محاضرات

محمد مندور

دار المحروسة للنشر والتوزيع

محاضرات عن خليل مطران

تأليف
محمد مندور

المحتويات

حياته وشخصيته	٧
مقوِّمات فنِّه	١٣
الوجدانيات	١٩
الشعر القصصي	٢٥
الوصف والتصوير	٣١

حياته وشخصيته

في عدد المقتطف الصادر في يونيو سنة ١٩٣٩ ترك لنا خليل مطران مفتاح شخصيته في هامش ص٨٧؛ حيث قال: «في المعاودة وحدها تاريخُ تكوُّن شخصيتي، فقد كان هناك عاملان يفعلان في نفسي؛ شدة الحساسية ومحاسبة النفس. ومن هذين العاملين خلصت بتكوين نفسي على نمط خاص، وعلى هذه العبارات نستطيع أن نقيم دراستنا لهذا الشاعر الكبير.»

فالمعاودة أو محاسبة النفس لم تؤثِّر على فن الخليل وعلى أفكاره وعواطفه فحسب، بل أثَّرت أيضًا على معرفتنا بتاريخ حياته التي تقتصر في الواقع، على خطوطها العامة الخارجية دون حقائقها العميقة، وتطوراتها الداخلية، ومن الممكن الإلمام بما نعرفه عنها في كتاب الأستاذ إسماعيل أدهم أو الأستاذ نجيب جمال الدين؛ وذلك لأن نزعة المعاودة التي يعترف بها الشاعر نفسه جعلت منه شيئًا يشبه دودة القز التي تنسج الحرير من حولها لتختفي داخله. فشِعْر الخليل لا يكشف عن حقائق حياته، بل يغلِّفها، وذلك مع أن تقاليد الشعر العربي، بل وغير العربي، تسمح للشعراء بأن يتحدثوا عن أنفسهم وعن مشاعرهم الخاصة على نحو لا تتسع له تقاليد الأدب النثري، فالشاعر يستطيع أن يفتخر، وأن يباهي، وأن يمجِّد نفسه، بل وأن يهجوها إذا أراد، كما يستطيع أن يتحدث عن حبِّه وغرامه ومغامراته دون أن يستنكر الرأي العام منه مثل هذا الحديث، بينما لا يستطيع الناثر شيئًا من كل هذا. ولكن صفة المعاودة ومحاسبة النفس وشدة الحساسية أبت على الخليل أن ينهج هذا النهج التقليدي، حتى ليكاد يختفي الضمير «أنا» من شعره، وإنه ليحقُّ لنا أن نفترض أن هذا الشاعر الكاثوليكي ذا الثقافة الفرنسية الواسعة، قد قرأ وتأثَّر

بالكاتب الروحي الكبير «باسكال» الذي كان يمقت — على حد قوله — «الأنا البغيض والجدير بالبغض» le Moi haï et haïssable. وبالرغم من أن الخليل قد عرف — فيما يبدو — الحب كما عرفه جميع الناس، بل وعلى نحو أعمق وأشد استبدادًا بالنفس من معظم الناس، فإنه لم يفصح يومًا عن هذا الحب، الذي يدَّعيه كذبًا غيره من الشعراء في بعض الأحيان؛ ليُظهِر القدرة على وصف لواعجه وما يسيله من دموع أو يصعده من زفرات. وعندما حَزَبَ الخليلَ الأمرُ واشتد به الإحساس المضني فالتمس في الشعر مخرجًا لآلامه، روى قصةَ غرامه المبرح بضمير الغائب في سلسلة قصائد جمعها تحت عنوان واحد هو: «قصة عاشقين»؛ حيث يحدِّثنا عن حب عذري رفيع، جمع بين فتًى وفتاة، ثم ماتت تلك الفتاة بمرض يبدو أنه ذات الصدر. ومن الواضح أن هذا الفتى هو الخليل نفسه الذي مات عَزَبًا، مع أن حياته امتدت ثلاثة أرباع قرن، لم ينسَ خلالها تلك الفتاة التي تنكَّرت في ديوانه خلف أسماء عديدة؛ كهند وسلمى وليلى وغيرها؛ بل لقد روى بعضُ معاصريه أنه أنشد عدة قصائد غزلية في ابنة جودت باشا وزير العدلية التركية التي التقى بها في الآستانة سنة ١٨٩٣ أثناء مرافقته للخديوي عباس مندوبًا عن جريدة الأهرام، ولكن الشاعر أنكر، وظلَّ يُنكر طوال حياته هذه الواقعة وتلك القصائد بالرغم مما عُرف من توثُّق الصلة بين جودت باشا وأسرة الشاعر أثناء إقامة هذا الباشا في لبنان قبل تولِّيه الوزارة، وإكرامه وضيافته للشاعر أثناء تلك الرحلة. وكذلك الأمر في عواطف الشاعر وآرائه السياسية والاجتماعية. وبالرغم مما قيل من تمرُّده على استبداد العثمانيين، ونقمته على سياستهم، فإننا لا نجد في ديوانه الذي أشرف هو نفسه على جمعه قصيدةً واحدة يجهر فيها بنقمته على تلك السياسة، مع أن التاريخ يحدِّثنا أنه هاجم — في صدر شبابه — تلك السياسة، كما يحدِّثنا أنه كان يرقى هو وأحد أصدقائه إحدى رُبى بيروت؛ حيث يتغنَّى بالمارسلييز نشيد الثورة الفرنسية، الذي كان يُعتبر عندئذٍ نشيد الحرية في جميع بقاع العالم. وفي جميع الديوان لا نعثر إلَّا على بضعة أبيات جاهر فيها الشاعر بحبِّه للحرية وثورته العارمة على الاستبداد ثورةً سافرة مدمرة؛ وذلك عندما كُمِّمت حرية الفكر في مصر وسُلِّط عليها سيف قانون المطبوعات حوالي سنة ١٩٠٩، فقال الشاعر:

شرِّدوا أخيارها بحرًا وبرًّا واقتلوا أحرارها حرًّا فحرا
إنما الصالح يبقى صالحًا آخر الدهر ويبقى الشر شرا
كسِّروا الأقلام هل تكسيرها يمنع الأيدي أن تنقش صخرا

قطِّعوا الأيدي هل تقطيعُها يمنع الأعين أن تنظر شذرا
أطفئوا الأعين هل إطفاؤها يمنع الأنفاس أن تصعد زفرا
أخمدوا الأنفاس هذا جهدكم وبه مَنجاتنا منكم ... فشكرا

وعندما توعَّدته الحكومة المصرية بالنفي على أثر نشر الأبيات السابقة جَابَهَ هذا الوعيد بالأبيات الآتية:

أنا لا أخاف ولا أرجِّي فرسي مأهبة وسرجي
فإذا نبا بي متن بر فالمطية بطن لج
لا قول غير الحق لي قول، وهذا النهج نهجي
الوعد والإيعاد ما كانا لديَّ طريق فلج

وأما فيما عدا هاتين المقطوعتين فقد دفعت المعاودة الشاعر إلى تنكير أفكاره وعواطفه في ثياب التاريخ؛ حيث نراه يتحدَّث عن ظلم الحكام وغدرهم واستبدادهم، ووقاحتهم في فتك كسرى ببزرجمهر، أو إحراق نيرون لمدينة روما ليتلهَّى بمنظر الحريق، وما شاكل ذلك من قصائد الملاحم أو الدراما التي سنعرض لها فيما بعد.

وهكذا يتضح كيف أن طبيعة خليل مطران النفسية لم تسمح لحياته وآرائه وعواطفه بأن تظهر سافرة في شِعره، وإن كنا نستطيع أن نستنتج بطريق غير مباشر بعض هذه الحقائق التي حرص على تنكيرها.

ومع ذلك فإن بعض حقائق حياته الخارجية لا تخلو من تأثير على مادة شعره وصورته.

وأول تلك الحقائق هي عروبة الشاعر الأصلية التي كشف عنها الباحثون، وذلك بالرغم من بعض المظاهر التي قد توحي بعكس تلك الحقيقة؛ مثل مولد الشاعر سنة ١٨٧٢ في مدينة بعلبك، التي أثبتت آثارها القديمة أنها كانت فينيقية النشأة، بل وتغنَّى الشاعر نفسه بتلك الفينيقية. ثم غريزة المهاجرة التي يُظَنُّ أن إخواننا اللبنانيين قد توارثوها عن الفينيقيين القدماء الذين جابوا البحار للاتجار والتماس أسباب الرزق، وذلك فضلًا عن نجاح الشاعر في الأعمال المالية والتجارية أثناء إقامته في مصر، وتولِّيه منصب السكرتير العام المساعد للجمعية الزراعية الخديوية زمنًا طويلًا، وإن يكن قد فقد قبل تولِّيه هذا المنصب ما كان قد جمعه من ثروة نتيجة المضاربات في سنة ١٩١٢.

وأخيرًا انتماؤه لأسرة كاثوليكية قد يُظَنُّ أنها لم تعتنق الإسلام لانتمائها إلى أصل غير عربي؛ نقول إنه بالرغم من كل هذه المظاهر استطاع الباحثون أن يثبتوا أن أسرة الشاعر كانت خالصة العروبة؛ فهي تتفرَّع من الأزد الذين كانوا يسكنون في الأزمنة البعيدة أرض اليمن، حتى إذا كانت كارثة سد مأرب نزحوا إلى الحجاز؛ حيث نزلوا في تهامة عند نبع ماء يقال له غسَّان، ومنه اشتُقَّت لفظة الغساسنة، ثم نزحوا إلى الشام واستوطنوها عنوة، ثم امتدت الروابط بينهم وبين الدولة البيزنطية واعتنقوا الأرثوذكسية، حتى ضاقوا بسيطرة قساوسة ذلك المذهب من اليونانيين، فتخلوا عنه ليعتنقوا الكاثوليكية. ولما انتشر الإسلام احتفظوا بدينهم كأهل ذمة لا يُكرههم الإسلام على تغيير دينهم، بل يحفظ ذمارهم ويُكرم معاملتهم. وأما أمه «ملكة الصباغ» فكانت من أسرة فلسطينية عريقة، وكانت تتذوَّق الأدب، بل وتقرض الشعر، وكذلك كانت جدته لأمه.

على أن عروبة الشاعر لم تمنعه من تنوع ثقافته وإجادته اللغات الأخرى، فبعد أن تلقَّى علومه الابتدائية في الكلية الشرقية بزَحْلة انتقل إلى بيروت؛ حيث أتم دراسته في المدرسة البطريركية للروم الكاثوليك، وفيها أجاد اللغة العربية على الشيخين خليل اليازجي وإبراهيم اليازجي، كما تعلَّم الفرنسية على أستاذ من التورين. وفي سن الخامسة عشرة من عمره؛ أي في سنة ١٨٨٧، أخرج القصيدة التي صدَّر بها ديوانه تحت عنوان ١٨٠٦–١٨٧٠، وفيها يجمع جمعًا رائعًا بين الثقافتين العربية والفرنسية؛ فهي بديباجتها ناصعة العروبة، وهي بموضوعها فرنسية؛ إذ تتحدث عن غزو نابليون لبروسيا وهزيمته للألمان في موقعة «يينا» الشهيرة سنة ١٨٠٦، ثم انتقام الألمان لهذه الهزيمة بغزو باريس سنة ١٨٧٠. ثم أخذ يتمرد على استبداد العثمانيين في بلاده، حتى قيل إن جواسيس السلطان عبد الحميد حاولوا اغتياله فأطلقوا الرصاص على مخدعه في غرفة نومه ظنًّا منهم أنه في فراشه، وعندئذٍ لم ترَ أسرته بدًّا من حمله على المهاجرة إلى باريس خوفًا على حياته، وحرصًا على العلاقة المسالمة التي كانت تربطها بالحكومة العثمانية. وفي باريس زادت معرفة الشاعر باللغة الفرنسية وآدابها، ولكن المقام لم يستقر به في باريس؛ وذلك لأنه اتصل فيها بجماعة تركيا الفتاة التي كانت تناوئ الاستبداد العثماني، فلاحقه جواسيس السلطان عبد الحميد حتى اضطر إلى أن يفكِّر في مهجر آخر، فانصرف نحو البرازيل بأمريكا الجنوبية؛ حيث كان يقيم أصهاره، وأخذ يتعلَّم الإسبانية استعدادًا لهذه الهجرة، وبذلك جمع إلى معرفة اللغة العربية والفرنسية ثم التركية التي تلقَّاها في المهد عن أسرته معرفته باللغة الإسبانية، وإن تكن نيته في الهجرة إلى أمريكا لم تتحقَّق؛ إذ

سافر في سنة ١٨٩٢ إلى الإسكندرية؛ حيث اتخذ من مصر وطنه النهائي، وأنفق فيها حياته موزَّعًا بين الأدب والأعمال التجارية والاقتصادية، إلى أن توفَّاه الله في سنة ١٩٤٩ عن سبع وسبعين عامًا تقريبًا.

هذه هي الأحداث البارزة التي نظن أنها كانت ذات أثر في تكوين شاعريته، ومنها نتبين تنوع ثقافته واضطراره إلى أن يهجر مسقط رأسه؛ ليسلخ حياته إما بين قوم غرباء كالفرنسيين أو بين قوم مهما قيل في أخوَّتهم له وارتباطه بهم بمختلف الروابط، فإنه كان بالضرورة غريبًا بينهم مضطرًّا إلى أن يأخذ نفسه بمجاراتهم في الكثير من ميولهم ونزعاتهم ومجاملة أفرادهم، حتى يستطيع أن ينعم بالحياة بين ظهرانيهم. وربما كان هذا هو السبب في العثور على الكثير من قصائده ومقطوعاته التي قالها في مجاملات أو مناسبات اجتماعية لا تخلو من تفاهة؛ كحفلات الزواج والولائم والورود وأنواع الحلوى ومداعبات السيدات والأطفال والأصدقاء، وإن تكن البيئة لم تخلق عند الشاعر هذه الاتجاهات، وإنما نمت البذرة الفطرية التي جُبِل عليها، والتي أوضحها الشاعر نفسه عندما لخَّص تكوين شخصيته في: شدة الحساسية والمعاودة؛ أي محاسبة النفس وضبط زمامها. ولا يمكن أن يحدث ذلك إلا بتحكيم العقل والإرادة وإخضاع العواطف والإحساسات لهما.

مقوِّمات فنِّه

لقد تشعَّبت الآراء في البحث عن مقوِّمات شعر الخليل، فسماه البعض شاعرًا إبداعيًّا؛ أي رومانتيكيًّا، وسماه آخرون شاعر العصر، وذلك فضلًا عن ألقاب التفخيم التي لا تفيد تخصيصًا لمذهب ولا إيضاحًا لمنهج؛ مثل شاعر القطرين وما إليها من ألقاب. ومع ذلك فإن الإجماع يكاد ينعقد على أن خليل مطران يُعتبر رائدًا للمدرسة الجديدة في الشعر العربي المعاصر، حتى لَيكاد يختطُّ طريقًا يشبه الطريق الذي اختطته في العصر العباسي مدرسة البديع، وعلى رأسها أبو تمام، في مواجهة مدرسة عمود الشعر وعلى رأسها أبو عبادة البحتري، وذلك عندما يقارِن النقاد بين مدرسة البارودي وأحمد شوقي وحافظ وغيرهم ممن ساروا على عمود الشعر العربي، والمدرسة الحديثة التي تنتسب إلى مطران وتمتد في جماعة أبوللو خلال أحمد زكي أبو شادي وإبراهيم ناجي ومن سار على دربهم من الشعراء الناشئين في مصر وغيرها من البلاد العربية، وهذه المدرسة تختلف هي الأخرى عن مدرسة شعراء المهجر التي لم تخرج على الشعر العربي التقليدي في موضوعاته وأفكاره وأحاسيسه فحسب، بل وفي قوالبه وصيغته، حتى ليمكن القول بأن مدرسة الخليل تشبه إلى حدٍّ بعيد مدرسة الكلاسيكية الجديدة التي نادى بها في فرنسا الشاعر الكبير أندريه شينيه قُبَيل الثورة الفرنسية الكبرى، وقبل ظهور الرومانسية، ولخَّص مذهبها في بيت شعر يدعو فيه إلى صياغة أبيات قديمة بأفكار جديدة:

Sur des pensers nouveaux, faisons des vers antiques.

أي: فلْنقُلْ أفكارًا جديدة في أشعار قديمة. ومعنى ذلك هو أن يصوغ الشاعر أحاسيس وأفكار عصره في ديباجة قديمة بمتانة لغتها وسلامة أسلوبها، وروعة صياغتها،

وإن يكن من البديهي أن الصياغة العربية القديمة تختلف بالضرورة عن الصياغة اليونانية القديمة التي كان شينيه يقصد إليها، وذلك بحكم اختلاف عبقرية الشعبين.

والواقع أن شعر مطران ينمُّ عن احتفال عظيم بالصياغة الشعرية، ولكن هذا الاحتفال يختلف اختلافًا بيِّنًا عن احتفال مدرسة أبي تمام بها. فهذه المدرسة المسمَّاة بمدرسة البديع هي التي شقَّت للشعر العربي طريق الانزلاق نحو اللفظية والمحسِّنات البديعية من جناس وطباق وما إليها، بينما تُعتبر الصياغة عند مطران جزءًا من الخلق الشعري؛ فهي نحت للصور والأخيلة ومدٌّ للروابط والمبادلات بين معطيات الحواس المختلفة؛ ولذلك ربما كانت أقرب إلى مدرسة تثقيف الشعر التي اكتشفها النقاد عند أوس بن حجر، وزهير بن أبي سلمى، ممن كانوا يعاودون النظر في شعرهم ويدأبون في تنقيحه والعناية بصياغته، حتى سموا قصائدهم أحيانًا بالحوليات؛ لطول ما يبذلون من جهد في صياغتها، وشدة حذرهم من السهولة والارتجال. وعلى هذا الأساس لا يمكن أن يوصف شعر الخليل بأنه شعر مصنوع على نحوِ ما يوصف شعر البديع؛ فالصنعة فيه محكَمة إلى حدِّ الخفاء، حتى ليصحُّ القول بأنها من صميم الخلق الشعري. ولربما كان هذا هو السبب في أن نرى بعض النقاد المتعمقين في الآداب الغربية يميلون إلى اعتبار الخليل من أنصار مذهب الفن للفن؛ أي الفن لخلق الصور الشعرية الجميلة التي تُعتبر غاية في ذاتها لا مجرد وسيلة للتعبير عن المشاعر الخاصة أو الأفكار السياسية أو الاجتماعية أو الأخلاقية. وإن كنا — في حقيقة الأمر — لا نظن أن الخليل قد صدر عن مذهب أدبي بعينه، وإنما صدر عن طبيعته النفسية التي وصفها هو نفسه بالمعاودة؛ أي مراجعة النظر فيما يعمل، والتدقيق فيه وتنقيحه وتثقيفه حتى يستقيم.

ولما كانت المعاودة لا تتم إلا بتدخُّل الإرادة والعقل، فقد أدَّت تلك الخاصية المفطورة في الشاعر إلى كَبْت طبيعته الرومانتيكية العميقة، ولكن دون أن تستطيع تغييرها أو القضاء عليها. فمطران شاعر رومانتيكي أصيل يحاول أن يخفي تلك الرومانتيكية لشدة حساسيته وفرط محاسبته لنفسه ومعاودته لها، ولكن تلك الرومانتيكية لا تلبث أن تنفجر بمجرد أن يواري الشاعر نفسه عنها ويخلعها على الموضوع الذي يثير شاعريته، وهل أمعن في الرومانتيكية مثلًا مما يقوله الشاعر نفسه في أوائل الجزء الأول من ديوانه تحت عنوان «في تشييع جنازة»:

> خرجت صباحًا من منزلي بمصر، وإذا نعش مكسوٌّ بالبياض، محلًّى بالزَّهر، يتبعه رهط من الفتيان الإفرنج، فسألت أحدهم عن ذلك الفقيد فأجابني أنه

شابٌّ انتحر غرامًا فخرجوا يشيعونه، فشيعته معهم على غير معرفة به، وطفقت أرثيه بهذه الأبيات:

قـرَّبَـتْـه فـمـا ارتـوى وجَـفَـتْـهُ فـما ارعـوى
غـادةٌ مَـن سـعـى إلـى غـايـة عـنـدهـا غـوى
جُـنَّ فـيـهـا وقَـبْـلـه جُـنَّ قيسٌ من الهوى
وقضى خالد النوى يـتـداوى مـن الـنـوى
فـدفـنَّـاه، بـرَّد الـغـيـ ـث قـبـرًا بـه ثـوى
مَن قضى هكذا شهيـ ـدًا فـمـن أهـلـنـا هُـوا
كـل نـاجٍ إلـى مـدى لاحـق بـالـذي ثـوى
فالشجاع الذي مضى قـبـلـنـا يـحـمِـل الـلـوا
والجريء الذي اقتفى والـبـطـيء الذي نـوى

فأيُّ رومانتيكية أعمق من هذه التي تتلمَّس السبيل للتغنِّي بآلام البشر ومنحهم والعطف عليهم والمشاركة في بلواهم! بل وتبرير ما يسوق إليه الغرام المبرح الفاشل من جنون الانتحار! وكأنَّ في هذه القصيدة نفسٌ من آلام فرتر وما يشبهها من مآسي الغرام، والشاعر هنا لا يرثي صديقًا عرفه أو معنًى سياسيًّا أو اجتماعيًّا لمسه في فقيد، وإنما هي قصة استجاب الشاعر إلى روحها التي تتجاوب مع روحه الفياضة بمعاني الرومانتيكية. وفي اعتقادنا أنه لولا المعاودة ومحاسبة الضمير لأطلق هذا الشاعر الكبير العنان لعاطفته الشخصية، ولأسمعنا أروع الشعر الرومانتيكي تخليدًا لغرامه العاثر الذي نلمح آثاره وجروحه في نفسه خلال الكثير من قصائده مثل «قصة عاشقين».

على أنه إذا لم تسفر رومانتيكية الخليل عن وجهها، ولم يتحدَّث عن مشاعره الخاصة، ولم يكتب «ليالي» على نحو ما فعل ألفريد دي موسيه في فرنسا، أو إبراهيم ناجي في القاهرة، فإن رومانتيكيته الموضوعية تطالعنا مع ذلك بوضوح خلال القصص العديدة التي اتخذها موضوعًا لشعره؛ مثل «فنجان قهوة» التي تقصُّ غرامًا جارفًا بين بنت أحد الأمراء ورئيس حرس أبيها، ومغامراتها في سبيل لقاء هذا الحارس تحت جُنَح الدجى، وقصيدة «الجنين الشهيد» التي تُعتبر من روائع شعره، بل من روائع الشعر العربي الحديث، وفيها يقصُّ مأساة فتاة مسكينة أتت القاهرة وهي معدمة، تعول أبويها

العجوزين بعملها في الحانات؛ حيث سقطت فريسة لشاب شرير لفظها بعد أن قضى منها وطره، وتركها حاملًا، وما إن وصل الشاعر إلى نهاية القصيدة حتى كانت عاطفته قد اتقدت وبلغت الذروة في حديث قوي ممعن في الرومانتيكية تناجي به الفتاة نفسها وطفلها الجنين قبل أن تتخلص منه. ولننظر بإمعان إلى هذه الأبيات الرائعة (ج١، ص٢٤٣):

تجفُّ دمائي ما تفكَّرت أنني على وشْكِ وَضْع والشقاء يحفُّني
فلا يد ذي ودٍّ ولا وجه محسن أهم برزق يستفاد فأنثني
وقد ناء بي عن قصده ثقل الحمل
ألا لِمَ هذا الطفل يحيا ولا أبا له؟ أليشقى شقوتي ويعذَّبا
كفى قلب أحنى الوالدات تحوَّبا أيأتي فريًّا ذلك القلب إن أبى
حياة الأسى والجوع للولد النغل؟
أيغنيك من مهدٍ بقيةُ أضلعي؟ ويغنيك من شدوٍ نُواحُ تفجُّعي؟
وهل تتغذَّى من فؤاد مقطَّع؟ وتشرب ماءً من سواكب أدمعي؟
وهل تتردَّى العار للستر يا نجلي؟
فيا ولدي المسكين فلذة مهجتي ويا نعمةً عوقبت فيها بنقمة
ومن كنت أرجوه لسعدي وبهجتي وكان يناجيه ضميري بمنيتي
وآمل أن يحيا ويرجع لي بعلي
تموت ولمَّا تستهل مبشرًا تموت ولم أنظر محيَّاك مُسفرا
تُفارق قبرًا فيه عذِّبت أشهرًا إلى جدث منه أبرَّ وأطهرا
وتحيا صغار الطير دونك والنحل
تموت وما سلَّمتَ حتى تودِّعا وأمك تسقيك السموم لتُصرَعا
وتنفيك من جوف به كنت مُودَعا لتخلص من عيش ثقيل بما وعى
من الحزن والآلام والفقر والذل
فإن تلقَ وجه الله في عالم السَّنَى فقل ربي اغفر ذنب أميَ مُحسنا
فما اقترفتْ شيئًا ولكن أبي جنى علينا فعاقِبه بتعذيبه لنا
وأمطره نارًا تبتليه ولا تبلى
كفرت بحبي في اشتداد تغضُّبي فعفوك يا ابني ما أبوك بمذنب

فقل ربِّ أمي أهلكتني لا أبي وأمي زنت حتى جنت ما جنته بي
فزِدْها شقاءً واجزِها القتل بالقتل

أيُّ قوةٍ في هذه المناجاة التي يعزُّ علينا أن ننعتها بالرومانتيكية التي كثيرًا ما أسرفتْ في العاطفة واصطنعتْ الدموع والعَبَرات! فنحن هنا أمام رومانتيكية شرقية روحية قَلَّ أن نجد لها مثيلًا في رومانتيكية الغربيين الذين لم تصل إليهم من روحانية الشرق غير أقباسٍ لا تُغني عن البؤرة الأصلية التي انبثقت منها في الشرق كافة الديانات، وتبلور الضمير الإنساني الذي يتحكَّم في حياة الشرقيين فيُضنيهم ويمزِّق فؤادهم العاني عندما يخرُّون في الخطيئة ولا يستطيعون الفِكاك من محنتها أو التخلُّص من وزرها بإلقائها على الغير، مهما تكن مشاركتهم في تلك الخطيئة سلبية. فهذه الفتاة البائسة تحسُّ بمدى الجُرْم الذي تُنزله بهذا الجنين الشهيد البريء، وتحاول أن تُلقي الوزر على مَن أغواها، ولكن ضميرها ينازعها ويأبى إلا أن يُشرِكها في الوزر وكأنها لم تلقَ الجزاء الكافي في الألم المضني الذي يمزِّق فؤادها، وهي تقتل طفلها المرتجَى وأمنية حياتها وبسمة دهرها.

هذه وأمثالها هي رومانتيكية مطران الموضوعية الشرقية الروح، التي تغالِب الشاعر، وتأبى إلا أن تُشرِق محرقةً، رغم المعاودة ومحاسبة الضمير، وكَبْت جماح النفس، وتحكيم الفكر والإرادة، وتنكير مشاعره الشخصية، واختفاء الضمير أنا من شعره.

الوجدانيات

وبالرغم من اتجاه خليل مطران العام نحو تنكير نفسه ومشاعره الخاصة وأفكاره السياسية والاجتماعية بحكم خصائصه النفسية وظروف حياته، فإن طبيعته العاطفية استطاعت — في بعض أطوار حياته الحادة — أن تتغلَّب فتبرز إلى وَضَح الشعر سافرة قوية، وإذا به ينطلق في شعر وجداني مؤثِّر يشتعل حرارةً وينتفض ألَمًا. وحسبنا أن نشير هنا — على سبيل المثال — إلى ثلاثة مواقف لم تستطع فيها المعاودةُ وضبط النفس أن تمنع الشاعر من بثِّ شكواه والإفصاح عن لواعج نفسه.

أما الموقف الأول فنجده في قصيدة «المساء» (ج١، ص١٤٤) التي نَظَمها وهو عليل في مكس الإسكندرية — وهي من روائع قصائده — قال:

داءٌ ألَمَّ فخِلت فيه شفائي ... من صبوتي، فتضاعفت بُرَحائي
يا لَلضعيفَيْن! استبدَّا بي وما ... في الظلم مثل تحكُّم الضعفاء
قلبٌ أذابته الصبابة والجوى ... وغلالة رثَّت من الأدواء
والروح بينهما نسيم تنهُّد ... في حالي التصويب والصعداء
والعقل كالمصباح يفشي نوره ... كدري ويضعفه نضوب دمائي

وفيها يقول:

إني أقمت على التعلَّة بالمنى ... في غربة قالوا: تكون دوائي
إن يشفِ هذا الجسمَ طيبُ هوائها ... أيلطِّف النيرانَ طيبُ هواء؟
أو يُمسك الحوباء حسن مقامها ... هل مسكة في البعد للحوباء؟
عبثٌ طوافي في البلاد وعلَّة ... في علَّة منفاي لاستشفاء

متفرِّد بصبابتي، متفرِّد بكآبتي، متفرِّد بعَنائي
شاكٍ إلى البحر اضطراب خواطري فيجيبني برياحه الهوجاء
ثاوٍ على صخر أصمَّ وليت لي قلبًا كهذي الصخرة الصماء
ينتابها موج كموج مكارهي ويفتُّها كالسقم في أعضائي
والبحر خفَّاق الجوانب ضائق كمدًا كصدري ساعة الإمساء
تغشى البرية كدرة وكأنها صعدت إلى عينيَّ من أحشائي
والأفق معتكر قريحٌ جفنه يُغضي على الغمرات والأقذاء
يا لَلغروبِ وما به من عبرة للمستهام! وعبرة للرائي!
أوليس نزعًا للنهار وصرعة للشمس بين مآتم الأضواء؟
أوليس طمسًا لليقين ومبعثًا للشك بين غلائل الظلماء؟
أوليس محوًا للوجود إلى مدى وإبادة لمعالم الأشياء؟
حتى يكون النور تجديدًا لها ويكون شبه البعث عود ذكاء

* * *

ولقد ذكرتُك والنهار مودِّع والقلب بين مهابة ورجاء
وخواطري تبدو تجاه نواظري كلمَى كدامية السحاب إزائي
والدمع من جفني يسيل مشعشعًا بسنَى الشعاع الغارب المترائي
والشمس في شفق يسيل نضاره فوق العقيق على ذُرى سوداء
مرَّت خلال غمامتين تحدُّرًا وتقطَّرت كالدمعة الحمراء
فكأن آخر دمعة للكون قد مُزِجت بآخر أدمعي لرثائي
وكأنني آنست يومي زائلًا فرأيت في المرآة كيف مسائي

هذه قصيدة وجدانية قوية، ولكن وجدانية خليل مطران تُغايِر ما ألفه الشاعر العربي في وجدانياته؛ وذلك لأنها مركَّبة، لا تصدر عن عاطفة موحَّدة تنبثق من القلب مباشرةً، بل تمتزج بالخيال الشعري، ويسيطر الفكر على صياغتها.

والواقع أن طبيعة مطران الشعرية تستند إلى الخيال أكثر من استنادها إلى الإحساس المباشر؛ فالخيال هو الذي يثير عاطفته في قصائده القصصية والدراماتيكية التي تغلب في ديوانه؛ حيث نراه يتصوَّر المواقف والأحداث والشخصيات، ثم ينفعل بما تصوَّر، ولكنه لا يترك لخياله ولا لعاطفته العنان مطلقًا، بل يُخضِعها لعقله وتفكيره، ويظهر هذا المجهود الإرادي في الصياغة.

ففي هذه القصيدة نرى الشاعر مريضًا متفرِّدًا بكآبته، متفرِّدًا بعنائه، متفرِّدًا بصبابته. ومن المعلوم أن المرض يهدُّ الإرادة والتفكير، ويُضعِف المقاومة، ولا يستطيع الإنسان معه غير البكاء أو إرسال الزفرات حيث يفلت زمام النفس، وتنطلق العاطفة حزينة قاتمة. ومع ذلك لم يغيِّر المرض شيئًا من طبيعة خليل مطران، ولم يذهب بشيء من خصائص شاعريته المركَّبة، فخياله حي يدرك الطبيعة الخارجية، بل نستطيع أن نقول إن الشاعر يمتزج بهذه الطبيعة بفضل ذلك الخيال، حتى لَيرى نفسه في مرآة تلك الطبيعة، فكأنه يكون معها أصلًا وصورة؛ بحيث يمكن القول بأننا نستشفُّ في هذه القصيدة ما يصح أن نسميه بـ «الحلول الشعري» Pantheïsme Pretique؛ فالشاعر حالٌّ في الطبيعة أو الطبيعة حالَّةٌ فيه، فرياح البحر الهوجاء صدًى لاضطراب خواطره، والصخرة الصماء ينتابها موج كموج مكارهه، والبحر خفَّاق الجوانب ضائق كمدًا كصدر الشاعر ساعة الإمساء، وكدرَّة البرية صاعدة إلى عينيه من الأحشاء، والأفق معتكر قريحُ الجفن، وهو يرى خواطره بعينه كدامية السحاب، والدمع يسيل من جفنه مشعشعًا بسنا الشعاع الغارب، والشمس في انحدارها الأخير بين السحاب كأنها آخر دمعة للكون تمتزج بدموع الشاعر لترثيه. ومن كل هذا تتكوَّن المرآة التي يرى فيها الشاعر نفسه، أو تحلُّ الطبيعة في الشاعر كما يحلُّ فيها، وهذه خاصية تتميز بها وجدانية مطران المركَّبة التي تمتزج بالطبيعة، وتبادِلها المعاني والأحاسيس، وكأن الطبيعة عنده كائن حي يتمتع بكافة خصائص البشر من خوالج وأحاسيس.

وأما الموقف الثاني فنجده في قصيدة «الأسد الباكي» (ج٢، ص١٧) التي يحدِّثنا فيها الشاعر نفسه أن أصل عنوانها كان «ساعة يأس»، ولكن إخوانه آثروا بعد نشرها أن يكون عنوانها «الأسد الباكي»؛ لأنهم — فيما يظهر — لم يقبلوا لشاعرهم أن ينحدر إلى اليأس. ومن الراجح أن الشاعر قد قالها حوالي سنة ١٩١٢ على أثر نكبة مالية فَقَدَ فيها ما كان قد جمعه من ثروة بسبب المضاربات المالية، فضاق بالحياة وضاق بالناس، وهَجَرَ القاهرة إلى مصر الجديدة، التي كانت لا تزال تسمَّى عندئذ بـ «عين شمس»، وفيها يبثُّ — كما يقول هو نفسه — حزنًا قويًّا كان قد انتابه، فقال:

دعوتك أستشفي إليك فوافني ... على غير علم منك أنك لي آسي
فإن ترني والحزن ملء جوانحي ... أداريه فليغررك بِشري وإيناسي

وكم في فؤادي من جراحٍ ثخينة ... يحجِّبها بُرداي عن أعين الناس
إلى عين شمس قد لجأت وحاجتي ... طلاقةُ جوٍّ لم يَدنَس بأرجاس
أُسرِّي همومي بانفرادي آمنًا ... مكايد واشٍ أو نمائم دسَّاس
يخالون أني في متاع حيالها ... وأي متاع في جوارٍ لديماس
أرى روضة لكنها روضة الردى ... وأصغي وما في مسمعي غير وسواس
وأنظر من حولي مُشاة ورُكَّبا ... على مزجيات من دخان وأفراس
كأني في رؤيا يزفُّ الأسى بها ... طوائف جنٍّ في مواكب أعراس ...

ففي هذه القصيدة أيضًا تلمَس ما لمسنا في القصيدة السابقة: خيالٌ يثير العاطفة ويخلع على الطبيعة الخارجية ما في نفس الشاعر من معانٍ وألوان عاطفية قاتمة، ثم فكٌّ وعَقْلٌ وإرادة تَكبَح جماح العاطفة، حتى ليعترف الشاعر نفسه بأنه يُظهِر غير ما يبطن؛ فالحزن ملء جوانحه ولكنه يداريه ببِشر وإيناس، وبالرغم من أن الخيال يصوِّر له الحياة من حوله رؤيا يزفُّ الأسى بها طوائف جنٍّ في مواكب أعراس.

وأما الموقف الثالث فنأخذه من شعر الشاعر بعد أن امتدَّ به العمر وضعفت قواه وولَّى شبابه، وأحسَّ بذلك الحزن الرقيق الذي يصاحب الشيخوخة الفانية عندما تُولي ظهرها للحياة، وتتوقَّع الفناء الذي يتربَّص بكل حيٍّ. وهنا لن نجد خيال الشاعر يصاحب عاطفته، ولا قوة عقله أو إرادته تُقعِد من شاعريته، بل ينساب قوله في حزن رقيق كله شعور بسيط دافق، وبذلك يطالعنا وجدانه الصافي الذي كان يتعقَّد في عنفوان الشباب، عندما كان الخيال والعقل يلازمان كل خَلَجَة من خوالجه الوجدانية ويجعلان منها مركبًا شِعريًّا عميقًا. ولقد سمَّى الشاعر هذه القصيدة التي نقف عندها الآن باسم «الشاعر يوقِّع على وتره الأخير لحن الرضى وسكينة النفس»، قال:

ماذا يريد الشعر مني؟ ... أخنى عليه علو سني!
هل كان ما ذهبت به الـ ... ـأيام من أدبي وفني؟
أحسنتُ ظني والليا ... لي لم توافق حسن ظني
ورجعت من سوق عرضـ ... ـت بضاعتي فيها بغبن
أفكان ذلك ذنبها ... أم كان ذنبي؟ لا تسلني

خمدت بي النار التي رفعت بعين العصر شأني
هي شعلة كانت تثيـ ـر قريحتي وتنير ذهني
أيام لي طرب وقلـ ـبي موقع السهم المرنِّ
لا تندبنِّي للعظا ئم بعدها، لا تندبنِّي!
يا من يحمِّلني تكا ليف الشباب ارفقْ بوهني
زمني تولَّى والأُلَى عمروه من صحبي، فدعني
ولَّى الربيع وجفَّ عو دي وانقضى عهد التغني
وعدمت لذَّات الرؤى وعدمت لذات التمنِّي
إني ختمت العيش في وادي المخيلة، أو كأني
فإذا بدت لك همة من دائب يَشقى ويبني
فعذيره خوف التشبـ ـه بالرحى من غير طحن
ويكد كد النحل وهـ ـي لغيرها تسعى وتجني
أرضى بأن تُقضَى منى للآخرين وإن عَدَتْني
أخلي مكاني للذي يسمو إليه بغير حزن

ففي هذه القصيدة تلمس وجدان الشاعر صافيًا خاليًا من كل تعقيد، وذلك بعكس وجدانه أيام شبابه وفورة شاعريته وتفاعل مَلَكاته، ولا يظهر هذا الوجدان صافيًا في القصائد التي يتحدَّث فيها عن نفسه، ويتغنَّى بمشاعره الخاصة فحسب، بل وفي أغراضه الشعرية الأخرى، وبخاصة في المراثي العديدة التي قالها في الفترة الأخيرة من حياته. ونضرب لذلك مثلًا بالمقطوعة الأولى من رثائه للمرحوم جبرائيل تقلا باشا (ج٤، ص٣٠٩)، حيث يقول:

لا تُنكروا الأنَّات من أوتاري لم يبقَ لي في العيش من أوطار
ذهب الأحبة بعضهم متعقِّب بعضًا وكان السبق للأخيار
أرزاء دهر شفَّني تكرارها أفما بها سأمٌ من التكرار؟
أنا في الحياة رهينة، مَن يفتدي؟ وأنا الأسير فمن يفكُّ إساري؟
ما طال عمري في مداه وإنني لإخاله يعدو مدى الأعمار

الشعر القصصي

يتميَّز ديوان خليل مطران بعدد وافر من طوال القصائد القصصية، وتتفاوت تلك القصائد في مصدرها وهدفها وصيغتها الفنية.

فبعض تلك القصائد، بل غالبيتها، مستمَدٌّ من التاريخ الحقيقي أو الذي تخيَّله الشاعر حول وقائع تاريخية ثابتة، ولقد ابتدأ خليل مطران حياته كما ابتدأها أحمد شوقي وغيرهما من الأدباء والشعراء في الشرق والغرب بمراجعة التاريخ، حتى نراه يستهلُّ تأليفه بملخَّص لقراءاته التاريخية جمعه في كتاب سماه «مرآة الأيام في التاريخ العام» في جزأين، صدر الأول منهما سنة ١٨٩٧. وكان من الطبيعي أن يقف مطران عند الأحداث المثيرة لعلها تصلح مادة لفنِّه الشعري؛ ولهذا لم يكن غريبًا أن تكون أول قصيدة في ديوانه هي تلك التي أشرنا إليها من قبل، وقد جعل عنوانها ١٨٠٦–١٨٧٠، وقد نَظَمها عن الحرب التي شنَّها نابليون على بروسيا الألمانية في سنة ١٨٠٦، وهزمها في موقعة ييِنا، ثم المعركة التي هزم فيها الألمانُ فرنسا ودخلوا باريس سنة ١٨٠٧. وهذا موضوع لا بد أن مطران قد ألمَّ به من ثقافته الفرنسية التي تلقَّاها في بيروت؛ لأنه نَظَمَها قبل أن يهاجر إلى فرنسا، وسار فيها على النهج العربي التقليدي كما يقول هو نفسه، ولم يكن قد استقام له بعدُ منهجه الشعري الجديد الذي يقوم على الوحدة العضوية للقصيدة، وكذلك الأمر في غيرها من القصائد الطويلة التي تكوِّن أهم جزء في ديوانه؛ مثل «نيرون» و«مقتل بزرجمهر» وغيرهما من عيون قصائده التي استقى مادتها من التاريخ الحقيقي أو المتخيَّل.

وبعض القصائد الأخرى لم يستمد الشاعر قصصها من التاريخ، بل التقط نواتها من الحياة المعاصرة؛ مثل «الجنين الشهيد»، التي يقول هو نفسه إن حوادثها قد حدثت في

القاهرة، أو «الطفلان»، وهو منولوج تمثيلي يقول إنه نَظَمه بطلب الشيخ سلامة حجازي الذي كان يغنيه منفردًا، وكذلك «فنجان قهوة» التي تقص قصة غرام بنت أمير بحارس أبيها. فجميع هذه القصائد إما من واقع الحياة، وإما مما تخيَّله الشاعر تصويرًا لبعض جوانب هذه الحياة.

وكما تختلف قصائد مطران القصصية في مصدرها نراها تختلف أيضًا في هدفها؛ فبعضها يمكن أن ينطوي تحت ما يسمَّى في عِلم الجمال النفسي بالهروب من الواقع؛ حيث يلتمس الفنان في فنِّه مخرَجًا للمكبوت في نفسه من عواطف وأحاسيس وأفكار … ولقد يكون هذا الهروب نتيجة لطبيعة الشاعر النفسية التي حدَّدها هو نفسه بشدة الحساسية والمعاودة؛ ومن ذلك «قصة عاشقين» التي يُجمِع النقاد على أنها قصة الشاعر الخاصة، كما قد يكون نتيجة لظروف حياة الشاعر السياسية والاجتماعية؛ فقد كان مطران من شعراء الحرية الذين يعشقونها وتثور نفوسهم من كل طغيان أو استبداد. ولقد ثارت نفسه لطغيان العثمانيين وطغيان بعض الحكام المصريين، ولكنه لم يستطع أن يجابه هذا الطغيان، فاحتال للأمر واختار القصص التاريخي أو الخيالي وسيلة للتغني بالحرية والبطولة والتمرُّد على الظلم أو إظهار قحَّة الاستبداد وتنكُّره لكافة القيم الإنسانية الرفيعة، وكل هذا واضح في «مقتل بزرجمهر» و«فتاة الجبل الأسود» و«نيرون» وغيرها من روائع قصائده ذات المغزى السياسي أو الأخلاقي.

على أنه من الحق أن نقرِّر أن جميع قصائد مطران القصصية ليس هدفها تنكير مشاعره الشخصية أو الهروب من الواقع، أو التنفيس عن نزعاته وأفكاره الحرة، فمنها ما هو خالص للفن وروعته وجماله وقيمته الإنسانية الصافية، وإن يكن الخلاف قائمًا بين نقاد الأدب حول طبيعة هذه القصائد من الناحية الفنية، ومقدار اعتبارها جديدة في الشعر العربي.

وسبب هذا الخلاف يرجع إلى ما هو معلوم من أن القصص يُستخدم في كافة الآداب، إما كمادة للدراما أو كمادة للملاحم، وذلك فضلًا عن القصص النثرية المعروفة، كما يرجع من ناحية أخرى إلى ما هو معروف من أن شعراء العرب القدماء والمحدثين قد اتخذوا أعمال البطولة ووَصْف المعارك مادةً لقصائدهم الشعرية، وذلك منذ عنترة في الجاهلية حتى محمود سامي البارودي في العصر الحديث؛ مما يدفع البعض إلى القول بأن مطران لم يُحدِث في الأدب العربي حدثًا جديدًا عندما نَظَم قصائد عن البطولة ومعارك الحرب. بينما يردُّ نقَّاد آخرون هذا الرأي قائلين إن خليل مطران قد ابتدع في الشعر العربي الحديث شعر الملاحم، كما أدخل عنصر الدراما في الشعر الغنائي.

وللفصل في هذا الخلاف لا بد من أن نحدِّد خصائص شعر الملاحم، وخصائص الدراما كما يفهمها العالم الحديث، كما لا بد من أن ننظر في مدى انطباق هذه الخصائص على شعر البطولة ووَصْف المعارك عند مَن سبق مطران من شعراء العربية أو عاصره.

أما شِعر الملاحم فمن المعلوم أن ذلك الشعر الساذج الذي عرفته الإنسانية في مهدها، وتغنَّت فيه بشجاعة الجسم وجسارة القلب والبطولة في القتال، وهو عادةً لا يتخذ مادته إلا من الوقائع أو الأساطير الغابرة التي أضفى عليها الخيال الشعبي مسحة الخوارق، حتى لَيُظَنُّ أن أروع هذه الملاحم مثل الإلياذة والأوديسا عند اليونان لم يبتدعها شاعر واحد هو هوميروس، بل ابتدعها الخيال الشعبي المجهول؛ حيث كان الشعراء المتنقلون يعزفون على الرباب بعض أغانيها ويرتزقون من هذه المهنة، على نحو ما شاهدنا ولا نزال نشاهد أحيانًا في الريف المصري عندما نستمع إلى بعض أولئك الشعراء المتجولين وهم ينشدون بمصاحبة الرباب مغامرات عنترة وأبي زيد الهلالي أو الزير سالم، حتى قُيِّض لليونانية شاعر يسمونه هوميروس جمع كل تلك الأغاني كما هي، أو بعد أن أعاد صياغتها، كلها أو بعضها في ملحمتين تتكوَّن كلٌّ منهما من أربع وعشرين أغنية، تضم كل أغنية بضع مئات من الأبيات. بل هناك من العلماء من يزعم أن هوميروس هذا لم يوجد، وإنما جمع الآثينيون تلك الأغاني الشعبية المشتتة في ملحمتين أثناء حكم بيزستراتس بواسطة جماعة من الشعراء، وعلى أية حال فلدينا الآن ملحمتان يونانيتان تُعتبران مثلًا أعلى لهذا الفن الأدبي، ومنهما تُستقى خصائص ذلك الفن، وهي خصائص نجدها في غيرهما من الملاحم التي لا شك في نسبتها إلى شاعر بعينه كإنيادة فرجيل أو شاهنامة الفردوسي، فضلًا عن ماهباراتا الهند. وباستطاعتنا أن نُجمِل تلك الخصائص فيما يأتي:

(١) تتناول الملاحم أعمال البطولة القديمة أو الأسطورية بأسلوب ساذج يداعب الخيال الشعبي، وهي لا تقص أنباء الانتصارات فحسب، بل وتقص أيضًا أنباء الهزائم ومصارع الأبطال، وتثير الشفقة كما تثير الإعجاب، ولا أدل على ذلك من أن نرى أفلاطون عند حديثه عن الجمهورية المثالية التي يدعو إليها يبدي إعجابه الرائع بهوميروس وشعره، ولكنه يقترح على جمهوريته أن تتوج هوميروس وأضرابه من الشعراء بأكاليل الغار اعترافًا بنبوغهم وفضلهم، ثم تعتذر إليهم بأنه لا مكان لهم في جمهوريته؛ لأنه يخشى على شجاعة الجند حماة الوطن من قصص مصارع الأبطال وسقوطهم صرعى مجندلين في التراب، وهروب أرواحهم إلى العالم الآخر.

(٢) اختفاء شخصية الشاعر من الملاحم، فهي موضوعية لا شخصية، والشاعر لا يسفر فيها عن نفسه، وإن لم يمنعه ذلك من أن يُظهِر بإحدى الطرق الفنية عطفه على بطل أو إعجابه أو استنكاره، فلا مدح فيها ولا فخر ولا وجدانيات خاصة.

(٣) سذاجة الخيال وطبيعة الأسلوب، بحيث يُجمِع النقاد على أن سر تفوق هوميروس على فرجيل مثلًا هو هذه السذاجة وتلك البساطة، كما يُجمِعون على أن ملاحم العصور الحديثة التي كتبها في الفرنسية مثلًا رونسار وفولتير وهيجو لم تُصِب النجاح؛ لتعقُّد خيال وتفكير أولئك الشعراء بسبب نمو الحياة العقلية، حتى أصبحت شاعريتهم غير قادرة على نَظْم الملاحم التي سحرت البشر، ولا تزال تسحرهم بسذاجتها ورقَّتها وبساطة خيالها.

وعلى ضوء هذه الخصائص نستطيع أن ننظر في الأدب العربي — أعني الشعر العربي — فنجد أنه لم يعرف في الحقيقة فنَّ الملاحم الذي لم يظهر إلَّا في الأدب الشعبي في قصص عنترة وأبي زيد وغيرها، وأما قصائد الشعر الفصيح التي تتحدَّث عن البطولة والمعارك فلا نظنها تدخل في فن الملاحم، وهي لا تخرج عن نوعين من الشعر الغنائي المعروف، فبعضها لا يقصد إلى القصص في ذاته، وإنما يقصد إلى الفخر والغزل، على نحو ما نجد في معلَّقة عنترة؛ حيث يباهي بنفسه ويفاخر ببطولته إرضاءً لعبلة التي يذكرها والرماح نواهل منه، وبيض الهند تقطر من دمه، ومع ذلك يود تقبيل تلك السيوف؛ لأنها لمعت كبارق ثغرها المتبسِّم، وأحيانًا تجري القصائد لمجرد الفخر على نحو ما يفعل محمود سامي البارودي في وصفه لمعارك كريت التي صال فيها وجال. كما قد يكون الهدف هو المدح على نحو ما نشاهد في سيفيات المتنبي؛ حيث نراه يصف الأبطال وهي تمرُّ كلمَى هزيمة أمام سيف الدولة، ووجهه بسَّام وثغره ضاحك. وأخيرًا قد يكون همُّ الشاعر إظهار مقدرته الفنية على مجرد الوصف دون أي احتفال بعنصر القصص والإثارة بسرد الأحداث، على نحو ما فعل أبو تمام في حديثه عن فتح عمورية؛ حيث ركَّز اهتمامه في وصف النار التي أحرقها الخليفة في المدينة حتى ترك فيها بهيم الليل وهو ضحى.

وبنظرنا إلى شعر مطران القصصي الذي قصد فيه إلى التحدُّث عن المعارك ووصف القتال وأعمال البطولة نجد أنه جديد في الشعر العربي، وثيق الصلة بفن الملاحم؛ وذلك لأنه لا يقصد فيه إلى فخر أو غزل أو مدح، بل يقصد إلى القصص في ذاته كفنٍّ جميل خالص من كل هدف شخصي أو ارتباط بحياة الشاعر أو شخصيته. ولا يخلع عنه صفة الملاحم تضمُّنه أحيانًا بعض المرامي الخفية؛ كنزعة الشاعر إلى تمجيد البطولة أو الإشادة

بالثورة ضد الظلم والاستماتة في قتاله تحريرًا للأوطان أو ذودًا عن الحرمات على نحو ما نشاهد في قصيدة «فتاة الجبل الأسود»، التي تُعتبر من روائع شعر مطران الملحمي، وهي تقصُّ بطولة فتاة من الجبل الأسود تزعَّمت قومها وهي متنكرة في زي شاب لمحاربة الأتراك المسيطرين على وطنها والمستعبِدين لمواطنيها: حتى إذا وقعت أسيرة في يد الأتراك نضَّت عن نفسها زي الرجال فظهرت روعةُ جمالها الذي أبدع الشاعر في وصفه، وهال هذا الجمال الأتراك الغلاظ، كما أخذهم الحياء من أن يفتكوا بفتاة بزَّت بطولتها شجاعة الرجال.

هذا هو شعر الملاحم الذي شقَّ مطران سبيله إلى الشعر العربي، وأما عن عنصر السذاجة وبساطة الخيال، وسحر البدائية الشعرية وانطلاقه الشعبي أو شبه الشعبي، فذلك ما لا نظنُّه متوفِّرًا في شعر خليل مطران الممعن في الفنية المعقَّدة والخيال البعيد المدى.

وإذا استطعنا أن نخصِّص فن الملاحم بالحديث عن البطولة والأبطال والمعارك والقتال، استطعنا أن نميِّز في قصائد مطران القصصية ما يدخل في باب الدراما.

والواقع أن مطران كان مولعًا منذ شبابه بفن الدراما، حتى ليعجب المرء لماذا لم يكتب تمثيليات شعرية على نحو ما كتب أحمد شوقي، بالرغم من اتساع ثقافة مطران الغربية واتصاله الوثيق بفن التمثيل؛ حيث ظل عدة سنوات مديرًا لفرقة التمثيل المصرية ثم القومية، وبالرغم من قيامه بترجمة عدة مسرحيات مثل «عطيل» و«تاجر البندقية» لشكسبير، و«السيد» لكورني وغيرها من روائع التمثيليات الغربية. ولربما كان سبب ذلك إحساسه بأن الجمهور المصري والعربي لم يتهيَّأ بعدُ لتذوق مثل هذا الفن المركَّب؛ لذلك آثر أن يمهِّد له بالقصائد التي يجري فيها عنصر الدراما، ويُحدِث أثرًا فنيًّا دون أن يخطئه النجاح كما أخطأ شوقي، ولا يزال يخطئ غيره من شعراء المسرح في أيامنا هذه، ولعل «الجنين الشهيد» و«طفلان» و«فنجان قهوة» من خير قصائد شعر الدراما التي نظمها مطران، وجمع فيها خصائص هذا الفن من حركة وصراع وتصوير للشخصيات، وكشف عن دوافع النفوس وخفاياها.

الوصف والتصوير

إذا كان مطران قد أدخل عنصر الملاحم وعنصر الدراما على الشعر العربي، وغلبهما على روائع قصائده التي تَميَّز بها عن غيره من شعراء العربية، فمعنى ذلك أنه قد غلَّب الموضوعية في شعره على الذاتية، فلم يعد شِعره أو لم يعد معظمه تغنِّيًا بعواطفه الخاصة وآماله وآلامه، بل خرج بالشعر عن نطاق شخصية الشاعر، وكما اتخذه وسيلة للقصص اتخذه وسيلة للوصف والتصوير، وكثيرًا ما نراه يجمع في القصيدة الواحدة بين كل العناصر فيقصُّ ويصف ويصوِّر معًا، وفي هذا ما يفسِّر الصورة المركبة التي يبدو فيها شعره، بل وكثيرًا ما يضيف إلى كل هذه العناصر هدفًا فكريًّا أو اجتماعيًّا يزيد شعره ثراءً.

والواقع أن الوصف والتصوير قد كانا دائمًا عنصرًا أساسيًّا في الشعر يوازن عنصر الغناء وعنصر التفكير، ولكن الآداب المختلفة تتفاوت في منهجها التصويري، كما يتفاوت النقاد في تحديد مجال الشعر الوصفي ورسم الحدود بينه وبين التصوير بالريشة. ولقد يكون من المفيد أن نوجز الاتجاهات والمذاهب المتباينة في هذا الموضوع؛ حتى نستطيع أن نقرِّر مكانة خليل مطران في هذا المجال.

فأما وصف الطبيعة فمن المعلوم أن الشعر العربي القديم عامر به؛ فالبدوي رجلُ ملاحظةٍ دقيقة، وقوة ملاحظته ضرورة ملازمة لحياته في البادية التي يضل فيها البصر والبصيرة، ما لم يكن الفرد دقيق الملاحظة قادرًا على التمييز بين المسالك والدروب وما تحتويه الصحراء من جماد وحيوان ونبات. ولذلك لم يترك الشعر العربي القديم شيئًا في عالمهم الخارجي إلا وصفه أدق وصف وأمعنه تفصيلًا، ولكنه وصفٌ خارجي حسِّي؛ فالشاعر العربي القديم لم يمتزج بالطبيعة، كما لم تمتزج هي به، بل ظلَّ يرصدها وهو بعيد عنها، وإذا كان الشعر العربي القديم قد خلع على الطبيعة بعض مشاعر الإنسان،

فإن ذلك لم يكن لإحساسه بوحدة كونية أو بحلول شاعريٍّ في الطبيعة، وإنما جاء ذلك عن طريق اللغة ووسائلها البلاغية المعروفة كالتشبيه والمجاز والاستعارة. وهذه حقيقة أيَّدها وثبَّت أركانها المنهج التقليدي في دراسة فنون البديع العربي؛ حيث ظللنا حتى عهد قريب نحلِّل المجازات، ونُجري الاستعارات في أنين الريح وعيون الزهر وأعطاف الغصون ونواح السواقي وابتسامات الروض وضحك الربيع.

وأما الإغريق القدماء الذين تغذَّت بلبان أدبهم — ولا تزال تتغذَّى — الآداب الغربية في كافة عصورها، فقد ملئوا الطبيعة كائنات أسطورية، فجعلوا للأنهار والوديان والجبال والغابات حوريات وربَّات تملأ الطبيعة شدوًا ورقصًا، يتسقَّط الشعراء نغماتها ويُجرُون معها أنواعًا من الحوار والهمس يجري في الطبيعة ذاتها عنصر الدراما الذي يغلب على عقليتهم، وجعلوا لتلك الحوريات والربَّات كل خصائص البشر وعواطفهم ومسرَّاتهم وأحزانهم على نحو ما فعلوا بجميع آلهتهم، حتى وُصفت ديانتهم كلها بأنها «ناسوتية» antropomorphiste؛ لأنهم تصوَّروا آلهتهم على شاكلة البشر؛ أي الناس. وظلت هذه النظرة الدراماتيكية إلى الطبيعة سائدة حتى ظهرت طلائع الرومانسية في أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر، فرأينا كتَّابًا كبارًا مثل «شاتوبريان» في كتابه الخالد «عبقرية المسيحية» يحمل على تلك النظرة حملة شعواء باسم المسيحية، ويطلب إلى العقل البشري أن ينقِّي الطبيعة الخارجة من يد الله من كل تلك الكائنات التي ملأها بها خيال الإغريق الوثني؛ وذلك لكي يردَّ للطبيعة صمتها الخالد، ويجعل منها ذلك المعبد الرائع الذي يتهجَّد فيه الإنسان لربه، ويتلقَّى وحيه من غير ضجَّة ولا ضوضاء، وكانت هذه النظرة من أسس شعر الطبيعة في الرومانسية، حتى لَنرى «جان جاك روسو» يأبى أن يحدِّث تلميذه «إميل» عن الله وعظمته وخلوده إلا بعد أن يقوده إلى قمم جبال السفوا؛ حيث تتحدَّث روعة الطبيعة وجمالها وجلالها عن وجود ذلك الإله السرمدي القادر على كل شيء، وإن تكن تلك النظرة الدينية المسيحية للطبيعة لم تسيطر على نفوس جميع الرومانتيكيين، فمنهم من تمرَّد عليها مثل «ألفريد دي فيني»، الذي كان يصيح بالألم كلما فكَّر في فناء الإنسان وخلود الطبيعة من حوله، ويشعر بحقارته وسرعة زواله إزاء مظاهر الطبيعة الخالدة وآياتها الباقية المتجددة.

وبإمعان النظر في شعر مطران عن وصف الطبيعة نجد أنه لم يقف عند وصف العرب الحسِّي، ولم يكتفِ بالمجازات والاستعارات اللغوية ليخلع على الطبيعة بعض مظاهر البشرية، بل ذهب إلى أبعد من ذلك بكثير، حتى أوشكت نظرته إلى الطبيعة أن

تكون نظرة شاعرٍ كبودلير الذي كان يقول: «إن الأشياء تفكِّر خلالي كما أفكر خلالها!» وهذا هو ما سبق أن عبَّرنا عنه بالحلول الشعري، وضربنا له مثلًا ناطقًا رائعًا بوصفه للمساء وهو مريض بمكس الإسكندرية. ولسوف نرى كيف نما هذا المذهب الشعري عند من أخذوه عن مطران من الشعراء المعاصرين؛ حيث لم يعد الشاعر يحلُّ بشخصه في الطبيعة فحسب، بل تحل الإنسانية كلها. وللشاعر أحمد زكي أبو شادي قصائد رائعة لا يطابق فيها بين كآبة المساء وأحزان الشاعر الخاصة فحسب، بل يطابق بينها وبين أحزان الإنسانية كلها وآلام انقباضها.

بل إن بعض مقطوعات مطران توحي بأنه كانت له فلسفة في الطبيعة تشبه إلى حدٍّ بعيدٍ فلسفة الشاعر الفيلسوف الشهير «لوكريشيوس» الروماني في قصيدته الخالدة «عن طبيعة الأشياء»، فهو يفسِّر الكون على أساس الحب الذي يجمع المتفرِّق ويؤلِّف بين العناصر، ومن ذلك قوله:

أليس الهوى روح هذا الوجود ... كما شاءت الحكمة الفاطرة
فيجتمع الجوهر المستدق ... بآخر بينهما آصرة ...
ويحتضن الترب حَب البذار ... فيُرجعه جنَّة زاهرة ...
وهذي النجوم أليست كدر ... طواف على أبحر زاخرة ...
يقيِّدها الحب بعضًا لبعض ... وكلٌّ إلى صنوها صائرة ...

والطبيعة عند مطران كائنات مفكِّرة، حتى لنراه يتحدَّث عن «وردة ماتت» وهي ملكة الزهور، وغطَّتها الأعشاب كأنها اللحد، وإذا بالفراشات تحوم حولها فيدور بينها وبين الشاعر الحوار الآتي (ج٢، ص١١):

ما الذي تبغين من جَوْبك يا ... شبهات الطير؟ قالت وأبانت
نحن آمال الصبا، كانت لنا ... ها هنا محبوبة عاشت وعانت
كانت الوردة في جنتنا ... ملكت بالحق والجنة دانت
ما لبثنا أن رأيناها وقد ... هبطت عن ذلك العرش وبانت
فترانا نتحرى أبدًا ... ... إثرها أو نتلاقى حيث كانت

وهكذا نتبيَّن كيف أن شعر مطران في الطبيعة لم يأتِ من قَبيل الوصف الحسي الذي عرفه العرب، ولم يقنَع بالمجازات والاستعارات اللغوية التي تربط بين الإنسان والطبيعة،

بل استند إلى فلسفة كونية أساسها الحب الذي يجمع بين الظواهر ويؤلِّف بين الأشتات، كما يستند إلى فكرة روحية شرقية هي الحلول الشعري، وأخيرًا إلى فكرة تشبه أن تكون إغريقية؛ وهي رؤية كائنات حية في الطبيعة وإنطاق تلك الكائنات وتبادُل الحديث معها، وفي كل هذا ما يكوِّن مذهبًا شعريًّا جديدًا في الأدب العربي.

ولقد تناول الأدباء والمفكرون بالبحث حدود الوصف الشعري لفصله عن مجال التصوير بالريشة، وجاء الناقد الألماني الشهير «لنسج» في هذا الصدد بنظرية بسطها في كتابه الذائع الصيت «لاوكون»، وهو اسم كاهن يوناني قديم قيل إنه أفشى سر الآلهة في حرب تروادة، فعاقبته تلك الآلهة بأن أرسلت إليه حيَّات ضخمة التفَّت حول جسمه وجسم أطفاله وقتلتهم عصرًا، وتنافس الشعراء والمصوِّرون والنحَّاتون في تصوير مأساته، فأخذ لسنج يقارن بين قوة التعبير التي وصلت إليها هذه الفنون المختلفة في تجسيم تلك المأساة وإظهار ما عاناه هذا الكاهن من عنف الآلام وهول الاحتضار. وخرج من هذه المقارنة وتلك الدراسة بنظريته المعروفة التي تتلخَّص في أن للمصور لمحة في المكان، وللشاعر لمحات في الزمن؛ بمعنى أن المصوِّر لا يستطيع ولا ينبغي له أن يسجل في لوحته غير لقطة واحدة في وضعٍ ما، بينما الشاعر يستطيع أن يتناول في وصفه عدة أوضاع ولمحات متتابعة في الزمن، فالمصوِّر يستطيع أن يصوِّر وردة يانعة أو ذابلة، بينما الشاعر يستطيع أن يتابع تلك الوردة فيضعها برعمةً فزهرة يانعة فأوراقًا ذابلة متساقطة، والنحَّات قد يستطيع أن ينحت جوادًا أصيلًا، ولكنه لا يستطيع أن ينحته كما لا يستطيع المصور أن يصوره «مكرٌّ مفرٌّ مقبلٌ مدبرٌ معًا». وهذه النظرية ليس من الضروري أن يعرفها وأن يتقيَّد بها شعراء الوصف، فهم يصدرون عنها بفطرتهم السليمة بوعي أو بغير وعي؛ أي بما نسميه الإلهام الشعري.

ولَمَّا كان مطران مدركًا لعنصر الدراما؛ أي الحركة والصراع في الحياة، بفطرته الشعرية، حتى لَنرى هذا العنصر متدفِّقًا في أروع قصائده، فإن وصفه قد جاء منسجمًا مع نظرية لنسج التي تضمن التفوق لشعر الوصف في مجال الحركة وتتابع اللمحات في الزمن.

والوصف والتصوير لا يقتصران على العالم الخارجي؛ أي الطبيعة، بل يتناولان أيضًا عالم الإنسان؛ أي عالم النفس البشرية. ولقد كان الشعر العربي التقليدي يقتصر في هذا المجال على وصف وتصوير الحالات الوجدانية الخاصة بالشاعر، ولم يكن الشعراء يخرجون عن

هذا المجال إلا في المدح أو الرثاء؛ حيث يمكن نظريًّا أن يتسع المجال لوصف وتصوير نفوس بشرية غير نفس الشاعر الخاصة، ولكن الشعر العربي لم يلبث أن تحجَّرت فيه هذه الأغراض، فأصبح المدح أو الرثاء لا يصوِّر شخصيات بعينها، بل يردِّد أوصافًا عامة مثالية يتوارثها الشعراء جيلًا بعد جيل، بحيث يصعب أن نخرج من إحدى المدائح أو المراثي بصورة ولو قريبة يتميز بها الممدوح أو المرثي. ونحن نترك الآن جانبًا مدائح ومراثي مطران لنقف عند وصفه وتصويره للشخصيات والنماذج البشرية التي التقط ملامحها من الحياة أو من التاريخ أو خلقها مشابِهةً للحياة بخياله المبدع، وهذه الصور نجدها في ملاحمه كما نجدها في قصصه الدراماتيكية.

والواقع أنه من الصعب أن نفصل في شعر مطران عناصره الفنية المتداخلة؛ وذلك لأنه يصدر في هذا الشعر عن مَلَكة مركَّبة تجمع بين القصص والدراما والتصوير، حتى لنجده يجمع في القصيدة الواحدة بين اللوحات الواسعة المليئة بالحركة والحياة، وبين الصور الفردية للشخصيات التي يصفها من واقع الحياة أو من تصورات خياله الخالق، بحيث يمكن أن توصف مَلَكته الشعرية في جوهرها بأنها مَلَكة تصوير قصصي.

ولقد ظهرت هذه المَلَكة عند الشاعر منذ غضاضة فنِّه، ولازمته ما احتفظ بعنفوان قوته، حتى إذا تقدَّمت به السنون وأخذ خياله يضعف، وقوة ابتكاره تضمحل ونَفَسه يقصر، رأينا قصائده التصويرية الوصفية تندر، بينما يطغى على شعره قصائد المناسبات، وبخاصة المجاملات الاجتماعية والمراثي؛ ولذلك لا نجد القصائد الفنية الطويلة النَّفَس إلا في الجزأين الأولين من ديوانه.

وبالرغم من أن الشاعر قد اعتذر في مطلع ديوانه عن تسجيل قصيدته المعنونة (١٨٠٦–١٨٧٠)؛ حيث يقول: «كتبتُ هذه القصيدة في صباي، وهي كل ما استبقيته من منظومات كثيرة، أقمت بها تلالًا من الطروس، وكنت إذَّاك أحرص عليها حرص الضنين على كنوزه، ثم جعلت أعيد النظر عليها فأطرح منها صحيفة صحيفة، حتى لم يبقَ منها إلا هذه، وقد هممت مرارًا بإلحاقها بأخواتها، ثم أرعيت عليها لِمَا كان عندي من الكلف الخاص بها؛ إذ كنت أتوهَّم في ذلك الوقت أنني أتيت بها معجزة؛ ولهذا تولَّيت تنقيحها قليلًا ونشرتها على علَّاتها أترسَّم نسمات صباي في خلال سطورها، وأعتبر بما تنتهي إليه خيلاء النفس في شبيبتها وغرورها.» نقول: بالرغم من اعتذار الشاعر عن تسجيل هذه القصيدة الوحيدة التي استبقاها مما قال من شعر على الطريقة العربية التقليدية قبل أن يهتدي إلى منهجه الجديد الذي لخَّصه في مقدمة ديوانه بقوله: هذا شعر ليس ناظمه

بعبده، ولا تحمله ضرورات الوزن أو القافية على غير قصده، يقال فيه المعنى الصحيح في اللفظ الفصيح، ولا ينظر قائله إلى جمال البيت المفرد ولو أنكر جاره وشاتَم أخاه ودابَر المطَّلع وقاطع المقطع وخالف الختام، بل ينظر إلى جمال البيت في ذاته وفي موضعه، وإلى جملة القصيدة في تركيبها وفي ترتيبها وفي تناسق معانيها وتوافقها مع ندور التصور وغرابة الموضوع ومطابقة كل ذلك للحقيقة، وشفوفه عن الشعور الحر، وتحري دقة الوصف واستيفائه فيه على قدر. نقول: إنه بالرغم من كل ذلك، فإن هذه القصيدة لم يحرص الشاعر على إنقاذها من الضياع؛ لأنها نسمة من نسمات صباه، أو عبرة بما تنتهي إليه خيلاء النفس ... إلخ ... بل لأنها في الواقع، وبالرغم مما ظنَّه الشاعر نفسه من أنها لا تسير على منهجه الجديد المتركز في وحدة القصيدة، فإنها تعتبر المرآة الصادقة لمَلَكته الشعرية التي يقوم عليها الشعر، ولا تغني عنها أية أصول، كوحدة القصيدة أو غيرها، وهذه المَلَكة هي أعز ما يحرص عليه كل شاعر؛ ولذلك استبقاها مطران استجابةً لوعيه الباطن، الذي كان أقوى سيطرةً على نفسه من صفة المعاودة وحساب النفس، التي حملته أو حملت عقله الواعي على أن يقدِّم بين يديها المعاذير.

ولعل من الخير أن نتناول هذه القصيدة بالتحليل لنستخلص منها الخصائص الفطرية لملكة مطران الشعرية قبل أن تعقِّدها الثقافة الفنية، وقبل أن تطغى ضرورات الحياة الاجتماعية على تلك المَلَكة، وقبل أن تثقلها السنون، فتمحو بعض معالمها المميزة، وإذا كان بعض النقاد قد زعم أن الأديب لا يمكن أن يكتب في حياته غير كتاب واحد؛ لأنه في هذا الكتاب يُخرِج مضمون نفسه وأسرار ملكاتها الخفية، فإن من الحق أن نقف عند هذه القصيدة الطويلة التي استهلَّ بها الشاعر، أو رضي أن يستهلَّ حياته الفنية وهو في الخامسة عشرة من عمره، لنستخلص منها الخصائص المميزة لشاعريته التي يغلب عليها — كما قلنا — التصوير القصصي.

يستهل الشاعر قصيدته برسم لوحة واسعة للجيوش المتدفقة من فرنسا وبروسيا إلى معركة «بينا» فيقول:

مشت الجبال بهم وسال الوادي ومضوا مهادًا سرن فوق مهاد
يحدي بهم متطوعين كأنهم عيس ولكن الفناء الحادي
لله يوم قد تقادم عهده فيها وظل يروع كل فؤادِ
يوم تجف لذكره أنهارها خوفًا ويجري قلب كل جمادِ

وإذا قرأنا وصفه فكأنه بدمٍ زكي خُطَّ لا بمداد
ونكاد نسمع للقتال دويَّه ونرى الفوارس في لقا وطراد

بهذه الأبيات يستهل الشاعر قصيدته كما يستهلُّ الموسيقيُّ أوبراه بافتتاحية تهيِّئ الجو وتوجِّه الخيال والإحساس، أو كما يبدأ المصوِّر لوحته بالأرضية التي تحدِّد الإطار واللون النفسي. ولعل الخليل كان قد أطلعه أستاذه الفرنسي ببيروت على وصفٍ لتلك المعركة الضروس، ولعل أستاذه اليازجي قد أسمعه أو وجَّهه إلى قراءة وصف عمر بن أبي ربيعة لانصراف الحجيج جماعات حاشدة في قوله:

ولمَّا قضينا من منى كل حاجة ومسَّح بالأركان من هو ماسح
أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا وسالت بأعناق المطي الأباطح

فاستقرَّ في نفس الشاعر ذلك الوصف الرهيب، وأسعفته الذاكرة بوسيلة التعبير عما تصوَّره خياله الواسع لتلك الجحافل الزاحفة، فإذا بالجبال «تمشي» بها، وإذا بالوادي «يسيل» على نحو ما سالت من قبلُ الأباطح بأعناق المطي. ولكن شتَّان بعد ذلك بين جو عمر بن أبي ربيعة الذي كان يتربص في الحج بحسناوات العرب، ويطرب لتجاذب الحديث حيث تسيل الأبطح في رفق بأعناق المطي؛ نعم، شتَّان بين هذا الجو، وبين الجو الرهيب الذي يصوِّره مطران حيث تسير الجحافل كأنها عيس ولكن الفناء الحادي. والناس لا يتجاذبون أطراف الحديث، ولكننا نكاد نسمع للقتال دويَّه، ونرى الفوارس في لقا وطراد. وبذلك يكون مطران قد نجح، لا في تصويره الميدان الحسي للمعركة فحسب، بل وصوَّر أيضًا جوها النفسي الرهيب.

وينتقل مطران من هذا المنظر العام للمعركة إلى تفاصيل الساحة، فيصف جيش بروسيا بقوله:

لبروسيا في أرض يانا عسكر مجر شديد البأس وافي الزاد
وخيامه في الأفق ماثلة على ترتيب سلسلة من الأطواد
نفرت طلائع خيله منذ الضحى تترقب الأعداء بالمرصاد

فأتوا كما يجري الأتيُّ مشعبًا في غير مجرى مائه المعتاد

وهذه صورة تجمع بين الخصائص المميزة لملكة التصوير الشعري عند مطران، تلك الملكة التي تزاوِج بين السكون والحركة، وبين الوصف والتصوير. فهو يصف خيام جيش بروسيا الجرار؛ أي عسكره المجرُّ وقد تتابعت كسلسلة من الجبال، ثم يصوِّر الحركة في طلائع الخيل التي نفرت منذ الضحى تترقَّب الأعداء، وكأنها الأتيُّ؛ أي السيل مشعبًا في غير مجرى مائه المعتاد، وكأن عنصر الدراما؛ أي الحركة، ملازمٌ لخيال الشاعر وملكته الواصفة.

ثم ينتقل إلى وصف نابليون وجيشه فيقول:

وكأن نابليون في إشراقه عَلَم على علم الزعامة بادي
المجد رهن إشارة بيمينه والنصر بين يديه كالمنقاد
والفخر في راياته متمثل وطلائع العقبان في ترداد

ولقد يكون في هذا الوصف ما يذكِّرنا من قريب أو بعيد بحديث المتنبي عن سيف الدولة عندما يخاطبه بقوله:

تمر بك الأبطال كلمى هزيمة ووجهك وضَّاح وثغرك باسم

فنابليون يُشرف على المعركة وكأنه عَلَم فوق جبل الزعامة، والمجد رهن إشارته؛ والنصر منقاد بين يديه، والفخر متمثل في راياته، وطلائع العقبان والطيور الجارحة تتردَّد فوق الجيش، ممَّا يؤذن بنشوب المعركة، حتى تتصيد تلك الجوارح من جثث القتلى زادًا داميًا. وبالفعل تبدأ المعركة على النحو الآتي:

فتهيَّأ الألمان لاستقباله كالحائط المرصوص من أجساد
وعلا هتاف مازجته غماغم من سلِّ أسلحة وركض جياد
ورنين آلات تكاد تظنها متجاوبات العزف بالإيعاد
حتى إذا كمل العتاد تقاذفوا بالنار ذات البرق والإرعاد
شهب ضخام آتيات، والردى بمسيرهن، ومثلهن غوادي

تُلقي الرجال على الثرى قتلى كما يُلقي السنابل منجل الحصاد
لله درهم وقد حمي الوغى فتهاجموا كتهاجم الآساد
تدعو الجراحة أختها بصدورهم والسيف يتلو السيف في الأجياد
وإذا التقى البطلان لم يتجندلا إلا معًا من شدة الأحقاد
وإذا جواد خرَّ فارسه دعا بصهيله ذا حاجة بجواد

وفي هذه الأبيات نحسُّ بقوة الاصطدام الأول من الحركة الدافقة التي تنبعث من غمغمة الجند وسلِّ الأسلحة وركض الجياد ورنين الآلات واشتعال النيران، وكأنها شهب ضخام يتبادلها الطرفان، والرجال تهوي إلى الثرى كالسنابل يُلقي بها منجل الحصاد، وقد احتدمت حفيظة الرجال، وارتفعت حماستهم حتى شاركتها الخيل في هذا البيت الرائع:

وإذا جواد خرَّ فارسه، دعا بصهيله ذا حاجة بجواد

وإن يكن حرف الجر «باء» في لفظة «بجواد» يبدو غريبًا على سمعنا المصري، وربما كان غريبًا على سمع العربي القديم أيضًا؛ لأنه خاص وغالب على لهجة إخواننا الشاميين في سوريا ولبنان. ولعلنا كنا نفضِّل أن لو قال «لجواد» باستخدام اللام بدلًا من الباء.

ويأخذ الشاعر في التمهيد لنتيجة المعركة التي انهزم فيها البروسيون بقوله:

والموت في الجيشين غير مجامل يجتاح بالأزواج والأفراد
يطوي الصفوف ويترك الدم إثره فكأنه فُلك ببحر عباد
ما زال يفتك والنفوس زواهق وكأن تلك هنيهة الميعاد
حتى تولى الذعر جيش بروسِيَا فتفرقوا بين القفار بداد
فسعى الفرنسيون في آثارهم بعزائم لا ينثلمن حداد
يستكبر الصعلوك منهم دائسًا في أضلع الأبطال والقواد
واستفتحوا برلين وهي منيعة وقضوا بها الأيام كالأعياد

وهنا تتلاحق الصور التمثيلية التي يعجُّ بها خيال مطران في تضاعيف الصورة العامة، حتى تختلط تلك الصور لسرعة تلاحقها فلا نكاد نسايرها، ومن هنا يأتي ما يبدو على شعر مطران من تعقيد لا تتضح خيوطه إلا عند إمعان النظر وطول الرويَّة؛

فالموت يطوي الصفوف في أول صورة، ولكنه يترك الدم إثره، وإذا بهذا الدم يصبح بحر عباد، وإذا بالموت يمخر هذا البحر كأنه فُلك، وبذلك تجتمع كل هذه الصور لترسم أمام الخيال لوحة تلك المعركة الدامية، وهكذا يجمع الخليل بين وصف الملاحم وقوة الدراما ودقة التصوير في فن مركَّب لا نتردد في الجزم بأن مطران لم يُحكِم صياغته عندما أنشد هذه القصيدة لأول مرة في صدر شبابه، وإنما أحكمه عندما عاد إليها بالمعاودة والتنقيح قبل أن يستهل بها ديوانه، على نحو ما فعل طوال حياته في غيرها من القصائد التي نُشرت لأول مرة، في الصحف والمجلات والدوريات، ثم تناولها بالمعاودة والتنقيح قبل أن تُنشر في ديوانه.

وبعد هذه الهزيمة ينتقل الشاعر إلى تصوير الحالة النفسية للبروسيين المنهزمين تصويرًا لا يخلو من عطف، بل مشاركة، فيقول:

وأقام أصحاب البلاد مآتمًا وكسوا على القتلى ثياب حداد
ناحت عرائسهم على أزواجها والأمهات بكت على الأولاد
واشتد حزنهم ولم يك مجديًا من بعد فقد أحبة وبلاد

وبعد هذا العطف والمشاركة الوجدانية ينتقل الشاعر إلى التمهيد في مهارة للأخذ بالثأر الذي لم ينسَه الألمان، فيقول:

الحزن يخمد والمذلة جمرة لا تنطفي إلا بسيل جساد

وبعد هذا الانتقال الجميل الذي يفرِّق بين الحزن الذي يخمد والمذلَّة التي تظل كالجمرة لا تنطفئ إلا بسيل جساد؛ أي سيل دماء، يتحدَّث الشاعر عن بعث الأمة الألمانية ونهوضها من كبوتها استعدادًا للأخذ بالثأر، فيقول:

عاد الربيع لهم كسالف عهده يزهو على الأغوار والأنجاد
يا حسنه بلدًا خصيبًا طيبًا لكنه نهب الغريب العادي
تتبسَّم الأزهار فيه حيثما عبث الحمام بهالك الأجناد
يا خجلة الأحرار من موتاهمُ يثوون حيث المالكون أعادي

وهنا نلمح عنصرًا آخر في شاعرية مطران، وهو وجدانه الشخصي، أو الوطني الذي سبق أن قلنا إنه كثيرًا ما يجري في تضاعيف قصصه الموضوعية؛ حيث كان يتنكَّر خلف تلك القصص ليتغنَّى بأغاريد الحرية والعزة والكرامة التي كان يبغيها لوطنه وقومه ونفسه، ثم لا يستطيع أن يفصح عنها لاشتداد الاستبداد والضغط العثماني في ذلك الحين، وبخاصة إذا ذكرنا أن الشاعر كان يؤثِر المعاودة وضبط النفس مما يدعو إلى الأخذ بالتقية، وإيثار السلامة؛ حيث لا تتعادل القوى، وذلك ما لم يفلت الزمام من يد الشاعر وتنفجر نفسه على نحو ما رأينا في مقطوعته الرائعة:

شرِّدوا أخيارهم بحرًا وبرًّا إلـــــخ ... ...

ومَن منَّا لا يحسُّ في حديثه عن مرارة الهزيمة وذل الخضوع لأعداء الوطن الألماني رجعًا لصدى إحساس الشاعر الخاص الذي كان يضيق باستبداد الأتراك وتنكيلهم بوطنه، فيتغنَّى «بالمرسلييز» رمز التحرير، حتى أحسَّ منه الأتراك بهذا التمرُّد الحر فأرغموه على هجر وطنه وملاعب صباه في بعلبك وبيروت التي ظلَّ يحنُّ لها طوال حياته، وأيُّ تمرد على الذلِّ أشد من قوله:

يا خجلة الأحرار من موتاهم يثوون حيث المالكون أعادي

أَوَما نحسُّ في هذا البيت دعوة إلى تمرد الأحرار الذين يصيح بهم شهداؤهم لكي يطهروا قبورهم من وطء أقدام الأعداء الغاصبين؟!

ولَمَّا كان مطران بالرغم من حزنه البادي وتشاؤمه المتصل رجل كفاح لم يعرف اليأس ولم يدعُ له يومًا ما، بل ظلَّ يستثير الهمم ويأمل في صلاح الأمور وتحرُّر المستضعفين، فقد كان من الطبيعي أن يواصل الشوط حتى يصوِّر لنا نهوض الألمان من كبوتهم وانتصارهم بعد هزيمتهم في عزمٍ صادقٍ، وقوة صلبة؛ وفي ذلك يقول:

فاستعصَموا بالصبر ثم تكاتَفوا وتحرَّروا من رقِّ الاستعباد
وتأهَّبوا للثأر والأحقاد في أكبادهم كالبيض في الأغماد
حتى إذا اشتدوا وضاق عدوهم ذرعًا بهم أصلوه حرب جهاد
وبنوا رجاءهم على استعدادهم لا خير في أملٍ بلا استعداد

هدموا معالمه ورووا ردمها بدماه فاختلطا دمًا برماد
واستفتحوا باريس فاستوفوا بها أوتارهم وشفوا صدى الأكباد
كلٌّ بمسعاه يفوز ومن ينب عند الحوادث لم يفُز بمراد

وهكذا يختتم الشاعر قصيدته التصويرية الرائعة بهذا الدرس الأخلاقي الرفيع في الوطنية والذود عن الحياض، بتلك الروح العملية التي لازمت الشاعر طوال حياته، ومكَّنته من النجاح في ميدان الأعمال كما نجح في مجال الأدب. وبذلك تجتمع لنا في هذه القصيدة كافة العناصر المركَّبة المتداخلة التي تتكوَّن منها شاعرية مطران، بل وشخصيته الإنسانية.

وبمراجعة هذه القصيدة من الناحية الفنية، نجد أنها مبنية بناءً محكمًا، حاولنا أن نوضِّح مفاصله؛ فالشاعر يستهلها بافتتاحية تخلق الجو وتخطِّط اللوحة، ثم ينتقل إلى وصف الجيش قبل الالتحام؛ لينتقل إلى وصف المعركة ذاتها، ثم وصف خاتمتها وما سبَّبته تلك الخاتمة من إيغار صدر الألمان وتبييتهم النية على الثأر، الذي ظلَّ كامنًا في أكبادهم كالسيوف في الأغماد، حتى استطاعوا غزو باريس في سنة ١٨٧٠، فهدأت ثائرتهم وارتوى غليلهم. وفي خلال الشوط كله لا يعدم الشاعر منفذًا يفصح فيه عن وجدانه الخاص ومشاركته العاطفية والإنسانية. وكل ذلك في فنٍّ مركَّب دقيق غني بالصور، بحيث لا ندري كيف نستطيع أن نصدِّق الشاعر عندما زعم أنه قد أنشد هذه القصيدة قبل أن يستوي له منهجه الشعري الخاص. وأكبر الظن أنه عندما عاود هذه القصيدة لم يتركها حتى لاءمت ذلك المنهج، وجمعت في أعطافها أهم العناصر المميزة لشاعرية مطران.

وبعد تحليل هذه القصيدة يستطيع من يريد أن يعود إلى قصائده الأخرى المشابِهة مثل «فتاة الجبل الأسود»، و«الجنين الشهيد»، و«فنجان قهوة»، و«نيرون»، و«طفلان» وغيرها من روائع قصائده القصصية المنبثَّة في الجزأين الأول والثاني من ديوانه؛ حيث نجد اللوحات العامة إلى جوار الصور الشخصية، وحيث تتفاوت النغمات بين الملحمة والدراما والتصوير، فضلًا عن الوجدان الشخصي الواضح أو المتنكر، وكل ذلك في وحدة فنية مركَّبة هي الطابع الأساسي لشاعرية مطران.

محاضرات عن مسرحيات شوقي

حياته وشعره

تأليف
محمد مندور

المحتويات

العرب والأدب التمثيلي	٧
التياران الشرقي والغربي في مسرح شوقي	١٣
شوقي والمادة الأولية	٢٥
شوقي والفن المسرحي	٣٣
علي بك الكبير	٤١
مصرع كليوباترة	٥١
قمبيز	٥٩
مجنون ليلى	٦٥
عنترة	٦٩
أميرة الأندلس	٧٣
الست هدى	٧٥

العرب والأدب التمثيلي

من المقطوع به أنَّ الأدب التمثيليَّ فنٌّ غربيٌّ، لم يبتدئ أدباء وشعراء اللغة العربية في معالجته إلَّا منذ قرن من الزمان تقريبًا، فهو فنٌّ جديد في الآداب العربية، لا يزال حتى اليوم يتلمَّس سبيلَه، ويتطلَّع إلى النضوج والأصالة، وليس من شكٍّ في أنَّ العرب قد تعلَّموه في العصر الحديث عن الغربيين، كما تعلَّمه هؤلاء عن اليونان القدماء.

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

فأمَّا المصريون القدماء، فإذا صحَّ أنهم قد عرَفوا المسرح أو شيئًا يُشْبِهه، كانوا يَعرِضون بواسطته بعضَ أساطيرهم الدِّينيَّة، فمِن الواضح أنَّ الصلة كانتْ قد انقطعتْ تمامًا، بين مصر القديمة ومصر العربية الحديثة؛ إذْ طوَى الزمنُ أهمَّ صلة بين المصريين، وهي اللغة التي اكتُشفتْ في العصر الحديث، وإلى اليوم لا تزال معرفة تلك اللغة محصورة، بين عدد قليل من المتخصصين في الغرب والشرق، وإذا كانتْ مصر القديمة قد خلَّفتْ في العقلية المصرية الحديثة بعض الرواسب، فإنها لا تُوجد إلَّا في بعض المعتَقَدات والخرافات والعادات، أو الأدب الشعبيِّ الذي توارثتْه الأجيال المتعاقِبة، عن طريق الرِّواية الشفوية.

ومصر الحديثة بلادٌ عربيةٌ في كافة مقوِّماتها الثقافية؛ ولذلك يكون البحث عن موقف العرب من المسرح أكثر جِدِّية، باعتبار أنَّ الأدب الذي تتغذَّى به اليوم، والذي تغذَّتْ به منذ الفتح العربي، هو الأدب العربي، والباحثون الجادُّون يُجمِعون على أنَّ العرب لم يعرفوا المسرحَ ولا الأدب المسرحي في أيِّ عصرٍ من عصورهم القديمة، في المشرق أو المغرب؛ فالمقامات وما شاكَلَها من قصص أو أقاصيص نثريَّة أو شعريَّة، لا يُمْكِن أنْ تُعتَبر أدبًا مسرحيًّا، حتى ولو قامتْ على الحوار البسيط، وكذلك الأمر في المشاهِد الدِّينية، التي تَحكِي

على نحوٍ بدائيٍّ، مقْتَلَ الحسين أو غيره عند الشيعة، في كَرْبِلاء أو سواها، وإنما يجري البحث في أسباب عدم معرفة العرب لهذا الفن، أو عدم اختراعهم له.

ولقد تناول هذه المشكلةَ عددٌ من النُّقَّاد والباحثين؛ ففي المجلد ٢٢، ص٥٦٣ من مجلة «المشرق»، تناول الأستاذ إدوار حنين هذه المشكلة، وحاوَل أنْ يَجِدَ لها تعليلًا في طبيعة الشعر العربي القديم، وفي طبيعة العقلية العربية، ومنافاتهما لطبيعة الأدب المسرحي، فلاحظَ بحقٍّ أنَّ الشعر العربي القديم، يمتاز بخاصيتين كبيرتين؛ هما: الخطابة، الوصْف الحسي الدقيق، وهذا صحيح في جملته، فنفحة الخطابة طاغية على ذلك الشعر، وأروع قصائد الأدب العربي القديم تقوم على توجيه الخطاب للإنسان أو الناقة أو الدِّمن والديار، ومَن منَّا لا يذكر: «قفا نبكِ» و«يا دار ميَّة» و«يا دار عبلة بالجواء تكلَّمي» ... إلخ إلخ. وفي الشعر العربي القديم أدقُّ وصْفٍ وأرْوَعُه لعالَمِهم الحسيِّ، وما فيه من حيوان وجماد وظواهر طبيعية، فضلًا عن الإنسان، وبخاصة المرأة، ومواضع جمالِها وفتْنتها تَبَعًا لذَوْقِهم السائد، وبحكم غلبة التقليد في الأدب العربي، والحرص على عمود الشعر وقوالبه المتوارَثة، ظلَّتْ هاتان الخاصيتان غالبتين على الشعر العرب في معظم عصوره، وإذا كانتْ قد حدثتْ بعض التطوُّرات، مثل تغنِّي الشعراء الغزليِّين في العصر الأموي بحبِّهم، وشكواهم لواعِجَه، فعبروا عن بعض أحاسيس النفس البشرية، ووصفوها وصْفًا نفسيًّا جميلًا، وإذا كان شعرُ الفِكْرة قد ظهر عند المتنبِّي وأبي العلاء، فإنَّ كلَّ هذا لم يُغيِّر الطابع العام للشعر العربي، الذي ظلَّ في جملته، شعر خطابة ووصْف حسي.

وهاتان الخاصيتان تدلَّان بوضوحٍ، على طبيعة العقلية العربية والمَلَكات المسيطرة فيها؛ فالعربي القديم قضَتْ حياتُه بأنْ يعتَمِدَ على النغمة الخطابية في شعره؛ كي يستثير مشاعر قبيلته، ويستنفِرَها للغَزْو أو ردِّ الاعتداء، وكان الشعر هو لغة خَطابتهم، وهو رجلٌ شَحَذَتْ حياتُه في المَهامِهِ والقِفار في نفسه مَلَكةَ الملاحَظة الدقيقة لِمَا حولَه، من إنسانٍ وحيوانٍ وجماد، ولم تُلهِب خيالَه جبالٌ شاهقةٌ ولا غابات، بل ظلَّ بصرُه ينقِّب في جزئيَّات الصحراء المنبسطة أمامَه، ومن المعلوم أنَّ الأدب التمثيلي يتطلَّب خيالًا واسعًا، يخلق الأحداث والشخصيات، ويتصوَّر المواقفَ وما توحي به من حوار.

ومِن الغريب أنَّ العرب قد عَرَفوا الأوثان وتعدُّد الآلِهة، بل وعرَفوا الجنَّ وعوالِمَه، ومع ذلك لم تَنْمُ عندَهم الأساطيرُ على نحوِ ما نَمَتْ عند اليونان مثلًا، بل وعند المصريين القدماء إلى حدٍّ بعيد، في أسطورة إيزيس وأوزوريس وغيرها، مما يدعونا إلى أن نُسلِّم بأنَّ الناقد الكبير هيبوليت تين، لم يكن مخطئًا كلَّ الخطأ عندما جعل الجنسَ والبيئةَ من العوامل

الأساسية في تمييز أدب أمَّة عن غيرها، ومن الممكن تدعيمُ هذه الحقيقة أيضًا، بما نُلاحِظه من أنَّ العرب قد كانتْ لهم أيام وحروب وغزوات، بين القبائل المختلفة، ومع ذلك لم ينشأ عندهم شعرُ الملاحم على نحو ما نَجِدُه في «الإلياذة والأودسا» عند اليونان، أو «الأنيادة» عند الرومان، بل وأحيانًا في بعض الآداب الأوربية الحديثة، مثل ملحمة «رولان»، أو «الفرنسياد» عند الفرنسيين.

ومن العجب أنْ لا تخلق الحروبُ الصليبية عند العرب هذا الفن، كما خلقَتْه عند الفرنسيين أو غيرهم من الغربيين، مع أنَّ في بطولة صلاح الدِّين ما يَبُذُّ برَوْعَتِه بطولةَ رولان وغيرِه، وإنْ يكنِ الشَّعبُ قد تدارَك ما فات فصحاءَ الأدب، فألَّف في العصور المتأخِّرة ملاحمَه الشعبيَّة، عن عنترة وأبي زيد الهلالي وغيرهما.

وإذا كانتْ طبيعة الشعر العربي القديم وخصائص العقلية العربية، لم تساعدا على اختراع الأدب التمثيلي الذي يعتمد على الخيال والتشخيص وتحليل النفس البشرية، أو معالَجة الصِّراع بين الإنسان والآلهة، أو بينه وبين قُوى الطبيعة المحيطة به، أو بينه وبين القضاء والقدر، أو الزمن أو الجبر الكوني، أو بينه وبين المجتمع وضروراته وتقاليده، وأخيرًا بينه وبين نفسه، إذا كان هذا هو الوضع الأصيل عند العرب، فإنَّ الباحثين يتساءلون: لماذا لم يأخذ العرب الأدب التمثيلي عن اليونان، على نحو ما أخذوا مبادئ العلوم والفلسفة والمنطق في العصر العباسي، عندما نشأتِ الترجمة، وتوثَّقتِ الصِّلة بين العرب والثقافات الأجنبية؟ وذلك باعتبار أنَّ المحاكاة مدرسة حقيقيَّة للأصالة، وقد كان من الممكن أن يلقِّح العرب الأدب التمثيلي بعقليتهم الشرقية الخاصة، على نحو ما لقَّحوا الفلسفة اليونانية.

ولقد تناول الأستاذ توفيق الحكيم هذه المشكلة في مقدمة مسرحيته عن الملك أوديب، فعالَجَها علاجًا عامًّا، إلَّا أنَّه قد تضمَّن الكثير من الحقائق الأساسيَّة، كما تناولها كثيرون غيره في مصر ولبنان وغيرهما من البلاد العربية.

ولا شكَّ أنَّ الأدب التمثيلي عند اليونان، كان وَثِيقَ الصِّلة بديانتهم الوثنيَّة؛ ففي أحضان تلك الدِّيانة نشأ، ولتشخيصها وتجسيمها وعرض مبادئها وفلسفتها وُضعتْ أُولى مسرحياته، ومن المعلوم أنَّ هذا النوع من الأدب قد نشأ من عبادة ديونيزوس؛ أي باكوس إله الكَرْم والخمر، وذلك على عكس العلوم والفلسفة التي هي مِلك شائِع بين البشر، تستطيع أن تتمثَّلها كافة العقول، ولا ترتبط بأوضاع دينيَّة أو اجتماعيَّة خاصة، فلا تَعارُض بينها وبين الإسلام، بل بالعكس استُخدمتْ في تأْييد الإسلام، والمُحاجَّة دونَه بالتفكير المنطقي،

والحجج والأدلة العقلية عند علماء الكلام وفقهاء الشرع، وبخاصة أورجانون أرسطو الذي طغى على التفكير العربي.

ومع ذلك فلدينا الآن الترجمة العربية القديمة لكتابَي الريتوريقا؛ أي الخطابة أو البلاغة، والبويتيقا؛ أي الشعر لأرسطو، ولكنَّه إذا كان من الراجح أنَّ الكتاب الأول، قد أثَّر تأثيرًا كبيرًا في وضْع أُسُس النحو والبلاغة العربية، فإنَّ الكتاب الثاني لم يُحدِث أثرًا في توجُّه العرب نحو أدب الملاحم والأدب التمثيلي، اللذين لم يعرفهما العرب الأوَّلون، ومِن الثابت أنَّ أعلام الفلسفة العربية أنفسهم؛ مثل: الفارابي وابن سينا وابن رشد، فضلًا عن عامة العرب، لم يفهموا حديث أرسطو عن هذين الفنين، كما يتَّضِح من شروحهم وتعليقاتهم على كتاب الشعر، وقد نشرها حديثًا الدكتور عبد الرحمن بدوي، مع ترجمةٍ جديدة لهذا الكتاب والترجمة العربية القديمة، وفيها نلاحظ كيف أنَّ المترجمين قد أَوْقَعوا بعضَ هؤلاء المفكِّرين الكِبار في الخطأ، وتَرْجَموا التراجيديا بالمدح، والكوميديا بالهجاء، قياسًا على ما كان يعرفه العرب عن هذين الفنين الشعريين، كما أنَّه من الثابت أيضًا، أنَّنا لم نعثر على أية ترجمة أو تلخيص أو تحليل لأية تراجيديا أو كوميديا يونانيَّة قديمة.

