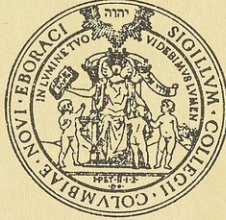




**Columbia University**  
in the City of New York

THE LIBRARIES







# المسرحية في نشأته وتطورها

تأليف

محمود حازم شوكت

ليسانس في الادب الانجليزي

ودبلوم معهد التربية العالي وماجستير في الآداب



طبع بمطبعة القطف المقطم

١٩٤٧

893.79  
SR 25

## مقدمة

### المسرح الأوروبي

- ١ - المسرح اليوناني : منشؤه الغنائي . تطور المأساة وأهم كتابها . تطور الملهمة وأهم كتابها . المسرح الإغريقي وشكله . النقد المسرحي وكتاب الشعر لأرسطو . قيمته ومدلوله من الوجهة العامة والوجهة الخاصة .
- ٢ - المسرح الروماني : تقليده للمسرح اليوناني . انحطاط المأساة . تطور الملهمة . أثر الحياة الاجتماعية وطبيعة الشعب في انحطاط الأدب المسرحي . النقد وكتاب الشعر لهوراس .
- ٣ - المسرح في العصور الوسطى : المسرح الشعبي المتجول . المسرح الكنسي ونشأته . خلط النقاد والمؤلفين بين مذاهب الشعر الغنائي والشعر المسرحي . الكوميديا الإلهية لدانتى .
- ٤ - المسرح في عصر النهضة : الحماس للتراث الكلاسيكي . مظاهره في إيطاليا وفرنسا وإنجلترا . سيطرة الآراء الكلاسيكية والمؤلفات الكلاسيكية . هبوط موجة الحماس وظهور الألوان المحلية في آداب البلاد المختلفة . التراث الكلاسيكي في إيطاليا وفرنسا : كورني وراسين وفولتير . المسرح الروماني في إنجلترا : مارلو وشكسبير . انتشار المذهبين في أوروبا .
- ٥ - الدراسة الحديثة : النقد الكلاسيكي وسيطرته على النقد حتى القرن السابع عشر . أوجيبه ودريدن وحركة التحرر ، الدراما الحديثة وبواعثها الاجتماعية . أهم خصائصها . النقد الحديث .

## تقديم

هذه رسالة في « المسرح عند شوقي » ، اطلع صاحبها على بعض المسرحيات الأوربية وما كتب حولها من نقد أثناء دراسته الجامعية ، وتوسع في هذه الدراسة بعد نهاية هذه المرحلة ، ثم اتجه إلى الأدب العربي يحاول دراسة ظواهره المسرحية واستقر في النهاية على ظاهرة منتظمة في تاريخه ، وهي بضع مسرحيات ألفها أحمد شوقي بك في الأعوام الأخيرة من حياته .

وكان على الباحث استيفاء البحث عن جميع هذه المسرحيات ، من مطبوعة ومخطوطة وناقصة ، ودراسة المسرح المعاصر ومدارسه ، ودراسة حياة الشاعر بمقوماتها السياسية والاجتماعية والأدبية ، حتى يهد السبيل لدراسة هذه المسرحيات دراسة ترتكز على أساس سليم ، ودراسة فنه المسرحي كركب من عناصر تدور حول نواة رئيسية وتتطور في اتجاه خاص ، ثم توضيح تأثير هذه المسرحيات في كتابة الكتاب من بعده .

وبذلك انقسم الموضوع إلى مقدمة عامة عن المسرح الأوربي ، الذي أخذ شوقي فكرة مسرحه عنه ، ويزداد اتصالنا به يوماً بعد يوم . ثم عرض عام لظواهر المسرحية في الأدب العربي وتعليل عدم اكتمالها لصورها الفنية ، وعرض عام للمسرح المصري من أيام الحملة الفرنسية حتى عصر إسماعيل . ثم لزم عرض أكثر تفصيلاً للمسرح المعاصر لشوقي ، والذي مهد لظهوره بحيث تفاعل مع المقومات الأدبية للشاعر ، وتبع ذلك عرض لفن شوقي كركب يدور حول وحدة ، ثم عرض مفصل لكل مسرحية وقيمتها الفنية وتأثيرها بغيرها ، ثم تأثير مسرح شوقي في المسرح الذي أتى بعده .

وكان من اللازم لاستيفاء البحث من الاطلاع على المخطوطات ومجلات ومسرحيات عفا عليها الزمن ، والاتصال برجال المسرح ، وبمن اتصلوا بشوقي . ومن تخيل دقيق لبعض المسرحيات التي لم تعد تمثل حتى اليوم ليكون البحث على أساس صائب قدر الإمكان .

وقد كان المرجع الرئيسي الدائم حضرات الأساتذة المشرفين ، فأصاحب العزة الأستاذ أحمد بك أمين ، ولحضرة الدكتور شوقي ضيف ، ولحضرة الدكتور صبري فهمي شكر صديق على الجهد والعطف والتشجيع والتوجيه القيم الذي شملوا به صاحب هذه الرسالة .

وللشاعر خليل بك مطران ولرجال الفرقة القومية فضل يشكر على إدلائهم بأرائهم فيما يتصل بالموضوع ، وللاستاذ حسين شوقي نجم الشاعر الشكر على المساعدة في الاطلاع على المخطوطات والإدلاء بالمعلومات التي تتصل بحياة الشاعر الخاصة .



٦ - النقد المسرحي : الاصلوب العلمي وعلم النفس الحديث . القيمة الخارجية للمسرحية . الممثل والجمهور . القيمة الذاتية للمسرحية : الموضوع . الشخصيات . الحوار . صلة القيمة الخارجية بالقيمة الداخلية . تعاون المخرج والمسرح والممثل على تحميم ما يصوره الكاتب . انكفاء النقد على المسرحية في تحديد قيمتها الفنية .

الفن المسرحي فن عريق في التاريخ ، ملئ بالمدلول ، بعيد الأثر في النفوس ، يتخذ جذوره ، ويحتذب إليه عقول المؤلفين والنقاد ، في كل أمة ينتقل إليها . ويرتفع خلال ذلك إلى آفاق إنسانية سامية خالدة .

وترجع صفحات تاريخ المسرح الأوروبي - كما رصدتها مؤرخو المسرح - إلى القرن الخامس قبل الميلاد ، إذ تطورت الأناشيد في بلاد اليونان ، تلك الأناشيد التي كان يشدها الشعب الأغرقي في عيد إله الخمر باخوس إلى قصص مستمدة من التاريخ الشعبي ابتداءً بتأليفها اسخيلوس ( ٥٢٥ - ٤٥٦ ق . م ) ووضع فيها حواراً مبسطاً ، ثم اكتسبت شكلاً دينياً مسرحياً على يد سوفوكليس ( ٤٩٥ - ٤١٦ ق . م ) . ثم بلغت صورتها المسرحية الإنسانية الخالصة في مسرحيات يوريبيد ( ٤٨٠ - ٤٠٦ ق . م ) .

فلنصوّر لأنفسنا صورة مسرحية من هذه المسرحيات تمثل في مسرح صغير يتسع لثلاثة من الممثلين ، يرتدون الأحذية المرتفعة والبس الثقل والأقنعة المصبوغة . ويغير الممثل ملابسه وشكله ليمثل شخصيات مسرحية مختلفة . ولنصوّر لأنفسنا جوقة موسيقية تنشد أناشيد دينية ، وتعلق على الحوادث المسرحية من آن لآخر تعليقاً غنائياً بين الفصول والمناظر التي لم توجد على المسرح الأغرقي . ولنصوّر لأنفسنا مدرجاً يتسع للآلاف من المتفرجين ، ينحني في شكل حذاء الفرس حول المسرح ، ويتسع للآلاف من الناس وهم يشاهدون التمثيل من مدرجهم المنحوت في جانب الجبل .

ولنتأخر في الزمن قليلاً لنشهد نوعاً مسرحياً آخر غير المأساة ، انتقل إلى أئتنا من صقلية ، وتطور فيها من الأفراح التي أقيمت في عيد إله الخمر ، ولنلاحظ تطورها من صور قصصية واقعية تعرض لنقد أناس وتذكر أسماءهم الواقعية ، إلى الصور النهائية لهذا النوع .

ولنسمه الملهاة ، التي تغفل الوقائع وتستمد صورها العامة من الشذوذ الإنساني ، وتعرضه عرضاً فكاهياً ، كما ظهرت على يد ميننا ندر ( ٣٢٠ ق . م ) .

ولننظر نظرة سريعة إلى صفحات النقد في هذا العصر البعيد ، إذ صاحب التأليف المسرحي نقد كان لبعضه أثر خالد دائم المدلول . وتبرز من بين صفحات هذا النقد ، ما ذكره ارسطو في كتابه عن فنون الشعر ، إذ بحث فيه - بحثاً مجرداً نظرياً فلسفياً - شعر المأساة وشعر الملحمة ، ويظن بعض النقاد أنه كتب جزءاً عن الملهاة لم يصل إلى أيدينا . وقد فصل ارسطو في كتابه قيمته المسرحية الفنية من موضوع وشخصيات وحوار ، وقد استمرت آراؤه ذات أثر على عقول النقاد والمؤلفين حتى القرن السابع عشر الميلادي ، ثم انقلب الحماس لها إلى ثورة متطرفة ، وإننا ننظر إليه اليوم على أنه وثيقة تاريخية ، وأ نموذج للروح العلمي الدقيق . ورغم عدولنا عن بعض آرائه ، وتحويلنا لبعضها ، فقد بقيت آراؤه الأساسية سليمة في جوهرها .

\*\*\*

ولنطو صفحات القرن الخامس قبل الميلاد من تاريخ المسرح ، ولنطو معها صفحات مجد أتيينا وبلاد الإغريق ، ولنتبع دورة الحياة والحضارة إلى رومة حيث وجدت الحضارة اليونانية وطناً ثانياً أثمرت فيه ، إذ احتذى الرومان حدو الإغريق ونحووا نحوهم في مناهج حياتهم وأدبهم . على أن الأدب المسرحي لم يزدهر فيها ، إذ لم تسمح طبيعة الشعب الروماني الاجتماعية ، وميله إلى مشاهدة المناظر الحسية المنيرة كحصارات الوحوش ، بتطور الجوانب المسرحية الفنية غير المحسوسة ، ولئن كان لذلك أثره في انحطاط المأساة ، فقد كانت الملهاة أسعد حظاً إذ تقدمت عما وصلت إليه المأساة ، وبرع في التأليف الكوميدي بلوتس وتيرنس . على أن الملهاة الرومانية في أرفع صورها لم تتفوق على الملهاة الإغريقية الرفيعة ، ولم يصف نقاد الرومان كثيراً إلى النقد المسرحي ، بل تطورت أساليب النقد إلى قواعد شكلية ، وتقليد مقيد لتعاليم اليونان القدماء ، فأني كتاب النقد لهوراس ( ٦٥ - ٨ ق . م ) تطبيقاً يضع القاعدة دون أن يسبقها التحليل والاستقراء كما نهج ارسطو ، فقسم الشعر في كتابه عن فنونه إلى أنواع ، وبين محورته وأوزانه . ووصف شخصيات المسرحية وفصول

الموضوع بأسلوب جامد حيث لم يصل القاعدة بمنال، واكتفى بالإشارة إلى النماذج الاغريقية وتقليدها تقليداً دقيقاً .

\*\*\*

وانطوت صفحة الحضارة الرومانية بسقوط روما، واستمر المسرح في شكل فرق تتجول في أنحاء أوروبا دون أن تستقر في مكان واحد، وتمثل مخلفات المسرحيات الكلاسيكية، وانحطاط الناس الخلقي، مما اضطر رجال الكنيسة إلى مقاومتها متخذة وسائلها في كل بلد، وهكذا نشأ مسرح كنسي تمثل فيه مسرحيات دينية لوعظ والإرشاد، وبذلك تكونت المجموعات الدينية والخلقية . وأتت هذه المسرحيات ذات أهمية تاريخية أكثر منها أدبية، إذ اختلطت فيها مذاهب الشعر الغنائي والشعر المسرحي والقصة . فسمى دانتي (١٣١٨ م) قصته بالكوميديا المقدسة، رغم أنها قصة، وليست مسرحية، وعلل ذلك بأن بدايتها محزنة ونهايتها سعيدة . وتنطوي صفحة تاريخ المسرح بسرعة في أواخر العصور الوسطى، إذ ساد أوروبا صبات عميق، وتقلصت مراكز الثقافة بالتدرج من الميدان الاجتماعي، وانحصرت بين جدران الأديرة، واقتصرت على جماعة قليلة من رجال الكنيسة الذين جمعوا بين الثقافة الدينية واللاتينية .

\*\*\*

وظهرت معالم الأدب المسرحي من جديد إلى عالم الوجود حين هبت أوروبا من صباتها في عصر النهضة، وتخلصت من أوزار تقاليد العصور الوسطى وأغلاها، وانتشر بين الناس حماس لكل ما هو كلاسيكي، وكشفت الآفاق المنسية للحضارة الكلاسيكية . وقد بدأت موجة الحماس في إيطاليا، وظهرت في النحت والتصوير خاصة، ثم انتقلت إلى فرنسا، وظهرت في الهندسة والبناء خاصة . ثم انتقلت إلى إنجلترا حيث ظهرت في الأدب خاصة . على أن أحد هذه الصور لم ينعدم في أي من هذه البلاد، فقد تأثر الكتاب في إيطاليا بأراء الكلاسيكيين وحدوا حذوم في الأدب شكلاً ومادة، فترجمت كتب النقد لأرسطو، وعلق عليها النقاد وشرحوها، ومن إيطاليا انتقلت إلى بقية أوروبا .

ومن الطبيعي أن تهبط موجة الحماس للتراث الكلاسيكي بالتدرج، وأن تبدأ الألوان

الحلية ، والمميزات الاجتماعية في الظهور . فزرى حركة التأليف المسرحي الكلاسيكي تنتقل من إيطاليا إلى فرنسا وتبلغ ذروتها في مآبي كورني ( ١٦٠٦ - ١٦٨٤ م ) ورامين ( ١٦٣٩ - ١٦٩٩ م ) وفولتير ( ١٦٩٤ - ١٧٧٨ م ) وملاهي مولير ( ١٦٢٢ - ١٦٧٣ م ) بصورها الكلاسيكية التي ورثها الفرنسيون عن اليونان والرومان ، رغم أنهم استمدوا الوحي في التصوير والتحليل الخلقى والاجتماعي من العصر .

ونزع المسرح الإنجليزي نزعة استقلال عن الأنواع الكلاسيكية ، فنجح عن البساطة إلى التعقيد في الموضوع ، وعن تجانس الشخصيات وقلة الحركة ، إلى تنويع متسع فيه حركة وحيوية ، وعن الشعر المقفى كوسيلة للحوار إلى الشعر المرسل عند الإنجليز ، وعن الاقتصار في المسرحية على موضوع يصور مأساة أو ملهاة ، إلى موضوع يجمع بينهما . وقد وصل المسرح الروماني إلى غايته في مسرحيات شكسبير ( ١٦١٦ - ١٦٥٤ م ) .

وانتشر المسرح بصورتيه الكلاسيكية والرومانتية بعد ذلك الى أوروبا ، على أن المسرح الروماني كان أوسع ذيوعا وانتشاراً عن المسرح الكلاسيكي .

وصاحب هذا التأليف المسرحي نقد اتبع في شكله العام مناهج النقد الكلاسيكي ، سواء في إنجلترا أو فرنسا . وفصل النقاد بين صفات الشعر الغنائي والشعر المسرحي . واتضح لوازم المسرح من جمهور ويمثل في لوحة النقد . وشاعت آراء أرسطو بعد أن اكتشفت النسخة العربية لابن رشد ، وترجمها هرمان إلى اللاتينية في القرن الثالث عشر ، واكتشفت النسخة الأصلية في القرن الخامس عشر . واستمر تأثير آرائه حتى القرن السادس عشر ، وأحييت بهالة من التعظيم والتقدیس في إيطاليا وفرنسا وإنجلترا . حتى ظهر في القرن السابع عشر أوجيبه بفرنسا ( ١٦٧٠ م ) ودريدن بإنجلترا ( ١٦٣١ م ) ، وبيننا مزايا المسرح الروماني ونجحا في تحرير عقول النقاد من السيطرة الأدبية للآراء الكلاسيكية . وانقلب التشيع لها إلى عداة اتضح في تمثيل أول مسرحية رومانتيه مثلت في فرنسا ، وهي كرومويل لهوجو . على أن التطرف في المشايعة أو العداة انقلب إلى روية في الدراسة . ففصلت مزايا كل نوع على حدة وحددت قيمته ، وفصل النقاد بين المقتضيات التي تسند عليها أحوال اجتماعية وتقاليد دينية خاصة وبين ما يقتضيه المثل الأعلى الفني .

وبلغ نهاية صفحات تاريخ المسرح في هذا النوع الجديد المعروف بالدرامة الحديثة ،  
فلنحظ معه تطوراً اجتماعياً أظهر طبقة جديدة هي الطبقة الوسطى ، وانقلاباً في نظم  
الحياة بعد الثورة الصناعية وما أحدثته من مشاكل . فبدأ الفرد يبرز ويشعر بمكانته ، واتصل  
المسرح بالانقلاب الاجتماعي ، وصعد إلى تصوير مشاكل الحياة العادية . وما زالت الدرامة  
ممثلة للنوع المسرحي اليوم ، ومن أعلام كتابها إبسن النرويجي ( ١٨٢٨ - ١٩٠٦ م ) الذي  
ابتدعها ، وهو الإنجليزي وتشيكوف الروسي ( ١٨٦٠ - ١٩٠٤ م ) .

وصاير هذا النوع الجديد حركة نقد متسمة النطاق في أوروبا ، كديدرو ( ١٧١٣ - ١٧٨٤ م )  
ولسنج ( ١٧٢٩ - ١٧٨١ م ) وكولدج ( ١٧٧٢ - ١٨٣٤ م ) وهازلت ( ١٧٧٨ -  
١٨٣٤ م ) وأدخل شليجل ( ١٧٥٧ - ١٨٤٥ م ) المنهج المقارن في ألمانيا بألمانيا ،  
وبسطت المشاكل المسرحية على ضوء النتائج التي وصل إليها علم النفس ، والمسرح ولوازمه ،  
وانبعثت روح أرسطو العامية التحليلية — للوصول إلى الحقيقة المجردة — إلى الوجود .  
وتشعب سبل النقد المسرحي وتعدد صور تآليفه وأمكنته وبواعثها . على أنها  
تعتمد بشكل تام على اعتبارات خارجية تميزه عن الفنون الأدبية الأخرى ، واعتبارات  
داخلية تتصل بتكوين المسرحية ، وبين هذه الاعتبارات جميعاً اتصال وثيق .

\* \* \*

فالمسرح فن يحاكي الحياة محاكاة واسعة النطاق ، ولا يقلدها تقليداً مقيداً بالزمان  
والمكان الواقعيين . وإنما يختار الكاتب عناصر ذات مدلول من الحياة ، سواء من شخصيات  
أو أحداث ، ويؤلف بينها في فكره ويحركها في عالم خيالي إلى نهاية محتومة ، فيقدم لنا  
صورة تمثل الحياة صافية من هوائياتها وتفصيلاتها ، ومسيرة إلى غاية قد لا نلها في الحياة .  
على أنه يشاركه في ذلك فنون أخرى من غنائية وقصصية . ولذا لزمنا زيادة هذا التعريف بأن  
المسرح يقدم المسرحية للجمهور مجتمع في ظروف خاصة ، وله صفات نفسية خاصة ، فالكاتب  
المسرحي يقدم مسرحيته عن طريق وسائل هي المسرح والممثل . والممثل طاقة ، وللمسرح  
طاقة . ووراء هذه العوامل ، عوامل عملية ، اقتصادية واجتماعية وصياصية ، يحسب لها الكاتب  
المسرحي حساباً خاصاً .

فقيمة المسرحية متصلة بالتمثيل المسرحي ، وهي مناسبة له ، على أنه لا يجب أن تعتمد المسرحية في نجاحها على الممثل والأدوات المسرحية وجمال المناظر . وإنما للمسرحية قيمة ذاتية منفصلة عن التمثيل . فالتمثيل والمنظر معتمدان على المسرحية . ويحدد الجمهور جانباً آخر من الوسيلة التي يراها الكاتب المسرحي ، والطريق إلى الجمهور — كما بين علم النفس — هو الإيحاء في اللفظ والعبارة ، والاتصال به عن طريق طاقته لا عقله ، ومخاطبة خياله ، والسعي إلى اجتذاب اهتمامه بالمفاجآت والتشبع بالحياة دون كلفة . وفي مقدمة العناصر ذات الحيوية في المسرحية ، صور الصراع النفسي والحسي في الشخصيات ، وأولها هو خير الأنواع وأرقاها وأسمأها .

\* \* \*

وتنقسم المسرحية بعد ذلك إلى فصول ومناظر وشخصيات وحوار . ويستلزم العرض المسرحي تقسيم المسرحية إلى فصول يشغل تمثيلها ساعتين تقريباً . تعرض فيها الحوادث عرضاً تمثلياً ، وتركز حوادثه في كل فصل . ويجعل أرسطو للموضوع أهمية كبرى ، على أن للشخصيات صلة قوية بالموضوع . وكلاهما يؤثر في الآخر ويتأثر به . ولا بد من انسجام هذا الموضوع وقوة تأثيره عن طريق هذه الوحدة . ولا بد أن تتضح بدايته ووسطه ونهايته . وأن تتضح الأسباب والمسببات ، فتعرض الافتتاحية في الفصل الأول ، سواء عن طريق حوار ، كما هي الحال عند شكسبير ، أو مفاجأة كما عند أسخيلوس . على أن الموضوع يتحرك بعد الافتتاحية مباشرة ، ويسير نحو الأزمة فالانقلاب ، فالإكتشاف أو التعرف . ولا بد من تشبع الحوادث بالحياة ، ولا بد من تمثيلها تمثيلاً يصل إلى الجمهور عن طريق عواطفه . ويستعين الكاتب في ذلك بالمفاجأة والشك والصراع والتهمك المسرحي ، ويجب أن تتصل بالتطور الذاتي للموضوع والشخصيات ، لا أن تتوارد عن طريق الصدفة أو الافتعال وتعتبر الشخصيات عن الموضوع وتتحرك في مجاله وتؤثر فيه . ويكسوها الكاتب بالحياة ويقابل فيما بينها ، ويوجز في تحليها ويركز ، مستعيناً بالتلميح والإشارة والإيحاء لا الإطناب . ولا بد من أن تكون النتيجة الأقوال والأفعال ، صادقة التصوير .

وتعبر الشخصيات عن نفسها بالحوار، ولغة الحوار لغة فنية ليست كلغة الحياة العادية ، وهي إما شعر أو نثر أو شعر مرسل . على أن الشعر يغلب كتعبير للأصالة ، إذ هو أنسب الوسائل للتعبير عن العواطف والأهواء ، وعن موضوع المأساة . ويغلب النثر كأصوب للملهاة إذ هي تتناول ما هو عقلي . على أنه قد يوجد الشعر في الملهاة والنثر في المأساة تبعاً لمكانته الشخصية أو دواعي الموقف ، وفي الحالين لا بد من أن تكون اللغة نقية صافية مرتفعة عن مستوى الحديث العادي .

وليس الحوار غاية في ذاته ، إذ يخضع لدواعي المسرح وسعات الشخصية ومعنى ذلك أنه لا يوجد لصفات غنائية خالصة . والكاتب المبتدئ يسعى إلى إحداث التأثير المسرحي عن طريق الشعر دون التشخيص الجيد والتطور الداخلي للشخصيات والموضوع ، ويعتمد المنظر على المسرحية ، بمعنى أنه يوضح ويحسم ما تستدعيه الحوادث المسرحية . ويتعاون الممثل . والمخرج ، وما يصور من مناظر وما يجهز من أدوات مسرحية ، من إضاءة واصوات ، على إكساب المسرحية ثوب الحياة وتجسيم ما سعى الكاتب إلى تصويره في طله الخيالي الفكري .

## المسرح المصري قبل سوتى

### الباب الأول

#### ١ - ظواهر مسرحية في الأدب المصري القديم

إشارة هيروdot وبلوتارك إليه . اكتشافات كوتنز وكورت وسليم بك حسن .  
مميزاته الدينية . أهميته التاريخية . أسبقته للمسرح اليوناني

ظلت صفحة الحضارة المصرية القديمة في طي الخفاء حتى كشفت عن بعض نواحيها الحفائر الحديثة بآثارها في أواخر القرن الماضي وأوائل القرن الحالي . وترجمت أوراق البردى في متاحف برلين ولندن والقاهرة فوضعت لنا نواحي هذا الأدب العامة . على أن الأدب المسرحي خاصة لم يستكمل صورته بعد ، رغم إهارة هيروdot المؤرخ الأغرقي وبلوتارك إلى وجود طقوس دينية قام بها الكهنة في المعابد ، وأكسبوها شبه عرض تمثيلي يستمد قصصه من قصة إيزيس وبجنها عن أوزيريس . وهذا التلميح كانت تعوزه الشواهد والأدلة . كما كان يقف عند الصورة البدائية للمسرح المصري القديم دون أن يوضح تطوره . واستمرت فكرتنا عن المسرح المصري القديم على هذه الصورة حتى تمت الاكتشافات والبحوث التي قام بها إرمان وكوتنز سنة ١٩٢٢ وكورت عام ١٩٢٨ وسليم بك حسن سنة ١٩٣٧ ودريتون ، وتتلخص بحوث إرمان وكوتنز وكورت كما ذكرها عبد القادر حمزة باشا<sup>(١)</sup> في أن إرمان عثر على نصوص تمثيلية تدور حول قصة حوريس وسيت ، واحتكام حوريس إلى جب يشكو إليه قتل سيت لأبيه أوزيريس . وتنتهي القصة ببعث أوزيريس إلى الحياة من جديد بعد أن انتقم حوريس له من سيت . واكتشف كوتنز حجراً جنائزياً في أدفو ، أقيم لذكرى الموتى ، وتفهت عليه العبارة الآتية « إنني أتبع أستاذي وصيدي أينما صار

(١) على هامش التاريخ المصري القديم ج ٢ ص ١٧ - هامش



دون أن أنصرف عن التمثيل ، فأنا أقف أمام أستاذي وسيدي وهو يمثل لأبادله الحوار ولاساعده . فإذا كان يمثل دور الإله مثلث دور الملك ، وإذا أمات فإنني أحيي موتاه . واكتشف كورت نقشاً يمثل مشاهد من مسرحية دينية فرعونية مدونة على أوراق البردي في أربعين مشهداً ، تدور حول أوزيريس وأيزيس وحوريس وعدوم ست . وعثر دريتون على حوار صريح لمسرحية مصرية لا مجرد مذكرات أو ملاحظات عنها . ويدور موضوعها حول مأساة حوريس ولدغ العقرب له ، وتوصل إيزيس إلى الإله توت لينقذ ولدها من الموت . على أن أوسع دراسات للمسرح المصري القديم قد ظهرت على يد سليم بك حسن ، الذي عرض لأنواعها وفصلها بشكل واضح . وقد عثر على رسوم تمثل رئيساً لفرقة من الراقصين ينظر إلى ورق بردي بين يديه يراجع فيه حركات الرقص . (١)

\*\*\*

وتدل هذه الشواهد على وجود التمثيل ذي المشاهد المسرحية في مصر القديمة كما تدل على أنه ابتداءً داخل المعبد ثم خرج إلى الشعب ليسليه بمعالجة بعض شئون الدنيا . وكان يقوم بتمثيل المسرحيات ممثلون متجولون في أنحاء البلاد ، وكانوا يقومون بأداء بعض الرقص والغناء في الساحات أو في صحون الدور . وتدل هذه الشواهد على وجود أكثر من ممثل في فرقة واحدة ، إذ تحتاج على الأقل إلى شخص يقوم بدور الإله ، وآخر بدور التابع وثالث ليقوم بدور القاتل . وبذلك يكون فن التمثيل قد وجد بمصر القديمة قبل أن يوجد في بلاد اليونان . بل لا نستبعد صدق قول هيرودوت بأن المسرح الإغريقي قد استمد مقوماته الأولى من المسرح الديني الفرعوني . سيما أن العبادتين المصرية القديمة والإغريقية الأولى متشابهتان إلى حد كبير . فأوزيريس الإله المصري القديم وبأخوس الإله الإغريقي يرمزان للخصب ونضرة الحياة . هذا بالرغم من أن المسرح الإغريقي القديم قد خرج إلى الحياة العامة وانفصل عن الدين ، بينما لم يخرج المسرح المصري القديم عن مجاله الديني ، كما تدل على ذلك الآثار التي بين أيدينا . وربما كشف البحث عن آثار أخرى تلقي ضوءاً على مناحات هذا المسرح وتطوره وأنواعه وأشكاله .

## ٢ - ظواهر مسرحية في الأدب العربي في العصور الوسطى

طويت صفحة الحضارة المصرية القديمة ودخلت مصر تحت حكم اليونان فالرومان . ثم فتحها العرب في أوائل القرن السابع الميلادي، ونشروا فيها أدبهم كما نشروا دينهم ، ودخلت في زمرة البلاد الإسلامية وصبغت حياتها بصبغة الحضارة الإسلامية .

ويعتبر الباحث في تاريخ الأدب العربي في العصور الجاهلية والإسلامية الأولى على ظواهر أدبية تشبه إلى حد كبير تلك الظواهر الأدبية التي تطوّر منها المسرح المصري القديم ، والمسرح الإغريقي ، والمسرح الأوربي في بدايته الثانية في عصر النهضة . فقد وجدت الآلهة ووجدت الأسواق التي تناشد فيها الشعراء والخطباء الشعر والخطب في مواسم معينة من السنة . وقد اجتمع الاغريق في أعياد دينية مشابهة احتفالاً ببياخوس إله الحمر . بل عثر الباحثون على ظواهر مسرحية في العصور الإسلامية الأولى ذكرها السيد توفيق البكري (١) .

فوجد عند العجم بعد الإسلام ما يشبه المسرح ، إذ احتفل الشيعة من أنصار علي بن أبي طالب في يوم عاشوراء من كل عام بذكرى مقتله - وألقوا في هذه الذكرى رواية تمثيلية تبدأ بمخروج الحسين من المدينة ، وتستمر حتى يصل إلى كربلاء وتنتهي بمقتله فيها . وسمي الأعياد هذا اليوم باسم « روز قتل » أي « يوم القتل » وحضر لمشاهدة الفصل الذي يقتل فيه الحسين رجال الدولة وعلى رأسهم الشاه ، حيث شاهدوا الحسين وعائلته كالعبياس وجعفر وزينب وصكينة وكثوم وأم ليلي ، وعمر بن سعد وغيرهم . ومثلت القصة في ساحة نصبت فيها الخيام ورسمت عليها شارات الحداد ، وبعدها ينشد على القوم مقتل الحسين شيخ بنغم محزون تهيج له عواطف السامعين فيبكون ويندبون وينوحون ، ثم يطوف عليهم الشيخ بقطعة من القطن يلتقط بها دموعهم ، ثم يقطرها في قارورة تحفظ للاستشفاء بها عندما يمز الشفاء ، ويتهيئ التمثيل بإحراق أعفاش في جوانب الساحة التي مثلت فيها القصة على أنها كربلاء ، ويظهر في النهاية قبر الحسين مغشى بالسواد . وذكر ظاهرة تمثيلية أخرى في القصة التالية : -

قال عبد الرحمن بشر (كان في زمن المهدي رجل صوفي ، وكان عاملاً عالماً لا يترك

أصلوباً ولا سببلاً للأمر بالمعروف والنهي عن المنكر وتهذيب الأخلاق ، وتربية النفوس إلاً فعلة . وكان يخرج كل يوم اثنين وخميس الى جهة بخارج بغداد ، فاجتمع عليه الخلائق من رجال ونساء وصبيان ، فيصعد تلاً وينادي بأعلا صوت : « ما فعل النبيون والمرسلون ، أو ليسوا في أعلى عليين » فيقولون « نعم » فيقول « هاتوا أبا بكر صديق » . فيتقدم رجل فيجلس بين يديه فيقول « جزاك الله خيراً يا أبا بكر عن الرعية » فقد عدلت فقامت بما أرضى الله ، وخلفت محمداً صلى الله عليه وسلم فأحسن الخليفة ، ووصلت جبل الدين بعد حل وتنازع ، وفرغت منه إلى أوثق عروة ، وأحسن ثقة ، وفعلت وفعلت » ويذكر ما قام به من جليل الأعمال . ثم يقول « اذهبوا به إلى أعلى عليين » . وينادي « هاتوا عمر » . ويتقدم رجل آخر فيقول : « جزاك الله خيراً » . وهكذا يأتي عثمان وعلي ومعاوية يزيد وعمر بن عبد العزيز ثم العباس ويحياكم كلاً بفعله . وتشبه هذه الظواهر المسرحيات الأخلاقية التي أقامتها الكنيسة في بداية العصور الحديثة في فرنسا وإنجلترا ، حين مثل القسس قصصاً مستمدة من التاريخ الديني لتمهيد النفوس ومحاربة المسرح الشعبي البذيء بوصائله .

ولم يخل الأدب المصري الشعبي في أيام المهاليك من مثل هذه الظواهر التمثيلية . وكثير ذلك في روايات خيال الظل إذ زُعت إلى تمثيل قصة عن طريق الحوار . وقد كشف بول كاليه عن قصص كاملة كانت تعرض بطريقة خيال الظل ، وتشتمل على محاورات تدور حول حوادث القصص<sup>(١)</sup> . وذكر أن هذا النوع كان ملهاة الطبقات العليا قبل أن يكون ملهاة الطبقات الدنيا وتتوارد أخبار هذا النوع من الأدب في تاريخ العصر الأيوبي خاصة . فتذكر هذه المراجع أن صلاح الدين الأيوبي ووزيره القاضي الفاضل قد شهدا مشهداً من خيال الظل عام (٥٦٧ هـ) ١١٧١ م . ويذكر ابن إياس أن السلطان جقمق أصدر أوامره في عام (٨٥٥ هـ) ١٤٥١ م بحرق كل الشخصيات التي ظهرت في خيال الظل . كما ذكر أن السلطان محمد أبا السعادات طرب كثيراً لفكاهات خيال الظل لمثلها أبي الخير أثناء المولد النبوي عام (٩٠٤ هـ) ١٤٩٨ م . وقد اجتذب هذا النوع من التسلية السلطان سليم الأول بعد فتحه لمصر ، إذ حضر رواية تمثل إعدام طومان باي ، واصطحب معه الممثل إلى اصطنبول . وتعتمد هذه القصص على

الحوار، وقد استعمت الرجل أسلوباً لها أحياناً ، والشعر أحياناً ، والسجع أحياناً . فكتب الشيخ مسعود وعلي النحلة وداوود العطار روايات زجلية . وكتب ابن دانيال روايات بالشعر والسجع . واتخذت هذه الروايات مواضعاً من الحياة المعاصرة وفي حوادثها وشخصياتها . ففي رواية ( غريب وعجيب ) تعرض شخصيات مختلفة لثلاثين نوعاً من الرجال الذين عاشوا في أسواق القاهرة ، ووصف كل رجل مهنته بطريقة فكاهية تذكرنا بطريقة الشاعر جيوفري تشوسر الإنجليزي في القرن الخامس عشر في ( قصص كانتربري ) حيث عرض شخصيات متنوعة خلال القصيدة . ولابن دانيال رواية أخرى هي ( طيف الخيال ) وبطلها هو الأمير وصال وتابعه طيف الخيال الأحذب القصير . ويحمل الكاتب هاتين الشخصيتين تحليلاً طريفاً ، فيظهر مواطن الضعف في الشخصية الأولى ومواطن الشذوذ في الشخصية الثانية . ويعرض لنواحي اجتماعية عامة . وموضوعها اجتذاب الخاطبة للأمير بعروس موهومة ذات جمال ومال فيجدها شوهاء حين يتزوجها .

وهذه الروايات بسيطة في موضوعها وأشخاصها وحوارها لتلائم ذوق العامة ومستوى إدراكها .

على أننا لا نستطيع أن نقطع بوجود أدب مسرحي في الأدب العربي . ونكاد نشعر بوجود حائل حال دون تطور هذا الفن في العصور الجاهلية والإسلامية سواء في الآداب الشعبية أو الآداب العربية الراقية . وإذا رجعنا إلى العصور الجاهلية وجدنا عبادة أوثان وآلهة كما عند الإغريق . وإذا انتقلنا إلى العصر العباسي لمسنا اتصال الأدب العربي بالآداب الكلاسيكية . واتصل الأدب العربي بالآداب الأوروبية حين انتقل المسلمون إلى الأندلس . فلم يوجد في الأدب العربي فن تمثيلي مستقل عن الشعر الغنائي ، واضح المعالم ، بين السمات . منجد بعض أسباب ذلك في العوامل الاجتماعية الخاصة بالعصر ، ومنها ما ذكره الأستاذ زكي طليمات من أن الوثنية الجاهلية الأولى بدائية مبنية ومعنى ، فهي هزيلة التركيب ، ضحلة الغور لم تبلغ التماسق والتكامل الإغريقي ، ولم تحي وتكتسب أبعاد إنسانية ومدلولاً فنياً يوحى بالجمال <sup>(١)</sup> وعلى ذلك لم يكن من الممكن أن يوجد مسرحي ديني ، ثم مسرح دنيوي يعني

(١) التمثيل ولماذا لم يعالجه العرب مجلة الكتاب نوفمبر ١٩٤٥ ص ١٠١

بشؤون الآلهة والناس . هذا إذا أضفنا إلى ذلك قسوة الحياة الجاهلية التي شغلت الإنسان عن التعرف الفكري وبحث القيم المثالية العليا .

ووجد دين جديد بسيط التركيب لا إبهام فيه ولا تعقيب . وقد عمل أنصاره على نحو الآثار الجاهلية مادية ومعنوية محوياً تماماً سيما الأوائل . وبذلك وضع حد لما كان يمكن أن تتطور إليه الوثنية الجاهلية . ولم يحف الدين الجديد كرهه لفنون النحت والزخرفة وما يقوم على تقليد مظاهر الطبيعة ونسخ نواحيها المختلفة، هذا إلى انصراف المجتمع الإسلامي إلى نشر مبادئه ومناهضة أعداء دينه . وصار القرآن محور الأدب في العصر الأول وطبع بطابعه التفكير الإسلامي، وشغلت الديانة الجديدة الواحدة المبسطة المتقشفة بمناهضة الوثنية ذات الآلهة المتعددة، وما اتصل بها من طقوس، ووضعت مكانها شعائرها البسيطة، ومعنوياتها القوية . واستمر هذا الاتجاه في العصر الأموي حتى العصر العباسي . وابتدأ الاتصال بالآداب الإغريقية من القرن الثاني حتى القرن السادس للهجرة ، وفيه ترجمت العلوم والمعارف المختلفة ، ولكننا لا نجد فيها مسرحية واحدة مترجمة . وتلك ظاهرة تدعو إلى التساؤل عن التغاضي عن الاطلاع على النوع المسرحي في الأدب الإغريقي . ويعلم الأستاذ أحمد بك أمين هذه الظاهرة بقوله : « لقد كان تأثير الآداب الكلامية في الأدب العربي ضعيفاً إذا قيس بتأثير الفلسفة والعلوم اليونانية . وإن بعض أسباب هذه الظواهر هو أن الفلسفة والعلوم علمية . والأدب قومي . والفلسفة نتاج العقل ، والعقل قدر مشترك بين الأفراد والأمم وإن اختلفوا في أنصبتهم منه ، والمنطق الذي يضبط هذه العلوم يستسيغه عقل الناس جميعاً . أما الأدب فلغة العواطف . وليس للعواطف منطق يضبطها . والأدب ظل الحياة الاجتماعية . ولكل أمة حياة اجتماعية خاصة تمتاز بها عن حياة الأمم الأخرى في أشكالها ومراميتها . من أجل ذلك تذوق العرب منطق أرسطو، وطب جالينوس، وإلياذة هوميروس . وسبب ثالث يصح أن يكون ، هو أن الأدب اليوناني أدب وثني فيه آلهة متعددة ، وفيه عبادة أبطال ، والتذوق العربي حين ترجمت هذه الكتب ، ذوق مسلم لم يستغ هذا النوع من الأدب الوثني » (١) .

(١) ضحى الإسلام ج ١ ص ٢٥٩

ومن الواضح أن أقوى هذه الأسباب هو السبب الديني وإحساس العربي بأنه ليس بحاجة إلى الاستزادة من أدب غريب لا يستطيع تذوق آثاره . بحيث أنه لم يتأثر في جوهره حين انتقل إلى الأندلس . فقد نظرت قرطبة وأشبيلية دائماً إلى بغداد والشرق حيث الوطن الأول . ورغم تأثر العرب بالفنون الغربية في البناء والزخرفة والنحت والتمثيل والرسم والموسيقى وأثروا فيها ، إلا أنهم لم ينهجوا نهجاً أدبياً جديداً في تعبير مبعثه عقيدة مخالفة لعقيدتهم . فما زال الأسلام ملاً قلوبهم وعقولهم وموجهاً لآدابهم .

وقد سيطرت هذه النزعة الأسلامية العامة ، والاتجاهات الأدبية ، على الآداب الأسلامية في أنحاء الامبراطورية العربية ، وتمدى تأثيرها إلى الآداب الشعبية .

---



القرن التاسع عشر . إذ جنح إسماعيل باشا إلى نقل مظاهر الحياة الأوروبية إلى مصر ونواحي حضارتها المختلفة .

وحظي التمثيل والغناء بعناية خاصة من جانبه . فافتتح مسرح ( الكوميدي ) عام ١٨٦٩ ، حين احتفل بافتتاح قناة السويس في هذا العام أيضاً . ثم أنشأ مسرح الأوبرا عام ١٨٧١ ومثل في هذه المسارح جماعة من الممثلين والممثلات أحضرهم من أوروبا . ويحفظ لنا التاريخ اسم أول مسرحية مثلت بدار الأوبرا ، أمام ضيوف مصر الأجانب وهي مسرحية ( ريجوليتو ) . وعهد إسماعيل باشا إلى فردي - الموسيقار الإيطالي - بوضع موسيقى لأوبرا مصرية ، كلف العلامة الفرنسي ماريت باشا بتأليفها ، وهي المسرحية المشهورة ( حائدة ) وقد ألقت باللغة الإيطالية . وطبع على غلافها ما يأتي ( حائدة - أوبرا في أربعة فصول وسبعة مناظر من تأليف ا . غيسلانسوني وتلحين الكومنداتوري ج فردي . كتبت بأمر سمو الخديوي بمسرح الأوبرا ، وستمثل بالقاهرة لأول مرة في ديسمبر ١٨٥١ ، وعدد صفحاتها ٩٥ صفحة صغيرة ، ومنها نسخة بدار الكتب المصرية . وترجمت المسرحية بعد ذلك إلى اللغة الفرنسية . ثم ترجمت إلى اللغة العربية سنة ١٨٦٨ م و ( ١٢٨٨ هـ ) بواسطة أستاذ التاريخ بدار العلوم وصاحب جريدة وادي النيل ويدعى أبو السعود أفندي .

ولا نعلم عن الشخصية التي كتبت إسمها على هذه النسخة كثيراً ، فهي شخص آخر غير صريت باشا . على أنه توجد وثائق تاريخية تثبت اشتراك مریت باشا في التأليف ، فهو الذي استخرجها من أوراق البردي . وقد كتب إلى أخيه في ٨ يونيو سنة ١٨٦٩ يقول : « هل تصدق أنني وضعت أوبرا عظيمة يؤدي فردي موسيقاها ، ثم تمثّل في مسرح القاهرة في فبراير القادم ؟ إن الخديوي ينفق مليوناً - لا تدهش ولا تسخط - فإن ما أقوله صحيح حقاً » . وورد في كتاب له يضم طائفة من رسائله وذكرياته الخاصة واسمه ( خطابات وهدايا ) ما يثبت اشتراكه في وضعها وتوقيقه في إخراجها .

وقد استدعى مریت باشا أخاه ليساعده على إعداد الرواية التي اعتمزم عرضها في شتاء سنة ١٨٧٠ على مسرح الأوبرا المصرية . ولم يتم تمثيل المسرحية كما كان مقرراً لها إذ لم يتم إعدادها ، ومثلت بدلاً منها في نوفمبر سنة ١٨٦٩ مسرحية « ريجوليتو » التي وضعها فردي .



وهب حريق في دار الأوبرا في الليلة التالية وأتلف بعض أثاثها وأرجائها.  
ومسرحية عائدة مأساة تدور حول عائدة ابنة ملك الحبشة الأسيرة في مصر وراداميس  
قائد جيش فرعون ، وهي مأساة تنشأ من حيرة عائدة بين هواها ووطنها ، وحيرة راداميس  
بين هواه ووطنه وهي مليئة بالموافق الإنسانية وبصور من الصراع النفسي ، وتدبر العقدة  
وتحل ببراعة فائقة .

