

الأدب التمثيلي

خلصنا من الاستعراض التاريخي السابق إلى أن الأدب التمثيلي يعتبر أدباً دخيلاً على أدبنا العربي المعاصر ، فنحن لم نتوارثه عن الفراعنة ولا عن العرب . وإذا كان الشعب المصري قد عرف بعض الفنون الشعبية التي 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 تمثيلاً باقياً ، بل إن الفن المسرحي لم يستطع بالرغم من ظهوره في مصر والعالم العربي منذ النصف الأخير من القرن التاسع عشر أن يخلق لدينا أدباً تمثيلاً على غرار الآداب التمثيلية في العالم الغربي إلا منذ ربع قرن تقريباً أو على وجه التحديد منذ سنة ١٩٢٧ ، وهي السنة التي أصدر فيها الشاعر أحمد شوقي أول مسرحية شعرية له وهي « مصرع كيلوباترة » . ومنذ ذلك التاريخ أخذ أدباؤنا يكتبون المسرحيات شعراً ونوراً بالعربية وبالعامية سواء أمثلت تلك المسرحيات أم لم تمثل واكتفى بقراءتها ككؤلفات أدبية .

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

فنّاً من فنون ذلك الأدب ، فيطبع وينشر بين الناس ويعاد طبعه وتداوله بالقراءة فضلاً عن الدراسة بالمعاهد والجامعات . ولذلك تعددت الفرق المسرحية وتتابعت زمناً طويلاً قبل أن يظهر ما نستطيع أن نسميه بالأدب التمثيلي . والمسرحيات التي ترجمت أو مصرت أو عربت أو ألفت كان ينظر إليها باعتبارها وسيلة مؤقتة فانية للترويج عن الجمهور تنتهي 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 الطبيعي أن لا تقف هذه النظرة عند الممثلين ومدبري الفرق وأصحاب دور التمثيل بل لم يكن مفر من أن تمتد أيضاً إلى المؤلفين فضلاً عن الجمهور الذي يتردد على تلك الدور .

ثم أخذت هذه النظرة تتغير شيئاً فشيئاً وتخف قسوتها بازدياد اتصال العالم العربي الحديث بالعالم الغربي وفن التمثيل فيه . عندئذ رأينا مستوى الممثلين الثقافي والاجتماعي يأخذ في الارتفاع كما رأينا كبار الأدباء لا ينجحون من أن يكتبوا المسرحيات بل ورأينا أمير الشعراء وشاعر الأمراء أحمد شوقي نفسه يقوم بدور الرائد في هذا الفن بعد أن احترف التمثيل نفر من أبناء البيوتات أو المثقفين مثل عبد الرحمن رشدي الحامى ويوسف وهبي . ولم يعد التمثيل قاصراً على الطبقة الدنيا من المصريين أو على النازحين من البلاد العربية المغتربين عن بلادهم والمنفصلين عن أسرهم وبيئاتهم الاجتماعية .

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

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

وعندما أخذ كبار شعرائنا وأدبائنا ينشئون الأدب التمثيلي جاء هذا الأدب بحكم ثقافة منشئه وارتفاع مواهبهم بعيداً عما ألفه الجمهور في دور تمثيلنا وبخاصة الأدب التمثيلي الشعري والأدب التمثيل الجاد، حيث كان جمهورنا قد ألف أن يشهد في دور التمثيل أحد لونين يطرب لهما ويقبل عليهما وهما اللون الفكاهي ثم اللون الغنائي.

والواقع أن فن التمثيل عند نشأته الأولى - عند اليونان القدماء وهم اللذين أخذت عنهم أوروبا الحديثة هذا الفن - قد كان إما كوميدياً أي فناً فكاهياً هزلياً أو تراجيدياً جديدة، ولكنها كانت تجمع بين الحوار والغناء والموسيقى وإن جمعت رغم ذلك بين التسلية والتثقيف والتهديب. ولم يفصل فن التمثيل عن غيره من الفنون كالغناء والموسيقى إلا بعد قرون طويلة، أي بعد عصر النهضة حيث رأينا التمثيل الجدي يستقل بنفسه ويكتفي بذاته، بينما انفصلت عنه الموسيقى كما انفصل الغناء وتكون فن مسرحي جديد لا يدخل في الأدب بل يدخل في الموسيقى وهو فن الأوبرا والأوبريت، حيث تطفئ الموسيقى على قصة المسرحية وتستأثر بالقيمة الفنية كلها.

والظاهر أنه لم يكن من الممكن أن يظفر العالم العربي الحديث في قفزة واحدة إلى ما انتهى إليه التمثيل الجدي عند الغربيين بعد قرون طويلة من التطور في ممارسة ذلك الفن وتثبيت أصوله وتقاليده، وذلك بدليل ما نلاحظه من أن التمثيل الجدي المكتنى بذاته لا يزال إلى الآن عاجزاً عن أن يستوى الجماهير وأن يلقى

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

هذا والأدب التمثيلي نفسه عند ما أخذ يظهر في العالم العربي الحديث وأخذ ينشئه كبار أدبائنا لم يراع فيه تطور الأدب التمثيلي العالمي كما لم يراع فيه مزاجنا الخاص وحاجاتنا النفسية ومستوانا الثقافي والاجتماعي، فظهرت عندنا مسرحيات شعرية تاريخية تشبه المسرحيات الكلاسيكية في معالجة الموضوعات التاريخية واختيارها من حياة الملوك والأمراء والسادة، على نحو ما نشاهد في مسرحيات شوق مثل « مصرع كيلوباترة » و « عنتره » و « قهبيز » و « على بك الكبير » و « أميرة الأندلس » ثم عند عزيز أباطة في مسرحيات « قيس ولبنى » و « العباسه » و « شجرة الدر » و « غروب الأندلس » وذلك بينما كانت المسرحيات الجلدية قد تطورت إلى ما يسمى في العصر الحاضر بالدراما الحديثة أى المسرحية الجلدية التي لا تستمد موضوعها من التاريخ ولا تقصره على حياة الملوك والنبلاء بل تستمد موضوعها وشخصياتها من حياة عامة الشعب وأفرادهم كما تكتب نثرأ على نحو ما نشاهد في مسرحيات إبسن وبرناردشو الجلدية .

هذا والملاحظ أن أدباءنا عند ما أخذوا يحاكون الأدب التمثيلي عند الغربيين قد وجدوا أمامهم تراثاً كبيراً متراكماً من كافة العصور والمذاهب فتأثروا منه بما شاءت المصادفة أن يتأثروا به، وذلك مع العلم بأنه من الخير لأدبنا العربي المعاصر أن نتبين تطور تلك الفنون الغربية وخصائصها في مراحلها المختلفة حتى نحاكي أو نقبس على بينة مما نفع .

