الفصل الرابع

المسرحيات

١

مقومات فى المسرحيات

رأينا شوقى ينتهى بالشعر الغنائى المألوف عند العرب إلى الغاية التى كانت تنتظره ، وقد أخذ يحاول التحليق فى أفق جديد يُثبت فيه مهارته وحذقه فى الشعر والفن ، وكان هذا الأفق حُلْماً ذهبيًّا لكل من تحدثوا عن التجديد فى عصره ، ونقصد أفق التمثيل ومسارحه . وما هى إلا أن يرفرف الشاعر فى هذا الأفق وجوٌّه ، فإذا هو يؤلف مسرحيات يعجب بها معاصروه ، وكان الجوُّ خالياً إلا من محاولات ضعيفة ، وكانت اللغة العامية تَطْغى على المسرح المصرى ، ولم تكن تمثَّل عليه مسرحيات حقيقية ، إنما كانت تمثَّل عليه حكايات مضحكة على نحو ماهو معروف عن «كشكش» و «الكسار». ومن قبلهما كان الشيخ سلامة حجازى ، وكان مسرحه إلى الغناء والتلحين أقرب منه إلى التشخيص والتمثيل .

فلما طلع شوقى فى أواخر حياته على الناس بمسرحياته الفصيحة عَدُّوا ذلك منه عملا بديعاً ، وخاصة أنهم رأوه يتَّبع إلى حد بعيد سُنَنَ المسرحيات الأوربية. ومع ذلك فقد صَبَّ عليه بعض النقاد جامَ غضبهم وسخطهم ، لأنهم رأوه لا يتبع هذه السنن اتباعاً دقيقاً .

وقد خلَّف شوقى سبع مسرحيات : ست مآس ، وملهاة واحدة ، وكما أنه فى شعره الغنائى لاحظ الجمهور ، فقد لاحظه أيضاً فى مسرحياته ، إذ نرى ثلاث مآسٍ من مآسيه تسترضى العاطفة الوطنية فى المصريين وهى : مصرع كليوباترا ، وقمبيز ، وعلى بك الكبير ، وثلاثا أخرى تسترضى العواطف العربية

والإسلامية، وهى: مجنون ليلى، وعنترة، وأميرة الأندلس . أما الملهاة فتقوم على موضوع مصرى شعبى .

وكل من يقرأ هذه المسرحيات فى غير تحيُّز يراها — إذا استثنينا ملهاته — ضعيفة من حيث التمثيل ، لأن شوقى كتبها بروح الشاعر الغنائى . وقد مرت بنا فى الفصل الثانى مسوَّدتان لفصل من مجنون ليلى ، ورأينا كيف أن شوقى كان يكتب مناظر الفصل فى شكل قطع غنائية بدون ملاحظة المتحاورين . وإذا قرَّنا قطع المسودتين إلى الفصل المنشور فى المسرحية وجدناها تعدَّل تعديلا كبيراً ، فقد دخل عليها كثير من القطع الجديدة، ثم وُضعتْ فى الفصل أوضاعاً مخالفة للمسوَّدتين .

وفى ذلك دليل قاطع على أن شوقى شُغِلَ، وخاصة فى مآسيه من مثل مجنون ليلى ، بالغناء عن التمثيل، أو قُلْ إنه تأثر الغناء إلى حد بعيد . ومع هذا لا نستطيع أن ننكر أنه درس المأساة الغربية ، وأنه حاول جاهداً أن يثبت قدرته على محاكاتها وتقليدها .

والمأساة عنده كما هى فى الغرب تعتمد على فصول ، وتقسَّم الفصول إلى مناظر ومشاهد، يُسَاق فى فاتحتها عادةً وصفُ الأماكن والملابس والأشخاص الذين يمثِّلون . وتبدأ المأساة بفصل يمهد للصراع ، وما تزال الأفعال والأقوال تنمو ، حتى تظهر العقدة واضحة ، ثم تُحَلّ ، وكل ذلك يعتمد على الحركة كما يعتمد على ضرب من السَّببية يربط بين الحوادث المتتابعة ، ويقوم بهذا كله أشخاص يتميز بينهم بطلان ، وهم جميعاً يكشفون عن أنفسهم بأفعالهم وأقوالهم وملاحظاتهم وتعليقاتهم . ونُعَدُّ منذ المنظر الأول فى المأساة للتعرف على الحادثة الابتدائية التى ينشأ منها الصراع بين الحب والواجب أو بين الخير والشر ، وما تزال الحوادث تنهض حتى تبلغ الأزمة غايتها . وكل ذلك ينعقد فى خيوط من الحوار والحركة ، وهى خيوط تعرِّض علينا الدوافع والنزعات والعواطف والانفعالات ، وخاصة لبطلى المأساة ، بل لكل من يساهمون فيها متكلمين ومتحركين .

وخلال المناظر والمشاهد وفى أثناء المواقف المختلفة تَطَّلع على صفات الأشخاص ، وتتدرج أمامنا حوادث المأساة فى حركة دافعة ، إذ يعرض علينا أشخاص المأساة فى الصراع الذى يقومون به ويتقلبون فيه منذ المشهد الأول ، وما نزال نجرى معهم فى متشابكات نشأت من هذا الصراع ، وما تزال هذه المتشابكات تنمو حتى نصل إلى نقطة التحول ، ونتحول سريعاً إلى خاتمة المأساة.

وهذا كله يَعْنى أن شوقى أقبل على المأساة ، وهو يعرف قواعدها ويظهر أنه أعجب بالمسرح الفرنسى الكلاسيكى فى أثناء القرن السابع عشر إذ كان الشعراء من أمثال كورنى وراسين يتخذون مسرحياتهم من التاريخ ومن أعمال البطولة ، وكانت الدراما لا تزال أرستقراطية ، فهى لا تُعْنَى بالحياة الواقعية ، إنما تعنى بالملوك والنبلاء ، كأنها لا تريد أن تخوض فى الحياة العادية المألوفة ، إنما تريد أن تتسامى وترتفع عن هذه الحياة ، وأيضاً فإنها كانت ترتفع فى لغتها عن اللغة العادية إلى لغة بلاغية ممتازة .

فأُعْجب شوقى بذلك كله ، ونَسج فى مآسيه على منوال هؤلاء الشعراء الفرنسيين ، وفكّر فى أن يشخّص حياة ملوك مصريين ، فلمعت فى خياله قصة أنطونيو وكليوباترا لشكسبير ، فذهب يحاول صنعها من جديد ، كما ذهب يُخْرج ملوكاً ونبلاء آخرين إما مصريين أو اتصلوا بالتاريخ المصرى أو التاريخ العربى ، فأخرج «على بك الكبير» الذى حاول الاستقلال بمصر فى أثناء الحكم العثمانى ، كما أخرج « قمبيز » الملك الفارسى الذى فتح مصر ، وأيضاً فإنه أخرج « عنترة » و« مجنون ليلى » و « أميرة الأندلس » .

وشوقى فى ذلك كله مقلد للمدرسة الفرنسية الكلاسيكية فى القرن السابع عشر ، فهو يترك عصره إلى العصور القديمة ، وهو يختار شخصياته من النجوم التاريخية اللامعة ، وهو يعتدُّ بلغة بليغة ، ليس فيها شىء من العبارات اليومية المبتذلة . وليس ذلك كل ما جاءه من المدرسة الكلاسيكية ، فقد جاءه منها اعتداده بعاطفة الحب فى كل مآسيه ، فهى تتوهج فيها وتشتعل اشتعالا واضحاً ، ولعل ذلك ما دفعه إلى أن يخصّها بروايته : « مجنون ليلى » .

على كل حال شوقى يتأثر بالمدرسة الفرنسية الكلاسيكية، ومن تأثره الواضح بها أن مآسيه تخلو غالباً من تمثيل الحوادث على المسرح فالحرب بين أنطونيو وأوكتافيوس، وبين قمبيز والمصريين، وبين على بك الكبير ومحمد بك أبى الذهب، لا نشاهدها على المسرح، إنما نعرف ذلك من كلام الممثلين. وهذه سنة كلاسيكية اتبعها شوقى.

وتلك هى نقط الاتصال بين مآسيه وبين المدرسة الكلاسيكية، ونراه بعد ذلك يستقلُّ عنها استقلالَ مَن اتصل بالمدرسة الرومانتيكية وفهمها، فهو لايتقيد بنظرية الوحدات الثلاث: وحدة الزمان ووحدة المكان ووحدة الموضوع، وما كان يُقال من أن حوادث المسرحية يجب أن تقع كلها فى يوم وليلة وفى مكان واحد، وتدور كلها حول موضوع واحد. وعلى هذه الأسس كانت تؤلَّف المسرحيات ظنًّا من الشعراء بأن اليونان اتخذوها قواعد لا ينحرفون عنها فى صُنْع مسرحياتهم، وهو ظن واهم، لم يتنبَّه له الفرنسيون طوال القرنين السابع عشر والثامن عشر حتى جاء الرومانتيكيون، وفَطِنَ الشعراء إلى أن اليونان لم يكونوا يتقيدون بها، فانفكُّوا عن وحدتى الزمان والمكان، كما انفكوا أحياناً عن وحدة الموضوع.

وجارى شوقى الرومانتيكيين فى ذلك كما جاراهم وجارى من جاء بعدهم، بل جارى شكسبير أيضاً فى إدخال عناصر فكاهية فى مآسيه، وهى عناصر لا نجدها بتاتاً فى المسرحية الكلاسيكية الفرنسية، إنما جاء بها شكسبير وتابعه فيها أصحاب المدرسة الرومانتيكية ومن خلفوهم، وسار شوقى على هذه السنة فى مآسيه، فأجرى فيها تياراً فكاهيا، وإن كان غير حاد، وإن تقطَّع أحياناً، فقد عمد إليه فى غير مبالغة.

على أننا نلاحظ أن فكاهته فى الغالب لفظية، وهى فى الحقيقة موضوعة بحيث تُرْضى الذوق المصرى الذى يميل إلى هذا اللون من الفكاهة. أما ما نجده عند شكسبير من تهكم لاذع ومن سخرية تتخلَّل المواقف التى يتعرض لها الشخوص، فقلما نجده عند شوقى لاختلاف الأذواق واختلاف الأمزجة.

وشوقى لا ينفك عن المدرسة الكلاسيكية الفرنسية فى الفكاهة ووحدتى الزمان والمكان فحسب، بل ينفك عنها أيضاً فى وحدة الموضوع إذ قد يُداخل بين قصتين فى مأساة واحدة ، وهو تداخل قلما نفقد فيه الالتحام بين أجزاء المسرحية، بل قد يساعد على هذا الالتحام على نحو ما نرى فى مصرع « كليوباترا» إذ داخل بين حب هيلانة وصيفة كليوباترا وحابى وبين حب أنطونيو وكليوباترا نفسها ، وكما نرى فى مسرحية « على بك الكبير » إذ داخل بين صراع على بك ومحمد بك أبى الذهب وبين صراع آمال زوجة على بك ومراد عاشقها وأخيها فى الوقت نفسه ، وهو لا يدرى أنها أخته .

وشوقى فى هذا إنما ينسج على منوال المدرسة الرومانتيكية التى تبيح ذلك ما دامت القصة الثانية لا تفسد التحام الحوادث فى القصة الأساسية، ولا تصيبها بشىء من الاضطراب . ويَدْخل فى هذه النزعة الرومانتيكية عند شوقى أننا نجده مثل أصحابها لا يُحْسن رسم الشخصيات المسرحية ولا تصوير ملامحها تصويراً دقيقاً ، لأنهم ذاتيون فى تمثيلياتهم ، فلا يستطيعون أن يكونوا موضوعيين أو شعراء ممثلين ، إذ تطغى الذاتية على الموضوعية . وطبيعى أن لا يكون عندهم تحليل نفسى ، لأنهم لا يحللون ، وإنما يغنُّون العواطف فى غلو ومبالغة ، وهكذا كان شوقى فى مسرحياته .

ولعل القارئ يَعْجبُ الآن من أن شوقى لا يستغل مقدرته الغيرية فى تمثيلياته ، فقد قلنا فى الفصول السابقة مراراً إنه كان شاعراً غيرياً فى شعره الغنائى ، وإنه أداره على التعبير عن مشاعر غيره إلى حد بعيد ، فما باله لا يستغل هذه المقدرة فى مسرحياته ؟ وأكبر الظن أن إعجابه بالنموذج الرومانتيكى فى التمثيل طغى على استعداده . وأيضاً جرَّتْه إلى ذلك لغة شعرنا ورواسبه الغنائية الذاتية ، فلم يستطع التخلص منها حين عمد إلى التمثيل .

على كل حال نحن لا نرتاب فى أن من يقيم مآسيه على هذه الأسس الغربية المختلفة منتخباً تارة من المدرسة الكلاسيكية أو من شكسبير، وتارة من المدرسة الرومانتيكية لا يصح أن يوصَف بأنه لم يدرس الشعر التمثيلى .

فشوقى درس، على ما يظهر من عمله، المسرحَ الأوربىَّ، واختار لنفسه منه أصولا وقواعد . وهذا من حقه فهو فنان شاعر ، له الحق فى أن يتخذ مآسيه على النحو الذى يريده ، ما دام قارئه يجد متعة ولذة فى عمله ، وما دام يقيِّده به ويجذبه إليه طوال قراءته أو سماعه .

وقد خالف بعضَ الحقائق التاريخية فى غير مسرحية عامداً، كما خالف بعض العادات العربية فى « مجنون ليلى » و« عنترة » وذكر المخالفة الأولى مفاخراً فى التعليقات التى ذيَّل بها مصرع كليوباترا . وإنما فاخر بذلك لأنه أراد به أن يمتلك عواطف الجمهور المصرى، فقد صاغ كليوباترا صياغة يأباها التاريخ ، صاغها لا مستهترة أو قل بغيًّا ترتمى عند أقدام قواد الرومان، بل وطنية محبة لوطنها مدافعة عن كرامتها القومية ، وكأنها تريد أن تظفر بروما عن طريق المكر والخداع ، بعد أن أعياها الظفر بها عن طريق القوة والبأس .

وشوقى فى ذلك يخرج على ذوق كثير من الشعراء الذين ألفوا المسرحيات فى الغرب ، فإنهم حين يستمدون موضوعهم من التاريخ لا يحاولون تغييره بسبب نزعات وطنية أو قومية ، وإنما يحافظون عليه ، أو على الأقل يحافظون على روحه العامة كما يحافظون على الأشخاص الذين يظهرون فيه ، فيَعرْضونهم لا حسب أهوائهم الشخصية أو القومية ، وإنما حسب حقائقهم التاريخية، فهم أشخاص منفصلون عنهم ، لهم استقلالهم ، ولهم حرياتهم، ولهم مجالهم الحقيقى الذى يجرون فيه ويَسْبحون، وهم يصورونهم كما هم فى ذاتهم، على نحو ما صور شكسبير هنرى الخامس والثامن .

ومعنى ذلك أن شوقى لم يقف موقف حياد من أبطاله التاريخيين ، ولا شك فى أنه من حيث التاريخ الخالص غير محق، ولكن هذا لا يقتضى أن فنه قاصر قصوراً مطلقاً لهذا النقص التاريخى ، فالفن شىء والتاريخ شىء آخر ، ولكى يكون حكمنا عليه سليما من حيث الفن ينبغى أن نقيسه بمقاييس فنية خالصة . ويحتِّم ذلك أنه خالف التاريخ قاصداً لغايات قومية، فكأنه يضع الوطنية أو القومية قبل هذا الأساس الأوربى الذى نشير إليه ، أساس الحياد فى

المسرحيات التاريخية وأحداثها ووقائعها . ولا ريب فى أن هذا كله من حقه ، بل نحن نؤمن بأن من حق الشاعر الممثِّل أن يفسر التاريخ تفسيراً جديداً مادام هذا التفسير لايصطدم بحقائقه الكبرى ، وما دام لا يخرج به عن إمكانيات الوقائع التاريخية .

وخالف شوقى فى «مجنون ليلى» و«عنترة» بعض العادات العربية كأن نراه يفتتح الرواية الأولى بمشهد ، تقدَّم فيه ليلى إلى أترابها ابن ذَريح الشاعر الحجازى ، وليست هذه السُّنَّة عربية قديمة ، إنما هى من سُنن حياتنا الحديثة . وبجانب هذه السنة سننٌ أخرى اختلطت على شوقى لبعد البيئة . ونقول هنا أيضاً إن هذه السنة وأمثالها تُقْبل منه ما دامت ليست سنناً فاضحة .

على أن هذا النقص فى تمثيل العادات العربية لم يأته شوقى قاصداً ، إنما الذى أتاه قاصداً هو المخالفة التاريخية إرضاء للشعور الوطنى . ولم يحاول أن يُرْضى المصريين بهذه المخالفة وحدها ، بل أرضاهم أو قُل أرضى الذوق العربى بإحداث تيار أخلاقى يجرى فى جميع مسرحياته ، فكليوباترا على ما نعرف من تنقلها بين قواد الرومان ، متدينةٌ ، تصلِّى لربِّها ، ولم يحاول شوقى أن يصوِّر رغباتها وشهواتها الحسية ، بل أحاطها بهالة من النُّبْل والوقار . وقد أبى أن يُميت ليلى بعد قِرانها إلا وهى عذراء ، وأشاد بعفاف « آمال » ، ونصَر عاطفة الزوجية فيها على عاطفة الحب ، كما يلاحظ ذلك من يقرأ مأساة « على بك الكبير » .

وهكذا يَجْرى فى مسرحياته تيارٌ أخلاقى مهم تُنْصَرُ فيه الفضيلة وما يتصل بالفضيلة من وفاء ومروءة وكرم ، وكأنه يريد أن يقوِّى فى نفوس الجمهور العناصرَ التى ترغِّب فى عمل الخير . ولا ريب فى أن هذا المنزع يُحْمَد لشوقى ، لأنه أرضى به جمهوره من جهة ، ولأنه أخذ على عاتقه أن يقوِّى خلقه من جهة ثانية . وهو لا يسرف فى ذلك حتى لا تخرج المسرحية إلى شكل وعظ تملُّه النفس ، وإنما يأتى به فى ثنايا الحوار .

ونحن نعرف أن هناك نظرية تنادى بأن الشاعر ينبغى أن لا يُعنى بالأخلاق ، فالشعر شىء والأخلاق شىء آخر ، ولكن هذه النظرية لها خصومها كما أن لها

أنصارها. ومَنْ يفكرون فى فائدة الشعوب وفى رقيِّها الحضارى يخاصمون هذه النظرية ، لأنها تجرُّ الشعوب إلى السقوط على نحو ما جرَّت فرنسا فى تاريخها الحديث . ونفس شكسبير وغيره من كبار المسرحيين وخاصة الكلاسيكيين كانوا أخلاقيين، يَدْعون فى ثنايا مسرحياتهم إلى الأخلاق الكريمة ، ويُجْرون على ألسنة أشخاصها الحكمة والموعظة الحسنة . أما الاتجاهات إلى الحرية الخلقية المطلقة فهى جديدة ، جدَّت فى القرن الماضى وهذا القرن ، وجِدَّتُها تدل على أنها ليست قانوناً قديماً للفن والشعر ، فمن حق الشاعر أن يخرج عليها ، بل لعل ذلك واجبه ، فهو لا يعيش منعزلا عن الحياة ومسئولياتها الخلقية .

لذلك كان شوقى موفقاً جد التوفيق فى جريان هذا التيار الخلقى بمسرحياته ، وبثِّه على لسان شخوصه وأقوالهم . وقد انتقل به من شعره الغنائى إلى شعره المسرحى ، إذ كان مشغولا به من قديم ، وكان يذيعه فى قصائده على نحو ما أسلفنا ، وهُيِّئَتْ له الآن الفرصة ليواجه به الجمهور ، وليذيعه فى صور مجسَّمة تجسيماً قويًّا ، ومن هنا كان تأثيره أقوى وأوضح فى التغذية الخلقية ، بسبب ما يسود جوَّ المسرح من انفعال النظارة واستغراقهم فى عواطف الشخوص وآلامهم .

وهذا التيَّار الأخلاقى فى مآسى شوقى كان يقابله تيار آخر من القطع الغنائية والمواقف الملحَّنة ، وهو تيار أراد به ، على مايظهر ، إرضاء الجمهور الذى تعوَّد أن يستمع فى المسرح المصرى إلى قطع ملحَّنة على نحو ماهو معروف عن مسرح الشيخ سلامه حجازى . ولعل شوقى كان يريد أن يثبت ظفره ونجاحه لا فى الفن التمثيلى فحسب ، بل فى فن الغناء والتلحين أيضاً ، وربما كان نجاحه فى أغانيه التى سبقت تمثيلياته أحدَ الحوافز على أن يتجه هذا الاتجاه فى مسرحياته. وحقًّا كان يوجد فى المسرحية اليونانية الحوارُ والغناء ، ولكن الغناء كان ينفصل ، إذ كان يلقيه « الكورس » فى الاستراحات بين الفصول ، وهو جوقة كانت تتحدث معقِّبة على فصول المسرحية وتتغنَّى وترقص . وسار الرومان على منهج اليونان ، فكان الكورس يتخلل بغنائه ورقصه المسرحيةَ الرومانية ، ولكن

لا نمضى إلى العصر الحديث حتى نجد الشعراء والممثلين وخاصة فى فى فرنسا يلاحظون الفرق بين التمثيل والغناء، فيُخْرِجون الغناء من المسرح التمثيلى ، ويَقْصُرون هذا المسرح على الحوار ، وأحسُّوا أنه لا يمكن الاستغناء عن الغناء التمثيلى، فخصوه «بالأوپرا» ، حيث نجد القصة تعتمد على الغناء مع الموسيقى ، ولا تكون القصة هى الهدف ، بل تكون وسيلة لا غاية ، فالغاية أن يستمع الناس إلى الغناء والموسيقى وأن يشاهدوا فى أثناء ذلك ضرباً من الحركات وصوراً من المناظر والأشخاص والملابس .

وإذن فأور باالحديثة وُجِدَ فيها مسرحية مستقلة عن الغناء والموسيقى استقلالا تامًّا ، فهى حوار خالص بين الممثلين ، ووُجد فيها بجانب ذلك تمثيل غنائى « فى الأوپرا» وتطوَّر العملان من التمثيل الخالص والتمثيل الغنائى تطوراً منفصلا . وكأنما رأى شوقى ذلك، ورأى أنه من غير الممكن أن يمثَّل على مسرحنا شىء من التمثيل الغنائى ، لسبب بسيط ، وهو أنه ليس عندنا « أوپرا » ولا موسيقى حديثة قوية تستطيع أن تحمل هذا الفن إلى الجمهور العربى .

حينئذ وجدنا شوقى يعمد إلى هذا المزج بين التمثيل الخالص والغناء ، فمسرحياته تكثر فيها المواقف التى يُقْطَعُ فيها الحوار ، حتى تُعْطَى الفرصة للموسيقى والتلحين . وكلُّ ما يمكن به الدفاع عن شوقى أنه أراد إلى إرضاء الجمهور الذى تعوَّد على أن يتخلل ما يشاهده على المسارح من قصص صورٌ من التلحين والغناء . وأيضاً فإنه لم يكن يأتى بهذه المواقف الغنائية فى المسرحية شاذة أو خارجة عن الحوار ، بل كان يحاول أن يُدْخلها فيه، وكان يحتال على ذلك بحيل كثيرة .

ومهما أطلنا الدفاع عن شوقى فى هذا الجانب من مسرحياته فلن يعفيه ذلك من أنه قَصَّرَ، إذ كان من الواجب أن يتابع التطور الحديث للمسرحية وإن يجعلها تمثيلا خالصاً وأن لا يشوبها بأى شائبة من التمثيل الغنائى ، فقد جَنَت اتجاهاته فى هذا الصدد على حواره ، وأصابته بغير قليل من التراخى والفتور .

وهذا الجانب هو أخشى ما يخشاه المسرحيون المحدثون، فإن الفتور والتراخي حين يصيبان الحوار ، ينبّهان بتصميم المسرحية كلها إلى شيء من التفكك ، فالحركة لا تتوالى مندفعة مسرعة ، بل تقف أحياناً ، وتجمد أحياناً ، حتى يفرغ أصحاب الغناء والموسيقى من غنائهم ومن موسيقاهم .

ومن المعروف أن المسرحية قصة محدودة فى الوقت الذى تشغله ، إذ قلما يزيد وقت تمثيلها عن ساعتين ، ثم هى تجرى فى شكل متوتّر سريع ، حتى تجذب انتباهَ النظّارة ، وحتى يستغرقوا فيها وفى شخوصها وأفعالهم وأقوالهم . ولذلك كان كل عائق يحول بين التوتر والسرعة يُعَدُّ عيباً فى المسرحية مهما أريد به من تسلية النظارة ، بل هذه التسلية نفسها تُعَدُّ رغبة شاذة من الشاعر ، فهو ليس بصدد تسلية خارجة عن حوار مسرحيته ، وإنما هو بصدد تمثيل قطعة من الحياة .

وهى قطعة محدودة فى المسافة الزمنية التى تشغلها ، ومحدودة فى نفس الموضوع والحوادث والوقائع التى تجرى فيها ، إذ يختار الشاعر حقبة خطيرة للبطل كأنه يمشى فيها على حافة هوة ، والأحداث تجرى به مسرعة إما إلى إنقاذه وإما إلى تردّيه فى الهوة . ومن هنا كان الشاعر يختار أهم مواقفه ويوجز فى أثناء ذلك فى أقواله وأشعاره لا على لسان البطل وحده بل على لسان الشخوص عامة .

وهذا هو العيب الثانى فى مسرحيات شوقى ، إذ نراه يُطيل فى جزئيات الحوار ، فهو لا يَسْعى إلى الإيجاز والتركيز ، بل يُطنب كثيراً ، وكأنه لم ينْسَ ماضيه الغنائى ، فهو يسترسل على لسان بعض الشخوص استرسالا ، لا يشكُّ سامعه فى أنه إنما يستمع فى أثنائه إلى قصيدة لا إلى جزئية فى حوار تمثيلى .

ومعروف أن المسرحية ينبغى أن تخلو من كل فضول ، وأن تكون كل كلمة فيها وكل شطر فضلا عن كل بيت شعاعًا يكشف الشخص ويكشف صفاته ، وشوقى ليس بصدد خَلْق شعرٍ من حيث هو شعر ، وإنما هو بصدد خلق شخوص وإسباغ مميزاتها وصفاتها عليها ، بحيث تُصْبح خالدة فى نفوس الناس .

والشخوص لا تنال الخلودَ بالشعر الكثير يُجريه الشاعر على لسانها فى

الحوار ، بل قد يُجْرى على لسانها شعراً قليلا ، ومع ذلك يميِّزها ويمدها بالحياة ، لأنه جسَّمها فى أذهاننا وتحت أعيننا تجسيما تامًّا بكل صفاتها وشاراتها . ولكن شوقى كانت لا تزال تسيطر عليه القصيدة الغنائية حيث تعوَّد أن يَجْرى مع التعبير عن العواطف إلى آماد طويلة ، فلما حاول التمثيل الخالص لم يستطع أن يخلص من هذه السيطرة ، وخاصة فى المواقف العاطفية من حب وموت ومديح وهجاء وحماسة .

وكل ذلك يُدخل على مجرى الأحداث فى مسرحياته غير قليل من الاضطراب فالحركة لا تنطلق انطلاق السيل المندفع ، بل تبطىء بطئاً يقلُّ ويكثر حسب المواقف العاطفية . وليس معنى ذلك أن الحركة بطيئة دائماً ، ولكن معناه أنها فى أحوال كثيرة يصيبها غير قليل من البطء ، وخاصة أن شوقى يُعنَى بشعره التمثيلى على نحو ما يعنى بشعره الغنائى لا من حيث الامتداد العاطفى ، بل أيضاً من حيث امتداد الأسلوب للعناية البلاغية فيه .

وليس هذا كلَّ ما أصاب مسرحيات شوقى من شعره الغنائى ، فقد أجرى شعره التمثيلى على أسس الشعر الغنائى المعروفة من أوزان وقوف ، وبذلك وحَّد بين التمثيل والغناء فى الصورة الموسيقية ، ولم يفرِّق بينهما ولا أقام حواجزَ وسدوداً . وكان الحوار التمثيلى فى المسرحية اليونانية يجرى فى أوزان خاصة تخالف أوزان الغناء الذى يلحِّنه « الكورس » ، فللحوار أوزانه وللغناء أوزانه ، أما عند شوقى فلا فارق بين القطعة المعدَّة للتلحين وبين بقية القطع فى الحوار سواء فى الأوزان أم فى القوافى .

ومعروف أن الشعر الغربى الحديث لا يهتم بالقوافى ، وقد ألَّف شكسبير مسرحياته من شعر مُرْسل . فكان من الطبيعى أن يفكِّر شوقى فى ذلك وأن يُنْعم النظر فيه ، لعله يخترع وزناً للشعر التمثيلى الذى أدخله إلى العربية ، أو لعله يفكُّه من عِقال القافية ، فيدعه مرسلا مطلقاً من القوافى ، ولكنه لم يفكر فى ذلك ، أو لعله فكر فيه ، ووجد من الخير أن يستمر فى التمثيل بالصورة الموسيقية للشعر الغنائى ، وهى الصورة التى ألِفَها الجمهور للشعر العربى .

وشوقى حين اختار أن يستمر فى تمثيله مع الصياغة الموسيقية للشعر الغنائى لم ينتخب وزناً أو مجموعة خاصة من الأوزان الشعرية الغنائية ، بل رأى أن يتنقَّل بينها جميعاً فى مسرحيته ، فبينما يبدأ بالرمل مثلا نراه يتحول عنه إلى الكامل ثم إلى الوافر ، فإلى السريع أو إلى الرجز أو الطويل أو البسيط أو المتقارب أو المتدارك فى غير نسق ولا نظام ، بل كما يحلو له بدون قيد ولا شرط .

وكأنه رأى أن أوزان الشعر الغنائى العربى جميعاً صالحة لتمثيله ، ولكل مواقفه ، فهو يتنقَّل بينها حرًّا ، ينظم من هذا البحر على لسان هذا الشخص ، ثم يدعه على لسان الآخر ، بل قد يُجْرى على لسان شخص شعراً أو أبياتاً من وزن خاص ، ثم يتراءى له أن يغير الوزن ، فيغيره ، كأنه أراد أن يعبِّر به عن حالة نفسية جديدة . وكل ذلك يجعل المسرحية عند شوقى تبدو كأنها مجمع لبحور مختلفة أو كأنها مزيج من الألحان الشعرية المتنوعة .

ونفس هذا يلاحَظُ فى قوافى المسرحية ، فهو يتنقَّل فى القوافى كما يتنقل فى الأوزان والبحور ، حسبما يتراءى له . ومن الصعب حقًّا أن نطالبه بقافية واحدة فى المسرحية كلها ، فإن ذلك معناه إحداث مشقة شديدة فى التمثيل على الشاعر . وإذا كان شكسبير تحلَّلَ من القافية ، فأولى لشوقى أن لا يتمسَّك بقافية بعينها .

على أن هذا الجانب عند شوقى قد عَرَّضَهُ لحملة شديدة عليه من النقاد على نحو ما يرى القارئ فى نقد العقاد لقمبيز ، وحتى ليقول طه حسين هذه العبارة المُجْمَلة : « أما عن التمثيل فقد غَنَّى شوقى فأطرب وأثَّرَ ، ولكنه لم يُمَثِّلْ ، لأن التمثيل لا يُرْتجَل ارتجالا ، ولا يُهْجَمُ عليه ، وإنما هو فن يحتاج إلى الشباب والدرس والقراءة ... فكان تمثيله صوراً تنقصها الروح ، وإن حبَّبها إلى الناس ما فيها من براعة الغناء[1] » .

ولا ريب فى أن طه حسين يغلو حين يذهب إلى أن شوقى غَنَّى ، ولم يمثِّل ، وكان أولى له أن يقول إنه غَنَّى ومثَّل . وقد طلب إليه مراراً ليجيد فن التمثيل

---

(١) حافظ وشوقى ص ٢٢١ .

أن يطّلع اطلاعاً منظّماً على كتابات الإغريق وتمثيلياتهم وتمثيل المحدثين أيضاً[١]! . وشوقى لا يعيش فى العصر الكلاسيكى الذى كان يقدّس النماذج اليونانية ، وإن من حقه أن يخالف هذه النماذج فى قواعدها ، ومن قبله خالفتها المدرسة الرومانتيكية بل لقد تطورت قواعد المسرح وأصوله مع ظهور المدارس الفنية المختلفة من واقعية ورمزية وغيرهما . ومعنى ذلك أن المسرح لا يعرف القواعد الثابتة ، وإذن فلا حَرَج على شوقى الشاعر العربى الشرقى أن يخالف بعض القواعد المسرحية لا عند اليونان فقط بل عند الأوروبيين المحدثين أيضاً ، لسبب بسيط ، وهو أنها ليست من وضع أذواقنا وإنما هى من وضع أذواق لقوم آخرين يختلفون عنا فى ثقافتهم وتاريخهم .

وقد لاحظ طه حسين نفسه أن شوقى منشىء الشعر التمثيلى فى الأدب العربى[٢]. ومن حق هذا المنشىء أن لا نُفرّط فى السخط عليه . قد تكون عنده بعض عيوب ، ولكن ينبغى أن لا ينتهى بنا ذلك إلى أن نقول كما قال طه حسين إنه غنّى ولم يمثّل ، بل نقول إنه مثّل وغنّى ، أو مثل وأعطى فرصة واسعة للغناء، ولم يعطها عن غير قصد، بل أعطاها قاصدًا عامدًا، حتى يرضى ذوق جمهوره وينال استحسانه.

٢

مآس مصرية

نظم شوقى ثلاث مآس مصرية ، هى: مصرع كليوباترا، وقمبيز ، وعلى بك الكبير . وهى موزّعة على تاريخ مصر فى قديمه ووسيطه . أما مصرع كليوباترا فتدور حوادثها فى أواخر أيام البطالسة حين استولت رومة على دولتهم . وأما قمبيز فترجع حوادثها إلى عصر أعمق هو القرن السادس قبل الميلاد حين

---

(١) حافظ وشوقى ص ٢٠٢ .

(٢) حافظ وشوقى ص ٢٢٤

غزا قمبيز مصر وضمّها إلى ممتلكاته، وأما على بك الكبير فتتأخر حوادثها إلى العصر العثمانى فى القرن الثامن عشر.

مصرع كليوباترا

ومصرع كليوباترا هى أولى مسرحيات شوقى ، وقد حاول بها أن يعارض شكسبير فى مسرحيته المشهورة « أنطونى وكليوباترا » وكأنه أراد أن يثبت لنقاده ومعاصريه تفوقه لا فى الشعر الغنائى فحسب ، بل فى الشعر التمثيلى أيضاً مقارناً إلى علَم كبير من أعلامه، وقمة شاهقه العلوّ من قِمَمِه .

