الفصل الرابع

المسرحيّة

obeikandl.com

obeikandl.com

تأصيل الأدب المسرحي

كان النشاط المسرحي قد تضاعف في أواخر الفترة السابقة ، وبخاصة بعد عودة جورج أبيض إلى مصر وتألقه لفرقته ، التي كانت فرقة طليعية في ذلك الوقت . ثم ازدهر هذا النشاط المسرحي في أوائل سنوات هذه الفترة التي أعقبت ثورة سنة ١٩١٩ ؛ حيث تعددت الفرق المسرحية التي لمع فيها كبار الممثلين والمخرجين ، الذين يعتبرون جيل الأستاذة لفن التمثيل في مصر . فقد كانت هناك منذ أواخر الفترة السابقة وأوائل هذه الفترة : فرقة منيرة المهدية ، وفرقة عبد الرحمن رشدي ، وفرقة أبناء عكاشة ، وجمعية رقي الآداب والتمثيل ، وجمعية أنصار التمثيل ، وفرقة عزيز عيد ، وفرقة الريحاني ، وفرقة علي الكسار [١] .

غير أنه منذ أعقاب الحرب الكبرى الأولى كان قد غلب على المسرح الجانب الهزلي ، وأصبح الجانب الجاد في المحل الثاني . ووصل الأمر إلى ما يشبه الأزمة للمسرح الجاد في أوائل الفترة التي نسوق عنها الحديث [٢] ، حتى أصبحت الحاجة ماسة إلى فرقة مسرحية جديدة تضطلع بالمسرح الجاد وتبذل في سبيله كثيراً من الجهود . وقد كانت فرقة رمسيس التي كونها يوسف وهبي سنة ١٩٢٣ [٣] ، هي الفرقة التي اضطلعت بهذه المهمة [٤] .

---

(١) انظر : طلائع المسرح العربي لمحمود تيمور ص ٤١ وما بعدها .

(٢) انظر : طلائع المسرح العربي لمحمود تيمور ص ٧٧ وما بعدها .

(٣) انظر : صحيفة الأهرام الصادر في ١٩٥٣/٣/٧ .

(٤) انظر : طلائع المسرح العربي لمحمود تيمور ص ٧٩ .

وقد آزرتها بعض الوقت فرقة فاطمة رشدى . غير أن جهود فرقة رمسيس ما لبثت أن ضعفت فى أوائل الثلاثينيات أمام معوقات كثيرة كان المال فى مقدمتها ، ثم زاد من فتور حماس هذه الفرقة وغيرها من الفرق المسرحية ظهور السينما وإنتاج أوائل الأفلام المصرية ، التى بدأت تجذب المشاهدين وتحولهم من المسارح إلى دور الخيالة[1] .

وهنا مست الحاجة إلى رعاية الدولة للمسرح ، فألفت الفرقة القومية سنة ١٩٣٥ ، وضمت نخبة ممتازة من كبار الممثلين والمخرجين ، وعهد برياستها إلى الشاعر الكبير خليل مطران :

وهكذا استمر النشاط المسرحى حياً نامياً أغلب سنوات هذه الفترة بفضل تلك الفرق الأهلية العديدة ، التى كان من أهمها فرقة رمسيس ، ثم بفضل تلك الفرقة الحكومية التى كانت تحمل اسم الفرقة القومية .

ومن خلال أضواء تلك الفرق العديدة لمع عزيز عديد ، ويوسف وهبى ، ونجيب الريحانى ، وزكى طليمات ، وحسين رياض ، وفؤاد شفيق ، وأحمد علام ، وسليمان نجيب ، كما تألقت أسماء : روز اليوسف ، وفاطمة رشدى ، وأمينة رزق ، وزينب صدقى .