تطور الأدب التمثيلي

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

ومن المعلوم أن هذا الفن قد نشأ عند اليونان في 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 حياً مع الربيع وما يصاحب هذا البعث من نشوة ومرح نشأ فن التراجيديات والكوميديا عند اليونان . وقد ظلت التراجيديات تستمد موضوعاتها عندهم من أساطير الآلهة وأنصاف الآلهة ثم الملوك والأمراء والنبلاء، بينما انفصلت الكوميديا بسرعة عن أساطير الآلهة وحياة الملوك والأمراء والنبلاء ونزات 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 الشعري كله ، ونعني بهما فن الشعر القصصي أو شعر الملاحم وفن الشعر الغنائي . ولا غرابة في ذلك فالشعر الغنائي قد كان من الطبيعي أن يسبق في الظهور غيره من الفنون ، وذلك لأنه الفن الذي يتغنى بآلام الفرد وآماله وأحاسيسه وانفعالاته إزاء الكون، والطبيعة وقوى الوجود الظاهرة والخفية ، فوجوده يكاد يقترن بوجود الإنسان في ذاته واهتمامه إلى اللغة كوسيلة للتعبير عما في نفسه ثم إلى موسيقى الألفاظ كأداة أكثر قوة ومواتاة للتعبير عن الذات ، كما كان من الطبيعي أن يظهر شعر

القصص والملاحم بمجرد أن أصبحت هناك حياة اجتماعية أو قبلية للبشر ، وأصبح لهم ماض كان يتلخص بنوع خاص في المعارك والحروب التي كانت تقوم بين القبائل أو الشعوب في المنافسة على الحياة ووسائل العيش . وانفعل هذا الإنسان الفطري القبلي بهذا الماضى وبذلك الحروب والمعارك التي أسبغ عليها الزمن صبغة الأساطير وخوارق الأمور ، فنشأ شعر القصص والملاحم الذي يتغنى في سداجة ومبالغة بأعمال البطولة في المعارك والقوة في الجلال ، وبذلك نشأ الشعر القصصي وشعر الملاحم والحروب .

وأما الشعر التمثيلي فقد كان آخر تلك الفنون ظهوراً في تاريخ الأدب الإنساني وذلك لأنه يتطلب مرحلة أسمى في الثقافة والتفكير والقدرة الفنية ، لأنه محاكاة إن لم يكن خالقاً للحياة والشخصيات وقدرة على تحريكها وفق ملاسبات حياتها وطبائعها المفطورة فيها وما ترى 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 سحيقة موعلة في القدم وظهر فن الملاحم حوالي القرن العاشر أو الثاني عشر قبل الميلاد فإن الشعر التمثيلي لم يظهر عند اليونان ولم ينضج إلا في القرن الخامس ، وقد ظهرت معه الفاسفة والتفكير النظري بل والعلمى وإن ظل الجدى منه يستمد هياكله من الأساطير القديمة. في معظم الأحيان بل ومن فئات ملاحم هوميروس كما يعترف كبار الشعراء التمثيليين أنفسهم في ذلك الوقت .

ونحن لا نريد أن نخوض في تاريخ الشعر التمثيلي عند اليونان ومن تلاهم في تاريخ الإنسانية الطويل ، ولكننا نكتفي 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 في ذلك راجعاً إلى أن هذا الفن لم ينشأ في كنف الدين

بفضل الكهنوت وتحت إشرافه بل نشأ في الحقول بواسطة الشعب نفسه في أعياد جنى العنب، وذلك بينما نلاحظ أن هذا الفن عند ما نشأ في كنف الدين وطقوسه على يد الكهنوت عند المصريين القدماء مثلاً، 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 عندهما مارسه رجال الدين عنده اليونان أنفسهم في بعض المعابد التي كانوا يمثلون فيها ماسموه بالأسرار مثل معبد إيلوزيس بجوار أثينا، قد ظل - كما حدث عند المصريين - حبيساً في المعابد ولم يخرج إلى الحياة وبالتالي لم ينفصل عن الدين ولم يتطور ليصبح فناً أدبياً رائعاً. وهذه الأسرار الإغريقية هي التي تأثرت فيما يبدو بطقوس المصريين القدماء وفهم الديني الذي يشبه إلى حد ما فن التمثيل بدليل تطرق بعض أساطير إيزيس إلى تلك الأسرار بل واكتشاف عدة تماثيل لإيزيس في إيلوزيس وغيرها من أماكن العبادة عند اليونان وذلك بينما تطور التمثيل الديني الشعبي حتى تمخض عن فن المسرح الأدبي .

ولقد كان التمثيل في أول نشأته عند اليونان غناء خالصاً يتغنون فيه بأساطير الإله باخوس ويقومون أثناء الغناء الجماعي بحركات تحكى أحداث حياة ذلك الإله، ويختلط القصص بالنحيب أو الضحك والمرح الذي توحي 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 بفضل الأحداث، ويتخلل هذا العرض غناء الجوقة الذي يعلق على تلك الأحداث وبذلك بدأت المسرحية الإغريقية تأخذ شكلها النهائي الذي يجمع بين الحوار وأغاني الجوقة التي يرأسها عازف الناي. واستكملت المسرحية اليونانية تطورها فأصبحت تتألف من مداخل ثم عدة فصول وأغان للجوقة يتلو كل منهما الآخر حتى تنتهي المسرحية بأغنية الخروج التي تغنيها الجوقة وهي منصرفة من المسرح أو على الأصح من الأوركسترا، لأن المسرح نفسه لم يكن يظهر عليه غير الشخصيات التي يدور بينها الحوار بينما

تقف الجوقة ومعها العازف أو العازفون في الأوركسترا حيث تغنى وتعزف وتقوم
بمركات رقص إيقاعى .

وهكذا كان التمثيل عند اليونان يجمع بين الحوار والغناء والرقص والموسيقى
كما يجمع في 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 تغطي على الشعر
وإنما كانت تخلق جوّاً وتلون المعانى المختلفة باللحن العاطفى المطلوب حتى تستكمل
وسائل التعبير والإيحاء بل والإثارة العاطفية فضلاً 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 يعتمد به
إلا في أحد فروعوه وهو الكوميديا بينما ذابت عندهم التراجيديات حتى كادت
تختفى ، فإن القرون الوسطى التى أهمل فيها معظم التراث اليونانى الرومانى القديم بعد
ظهور المسيحية وانتشارها في العالم الغربى قد عادت بالمسرح إلى كنف الدين
وكان في هذه المرة الدين المسيحى . فالمسرحيات تستمد موضوعاتها من حياة
المسيح ومأساة صلبه وحياة القديسين وكراماتهم وأسس الأخلاق الدينية، وكانت
تمثل في ساحات الكنائس ولكنها لم ترتفع قط إلى المستوى الإنسانى والفنى الذى
بلغته عنده اليونان القدماء .

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

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

هذا ، وما تجدر ملاحظته أن أرسطو عندما وضع للأدب التمثيلي أصوله وقواعده فى كتابه عن « الشعر » لم يستمد تلك الأصول والمبادئ من تفكيره المجرد بل استمدّها من عيون الأدب التمثيلي عند اليونان . ومن السهل عندنا قراءة ما 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 تقيّدوا تقيداً شديداً فى الأصول التى أوردها أرسطو بل التى 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 بفن التراجيدى والكوميدي — محاكاة للحياة بحيث تعتبر كل تراجيديا أو مأساة وكل كوميديا أو ملهاة قطاعاً محدداً من الحياة ، وعلى هذا الأساس تنبئ 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 قممها ويشند 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 تأتي أكثر مشاكلة للحياة، كما قال بأنه من الواجب أن تجرى أحداثها في زمان ومكان معقولين غير مسرفين في الطول والتباعد. وجاء العالم الإيطالي 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 وحدتي الزمان والمكان. وانتشر تفسير سكاليجر الذي يحدد الزمان بأربع وعشرين ساعة والمكان بمدينة واحدة، وأصبح هذا التفسير قانوناً مقدساً عند الكلاسيكيين الفرنسيين، حتى لقد حدث أن اتهم كورني بالخروج على تلك الوحدات المقدسة في مسرحية «السيد». واحتدم النزاع حول هذه التهمة إلى أن انتهى الأمر بصدر قرار من المجمع اللغوي الفرنسي 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 الذي قرر طبعه ونشره باسم «رأى الأكاديمية في مسرحية السيد» وفيه يقر المجمع التهمة مما اضطر الشاعر الكبير إلى أن يرد على التقرير في سبع مقالات طويلة بعنوان «أبحاث عن المسرح». وهذا التقرير وتلك المقالات يعتبران من الوثائق الهامة في تاريخ النقد الأدبي.