والمأساة موزّعة على أربعة فصول ، والفصل الأول فيها يبدأ بمنظر فى مكتبة قصر كليوباترا حيث نجد ثلاثة من الموظفين فيها ، وهم حابى وديون وليسياس يعلقون على أناشيد النصر المزيّف التى يكدُّ بها الشعب حناجره، إذ أوحى إليه مَنْ أوحى كذباً أن أسطول مصر متضافر مع أسطول أنطونيو هزم أسطول أكتافيوس بالقرب من الإسكندرية . والحقيقة أن أسطول مصر فرّ بإشارة كليوباترا من المعركة ، وغُلِب أنطونيو على أمره . ويعلّق هؤلاء الموظفون الثلاثة بما يُنبئنا بحقيقة الموقعة وبحبّ أنطونيو وكليوباترا . وتفاجئهم إحدى وصيفاتها وتسمى هيلانة ، وكان يعشقها حابى ، وتُخبرهم أن مولاتها ستزور المكتبة ، ويسارعون بإخبار أمينها زينون . وتُقبل كليوباترا مع وصيفتيها هيلانة وشرميون، وتُسْمَعُ هتافات الشعب المصرى بالنصر، فيتولاها ذُعْر شديد ، لأن الحقيقة لا بد أن تنكشف ، وتَسأل: مَنْ أذاع هذا الكذب الصُّراح ؟ فتبادرها شرميون بأنها أذاعته حين كثرت الأقاويل والظنون ، وتعتذر لها ، فتقبل عذرها ، ثم تأخذ فى بيان موقفها ، ولماذا انصرفت بأسطولها عن أنطونيو ، وتزعم أنها رأت أن تقف على الحياد إيثاراً لوطنها ، وكأنها لا تعشق أنطونيو وحده ، بل تعشق وطنها أيضاً عشقاً يفوق عشقه .

وتتحرّك المشاهد وتتعاقب الشخوص، وكل يمدُّ خيطاً فى تصميم المأساة وفى التمهيد لصراعها ، وما نلبث أن نلتقى فى المنظر الثانى من هذا الفصل الأول

بأنطونيو بين يدى كليوباترا ، وقد ظفر فى موقعة برية على أبواب الإسكندرية بأكتافيوس . وتحتفل كليوباترا بهذا النصر احتفالا باهراً، وفى أثناء الإعداد لهذا الاحتفال تندّ على لسانها كلمات تَجْرح قواد الرومان المشايعين لأنطونيو، فيثورون لكرامتهم .

وعلى هذا النحو يكشف شوقى لنا فى الفصل الأول من مصرع كليوباترا عن العلاقات بين الأشخاص، ويمهد تمهيداً طبيعيًّا للصراع، فكليوباترا موزعة بين حبها لوطنها وحبها لأنطونيو ، وهى تستثير قواد الرومان الموالين لعشيقها ، وعشيقُها موزَّع بين حبه لها وواجبه الحربى . وتمتدفى أثناء ذلك قصة خفيفةلحب لم يتعقَّد ، وهو حب حابى لهيلانة . ومن الوجهة المسرحية يبشِّر هذا الفصل بنجاح الشاعر ، فقد استطاع أن يعرض علينا فيه شخوص مسرحيته، ووصَفَهم فى أثناء الحوار وصفاً يميِّزهم ويوضحهم، بدون أن يفتعل ذلك أو يحتال فيه، فكلٌّ فى مكانه، وكل نستطيع تمييزه والتعرف عليه ، وقد بدأت نقطة الصراع .

وننتقل إلى الفصل الثانى حيث نشاهد احتفال كليوباترا بنصر أنطونيو ، وهو احتفال ، يتحولفيه قصرها إلى مقصف ساهرحُشدت فيه كل فنون القَصْف واللهو من غناء ورقص وخمر . وفى مشهد نرى عرَّافاً يقرأ الكفَّ ، وفى مشهد ثان ساقياً يسقى الخمر ، وفى مشهد ثالث مغنياً ينشد فى الخمر أو فى الحب . وتتوالى هذه المشاهد وما يشبهها ، وتزداد على لسان كليوباترا الكلمات التى تجرح الشعور الوطنى لقواد الرومان . ويتبعها أنطونيو فى عبثها وفى مجونها ، حتى لتدعوه إلى التبرُّؤ من رومة، فيُلَبِّيها غير عاص لها أمراً. ويشتد سخط قواد الرومان على أنطونيو ، ويَخْرجون من الحفل وقد صمموا على أن ينضمُّوا لأوكتافيوس ، ويتركوا أنطونيو لعاشقته .

وبذلك تنمو الحركة فى المسرحية وتتعقد ، وهو تعقد طبيعى نشأعما رأيناه فى الفصل الأول من مهاجمة كليوباترا للرومانيين ، فهو تعقد مسبَّب ، وتنهض به الحوادث فى المسرحية نهوضاً منطقيًّا ، ليس فيه مفاجأة ولا انقطاع . ويُبْرز شوقى ذلك إبرازاً واضحاً لا عن طريق غضب الرومانيين وعزمهم على

الانسحاب من جيش أنطونيو والانضمام إلى أوكتافيوس، بل أيضاً عن طريق لَهْو أنطونيو نفسه طوال الليل لهواً ينسى فيه الحرب وواجبه الحربي وأنه مقبل في اليوم التالي على معركة جديدة ، فإما النصر ، وإما الهزيمة الساحقة التي تدمِّر مجده وتدمر عشقه .

وشوقي موفَّق في ذلك كله من حيث تدرج الحركة وتطور التصميم في المسرحية . وننتقل إلى الفصل الثالث لنشهد نقطة التحول، فقد هُزِم أنطونيو أمام أوكتافيوس، وانصرف عنه قواد الرومان، كما انصرف عنه الجيش المصري. ويعرضه علينا شوقي خارج معبد في الإسكندرية حيث أنوبيس الكاهن وأفاعيه . ونراه يتحدث مع تابعه أوروس عن هزيمته متحسرًا نادماً على سيرته. ويفاجئهما في أثناء حوارهما طبيب روماني يريد أن يؤذي شعور أنطونيو ، ولم يكن مخلصاً له، فيخبره أن كليوباترا انتحرت وهو خبر دَسَّه عليه كذباً، فيصمم على أن يتخلص مثلها من الحياة ، ويدعو تابعه أن يقتله ، فيبادر إلى قتل نفسه بخنجره ، ويسرع أنطونيو فيطعن نفسه بسيفه، ويخرُّ على الأرض صريعاً . وينتقل المشهد إلى داخل المعبد ، حيث يدخل أنوبيس إلى حجرة يناجي فيها أفاعيه . وتزوره كليوباترا تريد أن تستشيره فيما نزل بها من هزيمة أنطونيو وأن تستغفرَ ربَّتَها إيزيس بالصلاة في محرابها، وترى أفاعي أنوبيس، فتسأله عنها وعما تمجُّه في أفواهها من السم ، وكيف تقتل الناس ، وهل يشعرون بالمنون ؟ وهل يُصان الجمال ؟ وهل يُطفأ اللون؟ وهل يُبْطِلُ الموت سحر الجفون؟ وكيف يعضّ الناب ؟. وما شبح الموت؟. ويجيبها الكاهن بإجابات تحبِّب إليها أن تموت عن طريقها حين تدلهمّ الخطوب وتظلم الأمور ، فتوصيه أن يأتيها بها ، حين يصبح تاج مصر في خطر . ويدخل جنود يحملون جثة أنطونيو والدم يسيل من جرحه ، ولا تزال فيه بقية حياة . ويلتقي العاشقان ، ويموت بين يديها ،وتندبه ندباً حارًّا، وفي أثناء ذلك يصل أوكتافيوس ويَرْثي غريمه ومَنْ كان تحت القنا ظلَّه .

وننتقل في الفصل الرابع إلى خاتمة الصراع ، فقد انتحر أنطونيو، ولا نزال في شك

وحيرة من مصير كليوباترا ، فهل سترضى أن تذهب مع أوكتافيوس كما يريد أسيرةً إلى روما ، أو تهرب ، أو تنتحر عن طريق الأفاعي؟ . وتتحرك مشاهد الفصل الأول ونجد «حابي» يحمل إليها أفعى في سلّة ، فتُسَرُّ لمجيئه ، وتصمم على الانتحار ، وتدعو أكتافيوس لزيارتها مساء ، حتى يرى كيف أفلتت منه كما أفلت أنطونيو من قبلها . ويغنّيها مغن نشيد الموت ، وتقصُّ حياتها ، وتدافع عن نفسها ، وتتناول الأفعى وتمهد لها في صدرها بين السَّحْر والنَّحْر ، فتلدغها لدغة الموت ، وتحتذي على مثالها شرميون وهيلانة . ويدخل أنوبيس وحابي ، فيريان الثلاث وقد فارقن الحياة ، فيفزع حابي لموت عشيقته هيلانة فزعاً شديداً ، فيناوله الكاهن بلسماً يعيد لها الحياة ، وتذهب مع عشيقها إلى «طيبة» حيث يمضيان حياة حب رغدة هنيئة . ويزور أوكتافيوس كليوباترا فيجدها قد هزئت به وبأمانيه في أسْرها وعَرْضها في ميادين روما وعلى شيوخها . ويخرج أكتافيوس ، ويُجْرى شوقي على لسان أنوبيس شعراً يكون نهاية المسرحية ، يختمه بقوله مخاطباً لأكتافيوس وغيره من الرومان الظافرين ، الفرحين بفتح مصر والاستيلاء عليها :

قسماً ما فتحتمُ مصرَ لكن قد فتحتم بها لرومةَ قَبْرَا

وهكذا تمضي المسرحية مسلسلة ، كل فصل بل كل منظر متمم لما قبله ومُعِدٌّ لما بعده ، وقد تناسق التصميم والصراع ، ونهضت الحركة بالحوادث والوقائع متعاقبة ، ومَثَلَ كلُّ شخص في مكانه وبصفاته .

وإذن فالمسرحية جيدة من حيث التصميم العام وامتداد الحركة وتواليها ، ولكن هناك أشياء لا بد أن يَعرض لها من ينقد هذه المسرحية ، وقد عرض لبعضها النقاد فزيفوها على أساسها ، وخاصة من حيث مخالفة شوقي للتاريخ المروي عن كليوباترا مخالفةً صريحة ، إذ عدَّ فرار أسطولها من موقعة أكتيوم سياسة ومكراً بأنطونيو وأكتافيوس جميعاً ، كأنها تريد أن يتطاحنا ويتفانيا حتى تصبح مصر سيدةَ البحر المتوسط . ولا يقول التاريخ ذلك ، إنما يقول إنها فرَّت جبناً وغدراً بأنطونيو . ويذهب شوقي إلى أن جيشها فرَّ من المعركة البرية ، ولا يقول

التاريخ شيئاً من ذلك ولا يشهد له . ويذهب أيضاً إلى أن أولبوس الطبيب الرومانى فى بلاط كليوباترا الذى يُضْمر حقداً لأنطونيو هو الذى أخبره كذباً بانتحار كليوباترا، وصَنع ذلك من لَدُنْ نفسه ابتغاء إيذائه . ويقول التاريخ إن كليوباترا هى التى أوحت بذلك، حتى يخلو لها الجوّ بأكتافيوس، لعلها تُغويه كما أغوت من قبله أنطونيو و«قيصر» . ويصور التاريخ على لسان بلوتارخوس كليوباترا فى صورة حَيَّة رقطاء ، بهيمية اللذات والشهوات ،تَدْفع جسدها رخيصاً إلى كل صاحب مجد أو شرف رفيع .

ورأى شوقى المصرىُّ ذلك، فأراد أن يبرِّر فى مسرحيته بعضَ مواقف الملكة المصرية ، واضطُرَّ إلى التحريف فى بعض الحوادث حتى يصل إلى غايته . وهنا نتساءل هل من حقه أن يحرِّف فى بعض الحوادث التاريخية ؟ ومن رأينا أن هذا من حقه ما دام يبتغى غاية وطنية بمسرحيته ، وليست المسرحيات مصدراً من مصادر التاريخ ، بل هى قصَص يأخذ من التاريخ ويحرِّف فيه حسب ما يريد الشاعر . ولن يتغير تاريخ كليوباترا لأن شوقى قال كذا، أو قال كذا ، أو صوَّرها بهذه الصورة أو بتلك ، وإنما يظل التاريخ كما هو وتظل مسرحية شوقى كما هى ، فذلك تاريخ وتلك قَصَصٌ ، وفرق بين التاريخ والقصص وبين التاريخ القديم خاصة والقَصص الحديث .

وحقا إن شكسبير لم يحاول فى مسرحيته أن يخالف بين القصص والتاريخ، ولكن شكسبير ليس مصريًّا ، وظروفه تختلف عن ظروف شوقى اختلافاً تاما ، فشوقى قد ألف هذه القصة بعد الحرب الكبرى وبعد اندلاع الثورة المصرية ، فكان طبيعيًّا أن يفكر فى هذه الملكة المصرية ، وأن لا يقدمها للجماهير مثلا سيئاً لتضييع حقوق البلاد ، بل لتضييع البلاد نفسها ، وإنما يقدمها وطنيةً محبة للوطن المصرى تَحْيى له ولعرشه، ولذلك فهو يُجرى على لسانها قولها :

أموتُ كما حييت لعرش مصرٍ وأبذل دونه عَرْش الجمال

كما يقدمها سياسية محتالة ، تريد أن تظفر بروما عن طريق الحيلة ما دامت لا تستطيع أن تظفر بها عن طريق القوة ، وهى لذلك تنسحب من موقعة أكتيوم لاغدرًا بأنطونيو ، ولكن حتى يتفانى الروم ، ويصبح البحر المتوسط خالصاً لمصر وسيادة مصر ، وتشرح ذلك فتقول :

قلتُ روما تصدَّعتْ فترى شَطْ ... رًا من القوم فى عداوة شَطْرِ
بطلاها تقاسما الفُلْك والجيْ ... ش وشَبا الوغَى ببحْرٍ وبَرِّ
وإذا فَرَّق الرعاةَ اختــلافٌ ... علَّموا هاربَ الذئابِ التجرِّى
فتأملتُ حالىَّ مَلــيًّا ... وتدبَّرت أمر صَحْوِى وسُكْرى
وتبينتُ أنَ روما إذا زا ... لتْ عن البحر لم يَسُدْ فيه غيرى
كنت فى عاصفٍ سَللْتُ شراعى ... منه فانسلَّتِ البوارجُ إثْرى
خلَصتْ من رَحَى القتال ومما ... يلحق السُّفْنَ من دمارٍ وأَسْرِ
فنسيتُ الهوى ونُصْرة أنطو ... يوس حتى غَدْرته شرَّ غَــدْرِ
علِمَ اللهُ قد خذلتُ حبيبى ... وأبا صِبْيَتِى وعَوْنى وذُخْرِى
موقف يُعْجب العُلا كنت فيه ... بنتَ مصرٍ وكُنْت ملْكةَ مصر

وهذه صورة رفيعة من الوطنية غلَّبت فيها كليوباترا حبها لوطنها على حبها لعشيقها ووالد صبيّها وأطفالها وعونها وذخرها . ولا ريب فى أن هذا الاتجاه يُحْمَد لشوقى الشاعر المسرحىّ المصرى الذى ينظم مسرحيته ودمُ الثورة لا يزال يغلى فى عروق المصريين . ومن حق كل شاعر مسرحى أن يصور أبطاله على النحو الذى يريده ، فضلا عن أن يلائم بينهم وبين النزعات القومية . ولا يمكن أن يُحْتَجَّ على شوقى بالتاريخ ما دام محافظاً على هيكله العام ، ولم يقلب حقائقه الكبرى ، كأن يحوِّل هزيمة أنطونيو إلى انتصار ، أما الحقائق الصغرى وبعض

التفاصيل فمن حقه أن يحرِّف فيها ما دامت هناك غاية تضطره إلى ذلك ، وليس أكرم على شاعر من وطنه ، ولا غاية وراءه تعلوه بل هو غاية الغايات .

فشوقى محقٌّ فى الإطار الوطنى الذى وضع فيه كليوباترا ملكة المصريين فى حقبة قديمة من حقب تاريخهم ، ولا يعيبه ذلك ، إنما يعيبه أن يتخلى فى أثناء المسرحية عن هذا الإطار ، وهو ما لم يحدث ، إنما الذى حدث أن الإطار استمرَّ حتى النفَس الأخير لكليوباترا . وبذلك يكون قد نجح من وجهة التأليف المسرحى نجاحاً لاشك فيه . وقد وسَّع الإطار ، فلم يدعه خالصاً لكليوباترا ، بل أدخل معها مصريين مثل حابى والكاهن أنوبيس ، الذى أجرى شوقى على لسانه حين طلبت منه أن يُصَلِّى على ابنها من قيصر :

إيزيس كيف أُصَلِّى على ابن يوليوسَ قَيْصَرْ
أبوه عـــالٍ ولكنْ فرعونُ أعلى وأكْبرْ

وتتخلَّل المسرحية فى أمكنة كثيرة تعليقاتٌ للمصريين على الرومان ، فيها حقد ، وفيها سخط شديد ، وفيها برٌّ بالوطن وحب ، وفيها غضب على روما وكره ، وفيها مقاومة عميقة للعدوان ، واعتزاز بأن مصر لن تُغْلَبَ ، وإن غُلبت اليوم فستكون غداً مقبرة لروما والرومان .

ونستطيع أن نتعقَّب شوقى فى المسرحية على أسس المقومات التى مرت بنا فسنلاحظ أنها مسرحية تاريخية ، وكأنما كان نجاح شوقى فى فرعونياته وتاريخياته هو الذى دفعه إلى هذا الاتجاه ، فتشبَّه بالمدرسة الكلاسيكية فى فرنسا ، كما تشبه فى الوقت نفسه بشكسبير . ومما لا شك فيه أنه قرأ مسرحيته «أنطونى وكليوباترا» فبينهما تشابه فى بعض المناظر وفى بعض الأسماء ، وليس من المعقول أن ينظم شوقى مسرحية عن كليوباترا ولا يطلع على مسرحية الشاعر الإنجليزى الذى نظَم فيه قصيدة رائعة من قصائده ، وقد اندفع يصوِّر عاطفة الحب ، وكيف تغلبت فى أنطونيو على عاطفة المجد الحربى ، وهو فى ذلك متأثر بشكسبير والمدرسة الكلاسيكية الفرنسية التى اهتمت فى مسرحياتها بهذه العاطفة ، بل جعلت لها المكانة الأولى والحظ الأوفر .

وداخل شوقى منذ مستهلّ المسرحية بين حُبّ أنطونيو وكليوباترا وحب هيلانة وحابى ، وهى مداخلة لم تُفْسد التصميم المسرحى ، بل ساعدت على تقويته وربط أجزائه والكشف عن وطنية الشباب المصرى فى شخص حابى والحب العنيف الطاهر فى شخص هيلانة .

واختار شوقى « أنشو » مضحكاً للملكة ، وبذلك أدخل على المأساة عنصراً من الفكاهة ، ولكنها ليست فكاهة عميقة ، بل هى فكاهة سطحية ، إذ نجد أنشو يقول لزينون أمين المكتبة ضاحكاً منه ومن استغراقه بين الكتب :

وما الكتْبُ قوتى ولا منزلى فما أنا سوسٌ ولا أنا فارْ

ويقول أيضاً .

إذا ما نفقتَ ومات الحمارُ أبينك فرقٌ وبين الحمار

ويقول كذلك :

الفارُ فى مكتبة القَصْر نَطَقْ
يقول إن أسرقْ فزينون سرق
همِّىَ فى الجلد وهمه الورق
يسطو على آثار كلٍّ من سبَقْ

وكلها فكاهة لفظية ليس لها غَوْرٌ ، وليس فيها عمق ، وكأنها تأتى لتستمر بعيدة على هامش المسرحية ، فهى لا تتغلغل فيها ولا تتخلل أحداثها المختلفة ، ولا تتحول إلى سخرية تَنْفذ إلى الأبطال ومواقفهم .

وشوقى فى هذا الجانب لا يحلّق بعيداً ، ولذلك كان يقلّ عنده التهكم والاستهزاء ، كما تقل السخرية المرة بوجه عام ، وخصوصاً السخرية التى تحدث من التناقض بين ما يقوله البطل أو الشخص فى المسرحية وبين ما يفعله ، أو بين أقواله وبين حقيقة موقفه . ومع ذلك فنحن نجد سخرية خفيفة

تطفو على أقوال الشخوص فى أثناء الحوار حينما يقولون كلاماً لا يفهمه المخاطب تماماً ويفهمه النظارة بسبب تتابع الحركة وتعاقب الأفعال والأحداث . وعلى كل حال هذا جانب شاق، ولشوقى العذر فى أن لا يحسنه إلى آخر مداه ، وخاصة أن نفسه لم تكن منطوية على مرارة .

وإذا كان الجانب الفكاهى فى المسرحية محدوداً فإن الجانب الخلقى اتسع إلى آماد بعيدة ، ويبدو فى وضوح فى أثناء تصويره لكليوباترا وأثناء ما يجرى على شفتيها من أقوال، فقد اتُّهمت حَيَّةُ الوادى فى عفافها وفى طُهْرها ، وصَوَّرَ ذلك شوقى على ألسنة الشخوص من حولها، ولكنه دفعها دائماً لتردَّ هذا الظن الآثم ، بل دفع بعض الشخوص لتستردَّ ظنها ، فإذا حابى الذى كان يكرهها يقول حين تنتحر :

الله يشهد أنى قد سدَلْتُ على ... ما كان من نَزَعات الرأى نسيانا

وأننى اليوم أبكيها وأندبُها ... ولا أقيسُ بها فى الطُّهر إنسانا

أما هى فكانت دائماً تدافع عن نفسها . ومع ذلك فقد اضطرب شوقى غير قليل فى تصويره لطُهْرها ورشدها ، وكأن تاريخها الحقيقى كان يسيطر عليه ، فلم يستطع التخلص منه ، وخاصة على لسان مَنْ حولها، بل على لسانها هى أيضاً ، إذ تعترف غير مرة بغَوايتها ، كأن تقول للكاهن أنوبيس تطلب منه الغفران :

ولى خطـــايا كثيرٌ ... لا تَبْرَحُ البالَ ساعه

وظلَّ شوقى حائراً فى المسرحية بين زَللها وصوابها وبين غَوايتها ورشدها ، وربما كان هذا أهم شىء يضعف شخصيتها . ومهما يكن فقد حاول أن يحيطها بهالة من الخلق الطيب والوقار يجانب ما اشتهرت به من الحسيَّة والخلاعة ، وإنا لنراه يُدخلها المعبد لتصلّى لربها، عسى أن تطهر نفسها. وتخرج راضية مطمئنة بعد أن دخلت حزينة حائرة ، فتقول :

إن الصلاة على شِـ ـدَّة الزمان مُعينـــه

وكل ذلك إنما يريد به شوقى أن يُضفى على الملكة المصرية ثيابَ نُبْل ووقار ، وإنما جرَّه إلى ذلك التيار الخلقى العام الذى كان يَجْرى أولا فى شعره الغنائى ، حيث كان يمدح الملوك والأمراء بخلقية مثالية . وإذا كان حب كليوباترا يحمل إثماً أو من الصعب أن يجرده من الإثم ، فقد قابل فى المسرحية بينه وبين حب هيلانة الطاهر العنيف .

ولا يتضح هذا التيار الخلقى فى تصويره لكليوباترا أو لغيرها من الشخصيات فى مثالية خلقية جيدة فحسب ، بل يتضح أيضًا فى معان خلقية كثيرة تغمر المسرحية، وتتخلل الحوارَ فيها من حين إلى حين كأن يقول على لسان بعض شخوصه :

لا يَخْلُقُ العلم نَفْساً ولا يُنَبِّـهُ هِمَّهْ
كم عالمٍ فى يد الجا هلين مُلْقَى الأَزِمَّهْ

أو يقول :

وقد تنزل الشمسُ بعد الصعود وتَسْقَم بعد اعتدال الضُّحَا

أو يقول :

خلَق الناسُ للقوىِّ المزايا وتجنَّوْا على الضعيف الذنوبا

أو يقول :

وإن التماوتَ فعلُ الثَّعَالـ ـب ليس التماوتُ فعلَ السباع

أو يقول :

وبعض السمِّ ترياقٌ لبعضٍ وقد يَشْفى العضالُ من العضال

ونحو ذلك مما تكثر أبياته فى المسرحية . وأيضاً تكثر الشطور التى تؤدى

مثل هذه الحكم والآراء الخلقية ، وهى أكثر من أن نمثّل لها أو نتعقبها . وقد كان شوقى قبل اشتغاله بالمسرح شاعرَ أمثالٍ وأخلاق فحرىٌّ أن يستمر أثَرُ ذلك فى مسرحياته وأن يُعْنَى به إذ يجد غيره من شعراء المسرح ينحون هذا النحو ، وخاصة أعلامهم المبرزين بينهم ، وكانت لديه منه ذخيرة قيمة ، فاستغلها واستخدمها استخداماً موفقاً . ونعنى بتوفيقه أنه لم يكثر من هذه المعانى الخلقية حتى لا تتحول المسرحية إلى خطب وعظات منبرية ، بل هو يستخدمها الاستخدام المناسب وفى أماكنها دون إفراط أو تفريط .

وهذا التيار الخلقى يقابله فى المسرحية تيّار لعله أشد منه وأعنف . وهو التيار الغنائى . وقد أدخله شوقى قاصداً عامداً ، حتى يؤلف بين التمثيل والتلحين أو بين التمثيل والغناء ، ولا يزال يؤهل له ويتيح الفرص ، حتى يحقق رغبته ، وحتى يجمع بين الحوار من جهة والغناء من جهة أخرى ، وحتى يكون هذا الجمع طبيعيًّا لا تكلف فيه ولا تعمل ، وهل خير فى هذه المسرحية للغناء من الاحتفال بأنطونيو احتفالا يمتلىء بفنون الطرب؟ . ويقام الاحتفال ويكون طرب ويكون غناء ، ويطلب أنطونيو من الشادى إياس أن يغنيه نشيد « الحب الحياة » فيغنى إياس :

أنا أنطــونيو وأنطونيو أنا ما لروحينا عن الحبِّ غِنى
غَنِّنا فى الشوق أو غَنَّ بنا نحن فى الحب حديثٌ بعدنا
رجَّعتْ عن شَجْونا الريحُ الحنونْ وبعينينا بكى المُزْنُ الهتونْ

ويستمر فى الغناء بهذه القطعة المشهورة ، وهى طويلة إذ تبلغ أربعة عشر بيتاً . ولا يكتفى شوقى بهذا الموقف الذى وقفه على التلحين والغناء ، بل يعود حين عزمت كليوباترا على الانتحار فيجعلها تطلب من إياس أن يغنيها نشيد الموت فيصدع لأمرها ، ويتغنى .

يا طيبَ وادى العَدَمْ مــن مَــنْزِلِ

لم تَمْشِ فيه قَدَمْ للعُذَّلِ وادٍ خَلِ
أنا فيه لحبيبي وحبيبي فيه لى
ياموتُ مِلْ بالشِّراع واحملْ جريحَ الحياه
سِرْ بالقلوع السراع إلى شُطوط النجاه
شراعك الفِضِّى فى لُجِّــه التِّبْرى
كالحُلْم فى الغُمْض يجرى ولا يجرى
فى ظل ليلٍ ساجْ أقسم لا يَسْرِى
مُغــلَّل الديباجْ مطيّب السِّــتْر
فى يقظــةٍ يَظْهَرْ لى أم أرى حُلْما
فُلْكٌ من الجوهرْ يخترق الظَّلمــا
على الدُّجَى لمَّاحْ تحســبه نَجْمَا
ليس به مــلَّاح يُسْلكــه اليَــمَّا
أضْوَى من الفَجْر فى ظلمة الأَسداف
من نفسه يجرى لم يُجْرِه مجداف
مدَّ شراعَ النورْ يا حُسْنَ ما مَدَّا
كاللؤلؤ المنثــورْ لو ينفَــحُ النَّدَّا
يا لك من زَوْرقْ ملاَّحــه الأَقدارْ
ينجو به المُغْرَقْ من لُجَّة الأَكدارْ

وإنما نقلنا النشيد كله ليرى القارئ هذه الصورة الشعرية الرائعة ، وليقف من بعض الوجوه على نبوغ هذا الشاعر بل على عبقريته الفياضة وخياله الخصب .

ولعلنا نعرف الآن السر فى إدخال هذه المواقف الغنائية على المسرحية ، فإن شوقى لا يريد أن يمثّل فحسب ، بل يريد أن يشعر وينظم أيضاً . وتمتلئ هذه المسرحية بمواقف شعرية طريفة ، من ذلك وصف كليوباترا للموقعة البحرية التى فرَّتْ منها ، ونُطْقُ الشاعر «بولا» بخمرية بديعة ، ووصفُ أنوبيس لأفاعيه ، ووصف كليوباترا لزنبقة فى أصيص . ودائماً ينثر شوقى أخيلة تلمع وسط الحوار ، كأن يقول عن الشعب ، وهو يُنْشد نشيد النصر الزائف :

يا له من ببَّغاءٍ عقلهُ فى أذنيــهِ

وتكثر مثل هذه الأخيلة ، وتجعلنا نحس بجمال الشعر وجمال التمثيل ، فالشاعر معنى بالتقاط الصور البديعة ، وهو يحسن وضعها فى أماكنها ، وكأن الحوار كان ينتظرها . واستمعْ إلى حابى يقول لأنوبيس الكاهن بعد انتصار أكتافيوس ودخول الرومان إلى الإسكندرية ، والشوارع تضجُّ بأبواقهم :

واسمع البوق تجدْ من أحرف الرِّقِّ دويَّه

وكان من حظ شوقى وحظ الأدب العربى أنه بدأ شاعراً غنائيًّا ، وأنه بلغ الذروة فى شعره الغنائى ، فلما انتقل إلى الشعر التمثيلى لم يفقد هذا الشعرُ عنده الخصائصَ البلاغية للشعر العربى ، بل استمر يجرى فى نفس الأوعية الخيالية ، وعلى نفس الأدوات الموسيقية التى عرفها هذا الشعر وعاش فيها مئات السنين .

ونحن لا نقف فى صف الحملات التى وُجِّهت إلى شوقى لاستخدامه أوزانَ الشعر الغنائى ولغته ورواسبه المختلفة ، بل نحن نظن ظنًّا أنه لو لم يصنع ذلك لسقطت تمثيلياته وخرجت على أذواق من يتكلمون الضاد ، وما استطاعوا أن يسمُّوها شعراً ، ولا أن يسلكوها حتى فى عداد النظم . حقًّا أطال المواقف كأنه لم ينس شخصيته الغنائية ، أو كأنه لا يذكر أنه بصدد حوار لا بصدد تأليف قصائد ،

ولكنها مواقف محدودة ، ولعل أهم موضعين وقف فيهما طويلا فى المسرحية هما حديث أنطونيو حين قيل له إن كليوباترا انتحرت ، وحديث كليوباترا حين صممت على الانتحار . أما الحديث الأول فاستهله أنطونيو بقوله :

روما حنانكِ واغفرى لفتاكِ أوّاهُ منك وآهِ ما أقساك

واستمر يسترحم روما أمه ، ويطلب منها الغفران لعقوقه ، باكياً نفسه ومجده ، ذاكراً ماضيه أيام أن كانت تضمّه إليها ضمة الأم الحنون ، أما اليوم فقد ضاق صدرها به ، وحتى ثَراها لم تنعم به عليه لرفاته . ولو أن شوقى استمر فى هذه النغمة ما كان هناك أى اعتراض ، ولكنه انقلب بأنطونيو يتحدث عن سبب عقوقة لأمه وأنه عشق كليوباترا ، واستطرد إلى وصف جمالها ووصف سلطان هذا الجمال عليه ، وأطال فى ذلك ، وكان ينبغى أن لا يطيل ، بل كان ينبغى أن لا يعرض لذلك ألبتة . فهذا أنطونيو على وشك الانتحار ، وهو ختام عشقه ، وقد حطم حياته على صخرة هذا العشق فلا داعى مطلقاً لأن يعيد لنا ذلك شوقى ، ونفس الرواية أو المسرحية ونفس المصير الذى انتهى إليه أنطونيو ، كل ذلك إنما هو ثمرة الهوى الذى ضحى بكل أمجاده فى سبيله . والموقف موقف استغفار ، فكان يحسن بشوقى أن ينقطع عند ذلك ، ولكنه استرسل بذهنية الشاعر الغنائى يبكى أنطونيو ويذكر ماضيه ، ويعود لقصة عشقه من جديد .

وأما الحديث الثانى الخاص بكليوباترا فهو أيضاً قبيل انتحارها بقليل حين عزمت على الرحيل ، فنراها تركع أمام تمثال إيزيس ، ثم تفيض باعترافاتها ، وتفتتح ذلك بقولها :

اليوم أقصرَ باطلى وضلالى وخلَتْ كأحلام الكَرى آمالى

وتسترسل فى وصف كارثتها ، وتستعطف إلهتها إيزيس ، وتطلب منها العفو والغفران ، وأن تُسدل عليها ستاراً من رحمتها التى تسع الأحبة والأرامل جميعاً ، وتنتفض فتذكر الحياة ، وتقول :

وعُلاكِ ما أدعُ الحياة جبانةً ... أو ضيقَ ذَرْعٍ أو قطيعةَ قالى

إنى انتفعت بعبقرىٍّ جمالها ... وتمتّعتْ من عبقرىٍّ جمالى

وجمعتُ بين شعورها وعواطفى ... وقَرَنْتُ رَحْبَ خيالها بخيالى

ووجدتها قد خلّدتْ أبطالها ... فبسطتُ سلطانى على الأبطال

بنتُ الحياة أنا وتشهد سيرتى ... ما كنت عن أمّى سوى تمثالِ

منها تناولتُ الرياء ورائَةً ... وأخذتُ كل خديعةٍ ومِحالِ

وقسوت قسوتَها ولِنتُ كلينها ... واقتستُ فى صَدِّى بها ووصالى

ولربما رشَدَتْ فسرتُ برشدها ... وغَوَتْ فأغوتْنى وضلّ ضلالى

ووجدتها حبًّا يفيض ولذةً ... فجعلتُ لذات الهوى أشغالى

ويستمر شوقى . ولا ريب فى أن هذه القطعة وحدها كافية لنعرف أنه نسى شخصيته ممثّلا ، فانطلق يصور حياة كليوباترا من حيث هى ، ونسى أنه يحاول فى مسرحيته أن يدافع عنها ، وأن يُلْبسها ثياب الرشد ، بل ثياب الطُّهْر . ولعلنا لا نغلو إذا قلنا إنه نسى أول هذه القطعة نفسها وأنها عشقت العبقرية من حيث هى كما وضّح ذلك فى موضع آخر ، ونسى أيضاً قولها إنها أحبت أن تبسط سلطانها على الأبطال . كل ذلك نسيه ، وذهب يثبت عليها أنها مرائية خداعة محتالة قاسية ، تَرْشد حيناً ، وتَغْوى حيناً ، ويضل ضلالها ، فتجعل لذات الهوى أشغالها .

