل في استرسالته فيها وحديثه عن آثار بلاده ، إذ
 يقول في الأهرام وأبي الهول :

وكانَّ الأهرامَ ميزانُ فرعو ن يومٍ على الجبابرِ نحسِ
 أو قناطرُهُ تأنقُ فيها ألفُ جابٍ وألفُ صاحبِ مكسِ
 روعةٌ في الضحى ملاعبُ جنِّ حينَ يَفْشَى الدجى حماها وبغسِ
 ورهينُ الرمالِ أفضسُ إلا أنه صنُعُ جِنَّةٍ غيرِ فطسِ
 تتجلى حقيقتُهُ الناسِ فيه سبُعُ الخلقِ في أساريرِ إنسي
 لعبِ الدهرُ في ثراهُ صبيّاً والليالي كواعباً غيرِ عُنسِ
 ركبتُ صيْدُ المقاديرِ عينيه لنقدٍ ومِخْلَبِيه لقرسِ
 فأصابت به الممالكَ كسرى وهرقلاً والعبقرىَ الفرنسي

وتحولت التصيدة إلى ملحمة يتحدث فيها عن الدول تدول ، والسعود تتحول

نحوساً ، ثم يفيض في الحديث عن الأندلس العربية وقرطبة ودرة تاجها الكبيرة عبد الرحمن الناصر ، وجيوشه وخطيبه منذر بن سعيد ، وما شاد العرب هناك من علم وعمائر. ثم خرج إلى وصف قصر الحمراء بغرناطة وصفاً هو آية في الروعة والجمال ، يقول فيه متحدثاً عن أطلالها وعن ماضيها في عهد بني الأحمر ملوكها ، وما آلت إليه من بلى بعد عمران :

مشت الحادثاتُ في غُرَفِ الحمراء مَشَى النعى في دار عُرْسِ
 هتكت عزة الحجاب وفضتُ سُدَّةَ الباب من سميرٍ وأنسِ
 عرصاتٌ تخلت الخيلُ عنها واستراحت من احترامٍ وعَسِ
 ومغانٍ على الليالي وضاء لم تجد للعشى تكرار مَسِ
 لا ترى غير وافدين على التنا ریح ساعين في خشوعٍ ونكسِ
 نقلوا الطرفَ في نضارة آسِ من نقوشٍ وفي عُصارة ورسِ
 وقبابٍ من لازوردٍ وتبرٍ كالرُبي الشمِّ بين ظلِّ وشمسِ
 وخطوطٍ^(١) تكفلت للمعاني ولألفاظها بأزین لبسِ
 وترى مجلس^(٢) السباع خلاء مقفر القاع من ظباءٍ وخنسِ
 لا الثريا^(٣) ولا جوارى الثريا يتنزّلن فيه أقمار أنسِ
 مرمرٌ قامت الأسودُ عليه كَلَّةَ الظفرِ لَيِّناتِ المحسِّ
 تنثر المساء في الحياض جُمَاناً يتنزّى على ترائبِ مُلسِ

(١) يريد بالخطوط الأبيات المكتوبة في السقوف وعلى الحوائط .

(٢) مجلس السباع : غرفة في القصر بها حوض تحيط به تماثيل سبعة من السباع ، تجم الماء

(٣) يريد بالثريا سيدة القصر في عصر بني الأحمر .

من أفواها

آخر العهد بالجزيرة كانت بعد عرك من الزمان وضرم
فتراها تقول : راية جيش باد بالأمس بين أسر وحبس

أليس من الظلم لمثل هذا الشاعر أن تقاس معارضاته للشعراء بأنه لم يلحق بهم في بيت كذا ، وأنه قصر في بيت كذا ، ولا ينظر إلى تحليقاته وابتكاراته ، ومراكز تفوقه ، وكأنه السهم المصمى دائماً لأقرانه . ولنترك أبياته في الأهرام وأبي الهول وننظر في هذه الأبيات الخاصة بالحمراء ، فقد استطاع أن ينقلها تحت أبصارنا ، وأن يجسمها حسياً ومعنوياً ، في صورتها وفي تاريخها ، تجسماً قوياً بارزاً ، ولم يلبث خياله ، على عادته ، أن تألّق ، فإذا به يفاجئنا بتصوره للقصر كأنه راية الجيش العربي المهزم ، خلفها بالأمس القريب بين أسراه وقتلاه .

وشوقى دائماً يتزع هذا المتزع في معارضاته للشعراء ، فهو يقلد أعمالهم الكبرى ، يريد أن يظهر مقدرته وتفوقه ، إذ يتلقى عنهم ، ويتفاعل معهم ، ثم ييزهم ويخلفهم ورائه . وإذا كان هناك من ظلوا يدعون عجزه وقصوره في اللحاق بهم من مثل الشيخ أحمد الإسكندري إذ يقول : « والحق أن المباراة التي عقدها بين نفسه والفحول من الشعراء قد انجلت عن أن السابق في الزمن ما زال سابقاً في الشعر^(١) » فإن هناك من آمنوا بتجليته وتبريزه دائماً من مثل خليل مطران الذي يقول : « إنه يكلف أحياناً بمعارضة المتقدمين ، ولا يندر عليه أن ييذهب ، لا يجهد فكره ، ولا يكده في معنى أو مبنى . فأما المعنى فيجيبه على مرامه أو على أبعد من مرامه ، ولا ينضب عنده ، لأنه يستخلصه من عقل فوار الذكاء ومعارف جامعة إلى أفانين الآداب في لغات الإفرنج والعرب فلسفة حقوق وحقائق التاريخ وغرائب السير التي يحفظ منها غير يسير ،

إلى مشاركات علمية ، وتنبهات فنية ، استقماها من مطالعته صنوف الكتب ، واتخذها من ملحوظاته ومسموعاته في جولاته بين بلاد الشرق والغرب . وأما المبني فله فيه أذواق متعددة بتعدد مقامات القول ، ترى فيه من نَسَجِج البحري ومن صياغة أبي تمام ، ومن وثبات المتنبي ، ومن مفاجآت الشريف الرضي ، ومن مسلسلات مهيار . وفي المجموع تجد صفة عامة للنظم ، وهي أنه من نظم شوقي ، ذلك شعر العبقريّة والتفوق (١) .

فعارضات شوقي لم تجن عليه ، ولم ترمه بعيداً عن إحراز قصب السبق ، بل على العكس كان يذهب صعداً فيها ، وقلماً أسفّ أو أكدي . وهي في الواقع ليست أكثر من نقط ارتكاز تدلنا على أن الشاعر عني عناية شديدة بدرس الشعر وعيونه التي سبقته . وهو درس انتهى به إلى فهم أسرار الصنعة ومعركة أصولها معرفة جعلت النصر حليفه في أكثر مبارياته إن لم يكن فيها جميعاً ، فقد تلقن أصول الصياغة العربية في الشعر ، ولم تعد هناك كلمة شاعرية أو لفظة موسيقية لم يعرفها شوقي ، فقد أحاط علماً بكل القوالب الصوتية .

ومعنى ذلك كله أن من يدرسون التيار القديم عند شوقي ينبغي أن لا يقصروه على معارضاته ، فذلك تقليد كان يعلنه ولم يكن يخفيه ، وإنما ينبغي أن يوسعوه بحيث يضم شعره جميعه ، ففيه كله آثار هذا التيار ، تجري فيه مياهه فوارية ، بل تجري فيه ألحانه وأنغامه . وما شوقي في قوالبه وصياغاته إلا ضارب ماهر يضرب على القيثارة العربية ، فيعتمر منها خير أصواتها وتموجاتها واهترزازاتها . وإذا كنا قد لاحظنا تفرقه في معارضاته ولاحظ ذلك خليل مطران فإن مصطفي صادق الرافعي لاحظ أيضاً تفوقه في بعض المعاني التي قلدها فيها جماعة ممتازة من الشعراء السابقين ، يقول : « من معاني شوقي السائرة :

(١) ذكرى الشاعرين ص ٤٣٥ .

لك نُصْحِي وما عليك جِدَالِي آفَةُ النُّصْحِ أَنْ يَكُونَ جِدَالًا

وكرره في قصيدة أخرى ، فقال :

آفَةُ النُّصْحِ أَنْ يَكُونَ جِدَالًا وَأَذَى النُّصْحِ أَنْ يَكُونَ جِهَارًا

والبيتان من شعر صباه ، وهما من قول ابن الرومي :

وفي النصح خيرٌ من نصيحٍ مَوَادِعٍ ولا خيرَ فيه من نصيحٍ مُوَأْتَبِ

فصحح شوقي المعنى ، وأبدل الموائبة بالجدال ، وذلك هو الذي عجز عنه ابن الرومي . ومن إبداعه في قصيدته « صدى الحرب » يصف هزيمة اليونان :

يكَادُونَ مِنْ ذُعْرٍ تَقْرَأُ دِيَارُهُمْ وَتَنْجُو الرِّوَّاسِي لَوْ حَوَاهَنْ مَشْعَبٌ^(١)
يَكَادُ التَّرِّي مِنْ تَحْتِهِمْ يَلْبِجُ التَّرِّي وَيَقْضِمُ بَعْضُ الْأَرْضِ بَعْضًا وَيَقْضِبُ^(٢)

وهذا خيال بديع في الغاية ، جعل هزيمتهم كأنها ليست من هول الترك ، بل من هول القيامة ، وهو مع ذلك مولد من قول أبي تمام في وصف كرم ممدوحه أبي دُلَيْفٍ :

تَكَادُ مَغَانِيهِ تَهْشُ عِرَاصُهَا فَتَرْكَبُ مِنْ شَوْقٍ إِلَى كُلِّ رَاكِبٍ

فقد ساعرنا على ذلك ، وإذا كادت الدار تتركب إلى الراكب إليها من فرحها ، فهي تكاد تفر من المنهزم من ذعرها ، ولكن شوقي بنى فأحكم ، وسأ على أبي تمام بالزيادة التي جاء بها في البيت الثاني . ومن أحسن شعره في الغزل :

(١) المشعب : الطريق (٢) يقضم : يأكل ، يقضب : يقطع

حَوَّتِ الْجَمَالَ فَلَوْ ذَهَبَتْ تَزِيدُهَا فِي الْوَهْمِ حَسَنًا مَا اسْتَطَعَتْ مَزِيدًا

وهو من قول القائل :

ذَاتِ حُسْنٍ لَوْ اسْتَزَادَتْ مِنَ الْحُسْنِ إِلَيْهَا لَمَا أَصَابَتْ مَزِيدًا

غير أن شوقي قال : « لو ذهبت تزديدها في الوهم » والشاعر قال : « لو استزادت » هي ، فلو خلا بيت شوقي من كلمة « في الوهم » لما كان شيئاً ، ولكن هذه الكلمة حققت فيه المعنى الذي تقوم عليه كل فلسفة الجمال ، فإن جمال الحبيب ليس شيئاً إلا المعاني التي هي في وهم محبه ، فالزيادة تكون من الوهم ، وهو بطبيعته لا ينتهي ، فإذا لم تبق فيه زيادة في الحسن فما بعد ذلك حسن وما يتم ذلك البيت قول شوقي في قصيدة النفس :

يَا دُمِيَّةَ لَا يُسْتَزَادُ جَمَالُهَا زَيْدِيهِ حُسْنِ الْمَحْسَنِ الْمَتَبَرِّعِ

وهذا المعنى يقع من نفسى موقفاً ، وله من إعجابي محل ، فهذه الزيادة التي فيه كزيادة العمر لو أمكنت ، وهي في موضعها كما ينقطع الحظ ثم يتصل ، وكما يستحيل الأمل ثم يتفق ويسهل . وقد علمت مأخذ الشطر الأول ، أما الثاني فهو من قول ابن الرومي :

يَا حَسَنَ الْوَجْهِ لَقَدْ شَدَّنْتَهُ فَاصْضُمِّي إِلَى حَسْنِكَ إِحْسَانًا

وفي القصيدة التي رثى بها ثروت ، وهي من أحسن شعره ، تجد من أبياتها هذا البيت النادر :

وَقَدْ يَمُوتُ كَثِيرٌ لَا تُحْسِبُهُمْ كَأَنَّهُمْ مِنْ هَوَانِ الْخَطْبِ مَا وَجِدُوا

وشوق يعارض بهذه القصيدة أبا خالد بن محمد المهلبى فى دالبتة التى رثى بها المتوكل ، وكان المهلبى حاضراً قتله هو والبحترى ، فرثاه كل منهما بقصيدة قالوا إنها من أجود ما قيل فى معناها ، وببيت شوقى مأخوذ من قول المهلبى :

إنا فقدناك حتى لا اصطبارَ لنا وماتَ قبلك أقوامٌ فما قُددُوا

أى لم يحسّ موتهم أحداً ، ولكن البيت غير مستقيم ، لأن الذى يموت فلا يفقد هو الخالد الذى كأنه لم يموت ، فاستخرج شوقى المعنى الصحيح ، وجعل العدم الذى هو آخر الوجود فى الناس أول الوجود ووسطه وآخره فى هؤلاء الذين هانوا على الحياة ، فوجدوا وماتوا ، كأنهم ماتوا وما وجدوا (١) .

وإنما نقلنا هذا الفصل من كلام مصطفى صادق الرافعى لنندل على أن تقليد شوقى لم يكن يعنى التخلف ، وإنما كان يعنى التفوق ، فما يزال يحور فى المعنى ويولد فى الفكرة حتى يستخرج الدرّة اليتيمة . فتقليد شوقى ليس معناه العفن ، وإنما معناه القدرة على الخلق والإبداع ، فما يزال بالمعنى أو بالفكرة حتى يحولها إلى ملكه ، وحتى يضرب عليها طابعه ، وما يزال يتخذ من صياغة الشعراء صياغة جديدة له ، منهم ، وليست ملكهم ، وإنما هى له ، ومن صنعه . لا يحور بها على القوالب والأصول والأوضاع القديمة ، ومع ذلك فهو صاحبها ، وهى ذات كيان حتى ، أو هى ذات عالم مستقل بشوقى وألحانه وما يشدو من أنغامه .

وهذا هو التقليد المفيد ، فهو ليس تحجراً ولا جموداً وتعفنًا ، وإنما هو تغلغل وتعمق فى التقاليد الفنية الموروثة ، حتى لا يضرب الشاعر فى متاهات الفن ، وحتى لا يضل طريق الشعراء النوايع الذى سلكوه أمامهم فى لغته ، فيجرى فى نفس الدروب على همدى سابقه ، ثم يحاول أن يتدع المثل النادر ،

(١) ذكرى الشاعرين ص ٤٨٢ وما بعدها .

بعد أن يكون قد تعرف تعرفاً تاماً كاملاً على كل ما صاغه أسلافه ، إذ رآه رؤية صحيحة ، في أعظم ما يكون من النور والضياء .

وقديماً قالوا إن البحرى يجرى على عمود الشعر العربى ، يقصدون أن لهذا الشعر هيئة خاصة في تراكيبه وصياغاته ، وأن البحرى قد ارتسمت هذه الهيئة في ذهنه ، وصدور عنها في شعره ، كما يقصدون في الوقت نفسه أن موسيقاه صافية ليس فيها عقد الثقافة والفلسفة التى عاصرتة . وتستطيع على هذا القياس مع شئ من الفارق أن نقول إن شوقى يجرى على عمود الشعر العربى ، فقد أوتى من علمه بصياغاته وتأليفه ما لم يؤته شاعر منذ البحرى .

والطريف أنه التزم هذا العمود مع أنه جدد كثيراً في معانى الشعر ، بل أدخل موضوعات جديدة ، ولكنه استطاع أن يقابل بين العمليين وأن يؤلف بينهما تأليف شاعر صناع ، يعرف كيف يحكم أصواته ، وكيف يضبط ذبذباتها وتموجاتها ضبطاً دقيقاً ، فإذا الحديد لا يجور على الصياغة ، بل يندمج فيها ، حتى يصبح من الصعب تمييزه .

على كل حال شوقى هو بحرى شعرنا الحديث ، ولكن ينبغى أن لا نفهم من ذلك أنه أكبر شاعر عربى يرتبط به ، فإن الأواصر بينه وبين المتنبى أقوى وثاقاً وأشد التحاماً . وهذا بسين في مقدمته لشوقياته ، التى أشاد فيها بالمتنبى إشادة رائعة . حقاً إنه أشاد أيضاً بأبى العلاء ، ولكن أثره في شوقياته غير بارز ، وربما كان مرجع ذلك تباين نفسية الشاعرين ، فقد كان أبو العلاء متشامماً تشامماً شديداً ، ولم يعرف شوقى التشاؤم في حياته إلا فترة قليلة في الأندلس ، على أنها لم تلمس نفسه لمساً قوياً . وكان أبو العلاء ساخطاً على الحياة والسياسة والسياسيين ، كما كان ساخطاً على رجال الدين ، وكل ذلك كان بعيداً عن أن يمس شوقى أو يؤثر فيه ، فقد كانت حياته تجرى من منحدرات بعيدة عن مثل هذا السخط وما يبطورى فيه من آراء فلسفية .

من أجل ذلك انحرف شوقي عن طريق أبي العلاء ، ولم يتأثر بفلسفته ولا بتأملاته الحزينة في الكون والحياة ولا بأرائه المظلمة في المجتمع والناس ، فكل ذلك كان خارجاً عن دائرة نفسه ودائرة بيئته ، وليس في شعره منه إلا مسّ رفیق من بعيد ، وإلا بعض صياغات قليلة كأن يقول أبو العلاء :

للمليك المذكرات عبيدٌ وكذلك المؤنثاتُ إمامه

فينسج شوقي على منواله ، ويقول :

لعلاك المذكرات عبيدٌ حُصَّعٌ والمؤنثاتُ إمامه

أما المتنبي فهو القطب الذي كان يدور حوله في شعره ، والذي كان يرنو إليه في صناعته صباح مساء ، فيخطف بصره سناه ، ويقيده به ، ويشده بأسباب متينة . ولاحظ ذلك كل من كتبوا عن شوقي وقارنوا بينه وبين الشعراء السابقين ، وإنما دفعهم إلى ذلك كثرة حكمه التي يصفهها في قصائده صفة مقلدة متلاحقة مقلداً في ذلك للمتنبي ، ومحتدياً بأمثلته ، وإنه ليقول :

والشعرُ ما لم يكن ذكرى وعاطفةً أو حكمةً فهو تقطيعٌ وأوزانُ

ويلاحظ شكيب أرسلان بجانب هذا الضرب من التقليد للمتنبي ضرباً آخر هو تشبيهه به في تعقيد كلامه (١) ، وهي ملاحظة صحيحة ، لأن أسلوب شوقي قد يغمض بسبب ارتباك الصياغة واضطراب الضمائر فيها ، أو بسبب خفاء الصورة والاستعارة والكناية . ومرد ذلك ازدحام أبياته أحياناً بالمعاني .

وفي رأينا أن المشابهة بين الشاعرين أعمق من ذلك ، فقد اتخذ شوقي المتنبي مثله الأعلى ، وجاراه ، فطلب أميراً يمدحه ، حتى يكون له ، كما كان سيف الدولة

(١) شوقي لشكيب أرسلان ص ٨٩

للمنتبي ، وكان المنتبي هو الذي جره إلى شعر المديح بنظامه ، فأدخله في ميادينه ، واستمر يحجل فيها ، لا يستطيع خلاصاً ولا انفكاكاً .

وليس هذا فحسب ، فقد رأى الشعراء والناس يجمعون على أنه صاحب المعجزات في الشعر ، فحاول أن يفهم هذه المعجزات ، وأن يعرف طراز بنائها ، حتى يضرب شعره أو يشيده على مثاله ، ونظر فوجده يقسم كثيراً من قصائده إلى مقاطع ، يقف فيها لينثر حكمه وأفكاره ، ومواعظه ، ونقده للمجتمع ، فقلده في ذلك كله .

شوقى إذن يصوغ قصائده على طراز صياغة المنتبي ، فالشكل العام لبناء قصائده بما فيها من حِكَم ومثالية أخلاقية وُضِعَ وضعاً على أصول الرسم الهندسى الذى خططه المنتبي للقصيد العريية . فالتشابه بين الشاعرين أعمق من الارتباط بالحِكَم ، إذ هو ارتباط في البناء كله ، بل هو ارتباط أيضاً في النفسية . فقد عاش شوقى بصور غيره ، ولم يكن من الضروري أن يؤمن بما يصوره ، لا حين كان يعيش في القصر ، ولا حين اتجه إلى الشعب . وكذلك كان المنتبي فإنه مدح كافوراً وغير كافور وهو لا يؤمن بممدوحه ، وذكر كثيراً من الأفكار في شعره ودعا إليها كدعوته لعدم التناسل ، ولم يطبق الدعوة على نفسه ولا حاول أن يعتنقها^(١) . ومع ذلك كان المنتبي مجوداً في مديحه لكافور وغيره وفي صياغته لمثل تلك الدعوة ، إذ كان يتقن تصوير ما لا يعتقد . وعلى هذه الشاكلة كان شوقى ، ولذلك يكون من الخطأ أن يلزمه بعض النقاد أن تكون حكمته وأخلاقه التى يدعو إليها في شعره بنت الحس والتجربة ، فذلك لا يضير شوقى كما أنه لا يضير المنتبي ، فيكفى أن يكون الشاعر ماهراً بارعاً في تصوير ما يقوله ، وما يستمده من غيره ، فيجرب على لسانه بلاغة وكلمة جامعة تذيب وتدور على ألسنة الناس .

(١) انظر كتابنا « الفن ومذاهبه في الشعر العربى » الطبعة الثانية ص ٢٣٩ .

على كل حال استطاع شوقي أن يتفاعل مع الشعراء السابقين وعلى رأسهم المتنبي والبحتري وأن يكون لنفسه موسيقى ساحرة تعتمد على صياغة عربية سليمة . ومن هنا استحوذ على قلوب العرب جميعاً في مشارق الأرض ومغاربها ، لأنه ضرب على أوتار قيثارتهم ، فأحسن الضرب إلى أبعد حد . لم يحرف في القيثارة ولم يحرف في الصياغة ، بل أبقى عليهما ، واستغلها خير ما يكون الاستغلال .

٤

تيار جديد :

والتيار القديم السابق في شعر شوقي كان يقابله ويجري موازياً له تيار جديد ، فقد تنقف بالثقافة الأوربية ، ودرس الحقوق ، واطلع على الآداب الفرنسية ، واختلف إلى المسارح وإلى « مقهى داركور » حيث كان يجلس الشاعر الرمزي فرلين^(١) ، ورأى تحت عينه حركات التجديد بين الشعراء الفرنسيين ، وقرأ في آثارهم ، ورأى أنهم لا يصبون شعرهم في قالب المديح كما يصنع شعراء العرب ، فاتهم اتجاهه وعمله ، وفكر أن يطلق شعره من عقاله ، وأن يجري في إثرهم ، مفيداً مما يقرأه لثيكتو هيجو ولامرتين ودى موسيه وأصراهم من نوابغ الشعراء . وعبر عن اضطرابه إزاء ما رأى من آداب القوم ورغبته في التجديد تعبيراً واضحاً في مقدمته لشوقياته ، إذ يقول :

« إن إنزال الشعر منزلة حرفة تقوم بالمدح ولا تقوم بغيره تجزئة يجلب عنها ، ويتبرأ الشعراء منها ، ألا إن هناك ملكاً كبيراً ما خلقوا إلا ليتغنوا بمدحه ، ويتفننوا بوصفه ذاهبين فيه كل مذهب آخذين منه بكل نصيب ، وهذا الملك هو الكون . فالشاعر من وقف بين الثريا والثرى ، يقلب إحدى عينيه في الدر ،

(١) أبو شوق ص ١٠٧ .

ويُجِيل أخرى في الذَّرَى ، يأسر الطير ويطلقه ، ويكلم الجهاد وينطقه ، ويقف على النبات وقفة الطلّ ، ويمر بالعرء مرور الويل ، فهنا لك ينفسح له مجال التخيل ، ويتسع له مكان القول . . . أو لم يكن من الغبن على الشعر والأمة العربية أن يحيا المنتبى مثلا حياته العالية التي بلغ فيها إلى أقصى الشباب ، ثم يموت عن نحو مائتي صحيفة من الشعر ، تسعة أعشارها لمدوحيه ، والعشر الباقي هو الحكمة والوصف للناس . هنا يسأل سائل : وما بالك تنهى عن خلق وتأتى مثله ؟ فأجيب بأنى قرعت أبواب الشعر ، وأنا لا أعلم من حقيقته ما أعلمه اليوم ، ولا أجد أمامي غير دواوين للموتى ، لا مظهر للشعر فيها ، وقصائد للأحياء يحذون فيها حذو القدماء ، والقوم في مصر لا يعرفون من الشعر إلا ما كان مدحاً في مقام عال ، ولا يرون غير شاعر الخديوى صاحب المقام الأسمى في البلاد ، فما زلت أتمنى هذه المنزلة ، وأسمو إليها على درج الإخلاص في حب صناعتى ، وإتقانها بقدر الإمكان ، وصونها عن الابتذال ، حتى وفقت بفضل الله إليها ، ثم طلبت العلم في أوروبا ، فوجدت فيها نور السبيل من أول يوم ، وعلمت أنى مسئول عن تلك الهبة التي يؤتها الله ولا يؤتها سواه ، وأنى لا أؤدى شكرها حتى أشاطر الناس خيراتها التي لا تحد ولا تنفد . وإذ كنت أعتقد أن الأوهام إذا تمكنت من أمة كانت لباغى إبادتها كالأفغوان لا يطاق لقاؤه ويؤخذ من خلف بأطراف البنان جعلت أبعث بقصائد المديح من أوروبا مملوءة من جديد المعانى وحديث الأساليب بقدر الإمكان ، إلى أن رفعت إلى الخديوى السابق قصيدتى التي أقول في مطلعها :

خدعوها بقولهم حسناه والغواني يَغْرُهُنَّ التناه

وكانت المدائح الخديوية تنشر يومئذ في الجريدة الرسمية ، وكان يُحَرَّرُ هذه أستاذى الشيخ عبد الكريم سلمان ، فدفعت القصيدة إليه ، وطُلبَ منه

أن يسقط الغزل وينشر المدح ، فود الشيخ لو أسقط المديح ونشر الغزل . ثم كانت النتيجة أن القصيدة برمتها لم تنشر ، فلما بلغنى الخبر لم يزدنى علماً بأن احتراسى من المفاجأة بالشعر الحديد دفعة واحدة إنما كان فى محله ، وأن الزلل معى إذا أنا استعجلت . ثم نظمت روايتى « على بك أو فيما هى دولة الممالك » معتمداً فى وضع حوادثها على أقوال الثقات من المؤرخين الذين رأوا ثم كتبوا . وبعثت بها قبل التمثيل بالطبع إلى المرحوم رشدى ليعرضها على الخديوى السابق ، فوردنى منه كتاب باللغة الفرنساوية ، يقول فى خلاله : أما روايتك فقد تفكك الجنب العالى بقراءتها ، وناقشنى فى مواضع منها وناقشته ، وهو يدعوك بالمزيد من النجاح ، ويجب أن لا تشغلك دروس الحقوق التى يمكنك تحصيلها وأنت فى بيتك بمصر عن التمتع من معالم المدنية القائمة أمامك ، وأن تأتينا من مدينة النور (باريز) بقبس تستضىء به الآداب العربية . . . وترجمت القصيدة المسماة بالبحيرة من نظم لامرتين وهى من آيات الفصاحة الفرنساوية ، ثم أرسلتها إلى المشار إليه فى كرأس وبعض كراس ، ليطلع الجنب الخديوى عليها . وإذ كنت لا أتخذ لشعرى مسودات رجوت أنى أجدها عنده بعد العودة إلى مصر ، ثم عمدت دون ذلك عواد . وجربت خاطرى فى نظم الحكايات على أسلوب لافونتين الشهير . وفى هذه المجموعة شىء من ذلك . »

ويستطرد شوقى إلى حادثة وقعت بلحول سيمون فتيدي فرنسا وفيلسوفها المشهور كما يقول . وإذا أخذنا نعيد النظر فى هذا الفصل من مقدمة الشوقيات وجدنا شوقى ينحى باللائمة على شعراء المديح ، حتى المتنبى نفسه ، ومع ذلك فقد مضى ينظم فيه . فلم تكن هذه النزعة إلى الحديد الذى يتحدث عنه صادقة كل الصدق ، بل لعل كثيراً منها كان أوهاماً ، ولم يكن أكثر من إعجاب شاعر اطلع على آداب أمة وأشعارها فراعته كثرة أنواعها ، ولم يجد

للمديح حيزاً واضحاً فيها ، فأخذ ينعى على شعراء العرب أن يجعلوه كل همهم ووكدهم في حياتهم ، فضيقوا بذلك عليهم واسعاً من الكون والحياة . ومع ذلك لم يخرج عليهم ولم يثر إلا ثورة على الورق كما يقولون ، فقد بقي ينظم في المديح ، حتى إذا أغفلوا قصيدة له بسبب غزلها عاد يظن أن في العجلة بالتجديد الندامة ! .

ونظم شوقي رواية «على بك الكبير» حينئذ ، وأرسلها إلى الخديوي يستأذنه في إخراجها ، ويرى رأيه فيها ، كأنه لا يستطيع أن يقف بقدميه في هذه الأرض الجديدة ، إلا أن يعود فيستشير سيده . وعلى نحو ما استشاره في روايته استشاره في ترجمته قصيدة البحيرة للامرتين ، يريد أن يحوز قبوله .

وهذا الخديوي الذي لا يقوم بنفسه ، وإنما لا بد أن يقيمه سيد شوقي ، كان مقضياً عليه منذ أول الأمر بالخمود في نفس صاحبه ، فتياره لم يكن حاداً ولا عنيفاً ، وإنما كان هادئاً هدوءاً يُحسّس عليه من التلاشي ، حقاً كل ما يمكن أن يقال هو أنه أخذ يجرى في باطن شعره وداخل فنه ، ولكن مجراه لم يتسع . ونفس رواية على بك الكبير أعاد شوقي بعد سنة ١٩٣٠ تأليفها حين عُنِيَ عناية صادقة بالفن المسرحي ، وفي ذلك دليل على أنها لم تكن محكمة من حيث الإخراج التمثيلي .

فشوقي اقتنع بأن هناك جديداً ينبغي أن يتأثر به شعراء العربية ، ولكنه لم يدرس هذا الخديوي دراسة دقيقة ، ولذلك يبدو في هذا الفصل الذي نقلناه عنه حائراً أكثر منه مجدداً صاحب منهج مرسوم . هو يقول إن وراء أفقنا عالماً من الآداب ينبغي أن نفيد منه ، ولكن ما خطوط هذا العالم وما حدوده ؟ وماذا يريد شوقي أن ينقله منه ؟ كل ذلك يبدو غامضاً ، وإن حاول صنع رواية على بك الكبير وإن ترجم قصيدة البحيرة للامرتين ، وإن اطلع على آثار فيكتور هيغو وألفرد دي موسيه وغيرهما من الفرنسيين .

حقاً أخذ يقلد قصص لافونتين ، وكان محمد عثمان جلال قد نقل هذا القصص إلى الرجز العامي ، ولقى رواجاً فيها يظهر ، فأخذ شوقي يقلده ، فصنع قصصاً على ألسنة الطير والحيوان ، ليجد فيها الأطفال موعظة . ومن قديم ترجم ابن المقفع « كليلة ودمنة » إلى العربية ، وعُرفَ هذا الأسلوب من لغة الحيوان والطيور بين العرب ، فذهب شوقي يصنع قصصاً من هذا النوع ، الذي وجدته عند لافونتين ، والذي أحس بأنه لا ينبو عن ذوق معاصريه ، بل لقد كان يقرأه على أحداث المصريين ليروا رأيهم فيه ، فلما وجدهم يأنسون إليه استمر في صنعه . ومن أمثله فيه ما أجراه على لسان القُبيرة وابنها ، إذ يقول :

رأيتُ في بعض الرياض قُبيرةً	تطيرُ ابناً بأعلى الشجرة
وهي تقول يا جمال العش	لا تعتمد على الجناح الهش
وقف على عودٍ بجنب عودي	وافعل كما أفعَلُ في الصمود
فانتقلت من فنن إلى فنن	وجعلت لكل نقلة زمن
كي يستريح الفرخ في الأثناء	فلا يملّ ثقل الهواء
لكنه قد خالف الإشارة	لما أراد يظهر الشطاره
وطار في الفضاء حتى ارتفعا	فخانه جناحه فوقعا
فانكسرت في الحال رُكبتاه	ولم ينل من العلا مناه
ولو نأى نال ما تمنى	وعاش طول عمره مهني
لكل شيء في الحياة وقته	وغاية المستعجلين فوته

وهو قصص على هذا النحو الخفيف ، لافلسفة فيه ولا عمق في أفكاره ، هو قصص صنعه كما يقول للناشئة ، وهو دليل واضح على أن الشاعر يكتبني

من تجديده بأقرب الأشياء وأسهلها مثالا . فشوقى لا يتعب نفسه ولا يشقىها في سبيل الحديد الذى يريده ، فهو على حد قوله ، يأخذه من خلف بأطراف بنانه ، فلا يجدد تجديداً صريحاً واضحاً بل هو يخشى العجلة والسرعة ، وقد ترجم وهو في فرنسا طالب بعثة قصيدة البحيرة للامرتين ، ونبعث في شوقياته التى نشرها سنة ١٨٩٨ أى بعد عودته من البعثة بخمس سنوات عن قصيدة أخرى كبيرة للامرتين أو غيره ترجمها فلا نجد إلا هذه الأبيات التى يقول إنه ترجمها عن شعر أجنبي لإحدى رواياته ولعلها رواية على بك الكبير :

رأيت ملكاً بلا استقامه لا صدق فيه ولا سلامه
 فففتُ باب الأمور حتى خرجتُ بالعز والكرامه
 وكل ذى همه شريفٍ يقوم للخلق بالخدمه
 لا تحسبوا الأمة استحطت بحطة الملك والإمامه
 فالدر فوق التراب درٌ يصون فوق الثرى مقامه

•••

إن كنت ذا فضلٍ فكُنْهُ على ذكِيٍّ أو كريمٍ
 فالفضل ينسأه الغبيُّ وليس يحفظه اللثيم

•••

إن تكن ظافراً فكُنْهُ برفقٍ فشجاعٌ بغير رفقٍ جبانٌ
 إن عندى لكل شيء تماماً وتمامُ الشجاعة الإحسانُ

ولم يصرح شوقى هل ترجم هذه الأبيات من الفرنسية أو ترجمها من التركية

ففي شوقياته الجديدة أبيات نقلها عن شعر تركى . على كل حال ليست هذه الأشعار شيئاً ، وإن كانت كل ما ترجمه عن الفرنسية بعد ترجمته لقصيدة البحيرة فإن ذلك يكون دليلاً على أنه انصرف عن ترجمة أمهات الشعر الفرنسى ، كما انصرف عن صنع الرواية التمثيلية ، وظل منصرفاً عنها إلى حوالى سنة ١٩٣٠ أى إلى نحو أربعين عاماً .

وربما كانت قصيدته « كبار الحوادث فى وادى النيل » التى كتبها لمؤتمر المستشرقين هى أهم صدى لاطلاعه على الآداب الفرنسية ، فإنه عدل فيها عن المديح إلى التاريخ ، وأكبر الظن أنه تأثر فيها بما قرأه لميكتور هيجو من ديوانه المسمى « أساطير القرون » فهذا الديوان كان نافذة له ، من خلالها اطلع على نحو جديد من الشعر التاريخى ، فقلده ، واستمر ، فأدخل إلى العربية لا هذه الملحمة وحدها بل فرعونياته كلها ، التى تعدُّ أكثرها صدى لتغنى شعراء فرنسا بالأطالال اليونانية والرومانية .

ونتساءل فيما بين عودة شوقى من بعثته وعودته من منفاه أى فيما بين ثلاثين عاماً عن أصداء أخرى للشعر الفرنسى فلا نعر على شىء واضح إلا أن يكون قد أدخل بعض معان جزئية ، ولكن صياغته العربية السليمة تخفيها عنا ، فلا نكاد نتيينها ، ويعجب الإنسان أن يكون شوقى فى باريس أثناء الحركة الرمزية ، وحين كان يعيش فى رلين وبودلير ومالارميه ، ولا يكون لأشعارهم أى ظل فى فنه وقصيدته ، وكأنه لم يهتم مطلقاً بالتجديد الذى كان يخوض فيه شعراء فرنسا أثناء وجوده بين ظهرانهم ، وتخوض فيه مجلاتهم وصحفهم .

وربما كان لحركة البارودى نحو القديم أثر فى نفسيته ، فلم يُعنى عناية قوية بالجديد فى الأدب الفرنسى ، فقد كان كله جديداً بالقياس إليه ، وأعجب أكثر ما أعجب بميكتور هيجو وألفرد دى موسيه ، وظل متمسكاً بهذا الرأى طول حياته ، فقد سئل فى دورة متأخرة منها عن أحب شعراء الغرب

إليه ، فقال : أحبهم إلى فيكتور هيجو ودى موسيه الذى لا أمل القراءة فيه (١) . وحاول بعض النقاد أن يوجد تشابهاً بين غزله وبين شعر دى موسيه (٢) ، وفاته أن كل ما ذكره من شعره يتصل اتصالاً واضحاً بالشعر العربى والغزل العربى ، ولم يكن شوقى محبباً ، ولا له غراميات دى موسيه ، ولا تجربة عشقه مع الكاتبة المشهورة جورج ساند . وأسرع بعد تجربة قصيدته « خدعوها بقولم حسناء » إلى اتخاذ سمت الوفار والتزمت . وقد أكثرنا من أن شوقى لم يعش فى ديوانه لنفسه ، ولا حاول ذلك ، وربما كان هذا أهم سبب فى بعده عن التأثر بدى موسيه فضلاً عن شعراء البرناس الرمزيين المعاصرين له .

وحتى فيكتور هيجو وأمثاله من شعراء الرومانتيزم لم يتأثر بهم تأثراً عميقاً ، فبالرغم من أنه ترجم قصيدة البحيرة للامرتين ، وبالرغم من أنه أشار فى الفصل السابق الذى نقلناه عن مقدمته لشوقياته إشارة واسعة إلى الكون حتى ليقول : « الشاعر من وقف بين الثريا والثرى ، يقلب إحدى عينيه فى الذر ، ويجيل أخرى فى الذرى ، يأسر الطير ويطلقه ، ويكلم الجراد وينطقه » . بالرغم من ذلك لا نجد عنده تأثراً واضحاً بشعر الطبيعة الذى شاع عند أصحاب الرومانتيزم . ولا نقصد مجرد وجود شعر طبيعة عنده ، وإنما نقصد الصورة الغربية التى رمز إليها فى قوله « يكلم الجراد وينطقه » فهذه الصورة قلما نجدها فى شعره . وليس معنى ذلك أنه لم يتغن بالسماء والماء ، والشمس وطلعة القمر المنير ، والبحر وأمواجه ، والربيع ومناظره ، فى شعره وفرة من ذلك ، وإنما معناه أنه لم يذهب مذهب شعراء الرومانتيزم الذين قرأ لهم من الذوبان فى الطبيعة والفناء فيها ، ومحبها محبة صوفية ، ومناجاتها منجاة روحية حاملة ، تكثر فيها الرؤى والأشباح . فالطبيعة فى شعر شوقى جامدة ، قلما تتحرك ، وقلما تنطق أو تتكلم ، وشعره فيها يجرى على عمود الشعر العربى من حيث كثرة الأخيطة ، وتحويل

(٢) ذكرى الشاعرين ص ٤٥٧ وما بعدها

(١) ذكرى الشاعرين ص ٣٩٣

صورها إلى أصداف من التشبيهات والاستعارات ، وهي أصداف قد تلمع ، وقد تضىء بجمال في التصور على نحو ما نجد في قصيدته «الربيع ووادى النيل» إذ ملأها بالتشبيهات والاستعارات المادية . وحتى قصيدته في غاب بولونيا لم يصعد فيها إلى ما كنا نأمله من هذه الروحية التي نجدها عند شعراء الغرب ، فقد وقف حديثه فيها عند مناجاتها ولم يخترق الحجاب الصفيق بين شعر العرب في الطبيعة وشعر الأوربيين .

فهليل شوقي الكبير في مقدمته لشوقياته بأنه سينحرف عن مجرى الشعر العربي لم يحققه إلا بأطراف أنامله كما يقول ، فلم يتزعززعاً جديداً واضحاً ، إذا نحن استثنينا ملاحمه وفرعونياته وقصيدته في النيل ، واستثنينا أيضاً شعره القصصي ، فقد انصرف عنه ولم يعد إليه . وبذلك استمر التيار الغربي واستمرت مياحه في الأعماق والأغوار البعيدة من نفسه وسطح شعره ، حتى انقلب أواخر حياته يؤلف للمسرح ويتتبع رواياته المسرحية . ومعنى ذلك أن البركان الذي أنذر بالثورة في مقدمة الشوقيات لم يلبث أن هدأ وانطفأ في صدره ، إلا قليلاً جداً ، وإلا ما حدث أخيراً في الشعر المسرحي . ولعل ذلك هو السبب الحقيقي في أنه لم يتعمق في الأدب الفرنسي المعاصر له ، ولا تغلغل في الثقافة الفرنسية والآداب الغربية القديمة والحديثة ، وكان حياته في القصر لوته عن رسالته وغايته . وأبان الدكتور طه حسين عن ذلك بياناً دقيقاً ، فقال : « كان شوقي في أول أمره مثقفاً يحب الثقافة ، ويشهد في طلبها والترديد منها ، ولكنه كان كغيره من الشبان المصريين ، يسرون في الدرس والتحصيل على غير هدى ، ولا سيما حين يدرسون في أوروبا ، لا يقرأون من الأدب الفرنسي مثلاً إلا ما لا بد للرجل المثقف من قراءته في هذه الآثار العليا التي فرضت على الناس فرضاً ، فأما التأنق في الثقافة والتماس الترف في الأدب فلاحظ لم منه . وكذلك كان شوقي حين ذهب إلى فرنسا آخر القرن الماضي ، إذا ذكر

الشعر الفرنسي ذكر لامرتين وبجيرته التي ترجمها إلى العربية ، أو ذكر لافونتين وأساطيره التي قلدها في العربية ، وإذا ذكر الفلاسفة ذكر جول سيمون . ومن المحقق أن آثار لامرتين ولافونتين آيات في الأدب الفرنسي ، وأن فلسفة جول سيمون لها قيمتها ، ولكنك تلاحظ أن شوقي لا يذكر بودلير أو فرلين أو سورلي بريلوم أو مالارميه من الشعراء الفرنسيين ، ولا تراه يذكر تين أورينان أو برجسن من الفلاسفة . ذلك لأنه لم يكن يسير في ثقافته على هدى ، وإنما يأخذ من الأدب الفرنسي أيسره وأدناه إلى متناول اليد . وكذلك كان تجديد شوقي متأثراً بهذا الحظ من الثقافة الفرنسية أي أنه كان يتأثر بالقديم الفرنسي أكثر مما كان يتأثر بالجديد ، ولو قد اتصل شوقي بالمجددين الذين عاصروه في شبابه من الشعراء الفرنسيين لسلك شعره سبيلاً أخرى ، ولكنه لم يفعل ، ولكنه لم يطلق لطبيعته مما هي عليه حريتها ، بل قيدها وأرادها كارهة على أن تتأثر في إنتاجها الأدبي بسياسة القصر حينئذ وما كان يحيط به من الظروف ، ولو قد أطلقها أو أرسل لها العنان لبعض الشيء لغيرت حياة الشعر العربي الحديث . ولست في حاجة إلى أن أتكلف المشقة في الاستدلال على ذلك ، فقد كانت طبيعة شوقي من الحصب والقوة بحيث لم تكن تذوق أثراً أدبياً يمكن محاكاته إلا حاولت هذه المحاكاة وجدت فيها ، وكانت توفق أكثر الأحيان في هذه المحاكاة توفيقاً عظيماً ، فلو أن شوقي قرأ الإلياذة والأوديسة كاملتين ، وفهماهما حق الفهم ، وأطلق لنفسه حريتها لحاول أن ينشئ الشعر القصصي في اللغة العربية ، لا أقول على نحو ما كانت الإلياذة والأوديسة من الطول ، ولكن على نحو ما كانت الإلياذة والأوديسة من الفن . ولو أن شوقي قرأ تمثيل اليونان وتمثيل المحدثين ، وأطلق لطبيعته حريتها لغني بالتمثيل شعراً ونثراً في شبابه ، ولأعطى اللغة العربية من هذا الفن حظاً له قيمة صحيحة (١) .

(١) حافظ وشوقي « طبعة سنة ١٩٣٣ » ص ٢٠٠ .

وواضح أن الدكتور طه حسين يأخذ على شوقي تقصيره في الثقافة بالأدب اليوناني القديم ، وبالأدب الفرنسي المعاصر له وما كان يجري فيه من حركات وموجات بعضها في إثر بعض ، ويقول إنه إنما يتأثر بالقديم الفرنسي السابق له عند لامرتين ، ولافونتين ، وأصراهما . وقد لاحظنا قصوره في هذا الجانب ، فإنه لم يتابع لافونتين في عمل ديوان خاص بأساطير قصصية ، بل انصرف عن هذا الفن ، وأيضاً فإنه لم يتابع لامرتين وأمثاله في حب الطبيعة وجعلها ميداناً لتأملاته وسبحاته وأحلامه الصوفية ومناجاته الروحية ، بل استمر يطفو ك شعراء العرب على السطح الخارجي .

ومع ذلك لا نستطيع أن ننكر جريان التيار الأوربي في شعره ، ربما كان يجري في تقطع ، أو يجري أحياناً جرياناً غير محسوس ، ولكنه يجري على كل حال ، فيتجه إلى الشعر القصصي ، ويتجه إلى الشعر التاريخي ، وتنبث ذرات وجزيئات في شعره ، ويتصل بالحضارة الحديثة ، فيصف القطر والطائرات والغواصات وسفن البخار . وأخيراً ينجاب التيار ، كما ينجاب الضباب عن رواياته التمثيلية .

وينبغي أن نعرف أنه كان يجري بجانب هذا التيار الأوربي الحديد أسراب من مياه تركية ، إذ كان شوقي يحسن لغة الترك ، فكان ينقل عنها أحياناً بعض مقطوعات له ، أثبتتها في شوقياته ، بل نحن نبالغ إذا سميناها مقطوعات ، إنما هي صور أدبية رأى أن ينقلها إلى العربية من مثل قول شاعر تركي :

ما تلك أهدابي تنظّم بينها الدمعُ السكوبُ

بل تلك سُبْحَةٌ لؤلؤٍ تحصى عليك بها الذنوبُ

وهي تدل أيضاً على أن اتصاله بالأدب التركي لم يكن اتصالاً عميقاً ، وكأنما لم يكن يعنيه ذلك ، أو كأنه شغل عنه بالتيار الأوربي الكبير .

بل إن هذا التيار الأوربي نفسه يتضامل أمام التيار العربي ، فهو إن
بدا في حقبة اختفى في حقب أخرى تحت سيول منهمرة من الموسيقى العربية
التي كان يحسنها شوقي إلى أبعد حدود الإحسان . ومعنى ذلك أن التيار
العربي القديم كان أقوى وأعنف من التيار الأوربي الجديد ، ولذلك بدا شوقي
محافظةً في أغلب حياته ، وبدا ما يدخله من الغرب كأنه جزر منفصلة في النهر
العربي الكبير .

الفصل الثالث

المؤثرات

١

النقاد :

من يؤرخ لنقدنا الحديث يستطيع أن يلاحظ أنه كان طوال القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين نقداً لغوياً جامداً لا حياة فيه ولا روح ، إذ كان يعتمد على الإمام بالمقاييس اللغوية الجافة وما يتصل بها من نحو وصرف وعروض وبلاغة ، فلما فتح شوقى عينيه على عالم الشعر رأى من الخير له أن يتزود بأكبر زاد من هذه الثقافة ، حتى لا يقع في عنق النقاد ، وكان عماده كتاب « الوسيلة الأدبية » للشيخ حسين المرصفي ، فألم بما فيه من مسائل لغوية ، ومن نصوص شعرية وخاصة ما اتصل بالبارودي .

وبدأ فأخرج سنة ١٨٩٨ الجزء الأول من ديوانه « الشوقيات » وقدم له بمقدمة أبان فيها عن تصوره للشعر وعمما ينبغي أن يكون عليه ، وحاول أن يجدد تحت تأثير ما قرأ في الأدب الفرنسي لفيكتور هيجو ولامرتين ولافونتين . فكان ذلك سبباً لاصطدامه بالنقاد حينئذ ، إذ رأوا فيه محاولة للخروج على التقاليد العربية ، فقد كانوا لا يتصورون من الشعر إلا ما كان على المثال القديم .

وكتب المويلى فى صحيفه «مصباح الشرق» نقداً^(١) لقصيده شوقى «خدعوها بقولم حسناء» كأنه رأى فيها زبده الحديد الذى أتى به ، وخاصة أنه ذكرها فى مقدمته لشوقياته ونوه بغزلها ، فأتاه من هذه النافذة التى فتحها ، وروّع شوقى . وحمل اليازجى عليه أيضاً حملة منكرة حين أخرج قصته الثرية «عذراء الهند» .

فكان ذلك كله باعثاً على فزعه ، وكان يحسن به أن لا يقيم وزناً لهذا النقد ، لأنه نقد لغوى ، أكثره لا يقوم على الحق من حيث هو ، ونقصد الحق للغوى ، وإنما يقوم على حماية اللغة كما يتصورها هذان الناقدان وأمثالهما من المحافظين الذين يتألبون على كل جديد ، لا لشيء إلا لأنه يخالف أذواقهم وطبائعهم الموروثة ، وما ألفوه فى نظم الشعر وصنعه .

وهذه الحركة فى حقيقتها كانت دليل اختلال حدث بين الشعر والنقد ، فالشعر قد أخذ فى التغيير ، لأن جماعة من الشعراء تثقفت الثقافة الغربية ، واطلعت على الآداب الأجنبية ، فأرهِفَ حسنها ، ورقّ مزاجها ، وتهذب ذوقها . وليس هذا فحسب ، فقد رأى شوقى وأمثاله أن الشعر العربى بصورته المألوفة أصبح مملاً لكثرة دوران معانيه بين الشعراء من امرئ القيس وزهير إلى عصرهم فى أمثلة ونماذج لا تتبدل مهما مرت الأحقاب والدهور .

ولم يتطور النقد مع هذه الحركة ولا تقبلها قبولاً حسناً ، فقد رأى فيها عدواناً على التراث ، وهبّ يصارع ويدافع عن حمى الصورة القديمة متخذاً من اللغة ومقاييسها حججه وأدلته . ومعنى ذلك أنه حدث فعلاً ضرب من اختلال التوازن بين الشعر الحديث كما يتصوره شوقى وبين النقاد ، فعندما حاول أن يترع عن نفسه بعض التقاليد وأن يقول الشعر بطريقة جديدة تتغير فيها بعض موضوعاته وبعض أساليبه محتفظاً بالإطار العام القديم لم يعجبهم ذلك ، بل راحوا ينعون

(١) ذكرى الشاعرين ص ٤٨١ . (٢) شوقى لشكيب أرسلان ص ٥٤ وما بعدها .

عليه قصوره اللغوى ، وأنه لم يؤتَ الهبة التى تجعله يقدر المثل العليا القديمة للشعر العربى .

وكان هؤلاء النقاد يريدون استمرار الحياة العربية والأدب العربى بالصورة المألوفة لهم ، وهم لا يكادون يتصورون ما حدث ويحدث فى الحياة الأدبية المصرية ، بل فى الحياة العامة للمصريين ، فإن هذه الحياة أخذت تتأثر بالحضارة الأوربية المادية ، كما أخذت تتأثر بكل جوانب هذه الحضارة من علم وثقافة وأدب وشعر . فكان من الضرورى أن يظهر ذلك عند الشبان الناشئين وأن يحاولوا الإفادة مما يقرأون ، وثار محمد عثمان جلال واتخذ العامية وسيلة إلى شعره ، لأن وسيلة هؤلاء النقاد المحافظين ونقصد اللغة العربية التى يقومون عليها لم تعد صالحة فى رأيه . ولم يثر شوقى ؛ بل حافظ محافظة تَحْمَسْدُ له على الإطار العام لأساليب هذه اللغة وأساليب شعرها ، ومع ذلك لم يعجب به النقاد ، ولا أصاب هوى أنفسهم ، لأنه لم يبد وقوراً فى قصيدة « خدعوها » كما ينبغى ، ولأنه حاول أن يأتى بشعر قصصى ، واعتدَّ فى مقدمته بالشعر الفرنسى ونماذجه ، فكان لا بد أن يصلوه عن هذه السبيل وأن يردوه إلى تقاليد الشعر العربى الموروثة .

ونظن ظناً أن هذا النقد المحافظ الذى استقبل شوقى فى شبابه أثر فيه آثاراً كباراً ، فإن فورة التجديد التى نقرؤها فى مقدمته لشوقياته لا تلبث أن تهدأ فى نفسه ، ويقبع شوقى فى القصر وفى إطار الشعر العربى القديم ، يعارض قصائده فى كل فن ، كأنه يريد أن يثبت لا صلته بالشعراء القدماء فحسب ، بل تفوقه وانتصاره عليهم أيضاً .

ومعنى ذلك أن هذا النقد أعد شوقى نفسياً لأن ينساق فى تقليد الشعر العربى الذى تقدمه ، وخاصة أمثلته الممتازة . وبرز التقليد فى معارضاته ، وحتى قصائده الأخرى التى لم يعارض بها أحداً صاغها على الأنماط الموروثة .

وبذلك كان للتقليد عنده هيئتان : هيئة معارضة حين يعتمد إلى المتنبى أو البحترى أو غيرها فيقلد بعض قصائدهم ، وهيئة أخرى كانت أعم من ذلك ، فإنه كان دائماً حين يصنع شعره يعتمد الصورة العامة للشعر العربي ويبني على صياغاتها . وبذلك بدا شوقي محافظاً محافظاً شديدة على المثال العام لهذا الشعر ، رغم اختلاف ذوقه وحسه وشعوره ، ورغم ثقافته وما اطلع عليه من الأدب الفرنسي ، فكل ذلك رأى أن يدعه خلف المسرح أو وراء الستار .

وكان يحمل بشوقي أن لا يُصيخ لهذا النقد ، وأن لا يدع له كل هذا التأثير على حياة شعره وفنه ، وأن يعرف أن هؤلاء الشيوخ من النقاد لا يصلحون للحكم على آثار الشباب ، إذ يختلفون معهم في كل شيء ، فهم لا يرون من الحياة إلا ما تحت أعينهم ، وهم لا يستمرثون من الشعر إلا صورة المملولة يجاهد الشعر منذ القرن الرابع ، بل منذ القرنين الثاني والثالث للهجرة ، بل لعلمهم لا يستمرثون سوى الشعر الجاهلي وما يتصل به من الشعر الإسلامي ، وكل ما عدا ذلك باطل وقبض الريح .

ونحن لا نبالغ في الحملة عليهم ، إذ أفادوا شوقي من حيث وصله بالصياغة العربية ، فقد وجهوه للتمكن من السيطرة على القيثارة القديمة ، وطبعوه بطواعها ، حتى أصبح لا يكاد يختلف في شيء عن تقدموه ، وخاصة حين يصرح أنه يعارضهم ولا يضمهم ، وحين يحجز نفسه في مُشْلهم وتمامهم .

كان هذا النقد المحافظ إذن مفيداً لشوقي من حيث تدريبه تدريباً واسعاً على القوالب القديمة ، إذ استطاع أن ينهض في بعض قصائده بمحاكاة القدماء محاكاة دقيقة . وبذلك اندمج صوت شوقي في صوت الشعر العربي العام ، بل استطاع أن ينفذ إلى خير ما في هذا الصوت من أنغام وألحان .

ولكن في الوقت نفسه جنى عليه هؤلاء النقاد المحافظون جناية كبرى ، فقد جعلوه يغلق بيديه أبواب التجديد الذي أعلن عنه في مقدمة شوقياته ،

ولم يحاول أن يفتح هذه الأبواب ثانية ، فأهمل الشعر القصصى الذى استفتح حياته الفنية به ، وجرى فى إثر السابقين بمدح الخديوى فى المواسم والأعياد .
 وحدث بعد ذلك أن اتسعت موجة الاتصال بالآداب الأوربية ، وأن أضاف المصريون إلى الإطلاع المنظم على الأدب الفرنسى اطلاعاً منظماً آخر على الأدب الإنجليزى . ولم يكتف من اطلعوا على هذا الأدب الأخير بقراءة آثاره فحسب ، بل أخذوا يقرأون النقد المكتوب عنه ، وتوسعوا فقرأوا فى اللغة الإنجليزية عيون الأدبين الفرنسى والألمانى اللذين ترجما إليها ، كما قرأوا شيئاً عن حركات النقد هناك ، وأخذوا يفكرون فى شعرنا وفى أدبنا ، ويرونهما قاصرين قصوراً شديداً بجانب الأشعار والآداب الأوربية المختلفة .

وبذلك أصبحنا إزاء طائفة جديدة من الشباب تطلع اطلاعاً منظماً على الآداب الغربية ، فتقرأها ، ثم تقرأ ما كُتِبَ لدى القوم عن نظريات الذوق والجمال وطريقة التعبير ، وصللة الشعراء ببيئاتهم ووراثاتهم ، وأسس جودة فهم ورداءته ، وذاتيتهم فى شعرهم ونفسياتهم ، ومدى إحساسهم بالطبيعة وتعبيرهم عن الفرد والجماعة ، وغير ذلك مما تنساب جداوله وفروعه فى النقد الغربى .

وكان من ثمار ذلك أن ظهرت فى أوائل القرن العشرين نزعة جديدة فى النقد والشعر تقابل النزعة القديمة المحافظة . لم يكن أصحابها ممن درسوا فى الأزهر أو عاشوا على حفظ الكتب اللغوية القديمة ، وإنما درسوا فى تعليمنا المبدئى العام ، واستمر بعضهم حتى تخرج فى مدرسة المعلمين العليا ، وانقطع بعضهم عن الدراسة ولكنه أكمل نفسه ودروسه .

وكان الحملةُ الحفظةُ للواء هذه الحركة هم عبد الرحمن شكرى وإبراهيم عبد القادر المازنى اللذين تخرجا فى مدرسة المعلمين وعباس محمود العقاد الذى لم يتخرج فى مدرسة المعلمين ، ولكنه استوعب حظاً واسعاً من الأدب الغربى لا يقل عما استوعبه زميلاه ، وكانت وسيلتهم جميعاً إلى ذلك اللغة الإنجليزية

التي أتقنوها وأحسنوا فهمها ودرسها .

ولم يتجه عبد الرحمن شكري إلى النقد ، وإنما اتجه مباشرة إلى إحداث نماذج جديدة في الشعر العربي لا تدور في فلك المديح ، وإنما تدور في فلك الحياة والإنسان بخيره وشره والدينيا بآثامها وآلامها ، وأخرج الجزء الأول من هذه النماذج سنة ١٩٠٩ وكان يقابله العقاد والمازني وقد جمعا بين الحُسْنَيْنِ من النقد والشعر ، فنظما على الطريقة الجديدة التي بدأها شكري ، وأخذوا يديران دفقة نقد جديد يستمد من النقد الإنجليزي ومن غيره ، مما قرأه عن هازلت وشللي وسبنسر وبيرك وهجل ولوك وسنت بيف ووردزورث ودي كوينسي وغيرهم كثير (١) .

وبذلك تغير النقد العربي ، فلم يعد شيوخ المدرسة القديمة وحدهم ينقدون ويجرحون ، بل دخل عليهم عنصر جديد ، ولم يلبث أن تقدمهم وتفوق عليهم ، وهو عنصر كان يتلاءم والثقافة الحديثة ، وكانت نظرات أصحابه في الشعر نظرات جديدة لم يتعودها الشيوخ . لم تكن تتصل بلغة الشعر ، إنما كانت تتصل بوظيفته وقيمه وغايته وتأثيره ومتى تكون القصيدة جيدة ومتى تكون رديئة ، وكيف ينبغي أن تصبح تجربة موحدة لا خليطاً من مديح ووصف وغزل .

وعلى هذا النحو لا نتقدم طويلاً في القرن العشرين حتى يوجد عندنا نقد حقيقي ، إذ تحول النقد العربي تحت أيدي المازني والعقاد وتجارب شكري الفنية إلى فن ممتاز يستطيع أن يناقش الشاعر وعمله وتأثيره في عقول قرائه ، وكل ذلك يهتدى فيه الناقد بما قرأه في الأدب الإنجليزي والنقد الإنجليزي وما اطلع عليه من تحليل القوم لشعراتهم ودراساتهم لشعرهم .

وقد ذهب العقاد يقدم الجزء الثاني من ديوان شكري ، وكان ذلك سنة ١٩١٤

(١) انظر في ذلك : الشعر غاياته ووسائله للمازني طبعة مطبعة البسفور سنة ١٩١٥ .

فأثني عليه ثناء جزيلاً وتعرض للشعر الحديث وما ينبغي أن يكون عليه من التعبير عن النفس وحياة الأمة المادية والاجتماعية . وكان لهذه الحركة الجديدة خصوم من بيئة المحافظين التي سبق أن تحدثنا عنها ، وكانوا يستفتحون نقد أصحابها بأن أسلوبهم إفرنجي لا يشبه أساليب العرب ، فحاول العقاد في مقدمته لديوان شكري أن يرد على هذه الدعوى وأن يبين أن الشعر يفصح عن النفس الإنسانية أياً كانت ، وأنه ليس فيه ما يسمى إفرنجياً وغير إفرنجي أو شرقياً وغربياً . قد يكون فيه أثر الجنس الآري والسامي ، ولكن لو أن سامياً نزع في خياله مترعاً آرياً ألا نعهده من الجنس الآري أو الغربي؟ وظل يدافع عن شكري ونهجه الجديد في الشعر . وأخرج المازني بعد ذلك بقليل ديواناً له ، فقدم له العقاد وأرخ تلك الحقبة من شعرنا ونقدنا وما شاع فيها من هذا الذوق الجديد ، يقول :

« نحن اليوم غيرنا قبل عشرين سنة ، لقد تبوأ منابر الأدب فنية لا عهد لهم بالجيل الماضي ، نقلتهم التربية والمطالعة أجيالاً بعد جيلهم ، فهم يشعرون شعور الشرق ، ويتمثلون العالم كما يتمثله الغربي ، وهذا مزاج أول ما ظهر من ثمراته أن نزع الأقلام إلى الاستقلال ورفع عشاقه الرياء والتحرر من القيود الصناعية . . . وحسب الأدب العصري الحديث من روح الاستقلال في شعره أنهم دفعوه من مراغة الامتهان التي عتمّرت جبينه زمناً ، فلن تجد اليوم شاعراً حديثاً يهنئ بالمولود وما نفص يديه من تراب الميت ، ولن تراه يطرى من هو أول ذمته في خلوته ، ويقذع في هجو من يكبره في سريره ، ولا واقفاً على المرائي يودع الذاهب ، ويستقبل الآيب ، ولا متعرضاً للعتاء يبيع من شعره كما يبيع التاجر من بضاعته . وما بالقليل من هذه الروح الشاء في الأدب أن تجهز على آداب المواربة والتزلف بيننا أو تردها إلى وراء الأستار ، بعد إذ كانت تنشد في الأشعار ، وينادي بها في ضحوة النهار . . . ولا مكان للريب

في أن القيود الصناعية التي أشرنا إليها ستجرى عليها أحكام التغيير والتنقيح فإن أوزاننا وقوافينا أضيق من أن تنفسح لأغراض شاعر ، تفتحت مغالتي نفسه ، وقرأ الشعر العربي ، فرأى كيف ترحب أوزانهم بالأقاصيص المطولة والمقاصد المختلفة ، وكيف تلين في أيديهم القوالب الشعرية ، فيودعونها ما لا قدرة لشاعر عربي على وضعه في غير النثر... ولقد رأى القراء بالأمس في ديوان شكري مثلا من القوافي المرسلة والمزدوجة والمتقابلة، وهم يقرأون اليوم في ديوان المازني مثلا من القافيتين المزدوجة والمتقابلة . ولا نقول إن هذا هو غاية المنظور من وراء تعديل الأوزان والقوافي وتنقيحها ، ولكننا نعهده بمثابة تهيؤ المكان لاستقبال المذهب الجديد ، إذ ليس بين الشعر العربي والتفرغ للناء إلا هذا الحائل ، فإذا اتسعت القوافي لشتى المعاني والمقاصد ، وانفرج مجال القول بزغت المواهب الشعرية على اختلافها ، ورأينا بيننا شعراء الرواية وشعراء الوصف وشعراء التمثيل ثم لا تطول نفرة الآذان من هذه القوافي لا سيما في الشعر الذي يناجي الروح والخيال أكثر مما يخاطب الحس والآذان ، فتألفها بعد حين ، وتجترئ بموسيقية الوزن عن موسيقية القافية الواحدة .