وقد كان من مظاهر النشاط المسرحى فى هذه الفترة افتتاح أول معهد للتمثيل ، ذلك المعهد الذى أشرف على إنشائه زكى طليمات ، والذى ما لبث أن أغلق فى عهد صدقى وعلى يد وزير المعارف فى عهده حلمى عيسى ، بحجة المحافظة على التقاليد . ولكن برغم إغلاق هذا المعهد فى ذاك العهد ، قد

---

(١) ظهر أول فيلم مصرى سنة ١٩٢٧ ، وهو فيلم ليلى ، وكان فيلماً صامتاً . وظهر أول فيلم مصرى ناطق سنة ١٩٣٥ وهو فيلم أولاد الذوات ، انظر : صحيفة الأخبار ، العدد الصادر فى ١٢ نوفمبر سنة ١٩٦٧ .

أسهم هو الآخر فى النشاط المسرحى وخرج طائفة من أعلام التمثيل رجالا ونساء ، مثل : حسين صدقى ، وأحمد بدرخان ، وروحية خالد ، وزوز حمدى الحكيم[١] .

كذلك كان من مظاهر النشاط المسرحى فى هذه الفترة ظهور أول مجلة للمسرح ، وهى تلك المجلة التى كان يصدرها محمد عبد المجيد حلمى ، والتى كان يكتب فيها التابعى أول كتاباته فى النقد الفنى[٢] .

وكما سبب هذا النشاط المسرحى تألق عدد من كبار الممثلين والممثلات ، سبب كذلك التماع عدد من الكتاب ، الذين أمدوا المسرح بكثير من المسرحيات ، ما بين مؤلفة ومقتبسة ومترجمة . ومن هؤلاء : محمد لطفى جمعه ، وعباس علام ، وبديع خيرى ، وأنطون يزبك ، وإسماعيل وهبى ، ووداد عزمى ، ثم يوسف وهبى ، ونجيب الريحانى ؛ فقد أصبح الأول يؤلف لنفسه بعد أن كان يؤلف له أنطون يزبك ، كما صار الثانى يشارك بديع خيرى فى التأليف حينا والاقتباس من المسرحيات الفرنسية حيناً آخر .

وربما يضاف إلى كل هذه المظاهر الدالة على نشاط الحركة المسرحية ونموها فى فترة ما بين الحربين ، ما كان من جذب العمل المسرحى لعدد من الشباب المثقف من أبناء الأسر المحافظة ؛ فقد اقتحم كثير من هؤلاء ميدان التمثيل بجرأة ، فأسهموا فى تمزيق ما تبقى على المسرح من ظلال الازدراء ، التى كانت تلقى ظلمًا عليه ، ونسجوا بدلا من تلك الظلال حللا من التقدير والإجلال ، ما زال المسرح يرفل فيها منذ ذلك الحين . وفى هذا المقام يذكر محمد تيمور ، الذى اشتغل بالمسرح تمثيلا وتأليفاً ، وهو ابن العالم والأديب

---

(١) انظر : طلائع المسرح العربى لمحمود تيمور ص ١١١ وما بعدها .

(٢) انظر : طلائع المسرح العربى لمحمود تيمور ص ٧٤ .

الكبير أحمد باشا تيمور . كما يذكر عبد الرحمن رشدى[١] ، وهو المحامى اللامع الذى آثر خشبة المسرح على منصة الدفاع . كما يذكر محمد عبد الرحيم[٢]، وهو أستاذ الجغرافيا المتخصص فى إنجلترا ، والذى كان أول رئيس لجمعية أنصار التمثيل، والذى قام بدور البطولة فى بعض المسرحيات[٣]. ثم يذكر يوسف وهبى ، ابن أحد البشوات المرموقين ، والذى آثر دراسة التمثيل فى إيطاليا على دراسة أى شىء آخر ، ثم كرس حياته لهذا الفن برغم مقاومة والده الباشا لهذا الاتجاه[٤] .

وطبيعى أن يكون لهذا النشاط المسرحى النامى أثر واضح على أدب المسرح . فبالإضافة إلى المسرحيات الكثيرة التى كان يقوم عليها عمل تلك الفرق العديدة — والتى لايصل كثير منها إلى مستوى الأدب — ظهرت نصوص مسرحية أدبية منوعة تقوم على ما عرف لهذا الفن من أصول فنية[٥] .

وقد نمت هذه النصوص الأدب المسرحى — الذى ولد غضاً فى الفترة السابقة[٦] — وجعلته نوعاً أصيلا من أنواع الأدب المصرى الحديث .

