المسرحية في شعر شوقي

— ٣ —

تأليف

محمود عامر شوكت

ليسانس في الأدب الانجليزي

ودبلوم معهد التربية العالي وماجستير في الآداب

مطبعة المقتطف والمقطم

١٩٤٧

الفصل الخامس

علي بك الكبير

أو دولة المماليك

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

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

فتح سوريا عام ١٧٦٩ أرسل أحب أتباعه إليه ، وهو محمد بك أبو الذهب بجيش لفتحها وأراد بذلك أن يأمن على سلامة ملكه وملك حلفه والي عكا من السلطان . وقد نجحت هذه الحملة ، واستولت على غزة ونابلس والقدس ويافا وصيدا ، واستولت على دمشق بعد أن حاصرتها . على أن الأتراك استطاعوا أن يكسبوا بالسياسة والدهاء ما فقدوه في الحرب ، واستمالوا إلى جانبهم محمد بك أبا الذهب ، ومنّوه بتوليته على مصر ، فغادر محمد بك سوريا إلى صعيد مصر ليستعد لمحاربة علي بك . واستطاع أن يجتذب اليه الكثير من أتباعه . وصانر علي بك إلى حليفه والي عكا ليجهز جيشاً يسترد به ملكه — على أن محمد بك أبا الذهب دسّ له في الطريق من دسّه وأسره فمات في الأسر بعد أيام سنة ١٧٧٣ ثم صار أبو الذهب فيما بعد على مصر من بعده .

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

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

وهذا الفصل سليم من الناحية المسرحية ، إذ تقدم فيه أمامنا الشخصيات الرئيسية ، وتوضح بوادر الأزمات ، وينتهي الفصل بمفاجأة . ويتخلل الحركة فيه بوادر أزمتين ، تتصل الأولى منهما بالموضوع التاريخي العام ، وتتصل الثانية بالموضوع الخيالي . ويندمج الموضوع التاريخي بالموضوع الخيالي اندماجاً يجتذب انتباه الجمهور منذ البداية ، وتتخلل هذا الفصل بعض ألوان فكاهية لا تعوق سيره وتمثلها الماهطة وجواريها ، ويعتمد معظمها إمّا على التلاعب بالألفاظ ، وإما على المنظر الخارجي والصفات الحادة للشخصيات . ويتخلله أيضاً نشيد غنائي قصير لا يعطل سير العمل بشكل محسوس كما حدث في المسرحيات السالفة رغم قيمته الفنائية الخالصة .

وينتقل المنظر في الفصل الثاني إلى دكاكين تحمل قسم — جارية آمال إلى علي بك خبر

انقلاب أعوانه عليه ، ومحاولة مراد الاعتداء على زوجته . ويحاول سعيد الفتك بعلي بك بإيعاز من أبي الذهب فيتدخل ، ويكشف لعلي بك عن حقيقة نيته ونوايا سيده . ويحاول تأكيد الأصدقاء الروسي التدخل في جانب علي بك . فيرفض علي بك الاستعانة بمن يخالفه في الدين والقومية . ويمد علي بك وحليفه الشيخ ظاهر العدّة وحدهما لغزو مصر .

وهو فصل سريع الحركة يعتمد في التأثير على المفاجأة ، ويحرص على التطور النفسي للتاريخ والخيال ، وتأثرها ببعضهما . وتتمشى حواداته مع روح العصر من محاولات الاغتيال ، والتعصب الديني والقومي ، كما تمهد أحداثه لحدوث الأزمة في الفصل الثالث .

ويبدأ الفصل الثالث بعرض صور الحياة في عصر المماليك في مصر ، تقوم على الفوضى والاضطراب والسلب والنهب واغتصاب الحقوق ، والغدر والخيانة ، والسير في ركاب المنتصر ونسيان فضائل المهزوم ، ونعلم بهزيمة الشيخ ظاهر والي عكا ، ويظهر علي بك جريحاً ، فيكشف الياسرجي لمراد وآمال عن العلاقة بينهما ، ثم يموت ، ويعلم علي بك بهذه العلاقة قبل أن يموت كما يعلم بها أبو الذهب .

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

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

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

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

فهو يقول لوكيله عن نفسه : —

أجل نحن أطعمنا الفقير ولم يكن ... له في قصور المترفين طعام
ونحن أشبعنا ابن السبيل ولم يكن ... يمل له فرش الطريق ادام
ونحن حفظنا اليتيم نمسح دمعه ... وآواه منا عنصر كرام
ترى الزاد مبذولاً وفي كل ساحة ... يتامى تمرد حوله وقيام (ص٣٨)

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

وبنى فركنٌ للثقافة والحجا ... يشاد وركنٌ للصلاة يقام
ودار يرامى البؤس فيها ومنزلٌ ... تداوى جراحات به وسقام
ورفق بالعجماء تأسو جراحها ... تفات على ساحاتها وتنام (ص ٣١)

على أن ذلك قد أدى به إلى أمرين ، أولهما فقر الخزانة ، فيقول له وكيله :

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

وثانيهما استغلال أتباعه لطيبة خلقه وانقضاض أعوانه من حوله فيقول لبقير :

صبرت طويلاً يا بقير فما جلا ... ولا زال الصبر الجميل مصابي
ولو أنَّ رزئي بالغريب احتملته ... ولكن بأهلي نكبتي وعذابي
يطاردني في الأرض من دبَّ في يدي ... وربي في حجري وهبَّ ببابي
ومن طلب الدنيا بيأسي وسطوتي ... فما حواها في يديه سطا بي
ومن عفت أبنيه وأهمر ركنه ... فصير هدمي فضله وخرابي (ص٣٤)

ويكرر علي بك مكانه في أحيان كثيرة من المسرحية ، فيتذكر انقلاب اعوانه عليه فيقول لبقير :

ولكن أمور قد جرت وحوادث ... بنقلة دنيا أو تبدل حال

فتاني من كان عند إشارتي يصول بجامي أو يعيش بمالي
ورقّ الذي ربيت في حجر نعمتي ووطّأت أكتافي له وظلالي
تألف أصحابي وألب هيبتي عليّ وأغرى بالحروب رجالي
لقد جئت بابن ليس لي فكأنما أتيت بأفعى من صحيق تلال
تفرّق عني الناس إلاّ بطانتي ولم يبق حولي اليوم غير عيالي
سأمضي وما عندي لهم إن تركتهم سوى قوت أيام وخبز ليالي
وقد زعم الناس الخنى في خزاعتي أتى من حلال تارةً وحرام (ص٣٨)

ونكاد نرى هوتي خلف هذا الحوار ، ونحس مدائحه للملوك وإشادته بأعمالهم بين ثنايا سطوره ، ونرى فيه أصداء اشكاة أبطاله السابقين في المسرحيات الأولى ، فنرى فيه ألواناً من شكاة أنطونيو وكليوباترة وحزنهما وأسفهما على انقلاب الحظ ، مع أنه — على عيوبه — أقل اصطناعاً وتكلفاً من الصور الأولى للحوار ، وما زالت به بقية محاولة استثارة العاطفة عن طريق الشعر ، وما فيه من استرسال وإطناب في إنشاده ، لزيادة التوتر المسرحي .

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

سيدي غير مأمنا بك أولى هذه السوق لم تلق بجلالك
تفترى النفس أو تباع على الأرض ولم يرض في السماء المالك ص ٢٤

وهي جريئة صريحة لا تخشى أن تقول لأبيها أمام الوالي :

قف ، أنت عبد المال يا أبتي تلقي البري لأجل المال في النار
لا سيدي . لا أبي . لا تذكرا ثمناً فلست مخلوقة لبائع الدار ص ١٧

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

سيدي من عنيت ؟ قل لي بمن عرضت ؟

فيقول مراد :

أعني المليحة الحسناء

فتقول له : سيدي إننا حرائر ما زنا .

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

لله الله يا آمال أنت كبيرة وكل كبير النفس صوف يسرد

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

ولا يملك إلا أن يتزوج بها .

على أنهما يتحركان في بيئة قويت فيها عناصر الشر والخديعة ، وتعددت فيها رصلها . فنرى في أبي الذهب والياً يعرف كيف يصرّف الأمور بالدهاء والخداع حيناً ، وبالمال حيناً آخر . وهو رجل وافي عملي لديه الغاية تبرر الوسيلة ، وهو يقابل في ذلك علي بك الذي أبى لاسترداد ملكه — الاستعانة بقائد الأسطول الروسي . ونلمس هذه الصفات في مواقف كثيرة يظهر فيها . فيقتل مملوك مملوكاً آخر أمامه لسبب تافه فيقول له :

لا ترع قد كان من حزب علي كفيتيه فقول اليوم ما كان بالي

هيا احملوا جثته هيا اذهبوا بالرجل ص ٩٧

ويخادع والي عكا ويراوغه فيتظاهر بالعفو عنه إعجاباً به ، بينما يدبر له في الخفاء وسائل التخلص منه ويعلم ظاهر ذلك منه ويقول :

ذلك الغدر والمهالك فيهم من قديم الزمان غدر وختل ص ١٠٩

وتبرز من صور الشخصيات صورة الوفاء والمرأة — حتى ساعة الهزيمة — في شخصية الشيخ ظاهر والي عكا . فهو يجاهر أمام الوالي الذي غامر بقوله .

أسروني ولو بقيت طليقاً .

محمد بك : ما الذي كنت صانعاً ؟

فيقول له : كنت تبلو

كيف أبني اللواء حول حليفي وأرم الصفوف إذ تضمحل ص ١٠٨

وتتحرك إلى جانب هذه الشخصيات صور أخرى لشخصيات ثانوية كالجلاب والمائطة والجنود ومراد ووالي عكا ، وقد مست مسّاً خفيفاً أبرز طبائعها العامة إبرازاً طفيفاً لم يحررها قدراً ما من الحياة .