والعقاد يقرر في هذه المقدمة المذهب الجديد ، فهو مذهب جيل ناشئ تربى تربية جديدة قوامها الثقافة الغربية ، ونقلته هذه الثقافة من مزاج قومه القديم إلى مزاج أدبي جديد ، وهو مزاج يقوم على اعتداد الشخص بنفسه ، وخلعه لثياب الرياء والملق ، أو بعبارة أخرى لثياب المديح والزلفى ، ونزعه لنفسه من عوائق التكلف والقيود الصناعية الثقيلة . ولعله يشير بذلك إلى شوقي وأمثاله ممن كانوا يضربون شعرهم على الطريقة القديمة وخاصة طريقة شعر المناسبات من مديح وغير مديح . أما شكري وأما صاحبه المازني والعقاد فقد أخذوا ينظمون على مذهب جديد بلغى فيه شعر التهانى والمديح والهجاء ، ويوضع مكان ذلك شعر التجربة التي تحدث حديث النفس وتصور حياة

الناس وأحلامهم الداخلية وأوهامهم وخواطرهم العقلية .
ثم ليس هذا كلَّ الحديد الذي جاءوا به ، فقد أخذوا يخضعون الشعر
العربي لا لموضوعات الشعر الغربي فحسب ، بل أيضاً لحركاته وقواعده في
قوافيه ، فقد رأوا شعرنا يخلو من الشعر القصصي والشعر التمثيلي ، فظنوا أن
ذلك يرجع الى الصعوبات الموجودة في نظامه ، واقترحوا أن يتخلصوا من القافية
كما يتخلص الشعر الإنجليزي عند شكسبير وغيره ، فنظموا شعراً مرسلاً من
القوافي ، يريدون أن يتخطوا هذه السدود التي تحول في رأيهم بين شعرنا وبين
نظم الشعر القصصي والشعر المسرحي وحتى شعر الوصف !
ويشدُّ العقاد على أيدي المازني وشكري حين يراهما يحاولان التجديد في
هذا الجانب ، وكأنه يرى في ذلك تباشير فجر جديد لنهضة الشعر العربي ،
فلن يتصعب على الشعراء في المستقبل أن ينظموا قصصاً أو مسرحيات ، فقد
رفعت الكلفة ، ورفع العبء عن كاهلهم ، ولم يبق إلا أن يتقدموا لينهضوا
بالمذهب الجديد .

ولعل من الطريف أن نشير هنا إلى أن محاولات هؤلاء الذين رفعوا عن
الشعر العربي أغلال القافية كانت محدودة جداً في ميداني القصص والتمثيل ،
فلم يستطع أحد الثلاثة أن ينتج قصيدة قصصية طويلة تبلغ آلاف الأبيات
كما نعرف في الإلياذة مثلاً ، ولم يستطع واحد منهم أن ينتج تمثيلية ، بل ظل
الشعر عندهم ينحدر في مسارب ضيقة ، هي مسارب الشعر الغنائي العام الذي
يعني النفس وآمالها وآلامها .

ومعنى ذلك أن رفع الحواجز والسدود من أمامهم لم يؤت الثمرة المرجوة منهم ،
وقد قام بالمحاولة بعدهم بعض الشعراء فلم يوفقتوا ، لأنهم تحرروا لا من القافية
وحدها ، بل أيضاً من الأسلوب والخيال ، فسقط عندهم هذا النوع من الشعر ،
وعبثاً حاولوا أن يقيموه معتمدين على الخواطر النفسية وحدها أو على القصص

وحده، فإن ذلك لم يُعْثَم من أمرهم شيئاً، إذ لا بد أن يحلَّ مكان القافية المرفوعة قيمٌ شعرية جديدة، فإذا رُفِعَت القافية وُرفِعَ معها الأسلوب والصياغة والخيال الخصب لم يعد هناك شعر، بل أصبحت تقرأ نثراً وما يشبه النثر.

وبينما كان شكري والمازني والعقاد يقودون هذه الحركة وقع تصادم بينهم أو قل بين المازني وشكري، فقد هاجم شكري في مقدمة الجزء الخامس من ديوانه المازني واتهمه بإغارته على شللى وهينى وغيرهما، ووضعت الحرب أوزارها ورجع شوقي من منفاه، وكان شعره في رأى المازني وصاحبه العقاد يجب أن يُسَبِّدَ لأنه لا يجري على سنن المذهب الجديد.

ويظهر أن بعض الصحف الأسبوعية وخاصة «صحيفة عكاظ» أخذت تشيد بشوق وشعره وتحط من العقاد وصاحبه «واستطالت عليهم بالشتم وعيرتهم بالتقصير عن قدر شوقى والتخلف عن شأوه». وكان ثمرة ذلك كله أن ألف العقاد والمازني كتاباً سمي «الديوان» وأخرجوا منه حلقتين، تناولوا في الحلقة الأولى منه شوقى وشكري وفي الثانية شوقى والمنفلوطى.

وانصب العقاد على شوقى سَوَوطَ عذاب، فأنكر تقليده للشعر القديم، وأنكر صورته الأدبية في رثاء محمد فريد وعثمان غالب ومصطفى كامل والأميرة فاطمة، وتجاوز الاعتدال في نقده إلى غير قليل من العنف وكان شوقى استحال أمامه إلى صنم ينبغي أن يحطمه، بينما ذهب المازني يزرى على شكري والمنفلوطى وطريقتهما في الشعر والكتابة.

وتهمنا هذه المعركة التي أجاج نارها العقاد ضد شوقى، فقد ذهب يشن عليه حرباً شعواء، وإنه ليقول له في معرض نقده:

«اعلم أيها الشاعر العظيم أن الشاعر من يشعر بجوهر الأشياء لا من يعددها ويحصى أشكالها وألوانها، وأن ليست مزية الشاعر أن يقول لك عن الشيء ماذا يشبه، وإنما مزيته أن يقول ما هو ويكشف عن لبابه وصلة الحياة به. وليس

هم الناس أن يتسابقوا في أشواط البصر والسمع ، وإنما همهم أن يتعاطفوا ويودع أحسهم وأطبعهم في نفس إخوانه زبدة ما رآه وما سمعه ، وبخلاصة ما استطابه أو كرهه . وإذا كان وكذلك من التشبيه أن تذكر شيئاً أحمر ، ثم تذكر شيئين أو أشياء مثله في الاحمرار ، فما إن زدت على أن ذكرت أربعة أو خمسة أشياء بدل شيء واحد ، ولكن التشبيه أن تطبع في وجدان سامعك وفكره صورة واضحة مما انطبع في ذات نفسك. وما ابتدئ التشبيه لرسم الأشكال والألوان فإن الناس جميعاً يرون الأشكال والألوان محسوسة بذاتها كما تراها ، وإنما ابتدئ لنقل الشعور بهذه الأشكال والألوان من نفس إلى نفس . وبقوة الشعور وتيقظه وعمقه واتساع مداه ونفاذه إلى صميم الأشياء يمتاز الشاعر على سواه . . . وصفوة القول أن المحك الذي لا يخطئ في نقد الشعر هو إرجاعه إلى مصدره ، فإن كان لا يرجع إلى مصدر أعمق من الحواس فذلك شعر القشور والطلاء ، وإن كنت تلمح وراء الحواس شعوراً حياً تعود إليه المحسوسات كما تعود الأغذية إلى الدم ونفحات الأزهار إلى عنصر العطر فذلك شعر الطبع القرى والحقيقة الجوهرية (١) .

والعقاد يحاول أن يلفت شوقي إلى مسألة دقيقة في صياغة الشعر وصناعته ، إذ يراه يعنى بالتشبيهات كأنها غاية في نفسها ، وهي غاية تفسد شعره إذ تجعله يغفل الإفصاح عن الشعور ، فهو يجلجل ويدوى بهذه المسألة الفنية وأشباهاها على حساب أغراض شعره الأساسية ، وهي التعبير عما يجده ويحسه ، هكذا يريد العقاد أن يقول .

وكأنه يرى أن شوقي ينساق مع الذوق العربي في عمل الشعر ، فنحن نعرف أن القصائد كانت أول الأمر أى في العصرين الجاهلي والإسلامي تعبر عن غرضها مباشرة مع بعض العناية بالألفاظ والصور والتشبيهات ، ولكن لا نصل

(١) الديوان « الطبعة الثانية » ١٦ / ١ .

إلى العصر العباسي حتى تبدل الحياة ، وحتى يحس الشعراء أنهم يبدئون ويعيدون في معان محفوظة . حيثئذ تحول اتجاههم في الشعر من غرضه الأساسي إلى العناية بما يطوى فيه من زخرف البديع ، وما زالوا بهذا الزخرف حتى عقدوه بل حتى حولوه إلى ما يشبه التمارين الهندسية المستغلقة .

ومعنى ذلك أن القيم الفنية انعكست في الشعر العربي منذ العصر العباسي أو قل بعبارة أدق إن القيم تغيرت ، فلم تعد الصورة أو العبارة الأدبية وسيلة للشعر ومعانيه في الرثاء والمدح وغيرهما ، بل أصبحت غاية في نفسها ، فهي لا تعبر عما يجده الشاعر ، وإنما تعبر عن نفسها ، فلا غرض وراءها غير الزينة والزخرف اللفظي وروعة السامعين وجذب أنظارهم إليها وبها .

وببالغ العقاد في ذلك بالقياس إلى شوقي فإنه لم يكن يعنى بالزخرف اللفظي وما يتصل به من زينة تشبيه وغير تشبيه عناية عصور الانحطاط في اللغة العربية ، ولا حتى عناية أبي تمام وأضرابه من العباسيين . إنما كل ما يلاحظ عليه حقاً أنه اندفع نحو شعر المناسبات ، وبذلك حجب عن نفسه إلى حد بعيد الأضواء الغربية التي كان يمكن أن تنساب إلى شعره ، ولم يعد يظهر منها إلا ألوان خافتة ، بل قل ظلال تهمز من بعيد في الفرعونيّات وما ينتظم في سلكها .

وأخذ العقاد في هذا الكتيب « الديوان » يشرح أشعار شوقي ويبحر حُجَّها ، ويحاول بكل ما يستطيع أن يثبت أنها طبل أجوف ، بل هي عظام نخرة ، فلا شعر فيها ولا عاطفة ، وإنما فيها التفكك والإحالة والولوع بالأعراض دون الجواهر ، وما يمكن أن يسمى شعوذة وأصدافاً من التشبيه غير لامعة .

وكل ذلك كان معناه الثورة الشديدة على شوقي ، وهي ثورة تتحول عند العقاد إلى ما يشبه النضال والخصومة ، وكأنه يرى شوقي خطراً على الجيل الناشئ ، فهو يريد أن ينحيه عن طريقه حتى يبدأ التجديد الواضح في الشعر

العربي ، وحتى لا يضطرب الشعراء بين التجديد والتقليد كما يضطرب شوقي ، وكان شعره يروج في أوساط الأدباء والمثقفين ، فكان ذلك يزيد في حق العقاد وغيظه وثورته .

وحدث أثناء ذلك أن نالت مصر بعض الثمرات من حركتها الوطنية ، فأعلن تصريح ٢٨ فبراير سنة ١٩٢٢ وقام النظام النيابي وشعر المصريون أنهم استردوا خرياتهم وخاصة ما اتصل منها بالفكر والرأى . وكان من آثار ذلك أن كثرت الأحزاب ، فبينما لم يكن قبل الحرب الأولى في هذا القرن غير حزبي الأمة والحزب الوطني أصبح بمصر أحزاب مختلفة من وفديين ودستوريين إلى شعبيين واتحاديين ، وكان لكل حزب صحفه ، وكان الحزب الوفدي بزعامة سعد زغلول يحتل المكانة الأولى في نفوس الشعب ، فكانت صحفه هي التي تقرأ ، وهي التي يقبل عليها الجمهور ، فرأت الأحزاب الأخرى أن تقوم بمحاولات تصد هذا التيار الجارف ، وتحول ولو أسراباً قليلة منه إليها ، فعنيت بالأدب وعرضه على الجمهور ، حتى تروج صحفها ، وحتى يقبل الناس على قراءتها . ولم تكتف الأحزاب المعارضة للوفد بذلك في صحفها اليومية ، بل أصدرت صحفاً أسبوعية خاصة بالأدب ودراساته في الغرب والشرق على نحو ما أخرج الدستوريون السياسة الأسبوعية ، وكان يكتب فيها هيكل وطه حسين والمازني . وواجه ذلك الوفديون بحركة مقابلة في صحفهم ، فأخرجوا البلاغ الأسبوعي ، وكان العقاد كاتبهم الأول في السياسة والأدب والنقد .

وبجانب هذه الصحافة السياسية نشطت الصحافة الشهرية وعلى رأسها الهلال والمقتطف . فكان من ذلك كله نشاط واسع في أدبنا السياسي وفي النقد ، وذهب الدكتور طه حسين يدعو دعوته المشهورة وهي أن الأحكام التاريخية في الأدب ليست إلا أحكاماً إضافية ، وأخذ يشك في الشعر الجاهلي ، ونشر كتاباً فيه أحدث ضجة واسعة . وفي الوقت نفسه كان هناك مترع مخاصم لطله حسين

وأمثاله ، وهو منزع محافظ يقوم على احترام التراث العربي القديم والأحكام التاريخية السابقة .

واتسعت رقعة المسألة لا بين طه حسين وخصومه ، بل بصفة عامة بين من سماهم مجددين ومحافظين ، واتخذ النزاع أشكالاً مختلفة ، وحمل مصطفى صادق الرافعي راية المحافظين لا ضد طه حسين فقط بل ضد كل من حدثته نفسه بالثورة على الأدب العربي ، وأثار هو وسلامه موسى في مجلة الهلال بحثاً طريفاً في القديم والحديد ، فسلامه موسى يشك في كل التراث العربي ، ويقول إن الحياة المادية تغيرت فلا بد أن يتغير الشعور وأن تتغير العواطف ، ولا بد من تغير التعبير وتغير الأدب جملة ، ويقول الرافعي إن الأدب العربي يتسع لكل جديد ، وأنه ليس أدبا عربياً كل ما يخرج على أساليب العرب وطرقهم ، وتشتد المعركة ، ويدخل فيها العقاد ، وتتسع الخصومة بينه وبين الرافعي حتى ليكتب فيه كتابه « على السفود » يعيب آراءه ويعيب شعره خاصة ، وكأنه جاء ليرد العقاد عن شوق .

وفي أثناء هذا النقد الأدبي الصاحب يكتب نقاد وشبان مختلفون في المجالات ، وتثار مسائل كثيرة في الأدب وتحليله ، وخاصة مسألة القديم والحديد في الشعر . ولا ينظم شوقي في المديح ، وإنما ينظم في حوادث ومناسبات جديدة تتصل بحياتنا الوطنية وبيعض المشروعات الإنشائية ، ويتساءل النقاد هل هذا النوع من الشعر الجديد نوع قيم ينبغي أن يعكف عليه الشعراء أو هو كالمديح والهجاء ينبغي أن يهجروه ؟ . وينظم شوقي في المخترعات الحديثة فيتساءل النقاد أيضاً أهذا حقاً لون جديد ينبغي أن يهتم به الشعراء أو هو كالشعر التقليدي ينبغي أن يدعوه ؟ ويكتب طه حسين ويكتب المازني ويكتب العقاد ، ويكثر الضجيج في هذين اللونين الجديدين . وتذهب الكثرة وعلى رأسها هؤلاء النقاد الذين سميناهم إلى أن هذا تجديد قاصر ، لأن الشاعر يربط نفسه بحوادث

معينة لو أنها لم تحدث ما نظم شيئاً ، والأصل في الشاعر أن يكون له وجهة وغاية خاصة بشعره يقصر عليها عنايته ، لا أن يكون كدوازة الريح كل يوم في اتجاه وحسب ما تأتي به الظروف والحوادث . ويستمر العقاد خاصة في حملاته الشديدة على شوقي ، من ذلك قوله عنه وعن أنصاره ، وهو يدعوهم بالشوقيين : « ظنوا في حيرتهم أن الشعر العصري هو وصف المخترعات الحديثة من بخار وكهرباء وطائرات وأمثال ذلك من آلات ناطقة وصور متحركة ومعجزات لهذا العصر الحديث لم يتقدم بوصفها المتقدمون ، فقلنا لهم : لا . . . لو كان هذا هو الشعر لوجب على كل شاعر أن يظل على اتصال بالمصانع تنفحه « بالكتالوجات » أولاً فأولاً ليسابق سواه في العصرية ، ويكون في شعره « على آخر ساعة » كما يقولون في لغة التجارة والصناعة . وبعد فهؤلاء شعراء أوروبا وأمريكا لم يجتمع مما نظموه في وصف المخترعات ما يملأ كراسة صغيرة ، وفيهم الشعراء جد الشعراء في الوصف خاصة وفي سائر فنون القصيد ، فهل يزرى بهم ذلك أو يدخلهم في عداد الأقدمين والمقلدين ؟ كلا ! وإنما أنتم تولعون بالطائرات وما أشبهها ، لأنكم تقيسون الشعر بمقياسه القديم ، وتأثرون الجاهليين ، وأنتم تزعمون أنكم تأخذون بالحديث ، فقد وصف الجاهليون الناقة ، فوجب أن تصفوا أنتم الطيارة ، لأن الأقدمين كانوا يركبون النوق والعصريين يركبون الطائرات ، فكأن الشاعر لم يخلق في الدنيا ، إلا لينظم في وسائل المواصلات ، كيفما تبدت بها الغير وتقلبت بها الأحوال

وظنوا وظن معهم بعض المطلعين على طرف من العلوم الحديثة أن الشاعر شاعر الأخلاق والاجتماعيات لا يكون ابن عصره إلا حين تقرأ في ديوانه قصيدة لكل حادثة من حوادث السياسة والاجتماع في أيامه ، ولو أن هؤلاء راجعوا ديوان « جوته » مثلاً لما عثروا فيه على بيت في وصف الزلازل السياسية التي أحقت بألمانيا في حياته ، وهو هو بإجماع النقاد شاعر وطنه العظيم ،

والرجل الذي كان له أثر في يقظة ألمانيا الأدبية بعد في طليعة الآثار . فلاشعر في إيقاظ الأمم طريق غير طريق الساسة ودعاة الاجتماع ، والليقظات النفسية مسالك ومسارب لا يستدل عليها بعناوين الحوادث السياسية والدعوات الاجتماعية التي تكتب فيها الصحافة ، ويتحدث بها اللاغظون بالموضوعات اليومية^(١) .

ولا يزال العقاد كما عهدناه قبل الحرب يستلهم في حكمه على شوقي الصورة الأدبية الغربية ، فإذا لم يحدث شعراء الغرب شعراً في المخترعات الحديثة ولا في الحوادث السياسية والاجتماعية فلا يجوز لشوقي أن يحدث شيئاً من ذلك . ورَبُّطُ عجلة شوقي بشعراء الغرب تحكّم ، وهو بالضبط ربط بنوع من التقليد الذي كرهه العقاد في شوقي ، وغاية ما في الأمر أن شوقي كان يقلد شعراء العرب ، والعقاد يريد له أن يقلد شعراء الغرب .

وربما كان تقليد شوقي لشعراء العرب أقرب إلى نفسيات من يقرأونه من تقليد العقاد وأمثاله لشعراء الغرب . وأكبر الظن أن ذلك ما أسقط بعض دعاة التجديد ، سقط شكري والملازني ، وسقط أبو شادي وجماعة أهولو الذين نشأوا حول هذا التاريخ ، بل إننا نجد الجماعة الأخيرة تتجه إلى شوقي وتتخذة رئيساً لها ، كأنها فقدت إزاء شوقي حق استقلالها والسيادة على نفسها .

ومهما يكن فقد دار بين سنتي ١٩٢٠ ، ١٩٣٠ نقد كثير لما كان ينظمه شوقي حينئذ في المناسبات والمخترعات الحديثة ، وكان أهم من أدار هذا النقد العقاد من جهة وطه حسين من جهة أخرى إذ لم يكن معجباً بمناسبات شوقي ، ولا بكثير مما كان ينظمه ، وكان يأخذ عليه وعلى زميله حافظ الكسل في التثقيف والاكتفاء بتناول الأشياء من قريب . وحدث أن الأستاذ أحمد لطفى السيد ترجم كتاب الأخلاق لأرسطو ، واستقبل شوقي ذلك بقصيدة بديعة من قصائده ، غير أنه نسب فيها إلى أرسطو بعض آراء أستاذه أفلاطون ، فاستغل

(١) ساعات بين الكتب للعقاد «طبعة سنة ١٩٢٩» ص ١١٩

طه حسين الفرصة ، وحمل على شوقي وعابه عيباً شديداً بنقص ثقافته الفلسفية (١) .
وقد يعاب شوقي بنسبته إلى أرسطو آراء ليست له ، ولكن لا يعاب جملة
بضعف ثقافته الفلسفية ، فليست الفلسفة ضرورية في تكوين الشاعر العظيم ،
ولم يكن هوميروس يعرف فلسفة ، وحتى إن كنا نريد من الشاعر أن تكون
له فلسفة ، فليس معنى ذلك أننا نلزمه بقراءة الفلسفة ، فالفلسفة شيء والشعر
شيء آخر ، ولم يكن شكسبير ولا فيكتور هيجو ولا دى موسيه ولا غيرهم
من قرأ له شوقي فلاسفة .

ونحن نعرف أنه ليس من مهمة الشاعر أن يعبر عن الفكر ، إنما مهمته
الأساسية أن يعبر عن الشعور ، فطلبُ التفلسف إلى شوقي نوع من التحكم
كطلب تقليد الشعر الغربي . ومن هذا اللون من التحكم أن ينشر شوقي قصيدة
في شكسبير ، فيقرأها طه حسين ويعقب عليها بقوله :

« أقلُّ ما يحسه قارئها أن شاعرنا لم يعلم من أمر شاعر الإنجليز إلا شيئاً
ضئيلاً جداً يعرفه المثقف العادي ، وهو على كل حال لم يفهم روح شكسبير ،
ولم يتمثله ، ولم يحس ، بل لم يحاول تصوير هذا الروح . وكل ما في القصيدة
مدح لإنجاترا أول الأمر ، ثم ثناء على شكسبير غريب ، يشبه فيه أبيات
شكسبير بالآيات المنزلة ، ويشبه معاني شكسبير بعيسى . ولست أدري ما هذا
الحسن المشترك بين معاني شكسبير وبين المسيح ، بل لست أدري كيف يذكر
شكسبير المتأثر بوثنية القدماء وآداب الشمال الأوربي إلى جانب المسيح ؟
وكيف يشبه أدب شكسبير بالإنجيل ؟ إنما هو كلام يقال ، ويعتمد صاحبه
على أن الذين سيقرواونه ستروعهم الألفاظ دون أن يبحثوا عن المعاني ، لأنهم
لا يعرفون من أمر شكسبير ولا من أمر المسيح والإنجيل شيئاً كثيراً . ثم

(١) حافظ وشوقي ص ١١٥ وما بعدها .

يقول شوقي إن قِصَصَ شكسبير تمثل الحياة ، وكل مثقف يعرف هذا ويقوله ، بل كل مادح لشاعر من الشعراء الممثلين يقول فيه هذا بالحق حيناً ، وبالباطل أحياناً . ثم يتجه شوقي إلى شكسبير ، فيسأله أسئلة عادية قد ألّفها الناس منذ قرأوا رثاء أبي العلاء ، وعرفوا تصويره ليلبي الأجساد في القبور ثم يطلب إلى شكسبير الذي أجرى الدم أنهاراً في قصصه أن ينهض ليرى كيف جرى الدم بحاراً في ظل الحضارة الحديثة ، ويذم الحرب كما يذمها كل إنسان . هذا علم شاعرنا بشكسبير ، وهذا تصوير شاعرنا له ورأيه فيه ، وأين يقع هذا كله من آراء الشعراء الفرنسيين والألمان المحدثين في شكسبير ؟ وإني لأعرف محاورات بلجوته حول بعض القصص التي تركها شكسبير حول هملت مثلاً في وللم مايستر لا يُدكر معها ما قاله شوقي من الشعر ، ومع ذلك فقد كان من الحق على شاعرنا أن يكون علمه بشكسبير أوضح من علم الألمان والفرنسيين في القرن الثامن عشر ، لأن فيقته هذا الشاعر العظيم قد تقدم في قرن ونصف قرن تقدماً عظيماً (١) .

وفي رأينا أن هذا تحكّم ، فإن الدكتور طه حسين يطلب إلى شوقي أن يعبر في ثنائه على شكسبير عن علمه وفقهه به ، بل عن علم القرون التي سبقته وفقهها به ، ويقارن بينه وبين جوته ، مع العلم بأن جوته كان شاعراً وكان ناقداً ، فله في النقد آراء يتداولها الدارسون والناقدون للأدب والشعر ، أما شوقي فلم يكن ناقداً يوماً ، بل كان دائماً ، كما هو في هذه القصيدة ، شاعراً غنائياً ، لا يعبر عن علمه وفقهه ، وإنما يعبر عن عواطفه وشعوره ، وينظم ذلك بعقلية الشاعر الغنائي ، لا بعقلية الناقد المحقق ولا الفقيه العالم ، فيقول :

ما أنجبت مثل شيكسبير حاضرة ولا نمت من كريم الطير غناه

نالت به وحدهُ إنكلترا شرفاً ما لم تنلْ بالنجوم الكثر جوزاه
 لم تُكشِفِ النفسُ لولاه ولا بليتْ لها سراير لا تُحصى وأهواه
 شعرٌ من النسق الأعلى يُويدهُ من جانب الله إلهامٌ وإيحاه
 من كل بيت كآي الله تسكنه حقيقةً من خيال الشعر غراه
 وكل معنى كعيسى في محاسنه جاءت به من بنات الشعر عذراه
 أو قصة ككتاب الدهر جامعةً كلاهما فيه إضحاكٌ وإبكاه
 مهما تمثّل تر الدنيا ممثلةً أو تُتَلَّ فحى من الإنجيل أجزاءه

وشوقى إنما يشبه آيات شكسبير بآيات الإنجيل أو بالآيات المنزلة لبيان
 بلاغتها وسموها وفعالها في النفوس . وقد ذكر الإلهام والإيحاء ، وهما طبيعيان
 يذكرهما الشعراء كما يذكرهما النقاد حين يتحدثون عن الشعر . وذكره لعيسى
 أثناء ذلك ليس فيه غرابة ، فشكسبير مسيحي وإن كان متأثراً بوثنية القدماء ،
 وشعره إنجيل الشعر عند الإنكليز ، وهم يقصدونه تقديساً لا حد له ، حتى
 ليقولون كلمتهم المشهورة ، لو خيرنا بين شكسبير ومستعمراتنا لاخترنا شكسبير ،
 فشوقى لا يغرب بهذا وأشباهه . أما قوله إن شكسبير يمثل الحياة مضيغاً إلى ذلك
 أن فيه إضحاكاً وإبكاكاً ، وأنه يكشف أسرار النفوس ، فمن أدق ما وصف
 به شكسبير بين النقاد ، لأنه من المعروف عندهم أن مأساته تحوى غير قليل
 من عناصر الفكاهة ، وأنه بارع براعة لا حد لها في كشف النفوس ونقل
 أسرارها ، وتمثيل الحياة في مختلف مظاهرها ، إذ كانت له عين بصيرة واسعة
 نافذة استطاعت أن تحول الأعمال والأقوال البشرية إلى شعر ، فلخص شوقى
 هذه الخصائص في أبياته على طريقة الشاعر الغنائى الذى يوجز ويلمح ويشير
 من طرف خفى . أما الأسئلة التى سألها شوقى بعد ذلك لشكسبير عن الموت

وما بعد الحياة فقدم لها بأنه أبان للناس عن هذه الحياة الدنيا وما يجري فيها من عواطف ونزعات وأخلاق فهل له أن يبين لهم عن أخرهم وما هم ملاقون فيها ، وينفضي إليه بما عنده من أسرار ؟

والحق أن من يقرأ كثيراً من نقد طه حسين والعقاد لشوقي يرى فيه ضرباً من التحكم ، مرجعه إلى أنهما يحاولان في كثير من نقدهما قياسه بمعايير غربية . ومما كانا يأخذان عليه أيضاً واندفع الشبان من ورائهما يثيرونه كثيراً وفرة استخدام شوقي للصور القديمة في شعره ، فإذا عادت أم المحسنين بعد غيبة طويلة في تركيا استقبلها شوقي بقوله :

ارفعى السُّرَّوحِيَّ بِالْجَبِينِ وَأرِينَا فَلَقَ الصُّبْحِ الْمُبِينِ
وقفى الهودجَ فينا ساعةً نقتبسُ من نور أم المحسنين
واتركى فضلَ زماميه لنا نتناوبُ نحن والروح الأمين

وهي لم تعد في هودج ، وإنما عادت في سيارة ، فلا زمام ، ولا ستر ، ولا شيء ، ومن هنا قالوا : أولى بشوقي أن يسير في شعره على جيسرٍ من حاضره وواقعه ، وماذا يضيره لو أنه ذكر أنها عادت في سيارة ولكنه يأبى إلا أن يتزع نفسه من الحاضر ، ويرتد إلى الوراء ، إلى الجاهلية وعصر الناقة والحمل كأنه يعيش في الصحراء ، لا في القاهرة المتمدينة المتحضرة التي اختلفت وسائل النقل والمواصلات فيها عما كان الشأن في القديم . ومما انتقدوه عليه ، ويجرى هذا الجرى ، استفتاحه قصيدته « مشروع ملتر » بقوله :

اِنَّ عِيَانَ الْقَلْبِ وَاَسْلَمَ بِهِ مِنْ رَبِّبِ الرَّمْلِ وَمِنْ سِرْبِهِ

قالوا: ما لنا ولهذا الربرب يجره من الرمل جرّاً ؟ ولماذا لا يتغزل في فتاة

قاهرة أو من عصره ، ولكنه يريد دائماً التقليد ، حتى في الغزل ومن يتغزل بهن ، ويقول في قصيدة أنشدت في حفل تكريم لأشخاص اعتقلوا ، ثم أفرج عنهم :

يَحدِجُ بالحدقِ الحواسدَ دُمِيَّةً كظباءَ وَجِرَّةَ مُقْلَتَيْنِ وَجيداً

فيقول نقاده ما لنا ولوجرة التي ذكرها امرؤ القيس في بعض شعره ؟ إنه يأبى إلا أن يتابع وأن يبالغ في متابعتة ، فيرجع إلى العصور القديمة ، ليأتي بلفظة من امرئ القيس وأمثاله الجاهليين ، حتى يروع سامعيه . وهو لا يصنع ذلك بالغزل وما يتصل به فحسب ، بل يطبقه على كثير من شعره ، فإذا انتصر مصطفى كمال على اليونان وأخرجهم من بلاده لم يذكر عدد الحرب الحديثة التي استخدمها هو وجيشه من الدبابات والطائرات والمدافع (١) ، بل ذهب يذكر السيف والقنا وما يتصل بهما :

لم يأت سيفك فحشاء ولا هتكت قَنَّاكَ من حُرْمَةِ الرهبانِ والصُّلْبِ

فهو لا يجانس بين العصر وشعره ، ولا يحقق كلامه ، ولا يحاول أن يجعل صلة بينه وبين الواقع . وكان مثل هذا النقد يوجه فيما يماثل السهام النارية ، يريد أن يخترق حجاب هذا الشاعر الذي يستهوى الناس من حوله ، بل كان يوجه فيما يماثل عصا موسى يريد أصحابه أن يقضوا على سحر شوقي وأن يلقفوا ما يأفك من شعر !

والحق أن شاعرنا ليس عليه من بأس في استخدام ذلك كله ، لأنه حين يستخدمه لا يقصده لذاته ، وإنما يتخذه رموزاً ، فهو يرمز بالهودج عن السيارة ، ليكسب المقام وقاراً وتجلتة يخلعهما القيد . وعلى نحو من ذلك يذكر رَبْرَبَ الرملِ وظباءَ وَجِرَّةَ والسيفِ والقنا ، فهذه كلها أشياء لا يعينها شوقي

(١) انظر حافظ وشوقي ص ٢٦ .

بذاتها ، وإنما يستخدمها من حيث إنها رموز تقليدية تجرى على ألسنة الشعراء . فكان من الواجب أن لا يشتط النقاد في قدحه لاستخدامه هذه الرموز ، فهو يعرف قبلهم أنها قديمة ، ولكنه يتخذها لتضفي على شعره جمالا حيناً ، ووقاراً حيناً ، وهو لا يريد لها دالة بمعانيها الأصلية الدقيقة ، وإنما يريد لها على أنها رموز فقدت معانيها القديمة ، وأصبحت رموزاً لمعان متجددة .

وشوقى لا يخرج بذلك على ذوق الغربيين أنفسهم ، فشعراؤهم يستخدمون أشياء يونانية ولاينية كثيرة ، قدّم عليها الزمن وطال عليها العهد ، ولا يلومهم أحد من النقاد ، لأنهم يعرفون أنهم يستخدمونها رموزاً لا أكثر ولا أقل ، وهي رموز لا تفقد الشعر جماله ، بل تضيف إليه جمالا إلى جمال ، إذ تعين على خلق جو شعري بديع ، فيه قديم وجديد ، وماض ومعاصر .

وما لا شك فيه أن الناس يعيشون غير منبثين من قديمهم ، بل إنهم يتزعون دائماً إلى الاتصال بماضيهم ، فإذا حاول شوقى هذا الاتصال لم يكن من حقنا أن نحرمه منه ، ولا أن نشوش عليه ، إنما الذى من حقنا أن نتساءل عنه هل وفق فى التعبير عن مشاعره وخواطره وأفكاره ومعانيه ؟ . هذا هو السؤال الذى يوجه إلى شوقى ، أما أنه يستخدم القديم أو العناصر القديمة فى شعره ، فهذا من حقه ، ما دام يحسن أداء معانيه وتصوير عواطفه ، بل لعله إنما كان يتفوق ، أو بعبارة أدق كتب له أن يتفوق على من كانوا يبالغون فى التجديد ، ويتخذونه مثالا للمحافظة ، لهذا المترع فى فنه ، فهو لا ينسى القديم ، وشعره لذلك لا يخرج على الذوق العربى العام ، ولا يشذ على الصورة الفنية المرسومة فى أذهان الناس .

وكأنه كان يملك أسرار الشعر العربى ، فهو يحسن أداءه ، ويحسن خلق الجوى الذى يجذب الأنظار إليه ، تارة باستخدام العناصر الحاضرة ، وتارة

باستخدام العناصر الماضية ، وهو يزواج بين المجموعتين مزوجة من شأنها أن تشعر من يقرأونه بأنهم يقرأون شعراً عربياً ، فالطريق الفني الموروث لم ينقطع والجو الشعري لم يتبدد ، بل لا تزال الدروب متصلة ، والخيوط غير منقطعة .

ومع ذلك كان شوقي يَصَلِّي ناراً حامية من العقاد ومن شباب الجيل الجديد ، فكان كلما أخرج قصيدة تصرب إليه السهام ، حتى حين احتفلت الحكومة المصرية رسمياً بتكريمه ، واجتمع الشعراء لذلك من آفاق العالم العربي ، فإن السهام والنبال سرعان ما تجمعت في عدد السياسة الأسبوعية الذي خرج ليسجّل هذه المناسبة . وأكثر ما فيه إنما رمى به شبابٌ نزعوا عن قوس طه حسين أو قوس العقاد ، فكنت لا تسمع ولا تقرأ إلا شاعر التقليد وشاعر الخديوي ، وشاعر المناسبات ، وشاعر الصناعة والتكلف ، وشاعر المعارضات الشعرية . وقلماً تقرأ أو تسمع ثناء أو نقد أعادلا أو رأياً شخصياً صادراً عن تمهل وأناة في الحكم على الشاعر ووظيفته وبيان قيمته الفنية بياناً غير متأثر بأراء مسبقة ، وكأنما كان بدع العصر أن يهاجم الشبان وناشئة الجيل الجديد شوقي دون أن تكون لهم أسلحة حقيقية يهجمون بها عليه ، فأسلحتهم كلهم مستعارة من طه حسين والعقاد ومن لفّ لفهما من كبار النقاد المعاصرين .

ومن المؤكد بل من اليقين أن طه حسين كان أكثر اعتدالا من العقاد في نقده لشوقي ، فلم يبالغ مبالغته في تجريحه ، ولم يسرف إسرافه ، بل كان دائماً يشيد بمواهبه ونبوغه ، ويقول إنه رد إلى الشعر العربي نصرته وبهائه القديم ، ومهد خير تمهيد لهضته الحديثة في مصر ، بل لزعامتها وقيادتها لشعراء العرب في الأقطار الإسلامية المختلفة .

فنقد طه حسين كان يسوده كثير من الإنصاف والاعتراف بعبقرية شوقي في الشعر ، أما العقاد فيرسل نقده دائماً على شوقي كأنه شواظ من نار ،

يريد أن يحرق به شعره وفنه ، لعله يكون « بخوراً » لمن الجليل الحديد وشعره ،
 ونزعتة المجددة التي لا تكاد تتصل بقديمنا إلا في اللغة ، أما بعد ذلك فهي
 جديدة كل الجدة في تقاليدنا الفنية المكتسبة من الغرب . وكان ينتهز كل
 فرصة ينشر فيها شوق قصائده ليأخذ عليه مسالكة ، وكان من أهم هذه
 الفرص قصيدة شوق في مهرجان تكريمه ، وهي قصيدة طريفة ، يفتتحها
 بوصف الربيع وإقباله ، ويجري الوصف على هذا النحو :

مَرْحَبًا بِالرَّبِيعِ فِي رَيْعَانِهِ وَبِأَنْوَارِهِ وَطِيبِ زَمَانِهِ
 رَفَّتِ الْأَرْضُ فِي مَوَاكِبِ آدَا رَوْشِبِ الزَّمَانِ فِي مِهْرَجَانِهِ
 نَزَلَ السَّهْلَ ضَاكِكَ الْبَشْرِ مِشَى فِيهِ مَشَى الْأَمِيرِ فِي بُسْتَانِهِ
 عَادَ حَلِيًّا بِرَاحَتِهِ وَوَشِيًّا طُولُ أَنْهَارِهِ وَعَرْضُ جِنَانِهِ
 لَفَّ فِي طَيْلَسَانِهِ طُرَّرَ الْأَرْضُ ضُفْطَابِ الْأَدِيمِ مِنْ طَيْلَسَانِهِ
 سَاحَرُ فِتْنَةُ الْعَيُونِ مَبِينٌ فَصَلَ الْمَاءُ فِي الرُّبَى بِجَانِهِ
 عَبَقْرِيُّ الْخِيَالِ زَادَ عَلَى الطَّيْفِ وَأَرَبَى عَلَيْهِ فِي أَلْوَانِهِ
 صِبْغَةُ اللَّهِ ! أَيْنَ مِنْهَا رَفَائِيْلُ وَمَنْقَاشُهُ وَسِحْرُ بِنَانِهِ
 رَمَّمَ الرُّوضُ جَدُولًا وَنَسِيًّا وَتَلَاطِيْرَ أَيُّكِهِ غُصْنُ بَانِهِ
 وَشَدَّتْ فِي الرُّبَى الرِّيَاحِينَ مَهْمَسًا كَتَفَنَى الطَّرُوبِ فِي وَجْدَانِهِ
 كُلَّ رِيحَانَةٍ بَلَحْنِ كَعْرَمَسٍ أَلْفَتْ لِلْغَنَاءِ شَتَّى قِيَانِهِ
 نَعْمٌ فِي السَّمَاءِ وَالْأَرْضِ شَتَّى مِنْ مَعَانِي الرَّبِيعِ أَوْ الْحَانِهِ

وقرأ العقاد القصيدة ، ووقف عند هذا المقطع واتخذته وسيلة ليصب

منه فوق رأس شوقي أثناء تكريمه وعلى مفرق إكليله خميماً من نقده اللاذع ، يريد أن يمحو به هذا التكريم محواً ، يقول :

« ولندع من الأبيات ما يرادف نداء الباعة في الأسواق (بالورد الجميل والفن العجب والتمرحيناً روايح البخنة) ولننظر ما بقى فيها من دلائل الإحساس بالربيع والامتزاج بالطبيعة والشغف بالجمال في موسم الجمال والحياة . كل ما يبقى بعد ذلك أن الربيع يمشى في السهل مشى الأمير في بستانه ، وأن صبغة الله أجمل من صبغة رفايل . فأما أن الربيع يمشى في السهل مشى الأمير في بستانه فيصح أن تكون كلمة موظف في شارة الوظيفة لا كلمة إنسان في نشوة السرور بجمال الحياة وسكرة الفرح بالأشواق والآمال والذكريات والأشجان ، وهي لا شيء من حقيقة ولا من تمويه ، ولا شيء من زينة صحيحة ولا من زينة مزيفة ، ولا شيء من عيان بالنظر أو تصور بالخيال ، فشية الأمير في بستانه كمشية كل إنسان في كل بستان ، والأمير لا يكون على أجمل حالاته هناك ، لأنه قد يمشى في مبادله التي لا تميزه عن سائر الناس . . . والربيع بعد هو البستان ، فهلا قال شوقي إن الربيع يمشى في الربيع مشية الأمير في الأمير . والأمير أيضاً قد يكون شيخاً فانياً ، لا حس فيه ولا عاطفة ، وقد يكون فتى دميماً لا بهجة له ولا وسامة ، وقد يكون أميراً كأمر الشعراء ، لا حس فيه ولا عبقرية ، ولا أشعار له ولا ألحان ، فإذا من إحساس الإنسان فضلاً عن الإنسان الشاعر في ذلك التشبيه الذي جعل لنا الربيع ملحقاً بالميزانية والتشريفات والدواوين ؟ . وأما أن صبغة الله خير من صبغة رفايل فكلمة لا دليل فيها على إحساس بالطبيعة ولا إحساس بالفنون ، كلمة فيها من الغباء ما يكشف عن عامية مطبقة وجهل بعيد القرار ، فالعامية المسفون هم الذين يفهمون أن طلاوات الصور أجمل من صبغة الطبيعة ، ويحتاجون إلى من يقول لهم إن تلوين الله أجمل من تلوين رفايل . أما النفس التي تذوق جمال الطبيعة

وتذوق جمال الفن فليست تحتاج إلى من يقول لها كيف أن الأصباغ في الرياض
 أجمل من الأصباغ في الطروس ، وليست تفهم أن الفن بهرجة ألوان تغالب
 ألوان الأزهار والأنوار . . . ثم أى معنى عميق أو قريب لأن تقول للناس إن
 صبغة الله أجمل من صبغة رفائيل إلا أن تكون ممن يفهمون فهم العامة للطبيعة
 والفنون ؟ ثم هل كان رفائيل بعد كل هذا مصوراً مفتتاً في تصوير الرياض
 والأزهار ؟ لا بل كان الرجل مصوراً وجوه وشخوص مقدسة برع فيها براعته ،
 ولم يضرب به المثل قط في تصوير الرياض والأزهار . فلا حس هنا بالطبيعة
 ولا ذوق للفن ولا علم بالتاريخ . فإن كان ثم إمارة « كذابة » في الدنيا فهي
 إمارة هذا الذى لا يكفيه أن يعد شاعراً ، حتى يعد أمير الشعر ، وحتى يقال
 إنه عنوان لأسمى ما تسمو إليه النفس المصرية من الشعور بالحياة (١) .

والعقاد لا ينصف شوقى بهذا النقد ، وطبعى أن لا ينصفه ، وهو ناثر
 عليه كل هذه الثورة العنيفة ، التى ينكر فيها عليه كل شئ حتى الألحان
 والأشعار ، وحتى أن يكون له إحساس الإنسان العادى . ويتأدى ، فيصفه
 بالعامية والإسفاف والغباء ، وما يزال يجرحه محققاً عليه مغيضاً منه ، حتى يخاع
 عنه إمارة الشعر التى توجّه بها شعراء العالم العربى كله .

وبنى العقاد نقده على صورتين استخدمهما شوقى ، أما الصورة الأولى
 فتشبيبه للربيع بالأمير ، وهى صورة طريفة ، لا يفد منها على الذهن مطلقاً
 آراء العقاد ، تلك الآراء التى لا يمكن أن يفكر فيها شوقى ولا من
 يقرأونه لسبب بسيط ، وهو أن شوقى يشبه الربيع بالأمير وما يلبس من ثياب
 مزركشة بالقصب ، مطرزة أكمامها بالوشى . وليس فى الصورة غرابة ولا رائحة
 الميزانية والدواوين ، إنما فيها التماذى فى إكمالها بالبشر والضحك والمواكب
 والمهرجان . وكل ذلك يحتذى فيه شوقى على الأسلوب العربى المعروف ببراعة

(١) ساعات بين الكتب ص ١٠٩ .

الاستهلال » فهذه مواكب الشعراء من الشرق العربي اشتركت في مهرجان تكريمه وضمّت إكليل الإمارة للشعر على مفرقه . وهو يشير إلى ذلك كله إشارة بارعة في قصيدته التي يشكر فيها كل هؤلاء الذين جاءوا يتوجونه ، ويجلسونه على عرش إمارته .

أما الصورة الثانية فقارئة شوقى لصبغة الله بصبغة رفائيل وتقديم الأولى على الثانية ، فقد رأى العقاد في ذلك جرحاً للإحساس بجمال الطبيعة ، إذ قرنها شوقى إلى الجمال المصنوع يصنعه رفائيل . والعقاد غير محق في نقده ، لأن رفائيل من أبرع المصورين في التاريخ البشرى ، وليست لوحاته « مصبغة ألوان » وإنما هي آيات من أعظم آيات الإنسان . ومن المعروف أن لوحة المصور وإن حاكت الطبيعة فإنها تجمّلها وتضيف إليها بدءاً جديداً من مخيلة الرسام الخاذق ، وهو بدع يتسابق الهواة في شراء لوحاته الباهرة ، حتى تشتري اللوحة بآلاف الجنيهات . فإذا قارن شوقى بين الربيع ولوحات رفائيل لم يكن مغرباً على أصحاب الأذواق الجديدة الذين يؤثّون المتاحف ، ويهبرهم ما يرون فيها من رسوم تحيرهم سواء أكانت للطبيعة أو لأشخاص ووجوه . فكمال المحاكاة والتقليد للطرفين طرفى الأزهار والأشخاص واحد ، والبهجة والروعة بالكمالين واحدة .

وشوقى يقول إنه حين ينظر إلى الطبيعة في الربيع ترسم أمامه كأنها لوحات ، تتجمع فيها الخطوط والأضواء والظلال والألوان ، وهى لوحات تستمد من أصباغ مقدسة تضيئ بالسحر والفتنة والجمال ، هى أصباغ الله ، وليس فى هذا التصوير قصور ولا انعدام للإحساس بالطبيعة ، بل على العكس يعلن شوقى أنه يرى الطبيعة أمامه رؤية عميقة ، يتجسم فيها الجمال ويتجسد ، فإذا هى تبدو فى شكل لوحات تامة كاملة . لا تبدو له كما تبدو للإنسان الذى يراها متناثرة من حوله ، وإنما تبدو مجمعة مركزة ، كما تتجمع الخطوط

وتركز الألوان في اللوحات الأنيقة البهيجة ، التي تشع سحراً وجمالاً .
 على أن هذا النقد الذي ناقشه الآن ، والذي نقف للمجادلة في جملته
 وتفصيله كان خيراً وبركة على شاعرنا وعبقريته الخصبية ، فقد أخذ يفيض
 بها على مناح وجوانب مختلفة ، فانصرف عن القصر والحديوي أو صرفته
 الظروف وعكف على الشعب وأخذ في مخالطته والتعبير عن حياته وآماله .
 ولم تُسجِه هذه النزعة الجديدة من حملات النقاد ، بل ظلوا يتعقبونه ،
 وظلوا ينقدونه ويجرحونه ، وكل ما أتاهم بقصيد استبحوه ، متأثرين بما قرأوه
 في النقد الغربي عن الشعر والشعراء ، وما يرون هناك من نماذج فنية مختلفة .
 وكان يعلو الصياح والضجيج حينما تنشر قصيدة أو ينشر جزء من الديوان ،
 ثم يهبط ، ثم يعود إلى العلو والارتفاع مع القصيدة الجديدة أو الجزء الجديد .
 ولم يلبث الينبوع أن تفجرت منه عينٌ صافية حققت الحلم الذي كان يراود
 الخليل الجديد منذ أوائل هذا القرن ، ونقصد الشعر التمثيلي الذي ابتكره شوقي
 في العربية ، فبدلاً بذلك كثيراً من معاصريه الذين كانوا ينكرون عليه شاعريته
 ونبوغه ، فكانوا يكثرون من نقده ، كما كانوا يكثرون من الحديث عن الأمثلة
 الأوروبية الكبيرة من الشعر القصصي والتمثيلي ، وقد رفعوا من أمامهم حواجز
 القوافي وسدودها المترامية ، واستحدثوا الشعر المرسل ، ومع ذلك ظلوا دون
 غايتهم ودون أمنياتهم ، حتى أخرجها لهم شوقي من حيز الخيال إلى حيز
 الحقيقة .

وهذا اللون الجديد الذي استحدثه شوقي لم يصرف نقاده عنه ، بل ازدادت
 العواصف هياجاً ، وازداد ما تثيره من العجاج والغبار (١) وأكثر ما كان
 يثار أن شوقي لم ينجح في تجديده ، وأنه لا يزال قاصراً قصوراً شديداً
 عن بلوغ الآيات الرائعة التي كتبها شعراء الغرب الممتازون ، ولعل أهم

ما كتب حينئذ نقد العقاد لرواية قمبيز ، وسنعرض له في الفصل التالي .
ومهما يكن فإن هذا النقد الجديد عند العقاد وطه حسين وأضرابهما
كان له آثار كبار في شعر شوقي ، فقد كان يشحذ ذهنه ، وكان من الذكاء
والنبوغ بحيث استطاع أن يوازن في فنه موازنة دقيقة بين التقاليد
الموروثة في الصياغة والموسيقى وغيرهما وبين ما يراد للشعر العربي الحديث من
تجديد ومسيرة للعصر والبيئة والظروف ، ومن هنا استمر يستولى على الناس
لا في سوقنا الأدبية وحدها بل في جميع الأسواق العربية

٢

الجمهور والصحف :

مما يلاحظ على شوقي وغير شوقي في أواخر القرن الماضي وأثناء هذا القرن
العشرين أنهم أخذوا يتأثرون بالجمهور أكثر مما كان يتأثر أسلافهم ، بل
كان تأثرُ الأسلاف بالجمهور يكاد يكون معدوماً ، فشاعر كأبي تمام
أو المتنبى حينما كان ينظم شعره لم يكن يفكر إلا في الأمير الذي يهديه شعره
وفي حاشيته الخاصة . وبذلك كان الشعراء أرسقراطيين بأدق معنى لهذه
الكلمة ، فهم لا يعرفون الشعب ولا يتصلون به إلا بمقدار حياتهم الخاصة
فيه ، أما بعد ذلك فهم يجهلون جهلاً تاماً ، لأنهم لا يشعرون بوجوده في
حياتهم الفنية ، ولا يرون له حقوقاً وواجبات عليهم ، فواجباتهم كلها ،
وحياتهم الفنية كلها ، وكل ما يملكون من شعور ، مقصورٌ على الخلفاء
والأمراء وبطاناتهم .

وكانت هذه البطانات تضم جماعات من العلماء والأدباء كما نعرف عن
بلاط المأمون مثلاً أو بلاط سيف الدولة ، فكان الشاعر يستهدف في شعره

لإرضاء هذه الجماعات الخاصة ، وهي إنما كانت تعنى بالفن من حيث هو فن ، ولم يكن يهتما من أمر الشعب شيئاً ، وبذلك كان الشعر العربي قاصراً أو متخلفاً في تصوير الشعوب الإسلامية أثناء العصور الوسطى تخلفاً شديداً ، فنحن لا نكاد نعرف من أمر هذه الشعوب شيئاً واضحاً ، إلا ما يأتي عنفاً في شعر الشعراء ، وهو إنما يأتي إشارة وتلويحاً ، وقلما أتى واضحاً أو صريحاً .

وكان شعراء المديح هؤلاء يضيفون أنفسهم أحياناً إلى شعرهم ، ولكنهم لا يحاولون أثناء ذلك أن يتحدثوا إلى الجمهور ، إنما يتحدثون إلى أنفسهم ، فيصورون ميولهم وأهواءهم وعواطفهم . وكان هذا أكثر التطور الذي مس شعرنا العربي أثناء العصر العباسي وما بعده من عصور ، فإن الشعراء غنّوا أنفسهم ، فنظّموا خمريات ، وتغزلوا بالإماء والغلمان ، واستشعروا في ذلك غير قليل من الحرية .

ومعنى ذلك أن الشاعر العباسي ومن نسجوا على منواله من شعراء الأقاليم العربية حتى عصرنا الحديث كانوا لا يعنون بالجمهور مطلقاً ، فهم إما أن يعنوا بالأمرء وبطاناتهم من العلماء والأدباء وإما أن يعنوا بأنفسهم ، أما شعوبهم فكأنما سدوا مغاليق أسماعهم دونها ، فلم يصوروها ، ولم يتجهوا إليها بشعرهم . ومن هنا كانت هذه الشعوب تنفصل عنهم ، وكان لها آدابها الشعبية الخاصة . والبارودي نفسه أستاذ شوقي وسلفه الذي يحتذى على مثاله لا نجده معنياً بالجمهور المصري إلا عناية قاصرة ، فهو مشغول بنفسه ، يصف الحروب التي اشترك فعلا فيها ، ويتنى بأماله وأحلامه ، حتى إذا نُفِىَ تغنى بألامه وأشجانه . وأثناء ذلك نراه يطلب الإجابة الفنية على طريقة القدماء ، فهو يعارض أشعارهم ، وهو يريد أن يرد إلى الشعر العربي حياته الحصبة القديمة . وقد يكون اشتراكه في ثورة عرابي قريبه من الجمهور ومن شعبه ، ولكنه على كل حال استمر في الصورة العامة لشعره بعيداً عنه ، لا تهمة إلا

الإجادة الفنية من حيث هي . وكانت ثمار المطبعة أثناء ذلك أخذت تعمل عملها في الحياة المصرية وشاركها انتشار التعليم الذي بدأه محمد علي ، ثم وسَّعه إسماعيل ، فوجدت طبقة كبيرة تقرأ ، واختلفت الوسائل ، فبينما كان القدماء لا يطلعون على شعر شاعر إلا عن طريق المخطوطات أخذت المطبعة توفّر جهوداً كثيرة في هذا الصدد ، فمن جهة وفرت الوقت ، ومن جهة ثانية وفرت النسخ .

وعلى نحو ما أحدث ظهور المطبعة انقلاباً واسعاً في أوروبا كذلك كان الشأن في مصر ، فقد هيأت لسرعة تداول الكتب كما كانت عاملاً أساسياً في سرعة انتشارها ، وفي كثرة الأفراد الذين يمكن أن يطلعوا عليها . وكان الأفراد قد كثروا فعلاً بواسطة الاتساع بالتعليم في مصر .

وهذان عاملان أضيف بعضهما إلى بعض ، ونتج عنهما أن الشاعر أخذ يفكر في الجماعة التي ستقرأ ديوانه ، فثلاً شوقي حينما طبع الشوقيات سنة ١٨٩٨ كان من غير شك يفكر في الجماعات الكبيرة التي ستقرأ هذا الديوان لا في مصر وحدها ، بل في العالم العربي كله . ومعنى ذلك أن الرقعة التي يخاطبها الشاعر أخذت في الاتساع ، فشوقي لا يفكر فقط في بطانة توفيق وبطانة عباس ، وإنما يفكر أيضاً في هذه الجماعات التي ستقرأ ديوانه .

وليس هذا فحسب ، فقد أحدثت المطبعة حدثاً هاماً في حياتنا العامة ، أو قل أخذت تحدثه ، وهو الصحف التي تتخاطب مع عدد واسع من القراء . ولم يكتب الشعراء بنشر شعرهم عن طريق الدواوين ، بل أخذوا ينشرونه عن طريق الصحف ، وأهمل ذلك لتطور واسع في شعرنا الحديث عند شوقي ونظرائه من أمثال حافظ .

وهو تطور نستطيع أن نرى خطوطه واضحة عند شاعرنا ، فقد كان في أول نشأته يشبه أدق الشبه الشعراء الذين سبقوه ، فهو يمدح ، يحاول أن يرضى

الخدوي وبطانته ، وهو ينظم شعراً يعبر به عن بعض عواطفه ، على نحو ما يصنع الشاعر العباسي ، ولكن لا يكاد يتقدم ، ويسافر إلى فرنسا ، ويطلع على الآداب الغربية ، حتى يختلف ذوقه . ويعود فيفكر في نشر ديوانه كما يفكر في الصحف ونشر شعره فيها ، وحينئذ يساق سوقاً إلى التفكير في الجمهور الذي ينشر له ديوانه ، وفي الصحف التي يخرجها أصحابها للشعب ، متخذين كل وسيلة ممكنة لإرضائه والحصول على إعجابه .

ويرى ذلك شوقي رؤية واضحة ، ولكنه في الوقت نفسه يفكر في سببه ، فقد اختار أن يعيش بقصره هذه المعيشة المترفة الناعمة التي كان مغرماً بها منذ طفولته ونعومة أظفاره ، فإذا يصنع وهو يريد أن يستولى على الشعب المصري ، بل على الشعوب الناطقة بالضاد كلها ، حتى يكون له قصب السبق بين شعرائها ؟ . فكر وقدّر ، ولم تلبث شاعريته الخصبية أن فتحت له أبواباً على مصاريعها يستطيع أن ينفذ منها ، فيرضى الشعب المصري والشعوب العربية من جهة ، وفي الوقت نفسه يرضى سيده أو قل لا يفضيه ، بل لعل منها ما كان يعجبه ويطلبه ، ويلج في طلبه .

وكان أهم هذه الأبواب مدح الخلافة التركية ، وتصادف أن كانت أوروبا المسيحية قد أعلنت عليها حرباً صليبية تارة تقودها روسيا ، وتارة تقودها دول البلقان ، وما هي مصر قد وقعت فريسة تحت أنياب الاحتلال الإنكليزي ، ووقع شمال إفريقيا في قبائل الفرنسيين والأسبان والظليان .

ونتيجة عن هذا كله أن استشر المسلمون كرهاً للعالم المسيحي فقد أحسوا بحرب صليبية مقنعة تضرب أوتادها ، بل تغرز حرايبها وسيوفها ، في صدر الشرق الإسلامي وفي أطرافه المختلفة . وتطلع المسلمون وسط هذه الظلمات إلى الترك والخلافة التركية يتمنون انتصارها وظفرها بأعدائها .

وبذلك تحول شوقي بمدح الخليفة التركي وأعماله ، ويعتز بانتصاراته

وفتحه ، معبراً بذلك عن الآمال الكامنة في نفوس المسلمين جميعاً وفي نفس سيده عباس ، فقد اتفق هوى الأمير والجمهور ، وعمد شوقى إلى قيثارته ، ففناها جميعاً هذه النغمة التى تطربهما وتهز أنفسهما .

ومن يطلع على الشوقيات يستطيع أن يلاحظ كثرة القصائد التى يتغنى فيها بالخليفة وبالترك وشجاعتهم وخلقهم وما ينوظهم به المسلمون من آمال تجيش فى صدورهم . ونحن نعرف أهمية الخلافة عند المسلمين ، ويستغل ذلك شوقى ، فما يزال يذكر مواقف الإسلام السابقة ، وما يزال يمدح الخليفة بالعناصر الإسلامية المختلفة من تقوى وزهد ، فهو الهادى المهدى وهو حصن الدين الخفيف .

ولشوقى فى هذا الباب قصائد كثيرة ، وخاصة فى عهد الخليفة عبد الحميد ، ومن أروع ما نظمه من هذه التركيات قصيدته « صدى الحرب » فى وصف الوقائع العثمانية اليونانية وقصيدته « الأندلس الجديدة » و « تحية للترك » غير قصائد أخرى كثيرة .

ولا يقرأ الإنسان هذه القصائد حتى يحس فيها عاطفة قوية ، وربما كان ذلك يرجع من بعض الوجوه إلى عنصر شوقى التركى ، فكان يستشعر فى نظمه آباءه وأصوله ، وفى الوقت نفسه كان يريد أن يرضى سيده ، وكان أيضاً يريد أن يرضى الشعوب الإسلامية ، فاجتمعت أسباب متشابكة ، لتضنى على تركيباته جمالا وقوة .

ولم يكن الخليفة ولا كان الترك يقرأون هذه الأشعار التركىة ، فشوقى ينظم بلغة لا يفهمونها ، وإذن فهو لا يتوجه للخليفة وبطانته بشعره كما كان يصنع شعراء العصور الوسطى ، وإنما هو يتوجه إلى سيده عباس والشعوب الإسلامية ، وهو ينشر هذا الشعر فى الصحف السيارة ليقرأه المسلمون فى مشارق الأرض ومغاربها . ولا شك فى أن هذا يحدث اختلافاً شديداً بين

شعر شوقى فى مديح الخليفة وشعر من سبقوه من الشعراء فى الخلفاء ، فأبو تمام
مثلا حين يمدح المعتصم إنما ينظم شعره للمعتصم ، وينشده له ، أو يقيم من
ينشده ، وهو يريد أن يظفر برضاه ورضا بطانته ، فهو يحاول جاهداً أن
يحسن فنه ، فيوشيه بزخرف بديع ، ولا يتوسع فى العواطف الدينية ، يمسه
ولكن فى رفق ، فليست هى التى تشغله ، وإنما يشغله فنه وعنايته به .

أما شوقى فلم يكن ينشد هذه التركيات عهد الحميد ولا غيره من الترك ،
ولم يكن ينشدها لبطانة خاصة حول الخليفة ، فالخليفة وبطانته جميعاً لا يحسنون
العربية ، ولا يفهمون شيئاً مما ينظم بها ، إنما يؤلف شوقى هذه التركيات
وينشرها فى صحيفة الأهرام أو فى غيرها لتذيع فى العالم الإسلامى وتنتشر .
ومن أجل ذلك لا يكون اهتمامه الأول بصنعه كما كان الشأن عند أبى تمام ،
إنما يكون بالعواطف الدينية ، التى تُعسى بها الشعوب الإسلامية ، ويعنى بها
قراؤه فى مصر والشام والعراق ، واستعرض أى تركية له ، فستره دائماً يشد
فى نسيجها خيوط العاطفة الإسلامية ، فى الأثناء والخاتمة والمطلع ، ومن طريف
مطالعه قوله فى افتتاح قصيدة « صدى الحرب » :

بَسِيفِكَ يَعلو الحقُّ والحقُّ أَغْلَبُ وَيُنصِرُ دِينَ اللهِ أَيانَ تَضْرِبُ

وما يزال يسنُدُ القصيدة بمثل هذه النغمات الدينية ، مشيداً بالترك وشجاعتهم
وبسالتهم وخلقهم ، حتى يقول مخاطباً الخليفة فى نهايتها :

فلا زلت كهفَ الدينِ والهادىَ الذى إلى الله بالزُّلْفى له تتقربُ

ولم يكن هناك خليفة حقيقى يخاطبه ، وإنما هو يخاطب الجمهور عن
طريق منبر الصحافة ، فالموضوع الخليفة أو انتصارُ الترك على اليونان أو
تحييتهم أو نحو ذلك ، وليس الترك وخليفتهم المقصودين بالقصيدة من هذه

التركيبات ، وإنما المقصود الشعب المصرى والشعوب العربية .
وهذا معنى قولنا إن شاعرنا يخضع فى فنه للجمهور والصحف ، فالجمهور
يطلع على الصحف ، ويتقدم له شوقى عن طريق هذه الصحف يريد أن
يطلعه على شعره وفنه ، فيختار له موضوعاً يهمه ، واتفق أنه كان يهتم سيده ،
فذهب يكثر من التغنى به ويضع على أساسه كثيراً من ألحانه وأنغامه .
ولا ريب فى أن هذا تبدل واسع فى تاريخ الشعر العربى ، فقد أخذ شعراؤه
يعنون بالجمهور ، وأخذوا ينظمون لهذا الجمهور فى الموضوعات التى يهتم بها .
وبذلك لم يعد الشاعر حببيس عواطفه الخاصة لا قبل نفسه ولا قبل الخليفة أو
الأمير الذى يمدحه ، بل أصبح حببيس عواطف عامة إن صح هذا
هذا التعبير .

ونبته العاطفة الدينية التى يصدر عنها فى هذه التركيبات إلى موضوع
ثان ، لعله كان أمس رهماً وصلة بالدين ، وهو مدح الرسول
الكريم . وقديماً مدحه الشعراء ، ولكن الأبوصيرى تفوق عليهم تفوقاً واضحاً
فى قصيدته : الحمزية والبردة ، فرأى شوقى أن يعارضه ، وأن ينسج على
منواله قصيدته : الحمزية والميمية . وعلى طريقته فى المعارضات حاول
أن يدخل فى قصيدته عناصر وأفكاراً جديدة . أما الحمزية فافتتحها بقوله
المشهور :

وُلِدَ الْهُدَى فَالْكَائِنَاتُ ضِيَاهُ وَفَمُ الزَّمَانِ تَبَسُّمٌ وَثَنَاهُ

ولم يُبَيِّنْ للأبوصيرى معنى طريفاً إلا حاول نسجه فى حلة قشبية أو صنعه
فى درة يتيمة ، وما زال حتى تعرّض للإسلام ودعوته للتوحيد ، ونظامه السياسى
والاجتماعى ، فقال :

الإشترافيون أنت إمامهم لولا دعاوى القوم والغلو
داويت متتداً وداووا طفرة وأخف من بعض الدواء الداء
أنصفت أهل الفقر من أهل الغنى فالكل في حق الحياة سواء
فلو أن إنساناً تخير ملة ما اختار إلا دينك الفقراء

أما البردة فقد خفق لها قلب العالم الإسلامي كله ، يقول أحمد زكي :
« طالما عارض الناس بردة الأبو صبرى في القديم وفي الحديث بمئات ومئات
من المنظومات ، لكن الصيت بقي لهذه البردة وحدها إلى الآن . على أن قصيدة
شوقى ، وإن لم ترححها عن مكانتها ، فإنها قد نالت شرفاً ليس له نظير ،
ذلك بأن الأستاذ الأكبر الذى انتهت إليه وبه سلسلة الحديث النبوى فى
مصر ، الشيخ سليم البشرى ، مع جلالة قدره وسمو مركزه ورفيع مقامه ،
قد تولى بنفسه وقلمه شرح هذه القصيدة ، وقد صاغها شوقى وهو لا يزال فى
سن الفتوة وطراءة الشباب ، لكن براعته فيها جعلت شيخ الشيوخ يعرف فضلها
ويقدر ناظمها ، ثم يتوفر على شرحها ، وما رأى الناس لذلك مثيلاً قبل
شوقى (١) . وربما كان أروع ما فى هذه القصيدة التى فنتت شيخ الأزهر ،
فجعلته يشرحها ، المقطع الخاص بالدفاع عن غزو الرسول وقتاله مما يردده المبشرون
وبعض المستشرقين عن الإسلام ، وأنه انتشر بالسيف والدم ، يقول :

قالوا غزوتَ ورسلُ الله ما بعثوا لقتلِ نفسٍ ولا جاءوا لسفكِ دمٍ
جهلٌ وتضليلُ أحلامٍ وسفسطةٌ فتحتْ بالسيفِ بعد الفتحِ بالقلمِ
لما أتى لك عفواً كلُّ ذى حسبٍ تكفلُ السيفُ بالجهالِ والعممِ (٢)
والشرُّ إن تلقه بالخير ضقت به ذرعاً وإن تلقه بالشرِّ ينحسِمِ

(١) ذكرى الشاعرين ص ٣٣١ .

