Gaylord
PAMPHLET BINDER
Syracuse, N. Y.
Stockton, Calif.

THE LIBRARIES

COLUMBIA UNIVERSITY

GENERAL LIBRARY

Shawqi

جامعة الدول العربية

معهد الدراسات العربية العالية

محاضرات

عن

مسرحيات شوقي

حياته وشعره

ألقاها

الدكتور

محمد مندور

[على طلبة قسم الدراسات الأدبية]

١٩٥٤

١٩٥٥

محاضرات عن

مسرحيات شوقي

جامعة الدول العربية

معهد الدراسات العربية العالية

محاضرات

عن

مسرحيات شوقي

حياته وشعره

ألقاها

الدكتور

محمد مندور

[على طلبة قسم الدراسات الأدبية]

١٩٥٤

١٩٥٥

893.2Sh25
DM

893.7Sh25
DM

PJ
7862
.H3
Z764
1955

26726F

العرب والأدب التمثيلى

من المقطوع به أن الأدب التمثيلى فن غربى لم يبتدىء أدباء وشعراء اللغة العربية فى معالجته إلا منذ قرن من الزمان تقريبا . فهو فن جديد فى الآداب العربية لايزال حتى اليوم يتلمس سبيله و يتطلع إلى النضوج والأصالة . وليس من شك فى أن العرب قد تعلموه فى العصر الحديث عن الغربيين كما تعلمه هؤلاء عن اليونان القدماء .

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

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

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

90/30/68 7 YPS

وكذلك الأمر فى المشاهد الدينية التى تحكى على نحو بدائى ، مقتل الحسين أو غيره عند الشيعة ، فى كربلاء أو سواها . وإنما يجرى البحث فى أسباب عدم معرفة العرب لهذا الفن أو عدم اختراعهم له .

ولقد تناول هذه المشكلة عدد من النقاد والباحثين . ففى المجلد ٣٢ (ص ٥٦٣) من مجلة «المشرق» ، تناول الأستاذ ادوارد حنين هذه المشكلة وحاول أن يجد لها تعليلا فى طبيعة الشعر العربى القديم وفى طبيعة العقلية العربية ومنافاتهما لطبيعة الأدب المسرحى . فلاحظ بحق أن الشعر العربى القديم يمتاز بخاصيتين كبيرتين هما : الخطابة والوصف الحسى الدقيق ؛ وهذا صحيح فى جملته فنفحة الخطابة طاغية على ذلك الشعر ، وأروع قصائد الأدب العربى القديم تقوم على توجيه الخطاب للإنسان أو الناقة أو الدمن والديار . ومن منا لا يذكر : « قفانبك » و « يادارمية » و « يادار عبلة بالجواء تكلمى » . . . الخ الخ . وفى الشعر العربى القديم أدق وصف وأروعه لعالمهم الحسى وما فيه من حيوان وجماد وظواهر طبيعية ، فضلا عن الإنسان ، وبخاصة المرأة ومواضع جمالها وفتنتها تبعا لذوقهم السائد . وبحكم غلبة التقليد فى الأدب العربى والحرص على عمود الشعر وقوالبه المتوارثة ، ظلت هاتان الخاصيتان غالبتين على الشعر العربى فى معظم عصوره . وإذا كانت قد حدثت بعض التطورات مثل تغنى الشعراء الغزليين فى العصر الأموى بحبهم ، وشكواهم لواعجه فعبروا عن بعض أحاسيس النفس البشرية ووصفوها وصفا نفسيا جميلا ، وإذا كان شعر الفكرة قد ظهر عند المتنبى وأبى العلاء ، فإن كل هذا لم يغير الطابع العام للشعر العربى الذى ظل فى جملته شعر خطابة ووصف حسى .

وهاتان الخاصيتان تدلان بوضوح على طبيعة العقلية العربية والملكات المسيطرة فيها . فالعربى القديم قضت حياته بأن يعتمد على النغمة الخطابية فى شعره كى يستثير مشاعر قبيلته ويستنفرها للغزو أو رد الاعتداء وكان الشعر هو لغة خطابتهم . وهو رجل شحذت حياته فى المهامة والقفار فى نفسه ملكة الملاحظة الدقيقة لما حوله ،

من إنسان وحيوان وجماد . ولم تلهب خياله جبال شاهقة ولا غابات ، بل ظل بصره ينقب فى جزئيات الصحراء المنبسطة أمامه . ومن المعلوم أن الأدب التمثيلى يتطلب خيالا واسعا يخلق الأحداث والشخصيات ويتصور المواقف وما تومى به من حوار .

ومن الغريب أن العرب قد عرفوا الأوثان وتعدد الآلهة بل وعرفوا الجن وعوالمه ، ومع ذلك لم تنم عندهم الأساطير على نحو ما نمت عند اليونان مثلا ، بل وعند المصريين القدماء إلى حد بعيد فى أسطورة ايزيس واوزوريس وغيرها . مما يدعونا إلى أن نسلم بأن الناقد الكبير هيبوليت تين لم يكن مخطئاً كل الخطأ عند ما جعل الجنس والبيئة من العوامل الأساسية فى تمييز أدب أمة عن غيرها . ومن الممكن تدعيم هذه الحقيقة أيضا بما نلاحظه من أن العرب قد كانت لهم أيام وحروب وغزوات بين القبائل المختلفة ، ومع ذلك لم ينشأ عندهم شعر الملاحم على نحو ما نجد فى « الإلياذة والأودسا » عند اليونان ، أو « الأنيادة » عند الرومان . بل وأحيانا فى بعض الآداب الأوربية الحديثة مثل ملحمة « رومان رولان » أو « الفرنسياد » عند الفرنسيين .

ومن العجب أن لا تخلق الحروب الصليبية عند العرب هذا الفن كما خلقته عند الفرنسيين أو غيرهم من الغربيين ، مع أن فى بطولة صلاح الدين مايبذ بروعته بطولة رولان وغيره . وإن يكن الشعب قد تدارك ما فات فصحاء الأدب فألف فى العصور المتأخرة ملاحمه الشعبية عن عنترة وأبى زيد الهلالى وغيرهما .

وإذا كانت طبيعة الشعر العربى القديم وخصائص العقلية العربية لم تساعدا على اختراع الأدب التمثيلى الذى يعتمد على الخيال والتشخيص وتحليل النفس البشرية ، أو معالجة الصراع بين الإنسان والآلهة أو بينه وبين قوى الطبيعة المحيطة به ، أو بينه وبين القضاء والقدر أو الزمن أو الجبر الكونى ، أو بينه وبين المجتمع وضروراته وتقاليده وأخيراً بينه وبين نفسه — اذا كان هذا هو الوضع الأصيل عند العرب فان الباحثين يتساءلون : لماذا لم يأخذ العرب الأدب التمثيلى عن اليونان على نحو ما أخذوا مبادىء العلوم والفلسفة والمنطق فى العصر العباسى ، عندما نشأت الترجمة

وتوثقت الصلة بين العرب والثقافات الأجنبية ، وذلك باعتبار أن المحاكاة مدرسة حقيقية للاصالة ، وقد كان من الممكن أن يلقح العرب الأدب التمثيلى بعقليتهم الشرقية الخاصة على نحو ما لقحوا الفلسفة اليونانية .

ولقد تناول الأستاذ توفيق الحكيم هذه المشكلة فى مقدمة مسرحيته عن الملك أوديب ، فعالجها علاجا عاما إلا أنه قد تضمن الكثير من الحقائق الأساسية ، كما تناولها كثيرون غيره فى مصر ولبنان وغيرهما من البلاد العربية .

ولا شك أن الأدب التمثيلى عند اليونان كان وثيق الصلة بديانتهم الوثنية . ففى أحضان تلك الديانة نشأ ، ولتشخيصها وتجسيمها وعرض مبادئها وفلسفتها وضعت أولى مسرحياته . ومن المعلوم أن هذا النوع من الأدب قد نشأ من عبادة ديونيزوس أى باكوس آله الكرم والخمر ، وذلك على عكس العلوم والفلسفة التى هى ملك شائع بين البشر ، تستطيع أن تتمثلها كافة العقول ولا ترتبط بأوضاع دينية أو اجتماعية خاصة ، فلا تعارض بينها و بين الإسلام ، بل بالعكس استخدمت فى تأييد الإسلام والمحاجة دونه بالتفكير المنطقى والحجج والأدلة العقلية عند علماء الكلام وفقهاء الشرع ، و بخاصة أورجانون أرسطو الذى طغى على التفكير العربى .

ومع ذلك فلدينا الآن الترجمة العربية القديمة لكتابى الريتوريقا أى الخطابة أو البلاغة والبويتيقا أى الشعر لأرسطو . ولكنه إذا كان من الراجح أن الكتاب الأول قد أثر تأثيرا كبيرا فى وضع أسس النحو والبلاغة العربية ، فإن الكتاب الثانى لم يحدث أثرا فى توجيه العرب نحو أدب الملاحم والأدب التمثيلى ، اللذين لم يعرفهما العرب الأولون . ومن الثابت أن أعلام الفلسفة العربية أنفسهم مثل الفارابى وابن سينا وابن رشد ، فضلا عن عامة العرب ، لم يفهموا حديث أرسطو عن هذين الفنين كما يتضح من شروحهم وتعليقاتهم على كتاب الشعر . وقد نشرها حديثا الدكتور عبدالرحمن بدوى مع ترجمة جديدة لهذا الكتاب والترجمة العربية القديمة ، وفيها نلاحظ كيف أن المترجمين قد أوقعوا بعض هؤلاء المفكرين الكبار فى الخطأ ، وترجموا

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

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

وهكذا يتضح إلى أى حد تتعارض الفلسفة الدينية عند اليونان مع الفلسفة الدينية فى الإسلام ، مما لم يكن يسمح بنقل الأدب التمثيلى اليونانى إلى البيئة الإسلامية.

هذا هو السبب الأساسى لعدم انتقال الأدب التمثيلى إلى الأدب العربى . وأما ما دون ذلك من أسباب فإنها أمور ثانوية كان من الممكن التغلب عليها لو لم يقم هذا العائق الروحى الخطير . فإذا كان عرب الجاهلية لم يكن من المتصور أن يقيموا المسارح ، فإن خلفاء العباسيين وملوك الأندلس قد كان من الميسور لهم أن يقيموها بعد أن ازدهرت فى أيامهم معالم الحضارة والترف بكافة أنواعها .

وهناك سبب آخر أسهب فى الحديث عنه الأستاذ إدوار حنين ، فى مقاله بمجلة المشرق المشار إليها فيما سبق ، وهو تحريم الإسلام لصنع التماثيل محاربة منه للوثنية الجاهلية ، وهذه حجة واهية الصلة بالأدب التمثيلى ، بالرغم مما بذله الباحث الفاضل من جهد فى إثبات أن خلق الشخصيات الروائية ضرب من صنع التماثيل المحرمة . وذلك لأنه سواء صح أو لم يصح أن الإسلام الصحيح يحرم صنع التماثيل على نحو مطلق مستمر أو لا يحرمه ، فإن صنعها يختلف بالبداهة إختلافا تاماً عن تصوير الشخصيات وتحريكها فى المسرحية . ومن المعلوم أن الأصل الفلسفى العام لتصوير الشخصيات الروائية ، بل وخلق كافة ألوان الأدب إنما هو المحاكاة كما قال أرسطو ، لا الخلق من العدم . أى محاكاة الطبيعة الخارجة من يدى الإله . ولقد أسهب أرسطو فى إيضاح هذا الرأى فى كتاب الشعر . ولذلك يصعب علينا أن نسلم بما ظنه الاستاذ حنين من أن الإسلام قد رأى فى التشخيص التمثيلى اليونانى تحديا لقدرة الله أو محاكاة لها .

وأيا ما يكون الأمر فإن العرب لم يعرفوا أدب اليونان التمثيلى ولم ينقلوه ولم يحاكوه ولذلك ظل غريبا عنهم حتى كان العصر الحديث ، وكان الاتصال بالغرب عن طريق البعثات الدينية فى الشرق العربى وعن طريق الحملة الفرنسية على مصر ، فأخذ العرب يتلمذون على الغربيين فى هذا الفن الأدبى الأصيل ، أحيانا بالنقل والتحوير وأخيرا بالوضع والابتكار .

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

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

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

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

التياران الشرقى والغربى فى مسرح شوقى

رأينا فيما سبق كيف أن العرب القدماء لم يعرفوا المسرح ولا الأدب التمثيلى ، مما يقطع بأن المحدثين منهم أخذوا بلا شك هذا الفن الأدبى عن الغرب . ومع ذلك فمن المؤكد أنهم لم يستطيعوا التخلص من اتجاهاتهم النفسية المتوارثة ولا من خصائص تراثهم الأدبى ، عند ما أخذوا يعالجون هذا الفن الجديد بحيث يتحتم تمييز التيارين الشرقى والغربى فى مسرح الشاعر العربى الأصيل أحمد شوقى .

وإذا كان مسرح شوقى يقوم فى هيكله الفنى العام ، من حيث أنه يتناول فى كل مسرحية موضوعا يعرضه بواسطة شخصيات تتحرك وتتحاور على خشبة المسرح . ويتطور الموضوع إلى أن يصل إلى أزمة ثم ينتهى بحل تلك الأزمة على نحو ما ؛ فإن الروح التى يتناول بها الأديب هذا الموضوع وأنواع الأفكار والأحاسيس والاتجاهات الأخلاقية ، فضلا عن أسلوب العلاج ووسائله العقلية والجمالية ، قد كانت بحكم الضرورة والتراث الموروث والتركيبات النفسية شرقية عربية . ولا بد فى تحليل هذا المسرح تحليلا صحيحا ، من أن نتبين عناصر كل من الإتجاهين الغربى والشرقى وتفاعل أحدهما مع الآخر .

أما عن التيار الغربى فمما لاشك فيه أنه لولا ماشاهده أحمد شوقى فى فرنسا بصفة خاصة من ألوان هذا الفن لما خطر بباله أن يلج بابه . ومن يطلع على المقدمة التى كتبها شوقى للجزء الأول من شوقياته سنة ١٨٩٨ ، يلاحظ بوضوح أن الشاعر قد أخذ بالوان الأدب الغربى ، بمجرد أن استقر به المقام فى فرنسا ، حيث أرسله خديو مصر توفيق باشا فى بعثة لمدة أربع سنوات ، ليدرس فيها الحقوق و يطلع على الآداب الفرنسية ، حتى يعود منها بقبس يشعل أضواء جديدة فى الآداب العربية ، على نحو ما قال وزير مصر رشدى باشا ، فى خطاب أرسله إلى الشاعر على لسان الخديو . بل لقد بلغ الأمر بذلك الخديو ، أن حث الشاعر على أن يمعن النظر فى دراسة معالم الحضارة والثقافة

الفرنسية ، أكثر من اهتمامه بدراسة القانون التى قال الخديو للشاعر عنها ، إنه يستطيع تحصيلها من الكتب وهو مستقر فى بيته بمصر .

