

تجليات الشعرية في مسرح شوقي

النقطة النوعية :

✍ ... انتقل شوقي (١٨٧٠-١٩٣٢) بالشعرية نقلة "نوعية" فائقة عندما أسس الدراما في صلبها، وزرع تعدد المنظور في بنيتها، واستوفى شرط المسرح في أدائها، فأهدى إليه فنا كان قد صنع تاريخاً طويلاً، وتقلب في تيارات ومذاهب عديدة في ثقافات العالم، وبقيت ثقافتنا العربية تشواق لمن يستولده فيها ويصله بأعراقها القديمة.

وكانت نهضة المسرح النثرية بين الترجمة الغالبة والتأليف المتواضع، ومشاهده الغنائية والاستعراضية المقدمة في ليالي القاهرة الوضيئة، وازدهار الحركة الموسيقية والنقدية إذانا باستعداد المتلقين لاحتضان الوليد الجديد في نهاية العقد الثالث من القرن العشرين.

وكانت ثقة شوقي بأنه قد بلغ في القصيد إلى مداها، وفي شعرية الخطاب الاجتماعي والإنساني إلى ذروته، حافزا له كي يعيد حلم الصبا ويفرغ لما لا يقدره عليه سواه، خاصة بعد أن استوعب أصوات عصره وتأمل صراعات الحياة من حوله، وخبر عجينة الفكر الأدبي وهي تختمر وتعلو بما يصب فيها من ترجمات ملحمة بارزة، وصياغات روائية معجبة، ومحاولات تمثيلية محدودة. كان قد وصل إلى درجة الافتتان بفنه، والإدلال بعبقريته، والخوف على حركة صعوده. جرب الكتابة الثرية الموشاة بالبديع فاستشعر أنه يبتعد بها عن إيقاع العصر ويرتد إلى أدب الأجيال الماضية، فلم يبق أمامه سوى إطلاق المبادرة الخلاقة وتفجير طاقته التجديدية في المسرح الشعري. أنتج ثمانى مسرحيات في عدة أعوام هي "عنتره" و"مجنون ليل" و"أميرة الأندلس" و"قمبيز" و"مصرع كليوباترا" و"على بك الكبير" و"الست هدى" و"البخيلة" موصلة بالتاريخ الحضاري العربي المصري في عصوره المختلفة، وعينه على رسالته الوطنية الإنسانية. أصبح شوقي بذلك علامة البداية الكبرى في المسرح الشعري، فتح آفاقه، وأرسى أسسه، وانتقل به إلى "نوع" جديد لم تعرفه شعريتنا من قبل، له نظمه التعبيرية، وتقنياته الفنية، وإشاراته الثقافية، لكن أبرز ما فيه هو

تعدد الأصوات واحتدام الصراعات، وتجسيد جديلة الحياة بتنوعها المبدع الخلاق.

وكانت "منظومة الحب" هي المهيمنة على اختبارات شوقي لمحاورة الموضوعية في المسرحيات الأولى؛ لأنها تصلح بصورة لصراع متعدد الأطراف والمستويات. تجتمع فيها إشعاعات التاريخ وأنداء الطبيعة وتجليات الشعر - وهو ابنها على حد تعبير شوقي نفسه - وتسمح باستجلاء مواقف السياسة وأوضاع المجتمع، وتمسك فوق ذلك بالعرق الإنساني الذهبي في كل العصور، عرق العواطف والمشاعر المنهمرة. كان أبطاله شعراء في مسرحيات "عنتره" و"مجنون ليلى" و"أميرة الأندلس" الثرية، حتى يتسنى له أن يتماهى معهم وينطلق بلسانهم، وتسري عدواه إلى بقية الأصوات فتترنم بالشعر وتتغنى بالعواطف، لكنه كان على وعى شديد بأوضاع الكلام الجديدة في المسرح الشعري، حيث ينبغي أن يترك دم قلبه على شخصه، ويتعدد منظوره عند بروز كل منهم، ويتجسد إدراكه في ملفوظه. كانت لعبة جديدة ومثيرة وممتعة.