(٢) العمم : العامة .

سَلِ الْمَسِيحِيَّةَ الْفَرَاءَ كَمْ شَرِبْتُ بِالصَّابِ مِنْ شَهْوَاتِ الظَّالِمِ الْعَلِيمِ
 لَوْلَا حِمَاةُهَا هَبُّوا لَنُصِرَّتْهَا بِالسَّيْفِ مَا انْتَفَعْتُ بِالرَّفَقِ وَالرُّحْمِ
 تَلَكِ الشَّوَاهِدُ تَتَرَى كُلَّ آوَنَةٍ فِي الْأَعْصَرِ الْغُرِّ لَا فِي الْأَعْصَرِ الدُّهْمِ
 أَشْيَاعُ عَيْسَى أَعَدُّوا كُلَّ قَاصِمَةٍ وَلَمْ نُعِدَّ سِوَى حَالَاتٍ مُنْقَصِمِ

وواضح أن شوقي يدافع عن غزو الرسول وأنه لم يغز إلا بعد الدعوة
 للحسنى وعرض قرآنه على الكفار، وقد أخذ يقرر أن الشر لا يُستقمى إلا بالشر،
 وقارن بين الإسلام والمسيحية، فأها لم تنتشر إلا عن طريق السيف والقوة
 على نحو ما هو معروف في عهد قسطنطين وخلفائه، ثم نظر في دولها الحاضرة
 والدول الإسلامية، فوجد الدول المسيحية تعد كل ما تستطيع من قوة لتحطم
 الإسلام والمسلمين ! فهي التي تستعدى السيف وتسفح الدماء
 وفي كثير من جوانب شعر شوقي يردد هذا اللحن الديني وما يتصل به من
 تمجيد الإسلام، ويشعر الإنسان في غير موقف أنه محلص في عاطفته،
 وهو القائل :

فلم أر غير حكم الله حكماً ولم أر دون باب الله باباً

ولكن ينبغي أن لا نبالغ في حكمنا على شوقي وعتيدته، فنندفع إلى الإشادة بقوة
 إيمانه، وشدة اعتصامه بدينه، فقد كان يغنى الجماعة الإسلامية بهذا ونحوه
 والحكم على شوقي في كل ما يتصل بنفسه وذاتيته من أخطر الأشياء،
 إذ خلقت كما قلنا في غير هذا الموضوع ليكون شاعراً غيرياً لا شاعراً ذاتياً،
 وساقته الظروف إلى ذلك، ساقته وظيفته في القصر، وساقته رغبته في الشهرة
 ولقاء الجمهور واسمائه، ساقه ذلك كله لينكر نفسه الأولى التي كانت
 تصف الرقص، والتي كانت تنظم مثل (حَفَّ كأسها الحجب) ويعيش

متجاهلا لها ، شاعراً بسيطرة نفوس أخرى ، يغنيها ويصاح من أجلها وشوق من هذه الناحية ضريبة تحول الشعر إلى الجمهور عن طريق الصحف ، فقد مرّ نفسه تمريناً واسعاً على أن يغني بالجمهور وأن يغنيه الألحان التي تعجبه ، وإذا كان هذا الجانب فيه يحجبه عنا بأستار صفيقة فليس معنى ذلك أننا نقلل من شاعريته أو عبقريته ، بل على العكس نعد ذلك آية نبوغه ، فهذا الشعر الديني وهذا النغم الإسلامي الذي يطربنا عنده ، والذي نزعّم أنه لا يغني فيه نفسه ولا عواطفه أولاً ، إنما يغني عواطف المسلمين قبل كل شيء ، لم يتح لشاعر امتلاً بالعواطف الدينية الإسلامية ممن عاصروه أن يبلغ مبلغه فيه أو يتفوق تفوقه

ولعل أكبر دليل نسوقه على أن هذا الشعر الديني عنده أراد به الجمهور قبل أن يريد به نفسه أننا نجدّه يغني في شعره بالمسيحية. لسبب بسيط وهو أن قراءه في العربية لم يكونوا جميعاً مسلمين ، بل كان منهم المسلم ومنهم المسيحي ، لذلك كان يقف من المسيحية موقف المعتد بها المؤمن بتعاليمها ، وكان لا يزال يشيد بالمسيح ، حتى في تركيباته ، وحين ينهزم الترك أمام الدول البلقانية المسيحية ، فإنه يستلّ المسيح من هذه الدول ، ويرثه هو وتعاليمه منهم ، يقول في « الأندلس الجديدة » :

عيسى سبيلك رحمةٌ ومحبةٌ في العالمين وعصمةٌ وسلامٌ
 ما كنت سفاك الدماء ولا امرءاً هان الضعاف عليه والأيتام
 يا حامل الآلام عن هذا الورى كثرت عليه باسمك الآلام
 أنت الذي جعل العباد جميعهم رحماً وباسمك تُقطع الأرحام

وهذه القصيدة مثال قوى لما قلناه مراراً من تغنيه بعواطف الجمهور

ونظمه الشعر من أجله ، فهي قصيدة تركية قيلت حين انهزم الترك في الحرب
البلقانية ، نظمها شوقي لا ليسمعها الخليفة ولا ليسمعها الترك ، وإنما نظمها
لجمهور الناطقين بالضاد ، ينعى إليهم هزيمة تركيا وفقدائها لمقدونيا ، ويقص
عليهم قصة هذا الجرح الدامي الحديد بعد جرح الأندلس القديم . ولكن
بين هؤلاء الناطقين بالضاد من هو مسيحي ، ويريد أن لا يؤذى شعوره ،
وأن يجعله راضياً عنه ، مقبلاً عليه ، فيأتي بهذه الأبيات التي أنشدناها ، ليجذب
إلى فلكه ، ويشده إلى فنه وشعره . وتجرى في هذا الاتجاه قصيدته « مرحباً
بالهلال » وهي قصيدة قيلت في رأس السنة الهجرية ، وتصادف أن التقى هذا
اليوم بعيد المسيحيين ، فلم يقف قصيدته على المسلمين بل جعلها شركة
بين الجمهوريين ، حتى ينال رضا الطرفين ، فقال :

عيدُ المسيح وعيدُ أحمدَ أقبلَا يتباريان وضاءةً وجمالاً

ميلادُ إحسانٍ وهجرةُ سوؤدٍ قد غيرا وجهَ البسيطةِ حالاً

فشوقُ يغنى المسيحيين كما يغنى المسلمين وهو في هذا كله لا يغنى
عواطفه ، وإنما يغنى عواطف الجماهير التي يعرض عليها شعره ونفسه .

ولا ريب في أن هذا مترع يستحق التقدير لشوقي من حيث التسامح الديني الذي
يمكن أن تكون نفسه مطوية عليه ، ولكننا بإزاء مؤثر عام في شعره هو الجمهور
والصحف ، ونريد أن نحققه ، ونرى مبلغ عمله فيه ، لنستبطنه ، ونرى حقيقته
النفسية لا في أشعاره تلقاء المسيح والمسيحية فحسب بل في أشعاره تلقاء محمد والإسلام .
ونحن مع ذلك لا ننكر جمال شعره في الدينين ، بل نسجل له مقدرة ممتازة
في حكاية عواطف الناس وتقطيرها شعراً بل سحرأً وفتنةً ، سواء أكان هؤلاء
الناس على دينه أم على دين آخر . ومن قصائده في هذا الاتجاه الذي يريد
فيه أن يرضى جمهوره من المسلمين والمسيحيين جميعاً قصيدته في « مسجد أياصوفيا »

ومعروف أنه كان كنيسة ، وحوّله الترك حين فتحوا القسطنطينية إلى مسجد
تقام فيه شعائر الإسلام ، فالموقف دقيق ، ولكنه عرف كيف يخلص منه
على أجنحة من الشعور المرهف ، يقول :

كنيسةٌ صارتُ إلى مسجدٍ هديةً السيد للسيدِ
كانت لعيسى حرماً فاتتهُ بنصرة الروح إلى أحمدِ

واستمر يملك زمام القول ، ولم يَسْقُطْ من يده أبداً بحيث يغضب المسيحيون
أو يغضبُ المسلمون . وكل ذلك إنما نريد أن نحتج به على أن شوقى كان يحاول
في شعره أن يرضى الجمهور عنه ، فكان يغنيه خواطره على الصورة التي
يريدها بل التي يحلم بها خياله ، وينبض بها قلبه وشعوره
ومما يحمد لشوقى حقاً أنه أنشد المصريين كثيراً في الاتحاد بين المسلمين
والأقباط ودعاهم أن يعتصموا جميعاً بحبل الوطن ، وله في ذلك درر لامة
كثيرة ، كان ينهز كل فرصة ، فينظمها ، من مثل قوله في تكريم واصف
غالى سنة ١٩٠٦ :

يا بنى مصرَ لم أقل أمة القبط فهذا تشبثٌ بمحالِ
واحتيالٌ على خيالٍ من الحجج ودعوى من العراض الطوالِ
إنما نحن مسلمين وقبطاً أمةٌ وُحِّدت على الأجيالِ
سبق النيلُ بالأبوةِ فينا فهو أصلٌ ، وآدمُ الجدُّ نالى

وقوله في رثاء بطرس غالى الذى قتله الوردانى سنة ١٩١٠ :

أعهدتنا والقبطَ إلا أمةً للأرض واحدةً تروم مراما
نعلى تعاليم المسيح لأجلهم ويوقرون لأجلنا الإسلاما

الدِّينَ لِلدِّيَانِ جَلَّ جَلالُهُ لو شاء رَبُّكَ وَحَدَّ الأَقْوامِ
هَذِي قَبورُكُمْ وتلكَ قَبورِنا متجاورينَ جاجاً وعظاما

ولا ريب في أن نفس شوقى كانت كبيرة ، فهي تتسع لدينها والديانات الأخرى ، غير أن ذلك ليس هو الأصل الذى نرجع إليه من بيته ، إنما نرجع إلى الجمهور وتغنيه بكل أحلامه وآماله ، فمن المحقق أنه في كل ذلك كان يفكر في جمهوره وقرائه ، ولذلك نجد عنده هذه النعمة ، كما نجد عنده ألقانا أخرى ، ولولا الجمهور ، ولولا أنه يخرج شعره له لما دارت بخلده . ومن هذه الألقان لحن العروبة ، وهو لا يتضح على جناح الطائر قبل الحرب الكبرى ، ولكن مع ذلك يلمع على بعض ريشه ، وهذا طبيعى لأنه كان يتغنى بالإسلام وبالخلافة التركية وبالمسيحية ، وكل ذلك كان يجره لأن يتغنى بالعروبة ، وهى الرابطة القوية بين المسلمين والمسيحيين ولختم المشترك حين يذكرون ماضيهم وحاضرهم وموقفهم تجاه الغرب وأمه . وما أُمّ العروبة كلها إلا أُمّ مهیضة الجناح ، قد هوت إلى الحضيض في كل مكان بعد التحليق في السماء ، ويرى ذلك شوقى ، فيستشعر عاطفة العروبة كما استشعر عاطفة الإسلام ، ويتغنى العرب آلامهم وآمالهم ، واستمع إليه يخاطب عباساً حين حج إلى البيت الحرام وزار قبر الرسول الكريم :

إذا زرتَ يا مولايَ قبرَ مُحَمَّدٍ وَقَبَلَتَ مَثوِي الأَعْظَمِ العَطِرَاتِ
وفاضتُ من الدمعِ العيونُ مهابةً لأحمدَ بين السِّترِ والحِجراتِ
فقلْ لرسولِ الله : يا خيرَ مُرْسَلٍ أَبْنُكَ ما تدرى من الحَسراتِ
شعوبك في شرقِ البلادِ وغربها كأصحابِ كَهْفٍ في عميقِ سُبَاتِ
بأيامهم نوران : ذِكرٌ وَسُنَّةٌ فما بالهم في حالِكِ الظُّلماتِ

وذلك ماضى مجدهم وخنارهم فما ضرهم لو يعملون لآتى
ومن هذا اللحن قوله فى قصيدته «مرحباً بالهلال» :

أممّ الهلالِ مقالةً من صادقٍ والصدقُ أليقُ بالرجالِ مقالا
هذا هلالكمُ تكفلُ بالهدى هل تعلمون مع الهلالِ ضلّالا
سرتِ الحضارةُ حقةً فى ضوءه ومشى الزمانِ بنوره مُختالا
وبنى له العربُ الأجاودُ دولةً كالشمسِ عرشاً والنجومِ رجالا
رفعوا له فوق السّمكِ دعائماً من عليهم ومن البيانِ طوّالا
اللهُ جلّ ثناؤه بلسانهم خلق البيانَ وعلمَ الأمثالا

ويكثر شوقى من الإشارة إلى اللغة العربية فى شعره ، فهى لسان العرب
المبين عن رقيهم القديم ، وبها نزل الوحي وآى الذكر الحكيم ، وما زالت ترجمان
العرب ، ومن قيثارتها يستخرج شوقى أنغامه . على أن غناء شوقى بالعروبة
والعربية ليس كثيراً فى شعره قبل الحرب الكبرى ، فقد كان لا يرى من وطنه
إلا عباساً ، فهو الكوكب الذى يدور فى فلكه «الوطن» ، وشوقى مشغول بتملق
الكوكب عن تملق الفلك ، أو بعبارة أخرى مشغول بتملق الأمير عن تملق
الرعية ، والأمير يشغله بذهبه وما يمد إليه من زينة الحياة والترف ، فكان
بديهياً أن لا يشعر شوقى حينئذ بألام هذا الشعب الرابض فى حمأة البؤس
والاحتلال ، وبالتالي كان غير مهيبٍ ليعزف هذه الآلام ، فهو خادم الأمير
وهو إنما يعيش ليعزف له ما يشاء من الألحان والأنغام

وكانت أنظار الأمير متجهة إلى تركيا ، وقلما اتجهت إلى الشعب ،
فاتجهت لإبرة الشاعر مع القطب ، وبذلك لم ينهض شوقى بهذه الرسالة القيمة
التي كانت تنتظره ، رسالة الشعب وآلامه وما ذاقه حتى الثمالة من كئوس
العذاب والشقاء حتى لتذوى زهرته الناضرة ، إذ يصيبه القدر فى أعزّ بنيه

وأحبهم إليه ، مصطفى كامل ، وكان صديقاً لشوقي في صباه وشبابه ، ومع ذلك لم تتحرك القيثارة ولم ينبض قلب الشاعر ولم يخفق إلا بعد عام ، لأن سيده لم يكن راضياً عن مصطفى لاختلافهما قبيل وفاته في بعض وجوه الرأي ، فلم يستطع أن يتلو شعراً أو ينشده فيه يوم مصيبة الوطن به

وقد يكون السبب الحقيقي في أن شوقي لم يتغن حينئذ بأمال وطنه وآلامه غناءً قوياً واضحاً أن ثورة الوطن لم تكن قد التهب نيرانها ، ولكن مع ذلك كان ينبغي أن يعيش في تبشير التزعة الوطنية التي أخذت أنوارها تتفألت في أفق حياتنا المصرية منذ مطلع هذا القرن .

وإذا كان شوقي لم يعن حينئذ عناية واضحة بحاضر وطنه ، فإنه عنى عناية قيمة بماضيه ، فكتب ملحمة الرائعة « كبار الحوادث في وادي النيل » وكتب قصيدته اليتيمة « أيها النيل » ولع في بصره المتألق المتزوج تاريخ وطنه كأنه قوس قزح يسطع في السماء فصرخ من أعماقه ، وذهب ينشد على قيثارته أغاني ، يصور بها جمال هذا القوس الرائع . أما حاضر الوطن فلم يعن به وكأنما كان من الضروري أن يخرج من برجه العاجي وحياته الضيقة في القصر حتى يرى عالم وطنه المحجوب عنه ، وحتى يخلع عنه زير سيده ، فلا يرى الشعب من خلال رغباته ونزعاته ، بل يراه مستقلاً على حقيقته . وخرج شوقي من البرج العاجي أو الذهبي ، ولكنه لم يخرج إلى الشعب ، بل خرج إلى المنفى في أسبانيا ، وهناك أخذت الكأس تمتلئ بالعاطفة الوطنية ، فقد أبعد شوقي عن ملاعب شبابه ، ورآها من بعيد يجثم عليها كابوس الاحتلال الذي يذيقها ألواناً من العذاب ، فحن الطائر إلى روضه ، وحكى ذلك في قوله الدائع :

وطنى لو شُغِلْتُ بالخالد عنه نازعتني إليه في الخلد نفسى

وكأثما كان منى شوقى عن القصر وعن وطنه جسراً وضعته ربة الشعر
ليعبر عليه شوقى من برجه المنعزل عن الشعب إلى الوديان المنحدرة الملتفة حول
النيل وجداوله وعيونه وغدرانه ، وما يجرى فى هذه الوديان من أحلام وآمال
وآلام ، وما بين تحته الشعب من جروح وقروح

وعاد شوقى إلى وطنه ، وقد اندلع بركان الثورة الوطنية ، فرأى آثارها ،
بل رأى الدماء تخضب أرض الوطن وتسيل فى نواحيه ، واستقبل الطلاب
شوقى فى فناء محطة القاهرة استقبالا رائعاً ، وحمله على الأعناق حتى سيارته
والدموع تترقق من عينيه^(١) . وصفقت ربة الشعر ، وطربت طرباً شديداً ،
وأخذت ترفرف فى الفضاء محاقمة فرحة ، فقد حول شوقى بصره من سماء
القصر الزاهية إلى أرض مصر الدامية ، وأخذ الوطن يحتضن ابنه ، ويضمه
إلى صدره ، ويبثه خواطره وأشجانه ، ولم يلبث أن استيقظ ضمير شوقى
الوطنى بعد أن ظل طويلاً يغطُّ فى نوم عميق ، فكتب قصيدته « بعد المنفى »
بعلم فرحته بلقاء وطنه ، وأنه سيعتنقه اعتناق المؤمنين العابدين ، يقول :

ويا وطنى لقيتُك بعد يأسٍ كأنى قد لقيت بك الشبابا
وكل مسافرٍ سيؤوب يوماً إذا رُزِقَ السلامة والإيابا
ولوأنى دُعيتُ لكنتُ دينى عليه أقابل الحُلمَ المجابا
أدير إليك قبل البيت وجهى إذا فُهِتُ الشهادةُ والمتابا

ونراه فى نفس القصيدة يتحدث عن مشكلة التمييز وجشع بعض التجار ،
وفى ذلك لإرهاص بمستقبل قصائده ، فلم تعد تعنى بمشاكل القصر ، بل
أصبحت تعنى بمشاكل الشعب .

(١) أبى شوقى ص ٩٠ .

على أنه ينبغي أن لا نطلق كلامنا إطلاقاً ، فإن أفاعى « البروتوكول » السياسى وأغلاله لا تزال تشد شوقى من حين إلى حين ، ويظهر أن الطوق الذهبى الذى كان يجذبه منه القصر ويجره به كان من الروعة فى نفسه بحيث لم يفكه تماماً من حول عنقه ، فقد تغنى بالملك فؤاد فى غير قصيدة وإن لم يكن الموضوع الأساسى لشعره ، فقد كان يستهدف له وينفذ إليه فى كثير من وجوه قوله . ولا ريب فى أن هذا بقية من وظيفته القديمة فى القصر ، فقد تعود أن يتملق سيده ، وهو بالرغم من حرته الآن لا يستطيع أن يخلص من ربة التبعية القديمة .

ومهما يكن فقد انبجست العاطفة الوطنية فى نفسه ، وإن كنا نلاحظ شيئاً من الفتور أول الأمر فى متابعة الشعب فى آماله ، ويتضح ذلك فى قصيدته التى نظمها فى « مشروع ملتر » وهو مشروع عارضه المصريون سنة ١٩٢٠ فكان من الواجب أن يقف شوقى فى صفوفهم ، ولكننا نراه يتخلف مع أقلية كانت راضية عن المشروع ، فيقول :

ما بال قومى اختلفوا بينهم فى مِدْحَةِ المشروع أو تَلْبِيهِ
من يَخْلَع النَّيرَ يعشُّ برهَةً فى أثر النَّيرِ وفى نَدْبِهِ
لا تستقلُّوه فما دهركم بجاتم الجود ولا كعبِهِ

وأحس شوقى أنه سقط فى وهدة عميقة ، فتاب إلى رشده ، ولم يعد إلى التخلف عن شعبه ، بل سار فى ركبه ، حتى إذا عُرِضَ مشروع ٢٨ فبراير سنة ١٩٢٢ ذهب ينادى بأنه لا ينى بأمانينا ، وأذاع ذلك فى قصيدته التى يقول فى مطلعها وفى أثنائها :

أعدتِ الراحةُ الكبرى لمن تعبنا وفاز بالحق من لم يرأله طلبنا

وما قضت مصر من كلِّ لُبَّانِهَا حتى تجرَّ ذبول الغبطة القُشْبَا
 نلِّمْ جليلا ولا تُعْطُون خردلةً إلا الذي دفع الدستورُ أو جلبا
 تمهدتْ عقباتٌ غـ ير هَيِّنَةً تَلْقَى رِكابُ الشَّرَى من مثلها نَصَبَا
 وأَقْبَلتْ عقباتٌ لا يُذَلُّهَا في موقف الفصل إلا الشعبُ مُنْتَخِبَا
 له غَدَا رأيه فيها وحكمتُهُ إذا تمهَّل فوق الشوك أو وثبَا

وانصبَّ شوقى مع الشعب يغنيه آماله فى الدستور والنظام البرلمانى وفى
 التعليم والجامعة وفى الجيش ، وفى كل ما يجيش بنفسه من آمال وما يدور
 بفكره من خواطر ، فليس هناك من حادث يمر به إلا ويستخلص له منه
 حكمة وعظة ، وليس هناك من كارثة تنزل به إلا ويقف بقربه يعزیه ويمنيه .
 وكانت له قوة نفاذة أو بعبارة أخرى عين بصيرة تستطيع أن تلمح ما يريد
 الشعب ، فيسبق إلى الدعوة به . فمن ذلك أن النظام البرلمانى الحديد الذى أخذت
 به مصر لعهد الملك فؤاد أحدث حرية غير قليلة للجماعات والأفراد ، ولم تلبث
 هذه الحرية أن تحولت إلى تهاور وتناحر شديد بين الأحزاب وصحفها ، وأقضى
 ذلك مضاجع الصفوة من أبناء مصر ، فتقدمهم شوقى سنة ١٩٢٤ يدعو إلى
 الائتلاف والاتحاد بين الأحزاب فى قصيدته المشهورة التى يقول فيها :

إلامَ الخلفُ بينكمُ إلاما * وهذى الضجة الكبرى عالما
 وفيم يكيد بعضكم لبعضٍ وتبدون العداوة والخصاصا
 وأين الفوز؟ لا مصر استقرتْ على حالٍ ولا السودان داما
 تراميم فقال الناس قومٌ إلى الخذلان أمرهم ترامى
 وكانت مصرُ أوَّلَ من أصبتم فلم تحص الجراح ولا الكلاما

وَلَيْنا الأَمْرَ حَزباً بَعْدَ حَزبٍ فَلَمْ نَكُ مُصْلِحِينَ وَلَا كَرَامًا
 جَعَلْنَا الحُكْمَ تَوَلِيَّةً وَعَزْلًا وَلَمْ نَعُدْ الجِزَاءَ وَالإِنْتِقَامًا
 وَسُئِنَّا الأَمْرَ حِينَ خَلَا إِلَيْنَا بِأَهْوَاءِ النُّفُوسِ فَمَا اسْتَقَامًا

وشوقى بذلك إنما يعبر عن الشعب الحزين الذى نال بعض حقوقه ،
 فاستغلتها الأحزاب لتحصل على كراسى الحكم ، كأنها مغنم أو مكاسب
 لها ، تملأ حجورها هي وأنصارها بالذهب ، وتترك الشعب وراءها يسبق في
 طينة البؤس نقيق الضفادع . أما السودان فيوشك أن يبتلعه الإنكليز ، وإنه
 ليقول لسعد فى تهنته له بنجاته من رصاصة أطلقها عليه بعض الشبان ،
 وهو على اعتزام السفر إلى إنكلترا للمفاوضة فى السودان وبعض الشؤون السياسية :

ويا سَعِدُ أَنْتَ أَمِينُ البِلادِ قَدْ اِمْتَلَأَتْ مِنْكَ أَيْمَانُهَا
 وَلَنْ تَرْضَى أَنْ تُقَدَّ القَنَاةُ وَيُبْتَرَّ مِنْ مِصرِ سِودَانِهَا
 وَحُجَّتُنَا فِيهِمَا كَالصَّبَاحِ وَليسَ بِمِعيكَ تَبْيَانُهَا
 فَصِرُ الرِّياضِ وَسِودَانِهَا عِيونُ الرِّياضِ وَخُلجانِهَا
 وَمَا هُوَ ماءٌ وَلِكنَّهُ وَرِيدُ الحِياةِ وَشِرْيَانِهَا
 تَتَمُّ مِصرَينِ نِـايِعُهُ كَأَنَّ تَمَّ العَيْنَ إنْسَانِهَا

ولا نقرأ شوقى فى هذه الأشعار وفى غيرها من وطنياته حتى نحس مقدرة
 بارعة فى صوغ عواطف المصريين الوطنية ، وكانت لا تفوته حادثة بارزة
 دون أن يسجلها ، ويسجل فيها مشاعر الوطن وآماله وما يضطرب فى نفوس
 أهله من إحساسات ووجدانات على نحو ما نجد فى قصيدته التى نظمها سنة
 ١٩٢٤ حين أطلق من السجن بعض من أهمتهم المحاكم العسكرية الإنكليزية

بقتل السردار ، وفيها يقول :

وَجَدَ السَّجِينَ يَدًا تُحَطِّمُ قَيْدَهُ من ذَا يَحْطِّمُ لِلْبِلَادِ قِيودَا
رَبِحْتَ مِنَ التَّصْرِيحِ أَنَّ قِيودَهَا قَدْ صِرْنَا مِنْ ذَهَبٍ وَكُنَّا حديدَا
يَا فِتْيَةَ النَّيْلِ السَّعِيدِ خذُوا المَدَى وَاسْتَأْنِفُوا نَفْسَ الجِهَادِ مديدَا
وَابْنُوا عَلَى أُسُسِ الزَّمَانِ وَرُوحِهِ رُكْنَ الخِضَارَةِ بَادِحًا وَشَدِيدَا
وَجْهَ الكِنَانَةِ لَيْسَ يُغْضِبُ رَبَّكُمْ أَنْ تَجْعَلُوهُ كَوَجْهِهِ مَعْبُودَا
وَلَوْ إِلَى فِي الدُّرُوسِ وَجُوهِكُمْ وَإِذَا فَرَعْتُمْ ، وَاعْبُدُوهُ هَجُودَا
إِنَّ الذِّي قَسَمَ البِلَادَ حِبَاكُمُ بِلدَا كَأوطَانِ النُّجُومِ مَجِيدَا
قَدْ كَانَ — وَالدُّنْيَا لِحُودِ كَلِمَا — للعبقرية والفنون مُهْودَا

وشعر شوقي في هذه الآونة وبعدها حلقات متصلة من هذه العاطفة الوطنية التي تفيض على شعره سحرًا وجمالًا ، وكأنما أرسله القدر إلى مصر ليغنيها على قيثارته الملهمه حاضرها وكل ما يرتبط بهذا الحاضر من حوادث ومشاعر وخواطر ، كما يغنيها ماضيها وأمجاده ومفاخره . وكلما أزمته أزمة أو نددت عبرة أو بسمة خفق لها قلبه ، وأثبها شعره . وله فرحات قوية بالشباب ، وأيضاً بالشيوخ ، ولكن متى ؟ حين أجمعوا كلمتهم على اتحاد الأحزاب والائتلاف كما يرى القارئ لديوانه في قصيدته « المؤتمر » و « البرلمان » . ويخيل إلى الإنسان أنه لم يترك جانباً في كياناتنا الوطنية إلا جسمه بريشته البديعة

وشوقي في هذا إنما يغني عواطف المصريين الوطنية على نحو ما كان يغنيهم قبل الحرب عواطفهم الدينية ، وكأنه كان يرى أن الشاعر الذاتي لا يأتي بعواطف خالدة إلا قليلاً ، فأكثر عواطفه وقتية ، كالسراب يلمع من بعيد ، فإذا جتته لم تجد شيئاً . ولم يكن شوقي يحب هذا النوع من الشعر

ولا أخذ نفسه به منذ أول القرن الحاضر ، ومن الخطأ أن يقاس بقياس ذاتي أو نفسي ، إلا إذا وسعنا معنى الذات والنفس ، وجعلناهما ذاتاً للغير ونفساً له . ولماذا نلف كل هذا اللف ، إن شوقى فى وطنياته إنما كان يعبر تعبيراً نفسياً عما فى ضمير مصر من مشاعر وعواطف ، وهذا يكفيه فخراً له .

قد يكون محبباً لوطنه ، ولكن ذلك لا يمنع مما نقرره ، فهو لا يصدر فى وطنياته عن محبته وحدها ، وإنما يصدر قبل كل شئ عن المصريين كلهم ، فهو يكتب لهم وينشر هذه الوطنيات فى صحفهم ، لينال إطرأهم واستحسانهم وليقع منهم الموقع الذى كانوا يريدونه من معاصريهم ، وكانت ربة الشعر لا تعصيه ، بل كانت دائماً تلهمه هذا الفيض العذب من الشعر الوطنى الرائع . وليس فيما نزعمه غرابة ، فشوقى شاعر الصحف وشاعر الجمهور ، وقد أخذت الصحف المصرية تمتلىء بأدب سياسى وطنى فيه حدة وفيه ثورة وفيه عنف ، فاتجه شوقى مع أدباء السياسة يقطر للشعب عواطفه الوطنية ، ومدّ صوته بالغناء والشدو ، فأصبح أقوى صوت فى الوادى وأجهره ، وأفخمه وأحلاه ، لا لشيء إلا لقوة فنه ، وروعة شعره .

وإذن فشوقى فى شعره الوطنى إنما يصور عواطف الأمة المصرية قبل أن يصور عواطفه الخاصة ، فعواطفه دائماً لاتهمه ، إنما يهمه من يقدم لهم الصلوات والترايبين فى حرارة وإيمان . وكان قبل الحرب يقدم هذه الترايبين والصلوات لفرد يعبده ويسبح بحمده ، أما اليوم فيقدمها لمعبود جديد ، هو أمة ناهضة خليقة بأن تستعبد مواطنيها وأن يهبوها أرواحهم مخلصين وشعرهم وفهم راضين .

وكان بين النقاد من يقرأ هذا الشعر الوطنى لشوقى ، فيقول إنه لا يعبر فيه عن إخلاص حقيقى ولا عن عاطفة حقيقية ، فهو ليس مصرياً ، بل هو تركى متمصر ، لا يحس الوطنية المصرية إلا إحساساً ظاهرياً أو من الظاهر ، فهو لا

يستبطنه ، ولا يتغلغل في ضميره وأعماقه ، يقول الأستاذ العقاد : « كان شوقي يحس الوطنية المصرية كما يحسها التركي المتمصر من طبقة الحاكين أو المقربين إلى الحكومة ... وكان بمعزل عن الأمة في شعوره ، لا يخامرها بعطفه ، ولا تخامر بعطفها ، ولا يناضل في ميدانها نضال من يهيم النصر والهزيمة ، فما نصر مذهباً قط بين مذاهب السياسة الوطنية إلا في إبان دولته القائمة ، أو في الوقت الذي يأمن فيه سوء العاقبة ، وقد كان هذا مفهوماً منه وهو في وظيفته مقيد بمراسم الديوان وأحكامه ، وليس هذا بمفهوم منه بعد خروجه من الوظيفة إلا على الوجه الذي قدمناه عن شعوره بالوطنية^(١) . » والعقاد مبالغ في حكمه ، فقد أحب شوقي مصر ، ومن ليقة حبه كتب وطنياته ، ولكن كما قلت كان يصلر عن ذلك لا من داخله ، ولكن من داخل المصريين أنفسهم ، بمعنى أن مشاعره في شعره الوطني مستخلصة من بلده وأبناء بلده كما يستخلص العطر من الزهر . وهذا لا يضير شوقي ، فسيان في وطنياته صدوره عن ذاته أو غيره أو عنهما جميعاً ، فهو يغني شعبه ، ويغني نفسه ، لسبب بسيط ، أو بعبارة أدق لتحول مهم طراً في حياة الشعراء المعاصرين ، وهو أنهم نظموا شعرهم لا لينشدوه الخلفاء والأمراء وبطاناتهم ، وإنما لينشدوه الجماهير وليتلوه الناس في الصحف .

ولو أن هذا التحول لم يطرأ على حياة الشعراء ما ظهر هذا الشعر الوطني الحديث ، فهو شعر ألف للشعوب ، ولشعورها بوطنيتها وقوميتها ، ولذلك يكون من الخطأ أن نظن استقلال الشاعر به ، وأنه يصلر فيه عن فوروات في نفسه ، ناسين أن منابعه الحقيقية وفوراته النائرة إنما تنبع وتفور من البركان الكبير ، بركان الأمة . وهذا لا يعني عدم إخلاص في الشاعر ولا ضعف وطنية فيه ، وإنما يعني تسجيل هذه الظاهرة الحديثة ظاهرة تأثير الشعوب العربية في شعرائها

(١) شعراء مصر وبيئاتهم ص ١٨٤ .

المعاصرين واستنطاقهم شعراً يعبرون به عن عواطفها وأمانها وما تشعر به من حزن وفرح وشقاء وسعادة .

ولا يستطيع شخص أن ينكر على شوقي وطنيته ، لأنه يجارى بهذا الشعر شعبه ، بل لعل هذا نفسه هو الدليل الصارخ على وطنيته ، فقد خاص نفسه من دائرة أنانيته الضيقة ، فلم يتغن بعواطف محدودة تخصه ، وإنما تغنى بعواطف شعبه ، وارتفع إلى آفاق من السمو ، انقطعت أعناق بعض معاصريه من الشعراء دون الوصول إليها. أما أنه لم يناضل في سبيل نصره مذهب سياسي معين (١) ، فهذا رأيه إذ لم يكن يجب هذا اللون من التشاحن . وحقاً نجد بين معاصريه أدباء احترفوا الحزبية احترافاً ، فهم ، كل يوم في حزب ، يتنقلون مع الريح يميناً وشمالاً ، ويدقون الطبل دقاً عريضاً لهذا اليوم لهذا الحزب ، ثم ينصرفون إلى حزب آخر ، فيضربون الطبل له ضرباً يصم الآذان والأسماع ، ولم يكن شوقي يجب أن يعيش هذه المعيشة الملونة ألوان الطيف ، وكان في الوقت نفسه غنياً عن أن يرتزق بشعره فاعتزل الأحزاب ، وعاش مستقلاً ، حتى لا يصد أحداً بكلمة أو همسة .

وكل هذا من حق شوقي ، فالناس يختلفون في مزاجهم ، منهم من يجب المصارعة ، حتى مصارعة الثيران لا الإنسان ، ومنهم الهادى الذى لا يستطيع أن يشاهد لوناً من ألوان المصارعة بين الناس . ولم يعرف شوقي يوماً المصارعة فقد جرت حياته فى هدوء لم تتخللها عاصفة سوى عاصفة النقي ، ومع ذلك مرت بسلام . ومثله فى هدوئه ومزاجه لا تقاس وطنيته بصراعه واصطدامه بالناس ، وإنما تقاس بفته وشعره الذى سخره لمصر والمصريين ، وفى ذلك يقول فى قصيدته « نهضة مصر » :

جعلتُ حلاها وتمثالها عيون القوافي وأمثالها
 وأرسلتها في سماء الخيال تجرُّ على النجم أذيالها
 وإني لغريدُ هذى البيطاح تغدَّى جناها وسلسالها
 ترى مصر كعبة أشعاره وكلَّ معلقه قالها
 وتلمح بين بيوت التصيد حجال العروس وأحجالها
 أدار النسيبَ إلى حُبها وولَّى المدائح إجلالها
 أرنَّ بغابرها العبقريَّ وغنَّى بمثل البكى حالها
 ويَرزوي الوقائع في شعره يروضُ على البأس أطفالها
 وما لحوأ بعدُ ماء السيوف فما ضرَّ لو لحوأ آلها

وكأنما كان يحس شوقى أنه مزمار مصر ، بعثه الله إليها ، لينفخ في روحها ،
 تارة مستمداً من حاضرها ، وتارة مستمداً من ماضيها . وإذا كانت مصر تفاخر
 بأمجادها القديمة وما اكتشف من تحف الفن في مقابر توت عنخ آمون وغيره ،
 فأولى لها أن تفاخر بهذا الشاعر الذى أحال لها هذه الأمجاد والتحف أحياناً
 ساحرة .

ومهما يكن فقد غنى شوقى للشعب المصرى عواطفه الوطنية الماضية والحاضرة
 غناء مملكتَ - ولا يزال يملك - عليه لُبَّه . وكان الجمهور المصرى أثناء هذه الحقبة
 من حياته يرهف أذنه له ، وينتظره مع الصباح فى صحيفة الأهرام أو فى صحف
 أخرى كصحيفة الجهاد أو السياسة ، ليمتدع شعوره بهذه الآيات البديعة من
 الوطنيات التى كان ينظمها ، والتى لم يعد بين أبناء الوادى من يستطيع أن ينافسه
 أو يشق غباره فيها ، حتى حافظ إبراهيم الذى كان يصول ويجول فى ميدان هذه
 الوطنيات وحده قبل الحرب الكبرى التى رايتها واستسلم ، فإن فنه لم يكن من

القوة بحيث ينهض لفن شوق وصناعته .

وظل شوقى يرتل للمصريين أعياد جهادهم وأحداث سياستهم ، ولم يكتف بذلك ، بل وضع الأناشيد لينشدها النشء ، ويتغنوا بها فى طرقاتهم وكشافتهم وحرهم وسلمهم ، من مثل هذا النشيد :

اليومَ نسودُ بوادينا	وانعيدُ محاسنَ ماضينا
وبشيد العزِّ بأيدينا	وطنٌ نفيده ويفدينا
وطنٌ بالحقِّ نؤيدهُ	وبعينِ اللهِ نشيدهُ
ونحنُّه ونزيِّنهُ	بمآثرنا ومساغينا
سرُّ التاريخِ وعنصرهُ	وسريرُ الدهرِ ومنبرهُ
وجنان الخلدِ وكوثرهُ	وكفى الآباءِ رياحينا
تخذ الشمس له تاجا	وضحاها عرشاً وهاجا
وسماء السؤدد أبراجا	وكذلك كان أولينا
العصر يراكم والأممُ	والكركنك يلحظ والمهرمُ
أبني الأوطان ألا هم	كبناء الأولِ يبينينا
سعيًا أبدأ سعيًا سعيًا	لأثيل المجدِ وللعلينا
ولنجعل مصر هي الدنيا	ولنجعل مصر هي الدنيا

وفى الجزء الرابع من ديوانه نشيده (بنى مصر مكانكم تهيأ) ونشيد الكشافة والوطن و (النيل العذب هو الكوثر) ولا يقرأ أحد هذه الأناشيد حتى يشعر شعوراً عميقاً بأن شوقى كان منحة رائعة من ربة الشعر لمصر الحديثة ، فقد أحالتها شعراً ، أحالت ماضيها أو تاريخها ، وحاضرها أو نهضتها ، كما أحالت مستقبلها فى

هذه الأناشيد أحلاماً سعيدة ، بل أعياداً وأفراحاً إن صح هذا التعبير . ولم ينطق شوقي في الصحف عن الروح الوطنية لمصر وحدها ، بل حلق بقيثارته في جو العالم العربي كله ، وحقاً إنه كان يخلق في هذا الجوى وينطق عن أهله وشعبه قبل الحرب الكبرى ، ولكن اللحن تغير الآن ، فقبل هذه الحرب كان يذكر العروبة على هامش مذائحه في الترك أو في الرسول الكريم ، أما اليوم وفي هذه الحقبة فإنه يتغنى بالترغعات الوطنية والقومية الطارئة على هذه الشعوب . وربما لمخنا في سينيته الأندلسية ونونيته شيئاً من هذا الاتجاه الجديد ، وهو التغنى بالعرب ، ولكنه حينئذ كان يذكر مجدهم الدائر ، أما بعد الحرب الكبرى ، وبعد نمو الترغعات القومية ، فإننا نجد يقف من العرب موقفه من مصر ، فهو يتغنى بأمجادهم الماضية ، وهو يتغنى بثوراتهم الحاضرة ، وهو يحس إحساساً قوياً بأن مصر والشام والعراق وغيرها من البلاد العربية أسرة واحدة ، حتى ليقول في قصيدته يوم تنويجه :

ربَّ جَارٍ تَلَفَّتْ مِصْرُ تَوْلِيهِهِ سَوَالِ الْكَرِيمِ عَنْ جِيرَانِهِ
بِعَثْنِي مَعْرَبًا بِمَا قِيَّ وَطَنِي أَوْ مَهْنَتًا بِلِسَانِهِ
كَانَ شِعْرِي الْغِنَاءَ فِي فَرْحِ الشَّرِّ قِ وَكَانَ الْعَزَاءُ فِي أَحْزَانِهِ
قَدْ قَضَى اللَّهُ أَنْ يُؤَلَّفَنَا الْجُرْحَ وَأَنْ نَلْتَقِيَ عَلَى أَشْجَانِهِ
كَمَا أَنَّ بِالْعِرَاقِ جَرِيحٌ لَمَسَ الشَّرْقُ جَنْبَهُ فِي عَمَانِهِ
وَعَالِنَا كَمَا عَلَيْكُمْ حَدِيدٌ تَنْزَى اللَّيْثُ فِي قَضْبَانِهِ
نَحْنُ فِي الْفَسْكَرِ بِالْدِيَارِ سِوَاةٍ كُلْنَا مَشْفُقٍ عَلَى أَوْطَانِهِ

أخذ شوقي يحس بهذه الروابط القوية بين الأمم العربية ، فسور مجدهم متألفة ، وأناشيدهم في أفراحهم وأحزانهم متحدة ، وهذه قيثارته تشاركهم في

مسراتهم وأتراحهم وتهنئاتهم وتعزياتهم . وربما لم يظفر قطر من شوق بما ظفرت به سوريا ، فقد راح يرتل عصرها الزاهي أيام الأمويين ، ويشيد بأبنائها في قصيدته التي أنشدها بدمشق في المجتمع العلمي العربي يوم ١٠ من أغسطس سنة ١٩٢٥ ، وفيها يقول :

قُرْ نَاجِرِ جِلْقٍ (١) وَأَشْدُّ رَسْمٍ مِنْ بَانُوا مَشَتْ عَلَى الرَّسْمِ أَحْدَاثٌ وَأَزْمَانُ
هَذَا الْأَدِيمُ كِتَابٌ لَا كِفَاءَ لَهُ رَثُّ الصَّحَائِفِ بَاقٍ مِنْهُ عُنْوَانُ
بَنُو أُمِيَّةٍ لِلْأَنْبَاءِ مَا فَتَحُوا وَاللَّاحَادِيثُ مَا سَادُوا وَمَا دَانُوا
كَانُوا مَلُوكًا سَرِيرُ الشَّرْقِ تَحْتَهُمْ فَبِهَلْ سَأَلْتَ سَرِيرَ الْغَرْبِ مَا كَانُوا
عَالِينَ كَالشَّمْسِ فِي أَطْرَافِ دَوْلَتِهَا فِي كُلِّ نَاحِيَةٍ مُلْكٌ وَسُلْطَانُ
لَوْلَا دِمَشْقُ لَمَا كَانَتْ طَلَيْطَلَةٌ وَلَا زَهَتْ بَيْنِي الْعِبَاسُ بَعْدَانُ
مَرَرْتُ بِالْمَسْجِدِ الْحَزُونِ أَسْأَلُهُ هَلْ فِي الْمُصَلَّى أَوْ الْحَرَابِ مَرَوَانُ
تَغْيِيرُ الْمَسْجِدِ الْحَزُونِ وَاخْتَلَفَتْ عَلَى الْمَنَابِرِ أَحْرَارٌ وَعَبْدَانُ
فَلَا الْأَذَانَ أَذَانٌ فِي مَنَارَتِهِ إِذَا تَعَالَى وَلَا الْأَذَانَ أَذَانُ

ولم تُمدَحْ دمشق بقصيدة ولا ذكر مجدها الغابر ، كما مدحت وذكر مجدها في هذه القصيدة التي صاغ فيها شوقي عواطف الدمشقيين وعبر لهم تعبيراً نفسياً دقيقاً عما يجول في ضمائرهم . وقد انطلق يصف رياضها وجناتها فقال :

آمَنْتُ بِاللَّهِ وَاسْتَنْبَيْتُ جَنَّتَهُ دِمَشْقُ رَوْحٌ وَجَنَّاتٌ وَرِيحَانُ
جَرَى وَصَقُّهُ يَلْقَانَا بِهَا بَرْدَى كَمَا تَلْقَاكَ دُونَ الْخُلْدِ رِضْوَانُ

دخلتها وحواشيها زمردة^١ والشمس فوق لجين الماء عميان
 والخور في دمر^(١) أو حول هامتها حور كواشف عن ساق وولدان
 وروة الواد في جلباب راقصة الساق كاسية والنحر عريان

وما زال يتغنى بطبيعة الغوطة والشام حتى انتهى إلى نصيحة القوم بأن
 يشيدوا كما شاد آباؤهم ، وأن تتحد فرقتهم وملهم في هوى الوطن ، ويحتم
 قصيدته بهذا البيت البديع .

ونحن في الشرق والفضحى بنورحم ونحن في الجرح والآلام إخوان

وانبهر أهل دمشق ، فقد جاءهم شوق بتميمة لا تقل روعة وبيانا عن
 تمامه في مصر بلده ، وأصبح شاعرهم الذي يغنى روحهم الوطنية على نحو ما
 يغنى الروح المصرية . ولم تلبث الحوادث أن عصفت بسوريا ، فإن الدروز
 ثاروا وثار معهم دمشق فهاجمها الفرنسيون بالقنابل ، وكانت بينهم وبين أهلها
 وقعة مشهورة ، وأنزلوا بهم قارعة من قوارعهم ، فخضبت الدماء الذكية شوارع
 دمشق ودروب الغوطة ، وتلفتت دمشق إلى شاعرها ، فإذا هو يندب يومها
 أروع ندب ، وكأنما انبجست فيه نفس الفورة الوطنية التي انبجست في
 قلوب أهلها ، وانحلت في فزاده خيوط مشاعرهم ، واستمع إليه يقول :

سلام من صبا بردى أرق[×] ودمع لا يكفكف يا دمشق
 ومعدرة البراعة والقوافي جلال الرزء عن وصف يدق
 لحاها الله أنباء توالى على سمع الولي بما يشق
 تكاد لروعة الأحداث فيها تحال من الخرافة وهي صدق

(٢) دمر : ضاحية من ضواحي دمشق .

وقيل معالم التصاريح دُكَّتْ وقيل أصابها تَلَفٌ وحرَقُ
 رِبَاعُ الخُلْدِ وَيَحْكُ مادهاها أحقُّ أنها درَسَتْ أَحَقُّ
 وأين دُمى المقاصر من حجالٍ مهتَكَةٌ وأستارٍ تُشَقُّ
 بَرَزْنَ وفي نواحي الأيِّكِ نارٌ وخَلَفَ الأيِّكِ أفرانِخُ تُرَقُّ
 إذا عصف الحديد احمرَّ أُنُقُ على جنباته واسودَّ أُنُقُ
 بنى سورِيَّةَ أطرحوا الأمانى وألقوا عنكم الأحلام ألقوا
 نصحتُ ونحن مختلفون دارًا ولكن كلُّنا في الهمِّ شَرَقُ
 ويجمعنا إذا اختلفت بلادٌ بيان غير مختلفٍ ونُطَقُ

وليس في سوريا أديب إلا ويحفظ هذه القصيدة العصماء التي وقع شوقي
 الحانها لا على أوتار قيثارته أو نفسه فحسب ، بل على أوتار قلوب أهل سوريا
 أنفسهم ، فقد أذاب فيها كل عواطفهم ومشاعرهم ، فأحبوه بل آثروه على
 ذات شعرائهم ، ولذلك كنت لا تذكره لأحدهم ، إلا ويخفق فزاده حين سماع اسمه
 ولم يحدث أن هاجمه أحد بنقده هناك ، فقد كانوا يرونه ، ولا يزالون ، نفحة
 سماوية ، فلم يحاول أحد منهم تعويق فيضه يوماً ولا هدمه .

وعلى هذا النحو أخذت ربة شعر شوقي ترفرف لا في سماء الوطنية المصرية
 وحدها ، بل في سماء الوطنية السورية أيضاً وفي سماء كل بلد عربي تنزل هنا وهناك
 متى أحببت أو أرادت ، وتترنح الحوادث ، فتصفق بأجنحتها ، وتغنى العرب
 أناشيد وطنياتهم وحررياتهم ، وتصور لهم آمالهم في مستقبل هنيء .

وقد جف في شوقي بعد الحرب الكبرى وزوال الخلافة التركية معين تركيباته
 القديمة ، نظم بعض قصائد في انتصار مصطفى كمال على اليونان ، ولم يلبث
 أن خاصمه حين سمع بثورته على القديم كله . وكان هذا من حسن حظ البلاد

العربية ، فإنه لم يعد يتغنى بالترك ولا بما يتصل بهم من الخلافة ، وأيضاً فإنه لم يعد يتغنى بالبسفور وكوكصو أو جكسو وجسر غلطة بل أصبح يتغنى بالعرب ، ونظم موشحاً في عبد الرحمن الداخل ، كما نظم في طبيعة البلاد العربية ، وشدا بجناتها وأنهارها ومناظرها ، وكان يكثر من زيارة لبنان بعد الحرب ، فخص رياضها وغدرانها وسهولها وجبالها بقصائد بديعة ، واسمعه يقول في واحدة منها :

لُبْنَانُ وَالخُلْدُ اختراع الله لم يُوسَمُ بِأَزِينٍ مِنْهَا ملكوته
 مَلِكُ الهضابِ الشَّمِّ سلطان الرُّبَى هَامُ السحابِ عروشُه ونخوته
 أَبهى من الوشَى الكريمِ مَرُوجُهُ وألذُّ من عَطَلِ النحورِ مروتُه (١)
 وكان أيام الشباب ربوعه وكان أحلام الكعاب بيوته

وكل ذلك كان ثمرة نزعة العروبة التي انطوت عليها نفس شوقي ، فهو يشارك العرب في ثوراتهم وفي تصوير أمجادهم وطبيعة بلادهم وفراديسهم وحنانهم ، وكان له من القدرة في التعبير ما جعله يبدع معاصريه في كل ناحية لمسها ، بل ما جعل العرب أنفسهم يعلون بعض قصائده كأنها مصاحفهم .

وأظن أننا لم ننس ما قلناه عن هذه الأنغام كلها ، فهي من وحى الجمهور المصرى والجهالير العربية التي أخذ شوقي ينشد لها في الصحف هذه المزامير ، وهي مزامير جديدة لا عهد للشعر العربى بها ، فلم يكن الشاعر العربى قبل هذا العصر يغنى في الجهالير ولا كان يعبر عن روحها الشعبية أو الوطنية ، إنما كان يعبر عن نفسه أو عن سادته . أما في هذا العصر فقد تحول يعبر عن أمته وعن قارئيه ، فشوق أثناء عمله لهذا الشعر كله لا يفكر في عواطفه ، وإنما يفكر في عواطف قرائه بمصر والبلاد العربية . ولو لم تتطور حياة مصر وحياة الشرق من

(١) مروت : جمع مرت وهو المفازة .

حولها ، وتظهر فكرة الوطنية والقومية ، ويأخذ الشعب المصرى والشعوب العربية فى البروز ، بل فى السيادة والحياة الديمقراطية ، ولولم تظهر الصحف وبتنشر التعليم ، ويظهر جمهور واسع يتمجه إليه الشعراء بشعرهم لولا هذا كله ما تحول الشعر العربى إلى هذه الوجوه الجديدة التى نجدها عند شوقى .

وهو فى الحقيقة خير مثال لما طرأ على شاعرنا الحديث من تطور ، فقد عاش يغنى غيره ، يغنى عواطفه ومشاعره ، غنى عباساً وغنى مصر والإسلام والعروبة من خلاله ، وداخل ظلاله . وربما كانت مدائح الرسول فقط هى التى صاغها مستقلة عن عباس فى هذه الحقبة ، ومع ذلك فقد حجج عباس ، وربما كانت هذه النزعة الدينية تعجبه .

هكذا كان شوقى أولاً وقبل منفاه ، فاما عاد لم يجد سيده ، فتحول إلى معبود جديد هو الشعب المصرى والشعوب العربية . فهو دائماً لغيره ولا يفكر فى عواطفه وميوله ، وإنما يفكر فى عواطف غيره وميوله ويحسن إلى أبعد حد التعبير عن ذلك ، كأنه موكل بصدق التعبير النفسى عن هذا الغير ، سواء أكان أميراً أم كان شعباً أم شعوباً .

ولا يظهر ذلك ، فى شعر شوقى السياسى فحسب ، بل يظهر فى كل ضروب شعره الأخرى ، فهو دائماً لا تعنيه نفسه ، إنما تعنيه أشياء خارجة عنه . وكان بالجمهور وكانت الصحف دائماً قبلته ، حتى حين كان يغنى للخديوى عباس ، وحين كان يعتزل الناس فى برجه العاجى أو الذهبى . فلم ينفك عنه اهتمامه بالجمهور والصحف . إنما الذى يلاحظ أن هذا الاهتمام يتطور وتختلف اتجاهاته مع مر الزمن ، فهو يهتم بالجمهور قبل الحرب الكبرى فيغنيه التركيات ، ويغنيه الإسلاميات ، ويغنيه تاريخه ، كما يغنيه عروبه . ولكن لا تنحسر موجة الحرب حتى تفيض مع شعبه والشعوب العربية مشاعره الوطنية والعربية . وهذا هو معنى أن شوقى يصور أوضح تصوير تطور شاعرنا الحديث مع جمهور قرائه

ومع الصحف التي يقول عنها في إحدى قصائده إنها آية العصر .
وليس ما قدمنا كل ما نجده للجمهور والصحف من أثر في شعر شوقي ،
فهناك جوانب أخرى في الديوان يتضح فيها هذا الأثر اتضحاً شديداً . ولا
نبالغ إذا قلنا إن كل شعر شوقي تقريباً أريد به الجمهور والصحف ، فهو
يتزع عن قوسهما في مناحي شعره المختلفة وهي مناح متعددة ، وربما كانت
كلمة المناسبات خير كلمة تجمعها وتضم أطرافها المتباعدة .

٣

المناسبات

رأينا شعر شوقي يتطور تحت تأثير الجمهور الذي يقرأه في الصحف ،
وما زال يصعد به في تطوره حتى انتهى إلى هذا الشعر الوطني أو السياسي .
ونستطيع أن نرد إلى هذا المؤثر في شعره كثيراً من جوانبه ، فنحن إذا ذهبنا
نتصفح شوقياته وجدناها في أغلبها شعراً قيل في مناسبات مختلفة . فهو يمدح
الخدوي في أعياده وفي أثناء تنقلاته بمصر أو رجوعه إليها من الاستانة ، وهو
يرثي الأعيان الذين يتوفون ، ولا يبرغ حادث أو مخترع جديد إلا يهز
نفسه ويحفزه لنظم الشعر .

ولكن لا تظن أنه في ذلك كله ينفصل عن الجمهور ، فقد كان يمدح
سيده ، وينشر مديحه في الصحف ، وهو لذلك لا يفكر فيه وحده ، بل يفكر
أيضاً في الجمهور الذي سيقراه . وشوقي من هذه الناحية ينفصل في مديحه عن
الشعراء القدماء : العباسيين وغيرهم ، فقد كانوا لا يفكرون إلا في الخلفاء
والأمراء الذين يمدحونهم ، فإن فكروا في غيرهم فإنما يفكرون في الطبقة
المستنيرة التي تحيط بهؤلاء الخلفاء والأمراء من بطانتهم وحواشيهم . أما شوقي

فلا يفكر أثناء مديحه في عباس وحاشيته وحدهما ، وإنما يفكر أيضاً في الجمهور أو الجماهير التي ستقرأه في الصحيفة التي ينشر فيها شعره . ونفس عباس سيده كان يفكر في هذه الجماهير التي ستقرأ شعر شوقي بأكثر مما كان يفكر أسلافه من الأمراء . ومن هنا يتملق له شوقي هؤلاء القراء ، ويحاول أن يأتيهم بما يملأ أنفسهم إعجاباً بسيده وولى نعمته .

ونحن إذا استثنينا مدائحه الأولى التي وصف فيها حفلات أقيمت في قصر عابدين ، وصور فيها الخمر والرقص وجدناه يهجر هذا اللحن ، ويأخذ في تملق الجمهور المصري بجانب تملقه لسيدة ، فهو لا يصنع القصيدة لعباس وحده ، وإنما يصنعها له وللشعب ، وكانت له حيل إلى ذلك كثيرة ، فهو إذا مدح عباساً في عيد من أعياده اختار ملبسة شعبية ، أو وقف يشيد بأعماله للشعب وإصلاحاته . وكان عباس في الشطر الأول من حكمه مغاضباً للإنكازيين وكان المصريون يحبونه ، فكان شوقي يعصر لهم هذا اللحن دائماً في شعره . ومن يقرأ مدائحه فيه بالجزء الأول من « شوقياته » وهو يشتمل على أكثرها يجده يربط دائماً عباساً بالشعب ، وهو لذلك يختار مناسبة يجعلها مركز قصيدته ، كأن يزور عباس طنطا ، أو يفد وباء « الكوليرا » على البلاد ، أو تكون عمته فاطمة بنت إسماعيل من أسباب إنشاء الجامعة المصرية القديمة ويحتفل بافتتاحها . وكأنما يريد شوقي أن لا يكون عباس هو القطب أو محور الدائرة ، فالشعب لا بد أن يكون له مكانه . وقرأ قصيدته فيه « وداع »^(١) فروق وهنئة العيد « فإنك تجده يدخل في نسيجها خيوطاً ترزع المصريين ، وخيوطاً أخرى ترزع العرب جميعاً من مسلمين ومسيحيين ، أما الخيوط التي تهم المصريين فتتضح في مثل قوله :

عروسُ الشرقِ مصرُ ولا أبالي لقد شَبَّتْ وما بلغ الرِّضَاعَا

(١) فروق : الامتانة .

أخذت بشوروي الحكم فيها وما تألو منهاجته اتباعا
 تدرجها على ذل سباح من الأحكام سناً واشتراعا
 وأنت منيها ما تبغيه وأكرم من يروم لها النفاعا
 وكأنه يتكلم بلسان المصريين إذ يقول له :

أعدّ بالعلم سوؤددها فإني وجدت العصرَ علماً واختراعاً

وشوقى بهذا ونحوه إنما كان يريد أن يرضى الرأى العام المصرى ، يرضيه عنه وعن عباس ، أما عنه فلأنه يغنى له عواطفه ، وأما عن عباس فلأنه يصوره له أميراً ديمقراطياً يأخذ بالشورى فى حكمه ، فهو يشرك الشعب فى الإشراف على إدارة البلاد وسياستها ، وهو عامل على أن يحقق لهذا الشعب كل أمانيه وآماله ! . وعلى هذا النحو بثّ شوقى فى مديحه لعباس نغماً كان جديداً على أذن الشعب ، وكان يرتاح لسماعه ، بل كان يحب أن يسمعه وخاصة من شاعر الأمير . ولا ريب فى أن شوقى كان يتعلق بهذا النغم الشعب وعباساً جميعاً ، فهو ينال به الحظوة لدى الطرفين . ولم يكن يكتفى بالخطوة عند المصريين وحدهم ، ولذلك نراه فى نفس التصيدة يتغنى بفروق ، وكان يصطاف فيها عباس ، وينفذ أثناء تغنيه بها إلى أنها كانت رومية مسيحية ، فجعلها الترك عثمانية إسلامية ، وينهز الفرصة ، فيدعو إلى الاتحاد بين المسلمين والمسيحيين وأن يبنوا التعصب والفرقة بينهما :

أدارَ محمد وتراثَ عيسى لقد رضياك بينهما مشاعاً

فهل نبذ التعصبَ فيك قومٌ يمدُّ الجهلُ بينهمُ النزاعاً

ومعنى ذلك أن شوقى فى مديحه ، لم يكن كأسلافه يفكر فى الأمير وحده ،

وإنما كان يفكر في شعبه ، وربما مدَّ تفكيره ، ففكر في شعوب أخرى . وكل هذا جديداً على قصيدة المديح العربية ، فقد كانت تؤلف قديماً للفرد ، ولم تكن تؤلف للجمهور ، ولم يكن الشاعر يسأل نفسه أثناء تأليفها أهذا المعنى يرضى الجمهور أم لا يرضيه ، ولم يكن يبحث عن المعاني التي ينال بها رضا الرأى العام من حوله ، فكل ذلك لم يكن يعنيه لسبب بسيط ، وهو أنه لم يكن هناك جمهور ولا صحف ولا رأى عام .

وإذا كان شوقى قد حوّر تحت تأثير الجمهور في قصيدة المديح فإنه حور أيضاً تحت تأثيره في قصيدة الرثاء . ويحتل الرثاء حيزاً واضحاً في شعره ، وكان يريد في أكثره أن يرضى بعض أصدقائه ويقضى حقوقهم عليه كما يقول في بعض قصيده ، ولكن من يتصفح مجده ينحاز عن الندب والبكاء وبث اللوعة إلى التفكير في الحياة والموت وأن دنيانا لحظات قصيرة مملأى بالأوصاب والآلام . ويسترسل في هذا العنصر الإنساني حتى يخرج القصيدة من حيز الرثاء الشخصى إلى حيز إنساني عام ، يجد فيه كل مواطن ، بل كل عربي ، سلوته وعزاه وما يساعده على أن يصرع حزنه وشقاه وأوجاعه النفسية ، كأن يقول في رثاء جدته :

وَمَهْدُ الْمَرْءِ فِي أَيْدِي الرِّوَاقِ كَنَعَشِ الْمَرْءِ بَيْنِ النَّاحِيَاتِ
وَمَا سَلِمَ الْوَلِيدُ مِنْ اشْتِكَاءِ فَهَلْ يَخْلُو الْمَعْرُوفُ مِنْ أَذَاعِ
هِيَ الدُّنْيَا قِتَالٌ ، نَحْنُ فِيهِ مَقَاصِدُ لِلْحُسَامِ وَاللَّقِنَاةِ
وَكُلُّ النَّاسِ مَدْفُوعٌ إِلَيْهِ كَمَا دُفِعَ الْجَبَانُ إِلَى الثِّبَاتِ
نُرُوعٌ مَا نُرُوعُ ثُمَّ نُرْمَى بِسَهْمٍ مِنْ يَدِ الْمَقْدُورِ آتِ

ويقول في رثاء أمين الرافعي :

إنما العالم الذي منه جئنا مَلْعَبٌ لا يُنَوِّعُ التَّمثِيلَا
 بطل الموت في الرواية رُكْنٌ بُدِّيَتْ منه هيكلا وفصولا
 كلما راح أو غدا الموت فيها سَقَطَ السِّتْرُ بالدموع بليلا

وليس هذا العنصر في رثاء شوقي جديداً في العربية ، فهو موجود من قديم ،
 ووسَّعه المتنبي ، ثم انتهى به أبو العلاء إلى الغاية في مراثيه . إنما الذي نلاحظه
 أن شوقي استغل هذا العنصر في رثائه ، ولم يفته استغلاله إلى أبعد الحدود ،
 حتى يعمق في قرائه إحساسهم ، أو قل حتى يخاطب أعماق نفسياتهم . وهو يسلك
 في هذا العنصر حكما كثيرة مقلداً لأستاذه المتنبي كما يسلك نقداً اجتماعياً ، وهو في
 كل ذلك تلميذ المتنبي .