وهذه النصوص المسرحية الأدبية ، التى نمّت أدب المسرح وأصّلته ،

---

(١) انظر المصدر السابق ص ٤٥ وما بعدها .

(٢) هوشقيق الرائد القصصى محمود طاهر لاشين .

(٣) انظر : طلائع المسرح العربى لمحمود تيمور ص ٦١ وما بعدها .

(٤) انظر : طلائع المسرح العربى لمحمود تيمور ص ٧٧ وما بعدها .

(٥) عن الأصول الفنية للمسرحية يمكن أن يقرأ :

The Anatomy of Drama : Marjorie Boulton

Initiation a L' Art Dramatique; Variétés : Jean Béraud

(٦) انظر : « تطور الأدب الحديث فى مصر » للمؤلف — الفصل الثالث — المقال الذى عنوانه : « المسرحية وأولية الأدب المسرحى » .

قد تجلت فى نتاج علمين من أعلام الأدب المصرى ، هما أحمد شوقى ، وتوفيق الحكيم . فعلى جهود الأول تم تأصيل المسرحية الشعرية ، وعلى جهود الثانى تم تأصيل المسرحية النثرية . وفيما يلى حديث عن أعمال كل من الكاتبين ، التى تعتبر من ثمار الفترة التى يُساق عنها الحديث :

١ – مسرحيات شوقى[١] :

أتاحت لشوقى دراسته فى فرنسا ، فرصة الاتصال بالمسرح والاطلاع على الأدب المسرحى ، وقد عُرف عنه أنه كان كثير التردد على مسرح « الكوميدى فرانسيز » كلما واتته فرصة لزيارة العاصمة الفرنسية[٢] . وعن هذا الطريق عرَف الكثير مما كان يعرض فى هذا المسرح وغيره من مسرحيات كلاسيكية ورمانتيكية وحديثة . وكانت هذه المعرفة بالإضافة إلى طموح الشاعر وروح التجديد الكامنة فيه ، هى التى دفعته أثناء دراسته فى فرنسا سنة ١٨٩٣ ،

---

(١) ولد شوقى سنة ١٨٦٩ ، ونشأ فى بيئة أرستقراطية ، وتعلم فى مدارس القاهرة الابتدائية والثانوية ، ثم التحق بمدرسة الحقوق ، وتخرج فى قسم الترجمة سنة ١٨٨٧ ، فعين بالقصر فى عهد توفيق ، ثم أرسل فى بعثة إلى فرنسا ليدرس الحقوق فدخل مدرسة « مونبلييه » ودرس بها عامين ، ثم انتقل إلى باريس وظل بها عامين آخرين ، حتى حصل على إجازة الحقوق ، وأتيح له أن يطوف فى فرنسا ، وأن يزور إنجلترا ، ثم عاد إلى مصر فعمل رئيساً للقسم الإفرنجى بالقصر ، وكان من حاشية الخديوى كما كان شاعره . وحين أعلنت الحرب العالمية الأولى سنة ١٩١٤ كان الخديوى عباس فى تركيا فمنعه الإنجليز من دخول مصر ، وأخذوا يبعدون أنصاره أيضاً ، فنفى شوقى إلى إسبانيا ، حيث ظل فى « برشلونة » أيام الحرب . ثم عاد بعد انتهائها ، وبعد أن زار الأندلس فى جنوب إسبانيا . وقد بويع بإمارة الشعر سنة ١٩٢٧ ، وظل مرموقاً حتى توفى سنة ١٩٣٢ .

اقرأ عنه فى : شوقى شاعر العصر الحديث للدكتور شوقى ضيف ، وأبى شوقى لحسين شوقى ، وحافظ وشوقى للدكتور طه حسين . وشعراء مصر وبيئاتهم للعقاد ، والأدب العربى المعاصر فى مصر للدكتور شوقى ضيف .

(٢) انظر : « أبى شوقى » لحسين شوقى ص ١٠٩ – ١١٠ .