والواقع أنَّ الدِّيانة اليونانية القديمة التي نَبَع عنها الأدب التمثيلي عند اليونان، لم تكن تتعارَض مع الإسلام فحسب، بل ومع الوثنيَّة العربيَّة القديمة؛ وذلك لأنَّ اليونانيَّ القديم لم يتصوَّر آلهته كقُوًى منفصِلة عن الإنسان ومن نوعٍ يُغايِره، بل تصوَّرها على شاكِلته وخلَعَ عليها كافةَ صفات البشر بما فيهم من ضعفٍ وقوةٍ، فزيس كبيرهم يحب ويكره ويشتهي ويختطف النساء بكافة الحِيَل، وينتقم من البشر، ويغار من عظمتهم، ويحطم كبرياءهم، وفيه كافة نقائص الإنسانية رغم ما يتمتَّع به من سطوة وجبروت؛ ولذلك جعله اليونان هو ورهط الآلهة كله خاضِعين لقوة كونيَّة أسمى من الآلهة نفسِها، وهي القوَّة التي سمَّوْها بـ «الأنانكية»؛ أي قوَّة «الجبر الكوني»، أو «الضرورة»، وما داموا قد جرَّدوا آلِهتَهم من القَداسة المعروفة عند الشرقيين، وأنزلوهم منزلة البشر، ووَضَعوا فوقَ الجميع «الضرورة» التي تُرادِف «القضاء والقدر»، فقد استطاعوا أنْ يتَّخِذوا من صراع الإنسان، ضدَّ هذا القضاء والقدر المادة الأساسيَّة لمآسِيهم المسرحية، وأدخلوا الآلهة وأنصاف الآلهة والملوك والأبطال كشخصيات في تلك المآسي، وكلُّ هذه الأوضاع لا يمكن أن تتَّفِق مع فلسفة الإسلام، الذي نادى بالوَحْدانية، وتصوَّر الإلهَ منفصِلًا عن عالَمنا البشري، ومسيطرًا على مصائره سيطرةً تامة، ومزجَ إلى حدٍّ بعيدٍ بين «الجبر الكوني» و«الإرادة الإلهية»، وجمع

بينهما، فيما يُسمَّى بـ «القضاء والقدر»، وعلى نحوٍ يتفاوت ضيقًا واتساعًا عند مختلف المفكِّرين العرب، الذين حَمِيَ الوَطِيس بينهم حول «الجبر والاختيار».

وهكذا يتَّضِح إلى أيِّ حدٍّ تتعارَض الفلسفة الدينيَّة عند اليونان مع الفلسفة الدينيَّة في الإسلام، مما لم يكن يسمح بنقل الأدب التمثيليِّ اليونانيِّ إلى البيئة الإسلاميَّة.

هذا هو السبب الأساسي لعدم انتقال الأدب التمثيلي إلى الأدب العربي، وأمَّا ما دون ذلك من أسباب، فإنها أمور ثانويَّة كان من الممكن التغلُّب عليها، لو لم يَقُمْ هذا العائقُ الرُّوحي الخطير، فإذا كان عرب الجاهلية لم يكن من المتصوَّر أنْ يُقِيموا المسارحَ، فإنَّ خلفاء العباسيين وملوك الأندلس، قد كان من الميسور لهم أن يُقِيموها، بعدَ أنِ ازدهرتْ في أيامهم معالِم الحضارة والتَّرَف بكافة أنواعها.

وهناك سببٌ آخَر أسْهَب في الحديث عنه الأستاذ إدوار حنين، في مقالة بمجلة «المشرق» المشار إليها فيما سبق، وهو تحريم الإسلام لصُنْع التماثيل محارَبةً منه للوثنية الجاهلية، وهذه حجة واهية الصِّلة بالأدب التمثيلي، بالرغم مما بذَله الباحث الفاضل من جهد، في إثبات أنَّ خلقَ الشخصيات الرِّوائية ضربٌ من صُنْع التماثيل المحرَّمة؛ وذلك لأنَّه سواء صحَّ أو لم يصح أنَّ الإسلام الصحيح يُحرِّم صُنْعَ التماثيل على نحوٍ مُطلَق مستمِرٍّ أو لا يُحرِّمه، فإنَّ صُنعها يختلف بالبداهة اختلافًا تامًّا عن تصوير الشخصيات وتحريكها في المسرحية، ومن المعلوم أنَّ الأصل الفلسفي العام لتصوير الشخصيات الرِّوائية، بل وخلق كافة ألوان الأدب، إنما هو المحاكاة، كما قال أرسطو، لا الخلق من العدم، أي محاكاة الطبيعة الخارجة من يدي الإله، وقد أسْهَب أرسطو في إيضاح هذا الرأي في كتاب الشعر؛ ولذلك يَصعُب علينا أن نسلِّم بما ظنَّه الأستاذ حنين، من أنَّ الإسلام قد رأى في التشخيص التمثيلي اليوناني تحدِّيًا لقُدْرة الله أو محاكاة لها.

وأيًّا ما يكون الأمر فإنَّ العرب لم يعرفوا أدب اليونان التمثيلي، ولم ينقلوه، ولم يحاكوه؛ ولذلك ظلَّ غريبًا عنهم حتى كان العصر الحديث، وكان الاتصال بالغرب عن طريق البعثات الدينية في الشرق العربي، وعن طريق الحملة الفرنسية على مصر، فأخذَ العرب يتتلمذون على الغربيين في هذا الفن الأدبي الأصيل، أحيانًا بالنقل والتحوير، وأخيرًا بالوضْع والابتكار.

وبالرغم من أنَّ العرب المحدَثين قد أخذوا هذا الفنَّ عن الغربيين، فإنهم لم يستطيعوا التخلُّص من تراثهم القديم، ومن خصائص عقليتهم المتوارَثة وذَوْقِهم الأدبيِّ المتأصِّل، ومن المعلوم أنَّ للرجل العربي، بل وللرجل الشرقي عامة، خصائص تميِّزه عن الرجل الغربي،

فالعربي محمول بفطرته على التأمُّل الرُّوحي والنظر الأخلاقي، كما أنَّ غذاءَه الرُّوحي كان الشعر الغنائي، حتى ليُخيَّل إلينا بمطالعة كتاب «الأغاني»، وهو موسوعة الأدب العربي الكبرى، أنَّ شعرهم لم يكن غنائيًّا بخصائصه الفنية المعروفة فحسب، بل كان يُلحَّن فعلًا على ضروب الموسيقى ونغماتها، فلكل قصيدةٍ أو مقطوعة شعرية لحنٌ وَضَعه أحد الموسيقيين العرب، ولم يكن الأمر عندهم في أي عصر قاصرًا على الإنشاد أو الإلقاء العادي، وجاءتْ عصور الاستعمار الحديث، فولَّدتْ عند العرب شعورًا دافقًا بالوطنية، وتعلُّقًا بحب الأوطان والتفاني في سبيلها، والذَّوْد عن حياضها، ولم يكن بدٌّ من أن تَجْرِيَ هذه التيارات الأخلاقية والوطنية والغنائية في الأدب المسرحي العربي الناشئ، وبخاصة في المآسِي الشعرية.

والظاهر أنَّ المشرق العربي، وبخاصة لبنان، قد كان كعادته سبَّاقًا في مجال التجديد في الأدب العربي، فهناك عدد من اللبنانيين يمكن أن يُعتَبروا رُوَّادًا في مجال الأدب المسرحي الحديث، وفي طَلِيعتهم مارون نقاش، ولكن هذا التجديد، بل ونفر من هؤلاء المجدِّدين، لم يَلبَثوا أنِ انتقلوا إلى مصر، كما انتقلتِ الصحافة؛ حيث المجال أوسع، والإمكانيات المادية والبشرية أكثر رحابة، وفي مصر ظهرتْ عدة محاولات في النقل والتحوير وأحيانًا الابتكار، على نحو ما فعل محمد عثمان جلال، وغيرُه في نقل المسرحيات الفرنسية، وبخاصة كوميديات موليير، التي تُماشِي المزاج المصري المولَع بالفُكاهة والنُّكْتة اللاذِعة، كما وُضعتْ بعض المسرحيات المستقاة من التاريخ، وتخلَّلتْها مقطوعات غنائية مجاراة للمزاج المصري أيضًا، ومن الثابت أنَّ هذين النوعين من الأدب المسرحي، أعني الكوميديا والمسرحية الغنائية، هما أقرب أنواع الأدب المسرحي إلى المزاج المصري، ولعلَّ في نجاح مسرح سلامة حجازي وعكاشة، ثم مسرح الريحاني أكبر دليل على صحة هذا الرأي.

وأخيرًا قيَّض الله للأدب العربي شاعرًا كبيرًا، ألَمَّ إلمامًا واسِعًا عمِيقًا بالتراث العربي، فنسجَ على غِراره أَرْوَع القصائد، ثم اتَّصَل بالغرب حيث رحلَ لتلقِّي العلم في فرنسا، فشاهَدَ مسارحها وحدَّثتْه نفسُه الطَّموحُ، أنْ يُدخِلَ هذا الفنَّ الرائع في آداب العرب، فوضع سنة ١٨٩٣، وهو لا يزال يطلب العلم أولى مسرحياته الشعرية، وهي «علي بك الكبير»، وإن يكن قد عادَ بعد ذلك بعشرات السنين فكَتَبَها من جديد، وأعطاها وضْعَها النهائي، وهذا الشاعر هو أمير الشعر العربي الحديث أحمد شوقي بك.

التياران الشرقي والغربي في مسرح شوقي

رأينا فيما سبق كيف أنَّ العرب القُدماء لم يَعرِفوا المسرح ولا الأدب التمثيلي، مما يقطع بأنَّ المحدَثين منهم أخذوا بلا شكٍّ هذا الفنَّ الأدبي عن الغرب، ومع ذلك فمِن المؤكَّد أنَّهم لم يستطيعوا التخلُّص من اتجاهاتهم النفسية والمتوارَثة، ولا من خصائص تُراثِهم الأدبي، عندما أخذوا يُعالِجون هذا الفنَّ الجديد؛ بحيث يتحتَّم تمييز التيارين الشرقي والغربي، في مسرح الشاعر العربي الأصيل أحمد شوقي.

وإذا كان مسرح شوقي يقوم في هيكله الفني العام، من حيث إنَّه يتناول في كلِّ مسرحية موضوعًا، يَعرِضه بواسطة شخصيات تتحرَّك وتتحاور على خشبة المسرح، ويتطوَّر الموضوع إلى أن يصل إلى أزمة، ثم ينتهي بحلِّ تلك الأزمة على نحو ما، فإنَّ الرُّوح التي يتناول بها الأديب هذا الموضوع وأنواع الأفكار والأحاسيس والاتجاهات الأخلاقية، فضلًا عن أسلوب العلاج ووسائله العقلية والجمالية، قد كانتْ بحكم الضرورة والتراث الموروث والتركيبات النفسية شرقية عربية، ولا بد في تحليل هذا المسرح تحليلًا صحيحًا، من أنْ نتبيَّن عناصرَ كلٍّ من الاتجاهين الغربي والشرقي وتفاعل أحدهما مع الآخَر.

أمَّا عن التيار الغربي فممَّا لا شكَّ فيه أنَّه لولا ما شاهَدَه أحمد شوقي في فرنسا، بصفة خاصة من ألوان هذا الفن، لَمَا خطَرَ ببالِه أنْ يَلِجَ بابَه، ومَن يطَّلِع على المقدمة التي كتبها شوقي للجزء الأول من شوقياته سنة ١٨٩٨، يلاحظ بوضوح أنَّ الشاعر قد أخذ بألوان الأدب الغربي، بمجرد أنِ استقرَّ به المقام في فرنسا، حيث أرسلَه خديوي مصر توفيق باشا في بعثة لمدة أربع سنوات، ليدرس فيها الحقوق، ويطَّلِع على الآداب الفرنسية، حتى يعود منها بقَبَس يُشعِل أضواء جديدة في الآداب العربية، على نحو ما قال وزير

مصر رشدي باشا، في خطاب أرسله إلى الشاعر على لسان الخديوي، بل. لقد بلغ الأمر بذلك الخديوي أنْ حثَّ الشاعرَ على أن يُمْعِن النظر في دراسة معالم الحضارة والثقافة الفرنسية، أكثر من اهتمامه بدراسة القانون التي قال الخديوي للشاعر عنها: إنه يستطيع تحصيلها من الكتب، وهو مستقر في بيته بمصر.

ولقد لاحَظَ الشاعر منذ حداثته ما ابتُلِيَ به الشعر العربي من ضيق الأفق، بسبب اقتصاره في الغالب على المدْح، واعتماد شعراء العربية على الملوك وذوي السلطان في رواج بضاعتهم، وودَّ الشاعرُ أن لو استطاع أن يَخرُج من هذا الأفق الضيق الذليل، إلى مجالات الشعر الرحبة الطليقة، ولكنَّه لسوء الحظ كان مِن جهةٍ رجلًا طَموحًا مَدِينًا للخديوي بأفضال كبيرة، كما كان من جهةٍ أخرى رجلًا حَذِرًا يَخشَى الخروج على الأوْضاع والتقاليد الثابتة المتوارَثة، حتى ليقول في المقدمة الآنِفة الذِّكْر: إنَّه تبيَّن «أنَّ الأوهام إذا تمكَّنتْ من أمةٍ كانتْ لباغِي إبادتِها كالأفعوان لا يُطاق لقاؤه، ويُؤخَذ من خلفٍ بأطراف البنان.» وهو يقصد بالأوهام هنا التقاليد المَرْعِيَّة والاتجاهات المتوارَثة؛ ولذلك نراه يخضع لهذه التقاليد بالرغم من ثورته النظرية عليها، ويعترف في صراحة بأنَّه كمَن يَنهَى عن شيءٍ ويأتي مِثْلَه، ويُبرِّر مخاوِفَه تلك ببعض محاوَلات قام بها؛ لإخراج الشعر من أُفقِه الضيق المحدود بالمديح، إلى آفاقٍ أوسع، فيقول إنَّه أراد أن يحتالَ للأمر بأن يَسْتَبْقِيَ المديح، على أن يَجمَع في القصيدة بينَه وبين الشعر الطَّلِيق المعبِّر عن خوالِج قائلِه الشخصية، وبالفعل أرسل إلى الخديوي قصيدةَ مدحٍ استهلَّها بما يُشْبِه قصيدةً مستقلةً في الغزل وتحليل نفسية المرأة وهي التي مطلَعُها:

خَدَعُوها بقولِهم حسناءُ والغَوانِي يَغُرُّهنَّ الثناءُ

وكانتِ العادةُ قد جرَتْ عندئذٍ بأنْ تُنشَر مدائحُ الخديوي في الجريدة الرسمية، فأرسلتِ السَّراي هذه القصيدةَ إلى الشيخ عبد الكريم سلمان المشرِف على الوقائع، وطلَبَتْ إليه أن يَحذِفَ الغَزَل وينشر المديح، ولكنَّ الشيخ سلمان، كان كما يبدو، أديبًا ذوَّاقًا، فرأى أنَّ الغزل هو الذي يستحقُّ النشر، والمدح هو الذي يستحقُّ الحذْفَ، وكانتِ النتيجة أن لم يُنشَر شيء من القصيدة إطلاقًا.

وكان شوقي كثيرَ التردُّد على مسرح الكوميدي فرانسيز في باريس، حيث شاهَد الكثير من روائع الأدب التمثيلي الكلاسيكي والرومانتيكي والمعاصر، فأُولِع بهذا الفن، وعنَّ له أن

يُحاكِيَه، وبالفعل وضَعَ وهو لا يزال يطلب العلم بباريس، أولى مسرحياته وهي «علي بك»، وأرسلها إلى السراي، وتلقَّى مِن رشدي باشا ما يُفِيد أنَّ الخديوي قرَأَها، وناقَشَه في بعض أجزائها وتفكَّه بها، وكان هذا هو كلَّ تقدير الخديوي لها، ومن البديهي أنَّ الخديوي كان أحرَصَ على مدح الشاعر له، وتخليد ذكْره من قراءةٍ أو مُشاهدةِ مسرحيات لرَبِيبه الشاعر؛ ولذلك طواها شوقي بين أَوْراقه، إلى أن رجع إليها في أواخِر حياته، عندما انصرف إلى الأدب المسرحي بمعظم جهده، فأعاد كتابتَها من جديد على الوضْع الذي نعرفه الآن.

ويُنبِئنا شوقي نفسُه أنَّه لم يتأثَّر بالأدب التمثيلي الغربي الفرنسي فحسب، بل وتأثَّر أيضًا بالشعر الغنائي، وبخاصة الرومانتيكي، فنقل إلى العربية قصيدة «البحيرة» الشهيرة للامارتين، كما تأثَّر أيضًا بحكايات لافونتين على لسان الحيوانات وحاكاها، فألَّف عدة حكايات مماثِلة أو مُقْتَبَسة نشرها في ديوانه الأول، ورأى فيها وسيلةً طيِّبةً لتهذيب الأطفال.

وإذن فقد تأثَّر شوقي بالأدب الغربي تأثرًا كبيرًا، وانفعلتْ به نفسُه منذ شبابه الغض، ولكنَّ ارتباطه بالسراي وطموحه إلى أنْ يُصبِح شاعرَها من جهةٍ، وشدة حذَرِه وتخوُّفه من التجديد، والخروج على الأوضاع المتوارَثة والتقاليد الأدبية المرعية، حالتْ بينه وبين الخروج إلى آفاق الأدب الواسِعة، والسَّيْر في تيار الأدب التمثيلي، الذي وقَفَ فيه عند محاولته الأولى في «علي بك»، ولم يَعُدْ إلى هذا الفن إلَّا في أُخْريات حياته، بعد أنْ ظهرتْ تياراتُ النقد الأدبي الحديث في الأدب العربي، وأخَذَ عليه النُّقَّاد سَيْره في الدُّروب المطروقة، وعدم خروجه عنها، فألَّف للمسرح «مصرع كليوباترة» و«مجنون ليلى» و«قمبيز» و«عنترة» و«علي بك الكبير» شعرًا، و«أميرة الأندلس» نثرًا، وفي سنته الأخيرة عالَج الكوميديا أيضًا، فوضع شعرًا «الست هدى»، التي لا تزال مخطوطة حتى اليوم، ويحدِّثنا ابنُه الأستاذ حسين شوقي في كتابه «أبي شوقي»، عن شروعه في تأليف روايتين أُخرَيَيْن؛ إحداهما عن «البخيلة»، والثانية عن «محمد علي الكبير»، وكتب منهما أجزاء يَظهَر أنها فُقدتْ، وإنْ كان ابنُه يظنُّ أنَّ والدَه قد خلَّفهما عند الدكتور سعيد عبده، الذي كان يُكْثِر من صحبته.

من هذه اللمحة التاريخية يتَّضِح أنَّ شوقي قد عرف الأدب الغربي، بما في ذلك الأدب المسرحي، ولكنْ، هل يمكن تحديد الكتاب أو المذاهب التي تأثَّر بها الشاعر؟ للجواب على هذا السؤال، لا نَجِد اعترافاتٍ خاصةً من الشاعر، ولا مِن المحيطين به، الذين كتبوا عنه

كابنه في «أبي شوقي» أو الأستاذ أحمد عبد الوهاب أبو العز سكرتيره في «اثنا عشر عامًا في صحبة أمير الشعراء»، ولا في ذكريات الأمير شكيب أرسلان في «أحمد شوقي أو صحبة أربعين عامًا»، ولكنَّنا نستطيع بدراسة مسرحياته وفنِّه فيها أن نستنتج تأثُّراته المختلفة.

والواقع أنَّ شوقي لم يأخُذْ أصولَ الأدب المسرحي عن كاتبٍ واحدٍ، ولا عن مذهب بعينه، بل جمع بين عدة اتجاهات غربية، وأضاف إليها اتجاهات أخرى شرقية عربية، وهو يَمِيل بعقليته الشرقية وتراثه الثقافي في داخل المذهب الواحد، إلى أديب دونَ آخَر، فنراه مثلًا يتأثَّر بالكلاسيكية الفرنسية، ولكنَّه يَمِيل إلى ناحية كورني أكثر من مَيْله إلى ناحية راسين، ونراه يودُّ أن يتَّخِذ من المسرح «مدرسةً لعزة النفس والإباء ونبل الأخلاق»، على نحو ما فعل كورني، وإذا كان قد تحدَّث عن الغرام والجنون به، فإنَّه لم يصوِّره قطُّ على ما فعل راسين، بل أخْضَعه، في الغالب، لمبادئ الأخلاق وسطوة التقاليد، بما فيها من عادات مرعية ومشاعر وطنية أو قلبية؛ فكليوباترة تُضحِّي بحبها في سبيل وطنها، وتضع مجدَه فوقَ «عبقريِّ جمالِها»، وليلى تُضحِّي بغرامِها نزولًا على التقاليد العربية، التي لا تُبِيح زواجَها بمَن شبَّب بها وفضَحَ غرامَه بها، ونتيتاس تضحِّي بنفسِها زوجة لقمبيز فداء لوَطَنها، وإنْ كان هذا الاتجاه الأخلاقي لم يخلُ من اضطراب وشوائب وتناقض أحيانًا في مجموع مسرحياته؛ إذ ترى عبلة مثلًا لا تعبأُ بتلك التقاليد ولا تُؤْثر على عنترة أحدًا، مع أنَّ تلك التقاليد كانتْ أشدَّ قوةً في حالة عنترة منها في حالة قيس ليلى، وذلك بحكم أنَّ عنترة كان ابنًا لزبيبة الأمَة الزنجية، بينما كان قيس عربيًّا خالِصًا من بني عامر، ولكنَّ هذا التناقُض لا يُنحِّي عن مسرح شوقي طابعَه الأخلاقي العام، ولا يُدخِله في تيار المسرح التصويري النسبي الذي يتميز به راسين، «مصور الشهوات البشرية».

وتأثُّر شوقي بكورني أكثر من تأثُّره براسين، لا يمنع من أنه قد تأثر بالمذهب الكلاسيكي بوجه عام، ويمكن تلخيص أوجه التأثر بالمسائل الآتية:

(١) اختار شوقي لمآسيه موضوعات تاريخية، سواء أكان هذا التاريخ حقيقيًّا أم أسطوريًّا، وذلك على نحو ما فعل الكلاسيكيون الفرنسيون،[١] وإذا كان هؤلاء قدِ استقَوْا

[١] علَّل كورني ذلك بقوله: «إنَّ الحوادث الروائية حتى التي تعتبر في نظر العقل المجرد خارقةً لا يلبث أن يألَفَها العقل ويستسيغها عندما تُقدَّم إليه كحوادث تاريخية وقعتْ بالفعل»، كما اضطُرَّ راسين إلى أن يُدافع عن اختياره موضوع مسرحيته «باجازيه»، من حياة تركيا المعاصرة له.

موضوعاتِهم من تاريخ الإغريق والرُّومان القُدماء، فإنَّ شوقي قد استقاها من تاريخ مصر وتاريخ العرب، فالاتجاه واحد؛ إذْ عاد كلٌّ إلى أصوله التاريخية، وإذا كان الفرنسيون قد صبُّوا في قوالب مسرحياتهم القديمة، عقليَّتَهم ومشاعرهم الإنسانية الحديثة باعتبارها إنسانية عامة، تصح في كافة العصور والأزمان، حتى سُمِّيَ أدبهم الكلاسيكي بالأدب الإنساني على نحو مطلق، واستبدلوا الآلهة وإرادتها وقضاءها بالدوافع الإنسانية المفطورة في جِبلَّة البشر؛ فإنَّ شوقي كرجل شرقي مُولَع بالاتجاهات الأخلاقية والروحية، قد غلَّب تلك الاتجاهات على الدوافع النفسية الإنسانية، واتَّخَذ من مشاغل قومه ومقتضيات بيئته، محرِّكات لمسرحياته، وفسَّر التاريخ على ضوء تلك الاتجاهات، ونظر إلى الماضي من الوجهة الأخلاقية؛ فكليوباترة لا تَغدِر بأنطونيو لأنَّها أحسَّتْ بأفول نجمه وشروق نجم أوكتافيو، ورغبَتِ في إغواء هذا النجم الصاعد لانحلال خُلُقِها وسيطرة شهوة المجد على نفسِها، بل لسياسة وطنية عميقة، هي أن تترك قُوَّاد الرُّومان يُفنِي بعضُهم بعضًا، لتنفَرِدَ هي بعد ذلك بالسيطرة على الشرق والغرب معًا، ونتيتاس لا تَقبَل الزواج من قمبيز فرارًا من حبِّها الفاشل لتاسو، بعد أنِ انصرف عنها إلى نفريت، بل لتَفْدِيَ وَطَنَها الذي كان قمبيز يُهدِّد بغَزْوه والسيطرة عليه، إذا لم يَقْبَل فرعون مصر أنْ يُزوِّجَه من ابنته، وهكذا في كثير من المواطن الأخرى في مسرحياته، ومن البيِّن أنَّ الاتجاهات النفسية عند الغربيين جاءتْ أكثر عمقًا وإيحاءً من الاتجاهات الأخلاقية التي اصطنعها شوقي مهما يكن نُبْل نزعته.

(٢) اتَّخَذ شوقي في خمسٍ من مسرحياته الشعر أداةً للتعبير، على نحوِ ما فعل الكلاسيكيون، ومن الغريب أن نَراه يستخدم النثر في إحدى مسرحياته، مع أنها وثيقة الصِّلة بالشعر الأندلسي، ومع أنَّ المعتَمِدَ بن عبَّاد أحد أبطالها البارزين، كان شاعِرًا على نحو ما كان عنترة ومجنون ليلى، حتى لنراه يضمِّن مسرحيته بعض أشعار ذلك الشاعر الملك، بينما يكتب شعرًا الكوميديا الوحيدة التي ألَّفها وهي «الست هدى» التي تَجْرِي حوادثُها المعاصِرة في حي الحنفي بالسيدة زينب، والنثر بطبيعته أكثر ملاءمة للكوميديا، وأقرب إلى الواقعية في تصوير بيئة شعبية معاصِرة، بينما الشعر ألصَق بمأساة تاريخية غنائية كمأساة المعتمد بن عباد، ومع ذلك نستطيع أن نغلِّب حكمنا، فنقول بأنَّ شوقي قد استند إلى الكلاسيكيين، في استخدام الشعر كأداة للأدب المسرحي؛ وذلك لأنَّ الرومانتيكيين مثلًا، وإنْ كانوا قد استخدموا الشعر أحيانًا — كما فعل هيجو وفيني — فإنهم قد استخدموا أيضًا النثر على نحوِ ما فعل ألفريد دي موسيه، بحيث لا يمكن القول

بأنهم كانوا يفضِّلون الشعر على النثر، بينما كان الكلاسيكيون يؤْثِرون الشعر في أدبهم المسرحي.

(٣) من المعلوم أنَّ الكلاسيكية تقسم الأدب المسرحي إلى تراجيديا وكوميديا؛ أي مأساة وملهاة، وتختص المأساة بتصوير حياة الملوك والأمراء والأبطال، على نحو ما كانتْ تفعل المسرحيات الإغريقية القديمة، في تصوير الآلهة وأنصاف الآلهة، فضلًا عن الملوك والأبطال، بينما تختص الكوميديا بتصوير حياة الشعب بل ودهمائه، وكذلك فعل شوقي؛ فمآسِيه كلُّها تدور حول حياة الملوك والأمراء والأبطال، مع أنَّ الزمن كان قد سار بالأدب المسرحي شوطًا بعيدًا، فظهرتِ الدراما البرجوازية التي تتناول حياة الطبقة الوُسْطى، التي نهضتْ بالثورة الفرنسية، وازدادتْ أهمِّيَّتُها الاجتماعية بعد تلك الثورة العاتية، بل وظهرتِ الدراما الحديثة على يد إبسن وبرنارد شو، وتناولتْ تصويرَ حياة عامة الناس ومشكلاتهم الاجتماعية والإنسانية المختلفة، والظاهر أنَّ شوقي كان أكثر اتصالًا بالمسرح الكلاسيكي؛ حيث تنفرد التراجيديا بتصوير حياة الملوك والأبطال، بينما تنصرف الكوميديا إلى تصوير حياة عامة الشعب، ولعلَّ في تاريخ حياة شوقي ما عزَّز هذا الاتجاه في نفسِه؛ فقد كان حريصًا دائمًا على أن يكون شاعِر الأمراء كما أصبح أمير الشعراء، وذلك بالرغم من أنَّ تصويره لحياة الشعب في «الست هدى»، ربما كان أكثر صِدْقًا ونجاحًا من تصويره لحياة الملوك والأمراء.

(٤) ولقد زعم بعض النُّقَّاد أنَّ شوقي قد تأثَّر بالكلاسيكية في ناحيةٍ فنيةٍ دقيقةٍ، وهي إيثارُه للوَصْف على المشاهِد في بعض أحداث مسرحياته؛ فهو مثلًا لا يحاول أن يعرض على المسرح حرب أنطونيو مع أوكتاف، أو حرب علي بك الكبير مع محمد علي أبي الذهب، ولكننا في الحق لا نستطيع أنْ نجزِمَ بصحة هذا التأثُّر؛ وذلك لأنَّ شوقي ربما حمل نفسه هذا المحمل خوفًا من صعوبة إخراج مثل هذه المشاهِد الواسِعة على المسرح العربي، كما نلاحظ من جهة أخرى أنَّ شوقي لم يحجم عن عرض كثير من المآسي العنيفة على المسرح على نحو ما فعل شكسبير والرومانتيكيون من بعده، إنْ لم يكن قد بذَّهم جميعًا أحيانًا، فكم من الضحايا والانتحارات! وكم من الموتى لم يحجم عن عرض مشاهد موتهم على خشبة المسرح أمام النظارة! فأنطونيو لا ينتحر وحدَه، بل يسبقه أوروس خادمه، وكليوباترة لا تنتحر وحدها بل تُصاحِبها وَصِيفتاها، وإذا كانتْ هيلانة قد أُنقِذَتْ، فإنَّ شرميون قد ولَّتْ إلى العالَم الآخَر، وفي عنترة لا يُجندِل البطل الرجال بسيفه فحسب، بل

ويخرُّون أحيانًا لمجرد سماع صيحته، وبوجهٍ عام لا يُحْجم شوقي عن إراقة الدماء، ونثْر الأشلاء على خشبة المسرح، وبذلك لا يمكن القول بأنَّه قد قصد إلى تنحية مشاهد العنف عن مآسيه، مؤْثِرًا الوصْفَ والرِّواية على نحو ما فعل الكلاسيكيون.

(٥) من المقرَّر في المسرح الكلاسيكي أنْ تُبْنى المسرحية في أساسِها، على أزمةٍ تتصارَع فيها قُوًى نفسية وأخلاقية متعارِضة، ومن البيِّن أنَّ شوقي قد بَنَى مآسِيَه في جملتها على هذا الصراع، وإنْ ظلَّ أحيانًا سطحيًّا وشلَّالًا يتعمَّق أغوار النفس البشرية، ولا يشقُّ الحُجُب عن خفايا العقل الباطن، وعمل الغرائز وشهوات النفس ونزواتها الدَّفينة، فالصِّراعُ قائمٌ في كليوباترة بين حبِّها ومَجْدِها السياسي، وفي ليلي بين غرامِها وتقاليد قومِها، وفي عنترة بين القيمة الشخصية للفرد وتقاليد المجتمع، وإنْ يكنْ هذا الصراع لا يجري في الغالِب بين نزعات النفس المختلفة، بقَدْر ما يجري بينها وبين التقاليد أو مبادئ الأخلاق، ولكنَّ مسرحه على أية حال، يعتمد في أساسِه على الصِّراع، لا على التصوير والتحليل، كما تعتمد الدراما الحديثة.

ومع أنَّ شوقي قد استمدَّ كلَّ هذه الأصول العامة من الكلاسيكية، إلَّا أنَّه لم يتقيَّدْ بها في كثير من الأصول الأخرى التي نذكر منها:

(١) من المعلوم أنَّ الكلاسيكية قد تعصَّبت لِمَا يُسمُّونه «الوحدات الثلاث»، أي وحدة الموضوع والزمان والمكان، بمعنى ألَّا تحتوي المسرحية إلَّا على موضوع واحد، وأنْ تجرِيَ أحداثُها جميعًا في مكان واحد، وفي زمن لا يتجاوَز أربعًا وعشرين ساعة، وبمراجعة مسرحيات شوقي نَجِدُ أنَّه لم يتقيَّد بهذه الوحدات؛ ففي «مصرع كليوباترة» حب آخَر بين هيلانة وَصِيفتها وحابي أحدِ أتْباعها، وفي «علي بك الكبير» نَجِد إلى جوار غَدْر محمد بك أبو الذهب بسيِّده، قصة وَلع مراد بك بآمال، ثم اكتشافه أخوَّته لها، ونحن لا نذمُّ الخروج على المعنى الضيِّق لوحدة الموضوع؛ فقدْ أثبتَ الأدب المسرحي الخالد، أنَّه لا ضَيْرَ من الخروج على المعنى الضيِّق لهذه الوحدة، ولكنْ على شرط أنْ تكون الموضوعات الثانوية وثيقةَ الصِّلة بالموضوع الأصلي، موضِّحةً لبعض الجوانب النفسية أو الأخلاقية لأبطال المسرحية، على نحو ما نَجِد عند شكسبير مثلًا، حيث تندمج الموضوعات الجانبية في الموضوع الأصلي، وتكشف عن جوانب في الشخصيات لا يكشف عنها ذلك الموضوع الأصلي، وأمَّا عن وحدَتَي الزمان والمكان، فمِن البيِّن أنَّ شوقي لم يخضعْ لهما، ففي مسرحية واحدة كـ «علي بك الكبير» تنتقل مشاهد الرواية من القاهرة إلى عكا إلى الصالحية، ومن

البيِّن أنَّ مثل هذا الانتقال لا يمكن أنْ يتمَّ في أربع وعشرين ساعة، ونحن لا نرى ضَيْرًا في خروج شوقي على هاتين الوحدتين، اللتين نَسَبَهما الكلاسيكيون إلى أرسطو تعسُّفًا وبهتانًا، وإنما يَضِير المؤلِّفَ المسرحي تفكُّكُ مسرحياته، بانعدام وحدة الموضوع وتوثُّق الارتباط بين أحداثه المختلفة، إذا تعدَّدتْ تلك الأحداث.

(٢) من المعلوم أيضًا أنَّ الاتجاهَ الأصيل في المسرح الكلاسيكي، بل وفي غيره، أنْ تنتَهِيَ التراجيديا بخاتِمةٍ مُحْزِنة، كما تنتهي الكوميديا بخاتمة مُضْحِكة أو سارَّة على الأقل، وإنْ تكنْ هذه القاعدة غيرَ مُطْلَقة؛ ففي الكثير من كوميديات موليير تأتي الخاتمة مُحزِنةً، على نحو ما نُشاهِد في «عدو البشر» أو «دون جوان»، وإنْ يكنْ من النادر أن لا تنتهي التراجيديا بمأساة، ومع ذلك لم يأخُذْ شوقي بهذه القاعدة العامة على نحوٍ مُطَّرِد، فإذا كانتْ كليوباترة تنتهي بعدة انتحارات، كما تنتهي مجنون ليلى بمَوْت البطَلَيْن؛ قيس وليلى، فإنَّ عنترة تنتهي بزَواجِه من عبلة، بل وزواج صخرٍ من ناجية أيضًا، ونحن لا نلوم شوقي لعدم خضوعه لهذه القاعدة العامة، ولكنَّنا نلومُه لبلبلة إحساس القارئ أو المشاهِد، بمحاولته دائمًا تخفيفَ قوةِ الانفعالات التي تنتهي بها مآسِيه، ولا نستطيع أن نُدْرِك حكمةً لهذا الاتجاه الذي اتَّخَذه؛ ففي «مصرع كليوباترة» مثلًا كان من المفهوم، ومِن دواعي الأدب المسرحي القوي، أن تنتهي تلك المأساة العاتية بانتحارِ البطلين، ولكنَّ شوقي يأْبَى إلَّا أن يصحب تلك الخاتمة المؤثِّرة، بخاتمةٍ أخرى هي زواج هيلانة من حابي، وانطلاقهما إلى طيبة ليَعِيشا سعيدَيْن في الضَّيْعة التي أَوْصَتْ بها لهما الملكة المنتحِرة، وفي «أميرة الأندلس» تُختَتَم المأساة بانهيار دولة المعتمِد بن عبَّاد من إشبيلِيَة، وسجن الملك الشاعِر وأسرته في شمال إفريقية، عند ملك المرابِطين يوسف بن تاشفين، ومع ذلك يأبَى شوقي إلَّا أن يَنْعَقِد زواجُ بثينة ابنة هذا الملك العاثِر، بخَطِيبها حسون في نفس ذلك السجن، وهو بذلك يُضعِف من قوةِ أثَر مآسِيه، ويجرِّدها من إثارة عاطفتَيِ الخوف والشَّفَقة، اللتين ركَّز فيهما أرسطو وظيفة المسرح، وجعلَهما وسيلةَ تطهير النفوس.

(٣) والكلاسيكية جعلتْ من أصولِها مبدأَ فصْل الأنواع، بمعنى أنَّ التراجيديا يجب أنْ تكون أحداثُها مأساةً متتابِعةَ الحلقات، لا يتخلَّلها أيُّ مشهَدٍ مُضْحِك، ولا أية فكاهة، كما أنَّ الكوميديا يجب أن تكون مَهْزَلة خالِصة، لا تَجْري المأساةُ في أي عرق من عروقها، ولكنَّ الرومانسية سَخِرتْ من هذه القاعدة، مستَشْهِدةً بمآسِي شكسبير الخالدة، التي لا تخلو من مناظِرَ ساخرةٍ ضاحكةٍ، ومن شخصيات هزلية رائعة، والظاهر أنَّ شوقي لم يُؤْمِن بما نادتْ به الكلاسيكية في هذا السبيل؛ ففي الكثير من مآسِيه نَجِد ألوانًا من الفُكاهة، بل

وشخصيات مُضحِكة، مثل أنشو في «مصرع كليوباترة»، ومقلاص في «أميرة الأندلس»، بل وبشر في مطلع «مجنون ليلى»، وقد كانتْ فلسفة شكسبير والرومانتيكيين في هذا الخلط، تقوم على أنَّ المسرح عرضٌ للحياة، وما دامتِ الحياة لا تتورَّع عن أن تجمع بين المُضْحِك والمُبْكِي، فليس هناك ما يدعو المسرح إلى ذلك التورُّع، والحجة سليمة، ولكنْ هناك فرقٌ كبيرٌ بين مُضْحِكات شكسبير مثلًا ومُضْحِكات شوقي، فالمُهرِّج أوفولستاف عند شكسبير فيلسوف لاذِعٌ تقطر ابتساماتُه وسخريتُه أسًى، وتكشف عن أعمق الجوانب في مآسيه، وأمَّا عند شوقي ففُكاهتُه لفظيةٌ سطحيةٌ، وإنْ كان من الحقِّ أنْ نعتَرِف بأنَّ مقلاص في «أميرة الأندلس»، يرتفع أحيانًا إلى مستوًى رفيعٍ من الحكمة الإنسانية المُرَّة، يقْذِف بها في صراحةٍ داميةٍ، وأكبرُ الظنِّ أنَّ شوقي لم يمدَّ في مآسِيه هذه الخيوط الضاحِكة، إلَّا مجاراةً للرُّوح المصرية المُولَعة بالنُّكْتة اللفظية والمرح الخفيف.

(٤) إنه وإنْ تكن الكلاسيكية قد قامتْ على محاكاة المسرح الإغريقي والروماني القديمين، إلَّا أنَّها حققت للفن المسرحي استقلالَه ومقوِّماته الذاتية؛ فقد كان المسرح القديم يجمع بين الحوار والغناء والرقص والموسيقى، بل والنحت والتصوير، فجاء الكلاسيكيون وقاموا بضرورة فصل الفنِّ التمثيلي عن غيره من الفنون، لينهض بذاتِه وبمقوِّماته الخاصَّة، فحَذَفوا الجوقة بغنائها وموسيقاها ورقْصها، كما حذفوا الفنون الأخرى، حتى يتركَّز انتباه المشاهِدين على حركة الشخصيات والحوار ومتابعة تيار العقل والإحساس، الذي يَجْرِي في المسرحية، ولكنَّ شوقي الشاعر الغنائي لم يستطع أنْ يُجارِيَ المسرح الغربي في هذا الاتجاه؛ وذلك لأنَّ المصريين بل والعرب بوجهٍ عام، شعبٌ طَرُوبٌ بفِطْرته مُحبٌّ للغناء، وكان شوقي طَموحًا إلى إرضاء جمهوره، وقد لَمَس بخبرته إلى أيِّ حدٍّ بلغ نجاح المسرح الغنائي في مصر، عند سلامة حجازي وأولاد عكاشة وسيد درويش، كما أنَّ تراث العرب الشعري كلَّه لم يكن غنائيًّا بخصائصه الفنية فحسب، بل كان يُتغَنَّى به فعلًا على ضُروبٍ وأنغام الموسيقى المختلفة، ولم يكن هذا الغناء الموسيقي قاصِرًا على قصائد أو مقطوعات بعَيْنها، بل الظَّاهِر أنَّه كان يتناوَل جميعَ الشعر العربي على اختلاف أوزانه وموضوعاته، وفي كتاب «الأغاني» موسوعة الشعر العربي الكبرى أوْضحُ دليل، كما سبق القول، على هذه الحقيقة، حيث يذكر المؤلِّف النغَمَ الخاصَّ بكلِّ قصيدة يُورِدها وضَرْبَها، ولم يكن شوقي يستطيع التحلُّل من طبيعته الغنائية، أو من تراث قومه، أو يُهمِل عامِلًا قويًّا في نجاح مسرحياته، أو يُغْضِي عن مِزاج قومه، ويا ليتَ شوقي قد أُتِيح له من الموسيقيين مَن يستطيعون تلحِينَ مسرحياته الشعرية تَلحينًا كاملًا، على

نحوِ ما فعل ماسنيه الموسيقي الكبير، عندما لحَّن في سنة ١٩١٩ مأساة غنائية عن كليوباترة، وفي الأجزاء التي لحَّنها وغنَّاها محمد عبد الوهاب من «كليوباترة» و«مجنون ليلى»، والنجاح العظيم الذي لاقَتْه تلك الأجزاء، ما يَقْطَع بأنَّ بعض مسرحيات شوقي مثل «مصرع كليوباترة» و«مجنون ليلى» و«عنترة»، لو أنَّها لُحِّنتْ كاملةً ومُثِّلتْ كأوبرا لنجحتْ أكبرَ النجاح، وأصبحتْ غِذاءً فَنِّيًّا رائعًا، يعوِّض ما يَفتَقِده فيها النُّقَّاد القُساة من حقائق نفسية أو تاريخية أو وطنية، ونحن لا نلوم شوقي لتضْمِينه مسرحياتِه بعض المقطوعات الغنائية، وكنَّا نودُّ أنْ لو مُثِّلتْ، كما قلنا، بعض تلك المسرحيات كأوبرا، وعندئذٍ كان لا بدَّ أن يختفي ما لاحَظَه بعضُ النُّقَّاد أو معظَمُهم، من أنَّ هذه المقطوعات الغنائية قد جاءتْ أحيانًا دَخيلةً على بناء المسرحية، معوِّقة لسَيْر أحداثِها وتطوُّرها نحو خاتمتها، غير مُجْدِية في سَيْر الأحداث، أو الكشْف عن الحقائق النفسية للشخصيات.

وهكذا يتَّضِح كيف أنَّ شوقي لم يتقيَّد بتيار خاصٍّ، ولا بمذهبٍ مُعيَّن، بل جمع بين الشرق والغرب، وبين مذاهب الأدب المختلِفة، والظاهر أنَّه لم يتعمَّق دراسة فلسفة الأدب، ولم يكوِّن لنفسه حصيلةً نظريةً من تلك الفلسفة، وإنما كان يَسْتَهْدي ذوقَه الخاصَّ وتفكيرَه القريبَ المنال، والواقع أنَّ الفلسفات الأدبية والمذاهب لا تُرتَجَل ولا تُصْطَنَع، وإنَّما تولِّدها تيارات فكرية وعاطِفة خاصة، أو حالات نفسية واجتماعية بعينها، وكان شوقي رائدًا في مجال المسرح الشعري، ولم يكن في الميدان غيرُه حتى تتشعَّب المذاهب وتتنوَّع الفلسفات، ولا ينبغي أنْ نأخُذَه بالأصول التي سار عليها هذا المذهب أو ذاك في الأدب الغربي؛ فالكثير من تلك الأصول نِسبِيٌّ لم يتحرَّج الغربيون من الخروج عليها، حتى ولو كانتْ مما نظنُّه بديهيًّا، مثل ضرورة انتهاء المسرحية إلى خاتمة ما، فالمذهب الحديث المسمَّى بالسريالزم، أو ما فوق الواقِع، صدرتْ عنه عدةُ مسرحيات تصوِّر جوانبَ من المعركة التي تَدُور عليها المسرحية، ولكنَّها لا تُخْبِرنا عمَّن كان له النصر في طرفَي المعركة، وإنما تترك للقارئ أو المشاهِد استنتاجَ ذلك أو تخيُّلَه حسبما يشاء، وربما قصدتْ إلى ترك الباب مفتوحًا؛ ليستمرَّ القارئ أو المشاهِد في التفكير والحَدْس والموازنة وإعمال الخيال، ومع ذلك لاقتْ بعضُ تلك المسرحيات الجيدة نجاحًا عظيمًا، من حيث إنَّها تشقُّ الحُجُب عن عالَم العقل الباطن العميق، وتتركنا نغوصُ في حناياه، ونكتَشِف الدَّوْر الخطير الذي يَلعَبه من خلف الستار في حياتنا الواعية.

ومع ذلك فممَّا لا ريبَ فيه أنَّ هناك أصولًا عامة كلِّية لا يستطيع الأدب المسرحي أنْ يُفلِتَ منها، وعلى ضوئِها يُكتَب لهذا الأدب الخلودُ أو الفناءُ، والنجاحُ أو الفشل.

فالأدب المسرحي ككلِّ فنٍّ، يتناوَل مادةً أولية يَصُوغها بأسلوبٍ خاصٍّ، وعلى جودة تلك المادة، وبراعةِ هذا الأسلوب، تتوقَّف قيمةُ ذلك الأدب، ولننظر الآنَ في هذين العنصرين.

شوقي والمادة الأولية

لقدِ استَقَى شوقي مادته الأولية كغيره من الأدباء، إمَّا من التاريخ، وإمَّا من الحياة المعاصِرة، ولكنَّ التاريخ كان مَعِينَه الأول؛ إذِ استمدَّ منه مآسِيَه الستة، بينما لم يستمدَّ من الحياة غيرَ المَلهاة الوحيدة التي كتبها وهي «الست هدى».

فأمَّا التاريخ الذي اختاره شوقي، فقد كان إمَّا تاريخ مصر، وإمَّا تاريخ العرب، وبالرغم من النزعة الوطنية المسيطِرة على رُوحِه الأدبية، فإنَّنا نلاحِظ أنَّه قد اختار لمآسِيه فتراتِ ضعفٍ وانحلالٍ وهزيمة، في تاريخ مصر أو تاريخ العرب، فـ «مصرع كليوباترة» تصوِّر فترةَ انتهاء استقلال مصر ووقوعها تحت سيطرة الرومان، و«قمبيز» تصوَّر سقوطَها في يد الفرس، و«علي بك الكبير» تصوِّر الانحلال الأخلاقي، وتأجُّج الشَّهَوات بين المماليك خلال الحكم العثماني الفاسِد، و«أميرة الأندلس» تصوِّر انهيارَ حكم الطوائف في إسبانيا، وأمَّا «مجنون ليلى» و«عنترة» فقدِ اختارهما الشاعر لشُهْرَتهما الشعبية، ولجريان حوادثهما حول شاعرين كبيرين يلائمان مزاجَه كشاعر غنائي.

ولقد تساءَل بعضُ النُّقَّاد: لماذا اختار شوقي فترات الانحلال في تاريخ مصر والعرب، مع أنَّ هدفَه كان تَمْجيدَ مصر والعرب؟ حتى اتَّهَمَه الأستاذ عباس العقاد في نقْدِه لرواية «قمبيز» بأنَّه قد اغتاب الشعوب، ولكنَّ هذا النقد في الحقيقة مردود؛ وذلك لأنَّ الكوارث هي التي تُظهِر معدنَ الناس، وكان شوقي يَهدِف إلى أنْ يُظهِر البطولة وسطَ تلك الكوارث، والفكرة في أساسِها راجحة الصحة، ولا تثريب عليه في اختيار تلك الفترات كمادة أولية لمآسِيه، وإنما يجوز البحث في كيفية استخدامه لتلك المادة الأولية، وهل نجح في الوصول إلى هدَفِه أم لا؟ وهنا يأتي مجال دراسة إلمام شوقي بالتاريخ، وطريقة استخدامه له.

ولقد قارنَ النُّقَّادُ بين التاريخ ومآسِي شوقي، وأحيانًا نراهم يأخذون عليه استعباد التاريخ له على نحو ما فعل في «مجنون ليلى»؛ إذ أخذوا يلتَقِطون من كتاب «الأغاني» القصص والنوادِرَ التي رُوِيتْ عن قيس بن الملوح، ويَضَعونها إلى جوارِ أشعار شوقي، زاعمين أنَّه لم يكن له من فضْل غير صياغة تلك الأخبار شِعْرًا، ويُعزِّزون نَقْدَهم هذا بأنَّ كلَّ تلك الأخبار لم يَرْوِها صاحبُ «الأغاني» على أنها تاريخ محقَّق، بل روايات شعبية كان الناس يتناقَلُونها في جزيرة العرب، وبخاصةٍ في قبيلة بني عامر، ولم يكن هناك ما يدعو شوقي إلى التقيُّد بهذه الروايات، التي رأى نُقَّاده أنَّها لا تخلو من سخف أحيانًا، ومن إحالةٍ أحيانًا أخرى، مثل قصة احتراق ردائه وهو لاهٍ عن نفسه في حديثٍ له مع ليلى، حتى مسَّتِ النارُ لَحْمَه الحي، ومثل قصة الشاة التي أَبَى أن يَطْعَمها؛ لأنَّ خادمته كانتْ قد نزَعَتْ منها القلب، وذلك فضلًا عن كثرة إغمائه وإفاقته، وقد كان شوقي يستطيع أن يكتفي بهيكل القصة، وأن يَبْتَكِر أعراضَ الغَرام المبرِّح جسمية كانتْ أو نفسية، على نحوٍ يُشبِع الثقافة العصرية والتفكير النفسي الحديث، بدلًا من تلك التفاصيل السَّقِيمة، على نحو ما فعل شكسبير مثلًا في قصة «روميو وجوليت» التي تغلغلتْ في أعماق عاطفة الحب وعملها الدقيق المدمِّر في النفس البشرية، بل وفي أعضاء الإنسان الحسية، وهذا النقد وإن تكن له وجاهته، وبخاصة إذا ذكرنا أنَّ شوقي عند حديثه عن «قيس بن الملوح»، لم يكن يعمل في مجال التاريخ الصحيح، بل في مجال الأسطورة، وكانتِ الحريةُ أمامَه مُطْلَقة، نقول: إنَّه وإنْ يكن لهذا النقد وجاهتُه إلَّا أنَّ الطابع الغنائي لهذه المسرحية كفيلٌ بأنْ يَشفَع لالتِقاطِه تلك الروايات الشعبية الساذجة، ولو أنَّ هذه المسرحية مُثِّلتْ كأوبرا أو صحِبَتْها الموسيقى والغناء، لكان ما تخيَّره شوقي أَدْعى إلى النجاح، من التحليلات النفسية والعضوية العميقة التي تطلَّبها النقاد، والمسرح الغنائي يزداد تحليقًا ومُداعَبةً للخيال وإثارةً للأحاسيس الجمالية كلَّما كان أكثر سَذاجة، وكانتْ صُوَرُه أكثرَ انطلاقًا.

وفي أحيانٍ أخرى نَرَى النُّقَّاد يأخذون على شوقي أنَّه لم يدرس التاريخ دراسة استقصاء؛ ولذلك لم يستخدم كلَّ ما كان هذا التاريخ يستطيع أن يمدَّه به، وذلك على نحو ما فعل الأستاذ عباس محمود العقاد في كُتيِّبه الصغير رواية «قمبيز في الميزان»، إذْ أخذ يُنقِّب عند هيرودوت وغيره من المؤرِّخين، فعلم أنَّ المشرع اللاتيني الشهير سولون، وأنَّ قارون ملك ليديا الذي يُضرَب بثرائه المثل، كانا في مصر أثناء حملة قمبيز عليها، فأخذ يلوم شوقي لأنَّه لم يُدخِل هاتين الشخصيتين في مسرحيته، ليتحدَّث الأول عن أصول الحكم والتشريع، ويتحدَّث الثاني عن المال ومباهِجه ونكباته، ومن البيِّن أنَّ هذا

النقد نقدٌ تعسُّفي؛ وذلك لأنَّنا، بفرض صحة ما ذكره الناقد، لا ندري كيف كان يريد أن يُقْحِم شوقي هاتين الشخصيتين التاريخيتين في مسرحيته، دون أن يكون لهما مكان في أحداث المسرحية ولا دَوْر في مجراها! وعلى العكس من ذلك نرى أنَّ هذا الناقد قد أصاب قلب الحقيقة، عندما أخذ على شوقي إهمالَه لبعض الحقائق التاريخية، التي كان يستطيع استخدامها لإيضاح الحقائق النفسية لأبطال مسرحيته، وبخاصة قمبيز، الذي يُنبئنا شوقي أنَّه قد أُصِيب بالجنون، دون أن يفسِّر لنا سبب هذا الجنون، مع أنَّ التاريخ يتحدَّث عن نكبات بالِغة لقِيَها وجنوده في صحراء ليبيا وفي بلاد النوبة، بل لم يقِف شوقي عند هذا الإهمال فحسب، إذْ نراه يقْلِب حقيقة تاريخية كان الفن المسرحي الصحيح يقتضيه على العكس أن يتمسَّك بها بل ويُبالِغ فيها، وذلك عندما زعم أنَّ قمبيز كان يعاف الخمر؛ لكي يحتفظ بالصَّحْو في القتال، مع أنَّ الثابت تاريخيًّا أنَّ قمبيز كان يُدمِن الخمر، وربما كان ذلك سببًا من أسباب جنونه.

وبالرغم من صحة بعض الملاحظات الجزئية التي أخذها النُّقَّاد على شوقي، من حيث طريقة استخدامه للتاريخ، فإننا نستطيع أن نُقرِّر أنه لم يخرج عن الحدود العامة التي يلتزمها الأدباء، عندما يستقون مادتهم من التاريخ، فهو لم يَمْتَهِن شيئًا من حوادثه الكبرى أو من حقائقه العامة، فلم يزعم مثلا أنَّ أنطونيو قد هزم أوكتافيوس، أو أنَّ كليوباترة قد أنقذتْ مصر من براثن الرُّومان، ولا أنَّ المعتمد بن عبَّاد قد أنقَذَ مُلكَه في إشبيلِيَة، وإنما تصرَّف شوقي في حدود كليات التاريخ فاحتَرَم الوقائع الكبرى، وإن يكنْ قد غيَّر من دوافِعها النفسية والأخلاقية، وَفْقًا لنزعات مسيطرة على نفسه، وفي مجال التاريخ الأسطوري عن قيس بن الملوح وعنترة، انتقى من أحداثه ما يلائم منهجه الأدبي؛ ولذلك ربما يكون النقد أكثرَ صحة عندما يتناول هدف شوقي في معالَجة التاريخ، واستقامة ذلك الهدف أو تناقضه، ومبلغ سمو هذا الهدف ومقدار جدواه.

وبمراجعة النظرات التحليلية التي زُيِّنتْ بها مسرحياته وكُتبتْ بإيحائه وتحت إشرافه، نحو ما ذكر ابنه الأستاذ حسين شوقي في كتابه «أبي شوقي»، إذْ قصَّ كيف أنَّ والده طلب إلى الأستاذ عبد الرحمن الجديلي أن يكتب «النظرات التحليلية» الخاصة بمسرحية قمبيز، نقول: إنَّه بمراجعة تلك النظرات يتضح أنَّ شوقي كان يهدف إلى تمجيد الوطنية المصرية والنُّبْل العربي، ولكنْ هل وصل شوقي حقًّا إلى هذا الهدف، وهل ما وصل إليه يعوِّض ما فقَدْناه من تعمُّق التحليل النفسي، وصدق تصوير الشخصيات، وخصائصها الإنسانية الدفينة؟

لقد زعم كاتب النظرات التحليلية لكليوباترة، أنَّ المؤلِّف أراد أن يردَّ إلى مصر اعتبارَها، وأن يَشِيد بمجْدِها وصدق وطنيتها، ولكنَّ الإشادة بمصر وبمجْد مصر كانتْ تُفهَم وتتحقَّق، لو أنَّ المؤلِّف أظهر إخلاص الشعب المصري وغَيْرَتَه على وطنه وتفانيه في سبيله، لا دهاء ملكة مصر وطموحها الذي لا يتورَّع عن أية وسيلة مهما انحطَّتْ، ومنذ مطلع المسرحية تسمع مَن يَصِف الشعب المصري بأنه شعب أبْلَه يُصفِّق لِمَن شرِبَ الطلا في تاجِهم، وأحال عرشهمو فراش غرام، كما يَصِفه بأنَّه «ببغاء عقْلُه في أذنيه»، وتمرُّ تلك الأوصاف دون أن تَلقَى ردًّا من أي مواطن مصري، والظاهر أنَّ شوقي شاعر الأمراء لم يكن يحرص إلَّا على الدفاع عن صاحبة العرش، فكليوباترة في مسرحيته لا تخون أنطونيو، ولا تتخلَّى عنه في المعركة لغَدْر منها، وإنما لسياسة عُليا هي أن تترك قوَّاد الرُّومان يُفنِي بعضُهم بعضًا؛ ليَخْلُوَ لها بعد ذلك الجو، وتستطيع أن تُسَيْطِر على العالَم، وأن تجعل من الإسكندرية عاصمته الكبرى، وهي تُضحِّي في سبيل مصر بعبقريِّ جمالها، وذلك مع أنَّ كليوباترة كانتْ ملكةً أجنبيةً دخيلةً على مصر، وكانتْ خاتمة أسرة شريرة، كم ذبح فيها الإخوة أخواتهم وأقرب الناس إليهم رحمًا، طمعًا في الحكم ومغانمه! ولكنَّه من الإنصاف أن نُقِرَّ لشوقي بغنائه الرائع بمجد مصر وخلودها واتخاذ ثراها مقبرة لغُزاتها.

ومن المفهوم أنَّ شوقي كان يهدف في مسرحيتيه «مجنون ليلى» «وعنترة»، إلى التغنِّي بنبل العرب وسموِّ أخلاقهم، حتى لنراه يأتي في «مجنون ليلى» بما لا يكاد أن يصدِّقه العقل؛ لاستعصائه على الطبيعة البشرية، فليلى مثلًا لا تُرغَم على عدم الزواج من قيس رغم غرامها به، وإنما يُترَك لها الخيار فتختار الزواج من وَرْدٍ الثَّقَفي نزولًا على تقاليد العرب النبيلة، التي كانتْ تَعِيب تزوُّج الفتاة ممَّن شبَّبَ بها وفضَحَ حبَّه لها، وزَوْجُها وردٌ لا يَقْرَبُها بعد الزواج، بل يَتْرُكها بِكْرًا، ولا يَجِدُ غضاضة في أن يتركها تخلو بقيسٍ عندما قَدِم إلى خبائه، ومع ذلك ففي مسرحية «عنترة» نرى عبلة، وهي بنت سيِّد قومها، لا تفضِّل أحدًا على عنترة، وعندما يُحتَكَم إليها لا تتردَّد في أن تُؤْثِره على صخر، وذلك مع أنَّ عنترة لم يكن أقلَّ تشبيبًا بها من قيس بليلى، كما أنَّه كان ابنًا لزبيبة الأَمَة الحبشية، ولم يرفض أبوها مالك زواجَها من عنترة فحسب، بل استَعْدى عليه مُنافِسِيه، وجعل رأسَه مهرًا لها، بخلاف والِد ليلى الذي رفض بإصرارٍ أن يمسَّ أحدٌ قيسًا بسوء، باعتباره ابنًا للقبيلة تجري في عروقه دماؤها، ولسْنا نَدْري سببًا لهذا التناقُض الذي لم يفسِّره لنا المؤلِّف، اللهمَّ إلَّا أن تكون بطولة عنترة وسحرها الخارق، قد أحدثتْ في نفس عبلة ما لم

يُحْدِثْه قيس في نفس ليلى، وما لم تكن أصالة دم قيس قد أحدثتْ في المهدي والِد ليلى، ما لم تستطع أن تُحدِثَه بطولة العبد عنترة في نفس مالك العبسي.

وعلى أية حال، فالملاحَظ أنَّ شوقي قد عالَجَ أحداثَ التاريخ وأساطيرَه من الناحية الأخلاقية، وتَخيَّر من الأحداث والوقائع ما يتمشَّى مع وجهة النظر التي اختارها، حتى لتراه يُهمِل التاريخ الواقعي كلَّه أحيانًا، مفضِّلًا أسطورةً شعبية تُواتِي وجهةَ نظره الأخلاقية، فبالرغم من أنَّ غَزْوَ الفرس لمصر قد كانتْ له أسباب حربية واقتصادية ودولية، يُطْنِب في إيضاحها المؤرِّخون، إلَّا أنَّ شوقي لم يقف عند أيٍّ من هذه الأسباب، مفضِّلًا أسطورةً شعبية رواها هيرودوت، عن رغبة قمبيز في الزواج من بنت فرعون، ورفض تلك الفتاة الزواج منه، ثم تطوُّع «نتيتاس» بنت الفرعون السابق المقتول بالزواج من الشاه إنقاذًا لوطنها، ثم اكتشاف قمبيز لهذا الخديعة وغضبه وغزوه لمصر، وكل ذلك؛ لكي يُظهِر بطولةَ الفتاة المصرية، وتضحيتَها بنفسها في سبيل الوطن، ولكنَّه بالرغم من ذلك لم يستطع أن يُنقِّي هذا الدرس الأخلاقي من كل شائبة، فإلى جانب الرُّوح الفدائية الرائعة التي تتحلَّى بها نتيتاس، تقوم إثرة «نفريت» بنت فرعون الحاكم، بل إنَّ رُوح التضحية عند «نتيتاس» نفسها لم يصوِّرها الشاعر خالِصةً نقيةً، إذْ نراه يُشِير عند مطلع المسرحية إلى حبٍّ عاثِرٍ اكْتَوَتْ بناره، إذْ لاحظتِ انصراف «تاسو» حارس فرعون عنها، بعد أنِ انتقل الملكُ من أبيها إلى فرعون الجديد، وتلك كانتْ كارثةً أُضيفتْ إلى كارثةِ قتْلِ أبيها، فامتلأَتْ نفسُها يأسًا وهانتْ عليها التضحية، مما يُضعِف مِن قيمتها الأخلاقية، ولكنَّ شوقي مع ذلك غلَّب في مسرحيته الاتجاه الأخلاقي، فاقْتصر على مجرد التلميح إلى رُزْئِها في الحبِّ بعد رُزْئِها في أبيها، وبالرغم من تعقُّد الموقف وتنوُّع العوامل النفسية، التي كانتْ تحتَشِد بها نفسية «نتيتاس»، مما كان يستطيع معه المؤلِّف أن يعقِّد الموقف، ويوسِّع من مجال الكشف النفسي وسَبْر الأعماق، على نحو ما يفعل كاتب كبير كشكسبير مثلًا، نراه يُبسِّط الموضوع، فلا ينمِّي العناصر النفسية الدفينة، ولا يوضح عملها مكتفيًا بالتلميحات العابِرة؛ لكي يوفِّر جهدَه على إظهار دافِعِها الأخلاقي ونبلها الوطني، وبذلك أفْقَر الشخصية لا لشيء؛ إلَّا لكي يَدْفَعَها في الطريق الذي رسَمَه لها، الهدف الذي اختاره حتى أصبحتْ مجرَّدَ هيكلٍ مسلوبِ الأعصاب فاقِدِ الحياة، وكأنها مجرد رمز للوطنية والفداء؛ وكل ذلك لأنه مؤلِّفٌ أخلاقيٌّ، أو أراد أن يكون كذلك.

وباستطاعتنا أن نستَقْصِيَ نفسَ الاتجاه الأخلاقي وتأثيرَه على المؤلِّف في مآسِيه الأخرى؛ ففيها جميعًا نلاحِظ في سهولةٍ أنه حينما يكون هناك مجال واسِعٌ لصراعٍ نفسيٍّ عنيفٍ، بين هوى النفس والواجِب الأخلاقي أو الوطني، لا يتعمَّق المؤلِّف في تصوير هذا الصراع بل يغلِّب، في سهولة، الدافع الأخلاقي على عواطف النفس وشهواتها، دون أن يصوِّر المشقَّات التي تُعانيها شخصياته في هذا الصِّراع، ولا المعارك التي كان من المنتظر أن تَدُور في حناياها، وبذلك تبدو انتصارات تلك الشخصيات سهلةً رخيصةً لا تنفعل لها النفس ولا تهتزُّ لها، حتى الانتصارات الأخلاقية لا تستند إلى أصول عريقة في الضمير الإنساني، بل في الغالب إلى آداب مواضعة اجتماعية، مستمَدَّة من الجماعة لا من أعماق النفس البشرية؛ ولذلك لا يمكن القول بأنَّ للمؤلِّف فلسفةً أخلاقيةً بذاتها، على نحو ما استخلص النُّقَّاد من هذا النوع عند «كورني» مستندة إلى مبادئ «ديكارت»، إذ أرْجَعوا بطولة شخصيات «كورني» إلى رُوح الفلسفة الديكارتية المستنِدة إلى اليقين، بعد تنحية كل عوامل الشك، والتمسُّك باليقين الأخلاقي عن بينةٍ وتفكيرٍ عقليٍّ سليم.

وإلى جانب التاريخ الواقِعي أو الأسطوري، حاوَل شوقي في الكوميديا الوحيدة التي كتبها أن يتَّخِذ الحياةَ مَنْبَعًا لمادته الأولية، ولقد تساءل النُّقَّاد: كيف يستطيع شوقي أن يصوِّر حياة الشعب مع أنَّه لم يكن يعيش تلك الحياة؟ ولم يختلط بعامة الشعب، وهو الأرستقراطي المُدلَّل الذي كان يُخالِط الملوك والأمراء وعِلية القوم، ويعيش في كرمة ابن هانئ، لا حي الحنفي حيث كانتْ تعيش «الست هدى» وأمثالها من الطبقة الوسطى أو الدهماء! ولكنَّ هذا النقْدَ مردودٌ؛ لأنَّ أحدًا لا يستطيع أن يُقرِّر أنَّ جميع المؤلِّفين قد عاشوا حياة عشرات أو مئات الشخصيات التي صوَّروها في قصصهم أو مسرحياتهم، وإلَّا لكان حتمًا على شكسبير وموليير وإبسن وشو، أن يعيشوا عيشة اللصوص والمجرمين والأفَّاقين وقُطَّاع الطُّرق وحُثالة المجتمع، الذين صوَّروا حياتهم أدقَّ تصوير، وإلَّا كان مثلهم مثل ذلك المصوِّر الإغريقي القديم، الذي أراد أن يصوِّر الألَم البشري من ملامح الإنسان، فاشْتَرى عبدًا وأخذَ يَكْوِيه بالنار؛ لكي يَلتقط على لوحته الزَّيْتية تعبيراتِ الألَم الفعلي التي ترتسم على وجهه، وما أفقَرَه خيالًا ذلك الذي يحتاج إلى توليد الألم فعلا؛ لكي يصوِّر تعبيراته! ومع ذلك فإنَّنا لا نستطيع أن نقول: إنَّ شوقي قد عاش بمعزلٍ تامٍّ عن حياة الناس، وذلك فضلًا عن وجود خصائص بشرية عامة مشتركة بين البشر، مهما اختلفتْ طبقاتهم الاجتماعية، والمؤلِّف في وصْفِه للحياة، لا يستقي مادته كلَّها من

ملاحظته أو تجاربه المباشرة، بل يستمدُّ أيضًا الكثير من قراءاته، والخيال الخصب قادر على أن يبني البناء الشامخ فوق ملاحظة جزئية توحي إليه بجذورها وفروعها وتشعُّبها في شتى الاتجاهات، وهذا هو ما فعله شوقي في ملهاة «الست هدى»، التي يصوِّر فيها هي الأخرى داءً أخلاقيًّا متفشِّيًا وهو الطمع في ثروة الزوجة، وتهافُت الرجال على المرأة طمعًا في مالها، ثم خيبة ذلك الأمل، إذْ يموت الأزواج تِباعًا قبل الست هدى، حتى إذا ماتتْ هي قبْلَ الزوج الأخير، اكتشف ذلك الزوجُ لسوءِ حظِّه أنها كانتْ قد أوْصتْ قبل أن تموت بكلِّ مالِها لبعض معارفها ولبعض جهات البِرِّ، فأُسقِط في يدِه، وتنكَّر له مَن كان قد أخذ يتملَّقه باعتبار أنه قد أصاب الثراء، وصوَّر شوقي كلَّ أولئك الأزواج المتعاقِبين تصويرًا سريعًا ولكنَّه حي، وإن يكن هذا التصوير قد جاء عن طريق السرد والرواية على لسان «الست هدى» لإحدى جاراتها، فبدا مفتعلًا لسوء الحظ، والواقع أنَّ الموضوع يستعصي بطبيعته على المسرح، ولو أنَّ المؤلِّف حاوَل أن يعرض عرضًا فعليًّا كلَّ هذه السلسلة من الأزواج، لنراهم أحياء يتحرَّكون ويتحاوَرون ويعيشون على خشبة المسرح، لطال به الأمر وتسرَّب إلى النفوس المَلَل، ولأصبحتِ المسرحية استعراضًا مفكَّكًا، وإنما احتال المؤلِّف فعرض بالوصْف السريع تلك السلسلة؛ لكي يمهِّد لمهزلة الزوج الأخير التي تشغل الجانب الأكبر من المسرحية.

والفكرة التي بنى عليها المؤلِّف مسرحيته ليستْ في الواقع ملهاة، وإنما هي مأساة أخلاقية لا تختص بها طبقة اجتماعية بذاتها، ولا هي وقْف على عامة الشعب، بل يتردَّى فيها الكثير من عِلية القوم الذين كان شوقي يُخالِطهم، فهي مرض إنساني عام صوَّره شوقي تصويرًا ناجحًا يُضْحِكنا ويُحْزِننا في نفس الوقت، ويُثير في النفس الكثيرَ من التأمُّلات الأخلاقية والإنسانية.

وليس مِن شكٍّ في أنَّ هذا الموضوع قد كان أكْثَر مُواتاة لاتجاه شوقي الأخلاقي، بحيث يمكن القول: إنَّه لو امتدَّتْ به الحياة، واستمرَّ في تصوير واقِعنا الاجتماعي والأخلاقي، ونقده على هذا النحو، لأصاب من النجاح أكثر مما أصاب في مآسِيه التاريخية، ولخلَّف لنا أدبًا مسرحيًّا رفيعًا في مجال الكوميديا، وإن يكن من الراجح أنَّ النثر أكثر صلاحية للكوميديا من الشعر، بل وربما كان النثر العامي أكثر ملاءمةً من النثر الفصيح، حتى يأتي أقرب إلى الطبيعة وألصق بحياة الشعب التي يصوِّرها.

شوقي والفن المسرحي

ليس من شك في أنَّ عنصر الدراما؛ أي الحركة، يُعتَبر العمود الفقري في الفن المسرحي، وكلمة «دراما» اليونانية الأصل، معناها الاشتقاقي هو الحركة، ومنذ القِدَم استعرض أرسطو في كتاب الشعر عند حديثه عن التراجيديا، الوسائل التي يولِّد بها المؤلِّفون المسرحيون هذه الحركة، فتحدَّث عن المفاجآت المسرحية المختلفة، وطرق قيادة الأحداث المسرحية إلى نتائجها النفسية والأخلاقية، ومن المعروف أنَّ المسرح الذي نشأ نشأة دينية عند اليونان القدماء، كان يعتمد أساسيًّا على الصراع بين البشر «والأنانكية»؛ أي الضرورة الكونية، التي كانتْ تختلط عندهم أحيانًا بالقضاء والقدر، بالرغم من أنهم كانوا يُخضِعون الآلهةَ ذاتها لتلك الضرورة، كما كانوا يُجرون ذلك الصراعَ أيضًا بين الآلهة والبشر، ولكنَّه لَمَّا كانتْ آلهتهم تتَّصِف بجميع صفات الإنسان بما فيها من مواضع ضعف وقوة، وكانتْ تستشعر جميع المشاعر البشرية بما فيها من قبح وجمال، فإنَّ هذا الصراع كان يتَّخِذ طابعًا إنسانيًّا بحتًا، فالآلهة ترضى وتغضب، وتحب وتكره، وترتكب الآثام، وتخطف النساء، وتغار من البشر، وتفكِّر كما يفكِّرون، حتى ليمكن القول بأنَّ عنصر الدراما عندهم كان يقوم على أنواع الصراع البشري المختلفة أي الداخلية والخارجية؛ ولذلك عندما نشأ الأدب الكلاسيكي بعد عصر النهضة اعتمد هو الآخَر على عنصر الصراع في توليد الدراما، والظاهر أنَّ شوقي قد تأثَّر بهذا المذهب الكلاسيكي، فاعتمد في الكثير من مسرحياته على الصراع الذي يجري داخل النفس البشرية أو خارجها، على نحو ما نلاحظ في «مصرع كليوباترة» أو «مجنون ليلى» أو «عنترة»، ولكنَّه للأسف لم يستطع أن

يتعمَّق ذلك الصراع على نحو يُثير الانفعالات القوية، أو التفكير العميق في نفس القارئ أو المشاهد، وكان ذلك لسببين:

أولهما: أنَّ شوقي قد أجرى الصراع بين العوامل النفسية والعوامل الأخلاقية، وقد لا يكون هذا الاختيار في مبدئه سببًا لضعف تأثير مسرحياته؛ فقد اعتمد كورني من قبْلِه على نفس الصراع بين المشاعر والأخلاق، وعلى الأخص بين الحب والواجب، ومع ذلك بلغ من التأثير والقوة مبلغًا رائعًا في «السيد» و«هوراس» و«سينا» وغيرها من مآسيه، ولكنَّ كورني لم يسلك مسلك شوقي، في تخيُّر المبادئ الأخلاقية التي يُدْخِلها في صراع مع العواطف البشرية؛ فالأخلاق التي يستند إليها كورني ترجع في جوهرها إلى ما يُسمِّيه علماء الأخلاق «أدب الرياضة والاستصلاح»؛ أي أدب رياضة النفس على الخير والحق والجمال، واستصلاحها على أساس قيادة الضمير والاستماع لصوته الإلهي، وأمَّا شوقي فإنَّ مبادئ الأخلاق عنده تستَنِد إلى ما يُسمَّى بـ «أدب المواضَعة والاصطلاح»؛ أي ما تواضَع عليه المجتمع من عادات وتقاليد، لا تغوص جذورها في الضمير الفردي، ولا تَلقَى جزاءَها من وخزات ذلك الضمير، بل تستند إلى رأْيِ الجماعة في الفرد وحكمهم عليه، وجزاؤها يصدر عن رأيِ الجماعة أو القبيلة ومدى سيطرته على الفرد، وبذلك لم تصبح مبادئ الأخلاق عنده شيئًا مستقرًّا في أعماق النفس البشرية، حيث تستقر أيضًا المشاعر والعواطف والشهوات، بحيث يمكن أن يجري الصراع العنيف الذي يمزِّق النفس البشرية، ويُثير تفكير ومشاعر القارئ أو المشاهد حتى تلهث أنفاسُه ويرتفِعَ انفعالُه، وهذا واضح في مأساة المجنون مثلًا، حيث لا يجري الصراع في نفس ليلى بين الحب والواجب، بل بين الحب وتقاليد العرب، فهي لا ترفض الزواج من قيس؛ لأنَّ ضميرها يأبَى هذا الزواج؛ بل لأنَّ العرب تستنكر زواج الفتاة بمَن شبَّب بها وفضَح حبَّه لها، وفي «عنترة» نرى ألوانًا من نفس النوع الذي يستند غالبًا إلى تقاليد وأوضاع المجتمع لا إلى الضمير الفردي ومبادئ الأخلاق الشخصية.

والسبب الثاني: هو أنَّ شوقي لم يعمِّق حتى ذلك الصراع الذي أجْراه بين المشاعر الإنسانية والأخلاق الاجتماعية؛ ولذلك لا نَجِد في مسرحياته صِراعًا حقًّا عنيفًا، بل انتصارات سهلة يسيرة لمبادئ تلك الأخلاق على المشاعر الإنسانية، فنحن لا نلمح في مجنون ليلى آثارًا قوية لذلك الصراع، ولا تمزُّقًا داخليًّا عنيفًا يهزُّ مشاعرنا، وعلى العكس من ذلك يمرُّ هذا الصراع مرورًا هيِّنًا، فوالِدُ ليلى يفوِّض لها الأمر ويترك لها الخيار، فتفضِّل في يُسْر وسهولة وردًا الثقفي على قيس دون أن نُحِسَّ بأن هذا التفضيل قد

كلَّفها عسيرًا، أو أثار في نفسها شجونًا، وإذا كان شوقي لم يَشَأْ أن يُنْطق ليلى أمامَ أبيها أو أهل قبيلتها، بما يُفْصِح عن هذا الصراع، فقد كانتْ لديه وسائل مسرحية معروفة يستطيع أن يصوِّر لنا هذا الصراع المؤثِّر بواسطة ما يسمُّونه بـ «الائتمان»، أو بواسطة «المناجاة»، والائتمان هو أن يَحْمِلَها على الإفضاء بمكنون سرها إلى صديقةٍ أو أمةٍ أو تابعةٍ تَثِق فيها، والمناجاة تكون بواسطة المنولوج الفردي الذي تخلو فيه إلى نفسها، تنفض مكنونها وتُظهِرنا على جراحها الخفية وآلامها أو آمالها الدفينة، ولكنه لم يفعل، بل إننا لنلاحظ أنه يُضْعِف أحيانًا جلال وروعة ذلك الانتصار الأخلاقي السهل، بإشارات عابرة لا ندري لماذا أَقْحَمها، مع أنه لم يستغلَّها في سياق المأساة، ولا في تصوير الشخصيات تصويرًا كاملًا، أو في تزكية الأثر الذي تُحدِثه مسرحيته، وذلك على نحو ما نلاحظ في شخصية رئيسية كشخصية نتيتاس في مأساة قمبيز، فهذه الفتاة النبيلة يتضح من مجموع المأساة أنها ضحَّتْ بنفسها فداءً لوَطَنِها، عندما قبِلَتِ الزواج من قمبيز، حتى تمنعه من غزو مصر بعد أن علَّق هذا الغزو على قبول أو رفض فرعون تزويجه من ابنته، ومع ذلك يأبى شوقي إلَّا أن يُشير في مطلع مأساته إلى حبٍّ عاثرٍ كان بين نتيتاس وتاسو حارس فرعون، إذْ تخلَّى الأخير عنها وهجرَ حبَّها لينقله إلى نفريت بنت فرعون الحالي، الذي قَتَلَ والد نتيتاس، وبذلك ألقى في نفس القارئ شكًّا في نبل نتيتاس، وعظمة تضحيتها، وأصبحنا نتساءل هل كانتْ تضحية نتيتاس عن يأسٍ من حبها العاثر، أم فداء لوطنها؟ وفضلًا عن ذلك فإن ظروف نتيتاس، كانت تسمح بأن يصوِّر الشاعر في نفسها أنواعًا عاتية من الصراع؛ وذلك لأن نفسها لم تكن جريحةً بسبب غدر تاسو لحبِّها فحسب، بل كانتْ جريحة أيضًا بسبب قتْل فرعون لأبيها واغتصابه الملك منه، وليس بمعقول أن لا يكون لهذه الجراح أثرٌ عميق في نفسها، ولو أنَّ الشاعر عمَّق هذه الجراح، واستغلَّ المشاعر التي كان من الطبيعي أن تولِّدها في نفس نتيتاس، ثم غلَّب في النهاية داعيَ النُّبْل والوطنية الفدائية في نفسها لازدادتْ شخصيتها قوةً وجاذبيةً ونبلًا وإثارةً لمشاعر القُرَّاء والمشاهدين.

وهكذا يتَّضح لماذا لم ينجح شوقي النجاح الكامل في استغلال عنصر الصراع، الذي استغلَّتْه التراجيديا الكلاسيكية عند الفرنسيين، فوصلتْ إلى قمة الدراما والتأثير المسرحي.

ودراسة عنصر الدراما عند شوقي، يتطلَّب النظر أيضًا في طريقة استخدامه للحِيَل المسرحية الثانوية، مثل «التعرُّف» الذي استخدمه في تعرُّف آمال على أخيها مراد بك، في مأساة «علي بك الكبير»، وتعرُّف «حسون» على «بثينة» في مأساة أميرة الأندلس، وكذلك

حيلة «المفاجأة» التي استخدمها في مفاجأة بشر لقيس في مأساة «المجنون»، وأيضًا وسيلتَي «الائتمان» «والمناجاة» في الكشف عن دخائل النفوس، وكل هذه حِيَلٌ معروفة مطروقة في الأدب المسرحي منذ أقدم أزمنته، وليس من الممكن المفاضَلة على نحو مطلق بين هذه الحيل؛ ففي بعض المواقف قد تَفضُل المناجاةُ الائتمانَ، وفي مواقف أخرى قد يصحُّ العكس، وموضع المؤاخذة ربما كان في إسرافه في المناجاة، حيث نُطالِع أو نسمع منولوجات غنائية طويلة، في مواقفَ حَرِيَّةٍ بأن تَعْقِد اللسانَ أو لا تُنطِقه إلَّا بالنَّزْر اليَسير، ولكنَّه شوقي الشاعر الغنائي الذي ينطلق على سجيته ليُطْربنا بقصائده الشجية التي تكاد تكون قِطَعًا غنائية قائمةً بذاتها لا أجزاء من مسرحية، على نحو ما نلاحظ في منولوجات كليوباترة وأنطونيو، أو وادي العدم، أو أغنية التوباد، وإن يكن من الملاحظ أنَّ مسرح شوقي قد تطوَّر، فقلَّتْ قصائد المناجاة، أو أَوْجزتْ في المسرحيات التي تلَتْ «مصرع كليوباترة» و«مجنون ليلى»، وازدادتْ أهمية الحوار وطبعيته.

ولو أننا نظرنا بإمعان في مسرح شوقي لوجدنا أنَّه يقوم على عناصر أخرى دخيلة على عنصر الدراما:

(١) ففي بعض الأحيان نَلقَى مشاهدَ قصصيةً ووصفيةً لا نتبيَّن علاقتها بعناصر الدراما، وهي أكثر صلاحية إمَّا للقصص أو للملاحم، ونحن نفهم أن يأتي القصص والوصف عرضًا في بعض الحالات داخل الحوار، إذا كان هذا الوصف أو ذلك القصص، يؤثِّر في عنصر الدراما أو يكشف عن جوانب نفسية من الشخصيات، ويفسِّر سلوكها، ولكننا لا نتبيَّن أحيانًا أيه علاقة بين ذلك الوصف أو القصص، وسَيْر الدراما أو شخصياتها، ونضرب لذلك مثلًا بالمشهد الذي يَصِف فيه الشاعر مرورَ موكب الحسين بن علي في صحراء الحجاز وتهليل العرب وتكبيرهم لذلك الموكب، ولقد يصوِّر هذا المشهد حقيقة تاريخية ثابتة في مطلع حكم الأمويين وهزيمة العلويين وظهور مذهب الشيعة في الحجاز، ولكننا لم نتبيَّن في المسرحية تأثير هذه الظاهرة في سَيْرها أو في أشخاصها، وكذلك مشاهد الجن وندوات غناء الغريض في نفس المسرحية، وذلك مع العلم بأنَّه حتى في مجال القصص الذي يتَّسع لتصوير البيئة يحرص القُصَّاص على أن يربطوا بين تلك البيئة وأحداث قصتهم وشخصياتهم، وفي مسرحية «أميرة الأندلس» نشاهد عدة لوحات استعراضية، تُصيب عنصر الدراما فيها بشيء غير قليل من البُطْء والتفكُّك، والظاهر أنَّ شوقي كان يطمع في أن يصوِّر البيئات التاريخية التي استمدَّ منها مواضيع مسرحياته، وهذا مطمع لا غبار عليه، ولكنَّ الفن المسرحي كان يقضي بأن يأتي هذا التصوير في

تضاعيف عنصر الدراما، وأن يُربط به رباطًا وثيقًا، وإنَّه لَمِن الغريب أن نلاحظ أنه عندما يكون لوصفِ تلك البيئة تأثيرٌ مباشر على سَيْر الدراما نجد شوقي يلزم الصمت، أو الاقتضاب المخِلَّ في تصويرها، ولعلَّ هذا أوضح ما يكون في رواية «قمبيز»، حيث يوضِّح كيف أنَّ جنود اليونان المرتزقة، قد كانوا العنصر الغالب المسيطر في جيش فرعون، ثم يفاجئنا بأنَّ «فانيس» رئيس أولئك الجند، قد غدر بفرعون، والتَجَأ إلى «قمبيز»، حيث أَخْبره بالخديعة التي خدَعَه بها فرعون عندما زوَّجه بـ «نتيتاس» مُوهِمًا إياه بأنها ابنته، وذلك دون أن يُخبِرنا بسبب هذا الغدر ولا بواعثه.

(٢) والعنصر الثاني الذي يراه النُّقَّاد المحدَثون دخيلًا على الدراما هو العنصر الغنائي، وذلك باعتبار أنَّ شوقي قد وضع مسرحياته؛ لكي تُمثَّل، لا لكي تُغَنَّى فهي مآسٍ وملهاة، لا أوبرا ولا أوبريت، وهم يفسِّرون ذلك بأنَّ شوقي كان شاعرًا غنائيًّا أقحم نفسَه على الفن المسرحي دون أن يستطيع التخلُّص من طابعة الغنائي، وهذا النقد صحيح، ولكنَّه لا يذهب بقيمة هذا الإنتاج الأدبي الجميل، ونحن نُصِرُّ على أنَّ مآسي شوقي الشعرية لو أُتِيح لها الموسيقيون والمغنون الذين يستطيعون تحويلها إلى أوبرا لأصابتْ نجاحًا كبيرًا، ومَن منا لا يطرب لـ «أنا أنطونيو وأنطونيو أنا»، أو «جبل التَّوْباد حيَّاك الحيا»، أو «تلفتت ظبية الوادي»؟! أو غيرها من المقطوعات التي لحَّنَها وغنَّاها المطرب محمد عبد الوهاب، فما بالُنا لو لُحِّنتْ كلُّ تلك المآسي من مطلعها إلى نهايتها ومُثِّلتْ بالغناء، وكلُّها مآسٍ تصلح بموضوعاتها ولوحاتها وأشعارها؛ لأن تكون أوبرات رائعة مستوفية لكافة العناصر، وبذلك يستمر المسرح المصري الغنائي في تطوُّره الغنائي، ويكمل ما ابتدأه «سلامة حجازي» و«سيد درويش».

ويسوقنا هذا النظر إلى دراسة مسألة الشعر وصلاحيته للأدب المسرحي.

وبالرغم من أنَّ الأدب المسرحي قد نشأ شعرًا عند اليونان القدماء، واستمرَّ شعرًا عند جميع الكلاسيكيين، ثم عند عدد كبير من الرومانتيكيين، وظلَّ شعرًا عند بعض المحدَثين والمعاصِرين، مثل إدمون روستان، إلَّا أنَّ الجدل لا يزال قائمًا حول صلاحية الشعر للأدب المسرحي، بعد أن طغى عليه النثر، حتى كاد يُغرِقَه، وبخاصة بعد احتلال القصص النثرية مكان الصدارة في جميع الآداب، وتقهقُر الشعر حتى الغنائي منه، ونحن لا نريد استقصاء جميع النظريات التي تدور حول الشعر والنثر والمقارنة بينهما، وإنما

نكتفي بعرض سريع لبعض تلك النظريات، التي تكشف عن اتجاهات ذلك الجدل، وهي نظريات قديمة متجدِّدة قِدَم الأدب وتجدُّده.

ففي سلسلة من المحاضرات التي ألقاها بول فاليري في الكوليج دي فرانس بباريس، عرض هذا الشاعر العظيم، نظريةً تُشْبِه النثر بالمشي، والشعر بالرقص، وهذه النظرية، وإن تكن وثيقة الصلة بالمذهب الرمزي الذي يَدِين به هذا الشاعر، الذي يعلِّق على موسيقى الشعر ونغماته الإيحائية الأهمية الأولى، إلَّا أنَّها مع ذلك تصدق إلى حدٍّ بعيد على مُعظم أنواع الشعر وأنواع النثر؛ فالنثر بوجهٍ عام سَيْرٌ نحوَ هدف هو: التعبير عن مكنون الفِكْر أو إحساس القلب؛ وهو لذلك وسيلة لا غاية، وأمَّا الشعر ففنٌّ جميل في ذاته يَقصِد إلى خلق الصُّوَر الجمالية أولًا، ويأتي التعبير فيه في المرتبة الثانية، ونستطيع أن نقرِّب للفهم هذه النظرية بمَثَل بسيط نسُوقه دون تخيُّر خاص؛ لأنه يكفي في إيضاح الفكرة، وليكن قولنا: «جاء وقت الظهيرة» فهذا التعبير النثري البسيط يُفصِح عن المعنى الذي نُرِيده، وهو يُشبِه السَّيْرَ نحو هذا الهدف التعبيري، وأمَّا الشعر فحرصه الأول ينصرف إلى خلق صورة جميلة تداعب الخيال، وهذه الصورة هي الهدف الأول للشعر، بينما يأتي التعبير في المرتبة الثانية؛ ولذلك يعبِّر الأعشى عن هذا المعنى بقوله: «وقد انتعلَتِ المَطِيُّ ظِلالَها.» فهذه الصورة، وإن تكن تُفِيد حلولَ وقتِ الظهيرة، إلَّا أنَّ المعنى يتضاءل أمام الصورة الشعرية في ذاتها، وكأنَّ هذه الصورة الجمالية رقْصٌ لغوي، وإذا صحَّتْ هذه النظرية يكون الشعر فنًّا جميلًا في ذاته، لا يُطالَب بتحليل خلجات النفس الخفية وخواطرها الهروب، بقدر ما يُطالب بخلق الصور الجمالية والإيحاء والتصوير بواسطة النَّغَم والإيقاع، وعلى هذا النحو يكون الشعر أصلحَ للوصْف والتصوير منه للتعبير والإفصاح اللذين يتطلَّبهما الأدب المسرحي، ويكون مجاله الغناء لا المسرح.

على أنَّ هذه النظرية قد عارَضَها الأدباء والمفكِّرون، منذ القِدَم وباستطاعتنا أن نعثُرَ عند العرب أنفسِهم على معارضة قوية لها، في قول صاحب «العِقد الفريد»: «زعمتِ الفلاسفة أنَّ النغم فضلٌ في المنطق لم يقْدِر اللسان على استخراجِه، فاستخرجتْه الطبيعة بالألحان على الترجيع لا على التقطيع، فلمَّا ظهَرَ عشِقَتْه النفس، وحنَّ إليه الرُّوح؛ ولذلك قال أفلاطون: «لا ينبغي أن تمنع النفس من مُعاشَقة بعضِها بعضًا».» ومعنى هذا النص الجميل أنَّ الشعر يَفضُل النثر؛ إذْ يجمع بين التعبير والنغم، وبفضْل هذا النغم يستخرج من النفس ما يعجز المنطق؛ أي التعبير، على استخراجه، ويظهر ذلك عندما نُرجِّع الشعر أي نترنَّم به دون الاكتفاء بتقطيعه إلى تفاعيل، أو قراءته في صمت، وكأنَّ

النغم يستنزف عندئذٍ جزءًا من مكنون النفس البشرية، بقي متخلِّفًا بها بعد أن حملتِ الألفاظ إلى الخارج ما تستطيع حمله من ذلك المكنون؛ ولهذا تعشق النفس النغم؛ لأنه يحمل جزءًا منها، وكأنها بذلك تعشق بعضها بعضًا، وهذا المعنى أحسَّه الكثيرون من نُقَّاد الشعر في الشرق والغرب، ولقد كتب سليمان البستاني في مقدمة ترجمته للإلياذة، صفحات دقيقة نافذة عن أوزان الشعر العربي، وصلاحية بعضها لبعض الموضوعات دون الأخرى، وباستطاعتنا أن نضرب هنا مثلًا أو مثلين لإيضاح هذه النظرية الرائعة، ولنأخذ إحداهما من قول الشاعر أحمد زكي أبو شادي في حنينه إلى الماضي:

عودي لنا يا ليالي أمسنا عودي وجدِّدي حظَّ محروم وموعودِ

وموضع الاستشهاد هو أننا نلاحِظ تلك المدَّات المتلاحِقة، التي نُحسُّ منها الحنين إلى الماضي على نحوٍ أقوى مما تحمله دلالة الألفاظ، وكأنَّ النغم هنا وسيلة للتعبير العاطفي تُضاف إلى التعبير العقلي الذي تُفِيده الألفاظ، وبذلك لا يكون الشعر وسيلةً للتعبير فحسب، بل وسيلة مزدوجة تجمع بين العقل والعاطفة، أو تلوِّن العقل بالعاطفة.

وليكن المثل الثاني قول أحمد شوقي في وصْف كأس الخمر:

حفَّ كأسَها الحَبَبْ فهْي فضة ذهبْ

فالمعنى في ذاته قريب المنال، وهو أنَّ الحَبَب؛ أي فقاقيع الخمر الصفراء، تتصاعد بيضاء إلى حافة الكأس، ولكنَّ روعة البيت تأتي من تصوير الحركة التي يوحي بها إيقاعُه، الذي نكاد نرى معه تلك الفقاقيع، وهي تتصاعد تباعًا إلى حافة الكأس، وبذلك يصبح الشعر هنا وسيلة يجمع بين المعنى العقلي للألفاظ والإيحاء الحركي للنغمات.

ومن هذين المثالين يتضح أنَّ الشعر لا يعجز عن التعبير الذي يستطيعه النثر، بل على العكس يفوق النثر؛ لأنه يستطيع بواسطة النغم أن يستخرج اللون العاطفي للفكرة، أو يوحي بالحركة التي لا توحي بها دلالة الألفاظ في ذاتها.

وهكذا نخلص إلى أنَّ الشعر أداة صالِحة لكلِّ ضروب الأدب، بما فيها الأدب التمثيلي، ولكنْ «على الترجيع لا على التقطيع» كما قال بحقٍّ ابنُ عبدِ ربِّه نقلًا عن الفلاسفة؛ أي على أنْ يُترنَّم بهذا الشعر لا على أن يُقرَأ في صمتٍ أو أن يُلقَى في حوار، وفي رأْينا أنَّ هذا الترنيم يبلغ مداه وتتحقَّق وظائف النغم وقدرته التعبيرية والتصويرية، إذا تغنَّى

بهذا الشعر، وبخاصة إذا كان شعرًا غنائيًّا بخصائصه الجمالية المعروفة، على نحو ما جاء شعر شوقي في أدبه المسرحي، وبذلك ننتهي إلى النتيجة التي سبق أن سُقْناها، وهي أنَّ مسرح شوقي، وبخاصة مآسِيه الشعرية ترتفع إلى القِمَّة إذا لُحِّنتْ وعُرضتْ في دُور التمثيل كأوبرا.

علي بك الكبير

سبق أنْ وضَّحنا كيف أنَّ إقامة شوقي في فرنسا لفَتَتْ نظرَه إلى فنونٍ من الأدب، لم يعرفها الأدب العربي، فأخَذَ يُحاول تقليدَ تلك الفنون، وكان من أهم ما حاوَلَه التأليف المسرحي، فكتب في سنة ١٨٩٣ مسرحية سمَّاها: «علي بك الكبير»، أو «فيما هي دولة المماليك»، وأرسلها إلى الخديوي الذي تلقَّاها فيما يبدو في فتور، ومن البديهي أنَّ الخديوي كان ينتظر من رَبِيبه أحمد شوقي قصيدةَ مدحٍ، لا قصة تمثيلية، وربما كان هذا ممَّا صرف شوقي عن هذا الاتجاه، فلم يَعُدْ إليه إلَّا في أُخْرَيات حياتِه بعد أن تحرَّر بعض الشيء من سيطرة السراي، واقترب من الشعب، وتركَّز طموحه في المجد الأدبي، واشتدَّ ضغط النُّقَّاد عليه، ومطالبتُهم له بأنْ يخرج بشعره عن الدَّرْب البالي المطروق، ويحاول التأليف المسرحي الذي ازدَهر في كافة الآداب العالمية الحديثة، وعندئذٍ كتب «مصرع كليوباترة» ثم «مجنون ليلى» ثم «قمبيز»، وعاد إلى مسرحيته القديمة عن علي بك الكبير في سنة ١٩٣٢، فأعاد كتابتها كلها من جديد، وغيَّر من بعض حوادثها، ثم قدَّمها إلى اللجنة العُليا لمؤتمر الموسيقى الشرقية، الذي عُقد عندئذٍ في القاهرة تحت رعاية الملك فؤاد الأول، وذلك كما يقول في مقدمتها: «لكي تَعرِضَها وما اشتملتْ عليه من القِطَع الغنائية والمواقف المُلحَّنة على حضرات المؤتمرين ضِمْن ما يُعرَض عليهم من النماذج عن جهود مصر الحديثة في الفنون الثلاثة: التأليف القصصي، والتمثيل، والتلحين»، وقد أخرجتْها بالفعل فرقة السيدة فاطمة رشدي على مسرح الكورسال، ولكنها لم تَنَل غير نجاح محدود.

لقد سبق أنْ عرضنا للخصائص العامة لمسرح شوقي، وهنا نحن نستعرض مسرحياته الواحدة بعد الأخرى ونبتدئ بمسرحية «علي بك الكبير»؛ لأنه كان قد عالج نفس الموضوع كما قلنا منذ سنة ١٨٩٣، ثم عاد إليه بعد أن كتب ابتداء من سنة ١٩٢٧ ثلاث مسرحيات أخرى.

وسبب بدئنا بهذه المسرحية هو رغبتنا في أنْ نُقارن بين المسرحية القديمة، والمسرحية الجديدة؛ لنتبيَّن تطوُّر فنِّ شوقي الشعري والدراماتيكي.

وبالرجوع إلى المسرحية القديمة نَجِد أنها، وإنْ كانتْ قد كُتبتْ شعرًا إلَّا أنَّ شوقي كان لا يزال في أول الشوط فمَلَكته الشعرية لم تكن قد استحصدتْ بعدُ، وقدرته الغنائية والموسيقية لم تكن قد استبدَّتْ بموهبته الشعرية وطغَتْ عليها؛ ولذلك جاءتْ صياغتُها مُغايِرة لصِياغة مسرحياته الأخيرة، بما فيها «علي بك الكبير» نفسها بعد أنْ أعاد كتابتَها، ولعلَّه في هذا الزمن السحيق كان متأثِّرًا بالفكرة العامة، التي كانتْ سائدةً عن المسرح عندما كان يُسمَّى «بالتشخيص»، ويُنظَر إليه كفنٍّ شعبي يَقصِد إلى التسلية والترفيه، ويُصاغ بلغةٍ أقرب ما تكون إلى لغة العوام أو الزجل الشعبي؛ ولذلك حاول أن يَجمَع بين خصائص هذا الفن الغربي، وحقائق الشعب المصري الذي يكتب له، فاختار موضوعًا تاريخيًّا قريبَ العهد بتاريخ مصر المعاصرة، ثم كتبه بلغةٍ قريبة من لغة الحديث في مصر، وركَّز اهتمامَه على الحركة والحوار لا على الشعر وروعة القصائد، على نحو ما نلاحِظ في مسرحه الجديد، وإن يكنْ من الواضِح أنَّه لم يُحسِن اختيار الفترة التاريخية التي يتحدَّث عنها، فحكم المماليك قد كان أظْلَم حكم في مصر، وكانتْ آثامُه لا تزالُ عالِقةً بذاكرة المصريين، يتوارَثُونها ابنًا عن أبٍ، ولقد كنَّا نستطيع أن نُغفِل سوء الاختيار، لو أنَّ شوقي قصد من مسرحيته إلى معالَجة النفس الإنسانية في ذاتها، ومن المعلوم أنَّ مآسِي تلك النفس تستفحل وتتضح في عصور الانحلال والقسوة، أكثر مما تتضح في عصور النهوض والبطولة، وذلك على نحو ما فعل شكسبير في اختيار موضوعات مآسِيه مِن أحْلَك عصور إنجلترا مثلًا، ولكنَّ شوقي كما بدَّل عنوان مسرحيته نفسه، لم يُرِدْ أن يَعرِض مأساةً بشرية في ذاتها، بل أنْ يصوِّر «دولة المماليك»؛ أي أن يصوِّر حالةً سياسيةً واجتماعيةً تفشَّت في ذلك العصر أكثر من تصويره لمأساةٍ فردية.