وبذلك يصبح الشخص في أكثر مراثي شوقي ليس غاية في نفسه ، بل هو
 وسيلة ، ليعرض شوقي على قرائه حقائق الحياة ، وليقدم لهم القدوة المثلى في
 الخلق مستعيناً في كثير من الأحوال بعبء التاريخ وبنقد اجتماعي طريف . ومرثيته
 في مصطفى كامل من أدق الأمثلة على بروز هذا العنصر في شعره ، بل على
 أن الميت في مراثيه يصبح كالنواة لمجموعة من الأفكار ، وكأن موته ومصيبة
 الشاعر فيه — وكان صديقاً له — شيء يجري على الهامش ، أما الصميم فبثُّ
 الحكيم وبث الخلق السامي ، واستخراج العبر والعظات ، واسمعه يقول :

الناسُ جارٍ في الحياة لغايةٍ ومضللٌ يجرى بغير عنانٍ
 والخلدُ في الدنيا وليس بهينٌ علياً المراتب لم تتخَّج لجانٍ
 المجدُّ والشرف الرفيعُ صحيفةٌ جُعِلَتْ لها الأخلاقُ كالعنوان
 دَقَّتْ قلبَ المرءِ قائلةٌ له إن الحياةَ دقائقٌ وثوانى

فَارْفَعْ لِنَفْسِكَ بَعْدَ مَوْتِكَ ذِكْرَهَا

فَالذِّكْرُ لِلْإِنْسَانِ عُمُرُهُ ثَانِي

للمرء في الدنيا وَحَمِّ شُؤُونِهَا مَاشَاءَ مَنْ رِيحٌ وَمَنْ خُسْرَانٌ

فهي الفضاة لِرَاغِبٍ مُتَطَلِّعٍ وَهي المَضِيقُ لِمُوْتَرِ السَّلْوَانِ

النَّاسُ غَادٍ فِي الشَّقَاءِ وَرَائِحٌ يَشْتَقِي لَهُ الرُّحْمَاءُ وَهُوَ الهَانِي

وَمُنْعَمٌ لَمْ يَلْقَ إِلَّا لَذَّةً فِي طَيْبِهَا شَجَنٌ مِّنَ الْأَشْجَانِ

فَاصْبِرْ عَلَى نِعْمَى الْحَيَاةِ وَبُؤْسِهَا نِعْمَى الْحَيَاةِ وَبُؤْسِهَا سِيَانِ

وكل ذلك إنما أراد به شوقى أن يتيح لقرائه مجموعات من الخبرات والتجارب الإنسانية ، حتى يظفر بإعجابهم ، وحتى يجلدوا في شعره ما ينفس عن آلامهم ، بل ما يملؤهم ثقة وطموحاً .

ولم يكن شوقى يستخدم هذا العنصر وحده في مرثيته ، بل كان يستخدم عناصر أخرى ، حتى يوسع محيط مرثيته ، ولم يكن يبعد في هذه العناصر ، بل كان يستهدف لها إما في ظروف الميت الخاصة ، وإما في ظروف عامة تتصل به ، فإذا كان عالماً عرض للنهضة العلمية وقيمتها في حياة الأفراد والأمم ، وإذا كان وزيراً عرض للشئون السياسية والوطنية ، وإذا كان قاضياً عرض للقضاء ونزاهته ، وإذا كان قبلياً عرض لاتحاد الفرعين في شجرة الوطن المباركة فرعى الأقباط والمسلمين . وكثيراً ما يتخذ من حادث مصادف عام رداءً حزيناً يلف فيه رثاءه على نحو ما نرى في رثائه لمصطفى فهمى ، فقد اتفق أن توفى أثناء الحرب الكبرى ، فخرج من رثائه له إلى الحديث عن هذه الحرب وما تفجع به الإنسانية ، من مثل قوله :

يَا وَيْحَ وَجْهِ الْأَرْضِ أَصْبَحَ مَا تَمَّا بَعْدَ الْفَوَارِسِ مِنْ بَنِي حَوَاءِ

يتقاذفون بذات هَوْلٍ لم تَهَبْ حَرَمَ المَسِيحِ ولا حِمَى العَذْرَاءِ
من مَحَدَّاتِ العِلْمِ إلا أَنهَا إِيَّامٌ عَوَاقِبُهَا عَلَى العُلَمَاءِ

وتُوَفِّيَ رِياضَ فَمَحَدَّثَ عَن زَوَارَتِهِ وَأَعْمَالِهِ وَسِيَاسَتِهِ، وَعَن سَنَةِ الحَيَاةِ
والمَوْتِ، ثُمَّ حَاوَلَ أَن يَأْتِيَ بِمَوْضُوعٍ جَدِيدٍ يَحُوكُ حَوْلَهُ شَعْرَهُ، فَلَمْ يَجِدْ إِلَّا
البَخَارَ وَأَنَّهُ أَدْرَكَ عَصْرَ المَخْتَرَعَاتِ الحَدِيثَةِ. وَعَلَى هَذِهِ الشَاكِلَةِ لَا يَزَالُ يَبْحَثُ عَن
مَهْدٍ وَثِيرٍ يَقْدَمُ فِيهِ مَرِثَتُهُ لِقَرَائِهِ. وَقَدْ تَحَوَّلَ بَعْدَ الحَرْبِ وَحِينَ شَبِتَ حَرَكَتُنَا
الوَطَنِيَّةُ إِلَى إِدْخَالِ إِشْعَاعَاتٍ مِنْهَا كَثِيرَةٌ إِلَى مَرَاثِيهِ، فَمن ذَلِكَ أَنَّهُ كَانَ يَرْتَبِئُ
الصَّحْفِيِّينَ مِنْ أَمْثَالِ يَعْقُوبِ صُرُوفٍ وَأَمِينِ الرَّافِعِيِّ، فَيَعْرِضُ لِمَوَاقِفِهِمُ السِّيَاسِيَّةِ،
وَكَيْفَ سَأَلُوا أَقْلَامَهُمْ لِتَحطِيمِ الأَغْلَالِ وَفِكِّ الرِّقَابِ، مِنْ مِثْلِ قَوْلِهِ فِي الرَّافِعِيِّ:

يَا أَمِينَ الحَقُوقِ أَدَيْتَ حَتَّى لَمْ تَحْنُ مِصْرَ فِي الحَقُوقِ قَبِيلاً
لَسْتُ أَنْسَاكَ قَابِعاً بَيْنَ دُرُجِيَّتِكَ مُكَبَّاً عَلَيْهِمَا مَشْغُولاً
تُذْشِدُ النَّاسَ فِي القَضِيَّةِ لَحْنًا كَالْحَوَارِيِّ رَتَّلَ الإِنْجِيلَ
مَاضِيًا فِي الجِهَادِ لَمْ تَتَأَخَّرَ تَزِينَ الصَّفِّ أَوْ تَقِيمَ الرِّعِيالَ
مَا تَبَالَى مَضِيَّتَ وَحَدِّكَ تَحْمِيَّ حَوَازَةَ الحَقِّ أَمْ مَضِيَّتَ قَبِيلاً

وتراه في مرثية «عبد الحميد أبي هيف» يذكر له موقفاً وطنياً، لم يقفه شوقي
نفسه على نحو ما أسلفنا في غير هذا الموضع، فإن عبد الحميد وقف يعارض
بعنف وشدة «مشروع ملتر» واستخدم في معارضة علمه بالقانون، إذ كان
أستاذاً بمدرسة الحقوق، واستغل ذلك كله شوقي، ولم يوار، بل صرح هنا
بفساد المشروع وكيف كان شياطين الباطل يزينونه للناس ويحسنونه لهم، وكأنه
يغسل وجهه من موقفه القديم. وليس هذا كل ما يلاحظ في مرثية أبي هيف،

فقد تصادف أنه توفي ، وتسمَّ عقب وفاته ائتلافُ الأحزاب المصرية ، فاستهدف لهذا الائتلاف وأطال فيه . وتوفي بعد ذلك سعد زغلول زعيم الوطن وصفيُّه ، فرثاه بقصيدة عبرت أروع تعبير عن مصر المحزونة في فلذة كبدها وعن شقائها ونواحيها ونشيجها ، وقد استهلها بقوله :

شَيَّعُوا الشَّمْسَ وَمَالُوا بِضُحَاهَا وَاثْمَخُوا الشَّرْقَ عَلَيْهَا فَبَكَاهَا
جَلَّلَ الصَّبِيحَ سَوَادًا يَوْمَهَا فَكَأَنَّ الْأَرْضَ لَمْ تَخْلَعْ دُجَاهَا
انظُرُوا تَلَقَّوْا عَلَيْهَا شَفَقًا مِنْ جِرَاحَاتِ الضَّحَايَا وَدِمَاهَا
وَتَرَوْا بَيْنَ يَدَيْهَا عَبْرَةً مِنْ شَهِيدٍ يَقَطُرُ الْوَرْدَ شَذَاهَا
مَادَرْتُ مِصْرَ بَدْفَنٍ صُبَّحَتْ أَمْ عَلَى الْبَعْثِ أَفَاقَتْ مِنْ كَرَاهَا
صَرَخَتْ تَحْسِبُهَا بِنْتُ الشَّرِيِّ (١) طَلَبْتُ مِنْ مِخْلَبِ الْمَوْتِ أَبَاهَا
أُرْغِنِ هَامَ بِهِ وَجَدَانُهَا وَأَذَانِ عَشِيقَتِهِ أَذُنَاهَا

واستمر شوقي يصور ما أصاب الوطن من هذه القارعة ، وهو أثناء ذلك يعرض للمقادير وما تصيب به الناس حتى إنها لو أرادت جماداً أو نجماً من النجوم لأصابته ، فهي تتحدى كل قدرة حتى قدرة الطب ، لايردها رادٌ ، ولا يعوقها عائق . ويقول إن الناس منذ آدم لا تزال تحملهم إلى قبورهم الآلة الخلدباء ، ويتمثل بخوفه ومينا وأن حياً لم يفته حظٌّ من خطاها ولا فات عينها نصيبها من دموعها وبكائها .

ولم ييك شوقي زعيم مصر ومن اشتركوا في حركتها الوطنية أو في سياستها

(١) بنت الشري : أنثى الأسد .

فحسب ، بل بكى أيضاً زعماء العالم العربي ومن شاركوا في حركات وطنهم
وثوراته :

وما الشرق إلا أسرةٌ أو عشيرةٌ تلمُّ بنبيها عند كلِّ مصابٍ

وهو يضمّن مرثى هؤلاء الزعماء آمال أوطانهم ، كما يضمّن مصيبة هذه
الأوطان فيهم مستلهما مثاليته الخلقية وطريقته في نثر أفكاره حول الحياة والموت ،
زاججاً بالمواعظ والعبر ، محمسا للشباب ، ناثحاً أشجى نواح وأبكاه . وقرأ
قصيدته في فوزى الغزرى أحد زعماء ثورة دمشق ، فستراها تنحو هذا المنحى .
وقد بلغ منه التأثير مبلغاً عميقاً حين قتل الطليان بطل طرابلس وزعيمها عمر
المختار سنة ١٩٣١ فصور هذا الجرح الذى أصابوا به قلب هذا البلد
العربي ، بل أصابوا به قلب العالم العربي كله ، واعتصر من ذلك على عادته
الحِكْمَ واتخذ من بطولة عمر المختار للعرب الموعظة الحسنة .

ويظهر أن هذين المحيطين من وطنه ومن العرب جميعاً لم يكونا يكفيا
ليوسع آفاق مرثيه ، ولينال كل ما يريد من استحسان قرائه وإعجابهم ،
فذهب يبحث عن أشخاص آخرين ممن ملكوا لبَّ العالم وخفقت قلوب
أبنائه لهم ، فرثى (فردى) الموسيقار الإيطالى المشهور فى أواخر القرن الماضى ،
ورثى تولستوى وتعنى بفلسفته وزهده ودعوته الاشتراكية ، وأفاض فى
تصوير البائسين والفقراء ، وتحدث حديثاً مستفيضاً عن الحياة والموت ،
وأدار بعض جوانب هذا الحديث بين تولستوى وأبى العلاء . ووقف على
قبر نابليون ، ورثاه رثاء بديعاً تعرض فيه لأطراف من تاريخه وانتصاره ولعانه
ثم انطفائه ، واستخرج من كل ذلك العظات ، وهو يفتح ذلك بقوله :

قِفْ على كنزِ بياريسَ دَفِينٍ من فريدٍ فى العالى وثمين

وافتقدُ جوهرةً من شَرَفٍ صدَفُ الدهرِ بترِيها ضنين
 قد توارتُ في الثرى حتى إذا قدَّم العهد توارتُ في السنين
 ثم يقول :

نزل الأرضَ ولكن بعدما نزل التاريخَ قبرَ الناغين
 شيدَ الناسُ عليه وبنوا حائطَ الشكِّ على أسِّ اليقين
 لستَ تُخصي حوله ألويةَ أُسِرَتِ أمس وراياتِ سُبِينِ
 نام عنها وهي في سُدَّتِه ديدبانُ ساهرُ الجفنِ أمينِ

وما يزال يتحدث عن أمجاده وشروقه وصعوده إلى كبد السماء، ثم انحدره وغروبه في أحشاء الظلام . وكل ذلك أرض خصبة أو تربة سخية يستنبت فيها شوق ما يريد من أمثال الدهر وحكمه .. وعلى نحو ما وقف على قبر نابليون وقف على رومة وتحدث عن تاريخها وجمال الفن فيها وشرائعها وقياصرتها وأشرفها ودارِ شيوخها . وذلك كله يُصَبُّ في قوالب عبرة وعظمة .

ويخيل إلى الإنسان أن شوقى لم يترك فرصة إلى الرثاء العام إلا انتهزها ، فهو يرثى فيكتور هييجوفى ذكره المئوية ، وهو يرثى محمد على زعيم مسلمى الهند . وفي كل ذلك يريد أن يتخاطب مع أكبر جمهور ممكن ، وأن يُسْمَعَ صوته في آفاق العالم كله عن طريق الصحف التى تنشر شعره وتذيعه بين الناس ، وكأنه يريد لهذا الصوت أن يمتد إلى مالا نهاية .

ومن يتصفح الشوقيات يستطيع أن يلاحظ في وضوح أن شوقى لم يترك مناسبة إلا دونَ فيها شعره ، فهو لا يكتفى بالرثاء والمديح على عادة شعراء العرب القدماء ، بل يحاول أن ينظم في كل حادثة وفي كل مسألة طائفة سواء أكانت

تتصل بالشرق أم تتصل بالغرب . وارجع إلى الجزء الأول من ديوانه فستجد فيه قصيدة نظمها بمناسبة تأجيل تنويع ملك إنكلترا إدوارد السابع لإصابته بدمل ، وثانية في ذكرى كارنافون مكتشف مقبرة توت عنخ آمون ، وثالثة في الاحتفال بأمين الريحاني حين وفوده على مصر ، ورابعة يناشد فيها سعد زغلول وزير المعارف أن يقوم بإنشاء مدرسة في المطرية ، وخامسة في سبيل الهلال الأحمر ، وسادسة بمناسبة الإصلاح في الأزهر ، وسابعة في الاحتفال بأحمد حسنين بعد عودته من رحلته في صحراء ليبيا ، وثامنة في الاحتفال بإنشاء نقابة الصحافة ، وتاسعة قيلت في الاحتفال بإنشاء بنك مصر ، وهلم جرّاً .

وانظر في الجزء الثاني فستجد فيه قصيدة بمناسبة قدوم طيارين من باريس إلى مصر سنة ١٩١٤ ، وثانية في شكشير ، وثالثة بمناسبة كتاب فتح مصر الحديث لحافظ عوض ، ورابعة في مسجد أياصوفيا ، وخامسة في غاب بولونيا ، وسادسة في المرأة العثمانية ، وسابعة في وصف جنيف وضواحيها ، وثامنة في ميدان الكونكورد ، وتاسعة في زيارة مصورٍ لمصر ، وعاشرة في معرض الأزهار بباريس ، إلى غير ذلك من مناسبات .

والجزء الثالث خاص بالثناء ، ولكن اقرأ في الجزء الرابع فستجد قصيدة في افتتاح منشآت الجامعة المصرية ، وثانية في الاحتفال بوضع الحجر الأول لمؤسسة بنك مصر ، وثالثة في افتتاح دار للبنك ، ورابعة في افتتاح دار أخرى ، وخامسة في مولد محمد عبد المنعم ، وسادسة مهداة له ، وسابعة في حريق ميت عمر ، وثامنة في خطبة لغلبيوم عاهل ألمانيا أحدثت أزمة دولية ، وتاسعة في حفلة افتتاح نادى الموسيقى الشرقى ، وعاشرة في تحية غلبيوم الثانى لصالح الدين في القبر ، ثم طائفة من الخصاصيات ، وقصيدة في فؤاد حين زار الجزيرة سنة ١٩٣٢ . وكأن شوقى لم ينس الأغلال القديمة التي كانت تضيق أفقه وتغل رقبته ، فكان يعرض لفؤاد كثيراً في المنشآت الحديثة ، وكأنه كان

يعنى نفسه حين قال فى قصيدة مشروع ملنر :

من يَخْلَعُ النَّيْرَ يَعِشُ بُرْهَةً فى أَثَرِ النَّيْرِ وفى نَدْبِهِ

على كل حال يوضح هذا الاستعراض لقصائد شوقى التى نظمها فى المناسبات أنه أكثر فى هذا الاتجاه ، وإنما جرّهُ إليه ما قلناه مراراً من تأثير الصحافة والجمهور على الشاعر المصرى الحديث ، فهو يتابع الحوادث والأخبار فى مصر وأوربا ، ويتعوّد أن تهزه كأنه سلك من أسلاك البرق . وقد أصبح له ذوقُ الصحافى بأدق معانيه ، فإن لم يجد حادثة أو خبراً يعصف بقرائه احتال لهم إما بتعرضه لشاعر كبير مثل شكسبير أو زعيم عظيم مثل غاندى ، أو طبيعة فائقة مثل غاب بولونيا والفسفور وكوكصو أوجكسو ولبنان . وهكذا ما يزال يحاول أن يجد شيئاً من الناس أو غيرهم أو قل خيطاً لينسج حوله شعره .

ولا نشك فى أنه كان أجدى على شوقى وعلى الشعر العربى أن يتحول إلى موضوع إنسانى عام ينظم فيه ، فيتغنى غناء خالداً بالأمل والألم والحرية ، أو يصور متاعس وطنه ، أو يصف جمال الطبيعة من حوله ويعيش له . ولو أنه صنع ذلك لاتسع إلهام روحه ووحى عواطفه . ولو أنه حاول أن ينظم لمصر إلياذة تاريخها القديم ، فأطال نفسه فى فرعونية حتى بلغت آلاف الأبيات إذن لكان ذلك أكثر فائدة ، ولأظهر فيه تفوقاً وامتيازاً نادرين ، فقد كان يعرف كيف يعلم بالتاريخ ، وتاريخ وطنه خاصة ، وإن فرعونياته لاتزال أروع لوحات مضيئة عثرنا أو حصلنا عليها فى تاريخ شعرنا الغنائى الحديث .

على أن للمسألة وجهاً آخر ، فإن هذا النوع من الشعر : نوع المناسبات ، يعد النمو الأخير للشعر الغنائى العربى ، إذ المعتاد قديماً فى هذا الشعر أن ينظم بمناسبة من المناسبات ، وكانت مناسباته فى عصوره الماضية فردية ، تتصل

بالشاعر أو الممدوح أو من يرثيهم أو يعزلهم ويعاتبهم أو يهجوهم ويذمهم . أما في العصر الحديث ، فقد طرأ ما حوَّله من الفرد إلى المجموع ومن الأمير إلى الشعب ومن المخطوطات إلى الصحف ، فتعاون ذلك كله على تغيير المناسبة ، واشتبهت بأشياء كثيرة في تكوينها ، بعضها اجتماعي وبعضها اقتصادي أو تعليمي أو سياسي أو صناعي ، فاستغل شوقي ذلك كله وتغنى به على قيثارته .

وهذا هو معنى ما نقوله من أن شوقي نَمَى هذا النوع من الشعر إلى غايته ، فقد استهدف لكل المناسبات الحديثة وصاغ فيها أشعاره ، يريد أن يكون شاعر واقع وعصره وبيئته . وكنا نتمنى لو أنه لم يلتفت إلى ذلك كله ، فتغنى بنفسه ، ولم يجعل للخارج كل هذه السيطرة عليه . ولكننا ننسى أن شوقي كان يحس من أعماقه أنه حلقة في السلسلة القديمة ، ولم يشعر بالإحساس العام للكون إلا في القليل النادر . حقاً عنده حكم وأخلاق وأفكار اجتماعية وآراء في الحياة وما وراء الحياة ، ولكنه لا ينساب في ذلك كله انسياب النهر الذي يشعر الإنسان أنه ينبع وينصب في اللانهاية من حياتنا الإنسانية .

فشعره ينبس كثيراً في أقطاب ضيقة من حوادث وقتية كان ينبغي أن لا يشغل بها نفسه ، لأنه ليس صحفياً كما تصور ، ولا يقع عليه أي واجب من واجبات الصحفي في عصرنا ، إنما هو شاعر من حقه أن يخلق في أجواء الفن العليا منفصلاً عن حدود المكان ، وملقياً عن كاهله حواجز الزمان . وإننا لنأبى لهذه الثروة الكبيرة من شاعرية شوقي التي أضاعها فيما بين يديه من مناسبات ضيقة ، كما نأبى لهذا الفيض العظيم من نيلنا الذي يتلاشى ويفنى سنوياً في بحر الروم دون أن نفيد منه فوائد محققة .

ومع ذلك فنهز النيل ينشئ في الوادي جنات ورياضاً وبساتين ، بالرغم مما يضيع منه ، وكذلك شوقي يُعَدُّ شعره ، حتى في المناسبات ، واحات جميلة ،

لا يزال يبيث الحياة والنضرة فيها ، فإذا الشاعر العبقري قد سواها آيات رائعة ، بفضل شاعريته ، وما تسبغه على هذه المناسبات من معان ، وما تعتمره من أفكار ، وما ترسمه من صور ناطقة وخواطر دقيقة ، فليس هناك سدود تستطيع أن تعوقها أو تحول بينها وبين ما تريد .

وربما كان أروع ما يحتمل به على توسيع محيط المناسبات أن يدخل فيها عنصراً من الوطنية ، ويعم ذلك في كثير من قصائده ، وخاصة ما أنشده بعد الحرب الكبرى من مثل قصيدته في الأزهر وقصائده في بنك مصر وقصيدته في الطيار المصري صدقي الذي طار سنة ١٩٣٠ من برلين إلى مصر .

وشوقى لا يبارى في وطنياته وتغنيه بعواطف أهل بلده ، ولذلك كان يكثر من الانزلاق إليها في مناسباته وما يخفز خياله وشعوره من الحوادث والأخبار ، وقد يتسع بالانزلاق فيتحدث عن الشرق كله ، على نحو ما نرى في قصيدته « الطيارون الفرنسيون » فقد ذهب ينادى الشرق فيها أن ينتبه من غفلته ويفتح عينيه على مخترعات أوربا ، كما ذهب في قصيدته « آية العصر » ينادى شباب مصر أن يستيقظوا من نومهم ، ويطلبوا العلم والمجد في الأرض ، فإن ضاقت في السماء .

ولم يخص بوطنياته وشعر مناسباته الشباب وحدهم ، بل تعرض للشيوخ كما أسلفنا حين حديثنا عن شعره الوطني ، وأيضاً تعرض للنساء ومشاركتهن في الحركة الوطنية والإصلاحات الاجتماعية ، وكان لسفورهن بعد الحجاب غير قليل من عنايته ، وقصيدته « بين الحجاب والسفور » من طريف شعره ، وقد تعرض فيها للحرية ، وذلّ القيد والعبودية ، فوصف هوان الأسر ونعمة الانطلاق ومثّل ذلك في ملك الكنار تمثيلاً بديعاً .

ولا تظنّ أن شوقى نسى العمال ، فقد خصهم بقصيدة حماسية دعاهم فيها إلى الكد والاكتساب والسعي في مناكب الأرض وإتقان الصناعات حتى

يصبح الوطن سماء للمصانع وغابا . ولم ينس أن يدعوهم إلى إحسان الاختيار لمن ينوبون عنهم في البرلمان ، وأن يتخذوا لسيرتهم النَّحْلَ مثلاً وأن يبكروا للرزق كالطير مجيئاً وذهاباً . ولا أراى أبعد إذا قلت إن قصيدته « مملكة النحل » إنما رمّزَ بها إلى الأمة الحية العاملة ، وقد صور أروع تصوير بناء الأمة النشيطة المثابرة التي لا يعرف أحد من أبنائها العطلة والفراغ ، فالمملكة مُسَمَّرَةٌ ، والرعية محسنون مهرة ، وكلها تذهب خفافاً وتجيء مُوقَرَّةً ، تجتلب الشمع وتؤديه سَكَّرَةٌ .

ولم يكن شوقي يسند شعر مناسباته بهذا العنصر الوطني فحسب ، بل كان يسنده أيضاً بمخترعات العصر ومبتكراته ، وكأنه رأى في ذلك موضوعاً جديداً لاستغلال شاعريته ، وهو موضوع لم يعرفه القدماء ، إذ لم يكن الإنسان قد استطاع تسخير قوى الطبيعة لخدمته ، وقد أشرنا فيما مر بنا إلى شعره في الطيارين والطائرات كما أشرنا إلى ذكره للبخار والكهرباء . وقد تحدث عن الغواصات غير مرة ، ومن شعره فيها :

ودبابة تحت العباب بمكمن	أمين ترى الساري وليس يراها
هي الحوت أوفى الحوت منها مشابه	فلو كان فولاذاً لكان أهاها
خزون إذا غاصت ، غدور إذا طفت	مُلَعَنَةٌ في سبجها وسرهاها
تُبَيَّتْ سُفْنُ الأبرياء من الوغى	وتجني على من لا يخوض رجاها
فلو أدركت تابوت موسى لسلطت	عليه زباناها وحرّ سخاها
ولو لم تُغَيَّبْ فُلُكُ نوحٍ وتحتجب	لما أمنت مقدوفها ولظاها
فلا كان بانيتها ولا كان ركبها	ولا كان بحر صمها وحوها
وأف على العلم الذي تدعونه	إذا كان في علم النفوس رداها

وعلى هذه الشاكلة كان شوقي يستهدف لكل جديد ولكل حادث في عصره، ولم يترك خبيراً سياسياً أو اجتماعياً أو أدبياً إلا صاغه شعراً . وبذلك وصل -تسعنه شاعريته - بهذا النوع من شعر المناسبات إلى القمة التي كانت تنتظره، وكأنه لم يبق لمن بعده من الشعراء إلا أن يسقطوا على السفح وينحجزوا دون الغاية . بل لعله هو نفسه قد أحس أنه لم يبق لفته وشعره في هذا النوع إلا أن يهبط ، إذ لم تعد فيه بقية لشاعر ، حتى ولا لصاحبه ومنميه إلى أبعد الحدود وأقصى الآفاق . لذلك ذهب يبحث عن عالم جديد، وكان العالم الذي استهواه واجتذبه إلى أجوائه هو عالم الشعر التمثيلي والغناء .

٤

الغناء والمغنون

يرتبط الشعر العربي في عصوره المختلفة بالغناء ، فكثير منه غناه المغنون ، وكثير منه أُلِّفَ ليصحب بالغناء والموسيقى ، وقد أدار أبو الفرج الأصبهاني موسوعته الضخمة في شعراء العرب على الأغاني ، فليس منهم من لم يُغَنَّ في شعره، إما في حياته وإما بعد وفاته . وما زال هذا الغناء ينمو ويتطور ، والشعر ينمو معه أيضاً ويتطور ، حتى ظهرت الموشحات والأزجال في الأندلس .

وإذا تعقبنا شوقي في ديوانه وجدناه مهتماً بالغناء والمغنين ، وإنه ليحزن حزناً من أعماقه حين يتوفى نابغ من نابغيهم في مصر ، ولذلك تعددت مراثيه في الممتازين منهم ، فهو يرثي عبده الحمولى المتوفى سنة ١٩٠٢ كما يرثي عبد الحى المتوفى سنة ١٩١٢ . وحين تقام ذكرى لأحدهم يسارع إلى قيثارته ليساهم في ذكره على نحو ما نرى في رثائه لسيد درويش وسلامه حجازى . وكل من يقرأ هذه المراثى يلاحظ دقته في وصف المعنى وغنائه ، بل لكأنه كان يعرف

الغناء العربي معرفة خبرة ودراسة لأصوله ، واسمعه يقول في عبده الحمولى :

يُخْرِجُ الْمَالِكِينَ مِنْ حَشْمَةِ الْمُدَاكِ وَيُنْسِي الْوَقُورَ ذَكَرَ وَقَارَهُ
بَصَبًا يُذَكِّرُ الرِّيَاضَ صَبَاهُ وَحِجَازٍ أَرْقًا مِنْ أَسْحَارِهِ
وَعَنَاءٍ يُدَارُ لَحْنًا فَلَحْنًا كَحَدِيثِ النَّدِيمِ أَوْ كَعُقَارِهِ
وَأَتَيْنِ لَوْ أَنَّهُ مِنْ مَشُوقٍ عَرَفَ السَّامِعُونَ مَوْضِعَ نَارِهِ
زَفْرَاتٍ كَأَنَّهَا بَثُّ قَيْسٍ فِي مَعَانِي الْهَوَى وَفِي أَخْبَارِهِ
يَسْمَعُ اللَّيْلُ مِنْهُ فِي الْفَجْرِ يَا لَيْلُ فَيُصْنِعِي مَسْتَهْلًا فِي فِرَارِهِ

وإن في هذا الشعر ما يدل دلالة واضحة على غمرة الخماس التي كانت
تشملة حين يستمع إلى عبده الحمولى وأمثاله ممن عاصروهم . وهذا طبيعي ،
فقد خلق شوقي موسيقياً ، له أذن لا تبارى في سماع الألفاظ وتأليف الألحان
الشعرية ، ولو أنه لم يتجه إلى الشعر لكان مغنياً أو موسيقاراً من الطراز الأول ،
فهو بسليقته موسيقى الروح . ولذلك لا نعجب أن يتعلق بالمغنين لا في مصر
فقط بل أيضاً في أوروبا ، ولانشك في أنه كان من هواة الموسيقى الأوربية ،
وأنه كان يهتز حين سماع «سمفونيات بيتهوفن» وأضرابه من رأسه إلى أخمص قدمه ،
واسمعه يقول في رثاء الشاعر الموسيقى فردى :

يَتِيهِ عَلَى الْمَاسِ بَعْضُ النَّحَّاسِ إِذَا ضَمَّ أَلْحَانَهُ الْعَالِيَةَ
وَتَحَكَّمَ فِي النَّفْسِ أَوْتَارَهُ عَلَى الْعُودِ نَاطِقَةً حَاكِيَهُ
وَتَبْلَغَ مَوْضِعَ أَوْتَاطِرِهَا وَتُنْفِثِي سِرِّيَّتَهَا الْخَافِيَةَ
وَكَمْ آيَةٍ فِي الْأَغَانِي لَهُ هِيَ الشَّمْسُ لَيْسَ لَهَا ثَانِيَةَ

إذا ما تنادى بها العارفون قل البرق والرعد من غاديه
فإن همسوا بعد جَهْرٍ بها فحَفَقُ الحليِّ على الغانیه

وتركزت عناية شوقي بهذا كله أخيراً في مغنيه محمد عبد الوهاب الذى نفخ في روح صوته ، وأطار اسمه في الآفاق . وقد تعرف عليه سنة ١٩٢٤ إذ قدّم له خلال حفلة أقامها معهد الموسيقى الشرقى في « كازينو سان استفانو » بالإسكندرية^(١) . وسمع إليه ، فأعجب بصوته ، ولم يلبث أن استخلصه لنفسه وألحقه ببركته .

وعلى هذا النحو وجد شوقى المغنى الذى يلزمه في غدواته وروحاته لا في مصر وحدها ، بل أيضاً في رحلاته إلى فرنسا^(٢) وإلى الشام^(٣) . فكان يؤلف له أغانيه ، وكان يجلس إلى استماع غنائه بها ، بل كان يشركه أحياناً في تأليف ألحانها ، فقد قرأت لمحمد عبد الوهاب في بعض المجلات الأسبوعية حديثاً عن مولد ألحانه أشاد فيه بشوقى وقدرته على تمييز الأصوات وتذوق الموسيقى وقال إنه لم يكن يبيح لى أن أذيع لحناً قبل أن يراجعنى فيه مراراً .
ولا نرتاب في أن شوقى هو الذى لفت عبد الوهاب إلى الإفادة من الموسيقى الغربية وأنغامها وألحانها وأتاح له أن يصدح بهذا الصوت الباهر ، وإنه ليصفه في رثائه لسيد درويش ، فيقول :

إن في مُلكِ فؤادِ بُلْبَلَا لم يُتَحَّ أمثاله للخلفاء
ناحلٌ كالكَرَّةِ الصغرى سَرَى صوته في كُرَّةِ الأرض الفضاء

والحق أن كلا أكمل صاحبه ، واستنفد خير ما عنده من موهبة وفن ، فكان شوقى يصنع الأغاني ومحمد عبد الوهاب تحت عينه يصنع الأنغام والألحان ،

(١) أبى شوقى ص ١٣٥ (٢) شوقى لشكيب ص ٤٩ (٣) اثني عشر عاماً ص ٥٣ .

وبذلك تآزر شوقي معه في إخراج هذه الأصوات البديعة التي يترنح العالم العربي كله طرباً حين ترن في أذنه . وبعض هذه الأصوات أو هذه الأغاني كان يختاره من قصائد قديمة له ، مثل الأغنية الذائعة :

مُضْنَاكَ جَفَاهُ مَرَّ قَدُّهُ وَبَكَاهُ وَرَحْمَ عَوْدُهُ

وبعضها كان يصنعها له ، فكان محمد براه وهو يؤلفها ، وقد أسلفنا طرفاً من حديثه عن تأليف شوقي لأغانيه ، وهي أغان تتملى بالعنوبة وتفويض بالأنعام الموسيقية ، حتى لكأنها تغنى نفسها من مثل أغنيته :

عَلَّمُوهُ كَيْفَ يَجْفُو خَفَاً ظَالِمٌ لَاقَيْتُ مِنْهُ مَا كَفَى
أَنَا لَوْ نَادَيْتَهُ فِي ذَلَّةٍ هِيَ ذِي رُوحِي فَخَذَّاهَا مَا احْتَقَى

وطبيعي أن تتكامل الموسيقى الشعرية في هذه الأغاني ، فقد ألفت من أجلها . لم تؤلف للإنشاء ، وإنما ألفت للغناء ، وليجهر محمد عبد الوهاب ببعض ألفاظها ويهمس بالأخرى ، وكأنما شوقي يوسوس إليه في جرس ألفاظه بالنغمة الجلوة التي يريدها منه . وما يزال يسنده ويحوطه حتى يتألف الالحن الساحر ، ومن بديع هذه الألحان لحن زَحَلَّة ، وهو يجرى في شعر شوقي على هذا النمط :

يَا جَارَةَ الْوَادِي طَرَبْتُ وَعَادَنِي مَا يَشْبَهُ الْأَحْلَامَ مِنْ ذِكْرَاكِ
مَثَلْتُ فِي الذِّكْرَى هَوَاكِ وَفِي الْكُرَى وَالذِّكْرِيَاتُ صَدَى السَّنِينِ الْحَاكِ
وَلَقَدْ مَرَرْتُ عَلَى الرِّيَاضِ بِرَبْوَةٍ غَنَاءَ كُنْتُ حَيَالَهَا أَقَاكِ
لَمْ أَذْرِ مَا طَيْبُ الْعُنَاقِ عَلَى الْهَوَى حَتَّى تَرَفَّقَ سَاعِدِي فَطَوَاكِ
وَتَأَوَّدَتْ أَعْطَافُ بَانِكِ فِي يَدِي وَاحْمَرَّ مِنْ خَفَرِيهِمَا خَدَاكِ

ودخلتُ في ليلين قرَّعِكِ والدَّجَى ولثمتُ كالصبح المنورِ فاكِ
 وتمطَّلتُ لغةُ الكلامِ وخاطبتُ عينيَّ في لغة الهوى عينكِ
 لا أمسٍ من عمر الزمان ولا غدَّ جُمعَ الزمان فكان يومَ لفاكِ

وكان شوقي يؤلف مثل هذه الأغنية التي تؤثر في كياناتنا العاطفي تأثيراً قوياً بموسيقاها، ثم يأخذها محمد عبد الوهاب فيضيف إليها إطاراً من أنغامه. وبذلك اتحد الشعر والغناء عند شوقي، وكان كل شيء فيه يعده لذلك، إذ كان معجباً بالغناء والمغنين من جهة، وكان شعره نفسه حلاوة موسيقية ساحرة من جهة ثانية، فتألف الفنان، والتي الشاعر بمغنيه، وأخذ كل منهما يعتصر أدوات فنه: شوقي يعتصر الألفاظ ومحمد عبد الوهاب يعتصر المقامات والسلام الموسيقية، وكل منهما يسكب في روح صاحبه شتى ضروب الطرب والفرح.

وما من من شك في أن هذا التألف أثر في شعر شوقي لا من حيث تأليفه للأغاني، بل أيضاً من حيث تأليفه للألفاظ وانتخابها بحيث تحمل كل ما يريد محمد عبد الوهاب من تموجات واهتزازات صوتية. فكان كلا منهما كان يؤثر في صاحبه من حيث يدري ومن حيث لا يدري، وكان يستخرج منه خير إمكاناته ومقدراته الموسيقية قاصداً وغير قاصد.

ويظهر أن شوقي لم يكن يفكر لأغانيه في نفسه وفي محمد عبد الوهاب فحسب، بل كان يفكر أيضاً في الجمهور، وخاصة أن ألحان محمد عبد الوهاب في أغانيه كانت تسجَّل في «أسطوانات» وكان يذيعها في حفلاته المختلفة. ونشأ عن ذلك أن شوقي لم يكن يقصد في أغانيه أن يُضطرب نفسه ومغنيه فحسب، بل أخذ يقصد إلى إطراب الجماهير، فهو ومحمد عبد الوهاب لا يرسلان الأغنية واللحن في الفضاء، بل يرسلانها إلى آذان الشعب.

وهذه الغاية التي لم يكن من الممكن أن يتزع شوقي نفسه منها أخذت تدفعه في أغانيه إلى أن يتزل من سماء ألفاظه الجذلة التي ينتخبها عادة في قصائده إلى ألفاظ سهلة تدور على كل لسان ، حتى يغنيها الجمهور ، لاطبقاته العليا من المثقفين ، بل طبقاته الدنيا .

ومعنى ذلك أن أغاني شوقي تنفصل عن شعره لا من حيث اتساع التنعيم فيها فحسب ، بل أيضاً من حيث جوهر ألفاظها . وهذا طبيعي لأن شوقي في شعره إنما يخاطب الطبقات العليا في الشعب أي أنه لم ينزل به ولم ينحدر عن المستوى الرفيع للشعر العربي ، بل ظل فيها يمكن أن نسميه جواً أرسطوياً . واعرض شعره على الطبقات الدنيا فستراها تعجب به ، ولكن لا تظن أنها تعجب به لأنها تفهمه ، إنما تعجب به كما يعجب من لا يفهمون الموسيقى بها ، وهو إعجاب يقوم على الإحساس بشيء غامض يثير المشاعر ، وإن لم يتبينه القارئ تبيناً دقيقاً .

وإذن فشوقي بالرغم من أنه وجه شعره للجمهور وحياته السياسية وحوادثه اليومية التي عاش فيها لم يهبط به عن آفاقه العليا في الصياغة والفن ، بل ظل محلقاً في أبعاد سماء ، لا يدنو ولا يسف . يؤثر فيه الرأي العام وتؤثر فيه الصحف والحياة الاجتماعية والديمقراطية الحديثة ، ولكنه يظل أرسطوياً .

ولعل في هذا ما يوضح كيف أن شوقي لم يتطور بالشعر العربي تطوراً شعبياً كاملاً ، تطوره به ، ولكن تطوره كان ناقصاً وخاصة فيما يتصل بالصياغة ، إذ لا تزال تستمد من اللغة العربية الفصحى وينابيعها الثرية ومناجمها الغنية ، أما اللغة الشعبية فهي بعيدة عنها لا تكاد تقترب منها .

وهذا كله إنما ينطبق على شعر شوقي ، أما أغانيه فقد حاول أن يكون قريباً فيها من متناول الجمهور ، حتى يغني بها المثقف ويغني بها السوق ، وتشيع على ألسنة الشعب كله من موظف وصانع وفلاح . لهذا لم يرتفع فيها إلى مستواه

اللغوى في شعره إلا قليلا ، أما كثرتها فتنحدر إلى الجمهور وطبقاته الدنيا .
 وخطا شوقي في هذه الطريق خطوة ثانية كانت أوسع جداً من خطوته
 الأولى ، فإنه رأى أن يهجر اللغة الفصيحة في أغانيه كما يهجر نظام الأوزان والقوافي .
 وشوقي في هذا الاتجاه من حيث الشكل غير مجدد ، فقد سبقه ابن قزمان
 الأندلسي في القرن السادس للهجرة إلى صنع الأزجال الشعبية وكتب ديواناً
 رائعاً وضع لها فيه منهجاً سار الشعراء من بعده على دروبه .

ومع ذلك فنحن نستقبل هذه الخطوة عند شوقي على أنها ثورة على أصول
 موسيقاه ، فقد جرى حياته ، إلا شطراً صغيراً متأخراً ، ينظم على التقاليد والمصطلحات
 الموروثة في عالم الشعر العربي وصياغته وأوزانه وقوافيه . فإذا عدل عن ذلك
 وانحرف كان كمن ينحرف بالنهر عند مصبه عن طريقه الذي رُسمَ
 له منذ الزمن الأقدم . حقاً إنه صنع موشحات أو ما يشبهها في قصيدته « تحية
 للترك » و « صقر قریش » ولكن الموشحات لا تختلف في ذوقها العام عن ذوق الشعر العربي
 فيما عدا أوزانها وقوافيها ، فهي تُصنَعُ في نفس مصانع اللغة الفصحى بكل
 رواسيها من ألفاظ وتشبيهات وفنون بديع ، أما الزجل فإنه خروج خالص
 عن ذوق العربية ورسومها في اللغة والألفاظ . وغريب أن يخرج إليه شوقي
 آخر حياته ، فيتحول عن طريقته الأرستقراطية القديمة ، بل التي لا يزال يتبع
 دروبها ومسالكها في شعره ، ولكن لا غرابة ، فقد فهمنا الآن القوة العظيمة
 التي حولت مجراه ، فإنه ارتبط بمغن يغنيه شعره ، ولم يكن هذا المغنى
 يغنى ذلك الشعر لنفسه ولشوقي شاعره وحدهما ، بل كان يغنيه للشعب . وقد
 ألف الشعب في غنائه أن يستمع إلى أدوار و « مواويل » وأزجال ، وإذن فليتنزل
 شوقي إليه ، وليتطور بلغة شعره ، وليوسع هذا التطور ، حتى يكتب الشعب ،
 ويرضى ذوقه هو ومغنيه الذي يصدح بشعره ، ويملاً به الفضاء أنعاماً وألحاناً .

ولكن لا تظن أن شوقي حين أهمل اللغة الفصحى في أزجاله قد أهمل الفن

والعناية الفنية ، فهو فنان بالسليقة ، وكل شيء تمتد إليه قيثارته يتحول إلى موسيقى صافية . وليس ذلك فحسب ، بل يتحول أيضاً إلى صور طريفة ، فشوقي كما قلنا في غير هذا الموضوع يُعنى بموسيقاه وبأخيلته عناية شديدة ، واستمع إليه يقول في أغنيته المشهورة « في الليل لما خيلي » واصفاً لمطلع الفجر :

الفجر شأشأً وفاضٌ على سوادِ الخَمِيلِ
لَمَحَّ كَلَمَحِ البياضِ مِنَ العيونِ الكَحِيلِ
والليل سَرَحَ في الرياضِ أَدْهَمَ بَغْرَهُ جَمِيلِ

فأزجال شوقي كشعره تعتمد على التنعيم والتصوير ، وهل يستطيع أن يتخلى عن خصائصه الفنية أو يتخلص منها ؟ إن كل شاعر تولد معه خصائصه ، ولا يستطيع أن يتخلعها عن نفسه . وهذا ما نلاحظه عند شوقي ، فأزجاله فيها حياة وروعة تأتي من التصوير ومن الموسيقى ومن انتخاب الألفاظ نفسها ، فقد كان يعرف دائماً كيف ينتخب كلماته سواء في شعره أم في أزجاله ، حتى ليخيل إلى الإنسان كأن اللغتين العربية والعامية المصرية تعرضان أنفسهما أمامه ليختار الكلمة التي خلقت لتوضع في الموضوع الذي يراه .

على كل حال وفق شوقي في أزجاله كما وفَّقَ في شعره العام . وإذا كان هناك ملاحظة ينبغي أن نقولها فهي أنه شغل هذه الأزجال كما شغل أغانيه الفصيحة بالشوق والحنين وبكاء المحبين وشكوى العاشقين ، وأضاف إليها حسية واضحة نجدها حتى في زجله المعروف الخاص بالنيل إذ أبي ينحو به نحواً حسيّاً ، واسمعه يقول :

النيلُ نجاشي حليوه أئتمرُ
عَجَبَ لَوْنُهُ دَهَبُ وَمَرَمَرُ

أرغولة في إيدُهُ يسَّبِّحُ لِسَيِّدُهُ
 حياةً بلادنا ياربَّ زِيْدُهُ
 قالتُ : غرامى في فلوكةُ وساعه نزهة عَ الميَّة
 لمَحَّتْ عَ البُعدِ حمامةُ رَأَيْمُهُ عَلَى الميَّةِ وَجَايَهُ
 وَقِفْتَ أَنادى الفلايكي تعالى من فَضْلِكَ خُذْنَا
 رَدَّ الفسلايكي بصُوتِ ملايكي
 قالُ : مرحبا بكم مرَّ حَبَّتَيْنِ دِي سِنِّنا وانتَ سَيِّدُنَا

هيلا هوب هيلا

جَتِ الفلوكةُ والمَّلَّاحُ ونزلنا وركبنا
 حمامةُ بيضاءَ بفرْدِ جناحُ تودُّنا وتجيِّبنا
 ودارتِ الأُلحانُ والراحُ وسمِعنا وشرِبنا

هيلا هوب هيلا

ومن يستمع إلى وصف النيل في أول هذه الأغنية يذكر قصيدة النيل المشهورة للشاعر ويظن أنه سيعني بأعجاد مصر وهماخرها ، ولكن شوقي لم يلبث أن وصف رحلة أو نزهة في النيل دارت فيها الألحان والخمر ، وحقاً إن شوقي لم يفصح في هذا الزجل وغيره من أزجاله عن حسية شديدة ، فهو ليس من ذوق أصحاب الأزجال والمواويل الحمر ، ومن الحق أيضاً أنه قصد بأزجاله كما قصد بأغانيه الفصيحة إلى الطرب ، ولعل لترفه دخلا في هذا الاتجاه ، إذ لم يعرف البؤس في حياته ، وإنما عرف النعيم ، حتى لكأنه كان يعيش في فراديس الجنان .

وكنا تمنى لو أن شوقي أحس صميم الروح الشعبية ، إذن ما حاول هو

ولا مغنيه أن يزثرا في الشعب ويطلبوا رضاه بإثارة طربه فحسب ، بل لا تسجها مباشرة إلى التغني بهمومه وأحزانه وأشجانه ، فهذا الشعب الذي يئن تحت كابوس الاحتلال الإنكليزي ، وكلما سار في طريقه ارتطم بصخور اليأس وإنه ليخوض دياجير الحياة يلتمس ضياء الأمل ونور الرجاء ، هذا الشعب كان يجب أن يستشعر شوقى في أغانيه الفصيحة والعامية يؤسه وشقاه وآماله وآلامه .
ولعل في هذا ما يدل على أن شوقى رغم وطنياته وشعره السياسى ورغم أزجاله وشعره العامى لم يستطع أن يصل إلى الغاية المرتقبة من التعبير عن هذا الشعب الحزين وما يجره أو يحمله من أثقال غلاظ . وقد يكون في ذلك ما يغض من عبقرية شوقى ولكنها الحقيقة ، فقد عاش غالباً على السطح من حياة هذا الشعب ، فتعلق فيه بوطنيته ، وتعلق بأزجاله ، ولكنه لم ينفذ إلى سرائره وباطنه .

ومع ذلك فشوقى هو النهاية أو الخاتمة لشعرنا العربى الذى بدأ منذ الفتح الإسلامى ، فقد استفد فى شعره كثيراً مما يمكن التعبير عنه من حاضرنا ، حقاً إنه لم يمثل روح الشعب ، ولكن هذا شئ لا يعرفه الشعر العربى القديم كما أسلفنا ، إنما يعرف المديح والغزل والرثاء وما يتصل بذلك من هجاء أو عتاب ، فلما خلف شوقى عليه وسع طاقة تعبيره إلى كل مناسبة واستغل السياسة وغير السياسة مما صورناه ، ومما وقفنا أمامه مراراً ذاهلين لسحره وجماله .

ولذلك نقول إنه أغلق بكلتا يديه أبواب الشعر الغنائى العربى ، وكان ينبغى أن لا يحاول الشعراء من بعده فتح هذه الأبواب ، وأن يعودوا إلى أنفسهم ، فيفكروا إما فى موضوعات جديدة لشعرهم ، وإما فى أنواع مغايرة للشعر الغنائى كالشعر التمثيلى أو القصصى . ورحم الله أبا العلاء ، فقد سمع شعر ابن هانىء الأندلسى ، فقال ما أشبهه إلا بـرَحَى تظحن قروناً ، وليس يصدق هذا التشبيه على شئ أكثر من صدقه على الشعراء المقلدين لشوقى ، واقرأ فى شعرهم فستجده يخلو

من الموسيقى والتصوير الحالم ، وستجده شعراً صحفياً ينتظر الحوادث والأخبار
والمخترعات ليتغنى بها ، وليس فيه روح ولا جهد ولا عناية فنية ممتازة .

ولو أن هؤلاء الشعراء نظروا حولهم لرأوا شعبهم في حاجة إلى من يستشعر
روحه ويعبر عن أحزانه كما يعبر عن أفراحه ، ومن المؤكد أن شعرنا لم يستطع
أن يصورنا حتى الآن ، وإلا فأين شعرنا الريفى الذى يصور حياة القرية
مثلاً ؟ وأين شعرنا الذى يصور حياة الفلاح أو حياة الصانع أو حياة شخص
يعيش فى حى فقير كحى بولاق أو الحسينية ؟ .

ولعل الغريب أن شوقى نفسه أحس ذلك وعرفه ، فانصرف عن هذا الشعر
الغنائى الذى كان يردده ، واتجه إلى المسرح ، فألف له تمثيليات ، لا تزال
مناطق التقدير والإعجاب .

الفصل الرابع

المسرحيات

١

مقومات في المسرحيات

رأينا شوقي ينتهي بالشعر الغنائى المؤلف عند العرب إلى الغاية التي كانت تنتظره ، وقد أخذ يحاول التحليق في أفق جديد يثبت فيه مهارته وحذقه في الشعر والفن ، وكان هذا الأفق حلماً ذهبياً لكل من تحدثوا عن الجديد في عصره ، وتقصد أفق التمثيل ومسارحه . وما هي إلا أن يرفرف الشاعر في هذا الأفق وجوه ، فإذا هو يؤلف مسرحيات يعجب بها معاصروه ، وكان الجوه خالياً إلا من محاولات ضعيفة ، وكانت اللغة العامية تطغى على المسرح المصرى ، ولم تكن تمثل عليه مسرحيات حقيقية ، إنما كانت تمثل عليه حكايات مضحكة على نحو ما هو معروف عن « كشكش » و « الكسار » ومن قبلهما كان الشيخ سلامة حجازى ، وكان مسرحه إلى الغناء والتلحين أقرب منه إلى التشخيص والتمثيل .

فلما طلع شوقي في أواخر حياته على الناس بمسرحياته الفصيحة عند ذلك منه عملاً بديعاً ، وخاصة أنهم رأوه يتبع إلى حد بعيد سنن المسرحيات الأوربية . ومع ذلك فقد صب عليه بعض النقاد جام غضبهم وسخطهم ، لأنهم رأوه لا يتبع هذه السنن اتباعاً دقيقاً .

وقد خُلِّفَ شوقي سبع مسرحيات ، منها ست مأس ، وواحدة ملهاة ،

وكما أنه في شعره الغنائى لاحظ الجمهور ، فقد لاحظته أيضاً في مسرحياته ، إذ نرى ثلاث مآس من مآسيه تسترضى العاطفة الوطنية في المصريين وهى : مصرع كليوباترا ، وقمبيز ، وعلى بك الكبير ، وثلاثاً أخرى تسترضى العواطف العربية والإسلامية ، وهى : مجنون ليلى ، وعنتره ، وأميرة الأندلس . أما الملهاة فتقوم على موضوع مصرى شعبى .

وكل من يقرأ هذه المسرحيات في غير تحيز يراها — إذا استثنينا ملهااته — ضعيفة من حيث التمثيل ، لأن شوقى كتبها بروح الشاعر الغنائى ، وقد مرت بنا في الفصل الثانى مسودتان لفصل من مجنون ليلى ، ورأينا كيف أن شوقى كان يكتب مناظر الفصل في شكل قطع غنائية بدون ملاحظة المتحاورين . وإذا قرئنا قطع المسودتين إلى الفصل المنشور في المسرحية وجدناها تعدلّ تعديلاً كبيراً ، فقد دخل عليها كثير من القطع الجديدة ، ثم وضعت في الفصل أوضاعاً مخالفة للمسودتين .

وفى ذلك دليل قاطع على أن شوقى شُغِلَ ، وخاصة في مآسيه من مثل مجنون ليلى ، بالغناء عن التمثيل ، أو قل إنه تأثر بالغناء إلى حد بعيد . ومع هذا لا نستطيع أن ننكر أنه درس المأساة الغربية ، وأنه حاول جاهداً أن يثبت قدرته على محاكاتها وتقديرها .

والمأساة عنده كما هى في الغرب تعتمد على فصول ، وتقسم الفصول إلى مناظر ومشاهد ، يُسَاق في فاتحتها عادة وصفُ الأماكن والملابس والأشخاص الذين يمثلون . وتبدأ المأساة بفصل يمهد للصراع ، وما تزال الأفعال والأقوال تنمو ، حتى تظهر العقدة واضحة ، ثم تُحَلُّ . وكل ذلك يعتمد على الحركة كما يعتمد على ضرب من السببية يربط بين الحوادث المتتابعة ، ويقوم بهذا كله أشخاص يتميز بينهم بطلان ، وهم جميعاً يكشفون عن أنفسهم بأفعالهم وأقوالهم وملاحظاتهم وتعليقاتهم . ونُعَدُّ منذ المنظر الأول في المأساة للتعرف على

الحادثة الابتدائية التي ينشأ منها الصراع بين الحب والواجب أو بين الخير والشر ، وما تزال الحوادث تنهض حتى تبلغ الأزمة غايتها . وكل ذلك ينعقد في خيوط من الحوار والحركة ، وهي خيوط تعرض علينا الدوافع والنزعات والعواطف والانفعالات ، وخاصة لبطلي المأساة ، بل لكل من يساهمون فيها متكلمين ومتحركين .

ونخلال المناظر والمشاهد وأثناء المواقف المختلفة نطلع على صفات الأشخاص وتندرج أمامنا حوادث المأساة في حركة دافعة ، إذ يعرض علينا أشخاص المأساة في الصراع الذي يقومون به ويتقبلون فيه منذ المشهد الأول ، وما تزال نجرى معهم في متشابكات نشأت من هذا الصراع . وما تزال هذه المتشابكات تنمو حتى نصل إلى نقطة التحول ، ونتحول سريعاً إلى خاتمة المأساة .

وهذا كله يعني أن شوقي أقبل على المأساة وهو يعرف قواعدها ، ويظهر أنه أعجب بالمرح الكلاسيكي في فرنسا أثناء القرن السابع عشر إذ كان الشعراء من أمثال كورني وراسين يتخذون مسرحياتهم من التاريخ ومن أعمال البطولة ، وكانت الدراما لا تزال أستقرابية ، فهي لا تعنى بالحياة الواقعية ، إنما تعنى بالملوك والنبلاء ، كأنها لا تريد أن تخوض في الحياة العادية المألوفة ، إنما تريد أن تنسأ وترتفع عن هذه الحياة ، وأيضاً فإنها كانت ترتفع في لغتها عن اللغة العادية إلى لغة بلاغية ممتازة .

فأعجب شوقي بذلك كله ، ونسج في مأساه على منوال هؤلاء الشعراء الفرنسيين ، وكان يفكر في أن يشخص حياة ملوك مصريين ، فلمعت في خياله قصة أنطونيوكليوباترا لشكسبير ، فذهب يحاول صنعها من جديد ، كما ذهب يخرج ملوكا ونبلاء آخرين إما مصريين أو اتصلوا بالتاريخ المصري أو التاريخ العربي ، فأخرج « على بك الكبير » الذي حاول الاستقلال بمصر أثناء الحكم العثماني ، كما أخرج « قمبيز » الملك الفارسي الذي فتح مصر ، وأيضاً فإنه

أخرج « عنتره ومجنون ليلي وأميرة الأندلس » .

وشوقى فى ذلك كله مقلد للمدرسة الفرنسية الكلاسيكية فى القرن السابع عشر فهو يترك عصره إلى العصور القديمة ، وهو يختار شخصياته من النجوم التاريخية اللامعة ، وهو يعتدُّ ببلغةً بليغةً ، ليس فيها شئ من العبارات اليومية المتبدلة . وليس ذلك كل ما جاءه من المدرسة الكلاسيكية ، فقد جاءه منها اعتداده بعاطفة الحب فى كل مآسيه ، فهى تنوهج فيها وتشتعل اشتعالاً واضحاً ، ولعل ذلك ما دفعه إلى أن يخصها بروايته « مجنون ليلي » .

على كل حال شوقى يتأثر بالمدرسة الفرنسية الكلاسيكية ، ومن تأثره الواضح بها أن مآسيه تخلو من تمثيل الحوادث على المسرح فالحرب بين أنطونيو وأكتافىوس ، وبين قمبيز والمصريين ، وبين على بك الكبير ومحمد بك أبى الذهب ، لا نشاهدها على المسرح كما أننا لا نشاهد أى مصارعة أو مبارزة ، إنما نعرف ذلك من كلام الممثلين . وهذه سنة كلاسيكية اتبعتها شوقى وتقيّد بها .

وتلك هى نقط الاتصال بين مآسيه وبين المدرسة الكلاسيكية ، ونراه بعد ذلك يستقل عنها استقلالاً من اتصل بالمدرسة الرومانتيكية وفهمها ، فهو لا يتقيد بنظرية الوحدات الثلاث : وحدة الزمان ووحدة المكان ووحدة الموضوع ، وما كان يقال من أن حوادث المسرحية يجب أن تقع كلها فى يوم وليلة ، وفى مكان واحد ، وتلدور كلها حول موضوع واحد . وعلى هذه الأسس كانت تؤلف المسرحيات ظناً من الشعراء بأن اليونان اتخذوها قواعد لا ينحرفون عنها فى صنع مسرحياتهم ، وهو ظن واهم ، لم يتنبه له الفرنسيون طوال القرنين السابع عشر والثامن عشر حتى جاء الرومانتيكيون ، وفضن الشعراء إلى أن اليونان لم يكونوا يتقيدون بها ، فانفكوا عن وحدتى الزمان والمكان ، كما انفكوا أحياناً عن وحدة الموضوع .

وجارى شوقى الرومانتيكيين فى ذلك ، كما جازاهم وجارى من جاء بعدهم ،

بل جارى شكسبير أيضاً في إدخال عناصر فكاهية في مآسيه ، وهى عناصر لا نجدها بتاتاً في المسرحية الكلاسيكية الفرنسية ، إنما جاء بها شكسبير وتابعه فيها أصحاب المدرسة الرومانتيكية ومن خلفهم . وسار شوقى على هذه السنة في مآسيه ، فأجرى فيها تياراً فكاهياً ، وإن كان غير حاد ، بل وإن تقطع أحياناً ، ، فقد عمد إليه في غير مبالغة .

على أننا نلاحظ أن فكاهته في الغالب لفظية ، وهى في الحقيقة موضوعة بحيث ترضى الذوق المصرى الذى يميل إلى هذا اللون من الفكاهة . أما ما نجده عند شكسبير من تهكم لاذع ومن سخرية بعيدة تتخكّلُ المواقف التى يتعرض لها الشخص فقلما نجده عند شوقى لاختلاف الأذواق واختلاف الأزجة .

وشوقى لا ينفك عن المدرسة الكلاسيكية الفرنسية في الفكاهة ووحدة الزمان والمكان فحسب ، بل ينفك عنها أيضاً في وحدة الموضوع إذ قد يدخل بين قصتين في مأساة واحدة ، وهو تدخل قلما نلقاه في الالتحام بين أجزاء المسرحية ، بل قد يساعد على هذا الالتحام على نحو ما نرى في « مصرع كليوباترا » إذ داخل بين حب هيلانة وصيفة كليوباترا وحابى وبين حب أنطونيو وكليوباترا نفسها ، وكما نرى في مسرحية « على بك الكبير » إذ داخل بين صراع على بك ومحمد بك أبى الذهب وبين صراع آمال زوجة على بك ومراد عاشقها وأخيها في الوقت نفسه ، وهو لا يدري أنها أخته .

وشوقى في هذا إنما ينسج على منوال المدرسة الرومانتيكية التى تبيع ذلك ما دامت القصة الثانية لا تفسد التلاحم الحوادث في القصة الأساسية ، ولا تصيبها بشيء من الاضطراب . ويدخل في هذه النزعة الرومانتيكية عند شوقى أننا نجده مثل أصحابها لا يحسن رسم الشخصيات المسرحية ولا تصوير ملامحها تصويراً دقيقاً لأنهم ذاتيون في تمثيلياتهم ، فلا يستطيعون أن يكونوا موضوعيين أو شعراء ممثلين ، إذ تطفئ الذاتية على الموضوعية . وطبيعى أن لا يكون عندهم

تحليل نفسي ، لأنهم لا يحللون ، وإنما يغنون العواطف في غلو ومبالغة ، وهكذا كان شوقى فى مسرحياته .

ونحن لا نرتاب فى أن من يقيم مأسية على هذه الأسس المختلفة منتخبا تارة من المدرسة الكلاسيكية أو من شكسبير وتارة من المدرسة الرومانتيكية لا يصح أن يوصف بأنه لم يدرس الشعر التمثيلى .

فشوقى درس ، على ما يظهر من عمله ، المسرح الأوروبى ، واختار لنفسه منه أصولا وقواعد . وهذا من حقه فهو فنان شاعر ، له الحق فى أن يتخذ مأسية على النحو الذى يريده ، ما دام قارئه يجد متعة ولذة فى عمله ، وما دام يقيده به ويجذبه إليه طوال قراءته أو سماعه .

وقد خالف بعض الحقائق التاريخية فى غير مسرحية عامداً كما خالف بعض العادات العربية فى « مجنون ليلى » و « عنبرة » وذكر المخالفة الأولى مفاخرأ فى التعليقات التى ذيل بها على مصرع كليوباترا . وإنما فآخر بذلك لأنه أراد أن يمتلك عواطف الجمهور المصرى ، فقد صاغ له كليوباترا صياغة يأبأها التاريخ ، صاغها لامستهرة أو قل بغياً ترتضى عند أقدام قواد الرومان بل وطنية محبة لوطنها مدافعة عن كرامتها القومية ، وكأنها تريد أن تظفر بروما عن طريق المكر والخداع بعد أن أعيأها الظفر بها عن طريق القوة والبأس . وشوقى فى ذلك يخرج على ذوق كثير من الشعراء الذين ألفوا المسرحيات فى

الغرب ، فإنهم حين يستمدون موضوعهم من التاريخ لا يحاولون تغييره بسبب نزعات وطنية أو قومية ، وإنما يحافظون عليه ، أو على الأقل يحافظون على روحه العامة كما يحافظون على الأشخاص الذين يظهرن فيه ، فيعرضونهم لا حسب أهوائهم الشخصية أو القومية ، وإنما حسب حقائقهم التاريخية . فهم أشخاص متفصلون عنهم ، وهم استقلالهم ، وهم حرياتهم ، وهم مجالهم الحقيقى الذى يجرون فيه ويسبحون . وهم يصورونهم كما

هم في ذاتهم ، على نحو ما صور شكسبير هنرى الخامس والثامن .
 ومعنى ذلك أن شوقى لم يقف موقف حياد من أبطاله التاريخيين . ولا
 شك في أنه من حيث التاريخ الخالص غير محق ، ولكن هذا لا يقتضى أن فنه
 قاصر قصور مطلقاً لهذا النقص التاريخى ، فالفن شئ والتاريخ شئ آخر ،
 ولكى يكون حكمنا عليه سائماً من حيث الفن ينبغى أن نقيسه بمقاييس فنية
 خالصة . ويحتم ذلك أنه خالف التاريخ قاصداً لغايات قومية ، فكأنه يضع الوطنية
 أو القومية قبل هذا الأساس الأوروبى الذى نشير إليه : أساس الحياض فى
 المسرحيات التاريخية وأحداثها ووقائعها . ولا ريب فى أن هذا كله من حقه ،
 بل نحن نؤمن بأن من حق الشاعر الممثل أن يفسر التاريخ تفسيراً جديداً ما دام
 هذا التفسير لا يصطدم بحقائقه الكبرى ، وما دام لا يخرج به عن إمكانيات
 الوقائع التاريخية .

