« عنترة » لأحمد شوقى

(دار الكتب المصرية / ١٩٣٢م)

وُلد شوقى فى سنة ١٨٧٠م ، وعند بلوغه الخامسة عشرة من عمره التحق بمدرسة الحقوق حيث قضى بها أربع سنوات . وبعد تخرجه منها اشتغل فى قلم السكرتارية الخديوية. وفى عام ١٨٩٠م سافر إلى فرنسا على نفقه الخديوى (توفيق) لاستكمال دراسته الحقوقية ، ليعود فى ١٨٩٣م إلى العمل فى قلم السكرتارية الخديوية كرة أخرى . وقد ظلّ مقربا إلى توفيق وابنه عباس من بعده إلى أن قضى الإنجليز على الخديوية عند بداية الحرب الأولى، ثم ما لبثوا أن نفوا شاعرنا إلى إسبانيا ، التى بقى فيها أربع سنين رجع بعدها إلى مصر . وبعد ذلك بعدة أعوام عُين فى مجلس الشيوخ ، وبعدها بعدة أعوام أخرى (فى سنة ١٩٢٧م) بويع فى القاهرة أميرا للشعراء . ثم انتقل إلى جوار ربه فى عام ١٩٣٢م.

ولشوقى شعر كثير ، وعدد من الروايات التاريخية والمسرحيات الشعرية ، ومسرحية واحدة نثرية ، وكتاب مسجوع بعنوان « أسواق الذهب » . ومن مسرحياته الشعرية « على بك الكبير » و « مصرع كليوباترا » و « قمبيز » و « الست هدى » (وهى مسرحية ملهاوية) . أما مسرحيته النثرية فهى بعنوان « لُميرة الأندلس ».

والآن إلى مسرحية « عنترة » . والواقع أن هناك عدة تساؤلات وملاحظات تتعلق بهذه المسرحية نود أن نطرحها أولاً قبل أن نمضى فنتناول لغتها وحوارها وبناءها وشخصياتها : فمثلاً هل كانت العُزّى واللات تُعْبَدان فى عَبْس قبيلة عنترة وعبلة ؟ ذلك أن عبلة عندما هاجمها هى وخادمتها اللصوصُ أخذت تبتهل إلى العزّى أن تُقَوّى يمينها ولا تخذلها ملقّبةً إياها بـ « إلهة العرب » (ص / ١٧ ـ ١٨) . كما نسمع أحد اللصوص يصيح دهشاً حينما يرى الخنجر فى يد عبلة تطعن به كل من يهجم عليها : « اللات أكبر ! ما ذاك ؟ » (ص /٢٠) . ويعبّر ضرغام منافسُ عنترة عن حبه لعبلة بقوله : « أحبها حُبَّىَ العُزّى وأعبدها عبادة اللات » (ص / ١٠٥) . الذى أعرفه هو أن هاتين الإلهتين كانتا معروفتين فى مكة والطائف وما حولهما ، أما فى نجد حيث كان يعيش عنترة وعبلة وأهلوهما فلست أدرى . وقد جاء على لسان عبلة نفسها ، قبل تسمية هذا الصنم بـ « إلهة العرب » ، أنه « معبود ثقيف » . وثقيف ، كما نعلم ، كانت تسكن الطائف .

كذلك لست أظن أن التعبير عن شدة حبّ الرجل للمرأة بأنه يعبدها كان مما يجرى على ألسنة شعراء الجاهلية ، ومِنْ ثَمّ يبدو

قول ضرغام إنه يعبد عبلة كعبادته للاَّت غريبا . كما أننى لا أرتاح كثيراً لهذا التذكير والتأنيث المتتاليين للعُزَّى فى قول عبلة: « معبودُ ثقيفٍ وإلهةُ العرب » (ص / ١٧) ، وأرى أن الاطراد هنا تأنيثاً أفضل وأدقّ وأسوغ ، فقد كان هذا الصنم مؤنّثاً : من ناحية الاسم (إذ إن صيغة « فُعْلَى » ، التى صُبَّ فيها اسمه ، هى صيغة تأنيث) ، ومن ناحية التصور (ذلك أن عُبّاده كانوا ينظرون إليه على أنه إحدى بنات الله) . وعلى أية حال فقصة عنترة وعبلة كما وردت فى كتب التراث تخلو من ذكر الأصنام بل ومن سيرة الدين تماماً ، وتنحصر فى الحب والفروسية وما إلى ذلك .