ومع ذلك، فإنَّ الإنصاف يقتَضِينا أنْ نُقِرَّ، بأنَّ شوقي قد أحسن استخدام خياله ليوفِّر لمسرحيته عناصر الصراع الداخلي، التي تبعث الحركة في اللوحة التاريخية التي أراد تصويرها.

لقدِ اختارَ شوقي علي بك الكبير بطلًا لمسرحيته؛ لأنه علِم من التاريخ أنَّ هذا المملوك كان رجلًا طَموحًا، استقلَّ بمصر عن الأتراك، واتَّخَذ لنفسِه لقبَ السلطان سنة ١٧٦٩، ووسَّع من رقعة مُلكه بالاستيلاء على اليمن وجدة ومكة وشبه جزيرة العرب، ثم غزة ونابلس والقدس ويافا وصيدا ودمشق، وعندئذٍ احتالَ الأتراك للأمْرِ بالمكْرِ والدَّهاء، فاصْطَنعوا محمد بك أبو الذهب، الذي كان مملوكًا تبنَّاه علي بك الكبير، فغَدَر أبو الذهب بسيِّده، وما زال به حتى قَتَله، وخلَفَه في الولاية على مصر، ورأَى شوقي أنَّ هذا الموضوع لا يكفي لتأليف دراما، فتخيَّل قصةً أخرى هي قصة غرام مراد بك بآمال الجارية التي اشتراها علي بك الكبير، واتَّخذ منها زوجة له، ونجح شوقي في الربط بين الموضوعين، بأنْ جعل مراد بك يتآمَر مع محمد أبو الذهب؛ لكي يفوز بمحبوبته آمال بعد قتْلِ زوجها، وتخيَّل شوقي انقلابًا مسرحيًّا بأنْ جعلَ آمال أختًا مجهولة لمراد بك، الذي لا يكتشف هذه الحقيقة إلَّا في نهاية المسرحية، عندما يكشف له عنها والده ووالدها النخاس مصطفي الياسرجي.

وبالمقارنة بين المسرحية القديمة والمسرحية الجديدة، يتضح أنَّ شوقي لم يغيِّر الهيكل العام للقصة، كما لم يغيِّر من هدفه النهائي، وهو تصوير دولة المماليك، وإنما غيَّر تغييرًا كاملًا في صياغته الشعرية، التي ارتفعتْ في المسرحية الجديدة إلى مستواه الشعري المألوف، وإن تكن الرُّوح الغنائية تَطْغَ عليها كما طغَتْ على مسرحياته الأولى، بعد أن نبَّهَه النُّقَّاد إلى ذلك الطغيان، وأجمعوا على أنَّ مسْرَحَه غنائي أكثر منه دراماتيكي، فظلَّ قوام المسرحية الحوار، لا جمع قصائد طويلة بعضها إلى بعض بخيطٍ واهٍ من الحوار.

والظاهر أنَّ الحملة التي شنَّها النُّقَّاد على شوقي، بمناسبة مسرحيته الأولى، وهي «مصرع كليوباترة» قد لفتتْ نظرَه إلى بعض المآخِذ التي نفَر منها الجمهور المصري.

ونخصُّ منها بالذِّكْر نظرتَه إلى الشعب المصري، فقد لاحظَ النُّقَّاد أنَّه بينما يدافع عن كليوباترة، ويحاول أن يردَّ إليها اعتبارَها التاريخي والأخلاقي، نراه لا ينصف الشعب المصري، فيَصِفه في تلك المسرحية بأنَّه «ببغاء عقله في أذنيه»، وأنَّه يصفِّق «لِمَن شربَ الطلا في تاجه، وأحال عرشه فراش غرام»، وليس من شكٍّ في أنَّ هذا النَّقْد قد حمله على أن يسقط من مسرحيته القديمة ذلك المشهد أو «المجلس» كما كان يسمِّيه، الذي يَصِف فيه الشعب المصري بأنه شعبٌ ذليلٌ لا يصعب ابتزاز المال منه بالسوط والعصا، وهو المشهد

الثاني من الفصل الثاني، حيث يجري الحوار بين حنا وكيل علي بك الكبير، وإقبال التي أصبحتْ آمال في الرواية الجديدة على النحو الآتي:

حنا (وهو يقدِّم الحساب لإقبال التي أصبحتْ زوجةً لسيِّده ومديرة لثروته):

هذا الخلاصة يا أميرةُ فاسمعي لـي بـالـقـراريـط وبـالـحـبَّـاتِ

(تبتسم إقبال.)

قد كان عند البيك من عامٍ مضى عشرون ألفًا حلوة الطَّلَعاتِ
ألفان منها مال ذاك العام والبا قـي ضـرائـب تـسـعـة لـم تـاتِ

(إقبال ترجع إلى الخلف منزعجة.)

إقبال:

لم تأتِ؟ كيف رأَيْتمو تحصيلها هذا لعمري البغي في الغايات
حنا لقد أَقْعدتَني وأقمْتَني أكذاك يفعل سائر البيكات؟

حنا (لا تتغيَّر هيئتُه):

لا؛ إذْ من العادات ما لا يستوي فيه البيكات لكونهم درجاتِ

إقبال (تتقدَّم خطوة):

وبأيما كيفية تحصيلها ومِن الجُباة فهن شرُّ جُباةِ
هل في دم الفلَّاح سرُّ الكيميا أم هل يَدِين لكلِّ باغٍ عاتِي

حنا (مُبْتَئِسًا):

تحصيلها سهلٌ مع القرصات والكيَّا ت والـجـلـدات والـشـنـقـات

والضرب فوق الظهر وهو مطاوع والضرب فوق البطن وهو مواتي
وأمرُّ مِن ذا بيعُ واحدةِ النعا ج أو التي بقِيَتْ من البقراتِ

إقبال (تشير وجهها نحو السماء باكية):

الآن بانَ ليَ الرشاد بوجهه وعرفتُ مصدر هذه الظلمات
وقنطتُ من مرجوٍّ عودك يا علي ورجوع بيتك ظافر الرايات
هيهات، ناس البغي تسقط مرة لا يسقطون كغيرهم مرات

(تُطْرِق هُنَيْهة، تتقدَّم نحو حنا ناظرة إلى الدفاتر.)

حنا (يلقي الخلاصة):

إنما المبلغُ الذي قلتُ عنه لكِ لم يَبْقَ منه غير القليلِ
أخذ البيك نصف ذلك مني لاصطناع الرفاق عند الرحيل
وأتاني محمد أخذ الربـ ـع ببأسٍ حلوٍ وعنفٍ جميل
وصرفنا ثلاثة وبما يبـ ـقى نرجِّي قضاءَ دَيْن ثقيل
وأنا اليوم قد كبرتُ فمالي في الوكالات فابْحَثِي عن وكيل

(ينصرف وهو عند الباب.)

هو ذا مذهبي وهذا شعاري وهو للناس من زمان شعار
لم أحاسب وكان في البيت قِطٌّ كيف أرضى وليس في البيت فارُ

فهذا الحوارُ وإنْ كان يشِفُّ عن مبلغِ جشَعِ المماليك، وقسْوتهم حتى ليحصلون ضرائب عشر سنوات لم يحلَّ منها غير ضرائب عام واحد، إلَّا أنَّه ينمُّ أيضًا عن مبلغ ضعف الشعب حتى ليدين لكلِّ باغٍ عاتٍ، وحتى ليطاوِعه ظهره للضرب ويواتِيه دون تمرُّد أو إباء، وبذلك لا يرتفع هذا الشعب عن مستوى شعب كليوباترة الذي أثارَ ثائرةَ النُّقَّاد، فنزل شوقي عند حكمهم وأسقط هذا الفصل، وإن ظلَّ مع ذلك يلطِّخ صورة حكم المماليك، بأحْلَك الألوان التي يُمْلِيها التاريخ.

ولعلَّ شوقي قد أحسَّ في مسرحيته القديمة، بأنَّ بطل قصته وسط كلِّ تلك المخازي التي تلطخ جبين ذلك العهد، لم يَفُزْ بعطف المشاهدين أو القُرَّاء، وبذلك يضعف تأثير المسرحية العاطفي، فحاول أن يُكسِب هذا البطلَ شيئًا من النُّبْل بأن أبرزَ سموَّ خُلُقه الوطني، فجعله يرفض معونةَ الرُّوس بعد أن تحالَف ضدَّه المماليك والأتراك، وهرب إلى والي عكا، صديقه الشهم ضاهر العمر، كما اتخذ من هذا الموقف وسيلةً لتصوير عنصر دراماتيكي يدور في نفس هذا البطل حيث يقول:

مالي قعدتُ وتركيا مقهورة والرُّوس حولي يخطبون ودادي
أسطولُهُم بيدي وقائدُهم معي سأُصِيب جندي عنده وعنادي
لا يا عليُّ، رويدَ في الغضب اتَّئِدْ ما تلك خطة حكمة ورشاد
ماذا جنتْ مصر عليَّ وأهلها إنَّ الجُناةَ عليَّ هم أَوْلادي

وينتهي هذا الصراع الخاطف في المسرحية الجديدة بتغلُّب نزعة الخير والوطنية على شهوات علي بك الكبير، فيقول:

لا أستعين على الأهلِ الغريبَ ولا أرمي الذئاب على غابي وأشبالي

كما يقول:

ربَّاه ماذا يقول المسلمون غدًا إنْ خُنتُ قومي وأعمامي وأخوالي؟!
يُقال في مشرق الدنيا ومغربها فعلتَ فعلةَ نذْلٍ وابنِ أنذال

بل إنه ليَعرِف لمصر فضْلَها، ويعترف بهذا الفضل فيقول:

بلدٌ رعاني في الصِّبا وأحلَّني بعد الشباب مراتبَ القُوَّاد

كما يقول:

لا تنسَ موضعَ مصر واذكُرْ ما لها من أنعُمٍ سلفَتْ وبِيض أيادي

ولم يقف شوقي من مسرحيته الجديدة عند هذا التغيير الجوهري، الذي يُقرِّب بطلَ المأساة من نفوس المشاهدين والقُرَّاء، بل عزَّز جوانب خير أخرى عديدة في نفس هذا البطل، وأضاف إليها الكثير ليُصلِح من الفُتور الذي يستشعره القارئ إزاءَ البطل في المسرحية الأولى، فجعل منه رجلًا نبيل الخلق يصيح قائلًا:

بُعْدًا وسُحْقًا لعَلياء الأمور إذا لم أَلتَمِسْها بخُلقٍ فاضلٍ عالِ

وهو بَرٌّ بالفقراء حتى أصبحتِ الخزانة بنَداه «كالجُحْر الخرب لكثرة ما يجود وما يهب»، كما أنه يُعنى بالأزهر وبالثقافة، «فركنٌ يُبنَى للثقافة والحِجا، وركنٌ يقام للصلاة»، بل وحاول شوقي أن يُحبِّبه إلى الجمهور المصري، فأعلن عن اعتزازه بالصانع المصري حيث يقول:

وكلُّ ما أبصرتَ في قصريَ من صُنْع البَلَد
فليس يعلُو الصانعَ المصـ ـري في الذوقِ أحَد

فعل شوقي كلَّ هذا؛ لكي يجلِبَ لبطلِ قصته ذلك العطف الذي حَرَمَه منه في مسرحيته الأولى، فأفْقَدها عنصر الإثارة الأساسي في كلِّ مأساة، ومع ذلك يُخيَّل إلينا أنَّ شوقي لم ينجح في هذه المحاولة أيضًا؛ وذلك لأنَّ المأساة تدور كلُّها حول غدْر مماليك علي بك الكبير به رغم تبنِّيه لهم وإحسانه إليهم، وفي رأْينا أنَّ شوقي قد بدَّد كلَّ ما بذل من جهدٍ في مسرحيته الثانية عندما أنطَقَ بطله بعد أن تبيَّن دسَّ محمد بك أبي الذهب له السم بقوله:

محمدُ نَل كلَّ ما شئتَ مِنِّي ومالي ألومُك والسمُّ فنِّي
أخذتَ الخيانةَ والغدْرَ مِنِّي

وعندما نسمع هذا الاعترافَ الساحِق الماحِق، كيف نستطيع أن نعطف على هذا البطل «الشهيد»، رغم رفْضِه الاستعانة بالأجنبي على مصر، وبرِّه بالفقراء، وعنايته بدُور العلم والعبادة، بل واعتزازه بالصانع المصري.

ولقد يُقال إنَّ شوقي بإجراء هذا الاعتراف على لسان بطل مأساته، لم يفعل غير تسجيل حقيقة تاريخية تملأ مسرحيته، كما تملأ صفحات التاريخ، وهي غدْر المماليك

بعضهم ببعض وقتْل عبيدِهم لأسيادهم بالتوالي، ونحن نقِرُّ بهذه الحقيقة، ولكننا لا نستطيع أن نُغفِل منافاتها لجوهر المأساة، حيث لا بدَّ أن يُثير فِينا بطلها نوعًا من الانفعال الشعوري إنْ سُخْطًا وإنْ رِضًا، ولكننا في هذه المسرحية نَخرُج بارِدِين شاعِرين بأنَّ الحساب قد سُوِّيَ، فكما غدر علي بك الكبير بغيره، غدر به محمد بك أبو الذهب، فالقدر قصاص، لا نشعر إزاءَه بعطف ولا سخط.

والظاهر أنَّ شوقي لم يكن يجهل هذه الحقيقة منذُ أن كتب هذه المسرحية لأول مرة، وأنه قد أحسَّ بالفتور الذي تتركه شخصية بطله في نفوس القُرَّاء أو المشاهدين، فحاول أن يزجَّ في المسرحية بشخصيات ثانوية تنالُ عطْفَ القارئ ومحبَّتَه، واختار لذلك شخصيتَيْ آمال، وضاهر العمر، فآمال فتاة أبيَّةٌ ترفض الرقَّ وتثور على أبيها نفسه؛ لأنه يَبِيعها بالمال، وهي ذات كبرياء، لا تقبل أن تنزل عن كرامتها الإنسانية، كما أنَّها زوجةٌ مخلِصةٌ وَفِية عفيفة ترفض إغراء مراد بك، رغم شبابه ووسامته إذا قِيس بزوجها الشيخ، كما أنَّ ضاهر العمر صديق عالي الخلق، لا يقبل أن يتخلَّى عن صديقه علي بك عندما اشتدَّتْ به الخطوب، بل يضحِّي بحياته في سبيله، كلُّ هذه الحقائق ازدادتْ وضوحًا في المسرحية الثانية، وإن تكن بذرتها موجودة في المسرحية الأولى، ولكنَّها مع ذلك لا تُنقِذ المأساة من الفتور؛ وذلك لأنَّ هاتين الشخصيتين ثانويتان لا يتركَّز عليهما الانتباه إلَّا في فترات عابرة، بينما يظلُّ البطل محورَ الاهتمام المستمر، وما دام هذا البطل قد فقد عنصر الإثارة فقد فقدتِ المسرحية كلُّها بالتبعية هذا العنصر، وأصبحتْ لوحةً وإن تكن صادقةً في تصوير عصر المماليك، إلَّا أنها فاترةٌ تعوزها حرارة الدراما وقوة الانفعال، وإنِ استقامتْ فيها الأصول الفنية من حيث الحبكة والمفاجآت وحلها، وطريقة جريان الحوار، وخلوه من الحشو الغنائي، الذي يغزو معظم المسرحيات الشعرية الأخرى التي كتبها شوقي.

ليس من شك أنَّ شوقي قد اصطدم بحقائق التاريخ التي ترسم لحكم المماليك صورةً قاتمةً، لم يصطدم فيها الخير بالشر، بل طغى الشرُّ واستشْرَى في النفوس حتى لوَّن مظاهر الخير ذاتها، فكرَمُهم وبِرُّهم بالفقراء وعنايتهم بدُور العلم والعبادة لم تكن خالصةً لوجه الله والشعب، وإنما كانتْ إمَّا للمُباهاة، وإمَّا لاصطياد ثقةِ الشعب وتسخيره في تحقيق شهواتهم وغدْر بعضهم ببعض، ولكنَّ شوقي هو المسئول عن هذا الاختيار، بل قد كان في استطاعته أن يُجرِيَ الصراع بين الشعب وهذا الفساد، حتى لو بانتصار الفساد؛ لأنَّ عطْفَنا عندئذٍ سيتوفَّر على جانب واحد وهو جانب الشعب، وبذلك نتأثَّر وننفعل، ولكنَّ الظاهر أنَّ إحساس شوقي بالشعب وإيمانه به كان محدودًا، وذلك فضلًا

عن أنَّ ما كتب إنما هو تاريخ الملوك في مصر، لا تاريخ الشعب الذي لا يزال مجهولًا إلى حدٍّ بعيد عن عمد أو غير عمد، ولم يَظهَر هذا الشعب وتَظهَر صفاته الكريمة الأصيلة إلَّا عندما أخذ الجبرتي يكتب يومياته، ويسجِّل بطولة هذا الشعب منذ الحملة الفرنسية ومقاومته لها مقاومة رائعة، ولا شك أنَّ هذه البطولة لم تُولَد فجأة في عهد الجبرتي، بل كانتْ لها أصولها السابقة منذ عهد المماليك، ولقد صوَّر بعض الرحَّالة الأوربيين جانبًا من أخلاق ذلك الشعب الطيبة خلال تلك العصور المظلِمة، ولكنَّ شوقي فيما يَظهَر لم يُضْنِ نفسَه في الرجوع إلى قصص مثل تلك الرحلات.

مصرع كليوباترة

منذ أن نشر شوقي في سنة ١٨٩٣ مسرحية «علي بك الكبير» في طبعتها الأولى، لم يَعُدْ إلى المسرح إلَّا في سنة ١٩٢٧، حيث نراه ينشر «مصرع كليوباترة»، ومنذ ذلك الحين توالتْ مسرحياته إلى أن تُوُفِّي في سنة ١٩٣٢.

ولقد كان موضوع كليوباترة من الموضوعات التي تداولتْها أقلام كُتَّاب المسرح منذ عهد النهضة الأوروبية حتى القرن العشرين؛ ففي الأدب الفرنسي يستطيع الباحث أن يعثُرَ على سلسلة من المسرحيات التي تتناول بعض نواحي هذه الشخصية شبه الأسطورية، وذلك ابتداء من «جودل»، في مستهل عصر النهضة، إلى «فيكتوريان ساردو» في أوائل القرن العشرين، وفي إنجلترا لن نعدم سلسلة مماثِلة تمتدُّ من شكسبير إلى برنارد شو في العصر الحديث، بل وتناوَلها الموسيقيون مؤلِّفو الأوبرا، ولعلَّ أوبرا «مسنية» التي ألَّفها سنة ١٩١٩ من خير ما لَحَّن الملحِّنون لترجمة تلك القصة ألحانًا وأنغامًا.

وليس من اليسير أن نحدِّد المسرحيات الأوروبية التي يحتمل أن يكون شوقي قد اطَّلع عليها أو أفاد منها من بين تلك السلاسل الطويلة، وهذا بحثٌ طويل الأمد، بل ونخشى ألَّا يُسفِر عن نتائج محقَّقة؛ لأننا لم نعلَم عن شوقي تبحُّرًا في مُطالَعة الآداب الغربية أو دراستها، والمقارنة بينها والإفادة منها؛ ولذلك ربما كان من الخير الاكتفاء في هذا البحث بما هو واضح من أنَّ شوقي قد اعتمد في كتابة مسرحيته على ثلاثة مصادر:

(١) التاريخ الذي يلوِّح أنَّه قرَأَه في أحد الكتب الفرنسية أو العربية، التي تناولتْ تاريخ مصر أو تاريخ الدول الشرقية في العصر القديم، أو تخصَّصتْ في تاريخ البطالِسة في مصر، وهناك احتمالٌ كبير في أنَّ اعتمادَه الأول قد كان على كتاب عالِم المصريات الكبير مسبيرو، في كتابه «تاريخ شعوب الشرق في العصر القديم».

(٢) مسرحية «أنطونيو وكليوباترة» لشكسبير التي يُرجَّح أن يكون اطِّلاعه عليها قد كان في ترجمة فرنسية؛ وذلك لأنَّ الترجمة العربية التي نشرها محمد عوض إبراهيم بك لم تَظهَر إلَّا بعد وفاة شوقي بسنين طويلة، ولم نعثُر لها على ترجمة عربية سابقة.

واطِّلاع شوقي على مسرحية شكسبير نستطيع أن نؤكِّده استنادًا إلى بعض التفاصيل التي لا نظنُّها تُخطِئ، وذلك مثل استعارته بعض الأسماء غير التاريخية في مسرحيته وبخاصة اسم وصيفة كليوباترة التي سمَّاها شكسبير شارميان Sharmain، والتي أصبحتْ عند شوقي شرميون، بل وبعض تفصيلات المعاني الشهيرة، مثل ذلك البيت الرائع الذي يُجْريه شوقي على لسان قيصر عندما يرى كليوباترة ووصيفتيها صَرْعَى دون أن يَرَى فيهن أثرًا لجراح وهو قوله:

عجيبٌ يا طبيبُ أرى قتيلًا ولكنْ لا أرى أثر الجراحِ

فقد أجرى شكسبير نفس المعنى على لسان قيصر حيث يقول:

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

التي يُترجمها محمد عوض إبراهيم بك بقوله:
«هل لي أنْ أعرف وسيلة موتهن؛ لأني لا أرى آثار الدم عليهن.»

وهي ترجمةٌ تَظهَر إلى جانِبِها براعةُ شوقي الذي احتفظ للاستفهام في النصر الإنجليزي بمعناه الذي يجمع بين السؤال والدهشة، بل وغلب الدهشة على السؤال على نحو ما يفعل النص الإنجليزي.

(٣) وأمَّا المصدر الثالث فهو مشاعر شوقي الشخصية والهدف الذي رمى إليه من كتابة هذه المسرحية، وهذه المشاعر وذلك الهدف نَجِدها مبسوطة مفصَّلة في النظرات التحليلية التي أرْفَقَها شوقي بمسرحيته، إذْ نراها تفصل المواضع التي جانَبَ فيها شوقي التاريخ، وتُبرِّر هذه المجانَبة بحرص شوقي على أنْ يردَّ إلى كليوباترة كملكة مصرية، اعتبارَها أمامَ التاريخ، وأن يُدافِع عن سُمْعَتِها، وهذا العنصر هو الذي سَيْطر على شوقي في كتابة مسرحيته، وخالَف بينها وبين التاريخ من جهة، وبين المسرحيات الأوروبية التي تناولتْ هذا الموضوع من جهة أخرى.

والذي لا شك فيه أنَّ شوقي عند كتابة هذه المسرحية قد كان شديدَ الحرص على أن يَحظَى بتصفيق الجماهير المصرية وإعجابها؛ ولذلك حاوَلَ أن يُرضِيَ مشاعرَها الوطنية، ومع ذلك أخطأ السبيل؛ وذلك لأنَّه وإن يكن قد تحرَّر في الفترة الأخيرة من حياته إلى حدٍّ ما مِن تبعيَّته للسراي والأسرة المالِكة، كما أخذ يتقرَّب إلى الشعب المصري منذ أن أثبت وجودَه بثورة سنة ١٩١٩ الرائعة، إلَّا أنَّه ظلَّ مع ذلك يرى في ملوك مصر بؤرة الوطنية ورمزها الأول، حتى خُيِّل إليه أنَّ دفاعَه عن ملكة حكمتْ مصر يُعتَبر دفاعًا عن الوطنية المصرية، ولكنَّه نسِيَ أنَّ كليوباترة اليونانية الأصل لم تكن مصرية، بل سليلة الغُزاة الذين — وإن استقلُّوا بحكم مصر — إلَّا أنَّهم ظلُّوا دائمًا يستعلون على المصريين، ويشعرون إزاءَهم بعزة الغُزاة، حتى كانوا يحرِّمون الزواج من المصريين واليونانيين، كما أثبتتِ الوثائق التي اكتُشفتْ في نيوقراطيس بمديرية البحيرة، وقدِ اشتُهرتْ أسرة البطالِمة ذاتها بالقسوة والغدْر والانحلال، حتى كان الواحد منهم يقتُلُ أباه أو أخاه طمعًا في الملك على نحو ما حدث في تاريخ كليوباترة ذاتها، إذْ تزوَّجتْ بأخيها الأصغر، ولم يَمْنَعْها ذلك من التآمُر عليه والاستعانة بالرُّومان للفَتْك به والاستئثار بالملك دونه، وبالضرورة لم يستَطِعْ شوقي أن يطمسَ كلَّ هذه الحقائق التاريخية، التي تتجمَّع إلى جوار انحلال كليوباترة الشخصي، وخضوعها لمطامعها الجامِحة وشهواتها الحيوانية، فتجعل منها شخصية حقيرةً بغيضةً لدى المصريين، والراجح أنَّ شوقي قد أحسَّ في غموض بهذه الحقيقة النفسية الكبيرة، فحاول أن يصوِّر شيئًا من حقيقة شعور المصريين عندئذٍ ضدَّ هذه الملكة الداعِرة، وصوَّر هذه الحقيقة عند بعض الشخصيات المصرية الثانوية في المسرحية، وبخاصة شخصية حابي الذي لا يتورَّع في مطلع الرواية عن أن يُعلِنَ تمرُّدَه على كليوباترة ومخازيها، ولكنه لسوء الحظ لا يلبث أن يستخذي، وأن ينسى تمرُّدَه وكرامةَ وطنه بعد أنْ أرسلتْ كليوباترة له حبلَ الغواية؛ لكي يَهِيم غرامًا هو الآخَر بهيلانة الوصيفة اليونانية، بل وأجهزتْ عليه كليوباترة، إذْ منحتْه هو وعشيقته ضيعةً بصعيد مصر، فأفقدتْه فكرةُ الحياة فيها مع عشيقتِه كلَّ تمرُّدٍ وكلَّ وطنية مصرية ثائرة لكرامتها، وبذلك جعل منه شوقي ممثِّلًا سيِّئًا للشعب المصري، الذي صوَّره شوقي شعبًا سلبيًّا منساقًا من السهل تضليله؛ إذْ هو كما يقول: «ببغاء عقله في أذنيه»، حتى لنراه عند شوقي «يصفِّق لِمَن شرِبَ الطَّلا في تاجهم، وأحال عرشهمو فراش غرام»، ولقد يكون في هذه الأوصاف شيءٌ من الصِّدْق، ولكنَّها على أيه حال تتنافَى مع الهدف الذي رمى إليه شوقي، وهو إرضاء عاطفة الوطنية عند المصريين، واكتساب إعجاب الجماهير، وهي قد تكون مفهومة، بل ورائعة عند كاتب

واقعي كشكسبير أو غيره، ممَّن يتَّخِذون لهم هدفًا الكشف عن الحقائق الإنسانية مهما تكن قاسية مظلمة، وأمَّا أن يُريد شوقي تملُّق العواطف الوطنية، ثم يأخذ في الدفاع عن كليوباترة الملكة اليونانية الفاجِرة، ودمغ الشعب المصري بهذه الصفات، وتحقير ممثِّله فذلك ما لا نراه متَّسِقًا مع هدفه.

والواقع أنَّ تاريخ كليوباترة طويل حافل بالأحداث الدراماتيكية، وليس من الممكن، ولا من المعقول أن يَحشِدَ مؤلِّف مسرحي كلَّ أحداثِه في مسرحية واحدة، كما أنَّه لم يقُل أحدٌ بضرورة التِزام المؤلِّف المسرحي لتفاصيل الحوادث التاريخية؛ إذِ المشاهَد في تاريخ الآداب المسرحية أنَّ المؤلِّفين لا يلتَزمون إلَّا بالأحداث الكبرى التي يَصدِم الخروجُ عليها عقولَ الجماهير ومشاعرَها، وأمَّا ما دون تلك الأحداث الكبرى من تفاصيل وبواعث، فللمؤلِّف المسرحي الحرية المطلَقة في التصرُّف فيها وَفْقًا لمقتضيات فنِّه وضرورات الهدف الذي يرمي إليه، وها هو كاتب عالمي كبير كبرناردشو يختار لإحدى مسرحياته الشهيرة فترةً من حياة كليوباترة، تتناول علاقتها بيوليوس قيصر، ومغامرتها الشهيرة معه، فيقلب التاريخ رأسًا على عقب، ويجعل من يوليوس قيصر مثال الشيخ الحكيم المسيطر على نفسِه سيطرةً تامَّة، بل المترفِّع المحلق، كما يجعل منه مثال الحاكم الرحيم الذي يعرف كيف يسوس البشر بحكمة مثالية، فهو ينظر إلى كليوباترة كطفلة صغيرة، بل كقطة يُداعِبها في ترفُّع، ويُغادر مصر في نهاية المسرحية، وكليوباترة تبكي كالطفلة التي تفارق أباها، أو كالقطة التي تفارق سيدها، وأمَّا ما يَرْوِيه التاريخ من غرام يوليوس قيصر بكليوباترة، بل وإنجابه منها ابنه قيصرون الشهير في التاريخ، وإثارة الرومانيين ضدَّه، وبخاصة أعضاء السناتو بسبب هذا الغرام العابث، إثارة كانتْ من ضمن الأسباب التي أدَّتْ إلى اغتياله، فكلُّ هذا لا يحفل به شو، ولا يُقِيم له وزنًا، وعندما نرى هذا من شو لا نَجِد محلًّا لأنْ يأخذ النُّقَّاد في مماحكة شوقي باسم التاريخ، فيدَّعون أنَّه قد أفسد التاريخ عندما زعم في مسرحيته أن كليوباترة لم تنسحب من معركة أكتيوم البحرية، أو من معركة الإسكندرية البرية عن جبن أو خيانة لأنطونيو، بل لسياسةٍ عُليا رسمَتْها لتحقيق مجْدِ مصر الذي رأتْه يتحقَّق بأنْ تتْرُك الرومانَ يُفْنِي بعضُهم بعضًا، فيخلو لها الجوُّ، وتستطيع أن تُسَيْطر على العالم، وأن تحلَّ الإسكندرية محلَّ روما، أو عندما زعم أنها لم تكن مسئولة عن الخبر الكاذب الذي وصل إلى أنطونيو عن انتحارها، وجعل المسئول عنه طبيب كليوباترة الكاذب المتآمِر، أو عندما غيَّر في هذه الجزئية أو تلك من جزئيات التاريخ، فالمؤلِّف المسرحي ليس مؤرِّخًا، ولا يُطالَب بأن يكون مؤرِّخًا، وإنما هو أديب،

له أن يتصرَّف في جزئيات الحياة المعاصِرة عندما يأخذ في تصويرها، وكل ما يمكن أن يُؤاخَذ به هو مدى توفيقه في استخدام التاريخ لتحقيق الأهداف الفنية والإنسانية، التي يسعى إليها في تأليفه المسرحي.

وبمقارنة مسرحية شكسبير بمسرحية شوقي نجد اختلافًا جوهريًّا يرجع إلى المنهج الفني وإلى الأهداف الإنسانية، فشكسبير حرصه الأول منصبٌّ على تحليل المشاعر الإنسانية؛ ولذلك نراه يحرص في مسرحيته على الوقائع التاريخية التي تُسْعِفه، دون تقيُّد بأيِّ قاعدة أو أصل من الأصول المسرحية التي نادتْ بها الكلاسيكية فيما بعدُ؛ ولذلك نراه يستغل حادثة زواج أنطونيو من أوكتافيا أخت أكتافيوس خصم أنطونيو اللَّدود، ويتَّخِذ من هذا الزواج سببًا من أسباب إشعال نيران الحرب بين القائدين الرومانيين، وسببًا لتحريك عنصر الغَيْرة في نفس كليوباترة، كما كان سببًا لتحريك حفيظة أوكتافيوس ضدَّ أنطونيو وكليوباترة انتقامًا لأخته المهجورة، ولا يجد شكسبير حرجًا في أن ينقل مكان المسرحية من الشرق إلى الغرب، ومن الإسكندرية إلى روما وصقلية وبلاد اليونان، تبعًا لانتقال الأحداث بعد وفاة زوجة أنطونيو الأولى، وسفره من مصر إلى إيطاليا، حيث تم الصلح بينه وبين أوكتافيوس، كما تم زواجه من أخته، ثم هجره لهذه الزوجة الجديدة وعودته إلى كليوباترة، واشتعال الحرب بينهما وانهزام أنطونيو وكليوباترة وانتحارها، وذلك بينما يُغفِل شوقي هذه الحادثة التاريخية الهامة، ولعله أراد أن يجاري في ذلك الكلاسيكيين الفرنسيين الذين يحرصون على مُشاكَلة الواقع في حدود تمثيل المسرحية لقطاعٍ محدَّد من الحياة؛ ولذلك ينفرون من أن يَجمَعوا في المسرحية الواحدة بين الشرق والغرب، وبين أطراف الزمن المتباعِدة؛ ولذلك ضيَّق شوقي من حدود الزمان والمكان، واكتفى بأن يُجرِيَ مسرحيته حول الحوادث التي وقعتْ في أكتيوم والإسكندرية بعد عودة أنطونيو، بل واستعاض بالقصص عن المشاهَدة على نحو ما يفعل الكلاسيكيون، فنراه يكتفي بوصْف معركة أكتيوم الحربية، ومعارك الإسكندرية البرية، وهذا الوصْف ليس بدعًا في الفن المسرحي، وله نظائره عند كبار الكُتَّاب الكلاسيكيين كراسين وغيره، ولقد يبلغ الوصْف الفني الناجح أكثرَ مما تبلُغُه المشاهَدة في إثارة القارئ أو المشاهد، على نحو ما نرى في مسرحية شهيرة كمسرحية «فدر»، إذْ يقصُّ راسين حادثة مصرع بطلها هيبوليت قصصًا يفوق في قوة إثارته مشاهَدة البصر، وبذلك يتجنَّب بشاعةَ المنظر دون أن يفقد عنصر الإثارة، التي يسعى إليها كلُّ مؤلِّف مسرحي، ويصل إليها بوسائله الخاصة، فيُؤْثِر الكلاسيكي الوصْف، بينما يؤْثِر الرومانتيكي المشاهَدة، ولا يتردَّد في أن يَعرِض على خشبة المسرح أبشع المناظِر، وأشدَّها عنفًا، فيُريق الدماء، وينثر الأشلاء أمام المشاهدين.

لم يخرج شوقي إذن على أصول الفن المسرحي ومواضعاته في معالَجة التاريخ، ولا نرى من الإنصاف مماحكته في ذلك، ولكننا لا نستطيع إغفال مساءلته عن مقدار نجاحه في الهدف الذي اختاره وحدَّده لنفسه، على النحو الذي ارتضاه، وهو ردُّ اعتبار كليوباترة أمام التاريخ، إثارة عطف الجماهير عليها، وهذا هو موضع إخفاقه الأساسي، فنحن نَخرُج من المسرحية وليس في نفوسنا أي عطف، ولا في عقولنا أي تقدير لهذه الملكة العتيدة، وإنْ كنَّا نحسب أنَّ شوقي كان فيما يبدو يتوقَّع العكس، وذلك بدليل أنَّه قد حرص على أن يجعل للمسرحية ذيلًا قد يُوهِم بأنَّه من نوع الحِيَل المسرحية، التي اشتُهرتْ عند شكسبير بما يُسمَّى بالترويح Relief، إذْ نراه يحرص على أن تتخلَّل بعضَ مآسيه العاتية مناظرُ أو أحداثٌ مُضْحكة أو سعيدة، يحاول أن يخفِّف بها من وقْع مآسيه العاتية، ولعلَّ قصة غرام حابي وهيلانة، قد ظنَّها شوقي وسيلةً من وسائل الترويح الشكسبيري، حتى لنراه يحرص على متابعة هذه القصة الجانبية حتى بعد انتهاء المأساة بانتحار أنطونيو وكليوباترة، فنراه يُهيِّئ لهيلانة مَن يُنقِذها من سم الأفعى الذي اختارتْه مجاراة لسيدتها، فتصحو من السم، وتنصرف من المسرح مع حابي إلى الضيعة التي منحتْها لهما كليوباترة، وكأنَّ شوقي قد أراد بهذه الأقصوصة أن يروِّح عن المشاهدين وأن يخفِّف عن نفوسهم وقْع مأساة ملكتهم كليوباترة، ولكننا في الحقيقة لا نستشعر هذا الوقع في نفوسنا أو نفوس غيرنا من المشاهدين، بل لعلَّ هذه الأقصوصة الدخيلة قد أطاحتْ بما يمكن أن تكون المأساة الأصلية قادرةً على أن تُحدِثَه في النفوس.

ولعلَّ سبب إخفاق شوقي في إحداث الأثر النهائي المنشود، راجع إلى اضطرابه في وصْف وتحليل شخصياته الروائية، على نحو يستطيع أن يحقِّق المشارَكة الوجدانية المطلوبة بينها وبين المشاهدين أو القُرَّاء، بحيث يعجبون بمظاهر القوة والعظمة في نفوسهم، ويلتمسون العذر لمواضع الضعف أو السقوط، وبخاصة إذا ذكرنا أنَّ هدف شوقي الأساسي لم يكن التحليل النفسي الإنساني لذاته، بل إثارة الشعور الوطني والإعجاب القومي، وأوضح ما يكون هذا الفشل في تصوير شخصية كليوباترة نفسها على نحو يُشعِرنا بأنها غير مؤمِنة على الإطلاق بأي شيء مما تقول، فهي أحيانًا ملكة مصر التي تضحِّي في سبيلها بكل شيء حتى «بعبقري جمالها»، وهي أحيانًا ملكة طَموح تعمل لمجدها الشخصي، وتضحِّي بكل شيء في سبيله، وهي أخيرًا شهوانية اللَّذَّات تستعبدها غرائزها، وتسيطر على حياتها، وبين كلِّ هذه الاتجاهات تضطرب حياتها وتختلط تصرفاتها، بحيث يحس المشاهد أو القارئ بأنها كاذبة في كلِّ ما تقول، وليس هذا

الشعور ناتجًا عن تقلُّب مشاعرها وتغيُّر حالاتها النفسية، فهذه التقلُّبات حقائق نفسية كثيرًا ما نُصادِفها في الحياة، وفي روائع المؤلَّفات الأدبية، ولكنها تكون تقلُّبات صادقة لها ما يُبرِّرها من الأحداث، وأمَّا كليوباترة عند شوقي فلا تحس الصدق في حالاتها المتقلِّبة، ولا نلمس مبرِّرات هذا التقلُّب وضروراته.

وفي الحق أنَّ تصوير الشخصيات والنجاح في هذا التصوير، إلى الحد الذي يشبه خلق الحياة هو مصدر المشقَّة الكبرى في التأليف المسرحي والقصص، وهو الغاية التي لم يَصِل إليها غير عباقرة الأدب، الذين لم ينجحوا في تصوير الحياة فحسب، بل ونجحوا أحيانًا في خلق تلك الحياة أو خلق ما هو أعمق من الحياة الظاهرة، وأوضح خطوطًا، وما نظن من العدل أن نُطالِب رائدًا كشوقي بأن يصل إلى ما وصل إليه شكسبير وأضرابه.

قمبيز

قلنا: إنَّ شوقي قد رجع إلى تاريخ مصر وتاريخ العرب، يستقي منهما موضوعات لمآسيه، وإنَّه قد اعتمد على العاطفة الوطنية؛ لتحقيق المشاركة الوجدانية التي لا بد منها لنجاح الفن المسرحي، ثم رأَيْنا أنَّه لم يُوفَّق في إثارة عطفنا على «كليوباترة»، فضلًا عن إعجابنا بها.

والآن ننظر في مسرحيته المصرية الأخرى «قمبيز»، لنرى هل وُفِّق إلى ما لم يُوفَّق إليه في «مصرع كليوباترة»؟

تناوَل شوقي في مسرحيته «قمبيز»، فترةً حاسمةً في تاريخ مصر، وهي فترة القضاء على استقلال مصر وسيادتها، ووقوعها فريسةً في يَدِ الغُزاة الأجانب الذين ظلُّوا يتعاقَبون على حكمها منذ أواخر القرن السادس قبل الميلاد حتى نهاية فاروق … ولكنَّ شوقي لم يرجع في تصوير هذه الفترة إلى التاريخ الحقيقي، الذي يفسِّر أسباب غزْو الفُرْس لمصر، بأسباب سياسية واقتصادية وعسكرية، تتصل اتصالًا وثيقًا بالصِّراع الجبَّار الذي كان سائدًا عندئذٍ بين الفُرْس من جهة، واليونان وقرطاجنة من جهة أخرى، وتطلُّع الفريقين إلى الاستيلاء على مصر لترجيح كفة الصراع.

بل آثَر أن يستخدم لفنِّه المسرحي أسطورةً رواها المؤرِّخ اليوناني القديم هيرودوت، ونقَلَها عنه بعض المؤرِّخين المحدَثين، وهي تلك الأسطورة التي تزعم أنَّ «قمبيز» غزا مصر لأنه طلب إلى «أمازيس» فرعونها أن يزوِّجه من ابنته، ولكنَّ أمازيس غشَّه … فبدلًا من أن يزوِّجه من ابنته «نفريت»، زوَّجه من «نتيتاس» ابنة «إبرياس» الفرعون الذي

قتَلَه أمازيس واستَوْلى على عرشه، ثم اكتشف قمبيز هذا الغش فثارتْ حفيظتُه، وانتقم من فرعون بغزو مصر، وسفك دماء أبنائها، ونهب خيراتها، وتدمير معابدها، وقتْل عجل أبيس إله المصريين القدماء ... وإن تكن نوبات جنون هذا الملك الطاغية السَّفَّاح قد أطاحتْ بما بقِيَ في رأسِه من عقل، فقتل أيضًا أخاه وأخته في ساعة جنونية، بل ولقِيَ حتْفَه.

الأسطورة والواقع

وليس من شكٍّ في أنَّ شوقي كان له كلُّ الحق في أن يفضِّل هذه الأسطورة على التاريخ الواقعي، إذا رأى أنَّها أكثر مواتاة لفنِّه، وأوْفر حظًّا في خدمة الهدف الذي رمى إليه من تمجيد رُوح الفِداء والتضحية الوطنية في شخصية «نتيتاس»، التي قدَّمتْ نفسَها قربانًا على مذبح الوطن.

وإذا صحَّ هذا لا يكون هناك محلٌّ لأن يشدِّد ناقد — كالأستاذ العقاد في كتابه «قمبيز في الميزان» — النَّكيرَ على شوقي باسم التاريخ، ما دام شوقي نفسه قد آثَرَ لفنِّه أن يَخرُج من مجال التاريخ إلى مجال الأسطورة، ومع ذلك فإنَّ الحملة العنيفة التي شنَّها الأستاذ العقاد على مسرحية شوقي باسم التاريخ، إذا كان لبعض تفصيلاتها شيء من الوجاهة، فإنَّ البعض الآخَر لا يخلو من تعسُّف لا محلَّ له.

فالأستاذ العقاد قد يكون محقًّا عندما يأخذ على شوقي أنه لم يستخدم بعض الحقائق التاريخية الثابتة التي لا تتنافى مع هدفه الوطني، وتفسِّر إطباق الجنون على قمبيز مثل الهزائم الشديدة، والخسائر الفادحة التي لقِيَتْها جيوش الفُرْس في بلاد النوبة، وفي الصحراء الغربية.

تعسُّف

وعلى العكس من ذلك يَظهَر تعسُّف الأستاذ العقاد عندما يأخذ على شوقي أنه لم يستخدم في مسرحيته أسماء تاريخية لامِعة، كانتْ لها بعض الصِّلات بمصر أو الفُرْس في تلك الفترة مثل المشرع اليوناني الشهير «صولون»، أو «قارون» ملك ليديا الذي لا يزال يُضرَب به المثل الشعبي في وفْرة الثراء، ويزيد هذا التعسُّف وضوحًا عندما نلاحظ أنَّ الأستاذ العقاد لم يوضِّح لنا على أيِّ نحوٍ كان يريد أن يُدخِل شوقي هاتين الشخصيتين أو غيرهما

في المسرحية، وما هي الأدوار التي كان من الممكن أن تَلعَبها فيها ... وهكذا يتَّضِح كيف أنَّ هذا النقد التاريخي لم يكن له محلٌّ، كما يتَّضِح ما فيه من تعسُّف؛ ولذلك ربما كان من الخير أن نترك التاريخ جانبًا لننظر في المسرحية على أساس الأصول الفنية في تصوير الشخصيات، وعلى أساس الهدف الذي قصد إليه شوقي.

شخصية أساسية

ومن البيِّن أنَّ الشخصية الأساسية في هذه المسرحية ليستْ «قمبيز»، وإنَّما هي «نتيتاس»، التي أراد شوقي أن يصوِّر فيها الرُّوح الوطنية التي أراد أن يحقِّق بها — كما قلنا — المشاركة الوجدانية، التي تضمن استجابةَ الجماهير؛ ولذلك يَجْدُر بالناقد أن يتَّخِذ هذه الشخصية أساسًا لنقْده وحكمه على المسرحية.

والواقع أنَّ شوقي قد أراد أن يجسِّم الوطنية المصرية في شخصية «نتيتاس»، وأن يجعل منها ما يمكن أن يُشبَّه باللؤلؤة التي لا تذوب في الأوْحال؛ وذلك لأنه صوَّر مصر عندئذٍ على حقيقتها من حيث الضعف والانحلال والإسراف في البذخ، حتى «قتَلَ النَّعيمُ حَمِيَّةَ الشُّبَّان»، وأصبح جيش مصر نفسُه خليطًا من المرتزقة، وبخاصة من اليونان، الذين وصل أحدهم وهو فانيس، إلى رتبة القائد، ثم غدَر بمصر وجيْشِها، وأفْشَى سِرَّها إلى قمبيز، ثم التَحَق بالجيش الفارسي، ولكننا مع ذلك نلاحِظ أنَّ شوقي لم يستَطِعْ أن يصون صفاء هذه اللؤلؤة، ولا أن يوضِّح لنا سِرَّ نقائها، بل ولا أن يُنحِّيَ عنها ما عَلِق بها من أدْران.

قدَّم لنا شوقي «نتيتاس» على أنها المصرية سليلة الفراعنة التي تَفْدي البلاد بنفسها، وتدفع عن مصر شرَّ العجم، وتقي الوطنَ دنسَ الفتْح وعارَه، وتهتف دائمًا «تعيش مصر وتبقى»، ولكنَّه مع ذلك لم يوضِّح لنا كيف استطاعتْ «نتيتاس» أن تتغلَّب على حِقْدها الإنساني المشروع على قاتِل أبيها الفرعون «أمازيس»، أو كيف استطاعتْ أن تتناساه، ولم يستخدم الصراع المؤثِّر الذي كان من الطَّبيعي أن يَثُور في نفسِها بين المَوْجِدة الشخصية وحب الوطن، وبخاصة وأنَّ شوقي قد جعل لتلك المَوْجِدة أعقابًا تزكيها وتَزِيدها ضِرامًا، حتى لتمسُّ نتيتاس في أعزِّ ما تملك الفتاة، وهو قلبها.

فشوقي يحدِّثنا أنَّ «نتيتاس» كانتْ تحبُّ «تاسو» حارس أبيها، وكان هذا الجندي يُبادِلها حبًّا بحبٍّ طالَما ظنَّ أبوها فرعونًا لمصر، حتى إذا قتَلَه «أمازيس» واغتَصَب منه

العرش، تحوَّل «تاسو» من «نتيتاس» إلى «نفريت» بنت فرعون الجديد؛ وذلك لأنه على حدِّ قول شوقي:

يعشق الجاه والغنى ولا يحب الغواني

فهو كالنحلة من زهر إلى زهر، وكالنعمة من قصر إلى قصر، ولم يستطع شوقي أن يُهمِل ما يُثِيره مثل هذا الغدر في «نتيتاس» من غَيْرة كاوية، فنراها تُخاطِب «تاسو» بقولها:

أقسمتَ لي فاذهبْ فأَقْسِمْ لها فأنتَ أهلٌ للقَسَم الحانثِ

وإذا كانتْ هذه هي حالة «نتيتاس» النفسية، وهذا هو مبلغ نِقْمتها على «تاسو»، وغَيْرتها من «نفريت» الأنانية المحظوظة، أوَما يكون القارئ أو المشاهِد على حقٍّ في أن يشكَّ في مدى نبل «نتيتاس»، وسيطرة رُوح التضحية والفداء الوطني على نفسها، مما يذهب برَوْعة بطولتها، ويُضعِف من عَطْفنا عليها وتحمُّسنا لها، وبخاصة وأننا لم نشهَدْ معركةً نفسيةً تدور في حناياها بين كلِّ هذه العناصر المشتبِكة المتضارِبة من حقْدٍ على قاتلِ أبيها، وغَيْرة من ابنته، ويأسٍ من غرامها المحطَّم، ثم شعورها الوطني واشتعال رُوح التضحية في نفسها، صِراعًا تخرج منه منتصرةً مغلِّبة رُوحَ الوطنية النقية السامية على مشاعرها الشخصية، ومآسيها الخاصة بحيث تزداد عندئذٍ تضحيتُها نبلًا، وتزداد قلوبنا عليها حنوًّا!

لم يُصِبِ الهدف

هذا هو النقْد الأساسي الذي يمكن أن يُوجَّه إلى هذه المسرحية التي أراد شوقي أن يُمجِّد فيها رُوحَ الفداء والوطنية المصرية، ممثَّلةً في فتاة من سلالة الفراعنة، ولكنَّه لم يُصِبِ الهدف كما لم يُصِبْه عندما حاول في «مصرع كليوباترة» أن يردَّ إلى تلك الملكة اليونانية — التي جلستْ على عرش مصر — اعتبارها، وأن يُثير فينا العطف عليها، بل والإعجاب بها.

والآن ما سرُّ إخفاق شوقي؟ أهو في عدَمِ ملاءمة موضوعات مسرحياته للهدف الوطني الذي قصد إليه؟ أم هو في عدم توفيقه في استخدام أحداث التاريخ، واتخاذها

وسيلة إلى تصوير شخصياته على النحو الذي أراد؟ أم هو أخيرًا تركه الهدف الوطني يطغى على الحقائق الإنسانية والعناصر النفسية، التي لم يكن بدٌّ من تجْلِيتها، والغوص وراءها؛ حتى يكتسب مسرحه قيمةً إنسانية وأدبيةً خالدة؟!

هذه كلُّها أسئلة نترك الإجابة عليها إلى ما بعدَ فراغِنا من الحديث عن مسرحياته التي استقاها من تاريخ العرب وهي: «مجنون ليلى» و«عنترة» و«أميرة الأندلس».

مجنون ليلى

استعرَضْنا فيما سبق مسرحيات شوقي التي استمدَّ موضوعاتها من تاريخ مصر، وهي «علي بك الكبير» و«مصرع كليوباترة» و«قمبيز»، وأوْضحنا إلى أيِّ حدٍّ استطاع شاعرنا العظيم أن يحقِّق ما هدف إليه من كلٍّ من هذه المسرحيات.

ونعرض الآن للمسرحيات التي استقاها من تاريخ العرب، وأول هذه المسرحيات هي «مجنون ليلى»، وهنا نلاحظ أنَّ شوقي لم يختَرْ هذا الموضوع من التاريخ الحقيقي، بل من التاريخ الأسطوري، فقصة المجنون وليلى لا تُعتَبَر تاريخًا، بل قصة شعبية، تكاد تكون رمزًا لجميع قصص الغرام أو الهوى العُذْري، الذي تفشَّى في الحجاز في صدْر الدولة الأموية؛ لأسباب اجتماعية واقتصادية وسياسية، يعرفها مؤرِّخو الأدب العربي، ولقد سبق للدكتور طه حسين أن كتب منذ ربع قرن سلسلةً من المقالات عن هذا الهوى العُذْري الحجازي جمَعَها في الجزء الثاني من «أحاديث الأربعاء»، وفيها يُنكِر وجودَ قيس بن الملوح المشهور بالمجنون إنكارًا مُطْلَقًا، معتمِدًا على ما في قصته من تناقُض وإحالة وأحاديث خرافة، وهو في هذا الإنكار غير مُبتَكِر، فقد شكَّك أكبرُ مصدر لهذه القصة، وهو «الأصفهاني» مؤلِّف كتاب «الأغاني»، في هذه القصة وتفاصيلها التي يَرْوِيها بكلِّ حذرٍ واحتياط.

ولم يكن شوقي إذن في مجال التاريخ عندما يُعالِج هذه القصة، وإنما كان في مجال القصة الخيالية، أو الأسطورة الشعبية، وكان باستطاعته أن يُطلِق لخيالِه العنان في تصوير الشخصيات، وإبراز سماتها النفسية وخصائصها الرُّوحية، كما كان باستطاعته أن يتصرَّف في الأحداث التي تكون الحركة المسرحية تبعًا للهدف الذي اختاره، والقِيَم الإنسانية التي يُرِيد أن يَجْلُوَها في مسرحيته، وإن يحرِّك بها نفوس القارئين أو المشاهدين.

لقد كان شوقي يستطيع — لو واتَتْه القُدْرة — أن يخلق في الأدب العربي الحديث من قصة المجنون وليلى، مسرحيةً إنسانيةً عاتيةً تُشبِه «روميو وجولييت»، التي خلَقَها شكسبير في الأدب الإنجليزي، وموضوع القصتين شديد الشَّبَه، فكلٌّ منهما يَدُور حولَ حبٍّ فتًى لفتاة، ثم قيام عوائق أمام هذا الحب العارم الذي يسعى إلى الزواج، وإذا كان شكسبير قد أرجع هذه العوائق إلى عداوة متأصِّلة بين أسرتي العاشِقَيْن، فإنَّ العوائق في قصة مجنون ليلى تعود إلى عادات وتقاليد اجتماعية، ليستْ أقلَّ استبدادًا بالنفوس وسيطرة عليها من العداوات التي تقوم بين الأُسَر، بحيث يتَّسِع المجال في الحالتين لذلك الصراع النفسي العنيف، الذي اتَّخذ منه شكسبير سبيلًا إلى سَبْر أعماق النفس البشرية، وإظهار قواها الخفية العنيفة المتمرِّدة، وبخاصة إذا ذكرنا أنَّ الدراسات النفسية كانتْ قد تقدَّمتْ في عصر شوقي تقدُّمًا كبيرًا، كان باستطاعته أن يُفِيد منه، إذا أعوزه الاستبطان الذاتي، والخيال الخالق المُدْرك، ولكنَّ شوقي الشاعر الغنائي الموهوب كان، لسوء الحظ، لا يملك شيئًا ممَّا تميَّز به شكسبير من نفاذ البصيرة وتحليق الخيال، كما أنَّ حصيلته من الثقافة الإنسانية العامة كانتْ ضَحْلة؛ ولذلك لم يستَطِعْ أن يُعِيد خلق هذه الأسطورة الأدبية على نحوِ ما أعاد شكسبير خلقَ أسطورة «روميو وجولييت»، بل نراه يتقيَّد في مسرحيته بالكثير من التفاصيل التافِهة أو الخرافية التي يَرْويها صاحب «الأغاني»، حتى رأَيْنا ناقدًا كالأستاذ إدوار حنين يجمع في إحدى مقالاته التي نشرها في مجلة «المشرق» البيروتية عددًا كبيرًا من فقرات الأصفهاني ويُرْدِفها بأبيات شوقي، ليُدلِّل على أنَّ شاعرنا لم يُعِدْ صياغة تلك الأخبار والطرائف شعرًا، بل إنِّ مراجعة الأشعار التي تُنسَب إلى قيس بن الملوح في الأغاني تُمكِّننا في سهولةٍ من أن نُرجِع عدة مقطوعات من مسرحية شوقي إلى المجنون العربي القديم، وذلك عن طريق الاقتباس المباشِر، كقصة المجنون مع الظَّبْية، وهي التي مطلعها:

رأيتُ غزالًا يَرْتَعِي وسطَ رَوْضةٍ فقلتُ أرى ليلى تراءتْ لنا ظُهرا

وكذلك الأمر في عددٍ من الصُّوَر والمعاني التي ضمَّنها شوقي مسرحيته، أو حوَّرها إلى أسلوبه الخاصِّ، مثل قول المجنون لزوج ليلى يسأله عنها:

بربكِ هل ضمَمْتَ إليك ليلى قُبَيْل الصبح أو قبَّلتَ فاها؟!

وأغنية جبل التَّوْباد الشَّهيرة، وهي الجبل الذي كان قيس وليلى يَرْعَيان الغنم على سفْحِه أيام الطفولة الأولى، ففي الأغاني، وفي المسرحية نعثر على هذين البيتين:

وأجْهَشْتُ للتَّوْبادِ حينَ رأيتُه وكبَّر للرحمن حين رآني
وأذرفتُ دمعَ العين لَمَّا رأيتُه ونادى بأعلى صوتِه فدعاني

وغير ذلك كثير مما كنا نستطيع قبوله باعتبار أنَّ شوقي يعرض قصة شاعرٍ كبير، عبَّر هو نفسه عن أحاسيسه تعبيرًا رائعًا أحيانًا كثيرة، وأمَّا أن تستبدَّ تفاصيل الأخبار القديمة بشوقي، وتسيطر عليه سيطرة مطلَقة في تصوير شخصياته، وتحليل دوافعها وخفايا نفوسها على نحو ما فعل في «مجنون ليلى»، فذلك ما لا نستطيع أن نُقِرَّه؛ إذْ إنَّه قد قيَّد خيال الشاعر، وحرَمَنا من أن نظفر منه بتحليل إنساني عميق لشخصياته، وتصويرٍ قويٍّ للمشاعر الإنسانية التي تصْطَرِع في حناياها فتُثير نفوسَنا، بحكم المشاركة الوجدانية التي لن نملَّ القولَ بأنها الشرط الأساسي لنجاح الفن المسرحي.

ولقد أدَّى تقيُّد شوقي بما اختار من تفاصيل قصة المجنون القديمة إلى ملء مسرحيته بالكثير من الخرافات القديمة التي قد يُظَنُّ أنَّ شوقي قدِ التَجَأ إليها جريًا وراء ما يُسمِّيه الرومانسيون «باللَّوْن المحلي»، ولكنها في الواقع لا تدخل في هذا اللون الذي ظلَّ — ويجب أن يظلَّ — مقصورًا على بعض المظاهر والعادات الخارجية، ولا يمكن أن يمتدَّ إلى الحقائق النفسية التي يجب أن تظلَّ خاضعة للعنصر الإنساني العام الذي يستطيع وحدَه أن يكوِّن تلك المشاركة الوجدانية المطلوبة.

تقيُّد شوقي إذن باختيار تفاصيل تلك القصة وصياغتها شعرًا غنائيًّا يبلغ الذروة أحيانًا كثيرة، ولكنَّه لا يستطيع أن يُخفِيَ ضعف عنصر «الدراما» في كثير من مواقف المسرحية، وبخاصة في موقفها الأساسي، وهو الصراع الذي كنا نتوقَّع من المؤلِّف أن يركِّز عليه اهتمامه، وهو الصراع الداخلي الذي كان من الطبيعي أن يثور في نفس ليلى بين حبها لقيس وخضوعها لتقاليد العرب، التي تأبَى على الفتاة أن تتزوَّج بمَن تغزَّل بها في شعره، وفضَح حبَّه لها، ففي سهولة عجيبة يفوِّض المهديُّ والد ليلى لها الأمرَ لتختارَ زَوْجَها، وفي سهولةٍ عجيبةٍ تختار ليلى وردًا الثقفي وتفضِّله على قيس، وكلُّ ما نلمسه منها هو مجرَّد ندم على هذا الاختيار، بل إننا لنلمح تناقُضًا واضطرابًا في تصوير التقاليد العربية التي جعل لها شوقي كلَّ هذا السلطان، ولا أدلَّ على ذلك من أن نرى وردًا زوج

ليلى يُمَهِّد لغريمه بعد الزواج فرصةَ الاختلاء بزوجته، والتحدُّث إليها في بيته، فهذا ما لا نظنُّ أنَّ التقاليد العربية — بل ولا المشاعر الإنسانية — يمكن أن تُجِيزَه، وأكبر الظنِّ أنَّه من ابتكار شوقي.

وإذا كان شوقي قد تقيَّد إلى هذا الحدِّ بأسطورة المجنون القديمة، فشلَّتْ خيالَه وثلمتْ بصيرته، فهل تراه قد تحلَّل من مثل تلك السيطرة في الأسطورة الأخرى، التي اختارها موضوعًا لمسرحية «عنترة»؟ أو تخيَّر من تفاصيل هذه الأسطورة التاريخية ما يُماشِي فنَّ الدراما، وما يمكن من تصوير شخصيات إنسانية، نستطيع أن نُشارِكها حياتها مشاركة وجدانية عميقة؟

هذا ما سوف نراه.

عنترة

وهذه مسرحية عربية أخرى، أَغْرَى شوقي موضوعُها الذي أصبح من الأساطير الشعبية، التي نسج حولها الخيال الشعبي الكثيرَ من أعمال البطولة والفَتْك، فضلًا عن الغرام، والصراع العنيف بين قيمة الفرد الشخصية ووضْعه الاجتماعي، فعنترة ابن زبيبة الحبشية فارسٌ عربي شجاع، ولكنَّ سواد جِلده، وانحدارَه من أَمةٍ حبشيةٍ يَغْمِطه فضْلَ هذه الشجاعة، ولا يجعله أهلًا لعبلة بنت مالك السيد العربي، والحائل بين عبلة وعنترة في هذه القصة أعنفُ وأشدُّ تأصُّلًا في نفوس العرب من الحائل بين قيس وليلى، فقيس عربي سليم النَّسَب كفْءٌ لليلى، ولا يَحُول بينه وبينها شيء غير تشبيبه بها، أمَّا عنترة فعبدٌ وابن أَمَةٍ، ومن المعلوم إلى أيِّ حدٍّ كان عرب الجاهلية يتمسَّكون بالأنساب ويستَمِيتون في سبيلها، وكلُّ هذه الحقائق توضِّح الفارق الكبير الذي يُميِّز عناصر «الدراما» في قصة مجنون ليلى عنها في قصة عنترة وعبلة.

ولقد أَغْرَتْ قصةُ عنترة خيالَ الشعراء والأدباء، وبخاصة بعد أن نمَّاها الخيال الشعبي، وضرب بها في مختلف الآفاق، وإذا كانتْ هذه الدراسة السريعة لا تتَّسِع لتقصِّي جميع ما كتبه الأدباء والشعراء من قصص ومسرحيات حول عنترة وعبلة، فلا أقل من أن نُشِير إلى أنَّ هذا الموضوع قد عالَجه في سنة ١٩١٠ أديبٌ لبناني، هو شكري غانم، الذي كتب باللغة الفرنسية مسرحيةً عن عنترة مُثِّلَتْ في «مسارح باريس ذاتها»، وأكبر الظن أنَّه إذا لم يكن شوقي قد شاهَدَها أو قرَأَها فقد سمِعَ بها على الأقل، وربما كانتْ من الأسباب التي لفتَتْ نظرَه إلى هذا الموضوع، وأمَّا قصة الأستاذ فريد أبو حديد التي نشرها في سلسلة «اقرأ» عن عنترة فلاحقةٌ لمسرحية شوقي.

والواقع أنَّ قصة عنترة الشعبية قد أفسَحَتِ المجال أمام الشعراء والأدباء ليختاروا من وقائعها ما يُلائِم فنَّهم، ويحقِّق الأهداف التي يقصدون إليها، وها نحن نرى كلًّا من شكري غانم وشوقي وأبا حديد، يختار للقصة وجهةً وحلًّا يختلفان عمَّا اختارَه الآخَر.

فشكري غانم يستمدُّ الحلَّ من شجاعة عنترة الخارقة، التي حملتْ قومَه على أن يُلحِقوه بهم، وأن يُصحِّحوا نسَبَه ويزوِّجوه من عبلة بعد حُسْن بلائِه في الدفاع عنهم ضدَّ العرب والفُرْس وحماية ذِمارهم، وأمَّا أبو حديد فيتخيَّر الحلَّ فيما قيل من أنَّ والِدَ عبلةَ طلب لابنته من عنترةَ ألفًا من النُّوق العصافير التي لا تُوجَد إلَّا في الحِيرة، وسافَرَ عنترةُ لعلَّه يغنم تلك النُّوق، ولكنَّه وقَعَ أسيرًا في يدِ ملك الحيرة، ومع ذلك أكرم هذا الملكُ مَثْواه، واشتغلَ عنترةُ في الحِيرة بالتجارة، حتى جمع ألفَيْن من تلك النُّوق، وعاد بها إلى قومه وقوم عبلة، ففرَّق بينهم تلك النُّوق، وإذا بهم يُظاهِرونه ويزفُّون إليه عبلة، وكأنَّه قد اشتَرَى موافقةَ العرب على زواجه بهذه النُّوق العصافير.

وأمَّا شوقي فقد اختطَّ نهجًا آخَر؛ فهو لا يحدِّثنا في مسرحيته عن تصحيح نسَبه، ولا عن مُوافَقة أهلِ عبلةَ على زواجِها منه لشجاعته، أو لكَرَمِه وسخائه، أو لحاجتهم إليه، بل يترك معارضة مالك في زواج ابنته من عنترة عنيفةً قاسيةً إلى نهاية المسرحية، وهي معارضةٌ بلغتْ حدَّ طلب رأس عنترة مهرًا من منافِسيه: «صخر» و«ضرغام»؛ ولذلك اضطُرَّ أن يلتَمِسَ خاتمةً مسرحيةً لروايته، وهي تآمُر عبلة مع عنترة؛ لكي تُزَفَّ إليه هو لا إلى صخر في ليلة زفافها، بينما تُزَفُّ إلى صخر الفتاة الأخرى ناجية التي كانتْ تُحبُّ صخرًا قدْرَ محبة عبلة لعنترة، وهكذا استحالَتْ قصة عنترة عند شوقي إلى ملهاة، بل ملهاة مزدوجة من النوع المسمَّى عند الغرب «تراجي كوميدي» أو «ڤودڤيل»، خاتمتها انقلابٌ مسرحي مزدوج، هو زواج عنترة من عبلة وصخر من ناجية.

ولقد سبق أن لاحظْنا كيف أنَّ شوقي قد جمع في «مصرع كليوباترة» بين قصتي غرام، هما غرام كليوباترة وأنطونيو، ثم غرام حابي وهيلانة، وانتقدْنا في حقٍّ وشدةٍ هذا الازدواج الذي أفسد المسرحية لعدم ارتباط أحد الغرامَيْن بالآخَر، بل وإضراره بالأثر النفسي النهائي في مأساة «كليوباترة»؛ إذْ رأينا شوقي لا ينزل الستار بعد انتحار البطلة، بل يتركه مرفوعًا لنشاهد حابي المصري — الذي كان ساخِطًا في أول الأمر على عبث كليوباترة واستهتارها — يذهب مع هيلانة وصيفة تلك الملكة الخليعة إلى الضَّيْعة التي أقْطعتْها كليوباترة لحابي وهيلانة في أرض الصعيد اصطناعًا لمودَّة حابي وقتْلًا لرُوح

التذمُّر الوطني في نفسه، وها نحن نشهَد في مسرحية «عنترة» أيضًا غرامًا مزدوجًا بين عنترة وصخر من ناحية، وبين عبلة وناجية من ناحية أخرى، ولكنْ شتان بين الازدواج في هذه المسرحية والازدواج في «مصرع كليوباترة»! مما يدلُّ على أنَّ خبرة شوقي بالفن «الدراماتيكي» قد استقامتْ، فحقَّقتْ تقدُّمًا عظيمًا في أصول ذلك الفن، فهنا نرى شوقي يستفيد من هذا الازدواج؛ ليربط كل شخصيات الرواية الأساسية بعضها ببعض، ويوسِّع من دائرة الصراع والتضارب، فصخرٌ يُريد عبلة زوجًا له، ولكنَّها لا تُريده بل تُريد عنترة، وناجيةُ تريد صخرًا، ولكنَّه لا يُريدها بل يُريد عبلة، وإذا كان شوقي لم يوضِّح خيوط المؤامَرة المسرحية التي تَمَّتْ بين هذه الأشخاص الأربعة الأساسية في الوصول بالمسرحية إلى الحل الذي اختاره، فإنَّ من السهل أن نحسَّ بهذه المؤامَرة المحكمة خلال عرضه المسرحي.

وبالرغم من هذا التقدُّم الملحوظ عند شوقي في فن بناء المسرحية، فإننا لا نزال نلاحظ ما أخذناه عليه في مسرحية «مجنون ليلى» بنوع خاص من عدم استغلاله للصراع النفسي العميق الذي كان من الممكن أن يُكسِب مسرحيته قيمةً «دراماتيكية» وإنسانية عالية، وإذا كانتْ ليلى في مسرحية المجنون قد استسلمتْ للتقاليد العربية استسلامًا سهلًا مذهلًا، فاختارتِ الزواج من ورد الثقفي، عندما خيَّرها أبوها بينه وبين قيس، دون أن نحسَّ بما كنا ننتظره من صراع نفسي قويٍّ قبل أن تَلجَأ إلى هذا الاختيار، فإننا نلاحظ هنا أنَّ عبلة لم تتعرَّض هي الأخرى لأي صراع نفسي ملموس، وإن يكن اختيارها في هذه المسرحية قد جاء على نقيض اختيار ليلى، فهي لم تستسلم لتقاليد العرب، ولم تُشْعِرنا — في أي موقف — بإحساسها بوطْأة هذه التقاليد وجبروتها، وذلك بالرغم من أنها كانتْ أشدَّ قسوةً في قصة عنترة، وكان مالك والد عبلة أعنفَ في خضوعه لها، وتمسُّكِه بها إلى حدِّ طلَبِه رأسَ عنترة مهرًا لابنته من خاطبيها، ومع كلِّ هذا نُفاجَأ في خاتمة المسرحية، بتآمُر عبلة على الزواج رغم أنف التقاليد، ورغم أنف أبيها وذويها، وهذا موقف يبدو غريبًا من الفتاة العربية أيام الجاهلية، وذلك ما لم نفترض أنَّ شوقي قد أراد أن يجعلَ من عبلة بطلة شامخة متمرِّدة على مواضعات اجتماعية فاسدة، ولكن هذا الفرض لا نلمس له مظاهر في المسرحية، وإنما تتمُّ المؤامَرة في سرعة وخِفَّة كانقلابات المسرح الهزلية، في غير تمهيد ولا إظهار للأصول النفسية البعيدة التي تبرِّر مثل هذا الانقلاب، وكأنَّ شوقي بهذا التصرُّف قد مرَّ مرورًا عابرًا بجوار مواقف «دراماتيكية» وإنسانية، بل وأخلاقية بالغة القوة دون أن يفطن إليها، أو يحسن استغلالها، فيخلق شخصيات بشرية عاتية،

كشخصيات كبار المؤلِّفين الغربيين، الذين ضمِنوا الخلود بقدراتهم على الخلق، وثورتهم على الأوضاع الفاسدة، أو قيادتهم للبشر في سبيل الخير والكمال.

وبالرغم من أن قصة عنترة تصلح بطبيعتها لأن تكون «أوبرا» أو «أوبريت»، بقَدْر ما تصلح لأن تكون «دراما» أو ملهاة، تعتمد على الحوار والحركة المسرحية فحسب، فإننا نلاحظ أنَّ شوقي قد استجاب لما أُخِذ على مسرحياته الأولى من الاسترسال في القصائد الغنائية التي تعطِّل من سَيْر الحوار، وتؤدِّي إلى بُطْءِ الحركة المسرحية فتَخَفَّف في «عنترة» من هذا العنصر، وجاءتْ مسرحية أقرب من هذه الناحية إلى حقيقة «الفن» الدرامي من المسرحيات السابقة.

أميرة الأندلس

هذه هي المسرحية الوحيدة التي كتبها شوقي نثرًا، وذلك بالرغم من أنَّ حوادثها تدور حول شاعر مَلِك، هو المعتَمِد بن عبَّاد الأندلسي آخِر ملوك الطوائف في إشبيلِيَة، بل وبالرغم من تضمين شوقي مسرحيته مقطوعةً من شعر ذلك المَلِك، ونحن لا ندري لماذا عَدَلَ شوقي في هذه المسرحية عن الشعر الذي كان خليقًا بأن يُواتِي موضوعَها، وذلك في الوقت الذي نراه يكتب بالشعر الملهاة الوحيدة التي كتبها في أُخْرَيات حياته، وهي «الست هدى»، التي استمدَّ موضوعها من الحياة المصرية المعاصِرة، في حي الحنفي بالسيدة زينب، وكان النثر — بل وربما النثر العامي — أكثر مواتاة لها، ولكنَّه شيطان الشعراء، الذي لا يخضع لمنطق، ولا يتقيَّد بأوضاع.

لقد كتب شوقي «أميرة الأندلس» نثرًا، ولكنْ لحسن الحظِّ تخلَّص في هذا النثر — إلى حدٍّ بعيد — من تلك الصنعة المضنية العقيمة، التي نجدها في كتابه «مروج الذهب» بنوع خاص، فنثره في المسرحية مُرسَل في الغالب الأعم، وهو لا يلجأ إلى الصَّنْعة والسجع والمحسِّنات إلَّا في المقطوعات الطويلة من الحوار، حيث ظنَّ أنَّ الحليات اللفظية قد تَقِي من الملَل الذي قد يتسرَّب إلى نفوس المشاهِدين أو القُرَّاء، على نحو ما كان يستعين بمَلَكة الشعر على المقطوعات الطويلة في مسرحياته الشعرية.

وقصة المعتمد بن عبَّاد استقاها شوقي من كتاب «المَقَّرِي» المعروف بـ «نفح الطِّيب في غصن الأندلس الرَّطِيب»، ولكنه لم يكتَفِ بالوقائع التاريخية المُخْزِنة الخاصة بانقراض الطوائف في إشبيلِيَة، بل زاوج بينها وبين قصة خيالية نسجَها حول حبِّ بُثَيْنة بنت المعتمد للفتى العربي «حسون»، وانتهائهما بالزواج في سجن «أغمات» بشمال إفريقية، حيث استقرَّ المقام بالمعتمد بن عبَّاد، بعد أن قضى ابن تاشفين — ملك المرابِطين بإفريقية — على مُلكه، وكان المعتَمِد قد اضطُرَّ إلى أن يستَعِين به لردِّ عدوان الإفرنج.

ولقدِ احترم شوقي حقائق التاريخ في مسرحيته بوجهٍ عام، على نحو ما احتَرَمها الأستاذ على الجارم في كتابه «شاعر ملك»، وإن لم يحلِّل بالطبع في مسرحيته أسباب انهيار ذلك الملك الشامخ على نحو ما فعل الأستاذ الجارم، ولكنَّ القصة الخيالية لم ينجح شوقي في ربطها ربطًا وثيقًا بالكارثة الأساسية، حتى لتبدو قصةً مُفتعَلة اصطَنَعها شوقي لظنِّه أنَّ مسرحية ناجحة لا يصحُّ أن تخلُوَ من قصة غرام، ثم لرغبته فيما يبدو في تخفيف وقْع تلك الكارثة الأندلسية، التي طالَما حزن لها وتغنَّى بها في شعره، وبخاصةٍ بعد أن عاش في الأندلس، وجاب خلالها، وتعرَّف على معالِمها وآثارها الإسلامية الرائعة، أثناء نفْيِه بإسبانيا خلال الحرب العالمية الأولى.

ونحن قد لا نُماحِك شوقي في طبيعة ومعقولية قصته المسرحية، التي نراه يجمع فيها بين إشبيلِيَة وأغمات، كما يجمع بين الواقع المحزن والخيال الرومانتيكي المجنح، وذلك باعتبار أنَّ الآداب المختلفة — وبخاصة الرومانتيكية منها — قد فعلتْ أكثر ممَّا فعله شوقي، فنقلتْ ميدان المسرحية من الشرق إلى الغرب، ورفعتْ أحداثَها من حضيض الأرض إلى سماوات الخيال، غير عابئة بما يُقال من أنَّ كلَّ مسرحية ما هي إلى قطاع من الحياة لا يجوز أن يعدو الزمان والمكان المعقولين، زاعمة أنَّ المسرحية ليستْ محاكاة للحياة، بل خلقًا يؤلِّف الخيال بين عناصره على نحو يجلو غامضًا، أو يُسَرِّي همًّا، أو يتمخَّض عن عبرة.

نقول: إننا قد لا نماحك شوقي باسم الأصول الكلاسيكية، ولكننا في الحق لا نستطيع أن نُغفِل عجْزَه عن ربط موضوعِه الخيالي بالمأساة التاريخية، كما لا نستطيع أن نُغفِل إضعافَه للأثَر النفسي الذي كان من الممكن أن تُحدِثَه تلك المأساة الإسلامية المحزِنة، وبخاصة إذا كان هذا الإضعاف قد تمَّ بحيلةٍ مسرحية غريبة تكاد تكون مُضْحِكة، وهي حرص حسون وبثينة على التسلُّل إلى سجن المعتمد في «أغمات» لعقد قرانهما بداخله، وبذلك تنقلب تلك المأساة إلى ملهاة مصطنعة، إن لم نقل إلى مهزلة.

الست هدى

لقد أثبتَ شوقي في جميع مسرحياته تقريبًا أنه لم يكن محرومًا من رُوح الفُكاهة، حتى لنرى تلك الرُّوح تحتلُّ مكانًا واضِحًا، وتلعب دَوْرًا هامًّا في مسرحية «أميرة الأندلس» بفضل شخصية مقلاص الذي لم تَعُدْ فكاهتُه لفظية، بل فكاهة نفسية عميقة تستند إلى صراحة قوية في فضح المعايب والمضحكات؛ ولذلك لا يُدْهِشنا أن ينتهي المطاف بشوقي إلى أن يكتب ملهاة قائمة بذاتها، وأكبر الظن أنه لو امتدَّ به العمر لكتب غيرَها بعد ما أصاب من توفيق في كتابة هذه الملهاة، التي، وإن يكن قد استخدم فيها الشعر، إلَّا أنه قد استطاع أن يلائم بين هذا الشعر وبين موضوعه الفكاهي الخفيف في روح لطيفة، وعبارات سلسة، نعجب كيف صدرتْ عن نفْس القيثارة العاتية، التي تغنَّتْ بأرْوع ألحان الشعر وأشدِّها أسْرًا.

وقصة الست هدى — التي لم تُنشر حتى اليوم — تتناول عيبًا أخلاقيًّا كان ولا يزال شائعًا في البيئة المصرية، وهو تكالُب الرجال على المرأة ذات الثراء، فالست هدى امرأةٌ استطاعتْ بفدادينها أن تتزوَّج قطيعًا من الرجال الواحِد تِلوَ الآخَر، وكلَّما مات أحدُهم، استبْدَلَتْ به غيرَه طامِعًا في مالها حتى فنِيَ الجميع! وعندما أدركها الموت ظنَّ آخِرُهم أنه قد أصاب الثراء، وتوافد الناس عليه مُهنِّئين، ولكنَّه لم يلبثْ أن اكتشف أنَّ الست هدى قد أوْصَتْ بكلِّ مالِها لبعض صديقاتها وبعض جهات البِرِّ، وأنه لم يَرِثْ شيئًا فجُنَّ جنونُه، وخرج من المسرح مُشَيَّعًا بالضحكات.

والموضوع كما لخَّصناه مضحك بطبيعته، كما أنَّ الضحك فيه له مغزاه الأخلاقي والاجتماعي؛ إذْ يعالج مشكلةً قبيحة من مشاكل حياتنا، ولكنَّ المشقة في هذا الموضوع تأتي من أنَّ الإضحاك والحبكة والدَّرْس الاجتماعي لا يتمُّ عرضُها وعلاجُها بتصوير قصة

الزوج الأخير فحسب، بل لا بد من استعراض سلسلة القطيع السابقة حتى يبرز ما في قصة الزوج الأخير من سخف مُضْحك، ومن البديهي أنَّ شوقي لم يكن يستطيع أن يَعرِض على المسرح كلَّ هؤلاء الأزواج السابقين الذين افترض أنَّ الموت قد طواهم، ولو أنَّ هذا الموضوع كُتِب للسينما لكان أسهَلَ علاجًا؛ إذْ كان المُخرِج يستطيع أن يَعرِض الست هدى، وهي تسترجع بخيالها القطيع السابق، الواحِد بعدَ الآخَر، وفي لقطاتٍ خاطِفة تُتابع حياتَها مع كلِّ واحدٍ منهم، أمَّا والمسرح لا يملك مثل هذه الإمكانيات، فإنَّ شوقي لم يجد بُدًّا من أن يستعين بالقصص، وأن يستخدِمَه لتصوير شريط سينمائي يستغرق الجزءَ الهامَّ من الفصل الأول في المسرحية، التي تتكوَّن من ثلاثة فصول.

لقد عرض شوقي في الشريط السينمائي في حديثٍ يجري في مطلع المسرحية بين الست هدى وجارتها زينب.

وها نحن نُورد هذا الشريط:

الست هدى:

يقولون: إني قد تزوَّجتُ تسعةً ... وإنيَ وارَيْتُ الترابَ رفاقي
وما أنا عزريلٌ، وليس بمالهم ... تزوَّجتُ لكنْ، كان ذاك بمالي!
وتلك فداديني الثلاثون كلَّما ... تولَّى رجالٌ جِئْنَنِي برجال
فما أكثرَ عُشَّاقي! ... وما أكثرَ خُطَّابي!
ولولا المالُ ما جاءوا ... أذِلَّاء إلى بابي
لستُ ما عشتُ ناسيةْ ... لست سلو حياتيهْ
أولُ البَخْتِ مصطفى ... مصطفى كان ساريةْ
حين يمشي تظنُّه ... نخلة المرج ماشيةْ
مات! فكدتُ أموت حزنًا ... وكان عمري عشرين عاما
ثم تزوَّجتُ بعد خمس ... مَن ذا يَرى فعْلَتي حراما؟

زينب:

أجل، تعيشين وتدفنينا ... حتى تُصِيبي منهمُ البنينا

الست هدى:

وزوجـي الـثـانـي عـلـي ما كان بالصالح لي
يـا لـيـتـنـي لـم أقـبـلِ!
ذاك لِـمـالـي اخـتـارنـي واخـتـرتُـه لـمـالِـهِ
مـا كـان إلَّا مُـفْـلِـسًـا وقـعـتُ فـي حِـبـالِـهِ
يرحمه الله لقد عشْنا معا من السنين الصاحبات أربعا
ثم مضى لربه لا رجعا
رحـمـة الـلـه عـلـيـه جُـنَّ بـالـنـسـل جـنـونـا
ثـم لَـمَّـا مـات مـا خـلـ ـف لـي إلَّا ديـونـا
ومات لم تبكِهِ عيوني وكان عمري عشرين عاما
ثـم تـزوَّجـتُ مِـن سـواه مَن ذا يرى فعلتي حراما؟

زينب:

أجل، تعيشين وتدفنينا حتى تُصيبي منهمُ البنينا

الست هدى:

وزوجي الثالث عمدة البلد لقد بنى بي وهو يطلب الولد
وغير أطياني هناك ما قصد
يـرحـمـه الـلـه وإنْ نـغَّـص يـومًـا عـيـشـتـي
مـا جُـنَّ بـي وإنـمـا جُـنَّ بـأبـعـاديـتـي
رحـمـة الـلـه عـلـيـه! مـات لـم يـتـرك تـراثـا
خـلَّـف الـمـرحـوم عـشـ ـريـن ذكـورًا وإنـاثـا
ومات لم أكتئِبْ عليه! وكان عمري عشرين عاما
ثـم تـزوجـتُ بـعـدَ عـام مَن ذا يرى فعلتي حراما؟

زينب:

أجل، تعيشين وتدفنينا حتى تُصيبي منهم البنينا

الست هدى:

ولستُ أنسى زوجيَ الرابعا لا نافعًا كان، ولا شافعا
قالوا: أديب لم يروا مثله، ولقَّبوه الكاتب البارعا
قد زيَّنوه لي، فاخترتُهُ ما اخترتُ إلَّا عاطلًا ضائعا
رائح أكثر الزما ن على الصحْف مغتدي
يكتب اليوم في «اللِّوا» وغدًا في «المؤيَّدِ»
ليله أو نهاره فارغ الجيب واليد
ويُعجبني عند المباهاة قوله: بَنَيْتُ فلانًا، أو هدمتُ فلانا
وقد يصبح المبنيُّ أوْضع منزلًا وقد يصبح المهدوم أرفع شانا
رحمة الله عليه! كان لا يَحقِرُ مالا
كان إنْ أفلس لا يسألني إلَّا ريالا
ثم تزوجتُ بيوزباشي قمر نهى كما شاء هواه وأمر
لقد وددتُ أنه زوج العُمُر
عشنا ثلاثًا ثم افترقنا وكان عمري عشرين عاما
طلَّقني، فالتمستُ زوجا مَن ذا يرى فعلتي حراما؟

زينب:

أجل، تعيشين وتدفنينا حتى تُصيبي منهم البنينا

الست هدى:

وعشتُ عامين دون زوج ثم تزوجتُ بالموظف
لم أنسه منذ مات يوما ما كان أبهى! وكان أظرف!

كان خفيفًا، وكان حلوًا ومن نسيم الربيع ألطف
ما كنتُ أدري إذا تولَّى أجَيْبُه أم قفاه أنظف
يرحمه الله مات ما وجدوا في جيبه غير قطعتي ذهب
وسبحة مِن خزانتي سُرقتْ كانتْ على الرفِّ من وفاة أبي
ثم اقترنتُ بفقيهٍ عالِمٍ في البلد
كهل أخو خمسين لكن في نشاط الأمرد

زينب:

عرفْتُه ذاك الفقيـ ـه الشيخ عبد الصمد
قد كان في الخطِّ وجيـ ـها ومُقَبَّل اليد
وكل مَن مرَّ به خاطَبَه بسيدي

الست هدى:

يرحمه الله! لقد أدَّبني حتى عرفتُ كيف تخضع النسا

زينب:

أنت؟ ... ...

الست:

... أجل، أدَّبني بيده ورجله وبالعصا ... ...

زينب:

... ... كيف؟ متى؟

الست:

رأى غبارًا عالقًا بجبهتي ولم أكن أعلم من أين أتى
فقال: هذا الترب من نافذةٍ مَن كنتِ تنظرين منها يا تُرَى؟
وهاج حتى خفتُ أن يقتلني وشمَّر الذيل وجرَّد العصا
فقلت: يهواني، وتلك غَيْرة يا حبذا الزوج الغَيور حبذا!
وقبله لم أرَ مَن غار ولا مَن ظنَّ في قلبي لغيره هوى
لكنه منذ كنا ما حل عقدة كيسه
يفضِّل الأكل من غير ماله وفلوسه
عشتُ مع الشيخ نصف عام وكان عمري عشرين عاما
ومات! فاختارني سواه مَن ذا يَرى فعلتي حراما

زينب:

أجل، تعيشين وتدفنينا حتى تُصيبي منهم البنينا

الست:

أتذكرين بعده من جاء بيتي يخطبُ؟

زينب:

مَن ذاك؟ مَن؟ ... ...

الست:

... ... أنتِ التي جئتِ به يا زينبُ!

زينب:

مهدي المقاول الثري؟ الممتلي من الذهبْ

الست:

قد ذهب الله به أجل إلى النار ذهبْ
لم ينس أن يذكر أبعاديتي ما للغبي ولطيني! ما له!
ولم يكن عند الطعام يستحي يأكل مالي ويعد ماله
عشتُ اثنتين معه لم أنتفع بفرشه
لو لم يَمُتْ لَمِتُّ من تنفيسه وفشِّه
ظللت عامين في بلاء وكان عمري عشرين عاما
ومات مهدي فاعتضتُ عنه مَن ذا يرى فعلتي حراما؟

زينب:

أجل، تعيشين وتدفنينا حتى تُصيبي منهم البنينا

الست:

ثم اقترنتُ بمحام عاطل شريب خمرٍ يحتسيها في الضحى
قلَّتْ دعاويه، وقلَّ ماله، وأصبح المكتب منه قد خلا

عبد المنعم (المحامي زوج الست هدى وهو سكران يصعد السُّلَّم):

هدى! ضلال! أين أنتِ يا هدى؟ أين العجوز؟ أين جدتي هدى؟

وبعد هذا السِّجِلِّ الحافِل، الذي كان يُعتَبَر عرضُه المشكلة الأساسية أمام المؤلِّف، تنطلق أحداث الملهاة، ويجري الحوارُ فيها بهذا الشعر السَّلِس الخفيف، الذي لا يُسِفُّ إلى حدِّ الابتذال، ولا يرتفع إلى حدِّ الجفاف الذي يجرِّده من العصير الشعبي، حتى تنتهي

الملهاة إلى خاتمتها المُضْحِكة، ضحكًا يُثير الأسى على نحوٍ يُخيَّل إلينا معه أنَّ هذه الملهاة تُعتَبَر مِن خير ما كتب شوقي من مسرحيات.

ونختم هذا الحديث السريع عن شوقي ومسرحياته بالاعتذار إلى رُوح هذا الشاعر العظيم، وقيثارته الخالدة مردِّدين قول الناقد الفرنسي الشهير بوالو: «ما أسهلَ النقدَ! وما أشقَّ الفنَّ!»

محاضرات عن مسرحيات عزيز أباظة

تأليف
محمد مندور

المحتويات

المسرح الحديث	٧
تطور فنونه	١١
المسرح العربي الحديث	١٥
عزيز أباظة ومسرحه الشعري	١٩
قيس ولبنى	٢١
العباسة	٣٧
الناصر	٤٥
شجرة الدر	٥١
غروب الأندلس	٥٧
شهريار	٦٥
أوراق الخريف	٧١
الخاتمة	٧٥

المسرح الحديث

وسلسلة تطوراته السابقة

قبل أن أبدأ سلسلة محاضراتي هذا العام لأتمم بها محاضراتي السابقة عن مسرحيات أحمد شوقي الشعرية، أرى من الخير أن أستعرض — بسرعة وإيجاز — سلسلة التطورات التي طرأت على فن المسرح منذ ظهوره عند رُوَّاده من اليونان القدماء، حتى انتهى إلينا في عصر نهضتنا الجديدة؛ وذلك لنتبين وضع فنِّنا المسرحي الحديث في تلك السلسلة، وأنواع التأثُّرات التي لحقت به، والأصول التي يقوم عليها، فأقول:

المعروف أن المسرح نشأ في خدمة الدين وطقوسه؛ فقد وُلد عند اليونان القدماء — رواد هذا الفن — في كنف عبادة الإله «ديونيزوس» المُسمَّى أيضًا «باكوس»؛ إله الخمر والكَرْم، وكان يحكي في بدئه بعض التطورات في حياة هذا الإله من ذبول وجفاف على نحو ما يذبل الكَرْم ويجفُّ، ثم نضرة وانبعاث. وكانت هذه المسرحيات البدائية تُمثَّل أولًا بالريف في موسم جني العنب وعصره، ثم انتقل المسرح من الريف إلى الحضر حيث تطور، وأُلِّف فيه كبار الشعراء المسرحيات التي كانت تعقد لها مسابقات سنوية، تدوم ثلاثة أيام، يخصص كل يوم منها لشاعر يعرض فيه ما كانوا يسمونه «رباعية» مؤلفة من ثلاث مآسٍ؛ أي تراجيديات، ثم مسرحية رابعة هزلية تسمَّى «ساتير». ويستفتى الشعب في هذه المسابقة، ويُمنح الفائز غصن الزيتون، وينقش اسمه على لوحة الخالدين. وكانت كل رباعية تعرض أسطورة كاملة مقسمة إلى حلقات، ولم يكن دخول المسارح مجانًا فحسب، بل كانت الدولة الآتينية تمنح كل مواطن مكافأة كتعويض جزئي عمَّا يضيع عليه من

كسْبٍ بسبب انقطاعه عن العمل لمشاهدة المسرح الذي يدوم اليوم كله، ويستمر ثلاثة أيام، وكانت هذه المكافآت تسمى «بدل مسرح».

وشيئًا فشيئًا أخذ المسرح ينفصل عن الدين؛ ليصبح فنًّا مدنيًّا يعالج مشكلات الحياة والمجتمع. وكان هذا التحلل من الدين أسرع في فن الكوميديا التي أصبحت نقدًا للحياة والأخلاق المعاصرة وما فيها من عيوب.

ومصر القديمة يلوح أيضًا أن فن المسرح قد عُرف فيها، بل لعلَّه سبق المسرح اليوناني إلى الظهور، ولدينا من النقوش ما يعزز هذا الرأي. وكان هذا المسرح في خدمة الدين أيضًا كوسيلة لعرض الأساطير الدينية، مثل أسطورة إيزيس وأوزيريس، ولكنه لم ينشأ في الحقول كما نشأ عند اليونان، بل نشأ داخل المعابد، وظل فيما يبدو من أسرار الديانة التي يحتكرها الكهنة؛ ولذلك يظهر أنه لم يخرج من المعابد ولم يصبح فنًّا مدنيًّا شعبيًّا، وكان هذا سببًا أساسيًّا لانقراضه وعدم تأصُّله في مصر، على نحو ما تأصَّل عند اليونان، وانتقل منهم إلى الحضارات الأوروبية الأخرى كحضارة الرومان التي ازدهر فيها فن الكوميديا بنوع خاص، وإن لم يخلفوا في تراثهم تراجيديات ذات قيمة أدبية وفنية تُذكَر، وظلت تراجيديات الإغريق التراث الإنساني الوحيد من هذا الفن في العصور القديمة، واعتبر روَّادها العمالقة «أسكيلوس» و«سوفوكليس» و«يوربيدس» أساتذة هذا الفن.

وبسقوط روما في القرن السادس الميلادي، انتهت الحضارة القديمة، وابتدأت حضارة القرون الوسطى ذات الديانات السماوية، واختفى المسرح الإغريقي والروماني القديم باختفاء الوثنية، ومع ذلك لم تختفِ فكرة المسرح التي التقطتها المسيحية، فنشأ مسرح ديني وأخلاقي واجتماعي في كنف المسيحية، واتخذ من ساحات الكنائس أمكنة لعرض المسرحيات التي تحكي مأساة المسيح وصلبه، وحياة القديسين، وعِبر الفضائل، وانتقاد المساوئ الأخلاقية والاجتماعية، وإن لم يصل هذا الفن إلى المستوى الأدبي والفني الذي وصل إليه عند اليونان بخاصة، ثم عند الرومان إلى حدٍّ ما.

وفي القرن السادس عشر، ظهرت بعد سقوط القسطنطينية وهجرة حفظة التراث اليوناني الروماني إلى إيطاليا وفرنسا وغيرهما من بلاد أوروبا، تلك الحركة العاتية المعروفة بحركة النهضة الحديثة أو البعث العلمي في أوروبا، فأعيد نشر التراث القديم، وترجم إلى اللغات الأوروبية الحديثة، بما في ذلك الأدب التمثيلي، وتخلت أوروبا عن حضارة القرون

الوسطى وفنونها، وعادت تحاكي الفنون اليونانية والرومانية القديمة، وتستلهم ثقافاتها بما في ذلك فن المسرح الذي أخذ يستمد موضوعاته وأصوله من التاريخ والأساطير القديمة، مع استبدال إرادة الآلهة المتعددة بحقائق النفس البشرية ودوافعها الإنسانية، فكان ذلك الأدب الذي نسميه الآن بالأدب الكلاسيكي المستوحى من القديم، كما نسميه الأدب الإنساني؛ لأنه يعالج مشكلات الإنسان في ذاته، ويفسر سلوكه بحقائق النفس الإنسانية في ذاتها، وبما فيها من غرائز ومشاعر وعواطف وانفعالات.

وازدهر المسرح في العصر الكلاسيكي الذي بني على النهضة الحديثة ازدهارًا كبيرًا، واطرد ازدهاره، وتطورت اتجاهاته، وتنوعت فنونه، وتعددت أهدافه، وإن يكن قد تعرَّض أحيانًا لهجوم عنيف من بعض كبار الفلاسفة والمفكرين؛ مثل «جان جاك روسو»، البروتستانتي المتزمت، الذي ثار ثورة عنيفة عندما علم أن مدينة جنيف التي كان يقيم بها في القرن الثامن عشر قد اعتزمت أن تبني مسرحًا، فوجَّه خطابًا إلى أصحاب هذه الفكرة هاجم فيه المسرح هجومًا عنيفًا، وأخذ يُسفِّه الرأي القائل بأن المسرح دار ثقافة وتهذيب قائلًا: إن المتفرج لا يذهب إلى المسرح بنية التثقيف والتهذيب، وما دام خاليًا من هذه النية؛ فلن يستفيد من المسرح ثقافة ولا تهذيبًا. وهو لا يذهب إليه إلَّا التماسًا للتسلِّي والترويح الرخيص، وهربًا من التفكير الجدِّي في مشكلات حياته أو حياة مجتمعه، ثم أخذ يحلل بعض المسرحيات الكبيرة، مثل مسرحية «كاره البشر» لموليير؛ ليُظهر كيف أن هذا المؤلف العملاق قد أخذ يسخر في هذه المسرحية من تزمُّت بطلها الأخلاقي، فإن «ألسست»؛ بطل هذه المسرحية، رجل متزمت يَنفرُ، بل يثور من نفاق المجتمع وفساده وكذبه، ومع ذلك يجعل موليير منه سخرية للمشاهدين الذين يضحكون من تزمته. وإذن فالمسرح لا يهذب الأخلاق ولا يدعمها، بل يسخر منها ويجعلها أضحوكة للعالمين.

ومع ذلك، وبالرغم من سطورة «روسو» الفكرية في عصره، فإنه لم يستطع أن يحول دون بناء هذا المسرح وبناء غيره في بلاد أوروبا المختلفة، واستمرار هذا الفن، بل ازدهاره. وفي القرن الذي هاجم فيه «روسو» فن المسرح، استطاع أديب معاصر أن يقض مضاجع الملكية والأرستقراطية الظالمة المستبدة في فرنسا بمسرحية كتبها؛ هي مسرحية «زواج فيجارو»، التي دفعت الملك إلى أن يأمُرَ فيُلقَى في السجن بمؤلِّفها «بو مارشيه»، الذي يسخر في هذه المسرحية من حق قديم للنبلاء؛ هو الدخول بزوجات أتباعهم وقضاء ليلة الزفاف معهن، فيجعل الخادم «فيجارو» يتآمر هو وخطيبته الخادمة «سوزان» وزوجة الكونت الذي يريد أن يدخل بـ «سوزان»؛ لكي تتنكر زوجة هذا الكونت في ملابس

الخادمة وتذهب إلى لقاء زوجها، الذي يأخذ في مغازلتها، ويستطيب جمالها، ويُفضِّله على جمال زوجته، ثم ينكشف أمره، ويسخر منه المشاهدون سخرية لاذعة، استطاع الخادم «فيجارو» وخطيبته الخادمة «سوزان» أن يكوياه بنارها. وهذا مثل يوضح إلى أي حدٍّ استطاع المسرح أن يساهم في تطوير الحياة، بل التمهيد القوي للثورة الفرنسية العاتية، كما ساهم مساهمات مشابهة في غير فرنسا. ولم تقتصر المساهمة على المجال السياسي، بل امتدت إلى مجالات الحياة الأخرى، اجتماعية كانت أم أخلاقية، عن طريق الكشف والنقد والتوجيه.

تطور فنونه

كان الأدب التمثيلي عند اليونان وفي عصر النهضة الأوروبية ينقسم إلى فنين متميزين لا يجوز أن يختلط أحدهما بالآخر، ولا ثالث لهما؛ وهما: فن التراجيديا؛ أي «المأساة»، وفن الكوميديا؛ أي «الملهاة». وكانت التراجيديا تستمد موضوعاتها من أساطير الآلهة وحياة الملوك والأبطال والنبلاء، على حين كانت الكوميديا تستمد موضوعاتها وشخصياتها من حياة عامة الشعب وأفراده. وبالرغم من أن النوعين كانا يُكتبان شعرًا، فإن لغة التراجيديا كانت تمتاز بنبلها وصفائها، على حين كانت لغة الكوميديا أحيانًا من اللغة الدارجة، بل من لغة الدهماء. وكان النوعان معًا لا يقتصران على الحوار التمثيلي، بل يجمعان إليه فنونًا أخرى، مثل الموسيقى والرقص وأغاني الجوقة وأناشيدها، التي كانت تعتبر عنصرًا أساسيًّا في المسرحية.