ولقد لاحظ الشاعر منذ حداثته ما ابتلى به الشعر العربى من ضيق الأفق ، بسبب اقتصاره فى الغالب على المدح ، واعتماد شعراء العربية على الملوك وذوى السلطان فى رواج بضاعتهم وود الشاعر ان لو استطاع أن يخرج من هذا الأفق الضيق الذليل ، إلى مجالات الشعر الرحبة الطليقة . ولكنه لسوء الحظ كان من جهة رجلا طموحا مدينا للخديوى بافضال كبيرة ، كما كان من جهة أخرى رجلا حذرا يخشى الخروج على لأوضاع والتقاليد الثابتة المتوارثة . حتى ليقول فى المقدمة الآنفة الذكر ، إنه تبين « أن الأوهام إذا تمكنت من أمة كانت لباغى إبادتها كالأفعوان لايطاق لقاؤها ، و يؤخذ من خلف باطراف البنان » وهو يقصد بالأوهام هنا التقاليد المرعية والاتجاهات المتوارثة . ولذلك نراه يخضع لهذه التقاليد بالرغم من ثورته النظرية عليها ، و يعترف فى صراحة بأنه كمن ينهى عن شىء و يأتى مثله . و يبرر مخاوفه تلك ببعض محاولات قام بها لإخراج الشعر من أفقه الضيق المحدود بالمديح ، إلى آفاق أوسع . فيقول إنه أراد أن يحتال للأمر بأن يستبقى المديح ، على أن يجمع فى القصيدة بينه وبين الشعر الطليق المعبر عن خوالج قائله الشخصية ، و بالفعل أرسل إلى الخديوى قصيدة مدح استهلها بما يشبه قصيدة مستقلة فى الغزل وتحليل نفسية المرأة وهى التى مطلعها :

خدعوها بقولهم حسناء والغوانى يغرهن الثناء

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

وكان شوقى كثير التردد على مسرح الكوميدى فرانسيز فى باريس ، حيث شاهد الكثير من روائع الأدب التمثيلى الكلاسيكى والرومانتيكى والمعاصر . فأولع بهذا الفن ، وعنّ له أن يحاكيه . وبالفعل وضع وهو لايزال يطلب العلم بباريس أولى مسرحياته وهى « على بيك » ، وأرسلها إلى السراى . وتلقى من رشدى باشا مايفيد أن الخديوى قرأها وناقشه فى بعض أجزائها وتفكه بها ، وكان هذا هو كل تقدير الخديوى لها . ومن البديهى أن الخديوى كان أحرص على مدح الشاعر له وتخليد ذكره من قراءة أو مشاهدة مسرحيات لربيبه الشاعر . ولذلك طواها شوقى بين أوراقه إلى أن رجع إليها فى أواخر حياته، عندما انصرف إلى الأدب المسرحى بمعظم جهده ، فأعاد كتابتها من جديد على الوضع الذى نعرفه الآن .

ويفيئنا شوقى نفسه أنه لم يتأثر بالأدب التمثيلى الغربى الفرنسى فحسب ، بل وتأثر أيضا بالشعر الغنائى وبخاصة الرومانتيكى . فنقل إلى العربية قصيدة « البحيرة » الشهيرة للامارتين ، كما تأثر أيضا بحكايات لافونتين على لسان الحيوانات وحاكاها... فألف عدة حكايات مماثلة أو مقتبسة نشرها فى ديوانه الأول ورأى فيها وسيلة طيبة لتهذيب الأطفال .

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

التى لا تزال مخطوطة حتى اليوم . ويحدثنا ابنه الأستاذ حسين شوقى فى كتابه «أبى شوقى» عن شروعه فى تأليف روايتين أخريين ، أحداهما عن «البخيلة» والثانية عن « محمد على الكبير » ، وكتب منهما أجزاء يظهر أنها فقدت ، وإن كان ابنه يظن أن والده قد خلفهما عند الدكتور سعيد عبده الذى كان يكثر من صحبته .

من هذه اللمحة التاريخية يتضح أن شوقى قد عرف الأدب الغربى بما فى ذلك الأدب المسرحى . ولكن هل يمكن تحديد الكتاب أو المذاهب التى تأثر بها الشاعر ؟ للجواب على هذا السؤال ، لانجد اعترافات خاصة من الشاعر ولا من المحيطين به ، الذين كتبوا عنه كابنه فى « أبى شوقى » أو الأستاذ أحمد عبد الوهاب أبو العز سكرتيره فى « اثنى عشر عاما فى صحبته أمير الشعراء » ، ولا فى ذكريات الأمير شكيب أرسلان فى « أحمد شوقى أو صحبه أربعين عاما » . ولكننا نستطيع بدراسة مسرحياته وفنه فيها أن نستنتج تأثراته المختلفة .

والواقع أن شوقى لم يأخذ أصول الأدب المسرحى عن كاتب واحد ، ولا عن مذهب بعينه ، بل جمع بين عدة اتجاهات غربية وأضاف إليها اتجاهات أخرى شرقية عربية . وهو يميل بعقليته الشرقية وتراثه الثقافى فى داخل المذهب الواحد ، إلى أديب دون آخر . فنراه مثلا يتأثر بالكلاسيكية الفرنسية ، ولكنه يميل إلى ناحية كورنى أكثر من ميله إلى ناحية راسين . ونراه يود أن يتخذ من المسرح « مدرسة لعزة النفس والإباء ونبل الأخلاق ، على نحو ما فعل كورنى . وإذا كان قد تحدث عن الغرام والجنون به ، فإنه لم يصوره قط على نحو ما فعل راسين ، بل اخضعه فى الغالب لمبادىء الأخلاق وسطوة التقاليد ، بما فيها من عادات مرعية ومشاعر وطنية أو قلبية . فكليوباترة تضحى بحبها فى سبيل وطنها ، وتضع مجده فوق « عبقرى جمالها » . وليلى تضحى بغرامها نزولا على التقاليد العربية التى لاتبيح زواجها بمن شبب بها وفضح غرامه بها . ونتيتاس تضحى بنفسها زوجة لقمبيز فداء لوطنها . وإن كان هذا الاتجاه الأخلاقى لم يخل من اضطراب وشوائب وتناقض أحيانا فى مجموع مسرحياته ، إذ ترى عبلة مثلا

لا تعبأ بتلك التقاليد ولا تؤثر على عنترة أحدا ، مع أن تلك التقاليد كانت أشد قوة فى حالة عنترة منها فى حالة قيس ليلى ، وذلك بحكم أن عنترة كان ابنا لزبيبة الأمة الزنجية ، بينما كان قيس عربيا خالصا من بنى عامر . ولكن هذا التناقض لا ينحى عن مسرح شوقى طابعه الأخلاقى العام ، ولا يدخله فى تيار المسرح التصويرى النسبى الذى يتميز به راسين ، « مصور الشهوات البشرية » .

وتأثر شوقى بكورنى أكثر من تأثره براسين ، لا يمنع من أنه قد تأثر بالمذهب الكلاسيكى بوجه عام ويمكن تلخيص أوجه التأثر بالمسائل الآتية :

١ — اختار شوقى لمآسيه موضوعات تاريخية سواء أكان هذا التاريخ حقيقيا أم أسطوريا ، وذلك على نحو ما فعل الكلاسيكيون الفرنسيون[1] . وإذا كان هؤلاء قد استقوا موضوعاتهم من تاريخ الإغريق والرومان القدماء ، فإن شوقى قد استقاها من تاريخ مصر وتاريخ العرب . فالاتجاه واحد إذ عاد كل إلى أصوله التاريخية . وإذا كان الفرنسيون قد صبوا فى قوالب مسرحياتهم القديمة عقليتهم ومشاعرهم الانسانية الحديثة باعتبارها إنسانية عامة ، تصح فى كافة العصور والأزمان حتى سمى أدبهم الكلاسيكى بالأدب الإنسانى على نحو مطلق ، واستبدلوا الآلهة وارادتها وقضاءها بالدوافع الإنسانية المفطورة فى جبلة البشر ، فإن شوقى كرجل شرقى مولع بالاتجاهات الأخلاقية والروحية قد غلّب تلك الاتجاهات على الدوافع النفسية الإنسانية ، واتخذ من مشاغل قومه ومقتضيات بيئته ، محركات لمسرحياته ، وفسر التاريخ على ضوء تلك الاتجاهات ونظر إلى الماضى من الوجهة الأخلاقية . فكيلو باترة لا تغدر بانطونيو لأنها أحست بافول نجمه وشروق نجم اوكتافيو ، ورغبت فى إغواء هذا النجم الصاعد لانحلال خلقها وسيطرة شهوة المجد على نفسها ، بل لسياسة وطنية عميقة ، هى أن تترك قواد الرومان يفنى بعضهم بعضا ، لتنفرد هى بعد ذلك بالسيطرة على الشرق

---

(١) علل كورنى ذلك بقوله : « إن الحوادث الروائية حتى التى تعتبر فى نظر العقل المجرد خارقة لا يلبث أن يألفها العقل ويستسيغها عندما تقدم إليه كحوادث تاريخيـة وقعت بالفعل » كما اضطر راسين إلى أن يدافع عن اختياره موضوع مسرحيته ، من حياة تركيا المعاصرة له .

والغرب معا ، ونتيقاس لا تقبل الزواج من قمبيز فرارا من حبها الفاشل لتاسو ، بعد أن انصرف عنها إلى نفريت ، بل لتفدى وطنها الذى كان قمبيز يهدد بغزوه والسيطرة عليه ، إذا لم يقبل فرعون مصر أن يزوجه من ابنته ، وهكذا فى كثير من المواطن الأخرى فى مسرحياته . ومن البيّن أن الاتجاهات النفسية عند الغربيين جاءت أكثر عمقاً و إيحاءاً من الاتجاهات الأخلاقية التى اصطنعها شوقى مهما يكن نبل نزعته .

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

٣ — من المعلوم أن الكلاسيكية تقسم الأدب المسرحى إلى تراجيديا وكوميديا أى مأساة وملهاة ، وتختص المأساه بتصوير حياة الملوك والأمراء والأبطال ، على نحو ما كانت تفعل المسرحيات الأغريقية القديمة فى تصوير الآلهة وانصاف الآلهة ، فضلا عن الملوك والأبطال . بينما تختص الكوميديا بتصوير حياة الشعب بل ودهمائه . وكذلك فعل شوقى فمآسيه كلها تدور حول حياة الملوك والأمراء والأبطال ،

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

٤ — ولقد زعم بعض النقاد أن شوقى قد تأثر بالكلاسيكية فى ناحية فنية دقيقة ، وهى ايثاره للوصف على المشاهد فى بعض أحداث مسرحياته. فهو مثلا لا يحاول أن يعرض على المسرح حرب أنطونيو مع أوكتاف أو حرب على بك الكبير مع محمد على أبى الذهب . ولكننا فى الحق لا نستطيع أن نجزم بصحة هذا التأثر وذلك لأن شوقى ربما حمل نفسه هذا المحمل خوفا من صعوبة إخراج مثل هذه المشاهد الواسعة على المسرح العربى . كما نلاحظ من جهة أخرى أن شوقى لم يحجم عن عرض كثير من المآسى العنيفة على المسرح على نحو ما فعل شكسبير والرومانتيكيون من بعده ، إن لم يكن قد بذهم جميعا أحيانا. فكم من الضحايا والانتحارات وكم من الموتى لم يحجم عن عرض مشاهد موتهم على خشبة المسرح أمام النظارة ، فانطونيو لا ينتحر وحده بل يسبقه أوروس خادمه ، وكليوباترة لا تنتحر وحدها بل تصاحبها وصيفتاها . وإذا كانت هيلانة قد أنقذت، فإن شرميون قد ولت إلى العالم الآخر . وفى عنترة لا يجندل البطل الرجال بسيفه فحسب ، بل ويخرون أحيانا لمجرد سماع صيحته . وبوجه عام لا يحجم شوقى عن إراقة الدماء ونثر الأشلاء على خشبة المسرح . وبذلك لا يمكن

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

٥ — من المقرر فى المسرح الكلاسيكى أن تبنى المسرحية فى أساسها على أزمة تتصارع فيها قوى نفسية وأخلاقية متعارضة ومن البين أن شوقى قد بنى مآسيه فى جملتها على هذا الصراع ، و إن ظل أحيانا سطحيا وشلا لا يتعمق أغوار النفس البشرية ولا يشق الحجب عن خفايا العقل الباطن وعمل الغرائز وشهوات النفس ونزواتها الدفينة. فالصراع قائم فى كيلو باتره بين حبها ومجدها السياسى، وفى ليلى بين غرامها وتقاليد قومها ، وفى عنترة بين القيمة الشخصية للفرد وتقاليد المجتمع . و إن يكن هذا الصراع لا يجرى فى الغالب بين نزعات النفس المختلطة ، بقدر ما يجرى بينها و بين التقاليد أو مبادىء الأخلاق . ولكن مسرحه على أية حال ، يعتمد فى أساسه على الصراع لا على التصوير والتحليل كما تعتمد الدراما الحديثة .