وهذا تناقض فى شخصية كليوباترا وفى صورتها التى أرادها لها شوقى ، وهو تناقض جاءه من أنه نسى موقفه وأنه ممثّل ، فاسترسل استرسال الشعراء الغنائيين ، ولم يقطع الشعر حين كان يجب أن يُقْطَع . ولكن هذا الموقف والموقف السابق له ينبغى أن لا نتخذهما دليلا على أنه أخطأ الطريق فى المسرحية كلها ، بل لقد عرف طريقه وطريق الشعر التمثيلى .

واستباح شوقى فى هذه المسرحية كما استباح فى مسرحياته الأخرى أن يُدير الحوار على جميع الأوزان والبحور الشعرية ، يتنقّل بينها كما يريد حسب حاستّه الفنية . وعلى نحو ما استباح الأوزان استباح القوافى ، فتنقل بينها ، تارة يقول على الراء وأخرى على الباء أو على غيرهما من الحروف محكّماً فى ذلك أذنه وذوقه الفنى الذى صاغه ، فأحكم صياغته ، وضبطه ضبطاً دقيقاً بتوالى الأيام والسنين . وقد نزل عن المستوى اللغوى الصعب الذى كان يتبعه أحياناً فى قصائده ، واختار مستوى لغويّاً جديداً ، يلائم الجمهور والنظارة ليس فيه غرابة ، وليس فيه تعقيد ، وليس فيه أيضاً عامية ولا ابتذال ، وكأنه الجدول الرقراق ينحدر فى لين وهَوْن وسهولة ، أو كأنه شراب مصفّى اختلفت ألوانه بما يلمع على آنيته من أجنحة الخيال ، بل لكأنه موسيقى خالصة ، تأتلف من ألحان عذبة ساحرة .

قمبيز

ألَّفَ شوقى هذه المأساة المصرية بعد المأساة السابقة بنحو عامين وقد دارت حوادثها أيضاً فى تاريخ مصر القديم ، بل إنها لتتعمق هذا التاريخ بأكثر مما تعمقته «مصرع كليوباترا» فقد أدار شوقى بصره فى العصور السابقة لعصر البطالسة ، وظل يبحث عن موضوع جليل ينهض بمأساة جديدة له ، وما زال يبحث حتى هداه بحثه إلى حقبة مظلمة فى تاريخ مصر ، بل إلى مأساة كبيرة لم يسقط فيها بطل أو بطلان ، وإنما سقط شعب .

وهى مأساة قمبيز التى ترجع إلى القرن السادس قبل الميلاد ، حين كانت تحكم البلاد الأسرة السادسة والعشرون . وكان كلُّ شىء قد فسد ، فلا جيش ، ولا أمن ، ولا حكومة عادلة ، فهاجم مصرَ قمبيزُ ملك الفرس ، وضمها إلى ممتلكاته ، وأصبحت تابعة لسوس عاصمة دولته .

وشوقى فى هذه المأساة يستغلّ قصة أو أسطورة قديمة تزعم أن قمبيز طلب من أمازيس فرعون مصر أن يَبْنى بابنته ، وأجابه فرعون إلى طلبه ، ولكنه لم

يرسل بابنته إلى البلد الغريب ، وإنما أرسل بابنة فرعون الذى قتله واستولى على العرش من بعده . وتصبح ابنة فرعون السابق زوجة لقمبيز دون أن تنبئه بجليَّة الأمر ، ولكن سرعان ما تنكشف الحقيقة ، إذ يفرُّ من جيش أمازيس ، وكان أكثره من الإغريق ، ضابطٌ إغريقى يُدْعَى فانيس ، ويولِّى وجهه نحو قمبيز وبلاطه ، حيث يُطْلعه على حقيقة ما صنعه به فرعون مصر ، ويُغويه على فتح بلاده ، ويهوِّن له من جيشها ، فيكون الغزو الفارسى ، وتصبح مصر مستعمرة فارسية .

والمأساة مؤلفة من ثلاثة فصول ، يبدأ الفصل الأول منها بمنظر فى غرفة قريبة من غرفة أمازيس حيث نرى فتاته نفريت تغازل حارسه تاسو ، وكان من قبل حارساً لفرعون المقتول ، وكان يغازل فتاته نتيتاس ، وتعلَّق قلبها به على نحو ما تعلق به الآن قلبُ نفريت بنت أمازيس . ونرى نفريت تشكو لتاسو حظَّها وما جرى به القضاء ، إذ أرسل قمبيز وفداً يخطبها من أبيها ، وتعلن فى تصميم عزمَها على رفضه والبقاء بمصر حيث أبوها وأسرتها ، وحيث تاسو معشوقها ، وليَجْرِ القدر بما شاء ، فلن تَحُول عن عزيمتها . وتدخل نتيتاس ، يائسة من تاسو ، فتبشرها أنها ستنقذ الموقف ، وتذهب بدلا منها إلى قمبيز حتى تَفْدى البلاد بنفسها وتدفع عنها شره . وتدخل نتيتاس على فرعون ، وتؤدى إليه رغبتها ، بعد أن يكون قد عرف من ابنته رفضها لقمبيز . وتذكر له نتيتاس أنها تضحى بنفسها كعروس النيل التى يختارها الكهان للفداء كل عام ، وهى تصنع صنيعها ، لعل الرخاء يعمّ الوادى ، وإنها لتقول فى نهاية هذا المنظر :

ومالىَ لا أُعطى الحياةَ إذا دعتْ بلادى ، حياتى للبلاد ومالى

وشوقى يضع تحت أعيننا فى هذا المنظر الخيوطَ الأولى للصراع وما سيجدُّ من مشاكل ، فقمبيز خطب ابنة فرعون ، ولم يرسل له فرعون بابنته ، بل سيرسل ابنة فرعون آخر ، كان حارسُه يبادلها حبًّا بحب فى أثناء حكم أبيها ، وهو الآن ينقل حبه إلى ابنة فرعون الجديد .

ونمضى فى المنظر الثانى من هذا الفصل الأول ، حيث نشاهد وفد الفرس ينتظر رَدَّ أمازيس ، ويتحاور أعضاؤه فيما رأوا بمصر ومن المصريين ، وتجرى على ألسنتهم مدائح قوية فيهم وفى شجاعتهم وعزتهم وفنهم ، كأن يقول أحدهم :

لهم مثل ما للأُسْدِ بالجنْسِ عِزَّةٌ ضَوارى الفَلا عند الأُسودِ كلابُ
هم الشهبُ والناسُ الجنادلُ والحصى وتِبْرُ الثَّرَى والعالَمُون ترابُ
وكلُّ الذى صاغوا من الفن آيةٌ وكلُّ الذى قالوا هدًى وصوابُ

وما يزالون يكيلون المديح لمصر ، غير أنهم يلاحظون قلة الجند فيها ، كأنما هى مُلك بلا حائط ولا عُمد ، وإنهم ليظنون أن عاصفَ بلادهم يمرُّ عليها عاجلا أو آجلا ، فلا يُبقى ولا يَذر . ويتركون هذا الحديث إلى ما يرونه فى أحلامهم ، ويُقبل تاسو فيعلمهم بأن فرعون قادم . ويدخل فرعون ونتيتاس وكبار الكهنة المصريين ، ويخطب رئيس الوفد الفارسى وتردُّ نتيتاس مرحِّبة ، ويتغنى الكهنة المصريون مباركين مهنئين .

وننتقل إلى المنظر الثالث من هذا الفصل حيث يقيم فرعون للوفد الفارسى وليمة فاخرة مُدَّت عليها ألوان الطعوم والخمور المختلفة . ويستعرض شوقى فى أثناء الوليمة بعض جوانب العادات والحياة المصرية ، فهؤلاء وُصَفاء يمرون على الضيوف بمومياء من الذهب ، كأنهم يريدون أن يلفتوهم إلى ما تعجّ به مصر فى تاريخها القديم من أحاديث عن الموت . ويطلب فرعون الأقزام ، ويدخلون فى أزياء المهرجين لتسلية الضيوف . ويطلب من بعدهم ساحراً ماهراً ، يستطيع أن يقرأ المكتوب على الجبين ، بل يستطيع أن يفصل الرءوس عن الجسوم ، ثم يعيدها كرة أخرى إلى الحياة ، وإنه ليُحيل عصيَّهم أفاعى فيذهلون ويحارون . وأخيراً تدخل قهرمانة القصر ومعها العازفات يرتِّلن نشيد فرعون ، وفى أيديهن الصنج والدفوف ، وهن يرقصن فى أثناء ذلك . وفى جانب من البهو الذى ضَمَّ الوليمة تعاتب نتيتاس الحارس تاسو على غدره وعدم وفائه . وفى ضجة الوليمة يتحدث بعض المصريين ساخطين على الجنود

المرتزقة ، وخاصة من الإغريق ، وإن أحدهم ليقول لصاحبه مِنا :

تـأَمَّــل القَصْرَ مِنَا وانظره أرضاً وسَما
انظرْ ترَ الإغريق فيـ ـه همْ لفيف العُظَما

ثم يقول لصاحب آخر يسمى خوفو :

تـأَمَّلِ القَصْرَ خوفو أفيهِ من مصر شَيٌّ
أليس فرعونُ فيــه كأنــه أجنــبيٌّ

ويتغير المكان . وندخل فى الفصل الثانى مدينة سوس الفارسية ، وننظر فى حجرة بقصر قمبيز حيث نرى الوصيفة تِتى المصرية تصلح من رأس نتيتاس وتمشط شعرها ، ويدور بينهما حوار نرى فيه وفاء الزوجة لزوجها ، وفى الوقت نفسه نراها لا تزال تذكر حبها القديم لتاسو ، إذ تقول مخاطبة لنفسها :

يا ظالمــاً أحبُّــه جَهْدَ الهوى وإن غَدرْ
ومَنْ هَجَرْتُ وطنى لأجلــه حين هَجرْ

ولا نكاد نمضى حتى نسمع ضجة وصياحاً . وتُطِلُّ الملكة من النافذة ، وتعرف أن قمبيز قتل أخته ، وترى أخاه يقتل فى الساحة . وتنام الملكة وتحلم بشرٍّ مستطير يقع فى وطنها ، وترى فانيس القائد اليونانى الذى طرده فرعون فى شكل ثعبان ، له عيناه ووجهه وقفاه . وتقصُّ حلمها على وصيفتها ، وتسألها عن تأويل رؤياها ، فتقول إن الذى رأت إنما هو ثقل أكلٍ وغلظ طعام عند النوم ، وتسألها الملكة عما أكلت . ويدخل قمبيز غاضباً ، وتلقاه الوصيفة فيسألها عن حقيقة نتيتاس وهل هى نفريت حقاً ، وتراوغه الوصيفة . وتدخل الملكة ، فتحييه ويحييها ، وتسأله فيم جاء ؟ فيهتف بفانيس ، وتحاول نتيتاس أن لا يُدخله إليها ، ولكن الملك يصرُّ ، فتعترف له بحقيقتها ، وتعلم أن فانيس أغواه على فتح مصر . وإنه ليوعدها ويهددها بذلك ، وهى تارة

تتوسل إليه أن يكفّ عن هذا الغزو ، وتارة تخيفه من الطريق ومن جيش مصر الباسل . ويردُّ عليها أنه أخذ لكل أمر عُدَّته ، فقانيس سيكون هادىَ الطريق ، أما جيش مصر فلا خوف منه ، إذ هو أخلاط من مرتزقة : يونان وزنج وعبيد ، كأنه القَطيع اختلفت فيه الجلود . وفى أثناء هذا الحوار تتوهج العزة القومية والعاطفة الوطنية فى قلب نتيتاس ، ويحاول فانيس أن يأخذها فى صفّه وصَفّ قمبيز ، فإن فرعون مصر قتل أباها ، وأولى لها أن تطلب الثأر ، فتقول :

أأُوطِئُ خَيْلَ الفرْس مَهْدِى ومَلعَبِى ... وتُرْبة آبائى ومنزلَ آلى

وأُشعِلُ نارَ الفُرْسِ فى أيْكةِ الصِّبا ... وما بوَّأتْنى من رُبًى وظلالِ

وأُغمِدُ سيفَ الفُرْس فى صَدْر أُمَّةٍ ... نمتْنى وتَنمى أُسرتى وعيالى

إذنْ لا أوَى جَدِّى السماءَ ولا أبى ... ولا جَلَّ عمِّى أو تبارَك خالى

وأفضلُ منى كلُّ ذات مُلاءَةٍ ... وراءَ حقول أو وراءَ تلالِ

تَهشُّ على شاةٍ وتحملُ جَرَّةً ... وتَمْشِى على الوادى بغير نعالِ

ويحمل إلى قمبيز رسلٌ أتوا من مصر نبأ وفاة أمازيس ، فيصبح غزو مصر أمراً محققاً . وتهتف نتيتاس : وطنى يارب لامسٌّ بشرٌ ، كما تهتف حين يقال : قد مات فرعون مصر ، وتهتف معها الوصيفة : « تعيش مصر وتبقى » .

ويتغير المكان . وندخل فى الفصل الثالث فنرى فى أول مناظره نفريت تُلقى بنفسها فى النيل منتحرة حتى تغسل ذنبها العظيم ، إذ أحبت نفسها وقذفت بوطنها فى الهاوية . ونمضى إلى المنظر الثانى حيث نرى جماعة من المصريين يتحدثون عن بَغْىِ قمبيز وجنوده الذين أفسدوا فى البلاد . وينصرف المصريون ويدخل قمبيز فى وزرائه وقواده ، ويسوقون له أسرى من النوبة فيعفو عنهم ، ويفك وثاقهم ، فيرقصون رقصة الحرب ، وينشدون بعض الشعر . ويبلغه أن بسامتيك يجمع البلاد للثورة ، فيكون بينهما حوار تظهر فيه عزة فرعون وكبرياؤه واعتزازه بوطنه وقدرته على الصمود للغازين دون أن يستطيعوا منه ذلا أو قهراً ، وإنه ليقول :

رُوَيْدَكَ يابْنَ كسْرى قفْ تَمهَّلْ فعادةُ مصرَ تَقْهَرُ قاهريها

ويتوعده قمبيز بالقتل غداً ، فلا يذلّ ولا يهون . وتظهر نتيتاس تريد أن تردّ عن قومها عذابه وغضبه ، فلا يرأف بها ولا يلين لها . وتأخذ نوباتُ جنونه التى حدّثنا عنها بعض شخوص المسرحية فيما سلف من حوار ، تأخذ هذه النوبات فى الظهور ، فيقتل فانيس ، ويقول حين يُقْتَلُ :

قد خنْت مصرَ وخنتُ ساداتى بها لكننى ما خنتُ قطُّ بلادى

ويُعْرَضُ عليه شاب ثائر هو تاسو الحارس ، فيأمر بقطع رأسه . وترى ذلك نتيتاس ، فتُكبر فيه هذه الوطنية ، ثم تتراجع ، وقد صممت على الثورة والخروج على زوجها مع شباب الوطن ، وتوضّح ذلك ، فتقول :

وَالآنَ إلى طيبةٍ والصعيدْ لحَشْرِ الدعاة وحَشْد الجنودْ

وقَهْر العدوِّ وإرْغامهِ وقَذفِ المغير وراء الحدودْ

ويستمر قمبيز فى جنونه ، فيقتل أحد قواده ، ويأمر بالعجل آبيس معبود المصريين أن يُؤْتَى به ، فلا يراه حتى يثور ويضربه بخنجره بين قرنيه . وحينئذ يتم جنونه ، فيخيل إليه أن أشباح قتلاه تطوف به ، ويُذْعَرُ ذعراً شديداً ، ويقول مناجياً ربه :

إلٰهى ما ترى عينى خيالاتٌ وأشباحُ

وقَتْلَى قد غَدوْا حولى وقتلى غيرهم راحوا

وجَرْحَى جذبوا ثَوْبى وجرحى غيرهم صاحوا

هذى عواقبُ بَغْيٍ هذا القِصاص المتاحُ

لا بدَّ من عَدْلِ يومٍ يرتدُّ فيه السلاح

وما يزال فى هذيانه وأشباحه ، ويشتد هياجه ويشتد صياحه ، ويطيب

له فى ساعة من ساعات جنونه أن ينتحر ، فيتناول الخنجر ويطعن به نفسه ، وكأنما حوَّل آبيس معبودُ المصريين الخنجر الذى طعنه به إلى صدره ، فثأر أكرم ثأر لنفسه . ويهتف شيوخ الكهان وشبانهم لآبيس ، ويستنزلون منه البركات والرحمات . وبذلك تنتهى المأساة ، وإنما أطلنا فى استعراض فصولها ومناظرها لأنها لقيت حملات شديدة من النقاد ، وخاصة من عباس العقاد ، فقد كتب رسالة صغيرة سماها « رواية قمبيز فى الميزان » عرض فيها لقيمة المسرحية من الوجهتين الأدبية والتاريخية .

وأفاض العقاد فى مخالفات شوقى لبعض التفاصيل التاريخية التى تتعلق بقمبيز وأسرته الفارسية ، ولتفاصيل أخرى تتعلق بالمصريين وعاداتهم ، وقد حَمل على اعتراف شوقى بعروس النيل . والعقاد محق فى أن شوقى لم يتعمق دراسة تاريخ قمبيز ولا دراسة تاريخ مصر فى تلك الحقبة ، ولكن ذلك ليس معناه أن شوقى أخطأ فى ذلك ، وإنما معناه أنه لم يحتكم إلى التاريخ وحقائقه كلها فى صنع مسرحيته .

ونعجب حقًّا إذ نجد العقاد يتحدث عن القيمة التاريخية للمسرحية ، وكأنما يدرسها وثيقةً للتاريخ المصرى الفارسى فى هذا العهد ، وفرقٌ بين المسرحيات والتاريخ . قد تتمسك مسرحية بحرفية التاريخ ، وقد لا تتمسك أخرى . وهذه وتلك لا يصح أن يُعْتَمدَ عليها فى التاريخ ، إنما يعتمد على وثائقه الخاصة الصحيحة .

ويكفى شوقى أن يعترف له العقاد كما اعترف فى مقدمة رسالته بأن مأساته ترجع إلى قصة أو أسطورة قديمة ، فالإطار صحيح من الوجهة التاريخية ، أما التفاصيل التى مُلىء بها الإطار فليس من الضرورى أن تكون صحيحة كل الصحة ، إنما يكفى أن تتمشى مع صراع المسرحية ومشكلتها وحوادثها . وفى كل مأساة تاريخية يلعب خيال الشاعر فى التاريخ وقد يكون له فى تصميمها السهم والحظ الأكبر ، بل هو دائماً له النصيب الأوفر فى تركيب المسرحية وفى تأليف صراعها وبثّ حركتها والنهوض بها فى أثناء الحوار والأقوال والأفعال .

والحق أن شوقى حين كتب هذه المسرحية لم يكن يفكر فى إرضاء التاريخ بمقدار ما كان يفكر فى إرضاء الشعور الوطنى المصرى ، وقد نقلنا فى أثناء تلخيصها قطعاً تفيض بالحماسة الوطنية . والمسرحية مليئة بما يماثلها من أبيات وأشعار ، ونفسُ بطلتها المصرية تتيتامس قدَّمها ضحية لوطنها ، وإنها لتقول فى المنظر الأول لفرعون :

جئت أفدى وطنى من سيف قمبيزَ وناره
جئت أفدى وطنى من دَنَسِ الفتـــح وعاره

وفى كل موضع من المسرحية نراها تدعو لبلدها ، كما نراها أمام قمبيز تدافع عنها دفاعاً حارًّا . قد يُلام شوقى لأنه أجرى على لسانها فى قصرها بسوس أنها هجرت مصر حين هجرها تاسو ، لكن هذه نوبة من نوبات حبها لتاسو الذى لا يزال عالقاً بقلبها . أما بعد ذلك فهى مثال رائع من أمثلة الفداء لوطنها . ونفس تاسو الذى بدا قاسياً قليل الوفاء ضعيف الهمة فى أول المسرحية نراه فى آخرها قد استشعر حب وطنه أمام الفتح الأجنبى ، فهو يحرِّض على الثورة ، وهو يُقْتَلُ فى سبيل وطنه ، ويستقبل القتل راضياً مطمئنًّا . وكذلك الشأن فى نفريت الأنانيَّة التى لم يكن يهمها وطنها فى أول المسرحية ، والتى كانت تُعْلن لتاسو أنها لن ترضى بزفافها إلى قمبيز :

لِيَجْرِ بما شاء تاسو القضاءُ ليَجْرِ بما شاء تاسو القَدَرْ
لتُخسفْ بقومٍ عليها البلادُ ليستأْخِرِ النيلُ أو ينفجرْ
فأَما أنا فسأَبقى هنـــا وإن غضبتْ فارسٌ والنَّمِرْ

نفريت هذه لا تلبث حين تعلم أن قمبيز حشد لمصر جنوده أن تولِّى وجهها نحو النيل وتنتحر فيه ، لعلها تغسل أنانيتها حين فضَّلت حبها على وطنها ، أو فضلت نفسها على بلدها . وحتى فانيس الذى خان مصر وفرعونها نراه يقرر حين يُقْتَلُ أنه لم يخن بلاده !

ومن الغريب أن يُلام شوقى على هذه المواقف لشخوص المسرحية ، وهو إنما أدار المسرحية كلها نحو هذه الوجهة الوطنية ، فلا يصح أن يوجَّه إليه لوم على الغاية المقصودة منها ، وإنما يقال هل لاءم بين المسرحية وبين غايته؟ وإلى أى حد استطاع أن يوفِّق بين المسرحية وهدفه القومى ؟ . ولم يكن هذا الهدف هدفَ شوقى وحده ، بل كان أيضاً هدف الجمهور الذى كان يختلف إلى مسرحياته ، والذى كانت عروقه لا تزال تنبض بثورة مصر سنة ١٩١٩ .

وربما كان أهم شىء يُؤْخَذُ على هذه المسرحية أنها ازدحمت بالشخوص والحوادث ، فقد أراد شوقى أن يصوِّر مصر قبل الفتح الفارسى وفى أثنائه ، ولم يلتفت إلى أن المسرحية لا تحتمل اتساع الفسحة فى الزمان والمكان ، وأنها ينبغى أن تَخْتار جانباً بعينه من الحوادث ومن الشخوص ، وتعزله ، وتوضحه . وقد كان يستطيع أن يكتفى فى مسرحيته بتصوير نفريت وإبائها الزواجَ من قمبيز ثم انتحارها ، ويجعل من ذلك خيطاً يمدُّ عليه مسرحيته ، أو كان يكتفى بتصوير قمبيز فى مصر بعد الفتح وعُدْوانه على العجل آبيس ، ثم جنونه وانتحاره ، ويتخذ من ذلك فصولا ومناظر ومشاهد لتأليف مسرحيته ، ولكنه ابتغى أن يجمع حوادث كثيرة ، حتى تتم له تعليقات وطنية مختلفة تُلْهب الشعور القومى فى نفوس نَظَّارته . وبذلك لم يستطع أن يجلو علينا شخوص هذه المسرحية فى أضواء واضحة على نحو ما جلا علينا شخوص مسرحيته السابقة ، ويتضح ذلك فى قمبيز الذى سُمِّيت المسرحية باسمه ، والذى يُعَدُّ بطلها الأول ، فإن شخصيته لا تظهر أمامنا فى أنوار كافية ، فبينما تمدحه وصيفة نتيتاس المسماة تِتى ، وتردُّ عليها سيدتها :

صدقتِ تتى ،هو زين الشباب إلٰه القَنا قمر الغيهبِ
إذا غلبتْ فى القتال الملوك وفى السلم عزَّ فلم يُغْلَب

نراه هو يقول عن نفسه :

أنا قمبيز ابن كسْرى أنا وَحْشٌ أنا غولْ

فصورته فى المسرحية على الرغم من جنونه الذى اتضح أخيراً صورة مهترَّة، وإنما جاء ذلك شوقى من كثرة الحوادث والشخوص التى تَزْخر بها مسرحيته ، كما جاءه أيضا من غنائيته وأنه ينزع نزعة رومانتيكية فى رسم أبطاله ، فلا تتضح ملامحها ولا معالمها .

وليس هذا كل ما أثرت به زحمة الحوادث والشخوص ، بل لقد أثرت أيضاً فى التيارات الثلاثة العامة التى تَجْرى فى مسرحيات شوقى ، وهى التيار الفكاهى والخلقى والغنائى ، أما التيار الفكاهى ، فإنه يتجمد فى هذه المسرحية ، إذ يعتمد على أشياء حسية كأن يحكى أعضاء وفد فارس أحلامهم ، فتصوِّر فزعهم من مصر وسحرها ، فيقول أحدهم : إنى رأيت عصفوراً برأس إنسىٍّ ، ويقول ثان : رأيت فى مضجعى عجل آبيس يهزنى بقرنه ، ويدخل عليهم فى الوليمة التى أعدَّها لهم فرعون أقزام مهرجون يُضْحكونهم بصورهم وألوان ملابسهم . ولا تظهر الفكاهة بعد ذلك إلا على لسان عجوز وشبان يسألونها عن جنود الفرس الغزاة ، فتذكر لهم أنهم وقعوا فى أسْر جمالها .

وأما التيار الخلقى فقد مثَّله شوقى فى نتيتاس ، إذ جعلها ضحية حبها لوطنها ، كما جعلها تقدر زوجها قمبيز ، فتمدحه ، وتثنى عليه ، وتذكر حقوقه الزوجية . تقول لوصيفتها تى وقد عرضتْ لشىء من ذلك :

قلتِ حقًّا تِى فإن على المر أة للزوج أن تكون أمينه
وعليها أن لا تقصِّرَ بِشْرًا حيث تلقاه أو تقصِّر زينَه

وجعَل شوقى قَتْلَ فانيس جزاءً وفاقاً وقصاصاً عادلا لخيانته مصر وساداته بها . وأجرى على لسان أحد قواد قمبيز وصفاً للضمير ، إذ يقول لبعض رفاقه حين تهوَّس قمبيز وظنَّ الأشباح تطوف به : إن ضميره يعذبه ، ويسترسل قائلا حين سأله صاحبه : أين منزل الضمير ؟ :

يا أخى إن الضمير ال نفسُ أو بيتُ الشعورْ.
وهْو فيلٌ فى صدورٍ وهو فأرٌ فى صدورْ

وجبالٌ من حديدٍ أو حبال من حريرْ
وسعيدُ الناسِ من لم يَشْكُ من وخْز الضميرْ

ولكن هذا كله لم ينته بشوقى ، أو ينبغى أن لا يجعلنا نظن أنه انتهى بشوقى ، إلى أن يوسِّع مجرى هذا التيار الخلقى فى مسرحيته ، فإن المعانى الخلقية والحكم والأمثال التى رأيناها فى مسرحية « مصرع كليوباترا » تقلُّ فى هذه المسرحية . قد نجدها ، ولكن فى ندرة شديدة ، كأن يقول :

هذه الدنيا لمنْ يُقْدم فيهـا أو يريد

وكانت المسرحية تحتمل من هذه الحكم والعبر كثيراً ، ولكن شوقى كان مشغولا بحوادثه وشخوصه ، فلم يفرغ لاستغلال هذا الجانب واستخدامه .

وإذا رجعنا إلى التيار الغنائى وجدنا شوقى لا يزال يحتفظ بالمواقف التى تُعْطى الفرصة للتلحين والغناء والإنشاد ، فالكهنة يتغنون مباركين زواج نتيتاس بقمبيز ، ويرقص الأقزام متغنين فى وليمة وفد فارس ، ويُنشد الجميع مع العازفات الحسان ومع الرقص وآلات الطرب نشيدَ فرعون ، يريدون أن يملأوا به آذان الوفد الفارسى .

ولكنا نلاحظ أن القطع كلها التى أُعدَّتْ للتغنى بها ليس لها روعة الأغانى التى سمعناها فى مصرع كليوباترا ، وكأن القيثارة التى تعوَّد شوقى أن يوقِّع عليها شعره سقطت منه فى زحمة الحوادث والشخوص ، أو قل إنها كانت تسقط منه كثيراً . واستمعْ إلى هذا النشيد الذى تغنَّى به الكهنة مهنئين فرعون بالقران السعيد ومباركين :

آمـونُ قم شاركْ فرعـون فى العُرْسِ
تعالَ طُفْ باركْ فى مَلْـكة الفُرْسِ
نَـحِّ الشـياطينَ وانفِ العفـاريتَ

واحـــرُسْ بعينيـــك مـــوكبَ نفريتَ
آمـــونُ هَيِّ اشْتَرِكِ فى عُرْس بنتِ الملكِ
وقم إليهـــا كَلِّلِ براحتيـــك راسهـــا
واشهد بمصر واجْتلِ بفـــارس أعـــراسها

وليس فى هذه الأغنية روح ولا جمال ولا ما تعودناه من شوق من بدع الصياغة وبدع الخيال . ومثلها الأغنية الثانية التى ينشدها الجميع مع الراقصات والمغنيات والعازفات فى نهاية الوليمة التى أقيمت لأعضاء الوفد الفارسى ، وهى تجرى على هذا النمط :

فرعـــونُ أنت الرفيعُ أنت العظيمُ الشانِ
وأنت ســـدٌّ منيعُ من جارف الفيضانِ
وأنت كالصَّخْر تَحْمى من نكبات العواصفْ
من قاطع الطرق يأوِى إلى حِمـــاك الخائفْ
وأنت من صَخْر طيبه حصنٌ مشيدُ الجدارِ
يُؤْوَى إليك وَيُلْجَا إلى طـــلوع النهارِ
أنت اخضرارُ الريفِ وأنت حُسْنُ الرفيفِ
تردُّ بطشَ القوىِّ وفتـــكه بالضعيفِ

وكأن شوقى نَسِىَ فنه الغنائى الذى رأيناه فى مصرع كليوباترا ، ومع أنه أدخل فى المسرحية حبًّا ، وجعل نتيتاس تعبر فى مواقف مختلفة عن حبها ، مع ذلك لا نجد فى المسرحية مقطوعة طريفة للغناء بعاطفة الحب ، ولا بعاطفة الوطن . فقمبيز يغيب فيها الشاعر الغنائى الذى

يحسن التغنى بالعواطف ، ويَبْقى لنا الشاعر التمثيلى . وربما كان ذلك دليلا واضحاً على ما قلناه فى غير هذا الموضع من أن التيار الغنائى فى تمثيليات شوقى كان حَسَنة من حسناتها لا كما ظنّ النقاد، وهاجموه ، فها هو يستمع لهم ، ويتخلى عن تطويل الحوار والتغنى بالمواقف العاطفية ، فيسقط حائط مهم فى بناء مسرحيته ، ويبدو فى وضوح أنه كان يعرف طريقه وأن النقاد كانوا يجهلونه مشغوفين بنماذج التمثيليات الغربية

ومعنى هذا أن شوقى فى قمبيز كان ممثّلا ، ولم يكن مغنياً، وقد كثرت بها الحوادث والأشخاص ، فضعف فنه الشعرى ، ولم نعد نجد صوراً رائعة على نحو ما وجدنا فى مصرع كليوباترا ، ولم نعد نجد شعراً وجدانيًّا يتغنى العواطف على نحو ما رأينا هناك . وانتهز العقاد الفرصة ، فحمل فى رسالته : « رواية قمبيز فى الميزان » » حملة منكرة على قيمة هذه المسرحية من الوجهة الأدبية ، ووقف خاصة عند اختلاف الأوزان والقوافى . ولكن هذا الاختلاف منهج عام لشوقى فى جميع مسرحياته ، وضعفُ شعره فى هذه المسرحية لم يجئ كما ظَنّ من هذا الاختلاف ، وإنما جاء من عدم عنايته به من الناحيتين التصويرية والموسيقية ، ولا نقصد الموسيقى الظاهرة التى تُضْبط بالأوزان والقوافى ، وإنما نقصد الموسيقى الخفية . وأيضاً فقد قصّر شوقى فى التغنى بالعواطف . وكل ذلك أضعف شعره وفنه فى قمبيز . وقد حاول العقاد أن يوحّد القوافى فى جوانب من الحوار بين الشخوص ، ليدل على أن توحيد القوافى خير من تنويعها ، وعرض ذلك فى سخرية مرة ، وهو نزاع شاعر لشاعر . ووقف أيضاً عند ضرورات نحوية ولغوية ، وهى من حق شوقى الشاعر ، إذ الشعر ليس كالنثر تحرّم فيه الضرورة بل هى تجوز وتصح بإجماع النقاد .

على كل حال هبط شوقى فى هذه المسرحية عن مستواه الفنى الرفيع الذى حلّقَ فيه فى أثناء تأليفه للمسرحية السابقة ، ولكن هذا الهبوط ينبغى أن لا يجعلنا نُزْرى عليه ولا على فنه ، فكل شاعر ممثل تتفاوت تمثيلياته من حيث الجودة ، وتقصيرُه فى تمثيلية أو مسرحية لا يصح أن يتّخذ مركزاً للهجوم عليه

والغضّ من شأنه ، بل يقاس بعمله كله ، وموازين شوقى تثقل بآيات الفن الرائعة وما تحمله من بدائعه وفرائده .

على بك الكبير

ألّف شوقى بعد هذه المأساة السابقة مأساته المصرية الثالثة « على بك الكبير » وهو فى هذه المرة لا يختار مأساته من التاريخ المصرى القديم ، بل يختارها من التاريخ المصرى الوسيط ، إذ اختار موضوعها ، كما يبدو من عنوانها ، « على بك الكبير » الذى أصبح رأس المماليك وزعيمهم أواخر الحكم العثمانى فى القرن الثامن عشر ، فعيّنه العثمانيون شيخاً على البلد ، وظيفة كانوا يقلدونها كبير المماليك . وكان طموحاً ، ورأى ضعف الدولة العثمانية ، فاستقلّ بمصر ، وحاول أن يمدّ سلطانه على الشام ، فأرسل أحد أتباعه فى جيش ، وهو محمد بك أبو الذهب ، ليتمّ له ملك الشام كما تم له ملك مصر . وكان والى عكا فى الشام يُظاهره . وانتصر محمد بك أبو الذهب ، وفتحت الشام ذراعيها له تستقبله ، ولكن سرعان ما انقلب على سيده ، إذ أغراه العثمانيون بملك مصر ، فأحبّ أن تجرى أنهارها من تحت سلطانه . وعاد فى سرعة إلى مصر ليجهز جيشاً يقضى به على مولاه ، ولجأ على بك إلى والى عكا ظهيره ، غير أن أبا الذهب لم يلبث أن دسّ عليه عيونه ، فأُسر فى أثناء محاولته الرجوع إلى مصر وتوفّى بعد أيام .