إلى كتابة أولى محاولاته فى فن المسرحية . فكتب « على بك الكبير » وبعث بها إلى مصر . ولكنها لم تصادف التوفيق الذى كان يحلم به ، فانصرف عن كتابة المسرحيات إلى تدبيج القصائد ، حتى بلغ فى ذلك غاية لم يصل إليها أكثر الشعراء ، ولكن هذه المحاولة — برغم عدم استمرارها ، وبرغم عدم نجاحها — كانت ميلاد الأدب المسرحى الشعرى[1] فى مصر .

وحين بويع شوقى بإمارة الشعر سنة ١٩٢٧ ، عقب إعادة طبع ديوانه الشوقيات ، وبعد إسهامه بشعره فى كثير من القضايا العربية ؛ كان الازدهار المسرحى يلفت الأنظار ، ويشجع ذوى المواهب على الإسهام فى هذا الميدان الجديد . وكان كثيرون من خصوم شوقى يأخذون عليه حصر نفسه فى الشعر الغنائى ، كما كان كثيرون من أصدقائه يودون لو أمد المسرح بفيض من موهبته . وأمام كل هذه الظروف ، ورغبة من الشاعر الكبير الذى بويع بالإمارة ، فى أن يؤكد اقتداره ، ويتوج جهوده ؛ بدأ يكتب للمسرح من عام ٢٧ ، وظل هذا اللون من الكتابة أهم ما يشغله إلى عام وفاته سنة ١٩٣٢[2] . وفى هذه الفترة ألف خمس مسرحيات شعرية جديدة ، وأعاد كتابة المسرحية القديمة التى كان قد كتبها فى الفترة السابقة سنة ١٨٩٣ ، كما كتب مسرحية نثرية ، فتم له بذلك سبع مسرحيات . وهذه المسرحيات منها ست مآس ، وأما السابعة فهى ملهاة . ومآسى شوقى الست هى : « على بك الكبير » و « مصرع كليوبترا » و « مجنون ليلى » و « عنترة » و « قمبيز » و « أميرة

---

(١) اقرأ حديثاً عن ذلك فى : « تطور الأدب الحديث فى مصر » للمؤلف — الفصل الثالث — المقال الذى عنوانه المسرح وأولية الأدب المسرحى ، واقرأ حديثاً عن هذه المسرحية فى الفقرة « ب » من ذلك المقال .

(٢) كانت سنة ٣١ ، ٣٢ أحفل سنوات الشاعر بالنتاج المسرحى ، فقد أخرج فيها أكثر مسرحياته ، كما يشير إلى ذلك ابنه حسين شوقى فى كتابه « أبى شوقى » ص ١٥٨ .

الأندلس » وهى المسرحية النثرية الوحيدة . وأما الملهاة فهى « الست هدى » وقد كتبها شعراً كالمآسى الخمس الأولى[١] .

وقد اختار شوقى لمآسيه المجال التاريخى . كما اتخذ لمسرحياته هدفاً أخلاقياً متأثراً فى كل هذا بالكتاب الكلاسيكيين الفرنسيين وخاصة « كورنى[٢] » . وفى سبيل هذه الغاية كان يسمح لنفسه أن يغير بعض التفصيلات التاريخية ويحور فى بعض الأحداث غير الرئيسية ، ويفسرها تفسيراً يتلاءم مع الهدف الذى يقصد إليه . وقد عيب عليه ذلك ، ولكن الحق أن مثل هذا التصرف فى مادة التاريخ جائز للفنان ، ما دام لا يبدل الحقائق الكبرى ، ولا يزيف الوقائع العامة . . كذلك اهتم شوقى فى مآسيه بتصوير حياة الملوك والأمراء والأبطال ، كما اهتم فى ملهاته الوحيدة بتصوير حياة أفراد عاديين من الشعب ، وهو فى هذا أيضاً خاضع لتقاليد الكلاسيكيين[٣] .

وأخيراً جعل شوقى الشعر لغة معظم مسرحياته على نحو ما فعل الكلاسيكيون أيضًا . وقد كان من الغريب أن يكتب إحدى مآسيه ، وهى «أميرة الأندلس» بلغة النثر ، على حين يكتب ملهاته وهى « الست هدى » بلغة الشعر ، بينما كان الشعر هو اللغة الأكثر ملاءمة لتلك المأساة التاريخية ، كما كان النثر هو الأنسب لهذه الملهاة المعاصرة[٤] .