وفي عصر النهضة، رأى الأدباء أن يستقل فن التمثيل عن الفنون «الأخرى»؛ كالموسيقى والرقص والغناء، ومن ثَمَّ عن الجوقة، وبذلك نشأت المسرحية المكتفية بذاتها، المكونة عند الكلاسيكيين من خمسة فصول؛ أي من أجزاء الحوار القديمة بعد حذف أغاني الجوقة التي كانت تتخلل تلك الأجزاء. وفي الوقت نفسه، ظهر فن مسرحي آخر، ولكنه لا يعتبر فنًّا أدبيًّا، بل فنًّا موسيقيًّا؛ لأن الموسيقى والغناء هما مقوماته الأساسية. وهذا الفن هو فن الأوبرا، ثم فن الأوبريت التي تجمع بين الحوار التمثيلي والمقطوعات الغنائية الموسيقية. وكان ظهور هذا الفن في «فلورنسا» بإيطاليا أول الأمر، ومنها انتقل إلى بلاد أوروبا ومدنها كافة، وإن يكن الأدب التمثيلي قد ظل في عهد النهضة وفي المذهب الكلاسيكي يُكتب كله شعرًا، ولا يجوز أن يُكتب نثرًا.

ولما كان الأدب كغيره من الفنون يعتبر مرآة للحياة؛ فقد كان من الطبيعي أن يتطور الأدب التمثيلي مع تطور الحياة عبر القرون؛ ولذلك نرى القرن الثامن عشر — وهو قرن

التفكير والنقد الفلسفي للحياة وألوان نشاطها — ينتقد الأدب التمثيلي، ويستنكر تقسيمه إلى فنين لا ثالث لهما: فن خاص بالنبلاء؛ وهو التراجيديا، وفن خاص بعامة الشعب؛ وهو الكوميديا، ويطالب بخلق نوع جديد من المسرحيات يعرض مشكلات وحياة الطبقة الجديدة الناهضة التي كانت تتحفز للثورة؛ وهي الطبقة الوسطى المعروفة «بالبرجوازية»؛ أي طبقة سكان المدن التي تكونت بنوع خاص من التجار والصناع والموظفين ورجال الفكر والفن في المدن، بعد أن ظل الريف الواسع ينقسم إلى سادة إقطاعيين هم النبلاء، وعبيد أو أشباه عبيد ملحقين بالأرض؛ وهم العمال الزراعيون، فنادى مفكرو هذا القرن، وبخاصة الفيلسوف الناقد «ديدرو» في فرنسا بنوع جديد من المسرحيات سمَّاه «الدراما البرجوازية»، ولم يكتفِ بالمطالبة بأن تستمد هذه الدراما موضوعاتها وشخصياتها من حياة الطبقة الوسطى وأفرادها فحسب، بل طالب أيضًا بأن تعالج هذه المسرحيات المشكلات التي تهم هذه الطبقة بنوع خاص؛ وهي المشكلات النابعة من الأوضاع الاجتماعية، ومن علاقات الأفراد بعضهم ببعض، ومن مستلزمات المهمة المختلفة التي زاولها كل فرد في المجتمع، وذلك بدل أن يستمر المسرح في معالجة ما تسميه الكلاسيكية بالمشكلات الإنسانية العامة الخالصة؛ أي المشكلات النابعة من طبيعة الإنسان في ذاته، ولم يكتفِ «ديدرو» بهذا النقد وتلك الدعوة، بل ألَّف هو نفسه مسرحية من النوع الذي يدعو إليه؛ وهي مسرحية «الابن الطبيعي»، التي تعالج مشكلة لا تنبع من طبيعة بطلها كإنسان، بل من وضع هذا البطل الاجتماعي، وكونه ابنًا طبيعيًّا؛ أي ابنًا غير شرعي لأبوين لا يقوم مانع شرعي دون زواجهما.

ولم يكتفِ نقد هؤلاء الفلاسفة للأدب التمثيلي بالمطالبة بالدراما البرجوازية، بل اعترضوا أيضًا على تقسيم فن المسرح إلى مأساة حالكة فاجعة، وملهاة ضاحكة صاخبة، وقالوا: إنه إذا كان المسرح يعتبر مرآة أو مجهرًا للحياة؛ فإنه لا يجوز أن يقتصر على الأمور الشاذة في الحياة كالفواجع والمهازل، ومن واجبه أن يُعنى بالغالب المطرد من شئون هذه الحياة. وهذا الغالب المطرد ليس الفاجعة ولا المهزلة؛ فهذه حالات شاذَّة وأحداث عارضة، وأما الحياة في نسيجها العام فهي ليست سوداء محزنة، ولا بيضاء مضحكة، وإنما هي شيء بين بين، لا إلى هذا ولا إلى ذاك. وإذا أردنا أن يكون المسرح محاكاة صادقة أو مرآة أمينة للحياة، فمن الواجب أن يعرض هذا اللون الغالب على الحياة، والذي يتكون نسيجها العام منه. ولذلك نادَوا بلون جديد من المسرحيات سمَّوه بالدراما الدامعة، وهي مسرحية قد تغرورق منها العيون، ولكنها لا تنهمر بالدموع، كما أنها قد تدعو إلى الابتسام، ولكنها لا تشق الأشداق. وهذا النوع قد يكون سليمًا في أساسه الفلسفي، ولكنه — لسوء الحظ —

لم يستطع النجاح من الناحية الفنية ومن ناحية الجماهير؛ وذلك لأن الناس يلتمسون في المسرح عادة إما الانفعال القوي، وإما الضحك الصراح، وأما التأثر الخفيف، أو مجرد التأمُّل والأسى أو الابتسام، فكثيرًا ما يصيبهم بالسأم، حتى ولو كتبت المسرحية شعرًا كما كانت تكتب الدراما الدامعة.

وإذا كانت الكلاسيكية قد حرصت — مُجاراةً للقدماء — على أن تفصل بين التراجيديا والكوميديا، وألا تجمع في مسرحية واحدة بين مشاهد فاجعة وأخرى ضاحكة، فإن هذا المبدأ لم يلبث أن تعرض هو الآخر لهجوم عنيف من الرومانسيين، الذين استندوا إلى شكسبير لكي يثوروا على هذا المذهب الكلاسيكي، وقالوا: إنه ما دامت الحياة كثيرًا ما تجمع في صعيدٍ واحدٍ، وفي وقت واحدٍ بين المآسي والمهازل، فإنه لا معنى لأن يتمسك الكلاسيكيون بضرورة فصل هذين النوعين من المشاهد على المسرح، الذي هو في جوهره محاكاة للحياة، أو على الأقل مجهر يرينا دقائقها مكبرة واضحة المعالم.

ولم يقف التطور عند هذا الحد؛ فبعد الثورة الفرنسية التي مكَّنت للطبقة البورجوازية، لم تلبث أن ظهرت مع المذاهب الاشتراكية طبقة أخرى أخذت تتكتل وتسيطر شيئًا فشيئًا على مصائر الحياة وألوان نشاطها، وتلك هي طبقة «البروليتاريا»؛ أي طبقة العمال التي تمثل الشعب. وبتأثير هذه الطبقة ظهر ما يسمى الآن بـ «الدراما الحديثة»؛ وهي مسرحية جدية كما كانت التراجيديا القديمة، ولكنها لم تعد تستمد موضوعاتها وشخصياتها من حياة الملوك والأمراء والنبلاء وشخصياتهم، بل تستمد موضوعاتها وشخصياتها من حياة عامة الشعب وأفراده، بعد أن كان هذا الشعب لا تُعرض حياته وشخوصه إلا في الكوميديا، كما أخذت الدراما الحديثة بالتطور الذي أحدثته الرومانسية، وتأصَّل في الأدب التمثيلي الحديث، وهو جواز الجمع في المسرحية الواحدة بين مشاهد المأساة ومشاهد الملهاة، بشرط ألا يخلَّ اجتماعهما ببناء المسرحية، وبوحدة الأثر العام الذي تريد أن تحدثه في المشاهدين.

ولم يقتصر التطور في وسائر التعبير على المسرح عند الاستقلال بفن التمثيل عن غيره من الفنون؛ كالموسيقى والرقص والغناء، بل إن فن التعبير اللفظي نفسه وإن كان قد ظل في عصر الكلاسيكية مقصورًا على الشعر، فإن المذاهب التي تلت الكلاسيكية — مثل الرومانسية وغيرها — لم تر التقيُّد بهذه الصورة من التعبير؛ وهي الشعر، وأخذت تكتب المسرحيات نثرًا؛ لأنه أكثر طواعية ومرونة في الحوار، كما أنه أكثر طبيعية ومشاكلة للحياة، وشيئًا فشيئًا أخذ النثر يطغى على الشعر في الأدب التمثيلي حتى كاد يستأثر به

في عصرنا الحاضر، بل رأينا عددًا من الأدباء في بلاد العالم المختلفة يجنحون إلى استخدام اللغة الدارجة بدل اللغة الفصحى المنتقاة كأداة للحوار في المسرح، بل أيضًا في بعض أجزاء القصة أحيانًا، وبخاصة الأجزاء الحوارية منها، وإن يكن الأمر قد تجاوز عندنا بسبب الجهل والتخلف حدَّ ازدواج اللغة في فصيحة دارجة إلى ازدواجها في فصيحة وعامية، بل في عدة لهجات عامية في أقطارنا العربية التي كان الاستعمار قد نجح في تمزيقها وفَصْم عُرَى وحدتها.

المسرح العربي الحديث

تلك كانت حالة المسرح والأدب التمثيلي في العالم الأوروبي في القرن التاسع عشر، عندما أخذت علاقتنا بذلك العالم تتوثق، وأخذنا ننقل عنه بعض فنونه، وبخاصة فن المسرح الذي يلوح أن أول محاولة لإيجاده في العالم العربي قد ظهرت في بيروت سنة ١٨٤٨، بفضل التاجر الجوال «مارون النقاش»، ثم انتشر في الشرق العربي بمُدن لبنان وسوريا إلى أن انتقل إلى مصر؛ حيث تأقلم وازدهر بفضل اتِّساع الإمكانيات وكثرة عدد الجمهور.

هذا، وفي اعتقادي أننا — نحن العرب — قد أخذنا فن المسرح عن أوروبا. ولست أرى جدوى في المماحكة التي يقوم بها بعض باحثينا عندما يروحون يلتمسون بذورًا لهذا الفن انحدرت إلينا من العرب القدماء، أو من الفراعنة، في صور أدبية أو شعبية باهتة.

فمن المؤكد أن العرب القدماء لم يعرفوا فن المسرح ولا حاولوه، وأن أساطيرهم الوثنية وغير الوثنية لم تتخذ قط صورة المسرح أو الأدب التمثيلي، كما أنهم لم ينقلوا هذا الفن عن اليونان في عصر الترجمة أيام العباسيين، كما نقلوا فلسفتهم مثلًا؛ وذلك لأن المسرح اليوناني كان وثيق الصلة بديانتهم الوثنية، وكان أبعد ما يكون عن الحياة الروحية للمسلمين. وإذا كان «متى بن يونس» قد نقل عن أرسطو كتابه عن «الشعر»، الذي يتحدَّث فيه الفيلسوف اليوناني عن فنون الشعر المختلفة، بما في ذلك فن التراجيديا والكوميديا، فإن «متى» لم يستطع فهم ما ترجم، ومن ثَمَّ لم يستطع نقله على نحو يمكن فهمه، ولا أدل على ذلك من أن نراه يترجم كلمة تراجيديا بكلمة «فن المديح»، ويترجم كلمة فن الكوميديا بـ «فن الهجاء»، وذلك نتيجة لتفسير خاطئ وفهم مضلل لتعريف أرسطو لفن التراجيديا بأنه فن جادٌّ يشيد بالبطولة والكوميديا، بأنها فن ضاحك ليسخر من العيوب والمثالب. وفضلًا عن ذلك كله، لم يكن لـ «متى بن يونس» ولا لغيره من المترجمين علم بصورة هذين الفنين، ولا بنماذج لهما. وقد ضللت هذه الترجمة الخاطئة كبار فلاسفة العرب أنفسهم على نحو

ما نطالع في تعليقاتهم على كتاب «الشعر»، وهي التعليقات التي أعاد نشرها الدكتور عبد الرحمن بدوي مع ترجمة «متى بن يونس»، وترجمة جديدة لكتاب الشعر في كتاب ظهر في السنوات الأخيرة. وفي تعليق ابن رشد، نراه يجهد نفسه في البحث في قصائد المديح وقصائد الهجاء العربي عن أبيات تؤيد كل خاصية من الخصائص التي ذكرها أرسطو لفن التراجيديا والكوميديا.

وأما عن مصر الفرعونية وما يمكن أن يكون قد انحدر إلينا عنها من فن التمثيل، الذي يبدو أن أجدادنا الفراعنة قد عرفوه؛ فإن استمرار هذا الفن سرًّا من أسرار الكهنة، وعدم خروجه من المعابد، وعدم انفصاله عن الدين كما حدث عند اليونان، ثم انقطاع الصلة تقريبًا بين مصر الحديثة، التي أصبحت عربية في كل شيء، ومصر القديمة؛ كل هذا كان من شأنه أن يستبعد احتمال وراثة الشعب المصري لهذا الفن عن الفراعنة. وإذا كانت مصر والبلاد العربية الأخرى قد عرفت خلال العصور الوسطى، بل في العصر الحديث أيضًا، بعض الفنون الشعبية التي تشبه فن المسرح من قريب أو بعيد؛ مثل: «خيال الظل» و«القراقوز»، فإنه من الشاق أن نحدد أصل هذين الفنين؛ فهناك من الباحثين من يظن أن خيال الظل مثلًا نشأ أصلًا في الصين، والفرنسيون لا يزالون حتى اليوم يسمونه في لغتهم «الظل الصيني»، على حين يسميه الإنجليز «لعبة الظل» دون تخصيصه بمصدر معين، كما أن هناك من يزعم أن القراقوز فن تركي، وأن كلمة «قراقوز» مكونة من اللفظتين التركيتين: «قرا» أي أسود، و«كوز» أي عين؛ أي «العين السوداء»، بحجة أن من يعرضونه كانوا عادة من الغجر الجوالين ذوي العيون السود، وذلك على حين يزعم المستشرق الألماني المشهور «ليتمان» أن كلمة «قراقوز» تحريف تركي للاسم المصري «قراقوش»، وهو اسم لوزير من أيام صلاح الدين الأيوبي زعم المؤرخ «ابن مماتي» أنه كان وزيرًا مستبدًّا، وشاعت عنه تلك الشهرة السيئة بين عامة الشعب الذي أخذ يسخر منه، ومن ظلمه، ومن حكم قراقوش كله، بوساطة لعبة «قراقوش» التي تحوَّلت بتأثير اللغة التركية إلى كلمة «قراقوز». واتفق هذا التحريف مع المركب المزجي التركي «قرا» و«كوز». وعلى أية حال، ففي رأينا أنه من السخف الزعم بأن «القراقوز» قد تطور فأصبح فن المسرح، أو أن «خيال الظل» قد تطوَّر فأصبح فن السينما، وإنما المعقول والتفكير السليم هو أن نعترف بأننا قد أخذنا فن المسرح أخذًا عن الغرب، بعد أن أخذنا في الاتصال به وتعرُّف آدابه وفنونه، ولا أدل على ذلك من أن هذا الفن قد ظلَّ زمنًا طويلًا جدًّا يعتبر دخيلًا على حياتنا وتقاليدنا وآدابنا، بل نابيًا إن لم يكن محتقرًا. وربما كانت هذه النظرة المريبة من الأمور التي عاقت تأصُّله وازدهاره عندنا بالسرعة والعمق والأصالة الواجبة، في حين نراه يتمتع

بكل هذه الخصائص عند الغربيين، وفي بيئاته التي نشأ فيها وتأصل، بل اكتسبت نشأته ما يشبه القداسة، بحكم ازدهاره في كنف الديانات، واعتباره مظهرًا حضاريًّا وإنسانيًّا بالغ الأهمية في عصور التاريخ الأوروبي المختلفة. وإذن فقد وفد إلينا فن المسرح من أوروبا، ونظر إليه جمهورنا، وبخاصة الطبقات المحافظة منه، نظرة ريبةٍ وحذرٍ، بل نظرة احتقار له ولرجاله ونسائه؛ ولذلك ظل جمهورنا ينظر إليه نظرة التسلية الرخيصة إن لم تكن المنبوذة، ولم يكن من السهل أن يلازم ظهور المسرح عندنا ظهور أدب تمثيلي رفيع. وبالرغم من تعدد الفرق المسرحية ودُور المسرح، فإنه لم تطبع مسرحيات لتنشر وتصبح جزءًا من تراثنا الأدبي «كما هو الحال عند الغربيين»، بعد مرور ما يقرب من ثلاثة أرباع القرن، إلا في سنة ١٩٢٧، وهي السنة التي ابتدأ فيها شاعرنا الكبير أحمد شوقي ينشر سلسلة مسرحياته الشعرية المعروفة: مصرع كليوباترا، ومجنون ليلى، وعنترة، وقمبيز، وعلي بك الكبير، وأميرة الأندلس النثرية، ثم كوميديا الست هدى الشعرية، التي سبق أن تحدَّثنا عنها حديثًا مفصلًا في سلسلة محاضراتنا عن «مسرحيات شوقي».

هذا، ولقد أوضحنا في كتابنا عن «مسرحيات شوقي»، وهو الكتاب الذي نوصي بالعودة إليه وقراءته كمقدمة وأساس لمحاضرات هذا العام، أوضحنا أن أحمد شوقي لم ينتظر حتى سنة ١٩٢٨ لكي يفكر في كتابة الشعر التمثيلي، بل فكَّر في ذلك منذ سنة ١٨٩٣ وهو لا يزال يدرس في فرنسا مبعوثًا من الخديوي عباس الثاني، وقد كتب في تلك الفترة النسخة الأولى من مسرحية «علي بك الكبير»، وأرسلها إلى الخديوي، ولكنها فيما يبدو لم تصادف من نفس الخديوي حماسة كبيرة؛ لأنه كان يفضل — بلا ريب — أن يرسل إليه شوقي قصيدة مدح لا مسرحية تمثيل؛ ولذلك لم يستمر شوقي في هذا الاتجاه، وإن يكن قد نشر هذه النسخة الأولى من مسرحية «علي بك الكبير» التي كان قد كتبها شعرًا، ولكن في لغة قريبة من اللغة الدارجة. ولم يعد شوقي إلى الشعر التمثيلي إلا بعد أن تغيَّر وضعه الاجتماعي واقترب من الشعب، وابتعد عن السراي بعض الشيء، على أثر تلك الأحداث الجسيمة التي شهدها؛ من نفيٍ في إسبانيا خلال الحرب العالمية الأولى، ثم عودة إلى الوطن بعد انتهاء تلك الحرب؛ ليشهد ثورة سنة ١٩١٩ الشعبية الكبرى، وهي تلك الثورة التي أشعرته وأشعرت الجميع بأن الشعب قد أصبح هو السيد الأول. ولم يلبث شوقي أن عاد في سنة ١٩٢٧ — كما قلنا — إلى الشعر التمثيلي؛ ليؤلف سلسلة مسرحياته المذكورة، ويعيد كتابة مسرحية «علي بك الكبير» بأسلوبه الشعري الجزل الذي اكتملت له أداته.

ولقد فصلنا في محاضراتنا عن مسرحيات شوقي مدى تأثره بالكلاسيكيين الفرنسيين، ومدى اختلافه عنهم، كما أوضحنا إلى أي حد استطاع شوقي أن ينقذ القيمة الدرامية لمسرحياته من طغيان طاقته الغنائية العارمة، بما لا نرى محلًّا للعودة إلى الحديث عنه.

وفي سلسلة محاضرات العام الحاضر — وهي السلسلة الثانية من حديثنا عن الشعر بعد شوقي — تحدثنا عن المسرحيات الشعرية التي كتبها رائد جماعة أبوللو الدكتور أحمد زكي أبو شادي لا كمسرحيات، بل كأوبرات تُلحَّن ويُتغنَّى بها، وفصلنا الحديث عن أربع منها؛ هي: «الآلهة، وأردشير، والزبَّاء، وإحسان»، كما تحدَّثنا أيضًا عن المسرحيتين الشعريتين اللتين ألفهما الشاعر علي محمود طه؛ وهما: «أرواح وأشباح» و«أغنية الرياح الأربع»، مما يقتضي العودة إلى تلك المحاضرات كحلقة سابقة على حلقة هذا العام، التي نواصل فيها الحديث عن المسرح الشعري في أدبنا المعاصر؛ أي المسرح الشعري بعد شوقي، على نحو ما تحدَّثنا في محاضراتنا الأخرى عن الشعر الغنائي بعد ذلك العملاق.

عزيز أباظة ومسرحه الشعري

عُرف الأستاذ عزيز أباظة فجأة كشاعر عندما نشر في سنة ١٩٤٣ — وهو يعمل مديرًا لإحدى مديريات القطر — ديوان «أنَّات حائرة»، الذي خصصه لرثاء زوجته الفقيدة، فكان هذا الديوان هو وديوان «من وحي المرأة»، للأستاذ عبد الرحمن صدقي؛ ظاهرة فريدة، لا في الشعر العربي وحده، بل في الشعر عامة؛ إذ نرى كلًّا منهما يخصِّص ديوانًا — لأول مرَّة — لرثاء الزوجة على نحو ما تحدثنا في الحلقة الثالثة من سلاسل محاضراتنا عن الشعر المصري بعد شوقي.

والظاهر أن الأستاذ عزيز أباظة قد عقد العزم على أن يكون شاعر المفاجآت، فنحن لا نعلم أنه قد نشر بعد ذلك الديوان قصائد أخرى من الشعر الغنائي؛ أي الشعر العربي التقليدي، وعلى العكس من ذلك نراه — رغم نزعته التقليدية المحافظة على عمود الشعر العربي — يفاجئ الجمهور المصري في سنة ١٩٤٣ بأول مسرحية شعرية له؛ وهي «قيس ولبنى»، التي أتبعها بعدة مسرحيات شعرية أخرى استقاها — كما فعل شوقي — إما من تاريخ مصر، وإما من تاريخ العرب الحقيقي أو الأسطوري، قبل أن ينتهي أخيرًا إلى كتابة مسرحية معاصرة شعرًا أيضًا؛ وهي «أوراق الخريف»، التي ظهرت في أواخر العام الماضي؛ عام ١٩٥٧.

قيس ولبنى

كانت إذن «قيس ولبنى» أول مسرحية كتبها الأستاذ عزيز أباظة شعرًا، ومثلتها الفرقة المصرية للتمثيل والموسيقى في ٤ نوفمبر من عام١٩٤٣.

وأول ما نلاحظه على هذه المسرحية هو نفس ما لاحظناه من قبل على مسرحية «مجنون ليلى» لأحمد شوقي؛ فالمؤلف لم يغير من وقائع الأسطورة العربية القديمة عن حب قيس بن ذريح ولبنى بنت حباب من بني كعب، بل اقتصر جهده على أن يختار من بين روايات تلك الأسطورة المختلفة، التي أثبتها أبو الفرج الأصفهاني في كتابه «الأغاني»، ما ارتضاه من تلك الروايات، وما أمكن أن يُدخِله في التصميم الفني الذي وضَعه لمسرحيته، وذلك مع أنه كان في مجال الأسطورة الذي يسمح بالتغيير على نحو ما يبدو من روايات صاحب الأغاني نفسه، ومن دراسة الدكتور طه حسين لهذه الأسطورة ولغيرها من أساطير الحب المماثلة التي شاعت عن بيئة الحجاز في العصر الأموي، عندما انتقلت السيادة مع الأمويين من الحجاز إلى دمشق، وتعطل في الحجاز سراة المسلمين، فاتسعت بهم أوقات الفراغ مع وفرة المال الذي كان يفيء عليهم من المسلمين، أو الذي كان يترضاهم به الأمويون (راجع الجزء الثاني من أحاديث الأربعاء لطه حسين)، فظهر بينهم الغزل العذري وغير العذري، ونسجت حوله تلك الأساطير المتشابهة في هيكلها العام عن «قيس بن الملوح»، و«مجنون ليلى»، «وقيس بن ذريح صاحب لبنى»، و«جميل بثينة»، «وكُثيِّر عزة»، وزعيم الغزل الإباحي «عمر بن أبي ربيعة».

ومن البديهي أننا لا يمكن أن نطالب الشاعر عزيز أباظة، بأن يتخيل أحداثًا ومواقف يضيفها إلى أحداث الأسطورة المتوارثة، إن كان قد وجد في تلك الأحداث المروية ما يغنيه عن التخيل والإضافة، وبخاصة إذا ذكرنا أن قصة «قيس ولبنى» تمتاز عن قصة «مجنون ليلى» في الروايات المتوارثة ميزة كبيرة، تُعفي من يتناولها من طرح الكثير من وقائعها جانبًا؛ لما فيها من إسراف وإحالة يبعدان بها عن الروح العصرية المتعمقة التي تحاول أن تغوص من خلال الأساطير خلف حقائق النفس البشرية، والمعاني العميقة للحياة.

فقصة «قيس ولبنى» المروية تستند عن حقائق نفسية وتاريخية لا شك في صدقها، أو على الأقل في مشاكلتها لواقع الحياة العربية من جهة، والإنسانية العامة من جهة أخرى.

فقيس فيما تحكي الأسطورة يمر بديار لُبنى، ويستسقي لُبنى ماء، فتحمل إليه ما أراد، ويبهره جمالها فتعلق بها نفسه ويقول فيها الشعر. ومن الثابت تاريخيًّا أن القبائل العربية كانت ترفض أن تزوج فتياتها بمن يشبب بهن، وإن كنا لا ندري كيف وقع أكثر من شاعر عربي في مثل هذا الخطأ إذا كان ذلك العرف ثابتًا مقدسًا بين القبائل العربية، ولكن هذا على أية حال هو ما جرت به قصة «قيس ولبنى» المروية. والظاهر أن هذا العرف كان من الممكن رغم تأصُّله التغلُّب عليه إذا وضع في الكفة الأخرى ثقل يمكن أن يرجحه، وذلك بدليل أننا نرى «قيس بن ذريح» يلجأ في القصة إلى أخيه في الرضاعة الحسين بن علي؛ لكي يلقي بثقله عند «الحباب» والد لُبنى وقومه. وبالفعل يرسل الحسين مع قيس عبد الله بن أبي عتيق إلى والد لُبنى، فلما كان أهل الحجاز جميعًا في ذلك الوقت من الشيعة الذين لا يمكن أن يرفضوا لابن الإمام علي ولسبط النبي طلبًا، فقد كان من المتوقع أن يستجيب «الحباب» لهذه الوساطة الكريمة، ولكن القصة تأبى هذه السهولة التي تُفقدها رونقها؛ ولذلك نراها تزعم أن «الحباب» قد وجد عذرًا وجيهًا لكي لا يستجيب لما طلب منه عند الوهلة الأولى، فيعتذر إلى رسول الحسين بأنه وإن يكن لا يستطيع أن يرد للحسين طلبًا، إلا أنه لا يستطيع أن ينسى تقاليد العرب وآدابهم التي تقضي بأن يطلب الأب زوجة الابن من أهلها، وبخاصة وأن «ذريح» والد قيس رجل ذو ثراء، وقد جرت الأحاديث بأنه يفضل لابنه زوجة من قبيلته؛ قبيلة «ليث بن بكر» الكنانية، وحباب لا يريد أن يظن العرب أنه قد اختطف قيسًا لابنته طمعًا في مال «ذريح»، وعن غير علم منه ولا رضًا ولا إرادة صريحة ساعية؛ ولذلك يعود الرسول إلى ديار بني كعب ليبذل أولًا مسعاه عند ذريح باسم الحسين بن علي، ويَحمِله على أن يرتحل معه إلى «حباب» ليطلب «لبنى» زوجة لابنه «قيس». وفعلًا ينجح هذا السعي ويتم الزواج، وبذلك ينتهي الفصل الأول من القصة ليبدأ الفصل الثاني؛

فصل حياة «قيس ولبنى» في ديار ليث بن بكر الكنانية، ومع ذريح وزوجته أم قيس. وهنا تصور القصة تلك الظاهرة الإنسانية العامة؛ ظاهرة الأم التي تستشعر الغيرة من زوجة ابنها عندما تحس أنها قد سلبتها حبه، ويزيد واضع القصة من وقائعها تعقيدًا في مهارة، فيزعم أن «قيس ولبنى» لم ينجبا أطفالًا بالرغم من امتداد الحياة الزوجية بهما خمس سنوات، كما يخبرنا بأن «ذريح» لم يكن له ولد غير قيس، وأنه كان بالبديهة حريصًا على أن يكون لقيس ولد تئول إليه ثروة الأسرة، ولا تفارقها إلى أجنبي أو قريب قصي. واستغلت الأم هذا العنصر الجديد الفعَّال لكي توغر صدر الأب على زوجة الابن، وتحمله على أن يطلب إلى ابنه أن يتزوج بثانية، وإذ رفض الابن ذلك لشدة حبه لزوجته طالبه الأب بأن يتسرَّى على الأقل بإحدى الإماء؛ لعله ينجب الولد، ولكن الابن يرفض هذا التسرِّي أيضًا، فتثور ثائرة الأب، ويطلب إلى ابنه أن يختار بين لُبنى وبين والديه، ويعجز الابن عن مثل هذا الاختيار القاسي ويرفضه، فيزداد الأب هياجًا ويُقسم ألا يُظلَّه مع قيس ولبنى سقف واحد، ويعرض «قيس» عدة حلول؛ كأن يغادر هو و«لبنى» منزل الأسرة، ولكن الأب يصر على عناده. وبالفعل يغادر هو الدار ليقيم في العراء، وتتقطع من الابن نياط القلب حتى لنراه يخف إلى أبيه في وهج الشمس ليظلَّه ويصطلي هو نارها بردائه، ويظل على هذه الحالة مدة تختلف فيها الروايات ما بين الشهور والسنوات، حتى يفتر منه العزم في النهاية، ويتغلب جانب البر بأبويه، فيرضخ لحكم القضاء ويُطلِّق «لبنى»، التي تقيم بعد ذلك في خباء مجاور حتى تنقضي عدَّتها، ويأتي أهلها ليحتملوها فتتجدد النار في قلب «قيس» ويبكي ويتوجع، وكأنه قد صحا من حلم لا يريد أن يصدقه، ويتعلق بأذيال لبنى، بل ويقبل على الأرض مواقع أقدام البعير الذي حملها. ويصاب قيس بالشقاء والشرود، حتى أوشك أن يصبح هو الآخر «مجنون لبنى» على نحو ما أصبح ابن الملوح «مجنون ليلى»، ويحتال أهله للأمر، وما يزالون به حتى تروقه فتاة من «فزارة» اسمها هي الأخرى «لبنى»، فيَقبل الزواج منها على مضض، ولكنه لا يدخل بها، ولا ينظر إليها، ولا يطيق الحياة معها، ويغادر دياره ومعه قطعة من نوق أبيه زعم أنه سيقوم ببيعها في نجد ويمتار — أي يشتري — مئونة لأهله بثمنها.

وفي نجد، يشتري منه ناقة رجل اسمه «كثير بن الصلت» على أن يدفع ثمنها في داره التي دعا قيسًا إلى أن يزوره فيها، وأن ينزل عليه ضيفًا بها، ويلقى «قيس» في نجد أيضًا عبد الله بن أبي عتيق نصير الحسين، ويصطحبه معه إلى دار «كثير»، وإذا به يكتشف في تلك الدار أن كثيرًا هذا قد تزوج من لُبنى، التي قبلت الزواج منه بعد أن علمت بزواج قيس

من الفزارية، ويلتقي قيس بلُبنى ويتعاتبان. وبعد عدة أحداث ملفقة، تقول هذه الرواية: إن ابن أبي عتيق قد استخدم نفوذ الحسين مرة أخرى لكي يحمل كُثيِّرًا على أن يطلق لُبنى ليستردها قيس، وذلك بينما تنكر بعض الروايات الأخرى كل هذه القصة الأخيرة الخاصة ببيع الناقة، وزيارة قيس للبنى في دار زوجها الجديد وتطليقها، واسترداد قيس لها؛ لتترك قيسًا في شقائه المقيم الذي انتهى إليه أضرابه من المحبين المنكوبين، وعلى رأسهم قيس بن الملوح «مجنون ليلى».

هذه هي القصة التقليدية في بعض رواياتها المختلفة المتضاربة، فماذا فعل بها الأستاذ عزيز أباظة؟ وما الذي أخذه منها؟ وما الذي تركه؟ وهل أحسن الأخذ وأحسن الترك بحيث يستقيم له الفن الدرامي، ويخرج من هذه الأسطورة الجميلة بكل إمكانياتها الخلقية، بأن تدنو بها من صدق الحياة، أو على الأقل مُشاكَلة الحياة والكشف عن مفاهيمها العميقة؟

أما عن الجزء الأول من هذه القصة، وهو الخاص بزواج قيس من محبوبته لُبنى، وإزالة العقبات التي كانت تعترض ذلك الزواج، فإننا لا ندري لماذا أسقط المؤلف ذلك الجزء الهام الذي قال فيه الرواة: إن «الحباب» رفض أول الأمر أن يزوج ابنته من قيس ما لم يأته أبوه ذريح بنفسه خاطبًا، وعلى العكس من ذلك نرى حبابًا في الفصل الأول من المسرحية يرفض أول الأمر رجاء ابن أبي عتيق في تزويج ابنته لقيس، ثم ينقلب فجأة وفي نفس المجلس من الرفض إلى القبول دون أن يستشير أحدًا من ذويه، أو يستجد جديدٌ، فيما عدا بلاغة ابن أبي عتيق اللفظية. وما هكذا تتطور الأحداث وتتغير المواقف في المسرحيات القائمة على بناء درامي سليم، وإنما الأحداث هي التي يولِّد بعضها بعضًا، وقد كان في الأسطورة ما يسعف المؤلف ببغيته الفنية، وذلك بأن يطور الموقف فيعرض المحاولة الأولى كتمهيد نفسي يسبق ببعض الوقت تغيير «الحباب» لموقفه، وبذلك يتجنب هذا الموقف المصطنع غير المفهوم الذي عرضه في مشهد واحد، ورأينا فيه الحباب يتحول فجأة وبغير مقدمات من الرفض إلى القبول.

واستغلال هذا الجزء من القصة على نحو يستقيم به البناء الدرامي للمسرحية، كما يستقيم التطور النفسي لشخصية «الحباب»، كان المؤلف يستطيعه في المسرحية بأحد أمرين: إما أن يكرر مشهد الوساطة فيجعلها تجري أولًا دون حضور ذريح والد قيس مع الوسطاء، ثم يجعلها تدور ثانيًا بحضوره، بعد أن يعود الوسطاء لإحضاره معهم، وإما أن يجمع المشهدين في مشهد واحد كما فعل، ولكن على أن يغيِّر الحوار من أساسه، فيجعل

ابن أبي عتيق يبدأ الحباب بأن يُسقط حُجة رفضه الأول بحضور ذريح معهم، وبذلك نفهم أنه قد جرت محاولة سابقة لم تنجح بسبب تمسُّك حباب بضرورة حضور ذريح نفسه، وطلب يد الفتاة لابنه حفظًا لكرامة قبيلة الفتاة.

ومن الغريب أنه بينما يضنُّ المؤلف بمثل هذا المشهد على أهميته في البناء الدرامي، وفي التطور النفسي، نراه يختتم الفصل الأول — الذي ينتهي به هذا الجزء من القصة — بمشهد دخيل مفتعل يعتبر حشوًا فاسدًا، وغير معقول ولا مُشاكِل لحياة العرب، بل ولا لحياة الإنسانية المنظمة كحياة المسلمين على أي وجه. وهذا هو المشهد السادس والأخير من الفصل الأول؛ حيث نرى أهل الفتاة والوسطاء ينسحبون جميعًا ليتركوا قيسًا ولبنى في خلوة مطلقة، مع أنهما لم يكونا قد تزوجا رسميًّا ولا بنَى بها. ومثل هذه الخلوة لا تسمح بها التقاليد العربية حتى بعد عقد الزواج، وما لم يتم البناء. وفي هذه الخلوة، يُسمعنا المؤلف عدة قصائد غزلية يقسِّم كلًّا منها بين قيس ولبنى؛ لينشد كلٌّ منهما جزءًا منها، دون أن نشتم في المشهد كله أيَّة رائحة للحوار الذي يجاوب فيه شخص شخصًا آخر، بل لقد اكتشفنا أن بعض أبيات هذا الحوار كان المؤلف نفسه قد نشرها قبل هذه المسرحية ضمن إحدى قصائده في ديوان «أنات حائرة»، قبل ذلك ببضعة أشهر، وذلك في قصيدة «ليلة وليلة» ص١٠٠ من الديوان. وهذه الأبيات هي:

وحولنا الليل يطوي في غلائله　　وتحت أعطافه نشوى ونشوانا
نكاد من بهجة اللقيا وروعتها　　نرى الدنا أيكة، والرمل بستانا

وإن يكن قد غير في المسرحية لفظتي «وروعتها» و«الدنا» إلى «ونشوتها» و«الربى».

ونحسب الكون عش اثنين يجمعنا　　والماء صهباء والأنسام ألحانا
لم نعتنق وذهول العرس يغمرنا　　وكم تعانق روحانا وقلبانا!

وإن يكن قد غيَّر في المسرحية الشطر الأول إلى «لم نعتنق والهوى يفري جوانحنا».

ثم انثنينا وما زال الغليل لظى　　والوجد محتدمًا والشوق ظمآنا

وأمعن في الدلالة على أن المؤلف لم يحاول أن يكتب في هذا الفصل حوارًا، بل كتب قصيدة بعضها جديد، وبعضها مستمد من قصيدة قديمة، ثم جزَّأها بين قيس ولبنى ليجعل منها حوارًا؛ ما حدث بعد ذلك؛ إذ ضم المؤلف جزءًا من هذا الحوار المزعوم الذي يجري على لسان قيس إلى جزء آخر على لسان لبنى، وجزء ثالث على لسان قيس، وأضاف إلى كل ذلك بيتين ورد الشطران الأولان منهما في مكان آخر من المسرحية، وأكملهما بعجزين جديدين ليُكوِّن من كل هذه المجموعة أغنية «همسة حائرة» التي يغنيها «محمد عبد الوهاب» بمفرده، دون أن نحس فيها تناقضًا أو حوارًا، وهي:

يا منية النفس، ما نفسي بناجية　　وقد عصفت بها نأيًا وهجرانا
تبيت تودع سمع الليل عاطفة　　ضاق النهار بها سترًا وكتمانا

وقد ورد الشطران الأولان من هذين البيتين في ص٩١ من المسرحية على لسان قيس. ثم تستمر الأغنية قائلة:

هل تذكرين بشط النيل مجلسنا　　نشكو هوانا ونفنى في شكاوانا

وهو في المسرحية جزء من الحوار الذي يجري على لسان قيس في المشهد المذكور على النحو الآتي:

هل تذكرين على مرج مجالسنا　　نشكو هوانا ونغلو في شكاوانا

ثم تستمر الأغنية قائلة:

وحولنا الليل يطوي في غلائله　　وتحت أعطافه نشوى ونشوانا

وهذا البيت بنصه يتمم السابق في حوار قيس بنفس المشهد.
ثم تقول الأغنية:

نكاد من بهجة اللقيا ونشوتها　　نرى الربى أيكة، والرمل بستانا
ونحسب الكون عش اثنين يجمعنا　　والماء صهباء، والأنسام ألحانا

وهذان البيتان يجريان على لسان لبنى ردًّا على حوار قيس السابق في نفس المسرحية، ثم تستمر الأغنية:

لم نعتنق والهوى يفري جوانحنا وكم تعانق روحانا وقلبانا!
نغضي حياء ونغضي عفة وتُقًى إن الحياء سياج الحب مذ كانا
ثم انثنينا وما زال الغليل لظى والوجد محتدمًا والشوق ظمآنا

وهذه الأبيات الثلاثة تجري في الحوار المسرحي على لسان قيس.

وهكذا يقدم لنا المؤلف الدليل المحسوس على أنه كان أكثر اهتمامًا بأن يكتب قصائد شعرية غنائية منه بأن يكتب حوارًا، بل وأنه قد أدرج في هذا الحوار أبياتًا قالها بلسانه هو، وتعبيرًا عن ذاته في مناسبة عزيزة على نفسه، وهي الحديث عن ذكرياته مع زوجته الفقيدة، وذلك مع العلم بأن فن المسرح من الفنون الموضوعية التي يجب أن يبعد المؤلف فيها ما استطاع عن نفسه، وأن يكتفي باستنطاق لسان حال شخصياته المسرحية، دون أن يتدخل فيما تنطق به ممَّا تمليه الظروف التي يحيطها بها، وإلا خرج المسرح عن طبيعته وأصبح شيئًا آخر قد يكون شعرًا غنائيًّا، كما في هذا المشهد، ولكنه ليس حوارًا تمثيليًّا ولا مسرحًا بالمعنى الفني.

والواقع أن المؤلف قد كتب هذه المسرحية وهو لا يزال غارقًا في ذكرى زوجته الفقيدة، وفيما قاله من شعر في «الأنَّات الحائرة»، سواء ما قاله عن ذكرياته المشتركة مع الفقيدة، أو ما قاله في الحجاز وزيارته له على أثر النكبة التي نزلت به، حتى لنراه يتحدَّث في هذه المسرحية عن عدة أماكن لعلَّه شاهدها بنفسه أثناء زيارته للمدينة، مثل: جبل سلع، ومرج غدير المياه بوادي العقيق، وحاجر والمنحنى، وهما موضعان بالمدينة، ثم وادي العقيق نفسه، المشهور بجماله وخصبه بالمدينة، بل إننا لنحس أنه كثيرًا ما ينسى أنه يكتب مسرحية ويجري حوارًا على ألسنة غيره، فيتحدث على نحو ما تحدث في «أنَّات حائرة» لا في المشهد السابق فحسب، بل وفي مواضع أخرى من المسرحية، على نحو ما نرى قيسًا يتحدث مثلًا في ختام الفصل الثالث عن لبنى التي طلقها ففقدها، حتى لكأنه ينعيها فيقول ردًّا على «أشجع» الذي يحاول أن يخفف عنه ص١٠٩:

أين قيس الذي تدعوه قد زالت الليالي بقيس
كنت في ناعم من الدهر أضحي وعلى مونق من العيش أمسي

بين وشي الهوى وفي حلل الرِّفْهِ ولبنى روحي وراحي وأنسي
أين روضي الذي سقيت بدمعي؟ أين ظلي الذي مددت وغرسي؟
أين عش قضيت فيه ولبنى سنوات مرت كليلة عرس؟
زال عنه هزاره وجفاه فتداعى ما بين يوم وأمسي
يا أخي أشجع الكريم ويا عامر قد طمت الرزيئة كأسي
عللاني بالموت يعصف بالمشبو ب من لوعتي ويحسم يأسي
ذلك العالم الفسيح المدوي عاد في ناظريَّ موحش رمس
ما رماني رامٍ فأقتص منه أنا نفسي الذي عصفتُ بنفسي

فلولا البيت الأخير ما أحسسنا أنه يتحدَّث عن امرأة طلقها، بل عن زوجة فقدها بالموت.

وعلى أية حال، فإن المؤلف لم يضمن مسرحيته بعضًا من شعره الغنائي السابق فحسب، ولم ينس أو يتناس دائمًا أنه يتحدث عن غيره، ويستنطق لسان حاله، ويدون ما ينطق به، بل نراه يجاري أحمد شوقي حتى في تضمين مسرحيته بعض الأبيات والمقطوعات القديمة التي قالها بطل قصته، أو نسبها الرواة إليه. وإذا كان أحمد شوقي قد أجرى على لسان المجنون في مسرحية «مجنون ليلى» قوله القديم لورد الثقفي زوجها:

بربك هل ضممت إليك ليلى قبيل الصبح أو قبَّلتَ فاها؟

أو ضمنها قصيدة المجنون التي يحكي فيها قصته مع الظبية، ومطلعها:

رأيت غزالًا يرتعي وسط روضة فقلت: أرى ليلى تراءت لنا ظهرا

وكذلك قول المجنون عن جبل التوباد الذي كان يرعى الغنم على سفحه مع ليلى أيام الطفولة:

وأجهشت للتوباد حين رأيته وكبر للرحمن حين رآني
وأذرفت دمع العين لما رأيته ونادى بأعلى صوته فدعاني

فإن عزيز أباظة قد ضمن هو الآخر مسرحيته «قيس ولبنى» عدة أبيات أو مقطوعات من روائع ابن ذريح القديمة، مثل قوله على لسان قيس ص٩٧:

يقولون: لبنى فتنة كنت قبلها بخير فلا تندم عليها وطلق
فطاوعت أعدائي وعاصيتُ ناصحي وأقررت عين الشامت المتملق
وددت وبيت الله أني عصيتهم وحملت في رضوانها كل موثق

وأجرى أيضًا على لسان قيس ص١٠٧ مقطوعته القديمة الرائعة:

ويا قلب خبرني إذا شطت النوى بلبنى وزالت عنك ما أنت صانع
أقضي نهاري بالحديث وبالمنى ويجمعني والهم بالليل جامع
نهاري نهار الناس حتى إذا دجا بي الليل هزتني إليك المضاجع

ثم يقتطع البيت الأخير من هذه المقطوعة ليجريه على لسان عامر؛ أحد أفراد قبيلة قيس، وهو يحاوره فيقول ردًّا على الأبيات السابقة ص١٠٨:

فلا تبكينَّ في إثر شيء ندامة إذا نزعته من يديك النوازع

وإن كنت لا أدري لِمَ أسقط المؤلف من هذه المقطوعة الخالدة بيتًا كنت — ولا أزال — أعتبره من روائع الشعر العربي؛ لبساطته وقوة تعبيره الساحقة، وهو قوله:

لقد رسخت في القلب منك مودة كما رسخت في الراحتين الأصابع

كما نجد تضمينًا آخر على لسان قيس ص١٣٥:

بكيت نعم بكيت وكل إلف إذا ذهبت أليفته بكاها
وما تركي للبنى عن تقال ولكن شقوة بلغت مداها

بل ويختتم المسرحية كلها بتضمين هو:

وقد يجمع الله الشتيتين بعدما يظنان كل الظن ألا تلاقيا

ونحن لا نرى التضمين عيبًا في ذاته، ولكننا نرى فيه دليلًا لا يُدفع على الطريقة التي تتم بها عملية الخلق الفني عند من يلجئون إليه، فهو يدل على أنهم لم يتخلصوا بعد من عبء الذاكرة؛ لكي يخلصوا إلى ملكة الخلق الفني. وقد كان التضمين دائمًا من خصائص المقلدين الذين لا يستطيعون أن يغلقوا مخازن ذاكرتهم، مع أن التضمين والاقتباس، سواء أكان من القرآن أو من مأثور القول، كثيرًا ما ينحرف بالتفكير عن وجهته لكي يمهد للقول المقتبس أو للتضمين، وبهذا يضطرب الفكر؛ وبالتالي قد تضطرب عملية الخلق الفني، كما أن الأصالة تقتضي — بوجه عام — أن يعتمد الكاتب أو الشاعر على أسلوبه الخاص قبل كل شيء؛ لأن أسلوب الرجل هو الرجل نفسه، وكل ذلك ما لم يقصد التضمين لذاته أو لحكمة خاصة.

وإذا انتقلنا في قصة قيس ولبنى — كما عرضها عزيز أباظة في مسرحيته — إلى الجزء الثاني منها، وهو الجزء الذي يصوِّر حياة البطلين الزوجية وما نشب من صراع بين الأم والزوجة على محبة قيس، نلاحظ أنه وإن كان الحوار قد استقام من ناحية الصورة الفنية فجاء سريعًا متلاحقًا لا قصائد ومقطوعات، كما لاحظنا في بعض المشاهد الأخرى؛ كمشهد الغزل المتبادل بين قيس ولبنى، إلَّا أن هذا الحوار قد أعوزه التطور الدرامي بمراحل ذلك الصراع، بحيث نستطيع تتبع حلقاته وما غلفه من مكر ودهاء لفتنا إليهما الرواة القدماء، عندما أخبرونا أن أم قيس لم تخض المعركة ضد زوجة ابنها باسم حبه الذي سلبته الزوجة من الأم، ولا باسم الرعاية التي صرفها الابن إلى زوجته بدلًا من أمه، ولا باسم تقتير من الابن على والديه، في الوقت الذي نعلم فيه أن الأبوين كانا في يسر لا يمكن أن يشكُوَا معه عسرًا ولا تقتيرًا، وإنما قادت الأم هذه المعركة في مكرٍ ودهاء وتظاهُرٍ كامل بالتجرد؛ لكي تستخدم عقم الزوجة وحرص ذريح — كبير الأسرة — على الخلف، في تقويض حياة تلك الزوجة، والتخلُّص منها بالطلاق، واسترداد الابن ومحبته. وكل ذلك بينما نرى الأستاذ عزيز أباظة يستهل الحملة بحديث أناني للأم يفضح أهواءها المغرضة فضيحة كان من الممكن أن تثلم سلاحها لو أن الحوار تطورت فيه تطورًا طبيعيًّا تلك البذرة الأولى، حتى ولو شفعها المؤلف بعد ذلك بسلاح العقم.

وفي حواشي هذا الجزء من القصة تلوح لنا أيضًا بعض علامات الاستفهام التي تتركها المسرحية بغير جواب، ولعلنا نجد لها مثلًا واضحًا في مصاحبة مطيع لعزة عند زيارتهما لدار قريبتهما لبنى، فنحن نعلم أن مطيعًا كان يحب عزة، ولكننا لا نعلم من المسرحية إلامَ تطور هذا الحب، ومتى انتهى إلى زواج، وهل هذه الصحبة كانت قبل أم

بعد الزواج. وإذا كانت هذه الصحبة قبل الزواج، فهل تسمح بها تقاليد العرب؟ وفي هذا الفصل الثاني الذي يعالج الجزء الثاني من القصة، نرى المؤلف يغفل أيضًا من الأسطورة القديمة أحداثًا كان يستطيع أن يستغلها استغلالًا دراميًّا رائعًا، في تصوير الصراع الذي قام في نفس قيس بين حبه لزوجته وبرِّه بأبيه، وهي تلك الأحداث التي يرويها الرواة في قصة هجر ذريح لبيته وبقائه بالعراء تحت وهج الشمس، وقيام ابنه بتظليله بردائه، ويتحمل نار الشمس المحرقة، فهذا المشهد الرائع أسقطه المؤلف، وفاجأنا بأن الطلاق قد تم، وإذا كان قد عاد بعد ذلك في الفصل الثالث لكي يشير إشارة خاطفة إلى تلك الأحداث، فإن هذه الإشارة لم تغنِ شيئًا عن القيمة الدرامية التي كان من الممكن أن تنبعث عن ذلك المشهد، وتُصوِّر مدى التمزق الداخلي الذي أصيب به قيس في موقفه الدقيق بين أبيه وزوجته.

وفي الفصل الثالث، يبدأ المؤلف بعرض مشهد غنائي ينشد فيه أحد الرعاة أغنية غرام، ويصاحبه راع آخر يعزف على الناي. ولعل المؤلف قد لجأ إلى هذا المشهد لما يعرفه — وكان يعرفه من قبله أحمد شوقي — من طربٍ من جمهورنا المصري بالغناء. وهذا أمر حق، ومن الممكن أن نجيزه بالرغم من أن فن المسرح الحواري قد انفصل في العالم كله عن فن المسرح الغنائي، الذي أصبحت له منذ عصر النهضة الأوروبية صوره الفنية الخاصة؛ كالأوبرا والأوبريت، ولكن لا أقلَّ من أن تأتي تلك الأغاني في موضعها، وأن يهيئ لها المؤلف الظروف والأحداث حتى تبدو كأنها نابعة عنها، مُعبِّرة عما ينبثق منها من مشاعر، وأما أن يبدأ الفصل مصادفة بهذه الأغنية وذلك العزف، فإن كل مصادفة لا يمكن أن تلتئم مع البناء المسرحي الذي يجب أن يقوم بعضه على بعض، في تسلسل محكم يسميه بعض النقاد «الجبر المسرحي»، بل إننا لنلاحظ أن شخصيات المسرحية أنفسهم قد أساءوا فهم هذه الأغنية، وفسَّروها على أنها تغنٍّ بجمال الغروب، رغم أنها تتحدث عن محبوبة. وينتقل بنا المؤلف من هذا المشهد الذي يبدو دخيلًا إلى مرحلة ثالثة من القصة، وهي مرحلة استرداد الحباب وقومه ابنتهم لبنى من ديار ليث بن بكر، وما جرى في هذه المرحلة من أحداث استقاها المؤلف من الروايات القديمة.

وفي الفصلين الرابع والخامس، تبدأ المسرحية في السير نحو الحل؛ ذلك الحل الغريب غير المعقول الذي أساء المؤلف اختياره من بين الروايات القديمة المتضاربة، فنحن نعلم من هذين الفصلين أن الخليفة معاوية قد أهدر دم قيس إذا هو عاد يحوم حول ديار لبنى، ثم نعلم أن يزيد بن معاوية قد استطاع أن يحمل أباه على إلغاء هذا الأمر بإهدار

دم قيس، فتثور قبيلة بني كعب لكرامتها التي أهدرها الخليفة الأموي بإلغاء هذا الأمر، ونعلم ثالثًا أن مالكًا — أحد أبناء بني كعب — قد حاول أن يتزوج من لبنى، ولكنها اعتذرت عن الزواج منه، حتى إذا علمت عن زواج قيس بفتاة من فزارة ثارت وتزوجت هي الأخرى من رجل غريب عن قبيلتها هو «كثير بن الصلت»، ومنذ هذه اللحظة تتتابع المصادفات الغريبة المضحكة.

فقيس بن ذريح يلتقي بالمجنون «قيس بن الملوح» صاحب ليلى على نحو ما التقيا بمسرحية مجنون ليلى لشوقي، ويظل القيسان مصطحبين حتى تنتهي المسرحية خلال تلك الأحداث الخرافية النابية من شراء «كثير» لناقة من قيس، ودعوته لتقاضي ثمنها في داره، والتقاء قيس بلبنى، ثم تدخُّل ابن عتيق باسم الحسين أيضًا لدى كثير لكي يطلق لبنى ويستردها قيس، وسط تناقض عجيب من المشاعر التي نعلم منها أن كثيرًا يكرم لبنى، وأن لبنى لا تنقم عليه شيئًا، وترعى له الود والوفاء، ومع ذلك يقبل كثير أن يطلقها في سهولة مسرفة تُذكِّرنا بقبول ليلى الزواج من ورد الثقفي في مسرحية «مجنون ليلى» لشوقي، وغفلة المؤلف عن الصراع الدرامي الرائع الذي كان من الممكن أن يصوِّره شوقي في نفس ليلى، وعزيز أباظة في نفس كثير.

وعلى أية حال، فإن هذه الخاتمة تعتبر أسوأ خاتمة لتلك القصة الشعرية الجميلة؛ لأنها تقوم على المصادفات والاستحالات النفسية، فضلًا عن مجافاة الاحترام الواجب لشخصيات تاريخية لها جلالها؛ مثل عبد الله بن أبي عتيق حفيد أبي بكر الصديق، ثم الحسين بن علي سبط الرسول، اللذين لا يعقل أن يتدخلا للتفريق بين رجل وزوجته ليستردها زوجٌ سابق، بل إننا لم نحسَّ بأي تمهيد نفسي كان لمثل هذا الحل المضحك.

وتدخل المصادفات على هذا النحو المسرف في تطور المسرحية وتتابُع أحداثها، لم يكن من الممكن أن يسمح بتصوير الشخصيات تصويرًا حيًّا صادقًا؛ لأن تهشم الخطوط الدرامية نتيجة لتلك المصادفات خليق بأن يذهب بالأبعاد الحقيقية للشخصيات، كما أن المؤلف قد فاته أن يستغل في عدة مواضع ذلك الصراع النفسي الذي كان خليقًا بأن يكشف عن أعماق النفوس في الشخصيات الأساسية على الأقل، مثل شخصيات قيس ولبنى وكثير بن الصلت.

وأخيرًا تأتي مشكلة الأداء اللغوي، وهذه مشكلة لا أرى أنها تستحق من الناحية الفنية كل ما تثير من جدل، فالأداء وسيلة لا غاية، والذي يجب أن نتساءل عنه هو: إلى أي حد استطاع المؤلف أن يستخدم الوسيلة التي اختارها في أداء ما يريد أن يؤديه، سواء

كانت تلك الوسيلة شعرًا أم نثرًا، وبلغة فصحى أم دارجة أم عامية؟ والواقعية لا تنبع من نوع الأداة المستخدمة، وإنما تنبع من صدق مطابقة ما يجري به الحوار لما يمكن أن يعتمل في نفوس شخصيات المسرحية من أفكار وأحاسيس في الظروف والأحداث التي يحيطهم بها المؤلف؛ أي إن الواقعية تنبع من لسان الحال لا من لسان المقال.

ولكن لَمَّا كان كل مؤلف مسرحي يخاطب جمهورًا، فمن البديهي أن يخاطبه بلغة يفهمها ما استطاع إلى ذلك سبيلًا، وأن يطوع تلك اللغة بحيث تؤدي كل ما يستطيع أن يتسقطه من لسان الحال في دقة ووضوح وتعبير مباشر، وإلا ظلت المعاني والأحاسيس مطمورة في نفوس شخصياته، أو عجزت عن أن تصل إلى نفوس سامعيه أو قارئيه.

وإذن فنحن لا نرى ضيرًا في أن يستخدم الأستاذ عزيز أباظة وأحمد شوقي أو غيرهما الشعر وسيلة للأداء، كما استخدمه من قبل عمالقة أحسنوا استخدامه على نحو رائع، منذ أسكيلوس اليوناني حتى شكسبير الإنجليزي أو راسين الفرنسي، ولكننا لا نرى داعيًا ولا مبررًا للمعاظلة، وتعمُّد الغوص وراء الألفاظ الحُوشية المهجورة؛ لمجرد التظاهر بالبذخ اللغوي على نحو ما يتظاهر بعض الأثرياء بالبذخ في ملبسهم، دون أن ينم هذا البذخ عن أناقة خاصة، أو ذوق متميز، أو رفاهية أكيدة.

وفي هذه المسرحية لاحظت مثلًا في عدة مواضع، أن المؤلف استخدم بعض ألفاظ مهجورة كان من السهل أن يستبدلها بألفاظ أخرى لا تقل عنها فصاحة، ولا تخل بالمعنى أو بالوزن مع امتيازها بالسهولة واليسر، مثل قوله مثلًا ص٧٢:

صوناه من سحر يبيت يذوقه　　فيظل مسلوب الرشاد مصيرًا

وقد فسَّر المؤلف لفظة «مصيرًا» في الهامش بقوله: أي محبوسًا من صار يصيره؛ أي حبسه، والصيرة — بكسر أوله — «حظيرة الغنم»، ولكن أنَّى لنظارة المسرح أن يقرءوا أو يسمعوا هذا الهامش؟ وهلَّا كان يغني المؤلف عن هذه اللفظة وعن هامشها لفظة «مسيرًا» بالسين دون الصاد؛ ليستقيم الفهم والمعنى والوزن والقافية في يسر وسهولة.

وقوله في ص١٣٨:

أن تقطعا الدهر نضوى لوعة وضنًى　　وتَبقيَا العمرَ متبولًا ومُمطولا

وقد فسر المؤلف في الهامش لفظة «متبولًا» بمجنون، وكان من الأيسر عليه أن لو وضع في بساطة لفظة «مجنونًا» بدلًا من «متبولًا».

وكذلك الأمر في قوله ص١٥٦:

فلم أتخذها جارة وهي جارة وما ضمني خدرٌ لها ومقيلُ

وأوضح في الهامش أن لفظة «جارة» مستخدمة في البيت بمعنى زوجة، ولست أدري لماذا لم يضع لفظة «زوجة» ذاتها في صلب البيت ما دام الوزن يستقيم بها كما يستقيم المعنى.

وكل ذلك فضلًا عن أشباه الجمل المتضمنة مجازات يستخدمها المؤلف أحيانًا للتعبير عن أبسط المعاني التي يمكن أن يعبر عنها النثر في أقصر الجمل، مثل قوله ص٧٧:

قد كنت يا ابني — لا عدمتك — خطوة من برزخ الأخرى وأنت سقيمُ

فكل هذا البيت لا يعبر إلا عن معنى بالغ البساطة هو: قد كنت يا بني على خطوة من الموت وأنت مريض، وبدلًا من هذا التعبير السريع المباشر راح المؤلف يتحدث عن «برزخ الأخرى» والتواء ليس لهما أي مبرر غير ضرورة حشو البيت، وهو حشو لا يقتصر — لسوء الحظ — على بعض الأبيات، بل يمتد إلى مشاهد بأكملها يمكن أن تُحذف من المسرحية دون أن تنتقص شيئًا، مثل: المشهد الأخير من الفصل الأول، كما أوضحنا من قبل، والمشاهد الأول والثاني والثالث من الفصل الخامس.

وهكذا نخلص من دراسة هذه المسرحية إلى أن المؤلف قد كتبها وهو لا يزال متأثرًا بكارثة فقد زوجة الأولى، وما قال فيها من شعر، كما أنه قد سار فيها على المنهج الذي اختطَّه من قبلُ أحمدُ شوقي في مسرحياته التاريخية والأسطورية، ووقع لسوء الحظ في نفس الأخطاء من ناحية الفن الدرامي، كما تميز بالطاقة الشعرية التي تميز بها شوقي على اختلاف تلك الطاقة.

والذي لا شك فيه أن طاقة عزيز أباظة الشعرية قد وجدت في قصة قيس ولبنى الحافز الذي استمده من تجربته الخاصة، فنبغت تلك الطاقة في عدد من المواقف التي نحس فيها أن الشاعر يتحدث عن نفسه، وعن زوجته التي فقدها، وفكرة الزواج من غيرها، وحبه لتلك الزوجة الفقيدة. وما أقوى الشبه بين طلاق بائن وموت ينتزع الزوجة الحبيبة! وقد سبق أن أوضحنا كيف أن عزيز أباظة استطاع أن يأخذ إحدى قصائد ديوانه في رثاء زوجته؛ ليجريها على لسان قيس ولبنى. وأكبر الظن أنه قد خلع الكثير من خواطره الخاصة على قيس في مواضع أخرى. وهذه حالة شعرية لعلها لم تتوفر

لشوقي عندما عرض في بعض مسرحياته لمواقف مشابهة؛ ومن هنا تهزنا حرارة العاطفة وصدقها في عدد من مقطوعات «قيس ولبنى» الغنائية، التي قد تلوح أحيانًا بعيدة عن طبيعة الحوار الدرامي، أو غارقة في بذخ لغوي عسير، ولكنها مع ذلك تشجينا بعاطفيتها الحارة الصادقة، مثل قوله في مطلع المشهد الأول من المنظر الأول في الفصل الخامس على لسان قيس ص١٢٩:

أهذي رُبَى نجد؟ نعم إنها نجد ... فدلَّ عليها البان والشيح والرند
ودلت عليها من بعيد شمائل ... مؤرجة تسري وعاطرة تغدو
أطوف شعاب البيد أسوان هائمًا ... يطالعني طاغ من الوجد مشتد
أخو حرق يحيا بقلب مصدع ... ألح عليه البث والهجر والبعد
وقالوا: تزوج بعدها تنس عهدها ... وكيف ومِن روحي ومن دمي العهد؟
أطعتهمو أبغي السلو فلم تطلع ... مواثيق من لبنى وشائجها عدُّ
وباكٍ أجنته الضلوع مُوكلٌ ... بأبيات لُبنى لا يرح ولا يغدو
ووقْد هوًى في أول الليل هادئ ... ومحتدم في آخر الليل محتدُّ
وتزعم لي أن التجلد راحة ... من البتِّ يا قلبي؛ فذق أيها الجلد
وقال: تراخى ودُّها وتزوجت ... فقلت: زواج غاب عن قدسه الود
فللزوج منها الصون والطهر والوفا ... ولي نزعات القلب والشوق والوجد
أحس بما تلقى فإني بلوته ... زواجان ما مِن فصْم عقْدِهما بُدُّ

فهذه قصيدة غنائية أكثر منها جزءًا من حوار، وقيس يلقيها وهو واقف وحده على المسرح دون أن ندري إلى من يُوجِّه الحديث، وهل هو يلقي منولوجًا داخليًّا يفصح فيه عن مكنون نفسه، أم أنه يلقي خطبة على الجمهور، فتركيب القصيدة وما تتضمنه من خواطر لا ينم عن النجوى، كما أنها تتضمن في نهايتها أخبارًا تنبئ بالحل الذي ستصير إليه عقدة المسرحية، وهو فصم زواج قيس من الفزارية، وزواج لبنى من كثير بن الصلت. وهذا مثل تطبيقي يؤيد حكمنا على هذه المسرحية من حيث إنها لا تصدر عن فهم واضح محدد للفن الدرامي، وإن نبضت بعض مقطوعاتها الغنائية بالعاطفة الحارة الصادقة، وبخاصة في المواقف التي تتصل بتجربة الشاعر الشخصية.

وأما من ناحية التعبير عن تلك العاطفة الحارة الصادقة، واختيار وسائل ذلك التعبير، فيخيل إلينا أن التكلف والجهد الذي يأخذ به الشاعر نفسه في صياغة شعره، وتصيد معانيه، قد ابتعد به أحيانًا عن تلك البساطة الساحرة القريبة المنال قربًا يعمق من إحساسنا بصدقها، على نحو ما كان يفعل النوابغ من شعراء العرب القدماء، بل وعلى نحو ما كان يفعل بطل هذه المسرحية نفسه قيس بن ذريح. ونضرب مثلًا تطبيقيًّا لهذه الملاحظة الهامة بقول الأستاذ عزيز أباظة في المقطوعة السابقة:

ووقد هوى في أول الليل هادئ ومحتدم في آخر الليل محتد

فنحن لا نرى وجهًا للمقابلة بين أول الليل وآخره هنا، ولا نتبين في سهولة كيف يهدأ وقْد الهوى في أول الليل ويحتدم في آخره، وذلك بينما نهتز ونتأثر ونحس في سهولة ويسر بصدق عاطفة قيس بن ذريح، وتلقائية تعبيره، وسهولة مأخذه، عندما نراه لا يقابل بين أول الليل وآخره كما فعل عزيز أباظة، بل يقابل بين الليل والنهار عندما قال في أبياته الرائعة، التي سبق أن لاحظنا تضمين الشاعر عزيز أباظة لها في مسرحيته هذه؛ وهي قوله:

أقضي نهاري بالحديث وبالمنى ويجمعني والهم بالليل جامع
نهاري نهار الناس حتى إذا دجا بيَ الليل هزتني إليك المضاجع

العباسة

وفي سنة ١٩٤٧ نشر الأستاذ عزيز أباظة مسرحية العباسة التي مثلتها أيضًا الفرقة المصرية للتمثيل والموسيقى بدار الأوبرا، وحضرها الملك فاروق، وأنعم بمناسبتها على المؤلف برتبة الباشوية. وقد كتب الدكتور محمد حسين هيكل مقدمة لها.

وقصة العباسة أخت هارون الرشيد من القصص الدرامية البارزة في تاريخ الإسلام؛ وذلك لأن المؤرخين العرب قد ربطوها ربطًا وثيقًا بالنكبة التي أنزلها هارون الرشيد بالبرامكة، وبخاصة بجعفر بن يحيى.

فكبار المؤرخين العرب يكادون يتفقون على أن الرشيد إنما بطش بالبرامكة عامة، وبجعفر خاصة؛ لأنه كان قد عقد لجعفر على أخته العباسة حتى يستطيع أن يجمع بينهما في مجلسه، ويستأنس برأيهما دون أن تكون هناك حرمة في نظر جعفر إلى العباسة، ولكنه اشترط على جعفر والعباسة ألا يخالط أحدهما الآخر، ولا تعدو علاقتهما حد النظر في مجلسه، ولكن جعفرًا خالط العباسة أثناء غياب هارون في الحج، وأعقب منها ولدًا، وعلم هارون بذلك ففتك بجعفر، وألقى بأبيه يحيى وأخيه الفضل في السجن، وصادر أموال البرامكة ونكَّل بهم تنكيلًا.

هذا هو الموقف الرومانسي شبه الأسطوري الذي كان من الممكن أن يستهوي الشاعر، وأن يحصر مسرحيته في حدوده، على نحو ما فعل أحمد شوقي من قبلُ في مسرحية قمبيز، عندما فضَّل على التاريخ الحقيقي العميق أسطورةً أو شبه أسطورة رواها المؤرخ اليوناني القديم هيرودوت، عندما زعم أن قمبيز؛ ملك الفرس، إنما غزا مصر لأنه طلب من ملكها أمازيس أن يزوجه ابنته، فغشَّه فرعون وبدلًا من أن يزوجه ابنته نفريت زوَّجه نيتيتاس ابنة فرعون السابق أبرياس، الذي كان أمازيس قد قتله واستولى على عرشه. وقد جعل أحمد شوقي من نيتيتاس فتاة وطنية فدائية تبرَّعت بنفسها فداء للوطن، وقبلت أن

تُزَّف إلى قمبيز باسم ابنة فرعون، ولكن فانيس؛ القائد اليوناني المرتزق الذي ترك جيش مصر وانضم إلى جيش الفرس، لم يلبث أن أفشى السر، وكشف لقمبيز عن غش فرعون، فجرَّد قمبيز جيوشه وغزا مصر.

ولقد حدث بعد نشر شوقي لمسرحية قمبيز أن انبرى الأستاذ عباس محمود العقاد لنقد هذه المسرحية نقدًا عنيفًا، نشره في كتاب «قمبيز في الميزان». وقد بنى الأستاذ العقاد نقده على جهل شوقي بالتاريخ، وعدم حرصه على الإحاطة بحقائقه الكبرى، ونعى عليه أن بنى مسرحيته على أسطورة تزعم أن قمبيز إنما غزا مصر بسبب غش فرعون له في تزويجه بفتاة غير ابنته، وذلك بينما كان لغزو قمبيز مصر أسباب أخرى سياسية وحربية واقتصادية، تتصل اتصالًا وثيقًا بذلك الصراع العنيف الذي كان ناشبًا عندئذٍ بين الفرس واليونان، وحرص كل منهما على السيطرة على أكبر جزء من العالم، كما عاب على شوقي أنه قد أغفل تصوير الهزائم التي مُني بها قمبيز وجيشه في غرب الدلتا؛ مما أصاب أو ساهم في إصابة قمبيز بالجنون. وأخيرًا، عاب عليه أيضًا أنه لم يستخدم في مسرحيته أسماء خالدة عاشت في تلك الفترة، مثل المشرع اليوناني «صولون»، و«قارون»؛ ملك ليديا، الذي لا يزال يُضرب به المثل حتى اليوم بالثراء.

وبالرغم من أن نقد الأستاذ العقاد لمسرحية قمبيز باسم التاريخ لم يَخلُ من تعسُّف واضح؛ لأن المؤلف المسرحي ليس ملزمًا بأن يستقصي كافة وقائع التاريخ وحقائقه، بل له أن يختار منها ما يواتي هدفه الدرامي فحسب، إلا أنه يخيَّل إلينا أن الأستاذ عزيز أباظة — صديق العقاد — قد أمعن النظر في هذا النقد، وأخذ به عندما ألف مسرحية العباسة، فلم يقنع في تصوير مأساة البرامكة بقصة زواج جعفر من العباسة ومخالطتها، رغم حظر الرشيد لتلك المخالطة، بل درس الأسباب العميقة لتلك المأساة، وأثبت في آخر مسرحيته قائمة بالمراجع العربية والأجنبية التي تحدَّثت عن تلك المأساة. وهي تقرب من الثلاثين مرجعًا، ومن بينها طبعًا رواية العباسة، وهي إحدى قصص جرجي زيدان التاريخية المعروفة.

والذي لا شك فيه أن دراسة عزيز أباظة لمأساة البرامكة وأسبابها السياسية والنفسية البعيدة، كما يمكن استخلاصها من روايات المؤرخين والأدباء القدماء، قد أمدَّته بعناصر درامية غنية معقدة لم يستطع شوقي أن يُوفِّر مثلها لمسرحية قمبيز.

فمأساة البرامكة تمتد جذورها إلى الصراع العنيف الذي نشب حول الحكم منذ مقتل عثمان ثم علي، واغتصاب الأمويين للحكم، إلى أن استطاع العباسيون استرداده

منهم بفضل مؤازرة الفرس، الذين كانوا يتشيَّعون لعلي، حتى إذا استتب المُلك للمنصور العباسي بادر إلى الغدر بأبي مسلم الخراساني؛ زعيم الفرس وقائدهم، حتى يأمن شرَّه وشرَّهم. وإذا بالبرامكة يجددون السيطرة على الخلافة، ويستندون على خراسان، حتى أصبح هارون الرشيد يحس أنه ليس له من الخلافة إلا اسمها، وأما حقيقتها فبين أيدي البرامكة، وبخاصة جعفر بن يحيى الذي استفحل سلطانه؛ بفضل ما أدَّى للخلافة والخليفة من خدمات جليلة، ثم بفضل كرم البرامكة عامة، وبراعتهم في التقرُّب من الرعية، وازدادت الأمور تعقيدًا عندما أخذ يتنازع على ولاية العهد أبناء الرشيد الأمين والمأمون، وأحدهما — وهو الأمين — ابنٌ لعربية هاشمية هي زبيدة بنت عم الرشيد الأثيرة إلى نفسه، والآخر — المأمون — ابنٌ لفارسية، ولكنه أرجح عقلًا، وأقوى شخصية، وأوسع دهاءً، والفرس يؤيدونه، والبرامكة — وبخاصة جعفر بن يحيى؛ وزير الرشيد — يناصرونه؛ مما أوغر صدر زبيدة وحاشية الخليفة من الهاشميين ضدَّ جعفر خاصة، والبرامكة عامة، ثم جاءت قصة جعفر والعباسة فكانت بمثابة القشة التي قصمت ظهر البعير.

والواقع أن روايات العرب القدماء تفيد أن زبيدة قد لعبت الدور الأساسي في مأساة البرامكة، وأنها هي التي حاكت خيوطها، وما زالت تستثير الرشيد ضدهم وتوغر من صدره؛ حتى استطاعت في النهاية أن تتغلب على تردده وضعفه؛ فالرشيد كان يحب البرامكة حبًّا أكيدًا، ويثق بهم، حتى لكان يسمي كبيرهم يحيى بن خالد «بأبي»، كما كان يسمي ابنه جعفرًا «بأخي». وقد نشأ بالفعل منذ طفولته مع جعفر وآخاه وأحبه، كما أنه كان يخشى الفرس وغيره من أتباع البرامكة ومناصريهم أكبر الخشية، ولولا دهاء زبيدة ومكرها وحزمها العنيد لما فتك الرشيد بالبرامكة، حتى لتوحي إلينا زبيدة التاريخية بشخصية ليدي ماكبث في مسرحية «ماكبث» الشهيرة لشكسبير.

هذا، ولقد حاول عزيز أباظة أن يستفيد ما استطاع من كل هذه الحقائق التاريخية في البناء الدرامي لمسرحية «العباسة»، ولكننا نخشى أن يكون قد بالغ في حشد الكثير من التفصيلات دون أن يستطيع تعميق الخطوط الدرامية، التي تصور الشخصيات الأساسية في مسرحيته، مثل هارون وزبيدة والعباسة، فنحن لا نلمح من خلال المسرحية ما أصاب شخصية هارون التاريخية من ضعف وتردد خلال مأساة البرامكة، كما لا نلمح المعالم النفسية للعباسة التي يصورها الرواة فتاة وسيدة رحبة الأفق، حصيفة الرأي، شجاعة في الحق، كما لا نلمح في النهاية ما عرفت به زبيدة من مكر ودهاء وخبث وعناد، بل وجبروت تكاد تُشبهُ معه ليدي ماكبث كما قلنا.

ومع ذلك، فإننا نحمد لعزيز أباظة أنه قد اقتصد في الأحداث الأساسية لتلك المأساة على نحوٍ يميز مسرحيته عن قصة جرجي زيدان.

فجرجي زيدان في قصته لم يقتصر على عرض فتْك الرشيد بجعفر، بل عرض أيضًا قتله لأخته العباسة، ثم قتله لولدين سمَّاهما الحسن والحسين، وزعم أن العباسة كانت قد أنجبتهما من جعفر خلال سبع سنوات، بل وزعم أنها كانت قد أنجبت طفلًا ثالثًا مات بعد سنتين من ميلاده، وبذلك جعل من قصته مجزرة دامية أقرب إلى الميلودراما منها إلى القصة، كما أننا لا ندري كيف يمكن أن يتفق مع المعقول أو مع الممكن إنجاب العباسة لثلاثة أولاد، وفي فترة سبع سنوات دون أن يعلم الرشيد عن كل ذلك شيئًا، مع ما نعلمه من أن الرشيد كان حريصًا دائمًا على أن يرى أخته وجعفرًا، وأن يستشيرهما في كافَّة أمور الملك وقضاياه.

وبالرغم من أن عزيز أباظة قد اقتصد في الأحداث الكبرى، وفي عناصر المأساة إذا قورنت مسرحيته بقصة جُرجي زيدان، إلا أنه قد استطاع — بفضل دراسته الجدية لتاريخ هذه المأساة — أن يوفي لمسرحيته من الأحداث والمواقف ما استطاع به أن يبني مسرحيته بناءً سليمًا متطورًا خيرًا بكثير من بنائه لمسرحيته الأولى «قيس ولبنى»، كما استطاع أن يكتب بفضل وفرة تلك الأحداث وتتابعها حوارًا دراميًّا؛ أي حركيًّا، يَفضُل بكثير من الناحية الفنية الحوار الغنائي الذي لاحظنا أنه يقوم أحيانًا على عدة قصائد غنائية متلاحقة في مسرحيته الأولى «قيس ولبنى»، وإن كنا لا نستطيع أن نزعم أن العباسة قد خلت خلوًّا تامًّا من النزعة الغنائية، التي تعوق أحيانًا الخط الدرامي للحوار، بل إننا لنعثر في أحد مشاهد الغرام بين جعفر والعباسة، في المشهد الرابع من الفصل الأول ص٦٤، على شطر بيت سبق أن أجراه الشاعر هو نفسه على لسان قيس في مسرحيته الأولى، وهو:

يا منية النفس ما نفسي بناجية وقد سعرت بها وجدًا وبلبالا

وهو في مسرحية قيس ولبنى كما سبق أن ذكرنا:

يا منية النفس ما نفسي بناجية وقد عصفت بها نأيًا وهجرانا

وليس هذا هو المشهد الغنائي الوحيد الخالي من الحركة الدرامية في المسرحية، بل له فيها أمثال أخرى، ولكننا نلاحظ — بوجه عام — أن المؤلف قد تقدَّم في هذه المسرحية من الناحية الدرامية تقدُّمًا واضحًا عنه في مسرحيته الأولى «قيس ولبنى».

وأما من ناحية الصياغة اللغوية، فإننا نلاحظ على العباسة نفس ما لاحظناه على قيس ولبنى، فالمؤلف يلجأ في «العباسة» أيضًا إلى التضمين في مواضع كثيرة، مثل تضمينه ص٣٦ لمقطوعة غنائية من شعر الحسين بن الضحاك، ومطلعها:

أيَا من طرفه سحر ومن ريقته خمرُ

ومقطوعة أخرى للصمة بن طفيل بن عبد الله، من شعراء الدولة الأموية ص٣٧، ومطلعها:

قفا ودعا نجدا ومن حل بالحمى وقل لنجد عندنا أن يودعا

ومقطوعة ثالثة ص٣٨ لعلية بنت المهدي، ومطلعها:

منفصل عني وما قلبي عنه منفصل

ورابعة من شعر أشجع السلمي ص٩٠، ومطلعها:

يريد الملوك مدى جعفر ولا يصنعون كما يصنع

وخامسة ص١٢١ لمنصور النمري، ومطلعها:

لقد أوقدت بالشام نيران فتنة فهذا أوان الشام يخمد نارها

وإن كنا نلاحظ أن هذه التضمينات منها ما هو مقطوعات غنائية يتغنى بها القيان، ومنها ما يعتبر شواهد تاريخية على ما كان قد وصل إليه جعفر بن يحيى البرمكي من سطوة وسلطان، وبذلك تدخل في صلب المسرحية وكأنها جزء من أحداثها وعواملها المحركة.

وأما عما لاحظناه عند دراسة المسرحية الأولى لعزيز أباظة من ولوعه بالألفاظ الغريبة التي قد تستساغ في شعر القصائد، ولكنها لا يمكن أن تستساغ في حوار مسرحي يوجه إلى الجمهور، دون شرح أو تعليق، فإننا نلاحظ نفس الملاحظة على «العباسة»، بل لعل

الشاعر قد ازداد فيها ولوعًا بالغريب عنه في المسرحية الأولى، مثل لفظة «القطر» في قوله ص٢٢:

أترى بين جبال النار والقطر ولدت؟

وقد فسَّر «القطر» بأنه النحاس المُذاب من الغليان.
ولفظة «نضاخة» ص٣٥ في قوله:

وعالجي نضاخة الماء يثب وينهمر

وقد فسر «نضاخة» بنافورة، وما ضره لو وضع نافورة مكان نضاخة في البيت، وبها يسهل المعنى ويستقيم دون إخلال بالوزن، ولا حاجة إلى الهامش، ثم لفظة «أثداء الشجر» بمعنى ثماره في قوله ص٣٥:

وأثلجي الحلواء والتمر وأثداء الشجر

ولفظة أثمار كانت أفضل من أثداء النابية المتكلفة في هذا الموضع.
ثم استعماله لفظة «بكة» بدلًا من مكة في غير موجب في قوله ص٣١: فإذا ببكَّة بعد طول تعطُّش — تروى وتسقى فبكة هنا حذلقة لا ضرورة لها.
ولفظة «القناعيا» بمعنى الأقوياء التي اضطرته إليها القافية ص٤٣ في قوله:

فمر يصحب إلى مصر الأشداء القناعيا

ولفظة «قاصل» بمعنى «قاطع» ص٤٤ في قوله:

أبا الفضل دبَّرت الأمور وسستها بحزم كفى صارم العزم قاصل

مع أن فاصل كان يستقيم بها الوزن والقافية بدلًا من قاصل هذه.

وكل ذلك بينما نرى هذا الشاعر التقليدي المتزمت يستخدم أحيانًا بعض الألفاظ الرمزية الجديدة، التي يعيبها بشدة على جماعة أبوللو وأتباعها من المحدثين، مثل لفظة «عربدت» ص٦٧ في قوله:

وعربدت صبوات بين الضلوع تدب

ولكنه أيًّا ما يكون الأمر، فإننا نحس بوضوح أن المؤلف قد تقدم في هذه المسرحية تقدمًا واضحًا عنه في مسرحيته السابقة، من حيث الحركة الدرامية والبناء المسرحي، وإن كنا نلاحظ أنه لم يصل فيها بعدُ إلى ما كنا نبغي من تعميق الخطوط الدرامية التي تحدد أبعاد شخصياته، وتحسن تصويرها على ذلك النحو الفني العميق الذي نرجوه دائمًا عندما نقارن مسرحياتنا بالمسرحيات العالمية الخالدة. ومن المعلوم أن الغوص وراء حقائق النفوس البشرية وتصويرها تصويرًا يجلو غامضها، ويفضح أسرارها، هو الهدف الإنساني الباقي الذي يمكن أن نخلص به من مثل هذه المسرحيات، التي لا تُعتبر مسرحيات هادفة بالمعنى الحديث لهذه اللفظة.

وإذا كان للجمهور مأخذ أساسي على هذه المسرحية وأمثالها، فهو أن المؤلف لم يستطع أن يوجهه نحو العطف أو السخط على هذه الشخصية أو تلك في مسرحيته، ولا أن يشغله بقضية من القضايا أو مشكلة تعتبر محورًا لهذه المسرحية؛ ولذلك نخشى أن لا ينفعل بها الجمهور الذي لا يتبين من المسرحية من يستحق العطف ومن يستحق السخط. وليس هناك ما هو أبلغ من ذلك دليلًا على أن المؤلف لم ينجح في تصوير الشخصيات على النحو الذي يحدِّد أبعادها، وبذلك يستطيع الجمهور أن يتخذ منها موقفًا، إذا كان المؤلف لا يريد أن يتخذ هو نفسه أي موقف منها، وذلك مع أنه قد كان هناك مجال واسع لتصوير صراع عنيف بين طرفي المأساة الحقيقيين، وهما جعفر وزبيدة. وعلى ضوء هذا الصراع كان من الممكن أن تتضح صورة بقية الشخصيات وأبعادها، وبالتالي يتحدد موقفنا منها.

وكل ذلك مع العلم بأن اسم المسرحية ذاته يوحي بأن المؤلف قد قصد إلى كتابة مسرحية تقوم على تصوير الشخصيات، وخصوصًا شخصية العباسة.

الناصر

وفي سنة ١٩٤٩، أصدر الأستاذ عزيز أباظة مسرحيته الثالثة «الناصر» مصدرة بخطب إعجاب وتقدير من الأستاذ أحمد لطفي السيد، ومقدمة للأستاذ أحمد حسن الزيات.

و«الناصر» الذي يقصده الأستاذ عزيز أباظة في مسرحيته هو عبد الرحمن الثالث؛ ثامن الخلفاء الأمويين في الأندلس.

ولما كان عبد الرحمن الناصر — الذي دامت خلافته حوالي الخمسين عامًا (٩١٢–٩٦١) ميلادية — قد ازدهر في عهده وفي عهد ابنه الحكم الثاني مُلكُ العرب في الأندلس، واتسعت رقعته، وتوطدت أركانه، ونما فيه العلم والعمران، ودانَ له ملوك أوروبا في القسطنطينية وروما وألمانيا وغيرها، حتى لم يعد من الممكن لمؤلف مسرحي أن يعرض مأساة أي جانب مظلم في حياة ذلك الخليفة النابه، دون أن يُتَّهم بالتحيز وغمط الأمجاد، فقد رأينا الأستاذ عزيز أباظة ينفق الفصل الأول من مسرحيته ذات الأربعة فصول، وهو أطولها، في عرض بعض جوانب العظمة في تاريخ «الناصر»، وبخاصة في عرض وفود الملوك على «الناصر»، وتقديم فروض الطاعة له، وسؤاله العون على مشاكلهم، أو بسط الحماية عليهم، أو مدِّهم بما يحتاجون من علماء وأطباء. قد كنا نستطيع أن نقبل هذا الفصل الطويل لو أن المؤلف ربطه بالمأساة التي تدور حولها المسرحية، بل كنا نستطيع أن نقبله تجاوزًا لو أن المؤلف استطاع أن يستخدمه في تعميق إحساسنا بالمأساة، عندما نقارن بين ما وصل إليه من مجد وعظمة في الملك، وما شاع في قصره وفي حياة أسرته من فساد، وهو محور المأساة، ولكننا نلاحظ — لسوء الحظ — أن المؤلف لم يستطع أن يثير في نفوسنا أي إعجاب بالناصر، أو بابنه الحكم، بل ولا أن يثير في نفوسنا أي عطف على أحدهما أو على كليهما، بل لعله قد أثار في نفوسنا السخط والاحتقار؛ فشخصية الناصر في المسرحية شخصية باهتة، ممحوة المعالم، مضطربة الأبعاد، وشخصية ولديه

المتناحرين على ولاية العهد؛ وهما: الحكم وعبد الله، لا يفضلان أباهما في اجتذاب إعجابنا، أو عطفنا، أو حتى مجرد انتباهنا.

وأقوى الشخصيات التي عرضها وأكثرها جذبًا لنظرنا هما شخصيتا الجاريتين: «منى» و«شفق»، وهما جاريتان نصرانيتان من ولاية «نافار»، أهديت إحداهما — وهي «منى» — إلى الناصر من وفد «نافار» كجاسوسة لبني جلدتها الموتورين. وكان الناصر قد تبنَّى الأخرى منذ الصغر — وهي «شفق» — بعد أن قتل أباها في إحدى الحروب.

ثم إننا لو طرحنا جانبًا الفصل الأول من المسرحية بما فيه من وفود ورُسُل، ولم نستَبْقِ منه غير الخيط الأول من المأساة، وهو دسيسة وفد «نافار» التي تتمثل في إهدائه الناصر الجاريتين «منى» و«تغريد»، لننظر بعد ذلك في المأساة ذاتها، لوجدنا فيها ازدواجًا يشتت انتباه القارئ أو المُشاهد، ويبدد إحساسه، ويُضعف من تشوفه إلى سد الأحداث وتطورها؛ فهناك أولًا مأساة الصراع بين الحكم وعبد الله ابني الناصر حول ولاية العهد؛ وهو صراع لم يجْلُ المؤلف نتيجته في وضوح، وإن كنا نحس أو نستنتج — ونحن لا نزال في وسط المسرحية — أن عبد الله قد لقي حتفه دون أن نتبين على وجه التحديد على يدِ مَن قد لقِيَ حتفه. اللهم إلَّا أن يكون ذلك عن طريق الاستنتاج، عندما نعلم أن «الناصر» قد اكتشف تآمر «عبد الله» مع الفاطميين المنافسين «للناصر» على اغتصاب الملك، وغضب الناصر الشديد على رسل أولئك المتآمرين. ومنذ تلك اللحظة تختفي مأساة عبد الله، وتظهر مأساة جديدة تنسج خيوطها «منى»، عندما ترسل إلى ذويها من أهل «نافار» كي يظهروا الخضوع والاستسلام للناصر، وإبرام العهود والمواثيق على الولاء له، وذلك عندما نحسُّ بأن الأمور قد أخذت تسوء بين الفاطميين وأمويي الأندلس، وذلك حتى لا يحتاط الناصر للأمر ويشتبك بجيوشه كلها مع الفاطميين، وعندئذ يستطيع أهل «نافار» أن ينتهزوا الفرصة ويغدروا به، وهو راقد في اطمئنانه إليهم.

وبالرغم من هذا التفكك الواضح في المسرحية بين أجزائها الثلاثة، ونعني بها الجزء الأول الخاص باستعراض عظمة الناصر، والجزء الثاني الخاص بمأساة عبد الله، ثم الجزء الثالث الخاص بالمأساة التي دبَّرتها الجارية «منى»، فإن المؤلف قد قدَّم لنا في شخصية «شفق» عملًا دراميًّا ناجحًا.

ففي الفصول الأولى من المسرحية نرى «الحكم» يتودد إلى «شفق»، بل ويعلنها بحبه، ولكن «شفق» ترده عن هذا الحب وتُذكِّره بأنها ترى فيه أخًا لها، وقد نشأت معه منذ الصغر، ثم تدخل «منى» القصر وما تزال بـ «شفق» تثير حقدها ضد الخليفة

وأسرته والمسلمين كافة، الذين استذلوا وطنها «نافار» وقتلوا أباها، حتى تنجح في أن تدخلها في المؤامرة التي تدبرها، وتدفعها إلى أن تستغل هيام الحَكَم بها؛ لكي تختلس منه وهي بين أحضانه أسراره العسكرية كقائد عام لجيوش «الناصر»، التي ستلتقي بجيوش الفاطميين، وبالفعل تنجح في أن تعرف منه أنه سيقود معه الجيوش كلها، وتنقل هذه الأسرار إلى «منى» التي كانت سترسل بها إلى ذويها من أهل «نافار»، لولا أن الأمور تعقَّدت، فـ «شفق» التي كانت تتصنَّع في أول الأمر دَوْرًا لكي تكيد «للحكم» وأبيه وللمسلمين كافَّة؛ لم تلبث أن أُخذتْ فيما يبدو بحرارة الحب الذي أظهره نحوها «الحكم»، وبخاصة بعد أن طلب إليها أن تكون زوجة له، وأيقظ الحب ضميرها، فنشب في نفسها صراع درامي عنيف بين حبِّها للحَكَم وحبها لوطنها الأصلي «نافار» وأهل ذلك الوطن.

وأظهرنا المؤلف على بعض مظاهر هذا الصراع الذي وقع عليه المؤلف ككنز درامي غني، ولكنه — لسوء الحظ — لم يستخرج كل ما في هذا الكنز، بل قطع عليه السبيل سريعًا عندما رأينا إحدى جواري القصر — وهي «الزهراء» — تفاجئنا بالمثول بين يدي الناصر؛ لكي تحذره من مؤامرة تُدبر، دون أن نعلم من أين للزهراء بأنباء هذه المؤامرة، بل ودون أن تفصح «الزهراء» عن تلك الأنباء، إذ يكتفي المؤلف بتلميحات بعيدة، يتوجه الناصر بعدها بغضبه نحو «الحكم»، الذي يحاول الدفاع عن نفسه في ضعف واستخذاء، حتى تدخل «شفق»، فنعلم منها أن ضميرها قد انتصر، وأنها قد أتت لتعلن عن ندمها وتوبتها.

وفي تلك الأثناء، تفاجئها الجارية العنيدة «منى»، ويكون بينهما حوار عنيف ينتهي بأن تطعن «منى» «شفق» بخنجر، ويدخل «الحكم» من جديد فتلقي «شفق» بنفسها بين أحضانه بعد حوار غرامي مؤثر، وفي النهاية تموت على صدره، ويدخل «الناصر» ليستحث «الحكم» على السير لملاقاة العدو، ولكن «الحكم» يتردد ليواري جثَّة «شفق»، فيعلن أبوه أنه مستعدٌّ لقيادة الجيوش بنفسه، ولكن «الحكم» لا يقبل طبعًا هذا الحل، فينهض خارجًا، ويُسدل الستار.

ومن الغريب أن نلاحظ — بوجه عام — أن الأستاذ عزيز أباظة يطيل الحديث والحوار في فصوله ومشاهده المتعددة حول الأمور التافهة التي لا تدخل في صميم البناء الدرامي لمسرحياته، ثم يكتفي في المواقف الحاسمة بإشارات وتلميحات بعيدة؛ حتى يضطرنا في هذه المواقف الحاسمة إلى أن نستنتج بدلًا من أن نقرأ أو نشاهد؛ مما يبلبل الفكر، ويهشم السياق، ولا يعمق الإحساس، بل يكمل الصورة. ولعل هذا العيب أوضح

ما يكون في هذه المسرحية؛ حيث يطول وينبسط الحوار بين الخدم والجواري، بل وتتعدد المشاهد داخل الفصل الواحد في غير مبرر غير خروج خادم أو دخول آخر؛ لنسمع منه عددًا من التوافه الأخرى، مما يضعف التركيز الدرامي في المسرحية، ويصرف ضوء الانتباه عن الشخصيات الرئيسية وأحداث المأساة الأساسية، وذلك مع أن التأليف المسرحي السليم يتطلب تركيز الأضواء على المواقف الحاسمة والشخصيات الهامة في المسرحية، بل إن هذه القاعدة لا يؤاخذ بها المؤلف فحسب، بل ويؤاخذ بها أيضًا المخرج المسرحي، الذي يتطلب نجاحه أن يركز انتباه الجمهور على المواقف والشخصيات الأساسية في المسرحية، حتى لا تأتي كلها مسطحة متساوية، فلا تتركز أحاسيس المشاهدين وتفكيرهم في المشاهد الحاسمة من المسرحيات، ويغيب عنهم هدف المؤلف ومواضع اهتمامه.

هذا، والأستاذ أحمد حسن الزيات في المقدمة التي كتبها لهذه المسرحية يتحدَّث عن بعض جوانب العظمة في حكم «الناصر»، ثم يشير إلى بعض النواحي المظلمة في حياة هذا الخليفة الكبير، ويقول بعد ذلك إن المؤلف كان يستطيع أن يعرض في مسرحيته جانب العظمة أو جانب الضعف، ولكن الأستاذ عزيز أباظة لم يشأ أن يختار بين الجانبين، وآثر أن يجمعهما معًا في مسرحيته، فعرض جانب العظمة في الفصل الأول، ثم عرض جوانب الضعف في الفصول الأخرى، وكأن الأستاذ أحمد حسن الزيات يريد من المؤلف المسرحي أن يصبح مؤرِّخًا يظهر جوانب العظمة وجوانب الضعف. وهذا أمر يتنافى مع طبيعة العمل المسرحي، الذي يقوم على عرض قطاع من الحياة لا الحياة كلها، وإلَّا جاء عملًا مفككًا غير مترابط الأجزاء.

ومسرحية «الناصر» — بعد ذلك — تصوِّر حياة ملوك المسلمين حتى كبارهم «كالناصر والحكم» في أقبح صورة؛ فهم قوم شهوانيون، أقرب إلى الحيوانات منهم إلى البشر المهذبين، صغار العقول، طاغيةٌ شهواتُهم، عبيدُ الملذَّات، وفي أخطر المواقف نرى أمراءهم لا يحسون بهذه الخطورة التي لا تصرفهم عن العبث ومغازلة الجواري، بل ومحاولة إغراء جاريات أبيهم وانتزاعهن من بين أحضانه، حتى لكأن قصورهم قد استحالت إلى مواخير.

وعلى العكس من ذلك، نرى أعداءهم الموتورين، حتى الجواري منهم، شخصيات إيجابية فعَّالة، مسيطرة على نفسها، قوية الإرادة، واسعة الحيلة، عميقة الدهاء، على نحو ما نشاهد في شخصية «منى» بنوع خاص؛ تلك الشخصية التي صوَّرها المؤلف جبَّارة، وفية لوطنها ولذويها، مسيطرة على الأحداث ومُسيِّرة لها، حتى لنحسَّ بأن شخصيتها أقوى من شخصية الأمراء، بل ومن شخصية الخليفة نفسه.

وإذا كنا نلاحظ أن الحوار الدرامي قد استقام في هذه المسرحية، كما استقام في مسرحية العباسة، على نحو يبزُّ الحوار في المسرحية الأولى «قيس ولبنى»، التي طغت عليها الروح الغنائية التي تصلح لفن الأوبرا، ولا تصلح لفن المسرحية. وإذا كنا نلاحظ أيضًا أن الأستاذ عزيز أباظة قد تقدَّم في هذه المسرحية خطوة أخرى فلم يلجأ إلى التضمين، ولا أدرج في حواره قصائد من تأليفه، فإننا ما زلنا نلاحظ أنه قد استمر في هذه المسرحية أيضًا على المعاظلة والولوع بالبذخ اللغوي الذي لا يحتمله الفن المسرحي، باعتباره موجهًا إلى الجماهير التي يجب أن تتابع الحوار في يسر وسهولة، ولا تمنعها صعوبته اللغوية عن متابعة الأحداث والانفعال بها، فضلًا عما في المعاظلة من تكلُّف واضح يزيد المسرحية بعدًا عن مشاكلة الواقع ما استطاع المؤلف إلى تلك المشاكلة سبيلًا، حتى ولو كان ذلك في مسرحية تاريخية، وذلك بدليل ما أكَّده الكلاسيكيون أنفسهم عندما حاولوا تبرير اختيار موضوعاتهم من التاريخ بقولهم: «إن الصفة التاريخية لهذه الموضوعات تُدنيها من التصديق، ومن مشاكلة واقع الحياة، باعتبار أنها تروي أحداثًا قد وقعت فعلًا في فترة من فترات التاريخ؛ فالتاريخ يحملنا على أن نعتقد بمعقولية ما يبدو غير معقول، ومن ثمَّ فكلُّ ما يبعدنا عن المعقولية؛ أي عن مشاكلة الحياة أو إمكان مشاكلتها يعتبر إفسادًا لطبيعة العمل المسرحي.»

شجرة الدر

وفي سنة ١٩٥١، أصدر الأستاذ عزيز أباظة مسرحيته الشعرية الرابعة «شجرة الدر»، وأهداها إلى الشاعر أحمد شوقي، أو على الأصح إلى روحه قائلًا: «إلى شوقي الخالد، أُزجي أثرًا من هديه، ونفحة من وحيه، هديةَ تقديرٍ وإكبار ووفاء.» ومن الواضح أن الأستاذ عزيز أباظة كان يستطيع أن يكتب نفس الإهداء على مسرحياته السابقة، فكلها أثر من «هدي شوقي، ونفحة من وحيه».