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

لا . لا . رويدك يا آمال لا تثبي على الأمير ولا تجزيه طغيانا
واحمي حمى الليث في أيام غيبته إنّ اللباة تحوط الغاب أحيانا
أما هو الزوج يرعى حق غيبته وتجعل الحرة الفضلى له شانا
لقد أقامك في محرابه ملكاً لا تجعلي الملك المهدي شيطانا (ص١٨)

ونستطيع أن نلمس هذا التردد بين العاطفتين يتكرر بطرق مختلفة في الحوار ، وكأنما شعر المؤلف بقوته فأطنب فيه بعض الإطناب ، ونرى في هذه النزعة في النهاية صورة أبرع من الصراع في نفس ليلى بين الهوى والواجب ، فقد سبقت صورته الأولى في شكل بدائي في كليوبترة ، وهي موزعة بين أنطونيو ومصر في أكتيوم ، ونرى فيها حرصاً من المؤلف على جعل العنصر الخلقي المثالي يتغلب في النهاية.

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

مالي فسدت وتركيا مقهورة والروس حولي يحاصرون ودادي
أسطولهم بيدي وقائدهم معي سأصيب جندي عنده وعتادي
لا يا علي ، رويداً في الغضب ، إتئد ما تلك خطة حكمة ورشاد
ما ذا جنت مصر عليّ وأهلها إن الجناة عليّ هم أولادي

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

وإننا لنرى كيف تقل بيوت الحوار وتتحرك بسرعة ، وكيف يتجزأ البيت الواحد أكثر من ذي قبل مسيراً لذلك منطق الحوادث ، ومنطق الشخصيات منقل العناية بالتكامل جوانب الحوار والبيوت والقافية ، وإيراد التشبيهات والمبالغات المصطنعة ، واشتراك أكثر من شخصية واحدة في الحديث في المنظر الواحد ، وتنوع المناظر في الفصل مع وحدتها العامة ، وعدم تفككها أوصالها . ونرى فيها مفاجآت تتوزع في ثنايا المسرحية بشكل لا يخرج على المحتمل والمناسب ، كما في محاولة سعيد اغتيال علي بك ، ومنظر مقتل مراد بك ، وكما في المفاجأة الكبرى حين يكتشف مراد علاقته بآمال ، وفيه تحل الأزمة التي عقدت في بداية المسرحية ، وفي ثناياها عرض الموضوع التاريخي .

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

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

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

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

كوخ وراء الجبال مكلل بالخلـــد (ص ٤)

والنشيد الآخر الذي يغنيه حين يعقد علي بك آمال ويبدأ بقوله :

غداً يعقد الوالي على الحسناء آمال (ص ٢٩)

فهما صورتان للنزعة الغنائية الصريحة ، في مسرحيات شوقي ، ويتصفان بما تتصف به أغانيه من تشبع بالموسيقى والعاطفة ، وقيامها بوظيفة غنائية خالصة في المسرحية ، ولا يتصلان بتطور الحوادث أو صفات الشخصيات أو يساعدان على تقدم حركة المسرحية ،

فقد عرفنا أن شوقي جارى بذلك المسرح المعاصر ، وتأثر بميل الجمهور إلى سماع الغناء وتبع مزاجه الخاص . على أننا سنلاحظ فيما قصراً وخفة في الأداء واتصاله — الى حدّ ما — بالموضوع ، لا يظهرها بمظهر التكلف .

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

سلامٌ على قصر الإمارة والغنى وأيوان سلطاني ودست جلالي (ص ٣٧)

فهي قصيدة طويلة كرر فيها المؤلف ما قالته الشخصية ص ٣٧ و ص ١١٧ من المسرحية ، وعيب مثل هذه الأحاديث الطويلة خلوها من الحركة المسرحية ، بحيث تتعب الممثل في الأداء وتثقل على أسماع الجمهور . ولنلحظ أن وزن هذا الحديث وصورته هي التي اتخذتها كليوباترة لحديثها الطويل قبل أن تنتحر وعن طريقها يحاول الشاعر إثارة جو الحزن والأسف

عن طريق الشعر ، لا عن طريق الحركة المسرحية وتمثيل الحوادث تمثيلاً مباشراً .

على أن مثل هذه الأحاديث لا تشيع وتكثر في هذه المسرحية ، كما شاعت وكثرت في المسرحيات الأولى ، وقلت بقدر وانتصرت على الأحاديث السريعة الحركة ، المتصلة بالقصة والحادثة ، وتشبعت بالشعرية واكتسبت صفة طبيعية ، رغم طولها أحياناً فتقول آمال لنفسها بعد أن طردت مراداً .

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

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

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

هو مستهتر مشى على حجراتي ... وتنامى أمانة الزوج عندي
لا . بل القلب شغله بمراد ... هو شغلي من الحياة وقصدي
رب ما لي أحسّ نحو مراد ... شغفاً زائداً ولوعة وجد
وحناناً كأنه رقة العشق ... جرى في دمي ولحمي وجلدي

وتتسع في هذا الموضوع صورة الصراع بين الهوى والواجب ، حتى تتغلب فيها عاطفة الواجب فتقول :

لا ورب الجلال والحق آمال ... ارجعي للصواب آمال جدي
أنت من أمة تصون حمى الزوج ... وتقضي حقه وتؤدي
ربي لا تجعل العلاقة إلاّ ... من سلام إذا التقينا ورد
ربّ إنّ البلاء مني قريب ... وأرى حفرة وأخشى التردّي
رب لا تقض أن أخون وليّاً ... كيف أهوى على هوى الزوج عندي (ص١٨)

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

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

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

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

فلئن عابت هذه المسرحيـة بعض العيوب العامة ، ففيها تقـدم ملحوظ في فن شوقي المسرحي .

الفصل السادس

عنترة

بين مجنون ليلى وعنترة وشوقي صلة روحية قوية . فالمجنون — كعنترة — شاعر يسير كل منهما عاطفة الهوى . ويعتمد فنهما على الغزل في جوهره ، ويستمد كل منهما امتيازه من البراعة في إنشاد الشعر . على أننا نلمس في المسرحية الجديدة عمقاً في التعبير العاطفي للشخصيات ، وإبرازاً لألوان البيئة ، ووضوحاً لمعالمها ، واستجابة الشخصيات لهذه البيئة وفيها تقمص يقابل العمومية في التعبير والأداء في المسرحية الأولى . ونلمس في المسرحية الثانية حركة قد يبالغ في إظهارها الشاعر أحياناً ، وقد قلت الحركة إلى حدٍّ كبير في المسرحية الأولى . وموضوع المسرحيتين متقارب ، فهو صراع طبقتين مع حوائل . وبينما تتحطم الشخصيتان في المسرحية الأولى لوجود حائل روحي قوي من التقاليد تتمسك به إحدى الشخصيتين ، وتنتصر الشخصيتان في المسرحية الثانية لعدم وجود هذا الحائل الروحي ، ويستطيع البطلان تحطيم الحوائل المادية المجسمة وهم آل عبلة . ونلمس في حوار هذه المسرحية مرونة وتنوعاً وعمقاً لم نجده في المسرحيات الأولى .

وقد رجع شوقي ثانية إلى الأغاني يقلب صفحات البطولة فيه ، فاستهوى مواجهه كفاصر قمة شاعر آخر هو عنترة ، الذي اتصف بصفات البطولة ، وصار قطعة من الأدب الشعبي بما نسج حوله من أقاصيص الشجاعة . واتخذ من عنترة بن شداد الذي لقب بالفلحاء لتشقق في شفتيه ، بطلاً لمسرحيته وبنى موضوعه على ما ذكره الرُّواة عنه ، من أن أباه احتقره لسواد بشرته ، ولأن أمه كانت حبشية ، وأبعده أبوه ، ثم ادعاه حين أغارت بعض أحياء العرب على بني عبس وأصابوا منهم ، واستاقوا إبلهم ، فتبعهم عنترة في جمع من عبس . وقال له أبوه . كرّ يا عنترة . فقال له : العبد لا يحسن الكرّ ، وإنما يحسن الحلاب والصر .

فقال له أبوه « كرّ وأنت حر » ؛ وقيل إنّ أباه ادعاه حين أغارت عبس على طيء وأصابوا منهم أنعاماً . فلما أرادوا القسمة قالوا لعنترة « لا نقسم لك نصيباً مثل أنصبائنا لأنك عبد » ومال بينهم الخطب حتى كرّت عليهم طيء ، فاستردّ عنترة . قال « أو يحسن العبد الكر ؟ » فقال له أبوه « العبد غيرك » واعترف به فكرّوا فاستنقذ النعم . واشترك عنترة بعد ذلك في حروب داحس والغبراء ، وفيها أغار على بني نبهان ، واطرد لهم طريدة وهو هيخ كبير ، وجعل يرتجز وهو يطردها . ثم تبعه وزر بن جابر النبهاني في فئة ، فرماه وقال : « خذها وأنا ابن سلمى » وتحامل عنترة الرمية حتى أتى أهله ومات ؛ ويذكر البعض أنه مات في حرب مع طيء ، بعد أن سقط من على فرسه ، واختبأ في دغل فرماه بعضهم بسهامه . وقيل إنه مات وهو في سفر حين هبّت عليه ريح من صيف فأصابته وقتلته . على أن هذه القصة قد امتلأت بما نسجه حوله خيال الأدب الشعبي من حوادث البطولة ، وأنشد له المنشدون الرجز والشعر ، وقصوا قصته في مجالس العامة . وصار مثلاً أعلى للعاشق الشجاع العفيف البدوي الجريء .