وشيد إسماعيل بعد ذلك مسرح الأزيكية ، وشجع الفرق التمثيلية ، وصرف لها اغانات.  
فانتشرت المسارح الأهلية منذ ذلك الوقت . وانهى عهد إسماعيل وتطور المسرح من بعده ،  
وأنت إلى مصر فرق من الممثلين والممثلات من سوريا يمثلون روايات مترجمة ، مثل فرقة  
أبو خليل القباني ومارون وسليم النقاش .

وقد انحدر إلينا التمثيل والتأليف المسرحي العربي ، كما يذكر الأستاذ زكي طليمات ، من  
سوريا بحكم اتصالها بأوروبا عن طريق التجارة وتعدد الهجرات بين أهلها وبين دول الغرب .  
ويرجع الأستاذ حسين شفيق ، أن أولى محاولات التمثيل المسرحي العربي هي مسرحية  
( البخيل ) التي كتبها وأخرجها وأشرف على تمثيلها مارون النقاش سنة ١٨٤٨ ، وتبع هذه  
المسرحية بمسرحيتين هما ( أبو حسن المغفل ) و ( الحسود ) . وللاولى أصل معروف وهو  
مسرحية مولير ( سيد من الطبقة الوسطى ) ، ولم يعرف النقد بالضبط مرجع المسرحيتين  
الباقيتين رغم ما يدل عليه التركيب من صبغة غريبة .

ونظرة عامة إلى مسرحيات مارون النقاش تدل على أنه لم يترجم هذه المسرحيات ترجمة  
دقيقة ، وإنما عربها بما يتفق واللغة والذوق المحلي - وجارى هذا الذوق في وضع مقطوعات  
غنائية خلالها تغنى مصحوبة بعزف الموسيقى .

وأغلب الظن أن التمثيل قد انتقل بعد ذلك إلى مصر على يد سليم النقاش من أخيه  
الذي ورد الى مصر في عصر إسماعيل بعد إنشاء الأوبرا . ومثل أمام الجمهور المصري  
مسرحيات مشابهة للمسرحيات السابقة ، وهي في معظمها مسرحيات مأخوذة عن المسرح  
الفرنسي ومترجمة بأسلوب لم يخجل من بعض الزكافة مثل ( أندروماك ) و ( الظلوم ) .  
وقد ناصر هذه الفرقة كاتب معبري من أصل اسرائيلي هو يعقوب بن روفائيل أو مانو

أبو نضارة . وقد أنشأ سنة ١٨٧٥ ، بمعاونة الخديوي إسماعيل ، أول مسرح عربي بالقاهرة . ولقبه إسماعيل بلقب مولير مصر ، وشجعه على العمل ، فألف اثنتين وثلاثين رواية هزلية غرامية منها ما هو في فصل واحد ، ومنها ما هو في خمسة فصول . ومسرحياته معربة عن مسرحيات مولير وبعض المسرحيات الأوروبية ، مع صبغها بصبغة مصرية ناجحة حوّرت لتتفق والذوق المصري ، حتى استعملت اللغة العامية في المسرحيات المنقولة . على أنه نجح إلى حدٍ كبير في جعلها تتصل بالمجتمع المعاصر ونقد عيوبه . وبذلك يكون أول واضع للمسرح الفكاهي الانتقادي رغم لغة العامية .

\*\*\*

ويرز من بين كتّاب المسرح أحمد أبو خليل القباني الذي وضع مسرحيات مقتبسة من التاريخ العربي ، وأدخل فيما الكثير من الأناشيد ومناظر الرقص في دمشق . واضطهد من أجل ذلك اضطهاداً شديداً ، فانتقل إلى مصر بمسرحه الذي يشبه المسرح السابق من ناحية الصنعة والأسلوب ، ويختلف عنه من ناحية اقتباس مواضيعه من التاريخ العربي والأدب الشعبي . وأتت مسرحياته أضعف في حيكمتها ومباقتها من المسرحيات الأولى ، إلا أنه كان أرقى لغة من المسرحيات السابقة ، فاستعمل السجع والنثر والشعر دون شرط ولا قيد : ويعتبره بعض النقاد أول كتاب المسرح الغنائي العربي .

وهكذا أتت المرحلة الأولى للمسرح المصري من سوريا ورسمت الصورة العامة والمثل الأعلى للاتجاه المسرحي الغنائي ، متوخية سهولة الموضوع وتأليف الألفاظ وسهولة الحوار والانتفاع بالموسيقى .

فبعد أن ابتدأت النهضة المسرحية ، وتعددت المسارح الأهلية ، مثل دار التمثيل العربي التي أسسها ومثل بها وغنى فيها سلامة حجازي ، وجدت مدرسة من المترجمين والمؤلفين في مصر . ففريق نهج منهج الترجمة مستعملاً اللغة العامية وسيلة للتأليف ، وفريق استعمل الزجل ومصر فصول المسرحية ومناظرها ووضع فيها أناشيد تفتي ، وفريق ثالث نهج منهج المسرحيات المستمدة من التاريخ العربي والأدب الشعبي مستعملة اللغة العربية الفصيحة والسجع والنثر وسيلة أدبية لما عني بالمجتمع يستمد منه مواضيع مسرحياته . ويعتدل الفريق

الأول محمد عثمان جلال ، والفريق الثاني حامد الصدر وإبراهيم الطرابلسي ، ويمثل الفريق الثالث فرح أنطون وإبراهيم رمزي ومحمد تيمور .

ويمكن تقسيم التأليف المسرحي بشكل عام إلى مسرحيات غنائية ومسرحيات اجتماعية . أما المسرحية الغنائية فقد عملت على تطورها وشيوعها عوامل اجتماعية . فقد شاع في المجتمع المصري في أواخر القرن الماضي وبعد بداية القرن الحاضر الغناء والموسيقى واشتهر أمر المغنين والموسيقين ، مثل عبده الحامولي والشيخ سلامه حجازي وغيرها . وأقبل الجمهور على مماع حفلات المغنين اقبالاً قوياً . وسائر المغنون والموسيقيون هذه العاطفة رغم اعتماد الموسيقى في الأعم الأغلب على صوت المغني ، ولم تستقل بنفسها وتتبع قواعد فنها . وشجع هذه النزعة الغنائية ما صاحب القصص الشعبي كقصص عنتره وأبي زيد الهلالي من توقييع على القيثارة . وغذت هذه القصص بما يصاحبها من غناء ساذج بسيط وموسيقى فطرية ، عاطفة الشجن الشرقي والشعبي القريبة من النفوس . وكان من المناظر المألوفة أن يجتمع نفر من الناس إلى قصاص يقص قصص الشجعان والأبطال ، وينوع في صوته وينشد ويفني ويحاكي الشخصيات وألوان الحوادث التي يروي عنها . وانعكست هذه الاتجاهات في ميول الجمهور في المسرح المعاصر وأبرزها الغناء والموسيقى . سيما وأن المسرح في بدايته قد سائر ذوق الجمهور وخضع لذوقه . وخير من يمثل هذا الاتجاه سلامه حجازي ، الذي انتقل من الغناء الى المسرح ، وصحب معه شخصيته كفن ، وافتتح دار التمثيل العربي ليفني بها ويمثل . على أنه غنى كثيراً ومثل قليلاً . ونظرة إلى مسرحه تدلنا على عناية بظاهر المسرح من مناظر جميلة وملابس للممثلين رائعة ، كما تدل على اعتماده الكبير على الغناء والتلحين لا على فن التمثيل . ويرى الأستاذ سليمان بك نجيب أنه أول من وضع أساس المسرح المصري الشعبي . إذ لم يكن المسرح قبله على جانب كبير من الأهمية . كما كانت القيادة فيه لأبناء سوريا وبناتها ، وقد حفظ لنا التاريخ أسماء فرق أخرى تشبه فرقة سلامه حجازي من حيث الصنعة والاتجاه ، كفرقة عزيز عيد واسكندر فرح .

وكتب لهذه الفرق جمهور من المؤلفين والمترجمين وعنوا في تأليفهم وترجمتهم بميول الجمهور وطبيعة الممثلين والمسرح . فاتخذ البعض الزجل أسلوباً للترجمة حتى يفهمها العامة ،

وأتخذ البعض السجع والشعر أسلوباً للترجمة والتمصير، ملاحظاً بذلك ميل الجمهور ومعظمه من نشأ على الثقافة الأزهرية. ويمثل الفريق الأول محمد عثمان جلال الذي عني بأن تتخلل مسرحياته (أدواراً لغزى)، وقال في مقدمة مسرحيته «وجعلت نظماً يفهمه العموم، فإن اللغة الدارجة أنسب لهذا المقام، وأوقع في النفس عند الخواص والعوام» وهذه بداية مترجمة هي (أفغانية) تمثل صنعته.

أغامنون أنا الملك اللي بصحيك يا صبي	قوم شوف يا أركاس اللي حلّ بي
أركاس به . د الملك جالي يصحيني صحيح	وله بتصحى قبل ديكننا ما يصيح
النور شقشق والناس ما صحت	وكل أبواب الخيم ما اتفتحت
ياريت على دا يكون الريح طلع	ويكون ربي للدعا مني سمع
أغامنون سعيد في الدنيا اللي برضى بالقليل	ولا يكون زي الملك حمله ثقيل
يعيش متهنى براحة السر دوم	والرزق من ربه يجيله يوم بيوم

ويلاحظ في الترجمة أن المترجم لم يتقيد بالأصل الذي ترجم عنه وإنما مصّر الشعر تمصيراً قوياً، كما أن يفقدها صبغتها الأصلية، كما أنه أتخذ الوحدة في شطرتي البيت، كما في الأصل الفرنسي. وترجم على هذه الطريقة «النقلاء» لموليير، و«طرطوف» تحت اسم «الشيخ متلوف» له أيضاً و«هرنان» تحت اسم «حمدان».

وبدنا أتخذ محمد عثمان جلال الرجل وسيلة أدبية موسيقية تعبر عن الحوادث والشخصيات وأتخذ نفر آخر من المترجمين والمؤلفين السجع والشعر أسلوباً موسيقياً آخر للتأليف والترجمة ومن ذلك مسرحية «مائدة» ترجمة خليل النقاش وهذه بدايتها تمثل صنعته.

رادامس: ليت في هذي الجروب ألتقي ما اشتهي ثم أحظى بحبيبي وعذابي ينتهي  
الكهنة في داخل المعبد ينشدون

أيها الفتح هبنا نعمتك	ورحيم أنت أظهر عظمتك
أيها الفتح يا نعم النصير	أنت في حال برايك بصير
أهدنا سبل الهدى نعم المصير	وأضل الخضم وابذل رحمتك

رادامس لنفسه: آه لو أوحى الآلهة باتخاني لا أكتمل سعدي، وعساها مع ذلك تم

قصدي ، ها هو ذارمفيس رئيس الكهنة خارج من لدن الآلهة بكل استعجال فلنساءه عسام  
يكونون أوحوا إليه بانتخابه قائداً للجيش في النزاع ، فتكون قد صدت ألامه ،  
فأبلغ قصدي ومرامي .

فازالت الميزة الغنائية الموسيقية مسارة للصنعة المسرحية ، وتجارى بذلك ميول  
الجمهور ، وطبيعة الممثل والمسرح المعاصر . ويمكننا أن نضع في هذه المجموعة تراجم  
( الأمير المنفي ) و ( تاجر البندقية ) و ( الليلة الثانية عشر ) و ( البر وهلمت ) ترجمة اسكندر  
قلدس ، وكامل حنين عن شكسبير ، و ( العاطفة والانتقام ) لميشو دوميناك و ترجمة أنطون  
زكري ، و ( فتح الأندلس ) لمصطفى كامل وهو طالب بالحقوق ( سنة ١٨٩٢ م  
١٣١١ هـ ) و ( الهنا بعد العنا ) لعبد الله فكري ( ١٩٠٢ م - ١٣٢١ هـ ) وتدور حول  
اسلام عبد الله مينو ، و ( الظلوم ) لسليم خليل النقاش ( ١٩٠٢ - ١٣٢١ هـ ) وقد طرد  
بسببها من مصر ، إذ ظن الخديوي إسماعيل أنها تعرض به . ( وحسن الوفا والظهور بعد  
الخفا ) لحامد الصدر ، وابن زيدون وولادة لبراهيم الطرابلسي سنة ١٨٩٨ م -  
( حسام الدين الأندلسي ) لسعيد الطرابلسي سنة ١٨٩٥ و غيرها . وليست تواريخ  
المسرحيات هي تواريخ تمثيلها وإنما هو تاريخ طبعها عقب تأليفها بقليل أو كثير .

ويمكننا اعتبار هذه الفترة من التاريخ المسرحي المصري فترة المسرح الغنائي الذي تمر به  
كل أمة في بداية تاريخها المسرحي ، بحيث يغلب فيها جانب الموسيقى واللغة والألفاظ على  
جانب الإجابة المسرحية . ولكنها مرحلة مهدت لظهور مسرح على جانب من الرقي الأدبي .  
وحدث ذلك في مصر حين أقبل المثقفون على التمثيل مثل عبد الرحمن رشدي ، وعزيز عيد .  
على أن مؤرخي المسرح يعتبرون جورج أبيض بداية المسرح الجديد ، فقد أتى من فرنسا  
حاملًا معه طرقاً جديدة في الإلقاء والإخراج والتمثيل ، متأثراً في ذلك بدراسته في  
فرنسا ، في مسارح الكوميدي فرانسيز وغيره . وكوّن حوله فرقة من الشباب المثقف  
ومنهم أفراد كانوا من قبل في فرقة سلامة حجازي ، مثل عبد الرحمن رشدي وزكي طليمات بك  
وفؤاد سليم . وارتقى التمثيل في مسرحه ارتقاءً كبيراً إذ مثل خير المسرحيات المترجمة  
والمصرية . ويمكن اعتبار مسرحه بداية المسرح الاجتماعي الذي جنح عن التمثيل الغنائي إلى

تمثيل مسرحيات نثرية اجتماعية . فترجمت له مسرحيات مولير ومسرحيات شكسبير ،  
وألفت له مسرحيات شرقية . فكتب له فرح أنطون ( مصر الجديدة ومصر القديمة ) ، وإبراهيم  
رمزي مسرحيات ( الحاكم بأمر الله ) و ( البدوية ) و ( قلب المرأة ) .

وهكذا مهدت الحركة المسرحية الغنائية لظهور مسرحيات على جانب من الرقي الأدبي  
تمثل نواحي المجتمع المعاصر ، وتستمد منه أحداثها وشخصياتها ، وتعنى بإبراز المفزى الراقي  
والتحليل النفسي والقيمة الأدبية والانسانية ، ومن هذه المسرحيات مجموعة كتبها محمد تيمور  
مثل ( العشرة الطيبة ) ( وعبد الستار أو الهاوية ) . ومنها مسرحيات أخرى لأبراهيم رمزي  
مثل ( بنت الإخشيد ) و ( دخول الحمام ) و ( صرخة الطفل ) ومسرحيات عباس غلام مثل  
( الشريط الأحمر ) و ( شقاء العائلات ) و ( آلامود ) ، ومسرحيات حسين رمزي مثل  
( الضحايا ) و ( طريد الأسرة ) . وتمتاز هذه المسرحيات من الناحية المسرحية بعمق الدراسة  
وجودة حركة الحوادث المسرحية وبساطة الموضوع وخلوه من الحشو ، وقوة الصبغة المحلية  
فيه ، وترتيب الفصول والمناظر . ولو أن العمل في تحليل الشخصيات وصبر شعورها وعواطفها  
ما زال في بدايته ، وإنما يأتي ذلك نتيجة للخبرة المكتسبة بالمران الطويل في هذا الفن الشاق .  
وهذه مسرحية ( مصر الجديدة ) لفرح أنطون . ويظن أنها أول مسرحية شرقية عصرية  
في تأليفها وحوادثها وتمثيلها . وتعد ديباجة لتاريخ نهضة التمثيل الشرقي الجديدة . وقد  
مثلتها في الأوبرا لأول مرة فرقة جورج أبيض في ٥ من أبريل سنة ١٩١٤ ، ولاقت اقبالا  
شديداً من الجمهور .

وقد كان في سبيل المسرح عقبات استطاع الكتاب تذليلها إلى حد كبير . وأولى هذه  
العقبات هي اللغة . فهي الوسيلة الأدبية التي تتحدث بها الشخصيات . وقد عبر كاتب  
المسرحية السابقة عن هذه المشكلة بقوله « وإذا كانت الرواية تأليفاً وإنشاء ، وموضوعها  
شؤون من لغتهم المحكية باللغة العربية العامية - ولا أقول شعجونهم - إذ ليس لكتّاب البلاد  
القريبة منا أحد أحق في الكلام في هذه الشؤون... وإذا جعلنا لغة هذه الروايات اللغة  
العربية الفصحى خرجنا عن الطبيعة التي ما أنشئت الرواية التمثيلية إلا لتقليدها ، وخالفنا  
الواقع في شكله وصورته . وفي هذا هدم لأصل من أصول التمثيل الأساسية ، وكيف استطاع

مثلاً جعل ( خريستو ) في مصر الجديدة ينطق باللغة الفصحى وهو أعجمي ، وما يكون رأي مشاهدي هذه الرواية إذا سمعوا فيها نساء قهوة الرقص وباعة الصحف والخدامين والخدامات والبرابرة والسكرارى المترنحين ، بل والسيدات في خدورهن ، ينطقون باللغة الفصحى . ثم نرى من وجه آخر أننا إذا جعلنا تأليف الروايات التمثيلية الاجتماعية باللغة العامية حرصاً على تقليد الطبيعة كل التقليد ، كما هي وظيفة دور التمثيل والمراصح ، وقعنا فيما هو أشد وأنكى : وقعنا في إحياء العامية وإضعاف الفصحى ، وهذا أمر ياباه كل من ذاق لذة هذه اللغة الجميلة التي جرى حبها ههنا مجرى الدم في المفاصل ، وما كنت لأرضى بأن يكون الشروع في أمر كهذا الأمر على يدي .

وانتهى الكاتب إلى اختيار أمر وسط ، فاصطاح كما ذكر على جعل أشخاص المسرحية يتكلمون تبعاً لتربيتهم ومعارفهم وأحوالهم ، فتتحدث أشخاص الطبقة العليا بالفصحى وأشخاص الطبقة الدنيا بالعامية ، ولكل عذوبة وحلاوة ، ولغة الفصحى جمال وجلال يصلح المواقف العالية والحوادث الفاجعة . على أن ذلك أدى إلى مشكلة أخرى ، فلا يعقل أن يرد السيد على خادمه ، أو الخادم على سيده بالعامية والفصحى معاً ، فنجح الكاتب في هذه المواقف إلى ما سماه « الفصحى المخففة والعامية المشرفة » .

وأما العقبة الثانية فهي الجمهور الذي اعتاد رؤية المسرحيات المنفعمه بالغرائب والمعجائب والمبالغات والعناصر الشرقية والمحسنات والغناء والموسيقى ، مما شغل الكاتب عن الدرس السيكولوجي الدقيق ، في حادثة واحدة متماسكة من جميع جوانبها ، وتخرج جوانبها من بعضها خروج الأزهار من أكامها مما جعله يوسع لوحة مسرحياته طويلاً لا عمقاً ، وجعل هام مواضعه متشعبة متنوعة مع وجود عنصر وحدة فيها ، فقد جعل فكرتها الأساسية وجوب الإقدام والعمل والنشاط والجد حتى في أحايين اللهو ، كما ذكر في مقدمتها بوضوح . وتلك أول مسرحية فعالة صنعت إلى حل مشكلة اجتماعية يصح أن نسميها بالدرامة الحديثة . وتبعها في هذا الباب مسرحيات نهجت منهجها من حيث الاتصال بمشاكل المجتمع وإحكام العقدة والأزمة ، والتطور والحل ، وشخصها حياة ذات أبعاد ، بين أمرجتها وبيئاتها مقابلة فيها كثير من الصدق ، على أنها لم تباع من التعميد الفني وعمق المدلول وخلوده نصيباً عظيماً .

## الباب الثاني

المسرح عمر شوقي

### الفصل الاول

١ - شوقي (١)

حاصر شوقي فجر هذه النهضة المسرحية وتطوراتها المختلفة منذ عهد إسماعيل حتى عهد الملك فؤاد . وتأثر فنه بأحداث العصر السياسية الخارجية . وبذكر الدكتور محمد حسين هيكل باشا انه ولد بباب إسماعيل وشب في حماه . ودرس في مصر إلى نهاية المرحلة الابتدائية والثانوية ، ثم درس طامين بمدرسة الحقوق ، فعامين بمدرسة الترجمة ، ثم أرسل على نفقة الخديوي توفيق إلى فرنسا ليتم علومه فيها عام ١٨٧٧ ، ثم قضى طامين في مونتبيليه ، زار إنجلترا في أثنائها حيث مكث فيها شهراً . ومرض فاستشفى بالجزائر مدة أربعين يوماً ، ثم رجع إلى باريس ودرس فيها طامين آخرين وعاد إلى مصر سنة ١٨٨١ ، ومكث فيها حتى نفي إلى برشلونه بإسبانيا سنة ١٩١٥ ، وأمضى فيها نحواً من خمسة أعوام ثم رجع إلى مصر . وصاح في الشرق وأوروبا وتركيا وتوفي بمصر عام ١٩٣٢ .

وتأثرت شخصيته بالعوامل السياسية الخارجية ، وفي مقدمتها تركيا أوكامميت في القرن التاسع عشر بالرجل المريض . فقد صارت هذه الدولة مطمعا لدول أوروبا . وقد حاول محمد علي باشا أن يستولي عليها ، فوقفت الدول الغربية أمامه وحطمت الأمطول المصري . وصادخت عن تركيا معظم ممتلكاتها فاستقلت عنها اليونان وبلغاريا . وكانت تركيا على وهك أن تترك أوروبا كلية لولا قيام الحرب بين تركيا وروسيا عام ١٨٥٦ ، فامتطاعت أن تحتفظ بذلك الجزء الصغير حول القسطنطينية ومضيق البسفور والدردينيل . وأحدثت هذه الأحداث أثرها في الشرق



الإسلامي عامة ومصر خاصة ، ونظروا إليها نظرة القبلة الدنيوية ، فكان السلطان رمزاً للخلافة الإسلامية وشخصت الأنظار إليه في عطف ظاهر واتخذ صراعه مع الدول الغربية شكلاً حرب صليبية جديدة أو حرب بين الشرق وبين الغرب . وقد عبر شوقي عن هذه الحوادث تعبيراً قوياً مخلصاً بحكم الدم والدين واللغة .

أما من حيث العوامل السياسية الداخلية التي أثرت في عقلية شوقي وفي فنه فهي الحركة القومية المصرية التي ابتدأت بظهور العلماء في عهد الحملة الفرنسية ١٧٩٨ حتى خروجها ، ثم في عهد محمد علي باشا ، واتساع أفق هذه النهضة في عهد الخديوي إسماعيل ، وانصال مصر بأوروبا اتصالاً قوياً مباشراً ، وازدياد هذه القومية بالتدرج أثناء الاحتلال الإنجليزي لمصر منذ سنة ١٨٨٢ ، وأذكارها العهود التي نكثتها إنجلترا بعد دخولها مصر ، وعزل الخديوي عباس حلمي عند قيام الحرب العظمى الأولى ، وفي زعماء مصر ومفكرها خلال الحرب حتى حصلت مصر على اعتراف مبدئي باستقلالها فيما يعرف بتصريح ٢٨ فبراير سنة ١٩٢٢ . وكان من الطبيعي أن تلاقي هذه الحركات صدًى في نفوس شعرائها وكتّابها ومفكرها .

وإذن فقد تأثرت نفسية شوقي بالبلاط الذي نشأ فيه ، وتربى تربية مترفة ، وأخلص للعرش الذي شمله برعايته فأخلص له ، كما تأثرت بحبه للأترك . وقوى من ذلك صلة الدم التركي الذي جرى في عروقه . كما تأثر بالقومية المصرية التي شاهد نموها ، فظهرت هذه النزعات جلية واضحة في ديوانه ومسرحياته . فقد عبر عن رأيه في الخلافة كهبط الحكمة والإلهام ، وموئل الأسلام ، وتحدث عنهم أكثر مما تحدث عن العرب بحكم قوة الدم وصلته بالخديوي ، وتحدث بعد ذلك عن مصر وآثارها ، وافتخر بمجدها ، وأصف على فترات ضعفها ، على أننا نلمس بوضوح أنه التهب حماسة من أجل الترك أكثر مما التهب من أجل مصر ، وعنى بالجامعة الدينية الإسلامية أكثر مما عنى بالوطنية المصرية .

وتأثر شوقي بالنهضة الأدبية التي بدأت بمصر في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، حين انتفت مخلفات الثقافة الفرعونية والأغريقية واللاتينية والعربية والتركية ، وابتدأ صهرها البطيء في كيان الشخصية المصرية ، الرحبية الجوانب ، المتعددة النواحي ، وما زاد على

ذلك الأزهر بما فيه من مخلفات التراث العربي ، والصحافة ولغتها المبسطة التي هبطت إلى مستوى العامة غير المتحدقة ، بمن ساعدت الحركة القومية على إعلاء مداركهم وتفتق أذهانهم للملاحظة وصقل عقولهم بالألفاظ السهلة المؤثرة . وصاحب هذه الحركة نهضة للأدب المصرية والعربية من كتب وشعراء ، وإحياء للقصص الشعبي وأساطيره ، ووجدت الموسيقى الشرقية ، وابتدأ تطورها في ذلك العهد ، وقد ظهر أثر هذه العوامل في المسرح المعاصر بوضوح .

ومن البديهي أن تظهر في مسرح شوقي الذي انعكست فيه آثار تركيته بمحاولته الدفاع المستمر عن الملوك وتبرير أعمالهم وإحاطتهم بهالة من الجلال والعظمة والمدح ، كما انعكست آثار إسلاميته المتسعة الأفق ، والعناية بتغليب الفضيلة على الرذيلة ، سواء في نفوس الملوك أو الشخصيات الأخرى ، فدافعت كليوباترة عن نفسها ، ودافع الأمويون عن صياصمتهم ، وكفر فرعون مصر عن آثامه ، وانتحرت ابنته ندماً . ومن الواضح أن شوقي أظهر حسناتها بكثير من المبالغة وصور عيوبها بكثير من المداورة . وتظهر النزعة الإسلامية جلية حين يقبل قائد الأبطال الروسي إلى علي بك لمساعدته ضد أعدائه ، فيرفض مساعدة من يخالفه في الدين ولا تظهر مصريته واضحة جلية بشكل فعال إذ شغل عن ذلك بالدفاع عن الملوك ، ولم يستطع تصوير الشخصية المصرية أو حياة الشعب ، أو تصوير آماله وآلامه ، أو التعبير عما يجيش في نفسه إذ عاش في عزلة عنه ، وإنما لجأ إلى التاريخ والأدب ، واختار منه ما لاعم زواجه وطبعه من ملوك وشعراء .

وقد حاول وهو شاب أن يؤلف للمسرح ، كما تدل على ذلك القصة الآتية : يقول الأستاذ احمد عبد الوهاب أبو العز<sup>(١)</sup> « في ٢٥ ديسمبر سنة ١٩٣٠ ، جاء أفندي بهذا المظروف ، ففتحناه فإذا فيه رواية علي بك الكبير ، تأليف الفقيه من ثلاثين سنة . وقال لي إقرأ لي بعضاً منها . فقرأت له صحيفتين قال علي أثرها ، لو أعطاني ربي الصحة ، بدلتها بأخرى . ثم كتب المسرحية التي بين أيدينا اليوم . ولم نعتز على هذه المسرحية . على أنها تدل على شيئين هاميين ، أولهما وجود فكرة التأليف المسرحي في نفس الشاعر منذ شبابه ، وثانيهما أنه لم يعجب

(١) ص ٩٧ اثني عشر طاماً في صحبة امير الشعراء .

بهذه التجربة الأولى فعزم على تغييرها، وحقق ما عزم عليه رغم أهميتها التاريخية، وانصرف عن ذلك بتأليف بعض القصص وقصائد الشعر التي نشرها في ديوانه (الشوقيات). وربما كان لعدم رقي الجمهور الثقافي أو وجود المسرح المصري والممثلين المصريين أثر في ذلك، وربما أن الشاعر آثر جانب المحافظة على جانب التجديد، ولم يأنس في نفسه القدرة بعد على التأليف المسرحي الذي يحتاج إلى دراسة وخبرة وصبر من جانب المؤلف.

على أنه اتجه إلى التأليف المسرحي في الأحياء الأربعة الأخيرة من حياته، فألف سبع مسرحيات لم يتم الأخيرة منها، حين ارتقى مستوى المسرح والجمهور واتسع نفوذه ونشاطه، وكثر الإقبال عليه، وتشجيع الناس له، والدعوة إلى التجديد الأدبي. ولكنه وقد مارس الشعر الغنائي التقليدي لمدة طويلة، لم يستطع أن ينتقل إلى التأليف المسرحي طرفة. فأتجه إلى الغناء. ثم انتقل إلى المسرح حاملاً معه تقاليد فنّه الغنائي القديم، وحاول أن يكيفه المسرح، واعتمد على مقومات هذا الشعر الغنائي في إحداث التأثير المسرحي، ولم يترك الاعتماد على الشعر في مسرحياته، وإنما تطور في نطاقها فنّه المسرحي، مثل إحكام الموضوع وجودة التشخيص وبراعة إدارة الحوار.

\*\*\*

## ٢ - شعره الغنائي

جوهره: رواسب الشعر الغنائي العربي مادة وشكلاً. تطوره في مجال موسيقى من تقليد وتوليد إلى تجديد. نواحي التقليد والتوليد تبلغ ذروتها في الاندلس. التجديد ومناحيه ودواعيه الاجتماعية. النواحي التي جدد فيها شوقي. القصص والحكاية. أدب الحياة الخاصة والأدب المسرحي.

نشأ شوقي في عصر تلت ما خلفه المغول من بقايا التراث العربي، وحاول أن ينفخ فيه روح الحياة بعد أن علاه الصدا. وقد ابتدأت حركة الإحياء من قبله على يد محمود صاحي البارودي باشا.

ثم استمرت حتى بلغت ذروتها في شوقي وحافظ، وكان المثل الأعلى للشاعر أن يطلع على شعر الفحول من شعراء العرب ويتشبع بأصاليهم وروحهم، وينسج مناجهم، ويعارضهم ويحاول مجاراتهم والتفوق عليهم إن أمكن. ولم يكن هم الشاعر أن يجدد على طريقة قديمهم

التقليدية ، إذ لم تنظر نظم الحرافة إلا جاءة بعد تغيراً جوهرياً كما حدث بعد ذلك بقليل ، وما زالت الأغراض التقليدية من مدح وهجاء، ونخر وغزل، وغيرها من أغراض الشعر العربي مسالك يطردها شعراء هذا العصر .

وتتضح آثار هذه المرحلة في شعر شوقي الأول كما هو بين أيدينا في الشوقيات ، فقد تعدى شوقي التقليد والتوليد من البحور والأوزان ، إلى المعاني يقتبسها أو يستوحى منها أو يحوِّرها . وقد أوضح نقّاده نواحي هذا التقليد في قصيدته التي تبدأ بقوله .

بسينفك يعلو الحق والحق أغلب وينصر دين الله أيا ن تضرب

بمقارنتها ببائية أبي تمام وهو يمدح الخليفة . كما أوضحوا نواحي هذا التقليد في سينيته التي استوحى فيها من سينية البحري ، وكذلك في فائيته التي استوحى فيها من فائية أبي العلاء ، كما تتضح في معارضاته لنهج البردة وميمية البوصيري ، واقتباسه لمعاني المتنبي على وجه الخصوص ، على إنه تتضح بالرغم من ذلك سيماء ذاتية الشاعر في ذلك الاختيار الخاص للألفاظ ذات الرنين الموسيقي ، والمشبعة بالعناصر والتفاصيل الغنائية التي تحدث رخامة وطرباً وتشبيحاً بالعاطفة . كما نثر في هذه القصائد الأولى على معاني من ابتكاره تتخلل ثنايا هذه القصائد .

وحين نفي شوقي إلى الأندلس بلغت مرحلة التوليد في نفس الشاعر ذروتها ، واشتعلت نفسه بما شعرت به من عوامل الحزن والوحدة والاغتراب ، وبما شاهده من آثار العرب في الأندلس ، واتسع أفق شعره ، وعارض في قصائده قصائد البحري في إيوان كسرى ، وابن زيدون وابن عباد والخطيب وغيرهم من شعراء الأندلس ، ونلس في هذه القصائد حرارة قد لا نلها في قصائده الأولى .

وحين عاد من الأندلس إلى مصر ، نرى تغيراً واضحاً في أغراض شعر شوقي ، فقد تغيرت الأحوال الاجتماعية وتطورت تطوراً سياسياً وأدبياً . فقد خلع الخليفة وتولى آخر مكانه وظهر في مصر وعي قومي ، وقامت ثورة سنة ١٩١٩ وطالب زعماء مصر بالاستقلال ونالوه ، وافتتح البرلمان ووجدت الأحزاب ونودي بالإصلاح الاجتماعي والسياسي والأدبي ، وبرزت إلى الوجود مشروعات ترمي إلى إصلاح التعليم والزراعة والمشروعات الاقتصادية ، وزاد

اتصال مصر بالحضارة الغربية ، وظهرت طبقة من الكتاب الذين تنقفوا بنقافتها ، فوجد تنافس واحتكاك بين مدرستين من مدارس الأدب ، هما مدرسة تنعجب لتقديم وتكره الجديد ، وأخرى تدعو للتجديد وتضيق بالقديم .

وكان لهذه العوامل على شوقي أثر واضح جلي ، إذ نال في شعره التقليدي إلا ما ولدته الظروف الاجتماعية المرهمة ، ومعظمها من شعر الرثاء . وضاق شوقي بشعره القديم فسمى إلى التجديد ، وصنع قصائد في القصة وفي حياته الخاصة وفي الأدب المسرحي وفي الشعر الغنائي الشعبي .

على أن التغيير نال الموضوع أكثر مما نال جوهره . فقد مارس شوقي الشعر على مناهج خاصة ، ورسمت هذه الأساليب في ذهنه واستقرت ، ولم يكن بمرونته الأولى حين قويت الدعوة إلى التجديد وبجارية دواعي العصر ، فدخل شوقي ميادين الجديدة حاملاً معه رواسب شعره الغنائي الذي مارسه نيفاً وأربعين عاماً ، ورواسب الشعر العربي الذي يكون عنصراً هاماً في شعره الغنائي .

فنال في شعره القصصي ، وفي شعر الوصف ، كما ورد في قصائده عن النحل وروما وآثار مصر ، وشعره في الملوك والسلاطين ، وقصائده في النيل والأندلس ، وآثار شعره في الوطنية الذي اشتغل في الأندلس ، وشعره في الحكمة والتماه لغرائبها منذ صباه ، وخبرته الواسعة بالحياة الاجتماعية ، ومدامحه للملوك كوسائل الإصلاح ، وعلى أيديهم تتقدم الدول بالعالم والأخلاق ، وشعره في أسرته ورسمه لما حوله من عوامل طبيعية غير متكافئة ، وشعره الديني الذي يصدر عن إيمان وعقيدة تعز بالأسلام وتقدس وتفتخر به وتذود عنه ، وتنتقد أهله لتركهم اتعاليمة ، وظهرت آثار ذلك كله في شعره المسرحي ، الذي تطور من نظام في الحوار يشبه القصائد ، ويعرض لغزل أو وصف أو رثاء أو مدح أو غناء ، كما تظهر في عنايته باستكمال النواحي الشكلية للشعر الغنائي العربي دون أن يحدد فيها . وتبلغ صفات شعره الغزلي ذروتها في مقابلات العشاق التي لا تكاد تخلو منها مسرحية من مسرحياته ، كما في كليوباترة ، ومجنون أبلي ، وعنترة ، وصفات شعر الحكمة واستخلاص العظة حين تحدث الكارثة

في مآسيه جميعاً . وتدخلها مقطوعات في وصف البحر أو القتال ، أو تصوير صراع نفسي ، أو أسباب فساد الأمة إلى غير ذلك .

ورجع شوقي إلى قصيدته الأولى عن كبار الحوادث في وادي النيل يستمد منها مواضيع لمسرحياته عن مصر القديمة . فيقول فيها عن قبيز

لا رعاك التاريخ يا يوم قبيز ولا طنطنت بك الأنبياء

وقصّ فيها قصة فرعون وكيف أتى به قبيز ذليلاً ، ولكنه أحاطه بهالة من العظمة ، فجعله يبكي لأن ابنته حملت جرّة ، وإنما لأنهم أتوه بصديقه ذليلاً . وكذلك عرض شوقي كليبوترة فيها فقال عنها :

ففضى الله أن تضيع هذا الملك أنثى صعب عليها الوفاء

تخذتها روما إلى الشر تمهيداً ، وتمهيداً بأنثى بلاء

وقصّ فيها قصة الصراع بينها وبين أكتافيوس ثم انتحارها .

ثم انثنى إلى أبطال الغزل العربي في الأغاني ، فاستمد منه موضوعات عن الهوى هي مجنون ليلى وعنترة ، مما يتصل بالشعر الغنائي العربي بأواصر قوية .

\*\*\*

### ٣ - مسرحياته

حاول شوقي وهو شاب أن يؤلف للمسرح ، إذ ألف وهو طالب في فرنسا مسرحية علي بك الكبير ، كما تدل على ذلك القصة التالية . يقول مترجمه أحمد عبد الوهاب أبو العز « جاء أفندي بهذا المظروف ففتحناه فاذا فيه رواية علي بك الكبير تأليف الفقيه من ثلاثين سنة ، وقال لي إقرأ لي بعضاً منها ، فقرأت له صحيفتين قال علي أثرهما ، لو أعطاني ربي الصحة بدلتها بأخرى » (١) ثم كتب المسرحية التي بين أيدينا اليوم ، وما زالت النسخة الأولى عند أهل شوقي . وتدل هذه الظاهرة على شيئين هاميين ، أولهما وجود فكرة التأليف المسرحي في خلد الشاعر منذ شبابه ، كما تدل على أنه لم يعجب بهذه التجربة الأولى فعزم على تغييرها في بعض مواضعها وحقق ما عزم عليه .

(١) اثني عشر طاماً ص ٩٧

وانصرف هوثق عن التأليف المسرحي إلى التأليف الغنائي ، الذي شمل قصصاً خرافية على السنة الطيور والحوانات ، كما شمل قصصاً من التاريخ رمى بها إلى استخلاص العظة والمعبرة ، اذ لم يألف الذوق العربي بعد هذا الضرب من الأدب المسرحي المكتوب باللغة الراقية ، فأثر أن يوجه الميل للقصص والتصوير التمثيلي إلى الشعر الغنائي على انه اتجه إلى التأليف المسرحي في الأعوام الأربعة الأخيرة من حياته ، فألف صبع مسرحيات لم يتم الأخيرة منها ، ولا ريب أنه دفعه إلى ذلك عوامل أهمها رقى مستوى المسرح قبل أن تنافسه الخيالة عام ١٩٣٤ ووجود الوعي القومي بين أفراد الشعب المصري وإقبالهم على المسرح كركو من مراكز الدعاية القومية ، وما صادف ذلك من رجوع جورج أبيض من أوروبا ، وتكوينه لفرقة الجديدة لتمثل في الأوبرا ، وما كوّنّه يوسف وهبي من فرق تمثيلية تمثل في المسارح المختلفة ، هذا إلى امتداد حركة الدعوة إلى التجديد الأدبي وازدياد الحملة على التقليد ، أصاب هوثق رذاذها . فكان عليه ، وهو أمير الشعراء الذي كرم في الأوبرا سنة ١٩٢٧ أن يضرب بسهم في هذا الميدان الجديد .

على أنه وقد مارس الشعر الغنائي نيفاً وأربعين عاماً ، كان عليه من الصعوبة بمكان أن يكتيف نفسه للمسرح ومطالبه ، إذ قلت مرونته وحدة ذهنه ، وهي صفات لازمة للشاعر المسرحي ، فاتجه إلى تأليف الأغانى أولاً ثم انتقل إلى المسرح حاملاً معه تقاليد فنه القديم ومقوماته ، واعتمد عليه في إحداث التأثير المسرحي رغم ما في ذلك من عيب واضح ، وتطور فنه تطوراً بطيئاً في حدود هذا النطاق الغنائي ، معظمه نتيجة لاتصاله بالمسرح ورجاله ، وازدياد خبرة الشاعر بعلامته لمطالبه ، واستشارته لآله ، وإدراكه لما يستهوى جمهوره من عناصر .

على أن هذا المسرح المعاصر في جملته وأدواته وتمثليه وجمهوره لا يحقق المثل الأعلى المسرحي . فقد عنى هذا المسرح بهجة المناظر وروعة ملابس الممثلين أكثر مما عنى بالمطالب الفنية الراقية المسرحية وأولها إجادة التمثيل . وكان التمثيل في جملته خطابي النزعة ، يستهوي الجمهور بالشعر وما فيه من خيال أو عاطفة أو موسيقى ، وما يتخلله من غناء . وتغذى بهذا الغذاء الرخيص ، وفان أن ما تقدم له تمثيل حقيقي ، إذ لم يرفع الممثل والمسرح

إلى تذوق ما هو أرقى فنًّا وأبقى جوهرًا وأرفع قدرًا . ولم يستطع بعد ذلك أن يميز الغث من السمين . ولم يحاول شوقي رغم دراسته للأدب الأوربي رفع مستواه الفني وترقية ذوقه التمثيلي .

ولا يظهر أثر ما قرأ وشاهد من مسرحيات أوروبية من فرنسية وإنجليزية أثناء دراسته بأوروبا في شعره إلا بشكل عام . فقد استهواه من المسرح الفرنسي بساطته ومحو شعره كما كان مسرح راسين وكورني ، واستهواه من المسرح الإنجليزي السلسلة التاريخية القومية التي نظمها شكسبير في تاريخ بلاده القومي مثل الملك هنري الرابع وهنري الخامس والملك لير وغيرها . ثم جنح في النهاية إلى كتابة مسرحيات تتصل بحياة المجتمع المعاصر . ويتضح أثر المسرح الغنائي المعاصر بمدارسه المختلفة التي رأسها صلاحه حجازي ، وأخذه عنه معظم كتّاب المسرحيات الشعبية المعاصرة له ، بحيث شاع الغناء على المسرح في تلك المقطوعات التي تتجمع وتتفرق في ثنايا مسرحياته ، والتي قصد بها غاية غنائية خالصة ، وبالغناية بمناظر العشاق ومحاوراتهم العاطفية .

وتفاعل هذان العاملان مع مقومات شعر شوقي الغنائي ، بحيث بلغ المسرح الغنائي ذروته فيه ، وصارت النواة الغنائية محور فنه بأجمعه ، وبها وعن طريقها انتقل إلى الممثل وأثر في الجمهور . ومن هذه النواة تنبع حسنات فن شوقي وعيوبه ، فهذه الأغاني امتداد لما كتبه الشاعر من مقطوعات غناها المغنون ، ونظرة إليها وإلى تركيبها تبين ما روعي فيها من قيم غنائية صوتية موسيقية ، وتعبيرها عن عاطفة هي الحب عامة ، وتتشبع به تشبعًا عاليًا ، ويعبر بعضها عن عواطف شائعة بين النفوس : ففي نشيد الحب والحياة في مصرع كليوباترة يعبر عن الحب ، وفي نشيد الموت يعبر عن الموت ، وفي نشيد القبور يعبر عن الموت في مجنون ليلي ، وقد توجد أناشيد للمدح كما في قبير حين يدح فرعون ، أو للعرس كما في علي بك حين يتزوج آمال ، وعنثرة حين يتزوج بعبلة ، على أنها تشترك جميعها في التشبع بالعاطفة وبالقيم الموسيقية لتناسب الغناء . ولنضرب المثل بنشيد الحب والحياة في مصرع كليوباترة ، يعني إياس :

أنا أنطونيو وأنطونيو أنا ما لروحينا عن الحب غني



غننا بالشوق أو غننا بنا نحن في الحب حديث بعدنا  
رجعت عن شعورنا الريح الخنون وبعيننا بكى المزن الهتون  
وبعثنا من نقائات الشجون في حواشي الليل برقاً وسنا

قد لا يكون في هذه الأبيات معنى واضحاً عميقاً ، على أنه يتضح الاختيار الدقيق للألفاظ ذات الرخامة في الصوت ، وتكرر الحروف بصورتها الهجائية أو ما يناسبها من حركة صوتية . حتى تحدث نغماً موسيقياً اشتهر به شعر شوقي عامة . ففي البيوت الأربعة الأولى يتكرر حرف الواو وتكرر الفتحة كما يتردد حرف النون . هذا إلى اتحاد القافية في الشطرات الثلاث الأولى من كل بيتين ، واتحادهما في القافية في الشطرتين الاربعتين من كل بيتين . ولم تقف النزعة الغنائية عند حد الغناء ، وإنما تكون لجمة الحوار ونسيجه الرئيسي ، كما يظهر من عناية شوقي باستكمال الأوزان والبحور ، واتخاذ هذه الأوزان والبحور من الصيغ التقليدية الشائعة في الشعر الغنائي العام ، وتظهر جليلة في المسرحيات الأولى ، ولا تنعدم في المسرحيات الأخيرة ، أنظمة الحوار التي تقرب من نظام القصيدة العربية مبنى ومعنى . وتطول في أماكن الوصف ، والرثاء ، والشكوى ، والغزل ، وتدور حوادث الفصول في العادة على هذه الصور ومثلها من صور الشعر الغنائي ، ويخفف من عيوبها المسرحية ما يتخللها بين الفصول من حوار متقطع ، تشترك فيه شخصية أخرى أو شخصيتان غير الشخصية المتحدثة ، فتقلل من هذه النزعة الخطابية ، إن القيت على مسامع الجمهور ، أو النزعة الغنائية إن غنيت أمامه . وتتناسب هذه النزعة تناسباً عكسياً مع قدرة شوقي المسرحية ، فيكثر اعتماده عليها في إحداث التأثير المسرحي ، دون اعتماده على الشخصيات والحوادث المسرحية في مسرحياته الأولى ، ويقبل كلما ازدادت قدرة الشاعر على تحريك الموضوع ، والتأثير بوسائل المسرح الخاصة . على أن هذه النزعة التي خلطت بين الصفة القصصية الغنائية ، التي تعتمد على الحكاية والخطابة ، والصفة المسرحية التي تعتمد على الشخصية والحادثة ، بحيث يكون الحوار تعبيراً لازماً ، وعنصراً اقتضاه المقام . ولجأ شوقي ، كالجأ المسرح الغنائي ، إلى وسائل مسرحية خارجية لإحداث تأثير مسرحي ، واجتذاب اهتمام جمهوره ، فأكثر من المناظر التي تضيف أهميتها المسرحية ، بينما تتصف بروعة المنظر ، كما في مناظر الولايم

والحفلات الراقصة والموسيقية . وبلغت درجة كبيرة من الأهمية حيث تضعف الحركة المسرحية ، كما في المنظر الثاني من الفصل الأول في مسرحيتي مصرع كليوباترة وقيزروالمنظر الأول من الفصل الأول في مسرحية علي بك . وعيب مثل هذه المناظر أنها تصرف انتباه الجمهور عن الموضوع الرئيسي والتطور الذاتي لحوادث المسرحية الدقيقة ، لقلة اتصالها بالمسرحية وموضوعها وشخصياتها . فهي وسائل غير جيدة ياجأ إليها الكاتب البادئ الذي يعتمد على أدوات مسرحية خارجية عن تطور الموضوع الذاتي ، من داخل طبائع الشخصيات ، بحيث يكون كل تأثير مسرحي منير نتيجة لازمة خاضعة لهذا التطور . وقد قلت هذه العيوب إلى حد كبير تبعاً لزيادة خبرة الشاعر المسرحية كما في علي بك الكبير وعترة والست هدى ، على أنها لم تنعدم تماماً .

