الأدب التمثيلى

خلصنا من الاستعراض التاريخى السابق إلى أن الأدب التمثيلى يعتبر أدباً دخيلا على أدبنا العربى المعاصر ، فنحن لم نتوارثه عن الفراعنة ولا عن العرب . وإذا كان الشعب المصرى قد عرف بعض الفنون الشعبية التى تشبه فن المسرح من قريب أو بعيد كخيال الظل والأراجوز فإننا لا نستطيع أن نزعم أن هذه الفنون الشعبية قد استطاعت أن تخلق لنا أدباً تمثيلياً باقياً، بل إن الفن المسرحى لم يستطع بالرغم من ظهوره فى مصر والعالم العربى منذ النصف الأخير من القرن التاسع عشر أن يخلق لدينا أدباً تمثيلياً على غرار الآداب التمثيلية فى العالم الغربى إلا منذ ربع قرن تقريباً أو على وجه التحديد منذ سنة ١٩٢٧ ، وهى السنة التى أصدر فيها الشاعر أحمد شوقى أول مسرحية شعرية له وهى « مصرع كيلوباترة » . ومنذ ذلك التاريخ أخذ أدباؤنا يكتبون المسرحيات شعراً ونثراً بالعربية وبالعامية سواء أمثلت تلك المسرحيات أم لم تمثل واكتفى بقراءتها كمؤلفات أدبية .

والواقع أن فن التمثيل قد سبق ظهور الأدب التمثيلى فى العالم العربى الحديث خلال عشرات السنين . والظاهر أن فن التمثيل لم يظهر فى العالم العربى لخدمة الأدب التمثيلى أو لإحيائه ونفث الروح فيه أو على الأقل لم يصاحب فن التمثيل أدب تمثيلى ، وذلك لأن فن التمثيل قد نظر إليه عند نشأته فى البلاد العربية كوسيلة من وسائل التسلية والترفيه . وقد تأثرت تلك النشأة بالنظرة التى كان ينظر بها إلى الفنون الشعبية المماثلة التى كانت منتشرة فى العالم العربى قبل ذلك مثل فنى خيال الظل والأراجوز ، ولم يكن يخطر ببال من أنشأوا هذا الفن أنه وسيلة لنفث الحياة فى الأدب التمثيلى ، بل إنهم لم يفكروا فى أن فن التمثيل يستند إلى أدب تمثيلى يستحق الخلود ويستحق أن يدخل فى تراث الأمة العربية الأدبى وأن بعد

فنًّا من فنون ذلك الأدب ، فيطبع وينشر بين الناس ويعاد طبعه وتداوله بالقراءة فضلا عن الدراسة بالمعاهد والجامعات . ولذلك تعددت الفرق المسرحية وتتابعت زمناً طويلا قبل أن يظهر ما نستطيع أن نسميه بالأدب التمثيلى . والمسرحيات التى ترجمت أو مصرت أو عربت أو ألفت كان ينظر إليها باعتبارها وسيلة مؤقتة فانية للترويح عن الجمهور تنتهى مهمتها بانتهاء تمثيلها ولم يكن الحرص على ملكيتها الأدبية والاعتزاز بتأليفها شديداً بل إن فن التمثيل كله لم يكن يحظى كما قلنا من الجمهور بنظرة رفيعة بل كان ينظر إليه نظرة استخفاف إن لم يكن ازدراء . وقد كان من الطبيعى أن لا تقف هذه النظرة عند الممثلين ومديرى الفرق وأصحاب دور التمثيل بل لم يكن مفر من أن تمتد أيضاً إلى المؤلفين فضلا عن الجمهور الذى يتردد على تلك الدور .

ثم أخذت هذه النظرة تتغير شيئاً فشيئاً وتخف قسوتها بازدياد اتصال العالم العربى الحديث بالعالم الغربى وفن التمثيل فيه . عندئذ رأينا مستوى الممثلين الثقافى والاجتماعى يأخذ فى الارتفاع كما رأينا كبار الأدباء لا يخجلون من أن يكتبوا المسرحيات بل ورأينا أمير الشعراء وشاعر الأمراء أحمد شوقى نفسه يقوم بدور الرائد فى هذا الفن بعد أن احترف التمثيل نفر من أبناء البيوتات أو المثقفين مثل عبد الرحمن رشدى المحامى ويوسف وهبى . ولم يعد التمثيل قاصراً على الطبقة الدنيا من المصريين أو على النازحين من البلاد العربية المغتربين عن بلادهم والمنفصلين عن أسرهم وبيئاتهم الاجتماعية .

هذا ومما تجدر ملاحظته أن دعاة التجديد فى الأدب العربى المعاصر فى أوائل هذا القرن قد قصروا دعوتهم على التجديد فى فن الأدب العربى التقليدى وهو فن الشعر الغنائى أى شعر القصائد والمقطوعات ولم يرتفع بينهم صوت يدعو إلى خلق فنون أدبية جديدة فى أدبنا أو اقتباسها عن الغرب ، وبالتالى لم يدع أحد إلى نشأة الشعر التمثيلى أو الأدب التمثيلى بوجه عام ، وكل ما فعلوه هو نقد القوالب الشعرية المتوارثة وموضوعات الشعر التقليدية وطريقة بناء القصيدة ثم عدم الصدق

فى الشعر الحديث وعدم الملاءمة بينه وبين الحياة العصرية وبيئتنا الاجتماعية وحاجاتنا النفسية، وذلك على نحو ما نجد فى الكتابين اللذين يعتبران رائدى الدعوة إلى التجديد فى الأدب أو على الأصح فى الشعر وهما كتابا « الديوان » للأستاذين عباس محمود العقاد وإبراهيم عبد القادر المازنى ثم « الغربال » للأستاذ ميخائيل نعيمه .

وعندما أخذ كبار شعرائنا وأدبائنا ينشئون الأدب التمثيلى جاء هذا الأدب بحكم ثقافة منشئيه وارتفاع مواهبهم بعيداً عما ألفه الجمهور فى دور تمثيلنا وبخاصة الأدب التمثيلى الشعرى والأدب التمثيلى الجاد ، حيث كان جمهورنا قد ألف أن يشهد فى دور التمثيل أحد لونين يطرب لهما ويقبل عليهما وهما اللون الفكاهى ثم اللون الغنائى .

والواقع أن فن التمثيل عند نشأته الأولى — عند اليونان القدماء وهم الذين أخذت عنهم أوربا الحديثة هذا الفن — قد كان إما كوميديا أى فنًّا فكاهيًّا هزليًّا أو تراجيديا جدية ، ولكنها كانت تجمع بين الحوار والغناء والموسيقى وإن جمعت رغم ذلك بين التسلية والتثقيف والتهذيب . ولم ينفصل فن التمثيل عن غيره من الفنون كالغناء والموسيقى إلا بعد قرون طويلة ، أى بعد عصر النهضة حيث رأينا التمثيل الجدى يستقل بنفسه ويكتفى بذاته ، بينما انفصلت عنه الموسيقى كما انفصل الغناء وتكون فن مسرحى جديد لا يدخل فى الأدب بل يدخل فى الموسيقى وهو فن الأوبرا والأوبريت ، حيث تطغى الموسيقى على قصة المسرحية وتستأثر بالقيمة الفنية كلها .

والظاهر أنه لم يكن من الممكن أن يطفر العالم العربى الحديث فى قفزة واحدة إلى ما انتهى إليه التمثيل الجدى عند الغربيين بعد قرون طويلة من التطور فى ممارسة ذلك الفن وتثبيت أصوله وتقاليده ، وذلك بدليل ما نلاحظه من أن التمثيل الجدى المكتفى بذاته لا يزال إلى الآن عاجزاً عن أن يستهوى الجماهير وأن يلقى

ما يستحقه من نجاح كفن رائع من فنون الأدب وذلك بصفة دائمة مطردة .

هذا والأدب التمثيلي نفسه عند ما أخذ يظهر فى العالم العربى الحديث وأخذ ينشئه كبار أدبائنا لم يراع فيه تطور الأدب التمثيلي العالمى كما لم يراع فيه مزاجنا الخاص وحاجاتنا النفسية ومستوانا الثقافى والاجتماعى ، فظهرت عندنا مسرحيات شعرية تاريخية تشبه المسرحيات الكلاسيكية فى معالجة الموضوعات التاريخية واختيارها من حياة الملوك والأمراء والسادة ، على نحو ما نشاهد فى مسرحيات شوقى مثل « مصرع كيلوباترة » و « عنترة » و « قمبيز » و « على باك الكبير » و « أميرة الأندلس » ثم عند عزيز أباظة فى مسرحيات « قيس ولبنى » و « العباسة » و « شجرة الدر » و « غروب الأندلس » وذلك بينما كانت المسرحيات الجدية قد تطورت إلى ما يسمى فى العصر الحاضر بالدراما الحديثة أى المسرحية الجدية التى لا تستمد موضوعها من التاريخ ولا تقصره على حياة الملوك والنبلاء بل تستمد موضوعها وشخصياتها من حياة عامة الشعب وأفرادهم كما تكتب نثراً على نحو ما نشاهد فى مسرحيات إبسن وبرنارد شو الجدية .

هذا والملاحظ أن أدباءنا عند ما أخذوا يحاكون الأدب التمثيلي عند الغربيين قد وجدوا أمامهم تراثاً كبيراً مترا كماً من كافة العصور والمذاهب فتأثروا منه بما شاءت المصادفة أن يتأثروا به ، وذلك مع العلم بأنه من الخير لأدبنا العربى المعاصر أن نتبين تطور تلك الفنون الغربية وخصائصها فى مراحلها المختلفة حتى نحاكى أو نقتبس على بينة مما نفعل .

تطور الأدب التمثيلي

لامراء فى أن اليونان القدماء هم رواد الأدب التمثيلي الذى تراكم تراثه عند الغربيين على ممر القرون فهم الذين وضعوا أصوله وفرعوا فنونه ووصلوا به إلى درجة النضوج .

ومن المعلوم أن هذا الفن قد نشأ عند اليونان فى عبادة إله الخمر والكرم باخوس أو ديونيزوس ومن طقوسه وأساطير حياته وموته وما يصحب هذا الموت من أحزان على نحو ما يذبل الكرم ويجف ثم يبعث حيًّا مع الربيع وما يصاحب هذا البعث من نشوة ومرح نشأ فن التراجيديا والكوميديا عند اليونان . وقد ظلت التراجيديا تستمد موضوعاتها عندهم من أساطير الآلهة وأنصاف الآلهة ثم الملوك والأمراء والنبلاء، بينما انفصلت الكوميديا بسرعة عن أساطير الآلهة وحياة الملوك والأمراء والنبلاء ونزلت إلى حياة الشعب وعامة الناس تستقى منها موضوعاتها وشخصياتها وتهدف إلى نقد الحياة السياسية والاجتماعية حيناً والحياة الأخلاقية الفردية والنفوس البشرية حيناً آخر .

ولقد كان ظهور الأدب التمثيلي أو على الأصح الشعر التمثيلي لاحقاً لظهور الفنين الكبيرين الآخرين اللذين يتكون منهما بالإضافة إلى الشعر التمثيلي الأدب الشعرى كله ، ونعنى بهما فن الشعر القصصى أو شعر الملاحم وفن الشعر الغنائى . ولا غرابة فى ذلك فالشعر الغنائى قد كان من الطبيعى أن يسبق فى الظهور غيره من الفنون ، وذلك لأنه الفن الذى يتغنى بآلام الفرد وآماله وأحاسيسه وانفعالاته إزاء الكون ، والطبيعة وقوى الوجود الظاهرة والخفية ، فوجوده يكاد يقترن بوجود الإنسان فى ذاته واهتداءه إلى اللغة كوسيلة للتعبير عما فى نفسه ثم إلى موسيقى الألفاظ كأداة أكثر قوة ومواتاة للتعبير عن الذات ، كما كان من الطبيعى أن يظهر شعر

القصص والملاحم بمجرد أن أصبحت هناك حياة اجتماعية أو قبلية للبشر ، وأصبح لهم ماض كان يتلخص بنوع خاص فى المعارك والحروب التى كانت تقوم بين القبائل أو الشعوب فى المنافسة على الحياة ووسائل العيش . وانفعل هذا الإنسان الفطرى القبلى بهذا الماضى وبتلك الحروب والمعارك التى أسبغ عليها الزمن صبغة الأساطير وخوارق الأمور ، فنشأ شعر القصص والملاحم الذى يتغنى فى سذاجة ومبالغة بأعمال البطولة فى المعارك والقوة فى الجلاد ، وبذلك نشأ الشعر القصصى وشعر الملاحم والحروب .

وأما الشعر التمثيلى فقد كان آخر تلك الفنون ظهوراً فى تاريخ الأدب الإنسانى وذلك لأنه يتطلب مرحلة أسمى فى الثقافة والتفكير والقدرة الفنية ؛ لأنه محاكاة إن لم يكن خلقاً للحياة والشخصيات وقدرة على تحريكها وفق ملابسات حياتها وطبائعها المفطورة فيها وما ترمى إليه من أهداف أو تستجيب إليه من غرائز وأحاسيس وأفكار وأوهام ، فهو فن معقد لم يظهر إلا بعد أن وصلت الإنسانية إلى مرحلة كبيرة من النضوج ، ولهذا إذا كان فن الغناء قد ظهر منذ أزمان سحيقه موغلة فى القدم وظهر فن الملاحم حوالى القرن العاشر أو الثانى عشر قبل الميلاد فإن الشعر التمثيلى لم يظهر عند اليونان ولم ينضج إلا فى القرن الخامس ، وقد ظهرت معه الفلسفة والتفكير النظرى بل والعلمى وإن ظل الجدى منه يستمد هياكله من الأساطير القديمة فى معظم الأحيان بل ومن فتات ملاحم هوميروس كما يعترف كبار الشعراء التمثيليين أنفسهم فى ذلك الوقت .