واستجاب مزاج هوتي لهذه القصة ، واتخذها موضوعاً لمسرحيته صوّر في ثناياها البادية الجاهلية ، وحياة الغارات والحروب والشعر والصيد . وصوّر ذلك في أربعة فصول ، قسم فيها كل فصل إلى منظر ، وكل منظر إلى عدد عديد من المشاهد التي تتغير تبعاً لظهور شخصية جديدة أو لتغير في الحوادث . وقد انتفع من هذا التقسيم في تنويع الحوار ، وأقلع عن الاندفاع في تيار الشعر الغنائي والاسترسال فيه . في الفصل الأول يظهر عنترة ويشكو هواه ، ويمر عليه فتية من الحي يطلقون على شدة بأسه وضخامة جسمه ، ثم يهتف هاتف بطلوع النهار ، وتنشد فتيات الحي نشيد الصفا وهنّ يملأن جرارهنّ . ثم يظهر صخر إنه يسعى لخطبة عبلة ، التي لا تريد بغير عنترة بديلاً وتهوى صخراً فتاة أخرى هي فاجية وينير الغموض فجأة على الحي فلا يتحرك عنترة إلاّ حين يصل إلى مسامعه استنجاد عبلة به ، فيخلصها من أيدي اللصوص ، ويشكو إليها هواه ، ثم يدخل عبده حاملاً ما اصطاده عنترة ثم يصطدم عنترة بصخر فيدور بينهما حوار ينتهي بانصراف الأخير مهزوماً .

ويتبع هذا الفصل الفصل الأول من مسرحية مجنون ليلى ، ففيه يتلخص الموقف،

وتظهر العوائق في سبيل حب عنترة وعبلة ، ويتمس الجهور بأس عنترة وقوته الجسمية وقوة سحر بيانه . وهو فصل يحدث فيه التأثير بالوسائل المسرحية بعد أن اقتصرت في المسرحيات السابقة على الإنشاد والتلخيص ، ويرتفع الفصل نحو ذروة ثانوية يتوتر فيها ثم يحل ، على أن يترك العقبة الكبرى دون حل بعد ، ففيه مفاجآت ذاتية ، أهمها خطف عبلة ومداهمة الحي ، وموقف الشك الذي يقفه عنترة من الدفع حتى يخف لنجدة عبلة . وفيه حوادث تمثل تمثيلاً حيًّا مباشراً بدل أن كانت تقص وتحكى من قبل . وقد تعرَّض المؤلف لتصويرها بصورة عامَّة في مسرحيته السابقة وهي « أميرة الأندلس » ولعله لمس قدرتها على التأثير في نفس الجمهور ، وشهد لها رجال المسرح الذين استدارهم بقوتها . كما عني بإبراز صورة البطولة في عنترة ، وهيأت له الظروف التي يصير فيها محور اهتمام الجمهور .

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

وفي هذا الفصل ، كما في مجنون ليلى ، يتحرك الموضوع نحو الأزمة ، وتبرز الحوائل ، ويصير نجاح البطلين مشكوكاً فيه . فيبرز منافس لعبلة كما ظهر منافس لقيس ، على أن احتمالات نجاح عنترة وعبلة في أمرها قوية . فالبطلان مجمعان على تحقيق هدفهما ، مهما قام في سبيله من حوائل . ومعظمها يزول أمام القوَّة الجسمية ، وعنترة كفء لأن يتغلب عليها . على أن فيه مناظر لم يكن هناك بدٌّ من تكرارها ، وهي مناظر لقاء عبلة وعنترة ، وما يحدث فيها من عكاة . فهي مناظر متحدة متجانسة في شخصياتها وموضوعها ، ويحتال المؤلف حتى تبرز بصورة مختلفة في أسلوب عرضها . ففي كلا الفصلين ينتهي المنظر بلقاء عنترة وعبلة ، وبدليل محسوس على شجاعة عنترة وبأسه وصيده وغنمه .

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

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

وتبدو في هذا الفصل مناظر مكررة لجأ إليها المؤلف ليطيل في مسرحيته . فضرغام شبيه بصخر ، ويلقى ما لاقاه صخر . ولا يفترق عنه إلا أنه عربي نبيل وخصم شريف . وهناك عبلة في حب عنترة يبدو مصطنعاً قليلاً . ومنظر الصراع الآخر بين عنترة وضرغام وجيش الفرس المغيرة ، منظر صبغت صوره حين خلص عنترة عبلة من المغيرين ، واضطر إليه المؤلف اضطراراً ليضع نهاية اصطناعية لضرغام ، الذي اضطر إلى قتله لعدم ضرورة وجوده في المسرحية بشكل دائم ، كما يقتل قائد الفرس حتى تنتهي قصة الإبل التي سلبها عنترة . فهذا الفصل ليس بضروري جداً لتطور المسرحية ، ولن تنقص قيمتها إذا حذفت ويبدو غير طبيعي أن يموت عبدٌ من صرخة .

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

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

والشخصيات في هذه المسرحية أكثر انسجاماً ووضوحاً في الملامح من شخصيات

المسرحيات السابقة ، وصار الشعر فيها تعبيراً طبيعيًّا في كلام عنترة ، ولم تفسد المركة المسرحية بالاسترسال الغنائي كما حدث من قبل . وفي عنترة صورة للمثل الأعلى للبطل في الجاهلية ، والمثل الأعلى الشعبي . فهو بطل ضخم الجسم ، مهول القوة إلى درجة خارقة ، وهو فصيح ينقد الشعر الذي ينصب في تيارين رئيسين أولهما الغزل وثانيهما الفخر . ويتصف بصفات خلقية أهمها النبل والمروءة والشهامة . وهو بطل قد تقدم كثيراً على بطل مجنون ليل ، وصار مركباً في شخصيته ومعقداً في عواطفه . وزال من قيس جانب الضعف ، فصار قوة وبأساً وشجاعة في عنترة وبقي منه جانب الاخلاص للهوى . وفيه بعض من حريز بطل الأندلس في أميرة الأندلس ، وهو صورة منه ، فهو بطل صراع وحرب وقتال . على أن قوته تبدو غير طبيعية في كثير من المواضع ، وقد بالغ المؤلف في وصفها وهو أول من فعلها ، فعنترة منتصر على الوحش والناس مهما كثر عددهم ، ومرخ مرة قتل عبداً بمرختـه . ونميل عبلة إليه لصفات الشجاعة والبيان فيه ، فيقول لها .

ليت افتتانك لم يكن بشجاعتي وبفضلهـا
أوليت حبك لم يكن لقصائدي ولنبلهـا (ص ٦)

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

خنجري أين خنجري اليوم مني هو ذا خنجري تعـال أعني
حط عناني وحام عن قوس العـز ى ورد اللصـوص عني (ص ١٧)

وتقول لعنترة حين يلقاها على قارعة الطريق وحدها :

ربي معي وبعـيري تحتي وهـذا السلاح (ص ٨٧)

وهي تعجب بعنترة من أجل هذه الصفات . فتقول له :

كل يوم يقـال عنترة أردى كميًّا وقم عن ضرغام (ص ٣٨)

وتصوّر مثلها الأعلى في الزوج بقولها :

أريد أجلادا شديدة القوى وصاعدة حشتاً كجمود الصفا (ص ٧٢)

وهو مثل أعلى شعبي أيضاً ، وتقوم خطابة في بعض العرب تدعوهم للوحدة تحت لواء عنترة ببلاغة نادرة .

وهي تحتقر في صخر عكس هذه الصفات ، فتقول عنه لعنترة :

جبان ذليل جاء عبساً وماءها يعرض للإذلة العذارى ويفضح

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

ومالك والدها صورة من المهدي الذي يتمسك بالتقاليد ، إلا أنه ينقصه نبل وحبه لابنته ، ولا يريد أن يزوجها بعبد أسود جرياً على سنة التقاليد ، ويسعى للغدر والفتك به فيدس له العبدان ، ويؤلب عليه صخراً ، ويحاول أن يؤلب عليه ضرغاماً . على أن ضرغاماً صورة البدوي الشهم الكريم الذي يعترف بمزايا خصمه ، وهو عفيف في حبه ، شجاع يحترم عنترة لمثل هذه الصفات ، ويتنازله منازلة الشريف والحر للحر ، ويدافع عن عنترة في غيبته رغم أنه منافسه . ويقول لمالك حين يحاول إثارة غيرته :

لم لا أخافه ؟ تخاف وترجى في الرجال الفضائل
وإن ابن شداد وان ذاع بأسه فتى ملء برديه عفاف ونائل
... لا لست حاسداً ولا أنا للنار الأكولة حامل
أأحسد من يحمي العفاف بماله ويأوي اليتامى ظله والأرامل
أأحسد من لا يعصم البيد غيره إذا زحفت من أرض بكيرى جحافل
أأحسد من لا يعصم البيد غيره إذا افترقت تحت المساوك القبائل ص٩٧

وهو صريح يقول لعنترة ببساطة عن مقصده حين يسأله :

« جئت أخطبها » . فيقول عنترة « ما أجمل الصدق لم يلبس بإنكار » (ص١٠٢)

وحين ترفض عبلة الزواج به ، ويغار على الحي ، ينصرف ضرغام إلى ملاقاة المغيرين مع عنترة وهو لا يكتم له حقيقته . ويلقى حتفه في القتال .