ومسرحية شوقى تتناول الحقبة الأخيرة من حياة البطل وما كان فيها من صراع بينه وبين تابعه ، وهى تتألف من ثلاثة فصول . ويبدأ الفصل الأول بمنظر فى حُجْرة من حجر قصر على بك الكبير فى القاهرة حيث نرى تاجراً من تجار الرقيق وماشطة وثلاثاً من الجوارى الشركسيات إحداهن ابنته وتسمى «آمال» . وقد جاء بالجوارى الثلاث يريد أن يبيعهن لعلى بك ، وكان مراد بك وهو تابع ثان لعلى بك قد رأى آمال فى سوق الرقيق وأعجبته ، فدخل الحجرة فجأة ، فرآها ثانية ، وعرض على التاجر شراءها ، وكانت ثائرة على أبيها إذ يريد بيعها كما يباع الرقيق ، وتثور على مراد ، وتأبى أن تباع له ، ولكنها تشعر إزاءه بشىء

من الود . وما يلبث أن يدخل على بك الكبير ، فيعجب بها هو الآخر ، ويرى ثورتها على فكرة الرق ، ويعلم أنها ليست من الرقيق ، بل هى بنت التاجر ، ويراها رمزاً كريماً للحرية والإباء ، فيطلب الزواج منها ، وتصبح زوجته . وفى أثناء ذلك تأتيه أخبار ثورة أبى الذهب ، فيسافر إلى عكا ، يستنصر بحليفه . وينتهز الفرصة مراد بك ، فيحاول أن يغرى آمال ، ولكنها تصدُّ عنه . ونعرف فى هذا الفصل أن مراداً وآمال أخوان ، وهما لا يعرفان ، إنما يعرف ذلك أبوهما تاجر الرقيق الذى باع مراداً لعلى بك من قبل . وتُعْرَضُ علينا فى أثناء ذلك صور من ظلم المماليك للشعب واضطهاده .

وينتهى هذا الفصل الأول ، وقد عرفنا كثيراً عن شخوص المسرحية المختلفين ، وعلاقات بعضهم ببعض ، كما عرفنا ضربين من الصراع أحدهما سياسى بين على بك وأبى الذهب ، والثانى عاطفى بين مراد وآمال . وجذب شوقى انتباهنا جذباً شديداً ، فإن المؤامرة التى يريدها مراد كان يرصدها القدر ويراقبها ، وكأنه يتحرك تحرك الأعمى فى المسرحية ، فهو يغازل أخته ولا يعرف أنها أخته ، وهى تصدُّه ولا تعلم أنه أخوها .

ونمضى إلى الفصل الثانى فيتغير المكان ، ونصبح فى عكا بقلعة صاحبها حيث على بك الكبير ، ونرى رسولا يفد عليه من مصر هو جارية من قصره تسمى شمساً . وتُنَبِّئه شمس بخيانة مراد ، وأنه أغرى آمال ، وأصمَّت أذنيها عنه ، وفى أثناء ذلك يصل عين من عيون أبى الذهب ، ويحاول الفتك بعلى بك ، ولكنه لا يمكّنه . ويرسو الأسطول الروسى بميناء عكا ، ويحاول أميره أن يتصل بعلى بك ، ويتقابلا ، ويعرض أمير البحر الروسى أن يغزو معه مصر إذ كانت تركيا فى حرب دائمة مع الروس ، فلما علموا بنبأ على بك الذى يقصُّ أطرافها من الجنوب أرادوا مساعدته ، ولكنه أبى ، وصوَّر شوقى إباءه تصويراً وطنياً وإسلامياً رائعاً ، وفى الوقت نفسه صور أساه وألمه من ابنيه اللذين ربَّاهما فأحسن تربيتهما ، أما أحدهما فيريد أن يستولى على ملكه ، وأما الثانى فيريد أن يستولى على زوجه ، أو كما يقول هو بلسانه :

ما لى محمدٌ الأثيم يكيد لى ومرادٌ الباغى يدوس وِسادى

وينتهى الفصل وقد عَرف من شمس أن أعوانه أعدوا جيشاً فى الصالحية، ليهجموا به على خصمه، وهم ينتظرونه انتظار النبات للمطر، ويدعوا والى عكا وجنوده معه للسفر، ويلبّى دعوته هو وجنوده.

وفى الفصل الثالث نرى أبا الذهب فى الصالحية ينتظر أخبار الحرب التى دارت بين جيشه وجيش على بك الكبير، وقد وقف بباب السرادق خادمان مصريان يتحدثان عن ظلم المماليك وبطشهم فى مصر. وما تلبث الأخبار أن تفد على أبى الذهب تحمل إليه بُشْرى انتصار جيشه، وأن مراداً رمى بنفسه على على بك الكبير، وجرحه جرحاً بليغاً، كما جرح أيضاً تاجر الرقيق الذى خصّ آمال بعلى دونه. ويُحْمَل الجرحى مع الجيش المنتصر. ويلتقى تاجر الرقيق مراداً، ويكشف له الحقيقة وأنه أبوه وأبو آمال، فهما أخوان. وتظهر آمال وترى أباها جريحاً، ويُطْلعها مراد على السر، وتبكى أباها. وما يلبثان أن يريا على بك، ويندم مراد ولات حين مندم. ويظن على بك بزوجته الظنون، ولكنها تطلعه على الحقيقة، فيعطف عليها وعلى أخيها، وما يلبث أن يحدّث أخاها عن حرج مركز المماليك وأن سلطانهم مضمحلٌّ لا محالة، وأن أبا الذهب إنما يُعْنى باللذات والشهوات، ويوصيه أن يمكر به، ويضم المماليك من حوله، ويثب بالغادر أبى الذهب ويمثّل به. وينتهى الفصل وقد عرف أبو الذهب ما بين آمال ومراد من الأخوّة، ويعد أخاها أن يُجْرِىَ عليها فى قصرها نعمته وبرّه كالغيوث السواكب.

والمسرحية جيدة من حيث تصميمها، ومن حيث تداخل نوعى الصراع اللذين امتدّا فيها، فقد استمرا متشابكين ومتصلين اتصالا منطقياً، واتصلت الحركة أيضاً واطردت. وواضح أنها مسرحية تاريخية، وقد اختار لها شوقى الحقبة الخطيرة من حياة على بك الكبير، ولم يوزّعها على حوادث مختلفة وأشخاص كثيرين، بل ركزها فى حدود ضيقة، فلم يمد أطنابها إلى حقائق العصر كله، بل اكتفى ببعض هذه الحقائق.

وكل ذلك يعنى نجاح المسرحية من حيث البناء التمثيلى ، وقد قصدشوقى بها إلى إرضاء الشعور الوطنى ، وكانت الفرصة مواتية بشكل أقوى وأحدّ مما كان عليه الأمر فى مصرع كليوباترا وقمبيز . فبطلة الأولى أغرقتْ بلادها فى محيط شهواتها ولذاتها ، وغرقت المسرحية الثانية فى الحوادث والشخوص . أما هذه المسرحية فبطلها من أفذاذ المماليك الذين حاولوا أن يكون لهم مجد بمصر لا يطاوله مجد ، وقد استطاع أن يخلّصها من أنياب الدولة العثمانية وأظافرها ، وأن يعدّ لها حياة كريمة .

وشوقى لا يستغلّ فى المسرحية الشعور الوطنى فحسب ، بل يستغل أيضاً الشعور الإسلامى ، وبذلك يخاطب العاطفتين الوطنية والدينية فى كثير من مشاهد المسرحية ، وهو يستهلها بقول الماشطة حين سمعت أذان العصر فى قصر على بك :

ما زالت السُّنَّه والبِرُّ فى مصْرِ
يا ربِّ أيِّدْها بالعـزِّ والنَّصْرِ

ولا يستغل هاتين العاطفتين فقط ، بل يستغل أيضاً العاطفة العربية التى تجمع بين الشعوب الناطقة بالضاد . ويمزج بين هذه العواطف جميعاً فى كثير من جوانب المسرحية ، ويستخرج منها ألحاناً وأنغاماً كثيرة ، كأن يذكر على بك الكبير ووجوده فى قلعة ضاهر والى عكا وعونه له ، فيقول :

أنا فى دار مسلمٍ عربىٍّ مانع الجار مُكْرِم الضِّيفان

وتتردد فى المسرحية كلمات الكرم والوفاء والشجاعة والنجدة وغير ذلك من الصفات النبيلة التى يقدّسها العرب . وتلتحم هذه العواطف وتبلغ غايتها فى نفس على بك الكبير حين يعرض عليه أمير البحر الروسى أن يغزو معه مصر ويردها إليه ، فنراه يقول :

رَبّاه ماذا يقول المسلمون غدًا إن خُنْتُ قومى وأعمامى وأخوالى
يقال فى مَشْرق الدنيا ومغربهـا فعلتُ فعلة نَذْلٍ وابن أنذالِ
أجل سَموتُ لملك النيل أطلبُهُ بهمَّتى وبإقـدامى وأفعـالى

لا أستعين على الأهل الغريبَ ولا أرمى الذئاب على غابى وأشبالى
بُعْدًا وسُحْقاً لعلياء الأمور إذا لم ألتمسْها بخلْقٍ فاضلٍ عالى
الموتُ فى ثَمَرٍ تَرْقى لتجنيَهُ فى سُلَّم من ثعابينٍ وأَصْلالِ[1]

ويصمِّم أن لا يمد للقائد الروسىّ يدًا، وأن لا يخون أهله وبلده، وهو فى ذلك ليس سياسيا ولا رجل حيلة ومكر وخداع، وإنما هو رجل مروءة ووفاء ودِين ووطنية. ويبأس أمير البحر الروسى، ويفضى على بك إلى نفسه، ويتردد بين قبول المقترح الروسى ورفضه، ويثوب إليه عزمه، فيقول:

ماذا جَنَتْ مصرٌ علىَّ وأهلُها إن الجناة علىَّ هُمْ أولادى
ما ضرَّ مِصْرَ وضرَّنى أن لم تكن مهدى وكان بغيرها ميلادى
بلدٌ رعانى فى الصِّبا وأحلَّنى بعد الشباب مراتبَ القوَّاد
ودخلتُه عَبْدًا كيوسفَ مُشْتَرًى فاعْتَضْتُ تيجانا عن الأصفادِ
لا ، يا علىُّ اسمع نُهاك ولا تُصِخْ لوساوس الشهوات والأحقـــادِ
لا تَرْم بالروس الشِّداد جماعةً ضعفاء مهزولين غير شِدادِ
لا تَنْسَ موضع مصرَ واذكر مالها من أنْعُمٍ سلفَتْ وبيضِ أيادِى
لا تَنْسَ ماذا أَلَّفَتْ من سامرٍ لك فى الشباب وهيَّأَتْ من نادِى

وليس على بك الكبير وحده هو الذى يصدر عن مثل هذه العواطف ، بل نجد غيره كذلك من شخوص الرواية يستظهرون خاصة العاطفتين : الوطنية والإسلامية . وأيضاً فهناك من استظهروا العاطفة العربية ممزوجة بالعاطفة

---

(١) أصلال : جمع صل : حية خبيثة.

القومية ، كأن يسأل أبو الذهب والى عكا بعد أسره أهو من فلسطين أم من أرز لبنان أم من الشام ؟ فيجيب :

كل هذا هناك مولاىَ أَصْلُ واحدٌ يجمع الرجالَ وفَضْلُ
عَرَبٌ كلُّنا ومنطقنا الفُصْـ ـحَى وآباؤنا نِزارٌ وذُهْـلُ

وكأن شوقى تطور فى مسرحياته على نحو ما تطور فى شعره الغنائى، فقد بدأ مصريًّا، وتقدم فأشرك مع وطنيته العروبة والإسلام. وهو فى هذه المسرحية يهتدى بهذا التطور، فهى تُرْضى العواطف الوطنية والإسلامية والعربية فى غير موقف من مواقفها.

وربما كانت هذه العواطف أهمَّ الأسباب فى ضعف المسرحية، فهى على الرغم من أنها تتفوق على قمبيز فى البناء المسرحى نراها تقصّر عنها فى البناء العاطفى، إذ جعلها شوقى فوضى بين عواطف مختلفة . وبذلك لم يستطع أن يجلو علينا شخصية على بك الكبير فى القوة التى كان ينبغى أن تُعْرَض بها، بل نحن نراه مترددًا إزاءه ، فبينما يصفه بصفات النبل والكرم والمروءة ، ويأبى أن يسترقّ زوجته آمال ويعقد قرانه بها حرة كريمة ، ويعفو عن المصرى الذى دسَّ أبو الذهب لقتله ، ولا يأتمر مع الروس بمصره ووطنه . بينما هو بهذا الخلق الفاضل العالى كما يقول شوقى نفسه فى بعض شعره نراه يُجْرِى على لسانه وهو مجروح :

صَيَّرْتُ حَرْبَ الترك وَجْهَ سياستى حتى اقتنيتُ عداوةَ الأقوامِ
وكفَرْتُ إحسان الذين خدمتهم حتى تجرَّأ خـادمى وغلامى

ولا يكتفى شوقى بذلك بل نراه يُجْرى على لسانه حين لقى أبا الذهب :

محمَّدُ نَلْ كُـ ـلَّ ماشئت منى
ومـالى ألومُ لك والسُّمُّ فَنِىٌّ
أخذتَ الخيانـ ـةَ والغدرَ عَنِّى

وكأنما أبى شوقى إلا أن يطعنه فى صميم خلقه ، كما طعنه مراد فى جسمه . ومعنى ذلك أنه لم يعرف كيف يمجّد هذا المصرى الأول فى تاريخنا الحديث الذى حاول أن يستقل بمصر ، وما من ريب فى أن نفسه كانت كبيرة ، وليس عفواً أن لُقِّبَ بعلى بك الكبير .

وأكبر الظن أن هذا الموقف المضطرب من شوقى إزاء بطل المسرحية إنما يرجع إلى أنه ألّف هذه المسرحية مرتين ، أما الأولى فكانت فى باريس فى أثناء بعثته كما ذكر ذلك فى مقدمته لشوقياته ، وأما الثانية فكانت سنة ١٩٣٢ ويظهر أن التأليف الأول فى عهد الخديوى توفيق ، وما كان يستشعره شوقى من حب للترك حينئذ ، وما كان يراه من تمجيدهم ، هو الذى دفعه لأن يجعل على بك الكبير قد كفر إحسانهم ، وما زال به حتى جعله غادراً خائناً . ولم يتنبه فى التأليف الثانى إلى أن يزيل هذه الوصمة عن جبين الوطن وجبين بطله ، فخرجت المسرحية ، وهى لا تنهض بأمجاد مصر فى بطلها العظيم . وبذلك لم تنجح ، لأنها لم تتجاوب التجاوبَ الصحيح مع الروح المصرية الوطنية ، وخارت قواها أن تصعد فى مراقى الفن إلى حيث مصرع كليوباترا أهم مآسيه المصرية

وقد هاجم شوقى فى الفصل الأول الرقَّ على لسان الشخوص ، وهى مهاجمة لم يكن يعرفها عصر المسرحية ، وإنما يعرفها عصر شوقى نفسه الذى عاف أن يُقلَّبَ الآدميون تقليب الحُصُر ، أو تقليب السِّلع ، فألغى أسواقهم وحرَّم بيعهم ، إذ عُدَّ الرق والموت على حد سواء كما يقول شوقى فى بعض شعره . ونرى فى الفصل الثانى على بك الكبير يسأل المصرى الذى ابتغى قتله عمن أمره بذلك ، ويستطرد فيقول :

ومَنْ بذَل المالَ بى مُغْرِياً وكيف أتاك جَـواز السَّفَرْ

ولم تكن تقوم فى حدود البلاد الإسلامية فى أثناء العصور الوسطى حواجز تُلزم بجواز سفر ، بل كان المسلم يتنقل فى هذه البلاد متى شاء وكيف شاء بدون

جواز ، إنما الجوازات من عمل العصر الحديث .

ويجرى فى المسرحية عنصر فكاهى لا يعتمد على الحسية كما رأينا فى قمبيز وإنما يعتمد على الدعابة الرقيقة . على أنه لا يمتد فى المسرحية كلها ، بل يقف به شوقى عند الفصل الأول ، وخاصة فى أثناء الحوار الممدود بين الماشطة والجوارى أو بينها وبين على بك . وينقطع هذا العنصر فى الفصل الثانى ، ويعود فى شكل سخرية ، ولكنها لا تجرى بألفاظ ، وإنما تجرى بصورة من المعارضة ، إذ نجد مراداً يحمل حملة عنيفة على جيش على بك سيده ، ويأبى إلا أن يطعنه طعنة نجلاء ، وهو لا يعرف أنه زوج أخته . وكأن القدر كان يراقب مؤامرته بصهره ، ويسخر منه ومن فعله .

وقَوِىَ فى المسرحية التيار الخلقى ، وكان الصراع نفسه بين على بك الكبير ومحمد بك أبى الذهب صراعاً بين عناصر الخير والشر ، وظفر الشر بالخير ، ونكَّل به ، فقد اتخذ شوقى على بك مثالا للخلق الكريم واتخذ أبا الذهب مثالا للخلق الرذيل ، ونصر ثانيهما وأعلى كلمته . وهو بذلك يتطابق مع التاريخ . وأنصف والى عكا على لسان أبى الذهب ، فدعاه سموأل الوفاء . أما آمال فجعلها مثالا للزوجة الوفية على الرغم من حبها المراد ووقوعها فى حبائله ، وإنها لتولِّى وجهها عنه ، ثم تخلو بنفسها ، فيصطرع فى قلبها حبها ووفاؤها لزوجها ، فتقول :

وَيْحَ قلبى يُحِبُّه؟ كذب القلـ ... ـبُ وبُعْدًا لحبِّه ألف بُعْدِ

هو هِرٌّ مشى على حُجـــراتى ... وتناسى أمانَة الزوج عندى

لا ، بل القلب شغلُه بمرادٍ ... هو شغلى من الحياة وقصدى

ربِّ مالى أحسُّ نحو مرادٍ ... شَغَفاً زائداً ولَوْعَةَ وَجْدِ

وحناناً كأنه رقةُ العِشْـ ... ـق جرى فى دمى ولحمى وجلدى

كيف قلبى تحبُّه ؟ كيف تَهوا ... هُ ؟ بودِّى لو تستفيق بودِّى

لمَ لا أشتهى مرادًا وأهوا ه ومالى أغالب الشوق جهدى
ومرادٌ ألذُّ فى العين لَمْحاً من سَنا الصبح بعد ليلة سُهْدِ
لا وربِّ الحلال والحق آما لُ ارجعى للصواب آمالُ جِدِّى
أنتِ من أمَّةٍ تصون حمى الزَّوْ جِ وتقضى حقوقه وتؤدِّى
ربِّ لا تجعل العلاقة إلا من سلامٍ إذا التقينا وردِّ
ربِّ إن البلاء منى قريبٌ وأرى حُفرَةً وأخشى التردِّى
ربِّ لا تَقْضِ أن أخونَ عليًّا وأعِنِّى على الوفاء بعَهْدى
أنا حَيْرَى وأنتَ تَهْدِى الحَيَارَى كيف أهْوَى على هَوَى الزوج عندى

وهى حائرة فى هذه المقطوعة بين عاطفتى الحب والوفاء للزوج ، ولكن يبدو من خلال حيرتها أنها ستلبِّى الواجب ، وأنها لن تَصرع وفاءها ، فهى تستعين بربها ، وينير لها الطريق ، فتقول .

لا لا رويدكِ يا آمالُ لا تَثِبِى على الأَمير ولا تجزيهِ طُغْيَانا
واحْمِى حِمَى اللَّيْثِ فى أيام غيبتهِ إن اللَّباة تحوط الغابَ أحيانا
هَبِيه لم يخلع الدنيا عليكِ ولم يُلْبِسْكِ تاجاً ولم يُنْزِلْكِ إيوانا
هبيه لم يَنْفَجِرْ قبل الزواج ولا بعد الزواج ولم ينهلَّ إحسانا
هبيه سافَر فى شأنٍ له جَلَلٍ يَبْنِى لدولته فى الأرض أركانا
أما هو الزوج يُرْعَى حقُّ غَيْبَتِه وتجعلُ الحُرَّةُ الفُضْلَى له شانا
لقد أقامكِ فى محرابهِ مَلَكاً لا تجعلى الملَك المهدىَّ شيطانا

وبذلك ينتصر واجب الوفاء للزوج على الحب، وتسهر على عهده سهر اللباة

على حِمَى الغاب، وتكسو هذا الحِمى عزة ومهابة ووقارًا وجلالة.

وبجانب هذه المثالية الخلقية نجد شوقى يستخدم فن الحكم وينشره فى المسرحية، يريد أن يُحلِّيها به . وقد لاحظنا أنه لم يُعْنَ بهذا الفن فى قمبيز إذ كان مشغولا بالحوادث والشخوص ، أما فى هذه المسرحية فكان عنده فرصة كافية من الوقت ، وكان مجالها يسمح له بأن ينثر تعليقاته فى ثنايا الحوار وأثناء عرض الشخوص والأقوال والأفعال ، فمن ذلك قوله :

كلُّ نُصْحٍ يقال للقلب فى التَّرْ ... كِ وفى سَلوَة الهوى غيرُ مُجْدِ

وقوله :

إذا ما بَغَى الأهلُ والأقربون ... فكيفَ من العـالمينَ الحذَرْ

وقوله :

ما النجدةُ الحقُّ إلا صاحبٌ دَمُهُ ... عند البلاء دمى أو ماله مالى

وقوله :

لا تَحْـوِ دارُكَ أرْقَماً ... حتى تُحَطِّمَ نـابَهُ

وهو لا يفرط فى ذلك ، وإنما يستخدمه فى مواضعه وفى الأماكن التى تحتمله ، وكأنه يريد أن يغذِّى به المسرحية ويزيد فى قوتها الخلقية دون أن يفسدها أو يشوهها بالمواعظ والعبر الكثيرة .

وعلى نحو ما تدفَّق التيار الخلقى فى هذه المسرحية تدفق التيار الغنائى ، فانتهز الفرصة شوقى كثيراً ليبثَّ مواقف للغناء والتلحين ، فأحدُ الرقيق الشركسى يتغنَّى بذكر بلاده كما يتغنى حين تعلن خطبة على بك الكبير لآمال ، وتتغنى فرق الجيش المصرى بأناشيد مختلفة وهى عائدة من نصرها ومارة بسرادق أبى الذهب. غير أنا نلاحظ أن الأغانى والأناشيد كلها ليس فيها حيوية ، فهى لا تنفجر بعواطف قوية ، وكأنما كُتِبَ على شوقى أن لا يرتفع فى الفن المسرحى إلا فى المآسى التى تتقد فيها عاطفة الحب ، ولذلك نجح نجاحاً

رائعاً فى مصرع كليوباترا ، ولم يستطع أن يعلو إلى أفقها لا فى قمبيز ولا فى على بك الكبير ، على الرغم من أنه حاول أن يلتفت فى الثانية أكثر إلى خصائصه الغنائية . ونرى ذلك واضحاً فى مواقف على بك الكبير إذ أجرى على لسانه شعراً حماسيًّا كثيراً وآخر فيه شكوى من الأصحاب ومن الزمان . وكلا اللونين نجده فى الشعر الغنائى العربى ، ومع ذلك نجدهما باهتين فى المسرحية . وكلُّ ذلك فى رأينا مصدره أن كثيراً من شعر هذه المسرحية ألفَ وشوقى لا يزال شابًّا لم تكتمل له القدرة البلاغية فى التعبير . وقارنْ بين بكاء أنطونيو لنفسه ونجده قبيل انتحاره الذى صاغه فى مقطوعته « روما حَنانك» وهذه المقطوعة لعلى بك الكبير وهو مجروح ومحمول على سرير من جريد :

وَيْحِي تفرَّق عسكرى وخيامى ... وطَوَى الزمانُ ورَيْبُهُ أعلامى
أحتالُ والأحداثُ تُفْسِدُ حيلتى ... وأروم والأيام دونَ مَرامى
لما طوتْ مُلْكَ الكنانة راحتى ... لم يَكْفنى فطلبتُ مُلكَ الشام
صَيَّرْتُ حَرْبَ الترك وَجْهَ سياستى ... حتى اقْتَنَيْتُ عداوةَ الأقْوَام
وكَفَرْتُ إحسانَ الذين خَدَمْتُهم ... حتى تجـرَّأ خادمى وغلامى
فى الصالحيَّة مالَ صَرْحُ مطامعى ... وكذاك رُكْنُ بناية الأوهام
النصرُ غاب وكان طافَ برايتى ... حيناً وحام على شَباة حُسَامى
وحُمِلْتُ فى سرُر الجريد ببلْدةٍ ... وَطِئَتْ جواهرَ عَرْشها أقدامى
قد عشْتُ بالدنيا العريضة حالما ... حتى انتبهت فلم أجِدْ أحْلامى
دنيا أردتُ من العروش حُطَامها ... جعلتْ سريرَ القَشِّ كلَّ حُطامى
بالأمس جلَّلتِ الترابَ مواكبى ... واليوم لا خلنى ولا قُـدَّامى
اليوم أرسُف فى دمى وجراحتى ... وغـدًا أجـرُّ منيَّتى وحِمَامى

فإنك ترى المقطوعة لا تنهض نهوضاً رائعاً بالموقف على نحو ما عوَّدنا

شوقى فى مسرحيته الأولى، وكأنه هبط درجات على السلم الموسيقى لشعره، فالأسلوب يتوقف مراراً والصور لا تثير عاطفة ولا حرارة، وكأنما شوقى أخذ يُعِدُّ نفسه ليكون ممثلا ، لا ليكون مغنياً ، ولا ليدمج الغناء بالتمثيل إدماجاً بديعاً فى القوالب والعبارات والصور والألحان والأنغام . وبذلك أصبحنا نقرأ عنده تمثيلا، وقلما نذكر أننا نقرأ عنده شعراً . وطبعاً لم تَخْتَفِ خصائصه الغنائية بتاتاً، بل أخذت تظهر من حين إلى حين ، ولكنها على كل حال تضعف ضعفاً شديداً .

وربما كان من أسباب ضعف قمبيز وعلى بك الكبير أن شوقى لم يكوِّن لنفسه فكرة دقيقة عن الروح المصرية السارية فى عصورها المختلفة ، فهذا الشعب الذى سُلبت حقوقه السياسية فى عهد الفتح الفارسى واستمرت تُسلب حتى عهد على بك الكبير، إذ كان يسلبها العثمانيون والمماليك جميعاً ، هذا الشعب نراه فى قمبيز وفى على بك الكبير بدون فلسفة ، وكذلك شأنه فى مصرع كليوباترا ، فهو دائماً يتقبَّل كل ما فى الحياة ، عقله فى أذنيه ويهزأ به الفاتحون والحكام والسلاطين .

واختار شوقى أياماً سوداء فى تاريخ مصر لتمثيلياته القومية الثلاث ، ومع ذلك لم يصوِّر الشعب وإحساسه الباطنى بالظلم ، صَوَّرَ مظالم المماليك حقًّا ، ولكنه لم يصور إحساس الشعب العميق بوجود الآلام والشرور فى العالم وإيمانه بتغلب الشر على الخير ، على نحو ما تغلَّب أبو الذهب على ولى نعمته على بك الكبير .

وفى رأينا أنه كان ينبغى لشوقى أن يتخذ لنفسه فلسفة ، وهو يرافق مصر فى لحظات رهيبة من تاريخها ، فيُبْرز لنا إيمان شعبها بالقَدَر مثلا، وأنه أصبح يسلِّم بالنافع والضار والصالح والطالح ، فكل ما تأتى به المقادير سواء ، أو يبرز لنا كفاح الروح المصرية ضد الفاتحين والسلاطين ، وصلابتها حتى كأنها الصخر ، تراوحها وتغاديها عواصف ، فلا تنال منها ولا تلين . إذن لكان هناك خيط ينسج حوله مسرحياته الوطنية ، فإذا لم تكن بها عاطفة الحب ، على نحو ما رأينا فى مصرع كليوباترا ، ملتهبة قوية حال بينها هذا الخيط أو

قُلْ هذا الأساس الصلب وبين الضعف والهبوط عن المستوى الفنى الذى تعودناه من الشاعر فى شعره الغنائى

٣

مآس عربية

ألّف شوقى ثلاث مآس عربية هى مجنون ليلى وعنترة وأميرة الأندلس ، وكأنه أراد أن يرضى النزعات والعواطف العربية على نحو ما أرضى فى المآسى السابقة النزعات والعواطف المصرية الوطنية . والمأساتان الأوليان نظمهما شعراً أما الثالثة فكتبها نثراً .

مجنون ليلى

هى أولى هذه المآسى العربية تأليفاً ، ولم يؤلفها معارضة لمأساة أوربية كما صنع فى مصرع كليوباترا إذ ألفها معارضة لمسرحية شكسبير . ربما اطلع على مسرحية « روميو وجولييت » ، ولكن لا يبدو أنه تأثر بها ولا حاول معارضتها ؛ إلا أن تكون ألهمته من بعيد فكرة تمثيل مجنون ليلى من حيث هو تمثيل .

والمأساة فى جملتها وتفاصيلها ترجع إلى أساطير عربية عن مجنون ليلى ، فهى ليست من خيال شوقى ، بل لها أصول تاريخية ، نجدها مبثوثة فى كتاب الأغانى لأبى الفرج الأصبهانى . وهى موزعة على خمسة فصول ، والفصل الأول فيها يبدأ بمنظر نرى فيه ساحة أمام خيام المهدى (والد ليلى) فى ضارب بنى عامر بنجد ، حيث يسمر فتيان وفتيات . ونرى فى أيدى الفتيات مغازل ، وهن ملتفات إلى ليلى ، وهى تقدم لهن ابنَ ذَرِيح شاعر يثرب الذى يعطف على قيس ، والذى جاء يحاول أن يخطب له ليلى من أبيها .

وتتحدث الجماعة عن أشياء مختلفة ، فتتحدث عن الحسين وحالة يثرب وحكم معاوية والأمويين ، كما تتحدث عن البادية والحاضرة ، وتعرّض إحدى

الفتيات بقيس ، فتغضب ليلى ، وتعترف بحبها له ، ويُنْشد بعض الفتيان شعراً يدَّعيه ، وتعرف ليلى أنه لقيس . ويستمر الحديث ، فيحاول ابن ذَريح أن يخطبها لصاحبه ، فيعاودها الغضب ، وتنشد شعراً نرى فيه مشكلتها وبَدْءَ الصراع ، فهى تحب قيساً ، وقيس شَهَّرَ بها ، وامتهن عِرْضها ، إذ تغنَّى بليلة الغَيْل ، حيث رآها ، غناء ، فضحها فيه ، تقول :

يعلم اللهُ وَحْدَه مالقَيْسٍ ... من هَوًى فى جوانحى مستكنّ
إننى فى الهوى وقيسًا سواءٌ ... دَنَّ قَيْسٍ من الصَّبابة دَنِّى
أنا بين اثنتين كلتاهما النا ... ر فلا تَلْحَنى ولكن أَعنِّى
بين حِرْصى على قداسة عِرْضى ... واحتفاظى بمن أُحِبُّ وضَنِّى
صُنْتُ منذ الحداثة الحبَّ جهدى ... وهْو مستهتر الهوى لم يَصُنِّى
قد تغنَّى بليلة الغَيْل ماذا ... كان بالغَيْل بين قَيْسٍ وبينى
كلُّ ما بيننا سلامٌ وودٌّ ... بين عَيْنٍ من الرِّفاق وأُذْنِ
وتبسَّمتُ فى الطريق إليــه ... ومضى شأنَه وسِرْتُ لشأنى

وتفضُّ ليلى السَّمَر ، وتنسحب لتنام . ويُقْبل قيس مع راويته زياد ، ويلتقى بمنازل منافسه فى ليلى ، ويسأله من أين ؟ فيقول : من سمر ليلى الممتع الشهىّ . ويتركه قيس . ويطرق خباء ليلى ، فيخرج أبوها ، فيطلب منه حَطَباً يوقدون به إذ فرغ حَطَبُهم . ويهتف الأب بفتاته ، ويخبرها بقيس وحاجته ، فتأتى له بالحطب والنار . وما يزالان يتغنيان بحبهما ، وهو ممسك بالنار ، فتحرقه وهو مسترسل لا يدرى . ويُغْمَى عليه ، وتنادى أباها ، فيحضر ويثور للمنظر ، ويأمر قيساً أن لا يدنو من خيامه ، فحسبُه أنه فضح فتاته بذكره لليلة الغَيْل ، وأولى له أن لا يزيد فى فضيحتها بليال أخرى .

وينتهى الفصل على هذه الشاكلة ، وقد عرفنا أن قيساً وليلى تحابَّا ، وأن

قيساً تَغَنَّى بها فغضب أهلها، ومنعوا الزواج بين العاشقين احتراماً لسُنَّة معروفة بين العرب، ستُفْصح عنها ليلى فيما بعد بصورة أقوى وأوضح. وأيضاً عرفنا فى هذا الفصل أن قيساً بَعُدَ عن الحى، لم يبعد تماماً، ولكنه كان بعيداً حين كان القوم يسمرون، ثم هو يُغْمَى عليه، فعقله آخذ فى الاضطراب وعلى وشك أن يُصاب بلوثة أو جنون.

وننتقل إلى الفصل الثانى حيث نرى قيساً وراويته زياداً على سفح جبل التَّوْباد بالقرب من مضارب بنى عامر حيث يبدو طريق من طرق القوافل الذاهبة إلى يثرب. ونرى جارية قيس تحمل إليه قصعة فيها شاة ذبيحة، وصَفها عَرَّافُ اليمامة لأم قيس، وقال لها إنْ طَعِمَتها يبرأ من عشقه، ويسأل قيس عن قلب الشاة فلا يجده، فيقول:

وشاةٍ بلا قلبٍ يداوونني بها ... وكيف يداوى القلبَ مَنْ لاله قلبُ

ويعاف أكلَ الشاة. ويظهر أطفال فى صَفَّين مُقْبلين من ناحية المضارب، فيتغنَّى صَفٌّ مشيداً بقيس وشعره وحبه، ويردُّ عليه الصف الثانى بأنه انتهك الحرمات، وجَرَّ العار على القبيلة إذ ذكر الغيل واصطنع الخلوات. ولا نكاد نتقدم حتى نجد أميراً من حكام بنى أمية يسمى ابن عوف، قد سمع بقصة قيس وشعره، وأُعْجب به، ويلتقى بقيس. وفى أثناء ذلك يمر الحسين بن على بن أبى طالب فى موكبه والحُداة يحدونه، وقيس يُغْمَى عليه. ويقول راويه زياد إنهم ساقوه إلى الكعبة لعله يبرأ من عشقه، فلما لمس الركن ومس الستْر نادى ربه من ساحته الكبرى أن لا يبطل سحر ليلى، وأن يظل عشيقاً لها حتى يموت موتة المُضْنَى. ويقبل ابن عوف على قيس، ويذكر حبه لليلى، فيُفيق من إغمائه، ويُنْشد قطعة عذبة من غزله، حتى إذا رأى عطف ابن عوف شكا له الخليفة وأنه أهدر دمه، فيقول له ابن عوف أتريد أن أكون شفيعاً لك عند الخليفة؟ فيجيبه لا، بل عند ليلى، ويَعِده ابن عوف أن يسيرا إليها وإلى أهلها فى الصباح.