ورأى الكلاسيكيون أرسطو وهوراس يقسمان الأدب التمثيلي إلى فئتين متميزتين لكل منهما خصائصه التي 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 في المسرح الكلاسيكي وهي قاعدة « فصل الأنواع » التي تقول بضرورة فصل كل من فني المسرح أحدهما عن الآخر فصلاً تاماً مطلقاً ، وعدم جواز الجمع في المسرحية الواحدة بين مشاهد المأساة ومشاهد الملهاة ، كما حرصوا على أن تتوفر لكل من الفنين خصائصه المميزة ، فهما وإن كانا يكتبان شعراً في 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 أفرادها ، وبذلك حافظ الكلاسيكيون في دقة على قاعدة فصل الأنواع .

وثمة خاصية أخرى كانت توجب المحافظة على الفصل بين فني المسرح هي أن التراجيديا بحكم نبلها ومموها 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 التي عفت عليها المسيحية ، فإنهم قد ظلوا يستمدون تلك المادة من التاريخ القديم أسطورياً كان أو واقعياً وبخاصة من تاريخ اليونان والرومان حتى كان كتاب المؤرخ اليوناني القديم « بلوتارخ » عن « حياة العظماء » وكتاب المؤرخين « هيرودوت » اليوناني و « تاسيتوس » الروماني من أهم مناهل المسرح الكلاسيكي حتى لقد حدث أن اضطر الشاعر الكبير « راسين » إلى أن يعتذر في مقدمة إحدى مسرحياته إلى القراء والنقاد لأنه استمد موضوعها

وشخصياتها من حياة الأتراك المعاصرين، وتلك هي 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 « ناسرتيه » 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 وتضطرع 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 التقييد 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 عقولهم إحساس وفى قلوبهم 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 بأنى 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

يرجع في مسرحه حكم العقل الذى يتغلب بفضله دائماً الواجب على العاطفة في 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 تاريخياً مستمداً 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 تاريخياً بل كانت تعالج موضوعات معاصرة مستمدة من حياة عامة الشعب.

* * *

وسار الزمن وأخذ الفكر الإنسانى يتحرر شيئاً فشيئاً من سيطرة التراث القديم ومحاكاته والتقيده 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 المنحجرة فناقشوا تلك الأصول وتبين لهم أنه حتى مع التسليم بأن المسرح محاكاة للحياة فإن هذه الحقيقة ذاتها لا تستوجب تقسيم المسرحيات إلى مأس ومله ولا شئء غيرهما، وذلك لأن المأسى الفاجعة والملاهى الصاخبة ليست إلاّ حالات أو أزمات شادة منطرفة فى الحياة ولا يمكن أن يعتبر المسرح محاكاة أو مرآة صادقة للحياة إذا اقتصر على عرض تلك الحالات أو الأزمات الشادة، لأنه بذلك يغفل نسيج الحياة العام وتيارها الغالب المستمر، فالحياة فى معظمها ليست سوداء كالمأساة ولا بيضاء كالملهاه وإنما هى فى نسيجها العام شئء رمادى لا إلى هذا ولا إلى ذاك ونحن فى الغالب لا نقضيتها فى الانتخاب أو فى الفقهقة وإنما نتأثر فى الأغلب الأعم بأحداثها تأثراً هادئاً معتدلاً، أو نبسم ابتساماً خفيفاً قد يكون صريحاً وقد يلوته

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 تغورق منه العيون أو تدمع ، كما قالوا بأن تقسيم الفن المسرحى إلى تراجيديا تستنى مادتها من حياة العظماء وكوميديا تستنى 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 يزاؤها 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 بالحديد 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 وتقنياته ، 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 في الشعر الغنائى أروع من إنتاجها في شعر وأدب موضوعى كالآدب 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 ، وأزره وسار على نهجه جميع الرومانسيين الفرنسيين .

هاجم الوحدات الثلاث فقال إنه حتى بفرض أن المسرح محاكاة للحياة ومراة لها ، فإنه لا يمكن على هذا الأساس تبرير تلك الوحدات التحكيمية 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 . وفضلاً 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 يبغي 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 في كل مسرحية حتى لا تأتي مفككة واستعراضاً لشتيت من الأحداث التي لا حبكة فيها ولا عقدة ولا حل، وبالتالي لا تشويق فيها ولا تأثير ولا إثارة «فإن هيجو» والرومانسيين قد توسعوا مع ذلك في تفسيرها، وقالوا إن وحدة الموضوع لا تتبدد ولا تنفك المسرحية بوجود بعض الموضوعات الثانوية مادامت تلك الموضوعات وثيقة الصلة بالموضوع الأصلي متممة له موضحة لبعض جوانبه أو بعض خفايا نفوس شخصياته، وما دامت لا تتناقض مع الموضوع الرئيسي ولا تتعارض مع تأثيره النفسى، حتى ليراهم يحلون «وحدة الأثر العام» محل ما تسميه الكلاسيكية بوحدة الموضوع، وقد برهنوا على صحة هذا الرأي 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 في 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 في المكان الواحد والزمان الواحد بين مشاهد الجد ومشاهد الهزل، فلماذا يحظر على المسرح الذى هو محاكاة للحياة أن يجمع في المسرحية الواحدة بين الجد والهزل، وبخاصة إذا كان هذا الجمع لا يحل بالأثر النهائى للمسرحية بل يزيده قوة ووضوحاً، إذ يظهر ما في الحياة من تناقض وتفاهة وسخرية واستشهدوا في 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 الرفيه أحياناً عن المشاهدين عندما تعنف المأساة ويشدد ضغطها على الأعصاب على نحو قد يسبب لهم آلاماً فعلية، كما يستخدمها أحياناً أخرى لإظهار ما في الحياة من تناقض، إذ تجمع في صعيد واحد بين الباكي والضاحك، وقد يحملنا على الإحساس بتفاهة الحياة

كلها ويحطل انفعالنا بها وحزننا عليها عندما نشاهد مثلاً في مأساة قوية عنيفة كأساة « هملت » بطلها وسط مقبرة مهموماً آخذاً في التفلسف والبحث عن أسرار الحياة والموت ، بينما يظهر إلى جواره في نفس المشهد حفار مستهتر لا تعنيه الحياة وأسرارها وأحزانها ، وهو مستغرق في شرب النبيذ الذي يسكبه في جمجمة من الجماجم العديدة التي 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 ملابسها وبيئاتها باعتبارها واعدة للطبيعة الإنسانية المتحدة في 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 المحلي » ولم يقصروه على المظاهر الخارجية كالملابس وأساليب الحياة ووسائلها ، بل مدوه إلى النفوس البشرية ، على نحو ما نلاحظ مثلاً في مسرحية رومانسية كبيرة كمسرحية « هرثاني » لفيكتور هيجو ، حيث لا نرى الطبيعة البشرية العامة بل نرى طبيعة الشعب الإسباني بالذات وهي طبيعة جنوبية تتميز بالعنف وشدة الانفعال والإسراف العاطفي على نحو ما تتميز بملابسها الخاصة وعاداتها وأساليب حياتها .