وصخر صورة مناقضة لعنترة أو ضرغام . فهو جبان ، وحين يغار على الحي يهرب ، فيقول في أحدها :

الحياة الحياة النجاة النجاة
الفرار الفرار النار انقذار (ص ١٦)

ويختمي بأس عنترة فيقبل نابية زوجاً له وهو يقول :

قبلت يا ظلم إن قبلت عامر
رمح بما شئت أنت هنا الآمر (ص ١٣٦)

واقد انتفع شوقي بتلك الأقسام العديدة التي أدخلها في تقسيم الفصول إلى مناظر ، ثم إلى مشاهد صغيرة في تعريف الحوار . فزادت المرونة ، وقل الاسترسال الغنائي وظهر فيه لون الشخصية ، وعبر عن الموقف تعبيراً فيه عمق في الفاطنة وصدق في التصوير. فعنترة شاعر يتحدث غزلاً وفخراً أو يتغنى شعره بالحماسة . وقد يجمع بين هذه الصفات جميعاً في مواضع . يقول عنترة في بداية المسرحية :

علي الصبح عني كيف باعبل أصبح وأين يراني نجمه حين يلمح
أفي خيمتي كالناس أم في بيوتكم أبت الخيام الشرق وهو مبرح
أقبل أطياب البيوت وربما تلفت عن مهملة الدمع تسفح
أرى برقوقي في ديارك راحة كما يستريح ابن السبيل المطرح
أبوك غرير القلب لم يعرف الهوى ولم يدر ما يأسو القلوب ويجرح (ص ١)

أحيد عن الساري لكي لا يريبكم وأتقي كلاب الحي عني فتنبح
فياعبل قد طال الثنائي وظله متى يتدانيا الحوادث تسمح

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

أكثر ما يعبر عن الموقف المسرحي . فيصعد عنترة بعد حديثه إلى ربوة ويقول :

يا ليت حبك ينجلي حب الغطاة لثكلها
أو حب قبرة انصاعا لأليفهـا وطفلهـا
أو مثل حب نجيبة محنونة في خلها
ليت اشتياقك لم يكن بشجاعتي وبفضلهـا
أو ليت حبك لم يكن لقصائدي ولنبلهـا (ص ٦)

لقد انتقل شوقي من طور الذاتية في التعبير إلى طور الموضوعية فيها ، فابتدأ في إبراز الصور كما تتراءى لأنفسها ، وكما تستجيب لدواعي البيئة ، وتتلون بألوان العاطفة وتلك خطوة كبرى في تطور فن الشاعر ستراها تبلغ ذروتها في مسرحيته الأخيرة . وعبر الحوار عن الشخصيات وألوانها ضعفاً وقوة ، وتجزأت بحوره وأوزانه وتعددت قوافيه ، ولم يعد الشعر متماسكاً بإيرادها متجانسة . ويتضح ذلك في المناظر العديدة في أنحاء المسرحية حيث تكثر الحركة ، كما في المنظر الذي يصور سعار الحوص على خيمة عبلة ، ومواقف الصراع والنزال ، وحين رأى المؤلف أنه لا مناص من حديث طويل ، احتال على ذلك بتنويع القافية والبحر . وفيه يسأل أهل عبلة عن مكانة عنتر بين قومه قبل أن يتزوج عبلة يقول مالك . —

مالك : أصيخوا لي أصاحبكم هجاع نعبلة تبغض الرجل الجبانا
أحدهم : كليث الغاب إقداماً وكرا إذا اعتقل المهنـد والسنانا
مالك : أصيخوا لي أصاحبكم جواد نعبلة تبغض الرجل البخيـلا
أحدهم : يكاد ندى يديه حين يرمي ينسي حاتم السمح المنيـلا
مالك : أصيخوا لي أصاحبكم جميل نعبلة تبغض الرجل الدميما
أحدهم : ألم تره . ألم تنظر إليـه إذن لم تبصر الملك الكريما (ص ٥٣)

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

وإذا نظرنا إلى الأناشيد الغنائية ، وجدناها تتلون بلون الموقف ، ولا توجد لذاتها كما كانت من قبل ، ففي الفصل الأول يرد نشيد الفتيات حول البئر لظهور صغر وحديثه محسن وفي نهاية المسرحية يغنى نشيد في حفلة عرس . وأتت الأناشيد خفيفة لفظاً وتركيباً ، وسريعة في حركتها . ومن الممكن استغلالها في توضيح جانب من البيئة الجاهلية . ولما الشاعر قد استباح لنفسه حرية التعبير والتصوير ، فلم يخضع لمراجعه ، وصنع خياله بالاسترسال فلم يقتبس من شعر عنترة أو يتكىء عليه إلا في القليل ، وهو لا يكثر منه في هذا الشعر القليل الذي يأتي به ، بل لم يتعد بضعة أبيات وردت في نهاية المسرحية في حديث عنترة وهي :

لم أنس ذكرك والرماح تسيل من درعي وتصبغ مشفري بالعندم
(ولقد ذكرتك والرماح نواهل مني وبيض الهند تقطر من دمي)
فضيت اعتنق الرماح لأنها خطرت كأمر قدك المتقوم
(وودت تقبيل السيوف لأنها لمعت كبارق ثغرك المتبسم) ص١٢٢

وتتبعت فصول المسرحية ومناظرها بالمواقف التي تجتذب الجمهور وتساير ذوقه ، وفي مقدمتها مناظر العشاق التي لم تكد تخلو منها مسرحية من مسرحيات شوقي ، فالحب عاطفة عامة مشتركة في النفوس ، بل يعتبر البعض أنها محور الحياة ودعامتها . وقد لمست يد المؤلف هذه المناظر في مسرحياته السابقة ، وازدادت خبرته بتصويرها فأكثر منها في هذه المسرحية . ويرتفع في هذه المناظر مستوى شعر البطل ، ويستمد شوقي الوحي فيها من قدرته الغنائية وخبرته بمطالب الغناء وانشاد الشعر الغزلي . ونلمس في شعر عنترة عمقاً وتخصيصاً لم نجدهما في شعر العشاق السابق . وتكثر فيها أيضاً مناظر الصراع ، بل معظم هذه المسرحية قائم على صراع حي خارجي ، وقليل من الصراع العقلي . وهو يتجمع ويتدرق في ثنايا المسرحية حينما يلقى عنترة خصوماً ، وحينما يريد الشاعر إظهار جانب الشجاعة والبطولة فيه . وقد قادت هذه المظاهر الشاعر الى المبالغة والتهويل في ابراز هذه الصفة في البطل . فهو أبداً منتصر يفتك بأعدائه ويتلاعب بهم كما يتلاعب اللاعب بقطع الشطرنج . وقد اختفت الأزمة إلى حدٍّ كبير في ثنايا الشجاعة والبأس الخارق ، ولا يشعر الجمهور بقلق

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

ولكنه هيمان الشعر القنائي الذي كان يجتذب شوقي وهو يصور شخصياته وأحداثه فيصرفه عن التعمق في تحليلها ، وإكسابها صفة التخصيص فيميزها بين أفراد نوعها ، وهدا به الى الغاية بجودة الشعر فاتصل بنفسه أكثر مما اتصل بقلوب شخصياته . على أننا نلمس في هذه المسرحية غاية ما وصل اليه فن شوقي في تحليل الشخصيات والحوادث ومسايرة الموضوع لطبائعها ، وظهور ألوان البيئة فيه إلى حد غيّر شخصياته ووضح ملامحها الى حدّ كبير قياساً الى فنه في مسرحياته الأولى .

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

الفصل السابع

أميرة الأندلس

مسرحية نثرية

هذه هي المسرحية الوحيدة التي كتبها شوقي نثراً ، أوحى بموضوعها إليه — فيما يرجح — زيارته لإسبانيا عقب الحرب الكبرى الأولى حين نفي إليها . فبعد أن ألف مسرحيتين تتصلان بالتاريخ المصري القديم : وهما مصرع كليوبترا وقمبيز ومسرحيتين تتصلان بالتاريخ العربي وأبطاله الشعراء : وهما مجنون ليلى وعنترة ومسرحية تتصل بتاريخ مصر في عهد المماليك وهي علي بك الكبير اتجه الى ذلك الركن العربي الذي وصلت إليه الحضارة الاسلامية . فكتب مسرحية نثرية عن الأيام الأخيرة لبني عبّاد في أشبيلية قبيل غزو المرابطين لها .

ويأتي ترتيب هذه المسرحية في التأليف بعد علي بك الكبير ، كما يضعها مؤرخوه . وتدل الدلائل الأدبية بها على صحة هذا الوضع . فقد امتزج بالموضوع التاريخي في مسرحية علي بك موضوع غير تاريخي اتصل به وتطوّر معه وانتهى بعده . على أنه لم يندمج معه اندماجاً كلّيًا ، ويتصل بحوادثه اتصالاً وثيقاً إلاّ في هذه المسرحية . فقد صار الموضوع التاريخي الرئيسي موضوع خيالي واندمج فيه وحرّك حوادثه وأكسب نهايته صيغة تتفق ومجراه .

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

الأمل . بينما صار الموضوع التاريخي صيره الأصلي دون أن يحوّر فيه الشاعر إلا في نهايته الخيالية ، وقد انصل الموضوع بمضمونها اتصالاً موفقاً منتظماً خلال الفصول الخمسة التي تنقسم إليها المسرحية . في الفصل الأول تقص بثينة على أترابها خطورة موقف أخيها في قرطبة ، وخطورة موقف أبيها في أشبيلية . كما تذكر قصة اقترانها بحسون التي انتهت به في سوق الكتب . وبهذا ينتهي المنظر الأول . أما في المنظر الثاني فيقتل المعتمد رسول ملك الاسبان لفحته . وفي المنظر الثالث تزيل بثينة خصاماً عابراً بين أمها الرميكية وأبيها المعتمد

ويقدم لنا هذا الفصل ، على تعدد مناظره ، الشخصيات الرئيسية ، ويلخص لنا الموقف ويبين بوادر الأزمات ، وبداية الاتجاهات التي ستنهجها الحوادث ، وتشعرنا بصور من اليأس الذي يسود البلاط ، وتضعف من الأمل في حل هذه الأزمات . ويعتمد هذا الفصل على التصوير التاريخي لحياة الملك وأهله ، وانحلال ملكه وكرمه وفورته البائسة أمام ملك الاسبان فهو يقتل رسوله ، وهو يعلم أنه لن يستطيع مقاومته .