ونحن لا نريد أن نخوض فى تاريخ الشعر التمثيلى عند اليونان ومن تلاهم فى تاريخ الإنسانية الطويل ، ولكننا نكتفى بإيضاح أصول ذلك الفن العامة وفنونه المتنوعة وخصائصها لنبنى عليها خطوط التطور العام لهذا الفن حتى عصرنا الحاضر .

إن أول تطور خطير عند اليونان قد كان انفصال فن التمثيل عن الدين وطقوسه ، وقد كان الفضل فى ذلك راجعاً إلى أن هذا الفن لم ينشأ فى كنف الدين

بفضل الكهنوت وتحت إشرافه بل نشأ فى الحقول بواسطة الشعب نفسه فى أعياد جنى العنب، وذلك بينما نلاحظ أن هذا الفن عند ما نشأ فى كنف الدين وطقوسه على يد الكهنوت عند المصريين القدماء مثلا، لم يستطع أن ينفصل قط عن الدين ولا أن يخرج من المعابد وأسرارها المغلقة إلى الحياة وضوء النهار؛ بل إن هذا الفن أو ما يشبهه عندما مارسه رجال الدين عند اليونان أنفسهم فى بعض المعابد التى كانوا يمثلون فيها ماسموه بالأسرار مثل معبد إيلوزيس بجوار أثينا، قد ظل — كما حدث عند المصريين — حبيساً فى المعابد ولم يخرج إلى الحياة وبالتالى لم ينفصل عن الدين ولم يتطور ليصبح فنًّا أدبيًّا رائعاً. وهذه الأسرار الإغريقية هى التى تأثرت فيما يبدو بطقوس المصريين القدماء وفهم الدينى الذى يشبه إلى حد ما فن التمثيل بدليل تطرق بعض أساطير إيزيس إلى تلك الأسرار بل واكتشاف عدة تماثيل لإيزيس فى إيلوزيس وغيرها من أماكن العبادة عند اليونان وذلك بينما تطور التمثيل الدينى الشعبى حتى تمخض عن فن المسرح الأدبى.

ولقد كان التمثيل فى أول نشأته عند اليونان غناء خالصاً يتغنون فيه بأساطير الإله باخوس ويقومون أثناء الغناء الجماعى بحركات تحكى أحداث حياة ذلك الإله، ويختلط القصص بالنحيب أو الضحك والمرح الذى توحى به أحداث تلك الحياة، ثم تطور هذا الفن وأصبح يدور بواسطة شخص يقص الأحداث وجوقه من الريفيين تعلق بغنائها على تلك الأحداث، وتطور تطوراً آخر بتغير القصص إلى حوار بين شخصين تعرض بفضله الأحداث، ويتخلل هذا العرض غناء الجوقة الذى يعلق على تلك الأحداث وبذلك بدأت المسرحية الإغريقية تأخذ شكلها النهائى الذى يجمع بين الحوار وأغانى الجوقة التى يرأسها عازف الناى.

واستكملت المسرحية اليونانية تطورها فأصبحت تتألف من مدخل ثم عدة فصول وأغان للجوقة يتلو كل منهما الآخر حتى تنتهى المسرحية بأغنية الخروج التى تغنيها الجوقة وهى منصرفة من المسرح أو على الأصح من الأوركسترا، لأن المسرح نفسه لم يكن يظهر عليه غير الشخصيات التى يدور بينها الحوار بينما

تقف الجوقة ومعها العازف أو العازفون فى الأوركسترا حيث تغنى وتعزف وتقوم بحركات رقص إيقاعى .

وهكذا كان التمثيل عند اليونان يجمع بين الحوار والغناء والرقص والموسيقى كما يجمع فى الإخراج فنون التصوير للمناظر والنحت للتماثيل التى تظهر على المسرح ، وبذلك كان فن التمثيل عند اليونان يجمع بين عدة فنون جميلة وإن ظل فن الشعر هو المسيطر والغالب على غيره من الفنون على نحو جعل من هذا الفن أدباً خالداً على مر القرون . فالموسيقى كانت بسيطة بدائية لا تطغى على الشعر وإنما كانت تخلق جواً وتلون المعانى المختلفة باللحن العاطفى المطلوب حتى تستكمل وسائل التعبير والإيحاء بل والإثارة العاطفية فضلا عن الإثارة الفكرية ، وكان التمثيل بفضل اجتماع كل هذه الفنون متعة كاملة لكافة الحواس الإنسانية .

وإذا كان الرومان لم يضيفوا شيئاً إلى فن التمثيل بل ولم يخلفوا لنا تراثاً يعتد به إلا فى أحد فروعه وهو الكوميديا بينما ذبلت عندهم التراجيديا حتى كادت تختفى ، فإن القرون الوسطى التى أهمل فيها معظم التراث اليونانى الرومانى القديم بعد ظهور المسيحية وانتشارها فى العالم الغربى قد عادت بالمسرح إلى كنف الدين وكان فى هذه المرة الدين المسيحى . فالمسرحيات تستمد موضوعاتها من حياة المسيح ومأساة صلبه وحياة القديسين وكراماتهم وأسس الأخلاق الدينية ، وكانت تمثل فى ساحات الكنائس ولكنها لم ترتفع قط إلى المستوى الإنسانى والفنى الذى بلغته عند اليونان القدماء .

وإنما عاد فن المسرح والأدب التمثيلى إلى الازدهار بعد حركة البعث التى تبتدئ بها النهضة الأوربية الحديثة ، فقد عادت الإنسانية إلى الثقافة والآداب اليونانية الرومانية القديمة ليبعثها من جديد ، وبفضل هذا البعث ظهر المسرح الكلاسيكى فى القرن السابع عشر بفرنسا بنوع خاص . وكان إنتاج الأدب الكلاسيكى أوضح ما يكون فى الأدب التمثيلى الذى نبغ فيه راسين وكورنى

ومولير ، بينما صاغ الشاعر بوالو أصول ذلك الأدب فى قصيدة طويلة عنوانها « فن الشعر » وقد استقى تلك الأصول عن أرسطو وعن الشاعر الرومانى هوراس الذى كان قد كتب هو الآخر قصيدة طويلة بنفس العنوان .

هذا ، ومما تجدر ملاحظته أن أرسطو عندما وضع للأدب التمثيلى أصوله وقواعده فى كتابه عن « الشعر » لم يستمد تلك الأصول والمبادئ من تفكيره المجرد بل استمدها من عيون الأدب التمثيلى عند اليونان . ومن السهل عند قراءتنا لما كتبه عن فن التراجيديا مثلا أن نلاحظ أنه قد استنبط ما أورد من أصول وقواعد وخصائص من تحليله لمسرحية بعينها وهى مسرحية « أوديب ملكاً » لسفوكليس وأما ما كتبه عن الكوميديا فإنه للأسف مفقود .

ولما كان أدباء المذهب الكلاسيكى قد تقيدوا تقيداً شديداً فى الأصول التى أوردها أرسطو بل والتى أضاف إليها بعض علماء النهضة أكثر مما قال به أرسطو ، فإنه لا مفر من أن نجمل بعض تلك الأصول التى خضع لها المسرح الكلاسيكى .

لقد أرجع أرسطو المسرح — كما أرجع غيره من الفنون — إلى أصل عام هو المحاكاة ، فهو بفنيه التراجيدى والكوميدى — محاكاة للحياة بحيث تعتبر كل تراجيديا أو مأساة وكل كوميديا أو ملهاة قطاعاً محدداً من الحياة ، وعلى هذا الأساس تنبنى كافة الأصول الأخرى التى يخضع لها هذا الفن .

فالمسرحية بحكم أنها تحكى أو تعكس قطاعاً محدوداً من الحياة لا تتناول حياة الشخصيات ولا فترات طويلة منها ، بل تتناول أزمة أو حادثة من الأزمات والأحداث التى تعرض لحياة الشخصيات خلال قطاع محدود منها ، ولذلك ترتفع الستارة عن المسرحية الكلاسيكية والأزمة قد تجمعت عناصرها وتحددت أوضاعها ثم تسير الأزمة بأحداثها حتى تبلغ قمتها ويشتد اشتباكها ثم تأخذ فى الانفراج والحل حتى تنتهى المسرحية .

وعلى الأساس السابق قال أرسطو أو على الأصح استنتج من روائع

المسرحيات اليونانية وبخاصة من مسرحية « أوديب ملكاً » أن كل مسرحية يجب أن تتوفر فيها وحدة الموضوع حتى تخلو من التفكك والاصطناع وحتى تأتى أكثر مشاكلة للحياة ، كما قال بأنه من الواجب أن تجرى أحداثها فى زمان ومكان معقولين غير مسرفين فى الطول والتباعد . وجاء العالم الإيطالى سكاليجر فجعل من هذه الملاحظات قانوناً ثابتاً ملزماً سماه قانون «الوحدات الثلاث » ، وذلك بالرغم من أن أرسطو لم يوجب غير وحدة الموضوع ، وإن يكن قد أشار إشارة عابرة إلى وحدتى الزمان والمكان . وانتشر تفسير سكاليجر الذى يحدد الزمان بأربع وعشرين ساعة والمكان بمدينة واحدة ، وأصبح هذا التفسير قانوناً مقدساً عند الكلاسيكيين الفرنسيين ، حتى لقد حدث أن اتهم كورنى بالخروج على تلك الوحدات المقدسة فى مسرحية « السيد » . واحتدم النزاع حول هذه التهمة إلى أن انتهى الأمر بصدور قرار من المجمع اللغوى الفرنسى بتشكيل لجنة برئاسة الأديب شابلان لدراسة هذه المسرحية وبيان ما إذا كانت قد خرجت على الوحدات الثلاث أم لم تخرج ، ووضعت تلك اللجنة تقريراً مسهباً قدمته إلى المجمع الذى قرر طبعه ونشره باسم « رأى الأكاديمية فى مسرحية السيد » وفيه يقر المجمع التهمة مما اضطر الشاعر الكبير إلى أن يرد على التقرير فى سبع مقالات طويلة بعنوان « أبحاث عن المسرح » . وهذا التقرير وتلك المقالات يعتبران من الوثائق الهامة فى تاريخ النقد الأدبى .

ورأى الكلاسيكيون أرسطو وهوراس يقسمان الأدب التمثيلى إلى فنين متميزين لكل منهما خصائصه التى لا تختلط بخصائص الفن الآخر وهما فن المأساة أو التراجيديا وفن الملهاة أو الكوميديا ، وقد ميز أرسطو التراجيديا بأنها فن جاد نبيل يستمد موضوعاته من حياة الآلهة وأنصاف الآلهة والأبطال والنبلاء كما يستمد شخصياته من نفس الطبقات ، بينما ميز الكوميديا بأنها فن ضاحك ساخر يستمد موضوعاته وشخصياته من حياة الشعب وأفراده ، بل وينزل أحياناً كثيرة إلى حياة الدهماء وأفرادهم ولغتهم ، فاتخذ الكلاسيكيون من هذه التفرقة

وذلك التمييز قاعدة أخرى من القواعد الملزمة فى المسرح الكلاسيكى وهى قاعدة « فصل الأنواع » التى تقول بضرورة فصل كل من فنى المسرح أحدهما عن الآخر فصلا تامًّا مطلقاً ، وعدم جواز الجمع فى المسرحية الواحدة بين مشاهد المأساة ومشاهد الملهاة ، كما حرصوا على أن تتوفر لكل من الفنين خصائصه المميزة ، فهما وإن كانا يكتبان شعراً فى الآداب الكلاسيكية الحديثة كما كانا يكتبان شعراً عند اليونان والرومان القدماء إلا أن لغة المأساة يجب أن تظل دائماً لغة نبيلة رفيعة بينما يسمح للغة الملهاة أن تسف أحياناً بل وأن تنزل إلى مستوى لغة العوام .

وإذا كانت شخصيات وموضوعات المأساة لم تعد تستمد عند الأدباء المسيحيين الحديثين من الديانة الوثنية ، فإنها قد ظلت تستقى من حياة وأشخاص الملوك والأبطال والعظماء التاريخيين ، بينما ظلت الكوميديا تستقى مادتها من حياة الشعب وشخصياتها من أفراده ، وبذلك حافظ الكلاسيكيون فى دقة على قاعدة فصل الأنواع .

وثمة خاصية أخرى كانت توجب المحافظة على الفصل بين فنى المسرح هى أن التراجيديا بحكم نبلها وسموها كانت تستمد مادتها من الأساطير الدينية أو قصص البطولة التاريخية القديمة ، بينما كانت الكوميديا تستمد بالضرورة مادتها من الحياة المعاصرة وتعالج المشاكل الأخلاقية والاجتماعية الراهنة ، وقد احترم الكلاسيكيون المحدثون هذه الخاصية . وإذا كانوا لم يعودوا يستمدون — كما قلنا — مادتهم من الأساطير الدينية القديمة التى عفت عليها المسيحية ، فإنهم قد ظلوا يستمدون تلك المادة من التاريخ القديم أسطوريًّا كان أو واقعيًّا وبخاصة من تاريخ اليونان والرومان حتى كان كتاب المؤرخ اليونانى القديم « بلوتارخ » عن «حياة العظماء» وكتاب المؤرخين « هيرودوت » اليونانى و « تاسيتوس » الرومانى من أهم مناهل المسرح الكلاسيكى حتى لقد حدث أن اضطر الشاعر الكبير « راسين » إلى أن يعتذر فى مقدمة إحدى مسرحياته إلى القراء والنقاد لأنه استمد موضوعها

وشخصياتها من حياة الأتراك المعاصرين، وتلك هى مسرحية «باجازيه» أو «بايزيد»، وذلك بينما أخذت الكوميديا الكلاسيكية على يد «موليير» تعالج مشاكل الفرنسيين المعاصرين وتختار من بينهم شخصياتها .