وتأثر شوقي بالمرح الانجليزي ، وشكسبير خاصة كما يظهر في مسرحيته الأولى وهي مصرع كليوباترة ، إذ استوحى من هذه المسرحية بعض المناظر ، كمنظر لقاء أنطونيو وكليوباترة ، ومنظر موت أنطونيو ، ومنظر موت كليوباترة ، ويوضح الفرق بينهما توضيحاً جلياً الفارق بين مذهب شوقي ومذهب شكسبير ، أو المذهب الغنائى القصصي والمذهب المسرحي التمثيلي . وتلك ظاهرة من ظواهر الاقتباس التي يبدأ بها الكاتب حياته ، وهي تتضح أيضاً في اقتباس الشاعر لبعض شعر مسرحيته الثانية وشخصياتها وحوادثها من الأغانى ، وإن مقارنة بين أوجه الشبه في شعر الجنون الذي ورد بالأغانى وشعره كما ورد في مسرحية شوقي ليؤكد هذه النزعة الغنائية في الشاعر .

إذا أضفنا إلى هذه الاتجاهات نفسية الشاعر الاجتماعية ، من اتصال بحياة البلاط والملوك ، ومدحهم ردحاً طويلاً من الزمن ، والتغني بآثارهم ، ومن نزعة إسلامية عامة لا تشعر شعوراً قوياً بالوطنية المصرية ، وإنما بنزعة إسلامية قوامها القومية التركية على الأصح ، ومن نزعة غنائية اتصلت بحياة الشعراء في الأدب العربي في تاريخه الطويل ، أمكننا أن نتنبأ باتجاهات مسرح شوقي عامة ، بل وأمكنا التنبؤ بنواحي الأجادة والتقصير فيه ، فهو يجيد حيث خبر وعلم مما يصف من شخصية أو حوار ، كما في الملوك والملكات ، ويقصر حيث لم يعلم ولم يخبر ، كما يحدث حين يصف الجمهور وعامة الشعب ، بل لا يكاد يعلم

عنهم شيئاً ، نتيجة عزلة عنه ، إلا في مسرحية أخيرة ، هي ملهاته الوحيدة التي اتصل  
بشخصياتها وحوادثها فأجاد تصويرها إلى حد كبير .

وإن شاعراً اتخذ النواة الغنائية أصاصاً لمسرحه ، لينتج مسرحاً ذاتياً فيه من شخصيته  
الكثير . ولم يحاول شوقي أن يختفي وراء مواضيعه أو شخصياته أو حواراه ، وإنما تظهر فيها  
ذاتيه وآراؤه وأهواؤه بشكل واضح .

\*\*\*

استمد شوقي موضوعات مسرحياته الأولى من التاريخ . فموضوع مصرع كليوباترة  
مستمد من تاريخ مصر القديم ، وموضوع مجنون ليلي مستمد من التاريخ الإسلامي في عهد  
بني أمية ، وموضوع قبض مستمد من تاريخ مصر القديم ، وموضوع علي بك الكبير  
مستمد من التاريخ الإسلامي في عهد المماليك ، وموضوع عنتره مستمد من تاريخ العصر  
الجاهلي ، أما موضوع أميرة الأندلس — وهي المسرحية النظرية الوحيدة التي ألفها —  
فمستمد من التاريخ الإسلامي في الأندلس على عهد بني عباد في نهاية حكم ملوك الطوائف  
وأوائل عهد المرابطين . ويأخذ البعض على شوقي سوء اختيار بعض هذه الموضوعات في  
عصر ذكر أنه يدافع فيه عن القومية ويسير الشعور القومي . إذ اتسع التاريخ المصري  
القديم والإسلامي لصفحات بطولة ناصعة مشرقة . ويأخذ عليه البعض سوء دفاعه حيث  
أراد الدفاع ، كما حاول حين دافع عن كليوباترة ، ويأخذ عليه البعض عجزه عن فهم طبيعة المصري  
المستمرة خلال العصور ، وصوره شعباً جاهلاً لا حياة فيه ، يسير في ركاب المنتصر ،  
وينقلب على المهزوم . وفي هذه المآخذ الكثير من الصدق ، ومنشؤها الغزال الشاعر عن  
حياة الشعب من جهة ، وتغلب عاطفته نحو الترك على عاطفته نحو مصر من جهة أخرى . وإنما  
وجه اهتمامه في المسرحيات التاريخية التي تدور حول الملوك إلى تصويرهم مدافعين عنهم  
ومحاولاً متر عيوبهم ، وإكسابهم صفة البطولة والنبيل . وكان الشاعر موفقاً أكثر من  
ذلك في مسرحياته التي اختار الشعراء أبطالاً لها ، فهو يعرضه لحياة شاعر مثله من السهل  
أن يتفهم ومثاله ونفسيته وصوغ حواراه ، ومن السهل أن يدير عواطفه حول نواة واحدة  
هي الهوى ، وإنشاء الغزل . كما في مجنون ليلي وشبهتها عنتره . وزاد توفيقه حين ترك

التاريخ وفتح إلى الحياة يستمد منها مباشرة صور الناس كما ترام وتحسهم في الحياة ، وما يحدث لهم من وقائع إنسانية عامة .

على إنه يهمننا العرض المسرحي للموضوع . ولعله من الخير أن نفرق بين مذهبين من مذاهب الفنون ، هما مذهب القصة ومذهب المسرح . إذ يعتمد فن القصة على السرد والأطباب والتحليل ، فيوصف المجال الذي تتحرك فيه الشخصيات ويفصل في بيئاتها وعوامل الوراثة فيها . ذلك لأن القصة يقصد بها القارئ الذي يتسع وقته للمقارنة والموازنة والتحليل والتأمليل . أما في المسرح فيختار من هذه المجموعة الكبيرة أكثر الحوادث مدلولاً ومغزياً ، وأقواها تأثيراً ، ويضعها في فصول ومناظر مركزة ، تجمع مدلول الموضوع ، والحوادث بين طياتها عن طريق التمثيل المباشر ، كما لو أنها تحدث لأول مرة . بحيث يتطور الموضوع من داخل الشخصيات ، وتتحرك الشخصيات مع حوادث الموضوع في انسجام . وتؤدي الحوادث إلى الأزمة الكبرى التي تنتهي بحل ، فالمسرحية أزمة تعرض وتتوتر وتحل . ولا بد من اتفاق الحوادث وصفات الشخصية . وخير موضوع ما تطور من داخل شخصياته . وما ذلك إلاً لأن المسرحية تمثل عن طريق ممثلين أمام جمهور ، لا يتسع وقته للتحليل والتعليل ، وإنما يتابع المسرحية بعواطفه أكثر مما يتابعها بعقله ، ولا بد من اجتذاب انتباهه من بداية المسرحية إلى نهاية الحوادث المفعمة بالحياة ، المركزة المدلول .

وإنا لنقابل في مسرح شوقي ما يدل على عدم اعتبار لهذه الفروق الأساسية . منشؤها عنابة الشاعر بالصفات الغنائية ، بحيث صرفت اهتمامه عن لوازم المسرح . وإنما عني باستكمال البيوت والأوزان ، وفي تطويل الحوار حتى طبقت صفاته الغنائية ، على صفاته المسرحية وأقعدت هذه العوامل الشخصيات الكثير من حيويتهما ، وجعلتها جامدة لا حياة فيها ، سيما في أبطال المسرحيات ، حيث تدخل شوقي في تعبيرها ، فلم تترك لتعبر عما بها ، وإنما تكلم شوقي من ورائها ، بشكل خطابي يقص ولا يمثل . وكثيراً ما صلب هذا الاصرصال الغنائي تفكك الشخصية واضطرابها ، كما صلب تفكك الموضوع وضعفه من الناحية المسرحية .

على أن هذه العيوب التي ظهرت قوية في المسرحيتين الأولى والثانية وهما مصرع كليوباترة ومجنون ليلى ، قد فلتت بالتدريج في المسرحيات الأخيرة ، وتدرج فن شوقي بازدياد خبرته

المسرحية ، فوضحت الأزيمة في المسرحية الثانية ، وازدادت في المسرحيات التالية على التوالي ولو أنها لم تكتمل تماماً .

ولشوقي أسلوب مشابه في تأليف مسرحياته ، فالموضوع يتكوّن في العادة من خمسة فصول كما في مجنون ليلى ، أو أربعة كما في مصرع كليوباترة ، أو ثلاثة كما في الست هدى . ويبدأ الفصل الأول في العادة بمهيد تلخص فيه بعض الشخصيات الثانوية الموقف ، وتوضح علاقة البطلين ببعضهما ، وتظهر بعد ذلك الشخصيات الرئيسية أمام الجمهور لتمثل هذه العلاقة . ويبدأ الموضوع في التطور في الفصل الثاني . وتحدث مأساة البطل الثاني في الفصل السابق للأخير ، ومأساة البطل الرئيسي في الفصل الأخير ، أو تتوتر العقدة ، وتحل في الفصل الأخير إذا كانت المسرحية ملهاة . ويبت الشعر في فصول المسرحية الأولى ألواناً بهجة عن طريق الشخصيات الثانوية ، وتدرج نحو الأظلام حتى يبلغ نهاية ذلك في فصل المأساة ، مستعيناً بالأدوات المسرحية الخارجية في إحداث تأثيره ، أكثر مما يستعين بتحليل نوازع الشخصية والتعمق في صبر غورها ، والتدسس إلى تحليل عواطفها .

ولعلّ ذلك راجع إلى ذلك الحيز الضيق الذي حصر شوقي نفسه فيه . فقد قيد نفسه بمحدود التاريخ يستمد منه مواضيع فنه . ومن المتعذر إحياء الشخصية التاريخية ، ويحتاج ذلك إلى مهارة وقدرة لا تتوفر للشاعر المبتدئ . والشخصيات التاريخية أقرب إلى الأنواع منها إلى أفراد واضحة الملامح ، بينة الصفات ، كما نجد في الشخصيات التي تعيش في الحياة ، ذهي حية نابضة متميزة ذات فردية . ووفق شوقي في العنور على هذا المفتاح الهام للمسرح حين جنح للحياة ، يستمد منها مواضيع مسرحياته في المسرحية الأخيرة ، وهي الست هدى ، لأول مرة ، ولكنه لم يمهّل ليؤلف المسرحيات التالية وهي البخيلة التي أتمّ بعضها ومحمد علي الكبير التي لم يسبداً في تأليفها .

وحاول شوقي أن يزوج بين موضوعين في مسرحياته أحياناً كما فعل كتب المسرح الروماني ، فيسائر الموضوع التاريخي في مصرع كليوباترة موضوع مبتدع يوازي الموضوع التاريخي ، ويخفف من ثقل أعبائه ، ويقابل بين تبعات الملوك وحرية الأفراد العاديين ، ويطلب الموضوع وحوادثه . وكذلك يسائر الموضوع التاريخي في دلي بك موضوع آخر مبتدع ،

وبتشارك الموضوعان وتكسب نهاية الموضوع المبتدع التاريخي نهاية مخففة الوقع ، إذ تتصل حظوظ علي بك وهما به بحظوظ آمل ومراد ، ويتطور الموضوعان معاً بمرادة لا ندسها في المسرحية الأولى . على أن هذا الموضوع الثانوي يبلغ أحياناً درجة من الحياة والجودة لا يبلغها الموضوع التاريخي .

وتكثر في مسرح شوقي مناظر العشاق ، وتبرز فيها العواطف ويلتهب الشعر ، وهذه المناظر تعجب الجمهور لشيوخ هذه العاطفة بين الناس على اختلاف درجاتهم ، وتكثر في الفصول أيضاً مناظر الصراع الحسي ، وتقل مناظر الصراع النفسي ، ولو أنها لا تنعدم . والنوع الأول أقل جودة من الناحية الفنية من النوع الثاني . فيوجد مثل هذا الصراع النفسي في كليوباترة ، بل هو لب مآساتها ، ولكنه لا يتضح تماماً . وكذلك يوجد في أنطونيوس . ويتضح قليلاً في ليلي وحيرتها بين هواها وواجبها . ويبلغ ذروته في آمل ، حيث يتصارع في نفسه اخلاصها لزوجها واخلاصها لهواها . أو بين دواعي الخير ودواعي الشر . أما مناظر الصراع الحسي فشائعة في المسرحيات ، ففي المسرحية الأولى صراع بين أنطونيو واكتاتيو ، وفي مجنون ليلي صراع بين قيس وآل ليلي ، وبين زياد ومنازل ، وفي علي بك صراع بين محمد بك وبينه ، واصطدام بين علي بك وصعيد . ويبلغ ذروته في عنتره حيث يتكرر بصورة ملحوظة لا تخلو من المبالغة وتوجد مناظر الولائم والحفلات في كل مسرحية تقريباً ، كالغناء والرقص والولائم وعميمها أنها تشغل حيزاً كبيراً في تطور الموضوع ، بحيث تصير حشواً يفسد الموضوع الدقيق التطور . وبها يعتمد الشاعر على أداة خارجية لاجداث التأثير المسرحي الدقيق .

أما في مناظر الموت فيمهد لها بإثارة روح المأصاة في الجوّ بالتهديح به عن طريق الشعر وحشد أدوات مسرحية خارجية كأزهار وأفاعي ، وقبور وجرحى على المسرح ، وتعبر الشخصية في هذا الموقف طامة عن عواطف متقاربة ، في جملتها بكاء الأهل والأحبة والوطن مما يشابه شعر المؤلف في الرثاء إلى حدّ كبير .

ونكاد نتبع تياراً فكاهياً في مسرح شوقي ينتدى بصورة أولية في المسرحيات الأولى عن طريق اللفظ أو المنظر الجسمي للشخصية ، ويتطور حتى ينبع من الموقف والشخصية والمزاج في المسرحية الأخيرة .

والشخصيات المسرحية عند هوقي بسيطة التركيب قليلة التعقيد ، بل قد تبلغ بها البساطة إلى حد العدم الملامح وضياع السمات ، أمام تيار السيل الغنائي الذي يفقدها الكثير من حيويتها ، وصدق تصويرها ، بحيث لا نجد فيها ما نجد فيمن نلهم ونعاشرهم من الأحياء . وتدفع الشخصية في العادة عاطفة عامة توجه تفكيرها وسلوكها ونوازعها ، بحيث تظهر أفعالها وأقوالها منسجمة معها ، ودالة عليها وموضحة لها . فتوجه أنطونيو من عاطفة الحب ، كما توجه قيساً . وتوجه قميز صفات مضطربة ، فيوجهه الجنون المتقطع في بداية المسرحية ، ثم يستولى عليه ندم وحب في نهاية المسرحية . وتدفع علي بك فكرة التبذير نحو المأساة . ولمسرحيات هوقي في العادة بطلان أحدها رجل والآخر امرأة . وتتحكم المرأة في مصير الرجل إلى حد كبير ، كما في مصرع كليوباترة ، وحنون ليلى ، والست هدى . وفي البطل عيب تنفذ منه المأساة إليه . فكليوباترة لا تعبر بوضوح عن حبها لوطنها ، وحبها لأنطونيو ، ولا تستقر على جانب منهما ، فهي أمام المصريين مصرية تدافع عن مصر ، ومع أنطونيو عاشقة له متفانية في حبه . وظل هذا التردد موجوداً حتى نهاية المسرحية دون أن تمالك شخصيتها بل كثيراً ما ترتبك وتضطرب . حتى إذا ما فشلت ، انتحرت أنطونيو ، وانتحرت بعده دون وضوح الدوافع والبواعث التي تمشي مع سياق المسرحية . وأنطونيو عاشق ولا تظهر أعماله وأقواله نفسية الجندي الباصل كما يصفه من حوله . وحظ ليلى خير من حظ كليوباترة . فهي بدوية عاشقة ، على أنه قام في نفسها صراع ، كان من الممكن أن يحل تحليلاً شائناً كما حلل في نفس جوليت ، إذ يتضح حيرتها بين واجبها نحو هواها ، وواجبها نحو التقاليد التي تملكها . فيؤدي بها هذا الصراع النفسي إلى الكارثة ، ويموت قيس بعدها . ونيس كأنتونيو عاشق ، بالغ الشاعر في اظهار سيطرة هذه العاطفة على أموره ، بحيث تخرج عن مألوف الحياة أحياناً . وعنترة عاشق أيضاً ، وعبلة عاشقة . على أن عنترة أوضح في قسماته وشخصيته من سابقه ، فظهرت آثار البيئة المحلية فيه ، كما قويت ألوان عبلة ومماتها . فعنترة محب بدوي عفيف ، وعبلة فتاة بدوية خشنة جريئة . على أن قوة عنترة تصور أحياناً بصور خارقة خارجة عن مألوف الحياة . ولا تبرز الأزمة أمام الجمهور على المسرح ، ويستمر في الشاد الشعر في معظم أجزاء المسرحية . وعلي بك محسن كبير ، يؤدي به الكرم إلى

فقد الخزانة ، وانفضاض أعوانه من حوله، وما يؤدي به الى التماس المعونة من غيره، وآمال صورة حقة بما يبرز فيها من صراع نفسي بين ميلها الى صراد ، واخلاصها لزوجها، وقد انتصر ضميرها على هواها بسرعة . وهي أكثر حياة من ليلي وكليوباترة . أما قبيز فهو صورة مضطربة من أهواء متضاربة، من جنون إلى ندم إلى حب مفاجيء . وفتيتاس تظهر وتختفي وتضطرب في أقوالها ولا تنسجم مع نفسها في أفعالها . وكذلك نفريت التي تظهر في بداية المسرحية مظهرآ لا يتفق وانتحارها في النهاية . ولعل أبرع نساء شوقي في تصويرها هي الست هدى التي تحيا حقاً ونكاد نلمسها بين من نعاشرهم من الناس ، فهي عجوز رث ثروة من يطمعون في مالها واحداً إثر الآخر ، ممن يلتمسون مالها ، حتى إذا ماتت لم تترك شيئاً لزوجها الأخير .

ولعل شخصيات شوقي الثانوية أقرب الى الحياة من أبطاله ، إذ لم يحاول أن يرفع من شأنها بشعر مصطنع ؟ أو يتدخل في طريق تعبيرها الحر عما يخالجها، كما يتدخل في شخصياته الرئيسية . ولم يحاول شوقي بتر أحد جوانبها ، كما بتر كليوباترة مثلاً حين حلل نفسياتها من وجهة نظر دفاع وتبرير عن كل عمل تعمله . وإنما تحيا الشخصية بنواحي الضعف ، كما تحيا بنواحي القوة ، وربما كان تحليل نواحي الضعف أكثر قدرة على إحيائها وإكسابها أبعاداً إنسانية . وربما تكسب بعض التفاصيل التافهة الشخصية حيوية وقوة .

ومن هذه الشخصيات الثانوية الحية أتباع الأبطال . فأوروس تابع وفي لائطونيوس ، كما يتبع قيساً زياد ، وعنترة داحس ، وكما تفي هيلانة وشرميون لكليوباترة ، وغفراء ليلي . وتدع هذه الشخصيات الثانوية الأبطال يفصحون عما في نفوسهم ، ويكون الحوار طبيعياً يكشف مغالقات عواطفها حين توجد هذه الشخصيات الثانوية وتفتك فيه . والنساء في العادة أكثر عطفاً على سادتهن من الأتباع ، على أنها جميعاً تكاد تكون نوعاً واحداً ، فهي مرتبطة بهذه الشخصيات الرئيسية وتستمد كيانها وأهميتها تبعاً لاتصالها بها . ولهذه الشخصيات أدوار تظهر وتختفي دون استمرار في المسرحية ، فرينون وأنشو في مصرع كليوباترة ، وابن ذريح وهند في مجنون ليلى ، والمناشطة والجواري في علي بك الكبير ، ووفد قبيز ، وكلها شخصيات ثانوية تظهر لتؤدي عملاً ما ثم تختفي . ويقوم



بعضها في العادة بتبادل فكاهات لفظية تثير في الجوِّ روح المرح والمكاهة . فهي كاللون في يد الرسّام ، تعطي الصورة لونا بهيجا . على أن بعضها أداة تهكم حين يظهر في نهاية المسرحية بصورة محرّنة كابن ذريح في مجنون ليلى ، وإياس في مصرع كليوبترة .

ومن هذه الشخصيات صورة أنذال المسرحية ، كأولبوس في مصرع كليوبترة ، وزياد في مجنون ليلى ، وقاصو في قبيز . وأبو الذهب في علي بك ، وصخر في عنتره . وهي تهزم في النهاية جميعا ، بل أن شوقي قد يعاقبها بالقتل كما في أولبوس وزياد وتاسو ، ونفريت ، فتعتبر بترأ قد يكون غير طبيعي وفيه بعض الشذوذ والمفاجأة

ومن هذا تتضح طبيعة الشخصيات عند شوقي ، فهي شخصيات بسيطة التركيب قليلة الألوان ، ضحلة الغور . واهلّ الشاعر لم يقصد إلى عمق التحليل ، إذ وجه اهتمامه إلى النظام دون النواحي الأخرى للإجادة المسرحية ، مما حدا إلى اضطرابها أحيانا . يقول الأستاذ عباس محمود العقاد : « وغني عن الإبانة أن هذه الروايات التي نظمها شوقي خلت من الشخصيات ، والتبست فيها ملامح الأبطال أيما التباس . مع أن كلها أو بعضها تاريخية ليس في تحضيرها وتصويرها فضل كبير بالنسبة إلى فضل الإنشاء والإبداع ،<sup>(١)</sup> ويرجع هذا إلى انعدام شخصيته في شعره . والواقع أن شخصيات شوقي المسرحية سطحية التحليل حقًا ، ولكن مرجعها إلى الاتجاه الغنائي الذي اندفع فيه الشاعر ، وضحي في صلبه بالقيمة المسرحية ، والمثل الأعلى للكاتب المسرحي أن تحتفي شخصيته من المسرحية ، ويدع الشخصيات تدير الحوار وتحرك الموضوع بصورة طبيعية ، وتعكس عالمًا كأنه عالم الحياة . وتنقسم شخصياته إلى أنواع ذات مثل علميا إسلامية رغم اختلاف هذه الأنواع . فالبطل في العادة يمتاز بصفات نبيلة . فهو بطل في الحرب كألفونيو وعنتره ، أو مثل أعلى في الوفاء والمروءة والشجاعة ، وهي صفات بدوية تتضح في عنتره ، وضرفام ، وزياد ، وفرعون ، وضاهر ، يقابل هذه الصفات النبيلة ناحية ضعف تنفذ المأساة إلى الشخصية منها — إذا كانت المسرحية مأساة . على أن البطل قد يكون شاعرا ، وتصير هذه الميزة صفة البطولة فيه . ومن أجل ذلك نسب شوقي إلى كليوبترة الشعر ، وصار قيس بطل البادية لمرّة ، وكذلك

(١) شعراء مصر وبيئاتهم : ص ١٦٥ — ٢٦٦

عنتره . ولا تخلو صحبة الملك من شاعر يمدحه ويمجده وينشده . أما إذا كان البطل امرأة ، جعل شوق محور حياتها طائفة الحب ، وأقام بجوارده حائلاً يمثل الواجب . وكثيراً ما ينسب إلى البطلة صفات أقرب إلى صفات الذكر . فكليوباترة بطلة سياسية ، رغم هواها . وليلى حاشقة ، ولكنها تتمسك بواجبها . وتبتئس تحب ، وتجدي أداء الواجب مهرباً لها من حب يأبس . وقد حرص شوقي على عدم خروج نسائه على تقاليد الأسلام بشكل واضح ، فيحيط ملوكه وملكاتهن وأبطالهن بهالة من العظمة والعفاف .

وشعراء شوقي يحسنون الشعر ويستصلون فيه استرسالاً قد يفسد الحركة المسرحية أحياناً سواء كانوا أبطالاً من شخصيات محترفة . ويدور شعرها بهذه الصور حول الهوى كما في مصرع كليوباترة ، وليلى ، وعنتره ، أو الفخر أو الحماسة أو الرثاء كما في مسرحياته كلها . ويصحب الشاعر في العادة مغنٍ يعني بعض المقطوعات . وقد يصاحبه مضحك يثير الفكاهة بألفاظه كأنشو ومقلاص .

وللبطل تابع تفنى شخصيته في سيده ، ويخلص له إخلاصاً تاماً ، ويتيح له الفرصة للتحدث مما يحيش بنفسه . فأوروس وزباد وداحس شخصيات تتبع الأبطال وتعطف عليها عطفاً يكاد يشبه عطف الأم الرؤوم ، والأنثى الحنون . وقد ترتبط مصائرهما بمصائر أبطالهما كما في أوروس الذي ينتحر قبل سيده ، أو تفنى لذة حياته بفنائها كما في زياد . وللبطل أيضاً منافس يحرص الشاعر على أن يكون غير كفاء لمنافسة البطل ، فزينون منافس مضحك لآلطنويو ، ومنازل منافس ، أدنى مرتبة من قيس . وصخر غير كفاء لمنافسة عنتره ، وضرغام هو المنافس الوحيد الكفاء لمنافسة عنتره ، ويحرص الشاعر على أن يقتل في معركة ليخلو الجو لعنتره .

\*\*\*

أما ذلك العنصر المسرحي الذي اعتمد عليه شوقي في حوارته ، فهو الشعر الغنائي ورواياته . وجوهر الشعر الغنائي العربي لغة منمقة تعني بالتشبيه والاستعارة والبديع والأخيلة البعيدة المأخذ أحياناً ، والمعاني الطريفة ، وكل ما من شأنه أن يوفر الألوان الخيالية التي تنفذ إلى أحاسيسنا وخيالنا . ولم يفكر شوقي ملياً في جوهر هذا القاموس

التقليدي ، وفي وسائل تكييفه للمسرح . ولم تقف هذه المشكلة عند البحور والأوزان أو القوافي ، وإنما تعدى الشكل إلى الجوهر ، إذ يعتمد الحوار المسرحي على التحليل النفسي العميق للشخصية والموقف ، ويخضع خضوعاً تاماً للتمثيل بحيث يعبر عما يحول في نفس الشخصية من جهة ، ويساعد على تحريك الحوادث المسرحية نحو الأزمة الكبرى . فالحوار والشعر وسيلة لا غاية في ذاته : وسيلة إلى تجسيد الشخصيات وحياتها ، حتى نلصقها بارزة الملامح .

وإنه ليقابلنا في مسرحيات شوقي الأولى صور من الحوار تركيبية المبني ولا تكاد توجد بينها تلك الوحدة الحية التي تميز العمل الفني والمنتج المسرحي ، بحيث ترتبط سلاسل الحوار بأواصر السببية ، ويمع عنصر الوحدة التابع من الشخصية . وسيقابلنا في المسرحيات الأولى كصراع كليوباترة ، ومجنون ليلى ، استرسال غنائي ينزلق فيه المؤلف بسهولة ، فيفلت زمام تصوير الموقف والشخصية ، والتطور السريع المتوتر للحركة المسرحية من يده . وستقابلنا أنظمة من الحوار تكاد تشبه القصائد الغنائية مبنى ومعنى ، من وصف أو شكاة أو نجوى ، أو رثاء ، أو مديح أو قصائد غنائية . وهي خيوط ابتدأ منها فن شوقي واتجه فلم يستطع أن يتخلص منها عند ما ازدادت خبرته المسرحية ، ولم يتخلص منها إلا حين ترك المسرح التاريخي إلى المسرح الاجتماعي في مسرحيته الأخيرة ، حيث تدل الدلائل على أن الشاعر إنتبه إلى الأصر المسرحية وغير اتجاهه الأول ، فأخضع الحوار للحوادث والتشخيص . ولسوء الحظ لم يؤلف إلا مسرحية أمها ولم يطبعها ، ومسرحية أخرى لم يتمها ولم يطبعها . وما زالت نسخها الناقصة عند أحد المعجبين به ( الدكتور سعيد عبده ) .

ولقد خدع شوقي بالنجاح الذي لاقاه مسرحه حين مثل على المسرح . و إعجاب الناس به . على أن هذا الجمهور المعجب ، والمسرح الممثل لمسرحياته كان من هذا النوع الذي اعتاد مشاهدة المسرحيات الغنائية ومماعات الغناء والطرب بسمع الألقاظ والأخيلة ، فقد كان كل هذا الجمهور المثقف ذا ثقافة أزهرية ، ولم يخلق بعد الناقد والمؤلف الذي اطلع على المسرح الغربي تأليفاً ونقداً وتعريفاً . وإنما كانت تلك الحركة الجديدة ناشئة حين كتب شوقي للمسرح ، وربما غير رأيه واتجه اتجاهها آخر لو تأخر به الزمن قليلاً .

وقد نجحت مسرحياته للأسباب التي نجحت من أجلها المسرحيات الغنائية ، ففيها شعر مطرب ، وأغان تغنى ، ومناظر تبهر ، وقصص مستحدثة لم يسبق إليه في المسرح الشعري الراقى . على أنه لبث مسرحاً مترفاً خاصاً عكس أنواع العيوب التي ظهرت في المسرح الغنائي . فقد ضحى في سبيل هذا الامتياز بالقيام المسرحية الفنية ، وما كان من الممكن أن يحدث من

عمق في التصوير والتشخيص والمدلول . على أنه لا بدّ من الإلمام إلى جهد الكاتب الذي بذله حتى يكيف شعره الغنائي للمسرح ، وقد كان مجهوداً جباراً حقاً . فقلت النزعة إلى إنهاء القصائد بالتدرّج ، وازدادت مرونة الحوار وقصرت الأوزان والبحور وبيوت الحوار ، بازدياد خبرة الشاعر المسرحية واتصاله برجال المسرح ومشاهدته لمسرحياته . ولما سه لحاجات الجمهور . وهو اجتهاد اعتمد فيه المؤلف على ذكائه ، وربما هدته دراسة قليلة إلى الأساس القويمة .

وصاحب تطور هذه النزعة تطور آخر في فن شوقي المسرحي ، فقد زاد اعتماده على صور الصراع النفسي في الشخصيات ، والحوادث الناجمة عن تطور الموضوع ، وتصوير شخصيات بدأت ملامحها بالبروز إلى حدّ ما ، ووردت صور من المفاجآت وصور من التهمك المسرحي ، وازدياد في الحركة المسرحية والتمثيل ، ولو أن النواة الغنائية ما زالت محور هذا الفن . فقد وضع شوقي لنفسه أساساً لم يستطع أن يفات من زمانه . ولم يفتن إلى ما في هذا الأساس من عيوب .

\*\*\*

على أنه رغم هذه العيوب فشوقي هو أول رائد وضع أساس الشعر التمثيلي الراقى ، وترك لمن بعده مهمة إتقان نواحي المسرح الأخرى . يقول الدكتور طه حسين « أما عن التمثيل فقد غنى وأطرب وأثر ولكنه لم يمثل ، لأن التمثيل لا يرتجل ارتجالاً ولا يهجم عليه . وإنما هو فن يحتاج إلى الشباب والدرس والقراءة . وتمثيله صورة تنقصها الروح ، وإن حببها إلى الناس ما فيها من براعة الغناء . وربما أتى بالمعجب لو أنه اطلع على كتابات قدماء الأغرّيق ، كما اطلع على كتابات قدماء العرب ، فاطلع على إلباذة هومر وأوديسة ، واطلع على فنهم التمثيلي . على أنه لا ينكر أنه منشئ الشعر التمثيلي في الأدب العربي . » (١)

حقاً لقد بذل شوقي مجهوداً جباراً في إنتاج تمثيلات في هذه السنوات الأربعة من حياته ، وتطور فيها فنه تطوراً سريعاً بازدياد خبرته ، فكثرت الاقتباس والتقليد في المسرحيتين الأولى والثانية ، ثم استقل الشاعر بنفسه في مسرحيته الثالثة والرابعة والخامسة ، بحيث ترك الاقتباس واكتفى بالتاريخ ، ثم كل استقلاله بنفسه حين خلف التاريخ كلية إلى الحياة يستوحي منها .

[ يتبع ]

## الفصل الثاني

مصراع كليوباترة

### المسرحية والتاريخ

غير شوقي في بعض الحوادث التاريخية لهذه المسرحية ووجه المسرحية بحيث تدافع كليوباترة عن سياستها . وينقسم النقاد فريقين حول علاقة الكاتب بالتاريخ : فريق يرى أن الكاتب المسرحي مبدع مبتكر يخلق ويصور دون التقيد بمقائق التاريخ ، وله من الحرية ما يمكنه من مسaire منطق الحوادث الروائية وطبيعة الجمهور . ويرى فريق آخر بأن الكاتب الذي يستمد موضوعه من التاريخ ويسمي المسرحية باسم تاريخي لا بد أن يتقيد بحوادث التاريخ ولا يخرج عليها .

والواقع أنه من التطرف التمسك بأحد الرأيين . وإنما لطالب الكاتب المسرحي الذي يستمد حوادثه من التاريخ بأن يحافظ على منطق التاريخ العام ، ومنطق حوادثه الهامة ، فيحفظها دون تغيير . فلا يغير الكاتب في الحوادث الرئيسية أو الشخصيات الرئيسية ، وإنما يبتكر ويبدع فيما عدا ذلك من ترتيب لهذه الحوادث بحيث يبرز الأزمة ويحلها حلاً مسرحياً شائقاً ، ويبتكر ويبدع في إحياء الشخصيات ، وإلباسها أثواب الحياة ، فيتدسس إلى عواطفها وأهوائها وبواعث سلوكها بحيث تحيا أمامنا على المسرح . وبذلك يلتقي التاريخ والفن فلا ينقض أحدهما الآخر وإنما يكمله بطبيعته . والمثل الأعلى للكاتب المسرحي أن يخرج صور الحوادث والأشخاص إخراجاً موضوعياً يبرز فيه الصورة كما تترأى لنفسها في الحياة ، ويتركها تسلك وتجاوز على صحتها وطبيعتها ، تبعاً لفهمها لها منذ البداية ، دون أن يفسدها بتدخله في أفعالها وأقوالها فينقلها وحدتها الحية ، وشخصيتها التامة الكاملة .

وقد غير شوقي ثلاث حوادث رئيسية في المسرحية : فقد قرر التاريخ أن كليوباترة تدفرت من اكتيوم غدر أمنها بأنطونيو ، وصوره شوقي على أنه حدث يتمشى وسياستها التي

رمتها نحو روما ، وهي التفرقة بين أنطونيو وأكتافيو ، وتركهما يتحاربان حتى يضعف  
شأهما وتظهر قوتها هي . ولم يذكر التاريخ فرار كليوباترة من معركة الإسكندرية البرية ،  
بينما قرر هوقى أنها فرت تمشياً مع هذه السياسة . وقرر التاريخ أن كليوباترة قد أرسلت الى  
أنطونيو من يبلغه بانتحارها فانتحر ، بينما يرى هوقى غير هذا . وأوجد شخصية أخرى هي  
أولبوس الذي يتولى إخبار أنطونيو بذلك . وقد ذكر هوقى في النظرات التي كتبت  
بإيمانه في نهاية المسرحية بأنه فعل ذلك دفاعاً عن كليوباترة ، وهو كما نعلم مخلص للبلاط  
يحاول الدفاع عن عيوب الملوك عامة ويبرر أخطاءهم . على أن هذا التغيير التاريخي لم يصحبه  
قيمة فنية تموض عنه ، فقد أضر بتصوير شخصية كليوباترة بحيث لا نعلم من أقوالها أو أفعالها  
أهي عاشقة لأنطونيو أم مخلصه لمصر . فهي حين تتكلم أمام أهل مصر وطنية ، وحين تقابل  
أنطونيو تتكلم كما عاشقة له . وتظهر في بداية المسرحية عدوة لروما وأهلها وتتخلى عنهم ساعة  
العدو وفي نهاية المسرحية تتذكر أنطونيو ، وإنه ليقابلنا في الحديث الواحد تناقض بين  
هواها وواجبها ، فلا نعلم أيهما محور شخصيتها . وكثيراً ما ترتبك شخصيتها حين يظهرها  
وطنية على طول الخط فلا يفصل بوضوح في تعبيرها عن هواها حتى بعد ان مات أنطونيو  
وحين تنتحر ، أو يجعل نواة شخصيتها صراع بين الهوى والواجب ، ويبرز هذا الصراع في  
كليوباترة كما يبرز في أنطونيو ، ولم يتخذ أساسه تغلب الهوى على الواجب كما صوره  
هكسبير في « أنتوني وكليوباترة » أو جون دريدن في مسرحيته « كل شيء في سبيل الحب » .  
أحد هذه الحوار الثلاثة يمكن وطيب أما بعضها أو كلها فيحدث خلطاً لا يؤدي إلا إلى ضعف  
الشخصية واضطرابها والمبالغة في تبرير عيوبها وافقادها أبعاداً إنسانية حية وطبيعية .  
ولنضرب لهذا مثلاً بحديث أنطونيو إلى تابعه قبل انتحاره فيبدأ ، بقوله : -

روما حنانك واغفري لفتاك      أو أن منك وآه ما أفساك  
روما سلام من طريد شارد      في الأرض وطن نفسه هلاك  
انه الذي بالأمس زنت جبينه      بالنار عقق جده وعصاك  
الأمهات قلوبهن رقيقة      ما بال قلبك لم يلن لفتاك (ص ٧١)

وينتهي فيها بقوله : -

صفحة كلوباترا فربت زلة      قد كنت تغتفرين حين أراك  
حتى إذا حمّ القضاء وراعني      عطل المقاصر من بهاء حلاك  
ضحيت بالدينا وقلت رخيصة      وبذلت أياحي وقلت فداك  
ولا يقتصر هذا الازدواج المتناقض بين عاطفتين متناقضتين على أنطونيو ، وإنما يرد في  
حديث كليوباترة قبل أن تنتحر . فتمقول في بداية حديثها : -  
اليوم أقصر باطلي وضلالي      وخذت كأحلام الكرى آمالي  
وصحوت من لعب الحياة وطوها      فوجدت للدينا خمار زوال (ص ١٢١)  
وتقول في نهايته : -

يا ابنتي ودي هذا      زيناتي      للمنية  
غسلاني طيباني      بالأفاويه      للزكية  
ألبساني حلة تمجب      أنطونيو      سنينة  
من ثياب كنت فيها      أتلقاه      صبية (ص ٢٤)  
فهو جامع أيضاً لعاطفتين متناقضتين ليس من المحتمل أن توجدا في الحياة في الحديث  
العادي . وقد كان من الممكن أن يحمل شوقي شخصيتها كعصرية وطنية لو أنه جعلها تتخذ  
من جمالها وصيلة تفنن بها أنطونيو واكتافيو كما فتنت يوليوس قيصر من قبل ، على أن يدعها  
تعمل بإيجابية أكثر من تلك السلمية المطلقة التي تفقها أمام صراع أنطونيو واكتافيو .

### فصول المسرحية

وتنقسم المسرحية عند شوقي إلى فصول أربعة : يرتفع الستار في الفصل الأول عن نشيد  
ينشده العامة خارج قصر الملكة ، ويتغنون فيه بانتصار موهوم . وينتقل الحوار إلى غرفة  
المكتبة ويدور بين رجالها ، ويعلقون على هذا النشيد تمليقاً عدائياً يذكرون فيه هزيمة  
الأسطول وخذية الملكة لشعبها ، ويعلقون على هذا ويعرضون بعلاقتها الآئمة مع أنطونيو .  
وتحضر الملكة فنقص على القوم فرارها من أكتيوم ، وتبسط مياصتها أمامهم ثم تدخل  
لتصلي ، على أن أهل المكتبة ما زالوا في موقفهم العدائي منها . ويختتم المنظر بنشيد ديني .

حقاً قدم لنا الفصل الأول الشخصيات الرئيسية . ولخص لنا الموقف، إلا أن الأزمة لم تتضح بوادرها واتجاهاتها تماماً . ولم يخل الفصل من استطراد غنائي يلخص بوسائل القصة ما يجب أن يمثل تمثيلاً مسرحياً ، كما يقص حابي ما رآه بالأمس ( ص ٢ ) . وتبسط كليوباترة سياستها وما فعلته في أكتيوم بهذه الطريقة . وهذا اتجاه سيخترم منهج شوقي كله .

ولذلك لم وجود منظر آخر يتم المنظر الأول نرى فيه أنطونيو ونفس العلاقة الفعلية بين البطلين والاتجاه الواقعي المسرحية . ويمهد لظهور أنطونيو وكليوباترة معاً ظهور حابي وهيلانة الذين تفاجأهما كليوباترة وأنوبيس، وتكشف الملكة عن حبهما، وتسال أنوبيس أن يباركه، ثم يدور الحديث حول المعركة الدائرة على أسوار الإسكندرية وانعدام أخبارها . فالمقدمة للموضوع الرئيسي لا تبين طبيعته تماماً . وإنما تظهر عليها مسحة التكلف . ويدخل جندي من جنود أنطونيو ليعلم انتصار سيده ، ويتبعه سيده في موكبه الظافر ، وهنا يحدث ما يناقض ما ذكرته كليوباترة في بداية المسرحية . إذ تستقبله كليوباترة استقبال العاشقة ، ويشكو إليها أنطونيو هواه وما أبلاه في الحرب ، ويعبر خيانتها له ، وفرارها من المعركة عبوراً قد يثير دهشتنا . ولكن هكذا أراد شوقي شخصاً لا يستطيع مقاومة الحب أو يصبر عنه ، وطجراً عجراً تماماً عن صلواه والبعد عنه وتبريره بشتى الوسائل ، وقد يبدو هذا غريباً بما يصف به أنطونيو نفسه ، ويصفه به أتباعه ، كرجل حرب ، وبطل قتال ، ويبدو غريباً أيضاً أن تمرّض كليوباترة بروما والرومان طول المنظر ، وهم ضيفانها ، وتعتمد عليهم في محاربة اكتافيو ، وتعلم أنه من مصلحتها كسبهم إلى جانبها في هذه الآونة . ولكن أراد شوقي أن يستعمل الأزمة بأي شكل فيجعلهم يعبرون عن عداثهم لها ، ويجعلهم يضمرون لها الشر . وبهذا ينتهي المنظر الثاني .