وتتضح أحوال المجتمع المضطربة في الفصل الثاني ، نرى فيه صوراً للحروب الداخلية والاضطرابات الاجتماعية ، نرى حريز بطل الافلاس ، وضيق ملك الاسبان أميراً له ، ونعلم أنه حمل معه كنوز طليطلة في مرج عاطل . ولا يخفى حريز أمره ، ويسطو بعض اللصوص على الخان بعد أن يخدروا القوم ، إلا واحداً كان صائماً ، ويكون المرج العاطل من نصيبه ، فيمشر على الجواهر في داخله فيفوز بها .

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

وفي الفصل الثالث ينقذ ابن حيون ، صاحب الكنز ، أبا حسون من الإفلاس ، ويدفي له على بيته الذي أوشك أن يبيعه ويكتشف حسون أن زائره هو ابن حمدين وهي بنت المعتمد ، ويبادلها حبًا بحب .

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

وفي الفصل الرابع يجتاح ابن تاشفين أغمبيلية ، ويعزل المعتمد ، وينقله سجينًا هو وأسرته إلى قلعة بأغمات ، ويستبيح رجاله المدينة وهكذا نرجع في هذا الفصل إلى الموضوع التاريخي ، الذي بدأ في الفصل الأول ، وتتطور حوادثه تبعاً للحقائق التاريخية ، وهو فصل أقرب إلى نهاية المأساة منه إلى نهاية الملهاة .

على أن الشاعر ، يجمع في الفصل الخامس بين الموضوعين ويصلهما ليخفف من حدة تأثير نهايتها . ففي المنظر الأول يعثر والد حسون على بثينة عند قائد مغربي ، ويخلصها منه ويهرب بها مع ابنه حسون . وفي المنظر الثاني تقصد الجماعة « أغمات » حيث يقيم المعتمد الأسير مع أهله . وفي المنظر الثالث تفاجيء بثينة أهلها بظهورها ، وتقص على القوم قصتها ويوافق المعتمد على تزويجها من حسون . ويظهر ابن حيون ويهب المعتمد ثلث ثروته وحسون ثلثاً آخر مع بثينة ، ويبقي له ولأبي الحسن الثلث الثالث . وبذلك تنتهي المسرحية

وهذا الفصل فصل المفاجئة الكبرى التي يظهر فيها ابن حيون . على أن عيبه هو عيب الموضوع عند شوقي بشكل عام ، إذ تتطور الحوادث تطوراً خارجيًا في الموضوع الذي ابتكره الشاعر ، وتكثر به عناصر الصدفة بل تتحكم في تسييره . والموضوع القوي يتحرك حركة منسجمة تتضح فيها الأسباب والنتائج ، وتتصل اتصالاً قويًا ، وتبرز الأعمال صائرة لأزمة الشخصيات ومصائرها .

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

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

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

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

« ياويح أبي لقد نظرت إليه وهو في قصر السوسان الضيق الصغير بقرطبة فوجدته كئيباً متململاً ، كأن تلك السقوف المنخفضة لم تكن تليق برأسه العالي ، وكأن تلك الحجرات الضيقة لم تتسع لمنه السماحة . وكأنما كان يرى الزهراء أولى بأن تقله ، وأجدر بأن تظله ، وهناك دنوت حتى صرت خلفه . . . » .

وهذا مثال آخر من قولها: (ص ١٦)

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

وهذا مثال ثالث من قول المغربي. (ص ٨٢)

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

ومثال آخر من قول ابن حيوس (ص ١٠٨ — ١٠٩).

«إعلم أيها الملك أن هذا الضيف الذي نصرته ونصرك، وحالفته وحالفك، وقاتلت معه قتالاً يبقى حديث الدهر هو أهلٌ لأن يقدرك ... وأنصح لك أن لا تولي الأرقم سريرك وأن تقطع السيف قبل أن يقطعك، وأن تنبض من فورك على ضيفك فتسجنه ولا تطلقه، حتى يأمر جنوده بمغادرة الأندلس برها وبحرها ...».

وحين يطول الحديث لاحتوائه لقصته يستمر المؤلف في الحديث، ويحاول أن يكسوه بالعبارات البليغة، فالبلاغة، من رصانة الألفاظ إلى ارتفاع الأسلوب، وسيلة المؤلف لتخفيف من عبء النقل المسرحي لهذا الاطناب النثري. والأمثلة على هذه الأحاديث التي تحكي عن الحادثة دون أن تمثلها تمثيلاً مسرحيًا كثيرة، فيقص أحدهم على الملك قصة أبي الحسن وإفلاسه (ص ٣٤) وتذكر بثينة قصة حبها لأبيها لأنها بشكل لا يخلو من تكلف (ص ٥٢) ويقص ابو القاسم قصة حبه لزوجة المعتمد، وتركها إياه (ص ٥٨). وعيب مثل هذه الأحاديث الطويلة أنها لا تؤدي الغرض الذي وجدت من أجله ويضعف التأثير المراد بها لعدم تصويرها بالوسيلة المسرحية المناسبة، فالجمهور يضيق ذرعاً بالأسلوب الخطابي ولا يتابع الحوادث بعقله، وإنما يتابعها بحواسه وعواطفه أكثر من متابعتها بعقله، والوسيلة إلى ذلك بالتصوير المسرحي التمثيلي للحوادث لا بالحكاية عنها. ويضجر الجمهور

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

على أنه من الانصاف أن يقرر قلة مثل هذه المناظر التي تعتمد على الحوار وحده في المسرحية ، فاذا استثنينا الفصل الأول الذي تلخص فيه الأزمات برسائل القصة ، نرى معظم مناظر المسرحية الأخرى وقد صورفيها الحوار مهلاً سريعاً ، واللغة جزلة لا تنساب ذلك الانسياب اللغوي الذي لمسناه في الفصل الأول . بل نرى الفصل والمناظر وقد انسجم تركيبها ووضحت الأزمة فيها ، ثم تلتها المفاجأة . ومن هذه المناظر الجذابة مناظر لقاء حسون وبثينة المتنكر حتى يكتشف حسون حقيقتها وحقيقة عواطفها نحوه ، وفيها فيه من مناظر لقاء العشاق في المسرحيات الأولى . ومن هذه المناظر الجذابة مناظر الصراع والأبطال ، وكثيراً ما يحكى عنها ، إلا انها تصور تصويراً تمثيليًّا في الفصل الثاني ، حين يبرز حريز ومعه بطرس الأسير ومتعهد هذه المناظر لمناظر الصراع في مسرحية عنترة ، بل سيتسع فيصير محور موضوع المسرحية ، ومحور شخصية عنترة ، ومن هذه المناظر الجذابة تلك المناظر الكثيرة التي تتطور تطوراً منتظماً نحو المفاجأة ، ففي نهاية كل فصل من الفصول الأخيرة يتحرك الموضوع نحوها ، والجمهور على علم بتطورها ويزيد من اهتمامه بها ما فيها من تهكم مسرحي .

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

على أنه ينبغي أن نشير إلى اتساع في ناحية من نواحي فن الشاعر ، وهو الجانب الفكاهي . فقد اعتمدت الفكاهة في مسرحياته المحزنة على شخصية محترفة ترسل الفكاهة وقد يمسها لون المأساة مسًّا خفيفاً . ففي مصرع كليوبترة يقوم أنطو بذلك ، وفي مجنون ليلى يقوم بشر بهذه الوظيفة في بداية المسرحية ، وفي هذه المسرحية يقوم متلاس بذلك .

على أن الشخصية الفكهة ذات حدين ، إذ تنقلب عناصر الفكاهة فيها إلى صورة من صور التهكم المسرحي المتسع الأفق ، فهي أداة لتضحك والبكاء . فأشهر في نهاية المسرحية يبكي عندما ينقلب مصير القصر وأهله من فرح إلى حزن ، وبشر يصير وسيلة حزن في مجنون ليلى ، فهو رسول موت ليلى إلى قيس ، ومقلاص يعلم أنه سيفقد الأميرة ولكنه يضحك من أجل صفات لا يسر هو منها كثيراً . ومقلاص يوصل النكتة في الفكاهة ، ويطلق السخرية مختفية وراء ستار مكانته كمضحك للملك . وهذه الشخصيات المحترفة تفتح قلبها الجمهور على حقيقته ، وتكشف عن انسانية عواطفها . وتجدر الإشارة إلى جانب الفكاهة الذي يكشف عنه مقلاص في هذه المسرحية ، وهو أوسع جوانب الفكاهة في المسرحيات التي ألفت من قبل ، وتنبأ بما سيؤلفه الشاعر بعد ذلك من ملاهي عورها هذا الجانب المضحك للحياة . وسنرى امتداد هذه الناحية في الست هدى .

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

ويرى بعض النقاد أن الشعر هو الوسيلة المناسبة للتعبير عن العواطف ، وان النثر يعبر عن الأفكار العقلية المنطقية العلمية الصالحة للحياة .