سوف نختار من علاماتها البارزة "مجنون ليلى" - ١٩٣١ - لأنها صنعت سلالة غنية من المسرح الشعري، أضحت ذروة سامقة في

فضائه يطيب للباحث أن يرقب تعدد المشاهد فيها، واختلاف الأطوار عليها، على تجذرها في الوجدان العربي القديم، وامتداداتها في الأجناس الفنية الموسيقية والغنائية المحدثه، وصنعت عالما من الفنون بما رسخت لدينا من تقاليد ونماذج جمالية، أصبح لنا بها "روميو وجوليت" و"دون جوان" بلامح عربية وهيئات شرقية خاصة. صارت نموذجا ثريا في الخيال العربي نقيس عليه نمو تقنياته وتعدد دلالاته، وإذا كان انبثاق الصراع هو النافورة التي تنتظم بها شعرية المسرح فإن شوقي قد أطلق في الفصل الأول من مسرحيته هذه ثلاث دوائر متداخلة للصراع في مستوياته التاريخية والطبيعية والإنسانية، ثم استل منها خيطا واحدا مجدولا من طرفي الحب والشعر ليتابع عقدها وعقيدتها، مسارها ومصيرها الدرامي.

ويربط الصراع التاريخي بالإطار الأيديولوجي للمسرحية، فهي تجري في صدر الدولة الأموية عند منتصف القرن الأول الهجري، حيث انتهت الفتنة الكبرى إلى تربع معاوية على عرش الدولة الإسلامية، وخذلان سبط الرسول "الحسين بن علي" في مسعاه للحكم، لكن منظورها يتوزع بعدالة بين الطرفين منذ الكلمات الأولى. فابن ذريح - رسول قيس إلى ليلى - يقدم

باعتباره: "رضيع الحسين عليه السلام" فيكشف عن انقسام الحضور تجاهه، حتى يراه بعضهم من "نفحات النبي" ویداري البعض الآخر حماسه قائلاً:

ولكن أخاف امرأ أن يرى علي التشيع أو يسمعه
أحب الحسين، ولكنما لسانی عليه وقلبي معه
لكن لیلی بكل ثقلها الدرامي تنهض للدفاع عن الأمويين
قائلة :

ابن ذريح لا تجر واقتصد أحلام مروان جبال رواس
يؤسسون الملك في بيتهم والعنف والشدّة عند الأساس
ومن الطريف أن نلاحظ على هذا المشهد المقتضب أن
مصطلح التشيع لم يكن قد جرى على الألسن بعد، وأن لیلی تقف
سیاسياً في موقف مناقض لرسول قيس مما يدخل في لعبة
الاختلاف، ويفضي إلى العبارة الجميلة التي دخلت ذاكرة الثقافة
العربية بامتياز:

ألأني أنا شيعي وليلى أموية

اختلاف الرأي لا يفسد للود قضية

لكن هذا المستوى من الصراع الأيديولوجي الذي كان يغلف الحياة العربية ينكمش في نسيج المسرحية ولا يمتد إلى فصولها التالية ، ويظل مجرد سياق تاريخي يؤطر لبؤرة الأحداث دون أن يدخل في تحديد استراتيجيتها المصيرية ، وأقصى ما نستشفه منه هو هذا الدهاء السياسى الذي يملكه شوقي ويعبر عنه بكلمات تصبغ المواقف التمثيلية المشابهة.

- أما الدائرة الثانية للصراع فهي تعتمد على التقابل الطريف بين البداوة والحضارة المجلوبة بالتطرية والصنعة، عكس حسن البداوة الطبيعي البكر، وأثارته ليل في المسرحية حينما سألت رسول قيس عن المدينة يثرب وهل تنعم في دورها أو قصورها بمثل "قبة السماء الصافية" التى تبدو النجوم على صدرها "كأنها قلائد ماس على غانية"، وترد عليها رفيقتها هند بأن اليد تبدو مقفرة خاوية، كالمقبرة تخلو من الغرف العالية، وما يصدق فيها من موسيقى ويقدم على موائدها من أطعمة ، وهنا تنبري ليل للدفاع عن البداء بشكل حميم يربطها بالتيار العاطفي للصراع الأساسى في الرواية، فالصحراء في نظر ليلى :

لها قبلة الشمس عند البزوغ وللحضر القبلة الثانية
ونحن الرياحين ملء الفضاء وهن الرياحين في الآنية

ويقتلنا العشق ، والحاضرات يقمن من العشق في عافية

ومع علو هذه النبذة الرومانسية في تمجيد الطبيعة ضد الصناعة ، مما ينتمي إلى العصور الحديثة، غير أن هذا الخيط يمتد في نسيج المسرحية ويومئ إلى أحداثها المستقبلية، فالعشق لن يلبث أن يقتل ليل بالفعل ويلحق بها قيس. وربط ذلك بطبيعة البداية واستبداد العواطف بأهلها يعتبر تمهيدا ملائما لأحداثها ، وربما لو كانت عند شوقي قد أعلنت دقة شعورها المتشيع وإحباط شبابها من العمل السياسي في دائرة الصراع الأولى لكان ذلك بدوره تمهيدا آخر لهذا المصير المأساوي ، على أن اعتبار هذه الدوائر من قبيل الصراع فيه شيء من التجوز لأنه لا يزيد عن كونه مجرد مفارقة لا تلتزم في الفصول التالية ولا تستثمر في تنمية أحداثها بقدر ما تسهم في تحريك شخوصها وتبادل وجهات النظر بين مختلفين فيها.