وخالف شوقى فى مجنون ليلى وعنتره بعض العادات العربية كأن نراه يفتتح
 الرواية الأولى بمشهد تقدم فيه ليلى إلى أترابها ابن ذريح الشاعر الحجازى ،
 وليست هذه السنة عربية قديمة ، إنما هى من سنن حياتنا الحديثة ،
 وبجانب هذه السنة سنن أخرى اختلطت على شوقى لبعده البيئته . ونقول هنا
 أيضاً إن هذه السنة وأمثالها تُتقبَل منه ما دامت ليست سنناً فاضحة .

على أن هذا النقص فى تمثيل العادات العربية لم يأت شوقى قاصداً ، إنما الذى
 أتاه قاصداً هو المخالفة التاريخية لإرضاء للشعور الوطنى . ولم يحاول أن يرضى المصريين
 بهذه المخالفة وحدها ، بل أرضاهم أو قل أرضى الذوق العربى بإحداث تيار أخلاقى
 يجرى فى جميع مسرحياته ، فكليوباترا ، على ما نعرف من نقلها بين قواد الرومان ،
 متدنية تصلى لربها . ولم يحاول شوقى أن يصور رغباتها وشهواتها الحسية ،
 بل أحاطها بهالة من التبل والوقار . وقد أبى أن يسميت ليلى بعد قرانها إلا وهى
 عذراء . وأشاد بعنافة «آمال» ونصر عاطفة الزوجية فيها على عاطفة الحب ، كما

يلاحظ ذلك من يقرأ مأساة «على بك الكبير» .

وهكذا يجرى في مسرحياته تيار أخلاقي مهم تُنصّر فيه الفضيلة وما يتصل بالفضيلة من وفاء ومروءة وكرم ، وكأنه يريد أن يقوى في نفوس الجمهور العناصر التي ترغّب في عمل الخير . ولا ريب في أن هذا المتزعّم يُحمّدُ لشوقى ، لأنه أَرْضَى به جمهوره من جهة ، ولأنه أخذ على عاتقه أن يقوى خلقه من جهة ثانية . وهو لا يسرف في ذلك حتى لا تخرج المسرحية إلى شكل وعظ تملّه النفس ، وإنما يأتي به في ثنايا الحوار .

ونحن نعرف أن هناك نظرية تنادى بأن الشاعر ينبغي أن لا يعنى بالأخلاق ، فالشعر شيء والأخلاق شيء آخر ، ولكن هذه النظرية لها خصومها كما أن لها أنصارها ، ومن يفكرون في فائدة الشعوب وفي رقيها الحضارى يخاصمون هذه النظرية لأنها تجرُّ الشعوب إلى السقوط على نحو ما جرّت فرنسا في تاريخها الحديث . ونفس شكسبير وغيره من كبار المسرحيين وخاصة الكلاسيكيين كانوا أخلاقيين ، يدعون في ثنايا مسرحياتهم إلى الأخلاق الكريمة ويجرون على ألسنة أشخاصها الحكمة والموعظة الحسنة . أما الاتجاهات إلى الحرية الخلقية المطلقة فهي جديدة ، جدّت في القرن الماضى وهذا القرن ، وجدّتها تدل على أنها ليست قانوناً قديماً للفن والشعر ، فن حق الشاعر أن يخرج عليها ، بل لعل ذلك واجبه ، فهو لا يعيش منعزلاً عن الحياة ومسئولياتها الخلقية . لذلك كان شوقى موفقاً جداً التوفيق في جريان هذا التيار الخلقى بمسرحياته ، وبثّه على لسان شخصه وأقوالهم . وقد انتقل به من شعره الغنائى إلى شعره المسرحى ، إذ كان مشغولاً به من قديم ، وكان يذيعه في قصائده على نحو ما أسلفنا ، وهيئّت له الآن الفرصة ليواجه به الجمهور ، وليذيعه في صور مجسّمة تجسّياً قوياً ، ومن هنا كان تأثيره أقوى وأوضح في التغذية الخلقية ، بسبب ما يسود جو المسرح من انفعال النظارة واستغراقهم في عواطف الشخص وآلامهم .

وهذا التيار الأخلاقي في مآسى شوقي كان يقابله تيار آخر من القطع الغنائية والمواقف الملحنة، وهو تيار أراد به على ما يظهر إرضاء الجمهور الذي تعود أن يستمع في المسرح المصرى إلى قطع ملحنة على نحو ما هو معروف عن مسرح الشيخ سلامة حجازى . ولعل شوقي كان يريد أن يثبت ظفره ونجاحه لا في الفن التمثيلى فحسب ، بل في فن الغناء والتلحين أيضاً ، وربما كان نجاحه في أغانيه التى سبقت تمثيلياته أحد الحوافز على أن يتجه هذا الاتجاه في مسرحياته .

وحتى كان يوجد في المسرحية اليونانية الحوار والغناء ، ولكن الغناء كان منفصلاً ، إذ كان يلقيه « الكورس » فى الاستراحات بين الفصول ، وهو جوقة كانت تتحدث معقبة على فصول المسرحية وتتغنى وترقص . وسار الرومان على منهج اليونان ، فكان الكورس يتخلل بغنائه ورقصه المسرحية الرومانية ، ولكن لا نمضى إلى العصر الحديث حتى نجد الشعراء والممثلين وخاصة فى فرنسا يلاحظون الفرق بين التمثيل والغناء ، فيخرجون الغناء من المسرح التمثيلى ، ويقصرون هذا المسرح على الحوار . وأحسوا أنه لا يمكن الاستغناء عن الغناء التمثيلى ، فخصوه « بالأوبرا » ، حيث نجد القصة تعتمد على الغناء مع الموسيقى ، ولا تكون القصة هى الهدف ، بل تكون وسيلة لا غاية . فالغاية أن يستمع الناس إلى الغناء والموسيقى ، وأن يشاهدوا أثناء ذلك ضرباً من الحركات وصوراً من المناظر والأشخاص والملابس .

وإذن فأوروبا الحديثة وجيداً فيها مسرحية مستقلة عن الغناء والموسيقى استقلالاً تاماً ، فهى حوار خالص بين الممثلين ، ووجد فيها بجانب ذلك تمثيل غنائى فى « الأوبرا » . وتطور العملان من التمثيل الخالص والتمثيل الغنائى تطوراً منفصلاً . وكأنما رأى شوقي ذلك ، ورأى أنه من غير الممكن أن يمثّل على مسرحنا شيء من التمثيل الغنائى ، لسبب بسيط ، وهو أنه ليس عندنا « أوبرا » ولا موسيقى حديثة قوية تستطيع أن تحمل هذا الفن إلى الجمهور العربى .

حيثند وجدنا شوقى يعمد إلى هذا المزج بين التمثيل الخالص والغناء ،
فمسرحياته تكثُر فيها المواقف التي يُنقَطعُ فيها الحوار ، حتى تعطى الفرصة للموسيقى
والتلحين . وكل ما يمكن به الدفاع عن شوقى أنه أراد إلى إرضاء الجمهور
الذى تعود على أن يتخلل ما يشاهده على المسارح من قصص صوراً من
التلحين والغناء . وأيضاً فإنه لم يكن يأبى بهذه المواقف الغنائية في المسرحية
شاذة أو خارجة عن الحوار ، بل كان يحاول أن يدخلها فيه ، وكان يحتمل
على ذلك بحيل كثيرة .

ومهما أطلنا الدفاع عن شوقى في هذا الجانب من مسرحياته فلن يعفيه
ذلك من أنه قَصَّرَ ، إذ كان من الواجب أن يتابع التطور الحديث للمسرحية
وإن يجعلها تمثيلاً خالصاً وأن لا يشوبها بأى شائبة من التمثيل الغنائى ، فقد
جنت اتجاهاته في هذا الصدد على حوارها ، وأصابته بغير قليل من التراخي
والفتور .

وهذا الجانب هو أختشى ما يخشاه المسرحيون المحدثون ، فإن الفتور والتراخي
حين يصيبان الحوار ، يتهبان بتصميم المسرحية كلها إلى شئ من التفكك ،
فالحركة لا تتوالى مندفعة مسرعة ، بل تقف أحياناً ، وتجمد أحياناً ، حتى
يفرغ أصحاب الغناء والموسيقى من غنائهم وموسيقاهم .

ومن المعروف أن المسرحية قصة محدودة في الوقت الذى تشغله ، إذ
قلما يزيد وقت تمثيلها عن ساعتين ، ثم هى تجرى في شكل متوتر سريع ،
حتى تجذب انتباه النظارة ، وحتى يستغرقوا فيها وفي شخصها وأفعالهم وأقوالهم .
ولذلك كان كل عائق يحول بين التوتر والسرعة يعد عيباً في المسرحية مهما أريد
به من تسليية النظارة . بل هذه التسليية نفسها تعد رغبة شاذة من الشاعر ، فهو
ليس بصدد تسليية خارجة عن حوار مسرحيته ، وإنما هو بصدد تمثيل قطعة
من الحياة .

وهي قطعة محدودة في المسافة الزمنية التي تشغلها ، ومحدودة في نفس الموضوع والحوادث والوقائع التي تجري فيها ، إذ يختار الشاعر حقبة خطيرة للبطل كأنه يمشى فيها على حافة هوة . والأحداث تجري به مسرعة إما إلى إنقاده وإما إلى تربيده في الهوة . ومن هنا كان الشاعر يختار أهم مواقفه ، ويوجز أثناء ذلك في أقواله وأشعاره لا على لسان البطل وحده بل على لسان الشخص عامة .

وهذا هو العيب الثاني في مسرحيات شوقي ، إذ نراه يطيل في جزئيات الحوار ، فهو لا يسعى إلى الإيجاز والتركيز ، بل يطنب كثيراً ، وكأنه لم ينس ماضيه الغنائى ، فهو يسترسل على لسان بعض الشخص استرسالاً ، لا يشك سامعه في أنه إنما يستمع أثناءه إلى قصيدة لا إلى جزئية في حوار تمثيلي ، وكأن شوقي لم يكن يعرف أن المسرحية ينبغي أن تخلو من كل فضول ، وأن تكون كل كلمة فيها وكل شطر فضلاً عن كل بيت شعاعاً يكشف الشخص ويكشف صفاته ، فهو ليس بصدد خلق شعر من حيث هو شعر ، وإنما هو بصدد خلق شخص وإسباغ مميزاتها وصفاتها عليها ، بحيث تصبح خالدة في نفوس الناس .

والشخص لا تنال الخلود بالشعر الكثير يجريه الشاعر على لسانها في الحوار ، بل قد يجرى على لسانها شعراً قليلاً ، ومع ذلك يميزها ويمدها بالحياة ، لأنه جسّمها في أذهاننا وتحت أعيننا تجسماً تاماً بكل صفاتها وشاراتها . ولكن شوقي كانت لا تزال تسيطر عليه القصيدة الغنائية حيث تعود أن يجرى مع التعبير عن العواطف إلى آماط طويلة ، فلما حاول التمثيل الخالص لم يستطع أن يخلص من هذه السيطرة ، وخاصة في المواقف العاطفية من حب وموت ومديح وهجاء وحماة .

وكل ذلك يدخل على مجرى الأحداث في مسرحياته غير قليل من الاضطراب فالحركة لا تنطلق انطلاق السيل المندفِع ، بل تبطيء ببطأً يقل ويكثر حسب المواقف العاطفية . وليس معنى ذلك أن الحركة بطيئة دائماً ، ولكن معناه أنها

في أحوال كثيرة يصيبها غير قليل من البطء ، وخاصة أن شوقى يعنى بشعره التمثيلي على نحو ما يعنى بشعره الغنائى لا من حيث الامتداد العاطفى ، بل أيضاً من حيث امتداد الأسلوب للعناية البلاغية فيه .

وليس هذا كل ما أصاب مسرحيات شوقى من شعره الغنائى ، فقد أجرى شعره التمثيلي على أسس الشعر الغنائى المعروفة من أوزان وقواف ، وبذلك وحّد بين التمثيل والغناء في الصورة الموسيقية ، ولم يفرق بينهما ولا أقام حواجز وسدوداً . وكان الحوار التمثيلي في المسرحية اليونانية يجري في أوزان خاصة تخالف أوزان الغناء الذى يلحنه « الكورس » ، فللحوار أوزانه وللغناء أوزانه ، أما عند شوقى فلا فارق بين القطعة المعدة للتلحين وبين بقية القطع في الحوار سواء في الأوزان أم في القوافى .

ومعروف أن الشعر الغربى الحديث لا يهتم بالقوافى ، وقد ألف شكسبير مسرحياته من شعر مرسل . فكان من الطبيعى أن يفكر شوقى في ذلك وأن ينعم النظر فيه ، لعله يخترع وزناً للشعر التمثيلي الذى أدخله إلى العربية ، أو لعله يفكُّ من عقالة في القافية ، فيدعه مرسلًا مطلقاً من القوافى . ولكنه لم يفكر في ذلك أو لعله فكر فيه ووجد من الخير أن يستمر في التمثيل بالصورة الموسيقية للشعر الغنائى ، وهى الصورة التى ألفها الجمهور للشعر العربى . وشوقى حين اختار أن يستمر في تمثيله مع الصياغة الموسيقية للشعر الغنائى لم ينتخب وزناً أو مجموعة خاصة من الأوزان الشعرية الغنائية ، بل رأى أن يتنقّل بينها جميعاً في مسرحياته ، فبينما يبدأ بالرمل مثلاً نراه يتحول عنه إلى الكامل ثم إلى الوافر ، فإلى السريع ، أو إلى الرجز أو الطويل أو البسيط أو المتقارب أو المتدارك في غير نسق ولا نظام ، بل كما يحاوله بدون قيد ولا شرط . وكأنه رأى أن أوزان الشعر الغنائى العربى جميعاً صالحة لتمثيله ولكل مواقفها ، فهو يتنقل بينها حرّاً ، ينظم من هذا البحر على لسان هذا الشخص ،

ثم يدعه على لسان الآخر . بل قد يجرى على لسان شخص شعراً أو أبياتاً من وزن خاص ، ثم يتراعى له أن يغير الوزن فيغيره ، كأنه أراد أن يعبر به عن حالة نفسية جديدة . وكل ذلك يجعل المسرحية عند شوقي تبدو كأنها مجمع لبحور مختلفة أو كأنها مزيج من الألحان الشعرية المتنوعة .

ونفس هذا يلاحظ في قوافي المسرحية ، فهو ينتقل في القوافي كما ينتقل في الأوزان والبحور ، حسبما يتراعى له . ومن الصعب حقاً أن نطالبه بقافية واحدة في المسرحية كلها ، فإن ذلك معناه إحداث مشقة شديدة في التمثيل على الشاعر . وإذا كان شكسبير تحلّل من القافية ، فأولى لشوقي أن لا يتمسك بها . على أن هذا الجانب عند شوقي قد عرّضه لحملة شديدة عليه من النقاد على نحو ما يرى القارئ في نقد العقاد لقمبيز ، حتى ليقول الدكتور طه حسين هذه العبارة المحملة : « أما عن التمثيل فقد غنى شوقي فأطرب وأثّر ولكنه لم يُمثّل ، لأن التمثيل لا يُرتجّل ارتجالاً ، ولا يُهجم عليه ، وإنما هو فن يحتاج إلى الشباب والدرس والقراءة . . . فكان تمثيله صوراً تنقصها الروح ، وإن حببها إلى الناس ما فيها من براعة الغناء (١) »

ولا ريب في أن الدكتور طه حسين يغلو حين يذهب إلى أن شوقي غنى ، ولم يمثل ، وكان أولى أن يقول إنه غنى ومثّل . وقد طلب إليه مراراً ليجيد فن التمثيل أن يطلع اطلاعاً منظماً على كتابات الإغريق وتمثيلاتهم وتمثيل المحدثين أيضاً (٢) ! وشوقي لا يعيش في العصر الكلاسيكي الذي كان يقدره النماذج اليونانية ، وإن من حقه أن يخالف هذه النماذج في قواعدها . ومن قبله خالفها المدرسة الرومانتيكية بل لقد تطورت قواعد المسرح وأصوله مع ظهور المدارس الفنية المختلفة من واقعية ورمزية وغيرها . ومعنى ذلك أن المسرح لا يعرف القواعد

(١) حافظ وشوقي ص ٢٢١ . (٢) نفس المصدر ص ٢٠٢ .

الثابتة ، وإذن فلا حرج على شوقي الشاعر العربي الشرقي أن يخالف بعض القواعد المسرحية لا عند اليونان فقط بل عند الأوربيين المحدثين أيضاً ، لسبب بسيط ، وهو أنها ليست من وضع أذواقنا وإنما هي من وضع أذواق لقوم آخرين يختلفون عنا في ثقافتهم وتاريخهم . وقد لاحظ الدكتور طه حسين نفسه أن شوقي منشئ الشعر التمثيلي في الأدب العربي^(١) . ومن حق هذا المنشئ أن لا نفرط في السخط عليه ، قد تكون عنده بعض عيوب أو بعض أخطاء ، ولكن ينبغي أن لا ينتهي بنا ذلك إلى أن نقول كما قال الدكتور طه إنه غني ولم يمثل ، بل نقول إنه مثل وغني ، أو مثل وأعطى فرصة واسعة للغناء . ولم يعطها عن غير قصد ، بل أعطها قاصداً عامداً ، إذ اعتدَّ بالغناء واتخذته تياراً متمماً لفنّه المسرحي .

٢

مأس مصرية

نظم شوقي ثلاث مأس مصرية ، هي مصرع كليوباترا ، وقمبيز ، وعلى بك الكبير ، وهي موزعة على تاريخ مصر في قديمه ووسيطه . أما مصرع كليوباترا فتدور حوادثها في أواخر أيام البطالسة حين استولت رومة على دولتهم . وأما قمبيز فترجع حوادثها إلى عصر أعمق هو القرن السادس قبل الميلاد حين غزا قمبيز مصر وضمها إلى مملكاته . وأما على بك الكبير فتتأخر حوادثها إلى العصر العثماني في القرن الثامن عشر .

مصرع كليوباترة

مصرع كليوباترا هي أولى مسرحيات شوقي ، وقد حاول بها أن يعارض شكسبير في مسرحيته المشهورة « أنطوني وكليوباترا » وكأنه أراد أن يثبت لنقاده

(١) نفس المصدر ص ٢٢٤ .

ومعاصريه تفوقه لا في الشعر الغنائي فحسب ، بل في الشعر التمثيلي أيضاً
مقارناً إلى علم كبير من أعلامه ، وقمة شاهقه العلو من قممه .

والمأساة موزعة على أربعة فصول ، والفصل الأول فيها يبدأ بمنظر في
مكتبة قصر كليوباترا حيث نجد ثلاثة من الموظفين فيها ، وهم حابي
وذيون وليسياس يعلقون على أناشيد النصر المزيف التي يكدها بها الشعب حناجره ، إذ
أوحى إليه من أوحى كذباً أن أسطول مصر متصافراً مع أسطول أنطونيوس هزم أسطول
أكتافيوس بالقرب من الإسكندرية . والحقيقة أن أسطول مصر فرّ بإشارة
كليوباترا من المعركة ، وغائب أنطونيوس على أمره . ويعلق هؤلاء الموظفون
الثلاثة بما ينبتنا بحقيقة الموقعة وبحب أنطونيوس وكليوباترا . وتفاجئهم إحدى
وصيفاتها وتسمى هيلانة ، وكان يعشقها حابي ، وتخبرهم أن مولاتها
ستزور المكتبة ، ويسارعون بإخبار أمينها زينون . وتقبل كليوباترا مع وصيفتها
هيلانة وشرميون ، وتسمع هتافات الشعب المصري بالنصر ، فيتولاها ذعر
شديد ، لأن الحقيقة لا بد أن تنكشف ، وتساءل : من أذاع هذا الكذب
الصراح ؟ فتبادرها شرميون بأنها أذاعته حين كثرت الأقاويل والظنون ، وتعتذر
لها . فتقبل عذرها . ثم تأخذ في بيان موقفها ، ولماذا انصرفت بأسطولها عن
أنطونيوس ، وتزعم أنها رأت أن تقف على الحياد إيثاراً لوطنها ، وكأنها لا تعشق
أنطونيوس وحده ، بل تعشق وطنها أيضاً عشقاً يفوق عشقه .

وتتحرك المشاهد وتتعاقب الشخصوس ، وكل يمد خطاً في تصميم المأساة
وفي التمهيد لصراعها . وما نلبث أن نلتقي في المنظر الثاني من هذا الفصل الأول
بأنطونيوس بين يدي كليوباترا ، وقد ظفر في موقعة برية على أبواب الإسكندرية
بأكتافيوس . وتحتفل كليوباترا بهذا النصر احتفالاً باهراً ، وأثناء الإعداد
لهذا الاحتفال تند على لسانها كلمات تجرح قواد الرومان المشايعين لأنطونيوس ،
فيثورون لكرامتهم .

وعلى هذا النحو يكشف شوقى لنا فى الفصل الأول من مصرع كليوباترا عن العلاقات بين الأشخاص، ويمهد تمهيداً طبيعياً للصراع، فكليوباترا موزعة بين حبها لوطنها وحبها لأنطونيو، وهى تستثير قواد الرومان الموالين لعشيقها، وعشيقها موزع بين حبه لها وواجبه الحربى. وتمتد أثناء ذلك قصة خفيفة لحب لم يتعمد، وهو حب حابى لهيلانة. ومن الوجهة المسرحية يبشر هذا الفصل بنجاح الشاعر، فقد استطاع أن يعرض علينا فيه شخصاً مسرحيته، ووصفهم أثناء الحوار وصفاً يميزهم ويوضحهم بدون أن يفتمل ذلك أو يختال فيه، فكلٌّ فى مكانه، وكل نستطيع تمييزه والتعرف عليه، وقد بدأت نقطة الصراع. ونتقل إلى الفصل الثانى حيث نشاهد احتفال كليوباترا بنصر أنطونيو، وهو احتفال يتحول فيه قصرها إلى مقصف ساهر حشيدت فيه كل فنون اللهو من غناء ورقص وخر. وفى مشهد نرى عراًفاً يقرأ الكف، وفى مشهد ثان ساقيا يسقى الخمر، وفى مشهد ثالث مغنيا ينشد فى الخمر أو فى الحب. وتتوالى هذه المشاهد وما يشبهها، وتزداد على لسان كليوباترا الكلمات التى تجرح الشعور الوطنى لقواد الرومان. ويتبعها أنطونيو فى عبثها وفى مجونها، حتى لتدعوه إلى التبرؤ من رومة، فيلبسها غير عاص لها أمراً، ويشدد سخط قواد الرومان على أنطونيو، ويخرجون من الحفل وقد صمموا على أن ينضموا لأوكتافىوس، ويتركوا أنطونيو لعاشقته.

وبذلك تنمو الحركة فى المسرحية وتتعمد، وهو تعمد طبيعى نشأ عما رأيناه فى الفصل الأول من مهاجمة كليوباترا للرومانيين، فهو تعمد مسبب، وتنهض به الحوادث فى المسرحية نهوضاً منطقياً، ليس فيه مفاجأة ولا انقطاع. ويبرز شوقى ذلك إبرازاً واضحاً لا عن طريق غضب الرومانيين وعزمهم على الانسحاب من جيش أنطونيو والانضمام إلى أوكتافىوس، بل أيضاً عن طريق كتم أنطونيو نفسه طوال الليل هوأ ينسى فيه الحرب وواجبه الحربى وأنه مقبل

في اليوم التالي على معركة جديدة ، فلما النصر وإما الهزيمة الساحقة التي تدمر مجده ، وتدمر عشقه .

وشوقى موفق في ذلك كله من حيث تدرج الحركة وتطور التصميم في المسرحية . وانتقل إلى الفصل الثالث لنشهد نقطة التحول ، فقد هُزم أنطونيوس أمام أوكتافوس ، وانصرف عنه قواد الرومان ، كما انصرف عنه الجيش المصرى . ويعرضه علينا شوقى خارج معبد في الإسكندرية حيث أنوبيس الكاهن وأفاعيه . ونراه يتحدث مع تابعه أوريوس عن هزيمته متحسرا نادماً على سيرته . ويفاجئها أثناء حوارهما طيب رومانى يريد أن يؤذى شعور أنطونيوس ، ولم يكن مخلصاً له ، فيخبره أن كليوباترا انتحرت وهو خبير دسسه عليه كذباً ، فيصمم على أن يتخلص مثلها من الحياة ، ويدعو تابعه أن يقتله ، فيبادر إلى قتل نفسه بخنجره ، ويسرع أنطونيوس فيقطعن نفسه بسيفه ، ويخرُّ على الأرض صريعاً .

وينتقل المشهد إلى داخل المعبد ، حيث يدخل أنوبيس إلى حجرة يناجى فيها أفاعيه ، وتزوره كليوباترا تريد أن تستشيرها فيما نزل بها من هزيمة أنطونيوس وأن تستغفر ربها إيزيس بالصلاة في محرابها . وترى أفاعى أنوبيس ، فتسأله عنها وعمما تمجده أفاوها من السم ، وكيف تقتل الناس ؟ وهل يشعرون بالمتون ؟ وهل يصابن الجمال ؟ وهل يطفأ اللون ؟ وهل يبطل الموت سحر الجفون ؟ وكيف يعرض الناب ؟ وما شبح الموت ؟ . ويحيبها الكاهن إجابات تجيب إليها أن تموت عن طريقها حين تدلم الخطوب وتظلم الأمور . فتوصيه أن يأتيها بها حين يصبح تاج مصر في خطر . ويدخل جنود يحملون جثة أنطونيوس والدم يسيل من جرحه ، ولا تزال فيه بقية حياة . ويلتقى العاشقان ، ويموت بين يديها ، وتندبه ندباً حاراً ، وأثناء ذلك يصل أوكتافوس ويرثى غريمه ومن كان تحت القنا ظله .

ونتقل في الفصل الرابع إلى خاتمة الصراع فقد انتحر أنطونيوس ، ولا تزال في شك وحيرة من مصير كليوباترا ، فهل سترضى أن تذهب مع أوكتافوس

كما يريد أسيرة إلى روما ، أو تهرب ، أو تنتحر عن طريق الأفاعي ؟ وتتحرك
 مشاهد الفصل ونجد « حابي » يحمل إليها أفعى في سلة ، فتسر لجيئه ، وتصمم
 على الانتحار ، وتدعو أكتافيوس لزيارتها مساء حتى يرى كيف أفلتت منه كما أفلت
 أنطونيوس من قبلها. ويغنيها مغن نشيد الموت ، وتقص حياتها ، وتدافع عن نفسها ،
 وتتناول الأفعى وتمهد لها في صدرها بين السحر والنحر ، فتلدغها لدغة الموت .
 وتحتذى على مثالها شرميون وهيلانة . ويدخل أنوبيس وحابي ، فيريان الثالث
 وقد فارقت الحياة فيفرع حابي لموت عشيقته هيلانة فرعاً شديداً ، فيناوله الكاهن
 بلسماً يعيد لها الحياة . وتذهب مع عشيقها إلى طيبة حيث يمضيان حياة حب
 رغدة هنيئة . ويزور أكتافيوس كليوباترا فيجدها قد هزئت به وبأمانته في
 أسرها وعرضها في ميادين روما وعلى شيوخها . ويخرج أكتافيوس . ويُجرى
 شوق على لسان أنوبيس شعراً يكون نهاية المسرحية ، ويختمه بقوله مخاطباً
 لأكتافيوس وغيره من الرومان الظافرين ، الفرحين بفتح مصر والاستيلاء عليها :

قسماً ما فتحتم مصرَ لكن قد فتحتم بها لرومة قبراً

وهكذا تمضى المسرحية مسلسلة ، كل فصل بل كل منظر متمم لما قبله
 ومُعِدُّ لما بعده ، وقد تناسق التصميم والصراع ، ونهضت الحركة بالحوادث
 والوقائع متعاقبة . ومثَّل كل شخص في مكانه وبصفاته .

وإذن فالمسرحية جيدة من حيث التصميم العام وامتداد الحركة وتواليها ،
 ولكن هناك أشياء لا بد أن يعرض لها من يتقد هذه المسرحية ، وقد عرض
 لبعضها النقاد ، فزيفوها على أساسها ، وخاصة من حيث مخالفة شوق للتاريخ
 المروى عن كليوباترا مخالفة صريحة ، إذ عدَّ فرار أسطولها من موقعة أكتيوم
 سياسة ومكراً بأنطونيوس وأكتافيوس جميعاً كأنها تريد أن يتطاحنا ويتفانيا حتى تصبح
 مصر سيدة بحر الروم . ولا يقول التاريخ ذلك ، إنما يقول إنها فرَّت جنباً

وغدراً بأنطونيو . ويذهب شوقى إلى أن جيشها فرّ من المعركة البرية ، ولا يقول التاريخ شيئاً من ذلك ولا يشهد له . ويذهب أيضاً إلى أن أولبوس الطيب الرومانى فى بلاط كليوباترا الذى يضمّر حقداً لأنطونيو هو الذى أخبره كذباً بانتحار كليوباترا ، وصنع ذلك من لدن نفسه ابتغاءً لإيذائه . ويقول التاريخ إن كليوباترا هى التى أوحى بذلك ، حتى يخلو لها الجوباً بكتافبوس ، لعلها تغويه كما أغوت من قبله أنطونيو و« قيصر » . ويصور التاريخ على لسان بلوتارخوس كليوباترا فى صورة حية رقطاء ، بهيمية اللذات والشهوات ، تدفع جسدها رخيصاً إلى كل صاحب مجد أو شرف رفيع .

ورأى شوقى المصرى ذلك ، فأراد أن يبرّر فى مسرحيته بعض مواقف الملكة المصرية ، واضطر إلى التحريف فى بعض الحوادث حتى يصل إلى غايته . وهنا نتساءل هل من حقه أن يحرف فى بعض حوادث التاريخ ؟ . ومن رأينا أن هذا من حقه ما دام يبتغى غاية وطنية بمسرحيته . وليست المسرحيات مصدرًا من مصادر التاريخ ، بل هى قصص يأخذ من التاريخ ويحرف فيه حسب ما يريد الشاعر . ولن يتغير تاريخ كليوباترا لأن شوقى قال كذا أو قال كذا ، أو صورها بهذه الصورة أو بتلك ، وإنما يظل التاريخ كما هو ، وتظل مسرحية شوقى كما هى ، فذلك تاريخ وتلك قصص . وفرق بين التاريخ والقصص وبين التاريخ القديم خاصة والقصص الحديث .

وحقاً إن شكسبير لم يحاول فى مسرحيته أن يخالف بين القصص والتاريخ ، ولكن شكسبير ليس مصرياً ، وظروفه تختلف عن ظروف شوقى اختلافاً تاماً . فشوقى قد ألف هذه القصة بعد الحرب الكبرى وبعد اندلاع الثورة المصرية ، فكان طبيعياً أن يفكر فى هذه الملكة المصرية وأن لا يقدمها للجهاير مثلاً سيئاً لتضييع حقوق البلاد ، بل لتضييع البلاد نفسها ، وإنما

يقدمها وطنية محبة للوطن المصري تحيي له ولعرشه ، ولذلك فهو يجزى على لسانها قولها :

أموتُ كما حييتُ لعرشِ مصرِ وأبذلُ دونه عَرشَ الجمالِ

كما يقدمها سياسية محتالة ، تريد أن تظفر بروما عن طريق الحيلة مادامت لا تستطيع أن تظفر بها عن طريق القوة ، وهي لذلك تنسحب من موقعة أكتيوم لاغدرًا بأنطونيو ، ولكن حتى يتفانى الروم ، ويصبح البحر خالصاً لمصر وسيادة مصر ، وتشرح ذلك فتقول :

قلتُ روما تصدَّعتُ فترى شَطُ رَا من القوم في عداوة شَطْرِ
بَطَلاها تقاسمًا الفُلْكَ والجُدُشَّ وشَبَّ الوَعَى بِيحْرٍ وَبَرِّ
وإذا فَرَّقَ الرِعاةَ اِختِلافُ عَمَّوا هارِبَ الذئابِ التجرُّي
فتأمَلْتُ حاليَّ مَلِيًّا وتَدَبَّرْتُ أمرَ صَحْوِي وَسُكْرِي
وتَبَيَّنْتُ أنْ روما إذا زا لَت عن البحر لم يَسُدْ فيه غيري
كنتُ في عاصفٍ سَلَّتْ سُراعي منه فأنسَلَّتِ البوارجُ إثري
خَلَصْتُ من رَحَى القتالِ ومما يلحق السُفنَ من دمارٍ وأسرٍ
فَنسيتُ الهوى وَنُصرةَ أنطِ يوسَ حتى غدرته شَرَّ غَدْرِ
عَلِمَ اللهُ قَد خذلتُ حبيبي وأبا صِبيبي وَعَوْنِي وَذُخْرِي
موقفٌ يُعْجِبُ العُلا كُنتُ فيه بنتُ مصرٍ وَكُنتُ مُلْكَةَ مصرِ

وهذه صورة رقيقة من الوطنية غلبت فيها كليوباترا حبها لوطنها على حبها لعشيقها ووالد صبيتها وأطفالها وعونها وذخرها . ولا ريب في أن هذا الاتجاه يُحمدُ

لشوقى الشاعر المسرحى المصرى الذى ينظم مسرحيته ودمُ الثورة لا يزال يغلى فى عروق المصريين . ومن حق كل شاعر مسرحى أن يصور أبطاله على النحو الذى يريده ، فضلا عن أن يلائم بينهم وبين التزعات القومية . ولا يمكن أن يُحْتَسَجَّ على شوقى بالتاريخ ما دام محافظاً على هيكله العام ، ولم يقلب حقائقه الكبرى ، كأن يحول هزيمة أنطونيو إلى انتصار . أما الحقائق الصغرى وبعض التفاصيل فمن حقه أن يحرّف فيها ما دامت هناك غاية تضطره إلى ذلك ، وليس أكرم على شاعر من وطنه ، ولا غاية وراءه تملوه بل هو غاية الغايات . فشوقى محق فى الإطار الوطنى الذى وضع فيه كليوباترا ملكة المصريين فى حقبة قديمة من حقب تاريخهم . ولا يعيبه ذلك ، إنما يعيبه أن يتخلى أثناء المسرحية عن هذا الإطار ، وهو ما لم يحدث ، إنما الذى حدث أن الإطار استمر حتى النفس الأخير لكليوباترا . وبذلك يكون قد نجح من وجهة التأليف المسرحى نجاحاً لا شك فيه . وقد وسع الإطار ، فلم يدعه خالصاً لكليوباترا ، بل أدخل فيه مصريين مثل حابى والكاهن أنوبيس الذى أجرى على لسانه شوقى حين طلبت منه أن يصلى على ابنها من قيصر :

إيزيسُ كيف أصلّى
على ابن يوليوس قيصرُ
أبوه عالٍ ولكن
فرعونُ أعلى وأكبرُ

وتتخلّل المسرحية فى أمكنة كثيرة تعليقات للمصريين على الرومان ، فيها حقد ، وفيها سخط شديد ، وفيها بر بالوطن وحب ، وفيها غضب على روما وكره ، وفيها مقاومة عميقة للعدوان . واعتزاز بأن مصر لن تغلب ، وإن غلبت اليوم فستكون غداً مقبرة لرومة والرومان .
ونستطيع أن نتعقب شوقى فى المسرحية على أسس المقومات التى مرت بنا

فستلاحظ أنها مسرحية تاريخية ، وكأنما كان نجاح شوقي في فرعونياته وتاريخياته هو الذى دفعه إلى هذا الاتجاه، فتشبه بالمدرسة الكلاسيكية فى فرنسا، كما تشبه فى الوقت نفسه بشكسبير. ومما لاشك فيه أنه قرأ مسرحيته « أنطونى وكليوباترا » فبينهما تشابه فى بعض المناظر وفى بعض الأسماء، وليس من المعقول أن ينظم شوقى مسرحية عن كليوباترا ولا يطلع على مسرحية الشاعر الإنكليزى الذى نظم فيه قصيدة رائعة من قصائده. واندفع شوقى بصور عاطفة الحب، وكيف تغلبت فى أنطونيو على عاطفة الواجب الحربى، وهو فى ذلك متأثر بشكسبير والمدرسة الكلاسيكية الفرنسية التى اهتمت فى مسرحياتها بهذه العاطفة، بل جعلت لها المكانة الأولى والخط الأوفر.

وداخل شوقى منذ مستهل المسرحية بين حُب أنطونيو وكليوباترا وحُب هيلانة وحاجى، وهى مداخلة لم تفسد التصميم المسرحى، بل ساعدت على تقويته وربط أجزائه والكشف عن وطنية الشباب المصرى فى شخص حاجى والحب العنيف الطاهر فى شخص هيلانة.

واختار شوقى أنشو مضحكاً للملكة، وبذلك أدخل على المأساة عنصراً من الفكاهة. ولكنها ليست فكاهة عميقة، بل هى فكاهة سطحية، إذ نجد أنشو يقول لزينون أمين المكتبة ضاحكاً منه ومن استغراقه بين الكتب :

وما الكُتُبُ قوتى ولا منزلى فما أنا سوسٌ ولا أنا فارٌ

ويقول أيضاً .

إذا ما نفقت ومات الحمارُ أينك فرق وبين الحمار

ويقول كذلك :

الفارُ فى مكتبة القصر نطقُ

يقول إن أسرق فزينون سرق
 همي في الجلد وهمه الورق
 يسطو على آتار كل من سبق

وكلها فكاهة لفظية ليس لها غور ، وليس فيها عمق ، وكأنها تأتي لتستمر بعيدة على هامش المسرحية ، فهي لا تتغلغل فيها ولا تتخلل مواقفها المختلفة ، ولا تتحول إلى سخرية تنفذ إلى الأبطال ومواقفهم .

وشوق في هذا الجانب لا يخالق بعيداً ، ولذلك كان يقل عنده التهمك والاستهزاء ، كما تقل السخرية المرة بوجه عام ، وخصوصاً السخرية التي تحدث من التناقض بين ما يقوله البطل أو الشخص في المسرحية وبين ما يفعله ، أو بين أقواله وبين حقيقة موقفه . ومع ذلك فنحن نجد سخرية خفيفة تطفو على أقوال الشخص أثناء الحوار حينما يقولون كلاماً لا يفهمه المخاطب تماماً ويفهمه النظارة بسبب تتابع الحركة وتعاقب الأفعال والأحداث . وعلى كل حال هذا جانب شاق ، ولشوق العذر في أن لا يحسنه ، وخاصة أن نفسه لم تكن منظوية على مرارة ولا كان فكره منظوياً على فلسفة عميقة .

وإذا كان الجانب الفكاهي في المسرحية محدوداً فإن الجانب الخلقى اتسع إلى آحاد بعيدة ، ويبدو في وضوح أثناء تصويره لكليوباترا وأثناء ما يجري على شفيتها من أقوال ، فقد اتهمت حبيبة الوادي في عفافها وفي طهرها ، وصور ذلك شوق على ألسنة الشخص من حولها ، ولكنه دفعها دائماً لترد هذا الظن الآثم ، بل دفع بعض الشخص لتسترد ظنّها ، فإذا حابي الذي كان يكرهها يقول حين تنتحر :

الله يشهد أني قد سدلتُ على ما كان من نزعَات الرأى نسيانا

وأنتى اليوم أبكيها وأندبها ولا أقيسُ بها فى الطَّهر إنسانا

أما هى فكانت دائماً تدافع عن نفسها ، ومع ذلك فقد اضطرب شوقى غير قليل فى تصويره لظهورها ورشدها . وكأن تاريخها الحقيقى كان يسيطر عليه ، فلم يستطع التخلص منه ، وخاصة على لسان مَنْ حوّلها ، بل على لسانها هى أيضاً ، إذ تعرّف غير مرة بغوايتها ، كأن تقول للكاهن أنوبيس تطلب منه الغفران :

ولى خطايا كثيرٌ لا تَبْرَحُ البالَ ساعه

وظل شوقى حائراً فى المسرحية بين زللها وصوابها وبين غوايتها ورشدها ، وربما كان هذا أهم شىء يضعف شخصيتها . ومهما يكن فقد حاول أن يحيطها بهالة من الخلق الطيب والوقار بجانب ما اشتهرت به من الحسية والخلاعة . وإنا لنراه يُدخلها المعبد لتصلى لربها عسى أن تطهر نفسها . وتخرج راضية مطمئنة ، بعد أن دخلت حزينة حائرة ، فتقول :

إن الصلاة على شِدَّة الزمان مُعينه

وكل ذلك إنما يريد به شوقى أن يُضفى على الملكة المصرية ثياب نبل ووقار . وإنما جرّه إلى ذلك التيار الخلقى العام الذى كان يجرى أولاً فى شعره الغنائى ، حيث كان يمدح الملوك والأمراء بخلقية مثالية . وإذا كان حب كليوباترا يحمل إثمًا أو من الصعب أن يجرده من الإثم ، فقد قابل فى المسرحية بينه وبين حب هيلانة الطاهر العفيف .

ولا يتضح هذا التيار الخلقى فى تصويره لكليوباترا أو لغيرها من الشخصيات على مثالية خلقية جيدة أو رديئة فحسب . بل يتضح أيضاً فى معان خلقية

كثيرة تغمر المسرحية ، وتتخلل الحوار فيها من حين إلى حين ، كأن يقول
على لسان بعض شخصوه :

لا يَخْلُقُ العلمَ نَفْسًا ولا يُنْبِئُهُ هِمَّةُ
كم عالمٍ في يد الجا هلين مُلْتَقَى الأزمَةِ

أويقول :

وقد تنزل الشمسُ بعد الصعود وتَسَقَمُ بعد اعتدال الضُّحَا

أويقول :

خَلَقَ الناسُ للقوى المزايا وتجنَّوا على الضعيف الذنوبا

أويقول :

وإن التماوتَ فعلُ الثعَّالِ ب ليس التماوتَ فعلَ السباع

أويقول :

وبعض السمِّ ترياقٌ لبعضٍ وقد يَشْفِي العضالُ من العضالِ

ونحو ذلك مما تكثر أبياته في المسرحية . وأيضاً تكثر الشطور التي تؤدي
مثل هذه الحكم والآراء الخلقية ، وهي أكثر من أن نمثل لها أو نتعقبها. وقد كان
شوقى قبل اشتغاله بالمسرح شاعر أمثال وأخلاق فحرى أن يستمر أثر ذلك في
مسرحياته وأن يُعْمِنَى به ، إذ يجد غيره من شعراء المسرح ينحون هذا النحو ، وخاصة
أعلامهم المبرزين بينهم . وكانت لديه منه ذخيرة قيمة ، فاستغلها واستخدمها
استخداماً موفقاً . ونعني بتوفيقه أنه لم يكثر من هذه المعاني الخلقية حتى لا تتحول

المسرحية إلى خطب وعظات منبرية ، بل هو يستخدمها الاستخدام المناسب وفي أماكنها دون إفراط أو تفريط .

وهذا التيار الخلقى يقابله في المسرحية تيار لعله أشد منه وأعنف ، وهو التيار الغنائى . وقد أدخله شوقى قاصداً عامداً ، حتى يؤلف بين التمثيل والتلحين أو بين التمثيل والغناء ، ولا يزال يؤهل له ويتيح الفرص ، حتى يحقق رغبته ، وحتى يجمع بين الحوار من جهة والغناء من جهة أخرى ، وحتى يكون هذا الجمع طبيعياً لا تكلف فيه ولا تعمل ، وهل خير في هذه المسرحية للغناء من الاحتفال بأنطونيو احتفالاً يمتلى* بفنون الطرب؟ ويقام الاحتفال ويكون طرب ويكون غناء ويطلب أنطونيو من الشادى إياس أن يغنيه نشيد « الحب الحياة » فيغنى إياس :

أنا أنطونيو وأنطونيو أنا ما لروحينا عن الحب غنى
 غننا في الشوق أو غن بنا نحن في الحب حديث بعدنا
 رجعت عن شجوننا الريح الحنون وبعينينا بكى المزن الهتون

ويستمر في الغناء بهذه القطعة المشهورة ، وهى طويلة إذ تبلغ أربعة عشر بيتاً . ولا يكتفى شوقى بهذا الموقف الذى وقفه على التلحين والغناء ، بل يعود حين عزمت كليوباترا على الانتحار فيجعلها تطالب من إياس أن يغنيها نشيد الموت فيصدع لأمرها ، ويتغنى .

يا طيب وادى العدم من مَنزِلِ
 لم تمش فيه قدم للعُدَلِ وادِ حَلِ
 أنا فيه لحبى وحببى فيه لى

ياموتُ مِلْ بِالشَّرَاعِ	واحملُ جَرِيحَ الحَيَاةِ
سِرٌّ بِالْقُلُوعِ السَّرَاعِ	إِلَى شَطُوطِ النِّجَاةِ
شِرَاعِكَ الفِضَى	فِي لُجَّةِ التَّبْرَى
كَالْحَلْمِ فِي القَمْضِ	يَجْرِي وَلَا يَجْرِي
فِي ظِلِّ لَيْلٍ سَاجٍ	أَقْسَمُ لَا يَسْرِي
مُغْلَلِ الدِّيَسَاجِ	مَطِيبِ السَّرِّ
فِي يَقْظَةٍ يَطَاهِرُ	لِي أُمُّ أَرَى حُلْمَا
فُلُكُ مِنَ الجَوْهَرِ	يَخْتَرِقُ الظَّلْمَا
عَلَى الدُّجَى لَمَاحِ	تَحْسِبُهُ نَجْمَا
لَيْسَ بِهِ مَلَاحِ	يُسْلِكُهُ اليَمَا
أَضْوَى مِنَ الفَجْرِ	فِي ظِلْمَةِ الأَسْدَا
مَنْ نَفْسُهُ يَجْرِي	لَمْ يُجْرِهِ مَجْدَا
مَدَّ شِرَاعَ النُّورِ	يَا حُسْنَ مَا مَدَّا
كَاللُّؤْلُؤِ المَنْشُورِ	لَوْ يَنْفَعُ النَّدَا
يَا لَكَ مِنْ زَوْرُقِ	مَلَّاحِهِ الأَقْدَارِ
يَنْجُو بِهِ المَغْرُقِ	مِنْ لُجَّةِ الأَكْدَارِ

وإنما نقلنا النشيد كله ليرى القارىء هذه الصورة الشعرية الرائعة ، وليقف من بعض الوجوه على نزوع هذا الشاعر وخياله الخصب .
ولعلنا نعرف الآن السر في إدخال هذه المواقف الغنائية على المسرحية ، فإن شوقى لا يريد أن يمثل فحسب ، بل يريد أن يشعر أيضاً . وتمتلى المسرحية بمواقف شعرية طريفة ، من ذلك وصف كليوباترا للدوقة البحرية التي فترت منها ، ونطقتُ الشاعر بولا بخمرية بديعة ، ووصف أنوبيس لأفاعيه ، ووصف كليوباترا لزنبقة في أصيص . وداثماً ينثر شوقى أخيلة تلمع وسط الحوار ، كأن يقول عن الشعب ، وهو ينشد نشيد النصر الزائف :

يا له من بَعَاءٍ عقله في أذنيه

وتكثر مثل هذه الأخيلة ، وتجعلنا نحس بجمال الشعر وجمال التمثيل ، فالشاعر معنى بالتقاط الصور البديعة ، وهو يحسن وضعها في أماكنها ، وكأن الحوار كان ينتظرها . واستمع إلى حاجي يقول لأنوبيس الكاهن بعد انتصار أكتافيوس ودخول الرومان إلى الإسكندرية والشوارع تضج بأبواقهم :

واسمع البوق تجذ من أحرف الرقّ دويّة

وكان من حظ شوقى وحظ الأدب العربى أنه بدأ شاعراً غنائياً ، وأنه بلغ الذروة في شعره الغنائى ، فلما انتقل إلى الشعر التمثيلى لم يفقد هذا الشعر عنده الخصائص البلاغية للشعر العربى ، بل استمر يجرى في نفس الأوعية الخيالية ، وعلى نفس الأدوات الموسيقية التي عرفها هذا الشعر وعاش فيها مئات السنين .

ونحن لا نقف في صف الحملات التي وجهت إلى شوقى لاستخدامه أوزان الشعر الغنائى ولغته ورواسبه المختلفة ، بل نحن نظن ظناً أنه لو لم

يصنع ذلك لسقطت تمثيلياته وخرجت على أذواق من يتكلمون الضاد وما استطاعوا أن يسموها شعراً ، ولا أن يسلكوها حتى في عداد النظم . حقاً أطال المواقف كأنه لم ينس شخصيته الغنائية وأنه بصدد حوار لا بصدد تأليف قصائد ، ولكنها مواقف محدودة . ولعل أهم موضعين وقف فيهما هذا الموقف في المسرحية هما حديث أنطونيو حين قيل له إن كليوباترا انتحرت ، وحديث كليوباترا حين صممت على الانتحار . أما الحديث الأول فاستهله أنطونيو بقوله :

روما حنانك واغفري لفتاكِ
أواهُ منك وآه ما أقسك

واستمر يسترحم رومة أمه ويطلب منها الغفران لعقوبه ، باكياً نفسه ومجده ، ذاكراً ماضيه أيام أن كانت تضمه إليها ضمة الأم الحنون . أما اليوم فقد ضاق صدرها به ، وحتى ثراها لم تنعم به عليه لرفاته . ولو أن شوقى استمر في هذه النغمة ما كان هناك أى اعتراض ، ولكنه انقلب بأنطونيو يتحدث عن سبب عقوبة لأمه وأنه عشق كليوباترا ، واستطرد إلى وصف جمالها ووصف سلطان هذا الجمل عليه وأطال في ذلك . وكان ينبغى أن لا يطيل ، بل كان ينبغى أن لا يعرض لذلك ألبتة . فهذا أنطونيو على وشك الانتحار وهو ختام عشقه ، وقد حطم حياته على صخرة هذا العشق فلا داعى مطلقاً لأن يعيد لنا ذلك شوقى . ونفس الرواية أو المسرحية ونفس المصير الذى انتهى إليه أنطونيو ، كل ذلك إنما هو ثمرة الهوى الذى ضحى بكل أمجاده فى سبيله . والموقف موقف استغفار ، فكان يحسن بشوقى أن ينقطع عند ذلك ، ولكنه استرسل بذهنية الشاعر الغنائى يبكى أنطونيو ويذكر ماضيه ويعود لقصة عشقه من جديد .

وأما الحديث الثانى الخاص بكليوباترا فهو أيضاً قبيل انتحارها بقليل حين

عزمت على الرحيل ، فزراها تركع أمام تمثال إيزيس ، ثم تفيض باعترافاتها ،
وتفتتح ذلك بقولها :

اليوم أقصرَ باطلي وضلالي وخلتُ كأحلام الكرى آمالي

وتسترسل في وصف كارثتها ، وتستعطف إلهتها إيزيس ، وتطلب منها
العفو والغفران ، وأن تسدل عليها ستاراً من رحمتها التي تسع الأجنة والأرامل
جميعاً ، وتنتفض فتذكر الحياة ، وتقول :

وعُلاكِ ما أَدعُ الحياةَ جبانةً أو ضيقَ ذَرعٍ أو قطيعةَ قالى
إني انتفعتُ بعقرىِّ جمالها وتمتعتُ من عبقريِّ جمالى
وجمعتُ بين شعورها وعواطفى وقرَّنتُ رَحَبَ خيالها بخيالى
ووجدتها قد خلَّدتُ أبطالها فبسطتُ سلطانى على الأبطالِ
بنتُ الحياةَ أنا وتشهد سيرتى ما كنتُ عن أمى سوى تمثالِ
منها تناولتُ الرِياءَ ورائةً وأخذتُ كلَّ خديعةٍ ومحالِ
وقسوتُ قسوتها ولنْتُ كلينها واقتستُ فى صدِّى بها ووصالى
ولربما رشَّدتُ فسرتُ برشدها وغَوَتُ فأغوتنى وضلَّ ضلالى
ووجدتها حبًّا يفيض ولذةً فجعلتُ لذات الهوى أشغالى

ويستمر شوقى . ولا ريب فى أن هذه القطعة وحدها كافية لنعرف أنه
نسى شخصيته ممثلاً ، فانطلق يصور حياة كليوباترا من حيث هى ، ونسى
أنه يحاول فى مسرحيته أن يدافع عنها ، وأن يلبسها ثياب الرشد ، بل ثياب
الظهر . ولعلنا لا نغلو إذا قلنا إنه نسى أول هذه القطعة نفسها وأنها عشقت

العبقرية من حيث هي كما وضع ذلك في موضع آخر ، ونسى أيضاً قولها إنها أحببت أن تبسط سلطانها على الأبطال . كل ذلك نسيه ، وذهب يثبت عليها أنها مرائية خداعة محتالة قاسية ترشد حيناً وتغوى حيناً ، ويفضل ضلالها ، فتجعل لذات الهوى أشغالها .

وهذا تناقض في شخصية كليوباترا وفي صورتها التي أرادها لها شوقي ، وهو تناقض جاءه من أنه نسي موقفه وأنه ممثل ، فاسترسل استرسال الشعراء الغنائيين ، ولم يقطع الشرحين كان يجب أن يقطع . ولكن هذا الموقف والموقف السابق له ينبغي أن لا نتخذهما دليلاً على أنه أخطأ الطريق في المسرحية كلها ، بل لقد عرف طريقه وطريق الشعر التمثيلي .

واستباح شوقي في هذه المسرحية كما استباح في مسرحياته الأخرى أن يدير الحوار على جميع الأوزان والبحور الشعرية ، ينتقل بينها كما يريد وعلى حسب حاسته الفنية . وعلى نحو ما استباح الأوزان استباح القوافي ، فتنقل بينها ، تارة يقول على الرأى وأخرى على الباء أو على غيرهما محكماً في ذلك كله أذنه وذوقه الفني الذي صاغه ، فأحكم صياغته وضبطه ضبطاً دقيقاً بتوالي الأيام والسنين . وقد نزل عن المستوى اللغوى الصعب الذي كان يتبعه أحياناً في قصائده ، واختار مستوى لغوياً جديداً ، بلائم الجمهور والنظارة ليس فيه غرابة وليس فيه تعقيد وليس فيه أيضاً عامية ولا ابتذال ، وكأنه الجدول الرقراق ينحدر في لين وهون وسهولة ، أو كأنه شراب مصفى اختلفت ألوانه بما يلمع على آيته من أجنحة الخيال ، بل وكأنه موسيقى خالصة تأتلف من ألحان عذبة ساحرة .

قمبيز

ألف شوقي هذه المأساة المصرية بعد المأساة السابقة بنحو عامين وقد

دارت حوادثها أيضاً في تاريخ مصر القديم ، بل إنها لتتعمق هذا التاريخ بأكثر مما تعمقته مصرع كليوباترا ، فقد أدار شوقي بصره في العصور السابقة لعصر البطالسة ، وظل يبحث عن موضوع جليل ينهض بمأساة جديدة له . وما زال يبحث حتى هداه بحثه إلى حقبة مظلمة في تاريخ مصر ، بل إلى مأساة كبيرة لم يسقط فيها بطل أو بطلان ، وإنما سقط شعب .

وهي مأساة قمبيز التي ترجع إلى القرن السادس قبل الميلاد ، حين كانت تحكم البلاد الأسرة السادسة والعشرون . وكان كل شيء قد فسد ، فلا جيش ، ولا أمن ، ولا حكومة عادلة ، فهاجم مصر قمبيز ملك الفرس ، وضمها إلى ممتلكاته ، وأصبحت تابعة لسوس عاصمة دولته .

وشوق في هذه المأساة يستغل أسطورة قديمة تزعم أن قمبيز طلب من أمازيس فرعون مصر أن يبني بابنته ، وأجابه فرعون إلى طلبه ، ولكنه لم يرسل بابنته إلى البلد الغريب ، وإنما أرسل ابنة فرعون السابق له الذي قتله واستولى على العرش من بعده . وتصبح ابنة فرعون السابق زوجة لقمبيز دون أن تنبئه بحيلة الأمر . ولكن سرعان ما تنكشف الحقيقة ، إذ يفر من جيش أمازيس ، وكان أكثره من الإغريق ، ضابط إغريقي يدعى فانيس . ويولئ وجهه نحو قمبيز وبلاطه ، حيث يطلععه على حقيقة ما صنعه به فرعون مصر ، ويغويه على فتح بلاده ، ويهون له من جيشها . فيكون الغزو الفارسي ، وتصبح مصر مستعمرة فارسية .

والمأساة مؤلفة من ثلاثة فصول ، ويبدأ الفصل الأول منها بمنظر في غرفة قريبة من غرفة أمازيس حيث نرى فتاته نفریت تغازل حارسه تاسو ، وكان من قبل حارساً لفرعون المقتول وكان يغازل بنته نيتاس وتعلق قلبها به على نحو ما تعلق به الآن قلب نفریت بنت أمازيس . ونرى نفریت تشكو لتاسو حفظها وما جرى به القضاء ، إذ أرسل قمبيز وقدأ يخطبها من أبيها ،

وتعلن في تصميم عزمها على رفضه والبقاء بمصر حيث أبوها وأسررتها ، وحيث تأسو معشوقها ، وليسجّرِ القدر بما شاء ، فلن تحوّل عن عزيمتها . وتدخل نيتاس ، يائسة من تأسو ، فتبشرها أنها ستنقذ الموقف ، وتذهب بدلا منها إلى قمبيز حتى تفدى البلاد بنفسها وتدفع عنها شره . وتدخل نيتاس على فرعون ، وتؤدّي إليه رغبتها ، بعد أن يكون قد عرف من ابنته رفضها لقمبيز ، وتذكر له نيتاس أنها تضحي بنفسها كمروس النيل التي يختارها الكهان للفداء كل عام ، وهي تصنع صنيعها ، لعل الرخاء يعم الوادي ، وإنها لتقول في نهاية هذا المنظر :

وما لي لا أعطى الحياةَ إذا دعتُ ، بلادي ، حياتي للبلاد ومالي

وشوقى يضع تحت أعيننا في هذا المنظر الخيوط الأولى للصراع وما سيحدث من مشاكل ، فقمبيز خطب ابنة فرعون ، ولم يرسل له فرعون بابنته ، بل سيرسل ابنة فرعون آخر ، كان حارسه يبادلها حباً بحب أثناء حكم أبيها ، وهو الآن ينقل حبه إلى ابنة فرعون الجديد .

وتمضى في المنظر الثاني من هذا الفصل الأول ، حيث نشاهد وفد الفرس ينتظر رد أمازيس ، ويتحاور أعضاؤه فيما رأوا بمصر ومن المصريين ، وتجري على ألسنتهم مدائح قوية فيهم وفي شجاعتهم وعزيمتهم وفهمهم ، كأن يقول أحدهم :

لهم مثل ما للأشدّ بالجنسِ عزّةٌ ضواري الفلا عند الأسودِ كلابُ
همُ الشهبُ والناسُ الجنادلُ والحصى وتبرُّ الثرى والعالمونُ ترابُ
وكلُّ الذي صاغوا من الفنِّ آيةٌ وكلُّ الذي قالوا هُدًى وصوابُ

وما يزالون يكيلون المديح لمصر . غير أنهم يلاحظون قلة الجند فيها ،

كأنما هي ملك بلا حائط ولا عمد . وإنهم ليظنون أن عاصف بلادهم يمر عليها عاجلاً أو آجلاً ، فلا يبقى ولا يذر . ويتركون هذا الحديث إلى ما يروونه في أحلامهم . ويقبل تاسو فيعلمهم بأن فرعون داخل ، ويدخل فرعون ونتيتاس وكبار الكهنة المصريين ، ويخطب رئيس الوفد الفارسي وترد نتيتاس مرحبة ، ويتغنى الكهنة المصريون مباركين مهئين .

وننتقل إلى المنظر الثالث من هذا الفصل حيث يقيم فرعون للوفد الفارسي وليمة فاخرة ، مدّت عليها ألوان الطعام والخمور المختلفة . ويستعرض شوق أثناء الوليمة بعض جوانب العادات والحياة المصرية ، فهؤلاء وصنماء يمرون على الضيوف بمومياء من الذهب ، كأنهم يريدون أن يفتوهم إلى ما تعج به مصر في تاريخها القديم من أحاديث عن الموت . ويطلب فرعون الأقرام ويدخلون في أزياء المهرجين لتسلية الضيوف . ويضرب من بعدهم ساحراً ماهراً يستطيع أن يقرأ المكتوب على الجبين ، بل يستطيع أن يفصل الرؤوس عن الجسوم ثم يعيدها ككرة أخرى إلى الحياة ، وإنه ليحيل عصيهم أفاعى فيذهلون ويحارون . وأخيراً تدخل قهرمانة القصر ومعها العازفات يرتان نشيد فرعون وفي أيديهن الصنج والدف ، وهن يرقصن أثناء ذلك . وفي جانب من البهو الذي ضمّ الوليمة تعاتب نتيتاس الحارس تاسو على غدره وعدم وفائه . وفي ضجة الوليمة يتحدث بعض المصريين ساخطين على الجنود المرتزقة ، وخاصة من الإغريق ، وإن أحدهم ليقول لصاحبه منا :

تأمل القصرَ مِنّا وانظره أرضاً وسما
انظرْ تَرَ الإغريق في هُم لنيف العظماً

ثم يقول لصاحب آخر يسمى خوفو :

تأمل القصرَ خوفاً أفيهِ من مصر شيءٌ
أليس فرعون فيه كأنه أجنبيُّ

ويتغير المكان، وندخل في الفصل الثاني مدينة سوس الفارسية ، وننظر في حجرة بقصر قمبيز حيث نرى الوصيفة تتي المصرية تصلح من رأس نبتاس وتمشط شعرها ، ويدور بينهما حوار نرى فيه وفاء الزوجة لزوجها ، وفي الوقت نفسه نراها لا تزال تذكر حبها القديم لتاسو ، إذ تقول مخاطبة لنفسها :

يا ظالمًا أحبُّه جهَدَ الهوى وإنْ غَدَرَ
ومنْ هَجَرْتُ وطني لأجله حين هَجَرْتُ

ولا نكاد نمضي حتى نسمع ضجة وصياحاً . وتُطيلُ الملكة من النافذة ، وتعرف أن قمبيز قتل أخته ، وترى أخاه يقتل في الساحة . وتنام الملكة وتحلم بشرٌ مستطير يقع في وطنها ، وترى فانيس القائد اليوناني الذي طرده فرعون في شكل ثعبان ، له عيناه ووجهه وقفاه. وتقص حلمها على وصيفتها ، وتسألها عن تأويل رؤياها ، فتقول إن الذي رأت إنما هو ثقل أكل وغازط طعام عند النوم ، وتسألها الملكة عما أكلت . ويدخل قمبيز غاضباً ، وتلقاه الوصيفة فيسألها عن حقيقة نبتاس وهل هي نفريت حقاً ، وتراوغه الوصيفة وتدخل الملكة ، فتحببه ويحبها ، وتسأله فم جاء ؟ فيهتف بفانيس وتحاول نبتاس أن لا يُدخله إليها ولكن الملك يصر ، فتعترف له بحقيقةها ، وتعلم أن فانيس أغواه على فتح مصر . وإنه ليوعدها ويهددها بذلك ، وهي تارة تتوسل إليه أن يكف عن هذا الغزو ، وتارة تخيفه من الطريق ومن جيش مصر الباسل . ويردُّ عليها أنه أخذ لكل أمر عُدته ، ففانيس سيكون هادي الطريق ، أما جيش مصر فلا خوف منه إذ هو أخلاط من مرتزقة : يونان

وزنج وعبيد ، كأنه القطيع اختلفت فيه الجلود . وأثناء هذا الحوار تتوهج العزة القومية والعاطفة الوطنية في قلب نيتاس ، ويحاول فانيس أن يأخذها في صفه وصف قمبيز ، فإن فرعون مصر قتل أباه ، وأولى لها أن تطلب الثأر ، فتقول :

أَوْطِيهِ خَيْلَ الْفُرْسِ مَهْدِي وَمَلْعِي وَتُرْبَةَ آبَائِي وَمَنْزِلَ آلِي
وَأَشْعِلْ نَارَ الْفُرْسِ فِي أَيْكَةِ الصَّبَا وَمَا بَوَّأْتَنِي مِنْ رَبِّي وَظِلَالِ
وَأُعْمِدُ سَيْفَ الْفُرْسِ فِي صَدْرِ أُمَّةٍ تَمَتَّنِي وَتَنَمَّى أَسْرَتِي وَعِيَالِي
إِذَنْ لَا أَوْيَ جَدِّي السَّمَاءَ وَلَا أَبِي وَلَا جَلَّ عَمِّي أَوْ تَبَارَكَ خَالِي
وَأَفْضَلُ مِنِّي كُلِّ ذَاتِ مَلَأَةٍ وَرَاءَ حَقُولٍ أَوْ وَرَاءَ تَلَالِ
تَهَشُّ عَلَى شَاةٍ وَتَحْمَلُ جَرَّةً وَتَمْشِي عَلَى الْوَادِي بِغَيْرِ نَعَالِ

ويحمل إلى قمبيز رسل أتوا من مصر نبأ وفاة أمازيس ، فيصبح غزو مصر أمراً محققاً ، وتهتف نيتاس : وطني يارب لامس بشر ، كما تهتف حين يقال : قدمات فرعون مصر وتهتف معها الوصيصة : تعيش مصر وتبقى .