ثم هل يُعْقَل أن عبلة ، وهى فى معمعة الاشتباك بالخناجر مع اللصوص الذين انتهزوا فرصة خروج رجال القبيلة لأعمالهم وهاجموها فى خبائها هى وخادمتها سعاد ، يمكن أن تنشغل كل هذا الانشغال بتغطية وجهها هى وخادمتها بالبرقع والقناع (ص/٢٠)، وبخاصة أننا سنراها بعد ذلك تَلْقَى الرجال دون أن تهتم لذلك بل تخلو بعنترة مرات وتزقُّه فى فمه بتمرات مِنْ فِيها ولا يجد هو من جهته حرجاً فى أن يصيح مُشْهِداً أفراد القبيلة جميعا على هذا الذى تصنعه معه حبيبته (ص / ٣٨) ؟

كما يبدو غريبا أن تنادى عبلةُ سعادَ خادمتَها ، رغم تقارب سنيهما (فكلتاهما فتاة فى مقتبل العمر) ، بقولها : « يا ابنتى » (ص / ٢٠) [١] ، وهو نداء كان يكون مفهوماً لو كانت عبلة امرأة كبيرة فى السنّ .

وأغرب من ذلك أننا ، بعد أن تستغيث عبلة بعنترة من اللصوص فيلبى نداءها ويهجم عليهم مجندلاً بعضا ومطارداً الآخرين ويدور بينه وبينها حوار طويل يفتخر كل منهما فيه بشجاعته ويفدّيها هو بحياته (ص / ٢٧ وما بعدها) ، وبعد أن يقول شوقى رحمه الله فى إرشاداته المسرحية بصريح العبارة (ص/ ٣٠) : « يفرّ اللصوص من اليمين ويدخل عنترة وعبلة من اليسار ووراءهما داحسٌ وسعاد » ، نفاجأُ عندما يقول داحس :

ياعبسُ ، بُشْرَى لكمو قــد وُجِــدَتْ أختكمــو

عنتـــــرةٌ حيالكـــم وعبلةٌ بينكمو (ص / ٣٣)

بعبلة تعبّر عن دهشتها لوجود عنترة بينهم وتسأله من أين جاء، وكأنها لم تكن قد رأته ولا كان بينهما كل هذا الحوار والغزل الذى استغرق سبع صفحات (ص / ٢٧ ـ ٣٣) !

هذا ، ولست أفهم قول عنترة لعبلة :

---

(١) كما أشارت إليها فى صفحة ٣٢ قائلة : « أنا وابنتى هاتيك ... » .

أجيء حماكم من نجوم بعيدةٍ وترجع بى من حيث جئتُ نجومُ (٣٥)

بما يوحيه من أنه ليس من قبيلتها بل من قبيلة أخرى تقع فى مكان بعيد أشد البعد ، مع أن المعروف هو أنهما كانا ينتميان لنفس القبيلة وينزلان نفس المنازل دائما .

وعندما يعيب زهيرٌ أخو عبلة عنترةَ بأنه عبد أسود ترد عليه أخته بقولها

لم يحطّ السوادُ من أسَد القفرِ ولم يرفع البياضُ الحمارا (٦٤)

وهو ما يُفْهَم منه أن الأُسُود لونها أسود أو على الأقل أن بعضها كذلك . فهل هذا صحيح ؟ لقد رجعت إلى Dictionary of " the World's Mammals " لتحقيق هذه المسألة فوجدته ينصّ على أن لون الأسد " tawny " (وهو الأصفر الذى يضرب إلى السمرة) ، وإن أضاف أن لون لِبْدَته يختلف ما بين الصُّحْمَة إلى السواد (١) . فهل يمكن أن يكون أمير الشعراء قد قصد التعميم هنا ، جاعلاً اللون الذى تكون عليه لِبْدَة الأسد فى بعض الأحيان لونا للأسد كله فى جميع الحالات ؟ وهل هذا ، إن صحّ التوجيه، مما يمكن قبوله ، وبخاصة أنه قد ذَكَر « الأسد الورد » بعد ذلك

(1) M . Burton, Dictionary of the World's Mammals , Sphere Library, London, 1970, P. 163 .

بصفحة على أنه هو الأسد الأسْوَد (ص / ٦٥) رغم أنه لا علاقة بين لون « الورد » [١] و « السواد » ؟ تقول عبلة :

أبى ، عنترةٌ ليس بزنجيٍّ ولا عَبْدِ
ولم يُجْلَبْ من النُّوبِ ولم يُحْضَرَ من السِّنْدِ
ولكنْ سمسمُ اللون كمثل الأسد الوردِ

وعندما يعرض مالك وولداه زهير وعمرو على عبلة فى نفس هذا المشهد خِطْبَةَ صَخْرٍ لها يقول الأب لابنته عندما تتأزم الأمور وتصرّ عبلة على رفض تلك الخطبة والتمسك بابن عمها عنترة والدفاع عن بطولته ونبله :

الأمر يا عبل ما تأمرينا فالشأن يعنيك ليس يعنينا [٢]

وهو ما يدل بوضوح تام على أن الأب يعطى ابنته الحرية المطلقة فى الرفض أو القبول (ص/ ٦٦) ، بيْدَ أنه لا تمرّ لحظات إلاّ ونسمع ذلك الأب عينه يتهددها ويتوعدها هى وعنترة قائلاً :

---

(١) الأسد الورد : هو ما كان بين الكُمَيْت والأشقر (المختار من كتاب « حياة الحيوان الكبرى » للدميرى / اختيار محمد الحاذق / وزارة الثقافة والإرشاد القومى / القاهرة / ٥١٢) .