ويغلب على الظن أن منظر مطارحة الهوى بين حابي وهيلانة ، وبين كليوباترة وأنطونيو ، قد أغرى شوقي فاستعمل فيه استمراراً أفسد التطور الدقيق للموضوع ، إرضاء للجمهور الذي تجتذبه هذه المناظر العاطفية . على أن هذا الإغراء قد أضرباً بالقيمة الفنية للفصل . وفي الفصل الثاني ترفع الستار عن منظر الوليمة ، وتكثر مناظر الغناء والرقص ، ويأتي



العراف يقرأ الأكف ، على أننا نستطيع أن نلمس اتساع الأزمة التي ظهرت بوادرها في الفصل الأول وتفاقمها ، إذ يقرر الرومان الانصراف عن قائدهم الضعيف الخاضع لاهوائه . ويلهو العاشقين لهواً قد يظهر غريباً في كليوباترة كما أرادها شوقي ، ويستمتعان بالطعام ، والشراب والغناء ومشاهد الرقص . ويقرأ العراف لها الأكف دون أن يعباً بالغد القريب . وقد ورد في هذا الفصل نشيدان أحدهما عن الحجر ينشده الشاعر ، والآخر هو نشيد الحب والحياة ، وقد نسبه شوقي إلى كليوباترة ، فجعل منها شاعرة ، حتى يجد النشيد لنفسه مكاناً في الفصل مع ما فيه من استرسال غنائي خارج عن التطور الدقيق للحوادث . بل ويزيد في اظهار كليوباترة بمظهر العاشقة . ويخرج أولمبوس ويعلمن القواد عن بوادر التمرد : وهكذا ينتهي الفصل بحيث يطفى المنظر بما فيه من غناء ورقص ، على الحركة والتطور المسرحي . ولعل شوقي قد دفع إلى ذلك مساقاً بميول الجمهور كما نلسمها في المسرح الغنائي .

ويفاجأ الجمهور في الفصل الثالث بهزيمة أنطونيو دون أن يلمس تطور الحوادث بين الفصل الثاني والثالث . ولعل شوقي قد لمس ذلك وحاول أن يخفف من وطأته ليجعل المنظر يتردد بين داخل المعبد وخارجه حتى لا يقتصر المنظر على شخصيتين تتحدثان لمدة طويلة ، بينما امتلأ الفصل السابق بالخصميات . فيرى الجمهور أنطونيو وتابعه أرووس ، وأنطونيو يشكو نكد طالعه ، وأفول نجمه ، وخجله من فراره ، وأوروس يمزيه ويحاول تخفيف وقع الكارثة . ثم يناجي روما وكليوباترة في حوار طويل ( ص ٧١ ) وهو أقرب إلى القصيدة التي تلقى منه إلى حوار يمثل ، وقد استعان عليه الممثل أول مرة بالغناء . وهو علاج خارجي لا يخفف من عيبه المسرحي . ويرتد المنظر إلى داخل المعبد حيث يناجي أنوبيس أفاعيه في حديث عن العلم والسموم . وهو متشائم من بني البشر . ويدخل حابي معلناً هزيمة أنطونيو ، وهنا يبرز شوقي الذي دافع عن كليوباترة كملكة فعالة ( هي السيف والآخرون المعصي ) ويتمهم حابي كواحد من ( فرسان المقال ) رغم وطنيته وثورته على ملكته ، ورغم عدم وجود ما يؤيد محاولة كليوباترة الدفاع عن مصر في المسرحية ، ورغم اخلاص حابي لوطنه ومحاولته جمع حزب مصري من زملائه . ويعطي أنوبيس لحابي ترياقاً لسم ، بطريق الصدفة ، إذ ربما احتاج إليه . ثم تدخل الملكة لتتحدث عن هزيمة أنطونيو ، ونسأل أنوبيس الهداية

والنصح فيلح عليها أنوبيس بالانتحار صوتاً لتأج مصر، ويعدها بإرسال الأفعى إليها ساعة الخطر مع حابي . ويرتد المنظر إلى خارج المسرح حيث يعثر الجنود على أنطونيو الجريح فينتقل إلى داخل المعبد ، ويكتشف أن كليوباترة ما زالت حية ، ويموت بين ذراعيها . ويحضر أكتافيوس ويراها لأول مرة ، ويتأكد من موت أنطونيو ثم يخرج .

ويظهر التفكك وضعف الحبكة المسرحية في هذا المنظر لتردده بين داخل المعبد وخارجه ، سيما إذا تصورناه على خشبة المسرح ، ويلوح بعض التقدم في تحريك الحوادث وجمع الشخصيات بصورة لم تظهر في الفصلين الأولين من المسرحية كما يقل هنا الاسترسال الغنائى .

\*\*\*

وفي الفصل الرابع تناجى كليوباترة أنطونيو الراحل ، وتقص لوصيفتيها خبر فشل سياستها التي لم يلبسها الجمهور لمسأ قوياً في طور التنفيذ على المسرح . وتحكي لها عن مراوغة أكتافيوها ، ويدخل حابي ومعه السلة وتشتد حلكة الفصل بالتدرج ، ويستجمع شوقي قدرته على النظم ويستعين بما على المسرح من أدوات خارجية تبت في الجوروح المأساة لظهور الأزهار الذابلة وصلة الأفعى والنساء الباكيات ، ويفنى إياس نشيد الموت وتودع كليوباترة آهها ووطنها في حديث طويل (ص ١٢٠) ثم تنتحر وتنتحر معها وصيفتها ، على أن حابي وأنوبيس يدخلان في هذه اللحظة وينقذان هيلانة ، وينصرف حابي وهيلانة إلى طبيه ، يرثى أنوبيس كليوباترة ، ويدخل أكتافيوس وأولمبوس ، وتلدغ الحية أولمبوس ، ثم يرثى أكتافيوس كليوباترة ويخرج وتسدل الستار على أصف أنوبيس والدعاء لروما بالشر .

وعيوب هذا الفصل هي عيوب الفصل الثاني من استرسال غنائى قوي يستعان على تمثيله بالغناء والاستماعة بأدوات خارجة عن تطور الحوادث وتحليل العواطف تحليلاً دقيقاً حميقاً ، لا تحليلاً سطحياً . على أن قدرة الشاعر تبلغ أقصى درجاتها فيه ويرتفع الشعر إلى أوجه وتبلغ فيه قوة التأثير ممتها بما حصل عليه شوقي قبلاً من خبرة سابقة في الرثاء . وما خبر في الحياة من حكمة وفلسفة تبلورت في نهاية الحياة .

## الشخصيات

حلل شوقي شخصياته تحليلاً ذاتياً أكثر منه تحليلاً موضوعياً، وتفاوتت نسبة ذاتيته في شخصياته تبعاً لقرب هذه الشخصية من عواطفه، وبذلك أتت الشخصيات مركبة من بعض نواحيها وبعض نواحي شوقي وفلسفته وآرائه السياسية والخلقية، بنسب متفاوتة .

فقد سكب شوقي الكثير من عواطفه في كليوباترة كملكة تمثل عرش مصر الذي اتصل به شوقي وحاول الدفاع عما يشينه، مادحاً لمحاسنها مبرراً لمساوئها . فهي كلوك مصر الذين يحبهم شوقي وإن انحدروا من أصل أجنبي إلا أنهم تمصروا واتخذوا مصر وطناً ثانياً . وقد حاول شوقي جهده أن يهب كليوباترة كل فرصة للدفاع عن نفسها، والتعبير عن محاسنها، والإشادة بفضلها، على لسان من حولها، سواء تزانفاً منه أو حقيقة، ماراً مروراً طفيفاً على أخطائها . ولعل هذا هو مصدر اضطراب الشخصية وتحليلها على طريقتيه التركيبية التي تضيف صفة إلى أخرى، لا الطريقة التحليلية التي تشخص الصفة الرئيسية، وتحلل الصفات الأخرى من حيث اتصالها وتأثرها بهذه الصفة الرئيسية . وكليوباترة ملكة مصرية . فهي تقول :

أموت كما حبيت لعرش مصر وأبذل دونه عرش الجمال (ص ٢٥٥)  
وتقول أيضاً :

موقف يعجب العلاء كنت فيه بنت مصر وكنت ملكة مصر (ص ١٥٩)  
وهي ذات جمال يقول عنها زينون حين ألقاها أنه

يطأطيء رأساً لمجد النبوغ ويخفض رأساً لمجد الجمال (ص ١٤)  
ويقول أنطونيوس لها حين يلقاها

ردي على هامتي النار الذي سلبت فقبلة منك تملوها هي النار (ص ٣٤)  
ويذكرها حين ينتحر بقوله :

لما لقيتك في الجمال وعزّه فهرت قواي الظافرات قواك (ص ٧١)

ويذكرها وهو يحضر بقوله :

- كدي وبآره زوديني قبلة من ثنابك المذاب الشجات (ص ٩٥)  
وتقول عنها هيلانه : لم يحو شمسين الفلك (ص ٥)  
ويقول عنها أنوبيس : شعاع المدائن نور القرى (ص ٢٨)  
ويقول حبرا عن كفها : هذه كف إله جاء في زي النساء (ص ٥٢)  
وتقول هي عن نفسها : وأنا المهابة وقد ملأتك قاعاً (ص ١٠٢)  
وتقول عن عشاقها :

يموتون بي عشقا ويشقون بالهوى فكف من حياة في يدي ومات (ص ١١٥)  
فالجمل صفة لازمة لها أراد هوقي أن يبرزها بقوة ، ويضاف إلى هذه الصفة صفة أخرى

هي البيان فيقول عنها حابي . -

- لسياس إنك قد سمعت حديثها كالسحر في الآذان حين يدار (ص ١٢)  
ونسب إليها المؤلف القدرة على قرض الشعر فيقول لها أنطونيو  
وقولي الشعر علويتا كما كنت تقولينا (ص ٤٠)  
ويقول إياس :

غني شعر ملاكي غني شعر الإله (ص ٥٢)  
وهي مغرمة بالقراءة فيقول عنها زينون :

تفسي ملكها بلقاء الـكتب أو تنسى هواها (ص ٦)  
وقد أراد لها المؤلف أن تكون أمماً تحس عواطف الأمومة بقوة فتقول عن أولادها :

وقد اشتهي عيش الدليل لأجلهم فلا المجد يرضى لي ولا النبل يسمح

هذا جانب المادحين ، وقد اختصت بذمها جماعة ألقوا على عرضها التهم جزافاً وهم

الرومان وحابي . فيقول حابي عن أهل الإسكندرية أنهم :

هتفوا لمن شرب الطلا في تاجهم وأصار عرشهمو فراش غرام . (ص ٢)

وقال أترضى ان يكون سرير مصر قوائمه الدماره والبغاء (ص ١٠)

ويقول عنها قائد روماني : قد اجترأت على روما البغي (ص ٤٢)

ويقول عنها أنطونيوس لاولمبوس .

صرح ابن قل غدرت قل جدت بقمير الثالث دولة الهوى (ص ٦٠)  
وقد خصت هي هذه التهم في قولها :

يقولون أنني أفنت العمر في الهوى بهيمية اللذات والشهوات (١١٥)  
وتدافع عن هذه التهم بقولها :

ولكن عشقت العبقرية طفلة وفي الغافلات البله من سنواتي (ص ١١٥)  
وطاد حابي الذي أتهمها يقول أنها « أشرف الناس إحساناً ووجدانا »  
ولم يبق إلا الرومان ، ومن الطبيعي أن يتهموا في عرضها .

ولسكيبواترا جوانب أخرى تتلخص في حبها للحياة فهي تحب اللهو وتعشق وتنفى  
فيه وتضيف إلى ذلك كبرياء الملكة ووقارها . فهي تقول لأنطونيوس :

أمض معي في لذة اليوم ودع ممّ الغد (ص ٣٩)  
لا نبالي إذا صفت بمدحها ما يكدر

وتلهو حتى تصبح « سكرى تمر في خليج عذارها » (ص ٥٨)  
وهي تحب أنطونيوس وتذكره في موتها فتقول للموت :

سر بي إلى أنطونيوس في نضرتي ورواء جلبابي وزينة حالي (ص ١٢٢)  
وتقول لوصيفتيها : ألبساني حالة تعجب أنطونيوس صنية (ص ١٢٤)

على أنها رغم ذلك متدينة تهتف قائلة لأنوبيس :

صل من أجلي ولا تنس صغاري في صلاتك (ص ١٥)

كما تقول : إن الصلاة على شدة الزمان معينة (ص ٩١)  
وهي ملكة ذات كبرياء . تقول وتفخر قائلة :

فإن تك بي خشية في النساء في جرأة الملكات الكبير (ص ٨٤)

وقد علم البرية أن تاجي نمته الشمس والأسر العوالي (ص ١٢٣)

وتقول للمراف خاتم الأيام أولى باهتمام العظماء (ف ٥٢)

وتقول وهي تودع الدنيا :

وقد اشتهي عيش الدليل لأجلهم فلا المجد يرضى لي ولا النبل يسمع (ص ١٢٠)  
وهي رغم ذلك رحيمة القلب تقول لوصيفتها :

أنت لي خادم ولكن كأنا في الملمات أهل قرني وصهر (ص ١٧)  
وتتمن أساليب السياسة فتقول لأروس :

الحرب فتك أروس والسياسة في (ص ٣٧)  
ويلخص أتوبيس شخصيتها في قوله :

بفتي رجوتك للضحية والقدى فوجدت عندك فوق ما أنا راضي

إن تصبهي جسداً فنفسك حرة وعلاك سالمة وعرضك ناجي

سيقول بعدك كل جيل منصف ذهبت ولكن في سبيل التاج

حقاً إن كليوباترا متعددة الجوانب. على أنه يحق لنا أن نتساءل ما هي كليوباترا. وهل نشعر بها كائناتاً حياً؟ إنا لا نشعر بوجود شخصيتها، ولا بالعاطفة الرئيسية التي تقودها. وما العبرة بتعدد الصفات والنواحي، وإنما العبرة بتناسقها في ذات واحدة حول صفة تهب الشخصية كياناً. وقد أضاعها شوقي بمحاولته الدفاع عنها حين وصفها بالصفات الجيدة الطيبة، وبتعدد الصفات الخبيثة. والإنسان الطبيعي مزيج من هذا وذاك.

تأتي بعد ذلك شخصية أنطونيو. وقد صورّه شوقي بطلاً أعجزه الحب وصلبه الرجولة والشهامة، وقد بالغ في تصوير ذلك إرضاءً لشعور الجمهور لا إرضاءً لنفسه وفنه، ويذكر حياته الأولى قبل أن يتصل بكليوباترا بقوله :

فهمة قلبي في شراب وصبوة وهمة نفسي في علاء ومفخر (ص ٧٤)  
ويقارن بينها وبين حياته الثانية بقوله عن كليوباترا :

أخرجت أمري واختياري من يدي وتركتني نفساً بغير ملاك (ص ٧٢)  
ولا نكاد نلمس فيه صفات الجندي التي تحكي عنه، وقد وصفه بها كثيرون، وتقول عنه

كليوباترا أنه جيش « بمفرده في الروع جرار » (ص ٣٦) ويسميه جبرائيل الحرب (ص ٤٨)  
ويسميه أروس « إله الوغى » (ص ٦٧) ويقول له :

وقد كان سيفك غول السيوف وكانت قناتك غول القنا

وكدت إذا الموت أفضى إليك تحديته فأنهى القهقري (ص ٦٧)

ويقول عنه جندي روماني أنه « هيكلاً عزاً في الرجال ضريباً »

قد عرفناه خير من هز رحماً أو نضاً صارماً ولاقى الحروباً (ص ٩٢)

وتسميه كليوباترا: محور الأرض وميزان الشعوب (ص ٩٥)

ويقول عنه أوكتافيوس: « سيفاً لرومة باتراً » (ص ١٣٥)

وتقول كليوباترا: أنه غفور طيب القلب « وكم حقدت ثم أصبحت كأن لم تحقد » (ص ٣٩)

وتقول عن بشاشته :

ليس العبوس صنعة لوجهك الطلق الندى (ص ٣٩)

ولكن لا ترى أنطونيوس يعمل حتى نحس بهذه الصفات في كيانه ، ونحس بوجوده حياً ، وهي عيوب يشترك فيها مع كليوباترا .

ويظهر حابي بعد ذلك مثلاً للشباب الوطني الممتلئ بالحماس ، التقليل العمل ، كما يريد المؤلف أن يصوره ، وقد شاء أن يجعل منه أداة تدافع عن كليوباترا بعد أن أهمها . ويصور أنوبيس بصورة الوطني المتشائم . وتظهر وطنيته حين تطلب منه كليوباترا أن يصلي من أجل ولدها فيقول :

أزيس كيف أصلي على ابن يوليوس فيصر

أبوه طالٍ ولكن فرعون أعلا وأكبر (ص ١٥)

أما بقية الشخصيات من الوصيفات وأولبوس فهي شخصيات ثانوية ، تظهر وتختفي أثناء المسرحية وتساعد الشخصيات الرئيسية على التعبير .

ولعله يجدر بالإشارة أن نذكر أن الشخصيات الثانوية أقرب إلى الحياة من أبطال شوقي ، وقد زاد انسجامها ، إذ لم يقف في طريق تعبيرها الحر عن نفسها نزعة أخلاقية أو وطنية ، أو تدخل من جانب المؤلف ، وعنها صدرت العناصر الفكرة والحركة والحياة والانسانية كما في أوريوس وهيلانة وأنوبيس . ولم يتكلف الشاعر إكسابها صور العظمة والنبل المقتل ، ويقابل زينون الشيخ الحنك الجرب الماكر حابي الشاب الصريح النظري المتحمس ، كما يقابله أيضاً أنوبيس المتشائم العملي ، وتقابل كليوباترا العاشقة هيلانة العاشقة أيضاً . وأولها يحف بحبها الأثم ، ولا يحف حب الثانية إثم ، وحبذا لو اتجه فن شوقي إلى إبراز مثل هذه المفارقات ، مكسباً مسرحيته العمق في التشخيص وصحة المدلول .

## الحوار

وقد تسببت معظم هذه الأخطاء عن نوع الحوار الذي ارتضاه شوقي لفنه . وعيوب حوار المسرحية هي عيوب الكاتب البادئ الذي مازال يتلمس الطريق ولم يكتشف بعد الوسائل المسرحية النوعية التي يؤثر بها الكاتب المسرحي من عرض للأزمة وتطورها وتفاقمها وحلها أو تشخيص وفلسفة ، وإنما يقارب حوار هذه المسرحية نزعة التصيدة والأناشيد المفتعلة إلى حدّ كبير، وقلة المرونة في تبادل الحوار، فتسكاد تتوالى القصائد وتلقى بشكل خطابي . ولئن أطربنا منها موسيقى الشعر وجودة الوصف والغزل والرثاء والشكاة والعتب ، ولكن ما هي قيمتها المسرحية التمثيلية الفنية ؟ — لعله من الخير أن نقارن بين فصول مشتركة من مسرحية « مصرع كليوباترا » « لشوقي » « وأنطوني وكليوباترا » لشكسبير لنرى ما كسب شوقي وما خسر بمذهبه الغنائى ، وما كسب شكسبير وما خسر بمذهبه المسرحي التمثيلي .

### بين مسرحية شوقي ومسرحية شكسبير

ألف شوقي مسرحيته في عصر خاص، وتأثر بأحداث خاصة اجتماعية ومسرحية ، وألف شكسبير مسرحيته في عصر خاص ، وتأثر بأحوال اجتماعية ومسرحية خاصة . على أن المسرحية قيمة فنية عامة من حيث تحقيقها لمطالب الفن المسرحي الرفيع ، ومن حيث قيمتها الإنسانية العامة . ولا بدّ حين المقارنة من التخلص من العوامل البيئية الخاصة قدر الامكان ، وبنائها على أصل المسرحية ، أي كسرحية تمثل أمام الجمهور وعن طريق ممثلين وعن عرض الموضوع المسرحي وتحليل الشخصيات وما بلغ ذلك من صقع ، وعن ارتباط الحوار بالشخصية والموقف وقيمه الأدبية والمسرحية ، وعن القيمة العامة للمسرحية في تاريخ الأدب المسرحي عامة . ومذهب شوقي كما سبق القول مذهب غنائى يسترسل في نظم الشعر الغنائى ويحاول التأثير في الجمهور والارتفاع به عن طريق الشعر أكثر منه عن طريق التشخيص والعرض المسرحي للموضوع . ومذهب شكسبير مذهب التصوير المباثر للحقائق عن طريق عرض الموضوع عرضاً مسرحياً كأزمة تتطور وتتوتر وتحمل ، بحيث يحدث هذا التطور



من داخل الشخصيات ، وينسجم معها فتؤثر حوادث الموضوع في سلوك الشخصيات وتؤثر الشخصيات في تحريك حوادث الموضوع كوجهين لعملة واحدة . ويعبر الحوار تعبيراً طبيعياً عما يقتضيه الموقف معبراً عن أهواء هذه الشخصيات العميقة وعواطفها كما تخرج الحرارة عن النار، والرائحة من الزهور . وقد دفع مذهب شوقي صاحبه إلى الخلط بين وسائل القصة وهي السرد والتفصيل والاسترسال ، بينما ساعد مذهب شكسبير صاحبه على أن يبتدع ويحلمل في حدود ما اقتضاه المسرح . وقد وقفت في صبيل شوقي حياته الغنائية وتكوينه لأساليب خاصة لم يستطع أن يتخلص منها وهو في أواخر حياته ، ولم يستطع أن يكون دراسة عميقة جديدة لأسس فنه ، بينما ساعد شكسبير على اتقان فنه المسرحي حياته المتصلة بالمسرح من تمثيل وإخراج منذ بداية حياته . ولم يكن الشعر الغنائي عنده إلا مخرجاً ثانوياً لعواطفه الجياشة، بل إن قصصه الطويلة الغنائية الأولى تعتبر مقدمة لميوله المسرحية قبل أن تصقل أو تهذب . وقد عبر فيها عما يجيش في أعماق قلب الانسان . يضاف الى ذلك عبقرية نادرة في تفهم أعماق القلب البشري وقدرة فذة على تصويرها في لوحة متسعة الشخصيات ، متسعة الأفق في الفلسفة والمدلول .

وبداية المسرحية في العادة شاقة عسيرة في تأليفها . وقد بدأها شوقي في مسرحيته بداية غنائية ولم تعرض عرضاً مسرحياً خالصاً . فيتردد الحوار الآتي بعد نفيذ العامة بين حابي وديون : -

حابي :	اصمع الشعب ديون	كيف يوحون إليه
	ملاً الجو هتافاً	بجياتي قاتليه
	أثر البهتان فيه	وانظلي الزور عليه
	يا له من بيبغاء	عقله في أذنيه
ديون :	حابي سمعت كما سمعت وراعي	أن الرمية تحتفي بالراي
	هتفوا لمن شرب الطلا في تاجهم	وأصار عرشهمو فراش غرام
	ومشى على نار يخهم مستهزئاً	ولو استطاع مشى على الأحرام
حابي :	أتذكر يا ديون إذ انطلقنا	إلى الميناء نلتصم الهواء

وكان البحر كالميت المسجى وكان الليل الميت الرداء  
ديون : نعم وهناك آنسنا صحاباً وراء الليل جللت السماء  
فقلت انظر ديون ترى الجواري يطآن الماء همساً والفضاء  
وأقبلت البوارج بعد عطلٍ سوائب لا دليل ولا حذاء  
رجعن رجوع قرصان أصابوا من الغزو الهزيمة والبلاء  
فلم نسمع لملاح هتافاً يبشر بالقدوم ولا نداء  
جاني : فماذا قلت :

ديون : (قلت) ديون إني أرى الأسطول بالويلات جاء  
دخول الظافرين يكون صباحاً ولا تزحى مواكبهم مساء  
فلما أصبح الصبح انتبهنا نرى الأسطول أزين ما تراهي  
تبرجت البوارج بعد عطلٍ وهوت في ذوائبها اللواء  
وردد في المدينة أن روما غفا أسطولها ومضى هباء  
فضج الناس بالبشرى وكدوا حناجرهم هتافاً أو دعاء  
هداك الله من شعب بريء يصرفه المضلل كيف شاء (٢)

هذا شعر طيب النسيج حقاً ، ويلخص تلخيصاً جيداً ما حدث وما مضى . ولكن هل  
حلل شخصية كل من المتكلمين تحليلاً يجعلنا نحسبهما كائنين حينئذٍ لكل شخصية ؟ وهل  
مثل الحادثة أمام الجمهور تمثيلاً مسرحياً ؟ أغلب الظن أن شوقي قد اكتفى بالحوار عن  
الحركة في معظم المواقف ، وجعله يصور الحوادث ويصف الشخصيات . فلنحاول إذن أن  
نوضح ذلك بتمثيل الحادثة تمثيلاً مباشراً ، وعرضها عرضاً مسرحياً تبرز فيه سمات  
الشخصيات وتحيا على المسرح وتبرز أعماق المواقف وتحلو خوافيها . هذه بداية مسرحية  
شكسبير : -

فيلبو : كلاً . فقد اجتازت قائدتنا الحدود . أنظر إلى هاتين العينين الجميلتين وقد  
لمعتا كالمشترى فوق خضم القتال وحشد الجنود ، وهما تتوددان إلى هذا  
الجبين الأغر ،

وهكذا أصبح قلب القائد الذي حطم لوحات الصدر من درعه في الميدان كبراً تبرده  
هذه النورية شهوتها . أنظر هاهما مقبلان ( يدخلان ) .

كليوباترا : إذا كان ما تزعم حبساً فاشرح لي مداه .

أنتوني : ما أفقر حبساً يحصى ويعد .

كليوباترا : سأقيم حداً أرى به مبلغ هواك .

أنتوني : إذن فاكشفي عن سماء أخرى ، وأرض غير هذه الأرض ( يدخل رسول قيصر )

كليوباترا : إستمع إليه فلربما أتى بغضبة من فلفيا . ومن يدري — ربما حمل إليك

أمر قيصر ونهيه لتفعل هذا وذاك ، وتفتح قطراً وتترك أقطاراً ، وإلاّ أهمتك .

أنتوني : كيف يا محبوبتي ؟

كليوباترا : إستمع إليه يا أنتوني . فربما كانت أخباراً من قيصر أو من فلفيا أو منهما

معاً . ادع الرسل . ألتسحي ؟ لعمرى في حمرة وجهك إكرام قيصر ، أم تراها

من لوم فلفيا القاسية ؟

أنتوني : لتذب روما في مياه التبير . وليطو صرح الامبراطورية العريض . الملك من

طين ، ومن الطين يفتذي الناس والبهائم . ولأنبل ما في الحياة أن تتعانق ،

ولتر الدنيا كيف تقف وحدنا دون نظير .

كليوباترا : يا لكذبة الرائعة . ولم تزوج فلفيا ولم يحبها ؟ أتخالني بلهاء ؟

أنتوني : ولكن حين تدفع كليوباترا ، وحب الهوى ، وصاحتها الناعمة ... ولكن

لم تكدر صفو الزمن بأحاديث العتاب أو تفقد لحظة من الحياة درن نشوة ؟

كليوباترا : إسمع الرسل أولاً .

أنتوني : أيتها الملكة المعاندة التي يزينها كل فعل : حين تلوم وحين تضحك ، فيظهر

كل ما فيها جيلاً . لن أسمع الرسل . وسنجد الليل في أحياء المدينة نرى

أماط الخلق فلقد رغبت في ذلك ( يخرجان ) .

ديمتريوس : أو يستخف أنتونيو بقيصر إلى هذا الحد ؟

فيلبس - وس : أحياناً يا سيدي ، حين لا يكون أنتوني . ويقصر عن السموات إلى مرتبة

هذا الاسم النبيل .

ديمتريوس : لقد ما آسف . فإنه يحقق كلام العامة وكذبهم في روما ، وما أمل في الغد خيراً من هذا صاحبك السعادة .  
(ظ - م) (ص ٢)

تصوراً بعد ذلك بدايتي المسرحيتين على المسرح . ففي مسرحية شوقي تتبادل الحديث شخصيتان وتنشدان الشعر لتلخيص الموقف . وفي مسرحية شكسبير يتنوع الحوار بين الشخصيات فتحدث شخصيتان حديثاً يبرز شخصيتهما كجنديين لا يعجبهما أنتوني العاشق وإنما ينظران فيه الى أنتوني الجندي ، ولا يفهمان لجه معنى . ثم ينقضي هذا الحوار القصير ليدخل أنتوني وكليوباترا ويمثلا تمثيلاً مباشراً هذا الحب ، فنهلس كما يهلس الجمهور ، عمقه وسمته ومموه ، يضحي في صلبه بالملك ويرتفع في عالم لا يرتفع إليه الآخرون ، وتنكشف فيه أعماق قلب أنتوني وأعماق قلب المرأة في كليوباترا بتنوعه وعمقه في نفسها اللعوب . حتى إذا ما علمنا ماهية حبهما اكتمل المنظر دورته فيخرجان وتعود الشخصيتان الأوليتان في حوار بما يتفق وشخصياتهما . ثم حدثني ، ألم تلخص هذه الاصر القليلة الازمة وبودرها وتدفع الحركة وتمهد للمنظر الثاني وتحوي من عناصر التنوع وعمق التحليل وسعة اللوحة من تصوير الحب في مجال عدائي ، ثم النظر إلى بداية شوقي التي تصوره في مجال عدائي فترى فيما اتجه إليه شوقي من محاولة التأثير بالفرع وكيف حال دون أن يتقن ما أتقنه شكسبير ؟ إن الشخصيات عند شكسبير حية تنبض بالحياة أمامنا ، ونشعر بنواحي قوتها وضعفها أحياء مثلنا ، ولا تجد هذه الحياة في شخصيات شوقي الجامدة الخشبية . وقارن بين المناظر المشتركة في المسرحيتين هي ليست بالقليلة لترى هذه الصفات تتكرر وتتفرق في ثناياها . فقارن مثلاً بين أنطونيوس يرجع منتصراً إلى كليوباترا في المسرحيتين ليتضح فرق المذهبين . ونقتطف من هذا المنظر الحوار الآتي : —

أنطونيوس : لقد طاردناهم . هلم بأحدكم ليخبر الملكة بقدمونا . وفي الغد قبل أن تطلع الشمس نسكب الدم الذي نجا اليوم منا . شكراً لكم فقد حاربتم كما لو كان كل منكم أنتوني وحاربتم كما لو كان كل منكم إله . هيا إلى المدينة وتحدثوا إلى أصحابكم وأزواجكم بما فعلتم . وسوف يمسحون بدموع الفرح جراحكم  
(تدخل كليوباترا)

يا أنهار العالم ، طوّقي بساعدك عنقي . واقفزي بجمعك إلى قلبي . وامتطي  
صهوة أنفاسي .

كليوباترا : يا سيد السادة . أيها السبب الانهائي . أتأتى بأممّا من شباك العالم الأدهم .  
أنتوني : يا بليلي . لقد طاردناهم إلى مهادم . أي فتاتي . لئن امتزج المشيب ببعض  
من أدكن الشباب فلنا عقول تغذي أعصابنا وتكيل للشباب صاعاً بصاع .  
النظري إلى هذا الرجل واحمي إلى شفتمه يدك الحبيبة . قبلها أيها الجندي  
فقد حاربت كإله زينتقم من البشر .

فها هو أنطونيو الجندي لا يكافح إلاّ من أجل حبه الذي صار نواة روحه ، وغاية  
أعماله فانتصاره الحربى انتصار لحبه ، ونشوة ظفوره نشوة حبه ولا يفقد شخصيته الرئيسية  
في موقف من المواقف مهما تعددت خيوطه وبشابتك أطرافه .

ولنقارن بينه وبين مقتطفات وردت في مسرحية شوقي تقابل هذا المنظر ، يقبل أنطونيو  
منتصراً إلى كليوباترا فتلقاه ويسألها أن تقبله فتقبله . فتقول له :

اليوم تعلم روما أن ضررتها	تقلد الغار من تهوى وتختار
اليوم تعلم روما أن فارسها	جيش بمفرده في الروع جرار
أنطونيو ، سيدي هل نحن في حلم	أسالم أنت لا أمر ولا طار
أنتونيو : أمر وهمت كليوباترا أتظفر بي	كأس المنايا على الأبطال دوار
لو كنت شاهديني والحرب جارفة	والصف تمحي بعد الصف ينهار
قد جن تمحي جوادي فهو طاصفة	وجن كفي بنصلي فهو إعصار
رأيت حملة صدق غير كاذبة	لا السيل يحملها يوماً ولا النار
لما صدمت جناحيهم وقلبيمو	عن الخيام ومن أوكارهم طاروا
وما وجدت لا كتافيو وقادته	ريحاً ولم أتبين أيه ساروا
ومالت الشمس أو كادت فراجمني	شوق إليك قديم الداء سوار
حتى رجعت ولو أنى طردتهمو	لبات اكتاف عندي واتقضى الثار

تظهر صعوبة هذا الحوار على المسرح إذا تصورناه ملقى من فم الممثل مما فيه من الحركة رغم ما فيه من جودة شعرية وطرب بالألفاظ . فهو حوار يدور بين شخصيتين اثنتين في المنظر كله ، ويطول دون أن يتنوع أو يكشف عن حقيقة جديدة في الموقف أو جانباً من جوانب الانسان العميقة . وهو يلخص تلخيصاً سطحياً ما يدور من حوادث النفوس ونوازعها .

ومناس في مسرحية شكسبير صوراً من التعقيد المسرحي النوعي الذي لا ينتبه إليه شوقي ويشير بها شكسبير في مسرحيته عوامل معنوية تحدث أصداء في المسرحية وتثير وسائل تهكم مسرحي عام ، وإحدى صور هذا التعقيد هي العرّاف . فقد اتخذ شكسبير أداة ترمز إلى خموض القدر وعجز الشرق الصوفي الخيالي أمام الغرب العملي ، وتكررت ألفاظه فوسعت الأفق المسرحي حتى اتصلت عناصرها بعناصر الكون ، وزادت من عمق مدلول الحوادث وسعتها الإنسانية ، فيذكر العرّاف لأنطونيو أن حظه يتضاءل كلما اقترب من قيصر « فابتعد عنه » ، ويرد أنوبيس على العرّاف في بداية المسرحية « مصيري ومصير جماعتنا هو أن نتمل حتى النوم » بينما يقول العرّاف لأنطونيو :

حياتي في يديه والناس يحبون فسرا

إن شدت عمرت نهراً أو شدت عمرت دهرا

ويقول لكليوباترا : ملكتي يومك في الأيام منشور الالواء

خطر العز عليه ومشى فيه الآباء

ثم يتلوه بقاء لم يطاوله بقاء

فذلك شعر غنائي أكثر منه شعر مسرحي ، يتصل بالمشخصية التي تتحدث عنه ، وقد يعجب القارئ ولكن لا يصلح للمسرح الذي يرمي إلى تمثيل الحوادث تمثيلاً يخاطب عقل المتفرج وخياله وعواطفه كما يخاطب ميمه ، بل أكثر مما يخاطب ميمه .

ولنتقارن بعد ذلك بين منظرين جمع لهما المؤلفان عبقريتهما وقدرتهما على التصوير والتأثير حين تتوتر الأزرمة إلى أعلى نقطتها ، وتبرز شخصيات المأساة إلى أممي مراتبها ، فيسطع نورها قبل أن تنطفئ . ولنبدأ بالمقارنة بين منظري انتحار أنطونيو في المسرحيتين :

أتوني : ضاعت آمالي وخانتي هذه المصرية الدينية ، وامتلأ أسطولها للعدو ، وهام رجالها يقذفون بقبعاتهم إلى أعلى كمن يلقي صديقاً فائياً . أيتها العاهرة ثلاثاً ، قد باعنتني إلى هذا المحدث الجديد . دعهم يهربون وصاتم أفعالي بعد أن أحطم السحر .

أيتها الشمس . لن أرى المشرق بعد اليوم ، ومأصالح مجدي الآن . أو ينتهي كل شيء هكذا ؟ فتذوب قلوب تيمت قدي ، وحققت أمانها في ، لقد خانوني . وأنت أيتها النفس الكاذبة والساحرة الخطيرة ، من أجل عينها أثرت الحرب ، يا من دعوتها ملكتي وصدرها تاجي ومهادي . لقد خدعتني ( تدخل كليوباترا )

ابتعدي أيتها الساحرة أو تنالك يداي بالأذى ، اخرجي أو تنالين ما تستحقين أو أشوه نصر قيصر . دعيه ينالك ويعرضك على غوغاء روما الصاخبين . وليأخذك درة في تاج نصره ، ويعرضك كما تعرض الوحوش على العامة ، وتخدش أكتافيا وجهك بأظافرها . ( تخرج كليوباترا )

أما زلت تشهدني يا إيروس — قد نرى أحياناً محابة نحسبها وحباً ، وبخاراً نحسبه أسداً ، أو نمرأ ، أو قلعة مشيدة ، أو جبلاً متضعباً ، أو صخرة هائلة ، فيسخر الوم من أعيننا . أرايت هذه الظواهر ؟

إيروس : نعم يا مولاي .

أتوني : أيها التابع الطيب ، هكذا مولاك الآن . لكنني لا ألس هذا الشخص في لقد خضت الحرب من جرائها . ولقد ظننت أن بيدي قلبها إذ كان قلبي بيدها لقد ضاعت مني واتصل مصيرها بقيصر . وصار مجدي نصرراً للعدو . لا تبكي يا إيروس . فقد بقيت لنا أنفسنا لنقضي على أنفسنا ( وحين تخبره ماريان بموت سيدتها يقول ) :

أمات ؟ إذن أنزع الدرع يا إيروس . لقد انقضي عبء النهار الطويل ، وعلينا أن ننام . دعيني ، إنزع الدرع يا إيروس ، فإن يمنع درع آشيل أن يبار

جواني، جاني انشقا وخطما هذا الهيكل الواهن ، إليك عني يا إيروس فلست  
الآن جنديًا ، تداعي أيتها الأشلاء المرضوضة . دعني يا إيروس ، سألحق بك  
يا كليوباترا . كل زمن يمر عذاب . لقد خبا السراج . سأقضي وأنهي الأمور  
وأفسد عمل قيصر . ولن يحطم العنف إلا العنف . إيروس . سأأتي ياملكتي .  
إيروس سنخطو يدًا في يد، وندع الأشباح تنظر وتتبع . إيروس .

إيروس : ما يريد مولاي :

أنتوني : لقد صحبني العار منذ ماتت كليوباترا . وتحتمر الآلهة دناءتي . قد قسمت  
العالم بسيفي وصنعت بيدي ملكًا على ظهر البحر . والآن تموزني شجاعة  
امرأة وعقل سيد . لقد أقسمت يا إيروس حين يدلم الخطب — وقد ادلم  
الآن — أن تقتلني . فافعل فقد حان الوقت هيا ودع الدم يجري في وجهك .

إيروس : أو أفعل ما لم تفعله السهام المعادية وأخطأت ولم تصب ؟

أنتوني : إيروس . أتحبس في نوافذ روما ؟ وترى مولاك مكبلًا بالحديد ، يحيي هامته  
ويخترم العار وجهه وأمامه قيصر الظافر ؟

إيروس : لن أرَ هذا اليوم .

أنتوني : إلي إذن ، لن تشفيني إلا الجراح ، انزع سيفك الأمين .

إيروس : عفواً يامولاي .

أنتوني : ألم تعدني بذلك حين أطلقت سراحك ؟ أم كان ولاؤك حدثًا طارئًا ؟ انزع  
سيفك .

إيروس : إذن فأدر عني وجهك النبيل ، فقد كان قبلة العالم أجمع . ها قد نزعت صيفي .

أنتوني : فافعل ما سلطته من أجله .

إيروس : وداعاً أيها السيد العظيم . سأطعن الآن .

أنتوني : الآن يا إيروس .

إيروس : ولم إذن ؟ هنا الموضع فأهرب من الجزع ( يبتحر ) .

أنتوني : لانت أنبل مني ثلاثاً . منك تعلمت ما أفعل . لقد صبقته في معرض النبيل .



سأجري الآن إلى الموت كروح يسمى إلى سرير العرس . وصيموت صيدك  
يا إروس تلميذك ( ويطعن نفسه ) ما ذا ؟ لم أمت . ( ينقل الى كليوباترا ) .  
كليوباترا : أيتها الشمس إظهري واحرقى مدارك .  
أتوني : سلاماً ، لم يحطم قيصر أتوني وإنما تغلب أتوني على نفسه .  
كليوباترا : هذا ما يجب أن يكون فلم يخضع أتوني أحداً غيره ولكن واحزنه .  
أتوني : إنني أموت يا مصر ، وقد سوفت في موتي حتى أنال من آلاف القبل القبلة  
الأخيرة — لا تحزني أو تندبي نهايتي . عيشي على الماضي حين عشت صيد  
العالم . ها أنا لا أموت جباناً .

كليوباترا : يا أنبل الناس كيف تموت ؟ ألا تعباً بي ؟ هل أبق هنا في هذا العالم الجامد  
الذي لا يفوق في غيبتك حظيرة ؟ لقد ذاب تاج الأرض وإكليل الحرب وعماد  
الجند وتساوى الفتيمة والفتيات بالرجال . لقد زالت الفوارق ولم يبق تحت  
القمر الراحل ما تحيا به . وهل أنا إلا امرأة تقودها عاطفتها كمن تبسيع اللبن  
وتؤدي أحقر الشئون ؟ لقد قذفت الآلهة بصولجاني ، كان مالنا كما لهم حتى  
صلبنا من جوهرتنا . والآن كل شيء عدم والصبر بلاهة ، أمن الائتم أن ألق  
باب الموت الخفي ؟ كيف يا نسائي ؟ الشجاعة لقد خبا السراج وانظفاً . الصبر  
يا قوم ، سندفنه ونعمل ما هو جريء نبيل ، سندفنه في موكب روماني ،  
هيا فقد مرد ذلك الهيكل الذي حوى تلك النفس الكبيرة ، لم يبق لنا يا نسائي  
من صديق إلا العزم والموت .

نرى في هذا المنظر البطل في بؤرة الاهتمام تحلل عواطف وتسير إلى نهايتها المحتمة نحو  
المأساة سيراً نفسياً متماسكاً . وتحبب الحركة المسرحية وترتب المفاجأة ويتبادل الحوار  
فيطول ويقصر تبعاً لحاجة الموقف، ويجري عواطف الشخصية فتتمو عناصر المنظر وتطور  
نحو النهاية، ولنتنقل بعد هذا إلى نظير هذا المنظر في مسرحية هوقي . ها هو أنطونيو  
مهزوم يخاطب تابعه بقوله :

أوروس إنني جهدت مشياً ومسني الفسر والكالل

فل بنا نستريح قليلاً  
اوروس ماذا دهاني  
كان الملوك عبيدي  
ولست أول حـر  
ولم أر كالحرب استراح قتلها  
ولكن شقي الحرب والمصطفى بها  
ولولا اختلاف الحرب بالناس لم يهن  
فيرد عليه أوروس قائلاً :

وقارك فيصر لا تجزع  
فأنت أول نجم أضاء  
أما لك أنطونيو أصوة  
رأيتك والحرب تبلو الحكمة  
وقد كان سيفك غول السيوف  
وخل المقادير تجر المدي  
ولا أنت أول نجم خبا  
بيوليوس فيصر أين انتهى  
فاشهد كنت إله الوغي  
وكانت قناتك غول القنا

ويخبره أوروس بموت كليوباترا فيقول :

يا للممء انتحرت أين أين  
اورلبوس : مررت بالقصر ضحى اليوم فلم  
بدا لعيني خلاء موحفاً  
انطونيو انتحرت يا للخبر  
ويا لقسوة القدر

من خطر الى خطر  
ما غدرت وإنما أنا الذي بها غدر

( ف ٣ )

ويناجي كليوباترا بعد ذلك في قصيدة تبلغ واحداً وثلاثين بيتاً كما يناجي روما ويعرض  
لماضيه . ويحدث بينه وبين أوروس ما حدث في مسرحية شكسبير . وينتقل إلى كليوباترا  
فيقول :

قد تداعى محور الأرض وميزان السموب

مال كالشمس جمالاً وجلالاً في الغروب  
أيها الجروح لو تدري جروحي وندوي  
أيها الذاهب قد آن عن الدنيا ذهوي  
أيها الخالص ودًا ليس ودي بالمفروب  
عن قريب ينطوي القبر علينا عن قريب  
كلوه بالرياحين وبالنفار الرطيب  
أيها الجنومات قيصر فابكوا معي السيد الجسور الوهوبا

شباكوا صاعديه من فوق صدر كان في الروح بالمنايا رحيبا (ف ٣)

إلى آخر هذه القصيدة البليغة في رثائها، الضعيفة في تركيبها المسرحي. لم يراع فيها دراسة الموقف دراسة فنية عميقة، ولم تعتبر مطالب الممثل والجمهور والإجادة الفنية في التحليل والتفخيص والحوار. ونفقد هنا التدرج الإنساني نحو الاستعداد للموت، والتطور في تحليل العواطف بحيث تؤدي إلى حدوث الكارثة. ولا نجد في استجابة كليوباترا لهذا الموقف استجابة إنسانية تكشف عن موقفها من أنطونيو بوضوح، تستبين منه دقائق الصور وخلجات النفوس. وتنتهي المقارنة بعرض موت كليوباترا في كل من المسرحيتين. ففي مسرحية شكسبير يلبس الجمهور استعداد كليوباترا للموت ويمسكون بالنهاية آتية لا ريب فيها وترتفع رويداً رويداً إلى مرتبة القديسة التي تتظهر. تهيب كليوباترا بوصيفها

قائلة:

كليوباترا: الي بردائي وتاجي فبين جنبي تخملج آمال الخلود. لن يحس خمر مصر هذه الشفاه  
هلمي يا إيراس، إخال انطونيو ينادي ويقوم من مضجعه يمدح مقالتي ويسخر  
من قيصر. ها أنا يا زوجي جديرة بهذا الاسم. أنا هواء و نار، تركت  
عناصر الأخرى للتراب. هلمي الي واصلبيني بقية من حرارة. وداعاً شرميون  
طويلاً (تقبل إيراس فتسقط ميتة) أو أملك الصبر في في - أهكذا  
تموتين؟ وإذا كان الموت سهلاً سرباً هكذا فان وخزته كو خزة حبيب.  
أترقدين ساكنة؟ إذن فلا يستحق العالم وداعاً.