والأستاذ عزيز أباظة من الواضح أنه يترسَّم خطى شوقي في إنتاج المسرحيات الشعرية، ويحاكيه في أغلب النواحي، فهو يكتب الشعر المسرحي بالأسلوب التقليدي الذي يحرص على الجزالة قبل كل شيء، بل ويبالغ في هذه الجزالة ليصل بها إلى ما سمَّيناه البذخ اللغوي الذي لا ضرورة له، والذي قلَّما يوافق فنًّا أدبيًّا يتجه إلى الجماهير، ويتطلب من السهولة واليسر ما يُمكِّن تلك الجماهير من سرعة الفهم والمتابعة. وإذا كان المؤلِّف قد أحسَّ بحاجة إلى كتابة الهوامش لتفسير بعض الألفاظ الغريبة حتى يُعين القارئ على سرعة الفهم، ومواصلة القراءة، ولا يضطره إلى قطع حبل القراءة للرجوع إلى المعاجم، فماذا تراه قد فعل ليُعين رواد المسرح المستمعين على تخطِّي مثل تلك العقبات؟

وعزيز أباظة قد التجأ إلى التاريخ في اختيار موضوعات لمسرحياته كما فعل شوقي تمامًا، وكما كان الكلاسيكيون الغربيون يفعلون من قبل. وإذا كان الكلاسيكيون الغربيون قد برروا عودتهم إلى أحداث التاريخ الواقعي أو الأسطوري بأن الطابع التاريخي يدني الأحداث، حتى الخارق منها، من التصديق والمعقولية ومشاكلة الواقع، وهي تلك المشاكلة التي يعتبرونها أساسًا عامًّا للأدب الكلاسيكي كله، وهو ذلك الأدب الذي ينفر من كل ما هو غير معقول وغير ممكن الحدوث في واقع الحياة؛ فإنني لا أظن أن شاعرينا قد التجآ إلى التاريخ لنفس السبب، ولا لأنه قد كان هناك تقليد عام يقضي بالعودة إلى الأدب القديم

لاستيحائه ومحاكاته، على نحو ما كانت عليه الحالة عند الكلاسيكيين الغربيين الذين قامت نهضتهم الأدبية على العودة إلى التراث اليوناني الروماني، والعدول عن الاستمرار في مجاراة التيارات الأدبية الضعيفة، بل العقيمة التي كانت قد سادت في قرونهم الوسطى؛ وذلك لأن شاعرينا لم يكن لديهما في تراثنا العربي القديم شعر تمثيلي يعودون إليه، ليحاكوه أو يستلهموه على نحو ما كان لدينا من شعر غنائي، اتخذناه مصدرًا لتجديد ديباجة شعرنا الحديث في أول مراحل نهضتنا الأدبية المعاصرة.

وأكبر الظن أن شاعرينا قد عادا إلى التاريخ؛ لأن أحداثه تعفي الشاعر من ذلك المجهود الضخم الذي لا بد أن يبذله خياله في بناء هيكل لمسرحية يتخيلها، أو يجمع أجزاءها من حياتنا المعاصرة، وذلك بدليل ما نلاحظه عند الشاعرين من أن كلًّا منهما لم يحاول أن يكتب مسرحية عصرية، إلا بعد أن كتب عدة مسرحيات تاريخية، ظن أنه قد اكتسب بفضلها من الخبرة بهذا الفن الشاق والمِران عليه ما يُمكِّنه من أن يعتمد على نفسه، لا على التاريخ في بناء هيكل المسرحية، فكتب أحمد شوقي في أخريات حياته مسرحية «الست هدى»، وكتب الأستاذ عزيز أباظة أخيرًا مسرحيته الجديدة «أوراق الخريف».

ومن البديهي أننا لا ننكر على الأديب حق العودة إلى التاريخ أو الأساطير لاختيار أحداث تقوم ببناء هيكل المسرحية؛ فالمبدأ في ذاته لا اعتراض عليه، ولكننا كنقاد من حقنا أن نتساءل عن كيفية استخدام الأديب لهذا الحق، وأن نناقشه في الأساس أو الهدف الذي قام عليه اختياره للموضوع التاريخي أو الأسطوري.

ونحن في مجال هذا البحث النقدي الهام لا بد لنا من إيضاح بعض المبادئ النقدية العامة البالغة الأهمية، وسوف يمكننا إيضاحها من النظر في مسرحية «شجرة الدر»، وتقييمها التقييم الموضوعي السليم.

وأول هذه المبادئ العامة هو: أن الأديب عندما يختار موضوعًا تاريخيًّا لا يجوز أن يقصد من ذلك إلى كتابة فصل في التاريخ، أو إلى محاولة بعث الماضي كما كان، وإن يكن هذا البعث هو أقصى ما يمكن أن تسمو إليه عبقرية المؤرخين، إذا جاء بعثًا شاملًا نابضًا للحياة في فترة من فترات التاريخ؛ فالتاريخ بطبيعته هو البحث عن الخاص وكشفه، وأما الأدب فهو البحث عن العام المشترك بين البشر، والذي يقوم كحقيقة إنسانية عامة يمكن أن توجد في كل عصر وكل بيئة، وإذا كان المؤرخ مطالبًا بأن يُصوِّر لنا من نيرون الروماني صورة خاصة بهذا الظالم الفظ، فإن الأديب مطالب بأن يصوِّر لنا من خلال حياة نيرون صورة عامة لكل ظالم فظ يمكن أن يوجد في أي عصر أو بيئة، إذا توفَّرت له الظروف التي تمكِّن من هذا الظلم.

وعلى أساس هذا الفارق الجوهري بين طبيعة التاريخ وطبيعة الأدب، يقرر النقاد مبدأ ثانيًا هو: أن الأديب لا يختار موضوعًا من التاريخ لذاته؛ بل لأنه يصلح لأن يتخذ وسيلة للكشف عن بعض الحقائق الإنسانية العامة، أو للتعبير عن بعض المشاكل التي تشغل العصر والبيئة اللتين يعيش فيهما الأديب، أو على الأقل تشغله هو شخصيًّا، وذلك باعتبار أن الأديب لا بد أن يكون أداة للتعبير عن عصره أو عن ذاته، ولا يمكن أن يصبح مجرد باحث عن الماضي القريب أو البعيد.

الموضوعات التاريخية إذن يجب أن تكون بين يدي الأديب وعاء يصب فيه بعض الحقائق الإنسانية العامة، أو بعض مشاكل عصره أو ذاته؛ أي أن تكون وسيلة للتعبير الشخصي النابع عن الأديب باعتباره إنسانًا في ذاته، أو فردًا في مجتمعه وبيئته، ومرآة لهما. ولعل في كل هذا ما يوضح تلك الكلمة المركزة التي قالها الروائي الفرنسي الكبير إسكندر دوماس الأب، عندما سئل عن هدفه من كتابة القصص التاريخية، وعن مدى تقيده بالوقائع التاريخية، فقال: «التاريخ! … من يعرفه؟ … إن هو إلا مسمار أشجب عليه لوحاتي.»

وتاريخ شجرة الدر التي كانت حلقة الاتصال بين حكم الأيوبيين وحكم المماليك البحرية في مصر قد استهوى الكُتَّاب منذ أوائل هذا القرن، فكتب عنه جرجي زيدان كتابًا في سلسلة رواياته التاريخية، ولم يقتصر حديثه في هذا الكتاب على شجرة الدر، بل امتدَّ حتى شمل انتقال الحكم من الأيوبيين إلى المماليك الذين كان قد اصطنعهم الملك الصالح نجم الدين الأيوبي، واستعان بهم في الوصول إلى عرش مصر. وتابع جرجي زيدان حكمهم حتى عصر الظاهر بيبرس، بما تخلل هذه الفترة من انتصارات رائعة على الصليبيين في المنصورة، وإجلائهم عن دمياط والسواحل المصرية، وإرغامهم على دفع فدية كبيرة عن لويس التاسع أو القديس لويس — ملك فرنسا — الذي كان قد أُخذ أسيرًا وسجن في منزل القاضي ابن لقمان بالمنصورة، ثم موقعة عين جالوت بفلسطين، التي هزم فيها المماليك المصريون المغولَ وملكَهم هولاكو؛ تلك الهزيمة الخالدة التي صدَّت المغول نهائيًّا عن مصر وبلاد الشرق العربي القريب منا.

ثم عاد الأستاذ محمد سعيد العريان إلى شجرة الدر أيضًا، فكتب عنها في سنة ١٩٤٧ كتابًا جديدًا قرَّرته وزارة المعارف للمطالعة الإضافية بالسنة الأولى الثانوية، فطبعته دار المعارف طبعة ثانية سنة ١٩٥٠.

وهذا الكتاب لا يغطي من أحداث التاريخ ما غطَّاه كتاب جرجي زيدان، إذ يقتصر على تاريخ شجرة الدر منذ دخلت قصر الأمير نجم الدين الأيوبي — حاكم حصن كيفا

بأعالي الفرات — إلى أن أصبحت زوجة لهذا الأمير، ثم ملكة، بعد أن تمَّ لزوجها الأمير — بفضل دهائها وحكمتها — الاستيلاءُ على عرش مصر، والتخلُّص من أخيه العادل سيف الدين، الذي كان أبوهما الكامل محمد قد آثره بالملك دون أخيه الأكبر الأمير نجم الدين، ثم وفاة الملك الصالح وزواج شجرة الدر من المملوك أيبك، الذي أصبح يعرف باسم المعز عز الدين أيبك، والذي اشترك في الحكم مع شجرة الدر حتى حدَّثته نفسه بأن ينفرد بالملك دونها، وأن يعزز ملكه بالزواج من أميرتين من سلالة الأيوبيين، فتآمرت عليه شجرة الدر وأمرت غلمانها بأن يقتلوه بالقباقيب وهو في الحمام.

ومسرحية شجرة الدر للأستاذ عزيز أباظة مبنية على نفس الأحداث التي روَاها الأستاذ العريان في كتابه، بل إن الأستاذ عزيز أباظة نفسه ليخبرنا في أحد هوامش مسرحيته ص٢٣٢، أن الخوالج التي صاغها شعرًا على لسان شجرة الدر عندما ثارت في نفسها الغيرة والكبرياء، على أثر ما علمته من أن أيبك يدبِّر الزواج من الأميرتين الأيوبيتين، قد جاءت في كتاب العريان، وهي قولها:

ما لي استذلتني الحوادث فانحنيت لها انحناءَ
إني لألمحه غدًا بالقصر راح به وجاءَ
عرساه سلسلتا البهاء به وشعشعتا الضياءَ
نشوان مزهوًّا يكاد بزهوه يطأ السماءَ
يأوي إلى حضنيهما فينال مني كيف شاءَ
ولقد يقول وليس مثل الهُجْر ما يرضي النساءَ
أمة عقيم كهلة كنتن لي منها الشفاءَ

وبالفعل نجد في صفحة ١٥٠ من كتاب الأستاذ العريان نفس التحليل لحالة شجرة الدر النفسية وسط تلك الأحداث؛ حيث نطالع قوله: «وكأنما خيَّل إليها غدها وقد خلَا المَلِكُ المعزُّ إلى بنت بدر الدين؛ صاحب الموصل، فطاب للملك المعز أن يستمع إلى حديثها في سخرية وشماتة، فتحدَّثت إليه بما تحدَّثت عن شجرة الدر في سخرية وشماتة كذلك ... وكأنما أبصرت بنت المنصور؛ صاحب حماة، جالسة على عرش بني أيوب تجيل عينيها فيما حولها من أسباب الترف والنعمة، وهي تقول: الحمد لله الذي ردَّ عليَّ مُلك أجدادي وأهلي من بني أيوب، وأدال لنا من تلك الجارية!

فيُؤمِّن الملك المعز على قولها ويستطرد مجاملًا: وهل كانت شجرة الدر في بني أيوب إلا جارية؟! وامتد بها الوهم فكأنما أبصرت بنين وبنات من نسل المعز يمرحون في جنبات العرش ولا ولد لها، وكأنما جاهدت ما جاهدت طول حياتها لاستخلاص عرش بني أيوب لبنت بدر الدين، أو بنت صاحب حماة، وما تسلسل من بنيهما وبناتهما، وينتهي مجدها ليبدأ على أنقاضه مجد دولة بني أيبك الجاشنكير! وتخيَّلت نفسها في وحشة الليل قد أغلق من دونها الباب، ومضى أيبك يتنقل بين مقاصير نسائه يذوق من كل طعم ولا يشبع، وهي وحدها تتجرَّع غصص الآلام!»

ولكننا على أية حال لا نحسُّ بأن كتابي زيدان والعريان يعتبران قصتين بالمعنى الأدبي المفهوم للقصة، فهما لا يزالان فصولًا من التاريخ؛ لأنهما لا يتمخضان عن حقائق إنسانية عامة، أو يعالجان مشاكل إنسانية، نفسية كانت أم سياسية باقية، وكذلك الأمر في مسرحية الأستاذ عزيز أباظة، فهي الأخرى لا تعدو كتابة فصل من التاريخ شعرًا، بل لعل هذا الفصل الشعري أن يكون أقل وضوحًا وتعريفًا بالوقائع والشخصيات من الفصول النثرية المذكورة.

ولا أدل على بُعْد مسرحية شجرة الدر عن طبيعة التأليف المسرحي من أن نراها تبدأ بما يسميه المؤلف «مقدمة»، يجري الحوار فيها داخل حصن «كيفا»؛ حيث كان الأمير نجم الدين لا يزال حاكمًا. وكل ما نعلمه من هذه المقدمة خاصًّا بالأحداث اللاحقة في المسرحية هو: أن الأمير جاءه نبأ من مصر يخبره بأن أباه قد ولَّى أخاه الأصغر سيف الدين وليًّا لعهده، ثم نشهد بعد ذلك حوارًا طويلًا نرى فيه عرَّافًا ضريرًا يتنبَّأ لعدد من مماليك الأمير بأنهم سيجلسون على العرش، وهؤلاء المماليك هم: أيبك، وبيبرس، وقلاوون، وكذلك شجرة الدر، ثم تجري بعد ذلك أحداث المسرحية كلها في القاهرة والمنصورة، بعد مضي سبعة عشر عامًا على ما جرى في المقدمة، وذلك أن المؤلف نفسه ينبئنا بأن أحداث المقدمة قد جرت في حصن كيفا سنة ١٢٤٠م، بينما يجري باقي الرواية في القاهرة والمنصورة سنة ١٢٥٧م.

ومن الواضح أن هذا البناء يعتبر أبعد ما يكون عن البناء الدرامي، الذي يقوم أصلًا على نقل قطاع محدود من الحياة زمانًا ومكانًا إلى المسرح. وإذا كانت هذه القاعدة لم تحترم بدقة إلا في المسرح الكلاسيكي، فإننا لا نظن أن المسرح الرومانسي المتمرد أو غيره من المسارح في مذاهب الأدب المختلفة قد لجأ إلى مثل ما لجأ إليه الأستاذ عزيز أباظة، من قطع جريان الأحداث لمدة سبعة عشر عامًا، وانتقالها في غير تدرُّج منطقي

واضح وضرورة داخلية هذا الانتقال المكاني الشاسع، دون ربط للمكانين بالأحداث في المسرحية، وإيضاح لكيفية وضرورة هذا الانتقال، وإنما توحي هذه المقدمة بمجرد رغبة عند المؤلف في أن يحدثنا عن بعض وقائع التاريخ السابقة لهيكل المسرحية، على نحو ما فعل الأستاذ سعيد العريان، عندما كتب على أثر تقرير وزارة التربية كتابه للمطالعة الإضافية في المدارس «تمهيدًا» في الطبعة الثانية، أوضح فيه مراحل تاريخ مصر العربية حتى عصر شجرة الدر وأحداثه الخطيرة. وإن كنا نلاحظ أن تمهيد العريان قد كان أكثر نفعًا للتلاميذ من مقدمة الأستاذ عزيز أباظة لقرَّاء مسرحيته أو مُشاهِديها، بل إننا لنزعم أنه كان من الخير له ولنا أن يحذفها، وأن يجد وسيلة لإدخال ما هو ضروري ممَّا ورد فيها في تضاعيف فصول المسرحية ذاتها.

ومسرحية شجرة الدر تتضمن بعد ذلك من التفصيلات، ومن الشخصيات العديدة ما يصيبها بالتعقيد في غير مبرر يخدم تصوير شخصيات حية ذات قيمة باقية، أو الكشف عن حقائق نفسية أو إنسانية ذات غناء، حتى لكأنها لوحة تاريخية رصعت من فسيفساء لا حدَّ لتعدد ألوانها تعددًا تضطرب معه الرؤية، كما تحتاج إلى كل تلك الهوامش التاريخية التي لم ير المؤلف بدًّا من تدوينها؛ ليستقيم الفهم، وتسهل المتابعة.

غروب الأندلس

على أنه إذا كان الأستاذ عزيز أباظة لم يتخذ من التاريخ في مسرحية شجرة الدر وسيلة لمعالجة حقيقة إنسانية عامة، أو مشكلة من مشاكل عصرنا، فإنه على العكس من ذلك قد اتخذ من مسرحية «غروب الأندلس» — التي نشرها ومثلتها الفرقة المصرية في سنة ١٩٥٢ — وسيلة لمعالجة مشكلة سياسية عامة تنطبق على حالة مصر قبل الثورة انطباقًا تامًّا؛ وهي مشكلة الفساد السياسي والأخلاقي الذي يثل العروش، وقد يطيح بالدول ذاتها. وقد استعار المؤلف نفسه من القرآن آية لخَّص بها هذه المشكلة، واختتم بها مسرحيته، وهي قوله تعالى: ﴿وَإِذَا أَرَدْنَا أَنْ نُهْلِكَ قَرْيَةً أَمَرْنَا مُتْرَفِيهَا فَفَسَقُوا فِيهَا فَحَقَّ عَلَيْهَا الْقَوْلُ فَدَمَّرْنَاهَا تَدْمِيرًا﴾.

وفي إهداء خطِّي مصوَّر في الصحيفة الأولى من المسرحية، يقدم المؤلف مسرحيته «إلى الأمة المصرية الكريمة» قائلًا: «لقد كان من مواتاة القدر أن أفرغ من كتابتها — إلَّا قدرًا ضئيلًا منها — ولَّا يتأذَّن الله لفجرك الجديد أن تشرق أضواؤه. ولا لبعثك المجيد أن تنهل آلاؤه. ولقد كان أغلب ظني أنها لن يُهيَّأ لها أن تنشر على الناس ممثلة أمامهم، أو متداولة بين أيديهم، ولكني قدَّرت وقدَّر الله، وكان أمر الله قدرًا مقدورًا. وفي هذه المسرحية، أيتها الأمة الناهضة، لمحاتٌ عن الدول كيف تتداعى أواسيها، وعن الشعوب كيف تتوارى في حنايا الأبد مجاليها. ولعل العظة والاعتبار ألصق بالمشاعر من العظة بالنصيحة، فإن شارفت هذه العظة منك سماوة تشوفت إليها، فهو إذن نشيدة طالما تعلَّق أملي بأهدابها، ورغيبة وقفت العمر أعالج العسير من أبوابها ...»

وقد كتب الدكتور طه حسين لهذه المسرحية مقدمة، اعترف فيها أنه لا يَكلَف بالمسرحيات الشعرية التي كتبها في عصرنا الحاضر أحمد شوقي، ثم عزيز أباظة، قائلًا: «إني لست من الكلفين بالقصص التمثيلية التي تعرض على الناس شعرًا في هذه الأيام،

وشعرًا عربيًّا بنوع خاص. وقد شبَّ التمثيل عن طوق الشعر، وتمرد على أوزانه وقوافيه، وآثر حرية النثر وطلاقته وإسماحه على قيود الشعر وتحرجه وصرامته منذ زمن غير قصير، وأصبحت القصص الشعرية في اللغات الأوروبية نادرة أشد الندرة لا يكاد الناس يقبلون عليها، إن وجدت، فإن فعلوا لم يتصل إقبالهم عليها إلى ريثما ينصرفون عنها إلى الحرية الحرة، والطلاقة الطلقة في هذا التمثيل المنثور، الذي لا يكلفهم إلا أيسر الجهد، وأقل العناء. وقد صحب التمثيل في أثناء طفولته وحين بلغ شبابه الشعر؛ لأنه لم يكن يستطيع أن يتخفف من الغناء؛ ولأن النثر لم يكن قد استكمل قوته بعدُ، فلما تخفف التمثيل من الغناء، ومرن النثر واستطاع أن يتصرَّف في جميع فنون القول، انصرف إليه أصحاب التمثيل، وتركوا الشعر لفنونه الخاصة. فإذا كانت آيات التمثيل في العصر القديم وفي أوائل العصر الحديث شعرًا كلها، فإن القرن التاسع عشر قد شهد مزاحمة النثر للشعر على التمثيل، حتى استأثر به، وكاد يصرف الشعر عنه صرفًا.»

وهذا الرأي صحيح في جملته، ولكنه غير صحيح في الكثير من حيثياته، فإنه إذا كان الشعر التمثيلي قد صاحبه الغناء، بل والموسيقى أيضًا عنه أول ظهور هذا الفن الأدبي عند اليونان القدماء، فإن هذه الحقيقة التاريخية لا يجوز أن تعني ضرورة مصاحبة الغناء للشعر لتبرير استخدامه في مثل هذا الفن؛ وذلك بدليل أن الغناء والموسيقى قد انفصلا عن المسرح التمثيلي منذ أوائل عصر النهضة الأوروبية في القرن الخامس عشر الميلادي، عندما ظهر بمدينة فلورنسا بإيطاليا أولًا، ثم في المدن الإيطالية والفرنسية ثم الألمانية فن مسرحي خاص بالغناء والموسيقى، وهو فن الأوبرا والأوبريت. ومع ذلك ظلَّت المسرحيات التمثيلية تُكتب شعرًا في عصر من أزهى عصور هذا الفن؛ وهو العصر الكلاسيكي، الذي يكاد يغلب الشعر التمثيلي فيه على كافة أنواع الشعر الأخرى، وذلك دون أن ينتقص العدول عن الغناء من قيمة هذا الشعر التمثيلي؛ أي المسرحيات الشعرية التي لا تزال حية خالدة حتى اليوم، بل إنه ليمكن القول بأن الشعر كله قد نشأ أصلًا مصاحبًا للغناء والموسيقى، سواء منه الشعر الغنائي، أو الشعر الملحمي، أو الشعر التمثيلي، ولم يشذَّ عن ذلك الشعر العربي، بدليل ما هو ثابت في أكبر موسوعة للشعر العربي القديم، وهو كتاب «الأغاني» للأصفهاني؛ حيث نرى كل قصيدة تشفع بمقامها الموسيقي، ثم انفصل الشعر عن الموسيقى والغناء واستقل بذاته، دون أن يختفي أو يضعف تأثيره على النفوس.

والشعر — كما قلنا غير مرة — ليست موسيقاه ترفًا، ولا مجرد وسيلة للتطريب، بل هي أداة مرهفة للتعبير عن لطائف من المعنى أو الإحساس قد تعجز الألفاظ غير

المنغومة عن التعبير عنها. وإذن فلا ضير من استخدام الشعر كوسيلة للتعبير في أي فن من فنون الأدب، ولكن على شرط أن يستطيع الشاعر تطويعه للفن الذي يستخدمه فيه، بحيث ينجح في التعبير به عما يريد في يسر ووضوح، وبخاصة في الفن المسرحي الذي يتجه إلى الجماهير، ويتطلب سهولة في اللغة المستعملة؛ حتى لا يصطدم السامع بلفظ غريب، أو تركيب معقد يعوِّق الفهم السريع، والمتابعة المتصلة، واستيعاب الهدف الذي يرمي إليه الشاعر.

وبالرغم من عدم كلف الدكتور طه حسين بالشعر التمثيلي المعاصر، فإننا نراه يعلن طربه بشعر الأستاذ عزيز أباظة في هذه المسرحية، ويصفه بأنه «شعر جزل رصين لم نعد نسمع مثله منذ وقت بعيد». بل ويرى المسرحية كلها قصيدة رائعة، دون أن يناقش ملاءمة شعر عزيز أباظة عامة، واللغة التي يستخدمها خاصة لهذا الفن الجماهيري، أو على الأقل المُعَد للاستماع السريع لا للقراءة المتئدة بين أيدي المعاجم اللغوية.

وأما عن أصول هذا الفن التي لا يمكن بدونها أن يحقق هدفًا، سواء كُتب نثرًا أم شعرًا، فقد تخلص الدكتور طه حسين من التعرُّض لها عند حديثه عن هذه المسرحية بلباقة، فقال: «وليس لي بالطبع أن أنقد القصة من هذه الناحية — يعني كما قال من قبل؛ ناحية أحداثها ومشاهدها التمثيلية — فقد لا يكون من حقي أن أدخل فيما لا أحسن من صناعة التمثيل.» وهذا عذرٌ فيه كثير من المغالطة؛ فالدكتور طه حسين قد لا يستطيع نقد التمثيل، ولكنه بلا ريب يستطيع نقد الأدب التمثيلي، وهو الذي استهل حياته الجامعية بتدريس الأدب التمثيلي عند اليونان، وتأليف كتاب قيم فيه. ومع ذلك، اكتفى الدكتور طه حسين في حديثه عن أحداث المسرحية ومشاهدها بالإشارة إلى شدة انطباقها على مصر المعاصرة في فترة ما قبل الثورة، فيقول عمن شاهدوها تمثَّل أنه «يقطع بأنهم تصوروا أشخاصًا مصريين، وألقوا عليهم أسماء مصرية، ولونوا الأحداث في ضمائرها بألوان يعرفونها حق المعرفة لكأنهم رأوها رأي العين». دون أن يفصح الأستاذ الكبير عما إذا كان يرى في هذا حسنة تعطي المسرحية قيمة أدبية وإنسانية متميزة، أم يرى فيه سيئة تشير إلى عدم استيعاب المؤلف لروح العصر التاريخي الذي استقى منه أحداث مسرحيته، وبخاصة وأن الدكتور طه حسين يشير إلى شيء من ذلك بطرف خفي حينما يقول عن المسرحية: «إنها تصور أحداثًا وقعت منذ قرون، وأخص ما يوصف به العصر الذي وقعت فيه: أن طبيعة القرون الوسطى كانت أشد استئثارًا به من طبيعة العصر الحديث الذي لم تكن شمسه قد أشرقت بعد.»

والمسرحية — كما هو واضح من عنوانها — تصوِّر الأحداث والأشخاص عند أفول نجم العرب من مسلمي الأندلس واسترداد الإفرنج لها، وهو موضوع أفاضت في ذكره كتب الأدب والتاريخ القديمة، كما كتب عنه الأستاذ محمد عبد الله عنان كتابين؛ هما: «نهاية الأندلس» و«تاريخ الأندلس في عهد المرابطين والموحدين»، كما كتب الأمير شكيب أرسلان «الحلل السندسية في الأخبار والآثار الأندلسية». وقد أثبت المؤلف هذه المراجع الثلاثة بين ما أثبت من مراجع عربية وإفرانجية بعد خاتمة مسرحية.

وإذا كانت مسرحية «غروب الأندلس» قد فاقت زميلتها السابقة «شجرة الدر» في أن لها هدفًا إنسانيًّا وسياسيًّا عامًّا، ولم تقتصر كما اقتصرت مسرحية «شجرة الدر» على أن تكون فصلًا في التاريخ كتبه المؤلف شعرًا، وفي صورة حوارية؛ إذا كانت تمتاز عن سابقتها من هذه الناحية، فإنها من جهة أخرى قد وقعت في نفس الأخطاء الفنية التي وقعت فيها سابقتها، من حيث إنها لا تعرض قطاعًا محددًا متماسكًا من الحياة، بل تمتد على فترة مترامية في الزمان والمكان؛ مما يفقدها التركيز وقوة التأثير والعمق في تحليل النفوس، ورسم الشخصيات، والكشف عن الخفايا.

فالمسرحية تتكون من خمسة فصول، يعرض المؤلف في الفصل الأول منها الخلافات المريرة العمياء التي كانت تقوم بين أفراد البيت المالك في غرناطة في عصر السلطان علي أبو الحسن، والصراع على ولاية العهد بين ابنيه محمد أبي عبد الله؛ ابن زوجته العربية الحرة والوطنية المخلصة عائشة، وابنه الآخر يحيى؛ ابن زوجته ثريا الرومية الإفرنجية الأصل، والمدخولة القصد، بل ومنافسة أخيه محمد بن سعد «الزغل» لهذين الابنين على ولاية العهد. وفي هذا الفصل تصوير للفساد والانحلال يكاد ينطبق بأكمله على الفساد الذي استحكم في آخر عهد فاروق، مثل قوله على لسان عائشة:

الملك يلهو والحوادث حوله	متظاهرات والخطوب صراع
والقصر تفهق بالخنا قاعاته	ويبيت يروى اسمها ويذاع
والحكم فوضى لبه وقوامه	ذمم تسام رخيصة فتباع
والشعب مكدود القوى متحفز	إن الضعيف يصول حين يراع
الجور مضروب السرادق حوله	والهون والحرمان والإخضاع
الظالمون غذاؤهم من رشحه	وغذاؤه الآلام والأوجاع
قل للملوك: اخشوا شعوبكم إذا	غضبوا وهم سغب البطون جياع
النار أوهى منة منهم إذا	اندلعت وأعقل منهم الدفاع

كما يتضمن عددًا من الحقائق الواقعية العامة، مثل قوله على لسان البطل الوطني موسى بن أبي الغسان عن علاقة الملوك بأتباعهم:

إن أنت صاحبت الملوك فلا تكن للحق والمثل الرفيعة صاحبا
فإذا نصحت بغير ما احتشدوا له نسخوا مناقبك الوضاء مثالبا

ومن الممكن أن نكمل هذه الصورة الأخلاقية المحزنة للقصر ومَن يلوذ به من ساسة وأقطاب بقول عائشة — في الفصل الأخير — مُوجِّهة الخطاب في ازدراء لقادة الأندلس المنحلين:

أقادة أندلس هؤلاء وهم من سقوها كئوس الردى؟!
أسيت لها مرتعًا للذئاب وكانت مراتع أسد الشرى
فيا أمة دب فيها الفساد وطمَّ بأقطابها واغتلى
فما سادها عاهل فارعوى ولا ساسها حاكم فاستحى
وما أتقنت غير فن النفاق غذته وروَّته حتَّى ربَى
فكان لساستهم عدة لدرء الأذى وبلوغ المنى
إذا رفَّ نجم فخدامُه وأحنقُ أعدائه إن هوَى
وأسبق قوم لإخضاعه لئام العشي لئام الضحى
علوتم بإسفافكم في الهوا ن فسحقًا لكم يا عبيد العصا

وفي الفصل الثاني، نرى الشعب يثور لأن السلطان يريد أن يولي ابنه يحيى بن الرومية العهد، بينما الشعب يرفضه ويطالب بمحمد أبي عبد الله ابن عائشة.

في تلك الأثناء تكون عائشة ومن حولها من وطنيين مخلصين في سبيل التآمر في قصر الوالي حامد بن سراج بوادي آش من أعمال غرناطة، وبينما هم يتآمرون إذا بالأمير علي العطار؛ قائد جيش غرناطة، يفد إليهم لينبئهم بخبر تمرد الشعب وثورته.

وفي الفصل الثالث، ينتقل بنا المؤلف إلى ديار الإفرنج في قصر فرديناند وزوجته الداهية إيزابيلا بمقاطعة قشتالة؛ حيث نعلم أن الإفرنج قد أسروا أبي عبد الله دون أن نتبين في المسرحية كيف تم هذا الأسر، وكيف تطورت الأمور على هذا النحو، وإن كنا نستطيع عن طريق التخمين أن نظن أن الإفرنج قد أغاروا على غرناطة؛ لمؤازرة السلطان في تولية ابنه يحيى بن ثريا الرومية. وإلى هذا القصر يأتي وفد من العرب ليعرض على

أمير الإفرنج ما يريد من فدية لأبي عبد الله، ولكن هذا الأخير يرفض أن يفتدَى وأن يعود معهم؛ وذلك لأن الإفرنج قد خدعوه واشتروه مقابل وعد كاذب بتولِّيه العرش ونُصرته، لا ضد أخيه يحيى فحسب، بل وأيضًا ضد عمه الزَّغل المنافس على العرش أيضًا.

وإلى هذا الحد كانت المسرحية مستقيمة بوجه عام في تسلسل أحداثها، ولكنها لا تلبث بعد ذلك أن تَغمُض وتضطرب ويدخلها حشْوٌ كثير.

فأبو عبد الله قد رفض أن يفتدى وأن يعود إلى غرناطة، ومع ذلك يأتي الفصل الرابع فيصور لنا أمه عائشة وكأنها لم تعلم بما حدث في الفصل السابق، فأخذت تجوب الآفاق بحثًا عن عون تستطيع به تخليص ابنها من الأسر. ونحن نعلم من هذا الفصل أن العرب في جميع البقاع متنافرون متشاحنون على الحكم والمغانم، بحيث لا يُنتظر منهم عون لإخوانهم المسلمين في الأندلس. ولو أن عائشة قصدت إلى المغرب أو إلى المشرق لوجدت نفس التخاذل والضعف الذي وجدته في مصر؛ حيث اختار المؤلف لسبب غير حتمي أن تجري فيها أحداث هذا الفصل الرابع، حيث نرى عائشة تستصرخ مماليك مصر، فيشير أزبك؛ قائد الجند، والغوري؛ وزير السلطان قايتباي، على سلطانهم بأن لا يجازف بتسيير جيشه وأسطوله إلى الأندلس بينما يتربص الأتراك بمصر. ومع ذلك، يستجيب قايتباي لعائشة، ويعتزم تسيير جيش لنصرتها، لولا حدوث انقلاب مسرحي في هذه اللحظة؛ حيث نرى محمد بن سراج — أحد أبطال الأندلس — يصل إلى مصر ليعلن أن الإفرنج قد أطلقوا سراح أبي عبد الله وأعادوه إلى عرش غرناطة، الذي كان قد خلَا بِهَرَبِ أبيه السلطان علي أبو الحسن أثناء ثورة الشعب عليه. وفي مقابل ذلك، قبِلَ أبو عبد الله أن يعقد مع فرديناند تحالفًا ينطوي على تبعية ذليلة.

وفي الفصل الخامس، نفاجأ بمحمد بن سراج وعائشة في غرناطة دون أن نعلم كيف ومتى عادا إليها، كما نعلم بتسليم «أبو عبد الله» ووزيره «أبو القاسم» للإفرنج بكل ما يريدون، كما نعلم أيضًا أن الإفرنج قد غزوا «ملقا»، واستولوا عليها وطردوا منها «الزغل»، الذي كان قد نصب نفسه حاكمًا عليها، ثم يأتي الحبر «كارلو» سفيرًا من لدى فرديناند؛ لينذر أبي عبد الله بالتسليم والتنازل عن العرش لفرديناند قبل غروب الشمس، وإلَّا هاجمه الفرنج، وعندئذٍ يدور حوار حي مثير بين دعاة الذل والتسليم، وعلى رأسهم أبو عبد الله ووزيره، وبين دعاة المقاومة والجهاد، وعلى رأسهم عائشة وموسى وابن سراج والأمير العطار؛ قائد الجند، ولكن الملك يصر على الاستخذاء، ويأمر بإنزال العلم العربي عن القصر إيذانًا بالتسليم. وتسدل الستار بعد أن يستخلص المؤلف من أحداث مسرحيته العِبرة التي ركَّزها في قوله تعالى: ﴿وَإِذَا أَرَدْنَا أَنْ نُهْلِكَ قَرْيَةً﴾ ... إلخ.

وفي رأينا أن هذه المسرحية كان من الممكن أن يستقيم بناؤها الفني، وأن تخلص إلى هدفها الإنساني القيم الدائم الحياة، لو أن المؤلف أسقط منها الفصل الرابع الذي يجري في مصر؛ فهو حشو يمكن بتره من المسرحية دون أن يضطرب سياقها، بل لعله يستقيم ويتركز ويخلو من ذلك التفكك الذي ينقلنا من غرناطة إلى القاهرة في غير ضرورة ولا فائدة، وخصوصًا وأن هذا الفصل لا ينبئنا بجديد عما أراد المؤلف أن يصوره من ضعف العرب في كل مكان، وتخاذلهم وانشقاقهم وتكالبهم على المغانم الرخيصة، بالرغم من تربص الأعداء الخارجيين بهم، سواء أكانوا الإفرنج في الغرب — أي في الأندلس — أو الأتراك في الشرق؛ حيث لم يلبث العدُوَّانِ أن وصلا إلى هدفهما، فطرد الإفرنج العرب من الأندلس، واستولى الأتراك على الشرق العربي ومصر، نتيجةً لما آل إليه العرب — أي حكامهم — من فساد وانحلال.

شهريار

ثم يترك الشاعر عزيز أباظة التاريخ وأحداثه ليختار موضوعًا أسطوريًّا من أسطورتنا الشرقية الشهيرة؛ أسطورة «ألف ليلة وليلة»، فصاغ منها في سنة ١٩٥٤ مسرحية «شهريار» بالاشتراك مع الأستاذ الشاب عبد الله البشير، الذي نعلم من مقدمة المسرحية أنه كان قد ألَّف باللغة الإنجليزية مسرحية عن نفس الموضوع، ومثَّلها تلاميذه بكلية المعلمين. ولما كانت هذه المسرحية الإنجليزية غير مطبوعة، فإننا لم نستطع العثور عليها لنتبين مدى اختلافها عن المسرحية الشعرية التي كتبها الشاعر عزيز أباظة بأسلوبه الشعري التقليدي المعروف.

وعلى أية حال، فالأستاذ عبد الله البشير لم يكن أول أديب عربي أو أجنبي اتخذ من أسطورة شهرزاد وشهريار موضوعًا لمسرحية، فهذا الموضوع قد طرقه كثيرون من كُتَّاب الغرب، بل وصيغت من هذه الأسطورة أوبرات لا مسرحيات فحسب. ولعل من أروع هذه الأوبرات أوبرا الموسيقي الروسي الكبير «رمسكي كور ساكوف»؛ ملحن أوبرا «شهرزاد».

وفي مصر عالج الأسطورة عدد من أدبائنا، فكتب توفيق الحكيم مسرحية «شهر زاد» التي ترجمها إلى الفرنسية عضو الأكاديمية جورج ليكونت، وكتب الأستاذ علي باكثير أيضًا مسرحية «سر شهرزاد»، كما كتب الدكتور طه حسين قصة «أحلام شهرزاد»، وأخيرًا اشترك طه حسين وتوفيق الحكيم في تأليف كتاب حواري عن هذه الأسطورة ومراميها القريبة والبعيدة، وهو كتاب «القصر المسحور»، الذي كتبه أديبانا أثناء تمضيتهما الصيف في أحد المصايف الجبلية بفرنسا.

ولأول مرة، قام الشاعر عزيز أباظة بتقديم مسرحيته إلى الجمهور، وإيضاح وجهة نظره إليها، بدلًا من أن يعهد بهذا التقديم إلى غيره من الزملاء الأدباء كما فعل في المسرحيات السابقة.

وبالرغم من أن الأستاذ عزيز أباظة لم يُشر في هذا التقديم إلى مشاركة زميله الأستاذ عبد الله البشير في إعداده، إلا أننا نحس في وضوح بأن الأستاذ البشير قد كانت له بلا شك مساهمة كبيرة في إعداد هذا التقديم، الذي يتناول عدة دراسات تنمُّ عن إلمام واسع بتاريخ الآداب العالمية وتطورها. وهو إلمام لا نظن أن الشاعر عزيز أباظة قد توفَّر عليه، وإنما أتيح ذلك للأستاذ البشير أثناء بعثة تخصص في الأدب التمثيلي عامة، والأنجلو سكسوني خاصة.

وقد تناول هذا التقديم المسهب ثلاث مسائل كبيرة هامة؛ أولاها: مسألة الأساطير واستخدامها في الآداب العالمية المختلفة لتأليف المسرحيات منذ عهد الإغريق القدماء حتى اليوم، والمناهج المختلفة التي اتبعها الشعراء والأدباء في علاج هذه الأساطير وإخضاعها لمذاهبهم الفكرية المتباينة، منذ فلسفة القضاء والقدر الإغريقية حتى الفلسفة الاشتراكية عند «شو» في مسرحية «بجماليون»، والفلسفة الوجودية عند «سارتر» في مسرحية «الذباب».

والمسألة الثانية: هي مسألة الشعر واستخدامه كوسيلة للتعبير في الأدب المسرحي، وانصراف غالبية الأدباء الساحقة عنها إلى النثر، والمحاولات التي بذلها إليوت T. S. Eliot وبعض الشعراء الآخرين في العصر الحاضر لإحياء المسرحية الشعرية. وأخيرًا، كانت المسألة الثالثة: مسألة «الكورس» واستخدام الشاعر عزيز أباظة وزميله البشير له في هذه المسرحية.

ولما كنا قد عالجنا مسألتي الأساطير والشعر المسرحي في محاضرتنا السابقة، فإننا لا نعود هنا إلى مناقشة شيء مما جاء عنهما في هذه المقدمة، وإن يكن الكثير منه يقبل المناقشة، وقد لا يثبت لها، مثل قول الأستاذ أباظة: «إن الشعر هو أنسب لغة للحوار على المسرح، فللسذج من النظارة القصة كما يقول إليوت، وللمتأدبين منهم الديباجة المشرقة، ولهواة الموسيقى الإيقاع وجمال النغم، ولذوي الحساسية المرهفة المعاني البعيدة التي لا تلبث أن تتجلى رويدًا رويدًا.»

فهذه التقسيمات لم تعد قائمة بعد أن استقل المسرح عن غيره من الفنون، وأصبح للغناء والموسيقى والطرب فن مسرحي خاص هو فن الأوبرا الذي ظهر في أوروبا منذ عصر النهضة، وأصبحت القصة هي موضع الاهتمام الأساسي لجميع النظارة في المسرح الحواري، الذي يستهدف قبل كل شيء تصوير الشخصيات، والكشف عن خفايا نفوسها، ونزعات سلوكها، ومواضع اهتمامها من خلال أحداث القصة، كما أن هناك شكًّا كبيرًا في أن يكون الشعر أصلح من النثر للحوار المسرحي الدقيق، الذي لا تلتوي به ضرورات

الشعر وقيوده، وبخاصة الشعر العربي. وإذا كان كبير الشعراء شكسبير قد اضطر في مسرحياته إلى أن يتحلل من الشعر الإنجليزي التقليدي؛ ليستخدم الشعر المرسل على سهولة قيود الشعر الإنجليزي التقليدي وزنًا وقافية، فكيف يكون الأمر بالشعر العربي، وبخاصة إذا كتب هذا الشعر بلغة عتيقة تبعد بهذا الفن الجماهيري عن سرعة فهم النظارة له، ومتابعة أحداث القصة ومراميها كما سبق أن أوضحت؟

وأما المسألة الجديدة التي تستحق المناقشة، فهي مسألة «الكورس»، فالكورس؛ أي الجوقة، نظام ظهر في المسرحيات الإغريقية القديمة يوم كانت المسرحية تجمع بين أجزاء حوارية وأجزاء غنائية ملحنة، ينهض بها الكورس بشكل جماعي، وإن انفرد رئيس الكورس أحيانًا بالتغنِّي ببعض مقطوعات تلك الأغاني، وأما ما يسميه الشاعر عزيز أباظة في مسرحية شهريار بالكورس، فشيء آخر لا يمكن تسميته بالكورس؛ لأنه لا يعدو أن يكون عبارة عن بعض شخصيات نكرة من الجواري اللائي يظهرن أحيانًا على المسرح؛ لتنطق كل منهن ببيت من الشعر، أو جزء من بيت، تعليقًا على الحوادث أو تفجُّعًا منها. والاسم الذي يجب أن يطلق عليها اسم معروف في وسطنا المسرحي؛ وهو «الكومبارس»، ولا محل لأن نقحم عليهن اسم الكورس الضخم الذي له معالمه ووظيفته الغنائية المتميزة في مسرحيات إسكيلوس ويوربيدس وسوفوكليس وأرستوفانس، ثم عند بلوتس اللاتيني، وعند قليل من شعراء أوائل عصر النهضة قبل أن ينفصل التمثيل المسرحي عن الغناء والموسيقى ويستقل بذاته.

وأما عن طريقة معالجة الشاعر عزيز أباظة وزميله البشير لأسطورة شهرزاد التقليدية، فإننا نستطيع أن نتبينها بوضوح عندما نقارن هذه المسرحية بمسرحيتي الحكيم وباكثير.

فالحكيم قد استخدم هذه الأسطورة تعبيرًا عن ظمأ الإنسان الذي لا يرتوي للحقيقة والمعرفة، فشهرزاد عنده لم تستطع أن تفلت من قتل شهريار لها إلا لأنها أثارت في نفسه الفضول إلى المعرفة، التي كانت تقص عليه كل ليلة طرفًا منها، وتتركه في ظمأ إلى الباقي، حتى أصبحت شهرزاد نفسها في مسرحيته رمزًا للحقيقة الكونية الشاملة التي لا تنفد، ولا ينفد ظمؤنا لها، وذلك بينما رأى فيها الأستاذ باكثير حالة مرضية أصابت شهريار، واستطاعت شهرزاد أن تشفيه منها، فشهريار سيطر على نفسه الضعفُ الجنسي، وأخذ يستثير هذا الضعف بالعبث مع الجواري، وأرادت زوجته الأولى «بدور» أن ترده عن هذا العبث بحماقة بالغة جعلتها تمثل دور الزانية مع أحد العبيد، فقتلها شهريار هي والعبد

الذي وجده في مخدعها، مع أنه كان خصيًّا، ولم يكتفِ بذلك، بل صمم على الانتقام من كافة النساء، فكان يتزوج عذراء في كل ليلة ويقتلها عند الصباح، حتى انتهى إلى شهر زاد، التي أدركت سر مرضه فأعادت تمثيل الدور مع عبد خصيٍّ، وأظهرت شهريار على حقيقته، فانفكت عقدته النفسية بعد أن أدرك أن العبد السابق كان كالعبد اللاحق في عجزه عن أية علاقة جنسية.

وأما الشاعر عزيز أباظة وزميله البشير فقد حلَّا عقدة شهريار على طريقة الحوار، الذي نهضت به شهرزاد في ثنايا الألف ليلة التي قضتها معه في القصص المتصلة. وفي هذا الحوار كانت تهدف دائمًا إلى أن ترد إليه ثقته في نفسه، وفي سطوته، وعزة ملكه. كما استخدم دنيازاد أخت شهرزاد لنفس الغرض؛ إذ جعلها تتكالب على شهريار وتظهر باستمرار عشقها له، وإعجابها برجولته، وتتودد إليه، وإن يكن هذا التكالب قد بدا ممجوجًا من أخت مع زوج أختها. وإذا كان المؤلف قد قصد أن يرمز بدنيازاد إلى سحر الجسم، وبشهرزاد إلى سحر العقل، فإن هذا التعارض الرمزي قد ظل دقيقًا لا نكاد نتبينه، وإنما الذي يتضح لنا هو أنه استخدم الأختين في حل عقدة شهريار. وفي مثل هذه الحالة، كان من واجب المؤلف أن يسوق هذا الحل على أنه قد تم باتفاق أو تآمر على الخير بين الأختين، لا أن يجعلهما تتصارعان على الرجل هذا التصارع الجنسي المجوج، الذي يصل إلى حد السباب والشتائم في مسرحيته، بدلًا من أن يخبرنا بطريق أو بآخر أن دنيازاد تمثل دورًا، ولكن لا تحياه فعلًا. بل إن الحل الذي اختاره لا يستطيع المشاهد الخالي الذهن من الأسطورة التقليدية أن يتبين أصل العقدة وخطوات حلِّها في وضوح، وعلى العكس من ذلك، نحس بأن التحول الذي حدث في نفس شهريار من الشر والقسوة وسفك الدماء، إلى الخير الذي يبلغ حد التخلي عن العرش، والضرب في مناكب الأرض كولي من أولياء الله؛ يبدو انقلابًا مسرحيًّا مفاجئًا لم تسبقه المقدمات الكافية لتفسيره. وعلى العكس من ذلك تبدو مسرحية علي باكثير أكثر قبولًا من المُشاهد في طريقة حلِّها، كما أنها أكثر حركة درامية؛ لأن الحل جاء فيها عن طريق الأحداث وتكرار المأساة الوهمية، بدلًا من اقتصاره على مجرد الحوار كما هو الحال في مسرحيتي عزيز أباظة وتوفيق الحكيم، وإن تكن دقة الحوار وعمق الفكرة عند الحكيم قد عوَّضا في مسرحيته الضعف النسبي في حركة المسرحية.

وقد أقحم الأستاذ عزيز أباظة فوق ذلك على الأسطورة عدة مناقشات لمشاكل معاصرة، بل مشاكل جدَّت بعد ثورتنا، ولا علاقة لها أصلًا ببيئة الأسطورة التاريخية؛

كمشكلة إعادة توزيع الثروة، والمساواة بين الناس، وحكم الشعب بالشعب، وهي مناقشات طويلة تدور بنوع خاص بين شهريار ووزير ماليته «باقر».

وفوق كل ذلك، التجأ الأستاذ عزيز أباظة في مسرحيته إلى بعض الحيل التي تبدو غريبة على المسرح صعبة التنفيذ، وإن تكن قد تلائم سيناريو السينما، وهي الحيل التي جعل فيها شهريار يجري حوارًا مع ضحاياه الموتى، مثل زوجته الأولى «بدور»، ووزير ماليته «باقر»، الذي كان قد أمر بقتله، وغير ذلك من الأشباح التي تتراءى له. وكل هذه المناظر يمكن تنفيذها في السينما كأحلام يقظة.

وأما في المسرح فإنها لا بد أن تبدو مفتعلة. وكل هذا فضلًا عن بعض إشارات ظهرت في الحوار إلى أشياء عصرية بحتة، مثل «الضمير العالمي»، وخلافات رجال السياسة المصريين، فهذه أشياء لا علاقة لها بالبداهة بالبيئة التاريخية القديمة للأسطورة، ولا محل لورودها في مسرحية تتخذ كلها جوًّا تاريخيًّا أو رمزيًّا بعيدًا عن واقع حياتنا المعاصرة غير مرتبطة بها.

وأما عن الشعر ولغته، فهذه المسرحية لا تختلف في هذا عن سابقاتها، وإنما حاول الشاعر عزيز أباظة أن يغير من منهجه الشعري في مسرحيته التي ظهرت أخيرًا، والتي بقي علينا أن نتحدَّث عنها؛ وهي مسرحية «أوراق الخريف» العصرية الموضوع.

أوراق الخريف

يحدِّثنا الأستاذ عزيز أباظة في تقديمه لهذه المسرحية عن الانقلاب الذي حاول أن يحدثه في تأليفه للمسرحيات، فينبئنا بأنه قد عدل في هذه المسرحية التي أصدرها في آخر عام ١٩٥٧، عن الموضوعات التاريخية التي كان يستهدف منها أمرين؛ أولهما: إحياء بطولاتنا التاريخية، وثانيهما: معالجة قضايا الحاضر من خلال أحداث الماضي.

فقد آثر أن يعالج مثل هذه القضايا هذه المرة من خلال واقع عصره، ولكننا نستطيع هنا أيضًا أن نناقش مدى توفيقه في تحقيق ما أراد، كما ناقشناه من قبل في أهدافه السابقة ومدى تحقيقه لها، فنحن ننظر في «أوراق الخريف» لنحاول أن نتبين مدى مطابقة ما يروي فيها من أحداث لواقع حياتنا، بل ومدى إمكان وقوع مثل هذه الأحداث في هذا الواقع الذي نحسُّه، فنرى شططًا لا نحسب أن له مثيلًا في بيئتنا الشرقية، إن لم نقل في أية بيئة تحتفظ بشيء سليم من القيم الأخلاقية، بل ومن أصول الحياة الاجتماعية السليمة.

فأحداث المسرحية تجري في أسرة الأستاذ «قاسم»، الذي استطاع أن يتزوج من «وداد» التي كانت في ولاية عمها «أكرم باشا» بعد وفاة أبيها. وقد أنجب «قاسم» من «وداد» بنتًا «إقبال» بلغت سن الزواج، وخطبت لـ «عدنان» بن أكرم باشا. وفي فترة عقد الخطبة نفاجأ بشخصية جديدة هي شخصية «مهيب»، الذي نعلم أنه شريك لقاسم في التجارة، وأنه عائد من دمشق؛ حيث كان قد هاجر منذ عشرين عامًا. وقد استضاف «قاسم» مهيبًا في بيته. ونحن نظن أنها استضافة شريفة، ولكننا لا نلبث أن نفاجأ بغرام عارم يُبعث بين «مهيب» و«وداد»، كما نعلم بأن مهيبًا كان قد حاول أن يتزوج من «وداد»

في صدر شبابه، ولكنه لم ينجح. وهنا نتساءل: هل من الممكن أن نعتبر «قاسم» و«أكرم باشا» والأسرة كلها جاهلة لهذه العلاقة القديمة؟ وإذا كانوا يعلمون بها؛ فإلى أي حد نستطيع أن نعقل دعوة «مهيب» إلى الإقامة داخل الأسرة، ثم كيف نعقل قصائد الغزل الحار الطويلة التي تجرى بين «مهيب» و«وداد» في منزلٍ الزوجُ على قيد خطوات منه، بل وتحت سمعه وبصره، إلى حد أن نرى «وداد» تصارح زوجها بأنها لم تحبه يومًا ما، وأن حبها كان وقفًا على «مهيب»، بل وتطلب منه أن يطلقها لكي تعود إلى حبيبها القديم! ومع ذلك لا يثور الزوج، ولا تثوب الزوجة إلى رشدها، وإنما تنحل العقدة بتدخل «إقبال» التي تضرع إلى «مهيب» ألا يحطم حياتها وسعادتها، وألا يحطم الأسرة كلها بالتفريق بين والديها تفريقًا أصبح من المؤكد أن تؤدي الفضيحة الناشئة عنه إلى فسخ خطبتها من «عدنان».

ونحن إذا كنا قد عِبْنا على الأستاذ عزيز أباظة تصديقه لبعض الروايات القديمة السخيفة في قصة «قيس ولبنى»، واعتماده لتلك الروايات في المسرحية التي عالج فيها هذه القصة، مثل رواية استعانة «قيس» بعبد الله بن عتيق خدن الحسين بن علي على تطليق «لبنى» من زوجها لتعود إلى «قيس»، واستنكرنا إمكان حدوث مثل هذه السخافة في بيئة الحجاز المسلمة، فإننا هنا أيضًا لا نستطيع إلا أن نستنكر في مسرحية «أوراق الخريف» نفس هذه المواقف، التي لم يكتفِ الأستاذ عزيز أباظة بإلصاقها بالبيئة الإسلامية القديمة، فألصقها هنا ببيئتنا الشرقية المعاصرة. وباستطاعتنا أن نؤكد أن المؤلف لم يَسْتَقِ هذه الأحداث من واقع حياتنا، وإنما حاول أن يتصور بخياله وقائع لمسرحيته، فعجز به هذا الخيال عن أن يتصور أحداثًا تُشاكِل أو يمكن أن تُشاكِل هذا الواقع. وهذه المشاكلة أو إمكانها عقلًا شرط أساسي لكل تأليف مسرحي أو قصصي يريد أن يوهم القراء بأنه واقعي مستمد من حياتنا المعاصرة.

وينبئنا الأستاذ عزيز أباظة في نفس المقدمة التي كتبها لمسرحيته بأن اختياره موضوعًا عصريًّا لهذه المسرحية قد اقتضاه كارهًا أن يغير من منهجه الشعري، أو من رصانة أسلوبه؛ ليقترب بمسرحيته من واقع الحياة، وبخاصة وأنه يلاحظ — كما يقول — أن النثر الرصين الفصاحة نفسه قد أخذ يبدو في العصر الحاضر عامة، وفي بيئتنا العربية خاصة، أمرًا نابيًا يبعد بالمسرح عن الواقعية التي أصبحت تتطلب في أعمالنا الأدبية الجديدة، ولكننا نلاحظ هنا أيضًا أن ما أراده الشاعر عزيز أباظة شيء، وما

استطاع عمله شيء آخر؛ ففي بعض المواضع نراه يقصد عمدًا إلى التعابير المبتذلة البعيدة عن روح الشعر على نحو ما يتضح مثلًا من هذا الحوار:

أكرم (متلطفًا): ما لديك اليوم من فاخر ألوان الطعام؟

وداد (في مرح): عندي الصنف الذي تهواه؛ رز بحمام، ودجاجات سمان نظفت أمس أمامي.

أكرم: طيبٌ فخمٌ غدائي اليوم من غير كلام!

وذلك بينما نراه في مواضع أخرى كثيرة لا يستطيع مغالبة نفسه، فيعود إلى القصائد الغنائية الطويلة البعيدة عن طبيعة الحوار المسرحي، وإلى التعابير التقليدية التي يستمدها من ذاكرته الواعية لتراثنا القديم، الذي بعُد به الزمن عن روح العصر ولغة العصر، بل وعن الاجتهاد في تجديد التعبير، واستمداد الصور من واقع حياتنا، وإلا فأين نحن اليوم مثلًا من (الأراك) الذي لم يعُد يعرفه أحد، وذلك في قول «مهيب» ص١٠١:

فديتك يا أخت عود الأراك سقاه الندى فانتشى وانثنى

وأمثال ذلك كثيرة؛ حيث ينتقل بنا الشاعر من السوقية إلى الجزالة التقليدية التي ما فتئت تستهويه.

والذي لا شك فيه أنه إذا كانت المسرحيات التاريخية تتطلب من المؤلف مجهودًا كبيرًا، وشيئًا من الخيال حتى يستطيع أن يخلق من أحداث التاريخ الفانية قيمًا إنسانية خالدة، دائمة الحياة، متجددة التأثير في الأجيال المتلاحقة، فإن الجهد الذي لا بد للمؤلف أن يبذله في تصوير قصة أو مسرحية من واقع حياتنا أكبر مشقة، والخيال اللازم لبناء تلك الأحداث وتحقيق وحدة هذا البناء، واستخدام الأحداث في إيضاح معالم الشخصيات، والكشف عن أبعادها النفسية والأخلاقية الاجتماعية؛ لا بد أن يكون هذا الخيال أقوى جناحًا، وأحدَّ بصرًا. كما أن اختيار موضوع عصري لا يتطلب من المؤلف أن يصطنع لغةً معينة، وإنما يتطلب منه أن ينسى ذاكرته وأكثر ما يستطيع من محفوظه؛ ليبتكر التعبير عن هذه الحياة المعاصرة، حتى يقدم لنا الصورة الجديدة في ثوب جديد، ليس من المحال أن يبلغ في جماله وتأثيره ما بلغته الأثواب القديمة التي لا يزال يتشبث بها بعض أدبائنا وشعرائنا.

الخاتمة

وإذا لم يكن هناك بدٌّ من أن يختار الناقد بين منهج الأستاذ عزيز أباظة في مسرحياته التاريخية والأسطورية، وهذه المسرحية المعاصرة، ففي رأينا أن الشاعر عزيز أباظة من الخير له ولنا أن يعود إلى منهجه الأول، الذي يقدم لنا أحيانًا كثيرة مقطوعات من الشعر الرصين قد تشفع روعتها الغنائية لضعف التجربة المسرحية إلى حدٍّ ما، وإن كنا في النهاية نود أن لو عاد شاعرنا إلى مجال الشعر الغنائي الذي أطربنا في ديوان «أنات حائرة»؛ لكي يترك المسرح للثائرين أو — على الأقل — لبعضهم ممن يفهمون حقيقة الفن المسرحي ويتابعون تطوره العالمي، ويستفيدون من هذا التطور.

محاضرات عن ولي الدين يكن

تأليف
محمد مندور

المحتويات

مقدمة	٧
وليُّ الدِّين يَكَن	١١
معالم حياته	١٩
صورته النفسية	٢٣
أديبٌ ملتزمٌ	٢٧
أديب الحرية	٣١
آثاره الأدبية	٤٧
ولي الدين الشاعر	٥١
ملحق	٥٧

مقدمة

تحدثنا في العام السابق عن الشِّعْر بعد شَوْقِي، فلاحظنا وجود تيارَيْن كبيرين؛ هما تيار الشِّعْر التقليدي، وتيار المجددين، وسايرنا كلا التيارين بعض الشوط، ولكننا لاحظنا بعدئذٍ أنَّنا قد جاوزنا في الحَدِيث الزمن الذي عاش فيه شاعران كبيران، لم يتحدد لكلٍّ منهما مكانٌ في التيارين الكبيرين سالفي الذكر، وهذان الشاعران هما: ولي الدِّين يَكَن (١٨٧٣–١٩٢١)، وإِسْمَاعِيل صَبْرِي باشا (١٨٥٤–١٩٢٣).

ولم يكن ذلك لضعفٍ في مكانتهما الأدبية، أو تفاهةٍ في إنتاجهما الشِّعْري، ولكن لأنَّ كلًّا منهما كان في الواقع بمثابة جدولٍ خاصٍّ ينساب إلى جوار التيارين الكبيرين، اللذين كانا يشغلان حقل الشِّعْر عندئذٍ، ويصطرعان اصطراعًا مستمرًّا، لا هوادة فيه، ولا رفق.

والواقع أنَّ هذين الشاعرين لم يُثيرا دويًّا في عالم الشِّعْر العربي المُعَاصر، ولم يخوضا معارك، ولم يُحاولا اجتذاب أنصارٍ، وتكوين مدرسةٍ أو مذهبٍ في الشِّعْر، وإذا كان من النُّقَّاد المحدثين من يرى أنَّ إِسْمَاعِيل صَبْرِي يدخل في تيار الشِّعْر التقليدي،[1] بالرغم من ثقافته الفرنسية، وعمله في القضاء المختلط زمنًا طويلًا، بينما يُعتبر وَلِيُّ الدِّين يَكَن شاعرًا مُجدِّدًا في روحه وأسلوبه، إذا كان هذا هو رأي بعض النُّقَّاد، فإنَّ الحقيقة الأكثر وضوحًا هي ما سبق أن ذكرناه من أنَّ هذين الشاعرين لم ينضم أيٌّ منهما إلى تيارٍ من التيارَيْن الكبيرين، اللذيْنِ اصطرعا، ولا يزالان يصطرعان في عالم الشِّعْر العَرَبِي الحَدِيث.

---

[1] راجع «في الأدب الحديث»، للأستاذ عمر الدسوقي (ج٢، ص٢٥٦–٣٠٥).

والواقع أنَّ كلًّا من وليِّ الدِّين يَكَن، وإِسْمَاعِيل صَبْرِي لم يحترف الشِّعْر، ولم يجعل منه وكده، ولا اشترك في معارك الشِّعْر والأَدَب، وإنْ اختلف باعثُ كلٍّ منهما على الموقف الذي وقفه منهما.

فأمَّا إِسْمَاعِيل صَبْرِي، فإننا لا نجد في تحديد موقفه من الشِّعْر خيرًا من اصطلاحٍ إيطاليٍّ، انتقل من الإيطالية إلى غيرها من اللغات الأوروبية الحَدِيثة، كالفرنسية والإنجليزية وغيرهما، وهو لفظة ديلليتانتي Dilettante، التي يمكن ترجمتها إلى العربية بلفظة «الهاوي»، فهو لم يكن يقول الشِّعْر لأنَّ من واجبه أن يقوله عندما تعنُّ مناسبةً، ولم يكن النَّاس يُحاسبونه على صمته كما يحاسبونه على قوله؛ لأنَّه قد عُرف بين النَّاس بأنَّه شاعرٌ؛ أي: محترفٍ، كما أنَّه لم يحرص على أن يخوض في مناقشة أصول الشِّعْر ومذاهبه، ولا على تحديد مكانه في عالم الشِّعْر، وإنَّما كان يقول الشِّعْر إذا ساقه مزاجه إلى أن يقوله في غير قصدٍ إراديٍّ، ولا تصميمٍ، وهو الرجل الهادئ المنعم الذي يأخذ الحياة من أيسر سبلها، ولا يعرف الانفعالات العنيفة، أو المشاعر الجامحة، أو التكالب على الأدب وعرش الأدب، حتى لقد وصفه الأستاذ العقاد في كتابه عن «شعراء مصر وبيئتهم في الجيل الماضي» بأنَّه «شاعرٌ قاهريٌّ»؛ لما لاحظه على شعره من روح المدن، ومدينة القاهرة بنوعٍ خاصٍّ، حيث تغلب على أمزجة سكانها روحُ اليسر، وعدم التزمُّت والانفعال.

وأما ولي الدِّين يَكَن، فبالرغم من أنَّ مزاجه العصبي العنيف كان يختلف الاختلاف كله عن مزاج إِسْمَاعِيل صَبْرِي القاهري المرفَّه الوديع الهادئ الطبع، إلا أنَّه هو الآخر لا يمكن أن يُوصف بأنَّه قد احترف الشِّعْر، واتخذه غايةً في ذاته، أو فنًّا جميلًا قائمًا بنفسه، وإنَّما اتخذ الشِّعْر وسيلةً للتعبير عن آرائه واتجاهاته السياسية والاجتماعية، حتى لنراه يجمع بين الشِّعْر والنثر في كثيرٍ من أبحاثه ومقالاته التي كان ينشرها في الصحف، والتي جمعها بعد ذلك في كتبه: «الصحائف السود»، و«التجاريب»، و«المعلوم والمجهول» بجزأَيْه، وأكبر الظَّنِّ أنَّ وَلِيَّ الدِّين يَكَن لم يكن يلجأ إلى الشِّعْر؛ ليستهل به مقالاته إلا لإحساسٍ عميق بأنَّ الشِّعْر يستطيع بفضل موسيقاه وأخيلته أن يستنفد ما في أفكاره من انفعالات، حتى إذا هدأت نفسه، واستراحت من عصبيتها العنيفة الدافقة، لجأ إلى النثر ليفصل القول، ويُعالج المُشكلة التي يدور حولها المقال، مما يدفعنا إلى أن نُحدِّد الخاصية الأساسية لشعر وليِّ الدِّين يَكَن في قولنا: إنَّه شاعر الانفعالات الفكرية، كما حددنا من قبل إِسْمَاعِيل صَبْرِي بأنَّه شاعر الهواية الأدبية.

ثم إنَّ كلًّا من الشاعرَيْن قد كان مقلًّا نسبيًّا في إنتاجه الشِّعْري؛ وذلك لأنَّ إِسْمَاعِيل صَبْرِي كان مشغولًا بالحياة ونعيمها الميسر عن الشِّعْر، كما أنَّ وليَّ الدِّين يَكَن قد كان مشغولًا بمعاركه السياسية والاجتماعية عن الشِّعْر كفنٍّ جميلٍ يُقصد لذاته، وكل ما كان يحرص عليه — كما قال في مقدمات كتبه، وفي شعره أحيانًا — هو أنْ يأتي يومٌ ينتفع فيه مواطنوه من عربٍ وأتراكٍ بآرائه ونزعاته الإصلاحية، وقد عبَّر عن هذا الأمل في بيتَيْن حرص على أن يدونهما تحت صورته التي يفتتح بها كتبه وديوانه، وهما:

ما كان أهنأني وأسعدني لو كان ينفع معشري قلمي
أنـا لـي فـؤادٌ لا أنـزهـه لكن يراقب ما يقول فمي

وهو يردد نفس المعاني في نثره مثل قوله في تقديم كتابه المعلوم والمجهول: «بهذا الكتاب أشياء، وقد فاتته أشياء، وفي أحوال العالم ما يمنع الإفصاح بكلِّ ما يدور في الخَلَد، على أنني لا أحب أن أخرج من هذه الدنيا قبل إظهار ما عندي من الخوافي، فإذا وفقني الله إلى أمنيتي تلك كنت سعيدًا ... حين تذهب دول الظلم، ويذوق النَّاس نعيم العدل، يقرءُون مثل كتابي هذا بارتياح، وإذا وهب اللهُ أقوامنا من الترقي أكثر مما نالوه، وبقيتُ حيًّا بينهم، كلمتهم بما يخالج صدري تصريحًا لا تلميحًا.»

وليُّ الدِّين يَكَن

لا شكَّ أنَّ وَلِيَّ الدِّين يَكَن يُعتبر من الظواهر الفريدة بين رجال الأدب والفكر؛ وذلك لأنَّ هذا التركي العنيد يُعتبر مثلًا قويًّا في صلابة الرأي، وجرأة الفكر، وانفعال العصب في كل أو معظم ما كتب من شعرٍ ونثرٍ.

ولا شكَّ أيضًا في أنَّ وضعه الخاص، وظروف عصره، وتضارب التيارات السياسية والاجتماعية في أيامه، لا شكَّ أنَّ كلَّ هذا قد أثَّر تأثيرًا بليغًا على مكانة وَلِيِّ الدين؛ ككاتبٍ، وشاعرٍ، وعلى ما خلَّف من شعرٍ ونثرٍ، وعناية النَّاس بدراسة تراثه الأدبي.

وذلك لأنَّ وليَّ الدين وُلد تركيًّا، وهو بحكم هذا المولد لم يكن يستطيع إلا أن يتعصب للجنس العثماني، وأن يغار على مجده وسُلطانه، ولكنَّه من جهةٍ أُخْرَى كان ساخطًا على الفساد الذي انتشر في قصر الخلافة، وفي حكم الخلفاء العثمانيين، وقد أخذ يُهاجم هذا الفساد والظلم والطغيان هجومًا عنيفًا لا هوادة فيه، وانضم إلى جماعة تركيا الفتاة، وحزب الإصلاح والتَّرَقِّي، حتى نفاه السلطان عبد الحميد إلى مدينة سيواس حيث ظلَّ في منفاه من سنة ١٩٠٢ إلى سنة ١٩٠٩، ولم يطلق سراحه إلا بعد أن نجحت الثورة ضد الخليفة، وأرغمته على إصدار الدستور، وتقرير الحكم النيابي سنة ١٩٠٨، ومنذ أن أُطلق سراحه قدم إلى مصر، وظلَّ فيها حتى تُوفي.

وكانت مصر في ذلك الحين تَعُجُّ بالتيارات السياسية، والدينية، والعنصرية المختلفة المتضاربة.[١] ففيها المنادون بالجامعة العثمانية، المتحمسون للخلافة، والمتمسكون

---

[١] راجع الاتجاهات الوطنية في الأدب المعاصر، الجزء الأول من الثورة العُرابية إلى قيام الحرب العالمية الأولى، للدكتور محمد حسين، أستاذ الأدب العربي الحديث بجامعة الإسكندرية.

بأهدابها؛ لكي يستعينوا بها على محاربة الاستعمار الإنجليزي، وكان هذا التيار هو الغالب عندئذٍ، حتى لقد اختلط بفضل مصطفى كامل وزملائه في الحزب الوطني بمعنى الوطنية المصرية العنيفة المتطرفة، بينما كان هناك نفرٌ آخر يبغضون حكم الأتراك، وظلمهم واستبدادهم، ويرون من الوطنية الواعية أن يُوفِّروا الجهد أولًا على تخليص مصر من السيطرة العثمانية، حتى ولو أدَّى بهم ذلك إلى مُهادنة الإنجليز والاستعانة بهم ضد الأتراك، وقد استغل هذا النفر شعور العداء الذي ولدته الثورة العُرابية ضد الأتراك والجراكسة، وغطرستهم، واحتقارهم للفلاحين، واحتكارهم لمناصب البلاد الكبرى، وخيراتها الوفيرة؛ ولذلك نادى هذا الفريق بمبدأ «مصر للمصريين» حتى يقضوا على الدعوة القائلة بأنَّ مصر للعثمانيين، وهذا النَّفر هم الذين كونوا حزب الأمة، وإنْ يكُن هذا الحزب قد ضَمَّ الكثيرين من وجوه البلاد وباشواتها، وأصحاب الإقطاع فيها، أي أولئك الذين كانوا يُسمُّون أنفسهم بأصحاب المصالح الحقيقية، وكانت هذه المصالح تتفق وترتبط بمصالح الاستعمار الإنجليزي الاقتصادية.

وكانت هذه الوحدة في المصالح من العوامل القوية التي قَرَّبَت بينهم وبين الإنجليز، وذلك بينما كان الحزب الوطني يرى أنَّ تبعية مصر لتركيا لا تُعتبر تبعيةً استعماريةً، وبخاصةٍ بعد أنْ ضعُفت تلك التبعية، وأصبحت أمرًا شكليًّا، لا تعدو نتائجه الفعلية الإتاوة التي كانت تدفعها مصر لتركيا سنويًّا، ثم بعض المظاهر المعنوية والروحية؛ كالمناداة بالخليفة، والدُّعاء له في خطب الجمعة بالمساجد.

وفطن الإنجليز بالفعل إلى ضرورة تحطيم فكرة الجامعة العثمانية، والوحدة الإسلامية، لكي تخلص لهم مصر، وغيرها من البلاد العربية، فأخذوا يناصرون المنادين بمبدأ مصر للمصريين، كما أخذوا يُناصرون الساخطين على فساد الخلافة وانحلالها وطغيان حُكَّامها، حتى لنراهم يُوحون بفكرة انتقال الخلافة إلى العرب، وأولويتهم بها، بحكم أنَّ الدين قد نزل على نبيٍّ منهم، كما نزل القرآن بلسانهم العربي.

ولقد ناور معتمدو بريطانيا في مصر — وبخاصةٍ اللورد كرومر — مناوراتٍ عميقةً مؤثرةً؛ لتغليب سياستهم، وجمع الأنصار حولها، فنراهم مثلًا يوحون ابتداءً من سنة ١٨٩٢ بإهمال قانون المطبوعات القاسي الذي كان قد صدر في سنة ١٨٨١ إبَّان الثورة العرابية، ويُطلقون للصحف حريةً مطلقةً قلَّما تشهد مثلها، وظلت هذه الحرية على هذا الإطلاق حتى تغيرت الظروف، فبعثوا من جديد هذا القانون العاتي في سنة ١٩٠٩، وكان بعثه من ضمن الأسباب التي أدت إلى اغتيال بطرس باشا غالي، وكانت السياسة

الإنجليزية ترمي من وراء إباحة حرية الصحف إباحةً مطلقةً إلى هدفَيْن؛ أولهما: تشتيت الرأي العام الوطني في فِرَقٍ وأحزابٍ، يشغلها تطاحنها وسبابها وعنف خصوماتها عن التنبُّه إلى الاستعمار الإنجليزي، والتكتل لمحاربته، والتخلص منه. وثانيهما: شغل الرأي العام بمشاكل الإصلاح العاجلة وغير العاجلة، وصرفه عن المشكلة الكبرى، وهي مشكلة الاستعمار الإنجليزي.

والواقع أنَّ الإنجليز قد استطاعوا بهذه السياسة الخبيثة وأمثالها أن يجتذبوا إليهم عددًا من الوطنيين المستنيرين، الذين طربوا لهذه الحرية، وآثروها على الاستبداد التركي، حتَّى أصبحت مصر عندئذٍ موئلًا لكثيرٍ من الترك والعرب والأرمن وغيرهم، ممن نزحوا من بلادهم التي كانت تركيا تُسيطر عليها سيطرةً مطلقةً، وتنشر فيها أنواعًا من الظلم والإرهاب البالغة القسوة.

والواقع أيضًا أنَّ الإنجليز قد استطاعوا أن يُوهموا نفرًا من المصريين المستنيرين بأنَّهم سينقلون إلى مصر الحضارة الأوروبية، ويُساعدون على إصلاح مرافق البلاد، وتعميم الخدمات الشعبية، ويستبدلون بظلام الأتراك نور الحضارة الغربية، بل واستطاعوا أن يقنعوا عددًا من المفكرين بأنَّ تعصب رجال الدين في الإسلام وجمودهم وتخلفهم عن مجاراة روح الحضارة، من بين الأسباب الأساسية في تخلف مصر، وغيرها من البلاد الإسلامية، وعجزها عن مجاراة الحضارة الحَدِيثة.

واستفحلت هذه الدعاية حتى رأينا عددًا من المفكرين يدعون إلى فصل الدين عن الدولة، وقصر الدين على تنظيم العلاقة بين الإنسان وربه، بل وتطرف البعض فأخذ يشكُّ في صلاحية الدين الإسلامي نفسه لأن يكون دين حضارة.

ولم تقتصر هذه التيارات المتضاربة على محيط المصريين الأصلاء، بل امتدت إلى عددٍ كبيرٍ من المهاجرين، واللاجئين السياسيين الذين وفدوا إلى مصر من تركيا، أو من البلاد السورية اللبنانية؛ فرارًا من استبداد الأتراك، أو مما ظنوه تعصبًا دينيًّا، واحتضن الإنجليز كلَّ هذه العناصر الدخيلة، واستخدموها في تغليب سياستهم، ونشرها بين طبقات الشعب العميقة، وكان من بين هؤلاء النازحين أصحاب المقطم والمقتطف بنوعٍ خاصٍّ، إذ نراهم يُناصرون الاستعمار البريطاني ورجاله في مصر مناصرةً علنيةً صريحةً، بل يكوِّنون حزبًا وهميًّا سموه بالحزب الوطني الجديد، لمناهضة حزب مصطفى كامل، وسياسته الوطنية المتطرفة، واتجاهه العثماني الديني.

وعلى ضوء هذه الحقائق والتيارات نستطيع أن نُحدِّد الوضع، الذي لم يكن بدٌّ من أن نجد فيه وليَّ الدِّين يَكَن العثماني بمولده، والساخط على الخلافة العثمانية، وحكمها الظالم الفاسد، بطبعه ومزاجه وثقافته وظروف حياته، ثم موقفه من الإنجليز، وموقف الإنجليز منه، بعد أن تيقنوا من أنَّه من رجال تركيا الفتاة، الذين يُناهضون عبد الحميد الثاني وخلافته الفاسدة المستبدة، بل وموقفه من حركة الإصلاح في مصر وغيرها من البلاد الإسلامية، وفضلًا عن نزعته العنيفة نحو التحرر الفكري، والتخلص من سيطرة الكهنوت الديني، بل والتزمُّت الإسلامي كله، واتجاهه بكل قوته نحو النظم المدنية والحضارة الحَدِيثة.

وهكذا تآمرت الظروف والأحداث لكي تضع وليَّ الدِّين يَكَن في وضعٍ لم يكن يُرضي التيار الوطني المسيطر، أو الآخذ في السيطرة عندئذٍ، وهو تيار مصطفى كامل وأنصاره من رجال الحزب الوطني، الذين كانوا يُحاربون الإنجليز حربًا لا هوادة فيها، ويتمسكون بحكومة الخلافة، ويستمدون منها العون ضد الاستعمار الإنجليزي، ويحرصون على الروح الدينية والوحدة الإسلامية. وكان هذا الوضع من الأسباب الرئيسية التي أصابت وليَّ الدِّين يَكَن وأدبه بالخمول حتى يومنا هذا، بالرغم من قوة نزعته التحريرية ونبلها، وإفناء حياته في سبيل مثل الحرية والتقدم التي آمن بها، وتعصب لها، ودفع في سبيلها أبهظ الأثمان؛ من عذاب النفي، والفقر، والمرض، وإنهاك الأعصاب.

والواقع أنَّ وليَّ الدِّين يَكَن قد اتُّهم بمناصرة الإنجليز، والإشادة بعدلهم في مصر، وتعميرهم لها؛ وذلك لأنَّه قد وجد فيهم حماةً من الظلم التركي، حتى كانت مصر تُعتبر عندئذٍ موئلًا للأحرار من الأتراك والعرب الخاضعين للحكومة التركية المستبدة، وكان وليُّ الدين يُجاهر بهذه الآراء، وينشرها في الصحف في مقالاتٍ أو قصائد، مثل المقال الذي نشره في جريدة المقطم، وأعاد نشره في كتابه «الصحائف السود» (ص٤٥–٥١) تحت عنوان «المحتلون يخرجون من مصر» وفيه يقصُّ حلمًا لموكب خروج الإنجليز من مصر، وما يترتب على ذلك من آثارٍ مدمرةٍ، ويختتم المقال أو الحلم برؤيته لتمثال إبراهيم باشا، وهو ينزل إلى الميدان ليمنع جيش الاحتلال من الخروج، قائلًا: «تريدون اليوم أن تخرجوا من مصر؛ ليصبح عاليها سافلها، وليجري هذا النيل أحمر قانيًا، كلا ثُمَّ كلا، لأصيحنَّ صيحةً تخرق حجب الأزل، وتنفذ إلى من ولجوا غابته، ولأبعثن لكم من تحت المقابر أجسادًا تسد دونكم طرق الرحيل، أما والهرمين والنيل ليدخلن أهل الطيش غدًا على العذارى في خدورهن، وليأخذون بغدائرهن، وليقومون بعد زماعكم من الشر أضعاف ما

أتى بمقامكم من الخير، ارجعوا إلى ثكناتكم مأجورين غير مأزورين، إنَّما يأنس إليكم أهل الوقار وأنصار الفضل.» وهو يعترف بجميل إنجلترا على الأحرار من أعضاء تركيا الفتاة في رثائه لإدوارد السابع سنة ١٩١٠، فيقول:

أبا الأحرار لا ينساك حر شبابهمو يجلك والكهول
رفعت بناءَهم وجريت معهم كذاك الليث يتبعه الشبول
تناديك الشعوب بكلِّ أرضٍ فليتك سامعٌ ماذا تقول
تُناجي منك حاميها المرجى وصولتها إذا قامت تصول

ومع ذلك فالظاهر أنَّ وليَّ الدِّين يَكَن لم يكن يُناصر الإنجليز؛ إلا لأنَّهم يحمونه من عَسف الأتراك، ولم يكن كشاعرٍ آخر هو نسيم الذي كان يمدحهم ويذود عنهم طمعًا في مغانم الحياة؛ وذلك لأن وليَّ الدِّين يَكَن كان رجلًا أبيًّا عفيفَ النفس ذا كبرياءٍ، وقد خاصم السلطان عبد الحميد الثاني خصومةً عنيفةً لا هوادة فيها ولا رفق، وتحمل في شجاعةٍ الذل والفقر والشقاء طوال حياته، وبخاصةٍ أيام نفيه في سيواس على نحو ما نُطالع في بعض فصول كتابه «المعلوم والمجهول».

والظاهر أنَّ بُغض ولي الدين لعبد الحميد كان من ذلك النوع العنيف الجامح الذي لا تهدأ له ثائرةٌ، والذي قد يُغشي البصيرة، ويسوق إلى التماس كافة السبل لإرضاء ذلك البغض، حتى لنراه يستمر في بغضه وهياجه ضد عبد الحميد بعد عزله، كما نراه يغضب من شَوْقِي؛ لأنه رثى لحال عبد الحميد، وأبدى أسفه لعزله عن الخلافة في قصيدته التي مطلعها:

سَلْ يلدزا ذات القصور هل جاءها نبأ البدور

ثم يقول:

شيخ الملوك وإن تَضَعْـ ـضَعَ في الفؤاد وفي الضمير
فاستغفر المولى له والله يعفو عن كثير
وتراه عند مصابه أولى بباكٍ أو عذير
ونصونه ونجله بين الشماتة والنكير
عبد الحميد! حساب مثـ ـلك في يد الملك الغفور

يغضب وليُّ الدِّين يَكَن من شَوْقِي بسبب هذه القصيدة، ويرد عليه قائلًا:

هاجتك خالية القصور وشجتك آفلة البدور
وذكرت سكان الحمى ونسيت سكان القبور
وبكيت بالدمع الغزيـ ـر لباعث الدمع الغزير
ولواهب المال الكثيـ ـر وناهب المال الكثير
حامي الثغور الباسما ت مضيع آهلة الثغور
إن كان أخلى يلدزًا مخلى الخورنق والسدير
أو فاستسرت من سما ها أنجم بعد الظهور
فلتأهلن من بعدها آلاف أطـــلالٍ ودور

وبعد أن عدَّد مآسي عبد الحميد وظلمه وفجوره، انتهى إلى التعريض بشَوْقِي ومن نحا نحوه من الشُّعْراء، فقال:

لما أُديل من السرير بكاه عباد السرير
نذروا النذور لعوده هيهات يرجع بالنذور
أسفوا عليه وإنما أسفوا على المال الدرير
طلبوا له عفو الغفو ر وشذ عن عفو الغفور
قلص ظلالك راحلًا ودع البرية في الهجير

وفي الحق أنَّ المقارنة بين قصيدة شَوْقِي «عبرة الدهر» التي قالها في سنة ١٩٠٩ في خلع عبد الحميد الثاني، وقصيدة وليِّ الدِّين يَكَن التي سماها أيضًا «عبرة الدهر»، وقالها مناقضةً لقصيدة شَوْقِي السابقة، وجُمعتا جنبًا إلى جنبٍ في ديوان وليِّ الدِّين يَكَن (ص٢٦–٣٢)، نقول: إنَّ المقارنة بين هاتين القصيدتين يمكن أن نخلص منها إلى تحديد منهج كلٍّ من الشاعرين في الحياة، ومزاج كلٍّ منهما الشخصي، مما يعيننا على أن نفهم كيف استطاع شَوْقِي بلباقته ومرونته أن يكسب أكبر عددٍ من النَّاس حتى يذيع صيته، ويشغل الدنيا بذكره، بينما نرى وليَّ الدين الصلب العنيد يستكثر من خصومه، ولا يُداري أو يواري أو يهادن فيما يراه حقًّا وعدلًا، في حين نرى شَوْقِي يتجنب المزالق، ويحاول أن يرضي الجميع، فهو يرثي لعبد الحميد، ويسهب في وصف ما كان فيه من نعيمٍ، ويتحدث عمَّا يظن أنَّ «حريم» عبد الحميد وجواريه الحسان سيجدنه من حزنٍ ومرارةٍ بعد عزل

سيدهن، ويبدي أسفه؛ لأن عبد الحميد المحنك الخبير لم يستطع أن يتدارك الأمر بحكمته، فيحتفظ بعرشه وقصوره وجواريه، قائلًا له:

ماذا دهاك من الأمـ ـر وكنت داهية الأمور
أيـن الـرويَّـة والأنـا ـة وحكمة الشيخ الخبير
إنَّ الـقـضـاء إذا رمـى ـدك القواعد من ثبير

ثم ينتقل في مرونةٍ نخشى أن تكون نفاقًا ومُداراةً إلى تمجيد الثائرين الأحرار، فيقول:

دخلوا السرير عليك يحـ ـتكمون في ربِّ السرير
أعظم بهم من آسريـ ـن وبالخليفة من أسير
أسد هصور أنشب الـ أظفار في أسد هصور

بل ويودُّ أنْ لو احتفظ عبد الحميد بالدستور، ولم يتنكر له، ويشيد بذلك الدستور وبجدواه، ثم ينتقل إلى مدح الجيش الثائر وقادته أنور ونيازي وشوكت، قائلًا:

يـا أيـهـا الـجـيـش الـذي لا بـالـدعِـيِّ ولا الـفـخـور
يـخـفـي فـإن رِيـعَ الـحـمـى لـفـت الـبـريـة بـالـظـهـور
كالليث يسرف في الفعا ل وليس يسرف في الزئير
عند المهيمن ما جرى في الحق من دمك الطهور
يـتـلـو الـزمـان صـحـيـفـة غـراء مـذهـبـة الـسـطـور
في مدح «أنورك» الجري وفـي «نـيـازيـك» الـجـسـور
«يـا شـوكـت» الإسـلام بـل يـا فـاتـح الـبـلـد الـعـسـيـر
وأخـذت يـلـديـز عَـنْـوةً وملـكـت عـنـقـاء الـثـغـور

بل ويهنئ الخليفة الجديد ويُبايعه، وما كان لشاعر القصور شَوْقِي أن يغفل عن مثل هذه التهنئة، فيقول:

المؤمنون بمصر يهد ون الـسـلام إلـى الأمـيـر
ويـبـايـعـونـك يـا مـحـمـ ـد في الضمائر والصدور

... إلخ (ص٤٩).

وكلُّ ذلك لا يروق رجلًا عنيفًا صارمًا لا يقول الشِّعْر؛ لأنَّ من واجبه أن يقوله، وأن يُراعي اللياقة، ويرضي كافة الجهات، بل يقول الشِّعْر لينفس عن مكنون صدره، ولا يضمن شعره إلا الحق الذي يؤمن به، والقول الذي يشفي نفسه مما بها، ولو أغضب من أغضب، وأرضى من أرضى.

وبالرغم من بغض وليِّ الدين لعبد الحميد، ولكلِّ حاكمٍ تركيٍّ مستبدٍ ظالمٍ، فإنَّه كان يتعصب للعثمانيين كما يتعصب للعرب، حتى لنراه يثور؛ إذ يُطالع في جريدة المقطم مقالاتٍ لكاتبٍ اسمه عزت الجندي، وفيه يحمل على الأتراك ونَكْبَتهم للبلاد العربية، فيرد عليه في مقالٍ ينشره في المقطم تحت عنوان «الشقاق»، يبدَؤُه بالبيتين العربيين القديمين:

مهلًا بني عمِّنا مهلًا موالينا لا تنبشوا بيننا ما كان مدفونًا
لا تطمعوا أن تهينونا ونكرمكم وأن نكفَّ الأذى عنكم وتؤذونا

ثم يقول: «شهد الله وكلُّ عثمانيٍّ حرٍّ يكون قد قرأ لي شيئًا أني لا أتعصب للدين، ولا للجنس، أنا تركيٌّ، وأبغض عباد الله إلي تركيٌّ يعتدي، أحب العناصر العثمانية كلها، وآخذ بناصر المستضعف منها، ثم أحب العرب حبًّا خالط الروح، وجرى مجرى الدم من العروق، وأنا عربيُّ الأدب والقلم، عربي النزعة، ومَنْ أبغض العرب فأنا مبغضه، أولئك إخواني الذين أغنيهم فيطربون، وأحدثهم فيقبلون علي بالسمع، غير أني لا أكذبهم، إني كذلك لا أحب من يسبُّ الترك، ولا مَنْ يكون لهم عدوًّا، وكذلك العرب لا يحبون من لا يحب إخوانهم، وإذا جرى بين العرب والترك شرٌّ أكون يومئذٍ بمعزلٍ عن كليهما، داعيًا عليهما بالفشل جميعًا.» ثم يندد بروح الخصومة بين العرب والأتراك، ويدعو إلى التآخي بينهم.

والواقع أنَّ العصر الذي عاش فيه وليُّ الدِّين يَكَن كان عصرًا شديد التذبذب بين الاتجاهات المختلفة، وكان من الشاق أن يتبين المرء السبيل السوي، بل لقد كُنَّا نرى كبار المفكرين والأدباء والسياسيين يتأرجحون بين اتجاهٍ وآخر من الاتجاهات المتضاربة المتعادية، التي كانت تستغلها قوى الاحتلال والتعصب العنصري الديني، بحيث لا يسهل علينا اليوم أن نحكم على هذا الرجل أو ذاك بالوطنية، أو الخيانة، وبالخير، أو الشر؛ لمناصرته هؤلاء، أو أولئك، ولاستعانته بهذا الفريق، أو ذاك؛ لمناصرة فكرته، وإن كنَّا بالرغم من كلِّ ذلك لا نستطيع إلا أن نأسف للظروف التي تآمرت، فساقت وليَّ الدين إلى المعسكر الإنجليزي يتقي به استبداد الأتراك، مما أساء إلى سمعته، وحدَّ من المجد الأدبي الذي يستحقه ككاتبٍ جيدٍ وشاعرٍ كبيرٍ، ورجلٍ حرٍّ عزيز النفس، لا يُهادن ولا يتملق، ولا يُسَخِّر قلمه ومواهبه لأعراض الحياة الفانية.

معالم حياته[1]

وُلد وليُّ الدِّين يَكَن — كما قلنا — في عام ١٨٧٣ في الآستانة التي ظلَّ يحنُّ إليها طول عمره، ويتغنى بجمالها، ويرثي لما يصيبها من محنٍ، ويطرب لذكراها، رغم ما لاقى منها من شدائد واضطهادٍ، وقد فصَّل الحَدِيث عنها في كتابه «المعلوم والمجهول».

وقد نشرت مجلة الزهور في أحد أجزائها سنة ١٩١٣ مقالًا في وصف الآستانة، فأرسل وليُّ الدين إلى رئيس تحريرها كتابًا يقول فيه: «لله وصفك لفروق ونوحك عليها، فقد هزَّا روحي هزًّا، رعى الله فروق، ما أفتنها، هي أول ثغرٍ بَسَمَ لوجهي بعد ثغرَي الوالدَيْن، ثم لم ألقها بعد ذلك إلا باكيةً وباكيًا، ائتلفت العناصر فقامت بها الأشياء، وقامت فروق من عنصرٍ واحدٍ، لست أدري ما هو، ولكنَّه عنصرٌ يُظلِم عنده الراديوم، كنت أشتاق إلى فروق وأنا فيها، فكيف الحال وأنا ناءٍ عنها؟ إنَّ أمةً تضيع مثل فروق لمضياع، غير أنَّ فروق ناشزٌ لا تدوم على ودٍّ، ليتها لم تكن، وليتها إذ كانت، كانت في دون هذا الجمال ...»

وقد وُلِد في بيتٍ نبيلٍ، فهو ابن حسن سري باشا يكَن، وحفيد إبراهيم باشا يكَن ابن أخت محمد علي باشا الكبير، رأس الأسرة التي كانت مالكةً في مصر، ولقب أسرته «يكَن» معناه باللغة التركية «ابن الأخت»؛ لأنَّ جدها كان ابن أخت والي مصر، وكانت أمه بنت أحد أمراء الشراكسة، وقد رُبيت بعد هجرة أبيها من موطنه في قصر الأمير برهان الدين أفندي، أحد أنجال السلطان عبد الحميد، وربما كان لهذه النشأة أثرٌ فيما اتصف به وليُّ الدين من أنفةٍ وكبرياءٍ، وإباءٍ للضيم، وعنادٍ في الرأي، ونفورٍ من الاستسلام أو الاستخذاء،

[1] راجع ما رثاه به صديقه أنطون الجميل، ونُشر في صدر الديوان.

وإن لم يفتخر بأصله، بل كان يفتخر بنفسه، ويعتز بصلابة خلقه، ويقول من خالطوه؛ كأنطون الجميل: إنَّه كان وديعًا خافض الجناح.

وقد جاء به والده إلى مصر، وهو لا يزال طفلًا، ولم يلبث الوالد أن تُوفي والولد في السادسة من عمره، فكفله عمه علي حيدر باشا يكَن وزير المالية المصرية يومئذٍ، ثم ألحقه بـ «مدرسة الأنجال» الشهيرة التي أسسها محمد توفيق باشا خديوي مصر لتعليم أنجاله، بعد أن ضمَّ إليها عددًا من أولاد أمراء مصر ووجهائها، فتلقى وليُّ الدين دروسه مع الخديوي عباس الثاني في مدرسةٍ واحدةٍ، ودوَّن بعض ذكريات الدراسة في «المعلوم والمجهول»، وأولع بالأدب العربي فأخذ أصوله وفنونه عن أئمة ذلك العهد؛ كالشيخ محمد النشار، وأضرابه، وظهرت مواهبه الكتابية على حداثة عهده، وأتقن العربية إتقانه للتركية مع معرفةٍ واسعةٍ بالفرنسية، وإلمامٍ بالإنجليزية، وانصرف إلى الكتابة في الصحف، تارةً أديبًا وتارةً سياسيًّا، فكتب في جرائد «القاهرة»، و«النيل»، و«المقياس»، حينًا مراسلًا، وحينًا محررًا، ولم ينقطع عن الكتابة في الصحف إلا فتراتٍ قصيرةً من الزمن، توظف فيها في النيابة الأهلية، ثم في المعية السنية، ولَمَّا بلغ الرابعة والعشرين من عمره قصد إلى الآستانة، وقضى فيها حوالي سنة عند محمد فائق بك يكَن أحد أعضاء مجلس شورى الدولة، ثم عاد إلى مصر فأصدر جريدة «الاستقامة»، التي منعت حكومة الآستانة دخولها إلى الممالك الإسلامية، فأوقف صدورها وودعها بقصيدةٍ قال فيها:

ولما غدا قول الصواب مُذممًا ... عزمت على أن لا أقول صوابا
فجافيت أقلامي وعفت «استقامتي» ... ورحت أرجي للسلامة بابا

وفيها يقول:

أبى الله إلا أن أزيد تصابيًا ... لمجدي ومجدي أن يُقال تصابى
فمَنْ مُبلِغ عني الغضاب الأُلَى جنوا ... بأني امرؤٌ ما إن أخاف غضابا
أذم فلا أخشى عقابًا يصيبني ... وأمدح لا أرجو بذاك ثوابا
علامَ أحابي معشرًا أنا خيرهم ... ومثلي إذا حابى الرجال يُحابى
وقائلةٌ حَتَّامَ يفنى شبابه ... فقلت إلى أن لا يصير شبابا
إلى أن تزول الأرض عن نهج سيرها ... وتصبح هذي الكائنات خرابا

وأخذ بعد ذلك ينشر مقالاتٍ ضافيةً في السياسة العثمانية في جريدة «المقطم»، وجريدة «المشير». وبعد سنة قصد ثانيةً إلى الآستانة، فعُيِّن في «الجمعية الرسومية الجمركية»، ثم عضوًا في «مجلس المعارف الأعلى».

ولم يلبث أن نفاه السلطان عبد الحميد إلى «سيواس»، فظلَّ فيها سبع سنواتٍ، بقي في منفاه إلى أن أُعلن الدستور العثماني سنة ١٩٠٨، فعاد إلى الآستانة، ومنها إلى مصر، وبعد عودته إلى مصر عاود الكتابة في الصحف السابقة، ثم في «الأهرام»، و«المؤيد»، و«الرائد المصري»، كما تولَّى ردحًا من الزمن رئاسة تحرير جريدة «الإقدام» التي أصدرتها في الإسكندرية الأميرة ألكسندرة أفرينو ديفيس ديوسكا، وقد جمع معظم الكتابات التي كتبها في هذه الفترة في كتابي: «الصحائف السود»، و«التجاريب»، كما ترجم من اللغة التركية إلى اللغة العربية كتاب: «خواطر نيازي، أو صحيفة من تاريخ الانقلاب العثماني الكبير»، ونُشرت الترجمة في سنة ١٩٠٩.

وقد عُيِّن في وزارة الحقانية المصرية إلى أن تولى السلطان حسين كامل عرش مصر، فدعاه إليه وعينه سكرتيرًا عربيًّا في الديوان العالي السلطاني، وكانت هذه أسعد فترة في حياته؛ لأنه كان معجبًا بالسلطان حسين، مرتاحًا إلى العمل معه، ولكن سعادته لم تدم طويلًا؛ إذ أخذ مرض الربو ينغصها حتى اشتد به المرض، واضطر إلى أن يعتزل منصبه، وأن يلازم منزله في حلوان حتى لقي ربه في سنة ١٩٢١، وكان في مدة عمله بالديوان السلطاني قد ترجم من الفرنسية إلى العربية رواية «الطلاق» لبول بورجيه.

ولقد عبَّر أنطون الجميل عن الشقاء وسوء الحظ اللذيْن لازما وليَّ الدِّين يَكَن في حياته وموته في رثائه له، فقال: «وقد أبى الله إلا أن يُغْمَط فضله بعد مماته كما غُبِنَ في حياته، فقد اجتمعنا في الخامس عشر من شهر أبريل سنة ١٩٢١ لتأبينه، فإذا بنا نفرٌ قليلٌ حول قبره، نفتش عن معظم أدباء مصر، وحملة الأقلام فيها فلا نجدهم، مع أنه كان خليقًا بهم أن يتألبوا حول ضريح مَنْ كان في طليعة الأدباء نزاهةً، وإباءً، وشرف نفسٍ، وكرم عنصرٍ، ولكن وليَّ الدين كان يتوقع مثل ذلك.»

صورته النفسية

يُخيل إلينا أنَّ الآنسة مي زيادة قد أجادت وصف حالة وليِّ الدِّين يَكَن النفسية عندما قالت: «هو نفسٌ كثيرة الأهواء، منهوكة القوى، متمردةٌ وثَّابةٌ حساسةٌ رقيقةٌ، حتى لَتَخال رقتها وإحساسها سقامًا أحيانًا، وإذا جاء وقت الوثب كان متهورًا في شجاعته غير مبالٍ ولا هيَّابٍ.»