(٢) الصواب أن تغيّر الشطرة الأخيرة على النحو التالى : «فالشأن يعنيكِ لا يعنينا».

إذن فانتظـــرى ياعبـــ ـل للعبد ولى شانا (٦٧)

ثم يتبع التهديد بالفعل ويرسم مع صخر خطة لقتل عنترة . فما السـرّ وراء هذا الانقلاب السريع ؟ ولماذا كان تخييره لها أصلا ؟

وفى المشهد السادس من الفصل الثالث يتوتر الجوّ بين عبلة وعنترة بسبب ما وصل إلى علمها من اهتمام عنترة بغيرها من بنات القبيلة فيحاول استرضاءها بكل وسيلة معلناً لها أنه على استعداد لأن يأتيها بأى شيء تطلبه حتى لو كان إيوان كسرى أو هرم مصر (ص/ ٩١). وإننا لنتساءل : أكان أمثال عنترة وعبلة يعرفون شيئا عن الأهرام ؟ كما أنه يمضى قائلا لها إنها لو سألته البيدَ مَهْراً فسوف يأتيها بها (نفس الصفحة). وهو عَرْض لا معنى له ، إذ ماذا تفعل عبلة بالبيد ؟ وكيف يمكن أن يأتيها بها؟ إن هذا كلام لا طائل وراءه . ليس ذلك فحسب ، بل إنه ليعرض عليها أيضا أن يقدّم لها « أشرف ما قُلِّدَ الإنسان : سيفى والقلم » (نفس الصفحة). فأمّا السيف فمفهوم ، إذ إن عنترة كان من مقاتلى العرب الصناديد المشهورين . لكن هذه أول مرة نسمع فيها أنه كان صاحب قلم . إن شوقى هنا يخلط بين عنترة الجاهلى الذى لم يرد فى أخباره أو شعره أنه كان من الكاتبين وبين

واحد كمحمود سامى البارودى ، الذى اشتهر بأنه « رب السيف والقلم » !

هذا ، وليس مما يهضمه العقل أن يموت أحد العبدين اللذين هاجما عنترة يبغيان اغتياله لمجرد أنْ صاح عنترة فيه (ص / ٩٢). إن هذا يحوّل الموقف إلى منظر هزلى لا يليق بعنترة وبطولته .

كما أن هناك سهواً وقع فيه شوقى رحمه الله ، إذ ذكر «الغساسنة» فى أحد المواضع وهو يقصد « المناذرة » (ص/ ١٠٨). وهو سهو يسهل الوقوع فيه لارتباط هاتين الدولتين إحداهما بالأخرى واتفاق اسميهما فى الوزن .

وفى نهاية المسرحية نرى عبلة تتزوج عنترة برغم أنف أبيها وأهلها بل وفى غيابهم . وهذا ، مرة أخرى ، خلط بين أوضاع الجاهلية وأوضاعنا نحن أهل الحضر فى القرن العشرين . بل لقد شهد أحمد شوقى فى أوائل القرن قضية أقامت الدنيا فى مصر وأقعدتها كان ينبغى أن تُنبّهه إلى لامعقولية الختام الذى انتهت به مسرحيته ، وهى انتهاء زواج الشيخ على يوسف ، الصحافى المشهور المعبّر عن الخديوى آنذاك ، بإحدى السيدات من أسرة السادة البكرية إلى التفرقة بينهما عن طريق القضاء. وبالمناسبة ، فليس فى أخبار عنترة وأشعاره

الصحيحة ما يدل على أنه تزوج من عبلة [١].