---

(١) كتب على بك الكبير فى شكلها الأول سنة ١٨٩٣ ، كما ينص على ذلك حسين شوقى فى صفحة ١١٠ من كتابه « أبى شوقى » . ثم عدلت وظهرت فى شكلها الأخير سنة ١٩٣٢ . بعد أن كتب الشاعر مسرحية : مصرع كليوباترا سنة ١٩٢٧ ، ثم مسرحية مجنون ليلى سنة ١٩٣١ ، ثم مسرحية قمبيز سنة ١٩٣١ . وبعد ذلك أظهر « عنترة » سنة ١٩٣٢ ، وكذلك أميرة الأندلس فى نفس العام . ومات قبل أن ينشر الست هدى .

(٢) انظر : مسرحيات شوقى للدكتور مندور ص ١٢ .

(٣) انظر : مسرحيات شوقى للدكتور مندور ص ١٣ — ١٤ .

(٤) انظر : المصدر السابق ص ١٤ .

وهكذا يتضح غلبة تأثير المدرسة « الكلاسيكية » على مسرحيات شوقى ؛ فهو متأثر بها فى مادة المسرحيات وطبقة أبطالها ، وفى شاعرية لغتها وأخلاقية أهدافها .

غير أنه لم يخضع خضوعًا تاماً للمدرسة « الكلاسيكية » وتقاليدها ، بل خرج عليها فى بعض تلك التقاليد ؛ فهولم يلتزم قاعدة الوحدات الثلاث التى سار عليها « الكلاسيكيون » وهى وحدة الموضوع والزمان والمكان . وهو لم يلتزم قاعدة فصل الأنواع ، التى تحتم أن تكون المأساة سلسلة من أحداث الأسى لا يتخللها حدث مضحك ، وأن تكون الملهاة سلسلة من أحداث الإضحاك لا يقتحمها شىء محزن .

وقد كان تصرف شوقى فى ذلك مبرراً بفعل بعض كبار الكتاب المسرحيين الأوربيين ، الذين خرجوا على تلك القواعد ، مثل شكسبير .

كذلك خرج شوقى على التزام القاعدة الخاصة بختام المأساة والملهاة ، والتى تحتم أن تختم المأساة بخاتمة محزنة ، وأن تنتهى الملهاة بنهاية سارة . وقد كان شوقى كذلك متكئاً على خروج بعض الكلاسيكيين على هذه القاعدة مثل « موليير » الذى كانت بعض ملاهيه تختم بنهاية محزنة[1] .

وقد اعتمدت مسرحيات شوقى غالباً على الصراع ، واتضح فيها هذا العنصر أكثر من عنصر التحليل . ولكن الصراع فى مسرحيات شوقى يغلب عليه ألا يكون بين نزعات النفس بطريقة تكشف عن أغوار الإنسان ، وتميط اللثام عن خفايا عقله الباطن . بل يكون عادة بين بعض نزعات النفس وبين بعض التقاليد أو مبادئ الأخلاق ، بطريقة تقدم مثال

---

(١) انظر : المصدر السابق ص ١٦ – ١٨ .

التضحية والنبل والبطولة وما إلى ذلك من أنماط الخلق الكريم . وهذا كله بسبب قصد شوقى إلى هدف أخلاقى فيما كتب من مسرحيات[١] .