* * *

ومع أن شوقى قد استمد كل هذه الأصول العامة من الكلاسيكية ، إلا أنه لم يتقيد بها فى كثير من الأصول الأخرى التى نذكر منها :

١ — من المعلوم أن الكلاسيكية قد تعصبت لما يسمونه « الوحدات الثلاث » ، أى وحدة الموضوع والزمان والمكان . بمعنى ألا تحتوى المسرحية إلا على موضوع واحد وأن تجرى أحداثها جميعا فى مكان واحد وفى زمن لا يتجاوز أربعا وعشرين ساعة . وبمراجعة مسرحيات شوقى نجد أنه لم يتقيد بهذه الوحدات . ففى مصرع كليو باترة حب آخر بين هيلانة وصيفتها وحابى أحد اتباعها . وفى على بك الكبير نجد إلى جوار غدر محمد بك أبو الذهب بسيده ، قصة ولع مراد بك بآمال ، ثم اكتشافه اخوته لها . ونحن لا نذم الخروج على المعنى الضيق لوحدة الموضوع ، فقد أثبت الأدب المسرحى الخالد أنه لا ضير من الخروج على المعنى الضيق لهذه الوحدة ، ولكن على شرط أن تكون الموضوعات الثانوية وثيقة الصلة بالموضوع الأصلى ، موضحة لبعض

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

٢ — من المعلوم أيضا أن الاتجاه الأصيل فى المسرح الكلاسيكى بل وفى غيره ، أن تنتهى التراجيديا بخاتمة محزنة ، كما تنتهى الكوميديا بخاتمة مضحكة أو سارة على الأقل . وإن تكن هذه القاعدة غير مطلقة ففى الكثير من كوميديات موليير تأتى الخاتمة محزنة على نحو مانشاهد فى « عدو البشر »أو « دون جوان» ، وإن يكن من النادر أن لا تنتهى التراجيديا بمأساة . ومع ذلك لم يأخذ شوقى بهذه القاعدة العامة على نحو مطرد ، فإذا كانت كليوباتره تنتهى بعدة انتحارات ، كما تنتهى مجنون ليلى بموت البطلين قيس وليلى ، فإن عنترة تنتهى بزواجه من عبلة بل وزواج صخر من ناجية أيضا . ونحن لا نلوم شوقى لعدم خضوعه لهذه القاعدة العامة ولكننا نلومه لبلبلة إحساس القارىء أو المشاهد ، بمحاولته دائما تخفيف قوة الانفعالات التى تنتهى بها مآسيه . ولا نستطيع أن ندرك حكمة لهذا الاتجاه الذى اتخذه . ففى مصرع كليوباترة مثلا كان من المفهوم ومن دواعى الأدب المسرحى القوى ، أن تنتهى تلك المأساة العاتية بانتحار البطلين . ولكن شوقى يأبى إلا أن يصحب تلك الخاتمة المؤثرة بخاتمة أخرى هى زواج هيلانة من حابى وانطلاقهما إلى طيبة ليعيشا سعيدين فى الضيعة التى أوصت بها لهما الملكة المنتحرة . وفى أميرة الأندلس تختتم المأساة بانهيار

دولة المعتمد بن عباد من أشبيلية وسجن الملك الشاعر وأسرته فى شمال أفريقيا عند ملك المرابطين يوسف بن تاشفين ، ومع ذلك يأبى شوقى ألا أن ينعقد زواج بثينة ابنة هذا الملك العاثر بخطيبها حسون فى نفس ذلك السجن . وهو بذلك يضعف من قوة أثر مآسيه ، ويجردها من إثارة عاطفتى الخوف والشفقة التى ركز فيهما ارسطو وظيفة المسرح وجعلهما وسيلة تطهير النفوس .

٣ — والكلاسيكية جعلت من أصولها مبدأ فصل الأنواع بمعنى أن التراجيديا يجب أن تكون احداثها مأساة متتابعة الحلقات لا يتخللها أى مشهد مضحك ولا أية فكاهة . كما أن الكوميديا يجب أن تكون مهزلة خالصة لا تجرى المأساة فى أى عرق من عروقها . ولكن الرومانسية سخرت من هذه القاعدة ، مستشهدة بمآسى شكسبير الخالدة التى لا تخلو من مناظر ساخرة ضاحكة ومن شخصيات هزلية رائعة . والظاهر أن شوقى لم يؤمن بما نادت به الكلاسيكية فى هذا السبيل . ففى الكثير من مآسيه نجد ألوانا من الفكاهة بل وشخصيات مضحكة مثل أنشو فى « مصرع كليوباترة » ومقلاص فى « أميرة الأندلس » بل و بشر فى مطلع « مجنون ليلى » . وقد كانت فلسفة شكسبير والرومانتيكيين فى هذا الخلط تقوم على أن المسرح عرض للحياة ، ومادامت الحياة لا تتورع عن أن تجمع بين المضحك والمبكى فليس هناك مايدعو المسرح إلى ذلك التورع ، والحجة سليمة ولكن هناك فرق كبير بين مضحكات شكسبير مثلا ومضحكات شوقى . فالمهرج اوفولستاف عند شكسبير فيلسوف لاذع تقطر ابتساماته وسخريته أسى ، وتكشف عن أعمق الجوانب فى مآسيه ، وأما عند شوقى ففكاهته لفظية سطحية ، وإن كان من الحق أن نعترف بأن مقلاص فى « أميرة الأندلس » يرتفع أحيانا إلى مستوى رفيع من الحكمة الإنسانية المرة يقذف بها فى صراحة دامية . وأكبر الظن أن شوقى لم يمد فى مآسيه هذه الخيوط الضاحكة إلا مجاراة للروح المصرية المولعة بالنكتة اللفظية والمرح الخفيف .

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

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

* * *

وهكذا يتضح كيف أن شوقى لم يتقيد بتيار خاص ولا بمذهب معين ، بل جمع بين الشرق والغرب وبين مذاهب الأدب المختلفة . والظاهر أنه لم يتعمق دراسة فلسفة الأدب ولم يكوّن لنفسه حصيلة نظرية من تلك الفلسفة وإنما كان يستهدى ذوقه الخاص وتفكيره القريب المنال . والواقع أن الفلسفات الأدبية والمذاهب لاترتجل ولا تصطنع ، وإنما تولدها تيارات فكرية وعاطفية خاصة أو حالات نفسية واجتماعية بعينها . وكان شوقى رائدا فى مجال المسرح الشعرى ولم يكن فى الميدان غيره حتى تتشعب المذاهب وتتنوع الفلسفات . ولا ينبغى أن نأخذه بالأصول التى سار عليها هذا المذهب أو ذاك فى الأدب الغربى ، فالكثير من تلك الأصول نسبى لم يتحرج الغربيون من الخروج عليها حتى ولو كانت مما نظنه بديهيا ، مثل ضرورة انتهاء المسرحية إلى خاتمة ما . فالمذهب الحديث المسمى بالسريالزم أو ما فوق الواقع ، صدرت عنه عدة مسرحيات تصور جوانب من المعركة التى تدور عليها المسرحية ، ولكنها لا تخبرنا عمن كان له النصر فى طرفى المعركة . وإنما تترك للقارىء أو المشاهد استنتاج ذلك أو تخيله حسبما يشاء . وربما قصدت إلى ترك الباب مفتوحا ليستمر القارىء أو المشاهد فى التفكير والحدس والموازنة وإعمال الخيال . ومع ذلك لاقت بعض تلك المسرحيات الجيدة نجاحا عظيما ، من حيث أنها تشق الحجب عن عالم العقل الباطن العميق ، وتتركنا نغوص فى خفاياه ونكتشف الدور الخطير الذى يلعبه من خلف الستار فى حياتنا الواعية .

ومع ذلك فما لا ريب فيه أن هناك أصولا عامة كلية لا يستطيع الأدب المسرحى أن يفلت منها ، وعلى ضوئها يكتب لهـذا الأدب الخلود أو الفناء والنجاح أو الفشل .

فالأدب المسرحى ككل فن ، يتناول مادة أولية يصوغها بأسلوب خاص . وعلى جودة تلك المادة وبراعة هذا الأسلوب تتوقف قيمة ذلك الأدب . ولننظر الآن فى هذين العنصرين .

شوقى والمادة الأولية

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

فأما التاريخ الذى اختاره شوقى فقد كان إما تاريخ مصر وإما تاريخ العرب. وبالرغم من النزعة الوطنية المسيطرة على روحه الأدبية، فاننا نلاحظ أنه قد اختار لمآسيه فترات ضعف وانحلال وهزيمة فى تاريخ مصر أو تاريخ العرب « فمصرع كليو باترة » تصور فترة انتهاء استقلال مصر ووقوعها تحت سيطرة الرومان . « وقمبيز » تصور سقوطها فى يد الفرس . « وعلى بك الكبير » تصور الانحلال الأخلاقى وتأجج الشهوات بين المماليك خلال الحكم العثمانى الفاسد . « وأميرة الأندلس » تصور انهيار حكم الطوائف في أسبانيا . وأما « مجنون ليلى » و « عنترة » فقد اختارهما الشاعر لشهرتهما الشعبية ولجريان حوادثهما حول شاعرين كبيرين يلائمان مزاجه كشاعر غنائى .

ولقد تساءل بعض النقاد لماذا اختار شوقى فترات الانحلال فى تاريخ مصر والعرب ، مع أن هدفه كان تمجيد مصر والعرب . حتى اتهمه الأستاذ عباس العقاد فى نقده لرواية « قمبيز » بأنه قد اغتاب الشعوب . ولكن هذا النقد فى الحقيقة مردود ، وذلك لأن الكوارث هى التى تظهر معدن الناس ، وكان شوقى يهدف إلى أن يظهر البطولة وسط تلك الكوارث . والفكرة فى أساسها راجحة الصحة ولا تثريب عليه فى اختيار تلك الفترات كمادة أولية لمآسيه ، وإنما يجوز البحث فى كيفية استخدامه لتلك المادة الأولية وهل نجح فى الوصول إلى هدفه أم لا ؟ وهنا يأتى مجال دراسة إلمام شوقى بالتاريخ وطريقة استخدامه له .

ولقد قارن النقاد بين التاريخ ومآسى شوقى، وأحيانا نراهم يأخذون عليه استعباد التاريخ له على نحو ما فعل فى «مجنون ليلى » . إذ أخذوا يلتقطون من كتاب الأغانى

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

وفى أحيان أخرى نرى النقاد يأخذون على شوقى أنه لم يدرس التاريخ دراسة استقصاء ، ولذلك لم يستخدم كل ما كان هذا التاريخ يستطيع أن يمده به . وذلك على نحو ما فعل الأستاذ عباس محمود العقاد فى كتيبه الصغير رواية « قمبيز فى الميزان » ، إذ أخذ ينقب

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

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

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

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

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

طمعا فى الحكم ومغانمه . ولكنه من الانصاف أن نقر لشوقى بغنائه الرائع بمجد مصر وخلودها واتخاذ ثراها مقبرة لغزاتها .

ومن المفهوم أن شوقى كان يهدف فى مسرحيتيه « مجنون ليلى » « وعنترة » إلى التغنى بنبل العرب وسمو أخلاقهم، حتى لنراه يأتى فى مجنون ليلى بمالا يكاد أن يصدقه العقل لاستعصائه على الطبيعة البشرية . فليلى مثلا لا ترغم على عدم الزواج من قيس رغم غرامها به ، وإنما يترك لها الخيار فتختار الزواج من ورد الثقفى نزولا على تقاليد العرب النبيلة ، التى كانت تعيب تزوج الفتاة ممن شبب بها وفضح حبه لها . وزوجها ورد لا يقربها بعد الزواج بل يتركها بكرا ولا يجد غضاضة فى أن يتركها تخلوا بقيس عندما قدم إلى خبائه. ومع ذلك ففى مسرحية «عنترة» نرى عبلة وهى بنت سيد قومها لا تفضل أحدا على عنترة، وعندما يحتكم إليها لا تتردد فى أن تؤثره على صخر . وذلك مع أن عنترة لم يكن أقل تشبيبا بها من قيس بليلى، كما أنه كان ابنا لزبيبة الأمة الحبشية . ولم يرفض أبوها مالك زواجها من عنترة فحسب ، بل استعدى عليه منافسيه وجعل رأسه مهرا لها ، بخلاف والد ليلى الذى رفض بإصرار أن يمس أحد قيسا بسوء ، باعتباره ابنا للقبيلة تجرى فى عروقه دماؤها . ولسنا ندرى سببا لهذا التناقض الذى لم يفسره لنا المؤلف ، اللهم إلا أن تكون بطولة عنترة وسحرها الخارق قد أحدثت فى نفس عبلة ما لم يحدثه قيس فى نفس ليلى ، وما لم تكن أصالة دم قيس قد أحدثت فى المهدى والد ليلى ، ما لم تستطع أن تحدثه بطولة العبد عنترة فى نفس مالك العبسى .

وعلى أية حال ، فالملاحظ أن شوقى قد عالج أحداث التاريخ وأساطيره من الناحية الأخلاقية ، وتخير من الأحداث والوقائع مايتمشى مع وجهة النظر التى اختارها. حتى لتراه يهمل التاريخ الواقعى كله أحيانا ، مفضلا أسطورة شعبية تواتى وجهة نظره الأخلاقية . فبالرغم من أن غزو الفرس لمصر قد كانت له أسباب حربية واقتصادية ودولية يطنب فى إيضاحها المؤرخون، إلا أن شوقى لم يقف عند أى من هذه الأسباب مفضلا أسطورة شعبية رواها هيرودوت عن رغبة قمبيز فى الزواج من بنت فرعون ،

ورفض تلك الفتاة الزواج منه ، ثم تطوع « نتيقاس » بنت الفرعون السابق المقتول بالزواج من الشاه انقاذا لوطنها ، ثم اكتشاف قميز لهذه الخديعة وغضبه وغزوه لمصر . وكل ذلك لكى يظهر بطولة الفتاة المصرية وتضحيتها بنفسها فى سبيل الوطن. ولكنه بالرغم من ذلك لم يستطع أن ينقى هذا الدرس الأخلاقى من كل شائبة . فإلى جانب الروح الفدائية الرائعة التى تتحلى بها نتيقاس ، تقوم إثرة « نفريت » بنت فرعون الحاكم ، بل إن روح التضحية عند « نتيقاس » نفسها لم يصورها الشاعر خالصة نقية ، إذ نراه يشير عند مطلع المسرحية إلى حب عاثر اكتوت بناره ، إذ لاحظت انصراف « تاسو » حارس فرعون عنها بعد أن انتقل الملك من أبيها إلى فرعون الجديد . وتلك كانت كارثة أضيفت إلى كارثة قتل أبيها ، فامتلأت نفسها يأسا وهانت عليها التضحية ، مما يضعف من قيمتها الأخلاقية. ولكن شوقى مع ذلك غلب فى مسرحيته الاتجاه الأخلاقى فاقتصر على مجرد التلميح إلى رزئها فى الحب بعد رزئها فى أبيها . وبالرغم من تعقد الموقف وتنوع العوامل النفسية التى كانت تحتشد بها نفسية « نتيقاس » ، مما كان يستطيع معه المؤلف أن يعقّد الموقف ويوسع من مجال الكشف النفسى وسبر الأعماق ، على نحو ما يفعل كاتب كبير كشكسبير مثلا ، نراه يبسط الموضوع فلا ينمّى العناصر النفسية الدفينة ولا يوضح عملها مكتفيا بالتعليمات العابرة لكى يوفر جهده على إظهار دافعها الأخلاقى ونبلها الوطنى . وبذلك أفقر الشخصية لا لشىء إلا لكى يدفعها فى الطريق الذى رسمه لها ، والهدف الذى اختاره حتى أصبحت مجرد هيكل مسلوب الأعصاب فاقد الحياة ، وكأنها مجرد رمز للوطنية والفداء وكل ذلك لأنه مؤلف أخلاقى أو أراد أن يكون كذلك .