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

لأحكام العقل أو مقتضيات المنطق والتفكير ، بل كثيراً ما يطلق العنان للعواطف أو الغرائز التي — إذا كان لها منطق — فإنه يختلف عن منطق العقل على نحو ما قال المفكر الفرنسي الشهير باسكال : « إن للقلب أسباباً لا يعرفها العقل » . ومن المعلوم أن العواطف والأحاسيس هي المجال الذي يتفاوت فيه البشر أكبر التفاوت على نحو يتسع لما سموه باللون المحلى ، كما أنه المجال الذي 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 العاطفي — عند الرومانسية — لم يكن بد من أن يلون أسلوبها المسرحي ، وأن يخلع عليه الصبغة الغنائية ، وهي صبغة لا تظهر في المسرح الشعري عند الرومانسية فحسب بل وتظهر أيضاً في المسرح النثري على نحو ما نشاهد في مسرحيات ألفريد دي موسيه النثرية التي تتميز أولاً وقبل كل شيء بطابعها الغنائي في أسلوبها وأحليتها والعواطف الإنسانية التي تثيرها وتتحدث عنها . بل لقد ابتكر هذا الشاعر العظيم نوعاً جديداً من المسرحيات النثرية التي سهاها بالأمثال Proverbs حيث نراه يتخيل المسرحيات تأييداً لمثل سائر مثل : « يجب أن يكون الباب مقفولاً أو مفتوحاً » ، ومثل : « حاول أن يصيدها فصادته » وغيرها ، وهي مسرحيات قصيرة من فصل واحد أو اثنين أو ثلاثة ، يجرى حوارها النثري في لغة شعرية غنائية تروعننا بجمالها الفني أكثر مما تروعننا بفنها المسرحي أو عمقها النفسي .

* * *

على أنه إذا كانت الرومانسية قد حررت الأدب التمثيلي من تبعيته للتراث اليوناني الروماني كما حررته من كثير من قيود الكلاسيكية كقميد الوحدات الثلاث وقيد مبدأ فصل الأنواع ، كما أظهرت اللون المحلى والطابع الغنائي العاطفي

— 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 شعبي يستقى 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 وبنارد شو الإيرلندى اللذين لم يريا موجباً لأن يحظر على التراجيديا استقاء موضوعاتها من حياة الشعب العادية ومن بين أفرادها وكان هذا الاتجاه إيداناً 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 اسماً 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 بأماً من أن يتخذ من عاهرة بطله لدرامة له وهي « مهنة مسز وارين » وفيها يعرض مشكلة الدعارة، أو على الأصح مأساة الدعارة ومن المسئول عنها في المجتمع وطبقاته المختلفة، بعد أن كانت المسرحيات الجدية - أي 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 تستقي مادتها من الحياة الشعبية المعاصرة التي تخصصت بها الكوميديا .



هذه هي الخطوط العامة الرئيسية لتطور الأدب التمثيلي منذ عهد رواده اليونان إلى عهد عمالقة المحدثين مثل إبسن وشو . ومن البين أنه عندما أخذ يظهر الأدب التمثيلي في أدينا المعاصر كان هذا التطور قد انتهى إلى آخر مراحلها، وكان على رواد هذا الأدب في العالم العربي أن يتخبروا السبيل الذي يرتضونه فلما أن يسايروا هذا التطور من حيث انتهى، وإما أن يجاروا هذا المذهب أو ذاك من المذاهب التي مر بها الأدب التمثيلي في تاريخه الطويل إذا رأوا أو ظنوا أن مجتمعتنا لم يتطور التطورات الإنسانية الكبيرة التي أدت إلى تطور هذا الأدب، وقدرنا أن هذا المجتمع لا يزال عند إحدى مراحل هذا التطور الإنساني الطويل، أو إذا لم يضمنوا أنفسهم بالبحث عن مدى تطور هذا المجتمع وعن ضرورة الملاءمة بين الأدب التمثيلي الذي يقدم لهذا المجتمع وبين درجة تطوره، فراحوا يخطون على غير هدى ويرتجلون على النحو الذي يستطيعون متأثرين بهذا المذهب أو ذاك على وعي منهم أو غير وعي، بل وزادت المسألة تعقيداً باعتبار أن هذا الفن دخيل على أدينا وأن أدينا وشعراءنا متأثرون بترائنا الأدبي الخاص

وأساليبنا المتوارثة في النظر إلى الحياة وفي الصياغة اللغوية . وإزاء هذه البلبلة الواسعة بين تراث الغرب في الأدب التمثيلي وتطوره بتطور المجتمع الغربي ، وبين تراثنا الأدبي في العربية الفصحى وتراثنا الشعبي في بعض الفنون التي 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 أدبي كبير يساهم في 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 تمثيلي منشور ومتداول بين أيدي القراء ، مبتدئين بمسرح الشاعر أحمد شوقي الذي يعتبر رائداً لهذا الفن باعتبار أنه قد نشر أولى مسرحياته الناضجة في سنة ١٩٢٧ .

مسرح شوقي

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

أوروبا وأصبح شاعر الأمير قبل أن يصبح أمير الشعراء، وظل في هذا الاتجاه إلى أن كانت الحرب العالمية الأولى وعزل الحديوي عباس الثاني، ونفى شاعره شوقي إلى إسبانيا حيث ظل إلى أن انتهت الحرب وقامت الثورة الوطنية، التي أظهرت الشعب وعززت الاتجاه الشعبي، بحيث يمكن القول بأنه عندما عاد شوقي في نهاية تلك الحرب إلى مصر كان الشعب قد أصبح السيد الأول، كما أن شوقي لم يعد إلى السراي التي أخذ يتحرر من سيطرتها ويتقرب إلى السيد الجديد وهو الشعب وإن يكن قد ظل يقصر شاعريته على فن الغناء أي فن القصائد حتى سنة ١٩٢٧ وهي السنة التي ابتداء فيها لإخراج مسرحياته الشعرية تبعاً. فأخرج «مصرع كليوباترة» و«مجنون ليلي» و«عنرة» و«قممير» و«أميرة الأندلس» كما أعاد كتابة «على بك الكبير» وأخيراً كوميديا «الست هدى».

قلنا إن باريس كانت تعج أثناء إقامة شوقي 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 في الأدب المسرحي، حيث تخصصت بعض المسارح الكبيرة كالكوميدى فرانسيز والأوديون في عرض روائع الأدب الكلاسيكي الخالد إلى جوار المسارح الأخرى العديدة التي تعرض المسرحيات الحديثة الصادرة عن مذاهب الأدب العديدة المعاصرة.