وقد اجتذب موضوع هذه المسرحية أقلام بعض كتاب القصة المنثورة ، فاعتمد عليه علي الجارم بك في قصة «هاجر ملك» (عدد ٦ من سلسلة اقرأ) وقد أخذ حوادث القصة من المصدر الأول وهو تاريخ المقري في كتابه « نفح الطيب في غصن الأندلس الرطيب» ومن المرجح أنه قرأ مسرحية شوقي ، ووجد في موضوعها قابلية للعرض القصصي ، واتساعاً للتصوير والتحليل ، فكتب قصة ناجحة متسعة الأرجاء ، صور فيها جوانب العصر ، وشخصيات الشخصيات ، تصويراً تفوّق على تصوير شوقي إلى حدّ كبير .

الفصل الثامن

الست قدرى

ملهاة

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

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

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

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

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

وفي الفصل الثاني تتزوج برجل ريفي ضخم الجثة ، وتعرض صفاته أمام الجمهور عرضاً فكاهياً تصف فيه حركاته وسكناته ، ويستدين الزوج أملاً في تسديد ديونه من الميراث ، وفي الفصل الثالث تموت الزوجة ، وتلوح براوق الأمل أمام الزوج فيتطلقه الناس ويفد المعزون . ويترحمون على المتوفاة ، ومنهم الفقهاء واللصوص والفقراء الذين اتخذوا الرثاء مهنة لا شعور فيها ولا إخلاص . وتنفض الوصية في النهاية ، ويقرأ القوم فيها أن الزوجة قد وهبت بعض ثروتها لقبر الرسول ، والبعض الآخر للخدم والجارات ، فيمسك الدائنون بالزوج ويتناولونه بالضرب .

ومثل هذا الموضوع ناجح على المسرح ، ففي الفصل الأول تعرض اتجاهات الحوادث وتقدم الشخصيات ويلخص المرقف وتصور براوق الأزمة . وفي الفصل الثاني يتحرك الموضوع نحو الأزمة ، وفي الفصل الثالث تحدث المفاجأة الكبرى والانقلاب المسرحي .

وتتسع اللوحة لتصوير نماذج من الشخصيات الحية وتعرض عرضاً أو تمثل تمثيلاً مسرحياً ، وكلها مستقاة من الحياة وتنبض بها ، وتكاد تلمس في كل منها سمة خاصة مميزة

تكسبها الحياة والقوة ، وتدعونا بأننا نحس بوجودها ونلمسها كما نلمس الشخصيات التي نراها حولنا ، وتميز بين بعضنا وبعض أحياناً تقويماً يعز منها

فالسيدة جاهد مجبورة على أن الناس تسمي إليها ملطا . فهي حريصة عليه لا تفرط فيه ، وإنما تعني كل من حولها من جارات أو خادمات أو أزواج بما سيهب له في الوصية ، دون أن تبذل له شيئاً . وهي سيدة كسائر النساء ، يتقدم بهن السن فلا يعترفن بالزمن ، فالسيدة هدى زادت على الأربعين ، ولكنها تزوجت أزواجاً تسعاً ، زوجاً زوجاً ، وما زالت في العشرين . وتكاد تزعج حين تتناجاً بحديث عن عمرها . تقول السيدة لزينب الجارة :

الست : أنت يا زينب الوفية بالعهد .

زينب : ولِمَ لا أني وخيرك عندي

نحن من أربعين عاماً على خير جوار بين اثنتين وود

الست : لا بل العهد لا يزيد على الـ عشرين حلي حسابه لا تعدي

اسمعي زينب اسمعي يا صديقتي لك هذا الدبوس

زينب : لي أنا

الست : بعدي

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

ولعلها تخشى جاراتها وتخشى أقاويلهم وتهكمهم على تعدد زواجها رغم كبر سنها . فتقول :

يقولون في أمري الكثير وعقلهم حديث زواجي أو حديث طلاقي

يقولون أني قد تزوجت تسعة وأني واريت التراب رفاقي

وما أنا عزريل وليس بعالمهم تزوجت لكن كان ذاك بمالي (١ ـ ص ٢)

وتستعرض في ثنايا حديثها قصة هؤلاء الأزواج استعراضاً يصورهم تصويراً جيداً من ناحية ، ويكشف عن نفسها من ناحية أخرى ، فتذكر ما أعجبها فيهم ، وتبين ما تهوى نساء العصر في أزواجهن من مزايا . وهي أوصاف تخترقها الفكاهة التي تتبع من الشخصيات وعاداتها الشاذة عن المألوف في السلوك الاجتماعي ، فأول الأزواج مصطفى .

حين يمشي تظنه نخلة المرج ماشية

وطيسة صوداء مكاوية مسدورة
رحمة الله عليه لم يكن يطلب مالي
لم يكن يعنيه من ذاك سوى قبض الإجارة
مات فكدت أموت حزناً وكان عمري عشرين عاما
ثم تزوجت بعد خمس فنذا يرى قطني حراما

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

وزوجي الثاني علي ما كان بالصالح لي يا ليتني لم أقبل
ذاك لمالي اختارني واخترته لمساله
ما كان إلاّ مفلساً وقعت في حباله
يرحمه الله وكان ذا بخر وكان إن يقعد وإن يقم نخر
وان مشى تخرج أصوات أخر
يرحمه الله لقد عشنا معا من السنين العاجبات أربعا ثم مضى لربه لا رجعا
رحمة الله عليه جنّ بالليل جنونا
ثم لما مات ما خلف لي إلاّ ديونا
ومات لم تبكه عيوني وكان عمري عشرين عاما
ثم تزوجت من سواه فنذا يرى قطني حراما

وزوجها الثالث عدة جنّ بما لا يهما ، وكان قذراً تصفه فتقول :

وكان إن تنخما أرسلها الى السما فلست تدري ما رما
وكان يمط رجلاً فوق رجل ويسرح فيهما يده طويلا
ويخرج من أسابه خيوط من الأوساخ يبرمها فتيلا

وكان الرابع أديباً لم يعجبها وهي المرأة الشعبية التي تهوى في زوجها ضخامة الجسم والقوة والبأس ، ولا تهتم بما يقوله عن بناء شخص أو هدمه ، على أنه .

كان إن أفلس لا يسألني إلاّ ريالا

فهو فتوح طيب .

وزوجها التالي برزباشي مقاس سكير لم تمسكت معه إلاّ ثلاث سنوات . وطلقته ولم يزل منها عشرون عاماً . ثم تزوجت بموظف لم ينظر إليها وإنما نظر إلى حليها وذهبها والزوج التالي تقيه أحبت به لأنه أدبها وأخضعها ، ورأى ترابا طائفاً بجبهتها فظنها أطلت من النافذة فضربها فأحبت بغيرته عليها . على أنها كرهت منه اهتمامه بالطها ، ثم تزوجت عقاول اشتغل في الحجارة والجير ، وعاشت معه عامين ثم طلقته ، وزوجها الأخير عجام عاطل سكير ، وبعده يتحرك الموضوع في هذا العرض المكتظ . ونرى فيه شخصيات تذكرنا بشخصيات الشاعر الانكليزي تشوسر في قصته « حجاج كانتربري » ، وفي كلا العرضين نرى شخصيات عديدة تنصح من بينها وعاداتها اقتصاداً فكاهيًا .

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

أأنت بومتي هنا ؟

الآن يا جميزة الحي أريك من أنا

ولم ترد عليه فيقول :

هدى هدى أين هدى أين العجوز الغالية
أين مضيت بومتي أين ذهبت ختني
خذاك شقدمان قد أسلتا وأذناك عقربان من قنا
وحاجباك والخطوط فيهما كدورتين أكتنتا من الدما
وبين عينيك شمار وجفا عين هناك خاصمت عيناً هنا

وهكذا في زوجها الثاني الربي ، ثم في شخصيات المزين من أهل الحي فالفقهاء الذين امتهنوا تلاوة القرآن كحرفة تدر المال ، ومن المزين اللصوص الذين يترصدون على القهوة ، ويسلبون أدوات القهوة ويدسونها في جيوبهم ، والمتملقون للزوج الذين يترددون إليه دون معرفة سابقة حتى اذا ما قضت الوصية انقلبوا خصماً عين .

ونلمس في هذه المسرحية خضوع الحوار خضوعاً يكاد يكون تاماً للحوادث

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

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

على أن هذه الفكاهة قد نبعت من منابع مختلفة . فبعضها ينبع من أمزجة الشخصيات التي فيها ناحية شذوذ وتتصف معظم الشخصيات الرئيسية بالمراءات واظهار خلاف ما تبطن . فالسيدة بخيلة حريصة على المال ، وهي عجوز لا تعترف بكبر سنها . والخادمي يلوم زوجته على قبحها وهو مفلس ثمل — والأزواج والمدعوون كلهم مراءون يتظاهرون للسيدة بالحب والتودد ، بينما هم في الواقع ، وكما تعلم هي يحبون مالها . وتلك أرقى عناصر الفكاهة في المسرحية لصفاتها العقلية . يلي ذلك مناظر تنبع منها الفكاهة لاصطدام الشخصيات ، على شذوذها ، اصطداماً تستعمل فيه وسائل خارجة عن الشخصية والحادثة لتثير الضحك . وهذه الوسائل تستعملها الملهاة الرخيصة . وتكثر في المسرحية في مناظر الاشتباك حين تستعمل النعال

والمكائد وتنطلق فيها الألفاظ المضحكة المثيرة التي تطلقها الشخصيات الرئيسة .