وبهذا نختتم تساؤلاتنا وملاحظاتنا وندخل فى القضايا الأساسية للمسرحية : المضمونية منها والفنية . وأول ما نعرض له هو محاولة أمير الشعراء أن يجعل من عنترة بطلاً قوميا يعمل على إثارة نخوة العرب وإغرائهم بالتمرد على نِير الفرس وأتباعهم من المناذرة . وهو فى هذا يستلهم السيرة الشعبية لذلك الشاعر الفارس، أما أخباره كما وردت عند مؤرخي الأدب القدماء ورواة الشعر فتخلو تماما مما يتصل بهذا الأمر من قريب أو من بعيد . ذلك أن عنترة إنما كان بطلاً قبليًا فى أول المطاف وآخره ليس غير . وهذا لا يعنى الحطَّ من قدره ، بل كل ما يهمنا هو تقدير الحقائق التاريخية كما هى . ومع ذلك فلنعدْ عن هذه ونتساءل : هل استطاعت المسرحية أن تقنعنا بما قالته عن تطلعات عنترة القومية وتخطيطه لإقامة دولة تشمل العرب جميعاً يعيشون فيها أحرارا كراماً مستقلين متمتعين بثروات بلادهم ، وإن كنت لا أعرف أن العرب كانت لهم ثروات فى ذلك الحين أيام أن لم تكن لهم زراعة ولا صناعة (ولا نفط بطبيعة الحال) ؟

---

(١) انظر د. إبراهيم عوض / عنترة بن شداد ـ قضايا إنسانية وفنية / دار النهضة العربية / القاهرة / ١٤١٦هـ ـ ١٩٩٦م / ٤ – ٥ . .

وللإجابة عن هذا السؤال نقول إن فكرة الدولة الواحدة التى تضم العرب جميعا كانت بعيدة تماماً عن ذهنهم فى ذلك الوقت . وعنترة نفسه ، كما يُفْهَم من أخباره ، لم يخرج عن مضارب قبيلته ولا كانت له صلة على نحو من الأنحاء بالدول التى رحل إليها واشتبك مع جيوشها وتحدى ملوكها فى السيرة الشعبية، وهى اليمن والعراق وفارس . وقد قلتُ إن العرب فى ذلك الحين لم تكن لهم ثروة تُذْكر ، إذ كانوا يعيشون على الرعى فى الأساس، وكذلك على الغارات والسلب والنهب ، إلى جانب التجارة على نطاق محدود . كذلك فإن المسرحية لا تبرز هذا التطلع القومى لدى عنترة على نحو مقنع ، إذ تستغرقها كلُّها تقريبا مشكلةُ الحب الذى كان بينه وبين عبلة . أما تلك النزعة العروبية فلا تظهر إلاَّ بعد مرور ثلاث وسبعين صفحة لتظهر ثانية فى صفحة ١٠٧ ، ثم تعود فتختفى فجأة كما ظهرت فجأة وكأن شيئا لم يكن ، إذ لا نسمع عن هذا الموضوع شيئا بعد الصفحة الثالثة والعشرين بعد المائة ، فقد رجعت المسرحية لموضوعها الحقيقى ، وهو حب عنترة وعبلة الذى ينتهى بزواجهما كما قلنا .

وياليت المسألة توقفت عند هذه النقطة ، إذ نفاجأ بأن عبلة

حين تشترك فى تحريض العرب على التمرد على فارس لا تجد من يمكن أن تضربه مثلا لهم يحتذونه إلا اليهود :

ألا بَطَـلٌ نلتقـى حـوله كإسرال حـول لـواء الرُّسُلْ ؟

يفـكّ مـن الـرق أعنـاقنـا كمـا فكّ موسى رقـاب الأُوَلْ (٧٩ ـ ٨٠)

ترى أضاقت الدنيا فى وجه شاعرنا وبطلته فلم يجدا إلا اليهود ، الذين كانوا فى ذلك الوقت يضعون الخُطَط على مرأى ومسمع من العالم أجمع بما فيه العرب والمسلمون لتجميع أنفسهم من أرجاء الدنيا وإقامة دولة لهم فى فلسطين ؟ أم هل كان شوقى يجهل هذا كله ؟ لكن أذلك ممكن بالنسبة إلى الشاعر الكبير الذى جاب كثيرا من دول العالم وكانت له بالسياسة المصرية والعربية وشائج متينة ؟ وبالمناسبة ، فإن كلمة « إسرال » ، التى فُسِّرت فى الهامش بـ « بنى إسرائيل » ، هى كلمة تجمع بين غموض المعنى وثقل الوقع على الأذن . وهذا الشرح المثبت فى الهامش لن يؤخر أو يقدم عند تمثيلها على المسرح بطبيعة الحال . ثم من أين لفتاة بدوية كانت تعيش فى قلب بلاد العرب قبل الإسلام هذه المعرفة بتاريخ بنى إسرائيل والدور الدينى (والقومى أيضا) الذى نهض به موسى عليه السلام هو ومن جاء بعده من أنبياء بنى إسرائيل ؟ وأخيرا هل كانت العرب جميعا تعيش فعلاً

فى القيود كما تقول عبلة ؟ إن هذا غير صحيح إلا بالنسبة لجزءٍ منهم فقط ، أما الباقون فقد كانوا يَحْيَوْنَ طلقاءَ غير تابعين لكسرى أو لقيصر .