ويتغير المكان ، ويدخل في الفصل الثالث فترى في أول مناظره نمريرت تلقى بنفسها في النيل منتحرة حتى تغسل ذنبها العظيم ، إذ أحبت نفسها وقذفت بوطنها في الهاوية . ونمضى إلى المنظر الثاني حيث نرى جماعة من المصريين يتحدثون عن بئس قمبيز وجنوده الذين أفسدوا في البلاد . وينصرف المصريون ويدخل قمبيز في وزارته وقواده ، ويسوقون له أسرى من النوبة فيعفو عنهم ، ويفك وثاقهم ، فيرقصون رقصة الحرب ، وينشدون بعض الشعر . ويبلغه أن بسامتيك يجمع البلاد للثورة ، فيكون بينهما حوار تظهر فيه عزة فرعون وكبرياؤه واعترازه بوطنه وقدرته على الصمود للغازين دون أن يستطيعوا له ذلاً أو قهراً ، وإنه ليقول :

رُوَيْدَكَ يَا بَنَ كَسْرَى قَفْ تَمَهَّلْ فَعَادَةُ مِصْرَ تَقَهَّرُ قَاهِرِيهَا

ويتوعده قمببيز بالقتل غداً، فلا يذل ولا يهون . وتظهر نيتيماص تريد أن ترد عن قومها عذابه وغضبه ، فلا يرأف بها ولا يلين لها . وتأخذ نوبات جنونه التي أحدثنا عنها بعض شخوص المسرحية فيما سلف من حوار ، تأخذ هذه النوبات في الظهور ، فيقتل فانيس ، ويقول حين يقتل :

قَدْ خُنْتُ مِصْرَ وَخُنْتُ سَادَاتِي بِهَا لَكِنِّي مَا خُنْتُ قَطُّ بِلَادِي

ويُعَرِّضُ عليه شابٌ ثائر هو تاسو الحارس ، فيأمر بقطع رأسه . وترى ذلك نيتيماص ، فتكبر فيه هذه الوطنية ، ثم تراجع ، وقد صممت على الثورة والخروج على زوجها مع شباب الوطن ، وتوضح ذلك ، فتقول :

وَالآنَ إِلَى طَيْبَةِ وَالصَّعِيدِ لِحَشْرِ الدُّعَاةِ وَحَشْدِ الْجُنُودِ
وَقَهْرِ الْعَدُوِّ وَإِرْغَامِهِ وَقَذْفِ الْمَغِيرِ وَرَاءَ الْحُدُودِ

ويستمر قمببيز في جنونه ، فيقتل أحد قواده ، ويأمر بالعجل آبيص معبود المصريين أن يؤقى به ، فلا يراه حتى يثور ويضربه بمخنجره بين قرنيه . وحينئذ يتم جنونه ، فيخيل إليه أن أشباح قتلاه تطوف به ويبدع زعراً شديداً ويقول مناجياً ربه :

إِلَهِي مَا تَرَى عَيْنِي خِيَالَاتٍ وَأَشْبَاحُ
وَقَتَلِي قَدْ غَدَوَا حَوْلِي وَقَتَلِي غَيْرِمِ رَاحُوا
وَجَرَحَتْنِي جَذَبُوا ثَوْبِي وَجَرَحَتْنِي غَيْرِمِ صَاحُوا
هَذِي عَوَاقِبُ بَغْيِي هَذَا الْقِصَاصُ الْمَتَّاحُ

لابدًا من عدل يوم يرتد فيه السلاح

وما يزال في هذيانه وأشباحه ، ويشند هياجه ويشند صياحه ، ويطيب له في ساعة من ساعات جنونه أن ينتحر ، فيتناول الخنجر ويطعن به نفسه ، وكأنما حوّل آبيس معبود المصريين الخنجر الذى طعنه به إلى صدره ، فثار أكرم ثار لنفسه . ويهتف شيوخ الكهان وشبانهم لآبيس ، ويستزلون منه البركات والرحمات ، وبذلك تنتهى المأساة . وإنما أطلنا فى استعراض فصولها ومناظرها لأنها لقيت حملات شديدة من النقاد ، وخاصة من الأستاذ العقاد ، فقد كتب رسالة صغيرة سماها « رواية قمبيز فى الميزان » عرض فيها لقيمة المسرحية من الوجهتين الأدبية والتاريخية .

وأفاض العقاد فى مخالقات شوقى لبعض التفاصيل التاريخية التى تتعلق بقمبيز وأسرته الفارسية ، ولتفاصيل أخرى تتعلق بالمصريين وعاداتهم . وقد حمل على اعتراف شوقى بعروس النيل . والعقاد محق فى أن شوقى لم يتعمق دراسة تاريخ قمبيز ولا دراسة تاريخ مصر فى تلك الحقبة ، ولكن ذلك ليس معناه أن شوقى أخطأ فى ذلك ، وإنما معناه أنه لم يحتكم إلى التاريخ وحقائقه كلها فى صنع مسرحيته .

ونعجب حقاً إذ نجد العقاد يتحدث عن القيمة التاريخية للمسرحية ، وكأنما يدرسها كوثيقة للتاريخ المصرى الفارسى فى هذا العهد . وفرق بين المسرحيات والتاريخ . قد تتمسك مسرحية بحرفية التاريخ ، وقد لا تتمسك أخرى . وهذه وتلك لا يصح أن يعتمد عليها فى التاريخ ، إنما يعتمد على وثائقه الخاصة الصحيحة .

ويكفى شوقى أن يعترف له العقاد كما اعترف فى مقدمة رسالته بأن مأساته ترجع إلى قصة أو أسطورة قديمة ، فالإطار صحيح من الوجهة التاريخية ، أما

التفاصيل التي مليء بها الإطار فليس من الضروري أن تكون صحيحة كل الصحة إنما يكفي أن تمتشى مع صراع المسرحية وشكلتها وحوادثها . وفي كل مأساة تاريخية يلعب خيال الشاعر في التاريخ وقد يكون له في تصميمها السهم والحظ الأكبر ، بل هو دائماً له النصيب الأوفر في تركيب المسرحية وفي تأليف صراعها وبث حركتها والنهوض بها أثناء الحوار والأقوال والأفعال .

والحق أن شوقي حين كتب هذه المسرحية لم يكن يفكر في إرضاء التاريخ بمقدار ما كان يفكر في إرضاء الشعور الوطني المصري ، وقد نقلنا أثناء تلخيصها قطعاً تفيض بالحماسة الوطنية . والمسرحية مليئة بما يماثلها من أبيات وأشعار ، ونفس بطلتها المصرية نتيتاس قدمها ضحية لوطنها ، وإنها لتقول في المنظر الأول لفرعون :

جئت أفدى وطني من سيف قمبيزَ وناره
جئت أفدى وطني من دَسّ الفتح وعاره

وفي كل موضع من المسرحية نراها تدعو لبلدها ، كما نراها أمام قمبيز تدافع عنها دفاعاً حاراً . قد يلام شوقي لأنه أجرى على لسانها في قصرها بسوس أنها هجرت مصر حين هجرها تاسو ، لكن هذه نوبة من نوبات حبها لتاسو الذي لا يزال عالقاً بقلبها ، أما بعد ذلك فهي مثال رائع من أمثلة الفداء لوطنها . ونفس تاسو الذي بدا قاسياً قليل الوفاء ضعيف المهمة في أول المسرحية نراه في آخرها قد استشعر حب وطنه أمام الفتح الأجنبي ، فهو يجرض على الثورة ، وهو يُسْتَمَلُّ في سبيل وطنه ، ويستقبل القتل راضياً مطمئناً . وكذلك الشأن في نفريت الأنانية التي لم يكن يهمها وطنها في أول المسرحية ، والتي كانت تُعلن لتاسو أنها لن ترضى بزفافها إلى قمبيز :

لِيَجْرِبَ بِمَا شَاءَ تَأْسُو الْقَضَاءِ لِيَجْرِبَ بِمَا شَاءَ تَأْسُو الْقَدَرِ
لِتُخَسَّفَ بِقَوْمِ عَلَيْهَا الْبِلَادُ لِيَسْتَأْخِرَ النَّيْلُ أَوْ يَنْفَجِرُ
فَأَمَّا أَنَا فَسَأَبِقُ هُنَا وَإِنْ غَضِبْتَ فَارْسُ وَالنَّيْمِ

نفرت هذه لا تلبث حين تعلم أن قمبيز حشد لمصر جنوده أن تولى وجهها نحو النيل وتنتحر فيه ، لعلها تغسل أنانيتها حين فضلت حبها على وطنها ، أو فضلت نفسها على بلدها . وحتى فانيس الذي خان مصر وفرعونها نراه يقرر حين يُقْتَلُ أنه لم يخن بلاده ، يقول :

قَدْ خُنْتُ مِصْرَ وَخُنْتُ سَادَاتِي بِهَا أَكُنْتِي مَا خُنْتُ قَطُّ بِلَادِي

ومن الغريب أن يلام شوقي على هذه المواقف لشخص المسرحية ، وهو إنما أدار المسرحية كلها نحو هذه الوجهة الوطنية ، فلا يصح أن يوجه إليه لوم على الغاية المقصودة منها ، وإنما يقال هل لاعم بين المسرحية وبين غايتها؟ وإلى أى حد استطاع أن يوفق بين المسرحية وهدفه القومي ؟ . ولم يكن هذا الهدف هدف شوقي وحده ، بل كان أيضاً هدف الجمهور الذي كان يختلف إلى مسرحياته ، والذي كانت عروقه لا تزال تنبض بثورة مصر سنة ١٩١٩ .

وربما كان أهم شيء يؤخذ على هذه المسرحية أنها ازدحمت بالشخص والحوادث ، فقد أراد شوقي أن يصور مصر قبل الفتح الفارسي وأثناءه ، ولم يلتفت إلى أن المسرحية لا تحتمل اتساع الفسحة في الزمان والمكان ، وأنها ينبغي أن تختار جانباً بعينه من الحوادث ومن الشخص ، وتعزله ، وتوضحه . وقد كان يستطيع أن يكتفي في مسرحيته بتصوير نفرت وإبائها الزواج من قمبيز ثم انتحارها ، ويجعل من ذلك خيطاً يمد عليه مسرحيته ، أو كان يكتفي بتصوير قمبيز في مصر بعد الفتح وعدوانه على العجل آبيس ،

ثم جنونه وانتحاره ، ويتخذ من ذلك فصولا ومناظر ومشاهد لتأليف مسرحيته ، ولكنه ابتغى أن يجمع حوادث كثيرة ، حتى تم له تعليقات وطنية مختلفة تلهب الشعور القوي في نفوس نظارته ، وبذلك لم يستطع أن يجلو علينا شخوص هذه المسرحية في أضواء واضحة على نحو ما جلا علينا شخوص مسرحيته السابقة . ويتضح ذلك في قمييز الذي سميت المسرحية باسمه ، والذي يعد بطلها الأول ، فإن شخصيته لا تظهر أمامنا في أنوار كافية ، فبينما تمدحه وصيفة نيتاس المسماة تتي ، وترد عليها سيدتها :

صدقتِ تتي ، هو زينُ الشباب إله القنا قمر الغيب
إذا غلبتُ في القتال الملوك وفي السلم عزٌّ فلم يُغلب

نراه هو يقول عن نفسه :

أنا قمييز ابن كسرى أنا وحشُّ أنا غول

فصورته في المسرحية رغم جنونه الذي اتضح أخيراً صورة مهترّة ، وإنما جاء ذلك شوقى من كثرة الحوادث والشخوص التي تزخر بها مسرحيته ، كما جاءه أيضاً من غنائيته وأنه ينزع نزعة رومانتيكية في رسم أبطاله ، فلا تتضح ملامحها ولا معالمها

وليس هذا كل ما أثرت به زحمة الحوادث والشخوص ، بل لقد أثرت أيضاً في التيارات الثلاثة العامة التي تجرى في مسرحيات شوقى ، وهى التيار الفكاهى والخلقى والغنائى . أما التيار الفكاهى فإنه يتجمد في هذه المسرحية ، إذ يعتمد على أشياء حسية كأن يحكى أعضاء وفد فارس أحلامهم ، فتصور فرعهم من مصر وسحرها ، فيقول أحدهم : إني رأيت عصفوراً برأس إنسى ،

ويقول ثان : رأيت في مضجعي عجل آبيس يهزى بقرنه . ويدخل عليهم في الوليمة التي أعدها لهم فرعون أقزام مهرجون يضحكونهم بصورهم وألوان ملابسهم . ولا تظهر الفكاهة بعد ذلك إلا على لسان عجوز وشبان يسألونها عن جنود الفرس الغزاة ، فتذكر لهم أنهم وقعوا في أسر جماعها .
وأما التيار الخلقى فقد مثله شوقي في نيتاس ، إذ جعلها ضحية حبها لوطنها ، كما جعلها تقدر زوجها قميز ، فتمدحه . وتثنى عليه ، وتذكر حقوقه الزوجية . تقول لوصيفتها تتي وقد عرضت لشيء من ذلك :

قلتِ حقاً تتي فإن على المرء أة للزوج أن تكون أمينه
وعليها أن لا تقصّر بشراً حيث تلقاه أو تقصّر زينته

وجعل شوقي قتل فانيس جزاءً وفاقاً وقصاصاً عادلاً لخيانته مصر وساداته بها . وأجرى على لسان أحد قواد قميز وصفاً للضمير ، إذ يقول لبعض رفاقه حين تهوس قميز وظن الأشباح تطوف به : إن ضميره يعذبه ، ويسترسل قائلاً حين سأله صاحبه أين منزل الضمير ؟ :

يا أخي إن الضمير الـ نفسُ أو بيتُ الشعورُ
وهو فيلٌ في صدورٍ وهو فأرٌ في صدورٍ
وجبالٌ من حديدٍ أو جبالٌ من حريرٍ
وسعيدُ الناسِ من لم يشكُ من وخزِ الضميرِ

ولكن هذا كله لم ينته بشوقي ، أو ينبغي أن لا يجعلنا نظن أنه انتهى بشوقي إلى أن يوسع مجرى هذا التيار الخلقى في مسرحيته ، فإن المعاني الخلقية والحكم والأمثال التي رأيناها في مسرحية « مصرع كليوباترا » نقلت في هذه المسرحية .

قد نجدها ، ولكن في ندره شديدة كأن يقول :

هذه الدنيا لمن يُتِّد دم فيها أو يريد

وكانت المسرحية تحتل من هذه الحكيم والعبر كثيراً ، ولكن شوقى كان مشغولاً بحوادثه وشخصه ، فلم يفرغ لاستغلال هذا الجانب واستخدامه .
وإذا رجعنا إلى التيار الغنائى وجدنا شوقى لا يزال يحتفظ بالمواقف التى تعطى الفرصة للتلحين والغناء والإنشاد ، فالكهنة يتغنون مباركين زواج نيتاس بقمبيز ، ويرقص الأقزام متغنين فى وليمة وفد فارس ، ويشد الجميع مع العازفات الحسان ومع الرقص وآلات الطرب نشيداً فرعون ، يريدون أن يملأوا به آذان الوفد الفارسى .

ولكننا نلاحظ أن القطع كلها التى أعدت للتغنى بها ليس لها روعة الشعر الذى سمعناه فى مجنون ليلى ولا روعة الأغانى التى رأيناها فى مصرع كليوباترا ، وكأن القيثارة التى تعود شوقى أن يوقع عليها شعره سقطت منه فى زحمة الحوادث والشخص ، أو قل إنها كانت تسقط منه كثيراً . واستمع إلى هذا النشيد الذى تغنى به الكهنة مهئين فرعون بالقران السعيد ومباركين :

آمونُ	قم	شاركُ	فرعون	فى	العُرْسِ
تعالَ	طُفْ	باركُ	فى	مَلَكَةِ	الْقُرْسِ
نَحَّ	الشياطينَ	وانفِ	العفاريتَ		
واحرُسُ	بعينيك	موكبَ	نفرتَ		
آمونُ	هَى	اشتركِ	فى	عُرْسِ	بنتِ
وقم	إليها	كَلِّ	براحتك	راسها	

ويتخلى عن تطويل الحوار والتغنى بالمواقف العاطفية ، فيسقط حائط مهم في بناء مسرحيته ، ويبدو في وضوح أنه كان يعرف طريقه وأن النقاد كانوا يجهلون مشغوفين بنماذج التمثيليات الغربية .

ومعنى هذا أن شوقي في قمبيز كان ممثلاً ، ولم يكن مغنياً ، وقد كثرت بها الحوادث والأشخاص ، فضعف فنه الشعري ، ولم نجد نجرد صوراً رائعة على نحو ما وجدنا في مصرع كليوباترا ، ولم نجد شعراً وجدانياً يتغنى العواطف على نحو ما رأينا هناك . واتهز العقاد الفرصة ، فحمل في رسالته « رواية قمبيز في الميزان » حملة منكرة على قيمة هذه المسرحية من الوجهة الأدبية . ووقف خاصة عند اختلاف الأوزان والقوافي ، ولكن هذا الاختلاف منهج عام لشوقي في جميع مسرحياته ، وضعف شعره في هذه المسرحية لم يجيء كما ظن من هذا الاختلاف ، وإنما جاء من عدم عنايته به من الناحيتين التصويرية والموسيقية . ولا نقصد الموسيقى الظاهرة التي تضبط بالأوزان والقوافي ، وإنما نقصد الموسيقى الخفية . وأيضاً فقد قصر شوقي في التغنى بالعواطف . وكل ذلك أضعف شعره وفنه في قمبيز . وقد حاول العقاد أن يوحد القوافي في جوانب من الحوار بين الشخص ، ليدل على أن توحيد القوافي خير من تنويعها ، وعرض ذلك في سخرية مرة ، وهو نزاع شاعر لشاعر . ووقف أيضاً عند ضرورات نحوية ولغوية ، وهي من حق شوقي الشاعر ، إذ الشعر ليس كالنثر تحرم فيه الضرورة بل هي تجوز وتصح بأجماع النقاد .

على كل حال هبط شوقي في هذه المسرحية عن مستواه الفني الذي خلق فيه أثناء تأليفه للمسرحية السابقة ، ولكن هذا الهبوط ينبغى أن لا يجعلنا نرى عليه ولا على فنه ، فكل شاعر ممثل تتفاوت تمثيلياته من حيث الجودة ، وتقصيره في تمثيلية أو مسرحية لا يصح أن يتخذ مركزاً للهجوم عليه والغضب من شأنه ، بل يقاس بعمله كله ، وموازين شوقي تثقل بآيات الفن

الرائعة وما تحمله من بدائعه وفرائده .

على بك الكبير

ألف شوقي بعد المأساة السابقة مأساته المصرية الثالثة « على بك الكبير » وهو هذه المرة لا يختار مأساته من التاريخ المصري القديم ، بل يختاره من التاريخ المصري الوسيط إذ اختار موضوعها ، كما يبدو من عنوانها ، « على بك الكبير » الذي أصبح رأس المماليك وزعيمهم أواخر الحكم العثماني في القرن الثامن عشر ، فعينه العثمانيون شيخاً على البلد ، وظيفة كانوا يقلدونها كبير المماليك . وكان طموحاً ، ورأى ضعف الدولة العثمانية ، فاستقل بمصر ، وحاول أن يمد سلطانه على الشام ، فأرسل أحد أتباعه في جيش ، وهو محمد بك أبو الذهب ، ليتم له ملك الشام كما تم له ملك مصر . وكان والى عكا في الشام يظاھرہ ، وانتصر محمد بك أبو الذهب ، وفتحت الشام ذراعها له تستقبله ، ولكن سرعان ما انقلب على سيده ، إذ أغراه العثمانيون بملك مصر ، فأحب أن تجرى أنهارها من تحت سلطانه ، وعاد في سرعة إلى مصر ليجهز جيشاً يقضى به على مولاہ ، ولجأ على بك إلى والى عكا ظهيره ، غير أن أبا الذهب لم يلبث أن دس عليه عيونہ ، فأمر أثناء محاولته الرجوع إلى مصر ، وتوفي بعد أيام .

ومسرحية شوقي تتناول الحقبة الأخيرة من حياة البطل وما كان فيها من صراع بينه وبين تابعه ، وهي تتألف من ثلاثة فصول . ويبدأ الفصل الأول بمنظر في حجرة من حجر قصر على بك الكبير في القاهرة حيث نرى تاجراً من تجار الرقيق وماشطة وثلاثاً من الجوارى الشركسيات إحداهن ابنته وتسمى « آمال » . وقد جاء بالجوارى الثلاث يريد أن يبيعهن لعلی بك ، وكان مراد بك تابع ثان لعلی بك قد رأى آمال في سوق الرقيق وأعجبته ، فدخل الحجرة فجأة ،

فراها ثانية . وعرض على التاجر شراءها ، وكانت ناثرة على أبيها إذ يريد بيعها كما يباع الرقيق ، وتثور على مراد وتأبى أن تباع له ، ولكنها تشعر لإزائه بشيء من الود . وما يلبث أن يدخل على بك الكبير ، فيعجب بها هو الآخر ، ويرى ثورتها على فكرة الرق ، ويعلم أنها ليست من الرقيق ، بل هي بنت التاجر ، ويراها رمزاً كريماً للحرية والإباء ، فيطلب الزواج منها ، وتصبح زوجته . وأثناء ذلك تأتيه أخبار ثورة أبي الذهب ، فيسافر إلى عكا ، يستنصر بحليفه . وينتظر الفرصة مراد بك ، فيحاول أن يغرى آمال ، ولكنها تصد عنه . ونعرف في هذا الفصل أن مراداً وآمالاً أخوان ، وهما لا يعرفان ، إنما يعرف ذلك أبوهما تاجر الرقيق الذي باع مراداً لعلى بك من قبل . وتُعَرَّضُ علينا أثناء ذلك صوراً من ظلم المماليك للشعب واضطهاده .

وينتهي هذا الفصل الأول ، وقد عرفنا كثيراً عن شخصيات المسرحية المختلفين ، وعلاقات بعضهم ببعض ، كما عرفنا ضربيين من الصراع أحدهما سياسي بين على بك وأبي الذهب ، والثاني عاطفي بين مراد وآمال . وجذب شوق انتباهنا جذباً شديداً ، فإن المؤامرة التي يريد مراد أن يرصدها القدر ويراقبها وكأنه يتحرك تحرك الأعمى في المسرحية ، فهو يغازل أخته ولا يعرف أنها أخته ، وهي تصده ولا تعلم أنه أخوها .

ونمضي إلى الفصل الثاني فيتغير المكان ، ونصبح في عكا بقلعة صاحبها حيث على بك الكبير ، ونرى رسولا يفد عليه من مصر هو جارية من قصره تسمى شمساً . وتنبئه شمس بخيانته مراد ، وأنه أغرى آمال ، وصمت أذنيها عنه ، وأثناء ذلك يصل عين من عيون أبي الذهب ، ويحاول الفتك بعلى بك ، ولكنه لا يمكنه . ويرسو الأسطول الروسي بميناء عكا ، ويحاول أميره أن يتصل بعلى بك ، ويتقابلا ، ويعرض أمير البحر الروسي عليه أن يغزو معه مصر إذ كانت تركيا في حرب دائمة مع الروس ، فلما علموا بنبأ على بك

الذى يقص أطرافها من الجنوب أرادوا مساعدته . ولكنه أبى وصور شوقه إباءه تصويراً وطنياً وإسلامياً رائعاً ، وفى الوقت نفسه صور أساه وألمه من ابنه اللذين رباهما فأحسن تربيتهما ، أما أحدهما فيريد أن يستولى على ملكه ، وأما الثانى فيريد أن يستولى على زوجته ، أو كما يقول هو بلسانه :

مالى محمد الأثيم يكيد لى ومراد الباغى يدوس وسادى

وينتهى الفصل وقد عرف من شمس أن أعوانه أعدوا جيشاً فى الصالحية ، ليهجموا به على خصمه ، وهم ينتظرونه انتظار النبات للمطر ، ويدعو والى عكا وجنوده معه للسفر . ويلبى دعوته هو وجنوده .

وفى الفصل الثالث نرى أبا الذهب فى الصالحية ينتظر أخبار الحرب التى دارت بين جيشه وجيش على بك الكبير ، وقد وقف بباب السرادق خادمان مصريان يتحدثان عن ظلم المماليك وبطشهم فى مصر . وما تلبث الأخبار أن تفد على أبى الذهب تحمل إليه بشرى انتصار جيشه ، وأن مراداً رأى نفسه على على بك الكبير وجرحه جرحاً بليغاً ، كما جرح أيضاً تاجر الرقيق الذى خص آمال بعلى دونه . ويحمل الجرحى مع الجيش المنتصر . ويلقى تاجر الرقيق مراداً ، ويكشف له الحقيقة وأنه أبوه وأبو آمال ، فهما أخوان . وتظهر آمال وترى أباهاً جريحاً ، ويطلعها مراد على السر ، وتبكى أباهاً . وما يلبثان أن يريا على بك ، ويندم مراد ولات حين مندم . ويظن على بك بزوجه القانون ، ولكنها تطلعه على الحقيقة ، فيعطف عليها وعلى أخيها ، وما يلبث أن يحدث أخاها عن حرج مركز المماليك وأن سلطانهم مضمحل لا محالة ، وأن أبا الذهب إنما يُعنى باللذات والشمهوات ، ويوصيه أن يمكر به ، ويضم المماليك من حوله ، ويثب بالغاى أبى الذهب ويمثل به . وينتهى الفصل وقد عرف أبو الذهب ما

بين آمال ومراد من الأخوة، ويعد أخواها أن يُجرىَ عليها في قصرها نعمته وبرّه كالغيوث السواكب .

والمسرحية جيدة من حيث تصميمها ، ومن حيث تداخل نوعي الصراع اللذين امتدا فيها ، فقد استمرا متشابكين ومتصلين اتصالاً منطقيّاً واتصلت الحركة أيضاً واطردت . وواضح أنها مسرحية تاريخية ، وقد اختار لها شوق الحقبه الخطيرة من حياة على بك الكبير ، ولم يوزعها على حوادث مختلفة وأشخاص كثيرين ، بل ركزها في حدود ضيقة ، فلم يمد أطنابها إلى حقائق العصر كله ، بل اكتفى ببعض هذه الحقائق .

وكل ذلك يعنني نجاح المسرحية من حيث البناء التمثيلي ، وقد قصد شوق بها إلى إرضاء الشعور الوطني ، وكانت الفرصة مواتية بشكل أقوى وأحد مما كان عليه الشكل في مصرع كليوباترا وقمببيز . فبطلة الأولى أغرقت بلادها في محيط شهواتها ولذاتها ، وغرقت المسرحية الثانية في الحوادث والشخوص . أما هذه المسرحية فبطلها من أفذاذ المالك الذين حاولوا أن يكون لهم مجد بمصر لا يطاوله مجد ، وقد استطاع أن يخلصها من أنياب الدولة العثمانية وأظافرها ، وأن يعد لها حياة كريمة .

وشوق لا يستغل في المسرحية الشعور الوطني فحسب ، بل يستغل أيضاً الشعور الإسلامي ، وبذلك يخاطب العاطفتين الوطنية والدينية في كثير من مشاهد المسرحية ، وهو يستهلها بقول الماشطة حين سمعت أذان العصر في قصر على بك :

ما زالت السنّه والبر في مصرِ

يا ربّ أيّدها بالعزّ والنّصرِ

ولا يستغل هاتين العاطفتين فقط . بل يستغل أيضاً العاطفة العربية التي تجمع بين الشعوب الناطقة بالضاد . ويمزج بين هذه العواطف جميعاً في

كثير من جوانب المسرحية ، ويستخرج منها ألقاباً وأنعاماً كثيرة ، كأن يذكر
على بك الكبير ووجوده في قلعة ضاهر والى عكا وعونه له ، فيقول :

أنا في دار مسلمٍ عربيٍّ مانع الجار مُكرِّم الضيفان

وتتردد في المسرحية كلمات الكرم والوفاء والشجاعة والنجدة وغير ذلك من
الصفات النبيلة التي يقدسها العرب . وتلتحم هذه العواطف وتبلغ غايتها في
نفس على بك الكبير حين يعرض عليه أمير البحر الروسي أن يغزو معه مصر
ويردها إليه ، فنراه يقول :

رباه ماذا يقول المسلمون غداً إن خنتُ قومي وأعمامى وأخوالى
يقال في مَشْرِقِ الدنيا ومغربها فعلتُ فعلة نذليّ وابن أنذالِ
أجل سموتُ ملك النيل أطلبُهُ بهمتي وياقداًمى وأفعالى
لا أستعين على الأهل الغريبَ ولا أرمى الذئاب على غابى وأشبالى
بعداً وسُحقاً لعلياء الأمور إذا لم ألتسها بمخلوقِ فاضلِ عالى
الموتُ في تَمَرٍ ترقي لتجنّيه في سُلْمٍ من ثعابينِ وأصلالِ

ويصمم أن لا يمد للقائد يداً ، وأن لا يخون أهله وبلده ، وهو في ذلك
ليس سياسياً ولا رجل حيلة ومكر وخداع ، وإنما هو رجل مروءة ووفاء ودين
وطنية . ويأس أمير البحر الروسي ، ويفضى على بك إلى نفسه ، ويتردد بين
قبول المقترح الروسي ورفضه ، ويشوب إليه عزمه ، فيقول :

ماذا جنتُ مصرُ علىّ وأهلها إن الجناة علىّ همُ أولادى
ماضراً مِصرَ وضراًنى أن لم تكن مهدي وكان بغيرها ميلادى

بلدٌ رعاني في الصِّبا وأحلى
 ودخلته عبداً كيوسف مُشترى
 بعد الشباب مراتبَ القوادِ
 فاعتصمتُ تيجانا عن الأصفاِ
 لا يا عليُّ اسمع نَهْكَ ولا تُصخِّ
 لا ترّم بالروس الشِّدادِ جماعةً
 لا تنسَ موضعَ مصرَ واذكر مالها
 لا تنسَ ماذا أَلقتُ من سامرٍ
 لك في الشباب وهياتُ من نادِي
 ضعفاء مهزولين غير شِدادِ
 من أنعمَ سلفتُ وبيضِ أيادي

وليس على بك الكبير وحده هو الذي يصدر عن مثل هذه العواطف ، بل نجد غيره كذلك من شخوص الرواية يستظهرون خاصة العاطفتين : الوطنية والإسلامية . وأيضاً فهناك من استظهروا العاطفة العربية ممزوجة بالعاطفة القومية ، كأن يسأل أبو الذهب والى عكا بعد أسرهِ أهو من فلسطين أم من أرز لبنان أم من الشام ؟ فيجيب :

كل هذا هناك مولاي أصلٌ واحدٌ يجمع الرجالَ وقَصْلُ
 عَرَبٌ كلنا ومنطقنا القُصْبُ حِي وأباؤنا نزارٌ وذُهلُ

وكان شوقى تطور في مسرحياته على نحو ما تطور في شعره الغنائى ، فقد بدأ مصرّباً ، وتقدم فأشرك وطنيته بالعروبة والإسلام . وهو في هذه المسرحية يهتدى بهذا التطور ، فهي ترضى العواطف الوطنية والإسلامية والعربية في غير موقف من مواقفها .

وربما كانت هذه العواطف أهم الأسباب في ضعف المسرحية من حيث البناء العاطفى . فهي بالرغم من أنها تتفوق على قمبيز في البناء المسرحى نراها تقصّر عنها في البناء العاطفى ، إذ جعلها شوقى فوضى بين عواطف مختلفة .

وبذلك لم يستطع أن يجلو علينا شخصية على بك الكبير في القوة التي كان ينبغي أن تعرض بها ، بل نحن نراه متردداً إزاءه ، فبينما يصفه بصفات النبيل والكرم والمروءة ويأبى أن يسترقّ زوجته آمال ويعقد قرانه بها حرة كريمة ، ويعفون عن المصرى الذى دسه أبو الذهب لقتله ، ولا يأتمر مع الروس بمصره ووطنه ، بينما هو بهذا الخلق الفاضل العالى كما يقول شوقى نفسه فى بعض شعره نراه يُجسّرى على لسانه وهو مجروح :

صَيَّرْتُ حَرْبَ التَّرِكِ وَجَهَ سِيَاسَتِي حَتَّى اقْتَنَيْتُ عَدَاوَةَ الْأَقْوَامِ
وَكَفَرْتُ إِحْسَانَ الَّذِينَ خَدَمْتَهُمْ حَتَّى تَجَرَّأَ خَادِمِي وَغُلَامِي

ولا يكتفى شوقى بذلك بل نراه يُجسّرى على لسانه حين لقي أبا الذهب :

مَحَمَّدُ نَلَّ كُلَّ مَا شِئْتَ مِنِّي
وَمَالِي أَلْوَمُكَ وَالشَّمُّ فَنِّي
أَخَذْتَ الْخِيَانَةَ وَالْفِدْرَ عَنِّي

وكأنما أبى شوقى إلا أن يطعنه فى صميم خلقه ، كما طعنه مراد فى جسمه . ومعنى ذلك أنه لم يعرف كيف يمجّد هذا المصرى الأول فى تاريخنا الحديث الذى حاول أن يستقل بمصر . وما من ريب فى أن نفسه كانت كبيرة ، وليس عفواً أن لُقِّبَ بعلى بك الكبير .

وأكبر الظن أن هذا الموقف المضطرب من شوقى إزاء بطل المسرحية ، إنما يرجع إلى أنه ألف هذه المسرحية مرتين ، أما الأولى فكانت فى باريس أثناء بعثته كما ذكر ذلك فى مقدمته لشوقياته ، وأما الثانية فكانت سنة ١٩٣٢ ويظهر أن التأليف الأول فى عهد الخديوى توفيق ، وما كان يستشعره شوقى

من حب للترك حينئذ، وما كان يراه من تمجيدهم، هو الذى دفعه إلى أن يجعل على بك الكبير قد كفر إحسانهم، وما زال به حتى جعله غادراً خائناً. وكأنه لم يتنبه فى التأليف الثانى إلى أن يزيل هذه الوصمة عن جبين الوطن وجبين بطله، فخرجت المسرحية، وهى لا تنهض بأعجاز مصر فى بطلها العظيم. وبذلك لم تنجح، لأنها لم تتجاوب التجاوب الصحيح مع الروح المصرية الوطنية، وخارت قواها أن تصعد فى مراقي الفن إلى حيث مصرع كليوباترا أهم مآسيه المصرية.

وقد هاجم شوقى فى الفصل الأول الرق على لسان الشخص، وهى مهاجمة لم يكن يعرفها عصر المسرحية، وإنما يعرفها عصر شوقى نفسه الذى عاف أن يُقْسَبَ الآدميون تقليب الحُصْر، أو تقليب السَّلْع، فألغى أسواقهم وحرّم بيعهم، إذ عدّ الرقّ والموت على حد سواء كما يقول شوقى فى بعض شعره. ونرى فى الفصل الثانى على بك الكبير يسأل المصرى الذى ابتغى قتله عن أمره بذلك، ويستطرد، فيقول:

وَمَنْ بَدَّلَ الْمَالَ بِي مُغْرِبًا وَكَيْفَ أَتَاكَ جَوَازَ السَّفَرِ

ولم تكن تقوم فى حدود البلاد الإسلامية أثناء العصور الوسطى حواجز تلزم بجواز سفر، بل كان المسلم ينتقل فى هذه البلاد متى شاء وكيف شاء بدون جواز، وإنما الجوازات من عمل العصر الحديث.

ويجربى فى المسرحية عنصر فكاهى لا يعتمد على الحسية كما رأينا فى قميبيز وإنما يعتمد على الدعابة الرقيقة. على أنه لا يمتد فى المسرحية كلها، بل يقف به شوقى عند الفصل الأول، وخاصة أثناء الحوار الممتد بين الماشطة والحوارى أو بينها وبين على بك. وينقطع هذا العنصر فى الفصل الثانى، ونستقبل أخيراً سخرية مرة ولكنها لا تجرى بألفاظ وإنما تجرى بصورة من المعارضة،

إذ نجد مراداً يحمل حملة عنيفة على جيش على بك سيده ، ويأبى إلا أن يطعنه طعنة نجلاء ، وهو لا يعرف أنه زوج أخته . وكأن القدر كان يراقب مؤامرتة بصهره ، ويسخر منه ومن فعله .

وقوى في المسرحية التيار الخلقى ، وكان الصراع نفسه بين على بك الكبير ومحمد بك أبي الذهب صراعاً بين عناصر الخير والشر ، وظفر الشر بالخير ، ونكل به ، فقد اتخذ شوقى على بك مثالا للخلق الكريم واتخذ أبا الذهب مثالا للخلق الرذيل ، ونصر ثانيهما وأعلى كلمته . وهو بذلك يتطابق مع التاريخ . وأنصف والى عكا على لسان أبي الذهب ، فدعاه سمواً الوفاء . أما آمال فجعلها مثالا للزوجة الوفية رغم حبها لمراد ووقوعها في حبائله . وإنها لتولى وجهها عنه ، ثم تخلو بنفسها ، فيصطرع في قلبها حبها ووقاؤها لزوجها ، فتقول :

وَيَحْ قَلْبِي يُحِبُّهُ ؟ كَذِبَ الْقَلْبِ بُ وَبُعْدًا لِحُبِّهِ أَلْفَ بُعْدٍ
 هُوَ هِرٌّ مَشَى عَلَى حَجْرَاتِي وَتَنَاسَى أَمَانَةَ الزَّوْجِ عِنْدِي
 لَا ، بَلِ الْقَلْبُ شَغَلَهُ بِمَرَادٍ هُوَ شَغَلَى مِنَ الْحَيَاةِ وَقَصْدِي
 رَبٌّ مَالِي أَحْسَرُ نَحْوَ مَرَادٍ شَفَقًا زَائِدًا وَلَوْعَةً وَجَدٍ
 وَحَنَانًا كَأَنَّهُ رَقَّةُ الْعِشْقِ قُ جَرَى فِي دَمِي وَلِحَى وَجِلْدِي
 كَيْفَ قَلْبِي تَحِبُّهُ ؟ كَيْفَ تَهْوَا هُ بُودَى لَوْ تَسْتَفِيقُ بُودَى
 لَمْ لَا أَشْتَهَى مَرَادًا وَأَهْوَا هُ وَمَالِي أَغَالِبُ الشُّوقَ جَهْدِي
 وَمَرَادٌ أَلَذُّ فِي الْعَيْنِ لَمَتَا مِنْ سَنَا الصَّبِيحِ بَعْدَ لَيْلَةٍ سُهْدِ
 لَا وَرَبُّ الْحَلَالِ وَالْحَقُّ أَمَا لُ ارْجِعِي لِلصَّوَابِ آمَالُ جِدِّي

أنتِ من أمةٍ تصون حمى الزَّوْجِ جـ وتفضى حقوقه وتؤدِّي
 ربًّا لا تجعل العلاقة إلا من سلامٍ إذا التقينا وردُّ
 ربًّا إن البلاء منى قريبٌ وأرى حُفْرَةَ وأخشى التردِّي
 ربًّا لا تقضِ أن أخونَ عليًّا وأعني على الوفاء بعهدي
 أنا خيرٌ وأنت تهدي الحيارى كيف أهوى على هوى الزوج عندي

وهي حائرة في هذه المقطوعة بين عاطفتي الحب والوفاء للزوج ، ولكن يبدو من خلال حيرتها أنها ستلبي الواجب ، وأنها لن تصرع وفاءها ، فهي تستعين بربها ، وما تلبث أن ينير لها الطريق ، فنقول :

لا لا رويدك يا آمالُ لا تنبي على الأمير ولا تجزيه طغيانا
 وأحى حمى اللئيم في أيام غيبته إن اللبابة تحوط الغاب أحيانا
 هيبه لم يخلع الدنيا عليك ولم يلبسك تاجاً ولم ينزلك إيوانا
 هيبه لم ينفجر قبل الزواج ولا بعد الزواج ولم ينهل إحسانا
 هيبه سافر في شأنٍ له جلالٍ يذني لدولته في الأرض أركانا
 أما هو الزوج يُرعى حق غيبته وتجعل الحرّة الفضلى له شانا
 لقد أقامك في محرابه ملكاً لا تجعلى الملك المهدي شيطانا

وبذلك ينتصر الوفاء للزوج على الحب ، وتسهر على عهده سهر اللبابة على حريم الغاب . وتكسوهما عزة ومهابة ووقاراً وجلالة .

وبجانب هذه المثالية الخلقية نجد شوقى يستخدم فن الحكيم وينشره في المسرحية ، يريد أن يحلبها به . وقد لاحظنا أنه لم يُعَنَّ بهذا الفن في قميبيز

إذ كان مشغولاً بالحوادث والشخوص ، أما في هذه المسرحية فكان عنده فرصة كافية من الوقت وكان مجالها يسمح له بأن ينثر تعليقاته في ثنايا الحوار وأثناء عرض الشخوص والأقوال والأفعال ، فمن ذلك قوله :

كلُّ نُصْحٍ يُقالُ للقلبِ في التَّرِّ كِ وفي سَلْوَةِ الهوى غيرُ مُجْدٍ

وقوله :

إذا ما بَعَى الأهلُ والأقربون فكيفَ من العالمينَ الحذرُ

وقوله :

ما النجدةُ الحقُّ إلا صاحبُ دَمُهُ عند البلاءِ دمي أو ماله مالي

وقوله :

لا تَحْوِ دارَكَ أَرْقَمًا حتى تُحَطَّمَ نَابَهُ

وهو لا يفرط في ذلك ، وإنما يستخدمه في مواضعه وفي الأماكن التي تحتمله ، وكأنه يريد أن يغذى به المسرحية ويزيد في قوتها الخلقية دون أن يفسدها أو يشوهها بالمواظع والعبء الكثيرة .

وعلى نحو ما تدفق التيار الخلقى في هذه المسرحية تدفق التيار الغنائي ، فانتهاز الفرصة شوق كثيراً لبيتٍ مواقف للغناء والتلحين . فأحدُ الرقيق الشرکسى يتغنى بذكر بلاده كما يتغنى حين تعلن خطبة على بك الكبير لآمال . وتتغنى فرق الجيش المصري بأناشيد مختلفة وهي عائدة من نصرها ومارة بسرادق أبي الذهب . غير أننا نلاحظ أن الأغاني والأناشيد كلها ليس فيها حيوية ، فهي لا تتمتع بعواطف قوية ، وكأنما كُتِبَ على شوق أن لا يرتفع في الفن

المسرحى إلا فى المأسى التى تتقد فيها عاطفة الحب ، ولذلك نجح نجاحاً رائعاً فى مصرع كليوباترا ، ولم يستطع أن يعلو إلى أفقها لا فى قمبيز ولا فى على بك الكبير ، بالرغم من أنه حاول أن يلتفت فى الثانية أكثر إلى خصائصه الغنائية . ونرى ذلك واضحاً فى مواقف على بك الكبير إذ أجرى على لسانه كثيراً شعراً حماسياً وآخر فيه شكوى من الأصحاب ومن الزمان . وكلا اللونين نجده فى الشعر الغنائى العربى ، ومع ذلك نجدهما باهتين فى المسرحية . وكل ذلك فى رأينا مصدره أن كثيراً من شعر هذه المسرحية ألف وشوقى لا يزال شاباً لم تكتمل له القدرة البلاغية فى التعبير . وقارن بين بكاء أنطونبولنفسه ومجده قبيل انتحاره الذى صاغه فى مقطوعته « روما حنانك » وهذه المقطوعة لعلى بك الكبير وهو مجروح ومحمول على سرير من جريد :

وَيَجِي تَفَرَّقَ عَسْكَرِي وَخِيَامِي	وَطَوَى الزَّمَانُ وَرَيْبُهُ أَعْلَامِي
أَحْتَالُ وَالْأَحْدَاثُ تُفْسِدُ حِيلِي	وَأُرُومُ وَالْأَيَّامُ دُونَ مَرَامِي
لَمَّا طَوْتُ مُلْكَ السَّكَنَانَةِ رَاحَتِي	لَمْ يَكْفِنِي فَطَلَبْتُ مُلْكَ الشَّامِ
صَيَّرْتُ حَرْبَ التَّرْكِ وَجَهَ سِيَاسَتِي	حَتَّى اقْتَنَيْتُ عِدَاوَةَ الْأَقْوَامِ
وَكَفَّرْتُ إِحْسَانَ الَّذِينَ خَدَمْتَهُمْ	حَتَّى تَجَرَّأُ خَادِي وَغَلَامِي
فِي الصَّالِحِيَّةِ مَالَ صَرَخِ مَطَامِعِي	وَكَذَاكَ رُكْنُ بِنَايَةِ الْأَوْهَامِ
النَّصْرَ غَابَ وَكَانَ طَافَ بَرَايَتِي	حِينَآ وَحَامَ عَلَى شَبَابَةِ حُسَامِي
وُحِلَّتْ فِي سُرُرِ الْجُرَيْدِ بَيْلِدَةٌ	وَطِئَتْ جَوَاهِرَ عَرْشِهَا أَقْدَامِي
قَدْ عَشْتُ بِالدُّنْيَا الْعَرِيضَةِ حَالِمًا	حَتَّى اتَّبَهْتُ فَلَمْ أَجِدْ أَحْلَامِي
دُنْيَا أَرَدْتُ مِنَ الْعُرُوشِ حُطَّامَهَا	جَعَلْتُ سُرِيرَ الْقَشِّ كُلَّ حُطَّامِي

بالأمس جَلَّتِ الترابَ مواكبي واليوم لا خلقي ولا قَدَّامِي
اليوم أرسُف في دمي وجراحتي وغداً أجرُ منيَّتي ورحامِي

فإنك ترى المقطوعة لا تنهض نهوضاً رائعاً بانوقف على نحو ما عودنا شوقى فى مسرحيته الأولى ، وكأنه هبط درجات على السلم الموسيقى لشمره فالأسلوب يتوقف مراراً والصور لا تثير عاطفة ولا حرارة ، وكأنما شوقى أعد نفسه ليكون ممثلاً ، لا ليكون مغنياً ، ولا ليديمج الغناء بالتمثيل إدماجاً بديعاً فى القوالب والعبارات والصور والألحان والأنغام . وبذلك أصبحنا نقرأ عنده تمثيلاً ، وقلما نذكر أننا نقرأ عنده شعراً . وطبعاً لم تتخستف خصائصه الغنائية بتاتاً ، بل أخذت تظهر من حين إلى حين ، ولكنها على كل حال تضعف ضعفاً شديداً .

وربما كان من أسباب ضعف قميبيزوعلى بك الكبير أن شوقى لم يكون لنفسه فكرة دقيقة عن الروح المصرية السارية فى عصورها المختلفة ، فهذا الشعب الذى سلبت منه حقوقه السياسية فى عهد الفتح الفارسي واستمرت تسلب حتى عهد على بك الكبير ، إذ كان يسلبها العثمانيون والمماليك جميعاً . هذا الشعب نراه فى قميبيز وفى على بك الكبير بدون فلسفة ، وكذلك شأنه فى مصرع كليوباترا ، فهو دائماً يتقبل كل ما فى الحياة ، عقله فى أذنيه ويهزأ به الفاتحون والحكام والسلاطين .

واختار شوقى أياماً سوداء فى تاريخ مصر لتمثيلاته القومية الثلاث ، ومع ذلك لم يصور الشعب وإحساسه الباطنى بالظلم ، صوّرَ مظالم المماليك حقاً ولكنه لم يصور إحساس الشعب العميق بوجود الآلام والشروع فى العالم وإيمانه بتغلب الشر على الخير على نحو ما تغلب أبو الذهب على ولى نعمته على بك الكبير . وفى رأينا أنه كان ينبغى لشوقى أن يتخذ لنفسه فلسفة ، وهو يرافق مصر فى

لحظات رهيبة من تاريخها، فيبرز لنا إيمان شعبها بالقدر مثلاً ، وأنه أصبح
يسلم بالنافع والضار والصالح والظالم ، فكل ما تأتي به المقادير سواء . أو
يبرز لنا كفاح الروح المصرية ضد الفاتحين والسلطين وصلابتها حتى
كأنها الصخر ، تراوحها وتغاديا عواصف فلا تنال منها ولا تلين . إذن
لكان هناك خيط ينسج حوله مسرحياته الوطنية ، فإذا لم تكن بها عاطفة
الحب على نحو ما رأينا في مصرع كليوباترا ملتبه قوية حال بينها هذا الخيط أو
قل هذا الأساس الصلب وبين الضعف والهبوط عن المستوى الفني الذي
تعودناه من الشاعر في شعره الغنائي .

٣

مأس عربية

ألف شوقي ثلاث مأس عربية هي مجنون ليلى وعنزة وأميرة الأندلس ،
وكانه أراد أن يرضى النزعات والعواطف العربية على نحو ما أرضى في المآسي
السابقة النزعات والعواطف المصرية الوطنية . والمأساتان الأوليان نظمهما شعراً
أما الثالثة فكتبها نثراً .

مجنون ليلى

هي أول المآسي العربية تأليفاً ، ولم يؤلفها معارضة لمأساة أوربية كما
صنع في مصرع كليوباترا إذ ألفها معارضة لمسرحية شكسبير . ربما اطلع
على مسرحية « روميوجوليت » ، ولكن لا يبدو أنه تأثر بها ولا حاول معارضتها ،
إلا أن تكون أهمته من بعيد فكرة تمثيل مجنون ليلى من حيث هو تمثيل .

والمأساة في جملتها وتفصيلها ترجع إلى أساطير عربية عن مجنون ليلى ، فهي
ليست من خيال شوقي ، بل لها أصول تاريخية ، نجدها مبثوثة في كتاب

الأغاني لأبي الفرج الأصبهاني . وهي موزعة على خمسة فصول ، والفصل الأول فيها يبدأ بمنظر نرى فيه ساحة أمام خيام المهدي (والد ليلي) في مضارب بني عامر بن نجد ، حيث يسمر فتيان وفتيات . ونرى في أيدي الفتيات مغازل ، وهن ملتفتات إلى ليلي ، وهي تقدم لمن ابن ذريح شاعر يرب الذي يعطف على قيس ، والذي جاء يحاول أن يخاطب له ليلي من أبيها .

وتتحدث الجماعة عن أشياء مختلفة ، فتتحدث عن الحسين وحالة يرب وحكم معاوية والأمويين ، كما تتحدث عن البادية والحاضرة . وتعرض إحدى الفتيات بقيس ، فتغضب ليلي ، وتعرف بحبها له ، وينشد بعض الفتيان شعراً يدعيه ، وتعرف ليلي أنه لقيس . ويستمر الحديث ، فيحاول ابن ذريح أن يخاطبها لصاحبه ، فيعاودها الغضب ، وتنشد شعراً نرى فيه مشكلتها وبدء الصراع ، فهي 'تحب قيساً ، وقيس شهراً بها ، وامتهن عرضها ، إذ تغني بليلة الغييل حيث رأها غناء ، فضحها فيه ، تقول :

يعلم الله وحده ما لقيس	من هوى في جوانحي مستكن
إنتى في الهوى وقيسا سوائ	دن قيس من الصباية دنى
أنا بين اثنتين كلتاها النا	ر فلا تلجنى ولكن أعنى
بين جرصى على قداسة عرصى	واحتفاظى بمن أحب وضنى
صنت منذ الحداثة الحب جهدى	وهو مستهتر الهوى لم يصنى
قد تغنى بليلة الغييل ماذا	كان بالغيل بين قيس وبينى
كل ما بيننا سلام ورد	بين عين من الرفاق وأذن
وتبسمت في الطريق إليه	ومضى شأنه وسرت لشانى

وتفضُّ ليلي السَّمَر ، وتنسحب لتنام . ويقبل قيس مع راويته زياد ، ويلتقي بمنآزل منافسه في ليلي ، ويسأله من أين؟ فيقول: من سمر ليلي الممتع الشهى . ويتركه قيس ، ويطلق خباء ليلي ، فيخرج أبوها ، فيطلب منه حطباً يوقدون به ، إذ فرغ حطَبِهِمْ . ويهتف الأب بفتاته ، فيخبرها بقيس وحاجته ، فتأتي له بالحطب والنار . وما يزالان يتغنيان بجهما ، وهو ممسك بالنار فتحرقه وهو مسترسل لا يدري . ويغمي عليه ، وتنادى أباهما ، فيحضر ويشور للمنظر ، ويأمر قيساً أن لا يدنو من خيامه ، فحسبه أنه فضح فتاته بذكره لليلة الغَيْل ، وأولى له أن لا يزيد في فضيحتها ليلال أخرى .

وينتهي الفصل على هذه الشاكلة ، وقد عرفنا أن قيساً وليلي تحابباً ، وأن قيساً تَغَنَّى بها فغضب أهلها ، ومنعوا الزواج بين العاشقين احتراماً لسنة معروفة بين العرب ، ستفصح عنها ليلي فيما بعد بصورة أقوى وأوضح . وأيضاً عرفنا في هذا الفصل أن قيساً بُعِدَ عن الحى ، لم يبعد تماماً ، ولكنه كان بعيداً حين كان القوم يسمرون . ثم هو يغمي عليه ، فعقله آخذ في الاضطراب وعلى وشك أن يصاب بلوثة أو جنون .

وننتقل إلى الفصل الثاني حيث نرى قيساً وراويته زياداً على سفح جبل التوياد بالقرب من مضارب بنى عامر حيث يبدو طريق من طرق القوافل الذاهبة إلى يثرب ، ونرى جارية قيس تحمل إليه قصعة فيها شاة ذبيحة ، وصفها عرافُ النيامة لأم قيس ، وقال لها إن طَعِمَها يبرأ من عشقه . ويسأل قيس عن قلب الشاة فلا يجده ، فيقول :

وشاةِ بلا قلب يداووتنى بها وكيف يداوى القلب من لاله قلبُ

ويعاف أكل الشاة . ويظهر أطفال في صفين مقبلين من ناحية المضارب ، فيتغنى صف مشيداً بقيس وشعره وجهه ، ويرد عليه الصف الثاني بأنه انتَهك

الحرمات ، وَجَرَّ العار على القبيلة إذ ذكر الغيل واصطنع الخلوات . ولا نكاد نتقدم حتى نجد أميراً من حكام بني أمية يسمى ابن عوف ، قد سمع بقصة قيس وشعره ، وأعجب به ، ويلتقى بقيس ، وأثناء ذلك يمر الحسين بن علي بن أبي طالب في موكبهِ والحداة يحدونهُ ، وقيس يغمى عليه ، ويقول راويه زياد إنهم ساقوه إلى الكعبة لعله يبرأ من عشقه ، فلما لمس الركن ومس الستر نادى ربه من ساحته الكبرى أن لا يبطل سحر ليلى ، وأن يظل عشيقاً لها حتى يموت موتة المصنئ . ويقبل ابن عوف على قيس ، ويذكر حبه لليلى ، فيفتق من إغمائه ، وينشد قطعة عذبة من غزله ، حتى إذا رأى عطف ابن عوف شكاه له الخليفة وأنه أهدر دمه ، فيقول له ابن عوف أتريد أن أكون شقيقاً لك عند الخليفة ؟ فيجيبه لا ، بل عند ليلى ، ويعده ابن عوف أن يسيرا إليها وإلى أهلها في الصباح .

وفي الفصل الثالث نرى الأمير مقبلاً مع قيس وراويته على قبيلة ليلى ، وقد بلغهم نبأه ، فيتلقونهم مدججين بالسلاح ، ويحاول الأمير أن يرضاهم . وتقوم مناظرة واسعة بين شباب الحى ، وخاصة بين منازل خصم قيس فى ليلى وفتى كان يعطف على قيس يسمى بشرا ، ويدافع بشر . ولكن منازل يغلبه بفصاحته وحيلته . ويبدو أن القوم يأخذون صفه ، إذ يظهر لهم أنه إنما يذود عن حرمات العرب ، وعن سنة معظمة من قديم الحقب ، هى سنة من عشق فهتك بعشقه وغزله معشوقته إذ يصبح واجباً أن تطرده القبيلة ، بل أن تهدر دمه . ويخلو الأمير بالمهدى أبى ليلى ويحاول أن يقنعه ، فيقول له : بل اقنع ليلى وانظر رأيها . ويلجأ إلى ليلى ، فتنصر التقاليد وترعى العادات القديمة ، وترفض عشيقها . وفى أثناء ذلك كان ورد الثقفى قد جاء لحطبتها ، فتطلبه وترضى به زوجاً . وبذلك يقضى على شفاعة ابن عوف وأمل قيس .

وننتقل إلى الفصل الرابع حيث نرى قيساً هائماً بصاحبه يريد أن يصل إلى دارها فى ثقيف ، فيضل الطريق ، ويقع فى قرية من قرى الجن ويسمعهم يتحاورون

حواراً كله دعاية. وفيه بصورون علاقتهم بالإنس وما بين الطرفين من عداوة قديمة ، حتى أنبياء الإنس يعادونهم . فسليمان قد وضع قبيلاً منهم تحت الماء وساط علىه الطلاسم ، ووضع قبيلاً ثانياً في جوف القمام . ويتعرّض الشياطين أثناء ذلك لفكرة وحيم بالشعر إلى الشعراء ، ويذكر لهم الأموى شيطان قيس صاحبه وأنه الذي يوحى إليه بما يقول ، ويجريه في خاطره ، ويقذف به في فكره ، وتدخل في أنوفهم رائحة إنسى ألم بقرتهم ، ويعرفون أنه قيس ، ويتقدم له شيطانه ينشده بعض شعره ، ويعجب قيس أن يعرف هذا الشعر شخص ، وهو بعد لم يذعه في القبائل ، ويعرفه أنه شيطانه الذي يوحى إليه بالشعر ويشك قيس ، فيقول له : سأمنع عنك وحي وجرب أن تقول شعراً ، ويحاول قيس فلا يقول إلا نثراً ، فيعترف بصاحبه ، ويسأله عن دار ليلي ، فيصف له الطريق . ويصل إلى دارها حيث يلتقي أمامها بزوجها ورد ، فيذكر له كيف يجلبها ويقدمها كأنها محرم أو كأنها صيد الحرم ، ويهتف له بليلي ويمضى . فيكون بينهما حوار عاطفي ، تعترف له فيه بأنه حبيب القلب ، وتشكو له عشقها وضناها حتى لتفصح قائلة :

ونحن اليوم في بيتٍ على ضدِّين مُنْصَمِّ
هو السجن وقد لا ينطوى السجن على ظلم
هو القبر حوى مَيِّتِي — ن جارَيْنِ على الرغم

ويطلب إليها أن تهجر دار الزوجية وتتبعه في القلوات ، فتتفر منه ، وترده ، وتذكر له الضمير وحق الزوج ، وأنه ينبغي أن ترعى عهده . فيغضب ويمضى وقد عاد إليه جنونه . وتتحدث ليلي مع مولاتها عفرات ، وتشكو لها حبا العذرى وعلتها منه ، وتقول :

علة البيد من قديم وداء ضاع فيه الرثى وحرار المذدى

ويقبل زوجها ورد وتحذثه عن مرضها وأنها أصبحت لا تشهى الطعام ، وتسهر طول الليل لا تنام . وتعترف بأنها يائسة وأن أملا لا يراودها ، فالقدر بالمرصاد لها ولعاشقها يشن عليهما حرباً قاسية لا رحمة فيها .

وفى الفصل الخامس نرى القوم يسوون القبر على ليلي ، وأبوها وزوجها يستقبلان العزاء ، بل يعزى الناس الأب ويمرون على ورد مروراً كأنهم يستشعرون الآن عطفاً على قيس بعد أن غضبوا عليه ، فينفرون من ورد ويزوون وجوههم عنه . ويفد الغريص نائح المدينة المشهور ، ومعه شاعر ، وكأنه جاء فى الساعة المرتقبة ، فيتبادلان الحديث ، وتفهم من حديثهما أنهما يلتزمان قيساً ، وأثناء ذلك يتغنى الغريص بأنشودة وادى الموت . وسرعان ما يأتى قيس ومعه زياد راويته ، ويلتقيان ببشر فيخبرهما بالفاجعة ، فيرمى قيس نفسه على القبر ويبكى معشوقته . ويظهر له شيطانه ، يريد أن يرده إلى البوادي ، فلا يستمع إليه ، وما يزال فى بكائه . ويقبل عليه راويته ، كما يقبل ابن ذريح ، وهو يندب صاحبه ونفسه ندباحاراً ، ويظل حتى يسمع صوتاً ضئيلاً يناديه ، هو صوت ليلي الذى يعرفه ، فيقول لها : لبيك بالروح والجسم ، ويحتضر ، وهو يقول : لم تمت ليلي ولا المحنون مات .

وواضح أن البناء المسرحى لهذه القصة أحيك وضبط إلى أبعد حدود الإحكام والضبط ، فالصراع يبدأ منذ الفصل الأول ، وما تزال الأحداث والأقوال تنمو به وتنهض . وقد صوّرت الشخصيات أبداع تصوير ، إما بأقوالها ، وإما بالأقوال التى تجرى على لسان غيرها . وليس فى التصميم تفكك ، ولا انهيار ، فالأقوال والأفعال ، والحركة والحوار ، كل ذلك يمتد كأنه خيط متصل ، له أول واضح وخاتمة واضحة .

ولم يبس شوقى مسرحيته من مواد خيالية ، وإنما بناها من الأساطير العربية التي ألقت في القرنين الثاني والثالث عن الحب العذرى الذى شاع في بادية نجد بين بنى عامر وغيرهم من الأحياء والقبائل أثناء العصر الأموى . وهو حب كان يقوم على الطهر والعفاف وأن لا ينال المحب غايته ، بل يظل مفتوناً بصاحبته معلقاً بها ، محروماً منها ومن لقاءها .

ومن أشهر هؤلاء المحبين قيس ، وقصته التي رواها صاحب الأغاني ، هي التي استعان بها شوقى في تكوين هذه المسرحية . فنحن نراه في الأغاني يجب ليلي ويتغنى بها ، فتضيق قبيلته به ، وتمنعه من زواجها ، فيلجُ بغزله ، ويستمر في شكوى حبه ، فترفع القبيلة أمره إلى السلطان فيهدر دمه . حيثئذ يهيم على وجهه ، وتصيبه لؤثة من الجنون . وليس هذا كل ما نجده في الأغاني ، فنحن نجد أيضاً أخباراً أخرى عن حبه لليلى وهما ناشتان يتبعان الأغنام ، ثم وهما متحابان يتقابلان ويلتقيان ، ويتعلل قيس بعلل مختلفة للقائها ، فيذهب مرة في طلب نار منها ، فتحرقه النار على نحو ما صور ذلك شوقى في مسرحيته . وكان من المعجبين بقيس وشعره عمر بن عبد الرحمن بن عوف والى صدقات بنى كعب وقُشير والحرمين ، وتصادف أن لقي قيساً قبل استحكام جنونه ، فسأله أن يشفع له عند ليلي وقومها ، فذهب معه شفيحاً ، ولكن قومها رفضوا شفاعته ، فانصرف ابن عوف خائباً ، وانصرف قيس مجنوناً ، تعاوده نوبات من الإغماء والجنون ، ولا يسألُ عن شيء فيجيب إلا أن يُنذ كَر له اسم ليلي ، فيثوب إليه عقله . ويحدث أن يقرب من الحى ، فيلتقى ببعض الصبية أو بعض الأحداث وينشدهم شعره وغزله ، ويجرى هائماً على وجهه في البوادي والقفار ، لا يلقى من الناس إلا راويته زياداً ، ويعيش مع الوحش والظباء . ويحاول أبوه أن يرد إليه عقله ، فيأخذه إلى الحج ، لعل الله أن يزيل عنه هذا البلاء ، فيتعلق قيس بأستار الكعبة ويطلب من ربه أن يزيده حباً وكلفاً بصاحبته . ثم

يهم في البادية مع الوحش . وفي بعض الروايات أنه تبع ليلى بعد زواجها ، فلقبها على مرأى من زوجها ، وشكا لها حبه وسقمه وعشقه .

وكل ذلك كان مادة طريفة لشوقي سَوَّى منها مسرحيته . وكان خيراً له لو أنه لم يحاول مزج هذه المادة البدوية التي تبدو فيها واضحة روح الأسطورة بمادة أخرى عصرية .

ومن الأشياء العصرية التي دخلت في المسرحية ، ولم تكن معروفة بين البدو حينئذ ما نراه في أول منظر من مناظرها ، إذ نشاهد ليلى تخرج من خبائها ليلاً ، ويدها في يد ابن ذريح الوافد اليثربي ، وتقدمه إلى صواحبها ، ولم يكن شيء من ذلك يجري في البادية ، إنما كان يأتي الوافد أو الضيف ليلاً ، تهديه النيران الموقدة ، وتنبحه الكلاب ، فيستيقظ الحى ، ويقبل عليه من يريده ويكرمه .

تلك عاداتهم ، أما شوقي فأدخل ابن ذريح إلى دار المهدي أو خبائه كما يدخل الضيوف في العصر الحاضر ، إذ يُسْتَقْبَل الضيف ، ثم يقدم إلى الناس ، ومن الغريب أن الذى يقدمه ليس رب البيت وإنما ابنته ، على نحو ما تقدم في عصرنا الضيف إلى الناس سيدة البيت أو ربته .

وليس هذا كل ما نجده في المسرحية من موافقات عصرية ، فنحن نجد ابن ذريح يقد ليخطب ليلى إلى قيس ، فلا يخطبها من أبيها على عادة العرب وعلى عاداتنا نحن في القرن الماضى ، بل يخطبها من نفسها مباشرة كما قد نصنع أحياناً في عصرنا ، بل حتى لا نصنعه ، إنما يصنعه الأوربيون . ولم يلاحظ شوقي ذلك أو لعله لاحظته ، ورأى أن يصنعه متأثراً ببعض القصص أو ببعض المسرحيات الأوربية .