ولما كانت المسارح التي تعرض الروائع الكلاسيكية هي التي تحتضنها الدولة وهي التي رسخت شهرتها وذاع صيتها في العالم أجمع، فالظاهر أنها هي التي جذبت إليها أحمد شوقي أكثر مما جذبته المسارح الأخرى، وبخاصة وأن المسرحيات الكلاسيكية كلها مسرحيات شعرية كان من الطبيعي أن تستهوى لب شاعر بالفطرة كأحمد شوقي، بحيث يمكن القول إنه إذا كان شاعرنا قد تأثر في أدبه المسرحي بمذهب أدبي بعينه فإن تأثره قد كان أوضح

ما يكون بالمذهب الكلاسيكي، وإن كان من الواجب أن نقرر أنه لا يلوح أن أحمد شوقي قد تعمق دراسة المذاهب الأدبية المختلفة وتخبر منها أي مذهب عن وعى واختيار، وإنما جاءت تأثيراته بطريقة تلقائية غير منهجية ولهذا لا نراه يتقيد في مسرحه بكافة الأصول الكلاسيكية بل يأخذ بما هداه إليه إحساسه.

شوقي والتاريخ :

وأول ما نلاحظه أن شوقي قد جرى الكلاسيكية في الرجوع إلى التاريخ ليستقى منه موضوعات مسرحياته فيما عدا الكوميديا الوحيدة التي كتبها وهي « الست هدى ».

ومن المعلوم أن الكلاسيكية - كما عرفها فرنسا في القرن السابع عشر - قد جعلت من أصولها الثابتة العودة إلى التاريخ بل والتاريخ اليوناني الروماني بنوع خاص، لتستمد منه موضوعات لمسرحياتها، حتى ليحدثنا التاريخ الأدبي أن الشاعر الكلاسيكي الكبير راسين قد اضطر إلى أن يعتذر عندما اتخذ موضوعاً لإحدى مسرحياته وهي 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 القومي واستقاء مادة لأدبهم المسرحي من تاريخ أولئك اليونان والرومان، وإن يكن الشاعر الكلاسيكي كورني قد حاول أن يبرر هذا الاتجاه التاريخي بحجة عقلية فنية هي قوله « إن الحوادث الروائية حتى التي تعتبر في نظر العقل المجرد خارقة لا يلبث أن يألفها العقل ويستسيغها عندما تقدم إليه كحوادث تاريخية وقعت بالفعل » وربما كانت هذه الحجة هي التي دفعت أولئك الكلاسيكيين إلى أن لا يكتفوا بالاستقاء من التاريخ الواقعي فحسب بل وأن يستقوا أيضاً من التاريخ الأسطوري لليونان والرومان القدماء، وإن كانوا قد حرصوا على أن يقربوا هذا التاريخ الأسطوري من منطق العقل وأن يفسروه

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

ومن البديهي أن شوق 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 أى تاريخ مصر أو تاريخ العرب، وبذلك يكون ما أخذه عن الكلاسيكية هو الاتجاه التاريخي في ذاته . وبالفعل نراه يستمد من تاريخ مصر موضوعات لمسرحيات « مضرع كليوباترة » و « قمبيز » و « على بك الكبير » كما نراه يستمد من تاريخ العرب موضوعات لمسرحيات « مجنون ليلي » و « عنتره » و « أميرة الأندلس » .

وإذا كان الكلاسيكيون الفرنسيون لم يفضلوا التاريخ الواقعي على التاريخ الأسطوري، فإن شوق هو الآخر لم يفضل أحدهما على الآخر ولم يحرص على أن يلتزم دائماً التاريخ الحقيقي، فمسرحيتنا « مجنون ليلي » و « عنتره » لم يعد من الممكن تخليص ما في وقائعهما من تاريخ حقيقي عما فيها من تاريخ أسطوري تعرف المصادر القديمة ذاتها فضلاً عن المصادر الشعبية بطابعها الأسطوري الذي أثبتته بحث المؤرخين والنقاد المحدثين، بل إننا نرى شوق يفضل بعض الروايات الأسطورية على الروايات التاريخية عندما يعثر على الاثنين ويرى أن الرواية الأسطورية أكثر مواتاة لفنه وللهدف الذي يرمى إليه في مسرحيته، وذلك على نحو ما نلاحظ في مسرحية « قمبيز » حيث وجد شوق 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 في إحدى الكتب الحديثة التي نقلت عنه ، وهو ذلك الاتجاه الذي يقول إن قمييز غزا مصر لأن فرعونها خدعه عندما أراد أن يتزوج من ابنته نفريت فلم يزوجه منها بل وزوجه من نيتاس ابنة فرعون الذي قتله فرعون الحالى واستولى على عرشه ثم أوهم قمييز أنه قد تزوج من ابنته ، واكتشف قمييز هذه الخدعة فثارت نائزته وغزا مصر انتقاماً من تلك الخديعة . ورأى شوقي في تلك الرواية الأسطورية ما يواتى هدفه في أن يجعل من نيتاس بطلة تفندى وطنها بنفسها فتقبل الزواج من قمييز دفعاً لشره عن وطنها فيما لورفض فرعون مصاهرته .

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

ولكنه يبدو أن كتابة المسرحيات المعاصرة تحتاج إلى خيال مبدع وقوة ملاحظة أكبر مما تحتاجه المسرحيات التاريخية التي يجد المؤلف عناصرها معدة متجمعة في أحداث التاريخ أو رواية الأساطير ، ولعل شوقي 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 نبتغي من حقائق النفس البشرية ومآسى الحياة، ولكننا لا بد أن ننظر في نوع التجارب التاريخية التي اختارها المؤلف وفي القيم الإنسانية والاجتماعية التي أضفاها على تلك التجارب فخلق منها تراثاً أدبياً وإنسانياً، كما لا بد من أن ننظر في موقف شوقى من تلك التجارب وفي الأهداف التي قصد إليها .

والواقع أن النقاد قد اتخذوا من موقف شوقى إزاء التجارب التاريخية التي اختارها - هدفاً لتقديم اللاذع .

فرأى بعضهم أن شوقى قد أساء الاختيار في عدة مسرحيات بل ولاحظ تناقضاً بين ما اختار والهدف الذي رى إليه وأفصح عنه في النظرات التحليلية التي ذيل بها مسرحياته، حيث نطالع في تلك النظرات أن هدفه الأساسي 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 وانحلالاً، مثل فترة ضعف المصريين وانحلالهم وسيطرة جنود اليونان المرتزقة على قوات الوطن الدفاعية كما هو الحال في مسرحية "قممير"، وغزو الفرص لمصر والقضاء على استقلالها الذي لم تسترده منذ ذلك الحين إلا في أيامنا الأخيرة . ومثل مسرحيته "على بك الكبير" التي تمثل فترة انحلال أخلاقي ووطني شديد في عصر المماليك وغدر بعضهم ببعض حتى أصبحت البلاد نهياً لأطماعهم ومرتعاً لعبهم وتكالبهم على المغانم والشهوات، ثم مصرع كليوباترة التي تقص هي الأخرى أحداث انهيار مصر ووقوعها فريسة في يد الرومان في أعقاب انحلال أسرة البطالسة، وعبث امرأة هلوك ككليوباترة التي لم تكن فوق ذلك مصرية في شيء ولم يكن للشعب المصري في ذلك الحين أي وجود محسوس . وأخيراً "أميرة الأندلس" التي تعرض