وبالنسبة لرسم الشخصيات فإنه يبدو لى غريباً ألا يثور صخر لوصف عبلة إياه بأنه شاة (فى مقابل عنترة ، الذى وصفه هو نفسه بالذئب والليث) . ليس ذلك فحسب ، بل إنه ليوافقها على هذا الوصف مستعذباً إياه . أليست الشاة صاحبة مزاج هادئ لطيف وشكل رائق سارّ كما يقول ؟ :

شاة أنا يا بنات عبسٍ احْسَبْننى الشاةَ . ما يضرُّ ؟
فى الشاة والله كلّ خيرٍ وليس فيها أذى وشرُّ
مزاجها هادئ لطيف وشكلها رائقٌ يسرُّ

مما جعل عبلة وصاحبةً لها تسخران منه ، فتناديه الأولى بـ «بُسْبُسْ» ، وتقول له الأخرى : « خذى كلى من تُرْمُسى » (ص/١٣ ـ ١٤) . وبالمناسبة فلست أظن أن الترمس يُزْرَع فى الجزيرة العربية أو حتى يباع فيها . كما أن قول صخر فى الدفاع عن نفسه :

بل أريد الحياة خيرا وسلما ليس شرًا سبيلُها وقتالا

لا يمكن أن يعاب ، إذ من ذا العاقل الذى يحب الشر والقتال؟

فكان ينبغى على شاعرنا ألا يُجْرِى هذا البيت الرائع الجميل على لسان صخر ما دام يريد السُّخَر به والزراية عليه .

كذلك فإن إبراز شجاعة عنترة وبطولته لا يتطلب أن تصوِّر القبيلةُ كلها ، سواء أفرادها العاديون أو زعماؤها بما فيهم أبو عنترة وعمه ، بهذا الجبن الذى يبرزه المشهد الثالث من الفصل الأول ، فكل من سرق اللصوصُ الذين أغاروا على مضارب القبيلة فى غياب رجالها عنها منه شيئا يذهب إلى عنترة مستغيثا به ومستعطفا إياه أن يمضى فيعيد إليه مسروقه من فرسٍ أو ناقة أو شاة. حتى الجروة التى سرقت لأبى عبلة نجده يأتى إلى عنترة ضارعاً إليه أن يردها عليه . فإذا وضعنا هذا أمام تَصدِّى عبلة وخادمتها سعاد وحدهما للُّصوص بكل شجاعةٍ خرجنا بأن قبيلة عبس كانت قبيلة من الجبناء الفُسول الذين ينتسبون ظلما إلى جنس الرجال . وهذه طريقة هزلية فى التدليل على جسارة عنترة لا أظن عنترة نفسه ، لو أُخِذ رأيُه فيها ، كان يمكن أن يوافق عليها بحال .

وفى المشهد السابع من الفصل الثانى نسمع عجباً أشد العجب من عبلة ، وذلك حين تقترح على أبيها أن يزوج أخاها زهيراً لصخر ما دام ذلك الأخ يتحمس لخِطْبته لها كل هذا التحمس الذى أبداه أو على الأقل يزوجه من أخيه عمرو . إن هذا

كلام لا يمكن صدوره من فتاة فى مثل هذا الموقف ، وبخاصة أن الجو كان مكهرباً للغاية . ترى كيف تجرؤ فتاة عربية فى ذلك الوقت أن تقول عن أخيها مثل هذا الكلام الذى يتهمه فى رجولته؟ وأعجب من ذلك أن يكون كل ما صدر عن الأب والأخ المتّهم فى رجولته هو قول الأول فى دهشة :

أزوّج الرجال بالرجالِ ؟ ذاك لَعَمْرِى منتهى الخبالِ

وتعقيب الثانى بكل برود : «استهترتْ أختى فما تبالى» (ص/٦٦). هذا ، ولا أظن أن رد الفعل فى هذا الموقف كان يمكن أن يقل عن قتل تلك البنت التى فقدت عقلها وحياءها وخرجت على جميع المواضعات الاجتماعية عند العرب خروجا تامًا .

أما بالنسبة لجو المسرحية وما يسوده من حب نبيل بين عنترة وعبلة فلم أكن أحب أن يَرِد فيه مثلُ قول عبلة تتهكم بصخر وجبنه :

إذا ما عوى الكلبُ ضل السلاحَ وبلّ من الخوف سرواله (١٥)

أو قول فتاة أخرى لصخر تسخر بجبنه أيضا :

فتى عامرٍ فى كربةٍ. أين عامرٌ ؟ يكاد فتاها فى السراويل يَسْلَحُ (٤٢)

إن مثل هذا الجو العاطفى الرفراف لا يلائمه ذكر التبول والتبرز أبدا حتى لو جاء فى سياق سخرية وتهكم .