شمريون : انفجري أيتها السحب الكثيفة . ها هي الآلهة تبكي .  
كليوباترا : يالذئاتي . مستقابل أنتوني قبلي . وسأفقد قبلة هي مماتي . إلي أيها الشمس  
القاتل وفك عقدة حياتي بنابك القاطع . ولو لظقت اسميت قيصر حماراً لا يفقه  
شمريون : أيتها النجمة الشرقية .

كليوباترا : سلاماً سلاماً . ألا ترين ابني على صدري يدفع مرضعته للنوم ؟  
شمريون : تحطمي وانفجري .

كليوباترا : حلو كالباسم - لين كالهواء لطيف - أنطونيو - إلي أيها الآخر (تموت)  
( ف ٥ )

وفي شوقي تستعد للموت في قصيدة واحدة طويلة ترثي فيها نفسها وتذكر موتها فداءً  
لمصر وتخطب الإسكندرية ، ثم تتناول الأفعى وتنتحر . فهي قصيدة طويلة لا نجد فيها  
التدرج النفسي نحو المأساة ، وإنما يثار جو المأساة . عن طريق الشعر .

والفرق بين المنهجين واضح ، وهو أن شكسبير قد قرر لمسرحيته عالماً منسجماً يدور  
حول فكرة وفلسفة واحدة ، هي الهوى والتضحية في سبيله ، لم يختلف في ذلك أنطونيو  
أو كليوباترا . وبذلك وضع لها قاعدة تتصل بنفوس الناس وتهوي إلى أعماقهم . وصورة  
الموضوع تصويراً إنسانياً شمل الكون وقارن فيه بين الغرب العملي والشرق الذي لا يعترف  
بالمادة . وملاً هذا العالم بالأماط عديدة من الناس وحملها هذا التحليل العميق البارع المعقد  
فأنطونيو يضحي بعجده وهو يعلم بعنفه ، ويهجر أكتافيا إلى كليوباترا وهو يعلم أن ذلك  
سيثير عليه سخط الرومان . وصورة متصلاً بكليوباترا اتصالاً يجذبها إليها كما يجذب  
المغناطيس الابر . وتظهر كليوباترا بمظهر المرأة التي تجمع في ذاتها حواء المتنوعة المغربية  
المعقدة الغامضة التي لا تفهم وربما لم تفهم نفسها . وأكسبها قولاً وفعلاً يتصف بالحوية  
العديدة . وأدار حول الكوكبين الرئيسيين شخصيات ثانوية تقابل بين أهوائهما ويرتفع  
البطلان بالتدرج نحو المأساة فيصير الموت نصراً لا هزيمة ، ومجداً لا ضعة ، وتتحرك في  
أثناء ذلك من عالم من الرموز وتنشعب اللغة بألفاظ الذهب والفضة واللائيء والشموس  
والأقار في تعبيراتها . وترى في هذا العرض الزائل من مال وجاه توافه بجانب هذه القيمة

الروحية الكبرى وهي الحب . هذا إلى تعقيد الموضوع والتفخيم وروعة اللغة وتطور الشخصيات مع انبجامها واتساع الأفق والمدلول الذي يحتضن عالم المسرحية ، ذارت تحت المسرحية إلى قمة الوجود وهبطت إلى أحماق قلب الإنسان .

وربما اطلع شوقي على مسرحية شكسبير كما تدل على ذلك بعض الدلائل مثل أسماء بعض الشخصيات ومشابهة بعض الفصول والمناظر ، على أنه كان اطلاعاً طابراً متريماً لم يدعه يتفهم أصولها ومراميها . وكانت النتيجة أن عني بعمره أكثر مما عني بشخصياته وموضوعه ولوازم المسرح والجمهور، ولم يعن بالقيمة الفنية العامة للمسرح، فاضطربت بعض الشخصيات الرئيسية لكي يواترا ، وفقد الموضوع تطوره المسرحي الدقيق من أزمة تنوتر وتحمل ، وشخصيات ينبع من داخلها الموضوع وتحمل تحليلاً نفسياً عميقاً وصعى إلى التأثير في نفس جمهوره بوصائل هي الشعر آناً ، وأدوات مسرحية خارجية آناً آخر .

على أن عيوب هذه المسرحية هي عيوب الكاتب البادى الذي يتلمس الطريق في تجربته الأولى، ولم يكتشف بعد طريق الكاتب المسرحي الماهر إلى نفوس الجمهور، أو يضع يده على وسائل إجادة الموضوع المتناسك والمفاجآت والشخصيات وإخضاع الحوار لها بشكل يرضاه قواعد هذا النوع من الفنون .

### الفصل الثالث

#### مجنونه لبلى

يتطور فن الكاتب المسرحي المبتدئ تبعاً للخبرة التي يكتسبها نتيجة لاتصاله بالمسرح والممثل والمخرج وتبعاً لاحتكاكه المباشر بالتمثيل ، مما يوضح له مطالب فنه بالتطبيق العملي ، فالى أي حد تطور شوقي الشاعر الغنائي إلى شاعر مسرحي ، وإلى أي حد أثر شوقي الشاعر الغنائي في شوقي الشاعر المسرحي ، وإلى أي حد تطور فن المؤلف في مسرحيته الثانية من حيث اتصالها بمطالب الممثل والمسرح والجمهور ، وإلى أي حد اتفق عرض الموضوع وتحليل الشخصيات وإدارة الحوار مع المثل الأعلى للمسرحية ، وإلى أي حد تقدمت في منهجها على منهج مسرحيته الأولى ؟

سنلخص في مسرحية شوقي الثانية أوجه شبه بالمسرحية الأولى تصلها بها ، في تطور الموضوع وتقسيم فصوله ومناظره العامة ، على أننا سنلخص تطوراً في الصناعة المسرحية في تحليل الشخصيات وانسجامها وتطورها نحو المأساة ، ووضوح الازمات والتحليل على إخفاء العيوب المسرحية في الحوار الغنائي باختيار موضوع يعرض لقصة هوى شاعر غنائي مثله ، في مجال من الشخصيات تعجب بالشعر وتنفده وترويه ، وأورد في ثناياه أناهيد ينفدها شعراء ومغنون سعوا إلى زيارة الشاعر . فالشعر مصدر البطولة في قيس ، ومصدر إعجاب الشخصيات الأخرى به ، والشعر مصدر خلود هذه المسرحية بما يصف من هوى متأجج في نفس البطل . وقد اجتذب الشعر أعداء قيس وأصدقاءه على السواء ، إذ يحسده منازل على براعته فيه ، ويأمر به أبا لبلى فيرويه عنه كارهاً ويستهوى به زوج لبلى ، ويسعى من أجله ابن عوف لينيل قيساً ما اشتقى ، ومن أجل الشعر يقصد الشعراء قيساً للتعرف به والتودد إليه ، فلا بد أن يجتذب الجمهور المسرحي ويدعوه إلى الإعجاب بالمسرحية ولكن الشعر في المسرحية الجيدة لا يقصد لذاته . وإنما هو وسيلة لإدارة الحركة

المسرحية ، وحوادث الموضوع ، ووسيلة للتعبير عما يجول في أعماق الشخصيات حتى تتحرك نحو الأزمة ، فإلى أي حد حقق شوقي هذه المطالب الرئيسية ؟

اقتبس شوقي حوادث هذه المسرحية وبعض الحوار من كتاب الألفاني لأبي الفرج الأصبهاني، واختار من روايات الرواة والشعر المنسوب لقيس بعضاً منها دون أن يحور فيه كثيراً ، وأغلب الظن أنه اختار أكثرها طرافة وغرابة ، لا أكثرها تمهياً مع العادي من منطق الحياة والناس. واختار الرواية التي رواها بعض الرواة، وهي أن قيساً كان يهوى ليلي، وأحبها منذ كانا حبيبين يريان مواسي أهليهما، ولم يزالا كذلك حتى حجبت عنه ، فأشد في هواها شعراً ، واشتهر أمر هذا الهوى وذاك الشعر بين الناس ، ثم حيل بين قيس وبين ليلي ، فلما خطبها خيرت ليلي بينه وبين خطيب آخر هو ورد بن محمد العقيلي ، فاخترته وتزوجته على كرهٍ منها . فيئس منها وشرد في البادية . وأكسب شوقي بعد ذلك القصة نهاية مسرحية هي ياس ليلي أيضاً ، وموتها ، ثم علم قيس بذلك ومات .

وأورد شوقي في ثنايا هذه القصة ما اشتهر به قيس من عجائب وغرائب . فقد ذكر ما رواه البعض من أن عمر بن عبد الرحمن بن عوف والى صدقات بني كعب وقشير والحرمين وحبيب عبد الله ، فنظر إلى المجنون قبل أن يستحكم جنونه وكله وأعجب به ، وسأله قيس أن يخرج به إلى آل ليلي وقال له « أكون معك في هذا الجمع ، فأرى في صحبتك ، وأنجمل في عشيرتي بك ، وأنقر بقربك ، فإؤار هط ليلي وأخبروه بقصته ، وأنه لا يريد التجمل به وإنما يريد أن يفضحهم في امرأة منهم يهواها ، ورفضوا وصاطته فالتعرف ابن عوف وانصرف قيس منفرداً طارياً لا يلبس ثوباً إلا خرقه ، ويحظ في الأرض ويلعب بالتراب والحجارة ، ولا يجيب أحداً سأله عن شيء ، فإذا أحبوا أن يتكلم أو يتوب إلى عقله ذكروا له ليلي فيقول ، بأبي هي وأمي . ثم يرجع إليه عقله فيخاطبونه ويحبيهم ويأتيه أحداث الحلي فيحدثونه عنها وينشدونه الشعر والغزل . فيجيبهم جواباً صحيحاً وينشدهم أشعاراً قالها حتى وفد عليهم في السنة الثانية بعد عمر بن عبد الرحمن ونوفل بن مساحق ، فنزل جمعاً فرآه يلعب بالتراب وهو عريان فقال له « يا غلام ، هات ثوباً » فأناه به فقال ليهضمهم « خذ هذا الثوب وألقه على ذلك الرجل » فقال له « أتعرفه جمات فذاك ؟ » فقال لا .

قال « هذا ابن سيد الحي . لا والله ، ما يلبس النياب ولا يزيد على ما تراه يفعل الآن . وإذا طرح عليه شيء قذفه . ولو كان يلبس ثوباً لكان في مال أبيه ما يكفيه . خذته عن أمره فدما به وكله ، فجعل لا يقبل شيئاً يكلمه به . فقال له قومه : « إن أردت أن يحببك جواباً صحيحاً فاذكر له ليلي » ، فذكرها له وسأله عن حبه إياها . فأقبل عليه يتحدث بحديثها ، ويشكو إليه حبه إياها ، وينشده شعره فيها . فقال له « الحب صيرك إلى ما ترى ؟ » قال « نعم ، وصينتهمي إلى ما هو أشد مما ترى » فعجب منه وقال له « أتحب أن أزوجهكها ؟ » قال « نعم ، وهل إلى ذلك من سبيل ؟ » فقال « انطلق معي حتى أقدم على أهلها بك وأخطبها عليك وأرغبهم في المهر لها » . قال « أترأى فاعلاً ؟ » قال « نعم » . قال « أنظر ما تقول » . قال « لك علي أن أفعل ذلك » ودما بنياب فألبسه إياها وراح معه المجنون كأصح أصحابه ، ينشده ويحدثه ، وبلغ ذلك رهطها فتلقوه في السلاح . وقالوا له « يا ابن مساحق » لا والله ، لا يدخل المجنون منازلنا أبداً أو يموت . فقد أهدر لنا السلطان دمه » فأقبل بهم وأدبر فأبوا فلما رأى ذلك قال المجنون « نصرف » فقال له المجنون « والله ما وفيت لي بالعهد » قال له . « انصرفك بعد أن آيسني القوم من اجابتك أصلح من صفك الدماء » .

ومن هذه القصص الغريبة الغير مألوفة ما ذكره الرواة عن قصة النار . قيل لقيس : « ما أعجب شيء أصابك في وجدك في ليلي ؟ » . قال « طرقتنا ذات ليلة ضيفان ولم يكن عندنا لهم آدم فأرسلني أبي إلى منزل أبي ليلي وقال لي . أطلب لنا منه ادماً فأتيته ، ووقفت على خيامه ، فصحت به ، فقال ما تشاء ؟ فقلت طرقتنا ضيفان ولا آدم عندنا لهم ، فأرسلني أبي فطلب منك أدماً ، فقال ياليلي ، اخرجني إليه النحى ، فجعلت تصب السمن فيه ، ووقفت تتحدث ، فألهانا الحديث وهي تصب السمن وقد امتلأ القعب ولا نعلم جميعاً ، وهو يصيل حتى انتفعت أرجلنا بالسمن ، قال فأتيهم ليلة ثانية أطلب ناراً وأنا متلفع ببردي ، فأخرجت لي ناراً في عطبة ، فأعطيها ووقفت تتحدث فلما احترقت العطبة مزقت من بردي خرقة ، وجعلت النار فيها ، وكلما احترقت مزقت أخرى واهتبتك بها النار حتى لم يبق علي من البرد إلا ما أداري عورتني » .



ومنها أيضاً قصة الظبي ، قيل للمجنون أي شيء رأيته أحب إليّ ؟ قال « ما أعجبني شيء قط فذكرت إلاّ سقط من عيني ، وأذهب ذكرها بشاشته عندي . غير أنني رأيت مرة ظبياً فتأملته وذكرت ليل ، وجعل يزداد في عيني حسناً . ثم إنه عارض الذئب وهرب منه فتبعته حتى خفي عني فوجدت الذئب وقد صرعه وأكل بعضه فرميته بسهم فما أخطأت مقتلاً . وبقرت بطنه فأخرجت ما أكل منه ثم جمعته إلى بقية ملوى ودفنته وأحرقت الذئب » .

ومنها أيضاً قصة حج قيس إلى الكعبة قالوا : بعد أن رفض أبو ليلى تزويجه من ليلى أيس منها وزال عقله جملة . وقال الحلي لأبيه حج إلى مكة وادع الله عزّ وجلّ له ، فلعل الله أن يخلصه من هذا البلاء . فحجّ أبوه . ولما صاروا بمعي صائحاً في الليل يصيح باليلى فصرخ صرخة ظنوا أن نفسه قد تلفت فيها فسقط مغشياً عليه . فلم يزل حتى أصبح ثم أفاق حائل اللون ذاهلاً . ثم قال له أبوه « تعلق بأستار الكعبة واسأل الله أن يعافيك من حب ليلى » . فتعلق بأستار الكعبة ثم قال « اللهم زدني حباً وبها كلفاً ، ولا تنسيني ذكرها أبداً » . فهام حينئذٍ واختلط عقله فلم يضبطه . قالوا . « فكان يهيم في البرية مع الوحش ولا يأكل إلاّ ما ينبت في البرية من بقل ، ولا يشرب إلاّ مع الظباء » .

ووردت غير ذلك أخبار عن لقاء قيس وليلى في حي الزوج الجديد .

\*\*\*

واعتمد شوقي على هذه الأخبار التي لم يطعن إلى صدقها صاحب الأغانى ، والتي لا تتمشى والمألوف من أمور هذه الحياة التي يحياها الناس . ففي الفصل الأول يظهر ابن ذريح في حي ليلى ويمهد في الحديث عن أمر قيس بحديث مع أهل الحلي عن أخبار السامة والصحراء وعن الحياة في البادية والحضر . ويسوق الحديث عن الشعر إلى التحدث عن قيس ويروي خبر الظبي ويدعو ابن ذريح ليلى إلى الاهتمام بشأن قيس ، فتوضح ليلى له حقيقة مشكلتها منذ البداية فهي طامعة لقيس ، مقرة بمبادلتها إياه هذا الحب ، على أنها لا تستطيع الزواج به لتشبيهه بها فتقول :

أنا بين إثنين كلتاهما النار      فلا تلعني ولكن أعني  
بين حرصي على قداسة عرضي      واحتفالي بمن أحب ورضي

وينصرف السامرون ، فيغلو المسرح للقاء قيس وليلى وتمثل قصة النار . فيحترق كم قيس وهو في نشوة نجومها لها ، ويغنى عليه ، فيقبل المهدي والدليلي ، فتزيد العقبة القاعة بين زواجهما وضوحاً ، ويحث المهدي قيساً على الانصراف حتى لا يسمع القوم تشبيبه بها . وهذا الفصل جيد من الوجهة المسرحية إذا قارناه بالفصل الأول في مصرع كليوباترا ، فقد قدم للجمهور الشخصيات الرئيسية ، وخلص الأزمنة والحوائل القاعة ، وصحب العرض المسرحي عرض تمثيلي متنوع الحوادث فيعقب التمهيد تمثيلاً للدوقف يجعل الجمهور يلهس الأزيمة لمسأ ولا يكتفي بسماعها ويمين بوضوح أمرجة الشخصيات وبواطنها ومحاور سلوكها . ويصحب الحوار الحركة المسرحية بصورة لم توجد في مسرحية شوقي الأولى .

\*\*\*

على أننا نقابل النزعة الغنائية في الفصل الثاني من المسرحية ، ونلهس ضعفها المسرحي وهدفها الغنائي . فكما ورد في مصرع كليوباترا مناظر تعتمد في تأثيرها في نفوس الجمهور على الغناء والرقص والموسيقى ، بحيث تظفي هذه التأثيرات على الحركة المسرحية والتطور الرئيسي المباشر للموضوع ، كذلك ترد في هذا الفصل أناشيد الحوار وطرائف الأبطال دون أن تتصل اتصالاً مباشراً قوياً بالموضوع . فبعد أن تظهر بلهاء الجارية ، ومعها القديحة التي قرأ عليها العرائف تمامه ، ويرفض قيس أن يذوقها ، تظهر جماعتان من أطفال الحي ، وتتغنى الجماعة الأولى بهواه ، وتشيد بكشاعر ، وتذم الجماعة الثانية هواه وتشيد بأئمه ، ويصرف الجماعتين تابعه زياد ، ثم يغنى على قيس ويعتر عليه ابن عوف وهو مار بالطريق فيعرفه . ثم تمر قافلتان تنشد كل منهما نشيداً يعبر عن العاطفة الدينية في الجمهور ويشيد بالحسين . ويذكر اسم ليلى في أحدهما فيصحو قيس ، ويحاور ابن عوف ويسأله أن يتوسط من أجله لدى آل ليلى . فيتبرع ابن عوف بذلك .

ويظهر في هذا الفصل صفات ضعف شوقي العام في فصله الثاني ، إذ يكثر فيه الحشو الغنائي ويقل العمل المسرحي الرئيسي . على أن الغناء في هذه المسرحية أكثر اتصالاً بالموضوع وبجمله ، من الغناء المجرى في مصرع كليوباترا ، ففي هذه المسرحية اتخذ وسيلة . ولو أنها واهية لا يقاظ قيس بينما يحتمل عليه المؤلف في المسرحية الأولى فينشد الشاعر نفيذ الحر

ويجمل من كليوباترا شاعرة ينشد لها المعنى نفيد « الحب والحياة » وتبدأ الحركة المسرحية من نهايته .

وفي الفصل الثالث يبلغ الراكب حي ليلي ، ويبدأ بتشجيع ابن عوف لقيس الذي يوشك أن يغيب عليه . فيظهر المهدي الذي يلوم ابن عوف على توصله لقيس . ويستهوئ ابن عوف بعض أهل الحي إلى جانب قيس ، فبينما تسعى جماعة أخرى إلى الفتك بقيس يحول المهدي دون ذلك ، ويبرز منازل خطيباً يريد أن يؤلب القوم عليه ، ثم يكشف بشر عن خبيثة نفسه ، وينتهي أمر منازل بمبارزة بينه وبين زياد خلف المسرح يختمني بعدها منازل ويذكر شخص أن آخر سيصير زوج ليلي هو ورد ، وينتهي الفصل بتأكيد هذه الحادثة ، وهي زواج ليلي منه وانصراف ابن عوف فاشلاً حانقاً . وينصرف قيس وهو موشك على الجنون وينتهي الفصل باظهار ليلي لندمها على شرعها في رفض الزواج بقيس .

وفي هذا الفصل تبرز الأزمة الكبرى ويتحرك الموضوع بعدها نحو المأساة . وهو مليء بالحركة وعناصر التهويق كما في اختلاف القوم في أمر قيس . وبه صراع حمي واضح بين منازل وزياد ، وصراع نفسي فامض في نفس ليلي في نهاية الفصل ، وحبذا لو كان أكثر منه المؤلف وقتل من الصراع الحسي الأول ، فالصراع النفسي أعمق أثراً وأجل قدراً من الصراع الخارجي المحسوس ، كما أن القضاء على منازل بهذه الصورة يبدو مفتعلاً إلى حد كبير فزياد في حيه ويشاركة في رأيه كثيرون ، ولا يبدو الموت عقاباً عادلاً له . على أن هذا المنظر لا نظير له في المسرحية الأولى كما سبق القول .

ويرتفع الستار في الفصل الرابع عن منظر من مناظر الجن بالقرب من ديار بني ثقيف ، وفي مقدمتهم الأموي شيطان قيس الذي يريد أن يحتني بقدمه . والذي يجبر قومه بقصته ، ويقبل قيس ويحيط به الجن ، ويتحدث اليهم قيس الذي يقتنع بوجود شيطانه بعد أن كان ينكره ، ثم يسأله عن الطريق إلى ديار بني ثقيف فيدله عليها . هذا في المنظر الأول من الفصل . أما المنظر الثاني فيقبل فيه قيس إلى دار ايلي ويلتقي مع زوجها الذي يمهده له لقاءه بها . ويلتقي قيس بليلى ويفرهما بالقرار معه فترفض رغم حبها له ، ورغم ما لاقت في سبيله فيثور عليها ويهجرها . ويشتد اليأس المكبوت في نفس ليلي ، ويقوى الصراع النفسي فيها فتسرع

إلى منيتها . وتحدث المأساة بعد هذا الفصل خلف الستار .

ويعيب هذا الفصل ظهور الشياطين قبل ظهور قيس . والشياطين شخصيات مسرحية رديئة إذا ظهرت بشكل قاطع ، فهي لا ترى في الحياة . وربما أمكن تحليل وجودها بعد ظهور قيس على أنها أوهام عقله السقيم . وقصتها مع سليمان في بداية الفصل حشو لا يلزم للموضوع الرئيسي وكان من الممكن اختصاره بحيث تبرز فيه ناحية الشر الذي يدفع قيس إلى إغراء ليلى ، ويوحى له بهجرها ، فيكون تمهيداً طريفاً لحوادث المنظر الثاني ومشيراً إلى الكارثة المقبلة . ويبرز في نهاية الفصل نهاية الصراع في نفس ليلى ، ويدع للكارثة بقوة لم تظهر في مصرع كليوباترة . وحبذا لو كان المؤلف تعمق في تصوير هذه النوازع الانسانية وجعلها محور تطور الموضوع .

وتحدث مأساة قيس في الفصل الخامس . فيظهر على المسرح قبر ليلى ، ومناظر العزاء . ثم ينصرف القوم ويقبل الغريض وابن سعيد وأمية وصعد ، وفيهم المغني والشاعر ، ويتحدثون حديثاً يبعث على النشاؤم بما يذكر من القبور والموتى . وينشد الغريض نشيد وادي الموت ثم ينصرفون ، ويقبل قيس وحده ، ويقابله بشر ويمزيه . ويفاجأ قيس بنبأ موت ليلى فيغمى عليه عند قبرها ، ويدخل في دور الاحتضار الأخير ، ويرثي نفسه وليلى ويسب شيطانه ويناجي ظلياً صارحاً ، ويظهر ابن ذريح ويرثي ليلى ثم يحتضر قيس ويموت . وفي هذا الفصل ، كما في فصل موت كليوباترة في المسرحية الأولى ، يستجمع الشاعر مقدراته الغنائية ، ويعتمد على أدوات مسرحية خارجية ليحدث عن طريقها التوتر المسرحي المحزن ، ويثير في الجو روح المأساة . ولم يتقن المؤلف بعد التدرج إلى الكارثة ، عن طريق تحليل الشخصيات ، وتطورها النفسي الطبيعي نحوها ، وإنما صبغ الشعر بروحه . وقد كان من الممكن أن نلمس حدوث الكارثة لوجود عيب في نفس قيس تنفذ منه المأساة إليه لا أن تلقى تبعثها على الشيطان في نهاية المسرحية ، فيقول قيس له : —

إذهب وإن لم أدر      روح أنت أم هبج  
كنت قرين السوء لي      وكنت شر من نصح  
لولاك ما بحت بما      خدش ليلى وجرح

فمعرض الموضوع في هذه المسرحية ، رغم الاسترسال الغنائي ، قد تقدم إلى حد كبير عنه في مصرع كليوباترا ، وتقسيم فصولها وحركتها وانسجامها ، فهي أقرب إلى المنزل الأعلى من المسرحية الأولى ، على أنه لم يصور بعد التطور الدقيق لأزمة تتوتر وتحل عن طريق التحليل النفسي العميق للشخصيات ، بل إن بعض الشخصيات قد صور تصويراً لا يتفق والواقع المعادي من الحياة ، وكلها لم تبلغ بعد التعقيد الفني والعمق الإنساني البعيد ، ولم يزل الشعر رائد الشاعر الأول .

وأضرت الحوادث التي اقتبسها الشاعر من الأفاني والخاصة بشخصية قيس والتي قامت على الكثير من الإحالات . يقول الدكتور طه حسين عن حب قيس « يظهر هذا الحب دائماً بصور غير مألوفة ولا ملائمة للطبيعة البشرية ، حتى طبيعة العشاق المدلّين ، فلست أعرف عاشقاً أغني عليه كما أغني على قيس ابن الملوح ، ولست أعرف عاشقاً شق وزفر كما شق ابن الملوح وزفر . كان يكفي أن يتحدث إليه ليلي بمحبة يشمره أنها تحبه ليستقط على وجهه مغشياً عليه . وكان يكفي أن يذكر له شيء عن ليلي يدل على أنها تحبه أو يدل على أنها تعرضت لمكروه ليستقط على وجهه مغشياً عليه ، وكان يقضي حياته كلها أو أكثرها صامتاً على وجهه أو هامماً على وجهه . وقصة الجنون ضعيفة ضعيفة مملوءة بالإحالة والمبالغة لا يستطيع الناس أن يؤمنوا بها أو يطمئنوا إليها مهما يكن حظهم من السذاجة . وكيف يريدني على أن أومن بهذا الخبر الذي يزعم أن الجنون وقف يتحدث إلى ليلي وفي يده نار فأخذت النار تحرق برده حتى أمت عليه ، ونالت من جسمه ، وهو لا يشعر ؟ ثم كيف تريد على أن أصدق أن هذا الرجل جن وانتهى به الجنون إلى أن يهيم على وجهه ويستأنس بالوحش » والواقع أن شوقي قد أجهد نفسه في أن يجعل محور شخصية قيس عبقرته كشاعر يفتن الناس بشعره ، ويبدو قيس منسجماً حين تصوير هذه العبقرية محور شخصيته ، على أنه لم يبرأ تماماً من نوبات الجنون واستحالات الأخبار التي أصابت شخصيته بالضعف المسرحي ، وأخرجتها عن مألوف الحياة . وقيس ضعيف يبالغ في وصف ضعفه الشاعر ، ويفقد حين يوصف بالجنون ، فهو مهما نال منه العشق لا يضعف ضعفاً يدفعه إلى فعل ما نسبه إليه . وقد انتقد الرواة هذه الصفات والحوادث التي رويت عن المصدر الأصلي ، واحتاط صاحب

الأغاني في إيرادها . وكان على شوقي أن يفكر ملياً قبل إيرادها وجعلها محوراً الشخصية بطله . وكان من الممكن أن يكون العاشق في حدود العقل ، ويظهر بهذا المظهر في بداية المسرحية كما في قوله :

إذا طاف قلبي حولها جنّ شوقه      كذلك يطغى الغلة المنهل العذب  
وقوله عن تداويه بقول الشعر :

فما أشرف الأينافع إلا صبابة      وما أنشد الأشعار إلا تداويا (ص ٨)  
ويمكن منه حب ليلي حتى رأى ملامحه فيما يرى من كائنات فيقول :

فإلى لا أحقق غير ليلي      وإن كثرت السواد لدى حماها (ص ٥٢)  
وكانت ليلي أسلم في تصويرها وأكثرت السجّاماً من قيس من ناحية ، وكلّيوياً ترا من ناحية أخرى ، وقد اتخذها المؤلف صورة واضحة في ذهنه ، ولو أنه لم يتعمق في صبر أغوارها . على أنها اكتسبت ألواناً واضحة ، فهي فتاة بدوية موزعة بين إخلاصها لهواها وإخلاصها للتقاليد ، على أنها تنسى أحدهما حين تنغمس في الآخر ، فتنسى هواها حين تعطى الفرصة للفصل في أمرها . وتنسى التقاليد حين تخلو إلى قيس ولا تراها العيون . ومشكاتها واضحة في أقوالها للناس . فتقول لابن ذريح :

أنا بين اثنتين كلتاها النار لا تلحني ولكن أعني (ص ١٤)  
بين حرصي على قداسة عرضي      واحتفاظي بمن أحب ورضي  
وتقول لابن عوف عن قيس :

إنه منى القلب أو منتهى شغله  
ولكن أترضى حجابي يزال      وتمشي الظنون على سدله ؟ (ص ٧٨)  
وتستقر على حال بعد الأوان فتقول لقيس :

كلانا قيس مذبوح      قتييل الأب والام  
طمينان بسكين      من العادة والوم

وتقول لنفسها :

أبقيس وبني هوى عبقرى      يسلب العقل من ذويه ويردى  
علة البئس من قديم وداء      ضاع فيه الرقي وحار المندى

ما صلاحه حين يقتل إلاً من عفاف ومن وفاء بعهد (ص ١٢)  
على أنها تحيا أمامنا حين تتنازعها الدوافع المتضاربة ، ويبرز الصراع النفسي في داخلها ،  
وهو قليل في المسرحية كما في قولها :

رباه ماذا قلت ماذا كان من ذنب الأمير الأريحي وهاني  
في موقف كان ابن عوف محسناً فيه وكنت قليلة الإحسان  
قالوا انظري ما تحمكين فليتني أبصرت رهدي أو ملكت عناني  
ما زلت أهذي بالوساوس ساعة حتى قتلت اثنين باللهذيان (ص ٨٢)  
وعند ما يسير هذا الصراع إلى نهايته المحتومة تغير إليه بقولها :

قلبي من اليأس حين حل به أحس يا ورد أنه الصدما  
المتشني بالعيش منتفع ولن ترى يأسأ به انتفما  
القدر اليوم والقضاء على حربك قيس وحربي اجتماعا (ص ١٢٢)  
والمهدي صورة أوفر حظاً من عناصر الإنسانية من البطلين . وتحيا فيه صورة البادية  
المتعددة الجوانب . وهو شيخ يمثل تقاليد البادية ويحافظ عليها ويقدرها ، وعنه ورثت لبلي  
صفاته ، على أن إنسانيته دائماً الظهور . فهو يحب قيساً رغمًا عنه ويقول له وهو في غيبوبته :

أبا المهدي عوفيت ويا بورك في عمرك  
أراني شعرك الويل وما أروي سوى شعرك  
كما لدد على الكره كلام الله للـشرك (ص ٢٩)  
وهو رؤوف بقيس يمنع عنه الأذى ويقول لقومه حين يريدون الفئك به : —

لا—دم قيس دمنا لا نقر به يكفيه منا أننا نخيبه  
ونصرف الأمير عما يطلبه (ص ٥٤)

ويقول في ذلك أيضاً : —

دم الود والقربي وإن كان ظالماً عزيزاً علينا أن نراه يسيل  
ويعطف على ابنته فيرد على ابن عوف حين يلومه على قسوته بابتته : —

أأظلم لبلي ؟ معاذ الحنان متى جار شيخ على طاقه (ص ٧١)

ويضحى بهذه التقاليد ويندم على تمسكه بها بعد أن تموت ليلى ويسبق السيف العذل .  
ومنازل صورة لا بأس بها للنفاس ويكشف عن ذاتيته منذ البداية بقوله عن قيس : —

عدوي الممين وما بيننا ولا بين صاغيينا جفا  
هام بليلى وهامت به لقد كنت أولى بهذا الهوى  
وإني لأبدي إليه الوداد وأخفي له في الضلوع القلى (١٨)

ويستمر على هذه الصورة في المسرحية حتى يلتقى حننه ، محتفظاً بصفاته الرئيسية .  
على أن تصوير الشخصيات مازال بسيطاً ، تسير فيه الشخصيات العواطف الشائعة العامة  
ولا ينفذ المؤلف منها كثيراً إلى ما وراء سطحها وعناوينها ، ولم يسع إلى تحليل نوعي  
دقيق للشخصية . فلانرى في قيس العاشق إنساناً خاصاً ، أو في ليلى إنسانة خاصة تميز كلاً  
بين أفراد النوع من عشاق البداية ، بل لانرى فرقاً كبيراً بين هوى كميوباترا وهوى ليلى  
ولا تظهر في شخصياته تلك الخاصية التي نجدها في « روميو وجوليت » لـ«كسبير» من حيث  
نوعية التفخيز والتحليل ، بحيث ننفذ إلى ما وراء النوع من فرد خاص فنلمس فيه كأنناً  
حيثاً كالكائنات التي تعيش بيننا ، وتحفظ بإنسانيتها في كل عصر . وأين قيس من روميو  
الشاب الخيالي الذي أحب في أول حياته لمجرد الفكرة ، حتى امتقرت عواطفه فجأة حول  
جوليت ، الفتاة الساذجة التي تهوى فجأة ، وتحب حباً بسيطاً ساذجاً عنيفاً — ابن عدو  
بيتها — وأين تلك الصفة النوعية التي نجدها في باريس من منازل ، لقد شغل هوق عن هذا  
العمق في التحليل والتعقيد الفني بالانصراف إلى الشعر ، غير مدرك لهذه الآفاق الواسعة  
البعيدة المدلول .

### الحوار

وبينما حافظ هوق على الصور الأصلية للحوادث التي اقتبسها من الأفاني وحافظ على بعض  
الشخصيات الرئيسية وصورها العامة ، حصر ابتكاره الرئيسي في التوجيه الفني للحوار ،  
وورد في المسرحية بعض شعر الجنون ، إما بأصله وإما مشطوراً ، وإما استوحى منها  
فاحتفظ بروحها وأعاد صياغتها . وما زالت الإجابة الفنائية مثله الأعلى ، وما زال محور  
مسرحه نظم الشعر على نظام القصيدة شكلاً ومادّة . بحيث لا يمكن التمييز بين ما ألفه هوق



من حوار وما اقتبسها من شعر غنائي . فاللون الغنائي لون مسرحه بأجمعه . فمن صور الحوار التي اقتبسها الشاعر من الأثاني ما قاله قيس :

فصبراً على ما شاءه الله لي صبراً	أبي الله أن تبقى لي بشاشة
فقلت أرى ليلى تراءت لنا ظهراً	رأيت غزلاً يرتعي وسط روضة
فإنك لي جار ولا ترهب الدهراً	فيا ظبي كل رغداً هنيئاً ولا تخف
حسامٌ إذا حملته أحسن الهباً	وعندي لكم حصنٌ حصينٌ وصارمٌ
فأعلق في أحشائه الناب والظفراً	فأراعني إلاّ وذئبٌ قد انتحى
نخالط سهمي مهجة الذئب والنحراً	ففوقت سهمي في كتوم خمستها
بقايا أن الحرق يدرك الوترأ	فأذهب غيظي قتله وشفي جوى

وورد في المسرحية على هذه الصورة في قول بشر عن قيس :-

فقلت أرى ليلى تراءت لنا ظهراً	رأيت غزلاً يرتعي وسط روضة
فإنك لي جار ولا ترهب الدهراً	فقلت له يا ظبي لا تخشَ حادناً
فأعلق في أحشائه الناب والظفراً	فأراعني إلاّ وذئبٌ قد انتحى
نخالط سهمي مهجة الذئب والنحراً	ففوقت سهمي في كتوم خمستها

ومن صور ما قاله المجنون لزوج ليلى يسأله عنها :-

قبيلى الصبح أو قبلت فأهـا	بربك هل ضمنت إليك ليلى
رفيف الأبقوانة في نداها	وهل رفت عليك قروى ليلى

وورد في قول قيس في الفصل الرابع من المسرحية بصورته الأصلية ، ومن ذلك أيضاً

ما قاله قيس وورد في الأثاني والمسرحية قوله :-

وأجهشت للتوباد حين رأيته	وكبّر لارحمين حين رأني
وأذريت دمع العين لما رأيته	ونادى بأعلى صوته فدطاني

ومما حوّر شوقي في صورته الأصلية ، أو استوحى منه شعراً ، ما ورد في الأثاني على

هذه الصورة ، وهو من قول قيس :-

إذا ذكرت ليلى عقلت وراجعت عواذب قلبي من هوى متشعب  
وقوله : —

وداع دما إذ نحن بالحليف من منى فهبج أطراف الفؤاد وما يدري  
دما باسم ليلى غيرها فكأنما أطار بلي طائراً كان في صدري  
وورد في المسرحية في قول قيس : —

ليلى منادٍ دما ليلى نحف له نشوان في جنبات الصدر عريبد  
ليلى انظروا البید هل ماتت بأهلها وهل ترنم في المرمار داود  
إذا سمعت اسم ليلى ثبت من خبلي وئاب ما صرعت مني العناقيد (ص ٢٤)  
وما ورد في كتاب الأغاني في قول قيس يصف ليلاه : —

وعلقها غراء ذات ذوائب ولم يبد للأتراب من ثديها حجم  
صغيرين زعى البهم يا ليت أفنا إلى اليوم لم تكبر ولم تكبر البهم (١٢)  
وورد في المسرحية على هذه الصورة ، كقول قيس يفري ليلاه بالهروب من زوجها :  
أخذنا وأعطينا إذ البهم ترعي وإذ نحن خائف البهم مستقران  
ولم نك ندري يوم ذلك ما الهوى ولا ما يعود القلب من خفقان (١١٤)  
وما ورد في الأغاني على هذه الصورة قول قيس في يائته : —

أراني إذا صليت يعمت نحوها بوجهي وإن كان المصلى ورائيا (٦٨)  
وورد في قوله في المسرحية يصف هواه : —

إذا الناس شطر البيت ولوا وجوههم تلمست ركني بيتها في صلاتيا (٥٢)  
وتبين هذه الشواهد الاتجاه الغنائي في الحوار في هذه المسرحية . وتعمل التصوير  
المسرحي في إدارته ، كما تبين سبب البساطة في تحليل الشخصيات والبطء في تحريك الموضوع ،  
وتبين المثل الأعلى الذي سعى شوقي إلى بلوغه ، وهو التأثير عن طريق الشعر الذي يخاطب  
العاطفة ، ويضطرب بما يتشبع به من صفات موسيقية .

على أن الحوار قد زاد في المرونة في هذه المسرحية ، ولئن عثرنا في مواضع متفرقة على  
استرسال في إنشاد الشعر ، يبرره حيناً تنفيس قيس به عما يحول بنفسه ، وما يشعر به من

حزن أو وجد أو يأس ، ولا يبرره حيناً إلاً أرضاء الجمهور الذي يجب مماع الأغانى كما في الأناشيد التي تنشأ لذاتها فتكون حشواً مسرحياً ، إلا أنه بشكل عام قد أتى أكثر اتصالاً بمواقف الموضوع ، وتطور حوادثه ، وأتى قصير البحور والأوزان ، قليل الأبيات في الحوار الواحد ، ويحتال على العيوب الغنائية بالغناء بدلاً من الإنشاد .

ولا عجب أن بقيت هذه المسرحية من بين مسرحيات شوقي تمثل حتى اليوم . فوضوعها إنساني ، متصل بتاريخ العرب ، وشخصياتها بدوية طريفة ، وشعرها يستهوي النفوس ، ولولم تبلغ بعد عمقاً في التحليل والتساعاً في لوحة التصوير ، والتعقيد في سبك الحوار ، وإدارة الحركة المسرحية في شكل أزمة واضحة تتطور نحو المأساة من داخل نفسيات المسرحية . فقد شغل عنها شوقي - على ضرورتها المسرحية - بالحوار وإنشاد الشعر الذي يتصل بالشخصيات ، وإنما تكون الشخصيات والحوادث وسيلة إليه ، وبلغ التوفيق بين هذه العناصر المسرحية والأدبية غاية في ما سبي شوقي في هذه المسرحية .

على أنه لا يجب المبالغة في تقدير قيمتها ، فما زالت مسرحية العفاق التي كتبها شكسبير ، والحوائل التي صبت حدوث هذه المأساة ، تضع أمامنا صورة لما قد ترتفع إليه مسرحية تمثل هذا الجانب من الحياة . وقد كان شوقي شاعراً غنائياً انتقل إلى المسرح ، وكان شكسبير ممثلاً اتصل بالمسرح من بداية حياته . ووفق كل منهما بقدر ما هيئت له ظروف الحياة من نجاح .

على أنه من الواضح أن هذه المسرحية تقدمت في منهجها الفني تقدماً كبيراً على منهج مصرع كليوباترا . وإفنا لنعثر فيها على مناظر يكثر بها الاستطراد الغنائي ، وأغلبها في الفصل الثاني من كل مسرحية ، كما نعثر على حشو لا يضير المسرحية حذفه ، كنظر قيس والجن في بداية الفصل الرابع . والمنظر الذي يتحدث فيه قيس مع شيطانه في نهاية الفصل الخامس ، والجزء الذي يلتقي فيه مع عفراء ويدور الحديث حول الذبيحة . وبذلك يتطور الموضوع تطوراً سائماً لا حشو فيه . ويمكننا حينئذ أن نأمس بين المناظر صلة ، وفي الحركة مسرحية ، دون أن تفقد المأساة كثيراً من قيمتها .

وينبغي أن نغير إلى مناظر مسرحية تتجمع وتتفرق في ثنايا المسرحية ، وهي مناظر

قوية التأثير لمداولها الإلهام ، وتكثر عند لقاء قيس بليلي ، إذ يجتمع فيها — إلى قوة الشعر والموسيقى قوة العاطفة المتقدمة ، وإدراك الجمهور للحائل بين قيس ولبلى ، فيصنع على هذا اللقاء صورة حزينة ، ومثل هذا المنظر منظر متكرر أيضاً حين يلتقي قيس بليلي في ديار بني ثقيف ، ويكشف القناع عن قلبيهما فيهصحان عما يجردان ، وما زال الجمهور يشعر أيضاً بالحائل بين الشخصيتين ، ويزيد التوتر نظراً لخطورة هذا اللقاء في المجال العدائي الذي توجد فيه الشخصيتان .

وتبدو في هذه المسرحية أولى بوادر شعور شوقي بلوازم التأثير المسرحي ، وأحسن الطرق إلى الوصول إلى نفوس الجمهور . تدل على ذلك مناظر الصراع من نفسي داخلي وحسي خارجي . وتكثر مناظر الصراع النفسي في نفس لبلى وقيس ، وتزيد من حيويتهما حين تعطلد في نفسيهما الأهواء ، كما تفعل لبلى حين تخير بين قيس أو ورد ، فتختار ورداً مطيعة صوت عقلها ، ثم تندم ، ثم ينبعث صوت قلبها المكبوت بعد ذلك فتنفث ألمها في تصوير صراع ما زال في أولى صوره الفنية ، وسنرى تطوره فيما بعد في آمال وصندسه أيضاً في نفس لبلى حين يهجرها قيس في نهاية الفصل الرابع فاضطرباً فينتهي بها الصراع إلى غايته المحتومة وهي الموت .

وزى صوراً من الصراع الحسي عند ظهور منازل ، وكشفه عن خبيثة نفسه ، وزى استمراراً لهذا النزاع مع امتزاجه بتحكم مسرحي لجهل قيس به ، حتى يبلغ غايته في الفصل الثاني ، حين يجاهر منازل به ويلقى حتفه نتيجة له . وسنرى صوراً لهذين النوعين من الصراع في مسرحية شوقي التالية ، وهي قبيز ، بعد أن مهد لها الأقوال في هذه المسرحية . وسنرى صورة له في مسرحية شوقي التالية وهي علي بك الكبير . لا سيما في المناظر التي يجتمع فيها مراد وآمال .