وقد جاء هذا الوصف في مقالٍ نشرته في مجلة الفجر ببيروت بعدد أكتوبر سنة ١٩٢٠، ثم جمعته في كتابها «الصحائف» (ص٨٨–٩٣). وأوردت فيه بعضًا من أحداث حياته وبدواته التي لاحظتها وسجلتها بإحساس المرأة المرهف الدقيق، بحيث يمكن أن يعتبر هذا المقال من المفاتيح الأساسية التي تُعين على فهم نفسية وليِّ الدين يكن، وبالتالي فهم أدبه واتجاهاته فهمًا دقيقًا؛ ولذلك رُبَّما كان من الخير أن نثبت هنا هذا المقال القصير كاملًا.

قالت: «استوقفني في ردودٍ على استفتاء قول فتاةٍ أنها تودُّ أن تموت غرقًا، وقد سبق أني سمعت هذا التمني ممن لم يكن فتاةً، بل كان شاعرًا، ولا يندر أن يكون الشاعر فتاةً في بعض تخيلاته اللطيفة، وأعني وليَّ الدين بك يكَن.

إن حياة وليِّ الدين بك تعددت فيها الفواجع البكماء.

هذا الرَّجل الذي يُعَدُّ من أعظم البيوتات الإسلامية في المشرقَيْن، ومن أعظم أسرةٍ مصريةٍ على الإطلاق، قد جلب على نفسه سُخْط ذويه بزواجه من سيدةٍ يونانيةٍ مسيحيةٍ، ولأجل شغفه بالحرية تعرض لصواعق عبد الحميد، فخسر منصبه العالي في الحكومة التركية، وذاق — وهو النفس الكبيرة الأبيَّة — الفقر والسجن والنفي، والبُعد عن الأهل والوطن، ثم عاد إلى مصر وتكاثرت عليه المصائب في السنوات الأخيرة، فمات ثاني أنجاله — وله من العمر ٢٦ سنةً — فجأةً بلمس سلكٍ كهربائيٍّ، ثم توفيت والدته، وآله أكثر

من ذلك فَقْدُ شقيقته التي كان يُحِبُّها حبًّا شديدًا، وهي قرينة أحد أعضاء الأسرة اليكنية، وها هو اليوم في حلوان يستشفي من مرضٍ ألمَّ به، وقد قاطع جميع معارفه وأصدقائه، فنسمع زفراته هنا في نتاج قلمه، كما يسمعونها في سوريا وفي البلدان الأخرى.

ورغم ما نزل به من الرزايا كان مجلسه مجلس ظرفٍ وأدبٍ، وتكاد النكتة تبرز في كلِّ جملةٍ يقولها، وللأشياء عنده مقارناتٌ غريبةٌ، رأى يومًا خط المرحوم شميل — وكانت رداءة خط الدكتور مشهورةً — فوضع وليُّ الدين إصبعه على أحد الحروف قائلًا: «تعجبني هذه الألِف لأنها تُشبه النبوت!» أما كرهه لكلمة «أيضًا» فلا حدَّ له، وهو يهجوها بألفاظٍ ونعوتٍ تُضحك الحاضرين حتى تستدر دموعهم، وتجعلهم يتجنبون لفظها ما استطاعوا، فقد يتفق أني أكتب مثلًا كلمتين أو ثلاث كلماتٍ أو جملةً بتمامها لأتخلص من وجود «أيضًا»، وإذا اضطررت وكتبتها مرةً أو قرأتها أو سمعتها يومًا عاودني بعض ما أضحكني في هجوها، فأسفت لأني دونتها مسوقةً.

سألت مرةً وليَّ الدين بك: متى يجاوب الكاتب الذي يناقشه في إحدى الصحف؟ فأجاب بمنتهى الجد: وكيف يمكنني أن أناقش رجلًا يدمج في مقالةٍ واحدةٍ عشرين أيضًا ولا يموت؟ إذا جاوبته أقول له: ما لي ولك يا أيضًا!

وكان يومًا في حفلةٍ حافلةٍ بالوزراء والكبراء، وبعد انقضاء ساعةٍ تقريبًا قفز بغتةً، وخرج من القاعة مسرعًا ثم عاد بعد انتهاء الحفلة معتذرًا من الذين كانوا بجواره وذُهلوا لحركته الفجائية، اعتذر بأنه لم يكن عالمًا أنَّ فلانًا موجودٌ، وأنه لا يحتمل أن يكون وإياه في غرفةٍ واحدةٍ، فقيل له: «أنت تكره فلانًا، ولكن لو هو أحبك وطلب صداقتك فماذا تفعل؟» فأجاب لفوره: «أنتحر!»

والغريب أنه لم يكن من علاقةٍ بينه وبين الشخص المكروه، ولم يكلمه مرةً في حياته على ما يُقال، وليس في خُلق وليِّ الدين بك شيءٌ من التكلف، فهو صادقٌ في ميله، صادقٌ في نفوره، سواء أكان فيهما على هدًى أو على ضلالٍ، وللألحان والألوان تأثيرٌ شديدٌ في نفسه، قال لسماع فتاةٍ تغني بصوتٍ خافتٍ: «هذه نسمات البسفور.» أمَّا تلك القطعة الموسيقية المرقصة المعروفة باسم كارمن سيلفا، فلا يرى البيانو مفتوحًا إلا ويُطالب بأن تُعزف له، وفي إحدى زياراته لنا رأيت نظره جامدًا بعيد وصوله، وإذ سألته ما به قال: «هذه (مشيرًا إلى زهرةٍ ليلكيه في ثوبي)، يحزنني هذا اللون الليلكي.» فحاولتُ نزع الزهرة، فقال: «لا تفعلي أرجوك، يحزنني أن أراها، ويحزنني أكثر من ذلك أن تُنزع.» وأنشدنا ذلك المساء أبياتًا من شعره الحزين.

وكما أن كُرهه ونفوره شديدان، فكذلك حُبه وإعجابه، هو معجبٌ بالرسم الذي تعلم مبادِئَه في المنفى، فلا يندر أن يكتب أبياتًا يرسم فيها ذوات المعاني مثل: غرد الطير، فهو يكتب غرد كتابةً، ويرسم الطير رسمًا، وهكذا. وله ولعٌ بخليل مطران وبشعره، فقد رأيناه مرةً يضطرب وتتغير ملامحه لمجرد سماع أبياتٍ من قصيدة «الأسد الباكي»:

أنا الأسد الباكي أنا جبل الأسى ... أنا الرمس يمشي داميًا بين أرماس
فيا منتهى حبي إلى منتهى المنى ... ونعمة فكري فوق شقوة إحساسي
دعوتك أستشفي إليك فوافني ... على غير علمٍ منك أنك لي آسي

فهتف وليُّ الدين بك: «كفى!»

ثم تابع بعد سكونٍ قصيرٍ: «آه خليل! خليل! لو سُئلت كيف يُنظم موكب دفني، لتمنيت أن يرثيني خليل مطران بأبياتٍ ينشدها عزيز نصر على مقربةٍ من نعشي السائر، أريد أن أُشَيَّع إلى قبري على هذه الصورة في موكبٍ ينظمه سليم سركيس.»

كتبت كل هذا عن وليِّ الدين بك؛ لأني أعلم أنَّه كاتبٌ محبوبٌ في سوريا، وأنَّ أخباره تهم القُرَّاء الذين لا يستطيعون الوقوف على مثل هذه المعلومات من الصحف السيارة.

إنَّ الأدب العذب المتسم به هذا الرجل شأن من تربى تربيةً عاليةً ممتازةً، لا يحول دون شذوذٍ خاصٍّ به، هو نفسٌ كثيرة الأهواء، منهوكة القوى، متمردةٌ وثَّابةٌ حساسةٌ رقيقةٌ، حتى لَتَخال رقتها وإحساسها سقامًا أحيانًا، وإذا جاء وقت الوثب كان متهورًا في شجاعته، غير ميالٍ ولا هيابٍ. فلا عجب إذا جذبه البحر، ونبه فيه أشواقًا غير مألوفةٍ، ولا عجب أن تسمع منه هذه الجملة: «أود أن أموت غرقًا بدلًا من أن أموت في سريري بين جدران ضيقةٍ بعد عذاب أيامٍ وحشرجة ساعاتٍ. أريد أن أموت غرقًا في البحر على غير استعدادٍ؛ لأنَّ في مثل هذه الميتة الشِّعْرية عظمةً وشذوذًا».»

هذه هي الأخبار والنَّوادر التي سجلتها مي عن ولي الدين، فأعطتنا مِفتاحًا لنفسيته، وإن يكن من المُفيد أن نتم هذه الأخبار والنوادر بما ذكره أنطون الجميل، وبخاصةٍ عن موت ولي الدين وطريقة هذا الموت، فهو لم يمت بغتةً ولا غرقًا، وإنما مات بعد عذابٍ أليمٍ، ومرضٍ طويلٍ ألزمه البيت سنواتٍ.

وكتب إلى أنطون الجميل في ١٢ فبراير سنة ١٩١٨ يصف هذا المرض فقال: «أنا في يأسٍ شديدٍ من زوال هذا المرض ... الذي عجز الطب عن دفعه وهو المسمى «الربو» emphyzème. إذا دجا الليل تكاثرت مخاوفي، فلا يغمض جفناي فَرَقًا؛ لأني لا أغفي إغفاءةً إلا وأنتبه صارخًا مذعورًا؛ إذ تتقطع أنفاسي، ويشتد اضطراب قلبي، وتبرد يداي ورجلاي، فأختلج مكاني وأتلوى تلوي الأفعى ألقيت في النار. أريد تنفسًا أستعيد به ما يوشك أن يذهب عني من الحياة فلا أجده، حتى إذا بللني العرق وأنهكني التعب، عاودتني أنفاسي شيئًا فشيئًا، وذهبت النَّوبة على أن تعود بعد ساعةٍ أو ساعتين، ومصير مثل هذا المرض معلومٌ وهو مذكورٌ في كتب الطب، لم يختلف فيه طبيبان ... لا أدري أَمِنَ الموت وما أنتظره من أهوالٍ يزداد جزعي؟ وما تطلع علي شمس يومٍ إلا وزادتني قربًا من قبري، وا لهفي على آمالٍ تحولت آلامًا! ووا حسرتي على أيام عمرٍ ما ضحكت لي مرةً إلا جعلت دموعي لها ثمنًا! أهذه عاقبة الصبر التي أطلت انتظارها؟ ما أكثر ضلال الحكماء، وما أكثر غش القدماء ...»

وكان آخر ما كتب بيتين وُجدا قرب سريره بعد موته، وهما:

يا جسدًا قد ذاب حتى امَّحى ... إلا قليلًا عالقًا بالشقاء
أعانك الله بصبرٍ على ... ما ستعاني من قليل البقاء

أديبٌ ملتزمٌ

لقد أشاعت الوجودية في عالم الثقافة والأدب المُعاصر فكرةً خصبةً بالغة الأهمية، وهي فكرة الالتزام في الأدب كنتيجةٍ للالتزام في الحياة، وهي قد لا تبدو جديدةً، ولكن الوجودية قد جعلت منها في العصر الحاضر مذهبًا في الأدب والتفكير.

وإذا كان الالتزام في الأدب مذهبًا يرمي إلى توجيه الأدب الجديد، فليس هناك ما يمنع من اتخاذه فيصلًا في الحكم على الأدب السابق، أو على الأقل نورًا يُهتدى به في إيضاح خصائص الأدب السابق ومميزاته.

والالتزام في الأدب معناه بكل بساطةٍ أن يكون للأديب رأيٌ واضحٌ متميزٌ في المشكلة التي يعرضها، أو في القصة التي يرويها، أو المسرحية التي يقدمها، بل وفي القصيدة التي ينظمها، إذا كانت تلك القصيدة ذات موضوعٍ يحتمل إبداء رأيٍ، والالتزام به وتحمل مسئوليته.

والذي لا شكَّ فيه أنَّ العالم كله والبلاد العربية في حاجةٍ ماسةٍ إلى الأدب الملتزم، وذلك حتى يستقيم للناس سلمٌ صحيحٌ للقيم، وحتى يتميز الحق من الباطل، والطيب من الخبيث، والخير من الشر، والجميل من القبيح، ومَنْ أجدر من الأدباء ذوي الوعي والحساسية بأن يُقَدِّموا لأممهم هذا السُّلم الذي تفتقده.

والذي لا شكَّ فيه أنه لو غلب مذهب الالتزام على أدبنا لاستطاع الأدباء أن يحتلوا مكانهم في قيادة الأُمَّة وكسب احترامها، ولاستطعنا أن نتخلص من أكبر أزمةٍ رُوحيةٍ نعانيها، وهي أزمة البلبلة والتردد والفوضى، واختلاط القيم والأقدار.

وإذا كنا قد لاحظنا عند حديثنا عن موقف الشاعر أحمد شَوْقِي من عزل السلطان عبد الحميد، وثورة الجيش عليه دفاعًا عن الدستور، وموقف ولي الدِّين يَكَن من نفس الحادث ومعارضته، أو على الأصح رده على قصيدة شَوْقِي «عبرة الدهر» بقصيدةٍ أخرى

بنفس العنوان، إذا كنا قد لاحظنا عندئذٍ أن شَوْقِي لم يُبْدِ رأيًا مُحَددًا حاسمًا، بل أخذ يلف ويدور وينافق الجميع، فيرثي لعبد الحميد ويتفجع على جواريه، ثم يُشيد بثورة الجيش وبطولته، ويتغنى بشجاعة أنور ونيازي وشوكت، ثم ينتهي بمبايعة السلطان الجديد محمد الخامس، مما يبلبل الأفكار، ويزعزع الثقة بالشاعر الذي تقول الحكمة القديمة أنه خليفة الأنبياء، وذلك بينما نرى ولي الدين يسفه رثاء شَوْقِي لعبد الحميد وعطفه على جواريه، ويصيح في قصيدته بأنَّ عزل عبد الحميد لم يكن إلا إيقافًا لظلمه وفساده وطغيانه، وانتصارًا لدماء الأبرياء وحقوق الرعية.

إذا كنا قد لاحظنا هذا الفارق الكبير بين الشاعرين، فإنَّ الحقيقة تقتضينا أن نُعَمِّم خلاصة تلك المُقَارنة لنقرر أن ولي الدِّين يَكَن يُعتبر من بين شعراء وأدباء العربية القليلين الذين يمكن أن يوصف أدبهم بأنه أدبٌ ملتزمٌ.

والواقع أنَّ ولي الدِّين يَكَن قد كان من أشد النَّاس إمعانًا في الالتزام لا في الأدب فحسب، بل وفي أسلوب حياته، بحيث يمكن القول بأنَّ التزامه في الأدب لم يكن إلا صدًى لالتزامه في الحياة، وإذا كان ولي الدِّين يَكَن قد تعصب ضد بعض الألفاظ كلفظة «أيضًا»، وضد بعض ألوان الزهور كزهرة الليلكيه، ولم يُخفِ كراهيته ونفوره من بعض الأشخاص، كذلك الشخص الذي تحدثنا الآنسة مي أنه غادر وليمةً رسميةً عندما لمح وجوده فيها، إذا كانت هذه طبيعة ولي الدِّين يَكَن في صغار المسائل، فإننا لا يمكن أن نتوقع من رجلٍ في مثل هذه الطبيعة إلا أن يكون صاحب رأيٍ واضحٍ محددٍ حاسمٍ في كل مشكلةٍ يتحدث عنها، وبذلك يصبح أدبه مثلًا قويًّا للأدب الملتزم.

وبالفعل يُعتبر ولي الدِّين يَكَن من أولئك الأدباء والشُّعراء القليلين، الذين يحق لدارسهم أن يبحث عن آرائهم؛ لأنَّهم قد كانت لهم آراءٌ، بل وكانت لهم فلسفةٌ في الحياة يؤمنون بها، ويتعصبون لها ويفنون في سبيلها، وعند دراسة مثل هذا الأديب الشاعر تأتي دراسة آرائه في المرتبة الأولى بالنِّسبة لدراسة فنه الأدبي أو الشِّعْري.

وآراء ولي الدِّين يَكَن لم تكن مجرد أفكارٍ باردةٍ يُرَدِّدها في فتورٍ أو يأخذها عن الغير، بل كانت انفعالاتٍ فكريةٍ، وهذا الانفعال الفكري الذي نلمسه في أدبه وشعره هو الذي يدخله في مجال الأدب، ولا يبقيه في مجال السياسة والإصلاح الاجتماعي، والبون شاسعٌ بين الأفكار العادية والانفعالات الفكرية، فالأفكار قد تدخل في ميدان الفلسفة أو السياسة أو الاجتماع، ولكنها لا تدخل في مجال الأدب إلا إذا أصبحت انفعالاتٍ فكريةً.

والانفعال الفكري خليقٌ في ذاته بأن يُولِّد الخصائص الأدبية والمميزات الفنية التي تميز أسلوب الأديب عن غيره من الأساليب.

والانفعال الفكري لا يمكن أن يخضع للتقليد، أو أن يأنس للدروب المطروقة، أو يسكن إلى قوالب التعبير التقليدية؛ وذلك لأنَّ الانفعال ثورةٌ، وكلُّ ثورةٍ تجديدٌ وشقٌّ لدروبٍ جديدةٍ، وبحثٌ عن قوالب جديدةٍ توائم هذه الثورة، وتستطيع أن تحتويها.

والانفعال الفكري يخرج بأسلوب صاحبه عن الصنعة المجتلبة؛ لأنَّ المنفعل لا يستطيع أن يفلت من انفعاله ليتسكع في صناعة الألفاظ، وأكبر دليل على هذه الحقيقة هو ما نُلاحظه من أنَّ أديبًا ذا انفعالاتٍ فكريةٍ كولي الدِّين يَكَن لا يكاد يتميز أسلوب شعره عن أسلوب نثره، وليس معنى ذلك هو أن ينحدر بأسلوب الشِّعْر إلى مستوى النثر العادي المسطح، بل بالعكس فهو يرتفع بأسلوبه النثري إلى مستوى أسلوبه الشِّعْري في أغلب الأحيان؛ وذلك لأنه يصدر في كلا الفنيْنِ عن نفس الطبيعة المنفعلة الحارة، ولعلَّ في هذا التحليل ما يعيننا على فهم ما أحسه صديقه أنطون الجميل بحقٍّ، وعبر عنه تعبيرًا صادقًا بقوله: «مهما حاولنا تصوير نفسه لا نصورها بأقرب إلى حقيقتها مما صورها به صاحبها في شعره وفي نثره أيضًا، فهو شاعرٌ في كلا الفنين المنظوم والمنثور، يصوغ كلامه المرسل كأنه الشِّعْر؛ توقيعًا وانسجامًا وخيالًا وروعة معانٍ، حتى لتكاد تستقيم لك جملته شعرًا موزونًا، ويسبك الشِّعْر كأنه النثر؛ سهولةً وطلاقةً وطبيعةً وانقياد قوافٍ، حتى لو نثرت نظمه ما جئت بأسهل منه، فتبيت بين هذا النثر الأنيق، وذلك الشِّعْر الطلي، لا تدري أولي الدين أشعر في هذا أم في ذاك؛ لأنه ما جرى قلمه إلا بما خفق به قلبه، وتحرك له لبه، وهو في كلا الفنين ذو القلب المتألم مما حوله ولمن حوله؛ لأنَّه قلبٌ حساسٌ شريفٌ، تخدمه مخيلةٌ ترى ما لا يراه الغير، حتى أصبح كما قال هو عن نفسه:

قلبي يحس وهذه عيني ترى ما حيلتي فيما يحس وما يرى»

أديب الحرية

إذا كان ولي الدِّين يَكَن أديبًا مُلتزمًا، وكان له رأيٌ ثابتٌ محددٌ فيما يحتمل الرأي من موضوعات الشِّعْر والنثر، وكان من الأدباء القلائل الذين يَجِبُ على الدارس لهم أن يبحث عن آرائهم، بقدر ما يجب عليه أن يبحث عن فنهم؛ وذلك لأنَّ لهم آراءً وصَلَ إيمانهم بها وتحمسهم لها إلى حد الانفعال، الذي جعل من آرائهم أدبًا لا فلسفةً أو تفكيرًا فحسب، بل وأعطى هذا الانفعال أدبهم مميزاته الفنية الخاصة من حيث الأسلوب ووسائل العبارة. إذا كان كل هذا حقًّا؛ فإنَّ البحث عن آراء ولي الدِّين يَكَن لا يمكن أن يطول بالباحث، أو أن يتعثر به في مزالق المواربة والتحايل أو الغموض والإلغاز؛ لأنَّه لن يلبث أن يُلاحظ أنَّ النواة التي تتبلور حولها جميع آراء ولي الدين، أو تنبعث عنها كما ينبعث النبات عن البذرة، هي الحرية؛ حرية الفرد وحرية المجتمع وحرية الفكر وحرية العقيدة، وعلى أساس هذه الحرية بنى كافة صداقاته وعداواته في مجال الحياة وفي مجال التفكير.

وحُبُّ ولي الدِّين يَكَن للحرية يمتاز بأنَّه لم يكن حبًّا عاطفيًّا يمكن أن يخبو أو يهتز ككل حبٍّ عاطفيٍّ، كما أنه لم يكن إعجابًا فكريًّا يتسم ببرود الفكر وهدوئه، وقبوله للمُهَادنة وأنصاف الحلول والنزول على الضروريات، وهو من باب أولى لم يكن تظاهرًا ولا اصطناعًا لتحقيق مجدٍ شخصيٍّ أو تَمَلُّق جمهورٍ؛ وذلك لأنَّ ولي الدِّين يَكَن كان أبعد ما يكون بطبعه عن النزعة الديماجوجية، التي لا هدف لها غير استهواء الجماهير أو كسب الأنصار، وهو الذي لم تُرهبه عداوة الأفراد والطوائف، بل تحداها أحيانًا كثيرةً، وعارض التيارات العامَّة الجارفة، وخاصم شخصياتٍ ومشاعر كانت تستهوي لبَّ الجماهير، وتستطيعُ أن تنفع وأن تضر، وأن ترفع وأن تخفض في ميادين النجاح المادي والأدبي.

لم يكن حبُّ وليِّ الدِّين يَكَن للحرية شيئًا من كل هذا، وإنما كان كما أشرنا من قبل انفعالًا فكريًّا انتهى به — وهو داعية التسامح والحرية بكافة أنواعها — إلى التعصب للحرية تعصبًا عنيفًا لا هوادة فيه ولا رفق، تعصبًا يجمع بين شهوتي الحب والبغض العنيفَيْن المُسرفين، اللذين قد يغشيان أحيانًا بصيرة المُتعصب في تبين حقيقة الوسائل التي يستخدمها، واختياره للمعارك التي يقودها لمناصرة ما يحب ومحاربة ما يكره، وهذا التعصب الناشئ عن انفعالٍ فكريٍّ لما يراه حقًّا، هو الذي دفعه إلى مهاجمة شَوْقِي هذا الهجوم العنيف عندما رآه يعطف على خصمه وخصم الحرية والعدل عبد الحميد الثاني في قصيدة «عبرة الدهر» التي سبق لنا الحَدِيث عنها.

ولولي الدِّين يَكَن في نثره وشعره أناشيد تغنَّى فيها بالحرية، وهاجم الاستبداد، نكاد نلمحها أو نلمح صداها في كلِّ ما كتب، حتى ليُعتبر باب السياسة أو الوطنيات في ديوانه الصغير أهم أبوابه، كما يعتبر كتابه الكبير «المعلوم والمجهول» بجزْأَيه حديثًا مُتَّصِلًا عن الحرية، وتاريخ الكفاح في سبيلها في تركيا والإمبراطورية العثمانية كلها، كما أنَّ كتابيه الآخرين الصغيرين وهما الصحائف السود والتجاريب يضمان أيضًا الكثير من مقالاته التي تدور حول الحرية وتفريعاتها، وقد زاده الاضطهاد والتنكيل تعصبًا لهذه الحرية، التي اختلط معناها بمأساة حياته الخاصة وما لقيه في تلك الحياة من محنٍ وأهوالٍ.

ففي فصلٍ طويلٍ له عن حزب تركيا الفتاة في الجزء الأول من المعلوم والمجهول (ص٣١–٥٠) نراه يستهل فصله بتعريفٍ للاستبداد وتعريفٍ للحُرِّية، نحسُّ إحساسًا واضحًا بأنه قد استقاه من تجرِبة حياته وأحداثها المؤلمة، فيقول: «ملكٌ من الملوك شديد البطش قاسي الفؤاد دائم الحقد، جريءٌ في غضبه، خائفٌ في حيلته، مطلق اليدين على أمةٍ تتوجع ولا تدري مكان وجعها، يبعث بأمره إلى رجلٍ من رجاله، ويجرده من ماله ونشبه، ويسلبه عزه وسلطانه، ويخرجه من بين أهله وجيرته، ويسجنه صاغرًا، كل ذلك لنصحٍ نصح به أو قول صدق فيه، أو حقٍّ عرف حبه له، أو ظلمٍ أبى أن يعين عليه، ثم يفرق أهله ويشرد أولاده، ويقفل باب داره، ويختم عليها رجال الشرطة بالشَّمع الأحمر، ويمسي الرجل وذووه خبرًا من الأخبار. هذا هو الاستبداد.»

«ودولةٌ عظيمةٌ جَم ثراؤها، رغد عيش أبنائها، يتقلبون في النعيم، ثغورهم باسمة، وألحاظهم غير زائغةٍ، يتسابقون ولكن إلى المجد، يتنافسون إلا أنَّ تنافسهم في الفضل، ربوعهم آهلةٌ وخيراتهم عميمةٌ، لا يخافون مسيطرًا إلا كتابًا هو القانون، ولا يتقون مُعاديًا إلا الأجل المحتوم، أيديهم مطلقةٌ في عمل ما يفيد، مغلولةٌ عن عمل السوء، تخفض الملوك

رءوسها أمام إدارتهم، وتنصاع الحكومات إلى إشاراتهم، لا يعرفون الحزن إلا وصفًا، ولا يجهلون من السرور طعمًا ولا شكلًا؛ هذه هي الحرية.»

ثم يستطرد إلى مأساة العثمانيين وما عانوه من استبدادٍ، فيقول: «الاستبداد الذي اشتكاه العثمانيون هو أكبر مما جاءت به هذه السطور، والحرية التي كانوا يقنعون بنيلها أقل بكثير مما مثلته في الكلمات المتقدمة، نعم كانت الأمة تريد شيئًا ولا تدري ما هو، كانت تشكو ولا تعلم ما يشكيها، بل كانت لا تطمع أن تعلم، فلمَّا حلَّ ميقات الخلاص انتفضت فتساقطت من عليها نبال الظلم، فوقفت مستبسلةً لا ترجو إلا الله، ولا تريد إلا الوطن، حتى إذا ذاقت وصال الحرية، واستمتعت بجمالها وشبابها، علمت أنها كانت تئنُّ من أجل ذاك، ودرت أن هذا ما لا بدَّ منه لحياة الأمم.»

ويتحدث عن رجال تركيا الفتاة، فيقول: «وإنما نقم رجال تركيا الفتاة على الملوك العثمانيين جهلهم وخمولهم، وما ألفوه من البذَخ والترف، وما جروا عليه من ظلم الرَّعية والتألُّه عليهم، وإنكارهم على الأمة ما تطلبه من العدالة، وهي أصل الحرية والمُساواة والإخاء، واستكبروا أن يكونوا كالملوك في البلاد المتمدينة، وأبناء الملوك عندنا لا يُربون على ما يفتح أذهانهم ويهذب أخلاقهم.»

ولما كان سلاطين تركيا يستمدون سلطتهم من الدين باسم الخلافة التي يستترون خلفها، للبطش بالرعية وإشباع شهواتهم الحقيرة الحيوانية، ويصطنعون رجال الدين في تثبيت تلك السلطة، فقد كان من الطبيعي أن يُهاجم ولي الدِّين يَكَن ورجال تركيا الفتاة رجالَ الدين هجومًا عنيفًا، وأن يبذلوا كل جهدٍ لتقويض سلطانهم على الأمة، وفي هذا يقول ولي الدين في نفس الفصل من نفس الكتاب: «أما رجال الدين وهم عيال الرجال فينبشون عن منسوخة الأحاديث وغير الصحيح منها، فلا يروون للملوك إلا ما كان حثًّا على طاعتهم، مثل قولهم: «قلب السلطان بين إصبعي الله يقلبه كيف يشاء.» وقولهم: «الملوك مُلهمون.» وقولهم: «اسمعوا وأطيعوا ولو وُلي عليكم عبدٌ حبشيٌّ كأن رأسه زبيبةٌ.» كل ذلك يفسدون به أخلاق الملوك تقربًا إلى جِفانهم واستجداءً لحبواتهم.»

ويُهاجم الشُّعراء المداحين المتملقين فيقول بعد حديثه عن رجال الدين: «فما يخرج هؤلاء إلا يدخل السائلون المادحون، ونسميهم مسامحةً شعراء، ليمدحوا الظالم سفاك الدماء ناهب العباد فيقولوا له: «إن بين غلائلك لَعدلًا من الله، وبين جنبيك لروح القدس! يا مجزل العطاء ومولى النعم! يا من يخصب بأمرك المحل وتجري الرياح، وتنقاد لمشيئتك الأقدار، وتحسد السماء الأرض إذ كانت موطئًا لأقدامك! يا ظل الله وباني الكون، يا من

عتبته فوق الأفلاك ...» إلى غير ذلك مما يستحي من ذكره ويشمئز من سماعه كل من كان في فؤاده مثقال خردلةٍ من العقل والإنصاف.»

وهو يصف الحكومة العُثمانية التي كان يُحاربها هو ورجال تركيا الفتاة بقوله: «أمَّا الحكومة العثمانية فلم تشبه حكومةً في الوجود، وما انتظم لها أمرٌ في ماضيها ولا في حاضرها، ومثل رجالها كمثل سكان الخيام في زمان الجاهلية، إذا وليهم سيدٌ عاقلٌ، واتخذ بطانة خيرٍ وحاشية عدلٍ، أنعش نفوس محكوميه وأحيا موات آمالهم، وإذا وليهم غاشمٌ جب منم الغارب والسنان، وأذاقهم مضض الذل ومرارة العذاب، تُجبى أموال الرعية بلا حسابٍ، ويضيع بعضها في جيب الجابي، وبعضها في جيب مَنْ هو فوقه، فلا يبقى لبيت مال الدولة إلا ما يُتصدق به عليه السارق والناهب فضالة، ينفق جانبٌ منها على طرب الملوك ولذاتهم، وجانب على المقربين من الغرانقة، ويبقى الموظف الصغير صفر اليد أو تدرك أمره رحمةٌ، فيُنبز إليه بما يسد به رمقه.»

والظَّاهرُ أنَّ شدة سخطه على الخلافة المستبدة الفاسدة، وعلى من يمكنون لها في الأرض قد دفعه إلى إساءة الظن برجال الدين أجمعين، فقال في الجزء الثاني من المعلوم والمجهول (ص١٣٧): «رجال الدين في كل أقطار الأرض حربٌ على النَّاس، فهم يبدون غير ما يخفون، ويأمرون بما لا يعلمون، ومنهم من صدق إيمانه، وكانت سريرته كعلانيته وهم أقلُّ من القليل.»

والواقع أنَّ مسألة رجال الدين من المسائل العالمية المُزمنة؛ وذلك لأنَّ الأديان كلها تدعو إلى المحبة والإخلاص والأخوة بين البشر، ومع ذلك لم تُرَق دماءٌ في تاريخ الإنسانية الطويل مثلما أُريقت بسبب الأديان، ولم يكن ذلك لتعارض تلك الأديان وتعصب أهل كل دينٍ ضد الآخرين، على نحو ما حدث في الحروب الصليبية فحسب، بل وكان ذلك داخل كل دينٍ على حدةٍ، وما انشق إليه من فِرَقٍ ومذاهب وطوائف، فضلًا عما فُرض على البشر باسم الدين من حجرٍ على الفكر البشري، وإعاقة تقدمه، وتقدم البحث العلمي، على نحو ما شهدت الإنسانية من محاكم التفتيش واضطهاد الكهنوت وجامعاتهم للعلماء والمفكرين.

ولما لم يكن من المعقول تحميل الديانات السماوية مسئولية هذه الدماء، فإن المؤرخين والمفكرين لم يروا بدًّا من أن يحملوا رجال الدين وكهنوته هذه المسئولية الجسيمة، وأن يدعوا الكثير منهم إلى فصل الدين عن الدولة، والحد من نفوذ رجال الدين، حتى تواصل

الإنسانية تقدمها وتنجو من التعصب الديني والنفاق الممقوت. وكان وليُّ الدِّين يَكَن من هؤلاء المُفكرين أنصار حرية الفكر، وخصوم رجال الدين، حتى لنراه يستشهد على تعصبهم وجهلهم بمُناقشةٍ طريفةٍ جرت بينه وبين أحد رجال الدين في سيواس أثناء نفيه بها، وأوردها في ص١٤٠ من الجزء الثاني من «المعلوم والمجهول»، فقال: «ذهب رجلٌ منهم إلى أنه يحرم على المسلم أن يدعو غير المسلم أخاه، واحتج بآية: ﴿إِنَّمَا الْمُؤْمِنُونَ إِخْوَةٌ﴾ فقلت له: أنا لا أجادل بالقرآن، ولكني أخالف الساعة عادتي، وأثبت لك فساد دعواك وخطأك في تأويلك، قال: هاتِ ما عندك، قلتُ: إنَّ في علم المعاني بابًا اسمه باب القصر، قال: أعرفه، قلت: وفي الآية قصر موصوف على صفةٍ، فهذا لا ينفي الإخاء من غير المسلمين، ولو كان فيها قصر صفةٍ على موصوفٍ، كأن تكون: إنما الإخوة المؤمنون، لنفى من غيرهم الإخاء، ثم يضيف: فغضب الرجل من كلامي وقال: أعوذ بالله أن يكون في علم المعاني شيءٌ من هذا الكفر، وما هو إلا اختلاقٌ منك، وهب جدلًا أن دعواك صحيحةٌ، أيحملني ذلك على أن أصدق علم المعاني ولا أصدق القرآن.»

ويعلق على هذه الحادثة بقوله: «فأيقنت يومئذٍ أنَّ الرجل ممن أُفرغ في رأسه عشرون قنطارًا قطرًا، فآثرت إهماله وأنشدت قول أبي الطيب:

ومن البلية نصح من لا يَرْعَوي عن جهله وخطاب من لا يفهم

هؤلاء الرجال يحلِّلون من الأمور ما يوافق أهواءهم، ويحرِّمون منها ما يخالف أهواءهم، يسطون على النَّاس بسيوفٍ من الإيمان الكاذب، فلا يثبت على لقائهم إلا من:

إذا هَمَّ ألقى بين عينيه عزمه ونكب عن ذكر العواقب جانبا

فما تحكم عبد الحميد بالأمة إلا بنصر هؤلاء، أمَّا جنوده فأولئك منخدعون، ولقد فطنوا لذلك فجعلوا صلواتهم وابتهالهم وقفًا لظالم الأمة، استجلبوا له القلوب الخالية والنفوس الطامعة، فوقفوا كلهم لقاء الأحرار يكيدون لهم كيدًا، وكانوا يدعون المنفيين في بلادهم أعداء الدين والدولة، وكانوا يذمون الشورى ويذمون من يدعو إليها، ولو أمكنتهم غرةٌ من الأحرار لاجتثوا أصولهم وأبادوا أعقابهم، فإذا طهرت البلاد من شر هذه الفئة راجعتها السعادة.»

وانفعال ولي الدِّين يَكَن العنيف للحرية أو تعصبه لها، هو الأساس الذي بنى عليه — كما قلنا — صداقاته وعداواته، وبه نستطيع أن نفسر حبه للإنجليز، وبخاصةٍ للورد كرومر الذي أطلق حرية الرأي والكتابة وحرية الصحف في مصر لأغراضٍ سياسيةٍ معلومةٍ سبق الإشارة إليها، وأوقف قانون المطبوعات منذ سنة ١٨٩٢، وظلَّ موقوفًا حتى سنة ١٩٠٩، كما حمى الأتراك الأحرار الذين احتموا بمصر، وحمى غيرهم من رعايا الإمبراطورية العثمانية عندما نزحوا أيضًا إلى مصر فرارًا من بطش الحكومة التركية.

ففي مُقدمة الجزء الثاني من «المعلوم والمجهول» يقول ولي الدين: «نظر أناسٌ في الجزء الأول من المعلوم والمجهول فرأوا صورة اللورد كرومر وقد كتب تحتها «مصلح مصر» فألقوا بالكتاب جانبًا، وأطبقوا جفونهم وولوا عنه هاربين، راعهم شخص ذلك الرجل الجليل على الورق، فأخذتهم سورته، ولم تقوَ عيونهم على النظر في وجهه، فكيف بهم لو تمثلوا بين يديه ورنَّ صوته في آذانهم، وقد زعموا بعد ذلك أني صنيعة الرجل، والرجل لا علم له بكتابي إلى يومنا هذا.»

وهو في الجزء الأول من المعلوم والمجهول يعقد فصلًا عن حال الأحرار وجمعياتهم بعد هرب مراد من الآستانة، يتحدث فيه عن مراد الطاغستاني أحد أحرار الأتراك، واحتجاجه على اضطهاد عبد الحميد الثاني للأرمن وتذبيحهم، ثم هرب مراد هذا إلى مصر، ويقول: «وجاءت الرَّسائل برقيةً وغير برقيةٍ، تطالب فيها الحكومة العثمانية الحكومة المصرية بإعادة مراد إلى الآستانة، أو طرده من مصر، أو عدم الإذن له بإصدار جريدةٍ فيها، فلم ينل عبد الحميد من لجاجه سوى الفشل وسوء المصير، والفضل في ذلك للورد كرومر حبيب الأحرار، ومصلح مصر ورجلها العظيم.» وإن يكن قد غاب عنه — كما سبق أن قُلنا — حقيقة سياسة كرومر الدفينة، التي لم تكن تبغي خير مصر والأحرار، بل كانت تبغي تحطيم الإمبراطورية العثمانية والتهام ممتلكاتها، وفي مقدمتها مصر، كما أثبتت الأيام من بعد.

وهذا التعصب للحرية هو الذي يُفسِّر لنا أيضًا إعجابه بإخواننا العرب، ولا سيما المسيحيين السوريين المُهَاجرين إلى مصر، وصداقته لهم على غير تبصرٍ ولا دقةٍ في الاختيار، حتى لنراه يوثق صلته بأصحاب «المقطم»، الذين لم يكن حُبُّهم للإنجليز مبعثه حب الحرية، وبغض الاستبداد التركي فحسب، بل كان يرجع إلى عوامل أخرى كثيرة أقل شرفًا ونبلًا، كالمصالح المادية، بل والتعصب عند نفرٍ من تلك الجماعة.

وهو يشيد في الجزء الأول من المعلوم والمجهول (ص٧١) بهؤلاء المسيحيين السوريين، ويوازن بينهم وبين المسلمين الأتراك المُقيمين بمصر، فيقول: «ويشهد الله وكلُّ محبٍّ للحق

أنَّ إخواننا العرب لا سيما المسيحيين السوريين منهم كانوا أشد النَّاس ضجرًا وأعظمهم أنفةً من احتمال الذل، فهم الذين تاقت نفوسهم إلى الفضيلة العصرية من وراء حجب الاستبداد فأقبلوا على مصر، وعلَّموا إخوانهم المصريين إنشاء الصحف واتخاذ المطابع واحتراف الأدب العصري واصطفاء الحرية، هذا مع أنهم محرومون في بلادهم من التمتع بمثل هذا النعيم.

غير أن حب المعالي في أكثر النفوس طبعٌ لا تطبعٌ، وإلا فمن علَّم الطير ترجيعه ومن وهب البلبل حب الورد؟ ولما طال عليهم احتمال الضيم هجروا أوطانهم وضربوا في أقطار الأرض، يجوبون قاصيها ودانيها، يحلون من منازلها آهلها وحاليها، أعوانهم عزائمهم، وبضاعتهم عقولهم، فحيث عثرت جدودنا انتهضت جدودهم ... إلخ.»

وهو يتحدث بعد ذلك عن الأتراك المسلمين الذين استوطنوا مصر من الأزمنة السالفة، فيقول عنهم: «لا يهمهم من السلطان إلا كونه سلطانًا، وهم يعتقدون أنْ لا حق للأُمَّة في مُشَاركة الملوك في أعمالهم، وأنَّ الرعية عبيدٌ للملوك، يُؤمرون بالطاعة لهم وإن ظلموا، والشكر وإن أساءوا، يتحدثون بذلك في مجامعهم وبأيديهم السبح وأمامهم النارجيلات، يمتصونها حتى تستطلع حبابها، يُؤتى لهم بالشاي منقوعًا، وبين يديهم جماعاتٌ من المشايخ، منهم المدَّعون لعلوم الكيمياء القديمة، ومنهم أولياء الله الناطقون بالغيب (بالسرياني)! ومنهم المتصوفون من أتباع الرفاعي والكيلاني ومحي الدين العربي والبكطاشي والمولوي، ومنهم أئمة الشرع ورواة الأحاديث والمفسرون، كل هؤلاء يكفِّرون الأحرار، ويدعون لعبد الحميد، ويمدون أنامل أكلت أطرافها حبات السبح يجرون بها دراهم أعوانهم عدًّا، بطلًا وجشعًا ولؤمًا، كانوا يؤثرون حب عبد الحميد على حب العادل الحميد.»

والذي لا شك فيه أن كل هذا إنما هو تفريع عن العقدة النفسية الأصلية عند ولي الدين، وهي عقدة بغضه العنيف لاستبداد عبد الحميد باسم الدين، وهو في موضع آخر من نفس الكتاب يُقارن عبد الحميد بالجُعَل ويجمع بينهما في حكمٍ واحدٍ، حيثُ يقول: «كريهان يؤذيهما طيبان: الجُعَل يؤذيه ريح الورد، وعبد الحميد يؤذيه نسيم الحرية!»

وهو يناصر المضطهدين من الأرمن، ويدفع عنهم في الجزء الأول من المعلوم والمجهول (ص٤٨) تحت عنوان «مذابح شهداء الحرية من إخواننا الأرمن»، ويشرح أسباب تلك المذابح، ويقرع التعصب الديني والعنصري تقريعًا شديدًا، ويُهاجم المتعصبين من الأتراك والأكراد هجومًا عنيفًا، ويستشهد في وصف حالة الأرمن في الإمبراطورية العثمانية،

واضطهاد المسلمين لهم بأبياتٍ قديمةٍ بالغة القوة، حيث يقول: «وقد صدق أحد شعراء الحماسة، إذ يقول:

لو كنت من مازن لم تستبح إبلي ... بنو اللقيطة من ذهل بن شيبانا
إذن لقام بنصري معشرٌ خشن ... عند الحفيظة إن ذو لوثةٍ لانا
قومٌ إذا الشر أبدى ناجذَيْه لهم ... طاروا إليه زرافاتٍ ووحدانا
لا يسألون أخاهم حين يندبهم ... في النائبات على ما قال برهانا
لكن قومي وإن كانوا ذوي عددٍ ... ليسوا من الشر في شيءٍ وإن هانا
يجزون من ظلم أهل الظلم مغفرةً ... ومن إساءة أهل السوء إحسانا
كأن ربك لم يخلق لخشيته ... سواهم من جميع النَّاس إنسانا
فليت لي بهم قومًا إذا ركبوا ... شدوا الإغارة فرسانًا وركبانا»

وليس من شكٍّ في أنَّ استشهاده بهذه الأبيات ينمُّ في ذاته عن مدى تعصبه للحرية، وكرهه للظلم والاضطهاد، وهي أبياتٌ جاهلية الروح تنطق بالحكمة الجاهلية المأثورة: «انصر أخاك ظالمًا أو مظلومًا»، وهي روح تخالف روح التسامح التي كان يدعو إليها ولي الدِّين يَكَن، بل لكأننا به يود أن لو تكتل الأرمن وتعصبوا ليفتكوا بمن أخذ يذبحهم من مسلمي الأتراك والأكراد. ولا عجب فإنَّ ولي الدين كان يتعصب للحرية وضد الظلم والاضطهاد، أكثر مما يتعصب لأي شيءٍ آخر كوحدة الدين أو وحدة العنصر أو الجنس أو غيرها.

وهو يبرر دفاعه عن الأرمن وثورته لمذابحهم بقوله: «هناك أناسٌ يقولون لنا: إنَّ الأرمن أعداءٌ لنا، ويزعمون أنهم هم المعتدون دائمًا، وأن المسيحيين لا يخلصون للمُسلمين ودًّا، ولا يصفون لهم سريرةً، وينعتونهم لنا بالكافرين وأهل النار، وغير ذلك من كلام الجهل والجنون، وبسطاؤنا يصدقون هذه الباطلات، حسن ظنٍّ منهم بقائليها، ولبعدهم عن مواضع العلم وفهم الحقائق، فإذا ذكرت لهم تلك الفظائع لم تهز منهم موضعًا من قلبٍ، ومنتهى إنصافهم أن يقولوا: إن الأرمن جنوا على أنفسهم.»

وهو يقص طرفًا من مذابح الأرمن، فيروي كيف كان المتعصبون من أهل سيواس يذبحون كالوحوش من عثروا عليه من الأرمن بالمناشير.

على أن دفاعه عن الأرمن وتعصبه لهم في محنتهم لا يُفيد أنه كان ضعيف الإحساس بعُثمانيته، مُتهاونًا في التمسك بها والدفاع عنها، وذلك بدليل أنَّه كان يكره العُرابيين

ويسفه ثورتهم، كما كان يُخاصم عبد الله النديم لأنه كان «من قدماء من يقولون: مصر للمصريين، ونحن نقول: مصر للعثمانيين» (ص٣٠ من المعلوم والمجهول ج١).

وفي حديثه عن عبد الله النديم في نفس الموضع من نفس الكتاب ما يلقي ضوءًا على الكثير من مشاعره نحو العُرابيين وثورتهم، حيث يقول: «إن عبد الله النديم انتحل لنفسه السيادة، وجاراه إلى تسميته باسمها جماعةٌ من محبيه، ولكن اتصل بي ممن حضر مجالسه وسمع حديثه وألمَّ ببعض أموره أنَّه لم يكن في طباعه ما يُشبه طباع السادة، وما كان إلا رجلًا من الرجال ذكي القلب، شديد العارضة، ذَرِبَ اللسان، سريع الخاطر، حاضر البديهة، ظريف المحاضرة، حلو الشمائل، وكان كذلك جريئًا على مَنْ يخافه، كثير الوقيعة بمن يُعاديه، مُحاسدًا أهل الفضل ممن هو دونهم، سهل الغضب صعب الرِّضاء، مدمن الهجاء دائم السخط، فمن صاحبه على حذرٍ منه فاز بوده، ومن وثق به ضاع وضاعت ثقته معه، قرض الشعر فلم يملك له ناصيةً، ولا فاز منه بسهمٍ، ورام الزجل فوفر منه حظه، وحلا في فمه نشيده فكان يرتجله ارتجالًا، ويُسابق أهله فلا يشقون له غبارًا.

هذا عبد الله النديم صاحب «الطائف»، و«التنكيت والتبكيت» من قبل، وصاحب «الأستاذ» من بعد. اختفى بعد ثورة العرابيين، وكان حارثهم بن حلزة أو عَمْرَهم بن كلثوم، رغا فتجمعوا، وعقر فتفرقوا، ثم آوته قرى الريف فبات كأبي زيد السروجي، يحترف الحرف، وينتقل في الأزياء والأشكال، فيومًا هو واعظٌ، ويومًا هو ماجنٌ، ويومًا هو عالمٌ، ويومًا هو خليعٌ، وما زال كذلك يطوف في البلاد حتى تَعَرَّفه بعضهم فوشى به إلى الحكومة، فجيء به إلى نظارة الداخلية عليه غبرةٌ ترهقها قَتَرةٌ، فأظهر الذلة والاستكانة ووعد بالتوبة والإنابة، فزين بعض شيعته لمقام الإمارة المصرية أن تعفو عنه بعد ذلك فعفت، فبدأ بعدئذٍ في نشر «الأستاذ»، وبيان النديم مشهورٌ ومألوفٌ تفهمه العامة، وتبتذله الخاصة، ولو مسح على لفظه بشيءٍ من جزالة اللفظ وسمو المعنى، وأمعن النَّظر في غلطاته فاجتنبها لصح أن يُعد من كبار الكتاب، فقد شهدتُ له ببعض الذوق السليم، وأعجبني ترسله، وقرأتُ له في الأستاذ مقالةً عنوانُها «لو كنتم مثلنا لفعلتم فعلنا»، فعلمت أن البيان سجيةٌ في الرجل، وكتابه المسمى «كان ويكون» يجوز أن يُقال فيه: إنه ابن قريحةٍ وقادةٍ.

ومن المعلوم عند أهل الدَّهاء أنَّ حزب العرابي — وإن تمزق شمله بعد نكبة صاحبه — بقيَ مختبئًا في مكامن خوفه اختباء الأفاعي في جحورها، وكذلك الفزع يستولي على أهل الدعوة فيلجم أفواههم ويكبهم على أذقانهم؛ فلمَّا عاد النديم وأعاد لهم نغماته،

تطربوا وعرتهم هزةٌ أفلتوا بها من مرابطهم، فقال فصدقوا، ودعا فأجابوا، وما زال في غلوائه وهم في غوايتهم، يدعو إلى الفتنة ويحض على الثورة، والإمارة تحبوه ما يقوم أوده، ويُطلق لسانه حتى آل أمره إلى الطرد؛ فترك مصر مأسوفًا عليه من أشياعه، مغضوبًا عليه من العقلاء.»

والذي لا شكَّ فيه أن دعوة العرابيين «بمصر للمصريين» هي التي أغضبت ولي الدين العثماني. ومن المعلوم أنَّ العرابيين قد ثاروا على مُحاباة الحكام للجراكسة والأتراك في مناصب الدولة وبخاصةٍ في الجيش، واحتقار هؤلاء الدخلاء للفلاحين المصريين، وإن يكونوا قد اضطروا إلى مصانعة الخلافة الإسلامية وأظهروا خضوعهم لها، مع أنَّ هذه السياسة لم تجدهم فتيلًا، وحاربهم توفيق باسم هذه الخلافة الإسلامية، وأذاع على الشعب منشوراتٍ يتهم فيها عُرابيًّا وأنصارَه بالكفر والخروج على الخلافة. وأكبر الظن أنه لو قلب العرابيون سياستهم، وهاجموا الخلافة المستبدة الفاسدة وتمسكوا — على العكس — بالوحدة العثمانية، لرأينا ولي الدين يناصرهم ويتعصب لهم.

ومع ذلك؛ فإنَّ المُناداة بالوحدة أو الجامعة العثمانية لم تكن تكفي لكسب تأييد ولي الدين، أو على الأقل تجنب عداوته، إذا لم تقترن هذه الدعوة بمحاربة الحكومة التركية المستبدة، والخلافة الحميدية الظالمة، وذلك بدليل أنَّ ولي الدين كان يخاصم أيضًا مصطفى كامل والحزب الوطني ويتهمهم بالنفاق والتهريج؛ وذلك لأنَّ أنصار هذا الحزب، وإن لم يهاجموا الجامعة العثمانية إلا أنهم ناصروا الخلافة الحميدية والحكومة التركية، واعتمدوا عليها في مُحَاربة الاستعمار الإنجليزي، وذلك بينما كان ولي الدين يرى عدوه الأوَّل في ظلم عبد الحميد وفساده، وإن لم يهاجم الخلافة العثمانية في ذاتها، ولا ناصر فكرة نقل الخلافة من الأتراك إلى العرب، ومن الخليفة العثماني إلى الخليفة الهاشمي، كما كان يدعو البعض من العرب، وكما كان الإنجليز يوحون لأغراضهم الخفية.

ولكي نستكمل آراء ولي الدين السياسية، وهي الآراء التي سيطرت على معظم إنتاجه الأدبي نثرًا وشعرًا، يجب أن نوضح أنه إذا كان بغض ولي الدين لعبد الحميد وخلافته الفاسدة وحكومته الظالمة لم تدفعه إلى مهاجمة فكرة الخلافة العثمانية في ذاتها، أو فكرة الجامعة العثمانية، إلا أنَّها لسوء الحظ قد دفعته أحيانًا إلى الاستخفاف ببعض أحكام الدين الإسلامي وشعائره، فضلًا عن مهاجمة رجاله وعلمائه، حتى لنراه يسخر ممن يدارون إفطارهم في شهر رمضان في مقالٍ له في «الصحائف السود» تحت عنوان «أكذوبة أبريل وأكذوبة رمضان» يختتمها بعبارة يتحدى فيها شعور المسلمين على صفحات

جريدة «المقطم» فيقول بعد أن تحدث عن الشدة التي تأخذ بها نظارة الداخلية في تركيا المفطرين والسافرات من السيدات المسلمات: «وفي مصر من الحرية الشخصية ما لا يضطر إلى التواري عن الأبصار، والاختباء تحت الموائد، ولكن في النَّاس كثيرين يفعلون ذلك. ولولا أني شاركت بعض الأجانب في الكذب معهم في أول يومٍ من شهر أبريل، وذلك حين كنت ابن عشرين سنة، لجاريت أهل المسابح إلى الكذب، غير أَني جالسٌ أمام مكتبي، وعيناي شاخصتان إلى الساعة وقد دوى مدفع الظهر الذي أفطر عليه!»

والواقع أنَّ ولي الدين لم يكن من أنصار الحريات السياسية فحسب، بل كان أيضًا من أولئك الذين عُرفوا في تاريخ الإنسانية باسم أحرار الفكر، والذين ازدهر مذهبهم في فرنسا مثلًا في القرن الثامن عشر، وكان من بينهم فولتير وجماعة دائرة المعارف، والحرية الفكرية عندهم أدت إلى التمرد لا على رجال الدين وحدهم، بل وعلى الكثير من أوامر الدين ونواهيه ذاتها، حتى لنرى عبارة حرية الفكر تقترن عند خصومهم من المحافظين المتدينين بعبارة الزندقة عندما يقولون «حرية الفكر والزندقة»، وإن يكن الجمع بين العبارتين على هذا النحو لا يخلو من إسرافٍ، فإنه إذا كان من بين أحرار الفكر من يبيح لمن يشاء الحق في الزَّندقة، إلا أنَّهم لم يكونوا يدعون إليها، كما أنَّ الكثيرين منهم لم يكونوا يصدرون عن خصومةٍ شاملةٍ مطبقة للديانات، بل إنَّ فولتير نفسه إذا كان قد أنكر الرسل والأنبياء، ووساطتهم هم ومن خلفهم من رجال الكهنوت بين الله والبشر، فإنه لم ينكر وجود الله في ذاته، بل وقال: إنه إذا لم يكن الله موجودًا لوجب على البشر أن يخترعوه، وإن تكن فكرة الألوهية عنده تختلف بالضرورة عنها في الديانات السماوية.

وعلى أية حالٍ، وسواء أكان ولي الدِّين يَكَن قد تأثر بأولئك الفلاسفة والأدباء الفرنسيين الذين كان يجيد لغتهم، أو سار في نفس الاتجاه الذي ساروا فيه بتأثيرٍ من العوامل المحلية في الإمبراطورية العثمانية وخلافتها الفاسدة، ورجال دينها المنافقين، فالثابت أنه من المُفكرين الأحرار، وأنه أحد حلقات تلك السِّلسلة الطويلة التي انتهت بظهور مصطفى كمال، وتحطيم الخلافة، وتكوين الدولة المدنية، والقضاء على كلِّ نفوذٍ لرجال الدين، والاتجاه بتركيا اتجاهًا كليًّا نحو الحضارة المادية الغربية.

وعلى ضوء هذه الحقيقة الكبرى نستطيع أن نفهم الكثير مما كتبه ولي الدين نثرًا وشعرًا في مُحاربة التعصب الديني، والدعوة إلى التسامح، ومناصرة كافة قضايا التحرر التي كان يحاربها رجال الدين، والواقعون تحت سلطانهم باسم الدين، إنْ حقًّا وإن باطلًا، مثل قضية تحرير المرأة، وقضية التوفيق بين الدين والعلم، كما كان يُناصر الدَّاعين لمثل هذه القضايا ويتحمس لهم وفي مقدمتهم قاسم أمين ومحمد عبده.

أمَّا عن حرية الفكر فله عنها مقالٌ في «الصحائف السود» بنفس العنوان (ص٩٣)، يستهله بقوله: «نحس بآلامٍ بين أحناء الضلوع، فنكتمها صبرًا، ونسكت عليها خيفةً، لو كان هذا الصبر في موضعٍ يحمل فيه لنطق من جوانبه الثناء، ولكنه قُصارى نفوسٍ جبنت ونصيرها الحق، وأقصرت وشأوها بعيدٌ.

تغلبت سورة الجدل على سورة الدليل، وبات كلام الإنصاف والصمت أحب منه إلى النَّاس، ألا قاتل الله اللجاج، لا العقل أغنى في الغلبة على سلطانه، ولا الهمم مضت في التغلب على فجاجه، كلما جهر بالحكمة ناطقٌ تألبت عليه عصب الغرور، فسدُّوا بأيديهم فمه، يا ليتهم يجعلون أصابعهم في آذانهم تصاممًا، أو يلفتون وجوههم إلى ورائهم إعراضًا، ذلك إذن يهون.

يحجهم الصواب فلا يلبثون أن يقبلوا عليه، غير أنَّهم يعتدون فلا يدعون مكلمهم يكلمهم، فكيف يجري فيهم نصح الناصحين.

إنما يُقبل القول بعد سماعه ويُرد بعد سماعه، وهذا البلد يتعجل أهله الحكم، سواءٌ عليهم أصابوا أم أخطئُوا، يريدون وليس الذي يريدونه صوابًا، ولكنهم يحاولون أن يجعلوه صوابًا، هذا محالٌ، حقائق الأشياء لا يدخلها تغيرٌ، ومَنْ لم يكن معه الهدى، عليه أن يكون مع الهدى إذا رام رشدًا.

قلت في إحدى الصحائف السود التي تقدمت كلامًا على الأضاحي، فهاج قلوبًا استوطنها التعصب، وهاج على أهل الشر من المخضرمين، عفا الله عنهم ماذا يبتغون؟ طوت الأيام برد الشباب، وأنالتنا من التجارب ما لا مندوحة فيها لجهلٍ، إن يستطيلوا فقد استطال أسلافهم من قبل، أنا ابن عصرٍ عيت فيه الألسن وأفصحت بعبرها الأيام، ولي بمحمد عبده وقاسم أمين أسوةٌ حسنةٌ.

على أنني لا أعجبُ من أهل القدم والمنتحلين صيغة الدين، وإنما أعجب من قومٍ لبوسهم لبوس أهل التمدن، ومآكلهم مآكلهم يُطاف عليهم بالآنية والجام، في مجالسَ كأنَّها ديباجات الآفاق، ثم يصبحون فيقارعون النَّاس بالدين، يرموننا بالكفر والمروق والزَّندقة ليثيروا علينا أشياعهم، وما نبالي نحن مَن أشياعهم، يغالبون بالدين كلما تساقطت حججهم، وبه يحاربون كلما أجفلت نعائمهم ... أنتم أعداؤنا اليوم، وأبناؤكم أنصارنا غدًا، لن نشكوكم وحدنا، بل سوف نشكوكم ومعنا أعقابكم، ولنعمت الشهود يومئذٍ يقولون آباؤنا كذبوا وهؤلاء صدقوا.»

وأمَّا عن الدين وقداسته، فله فيه (في التجاريب ص٢٦) رأيٌ صريحٌ، يقول فيه: «الأديان مناهجُ للناس إلى ما يُستطاع من الكمال، فإذا هي تجاوزت ذلك وأضحت سلعًا

يتجرون بها كان شرها أكثر من خيرها، وإنَّ من أشد ما ينزل بالحُرِّ أن يُبلى بقومٍ لا تسمو مداركهم إلى مقاصده، فيتعسفوا في تأويلها الشبهات، حتى إذا أعيتهم المُناظرة وأعيتهم الحجج عمدوا إلى الفساد، فاستثاروا العامة إلى الوقيعة، وفزعوا إلى الختل والغدر، وأكبر من هذا أن تكون الحكومة عونًا للمفسد على المصلح، لا اعتقادًا بإيمانه ولا إعجابًا برأيه، بل تحببًا إليه وإقرارًا بالعجز عن إخضاعه وتقويمه.»

وهو يتحدى الرَّأي العام عند مقتل بطرس غالي فيرثيه شعرًا، وينشر في المقطم مقالًا بعنوان «بطرس غالي في موكبه الأخير» (الصحائف السود ص١٠١)، يستهله بقوله: «مشى بعاصمة مصر يوم الثلاثاء ٢٢ فبراير سنة ١٩١٠ مشهدٌ لم تشهد مثله، ذاك مشهد بطرس غالي العظيم من كرسي الرياسة إلى مضجع الأبد؛ لله درك من ظاعن ... قال النعاة: قتل أحد الباغين بطرس باشا غالي. قلت: لقد قتل مصر.» وهو يُدافع عن الوزير الذي أثارت تصرفاته سخط الوطنيين بقوله: «ماذا جنى هذا الفقيد المظلوم، صاح أكثرهم مذكرًا بحادث دنشواي، وتشدق آخرون باتفاق إنجلترا ومصر على السودان، وشكا غيرهم من قانون المطبوعات، وهل كان لهذا الوزير هذا القدر من النفوذ بالإرادة والخيار في الفعل؟ ومن أهاج أهل دنشواي ومن أتى بقانون المطبوعات: سائلوا تلك الجرائد التي تود أن توقع البلد في الهلاك، عسى أن توافيكم بجوابٍ سديدٍ.» ثم يضيف: «الأقباط هم أولو مصر قبل كل مصري، ما زال الجَوْر يتصيدهم حتى قلوا عددًا، ووفرتم وخسروا، وكسبتم ثم مَنَّ الله بعدله، فقالوا نحن إخوانٌ، أفلا تريدون أن تكونوا لهم إخوانًا؟ فما لهذه البراثن إذن دامياتٌ؟»

وهو عندما يضطهد جميل صدقي الزهاوي لحرية فكره، ويتهم بالكفر والزندقة، يجرد قلمه للدفاع عنه ودعوة الأدباء إلى مناصرته في مقالَيْن حارين نجدهما في «التجاريب» تحت عنوان «التعصب يخرج الحرية من ديارها، هلموا إلى نجدتها يا أحرار» (ص١٩–٢٨)، و«الأحرار وأعداؤهم» (ص٢٩–٣٩)، وقد بدأ المقال الأول بقصيدته التي مطلعها:

أسيرٌ بدار الظلم أعياه آسره ... أما من فتًى في النَّاس حرٌّ يناصره
أفي النَّاس أحرارٌ وفيهم أحبةٌ ... فما لأخيهم لا يرى من يؤازره

وفيها يستثير الهمم لنصرة الزهاوي قائلًا: «إن ينزل بالزهاوي نازلٌ من الظلم فتلك سبيلٌ أبناؤكم سالكوها غدًا، فإلا يحزنكم مصرعه، فإنَّ في مصارع أبنائكم ما يستدر جامدات العبرات، إيه لكم، قطعت الشعوب أشواطًا في منازل الحياة، ونحن

إلى الوراء راجعون، لا تكونوا واسطة السوء بين الأسلاف والأخلاف، أما لتقذفن لكم الأرحام بأضاحي كالتي شهدتم تلبسون ليومها السواد، ويطول عليها أنينكم تحت طيات الدياجير.»

وهو في المقال الثاني عن «الأحرار وأعداؤهم» يُهاجم رجال الدين هجومًا عنيفًا، فيقول: «الآكل من كسب غيره وهو قاعدٌ لا يحمل نفسه عناء السعي لرزقه، وإذا علمت الأمة حقائق الأشياء، وبصرت بضلالات أهل التعصب، قبضت عنهم جدواها ومنعتهم ورد جودها، والقوم يعلمون ذلك ولا يدانيهم فيه ريبٌ، فمن أي الطرق يأتي نحوهم الإنصاف، لو جمعنا العمائم التي بالبلاد العثمانية، وجعلنا بعضها فوق بعض بنينا حصنًا يعجز عن هدمه أسطول إنجلترا بأسره، ما في هذه الجوازات ما يُرجى منه أقل الفوائد إلا آحادٌ لا يصعب تسميتها، وما بقي من ذلك الجمع العديد فأنصارٌ للاستبداد سواءٌ عليهم حقٌّ وباطلٌ، لا يعجبهم من الحياة الدنيا إلا الجِفان، أو ما يكون ثمنًا للجفان.

أروني واحدًا من هؤلاء المبردين يكون جاد بدرهمٍ واحدٍ في خيرٍ يريده، ثم إذا التفت عليهم المحافل ألفينا كل عثنون كحديدة الفأس، يضطرب غضبًا لرأيٍ رآه أحد العقلاء، فكم من عنفقةٍ كذَنَبِ السمكة تهتز على أثرها وتغضب لغضبها، ما أشقانا بهذه المخلوقات!»

وهو يناصر قضية المرأة بشعره ونثره، فيقول في «الصحائف السود ص٩»: «قالوا: إن تعليم البنات مَهْيَعٌ إلى إفسادهن، وما في القائلين بذلك من تعلمت أُمه وعرف فسادها.» بل ويكتب في نفس «الصحائف السود» مقالًا خاصًّا عن المرأة يقص فيه مصارع ثلاث نسوةٍ، إحداهن قتلها الاستبداد، والثانية أرداها الجهل، والثالثة أودى بها الحجاب.

أما الأولى فقد اشتراها باشا يُقيم في إحدى قرى ولاية سيواس، ولكنها كانت تنفر منه ولا تلبي رغباته، بل واحتالت فأنفذت لأبيها كتابًا تشكو فيه الحياة، وتعبر عما تجد من اشتياقٍ إلى أهلها، وعلم بذلك الباشا فقتلها.

وأما التي أرداها الجهل ففتاةٌ تلقت الدراسة في إحدى مدارس الراهبات ببيروت، ثم زوجها أبوها رغم أنفها من مجهولٍ، لم يلبث أن شق بطنها إذ رأى في يدها صورة رجلٍ مكشوف الرأس عليه ثياب قواد الجنود وفي يده قبعةٌ، ولم تكن هذه الصورة إلا صورة واشنطون الشهير محيي مجد أمريكا!

وأمَّا الثالثة التي قتلها الحجاب فقد تزوجها رجلٌ من أهل أدنه شديد الغيرة، دخلت بيته ليلة زُفت إليه ولم تخرج منه أبدًا، حتى إذا مرضت وثقل عليها المرض واشتد الألم

دعا زوجها طبيبًا، وأخذ يصف له ما تشكوه، فقال: أنا لا أداوي على السماع، ولا بدَّ من رؤية المريضة، وفحص موضع العلة، فأبى الزوج الأبيُّ ذلك، «وما مضت أيامٌ قلائل إلا وقد أزروها في أكفانها وشيعوها إلى منزلها الأبدي من ضريحٍ إلى ضريحٍ.»

ويهاجم في نهاية المقال تعدد الزوجات قائلًا: «رأيت رجالًا يبذِّرون المال تبذيرًا، فإذا أقاموا الأفراح نصبوا السرادقات، ورفعوا الأعلام وأوقدوا الزينات، ومدوا الموائد، وجاءوا بالمغنين والمغنيات، واستكملوا أسباب المسرات. كل ذلك ليدخلوا بامرأةٍ لا يعرفونها، خطبوها لأنها خُلقت لتُخطب، فإذا صارت في أيديهم أيامًا ملُّوا حديثها، وسئموا قربها، وراحوا يفتشون على غيرها، فمثلهم كمثل الطفل المُدلل يرى اللعبة فيبكي لأبيه وأمه حتى يبتاعاها له، ثم لا يلبث أن يُحطمها ويطرحها جانبًا ليأتيا له بغيرها.»

ثم يختتم المقال بقوله: «هذا عصر غارةٍ شعواء يشنها المجددون على شيعة الرأي القديم، وما ضرني وقد اشتعل الرأس شيبًا أن أتقدم صفوف الشباب، فإن لم أكن صاحب أمرهم، فما علي أن أكون حامل رايتهم، فمن لي بصاحب «تحرير المرأة» أن ينفض عنه تراب القبر ويخرج إلى الأحياء ليرى مبلغ استفادتهم من رأيه، أما إنه لو فعل — ولن يفعل — وقرأ ما يكتبه قومٌ في إبقاء الحجاب، والتحكم على أمهات الأجيال الآتية، لكرَّ راجعًا إلى مرقده وأغمض عينيه حتى لا يرى، وأذنيه لكيلا يسمع.»

وأنشد قول الحكيم القديم:

ضجعة الموت رقدةٌ يستريح　　الجسم فيها والعيش مثل السهاد

هذه طائفةٌ من الآراء التي التزم بها ولي الدِّين يَكَن، وقد كانت — كما قلنا — آراء ثابتة لا خواطر شعراء يهيمون في كلِّ وادٍ، بل لقد نادى ولي الدين نفسه بدافعٍ من فطرته ومزاجه بالالتزام في الأدب والفكر والحياة، وندد بالتردد والنفاق، حيث قال في ص١٠٤ من التجاريب: «إنَّ من عجائب الشرق أن يشكو ابنه الرجل حاضرًا، وأن يشتاق إليه غائبًا، ومن عجائبه أن يكون لكل امرئٍ رأيان ليس له أحدهما، ولكنه يحملهما استخدامًا لهما، فكُلَّما حل بين جماعةٍ من أهل أحد الرأيَيْن كلمهم به.»

وبمُرَاجعة هذه الآراء وطوائف المُجتمع التي كانت ترضيها أو تغضبها عندئذٍ تلك الآراء، نستطيع أن نُدرك مقدار الشجاعة الأدبية التي كان يتصف بها هذا الأديب الشاعر المُلتزم، وذلك بصرف النظر عن كونه قد أخطأ أو أصاب في تمسكه بكل هذه الآراء والتعصب لها، وبصرف النظر عما إذا كان قد أحسن دائمًا فهم التيارات الظاهرة والخفية

التي كانت سائدةً في عصره، أو أساء، والشيء المُؤكد هو أننا لا نستطيع أن نرميه بفساد الضمير أو التواء القصد، فهو رُبَّما يكون قد أساء الرأي، ولكنه لم يُسِئ القصد.

وليس بخافٍ بعد ذلك أنَّ آراءه لم تكن تُصَادف هوًى إلا في نفوس طوائف ضيقةٍ محدودةٍ؛ لأنَّه كان مُخطئًا في بعضها، وسابقًا لعصره في بعضها الآخر، كما أنَّ عصره كان — كما قلنا — مبلبلًا مضطربًا بين الاتجاهات المختلفة والسبل المُتعارضة، وكان النَّاس لا يزالون يبحثون عن الوجهات المجدية الصالحة لأفرادهم ووطنهم، كما كانوا لا يزالون في حاجةٍ إلى غربلة القيم المختلفة المتوارثة والدخيلة، وانتقاء خيرها، وأجداها نفعًا.

وعلى أية حالٍ، فإنَّ رجلًا كان يغاضب العرابيين ورجال الحزب الوطني ورجال الدين والمتزمتين والمُحافظين، لم يكن من المعقول أن يحظى بجمهورٍ كبيرٍ يشيد بفضله وينزله المكانة التي يستحقها في عالم الأدب والشِّعْر. بل إن إشادته بعدل الإنجليز، وحماية كرومر للحرية والأحرار وإعجابه به كان وحده كفيلًا بأن يحط من ذكره، وأن يصمه بما لا نَزَال نسمعه حتى اليوم من أنه كان من أنصار الإنجليز المحتلين، وهذه تهمةٌ استطاعت أن تطمس ما كان له من اتجاهاتٍ أخرى خيرةٍ، كتعصبه للحرية السياسية والفكرية، وثورته على الظلم والاستبداد، ومناصرته للقضايا التقدمية.

آثاره الأدبية

لقد كان ولي الدِّين يَكَن مشغولًا بالمسائل السياسية والاجتماعية أكثر من انشغاله بمسائل الأدب والفن في ذاتهما، بحيث يُعتبر أدبه أبعد ما يكون عما يسمى بالفن للفن، أي: الفن لمجرد الجمال الفني؛ ولهذا تغلب الروح السياسية والاجتماعية على مُعظم ما كتب من نثرٍ وشعرٍ، وإن تكن شدة انفعاله الفكري قد صبغت كتاباته بصبغة الأدب وأكسبتها قدرةً دائمةً على الإثارة.

لقد خلف ولي الدِّين يَكَن الكتب التالية:

(١) «المعلوم والمجهول» في جزْأَين، صدر الأول منهما سنة ١٩٠٩، والثاني ١٩١١، وهو يتضمن سلسلةً من الفصول تكاد تكون تاريخًا كاملًا لحركة التحرير التركي، التي قامت بها جماعة تركيا الفتاة، ثم حزب «الإصلاح والترقي»، كما يتضمن تاريخ الويلات التي تعرض لها ولي الدين، من سجنٍ ونفيٍ واضطهادٍ وذكرياتٍ عن مُدَّة نفيه في سيواس، وعرض للكثير من آرائه السياسية والاجتماعية خلال حديثه عن التاريخ، أو قصصه لذكرياته الخاصة.

(٢) «الصحائف السود» وهو مقالاتٌ جمعها في سنة ١٩١٠ بعد نشرها في جريدة المُقطم، وقد قدمها للقراء هو نفسه بقوله: «الصحائف السود مقالاتٌ نُشرت في جريدة المقطم الشهيرة، متتابعة، أردت أن أنتقد بها بعض ما يقع في معترك الحياة، واخترت حين بدأت نشرها اتخاذ توقيع «زهير» تكتمًا لكيلا يمنع رجال الأدب من نقدها حق الود، ولكن عرفني إخواني فرجعت عن الاختفاء وعدت إلى توقيعي الأصلي، واستهللت بعض المقالات من صحائفي السود بأبياتٍ ومقطعاتٍ نظمتها على ما يناسب المقام، وكنت أود

أن أستمر في كتابة هذه الفصول حتى أبلغها المائة أو الأكثر، غير أني خفت ملل القراء فاكتفيت بالقلائل، وسأعود إلى مثلها بعد أن أختار اسمًا جديدًا.»

(٣) «التجاريب» وهي مجموعة مقالاتٍ اجتماعيةٍ لولي الدين، وقد عُني بطبعها فؤاد مغبغب في سنة ١٩١٣، وقدمها المؤلف بمقدمةٍ خطيةٍ مصورةٍ، قال فيها: «كل ما يتعلم المرء من حوادث الأيام تجربةٌ، وما يستفيد التجربة مستفيدها إلا وقد امتلكها بشيءٍ يخسره من الأمل، ولو كنا نُعنى بتقييد العظات وهي أغلى ما بقي لفاضت عن الكتب الضخمة وسالت، ولكن ما يسلم من النِّسيان قليلٌ، وفي ذاك القليل ذكرى إذا استعادها المرء وجد راحةً في استعادتها، هذه آلامٌ مصورةٌ وشكاوى متجسدةٌ، هذه هدية الفؤاد المقروح إلى الأفئدة المقروحة، إنَّ للأفئدة لنجيًّا تتعارف به وتتآلف إذا لم ينفع اليوم ينفع غدًا.» وهو يسير في هذه المقالات على نفس النهج الذي سار عليه في «الصحائف السود»؛ ولذلك كثيرًا ما نراه يبدأ كل مقالٍ بمقطوعةٍ من الشِّعْر ثم يواصل الحَدِيث نثرًا.

(٤) «دكران ورائف» وهي شيءٌ يُشبه القصة، ولكنها في الواقع عدة فصولٍ تعرض أنواعًا من الظلم الذي كان ينزل بالرعايا العثمانيين في عهد عبد الحميد؛ فدكران شابٌّ أرمنيٌّ جاهد هو وذووه حتى حصل على دبلوم الطب، وإن لم يمنعه اجتهاده من أن يقدم رشوةً لكي يحصل عليه، ورائف تركيٌّ صديقٌ وزميلٌ لدكران، ولم يكد الشابان يتخرجان حتى اعتُقلا وسُجنا بتهمة التآمر مع الأحرار. وفي هذا الكتاب صفحاتٌ من الوصف والتصوير، غارقةٌ في جوٍّ شعريٍّ حارٍّ، وإن لم تكوِّن تلك الفصول وحدةً قصصيةً، بل ظلت أشبه ما تكون بقطعةٍ من قلمٍ استعراضيٍّ، يقدم لوحاتٍ من عصر الاستبداد والظلم، وما ينزل بالنَّاس من محنٍ وأحزانٍ.

(٥) ترجم من التركية إلى العربية كتاب «خواطر نيازي أو صحيفة من تاريخ الانقلاب العثماني الكبير»، وقد طُبع في سنة ١٩٠٩، كما ترجم في أخريات أيامه من الفرنسية إلى العربية رواية «الطلاق» لبول بورجيه.

(٦) وفي سنة ١٩٢٤ — أي: بعد وفاته بثلاث سنواتٍ — جمع أخوه يوسف حمدي يكَن ما استطاع أن يجمعه من قصائد أخيه، ونشرها في «ديوان ولي الدِّين يَكَن»، وهو ديوانٌ صغيرٌ يقع في ١٢٧ صفحة، وقد قسمه جامعه إلى سبعة أقسامٍ: أولها شعره السياسي وهو أكبر الأقسام، وثانيها الرثاء والعزاء، وثالثها التهنئة والمديح، ورابعها الدهريات، وخامسها الهجاء وهو أربعة أبياتٍ، وسادسها الغراميات، وسابعها المتنوعات.

وقد ضم هذا الديوان المقطوعات أو القصائد التي استهلَّ بها ولي الدين الكثير من مقالاته المنشورة في كتبه النثرية، ويقول أخوه في تصديره للديوان: «إنَّ ولي الدين قد نطق بالشِّعْر قبل أن يبلغ العشرين، وكان له شعرٌ كثيرٌ نُثر في الصحف، أحرقه برمته منذ ثلاثين سنة، أما هذا الشِّعْر (أي: الديوان) فإنه مما قاله بعد ذلك، وقد كان محا منه بعض القصائد وفقد بعضها، وأراد قبل وفاته بعامين أن يطبع ديوانه، فنقل من ما يربو على سبعمائة بيتٍ، ثم حال مرضه دون استمراره.» ثم يقص أخوه كيف استطاع أن يجمع ما نشره في الديوان من مخلفات أخيه الشِّعْرية.

ولي الدين الشاعر

لقد فطن النُّقَّاد في سهولةٍ إلى مكان ولي الدِّين يَكَن في تيارات الشِّعْر العربي المعاصر، ووضعوه بين جماعة المجددين، فقال عنه أنطون الجميل: «وقد نقل حريته هذه واستقلاله في حياته إلى أسلوبه الشِّعْري، ففي الشِّعْر كما في السياسة حزبان: حزبٌ استقلاليٌّ، وحزبٌ استعباديٌّ، وكان ولي الدين في طليعة الحزب الأول؛ لأنَّه كان من القائلين بتحرير المخيلة والشعور من نير العبودية للمألوف الراهن، وهذا التحرير أو الاستقلال أصبح من مميزات الشِّعْر العصري، وله روعته وجماله وإن بلغ حد الغلو والتطرف أحيانًا؛ لأن للحرية عظمة خاصة بها حتى في تهورها، فالشاعر الحر شغفٌ بحرية الوحي الشِّعْري كالسياسي الحر عبدٌ لحرية الرأي السياسي.»

والواقع أن ولي الدِّين يَكَن رغم معرفته الدقيقة الواسعة باللغة العربية وآدابها، لم تستعبده تقاليد الشِّعْر العربي، ولا طغت الذاكرة عنده على القدرة على الخلق وابتكار التعبير أو الصورة أو القالب، وذلك لعدة أسبابٍ منها: تنوع ثقافته الأدبية؛ إذ كان يجيد معرفة الأدبَيْن التركي والفرنسي إلى جوار الأدب العربي، كما كان يلم بالأدب الإنجليزي، مما وسع في أفقه ووقاه خطر استبداد تقاليد الشِّعْر العربي بشعره، وبخاصةٍ وأنه كان نزاعًا إلى الحرية، وكان من الطبيعي أن تمتد هذه النزعة إلى وسائل التعبير والتصوير، فتحررها هي الأخرى من التقاليد والقوالب المُتحجرة، ورُبَّما كان في تحرر مطران من تلك التقاليد والقوالب ما حمل ولي الدين على محبته والإعجاب به، بل والثمل بشعره.

وأخيرًا لا يجوز أن ننسى أنَّ طبيعة ولي الدين النفسية قد كانت — كما سبق أن قلنا — من أهم العوامل التي دفعته إلى التجديد والابتكار في أسلوب الشِّعْر والنثر؛ وذلك لأن الانفعال الفكري القوي لا يُمكن أن يسكن إلى العبارات أو الصور التقليدية المُتوارثة

التي أكلها التحات لكثرة الاستعمال والتداول، ولا بد أن يبحث مثل هذا الانفعال الفكري القوي عن عبارةٍ أو صورةٍ جديدةٍ، واضحة المعالم قوية التعبير كالعملة الجديدة السك.

ولقد سبق أن مرَّت بنا لوحاتٌ من تصويره للأتراك المسلمين في مصر بنرجيلاتهم ومشعوذيهم، ولرجال الدين بعثانينهم التي تشبه حدائد الفنُوس! وكلها تنم عن رؤيةٍ شعريةٍ أصيلةٍ واضحةٍ، وقدرةٍ على ابتكار التعبير القوي الدال في غير كسلٍ ولا رجوعٍ إلى التعابير والصور التقليدية المتآكلة.

وفي الحق إننا لا نكاد نتصور كيف كان يستطيع مثل هذا الشاعر المُنفعل المُلتزم أن يجري في شعره السياسي المعاصر، وفي نفثات منفاه وفي آرائه الاجتماعية الحَدِيثة على تقاليد الشِّعْر العربي القديم، أو أن يستعير منه القوالب والأخيلة، وهو يسبح في عالمٍ جديدٍ مُغايرٍ تمام المغايرة لعالم الشِّعْر العربي القديم، وإنما يمكننا أن نتصور ذلك عندما يكون موضوع الشِّعْر من الموضوعات التقليدية عند العرب مثل الغزل، فهنا نعثر في ديوان يكَن على بعض مقطوعاتٍ قالها في صباه على النهج التقليدي، حتى لنراه يقف على الديار، حيث يقول (ص١٠١) تحت عنوان «ومن قوله في صباه»:

وقفت بالدار أبكي رسمها العافي ما كل ذي شجنٍ مثلي بوقاف

إلى أن يقول:

أهوى رضاه وأهوى أن يعذبني سيان في حبه ظلمي وإنصافي

بل ونراه في معرض الغزل يعارض الحصري القيرواني، فيقول:

الحسن مكانك معبده واللحظ فؤادي مغمده

... إلخ.

وذلك بينما لا نستطيع أن نُسمي قصيدته «عبرة الدهر» معارضةً لقصيدة شَوْقِي التي تحمل نفس الاسم، وإن اتفقت معها في الوزن والقافية، بل هي مناقضةٌ يرد فيها على شَوْقِي — كما رأينا — ردًّا عنيفًا.

وكذلك الأمرُ في كافة شعره السياسي الذي يكوِّن الجزء الأكبر من ديوانه، بل والذي يعطي الديوان قيمته الأساسية، وكله شعرٌ مباشرٌ ينبعث عن انفعالٍ فكريٍّ حارٍّ، وإيمانٍ عقليٍّ متين، ودعوةٍ مخلصةٍ إلى ما يتضمن من توجيهٍ.

فهو يخاطب الوطن بقوله (ص١٩):

صحا كلُّ شعبٍ فاسترد حقوقه ... فيا ليت يصحو شعبك المتناوم
هو الشعب أفتى دهره وهو خادمٌ ... وليس له فيمن تولوه خادم
يقلب من عهدٍ لعهدٍ على الأذى ... إذا زال عنه غاشمٌ جدَّ غاشمٌ

وهو يُعَالج في شعره السياسي كافة الموضوعات التي عالجها في نثره من دعوةٍ إلى النهضة والإصلاح إلى سخطٍ على الظلم والظالمين، وثورةٍ على العصر الحميدي ورجاله الذين يسميهم «بغالًا» في إحدى مقطوعاته، حيث يقول في ص٤٢:

كفى حزنًا إن الرجال كثيرةٌ ... وليس لنا فيما نراه رجال
نحكم قومًا لا يبالون قائلًا ... وإن قام كل العالمين فقالوا
إذا ارتقبوا يومًا فذلك منصب ... أو اطلبوا شيئًا فذلك مال
بغالٌ تسوس الأسدَ شر سياسةٍ ... وما ساس أسدًا قبل ذاك بغال
قضيتم وعشنا بعدكم مرَّ عيشةٍ ... تعالوا انظرونا يا جدود تعالوا

وهو قد يترك الأسلوب الخطابي المباشر أحيانًا؛ ليأخذ في أسلوب القصص السريع الخاطف، فيصل بفضله إلى أبعد مما يصل إليه بأسلوبه الخطابي من ناحية التأثير والإثارة، ولعلَّ من خير أمثلة هذا المنحى مقطوعة صغيرة، لا تتجاوز العشرة أبياتٍ، ومع ذلك تهز النفس هزًّا عنيفًا، وقد سماها: «خليج البسفور في إحدى ليالي الشتاء»، وقال فيها (ص٦٠):

في ليلةٍ ليس بها كوكبٌ ... كأنما مشرقها مغرب
يمسي سوادًا كل ما بينها ... ففوقها وتحتها غيهب
لا يدرك الفكر بها مطلبًا ... فكل ما يطلبه يهرب
جاءوا بمظلومٍ إلى ظالمٍ ... قالوا له هذا هو المذنب

بكى وفي الدار بكوا مثله فكل من في داره ينحب
وقد رأينا حوله صبيةً تندب حين أمهم تندب
قال اجعلوه مثل أترابه من كان من مذهبه يذهب

* * *

وأقبل الصبح على أيِّمٍ وصبيةٍ ليس لديهم أب
يا بحر لو تنطق أخبرتنا ما قال من غيبت إذ غيبوا

فهذه المقطوعة تروي قصة أحد أولئك المظلومين، الذين كان عبد الحميد يأمر بالقبض عليهم وإلقائهم في مياه البسفور أثناء الليل، وإذا كان قد أوجز القصص واستعان بالإشارة بدلًا من التصريح، والانتقال المفاجئ بدلًا من التسلسل الرتيب، فإنه بذلك لم يضعف من التأثير، بل لعله زاده حدةً.

وهو في شعره يُعبر أيضًا عن مشاعره الخاصة إزاء الأحداث التي تأثر بها أو جاهد في سبيلها، مثل اغتباطه بسقوط عبد الحميد، وبدء عصر الشورى والحرية، ومثل حنينه إلى مصر وإلى فروق أثناء نفيه في سيواس، وتألمه من ذلك المنفى. وإذا كان شَوْقِي قد قال عن مصر أثناء نفيه بإسبانيا بيته الخالد:

وطني لو شُغلت بالخلد عنه نازعتني إليه في الخلد نفسي

فإن ولي الدين قد خاطب مصر هو الآخر ببيتٍ رائعٍ، هو قوله (ص٣٤):

وإذا الإله قضى بوصلك بعد ذا فلأمسحن وجهي ببعض ثراك

وبالرغم من صلابة ولي الدين وعناده وتعصبه لآرائه السياسية والاجتماعية، وإيمانه بتلك الآراء، إلا أننا لا نعدم أن نجد في شعره السياسي أبياتًا تكاد تنطق باليأس والتشاؤم، وذلك مثل قوله في قصيدة «ويلٌ للناس من النَّاس» (ص٥١):

وداعٍ جاء يدعوني لنصحٍ وقد وهت النُّهى ووهَى البنان
تعبت من الكلام فليس يُجدي لبثِّ النصح نظمٌ أو بيان
وكانت ضلةٌ ونزعت عنها فهـا أنـا لا أديـن ولا أُدان
وما أسفي على عهدٍ تقضى ولكن صنت عهدًا لا يُصان
ظللت أمينه دهرًا طويلًا وكنت أظن أني لا أُخان

بل ونلمح في نفس الشِّعْر تشاؤمًا فلسفيًّا في نظرته إلى الإنسان في ذاته نظرةً تذكرنا بفلاسفة الغرب المتشائمين، بل وبالجملة اللاتينية الشهيرة التي عبر بها الفيلسوف الإنجليزي هوبز عن ذلك المذهب وهي Homo Homini Lopus أي: «الإنسان على الإنسان ذئبٌ.» بينما يقول ولي الدين (ص٥٣):

أفسد الظلم أنفس النَّاس حتى لو رأى النَّاس عادلًا لارتابوا
قد أجيعوا فالبعض يأكل بعضًا غنمٌ بعضهم وبعضٌ ذئاب

وشعره السياسي ليس موضوعيًّا كله، بل فيه الشِّعْر الغنائي الذاتي، مثل حنينه إلى مصر وفروق، وتألمه من المنفى وبخاصةٍ في قصيدته التي سماها: «في المنفى، زفرةٌ من زفراتي» (ص٥٥) حيث يقول:

فـؤادٌ دأبـه الـذكـر وعـيـن مـلـؤهـا عـبـر
ونفسٌ في شبيبتها وجـسـمٌ مـسـه كـبـر
وآمـالٌ مـضـيـعـةٌ ووقـتٌ كـلـه هـدر
وعيشٌ عذبه مضن وعـمـرٌ صـفـوه كـدر
أما يا ليل من صبح لمن سهروا فينتظر
جفون النَّاس هاجعةٌ وجفني ضافه السهر

* * *

أرى سيواس تغمدني كـأنـي صـارمٌ ذكـر
صدئت بها وأحسبني سأصدأ ما جرى العمر

ثم يختتمها بروحٍ معنويةٍ عاليةٍ حيث يقول:

رويـدًا إنـهـا دولٌ تدول وبعدها أخر
يظل الحق منهزمًا زمـانًـا ثم ينـتصـر
سيوف الله إن سُلَّت فـلا تـبـقـي ولا تـذر

هذا هو الشِّعْر السياسي الذي تميز فيه ولي الدِّين يَكَن؛ لأنَّه كان مهمومًا بالسياسة وشئون الإصلاح، وأمَّا فيما عدا الشِّعْر السياسي فإننا لا نرى لولي الدين أصالةً خاصةً،

ففي رثائه مثلًا قد نحس بعاطفةٍ صادقةٍ قويةٍ في رثائه لابنه، ولكنه لا يخرج عن القوالب المألوفة في الرثاء، مثل قوله:

الله في لوعةٍ أجرعها	يعرفها في الأنام من ثكلوا
يا كبدا من مناطها انفصلت	ما خلت أن الأكباد تنفصل

كما قد نجد انفعالًا وعنادًا في رثائه لبطرس باشا غالي في قصيدته التي اتخذ لها عنوانًا «جاهدت في إعلاء مصرك جاهدًا»، إلا أننا بوجهٍ عام لا نحس بأصالةٍ لولي الدين إلا عندما ينفعل للسياسة أو لإحساسٍ شخصيٍّ.

وهو إذا قد كان قد أُعجب بالسلطان حسين كامل، وأخلص له الود ومدحه عن اقتناعٍ وإيمانٍ، إلا أننا أيضًا نراه يودع الجنرال مكسويل ويرثي إدورد ملك إنجلترا!

وإذا كان التاريخ يُحدثنا عن علاقة غرامٍ بين ولي الدين «ومي» بل ويحتفظ لنا الديوان بمقطوعةٍ من ستة أبياتٍ اتخذ لها الشاعر عنوانًا «فيا رب هب لي مواجع مي» (ص١٠٣)، فإننا بالرَّغم من ذلك نجده في غزله يسلك الدروب التقليدية، بل ويتسكع كما تسكع غيره في معارضة «أليل الصب متى غده».

وكأنَّ الأمر أمر قدرةٍ ومهارةٍ على قرض الشِّعْر، لا تعبير عن تجربةٍ إنسانيةٍ خاصةٍ وابتكارٍ للصور الجمالية.

ولو أننا تركنا فنون شعره وأغراضه لننظر في ديباجته وأسلوبه للاحظنا أنَّ أسلوبه مرآةٌ صادقةٌ لنفسه، فهو أسلوبٌ منفعلٌ سريع متلاحق الإيقاع، يتميز بالقوة والانفعال أكثر مما يتميز بالصيغة الفنية، أو التصوير البياني، بل لعل التصوير البياني أوضح في نثره منه في شعره.

والخلاصة أن ولي الدِّين يَكَن يتميز خاصةً بأنه أديبٌ وشاعرٌ سياسيٌّ، ملتزمٌ منفعلٌ مجددٌ، وأنه إذا كانت أفكاره واتجاهاته لم ترضِ التيار الوطني الغالب، إلَّا أنَّه كان بلا ريبٍ رجلًا مخلصًا لرأيه، مخلصًا لنفسه، كما كان من محبي الحرية بل من عشاقها، ذوي النفوس القوية التي لا يرهبها ظلمٌ، ولا تثنيها تضحيةٌ في الدفاع عن الحرية السياسية، والحرية الفكرية، وعن قضايا التقدم الاجتماعي، وإن استهدف بسبب ذلك إلى كثيرٍ من العداوات والاضطهادات.

ملحق

بعد إلقاء هذه المحاضرات ظهر في بيروت ضمن منشورات المكتبة العصرية كتابٌ جديدٌ لولي الدِّين يَكَن بعنوان «عفو الخاطر»، وقد نشره الأستاذ أمين نخلة عن نسخةٍ كان قد نسخها عن الأصل المكتوب بخط المؤلف، وكان هذا الأصل مودعًا عند الأستاذ فؤاد مغبغب ناشر كتاب التجاريب لولي الدين، وقد استعاره منه الأستاذ أنطون الجميل قبل وفاته بقليلٍ لينسخه، وتُوُفي دون أن يرده، فلم يُعثر عليه بعد ذلك.

«وعفو الخاطر» يضم طائفةً من القطع النثرية والشِّعْرية التي لم يتضمنها الديوان، فيما عدا مقطوعة واحدة مكررة وهي الخاصة «بالكلب جوجو» ص٤٩ من «عفو الخاطر» وص١١٩ من الديوان.

والطريف في هذا الكتاب الجديد أنه يُغاير مُغايرةً تامةً كافة مؤلفاته الأُخرى؛ وذلك لأنَّه يُعتبر من الأدب الخالص، أو ما يمكن أن يُسَمى بالفن للفن، فلا علاقة له بالسياسة أو الاجتماع، ومن ثم لا محل فيه للأدب الملتزم، وإنما هو قطعٌ ومقطوعاتٌ نثريةٌ وشعريةٌ منمقةٌ قصد منها إلى الجمال الأدبي وطلاوة التصوير وأناقة الأسلوب، وهي وإن سُميت «بعفو الخاطر» إلا أنها تُعتبر في الواقع من قبيل الأدب المنمق.

وفي العناوين التي اختارها لمقطوعاته ما ينمُّ عن معدنها مثل: «زهرةٌ على شط نهرٍ» و«القلم المكسور» و«نكبة باريس» و«أيا ليتني» و«الأنفة» و«الزهرة» ... إلخ.

وها هو مثالٌ مما جاء في هذا الكتاب نأخذه من قطعة «زهرةٌ على شط نهرٍ» ص٣٢:

«حمراء صافيةٌ ذات أرجٍ يملأ الروح، كأنَّها بسمةٌ على ثغر ملكٍ، أو قطرة دمٍ من فؤادٍ معذبٍ، تناولتها بأناملي وقسوت عليها بالقطف، وشممتها فمازج روحي روحها ... باعدت ما بين موردها العذب ومنبتها الطيب حرصًا على جمال ليس لي منه إلا الإعجاب

به، فكأنه خُلق لأصفَه، وكأني خُلقت لأُعنى به، الله يأبى أن يبقى فؤاد الشاعر في دعةٍ، ويأبى سبحانه أن يظل خاطره في سكونٍ.»

وظاهرٌ من هذه الأسطر وأمثالها أنَّ ولي الدين قد جارى في كتابتها روحًا رومانسيةً عامةً كانت سائدةً في ذلك العصر عند كتَّابٍ مثل المنفلوطي وجبران ومي، وهذه ليست الروح الأصيلة التي تميز بها ولي الدِّين يَكَن، وحللناها في الصفحات السابقة، ورأينا أكبر خاصيةٍ لها في تلك الانفعالات الفكرية العنيفة التي انبثقت عن اهتماماته السياسية والاجتماعية، وهي تلك الاهتمامات التي طغت على كتاباته وعلى حياته، بحيث يعتبر «عفو الخاطر» جدولًا صغيرًا رقراقًا إلى جوار تيار أدبه العام الصاخب العاتي.

محاضرات عن إسماعيل صبري

تأليف
محمد مندور

المحتويات

شاعِرُ الغناء ٧
معالم حياته ١١

شاعِرُ الغناء

إذا كُنَّا قد سمَّينا ولي الدِّين يكن شاعر الحريَّة، وأوضحنا أنَّ أصالته لا تبرُزُ إلَّا في شعره السياسي، فإنَّنَا على العكس من ذلك سوف نرى إسماعيل صبري لا يتميَّز ولا تظهر أصالته إلَّا في الشعر الغنائي الذي يتحدَّثُ فيه عن نفسه، أو بمعنًى أدقَّ عن عاطفتين إنسانيتين كبيرتين شغلتاه كما شغلتا الكثير من الأدباء والشعراء، بل والعاديين من الناس؛ وهما العاطفتان اللتان تُثيرهما فكرتا الحب والموت. وذلك بينما جرى في مدائحه الكثيرة وتهانيه في الدروب المطروقة، وقلَّد الأقدمين أو استوحاهم معانيه، حتَّى استطاع الشاعر أحمد محرم أن يُحرِّرَ في سبتمبر سنة ١٩٣٤ عددًا خاصًّا من مجلة أبوللو، استنفد معظم صفحاته في تتبُّع المعاني التي أخذها إسماعيل صبري عن القدماء.

وجاءَ الأستاذ عمر الدسوقي في الجزء الثاني من كتابه «في الأدب الحديث» ص٢٥٦–٣٠٥، فأخَذَ بالكثيرِ من مُلَاحَظَات أحمد محرَّم وتنقيباته، واتَّخَذَ من إسماعيل صبري مثلًا للمدرسة التقليديَّة وخصائصها، وذلك بينما كان بعض الكتَّاب والأدباء والنقَّاد الآخرين أكثر إنصافًا لإسماعيل صبري؛ مثل: الدكتور محمد صبري، الذي أصدر كتيِّبًا عن إسماعيل صبري، ثمَّ عادَ فأدمج هذا الكتيب في كتابه الكبير المعنون «أدب وتاريخ واجتماع» ص٨٥–١٢٨، والدكتور محمد حسين هيكل في كتابه «تراجم مصريَّة وعربيَّة» ص١٨١–١٩٥، والأستاذ عباس محمود العقاد في كتابه «شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي» ص٣٢–٣٩.

ثمَّ الأساتذة: طه حسين، وأنطون الجميل، وأحمد أمين، وأحمد الزين في المقدمات التي صدَّروا بها ديوانه، فكل هؤلاء لم تغب عنهم أصالة إسماعيل صبري وقد رأوها في روحه الحضريَّة الرقيقة المُرهفة، وهي روح تتجلَّى بنوعٍ خاصٍّ في شعره الغنائي، وهو شعر لا نُسمِّيه غنائيًّا أخذًا بالاصطلاح الأوروبي فحسب، بل ونُسمِّيه بهذا الاسم لأنه شعر يصلح

فعلًا للغناء. وقد تغنَّى المغنون ببعض مقطوعاته، كما تضمَّن ديوانه في «التذييل» عدَّة مقطوعات غنائية كتبها إسماعيل صبري بالعاميَّة، ولحَّنها كبار الملحنين في عصره؛ كمحمد عثمان وغيره، وإن يكن حكم هؤلاء النقَّاد قد اختلَفَ بعد ذلك على هذه الروح الحضرية أو القاهرية العذبة المرهفة.

فالعقَّاد يرى «أنَّ الحياة غير تلك الحياة، وأنَّ الطبيعة الإنسانية أرحبُ وأرفعُ وأقوى وأعمق من الطبيعة الصبريَّة، وأنَّ النعومة كالطفولة الضعيفة تروقنا بعض الأحيان، ولكننا لا نلتزمُ لأجلها الطفولة أبد الزمان.»