وفى الفصل الثالث نرى الأمير مقبلا مع قيس وراويته على قبيلة ليلى، وقد

بلغهم نبؤه ، فيتلقونهم مدجَّجين بالسلاح ، ويحاول الأمير أن يترضَّاهم ، وتقوم مناظرة واسعة بين شباب الحى ، وخاصة بين منازل خصم قيس فى ليلى وفتى كان يعطف على قيس يسمى بشرا . ويدافع بشر ، ولكن منازلا يغلبه بفصاحته وحيلته ، ويبدو أن القوم يأخذون صَفَّه ، إذ يُظهر لهم أنه إنما يذود عن حُرمات العرب ، وعن سُنَّة معظمة من قديم الحِقب ، هى أنَّ مَنْ عشق فهتك بعشقه وغزله معشوقته أصبح واجباً أن تطرده القبيلة ، بل أن تهدر دمه . ويخلو الأمير بالمهدى أبى ليلى ويحاول أن يقنعه ، فيقول له : بل أقنعْ ليلى وانظر رأيها . ويلجأ إلى ليلى ، فتنصر التقاليد وترعى العادات القديمة ، وترفض عشيقها . وفى أثناء ذلك كان وَرْد الثقفى قد جاء لخطبتها ، فتطلبه وترضى به زوجاً ، وبذلك يُقْضَى على شفاعة ابن عوف وأمل قيس .

وننتقل إلى الفصل الرابع حيث نرى قيساً هائماً بصاحبته يريد أن يصل إلى دارها فى ثَقيف ، فيضل الطريق ، ويقع فى قرية من قرى الجن ، ويسمعهم يتحاورون حواراً كله دعابة . وفيه يصورون علاقتهم بالإنس وما بين الطرفين من عداوة قديمة ، حتى أنبياء الإنس يعادونهم . فسليمان قد وضع قبيلا منهم تحت الماء وسلَّط عليهم الطلاسم ، ووضع قبيلا ثانياً فى جوف القماقم . ويعرض الشياطين فى أثناء ذلك لفكرة وحيهم بالشعر إلى الشعراء ، ويذكر لهم الأموى شيطانُ قيس صاحبَه وأنه الذى يوحى إليه بما يقول ، وأنه يُجْريه فى خاطره ، ويقذف به فى فكره ، وتدخل فى أنوفهم رائحةُ إنسىٍّ ألمَّ بقريتهم ، ويعرفون أنه قيس ، ويتقدم له شيطانه ينشده بعض شعره ، ويَعْجَبُ قيس أن يعرف هذا الشعرَ شخص ، وهو بعد لم يُذعه فى القبائل ، ويعرِّفه أنه شيطانه الذى يوحى إليه بالشعر . ويشك قيس ، فيقول له سأمنع عنك وَحْيى وجَرِّبْ أن تقول شعراً . ويحاول قيس فلا يقول إلا نثراً ، فيعترف بصاحبه ، ويسأله عن دار ليلى ، فيصف له الطريق . ويصل إلى دارها حيث يلتقى أمامها بزوجها «ورد» فيذكر له كيف يجلّها ويقدسها كأنها مَحْرَم أو كأنها صيد الحرم ، ويهتف له بليلى ويمضى . فيكون بينهما حوار عاطفى ، تعترف له فيه بأنه حبيب القلب ، وتشكو له عشقها وضَناها حتى لتفصح قائلة :

ونحن اليوم فى بَيْتٍ على ضدَّين مُنْضَمّ
هو السجنُ وقد لا ينطوى السجنُ على ظلم
هو القبرُ حَوَى مَيْتَيْنِ جارَيْنِ على الرغم

ويطلب إليها أن تهجر دار الزوجية وتتبعه فى الفلوات ، فتنفر منه ، وتردّه ، وتذكر له الضمير وحق الزوج ، وأنه ينبغى أن ترعى عهده ، فيغضب ويمضى ، وقد عاد إليه جنونه . وتتحدث ليلى مع مولاتها عَفْراء ، وتشكو لها حبها العُذْرِىَّ وعلَّتها منه ، وتقول :

علَّةُ البِيد من قديمٍ وداءٌ ضاع فيه الرُّقَى وحارَ المفَدِّى

ويُقْبل زوجها « وَرْد » وتحدّثه عن مرضها وأنها أصبحت لا تشتهى الطعام ، وتسهر طول الليل لا تنام . وتعترف بأنها يائسة وأن أملا لا يراودها ، فالقدر بالمرصاد لها ولعاشقها يشنّ عليهما حرباً قاسية لا رحمة فيها .

وفى الفصل الخامس نرى القوم يسوّون القبر على ليلى وأبوها وزوجها يستقبلان العزاء ، بل يعزى الناس الأب ويمرون على « ورد » مروراً كأنهم يستشعرون الآن عطفاً على قيس بعد أن غضبوا عليه ، فينفرون من « ورد » ويَزْوون وجوههم عنه . ويَفد الغَريض نائح المدينة المشهور ، ومعه شاعر ، وكأنه جاء فى الساعة المرتقبة ، فيتبادلان الحديث ، ونفهم من حديثهما أنهما يلتمسان قيساً . وفى أثناء ذلك يتغنَّى الغريض بأنشودة وادى الموت ، وسرعان ما يأتى قيس ومعه زياد راويته ، ويلتقيان ببشر فيخبره بالفاجعة . فيرمى قيس نفسه على القبر ويبكى معشوقته ، ويظهر له شيطانه ، يريد أن يردّه إلى البوادى ، فلا يستمع إليه ، وما يزال فى بكائه . ويقبل عليه راويته ، كما يقبل ابن ذَرِيح ، وهو يندب صاحبته ونفسه ندباً حارًّا ، ويظل حتى يسمع صوتاً ضئيلا يناديه ، هو صوت ليلى الذى يعرفه ، فيقول لها : لَبَّيْكِ بالروح والجسم ، ويحتضر ، وهو يقول : لم تمت ليلى ولا المجنون مات .

وواضح أن البناء المسرحى لهذه القصة أُحْكِمَ وضُبط إلى أبعد حدود الإحكام والضبط . فالصراع يبدأ منذ الفصل الأول ، وما تزال الأحداث والأقوال تنمو به ، وتنهض . وقد صُوِّرت الشخصيات أبدع تصوير ، إما بأقوالها ، وإما بالأقوال التى تجرى على لسان غيرها . وليس فى التصميم تفكك ، ولا انهيار ، فالأقوال والأفعال ، والحركة والحوار ، كل ذلك يمتدُّ كأنه خيط متصل ، له أول واضح وخاتمة واضحة .

ولم يَبْنِ شوقى مسرحيته من مواد خيالية ، وإنما بناها من الأساطير العربية التى أُلِّفت فى القرنين الثانى والثالث عن الحب العذرى الذى شاع فى بادية نجد بين بنى عامر وغيرهم من الأحياء والقبائل فى أثناء العصر الأموى ، وهو حب كان يقوم على الطهر والعفاف وأن لا ينال المحب غايته ، بل يظل مفتوناً بصاحبته معلقاً بها ، محروماً منها ومن لقائها .

ومن أشهر هؤلاء المحبين قيس بن الملوّح ، وقصته التى رواها صاحب الأغانى ، هى التى استعان بها شوقى فى تكوين هذه المسرحية . فنحن نراه فى الأغانى يحب ليلى ويتغنى بها ، فتضيق قبيلته به ، وتمنعه من زواجها ، فيلحُّ بغزله ، ويستمر فى شكوى حبه ، فترفع القبيلة أمره إلى السلطان ، فيهدر دمه ، حينئذ يهيم على وجهه ، وتصيبه لوثة من الجنون . وليس هذا كل ما نجده فى الأغانى ، فنحن نجد أخباراً أخرى عن حبه لليلى وهما ناشئان يتبعان الأغنام ، وهما أيضاً متحابان يتقابلان ويلتقيان . ويتعلل قيس بعلل مختلفة للقائها ، فيذهب مرة فى طلب نارٍ منها ، فتحرقه النار على نحو ماصوَّر شوقى ذلك فى مسرحيته . وكان من المعجبين بقيس وشعره عمر بن عبد الرحمن بن عوف والى صدقات بنى كَعْب وقُشَيْر والحرمين . وتصادف أن لقى قيساً قبل استحكام جنونه ، فسأله أن يشفع له عند ليلى وقومها ، فذهب معه شفيعاً ، ولكن قومها رفضوا شفاعته ، فانصرف ابن عوف خائباً ، وانصرف قيس مجنوناً ، تعاوده نوبات من الإغماء ولا يُسْأَلُ عن شىء فيجيب إلا أن يُذْكَرَ له اسم ليلى ، فيثوب إليه عقله . ويحدث أن يقرب من الحى ، فيلتقى ببعض الصبية أو بعض الأحداث ،

وينشدهم شعره وغزله ، ويجرى هائماً على وجهه فى البوادى والقفار ، لا يلقى من الناس إلا راويته زياداً ، ويعيش مع الوحش والظباء . ويحاول أبوه أن يرد إليه عقله ، فيأخذه إلى الحج ، لعل الله أن يزيل عنه هذا البلاء ، فيتعلق قيس بأستار الكعبة ، ويطلب من ربه أن يزيده حبًّا وكلفاً بصاحبته . ثم يهيم فى البادية مع الوحش ، وفى بعض الروايات أنه تبع ليلى بعد زواجها ، فلقيها على مرأى من زوجها ، وشكا لها حبه وسقمه وعشقه .

وكل ذلك كان مادة طريفة لشوقى سَوَّى منها مسرحيته ، وكان خيراً له لو أنه لم يحاول مزج هذه المادة البدوية التى تبدو فيها واضحة روحُ الأسطورة بمادة أخرى عَصْرية .

ومن الأشياء العصرية التى دخلت فى المسرحية ، ولم تكن معروفة بين البدو حينئذ ما نراه فى أول منظر من مناظرها ، إذ نشاهد ليلى تخرج من خبائها ليلا ، ويَدُها فى يد ابن ذَريح الوافد اليثربى ، وتقدِّمه إلى صواحبها . ولم يكن شىء من ذلك يجرى فى البادية ، إنما كان يأتى الوافد أو الضيف ليلا ، تهديه النيران الموقدة ، وتنبحه الكلاب ، فيستيقظ الحى ، ويقبل عليه من يريده ويكرمه .

تلك عادتهم ، أما شوقى فأدخل ابن ذَريح إلى دار المهدى أو خبائه كما يدخل الضيوف فى العصر الحاضر ، إذ يُستَقْبَلُ الضيف ، ثم يقدَّم إلى الحاضرين ، ومن الغريب أن الذى يقدِّمه ليس رَبَّ البيت وإنما ابنته ، على نحو ما تُقدَّم فى عصرنا الضيفَ إلى الناس سيدةُ البيت أو رَبَّتُه .

وليس هذا كل ما نجده فى المسرحية من موافقات عصرية ، فنحن نجد ابن ذَريح يفد ليخطب ليلى إلى قيس ، فلا يخطبها من أبيها على عادة العرب وعلى عادتنا نحن فى القرن الماضى ، بل يخطبها من نفسها مباشرة كما قد نصنع أحياناً فى عصرنا ، بل حتى لا نصنعه ، إنما يصنعه الأوربيون . ولم يلاحظ شوقى ذلك أو لعله لاحظه ، ورأى أن يصنعه متأثراً ببعض القصص أو ببعض المسرحيات الأوربية .

فالمسرحية عربية وتُرَدُّ إلى أساطير عربية. ولكن فيها تأثيرات أوربية لا فى هذه الجوانب العصرية فحسب ، بل أيضاً فى بعض فصولها وفى بعض مشاهدها فقرية الجنِّ والشياطين فى الفصل الرابع ، وإن لاحظنا فيها تأثراً بفكرة العرب القديمة عن شياطين الشعراء ، وكذلك بالقَصص الكثير عن الجن فى ألف ليلة وليلة ، وأيضاً بالقَصص الدينى المعروف عن سليمان وجِنِّه وتسخيرهم وتعذيب الأشرار منهم بالطلاسم والقماقم ، إن لاحظنا ذلك كله فينبغى أن نلاحظ بجانبه شيوعهم وظهورهم فى مسرحيات شكسبير ، وخاصة الجنيات ، وكأنما يقلد شوقى فى ذلك شكسبير وغيره من شعراء الغرب وأدبائه .

وبدا فى هذه المسرحية العنصر الفكاهى بأقوى مما كان فى المسرحيات السابقة ، بل إنه ليأخذ شكل تيار ، تظهر مياهه فى غير فصل ، وهو لا يجرى فكاهةً سطحية ، وإنما يجرى دعابة ، وتتراءى هذه الدعابة منذ المنظر الأول فى مجلس السَّمر ، إذ تتحدث ليلى فتتضاحك صواحبها ، ويقلن :

ليلى على دين قَيْس فحيث مـــال تميلُ
وكلُّ ما سرَّ قَيساً فعند ليـــلى جميلُ

وما يزلن يتطارحن هذه الدعابة ، فإذا ذكَرت ليلى عفواً قيساً وجرى على لسانها قُلْنَ : خَدِرت رجلها ونحو ذلك مما نجده فى المنظر الأول ، وخاصة حين ينشد بشر شعراً يقول فيه إنه قتل ذئباً رآه يأكل ظبياً ، فتفضحه ليلى ، وتقول إن الشعر لقيس وليس لبشر . ويهبط التيار أو يتلاشى فى الفصل الثانى ، ثم يعود فى الفصل الثالث حين يخطب منازل ، ويردد : اصغوا لى إذن ثم ظنوا كيف شئتم بى الظنون ، ويمدح قيساً ، والجمهور أو القارئ يعرف كذبه ، فإنه خصم قيس فى ليلى . وكل ذلك لا يثير القهقهة ، ولكنه يثير الابتسام . ويشتد الابتسام ، وقد ينقلب ضحكاً فى الفصل الرابع فى قرية الجنِّ ، إذ يتحدثون عن علاقاتهم بالناس ، فيقول قائلهم :

لنا وما لنا صُوَرْ نرى ونسمع البشَرْ

نقول حين نصطدمْ بسـادة أَو بخَدم
صَمَمْ صَمَمْ صَمَمْ صَمَمْ عَمًى عمًى عمًى عمًى

وتجرى على ألسنتهم دعابات مختلفة ، وخاصة حين يصورون عداوة الإنس لهم . ويقترب منهم قيس فيسأل أحدهم : بنى الجن اسمعوا أبكم زكام ؟ فيسأله آخر : ولم ؟ فيقول : نَتَنَتْ لعمركم الجواء ، ويسأل ثالث : وما فى الجو ، فيجيبه الأول : ريح آدمى ، ففيه نتانة وله ذكاء :

إذا البَشرىّ مَرَّ علىَّ يوماً فقد مرَّت علىَّ الخُنْفساءُ

ولعل فى ذلك ما يدل دلالة واضحة على أن العنصر الفكاهى اتسع فى هذه المسرحية بالقياس إلى المسرحية السابقة ، فقد كان هناك سطحيًّا ، لا يكاد يمس داخلا ولا جوهراً ، أما هنا ففيه هذه الفكاهة الخفيفة والدعابة الرقيقة ، التى تعبِّر عن صفاء نفس ودقة حس .

وإذا كان العنصر الفكاهى انقلب تياراً فى هذه المسرحية فإن التيار الخلقى استمر متدفقاً ، وأتيح لشوقى أن يزيد فى تدفقه عن طريق بطلة المسرحية ليلى ، فقد جعلها تحب حبًّا عذريًّا بريئًا ، لم تدنسه أىُّ لذات حسية ، كما جعلها تحافظ على الواجب من تقاليد القبيلة وترعى حق الأبوة وحق الزوجية ، وترجع إلى ضميرها فيما تقول وتفعل ، وإنها لتموت محبة لقيس ومحترمة لزوجها ، لم تفرِّط فى عِرْضها وشرفها ولا فى كرامة التقاليد .

وانتهز شوقى فرصة البيئة الإسلامية التى كانت مهداً لحب قيس وليلى ، فأدخل اسم الحسين وموكبه فى المسرحية ، ليستهدف ذكر الرسول الكريم ، وليُدْخل عنصر الدين والعاطفة الدينية ، حتى لا تكون عاطفة الحب ولا عاطفة العروبة وحدهما فى المسرحية ، بل تشركهما العاطفة الإسلامية ، وإنه ليقول :

الحذارَ الحذارَ من غضب الله ومن سُخْطه الحذارَ الحذارَ

وفى أثناء ذلك ووراءه يغتدُّ شوقى بالكرم وبمعان خلقية مختلفة . ولم تكن الحوادث فى المسرحية تؤهل على نحو ما رأينا فى مسرحية مصرع كليوباترا لحِكم كثيرة ، ومع ذلك لا يزال شوقى يستخرج العبرة والعظة فى كل ما يعرض أمامه من علاقات الناس ومن أقوالهم وأفعالهم ، على نحو ما نجد فى قوله :

قدَّرتُ أشياءً وقدَّر غيرها حَظٌّ يَخُطُّ مصايرَ الإنسانِ

وقوله :

وما ضرَّ الورودَ وما عليها إذا المزكومُ لم يطعم شَذاها

وقوله :

وكم مَنْ سقيتَ بشَهْدِ الودادِ فلم يَجْزِ إلا بصاب الإبَرْ

ولكن على كل حال لا تكثر مثل هذه الحكم فى المسرحية ، لأن جوها لم يكن يحتملها ، فلم يتوسع فيها شوقى ، بل ظل فى الحدود المحتملة .

وأهمُّ تيار فى المسرحية هو التيار الغنائى ، فلا يزال شوقى فى هذه المسرحية يؤهل لمواقف الغناء والتلحين ، بل لعل هذه المسرحية تصلح أكثر مما سبقها لهذه المواقف . ولا يزال شوقى ينتهز لها الفرص ، فنجد فى الفصل الثانى صَفَّين من الأحداث ، يتغنى أحدهما بمديح قيس ، ويتغنى الثانى بذمه ، وتمرُّ قافلتان بقيس ، ومعهما الحُداة يحدون وينشدون . ونستقبل فى الفصل الخامس الغريض مغنى الحجاز ونائحه المشهور ، فيتغنى وسط مقابر بنى عامر ، وقد ماتت ليلى ، بغناء حزين يبدؤه بقوله :

وادىَ الموت سلامُ وسقَى القــاعَ غمامُ

ومعنى ذلك أن شوقى لا يزال كما عهدناه ممثلا ومغنياً ، فهو لا يريد أن يمثل فحسب ، بل يريد أن يغنى أيضاً ، وأن يشرك مع التمثيل التلحين . وقد ذهب يكثر من الصور الشعرية ، تارة يبتكرها ابتكاراً ، وتارة يولِّدها من الصور القديمة ،

وقد تغنَّى قيس طويلا ، كما يقول الرواة ، بالظباء وأنها تشبه صاحبته ، أما شوقى فيقول على لسانه لليلى :

حَبَّبَ البِيدَ أنَّها بكِ مصبوغةُ الصُّوَرْ

فكل صور البيد الجميلة تشبه ليلى ، بل إنها تصبغها من حولها بأصباغ جمالها وألوانه ، ويقول فى الحياة والموت :

وهل نحن إلا على حُفْرَةٍ هىَ الأَرض أو هى قَبْرُ البشرْ
محجَّبَةٌ بغرور الحيـاةِ يراها إذا غَرْغرَ المحتضَر[1]

وتكثر مثل هذه الصور فى المسرحية ، إذ كان شوقى مصوِّراً على الرغم من أن المسرحية وجدانية ، وأنها لا تحتمل التصوير ، ومع ذلك لا تزال تلمع على أشعارها هذه الخيالات . ومن أجملها وأبرعها تلك الصور التى رسم فيها الجن والشياطين ، إذ يقول على لسان قيس :

تلك من الجن لعمرى شِرْذِمَهْ وهـذه خيلهمُ المسوَّمَهْ
نعـامَةٌ كالفرَسِ المطهَّمَهْ وأرنَبٌ مُسْرَجـةٌ ومُلْجَمَهْ
وقُنْفُذٌ وظَبْيَةٌ وشَيْهَمهْ[2]
يا عجبـا كلَّ العجَبْ الجنُّ منى عن كَثَبْ
سودٌ دقاقٌ فى العيـو ن كالدُّخانِ فى الحطَبْ
يخـرج من أفواهها ومن عيونهـا اللهَبْ
مِنْ كل مَنْ جالَ بقَرْ نيـهِ وصالَ بالذنَبْ

وكأن شوقى يريد أن يحتفظ لنفسه فى مسرحية الحب الخالص . بمسرحية قيس وليلى ، بخصائصه الشعرية من حيث روعة التصوير ودقته .

---

(١) المحتضر : من دناموته . غرغر : ترددت روحه فى حلقه . (٢) شيهمة : قنفذ له شوك طويل .

و خفيت فى هذه المسرحية نزعة التطويل التى كان يلجأ إليها المتحدثون أحياناً فى مسرحية مصرع كليوباترا ، كما خفيت مواقف الكلام المجرد على نحو ما شاهدنا فى موقفى أنطونيو وكليوباترا قبيل انتحارهما ، إذ أنشدا قصيدتين طويلتين عرضنا لهما آنفاً . وربما كان الموقف الذى يشبه موقفيهما فى هذه المسرحية موقف الشاعر الذى جاء مع الغريض للبحث عن قيس ، فإنهما حين ألمّا بمقابر بنى عامر أنشد الشاعر قصيدة طويلة كأنها رثاء لميت ، وهو رثاء أطال فيه بدون داع . ولا شك أنه آذى الحركة المسرحية

والمسرحية كلها نُظمت كما نظمت المسرحيات السابقة على أوزان وقواف مختلفة ، ولكنا نلاحظ أنه استخدم الأوزان القصار ، وقد أعطى ذلك المسرحية كميات موسيقية كثيرة ، وجعلها تتناسب مع الحوار ، إذ الحوار المسرحى يميل إلى الإيجاز ، والسؤالُ والإجابة بالشطر القصير خير من السؤال والإجابة بالشطر الطويل لأنه أكثر إيجازاً وتركيزاً .

ومما يلاحَظُ فى وضوح أن شوقى أفاد فى هذه المسرحية من الشعر العُذْرى الذى قرأه فى الأغانى لقيس ولغيره من العذريين فوائد كثيرة ، فقد تأثر أساليبهم وأشعارهم ، وتأثّر روحهم وعواطفهم ، وعَرَض علينا ذلك عرضاً رائعاً فى مسرحيته . ومعنى ذلك أن شوقى لم يُفد فى مسرحية مجنون ليلى من القصص العذرى فحسب ، بل أفاد أيضاً من شعر العذريين وتمثّلهم ، وقد أكثر من الاقتباس عن مجنون ليلى وعن غيره منهم ، اقتبس بعض الأبيات ولم يكتف بذلك بل عاش فى نفس كل الأشعار العذرية المبثوثة فى الأغانى ، ثم طلع علينا بمسرحيته شاعراً عذرياً لعل اللغة العربية لم تظفر به فى أى عصر من عصورها . أما فى الأندلس وفى بغداد فقلما عرفوا شيئاً من هذه العذرية ، وأما فى مصر فعرفوا شيئاً منها ، ولكنهم لم يبلغوا مبلغ شوقى لأنه لم يكن لهم شاعريته ولم يكونوا يستطيعون أن يحلّقوا حيث يحلق فى أجواء الفن والشعر العليا ، ولنستمعْ إلى هذه القطعة التى لا يزال يغنّيها عبد الوهاب والتى نظمها شوقى على لسان قيس حين سمع شخصاً يتغنى بليلى :

ليلى ! منادٍ دعا ليلى فخفَّ له ... نَشْوَانُ فى جَنبات الصَّدْرِ عِرْبيدُ

ليلى! انظروا البِيدَ هل مادت بآهلها ... وهل ترنَّم فى المزمـار داوُودُ

ليلى ! نداءٌ بليلى رنَّ فى أُذنى ... سحرٌ لعمرى له فى السمع ترديدُ

ليلى تردَّد فى سمعى وفى خلَـدِى ... كما تردَّدُ فى الأَيْك الأَغاريد

هل المنادون أهلوها وإخوتُها ... أم المنـادون عُشَّاقٌ مَعاميدُ

إن يَشركونِىَ فى ليلى فلا رَجعَتْ ... جبالُ نَجْدٍ لهم صَوْتاً ولا البِيدُ

أغير ليلاىَ نادَوْا أم بها هتفوا ... فداءُ ليلى الليالى الخُرَّدُ الغيدُ

إذا سمعتُ اسم ليلى ثُبْت من خَبَلى ... وثاب ما صرَعَتْ منى العناقيدُ

كسَا النداءَ اسمها حُسْناً وحبَّبَهُ ... حتى كأَنَّ اسمها البشْرَى أو العيدُ

ليلى ! لعلىَ مجنونٌ يخيَّلُ لى ... لا الحىُّ نادوا على ليلى ولا نُودوا

فالقصة العذرية القديمة لم تلهم شوقى حوادث مسرحيته فقط ، بل ألهمته أشعاره العذرية أيضاً ، وكأنما انساب فيه نفس المعين العذرى الذى كان ينساب فى قيس وغيره من العذريين ، وهو انسياب جعل تصويره للحب فى هذه المسرحية يرتفع آماداً بعيدة فوق تصويره له فى شعره الغنائى الخالص ، إذ يزخر بالحنين والصبابة والشوق واللهفة . وهذه قطعة أخرى غناها حديثاً محمد عبد الوهاب ، فشاعت على ألسنة المصريين ، وفيها يخاطب قيسٌ جبَلَ التَّوْباد المطلّ على مضارب بنى عامر ، يقول :

جبَلَ التوْباد ! حَياك الحَيَا ... وسَقى اللهُ صِبَانا ورعَى

فيك ناغَيْنا الْهوَى فى مهدهِ ... ورَضَعناهُ فكنتَ المُرْضِعَا

وحَدَوْنا الشمسَ فى مغربها ... وبكَرْنا فسبقنـا المطلعا

وعلى سَفحك عِشْنا زمناً ورعينا غنمَ الأَهلِ مَعا
هذه الرَّبْوة كانت ملعباً لشبابينـــا وكانتْ مَرْتَعَا
كم بَنَينا من حصَاها أَرْبُعاً وانْثَنَيْنا فمحوْنا الأَربُعَا
وخَطَطْنا فى نَقا الرَّمْل فلم تحفظِ الريحُ ولا الرملُ وعَى
لم تزلْ ليلى بعينى طِفْلةً لم تزد عن أمس إلا إصْبَعَا
ما لأَحجارك صُمًّا كلمـــا هاج بى الشوقُ أبتْ أن تَسْمَعَا
كلما جئتُكَ راجعتُ الصِّبا فأَبَت أيامُه أنْ تَرْجِعـــا
قد يهون العمرُ إلا ساعةً وتهـــون الأَرضُ إلا موضعا

وهذا شعر فى الحقيقة نُظم ليمثَّل وليغنَّى فى الوقت نفسه ، وليس ذلك فحسب ، ففيه فسحة واسعة فى العاطفة وكأنما شوق يعتصر به قلوب سامعيه ونظَّارته وأفئدتهم اعتصاراً . وتجرى هذه الروح فى المسرحية كلها ، وإنها لترتفع فى نهاية المسرحية وفى أثناء ندب قيس لمعشوقته ، حتى تمسّ أوتار القلوب وأعصاب العيون مَسًّا عنيفاً ، واسمعْه يقول حين انتهى إلى قبرها :

عرفت القبورَ بعَرْف الرياحِ ودلَّ على نفسه الموضِعُ
كثكلَى تلمَّسُ قبرَ ابنها إلى القبر من نفسها تُدفَعُ
هداها خيالُ ابنها فاهتدتْ وليلى الخيـــالُ الذى أَتْبَعُ
لنا الله يا قلب ! ليلاك لا تجيب وليلاىَ لا تَسْمَعُ
فُجِعْنا بلَيْلَى ولم نك نَحْسَـ ـبُ يا قلبُ أنَّا بها نُفْجَع

ويقترب من القبر باكياً ملتاعاً ، ويُكبُّ بوجهه على حجر من أحجاره ، وينشد :

أعينىَّ هذا مكانُ البكاءِ وهذا مسيلُكِ يا أَدْمُعُ

هنا جسمُ ليلى هنا رسْمُها هنا رَمَقٌ فى الثَّرَى المودَعُ
هنا فم ليلى الزَّكىُّ الضَّحوكُ يكاد وراء البِلى يلمَعُ
هنا سِحْرُ جَفْنٍ عفاه الترابُ وكان الرُّقَى فيه لا تَنْفَعُ
هنا من شبابى كتابٌ طواهُ وليس بنـاشره البَلْقَعُ
هنا الحادثات هنا الأَمل الحلْـ ـوُ يا ليْلَ والألَم المُمْتِعُ
طريدَ الحيـاة ألا تَسْتَقِرُّ ألا تستريح ألا تَهْجَعُ
بلى قد بلغْتَ إلى مَفْزَعٍ وهذا الترابُ هو المَفْزَعُ

ويمرُّ به ظبى سارح فيتأمله ويناجيه ، ويقول فى أثناء مناجاته مخاطباً للقاع الذى طالما وقف فيه ينتظر وعداً من صاحبته ، أو صَبّاً تحمل شذاها :

ياقاعُ كنْ نَعْشى وكنْ كفَنى وكنْ قبرى وقُمْ فى مأْتمى يا قاعُ
واجمعْ لتشييعى الظِّباء ومَنْ رَأَى مَيْتاً بأَسراب الظِّباءِ يُشَاعُ
أَتُرى أموت كما حييتُ مُشَرَّدًا لاالأَهْلُ من حولى ولا الأَتباع
وأَبيتُ وحدى لا الوحوشُ أوانسٌ حولى هناك ولا الظِّباءُ رِتَاعُ

وما يزال قيس فى مثل هذا الشعر ، وكأنه ينسج فيه نفسه وعواطفه وحبه ، بل كأنه ينسج النبضات الأخيرة من قلبه. والحق أن شوقى وُفِّقَ فى هذه المسرحية إلى أبعد الغايات الشعرية التى يستطيعها شاعر درامى يعبِّر عن العواطف العذرية الفسيحة وما يُطْوَى فيها من شجن وحزن . ولا أظن شخصاً يقرؤها مهما قسا فؤاده إلا ويتفطَّر قلبه ألماً على العاشقين . ولا شك فى أن هذه المسرحية خير مسرحياته استعداداً للغناء والموسيقى ، ولو أن لنا موسيقى عربية كالموسيقى الغربية تحتمل التمثيل الغنائى وتضطلع به لكانت هذه المسرحية أروع وأبدع ما يقدَّم لتلك الموسيقى . وقد أدخل محمد عبد الوهاب مشهداً من مشاهدها فى شريط

من أشرطة الخيالة (السينما) ، وصاغه فى شكل « أوپريت » فنفح شريطه نفحة نجاح رائعة . وحبذا لو تعاون الموسيقيون المعاصرون على إخراج المسرحية كلها فى تمثيل غنائى ، واستطاعوا أن ينهضوا بما تتطلب من موسيقى ، إذن لكسب تمثيلنا وكسبت موسيقانا كسباً عظيماً .

عنترة

ألَّف شوقى مأساة عربية أخرى منظومة ، هى «عنترة» وكأن نجاحه فى المأساة السابقة أغراه أن يبحث عن موضوع عربى جديد لمأساة يكون عمادها ، كما فى مجنون ليلى ، الحب والصراع بينه وبين التقاليد العربية.

ولم تخرج هذه المأساة فى حياة شوقى ، وإنما خرجت بعد وفاته بنحو شهر ، ومحورها عنترة البطل العربى الذى اشتهر فى العصر الجاهلى ، وكان ابناً لجارية حبشيَّة من سيد من سادات عبس يسمى شدَّاداً . وكان من عادات العرب حينئذ أن لا ينسبوا إليهم أبناءهم من الجوارى الأجنبيات ، وأن يجعلوهم عبيداً لهم وبين الأرقاء ، مهما سوَّدتهم أعمالهم . وهكذا كان أبو عنترة ، وتصادف أن كان عنترة بطلا، وأحبَّ عَبْلة ابنة عمه مالك ، وأحبته لبطولته ولفصاحته، إذ كان شاعراً بارعاً. وقامت المشكلة فهل يزوِّج مالك بنته من العبد عنترة ؟ أما هو فيأبى ذلك ، وأما هى فتريده . ويُلْحِقُ شداد ابنه به لفروسيته وبطولته ، وينتصر عنترة على عمه فى حبه .

من هذه القصة التى نجدها فى الأغانى وفى كتب الأدب والتى تطورت فى صورة شعبية معروفة أخذ شوقى الإطارَ ووضع فيه أربعة فصول لمسرحيته . وفى الفصل الأول نرى عنترة يذكر حبه وقسوة عمه ، كما نرى عبلة وفتيات يملأن جِرارهن من عين بجانب مضارب القبيلة ، ونرى شاباً عامرياً يسمى صخراً يختلط بعبلة وصواحبها ، ويحاول أن يحمل على عنترة وشجاعته ، فيذكر

لونه وما يسربل وجهه من السواد . وتدافع عبلة عن لَيْث الشَّرَى وجلمود الصفا ، وتُظهر حبها له ، وتتضاحك مع الفتيات من صخر ومن جُبْنه . ونتقدم فإذا غارة على القبيلة ، ويستثير شداد ابنه عنترة ، فلا يثور ، حتى يدعوه أبوه بابن شداد ، ويَعِدَهُ أن ينسبه إليه ، بالضبط كما فى أصل القصة . ويتهيأ للنزال ويعرف أن عبلة سُبِيَت ، ويسمع نداءها له وهُتافها به ، فيلبِّيها قائلا :

يا عَبْلَةَ القَلْبِ لا تُرَاعى ... لبَّيكِ بالروح بالحياةِ
تأمَّلى غَضْبَتى تَرَيْهَا ... كَغَضْبَةِ اللَّيثِ للَّبـاةِ
يا سَرقَهْ يا فَسَقَهْ ... الليثُ جَـا
من يَختلِسْ حَبْـلَ مَسَدْ
فـَـوَيْلـُـهُ مـن الأَسَـدْ

وتُرَدُّ الحُرَمُ إلى الخِيَم ، ويفرُّ القوم إلا شجاعاً منهم ، فيصدمه عنترة ويُردِيه . ويتحول المنظر إلى حوار بين عنترة وعبلة ويبثُّها حبه ، وتسقيه لبناً وتمراً ، ويشكو لها أباها وكيف يزْوى وجهه عنه ، حتى ليكاد يسلّ السيف حين يجيئه . وتسأله عاشقته أن يهب لها ذنبه ، وتناوله التمر بفيها ، فيهتف :

عَبْسُ اشهدوا عبلةُ قد ... قامت تزقُّ عَنْـتَرَهْ
كما تزقُّ فَرْخَهَـا ... على الغصون القُبَّرَهْ

ويحكى لها مخاطراته فى الصحراء ، ويُريها أفرُخَ نَسْرٍ صادها وشبولا ثلاثة ، قتل أباها وفرت أمها ، بل لقد عفا عنها لأنها أنثى ضعيفة القوى . وما يزال بها حتى تكشف عن هُيامها به ، وتقول :

وَدِدْتُ أنى صَدَفٌ ... وأنتَ فيه جَوْهَرَهْ
فى زاخر لم يَدْرِ به ... أحدُ الغائصون خـبرَهْ

وموضعٍ لم يَسْمَعِ الـ ـفُلْكُ بهِ ولم يَرَهْ

ويجيبها بأنه يَفْديها بنفسه وبأمه وأبيه، وبعَبْس ونجد، بل بملك العرب . وعلى هذا النحو ينتهي الفصل وقد عرفنا أوصاف الشخوص المختلفين ، وعرفنا حبَّ عنترة وعبلة ، وعرفنا شجاعته ، واتضح الصراع ، فأبوها لا يريده صهراً وتريده الفتاة ، بل تحبه وتهيم بحبه .