ولما كانت الآداب اليونانية القديمة تمتاز — بنوع خاص — بأنها آداب إنسانية أى آداب تعالج مشاكل الإنسان باعتباره إنساناً قبل كل شيء ، وكان مسرح اليونان يعنى بالمشاكل التى تنبع عن الطبيعة الإنسانية فى ذاتها أو فى صراعها مع قوى الكون وقوى الآلهة ، بل وكانت الديانة اليونانية القديمة التى تغذى المسرح فى جوهرها ديانة «ناسوتيه» أى ديانة تتصور الآلهة على شاكلة البشر وتخلع عليهم كافة أحاسيس ومشاعر وأخلاق البشر خيرة كانت أو شريرة، مما زاد فى طبيعة المسرح الإغريقى الإنسانية باعتبار أن جميع شخصياته من آلهة وبشر يشتركون فى صفة الإنسانية وتصطرع عواطفهم وعقولهم كبشر ويخضعون جميعاً بشراً وآلهة لنفس الضرورة الكونية — لما كان هذا هو الحال فى الآداب القديمة التى يحاكيها الأدب الكلاسيكى ، فقد جاء هو الآخر أدباً إنسانياً يعالج المشاكل الإنسانية الخالدة النابعة عن طبيعة الإنسان فى ذاته دون التقيد ببيئة معينة أو زمان معين .

ولما كان الإغريق القدماء قد تميزوا بالوضوح والاتزان وذلك بحكم توازن ملكاتهم فى إنتاجهم الأدبى الذى لا يطغى عليه عقل بارد ولا عاطفة ملتهبة مسرفة ، حتى قيل إنهم كانوا يفكرون بقلوبهم ويحسون بعقولهم ، بمعنى أنه قد كان فى عقلهم إحساس وفى قلبهم تفكير مما يحقق التوازن بين ملكات النفس — فإن الأدب الكلاسيكى وبالتبعية المسرح الكلاسيكى قد تميز هو الآخر بنفس الخصائص ، وهى الوضوح الذى أسسه الشاعر الناقد «بوالو» على قوله : «إن ما يدرك جيداً يسهل التعبير عنه فى وضوح» فنقص الوضوح عندهم يأتى من عجز فى الإدراك وقصور فيه وبالتالى لا يمكن تبريره كما تميز بتحكيم العقل والخضوع له على تفاوت يرجع إلى تفاوت الأمزجة والطبائع ، فشاعر ككورنى

يرجح فى مسرحه حكم العقل الذى يتغلب بفضله دائماً الواجب على العاطفة فى معظم مسرحياته، بينما يوصف شاعر آخر كراسين بأنه مصور أو مغنى العواطف وبخاصة عاطفة الحب .

وهكذا نخلص إلى أن التراجيديا الكلاسيكية قد كانت مسرحية شعرية جدية تعالج موضوعاً تاريخيًّا مستمدًّا من حياة الملوك والنبلاء والأبطال خاضعة لأصول فنية جامدة كالوحدات الثلاث ومبدأ فصل الأنواع كما كانت تعالج مشكلة إنسانية . وأما الكوميديا الكلاسيكية فإنها وإن كانت مسرحية شعرية خاضعة لنفس القواعد فإنها لم تكن تعالج موضوعاً تاريخيًّا بل كانت تعالج موضوعات معاصرة مستمدة من حياة عامة الشعب.

* * *

وسار الزمن وأخذ الفكر الإنسانى يتحرر شيئاً فشيئاً من سيطرة التراث القديم ومحاكاته والتقيد بأصوله، ونما التفكير الفلسفى فى القرن الثامن عشر وأخذت الطبقة الوسطى تحتل مكانها فى المجتمع الذى لم يعد قاصراً على نبلاء ودهماء .

ونظرَ الفلاسفة إلى المسرح بأصوله الكلاسيكية المتحجرة فناقشوا تلك الأصول وتبين لهم أنه حتى مع التسليم بأن المسرح محاكاة للحياة فإن هذه الحقيقة ذاتها لا تستوجب تقسيم المسرحيات إلى مآس وملاه ولا شيء غيرهما، وذلك لأن المآسى الفاجعة والملاهى الصاخبة ليست إلاَّ حالات أو أزمات شاذة منطرفة فى الحياة ولا يمكن أن يعتبر المسرح محاكاة أو مرآة صادقة للحياة إذا اقتصر على عرض تلك الحالات أو الأزمات الشاذة، لأنه بذلك يغفل نسيج الحياة العام وتيارها الغالب المستمر . فالحياة فى معظمها ليست سوداء كالمأساة ولا بيضاء كالملهاة وإنما هى فى نسيجها العام شيء رمادى لا إلى هذا ولا إلى ذاك ونحن فى الغالب لا نقضيها فى الانتحاب أو فى القهقهة وإنما نتأثر فى الأغلب الأعم بأحداثها تأثراً هادئاً معتدلا، أو نبتسم ابتساماً خفيفاً قد يكون صريحاً وقد يلونه

الأسى ، وعلى هذا الأساس قال فلاسفة ونقاد القرن الثامن عشر بضرورة خلق نوع جديد من المسرحيات يختلف عن التراجيديا كما يختلف عن الكوميديا ويقع بينهما موقعاً وسطاً وسموه «الكوميديا الدامعة» ، أى الدراما التى لا تثير التأثر الشديد أو البكاء الغزير بل تكتفى بمجرد التأثير الخفيف الذى قد تغرورق منه العيون أو تدمع ، كما قالوا بأن تقسيم الفن المسرحى إلى تراجيديا تستقى مادتها من حياة العظماء وكوميديا تستقى من حياة العامة فيه إغفال لطبقة اجتماعية أصبحت العمود الفقرى للمجتمع وهى الطبقة الوسطى أو البرجوازية ، كما قالوا بأن المشاكل لا تنبع كلها من طبيعة الإنسان كإنسان بل الكثير منها ينبع من وضع الإنسان الاجتماعى كأب أو زوج أو ابن شرعى أو غير شرعى كما تنبع من المهنة التى يزاولها الفرد فى المجتمع أو من العلاقات الاجتماعية المتباينة . وهذه المشاكل أكثر ما تكون وجوداً بين أفراد الطبقة الوسطى الذين يعتبرون فى كافة الشعوب أكثر الطبقات الاجتماعية خضوعاً للتقاليد وتمسكاً بها . ولذلك جمعوا فى نوع آخر من المسرحيات بين اختيار موضوعاتها وشخصياتها من الطبقة الوسطى وبين معالجتها لمشاكل تنبع عن الأوضاع الاجتماعية ، وسموا هذا النوع الجديد من المسرحيات « الدراما البرجوازية » . وكتب الفيلسوف الناقد « ديدرو » نفسه مسرحية من هذا النوع هى مسرحية « الابن الطبيعى » .

وإذا كانت « الدراما الدامعة » و « الدراما البرجوازية » يعتبران أول خروج كبير واع متحد على المسرح الكلاسيكى بأصوله وتقسيماته ، فإن الزمن قد استمر فى سيره حتى كانت الثورة العاتية التى شنتها الرومانسية فى القرن التاسع عشر على الكلاسيكية كلها وكافة مبادئها وأصولها .

والواقع أن الرومانسية الفرنسية التى ظهرت فى أعقاب الثورة الفرنسية وما خلفته من انفعالات وآمال خائبة قد كانت ثورة عاتية على الكلاسيكية واتزانها وتأنق أسلوبها ، وتحرراً مطلقاً من كافة الأصول والقواعد التى قيدت بها الكلاسيكية ملكات الأدباء وإنتاجهم ، فهى مذهب التحرر والفردية وتوقد العاطفة ، ولذلك

جاء إنتاجها فى الشعر الغنائى أروع من إنتاجها فى شعر وأدب موضوعى كالأدب التمثيلى وإن يكن زعيمها وعملاقها « فيكتور هيجو » قد شن حملة عاتية على أصول المسرح الكلاسيكى فى مقدمة طويلة كتبها لإحدى مسرحياته وهى مسرحية « كرومويل » ، كما أنفق جهداً كبيراً فى ترجمة مسرح شكسبير إلى اللغة الفرنسية ليقدم إلى الفرنسيين أروع مثل لمقدرة العبقرية على أن تخلق أروع المسرحيات دون معرفة بالكلاسيكية ولا خضوع للأصول والقواعد التى كانوا يظنون أنها خير ضمان لبلوغ الأدب التمثيلى مستوى الكمال .

لقد ناقش « هيجو » فى مقدمة كرومويل الأصول الكلاسيكية للمسرح مناقشة قوية هادمة ، وآزره وسار على نهجه جميع الرومانسيين الفرنسيين .

هاجم الوحدات الثلاث فقال إنه حتى بفرض أن المسرح محاكاة للحياة ومرآة لها ، فإنه لا يمكن على هذا الأساس تبرير تلك الوحدات التحكمية بمعناها الضيق ، فالمسرحية إذا كانت تعرض قطاعاً من الحياة وكان من الواجب أن تمر أحداثها فى زمن محدود حتى تأتى مشاكلتها للحياة أتم ، فإن أحداً لا يستطيع أن يعلل بحجة معقولة هذا التحديد التحكمى للزمن الذى تستغرقه أحداث المسرحية بأربع وعشرين ساعة . وإذا لم يكن بد من التحديد فقد كان الواجب ، كما يقول « هيجو » ، أن يحدد بساعتين أو ثلاث ساعات وهى الزمن الذى يستغرقه تمثيل المسرحية . وفضلا عن ذلك فإن المسرح ليس محاكاة آلية للحياة ولا مرآة صماء لها بل إنه قد يكون خلقاً للحياة وجمعاً وتأليفاً بين عناصرها المشتبكة المتداخلة المشتتة على نحو يظهر خفاياها ويفسر ظواهرها وينقد أوضاعها ويحدد أهدافها ، ولا ضير على الأديب أو الشاعر أن يجمع مشاهد الحياة المترامية فى الزمن أو المتباعدة فى المكان فى مسرحيته لأغراض إنسانية أو فنية تعينه على الوصول إلى ما يبغى من هدف . والمسرح ليس مرآة آلية صماء بل هو مجهر يقرب البعيد ويظهر معالم الدقيق بل ويجسمها دون أن يغير من حقيقتها أو نسبها بل يجلوها . — وأما وحدة الموضوع فإنه — وإن كان أحد من الرومانسيين أو غيرهم لا يستطيع

أن ينكر ضرورة توفرها فى كل مسرحية حتى لا تأتى مفككة واستعراضاً لشتيت من الأحداث التى لاحبكة فيها ولا عقدة ولا حل ، وبالتالى لا تشويق فيها ولا تأثير ولا إثارة «فإن هيجو» والرومانسيين قد توسعوا مع ذلك فى تفسيرها ، وقالوا إن وحدة الموضوع لاتتبدد ولاتتفكك المسرحية بوجود بعض الموضوعات الثانوية مادامت تلك الموضوعات وثيقة الصلة بالموضوع الأصلى متممة له موضحة لبعض جوانبه أو بعض خفايا نفوس شخصياته ، وما دامت لا تتناقض مع الموضوع الرئيسى ولا تتعارض مع تأثيره النفسى ، حتى لنراهم يحلون «وحدة الأثر العام» محل ما تسميه الكلاسيكية بوحدة الموضوع ، وقد برهنوا على صحة هذا الرأى بأمثلة كثيرة أخذوها من مسرحيات عملاق هذا الفن وهو « شكسبير » ، الذى تكثر عنده تلك الموضوعات الثانوية دون أن تضر بالحبكة العامة وبالأثر النهائى الذى قد تساهم فى تقويته .

وناقشوا الأصل الثانى وهو «فصل الأنواع» على نفس الأساس الكلاسيكى العام وهو «المحاكاة» ، فقالوا بأنه إذا كان الكلاسيكيون يتمسكون بأن المسرح محاكاة للحياة ومرآة لها ، وكانت تلك الحياة كثيراً ما تجمع فى المكان الواحد والزمان الواحد بين مشاهد الجد ومشاهد الهزل ، فلماذا يحظر على المسرح الذى هو محاكاة للحياة أن يجمع فى المسرحية الواحدة بين الجد والهزل ، وبخاصة إذا كان هذا الجمع لا يخل بالأثر النهائى للمسرحية بل يزيده قوة ووضوحاً ، إذ يظهر ما فى الحياة من تناقض وتفاهة وسخرية واستشهدوا فى تعزيز هجومهم هذا بشكسبير أيضاً الذى لا تخلو مأساة من مآسيه العاتية من شخصية مضحكة كشخصية المهرج أو من مشاهد مضحكة . وقد استخدم شكسبير المهرج كشخصية «فولستاف» والمشاهد الهزلية — لعدة أغراض ناجحة ، منها الترفيه أحياناً عن المشاهدين عندما تعنف المأساة ويشتد ضغطها على الأعصاب على نحو قد يسبب لهم آلاماً فعلية ، كما يستخدمها أحياناً أخرى لإظهار ما فى الحياة من تناقض ، إذ تجمع فى صعيد واحد بين الباكى والضاحك ، وقد يحملنا على الإحساس بتفاهة الحياة

كلها وخطل انفعالنا بها وحزننا عليها عندما نشاهد مثلا فى مأساة قوية عنيفة كمأساة « هملت » بطلها وسط مقبرة مهموماً آخذاً فى التفلسف والبحث عن أسرار الحياة والموت ، بينما يظهر إلى جواره فى نفس المشهد حفار مستهتر لا تعنيه الحياة وأسرارها وأحزانها ، وهو مستغرق فى شرب النبيذ الذى يسكبه فى جمجمة من الجماجم العديدة التى يتعثر بها قدمه وسط المقابر .