ولكن هل غير شوقي نواة مسرحه ؟ وهل صار الحوار نتيجة للتعبير عما يجول في نفوس الشخصيات ، أم لا يزال يدفعها ويجرها إلى نهاياتها ؟ أغلب الظن إن الشعر ما زال رائد شوقي الأول . وإنما سعى إلى توفير شخصيات ذات ملامح عامة لم يسع إلى تفصيلها ، والتعمق في تحليلها ، وما زالت غايته الشعر الجيد الأخاذ ، ولم يحكم شوقي توضيح الأزمات ومفاجأة الجمهور بها بعد أن تمطور تطوراً نفسياً دقيقاً .

على أنه قد اتجه إلى ذلك في هذه المسرحية التي فاجأ فيها بشر قيساً بخبر موت لبلى ، ثم تعجل موت قيس بعد ذلك بعض التعجل .

## الفصل الرابع

### قمبيز

لم يكن حظ هذه المسرحية من النجاح والتوفيق في التأليف والاخراج ما بلغت من ذلك المسرحيتان الأولى والثانية. فقد أنقذ المسرحية الأولى، وهي مصرع كليوباترا - على عيوبها - الأناشيد الغنائية والشهرة التاريخية، والموضوع، وبعض المناظر التي تدور حول مقابلات العشاق وأحاديث العواطف، ونجحت المسرحية الثانية لاندماج العناصر الغنائية في الموضوع المسرحي إلى حدٍ كبير، وتطور الموضوع تطوراً فاق تطور الموضوع الأول من الناحية المسرحية.

بينما ظهرت أماكن الضعف في منهج شوقي في هذه المسرحية، وأفلت من يده زمام الموضوع، فاضطربت المناظر والفصول واختلطت الشخصيات وكثر الحشو في المناظر والحوار وتفكك الموضوع، وانعدمت الصلة بين أجزاء كثيرة من الحوار، واتسم بصفة النظم الغنائي، وانعدمت الصفة المسرحية إلى حدٍ كبير، رغم استعانة الشاعر برجال المسرح والمخرجين على إصلاح عيوبها - وترجع أهم أسباب هذا الاضطراب في المسرحية إلى اختيار الموضوع أصلاً، فشوقي يمتثل احتمالاً على تصوير مأساة قمبيز حيث يدير فيها دفعة الحوادث من انتصاره لانتصاره. فيحدث في صلب ذلك التواء في الحوار، والعدم في التطور المنطقي والسيكولوجي بين أجزاء الموضوع وبين الشخصيات.

وأكثر فصول المسرحية اضطراباً هو الفصل الأول. إذ يعلن فيه خطبة قمبيز لابنة فرعون، وتتقدم نيتيتاس لتفدي نفسها بلادها، وترضى بالزواج على أنها ابنة فرعون لتدفع عن مصر شر العجم. هذا في المنظر الأول. أما في المنظر الثاني فيبارك رجال قمبيز الخطبة، وفي المنظر الثالث يرى رجال وفد قمبيز في مصر الترف والضعف ويتحدثون عن آثار

مصر ، ثم يحتفي بهم رجال فرعون ، وتكشف لنا نيتيتاس عن دافع آخر يدفعها للتضحية بنفسها ، وهو حبها اليأس لتاسو والتماسها في هذا الزواج مهرباً .

يتخلل هذا العرض العام ما يشتم انتباه الجمهور عن متابعة الشخصية الرئيسية والموضوع الرئيسي ، فيرى أمامه في المنظر الأول نفريت و نيتيتاس وتاسو وفرعون ، ثم يعرض أمامه في المنظر الثاني مجموعة أخرى من الشخصيات ، ويعرض أمامه مناظر مختلفة للرقص والغناء ويكثر فيها الحديث عن الطعام ، ووصف الآثار المصرية وسحرها ، وغير ذلك من أحاديث جانبية تطفئ على تطور الموضوع الرئيسي ، فالؤلوف قد استرسل في تحليل البيئة الخارجية ونسي شخصيته الرئيسية وزى في ذلك عيباً وهو الشاعر الغنائي الذي يرى في الشعر غاية ، ويضحى في سبيله بمطالب المسرح الرفيعة الأخرى من تحليل نفسي يكون فيه الشعر وسيلة ، ولا بد من إزالة ما في هذه المناظر الثلاثة من حشو حتى يستقيم الموضوع ، وتتضح فيه بوادر الأزمة ، ويقتصر الحوار على إظهار رفض ابنة فرعون الذهاب إلى فارس ، وعزم نيتيتاس على إفتداء وطنها بنفسها ، ورفعها فوق ما بينها وبين تاسو ، فذلك يقلل من قيمتها الوطنية ، ويحط من شأن تضحيتها بنفسها ، ويحذف ما شغل به شوقي عادة فصله الثاني من حشو غنائي وموسيقى ورقص ، فهو لا يساعد على تطور الحركة المسرحية بشكل مرض .

وزى نيتيتاس في الفصل الثاني في قصر قميز في مدينة سوس الفارسية ، تستعيد في بدايته الملكة حبها لتاسو ، ثم تسرد حلاماً يمهد لدخول فانيس ويبين عزمه على خيانة مصر ، ويدخل قميز وقد اكتشف حقيقة الملكة ، ويحابه قميز الملكة بفانيس ، فتتحول من الإنكار إلى محاولة منعه عن غزو مصر ، بالوعيد تارة وبالرجاء تارة أخرى . ويدخل رسول يعلن موت أمازيس فرعوناً القديم ، وتولية اسماتيك مكانه . وبذلك صار الغزو أمراً واقعاً لا مفر منه .

ليت الأحداث والحوار ارتبطا بهذا التطور المباشر للأمر ولم يتخلله استرسال وحشو قصد به الإصهاب والتطويل والإطناب حيث مست الحاجة إلى الإيجاز والتركيز . وقد كان من الأصلح لنيتيتاس أن تصير شخصيتها محوراً الوطن وفدائه ، ويحذف الجزء الذي تستعيد فيه حبها لتاسو فهو مفتعل مهطع ، وضار أكثر منه نافع ، إذ يقلل من قدر

التوضيحية في أعيننا . ولعله من الأصح كذلك حذف الحشو الذي يدور حول ألوان الطعام والشراب الذي تناولته الملكة ، وهو غير لائق بشخصيتها ومكانتها ، ولا يناسب المقام الذي يدور فيه . وبذلك يتطور الموضوع الرئيسي وتتجلى أزمته .

ويعرض في بداية الفصل الثالث من المسرحية مناظر متعاقبة مفككة عن الموت ، تفرض فرضاً من الخارج على الشخصية والتاريخ والموضوع إرضاء لعواطف المؤلف الوطنية وعواطف الجمهور ، ولإنهاء المسرحية بطريقة ما ، رغم قصرها عن بلوغ الغاية الفنية الرفيعة . وفي المنظر الأول تلقي نقرت بنفسها في النيل نادمة على أنانيتها القديمة ، وفي المنظر الثاني يتحاور بعض الفتية العابثين مع عجوز لعوب ، ويتحدثون عن ظلم جند الفرص للمصريين بعد الفتح ، واغتصابهم للممتلكات وانها كهم للحرمات . ثم يظهر قبيز ويحضر أمامه أسرى الثوبه ، ويفك وثاقهم فيرقصون له ويفنون ، فيوزع عليهم الهدايا . ثم يؤتى أمامه فرعون مكبلاً ، ويدور بينه وبين فرعون حوار يكشف عن شجاعة فرعون ، ويثور قبيز بالتدريج فيأمر بقتل فرعون ، ويحضر تاسو أمامه وتدخل نيبتاس فتعجب بانقلاب تاسو الى بطل وطني . ويفرح تاسو حين يسمع ذلك ، ويأمر قبيز بقتله ويطعن فانيس بعد ذلك بمخنجره ، ويتبعه بقتل شيخ فارس سأله الثاني ، ويأمر باحضار أبيس ، ويثور لرؤيته ، ويطعنه بمخنجره أيضاً ، ثم يبلغ جنونه ذروته فترقص أمامه أشباح قتلاه ويختلط عليه الأمر فيطعن نفسه ويموت ، ويندب أهل فارس قبيز . ويندب كهنة مصر آبيس .

وعيوب هذا الفصل هو اعتماده في التأثير على سائلة الأحداث المثيرة التي تملأ المسرح بالقتلى ، دون اتصالها اتصالاً منطقيًا بالتطور النفسي للشخصيات والحوادث في بداية المسرحية . فكيف تطورت نقرت وتاسو من الأنانية إلى حب الوطن ؟ وكيف ظهر فرعون الجديد أيّياً ؟ — لا توجد حلقات هذا التطور ، ولعله من الخير أن يحذف حديث قبيز عن نيبتاس واستنجاهه بها فهو مفتعل وقبيز في نشوة جنونه .

وقد أحدث هذا الاضطراب في الموضوع اضطراباً في الشخصيات والحوار تناقضاً في الأفعال والأقوال . فنيتيتاس الوطنية الخملصة في بداية المسرحية تقول عن قبيز :

صدقت تما هو زين الشباب إله اقننا قرر الغيب

إذا غلبت في القتال الملوك وفي السلم عزّ فلم يغلب  
يسيطر كالشمس سلطانه على مشرق الأرض والمغرب  
ولكن متى ياتنا دلت بنبات الفراعين بالأجنبي (ص ١٩٩)  
كيف ينسجم هذا الحوار مع قولها عنه « نمر الفرس الخشن » (ص ٥٣) . وقوله هو  
عن نفسه « أنا وحش أنا غول » (ص ٨٨) ؟

وكيف يدور بين الملكة والوصيفة حوار عن الطعام بعد أن يفزعها حلمٌ تقصّبه على  
خادمتها ؟ - تقول الوصيفة بعد أن تقص الملكة حملها الرهيب :

رؤياك يا سيدي من نفسها مؤولة

نالتك من عشاء أمس ثقلة وبيله

فتقول الملكة : ماذا أكلت مع قبيز وما قدم له ؟

الوصيفة : كان العشاء ملكتي مائدة محمله (ص ٦٣)

وتصف ألواناً من الطعام لا يصح أن تثير فضول ابنة فرعون ، فقد ذاقت مثله وأشهى  
منه ، مما ورد وصفه في بداية المسرحية . ثم إنها قد شهدته وأكلت منه ، ومن المستبعد  
أن يطيب لها الاستماع إليه وهي مشغولة البال بحملها الرهيب .

وكيف يتفق عزم نيتيتاس على التضحية بنفسها في صبيبل وطنها في بداية المسرحية ، لتدفع  
عن مصر شر المعجم ، كما في قولها لفرعون وابنته :

أتيت أفدي بنفمي البلاد وأدفع عن مصر شر المعجم

فإنك أن ترفضي يزحفوا كزحف الذئاب ونحن الغنم (ص ٥)

وتذكر في بداية الفصل لتفريت :

أموت قد مدد إليك وإلى الوادي يده

وقد كفى مصر البلاء والخطوب المرعده

وكفى من ربوعنا نار الهوس الموقده (ص ٤)

ثم تتنبأ بعد ذلك في نهاية الفصل بالغزو كأنه حقيقة آتية لا ريب فيها فتقول :

أفيقي بنت فرعون فما يزهو بك السكر



غداً تذرو رياح الفر س من موتاك ما تذرو  
غداً يصبغ من شط لسط بالدم النهر  
غداً يهتك عن أربا بك المحراب والستر  
فما تاصو وفتيان كتاصو في الحمى كثر  
هو النحل وإن هابوا لقائي وأنا الزهر  
(ص ٥٠)

ويظهر هذا التناقض أيضاً في أقوال الوفد الفارسي ، فيقول أحدهم في بداية المسرحية

عن خطبة بنت فرعون لقمييز : -

خطبنا إليهم أمس بنت مليكهم فما كان إلا الاحتقار جواب  
وأشفق أهلها وقالوا حمامة دماها إلى الوكر السحيق غراب (ص ١٤)

ويدور بين رجال الوفد الحوار الآتي : -

الأول : أعلتم ما ذا يردد في القصر ؟ وماذا يقال همساً ووحياً ؟

الآخر : أهازل أنت ؟ .

الأول : بل سمعت حديثاً إن يكن مفترى فإذا عليا

آخر : إنه يهذي دعوه كاذب لا تسمعه

آخر : ما الذي زخرف

الثاني : . . . أقت كذبة الأجيال فوه

يزعم الملكة نفريت إبنة الملك أمازس

ترفض السير مع الو فد إلى أقطار فارس (ص ١٧)

آخر : ما خطبه ما يدعي امض بنا لا تسمع

آخر : يقول فرعون مصرا لم يرض قبميز صهرا

الثاني : من أمازيس ما الأميرة ما مصر ؟ في الأرض من بقمييز ههرا

أهذا خبر يروي ؟ غي أنت والله

أنت القيمة الزرقا من يسخر بالهواه

وكيف يتنبأ رجال الوفد في بداية المسرحية بالغزو المقبل ، الذي يبني صلبه على اكتشاف

قمييز لحقيقة نيتيتاس ويقولون في بداية المسرحية : -

أحدم: فما أنت سوى جنسة هي الخلد وطيفه في الخلد  
يهب عليها غداً طصف من الفرس أنى تمشي حصد  
ثالث: صدقت أخوا الفرس قلت الصواب غداً يعصف الفرس أو بعد غد (ص ١٧)  
وهل يتفق الحوار الذي يدور بين أتباع قبيز وموقف ينور فيه قبيز ويفتك بمن حوله  
ولا يطمئن أحد منهم على حياته؟ ويدور موضوع هذا الحفوع عن الضمير بين اثنين: -  
رستم: وأين منزلة الضمير؟

حيدر: . . . . . موضع من الجسد  
أنظر هنا يا رستم القلب وما هنا الكبد  
وما هنا الضمير بين القلب والكبد عقد  
رستم: هنا الدجاج والحمام ها هنا بلا عدد  
حيدر: والببط والاوز والحمام والدند  
وكل ما تسرق أو تخطف من هذا البلد

فهذه الأحاديث لا تتفق والمواقف التي تقال فيها، وتسبب تضارباً في الشخصيات التي  
تفوه بها، إذا أضفنا إلى ذلك تصوير شوقي لفرعون كغاصب للعرش بشكل لا يناسب كرامة  
الملوك، وتصويره لابنته بصورة الفتاة الآنيّة، وتأسو بصورة الغبي المضيع الوفاء في بداية  
المسرحية، وتغييره لهذه الصور في نهاياتها حتى تمشي وميوله كشاعر بلاطي شكلاً لاروحاً،  
وتصويره لأفراد الشعب بهذه الصورة الهازلة، أمكننا إدراك بعض أسباب سقوط هذه  
المسرحية بعد تمثيلها لأول مرة، وأمكننا إدراك دوافع النقد العنيف الذي قوبلت به من  
النقاد المعاصرين، وقد انصب معظمه على تصوير عيوب المسرحية من الناحية الأدبية والقومية.  
فأخذ عليه الأستاذ عباس محمود العقاد ما أخذ أدبية هي اضطراب النظم في فهم الممثل  
الواحد في الموقف الواحد، والتصرف في وور أسماء الأعلام، والتجاوز في الفصل والوصل  
والهمز، والتحقيق والمقصور والممدود. هذا من الناحية الأدبية. أما من الناحية التاريخية  
فقد أخذ عليه في شيء من العنف غير قليل، الخروج على بعض حوادث التاريخ، وسوء  
تصوير حياة أهل مصر القديمة (قبيز في الميزان ص ١٦).  
أما عن العيوب الأدبية فمن السهل الاعتذار لها بأنها ليست عيوباً بالمعنى الدقيق،



عليه عجزه عن تفهم حياة الشعب التي لم يتقن معرفتها وصورها . وتنفق مع الناقد في قصور الشاعر عن إبراز نواحٍ وطنية قومية كانت بين ممعه وبصره فيما لديه من حقائق تاريخية . فلم يؤيد التاريخ ، ولم يستلزم خروجه عليه ضرورة مسرحية فنية ، ولم يسع إلى ذلك وهو يبرز صوراً وطنية قومية، بل إن ما نسبته شوقي إلى مصر وأهلها من فرعون وابنته وشعبه وحاشيته هو صفات الضعف والليونة ، ولم يكن المرتزقة من الجنود اليونانية في جيش مصر فقط ، وليست هي سبب الهزيمة ، وإنما كانت في جيوش الفرس أيضاً . ولم تكن مصر ضعيفة كما صورها شوقي ، وإنما يذكر التاريخ ، ويذكر الأستاذ العقاد ناقد شوقي ، أن دارا أراد غزوها فأحجم عن ذلك لقوتها ورغم انضمامها لأعدائه وحين أراد قبيل ذلك أعد لغزوها عدة عظيمة ، فجعل لكل فارس مصري ستة من فرسانه ، وأتى بأسطوله ومشاته . على أنه احتمال رغم ذلك في دخول مصر ، فوضع في مقدمة جيشه ما قدسه المصريون القدماء من حيوانات . ولم يصبر المصريون على حركه بعد الفتح وإنما قاموا بثورات عديدة وكافوا الفرس طويلاً حتى استقلوا . بل حضر دارا الأول بعد قبيل إلى مصر وصعد إلى التقرب منهم وقتل واليه لغلظته ، وبني معبداً لآمون، واشترك في موكب الحزن على أبيس هذا من ناحية وطنية المصريين .

أما من ناحية الشخصيات الوطنية فقد فاض تاريخ القدماء لأحسن المصري بالملح التي اشتهر بها أهل مصر والفكاهة التي وصفوا بها . ولم يقتل وهاب رع ولم يكن ساقيه . ومن السهل معرفة سبب تهاون شوقي في إبراز هذه الصور ، إذ لم يحس الوطنية المصرية بشكل قوي يجعله يرى المصري الخالد الدائم في كل العصور .

وكان من الممكن معالجة أمر قبيل وجعله نواة جيدة للمسرح لا بهذه الصورة المزرية الجنونة التي تتصرف على المسرح تصرفاً شاذاً غير متوقع ، عن طريق تحليل أقره التاريخ وأشار إليه الناقد لشوقي وهو إدمانه على تناول الخمر . وعن طريق هذا الإدمان يمكن تحليل نوبات الصرع والجنون التي انتابته ، حتى إنه قتل ساقيه ليثبت لقومه أن يده لم تصبها الرعشة بعد .

ولم يثبت ثبوتاً قاطعاً إلقاء المصريين لعروس حية في النيل ، فقد أنكر هيرودوت ذلك

وأشار أن المصريين رمزوا إلى ذلك بتماثيل من الطين ، ووجدت أمثالها في مقابرهم ومدافنهم وكان حريّاً به أن يدافع عن تلك الخرافة لا أن تقرن نقيمتاس بضحيتها بها ، وكأنه أضر من حيث أراد أن ينفع .

\*\*\*

على أنه لا ينكر أن المؤلف قد أفق جهداً كبيراً في تأليف هذه المسرحية فهي أول مسرحية يؤلفها ويعتمد فيها على التاريخ وحده ، ويستقل بنفسه إلى حد كبير وبينما كانت أمامه مسرحية لشكسبير استوحى منها في مسرحية مصرع كليوباترة في المناظر والشخصيات والألوان العامة ، وبينما كان أمامه كتاب الألفاني ونظم المجنون فيه يستعين به على سبب تطور الحوادث وتأليف الحوار وإدارته ، اعتمد في هذه المسرحية على ما اكتسب من خبرة في المسرحيتين الأولى والثانية ، وما اكتسب من خبرة بعد اتصاله بالتمثيل والممثلين والخرجين فأقت المسرحية في ثلاثة فصول كثير فيها الحشو والاستطراد واختلط الحوار واختلطت الشخصيات في أما كن شتى ، وحاول الشاعر إبراز صورة ترضي الشعور القومي فأخفق ، إلا أننا نلصق في ثنايا تلك العيوب بعض محاسن وتقدماً في أسلوب تأليف الشاعر ، وخطوة تبين تكيفه بالمسرح ، وبداية شعوره إبلوازمه ومقتضياته الخاصة ، فبين هذه الصور المضطربة مناظر منتظمة متفرقة تقوم على الصراع النفسي أو الصراع بين الشخصيات ، وترتفع إلى درجة ما من السمو ، ويدور فيها الحوار كما يدور حوار مسرحي سريع متشبع بالحركة .

ومن ذلك صور الصراع بين نقيمتاس وقبيز في فارس . فهي متقدمة تقدماً ملحوظاً على صور الصراع في مجنون ليلى بين منازل وزباد ، وتتصف بصفة طبيعية ميزت الصراع بين ليلى وابن عوف ، وهو صراع يجمع بين الصفة الحسية والعقلية ، بين صراع الجسم وصراع العقل . ويتسم بسمة حزينة تجعله أعمق في النفس أرباً مما يتعلق به من نتائج تتصل بالمأساة الأصلية . ومن ذلك أيضاً صورة الصراع بين قبيز وفرعون وهو صراع عقلي يجذب انتباه الجمهور ويتصل بنفسه ويعمق فيه تأثيره . ففيه صراع بين القوة الظاهرة

والكبرياء المهزومة . وهي صورة لا تخرج على ما تصف به فراغته مصر من كبرياء واعتزاز بالنفس :

كما أن المفاجأة الأخيرة في المأصاة تمثل تمثيلاً مسرحياً ، ولا تلخص تلخيصاً ، أو توصف وصفاً فنهس تطور قبيز — رغم خشونة وصف هذا التطور — نحو المأصاة ، ولا نكتفي بسماع الشعر ، وإنما نرى صوراً لنفوس إنسانية تتصل بنفوسنا على المسرح ، وتلك خطوة كبرى في تقدم فن شوقي المسرحي . وقد مهد لها في مجنون ليلي بوصف التطور النفسي الذي طرأ على ليلي في المسرحية السابقة حتى وصل بها الصراع إلى تحطيم نفسها . دون أن نرى أو نهس ما يحدث بين الفصول من أحداث هامة ، يجب أن تمثل أمام الجمهور وذلك صميم الفن المسرحي .

\*\*\*

ويجدر بنا أن نشير إلى الجانب الفكاهي في مسرحية شوقي فقد قام معظمه في مصرع كليوباترا على فكاهة لفظية تدور بطريقة مصطنعة بين شخصيات محترفة ، مثل أنشو المضحك ، وزينون العجوز ، وقام معظمه أيضاً في مجنون ليلي على قصص يدور بين ابن ذريح وبشر حول أخبار قيس . ويبرز الجانب الفكاهي في هذه المسرحية من طبيعة الشخصيات بصورة ضعيفة . فثور الفكاهة بين الفتية والعجوز . فالعجوز تحاول إغراء الفتية بجهاها وتزعم محاولة بعض الناس إغراءها ، ووصفها بما ليس فيها ، والفتية يعابثونها ويسخرون منها . تلك صورة نراها حولنا وتتكرد كل زمن ، وهي في هذه المسرحية بصيغ من فكاهة الشخصية ستستكمل صورتها وتبلغ غايتها في المسرحية الأخيرة وهي « الست هدى » .

وهذه المسرحية تمثل مرحلة الانتقال من طور إلى طور في فن شوقي الذي لم يؤت فسحة من الوقت للتطور الواسع . وتقف هذه المسرحية بين مسرحياته الأولى التي وضعت فيها السمات الغنائية وضوحاً أفسد الشخصيات وتطور الموضوع المسرحي ، بحيث يحتفي ، ما يجب أن يمثل على المسرح وراء الستار ، وينشد على المسرح ما كان يجب أن يحتفي ، وبين مسرحياته التالية التي يبرز فيها الحركة المسرحية على المسرح فتمثل الحوادث تمثيلاً ، ولا يكتفي بوصفها وإنشادها ، وتحيا فيها الشخصيات إلى حد كبير ، فنحس في نفوسنا عواطف

ونوازع ندسها حية تتردد في جوانبها الآمال والآلام وتصطدم بينها الأهواء ، وتبرز فيها صفات البيئة ، وتمتاز بها أمزجة خاصة .

\*\*\*

ولكن هل تخلص شوقي في النهاية من شيطان الغناء ؟ لقد بقيت رواسته في هذه المسرحية : فما زالت عنايته بالنظم رائده الأول ، وغايته الأخيرة ، ولا يرى في الشخصيات عمقاً نفسياً ، وليس الحوار وسيلة للتعبير عن العواطف الدقيقة للنفس البشرية ، وإنما اكتفى شوقي في ذلك بوصفها بأوصاف عامة وعناوين عريضة في شعر خلاّب مغمم بالاستطراد الغنائي ، ولم يتعمق شوقي كثيراً في داخل هذه النفوس وإلى ما وراء هذه العناوين .

وبينما اتكأ فيها في بعض المواضع على مواقف طرقها في مسرحياته السابقة كمواقف العشاق ، كتاسو وففريت ، وتاسو ونيتيتاس ، بعد أن جرب ذلك بين كليوباترا وأنطونيو ، وحاجي وهيلانه في المسرحية الأولى بصورة بدائية ، ثم توسع في مسرحيته التالية ، فأفاض في وصف المواقف الغرامية بين فيس وليلى ، وصارت وحدة التأثير في مسرحيته وسرى في هذه المسرحية بوادر جديدة للتأثير المسرحي في مسرح شوقي ونواحي أكثر جودة من الناحية الفنية ، تبرز بسهولة طبيعية ، وهي ازدواج الصراع النفسي مع الصراع الحسي ، وشيوع النوع الأول ، واتقان المفاجأة والتهمك المسرحي والتطور المنطقي والنفسي للحوادث ، وسرى هذه المناظر في « علي بك الكبير » و « عنتره » على أن في هذه التجربة الحاضرة بوادر تصوير مثل هذه المناظر ، ففي موت قبيز مفاجأة غير طبيعية التطور سنها أكثر اتقاناً في نهاية علي بك الكبير » و « عنتره » . وفي « قبيز » صور من الصراع سنها أكثر تطوراً في آمال ، وسنها واضحة السمات بين عنتره وأهل عبلة وخصومه .

وفي بعض مناظر هذه المسرحية قوة والسجام في الحوار ونظام في تحليل الشخصيات ، وخلو من الحشو والاعتماد على الشعر في التأثير وحده ، فنرى في المسرحيات

القادمة تطوراً أكثر انتظاماً للشخصيات والحوادث ، وخلقها من الحشو إلى حدٍ كبير  
وصنرى اعتماد الشاعر — إلى جانب العمر — على وسائل المسرح العامة .  
وقد كان لعنف النقد الذي قوبلت به هذه المسرحية تأثير محفز على الشاعر ، فاستنهض  
عزمه للإجادة والتجريب من جديد ، بل والتجريب في تأليف أنواع أخرى غير المأصاة  
الغنائية فيما بعد ، كما في « أميرة الأندلس » وهي تجربة في المسرحية النثرية ، وفي « الست  
هدى » وهي تجربة في الملهاة الغنائية . وإن في ضيق المدة التي تطور فيها فن المؤلف  
المسرحي لشاهد على ما لاقى من جهد ، وما تجشم من عناء .



## الفصل الخامس

على بك الكبير

أو دولة المالك

تتفوق هذه المسرحية على المسرحيات السابقة من النواحي التمثيلية ، فقد قلَّ فيها الاستطراد والحشو إلاَّ في مواضع اقتصرت فيها الشخصية في التعبير عن عواطفها ، وذلك في مواضع قليلة من المسرحية ، كما يحدث حين يشكو علي بك من خيانة أعوانه له ، وتتردد آمال بين الواجب والهوى . وقد برزت فيها ألوان الشخصيات الى حدِّ لم يظهر في المسرحيات السابقة ، وانسابت الحوادث انسياباً طبيعياً ، وتطورت تطوراً متصلاً ، تخللتها عناصر مسرحية تؤثر في الجمهور بالتشويق والتحليل والمفاجآت والتهكم في حدود الاحتمال الطبيعي للسياق . ومرجع ذلك إلى أسباب أهمها أنها مسرحية أجاد كتابتها الشاعر في الأعوام الأخيرة من حياته حين ألَّف للمسرح . وقد أشار مترجم حياة الشاعر الى هذه الاعادة الثانية للمسرحية في كتاب ( اثنتي عشر عاماً في صحبة أمير الشعراء ) للاستاذ أبو العز . وثانيها العناية التي بذلها الشاعر في مؤلفاته الجديدة التي ألفها عقب نقد مسرحيته السابقة . وثالثها أنه قدَّمها الى لجنة في مسابقة عامة لاختيار أفضل المنتجات المسرحية كما ذكر في مقدمة مسرحيته . ورابعها أنه وفق بالصدفة الى موضوع يناسب العرض المسرحي دون تغيير أو تبديل جوهر في الموضوع التاريخي .

وتذكر المراجع التاريخية كيف تغلب علي بك الكبير بذكائه ومهارته على غيره من المالك وكيف استطاع أن يكون شيخاً للبلد عام ١٧٦٢ ، وكيف أعلن استقلال مصر عن الأتراك عام ١٧٦٩ ، واتخذ لنفسه لقب السلطان ، ويذكر التاريخ كيف قوَّى نفسه باتحاده مع والي عكا ، وكيف أرسل حملات استولت على اليمن وجدة ومكة وشبه جزيرة العرب . وحين انتوى

فتح سوريا عام ١٧٦٩ أرسل أحب أتباعه إليه ، وهو محمد بك أبو الذهب مع جيش لفتحها وأراد بذلك أن يأمن على سلامة ملكه وملك خلفه والي عكا من السلطان . وقد نجحت هذه الحملة ، واستولت على غزة ونابلس والقدس ويافا وصيدا ، واستولت على دمشق بعد أن حاصرتها . على أن الأتراك استطاعوا أن يكسبوا بالسياسة والدهاء ما فقدوه في الحرب ، واستمالوا إلى جانبهم محمد بك أبا الذهب ، ومنشوه بتوحيته على مصر ، فغادر محمد بك سوريا إلى صعيد مصر ليستعد لمحاربة علي بك . واستطاع أن يجتذب إليه الكثير من أتباعه . وصافر علي بك إلى حليفه والي عكا ليجهر جيفاً يسترد به ملكه - على أن محمد بك أبا الذهب دس له في الطريق من دمه وأسرته فمات في الأسر بعد أيام سنة ١٧٧٣ ثم صار أبو الذهب شيخاً على مصر من بعده .

وبنى شوقي مسرحيته على الجزء الأخير من هذه الحقبة . فبدأ بخيانة أبي الذهب لعلي بك وانتهى بوفاة علي بك وانتصار أبي الذهب .

وفي الفصل الأول يظهر علي بك ويتزوج آمال بعد أن يعجب بابائها وشمها . ثم يضطر إلى الرحيل إلى الشام ليعد عدته لمحاربة أبي الذهب ، تاركاً زوجته الجديدة حتى يعود ظافراً . ويدخل مراد بك الغاب ويحاول إغراء آمال فتصده عنها . ويكتشف مصطفى والد آمال أن مراداً ابن له قد باعه من قبل ، ولكنه لا يبوح بسرّه ، وإنما يكتبي بإبعاد مراد عن ابنته .

وهذا الفصل سليم من الناحية المسرحية ، إذ تقدم فيه أمامنا الشخصيات الرئيسية ، وتوضح بوادر الازمات ، وينتهي الفصل بمفاجأة . ويتخلل الحركة فيه بوادر أزميتين ، تتصل الأولى منهما بالموضوع التاريخي العام ، وتتصل الثانية بالموضوع الخيالي . ويندمج الموضوع التاريخي بالموضوع الخيالي اندماجاً يجذب انتباه الجمهور منذ البداية ، وتتخلل هذا الفصل بعض ألوان فكاهية لا تموق سيره وتمثلها الماشطة وجواريرها ، ويعتمد معظمها إمّا على التلاعب بالألفاظ ، وإمّا على المنظر الخارجي والصفات الفاخرة للشخصيات . ويتخلله أيضاً نشيد غنائي قصير لا يعطل سير العمل بشكل محسوس كما حدث في المسرحيات السالفة رغم قيمته الغنائية الخالصة . وينتقل المنظر في الفصل الثاني إلى مكاحيث تحمل شمس - جارية آمال إلى علي بك خبير

انقلاب أعوانه عليه ، ومحاولة مراد الاعتداء على زوجته . ويحاول سعيد الفتك بعلي بك بإيعاز من أبي الذهب فيفشل ، ويكشف لعلي بك عن حقيقة مجيئه ونوايا سيده . ويحاول قائد الأسطول الروسي التدخل في جانب علي بك . فيرفض علي بك الاستعانة بمن يخالفه في الدين والقومية . ويعد علي بك وحليفه الشيخ ضاهر العدة وحدهما لغزو مصر .

وهو فصل سريع الحركة يعتمد في التأثير على المفاجأة ، ويحرص على التطور الثنائي للتاريخ والخيال ، وتأثرها ببعضهما . وتمشى حوادثه مع روح العصر من محاولات الإغتيال ، والتعصب الديني والقومي ، كما تمهد أحداثه لحدوث الأزمة في الفصل الثالث . ويبدأ الفصل الثالث بعرض صور للحياة في عصر المماليك في مصر ، تقوم على القوضى والاضطراب والسلب والنهب واغتصاب الحقوق ، والفساد والظلمة ، والسير في ركاب المنتصر ونسيان فضائل المهزوم ، ونعلم بهزيمة الشيخ ضاهر والي عكا ، ويظهر علي بك جريماً ، فيكشف الياسرجي لمراد وآمال عن العلاقة بينهما ، ثم يموت ، ويعلم علي بك بهذه العلاقة قبل أن يموت كما يعلم بها أبو الذهب .

ولا تحدث الأزمة في هذا الفصل دون تمهيد لها في بداية المسرحية ، وإنما تتطور في نطاق الاحتمال ، ولو أن المناظر الأولى لا صلة بينها وبين التطور الدقيق للموضوع . وتحدث الهزيمة خلف الستار ، على أن العرض العام للفصول والمناظر يبين تقدم شوقي الكبير في التأليف المسرحي ، وازدياد خبرته بوسائله ، ويمتزج بهذا العرض التحليل الإنساني للشخصيات ، ولو أنه لم يبلغ بعد عمقاً وغوراً بعيدين ، وإنما ينحصر في التحليل الذي يدور حول معاني تتصل بمعاني الشعر الغنائي التقليدي عن قرب أو بعد .

وما زالت الشخصيات المسرحية بسيطة التركيب والملامح ، وتتركب من الأهواء التي انصفت بها الشخصيات المسرحية الأولى في مركب جديد . على أن لها ألواناً غير مختلطة أو متضاربة كما اختلطت وتضاربت في المسرحيات الأولى . ولعل مرجع ذلك إلى وضوح صورها التاريخية في ذهن المؤلف قبل أن يعمل فيها خياله .

فعلي بك بطل يجمع بين صفات نبيلة وعيب تنفذ منه المأساة إليه . وهو صورة متسقة منسجمة لأنطونيو وفرعون ، وهو أوفر من كليهما حياة لقربه من التاريخ القومي من

جهة ، وصلاته بالتاريخ التركي من جهة أخرى ، ويتصف علي بك بصفات النبيل وصفات الضعف ، وفي مقدمتها صفة الكرم .

فهو يقول لو كيله عن نفسه . -

أجل نحن أطعمنا الفقير ولم يكن له في قصور المترفين طعام  
ونحن أشبعنا ابن السبيل ولم يكن يبل له فوق الطريق ادم  
ونحن حضنا اليتيم نمسح دمه وآواه منا محسنون كرام  
زى الزاد مبدولاً وفي كل ساحة يتامى فعود حوله وقيام (ص ٣٨)

كما أنه مصلح اجتماعي حاول إصلاح التعليم وبناء المستشفيات والملاجيء فيقول .

ونبني فركنً للثقافة والحجبا يشاد وركنً للصلاة يقام  
ودار يوامى البؤس فيها ومنزلٌ تداوى جراحات به وسقام  
وزرق بالعجاء نأسو جراحها تقات على ساحاتها وتنام (ص ٣١)  
على أن ذلك قد أدى به إلى أمرين ، أولهما فقر الخزانة ، فيقول له وكيله :

إن الخزانة أصبحت بتذاك كالحجر الخرب  
الفضة انقضت وما قد كان من ذهب ذهب  
رمضان راح بنصفه والنصف راح به رجب (ص ٣٠)

وثانيهما استغلال أتباعه لطيبة خلقه وانفضاض أعوانه من حوله فيقول لبشير :

صبرت طويلاً يا بهير فما جلا ولا زال الصبر الجميل مصابي  
ولو أن رزئي بالغريب احتملته ولكن بأهلي نكبتني وعذابي  
يطاردني في الأرض من دب في يدي وربى في حجري وشب بيابي  
ومن طلب الدنيا بيأسي ومصطوي فلما حواها في يديه صطابي  
ومن عشت أبنيه وأمر ركنه فصير هدي شغله وخرابي (ص ٣٤)

ويكرر علي بك شكاته في أحيان كثيرة من المسرحية ، فيتذكر انقلاب أعوانه عليه

فيقول لبشير :

ولكن أمور قد جرت وحوادث بنقلة دنيا أو تبدل حال

خفاني من كان عند إشارتي      يصول بجاهي أو يعيش بمالي  
وعق الذي ربيت في حجر نعمتي      ووطأت أكتافي له وظلاي  
تألف أصحابي وأب شيعتي      علي وأغرى بالحروب رجالي  
لقد جئت بابن ليس لي فكأنما      أتيت بأفمي من سحق تلال  
تفرق عني الناس إلا بطانتي      ولم يبق حولي اليوم غير عيالي  
سأمضي وما عندي لهم إن تركتهم      سوى قوت أيام وخبز ليالي  
وقد زعم الناس الغنى في خزانتي      أتى من حلال تارة وحرام (ص ٣٨)

ونكاد نرى شوقي خلف هذا الحوار ، وندهس مدائحهم للبلوك وإشادته بأعمالهم بين ثنايا  
سطوره ، ونرى فيه أصداء لشكاة أبطاله السابقين في المسرحيات الأولى ، فنرى فيه ألوانا  
من شكاة أنطونيو وكليوباترة وحزنها وأسفهما على انقلاب الحظ ، مع أنه - على عيوبه -  
أقل اصطناعاً وتكلفاً من الصور الأولى للحوار ، وما زالت به بقية محاولة استثارة العاطفة  
عن طريق الشعر ، وما فيه من استرسال وإطناب في إنشاده ، لزيادة التوتر المسرحي .

ونكاد نرى في تطوره صفات النجم الآفل ، فهو يشعر بالخاتمة وهي تدنو ، وبه صفات  
من الخلق العربي الغهم الكريم ، والعطف على من حوله . فقد رفع آمال من مرتبة الإماء  
إلى مرتبة زوجة الوالي . ونعجب منذ البداية بشخصيتها الأبية ، ذات الروح الوثابة التي  
تأبى أن تعامل معاملة الرقيق ، فتقول لعلي بك :

سيدي غير شأننا بك أولى      هذه السوق لم تلق بمجلاك  
تعتري النفس أو تباع على الأرض      ولم يرض في السماء المالك      ص ٢٤

وهي جريئة صريحة لا تخشى أن تقول لآبيها أمام الوالي :

قف ، أنت عبد المال يا أبتى      تلقي البريء لأجل المال في النار  
لا سيدي . لا . آبي . لا تذكر أئمتنا      فلست مخلوقة للباع الهاري      ص ١٧

وهي فتاة ذات كبرياء وأتفة تقول لمراد حين يعرض بها كرقيق :

سيدي من عنيت ؟      قل لي بمن عرضت ؟

فيقول مراد :      أعني المليحة الحسناء

فتقول له . سيدي إننا حرائر ما زلنا .

أمام هذه الصفات لا يملك علي بك إلا أن يعجب بها ، وسيقول لها :

لك الله يا أمال أنت كبيرة وكل كبير النفس صوف يسود

فداؤك نفسي هذه نفس حرة وهذا إباء ما عليه يزيد ص ٤

ولا يملك إلا أن يتزوج بها .

على أنهما يتحركان في بيئة قوية فيها عناصر الشر والخديعة ، وتمددت فيها رسالهما .

فترى في أبي الذهب واليا يعرف كيف يصرف الأمور بالدهاء والخداع حيناً ، وبالمال حيناً

آخر . وهو رجل واقعي عملي لديه العناية تبرر الوسيلة ، وهو يقابل في ذلك علي بك الذي

أبي لاسترداد ملكه — الاستعانة بقائد الأسطول الروسي . ونهس هذه الصفات في

مواقف كثيرة يظهر فيها . فيقتل مملوك مملوكاً آخر أمامه لسبب تافه فيقول له :

لا ترع قد كان من حزب علي كفيثنيه فقول اليوم ما كان يلي

هيا اجملوا جنته هيا اذهبوا بالرجل ص ٩٧

ويخدع والي عكا ويراوغه فيتظاهر بالفوق عنه إعجاباً به ، بينما يدبر له في الخفاء وسائل

التخلص منه ويعلم ظاهر ذلك منه ويقول :

ذلك الغدر والماليك فيهم من قديم الزمان غدر وختل ص ١٠٩

وتبرز من صور الشخصيات صورة لوفاء والجرأة — حتى ساعة الهزيمة — في شخصية

الشيخ ضاهر والي عكا . فهو يجاهر أمام الوالي الذي ظفر بقوله .

أسروني ولو بقيت طليقاً .

محمد بك : ما الذي كنت صانعاً ؟

فيقول له : كنت تبلو

كيف أبني اللواء حول حلبني وأرم الصفوف إذ تضمحل ص ١٠٨

وتتحرك إلى جانب هذه الشخصيات صور أخرى لشخصيات ثانوية كالجلاب والماشطة

والجنود ومراد ووالي عكا ، وقد مست مسساً خفيفاً أبرز طبائعها العامة إبرازاً طفيفاً لم يحرمها

قدراً ما من الحياة .

وصحب تطور الحوادث والمخصصيات حوار يتصف بالصفة المسرحية في معظم أنحاء المسرحية ، سيما في المواقف التي يطعن فيها الشاعر إلى قوة تأثير الموقف والشخصية ، فيصير الحوار تعبيراً سهلاً طبيعياً لا كلفة فيه . على أن رواسب الاتجاه الغنائي ما زالت تلوح في بعض أماكن الحوار التي يحاول فيها المؤلف أن يضفي على خطورة الحادثة وشدة انفعال الشخصية تعبيراً غنائياً رقيقاً ، فيقوده إلى المبالغة والاسترسال ، ويظهر التكلف والحشو ، ويكشف شوقي المسرحي عن شوقي الشاعر الغنائي بشكل واضح . ومنجد صوراً لهذا الاسترسال بعد أن نتجاوز الأغنية الأولى التي يغنيها عشاق ، وفيها يذكر بلاده وهي تبدأ بقوله :

كوخ وراء الجبال مكس بالجليد (ص ٤)  
والنشيد الآخر الذي يغنيه حين يعقد علي بك آمال ويبدأ بقوله:

غداً يعقد للوالي على الحسناء آمال (ص ٢٩)  
فهما صورتان للنزعة الغنائية الصريحة ، في مسرحيات شوقي ، ويتميزان بما تتصف به أغانيه من تشبع بالموسيقى والعاطفة ، وقيامها بوظيفة غنائية خالصة في المسرحية ، ولا يتصلان بتطور الحوادث أو صفات الشخصيات أو يساعدان على تقدم حركة المسرحية ، فقد عرفنا أن شوقي جارى بذلك المسرح المعاصر ، وتأثر بميل الجمهور إلى ممتع الغناء واتبع مزاجه الخاص . على أننا سنلاحظ فيها قصراً وخفة في الأداء واتصاله - إلى حد ما - بالموضوع ، لا يظهرها بمظهر التكلف .

ولنصل بعد ذلك إلى صور هذه النزعة في حديث علي بك قبل أن يبارح قصره ويبدأ بقوله : -

سلام على قصر الإمارة والغنى واخوان سلطاني ودست جلالي (ص ٣٧)  
فهي قصيدة طويلة كرر فيها المؤلف ما قالتها الشخصية ص ٣٧ و ص ١١٧ من المسرحية ، وعيب مثل هذه الأحاديث الطويلة خلوها من الحركة المسرحية ، بحيث تتعب الممثل في الأداء وتنقل على أسمع الجمهور . ولنلاحظ أن وزن هذا الحديث وصورته هي التي اتخذتها كليبارة لحديثها الطويل قبل أن تنتحر وعن طريقها يحاول الشاعر إثارة جو الحزن والأسف

عن طريق العهر ، لا عن طريق الحركة المسرحية وتمثيل الحوادث تمثيلاً مباشراً .  
على أن مثل هذه الأحاديث لا تشيع وتكثر في هذه المسرحية ، كما شاعت وكثرت في  
المسرحيات الأولى ، وقلت بقدر واقتصر على الأحاديث السريعة الحركة ، المتصلة بال شخصية  
والحادثة ، وتشبهت بالحويوية واكتسبت صفة طبيعية ، رغم طولها أحياناً فتقول آمال لنفسها  
بعد أن طردت مراداً .

ويح لي ويح قد قسوت عليه وتجاوزت في المروءة حدي  
ما الذي استوجب الأمير وما أذنب حتى رددته شرّ رد  
ويح قلبي يحبه . كذب القلب وبعداً لحب إلف بعد

فهي إنسان طبيعي ، ولم يحاول المؤلف تجريدتها من تنازع العواطف ، ولم يحاول أن  
يصورها بصورة مصطنعة تتمشى مع قواعد الأخلاق ، ففي الحياة قد يغرينا الشر كما  
يغرينا الخير .