وباستطاعتنا أن نستقصى نفس الاتجاه الأخلاقى وتأثيره على المؤلف فى مآسيه الأخرى . ففيها جميعا نلاحظ فى سهولة أنه حينما يكون هناك مجال واسع لصراع نفسى عنيف ، بين هوى النفس والواجب الأخلاقى أو الوطنى ، لا يتعمق المؤلف فى تصوير هذا الصراع بل يغلّب ، فى سهولة ، الدافع الأخلاقى على عواطف النفس

وشهواتها ، دون أن يصور المشقات التى تعانيها شخصياته فى هذا الصراع، ولا المعارك التى كان من المنتظر أن تدور فى حناياها . و بذلك تبدو انتصارات تلك الشخصيات سهلة رخيصة لا تنفعل لها النفس ولا تهتز لها ، حتى الانتصارات الأخلاقية لا تستند إلى أصول عريقة فى الضمير الإنسانى بل فى الغالب إلى آداب مواضعة اجتماعية ، مستمدة من الجماعة لا من أعماق النفس البشرية . ولذلك لا يمكن القول بأن للمؤلف فلسفة أخلاقية بذاتها على نحو ما استخلص النقاد فلسفة من هذا النوع عند « كورنى » مستندة إلى مبادىء « ديكارت » ، إذ أرجعوا بطولة شخصيات « كورنى » إلى روح الفلسفة الديكارتية المستندة إلى اليقين ، بعد تنحية كل عوامل الشك ، والتمسك باليقين الاخلاقى عن بينة وتفكير عقلى سليم .

* * *

و إلى جانب التاريخ الواقعى أو الأسطورى ، حاول شوقى فى الكوميديا الوحيدة التى كتبها أن يتخذ الحياة منبعا لمادته الأولية . ولقد تساءل النقاد كيف يستطيع شوقى أن يصور حياة الشعب مع أنه لم يكن يعيش تلك الحياة ، ولم يختلط بعامة الشعب . وهو الارستقراطى المدلل الذى كان يخالط الملوك والأمراء وعلية القوم، و يعيش فى كرمة ابن هانىء ، لا حى الحنفى حيث كانت تعيش « الست هدى » وأمثالها من الطبقة الوسطى أو الدهماء . ولكن هذا النقد مردود لأن أحدا لا يستطيع أن يقرر أن جميع المؤلفين قد عاشوا حياة عشرات أو مئات الشخصيات التى صوروها فى قصصهم أو مسرحياتهم، و إلا لكان حتما على شكسبير وموليير وابسن وشو ، أن يعيشوا عيشة اللصوص والمجرمين والأفاقين وقطاع الطرق وحثالة المجتمع الذين صوروا حياتهم أدق تصوير . و إلا كان مثلهم مثل ذلك المصور الأغريقى القديم الذى أراد أن يصور الألم البشرى من ملامح الانسان ، فاشترى عبدا وأخذ يكويه بالنار لكى يلتقط على لوحته الزيتية تعبيرات الألم الفعلى التى ترتسم على وجهه . وما أفقره خيالا ذلك الذى يحتاج إلى توليد الألم فعلا لكى يصور تعبيراته — ومع ذلك فإننا لا نستطيع أن

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

والفكرة التى بنى عليها المؤلف مسرحيته ليست فى الواقع ملهاة ، و إنما هى مأساة اخلاقية لاتختص بها طبقة اجتماعية بذاتها، ولا هى وقف على عامة الشعب. بل يتردى فيها الكثير من علية القوم الذين كان شوقى يخالطهم . فهى مرض انسانى عام صوره شوقى تصويرا ناجحا يضحكنا و يحزننا فى نفس الوقت ، و يثير فى النفس الكثير من التأملات الأخلاقية والانسانية .

وليس من شك فى أن هذا الموضـوع قد كان أكثر مواتاة لاتجاه شوقى الأخلاقى بحيث يمكن القول أنه لو امتدت به الحياة واستمر فى تصوير واقعنا الاجتماعى والأخلاقى ونقده على هذا النحو ، لأصاب من النجاح أكثر مما أصاب فى مآسيه التاريخية ، ولخلف لنا أدباً مسرحيا رفيعا فى مجال الـكوميديا. وإن يكن من الراجح أن النثر أكثر صلاحية للـكوميديا من الشعر ، بل وربما كان النثر العامى أكثر ملاءمة من النثر الفصيح ، حتى يأتى أقرب إلى الطبيعة وألصق بحياة الشعب التى يصـورها .

شوقى والفن المسرحى

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

أولها أن شوقى قد أجرى الصراع بين العوامل النفسية والعوامل الأخلاقية، وقد لا يكون هذا الاختيار فى مبدئه سبباً لضعف تأثير مسرحياته ، فقد اعتمد كورنى من قبله على نفس الصراع بين المشاعر والأخلاق وعلى الأخص بين الحب والواجب ، ومع ذلك بلغ من التأثير والقوة مبلغا رائعا فى «السيد» و «هوراس» و «سينا» وغيرها من ماسيه. ولكن كورنى لم يسلك مسلك شوقى فى تخير المبادىء الأخلاقية التى يدخلها فى صراع مع العواطف البشرية ، فالأخلاق التى يستند إليها كورنى ترجع فى جوهرها إلى مايسميه علماء الأخلاق « أدب الرياضة والاستصلاح » ، أى أدب رياضة النفس على الخير والحق والجمال واستصلاحها على أساس قيادة الضمير والاستماع لصوته الإلهى. وأما شوقى فان مبادىء الأخلاق عنده تستند إلى ما يسمى ب « أدب المواضعة والاصطلاح » ، أى ما تواضع عليه المجتمع من عادات وتقاليد لا تغوص جذورها فى الضمير الفردى ، ولا تلقى جزاءها من وخزات ذلك الضمير ، بل تستند إلى رأى الجماعة فى الفرد وحكمهم عليه . وجزاؤها يصدر عن رأى الجماعة أو القبيلة ومدى سيطرته على الفرد . و بذلك لم تصبح مبادىء الأخلاق عنده شيئاً مستقراً فى أعماق النفس البشرية، حيث تستقر أيضاً المشاعر والعواطف والشهوات، بحيث يمكن أن يجرى الصراع العنيف الذى يمزق النفس البشرية، و يثير تفكير ومشاعر القارىء أو المشاهد حتى تلهث أنفاسه و يرتفع انفعاله وهذا واضح فى مأساة المجنون مثلا ، حيث لا يجرى الصراع فى نفس ليلى بين الحب والواجب بل بين الحب وتقاليد العرب. فهى لا ترفض الزواج من قيس لأن ضميرها يأبى هذا الزواج بل لأن العرب تستنكر زواج الفتاة بمن شبب بها وفضح حبه لها . وفى عنترة نرى ألوانا من نفس النوع الذى يستند غالبا إلى تقاليد و أوضاع المجتمع لا إلى الضمير الفردى ومبادىء الأخلاق الشخصية .

والسبب الثانى ، هو أن شوقى لم يعمق حتى ذلك الصراع الذى أجراه بين المشاعر الإنسانية والأخلاق الاجتماعية . ولذلك لا نجد فى مسرحياته صراعاً حقا عنيفا بل انتصارات سهلة يسيرة لمبادىء تلك الأخلاق على المشاعر الإنسانية . فنحن لا نلمح

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

أن لا يكون لهذه الجراح أثر عميق فى نفسها ولو أن الشاعر عمق هذه الجراح واستغل المشاعر التى كان من الطبيعى أن تولدها فى نفس نتيتاس ثم غلب فى النهاية داعى النبل والوطنية الفدائية فى نفسها لازدادت شخصيتها قوة وجاذبية ونبلا وإثارة لمشاعر القراء والمشاهدين .

وهكذا يتضح لماذا لم ينجح شوقى النجاح الكامل فى استغلال عنصر الصراع الذى استغلته التراجيديا الكلاسيكية عند الفرنسيين فوصلت إلى قمة الدراما والتأثير المسرحى .

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

ولو أننا نظرنا بامعان فى مسرح شوقى لوجدنا أنه يقوم على عناصر أخرى دخيلة على عنصر الدراما :

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

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

و يسوقنا هذا النظر إلى دراسة مسألة الشعر وصلاحيته للأدب المسرحى .

وبالرغم من أن الأدب المسرحى قد نشأ شعرا عند اليونان القدماء واستمر شعرا عند جميع الكلاسيكيين ثم عند عدد كبير من الرومانتيكيين وظل شعرا عند بعض المحدثين والمعاصرين مثل رومان رولان وو يلز إلا أن الجدل لا يزال قائما حول صلاحية الشعر للأدب المسرحى بعد أن طغى عليه النثر حتى كاد يغرقه و بخاصة بعد احتلال القصص النثرية مكان الصدارة فى جميع الآداب وتقهقر الشعر حتى الغنائى منه . ونحن لا نريد استقصاء جميع النظريات التى تدور حول الشعر والنثر والمقارنة بينهما ، و إنما تكتفى بعرض سريع لبعض تلك النظريات التى تكشف عن اتجاهات ذلك الجدل وهى نظريات قديمة متجددة قدم الأدب وتجدده .

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

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

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

يستخرج من النفس ما يعجز المنطق أى التعبير على استخراجه و يظهر ذلك عندما نرجع الشعر أى نترنم به دون الاكتفاء بتقطيعه إلى تفاعيل أو قراءته فى صمت وكأن النغم يستنزف عندئذ جزءا من مكنون النفس البشرية بقى متخلفا بها بعد أن حملت الألفاظ إلى الخارج ما تستطيع حمله من ذلك المكنون ، ولهذا تعشق النفس النغم لأنه يحمل جزءا منها وكأنها بذلك تعشق بعضها بعضا . وهذا المعنى أحسه الكثيرون من نقاد الشعر فى الشرق والغرب . ولقد كتب سليمان البستانى فى مقدمة ترجمته للالياذة صفحات دقيقة نافذة عن أوزان الشعر العربى وصلاحية بعضها لبعض الموضوعات دون الأخرى ، و باستطاعتنا أن نضرب هنا مثلا أومثلين لإيضاح هذه النظرية الرائعة ولنأخذ إحداهما من قول الشاعر أحمد زكى أبو شادى فى حنينه إلى الماضى :

عودى لنا يا ليالى أمسنا عودى وجددى حظ محروم وموعود

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

وليكن المثل الثانى قول أحمد شوقى فى وصف كأس الخمر :

حف كأسها الحببْ فهى فضة ذهبْ

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

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

بل على العكس يفوق النثر لأنه يستطيع بواسطة النغم أن يستخرج اللون العاطفى للفكرة أو يوحى بالحركة التى لا توحى بها دلالة الألفاظ فى ذاتها .

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

على بك الكبير

سبق أن وضحنا كيف أن إقامة شوقى فى فرنسا لفتت نظره إلى فنون من الأدب لم يعرفها الأدب العربى ، فأخذ يحاول تقليد تلك الفنون ، وكان من أهم ما حاوله التأليف المسرحى ، فكتب فى سنة ١٨٩٣ مسرحية سماها : « على بك الكبير أو فيما هى دولة المماليك » وأرسلها إلى الخديوى الذى تلقاها فيما يبدو فى فتور . ومن البديهى أن الخديوى كان ينتظر من ربيبه أحمد شوقى قصيدة مدح ، لا قصة تمثيلية . وربما كان هذا مما صرف شوقى عن هذا الاتجاه فلم يعد إليه إلا فى أخريات حياته بعد أن تحرر بعض الشىء من سيطرة السراى واقترب من الشعب ، وتركز طموحه فى المجد الأدبى ، واشتد ضغط النقاد عليه ومطالبتهم له بأن يخرج بشعره عن الدرب البالى المطروق ويحاول التأليف المسرحى الذى ازدهر فى كافة الآداب العالمية الحديثة . وعندئذ كتب « مصرع كليوباطرة » ثم « مجنون ليلى » ثم « قمبيز » . وعاد إلى مسرحيته القديمة عن على بك الكبير فى سنة ١٩٣٢ فأعاد كتابتها كلها من جديد وغير من بعض حوادثها . ثم قدمها إلى اللجنة العليا لمؤتمر الموسيقى الشرقية الذى عقد عندئذ فى القاهرة تحت رعاية الملك فؤاد الأول ، وذلك — كما يقول — فى مقدمتها : « لكى تعرضها وما اشتملت عليه من القطع الغنائية والمواقف الملحنة على حضرات المؤتمرين ضمن ما يعرض عليهم من النماذج عن جهود مصر الحديثة فى الفنون الثلاثة : التأليف القصصى والتمثيل والتلحين » . وقد أخرجتها بالفعل فرقة السيدة فاطمة رشدى على مسرح الكورسال ، ولكنها لم تنل غير نجاح محدود .

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

وسبب بدئنا بهذه المسرحية هو رغبتنا فى أن نقارن بين المسرحية القديمة والمسرحية الجديدة لنتبين تطور فن شوقى الشعرى والدراماتيكى .

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

ومع ذلك ، فإن الإنصاف يقتضينا أن نقر بأن شوقى قد أحسن استخدام خياله ليوفر لمسرحيته عناصر الصراع الداخلى التى تبعث الحركة فى اللوحة التاريخية التى أراد تصويرها .

لقد اختار شوقى على بك الكبير بطلا لمسرحيته ، لأنه علم من التاريخ أن هذا المملوك كان رجلا طموحا استقل بمصر عن الأتراك ، واتخذ لنفسه لقب السلطان سنة ١٧٦٩ ووسع من رقعة ملكه بالاستيلاء على اليمن وجدة ومكة وشبه جزيرة العرب ، ثم غزة ونابلس والقدس ويافا وصيدا ودمشق ، وعندئذ احتال الأتراك للأمر بالمكر والدهاء فاصطنعوا محمد بك أبو الذهب الذى كان مملوكا تبناه على بك الكبير . فغدر أبو الذهب بسيده وما زال به حتى قتله ، وخلفه فى الولاية على مصر ورأى شوقى أن هذا الموضوع لا يكفى لتأليف دراما فتخيل قصة أخرى هى قصة غرام مراد بك بآمال الجارية التى اشتراها على بك الكبير واتخذ منها زوجة له. ونجح شوقى فى الربط بين الموضوعين بأن جعل مراد بك يتآمر مع محمد أبو الذهب لكى يفوز بمحبوبته آمال بعد قتل زوجها . وتخيل شوقى انقلابا مسرحياً بأن جعل نوال أختا مجهولة لمراد بك الذى لا يكتشف هذه الحقيقة إلا فى نهاية المسرحية عندما يكشف له عنها والده ووالدها النخاس مصطفى الياسرجى .

وبالمقارنة بين المسرحية القديمة والمسرحية الجديدة يتضح أن شوقى لم يغير الهيكل العام للقصة ، كما لم يغير من هدفه النهائى وهو تصوير دولة المماليك . وإنما غير تغييرا كاملا فى صياغته الشعرية التى ارتفعت فى المسرحية الجديدة إلى مستواه الشعرى المألوف . وإن تكن الروح الغنائية لم تطغ عليها كما طغت على مسرحياته الأولى ، بعد أن نبهه النقاد إلى ذلك الطغيان وأجمعوا على أن مسرحه غنائى أكثر منه دراماتيكى فظل قوام المسرحية الحوار لا جمع قصائد طويلة بعضها إلى بعض تخيط واه من الحوار.