ونمضي إلى الفصل الثاني ، فنرى صخراً الذي شاهدناه في أول الفصل السابق مع الفتيات العبسيات يتقدم مع وفد من قبيلته بني عامر ، لا لخطبة «ناجية» الفتاة العبسية التي تحبه ، وإنما لخطبة عَبْلة . ويقدِّمه الوفد لأبي عبلة ، ويثني عليه غير واحد ثناء يضحكنا ، إذ يصفونه بالشجاعة وقد عرفنا فيما مرّ جُبْنه ، ويسألون أبا عبلة ما يريد من مهرها أألف نجيبة أم ألف شاة؟ ويجيب بأنه لا يريد هِجان الإبل ولا الخيل العتاق ، وإنما يريد رأس عنترة ابن أخيه . ويتراجع بعض الخاطبين إذ يرونه يطلب المستحيل وما تضيق به القبائل مجتمعة فضلا عن قبيلة عامر . ويقول واحد منهم بل إن أعياه رأس العبد فسيغرى به موالي بيته . ويطمعهم مالك ويخدمهم بنفسه إكراماً ، ويقبلون على قِصاع اللبن والتمر ، وهم يقولون :

ألبانُ عَبْسٍ تَفْضُل العُقَارا وتَمْـرُها كحلَمِ العذَارى

ويقومون عن الطعام ، ويحيُّون ما لكاً وينصرفون . ويعرض مالك الخطبة على ابنته ، ويحاول هو وابناه عمرو وزهير أن يُقنعا عبلة بصخر ، فتذكر جبنه الذي تعرفه ، وتعلن أنها لن ترضى بديلا بابن عمها عنترة الجواد الشجاع . ويُقبل صخر ومعه بعض الهدايا لعبلة وفي ركابه عَبْدان جاء بهما لقتل عنترة ، ويدعوهما ليريا لمالك شجاعتهما وفتكهما بوحوش الصحراء ، ونراهما يتحدثان في صورة تجعلنا نبتسم . وتُسمَع ضجة لفلول قافلة مسلوبة ، تعرضت لعنترة ، فردها محطمة ، وكانت تساق لكسرى وأرض العجم بقيادة شجاع يسمى سرحان ، فقتله عنترة ، وساق القافلة إلى قبيلته . وهنا نرى عبلة تلوم قومها أن يخدموا الفرس

والروم وأن لا يؤلفوا لهم دولة كدولتيهما ، ونراها تتحول إلى ما يشبه جان دارك ، فهى تطعن فى الأكاسرة وتلعن المناذرة وخدمتهم لهم كما تلعن الغساسنة ، تقول :

إلى كم تهيمون تحت النجوم ... وتفترقون افتراق السُّبُلْ
وليس لكم دولةٌ فى الوجود ... وتَسْحَبُكُم كالذيول الدُّوَلْ
ألمَّ على حَوْضكم قَيْصَرٌ ... وكِسْرَى على جانبيه نزل
ويحكمكم تحت نِير الغريب ... ومهمازِه الأَدْعياءُ الدُّخُل

وتتحدث عن تحرير العرب من استرقاق الفرس والروم واستعبادهم ، وتتمنى بطلا يلتف حوله العرب ، يفك أعناقهم من الرقّ وذله ، وتذكر عنترة العبقرى وتحاول أن تُقْنع القوم به . ويُسْمَعُ صوته ، وهو يقول : أنا حامى الحمى ورب الغاب .

وعلى هذه الشاكلة ينتهى الفصل مؤكداً حب عبلة لعنترة وشجاعته وبأسه من جهة ، ومؤكداً استمرار الحاجز الذى يحول بينهما فأبوها لا يريده صهراً ، وكذلك أخواها ، ويتقدم لهم صخر يريد أن يقترن بها . وتمضى إلى الفصل الثالث ، ونرى عبلة تناجى نفسها وحبها ، ويدخل عنترة ، ويتناجى العاشقان ، وتذكر له ما سمعته عن حبٍّ وغزل له بأخريات ، ويقسم لها بأن ما سمعته تلفيق وكذب وبهتان وأنه لا يزال يرعى العهد فى اليقظة وفى النوم . ويحاول العبدان أن يقتلاه ، ويحس بهما فيصيح صيحة تُرْدى أحدهما ميتاً ، ويفرُّ الثانى على وجهه خائفاً مذعوراً . ويتقدم فارس من فرسان عبس يسمى ضرغاماً إلى مالك يخطب منه ابنته ، فيطلب منه رأس عنترة مهراً لها ، فيقول معاذ الله أن أمشى إلى مَنْ تفديه القبائل :

كريمٌ لعمرى والكرامُ قد انقضَوْا ... شجاعٌ وشجعانُ الرجالِ قلائلُ
هَزَارُ البوادى طارحَتْهُ بشَجْوِها ... رُباها وغنَّت فى صداه الخمائلُ

ويستمرُّ فى مديحه ومديح فضائله ، ويقول إنه فتى مِلْءُ بُرْديه عفافٌ ونائل . ويهزأ به مالك ، ويتمادى ضرغام فى مديحه وأنه يأوى اليتامى والأرامل ، وأنه الذى يُرْجَى لتأليف العرب حين تختلف القبائل . ويُقْبل عنترة ، فينسحب مالك وابنه الذى كان معه ، ويصارحه ضرغام بغايته ، ويتقدمان جميعاً إلى عبلة ، فتختار ابن عمها عنترة وتندفع إليه . وتُسْمع ضجة شديدة وقعقعة سلاح وأصوات منبعثة من الحى تستغيث ، فإن جيشاً من لخم والمناذرة يتقدمه رستم بطل الفرس ، جاء ليثأر من عنترة وقومه لما سلبوا من القافلة الكسروية . ويُقْتَل ضرغام فى المعركة ، ويقتل رستم ، وتتقدم عبلة أو جان دارك شوقى لتصلح بين لخم وعبس ، ولتدرأ الاختلاف القائم بين أحياء العرب وتلمّ ذات البَين ، وإنها لتقول :

لا تحفلوا رُسْتُماً دعوهُ خَلُّوه للفُرْسِ يثْأَروهُ
ولا يقاتلْ أخاً أخوه منكم ولا تَخْذُلوا الديارا
حُشِرْتمُ تحت كلِّ رايَهْ وأسرجوكم لكل غـايَهْ
قبيلةٌ تحت حكم كسْرَى وقيصرُ الروم دانَ أخرى
أصبحتمُ للغريب جِسْرًا . يركبـه كلمـا أغَارا

وتُناشد ابن عمها أن يغمد سيفه ، ولكن لخماً تطلبه ، وتأبى إلا أن توقد نار الحرب حتى تسفك دمه . وينزل إلى الميدان عنترة ، ويقتل منهم طائفة ، فيُهْزَمُ الجمْع ، ويولون الأدبار .

وينتهى الفصل ، وقد قُتِلَ ضرغام ، وظهرت شجاعة عنترة فى تجربة جديدة زادته إلى صاحبته حبًّا إلى حب ، وكأنما أصبحنا ولا مفر من أن يتمّ هذا الحب بالوضع الذى يريانه ، فمن كعنترة ؟ ومن يستطيع أن يقف فى سبيل حبه ورغبته ؟ . وفى الفصل الرابع نرى انتصارهما يصبح حقيقة واقعة ، فقد أعدت حوادث مختلفة لهذا الانتصار ، ولم يعد هناك أى عائق يستطيع أن

يقف دونه أو يصدّه . ويبدأ الفصل بمنظر فى حى بنى عامر ، حيث نجد حفلة عرس مقامةً لصخر فى خيامه ، وهو يظن أنه مقترن بعبلة . ويظهر عنترة وعبلة معه ، ويعرف صخر أن صاحبته هى « ناجية » ويستسلم لرغبتها ورغبة عنترة ، ويكون العرس لهم جميعاً ، وتهتف عبلة :

قد اجتمعنا على عُرْسٍ وفى فَرَحٍ كم من شقيقين بعد الفرقة اجتمعا

وبذلك تُختَتَمُ المسرحية ، وقد أُحْكِم بناؤها التمثيلى ، ولم تَبْدُ عيوب كبيرة فى هذا البناء ، وكل ما يمكن أن يقال هو أن به مناظر مكررة تلاحَظ فى كثرة اجتماع عنترة بعبلة . أما من حيث تمثيل الحياة العربية فى العصر الجاهلى فنلاحظ هنا أيضاً ما لاحظناه فى مجنون ليلى من اختلاط صخر الفتى الغريب بفتيات الحى ، لا عن طريق المصادفة على عين الماء ، ولكن عن طريق العادة ، إذ كان يكثر من لقائهن هناك ، كأن ليس للقبيلة حِىٌّ ، وكأن اختلاط الفتيات بالشباب الأجانب عن قبائلهن أمر معتاد . ونَسِىَ شوقى نباح الكلاب فى استقبال الضيوف ، بينما وضعهم مع الصباح فى أول منظر للمسرحية ووضع معهم الديكة ! وحمَّل صخراً هدية إلى عبلة بها منديل وطرحة من حرير ! وما كانت نساء العرب تعرف الطُّرَح ، إنما كنّ يعرفن الخُمُرَ . وفى قتل رستم شذوذ على التاريخ ، فإن الدولة الفارسية لم تهاجم عَبْسْاً ، ولا كان بين القبائل الموالية لها وبين عبس حروب . وجاءت فى المسرحية ص ١٠٨ كلمة الغساسنة فى مكان كلمة المناذرة ، وربما كان هذا خطأ مطبعيًّا أو من المصححين .

وفى رأينا أن هذه كلها أشياء تأتى على الهامش ، ولا تضر البناء المسرحى للتمثيلية من حيث هو . والحق أن هذه التمثيلية تتفوق على التمثيليتين السابقتين : قمبيز وعلى بك الكبير من حيث الشعر الخالص . وقد سيطر فيها شوقى على العنصر الفكاهى ، واستطاع أن يستخدمه فى رشاقة . ونحن نلتقى به فى الفصل الأول إذ يفصح صخر عن جُبْنه ، فتدعوه عبلة شاةً ، وتقول له : بُسْبُسْ تعالى بسبسِ ، وتقول أخرى :

هُسْ شاةَ عامرٍ هُسِى خُذِى كُلِى من تُرْمُسِى

وبينما تعرف جُبْن صخر وأنه يطير إذا رأى عصفوراً نرى الوفد الذى جاء يخطب له عبلة من أبيها يكيل له المدح كيلا ، ويجعله أحدهم :

كلَيْثِ الغابِ إقداماً وكرًّا إذا اعتقل المهنَّدَ والسِّنانا

فله مخالبه وزئيره ، وهو مقلَّم الأظفار ، يكاد يفرّ من ظله . وتتسع الدعابة فى الفصل الثانى حين يأتى صخر بعبديه ، ويعرض شجاعتهما على مالك وابنيه : زهير وعمرو ؛ ويسأل أولهما كم أسداً صدت ؟ فيجيب نحو ألف ، ويقول عمرو أفى البيد ألف ليث؟ لو قلت صدت ليثين كان يكفى ، ويسأله زهير كم ذئباً قتلت؟ فيقول اثنين ، فيحملق فيه صخر ، فيقول : قتلت عداد ناصيتى ذئاباً . ويسأل العبد الثانى كيف صيدك الأسد ؟ فيجيب :

أصيدهُ إذا أتى لبَطْن وادٍ فَــرَقَدْ
وكنتُ فوق نَخْلَةٍ يزلُّ عنها مَنْ صَعِدْ
والقَوْسُ فى حِضْنى كما تَحْتَضِنُ الأُمُّ الوَلَدْ
وكانت السهامُ فى كنانتى بــلا عَدَدْ
هناك أرْمى فأسـ ـلُّ الروح من أصْلِ الجَسَدْ
فى حائط التامور إنْ شِئْتَ وفى رُكْن الكَبِدْ[1]

ثم يسأل عمرو أولهم كيف يلتقى عنترة ؟ وهل يلقاه وجهاً لوجه أو يأتيه من خلف وقد كمن له ؟ ويقول : لا أجترىء أن أواجهه ثم لا يلبث أن يقول :

أَقْذِفُهُ من فَرْسَخٍ بخنْجَرِ أتركه كالثَّيْتَــلِ المُعَفَّرِ[2]

ويقول الثانى : سأصعد رأس جبل ، وفى يدى سهم لا أرسله حتى يودِّع الحياة

(١) التامور : القلب. (٢) الثيتل : التيس الجبلى.

مَن يستقبله . والمنظر كله دعابة وفكاهة . ونمضى إلى الفصل الثالث فنجد الدعابة تنقلب إلى سخرية ، ولكنها لا تأتى فى الكلم ، وإنما فى الموقف فبعض بنى لخم يحملون صندوقاً به رأس لقتيل ، وهم يظنونه رأس عنترة بينما هو رأس رستم . ويأخذ الفصل الرابع فى أوله شكلا من التهكم إذ تُزَفُّ «ناجية» إلى صخر ، وكان يريد أن تُزَفَّ عبلة إليه ،وقد أقام لها كل ما استطاع من وسائل فرح بها وابتهاج . وأظن فى هذا كله ما يدل على اتساع العنصر الفكاهى فى هذه المسرحية ، وكأن شوقى أصبح أقدر على استغلال هذا العنصر واستخدامه .

والعنصر أو التيار الخلقى واضح فى المسرحية تمام الوضوح ، فإن البطل عنترة مثلٌ من أمثلة الخلق الرفيع عند البدو سواء فى شجاعته ومروءته أو فى كرمه ونثره لماله على اليتامى والفقراء ، أو فى عفافه وجملة فضائله . وتتردَّد هذه الصفات فى المسرحية ، بل هى عمادها وحائطها وركنها الذى لا يميل . أما عبلة فمثالٌ للوفاء والإيمان بالفضائل المعنوية الخفية لاالفضائل الجسدية الظاهرة . فالمسرحية فى تصميمها وفى نموها ونهوضها تعبير عن الأخلاق العربية الكريمة . وقد أجرى فيها شوقى غير قليل من ينابيع حِكمته ، وتكثر فى الفصلين الأخيرين من مثل قوله :

وقلت غمامٌ يُمْطر الحىَّ فى غَدٍ فكان جَهاماً ما لنا فيه طائلُ

وقوله :

وما العبد إلا كالدُّخان وإن علا إلى النجم منحطٌّ إلى الأرض سافلُ

وقد كثرت الشطور التى تَعِى العبرة والعظة من مثل : « إن عين الحب صادقة» و « قد تكذب العينان أحياناً » و « تُخاف وتُرْجى فى الرجال الفضائل » و « ما أجمل الصدق لم يُلْبس بإنكار » و « الحرب تجمع مغواراً بمغوار » إلى غير ذلك من معان خلقية عرف شوقى كيف يُدخلها فى نسيج شعره منذ كان شاعراً غنائيًّا . وهو لا يُكثر منها بحيث تُفْسد مسرحياته ، أو تحيل جوانب

منها مواعظ ، فقد كان يعرف أسرار المهنة المسرحية ، وأنه لا يلائمها العظات الطويلة ، ولذلك كان مَن يطلب حِكَمه أولى به أن يطلبها فى شعره الغنائى لا فى شعره المسرحى ، فالشعر المسرحى لا يحتملها إلا فى حدود ضيقة ، وبحيث لا تشوّه الحوار ، لأنها فى حقيقتها نوع من تعليق الشاعر على الأعمال والأقوال ، ويَحْسُنُ به أن لا يطيل فى تعليقه ، وأن لا يتوسع فيه .

ورجعتْ إلى شوقى مقدرته القديمة فى حسن تصريف النغم واستخراج ألحانه ، فلم تتشعث موسيقاه على نحو ما تشعثت فى قمبيز فى أثناء الكثرة الغامرة من الحوادث والشخوص ، ولم تقصّر أحياناً على نحو ما قصرت فى على بك الكبير ، بل عادت إلى الروعة التى شاهدناها فى مصرع كليوباترا ومجنون ليلى ، وكأن شوقى يرتفع فى موسيقاه المسرحية دائماً حين يدور الموضوع على الحب ، ومع ذلك فأناشيد عنترة الغرامية لا تلحق أناشيد مجنون ليلى ، إذ ملأتها العُذْرِيَّةُ والتضحية حدّة وحرارة .

وربما كان من أهم الأسباب فى عودة التيار الغنائى إلى التدفق فى هذه المسرحية أن بطلها عنترة كان شاعراً ، وله ديوان شعر معروف بثّ فيه حبه وشجاعته ، ولا ريب فى أن شوقى اطلع عليه ، وأفاد منه ، بل نلاحظ أنه سكب فنه فى روحه ، وكأنما شوقى محتاج دائماً ليتألق نجمه أن يكون هناك من يعارضه ، فهو فى شعره الغنائى يعارض الأقدمين ، ويجلّى فى معارضته ، وهو فى شعره المسرحى يجلّ حينما تكون هناك معارضة ، فنراه يجلّى فى مصرع كليوباترا حين يعارض شكسبير ، ويجلّى فى مجنون ليلى حين يعارض قيساً والمحبين العذريين ، وهو يجلى أيضاً حين يعارض عنترة .

وموسيقاه هنا مع أنها تفيض بالموسيقى الحلوة الخفيفة نراه يسندها دائماً بقطع كأنها من عمل عنترة نفسه ، وقد افتتحها بهذا النشيد على لسانه :

سَلى الصُّبْحَ عنى كيف ياعَبْلَ أُصْبِحُ ... وأين يرانى نجمه حين يَلْمَحُ

أُقَبِّلُ أطنابَ البيوت وربما ... تلفَّتُّ عن منهلَّة الدمع تَسْفَحُ

أرى بوقوفى فى ديارك راحةً كما يستريح ابنُ السبيل المطرَّحُ
أبوكِ غريرُ القلب لم يعرفِ الهوى ولم يَدْرِ ما يأسو القلوبَ ويجرح

وهذا نفس النسيج الذى يتألف منه شعر عنترة ، والمسرحية لا يطرد فيها هذا النسيج ، ولكن كأنما كانت هذه الافتتاحية تميمة أو تعويذة لها حتى لا يسقط نغمها . وقد استعار شوقى فى المسرحية أبياتاً لعنترة وأدمجها فى شعره ، واستمر من حين إلى حين يُجْرى على لسانه أشعاراً من صميم روحه على نحو ما نرى فى هذه المقطوعة :

يا عَبْلَ كم بيداء جُبْتُ مخوفةٍ قَذَفَت إلىَّ بذئبِها والضَّيْغَمِ
فلقيتُ كل منازلٍ بسلاحه وجعلتُ أضرب باليدين وبالفَمِ
حتى تراءتْ ظبيةٌ فتملأتْ مما رأتْ رُعْباً فلم تتقدَّمِ
لما رأتنى والسباعُ تَنُوشُنى نفَرَتْ نفارِكِ من عيون المُوْسِمِ
ريمٌ تلفَّت لم يَفُتْكِ بجيدِهِ وبمقلتيه وفُتِّه بالمِعْصَمِ
فمنعتُها من كل ضارٍ ثائرٍ وأبحتُها الوادى وقلتُ لها اسْلَمى

ويستمر :

يا ليتنا يا عَبْلَ عصفورتانْ فى غُصْن ضالٍ أو على فَرْعِ بانْ[1]
على جناحيك جنـاحِى وفى فمى مكانَ الحبِّ هذا الجمانْ

والجزء الأول كأنه مقطوعة من شعر عنترة ، وكأنما تقدَّم الجزءَ الثانى ليكون رُقَيَة له ، والمسرحية كلها مؤلفة من هاتين النغمتين : نغمة جزلة سكبَ فيها شوقى روحَ عنترة وألحانه وهى تظهر من حين إلى حين ، ونغمة حلوة ،

(١) الضال : شجر النبق البرى . البان : شجر مثل الصفصاف تشبه المرأة به فى لين القوام .

كلها خفة ورشاقة هى التى تدور ، وهى التى ترنُّ فى الصفحات المختلفة .

فالإيحاء الموسيقى لعنترة لم ينقل جوَّ المسرحية كله إلى محيطه ، نقلَ أجزاء قليلة منها ، واستمرت الأجزاء الأخرى مكتفية بالإيحاء من بعيد ، وكأنما ضغط شوقى على الينبوع العظيم ، أو ضغط على القيثارة الكبيرة ، فاستخرج منها أنغاماً من خير ما تكنّه فى صدرها . واستمعْ إلى عبلة تصحو فى أول المسرحية ، فتشدو بوادى الصَّفا الذى ضربت فيه قبيلةُ عبْسٍ خيامَها :

وادى الصَّفا تجاوبتْ ... وزقزقتْ عصافرُهْ
وانتبهتْ خيامُه ... واستيقظتْ حظائرُهْ
صاحتْ هناك شَاؤُهُ ... وههنا أباعِرُهْ
أوَّلُه فى لُجَّة الـ ... ـفجر جَرَى وآخرُهْ
نباتُهُ وماؤُه ... وظِلُّفُهُ وحافرهْ

وتتغنَّى فتاة وتردُّ عليها أخريات وهن يملأن الجِرار فى الوادى من عين « ذات الإصاد » وتُنْشِد الفتاة :

جئْنَ الصَّفا يا عذارَى ... واملأْنَ منهُ الجِرارا

وتتغنى الأخريات غناءها . ثم تقول منشدة أو مغنية :

ماءٌ من الفَجْر أصْفَى ... فردْنَ صَفًّا فصَفًّا
واقعُدْن فاضربْنَ دُفًّا ... وقُمْنَ فاضربْنَ طارا

الأخريات :

جئْن الصَّفا يا عذارى ... واملأْنَ منه الجِرارا

الفتاة :

تلك دموع الغوادى ... جُمِعْنَ من كلِّ وادِ

فى عَيْن ذات الإصادِ ثم انفجرْنَ انفجـــارا

الأخريات :

جِئْن الصَّفا يا عَذارى وامـــلأْنَ منه الجِرارا

الفتاة :

رِدْنَ القَراح الزُّلالا رِدْنَ الرَّحيقَ الحلالا

فما سقى منذ سالا كمثلِ عَبْسٍ ديارا

الأخريات :

جِئْنَ الصَّفا يا عذارى وامـــلأْنَ منه الجِرارا

وإنما نقلنا هذا المشهد الذى تتغنى فيه الفتاة وترد عليها الأخريات لندل على أن شوقى عادت له فى هذه المسرحية مهارته فى اعتصار الكلمات والألفاظ واستنباط ألحانها وممكناتها الموسيقية . وقد كثرت المواقف التى يُرفع فيها الصوت بالهتاف تارة وبالغناء تارة أخرى ، وبذلك تفتحت الآفاق والأبواب أمامنا وأمام شوقى لنستمع إلى ألحانه الحلوة وذبذباتها وتموجاتها بين الخفة والشدة وبين الرقة والجزالة ، فالصوت يعلو صاعداً ويهبط نازلا ، فى تقابلات وائتلافات موسيقية ، وفى تحويرات وتعديلات صوتية ، وهو فى أحواله كلها يعرف طريقه على السلَّم الموسيقى للشعر العربى . وإن من أهم ما يميز شوقى كما قلنا مراراً إبداعه الموسيقى الذى جعل معاصريه من الشعراء يركعون أمامه ، أو قل جعل كثرتهم تأتى من العالم العربى لتضع على مفرقه تاج الإمارة للشعر المعاصر ، كأنها ترى عالم نغمه وألحانه يسمو على كل عالم آخر ، بل إن العوالم الأخرى لتتضاءل أمام عالمه وما يُذيع فيه من ألحان وأصداء أنغام .

أميرة الأندلس

ختم شوقى بعنترة مآسيه المنظومة ، وتحول فى مأساة عربية جديدة إلى

النثر ، هى أميرة الأندلس ، ولا ندرى السر فى هذا التحول ، فقد تكون حملات بعض النقاد عليه وأنه لا يحسن سوى الشعر الغنائى ، هى السببَ الحقيقى فى أنه عدل عن الشعر إلى النثر فى هذه المأساة كأنه يريد أن يبرهن على ضلال أدلتهم . وقد أتم شوقى تأليف هذه المسرحية فى الحقبة الأخيرة من حياته . ويقال إنه بدأها فى منفاه بالأندلس . وفى عنوانها ما يدل فى وضوح على أنها تستمد من حركات العرب التاريخية هناك ، وقد وقف فيها عند الفترة التى انتهى فيها عصر ملوك الطوائف أواخر القرن الخامس للهجرة ، واختار المعتمد ابن عباد بطلا لها .

وحياة المعتمد إذا سردناها كانت قصة بديعة ، إذ كان ملكاً لإشبيلية التى اشتهرت فى عصره بحياة أدبية صاخبة ، فيها غناء ورقص وطرب ، كما كان ملكاً لقرطبة : بيت الفقه والفقهاء ، وعُنِىَ أشد العناية بجمع الأدباء والشعراء حوله ، فكانت إشبيلية حاضرة ملكه قبلتهم وكعبتهم . أما قرطبة فكان يضع عليها أحد أبنائه ، وكان هناك صراع بينه وبين الملوك من حوله لا ألفونس ملك الفرنج فقط ، بل أيضاً بينه وبين إخوانه المسلمين من ملوك الطوائف . وأصبحوا جميعاً قاب قوسين أو أدنى من أن يبتعلهم ألفونس الذى كان يفرض عليهم الإتاوات والضرائب ، وابتلع طليطلة . وخاف المعتمد كبيرهم مغبة ذلك ، فكاتب هو وإخوانه يوسف بن تاشفين ملك المرابطين فى المغرب ، يستنجدونه ويستغيثون به أن يلحقهم قبل أن يفنوا .

وأقبل يوسف بجموعه ، فهزم معهم الفرنج من الأسبان فى موقعة الزلاقة ، غير أنه وجد البلاد لقمة سائغة ، وحَرَّضه الفقهاء أن يقبض عليها بيده ، فإن ملوكها : المعتمد وغيره جعلوا قصورهم مسارح للهو والطرب والمجون والخلاعة والعدوُّ راصد لهم ، واقف بأبوابهم ، وهم مختلفون فيما بينهم ، يكيد بعضهم لبعض ، ويقتتلون ، ويستعين كل منهم فى قتاله بالفرنج وبألفونس . فإما أن يجمع يوسف البلاد تحت لوائه ، وإما أن تغرق جميعاً فى الخضم الأسبانى كما غرقت طليطلة . ورأى يوسف من الحكمة أن يأخذ بمشورة الفقهاء ونصيحتهم

فاستنزل ملوك الطوائف عن عروشهم، وحارب منهم مَنْ لم يستجب إليه ومن لم ينزل عن ملكه وهو صاغر . وكان المعتمد أحد من عارضوا وناقضوا فحاربه يوسف وأخذه أسيراً إلى « أغمات » حيث بقى فى أسره إلى موته ، وبقيت أسرته بجانبه، تغزل بناته ويأكلن من غزلهن .

وكان المعتمد يتزوج سيدة تسمى الرميكيَّة ، كانت غسَّالة ، ورآها ، فأغرم بها ، وشغفته حبًّا وصبابة ، فتزوجها، وحياتهما تصلح أن تكون وحدها قصة رائعة من قصص الحب . وكان المعتمد وهو فى سجنه يحج إليه شعراء الأندلس وأدباؤها ممن أغدق عليهم نعمه ، وكان شاعراً ،وله شعر كثير ، قبل أسره ، فى الرميكية وفى لهوه وخمره ، وله بعد أسره شعر فى زوال مجده وبؤسه وشقائه .

فحياة المعتمد من خير الموضوعات الأندلسية الصالحة لأن يَنْسج حولها أديب قصةً أو مسرحية . ورأتها عين شوقى الكبيرة فأبت أن تفلت من عالم فنها ، ولم يلبث شوقى أن صنع منها هذه المسرحية النثرية ، وهى تقع فى خمسة فصول ، وكل فصل يوزَّع على مناظر .

والفصل الأول يُفْتَتح بمنظر فى قصر المعتمد بإشبيلية حيث نرى حاجبه وساقيه ومضحكه « مقلاصاً » يتحدثون عن المعتمد وهمومه بملكه ، ويمسُّ حديثهم ضربٌ من فكاهة مقلاص . وتظهر أميرة الأندلس بثينة بنت المعتمد مقبلة من زيارتها لقرطبة إذ كانت عند أخيها الظافر ، ويتجهون إليها بالحديث ، فتتحدث عن تلبد سماء قرطبة دائما بغيوم الفتن والقلاقل ، وتعرُّض لأهلها وتزمتهم وحياتها الضيقة ، فلا لهو ولا طرب ولا خلاعة مما فى إشبيلية . وتسأل الحاجب عن أبيها ، وتعرف منه أنه كئيب مهموم . وتُفْضى إلى مقلاص أنها وجدت بقرطبة فتاها الذى ملك قلبها ، رأته فى سوق للكتب ، ولم يعرفها إذ كانت ملثمة . ويظهر القاضى ابن أدهم ، وتترك بثينة المسرح له ، ويدخل ، ويقابله المعتمد ، فينبئه أنه موفد من قبل الأمير سير بن أبى بكر قائد جيوش المرابطين ، إذ يريد الاقتران بابنته بثينة ، ويأبى المعتمد لكبر سنه ، وينادى ابنته ليرى رأيها ،

ويسألها عن قرطبة ، فتعرض لشغب الفقهاء وأنهم يرون أن يمتلك يوسف بن تاشفين الأندلس ، وأن تصبح خالصة له . ويدافع القاضى فى حرارة عن وجهة نظر الفقهاء وما تتضمن من سداد للبلاد وصلاح ، ويعرض عليها رغبة ابن أبى بكر ، فتسأله أمتزوج أم غير متزوج ؟ فيقول إن لديه ثلاثاً وستكونين الرابعة ، فتثور وترفض . وينصرف القاضى وتخلص إلى أبيها ، فيسألها عن قرطبة وتجيبه ، وتذكر له الفتن فيها كأنها تخاف على أخيها الظافر الذى يحكمها ، وتحدثه عن أسواقها وسوق الكتب وفتاها الذى رأته هناك ، وتقول إنه : « شاب يناهز الثلاثين ، جميل وقور ، يشبهك يا أبى أو كأنه أخى الظافر ، وما كان أعظم أدبه ومروءته ! » .

ونمضى فى هذا الفصل الأول فنرى منظراً ثانياً ، يجتمع فيه المعتمد مع حاشيته على شراب ، ويحكى له وزيره بعض الأخبار ، وينبئه أن أبا الحسن أكبر تجار إشبيلية غرقت مراكبه ، وأن ذلك مؤذن بخرابه وإفلاسه ، ويتحدث عن ابنه حسون الذى مُلئت الأسماع بالثناء عليه ، ويصفه بأنه « شاب جميل وقور جرىء وافر القسط من العلم والأدب ، تعلَّم لغة الأسبان حتى أجادها حديثاً وكتابة » . ويغيِّر المعتمد مجرى الحديث ، فيسأل عن وفد النبلاء الذى أرسله ألفونس ، إذ كان قد وزَّع أعضاءه على وزرائه ورجال حاشيته ليكرموهم ، ويأخذ كلٌّ فى وصف ضيفه . ويسأل المعتمد أحد وزرائه عن قرطبة ، فيقول له إن القادر صاحب طليطلة يسعى لأخذها من ولدك الظافر مستعيناً فى ذلك بحريز بطل الأندلس وصاحب قلعة رباح . ويدخل جنديان ومعهما ابن شاليب اليهودى رسول ألفونس إلى المعتمد ، وكان قد جاء لأخذ إتاوة ألفونس ، فلما عرضوا عليه المال ردَّه معتلاً بسوء العيار ونقصان الضريبة عن معتادها ، وأوعد وأنذر ، وعلم المعتمد فأمر بالقبض عليه ، وقد أرسل الآن فى طلبه ليقتصّ منه . ويأمر بقتله ، كما يأمر بإحضار الضيوف ، ويشاركونه فى شربه وطربه ، ويرقص بعضهم وبعض أصحابه . ثم يأمر المعتمد بعرض رأس صاحبهم ابن شاليب عليهم ، ويعرِّفهم سوء أدبه ، وينسلُّون مبهوتين وهم يجرُّون سيقانهم

جَرًّا من الرعب والفزع .

وفى منظر ثالث من هذا الفصل نرى المعتمد مخموراً ومعه مضحكه مقلاص وهما يركبان زورقاً يتهادى بهما فى نهر الوادى الكبير ، ويتبعهما فتى مغرور فيصدم زورقه زورقهما ، ويغضب المعتمد ، ولكن لا يلبث أن يعرف فى الفتى ابنته بثينة . ويكون حديث عن أمها تظهر فيه عاطفة الأبوة والبنوة .

وعلى هذا النحو تتجمع فى أيدينا فى أثناء قراءتنا لهذا الفصل الخيوط الأولى للمسرحية وأشخاصها وأنواع صراعها ، فالمعتمد يغاضب قائد المرابطين إذ رفض زواج ابنته به ، كما يغاضب ألفونس ملك الفرنجة ويقتل رسوله ، وهؤلاء الفقهاء يريدون ابن تاشفين حاكماً على الأندلس ليحرسها بجنوده الأشداء . وهذا الصراع فى المسرحية ستتابعه لنرى كيف تتطور الحوادث . وبجانبه صراع ثان سيتشابك معه ، وقد بدأ فى سوق الكتب بقرطبة إذ رأت بثينة فتاها الذى خُلقت لتنتظره ، وهى مشغولة به وبحبه ، وعرفنا فى أثناء ذلك قصة التاجر أبى الحسن وابنه حسون الفتى المهذب الناضج .

وننتقل إلى الفصل الثانى حيث نجد أنفسنا فى فندق أو خان التميمى ، وقد ضم أديبين يسمى أحدهما ابن حيّون ، وكان صديقاً للتاجر وابنه حسون ، وضم أشخاصاً آخرين يلعبون النرْد والشطرنج . وكان فى الجمع حريز بطل الأندلس وخادمه ابن لاطون ، ونعرف من حوار بين حريز وصاحب الخان أنه آت من سباق لألفونس ، نَجَى منه بجواده الصاعقة ، وقد عَلَّق فى كمه ، أو أردف من ورائه ، بطرس شقيق الطاغية . وتدل الحوادث أن ذلك كان بعد استيلاء ألفونس على طليطلة وأخذه لحريز أسيراً . ويظهر بطرس ويَعِدُ حريزاً إن أطلقه أن يعيد عليه حصنه « رباحاً » . ويذكر له حريز بمسمع من ابن حيون أنه لم يفر بالحصان الشهير الصاعقة فقط ، بل لقد فر أيضاً بما كان فى خزائن بنى ذى النون أصحاب طليطلة من كنوز . ويطلقه حريز . ويُسْمَعُ من خارج الخان مناد ينادى على قطائف شريش ، ويأكل منها حريز والحاضرون سوى ابن حيون ، وما هى إلا دقائق حتى يكونوا جميعاً مخدَّرين ،

نائمين ، لا يعون شيئاً يجرى من حولهم . فقد غودروا صرعى مسلوبى العقل والحركة . ويَصْفِر صاحب القطائف ، ويظهر إخوانه وزملاؤه اللصوص فيسرقون كل شىء . ويتناوم ابن حيون ثم يفتح عينيه على لص يحمل سرجاً عاطلا ، فيرميه عليه لغثاثة مظهره . ويخرج اللصوص وقد جردوا الخان من كل ما فيه ، ويتناول ابن حيون السرج ويتأمله ، فيجد فيه فروجاً ، ويدس يده فى الفروج فتمتلىء بأحجار كريمة لا يراها حتى يُذْهَل ، فيحمل السرج هو الآخر ويولّى الأدبار .