ونبلغ بناء المسرحية . وقد لا حظت أن بعض مشاهدها ينبغى حذفها : إما لأنه فضول زائد لا يضيف شيئا إلى العمل ، وإما لأنه يناقض اتجاه العمل نفسه مناقضة . فمثلاً أرى أن المشهد الثانى من الفصل الأول لا داعى له ، فهو ليس شيئاً أكثر مما قاله شوقى نفسه فى الملاحظات التى ختم بها المشهد السابق ، وفيها أن عنترة بعد أن تغنى ببعض شعره فى حب عبلة قد هيأ لنفسه مضطجعا وراء نخلتين فوق إحدى الربا . ثم يبدأ المشهد الثانى ، وهو عبارة عن حوار قصير بين فتيين من عبس : أحدهما يتساءل عمن يكون هذا الراقد ، والآخر يجيبه بأنه عنترة . ونفس الشىء يقال عن المشهد الذى يلى ذلك والذى نسمع فيه هاتفاً يصيح مبشرا بانبلاج الصباح ، وهو ما عرفناه أيضا من نفس الملاحظات المذكورة فى نهاية المشهد الأول ، إذ وردت فيها الإشارة إلى نباح الكلاب وثغاء الشاء وصياح الديكة ، وهذا هو ذاك دون أدنى فرق. كما وردت الإشارة إلى ذلك أيضا على لسان عبلة فى بداية المشهد الرابع (ص / ٨) .

على أنى لا أحب أن يفوتنى هنا التنبيه إلى البراعة فى البيت

الذى جرى على لسان الفتى الأول ، وفيه يسأل عمن يكون الشخص الراقد ، إذ يقول :

ما ذاك ؟ مَنْ ؟ قفوا ، انظروا جلمود صخر أم جسدْ ؟ (٧)

إذ إن قوله : « ما ذاك ؟ » هو سؤال خاص بغير العاقل ، على حين أن « مَنْ » سؤال للعاقل ، وهو ما يعكس حيرته فى أول الأمر وتوهمه أن ما يراه ليس إنسانا بل شيئا من الأشياء ، فلما استبان له أنه بشرٌ استخدم « مَنْ » . وقد وضّحت الشطرة الثانية ما أقول تمام التوضيح ، إذ ذُكِر فيها « جلمود صخر » أوّلاً ثم «جَسَد» ثانيا .

أما النوع الثانى من المشاهد التى ينبغى حذفها فيتمثل فى تلك التى تتحدث عن دور عنترة القومى . وذلك أنه لا عنترة ولا العرب كانا مؤهلين لبلوغ هذا الهدف . إننا نقبل ذلك من كاتب السيرة الشعبية ولا نُنْكِره عليه . لكن السيرة الشعبية شىء ، ومسرحية يكتبها شاعر كأحمد شوقى شىء آخر ، إذ إن ثقافة كاتب السيرة لا تعصمه من الخلط التاريخى أو تصوير أبطاله بأبعاد فوق مستوى الأبعاد البشرية ... إلخ . ونحن حين نقبل على قراءتها نضع هذا كله فى حسابنا ، كما هو الحال عند إقبالنا على الحدوتة مثلاً والأسطورة وغيرهما من ألوان الأدب الشعبى . أما حين نقرأ عملاً كمسرحيتنا هذه فإن ما كان نائماً من حواسنا

النقدية يستيقظ بل ينتفض ، وتكون النتيجة ألا نقبل ما كنا نغض الطرف عنه فى الآداب الشعبية .

وهناك ملاحظة أخرى فى بنيان المسرحية أحب ألا يفوتنى النصّ عليها رغم أنها مجرد ملاحظة شكلية نظرية . ذلك أن المرحوم شوقى قد أسرف فى تقسيم فصول مسرحيته إلى مشاهد، حتى إن مجرد دخول شخص أو خروجه يُعدّ إيذانا ببدء فصل جديد . إن هذا فى الواقع لا يؤثر بشىء على ما يقع فوق خشبة المسرح بطبيعة الحال ، ولهذا قلت إنها ملاحظة شكلية نظرية . لكن الذى يلفت البصر هو أن شوقى ، رحمه الله ، لم يَجْرِ على وتيرة واحدة فى سائر المشاهد . فمثلا فى الفصل الأول نجد أنه كلما دخل أحد اللصوص الخبَاء على عبلة وسعاد بدأ مشهد جديد (ص / ١٨ ـ ١٩) ، على حين أنه عندما اقتحم اللصوص الباقون الخيمة لم يتغير المشهد (ص/ ١٩ ـ ٢٣) .