وذلك بينما يعلِّق طه حسين مثلًا على مقطوعة صبري الشهيرة:

أَقْصِر فُؤَادِي فَمَا الذِّكْرَى بِنَافِعَةٍ وَلَا بِشَافِعَةٍ فِي رَدِّ مَا كَانَا

بقوله: «هل تعرف روحًا أعذب من هذا الروح، وعاطفة أصدق من هذه العاطفة، ولهجة أرق من هذه اللهجة، وموسيقى أجل وأظرَف وأحسَن تمثيلًا للروح المصري الشعبي من هذه الموسيقى التي يُلائم بها بين «نافعة وشافعة» في البيت الأول؛ يأخذ هاتين الكلمتين من حديث الشعب في حياته اليوميَّة العاديَّة فيرتفع بهما إلى أشدِّ الشعر روعةً، وأعظمه حظًّا من سذاجة؟! وهل تجد شيئًا من الغرابة في أن يغني في هذا الشعر بعض المغنِّين؟»

وبالمثل يطرَب محمد حسين هيكل لروح «ابن البلد»، أو رُوح رجل الصالونات والمجتمعات التي يحسها في شعر صبري الغنائي. كما يُسمِّيه الدكتور محمد صبري بشاعر الذوق.

هذا، ولعلَّ الآنسة مي زيادة قد وصلت إلى الحق في حكمها على شعر إسماعيل صبري بفضل إحساسها الأنثوي المرهف، عندما قالت في كتابها «الصحائف» ص١١٦–١٢٨:

> إنه ينبوعٌ صغيرٌ، بلوري المياه عذبها، ينبوع يرشح المرة البيت والبيتين والثلاثة الأبيات، وينتظم مرَّة أُخرَى تسلسله المكرَّر اللماع الملوَّن، على أنَّه غير فيَّاض، لا يدهش بروعته، ولا يرهب بجلاله. إنَّما يجذب بحسنه المأنوس، ويرضى ببساطته وجلائه، ويُدخِلُ الطَّرب على النفس الطروبة برقَّة عواطفه، وسلامة ألفاظه، وإتقان نظْمِه. وهل ألطف من الينبوع الصغير في تدفُّقِهِ الموزون بلا تهوُّر؟! وهل أقرَبُ منه إلى إرواء الظمأ؟! هي هذه الصفات يسيطر عليها دوامًا

الذوق الدقيق المصفَّى، التي جعلت من صبري باشا على بضاعته الشعرية المحدودة شاعرًا كبيرًا.

إذا نظم وقعت شاعريته من نفسك في مكانها الخاص بها، وصارت جزءًا من حاستك الغنائية تتناولها حافظتك بلا إجهاد، ويشربها قلبك كأسًا مُنعشة قد تُخالطها مرارة مُستحبَّة، غير أنَّها لا تجدد منك عطشًا، ولا تقلق عندك غورًا، ولا تبعثُ فيك هوس الطيران والغوص والمخاطرة.

معالم حياته

هذا هو إسماعيل صبري الذي وُلِدَ بمدينة القاهرة في ١٦ فبراير سنة ١٨٥٤، والتحق بمدرسة المبتديان في ٢٢ أكتوبر سنة ١٨٦٦، ثم بمدرستي التجهيزيَّة والإدارة، وأتمَّ دراسته بمصر في ٢٢ نوفمبر سنة ١٨٧٤، ثمَّ أُلحق بالبعثة المصريَّة إلى فرنسا، ونَالَ شهادة ليسانس في الحقوق من جامع إكس في ٢٠ مايو سنة ١٨٧٨.

ولَّما عَادَ من فرنسا عُيِّن مُساعدًا للنيابة بمحكمة مصر الابتدائية المختلطة في ١١ يوليو سنة ١٨٧٨، ونقل بنفس الوظيفة إلى محكمة المنصورة المُختلطة سنة ١٨٧٨، ثمَّ إلى محكمة الإسكندرية الابتدائية المختلطة بالوظيفة عينها في ٢٩ أبريل سنة ١٨٨٠، ثم عُيِّنَ نائبًا في محكمة المنصورة المختلطة في ١٣ فبراير سنة ١٨٨٣، ثمَّ وكيلًا بمحكمة طنطا الأهليَّة في أول يناير سنة ١٨٨٤، ثمَّ رئيسًا لمحكمة بنها في ١٣ مارس سنة ١٨٨٦، ثمَّ رئيسًا لمحكمة الإسكندرية الأهلية في ٢٢ يونية سنة ١٨٨٦، ثمَّ عُيِّن قاضيًا بمحكمة استئناف مصر الأهلية في ٣٠ نوفمبر سنة ١٨٩١، ثمَّ وكيلًا لمحكمة استئناف مصر الأهليَّة في ٢٧ ديسمبر سنة ١٨٩١.

ثُمَّ أُضيفت إليه أعمال النَّائب العمومي لَدَى المحاكم الأهليَّة في ٢١ أبريل سنة ١٨٩٥، وكان أول مصري عُيِّن نهائيًّا في هذه الوظيفة في ٥ ديسمبر سنة ١٨٩٥، ثم عُيِّن مُحافظًا للإسكندرية في أول مارس سنة ١٨٩٦، ثمَّ وكيلًا لنظارة الحقَّانيَّة في ٦ نوفمبر سنة ١٨٩٩. واعتزل الخدمة في ٢٨ فبراير سنة ١٩٠٧، وانتقلَ إلى رحمة الله في ٢١ مارس سنة ١٩٢٣ بمدينة القاهرة، بشارع القصر العيني أمام كلية الطب.

هذه هي المعالم والتواريخ التي استقاها نَاشِرُو ديوانه من ملفٍّ خدمته الموجود في دار المحفوظات المصرية، وهي معلومات جافَّة لا تُسْعفنا كثيرًا في التعرُّف على بيئته، وجوِّ أُسرته، والمؤثرات الأولى التي تحكَّمَت في تربيته وتوجيهه نحو الشِّعر، وإعطاء حياته ذلك الطَّابع الأرستقراطي الخاص الذي عَزَلَه عن عامَّة الشعب، وأَحاطَه ببيئة خاصَّة، حتى جاء شعره غير مُنفعل بأحداث مصر الكُبرى، وأحداث العالم التركي أو العالم العربي المتصلين بمصر على نحوِ ما نُشاهد عند وليِّ الدِّين يَكَن مثلًا، حتى إننا عند دراستنا له لم نحاول كما حاولنا في دِراستنا لولي الدِّين أن نبحث له عن آراء في السياسة أو الاجتماع، وعن شعر أو أدب يتضمَّن تلك الآراء.

فإسماعيل صبري أبعد ما يكون عن هذا الاتجاه، وكل شعره لا يكاد يخرج عن نوعين؛ إمَّا شعر تقليدي في المدح والتهاني لإسماعيل وتوفيق وغيرهما من ذوي الجاه والسلطان، يمدحهم ويُهنِّئهم و«يؤرِّخ» لهم في شعره، ويجري في مدحه وتهنئته على التقاليد القديمة المتوارثة، والقوالب والصِّفَات المتداولة، والمحسِّنَات اللفظيَّة المعروفة، من جناسٍ وطباقٍ ومُقابلةٍ وما إليها. وهو يبتدئ هذه القصائد بالغزل على نحو ما فعل في أول قصيدة كتبها تهنئةً للخديوي إسماعيل بعيد الأضحى سنة ١٨٧٠؛ أي والشاعر في السَّادسة عشرة من عمره طالبًا بمدرسة الإدارة والألسن؛ حيث يقول:

سَفَرَت فلَاح لنا هلالُ سعود ... ونما الغرام بقلبي المعمود
وجلت على العشاق روض محاسن ... فسقى الحياءُ شقائق التوريد
ورَنَت بأحور طرفها وتبسَّمت ... فبدا ضياء اللؤلؤ المنضود
يا ربَّة الطَّرفِ الكحيلِ تعطَّفِي ... وعلى مُحبِّكِ بالمودَّةِ جُودي
جُودِي ولو بالطَّيفِ في سنة الكرى ... وصلي برغم مفنَّدٍ وحسُود
قسمًا بما يرضيك من صدق الوفا ... ما حلت عنك بسلوة وصدود
أنا قائم أبدًا بمفروض الهوى ... مُستبدل للنوم بالتسهيد
فإلى متى ولهي وفرط صبابتي ... وسرور عُذَّالي وخلف وعودي
وإلى متى ذا الصدِّ عن مُضنى الهوى ... عودي ليورق بالتواصل عودي
واستأنفي موصول عائد أُنسنا ... فالقُرب عيدي والبُعاد وعيدي

إلى أن يقول:

ليطيب لي في حبِّها ذلِّي كما في مدح إسماعيل لذَّ نشيدي

ثم يستمرُّ على هذا النَّهجِ في كافَّة قصائد المدح والتهنئة، ولا يُقلِعُ عن الطريقة التقليدية إلَّا في بعض المقطوعات الصغيرة.

وأمَّا النوع الثاني من شِعره فهو شعره الذَّاتي الذي يصدر فيه عن مِزاجٍ أصيلٍ، قد نستطيعُ التقاط ملامحه من ذلك الشعر نفسه، وإن كانَ من الشَّاق تفسيره. وهذا المزاج هو ما وصفه البعض بأنه مزاج قاهري، أو مزاج رجل الصَّالونات، أو مزاج النديم. وذَهَبَ البعض في تفسيره إلى أنَّه طبع جُبِلَ عليه إسماعيل صبري الذي وُلِدَ أنيقًا مُرهفًا، حتَّى لقد برع في فنِّ الخط وأوشك أن يتَّخذه مهنة، لولا أن صرفه عن ذلك علي مبارك باشا، الذي ضنَّ بمواهبه عن أن تقفَ عند هذه المهنة، فدفعه إلى السير قدمًا في الدراسة، ثمَّ في الحياة، ولكن التفسير بالطبع والجبلَّة لا يُعتبر في الواقع تفسيرًا، وإنما هو تسجيل لواقعة راهنة، ولذلك أخذ بعض النقاد يبحثون عن تفسير هذا المزاج الرقيق المرهف في بيئة القاهرة، ومجالس الظرفاء فيها، فقال الأستاذ العقاد: «إذا أُتِيحَ لَكَ أَن تحضرَ مَجلسًا من مجالس الظرفاء القاهريين في الجيل الماضي، خيِّلَ إليك أنَّكَ في حُجرة رجل نائم مريض، فالكلام همس، والخطو لمس، والإشارة في رفق، وسياق الحديث لا إمعان فيه ... في هذه البيئة نشأ إسماعيل صبري الشَّاعر الناقد البصير بلطائف الكلام، فنشأ على ذوقٍ قاهريٍّ صادقٍ يعرف الرِّقَّة بسليقته وفكره، وليس يتكلَّفها بشفتيه ولسانه.»

ولكن هذه البيئة القاهرية ومجالس الظرفاء فيها لم تكن تضم إسماعيل صبري وحده، بل ضمَّت غيره ممَّن يُخالفونه مزاجًا وشعرًا مُخالفة كاملة مُطلقة؛ كوليٍّ الدِّين يكن الذي عَاشَ مع إسماعيل صبري في نفس البيئة، بل وغشي معه مجالس مُشتركة مثل ندوة الآنسة مي، ومع ذلك أين ولي الدين الدَّائم الانفعال والعنف من إسماعيل صبري الهادئ الوديع المسالم الذي يقول:

إِذَا خَانَنِي خلٌّ قديمٌ وعقَّني وفوقت يومًا في مقاتله سهمي
تعرَّض طيف الودِّ بيني وبينه فكسر سهمي فانثنيت ولم أَرمِ

كما يقول:

إذا ما دعا داعٍ إلى الشرِّ مرَّةً وهزَّت رياح الحادثات قناتِي
ركبتُ إليه الحلم خير مطيَّة وسرتُ إليه من طريق أناة

بل لقد ينساه النَّاس ولا يعودُ يذكره أحد، وكأنَّه حيٌّ ميِّتٌ، فلا يثورُ ولا ينفعلُ ولا يسخط، بل يعروه أسًى رقيق يعبِّر عنه بقوله:

أين صبري؟ من يذكر اليوم صبري بعد أعوام عزلة وشهور؟
اسألوا الشعر فهو أعلم، هلا أكلته الأسماك طي البحور

وهذه النفس الهادئة المطمئنة لا يُخيفها الموتُ نفسه ولا تنفرُ منه، بل تدعوه أن يحثَّ الخُطى؛ حيث يقول:

يا موتُ ها أنا ذا فخُذ ما أبقتِ الأيامُ منِّي
بيني وبينك خطوة إن تخطها فرَّجت عنِّي

ولا غَرَابَة في ذلك، فمزاجه الهَادِئ قد أوحى إليه بفلسفة مُمَاثلة عن الحياة والموت، فقال:

إن سئمت الحياة فارجع إلى الأر ض تَنَم آمِنًا من الأوصاب
تِلكَ أمٌّ أَحنَى عليك من الأمِّ التي خلَّفتك للأتعاب
لا تخف فالممات ليس بماحٍ منك إلَّا ما تشتكي من عذاب
وحياة المرء اغتراب فإن ما ت فقد عَادَ سَالِمًا للترابِ

والواقع أنَّ كل مُحاولة للتفسير لا بدَّ أن تصلَ في النهاية إلى جوهر الشخصيَّة الإنسانية الذي لا يُمكن تفسيره، والذي به يتفاوت الأدباء والشعراء، بل ويتفاوت النَّاس قاطبة؛ ففي دَاخِل كل شخصية بشريَّة يُوجد ذلك الجوهر أو تلك النواة التي يتميَّزُ بها العنصر الأصيل في كلِّ فرد، وإنَّمَا تأتي العوامل الخارجية لتعزز الاتجاهات الفطريَّة، أو لتخفف من حدتها أو تخفي من مَعَالِمها، وعلى هذا الأساس يُمكن أن نقبل ما يُقال في تفسير مزاج هذا الشاعر أو الأديب أو ذاك.

هذا، ولإسماعيل صبري قصيدة نشرها في سنة ١٩٠١ تحت عنوان: «لواء الحسن»، أكبر الظنِّ أنها كانت القصيدة التي وَجَّهت الباحثين والدَّارسين كل وجهة في دراستهم لإسماعيل صبري، ومُحاولة تفسير مزاجه، واكتشاف المؤثِّرَات التي سَاهَمَت في تكوين ذلك المزاج وتوجيه شعره. وها هي هذه القصيدة:

يا لواء الحسن أحزاب الهوى ... أيقظوا الفتنة في ظلِّ اللواء
فرقتهم في الهوى ثاراتهم ... فاجمعي الأمر وصوني الأبرياء
إن هذا الحسن كالماء الذي ... فيه للأنفس ري وشفاء
لا تذودي بعضنا عن وِرده ... دون بعض واعدلي بين الظماء
أنت يم الحسن فيه ازدحمت ... سفن الآمال يُزجيها الرجاء
يقذف الشوق بها في مائج ... بين لجين عناء وشقاء
شدَّة تمضي وتأتي شدة ... تقتفيها شدَّة؛ هل من رجاء؟
ساعفي آمال أنضاء الهوى ... بقبول من سجاياك رخاء
وتجلِّي واجعلي قوم الهوى ... تحت عرش الشمس في الحكم سواء
أقبلي نستقبل الدنيا وما ... ضمنته من معدات الهناء
وأسفري، تلك حلى ما خلقت ... لتواري بلثام أو خباء
واخطري بين الندامى يحلفوا ... أنَّ روضًا رَاحَ في النادي وجاء
وانطقي ينثر إذ حدثتنا ... ناثر الدر علينا ما نشاء
وابسمي، من كان هذا ثغره ... يملأ الدنيا ابتسامًا وازدهاء
لا تخافي شططًا من أنفس ... تعثر الصبوة فيها بالحياء
راضت النخوة من أخلاقنا ... وارتضى آدابنا صدق الولاء
فلو امتدَّت أمانينا إلى ... ملك ما كدرت ذاك الصفاء
أنت روحانية لا تدَّعي ... أنَّ هذا الحسن من طينٍ وماء
وانزعي عن جسمك الثوب يبن ... للملا تكوين سكَّان السماء
وأرِي الدنيا جناحي مَلَك ... خلف تمثالٍ مصوغٍ من ضياء

نعم، إنَّ هذه القصيدة هي التي طَغَت على كافَّة ما كُتِبَ عن إسماعيل صبري ومزاجه القاهري أو «الصالوني»، فكل مَن كتبوا عنه استندوا إليها لكي يُظهِرُوا أنَّ مزاج صبري لَيسَ مزاج شاعر حارٍّ مُنفعل، بل مزاج نديم، أو رجل صالونات، أو ظريفٌ من ظرفاء

القاهرة، بل وذهب البعض إلى تفسير هذا المزاج بتأثير الأدب الفرنسي، أو على الأدقِّ الأدب اللامارتيني الذي تفاعل وانسجم مع قاهريَّة صبري، فقال الأستاذ العقاد: «ولمَّا تهيَّأ لإسماعيل صبري أن يتلقَّى العلم في فرنسا، ويطَّلِع على آدابها وآداب الأوروبيين في لغتها، كان من الاتِّفاق العجيب أن اطَّلَع على الآداب الفرنسية وهي في حالة تُشبه حالة الذوق القاهري من بعض الوجوه؛ لأنها كانت تدين — على الأكثر الأغلب — بتِلكَ الرفاهية الباكية التي كان يمثلها لامارتين وإخوانه الأرقاء الناعمون.»

بل وتعسَّف التفسير بعض الأساتذة الباحثين، مثل الأستاذ عمر الدسوقي في الجزء الثاني من كتابه «في الأدب الحديث»، فعلَّقَ على بيت صبري:

وانزعي عن جسمك الثوب يبن للملا تكوين سكان السماء

بقوله: «وعجيبٌ من صبري المهذب الرقيق الحاشية، رجل النَّادي الذي اشتهر بأنه لا يفحش، أن يطلب من محبوبته أن تنزع الثوب عن جسمها أمام الندامى، لا بل أمام الملأ أجمعين ليروا تكوين سكان السماء! ولا شكَّ أن هذه فلتة من فلتات صبري ما فطن إليها.» ثم يشمل المقطوعة كلها بتعليقه فيقول: «إنَّ صبري شغل في هذه القطعة — مُقتفيًا أثر المدرسة الفرنسيَّة — بمحاسن المحبوب الظَّاهرة عن الكشف عن لواعج نفسه، ومكنون قلبه، وبثِّ لوعته وحُرقة فؤاده، فهو ينظُرُ إليها نظرة ماديَّة رخيصة؛ يريدها أن تُسفر لأن هذا الحسن لا يصحُّ أن يتوارَى، ويريدها أن تخطر بين النَّدامَى ويتمتعوا بهذا الجمال كأنهم في سُوقِ الرَّقيق، ويُريدها أن تتحدث وتبتسم، ويُعنَى كل العناية بحسنها ومفاتنها حتى لم يستطع إلَّا أن يطلُبَ منها أن تخلعَ ثيابها، ولا يُبَرِّئه ما وُصِفَ به ونَدامَاه من العفَّةِ ومِن أنها مَلَك. إنَّه تقليدٌ مزدوج للعرب القدماء وللمدرسة الفرنسية على السواء.»

ونحن نصف هذا التفسير بالتعسُّف، ولكنه في الواقِع خطأ في الفهم، فالبيت الخاص بنزع الثوب لا يُمكن فصله عن البيت السَّابق له وهو:

أنتِ روحانية لا تدَّعي أن هذا الحسن من طينٍ وماء

كما لا يُمكن فصله عن البيت الذي يليه وهو:

وأرِى الدنيا جناحي مَلَك خلف تمثالٍ مصوغٍ من ضياء

فالأبيات الثلاثة تكوِّن رؤية شعرية وَاحدة يزعم فيها الشَّاعر أنَّ الفتاة «روحانية» ليس حسنها من «طينٍ وماء»، وإنما هي «تمثالٌ مصنوع من ضياء»، وبه «جناحا ملك». وهو يريدُ منها أن تنزعَ الثوب لكي تثبت صِحَّة رُؤيته الشعريَّة، فلن يظهر عندئذٍ جسم بشري، بل «تمثال مصنوع من ضياء» هو «تكوين سكَّان السماء»، وبذلك لا تكونُ «فلتة» من إسماعيل صبري، ولا يكون هناك «سوق للرقيق»، ولا «عرض لجسمٍ عارٍ بين النَّدامَى»، وإنما هناك رؤية شعرية روحية.

وأمَّا عن المدرسة الفرنسيَّة التي حرص الأستاذ العقاد على أن يُحدِّدها بالمدرسة اللامارتينية، وجاء الأستاذ عمر الدسوقي فعمَّمَها على الأدب الفرنسي كله، واستندَ على البيتِ الخاص بنزع الثوب لكي يهاجم صبري ومِن خلفه الأدب الفرنسي كله، بدعوى أنَّ الأدب الفرنسي «لا يُعنى إلَّا بمحاسن المحبوبة الظَّاهرة دُونَ الكشفِ عن لواعج النفس، ومكنون القلب، وبثِّ اللوعة وحُرقة الفؤاد.» فكل هذا لا يمكن أن يقرَّه دارس للأدب الفرنسي؛ وذلك لأن الأدب الفرنسي لا نعرف أنَّه يُعنَى بمحاسن المحبوبة دُونَ الكشف عن «لواعج النفس وحرقة الفؤاد»، وإنما نلاحظ ذلك على فترة واحدة من فترات الأدب العربي لا الفرنسي، وهي فترة الأدب الجاهلي؛ حيثُ كان الشُّعراء يَحرِصُونَ على وصف محاسن المحبوبة دُونَ لواعج النَّفس؛ وذلك لأنَّ الأدب الجاهلي كله يمتازُ بالوصف الحسِّي لكافَّة ما كان يقع عليه بصر شعرائه.

وأمَّا عن المدرسة اللامارتينية، فالبون شاسع بينها وبين إسماعيل صبري، وإلَّا فأين عند صبري تلك «الرفاهة الباكية التي كان يمثلها لامارتين وإخوانه الأرقاء الناعمون.» فيما يقول الأستاذ العقاد.

وإنه لمن الغريب أن يشيعَ في بعض الأوساط المصريَّة والعربيَّة ذلك الفهم الخاطئ لطبيعة المزاج الفرنسي والشعب الفرنسي؛ حيثُ يتوهم البعض أنَّه شعبُ الميوعة وأدب الميُوعة. وهذا خطأٌ ضارٌّ؛ فالمزاج الفرنسي انفعالي حارٌّ لا رخوٌ مَائِعٌ، ولقد يدفعهم الانفعال الشديد إلى الحمق أو سوء التصرُّف، ولكنهم أبعد ما يكونون عن التخنُّث والنعومة.

وعاطفة الحب عند لامارتين عاطفة حارَّة رفيعة تمتزِجُ بحبِّ الطبيعة، بل وبحبِّ الله في وقدة إحساس صوفي حار، يستطيعُ من لا يعرف الفرنسيَّة من أدباء العرب الإحساس بحقيقتها بمُطالعة قصَّة رافائيل، أو بعض القصائد التي ترجمت؛ مثل قصيدة البحيرة التي ترجمها الأستاذ أحمد حسن الزيَّات مُترجم «رافائيل»، حتَّى لقد سمَّى لامارتين نفسُه ديوانَه «بالتأملات».

وقصيدة «لواء الحسن» قد حمَّلَها — في الواقع — النُّقَّادُ والباحثون أكثر ممَّا تحتمل، أو غير ما تحتمل عندما استندوا إليها ليتخذوا منها مرآة لمزاج إسماعيل صبري ونفسيته، واستنبطوا منها أنَّه ليس بشاعرٍ ولا عاشقٍ مولَّه، وإنَّمَا هو نديمٌ فاتر لا يغارُ على محبوبته، ولا يودُّ أن يستأثِر بها دُونَ غيره.

هذا، ولعلَّ شَارِح الديوان الأستاذ أحمد الزِّين هو الذي يتحمَّل جانبًا كبيرًا من مسئولية تفسير قصيدة لواء الحسن على النَّحوِ الذي أَوضحناه ولا نُريدُ أن نقبله؛ وذلك لأنَّه قد قدَّم لهذه القصيدة، التي يؤرِّخها بسنة ١٩٠١، بقوله: «وقد قالها لتترجم إلى اللغة الفرنسوية ضمن مجموعة مُختارة من الشعر العربي القديم يُراد ترجمته إليها، وهو في هذه القصيدة يُخالف غيره من الشُّعراء في حبِّهم الاستئثار بالحسن، ويرغب إلى الحسناء أن تسوي بين مُحِبِّيهَا في التمتُّع بالنظر إلى حسنها الباهر.»

ولعله يكون من الصحيح تاريخيًّا أنَّه قد كَانَ هناك مشروع لترجمة مُختارات من الشعر العربي إلى اللغة الفرنسوية، ونحن نعلمُ أنَّ وَاصِف باشا غالي الذي أَقَامَ معظم حياته في فرنسا كان يقوم بمثل هذه الترجمة، كما نعلمُ أنه كان صديقًا لإسماعيل صبري، بل ونطالع في الديوان خطابًا أرسله واصف غالي من باريس إلى إسماعيل صبري، وفيه يطلب إليه أن يبذر بذور السكينة والوفاق بين الأقباط والمسلمين؛ وذلك على أثر اغتيال بطرس باشا غالي، وعقْد الأقباط في ٦ مارس سنة ١٩١١ مؤتمرًا بمدينة أسيوط للنَّظَرِ في حالهم مع المسلمين، ومُطالبة الحكومة بعدَّة مَطالِب للطائِفَة القبطيَّة، ثمَّ ردَّ المسلمون على هذا المؤتمر القبطي بمؤتمر مصري أو إسلامي عقدوه في مصر الجديدة في نفس العام.

وبالفعل أنشأ إسماعيل صبري قصيدة طويلة في هذا المعنى بعنوان «نداء إلى الأقباط»، ص١٨٠ من الديوان، بل ونجد في صفحة ٨٤ قصيدة بعنوان «إلى واصف غالي باشا»، يُشيدُ به فيها إسماعيل صبري، وقد ألقاها في حفلٍ أُقيمَ لتكريمه في فندق شبرد

تحتَ رعاية الخديوي السَّابق عبَّاس حلمي الثَّاني سنة ١٩١٤، ويقولُ شارح الديوان: إنَّ هذه الحفلة التكريمية قد أُقِيمَت لواصف غالي «لِمَا قام به من ترجمة بعض الشعر في كتابٍ سمَّاهُ «روض الأزهار»، ونُشِرَ هذا الكتاب في باريس، ولِمَا كان يقومُ به أيضًا من إلقاء بعض المُحاضرات في باريس في الإشادة بفضل الشرق والشرقيين.»

كل هذه الوقائع التاريخية قد تُغرِي بالظنِّ بأنَّ قصيدة «لواء الحسن» قد أُعِدَّت أو صُنِعَت لتُتَرجَم إلى الفرنسية، أو ليُترجمها واصف باشا غالي بالذَّات، وإن كنَّا قد راجعنا كتاب «روض الأزهار» — الموجود بدار الكتب المصرية، والمنشور سنة ١٩١٣ — فلم نجد تلك القصيدة من بين ما يضمه هذا الكتاب.

وسواءٌ أكانت هذه القصيدة قد تُرجمت أو لم تُتَرجم إلى الفرنسيَّة، فإنَّ الذي نحرص على إيضاحه وتصحيحه هو تبديد ما يتوهمه البعض ممَّن لا يُلِمُّون بالشعر الفرنسي الإلمام الكامل، وبشعر لامارتين وغيره من الرُّومانسيين بنوعٍ خاص، من أنَّ هذه القصيدة تجري مجرى الشعر الفرنسي، وتتلاقى فيها روح ذلك الشعر مع الروح القاهرية التقاءً يتركَّز في روح الاستهتار بالحبِّ، وعدم تقديسه، وتجريده من تلك الوحدانية، بل الأثرة الطبيعيَّة التي تتميز بها تلك العاطفة في جميعِ الشعر الصَّادق الحار.

والواقع أنَّ لواء الحُسن أو المرأة الجميلة التي يَتَحدَّث عنها إسماعيل صبري في هذه القصيدة ليست امرأة مبتذلة، ولا نهبًا للأطماع، وإنَّما هي امرأة رُوحانية تقصر عن التطلُّع إليها شهوات النُّفوس. وليس في القصيدة أيَّة نَغَمة حِسِّيَّة أو مُستهترة أو مُبتذلة، وهي أبعد ما تكون عن روح الندماء ومجالس الظرف أو الخلاعة. وكل هذا يُغرينا بأن نرجِّح أنَّها قصيدة تعبِّر عن تجربة بشريَّة صادقة شريفة، بل وأن نميل إلى الاعتقادِ بأنها قيلت في الآنسة مي زيادة بالذات.

نعم، إنَّ هناك صعوبات في التواريخ؛ وذلك لأنَّ ناشر الديوان يقول: إنَّ قصيدة لواء الحسن قد نُشرت في سنة ١٩٠١، والدكتور منصور فهمي يرجِّح في المُحاضرات التي ألقاها في هذا المعهد عن الآنسة مي، أنها قد وُلدت بين عامي ١٨٨٥ و١٨٨٦، وإذا صحَّ هذان الخبران، فيكون معنى ذلك أنَّ إسماعيل صبري قد قال قصيدة لواء الحسن ومي في الخامسة عشرة أو السادسة عشرة من عُمرها، ولكنَّنَا على أيَّة حال لا نستطيع أن نجزم بمدى صحة هذين التاريخين؛ فقد تكون القصيدة أحدث تاريخًا، وقد تكون مي أقدم ميلادًا.

وعلى أيَّة حال، فإنه إذا صحَّ تاريخ ميلاد مي السابق، وقورن بما هو مؤكَّد رسميًّا من ميلاد إسماعيل صبري في ١٦ فبراير سنة ١٨٥٤، يكون معنى ذلك أنَّ بينه وبينها من فارق السن ثلاثين عامًا على الأقل. ومع ذلك، فإنَّ في ديوان صبري بيتين ص١٢٨ يذكران مي بصريح اللفظ، وهما بيتان أرسلهما إليها في أحد أيام الثلاثاء التي كانت تعقد فيها ندوتها. وقد اضطر صبري في ذلك اليوم إلى التخلُّف عن حضورها بسبب بعض أسفاره، وهذان البيتان هما:

روحي على دور بعض الحي حائمةٌ كظامئِ الطَّيرِ تَوَّاقًا إلى الماءِ
إن لم أمتِّع بمي ناظري غدًا أنكرت صبحك يا يوم الثلاثاءِ

وفضلًا عن ذلك فإنَّ لدينا مقطوعة أُخرى تصدُرُ عن نفس الروح التي تصدر عنها قصيدة «لواء الحسن»، وقد أرَّخها الناشر بسنة ١٩٠٩:

يا راحة القلب يا شغل الفؤاد صِلي مُتيَّمًا أنتِ في الحالين دنياه
زيني الندى وسيلي في جوانبه لُطفًا يعم رعايا اللطف ريَّاه
ريحانة أنت في صحراء مجدبة من الرياحين حيَّانا بها الله
إن غاب ساقي الطلا أو صدَّ لا حرجٌ هذا جمالك يغنينا مُحيَّاه

وعلى أية حال، وسواء أكانت قصيدة لواء الحسن، وهذه القصيدة الأخيرة وأمثالهما ممَّا قد نجده في ديوان صبري قد قِيلت في الآنسة مي، أو في فتاة أو سيدة مُهذَّبة شريفة مثلها، فإنَّنا في كلتا الحالتين نستطيع أن نجزم بأنَّ هذه القصائد لم يقلها إسماعيل صبري متأثِّرًا بالأدب الفرنسي، بل قالها صَادرًا عن تجربة واقعية ومزاج خاص؛ وذلك لأنَّنَا لا نعرِفُ في الأدب الفرنسي غَزَلًا يُشبِهُ في روحه هذه المقطوعات، وإنَّمَا نعرفُ في الأدب الفرنسي أحد اتجاهين: إمَّا الاتجاه الرومانسي، وهو الاتجاه العاطفي الحار المنفعل الثائر أحيانًا كما هو الحال عند ألفريد دي موسيه، والرقيق المتأمِّل، بل والباكي أحيانًا كما هو الحال عند لامارتين، الذي يختلط عنده حبُّ الحبيبة بحبِّ الطبيعة — كما قلنا — بل وبحب الله أحيانًا، والتأمل فيه. ثمَّ الاتجاه البودليري الذي يمكن أن يُسمى بالأدب المكشوف، وهو لا يشبه مقطوعات صبري العفيفة في شيء. وإذا لم يكن بدٌّ من التماس شبيهٍ لهذا الاتجاه البودليري في الأدب العربي، فقد نجده عند الشَّاعر عمر بن أبي ربيعة،

ثم بنوعٍ خاصٍّ عند بعض الجاهليين؛ مثل امرئ القيس، الذي لم يكن يتورَّع عمَّا يزعمه من أنه كان يلهِّي عشيقته عن مُرضعِهَا «ذي التمائم المحول»؛ حيث يقول:

إذا مَا بَكَى من خلفها التفتت له بشقٍّ وتحتي شِقها لم يحوَّلِ

كما قد نجده عند الشاعر المعاصر إلياس أبي شبكة.

ومع ذلك، فإنَّ من الظُّلمِ أن نُعمِّم الحكم على إسماعيل صبري فنتهمه بأنه لم يتحدَّث عن لواعج الحب وحُرقته وما تُثيره نكباته من أسًى في النفوس، وهو القائل ص١١٧:

يا آسي الحي هل فتشت في كبدي وهل تبيَّنتَ داءً في زواياها؟
أوَّاهُ من حرق أودت بأكثرها ولم تزل تتمشَّى في بقاياها
يا شوقُ رفقًا بأضلاعٍ عصفت بها فالقلب يخفقُ ذعرًا في حناياها

بل وهو الذي تحدَّث عن أسى الحبِّ الضَّائع حديثًا يعتبر بلا شك من أجمل ما قيل في الأدب العربي قديمه وحديثه في مقطوعته الشهيرة:

أقصر فؤادي فما الذكرى بنافعةٍ ولا بشافعةٍ في ردِّ ما كانا
سلا الفؤاد الذي شاطرته زمنًا حمل الصبابة فاخفق وحدك الآنا
ما كان ضرك إذ عُلِّقت شمس ضحى لو ادَّكرت ضحايا العشق أحيانا
هلَّا أخذت لهذا اليوم أهبته من قبل أن تصبح الأشواق أشجانا
لهفي عليك قضيت العمر مقتحمًا في الوصل نارًا وفي الهجران نيرانا

هذا وقد علَّق الشاعر خليل مطران على قصيدة «لواء الحسن» بقوله: «كانت الغزليَّات قبل الآن فيها ما يمس الآداب العمومية من ذكر القدود والنهود، والضمِّ والعناق، ورقة الخصر وكثافة الردف. ولقد كان هذا من العام حتَّى في قصائد المديح للملوك والأمراء، وهو ما لا ترضاه الأذواق في هذه الأيَّام ويُنكره علينا أدباء الغرب. وقد سئل صاحب السعادة المفضال إسماعيل باشا صبري نظم أبيات تُنقل إلى اللغة الفرنسوية، وتُجعَلُ في كتاب يؤلَّف الآن في مُختار الشعر العربي قديمه وحديثه، فجادت قريحته الوقَّادة بهذه

الأبيات التي جاءت على الطريقة الصوفية من حيثُ سموِّ الخيال، ونزاهة الشيمة، وغرابة الوضع، ولعلها أحسن ما جمع فيه بين الأسلوبين العربي والغربي في نظم الشعر.»

ولقد يكون من المبالغة القول بأن هذه المقطوعة قد جاءت على الطريقة الصوفية، ولكن هذه المبالغة لا تصل إلى حدِّ المبالغة المضادة التي تريد أن تصف هذه المقطوعة بالرقاعة أو ما يشبهها، وهي بعد تجريدها من هذه المبالغة تنمُّ عن حقيقة المقطوعة من حيث إنَّها لا تمتُّ بِصِلَةٍ إلى الغزل الحسي، أو غزل الندماء والسكارى، كما تدلُّ على أنَّ التمسُّك بالبيت الذي يدعو فيه الشَّاعر الفتاة الملائكية لنزع الثوب لكي يسفر عن «تمثال مصوغ من ضياء» للحكم على هذه المقطوعة بالحسيَّة المجوجة تعسُّف بالغ، بل خطأٌ واضح تفضحه بقيَّة معاني القصيدة التي تُحدِّثنا عن الشعور الحقيقي للمعجبين بهذه الحسناء الملائكية التي كانت الصبوة تتعثَّرُ إزاءها بالحياء.

وأمَّا عن تأثُّر إسماعيل صبري بالأدب الفرنسي، فقد حاول الدكتور محمد صبري تلمُّسه في بعض المعاني التي جاءت في شعره، ولكن مثل هذه الأبحاث لا بدَّ أن تُؤخذ بالحذر الشديد، وهي شبيهة بالبحث عن السرقات عند نُقَّاد العرب القدماء؛ فالشعراء يستقون من منابع مُتشابهة هي الإنسان والطبيعة وما خلف الطبيعة والمجتمع أحيانًا، وكثيرًا ما تتوارَدُ الخواطر؛ ولذلك لا نستطيعُ الجزمَ بالأخذِ عن الغير إلَّا عندما تكونُ الفكرة أو يكون الإحساس قد اتَّخَذَ قالبًا تعبيريًّا أو تصويريًّا بيانيًّا يضعُ عليه الطَّابع الخاص لقائله؛ وبذلك نستطيع أن نجزم بملكيته الأدبية له. ولعلَّنا نستطيعُ أن نضرب لذلك مثلًا بقول صبري:

أوَّاه لـو علـم الـشـبـا ب وآهِ لو قدر المشيب!

فهذا المعنى بهذه الصياغة يكاد يكون ترجمة حرفية لمثل شعبي سائر في فرنسا هو:

Ah! Sixjeunesse savait, et si vieillesse pouvait!

وقد أشار الشَّارح صراحةً إلى ذلك في تقديمه لهذه المقطوعة؛ حيثُ قال: «استوحى هذه الأبيات من المثل الفرنسوي الذي ترجمته: «ليت الشباب يعرف، وليت المشيب يقدر».» كما أشار الديوان إلى أنَّ صبري قد استوحى مقطوعته عن الساعة ص١٨٨ من عبارة

قرأها على عقرب إحدى ساعات كنيسة رمس بفرنسا؛ وهي: «كلهنَّ جارحات والأخيرة القاتلة.» وفيها يشكو السَّاعات وتعاقبها عليه بما يكره.

وكما ترجم شوقي بعض أقاصيص «لافونتين» التي كتبها على ألسنة الحيوانات، نرى صبري يترجم هو الآخر أقصوصة الثعلب والغراب ص١٣٧، ويستهلها بقوله:

أبصر الثعلب على غصـــ ـنٍ نضيرٍ في روضةٍ غنَّاء

وأما فيما عدا الترجمة أو الاستيحاء المعترف به، فيخيَّل إلينا أنَّ النقاد قد أخذوا يتعسفون عندما راحوا يلتمسون شبهًا قريبًا أو بعيدًا بين هذا البيت أو ذاك، وبين بيت عربي قديم أو بيت فرنسي على نحو ما فعل أحمد محرم في عدد سبتمبر ١٩٣٤ من مجلة أبوللو، وجاراه الأستاذ عمر الدسوقي في كتابه عن الأدب الحديث، بل وكما فعل أحيانًا الدكتور محمد صبري، والأستاذ مصطفى صادق الرَّافعي. ونضربُ لذلك مثلًا بقول إسماعيل صبري:

ولما التقينا قرب الشوق جهده شَجِيَّينِ فَاضَا لوعةً وعتابا
كأنَّ صديقًا في خلال صديقه تسرَّب أثناء العناق وغابا

فالرافعيُّ يرى أنَّ هذا المعنى أصله لبشَّار في قوله:

وبتنا جميعًا لو تُراقُ زجاجةٌ من الخمر فيما بيننا لم تسرب

ويُعارضه الدكتور محمد صبري، ولكن ليقول: «وأرى إذا كان لا بدَّ وأن يكون صبري قد أخذ هذا المعنى من أحدٍ قبله، وهذا ما لا أظنُّ، فقد أخذه من «مونتيني» Montaigne الفيلسوف الفرنسي في القرن السادس عشر، الذي قال في موقف عناق: وما كنت أدري أكان هو أم أنا je ne sais si c’est lui, si c’est moi. يشير بذلك إلى فناء الشخصين أحدهما في الآخر.»

فأمَّا عمَّا يقوله الأستاذ الرافعي، فإنه إذا كان هناك تشابه بين المعنيين اللذين عبَّر عنهما بشار وصبري؛ وهو شدَّةُ الالتصاق، فإنَّ التصوير البياني الذي يدمغ المعنى بملكية

قائله يختلفُ اختلافًا مُطلقًا عند كليهما؛ فالالتصاق عند بشَّار لا يسمح بتسرُّبِ الخمر لو سُكِبَت بينهما، بينما صبري يقولُ: إنَّ العناق كان شديدًا حتَّى لكأنَّ الصديق قد تسرَّب خلال صديقه. وهذا تصوير يختلفُ تمامًا عن تصوير بشار.

وأمَّا عن الفيلسوف الفرنسي، فهو لم يقل عبارته في مجال العناق، وإنَّمَا وردت في مقالٍ شهيرٍ له عن الصداقة، تحدَّثَ فيه عن صديقٍ فقده هو دي لابويسيه ورثاه، وفصل القول عن مدى صداقتهما التي وصلت إلى حدِّ الامتزاج الكلِّي حتَّى ما كان يميز أحدهما نفسه عن شخصِ صديقه، وعن هذه الصداقة قال الفيلسوف الفرنسي: «لم أكن أدري أكان هو أم أنا.» بعد أن أوضح أنَّه كان يقتسم مع صديقه وهو حي كل شيء، حتى ليخيَّل إليه منذ مات أنه يسرق نصيب صديقه من كلِّ شيءٍ يأكله أو يتمتع به.

ومع ذلك، فإنه إذا كان من التعسُّف البحث عن جزئيات المعاني أو المشاعر التي يزعم بعض النقاد أنَّ صبري قد أخذها عن غيره من شعراء العرب أو الفرنسيين، فإنَّه من الثَّابت باعتراف صبري نفسه وبحقائق حياته أنَّه قد تأثَّرَ في روحه وفنِّهِ العام بشعراء بعينهم، تجاوبت معهم روحه، وذهبَ إليهم تفضيله؛ مثل عمر بن الفارض الذي نحس بروح مُشابهة لروحه في قول صبري:

يا رب أين ترى تقام جهنم ... للظالمين غدًا وللأشرار؟
لم يُبقِ عفوك في السماوات العلى ... والأرض شبرًا خاليًا للنار
يا رب أهِّلني لفضلك واكفني ... شطط العقول وفتنة الأفكار
ومُرِ الوجودَ يشفُّ عنك لكي أرى ... غضب اللطيف ورحمة الجبار
يا عَالِمَ الأسرارِ حسبي مِحنة ... علمي بأنَّكَ عالم الأسرار
أخلق برحمتك التي تَسَعُ الورى ... ألَّا تضيق بأعظمِ الأوزار

بل ولقد نحسُّ في هذه المقطوعة، أيضًا، شيئًا من روح الشَّاعر المتدين الرقيق لامارتين، دون أن نستطيع الجزم بأنَّه قد أخذ أيَّة جزئية من جزئيَّات معانيه عن لامارتين أو غيره، كما زعم الدكتور محمد صبري.

وكذلك الأمر في البحتري الذي يقول صديقه وشارح ديوانه أحمد الزَّين: إنَّ صبري قد حدَّثه ذات مرَّة بأنه حين قرأ ديوان البحتري خُيِّلَ إليه أنه لم يقرأ شعرًا قبله، بل

وأحسَّ نفس الشارح بشبه قوي بين الرَّائيَّة التي قالها صبري في تهنئة الخديوي عباس الثاني بعيد الفطر، وأولها:

بعلاك يختال الزمان تبخترًا وبقدرك الأسمى يتيه تكبُّرا

وبين قصيدة البحتري الرَّائيَّة، أيضًا، التي قالها في تهنئة الخليفة المتوكل بعيد الفطر كذلك، وأولها:

أخفي هوًى لك في الضلوع وأظهر وأُلام فـي كـمـدٍ عـلـيـك وأعـذر

وإن يكن الصديق الشارح لم يأخذ في التنقيب عن المعاني التي يمكن أن يُتَّهَم صبري بأنه قد أخذها عن البحتري، بل اكتفى بإيضاح الشبه بين الشاعرين «في حُسنِ التنسيق، وصفاء الديباجة، وسفور المعاني، وعُذُوبة الألفاظ وطلاوتها، وذلك الجمال الذي تراهُ شائعًا في شعره، مُترقرقًا في عباراته ترقرُقَ الظِّلِّ في السَّحر على أوراق الزهر.»

وبالرغم من كلِّ ما قد يكون في هذه الملاحظات من صدق، إلَّا أنَّنَا لا نميلُ إلى تركيز الاهتمام على هؤلاء الشُّعراء في تفسير مزاج إسماعيل صبري وروحه الشَّاعرية الخاصَّة، ونفضل أن ننظر إلى هؤلاء الشعراء لا على أنهم من عوامل تكوينه الشَّاعري، بل على أنه اختارهم وآثرهم بدافِعٍ من مزاجه الخاص الذي فُطِرَ عليه؛ وذلك أخذًا بالحكمة القديمة الصادقة التي تقول بأن اختيار المرء قطعةٌ من عقله.

وإذا كان قد حدَث بعد ذلك تجاوب بين صبري وابن الفارض والبحتري ولامارتين، فإنَّ تأثيرهم فيه لا يعدو أن يكون قد عزَّزَ اتجاهات نفسه، وساعد على نموِّ البذرة التي فُطرت فيها.

والواقع أنَّ إسماعيل صبري من أولئك الشُّعراء والأدباء الذين ينطبق عليهم إلى حدٍّ بعيد قول أحد كبار النقَّاد الفرنسيين: «إنَّ أسلوب الرجل هو الرجل نفسه.» وذلك على أن نفهم معنى الأسلوب بالمعنى الغربي؛ حيث نراهم لا يقصدون به طريقة التعبير اللفظي وخصائص ذلك التعبير اللغوية، بل يقصدون طريقة الكاتب أو الشاعر في مُعالجة الأمور، وفي النظر إلى الحياة ووجهة انفعاله بها، فيقولون: إنَّ هذا الأديب أو ذاك عاطفي الأسلوب، أو خَيَالِيُّه، أو ساخرُه، أو رقيقُه.

شعر إسماعيل صبري يُمَثِّل إذن أسلوبه في الحياة ومزاجه الخاص، حتَّى ليصح القول بأنَّ أسلوب صبري الشعري هو صبري نفسه، وأنَّه لم يستمد هذا الأسلوب من أحدٍ بقدر ما استمدَّه من أعماق نفسه. وإذا صحَّت هذه الحقيقة يُصبِحُ من العبث البحث عمَّا أخذه عن الغير، بل وعمَّا تأثَّرَ فيه بالغير، ويكفيه أصالة أن يكونَ أسلوبه الشعري مرآة لحياته، ولطبيعة نفسه. ونحن لا نعني بذلك أنَّه قد قصر شعره على أحداث حياته الخاصَّة وأحاسيسها، بل نعني طريقة التناول، بصرف النظر عن الموضوعات التي يُعالِجُها؛ ففي هذه الطريقة تظهر أناقته، وعذوبة روحه، ووداعة طبعه وميله إلى اليسر والتسامح واطمئنان النفس، والبعد عن الجلبة والعناد والعنف والتعصب للرأي، على نحو ما لاحظنا عند شاعر آخر كوَلِيِّ الدِّين يَكَن، شاعر الانفعالات الفكريَّة.

وأول ما نُلاحظه على إسماعيل صبري ولاحظه غيرنا: سلامة الذوق ورقته، ورهافة إحساسه اللغوي والموسيقي؛ ممَّا أحالَ شعره غناء، وجعل مُنتداه الأدبي في بيته سوق عكاظ، بل صالون شعر وَصَفَه حافظ إبراهيم بقوله:

لقد كنت أغشاه في دَارِهِ ونـاديه فيـها زهـا وازدهـر
وأَعرِض شعري على مسمعٍ لطيفٍ يحسُّ نبوَّ الوتر

كما تحدَّث مصطفى صادق الرَّافعي، في مُقتطف مايو سنة ١٩٢٣، عن ملكته الناقدة نقدًا يستندُ إلى سلاسة الطبع، ورقَّة العاطفة، وسلامة الذوق، فقال: «ولم يكن في مصر ممَّن يُحسن ذوقَ البيان، ويميز أقدار الألفاظ بعضها عن بعض وألوان دلالتها كالبارودي، وصبري، وإبراهيم المويلحي، والشيخ محمد عبده، رحمهم الله جميعًا، والبارودي يذوق بالسليقة، وصبري بالعاطفة، والمويلحي بالظرف، والشيخ بالبصيرة النفَّاذَة. وذلك شيءٌ ركَّبه الله في طبيعة صبري ولم يُحصِّله بالدرس أكثر ممَّا حصَّله بالحسِّ؛ ومن أجله كان يُفضل البحتري على غيره.»

ولقد روى الدكتور محمد صبري عنه أحكامًا مركَّزة عن شوقي وحافظ ومُطران؛ حيث قال: «شوقي ينظم، وحافظ يبني، ومُطران يبتدع.» وهذه عبارات تدلُّ على إحساس فنِّي صادق؛ لأنها تُبرِزُ الخاصيَّة الأساسيَّة لكلٍّ من الشعراء الثلاثة؛ فشوقي يتميَّز بروعة مُوسيقاه، وحافظ ببراعة سبكه، بينما يذهب مطران بالأصالة والابتكار حتَّى اعتُبر رائد التجديد في الشعر العربي المعاصر.

وسلامة الذوق ترجعُ — كما قال الرَّافعي — إلى طبيعة صبري، ورقَّة مزاجه، وسلاسة طبعه، ورفاهة إحساسه. وكل هذه صفات حدَّدَت منهجه الشعري الذي وصفه صديقه ومعاصره خليل مطران وصفًا دقيقًا صادقًا بقوله: «أكثر ما ينظم فلخطرة تخطُرُ على باله من مثل حادثة يشهدها، أو خبر ذي بالٍ يسمعه، أو كتاب يُطالعه.»

«ولَّما كان لا ينظم للشهرة، بل لمجاراة نفسه على ما تدعوه إليه، فالغالب في أمره أنه يقول الشِّعرَ مُتمَشِّيًا، وربَّمَا قاله بحضرة صديقٍ وهو مائلٌ عنه بعنقه، وله بين حينٍ وحينٍ أنَّةٌ تتمثل ما تنطق به لفظة «إيه» مُستطيلة. ينظم المعنى الذي يعرض له في بيتين عادة إلى أربعة إلى ستة، وقلَّمَا يزيدُ على هذا القدرِ إلَّا حيثُ يقصد قصيدة، وهو نادرٌ. شديدُ النَّقد لشعره، كثير التعديل والتحويل فيه، حتى إذا استقام على ما يُريده ذوقه من رقَّة اللفظ وفصاحة الأسلوب أهمله ثمَّ نسيه، وهكذا يمرُّ به الآن بعد الآن فيجيش في صدره الشعر، فيرسل بيته إطلاق زوجي الطائر فيذهبان في الفضاء ضاربين من أشطرهما بأجنحةٍ مُلتمعة شاديين على توقيع العروض إلى أن يتواريا وينقطع نغمهما من عالم النسيان. ذلك هو الشعر للشعر.»

وهكذا لم يكن صبري يقول الشعر للشهرة، بل لُمجَارَاة نفسه على ما تدعوه إليه؛ ولذلك صحَّ أنَّ يُوصف منهجه بأنَّه الشعر للشعر، بل الشعر للغناء، وكان خير ما قال من شعر هو تلك المقطوعات والقصائد التي قالها للتعبير عن وجدانه الخاص، وهو الشعر الذي غلب عليه في مرحلة كهولته بعد أن نضجت ملكاته، واستوى منهجه، وتخلَّص من الشعر التقليدي ذي المحسنَّات البديعية، الذي كان يقوله جريًا على عادة عصره في صدر حياته في تهنئة الخديوي أو مدحه، أو في بعض المناسبات الكُبرى، بل ورأينَاهُ لا يكتفي بهذا الشعر الغنائي الفصيح فيؤلِّف للغناء مقطوعات عاميَّة يكادُ يُجمع مُعاصروه على أنَّها ارتفعت بالأغاني ارتفاعًا كبيرًا، وهذَّبَت الأذواق، حتَّى ليخيَّل إلينا أنَّه كان ذا أثرٍ واضحٍ في بعض شُعَرَائِنَا المُعَاصرين الذين اشتهروا بالأغاني مثل أحمد رامي. ولقد حرص جامعو ديوانه على أن يُذيلوه بطائفةٍ مُختارةٍ من أغانيه العامية الذَّائعة الصيت؛ مثل أُغنية:

قدك أمير الأغصان من غير مكابر
وورد خدك سلطان على الأزاهر

والحب له أشجان يـا قـلـب حـاذر
والصد ويًّا الهجران جـزا الـمـخـاطـر

وهذا الإحساس المرهف لم يكن بد من أن تصحبه عدَّة صفات أخلاقية، نُطالعها في شعره كما يرويها مُعاصروه عن واقع حياته، ومن بينها: سمو النفس، والاعتزاز بالكرامة، والبُعد عن مواضع المهانة والصَّغار، فهم يُحدِّثُونَنَا أنَّه قد كان من بين وُجَهَاء المصريين القلائل الذين لم يدخلوا قط دار اللورد كرومر، صاحب الحول والطول في ذلك الحين، رغم دعوته المتكررة له، وهو يصوِّر في شعره عزَّة النفس بقوله:

لكسرةٍ من رغيف خبز تُؤدَمُ بالملحِ والكرامة
أشهى إلى الحُرِّ من طعامٍ يُؤدَمُ بالشهد والملامة

بل كان ينتقم لكرامته في دعة وسخرية باسمة، مثل قوله:

أيـهـا الـتـائـه الـمـدلُّ عـلـيـنـا ويك! قُل لي: مَن أنت؟ إنِّي نسيتُ

ومَن كانت تلك عزَّة نفسه كان من الطبيعي أن يزهد في الحياة ومغانمها الباطلة، ولا يرى في الموت كارثة يفرق لها، بل لعله يؤثِرُ الميِّتَ المستريح على ميِّت الأحياء؛ حيثُ يقول:

مقابر مَن ماتوا مَوَاطِنُ رَاحَةٍ فلا تك إثرَ الهالكين جَزُوعا
وإن تبكِ ميتًا ضمَّه القبرُ فادَّخر لميتٍ على قيد الحياة دُمُوعا

بل وكان يرى في الموت راحة لنفسه ومخلصًا من آلامه التي زادتها حساسيته حدَّة؛ حيث يقول:

يا موت خذ ما أبقت الأيـ ـام والساعات منِّي
بيني وبينك خطوة ... إن تخطها فرَّجت عنِّي

على أنَّنَا لو تركنا شعره الذي يتحدَّثُ فيه عن نفسه وعن خوالجه الخاصَّة، ونظرنا في فنون الشعر التقليدية التي عالجها، وفي القصائد الموضوعية التي نظمها؛ لاتضَحَ لنا

على نحوٍ أفصح دلالة ما قُلنَاهُ من أنَّ صبري ينطبق عليه بحق قول أحد الفرنسيين: إنَّ أُسلوب الرجل هو الرجل نفسه.

ففي الأغراض التقليدية لا نجدُ عُنفًا في الطَّبعِ، ولا حدَّة في المزاج، كما لا نجدُ سيرًا على الدروب المطروقة، بل تلوينًا لتلك الأغراض بمزاجه الخاص، واتجاهًا نحو الأسلوب الذي يستمده من طبيعته.

ففي الإلهيَّات نُطَالِعُ له عدَّةَ مقطوعات جميلة مؤثِّرَة لا يحسم فيها موقفه من الله وحقائق الدين؛ أي إنَّه لا يتعصب للإيمان كما لا يتعصب للكفر، بل ولا يتعصَّبُ للشَّكِ، بل يُصوِّر حالته النفسية الوديعة في غير تزمُّتٍ ولا عِنَادٍ ولا التزامٍ؛ حيثُ يقولُ مثلًا ص١٩٢:

خشيتك حتى قيل إنِّي لم أثق ... بأنَّكَ تعفو عن كثيرٍ وترحمُ
وأمَّلتُ حتَّى قيلَ ليسَ بخائفٍ ... من الله أن تشوي الوجوهَ جهنم
فشأني في حاليَّ يا رب حيرة ... بها أنت من دُونِ البريَّة أعلم
أقلني من الشَّكِّ الذي قد أحاط بي ... فشأني في حاليَّ يا رب مُبهَمُ
مُرِ الحُجب تُرفَع عنك أستقبل الهدى ... صريحًا وينهج منهج الحق مجرم

كما يقول في نفس الموضع:

أنا يا إلهي عند بابك واقف ... لا أبتغي عند الزمان عدولا
ما جئتُ أطلُبُ أجر ما قدمته ... حاشا لجودك أن يكون قليلا
عظَّمت آمالي وصغرت الورى ... من ذا لها إن لم تكن مأمولا
إنِّي ليُعجبني وُقُوفي سائلًا ... إن كنت أنت السيد المسئولا

وكل هذا شعرٌ وادعٌ صادقٌ يصوِّرُ حقيقة نفسيَّة واقعة، ويصدر عن مزاجٍ خاص، فلا هو تصوُّف حارٌّ يُشبِهُ العشق، ولا هو شكٌّ عنيد، ولا هو إسرافٌ في الإيمان، بل طبعٌ وادعٌ، ومزاج سلس، وشعرٌ صادق يُصوِّر أسلوب صاحبه في الحياة وما بعد الحياة تصويرًا أمينًا.

وهو في فنٍّ تقليديٍّ كفنِّ الرِّثاء يُغلِّب النَّاحية العاطفية الطَّاغية على مِزاجه، فلا يجعل وَكْده مدح الميت على نحوِ ما كان يفعل أغلب العرب القدماء، وبخاصَّة عندما

يرثون عظماء الرجال والحكام الذين لا تربطهم بهم وشيجة قُربَى خاصة، حتَّى قال بعض نقَّادِهِم: إنَّ الفرق بين المديح والرثاء هو أنَّ المديح للأحياء والرثاء للموتى.

ولعلَّنَا نستطيعُ أن نجد خير تدليلٍ على هذه الحقيقة عند صبري في رثائه للزعيم مُصطفى كامل؛ وذلك لأنه من الثابت تاريخيًّا أنَّ إسماعيل صبري كان من المُعجبين المؤيدين للزعيم الشَّاب، بل إنَّنَا لنذكُرُ أنه خَالَفَ رغبة الحكومة أثناء تولِّيه منصب مُحافظ الإسكندرية تأييدًا لمصطفى كامل، وحرصًا على تمكينه من أداء رسالته الوطنية عندما أراد أن يخطب أهل الإسكندرية، فأوعزت الحكومة إلى إسماعيل صبري، مُحافظ المدينة، أن يَحُولَ بينه وبين ما يُريدُ مُحتجَّة بالأمنِ أن يختلَّ نظامه، والقانون أن تُنتَهَكَ أحكامه، فَأَبَى صبري على الحكومة كلَّ الإباءِ، وخلَّى بين مصطفى وبين شعبه يخطبه كما يشاء، وقال للحكومة: «أنا مسئولٌ عن الأمن والنظام في مُحافظتي، ومُحتَمِلٌ ما تعقبه هذه الخطبة من تبعات.» ومع ذلك، عندما مات الزَّعيم الشاب ووقف إسماعيل صبري ليرثيه، لم يتَّجِه نحو المدح والإشادة بالوطنيَّة والوطنيين، بقدرِ ما أطلق لحزنه العنان، وَأَخَذَ يتحدَّث عن لوعته لفقد هذا الصديق العزيز أكثر ممَّا يتحدَّث عن عظمة الزعيم وقضيَّة الوطن؛ ممَّا دعا البعض إلى أن يظنَّ خطأً أنَّ إسماعيل صبري قد أخذ بالتقِيَّة، وتجنَّبَ في رثائه للزعيم الخوض في المسألة الوطنيَّة والجهاد ضد الاستعمار. وهم في ذلك جد ظالمين؛ وذلك لأن إسماعيل صبري لا يجوزُ أن يُتَّهم باصطناع الاتجاه العاطفي في رثائه للزعيم؛ لأنَّ هذا الاتجاه هو الغالب على شعره كله، وهو الجوهر الأصيل في نفسه، حتى ليحدثنا الرواة أنَّ إسماعيل صبري أراد إنشاء رثائه على قبر الزعيم يوم وفاته، ولكنه لم يكد ينشد البيت الأول حتَّى غلبه البكاء، فقطع إنشاده، ولم يُلقِ القصيدة كلها إلَّا في حفل تأبينه بعد مرور أربعين يومًا على وفاته، وفيها يقول (ص٢١٣ من الديوان):

أجل أنا من أرضاكَ خِلًّا موافيا ... ويرضيك في الباكين لو كنت واعيا
وقلبي ذاك المورد العذب لم يزل ... كما ذقت منه الحب والود صافيا
سوى أنَّه يعتاده الحزن كلما ... رآك عن الحوض المهدَّد نائيا
ويعثر في بعض الخطوب إذا مشى ... إلى بعض ما يهوى فيرجع داميا
وإن رامه سرب المسرَّات لم يجد ... محلًّا به من لاعجِ الهمِّ خاليا
ألا عَلِّلَاني بالتعازي وأقنعا ... فؤادي أن يرضى بهنَّ تعازيا

وإلَّا أعيناني على النَّوحِ والبُكا فشأنكما شأني وما بكما بيا
وما نافعي أن تبكيا غير أنَّني أحبُّ دموع البر والمرء وافيا

* * *

أيَا «مصطفى» تاللهِ نومك رابَنَا أمثلك يرضى أن ينامَ الليالليا؟
تكلَّم فإنَّ القوم حولك أطرقوا وقُل يا خطيب الحي رأيك عاليا
لقد أوشكتْ من طُول صمتٍ وهجرةٍ تخالك أعوادُ المنابر فانيا
وتبكيك لولا أنَّ فيها بقيَّة تعلِّلُها من ذلك الصوت داويا
فهل ألَّفَتْ ما بين جفنك والكرى مُحالفة أم قد أمنت الأعاديا؟
فقدناك فقدان الكميِّ سلاحه وساري الدياجي كوكب القطب هاديا
وبِتنا ودمعُ العينِ أندى خمائلًا وأكثر إسعافًا من الغيث هاميا
ولولا تُراث من أمانيك عندنا كريم بكينا إذ بكينا الأمانيا
طواك الرَّدَى طيَّ الكتاب تضمَّنَت صحائفه من كلِّ فخرٍ معانيا
مضاءٌ إذا البيضُ انتمت لأصولها غضبنا إذا سماك قوم يمانيا
ورأيٌ يُجلي اليأس واليأس ضارب على الأفق ليلًا فاحم اللون داجيا
إذا ما تقاضينا ولم تك بيننا ذكرناهما حتَّى نجيد التقاضيا
فليتك إذ أعييت كل مساجل قنعت فلم تعي الطبيب المداويا
وليتك إذ ناضلت عن مصر لم تفض مع الحبر قلبًا — يعلم الله — غاليا
لقد ضاع إخلاصُ الطَّبيب وحذقه سدًى فبكى الفخر الذي كان راجيا
ولم تنتهز تلك العقاقير فرصة ترى الناس فيها فضل بقراط باديا
نُحييك سيفًا بَاتَ في التُّربِ مُغمدًا تقلَّدَه — فيما مضى — الحقُّ ماضيا

ففي هذه القصيدة نلاحظُ أنَّ أروع أبياتها وأكثرها تأثيرًا في النَّفسِ هي تلك التي يتحدَّثُ فيها عن حُزنِهِ ولوعته استجابةً لإحساسه الرقيق، وأمَّا الأبيات القليلة التي يستجيبُ فيها إلى العُرف الشعري المتوارث من ضرورة الإشادة بالميت في الرِّثَاءِ، فإنَّنَا لا نلبثُ أن نلمح فيها المعاني والقوالب التقليديَّة كالسيف اليماني، والرأي الذي يجلي اليأس والظلام ... إلخ.

هذا، وفي باب المراثي من ديوان صبري مقطوعة صغيرة يرثي فيها عمر بن الشيخ علي يوسف، صاحب «المؤيد»، وقد قَالَها في سنة ١٩٠٨، ولم يكن في المجال محلٌّ للمديح أو للحديث عن العَظَمَةِ أو المسائل العامَّة؛ لأنَّه رثاءٌ لشابٍّ في مقتبل العمر؛ ولذلك جاء رثاءً عاطفيًّا خالصًا جارى فيه الشَّاعر مزاجه الرقيق، فأجادَ في تصوير ألم الثكل عند الوالدين، وأسى الحرمان من الولد؛ حيث قال (ص٢١٧ من الديوان):

يا مَالِئَ العينِ نُورًا والفؤاد هوًى ... والبيت أُنسًا، تمهَّل أيها القمر
لا تُخلِ أُفقك يخلفك الظلام به ... والزمْ مكانك لا يحلل به الكدر
في الحي قلبان باتا يا نعيمهما ... وفيهما — إذا قضيت — النار تستعر
وأعين أربع تبكي عليك أسًى ... ومن بكاءِ الثكالى السيل والمطر
قد كنت ريحانة في البيت واحدة ... يروح فيه ويغدو نَفحُها العَطِر
ما كان عيشُك في الأحياء مُختصرًا ... إلَّا كَمَا عاشَ في أكمامه الزهر
فارحل تُشَيِّعك الأرواح جازعةً ... في ذمَّة القبر بعد الله يا عمر

ولعلَّ تحرُّر إسماعيل صبري من الانفعالات العنيفة هو الذي سَمَحَ لشاعريته بأن تصدر أحيانًا عن روح دعابة لاذعة يُسمِّيها الأوروبيون «بالهيومر»، ويرون فيها ميزة لكبار الأدباء، وهي روح لا تتَّفِقُ مع الانفعال العنيف، ولا مع السخرية الدَّامية، أو التهكُّم القاسي، أو الهجاء المُوجِع والسخط العاتي، بل تنفذ إلى أغراضها بروح دُعابة لاذعة رقيقة دقيقة، تُظهِرُ المُفارقات، وقد تعبث بالأوضاع أو تقلبها. ومن أمثال ذلك مقطوعاته الصغيرة التي كتبها عندما استقالت نظارة مصطفى فهمي باشا سنة ١٩٠٨، وقد نشرها ممضاة باسم بنتامور، وهو الشاعر المصري القديم، وفيها يعبِّرُ عن طريق الفكاهة المعكوسة عن سخط الشعب على تلك الوزارة المُعَمِّرَة التي عَبَثَت بالوطن والمواطنين وقضاياهم، وصَانَعَت المستعمر، ورَاحَت بغضَبِ الشَّعب وسخطه البالغ.

ولنكتفِ مِن تلكَ المقطوعات بِمَا قاله على لسان مصطفى فهمي (ص٢٤٨ من الديوان):

إنَّنِي أستغفرُ الله لكم ... آل مصر ليس فيكم من رجال
فلَّ غربي ما أرى من نومكم ... ورضاكم بوجود الاحتلال

لم أجد فيكم فتًى ذا هِمَّةٍ إن عَدَا الدَّهرُ عدا أو صَالَ صَال
رَحِمَ اللهُ وزيرًا سامه قومه ما ليس يرضى فاستقال

ولقد يظهر في سنة ١٩١٠ مذنَّب هالي المشهور، فيتخذ ظهوره مُنَاسَبَة يصفُ فيها ما في النَّاسِ من نفاق ورياء وطَمَع بعضهم في بعض، واسترقاق قويِّهم لضعيفهم، ويتمنَّى أن لو أهلك هذا المذنَّب جميع من في الأرض فيستريح بعضهم من بعض.

وها هي هذه القصيدة التي تُعتَبَرُ من خير مطولاته ص١٤٠:

غَاضَ ماءُ الحياءِ من كلِّ وجهٍ فغدا كالح الجوانب قَفْرا
وتفشَّى العقوق في النَّاس حتَّى كَادَ رَدُّ السَّلَام يُحسَبُ بِرًّا
أوجهٌ مثلما نثرت على الأجـ ـداثِ وَردًا إنْ هنَّ أَبْدَينَ بِشْرا
وشِفَاهٌ يقلن أهلًا ولو أدَّ ينَ ما في الحشا لما قُلنَ خيرا
عمَّرَكَ اللهُ هل سلامُ ودادٍ ذاكَ أم حَاوَلَ المُسَلِّمُ أمرا؟
عَمِيَتْ عن طريقها أم تَعَامت أُممٌ في مفاوِزِ الجهل حيرى
غرَّهَا سعدها ومن عادة السعد يواتي يومًا ويخذل دهرا
فتجنَّت على الشعوب وشنَّت غارة في البلاد من بعدِ أُخرى
نسيت في الصعود يوم التَّدَلِّي والتَّدَلِّي بصاعِدِ الجدِّ مغرى
تعب الفيلسوف في النَّاس عصرًا وتولَّى السرائر الدين عصرا
والورى طارد إزاء طريد وعقاب يمسي يُطارِدُ صقرا
وجيوش يفلُّ من بعضها البعض وهضب كبرى تناطح صُغرى
حاذري يا ذئابُ صولة أسدٍ منك أقوَى نابًا وأنْفَذ ظُفْرا
لا تنامي يا أُسد إنَّ ذئابًا لم تنم من روابض الغيل أضرى
عِبَرٌ كلها الليالي ولكنْ أَينَ مَن يفتح الكتاب ويقرا؟!
أنت نعم النذير يا نجم هالي زلزل السَّهل والرواسي ذُعرا
ظنَّ قومٌ فيك الظنون وقالوا آيةٌ أُرسِلَت من الله كبرى
إن يكن في يمينك الموت فاقذفـ ـه شُواظًا على الخلائق طُرًّا
هل تلقَّيتَ من لدُن خاذل البا غي وحامي الضعيف يا نجم سرًّا
أمحيطٌ بكلِّ شيءٍ ومُرْدٍ كل حي وتارك السهل وعرا؟

أغدًا تستوي الأنوفُ فلا ينـ ـظر قوم قومًا على الأرض شذرا؟
أغدًا كلنا ترابٌ ولا ملـ ـك خلاف التراب برًّا وبحرا؟
أغدًا يصبح الصراع عناقًا في الهيولَى ويُصبح العبد حُرًّا؟
إن يكن ما يقولون يا نجم فاصدع بالذي قد أُمرت حُييت عشرا

فهذه القصيدة وإن تكن في الأخلاق، إلَّا أنَّنَا لو بحثنا عن أساس الأخلاق فيها لما وجدناه في الضمير الدِّيني أو الضمير الاجتماعي بقدر ما نجده في الضمير الجمالي، فهو لا يكره النفاق والغطرسة وبطش القوي بالضعيف لمنافاة كل ذلك للدِّينِ أو أُصُولِ المجتمع، بقدرِ ما يكرهه لما فيه من قُبحٍ ودمامَةٍ تتمثَّلُ في تلك الوجوه القبيحة بِشَرِّهَا قُبحًا يُذَكِّرُهُ بالأجداث.

وهو يكره كل إسرافٍ في الغرور والاطمئنان إلى إقبالِ الحياةِ؛ وذلك لما في كلِّ إسراف من قُبحٍ يذهب بمعَالِم الجمال في كلِّ حياةٍ مُنسَجِمَةٍ مُعتَدِلَةٍ مُنَسَّقَةٍ، وكأنَّنَا به يستمدُّ فلسفته الأخلاقية من أولئك الإغريق القدماء، الذين كانوا يجعلون من الحقِّ والخيرِ والجمالِ أقانيم مقدَّسَة مُتَّصِلَة يكادُ أحدها يُرَادِفُ الآخر، وإن كُنَّا على يقينٍ من أنَّه لم يستوحِ أساس الأخلاق عنده من أحدٍ، وإنَّمَا استوحاها على وعيٍ منه أو غير وعيٍ من طبعه الخاص، ومزاجه الجميل المنسجم.

هذا المزاج الوادع المتواضع الذي يودُّ أن لو اصطدَمَ مذنَّب هالي بالأرض فأبادها وأبادَ مَن فيها، حتَّى تستوي الأنوف فلا ينظر قومٌ قومًا على الأرض شذرًا، وحتَّى يُصبِحُ الصِّراع عِناقًا في الهيولى، ويصبح العبد حرًّا.

وهكذا تكتمل أمامنا الحلقة التي توضِّحُ أَصَالَة صبري في صدوره عن مزاجه الخاص وطبيعة نفسه فيما أَبدَى من رأيٍ، أو سَاقَ من خالِجَةِ وجدان، وفيما عَالَجَ من فنٍّ تقليديٍّ أو نظم من قصيدةٍ موضوعيَّةٍ؛ ففي كل هذا الشعر الذي قاله بعد أن نضجت شاعريته، وتخلَّص من الشعر التقليدي والدروب المطروقة التي سَاقَته إليها روح العصر في صدر شبابه، نجدُ شاعرًا يصدق عليه ما يُقال من أنَّ «أُسلوب الرجل هو الرجل نفسه»، وأسلوب صبري في الحياة هو أسلوبه في الفنِّ: مزاجٌ رقيقٌ، وحساسيةٌ مُرهَفَةٌ، ووداعة في الطبع، ولينٌ في العريكة. وكل هذه الصفات هي التي تحدِّدُ أصالته.

وبالرغم من هذا المزاج الخاص — بما فيه من يسر ووداعة — فإنَّ صبري لم يهمل قضايا وطنه، ولا واجهها ببرود، بل نراه يُعنى بهذه القضايا، ويتحدَّثُ عنها على النحو الذي يتَّفِقُ ومزاجه في غيرِ مُبالغة ولا طنطنة لفظية، أو استهواء للجماهير. ولعلَّنا نلمحُ هذه الرُّوح أوضح ما تكون في تلك القصيدة التي نشرها في سنة ١٩٠٩ على لسان فرعون، وفيها يستحثُّ الأمَّة المصريَّة على طلب المجد، ويُذَكِّرُها بماضيها فيقول:

لا القومُ قومي ولا الأعوانُ أعواني ... إذا وَنَى يوم تحصيل العُلا واني
ولستُ — إن لم تؤيِّدْنِي فَرَاعِنَةٌ ... مِنكم — بفرعون عالي العرش والشَّان
ولستُ جبَّار ذا الوادي إذا سلمت ... جباله تلك من غارات أعوان
لا تقربوا النِّيلَ إن لم تعملوا عملًا ... فماؤه العذب لم يُخلَق لكسلان
رِدوا المجرة كدًّا دُونَ مورده ... أو فاطلبوا غيره ريًّا لظمآن
وابنوا كما بَنَتِ الأجيالُ قبلكم ... لا تتركوا بعدكم فخرًا لإنسان

إلخ …

وهكذا نخرج من هذه النظرات السريعة في حياة إسماعيل صبري وشعره إلى ما هو واضحٌ من أنَّه قد مرَّ بمرحلتين:

مرحلة أولى كان يُقلِّد فيها شعراء عصره قبل نهضة البارودي؛ أي شُعَرَاء البديع.

ثم مرحلة ثانية، وهي تلكَ التي نضجت فيها شاعريته، وظهرت أصالته في صدوره عن مزاجه الخاص، وطبعه الوادع، ونزعته الغنائية التي جَعَلَت منه رَائدَ الغِنَاءِ الرَّقيق في أدبنا الحديث، بحيثُ يظهر في وضوحٍ أنَّه كَانَ عاملًا فعَّالًا في ارتفاعِ مُستوى الأغاني الفصيحة والعاميَّة على السَّواءِ، حتَّى ليُخيَّلُ إلينا أن لا بدَّ قد أثَّرَ في شعراء الغناء المعاصرين، من أمثال أحمد رامي وصالح جودت وغيرهما ممَّن هم أحدث جيلًا من إسماعيل صبري. ومع ذلك، لا نعدو الحق إذا قلنا: إنهم لا بد قد تأثَّروا بتلك النغمات العذبة الرقيقة التي لا نزالُ نشعرُ بها في «يا آسيَ الحي» أو «أقصر فؤادي».

محاضرات عن إبراهيم المازني

تأليف
محمد مندور

المحتويات

فلسفة المازني وحياته	٧
حياته وأثرها في أدبه	١٥
المازني ... شاعرًا، وناقدًا	٣٥
المازني والمقالة	٤٥
المازني القصاص	٤٩

فلسفة المازني وحياته

لقد كنت أعجب في صدر حياتي لماذا اختار إبراهيم عبد القادر المازني لِكُتُبه تلك العناوين العجيبة مثل «حصاد الهشيم»، و«قبْض الريح» و«صندوق الدنيا»، وكنت أتساءل عن السرِّ الذي يدعو مثل هذا الكاتب الموهوب إلى الحطِّ أو محاولة الحطِّ من قيمة كُتُبه، بوصفه إياها بأنها حصاد هشيم أو قبض ريح أو ملهاة أطفال، وهي كُتُب فَتَحَتْ لنا آفاقًا ونحن في مقتبل الحياة، وبصَّرَتْنا بأسرار، وقادَتْنا إلى التفكير، أو أثارت فينا الأحاسيس، وزادنا حيرة وتساؤلًا، ذلك الاطمئنان العجيب إلى الصحراء التي كان المازني يقطن على حدودها بحي الإمام؛ حيث تتلاقى القبور والمساكن، عندما كَتَبَ الكتب السابقة، وقد صدَّر حصاد الهشيم بمقال عن هذه الصحراء، اتَّخذ له عنوانًا «على تخوم العالمين»، واستهله بقوله: «بيتي على حدود الأبد — لو أنه كان للأبد حدود! — وليس هو بيتي وإن كُنْتُ سَاكِنَه، وما أَعْرِف لي شبر أرض في كل هذه القرى، ولقد كانت لي قصور — ولكن في الآخرة! — بِعْتُ بعضها، والبعض مرهون بحينه من الضياع، ووقفت معلَّقًا بين الحياتين، كما سَكَنْتُ على تخوم العالمين!»

ثم وصف تردُّده بين الحياة والصحراء، فقال: «وفي كل يوم أهبط إلى ساحل الحياة، وأتريث على حِفَافِيها بُرْهة، أَشْهَد عُبَابها المتدفق ينهزم على الرمال، ويتكسر على الحصى والصخور، ويقذف بأشلاء غرقاه، ثم يرتد ليئوب بسواهم مطويِّين في أكفان أثباجه، محمولين على نعوشٍ مِنْ مربد أمواجه، وبعد أن أقضي حق العين من التأمل والشهود، كأني مُوكَل بِعَدِّ الموتى وحساب البيود، أَكُرُّ راجعًا إلى صحراواتي!» ويختتم هذا المقال الرائع بقوله: «ويا عجبًا، أهبط إلى ساحل العيش كل يوم وأعود وبي حاجة أن أُمِيطَ عن نفسي ما عَلِقَ بها من الأوحال، فأغشى الصحراء فأصفو من الأخلاط والأوشاب، وأرجع ولم

يَعْلَق حتى بثوبي التراب ...» نعم، كُنْتُ أعجب من كل هذا، وأتساءل عن سرِّه، حتى شاء الزمن أن نمدَّ من أفق ثقافتنا، وأن نبلو الحياة، وإذا بما غَمُضَ في صدر الحياة يتضح عند نضوجها، وإذا بنا ندرك أن المازني — رحمه الله — قد كانت له فلسفة، وأن هذه الفلسفة لم تكن نظريات، بل إحساسًا وسلوكًا في الحياة.

لقد انتهى المازني إلى السخرية من الحياة ومَنْ في الحياة وما في الحياة، ولم يَعُدْ يعبأ بشيء، وامتدت تلك السخرية حتى شَمِلَتْ عصارة نفسه وجُهْد حياته، فلم يَرَ فيما يَكْتُب غير حصادِ هشيمٍ، وقَبْض ريح، وملهاة أطفال، وإن لم يَنْتَهِ إلى هذه الفلسفة المرة الحزينة إلَّا بعد جهادٍ مرير بَيْنَهُ وبين نفسه من جهة، وبينه وبين واقع الحياة من جهة أخرى، وما نظن أن انتصاره قد كان كاملًا؛ وذلك لأنك لن تَعْدَم أن تجد من حين إلى حين وميضًا خلال الرماد، وإذا كان الكاتب الموهوب قد قال يومًا في حصاد الهشيم تحت عنوان «صفحة سوداء من مذكراتي»: «وإني لأقضي أيامي على نحوٍ ما؛ أروح وأجيء، وأكتب وأتكلم، وأَضْحَكُ وآكل وأَشْرَبُ، ولكني لا أرجو ولا أغضب، ولا أحزن ولا أَطْرَب، ولا أَرْهَبُ ولا أَرْغَب؛ لأني لست حيًّا الآن.» نعم إذا كان الكاتب الموهوب قد قال هذه العبارات المحزنة يومًا من الأيام، فإنها ولا ريب لم تكن إلا لمحات قاتمة لا بد أن ضوء الحياة قد بُدِّدَ من ظلامها.

ولم يكن المازني بغافل عن سُبُل النجاح في هذه الحياة، التي لا تعرف الرفق ولا تَسْكُن إلى الملاينة، ولقد كتب هو نفسه في حصاد الهشيم أيضًا عن النجاح فقال: «إن الحياء شيء حسن له فَضْلُه ومَزِيَّتُه، ولكنه على ذلك ثَوْب يَحْسُن أن يَخْلَعه المرء إذا شاء أن يفوز بحقه، ويظفر بما هو أَهْل له، فقد تكون أقوى الناس استعدادًا، وأَكْثَرَهم مواهب وملكات، وأَقْدَرَهم على الاضطلاع بالأعباء والقيام بخطيرات الأمور وجلائل المساعي، ويَحْرِمك الحياءُ أن تَجْنِي ثمرة تعبك وزهرة غَرْسك، وليس للخجل معنًى في الحياة أو نتيجةٌ إلَّا أن الناس يَمْلَئُون بطونهم وأنت جائع، ويَدْخُلون وأنت واقف بالباب، ويتقدمونك وأنت متردِّد، واعلم أنك إذا أَنْزَلْتَ نفْسك دون المنزلة التي تستحقها لم يَرْفَعْك الناس إليها، بل أغلب الظن أنهم يدفعونك عما هو دونها أيضًا، ويزحزحونك إلى ما وراءها.» لم يكن المازني إذن بغافل عن سبل النجاح في مثل هذه الحياة، ولكنه بالرغم من ذلك لم يكن يَحْفِل بشيء، وكان يسخر من كل شيء، وأكبر الظن أنه لم يُعَادِ هذه الحياةَ إلا بعد أن انتهى به طُول النظر، إلى الإيمان بأن النجاح والفشل سِيَّان، وبذلك يدخل كاتبنا الموهوب في عداد كبار المتشائمين.

ولقد أفصح المازني — رحمه الله — في قصته المسماة إبراهيم الكاتب، أو على الأصح في مقدمة هذه القصة، عن الكيفية التي انتهى بها إلى هذه الفلسفة الساخرة المتشائمة، وذلك عندما حَاوَلَ أن يُدَلِّل في دعابة لطيفة على أنه لم يَتَّخِذْ من نفسه بطلًا لقصته، فقال: «ولست أحتاج أن أقول إني لست بإبراهيم الذي تَصِفُه الرواية، وإن هذا المخلوق ما كان قط، ولا فَتَحَ عينيه على الحياة إلا في روايتي … ثم إني لست أرضى أن أكونه، فما تعجبني سيرته ولا مزاجه ولا الْتِفَاتَات ذِهْنه، وقد ندمت على خَلْقه بعد أن سَوَّيْتُه، فلو كان دمية لحطمْتُها وطَحَنْتُها، ولو كان صديقًا لجفوته ونَبَوْتُ به، ذلك أنه يتناول الحياة باحتفال، وأنا أتلقاها بغير احتفال، وهو يعبس للدنيا وأنا أَفْتَرُّ لها عن أعذب ابتساماتي، وأُحِسُّ السرور بها يقطر من أطراف أصابعي كالعرق، وهو مُغْرَم بالتفلسف وأنا أَعُدُّ الواحد من هذا الطراز مرزوءًا يستحق المرثية، وهو وعْر متكبر وأنا سَمْح متواضع، وهو عنيد وأنا رَيِّض سلس، وهو نَفُور وأنا عَطُوف، وفي نفسه مرارة وأنا مغتبط بالحياة راضٍ عنها قانع بها، وهو كأنما يريد أن يخلق الدنيا والناس على هواه؛ ولذلك تراه قليلَ التسامح، ضيِّق الصدر، وأنا لا أرى في الإمكان أَبْدَعَ مما كان، ولستُ مِثْله أُومِن بالتثليث في الحب أو الكره، ولم أَمْرَض قط بالبينيمونيا … إلخ، فليس بيننا — كما ترى — مِنْ تَشَابُهٍ، سوى أن كلينا قصير قميء، وأنا أَزِيدُ عليه أني أُصِبْتُ بالعرج، فليته كان هو المصاب وأنا الناجي المعافى.»

نعم، أَفْصَحَ المازني في هذه الفقرات عن الكيفية التي انتهى بها إلى فلسفته الساخرة المتشائمة؛ وذلك لأن إبراهيمَ الكاتب بطلَ القصة هو إبراهيمُ المازني كاتبُ القصة، ولا عبرة بما يَدَّعِيه من أن الشخصين مختلفان، فتلك إحدى حِيَلِه الكتابية العديدة، والذي لا شك فيه أن المازني كان يَجْمَعُ بين جوانحه صفات الشخصيتين، أو على الأقل أنه قد تنقَّل، وربما ظل يتنقل بين الشخصيتين، فمن احتفال بالحياة إلى عدم احتفال بها، ومن سخرية إلى سرور، ومِنْ تَكَبُّر إلى تواضُع، ومن عناد إلى سلاسة، ومن مرارة إلى غبطة، ومن تشاؤم إلى رضًى، ولا أَدَلُّ على ذلك من أن يَصِفَ هذا الكاتب الموهوب سروره من الحياة بقوله إن هذا السرور «يقطر من أطراف أصابعه كالعرق»، وليس هذا من السرور في شيء، وإنما هو جهد الحياة وعَرَقها القاني، ولسنا ندري عندئذٍ كيف تكون هذه من صفات إبراهيم المازني الطروب الذي لا يريد أن يكون إبراهيمَ الكاتب العابس.

لقد جمع المازني إذن بين التعلُّق بالحياة والإعراض عنها، وإن تَكُنْ فلسفتُه قد انتهت إلى السخرية من كل شيء والتنكر لكل شيء، وكأنه بتلك السخرية وهذا التنكر كان ينتقم من الحياة التي لم تُصِبْه بغير الضنى، ولم تَتْرُك له راحة ولا استجمامًا، وكأنه مشدود

بعجلتها التي لا تَرْحَم، وكأن مواهب النفس لا تستحق الرحمة في هذه الحياة، وكأنما قد كُتِبَ على هذه المواهب أن تضنى بالاحتراق البطيء أو السريع لكي تضيء السبل لأناس لا يدركون من حقائق النفس البشرية غَيْرَ ظاهرها الضحل، ولا يُحِسُّون بما في أعماقها من مآسٍ.

والذي لا شك فيه أن قراءات المازني قد ساهَمَتْ في تكوين فلسفته كما ساهَمَتْ في تكوين حياته، وفلسفته — كما قلنا — فلسفة حياة، وهو من النفوس الخصبة التي لا ترى في الكتب التي تُطَالِعُها مخازنَ لتحصيل المعارف، بل وسائل للتفكير الشخصي، وتسديد ملكات النفس وتوجيهها في الحياة، حتى ليتمثل ما يقرأ ويهضمه إلى حدٍّ يختلط فيه المقروء بنتاج نفسه، ولا يعود يميز بين ما أَخَذَهُ عن الغير وما نَبَعَ من ذاته، وربما كان هذا من الأسباب التي دَعَتْ بعضَ النقاد إلى الإسراف في اتهامه بسرقة منتجات الغربيين أو الشرقيين والسطو عليها وانتحالها لنفسه.

ولقد كَشَفَ الأستاذ العقاد في رثائه للمازني المنشور بمجلة مجمع اللغة العربية جزء ٧ سنة ١٩٥٣ عن مدى تأثُّر المازني بقراءاته وتوجيهها له في الحياة، فقال: «أما الجانب الذي أَوْحَتْ به المطالعة فأحسبه راجعًا — على الأرجح — إلى كتابين من القصص الروسي: أحدهما قصة «سانين» لمؤلفها أرتزيباشف، والآخر قصة «الآباء والأبناء» لتورجنييف، وكلتاهما تخلق الاستخفاف — على الأقل حين قراءتها — لمن لا عَهْد له بالاستخفاف، ولست أنسى هزة وجدانه بأفاعيل سانين بطل القصة الأولى، مع إنكاره منها لتلك الحيوانية اللجوج التي مَثَّلَه بها مؤلف القصة، وقد بلغ من رضاه عنها أنه تَرْجَمَها باسم «ابن الطبيعة»، وأنه كان يردد بعض لوازم سانين في كلامه بعد قراءتها بسنوات.» بل إن المازني لَيَعْتَرِفُ هو نفسه في بعض ما كَتَبَ بأن قصة سانين قد أعانته على الخروج من الأزمة النفسية العنيفة التي انتابته بعد وفاة زوجته الأولى.

ولعل المازني قد كان من بين القلائل الذين تأثَّروا — وهم من المسلمين — تأثُّرًا كبيرًا بالكِتاب المقدس، وبخاصة بالعهد القديم منه، وألفاظ «حصاد الهشيم» و«قبض الروح» مأخوذة من هذا الكتاب، إذ وَرَدَتْ في سِفْر الجامعة، وهو سِفْر مليء بالتشاؤم والسخط على الحياة والتبرُّم بها، واعتبار كل ما فيها باطلًا، وقبض الريح، وإنك لَتُحِسُّ بتأثير هذا السِّفر في الكثير مما كتبه المازني عن نفسه أو عن الحياة أو عن الناس، مما يقطع أنه قد تأثَّر به أَعْمَقَ التأثُّر، والراجح أن الذي وَجَّهَهُ نحو الكتاب المقدس، هو ما طَالَعَهُ في كتابٍ لفيكتور هيجو يتحدَّث فيه عن شكسبير ويستعرض كبار العباقرة في الشعر والأدب،

فيذكر هومير وفرجيل، ثم أيوب الذي يُعْزَى إليه السِّفر المسمى باسمه «من العهد القديم»، فتطلعَتْ نَفْسُه المُولَعة بالقراءة واستكشاف المجهول إلى قراءة هذا الكتاب كله، وإذا به يستكشف كنوزه، ويتمثل روائعه، وإذا بهذه الكنوز والروائع لا تتضح في فلسفته فحسب، بل ويتخذ منها باقات يزين بها الكثير من كتاباته، وبخاصة قصته «إبراهيم الكاتب» التي وَضَعَ في رأس كل فَصْل من فصولها آية من آيات العهد القديم، وإنك لتقرأ في رأس هذه الفصول: «كل الأنهار تجري إلى البحر والبحر ليس بملآن» أو «وكان مساء وكان صباح، يومًا واحدًا» أو «إلى أن يفيح النهار وتنهزم الظلام أَذْهَب إلى جبل المر وإلى تل اللبان» أو «ارجعي! ارجعي! يا شولميت! ارجعي ننظر إليك!» أو «أيتها الجالسة في الجنات! الأصحاب يسمعون صوتك فأسمعيني» … إلخ … وأمثال تلك الآيات الساذجة الحلوة التي يُغَشِّيها حُزْن خفيف، أو أَسَفٌ لاذِع على هروب الحياة وسرعة زوالها، وكثرة مآسيها، وكل هذه معانٍ تجري في فلسفة المازني كما تجري في آيات العهد القديم، ذلك العهد الذي يضم أسفارًا كسفر الجامعة وسفر أيوب، كما يضم مزامير داود ونشيد الأنشاد.

لقد كان المازني إذن من أولئك الكُتَّاب المسلمين القلائل الذين لم يقرءوا الكتاب المقدس فحسب، بل صاحَبُوه حتى تَمَثَّلُوه، وتَكَوَّنَتْ لهم بمساعدته فلسفة، بل وسلوك في الحياة لِمَا وجدوا له مِنْ تَجَاوُب مع نفوسهم، وإنه لمن خطل الرأي أن نظن أن فلسفة المازني في الإعراض عن الحياة والسخرية منها، قد هَزَمَتْ في نفسه غريزة الحياة وحب الحياة، ومن البيِّن أننا لا نحرص على الانتقام مما لا نحفل به، وكل ما يمكن أن يقال عن الطريقة التي كان المازني يَوَدُّ أن لو أَخْضَعَ بها الحياة قد أفصح هو نفسه عنه في قصته عن إبراهيم الكاتب، حيث قال: «ولكنك عبد الحياة، عَبْدها الباكي الشاكي بغنائه، الذي لا يُعْجِب الأحرار الطلقاء، وأحسب أنك معذور إذا بَكَيْتَ إسارك، وحاوَلْتَ أن تتلهى في سجنك، ولا بأس! أَرْسِلْ صَوْتَك ليؤديه الصدى مُقَطَّعًا! نعم غنِّ وتسلَّ، كما يصيح الصبي في الظلام ليطرُدَ عن نفسه المخاوف! واحْلُم — على الرغم من الرق والأسر — بالخلود، وغَالِطْ نَفْسَكَ، وقُلْ: إن الجمال وحْي وإن الحب … لا أدري ماذا أيضًا! ولكن ألا تسمح لي أن أسألك ما وحي الأزاهر الذي يذكي أنفاسها؟ وكيف تغدو الأشجار رفَّافة الغصن فَيْحَاء الثمار؟ أو أين وحي الينبوع فاضَتْ به الأصلاد؟ لا بأس! غنِّ يا عبد الأيام وألعوبة الليالي.»

نعم، في هذه الفقرات يُفْصِح المازني عن الطريقة التي كان يود أن لو سَيْطَرَ بها على الحياة، وهذه الطريقة هي الاكتفاء الذاتي على نحو ما يغرِّد الطير ويرف الشجر وتفوح

الثمار وتفيض الينابيع عن الأصلاد غيرَ محتاجة إلى وحْي خارجي أو إلى عَوْنٍ تستمده من غيرها، ولَكَمْ كانت تحلو الحياة عندئذٍ لرجل كالمازني الذي ضاقَ ذرعًا بالحياة والأحياء حتى أصابه منهم اليأس، وتَفَجَّرَ هذا اليأس سخريةً وتنكُّرًا للحياة ومَنْ في الحياة وما في الحياة.

وعلى الرغم من هذا التعلُّق بالحياة والنزوع إلى الاكتفاء بالذات، لم يُفْلِت المازني من أن يُحِسَّ بهبوطِ هذه الحياة هبوطًا ذاتيًّا أيضًا عندما تتقدم بنا السنون وتجفِّف من عصير قلوبنا، فقال في نفس القصة: «متى جاء الخريف وبدأ المرء يشعر بأنه قد رأى خير ما كُتِبَ له من عمره، وأن ما تَبَقَّى من رحلته في هذه الدنيا أَشْبَهُ شيء بأن يكون وجودًا منه بأن يكون حياة — استمرار أَوْ مجرد اندفاع في الطريق الذي كانت تجري فيه الحياة الأولى كما يجري النازل من التِّرام خطوات إلى جانبه — عرف المرء أن أُذُنَه التي كانت تثملها همسة الحب الخافتة لن تسمع بعد ذلك تلك اللغة العذبة، وصار القلب الذي كان يَطْفِر إذا هَتَفَ بالنفس هَاتِفٌ مِنْ أَمَل أو طماح، يَخْفِق بلا احتفال ولا يخرج من دقة عن الانتظام، وبدأَت الآمال والرغائب التي كنا نعتز بها ونحرص عليها تَفْقِد حلاوتها وقُوَّتها ونضارتها ... وتتعرَّى زهراتها من أوراقها، وتَصْفَرُّ وتتساقط على اليد، ويطيرها النسيم هنا وها هنا.» وفي هذه الفقرات يَبْلُغ المازني من التشاؤم حدًّا لا يمكن تجاوُزه؛ لأنه تشاؤم مستمَدٌّ من صميم الحياة ذاتها، فلم تُمْلِه ظروف خارجية، ولا أوضاع اجتماعية ولا دَخْل للغير فيه، وإنما هي الحياة ذاتها تخبو بين أيدينا، ونحن عاجزون عن أن نعود فنُشْعِل ثقابها.

كل هذه العناصر تجتمع فتُكَوِّن فلسفة المازني الذي اتخذ السخرية سبيلًا للتعبير عنها، وهي عناصر بعضها مستمَدٌّ من طبيعة حياتنا المصرية، وبعضها مستمَدٌّ من طبيعة الحياة في ذاتها، والبعض الأخير استقاه كاتبنا الموهوب من مطالعاته، وبخاصة في الكتاب المقدس، ومن الغريب أن يَحْسَبَ بعضُ الناس أن سخرية المازني كانت دعابة ومَرَحًا، أو كانت مجرد صنعة وأسلوب في الكتابة، وهم بذلك يُخْطِئُون معنى هذه السخرية الدفين، كما يَعْجِزون عن إدراك روح المازني الحقيقية، وما كان في تلك الروح مِنْ حُزْن ومرارة.

لقد كان المازني يبدو وديعًا متواضعًا في حياته، ولكنها كانت وداعة تَنِمُّ عن احتقار شامل للحياة ومَنْ فيها وما فيها، وكان تواضعًا ينطق بأنَّ صاحبه يؤمن بتفاهة الحياة ومَنْ فيها وما فيها، حتى لَيُؤْمِنُ بأنه مهما اتَّضَعَ أو تواضَعَ فلن يَهْبِطَ إلى أَقَلَّ من مستواها

العام، بل لعله يؤمن بأن اللآلئ لا تذوب في الأوحال، وليس بَعْدَ هذا كبرياء، وليست بعدَ تلك قوةٌ بل شراسة، وهو القائل في صدر حياته وقبل أن تكبح فلسفته عُنْف شاعريته:

سأقضي حياتي ثَائِرَ النفس هائجًا ومِنْ أين لي عن ذاك معدًى ومذهبُ
على قَدْر إحساس الرجال شقاؤهم وللسعد جوٌّ بالبلادة مُشْرَبُ

لقد كان المازني بارعًا في استخدام سلاح السخرية، وهو سلاح لا يَفْضُل الصرخات العاطفية فحسب، بل ويَفْضُل الأسلوب التقريري العقلي أيضًا؛ وذلك لأن الاعتزاز بالنفس وملَكاتها وادعاء القدرة على الهيمنة على الفكر لا تَظْهَر في السخرية كما تَظْهَر في التقرير، كما أن السخرية لا تخلو من روح الدعابة ولا يَطْغَى عليها الجفاف على نحو ما يطغى على التقرير أحيانًا كثيرة، وفي كل هذا ما يشحذ من سلاح السخرية ويُكْسِبه مَضَاءً.

وإذا كان هناك خطر من استخدام السخرية فهو إفلات معانيها من بعض القراء، ولكن من البيِّن أن الكاتب لا بد أن يَفْتَرِضَ في قارئه نفاذَ البصيرة، وما دام أسلوبه خاليًا من الالتواء أو التلميحات البعيدة، فعلى القارئ أن يَفْهَمَ عنه ما يريد، وليس عليه أن يقتصر على كتابة ما يستطيع أن يفهمه كل قارئ، وإلا ذَهَبَتْ أسرار الكتابة واستُعْبِدَتْ مواهبها.

هذه صورة روحية للمازني، وهي تَنِمُّ عن فلسفة ماضية في الحياة، وليس من شك في أن فيها ما يغري بالبحث عن كيفية تكوُّن هذه الفلسفة وتطوُّرها ومَظَاهِر إنتاجها الأدبي شعرًا ونثرًا، وذلك ما سوف نحاوله في المحاضرات القادمة باستعراض حياته وبيئته وثقافته، وما خَلَّفَه من نتاج أدبي أصيل يُفْرِد له مكانًا خاصًّا في الأدب العربي المعاصر، بل في الأدب الإنساني العام.