على أن هذا لا يمنع من أن هذه المسرحية هي درة انتاج شوقي في الملهاة ، وخير مسرحياته جميعاً في سبك الموضوع والقدرة على التشخيص وإدارة الحوار إدارة مسرحية ، فقد ابتدأ فن شوقي في المسرحيات الأولى بمحاولة الاجادة في عرض فصول الموضوع ، ثم سعى الى إكساب الشخصيات لوناً خاصاً ، وانتهى بإخضاع الحوار لها في مسرحيته الأخيرة . وبقي عليه أن يتدرّج في رفع القيمة الفنية لمسرحه فينطور معه من مسرح خارجي لسير الحوادث الخارجيـة إلى مسرح داخلي يسيره التطور الداخلي للشخصيات . ولم يعمل القدر شوقي لتأليف المسرحي فيما بعـد إذ لم يتمم مسرحيته التالية وهي « البخيلة » التي أستمد موضوعها أيضاً من الحياة العبقة به . لقد وضع المؤلف في النهاية يده على مفتـاح التأليف المسرحي ، وهبط من المسرح الغنائي المترف الذي يرتفع إليه العامة والجمهور ، إلى الجمهور يعطيه صوراً للحياة من حوله ، تعرض عرضاً مسرحيـاً فائقاً .

الفصل التاسع

المسرح بعد شوقي

أعقب وفاة شوقي حركة متسعة الأفق في الترجمة والتأليف المسرحي . وتأثرت الترجمة بالتأليف والتأليف بالترجمة . وأعيدت ترجمة المسرحيات الغربية وتوخى المترجم الدقة والرقي الأدبي في ترجمته . وقد عكف على ترجمة هذه المسرحيات أقلام التقطت لها ، ومن بين هذه المسرحيات المترجمة ما يأتي

طرطوف	لموليير	ترجمها	أحمد الصاوي محمد	عام ١٩٣٢
حنا	لكورني	»	خليل مطران	١٩٣٣
جرنجوار	لبانتيل	»	صبري فهمي	١٩٣٣
أندروماك	لراسين	»	طه حسين	١٩٣٥
البخيل	لموليير	»	محمود مسعود	١٩٣٣
لير	لشكسبير	»	ابراهيم رمزي	١٩٣٣
ترويض النمرة	»	»	»	١٩٣٣
عدو الشعب	لابسن	»	»	١٩٣٣

وتمتاز الترجمة الجديدة بأمانة لم تتوفر في التراجم الأولى على أنه من الواضح أن التراجم الجديدة لم تستهو الجمهور كما استهوته التراجم التي عربت لتلائم ذوقه — ولم يكن رقيباً دائماً — ولم يتذوق الترجمة الجديدة إلا الخاصة من المثقفين . ويزداد هذا الجمهور المثقف زيادة بطيئة ، وبازديادة يزداد عدد من يعنى بالقيم الفنية للمسرح . وقد زاد اتصال مصر بالثقافة الغربية بعد الحرب العظمى الأولى ١٩١٤ — ١٩١٨ ، وقوي عقب الحرب العظمى الثانية ١٩٣٩ — ١٩٤٥ .

وكانت نتيجة ذلك أن انتشرت كتب تعنى بالتمثيل والممثلين . عملية ونظرية رمنها مجلات « المسرح » لمحمد عبد المجيد حلمي و « المسرح المصري » لاسماعيل وهبه . وكتب محمود خليل كتاباً عن فن التمثيل ١٩٢٤ ، وألف مسرحية « سلامه وسلمى » وهي تمثيلية غنائية تصور أخلاق العرب وعاداتهم . وكتب عثمان جمدي سنة ١٩٢٠ كتابه « في عالم التمثيل » وترجم « هملت » لشكسبير و « الملاحات الغضبة » لسوارت وفنج . وأصدر محمد تيمور كتابه « حياتنا التمثيلية » وفيه أرّخ فيه المسرح المعاصر ، وألف مسرحيات مثل عبد الستار أو الهاوية وألف توفيق الحكيم « سر المنتحرة » و « نهر الجنون » و « رصاصة في القلب » و « الخروج من الجنة » و « أمام شباك التذاكر » ، ونشر مقالات عن المسرح لتوجيهه . وقد جمع بعضها في كتابه « تحت مصباحي الأخضر » ، وبدار الكتب مسودة لكتاب « مفكرة في التمثيل » لحسين شفيق ، تعرض لتاريخ التمثيل في الشرق والغرب .

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

وبين المؤلف الجديد وبين شوقي شبه قوي لا يخطىء ، فقد ابتدأ كل من الشاعرين حياته الفنية بالتأليف الغنائي ، فكما ألف شوقي « الشوقيات » ، أخرج عزيز أباظه ديوانه « أنات حائرة » ، ثم اتجه كلاهما إلى المسرح ، وابتدأ بكتابة المسرحية التاريخية الغنائية .

وقد اطلع المؤلف الجديد على مسرحيات أوربية ، كما اطلع على مسرح شوقي . وتدل الدلائل على أنه قد استفاد مما وجه إلى شوقي من نقد ، فاستطاع أن يتلافى ما وقع فيه شوقي من مزالق إلى حدّ كبير . وقد أدى اتصاله المباشر برجال المسرح إلى عنايته بأمس المسرح والتشخيص وتمثيل الحوادث تمثيلاً مباشراً ، وابراز تطور الموضوع نحو الأزمة ثم حلها ، والشاعر الجديد حساسية وإرهاف في المشاعر يمكنه من تصوير منابع الحزن تصويراً عاطفياً

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

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

وهذا المؤلف حذو شوقي في إحياء تراث الأدب العربي فألف مسرحيته الأولى « قيس ولبنى » التي تشبه من وجوه كثيرة مجنون ليلى . على أن المؤلف اتكأ على رواية أخرى إنسانية محتملة الحدوث والتطور . وهي على تشابهها في بعض المواقف والشخصيات قد اتجهت اتجاهاً صحيحاً يتفق ومطالب المسرح . فقسم مسرحيته في فصول خمسة ، عرض فيها قصة قيس بن ذريح مع لبنى التي أحبها وتزوجها ، ثم أرغمه أبوه وأمه على تطليقها ، فتألمت نفسه ، وتزوج غيرها وتزوجت غيره وهما على حبهما ، ثم التقيا ثانية وتزوجا من جديد . وصور الموضوع عن طريق شخصيات واضحة المعالم والسمات ، ترجو له البراعة في التعمق في تحليلها وتعقيدها . ففي الفصل الأول تتحدث لبنى مع جاراتها عن أخبار قيس ويتحدث والدها ابن حزم عن شؤون السياسة ، وفي النهاية يقبل قيس ومعه ابن عتيق ، الذي يتوسط له من قبل الحسين لدى آل لبنى ، فتقبل الوساطة ويتزوج قيس ولبنى . وفي الفصل الثاني يعرض قيس ويبل من مرضه ، وتبدأ بوادر الأزمة في الظهور ، فيظهر والداه سخطهما على لبنى التي استأثرت به ، وتحتج الأم بأنها لا تنجب نسلاً ، وما يزال الوالد والوالدة بولدهما حتى يطلق زوجته كارهاً . وفي الفصل الثالث يشرد قيس في البادية وترحل لبنى إلى ديار أهلها ، وقيس يشهد رحيلها بقلب متصدع . وفي الفصل الرابع نلمس الحب في نفس العاشقين ما زال قوياً ، ويهدر دم قيس ثم يعفى عنه ، وتعلم لبنى في النهاية بزواجه . وفي الفصل الخامس يلتقي قيس ابن المولح بقيس ابن ذريح ويلتقي بهما ابن عتيق ، ويقابل الجاحة زوج لبنى الجديد ، وهو كثير بن العلث الذي يغتري منهم مهراً ويدعوهم الى

خياله . ويحس العاشق إحساساً غامضاً بلقائه بليلى ، يلتقي بها ويعانيها وتعانيه ، ويترصد مجنون ليلى وابن عشيق لقيس لدى كثير ، وما يزالان به حتى يحكم لبنى في الأمر ، فتكشف عن مكنون مواطفها ، فيطلقها زوجها ، ويلتقي العاشقان من جديد .

فقد قسمت الحركة المسرحية ووزعت في فصول خمسة متصلة ، ولا يفاجأ الجمهور بحدث دون أن يلمس بوادره من قبل ، وتسير الحركة بانتظام في كل فصل ، كأن كل فصل مسرحية صغيرة تتطور نحو أزمة صغرى وتحل وتحوي في نهايتها بوادر الأزمة التالية ، ويتحرك الموضوع ويتطور تطوراً طبيعياً انسانياً عتملاً في الفصل الثاني والثالث حتى يبلغ الأزمة الكبرى في الفصل الرابع ، وتحل الأزمة في الفصل الخامس . وهكذا نرى موضوعاً ذا قيمة إنسانية خالدة يتطور نحو أزمة تحل مما لم نلمسه في مسرحية شوقي بوضوح

ونرى سمات شخصيات المسرحية واضحة المعالم ، ولو لم تكتسب التعقيد والعمق الذي بعد . ولبنى عاشقة نفسها حية وتشعر بخلجات نفسها ووحدة عواطفها . والأم تشعر لشعور الأم نحو ولدها الوحيد ونحو زوجته التي تنافسها في حبه وتغار منها وما تزال بابنها حتى يطلقها ، وعزة فتاة صريحة متذكية تعرف ما تريد نفس صديقتها ، وتحاول أن تحيله مزاجاً . وقيس عاشق موزع بين أهله وزوجته ، يحبيه ذلك الصراع الدائم في نفسه ، ويكاد يحطمه ولا يستطيع منه مهرباً ، حتى تتدخل شخصية أخرى لتنقذه . ونلمس في شخصية والد قيس حنان الأب على ولده ، وشغفه أملم زوجته ، وطاعته لما تشير به . وهناك صورة من منازل في مجنون ليلى ، على أنه صورة أقرب صدقاً إلى نماذج الطباع البشرية في خيرته وضعفه وحيرته وسلوكه . وتسير حول هذه المجموعة مجموعة أخرى من الشخصيات الثانوية ، كطارق ومطيع وقيس بن الملوح ، وكثير ، نرى فيها كائنات حيّة على ضيق مجالها . ففي هذه اللوحة نماذج حية قصد الكاتب إلى تصويرها وتحليل نفوسها تحليلاً دقيقاً مثابراً ، ولم يدفعه عن ذلك الاسترسال الفني الذي لجنح إليه قلم شوقي ، فزلّت قدمه في مواضع كثيرة عن الطريق السوي إلى التأليف المسرحي .