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

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

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

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

الأكيد بموقفه من الحياة المعاصرة، لأن التاريخ ما هو إلا الحياة الماضية، وكما لا يجوز للأديب أن يغير في 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 يخلو له من وقائع التاريخ على أن لا يؤدي 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 مثلاً نرى بعض الأدباء يرى فى شخصية كيجان دارك التى قادت الجيوش وقاومت الاستعمار الإنجليزي لفرنسا مقاومة الأبطال بأنها كانت قديسة طاهرة، بينما يرى فيها البعض الآخر امتداداً 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 أولاً 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 وفقاً لما يرى إليه من أهداف. ومن الواضح أن هذا الرأى لا يخلو من إسراف من السهل أن نبتين نتائجه فى القصص التاريخية العديدة التى كتبها دوماس نفسه وصدور فيها عن خياله الجامح أكثر مما صدر عن حقائق التاريخ، حتى أنهم 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 الأسطوري مثل تاريخ مجنون ليلي أو عنتره حيث يعتقد الإجماع على حق الأديب في أن يتصرف في تلك الوقائع الأسطورية أو أن يهملها كلها ليستبدل بها ما يهده إليه خياله وفقاً لمنطقه ومنطق الإنسانية العام ؛ فشوقى مثلاً كان يستطيع أن يتحلل من كثير من الوقائع الأسطورية التي تزخر بها قصة « مجنون ليلي » كقصة النار التي علقت بردائه ويده وهو ذاهل عن نفسه أمام ليلي ، وقصة الشاة التي رفض أن يتناول من لحمها لأن الأمة التي أعدتها كانت قد نزعته منها قلبها لاعتقاد العرب حينئذ أن لحمها حقيق بأن يطفى نار الغرام وأن يستبدل بهذه الوقائع الساذجة تحليلات نفسية عميقة لجنون الحب وظواهر إنسانية عامة لهذا الجنون ، على نحو ما فعل شاعر إنساني كبير كشكسبير في مسرحية « روميو وجوليت » مثلاً ، 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 في أدبه جميع حقائق التاريخ وتفصيله بل يختار منها ما يريد وما يتصل اتصالاً 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 أحداثاً مسرحية قمييز وهما شخصيتا المشرع اللاتينى سولون وقارون ملك ليديا الذى يضرب به المثل في الرءاء ، وذلك دون أن يدلنا الناقد عن الكيفية التي كان شوقى يستطيع بها أو يجب عليه أن يدخل هاتين الشخصيتين في مسرحيته ، والحدوى التي يمكن أن تتحقق بإدخالهما فيها . وعلى العكس من ذلك لا يستطيع منصف

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

شوقي والصراع المسرحى :

ولقد فطن شوقي 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 تحليلها لها أو نقداً وإنما هى قطاع محدد من تلك الحياة، فالستار يرتفع عن المسرحية الكلاسيكية وعناصر تلك الأزمة قد تجمعت وتأهبت للاشتباك وبالفعل تشبك 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 شوقي 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 التراجيديات اليونانية القديمة كان يقوم بين البشر والآلهة أو

بين الآلهة وبعضها البعض أو بين الجميع والقوى الكونية أو القضاء والقدر، وهو في المسرحية الكلاسيكية التي ظهرت بعد عصر النهضة وبخاصة في فرنسا عند كورنى وراسين حيث أصبح المسرح فناً إنسانياً 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 في الفن المسرحى .

وكبار المؤلفين المسرحيين يختارون للصراع الذى يصورونه في مسرحياتهم أقوى العناصر وأعمقها، فزرى كاتباً كبيراً كراسين مثلاً بينى مسرحيته الشهيرة « أندروماك » على صراع عنيف يجرى في 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 بينى مسرحيته الخالدة « السيد » على صراع يجرى في نفس البطلة بين حبها لخطيبها ووفائها لوالدها الذى قتله هذا الخطيب، وهكذا .

وبفضل قوة العناصر المصطرفة وعمقها تتولد الحركة المسرحية المثيرة وذلك على اختلاف الاتجاه، فراسين مثلاً يجرىها بين عواطف مختلفة وذلك بينا نرى كورنى يجرىها بين العاطفة من جهة والواجب من جهة أخرى لما هو معروف من أن كورنى كان شاعراً أخلاقياً قبل كل شىء وكان يغلب الإرادة والواجب دائماً على أهواء النفس وعواطفها، وهذا هو الاتجاه الذى يبدو أن أحمد شوقى قد آثره مجازاة لطبعه كرجل شرقى تحتل الناحية الأخلاقية في 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 لكي يولد الحركة المسرحية المثيرة ؟ .

لقد استخدم شوقي أو حاول أن يستخدم على نحو واضح الصراع في 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؛ ففي مسرحية المجنون يجرى الصراع بين حب قوى يجمع بين ليلى وقيس، بين تقليد عربى يقول بأن الفتاة لا يجوز لها أن تتزوج ممن شربها وفضح حبه لها، وهو تقليد لانحس في المسرحية بأنه قد تغلغل إلى أعماق ضمير البطللة كما تغلغل في نفسها حبها لقيس، بحيث تتوقع قيام صراع عنيف بين العنصرين يثير شجوننا ويحرك نفوسنا أو تفكيرنا، ولذلك يخيب أملنا عندما نشهد خاتمة فاترة لهذا الصراع، فزرى والد ليلى يخبرها بين أن تتزوج من ورد التتقى أو من قيس، فلا تتردد ولا تشهد لنفسها تمزقاً بل تختار في سهولة الزواج من ورد، وذلك مع أن المؤلف كان يستطيع أن يظهرنا على هذا الصراع وهذا التمزق بإحدى الحيل المسرحية المعروفة كالمناجاة في منولوج فردى أو الاثنان أى الإدلاء بمكنون نفسها إلى صديقة أو أمة أو تابعة، وبخاصة وأنه شاعر غنائى يعرف كيف ينظم القصائد الطوال في التغنى بلواعج الحب وآلامه. ولو أنه فعل لزاد من تعلقنا بليلى وعطفنا عليها بحيث يصل انفعالنا إلى قمته عندما نشهد في آخر المسرحية مصرعها ومصرع قيس.

وأما في «عنترة» فالصراع يجرى بين حب عنترة وعبلة من جهة وبين تقليد عربى يرفض أن يتزوج عبد أسود ابن لزيبة الحبشية من فتاة عربية أصيلة، فضلاً عن تشبيهها وهو تقليد عنيف بدليل ما نشاهده في المسرحية من أن والد عبلة لم يوافق من زواجها من عنترة فحسب بل ونذرهما زوجة لمن يأتيه برأس عنترة، ومع ذلك لا نرى عبلة تتصرف في هذه المسرحية كما تصرفت ليلى في مسرحية المجنون، فهي لا تضحى بحبها في سبيل التقاليد وإن يكن الصراع هنا أيضاً لم

يبتلع ولم يتم الوالوج بل رأيناه يسرع إلى خاتمة مسرحية فجة عندما نرى عبلة تشق العصا على ذويها في تنكر واستخفاء ، وتأتى إلى عنرة في ليلة الزفاف بينما تسير الفتاة الأخرى « ناجية » إلى منافس عنرة وخطيب عبلة الرسمى .