فالمسرحية عربية وترد إلى أساطير عربية ، ولكن فيها تأثيرات أوربية في هذه الجوانب العصرية فحسب ، بل أيضاً في بعض فصولها وفي بعض مشاهداتها فقرية الجحش والشياطين في الفصل الرابع ، وإن لاحظنا فيها تأثراً بفكرة العرب

القديمة عن شياطين الشعراء ، وكذلك بالقصص الكثيرة عن الجن في ألف ليلة وليلة ، وأيضاً بالقصص الديني المعروف عن سليمان وجنّه وتسخيرهم وتعذيب الأشرار منهم بالطلاسم والقمام ، إن لاحظنا ذلك كله فينبغي أن نلاحظ بجانبه شيوعهم وظهورهم في مسرحيات شكسبير ، وخاصة الجنيات وكأنا ما يقلد شوقي في ذلك شكسبير وغيره من شعراء الغرب وأدبائه .
وبدا في هذه المسرحية العنصر الفكاهي بأقوى مما كان في المسرحيات السابقة ، بل إنه ليأخذ شكل تيار ، تظهر مياهه في غير فصل ، وهو لا يجري فكاهة سطحية ، وإنما يجري دعابة . وتراءى هذه الدعابة منذ المنظر الأول في مجلس السمر ، إذ تتحدث ليلي فتتضحك صواحبا ، ويقفن :

ليلي على دين قيسٍ فحيث مال تميلُ
وكلُّ ما سرَّ قيساً فعند ليلي جميلُ

وما يزلن يتطارحن هذه الدعابة ، فإذا ذكرت ليلي عفواً قيساً وجرى على لسانها قلن : حَدِثْ رَجُلَهَا وَنَحْوَ ذَلِكَ مِمَّا نَجِدُهُ فِي الْمَنْظَرِ الْأَوَّلِ ، وخاصة حين ينشد بشر شعراً يقول فيه إنه قتل ذئباً رآه يأكل ظيباً ، فتفضحه ليلي ، وتقول إن الشعر لقيس وليس لبشر . ويهبط التيار أو يتلاشى في الفصل الثاني ، ثم يعود في الفصل الثالث حين يخطب منازل ، ويردد : اصغوا لي إذ نثم ظنوا كيف شتم بي الظنون ، ويمدح قيساً ، والجمهور أو القارئ يعرف كذبه ، فإنه خصم قيس في ليلي . وكل ذلك لا يثير القهقهة ، ولكنه يثير الابتسام . ويشدد الابتسام ، وقد ينقلب ضحكاً في الفصل الرابع وفي قرية الجن ، إذ يتحدثون عن علاقاتهم بالناس ، فيقول قائلهم :

لنا وما لنا صَوْرُ ترى ونسمع البَشْرُ

نقول حين نصطدمُ بسادقٍ أو بخدمٍ
صَمَمٌ صَمَمٌ صَمَمٌ صَمَمٌ عَمَى عَمَى عَمَى عَمَى

وتجري على ألسنتهم دعايات مختلفة ، وخاصة حين يصورون عداوة الإنس لهم . ويقترب منهم قيس فيسأل أحدهم . بنى الجن اسمعوا أبكم زكام ؟ فيسأله آخر : ولم ؟ فيقول : ننتت لعمركم الجواء . ويسأل ثالث : وما فى الجوى ، فيجيبه الأول : ربح آدمى ، ففيه نثانة وله ذكاء . :

إذا البشرى مر على يوماً فقد مرّت على الخنفساء

ولعل فى ذلك ما يدل دلالة واضحة على أن العنصر الفكاهى اتسع فى هذه المسرحية بالقياس إلى المسرحيات السابقة ، فقد كان هناك سطحياً ، لا يكاد يمس داخلاً ولا جوهرًا ، أما هنا ففيه هذه الفكاهة الخفيفة والدعابة الرقيقة ، التى تعبر عن صفاء نفس ودقة حس .

وإذا كان العنصر الفكاهى انقلب تياراً فى هذه المسرحية فإن التيار الخلقى استمر متدفقاً ، وأتيح لشوقى أن يزيد فى تدفقه عن طريق بطله المسرحية ليلى ، فقد جعلها تحب حباً عذرياً بريئاً ، لم تدنسه أى لذات حسية ، كما جعلها محافظة تحترم تقاليد القبيلة وترعى حق الأبوة وحق الزوجية ، وترجع إلى ضميرها فيما تقول وتفعل ، وإنها لتموت محبة لقيس ومحترمة لزوجها ، لم تفرط فى عرضها وشرفها ولا فى كرامة التقاليد .

وانتهز شوقى فرصة البيئة الإسلامية التى كانت مهداً لحب قيس وليلى ، فأدخل اسم الحسين وموكبه فى المسرحية ، ليستهدف لذكر الرسول الكريم ، وليدخل عنصر الدين والعاطفة الدينية ، حتى لا تكون عاطفة الحب ولا عاطفة العروبة وحدهما فى المسرحية ، بل تشركهما العاطفة الإسلامية ، وإنه ليقول :

الْحَذَارَ الْحَذَارَ مِنْ غَضَبِ اللَّهِ وَمَنْ سَخَطَهُ الْحَذَارَ الْحَذَارَا

وأثناء ذلك ووراءه يعتد شوقى بالكرم وبمعان خلقية مختلفة . ولم تكن الحوادث فى المسرحية تؤهل على نحو ما رأينا فى مسرحية مصرع كليوباترا لحكم كثيرة ، ومع ذلك لا يزال شوقى يستخرج العبرة والعظة فى كل ما يعرض أمامه من علاقات الناس ومن أقوالهم وأفعالهم على نحو ما نجد فى قوله :

قَدَّرْتُ أَشْيَاءَ وَقَدَّرَ غَيْرَهَا حَظٌّ يَحْطُّ مَصَائِرَ الْإِنْسَانِ

وقوله :

وما ضرَّ الورودَ وما عليها إذا المزكومُ لم يطعم شداها

وقوله :

وَكَمْ مَنْ سَقِيَتْ بِشَهْدِ الْوَدَادِ فَلَمْ يَجْزِ إِلَّا بِصَابِ الْإِبْرِ

ولكن على كل حال لا تكثُر مثل هذه الحكم فى المسرحية ، لأن جوها لم يكن يحتملها ، فلم يتوسع فيها شوقى ، بل ظل فى الحدود المحتملة .
وأهم تيار فى المسرحية هو التيار الغنائى ، فلا يزال شوقى فى هذه المسرحية يؤهل لمواقف الغناء والتلحين ، بل لعل هذه المسرحية تصاح أكثر مما سبقها لهذه المواقف . ولا يزال شوقى ينتهز الفرص ، فنجد فى الفصل الثانى صفين من الأحداث ، يتغنى أحدهما بمديح قيس ويتغنى الثانى بدمه ، وتمر قافلتان بقيس ومعهما الحداة يحدون وينشدون . ونستقبل فى الفصل الخامس الغريض معنى الحجاز ونائحه المشهور ، فيتغنى وسط مقابر بنى عامر وقد ماتت ليلي بغناء حزين يبدوه بقوله :

وادی الموت سلامٌ وسقى القاعَ غمامٌ

ومعنى ذلك أن شوقى لا يزال كما عهدناه ممثلاً ومعنياً ، فهو لا يريد أن يمثل فحسب ، بل يريد أن يعنى أيضاً ، وأن يشرك مع التمثيل التلحين . وقد ذهب يكثر من الصور الشعرية ، تارة يبتكرها ابتكاراً ، وتارة يولدها من الصور القديمة . وقد تغنى قيس طويلاً كما يقول الرواة بالظباء وأما تشبه صاحبه ، أما شوقى فيقول على لسانه لليلى :

حَبَّبَ الْبَيْدَ أَنهَا بِكَ مَصْبُوغَةُ الصُّورِ

فكل صور البید الجميلة تشبه ليلى ، بل إنها تصبغها من حولها بأصباغ جمالها وألوانه . ويقول فى الحياة والموت :

وهل نحنُ إلا على حُفْرَةٍ هِيَ الْأَرْضُ أَوْ هِيَ قَبْرُ الْبَشَرِ
مَحْجَبَةٌ بَغُورِ الْحَيَاةِ يَرَاهَا إِذَا غَرَّغَرَ الْمُحْتَضِرُ

وتكثر مثل هذه الصور فى المسرحية ، إذ كان شوقى مصوراً بالرغم من أن المسرحية وجدانية وأنها لا تحتمل التصوير ، ومع ذلك لا تزال نلمع على أشعارها هذه الخيالات . ومن أجملها وأبرعها تلك الصور التى رسم فيها الجن والشياطين إذ يقول على لسان قيس :

تلك من الجنِّ لعمرى شَرِّ ذِمَّةٍ وَهَذِهِ خَيْلُهُمُ الْمَسْوَمَةُ
نَعَامَةٌ كَالْفَرَسِ الْمَطْهَمَةِ وَأَرْنَبٌ مُسْرَجَةٌ وَمُلْجَمَةٌ
وَقُنْفُذٌ وَظَبْيَةٌ وَشَيْهَمَةٌ

يا عجبا كلَّ العجبِ الجنُّ منى عن كُشْبِ

سودّ دقاقٌ في العيو ن كالدُّخان في الحطب
 يخرج من أفواهها ومن عيونها اللهب
 من كل من جالَ بقرَ نيه وصالَ بالذنب

وكان شوقي يريد أن يحتفظ لنفسه حتى في مسرحية الحب الخالص ،
 مسرحية قيس وليلى ، بخصائصه الشعرية من حيث روعة التصوير ودقته .

وقد خفيت في هذه المسرحية نزعة التطويل التي كان يلجأ إليها المتحدثون
 أحياناً في مسرحية مصرع كليوباترا ، كما خفيت مواقف الكلام المجرد على نحو
 ما شاهدنا في موقفي أنطونيو وكليوباترا قبيل انتحارهما ، إذ أنشدا قصيدتين
 طويلتين عرضنا لهما آنفا . وربما كان الموقف الذي يشبه موقفيهما في هذه
 المسرحية موقف الشاعر الذي جاء مع الغريض للبحث عن قيس ، فإنهما
 حين ألما بمقابر بنى عامر أنشد الشاعر قصيدة طويلة كأنها رثاء لميت ، وهو
 رثاء أطال فيه بدون داع . ولا شك أنه آذى الحركة المسرحية .

والمسرحية كلها نظمت كما نظمت المسرحيات السابقة على أوزان وقواف
 مختلفة ، ولكننا نلاحظ أنه استخدم الأوزان القصار وقد أعطى ذلك المسرحية
 كميات موسيقية كثيرة ، وجعلها تتناسب مع الحوار ، إذ الحوار المسرحي يميل
 إلى الإيجاز ، والسؤال والإجابة بالشرط القصير خير من السؤال والإجابة
 بالشرط الطويل لأنه أكثر إيجازاً وتركيزاً .

ومما يلاحظ في وضوح أن شوقي أفاد في هذه المسرحية من الشعر العذري
 الذي قرأه في الأغاني لقيس ولغيره من العذريين فوائد لا تقدر . فقد تأثر
 أساليبهم وأشعارهم ، وتأثر روحهم وعواطفهم ، وعرض علينا ذلك عرضاً رائعاً
 في مسرحيته . ومعنى ذلك أن شوقي لم يفد في مسرحية مجنون ليلى من القصص
 العذري فحسب ، بل أفاد أيضاً من شعر العذريين وتمثلهم . وقد أكثر من الاقتباس

عن مجنون ليلي وعن غيره منهم ، اقتبس بعض الأبيات ولم يكتب بذلك بل عاش في نفس كل الأشعار العذرية المبتوتة في الأغاني ، ثم طلع علينا بمسرحيته شاعراً عذرياً لعل اللغة العربية لم تظفر به في أي عصر من عصورها . أما في الأندلس وفي بغداد فقلما عرفوا شيئاً من هذه العذرية . وأما في مصر فعرفوا شيئاً منها ، ولكنهم لم يبلغوا مبلغ شوقي لأنه لم يكن لهم شاعريته ولم يكونوا يستطيعون أن يخلقوا حيث يخلق في أجواء الفن والشعر العليا ، ولنستمع إلى هذه القطعة التي لا يزال يغنيها محمد عبد الوهاب والتي نظمها شوقي على لسان قيس حين سمع شخصاً يتغنى بليلي :

ليلي ! منادٍ دعا ليلي خفَّ له	نشوانُ في جنبات الصَّدْرِ عَرِيْدُ
ليلي ! انظروا البيد هل مادت بأهلها	وهل ترَّسم في المزمارِ داوودُ
ليلي ! نداء بليلي رنَّ في أذني	سحرٌ لعمري له في السمع ترديدُ
ليلي تردَّدُ في سمعي وفي خَلْدِي	كما تردَّدُ في الأيكِ الأغاريدُ
هل المنادون أهلوها وإخوتها	أم المنادون عشاقُ معاميدُ
إن يشركوني في ليلي فلا رجعتُ	جبالُ مجدٍ لهم صوتاً ولا البيدُ
أغير ليلاي نادوا أم بها هتفوا	فداء ليلي الليالي الخردُ العيدُ
إذا سمعتُ اسم ليلي نُبتُ من حَبلي	وثابَ ماصرعتُ مني العناقيدُ
كسأ النداء اسمها حسناً وحبَّيهُ	حتى كأن اسمها البشري أو العيدُ
ليلي ! لعلَّ مجنونٌ يحيلُ لي	لا الحى نادوا على ليلي ولا نودوا

فالقصة العذرية القديمة لم تلهم شوقي حوادث مسرحيته فقط ، بل ألهمته أشعاره العذرية أيضاً وكأما انساب فيه نفس المعين العذري الذي كان ينساب

في قيس وغيره من العذريين ، فلا يقرؤهم إنسان حتى يبعثوا فيه الحنين والصبابة والشوق واللهفة . وهذه قطعة أخرى غناها حديثاً محمد عبد الوهاب ، فشاعت على ألسنة المصريين ، وفيها يخاطب قيس جبيل التَّوْبَادِ المِطْلَ على مضارب بني عامر ، يقول :

جَبِيلَ التَّوْبَادِ! حَيَّاكَ الْحَيَا	وَسَقَى اللهُ صَبَانَا وَرَعَى
فِيكَ نَاغَيْنَا الْهَوَى فِي مَهْدِهِ	وَرَضَعْنَاهُ فَكُنْتَ الْمُرْضِعَا
وَحَدَوْنَا الشَّمْسَ فِي مَغْرِبِهَا	وَبَكَّرْنَا فَسَبَقْنَا الْمَطْلَعَا
وَعَلَى سَفْحِكَ عِشْنَا زَمْنًا	وَرَعِينَا غَسَمَ الْأَهْلِ مَعَا
هَذِهِ الرَّبْوَةَ كَانَتْ مَلْعَبًا	لِشَبَابِنَا وَكَانَتْ مَرْتَعَا
كَمْ بَنَيْنَا مِنْ حَصَاهَا أَرْبَعًا	وَأَنْثَيْنَا فُحُونَا الْأَرْبَعَا
وَحَطَّطْنَا فِي نَقَا الرَّمْلِ فَلَمْ	تَحْفَظِ الرِّيحُ وَلَا الرَّمْلُ وَعَى
لَمْ تَزَلْ لَيْلِي بِعَيْنِي طِفْلَةً	لَمْ تَزِدْ عَنِ أَمْسٍ إِلَّا إِصْبَعَا
مَا لِأَحْجَارِكَ صُمًَّا كَمَا	هَاجَ بِي الشُّوقُ أَبَتْ أَنْ تَسْمَعَا
كَمَا جِئْتُكَ رَاجِعْتُ الصَّبَا	فَأَبَتْ أَيَّامُهُ أَنْ تَرْجِعَا
قَدْ يَهْوَنُ الْعَمْرُ إِلَّا سَاعَةً	وَتَهْوَنُ الْأَرْضُ إِلَّا مَوْضِعَا

وهذا شعر في الحقيقة نظم ليمثّل وليعنى في الوقت نفسه . وليس ذلك فحسب ، ففيه فسحة وسعة في العاطفة وكأنما شوقى يعتصر به قلوب سامعيه ونظارته وأفئدتهم اعتصاراً . وتجرى هذه الروح في المسرحية كلها ، وإنها لترتفع في نهاية المسرحية وأثناء نداء قيس لمعشوقته ، حتى تمس أوتار القلوب وأعصاب العيون مساً عنيقاً ، وسمعه يقول حين انتهى إلى قبرها :

عرفتُ القبورَ بِعَرَفِ الرِّيحِ ودلَّ على نفسه الموضِعُ
 كشكلى تلمسُ قبرَ ابنها إلى القبر من نفسها تُدْفَعُ
 هداها خيالُ ابنها فاهتدتُ وليلى الخيالُ الذى أتبعُ
 لنا الله يا قلب ! ليلاك لا تجيبُ وليلاى لا تسمعُ
 فُجِعْنَا بِبَيْئَى ولم نك نَحْسَ بُ يا قلبُ أنا بها نُفَجَعُ

ويقرب من القبر باكياً ، ويكسب بوجهه على حجر من أحجاره ، وينشد :

أعينيَّ هذا مكانُ البكاء وهذا مسيلك يا أدمعُ
 هنا جسمٌ ليلي هنا رشمها هنا رَمَقِي في الترى المودعُ
 هنا فمٌ ليلي الزكى الضحوكُ يكاد وراء البلى يلمعُ
 هنا سِخْرُ جَفْنِ عِفاءِ الترابُ وكان الرقى فيه لا تنفعُ
 هنا من شباني كتاب طواه وليس بناشره البلقعُ
 هنا الحادثات هنا الأمل الخد و يا لئيل والألم الممتعُ
 طريدَ الحياة ألا تستقرُّ ألا تستريح ألا تهجعُ
 بلى قد بلغت إلى مفزع وهذا الترابُ هو المفزعُ

ويمر به ظبي سارح فيتأمله ويناجيه ، ويقول أثناء مناجاته مخاطباً للقاع
 الذى طالما وقف فيه ينتظر وعداً من صاحبه أو صباً تحمل شذاها :

يا قاعُ كنْ نعشى وكنْ كفنى وكنْ قبرى وقم فى مأتى يا قاعُ
 واجمعْ لتشيعى الظباء ومن رأى ميثاً بأسراب الظباء يساعُ

أترى أموت كما حيتُ مُشَرِّداً لا الأهلُ من حولي ولا الأتباع
وأيتُ وحدي لا الوحوشُ أو انسُ حولي هناك ولا الظباءُ رِتَاعُ

وما يزال قيس في مثل هذا الشعر ، وكأنه ينسج فيه نفسه وعواطفه وحبه ، بل كأنه ينسج النبضات الأخيرة من قلبه . والحق أن شوقي وفق في هذه المسرحية إلى أبعد الغايات الشعرية التي يستطيعها شاعر درامي يعبر عن العواطف العذرية الفسيحة وما يطوى فيها من شجن وحزن ، ولا أظن شخصاً يقرؤها مهما قسا فؤاده إلا ويتفطر قلبه ألماً على العاشقين . ولا شك في أن هذه المسرحية خير مسرحياته استعداداً للغناء والموسيقى ، ولو أن لنا موسيقى عربية كالموسيقى الغربية لتحتمل التمثيل الغنائي وتضطلع به لكانت هذه المسرحية أروع وأبدع ما يقدم لتلك الموسيقى . وقد أدخل محمد عبد الوهاب مشهداً من مشاهدتها في شريط من أشرطة السينمائية ، وصاغه في شكل « أوبريت » فنفع شريطه نفحة نجاح رائعة . وحبذا لو تعاون الموسيقيون المعاصرون على إخراج المسرحية كلها في تمثيل غنائي ، واستطاعوا أن ينهضوا بما تتطلب من موسيقى ، إذن لكسب تمثيلنا وكسبت موسيقانا كسباً عظيماً .

عنتره

ألف شوقي مأساة عربية أخرى منظومة ، هي « عنتره » وكان نجاحه في المأساة السابقة أغراه أن يبحث عن موضوع عربي جديد لمأساة يكون عمادها ، كما في مجنون ليلى ، الحب والصراع بينه وبين العادات العربية . ولم تخرج هذه المأساة في حياة شوقي ، وإنما خرجت بعد وفاته بنحو شهر ، ومخورها عنتره البطل العربي الذي اشتهر في العصر الجاهلي ، وكان ابناً بحارية حبشية من سيد من سادات عبس يسمى شداداً . وكان

من عادات العرب حينئذ أن لا ينسبوا إليهم أبناءهم من الجوارى الأجنبية ، وأن يجعلوهم عبيداً لهم وبين الأرقاء مهما سودتهم أعمالهم . وهكذا كان أبو عنتره ، وتصادف أن كان عنتره بطلاً ، وأحبَّ عبلة ابنة عمه مالك ، وأحبته لبطلته ولفصاحته ، إذ كان شاعراً متيناً . وقامت المشكلة فهل يزوج مالك بنته من العبد عنتره ؟ أما هو فيأبى ذلك ، وأما هي فتريده . ويلحق شداد ابنه به لفروسيته وبطلته ، وينتصر عنتره على عمه في حبه .

من هذه القصة التي نجدها في الأغاني وفي كتب الأدب والتي تطورت في صورة شعبية معروفة أخذ شوقي الإطار ووضع فيه أربعة فصول لمسرحيته . وفي الفصل الأول نرى عنتره يذكر حبه وقساوة عمه ، كما نرى عبلة وفتيات يملأن جزارهن من عين بجانب مضارب القبيلة ، ونرى شاباً عامرياً يسمى صخرأً يختلط بعبلة وصواحبها ، ويحاول أن يحمل على عنتره وشجاعته ، فيذكر لونه وما يسربل وجهه من السواد ، وتدافع عبلة عن لَيْثِ الشَّرَى وجلمود الصَّفَا ، وتُظهر حجبها له ، وتتضحك مع الفتيات من صخر ومن جُبْنِه . وتقدم فإذا غارة على القبيلة ، ويستثير شداد ابنه عنتره فلا يثور ، حتى يدعوه أبوه بابن شداد ، ويعدُّه أن ينسبه إليه ، بالضبط كما في أصل القصة . ويتهاى للترال ويعرف أن عبلة سَبَّيْتٌ ، ويسمع نداءها له وهتافها به ، فيليها قائلاً :

يا عَبْلَةَ القَلْبِ لا تُرَاعِي	لَبَّيْكَ بِالرُوحِ بالحياةِ
تَأْمَلِي عَضْبَتِي تَرَبِّهَا	كغَضْبَةِ اللَيْثِ للَبَاةِ
يا سَرَقَةَ يا فَسَقَةَ	اللَيْثُ جا
من يَخْتَلِسُ	حَبْلَ مَسَدِ
فَوَيْلَهُ	من الأَسَدِ

وَتَرَدُّ الْحَرَمُ إِلَى الخَلِيمِ ، ويفر القوم إلا شجاعاً منهم ، فيصدمه عنتره ويرديه . ويتحول المنظر إلى حوار بين عنتره وعبله وبينها حبه ، وتسقيه لبناً وتمراً ، ويشكو لها أباه وكيف يزوى وجهه عنه ، حتى ليكاد يسيل السيف حين يجيئه . وتسأله عاشقته أن يهب لها ذنبه ، وتناوله التمر بقيها ، فيهتف :

عَبَسُ اشْهَدُوا عِبْلَةَ قَدْ قَامَتْ تَرَقُّ عَنْتَرَةَ
كَمَا تَرَقُّ فَرَحَهَا عَلَى العَصُونِ الْقُبْرَةَ

ويحكى لها عن مخاطرته في الصحراء ، ويُرِيها أَفْرُخَ نَسْرٍ صادها وشبولا ثلاثة قتل أباهما وفرت أمها ، بل لقد عفا عنها لأنها أنثى ضعيفة القوى ، وما يزال بها حتى تكشف عن هيامها به ، وتقول :

وَدِدْتُ أَنِي صَدَفْتُ وَأَنْتَ فِيهِ جَوْهَرَةٌ
فِي زَاخِرٍ لَمْ يَدْرِ بِعَدُّ العَانُصُونِ خَبْرَةَ
وَمَوْضِعٍ لَمْ يَسْمَعْ الفُلُكُ بِهِ وَلَمْ يَرَهُ

ويجيبها بأنه يفديها بنفسه وبأمه وأبيه ، وبعَبَسٍ ونَجْدٍ ، بل بملك العرب . وعلى هذا النحو ينتهي الفصل وقد عرفنا أوصاف الشخصيات المختلفين ، وعرفنا حبَّ عنتره وعبله ، وعرفنا شجاعته . واتضح الصراع ، فأبوها لا يريد صهرًا وتريد الفتاة ، بل تحبه وتهيم بحبه .

ونمضي إلى الفصل الثاني ، فنرى صخرًا الذي شاهدناه في أول الفصل السابق مع الفتيات العبسيات يتقدم مع وفد من قبيلته : بني عامر ، لا لخطبة «ناجية» الفتاة العبسية التي تحبه ، وإنما لخطبة عبلة . ويقدمه الوفد لأبي عبلة ، ويثني عليه غير واحد ثناء يضحكننا ، إذ يصفونه بالشجاعة وقد عرفنا فيما مرَّ جبنه ، ويسألون

أبا عبلة ما يريد من مهرها ألف نجبية أم ألف شاة؟ ويجيب بأنه لا يريد هجان الإبل ولا الخيل العتاق ، وإنما يريد رأس عنزة ابن أخيه . ويتراجع بعض الخاطبين إذ يرونه يطلب المستحيل وما تضيق به القبائل مجتمعة فضلا عن عامر . ويقول واحد منهم بل إن أعياء رأس العبد فسيغرى به موالى بيته . ويطعمهم مالك ويخدمهم بنفسه إكراماً ، ويقبلون على قصاع اللبن والتمر وهم يقولون :

أَبَانُ عَبْسٍ تَفْضُلُ الْعُقَارَا وَتَمْرُهَا كَحَلَمِ الْعَدَارَى

ويقومون عن الطعام ويحيثون مالكا وينصرفون . ويعرض مالك الخطبة على ابنته ، ويحاول هو وابناه عمرو وزهير أن يقنعا عبلة بصخر ، فتذكر جبينه الذى تعرفه ، وتعلن أنها لن ترضى بديلا بابن عمها عنزة الجواد الشجاع . ويقبل صخر ومعه بعض الهدايا لعبلة وفى ركابه عبّدان جاء بهما لقتل عنزة ، ويدعوها ليرويا للمالك شجاعتها وفنكهما بوحوش الصحراء ، ونراهما يتحدثان فى صورة تجعلنا نبتسم . وتُسْمَعُ ضَجَّةٌ لِفُلُولِ قَافِلَةٍ مَسْلُوبَةٍ ، تعرضت لعنزة فردها محطمة ، وكانت تساق لكسرى وأرض العجم بقيادة شجاع يسمى سرحان ، فقتله عنزة ، وساق القافلة إلى قبيلته . وهنا نرى عبلة تلوم قومها أن يخدموا الفرس والروم وأن لا يؤلفوا لهم دولة كدولتيهما ، ونراها تتحول إلى ما يشبه جان دارك ، فتنطق فى الأكاسرة وتعلن المناذرة وخدمتهم لهم كما تلعن الغساسنة ، تقول :

إِلَى كَمْ تَهَيِّمُونَ تَحْتَ النُّجُومِ وَتَفْتَرِقُونَ افْتِرَاقَ الشُّبُلِ
وَلَيْسَ لَكُمْ دَوْلَةٌ فِي الْوُجُودِ وَتَسْحَبُكُمْ كَالذُّبُولِ الدُّوَلِ
أَلَمْ عَلَى حَوْضِكُمْ قَيْصَرٌ وَكَسْرَى عَلَى جَانِبَيْهِ نَزَلُ
وَيَحْكَمُكُمْ تَحْتَ نَيْرِ الْغَرِيبِ وَمَهَا زِهِ الْأَدْعِيَاءِ الدُّخُلُ

وتتحدث عن تحرير العرب من استرقاق الفرس والروم واستعبادهم ، وتتمنى
 بطلا يلتف حوله العرب ، يفك أعناقهم من الرق وذلك . وتذكر عنبرة العبرى وتحاول
 أن تقنع القوم به ، ويسمع صوته ، وهو يقول : أنا حامى الحمى ورب الغاب .
 وعلى هذه الشاكلة ينتهى الفصل مؤكداً حب عبلة لعنبرة وشجاعته وبأسه
 من جهة ، ومؤكداً استمرار الحاجز الذى يحول بينهما فأبوها لا يريد به صهرًا ،
 وكذلك أخوها . ويتقدم لهم صخر يريد أن يقترن بها . ونمضى إلى الفصل
 الثالث ، ونرى عبلة تناجى نفسها وحبها . ويدخل عنبرة ، ويتناجى العاشقان ،
 وتذكر له ما سمعته عن حبٍّ وغزل له بأخريات ، ويقسم لها بأن ما سمعته
 تليفق وكذب وبهتان وأنه لا يزال يرعى العهد فى اليقظة وفى النوم . ويحاول
 العبدان أن يقتلاه ، ويحس بهما فيصبح صبيحة تُردى أحدهما ميتاً ، ويفر
 الثانى على وجهه خائفاً مذعوراً . ويتقدم فارس من فرسان عبس يسمى ضرغاماً
 إلى مالك يحطّب منه ابنته ، فيطلب منه رأس عنبرة مهراً لها ، فيقول : معاذ الله أن
 أمشى إلى من تفديه القبائل :

كريمٌ لعمرى والكرامُ قد انقضوا شجاعٌ وشجعانُ الرجالِ قلائلُ
 هزَّارُ البوادي طارحتهُ بشجْوِها رُبأها وغنَّت فى صداه الخائلُ

. ويستمر فى مديحه ومديح فضائله ، ويقول إنه قفى ملءٌ برديه عفافٌ
 ونائل . ويهزأ به مالك ، ويبادى ضرغام فى مديحه وأنه يأوى اليتامى والأرامل وأنه
 الذى يُرجى لتأليف العرب حين تختلف القبائل . ويقبل عنبرة ، فينسحب
 مالك وابنه الذى كان معه ، ويصارحه ضرغام بغايته ، ويتقدمان جميعاً إلى عبلة ،
 فتختار ابن عمها عنبرة وتندفع إليه . وتُسْمَعُ ضجعة شديدة وقعقة سلاح
 وأصوات منبعثة من الحى تستغيث ، فإن جيشاً من نخم والمناذرة يتقدمه رستم
 بطل الفرس ، جاء ليثأر من عنبرة وقومه لما سلبوا من القافلة الكسروية .

ويُقْتَلُ ضَرغام في المعركة ، ويقتل رستم ، وتتقدم عبلة أو جان دارك شوقى
لتصالح بين نلم وعبس ، ولتدراً الاختلاف القائم بين أحياء العرب وتلم ذات
البيان ، وإنما لتقول :

لا تحفلوا رُسْتًا دعوهُ خَلَّوه للفُرْسِ يثأروه
ولا يقاتلُ أخاهُ منكم ولا تحذلوا الديارا
حَسِرْتُمْ تحت كلِّ رايَةٍ وأسرجوكم لكلِّ غايَةٍ
قبيلةٌ تحت حكم كسرى وقيصرُ الرومِ دان أُخرى
أصبحتُم للغريبِ جِسْرًا يركبه كلُّنا أغارا

وتناشد ابن عمها أن يغمده سيفه ، ولكن لهما تطلبه ، وتأبى إلا أن توقد
نار الحرب حتى تسفك دمه . وينزل إلى الميدان عنتره ، ويقتل منهم طائفة ،
فيهزم الجمع ، ويولون الأدبار .

وينتهي الفصل ، وقد قُتِلَ ضَرغام ، وظهرت شجاعة عنتره في تجربة
جديدة زادته إلى صاحبه حباً إلى حب ، وكأنا أصبحنا ولا مفر من أن يتم
هذا الحب بالوضع الذي يريانه . فمن كعنتره ؟ ومن يستطيع أن يقف في
سبيل حبه ورغبته ؟ . وفي الفصل الرابع نرى انتصارهما يصبح حقيقة واقعة ،
فقد أعدت حوادث مختلفة لهذا الانتصار ، ولم يعد هناك أى عائق يستطيع أن
يقف دونه أو يصدده . ويبدأ الفصل بمنظر في حى بنى عامر ، حيث نجد
حفلة عرس مقامة لصخر في خيامه ، وهو يظن أنه مقترن بعبلة ، ويظهر عنتره
وعبلة معه ، ويعرف صخر أن صاحبه هي « ناجية » ، ويستسلم لرغبتها ورغبة
عنتره ، ويكون العرس لم جميعاً ، وتهتف عبلة :

قد اجتمعنا على عُرْسٍ وفي فَرَجٍ كم من شقيقين بعد الفرقة اجتمعنا

وبذلك تختم المسرحية، وقد أحكم بناؤها التمثيلي، ولم تَبْدُ عيوب كبيرة في هذا البناء، وكل ما يمكن أن يقال هو أن به مناظر مكررة تلاحظ في كثرة اجتماع عنزة بعبلة. أما من حيث تمثيل الحياة العربية في العصر الجاهلي فنلاحظ هنا أيضاً ما لاحظناه في مجنون ليلى من خلط صخر الفتى الغريب بفتيات الحى، لا عن طريق المصادفة على عين الماء، ولكن عن طريق العادة، إذ كان يكثر من لقاءهن هناك، كأن ليس للقبيلة حمى، وكأن اختلاط الفتيات بالشباب الأجانب عن قبائلهن أمر معتاد. ونسي شوقى نباح الكلاب في استقبال الضيوف، بينما وضعهم مع الصباح في أول منظر للمسرحية ووضع معهم الديكة! وحملت صخرأ هدية إلى عبلة بها منديل وطرحه من حرير! وما كانت نساء العرب تعرف الطرح، إنما كن يعرفن الحمر. وفي قتل رستم شذوذ على التاريخ، فإن الدولة الفارسية لم تهاجم عبساً، ولا كان بين القبائل الموالية لها وبين عبس حروب. وجاءت في المسرحية ص ١٠٨ كلمة الغساسنة في مكان كلمة المناذرة، وربما كان هذا خطأ مطبعياً أو من المصححين.

وفي رأينا أن هذه كلها أشياء تأتي على الهامش، ولا تضر البناء المسرحي للتمثيلية من حيث هو. والحق أن هذه التمثيلية تتفوق على التمثيليتين السابقتين: قمييز وعلى بك الكبير من حيث الشعر الخالص. وقد سيطر فيها شوقى على العنصر الفكاهي، واستطاع أن يستخدمه في رشاقة. ونحن نلتقي به في الفصل الأول إذ يفصح صخر عن جبينه، فتدعوه عبلة شاة، وتقول له بسبسبس تعالي بسبس، وتقول أخرى:

هَسْ شَاةَ عَامِرِ هَيْسِي حُذِي كَلِي مِنْ تَرْمِي

وبينا نعرف جبين صخر وأنه يطير إذا رأى عصفوراً نرى الوفد الذي جاء

يخطب له عباة من أبيها يكيل له المدح كيلا . ويجعله أحدهم :
 كَلَيْتَ الْعَابِرِ إِقْدَامًا وَكِرًّا إِذَا اعْتَقَلَ الْمَهْنَدَ وَالسَّنَانَا

فله مخالبه وزثيره ، وهو مقلّم الأظفار يكاد يفر من ظله . وتتسع الدعابة
 في الفصل الثاني حين يأتي صخر بعبديه ، ويعرض شجاعتهما على مالك وابنيه :
 زهير وعمرو ، ويسأل أولهما كم أسداً صدت ؟ فيجيب نحو ألف ، ويقول عمرو
 أفي البيد ألف ليث ؟ لو قلت صدت ليثين كان يكفي ، ويسأله زهير كم ذئباً
 قتلت ؟ فيقول اثنين ، فيحملك فيه صخر ، فيقول : قتلت عداد ناصيتي ذئباً .
 ويسأل العبد الثاني كيف صيدك الأسد ؟ فيجيب :

أصيدهُ إِذَا أَتَى لِبَطْنِ وَادٍ فَرَ قَدَّ
 وَكَنتُ فَوْقَ نَخْلَةٍ يَزُلُّ عَنْهَا مَنْ صَعِدَ
 وَالقَوْسُ فِي حِضْنِي كَمَا تَحْتَضِنُ الْأُمُّ الْوَلَدَ
 وَكَانَتْ السَّهَامُ فِي كِنَاتِي بِلَا عَدَدٍ
 هُنَاكَ أَرْمِي فَأَسَ لُ الرُّوحِ مِنْ أَصْلِ الْجَسَدِ
 فِي حَائِطِ التَّمُورِ إِنْ شِئْتَ وَفِي رُكْنِ الْكَبِيدِ

ثم يسأل عمرو أولهما كيف بلقي عنتره ؟ وهل يلقاه وجهاً لوجه أو يأتيه
 من خلف وقد كمن له ؟ ويقول : لا أجتريء أن أواجهه ، ثم لا يلبث أن يقول :
 أَقْدِفُهُ مِنْ فَرْسَخٍ بِخُنْجَرٍ أَتْرَكُهُ كَالْتَيْلِ الْمَعْفَرِ

ويقول الثاني : سأصعد رأس جبل ، وفي يدي سهم لا أرسله حتى يودع
 الحياة من يستقبله . والمنظر كله دعابة وفكاهة . ونمضي إلى الفصل الثالث
 فنجد الدعابة تنقلب إلى سخرية ، ولكنها لا تأتي في الكلام ، وإنما في الموقف

فبعض بنى نخم يحملون صندوقاً به رأس لقتيل ، وهم يظنونها رأس عنتره بينما هي رأس رستم . ويأخذ الفصل الرابع في أوله شكلاً من التهكم إذ ترف «ناجية» إلى صخر ، وكان يريد أن ترف عبلة إليه ، وقد أقام لها كل ما استطاع من وسائل فرح بها وابتهاج . وأظن في هذا كله ما يدل على اتساع العنصر الفكاهي في هذه المسرحية ، وكأن شوقي أصبح أقدر على استغلال هذا العنصر واستخدامه .

والعنصر أو التيار الخلقى واضح في المسرحية تمام الوضوح ، فإن البطل عنتره مثل "من أمثلة الخلق الرفيع عند البدو سواء في شجاعته ومرءته أو في كرمه وتفريقه لماله على اليتامى والفقراء ، أو في عفافه وجملة فضائله . وتردد هذه الصفات في المسرحية ، بل هي عمادها وحائطها وركنها الذي لا يميل . أما عبلة فنثال "لوفاء والإيمان بالفضائل المعنوية الخفية لا الفضائل الجسدية الظاهرة . والمسرحية في تصميمها وفي نموها ونهوضها تعبير عن الأخلاق العربية الكريمة . وقد أجرى فيها شوقي غير قليل من ينابيع حِكْمَتِهِ . وتكثر في الفصلين الأخيرين من مثل قوله :

وقلت غمامٌ يُمطر الحىَّ في غديرٍ فكانَ جَهماً ما لنا فيه طائلُ
وقوله :

وما العبد إلا كالذُّخانِ وإن علا إلى النجم منحطاً إلى الأرض سافل

وكثرَت الشطور التي تَعْبِي العبرة والعظة من مثل « إن عين الحب صادقة » و « قد تكذب العينان أحياناً » و « تخاف وترجى في الرجال الفضائل » و « ما أجمل الصدق لم يلبس بإنكار » و « الحرب تجمع مغواراً بمغوار » إلى غير ذلك من معان خلقية عرف شوقي كيف يدخلها في نسيج شعره منذ

كان شاعراً غنائياً ، وهو لا يكتر منها بحيث تفسد مسرحياته ، أو تحيل جوانب منها مواعظ . فقد كان يعرف أسرار المهنة المسرحية ، وأنه لا يلامها العظات الطويلة . ولذلك كان مَنْ يطلب حِكْمَه أولى به أن يطلبها في شعره الغنائى لا في شعره المسرحى ، فالشعر المسرحى لا يحتملها إلا في حدود ضيقة ، وبحيث لا تشوه الحوار ، لأنها في حقيقتها نوع من تعليق الشاعر على الأعمال والأقوال ، ويحسن به أن لا يطيل في تعليقه ، وأن لا يتوسع فيه .

ورجعت إلى شوقى مقدرته القديمة في حسن تصريف النغم واستخراج ألحانه ، فلم تشعث موسيقاه على نحو ما تشعث في قمبيز أثناء الكثرة الغامرة من الحوادث والشخص ، ولم تقصّر أحياناً على نحو ما قصرت في على بك الكبير بل عادت إلى الروعة التي شاهدناها في مصرع كليوباترا ومجنون ليلى ، وكأن شوقى يرتفع في موسيقاه المسرحية دائماً حين يدور الموضوع على الحب ، ومع ذلك فأناشيد عنتره الغرامية لا تلحق أناشيد مجنون ليلى التي ملأتها العذرية والتضحية حدة وحرارة .

وربما كان من أهم الأسباب في عودة التيار الغنائى إلى التدفق في هذه المسرحية أن بطلها عنتره كان شاعراً ، وله ديوان شعر معروف بثَّ فيه حبه وشجاعته ، ولا ريب في أن شوقى اطلع عليه ، وأفاد منه ، بل نلاحظ أنه سكب فنه في روحه . وكأنما شوقى محتاج دائماً ليتألق نجمه أن يكون هناك من يعارضه ، فهو في شعره الغنائى يعارض الأقدمين ، ويجلّى في معارضته ، وهو في شعره المسرحى يجلى حينها تكون هناك معارضة ، فتراه يجلى في مصرع كليوباترا حين يعارض شكسبير ، ويجلى في مجنون ليلى حين يعارض قيساً والمحبين العذريين ، وهو يجلى أيضاً حين يعارض عنتره .

وموسيقاه هنا مع أنها تفيض بالألحان الحلوة الخفيفة نراه يسندها دائماً بقطع كأنها من عمل عنتره نفسه ، وقد افتتحها بهذا النشيد على لسانه :

سَلَى الصُّبْحَ عَنِ كَيْفِ يَأْعْبَلُ أَصْبَحُ وَأَيْنَ يَرَانِي نَجْمَهُ حِينَ يَلْمَحُ
أَقْبَلُ أَطْنَابَ الْبُيُوتِ وَرَبْمَا تَلَفَّتُ عَنْ مَنْهَلَةِ الدَّمْعِ تَسْفَحُ
أَرَى بوقوفى فى ديارك راحةً كما يستريح ابنُ السبيل المطرَحُ
أبوكَ غريرُ القلبِ لم يعرفِ الهوى ولم يَدْرِ ما يأسو القلوبَ ويبحرُ

وهذا نفس النسيج الذى يتألف منه شعر عنترة . والمسرحية لا يطرد فيها هذا النسيج ، ولكن كأنما كانت هذه الافتتاحية تيممة لها حتى لا يسقط نغمها . وقد استعار شوقي فى المسرحية أبياتا لعنترة وأدججها فى شعره ، واستمر من حين إلى حين يُجسرى على لسانه أشعاراً من صميم روحه على نحو ما نرى فى هذه المقطوعة :

يا عَـبَلُ كم بيداء جُبْتُ مخوفةٍ قَذَفَتْ إلىٰ بذئبها والضيغمِ
فلقيتُ كل منازلٍ سلاحه وجعلتُ أضرب باليدين وبالقمِ
أخرتُ ربحى وأدخرتُ مَهْدَى وربطتُ سرجى للسكى المَعْلَمِ
حتى تراءتُ ظليةً فتملأتُ مما رأتُ رُعباً فلم تتقدّمِ
لما رأتى والسباعُ تنوشنى نقرتُ ففاركِ من عيون المومِ
ريمٌ تَلَفْتُ لم يَفُتْكَ بجيدهِ وبمقلتيه وفَتَّهُ بالمِعْصَمِ
فمنعها من كل ضارٍ نائِرٍ وأبجتها الوادى وقلتُ لها اسلمى

ويستمر :

يا ليتنا يا عَـبَلُ عصفورتانُ فى عُصْنِ ضالٍ أو على فرعِ بانٍ
على جناحك جناحى وفى فى مكانَ الحبِّ هذا الجمانُ

والجزء الأول كأنه مقطوعة من شعر عنتره ، وكأنما تقدّم الجزء الثاني ليكون تعويذة له . والمسرحية كلها مؤلفة من هاتين النغمتين : نغمة جزلة سكبَ فيها شوقى روح عنتره وألحانه وهى تظهر من حين إلى حين ، ونغمة حلوة كلها خفة ورشاقة هى التى تدور ، وهى التى ترنّ فى الصفحات المختلفة .
فالإيحاء الموسيقى لعنتره لم ينقل جو المسرحية كله إلى محيطه ، ، نقل أجزاء قليلة منها ، واستمرت الأجزاء الأخرى مكتفية بالإيحاء من بعيد ، وكأنما ضغط شوقى على الينبوع العظيم أو ضغط على القيثارة الكبيرة ، فاستخرج منها أنغاماً من خير ما تكنه فى صدرها . واستمع إلى عبله تصحو فى أول المسرحية ، فتشددو بوادى الصفا الذى ضربت فيه قبيلة عبّس خيامها :

وإدى الصفا تجاوبتُ وزقرقتُ عصفرةُ
وانتهبتُ خيامهُ واستيقظتُ حظائرهُ
صاحتُ هناكُ شأؤهُ وههنا أباعرهُ
أولهُ فى لجة الفجر جرى وأخرهُ
نباتهُ وماؤهُ وظلفهُ وحافرهُ

وتغنى فتاة وتردّ عليها أخريات وهن يملأن الجرار فى الوادى من عين
« ذات الإصاڤ » وتنشد الفتاة :

جئن الصفا يا عذارى واملأن منه الجراراً

وتغنى الأخريات غناءها ، ثم تقول منشدة أو مغنية :

ملا من الفجر أصفى فردن صفاً فصفاً
واقعدن فاضربن دفاً وقمن فاضربن طارا

الأخريات :

جئن الصفا يا عذارى واملآن منه الجراراً

الفتاة :

تلك دموعُ الغوادي بُجْمَعْنَ من كلِّ وادٍ
في عَيْنِ ذات الإصَادِ ثم انفجرنَ انفجاراً

الأخريات :

جئن الصفا يا عذارى واملآن منه الجراراً

الفتاة

رِدْنِ القَرَّاحِ الزُّلَّالَا رِدْنِ الرَّحِيقِ الحَلَالَا
فما سقى منذ سالا كمثلِ عَبَسِ ديارا

الأخريات :

جئن الصفا يا عذارى واملآن منه الجراراً

وإنما نقلنا هذا المشهد الذي تتغنى فيه الفتاة وترد عليها الأخريات لندل على أن شوقى عادت له في هذه المسرحية مهارته في اعتصار الكلمات والألفاظ واستنباط ألحانها وممكناتها الموسيقية . وكثرت المواقف التي يُرفع فيها الصوت بالهتاف تارة وبالغناء تارة أخرى . وبذلك تفتحت الآفاق والأبواب أمامنا وأمام شوقى لنستمع إلى ألحانه الحلوة وذبذباتها وتموجاتها بين الخفة والشدّة وبين الرقة والجزالة . فالصوت يعلو صاعداً ويهبط نازلاً في تقابلات واثناقات موسيقية ، وفي تحويرات وتعديلات صوتية . وهو في أحواله كلها يعرف

طريقه على السلم الموسيقي للشعر العربي. وإن من أهم ما يميز شوقي كما قلنا مراراً لإبداعه الموسيقي الذي جعل معاصريه من الشعراء يركعون أمامه ، أو قل جعل كثرتهم تأتي من العالم العربي لتضع على مفرقه تاج الإمارة للشعر المعاصر ، كأنها ترى عالم نغمه وألحانه يسمو على كل عالم آخر ، بل إن العوالم الأخرى لتتضاءل أمام عالمه ، وما يذيع فيه من ألحان وأصداء أنغام .

أميرة الأندلس

ختم شوقي بعنزة مآسيه المنظومة ، وتحول في مأساة عربية جديدة إلى النثر ، هي أميرة الأندلس ، ولا ندرى السر في هذا التحول ، فقد تكون حملات بعض النقاد عليه وأنه لا يحسن سوى الشعر الغنائي هي السبب الحقيقي في أنه عدل عن الشعر إلى النثر في هذه المأساة ، كأنه يريد أن يبرهن على ضلال أدلتهم . وأتم شوقي تأليف هذه المسرحية في الحقبة الأخيرة من حياته . وفي عنوانها ما يدل في وضوح على أنها تستمد من حركات العرب التاريخية في الأندلس . وقد وقف فيها شوقي عند الفترة التي انتهى فيها عصر ملوك الطوائف أواخر القرن الخامس للهجرة ، واختار المعتمد ابن عباد بطلاً لمسرحيته .

وحياة المعتمد إذا سردناها كانت قصة بديعة ، إذ كان ملكاً لإشبيلية التي اشتهرت في عصره بحياة أدبية صاخبة ، فيها غناء ورقص وطرب ، كما كان ملكاً لقرطبة : بيت الفقه والفقهاء ، وعنى أشد العناية بجمع الأدباء والشعراء حوله ، فكانت إشبيلية حاضرة ملكه قبلتهم وكعبتهم . أما قرطبة فكان يضع عليها أحد أبنائه . وكان هناك صراع بينه وبين الملوك من حوله لا ألفونس ملك الفرنج فقط ، بل أيضاً بينه وبين إخوانه المسلمين من ملوك الطوائف . وأصبحوا جميعاً قاب قوسين أو أدنى من أن يتعلمهم ألفونس الذي كان يفرض عليهم

الإتاوات والضرائب ، وابتلع طليطلة . وخاف المعتمد كبيرهم مغبة ذلك ، فكتاب هو وإخوانه يوسف بن تاشفين ملك المرابطين في المغرب ، يستنجذونه ويستغيثون به أن يلحقهم قبل أن يفنوا .

وأقبل يوسف بجموعه ، فهزم معهم الفرنج من الأسيان في موقعة الزلاقة ، غير أنه وجد البلاد لقمة سائغة ، وحرَّضه الفقهاء أن يقبض عليها بيده ، فإن ملوكها: المعتمد وغيره جعلوا قصورهم مسارح للهو والطرب والمجون والخلاعة والعدو راصد لهم ، واقف بأبوابهم ، وهم مختلفون فيما بينهم ، يكد بعضهم لبعض ويقتتلون ، ويستعين كل منهم في قتاله بالفرنج وبألفونس . فإما أن يجمع يوسف البلاد تحت لوائه ، وإما أن تغرق جميعاً في الخضم الأسياني كما غرقت طليطلة . ورأى يوسف من الحكمة أن يأخذ بمشورة الفقهاء ونصيحتهم فاستنزل ملوك الطوائف عن عروشهم ، وحارب منهم من لم يستجب إليه ومن لم ينزل عن ملكه وهو صاغر . وكان المعتمد أحد من عارضوا وناقضوا فحاربه يوسف وأخذه أسيراً إلى « أغمات » ، حيث بقى في أسره إلى موته . وبقيت أسرته بجانبه ، تغزل بناته ويأكلن من غزلهن .

وكان المعتمد يتزوج سيدة تسمى الريميكية . كانت غسالة وراها ، فأغرم بها وشغفته حباً وصبابة ، فتزوجها . وحياتهما تصلح أن تكون وحدها قصة رائعة من قصص الحب . وكان المعتمد وهو في سجنه يحج إليه شعراء الأندلس وأدباؤها ممن أغدق عليهم نعمه . وكان شاعراً ، وله شعر كثير ، قبل أسره ، في الريميكية وفي لوه وخره ، وله بعد أسره شعر في زوال مجده وبؤسه وشقائه .

فحياة المعتمد من خير الموضوعات الأندلسية الصالحة لأن ينسج حولها أديب قصة أو مسرحية . ورأتها عين شوقي الكبيرة فأبت أن تغفلت من عالم فنها . ولم يلبث شوقي أن صنع منها هذه المسرحية الثرية ، وهي تقع في خمسة

فصول ، وكل فصل يوزع على مناظر .

والفصل الأول يُفْتَسَحُ بمنظر في قصر المعتمد بإشبيلية حيث نرى حاجبه وساقيه ومضحكه مقلّصاً يتحدثون عن المعتمد وهمومه بملكه . ويمس حديثهم ضرباً من فكاهة مقلّص ، وتظهر أميرة الأندلس بثينة بنت المعتمد مقبلة من زيارتها لقرطبة إذ كانت عند أخيها الظافر ، ويتجهون إليها بالحديث ، فتحدث عن تلبد سماء قرطبة دائماً بغيوم الفتن والقلاقل ، وتعرض لأهلها وتزمتهم وحياتها الضيقة ، فلا هو ولا طرب ولا خلاعة مما في إشبيلية . وتساءل الحاجب عن أبيها ، وتعرف منها أنه كتيب مهموم . وتفضي إلى مقلّص أنها وجدت بقرطبة فتاها الذي ملك قلبها ، رآته في سوق للكتب ، ولم يعرفها إذ كانت ملثمة . ويظهر القاضي ابن أدهم . وتترك بثينة المسرح له ، ويدخل ، ويقابله المعتمد ، فينبئه أنه موفد من قبل الأمير سير بن أبي بكر قائد جيوش المرابطين ، إذ يريد الاقتران بابنته بثينة . ويأبي المعتمد لكبر سنه ، وينادي ابنته ليرى رأيها ، ويسألها عن قرطبة ، فتعرض لشغب الفقهاء وأنهم يرون أن يملك يوسف بن تاشفين الأندلس ، وأن تصبح خالصة له . ويدافع القاضي في حرارة عن وجهة نظر الفقهاء وما تتضمن من سداد للبلاد وصلاح ، ويعرض عليها رغبة ابن أبي بكر ، فتسأله أمتزوج أم غير متزوج ؟ فيقول إن لديه ثلاثاً وستكونين الرابعة ، فتثور وترفض . ويمضي القاضي . وتخاص إلى أبيها ، ويسألها عن قرطبة وتجيبه ، وتذكر له الفتن فيها كأنها تخاف على أخيها الظافر الذي يحكمها ، وتحدثه عن أسواقها وسوق الكتب وفتاها الذي رآته هناك ، وتقول : إنه « شاب يناهز الثلاثين ، جميل وقور ، يشبهك يا أبي أو كأنه أخى الظافر ، وما كان أعظم أدبه ومروءته ! » .

ونمضي في هذا الفصل الأول فترى منظرًا ثانيًا ، يجتمع فيه المعتمد مع حاشيته على شراب ، ويحكى له وزيره بعض الأخبار وينبئه أن أبا الحسن أكبر تجار

إشبيلية غرقت مراكبه ، وأن ذلك مؤذن بخرابه وإفلاسه . ويتحدث عن ابنه
 حسون الذي ^{مِلَّت} الأسماع بالثناء عليه ، ويصفه بأنه « شاب جميل
 وقور جرى وافر القسط من العلم والأدب ، تعلم لغة الأسبان حتى
 أجادها حديثاً وكتابة » . ويفر^م المعتمد مجرى الحديث ، فيسأل عن وفد النبلاء
 الذي أرسله ألفونس ، إذ كان قد وزع أعضائه على وزرائه ورجال حاشيته ليكرمهم ،
 ويأخذ كل في وصف ضيفه . ويسأل المعتمد أحد وزرائه عن قرطبة ، فيقول
 له إن القادر صاحب طليطلة يسعى لأخذها من ولدك الظافر مستعيناً في ذلك
 بحريز بطل الأندلس وصاحب قلعة رباح . ويدخل جنديان ومعهما ابن
 شاليب اليهودي رسول ألفونس إلى المعتمد ، وكان قد جاء لأخذ إتاوة ألفونس ،
 فلما عرضوا عليه المال ردّه معتلاً بسوء العيار ونقصان الضريبة عن معنادها ،
 وأوعد وأنذر . وعلم المعتمد فأمر بالقبض عليه ، وقد أرسل الآن في طلبه
 ليقبض منه . ويأمر بقتله ، كما يأمر بإحضار الضيوف ، ويشاركونه في شربه
 وطربه ، ورقص بعضهم وبعض أصحابه . ثم يأمر المعتمد بعرض رأس صاحبهم
 ابن شاليب عليهم ، ويعرفهم سوء أدبه ، وينسلون مبهوتين وهم يجرون سيقانهم
 جرّاً من الرعب والفرع .

وفي منظر ثالث من هذا الفصل نرى المعتمد مخموراً ومعه مضحكه مقلاص
 وهما يركبان زورقاً يتهادى بهما في نهر الوادي الكبير ، ويتبعهما قتي مغرور
 فيصدم زورقه زورقهما . ويغضب المعتمد ، ولكن لا يلبث أن يعرف
 في القتي ابنته بثينة . ويكون حديث عن أمها تظهر فيه عاطفة الأبوة والبوة .
 وعلى هذا النحو تتجمع في أيدينا أثناء قراءة هذا الفصل الخيوط الأولى
 للمسرحية وأشخاصها وأنواع صراعها ، فالمعتمد يغاضب قائد المرابطين إذ
 رفض زواج ابنته به كما يغاضب ألفونس ملك الفرنجة ويقتل رسوله وهؤلاء
 الفقهاء يريدون ابن تاشفين حاكماً على الأندلس ليحرمها بجنوده الأشداء . وهذا

الصراع في المسرحية ستتابعه لثرى كيف تنطور الحوادث ، وبجانبه صراع ثان سيشابك معه ، وقد بدأ في سوق الكتب بقرطبة إذ رأت بثينة فتاها الذي خلقت لتنتظره ، وهي مشغولة به وبجبهه . وعرفنا أثناء ذلك قصة التاجر أبي الحسن وابنه حسون الفتى المهذب الناصح .

وننتقل إلى الفصل الثاني حيث نجد أنفسنا في فندق أو خان التيمى وقد ضم أديبين يسمى أحدهما ابن حيون ، وكان صديقاً للتاجر وابنه حسون ، وضم أشخاصاً آخرين يلعبون النرد والشطرنج . وكان في الجمع حريرز بطل الأندلس وخادمه ابن لاطون ، ونعرف من حوار بين حريرز وصاحب الخان أنه آت من سباق لألفونس ، نجى منه بجواده الصاعقة ، وقد عاق في كفه ، أو أردف من ورائه بطرس شقيق الطاغية . وتدل الحوادث أن ذلك كان بعد استيلاء ألفونس على طليطلة وأخذه لحريرز أسيراً . ويظهر بطرس ويعد حريرزاً إن أطلقه أن يعيد إليه حصنه « رباحاً » . ويذكر له حريرز بسمع من ابن حيون أنه لم يفر بالحصان الشهير الصاعقة فقط ، بل لقد فر أيضاً بما كان في خزانة بني ذى النون أصحاب طليطلة من كنوز . ويطلقه حريرز . ويسمع من خارج الخان مناد ينادى على قطائف شريش ، ويأكل منها حريرز والحاضرون سوى ابن حيون . وما هي إلا دقائق حتى يكونوا جميعاً مخدرين نائمين لا يعون شيئاً يجري من حولهم . فقد غودروا صرعى مساوئى العقل والحركة . ويصفر صاحب القطائف ، ويظهر إخوانه وزملاؤه اللصوص فيسرقون كل شيء . ويتناوم ابن حيون ثم يفتح عينيه على لص يحمل سرجاً عاطلاً ، فيرميه عليه لغثائة مظهره . ويخرج اللصوص وقد جردوا الخان من كل ما فيه ، ويتناول ابن حيون السرج ويتأمله ، فيجد فيه فروجاً ، ويدس يده في الفروح فتمتلئ بأحجار كريمة لا يراها حتى يذهل ، فيحمل السرج هو الآخر ويولئى الأدبار .

ويظهر امتداد هذا الفصل واتصاله بالفصل السابق في الحديث الذي دار بين الأديبين عن المعتمد واهتمامه بالأدباء . وفيه نرى حريزاً البطل الذي مرَّ ذكره في الفصل السابق ، ونرى هذا الكثر الذي كان من حظ ابن حيون ، والذي سزاه يؤثر في مجرى المسرحية وتطورها . على أنه يلاحظ في نهوض التصميم شيء من التفكك .

ونمضي إلى الفصل الثالث فنجد جماعة من السامرة يجوسون خلال دار أبي الحسن الذي أصبح على شفاهاة هاوية من الإفلاس ، ويقدرون لها أثماً مختلفة ، وهو منصرف عنهم ، لا يرضى بما يعرضون عليه . ويظهر ابن حيون في شكل شيخ مغربي ، ويقول للتاجر إن لي معك حديثاً ، ويختليان ، فيعرض عليه عقداً من كبير اللؤلؤ وخالصه . ويقول له إن قيمته زهاء مائة ألف دينار ، وأنا مغرم بالأسفار ، ومتهيب لمدخول بلاد ألفونس ، فخذة ثمنا لدارك ، فإن لقيتك بعد ثلاثة شهور كانت داري ، وإن لم أعد أصبحت دارك ، وبورك لك فيها . وتم حيلة ابن حيون . ويقف في هذه الأثناء زورق قتي مغامر بدار التاجر ، وينزل منه ، فيخرج له التاجر ، ويتصافد أن يراه حسون حينئذ ، فيناديه ليلاعبه على عادتهما الشطرنج .

ويرحب التاجر بالفتى وصاحبيه ، ويرى الفتى من بعيد حسوناً ، فتمس رؤيته قلبه ، إذ لم يكن الفتى سوى بشينة ، وهي الآن قد عثرت ، بالصدفة المفاجئة وبعامل حب الاستطلاع والرغبة في معرفة هذا القصر المنيف الذي يقع في رحاب إشبيلية وعلى ضفة نهرها ، عثرت على فتاها الذي رأته في سوق قرطبة . وتلتقي به ويتعارفان ويختليان ذاكرين لرسالة المنجم الضبي وللفرصة الجليلة السعيدة التي جمعتهما . وكان بذراع حسون رباطاً لجرح فيسأله الفتى الملمم عما بذراعه ، فيذكر أنه جرح أصابه في الموقعة التي قتل فيها الظافر ملك قرطبة ، إذ كان من ورائه ، يصد عنه حريزاً البطل المشهور وجيشه . وكان معه في الموقعة

ابن حيون الذي يلعب الشطرنج الآن ، ويُنعمى على الفتى المثلث وتهوى قلنسوته ، فيعرف حسون أنها فتاة لا فتى ، ويراهما ابن حيون في إغماهما ، فيعرفه أنها بنت المعتمد وأخت الظافر .

وفي الفصل الرابع نرى جدة بثينة تعرفها أنها تعلم خبر مخاطرهما ولقائهما بحسون وتذكر لها أنهم لم يتركوها وشأنها إلا وهم يعلمون عقلها وأنها لا تجمع ولا تشرد . وتحدثها عن زواجها ، فتقول لها كيف أتزوج الآن والمغاربة زاحفون من البحر والأسبان زاحفون من البر والأندلس « وحدة ممزقة ، وآمال بالعدو معلقة » ؟ وتصف فتاها وسمرته ورشاقتة وخفته . ويدخل المعتمد فيشكو لأمه ولابنته ضغط ألفونس عليه منذ سقوط طليطلة في يده ، كما يشكو من اجتماع الأندلسيين على يوسف ابن تاشفين وكيف يزيئون له اغتنام الفرصة لضم الأندلس إلى سلطانه . ويدخل ابن حيون فيحذره من ابن تاشفين وينصحه أن يقبض على ضيفه ، وكان ينزل بقصر وراء الضفة ، فيقول له : إنها خطة لؤم لا أرضاها . وتحاول بثينة أن تدفعه مع ابن حيون فيقول إن شباب الأندلس جميعهم مع ابن تاشفين ، فهو وحيد من الأنصار والأعوان . ويدخل مقلاص ويرى المعتمد وغمته فيحاول أن يدخل المسرة على قلبه ، وكان قد عرف ما بين بثينة وبين حسون ، فيقول للمعتمد إنى وجدت الزوج الصالح لا بنتك ويسأله عنه فيعرفه أنه حسون الفتى الذي كان يحمى ظهره يوم الزلاقة ، يوم مات حريز البطل المشهور . ويمتدح ابن حيون حسونا ، ويقول إنه مثقل بالجراح في منزله ، فيحمله هو ومقلاص تحياته وشكره على ما أبلى معه . ويدخل حاجبه وساقيه ، فيذكران له دخول جيش يوسف بن تاشفين ، وينزل المعتمد للقائه ، وهو ينشد الشعر .

ونمضي إلى الفصل الخامس حيث نعرف أن القضاء نزل بالمعتمد ، فاستنزله هو وأهله من حضرته وأخذ ابن تاشفين أسيراً إلى بلاده في المغرب .

ويبتدئ الفصل بمنظر في دار أبي الحسن حيث نرى ابنة طريح الفراش وأبوه يزفُّ له بشرى حصوله من أحد الجنود الفاتحين على صاحبه لقاء خمسمائة دينار . ويلتقيان ، ويعرض أبو الحسن عليها الزواج بابنه ، فترى أن لا يتم ذلك إلا بمحضر أبيها في « أغمات » وبعين أمها وسمع إختوتها . ويوافق الأب والابن ويذهبان معها . ويرافقهم في رحلتهم ابن حيون . ويصلون في المنظر الثاني من الفصل إلى أغمات حيث نراهم يفاوضون السجَّان في الدخول ، فيأبى ، فينفحه ابن حيون صرة من المال ، فيفتح لهم الأبواب . ويكون لقاء مؤثر في المنظر الأخير . ويرضى المعتمد بحسون زوجاً كريماً لابنته . ويخرج ابن حيون جراباً شده على وسطه وينثر ما فيه من لآلئ وجواهر عند قدمي المعتمد . ويسألونه عن الكثر فيقص قصته ، وتملكه المروءة ، فيعطي المعتمد ثلثه والعروسين ثلثه ، أما الثلث الأخير فيجعله خالصاً له ولأبي الحسن يعتقدان به شركة للتجارة يتحديان بها تجارات الفرنجة في الأندلس . وحينئذ يعرف أبو الحسن أن الشيخ المغربي الذي أعطاه عقد اللآلئ ليس إلا صاحبه ابن حيون . ويشكره المعتمد ، وهو وابنته بأسيان لحاله .