ويظهر امتداد هذا الفصل واتصاله بالفصل السابق من حيث الحديث الذى دار بين الأديبين عن المعتمد واهتمامه بالأدباء ، وفيه نرى حريزاً البطل الذى مر ذكره فى الفصل السابق ، ونرى هذا الكنز الذى كان من حظ ابن حيون ، والذى سنراه يؤثر فى مجرى المسرحية وتطورها . على أنه يلاحَظُ فى نهوض التصميم شىء من التفكك .

ونمضى إلى الفصل الثالث فنجد جماعة من السماسرة يجوسون دار أبى الحسن الذى أصبح على شَفا هاوية من الإفلاس ، ويقدرون لها أثماناً مختلفة ، وهو منصرف عنهم ، لا يرضى بما يعرضون عليه . ويظهر ابن حيون فى شكل شيخ مغربى ، ويقول للتاجر إن لى معك حديثاً ، ويختليان ، فيعرض عليه عقداً من كبير اللؤلؤ وخالصه . ويقول له إن قيمته زهاء مائة ألف دينار ، وأنا مغرم بالأسفار ، ومتهيئ لدخول بلاد ألفونس ، فخُذْه ثمناً لدارك ، فإن لقيتك بعد ثلاثة شهور كانت دارى ، وإن لم أعد أصبحت دارك ، وبورك لك فيها . وتتم حيلة ابن حيون . ويقف فى هذه الأثناء زورق فتى مغامر بدار التاجر ، وينزل منه ، فيخرج له التاجر ، ويتصادف أن يراه حسون حينئذ ، فيناديه ليلاعبه على عادتهما الشطرنج .

ويرحب التاجر بالفتى وصاحبيه ، ويرى الفتى من بعيد حسوناً ، فتمس رؤيته قلبه ، إذ لم يكن الفتى سوى بثينة ، وهى الآن قد عثرت ، بالصدفة المفاجئة وبعامل حب الاستطلاع والرغبة فى معرفة هذا القصر المنيف الذى يقع فى رحاب

إشبيلية وعلى ضفة نهرها ، على فتاها الذى رأته فى سوق قرطبة .

وكان بذراع حسون رباطٌ لجرح فيسأله الفتى الملثم عما بذراعه، فيذكر أنه جرح أصابه فى الموقعة التى قُتل فيها الظافر ملك قرطبة، إذ كان من ورائه، يصدُّ عنه حريزًا البطل المشهور وجيشه، وكان معه فى الموقعة ابن حيون الذى يلعب الشطرنج الآن. ويُغْمَى على الفتى الملثم وتهوى قلنسوته، فيعرف حسون أنها فتاة لا فتى، ويراها ابن حيون فى إغمائها فيعرِّفه أنها بنت المعتمد وأخت الظافر.

وفى الفصل الرابع نرى جدة بثينة تنبئها أنها تعلم خبر مخاطرتها ولقائها بحسون ، وتذكر لها أنهم لم يتركوها وشأنها إلا وهم يعلمون عقلها وأنها لا تجمح ولا تشرد . وتحدثها عن زواجها ، فتقول لها : كيف أتزوج الآن والمغاربة زاحفون من البحر والأسبان زاحفون من البر ، والأندلس « وحدة ممزقة ، وآمال بالعدو معلقة » وتصف فتاها وسمرته ورشاقته وخفة ظله . ويدخل المعتمد فيشكو لأمه ولابنته ضغط ألفونس عليه منذ سقوط طليطلة فى يده ، كما يشكو من اجتماع الأندلسيين على يوسف بن تاشفين وكيف يزيِّنون له اغتنام الفرصة لضمِّ الأندلس إلى سلطانه . ويدخل ابن حيون فيحذره من ابن تاشفين وينصحه أن يقبض عليه ، وكان ينزل بقصر وراء الضَّفَّة ، فيقول له : إنها خطة لؤم لا أرضاها . وتُحاول بثينة أن تدفعه مع ابن حيون ؛ فيقول إن شباب الأندلس جميعهم مع ابن تاشفين ، وهم لا يرون هذا الرأى . ويَدْخل مقلاص ويرى المعتمد وغمَّه فيحاول أن يُدخل المسرة على قلبه، وكان قد عرف ما بين بثينة وبين حسون ، فيقول للمعتمد إنى وجدت الزوج الصالح لابنتك، ويسأله عنه فيعرِّفه أنه حسون الفتى الذى كان يحمى ظهره يوم الزلاقة ، يوم مات حريز البطل المشهور . ويمتدح ابن حيون حسونا ، ويقول إنه مثقل بالجراح فى منزله ، فيحمِّله هو ومقلاص تحياته وشكره على ما أبلى معه . ويدخل حاجبه وساقيه ، فيذكران له دخول جنود يوسف بن تاشفين فى إشبيلية وينزل المعتمد للقائه ، وهو ينشد الشعر .

ونمضى إلى الفصل الخامس حيث نعرف أن القضاء نزل بالمعتمد ، فاستنزله ابن تاشفين هو وأهله من حاضرته. وأخذه أسيراً إلى بلاده فى المغرب . ويبتدىء الفصل بمنظر فى دار أبى الحسن حيث نرى ابنه طريح الفراش ، وأبوه يزفّ له بشرى حصوله من أحد الجنود الفاتحين على صاحبته لقاء خمسمائة دينار . ويلتقيان ، ويعرض أبو الحسن عليها الزواج بابنه ، فترى أن لا يتم ذلك إلا بمحضر أبيها فى «أغمات» وبعَيْن أمها وسَمْع إخوتها . ويوافق الأب والابن ويذهبان معها ، ويرافقهم فى رحلتهم ابن حيون . ويصلون فى المنظر الثانى من الفصل إلى «أغمات» حيث نراهم يفاوضون السجّان فى دخول السجن ، فيأبى ، فينفحه ابن حيون صرّة من المال ، فيفتح لهم الأبواب . ويكون لقاء مؤثر ، ويَرْضى المعتمد بحسون زوجاً كريماً لابنته . ويُخرج ابن حيون جراباً شَدَّه على وسطه وينثر ما فيه من لآلىء وجواهر عند قدمى المعتمد . ويسألونه عن الكنز فيقصّ قصته ، وتتملكه المروءة ، فيعطى المعتمد ثلثه والعروسين ثلثه ، أما الثلث الأخير فيجعله خالصاً له ولأبى الحسن يعقدان به شركة للتجارة يتحديان بها تجارات الفرنجة فى الأندلس . وحينئذ يعرف أبو الحسن أن الشيخ المغربى الذى أعطاه عقد اللآلىء ليس إلا صاحبه ابن حيون ، ويشكره المعتمد ، وهو وابنته يأسيان لحاله .

وعلى هذا النحو تنتهى المسرحية ، وإنما أطلنا فى تلخيص فصولها ، ليطلع القارىء على شىء من التفكك الذى يتناول بعض مواقفها كما أشرنا إلى ذلك فى تعليقنا على الفصل الثانى منها . وفى رأينا أن محاولة شوقى أن يداخل بين صراعين فى هذه المسرحية لم يكن موفقاً فيه ، وكان يكفيه صراع بثينة فى حبها ، أو صراع المعتمد وحده. وكان هذا الصراع الأخير يُغْنيه بواسطة الرميكيّة وعشق المعتمد لها عن قصة الحب التى رأى أن يلفّ فيها الحوادث .

ومن العجب أن تُكْتب قصة أو مسرحية عن المعتمد ، ولا نجد فيها ذكراً للرميكية إلا ما تقصّه عنها ابنتها أو ابن حيون ، إنما تُذْكَرُ الجدة العبادية

مع أن الرميكية لم تكن معشوقة للمعتمد فحسب ، بل كانت تتدخل فى حكمه وشئونه السياسية. ويظهر أن شوقى لم يعمّق معرفته بالتاريخ الأندلسى فى هذه الفترة من حكم ملوك الطوائف ، ولم يعمق خاصة معرفته بتاريخ المعتمد بن عباد وأخبار بلاطه وأخباره مع الشعراء ومع رعيته .

وأخطأ شوقى فى اسم سير بن أبى بكر قائد المرابطين فسماه سيرى ، ولم يخطىء فى اسم حريز ولا فى بطولته ومؤامراته ، ولكن يظهر أنه لم يعرف بالضبط متى كانت وقعة الزلاقة ، ولا متى استولى ألفونس على طليطلة ، فى الحوادث أو بعبارة أدق فى تتابعها وتعاقبها غير قليل من الاضطراب .

ونظن ظنًّا أنه كان يَحْسُنُ به أن يسمى وزراء المعتمد وبعض رجال حاشيته بأسمائهم الحقيقية ، فهم مسمَّون فى نفح الطيب وفى قلائد العقيان وفى غيرهما ، فكان يحسن أن يسميهم بأسمائهم لا أن يقترح هو أسماء جديدة . قد يقال إن الصراع الأساسى فى المسرحية لا يدور حول المعتمد ، وإنما يدور حول أميرة الأندلس التى سماها باسمها ، ولكن مع ذلك كان ينبغى أن يعمّق معرفته بتاريخ المعتمد . وقد بدا أنه يعرف المدن وخصائصها بأكثر مما يعرف الأشخاص وخصائصهم ، فإشبيلية بلد الخلاعة والمجون والغناء والرقص ، وقرطبة بلد تموج طرقاته بالفقهاء ، وفيها سوق الكتب التى ليس لها مثيل فى بلد من البلدان ، حتى كانوا يقولون إذا مات مغن فى قرطبة حُملت آلات غنائه فبيعت فى إشبيلية ، وإذا مات عالم بإشبيلية حملت كتبه فبيعت بقرطبة . ويقول شوقى على لسان المعتمد « إن الشهرة فى قرطبة من قديم الزمان أن يتنافس الناس فى اتخاذ الخزائن للكتب حتى الذين لا علم لهم بما فيها » .

وتتضح معرفة شوقى بالأندلس فى جوانب مختلفة من المسرحية ، فقضاته « لا يستأذنون على ملوكه » وحقًّا أن القضاة كانت لهم مكانة كبيرة جدًّا فى الأندلس ، وكانوا يردُّون شهادة الوزراء والخلفاء والأمراء ، ولم يكن أحد من ذوى السلطان يتعرض لهم بسوء ، فكانت لهم هيبة تملأ جميع النفوس . ويتضح ذلك فى أثناء لقاء المعتمد للقاضى ابن أدهم ، وإنه ليجهر للملك ولابنته

بأن مايطلبه الفقهاء من تملُّك يوسف بن تاشفين للأندلس خير وأبقى لها من الحال التى هى مشرفة فيها على التلف والضياع والهلاك . وفى مكان آخر نجد المعتمد يقول : « وما شرفُ الأندلس وجلاله إلا عدلُ قضاته » .

ويعرف شوقى أنه كان لأهل الأندلس حرية أوسع مما للشعوب الشرقية ، ويذكر ذلك على لسان ابن حيون فى الفصل الخامس . وفى غير موضع نجد معلومات صحيحة كأن يذكر عن المنصور بن أبى عامر وزير قرطبة المشهور كثرة جواسيسه ، إذ كان له فى كل نادٍ عَيْن وفى كل سامر أذن ، ويذكر أن بنات المعتمد كن يعشن فى أغمات « يتعذبن بالخلْع ويتكسبن من غزل أيديهن » . ويذكر القادر صاحب طليطلة وما كان من أخذ ألفونس لبلده . وحتى مجبَّنات شريش وقطائفها التى يتغنى بها الشعراء يذكرها فى مسرحيته . وكل ذلك دليل الدرس للأندلس ، ولكن كما قلنا لم يتعمق ، ولم يدخل فى باطن التاريخ الأندلسى ، ولذلك يجرى الصراع تحت أعيننا وكأنه صراع حسى ، فلا مُثُل تتقاتل ، ولا حضارة للأندلس وبداوة للمغرب تصطدم ، وحتى الاصطدام المسيحى الإسلامى لم يتضح فى المسرحية كأنها تسرد مواقف وحوادث وأفعالا ، ولا تحلل عواطف وبواعث ودوافع داخلية .

ولا نكاد نعثر لشوقى فيها بآراء واضحة عن الحياة ، ولا نريد منه أن يكون فيلسوفاً ، وإنما نريد أن تكون له فكرة واسعة فى الحياة وأحداثها ، وأن يقول رأيه صريحاً فى بعض المشاكل التى تصادفه . وربما كانت أهم مشكلة اجتماعية صادفته فى حوادث المسرحية هى مشكلة الزواج بأكثر من واحدة ، وخاصة حين تُعْرَضُ على فتاة يخطبها شخصٌ لمتزوج بثلاث ، على نحو ماحدث فى المسرحية حين طلب القاضى ابن أدهم من بثينة بنت المعتمد أن تتزوج من القائد المغربى الشيخ سير بن أبى بكر . ومع أن الموقف دقيق فهى بنت ملك ، وهى بنت الأندلس المتحضرة ، ثم هى مشغولة بحب حسون ، مع ذلك كله نراها تغضب ، فترد قائلة :

« إنك يا سيدى القاضى تدعونى إلى خطة لا أنا مضطرة ، فأحمل النفس

الكارهة على قبولها، ولا الأمير ابن أبى بكر معطّل البيت من الربة الصالحة ، فيتشبث بى ويصرُّ علىَّ ، بل تلك خطة لم أجد أبوىَّ عليها ، ولم آلف رؤية مثلها فى حياة أسرتى ، فهذا أبى ، جعلنى الله فداءه ، لم يتخذ على أمى ضَرَّة ، ولم يكسر قلبها بالشريكة فى قلبه ، فجاءت بنا أولادَ أعيان ، نجتمع فى جناح الأبوة ، ولا نفترق فى عاطفة الأمومة . ولو شاء أبى لكان له كنظرائه الملوك والأمراء نساء كثير ، ولكان له منهن بنو العلّات تحسبهم إخوة وهم أنصاف إخوة ، من كل دجاجة بيضَة ، ومن كل شاة حمَل » .

والنقد الموجَّه إلى مشكلة تعدد الزوجات هنا نقد خفيف جداً ، ولا يلائم طبيعة الموقف وما يقتضيه من حدة . وصحفُ المسرحية كلها ليس فيها نظرات ذات قيمة ، وينبغى أن لا يُفْهَمَ من ذلك أن التيار الخلقى الذى يمتاز به شوقى فى مسرحياته قد سقط من هذه المسرحية فهولا يزال جارياً أو عاملا ، عمله فى بطلى الرواية : المعتمد وابنته ، ثم فى ابن حيون .

أما المعتمد فهو فى المسرحية مثال العربى الكريم الذى يغار لكرامته ، فيقتل رسول ألفونس حين يشتم الأسد فى عَرينه ، ولا يفكر فيما يكون بالغد من حروب بينه وبين ألفونس ، ويَنْسَى ليوسف بن تاشفين ، فلا يستجيب إلى مؤامرة ابن حيون ، بل يقول إن هذه « خطة أولها لؤم وآخرها شؤم ، فإن الملك (يعنى نفسه) أكرم وأعظم من أن يغدر ضيفه أو يخون جاره ، أو يحفر الحفرة لمن أقال عثْرته » . وهو شجاع يناضل عن وطنه وعاصمته مناضلة الأسد عن عَرينه ، ولا يُلقى الطاعة عن يَدٍ وهو صاغر ، بل يُثْقَلُ بالجروح وتتقطع عليه السيوف قبل أن ينزل عن عرشه . ودائماً تُضْفَى محاسنه على مساويه ، فيعطف على أهل الأدب والعلم « ويعامل الرميكية زوجته الفاضلة معاملة تحسدها عليها عقائل الأندلس » .

وأما ابنته فطاهرة عفيفة كأنها «الفرس النجيبة التى إذا أرْخِيَ لها الرَّسَن لم يُخْش لها جماح ولا شرود» وهى شجاعة تشارك أباها فى حروبه ، ومحبة لوطنها حبّاً شديداً ، ويقول شوقى على لسانها « الوطن كالبيت فى قداسته وكالكعبة فى

حرمتها » . ويصورها شوقى بقلب يمتلىء عطفاً وحناناً ورحمة بأبويها ، وقد أبى برُّها لها ولإخوتها أن تقيم عُرْسَها فى مأتمهم ، وذهبت إلى «أغمات» وفاء لهم ومعها زوجها المنتظر .

والمروءة والوفاء يعمّان فى المسرحية ، ويمثلهما أيضاً ابن حيون الذى أهدى إلى صديقه التاجر عقداً من اللؤلؤ ، وتنكّر حتى لا يعرفه ، وحتى لا يجرح شعوره . وقد رافق دائماً العاشقين وأبى إلا أن يكون معهما فى لقائهما للأهل ، وتنازل راضياً عن كنزه ، ليسر الجميع ويُدْخل شيئاً من السعادة عليهم .

وتنساب فى المسرحية على عادة شوقى بعض حِكَم من مثل قوله « الرجل الشريف كلمته قسم وإشارته يمين » و « ما أولع الناس بالناس » و « قديماً جمع الله الشقيقين » و « كشف السر القدر » و « التجارة جزر ومد ، وحرمان وجد ، ونحس وسعد » ونحو ذلك مما يُتْحف به قراءه دائماً .

وعلى نحو ما يجرى فى المسرحية تيار خلقى يجرى تيار فكاهى ، فقد وضع فيها شوقى مضحكاً للمعتمد سماه مقلاصاً ، ونجده فى مشاهد ومواقف كثيرة إما مع ابنته بثينة وإما مع الحاشية ، فهو فى المسرحية من أولها إلى نهايتها . ولكنا نلاحظ أن فكاهته لفظية ، فليس فيها عمق ، وليس فيها تفكير بعيد ، بل هى سطحية ، لا تكاد تلمس جوهراً ولا معنى دفيناً . وكان شوقى يأتى بمثل هذه الفكاهة فى مسرحياته المنظومة فتُحْتَمَل ، لأن النظم بطبيعته يستطيع أن يحمل السطحىَّ القريب ، ويُخفى ما فيه من ضعف التفكير ، أما النثر فيكشف المعانىَ السطحية القريبة ، وتبدو عارية من الفن ومن كل حلية . وحقًّا إن مقلاصاً هذا كان مهرجاً ولكنه كان — بشهادة شوقى له فى أثناء وصفه على لسان بعض الشخوص — مهرجاً ساقطاً ومضحكاً وضيعاً . وربما كان خير ما جاء به شوقى من فكاهاته ما قاله حين ركب مع المعتمد زورقاً ، وكان المعتمد نشوان ، فرأى أن لا يترك له المجداف ، وأن يجدف هو ، فقال له المعتمد : ولماذا ؟ فقال : « الأمر بيِّن ، التيار مجنون ، والسكر مجنون ، وأنت سلطان ، وكل سلطان مجنون ، وهذا الزورق خشبة لا عقل لها ، فهو أيضاً مجنون ، وإنى أربأ بحياتى أيها

الملك أن أجمع عليها مجانين أربعة » .

ويظهر أن شوقى لم يكن مُعَدًّا ليتعمق فى فن الفكاهة، فضلا عن أن يحوِّله — كما يقضى بذلك الأسلوب الفكاهى المسرحى — إلى سخرية واسعة بالحوادث والشخوص والأفعال والأقوال . وبذلك استمرت الفكاهة عنده لا تتغلغل إلى أعماق بعيدة فى عمله ، بل كأنها حباب يطفو على الكأس ، وقلما تحولت إلى تهكم أو سُخْر واسع . تحولت أحياناً كما لاحظنا فى غير هذا الموضع إلى دعابة رقيقة ، ولكن قلما تحولت إلى سُخْر عميق مرتكز على تفسيرات دقيقة للحياة .

والحق أن شوقى لم يُخْلَقْ ليكون مفكراً، وإنما خلق ليكون شاعراً ، وهو إن فكر لا يتضح تفكيره إلا عن طريق الشعر ، ولذلك كنا نرى أنه أخطأ خطأ شديداً حين ترك الشعر فى هذه المسرحية إلى النثر . وقد لاحظنا دائماً أنه كلما ضعف الجانب الغنائى فى مسرحياته ضعف تكوينها العام من حيث الشعر والفن الخالص ، فما بالنا الآن ، وقد حطم شوقى قيثارته الساحرة التى تملك أزِمَّة القلوب ، وذهب ينثر هذه المسرحية ؟ !

وكان عجباً لنا أن يختار للأندلس صاحبة الغناء والرقص ومخترعة الموشحات والأزجال النثرَ لساناً لشخوصها فى حوارهم ، وكان المعتمد نفسه شاعراً ، وكان وزراؤه وكتابه أو أكثرهم شعراء لهم فى دولة السياسة بيان خصب ومنطق عذب ، وفاض «نفح الطيب» كما فاضت «القلائد» بآياتهم البينة وأشعارهم القيمة .

وعرض شوقى فى المسرحية مواقف للغناء والرقص ، ولكن غابت الأناشيد المطربة ، ولم تظفر المسرحية منه بأنشودة واحدة . وربما كان النقد اللاذع المجحف الذى وُجِّه لشوقى فى مسرحيتيه الأوليين : مصرع كليوباترا ومجنون ليلى السببَ الحقيقى فى أنه لم يَعْلُ صاعداً فى فنه التمثيلى ، فقد شوَّه بعض النقاد عمله ، وقالوا إنه يطيل فى الحوار ويملؤه بالأغانى وما يشبه الأناشيد ، بل القصائد الطويلة . فحاول أن يكون ممثلا فحسب ، فصنع رواية قميئة ، فاشتدَّ النقد عند العقاد وغيره . وكان من أشدِّ ما فى هذا النقد لومه على التنقل بين الأوزان والقوافى ،

ولكن من غير شك نجاحه فى الشعر المسرحى حتى فى قمبيز لا يقاس إليه عمله فى أميرة الأندلس التى اتخذ لها النثر أداة فالتوى عليه التمثيل والحوار جميعاً ، وظهرت عيوبه المسرحية واضحة ، وظهر أنه ليس لديه نظراتٌ بعينها متناسقة فى الحياة ، إنما هى آراء يغلب عليها أن تكون حِكَماً منثورة ، ولا تأخذ شكل تأملات وخبرات أو تجارب عميقة . ولعلنا بذلك نعرف كيف أن شوقى لا يصلح للنثر الذى هو لسان التأمل ، إنما يصلح للشعر ، ويصلح خاصة للموضوعات العاطفية التى يغنيها الشعر غناءً نطرب له . ومن هنا نجح نجاحاً لا مثيل له فى مجنون ليلى وكذلك فى مصرع كليوباترا ، وقارب هذا النجاحَ فى عنترة . أما فى على بك الكبير وفى قمبيز فقد جاء الحب على الهامش ، ولا يستطيع شوقى أن يحدث حياة فى عمله بدونه ، ونقصد الحياة المتدفقة النشيطة اللجبة الصاخبة . وهو هنا فى هذه المسرحية يُحْسن إلى حد ما الخيط الذى تمتدُّ عليه الحوادث والأقوال والأفعال ، ولكن لا يلبث أن ينسج على هذا الخيط ثياباً مسرحية لا يحسن صنعها هى ثياب النثر ، إذ تحتاج إلى صبغة فكرية ، ولم يكن شوقى من أهل الصبغة الفكرية ، إنما كان من أهل الصبغة العاطفية التى توقِّع شعراً وألحاناً لا كلمات نثرية .

٤

ملهاة

ألف شوقى فى أواخر أيامه ملهاة سماها « الست هدى » ، وقد مثلتها الفرقة القومية بعد وفاته ، ونجحت نجاحاً لم تلقه بعض مآسيه ، لأنه تخلص فيها من أكثر العيوب التى لاحظناها فى مسرحياته السابقة ، وعلى الأخص التراخى فى الحوار والفتور فى الحركة بسبب ما كان يُدخله من قصائد وأناشيد طويلة على تمثيلياته .

فالحوار فى هذه الملهاة سريع ، وتُسرع معه الحركة ، وكأن شوقى تنبَّه

إلى ضرورة الإيجاز والتركيز فى عمله المسرحى ، فهو يأتى البناء التمثيلى من أبوابه ، ويتخذ لذلك أقصر طريق ، فلا يدع فرصة لتفكك ولا لاضطراب فى التصميم. ويبدو ذلك واضحاً فى إطار المسرحية ؛ إذ نرى الحوادث والشخوص متميزة . فقد اقتصر على جانب بعينه وحَرَّك فيه الأقوال والأفعال ، ووضح الموضوع وملأه بحيوية دافقة .

وقد سُلِّطت أشعة كثيرة على بطلة الملهاة « الست هدى » وبدت شخصيةً كاملة للمرأة الثرية التى يطمع فيها الرجال ، فلا يموت أحد أزواجها أو يطلقها ، أو قل تطلقه ، حتى تستقبل زوجاً جديداً ، وقد أعطانا هيئتها وثيابها ودوافعها وعواطفها وانفعالاتها ، وجسَّمها تجسيما أتاح لها حياة حقيقية ، فلا نقرأ الملهاة حتى نشعر أننا تعرَّفنا على شخصية طريفة فى مسرحنا الحديث .

ووراء الست هدى شخوص ثانوية ، وكلها مبيَّنة ومميزة بخصائصها ، وكأن شوقى كان مستعداً للنجاح فى المسرح الواقعى بأكثر مما نجح فى المسرح التاريخى . فكل عمل فى هذه الملهاة قد ضُبِط وأحكم ، ولم يبد أى اصطدام بين الأقوال والأفعال والبيئة التى وقعت فيها الحوادث وما ارتبط بها من عادات المصريين . وكل ذلك لأن شوقى كان يستمد من مجتمع عاش فيه وكان يُبْرز أطرافاً من مشاهداته ، فلم يضرب فى أغوار تاريخية وإنما ضرب فى أغوار الحياة التى تقلب فيها ، واستطاع أن يُبْدع هذه اللوحة .

وليست هذه اللوحة أو الشخصية الحية « الست هدى » من سيدات القرن العشرين ، وإنما هى من سيدات القرن الماضى ، فالزمن الذى تقع فيه حوادث الملهاة هو سنة ١٨٩٠ والمكان حىٌّ الحنفى بالقاهرة حيث كان الشاعر يسكن ، وحيث كان يشاهد عن قرب علاقات الرجال والنساء فى هذا الحين ، وما كانوا يضطربون فيه من سُنَن وتقاليد .

وتتألف الملهاة من ثلاثة فصول ، ويبدأ الفصل الأول بحوار بين الست هدى وجارة لها تسمى زينب ، ويدور الحوار فيما يقوله الناس عن كثرة الأزواج الذين اقترنت بهم الست هدى ، فقد تزوجت تسعة من الرجال ، وتُدافع

عن نفسها ، وتقول إنها إنما تزوجت بمالها ، وتفخر بأن فدادينها الثلاثين هى التى تجذب إليها الزوج تلو الزوج ، وتقول عن الناس :

يقولون فى أمرى الكثيرَ وشغلهم ... حديثُ زواجى أو حديث طلاقى
يقولون إنى قد تزوجت تِسْعَة ... وإنىَ واريتُ الترابَ رفاقى
وما أنا عِزْريلٌ وليس بمالهم ... تزوجتُ لكن كان ذاك بمالى
وتلك فدادينى الثلاثون كلما ... تولَّى رجـالٌ جِئْنَنى برجالِ
فما أكثر عشَّاقى ومـا أكثر خُطَّابى
ولـولا المال ما جاءوا أذلاَّء إلى بـابى

وتأخذ فى سَرْد أسماء من تزوجتهم ، وكل زوج تصفه وصفاً دقيقاً ، فأول «البَخْت» مصطفى الذى لا تنساه ولا تسلوه ، كان كالسارية بلحية سوداء مدوَّرة ، وكان لا يطمع فى فدادينها ، ومات فكادت تموت حزناً عليه . وتسجِّل هنا أن عمرها حين مات كان عشرين عاماً ، ثم تقول إنها تزوجت بعد خمس سنوات فهل من حرج عليها ، فترد صاحبتها زينب :

أجَـلْ تعيشين وتَدْفنينا ... حتى تُصِيبى منهمُ البَنينا

وتقول عن زوجها الثانى : إنه كان مفلساً وقعت فى حباله ، وكان ذا صَخب وعادات سيئة ، وجُنَّ بالنسل جنوناً ، ومات ولم يخلف لها ديوناً ، وكان عمرها عشرين عاماً ، فتزوجت من سواه ، فهل من بأس عليها ؟ وترد زينب « أجل تعيشين . . . » وتذكر زوجها الثالث ، وكان عمدة البلدة التى بها فدادينها ، وتصف قذارة عاداته ، وأنه مات ولم يترك تراثاً ، فقد خلف عشرين ذكوراً وإناثاً . ثم تزوجت بعد عام ، فهل من جناية فى ذلك؟ ودائماً ترد زينب : « أجل تعيشين . . » . وتعرض لزوجها الرابع وأنه لم يكن نافعاً ولا « شافعاً » :

قالوا أديبٌ لم يَرَوْا مثْلَهُ ... ولقَّبـوه الكاتبَ البـارعَا

قد زَيَّنوهُ لىَ فاخـــترتُهُ ما اخترتُ إلا عاطلا ضائِعَا
رائحٌ أكثرَ الزمـــا ن على الصُّحْف مُغْتَدِى
يكتب اليوم «فى اللِّوا» وغَـــدًا فى «المُؤَيَّدِ»
ليـــلَهُ أو نهـــاوَهُ فارغُ الجَيْب واليَـــد
ويُعْجبنى عند المباهاة قولُهُ بنيتُ فلاناً أو هدمت فلانا
وقديُصْبح المَبْنِىُّ أوْضَع منزلًا وقد يصبح المهدومُ أرْفَع شانا
رحمـــةُ الله عليـــه كان لا يَحْقِرُ مالا
كان إن أفْلَسَ لا يَسْـ ـأَلنى إلا ريـــالا

وتتحدث عن زوجها الخامس . وكان « يوزباشى » فى الجيش ، وكان ينهى ويأمر، وودَّتْ لو أنه زوج العمر ، غير أنه لم يكن يهواها ،وإنما كان يهوى حليَّها ، وطالما زيَّن لها أن تبيع أو تَرْهنَ أطيانها ،وعاش معها ثلاث سنين ثم طلقها فتزوجت من بعده. ولا تنسى أن تسجل أن عمرها لا يزال عشرين عاماً ، وتقول إنها ظلت عامين بدون زوج. ثم تزوجت السادس ، وكان جَيْبه كقفاه نظيفاً ، ومع ذلك كان « جَخَّاخاً» كبيراً ، فكل يوم يدعو إلى البيت رئيساً أو وزيراً ، وعَيْنه إلى خواتمها ، يحدث النفس كيف ينشلها . واقترنت من بعده بالسابع ، وكان فقيهاً ، وكان يسمى الشيخ عبد الصمد ، وتقول إنه أدَّبها بيده ورجله وبالعصا ،وتعرض لغَيْرته عليها وتقص هذه القصة :

رأى غبارًا عالقاً بجَبْهتى ولم أكُنْ أعلمُ من أيْنَ أتَى
فقال هذا التربُ من نافذةٍ مَنْ كنت منهاتنظرين ياتُرَى؟
وهاج حتى خفتُ أن يَقْتُلَنى وشمّر الذَّيْلَ وَجَرَّدَ العَصَا
وجاء بالنجَّار من ساعتِه سَدَّ الشبابيك وسَمَّر الكُوَى

فقلتُ يهوانى وتلك غَيْرَةٌ يا حبذا الزَّوْجُ الغيورُ حَبَّذَا
وقبله لم أَر مَنْ غار ولا مَنْ ظَنَّ فى قَلْبى لغيرهِ هَوَى

رحمة الله عليه لم يكن فمه يذكر «أبعاديَّتى»[1]
وإذا ما جاءنى أو جئتُه لم يُقَلِّب عينه فى «صِيغَتى»

لكنه منـذ كُنَّـا ما حَلَّ عُقْدَةَ كيسِهْ
يُفَضِّل الأَكل من غَيْر مـاله وفلوسه

وتقول إنها عاشت معه نصف عام ، ولا تنسى أن تذكر أن عمرها لا يزال عشرين عاماً . ثم تتحدث عن زوجها الثامن مهدى المقاول ، وكان سريًّا ، وعاشت معه عامين ، لم تر فيهما لون قِرْشه ، ولم تسمع منه سوى «جَخَّه وفَشَّه ، وطحنه ودشَّه» وتقول إنه مات وعمرها عشرون عاماً ؛ وتردُّ زينب:

أجلْ تعيشين وتَدْفِنِينا حتى تُصِيبى منهمُ البَنينا

وتأخذ فى الكلام عن زوجها التاسع ، وهو محام عاطل سكير ، يَحْتسى الخمر فى الضحى ، ويُدْعَى عبد المنعم . وفى هذه الأثناء يرنُّ فى سمعها صوته وهو يصعد السلم ، وينادى عليها :

هُدَى ضَلالُ أَين أَنتِ يا هُدَى أَين العجوزُ أَين جَدَّتى هُدَى

وتسمعه هدى وصاحبتها ، وهو يسبُّ ويشتم ، وتتحدث معها عن مجونه وخمره وقَيْنه . ولا يزال يرتفع صوته بهذه الكلمات : عجوز النحس ، أنت قردة ، بومة :

خدَّاكِ ضفدعان قد أَسَنَّتَا وأُذُناكِ عَقْربان من «قِنَا»
وحاجباكِ والخطوط فيهما كدودتين اكتظَّتا من الدِّما

---

(١) الأبعادية : الضيعة.

وبين عينيكِ نِفَارٌ وجَفَا عَيْن هناك خاصمتْ عَيْناً هنا

ويقترب مترنحاً وفى يمينه العصا وفى الشمال المكنسة . وتهرب مع صاحبتها إلى غرفة نومها ، ويهذى بذكر أطيانها وزبرجدها وزمرّدها ، وما يلبث أن يستلقى فى القاعة ويغطّ فى النوم . وتخرج زينب .

وفى اليوم التالى ، فى الصباح، تُسْمَعُ ضجة على السّلم ، وتدخل أربع فتيات من بنات الجيران ، هن: خديجة وأسماء وبهية وإقبال ، جئن يحيّين الست هدى تحية الصباح ، ونراها تذكر لكل منهن ما أوصت لها به فى ميراثها . ويستطردْنَ معها فى حديث عن زواجهن ، فقد خُطبت أسماء لعمدة فى الصعيد ، أما بهية فخُطبت لضابط فى الجيش وتُظهر لها إعجابها باختيارها ، فتردُّ عليها بهية .