وفي مسرحية قممير اللى تعتبر نيتاس بطلها 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 « نيتاس » هذه كانت ابنة لفرعون سابق قتل 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 اللى تولدت بها لديها تلك البطولة الحارقة ، اللى دفعت هذه البطلة إلى أن تتطوع بالزواج من قممير فداء لوطنها عندما هدد هذا الملك الطاغية بغزو مصر إن لم يزوجه فرعون سن ابنته ، وما نستنتجه من رفض ابنته الحقيقية نفريت لهذا الزواج .

إننا لتساءل عن سر هذه البطلة دون أن نستطيع استشفاف هذا السر من مسرحية المؤلف . فهل توضيحيتها 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 فضلاً عن اهتزاز صورتها النفسية اللى كان المؤلف يستطيع أن يعمق خطوطها وأن يخلق منها شخصية مسرحية غنية العناصر جاثمة الحركة بفضل تلك العناصر العاتية اللى 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 شوقي قد فطن إلى مبدأ الصراع في المسرح والصراع الداخلي 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 شوقي وبالتالى فى ضعف عنصر الإثارة والعطف والمشاركة الوجدانية فى مسرحياته.

شوقي 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 أصولاً وقواعد لإحكام تلك الحبكة مثل مبدأ الوحدات الثلاث، ومبدأ فصل الأنواع أى فصل التراجيديا عن الكوميديا فصلاً تاماً بحيث لا يتخلل المأساة مشاهد مضحكة أو العكس وبحيث تنتهى المأساة نهاية مفاجئة بينما تنتهى الملهمة نهاية مرحة أو مضحكة ، كما استعرض أرسطو الخليل المسرحية المختلفة، كالمنجاة والاثمان 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 مثلاً موضوعات ثانوية Sup-plots في المسرحية الواحدة إلى جوار الموضوع الأساسى إلا أنهم لم يستطيعوا أن ينكروا ارتباط هذه الموضوعات الثانوية بالموضوع الأسمى ومساهمتها في تعزيز ذلك الموضوع ، أو إبراز نواح نفسية أو أخلاقية في الشخصيات لا يكفى الموضوع الأسمى لإبرازها، بحيث تتصافر الموضوعات الثانوية مع الموضوع الأسمى في تحقيق ما سماه الرومانسيون بوحدة الأثر العام في المسرحية .

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

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

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

وعلى العكس من ذلك نرى شوقي يصيب توفيقاً في استخدام موضوع ثانوى في مسرحية أخرى هي « على بك الكبير » حيث يعرض الموضوع الأصلي وهو غدر محمد بك أبى الذهب بسيدته وولى نعمته على بك الكبير، وإلى جوار هذا الموضوع الأصلي يعرض موضوعاً آخر ثانويًا هو حب مراد بك لآمال، الجارية التي تزوجها على بك الكبير، ولكنه يربط هذا الموضوع الثانوى بالموضوع الأصلي إذ يتخذ من هذا الحب سبباً لحمل مراد بك على أن يشترك مع محمد أبى الذهب في التآمر ضد على بك الكبير وقتله لكي يفوز بآمال، وإن يكن المؤلف قد عقد الموقف تعقيداً مسرحياً بارعاً بأن جعل آمال أختاً لمراد بك وأخفى عنه هذا السر الذي لم يكشفه مراد إلا في آخر المسرحية بواسطة أبيه يوسف الياسرجى . وهكذا جاءت مسرحية على بك الكبير محبوكة بحبكة 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 « عنتره » يتعقد الموضوع الأصيل وتعدد شخصياته دون أن يكون هناك ازدواج فى الموضوع ، ودون أن تلوح بعض الأحداث مكونة لموضوع ثانوى إلى جوار الموضوع الأصيل . فى مسرحية المجنون يعتبر وجود ورد الثقفى وزواجه من ليلى جزءاً من الموضوع الأصيل هو حب قيس و ليلى والصراع الذى نشب بين هذا الحب والتقاليد العربية . وفى « عنتره » تنهى المسرحية بزواج مزدوج هو زواج عنتره من عبلة وناجية من صخر ، ولكن هذا الازدواج ينطوى تحت وحدة الموضوع ، وذلك لأن صخرأ كان ينافس عنتره 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 نيتاس لوأن المؤلف أغفل تلك الإشارات ، فهو يجبرنا منذ مطلع الرواية أن ننتاس كانت تحب تاسو ولكنه تحول عنها إلى نفريت بنت فرعون الحديد بعد قتل أبيها كما يجبرنا أن لها ثأراً عند فرعون الحديد قاتل أبيها . وبالرغم من أنه لم يفصح عن مشاعر نيتاس العميقة إلا أن هذه الإشارات خليقة بأن تلقى الشك على بطولة نيتاس 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 نتائجها 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، ففي النظرات الخاصة بهذه المسرحية نطالع أن المؤلف قد قصد من كتابتها إلى تصوير حالة الفساد التي كانت قد انتهت إليها دولة المماليك . وهذا التصوير قد يكون ممكناً عن طريق إظهار فساد الشخصيات في المسرحية باعتبار أن هذه الشخصيات مرآة لحالة العصر كلها، ولكن الدراما لا تتسع بطبيعتها لهذا الوصف إذا خرج عن نطاق الشخصيات وإلجاء حملاً على الحركة المسرحية وعلى الحوار وسرعته وضرورة تركيزه بل قد يدفع المؤلف إلى حشر بعض المشاهد التي لا تتصل بالموضوع ولا تساهم في تطويره .

وفي مسرحيات شوقي نلتى أحياناً مشاهد قصصية لا نتيين علاقتها بالدراما، ونضرب لذلك مثلاً بالمشهد الذي يصف فيه الشاعر مرور موكب الحسين بن علي في صحراء الحجاز وتهليل العرب وتكبيرهم لذلك الموكب في مسرحية مجنون ليلى . ولقد يصور هذا المشهد حقيقة تاريخية ثابتة في مطلع حكم الأمويين وهزيمة العلويين وظهور مذهب الشيعة في الحجاز، ولكننا لم نتيين في المسرحية تأثير هذه الظاهرة في سيرها أو في أشخاصها وكذلك مشاهد الجن وندوات غناء الغريض في نفس المسرحية، وذلك مع العلم بأنه حتى في مجال القصص الذي يتسع لتصوير البيئة يحرص القصاص على أن يربطوا بين تلك البيئة وأحداث قصتهم وشخصياتها . وفي مسرحية « أميرة الأندلس » نشاهد عدة لوحات استعراضية تصيب عنصر الدراما فيها بشيء غير قليل من البطء والتفكك . والظاهر أن شوقي كان يطمع في أن يصور البيئات التاريخية التي استمد منها مواضيع مسرحياته، وهذا مطمع لا غبار عليه كما سبق أن قلنا، ولكن الفن المسرحي كان يقضى بأن يأتي هذا التصوير في 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 شوقي يلزم الصمت أو الاقتضاب الخلل في تصويرها، ولعل هذا أوضح ما يكون في رواية « قمبيز » حيث يوضح