ولهذا الهدف نفسه اختار شوقى موضوعات مسرحياته ؛ فجعلها مقسمة بين التاريخ المصرى والتاريخ العربى والحاضر الاجتماعى . وفى المسرحيات المتصلة بتاريخ مصر ، اختار فترات من هذا التاريخ متسمة بالضعف ، حتى لقد عيب عليه ذلك . بينما هو قد اختار هذه الفترات ليتخذ من نقد الضعف فى الماضى ، مجالا لنقد العيوب والانحرافات فى الحاضر المشبه من وجوه لهذا الماضى . وقد يكون المؤلف قد قصد إلى شىء ثان وهو تهيئة الجو الصالح لبروز الأبطال ، الذى تجلو المحن معادنهم وتظهر الكوارث أصالتهم[٢] . وفى هذا كله من الهدف الخلقى والإصلاحى ما لا يخفى

وقد فعل شوقى نفس الشىء فى إحدى مسرحياته المتصلة بالتاريخ العربى ، وهى « أميرة الأندلس » . أما فى الاثنتين الباقيتين ، وهما « مجنون ليلى » و « عنترة » فقد اختار شوقى قصتين يمكن من خلالهما إبراز الوفاء والتضحية فى سبيل التقاليد المرعية كما يتضح فى المسرحية الأولى ، ثم تجسيم البطولة والنبل كما يتضح من المسرحية الثانية .

أما حظ الحاضر الاجتماعى ، فقد خصص له شوقى ملهاة « الست هدى » ، وسخر فيها من الطمع والجشع والأنانية . وجعل عاقبة ذلك الخسران وخيبة الأمل .

وبالإضافة إلى هذا الهدف الاجتماعى الأخلاقى الذى يطبع مسرحيات

---

(١) انظر : المصدر نفسه ص ٢٧ – ٢٨ ، ٣١ – ٣٤ .

(٢) انظر : النقد المسرحى للدكتور محمد غنيمى هلال ص ٩٤ – ٩٥ .

شوقى ، يوجد طابع آخر لتلك المسرحيات : وهو الجانب الغنائى . فمسرحيات شوقى — باستثناء المسرحية النثرية — تجنح إلى الغنائية وتهتم بها اهتمامها بالناحية التمثيلية . ومن هنا جاء الحوار أحياناً أطول من اللازم ، وجاءت الحركة أحياناً أبطأ مما ينبغى ، وبدت بعض أجزاء من المسرحيات كأنها قطع من الشعر الغنائى ، أو أجزاء من قصائد ، أو قصائد بالفعل ، بعيدة العلاقة بلغة المسرح . ومن هنا قال الدكتور طه حسين عن شوقى ، هذا الحكم المشهور ، وهو أنه « غنى وأطرب وأثر ولكنه لم يمثل[1] » . والحق أن شوقى كان متأثراً أولا بطابع عصره الذى كان المسرح الغنائى فيه يحتل المكان المرموق . كما كان شوقى متجاوباً مع المزاج المصرى — أو العربى بصفة عامة — هذا المزاج الطروب المنجذب إلى الغنائية[2] بعوامل من عاطفته المشبوبة ووجدانه المرهف وتاريخه الفنى المتصل بالغنائية بأوشج الأسباب . والحق أيضاً أن شوقى فى كثير من الحالات التى يطيل فيها الحديث على لسان البطل ، كان يهيئ لذلك ما يبرره ، كأن يجعل البطل شاعراً كقيس أو عنترة ، أو أن يجعل الحديث حديث نجوى أو شكاية أو وداع وما إلى ذلك ، مما رأيناه مثلا فى بعض مشاهد « مصرع كليوباترا » . من مواقف تتحمل مسهب الحديث وغنائيته . ومن هنا نرى أن من المبالغة القول بأن شوقى غنى ولم يمثل ؛ فهو قد مثل فأجاد إلى حد كبير ، وإن كان قد غنى كثيراً من خلال هذا التمثيل .

هذه هى أهم المعالم العامة لمسرحيات شوقى . وفيما يلى كلمة عن كل مسرحية ، توضح أبرز خصائصها :

---

(١) انظر : حافظ وشوقى للدكتور طه حسين ص ٢٧١ .

(٢) انظر : مسرحيات شوقى للدكتور محمد مندور ص ١٩ .