وآمال فتاة تزوجت بشيخ ، ويحاول مراد غوايتها ، وهو فتى جميل ، على أن عاطفتها  
الخلقية تنور لهذه الفكرة ، فتقول لنفسها :

هو مستهتر مشى على حجراتي وتناسى أمانة الزوج عندي  
لا . بل القلب شغله بمراد هو شغلي من الحياة وقصدي  
رب مالي أحسن نحو مراد شغفاً زائداً ولوعة وجد  
وحناناً كأنه رقة العشق جرى في دمي ولحي وجلدي

وتتضح في هذا الموضوع صورة للصراع بين الهوى والواجب ، حتى تغلب فيها  
عاطفة الواجب فتقول :

لا ورب الجلال والحق آمال ارجعي للصواب آمال جدي  
أنت من أمة تصون حمي الزوج وتقضي حقه وتؤدي  
ربي لا تجعل العلاقة إلا من سلام إذا التقينا ورد  
ربّ إنّ البلاء مني قريب وأرى حفرة وأخشى التردّي  
رب لا تقض أن أخون علياً كيف أهوى على هوى الزوج عندي (ص ١٨)



بل شعر المؤلف أن تغير العاطفة يستدعي تغييراً في التعبير ، فيصبغ عزمها وتصميمها  
بصبغة خاصة يتغير فيها الوزن والقافية ، فتقول آمال في نهاية الحديث :

لا . لا . رويدك يا آمال لا تنبي على الأمير ولا تجزيه طغيانا

واحمي حمى الليث في أيام غيبته إن اللبابة تحوط الغاب أحيانا

أما هو الزوج يرعى حق غيبته وتجمل الحرة الفضلى له هانا

لقد أقامك في محرابه ملكاً لا تجعلي الملك المهدي شيطاناً (ص ١٨)

ونستطيع أن ندس هذا التردد بين العاطفتين بتكرار بطرق مختلفة في الحوار ، وكأما  
شعر المؤلف بقوته فأطنب فيه بعض الإطناب ، وصنرى في هذه النزعة في النهاية صورة  
أبرغ من الصراع في نفس ليلى بين الهوى والواجب ، فقد صبقت صورته الأولى في  
شكل بدائي في كليوباترة ، وهي موزعة بين أنطونيو ومصر في أكثيوم ، وصنرى فيها  
حرصاً من المؤلف على جعل العنصر الخلفي المثالي يتغلب في النهاية.

ونفس مثل هذا الصراع في نفس علي بك في مواضع خاصة ، فيثور في نفسه صراع بين  
الضمير والواجب ، وبين العاطفة والشهوة إلى الأنتقام حين يقابله قائد الأسطول الروسي  
ويمرض عليه خدماته . فيقول علي بك لنفسه :

مالي قعدت وتركيا مقهورة والروس حولي يخطبون ودادي

أسطوهم بيدي وقائد معي سأصيب جندي عنده وعتادي

لا يا علي ، رويداً في الغضب ، إنئذ ما تلك خطة حكمة ورشاد

ماذا جنت مصر علي وأهلها إن الجناة علي هم أولادي

وفيه تتضح سمات الصراع السابق وتطوره في المسرحيات الأولى ، وفيها لا يكاد شوقي  
يخس بوجوده رغم تنازع عاطفتين قويتين متناقضتين في نفس أنطونيو وفي نفس كلباترة  
وفي حديث كل منهما قبل الفصل في أمر نفسه وإقدامه على الانتحار ذكر للوطن يمثل جانب  
الواجب ، وذكر للحبيب يمثل جانب الهوى . وقد ورد الصراع بشكل بارد متتابع لا حرارة  
فيه ، رغم وجود فرصة نادرة لتمثيله ، وإنهائه بانتصار الجانب الإنساني العاطفي ، أو  
الانتحار على أنه مهرب من هذا الصراع ، فيجيب المنظر وتحيا الشخصية .

وإننا لئرى كيف ثقل بيوت الحوار وتتحرك بسرعة ، وكيف يشجراً البيت الواحد أكثر من ذي قبل مسيراً بذلك منطق الحوادث ، ومنطق الشخصيات فتقل العناية به ، تكمل جوانب الحوار والبيوت والقافية ، وإيراد التشبيهات والمبالغات المصطنعة ، واشتراك أكثر من شخصية واحدة في الحديث في المنظر الواحد ، وتنوع المناظر في الفصل مع وحدتها العامة ، وعدم تفكك أوصالها . وزى فيها مفاجآت تتوزع في ثمايا المسرحية بشكل لا يخرج على المحتمل والمناسب ، كما في محاولة سعيد اغتيال علي بك ، ومنظر مقتل ميش بك ، وكما في المفاجأة الكبرى حين يكتشف مراد علاقته بآمال ، وفيه تجل الأزمة التي عقدت في بداية المسرحية ، وفي ثناياها عرض الموضوع التاريخي .

على أنه من المناسب للتمثيل حذف حديث لا يحتمل أن ينشده جريح يودع الدنيا ، فعلي بك الكبير قد جرح ، وهو مشرف على الموت ، وليس من المحتمل أن يخاطب مراداً خطاباً فلسفياً عن أسباب ضعف المهالك و حاجتهم إلى الاتحاد ، فذلك شوقي يبرز من بين شخصياته سافراً . ويحاول أن يستخرج العظة من التاريخ تشبيهاً مع أسلوبه الخلقى . ولكن هذه العظة لا تتضح إلا بعد تطور للحوادث وبعد انقضاء زمن طويل . وربما كان من المناسب حذف منظر الجند في عكا في بداية الفصل الثاني ، ففيه يستعرضون الحرب ومضارها وفيها يبرز المؤلف سافراً أيضاً ويدع شخصياته تتحدث عملاً لا يتصل اتصالاً رئيسياً بالموضوع ، وهو أقرب إلى الحشو منه إلى منظر من المسرحية .

على أن هذه المسرحية تميز تقدماً في فن شوقي المسرحي ، من حيث وجود عناصر المفاجأة والتهمك المسرحي ، وتطور الموضوع من عقده إلى حل ، ووضوح ملامح الشخصيات وسهولة الحوار ومرونته ، وتعدد لوحة الشخصيات . فإذا أسقطها في التمثيل بعد أن منلت لأول مرة عقب تأليفها ؟

يرجع ذلك إلى اختيار الموضوع من حقبة لا تتصل بتاريخنا القومي اتصالاً قوياً دائماً ، إذ يعرض أمام الجمهور صفحات عصر مملوكي ، حكام مصر فيه أجانب عنها ، وتعرض أمامهم ما استلزم تصويره في العصر من ولاة يتنازعون على الحكم من أجل الحكم ، ولا يتصلون بالشعب المصري اتصالاً قوياً . فقد كان ذلك نصيب محمد علي الكبير بعد ذلك

ببضع عشرات من السنين . وعرض المؤلف أمام الجمهور صوراً لبيع الرقيق وشرائه ، وصوراً للنهب والسلب والخيانة والعدو . بل صور المؤلف الشعب تصويراً غير عميق ، إذ صورته بصورة شعب جاهل يسير في ركاب المنتصر وينقلب على المهزوم ، رغم ما أسداه إليه من خير . ويكاد يجمع مؤرخو هذا العصر على أنه كان عصر هدم واستنزاف ، لا عصر بناء وإصلاح في تاريخ مصر . بل لا يقارنون به عصر آخر من تاريخ مصر في نزعة الهدم لانهاء البناء . وقد اقتصر شوقي على تصوير الملوك والحكام والقادة دون أن يجنح إلى تصوير حياة الشعب فيصور نفسه وآلامه وآماله ، ولكن حكم على ذلك منشأ شوقي وحياته . ولو عاش بين الشعب كما عاش حافظ ابراهيم — معاصره — لتغيرت وجهات نظره ، وأتيح لنا الاطلاع على مسرحيات من نوع آخر ، ولأقبل على التأليف إقبال المنافع من داخل نفسه ، تدفعه فكرة ، وتسيره عاطفة صادقة عميقة ، ولأنتج لنا مسرحيات تحمل طابع الحرارة والخيوع .

على أن الباحث لا يسمه إلا أن يرى في هذه المسرحية مناظر جذابة تجتذب الجمهور وجودة فنية تقدمها على المسرحيات الأولى . ففي نهاية الفصل الأول يرى الجمهور بوادئ الأزيمة بوضوح ، وتطورها السريع في الفصل الثاني ، وحالها في نهاية الفصل الثالث ، فلا يرتخي توتر اهتمامه بمتابعة المسرحية . ويرى فيها تقدماً فنياً في مناظر مهد لها في مسرحياته الأولى ، فيجتذب اهتمامه مناظر الصراع بين آمال ومراد ، وقد سبقه نظيره في مصرع كليوباترة بين هيلانة وحابي ، وبين قيس وليلى ، ويدور الصراع حول حب يعترض صبيبه حائل قوي . ويجتذب اهتمام الجمهور منظر الصراع بين علي بك وصعيد حين يكاد علي بك أن يقضي على خصمه ، وقد سبق هذا المنظر نظيره في المسرحيات الأخرى ، فهناك صراع بين قيس أو علي الأصح زياد تابعه وبين منازل ، وبين ابن عوف وبين آل ليلي . ويجتذب انتباه الجمهور الصراع الأكبر بين علي بك ومراد بك ، ويتوقع الجمهور انقلاب حظوظه وتمتزج المفاجأة الكبرى في النهاية بنوع من التهكم المسرحي . إذ يعلم الجمهور بالعلاقة بين مراد وآمال ، بينما تجهلها الشخصيتان المسرحيتان ، وقد سبقه نظيره في مصرع كليوباترة ، حين تحدث كليوباترة إلى أنوبيس عن حظوظ أنطوني و الجمهور ويعلم الجمهور أنه قد انتحر ، وله

نظيره في « مجنون ليلى » حين يتحدث بشر إلى قيس معزباً وهو يجهل أن ليلى قد ماتت ،  
بينما يعلم الجمهور ذلك . على أنه قد خط هذا الصراع بمهارة تقدمت خطوات على قدرة  
الشاعر في المسرحيات الأولى .

بل إن المسرحية لتترك في نفس الجمهور معنى أعمق ، ومدلولاً أبقى أثراً ، فقد يتصارع  
الخير والشر ويتغلب الشر أحياناً . وقد يفعل المال في النفوس فعل السحر فيشتري القلوب  
والضماير . على أن تلك القيم الخلقية لا تتحقق إلا في مجال اجتماعي خاص . وقد كان في المجال  
الاجتماعي في عصر المهاليك المضطرب ، ميداناً يجعل من الممكن تحقيق هذه القيم ، بل يجعل  
منها المثل الأعلى للناس .

فلئن عابت هذه المسرحية بعض العيوب العامة ، ففيها تقدم ملحوظ في فن هوقي  
المسرحي .

## الفصل السادس

### عنزة

بين مجنون ليلى وعنزة وشوقي صلةٌ روحية قوية . فالمجنون - كعنزة - شاعر يسير كل منهما طائفة الهوى . ويعتمد فنهما على الغزل في جوهره ، ويستمد كل منهما امتيازه من البراعة في إنشاد الشعر . على أننا نلمس في المسرحية الجديدة عمقاً في التعبير العاطفي للشخصيات ، وإبرازاً لألوان البيئة ، ووضوحاً لمعالمها ، واستجابة الشخصيات لهذه البيئة وفيها تخصيص يقابل العمومية في التعبير والاداء في المسرحية الأولى . ومنه نلمس في المسرحية الثانية حركة قد يبالغ في إظهارها الشاعر أحياناً ، وقد قلبت الحركة إلى حدٍ كبير في المسرحية الأولى . وموضوع المسرحيتين متشابه ، فهو صراع عاشقين مع حوائل . وبما تتحطم الشخصيتان في المسرحية الأولى لوجود حائل روحي قوي من التقاليد تتمسك به إحدى الشخصيتين ، وتنتصر الشخصيتان في المسرحية الثانية لعدم وجود هذا الحائل الروحي ، ويستطيع البطلان تحطيم الحوائل المادية المحسمة وهم آل عبلة . ومنه نلمس في حوار هذه المسرحية مرونة وتنوعاً وعمقاً لم نجده في المسرحيات الأولى .

وقد رجع شوقي ثانية إلى الأغانى يقرب صفحات البطولة فيه ، فاستهوى مزاجه ككاهن قصة شاعر آخر هو عنزة ، الذي اتصف بصفات البطولة ، وصار قطعة من الأدب الشعبي بما نسج حوله من أقاصيص الشعاعة . واتخذ من عنزة بن هداد الذي لقب بالعملاء لتحقق في شفقتيه ، بطلاً لمسرحيته وبني موضوعه على ما ذكره الرواة عنه ، من أن أباه احتضره لسواد بشرته ، ولأن أمه كانت حبشية ، وأبمه أبوه ، ثم ادماه حين أغارت بعض أحياء العرب على بني عبس وأصابوا منهم ، واستاقوا إبلهم ، فقبهم عنزة في جمع من عبس . وقال له أبوه . كرّ يا عنزة . فقال له : العبد لا يحسن الكرّ ، وإنما يحسن الخلاب والعمر .

فقال له أبوه « كرت وأنت حر » : وقيل إنَّ أباه ادماه حين أغارت عبساً على طي، وأصابوا منهم أنعماء. فلما أرادوا الغنيمة قالوا لعنترة « لا تقسم لك نصيباً مثل أنصبائنا لأنك عبد » وطال بينهم الخطب حتى كرت عليهم طي، فاعتزلهم عنقرة. قال « أويحسن العبد الكرت ؟ » فقال له أبوه « العبد غيرك » واعترف به فكرُّوا فاستنقذ النعم. واشترك عنقرة بعد ذلك في حروب داحس والغبراء، وفيها أغار على بني بنهان، واطرد لهم طريدة وهو شيخ كبير، وجعل يرتجز وهو يطردها. ثم تبعه وزر بن جابر النبهاني في فتوة، فرماه وقال : « خذها وأنا ابن سلمى » وتحامل عنقرة الرمية حتى أتى أهله ومات : ويذكر البعض أنه مات في حرب مع طي، بعد أن سقط من على فرسه، واختبأ في دغل فرماه بعضهم بسهامه. وقيل إنه مات وهو في سفر حين هبت عليه ريح من صيف فأصابته وقتلته. على أن هذه القصة قد امتلأت بما نسجه حوله خيال الأدب الشعبي من حوادث البطولة، وأنشد له المنشدون الرجز والفُحْر، وقصوا قصته في مجالس العامة. وصار مثلاً أعلى للعاشق الشجاع العفيف البدوي الجريء .

واستجاب مزاج شوقي لهذه القصة، واتخذها موضوعاً لمسرحيته صور في ثناياها البادية الجاهلية، وحياة الغارات والحروب والشعر والصيد. وصور ذلك في أربعة فصول، قسم فيها كل فصل إلى منظر، وكل منظر إلى عدد عديد من المشاهد التي تتغير تبعاً لظهور شخصية جديدة أو لتغير في الحوادث. وقد انتفع من هذا التقسيم في تنويع الحوار، وأقلع عن الاندفاع في تيار الشعر الغنائي والاسترسال فيه. ففي الفصل الأول يظهر عنقرة ويشكو هواه، ويمر عليه فتية من الحي يعلقون على شدة بأسه وضخامة جسمه، ثم يهتف هاتف بطولع النهار، وتُنشد فتيات الحي نسيده الصفا وهنَّ يملأن جرارهنَّ. ثم يظهر صخر إنه يسمى لخطبة عبلة، التي لا تريد بغير عنقرة بديلاً وتهوى صخرأ فتاة أخرى هي ناجية ويغير اللصوص فجأة على الحي فلا يتحرك عنقرة إلا حين يصل إلى مسامعه استنجد عبلة به، فيخلصها من أيدي اللصوص، ويشكو إليها هواه، ثم يدخل عبده حاملاً ما اصطاده عنقرة ثم يصطدم عنقرة بصخر فيدور بينهما حوار ينتهي بانصراف الأخير مهزوماً .

ويشبه هذا الفصل الفصل الأول من مسرحية مجنون ليلي، ففيه يتلخص الموقف،

وتظهر العوائق في صبيل حب عنتره وعبلة ، ويأس الجمهور بأس عنتره وقوته الجسمية وقوة صخر بيانه . وهو فصل يحدث فيه التأثير بالوسائل المسرحية بعد أن افتضرت في المسرحيات السابقة على الإلهاد والتأخييص ، ويرتفع الفصل نحو ذروة ثانوية يتوتر فيها ثم يحل ، على أن يترك العقبة الكبرى دون حل بعد ، ففيه مفاجآت ذاتية ، أهمها خطف عبلة ومداهمة الحلي ، وموقف الشك الذي يقفه عنتره من الدفاع حتى يخف لنجدة عبلة . وفيه حوادث تمثل تمثيلاً حياً مباشراً بدل أن كانت تقص وتحكى من قبل . وقد تعرض المؤلف لتصويرها بصورة عامة في مسرحيته السابقة وهي « أميرة الأندلس » ولعله لمس قدرتها على التأثير في نفس الجمهور ، وشهد لها رجال المسرح الذين استشارهم بقوتها . كما عني بإبراز صورة البطولة في عنتره ، وهيأت له الظروف التي يصير فيها محور اهتمام الجمهور .

وفي الفصل الثاني يخطب صخر عبلة بشكل جدي ، فيوافق أبوها على الخطبة ، ولكنه يشترط عليه أن يكون رأس عنتره صداقاً لها . وتستشار عبلة في أمر زواجها منه فترفض بعنتره بديلاً . ويعرض أبوها على الفور بعنتره ، وفي هذه الآونة يظهر عنتره وقد ساق أمامه إبلاً كانت متجهة إلى ملك فارس . ويلقي عبلة فيبثها هواه من جديد .

وفي هذا الفصل ، كما في مجنون ليلى ، يتجرك الموضوع نحو الأزمة ، وتبرز الحوائل ، ويصير نجاح البطلين مشكوك فيه . فيبرز منافس لعبلة كما ظهر منافس لقيس ، على أن احتمالات نجاح عنتره وعبلة في أمرها قوية . فالبطلان جثمان على تحقيق هدفهما ، مهما قام في صبيله من حوائل . ومعظمها يزول أمام القوة الجسمية ، وعنتره كفاء لأن يتغلب عليها . على أن فيه مناظر لم يكن هناك بد من تكرارها ، وهي مناظر لقاء عبلة وعنتره ، وما يحدث فيها من شكاة . فهي مناظر متحدة متجانسة في شخصياتها وموضوعها ، ويحتال المؤلف حتى تبرز بصورة مختلفة في أسلوب عرضها . ففي كلا الفصلين ينتهي المنظر بلقاء عنتره وعبلة ، وبدليل محسوس على شجاعة عنتره وبأسه وصيده وغنمه .

ويبدأ الفصل الثالث بظهور عبلة غيرى لشك في حب عنتره لها . ثم يقبل عنتره فيتحقق مما تجد وتقتنع هي بمدق عاطفته نحوها . ويحاول العبدان اغتياله ، فيصرخ فيهما دون أن يدير وجهه إليهما ، فيسقط أحدهما ميتاً ويفر الآخر . ثم يظهر في الحلي منافس

آخر لعنترة ، وهو ضرغام ، ويطلب الزواج بعبلة ، فيطلب منه الاب رأس عنترة صدافاً لها ، فيغضب ضرغام ويلوم والد عبلة على غدره . ثم يقابل عنترة مقابلة الحر للحر ويكشف له عن غرضه ، ويحكي له عما دار بينه وبين والد عبلة ، ويحتكم عنترة وضرغام إلى عبلة لتختار واحداً منهما ، فترضى بعنترة ، وتحدث غارة على الحي ، وبهذا ينتهي المنظر الأول . أما في المنظر الثاني فيقتل ضرغام ويقتل رستم قائد الفرس .

وتبدو في هذا الفصل مناظر مكررة لجأ إليها المؤلف ليطيل في مسرحيته . فضرغام شبيه بصخر ، ويلقى ما لاقاه صخر . ولا يفترق عنه إلا أنه عربي نبيل وخصم شريف . وهك عبلة في حب عنترة يبدو مصطنعاً قليلاً . ومنظر الصراع الآخر بين عنترة وضرغام وجيوش الفرس المغيرة ، منظر سبقت صورته حين خلس عنترة عبلة من المغيرين ، واضطر إليه المؤلف اضطراراً ليضع نهاية لشخصية ضرغام ، الذي اضطر إلى قتله لعدم ضرورة وجوده في المسرحية بشكل دائم ، كما يقتل قائد الفرس حتى تنتهي قصة الأبل التي ساقها عنترة . فهذا الفصل ليس بضروري جداً لتطور المسرحية ، وإن تمقص قيمتها إذا حذفت ويبدو غير طبيعي أن يموت عبدة من صرخة .

ونعود إلى تطور الموضوع الأصلي في الفصل الرابع . وفيه تقام الأفراح لصخر في حي بني طامر ، وتزف ناجية إليه على أنها عبلة . ثم يظهر عنترة ومعه عبلة الحقيقية في نهر من قومه . ويكشف عن حقيقة الأمر . وتقوم بينه وبين الجمع مبارزة يتغلب فيها عليهم واحداً واحداً . ثم يرغم عنترة صخرآ على التزوج بناجية ، فيتزوج بها غير كاره ، ويتزوج هو بعبلة . وبهذا تنتهي المسرحية .

وهذا الفصل هو الذي تحمل فيه الأزمة . والمفاجأة طيبة ، ولو أنه كان من المستحسن أن يمهدها بإظهار منظر يوضح ما فعله عنترة ، حتى يستطيع مساندة حوادث الفصل الأخير بشوق وانتباه ، لما فيه من تهكم مسرحي . ويعلم الجمهور صلماً بقوة عنترة الخارقة في النزال وقد تكررت أمامه صوراً كثيرة منه مما يجعله غير مدرك لقوته ، إذ فقد عنصر الجدة فيه على أن ما به من حركة ومناظر صراع وأفراح لا يفقده طرافته تماماً

والشخصيات في هذه المسرحية أكثر انسجاماً ووضوحاً في الملامح من شخصيات



المسرحيات السابقة ، وصار الشعر فيها تعبيراً طبيعياً في كلام عنتره ، ولم تفسد الحركة المسرحية بالاسترسال الغنائي كما حدث من قبل . وفي عنتره صورة للمثل الأعلى للبطل في الجاهلية ، والمثل الأعلى الشعبي . فهو بطل ضخم الجسم ، مهول القوة إلى درجة خارقة . وهو فصيح ينشد الشعر الذي ينصب في تيارين رئيسين أولها الغزل وثانيهما الفخر . ويتصف بصفات خلقية أهمها النبل والمروءة والشهامة . وهو بطل قد تقدم كثيراً على بطل مجنون ليلي ، وصار مركباً في شخصيته ومعقداً في عواطفه . وزال من قيس جانب الضعف ، فصار قوة وبأساً وهجاعة في عنتره وبقي منه جانب الاخلاص للهوى . وفيه بعض من حريز بطل الأندلس في أميرة الأندلس ، وهو صورة منه ، فهو بطل صراع وحرب وقتال . على أن قوته تبدو غير طبيعية في كثير من المواضع ، وقد بالغ المؤلف في وصفها وهول من شأنها ، فعنتره منتصر على الوحش والناس مهما كثر عددهم ، وصرخ مرة فقتل عبداً بعرضته . وتميل عبلة إليه لصفات الشجاعة والبيان فيه ، فيقول لها .

ليت افتتانك لم يكن بشجاعي وبنضاليها

(ص ٦) أو ليت حبك لم يكن لقصائدي ولنملها

وهاتان العنثتان هما محور شخصيته ، وتبرزان بوضوح في المواقف المختلفة التي يوجد فيها ، فقد اقتبست عبلة الكثير من صفاته ، وتأثرت به في الجرأة وقوة البيان ، وتظهر شجاعته حين تقابل اللصوص وتدافع عن نفسها ، فهي مسلحة بخنجرها دائماً ، وتقول حين يدهمها اللصوص :

خنجيري أين خنجيري اليوم مني هو ذا خنجيري تعال أعني

(ص ١٧) حط عفاني وحام عن قوس العزى ورد اللصوص عني

وتقول لعنتره حين يلقاها على قارعة الطريق وحدها :

(ص ٨٧) ربي معي وبعيري تحمي وهذا السلاح

وهي تعجب بعنتره من أجل هذه الصفات . فتقول له :

(ص ٣٨) كل يوم يقال عنتره أردى كميًا وقام عن خرمظام

وتصور مثلها الأعلى في الزوج بقولها :

أريد أجلاً شديدة القوى وصاعداً خشناً كجمود الصفا (ص ٧٢)  
وهو مثل أعلى شعبي أيضاً ، وتقوم خلبية في بعض العرب تدعوم للوحدة تحت لواء  
عنتره ببلاغة نادرة .

وهي تمثقر في صخر عكس هذه الصفات ، فتقول عنه لعنتره :

جبان ذليل ثجاء عساً وماءها يمرض للإفك العذارى ويفضح

فهي صورة من ليلي في حبها ، ولكن ليس فيها جانب تقليدي محافظ ، وكما يختلف  
عنتره عن قيس تختلف هي عن ليلي

ومالك والدها صورة من المهدي الذي يتمسك بالتقاليد ، إلا أنه ينقصه نبه وحبه  
لابنته ، ولا يريد أن يزوجها بعبد أحمود جرياً على سنة التقاليد ، ويسعى للغدر والفك به  
فيدس له العبدان ، ويؤلب عليه صخرآ ، ويحاول أن يؤلب عليه صرفامآ . على أن صرفامآ  
صورة للبدوي الشهم الكريم الذي يعترف بمزايا خصمه ، وهو غفيف في حبه ، شجاع  
يحترم عنتره لمثل هذه الصفات ، وينازله منازلة الشريف والحمر للحمر ، ويدافع عن عنتره في  
غيبته رغم أنه منافسه . ويقول لمالك حين يحاول إنارة غيرته :

لم لا أخافه ؟	تخاف وترجى في الرجال الفضائل
وإن ابن شداد وان ذاع بأسه	فتى ملء برديه عفاف ونائل
... لا لست حاصداً	ولا أنا للنار الآكولة حامل
أأحسد من يحيي العفاف بماله	ويأوي اليتامى ظله والأرامل
أأحسد من لا يعصم البيد غيره	إذا زحفت من أرض كسرى جحافل
أأحسد من لا يعصم البيد غيره	إذا افتقرت تحت الملوك القبائل ص ٩٧

وهو صريح يقول لعنتره ببساطة عن مقصده حين يسأله :

« جئت أخطبها » . فيقول عنتره . « ما أجمل الصدق لم يلبس بإنكار » (ص ١٠٢)

وحين ترفض عبلة الزواج به ، ويفار على الحمي ، ينصرف صرفام إلى ملاقة المغيرين

مع عنتره وهو لا يكتم له حفيظة . ويأتي حتفه في القتال .

وصخر صورة منافضة لعنتره أو صرفام . فهو جبان ، وحين يفار على الحمي يهرب ، فيقول

في أحدهما :

الحياة الحياة النجاة النجاة

(ص ١٦)

الفرار الفرار القفار القفار

ويخشى بأس عنتره فيقبل ناجية زوجها له وهو يقول :

قبلت يا ظلم إن قبلت طامر

(ص ١٣٦)

مرم بما شدت أنت هنا الأمر

ولقد انتفع شوقي بتلك الأقسام العديدة التي أدخلها في تقسيم الفصول إلى مناظر ، ثم إلى مشاهد صغيرة في تصريف الحوار . فزادت المرونة ، وقلّ الاسترسال الغنائي وظهر فيه لون الشخصية ، وعبر عن الموقف تعبيراً فيه عمق في العاطفة وصدق في التعبير . فعنتره شاعر يتحدث غزلاً وغزراً أو يفيض شعره بالحماسة . وقد يجمع بين هذه الصفات جميعاً في مواضع . يقول عنتره في بداية المسرحية :

سلي الصبح عني كيف يا عبل أصبح وأين يراني نجمه حين يلح

أفي خيمتي كالناس أم في بيوتكم أبت الخيام الشوق وهو مرح

أقبل أطناب البيوت وربما تلتفت من منهلة الدمع تسفح

أرى بوقوفي في ديارك راحة كما يستريح ابن السبيل المطرح

أبوك غرير القلب لم يعرف الهوى ولم يدر ما يأموه القلوب ويمرح (ص ١)

أحيد عن الساري لكي لا يريكم وأقعي كلاب الحي عني فتنبع

فيا عبل قد طال التناهي وظله متى بتدائينا الحوادث تسبح

إذا قارنا هذا الحوار من حيث صلته بالموقف والشخصية بحوار الأبطال ونحوها لنفسها في المسرحيات الأولى ساعة الانفعال العاطفي . لمسنا في هذه الأبيات تركيزاً في التعبير والتركييب وقوة الاتصال بهما أكثر من ذي قبل . وسنرى كيف تنوع الحوار واتخذ صورة أخرى ذات وزن وقافية وموضوع مختلف ، يمين إدراك الشاعر لعيوب الاسترسال في الحوار ، واعتماده على الشعر في التأثير ، دون أن يتصل بدواعي الموقف والشخصية . بل يحاول أن يخفي عجزه وراء صيل من الشعر المتدفق الذي يعبر عن نفسه

أكثر مما يعبر عن الموقف المسرحي . فيصعد عنقرة بعد حديثه إلى ربوة ويقول :

يا ليت حبك عبل لي حب القطة لشكلها

أو حب قبرة الصفا لألينها وخلقها

أو مثل حب نجبية مجنونة في ظلها

ليت افتتاك لم يكن بشجاعتى وبفضلها

أو ليت حبك لم يكن لقصائدي ولنبلها (ص ٦)

لقد انتقل شوقي من طور الذاتية في التعبير إلى طور الموضوعية فيها ، فابتدأ في إبراز الصور كما تترامى لأنفسها ، وكما تستجيب لدواعي البيئة ، وتلون بألوان العاطفة وتلك خطوة كبرى في تطور فن الشاعر صراها تبلغ ذروتها في مسرحيته الأخيرة . وعبر الحوار عن الشخصيات وألوانها ضعفاً وقوة ، وتجزأت بمحوره وأوزانه وتمددت قوافيه ، ولم يعد الشعر متماسكاً بإيرادها متجانسة . ويتضح ذلك في المناظر المديدة في أنحاء المسرحية حيث تكثرت الحركة ، كما في المنظر الذي يصور سقوط اللصوص على خيمة عبلة ، ومواقف الصراع والنزال ، وحين رأى المؤلف أنه لا مناص من حديث طويل ، احتمال على ذلك بتنويع القافية والبحر . وفيه يسأل أهل عبلة عن مكانة صخر بين قومه قبل أن يتزوج عبلة يقول مالك . -

مالك : أسيخوالي . أصحابكم شجاع فعبلة تبغض الرجل الجبانا

أحدم : كليث الغاب إقداماً وكرا إذا اعتقل المهند والسنانا

مالك : أسيخوالي . أصحابكم جواد فعبلة تبغض الرجل البخيل

أحدم : يكاد ندى يديه حين يرحي ينسى حاتم السمح المنسيلا

مالك : أسيخوالي . أصحابكم جميل فعبلة تبغض الرجل الذميا

أحدم : ألم تره . ألم تنظر إليه إذن لم تبصر الملك الكريما (ص ٥٣)

واحتال على إكسابه عنصر التشويق بإشباعه بالفكاهة التي تنبع من المبالغة في وصف خصال صخر ، وهو كما يعلم الجمهور ، من قبل يتصف بعكس هذه الصفات ، ولكن هكذا طبيعة الخاطبين . وسيتطور هذا الجانب الفكاهي ويتسع فيما بعد في المسرحيات الفكاهية .

وإذا نظرنا إلى الأناشيد الغنائية ، وجدناها تملون بلون الموقف ، ولا توجد لذاتها كما كانت من قبل ، ففي الفصل الأول يمهّد نشيد الفتيات حول البئر لظهور صخر وحدينه مهين وفي نهاية المسرحية يغني نشيد في حفلة عرس . وأتت الأناشيد خفيفة لفظاً وتركيباً ، وسريعة في حركتها . ومن الممكن استغلالها في توضيح جانب من البيئة الجاهلية . ولعلّ الشاعر قد استباح لنفسه حرية التعبير والتصوير ، فلم يخضع لمراجعته ، وسمح لخيماله بالاسترسال فلم يقتبس من شعر عنتره أو يتكلم عليه إلاّ في القليل ، وهو لا يكثر منه في هذا الشعر القليل الذي يأتي به . بل لم يتعد بضعة أبيات وردت في نهاية المسرحية في حديث عنتره وهي :

لم أنس ذكرك والرماح تسيل من درعي ونصبغ مشفري بالعندم  
(ولقد ذكرك والرماح نوافل مني وبيض الهند تقطر من دمي)  
فضيت اعتنق الرماح لأنها خطرت كأمر قدك المنقوم  
(وودت تقبيل السيوف لأنها لمعت كبارق ثغرك المنبسم) ص ١٢٢

وتشعبت فصول المسرحية ومناظرها بالمواقف التي تجتذب الجمهور وتسار ذوقه ، وفي مقدمتها مناظر العشاق التي لم تسكد تخلو منها مسرحية من مسرحيات شوقي ، فأحب طائفة عامة مشتركة في النفوس ، بل يعتبر البعض أنها محور الحياة ودوامتها . وقد لمست يد المؤلف هذه المناظر في مسرحياته السابقة ، وازدادت خبرته بتصويرها فأكثر منها في هذه المسرحية . ويرتفع في هذه المناظر مستوى شعر البطل ، ويستمد شوقي الوحي فيها من قدرته الغنائية وخبرته بمطالب الغناء وأنشاد الشعر الغزلي . وناس في شعر عنتره عمقاً وتخصيصاً لم نجدها في شعر العشاق السابق . وتكثر فيها أيضاً مناظر الصراع ، بل معظم هذه المسرحية قائم على صراع حي خارجي ، وقليل من الصراع العقلي . وهو يتجمع ويتفرق في ثنايا المسرحية حينما يلتقي عنتره خصوماً ، وحينما يريد الشاعر إظهار جانب الشجاعة والبطولة فيه . وقد قادت هذه المظاهر الشاعر إلى المبالغة والتهويل في إبراز هذه الصفة في البطل . فهو أبدأ منتصر يفتك بأعدائه ويتلاعب بهم كما يتلاعب اللاعب بقطع الشطرنج . وقد اختفت الأزمة إلى حدّ كبير في ثنايا الشجاعة والبأس الجارف ، ولا يشعر الجمهور بقاق

على مصير البطل بعد أن شاهده في منظرين من مناظر صراعه . وحبذا لو اقتصرنا هذه المناظر على المنظر الأخير الذي يصارع فيه عنتره رجال فارس ويردي فيه قائدهم . ووجه اهتمامه قليلاً إلى تحويل الموضوع من تطور خارجي للحوادث إلى تحليل داخلي للشخصيات بحيث يلمس الجمهور فيه نوازع البطل من هوى وعزم يسير حركة الموضوع ، ويبرز الأزمة والحل ، ويمثل العمل تمثيلاً دقيقاً .

ولكنه شيطان الشعر الغنائي الذي كان يجتذب شوقي وهو يصور شخصياته وأحداثه فيصرفه عن التعمق في تحليلها ، وإكسابها صفة التخصيص فيميزها بين أفراد نوعها ، وحدابها إلى الغاية بمجودة الشعر فاتصل بنفسه أكثر مما اتصل بقلوب شخصياته . على أننا نانس في هذه المسرحية غاية ما وصل إليه فن شوقي في تحليل الشخصيات والحوادث ومساررة الموضوع لطباةمها ، وظهور ألوان البيئة فيه إلى حد غير شخصياته ووضع ملاحظها إلى حد كبير قياساً إلى أفنه في مسرحياته الأولى .

ولم تمثل هذه المسرحية مرات متعددة كما مثلت بعض مسرحيات شوقي رغم احتمال نجاحها لصلتها بالمثل العليا الشعبية وحياة العامة من ناحية ، وجودة شعرها من ناحية أخرى . وربما رجعت معظم أسباب ذلك إلى تطابها الأنواع خاصة من الممثلين وأنواع خاصة من الممثلات وأدوات كثيرة تنصل بالحياة العربية الجاهلية ، وأدوات تستعمل في مواقف الصراع المختلفة . وربما رجع ذلك إلى تأخرها الزمني في المسرحيات التي ألفها الشاعر . على أنها أقرب المسرحيات العربية تمثيلاً للحياة العربية وفتوة المعيشة فيها . وتصوير مثلها العليا ، سواء من جانبها الاجتماعي ومثله العليا من قتال وهجاعة ومروءة ، أو جانبها الأدبي من إنشاد الشعر الرفيع . وبتجوير غير عظيم في بعض المناظر والاستغناء عن بعضها يمكن للمخرج إخراج مسرحية جيدة متماسكة منسجمة .

## الفصل السابع

أميرة الأندلس

مسرحية نثرية

هذه هي المسرحية الوحيدة التي كتبها شوقي نثراً. أوحى بموضوعها إليه - فيما يرجح - زيارته لإسبانيا عقب الحرب الكبرى الأولى حين نفي إليها. فبعد أن ألف مسرحيتين متصلان بالتاريخ المصري القديم : وهما مصرع كليوباترا وقبيز ومسرحيتين متصلان بالتاريخ العربي وأبطاله الشعراء : وهما مجنون ليلي وغنتره ومسرحية تتصل بتاريخ مصر في عهد المماليك وهي علي بك الكبير أتجه الى ذلك الركن العربي الذي وصلت إليه الحضارة الاسلامية . فكتب مسرحية نثرية عن الأيام الاخيرة لبني عبّاد في أهيلية قبل غزو المرابطين لها .

ويأتي ترتيب هذه المسرحية في التأليف بعد علي بك الكبير ، كما يضعها مؤرخه . وتدل الدلائل الأدبية بها على صحة هذا الوضع . فقد امتزج بالموضوع التاريخي في مسرحية علي بك موضوع غير تاريخي اتصل به وتطور معه وانتهى بعده . على أنه لم يندمج معه اندماجاً كلياً ، ويتصل بحوادثه اتصالاً وثيقاً إلا في هذه المسرحية . فقد ماير الموضوع التاريخي الرئيسي موضوع خيالي واندمج فيه وحرك حوادثه وأكسب نهايته صبغة تنفق ومجراه .

وقد حدا الشاعر إلى ذلك عاطفته الخيالية الشعرية ، وسعيه إلى التخفيف من وقع الكارثة التاريخية . ويدور الموضوع الخيالي ، كما دار في مسرحية علي بك الكبير ، على عاطفة الحب ومحوره لقاء العشاق وقيام حوائل تحول دون تحقيق آمالها حتى تهياً ظروف اللقاء ويتحقق

الأمل . بينما سار الموضوع التاريخي سيره الأصلي دون أن يحور فيه الشاعر إلا في نهايته الخيالية ، وقد اتصل الموضوعان ببعضهما اتصالاً موفقاً منتظماً خلال الفصول الخمسة التي تنقسم إليها المسرحية . ففي الفصل الأول تقص بثينة على أتباعها خطورة موقف أخيها في قرطبة ، وخطورة موقف أبيها في أشبيلية . كما تذكر قصة لقاءها بحسون التي التقت به في سوق الكتب . وبهذا ينتهي المنظر الأول . أما في المنظر الثاني فيقتل المعتمد رسول ملك الاصبان لقتله . وفي المنظر الثالث تزيل بثينة خصاماً طاراً بين أمها الرميكية وأبيها المعتمد ويقدم لنا هذا الفصل ، على تعدد مناظره ، الشخصيات الرئيسية ، ويخلص لنا الموقف ويبين بوادر الأزمات ، وبداية الاتجاهات التي منتهجها الحوادث ، وتشعرنا بصور من اليأس الذي يسود البلاط ، وتضعف من الأمل في حل هذه الأزمات . ويعتمد هذا الفصل على التصوير التاريخي لحياة الملك وأهله ، وانحلال ملكه وكرمه وقوته اليأسة أمام ملك الاصبان فهو يقتل رسوله ، وهو يعلم أنه لن يستطيع مقاومته .

وتتضح أحوال المجتمع المضطربة في الفصل الثاني ، نرى فيه صوراً للحروب الداخلية والاضطرابات الاجتماعية ، نرى حريز بطل الأندلس ، وشقيق ملك الاصبان أميراً له ، ونعلم أنه حمل معه كنوز طليطلة في سرج حائل . ولا يخفى حريز أمره ، ويسطو بعض اللصوص على الخزان بعد أن يخذروا القوم ، إلا واحداً كان صائماً ، ويكون السرج العاطل من نصيبه ، فيعثر على الجواهر في داخله فيهنوز بها .

ويتسع الفصل الثاني لإبراز الحياة في العصر ، وفي ثناياه يعثر ابن حيون على الكنز ، وهذه بداية تطور الموضوع الخيالي ، وعلى نتائجها تتوقف نهاية الموضوعين معاً . وبينما لا يوجد في الفصل الأول أزمة أو مفاجأة قوية ، إذ يعتمد معظمه على العرض والتفاصيل وتقديم الشخصيات ، يمتاز الفصل الثاني بما فيه من حركة في الموضوع ، ومفاجأة يرتفع الفصل إليها ، وتجذب انتباه الجمهور رغم أنها تبدو غير محتملة الوقوع ، إذ تحدث بطريق الصدفة البهجة . ولكن لم يقصد شوقي إلى تصوير موضوع يتطور تطوراً داخلياً وإنما يجعله يتطور تطوراً خارجياً ، فيرى عوامل تخضع للصدفة ، بل كثيراً ما تتخلل أصاليب القصة أصاليب العرض المسرحي .



وفي الفصل الثالث ينتقد ابن حيون ، صاحب الكنز ، أبا حسون من الإفلاس ، ويبني له على بيته الذي أو شك أن يبيعه ، ويكتشف حسون أن زائر هو ابن غصين وهي بنت المعتمد ، ويبادلها حباً بحب .

وهكذا يتحرك الموضوع الخيالي في الفصل الثالث ، وتبدو فيه حركة وحياء ، وتظهر فيه مفاجاته وأزماته الصغرى ، فهو جيد من الناحية المسرحية . على أن عيوبه هي عيوب الفصل الثاني ، وهي اعتماد الموضوع على عنصر الصدفة في حل أزماته . وليست الصدفة قانوناً شاملاً للحياة ، وإنما تخضع الحوادث في الحياة العسادية لعناصر السببية ، ومن الشخصيات وطبائعها تتجه الأعمال والأفعال .

وفي الفصل الرابع يجتاح ابن تاغفين أشبيلية ، ويمزل المعتمد ، وينقله سجيناً هو وأسرته إلى قلعة بأغمات ، ويستبيح رجاله المدينة وهكذا يرجع في هذا الفصل إلى الموضوع التاريخي ، الذي بدأ في الفصل الأول ، وتتطور حوادثه تبعاً للحقائق التاريخية ، وهو فصل أقرب إلى نهاية المأساة منه إلى نهاية الملهاة .

على أن الشاعر ، يجمع في الفصل الخامس بين الموضوعين ويصلهما ليخفف من حدة تأثير نهايتها . ففي المنظر الأول يعثر والد حسون على بئينة عند قائد مغربي ، ويخلصها منه ويهرب بها مع ابنة حسون . وفي المنظر الثاني تقصد الجماعة « أغمات » حيث يقيم المعتمد الأسير مع أهله . وفي المنظر الثالث تفاجئ بئينة أهلها بظهورها ، وتقصر على القوم قصتها ويوافق المعتمد على تزويجها من حسون . ويظهر ابن حيون ويهب المعتمد ثلث ثروته وحسون ثلثاً آخر مع بئينة ، ويبقى له ولأبي الحسن الثلث الثالث . وبذلك تنتهي المسرحية وهذا الفصل فصل المفاجئة الكبرى التي يظهر فيها ابن حيون . على أن عيبه هو عيب الموضوع عند شوقي بشكل عام ، إذ تتطور الحوادث تطوراً خارجياً في الموضوع الذي ابتكره الشاعر ، وتكثر به عناصر الصدفة بل تتحكم في تسييره . والموضوع القوي يتحرك حركة منسجمة تتضح فيها الأسباب والنتائج ، وتتصل اتصالاً قوياً ، وتبرز الأعمال صائرة لأمزجة الشخصيات وصفاتها .

وهذه الشخصيات عامة في تركيبها ، وهي أقرب إلى الأنواع منها إلى الأفراد المتمايزة

الملاح في النوع الواحد . فالمعتمد ملك عربي شاعر يشعر بشعور العربي في غضبه وكرمه وشجاعته . وهو شاعر استهوت قلبه فتاة جميلة بشعرها فتزوجها ، وقد أقبل على اللهو اقبالاً ضيع ملكه . وبثينة ابنته فتاة فيها من كليوباترة حبها للأدب والعلم ومن آمال فضيلتها ، ومن ليلي هواها ، على أنها أقربهم جميعاً للحياة ، وهي - كأماها - أقرب إلى خلق أفراد الشعر ، فقد ورثته عنها ، وفيها من أبيها حبها للعلم . وابن شاليب صورة لا بأس بها لليهودي الذي يفقد كيافته في سبيل المال ، وبقية الشخصيات الخيالية متصفة بصفات عامة ، فابن حيون متدين كريم ، وحسون وأبوه كرماء مهذبون ، وفيهم جميعاً صفات العرب من حب للهو والأدب والمروءة والشجاعة ، وهي صفات العربي وقد عبر عنها شوقي تعبيراً قوياً ذاتياً .