أما الصراع الحقيقي في المسرحية فهو الذي يقع في قلب بؤرة الأحداث ، وهو لا يقوم بين أطراف خارجين فحسب - ليلي وأبوها وزوجها من ناحية، وقيس وأنصاره وشياطينه من ناحية أخرى - بل يحتدم في بنية الحدث العميقة، حيث يصبح الحب من التقاليد التي تمنع التشبيب ، أي مع الشعر وصراع

الغايات المتضادة داخل ليل ذاتها ، وهي تعبر عن ذلك بطريقة مباشرة إذ تقول :

إنني في الهوى وقيس سواء

دن قيس من الصباة دني

أنا بين اثنتين كلتاها النا

ر فلا تلحني ولكن أعني

بين حرصي على قداسة عرضي

واحتفاظي بمن أحب وضني

وهي الأبيات التي تنقضي إلى " المنولوج " البديع، المشحون بالدراما والعاطفة لا بالروح الغنائية كما ألح نقد شوقي :

رباه ماذا قلت؟ ماذا كان من شأن الأمير الأريحي وشأني؟

ومع أن الأحداث التالية تقضي - على الطريقة الكلاسيكية - إلى انتصار الواجب على الحب، إلا أنه لا يتحول إلى انتصار تام، بل تظل ليل وفية لعهد الهوى والعشق بعد زواجها الصوري، وتموت صريعة هذا الوفاء ويلحق بها المجنون، مما يجعل المسرحية علامة على هذه الرؤية المزدوجة في منظور شوقي، ينقل بها ومعها الأدب العربي وشاعريته إلى قلب إشكالية المذاهب الأدبية العالمية

عندما تترأكب في الفضاء العربي فيفيد من تياراتها في تجسيد رؤيته الأصلية دون تبعية سطحية.

غير أن هناك في البنية العميقة للمسرحية منظومة أخرى تتداخل مع الحب وتكاد تستأثر ببؤرة الاهتمام منه، وتتمثل في الشعر الذي يبدو كأنه أقوى من الحب وأشد فاعلية في الحياة منه كما تكتشف صيرورة الأحداث. فقد كان قيس على علم بقانون البادية الذي يحرم على العاشق نيل مطلبه إن صرح بهواه، ومع ذلك أثر التصريح افتتاناً بشعره. "المهدي" والد ليلي يخاطب قيس - وهو في غيبوبته - في مشهد النار الشهير قائلاً:

أراني شعرك الويلا وما أروي سوى شعرك

كما لذ على الكره كلام الله للمشرك

وبشر - غريم قيس - يسطو على أبياته ويدعيها لنفسه، في نوع من التناص الشيق بين شوقي والمجنون التاريخي، حيث يزعم أنه صاحب الأبيات التي تقول:

(رأيت غزالاً يرتعي وسط روضة

فقلت أرى ليلي تراءت لنا ظهراً)

فينطق شوقي صاحبة ليلي هند ليدخل النص في حوارية
منسجمة مع السياق الدرامي المتعدد الأطراف ويضفي حركية
على المشهد بقوله:

وأي الليالي - بشر - أنست هذه؟

فبرد عليها قائلاً : إذا شئت ، أو هاتيك ، أو حرة أخرى

فما راعني إلا وذئب قد انتحى

فأعلق في أحشائه الناب والظفرا

ففوت سهمي في كتوم غمستها

فخالط سهمي مهجة الذئب والنسرا

عندئذ تستغرق ليلي في الضحك، لأنها تحفظ أبيات قيس التي
تصنع حبها له، وتصفه برموزها الكثيفة والشفيفة، وتعلن
للمتحل :

أخذت فلم تترك لقيس بضاعة

سرت لعمري الظبي والذئب والشعرا

فتجمع في هذا الشطر الأخير بين ثلاث وقائع متفاوتة في
كينونتها ودلالاتها، الغزل والذئب وقد أصبحا ملكا لقيس الذي
ابتكرهما، والشعر الذي تم به هذا الابتكار الفريد. ومع أن عشاق

التفسير النفسى للأدب يوظفون أبيات المجنون لتأكيد مصداقية شخصيته التاريخية، حيث يقوم باستخدام حيلتى الإسقاط والتعويض فى هذه القصة، فجعل الذئب معادلا للزوج "ورد" الذى يحاول اغتصاب الغزال - ليلى - بالزواج منه ، ويعوض عجز قيس فى الواقع التاريخى عن درء هذا الخطر بتخيل مشهد بطولى ينقذ فيه محبوبته من يد مفترسها، مع طرافة هذا التفسير العلمى للأبيات، فإن ما يعنينا الآن هو الإشارة إلى قوة وشجاعة توظيفها الدرامى فى تداخل النصوص بين شوقى والمجنون، حيث يلعب الشعر دورا جوهريا فى تنمية الصراع الدرامى وشحذ روح الفكاهة فى موقف الانتحال والسخرية من صاحبه.