حياته وأثرها في أدبه

وُلِدَ المازني في ١٩ أغسطس سنة ١٨٩٠، وتُوُفِّيَ في ١٠ أغسطس سنة ١٩٤٩، ودَوَّنَ المازني في مؤلَّفاته الشعرية والنثرية كُلَّ ما أصابه في حياته بين هذين التاريخين؛ بحيث تُعْتَبَر مؤلَّفاته أَصْدَق مَرْجع لتاريخ حياته، وإن يكن خيال الفنان ومنهجه في الحياة، وبعض ضرورات المجتمع قد حرَّفَتْ أحيانًا من وقائع تلك الحياة، أو حاوَلَتْ تنكيرها، ولكن من السهل أن نميز بين عَمَلِ خياله وواقع حياته، لنَخْرُج من مؤلفاته بتاريخ حياة رائعة، قد تكون قليلةَ الأحداث والمفاجآت، ولكنها حياةُ فِكْرٍ وقَلْبٍ متصلة الحلقات، دائمة التطور، وثيقة الاتصال بإنتاجه الأدبي، حتى لَيُعْتَبر المازني نسيجًا وحده في انعكاس حياته في أدبه، فهو أدب شخصي لا موضوعي، ومع ذلك يَعْمُر بالحقائق الإنسانية الصادقة، التي تفلت من ملابسات الزمان والمكان، وتصدق صدقًا مطلقًا يضمن لها الخلود.

ولقد يتساءل المرء كيف استطاع المازني أن يتخذ من حياته الخاصة المَعِين الأول لأدبه دون أن يَمَلَّه القراء، أو ينصرفوا عنه، فيفقد أدَبُه قِيمَتَه، والجواب على ذلك نستطيع أن نجده في حقيقة عميقة اهتدى إليها المازني بغريزته الأدبية السليمة التي تشبه الإلهام، وهذه الحقيقة هي الملاءمة بين صورة أدبه ومضمونه، ففي اليوم الذي تغيَّرتْ فيه نَظْرته إلى الحياة وطريقة إحساسه بها وحُكْمه عليها، تَغَيَّرَتْ صورة أدبه من الشعر إلى النثر، وإذا كانت نظرة شبابه إلى الحياة لم تُمْحَ من نفسه محوًا تامًّا لشدة تأصُّلها في صميم الحياة ذاتها، بعد أن حَقَّقَ أكبر نَصْر يستطيع المرء أن ينتصره على نفسه، فإن هذه النظرة القديمة لم تَعُدْ تتسلل إلى أدبه إلَّا لمامًا، ومن فترات عابرة لا تلبث أن تختفي نتيجةً لانتصاره المتجدد على نفسه وعلى الحياة.

لقد كان هَمُّ المازني الأول في صدر حياته قول الشعر، ثم حدث ذلك التطور الخطير الذي يمثله استواء فلسفته في الحياة على سُوقها، وتغييرها التام لمنحى حياته وتفكيره وأدبه، إلى حدٍّ جَعَلَ المازني نفسه يرثي المازني القديم بعد أن ظهر المازني الجديد، وسَجَّلَ أديبنا هذه الظاهرة في مقدمة إبراهيم الثاني حيث قال: إبراهيم الثاني هو إبراهيم الكاتب، أو كأنه على أصلح القولين ثمَّ تَغَيَّر جدًّا، فلو أمكن أن يلتقي الإبراهيمان لاحتاجا إلى من يقوم بينهما بواجب التعريف، وقديمًا قُلْتُ في هذا المعنى أيام كنت أقول الشعر:

إني أراني قد حلت وانتسخت ... مع الصِّبَا سورة من السورِ
وصرت غيري فليس يعرفني ... إذا رآني صباي ذو الطررِ
ولو بدا لي لَبِتُّ أُنْكِرُهُ ... كأنني لم أَكُنْهُ في عمري
كأننا اثنان ليس يجمعنا ... في العيش إلا تشبث الذكرِ
مات الفتى المازني ثم أتى ... من مازن غيره على الأثرِ

وإذن فقد كان هناك مازني قديم نجده في شعره بنوع خاصٍّ. ثم مازني حديث نجده في مجموعات مقالاته، وهو المازني الناثر الساخر الذي تَحَدَّثْنا عن فلسفته فيما سبق، وإن لم يكن من الصحيح أن المازني القديم قد مات عن آخره ولم يُخَلِّف شيئًا في المازني الحديث، فكثيرًا ما يحتل المازني القديمُ المازنيَّ الحديث، ويأخذ الاثنان في العراك والتنابذ، كما يحدث أن يجلس المازني الحديث وأمامه شبح المازني القديم أو شخصه، ثم يتحاور الاثنان، وإن كان الجديد هو الذي يقود الحوار ويسلخ القديم بألسنة حداد، وأكبر الظن أن المعارَضة التي نقرأها بين إبراهيم الكاتب وإبراهيم المازني في مقدمة تلك القصة إنما هي معارَضة بين المازني الجديد والمازني القديم، أو شبحه الذي لم يَمُتْ عن آخره كما قلنا.

لقد كان المازني في صدر حياته شابًّا ثائرًا، صاخبًا، متشائمًا، عنيفًا، ناقمًا على الحياة والأحياء، فآثَرَ الشعر للتعبير عن أحاسيس نفسه، وكَوَّنَ هو وعبد الرحمن شكري وعباس العقاد مدرسة سَمَّوْها «مدرسة التجديد»، وقادوا معركة مزدوجة، أَحَد سِلَاحَيْها قَرْض الشعر، والسلاح الآخر حملة نقدية عنيفة على الشعراء والأدباء الذين وَصَمُوهم بالتقليد والسير في الدروب المطروقة البالية، ولكن مِن الملاحَظ أن هذه المدرسة الجديدة لم تُغَيِّر شيئًا من الفنون الكلية للشعر العربي التقليدي، بينما غَيَّرَ شوقي ومطران مجرى ذلك الشعر.

وكان مطران هو الرائد الأول لهذا التغيير الخطير، إذ نقل الشعر العربي من المجال الشخصي الغنائي إلى المجال الموضوعي القائم على شعر الملاحم والقصص والدراما، ثم جاء شوقي فاستحدث الشعر التمثيلي في مسرحياته المعروفة، بينما ظَلَّ شِعْر المدرسة الجديدة في جملته شعرًا غنائيًّا شخصيًّا، وإن زَعَمَ بعضهم كالعقاد أن بعض قصائده كقصيدة «ترجمة شيطان» تَدْخل في باب الملاحم؛ وذلك لأن العقاد نفسه يَعْتَرف في رثائه للمازني أنه نَظَمَ هذه القصيدة ليَنْفُض عن نفسه المِحَن والآلام الشخصية التي نَفَضَها المازني في ديوانه، ونَفَضَها شكري في الجزأين الثالث والرابع من ديوانه.

وبالرجوع إلى كتاب «الشعر: غاياته ووسائطه» الذي يتحدث فيه المازني عن آرائه في الشعر، وبالرجوع إلى مقدمات الدواوين وإلى مقالات النقد التي كتبها أعضاء هذه المدرسة الجديدة، نتبين أن الهدف الأولَ والأسمى في التجديد الذي كانت تدعو إليه تلك المدرسة، هو الصدق في الإحساس، والصدق في التعبير، حتى ليُعَرِّف المازني نفسه الشعر بقوله: «إنه خاطر لا يزال يجيش بالصدر حتى يَجِدَ مَخْرَجًا ويصيب متنفَّسًا»، ومعنى ذلك أن الشاعر لا يقول الشعر بعمل إرادي، وفي موضوع يختاره من التاريخ أو من حياة الناس المعاصرين له، وإنما يقوله عندما تجيش الخواطر في صدره وتلتمس لها مَخْرجًا، فتنطلق من نفسه شعرًا غنائيًّا شخصيًّا، وبذلك تنحصر وظيفة الشعر في التنفيس الشخصي عن قائله، والواقع أن المازني وشكري والعقاد قد سَلَخُوا شبابهم في جوٍّ قاتم مضطرب، وكان طموحهم الأدبي تغمره ظلال العمالقة الذين سَمَّوْهُم بالشعراء المقلدين، فهاجت ثائرتهم وأعملوا معاولهم، وإن كانت شاعريتهم لم تستطع أن تقهر شاعرية أولئك المقلدين، وإن لم يمنعهم ذلك من أن يُحْدِثوا في الشعر العربي حدثًا بتوجيهه نحو الصدق في التعبير عن المشاعر الخاصة، والآلام والآمال التي سيطرت على حياتهم، مؤمنين بأن الألفاظ لا يمكن أن تَسْتَنْفِذ مشاعر النفس، وأن الشعر لا بد معتمد على الإيحاء والتصوير، أكثر من اعتماده على الفصاحة الخطابية وقوة الإبانة اللفظية، وقد ضرب المازني لذلك مثلًا بقول كثير عزة:

وأَدْنَيْتِنِي حتى إذا ما سَبَيْتِنِي ... بدلٍّ يحل العصم سهل الأباطحِ
تجافيتِ عني حين لا لي حيلة ... وخلَّفْتِ ما خَلَّفْتِ بين الجوانحِ

وعَلَّقَ على هذين البيتين بقوله: «هذان بيتان ليس فيهما معنًى رائع، ولا فِكْر دقيق، ولكنهما يصفان حال قائلهما أَبْلَغ وَصْف، ويتغلغلان إلى النفس تغلغُل الماء إلى كبد

الملتاح، وإنما يرجع الفضل في ذلك إلى قوة الخيال؛ وشَرْحُ ذلك أن الشاعر لم يتجاوز الإشارة في بيته إلى التبيين، والتلميح إلى التصريح، فذَكَرَ الدلَّ ولم يذكر كيف دلُّها وإن يكن مَثَّلَ لك فِعْلَه وتأثيره، وقال: «وخَلَّفْتِ ما خَلَّفْتِ بين الجوانح»، ولم يقل: ماذا خلفت، فترك لذلك مضطربًا واسعًا للخيال ليتصور لُطْف دَلِّها وسِحْره وفتنته، وصبابة الشاعر وشغفه وحُرْقته، وسائر ما ينطوي تحت قوله: «وخَلَّفْتِ ما خَلَّفْتِ» فجاءا بيتين كلما زِدْتَهُمَا نظرًا وترديدًا زاداك جمالًا وحسنًا، ولو أن الشاعر أراد الإحاطة بجميع ما خَلَّفَتْ لكَلَّفَ نفسه أمرًا شديدًا، إذا لانت له جوانبه كان استيعابه هذا قيدًا للخيال، وحِمْلًا ثقيلًا يرزح تحته وينوء به؛ لأن الشعر يُلِذُّ قارئه، إذا كان للمعاني التي يثيرها في ذهن القارئ في كل ساعة تجديد، وفي كل لحظة توليد.»

وفي الشعر العربي — وبخاصة القديم منه — أمثلة كثيرة، كان المازني يستطيع أن يَقِفَ عندها ليؤيد نظرية الإيحاء والتصوير أو الرمز في الشعر، ومن خير هذه الأمثلة التي توحي بموقف إنساني نافذ التأثير قول ذي الرمة:

عشية ما لي حيلة غير أنني بلقط الحصى والخط في الترب مولعُ
أخطُّ وأمحو الخط ثم أعيده بكفي والغربان في الدار وُقَّعُ

والواقع أن قول الشعر عند المازني وزملاء مدرسته يُشْبِه أن يكون إحدى ضرورات الحياة، أو هكذا خُيِّلَ إليهم؛ ولذلك جاء شعر المازني تعبيرًا عن حياته التي تَجَمَّعَتْ فيها آلام ومِحَن لا بد أنَّ حساسيته الفنية وخياله الخصب قد بَالَغَا مِنْ وَقْعِهَا، فجاء شعرًا حزينًا يكاد يكون يائسًا، ولا غرابة في ذلك، فالشباب هو عصر التشاؤم والخصومة مع الحياة، بينما يقل هذا التشاؤم حدة، ويزداد المرء تسامحًا كلما طال العمر واتسعت التجارب، وكأن معاشرة الحياة تنتهي إذا طالت بالصلح معها وقبولها على علاتها، أو الاستخفاف بها والانتقام من مآسيها بالسخرية، على نحو ما فَعَلَ المازني؛ ولذلك يقول النقاد: إن الشعر هو إنتاج الشباب، وهو لا يتطلب معرفة عميقة بالحياة، ولا تجارب عديدة فيها، كما يقولون: إن القصة هي عمل النضوج.

لقد اتخذ المازني إذن الشعر صورة للتعبير عن إحساسه إزاء الحياة في صدر شبابه، وكان إحساسًا قاتمًا متشائمًا، فهل نستطيع أن نجد في حياته ونشأته وظروفه ما يفسِّر هذا الإحساس ويبرِّر تلك النظرة؟

والواقع أن المازني لم يترك صغيرة ولا كبيرة من أحداث حياته وأسباب نعيمه أو شقائه إلا تَحَدَّثَ عنها في مؤلفاته، إما حديثًا مباشِرًا أو حديثًا متنكِّرًا في أثواب الخيال والقصص، وبذلك مَكَّنَنَا من أن نتتبع فلسفة حياته وتطوُّرها تتبعًا دقيقًا، وأن نفسر كل ذلك لا على أساسٍ ما نستطيع أن نصل إليه من وقائع وظروف حياته، بل على أساسِ وقْع تلك الأحداث. والظروفُ الواحدة قد تُحْدِث آثارًا وتوجيهاتٍ مختلفة تبعًا لاختلاف طبائع مَنْ وَقَعَتْ لهم تلك الأحداث أو أحاطت بهم تلك الظروف، فأغنانا المازني عن الحدس والاستنتاج بإفصاحه عن وقْع كل شيء في نفسه — وبخاصة بعد أن انتصر على نفسه ذلك الانتصارَ الرائع، الذي أَبْدَلَه من الكبت الذي كان خليقًا بأن يعصر حياته ويصيبها بالعقم — إفصاحًا واستخفافًا وسخرية مَكَّنَتْه من أن يتحدث عن جميع نقائصه أو ما ظَنَّهَا نقائص، كما تحدَّث عن مواهبه وأمجاده بأسلوبه المستخفِّ الساخر، الذي نستطيع أن نَسْتَشِفَّ مِنْ خَلْفه حقائق يقينه وآرائه الجادة.

تحدَّث المازني في مقال له في صندوق الدنيا تحت عنوان «الحقائق البارزة في حياتي» بأسلوبه الساخر عن نَسَبِه وأجداده في صورة حوار، يقول إنه جرى بينه وبين دكتور كان يراسل صحيفة نمساوية أتاه على أَثَر نَشْر المازني لمقال عنيف، نَقَلَتْه صحيفة فرنسية بنصه وفصه عن بعض حقوق الصحافة، فأثار ضجة، وأتى هذا الدكتور إلى المازني ليسأله عن تاريخ حياته ونشأته، ويجمع عنه ما يستطيع من معلومات، ودار بينهما حوار طريف نستشفُّ منه استخفاف المازني وسخريته بالأصول والأنساب، وبعد أن أوضح لمُحَدِّثه الأجنبي أنه لا يقل شرفًا وأرستقراطية عن أن ينتمي إلى أعظم جد وأجلِّ شيخ — وهو آدم نفسه — لم يَضِنَّ على فُضول مُحَدِّثه، فانحدر إلى الحديث عن بعض أجداده «الأقربين» من بني مازن! فزعم أن منهم مالك بن الريب بن حوط المازني، الذي كان زعيمًا لقومه، وبَلَغَ من قوَّته وسطوته أنه كان هو ورفقاؤه؛ أي: أتباعه، يقطعون الطريق على رعايا الخليفة، ويَسُومُون الناس ما شاءوا، غير أن الخليفة لم يَحْتَمِل هذه المنافَسة، ولم يُطِقْ صبرًا على هذا المُزَاحِم فطَلَبَهُ، وكان مالك قد رأى أن البلاد لم يَبْقَ بها ما يَستحقُّ أن يؤخذ، فتركها للخليفة، ومضى بثلته إلى فارس، حيث لم يَكُفَّ عن ركوب الناس بالأذى، حتى أجرى عليه الوالي مبلغًا شهريًّا، فلم توافقه هذه الحياة الوديعة، فمات بعد الكف بقليل.

ثم يقصُّ المازني أنباء هلال بن الأسعر المازني، ومسعود بن خرشة المازني، ولكنا نترك المازني عند مباهاته الساخرة، لنصل إلى جدته لأمه التي يقول في «رحلة الحجاز»

إنها كانت مكيَّة، زَوَّجُوها وهي بنت العشرين سنة رجلًا فحلًا من أهل المدينة فنشزت فطلقوها منه، ثم احتملوها إلى مصر بعد وفاة أبيها وخراب بيته وتجارته، فتزوَّجَتْ جده، وأما أبوه فمازني مثله! «وقد انحدرت إليه هذه المازنية ثم إلى ابنه من بعده على نحو ما انحدرت إلينا الآدمية»، ولقد يكون كل هذا من الأدب الخفيف الرقيق، ولكننا نتركه أيضًا لنقف عند «الحارة اللعينة» التي يتحدث عنها في «خيوط العنكبوت» وفيها يقع مسكن أُسْرته عند صحراء الإمام، وعلى تخوم العالَمَيْنِ؛ عالَم الموتى وعالَم الأحياء، وكان بيتًا من البيوت التي يَدْعُونها بيوت الغز الذين يتحدث عنهم وعن هذا البيت بقوله: «ولا عِلْمَ لي بهؤلاء الغز، ولا رأيت منهم أحدًا في حياتي، وكنت في حداثتي أخجل أن يقال إن بيتنا من بيوت الغز لتوهمي أن الغز لا شك أناس معيبو السيرة، فلما كبرت عرفت أن المراد المماليك أو من في حكمهم، ممن كانوا هم السادة في وقت من الأوقات، ويظهر أن بيتنا كان لرجل دائم الوجل، لا يزال يتوقع العدوان ويحذره، ويحب أن يتقي مفاجآته، فقد كانت بوابته كبوابة المتولي، كبيرة هائلة تغطيها المسامير الضخمة، التي يعدل رأس الواحد منها رأس طفل، وكان له رتاج غليظ يدخل في جدار عظيم السُّمْك، أما المدخل مما يلي البوابة فطريق ملتوٍ ينعطف يمنة ويسرة، وفيه مخابئ ومكامن تتصل بها دهاليز خفية، والمرء لا يستطيع في النهار أن يُبْصِر كَفَّه من شدة الظلمة، وكنا نضع مصباحًا، ولكن لم يَكُنْ يضيء شيئًا، بل كان كل ما له من النفع هو أن يرينا شدة السواد، ويزيده وقعًا في النفوس.»

ثم يمضي المازني على هذا النحو في وصْف منزل الأسرة الذي نشأ فيه، ووصْف الحارة اللعينة؛ وهو وصْف يَنِمُّ في وضوحٍ عن مَبْلَغ الضيق الذي استشعره المازني في صباه داخل المنزل العتيق المغلق كالحصن، ولم تكن بيئته الاجتماعية أقلَّ ضيقًا وتزمتًا من هذه البيئة المادية، فقد نشأ في بيت دين؛ خاله من رجال الدين، وكان أبوه محاميًا شرعيًّا، كما كان أخوه الأكبر محاميًا شرعيًّا أيضًا، خلف أباه في تولي الشئون الشرعية للقصر الملكي، ومات أبوه وهو في إهاب الطفولة، وبدَّدَ أخوه الأكبر ثروة أبيه قبل أن يشبَّ إبراهيم ويستطيع إنقاذ ما ورثه عن أبيه، ومنذ ذلك الحين عَرَفَ إبراهيم شظف الحياة والجد فيها، حتى يستطيع أن يقوت نفسه، وأن يقوت بعد ذلك ذويه، وإن يكن قد لقي من أُمِّه التي أنجبَتْه بعد أن ثكلت طفلين — كما أنجبت أخًا له هو أحمد الذي يصغره بخمسة أعوام — كل حنان ورعاية، وبلغ من حب إبراهيم لأمه أنْ زَعَمَ في أكثر من موضع مما كتب، أن هذا الحب قد استنفد طاقته العاطفية، فلم يَعُدْ في قلبه مكان عميق لحب

امرأة أخرى، ومن خير ما يصوِّر علاقة إبراهيم المازني بأمه وتعاطُفه معها، وتشارُكهما في التعزي عن نكبات الحياة وشظفها قوله:

يا أم لا تجزعي مما يحيق بنا ... من الخطوب ولا تأسي لما فاتَا
تمضي المقاديرُ فينا الحُكْمَ عادلةً ... ويَقْسِم الله أرزاقًا وأقواتَا
وكل ضائقة تغدو إلى فَرَجٍ ... وإنَّ لليسر مثل العسر ميقاتَا
ضل الذي يرتجي تأخير قِسْمَتِه ... قد مات كالكبش إسماعيل قد ماتَا

وقد كان لهذا الشظف المادي أَثَرُه البالغ في حياته، فبعد أن أتمَّ دراسته الابتدائية بمدرسة القربية، ثُمَّ دراسته الثانوية بمدرسة التوفيقية، ثم بمدرسة الخديوية، الْتَحَقَ بمدرسة الطب ليتخرَّج طبيبًا كبعض أفراد أسرته، ولكنه لم يَكَدْ يشهد صالة التشريح وما فيها من جثث حتى أُغْمِيَ عليه وولَّى هاربًا، فحاوَلَ أن يلتحق بمدرسة الحقوق، ولكن حال دون تحقيق رغبته ما حدث في ذلك العام من رَفْع رسوم هذه المدرسة من ١٥ جنيهًا إلى ثلاثين، وهو مبلغ لم يكن يستطيع دَفْعَه، فانتهى به الأمر إلى مدرسة المعلمين التي لم تكن مجَّانية فحسب، بل وكانت تعطي مكافأة دراسية لمن يلتحق بها من طلاب، ولم يكن في تلك المدرسة عندئذٍ تخصُّص؛ فلا أدبي ولا علمي، بل دراسة موحدة، وقد شقي المازني بدراسة الرياضة كما شقي فيما بعد بتدريسها، حتى لَيَزْعُم بسخريته المعهودة أنه كان يلتمس العون من تلاميذه في فَهْمِ وحَلِّ مسائل الحساب التي تُضْنِيه وينفر منها، وإن يكن الجبر والهندسة قد كانا أخف حملًا على نفسه، وكان يصارح تلاميذه بأنه منكوب بتدريس الرياضة، وأن الوزارة هي المسئولة عن هذه النكبة، وبَلَغَتْ بأحد تلاميذه السذاجة البريئة حَدَّ موافقته على أن الوزارة آثمة إذ تعيِّن «جاهلًا» لتدريس مادة لا يفهم فيها شيئًا!

ولقد يقال: إن شظف العيش لم يبلغ بالمازني وبأسرته حد الحرمان، وإنَّ مثله مثل الملايين من الناس الذين يَقْنَعُون بالكفاف، ويعيشون من يدهم إلى فَمِهِمْ كما يقول المثل الإنجليزي، وهذا صحيح، ولكن هذه أمور نسبية تقاس إلى طبيعة كل فرد وحالته العصبية، كما تقاس إلى وضْع الفرد الاجتماعي واتجاه تَطَوُّره من سعة إلى ضيق، ومن رخاء إلى شظف، وذلك فضلًا عن شكوى المازني المُرَّة من المهنتين الوحيدتين اللتين قُدِّرَ له أن يزاولهما في حياته؛ وهُمَا التدريس، ثم الصحافة والكتابة، بما يلازم هذه المهنة الأخيرة

من عدم الاستقرار والقلق على المستقبل، إلى حدٍّ جَعَلَ المازني يخاف مما يَسُرُّ، خَوْفَه مما يسوء، فيقول:

ويَرُوعُنِي يأسي ويُفْزِعُنِي	أَمَلِي وأَفْرَق من لقاء غدي
ولَرُبَّ جوهرة ظفرتُ بها	فنفضتُ منها كَفَّ مرتعِدِ
ورجعت أنظر هل بها أثر	منها يظل يهيف في جلدي

ومنذ تَخَرَّج المازني من مدرسة المعلمين العليا سنة ١٩٠٩ في دفعة محمد فريد أبو حديد، ومحمود فهمي النقراشي، ومحمود جلال، اشتغل مدرسًا للتاريخ بالعبيدية الثانوية، ثم الخديوية، إلى أن نَقَلَه حشمت باشا — وزير المعارف عندئذٍ — من الخديوية إلى دار العلوم لتدريس الإنجليزية للطلبة المبتدئين، الذين لا يعرفون من تلك اللغة شيئًا، فتبرَّم المازني بهذا النقل، وحَسِبَ أن نَقْدَه لشعر عبد الرحمن شكري ثم لشعر حافظ إبراهيم — صَفِيِّ وزير المعارف وجليسه — قد كان سبب هذا النقل الانتقامي الذي زاد في تبرُّمه بمهنته، وسَخَطِه عليها، وضِيقه بقيود الوظيفة الحكومية، مما انتهى به إلى الاستقالة في سنة ١٩١٣ ليعمل في التدريس بالمدارس الحرة كالمدرسة الإعدادية، ومدرسة وادي النيل، والمدرسة المصرية الثانوية التي أفلستْ، وكان إفلاسها في سنة ١٩١٧ آخر عَهْدِهِ بالتدريس وبدء انقطاعه للصحافة، التي كان قد أَخَذَ يتصل بها ويكتب لها منذ سنة ١٩٠٧، وهو لا يزال طالبًا مع طه حسين وحسين هيكل وعبد الرحمن شكري وعباس العقاد، الذين كانوا يكتبون عندئذٍ في الدستور والبيان ليُقَرِّروا المبادئ التي يريدون أن يقوم عليها التجديد الأدبي والثقافي ويضربون له الأمثلة.

ومنذ ذلك التاريخ أَخَذَ المازني يزاول تلك المهنة الشاقة التي يُسَمُّونها الصحافة، والتي تُشْبِه ذلك البرميل المثقوب القاع، الذي زعم الإغريق أن الآلهة قَضَتْ على بعض المغضوب عليهم أن يَمْلَئُوه، فأنفقوا حياتهم دون أن يَصِلُوا إلى هذا الهدف، ومثلهم مثل سيزيف، ذلك البطل البائس الذي أَغْضَبَ يومًا كبيرَ آلهة الإغريق، فقضى عليه بأن يُدَحْرِجَ إلى قمة جبل شاهقٍ حجرًا ضخمًا، كلما دحرجه دورةً عاد الحجر دورةً إلى الخلف وهكذا، حتى فني البطل دون هذا الجهد المضني العقيم، وإن يكن جهد المازني لم يأتِ — لحسن الحظ — عقيمًا، بل أتى بخيرِ ما خلف في رأينا، وهو سلسلة المقالات الرائعة التي جمعها المازني في «حصاد الهشيم» و«قبض الريح»، و«صندوق الدنيا»، و«خيوط العنكبوت» وغيرها.

وهي مقالات غزيرة بمادتها الإنسانية، ولطيفة نافذة بروحها الشعرية حينًا، ونغماتها الساخرة حينًا آخر، وإن اسْتَخَفَّ بها المازني وشكا من تبديد حياته في جمعها ونَسْج مادتها، فقال في مقدمة «صندوق الدنيا»: «كنت أجلس إلى الصندوق أيام طفولتي وأنظر إلى ما فيه، فصِرْتُ أحمله على ظهري وأجوب به الدنيا، أَجْمَع مناظرها وصور العيش فيها، عسى أن يستوقفني نفر من أطفال الحياة الكبار، فأحط الدكة وأضع الصندوق على قوائمه وأدعوهم أن ينظروا ويعجبوا ويتسلَّوْا ساعةً بملاليم قليلة، يجودون بها على هذا الأشعث الأغبر، الذي يَشْبُر فيافي الزمان، وما له منقلب سوى آماله وهي لوافح، أو نجْم سوى ذكرى نورُها خافت، ولا أزال أجمع له وأحشد، وما فتئ السؤال الأبديُّ عندي منذ حملتُ صندوقي على ظهري: «ماذا أُصَوِّر؟» هذه هي المسألة، كما يقول هَمْلِتْ في روايته الخالدة، والفرق بيني وبين هَمْلِتْ أنه هو مُعْنًى بالحياة والموت، وبأن يكون أو لا يكون، وبأن يُبْقِيَ على نفسه أو يبخعها، أما أنا فلا يُعْنِيني شيء من هذا، ولست أراني أحفل لا الحياة ولا الموت، ولا الوجود ولا العدم، أو لعل الأصح والأشبه بالواقع أن أقول: إني لا أرى وقتي يتسع للتفكير في هذا، ذلك أني صِرْتُ كالذي زعموا أنه كانت له زوجة ترهقه بالتكاليف وتضنيه بالأعمال التي تَعْهَد إليه فيها أو تأمره بأدائها، قالوا: فأَشْفَقَ عليه صاحبٌ ورثى له، وأشار عليه أن يطلقها لينجو بنفسه من هذا العناء، فطأطأ الرجل رأسه ثم رفعه، وقال: «ولكن متى أطلقها؟ لا أرى وقتي يتسع لهذا!»

كذلك أنا زوج الحياة التي لا يستريح من تكاليفها، أقوم من النوم لأكتب، وآكل وأنا أفكر فيما أكتب، فأَلْتَهِمُ لقمة وأخطُّ سطرًا أو بعض سطر، وأنام فأحلم أني اهتديت إلى موضوع، وأفتح عيني فإذا بي قد نَسِيتُه، فأبتسم وأذكر ذاك الذي رأى في منامه أن رجلًا جاءه فأنقده تسعًا وتسعين جنيهًا فأبى إلا أن تكون مائة، فلما انتسخ الحلم ورأى كفه فارغة عاد فأطبق جفونه وبسط راحته، وقال: «رضينا فهات ما معك.»

وأشتاق أن أداعب أولادي، فيصدني أن الوقت ضَيِّق لا يتسع للَّعِب والعبث، وأن عليَّ أن أكتب، وأرى الحياة تزخر تحت عيني فأشتهي أن أضرب في زحمتها وأسوم سرحها، ولكن المطبعة كجهنم لا تشبع، ولا تمل قولة: «هات»، وأكون في المجلس الحالي بحسان الوجوه رقاق القلوب، وبكل من كان مهيار يتحسر على مثلها ويقول:

آهٍ على الرقة في خدودها لو أنها تسري إلى فؤادها

فأشرد عنهن وأذهل عن سحر جفونهن، وأروح أُفَكِّر في كلام أكتبه صباح غد، وأشرب فلا أسهو، وأضحك فلا أراني ألهو، ويضيق صدري فأتمرد، وأخرج إلى الطرقات أُمَتِّع العين بما فيها مما تعرضه الحياة، فإذا بي أقول لنفسي: إن كيت وكيت مما تأخذه العين يَصْلُح أن يكون موضوع مقال، فأقنط وأكرُّ راجعًا إلى مكتبي لأكتب، وهكذا كأني موكل بفضاء الصحف أَمْلَئُه كما كان ذلك الشاعر القديم المسكين موكلًا بفضاء الله يذرعه.»

وفي نفس المقدمة يعترف المازني بأنه قد صدق فيما كتب به إلى صديق على صورة له:

أخوك إبراهيم يا مصطفى ... كالبحر لا يهدأ أو يستريحْ
كالبحر حيٌّ الموج يقظانُه ... لكنه من نفسه في ضريح
من حوله الشطئان لا تنثني ... تحبسه دون انسياح الفتوحْ
خَلَتْ من المعنى لحاظ له ... وكانت البرق المضيء المليحْ
حواء يا أماه أنت التي ... أورثْتِني هذا البلاء الصريحْ
كم آدمٍ أَخْرَجْتِ يا أُمَّنَا ... من خُلْدِه بعد أبينا الطليحْ

وسواء أَأَنْصَتْنا لفتى مازن الثائر المستخف الساخر، أم للمازني الشاعر المتبرم الساخط، الشاكي من الحياة ومِنْ مجيئه إليها، فإننا لن نخرج إلا بنتيجة واحدة هي ضِيقُه بهذه الحياة، وتَبَرُّمه بذلك الجهد المضني المتصل، الذي يَسْتَعْبِد حياته في غير رحمة ولا هوادة، مقابل مليمات قد يجود بها — وقد لا يجود — أولئك الأطفال الكبار الذين يلهون بالنظر من صندوق الدنيا الذي حَمَلَهُ المازني على ظهره سنين طويلة؛ لكي يُرَفِّه به عن الناس مقابل لقمة العيش، التي يتناولها معجونةً بعرق جبينه، بل بدم حياته.

هذه بعض هموم الحياة التي نَكَبَ بها المجتمعُ المازنيَّ في حياته العامة، فما بالنا بحياته الخاصة التي لم تَقِلَّ نكدًا ولا همومًا، وقد دلف إلى الحياة قصيرًا ضئيل الجسم، بل وخُيِّلَ إليه أنه قميء، وإن لم يَخْلُ هذا الخيال من شطط، ثم حَدَثَ أن كان يتسلق ليأتي امرأته الأولى بدواء من صندوق معلَّق بالحائط، فسقط وأصيب في ساقه إصابة خلَّفَتْ به عرجًا، وإن يكن خفيفًا، إلا أنه لم يَنْسَهُ طوال حياته، ثم عانى من اختلاف الطبائع وعدم الفهم المتبادل للحياة بينه وبين تلك الزوجة آلامًا مريرة خلال ثلاث سنوات، حتى انتهى به الأمر إلى أن يستنجد بقراءاته وتفكيره لحلِّ ذلك الخلاف، ووُفِّقَ إلى ما أراد، وتحدَّث عن هذه التجربة الكبيرة في مقدمة المسرحية الوحيدة التي كتبها وهي «بيت الطاعة» أو «غريزة المرأة» التي يقول إنه استخلصها من تجربة حياته الخاصة، ويزعم

الأستاذ محمد علي حماد في كتابه «المعول» أن المازني قد سرقها من رواية «الشاردة» لجالزورثي مما اضطر المازني إلى أن يُتَرْجِم بنفسه هذه «الشاردة»؛ لكي يحكم القرَّاء بينه وبين ناقده، وإن كان المازني نفسه يعترف في مقدمة الجزء الثاني من ديوان شعره بأنه كثيرًا ما يجد عند غيره من الأدباء والشعراء تعبيرًا عمَّا في نفسه، فينقله شعرًا أو نثرًا إلى اللغة العربية منسوبًا لذويه، كما يَحْدُث أن تذوب بعض معاني الغير في بوتقة نفسه، وتتوه في لا وَعْيِه ثم تَبْرُز على غير عِلْم منه فيما يشعر أو ينثر.

وبالرغم من تغلُّب المازني على الخلاف المستحكم بينه وبين زوجته الأولى، واستقامة حياتهما هانئة وادعة ست سنوات أخرى، فإن القدر لَاحَقَهُ فاختطف تلك الزوجة، ثم تزوَّج المازني مرة أخرى ورُزِقَ ثلاثة أبناء كما رُزِقَ بنتًا، ولكنه فَقَدَها كما فَقَدَ ابنته من الزوجة الأولى، وقد حزن حزنًا مبرحًا على وفاة هاتين البنتين، وتحدَّثَ عن البنت الأخيرة في مقدمة كتابه المسمى «في الطريق» حديثًا يرتفع إلى مستوى أروع ما كَتَبَ الشعراء والأدباء عن أبنائهم الذين ثكلوهم، فقال: «في بعض الأحيان أكون جالسًا إلى مكتبي قبل طلوع الشمس وأمامي الآلة الكاتبة، أدق عليها، وأرمي بورقة إثر ورقة، وإلى جانبي فنجان القهوة أرشف منه وأذهل عنه، فأحس راحتَيْكِ الصغيرتين على كتفي، فأدير وجهي إليك، وارفع وجهي لأصبح على بستان وجهك، وأستمد من عينيك النجلاوين وافترار ثغرك النضيد، ما أفتقر إليه من الجلَد والشجاعة، وأدفع يدي فأطوقك بذراعي وأضمك إلى صدري وألثم خدك الصابح، وأمسح على شعرك الأثيث المرسل على ظهرك، وجانب محياك الوضيء، وأتملى بحسنك وأنشر في كهف صدري المظلم نور البشر والطلاقة، فتدفعين ذراعك الغضة وتتناولين ببنانك الدقيقة ورقة مما كتبت، وترفعينها أمام عينيك وتزوين ما بينهما، وتتخذين هيئة الجد الصارم، وتفيضين على نفسك السمحة العطوف وأنت مضطجعة على ذراعي سمتًا وأبهة، يغريان بالابتسام.

وأنا انظر إليك وفي قلبي سَكِينةٌ، وجوًى مِنْ قُرْبك معطَّرٌ بمثل أنفاس الروضة الأنف في البكرة الندية، وألمح شفتيك الرقيقتين تختلجان، وعينيك تلمعان، فتطيب نفسي بسرورك الصامت، ثم أسمع ضحِكَتَكِ الفضية، وأراك تغطين وجهك الحلو بالورقة فيستطيرني الفرح ويستخفني الجذل، ولكني أتظاهر بالخوف على الورقة التي لا قيمة لها أن يمزقها أنفك الجميل، فترمين رأسك على ذراعي وينسدل شعرك الذهبي المتموج كالستار، وتصافِحُ سمعي من ضحكاتك العذبة موجاتٌ لينة، ثم تعتمدين على ساقي وتدفعين ذراعيك، فتُطَوِّقين بهما عنقي، وتجذبين وجهي إليك، ولكنك تُشْفِقين على رقة

شفتيك من خشونة خدي، فتلثمين أذني الطويلة ... وتعضينها أيضًا فأصرخ، فتَثِبين إلى قدميك خفيفةً مرحةً، وتَخْرُجين بعد أن خلَّفتِ في صدري انشراحًا، وفي قلبي رضًا، وفي روحي خفة، وفي نفسي شفوفًا، وفي عقلي قوة، وفي أملي بسطة واتساعًا، وفي خيالي نشاطًا، فأضطجع مرتاحًا وأغمض عيني القريرة بحبك، ثم أفتحها على:

صيد حُرِمْنَاه على إغراقنا في النزع والحرمان في الإغراقِ

إي والله، لولا الإغراق ما كان الحرمان، وهل الشعور به إلا من الإسراف في الرغبة، واللجاجة في الطلب؟

بل أفتح العين على جثة صغيرة حَمَلْتُها بيديَّ هاتين إلى قبرها وأنزلتها فيه ووسدتها التراب، بعد أن سويته لها بكفي، ورفعت من بينه الحصى الدقاق، ثم انكفأت إلى بيتي جامد العين، وعلى شفتي ابتسامة متكلَّفة، وفي فمي يدور قول ابن الرومي:

لم يُخْلَق الدمع لامرئ عبثًا الله أدرى بلوعة الحزنِ

وتدخل عليَّ زوجتي لتحيِّيني تحية الصباح، فأتلقاها بالبِشر والبشاشة، وأهُمُّ بأن أُحَدِّثها بما كَبُرَ في وهمي قبل لحظة، ولكني أزجر نفسي وأَرُدُّها عن التعزِّي باللغط، ولو أني شرعتُ أحدثها بشيء من ذلك لما فرغتُ، فما أخلو بنفسي قط إلا رأيتُني أستطيب أن أتخيل فتاتي على كل صورة وكل هيئة وفي كل حالة، ويحلو لي أن أفشي بيني وبينها الحديث في كل موضوع من جد وهزل، ويَسُرُّني أن أسمع نكتها، وأراني أستملح فكاهتها، وأنتحلها فيما أكتب وأضحك أحيانًا بصوت عالٍ، بل أُقَهْقِهُ غيرَ محتشِم، فإذا تعجَّب لي داخلٌ متطفلٌ علي في هذه الخلوة المحببة إلى نفسي رفَعْتُ له وجهًا كالدرهم المسيح وهربْتُ بالتبالة من الجواب الذي يطلبه بعينه أو لسانه، وتركْتُه يظن بعقلي ما يشاء، وماذا أقول له؟ في وسعي أن أكذب؛ فما لِبَاب الكذب مفتاح، ولكن الكذب ينغص عليَّ المتعة التي استفدتها من الحوار، الذي كان يدور بيني وبين حياة.»

هذه صفحةٌ تَنْطِق بمبلغ رهافة إحساس المازني، وهي رهافة تكاد تَبْلُغ حد المرض والهذيان، ورؤية الأشباح أو مخاطبتها، وهي ليست فريدة في كتاباته، فهذه الحساسية المفرطة تطالعنا في أكثر من موضع، ولقد أصيب المازني لعدة سنوات بالنورستانيا، نتيجة

لترديه في إحدى الليالي — وهو عائد إلى بيته — في أحد القبور، وشدة الرعب الذي استولى على نفسه من ملامسة الجثث، أو ما ظنه جثثًا، وما رآه أو ظن أنه رآه من أشباح، حتى سيطرت عليه الأفكار السوداء، وتجمَّعَت في الخوف من الموت، فأخذ يتردد على جميع الأطباء لمرض موهوم، وتحدَّث عن كل ذلك في مواضع كثيرة مما كتب.

هذه الحالة العصبية المرهفة هي التي أَوْحَتْ للمازني بشعره أولًا، ثم بصفحات النثر العاطفي التي تتخلل أدبه الساخر المستخف، كما تتخلل الجمرات التراب المتخلف عن النيران، وإذا كان قد كتب هذه الصفحة الرائعة عن ابنته «مندورة» التي يسميها «حياة»، وهي صفحة تُذَكِّرنا بقصائد فيكتور هيجو في رثاء ابنته التي غرقت في السين مع زوجها الشاب، كما تُذَكِّرنا برثاء ابن الرومي لابنه؛ فقد كتب صفحات أخرى زاخرة بالعاطفة في رثاء أمه، وفي التحدُّث عن بعض ذكريات شبابه، كحبه الأول وما إليه.

وليس من شك في أن هذا الإحساس المرهف، وتلك الظروف المُضْنِية هي التي أَوْحَتْ إلى المازني بِأَنْ يَصِفَ عصره هذا الوصف القاتم الذي ساقه في الجزء الثاني من ديوان النقد عند حديثه عن المنفلوطي حيث قال: «إنا نعيش في عصر تفكير عميق، وعهد قَلَقٍ عظيم، واضطراب كبير، وشكٍّ مخيف، عصر تُعْتَصَر فيه العقول، ويُسْتَنْفَد في حيرته مجهود القلوب، وقد استولت الظلمة على عوالمنا السياسية والخُلُقية والعقلية، وصارت حياتنا محيطًا زاخر العباب، يَضْطَرِب بنا مَتْنُه في عَشِيٍّ لياليا المتجاوبة بصيحات الشك، والظمأ إلى المعرفة، والحنين إلى النور.»

هذه الحساسية المسرفة إلى حدٍّ يُشْبه المرض كانت خليقة إما بأن يأكل بعضُها بعضًا فتُفْنِي صاحبَها، أو تصيب ملكاته بالعقم، وتنتهي به إلى الاستسلام إلى اليأس ولزوم الصمت — كما حدث لعبد الرحمن شكري — وإما أن تسوقه إلى العناد والإسراف في الكبرياء والاعتداد بالنفس عندما يعتقد صاحبها أن المجد لم يسارع إليه ولم يطامن له من غربه — كما حدث للأستاذ عباس العقاد — وإما أن ينتصر الإنسان على نفسه وعلى الحياة بالسخرية والاستخفاف وعدم المبالاة، فيستطيع أن ينفِّس عن كافة آلامه وآماله الخائبة، أو التي يعتقد أنها خائبة، وبذلك يبلغ من المجد ما بلغه سر فانتيس عندما يئس من كل مجْد، فأخذ يسخر منه في قصة من أروع ما عَرَفَت الإنسانية من قصص، وهي قصة «دون كيشوت» التي يسخر فيها سرفانتيس من البطولة والأبطال، ومن المجد والماجدين، وإذا به يصل إلى أعلى قمم المجد بفضل هذه القصة ذاتها.

وأية حساسية وأي يأس يمكن أن يتجاوز رثاء المرء لنفسه وهو حي، بعد أن آمن بضلال أحلامه وآماله، وأصبح يخشى أن يموت فلا يرثيه أحد، وهذا هو ما يسجله المازني في رثائه لنفسه حيث قال:

قضى غيرَ مأسوف عليه من الورى ... فتًى غَرَّهُ في العيش نظْمُ القصائدِ
وقد كان مجنونًا تُضَاحِكُه المنى ... وفي ريقها سم الصلال الشواردِ
فعاش وما واساه في العيش واحدٌ ... ومات ولم يحفل به غير واحدِ
أراد خلود الذكر في الأرض ضلة ... فأورده النسيان مرَّ المواردِ
ولم يَبْكِه إذ مات إلا أجيرة ... لها زفرة لولا اللهى لم تصاعدِ
فلا دمع روَّى يوم ولَّى ترابه ... وكيف يروي تربه غير واجدِ
فلا تندبوه إنه ليس بالأسى ... حقيقًا ولا أهل الهموم العوائدِ

وأي بَوْنٍ شاسع بين هذا الشعر اليائس الحزين وبين شعر أحد أجداده «المازنيين»، وهو مالك بن الريب المازني التميمي الذي ذَكَرَهُ المازني بين أجداده، وقد أصابه مرض شديد وهو عائد من خراسان مع واليها سعيد بن عثمان بن عفان، وأوشك على الموت، فلم يَسْخَرْ من نفسه ولا من أحلامه ولا تنكَّر لبطولته وفتكه، ولا استنكر غرامه ومغامراته، بل ذَكَرَ كل ذلك في قصيدته الرائعة:

ألا ليت شعري هل أبيتنَّ ليلة ... بجنب الغضى أُزْجِي القلاص النواجيَا

وإن لم يمنعه ذلك من أن يتحسر على الحياة، ولا أن يغمط نفسه حقها، فيطلب إلى رفاقه أن يترفقوا به ويحترموا مرضه ويوسعوا له في قبره حيث يقول:

فيا صاحِبَيْ رحلي دنا الموت فانْزِلَا ... برابيةٍ إني مقيم لياليَا
أقيما عليَّ اليوم أو بعض ليلة ... ولا تعجلاني قد تَبَيَّنَ ما بِيَا
وقُومَا إذا ما اسْتُلَّ روحي وهَيِّئَا ... لي السدر والأكفان ثم ابْكِيَا لِيَا
وخُطَّا بأطراف الأسنة مضجعي ... ورُدَّا على عينَيَّ فَضْلَ ردائيَا
ولا تحسداني، بارك الله فيكما ... من الأرض ذات العرض أن تُوسِعَا لِيَا
خذاني فَجُرَّانِي ببُرْدي إليكما ... فقد كُنْتُ قبل اليوم صَعْبًا قِيَادِيَا
... ...

ولا تَنْسَيَا عهدي — خليليَّ — إنني تقطع أوصالي وتبلى عظاميَا
... ...
يقولون لا تبعدوهمُ يدفنونني وأين مكان البعد إلا
غداة غدٍ، يا لهْفَ نفسي على غدٍ إذا أدلجوا عني وخُلِّفْتُ ثاويَا

ولكنْ مالِكٌ كان فاتكًا من فُتَّاك العرب، الذين يغالِبون الحياة ولا يتطرق إلى نفوسهم يأسٌ قاتمٌ من الحياة والأحياء، كذلك الذي تسرَّب إلى نفس حفيده إبراهيم عبد القادر، وهو لا يزال في مستهلِّ الشباب.

وفي الحق إن بلوى إبراهيم المازني لم تكن في بيئته وفي عصره بِقَدْر ما كانت في أعصابه هو وحنايا نفسه، ولا أَدَلُّ على ذلك من هذه الأبيات يخاطب فيها شكري والعقاد بقوله:

خليليَّ مهلًا، بارك الله فيكما فما في سكون الليل مسلاة واجدِ
إذا ثار ما بين الحجابين والحشا فكل سكون يستثير رواقدي
وإن سكنت نفسي فليس بضائري رياحٌ تَجُرُّ الذيل حولي وتعصفِ
فليس يضير الحوت في البحر أنه يهيج وأن الموج يطغى ويعنفِ

والظاهر أن مشكلة المجد الأدبي كانت من المشاكل التي أَضْنَت المازني كما أَضْنَت صاحبيه شكري والعقاد في صدر شبابهم، وكما لا يزال يضني الكثير من الأدباء الناشئين ذوي الطموح، وكان الأولب محتلًّا عندئذٍ بطلائع النهضة الأدبية الحديثة مثل شوقي وحافظ والمنفلوطي، بل واشتعلتْ روح المنافسة العنيفة بين أبناء الجيل الجديد ذاته، فتحزَّب المازني والعقاد ضد شكري، وقاوَمَهُم شكري مقاوَمة عنيفة فترة من الزمن، ثم ألقى سلاحه ولَزِمَ الصمت وهَجَرَ الأدب، بعد أن هاجمه المازني هجومًا عنيفًا جَمَعَ بعضه في كتاب النقد المسمى «بالديوان»؛ حيث سماه صنم الألاعيب، ولم يترك نقيصة أدبية — بل وأخلاقية — إلا نسبها إليه، والذي يبدو لنا عن سبب هذه الخصومة العنيفة هو أن شكري بحكم اطلاعه الواسع على الأدب الغربي — وبخاصة الإنجليزي — قد فرض رقابةً دقيقة على المازني، فأخذ يتتبع شِعْره ليدل على ما سماه سرقات المازني، الذي ربما كان يظن أن الآداب الغربية مجهولة أو شبه مجهولة في جيله الأول، وأن أحدًا لن يروح ينقِّب وراء اقتباساته الأدبية، أو محصول ذاكرته الغامض المختلط، أو توارُد خواطره واتفاق

حالاته النفسية مع غيره من شعراء الغرب، وبخاصة شعراء الإنجليزية الذين كان يدمن قراءتهم، وإذا بشكري يتتبع كل هذا بيتًا بيتًا ويشير إليه، مما اضطر المازني إلى التسليم ببعض هذه المطابقات، وأخذ نَفْسَه بالحيطة والحذر، كما يتضح في مقدمة الجزء الثاني من ديوان شعره، وكما يتضح من مقارنة الجزء الأول والجزء الثاني؛ حيث نراه ينص في الأخير على ما ترجمه أو استوحاه من شعراء الغرب.

وأما عن الجيل السابق، فقد رَفَعَ كلٌّ من المازني والعقاد مِعْوَلَه على كتفه وأَخَذَا ينهالان عليه تحطيمًا، والذي لا شك فيه أن الجيل الناشئ كان أوسع ثقافة، وأكثر اطلاعًا ودرسًا للآداب الغربية وبخاصة الإنجليزية، ولكنه لسوء الحظ كان أضعف موهبة شعرية؛ ولذلك جاءت آراء هذا الجيل الناشئ في الشِّعر أقوى من شِعْرهم نفسه، كما أن حَمْلة النقد القوي العنيف التي قاموا بها قد مهَّدت السبيل إلى فهْم وظيفة الشعر والأدب، فَهُما أسمى من الفهم القديم، فقد حاربوا تسخير الشعر للمدح والتملق والنفاق، ودَعَوْا فيه إلى الصدق والإخلاص في التعبير عن أحاسيس الشاعر وآرائه في نفسه وفي الحياة وفي المجتمع الذي يراه في نفسه.

والواقع أن المازني الذي انتهى إلى فلسفته الهادئة الساخرة الرقيقة قد كان في صدْر شبابه عنيف الخصومة صارم اللدد، ولقد كتب هو نفسه مقالات في صندوق الدنيا وغيره، يروي فيها ذكريات شبابه، ويقرر أنه كان في طفولته عفريتًا من الجن، وأنه في معارك تلك الطفولة كان يُعَوِّض ضعْف جسمه وضآلته بجرأته البالغة، وعدم مبالاته في أي مكان يصيب مَنْ ينازله، ولا يخشى للقتال مغبَّة، وهذه الروح نستطيع أن نلمسها في نقده العنيف لحافظ إبراهيم الذي تَنَاوَلَ شِعْره في سلسلة مقالات نَشَرَها في مجلة «عكاظ»، ثم جَمَعَها في كتيِّب صغير باسم «شعر حافظ إبراهيم»، ثم استنكر هذا العنف بل هذا النقد كله في أخريات حياته، وودَّ لو طواه النسيان، وإن كنا لم نعثر له على مثل هذا الندم بالنسبة لعبد الرحمن شكري الذي سماه صنم الألاعيب، وإن يكن قد أَسْقَطَ من ديوانه الشعري بعض أبيات من قصيدة هجاء عنيف لشكري «كان الغضب والسخط قد أملياها» ومع ذلك ظَلَّت القصيدة بالِغَة العنف، وهي التي مَطْلعها:

بعض بغضائكم أُولِي البغضاءِ إنما الشتم شيمة السفهاءِ
ليس يشفي السبابُ غِلَّ حسود قد طوى صَدْرَه على الشحناءِ
... ...

أنت كالذئب خدْن غدرٍ ولؤم ليس للذئب في الورى من وفاءِ
... ...
أعجمي اللسان فدم عبِيٌّ يَدَّعِي أنه من الفصحاءِ
... ...
يا قطيع اللسان ما لَكَ والشِّعـ ـر وصوغ الكلام جم العناءِ
أنت في الأرض نقمة الله للنا س جميعهم قريبهم والنائي
... ...
أنت في الزهو والسفاهة واللؤ م عديم المثال دون مراءِ

وإذا ذَكَرْنا أن هذا الفن — وهو فن الهجاء — قد اختفى من الأدب العربي الحديث، ولم نَعُدْ نطالعه في دواوين الشعراء، أَدْرَكْنا إلى أي حدٍّ بَلَغَ عُنْف الخصومة في نفس المازني، فلم يتردد في نشْر هذا الهجاء بديوان شعره، ولم يتحرَّجْ من أن يضع عنوانًا لهذه القصيدة ينمُّ عن المقصود بها وهو «إلى صديق قديم»، ثم يصدِّر هذه القصيدة بالأسطر الآتية:

> كان لنا صديق أَخْلَصْنا له الولاء وصَدَقْناه الإخاء، فما زال يوهن من حبلنا، ويفصم من عرى وُدِّنا حتى انفرجت الحال، ووقعت النبوة، وجرى بيننا كلام، فبَعَثْنا له بهذه القصيدة.

هذا المازني الشاب البالغ العنف، المفرط الحساسية، هو الذي أصبح فيما بعدُ المازنيَّ الهادئ الوديع، الساخر المستخف بالحياة وما فيها من آمال وآلام، المتسامح فيما له من حق، وإن ظل يتمسك بما عليه من واجب، فلا تهتُّك ولا انحلال، ولكن لا خصومة ولا عنف، ولا تعصُّب حزبي في الأدب أو السياسة أو الحياة الخاصة، وإن يكن المازني الأول لم يَفْنَ تمامًا كما زعم، بل ظل كامنًا يطالعنا بنبراته بين الحين والحين، كما يلون السخرية بروح الشعر أو يلهبها بنار العاطفة، وبذلك اجتمعت له الصفتان اللتان يرى فيهما الكاتب الفرنسي الكبير جورج ديهامل أَهَمَّ خصائص الموهبة الأدبية، وهما الدعابة الساخرة والروح الشعرية، وبهما أنقذ أَدَبَه الذي يكاد يدور كله حول شخصه ومشاكل حياته، فأدبه أدبٌ شخصي لا موضوعي، ومشاكل عصره أو مجتمعه التي يعرض لها، لا ينظر إليها في ذاتها وإنما يراها من خلال نفسه، ويلونها بلون الوقع الذي أحدثته فيها.

هذه هي فلسفة المازني في الحياة، حاوَلْنا أن نَرُدَّها إلى ظروف حياته وعصره، موضحين التطور الواسع الذي مرَّت به نظْرته إلى الحياة، وانتصاره على نفسه وتغلُّبه على آلامه ومِحَنه، ومشقات حياته بفضل تلك الفلسفة، وإن ظَلَّت طبيعته العضوية، وخصائص نفسه المفطورة تُغَالِب تلك الفلسفة وتغلبها بين الحين والآخر، فنلمح المازني العاطفي الحساس الثائر المتمرد والمتشائم الساخط.

وفي الحق إن تحديد روح الكاتب وخصائص نفسه وأسلوبه في الحياة إنما هو تحديد لمكانة الكاتب ولقيمة فنه؛ لأن العبرة بالروح والأسلوب وبالفلسفة الحيوية التي يصدر عنها الكاتب، وأما ما دون ذلك فيدخل في صور الأدب وقوالبه وأصوله الفنية، وكلها أمور لا يمكن أن تَجْعَل من الإنسان كاتبًا موهوبًا مؤثِّرًا في الإنسانية؛ لأن الروح هي التي تؤثِّر، وهي التي تخاطب الأرواح.

بهذه الروح، وتلك الفلسفة، قَرَضَ المازني الشعر، كما تناوَل غيرَه بالنقد، ثم كتب المقال والقصة والأقصوصة، فهو شاعر وناقد وكاتبُ مقالٍ وقَصَّاص، ولكن شعره ونقْده صَدَرَا عن طبيعته الأولى، وقبل أن تستوي له فلسفته الساخرة الهادئة المستخفة، بينما يصدر بقية إنتاجه عن تَطَبُّعه الأخير الذي أوشك أن يصبح طبعًا، بل وأوشك أن يصبح في آخر حياته تصنُّعًا في بعض الأحيان، حيث تخطئ السخرية مجالها وتبدو الفكاهة مجتلبة غير مواتية، وهذا عيب يتعرَّض له الكثير من الكُتَّاب عندما يتمذهبون، على نحو ما نجد عند بعض الكتاب العالميين أَنْفُسِهم، كما نجده عن كبار كتابنا المعاصرين.

ولعل أناتول فرانس من الأمثلة الواضحة لهذه الحقيقة؛ إذ نرى مذهبه في الشك وعدم الجزم والنفور من البت في المسائل بآراء قطعية، ينتهي به إلى نوع من الفوضى العقلية، التي لا تبت في شيء، ولا تلتزم بشيء، وكأنها تهرب من كل مسئولية، بل وتهرب من الحياة، مما دعا إلى ظهور مذهب جديد في الأدب وفي الحياة، ينادون به اليوم في فرنسا، وهو مبدأ الالتزامية في الأدب؛ أي: ضرورة تحمُّل الكُتَّاب لمسئولية الرأي والجزم فيه بوجهة نظرهم، فلا يَكْتَفُون مثلًا بأن يصفوا بؤس البائس أو شقائه، بل يجب أن يحكموا ككُتَّاب ذوي رسالة ومسئولية في هذا البؤس والشقاء، فيستنكروه أو يبرروه، ويتحملوا مسئولية رأيهم، ويلتزمون بها أمام قرائهم، ولعلنا نستطيع أن نجد أمثلة لتلك المذاهب أو الاتجاهات التي تستفحل أحيانًا فيصيبها الوهن، وتجانب صدق الحياة واتزانها عند كاتبِين مصريين معاصرين كالعقاد وطه حسين، حيث استفحل منهج العقاد العقلي وجدله الفلسفي، فجنح في أحيان كثيرة إلى المغالطة العقلية، أو اقتسار الجدل

وتسخيره ضد الحقائق التي تكاد تكون بديهية، وحيث نجد موسيقى الألفاظ وسهولة التعبير وانطلاقه تجنح عند طه حسين نحو فيضان الألفاظ المسرف، وذوبان ذرات المعاني أو الأحاسيس في ذلك الطوفان اللفظي، وبالمثل استفحلت السخرية والاستخفاف، بل والشك وعدم الجزم عند المازني؛ حتى أوشكت أن تصبح أحيانًا اصطناعًا أو فوضى عقلية.

والآن، وقد تتبعنا روح المازني منذ ثورة شبابه حتى فلسفة رجولته، واستفحال تلك الفلسفة في أخريات حياته وصيرورتها مذهبًا يكاد يُضْعِف من قيمتها الإنسانية، ويَخْرُج بها عن جادة الصدق وخدمة الحياة، وانتصار الإنسانية على مِحَن تلك الحياة وآلامها، وتُلْقيها بروح راضية مطمئنة — بل باسمة مستخفة — نستطيع أن ننتقل إلى الحديث عن الصور الأدبية لفن المازني كشاعر وناقد وكاتبِ مقالٍ وقَصَّاص، وذلك ما سوف نُجْمِل عنه الحديث في المحاضرات القادمة.

المازني ... شاعرًا، وناقدًا

وصف المازني في حصاد الهشيم شخصية ابن الرومي بقوله: عاش ابن الرومي ما عاش ساخطًا على الحياة، ناقمًا على العصر وأبنائه، مُضْغِنًا على الزمن وصروفه، طافح النفس بالمرارة والألم، إلى حدٍّ لم يَعْرِفْه أحد من الشعراء المعاصرين، وشِعْره الذي قَيَّد فيه كل حالة من حالات نفسه، وأَوْدَعه ما استطاع من الْتفاتات ذهنه، حافل بالشواهد على ذلك، وعُذْره من هذا التمرد عُذْر كل حساس مصقول النفس مثقَّف العقل، تصدم عنده الآراء والعقائد بمظاهر الحياة وواقع الحال، وليس أقسى من أثر ذلك في النفس ولا أوجع، ولسنا نحتاج أن نرجع إلى عصره بصفة خاصة، فإن الحياة كانت قديمًا — وما زالت إلى الساعة، وستظل إلى آخر الزمن، إن كان له آخر — صراعًا دائمًا وجهادًا متواصلًا، وما نظن الحياة الإنسانية خَلَتْ قَطُّ من بواعث السخط ودواعي التذمر، وما كان المرء ليهتدي إلى الشعور بنفسه ولينطق بقوله: «أنا» لولا ذلك، ولولا إحساسه إلى جانب هذا — أو قبله — بحدود قُدْرَته، وباحتكاكه بما يجاوز هذه الدائرة ويحدد هذا المجال، وقد يعين الجهل أو البلادة أو كلاهما على الرضى وإشعار النفس الراحة الحيوانية، فلا يرى المرء فيما يحيط به ويضيق عليه إلا عدلًا مقنعًا وضرورة لا مهرب منها، ولا خير في التبرُّم بها، وليس كذلك المثقف القوي المشاعر، الذي كأنما يحس الحياة بأعصابه العارية، مثل هذا لا يسع طوقه أن يغمض عينيه وينيم أعصابه، حتى لا يرى ولا يحس ما في الدنيا من الظلم والغبن والخلط والفساد والتناقض.

وهذه الصورة التي رسمها المازني لابن الرومي، تكاد تكون صورته الخاصة، وإن كنا قد أَضَفْنَا إليها من ظروف حياته الخاصة، وظروف عَصْره ما يزيد هذه الصورة

وضوحًا، غير مكتفين بما اقتصر عليه هو في تصويره لابن الرومي من أن الحياة تَحْمِل في ذاتها أسباب السخط ودواعي التمرد في كل عصر وكل بيئة، وذلك بحكم ما يحسه البشر مِنْ تصادُم دائم بين الرغبة والإمكان، وبين الأمل والواقع، مما يُحْدِث ذلك المرض النفسي الذي تسميه الرومانسية بمرض العصر Mal de sielce، وإن قصدوا به مرض كافة العصور، وهو يصيب عادة الشبان في مستهلِّ الحياة عندما تتفتح نفوسهم إلى أنواع من الطموح المعقول وغير المعقول، ثم يصطدم طموحهم بما يقوم أمامه من صعوبات في الناس والأشياء، ويكون عليهم أحد أمرين، لكي ترضى نفوسهم، وتطمئن بهم الحياة؛ فإما أن يغيِّروا من نفوسهم، وإما أن يغيِّروا الحياة بما فيها من صعوبات مستقرة في الناس والأشياء.

ولَمَّا كان كلا الأمرين شاقًّا عسيرًا، فإن الاصطدام يحتدم، فيولِّد في نفوس الشباب ذلك السخط والتمرد والشكوى والأنين التي تتكون منها تلك الحالة النفسية، التي تُسَمَّى بالرومانسية، والتي يصدر عنها أدب يحمل هذا الاسم، وإذا كان المازني عند حديثه عن ابن الرومي لم يَرَ مخرجًا من هذا المأزق غير الجهل والبلادة أو كليهما، فإنه هو نفسه، قد كَذَّبَ هذا الزعم، وأثبت أن هناك وسيلة أخرى سامية نبيلة، لتخليص النفس البشرية من هذا العذاب المستحكم، وهذه الوسيلة هي الفلسفة الساخرة المستخفة، التي تُنْجي الإنسان من التكالب على الحياة، ومن المبالغة في الحرص على أنواع من الطموح، الذي قد لا يستحق ما نعلقه به من قيمة، بل قد يكون استخفافنا به وعدم التكالب عليه هو السبيل الوحيد إلى تحقيقه، على نحو ما فعل المازني عندما أَفْلَتَ منه أو تراخى عنه ما ظنه مجدًا يستطيع تحقيقه بقرض الشعر، فسخر من الشعر والأدب، بل وسخر من الحياة كلها، وإذا بهذه السخرية وما أنتجَتْه من أدب، هي التي تضمن له المجد والخلود على نحو ما ضَمِنَهما من قبل «دون كيشوت» لسرفانتيس، بعد أن أعياه قرض الشعر والتكالب على المجد الأدبي.

والواقع أن ديواني الشعر اللذين نشر المازني أولهما في سنة ١٩١٣، والثاني في سنة ١٩١٧ كان:

كل بَيْتٍ في قرارته جثة خرساء مرنانُ
خارِجًا من قلب صاحبه مثلما يزفر بركانُ

والظاهر أن هذه الحالة النفسية المظلمة الساخطة المتمردة الشاكية، قد ظلَّت تلازمه حتى بعد صدور هذين الديوانين، إذ عثرت السيدة نعمات أحمد فؤاد بين الأوراق المخطوطة على بضعة قصائد ومقطوعات كان قد جَمَعَهَا ليصدرها في جزء ثالث من ديوانه، ومن بين هذه القصائد واحدة وَضَعَ لها عنوانًا «وصية شاعر» على مثال وصية هايني الشاعر الألماني، وقدم له بتبرير نثري ساخر لا يمكن أن يشفع لما فيها من مرارة، بل وحقد على الحياة والأحياء، وفيها يقول:

ستُرْخَى على هذي الحياة الستائرُ ... وتُطْفَأ أنوار ويقفر سامرُ
فهل رَاقَ هذا الخلق قصة عيشتي ... وماذا تبالي مَنْ طَوَتْه المقابرُ
تَرَكْتُ لهم من قَبْلِ موتي وصية ... نظير التي أوصت بها لي المقادرُ
وَهَبْتُ لأعدائي إذا كان لي عِدًا ... همومي وما منه أنا الدهر ثائرُ
وأوصيت للمحبوب بالسهد والضنى ... وبالدمع لا يرقى ولا هو هامرُ
وبالجُدَرَى في وجهه ليزينه ... وبالعرج المرذول والله قادرُ
وبالضعف والإملاق واليأس والجوى ... وبالسقم حتى تتقيه النواظرُ
وللشيب بالأوجاع في كل مفصل ... وبالثّكل في الأبناء والجد عاثرُ
وكل سقام قد تركت لذي الصبا ... وما كنت منه في الحياة أُحَاذِرُ
وللناس ألوان الشقاء وإنني ... إذا متُّ لا آسى على مَنْ يخامِرُ

والديوانان لا حديث فيهما إلا عن نفسه وهمومه وآلامه وذكرياته، ملونة كلها بلون قاتم، فهو يخاطب الماضي بقوله:

القلب قَبْرٌ وأنت ساكنه ... لا يبرح القبر ميت سَكَنَهْ

والدار المهجورة:

لم يَدَعْ منها البلى إلا كما ... تترك التسعون من غضِّ الشبابْ

وإن كانت عذوبة الأيام التي قضاها بتلك الدار لم تزل عالقة بذكراه:

كنتِ للهو فقد صرتِ وما ... أنت إلا طيف أيام عزازْ

وإن كانت تلك الديار لا تزال عزيزة على نفسه، يود أن يحتفظ لها بقداستها فيصيح قائلًا:

أوصدوا الأبواب بالله ولَا
تَدَعُوا العين ترى فِعْلَ البلَا
وامنعوا دار الهوى أن تبذلَا
إن للدار علينا ذِمَمًا
وقبيح خونها بعد الخراب

«والإخوان» قد ضيعوا عَهْده وخانوا وُدَّه، فضجَّ وتألَّم وبالَغَ في الألم صائحًا:

سَلِ الخُلَصَاء ما صنعوا بعهدي ... أضاعوه وكَمْ هزلوا بجدِّي
ركبت إليهمو ظَهْر الأماني ... على ثقة فَعُدْتُ أذم وخدِي
وصلت بحبلهم حبلي فلما ... نَأَوْا عني قَطَعْتُ حبال ودي
وكانوا حليتي فعطلت منها ... وغمدي فالحسام بغير غمْدِ
أذم العيش بعدهمو ومَنْ لي ... بمن يدري أذموا العيش بَعْدِي
وما راجعت صبري غير أني ... أُكَتِّم لوعتي في الشوق جهدي
ولو أطلقت شوقي بلَّ نحري ... ورَوَّى وبْلُ غاديْتَيْه خدِّي
... ...
على أني وإن أطربْ لِقُرْبٍ ... ليعجبني عن المخفار بعدي
إذا ما ضَنَّ بالتسليم قَوْمٌ ... فإن الجود بالتوديع رَدِّي
لكلٍّ في احتمال الناس طَبْعٌ ... ولَسْتُ على تَمَلُّقِهم بجَلْدِ

... إلخ

وكذلك «فتًى في سياق الموت»:

نَعُدُّ أنفاسه ونحسبها ... والليل فيه الظلام يَلْتَطِمُ
إذا خروج الحياة أَجْهَدَهُ ... تساقطَتْ عن جبينه الديمُ
صدر كصدر الخضمِّ مضطرب ... جحافل الموت فيه تزدحمُ

إن قام مِلْنَا له بمسمعنا ... أو نام خَفَّتْ بوطئنا القدمُ
يرتاع من طول نومه الأمل ... ويشتكيه الرجاء والسأمُ
كأنما الخوف من تردُّدِه ... خيل لها من رجائنا لجمُ
خلناه قد مات وهْو في سِنَةٍ ... ونائم الجفن وهْو مخترمُ
قد قَلَّصَت ثغره منيته ... كأنه للحمام يبتسمُ

ومعظم قصائده الأخرى الجيدة مثل «أحلام الموتى»، و«ثورة النفس»، و«الوردة الذابلة»، و«بعد الموت»، و«مناجاة شاعر»، و«قبر الشعر»، و«عتاب»، و«ثورة النفس في سكونها»، و«هيهات بابل من نجد» كلها من هذا النوع القاتم الحزين، ولعل قصيدة «ثورة النفس» خير معبر عن الحالة النفسية التي كانت مسيطرة عليه عندئذٍ، وقد كتب هذه القصيدة ردًّا على قصيدة بنفس العنوان ومن القافية المزدوجة، كان قد أرسلها إليه عبد الرحمن شكري، وفيها يقول:

هياج كما هاجت قطاة تعلَّقَتْ ... بأحبولة الصياد إذ ليس مهربُ
أما في سكون الليل يا نَفْسُ واعِظٌ ... أما في سكون الروض ملهًى ومطربُ

فأجابه المازني بقوله:

أخَا ثقتي كم ثارت النفس ثورةً ... تُكَلِّفُني ما لا أطيق من المضِّ
وهل أنا إلا رَبُّ صَدْرٍ إذا غلا ... شعرْتُ بمثل السهم من شدة النبْضِ
لبست راء الدهر عشرين حجة ... وثنتين، يا شوقي إلى خَلْع ذا البُرِدِ
عَزُوفًا عن الدنيا ومن لم يَجِدْ بها ... مرادًا لآمالٍ تَعَلَّلَ بالزهدِ
تُرَاغِمُني الأحداث حتى كأنني ... وجدت على كُرْهٍ من الحدثانِ
فلا هي تصمي القلب مني إذا رَمَتْ ... ولا ترعوي يومًا عن الشنآنِ
أَبِيتُ كأن القلب كهف مُهَدَّمٌ ... برأس منيف فيه للريح مَلْعَبُ
أَوَ انِّي في بحر الحوادث صخرة ... تناطحها الأمواج وهْي تقلِّبُ
... ...
أكنُّ غليلي في فؤادي ولا أرى ... سبيلًا إلى إطفاء حَرِّ جوى الصدرِ
أُعَالِج نفسًا أَكْبَر الظن أنها ... ستذهب أنفاسًا حرارًا على الدهرِ

إذا اغتمضت عيناي فالقلب ساهرٌ يظل طويلَ الليل يرعى ويرصدُ
وما إن تنام العين لكن إخالها تدير بقلبٍ نظرةً حين أرقدُ

ومن هذه القصيدة قوله:

سأقضي حياتي ثائر النفس هائجًا ومِنْ أين لي عن ذاك معدًى ومذهبُ
على قدر إحساس الرجال شقاؤهم وللسعد جوٌّ بالبلادة مُشْرَبُ

وبالرغم من أن المازني قد وصف شعر شبابه هذا بأنه «لا يصور النفس على حقيقتها، ولا يُعَبِّر عنها تعبيرًا صحيحًا؛ لأن الاقتباس فيه بالقديم من شرقي وغربي أكثر من الاستمداد من التجريب»، نقول: بالرغم من هذا الوصف، فإن شِعْر المازني يصور طورًا حقيقيًّا من أطوار حياته، وإن كنا لا نُنْكِر أنه قد تأثَّر في هذا الشعر تأثُّرًا كبيرًا بالشعراء الإنجليز والعرب، وبخاصة الشاعر الرومانتيكي شيلي، والشاعر العاطفي الشريف الرضي، اللذين اعترف المازني في حديث له بمجلة الهلال أنهما كانا الشاعرين اللذين تَأَثَّرَ بهما أَبْلَغ التأثُّر وهو في صَدْر حياته.

وأما عن طبيعة شعره الفنية، فقد سَبَقَ أن قلنا إنه يُكَوِّنُ مع عبد الرحمن شكري وعباس العقاد مدرسة أوضحوا اتجاهها في مقدمات دواوينهم، وفي مقالاتهم ودراساتهم النقدية، وقد كتب العقاد مقدمة للجزء الأول من ديوان المازني، بينما كتب المازني مقدمة الجزء الثاني، كما أَوْضَحَا عددًا من الأصول التي يدعوان إليها في نقدهما لشعر شوقي وحافظ، بل وشعر عبد الرحمن شكري نفسه عندما فَسَدَتْ بينهم العلاقات، ونشبت الخصومة.

وبالرغم من حملتهم العاتية على التقليد في الشعر العربي، وثورتهم على قيوده القاسية في الأوزان والقوافي، فإنهم في الواقع لم يَخْرُجوا بالشعر العربي عن دائرته الغنائية، ولم يفعلوا ما فعله مطران من تحويل الشعر نحو الموضوعية القصصية أو الدراماتيكية، كما أنهم لم يتحللوا من الأوزان؛ لإدراكهم أن الوزن الموسيقي هو في النهاية المميز الأساسي للشعر، وأما القافية فقد تحللوا منها على قدْر؛ إذ قالوا بالاكتفاء بالقافية المزدوجة، أي التي تتحد في كل بيتين فحسب، لا في القصيدة كلها، أو القافية المتجاوبة، التي تتفق في البيتين تقع بينهما مقطوعة من قافية أخرى.

وأما عن أغراض الشعر وموضوعاته فكل ما حملوا عليه كان شعر المناسبات الذي يَنْزِل بهذا الفن الرفيع إلى مستوى المديح الكاذب المصطنع والتملق المعيب، وهذا ما لا نعثر له على أثر في ديواني المازني، كما نادت هذه المدرسة بالصدق وضرورة احترامه، حتى يصبح الشعر تعبيرًا صادقًا عن نفسية الشاعر، وعن عصره الذي يراه خلال نفسه، ومثل هذه النظرة كانت خليقة بأن تنتهي عند رجل مفرط الحساسية، ثائر على الحياة، مُصَابٍ بمرض العصر كالمازني، إلى الشعر الرومانتيكي الذي نطالعه في ديوان المازني.

وأما عن أصول الفن عند هذه المدرسة فنستطيع أن نستنتجها من نَقْد المازني والعقاد لحافظ وشوقي، حيث نراهما يطالبان مثلًا بوحدة القصيدة العضوية، بدلًا من وحدة البيت واستقلاله، وفي ذلك يتفقان مع مدرسة مطران، كما نراهما يهاجمان التفكك والتقليد والإحالة، وعدم الصدق، ويضعان مقياسًا للجودة إمكان ترجمة الشعر إلى لغة أجنبية دون أن يَفْقِد قيمته، وكل هذه أصول ومقاييس تقبل الجدل والمناقشة، ومن المعلوم أن النقد العنيف الذي شَنَّه المازني والعقاد على العمالقة الذين كانوا يغمرونهما بظلالهم، لم يَخْلُ من هوًى وتحامُل، والبَوْن شاسع بين نَقْد هذين الأديبين الكبيرين للعمالقة المعاصرين، وبين نَقْدهما لشعراء العرب الأقدمين أو شعراء الغرب، حيث يخلو نَقْدهما من التحامل والهوى، ويصبح نقدًا موضوعيًّا تفسيريًّا، يبحث عن الخصائص والمميزات، ويحاول تفسيرها، وإذا حَكَمَ جاء الحكم إما سليمًا، وإما مخطئًا بحسن نية وسلامة قَصْد، على نحو ما نجد في دراستهما لابن الرومي بنوع خاصٍّ، ثم في دراسة المازني لبشار بن برد في كتاب قائم بذاته.

ولقد كتب المازني في عدد نوفمبر ١٩٤٥ من مجلة الكتاب مقالًا يقول فيه عن النقد: «لا يخلو كاتب ما مِنْ نقْص، ولو خلا — وتلك مرتبة لا تُنال — لَمَا كان إنسانيًّا، ولكان خليقًا بقارئه أن يُحِسَّ أن صاحبه ليس من بني الإنسان، وأن ينظر إليه نظرة فيها رهبة، وأن يستوحش من جانبه، بل أنا أذهب إلى أن من البواعث الخفية على الإعجاب أن يفطن القارئ إلى مواضع النقص ومواطن الضعف، وأن يُحِسَّ — ولو إحساسًا غامضًا — أن الكِتَاب من الكتب — على جلالة قَدْره، وعِظَم شأنه، ونُدْرة مثله، وعَجْز الأكثرين عن الإتيان بما يقاربه — لا يخلو من زلات وعثرات، ووَهَنٍ هنا وسقوط هناك، أو إسفاف أو خمولة، أو قصور أو تقصير، أو غير ذلك مما يجري هذا المجرى ويَلْحق به، وهذا الشعور، لك أن تقول هذه الثقة من القارئ بأن الكتاب لا يبرأ من العيوب والمآخذ — حتى ولو كان يعييه أن يبينها ويضع إصبعه عليها — يحفظ له احترامه لذاته، أو يستبقي له

القَدْر اللازم لحياته من الغرور، ويُشْعِره أن الكاتب — مهما سما — قريب منه وإنسان مثله، فيهون عليه أن يُولِيَه الإكبار الذي يستحقه دون أن يشعر بغضاضة من ذلك على نفسه، ومن هنا كان شر الكتب الإنسانية أو أشدها استفزازها للنفس واستثارة لسخطها، ذلك الذي يُشْعِر القارئ بهوانه، ويُبْرِز له مبلغ ضعته وضآلته، وليست ثورة القارئ على الكتاب الذي يكون من هذا القبيل، إلا مظهرًا من مظاهر الدفاع عن النفس.»

ولسنا ندري إلى أي حد تُعَبِّر هذه الآراء عن طبيعة المازني الحقيقية، أو يصدر فيها عن بعض النظريات النفسية والفلسفية، التي يمكن أن يكون قد قرأها، فأقواله هذه تُذَكِّرنا بفقرات قرأناها منذ سنين في خطبة ألقاها السياسي الكبير بركليس، تأبينا لجند أَتِينا الذين استشهدوا في سبيلها في الحرب التي قامت بينها وبين أسبرطة في القرن الخامس قبل الميلاد، وفيها يقول: «إن الإنسان لا يستسيغ من مَدْحٍ للغير إلا بقدر ما يعتقد أنه قادر على مثله»، كما أن من علماء الأخلاق المتشائمين من يَرُدُّون كثيرًا من أعمال الخير والبطولة والكرم إلى الأنانية البشرية الدفينة التي تجد في مثل هذه الأعمال الخيرة ما يرضي غرورها واستعلاءها وكبرياءها المسرف.

وإنه وإن تكن عبارات المازني السابقة لا تخلو من لبْسٍ وغموض، عندما يتحدث عن الكتب التي تُشْعِر القارئ بهوانه وضعته وضآلته، إلا أن السياق العام يوحي — لسوء الحظ — بأنه لا يَقْصِد الهوان والضعة والضآلة البشرية في ذاتها، بل يَقْصِد الهوان والضعة والضآلة التي قد يستشعرها الأديب عندما ينقد كتابًا أو قصيدة أو قصة لأديب آخر يتفوق عليه بملكاته، فيجد سرورًا خفيًّا في أن يتلمس مواضع النقص والقصور والتقصير والخمولة والإسفاف والزلات والعثرات التي يتحدث عنها المازني، ويكون تَلَمُّس تلك النقائص عندئذٍ مظهرًا من مظاهر الدفاع عن النفس، ولو صحَّ هذا لكان فيه ما يُحْزِن، وإننا لنخشى أن يكون قد صح عند المازني، على الأقل في صدر حياته وقبل أن تستوي له فلسفته التي كبحت جماح نفسه، بل ومَكَّنَتْه في أغلب الأحيان من أن يقهر تلك النفس الأمارة بالسوء، فالكتاب الجيد ليس عدوًّا لقارئه، بل هو خير صديق، وهو لا يمكن أن يجرح كبرياءه، بل هو بلسم يضمد جراح النفس، ويرفع القلب إلى المثل الأعلى، وإلا كانت النفس مريضة وكان القلب سقيمًا.

وعلى أية حال فإن نقد المازني الشاب للعمالقة من معاصريه كحافظ إبراهيم والمنفلوطي، بل وعبد الرحمن شكري، لا يخلو من تحامُل شديد قد يدخل في نطاق الدفاع عن النفس، الذي يتحدث عنه المازني، والذي نظن أن العقاد قد شاركه الإحساس به، فجاء نقده هو الآخر بالنسبة للمعاصرين شبيهًا بنقد المازني متضامنًا معه.

والواقع أن المازني ورفاقه قد استشعروا الكثير من الضيق من الظلال التي كان يلقيها عليهم عمالقة العصر، وكأنهم يحجبون عنهم ضوء الشمس ووَهَج المجد، حتى لَيُخَيَّل إلينا أنَّ صَمْت شكري وهَجْر المازني للشعر يرجعان — إلى حدٍّ ما — إلى احتلال شوقي وحافظ بنوع خاص قمة الأولمب، وظنهما أن تلك القمة لا سبيل إليها، وإن تكن هناك فيما يبدو أسباب أخرى متعددة، حَمَلَت المازني على هجران الشعر وإيثار النثر، منها — بل وفي مقدمتها — تَغَيُّر نَظْرته إلى الحياة، وتكوُّن فلسفته الخاصة، التي يواتيها النثر أكثر مما يواتيها الشعر، الذي سيظل لغة النفس الحارة وانفعالاتها المتقدة، ومنها اضطراره إلى تغيير مهنته من التدريس إلى الصحافة، فالتدريس كان يكفل له الحياة المادية ويترك له الفراغ اللازم لتحقيق هوايته في نظْم الشعر ومعالجة فن القول، فلما أصبحت الصحافة التي لا ترحم هي وسيلة حياته، لم يَرَ بدًّا من أن يتحرر من قيود الشعر ومشقاته؛ لكي يَنْطَلِق في مجال النثر المطلق السريع الذي يستطيع بواسطته. حق الصحافة، وأن يضمن لنفسه ولذويه لقمة العيش، المعجونة بعرق الجبين.

المازني والمقالة

وعلى أية حال يمكن القول بأن المازني قد هَجَرَ الشعر إلى المقالة النثرية وإلى الصحافة منذ أن اندلعت الثورة الوطنية الكبرى في سنة ١٩١٩، عندما أَخَذَ يكتب في جريدتَي «الأفكار» و«الأخبار» مقالاتٍ وطنيةً متأججة بإمضاء «مُطَّلِع» ساهَم بواسطتها في بث الوعي الوطني القوي مع المرحوم أمين الرافعي الكاتب الوطني الكبير مساهَمَةً فَعَّالة، حتى إذا تَصَدَّعَتْ جبهة الثورة وانشقت إلى أحزاب، فترتْ حماسته السياسية بعض الشيء، وإذا كانت أرستقراطيته العقلية قد مالت به نحو أحزاب الأقلية غير الشعبية، فإن تجاربه مع رجال السياسة ورجال الأحزاب لم تلبث أن زادته فتورًا، حتى استقر على رأيٍ في الأحزاب أَجْمَلَهُ في كتابه «من النافذة» ص٨٥–٨٦ حيث يقول: ما هذه الأحزاب السياسية التي نراها؟ أليست صورة أخرى للأشراف الذين عفى على عهدهم الزمن؟! والذين كانوا لا يَنْفَكُّون يقتتلون على السلطان والمجد؟! والأحزاب تطلب الحكم، وتزعم أنها إنما تبغيه لتخدم بلادها! وإنها لصادقة، ولكنها كاذبة أيضًا؛ هي صادقة لأن غرور الإنسان يجعله يتصور أنه أخطر ممن عداه، ولأنه لا داعي لأن يفرض المرء أن هذا الحزب أو ذاك إنما يَنْشُد الحُكْم ويسعى لولاية الأمر ليسيء عمدًا، فما يفعل ذلك إلا عدو أو خصم للجماعة كلها، أو مضغن على العالم يريد — كما يقول المتنبي — أن يروي رمحه غير راحم، ولكنها كاذبة حين تزعم أن غايتها الخير للجماعة وحدها، وأنها لا تبغي لنفسها جاهًا أو سلطانًا، ولا يعنيها أن تنعم بمزايا الحكم، على أن إرادة الحكم لما يفيده من المزايا، لا تنفي الإخلاص في إرادة الخير للجماعة، والصدق في دعوى التنزه عن المآرب الشخصية.

ووَجْه الصدق والإخلاص هنا أن الإنسان يظل يلهج بخير الجماعة حتى يوحي ذلك إلى نفسه فيصبح وهو يعتقد أنه لا يبغي إلا هذا الخير العام، وأنه لو جاءه هو خير

عن طريق الحكم لَزَهِدَ فيه وأَعْرَضَ عنه، فالذي يحسه من نفسه ويعرفه من غاياته هو هذا الخير للجماعة، والمستور عنه بفعل الإيحاء الملح هو المَجْدُ الشخصي والمطامع الذاتية، ويمضي في الحديث عن الحزبية والأحزاب في نفس الموضع من الكتاب إلى أن يقول: «وكل حزب في الدنيا عبارة عن أحزاب شتى، وكل مَنْ فيه ينشد البروز والارتقاء إلى القمة، والحرب دائرة أبدًا بلا فتور، والسلاح لا يُلْقى في الليل أو النهار، فهذا يؤخِّر نفسه ويقدِّم غيره، ويتخذ من مظهر إنكاره الذات وسيلة للكيد لمنافس له، وما يُقَدِّم غيره على نفسه إلا ليكون آلة في يده، وتراه لا يَكُفُّ عن الثناء عليه والشهادة له ليجعله أَلْيَن في يده لفرط ما يَسُرُّه كل ساعة، ويلازمه ولا يفارقه ولا يدعه يغيب عن عينيه لحظة؛ ليأسره بمظهر الإخلاص؛ وليصبح وجوده إلى جانبه عادة له؛ وليَمْنَع من أن يتمكن من أُذُنِه غيره، ويرى غيرُهُ هذا فيسخطون ويتبرمون، ويتجه سعيهم إلى التفرقة، وقد يتعمدون أن يكتموا النصيحة والرأي السديد ليبدو خطل الرجل وصاحبه، وتسأل عن الخير العام للجماعة فلا تراه، وإنما ترى منافسات وأحقادًا ودسائس وسعايات لا آخر لها، وتسأل عن إرادة الخير ماذا صَنَعَ الله بها فلا تكاد تَتَبَيَّنها.»

وهذا الرأي الصحيح في جملته هو الذي صَرَفَ المازني عن أن يتعصب لحزب من الأحزاب، ولعلنا نستطيع أن نضيف إليه ما سمعناه منه شخصيًّا من سوء الظن بالأحزاب ورجالها، واستغلالهم لرجال الفكر والقلم لتحقيق مطامعهم، وجذْب الشعب إليهم، ثم تَنَكُّرهم بعد ذلك لكل صاحب رأي، بعد استغلال مجهوده بالطرق السياسية الملتوية غير الشريفة، التي ينفر منها رجال الفكر، بل ويعجزون عن حذقها، فضلًا عن اصطناعها.

وإذا كان المازني قد عاد في آخر حياته إلى مناصرة النقراشي وحزبه، بكتابة المقالات السياسية في جريدة الأساس، فقد كان ذلك لزمالةٍ وصداقةٍ قديمة بالنقراشي، الذي تخرَّج معه في نفس العام من مدرسة المعلمين العليا، كما كان لإيمانه الخاص بنزاهة النقراشي وسلامة قصده، وهُما صفتان كان يرى فيهما ما يشفع لضيق الأفق أو عدم اتساع الحيلة.

وعلى أية حال فقد أراد الله بالمازني وبالأدب العربي الحديث خيرًا، عندما صَرَفَه عن الحزبية والأحزاب، رغم اشتغاله بالصحافة واحتلاله مكانًا في الصدارة بين كُتَّابها، كما أراد بهما خيرًا عندما صَرَفَه عن الشعر وهداه إلى فلسفته الرائعة التي صدر عنها في نثره؛ إذ كتب مجموعات من المقالات تُعْتَبَر من خير ما كُتِبَ في الأدب العربي الحديث، وهي مجموعات «حصاد الهشيم»، و«قبض الريح»، و«صندوق الدنيا»، و«خيوط العنكبوت»، و«من النافذة»، و«ع الماشي»، وهي مقالات تَجْمَع بين الأبحاث والدراسات الاجتماعية

والنقدية، وبين المقالات الفكاهية والقصصية والوصفية والتصويرية، وجانب كبير منها — إن لم يكن معظمها — يدور حول حياته الخاصة وذكريات طفولته وشبابه، والحياة في بيئته المصرية في البيت والمدرسة والشارع والتدريس والصحافة والمجتمع، وفيها مادة إنسانية غزيرة، وروح ساخرة أو شاعرة رقيقة نافذة.

والملاحظ أن فن المقالة قد تَطَوَّرَ تطورًا ملحوظًا عند المازني، الذي كان يحفل في أول حياته بالمطالعة والدرس وتجويد الأسلوب، ثم أَخَذَ يغترف بعد ذلك من حياته الحاضرة والماضية، ومن حياةِ مُجْتَمَعِه، ويسترسل في أسلوبه؛ فلا يجري وراء تجويد، ولا يغوص خلف لفظ أو تعبير، وإنما ينطلق على سجيته، ولا يَنْفر من اللغة الدارجة عندما يُحِسُّ أنها أكثر مواتاة وأصدق تعبيرًا؛ لأنه هو نفسه يعترف بأن الصحافة إذا كانت قد جنحت به نحو السرعة والسطحية، فإنها قد نأت به عن اللفظية والأكاديمية، وقَرَّبَت بينه وبين الحياة التي تُعْتَبَر الصحافة من أهم مراصدها، وإذا كان من الحق أن الصحافة قد جَنَتْ على أدبه بطول الزمن، وطَغَتْ عليه بعض الشيء بعيوبها المعروفة، فإن من الحق أيضًا أن الصحافة لا تَحْمِل الوزر كله، وإنما يشاركها فيه كبار كُتَّابها عندما يَطْمَئِنُّون إلى ذيوع صيتهم واستحواذهم على ثقة الجماهير وإعجابهم، وإقبال أصحاب الصحف عليهم لترويج صحفهم، فتقلُّ قسوتهم على أنفسهم، ويَضْعُف احتفالهم بما يكتبون وتشدُّدهم في التجويد والعمق والابتكار، مما يصح معه قول ديهامل: «إن النجاح قبر مُذَهَّب.»

المازني القصاص

تَحَدَّثَ المازني نفسه على لسان إبراهيم الثاني بطل القصة التي تَحْمِل هذا الاسم عن القصص، فقال: «إن الروايات ليست، ولا يمكن أن تكون خيالًا بحتًا أو شيئًا يخلقه الإنسان من لا شيء، ولا يُحَوَّر فيه إلى أصل من حقائق الحياة»، وأَنْكَرَ قدرة الإنسان على هذا الخلق من لا شيء، وذهب إلى أن كل ما يسعه هو التوليد، وهو أن يُلَفِّق القصة من جملة ما شهد، وما جرب، وما سمع، ويكوِّن الشخصيات من أشتات ما عرف، ثم تعمل الفطنة الطبيعية واللب العبقري فِعْلَهما بعد ذلك، فليست القصص خيالًا ولا ما تصفه محالًا.

وهذا الحديث الذي رواه المازني عن بطله إبراهيم الثاني، هو في الواقع حديث المازني الخاص عن فنه القصصي، فهو لم يكتب قصصًا من العدم، ولا مِنْ نَسْج الخيال، بل استقى مادة قصصه مما رأى أو جَرَّبَ أو سَمِعَ، بل إن بطل قصتيه الأساسيتين وهما «إبراهيم الكاتب»، و«إبراهيم الثاني» هو المازني نفسه، بل لعلنا لا نعدو الحق إن قلنا: إنه هو نفسه بطل معظم ما كَتَبَهُ من قصص وأقاصيص، كما كان محور الكثير مما كتبه من مقالات تَدُورُ حول ذكرياتِ حياته أو مَشَقَّات عمله الصحفي أو تجاربه في الحياة، وشتى علاقاته الاجتماعية، بحيث يمكن القول بأن أدب المازني كله — شعرًا أو نثرًا وقصصًا ومقالات — أدب شخصي، ومع ذلك استطاع المازني — بما وهبه الله من روح شاعرية شفافة، وبما أفاده من الحياة من فلسفة فَكِهة ساخرة — أن يعطي هذا الأدب طابعًا إنسانيًّا جديرًا بالخلود.

لقد كتب المازني من القصص «إبراهيم الكاتب»، و«إبراهيم الثاني»، و«عود على بدء»، و«ثلاثة رجال وامرأة»، و«ميدو وشركاه»، كما كتب عددًا كبيرًا من الأقاصيص أو المقالات القصصية في مختلف الصحف والمجلات، وجَمَعَ منها مجموعات في «ع الماشي»،

و«في الطريق»، و«من النافذة»، فضلًا عما انتثر منها وسط مجموعات مقالاته الأخرى مثل «حصاد الهشيم»، و«قبض الريح»، و«صندوق الدنيا»، و«خيوط العنكبوت»، كما أن له أقصوصة بعنوان «على الهامش» نَشَرَها ضِمْن مجموعة من الأقاصيص لعدد من الأدباء المصريين نُشِرَتْ باسم «أقاصيص».

والملاحَظ بوجه عامٍّ على قصص المازني وأقاصيصه أنها لا تُعْنَى بالأحداث ولا تُغْرِب في الخيال، وقد قَرَّرَ هو نفسه أنه لا يُعْنَى في قصصه بسرد الأحداث، وإنما هَمُّه الأول هو تحليل النفوس وتصوير الشخصيات، حتى إن الكثير من أقاصيصه لا يُعْتَبر قصصًا فنيًّا، بل مقالات قصصية لا حبكة فيها ولا بناء للقصة، بل سردًا لحوادث أو ذكريات أو تجارب بَالِغة البساطة، ومِنْ حولها فيض من التحليلات النفسية أو التأملات العقلية، وكأن القصة عنده مجرد مسمار يشجب فيه لوحاته الفكرية أو الجمالية؛ ولذلك لا نراه يُعْنَى في الكثير من قصصه وأقاصيصه بخواتمها، حتى قال بعض النقاد: إنه كاتب هروب من الحياة، وهم يستدلون على ذلك بأَهَمِّ قصة كَتَبَهَا، وهي إبراهيم الكاتب؛ حيث نتابع بطلها إبراهيم في سلسلة مغامرات مع ماري وشوشو وليلى.

وإذا كنا قد عَرَفْنا مصير بعض تلك الشخصيات كشوشو التي تزوجت بالدكتور محمود، فإننا لم نعرف شيئًا عن مصير الشخصيات الأخرى، وبخاصة بطل القصة الذي لم نعلم عنه إلا أنه لم يتزوج بواحدة من هؤلاء الفتيات، دون أن نتبين آثار تلك الخيبة في نفسه ولا تأثيرها على حياته، وإن كنا نعود فَنَلْقَى نفس البطل في قصته الثانية «إبراهيم الثاني»، حيث نشهد زواجه من تحية، ثم مغامراته البريئة مع عايدة وميمي، وقد تطوَّر البطل تطورًا كبيرًا بفضل السن وتراكُم تجارب الحياة وخمود فورة الشباب، واتساع العقل والقدرة على فَهْم الغير والتفكير في مصيرهم، وهو تطوُّر أَفْقَدَ هذا البطل الذي يختلط بالكاتب اختلاطًا تامًّا — بحكم وحدة الشخصية — الكثيرَ من حرارة السخرية التي أَفْسَحَت المجال لنظرات الفكر الهادئة إن لم تكن الباردة، ولتحليلات العقل ومناجاة النفس التي تصل إلى حدِّ تجريدها وإجلاسها أمام البطل على مقعد، واضعة ساقًا على ساقٍ!

وفي الحق إن القصتين الأساسيتين اللتين كتبهما المازني وهما «إبراهيم الكاتب»، و«إبراهيم الثاني»، لا يُعْتَبَرَان قصتَيْن بقَدْر ما يُعْتَبَرَان ترجمة شخصية للمازني أو لبعض تجارب حياته، وإن يَكُنْ قد حاوَل أن يُدْخِلَ فيهما بعض العناصر الخيالية أو يُعَمِّي في بعض وقائعهما؛ لِيُخْرِجَهُما مَخْرَج القصص، أو نزولًا على بعض مقتضيات الحياة،

وكل من هاتين القصتين تُمَثِّل مرحلة واضحة في حياة الكاتب الفنية والعقلية، كما تُمَثِّل طورًا من أطوار فلسفته في الحياة، تلك الفلسفة التي وإن نكن قد قسمناها فيما سبق إلى قسمين؛ قسم التذمر والسخط والشكوى والتشاؤم — وفي هذا القسم يدخل شعره — ثم قسم السخرية والتَّهَكُّم والاستخفاف بالحياة، وهو القسم الذي يَتَنَاوَلُ معظم أدبه النثري، نقول: إننا وإن نكن قد اكتفينا فيما سبق بهذا التقسيم العام، إلا أن النظر الدقيق يُمَكِّننا من أن نلاحظ تطورًا واضحًا في القسم الثاني من حياته وفلسفته وإنتاجه؛ ففي أول هذا الطور كانت روح الشعر لا تزال طاغية على نفسه، حتى لتطالعنا من خلال نثره بعد أن هجر القريض، وهذه الروح واضحة في الكثير من صفحات إبراهيم الكاتب، حيث يَصِفُ مظاهر الطبيعة، أو يتحدث عن خوالج النفس بروح شعرية نافذة، وكذلك الأمر في السخرية؛ فقد كانت في أول هذا الطور سخرية مُرَّة يُلَوِّنها الأسى، أو تُومِض من خلالها جمرات النفس الثائرة.

أما في آخر هذا الطور وعندما كتب «إبراهيم الثاني» فقد ضَعُفَت الروح الشعرية بضَعْف الانفعال العاطفي، كما أصبحت السخرية مجرد فكاهة، بل قد يصطنعها الكاتب أحيانًا دون أن يحفزه إليها دافع إنساني، ودون أن تُتَرْجِم عن حقائق نفسية دفينة، وذلك بينما نرى التفكير العقلي قد استفحل حتى أَوْشَكَ أن يقترب من «الفنقلة» الأزهرية، أو «الفرضية» المسيحية casuistique، وهي ذلك المنهج العقلي الذي يقلب كل مسألة على كافة وجوهها، ويلتمس حلًّا لكل فَرْض، حتى ولو كان هذا الفرض مستحيلًا أو بعيد الاحتمال.

وبالرغم من أن قصص المازني قد لا تُعْتَبَر مستوفيةً لكافة الشرائط الفنية للقصة، إلا أنها مع ذلك تُعْتَبَر كنزًا ثمينًا من القيم الإنسانية والقيم الجمالية التي أَضْفَاها عليها تفكيره النافذ وروحه الشعرية المُجْنِحة، وفلسفته الساخرة المؤثِّرة، كما تُعْتَبَر كنزًا في تحليل النفوس وتصوير الشخصيات، وفي طليعتها شخصية إبراهيم عبد القادر المازني نفسه، الذي يُعْتَبَر في طليعة كُتَّابنا المحدثين، بل لعله يتميز عنهم جميعًا بما له من فلسفة خاصة في الحياة، ومن أسلوب عقلي متميز.