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

وكذلك الأمر في الكثير من المقطوعات الغنائية التي تتخلل مسرحياته فهي وإن تكن من الشعر الغنائي الجميل إلا أنها كثيراً ما تبدو دخيلة على الحوار وكأنها قصائد غنائية قائمة بذاتها، فهي لا نخبرنا بمجديد ولا تؤدى إلى تطور في أحداث المسرحية، وإنما هي تغن خالص بالحلب ولواعجه أو حنين إلى الماضي وذكرياته . ولقد يحدث أن نلتقى في بعض المسرحيات العالمية الكبيرة بمنولوجات فيها بعض ما يشبه هذا الغناء، ولكنها تحتوي في الغالب على اعترافات تشبنا بما نجهل أو تكشف الستار عن مخبوء أو تضيء بعض حنايا الشخصية المسرحية . وأما مجرد الغناء العاطفي بأشجان النفس أو بمظاهر الطبيعة وما يختلط بها من مشاعر الشخصيات وذكرياتهم فذلك ما لم نعد نشهد له وجوداً في المسرح الحديث بعد أن تخلص من الجلوقة التي كانت تردد مثل هذه الأغاني في المسرح اليوناني القديم . والأمثلة لهذه الأغاني كثيرة في مسرح شوق حتى لقد استطاع بعض الملحنين أن ينتزعوا بعضها من سياق المسرحيات وأن ياحونها منفردة كقصائد قائمة بذاتها وأن يتغنوا بها مثل أغنية كليوباترة :

أنا أنظونيو وأنظونيو أنا	ما لروحينا عن الحب غنى
غنا في الشوق أو غنى بنا	نحن في الحب حديث بعدنا
رجعت عن شجوننا الريح الحنون	وبعيننا بكى المزن الهتون
وبعثنا من نفاثات الشجون	في حواشي الليل برقاً وسنا
غردى يا كاس واشهد يا وتر	وارو يا ليل وحدث يا سمر

كم جنينا من ربي الأنس السمر
الحياة الحب والحب الحياة
وعلى صحرائها مرت يداه
نحن شعر وأغاني غدا
وبنا الملاح في اليم شدا
من يكن في الحب ضحى بالكرى
نحن قربنا له ملك الثرى
في الهوى لم نأل جهد الموتر
هو أعطى الحب تاجي قيصر
ورشفنا من دواليها المني
هو من سرحتها سر النواة
فجرت ماء وظلا وجني
بهوانا راكب اليد حدا
وبكى الطير وغنى موهنا
أو بمسفوح من الدمع جرى
ولقينا الموت فيه هينا
وبقينا مثلا في الأعصر
لم لا أعطى الهوى تاجي منا

فهذه القصيدة على روعها الغنائية لا تكاد تساهم بشيء في بناء المسرحية حتى لو أنها حذفنا لما تركت فراغاً ولما أحسنا بمخل في ذلك البناء وإن تكن خلية بأن تفسح المجال للمحن رائع وغناء جميل فيما لو قدمت هذه المسرحية كأوبرا لا كمأساة عادية تعتمد على الحوار والحركة دون غيرها .

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

سجا الليل حتى هاج لي الشعر والهوى
ملائت سماء البید عشقاً وأرضها
ألم على أبيات ليلي بنى الهوى
وباتت خيامي خطوة من خيامها
إذا طاف قلبي حولاً جن شوقه
يمن إذا شطت ويصبو إذا دنت
وما البید إلا الليل والشعر والحب
وحملت وحدي ذلك العشق يارب
وما غير أشواقى دليل ولا ركب
فلم يشفنى منها جوار ولا قرب
كذلك يطنى الغلة المنهل العذب
فياويح قلبي كم يمن وكم يصبو

وبعد هذه الأغنية يطلق قيس بيتاً نعلم منه سر مجيئه إلى الساحة التي
تقوم بها خيام المهدي والد ليلي حيث يقول :
وأرسلني أهلي وقالوا امض فالتمس لنا قسماً من أهل ليلي وماشبو
ثم لا يلبث أن يختم المقطوعة ببيت آخر من الغناء العاطفي الخالص هو
قوله :

عفا الله عن ليلي فقد نؤت بالذي تحمل من ليلي ومن نارها القلب

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

ويعر ركب قادم إلى نجد من ناحية يثرب وحاديه يردد أنشودة يردد فيها
اسم ليلي فيقيق قيس من إغمائه عند سماع هذا الاسم لينشد قصيدة أخرى
رائعة هي :

ليلى ، مناد دعا ليلي فحف له	نشوان في جنبات الأرض عريد
ليلى ، انظري البيد هل ماتت بأهلها	وهل ترنم في الزمار داود
ليلى ، نداء بليلى رن في أذني	سحر لعمرى له في السمع ترديد
ليلى تردد في سمعي وفي خلدي	كما تردد في الأيك الأغاريد
هل المنادون أهواها وإخوتها	أم المنادون عشاق معاميد

إن يشركوني في ليلي فلا رجعت جبال نجد لم صوتاً ولا اليد
أغير ليلاي نادوا أم بها هتفوا فضاء ليلي الليالى الخرد الغيد
وأخيراً ينشد ثلاثة أبيات يخبرنا فيها بأنه يفوق دائماً من إغمائه إذا سمع
اسم ليلي كما يخبرنا أنه قد أصابه من حبا ما يشبه الجنون ، وهذه كلها أبناء
كان من الواجب أن نستنبطها من أحداث المسرحية التي نشاهدها لا أن نخبرنا
بها قيس في قصيدة من الغناء الذائق البعيد الصلة بالحوار المسرحي .

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

جبل التوباد حياك الحيا	وسقى الله صباناً ورعى
فيك ناغينا الهوى في مهده	ورضعناه فكنت المرضعا
وحدونا الشمس في مغربها	وبكرنا فسبقنا المطلعا
وعلى سفحك عشنا زمناً	ورعينا غم الأهل معا
هذه الربوة كانت ملعباً	لشباينا وكانت مرتعا
كم بيننا من حصاها أربعا	وانثنينا فمحونا الأربعا
ونخططنا في نفا الرمل فلم	تحفظ الريح ولا الرمل وعى
لم تزل ليلي بعيني طفلة	لم تزد عن أمس إلا إصبعا
ما لاحجارك صم كلما	هاج بي الشوق أبت أن سمعا
كلما جئتك راجعت الصبا	فأبت أيامه أن ترجعا
قد يهون العمر إلا ساعة	وهون الأرض إلا موضعا

فهذه قصيدة غنائية جميلة تكاد تقوم بذاتها كما تقوم قصيدة البحيرة للامارتين أو غيرها من قصائد الغناء العاطفي ولكنه من الصعب أن تجد لها مجالاً في مسرحية تمثيلية .

ونكتفي بهذه الأمثلة لندلل على ما يكاد يجمع عليه النقاد من طغيان العنصر الغنائي على مسرح شوقي حتى اتهموه بأنه قد أفرغ نفسه على الشعر الدراماتيكي دون أن يستطيع التخلص من طابعه الغنائي أو أن ينزل على مقتضيات الفن المسرحي وطبيعة الحوار التمثيلي، وإن كنا لن نمل القول بأن مسرحيات شوقي خليفة بأن تلقى أكبر النجاح لو أنها لحن وتغنى بها وقدمت للجمهور كمسرحيات غنائية، فعندئذ لن تلوح المقطوعات الغنائية دخيلة عليها بل ستريدها جمالاً وتزيد من متعتها الروحية بسماع هذا الشعر الرائع ملحناً منغماً كفن جميل مكثف بذاته .