والظاهر أن الحملة التى شنها النقاد على شوقى بمناسبة مسرحيته الأولى وهى « مصرع كليوباطرة » قد لفتت نظره إلى بعض المآخذ التى نفر منها الجمهور المصرى .

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

حنـــا : (وهو يقدم الحساب لإقبال التى أصبحت زوجة لسيده ومديرة لثروته)

هـــذا الخلاصة يا أميرة فاسمعى ... لى بالقـــراريط وبالحبات

(تبتسم إقبال)

قد كان عند البيك من عام مضى ... عشرون ألفا حـلوة الطلعات

ألفان منها مال ذاك العام والـــبا ... قى ضرائب تســـعة لم تات

(إقبال ترجع إلى الخلف منزعجة)

إقبـال : لم تأت ؟ كيف رأيتموا تحصيلها ... هـذا لعمرى البغى فى الغايات

حنا لقـــد أقعدتنى وأقمتنى ... أكذاك يفعل سائر البيكات ؟

حنـــا : (لا تتغير هيئته)

لا ، إذ من العادات مالا يستوى ... فيه البيكات لـكونهم درجات

إقبـال : (تتقدم خطوة)

وبأيما كيفيـــة تحصيلها ... ومن الجباة فهن شر جباة

هل فى دم الفلاح سر الـكيميا ... أم هل يدين لـكل باغ عاتى

حنـــا : (مبتئسا)

تحصيلها سهل مع القرصات والكيسا ت والجلدات والشنقـــات
والضرب فوق الظهر وهو مطاوع والضرب فوق البطن وهو مواتى
وأمر من ذا بيع واحدة النعـــا ج أو التى بقيت من البقرات

إقبـال : (تشير وجهها نحو السماء باكية)

الآن بان لى الرشـاد بوجهه وعرفت مصدر هـذه الظلمات
وقنطت من مرجو عودك يا على ورجوع بيتك ظافـر الرايات
هيهات ، ناس البغى تسقط مرة لا يســقطون كغيرهم مرات

(تطرق هنيهة تتقدم نحو حنا ناظرة إلى الدفاتر)

حنـــا : (يلقى الخلاصة)

إنما المبلغ الذى قلت عنـــه لك لم يبق منه غـــير القليل
أخـذ البيك نصف ذلك منى لاصطناع الرفاق عند الرحيـل
وأتانى محمـــد أخذ الربـــع ببأس حلو وعنف جميـــل
وصرفنا ثلاثة وبمـا يبـــقى نرجى قضاء دين ثقيـــل
وأنا اليوم قـــد كبرت فمالى فى الوكالات فابحثى عن وكيل

(ينصرف وهو عند الباب)

هو ذا مذهبى وهـذا شعارى وهو للنـاس من زمان شعار
لم أحاسب وكان فى البيت قط كيف أرضى وليس فى البيت فار

فهذا الحوار وإن كان يشف عن مبلغ جشع المماليك وقسوتهم حتى ليحصلون ضرائب عشر سنوات لم يحل منها غير ضرائب عام واحد — إلا أنه ينم أيضا عن مبلغ ضعف الشعب حتى ليدين لـكل باغ عات ، وحتى ليطاوعه ظهره للضرب ويواتيه دون تمرد أو إباء ، وبذلك لا يرتفع هذا الشعب عن مستوى شعب كليوباطرة الذى أثار ثائرة النقاد فنزل شوقى عند حكمهم وأسقط هذا الفصل ، وإن ظل مع ذلك يلطخ صورة حكم المماليك بأحلك الألوان التى يمليها التاريخ .

ولعل شوقى قد أحس فى مسرحيته القديمة بأن بطل قصته وسط كل تلك المخازى التى تلطخ جبين ذلك العهد ، لم يفز بعطف المشاهدين أو القراء ، وبذلك يضعف تأثير المسرحية العاطفى ، فحاول أن يكسب هذا البطل شيئاً من النبل بأن أبرز سمو خلقه الوطنى فجعله يرفض معونة الروس بعد أن تحالف ضده المماليك والأتراك وهرب إلى والى عكا ، صديقه الشهم ضاهر العمر . كما اتخذ من هذا الموقف وسيلة لتصوير عنصر دراماتيكى يدور فى نفس هذا البطل حيث يقول :

مالى قعدت وتركيا مقهورة والروس حولى يخطبون ودادى
أسطولهم بيدى وقائدهم معى سأصيب جندى عنده وعنادى
لا يا على ، رويد فى الغضب اتئد ما تلك خطة حكمة ورشاد
ماذا جنت مصر على وأهلها إن الجناة على هم أولادى

وينتهى هذا الصراع الخاطف فى المسرحية الجديدة بتغلب نزعة الخير والوطنية على شهوات على بك الكبير فيقول :

لا أستعين على الأهل الغريب ولا أرمى الذئاب على غابى وأشبالى

كما يقول :

رباه ماذا يقول المسلمون غدا إن خنت قومى وأعمامى وأخوالى
يقال فى مشرق الدنيا ومغربها فعلت فعلة نذل وابن أنذال

بل إنه ليعرف لمصر فضلها ويعترف بهذا الفضل فيقول :

بلد رعانى فى الصبا وأحلنى بعد الشباب مراتب القـــواد

كما يقول :

لا تنسى موضع مصر واذكر مالها من أنعم سلفت وبيض أيادى

ولم يقف شوقى من مسرحيته الجديدة عند هذا التغيير الجوهرى الذى يقرب بطل المأساة من نفوس المشاهدين والقراء ، بل عزز جوانب خير أخرى عديدة فى نفس هذا البطل وأضاف إليها الكثير ليصلح من الفتور الذى يستشعره القارىء إزاء البطل فى المسرحية الأولى فجعل منه رجلا نبيل الخلق يصيح قائلا :

بعدا وسحقاً لعلياء الأمور إذا لم ألتمسها بخلق فاضل عال

وهو بر بالفقراء حتى أصبحت الخزانة بنداه « كالجحر الخرب لكثرة ما يجود وما يهب » . كما أنه يعنى بالأزهر و بالثقافة ، « فركن يبنى للثقافة والحجا ، وركن يقام للصلاة » ، بل وحاول شوقى أن يحببه إلى الجمهور المصرى فأعلن عن اعتزازه بالصانع المصرى حيث يقول :

وكل ما أبصرت فى . قصرى من صنع البلد

فليس يعلو الصانع المصرى فى الذوق أحد

فعل شوقى كل هذا لكى يجلب لبطل قصته ذلك العطف الذى حرمه منه فى مسرحيته الأولى ، فأفقدها عنصر الإثارة الأساسى فى كل مأساة ، ومع ذلك يخيل إلينا أن شوقى لم ينجح فى هذه المحاولة أيضا ، وذلك لأن المأساة تدور كلها حول غدر مماليك بك الكبير به رغم تبنيه لهم و إحسانه إليهم . وفى رأينا أن شوقى قد بدد كل ما بذل من جهد فى مسرحيته الثانية عندما أنطق بطله ، بعد أن تبين دس محمد بك أبى الذهب له السم بقوله :

محمد نل كل ما شئت منى ومالى ألومك والسم فى

أخذت الخيانة والغدر منى

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

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

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

والظاهر أن شوقى لم يكن يجهل هذه الحقيقة منذ أن كتب هذه المسرحية لأول مرة ، وأنه قد أحس بالفتور الذى تتركه شخصية بطله فى نفوس القراء أوالمشاهدين فحاول أن يزج فى المسرحية بشخصيات ثانوية تنال عطف القارىء ومحبته ، واختار لذلك شخصيتى آمال ، وضاهر العمر . فأمال فتاة أبية ترفض الرق وتثور على أبيها نفسه لأنه يبيعها بالمال . وهى ذات كبرياء لا تقبل أن تنزل عن كرامتهاالإنسانية ، كما أنها زوجة مخلصة وفية عفيفة ترفض إغراء مراد بك رغم شبابه ووسامته إذا قيس بزوجها الشيخ كما أن ضاهر العمر صديق عالى الخلق لا يقبل أن يتخلى عن صديقه على بك عندما اشتدت به الخطوب ، بل يضحى بحياته فى سبيله . كل هذه حقائق ازدادت وضوحا فى المسرحية الثانية ، و إن تكن بذرتها موجودة فى المسرحية الأولى ولكنها ، مع ذلك لا تنقذ المأساة من الفتور ، وذلك لأن هاتين الشخصيتين ثانويتان لا يتركز عليهما الانتباه إلا فى فترات عابرة ، بينما يظل البطل محور الاهتمام المستمر ، وما دام هذا البطل قد فقد عنصر الإثارة فقد فقدت المسرحية كلها بالتبعية هذا العنصر ، وأصبحت لوحة و إن تكن صادقة فى تصوير عصر المماليك إلا أنها فاترة تعوزها حرارة الدراما وقوة الانفعال ، و إن استقامت فيها الأصول الفنية من حيث الحبكة والمفاجآت وحلها ، وطريقة جريان الحوار ، وخلوه من الحشو الغنائى الذى يغزو معظم المسرحيات الشعرية الأخرى التى كتبها شوقى .

ليس من شك أن شوقى قد اصطدم بحقائق التاريخ التى ترسم لحكم المماليك صورة قاتمة ، لم يصطدم فيها الخير بالشر ، بل طغى الشر واستشرى فى النفوس حتى لون مظاهر الخير ذاتها ، فكرمهم و برهم بالفقراء وعنايتهم بدور العلم والعبادة لم تكن خالصة لوجه الله والشعب ، و إنما كانت إما للمباهاة ، و إما لاصطياد ثقة الشعب وتسخيره فى تحقيق شهواتهم وغدر بعضهم ببعض . ولكن شوقى هو المسئول عن

هذا الاختيار ، بل قد كان فى استطاعته أن يجرى الصراع بين الشعب وهذا الفساد ، حتى ولو بانتصار الفساد ، لأن عطفنا عندئذ سيتوفر على جانب واحد هو جانب الشعب ، و بذلك نتأثر و ننفعل ، ولكن الظاهر أن إحساس شوقى بالشعب و إيمانه به كان محدودا ، وذلك فضلا عن أن ما كتب إنما هو تاريخ الملوك فى مصر لا تاريخ الشعب الذى لا يزال مجهولا إلى حد بعيد عن عمد أو غير عمد ، ولم يظهر هذا الشعب وتظهر صفاته الكريمة الأصيلة إلا عندما أخذ الجبرتى يكتب يومياته و يسجل بطولة هذا الشعب منذ الحملة الفرنسية ومقاومته لها مقاومة رائعة . ولاشك أن هذه البطولة لم تولد فجأة فى عهد الجبرتى بل كانت لها أصولها السابقة منذ عهد المماليك . ولقد صور بعض الرحالة الأور بيين جانبا من أخلاق ذلك الشعب الطيبة خلال تلك العصور المظلمة ، ولكن شوقى فيما يظهر لم يضن نفسه فى الرجوع إلى قصص مثل تلك الرحلات .

مصرع كليوباترة

منذ أن نشر شوقى فى سنة ١٨٩٣ مسرحية على بك الكبير فى طبعتها الأولى لم يعد إلى المسرح إلا فى سنة ١٩٢٧ حيث نراه ينشر « مصرع كليوباترة » . ومنذ ذلك الحين توالت مسرحياته إلى أن توفى فى سنة ١٩٣٢

ولقد كان موضوع كليوباترة من الموضوعات التى تداولتها أقلام كتاب المسرح منذ عهد النهضة الأوروبية حتى القرن العشرين فنى الأدب الفرنسى يستطيع الباحث أن يعثر على سلسلة من المسرحيات التى تتناول بعض نواحى هـذه الشخصية شبه الأسطورية ، وذلك ابتداء من « جودل » فى مستهل عصر النهضة إلى « فيكتوريان ساردو » فى أوائل القرن العشرين . وفى انجلترا لن نعدم سلسلة مماثلة تمتد من شكسبير إلى برنارد شو فى العصر الحديث بل وتناولها الموسيقيون مؤلفو الأوبرا . ولعل أوبرا « مسنية » التى ألفها سنة ١٩١٩ من خير ما لحن الملحنون لترجمة تلك القصة ألحانا وأنغاما.

وليس من اليسير أن نحدد المسرحيات الأوروبية التى يحتمل أن يكون شوقى قد اطلع عليها أو أفاد منها من بين تلك السلاسل الطويلة . وهذا بحث طويل الأمد بل ونخشى ألا يسفر عن نتائج محققة ، لأننا لم نعلم عن شوقى تبحرا فى مطالعة الآداب الغربية أو دراستها والمقارنة بينها والإفادة منها ولذلك ربما كان من الخير الاكتفاء فى هذا البحث بما هو واضح من أن شوقى قد اعتمد فى كتابة مسرحيته على ثلاثة مصادر :

١ — التاريخ الذى يلوح أنه قرأه فى أحد الكتب الفرنسية أو العربية التى تناولت تاريخ مصر أو تاريخ الدول الشرقية فى العصر القديم أو تخصصت فى تاريخ البطالسة فى مصر وهناك احتمال كبير فى أن اعتماده الأول قد كان على كتاب عالم المصريات الكبير مسبيرو فى كتابه « تاريخ شعوب الشرق فى العصر القديم » .

٢ — مسرحية أنطونيو وكليوباترة لشكسبير التى يرجح أن يكون اطلاعه عليها

قد كان فى ترجمة فرنسية ، وذلك لأن الترجمة العربية التى نشرها محمد عوض ابراهيم بك لم تصر إلا بعد وفاة شوقى بسنين طويلة . ولم نعثر لها على ترجمة عربية سابقة .

واطلاع شوقى على مسرحية شكسبير نستطيع أن نؤكده استنادا إلى بعض التفاصيل التى لا نظنها تخطىء ، وذلك ، مثل استعارته بعض الأسماء غير التاريخية فى مسرحيته وبخاصة اسم وصيفة كليوباترة التى سماها شكسبير شارميان Sharmian والتى أصبحت عند شوقى شرميون ، وبل و بعض تفصيلات المعانى الشهيرة مثل ذلك البيت الرائع الذى يجريه شوقى على لسان قيصر عندما يرى كليوباترة ووصيفتيها صرعى دون أن يرى فيهن أثرا لجراح وهو قوله :

عجيب يا طبيب أرى قتيلا ولكن لا أرى أثر الجراح

فقد أجرى شكسبير نفس المعنى على لسان قيصر حيث يقول :

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

التى يترجمها محمد عوض ابراهيم بك بقوله :

« هل لى أن أعرف وسيلة موتهن لأنى لا أرى آثار الدم عليهن » وهى ترجمة تظهر إلى جانبها براعة شوقى الذى احتفظ للاستفهام فى النص الإنجليزى بمعناه الذى يجمع بين السؤال والدهشة . بل وغلب الدهشة على السؤال على نحو ما يفعل النص الإنجليزى .