وقد كان هدف شوقي على ما يبدو هو العناية باللغة أولاً وآخرأ أكثر من عنايته بالتحليل والتصوير للشخصيات . وقد اتجه الشاعر في أواخر حياته إلى استعمال السجع ، وهو أسلوب وسط بين الشعر والنثر - في أفكاره وأصاليه . فتعبيراته مقسمة تقسيماً موسيقياً لوحظ فيه حسن الصياغة ، وعباراته تدور حول التشبيهات والأخيلة البديعة . فجانها الجمالي متفوق على جانبها العلمي التحليلي المنطقي .

ولم تخل المسرحية من آثار أسلوب شوقي المنشور في كتابه هذا ، ففي حوار المسرحية بعض السجع ، سيما حين تشدد عواطف الشخصيات ، وحين يطول الحوار ، فيحتال شوقي على تخفيف وقعها على الجمهور ، وتسهيل مهمة الممثل ، بإيراده بالسجع على أن المؤلف لم يكثر معه وظلاً أسلوب الشاعر من حيث الأداء واضحاً ، فهو يطنب في تفصيل الفكرة الواحدة في الحوار الواحد ، ويعبر عنها بطرق مختلفة تختلف فيها التشبيهات وتبزن الموصفي تقول الأميرة ( ص ١٥ )

« يا ويح أبي لقد نظرت إليه وهو في قصر السوسان الضيق الصغير بقربة فوجدته كئيباً متمملاً ، كأنّ تلك السقوف المنخفضة لم تكن تليق برأسه العالي ، وكأنّ تلك الحجرات الضيقة لم تنسع لعينه السماحة . وكأنما كان يرى الزهراء أولى بأن تقله ، وأجدر بأن تظله ، وهناك دنوت حتى صرت خلفه . . . » .

وهذا مثال آخر من قولها: (ص ١٦)

« ملك جديد أضيف إلى ملك الغبيلية . ما أصغر المضاف والمضاف إليه ، أنظر ابن عباد إلى العرش كيف صغر ، وإلى الصولجان كيف قصر ، وإلى الملك كيف اختصر ، وتأمل الحكم في قرطبة كيف رد اليوم بالمعتمد ، ومجلس الناصر كيف شغل بابن عباد . »

وهذا مثال ثالث من قول المغربي . (ص ٨٢)

« ولكني مزعم سقراً شاقاً بعيداً . وما يدري ما وراء الغربية من النجاوات ، وما يدري نفس بأي أرض تموت . » وقوله (ص ٨٢) ما أنا بالمساوم ولا بالرجل الذي يلتمس الفوائد لنفسه من مصائب الناس ، ولكني جئت أخطب إليك الدار ، وأجعل مهرها وما أقدر أنا لا ما تقدر أنت ولا الناس . »

ومثال آخر من قول ابن حيون (ص ١٠٨ - ١٠٩) .

« إعلم أيها الملك أن هذا الضيف الذي نصرته ونصرك ، وحالفته وحالفك ، وقاتلت معه قتالاً يمتدح حديث الدهر هو أهل لأن يقدرك ... وأنصح لك أن لا تولىء الأرقم سريرك وأن تقطع السيف قبل أن يقطعك ، وأن تقبض من فورك على ضيفك فتسجنه ولا تطلقه ، حتى يأمر جنوده بمغادرة الأندلس بره وبجره ... » .

وحين يطول الحديث لاحتوائه لقصته يستمرسل المؤلف في الحديث ، ويحاول أن يكسوه بالعبارات البليغة ، قالبالإضافة ، من رصانة الألفاظ إلى ارتفاع الأملوب ، وصيلة المؤلف للتخفيف من عبء النقل المسرحي لهذا الاطناب الغوي . والأمانة على هذه الأحاديث التي تحكى عن الحادثة دون أن تمثلها تمثيلاً مسرحياً كثيرة ، فبعض أحدهم على الملك قصة أبي الحسن وإفلاسه (ص ٣٤) وتذكر بثينة قصة حب أبيها لأبها بشكل لا يخلو من تكلف (ص ٥٢) ويتص أبو القاسم قصة حبه لزوجة لستمد ، وتركها إياه (ص ٥٨) . وعيب مثل هذه الأحاديث الطويلة أنها لا تؤدى الغرض الذي وجدت من أجله ويضغف التأثير المراد بها لعدم تصويرها بالوصيلة المسرحية المناسبة ، فالجمهور يضيق ذرعاً بالأملوب الخطابي ولا يتابع الحوادث بعقله ، وإنما يتابعها بحواسه وعواطفه أكثر من متابعتها بعقله ، والوصيلة إلى ذلك بالتصوير المسرحي التمثيلي للحوادث لا بالحكاية عنها . ويشهر الجمهور

بسرعة بهذا العيب ، ويعمل هذا النوع من الحديث ، فيفقد قيمته ومدلوله الذي توخاه المؤلف بالرغم من بلاغة تعبيره .

على أنه من الانصاف أن يقرر قلة مثل هذه المناظر التي تعتمد على الحوار وحده في المسرحية ، فإذا استثنينا الفصل الأول الذي تلخص فيه الأزمات بوسائل القصة ، ترى معظم مناظر المسرحية الأخرى وقد صور فيها الحوار سهلاً سريعاً ، واللغة مجزأة لا تناسب ذلك الانسياب اللغوي الذي لمسناه في الفصل الأول . بل ترى الفصل والمناظر وقد انسجم تركيبها ووضحته الأزمنة فيها ، ثم تلتها المفاجأة . ومن هذه المناظر الجذابة مناظر لقاء حسون وبثينة المتكرر حتى يكشف حسون حقيقتها وحقيقة عواطفها نحوه ، وفيها شبه من مناظر لقاء العشاق في المسرحيات الأولى . ومن هذه المناظر الجذابة مناظر الصراع والأبطال ، وكثيراً ما يحكى عنها ، إلا أنها تصور تصويراً تمثيلاً في الفصل الثاني ، حين يبرز حريز ومعه بطرس الأسير وتتمهد هذه المناظر لمناظر الصراع في مسرحية عنتره ، بل يمتنع فيصير محور موضوع المسرحية ، ومحور شخصية عنتره ، ومن هذه المناظر الجذابة تلك المناظر الكثيرة التي تنطور تطوراً منتظماً نحو المفاجأة ، وفي نهاية كل فصل من الفصول الأخيرة يتحرك الموضوع نحوها ، والجمهور على علم بتطورها ويزيد من اهتمامه بها ما فيها من تهكم مسرحي .

ولولا الاسترسال اليبلاغي الذي يوازي الاسترسال الغنائي في المسرحيات الغنائية السابقة والتطور الخارجي لحوادث الموضوع ، حيث تتدخل فيه عوامل الصدفة لا كتملت جوانبها . على أن هذه المسرحية ، رغم رقي لغتها تصلح للتمثيل بتعديل بسيط في بعض مناظرها واختصار الحوار في بعض الأماكن ، والافتصار على تلك المناظر التي تستعرض الموضوع استعراضاً تمثيلاً ، وهي كثيرة بعد الفصل الأول .

على أنه ينبغي أن نشير إلى اتساع في ناحية من نواحي فن الشاعر ، وهو الجانب الفكاهي . فقد اعتمدت الفكاهة في مسرحياته المحزنة على شخصية محترفة ترسل الفكاهة وقد عساه لون المأساة مساً خفيفاً . ففي مصرع كايوبترة يقوم أنشو بذلك ، وفي مجنون ليلي يقوم بشر بهذه الوظيفة في بداية المسرحية ، وفي هذه المسرحية يقوم مقلص بذلك .

على أن الشخصية الفكاهة ذات حدين ، إذ تنقلب عناصر الفكاهة فيها إلى صورة من صور التهمك المسرحي المتسع الأفق ، فهي أداة للضحك والبكاء . فأنشو في نهاية المسرحية يبكي عندما ينقلب مصير القصر وأهله من فرح إلى حزن ، وبشر يصير وسيلة حزن في مجنون ليلي ، فهو رسول موت ليلي إلى قيس ، ومقلاص يعلم أنه صديق الأميرة ولكنه صديق من أجل صفات لا يسر هو منها كثيراً . ومقلاص يرسل العظة في الفكاهة ، ويطلق السخرية مخفية وراء ستار مكائنه كضحك الملك . وهذه الشخصيات المحترفة تفتح قلبها للجمهور على حقيقته ، وتكشف عن السانية عواطفها . وتجدر الإشارة إلى جانب الفكاهة الذي يكشف عنه مقلاص في هذه المسرحية ، وهو أوسع جوانب الفكاهة في المسرحيات التي ألفت من قبل ، وتنبأ بما سيؤلفه الشاعر بعد ذلك من ملامح عورها هذا الجانب المضحك للحياة . وصنرى امتداد هذه الناحية في الست هدى .

ولم يتبع شوقي تأليفه في المسرح النثري بعد هذه المسرحية ، ولعله لمس صعوبة هذا النوع من التأليف المسرحي . فالشعر أداة التعبير عن العواطف ، ومن السهل الوصول إلى نفوس الجمهور عن طريقه . وقد عولجت مواضع الاصرصال الغنائي فيه بالغناء المسرحي ، ولعله أدرك قصر النثر عن تأدية هذه الوظيفة ، فهو أنقل على السمع ، وأصعب في الإنشاد من الشعر ، إذ ينقصه عنصر الموسيقى ، ويبدو تشبعه بالعاطفة مصطنعاً .

ويرى بعض النقاد أن الشعر هو الوسيلة المناسبة للتعبير عن العواطف ، وإن النثر يعبر عن الأفكار العقلية المنطقية العادية الصالحة لللمهاة .

وقد اجتذب موضوع هذه المسرحية أقلام بعض كتاب القصة المنشورة ، فاعتمد عليه علي الجارم بك في قصة «شاعر ملك» (عدد ٦ من سلسلة اقرأ) وقد أخذ حوادث القصة من المصدر الأول وهو تاريخ المقرري في كتابه «فتح الطيب في غصن الأنداس الرطيب» ومن المرجح أنه قرأ مسرحية شوقي ، ووجد في موضوعها قابلية للعرض القصصي ، واتساعاً للتصوير والتحليل ، فكتب قصة منسجمة متسعة اللوحة ، صور فيها جوانب العصر ، ونفسيات الشخصيات ، تصويراً تفوق على تصوير شوقي إلى حد كبير .

## الفصل الثامن

الست هري

ملهاة

لاول مرة في مسرحيات شوقي نرى مسرحية تنبع حوادثها من شخصياتها ، ويتطور موضوعها من طبائع هذه الشخصيات وأمزجتها في إنسجام لا حشو فيه ولا امترسال . ولم يكن ذلك نتيجة تطور في فنه ، ملاحظة الجمهور والوسائل المسرحية للاتصال به ، أو ترتيب الفصول والمناظر والمفاجآت والأزمات ، وإنما يرجع إلى اتجاه الشاعر إلى الحياة يستمد منها الوحي والإلهام في التشخيص والتصوير . ففي الحياة لمس الشاعر الناس يحبون أفراداً كالجزر في بحر متسع ، لكل فرد ذاتية ، وملوك تتفق مع هذه الذاتية . ومن هذه الذاتيات ينتج سلوك يستطيع الكاتب المسرحي الفذ أن يصوره في مسرحية توضح فاحية من نواحي السلوك الإنساني كما تظهر في هذه الذاتية ، وتلك ظاهرة هامة أساسية في تطور فن الشاعر ، خلف فيها التاريخ والتصوير لشخصيات أدركها وأحس بها إحساساً عالياً دون أن يتجاوز في تحليلها إلى ما وراء عناوين التاريخ وأوصافه العامة التي لا تميز فرداً عن فرد أو شخصية عن شخصية .

وماضت شخصيات هذه المسرحية حول شوقي في حي الخنفي بالسيدة زينب ، حيث طاش حقبة من الزمن ، وتلك صور من الحياة في أواخر القرن الماضي في هذا الحي الشعبي ، وأنامه تزخر بها المسرحية وتحيا فيها الشخصيات . لقد وصل الشاعر أخيراً إلى مفتاح الأدب المسرحي ، وهو الإنسان كما يعيش جده وهزله ، وكما يوجد في بيئة يستجيب لها ويسلك فيها والحياة زاخرة بالصور الإنسانية ذات المدلول الطريف العميق ، يجلوها الكاتب وينقيها ويحركها في عالم خيالي إلى نهاية تيمماً لطباعها وسلوكها ، فتبرز صورة مصغرة للطبيعة البشرية

وطلمها أمام الجمهور ، بارزة المعاني واضحة السمات ، تشخيصاً وتصويراً .

فقد عرض شوقي في مسرحيته ، قصة صيدة مزواج حريصة ، تزوجت بعدد من الرجال الذين أتوا إليها طمعاً في مالها ، رغم أنها عجوز كبيرة الجسم ، ومات أزواجها قبلها واحداً في أثر الآخر ورتتهم هي .

ففي الفصل الأول تستعرض السيدة مع جاريتها أزواجها التسعة الذين تزوجتهم ، وكل زوج ذو شخصية وطبع مستمد من الصور التي وجدت في الحياة الواقعية . وعرضت لمهنة كل زوج ورأيها فيها . ثم يحضر آخر الأزواج ، وهو محام مفلس مكير فيسبها ويريد إكراهها على إعطائه النقود . فترفض إعطائه شيئاً فيحاول أن يستعمل العنف فيشير عليه كاتبه باستعمال الحيلة ، ويذهب هو إلى سيدته فيخبرها بأن زوجها على وشك الإفلاس ، وقليل من المال يصلح حاله ، فترفض السيدة وهي نائرة لإهانة زوجها لها ، وتثور ثورة المحامي ، فتستغيث السيدة بنساء الحارة فيحضرن ويضربن المحامي ، وتطلقه السيدة إذ أن عصمتها بيدها ثم تطرده .

وفي الفصل الثاني تزوج رجل ديني ضخم الجثة ، وتعرض صفاته أمام الجمهور عرضاً فكاهياً تصف فيه حركاته وصكاته ، ويستدين الزوج أملاً في تسديد ديونه من الميراث ، وفي الفصل الثالث تموت الزوجة ، وتلوح بوارق الأمل أمام الزوج فيتملقه الناس ويفد المعززون . ويترحمون على المتوفاة ، ومنهم الفقهاء واللصوص والفقراء الذين اتخذوا العزاء مهنة لاشعور فيها ولا إخلاص . وتقضى الوصية في النهاية ، ويقرأ القوم فيها أن الزوجة قد وهبت بعض ثروتها لقبور الرصول ، والبعض الآخر للخدم والجارات ، فيمسك الدائنون بالزوج ويتناولونه بالضرب .

ومثل هذا الموضوع ناجح على المسرح ، ففي الفصل الأول تعرض اتجاهات الحوادث وتقدم الشخصيات ويلخص الموقف وتصور بوادر الأزمة . وفي الفصل الثاني يتحرك الموضوع نحو الأزمة ، وفي الفصل الثالث تحدث المفاجأة الكبرى والانتقال المسرحي . وتتسع اللوحة لتصوير نماذج من الشخصيات الحية وتعرض عرضاً أو تمثيلاً مسرحياً ، وكلها مستفاد من الحياة وتنبض بها ، وتكاد تلمس في كل منها ممة خاصة مميزة

تكسبها الحياة والقوة ، ونشعرنا بأننا نحس بوجودها ونلذسها كما نلذس الشخصيات التي راها حولنا ، وتعيش فيما بيننا بل في أعماق نفوسنا بعض منها .

فالبطلة سيدة جاهلة عجوز ، تعلم أن الناس تسمى إليها لما لها ، فهي حريصة عليه لانقرط فيه ، وإنما تمني كل من حولها من جارات أو خاديات أو أزواج بما ستهب له في الوصية ، دون أن تبذل له شيئاً . وهي سيدة كسائر النساء ، يتقدم بهن السن فلا يعترفن بالزمن ، فالسيدة هدى زادت على الأربعين ، ولكنها تزوجت أزواجاً تسعاً ، زوجاً زوجاً ، وما زالت في العشرين . وتكاد تزعج حين تفاجأ بتحديث عن عمرها . تقول السيدة لزينب الجارة :

الست : أنت يا زينب الوفية بالعهد .

زينب : ولم لا أفي وخيرك عندي

نحن من أربعين عاماً على خير جوار بين اثنتين وود

الست : لا بل العهد لا يزيد على الـ عشرين خلي صاحبه لا تعدي

اصمعي زينب اصمعي يا صديقتي لك هذا الدبوس

زينب : لي أنا

الست :

أنا أعطيت كل صاحبة شيئاً وأنصفت في الوصية جهدي (الفصل ١- ص ١)

ولعلها تخشى جاراتها وتخشى أقاربهم وتهكمهم على تعدد زواجها رغم كبر منها . فنقول :

يقولون في أمري الكثير وشغلهم حديث زواجي أو حديث طلاقي

يقولون أني قد تزوجت تسعة وأنا وارت التراب رفاقي

وما أنا عزيريل وایس بما لهم تزوجت لكن كان ذلك بمالي (١- ص ٢)

وتستعرض في ثنايا حديثها قصة هؤلاء الأزواج استمراراً يصورهم تصويراً جيداً من ناحية ، ويكشف عن نفسها من ناحية أخرى ، فنذكر ما أعجبها فيهم ، وتبين ما تهوي لساء العصر في أزواجهم من زوايا . وهي أوصاف تحترقها الفكاهة التي تتبع من الشخصيات وطاداتها الشاذة عن المألوف في السلوك الاجتماعي ، فأول الأزواج مصطفى .

حين يمضي نظنه نخلة المرج ماشية



ولحبة سوداء مكاوية مسدورة  
رحمة الله عليه لم يكن يطلب مالي  
لم يكن يعنيه من ذلك سوى قبض الإجارة  
مات فكدت أموت حزناً وكان عمري عشرين عاماً  
ثم تزوجت بعد خمس فنذا يرى فعلتي حراماً

فهو زوج غير مادي . ولذا وافقها عليه . أما الثاني فقد كان مفلساً سيء الملوكة  
تقول عنه :

وزوجي الثاني علي ما كان بالصالح لي يا ليتني لم أقبل  
ذاك لمالي اختارني واخترته ماله  
ما كان إلا مفلساً وقعت في حباله  
يرحمه الله وكان ذاك بجزر وكان إن يقعد وإن يقرم بجزر  
وإن مشى تخرج أصوات آخر

يرحمه الله لقد عشنا معاً من الصنن الصاخبات أربما ثم مضى لربه لا رجماً  
رحمة الله عليه جن بالنسل جنونا  
ثم لما مات ما خلف لي الأديونا  
ومات لم تبكه عيوني وكان عمري عشرين عاماً  
ثم تزوجت من سواه فنذا يرى فعلتي حراماً  
وزوجها الثالث صمدة جن بما لها لا بها ، وكان قدراً تصفه فتقول :

وكان إن تنخها أرسلها الى السماء فلمت تدري ما رما  
وكان يحط رجلاً فوق رجل ويسرح فيهما يده طويلاً  
ويخرج من أصابعه خيوط من الأوصاخ يبردها فتبلا

وكان الرابع أديباً لم يعجبها وهي المرأة الشعبية التي تهوى في زوجها دخامة الجسم  
والقوة والبأس ، ولا تهتم بما يقوله عن بناء شخص أو هدمه ، على أنه .  
كان إن أفلس لا يسألني إلا ريباً

فهو فنوع طيب .

وزوجها التالي يوزباشي مقاصر مكير لم تمكث معه إلا ثلاث سنوات . وطلقته ولم يزل منها عشرون عاماً . ثم تزوجت بموظف لم ينظر إليها وإنما نظر إلى حليها وذهبها والزوج التالي فقيه أعجبت به لأنه أدبها وأخضعها ، ورأى تراباً طالقاً بجهتها فظنها أطلت من النافذة فضربها فأعجبت بغيرته عليها . على أنها كرهت منه اهتمامه بالها ، ثم تزوجت بمقاول اشتغل في الحجارة والجير ، وعاشت معه طامين ثم طلقته ، وزوجها الأخير محام طائل مكير ، وبعده يتحرك الموضوع في هذا العرض المكتظ . ورى فيه شخصيات تذكرنا بشخصيات الشاعر الانكليزي تشوسر في قصته « حجاج كاتبري » وفي كلا العرضين نرى شخصيات عديدة تفصح عن مهنها وماداتها افصاحاً فكاهياً .

وإذا انتقلنا من هذه الشخصيات الى شخصية المحامي وتابعه نرى المحامي شخصاً يسب ويصخب ويلعن وهو يرتقي السلم سكراناً فيصيح يدعو زوجته بقوله :

أأنت بومتي هنا ؟

الآن يا جيزة الحى أريك من انا

ولم ترد عليه فيقول :

هدى هدى أين هدى أين العجوز البالية  
أين مضيت بومتي أين ذهبت خفتي  
خدك ضفطان قد أسننا وأذناك عقربان من قنا  
وحاجباك والخطوط فيهما كدورتين اكتظتا من الدما  
وبين عينيك نفاً وجفا عين هناك خاصمت عيناهنا

وهكذا في زوجها الثاني الربني ، ثم في شخصيات المعزين من أهل الحى قالفهاء الذين امتهنوا تلاوة القرآن كحرفة تدر المال ، ومن المعزين النصوص الذين يترحمون على الفقيدة ، ويسلبون أدوات القهوة ويدسونها في جيوبهم ، والمتملقون للزوج الذين يتوددون إليه دون معرفة سابقة حتى اذا ما فضت الوصية انقلبوا شامتين .

ونلن في هذه المسرحية خضوع الحوار خضوعاً يكاد يكون تاماً للحوادث

والشخصيات . فيقل فيه الاصرمال الغنائي والحشو في المناظر والفصول : وإنما يندمج مع الموضوع والشخصية في وحدة مؤتلفة . ولن نلمس فيه ذلك الحوار الطويل الشبيه بالقصيدة المتحدة في البحر والقافية ، وإنما نلمس مرونة قوية جداً في إدارته ، وتنوع بحوره وأوزانه تبعاً لموضوع الحديث أو اختلاف العاطفة ، دون أن تفقد الشخصية المتحدة ميزاتهما ، أو تنغير معالمها . ففي بداية المسرحية تلخص الست هدى علاقاتها بأزواجها وحياتها معهم في حديث طويل على الجمهور ، لا يحس بطوله لأنه يعبر تعبيراً مناسباً عن الموقف ولا يحس بملل من الشعر فيه إذ تختلف البحور والأوزان ، بل تحترم الحوار عناصر الفكاهة المتتابعة المتلاحقة التي تنبع من الموقف والشخصية بدل أن كانت تنبع من التلاعب بالألفاظ في المسرحيات الأولى :

ولم يعد في المناظر والفصول حشو لا لزوم له . وإنما تتتابع الفصول الجذابة الممثلة بالحياة والحركة فلا يرتخي توتر اهتمام الجمهور ، فيسر الجمهور برؤية الشخصيات الشعبية الشاذة ، وتصطدم أمزجتها فيثور من ذلك الضحك . ومن ذلك المنظر الذي تلتقي فيه الست هدى بزوجها ويتشاجران فتستغيث بنساء الحارة وتستعين بهن على طرده ، ومن ذلك وصفها لأزواجها ، ومن ذلك الانقلاب النهائي في نهاية الفصل الثالث حين يكشف الموقف عما لا يتوقعه القوم ، ومع ذلك يتمشى مع مجرى الحوادث السابقة ويتفق مع احتمالات تطورها ، ففي كل موقف من هذه المواقف عنصر فكاهة .

على أن هذه الفكاهة قد نبعت من منابع مختلفة . فبعضها ينبع من أزرجة الشخصيات التي فيها ناحية شذوذ وتصرف معظم الشخصيات الرئيسية بالمرآة واطهار خلاف ما تبطن . فالسيدة بخيلة حريصة على المال ، وهي عجوز لا تعترف بكبر منها . والحامي يلوم زوجته على قبحها وهو مفلس ثمل — والأزواج والمدزون كلهم مرآون يتظاهرون للسيدة بالحب والتودد ، بينما هم في الواقع ، وكما تعلم هي يحبوز مالها . وتلك أرق عناصر الفكاهة في المسرحية لصفاتهما العقلية . يلي ذلك مناظر تنبع منها الفكاهة لاصطدام الشخصيات ، على شذوذها ، اصطداماً تستعمل فيه وسائل خارجية عن الشخصية والحادثة فتثير الضحك . وهذه الوسائل تستعملها الملهة الرخيصة . وتكثر في المسرحية في مناظر الاحتباك حين تستعمل الزغال

والمكانس وتنطلق فيها الألفاظ المضحكة المثيرة التي تطلقها الشخصيات الرخيصة .  
على أن هذا لا يمنع من أن هذه المسرحية هي درة إنتاج شوقي في الملهاة ، وخير  
مسرحياته جميعاً في سبك الموضوع والقدرة على التشخيص وإدارة الحوار إدارة مسرحية ،  
فقد ابتداءً فن شوقي في المسرحيات الأولى بمحاولة الاجادة في عرض فصول الموضوع ، ثم  
سعى الى إكساب الشخصيات لوناً طاماً ، وانتهى باختراع الحوار لها في مسرحيته الأخيرة .  
وبقي عليه أن يتدرج في رفع القيمة الفنية لمسرحه فيتطور معه من مسرح خارجي لسير  
الحوادث الخارجية إلى مسرح داخلي يسيره التطور الداخلي للشخصيات . ولم يمهل القدر  
شوقي للتأليف المسرحي فيما بعد إذ لم يتمم مسرحيته التالية وهي « البخيلة » التي اعتمد  
موضوعها أيضاً من الحياة المحيطة به . لقد وضع المؤلف في النهاية يده على مفتاح التأليف  
المسرحي ، وهبط من المسرح الغنائي المترف الذي يرتفع إليه العامة والجمهور ، إلى الجمهور  
يعطيه صوراً لا حياة من حوله ، تعرض عرضاً مسرحياً شائقاً .

## الفصل التاسع

### المسرح بعد شوقي

أعقب وفاة شوقي حركة منسعة الأفق في الترجمة والتأليف المسرحي . وتأثرت الترجمة بالتأليف والتأليف بالترجمة . وأعيدت ترجمة المسرحيات الغربية وتوخي المترجم الدقة والرق الأدبي في ترجمته . وقد عكف على ترجمة هذه المسرحيات أعلام انقطعت لها ، ومن بين هذه المسرحيات المترجمة ما يأتي

١٩٣٣	عام	أحمد الصاوي محمد	ترجمها	لموليير	طرطوف
١٩٣٣		خليل مطران	»	لكورني	صنا
١٩٣٣		صبري فهمي	»	لبانثيل	جرنجوار
١٩٣٥		طه حسين	»	لرايين	أندروماك
١٩٣٣		محمود معلوم	»	لموليير	البخيل
١٩٣٣		ابراهيم رزقي	»	لشكسبير	لير
١٩٣٣		»	»	»	ترويض النمرة
١٩٣٣		»	»	لايسن	عدو الشعب

وتمتاز الترجمة الجديدة بأمانة لم تتوفر في التراجم الأولى على أنه من الواضح أن التراجم الجديدة لم تستهوا الجمهور كما استهوت التراجم التي عربت لتلائم ذوقه - ولم يكن رقيقاً دائماً - ولم يتذوق الترجمة الجديدة إلا الخاصة من المنقذين . ويزداد هذا الجمهور المنقف زيادة بطيئة ، وبازدياده يزداد عدد من يعني بالقيم الفنية للمسرح . وقد زاد اتصال مصر بالثقافة الغربية بعد الحرب العظمى الأولى ١٩١٤ - ١٩١٨ ، وقوي عقب الحرب العظمى الثانية ١٩٣٩ - ١٩٤٥ .

وكانت نتيجة ذلك أن انتشرت كتب تعنى بالتمثيل والممثلين ، عملية ونظرية ومنها مجلات « المسرح » لمحمد عبد المجيد حلي و « المسرح المصري » لاسماعيل وهبه . وكتب محمود خليل كتاباً عن فن التمثيل ١٩٢٤ ، وألف مسرحية «سلامه وسلى» وهي تمثيلية غنائية تصور أخلاق العرب وعاداتهم . وكتب عثمان حمدي سنة ١٩٢٧ كتابه « في عالم التمثيل » وترجم « هملت » لشكسبير و « الملاحات القمضية » استوارت وشنج . وأصدر محمد تيمور كتابه « حياتنا التمثيلية » وفيه أرّخ فيه للمسرح المعاصر ، وألف مسرحيات مثل عبد الستار أو الهاوية . وألف توفيق الحكيم « سر المنتحرة » و « نهر الجنون » و « رصاصة في القلب » و « الخروج من الجنة » و « أمام شباك التذاكر » ، ونشر مقالات عن المسرح لتوجيهه . وقد جمع بعضها في كتابه « تحت مصباحي الأخضر » . وبدار الكتب مسودة لكتاب « مفكرة في التمثيل » لحسين شفيق ، تعرض لتاريخ التمثيل في الشرق والغرب .

على أنه لم يسلك مسلك شوقي في التأليف المسرحي الغنائى أحد من الكتاب من بعده مباشرة . وإنما اتجه المسرح نحو التأليف المسرحي الثري بشكل عام ، ويمثل هذا الاتجاه بوضوح الامتداد توفيق الحكيم . ثم ظهر بعد شوقي بنحو من خمسة عشر عاماً كاتب نهج منهج شوقي في كتابة المسرحية الغنائية ، وهو عزيز أباطه باشا ، فألف مسرحيته الأولى « قيس وابني » وقد مثلت في دار الأوبرا الملكية في نوفمبر عام ١٩٤٣ ، وألف مسرحيته الثانية ، التي مثلت بالأوبرا أيضاً عام ١٩٤٥ .

وبين المؤلف الجديد وبين شوقي شبه قوي لا يخفى ، فقد ابتداء كل من الشاعرين حياته الفنية بالتأليف الغنائى ، فكما ألف شوقي « الشوقيات » ، أخرج عزيز أباطه ديوانه « أنات حائرة » ، ثم اتجه كلاهما إلى المسرح ، وابتداء بكتابة المسرحية التاريخية الغنائية .

وقد اطلع المؤلف الجديد على مسرحيات أوروبية ، كما اطلع على مسرح شوقي . وتدل الدلائل على أنه قد استفاد مما وجه إلي شوقي من نقد ، فاستطاع أن يتلافى ما وقع فيه شوقي من نزاق إلى حد كبير . وقد أدى اتعاله المباثر رجال المسرح إلى عنايته بأمس المسرح والتشخيص وتمثيل الحوادث تمثيلاً مباشراً ، وبرز تطور الموضوع نحو الازمة ثم حلها ، وللشاعر الجديد حساسية وإرهاق في المشاعر يمكنه من تصوير منابع الحزن تصويراً عاطفياً

رقيقاً ، وقد ظهرت بوادر هذه الحساسية ، وقدرته على التحليل النفسي ، وألوان عواطفه المشبوبة ، وقدرته على تصوير العواطف والأهواء في ديوانه الأول .

وقد ساعد على ذلك ما حدث له في حياته الخاصة بوفاة زوجته . وأثار ذلك نفسه إلى التعبير الفني عما يجيش بنفسه ، ووجد في الأدب مخرجاً . فليس الشعر لديه ترف وزينة ، وإنما هو تعبير صادق لعواطفه التي أذكتها حوادث حياته الخاصة . وإنما لنفس ذلك في المواقف المسرحية التي يظهر فيها محب محروم ، أو هوى متقد ، أو ذكرى وشكاة وحسرة على صعادة فائتة .

وحذا المؤلف حذو شوقي في إحياء تراث الأدب العربي فألف مسرحيته الأولى « قيس ولبنى » التي تشبه من وجوه كثيرة مجنون ليلى . على أن المؤلف اتسكاً على رواية أخرى إنسانية محتملة الحدوث والتطور . وهي على تشابهها في بعض المواقف والشخصيات قد اتجهت اتجاهها صحيحاً يتفق ومطالب المسرح . فقسم مسرحيته في فصول خمسة ، عرض فيها قصة قيس بن ذريح مع ابني التي أحباها وتزوجها ، ثم أرغمه أبوه وأمه على تطلقها ، فتلفت نفسه ، وتزوج غيرها وتزوجت غيره وهما على حبهما ، ثم التقيا ثانية وتزوجا من جديد . وصور الموضوع عن طريق شخصيات واضحة المعالم والسمات ، ترجوله البراعة في التعمق في تحليلها وتعميقها . ففي الفصل الأول تتحدث لبنى مع جارتها عن أخبار قيس ويتحدث والدها ابن حزم عن شؤون السياسة ، وفي النهاية يقبل قيس ومعه ابن عتيق ، الذي يتوسط له من قبل الحسين لدى آل لبنى ، فتقبل الوصاية ويتزوج قيس ولبنى . وفي الفصل الثاني يمرض قيس ويبل من مرضه ، وتبدأ بوادر الأزمة في الظهور ، فيظهر والداه صخطهما على لبنى التي استأثرت به ، وتحتج الأم بأنها لا تنجب نسلاً ، وما يزال الوالد والوالدة بولدهما حتى يطلق زوجته كارهاً . وفي الفصل الثالث يشرذم قيس في البادية وترحل لبنى إلى ديار أهلها ، وقيس يشهد رحيلها بقلب متصدع . وفي الفصل الرابع نلص الحب في نفس العاشقين ما زال قويًا ، ويهدر دم قيس ثم يعفى عنه ، وتعلم لبنى في النهاية بزواجه . وفي الفصل الخامس يلتقي قيس ابن الملوح بقيس ابن ذريح ويلتقي بهما ابن عتيق ، ويقابل الجماعة زوج لبنى الجديد ، وهو كثير بن الصلت الذي يشتري منهم مهرًا ويدعوم إلى

خبائه . ويحس العاشق إحساساً غامضاً بلقائه بلبنى ، يلتقي بها ويمعاتها وأماتيه ، ويشوهد  
مجنون لبلى وابن عتيق لقيس لدى كثير ، وما يزالان به حتى يحكم لبني في الأمر ، فتكسب  
عن مكنون عواطفها ، فيطلقها زوجها ، ويلتقي العاشقان من جديد .

فقد قسمت الحركة المسرحية ووزعت في فصول خمسة متصلة ، ولا يفاجأ الجمهور  
بمنظر دون أن يلدس بوادره من قبل ، وتسير الحركة بانتظام في كل فصل ، كأن كل فصل  
مسرحية صغيرة تتطور نحو أزمة صغرى وتحل وتحوي في نهايتها بوادر الأزمة التالية ،  
ويحرك الموضوع ويتطور تطوراً طبيعياً إنسانياً محتملاً في الفصل الثاني والثالث حتى  
يبلغ الأزمة الكبرى في الفصل الرابع ، وتحل الأزمة في الفصل الخامس . وهكذا يرى  
موضوعاً ذا قيمة إنسانية خالدة يتطور نحو أزمة تحل بمالم نلسه في مسرحية شوقي بوضوح  
وزرى سمات شخصيات المسرحية واضحة المعالم ، ولو لم تكسب التعميق والعمق  
الفني بعد . ولبنى عاشقة نلستها حية وتشعر بلحجات نفسها ووحدة عواطفها . والأم تشعر  
بشعور الأم نحو ولدها الوحيد ونحو زوجته التي تنافسها في حبه وتغار منها وما تزال  
بابنها حتى يطلقها ، وعزّة فتاة صريحة متفككة تعرف ما تكنه نلستها صديقتها ، وتحاول أن  
تحمله مزاحاً . وقيس عاشق موزع بين أهله وزوجته ، يحميه ذلك الصراع الدائم في نفسه ،  
ويكاد يحطمه ولا يستطيع منه مهرباً ، حتى تتدخل شخصية أخرى لتنقذه . ونلستها في ذريح  
والدقيس حنان الأب على ولده ، وضعفه أمام زوجته ، وطاعته لما تشير به . وملاك صورة  
من منازل في مجنون لبلى ، على أنه صورة أقرب صدقاً إلى نماذج الحياة البشرية في  
غيرته وضعفه وحيرته وسلوكه . وتسير حول هذه المجموعة مجموعة أخرى من الشخصيات  
الثانوية ، كطارق ومطيع وقيس بن الملوح ، وكثير ، فترى فيها كائنات حية على ضيق  
مجالها . ففي هذه اللوحة نماذج حية قصد الكاتب إلى تصويرها وتحليل نفوسها تحليلاً دقيقاً  
منابراً ، ولم يدفمه عن ذلك الاسترسال الغنائي الذي اجتذب إليه فلم شوقي ، فزلت قدمه  
في مواضع كثيرة عن الطريق السوي إلى التأليف المسرحي .

ولا نفس في الحوار حشواً واسترسالاً قصد به الشعر لذاته وإنما هو حوار يقتضيه  
الموقف فهو قصير حين يوجد التوتر النفسي والمفاجأة ، وهو طويل حين تحس الشخصية



ويحتاج الموقف إلى التنفيس العاطفي دون اطناب مغل وتدخل الحوار أغانٍ متصلة بالموضوع وملونة بلونه دون أن تقسد تطوره وحركته .

وَألف المؤلف بعد ذلك مسرحية ثانية هي « العباسة » عرض فيها لقصة البرامكة والزواج الصوري لجعفر والعباسة ، وتحوله إلى زواج غير صوري ، والمؤامرات التي تدبر للبرامكة حتى تودي بمحتمهم ، وإنا نانس في هذه المسرحية التي مثلت ولم تطبع بعد ، صفات فن الشاعر كما ظهرت في مسرحيته الأولى .

على أن الحركة المسرحية الظاهرة لا تتضح ولا تتوفر في كتاباته كما تتضح الحركة المسرحية النفسية ، بل يوجد من المناظر ما يكاد يدور حول الحوار النفسي الخالص . ومن الشخصيات ما لا تحمل عواطفه تحليلاً عميقاً معقداً ، وإنا نرجو من شاعرنا ، وقد مهدله شوقي الطريق بتكليف الشعر للمسرح ، وبعد أن استطاع هو أن يتقن توزيع العمل المسرحي في الفصول والمناظر ، ان يكثر من المشوّقات والمفاجآت والحركة التي تزيد المسرحية حيوية ، فنحن نعيش في الحياة بإدراكنا وعواطفنا وأعمالنا ، وكل من هذه النواحي متصل بالنواحي الأخرى ونتاج عنها . ونرجو لشاعرنا ألا يتردد في أن يختم مسرحيته بنهاية مفاجئة إذا لزم الأمر ، فقد اضطرّ في المسرحية الأولى أن يساير عاطفة الجمهور ، لينهي المسرحية نهاية صارّة ، فتأتي بما لا يتفق وحياة العرب وما لا يساير منطق الحوادث .

ولم لا يذهب شاعرنا إلى الحياة الواقعية ويضع يده على ما يكتظ فيها من صور حيّة رائحة ، وفي الحياة ألوان من آلام الناس وآمالهم وترهاتهم ونزواتهم ، والناس في الحياة يعيشون أفراداً متمايزة ، معقدة مركبة ، فليعيش شاعرنا بيز أفراد الشعب وليحي حياته إذا أراد لنفسه مسرحاً إنسانياً خالداً ، يحمل لواء رسالة كتاب الانسانية الخالدة .

## خاتمة

على أن مسرحنا ما زال في بدايته . ويتعرض لمنافسة الخيالة لرخص أسعارها ووفرة إنتاجها . وتحاول الدولة أن تعين فرق المسرح وتشجع مؤلفيه ، ويحاول النقاد أن يرفعوا من شأنه في كل مناسبة في الصحف والمجلات . ولا غرو فهو فن أكثر تمثيلاً للحياة ، وإشباعاً للنفوس ، وهو يمثل الحياة تمثيلاً حياً بأبعادها الثلاثة ، مما لا يتوفر للخيالة . ولكن المسرح فن شعبي ، منبعه نفوس الناس ، وموجه إلى الشعب ، فلم يذهب كتابنا إلى بطون التاريخ ويتكلمون عناء ومشقة في استخراج موضوعاتهم وإحياء شخصياتهم ، وأمهم ميدان الحياة فسيح ، إن في الرجل العادي ، وفي الحياة اليومية لما سي وملاهي توحى بالمبدع . فليعش كتابنا بين الناس ، وليحيوا حياة الناس ، وفيها ما فيها من آمال وآلام ، وليتغنوا بالنفس الإنسانية الخالدة إن أرادوا لفهم خلوداً . ولئن صار لنا مثل هذا المسرح الشعبي ، فلسوف نتركه ينمو ويتأصل .



مراجع

١ - المسرح الاوربي :

- a - Theory of Drama : A. Nicoll  
b - European theories of Drama : B. H. Clark.  
c - Dramatic values : C. Montague.  
d - Tragedy : A. Thorndike.  
e - Principles of comedy and dramatic effect : Fitzgerald.  
f - A history of literary criticism in the renaissance : J. E. Spingarn  
g - Poetics : Aristotle ( translated by Butcher & Bywater) .

٢ - المسرح المصري القديم :

- ١ - على هامش التاريخ المصري القديم . عبد القادر حمزة باشا ج ٢ ص ١٧ ( طبعة دار الكتب المصرية عام ١٩٤١ )  
ب - الادب المصري القديم . سليم بك حسن ج ٢ الفصل الأول ( مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر . ١٩٤٥ )  
ج - مذكرة في التمثيل . حسين شفيق : مخطوطة بدار الكتب  
٣ - ظواهر مسرحية في الادب العربي المصري : -  
١ - فجر الاسلام : الاستاذ أحمد بك أمين ج ١ ( لجنة التأليف )  
ب - صهاريج اللؤلؤ : السيد توفيق البكري . فصل الوقفات في العادات .  
ج - المواعظ والاعتبار : المقرئ ج ٢  
٤ - المسرح المصري الحديث : -  
١ - حياتنا التمثيلية : محمود بك تيمور ج ٢ ( الاعتماد سنة ١٩٢٢ )  
ب - مجلة المسرح . محمد بليغ - السنة الأولى  
٥ - مسرح شوقي :  
١ - شعراء مصر وبيئاتهم ١ للاستاذ عباس محمود العقاد .  
ب - قميز في الميزان .  
ج - اثني عشر عاما في صحبة أمير الشعراء للاستاذ محمد عبد الوهاب أبو العز .  
د - أبولو : عدد خاص عن شوقي عام ١٩٣٢ .  
هـ - حافظ وشوقي . طه حسين بك .  
و - المقتطف : نوفمبر وديسمبر ١٩٣٢ : مقالات للاستاذة إسماعيل مظهر ، ووصفي صادق الرافي ، وصاحي الجريديني .  
ز - مسرحيات شوقي : ( الست هدى : مخطوطة )

## فهرست

	صفحة
٤ مقدمة — المسرح الأوربي : المسرح اليوناني . المسرح الروماني . المسرح في العصور الوسطى . المسرح في عصر النهضة . المسرح الكلاسيكي والرومانتيكي .	
الدرامة الحديثة . النقد المسرحي	
١٢ الباب الأول ١ — ظواهر مسرحية في الأدب المصري القديم : اكتشافات كورت وكونتز وسليم حسن . مميزات	
١٤ ٢ — ظواهر مسرحية في الأدب العربي : الأسواق الجاهلية . تمثيلية الحسين . الوعظ التمثيلي . خيال الظل	
١٩ ٣ — المسرح المصري الحديث : المسرح في عهد الحملة الفرنسية . المسرح في عهد اسماعيل . دور التمثيل . فرق التمثيل . التأليف المسرحي . أثره في شوقي	
٢٨ الباب الثاني ١ — شوقي ومسرحه . مقومات حياة شوقي . تقليد شوقي وتجديده . مركب شعره . مركب مسرحه	
٤٩ ٢ — مصرع كليوباترة : مصاهر الموضوع . الشخصيات الرئيسية والثانوية . الحوار . شوقي وشكسبير	
٧٤ ٣ — مجنون ليلى : شوقي والأغاني . الشخصيات . الحوار . انتهاء مرحلة الاقتباس	
٨٩ ٤ — قميز : موضوعها . شخصياتها . حوارها . عيوبها ومحاسنها . ابتداء مرحلة الاستقلال	
١٠١ ٥ — علي بك الكبير : مراجعها . الموضوع . الشخصيات . الحوار . تقدم فن شوقي المسرحي وأسبابه	
١١٣ ٦ — عنتره ومجنون ليلى . الموضوع . الشخصيات . الحوار	
١٢٣ ٧ — أميرة الأندلس : تجربة نثرية . مراجعها . الموضوع . الشخصيات . الحوار	
نهاية المسرح التاريخي	
١٣٠ ٨ — الست هدى : شوقي والحياة المعاصرة الموضوع . الشخصيات . الحوار	
١٣٧ ٩ — المسرح بعد شوقي . التيار النثري والتيار الغنائي . أثر شوقي في مسرحيات عزيز أباظة . قيس ولبنى — العباسة . المسرح والخيالة . المسرح والحياة . خاتمة	





American University of Beirut



\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
General Library

AUG 18 1955

COLUMBIA LIBRARIES OFFSITE



CU10162437