وهكذا استطاع الرومانسيون أن يحطموا مبدأ فصل الأنواع كما حطموا مبدأ الوحدات الثلاث .

وإذا كانت الكلاسيكية قد اتجهت إلى الحقائق الإنسانية العامة المجردة من ملابساتها وبيئاتها باعتبارها وليدة للطبيعة الإنسانية المتحدة فى كل زمان ومكان ، فإن الرومانسية قد هاجمت أيضاً هذا الأساس ، وقالت بأن الطبيعة البشرية ذاتها ليست موحدة بل متغيرة بتغير الزمان والبيئات ، كما تتغير العادات والأزياء ، ولذلك تمسكوا بما سموه « اللون المحلى » ولم يقصروه على المظاهر الخارجية كالملابس وأساليب الحياة ووسائلها ، بل مدوه إلى النفوس البشرية ، على نحو ما نلاحظ مثلا فى مسرحية رومانسية كبيرة كمسرحية « هرنانى » لفيكتور هيجو ، حيث لا نرى الطبيعة البشرية العامة بل نرى طبيعة الشعب الإسبانى بالذات وهى طبيعة جنوبية تتميز بالعنف وشدة الانفعال والإسراف العاطفى على نحو ما تتميز بملابسها الخاصة وعاداتها وأساليب حياتها .

وهكذا يتضح كيف أنه إذا كان المسرح الكلاسيكى يهدف إلى معالجة مشاكل الإنسان فى عمومها ، وباعتبارها مشاكل نابعة من الطبيعة الإنسانية الموحدة وملازمة لتلك الطبيعة فى كل زمان ومكان ، فإن المسرح الرومانسى قد ابتدع ما سماه باللون المحلى الذى تتلون به الطبيعة البشرية فى البيئات والأزمنة المختلفة ، وساعده على ذلك أنه لم يلتزم اختيار موضوعات مسرحياته من تاريخ اليونان والرومان وبيئتهم أو أساطيرهم على نحو ما فعل المسرح الكلاسيكى ، كما أنه لم يخضع مسرحياته

لأحكام العقل أو مقتضيات المنطق والتفكير ، بل كثيراً ما يطلق العنان للعواطف أو الغرائز التى — إذا كان لها منطق — فإنه يختلف عن منطق العقل على نحو ما قال المفكر الفرنسى الشهير باسكال : « إن للقلب أسباباً لا يعرفها العقل » . ومن المعلوم أن العواطف والأحاسيس هى المجال الذى يتفاوت فيه البشر أكبر التفاوت على نحو يتسع لما سموه باللون المحلى ، كما أنه المجال الذى لا محل فيه لما سمته الكلاسيكية بالقصد والاعتدال ، كما أنه لا محل فيه دائماً لما حرصت عليه الكلاسيكية دائماً من البساطة والوضوح .

ومن البين أن هذا الاتجاه العاطفى — عند الرومانسية — لم يكن بد من أن يلون أسلوبها المسرحى ، وأن يخلع عليه الصبغة الغنائية ، وهى صبغة لا تظهر فى المسرح الشعرى عند الرومانسية فحسب بل وتظهر أيضاً فى المسرح النثرى على نحو ما نشاهد فى مسرحيات ألفريد دى موسيه النثرية التى تتميز أولا وقبل كل شىء بطابعها الغنائى فى أسلوبها وأخيلتها والعواطف الإنسانية التى تثيرها وتتحدث عنها . بل لقد ابتكر هذا الشاعر العظيم نوعاً جديداً من المسرحيات النثرية التى سماها بالأمثال Proverbes حيث نراه يتخيل المسرحيات تأييداً لمثل سائر مثل : « يجب أن يكون الباب مقفولا أو مفتوحاً » ، ومثل : « حاول أن يصيدها فصادته » وغيرها ، وهى مسرحيات قصيرة من فصل واحد أو اثنين أو ثلاثة ، يجرى حوارها النثرى فى لغة شعرية غنائية تروعنا بجمالها الفنى أكثر مما تروعنا بفنها المسرحى أو عمقها النفسى .

* * *

على أنه إذا كانت الرومانسية قد حررت الأدب التمثيلى من تبعيته للتراث اليونانى الرومانى كما حررته من كثير من قيود الكلاسيكية كتقيد الوحدات الثلاث وقيد مبدأ فصل الأنواع ، كما أظهرت اللون المحلى والطابع الغنائى العاطفى

– فإنها مع ذلك قد ظلت محتفظة ببعض الأسس الكلاسيكية الكبيرة كالأساس الذى يميز بين التراجيديا والكوميديا ويفصل بينهما، باعتبار أن التراجيديا فن نبيل بموضوعه وشخصياته وأسلوبه اللغوى، بينما الكوميديا فن شعبى يستمد موضوعاته من حياة الشعب وتجنح لغته نحو لغة الشعب التى تألفها شخصيات الكوميديا .

ولم يكن بد من أن ينتظر الأدب التمثيلى بضع عشرات من السنين خلا القرن التاسع عشر ومطلع العشرين تطورت فيها الإنسانية تطوراً جديداً على أثر الثورة الصناعية والحركات السياسية الاشتراكية، فظهرت الطبقات الشعبية فى مجال الحياة العامة على نحو ما ظهرت الطبقة البرجوازية فى أعقاب الثورة الفرنسية الكبرى . وإذا كانت البرجوازية قد احتلت مكان الصدارة الاجتماعية بعد تحطيم طبقة النبلاء فإن، الثورة الصناعية والحركة الاشتراكية لم تلبث أن أخذت تدفع الشعب إلى مناهضة البرجوازية ومزاحمتها على مكان الصدارة فى المجتمع . ولم يكن بد من أن يجارى الأدب التمثيلى هذا التطور الخطير، فيحطم التفرقة التقليدية العميقة التى لم يستطع أى مذهب أدبى أن يحطمها فيما مضى، ونعنى بها التفرقة بين التراجيديا والكوميديا من حيث نبل الأولى وشعبية الثانية؛ فظهر أدباء كبار نخص بالذكر منهم اثنين هما هنريك إبسن النرويجى وبرنارد شو الإيرلندى اللذين لم يريا موجباً لأن يحظر على التراجيديا استقاء موضوعاتها من حياة الشعب العادية ومن بين أفراده وكان هذا الاتجاه إيذاناً بمولد نوع جديد من المسرحيات يشبه التراجيديا التقليدية فى اتجاهه الجدى ولكنه يختلف عنها فى شعبيته، ولذلك آثروا وآثر معهم النقاد أن يطلقوا على هذا الفن الجديد اسما جديداً غير التراجيديا، فسموا هذه المسرحيات الشعبية الجديدة باسم «الدراما الحديثة» – وهى تسمية ذاعت وعمت حتى أوشكت أن تقضى على اسم التراجيديا وأن تطلق على كل مسرحية جدية شعبية كانت أو غير شعبية، ومن هذا القبيل عدة مسرحيات ترجمت إلى العربية ومثلت على مسارحنا

مثل : « بيت الدمية » و « الأشباح » لإبسن و « كانديدا » و «الرجل والأسلحة» لبرنارد شو ، ويكفى للتدليل على مدى هذا التطور أن يذكر أن برنارد شو لم ير بأساً من أن يتخذ من عاهرة بطلة لدرامة له وهى « مهنة مسز وارين » وفيها يعرض مشكلة الدعارة ، أو على الأصح مأساة الدعارة ومن المسئول عنها فى المجتمع وطبقاته المختلفة ، بعد أن كانت المسرحيات الجدية — أى التراجيديا — لا يمكن أن يكون أبطالها من غير الآلهة وأنصاف الآلهة ثم الملوك والأمراء والنبلاء وعلية القوم ، بل وبعد أن كانت تلك المسرحيات لا تعالج غير الموضوعات التاريخية أو الأسطورية ولا يجوز لها أن تستقى مادتها من الحياة الشعبية المعاصرة التى تخصصت بها الكوميديا .

* * *

هذه هى الخطوط العامة الرئيسية لتطور الأدب التمثيلى منذ عهد رواده اليونان إلى عهد عمالقة المحدثين مثل إبسن وشو . ومن البين أنه عندما أخذ يظهر الأدب التمثيلى فى أدبنا المعاصر كان هذا التطور قد انتهى إلى آخر مراحله ، وكان على رواد هذا الأدب فى العالم العربى أن يتخيروا السبيل الذى يرتضونه فإما أن يسايروا هذا التطور من حيث انتهى ، وإما أن يجاروا هذا المذهب أو ذاك من المذاهب التى مر بها الأدب التمثيلى فى تاريخه الطويل إذا رأوا أو ظنوا أن مجتمعنا لم يتطور التطورات الإنسانية الكبيرة التى أدت إلى تطور هذا الأدب ، وقدروا أن هذا المجتمع لا يزال عند إحدى مراحل هذا التطور الإنسانى الطويل ، أو إذا لم يضنوا أنفسهم بالبحث عن مدى تطور هذا المجتمع وعن ضرورة الملاءمة بين الأدب التمثيلى الذى يقدم لهذا المجتمع وبين درجة تطوره ، فراحوا يخبطون على غير هدى ويرتجلون على النحو الذى يستطيعون متأثرين بهذا المذهب أو ذاك على وعى منهم أو غير وعى ، بل وزادت المسألة تعقيداً باعتبار أن هذا الفن دخيل على أدبنا وأن أدباءنا وشعراءنا متأثرون بتراثنا الأدبى الخاص

وأساليبنا المتوارثة فى النظر إلى الحياة وفى الصياغة اللغوية . وإزاء هذه البلبلة الواسعة بين تراث الغرب فى الأدب التمثيلى وتطوره بتطور المجتمع الغربى ، وبين تراثنا الأدبى فى العربية الفصحى وتراثنا الشعبى فى بعض الفنون التى تشبه من قريب أو بعيد فن التمثيل — لم يكن بد من أن يتعثر هذا الفن ويتلمس طريقه إلى الجمهور قبل أن تظهر أصالته وقبل أن يتركز ويستقر كفن أدبى كبير يساهم فى تثقيف الشعب وتربيته وتهذيب ذوقه وتوسيع إدراكه وفهمه للحياة ومشاكلها ؛ فضلا عن تذوقه للجمال وانفعاله به . . .

وعلى ضوء هذه الحقائق نستطيع الآن أن ننظر فيما لدينا من أدب تمثيلى منشور ومتداول بين أيدى القراء ؛ مبتدئين بمسرح الشاعر أحمد شوقى الذى يعتبر رائداً لهذا الفن باعتبار أنه قد نشر أولى مسرحياته الناضجة فى سنة ١٩٢٧ .

مسرح شوقى

فى أواخر القرن التاسع عشر كان أحمد شوقى يدرس القانون فى فرنسا موفداً فى بعثة من قبل الخديوى وقد نصحه رجال القصر على لسان الخديوى فى خطاباتهم إليه بأن لا يقصر همه على دراسة القانون بل يحاول أن يستفيد من الحياة التى تحيط به وأن يلم بما يستطيع الإلمام به من نواحى الثقافة الفرنسية بوجه عام . ولما كان شوقى قد أحس منذ زمن مبكر بميله إلى الأدب وبخاصة إلى الشعر الذى ينظم فيه المقطوعات ، فقد كان من الطبيعى أن يلم ببعض نواحى الأدب الفرنسى بما فيه الأدب التمثيلى ، وبخاصة وأنه كان يغادر جامعته فى مونبلييه بجنوب فرنسا إلى باريس فى أجازته الدراسية . وكانت باريس تعج عندئذ بالحركات والمذاهب الأدبية والفنية . وإنه وإن يكن من المتوقع أن يكون اهتمامه أكبر بالشعر الغنائى أى شعر القصائد والمقطوعات الذى يندرج فيه الشعر العربى والذى أخذ شوقى يزاوله ، إلا أنه لم يكن يستطيع أن يغفل فنون الأدب والشعر الأخرى وبخاصة الأدب المسرحى الذى كانت تقدمه عدة مسارح باريسية . ولذلك نرى أنه إن كان قد ترجم قصيدة «البحيرة» للامارتين كما ترجم وحاكى بعض أقاصيص لافونتين التى أجراها على ألسنة الحيوانات ، فإننا نراه أيضاً يحاول فى سنة ١٨٩٣ أول محاولة فى التأليف المسرحى وهى مسرحية على بك الكبير التى ألفها وهو لا يزال فى فرنسا وأرسلها مخطوطة إلى السراى ، ولكن الظاهر أنها لم تلق من السراى ما أمل من ترحيب ، وهو أمر طبيعى ، فالسراى كانت تفضل بالبداهة أن تتلقى منه قصائد فى مدح الخديوى. وربما كان هذا هو السبب فى أن شوقى لم يواصل هذه المحاولة بل انصرف إلى شعر القصائد فى المديح والتهنئة وما إليها وبخاصة وأنه التحق بالسراى بعد عودته من

أوربا وأصبح شاعر الأمير قبل أن يصبح أمير الشعراء، وظل فى هذا الاتجاه إلى أن كانت الحرب العالمية الأولى وعزل الخديوى عباس الثانى، ونفى شاعره شوقى إلى إسبانيا حيث ظل إلى أن انتهت الحرب وقامت الثورة الوطنية، التى أظهرت الشعب وعززت الاتجاه الشعبى، بحيث يمكن القول بأنه عندما عاد شوقى فى نهاية تلك الحرب إلى مصر كان الشعب قد أصبح السيد الأول، كما أن شوقى لم يعد إلى السراى التى أخذ يتحرر من سيطرتها ويتقرب إلى السيد الجديد وهو الشعب وإن يكن قد ظل يقصر شاعريته على فن الغناء أى فن القصائد حتى سنة ١٩٢٧ وهى السنة التى ابتدأ فيها إخراج مسرحياته الشعرية تباعاً. فأخرج « مصرع كليوباترة » و « مجنون ليلى » و « عنترة » و « قمبيز » و « أميرة الأندلس » كما أعاد كتابة « على بك الكبير » وأخيراً كوميديا « الست هدى ».