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

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

وبذلك جعل منه شوقى ممثلا سيئا للشعب المصرى الذى صوره شوقى شعبا سلبيا منساقا من السهل تضليلة إذ هو كما يقول : « بيغاء عقله فى أذنيه » . حتى لنراه عند شوقى « يصفق لمن شرب الطلا فى تاجهم ، وأحال عرشهم فراش غرام » ولقد يكون فى هذه الأوصاف شىء من الصدق ولكنها على أية حال تتنافى مع الهدف الذى رمى إليه شوقى وهو إرضاء عاطفة الوطنية عند المصريين واكتساب إعجاب الجماهير ، وهى قد تكون مفهومة بل ورائعة عند كاتب واقعى كشكسبير أو غيره ممن يتخذون لهم هدفا الكشف عن الحقائق الإنسانية مهما تكن قاسية مظلمة وأما أن يريد شوقى تملق العواطف الوطنية ثم يظن أن الدفاع عن كليوباطرة الملكة اليونانية الفاجرة ودمغ الشعب المصرى بهذه الصفات وتحقير ممثله فذلك مالا نراه متسقا مع هدفه .

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

التاريخ من غرام يوليوس قيصر بكليوباترة بل وإنجابه منها ابنه قيصرون الشهير فى التاريخ ، وإثارة الرومانيين ضده وبخاصة أعضاء السناتو بسبب هذا الغرام العابث إثارة كانت من ضمن الأسباب التى أدت إلى اغتياله فكل هـذا لا يحفل به شو ، ولا يقيم له وزنا . وعندما نرى هذا من شو لا نجد محلا لأن يأخذ النقاد فى مماحكة شوقى باسم التاريخ ، فيدعون أنه قد أفسد التاريخ عندما زعم فى مسرحيته أن كليوباترة لم تنسحب من معركة أكتيوم البحرية أو من معركة الإسكندرية البرية عن جبن أو خيانة لأنطونيو بل لسياسة عليا رسمتها لتحقيق مجد مصر الذى رأته يتحقق بأن تترك الرومان يفنى بعضهم بعضا فيخلو لها الجو وتستطيع أن تسيطر على العالم وأن تحل الإسكندرية محل روما . أو عندما زعم أنها لم تكن مسئولة عن الخبر الـكاذب الذى وصل إلى أنطونيو عن انتحارها، وجعل المسئول عنه طبيب كليوباترة الـكاذب المتآمر أو عندما غير فى هذه الجزئية أو تلك من جزئيات التاريخ . فالمؤلف المسرحى ليس مؤرخا ولا يطالب بأن يكون مؤرخا ، وإنمـا هو أديب له أن يتصرف فى جزئيات الحياة المعاصرة عندما يأخذ فى تصويرها . وكل ما يمكن أن يؤاخذ به هو مدى توفيقه فى استخدام التاريخ لتحقيق الأهداف الفنية والإنسانية التى يسعى إليها فى تأليفه المسرحى .

وبمقارنة مسرحية شكسبير بمسرحية شوقى نجد اختلافا جوهريا يرجع إلى المنهج الفنى و إلى الأهداف الإنسانية . فشكسبير حرصه الأول منصب على تحليل المشاعر الإنسانية . ولذلك نراه يحرص فى مسرحيته على الوقائع التاريخية التى تسعفه ، دون تقيد بأى قاعدة أو أصـل من الأصول المسرحية التى نادت بها الـكلاسيكية فيما بعد . ولذلك نراه يستغل حادثة زواج أنطونيو من أوكتافيا أخت أكتافيوس خصم أنطونيو اللدود ويتخذ من هذا الزواج سبباً من أسباب إشعـال نيران الحرب بين القائدين الرومانيين وسبباً لتحريك عنصر الغيرة فى نفس كليوباترة كما كان سبباً لتحريك حفيظة أوكتافيوس ضد أنطونيو و كليوباترة انتقاما لأخته المهجورة .

ولا يجد شكسبير حرجا من أن ينقل مكان المسرحية من الشرق إلى الغرب ومن الإسكندرية إلى روما وصقلية و بلاد اليونان تبعا لانتقال الأحداث بعد وفاة زوجة أنطونيو الأولى وسفره من مصر إلى إيطاليا حيث تم الصلح بينه وبين أوكتافيوس ، كما تم زواجه من أخته ، ثم هجره لهـذه الزوجة الجديدة وعودته إلى كليوباترة ، واشتعال الحرب بينهما وانهزام أنطونيو و كيلوباترة وانتحارهما . وذلك بينما يغفل شوقى هذه الحادثة التاريخية الهامة ولعله أراد أن يجارى فى ذلك الكلاسيكيين الفرنسيين الذين يحرصون على مشاكلة الواقع فى حدود تمثيل المسرحية لقطاع محدد من الحياة ، ولذلك ينفرون من أن يجمعوا فى المسرحية الواحدة بين الشرق والغرب و بين أطراف الزمن المتباعدة . ولذلك ضيق شوقى من حدود الزمان والمكان واكتفى بأن يجرى مسرحيته حول الحوادث التى وقعت فى أكتيوم والإسكندرية بعد عودة أنطونيو . بل واستعاض بالقصص عن المشاهدة على نحو ما يفعل الكلاسيكيون فنراه يكتفى بوصف معركة أكتيوم الحربية ومعارك الإسكندرية البرية . وهـذا الوصف ليس بدعا فى الفن المسرحى وله نظائره عند كبار الكتاب الكلاسيكيين كراسين وغيره . ولقد يبلغ الوصف الفنى الناجح أكثر مما تبلغه المشاهدة فى إثارة القارىء أو المشاهد على نحو ما نرى فى مسرحية شهيرة كمسرحية « فدر » إذ يقص راسين حادثة مصرع بطلها هيبوليت قصصا يفوق فى قوة إثارته مشاهدة البصر ، وبذلك يتجنب بشاعة المنظر دون أن يفقد عنصر الإثارة ، التى يسعى إليها كل مؤلف مسرحى ، ويصل إليها بوسائله الخاصة ، فيؤثر الكلاسيكى الوصف بينما يؤثر الرومانتيكى المشاهدة ولا يتردد فى أن يعرض على خشبة المسرح أبشع المناظر ، وأشدها عنفا ، فيريق الدماء ، وينثر الأشلاء أمام المشاهدين .

لم يخرج شوقى إذن على أصول الفن المسرحى ومواضعاته فى معالجة التاريخ ، ولا نرى من الإنصاف مما حكته فى ذلك ولكننا لا نستطيع إغفال مساءلتـه عن مقدار نجاحه فى الهدف الذى اختاره وحـدده لنفسه على النحو الذى ارتضاه ، وهو

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

ولعل سبب إخفاق شوقى فى إحداث الأثر النهائى المنشود راجع إلى اضطرابه فى وصف وتحليل شخصياته الروائية على نحو يستطيع أن يحقق المشاركة الوجدانية المطلوبة بينها و بين المشاهدين أو القراء بحيث يعجبون بمظاهر القوة والعظمة فى نفوسهم و يلتمسون العذر لمواضع الضعف أو السقوط ، و بخاصة إذا ذكرنا أن هدف شوقى الأساسى لم يكن التحليل النفسى الإنسانى لذاته بل إثارة الشعور الوطنى والإعجاب القومى . وأوضح ما يكون هذا الفشل فى تصوير شخصية كيلوباترة نفسها على نحو يشعرنا بأنها غير مؤمنة على الإطلاق بأى شىء مما تقول ، فهى أحيانا ملكة مصر التى تضحى فى سبيلها بكل شىء حتى « بعبقرى جمالها » . وهى أحيانا

ملكة طموح تعمل لمجدها الشخصى وتضحى بكل شىء فى سبيله . وهى أخيرا شهوانية اللذات تستعبدها غرائزها ، وتسيطر على حياتها . و بين كل هذه الاتجاهات تضطرب حياتها وتختلط تصرفاتها بحيث يحس المشاهد أو القارىء بأنها كاذبة فى كل ما تقول . وليس هذا الشعور ناتجا عن تقلب مشاعرها وتغير حالاتها النفسية فهذه التقلبات حقائق نفسية كثيرا ما نصادفها فى الحياة ، وفى روائع المؤلفات الأدبية. ولكنها تكون تقلبات صادقة لها ما يبررها من الأحداث . وأما كيلوباترة عند شوقى فلا تحس الصدق فى حالاتها المتقلبة ولا نلمس مبررات هذا التقلب وضروراته .

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

قمبيز

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

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

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

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

الأسطورة والواقع .

وليس من شك فى أن شوقى كان له كل الحق فى أن يفضل هذه الأسطورة على التاريخ الواقعى ... إذا رأى أنها أكثر مواتاة لفنه ، وأوفر حظا فى خدمة الهدف الذى رمى إليه من تمجيد روح الفداء والتضحية الوطنية فى شخصية « نتيتاس » التى قدمت نفسها قربانا على مذبح الوطن .

و إذا صح هذا لايكون هناك محل لأن يشدد ناقد — كالأستاذ العقاد فى كتابه « قميز فى الميزان » — النكير على شوقى باسم التاريخ ، مادام شوقى نفسه قد آثر لفنه أن يخرج من مجال التاريخ إلى مجال الأسطورة ، ومع ذلك فإن الحملة العنيفة التى شنها الأستاذ العقاد على مسرحية شوقى باسم التاريخ ، إذا كان لبعض تفصيلاتها شىء من الوجاهة ، فإن البعض الآخر لا يخلو من تعسف لا محل له .

فالأستاذ العقاد قد يكون محقا عند ما يأخذ على شوقى أنه لم يستخدم بعض الحقائق التاريخية الثابتة التى لا تتنافى مع هدفه الوطنى ، وتفسر إطباق الجنون على قميز مثل الهزائم الشديدة ، والخسائر الفادحة التى لقيتها جيوش الفرس فى بلاد النوبة ، وفى الصحراء الغربية .

تعسف :

و على العكس من ذلك يظهر تعسف الأستاذ العقاد عند ما يأخذ على شوقى أنه لم يستخدم فى مسرحيته أسماء تاريخية لامعة ، كانت لها بعض الصلات بمصر أو الفرس فى تلك الفترة مثل المشرع اليونانى الشهير « صولون » أو « قارون » ملك ليديا الذى لا يزال يضرب به المثل الشعبى فى وفرة الثراء ، ويزيد هذا التعسف وضوحا عند ما نلاحظ أن الأستاذ العقاد لم يوضح لنا على أى نحو كان يريد أن يدخل شوقى هاتين الشخصيتين أو غيرهما فى المسرحية ، و ما هى الأدوار التى كان من الممكن أن تلعبها فيها ... وهكذا يتضح كيف أن هذا النقد التاريخى لم يكن له محل ، كما يتضح ما فيه من تعسف ، ولذلك ربما كان من الخير أن نترك التاريخ جانبا ؛

لننظر فى المسرحية على أساس الأصول الفنية فى تصوير الشخصيات ، وعلى أساس الهدف الذى قصد إليه شوقى .

شخصية أساسية :

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

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

قدم لنا شوقى « نتيقاس » على أنها المصرية سليلة الفراعنة التى تفدى البلاد بنفسها ، وتدفع عن مصر شر العجم ، وتقى الوطن دنس الفتح وعاره ، وتهتف دائما « تعيش مصر وتبقى » ، ولكنه مع ذلك لم يوضح لنا كيف استطاعت « نتيقاس » أن تتغلب على حقدها الانسانى المشروع على قاتل أبيها الفرعون « أمازيس » أو كيف استطاعت أن تتناساه ، ولم يستخدم الصراع المؤثر الذى كان من الطبيعى أن يثور فى نفسها بين الموجدة الشخصية وحب الوطن ، وبخاصة وأن شوقى قد جعل لتلك الموجدة أعقابا تزكيها وتزيدها ضراما حتى لتمس نتيقاس فى أعز ما تملك الفتاة ، وهو قلبها فشوقى يحدثنا أن « نتيقاس » كانت تحب « تاسو » حارس أبيها ، وكان هذا

الجندى يبادلها حبا بحب طالما ظل أبوها فرعونا لمصر ، حتى إذا قتله « أمازيس » واغتصب منه العرش ، تحول « تاسو » من « نتيتاس » إلى « نفريت » بنت فرعون الجديد وذلك لأنه على حد قول شوقى :

يعشق الجاه والغنى ولا يحب الغوانى

فهو كالنحلة من زهر إلى زهر ، وكالنعمة من قصر إلى قصر ، ولم يستطع شوقى أن يهمل ما يثيره مثل هذا الغدر فى « نتيتاس » من غيرة كاوية فنراها تخاطب « تاسو » بقولها :

أقسمت لى فاذهب فأقسم لها فأنت أهل للقسم الحانث

وإذا كانت هذه هى حالة « نتيتاس » النفسية ، وهذا هو مبلغ نقمتها على « تاسو » وغيرتها من « نفريت » ، الأنانية المحظوظة ، أو ما يكون القارىء أو المشاهد على حق فى أن يشك فى مدى نبل « نتيتاس » وسيطرة روح التضحية والفداء الوطنى على نفسها ، مما يذهب بروعة بطولتها ويضعف من عطفنا عليها وتحمسنا لها ، وبخاصة وأننا لم نشهد معركة نفسية تدور فى حناياها بين كل هذه العناصر المشتبكة المتضاربة من حقد على قاتل أبيها ، وغيرة من ابنته ، ويأس من غرامها المحطم ، ثم شعورها الوطنى واشتعال روح التضحية فى نفسها ، صراعا تخرج منه منتصرة مغلبة روح الوطنية النقية السامية على مشاعرها الشخصية ، ومآسيها الخاصة بحيث تزداد عندئذ تضحيتها نبلا ، وتزداد قلوبنا عليها حنوا ؟

لم يصب الهدف :

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

والآن ما سر إخفاق شوقى ؟ أهو فى عدم ملاءمة موضوعات مسرحياته للهدف الوطنى الذى قصد إليه ؟ أم هو فى عدم توفيقه فى استخدم أحداث التاريخ واتخاذها وسيلة إلى تصوير شخصياته على النحو الذى أراد ؟ أم هو أخيرا تركه الهدف الوطنى يطغى على الحقائق الإنسانية والعناصر النفسية التى لم يكن بد من تجليتها والغوص وراءها حتى يكتسب مسرحه قيمة إنسانية وأدبية خالدة ؟ !