ومن ناحية الموسيقى الشعرية يلاحظ أن شوقى كثيرا ما ينتقل من بحر إلى بحر أثناء كلام الشخص الواحد . وإذا كان هذا مقبولاً حين يتغير شىء ما فى الموقف يسوّغ تغيير الوزن على أساس أن حالةً شعورية أو فكرية جديدة قد نشأت ويلائمها وزن جديد ، فإن من الصعب تسويغ هذا الانتقال فى الحالات الأخرى

التى لا يَجِدَ فيها على الموقف أى جديد .

كما يلاحظ عنده كثرة الضرائر الشعرية من صرف الممنوع من الصرف وعكسه وتحويل همزة الوصل قطعاً : فمثلا نراه قد منَع اسم « شداد » (ص / ٢٥ ، ٢٩ ، ٥٣) و « أُسَيْد » (ص/ ٣٠) و « عامر » (ص / ٥٢) و « صخر » (ص / ٥٣) و «حاتم» (ص / ٥٤) من التنوين ، ونوَّن اسم « عبلة » (ص/ ٣٣، ٥٣) و « عنترة » (ص/ ٢٨ ، ٢٩ ، ٣٣، ٣٤) رغم أنهما من الأعلام التى تُمنَع من الصرف . كما قَطَع همزةَ الوصل فى قوله: « هَلُمَّ عَنْتَرَ إِلْقَنى » (ص / ٢٩). والغريب أنه كانت أمامه مندوحة واسعة عن ارتكاب هذه الضرورة ، إذ كان يمكنه ببساطة أن يقول : « هَلُمَّ عنترةُ الْقَنِى » فلا يرخّم عنترة ولا يحول همزة الوصل بعدها إلى همزة قطع ، وكفى الله المؤمنين القتال ! كذلك فقد أثبت حرف العلة فى آخر المضارع المجزوم مرتين فى : « لا تخشى » (ص / ٦٠) و « لم يتبدَّى » (ص / ٧٦) . صحيح أن من لغات العرب القديمة ما يجيز ذلك ، لكن كان من الأفضل أن يجرى شوقى هنا على قواعد النحو كما استقر العمل بها منذ قرون . أما إطلاق القافية فى البيت التالى ، وهو من كلام صخرٍ منافس عنترة عن عبدين أعدهما لاغتياله :

إن صارعا جلمود صخر صُرِعا أو قارعا ضيغم غابٍ قُرِعا (٦٩)

فقد يوقع القارئ فى الوهم ، إذ يظن أن المراد التثنية وأن العبدين هما اللذان سيُصْرَعان ويُقْرَعان ، على حين أن المقصود هو أن الذى سيُصْرع هو جلمود الصخر ، والذى سيُقرَع هو الضيغم . وهذا يتضح من الشطرة التالية ، وهى تتمة كلام صخر عن عبديه ذَيْن : « أو رَمَيَا الشمس أصابا المطلعا » . ومما يدخل فى هذا الباب أيضاً حذفه الفاء من جواب «أمّا» فى قول إحدى النساء عما فقدته فى القتال : « أمَّا أنا خلَّفْتُ فيه بَعْلِى » (ص / ٧٥) . لقد لاحظت فى الأعوام الأخيرة تفشى هذا الحذف فى كلام كثير من المذيعين والصحفيين والطلاب ، ولكن هأنذا أكتشف أن شاعراً بقامة أحمد شوقى قد فعل ذلك قبل عشرات السنين . ومن يدرى؟ ربَّما عثرنا فى المستقبل على شواهد أخرى لهذا الاستعمال عند سابقيه من الشعراء . هذا ، ولم يَخْلُ الأمر من لجوء أمير الشعراء إلى الحشو ليصل بالبيت التالى مثلا إلى نهايته على أى نحو : « هَىَّ جِىءْ تعالَ هَىَّ زُهَيْر » (ص / ٦٢)، إذ الكلمات الأربع كلها بمعنى واحد تقريبا ، وليس فى الموقف ما يوجب مثل هذا الترادف .