قلنا إن باريس كانت تعج أثناء إقامة شوقى بها بالمذاهب الأدبية والفنية المختلفة، فكانت هناك الواقعية والرمزية وبقايا الرومانسية وطلائع الفرويدية، وإلى جوارها كانت الكلاسيكية لاتزال حية كما لاتزال حية حتى يومنا هذا وبخاصة فى الأدب المسرحى، حيث تخصصت بعض المسارح الكبيرة كالكوميدى فرانسيز والأوديون فى عرض روائع الأدب الكلاسيكى الخالد إلى جوار المسارح الأخرى العديدة التى تعرض المسرحيات الحديثة الصادرة عن مذاهب الأدب العديدة المعاصرة.

ولما كانت المسارح التى تعرض الروائع الكلاسيكية هى التى تحتضنها الدولة وهى التى رسخت شهرتها وذاع صيتها فى العالم أجمع، فالظاهر أنها هى التى جذبت إليها أحمد شوقى أكثر مما جذبته المسارح الأخرى، وبخاصة وأن المسرحيات الكلاسيكية كلها مسرحيات شعرية كان من الطبيعى أن تستهوى لب شاعر بالفطرة كأحمد شوقى، بحيث يمكن القول إنه إذا كان شاعرنا قد تأثر فى أدبه المسرحى بمذهب أدبى بعينه فإن تأثره قد كان أوضح

ما يكون بالمذهب الكلاسيكى ، وإن كان من الواجب أن نقرر أنه لا يلوح أن أحمد شوقى قد تعمق دراسة المذاهب الأدبية المختلفة وتخير منها أى مذهب عن وعى واختيار ، وإنما جاءت تأثراته بطريقة تلقائية غير منهجية ولهذا لا نراه يتقيد فى مسرحه بكافة الأصول الكلاسيكية بل يأخذ بما هداه إليه إحساسه .

شوقى والتاريخ :

وأول ما نلاحظه أن شوقى قد جارى الكلاسيكية فى الرجوع إلى التاريخ ليستقى منه موضوعات مسرحياته فيما عدا الكوميديا الوحيدة التى كتبها وهى « الست هدى » .

ومن المعلوم أن الكلاسيكية — كما عرفتها فرنسا فى القرن السابع عشر — قد جعلت من أصولها الثابتة العودة إلى التاريخ بل والتاريخ اليونانى الرومانى بنوع خاص ، لتستمد منه موضوعات لمسرحياتها ، حتى ليحدثنا التاريخ الأدبى أن الشاعر الكلاسيكى الكبير راسين قد اضطر إلى أن يعتذر عندما اتخذ موضوعاً لإحدى مسرحياته وهى مسرحية « باجازيه » أو « بايزيد » من حياة تركيا المعاصرة له ، وكان سر هذا الاتجاه سيطرة الآداب اليونانية والرومانية القديمة على أدباء فرنسا الكلاسيكيين الذين أخذوا يحاكون تلك الآداب إلى حد إهمال تاريخهم القومى واستقاء مادة لأدبهم المسرحى من تاريخ أولئك اليونان والرومان ، وإن يكن الشاعر الكلاسيكى كورنى قد حاول أن يبرر هذا الاتجاه التاريخى بحجة عقلية فنية هى قوله « إن الحوادث الروائية حتى التى تعتبر فى نظر العقل المجرد خارقة لا يلبث أن يألفها العقل ويستسيغها عندما تقدم إليه كحوادث تاريخية وقعت بالفعل » وربما كانت هذه الحجة هى التى دفعت أولئك الكلاسيكيين إلى أن لا يكتفوا بالاستقاء من التاريخ الواقعى فحسب بل وأن يستقوا أيضاً من التاريخ الأسطورى لليونان والرومان القدماء ، وإن كانوا قد حرصوا على أن يقربوا هذا التاريخ الأسطورى من منطق العقل وأن يفسروه

بالحقائق النفسية العامة ، حتى جاء أدبهم أدباً إنسانياً كما جاء شديد المشاكلة للواقع ، بل وجعلوا تلك المشاكلة مقياساً لجودة الأدب أو عدم جودته مهما كان مصدره أسطورياً أو غير أسطوري أي تاريخاً فعلياً .

ومن البديهي أن شوقي لم يكن يستطيع أن يرجع إلى التاريخ اليوناني أو الروماني حقيقياً كان أو أسطورياً ليستمد منه موضوعات لمسرحه العربي المصري ، وكل ما كان يستطيعه هو أن يعود إلى التاريخ على أن يكون تاريخ قومه أي تاريخ مصر أو تاريخ العرب ، وبذلك يكون ما أخذه عن الكلاسكية هو الاتجاه التاريخي في ذاته . وبالفعل نراه يستمد من تاريخ مصر موضوعات لمسرحيات « مصرع كليوباترة » و « قمبيز » و « علي بك الكبير » كما نراه يستمد من تاريخ العرب موضوعات لمسرحيات « مجنون ليلى » و « عنترة » و « أميرة الأندلس » .

وإذا كان الكلاسيكيون الفرنسيون لم يفضلوا التاريخ الواقعي على التاريخ الأسطوري ، فإن شوقي هو الآخر لم يفضل أحدهما على الآخر ولم يحرص على أن يلتزم دائماً التاريخ الحقيقي ، فمسرحيتا « مجنون ليلى » و « عنترة » لم يعد من الممكن تخليص ما في وقائعهما من تاريخ حقيقي عما فيهما من تاريخ أسطوري تعترف المصادر القديمة ذاتها فضلا عن المصادر الشعبية بطابعها الأسطوري الذي أثبته بحث المؤرخين والنقاد المحدثين ، بل إننا لنرى شوقي يفضل بعض الروايات الأسطورية على الروايات التاريخية عندما يعثر على الاثنين ويرى أن الرواية الأسطورية أكثر مواتاة لفنه وللهدف الذي يرمي إليه في مسرحيته ، وذلك على نحو ما نلاحظ في مسرحية « قمبيز » حيث وجد شوقي نفسه أمام اتجاهين : اتجاه تاريخي يفسر غزو قمبيز لمصر بعدة أسباب سياسية واقتصادية ودولية ترجع إلى الصراع الذي كان محتدماً بين الفرس واليونان وتسابقهما على توسيع مناطق نفوذهما وسيطرتهما العسكرية والاقتصادية ، واتجاه آخر أسطوري أو شبه أسطوري عثر عليه عند المؤرخ اليوناني القديم هيرودوت إما في كتابه

مباشرة وإما فى إحدى الكتب الحديثة التى نقلت عنه ، وهو ذلك الاتجاه الذى يقول إن قمبيز غزا مصر لأن فرعونها خدعه عندما أراد أن يتزوج من ابنته نفريت فلم يزوجه منها بل زوجه من نتيتاس ابنة فرعون الذى قتله فرعون الحالى واستولى على عرشه ثم أوهم قمبيز أنه قد زوجه من ابنته ، واكتشف قمبيز هذه الخدعة فثارت ثائرته وغزا مصر انتقاماً من تلك الخديعة . ورأى شوقى فى تلك الرواية الأسطورية ما يوائى هدفه فى أن يجعل من نتيتاس بطلة تفتدى وطنها بنفسها فتقبل الزواج من قمبيز دفعاً لشره عن وطنها فيما لو رفض فرعون مصاهرته .

والواقع أن شوقى برجوعه إلى التاريخ يستقى منه مادة لمآسيه مجارياً فى ذلك المذهب الكلاسيكى قد استقى سنة ربما كانت من بين الأسباب التى منعت مسرحه من أن يلقى إقبالا شعبياً كبيراً وذلك لأنه وإن يكن هذا التاريخ هو تاريخنا القومى — إلا أن الجمهور كان يفضل بلاريب أن يرى فى ذلك المسرح مآسى حياته المعاصرة بدلا من مآسى التاريخ التى بعد بها العهد والتى قد تحتاج فى متابعتها والانفعال بها قدراً من الثقافة التاريخية ، بخاصة وأن المسرح العالمى كان قد تطور كما سبق أن أوضحنا ، فظهرت فيه على يدى إبسن وشو الدراما الحديثة التى تستمد موضوعاتها من حياة الشعوب المعاصرة ، بل ولربما كان السبب فى نجاح الكوميديا الوحيدة التى كتبها شوقى وهى « الست هدى » نجاحاً أكبر بالرغم مما قد يكون فى بنائها المسرحى من مآخذ راجعاً إلى أنها مستمدة من حياتنا المعاصرة ، كما أنها تعالج مشكلة اجتماعية حية وهى مشكلة طمع الأزواج فى مال زوجاتهم . ومن المعلوم أن حوادث هذه الملهاة تجرى فى حى الحنفى بالسيدة زينب .

ولكنه يبدو أن كتابة المسرحيات المعاصرة تحتاج إلى خيال مبدع وقوة ملاحظة أكبر مما تحتاجه المسرحيات التاريخية التى يجد المؤلف عناصرها معدة متجمعة فى أحداث التاريخ أو رواية الأساطير ، ولعل شوقى الشاعر الغنائى

لم يكن متمتعاً بهذه الملكات النادرة ولا مستعداً لأن يبذل مثل هذا الجهد .

ومع ذلك فإننا نستطيع أن نسلم لشوقى بما أراد ، وذلك باعتبار أن التجارب التاريخية قد لا تختلف كثيراً عن التجارب المعاصرة لأنها كلها تجارب إنسانية يمكن أن تهدينا إلى ما نبتغى من حقائق النفس البشرية ومآسى الحياة ، ولكننا لا بد أن ننظر فى نوع التجارب التاريخية التى اختارها المؤلف وفى القيم الإنسانية والاجتماعية التى أضفاها على تلك التجارب فخلق منها تراثاً أدبياً وإنسانياً ، كما لابد من أن ننظر فى موقف شوقى من تلك التجارب وفى الأهداف التى قصد إليها .

والواقع أن النقاد قد اتخذوا من موقف شوقى إزاء التجارب التاريخية التى اختارها — هدفاً لنقدهم اللاذع .

فرأى بعضهم أن شوقى قد أساء الاختيار فى عدة مسرحيات بل ولاحظ تناقضاً بين ما اختار والهدف الذى رمى إليه وأفصح عنه فى النظرات التحليلية التى ذيل بها مسرحياته ، حيث نطالع فى تلك النظرات أن هدفه الأساسى كان تمجيد العرب والمصريين القدماء ، بينما يلاحظ هذا النفر من النقاد وبخاصة الأستاذ العقاد أنه قد اختار لبعض تلك المسرحيات موضوعات وفترات من تاريخ مصر والعرب كانت من أحلك فترات ذلك التاريخ وأكثرها انحطاطاً بل وانحلالا ، مثل فترة ضعف المصريين وانحلالهم وسيطرة جنود اليونان المرتزقة على قوات الوطن الدفاعية كما هو الحال فى مسرحية "قمبيز" ، وغزو الفرس لمصر والقضاء على استقلالها الذى لم تسترده منذ ذلك الحين إلا فى أيامنا الأخيرة . ومثل مسرحيته "على بك الكبير" التى تمثل فترة انحلال أخلاقى ووطنى شديد فى عصر المماليك وغدر بعضهم ببعض حتى أصبحت البلاد نهباً لأطماعهم ومرتعاً لعبثهم وتكالبهم على المغانم والشهوات ، ثم مصرع كليوباترة التى تقص هى الأخرى أحداث انهيار مصر ووقوعها فريسة فى يد الرومان فى أعقاب انحلال أسرة البطالسة ، وعبث امرأة هلوك ككليوباترة التى لم تكن فوق ذلك مصرية فى شىء ولم يكن للشعب المصرى فى ذلك الحين أى وجود محسوس . وأخيراً "أميرة الأندلس" التى تعرض

هى الأخرى انحلال ملك العرب فى الأندلس ووقوعهم فريسة فى يد ملوك شمال أفريقيا تمهيداً لما سيتبع ذلك من انقضاء دولة العرب كلها فى أسبانيا .