وعلى هذا النحو تنهى المسرحية ، وإنما أطلنا في تلخيص فصولها ، ليطلع القارئ على شيء من التفكك الذي يتناول بعض مواقفها كما أشرنا إلى ذلك في تعليقنا على الفصل الثاني منها . وفي رأينا أن محاولة شوقي أن يداخل بين صراعين في المسرحية لم يكن موفقاً فيه ، وكان يكفيه صراع بشينة في حبها ، أو صراع المعتمد وحده . وكان هذا الصراع الأخير يُغنيه بواسطة الرميكية وعشق المعتمد لها عن قصة الحب التي رأى أن يلف فيها الحوادث .

ومن العجب أن تكتب قصة أو مسرحية عن المعتمد ، ولا نجد فيها ذكراً للرميكية إلا ما تقصه عنها ابنتها أو ابن حيون ، إنما تذكر جدتها العبادية مع أن الرميكية لم تكن معشوقة للمعتمد فحسب ، بل كانت تتدخل في حكمه

وشؤنه السياسية . ويظهر أن شوقى لم يعمق معرفته بالتاريخ الأندلسى فى هذه الفترة من حكم ملوك الطوائف ، ولم يعمق خاصة معرفته بتاريخ المعتمد بن عباد وأخبار بلاطه ، وأخباره مع الشعراء ومع رعيته .

وأخطأ شوقى فى اسم سير بن أبى بكر قائد المرابطين فسماه سيرى . ولم يخطئ فى اسم حرير ولا فى بطولته ومؤامراته ، ولكن يظهر أنه لم يعرف بالضبط متى كانت وقعة الزلاقة ، ولا متى استولى ألفونس على طليطلة ، فى الحوادث أو بعبارة أدق فى متابعتها وتعاقبها غير قليل من الاضطراب .

ونظن ظناً أنه كان يَحْسُنُ به أن يسمى وزراء المعتمد وبعض رجال حاشيته بأسمائهم الحقيقية ، فهم مسمون فى نفتح الطيب فى قلائد العقيان وفى غيرهما ، فكان يحسن أن يسميهم بأسمائهم لا أن يقترح هو أسماء جديدة . قد يقال إن الصراع الأساسى فى المسرحية لا يدور حول المعتمد وإنما يدور حول أميرة الأندلس التى سماها باسمها . ولكن مع ذلك كان ينبغى أن يعمق معرفته بتاريخ المعتمد . وقد بدا أنه يعرف المدن وخصائصها بأكثر مما يعرف الأشخاص وخصائصهم . فإشبيلية بلد الخلاعة والحجون والغناء والرقص ، وقرطبة بلد تروج طرقاته بالفقهاء ، وفيها سوق الكتب التى ليس لها مثيل فى بلد من البلدان ، حتى كانوا يقولون إذا مات مغن فى قرطبة حملت آلات غنائه فبيعت فى إشبيلية وإذا مات عالم بإشبيلية حملت كتبه فبيعت بقرطبة . ويقول شوقى على لسان المعتمد: « إن الشهرة فى قرطبة من قديم الزمان أن يتنافس الناس فى اتخاذ الخزائن للكتب حتى الذين لا علم لهم بما فيها » .

وتتضح معرفة شوقى بالأندلس فى جوانب مختلفة من المسرحية ، فقضاها « لا يستأذنون على ملوكه » . وحقاً إن القضاة كانت لهم مكانة كبيرة جداً فى الأندلس ، وكانوا يردون شهادة الوزراء والخلفاء والملوك ، ولم يكن أحد من ذوى السلطان يتعرض لهم بسوء ، فكانت لهم هبة تملأ جميع النفوس .

ويتضح ذلك في أثناء لقاء المعتمد للقاضي ابن أدهم ، وإنه ليجهر للملك ولا بنته بأن ما يطلبه الفقهاء من تملُّث يوسف بن تاشفين للأندلس خير وأبقى لها من الحال التي هي مشرفة فيها على التلف والضياع والهلاك . وفي مكان آخر نجد المعتمد يقول : « وما شرفُ الأندلس وجلاله إلا عدلُ قضائه » .

ويعرف شوقي أنه كان لأهل الأندلس حرية أوسع مما للشعوب الشرقية ، ويذكر ذلك على لسان ابن حيون في الفصل الخامس . وفي غير موضع نجد معلومات صحيحة كأن يذكر عن المنصور بن أبي عامر وزير قرطبة المشهور كثرة جواسيسه إذ كان له في كل ناد عينٌ وفي كل سامر أذن . ويذكر أن بنات المعتمد كن يعشن في أغصان « يتعذبن بالخلع ويتكسبن من غزل أيديهن » . ويذكر القادر صاحب طليطلة وما كان من أخذ الفونس لبلده . وحتى مجبَّئات شريش وقطائفها التي يتغنى بها الشعراء يذكرها في مسرحيته . وكل ذلك دليل الدرس للأندلس ، ولكن كما قلنا لم يتعمق ، ولم يدخل في باطن التاريخ الأندلسي . ولذلك يجري الصراع تحت أعيننا وكأنه صراع حمسى ، فلا مُثل تتقاتل ، ولا حضارة للأندلس وبربرية للمغرب تصطدم . وحتى الاصطدام المسيحي الإسلامي لم يتضح في المسرحية كأنها تسرد مواقف وحوادث وأفعالا ، ولا تحلل عواطف وبواعث ودوافع داخلية .

ولا نكاد نعبّر لشوقي بآراء واضحة عن الحياة . ولا نريد منه أن يكون فيلسوفاً ، وإنما نريد أن تكون له فكرة واسعة في الحياة وأحداثها ، وأن يقول رأيه صريحاً في بعض المشاكل التي تصادفه . وربما كان أهم مشكلة اجتماعية صادفته في حوادث المسرحية هي مشكلة الزواج بأكثر من واحدة ، وخاصة حين تُعرَّضُ على فتاة يُخطبها شخص لمتزوج بثلاث ، على نحو ما حدث في المسرحية حين طلب القاضي ابن أدهم من بثينة بنت المعتمد أن تتزوج بالقائد المغربي الشيخ سير بن أبي بكر . ومع أن الموقف دقيق فهي بنت

ملك وهى بنت الأندلس المتحضرة ثم هى مشغولة بحب حسون ، مع ذلك كله نراها تغضب ، فترد قائلة :

« إنك يا سيدى القاضى تدعونى إلى خطة لا أنا مضطرة ، فأحمل النفس الكارهة على قبولها ولا الأمير ابن أبى بكر معطل البيت من الربة الصالحة ، فيتشبت بها ويصرُّ عليها ، بل تلك خطة لم أجد أبوىَّ عليها ، ولم آلف رؤية مثلها فى حياة أسرتى . فهذا أبى ، جعلنى الله فداءه ، لم يتخذ على أمى ضرَّة ، ولم يكسر قلبها بالشرىكة فى قلبه ، فجاءت بنا أولادَ أعيان ، نجتمع فى جناح الأبوة ، ولا نفرق فى عاطفة الأمومة . ولو شاء أبى لكان له كمنظرائه الملوك والأمراء نساء كثير ، وكان له منهن بنو العائلات تحسبهم إخوة وهم أنصاف إخوة ، من كل دجاجة بيضة ، ومن كل شاة حمل . »

والنقد الموجه إلى مشكلة تعدد الزوجات هنا نقد خفيف جداً ، ولا يلائم طبيعة الموقف وما يقتضيه من حدة . وصحف المسرحية كلها ليس فيها نظرات ذات قيمة . ولكن ينبغى أن لا يفهم من ذلك أن التيار الخلقى الذى يمتاز به شوقى فى مسرحياته قد سقط من هذه المسرحية فهو لا يزال جارياً أو عاملاً ، ويتضح عمله فى بطل الرواية : المعتمد وابنته ، ثم فى ابن حيون .

أما المعتمد فهو فى المسرحية مثال العربى الكريم الذى يغار لكرامته ، فيقتل رسول ألفونس حين يشتم الأسد فى عرينه ، ولا يفكر فيما يكون بالغد من حروب بينه وبين ألفونس . وبنى ليوسف بن تاشفين ، فلا يستجيب إلى مؤامرة ابن حيون ، بل يقول إن هذه «خطة أولها لؤم وآخرها شؤم ، فإن الملك (يعنى نفسه) أكرم وأعظم من أن يغدر ضيفه أو يخون جاره ، أو يخفر الحفرة لمن أقال عثرته» . وهو شجاع يناضل عن وطنه وعاصمته مناضلة الأسد عن عرينه ، ولا يلتقى الطاعة عن يد وهو صاغر ، إنما يثقل بالجرح وتتقطع عليه السيوف قبل أن ينزل عن عرشه . ودائماً تغطى محاسنه على مساويه ، فيعطف

على أهل الأدب والعلم» ويعامل الرميكية زوجته الفاضلة معاملة تحسدها عليها عقائل الأندلس .

وأما ابنته فظاهرة عفيفة كأنها « الفرس النجيبة التي إذا أرخت لها الرسن لم يخش لها جراح ولا شرود » وهي شجاعة تشارك أباه في حروبه ، ومحبة لوطنها حباً شديداً . ويقول شوقي على لسانها « الوطن كالبيت في قداسته وكالضيعة في حرمتها » . ويصورها شوقي بقلب يمتلئ عطفاً وحناناً ورحمة بأبويها ، وقد أبي برها لها ولأخوتها أن تقيم عرسها في مأتمهم ، وذهبت إلى أغات وفاء لهم ومعها زوجها المنتظر .

والمروءة والوفاء يعمّان في المسرحية ، ويمثلهما أيضاً ابن حيون الذي أهدى إلى صديقه التاجر عقداً من اللؤلؤ ، وتنكر حتى لا يعرفه ، وحتى لا يجرح شعوره . وقد رافق دائماً العاشقين وأبي إلا أن يكون معهما في لقاءهما للأهل ، وتنازل راضياً عن كتزه ، ليسر الجميع ويدخل شيئاً من السعادة عليهم .

وتنسب في المسرحية على عادة شوقي بعض حِكَم من مثل قوله « الرجل الشريف كلمته قسم وإشارته يمين » و « ما أروع الناس بالناس » « وقد يما جمع الله الشقيقين » و « كشف السر القدر » و « التجارة جزر ومد ، وحرمان وجد ونحس وسعد » ونحو ذلك مما يتحف به قراءه دائماً .

وعلى نحو ما يجرى في المسرحية تيار خلقى يجرى تيار فكاهي ، فقد وضع فيها شوقي مضحكاً للمعتمد سماه مقلصاً ، ونجده في مشاهد ومواقف كثيرة إما مع ابنته بثينة وإما مع الحاشية . فهو في المسرحية من أولها إلى نهايتها . ولكننا نلاحظ أن فكاهته لفظية ، فليس فيها عمق ، وليس فيها تفكير بعيد ، إنما هي سطحية ، لا تكاد تلمس جوهرها ولا معنى دقيماً . وكان شوقي يأتي بمثل هذه الفكاهة في مسرحياته المنظومة فتحتمل ، لأن النظم من طبيعته أن يحمل السطحي الظاهر ، ولا يُظهر ما فيه من ضعف التفكير . أما الشر فيكشف

المعاني السطحية القريبة، وتبدو عارية من الفن ومن كل حلية . وحقا إن مقلصاً هذا كان مهرجاناً ولكنه كان — بشهادة شوقي له أثناء وصفه على لسان بعض الشخصوس — مهرجاناً ساقطاً ومضحكاً وضعياً . وربما كان خير ما جاء به شوقي من فكاهاته ما قاله حين ركب مع المعتمد زورقاً وكان المعتمد نشوان ، فرأى أن لا يترك له المخداف، وأن يجدف هو، فقال له المعتمد ولماذا؟ فقال: «الأمر بين ، التيار مجنون ، والسكر مجنون، وأنت سلطان، وكل سلطان مجنون ، وهذا الزورق خشبة لا عقل لها فهو أيضاً مجنون ، وإني أربأً بحياتي أيها الملك أن أجمع عليها مجانين أربعة » .

ويظهر أن شوقي لم يكن معداً ليتعمق في فن الفكاهة ، فضلا عن أن يحوله — كما يقضى بذلك الأسلوب الفكاهي المسرحي — إلى سخرية واسعة بالمواقف والحوادث والشخوص والأفعال والأقوال . وبذلك استمرت الفكاهة عنده لا تتغلغل إلى أعماق بعيدة في عمله ، بل كأنها حجاب يطفو على كأس ، وقلما تحولت إلى تهكم أو سخر واسع . تحولت أحيانا كما لاحظنا في غير هذا الموضوع إلى دعاية رقيقة ، ولكن قلما تحولت إلى سخر عميق مرتكز على تفسيرات دقيقة للحياة .

والحق أن شوقي لم يخلق ليكون مفكراً ، وإنما خلق ليكون شاعراً ، وهو إن فكر لا يتضح تفكيره إلا عن طريق الشعر ، ولذلك كنا نرى أنه أخطأ خطأ شديداً حين ترك الشعر في مسرحياته إلى النثر . وقد لاحظنا دائماً أنه كلما ضعف الجانب الغنائي في مسرحياته ضعف تكوينها العام من حيث الشعر والفن الخالص ، فما بالنا الآن وقد حطم شوقي قيثارته الساحرة التي تملك أعنة القلوب وذهب ينثر مسرحياته ؟

وكان عجباً لنا أن يختار للأندلس صاحبة الغناء والرقص ومخترة الموشحات والأرجال النثر لساناً لشخصها في حوارهم . وكان المعتمد نفسه شاعراً ، وكان

وزراؤه وكُتِّبَته أو أكثرهم شعراء، لهم في دولة السياسة بيان خصص ومنطق عذب، وفاض «نفع الطيب» كما فاضت «القلائد» بآياتهم البينة وأشعارهم القيمة . وعرض شوقي في المسرحية مواقف للغناء والرقص ، ولكن غابت الأناشيد المطربة ، ولم تظفر المسرحية منه بأنشودة واحدة . وربما كان النقد اللاذع المحجف الذي وجه لشوقي في مسرحيته الأوليين مصرع كليوباترا ومجنون ليلي السبب الحقيقي في أنه لم يعمل صاعداً في فنه التمثيلي ، فقد شوه بعض النقاد عمله ، وقالوا إنه يطيل في الحوار ويملؤه بالأغاني وما يشبه الأناشيد، بل القصائد الطويلة ، فحاول أن يكون ممثلاً فحسب . فصنع رواية قميبيز ، فاشتد النقد عند العقاد وغيره . وكان من أشد ما في هذا النقد لومه على التنقل بين الأوزان والقوافي . فترك عالم الشعر وعمد إلى عالم النثر ، كأنه يريد أن يرد على نقاده وأن يثبت مهارته التمثيلية .

فظهرت عيوبه المسرحية واضحة، وظهر أنه ليس لديه نظرات بعينها متناسقة في الحياة ، إنما هي آراء يغلب عليها أن تكون حكماً منشورة ، ولا تأخذ شكل تأملات وخبرات أو تجارب عميقة. ولعلنا بذلك نعرف كيف أن شوقي لا يصلح للنثر الذي هو لسان التأمل، إنما يصلح للشعر، ويصلح خاصة للموضوعات العاطفية التي يغنيها الشعر غناءً تطرب له . ومن هنا نجح نجاحاً لا مثيل له في مجنون ليلي وكذلك في مصرع كليوباترا، وقارب هذا النجاح في عنتره . أما في على بك الكبير وفي قميبيز فقد جاء الحب على الهامش ، ولا يستطيع شوقي أن يحدث حياة في عمله بدونه . ونقصد الحياة المتدفقة النشيطة اللججة الصاخبة . وهو هنا في هذه المسرحية يُحسِّن إلى حد بعيد الخيط الذي تمتد عليه الحوادث والأقوال والأفعال، ولكن لا يلبث أن ينسج على هذا الخيط ثياباً مسرحية لا يحسن صنعها هي ثياب النثر ، إذ تحتاج إلى صبغة فكرية ، ولم يكن شوقي من أهل الصبغة الفكرية ، إنما كان من أهل الصبغة العاطفية التي توقَّع شعراً وألحاناً لا كلمات وألفاظاً .

ملهارة

ألف شوقي في أواخر أيامه ملهارة سماها « الست هدى » وقد مثلتها الفرقة القومية بعد وفاته ، ونجحت نجاحاً لم تلقه بعض مآسيه ، لأنه تخلص فيها من أكثر العيوب التي لاحظناها في مسرحياته السابقة ، وعلى الأخص التراخي في الحوار والفتور في الحركة بسبب ما كان يدخله من قصائد وأنشيد طويلة على تمثيلياته .

فالحوار في هذه الملهارة سريع ، وتسرع معه الحركة ، وكأن شوقي تنبّه إلى ضرورة الإيجاز والتركيز في عمله المسرحي ، فهو يأتي البناء التمثيلي من أبوابه ، ويتخذ لذلك أقصر طريق . فلا يدع فرصة لتفكك ولا لاضطراب في التصميم . ويبدو ذلك واضحاً في إطار المسرحية إذ نرى الحوادث والشخوص متميزة ، فقد اقتصر على جانب بعينه ، وحرك فيه الأقوال والأفعال ، ووضح الموضوع وملاه بجوية دافقة .

وقد سلّطت أشعة كثيرة على بطلّة الملهارة « الست هدى » وبدأت شخصية كاملة للمرأة الثرية التي يطمع فيها الرجال ، فلا يموت أحد أزواجها أو يطلقها ، أو قل تطلقه ، حتى تستقبل زوجاً جديداً . وقد أعطانا هيتها وثايبها ودوافعها وعواطفها وانفعالاتها ، وجسّمها تجسيمياً أتاح لها حياة حقيقية ، فلا نقرأ الملهارة حتى نشعر أننا نعرفنا على شخصية طريفة في مسرحنا الحديث . ووراء الست هدى شخوص ثانوية ، وكلها مبيّنة ومميزة بخصائصها ، وكأن شوقي كان مستعداً للنجاح في المسرح الواقعي بأكثر مما نجح في المسرح التاريخي . فكل عمل في هذه الملهارة قد ضُبط وأحكم ، ولم يبد أي اصطدام بين

الأقوال والأفعال والبيئة التي وقعت فيها الحوادث وما ارتبط بها من عادات المصريين . وكل ذلك لأن شوقى كان يستمد من مجتمع عاش فيه وكان يبرز أطرافاً من مشاهداته، فلم يضرب في أغوار تاريخية وإنما ضرب في أغوار الحياة التي تغلب فيها ، واستطاع أن يبدع هذه اللوحة .

وليست هذه اللوحة أو الشخصية الحية « الست هدى » من سيدات القرن العشرين ، وإنما هي من سيدات القرن الماضي ، فالزمن الذي تقع فيه حوادث الملهة هو سنة ١٨٩٠ والمكان: حى الخنفي بالقاهرة حيث كان الشاعر يسكن ، وحيث كان يشاهد عن قرب علاقات الرجال والنساء في هذا الحين ، وما كانوا يضطربون فيه من سنن وتقاليد .

وتألف الملهة من ثلاثة فصول، ويبدأ الفصل الأول بحوار بين الست هدى وجارة لها تسمى زينب ، ويدور الحوار فيما يقوله الناس عن كثرة الأزواج الذين اقترنت بهم الست هدى ، فقد تزوجت تسعة من الرجال ، وتدافع عن نفسها ، وتقول : إنها إنما تزوجت بما لها، وتفخر بأن فدادينها الثلاثين هي التي تجذب إليها الزوج تلو الزوج ، وتقول عن الناس :

يقولون في أمرى الكثير وشغاهم
 يقولون إني قد تزوجت تسعة
 و إني وارىت التراب رفاقي
 وما أنا عزيريل وليس بما لهم
 تزوجت لكن كان ذلك بمالى
 وتلك فداديني الثلاثون كلما
 تولى رجال جثنى برجال
 فما أكثر عشاقى
 وما أكثر خطابى
 ولولا المال ما جاءوا
 أذلاء إلى بابى

وتأخذ في سرد أسماء من تزوجتهم . وكل زوج تصفه وصفاً دقيقاً ،

فأول البسخت مصطفي الذي لا تنساه ولا تسلوه . كان كالسارية بلحية سوداء مدورة ، وكان لا يطمع في فدادينها . ومات فكادت تموت حزناً عليه . وتسجل هنا أن عمرها حين مات كان عشرين عاماً ، ثم تقول إنها تزوجت بعد خمس سنوات فهل من حرج عليها ، فترد صاحبها زينب :

أجلُ تعيشين وتدفنينا حتى نصيب منهن البئينا

وتقول عن زوجها الثاني : إنه كان مفلساً وقعت في حباله ، وكان ذا صحب وعادات سيئة ، وجنّ بالنسل جنوناً ، ومات ولم يخلف لها ديوناً ، وكان عمرها عشرين عاماً ، فتروجت من سواه . فهل من بأس عليها ؟ وترد زينب (أجل تعيشين . . .) . وتذكر زوجها الثالث ، وكان عمدة البلد التي بها فدادينها ، ونصف قدارة عاداته . وأنه مات ولم يترك تراثاً ، فقد خلف عشرين ذكوراً وإناثاً ، ثم تزوجت بعد عام . فهل من جنابة في ذلك ؟ ودائماً ترد زينب (أجل تعيشين . . .) . وتعرض لزوجها الرابع وأنه لم يكن نافعاً ولا شافعاً :

قالوا أديبٌ لم يروا مثلهُ	ولقبوه الكاتبَ البارعا
قد زينوه لي فاخترتهُ	ما اخترتُ إلا عاطلاً ضائعاً
رائحٌ أكثر الزما	ن على الصُحف مُفتدي
يكتب اليوم « في اللوا »	وغداً في « المؤيد »
ليلهُ أو نهارهُ	فارغُ الجيب واليد
ويعجبي عند المباهاة قولهُ	بنيتُ فلاناً أو هدمتُ فلانا
وقد يضح المني أو ضع منزلاً	وقد يصبح المهذوم أرفعَ شانا
رحمة الله عليه	كان لا يحقرُ مالا

كَانَ إِنْ أَفْلَسَ لَا يَبْتَ إِلَّا رِيَالًا

وتتحدث عن زوجها الخامس ، وكان « يوزباشي » في الجيش ، وكان ينهى ويأمر ، ووددت لو أنه زوج العمر . غير أنه لم يكن يهواها وإنما كان يهوى حليها ، وطالما زين لها أن تبيع أو ترهن أطيانها ، وعاش معها ثلاث سنين . ثم طلقها ، فتروجت من بعده ، ولا تنسى أن تسجل أن عمرها لا يزال عشرين عاماً . وتقول إنها ظلت عامين بدون زوج . ثم تزوجت السادس ، وكان جيبه كقفاه نظيفاً ، ومع ذلك كان « جَسَّأَخًا » كبيراً ، فكل يوم يدعو إلى البيت رئيساً أو وزيراً ، وعينه إلى خواتمها ، يتحدث النفس كيف ينشلها . واقترنت من بعده بالسابع ، وكان فقيهاً ، وكان يسمى الشيخ عبد الصمد ، وتقول إنه أدبها بيده ورجله وبالعضا ، وتعرض لغيرته عليها وتقص هذه القصة :

رأى غباراً عالقاً بجبتي	ولم أكن أعلم من أين أنى
فقال هذا التراب من نافذة	من كنت منها تنظرين يا ترى؟
وهاج حتى خفت أن يقتلني	وشمر الذيل وجرد العصا
وجاء بالنجار من ساعته	سد الشبايك وشم الكوى
فقلت يهوانى وتلك غيرة	ياخذوا الزوج الغيور حبداً
وقبله لم أر من غار ولا	من ظن في قلبه لغيره هوى
رحمة الله عليه لم يكن	فه يذكر أباديتى
وإذا ماجأني أو جثته	لم يقلب عينه في ضيقتى
لكنه منذ كنا	ماحل عقدة كيبه
يفضل الأكل من غ	ير ماله وفلوسه

وتقول إنها عاشت معه نصف عام ، ولا تنسى أن تذكر أن عمرها لا يزال عشرين عاماً ! ثم تتحدث عن زوجها الثامن : مهدى المقاول ، وكان سرياً ، وعاشت معه عامين لم ترفيها لون قرشه ، ولم تسمع منه سوى «جَحْخَحَه وَفَشَشَه وطحنه ودَشَشَه» وتقول إنه مات وعمرها عشرون عاماً ! وترد زينب صاحبها :

أَجَلُ تَعِيشِينَ وَتَدْفِينِنَا حَتَّى تُصِيبِي مِنْهُمُ الْبَيْنِنَا

وتأخذ في الكلام عن زوجها التاسع ، وهو محام عاطل سكير ، يحتسى الخمر في الضحى ، ويُدْعَى عبد المنعم . وفي هذه الأثناء يرن في سمعها صوته وهو يصعد السلم ، وينادي عليها :

هُدَى ضَالَلُ أَيْنَ أَنْتِ يَا هُدَى أَيْنَ الْعَجُوزُ أَيْنَ جَدَّتِي هُدَى

وتسمعه هدى وصاحبها ، وهو يسب ويشتم ، وتتحدث معها عن مجونه وخره وقبته . ولا يزال يرتفع صوته بهذه الكلمات : عجوز النحس ، أنت قردة ، بومة :

خَدَّكَ ضَفْدَعَانِ قَدْ أَسَلَّتْنَا وَأُذُنَاكِ عَقْرَبَانِ مِنْ قِنَا
وَحَاجِبَاكِ وَالْخَطُوطِ فِيهِمَا كِدُودَتَيْنِ اكْتَنَطَّتَا مِنَ الدِّمَا
وَبَيْنَ عَيْنَيْكِ نِفَارٌ وَجَفَاً عَيْنٌ هُنَاكَ خَاصَمَتْ عَيْنًا هُنَا

ويقرب مترنحاً وفي يمينه العصا وفي الشمال المكنتسة ، وتهرب مع صاحبها إلى غرفة نومها . ويهذى بذكر أطيانها وزبرجدها وزمردها ، وما يلبث أن يستلقي في القاعة ويغط في النوم . وتخرج زينب .

وفي اليوم التالي ، في الصباح ، تُسْمَعُ ضَجَّةٌ عَلَى السَّلْمِ ، وتدخل أربع

فتيات من بنات الجيران ، هن : خديجة وأسماء وبهية وإقبال ، جنّ يحين الست هدى تحية الصباح ، ونراها تذكر لكل منهن ما أوصت لها به في مراثيها . ويستطردن معها في حديثٍ عن زواجهن ، فقد خطبت أسماء لعمدة في الصعيد ، أما بهية فخطبت لضابط في الجيش وتُظهر لها إعجابها باختيارها ، فترد عليها بهية .

ما اختَرْتُ يا عمي ولكنْ أبى وأُمِّي تخيَّرَا لى

وتسأل أسماء عن أختها « بنّبة » وهل هي الكبرى أو الصغرى؟ وتسألها عن عمرها فتجيب عشرين عاماً ، فتراها كثيرة ، وتقول إذن فما عمري أنا ؟ وتجب أسماء : ستون ، فتسهرها ، فتقول : خمسون فتكذبها ، فتقول : حول الأربعين ، فتقول كلا ، كلا ، وترد أسماء :

إِذْنٌ فِى الْعَشْرِينَ يَا خَالَئُ أَنْتِ وَأَنَا

وتغيّر الست هدى مجرى الحديث ، ويُسمّع صوت ، ويدخل أغا يدعى ألاماز ، فيقول لها إن حرم الباشا أرسلته في طلبها ، والعربة على الباب تنتظرها ، فتأخذ زينتها ، وتساعدها الفتيات ، وتذكر لهن أن كل حليتها سيكون لهن بعد وفاتها . وينزل الستار .

وفي الفصل الثانى نرى عبد المنعم زوجها التاسع فى قاعة الدار ، وهو يتناول طعام الفطور ويدخل كاتبه « حلمى » ، ويدعوه للأكل معه ، ويتحدثان عن الفول والعيش والزيت ، ويلاحظ حلمى « الزبيب » على الطعام ، فيقول له أتشربه على الريق؟ فيجيبه : لا يا غبي على الفول . وتعلن الست هدى سخطها فقد أصبح منزلها حانة . وتدخل زينب صاحبها ، وتقول : « العوافى » وترى زوجها وكاتبه ، فتصرف . ويظهر الأغا ألاماز ، وتدعو هدى زوجها أن يخبئ الخمر حتى

لا يراها الأغا . ويكون حوار ، ويدخل الأغا ، ويتنحى مع الست هدى غرفة .
ويخرج عبد المنعم الكأس من محبتها بين قدميه ، ويفكر مع كاتبه في حيلة
عليها لسلب بعض ما لها . وتدخل هدى ، ويستعطفها زوجها ، يساعده
كاتبه ، ويقول لها إن المكتب مقفل لكثرة ديونه ، فتسأله وماذا تريد أن
أصنع ؟ فيقول لها نبيع الطين أو نرهنه . فتدخل ، وتخطب نفسها :

لولا فداديني وغلاتها ما طاف إنسان على بابي
بها تزوّجت وفي قطنها كسفت أزواجي وخطّابي

وتنادى خادمها « رضوان » وتقول له : اذهب على الفور ادعُ صديقاتي
ويقول لها زوجها : إني لم أتزوجك لفرط حسنك ولا لصغر سنك ولا لسواد
عينك ، وإنما لطينك ، ويقول : اعطني حليك . وترده مغضبة ، فيقول لها
ألست زوجك ؟ فتقول له ما أنت زوج بل طفيلي . وتدخل زينب غاضبة
ووراءها نساء من الحارة وفي أيديهن الزحافات والمكانس والمغارف ، ويهجمن على
الحامى . أما كاتبه فيهرب مستقيلاً من العمل عنده ، وتُخْرِج الست هدى
عقده زواجها ، وتقول :

عصمتي منك في يدي شهدت لي الوثائق
امض يا نذل لا تعدّ إنك اليوم طالق

وينزل الستار .

وتدخل في الفصل الثالث ، فإذا بنا نرى غرفة في الطابق الأعلى من منزل
المرحومة الست هدى ، وبها آخر أزواجها السيد العجيزي ، وهو من أعيان
الأرياف . وزراه فرحاً مبهجاً ، فقد أصبح البيت له ، ويتحدث عن
الطين وأنه من أجود الأطين ، وينظر حوله في الدار ، ويقول : لا بد

من ترميمها وتبييضها ، ولا بد من تنجيد الفرش وتجديد الأثاث . ويذكر
الخلي ، فينادى على رضوان ويسأله عن موضعه فيقول له إنه ليس هنا ،
وإنما هو في منزل صَفَرٍ باشا، أخذه الأغا في علبة من نحو شهر ، أثناء مرض
الست الأخير ، فيقول : أمانة وسترد .

وَيُسْمَعُ صوت من الطابق الأسفل إذ ينادى على العجيزى ثلاثة من أصدقائه ،
هم محمد وعامر وأحمد ، ويهتف بهم أن يصعدوا . وتقدم لهم القهوة ،
ويتهامسون عما ورث العجيزى ، ويلاحظون أنه ارتدى الحرير ، ولبس الشاهى
والكشمير ، وانتعل حذاء رقيقاً . ثم يستطردون إلى الطين والبيت ، ويقول
عامر إنه سيستأجر منه الطين ، ويقول محمد :

ما كالعجيزى رجلٌ يدري اغتنام الفُرَصِ
إن هدى دَجَاجَةً باصَتْ له في القَفَصِ

ويقول أحمد : إنه لم يحسن إخراجها وإقامة العزاء لها ، ويقول عامر : لا
ظلمته ، إن الذى قام على الدفن والمأتم الأغا ، أخرجها بأمر الباشا وزوجته
« خرجة » عزٌّ وغنى . ويدخل العجيزى فيرحب بهم ، ويعزونه ، ويشنون على
نبله ووفائه ، وأنه لم يدخر مالا في مآتمها ودفنها ! . وينادى زائر جديد من الطابق
الأسفل : يا صاحب البيت ! فيهتف به أن يصعد ، فهو صديقه مصطفى الناشقى ،
ويصعد مصطفى ومعه الشيخ الحلبي أحد الأصدقاء ومن يحاؤون بالفتوى ويعتقِدون
ومن يرجون المسجد الزينبي حين يقرأون . ويطلب لها القهوة فيقول الشيخ
الحلبي : لا ، شيئاً من الكراوية . ويتناول الناشقى العجيزى علبة نشوقه ويقول له :

هذا النشوقُ من نشوقِ الفتى يليقُ للوارثِ زوجِ الستِ

وينادى زائر جديد هو عبد اللطيف شيخ الحارة ، ويصعد ، ويسأله العجيزى

عما يقوله الناس ؟ فيقول : « صنوف القليل والقال ، يعزونك بالميت ويهنونك بالمال » وينظر في جوانب البيت معجباً ، ويقول إنها حين اشترت هذا البيت كان أبوه شيخ الحارة ، فيسأله العجيزى وأنت ؟ فيقول لست أذكر شيئاً وكل ما أذكره ليلالى عرسها التى كنت ألعب فيها صبيّاً ، ويقول العجيزى : إذن فعمر البيت ستون سنة ، فيعجب شيخ الحارة : ومن يقول مئة ما غبسته ، فهم يقولون نابليون سكنه . ويهتف هاتف من السلم : يا عجيزى يا صديقى ! ويعرفه العجيزى فهو داود المغنى وقد جاء ومعه زوجته حميدة لكى يريها دار صديقه الجديدة . ويضطرب العجيزى ، ويقول قد جاء مع زوجته ماله وللتفرنج !؟ وينزل إليه فيصرفه . ويصيح زائر آخر هو سلمان المرابى ، ويصعد ، بينما يتحدث الضيوف عنه وعن رياه الفاحش ، ويخجل العجيزى أن يظنوا أنه مدين له ، ويقول إن آباءهما كانوا شيوخاً وعمداً فعلاقته به علاقة من البلد . ويدخل سلمان ، ويهمس إليه العجيزى بأنه سيوفيه ماله غداً ، ويقول سلمان : بل أمامك شهران ، حتى تفيق مما أنت فيه ، وكل ما هناك أن سيزيد الدين خمسين ، ويطلب منه أن يمضى على سند . فيأخذه ويخرجان حتى لا يطلع أحد . ثم يدخلان ويهمس سلمان لمصطفى الناشقى .

لى كلمة فاذن منى لا تذنس ، ديتك حلاً

ويسأل العجيزى مصطفى ماذا يقول المرابى ؟ فيقول إنه يريد منى نشوقاً ، ويثنى على نشوقه وأن فيه عرق العنبر ، وأن الباشوات يقبلون عليه من أجله وكذلك المفتى وشيخ الأزهر ، وأيضاً سيدات الخطأ والحى فإنهن يبعثن الأغا فيشترى لمن منه ويهتف الأغا : دستوركم أهل هذا المنزل ، ويدخل باكيّاً مولوداً على الست هدى ، وينوح بكلمات ، ويدعوه العجيزى أن يهنون على نفسه ، ويسترسل الأغا فيقول :

قد ذهب البيت ، لبيتِ الله وحده البقاً
قد ذهب المال ، فسبَّحان الذي له الغنى

ويقع مغى عليه ، ويرشونه بالماء . ويرفع الأغا رأسه ، ويعود للبكاء على الست هدى . ويحاوره العجيزى ، يريد أن يعرف أمر حليها ووديعتها عند الباشا ، فيقول له الأغا إنها تركت وصية عند الباشا من عام أشهدت عليها مفتى القطر وقاضى الإسلام ، وينشد :

قد تركتُ في عُلْبَةٍ مَصَاغِهَا عَشْرَ قَطْعٍ
من جَوْهَرٍ مُبْرَأٍ من الخدوش والبُقَعِ

فيقول العجيزى لمن؟ فيرد الأغا لعشر من نساء الحارة، عَيَّنْتَهُنَّ وبيَّنتُ ، ويصيح العجيزى : أحسُّ أن ظهري انقسم ، ويغنى عليه ويفيق ، فيسأل الأغا عن البيت ، فيقول : وقفته لبنت أول زوج ، فيصيح العجيزى :

قَلْبَتْنِي هُدَى عَلَى النَّارِ حَيًّا قَلْبَ اللَّهِ جَسْمَهَا فِي الْجَحِيمِ

ويسأل عن الأثاث ، فيقول الأغا : جاء أيضاً فى الوصية أنه ملك لبهية ، ويقول شيخ الحارة : بقى الطين؟ ويقول الأغا : إنها أوقفته على بيت الله و«الروضة» قبر المصطفى . ويصرخ العجيزى : يا لأعاجيب القضا! ويدعوه الشيخ الحلبي أن يتجلد . ويندب سلمان المراني نفسه والطين الذى كان يأمله ، ويذكر «سنده» ، فيقول له مصطفى النشاشقى : اذهب كُلُّ اشرب السند ، ويرد الجميع : اذهب كُلُّ اشرب السند . وبذلك يسدل الستار وتنتهى الملهاة .

وواضح من هذا التلخيص أن البناء التمثيلى للملهاة ليس فيه اضطراب ، وليس فيه نشاز ، فنحن نحس كأننا مسوقون منذ فاتحتها إلى خاتمتها فى سرعة ،

وما تزال الحوادث والأقوال والأفعال تنمو وتنهض حتى ننهي إلى الكارثة التي حاققت بالزوج الأخير . ولا تقوم في الطريق العوائق التي رأيناها في المآسي المنظومة السابقة ، فلا قصائد ولا أناشيد طويلة ، وإنما حوار متناسق بديع . وحتى البلاغة والصور الأدبية نحييت عن طريقنا ، واستخدم شوقي لأول مرة في مسرحياته لغة سهلة خفيفة ، بل لم يتحرّج من أن يسلك فيها كثيراً من الألفاظ العامية . وجسم في أذهاننا صور الشخصوس الذين حركهم ، لا البطلة وحدها ، وإنما الشخصوس الثانوية أيضاً ، فالملهاة تنبض بالحياة وفي كل جانب من جوانبها نجد صورة العصر ، سواء في وصف أدبائه الصحفيين ، أو في وصف خطبة الفتيات وأنهن لا يخترن الأزواج ، أو فيما سمي عصمة المرأة ، أو في النشوق ، أو في نفاق الناس ، أو في الوصايا والأوقاف . وأعطى شوقي الفرصة في أزواج الست هدى العشرة ليرسم أنماطا مختلفة من الرجال . ويظهر في هذا الصنيع شيء من تأثير شوقي بقصصنا الشعبي في العصور الوسطى عند ابن دانيال في قصة غريب وعجيب وعند غيره ممن كانوا يمثلون أصحاب الحرف المختلفة في حوارهم وما يجرون على ألسنتهم من أحاديث ، ولكنه على كل حال أظهر براعة في إدارة ملهاته وفي الخطوط التي اتخذها لصنع هذه التحفة البديعة .

خاتمة

تلخيص

حاولنا في الصحف السابقة أن نتحدث عن شوقى من جميع أطرافه ،
وبدأنا بحياته ، فتعقبناها في بيئته وفي نشأته ، وما زلنا معه حتى غادر مصر
إلى فرنسا مبعوثاً للحكومة المصرية لدرس القانون وكمَّلتْ بعثته بالنجاح ،
ورجع يعمل في القصر ، وظل به أكثر من عشرين عاماً ، دانت له فيها رقابُ
طلاب الرتب وأصحاب الحاجات ، إذ كان الخديوى عباس يقربه منه ،
ويسمع له ، ويستشير به في بعض أحواله ، وكان هو داعية له ولسياسته عند الجمهور
وفي الصحف العامة

وما زال يعمل مع عباس حتى نشبت الحرب الكبرى سنة ١٩١٤ ومنع
عباس من دخول مصر وأعلنت الحماية الإنكليزية ، فأبعدَ عن القصر أصحاب
عباس وأنصاره ، وأبعد شوقى ، بل نفى إلى أسبانيا حيث ظل طوال الحرب في
برشلونة لا يبرحها ولا يفارقها ، فلما وضعت الحرب أوزارها رُدَّتْ إليه حريته ،
فانتقل في أسبانيا وفي مدنها يتصفح آثار العرب وأطلالهم الدارسة .

ورجع إلى مصر عقب ثورتنا الوطنية سنة ١٩١٩ ، فرأى باب القصر
مقفلاً من دونه ، ورأى المصريين قد سفحت دماؤهم في الشوارع . وما هو
الشباب يستقبله متحمساً ، فحسنى عليه وعلى أماله التي تجيش بصدرة وبقلبه ،
وخفض بصره من سماء القصر إلى أرض مصر الخفضبة بالدماء الذكية .

والتفتت من حوله إلى البلاد العربية وزار سوريا ولبنان غير مرة . وأحس الشعوب الناطقة بالضاد كلها ، وآلامها وآمالها ، وما تريد أن تظفر به من ضمير المستعمرين الميت وأنيابهم المستونة .

واختلط شوقى بالمصريين فى النوادى والمقاهى والمطاعم ودور الخيالة ، ومش معهم فى شوارع القاهرة متصفحاً وجوهمهم ونفوسهم على نحو ما يتصفح الثياب المعروضة فى واجهات الدكاكين والمحلات . وساعد ذلك كله على تبدل فى حياة الشاعر الفنية ، فإنه لم يعد خالصاً للقصر ولا لحياته الأرسقراطية ، بل أصبح إلى حد بعيد مشاركاً للشعب المصرى ، فتحدث فى كثير من شئونه السياسية والاقتصادية ، واختير عضواً فى مجلس شيوخه .

وكان تراؤه أثناء ذلك يتيح له نعيماً وهناءة فى حياته ، فعاش مرفهاً بين مصر والإسكندرية أو بين «كرمة ابن هانى» فى مصر «ودرة الغواص» فى الإسكندرية ، يرتاد الملاهى والملاعب ، ويسافر إلى باريس أو إلى لبنان وسوريا غير مقصر فى أن ينال كل ما يريد من متع الدنيا . وأخذ تقدمه فى السن يضعف منه وأخذت الأمراض تصطلح عليه ، حتى لبى نداء ربه راضياً .

وصورنا هذه الحياة الحصبة . ثم انتقلنا إلى صناعته ، فتحدثنا عن مكوناتها ، وكيف أنه وجد فى سلفه محمود سامى البارودى القدوة المثلى لعمل الشعر الجزل الرصين ، وبناء القصائد بناء محكمًا مأسكًا ، حتى لكأن القصيدة عمارة باذخة . وأوقى شوقى من حلاوة موسيقاه وعدوبتها مع روعتها وفخامتها ما جعلنا نشبه آياته الكبرى منها بالسقفونيات الخالدة . وموسيقى شوقى فى شعره هى لبُّ إبداعه ، وبها كان يظفر دائماً بخصومه فقد كانوا يحاولون أن يردوا الناس عنه ، فكانوا يعرضون عنهم وينصرفون عن نقدهم ، ويتهافتون على شعره كما يتهافت الفراش على النار . ولا تزال أشعار شوقى ترن فى آذان العرب ، ولا يزالون ينجذبون إليها ، وكأنها مغناطيس العصر الشعرى ، فهى مفزع قلوبهم ومهوى

أفندتهم . وبجانب هذه الموسيقى نجد الخيال المتألق الذى يعرف كيف يلتقط الصور البعيدة ، وكيف يملأ علينا الدنيا بأشباحه وأوهامه والموسيقى والخيال الحالم هما أهم المكونات لشعر شوقى وصناعته . أما العاطفة فغير فياضة ، وشوقى من الشعراء الغَيْرِيبِينَ الذين لا يحسون أنفسهم إحساساً كاملاً . وحتى ما نجده عنده من عواطف يغلب أن يكون قد اقتربها من الغير بحكم غَيْرِيَّتِهِ وعدم اهتمامه بذاتيته . ومع ذلك لا نستطيع أن نخليه من العواطف فلم تكن عواطفه جامدة ، بل كثيراً ما تسيل وخاصة مع أسرته ومع أصدقائه . على أنه ينبغي أن نعرف أنه لم يعبر عن عواطف صارخة ولا أخرى منحرفة . وربما كانت أروع عواطف شوقى العاطفة الوطنية ، وعنهما صدر في فرعونياته ، أو قل في ملاحمه المصرية .

واشتهر شوقى بالبدئية الفياضة في صناعة الشعر وعمله ، وقد أكثرنا من ذكر الشهادات التى شهد بها معاصروه في هذا الصدد ، ثم استعرضنا مسودات ثلاثاً ، إحداها خاصة بقصيدة ، والثانية والثالثة خاصتان بفصل من مجنون ليلى ، واستنبطنا منها جميعاً دلائل مختلفة على ذوقه الرفيع وحسه الرقيق باللغة وصياغتها كما استنبطنا سرعته وعدم تأنيه .

وإن في المسودتين الثانية والثالثة ما يدل دلالة قاطعة على أن شوقى لم يكن يفكر فى الحوار بقدر ما كان يفكر فى عمل الشعر . ومن أجل ذلك نراه يؤلف الفصل فى شكل مقطوعات . ومنها ما يستحسنه فيبقى ومنها ما لا يستحسنه فينفيه . ويختلف ترتيب القطع فى المسودتين بالقياس إلى ترتيبها فى المسرحية المنشورة . وفى ذلك كله دلالة واضحة على أن شوقى فى تمثيلياته لم ينس وظيفة الغنائية الأولى فى شعره وقصائده .

ومضينا نتحدث عن التيار القديم فى صناعته ومدى صاته بالشعراء القدماء ، ولاحظنا أنه يتأثر تأثراً واسعاً بهم ، بل ما يزال يعارضهم ويقلدهم . ومع ذلك لم

يهمل نفسه ، بل أضافها في قوة تستأسر الإعجاب ، وكأنه كان يريد بمعارضاته أن يثبت تفوقه على كل من يشار إليه بالبنان في عالم الشعر العربي . وحقاً أثبت ذلك بما اقترح على نفسه في معارضاته من موضوعات جديدة لعب فيها خياله ووجهه . وكان يتأثر البحري ، بل هو شديد الشبه به في موسيقاه . أما في بناء قصائده وتصميمها فإنه يقرب من ذوق المتنبي ، إذ كان يضرب على نماذجه وأمثله .

وكان يقابل هذا التيار القديم تياراً جديد جاءه من ثقافته الفرنسية وما اطلع عليه من آداب القوم ، بل من آداب الغربيين جميعاً ، فقد قرأ وترجم للامرتين ، كما قرأ وقلد لافونتين ، وأيضاً فإنه قرأ فيكتور هيجو وقلده في عنايته بالتاريخ والتمثيل كما قرأ راسين وكورني وغيرهما من الكلاسيكيين ، وقرأ شكسبير وأفاد منه في مصرع كليوباترا . فالتيار الأوربي كان يجرى في عروقه ، وكانت تظهر منه تأثيرات مختلفة في أعماله وآثاره ، ولكنه لم يوغل في ذلك ولم يتعمق فيه . وبذلك كان هذا التيار أضعف في صناعته من التيار القديم ، وخاصة من حيث الصياغة والأساليب والقوالب التي يصب فيها شعره .

وتقدمنا نبحت في المؤثرات المختلفة التي أثرت على صناعة شوقي ، فوقفنا عند النقاد وتأثيرهم فيه ، ولاحظنا أنه بدأ حياته الفنية في عصر لم يكن يسود فيه إلا نقد جاف ، لا نظرة فيه ولا جمال ، لأنه نقد لغوي يعتمد على البلاغة البالية القديمة . وصبباً النقاد عليه جام سخطهم إذ رأوه يجدد في بعض المعاني ، وحمل عليه المويلحي واليازجي حملات منكرة ، ووفقاً كأنهما شلالان كبيران يريدان أن يعترضا النهر ويحتجزا فيضانه . وخالف هؤلاء النقاد في القرن العشرين جيل جديد تزود بالنقد الأوربي ، وفتح نوافذه على الأدب الغربي ، وثار ثورة محققة في عالم الشعر والفن ، ولم يكن يعجبه تردد شوقي بين القديم والحديد ولا ما انزلق إليه من مداخل . وقاد هذه الثورة عبد الرحمن شكري والمازني

والعقاد ، وشغف الأخير بالتصدي لشوقى منذ أخرج مع المازنى الرسالة المسماة باسم « الديوان » وشاركه طه حسين فى حماته بعد رجوعه من البعثة إلا أنه لم يعنف فيها عنفه .

وتحدثنا عن آثار الجيلين من النقاد فى صناعة الشاعر ، وناقشنا الجيل الجديد فى كثير من قضاياها ، ووضحنا ما فيها من خطأ أو تحامل . ومضينا فتحدثنا عن مؤثر مهم أثر فى صناعة شوقى هو الجمهور والصحف ، وهو مؤثر لم يكن معروفاً فى القديم ، إذ كان الشعراء من مثل المتنبى لا يعرفون سوى الأمير الممدوح وحاشيته ، أما الشعب فهم لا يعرفونه ولا يتصلون به . ولكن تطورت الحياة فى القرن التاسع عشر وظهرت الصحف التى توجه للشعب أو الجمهور وأخذ الشعراء يذيعون فيها شعرهم . وكان لذلك أثره العميق فى شوقى وغيره من معاصريه ، إذ أخذوا يعنون بالجمهور عناية شديدة . واتضح ذلك عند شوقى فى أشعاره التى وجهها إلى الخلافة التركية ، وكانت أوروبا أعلنت عليها حرباً صليبية ، فكان ذلك يؤذى العرب والمسلمين ، واستغل ذلك شوقى فغناهم تركيات كثيرة . ولم تكن هذه التركيات تنشد بين يدى الخليفة كما كان يصنع الشعراء السابقون ، فالخليفة التركى لا يعرف العربية ، وإنما كانت تذاع على العرب والمسلمين فى صحفهم إرضاء لعواطفهم قبيل الخلافة .

ولفتت هذه التركيات شوقى إلى التغنى بالعاطفة الدينية ، فنظم مدائحه فى الرسول ، ووقف مع إخواننا المسيحيين ، فغناهم نغماً مسيحياً كثيراً يرضيهم . واستهدف لبعض أنغام عربية ووطنية . حتى إذا رجع بعد المنفى تحول جملة إلى العواطف الوطنية والعربية يصدر عنها فى شعره ، وكل ذلك ابتغاء رضا الجمهور الذى يقرأ شعره فى الصحف السيارة .

وهذا المؤثر فى صناعته اقترن به مؤثر آخر هو المناسبات المهمة من أعياد عباس ومن المناسبات والحوادث الكبرى ، فلم يترك مناسبة دون أن

يسجلها . ويتوسع شوقى فى ذلك فلا يترك فرصة من تهنئة أو موت عظيم أو ظهور اختراع أو إنشاء مؤسسة وطنية إلا ويصدق فيها بشعره ، وكأنما أصبح صحفياً خالصاً ، فهو يؤدى للناس الأخبار والأحداث فى قصائده الساحرة التى تنبض بالحياة الدافقة . وبذلك انتهى بهذا اللون من شعر المناسبات إلى الذروة العليا ، ولم يبق له من بعده إلا أن ينحدر ، وقد انحدر فعلاً ولم يعد يرضى أذواقنا . وبجانب هذه المؤثرات الثلاثة أثر فيه أيضاً الغناء ، وكانت له أذن موسيقية رائعة ، فما زال يتبع المغنين ، وكلما توفى كبير منهم صاغ فيه مراثيه ، حتى خلص له منهم محمد عبد الوهاب ، فاصطفاه لنفسه ، وألف له مجموعة من الأدوار والأزجال ، لا تزال تدور على كل لسان .

وذهبنا بعد ذلك نبحث فى مسرحياته ، فتحدثنا عن مقوماتها العامة ومدى اتصاله فيها بالمدارس الغربية من كلاسيكية ورومانتيكية ، ومدى انفصاله عن هذه المدارس . ولاحظنا ثلاثة تيارات تجرى فى مآسيه ، وهى التيار الفكاهى ، والتيار الأخلاقى ، ثم التيار الغنائى إذ كان يزواج فيها بين الغناء والتمثيل فطبعت بطابع غنائية كاملة ، سواء فى كثرة القصائد والأناشيد التى تنخللها ، أم فى نظام الشعر وأوزانه وقوافيه ، أم فى لغتها وموادها التصويرية . وقسمنا هذه المآسى قسمين : قسماً مصرياً ألفه مراعياً للعواطف الوطنية ، ويشتمل على ثلاث من مآسيه ؟ وهى مصرع كليوباترا وقمبيز وعلى بك الكبير ، وقسماً عربياً ألفه مراعياً للعواطف العربية والإسلامية ! ويشتمل على ثلاث أخرى هى مجنون ليلى وعنترة وأميرة الأندلس . وحللنا كل مأساة من هذه المآسى تحليلاً مفصلاً ، ذكرنا فيه محاسنها وعيوبها . وختمنا هذا الفصل بحديث عن ملهارة لم تطبع ، هى ملهارة « الست هدى » وهى تحفة ثمينة بين مسرحيات شوقى السابع ، وبها تنهى هذه الدراسة .

تعقيب

لم نتحدث فيها مرّة من صحف عن روايات أو قصص نثرية ثلاث ألفها شوقي في مطالع حياته الأدبية أثناء وظيفته بالقصر ، وهي على التوالي عذراء الهند ، ولادياس أو آخر الفراعنة ، وورقة الآس . وكلها أعمال أدبية غير تامة ، وكأن شوقي كان يمرن نفسه على عمل القصة .

وصنع حينئذ مسرحية لعلى بك الكبير ، ثم انصرف عنها ، غير أنها ظلت عالقة بنفسه حتى ألف مسرحيته الأخيرة التي تحدثنا عنها في غير هذا الموضوع . ونستطيع أن نقول أيضاً إن قصة لادياس كانت مقدمة لرواية قمبيز وإن اختلفت عنها في الموضوع ، إلا أنهما جميعاً تناولتا حوادث عصر واحد .

وقد استمد في «عذراء الهند» من تاريخ مصر القديم لعهد رمسيس الثاني كما استمد في «ورقة الآس» من أسطورة فارسية تجعل الملك سابور يستولى على حصن عربي . والروايات جميعاً لا نستطيع أن نسميها روايات تاريخية إذ غلبت عليها الألوان الخيالية .

وهي في الحقيقة صورة جديدة من القصص الخيالي الذي نقرؤه في ألف ليلة وليلة . وبذلك لم يقترب فيها شوقي من الذوق الغربي في تكوين القصة أو الرواية ، إلا ما قد يعرض له من حب وخيانات . وهو يضم إلى تأثره بألف ليلة وليلة تأثيراً آخر يظهر خاصة في القصتين الأوليين ، وهو تأثير يأتي من اتجاه مقابل لاتجاه القصص الشعبي في ألف ليلة وليلة ، ونقصد اتجاه المقامة المعروفة عند الحريري ومن نهج نهجه . فنحن نراه يلتزم السجع غالباً ، وكأنه يكتب قصة تعليمية للنشء يعلمهم أساليب البلاغة ، ويضع في أيديهم تعاويد السجع والبديع .

ومن هنا سقطت هذه القصص الثلاث بين كرسيين ، فلا هي صارت قصصاً شعبياً كآلف ليلة وليلة ولا هي صارت مقامات كمقامات الحريري . ويظهر أن طابع المقامات كان قوياً في نفس شوقي على نحومازى في أحاديث بنتاؤور ، وهي نقد اجتماعي صب أكثره في قوالب السجع .

وقد يكون أهم عمل له يتطابق مع المقامات كتابه « أسواق الذهب » الذي نشره في آخر حياته ، وهو يقترّب في اسمه من مقامات الزمخشري المعروفة باسم « أطواق الذهب » . ويذهب فيه مذهب الزمخشري من حيث الوعظ والإرشاد . وقد نوّه به في مقدمته لمقاماته كما نوّه بأطباق الذهب للأصفهاني ، قال : « سميت هذا الكتاب بما يشبه اسميهما ، وسميته بما يقرب في الحسن من اسميهما . وإنما هي كلمات اشتملت على معان شتى الصور ، وأغراض مختلفة الخبر ، جميلة الخطر . ومنها ما طال عليه القدم ، وشاب على تناوله القلم ، وألم به الغفيل من الكتاب والعلم . ومنها ما كثر على الألسنة في هذه الأيام ، وأصبح يعرض في طرق الأقاليم ، وتجري به الألفاظ في أعنة الكلام ، من مثل الحرية والوطن والأمة والدستور والإنسانية ، وكثير غير ذلك من شؤون المجتمع وأحواله ، وصفات الإنسان وأفعاله ، أو ماله علاقة بأشياء الزمن ورجاله . يكتنف ذلك أو يمتزج به حكم عن الأيام تلقيتها ، ومن التجارب استمليتها ، وفي قوالب العربية وعيتها ، وعلى أساليبها حبرتها ووشيتها » . ويقول شوقي عقب ذلك إن بعض هذه الخواطر كتبها في الأندلس والمكارة جارية والدار نائية . وواضح أنه استغل طريقة المقامات في النقد الاجتماعي والعظة والحكمة ، وهو يفتتح مقاماته أو أسواقه بقوله في الوطن :

« الوطن موضع الميلاد ، ومجمع أوطار الفؤاد ، ومضجع الآباء والأجداد ، الدنيا الصغرى وعتبة الدار الأخرى ، الموروث الوارث ، الزائل عن حارث إلى حارث ، مؤسس لبنان ، وغارس لحان ، وحى من فان ، دواليك حتى يسكسف القمران ،

وتسكن هذى الأرض من دوران . أول هواء حرّك المروحتين ، وأول تراب مسّ الراحتين ، وشعاع شمس اغترق العين . مجرى الصّبأ وملعبه ، وعرس الشباب وموكبه ، ومتراد الرزق ومطلبه ، وسماء النبوغ وكوكبه ، وطريق المجد ومركبه . أبو الآباء مُدّت له الحياة فخلد ، وقضى الله أن لا يبيّ له ولد ، فإن فاتك منه فانت فاذهب كما ذهب أبو العلاء عن ذكر لا يفوت ، وحديث لا يموت . مدرسة الحق والواجب ، يقضى العمر فيها الطالب ، ويقضى وشيء منها عنه غائب . حق الله وما أقدمه وأقدمه ، وحق الوالدين وما أعظمه ، وحق النفس وما ألزمه . إلى أخ تنصفه ، أو جار تسعفه ، أو رفيق في رحال الحياة تتألفه ، أو فضل للرجال تزيّنه ولا تزيفه . فما فوق ذلك من مصالح الوطن المقدمة ، وأعباء أماناته المعظمة ، صيانة بنائه ، والضمانة بأشياءه ، والنصيحة لأبنائه ، والموت دون لوائه . قيود في الحياة بلا عدد ، يكسرها الموت وهو قيد الأبد .

ويستمر شوقى في هذا النغم ، ويخرج إلى الجندى المجهول وقناة السويس والشمس والموت والشباب والخير والقلم وشاهد الزور والمال والأهرام والأمس واليوم والغد والمسجد الحرام والصلاة والصوم والزكاة والحج والجمال والأموعة والكاتب العمومى والزهرة والساقية . وهو في كل ذلك يرصف أسجاعاً وجملاً متقابلة ، لا تختلف في شيء عما نقرأه في كتب المقامات .

فإذا قلنا إن أسواق الذهب نهاية من نهايات المقامات لم نكن مغالين ولا مبعدين . ومع ذلك فالمقامات أخف منها روحاً ، ونقصد مقامات الحريرى مثلاً ، إذ نراها تختلف عن مقامات شوقى ، فهى لا تقف عند تصوير المعانى فحسب ، بل تصور أشخاصاً في العادة ، والأساس فيها أديب متسول يقع الناس في حباله ، وأثناء ذلك تعطى صورة دقيقة طريقة للمجتمع وأهله .

فشوقى لم يكن موفقاً حين حاول أن يحتذى على أمثلة المقامات ، والحقيقة أنه خلق شاعراً ولم يخلق ناثراً ، وقد رأينا مسرحيته أميرة الأندلس الثرية تضعف عن زميلاتها الشعرية لنفس هذا السبب ، إذ بناها على النثر ولم يبنها على الشعر . وألحَقَ أسواقه بمجموعة من الخواطر تجرى مجرى الحكم والأمثال ، وليس فيها عمق ولا دلالة نفسية على أحواله ، وإنما هي جمل يمكن أن تُؤثّرَ لجمال صياغتها لا لجمال فكرتها . ومهما يكن فقد أدّى شوقى بشعره ما لم يؤده بنثره وكان له فيه القِدْحُ المَعْلَى بين أبناء عصره ما

فهرس الموضوعات

صفحة	
٨ - ٥	مقدمة
٤٥ - ٩	الفصل الأول : الحياة
٩	(١) في حجر ربة الشعر
١٦	(٢) في القصر
٣٢	(٣) في المنى
٣٨	(٤) في الفضاء الطليق
١٠٢ - ٤٦	الفصل الثاني : الصناعة
٤٦	(١) مكونات الصناعة
٦٢	(٢) بين البديهة والتنقيح
٧٨	(٣) تيار قديم
٩١	(٤) تيار جديد
١٨٧ - ١٠٣	الفصل الثالث : المؤثرات
١٠٣	(١) النقد
١٣١	(٢) الجمهور والصحف
١٦٢	(٣) المناسبات
١٧٧	(٤) الغناء والمغنون

صفحة

٢٩٩-١٨٨	الفصل الرابع : المسرحيات
١٨٨	(١) مقومات في المسرحيات
٢٠١	(٢) مأس مصرية
٢٤٦	(٣) مأس عربية
٢٨٩	(٤) ملهاة
٣٠٩-٣٠٠	خاتمة
٣٠٠	(١) تلخيص
٣٠٦	(٢) تعقيب

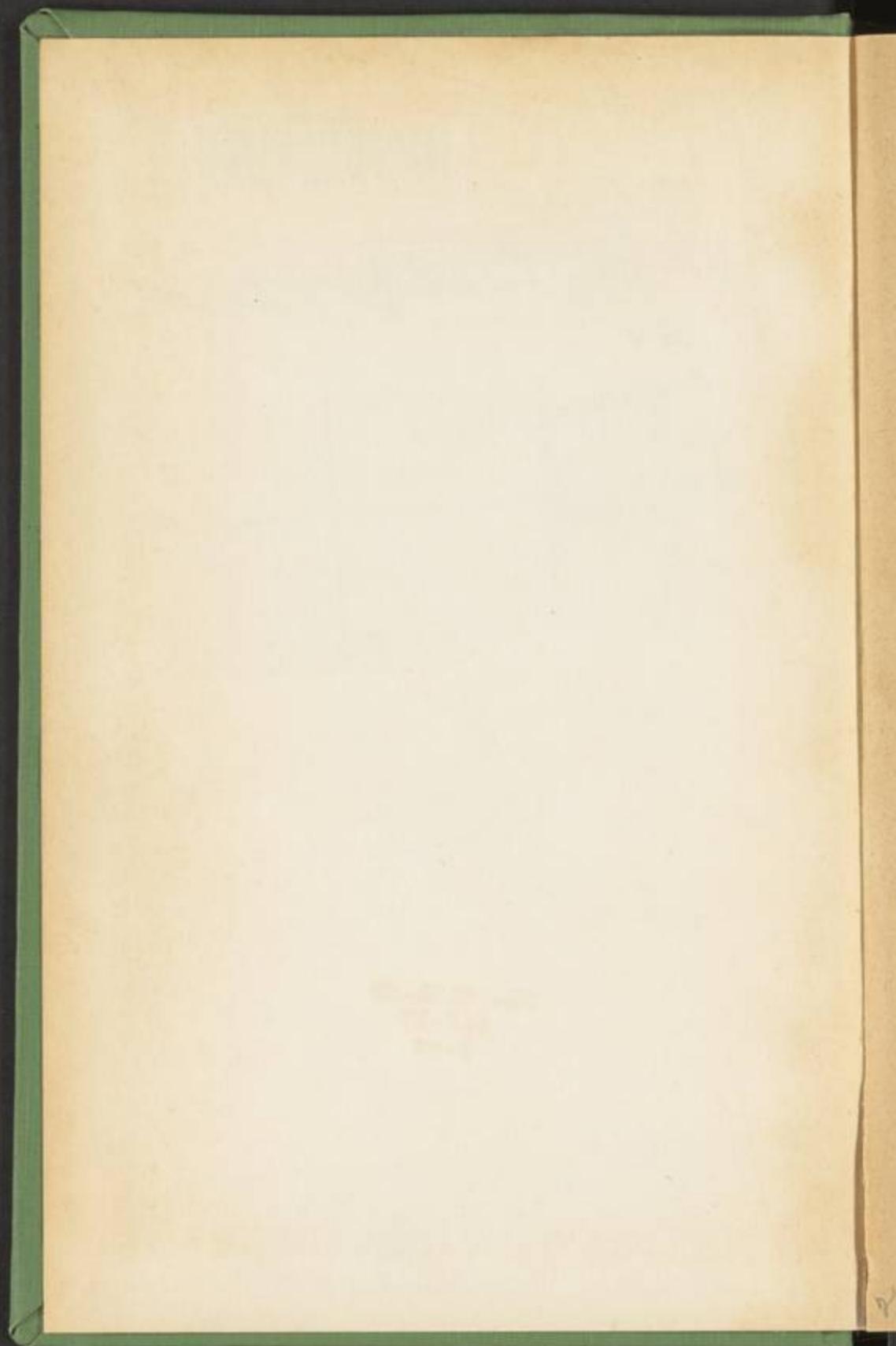
T

S

back

PB-39476-SB
542-17
5-cc

7252





New York University
Bobst Library
70 Washington Square South
New York, NY 10012-1091

DUE DATE

DUE DATE

DUE DATE

BOBST LIBRARY
RETURNED
JUN 9 1993
NOV 22 1993
BOBST LIBRARY
CIRCULATION

BOBST LIBRARY
RETURNED
JUN 10 2012
REUR EL
JUN 10 2012
BOBST LIBRARY

BOBST LIBRARY



3 1142 00771 7906



NYU - BOBST



31142 02906 9823

PJ7862.H3 Z4

Shawqi sha



NYU

BOBST LIBRARY
OFFSITE