(١) مصرع كليوباترا :

هذه أول مسرحية كتبها شوقى بعد عودته إلى كتابة المسرحيات سنة ١٩٢٧ . وهى ثانية مسرحياته التى تتصل بتاريخ مصر[١] . وقد اختار لها فترة من هذا التاريخ هى أواخر عهد البطالسة ، حيث كانت تحكم هذه الملكة المشهورة . وقد جعل المؤلف مسرحيته تعرض ما دار حول تلك الملكة من أحداث ، منذ معركة « أكتيوم » البحرية ، إلى أن انتحرت ، وذلك خلال عام ٣٠ قبل الميلاد . ومعروف — من الناحية التاريخية — أن كليوباترا كانت تحكم مصر خاضعة لنفوذ روما ، وأنها كانت على كثير من التحرر والأنانية . فاتصلت بالقائد الرومانى « أنطنيو » وصارت منه فى مكان العشيقة . ثم حين دخل هذا العشيق فى صراع على السلطة مع خصمه ومنافسه « أكتافيوس » ، وحين اعتمد أنطنيو على مساعدة كليوباترا ، ووقوفها بأسطولها وقواها إلى جانبه فى معركة أكتيوم البحرية ؛ ما لبثت هذه المرأة أن انسحبت من المعركة ، تاركة حليفها وعشيقها يواجه الهزيمة وحده . وبعد أن عاتبها وتصافيا ، عادت فبعثت إليه من يخبره أنها انتحرت ، ولهذا انتحر يأساً . وقبل أن يموت عرف أنها لم تمت وأنه قد خدع . وأخيراً حين وصل أكتافيوس إلى الإسكندرية حاولت أن تخدعه هو الآخر ، ولكنه ضيق عليها الخناق ، فانتحرت لفشلها فى إغراء هذا الرجل الجديد . وختمت حياتها هكذا بعد سلسلة من التصرفات غير الحميدة . وقد تناول موضوع هذه الملكة عدد من كتاب

---

(١) ظهرت مسرحية كليوباترا لأول مرة سنة ١٩٢٧ ، كما تدل على ذلك فهارس دار الكتب فقد سجلت تاريخ هذه المسرحية سنة ١٣٤٦ هجرية ، وهو التاريخ الذى تعادله سنة ١٩٢٧ . ومعروف أن هذه المسرحية قد سبقت بمسرحية « على بك الكبير » فى صورتها الأولى ، التى كتبها شوقى عليها سنة ١٨٩٣ .

المسرح الغربيين [١] ، واتجهوا غالباً إلى تجريحها ونقد تصرفاتها ، بل إن بعضهم قد اعتبرها ملكة مصرية ، واتخذ من سبها سبيلا إلى سب مصر ، ومن خياناتها دليلا على خيانة المصريين . كذلك فعل « شكسبير » و « دريدن » و « مدام جيراردون [٢] » . ثم جاء شوقى فأراد أن يرد اعتبار هذه الملكة ما دامت قد كانت ملكة لمصر ، وما دام اسمها قد ارتبط باسم مصر ، وما دام كثيرون يعتبرونها من أرض مصر . فأخذ شوقى يفسر بعض المواقف المتصلة بهذه الملكة تفسيراً جديداً ، ويغير بعض التفصيلات التاريخية تغييراً لا يمس الجوهر ، ويزيد بعض الزيادات التى تعتبر من حق الفنان ، وحاول أن يصل من ذلك كله إلى أن يظهر هذه الملكة بصورة المرأة الذكية الحكيمة ، المدبرة الوطنية ، المضحية النبيلة . فجعل انسحابها من معركة أكتيوم من أجل أن تترك الزعيمين الرومانيين يواجه كل منهما صاحبه حتى يقع بأسهما بينهما ، وتنشغل روما عن السيطرة على مصر . ومن هنا يتحقق الاستقلال . وجعل انتحار أنطنيو بسبب إخبار أحد رجال القصر له بموت كليوباترا رجاء أن يتخلص منه ، وليس بتبليغ من كليوباترا نفسها . كما جعل انتحار

---

(١) ألف فى موضوع كليوباترا خمس عشرة مسرحية فرنسية ، وما لا يقل عن ست مسرحيات إنجليزية ، وأربع مسرحيات إيطالية . راجع ما كتبه عن ذلك الدكتور محمد غنيمى هلال فى كتابه : النقد المسرحى ص ١٠ وما بعدها .