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

ويحتاج الموقف إلى التنفيس العاطفي دون انطلاق غير واعٍ للحوار أفقي متصل بالموضوع وملوّنة بلونه دون أن تفسد تطوره وحركته.

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

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

ولم لا يذهب شاعرنا إلى الحياة الواقعية ويضع يده على ما يكتنفها من صور حيّة رائعة ، وفي الحياة ألوان من آلام الناس وآمالهم وتزاهتهم وتزواتهم ، والناس في الحياة يعيشون أفراداً ممتازة ، معقدة مركبة ، فليعش شاعرنا بين أفراد الشعب وليحي حياته إذا أراد لنفسه مسرحاً انسانيًا خالداً ، يحمل لواء رسالة كتاب الانسانية الخالدة .

خاتمة

على أن مسرحنا ما زال في بدايته . ويتعرض لمنافسة الخيالة لرخص أسعارها ووفرة إنتاجها . وتحاول الدولة أن تعين فرق المسرح وتشجع مؤلفيه ، ويحاول النقاد أن يرفعوا من شأنه في كل مناسبة في الصحف والمجلات . ولا غرو فهو فنٌّ أكثر تمثيلاً للحياة ، وإمتاعاً للنفوس ، وهو يمثل الحياة تمثيلاً حيًّا بأبعادها الثلاثة ، مما لا يتوفر للخيالة .

ولكن المسرح فن شعبي ، منبعه نفوس الناس ، وموجه إلى الشعب ، فلم يذهب كتّابنا إلى بطون التاريخ ويتكلفون عناء ومشقة في استخراج موضوعاتهم وإحياء شخصياتهم ، وأمامهم ميدان الحياة فسيح ، إن في الرجل العادي ، وفي الحياة اليومية لمآسي وملاهي توحي بالمبدع . فليمض كتابنا بين الناس ، وليعيشوا حياة الناس ، وفيها ما فيها من آمال وآلام ، وليتغنوا بالنفس الإنسانية الخالدة إن أرادوا لفنهم خلوداً .

وإن صار لنا مثل هذا المسرح الشعبي ، فلسوف نتركه ينمو ويتأصل .

مراجع

١ — المسرح الاوربي :

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

٢ — المسرح المصري القديم :

ا — على هامش التاريخ المصري القديم . عبد القادر حمزة باشا ج ٢ ص ١٧ (طبعة دار الكتب المصرية عام ١٩٤١)

ب — الأدب المصري القديم . سليم بك حسن ج ٢ الفصل الأول (مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر . ١٩٤٥)

ج — مذكرة في التمثيل . حسين فهمي : مخطوطة بدار الكتب

٣ — ظواهر مسرحية في الأدب العربي المصري : —

ا — نجر الاسلام : الأستاذ أحمد بك أمين ج ١ (لجنة التأليف)

ب — سهاريج اللؤلؤ : السيد توفيق البكري . فصل الوفاة في العادات .

ج — المواعظ والاعتبار : المقريزي ج ٢

٤ — المسرح المصري الحديث : —

ا — حياتنا التمثيلية : محمد بك تيمور ج ٢ (الاعتماد سنة ١٩٢٢)

ب — مجلة المسرح . محمد بليغ — السنة الأولى

٥ — مسرح شوقي :

ا — شعراء مصر وبيئاتهم) للاستاذ عباس محمود العقاد .

ب — قميز في الميزان . « « « «

ج — إثنى عشر عاماً في صحبة أمير الشعراء للاستاذ محمد عبد الوهاب أبو العز .

د — أبولو : عدد خاص عن شوقي عام ١٩٣٢ .

ه — حافظ وشوقي . طه حسين بك .

و — المقتطف : نوفمبر وديسمبر ١٩٣٢ : مقالات للاساتذة إسماعيل مظهر ، ومصطفى صادق الرافعي ، وصاحي الجريديني .

ز — مسرحيات شوقي : (الست هدى : مخطوطة)

فهرست

صفحة

٤ مقدمة — المسرح الأوربي : المسرح اليوناني . المسرح الروماني . المسرح في العصور الوسطى . المسرح في عصر النهضة . المسرح الكلاسيكي والرومانتيكي . الدراما الحديثة . النقد المسرحي

١٢ الباب الأول ١ — ظواهر مسرحية في الأدب المصري القديم : اكتشافات كورت وكرنتز وسليم حسن . ميزاته

١٤ ٢ — ظواهر مسرحية في الأدب العربي : الأسواق الجاهلية . تمثيلية الحسين . الوعظ التمثيلي . خيال الظل

١٩ ٣ — المسرح المصري الحديث : المسرح في عهد الحملة الفرنسية . المسرح في عهد اسماعيل . دور التمثيل . فرق التمثيل . التأليف المسرحي أثره في شوقي

٢٨ الباب الثاني ١ — شوقي ومسرحه . مقومات حياة شوقي تقليد شوقي وتجديده . تركيب شعره . تركيب مسرحه

٤٩ ٢ — مصرع كليوباترة : مصادر الموضوع . الشخصيات الرئيسية والثانوية . الحوار . شوقي وشكسبير

٧٤ ٣ — مجنون ليلى : شوقي والأغاني . الشخصيات . الحوار . انتهاء مرحلة الاقتباس

٨٩ ٤ — قمبيز : موضوعها . شخصياتها . حوارها . عيوبها ومحاسنها . ابتداء مرحلة الاستقلال

١٠١ ٥ — علي بك الكبير : مراجعها . الموضوع . الشخصيات . الحوار . تقدم فن شوقي المسرحي وأسبابه

١١٣ ٦ — عنترة ومجنون ليلى . الموضوع . الشخصيات . الحوار

١٢٣ ٧ — أميرة الأندلس : تجربة نثرية . مراجعها . الموضوع . الشخصيات . الحوار . نهاية المسرح التاريخي

١٣٠ ٨ — الست هدى : شوقي والحياة المعاصرة . الموضوع . الشخصيات . الحوار

١٣٧ ٩ — المسرح بعد شوقي . التيار النثري والتيار الغنائي . أثر شوقي في مسرحيات عزيز أباظة . قيس ولبنى — العباسة . المسرح والخيالة . المسرح والحياة . خاتمة

وكلاء المقتطف ومحلات الاشتراك

في الحكومة والقطر المصري ادارة المقتطف بشارع الفاصد — باب اللوق

في بيروت — سوريا — جورج افندي عبود الاشقر ص.ب رقم ٩٢٩

في طرابلس الشام — الاستاذ عبدالله الياس حسني

في دمشق — شملان — الشهداء — الاستاذ السيد حمدي القواص

في شرقي الاردن — عمان — الاستاذ يعقوب عودات

وفي فلسطين — القدس الشريف — باب الساهرة

في حمص — سوريا — الخوري عيسى اسعد

في حلب شارع السويقة السيد عبدالودود البابي وأولاده أصحاب المكتبة العصرية

في حماه — تقولا افندي حريصي دائر — صيدلية الهلال

في حماه — السيد طاهر افندي النمساني

في الارجنتين — Mr. N. J. Nuser
Avenida de Mayo 1370
Buenos Aires, Rep. Argentina

في الولايات المتحدة والمكسيك وكندا وكوبا — Mr. Naguib Shehadi
9012 Narrows Avenue
Brooklyn N. Y—U. S. A.

قيمة الاشتراك في المقتطف تدفع مقدماً

من سنة

١٢٠ في القطر المصري والسودان

١٤٠ في سوريا ولبنان وفلسطين وشرقي الاردن والعراق فرنك عادي

٧ دولارات لأميركا الشمالية

٩ دولارات لاميركا الجنوبية وجمهورية الأرجنتين

وفي سائر الجهات ٣٠ شلناً

ملحوظة — يخصم ٢٠٪ من قيمة الاشتراك للاساتذة والطلبة الذين يرفقون طلبهم بشهادة من مدير المدرسة بتشيئاً لهم

مطبوعات المقتطف

في ادارة المقتطف طائفة من أفيد الكتب العصرية والعلمية والروايات الادبية

٤٠ الفتح مستر للاستاذ فؤاد صروف	٣٠ تراث مصر القديمة
٥٠ معجم الحيوان : لفريق الدكتور أمين باشا المعلوف	٢٠ رجال المال والاعمال : للمقتطف
٣٥ فصول في التاريخ الطبيعي : للمقتطف	١٥ رواية امبرة المكلترا
٣٥ مختارات المقتطف	٣٥ نوابغ مجيدة من الثقافة الاسلامية
٤٠ الرواد : للمقتطف	٣٠ علم الاجتماع الديني ليوسف شلحت
٤٠ رواد الشرق العربي	٢٠ سفر قريش : للاستاذ علي أدهم
٣٠ الناطقون بالضاد في أميركا	٢٥ معجم الاحلام : جزء اول
٢٠ خيوط الغرام : ديوان شعر	٢٥ القضايا الاجتماعية : للدكتور شهبندر
	٤٠ موكب الحياة ٣٨ قصة طالبة
	٤٠ المنتخبات الجزء الثاني : للطبي السيباعي

هذه الاسعار بضاف اليها ٢٠٪ لاجرة البريد في داخل القطر المصري وخارجه

المقتطف

يرزقه

في فلسطين : شركة فرج الله

في لبنان والشام : شركة فرج الله وحتي اخوان

في العراق : محمود حلمي