ولكن هذا النقد من السهل الرد عليه وذلك لأن عصور المجد والازدهار قد لا تتيح للكاتب المسرحى عنصر الصراع الذى تقوم عليه المآسى فى غالب الأمر ، كما أن فترات المحن والكفاح الوطنى هى التى تظهر فى الغالب معدن الشعوب وصفاتها الأصيلة ، وبذلك لا يكون شوقى قد أخطأ من الناحية الفنية ولا من الناحية الوطنية فى اختيار موضوعات مآسيه التاريخية من فترات المحن التى مرت بالمصريين أو بالعرب ، ويكون من الأجدى أن لا يناقش الناقد هذا الاختيار بل ينظر فى كيفية معالجة المؤلف لهذه الموضوعات التاريخية وفى موقفه من التاريخ ثم فى الأهداف التى سعى إليها ومبلغ توفيقه فى بلوغها ثم فى الأصول الفنية التى صدر عنها فى تأليف مسرحياته .

أما عن موقف شوقى من التاريخ فقد تفاوت النقاد فى نقده من النقيض إلى النقيض ، فبعضهم مثل الأستاذ إدوارد حنين فى المقالات التى نشرها بمجلة "المشرق" يرى أن شوقى قد تقيد بالتاريخ تقيداً مسرفاً حتى لنرى هذا الناقد يأخذ مثلا فقرات من قصة مجنون ليلى — كما وردت فى كتاب الأغانى — ويقرنها بمقطوعات من مسرحية شوقى ليثبت أن شوقى لم يفعل شيئاً سوى صياغة تلك الفقرات والأنباء شعراً ، وذلك بينما نرى ناقداً آخر كالأستاذ العقاد فى كتيبه « قمبيز فى الميزان » يتهم شوقى بجهله بالتاريخ جهلا حرمه من الاستفادة من الكثير من الأحداث والحقائق التاريخية التى كان يستطيع أن يستخدمها فى مسرحيته عن قمبيز فيلقى بفضلها ضوءاً ساطعاً على شخصياتها ويفسر الكثير من خفايا نفوسها كما يزيد من عنصر الدراما والتأثير فى مأساته .

والواقع أن المشكلة الخاصة بموقف الأديب من التاريخ عندما يستقى منه مادة لأدبه مشكلة معقدة . فمن النقاد من ينكر على الأديب حقه فى تغيير وقائع التاريخ وبخاصة الكبرى منها ، وهم يشبهون موقفه من التاريخ الفعلى

الأكيد بموقفه من الحياة المعاصرة، لأن التاريخ ما هو إلا الحياة الماضية، وكما لا يجوز للأديب أن يغير فى وقائع الحياة الراهنة عند ما يصورها أو ينقدها حتى لا يصبح أدبه كاذباً مصطنعاً، فإنه لا يحق له أيضاً أن يغير من وقائع الحياة الماضية حتى لا يتسم أدبه بنفس السمة . وإنما للأديب أن يتخير ما يحلو له من وقائع التاريخ على أن لا يؤدى هذا الاختيار إلى قلب حقائق التاريخ والعبث بمنطقه، كما أن له أن يفسر التاريخ على النحو الذى يهديه إليه إحساسه، وأن يتخير من بواعث الأحداث وخفايا النفوس ما توحى إليه به الوقائع، وأن يحكم تبعاً لهذا التفسير على الشخصيات التاريخية الأحكام التى تتسق مع منطق تفكيره وإحساسه . ومن هنا مثلا نرى بعض الأدباء يرى فى شخصية كجان دارك التى قادت الجيوش وقاومت الاستعمار الإنجليزى لفرنسا مقاومة الأبطال بأنها كانت قديسة طاهرة، بينما يرى فيها البعض الآخر استناداً إلى نفس الوقائع ولكن بتفسير آخر أنها كانت فتاة هستيرية مريضة". وكل ذلك بينما يسلم بعض النقاد والأدباء للأديب بحرية مطلقة إزاء أحداث التاريخ يتصرف فيها كيفما شاء . ولعل إسكندر دوماس الأب قد عبر عن هذا الاتجاه أقوى تعبير عندما قال : « التاريخ ! من يعرفه ؟ إن هو إلا مسمار أشجب فيه لوحاتى » وهو يقصد من هذه العبارة إلى أن يشكك أولا تشكيكاً شديداً فيما نعتبره يقيناً من أحداث التاريخ التى كثيراً ما يضل المؤرخون فى الوصول إلى حقائقها وبواعثها الخفية ، وهو يقصد ثانياً وترتيباً على ما سبق إلى أن يبيح للأديب حق التصرف كما يشاء فى أحداث التاريخ وفقاً لمقتضيات فنه بل ووفقاً لما يرمى إليه من أهداف . ومن الواضح أن هذا الرأى لا يخلو من إسراف من السهل أن نتبين نتائجه فى القصص التاريخية العديدة التى كتبها دوماس نفسه وصدر فيها عن خياله الجامح أكثر مما صدر عن حقائق التاريخ ، حتى اتهم أدبه ببعده عن مشاكلة واقع الحياة المتشابهة فى تاريخ الإنسانية كلها .

ومع ذلك فإنه إذا كان هذا الخلاف قائماً بالنسبة للتاريخ الحقيقى، فإنه

يكاد يكون معدوماً بالنسبة للتاريخ الأسطورى مثل تاريخ مجنون ليلى أو عنترة حيث ينعقد الإجماع على حق الأديب فى أن يتصرف فى تلك الوقائع الأسطورية أو أن يهملها كلها ليستبدل بها ما يهديه إليه خياله وفقاً لمنطق فنه ومنطق الإنسانية العام ؛ فشوقى مثلا كان يستطيع أن يتحلل من كثير من الوقائع الأسطورية التى تزخر بها قصة « مجنون ليلى » كقصة النار التى علقت بردائه ويده وهو ذاهل عن نفسه أمام ليلى ، وقصة الشاة التى رفض أن يتناول من لحمها لأن الأمة التى أعدتها كانت قد نزعت منها قلبها لاعتقاد العرب حينئذ أن لحمها حقيق بأن يطفئ نار الغرام وأن يستبدل بهذه الوقائع الساذجة تحليلات نفسية عميقة لجنون الحب وظواهر إنسانية عامة لهذا الجنون ، على نحو ما فعل شاعر إنسانى كبير كشكسبير فى مسرحية « روميو وجولييت » مثلا ، حيث يعالج الغرام وتباريحه ومظاهره وتصرفاته وأفاعيله النفسية العميقة ، وإن يكن كل هذا النقد يمكن الرد عليه بأن شوقى قد حرص على أن يحتفظ لمسرحيته بما يسمونه اللون المحلى الذى يحرص عليه المسرح الرومانتيكى بل والطابع التاريخى الشعبى . وإن يكن من الحق أن يقال إن مثل هذه المسرحية تصبح عندئذ أكثر صلاحية للمسرح الغنائى ولفن الأوبرا منها للمسرح العادى ولفن التمثيل الخالص .

وأما عن جهل شوقى بالتاريخ فهو جهل افترضه الأستاذ العقاد ، وذلك لأن الأديب لا يطالب بأن يستوعب فى أدبه جميع حقائق التاريخ وتفاصيله بل يختار منها ما يريد وما يتصل اتصالا وثيقاً بموضوع مؤلفه الأدبى ويستلزمه الفن الأدبى والهدف المقصود ، ولا أدل على ذلك من أن نرى الأستاذ العقاد يؤاخذ شوقى لأنه قد غفل عن وجود شخصيتين تاريخيتين كبيرتين عاصرتا أحداث مسرحية قمبيز وهما شخصيتا المشرع اللاتينى سولون وقارون ملك ليديا الذى يضرب به المثل فى الثراء ، وذلك دون أن يدلنا الناقد عن الكيفية التى كان شوقى يستطيع بها أو يجب عليه أن يدخل هاتين الشخصيتين فى مسرحيته ، والجدوى التى يمكن أن تتحقق بإدخالهما فيها . وعلى العكس من ذلك لا يستطيع منصف

إلا أن يقر الأستاذ العقاد فى نقده لشوقى عندما آخذه بأنه قد غير حقيقة هامة منتجة عندما زعم أن قمبيز لم يكن يعاقر الخمر بينما يقول التاريخ بالعكس، وكان شوقى جديراً بأن يجارى التاريخ فى ذلك لأن معاقرة الخمر كانت كفيلة بأن تعد سبباً من أسباب الجنون الذى نسبه شوقى إلى قمبيز فى المسرحية ، كما نقر الأستاذ العقاد أيضاً فى مؤاخذته لشوقى لأنه لم يشر من قريب أو بعيد إلى الكوارث العسكرية التى منى بها قمبيز فى بلاد النوبة وفى الصحراء الغربية مع أن هذه الكوارث كانت هى الأخرى كفيلة بأن تساهم فى تفسير جنون قمبيز ذلك الجنون الذى نخرج من المسرحية دون أن نتبين له أسباباً .

شوقى والصراع المسرحى :

ولقد فطن شوقى إلى أن الفن المسرحى يقوم على الصراع الذى يولد الحركة المسرحية وهذا أصل من الأصول الكلاسيكية الثابتة حيث نلاحظ أن المسرحية الكلاسيكية ليست عرضاً لحياة الشخصيات أو تحليلا لها أو نقداً وإنما هى قطاع محدد من تلك الحياة ، فالستار يرتفع عن المسرحية الكلاسيكية وعناصر تلك الأزمة قد تجمعت وتأهبت للاشتباك وبالفعل تشتبك وتصل إلى القمة ثم تأخذ فى الانفراج أو التطور نحو نهايتها المحتومة وهذا هو ما يوفر لها وحدتها العضوية كما يولد فيها الحركة المسرحية ويخرج بها عن الاستعراض كما يخرج بالحوار عن مجرد المناقشة .

فطن شوقى إذن إلى أن المبدأ الكلاسيكى القائل بأن المسرحية تقوم على الصراع ، ولكنه عند تطبيق هذا المبدأ لم يحسن دائماً استخدامه لا من حيث اختيار عناصره ولا من حيث استخدام تلك العناصر فى تقوية الصراع وإثارة أفكار وعواطف المشاهدين .

فالصراع فى التراجيديا اليونانية القديمة كان يقوم بين البشر والآلهة أو

بين الآلهة وبعضها البعض أو بين الجميع والقوى الكونية أو القضاء والقدر، وهو فى المسرحية الكلاسيكية التى ظهرت بعد عصر النهضة وبخاصة فى فرنسا عند كورنى وراسين حيث أصبح المسرح فنًّا إنسانيًّا خالصاً كان يقوم بين عناصر النفس المختلفة فيعرف بالصراع الداخلى، أو بين إرادات الشخصيات وآرائهم وعواطفهم فيعرف بالصراع الخارجى، وربما كان الصراع الداخلى هو الأغلب الأعم والأكثر تأثيراً وإثارة وعمقاً فى الفن المسرحى .

وكبار المؤلفين المسرحيين يختارون للصراع الذى يصورونه فى مسرحياتهم أقوى العناصر وأعمقها، فنرى كاتباً كبيراً كراسين مثلا يبنى مسرحيته الشهيرة « أندروماك » على صراع عنيف يجرى فى نفس بطلة مسرحيته بين وفائها لزوجها البطل العظيم هكتور وبين محبتها لابنها الذى يهددها عدو زوجها الشهيد بقتله إن لم تقبل الزواج منه . وكاتب عظيم آخر ككورنى يبنى مسرحيته الخالدة « السيد » على صراع يجرى فى نفس البطلة بين حبها لخطيبها ووفائها لوالدها الذى قتله هذا الخطيب، وهكذا .

وبفضل قوة العناصر المصطرعة وعمقها تتولد الحركة المسرحية المثيرة وذلك على اختلاف الاتجاه، فراسين مثلا يجريها بين عواطف مختلفة وذلك بينما نرى كورنى يجريها بين العاطفة من جهة والواجب من جهة أخرى لما هو معروف من أن كورنى كان شاعراً أخلاقيًّا قبل كل شىء وكان يغلب الإرادة والواجب دائماً على أهواء النفس وعواطفها، وهذا هو الاتجاه الذى يبدو أن أحمد شوقى قد آثره مجاراة لطبعه كرجل شرقى تحتل الناحية الأخلاقية فى نفسه وتفكيره مكانة كبيرة، وهو اتجاه لا غبار عليه ولكن بشرط أن يكون العنصر الأخلاقى نابعاً من الضمير الفردى ومتغلغلا فيه حتى يكون له من القوة ما يستطيع أن يصارع به أهواء النفس وعواطفها .

فما هى عناصر الصراع عند شوقى وإلى أى حد استطاع أن يستخدم تلك العناصر لكى يولد الحركة المسرحية المثيرة ؟ .