فإذا ما تناولنا لغة أمير الشعراء فى هذه المسرحية فإننا لا

نستطيع إلا أن نسلّم بوجه عام بسلاستها وموسيقيتها . لكننا فى ذات الوقت لا نستطيع أن نُسيغ الفعلين المضارعين فى البيت التالى الذى تنهى عبلة فيه صخرا عن مقارنة نفسه بعنترة :

خَلِّكَ منه صخرُ لا تَقْتَسْ به لا تَتَّزِنْ صخرُ بفارس الوَغَى

أى لا تَقِسْ نفسك ولا تَزِنْها به (ص/ ١٣) (١) ، فإنهما ثقيلان أشد الثقل ، علاوة على عدم وضوح معناهما للسامع بسهولة . كما أن قوله على لسان عنترة يخاطب عبلة:

وشُوَيْهاتُكِ حولى أُنَّسٌ يغترفن الماء من راحى السُّحُم (٩)

مما لا يُغْتَفَر ، إذ كيف تغترف الشياه الماء وهى لا أكفّ لها بل أظلاف ؟ ثم إن الاغتراف إنما يكون من بئر مثلا أو دلو لا من كفّ ! علاوة على أن عبارة « راحى السُّحُم » هى من العبارات التى لا يتبين معناها للمشاهدين المتوسطى الثقافة ، إذ كم منهم سيفهم أن عنترة يشير إلى كفّيه السوداوين ؟ كذلك فعبارات مثل « الرحيق الحلال » (ص/ ٩) و « روائع التحف » و « يا فَسَقَة » (ص/٢٨) و « السبع الطباق » (ص/٥٧) تبدو غير متسقة فى هذه المسرحية التى تقع أحداثها فى الجاهلية . وأخيراً

---

(١) وقد استعمل الكلمة الثانية مرة أخرى فى صفحة ٢٩ .

وليس آخرا فقد كنت أحب لو لم تحتو المسرحية على العبارة التالية: « وتَمرُها كحلَم العذارى » (ص/٥٩) ، إذ تذكرنا ببعض بائعى العنب الذين لا يجدون ما ينادون به على عنبهم الطويل الحَبّ إلا كلمة « بِزّ » : هكذا بعريها وفجاجتها والتنغيم الوقح لنطقها .

وكعادة شوقى فإنه يأتى بالرائع البديع حين يترنم أبطاله بعواطفهم أو حين يصف منظرا من مناظر الطبيعة . وفى المسرحية عدد من تلك القطع منها هذه الأبيات التى تترنم بها عبلة فى أوائل المسرحية :

وادى الصَّفَا تجاوبت ... وزقزقت عصافُرُهْ
وانتبهت خيامه ... واستيقظت حظائره
صاحت هناك شاؤه ... وههنا أُبَاعِرُه
أوَّلُه فى لُجّة الـ ... ـفجر جرى وآخره
نباته ومائه ... وظلفه وحافُرُهْ

وتلك التى يدفع فيها عنترة عن نفسه ما اتهمته به عبلة من تعلق قلبه بغيرها . وها هى ذى ، ولنعدْ الآن عما كنت أخذته عليها من قبل :

لا وعينيك ، وأَعْظِمْ بالقَسَم ... وفَمٍ عن غُرَّة الصبح ابتسمْ

لَمْ أَنَمْ يا عبل عن عهد الهوى ... من رعى أمرا عظيما لم يَنَمْ

اذكرى يا عبل أيام الصِّبا ... حين أَسْقِى بين عينيك الغنم

وشُوَيْهاتُكِ حولى أُنَّسٌ ... يغترفن الماء من راحى السُّحُمْ

إن حضرتُ الماء حامت وارتوت ... أو تولى الماءَ غيرى لم تَحُمْ

إذ تجيئين بصبيان الحِمَى ... وصبايا الحىِّ فى ظل الخِيَم

فتقصّين عليهم خَبَرى ... مع ذئب القفر أو ليث الأَجَم

أنا يا عبلةِ عبدٌ فى الهوى ... وأنا يا عبل فى القربى ابن عم

اطلبى الإيوان أحملْه على ... راحَتَىْ كسرى وهامات العَجَمْ

أو سلينى الهرم المشهور يا ... عبل أَجْلِبْ لكِ من مصر الهَرَم

أو سلينى البيدَ مَهْرًا أو سَلِى ... ما وراء البيد من حُمْر النَّعَمْ

أو تعالَىْ فَخُذِى أشرف ما ... قُلِّد الإنسان : سيفى والقلم

ربَّ خيلٍ قُدْتُ حتى قادنى ... وحَوَى رِقِّى بَنانٌ كالعَنَمْ

وليوثٍ صدتُ حتى صادنى ... رَشَأُ القاع ورُعبوبُ الأَكَمْ

قد رعيتُ النجم حتى ملَّنى ... وتعهدتُ الدُّجا حتى سئمْ

أشتهى طيفك فى حلم الكرى فيقول الليل لى : أين الحُلُمْ ؟

كذلك يُذْكر لشوقى ، رحمه الله ، أنه طوّع اللغة الفصحى لمقتضيات الفن المسرحى تطويعا حتى إنه كثيرا ما يقسّم البيت الواحد بل الشطرة الواحدة على عدة أشخاص فى براعةٍ رائعة . وهذا أمر مشهور لا يحتاج إلى سوق أية شواهد عليه .