هذه كلها أسئلة نترك الإجابة عليها إلى ما بعد فراغنا من الحديث عن مسرحياته التى استقاها من تاريخ العرب وهى « مجنون ليلى » و « عنترة » و « أميرة الأندلس »

مجنون ليلى

استعرضنا فيما سبق مسرحيات شوقى التى استمد موضوعاتها من تاريخ مصر ، وهى « على بك الكبير » و « مصرع كيلوباطرة » و « قمبيز » ، وأوضحنا إلى أى حد استطاع شاعرنا العظيم أن يحقق ما هدف إليه فى كل من هذه المسرحيات .

ونعرض الآن للمسرحيات التى استقاها من تاريخ العرب ، وأول هذه المسرحيات هى « مجنون ليلى » . وهنا نلاحظ أن شوقى لم يختر هـذا الموضوع من التاريخ الحقيقى ، بل من التاريخ الأسطورى . فقصة المجنون وليلى لا تعتبر تاريخا ، بل قصة شعبية ، تكاد تكون رمزا لجميع قصص الغرام أو الهوى العذرى ، الذى تفشى فى الحجاز فى صدر الدولة الأموية ، لأسباب اجتماعية واقتصادية وسياسية ، يعرفها مؤرخو الأدب العربى . ولقد سبق للدكتور طه حسين أن كتب منذ ربع قرن سلسلة من المقالات عن هـذا الهوى العذرى الحجازى جمعها فى الجزء الثانى من « أحاديث الأربعاء » ، وفيها ينكر وجود قيس بن الملوح المشهور بالمجنون إنكارا مطلقاً ، معتمدا على ما فى قصته من تناقض و إحالة وأحاديث خرافة ، وهو فى هذا الإنكار غير مبتكر ، فقد شكك أكبر مصدر لهذه القصة وهو « الأصفهانى » مؤلف كتاب « الأغانى » فى هذه القصة وتفاصيلها التى يرويها بكل حذر واحتياط .

لم يكن شوقى إذن فى مجال التاريخ عندما يعالج هـذه القضة ، وإنما كان فى مجال القصة الخيالية ، أو الأسطورة الشعبية . وكان باستطاعته أن يطلق لخياله العنان فى تصوير الشخصيات ، و إبراز سماتها النفسية وخصائصها الروحية ، كما كان باستطاعته أن يتصرف فى الأحداث التى تكون الحركة المسرحية تبعاً للهدف الذى أختاره ، والقيم الإنسانية التى يريد أن يجلوها فى مسرحيته ، وأن يحرك بها نفوس القارئين أو المشاهدين .

لقد كان شوقى يستطيع — لو واتته القدرة — أن يخلق فى الأدب العربى الحديث

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

رأيت غزالا يرتعى وسط روضة فقلت أرى ليلى تراءت لنا ظهرا

وكذلك الأمر فى عـدد من الصور والمعانى التى ضمنها شوقى مسرحيته

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

بربك هل ضممت إليك ليلى قبيل الصبح أو قبلت فاها

وأغنية جبل القوباد الشهيرة ، وهو الجبل الذى كان قيس وليلى يرعيان الغنم على سفحه أيام الطفولة الأولى . ففى الأغانى وفى المسرحية نعثر على هذين البيتين .

وأجهشت للتوباد حين رأيته وكبر للرحمن حين رآنى

وأذرفت دمع العين لما رأيته ونادى بأعلى صوته فدعانى

وغير ذلك كثير مما كنا نستطيع قبوله باعتبار أن شوقى يعرض قصة شاعر كبير عبر هو نفسه عن أحاسيسه تعبيرا رائعا أحيانا كثيرة . وأما أن تستبد تفاصيل الأخبار القديمة بشوقى وتسيطر عليه سيطرة مطلقة فى تصوير شخصياته ، وتحليل دوافعها وخفايا نفوسها على نحو ما فعل فى مجنون ليلى ، فذلك مالا نستطيع أن نقرة ، إذ أنه قد قيد خيال الشاعر وحرمنا من أن نظفر منه بتحليل إنسانى عميق لشخصياته ، وتصوير قوى للمشاعر الإنسانية التى تصطرع فى حناياها فتثير نفوسنا ، بحكم المشاركة الوجدانية التى لن نمل القول بأنها الشرط الأساسى لنجاح الفن المسرحى .

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

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

ليلى بين حبها لقيس وخضوعها لتقاليد العرب التى تأبى على الفتاة أن تتزوج بمن تغزل بها فى شعره ، وفضح حبه لها . ففى سهولة عجيبة يفوض المهدى والد ليلى لها الأمر لتختار زوجها ، وفى سهولة عجيبة تختار ليلى وردا الثقفى وتفضله على قيس . وكل ما نلمسه منها هو مجرد ندم على هذا الاختيار . بل إننا لنلمح تناقضا واضطرابا فى تصوير التقاليد العربية التى جعل لها شوقى كل هذا السلطان ، ولا أدل على ذلك من أن نرى وردا زوج ليلى يمهد لغريمه بعد الزواج فرصة الاختلاء بزوجته ، والتحدث إليها فى بيته ، فهذا ما لا نظن أن التقاليد العربية — بل ولا المشاعر الإنسانية — يمكن أن تجيزه ، وأكبر الظن أنه من ابتكار شوقى .

وإذا كان شوقى قد تقيد إلى هذا الحد بأسطورة المجنون القديمة ، فشلت خياله وثلمت بصيرته ، فهل تراه قد تحلل من مثل تلك السيطرة فى الأسطورة الأخرى ، التى اختارها موضوعا لمسرحية عنترة ؟ أو تخير من تفاصيل هذه الأسطورة التاريخية ما يماشى فن الدراما ، وما يمكن من تصوير شخصيات إنسانية ، نستطيع أن نشاركها حياتها مشاركة وجدانية عميقة ؟

هذا ما سوف نراه .

عنـــترة

وهذه مسرحية عربية أخرى ، أغرى شوقى موضوعها الذى أصبح من الأساطير الشعبية التى نسج حولها الخيال الشعبى الـكثير من أعمال البطولة والفتك فضلا عن الغرام، والصراع العنيف بين قيمة الفرد الشخصية ووضعه الاجتماعى. فعنترة ابن زبيبة الحبشية فارس عربى شجاع ولـكن سواد جلده وانحداره من أمة حبشية يغمطه فضل هذه الشجاعة ولا يجعله أهلا لعبلة بنت مالك السيد العربى . والحائل بين عبلة وعنترة فى هـذه القصة أعنف وأشد تأصلا فى نفوس العرب من الحائل بين قيس وليلى . فقيس عربى سليم النسب كفء لليلى . ولا يحول بينه وبينها شىء غير تشبيبه بها . وأما عنترة فعبد وابن أمة ، ومن المعـلوم إلى أى حد كان عرب الجاهلية يتمسكون بالأنساب ويستميتون فى سبيلها . وكل هذه الحقائق توضح الفارق الـكبير الذى يميز عناصر « الدراما » فى قصة مجنون ليلى عنها فى قصة عنترة وعبلة .

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

والواقع أن قصة عنترة الشعبية قد أفسحت المجال أمام الشعراء والأدباء ليختاروا من وقائعها ما يلائم فنهم ، ويحقق الأهداف التى يقصدون إليها . وها نحن نرى

كلا من شكرى غانم وشوقى وأبا حديد يختار للقصة وجهة وحلا يختلفان عما اختاره الآخر .

فشكرى غانم يستمد الحل من شجاعة عنترة الخارقة التى حملت قومه على أن يلحقوه بهم ، وأن يصححوا نسبه و يزوجوه من عبلة بعد حسن بلائه فى الدفاع عنهم ضد العرب والفرس وحماية ذمارهم . وأما أبو حديد فيتخير الحل فيما قيل من أن والد عبلة طلب لابنته من عنترة ألفاً من النوق العصافير التى لا توجد إلا فى الحيرة . وسافر عنترة لعله يغنم تلك النوق ، ولكنه وقع أسيرا فى يد ملك الحيرة ومع ذلك أكرم هذا الملك مثواه ، واشتغل عنترة فى الحيرة بالتجارة حتى جمع ألفين من تلك النوق ، وعاد بها إلى قومه وقوم عبلة ففرق بينهم تلك النوق ، و إذا بهم يظاهرونه و يزفون إليه عبلة ، وكأنه قد اشترى موافقة العرب على زواجه بهذه النوق العصافير .

وأما شوقى فقد اختط نهجاً آخر فهو لا يحدثنا فى مسرحيته عن تصحيح نسبه ، ولا عن موافقة أهل عبلة على زواجها منه لشجاعته ، أو لكرمه وسخائه ، أو لحاجتهم إليه ، بل يترك معارضة مالك فى زواج ابنته من عنترة عنيفة قاسية إلى نهاية المسرحية ، وهى معارضة بلغت حد طلب رأس عنترة مهراً من منافسيه : «صخر» و«ضرغام» . ولذلك اضطر أن يلتمس خاتمة مسرحية لروايته ، وهى تآمر عبلة مع عنترة لكى تزف إليه هو لا إلى صخر فى ليلة زفافها بينما تزف إلى صخر الفتاة الأخرى ناجية التى كانت تحب صخرا قدر محبة عبلة لعنترة . وهكذا استحالت قصة عنترة عند شوقى إلى ملهاة ، بل ملهاة مزدوجة من النوع المسمى عند الغرب « تراجى كوميدى » أو « ڤودڤيل » خاتمتها انقلاب مسرحى مزدوج ، هو زواج عنترة من عبلة ، وصخر من ناجية .

ولقد سبق أن لاحظنا كيف أن شوقى قد جمع فى مصرع « كيلو باطرة » بين قصتى غرام ، هما غرام كيلو باترة وأنطونيو ، ثم غرام حابى وهيلانه ، وانتقدنا فى حق وشدة هذا الازدواج الذى أفسد المسرحية لعدم ارتباط أحد الغرامين بالآخر ، بل و إضراره بالأثر النفسى النهائى فى مأساة « كيلو باطرة » إذ رأينا شوقى لا ينزل الستار بعد انتحار

البطلة ، بل يتركه مرفوعا لنشاهد حابى المصرى — الذى كان ساخطا فى أول الأمر على عبث كيلو باطرة واستهتارها — يذهب مع هيلانه وصيفة تلك الملكة الخليعة إلى الضيعة التى أقطعتها كيلو باطرة لحابى وهيلانه فى أرض الصعيد اصطناعا لمودة حابى وقتلا لروح التذمر الوطنى فى نفسه . وها نحن نشهد فى مسرحية عنترة أيضاً غراماً مزدوجا بين عنترة وصخر من ناحية ، وبين عبلة وناجية من ناحية أخرى ، ولكن شتان بين الإزدواج فى هذه المسرحية والإزدواج فى مصرع كيلو باطرة ، مما يدل على أن خبرة شوقى بالفن « الدراماتيكى » قد استقامت فحققت تقدماً عظيما فى أصول ذلك الفن . فهنا نرى شوقى يستفيد من هذا الإزدواج ؛ ليربط كل شخصيات الرواية الأساسية بعضها ببعض ، ويوسع من دائرة الصراع والتضارب ، فصخر يريد عبلة زوجا له ، ولكنها لا تريده بل تريد عنترة ، وناجية تريد صخرا ولكنه لا يريدها بل يريد عبلة وإذا كان شوقى لم يوضح خيوط المؤامرة المسرحية التى تمت بين هذه الأشخاص الأربعة الأساسية فى الوصول بالمسرحيه إلى الحل الذى اختاره ، فإن من السهل أن نحس بهذه المؤامرة المحكمة خلال عرضه المسرحى .

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

فى خضوعه لها ، وتمسكه بها إلى حد طلبه رأس عنترة مهراً لابنتهه من خاطبيها ، ومع كل هذا نفاجأ فى خاتمة المسرحية بتآمر عبلة على الزواج رغم أنف التقاليد ورغم أنف أبيها وذويها ، وهذا موقف يبدو غريباً من الفتاة العربية أيام الجاهلية ، وذلك ما لم نفترض أن شوقى قد أراد أن يجعل من عبلة بطلة شامخة متمردة على مواضعات اجتماعية فاسدة . ولكن هذا الفرض لا نلمس له مظاهر فى المسرحية ، وإنما تتم المؤامرة فى سرعة وخفة كانقلابات المسرح الهزلية فى غير تمهيد ولا إظهار للأصول النفسية البعيدة التى تبرر مثل هذا الانقلاب . وكأن شوقى بهذا التصرف قد مر مرورا عابرا بجوار مواقف « دراماتيكية » وإنسانية بل وأخلاقية بالغة القوة دون أن يفطن إليها ، أو يحسن استغلالها ، فيخلق شخصيات بشرية عاتية ، كشخصيات كبار المؤلفين الغربيين الذين ضمنوا الخلود بقدرتهم على الخلق ، وثورتهم على الأوضاع الفاسدة ، أو قيادتهم للبشر فى سبيل الخير والكمال .

وبالرغم من أن قصة عنترة تصلح بطبيعتها لأن تكون «أوبرا» أو «أوبريت» بقدر ما تصلح لأن تكون « دراما » أو ملهاة تعتمد على الحوار والحركة المسرحية فحسب ، فإننا نلاحظ أن شوقى قد استجاب لما أخذ على مسرحياته الأولى من الاسترسال فى القصائد الغنائية التى تعطل من سير الحوار ، وتؤدى إلى بطء الحركة المسرحية فتخفف فى عنترة من هذا العنصر ، وجاءت مسرحية أقرب من هذه الناحية إلى حقيقة « الفن » الدرامى من المسرحيات السابقة .

أميرة الأندلس

هذه هى المسرحية الوحيدة التى كتبها شوقى نثرا ، وذلك بالرغم من أن حوادثها تدور حول شاعر ملك هو المعتمد بن عباد الأندلسى آخر ملوك الطوائف فى أشبيليه ، بل و بالرغم من تضمين شوقى مسرحيته مقطوعة من شعر ذلك الملك . ونحن لا ندرى لماذا عدل شوقى فى هذه المسرحية عن الشعر الذى كان خليقا بأن يواتى موضوعها ، وذلك فى الوقت الذى نراه يكتب بالشعر الملهاة الوحيدة التى كتبها فى أخريات حياته وهى « الست هدى » ، التى استمد موضوعها من الحياة المصرية المعاصرة فى حى الحنفى بالسيدة زينب ، وكان النثر — بل وربما النثر العامى — أكثر مواتاة لها . ولكنه شيطان الشعراء ، الذى لا يخضع لمنطق ، ولا يتقيد بأوضاع .