ما اخْتَرْتُ يا عمتى ولكن أَبِى وأُمِّى تخيَّرا لى

وتسأل أسماء عن أختها « بَنْبَة » وهل هى الكبرى أو الصغرى ؟ وتسألها عن عمرها فتجيب عشرين عاماً، فتراها كثيرة، وتقول إذن فما عمرى أنا ؟ وتجيب أسماء ستون ، فتنهرها ، فتقول خمسون ، فتكذبها ، فتقول حول الأربعين ، فتقول كلا ، كلا ، وتردُّ أسماء :

إذَنْ ففى العشرين يا خالةُ أنتِ وأنا

وتغيِّر الست هدى مجرى الحديث، ويُسْمَعُ صوت ، ويدخل أغا يُدْعَى « ألماز » فيقول لها إن حرم الباشا أرسلته فى طلبها ، والعربة على الباب تنتظرها، فتأخذ زينتها ، وتساعدها الفتيات ، وتذكر لهن أن كل حلّيها سيكون لهن بعد وفاتها . وينزل الستار .

وفى الفصل الثانى نرى عبد المنعم زوجها التاسع فى قاعة الدار ، وهو يتناول طعام الفطور ، ويدخل كاتبه « حلمى » ويدعوه للأكل معه ، ويتحدثان عن الفول والعيش

والزيت ، ويلاحظ حلمى « الزبيب » على الطعام ، فيقول له أتشربه على الريق ، فيجيبه : لا يا غبى على الفول . وتعلن الست هدى سخطها فقد أصبح منزلها حانة ، وتدخل زينب صاحبتها ، وتقول : العوافى ، وترى زوجها وكاتبه ، فتنصرف . ويظهر الأغا « ألماز » وتدعو هدى زوجها أن يخبىء الخمر حتى لا يراها الأغا ، ويكون حوار . ويدخل الأغا ، وينتحى مع الست هدى غرفة ، ويُخرج عبد المنعم الكأس من مخبئها بين قدميه ، ويفكر مع كاتبه فى حيلة لسَلْب بعض مالها . وتدخل هدى ، ويستعطفها زوجها ، يساعده كاتبه ، ويقول لها إن المكتب مُقْفَلٌ ، لكثرة ديونه ، فتسأله وماذا تريد أن أصنع ؟ فيقول لها نبيع الطين أو نرهنه ، فتذهل ، وتخاطب نفسها :

لولا فدادينى وغَلَّاتُها ما طاف إنسانٌ على بابى
بها تَزَوَّجْتُ وفى قُطْنِها كَفَّنْتُ أزواجى وخُطَّابى

وتُنادى خادمها رضوان ، وتقول له : اذهب على الفور ادعُ صديقاتى ويقول لها زوجها : إنى لم أتزوجك لفرط حسنك ولا لصغر سنك ولا لسواد عينك ، وإنما لطينك ، ويقول : أعطنى حليَّك . وترده مغضبة ، فيقول لها : ألست زوجك ؟ فتقول له ما أنت زوج ، بل طفيلى . وتدخل زينب غاضبة ووراءها نساء من الحارة وفى أيديهن الزحافات والمكانس والمغارف ، ويهجمن على المحامى ، أما كاتبه فيهرب مستقيلا من العمل عنده ، وتُخرج الست هدى عَقْدَ زواجها ، وتقول :

عصمتى منك فى يَدِى شَهِدَتْ لى الوثائقُ
امضِ يا نَذْلُ لا تَعُدْ إنك اليوم طالقُ

وينزل الستار .

وندخل فى الفصل الثالث ، فإذا بنا نرى غرفة فى الطابق الأعلى من منزل المرحومة الست هدى ، وبها آخر أزواجها السيد العجيزى ، وهو من أعيان

الأرياف ، ونراه فرحاً مبتهجاً ، فقد أصبح البيت له ، ويتحدث عن الطين وأنه من أجود الأطيان . وينظر حوله فى الدار ، ويقول : لا بد من ترميمها وتبييضها ، ولا بد من تنجيد الفرش وتجديد الأثاث ، ويذكر الحلى ، فينادى « رضوان » ويسأله عن موضعه فيقول له إنه ليس هنا ، وإنما هو فى منزل صَفر باشا ، أخذه الأغا فى عُلْبة من نحو شهر ، فى أثناء مرض الست الأخير ، فيقول : أمانة ، وستُرَدُّ .

ويُسْمَعُ صوت من الطابق الأسفل إذ ينادى على العجيزى ثلاثة من أصدقائه ، هم محمد وعامر وأحمد ، ويهتف بهم أن يصعدوا ، وتقدَّم لهم القهوة ، ويتهامسون عما ورث العجيزى ، ويلاحظون أنه ارتدى الحرير ، ولبس الشاهى والكشمير ، وانتعل حذاء رقيقاً ، ثم يستطردون إلى الطين والبيت ، ويقول عامر إنه سيستأجر منه الطين ، ويقول محمد :

مـا كالعجيزى رجلٌ يدرى اغتنام الفُرَصِ
إن هُدَى دَجاجَةٌ باضَتْ له فى القَفَصِ

ويقول أحمد إنه لم يحسن إخراجها وإقامة العزاء لها ، ويقول عامر : لا ، ظلمته ، إن الذى قام على الدفن والمأتم الأغا ، أخرجها بأمر الباشا وزوجته « خرجة » عِزٍّ وغنى . ويدخل العجيزى فيرحب بهم ، ويعزُّونه ، ويثنون على نبله ووفائه ، وأنه لم يدَّخر مالا فى مأتمها ودفنها ! . وينادى زائر جديد من الطابق الأسفل : يا صاحب البيت! فيهتف به أن يصعد ، فهو صديقه مصطفى النشاشتى . ويصعد مصطفى ومعه الشيخ الحلبى أحد الأصدقاء ومَنْ يحلُّون بالفتوى ويعقدون ومن يَرجُّون المسجد الزينبى حين يقرأون . ويطلب لهما القهوة فيقول الشيخ الحلبى : لا ، شيئاً من الكراوية ، ويناول النشاشتىُّ العجيزىَّ علبة نشوقه ويقول له :

هذا النشوقُ من نشوق المفتى يليقُ للـوارث زوجِ الستِّ

وينادى زائر جديد هو عبد اللطيف شيخ الحارة ، ويصعد . ويسأله العجيزى عما يقوله الناس ؟ فيقول : « صنوف القيل والقال ، يعزُّونك بالميت ويهنُّونك

بالمال» . وينظر فى جوانب البيت معجباً ، ويقول إنها حين اشترت هذا البيت كان أبوه شيخ الحارة ، فيسأله العجيزى وأنت ؟ فيقول لست أذكر شيئاً ، وكل ما أذكره ليالى عرسها التى كنت ألعب فيها صبياً ، ويقول العجيزى : إذن فعمرُ البيت ستون سنة ، فيجيب شيخ الحارة : ومن يقول مئة ما غَبَنَه ، فهم يقولون نابليون سكنه . ويهتف هاتف من السلم : يا عجيزى! يا صديقى ! ويعرفه العجيزى فهو داود المغنى ، وقد جاء ومعه زوجته حميدة لكى يريها دار صديقه الجديدة . ويضطرب العجيزى ، ويقول قد جاء مع زوجته ، ماله وللتفرنج ؟! وينزل إليه فيصرفه . ويصيح زائر آخر هو سلمان المرابى ، ويصعد ، بينما يتحدث الضيوف عنه وعن رباه الفاحش . ويخجل العجيزى أن يظنوا أنه مدين له ، ويقول إن آباءهما كانوا شيوخاً وعمداً ، فعلاقته به علاقة من البلد . ويدخل سلمان ويهمس إليه العجيزى بأنه سيوفّيه ماله غداً ، ويقول سلمان بل أمامك شهران ، حتى تفيق مما أنت فيه ، وكل ما هناك أن سيزيد الدين خمسين ، ويطلب منه أن يُمضى على سند ، فيأخذه ويخرجان حتى لا يطّلع أحد . ثم يدخلان ، ويهمس سلمان لمصطفى النشاشتى .

لى كلْمةٌ فادْنُ منى لا تَنْسَ ، دَيْنُكَ حَلَّا

ويسأل العجيزى مصطفى ماذا يقول المرابى ، فيقول إنه يريد منى نشوقاً ، ويُثْنى على نشوقه وأن فيه عرق العنبر ، وأن الباشوات يُقْبلون عليه من أجله وكذلك المفتى وشيخ الأزهر ، وأيضاً سيدات الخطّ أو الحىّ فإنهن يبعثن الأغا فيشترى لهن منه . ويهتف الأغا : دستوركم أهلَ هذا المنزل ، ويدخل باكياً مولولا على الست هدى ، وينوح عليها بكلمات ، ويدعوه العجيزى أن يهوّن على نفسه ، ويسترسل الأغا فيقول :

قد ذهبَ البيتُ ، لبيـ ـتِ الله وحـده البَقَا

قد ذهبَ المال ، فسُبْـ ـحَان الذى له الغِنَى

ويقع مُغْمًى عليه ، ويرشونه بالماء ، ويرفع الأغا رأسه ، ويعود للبكاء

على الست هدى . ويحاوره العجيزى، يريد أن يعرف أمر حليِّها ووديعتها عند الباشا ، فيقول له الأغا إنها تركت وصية عند الباشا من عام، أشهدت عليها مفتى القُطْر وقاضى الإسلام ، ويقول :

قد تركَتْ فى عُلْبَةٍ مَصاغَهـا عشرَ قِطعْ
من جَوْهَرٍ مُبَرَّأٍ من الخـدوش والبُقَعْ

فيقول العجيزى: لمن؟ فيردُّ الأغا لعشر من نساء الحارة ، عَيَّنَتْهُنَّ وبَيَّنَتْ، ويصيح العجيزى : أحسُّ أن ظهرى انقسم. ويُغمَى عليه ويفيق ، فيسأل الأغا عن البيت ، فيقول : وقفته لبنت أول زوج ، فيصيح العجيزى :

قَلَّبتْنى هُدَى على النار حَيًّا قلَّب الله جسْمها فى الجحيم

ويسأل عن الأثاث ، فيقول الأغا : جاء أيضاً فى الوصية أنه ملك لبهية . ويقول شيخ الحارة بقى الطين؟ويقول الأغا : إنها أوقفته على بيت الله « والروضة » : قبر المصطفى . ويصرخ العجيزى : يا لأعاجيب القضا ! ويدعوه الشيخ الحلبى أن يتجلد . ويندب سلمان المرابى نفسه والطين الذى كان يأمله ، ويذكر « سنده » ، فيقول له مصطفى النشاشتى : «اذهب كُل اشرب السَّنَد» ، ويرد الجميع : « اذهب كل اشرب السند » . وبذلك يُسْدَلُ الستار وتنتهى الملهاة .

وواضح من هذا التلخيص أن البناء التمثيلى للملهاة ليس فيه اضطراب، وليس فيه نشاز ، فنحن نحس كأننا مسوقون منذ فاتحتها إلى خاتمتها فى سرعة، وما تزال الحوادث والأقوال والأفعال تنمو وتنهض ، حتى تنتهى إلى الكارثة التى حاقت بالزوج الأخير . ولا تقوم فى الطريق العوائق التى رأيناها فى المآسى المنظومة السابقة ، فلا قصائد ولا أناشيد طويلة ، وإنما حوار متناسق بديع . وحتى البلاغة والصور الأدبية نُحِّيَتْ عن طريقنا . واستخدم شوقى لأول مرة فى مسرحياته لغة سهلة خفيفة ، بل لم يتحرَّج من أن يسلك فيها كثيراً من الألفاظ العامية .

وجَسَّم فى أذهاننا صُوَر الشخوص الذين حرَّكهم ، لا البطلة وحدها ، وإنما الشخوص الثانوية أيضاً، فالملهاة تنبض بالحياة ، وفى كل جانب من جوانبها نجد صورة العصر ، سواء فى وصف أدبائه الصحفيين ، أو فى وصف خطبة الفتيات وأنهن لا يخترن الأزواج ، أو فيما سُمِّىَ عصْمة المرأة ، أو فى النشوق ، أو فى نفاق الناس ، أو فى الوصايا والأوقاف . وأُعْطِىَ شوقى الفرصة فى أزواج الست هدى العشرة ليرسم أنماطاً مختلفة من الرجال . ويظهر فى هذا الصنيع شىء من تأثر شوقى بقصصنا الشعبى فى العصور الوسطى عند ابن دانيال فى قصة غريب وعجيب ، وعند غيره ممن كانوا يمثلون أصحاب الحرف المختلفة فى حوارهم وما يُجْرون على ألسنتهم من أحاديث ، ولكنه على كل حال أظهر براعة فى إدارة ملهاته وفى الخطوط التى اتخذها لصُنْع هذه التحفة البديعة .

خاتمة

١

تلخيص

حاولنا فى الصحف السابقة أن نتحدث عن شوقى من جميع أطرافه ، وبدأنا بحياته ، فتعقبناها فى بيئته وفى نشأته ، وما زلنا معه حتى غادر مصر إلى فرنسا مبعوثاً للحكومة المصرية لدرس القانون وكُلِّلَتْ بعثته بالنجاح ، ورجع يعمل فى القصر ، وظل به أكثر من عشرين عاماً ، دانت له فيها رقابُ طلاب الرتب وأصحاب الحاجات ، إذ كان الخديوى عباس يقرِّبه منه ، ويسمع له ، ويستشيره فى بعض أحواله ، وكان هو داعيةً له ولسياسته عند الجمهور وفى الصحف العامة

وما زال يعمل مع عباس حتى نشبت الحرب الكبرى سنة ١٩١٤ ومُنع عباس من دخول مصر وأُعلنت الحماية الإنجليزية ، فأُبْعِدَ عن القصر أصحاب عباس وأنصاره ، وأبعد شوقى بل نُفى إلى إسبانيا حيث ظل طوال الحرب فى برشلونة لا يبرحها ولا يفارقها ، فلما وضعت الحرب أوزارها رُدَّتْ إليه حريته ، فتنقل فى إسبانيا وفى مدنها يتصفح آثار العرب وأطلالهم الدارسة .

ورجع إلى مصر عقب ثورتنا الوطنية سنة ١٩١٩ ، فرأى باب القصر مقفلا من دونه ، ورأى المصريين قد سُفحت دماؤهم فى الشوارع ، وها هو الشباب يستقبله متحمساً ، فحنّا عليه وعلى آماله التى تجيش بصدره وبقلبه ، وخفضَ بصره من سماء القصر إلى أرض مصر المخضبة بالدماء الذكية . والتفتَ من حوله إلى البلاد العربية ، وزار سوريا ولبنان غير مرة ، وأحسَّ الشعوب الناطقة بالضاد كلها ، وآلامها وآمالها ، وما تريد أن تظفر به من ضمير المستعمرين الميت وأنيابهم المسنونة .

واختلط شوقى بالمصريين فى النوادى والمقاهى والمطاعم ودور الخيّالة ، ومشَى معهم فى شوارع القاهرة متصفحاً وجوههم ونفوسهم على نحو ما يتصفح الثياب المعروضة فى واجهات الدكاكين والمحلات . وساعد ذلك كله على تبدل فى حياة الشاعر الفنية ، فإنه لم يَعُدْ خالصاً للقصر ولا لحياته الأرستقراطية ، بل أصبح إلى حد بعيد مشاركاً للشعب المصرى ، يتحدث فى كثير من شئونه السياسية والاقتصادية ، واختير عضواً فى مجلس شيوخه .

وكان ثراؤه فى أثناء ذلك يُتيح له نعيماً وهناءة فى حياته ، فعاش مرفَّهاً بين مصر والإسكندرية أو بين كَرْمة ابن هانئ فى مصر ودُرَّة الغوّاص فى الإسكندرية ، يرتاد الملاهى والملاعب ، ويسافر إلى باريس أو إلى لبنان وسوريا غير مقصِّر فى أن ينال كل ما يريد من مُتَع الدنيا . وأخذ تقدُّمُه فى السنّ يُضعف منه ، وأخذت الأمراض تصطلح عليه ، حتى ذهب إلى ربه راضياً .

وصَوَّرْنا هذه الحياة الخصبة ثم انتقلنا إلى صناعته ، فتحدثنا عن مكوِّناتها ، وكيف أنه وجد فى سلفه محمود سامى البارودى القدوة المُثْلى لعمل الشعر الجزل الرصين ، وبناء القصائد بناء محكماً متماسكاً ، حتى لكأن القصيدة عمارة باذخة .

وأوْتى شوقى من حلاوة موسيقاه وعذوبتها مع روعتها وفخامتها ما جعلنا نشبِّه آياته الكبرى منها بالسمفونيات الخالدة . وموسيقى شوقى فى شعره هى لُبّ إبداعه ، وبها كان يظفر دائماً بخصومه ، فقد كانوا يحاولون أن يردوا الناس عنه ، فكانوا يُعْرِضون عنهم ، وينصرفون عن نقدهم ، ويتهافتون على شعره كما يتهافت الفراش على النار . ولا تزال أشعار شوقى ترنّ فى آذان العرب ، ولا يزالون ينجذبون إليها ، وكأنها مغناطيس العصر الشعرى ، فهى مفزع قلوبهم ومَهْوَى أفئدتهم . وبجانب هذه الموسيقى نجد الخيال المتألق الذى يعرف كيف يلتقط الصور البعيدة ، وكيف يملأ علينا الدنيا بأشباحه وأوهامه .

والموسيقى والخيال الحالم هما أهم المكوِّنات لشعر شوقى وصناعته ، أما العاطفة فغير فياضة . وشوقى من الشعراء الغيريِّين الذين لا يحسُّون أنفسهم إحساساً كاملا ، وحتى ما نجده عنده من عواطف يغلب أن يكون قد اقترضها

من الغير بحكم غيريّته وعدم اهتمامه بذاتيته . ومع ذلك لا نستطيع أن نُخْليه من العواطف فلم تكن عواطفه جامدة ، بل كثيراً ما تسيل وخاصة مع أسرته ومع أصدقائه . على أنه ينبغي أن نعرف أنه لم يعبر عن عواطف صارخة ولا أخرى منحرفة . وربما كانت أروعُ عواطف شوقي العاطفةَ الوطنية ، وعنها صدر في فرعونياته ، أو قل في ملاحمه المصرية .

واشتهر شوقي بالبديهة الفياضة في صناعة الشعر وعمله ، وقد أكثرنا من ذكر الشهادات التي شهد بها معاصروه في هذا الصدد ، ثم استعرضنا مسوَّدات ثلاثاً إحداها خاصة بقصيدة ، والثانية والثالثة خاصتان بفصل من مجنون ليلى ، واستنبطنا منها جميعاً دلائل مختلفة على ذوقه الرفيع وحِسِّه الرقيق باللغة وصياغتها كما استنبطنا سرعته وعدم تأنّيه .

وإن في المسودتين الثانية والثالثة ما يدل دلالة قاطعة على أن شوقي لم يكن يفكر في الحوار بقدر ما كان يفكر في عمل الشعر ، ومن أجل ذلك نراه يؤلِّف الفصل في شكل مقطوعات ، ومنها ما يستحسنه فيُبْقيه وما لا يستحسنه فيَنْفيه . ويختلف ترتيب القطع في المسودتين بالقياس إلى ترتيبها في المسرحية المنشورة . وفي ذلك كله دلالة واضحة على أن شوقي في تمثيلياته لم ينس وظيفته الغنائية الأولى في شعره وقصائده .

ومضينا نتحدث عن التيار القديم في صناعته ومدى صلته بالشعراء القدماء ، ولاحظنا أنه يتأثر تأثراً واسعاً بهم ، بل ما يزال يعارضهم ويقلدهم . ومع ذلك لم يهمل نفسه ، بل أضافها في قوة تستأسر الإعجاب ، وكأنه كان يريد بمعارضاته أن يثبت تفوقه على كل من يُشار إليه بالبنان في عالم الشعر العربي . وحقاً أثبت ذلك بما اقترح على نفسه في معارضاته من موضوعات جديدة لعب فيها خياله ووهمه . وكان يتأثر البحتري ، بل هو شديد الشبه به في موسيقاه ، أما في بناء قصائده وتصميمها فإنه يقترب من ذوق المتنبي إذ كان يضرب على نماذجه وأمثلته .

وكان يقابل هذا التيارَ القديم تيارٌ جديد جاءه من ثقافته الفرنسية وما

اطلع عليه من آداب القوم ، بل من آداب الغربيين جميعاً ، فقد قرأ وترجم للامرتين ، كما قرأ وقلّد لافونتين ، وأيضاً فإنه قرأ ڤيكتور هيجو وقلده فى عنايته بالتاريخ والتمثيل ، كما قرأ راسين وكورنى وغيرهما من الكلاسيكيين ، وقرأ شكسبير وأفاد منه فى مصرع كليوباترا . فالتيار الأوربى كان يجرى فى نفسه ، وكانت تظهر منه تأثيرات مختلفة فى أعماله وآثاره ، ولكنه لم يوغل فى ذلك ولم يتعمق فيه ، وبذلك كان هذا التيارُ أضعفَ فى صناعته من التيار القديم ، وخاصة من حيث الصياغة والأساليب والقوالب التى يصبُّ فيها شعره .

وتقدمنا نبحث فى المؤثرات المختلفة التى أثرت فى صناعة شوقى ، فوقفنا عند النقاد وتأثيرهم فيه ، ولاحظنا أنه بدأ حياته الفنية فى عصر لم يكن يسود فيه إلا نقد جاف ، لا نضرة فيه ولا جمال ، لأنه نقد لغوى يعتمد على البلاغة البالية القديمة . وصبَّ هؤلاء النقاد عليه جامَ سخطهم ، إذ رأوه يجدد فى بعض المعانى ، وحمل عليه المويلحى واليازجى حملات منكرة ، ووقفا كأنهما شلالان كبيران يريدان أن يعترضا النهر ويحتجزا فيضانه . وخلّف هؤلاء النقاد فى القرن العشرين جيلٌ جديد تزود بالنقد الأوربى ، وفتح نوافذه على الأدب الغربى ، وثار ثورة محققة فى عالم الشعر والفن ، ولم يكن يعجبه تردد شوقى بين القديم والجديد ولا ما انزلق إليه من مدائح . وقاد هذه الثورة عبد الرحمن شكرى والمازنى والعقاد ، وشُغف الأخير بالتصدى لشوقى منذ أخرج مع المازنى الرسالة المسماة باسم « الديوان » وشاركه طه حسين فى حملته بعد رجوعه من البعثة سنة ١٩١٩ إلا أنه لم يعنف فيها عنفه .

وقد تحدثنا عن آثار الجيلين من النقاد فى صناعة الشاعر ، وناقشنا الجيل الجديد فى كثير من قضاياه ، ووضّحْنا ما فيها من خطأ أو تحامل . ومضينا فتحدثنا عن مؤثر مهم أثر فى صناعة شوقى ، وهو الجمهور والصحف ، وهو مؤثر لم يكن معروفاً فى القديم ، إذ كان الشعراء من مثل المتنبى لا يعرفون سوى الأمير وحاشيته ، أما الشعب فهم لا يعرفونه ولا يتصلون به ، ولكن تطورت الحياة فى القرن التاسع عشر ، وظهرت الصحف التى توجّه للشعب

أو الجمهور ، وأخذ الشعراء يذيعون فيها شعرهم. وكان لذلك أثره العميق فى شوقى وغيره من معاصريه ، إذ أخذوا يعنون بالجمهور عناية شديدة . واتضح ذلك عند شوقى فى أشعاره التى وجهها إلى الخلافة التركية ، وكانت أوربا أعلنت عليها حرباً صليبية ، فكان ذلك يؤذى العرب والمسلمين . واستغلّ ذلك شوقى فغنّاهم تركيات كثيرة، ولم تكن هذه التركيات تُنْشَدُ بين يدى الخليفة كما كان يصنع الشعراء السابقون ، فالخليفة التركى لا يعرف العربية ، وإنما كانت تُذاع على العرب والمسلمين فى صحفهم إرضاء لعواطفهم قِبَلَ الخلافة .

ولفتت هذه التركيات شوقى إلى التغنى بالعاطفة الدينية ، فنظم مدائحه فى الرسول الكريم ، ووقف مع إخواننا المسيحيين فغناهم نغماً مسيحيًّا كثيراً يرضيهم ، واستهدف لبعض أنغام عربية ووطنية . حتى إذا رجع بعد المنفى تحول جملة إلى العواطف الوطنية والعربية يَصْدر عنها فى شعره ، وكل ذلك ابتغاء رضا الجمهور الذى يقرأ شعره فى الصحف السيارة .

وهذا المؤثر فى صناعته اقترن به مؤثر آخر هو المناسبات المهمة من أعياد عباس ومن المخترعات والحوادث الكبرى ، فلم يترك مناسبة مهمة دون أن يسجلها . ويتوسع شوقى فى ذلك فلا يترك فرصة من تهنئة أو موت عظيم أو ظهور اختراع أو إنشاء مؤسسة وطنية إلا ويصدح فيها بشعره ، وكأنما أصبح صحفيًّا خالصاً ، فهو يؤدّى للناس الأخبار والأحداث فى قصائده الساحرة التى تنبض بالحيوية الدافقة . وبذلك انتهى بهذا اللون من شعر المناسبات إلى الذروة العليا ، ولم يبق له من بعده إلا أن ينحدر ، وقد انحدر فعلا ولم يعد يُرْضى أذواقنا .

وبجانب هذه المؤثرات الثلاثة أثَّر فيه أيضاً الغناء ، وكانت له أذن موسيقية رائعة ، فما زال يتبع المغنين ، وكلما توفّى كبير منهم صاغ فيه مراثيه ، حتى خلص له منهم محمد عبد الوهاب ، فاصطفاه لنفسه ، وألف له مجموعة من الأدوار والأزجال ، لا تزال تدور على كل لسان .

وذهبنا بعد ذلك نبحث فى مسرحياته ، فتحدثنا عن مقوماتها العامة ومدى تأثره فيها بالمدارس الغربية من كلاسيكية ورومانتيكية ، ومدى انفصاله

عن هذه المدارس . ولاحظنا ثلاثة تيارات تجرى فى مآسيه ، وهى التيار الفكاهى ، والتيار الأخلاقى ، ثم التيار الغنائى إذ كان يزاوج فيها بين الغناء والتمثيل ، فطُبعت بطوابع غنائية كاملة ، سواء فى كثرة القصائد والأناشيد التى تتخللها ، أم فى نظام الشعر وأوزانه وقوافيه ، أم فى لغتها وموادها التصويرية .

وقسمنا هذه المآسى قسمين : قسما مصريا ألفه مراعياً للعواطف الوطنية ، ويشتمل على ثلاث من مآسيه ، وهى : مصرع كليوباترا وقمبيز وعلى بك الكبير ، وقسماً عربيًّا ألفه مراعياً للعواطف العربية والإسلامية ويشتمل على ثلاث أخرى هى مجنون ليلى وعنترة وأميرة الأندلس . وحللنا كل مأساة من هذه المآسى تحليلا مفصلا ، ذكرنا فيه محاسنها وعيوبها التمثيلية . وختمنا هذا الفصل بحديث عن ملهاة « الست هدى » وهى تحفة ثمينة بين مسرحيات شوقى السبع ، وبها تنتهى هذه الدراسة .

٢

تعقيب

لم نتحدث فيما مرَّ من صحف عن روايات أو قصص نثرية ثلاث ألَّفها شوقى فى مطالع حياته الأدبية فى أثناء وظيفته بالقصر ، وهى على التوالى : عذراء الهند ، ولادياس أو آخر الفراعنة ، وورقة الآس . وكلها أعمال أدبية غير تامة ، وكأن شوقى كان يمرِّن نفسه على عمل القصة .

وصنَع حينئذ مسرحية لعلى بك الكبير ، ثم انصرف عنها ، وظلت عالقة بنفسه حتى ألف مسرحيته الأخيرة التى تحدثنا عنها فى غير هذا الموضع . ونستطيع أن نقول أيضاً إن قصة لادياس كانت مقدمة لرواية قمبيز وإن اختلفت عنها فى الموضوع ، إلا أنهما جميعاً تناولتا حوادث عصر واحد . وقد استمد شوقى فى « عذراء الهند » من تاريخ مصر القديم لعهد رمسيس الثانى

كما استمد فى ورقة الآس من أسطورة فارسية تجعل الملك سابور يستولى على حصن عربى . والقصص الثلاث جميعاً لا نستطيع أن نسميها قصصاً تاريخية إذ أطلق شوقى لخياله العنان فى الشخصيات والحوادث والأدوار .

وهى فى الحقيقة صورة جديدة من القصص الخيالى الذى نقرؤه فى ألف ليلة وليلة ، وبذلك لم يقترب شوقى من الذوق الغربى فى تكوين القصة أو الرواية ، إلا ما قد يعرض له من حب وخيانات . وهو يضم إلى تأثره بألف ليلة وليلة تأثراً آخر يظهر خاصة فى القصتين الأوليين ، وهو تأثر يأتى من اتجاه مقابل لاتجاه القصص الشعبى فى ألف ليلة وليلة ، ونقصد اتجاه المقامة المعروفة عند الحريرى ومن نهج نهجه . فنحن نراه يلتزم السجع غالباً ، وكأنه يكتب قصة تعليمية للنشء ، يعلمهم أساليب البلاغة ، ويضع فى أيديهم تعاويذ السجع والبديع .

ومن هنا سقطت هذه القصص الثلاث بين كرسيين ، فلا هى صارت قصصاً شعبياً كألف ليلة وليله ولا هى صارت مقامات كمقامات الحريرى . ويظهر أن طابع المقامات كان قوياً فى نفس شوقى على نحو ما نرى فى أحاديث بتاؤور ، وهى نقد اجتماعى صُبَّ أكثره فى قوالب السجع .

وقد يكون أهم عمل له يتطابق مع المقامات كتابه « أسواق الذهب » الذى نشره فى آخر حياته ، وهو يقترب فى اسمه من مقامات الزمخشرى المعروفة باسم « أطواق الذهب » . ويذهب فيه مذهب الزمخشرى من حيث الوعظ والإرشاد . وقد نوَّهَ به فى مقدمته كما نوَّهَ بأطباق الذهب للأصفهانى ، قال : « سميت هذا الكتاب بما يشبه اسميهما ، ووسمته بما يقرب فى الحسن من وَسْميهما ، وإنما هى كلمات اشتملت على معان شتى الصور ، وأغراض مختلفة الخبر ، جليلة الخطر ، ومنها ما طال عليه القدم ، وشابَ على تناوله القلم ، وألم به الغُفْلُ من الكتَّاب والعَلم . ومنها ما كثر على الألسنة فى هذه الأيام ، وأصبح يعرض فى طرق الأقلام ، وتجرى به الألفاظ فى أعنَّة الكلام ، من مثل الحرية والوطن والأمة والدستور والإنسانية ، وكثير غير ذلك من شئون المجتمع

وأحواله ، وصفات الإنسان وأفعاله ، أو ماله علاقة بأشياء الزمن ورجاله ، يكتنف ذلك أو يمتزج بحكمٍ عن الأيام تلقيّها ، ومن التجاريب استمليّها ، وفى قوالب العربية وَعيتها ، وعَلى أساليبها حَبَّرتها ووشّيتها » .ويقول شوقى عقب ذلك إن بعض هذه الخواطر كتبها فى الأندلس والمكاره جارية والدار نائية . وواضح أنه استغلّ طريقة المقامات فى النقد الاجتماعى والعظة والحكمة ، وهو يفتتح مقاماته أو أسواقه بقوله فى الوطن :

« الوطن موضع الميلاد ، ومجمع أوطار الفؤاد ، ومضجع الآباء والأجداد ، الدنيا الصغرى ، وعتبة الدار الأخرى . الموروث الوارث ، الزائل عن حارث إلى حارث . مؤسسٌ لبان ، وغارس لجان ، وحى من فان ، دواليك حتى يُكسف القمران ، وتسكن هذى الأرض من دوران . أول هواء حرّك المروحتين ، وأول تراب مسّ الراحتين ، وشعاع شمس اغترق العين . مجرى الصِّبا وملعبه ، وعُرس الشباب ومَوكبه ، ومَراد الرزق ومطلبه ، وسماء النبوغ وكوكبه ، وطريق المجد ومركبه . أبو الآباء مُدّت له الحياة فخلد ، وقضى الله أن لا يبقى له ولد . فإن فاتك منه فائت ، ذهب كما ذهب أبو العلاء عن ذكر لا يفوت ، وحديث لا يموت . مدرسة الحق والواجب ، يقضى العمرَ فيها الطالب ، ويقضى وشيء منها عنه غائب . حَقّ الله وما أقدسه وأقدمه ، وحق الوالدين وما أعظمه ، وحق النفس وما ألزمه . إلى أخ تنصفه ، أو جار تسعفه ، أو رفيق فى رحال الحياة تتألفه ، أو فضل للرجال تزيّنه ولا تزيفه . فما فوق ذلك من مصالح الوطن المقدمة ، وأعباء أماناته المعظمة ، صيانةُ بنائه ، والضنانة بأشيائه ، والنصيحة لأبنائه ، والموت دون لوائه . قيود فى الحياة بلا عدد ، يكسرها الموت وهو قَيْدُ الأبد » .

ويستمر شوقى فى هذا النغم ، ويخرج إلى الجندى المجهول وقناة السويس والشمس والموت والشباب والخير والقلم وشاهد الزور والمال والأهرام والأمس واليوم والغد والمسجد الحرام والصلاة والصوم والزكاة والحج والجمال والأمومة والكاتب العمومى والزهرة والساقية . وهو فى كل ذلك يرصف

أسجاعاً وجملا متقابلة ، لا تختلف فى شىء عما نقرأه فى كتب المقامات .

فإذا قلنا إن أسواق الذهب نهاية من نهايات المقامات لم نكن مغالين ولا مبعدين . ومع ذلك فالمقامات أخف منها روحاً ، ونقصد مقامات الحريرى مثلا ، إذ نراها تختلف عن مقامات شوقى ، فهى لا تقف عند تصوير المعانى فحسب ، بل تصور أشخاصاً فى العادة ، والأساس فيها أديب متسول يقع الناس فى حبائله ، وفى أثناء ذلك تُعْطَى صورة دقيقة طريفة للمجتمع وأهله .

فشوقى لم يكن موفقاً حين حاول أن يحتذى على أمثلة المقامات ، والحقيقة أنه خُلق شاعراً ولم يخلق ناثراً ، وقد رأينا مسرحيته أميرة الأندلس النثرية تضعف عن زميلاتها الشعرية لنفس هذا السبب ، إذ بناها على النثر ولم يبنها على الشعر . وقد ألحق أسواقه بمجموعة من الخواطر تجرى مجرى الحِكم والأمثال ، وليس فيها عمق ولا دلالة نفسية على أحواله ، وإنما هى جمل يمكن أن تُؤَثَّر لجمال صياغتها لا لجمال فكرتها . ومهما يكن فقد أدَّى شوقى بشعره ما لم يؤده بنثره ، وكان له فيه القِدْحُ المُعَلَّى بين أبناء عصره .