لقد استخدم شوقى أو حاول أن يستخدم على نحو واضح الصراع فى مسرحيته « مجنون ليلى » و « عنترة » حيث هيأت له وقائع أسطورتى المجنون وعنترة فرصة الصراع الداخلى عند شخصيتى البطلتين وهما ليلى وعبلة، ولكننا نلاحظ أن هذا الصراع لم يجر عندئذ بين عواطف متضاربة أو بين العاطفة وواجب إنسانى منبعث من الضمير الفردى ومتأصل فيه، بل جرى بين عاطفة قوية عميقة وتقاليد اجتماعية متفاوتة ؛ ففى مسرحية المجنون يجرى الصراع بين حب قوى يجمع بين ليلى وقيس، بين تقليد عربى يقول بأن الفتاة لا يجوز لها أن تتزوج ممن شبب بها وفضح حبه لها، وهو تقليد لا نحس فى المسرحية بأنه قد تغلغل إلى أعماق ضمير البطلة كما تغلغل فى نفسها حبها لقيس، بحيث نتوقع قيام صراع عنيف بين العنصرين يثير شجوننا ويحرك نفوسنا أو تفكيرنا، ولذلك يخيب أملنا عندما نشهد خاتمة فاترة لهذا الصراع، فنرى والد ليلى يخيرها بين أن تتزوج من ورد الثقفى أو من قيس، فلا تتردد ولا تشهد لنفسها تمزقاً بل تختار فى سهولة الزواج من ورد، وذلك مع أن المؤلف كان يستطيع أن يظهرنا على هذا الصراع وهذا التمزق بإحدى الحيل المسرحية المعروفة كالمناجاة فى منولوج فردى أو الاثنان أى الإدلاء بمكنون نفسها إلى صديقة أو أمة أو تابعة، وبخاصة وأنه شاعر غنائى يعرف كيف ينظم القصائد الطوال فى التغنى بلواعج الحب وآلامه . ولو أنه فعل لزاد من تعلقنا بليلى وعطفنا عليها بحيث يصل انفعالنا إلى قمته عندما نشهد فى آخر المسرحية مصرعها ومصرع قيس .

وأما فى "عنترة" فالصراع يجرى بين حب عنترة وعبلة من جهة وبين تقليد عربى يرفض أن يتزوج عبد أسود ابن لزبيبة الحبشية من فتاة عربية أصيلة، فضلا عن تشبيبه بها وهو تقليد عنيف بدليل ما نشاهده فى المسرحية من أن والد عبلة لم يوافق من زواجها من عنترة فحسب بل ونذرها زوجة لمن يأتيه برأس عنترة، ومع ذلك لا نرى عبلة تتصرف فى هذه المسرحية كما تصرفت ليلى فى مسرحية المجنون ، فهى لا تضحى بحبها فى سبيل التقاليد وإن يكن الصراع هنا أيضاً لم

يتفتح ولم ينم النمو الواجب بل رأيناه يسرع إلى خاتمة مسرحية فجة عندما نرى عبلة تشق العصا على ذويها فى تنكر واستخفاء ، وتأتى إلى عنترة فى ليلة الزفاف بينما تسير الفتاة الأخرى « ناجية » إلى منافس عنترة وخطيب عبلة الرسمى .

وفى مسرحية قمبيز التى تعتبر نتيتاس بطلتها الأولى كانت هناك عدة عناصر للصراع فى نفس البطلة وهى عناصر أشار إليها المؤلف إشارات عابرة ولكننا لم نشهد لها أثراً فى المسرحية وسير أحداثها .

فمنذ مطلع هذه المسرحية نعلم أن «نتيتاس » هذه كانت ابنة لفرعون سابق قتله فرعون الحالى ، كما نعلم أنها كانت تتبادل الحب مع « تاسو » الذى كان تابعاً لأبيها ، حتى إذا قتل الأب تحول تاسو بحبه إلى نفريت بنت فرعون الحالى ، وبذلك نعلم أن لنتيتاس ثأراً لأبيها من فرعون الحالى كما أن لها ثأراً لنفسها من ابنته نفريت ومن حبيبها الغادر تاسو . ولكن المؤلف لا يوضح لنا تأثير هذه العناصر فى نفسها ، ولا يبين أو يوحى بالكيفية التى تولدت بها لديها تلك البطولة الخارقة ، التى دفعت هذه البطلة إلى أن تتطوع بالزواج من قمبيز فداء لوطنها عندما هدد هذا الملك الطاغية بغزو مصر إن لم يزوجه فرعون من ابنته ، وما نستنتجه من رفض ابنته الحقيقية نفريت لهذا الزواج .

إننا لنتساءل عن سر هذه البطلة دون أن نستطيع استشفاف هذا السر من مسرحية المؤلف . فهل تضحيتها بنفسها وقبولها هذا الزواج فداء وطنى خالص ، أم هروب وانتحار بعد يأس من الانتقام للأب أو الانتقام للنفس واسترداد الحبيب الخائن ، وبذلك يتبلبل شعورنا نحو هذه البطلة فضلا عن اهتزاز صورتها النفسية التى كان المؤلف يستطيع أن يعمق خطوطها وأن يخلق منها شخصية مسرحية غنية العناصر جاشئة الحركة بفضل تلك العناصر العاتية التى كان من الممكن أن تصطرع فى نفسها وأن توسع آفاقها وأن تجعل منها ساحة لصراع نفسى عميق معقد .

وهكذا نخلص من هذا التحليل السريع إلى أنه وإن يكن شوقى قد فطن إلى مبدأ الصراع فى المسرح والصراع الداخلى بنوع خاص كما آثر مذهب كورنى الذى يجرى هذا الصراع بين الواجب والعاطفة، إلا أنه لم يعمق جذور الواجب فى الضمير الفردى، كما أنه لم يستغل هذا الصراع الاستغلال الواجب على نحو يعطى الانتصار ذلك المعنى الأخلاقى الرائع الذى نحسه عند مؤلف كبير ككورنى . وكان هذا من الأسباب الرئيسية فى ضعف الحركة المسرحية عند شوقى وبالتالى فى ضعف عنصر الإثارة والعطف والمشاركة الوجدانية فى مسرحياته .

شوقى والحبكة المسرحية :

من المعلوم أن الحبكة أى البناء المسرحى هى التى تعطى المسرحية قوامها فهى ترتيب للأحداث وتحديد للشخصيات وما تنطق به من حوار بحيث تتحدد معالم الشخصيات بفضل تلك الحبكة ويتحقق الهدف الذى يرمى إليه المؤلف من تأليف مسرحيته وما تثيره من أفكار وانفعالات .

ولقد وضعت الكلاسيكية أصولا وقواعد لإحكام تلك الحبكة مثل مبدأ الوحدات الثلاث، ومبدأ فصل الأنواع أى فصل التراجيديا عن الكوميديا فصلا تامًّا بحيث لا يتخلل المأساة مشاهد مضحكة أو العكس وبحيث تنتهى المأساة نهاية مفجعة بينما تنتهى الملهاة نهاية مرحة أو مضحكة ، كما استعرض أرسطو الحيل المسرحية المختلفة ، كالمناجاة والاتمان والتعرف وضرب الأمثلة لكيفية استخدامها على نحو ناجح منتج .

والذى لا شك فيه أن مبدأ وحدة الموضوع يعتبر العمود الفقرى لبناء المسرحية حتى لا تأتى مفككة غير مترابطة أو متعارضة متناقضة الأحداث، مما يذهب بالأثر النهائى الذى تسعى إلى توليده فى النفوس، ومن المعلوم أن الرومانسيين

عندما هاجموا الأصول والقواعد الكلاسيكية لم يستطيعوا أن يخرجوا خروجاً تاماً على وحدة الموضوع . وهم إذا كانوا قد وجدوا عند شكسبير مثلا موضوعات ثانوية Sup-plots فى المسرحية الواحدة إلى جوار الموضوع الأساسى إلا أنهم لم يستطيعوا أن ينكروا ارتباط هذه الموضوعات الثانوية بالموضوع الأصلى ومساهمتها فى تعزيز ذلك الموضوع ، أو إبراز نواح نفسية أو أخلاقية فى الشخصيات لا يكفى الموضوع الأصلى لإبرازها ، بحيث تتضافر الموضوعات الثانوية مع الموضوع الأصلى فى تحقيق ما سماه الرومانسيون بوحدة الأثر العام فى المسرحية .

وبالرجوع إلى مسرحيات شوقى نلاحظ أنه لم يتقيد بالمعنى الضيق لوحدة الموضوع بل أضاف فى أغلب الأحيان موضوعاً ثانوياً أو أكثر للموضوع الأصلى ، ولكنه لم يوفق دائماً فى ربط الموضوعات الثانوية بالموضوع الأصلى ولا فى استخدامها على نحو يساهم فى تحديد معالم الشخصيات أو تعزيز الأثر العام للمسرحية .

فى مسرحية « مصرع كيلوباترة » مثلا نلاحظ أن الموضوع الأصلى فيها هو حب أنطونيو وكيلوباترة ، أو الصراع الذى يجرى فى نفس البطلة بين الحب والمجد ، ولكننا نلاحظ أن المؤلف قد عرض فى نفس المسرحية موضوعاً آخر ثانوياً هو حب وصيفتها « هيلانة » لتابعها المصرى « حابى » . ونبحث عن كيفية ارتباط هذا الموضوع الثانوى بالموضوع الأصلى وتأثيره فيه فلا نتبين شيئاً من ذلك ، وعلى العكس نرى هذا الموضوع الثانوى يضعف من تأثير الموضوع الأصلى فى خاتمة المسرحية عندما ينتحر كل من كليوباترة وأنطونيو ، وبذلك كان من الممكن أن تختتم المسرحية ؛ ولكننا بدلا من ذلك نرى هيلانة تسعف من السم وتنهض لتتأبط ذراع حابى وتخرج معه من المسرح إلى حيث نعلم أنها ستقيم معه ، أى فى الضيعة التى اقتطعتها إياها كليوباترة قبل انتحارها ثم يسدل الستار — ولقد يقال إن المؤلف قد قصد من هذه الخاتمة الثانوية إلى

ما يسمى فى الفن المسرحى بالترويح Releif على نحو ما نشاهد أحياناً فى مسرحيات شكسبير أو غيرها من المسرحيات العنيفة، حيث يلجأ المؤلفون إلى حيلة مسرحية يخففون بها من وقع الفاجعة فى النفوس ، ولكن هذا التبرير قد كان من الممكن قبوله لو أن المؤلف كان قد نجح فى كسب عطفنا لضحيتى المسرحية الأصليين وهما كليوباترة وأنطونيو، بحيث تكون الفاجعة فيهما قوية عنيفة تحتاج إلى ترويح، ولكننا فى الواقع لا نشعر بمثل هذا العطف العميق إزاء كليوباترة أو أنطونيو فكل منهما شخص تافه عبد لشهواته متخبط فى حياته، وبذلك لا يصبح لهذا الترويح محل بل ينقلب عيباً أساسيًّا فى المسرحية، لأن هذه الخاتمة تبدد الأثر الضعيف الذى يمكن أن يحدثه مشهد انتحار البطلين . وهكذا يصدق على هذه المسرحية ذلك الوصف الذى يعبر عنه النقاد بقولهم إنها قد انتهت بذيل سمكة أى نهاية لا يمكن الإمساك بها لا نهاية حاسمة قوية الأثر .

وعلى العكس من ذلك نرى شوقى يصيب توفيقاً فى استخدام موضوع ثانوى فى مسرحية أخرى هى « على بك الكبير » حيث يعرض الموضوع الأصلى وهو غدر محمد بك أبى الذهب بسيده وولى نعمته على بك الكبير ، وإلى جوار هذا الموضوع الأصلى يعرض موضوعاً آخر ثانويًّا هو حب مراد بك لآمال، الجارية التى تزوجها على بك الكبير ، ولكنه يربط هذا الموضوع الثانوى بالموضوع الأصلى إذ يتخذ من هذا الحب سبباً لحمل مراد بك على أن يشترك مع محمد أبى الذهب فى التآمر ضد على بك الكبير وقتله لكى يفوز بآمال، وإن يكن المؤلف قد عقد الموقف تعقيداً مسرحيًّا بارعاً بأن جعل آمال أختاً لمراد بك وأخفى عنه هذا السر الذى لم يكشفه مراد إلا فى آخر المسرحية بواسطة أبيه يوسف الياسرجى . وهكذا جاءت مسرحية على بك الكبير محبوكة حبكة متقنة مترابطة الأجزاء لم يضعفها الموضوع الثانوى الذى تخيله المؤلف بل زاد من حركتها المسرحية وعقد بناءها تعقيداً يماشى الفن المسرحى العريق .

وفى مسرحيتى « مجنون ليلى » و « عنترة » يتعقد الموضوع الأصلى وتتعدد شخصياته دون أن يكون هناك ازدواج فى الموضوع ، ودون أن تلوح بعض الأحداث مكونة لموضوع ثانوى إلى جوار الموضوع الأصلى . فى مسرحية المجنون يعتبر وجود ورد الثقفى وزواجه من ليلى جزءاً من الموضوع الأصلى هو حب قيس وليلى والصراع الذى نشب بين هذا الحب والتقاليد العربية . وفى « عنترة » تنتهى المسرحية بزواج مزدوج هو زواج عنترة من عبلة وناجية من صخر ، ولكن هذا الازدواج ينطوى تحت وحدة الموضوع ، وذلك لأن صخراً كان ينافس عنترة على عبلة وكان زواجه من ناجية جزءاً من حل الصراع الذى يدور فى المسرحية .

وأما فى مسرحية « قمبيز » فقد سبق أن أشرنا إلى تعدد فى عناصر الدراما أشار المؤلف إلى وجوده ثم لم يستغله بعد ذلك ولم ينمه مما أضعف المسرحية وأضعف العطف بل الإعجاب الذى كان من الممكن أن تحظى به نتيتاس لو أن المؤلف أغفل تلك الإشارات ، فهو يخبرنا منذ مطلع الرواية أن نتيتاس كانت تحب تاسو ولكنه تحول عنها إلى نفريت بنت فرعون الجديد بعد قتل أبيها كما يخبرنا أن لها ثأراً عند فرعون الجديد قاتل أبيها . وبالرغم من أنه لم يفصح عن مشاعر نتيتاس العميقة إلا أن هذه الإشارات خليقة بأن تلقى الشك على بطولة نتيتاس وتطوعها بالتضحية بنفسها فى سبيل وطنها وذلك بقبولها الزواج من قمبيز ، فالقارئ أو المشاهد قد يفسر هذه التضحية بأنها نتيجة ليأس من الحياة أو هروب منها بدلا من أن ينظر إليها كبطولة وفداء وطنى .