كما يهمنى أن نشير إلى نجاح شوقى فى ضبط إيقاع المسرحية كما ضبط توقيعاتها الشعرية، وربما كان ذلك يتجلى فى أوضح أشكاله فى نهايات فصولها الخمسة، حيث ينتهى بمشهد النار الشهير الذى يطرد فيه قيس، مما يوشك أن يغلق باب الأمل لديه ، لكن المشهد الثانى لا يلبث أن يختم بنغمة متفائلة جميلة على إثر احتمال نجاح وساطة أمير الصدقات ابن عوف لأهل ليلى، مما يجعل قيس يهتف مفعما بالرجاء:

اليوم أهلا بالحياة ومرحبا بك يا شباب

وتخفق الوساطة في الفصل الثالث عندما تحسم ليل نفسها الموقف بإيثارها لكرامة أبيها على عاطفتها، كما ينتهي الفصل الرابع بسقوط ليلي صريعة لداء الحب ، والخامس بسقوط قيس على قبرها في تنام درامي وإيقاع مأساوي عميق يقوم الشعر فيه بأداء الدور الفعال في تحريك الأحداث وتوجيه مسارها ، ولعل "ورد" هو الذي يوجز هذه الفاعلية القصوى للشعر حينها يصرح بقوله :

فشعرك يا قيس أصل البلا ء لقيت به وبليلى الضلالا
كساها جمالا فعلقتهما فلما التقيا كساها جلالا
إذا جئتها لأنال الحقوق نهتني قداستها أن أنالا

هنا تتكشف منظومة الحب عن جذرها الأصيل في الشعر الذي يرتفع بها إلى مستوى القداسة، ويتكرر خيال شوقي عذرية ليلي نتيجة لهذا الجلال الشعري الرفيع، فيتجاوز الجمال والجلال ويصبح الفاعل الأساسي في المسرحية - بالمعنى السيميولوجي - هو الشعر القادر على تحريك الحياة وتفجير طاقتها الروحية والمأساوية وتحديد مصائرنا النهائية.

وما دام الشعر هو الذي يلعب الدور الرئيسى في هذا النص فإن بوسعنا أن نرقب حركة أخرى مدهشة يقوم بها شوقي في توظيف أشعار قيس، فهو يستثمر شذرات من سيرته وحكاياته الطريفة لنسج مواقف المسرحية، فيستخدم أبيات المجنون في المشهد الذي يواجه فيه "ورد" بعد زواجه من ليل فيقول له :

بربك هل ضمنت إليك ليل قبيل الصبح أو قبلت فاها ؟
وهل رفت عليك قرون ليل رفيف الأقحوانة في نداها ؟

فمثل هذه الكلمات قد تحلو في فم الشاعر الغنائى الذي يخلو إلى نفسه ويتمثل في خياله حبيبته بصحبة زوجها فيتصور مخاطبته بهذه الكلمات، أما في المواقف المجسدة للحياة الفعلية، في المسرح الذي يحاكى الواقع المفترض ، فلا يصح أن يواجه "غريب" غريمه بهذا السؤال الحميم، ومن ثم فإن شوقي يجعل وردا يرد عليه قائلا:

المرء لا يسأل هل قبل أهله وكم؟

فتجلى أمامنا المفارقة بين نمطين من الشعر الغنائى والمسرحى، فما يصلح لأحدهما لا ينفع للآخر، وقد استطاع شوقي أن يوظف الأبيات الغنائية لتشكيل موقف درامى يبعث فيه الروح في الزوج

والفكاهة في المشهد بمثل ما فعل في عملية "التناص" السابقة ،
ولعل مشهد قرية الجن في بداية الفصل الرابع من المسرحية أن
يكون إشارة مطولة للأهمية التي يوليها شوقي لأساطير الشعر مما
يجعل القراء يتمتعون بحضور مسرحي وفني يعادل حضور
الشخص الأدبيين، ومن ثم فإن شفرة الشعر في المسرح تضي
مجدولة مع شفرة الحب ومهيمنة على مسارها.