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

وقصة المعتمد بن عباد استقاها شوقى من كتاب « المقرى » المعروف « بنفح الطيب فى غصن الأندلس الرطيب » ، ولكنه لم يكتف بالوقائع التاريخية المحزنة الخاصة بانقراض الطوائف فى أشبيليه ، بل زاوج بينها و بين قصة خيالية نسجها حول حب بثينة بنت المعتمد للفتى العربى « حسون » ، وانتهائهما بالزواج فى سجن «أغمات» بشمال إفريقية حيث استقر المقام بالمعتمد بن عباد بعد أن قضى ابن تاشفين — ملك المرابطين بإفريقية — على ملكه ، وكان المعتمد قد اضطر إلى أن يستعين به لرد عدوان الإفرنج .

ولقد احترم شوقى حقائق التاريخ فى مسرحيته بوجه عام ، على نحو ما احترمها الأستاذ على الجارم فى كتابه « شاعر ملك » . وإن لم يحلل بالطبع فى مسرحيته أسباب انهيار ذلك الملك الشامخ على نحو ما فعل الأستاذ الجارم . ولكن القصة الخيالية لم ينجح شوقى فى ربطها ربطا وثيقا بالكارثة الأساسية ، حتى لتبدو قصة مفتعلة اصطنعها شوقى لظنه أن مسرحية ناجحة لا يصح أن تخلو من قصة غرام ، ثم لرغبته فيما يبدو فى تخفيف وقع تلك الكارثة الأندلسية التى طالما حزن لها وتغنى بها فى شعره ، وبخاصة بعد أن عاش فى الأندلس ، وجاب خلالها وتعرف على معالمها وآثارها الإسلامية الرائعة أثناء نفيه بإسبانيا خلال الحرب العالمية الأولى .

ونحن قد لا نماحك شوقى فى طبيعية ومعقولية قصته المسرحية التى نراه يجمع فيها بين أشبيلية وأغمات ، كما يجمع بين الواقع المحزن والخيال الرومانتيكى المجنح ، وذلك باعتبار أن الآداب المختلفة — وبخاصة الرومانتيكية منها — قد فعلت أكثر مما فعله شوقى ، فنقلت ميدان المسرحية من الشرق إلى الغرب ، ورفعت أحداثها من حضيض الإرض إلى سماوات الخيال ، غير عابئة بما يقال من أن كل مسرحية ما هى إلا قطاع من الحياة لا يجوز أن يعدو الزمان والمكان المعقولين ، زاعمة أن المسرحية ليست محاكاة للحياة ، بل خلقا يؤلف الخيال بين عناصره على نحو يجلو غامضا ، أو يسرى هما ، أو يتمخض عن عبرة .

نقول إننا قد لا نماحك شوقى باسم الأصول الكلاسيكية ، ولكننا فى الحق لا نستطيع أن نغفل عجزه عن ربط موضوعه الخيالى بالمأساة التاريخية ، كما لا نستطيع أن نغفل إضعافه للأثر النفسى الذى كان من الممكن أن تحدثه تلك المأساة الإسلامية المحزنة ، وبخاصة إذا كان هذا الإضعاف قد تم بحيلة مسرحية غريبة تكاد تكون مضحكة ، وهى حرص حسون وبثينة على التسلل إلى سجن المعتمد فى « أغمات » لعقد قرانهما بداخله ، وبذلك تنقلب تلك المأساة إلى ملهاة مصطنعة ، إن لم نقل إلى مهزلة .

الست هـدى

لقد أثبت شوقى فى جميع مسرحياته تقريبا أنه لم يكن محروما من روح الفكاهة . حتى لنرى تلك الروح تحتل مكاناً واضحاً ، وتلعب دورا هاما فى مسرحية « أميرة الأندلس » بفضل شخصية مقلاص الذى لم تعد فكاهته لفظية ، بل فكاهة نفسية عميقة تستند إلى صراحة قوية فى فضح المعايب والمضحكات ، ولذلك لايدهشنا أن ينتهى المطاف بشوقى إلى أن يكتب ملهاة قائمة بذاتها ، وأكبر الظن أنه لو امتد به العمر لكتب غيرها بعد ما أصاب من توفيق فى كتابة هـذه الملهاة ، التى وإن يكن قد استخدم فيها الشعر ، إلا أنه قد استطاع أن يلائم بين هـذا الشعر وبين موضوعه الفكاهى الخفيف فى روح لطيفة ، وعبارات سلسة نعجب كيف صدرت عن نفس القيثارة العاتية التى تغنت بأروع ألحان الشعر وأشدها أسرا .

وقصة الست هدى — التى لم تنشر حتى اليوم — تتناول عيبا أخلاقيا كان ولايزال شائعا فى البيئة المصرية ، وهو تكالب الرجال على المرأة ذات الثراء . فالست هدى امرأة استطاعت بفدادينها أن تتزوج قطيعاً من الرجال الواحد تلو الآخر ، وكلما مات أحدهم ، استبدلت به غيره طامعا فى مالها حتى فنى الجميع ! ! وعندما أدركها الموت ظن آخرهم أنه قد أصاب الثراء ، وتوافد الناس عليه مهنئين ، ولكنه لم يلبث أن اكتشف أن الست هدى قد أوصت بكل مالها لبعض صديقاتها وبعض جهات البر ، وأنه لم يرث شيئاً فجن جنونه ، وخرج من المسرح مشيعا بالضحكات .

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

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

لقد عرض شوقى هذا الشريط السينمائى فى حديث يجرى فى مطلع المسرحية بين الست هدى وجارتها زينب .

وها نحن نورد هذ الشريط :

الست هدى : يقولون : إنى قد تزوّجت تسعة ... وأنى واريت التراب رفاقى
وما أنا عزريل ، وليس بمالهم ... تزوجت لكن . كان ذاك بمالى!
وتلك فداديني الثلاثون كلما ... تولى رجال جئتنى برجال
فما أكثر عشاقى ! وما أكثر خطابى
ولولا المال ما جاءوا أذلاء إلى بابى
لست ما عشت ناسية لست سلو حياتيه
أول البخت مصطفى مصطفى كان سارية
حين يمشى تظفه نخلة المرج ماشية
مات ! فكدت أموت حزنا وكان عمرى عشرين عاما
ثم تزوجت بعد خمس من ذا يرى فعلتى حراما ؟

زينب : أجل . تعيشين وتدفنينا ... حتى تصيبى منهمُ البنينا

الست هدى : وزوجى الثانى على ما كان بالصالح لى
ياليتنى لم أقبل !

ذاك لمالى اختارنى واخترته لماله
ما كان إلا مفلسا وقعت فى حباله
يرحمه الله لقد عشنا معا من السنين الصاحبات أربعا
ثم مضى لربه لا رجعا
رحمة الله عليه جُنَّ بالنسل جنونا
ثم لما مات ما خلف لى إلا ديونا
ومات لم تبكه عيونى وكان عمرى عشرين عاما
ثم تزوجت من سواه من ذا يرى فعلتى حراما ؟

زينب : أجل تعيشين وتدفنينا حتى تصيبى منهمُ البنينا

الست هدى : وزوجى الثالث عمدة البلد لقد بنى بى وهو يطلب الولد
وغير أطيانى هناك ما قصد
يرحمه الله وإن نغص يوما عيشتى
ما جن بى وإنما جن بأبعادیتى
رحمة الله عليه ! مات لم يترك تراثا
خلف المرحوم عشرين ذكورا وإناثا
ومات لم أكتئب عليه ! وكان عمرى عشرين عاما
ثم تزوجت بعد عام من ذا يرى فعلتى حراما ؟

زينب : أجل تعيشين وتدفنينا حتى تصيبى منهم البنينا

الست هدى : ولست أنسى زوجىَ الرابعا لا نافعا كان ، ولا شافعا
قالوا : أديب لم يروا مثله ، ولقبوه الكاتب البارعا
قد زينوه لى ، فاخترته ما اخترت إلا عاطلا ضائعا
رائح أكثر الزمان على الصحف مغتدى
يكتب اليوم فى « اللوا » وغدا فى « المؤيد »

ليـــله أو نهـاره فارغ الجيب واليـــد
ويعجبنى عند المباهاة قوله : بنيت فلانا ، أو هدمت فلانا
وقد يصبح المبنى أوضع منزلا وقد يصبح المهدوم أرفع شانا
رحمـــة الله عليه ! كان لا يحقـر مالا
كان إن أفلس لا يســـألنى إلا ريالا
ثم تزوجت بيوزباشى قمر نهى كما شاء هواه وأمر

لقد وددت أنه زوج العمر

عشـنا ثلاثا ثم افترقنا وكان عمرى عشرين عاما
طلقنى ، فالتمست زوجا من ذا يرى فعلتى حراما ؟
زينب : أجـل تعيشين وتدفنينا حتى تصيبى منهم البذينا
الست هدى : وعشت عامين دون زوج ثم تزوجت بالـوظف
لم أنسه منـذ مات يوما ما كان أبهى وكان أظرف !
كان خفيفا ، وكان حلوا ومن نسيم الربيـع ألطف
ما كنت أدرى إذا تولى أجيبه أما قفـاه أنظف
يرحمه الله مات ما وجدوا فى جيبه غير قطعتى ذهب
وسبحة من خزانتى سرقت كانت على الرف من وفاة أبى
ثم اقترنت بفقيـــه عالم فى البـــلد
كهل أخو خمسين لـكن فى نشـاط الأمرد
زينب : عرفته ذاك الفقيـــه الشيخ عبد الصمد
قد كان فى الخط وجيهـــا ومقبـل اليـــد
وكل من مر به خاطبـه بســـيدى
الست هدى : يرحمه الله ! لقد أدبنى حتى عرفت كيف تخضع النسا
زينب : أنت ؟

الست : أجل أدبنى بيده

ورجـله وبالعصا

زينب : كيف ؟ متى ؟

الست : رأى غبـارا عالقا بجبهتى ولم أكن أعلم من ين أتى

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

وهاج حتى خفت أن يقتلنى وشمر الذيل وجرد العصـا

فقلت : يهوانى ، وتلك غيرة يا حبذا الزوج الغيور حبذا

وقبـله لم أر من غار ولا من ظن فى قلبى لغيره هوى

لكنه منـــذ كنا ما حل عقـدة كيسه

يفضل الأكل من غـــير مـاله وفلوســـه

عشت مع الشيخ نصف عام وكان عمرى عشرين عاما

ومات ! فاختـارنى سواه من ذا يرى فعلتى حراما

زينب : أجـل تعيشين وتدفنينـا حتى تصيبى منهم البنينا

الست : أتذكرين بعـــده من جاء بيتى يخطب ؟

زينب : من ذاك ؟ من ؟

الست : أنت التى جئت به يا زينب !

زينب : مهدى المقـاول الثرى ؟ الممتـلى من الذهب

الست : قـد ذهب الله به أجـل إلى النـار ذهب

لم ينس أن يذكر أبعاديتى ما للغبى ولطينى ! ماله !

ولم يكن عند الطعام يستحى يأكل مالى ويعـد ماله

عشت اثنتين معـــه لم أنتفـع بفرشـــه

لو لم يمت لمت من تنفيســه وفشـــــه

ظللت عامين فى بـلاء وكان عمرى عشرين عاما

ومات مهدى فاعتضت عنه من ذا يرى فعلتى حراما ؟

زينب : أجـل تعيشين وتدفنينـا حتى تصيبى منهمُ البنينـا

الست : ثم اقترنت بمحام عاطل شريب خمر يحتسيها فى الضحى
قلت دعاويه ، وقل ماله ، وأصبح المـكتب منه قد خلا

عبد المنعم : (المحامى زوج الست هدى وهو سكران يصعد السلم) :
هدى ! ضلال ! أين أنت ياهدى ؟ أين العجوز ؟ أين جدتى هدى ؟

* * *

و بعد هذا السجل الحافل الذى كان يعتبر عرضه المشكلة الأساسية أمام المؤلف تنطلق أحداث الملهاة ، ويجرى الحوار فيها بهذا الشعر السلس الخفيف الذى لايسف إلى حد الابتذال ، ولايرتفع إلى حد الجفاف الذى يجرده من العصير الشعبى ، حتى تنتهى الملهاة إلى خاتمتها المضحكة ضحكا يثير الأسى على نحو يخيل إلينا معه أن هذه الملهاة تعتبر من خير ما كتب شوقى من مسرحيات .

* * *

ونختتم هذا الحديث السريع عن شوقى ومسرحياته بالاعتذار إلى روح هذا الشاعر العظيم ، وقيثارته الخـالدة مردّدين قول الناقد الفرنسى الشهير بوالو : « ما أسهل النقد وما أشق الفن ! » .

الفهـــرس

الموضـــوع	الصفحة
العرب والأدب التمثيلى	١ — ٨
التياران الشرقى والغربى فى مسرح شوقى	٩ — ٢١
شوقى والمادة الأولية	٢٢ — ٣٠
شوقى والفن المسرحى	٣١ — ٣٩
على بك الـكبير	٤٠ — ٤٨
مصرع كليوباترة	٤٩ — ٥٦
قمبيز	٥٧ — ٦١
مجنون ليلى	٦٢ — ٦٥
عنترة	٦٦ — ٦٩
أميرة الأندلس	٧٠ — ٧١
الست هدى	٧٢ — ٧٧

جـــدول بالأخطاء

الصفحة	السطر	الخطـأ	الصواب
١	١٠	المصريين	المصرين
٣	٣	تومى	توحى
٣	١٢	رومان رولان	رولان
٦	٢٠	يتلمذون	يتتلمذون
٧	١٩	اللاذاعة	اللاذعة
١٠	٩	لقاؤها	لقاؤه
١٢	٩	اثنى عشر	اثنا عشر
١٢	٢٠	الأخلاق	الأخلاق »
١٣	٣ من الهامش	مسرحيته	مسرحيته « باجازيه »
١٦	٩	المختلطة	المختلفة
١٨	٤	التى	اللتين
١٩	١٤	أغانى	الأغانى
٢٧	١٥	بالتعليمات	بالتلميحات
٣٥	٢٠	يفاجؤنا	يفاجئنا
٣٦	٧	له	لـ
٣٦	١٦	رومان رولان	إدمون روستان
		وويلز	—
٤٢	١٣	نوال	آمال
٤٢	٢١	الحورا	الحوار
٤٤	٢	الـكيسات	الـكيات
٤٥	٢٠	تذسى	تذس
٤٥	٢٢	عريز	عزز
٥٠	٢	تصر	تظهر
٥٠	٦	و بل	بل
٥٢	٨	ثم يظن أن	ثم يأخذ فى
		الدفاع	الدفاع
٥٤	٢	من	فى
٦٠	٦	مثل	مثل
٦٥	٨	نجيزه	تحيزه

دار مصر للطباعة
٣٧ (أ) شارع كامل صدقي "الفجالة"

COLUMBIA UNIVERSITY LIBRARIES
0036761770

833.2SH25
D

APR 14 1987
NOV 12 1957

PJ
7862
.H3
Z764
1955