والحبكة المسرحية — عند شوقى — لا يضعفها تعدد الموضوعات أو تعدد عناصر الدراما وعدم الربط بينها أو استخدامها واستخلاص نتيجتها فحسب بل ويضعفها أيضاً ضعف فكرة الدراما نفسها وأصولها وحدودها على نحو ما نشاهد فى بعض العناوين التى اختارها لمسرحياته مثل مسرحية « على بك الكبير » التى وضع لها عنواناً ثانياً بعد العنوان السابق وهو « أو فيما هى دولة المماليك » ، وقد جاء فى النظرات التحليلية التى اعتاد إضافتها لكل مسرحية

ما يؤكد هذا الفهم الخاطئ لطبيعة الدراما، فى النظرات الخاصة بهذه المسرحية نطالع أن المؤلف قد قصد من كتابتها إلى تصوير حالة الفساد التى كانت قد انتهت إليها دولة المماليك . وهذا التصوير قد يكون ممكناً عن طريق إظهار فساد الشخصيات فى المسرحية باعتبار أن هذه الشخصيات مرآة لحالة العصر كلها ، ولكن الدراما لاتتسع بطبيعتها لهذا الوصف إذا خرج عن نطاق الشخصيات وإلا جاء حملا على الحركة المسرحية وعلى الحوار وسرعته وضرورة تركيزه بل قد يدفع المؤلف إلى حشر بعض المشاهد التى لا تتصل بالموضوع ولا تساهم فى تطويره .

وفى مسرحيات شوقى نلقى أحياناً مشاهد قصصية لا نتبين علاقتها بالدراما، ونضرب لذلك مثلا بالمشهد الذى يصف فيه الشاعر مرور موكب الحسين بن على فى صحراء الحجاز وتهليل العرب وتكبيرهم لذلك الموكب فى مسرحية مجنون ليلى . ولقد يصور هذا المشهد حقيقة تاريخية ثابتة فى مطلع حكم الأمويين وهزيمة العلويين وظهور مذهب الشيعة فى الحجاز ، ولكننا لم نتبين فى المسرحية تأثير هذه الظاهرة فى سيرها أو فى أشخاصها وكذلك مشاهد الجن وندوات غناء الغريض فى نفس المسرحية ، وذلك مع العلم بأنه حتى فى مجال القصص الذى يتسع لتصوير البيئة يحرص القصاص على أن يربطوا بين تلك البيئة وأحداث قصتهم وشخصياتها . وفى مسرحية « أميرة الأندلس » نشاهد عدة لوحات استعراضية تصيب عنصر الدراما فيها بشىء غير قليل من البطء والتفكك . والظاهر أن شوقى كان يطمع فى أن يصور البيئات التاريخية التى استمد منها مواضيع مسرحياته، وهذا مطمع لا غبار عليه كما سبق أن قلنا، ولكن الفن المسرحى كان يقضى بأن يأتى هذا التصوير فى تضاعيف عنصر الدراما وأن يربط به ربطاً وثيقاً . وإنه لمن الغريب أن نلاحظ أنه عندما يكون لوصف تلك البيئة تأثير مباشر على سير الدراما ، نجد شوقى يلزم الصمت أو الاقتضاب المخل فى تصويرها ، ولعل هذا أوضح ما يكون فى رواية « قمبيز » حيث يوضح

كيف أن جنود اليونان المرتزقة قد كانوا العنصر الغالب المسيطر فى جيش فرعون ثم يفاجئنا بأن « فانيس » رئيس أولئك الجند قد غدر بفرعون والتجأ إلى قمبيز حيث أخبره بالخديعة التى خدعه بها فرعون عند ما زوجه بـ « نتيتاس » موهماً إياه أنها ابنته وذلك دون أن يخبرنا بسبب هذا الغدر ولا ببواعثه .

وكذلك الأمر فى الكثير من المقطوعات الغنائية التى تتخلل مسرحياته فهى وإن تكن من الشعر الغنائى الجميل إلا أنها كثيراً ما تبدو دخيلة على الحوار وكأنها قصائد غنائية قائمة بذاتها، فهى لا تخبرنا بجديد ولا تؤدى إلى تطور فى أحداث المسرحية، وإنما هى تغن خالص بالحب ولواعجه أو حنين إلى الماضى وذكرياته . ولقد يحدث أن نلتقى فى بعض المسرحيات العالمية الكبيرة بمنولوجات فيها بعض ما يشبه هذا الغناء، ولكنها تحتوى فى الغالب على اعترافات تنبثنا بما نجهل أو تكشف الستار عن مخبوء أو تضىء بعض حنايا الشخصية المسرحية . وأما مجرد الغناء العاطفى بأشجان النفس أو بمظاهر الطبيعة وما يختلط بها من مشاعر الشخصيات وذكرياتهم فذلك ما لم نعد نشهد له وجوداً فى المسرح الحديث بعد أن تخلص من الجوقة التى كانت تردد مثل هذه الأغانى فى المسرح اليونانى القديم . والأمثلة لهذه الأغانى كثيرة فى مسرح شوقى حتى لقد استطاع بعض الملحنين أن ينتزعوا بعضها من سياق المسرحيات وأن يلحنوها منفردة كقصائد قائمة بذاتها وأن يتغنوا بها مثل أغنية كليوباترة :

أنا أنطونيو وأنطونيو أنـــا ... ما لروحينا عن الحب غنى
غننا فى الشوق أو غنى بنـــا ... نحن فى الحب حديث بعدنا
رجعت عن شجونا الريح الحنون ... وبعينينا بكى المزن الهتون
وبعثنا من نفاثات الشجون ... فى حواشى الليل برقاً وسنا
غردى ياكاس واشهد يا وتر ... وارو ياليل وحدث يا سمر

كم جنينا من ربى الأنس السمر ... ورشفنا من دواليها المنى
الحياة الحب والحب الحياة ... هو من سرحتها سر النواة
وعلى صحراتها مرت يداه ... فجرت ماء وظلا وجنى
نحن شعر وأغانى غـــدا ... بهوانا راكب البيد حدا
وبنا الملاح فى اليم شدا ... وبكى الطير وغنى موهنا
من يكن فى الحب ضحى بالكرى ... أو بمسفوح من الدمع جرى
نحن قربنا له ملك الثرى ... ولقينا الموت فيه هينـــا
فى الهوى لم نأل جهد الموثر ... وبقينا مثلا فى الأعصر
هو أعطى الحب تاجى قيصر ... لم لا أعطى الهوى تاجى منا

فهذه القصيدة على روعتها الغنائية لا تكاد تساهم بشىء فى بناء المسرحية حتى لو أنها حذفت لما تركت فراغاً ولما أحسسنا بخلل فى ذلك البناء وإن تكن خليقة بأن تفسح المجال للحن رائع وغناء جميل فيما لو قدمت هذه المسرحية كأوبرا لا كمأساة عادية تعتمد على الحوار والحركة دون غيرهما .

ونستطيع أن نعثر على أمثلة مشابهة فى معظم مسرحياته الأخرى وبخاصة فى مسرحية « مجنون ليلى » حيث نرى قيساً منذ الفصل الأول يدلف إلى المسرح وشاعريته تتدفق بهذه الأغنية الجميلة :

سجا الليل حتى هاج لى الشعر والهوى ... وما البيد إلا الليل والشعر والحب
ملأت سماء البيد عشقاً وأرضهـــا ... وحملت وحدى ذلك العشق يارب
ألم على أبيـــات ليلى بى الهوى ... وما غير أشواقى دليل ولا ركب
وباتت خيامى خطوة من خيـــامها ... فلم يشفنى منهـــا جوار ولا قرب
إذا طاف قلبى حولها جن شوقـــه ... كذلك يطوى الغلة المنهل العذب
يحن إذا شطت ويصبو إذا دنت ... فياويح قلبى كم يحن وكم يصبو

وبعد هذه الأغنية يطلق قيس بيتاً نعلم منه سر مجيئه إلى الساحة التى تقوم بها خيام المهدى والد ليلى حيث يقول :

وأرسلنى أهلى وقالوا امض فالتمس لنـــا قبساً من أهل ليلى وماشبوا

ثم لا يلبث أن يختم المقطوعة ببيت آخر من الغناء العاطفى الخالص هو قوله :

عفا الله عن ليلى فقد نؤت بالذى تحمل من ليلى ومن نارها القلب

فى كل هذه المقطوعة لا يدخل فى سياق الحوار ولا فى بناء المسرحية غير البيت الوحيد الذى ينبئنا فيه عن سبب مجيئه وإن يكن هذا البيت نفسه قد كنا فى غنى عنه لأننا لن نلبث أن نعلم سبب مجيئه من الحوار الذى يدور بعد ذلك مباشرة بينه وبين المهدى، وكل ذلك فضلا عن أن هذه القصيدة ليست منولوجاً يناجى فيه قيس نفسه أو يعترف بحبه لأنه لا يقف عندئذ وحيداً على المسرح بل يقدم إليه ومعه زياد كما لا يلبث أن يلتقى بمنازل ثم المهدى . والمسرحية لم تتقدم بعد ولم تتراكم أحداثها بحيث يتهيأ المجال لمناجاة عاطفية أيًّا كان لونها .

ويمر ركب قادم إلى نجد من ناحية يثرب وحاديه يردد أنشودة يردد فيها اسم ليلى فيفيق قيس من إغمائه عند سماع هذا الاسم لينشد قصيدة أخرى رائعة هى :

ليـــلى ، مناد دعا ليلى فخف له نشوان فى جنبات الأرض عربيد
ليلى ، انظرى البيد هل مادت بآهلها وهل ترنم فى المزمار داود
ليلى ، نداء بليلى رن فى أذنى سحر لعمرى له فى السمع ترديد
ليلى تردد فى سمعى وفى خلدى كما تردد فى الأيك الأغاريد
هل المنادون أهاوها وإخوتهـــا أم المنادون عشاق معاميـــد

إن يشركونى فى ليلى فلا رجعت جبال نجد لهم صوتاً ولا البيد
أغير ليلاى نادوا أم بها هتفوا فداء ليلى الليالى الخرد الغيد

وأخيراً ينشد ثلاثة أبيات يخبرنا فيها بأنه يفيق دائماً من إغمائه إذا سمع اسم ليلى كما يخبرنا أنه قد أصابه من حبها ما يشبه الجنون ، وهذه كلها أنباء كان من الواجب أن نستنبطها من أحداث المسرحية التى نشاهدها لا أن يخبرنا بها قيس فى قصيدة من الغناء الذاتى البعيد الصلة بالحوار المسرحى .

وفى الفصل الخامس وبعد موت ليلى لا يكتفى المؤلف بزج الغريض وغنائه على المسرح بل لا يكاد الغريض ومن معه يخرجون ويدخل من الجانب الآخر قيس وزياد حتى تنطلق شاعرية قيس قرب ختام المسرحية بقصيدة غنائية أخرى كتلك التى استهل بها دخوله إلى المسرح وفيها يردد ذكريات الصبا موجهاً الخطاب إلى جبل التوباد حيث كان يرعى الغنم فى طفولته مع ليلى فيقول :

جبل التوباد حياك الحيا وسقى الله صبانا ورعى
فيك ناغينا الهوى فى مهده ورضعناه فكنت المرضعا
وحدونا الشمس فى مغربها وبكرنا فسبقنا المطلعا
وعلى سفحك عشنا زمنًا ورعينا غنم الأهل معا
هذه الربوة كانت ملعبًا لشبابينا وكانت مرتعا
كم بنينا من حصاها أربعا وانثنينا فمحونا الأربعا
وخططنا فى نقا الرمل فلم تحفظ الريح ولا الرمل وعى
لم تزل ليلى بعينى طفلة لم تزد عن أمس إلا إصبعا
ما لاحجارك صم كلما هاج بى الشوق أبت أن تسمعا
كلما جئتك راجعت الصبا فأبت أيامه أن ترجعا
قد يهون العمر إلا ساعة ويهون الأرض إلا موضعا

فهذه قصيدة غنائية جميلة تكاد تقوم بذاتها كما تقوم قصيدة البحيرة للامارتين أو غيرها من قصائد الغناء العاطفى ولكنه من الصعب أن تجد لها مجالا فى مسرحية تمثيلية .

ونكتفى بهذه الأمثلة لندلل على ما يكاد يجمع عليه النقاد من طغيان العنصر الغنائى على مسرح شوقى حتى اتهموه بأنه قد أقحم نفسه على الشعر الدراماتيكى دون أن يستطيع التخلص من طابعه الغنائى أو أن ينزل على مقتضيات الفن المسرحى وطبيعة الحوار التمثيلى ، وإن كنا لن نمل القول بأن مسرحيات شوقى خليقة بأن تلقى أكبر النجاح لو أنها لحنت وتغنى بها وقدمت للجمهور كمسرحيات غنائيه ، فعندئذ لن تلوح المقطوعات الغنائية دخيلة عليها بل ستزيدها جمالا وتزيد من متعتنا الروحية بسماع هذا الشعر الرائع ملحناً منغماً كفن جميل مكتف بذاته .