(٢) مما جاء فى مسرحية « شكسبير » « أنطونى وكليوباترا » التى ألفها نحو سنة ١٦٠٧ ، قوله فى الفصل السابع على لسان « أنطنيو » حين رأى أسطوله يستسلم لخصمه فى ميناء الاسكندرية « ضاع كل شىء ، خانتنى هذه المصرية الدنيئة . . . بغى أنت ثلاث مرات خائنة . . . يالزيف هذه الروح المصرية . . . » ومما جاء فى مسرحية « دريدن » « كل شىء فى سبيل الحب » التى ظهرت سنة ١٦٧٧ ، قوله فى الفصل الخامس عن المصريين ، وعلى لسان قائد أسطول أنطنيوس : « أمة كل أفرادها خائنون ، يتنفسون الخيانة مع هواء بلادهم منذ ولدوا ، وملكتهم بمثابة الروح المستخلصة منهم جميعاً . . . » اقرأ تفصيل ذلك فى « النقد المسرحى » للدكتور هلال ص ١٢ وما بعدها .

كليوباترا ليس بدافع الإحساس بالفشل فى إغراء أكتافيوس ، وليس بسبب اكتشاف تلاعب هذا الرجل بها ، وإنما بدافع الإباء والأنفة من أن تقع ملكة مصر فى يد من ينكل بكرامتها ويسيء إلى عرش بلدها .

وهكذا دفع شوقى عن كليوباترا تهمة الغدر والخيانة والأنانية ، وحاول من خلال المسرحية أن يعرض البطلة فى مواقف تنم عن الذكاء والدهاء والوطنية . ثم ختم حياتها بالفداء ، حيث جعلها تضحى بتلك الحياة ، حين وجدتها ستجر على الوطن العار ، كما جعلها تستعذب الموت ، حين رأت أن الموت هو الذى سيخلصها ويخلص وطنها من الشماتة والزراية والهوان .

وقد جعل شوقى مسرحيته فى أربعة فصول ، فى الفصل الأول تبدأ المسرحية بمشهد فى مكتبة قصر كليوباترا بالإسكندرية ، حيث يجتمع بعض رجال القصر ، فيصل إلى أسماعهم من خارج القصر نشيد يردده العامة فى تمجيد انتصار الأسطول المصرى فى معركة أكتيوم ، فيسخرون من هذا النشيد المتحدث عن النصر الزائف ، ويتحدثون عن الزور الذى يدخله الحكام على الشعب المخدوع . كما ينددون بالملكة وينتقدون بعض تصرفاتها . ثم تظهر الملكة ، حيث تدافع على نفسها ، وتفسر تصرفاتها من وجهة نظرها ، التى هى وجهة نظر المؤلف . . ومن خلال الحوار ، وبمساعدة المناظر ، نعرف فى هذا الفصل ، ما كان من انسحاب الأسطول المصرى من المعركة . . وفى الفصل نفسه نعرف بقصة حب بين « حابى » مساعد أمين المكتبة بالقصر ، وبين « هيلانة » وصيفة الملكة ، وهو حب تقره الملكة ويباركه الكاهن . ثم يختم الفصل بتطلع إلى معرفة أنباء المعركة التى أعقبت معركة أكتيوم ، وهى معركة الإسكندرية ، ويعلن جندى أن أنطنيو قد انتصر فى الجولة الأولى على أكتافيوس ، ويظهر أنطنيو فى هيئة المنتصر ، ويلتقى بكليوباترا معاتباً لها

على الانسحاب من أكتيوم ، ثم يتصافيان ، وينتهى هذا الفصل ، ونتائج الجولة الفاصلة فى معركة الإسكندرية أهم ما يترقب .

وفى الفصل الثانى يلهو أنطنيو وكليوباترا فى مشهد حفل رقص وطرب وغناء وشراب ، أرادا أن يستمتعا به قبل المعركة الفاصلة مع أكتافيوس ؛ « فاليوم خمر وغداً أمر » . وفى هذا المشهد يقرأ لهما عراف كفيهما ، ويستمعان إلى نشيد الخمر ونشيد الحب ، ويبدو من أنطنيو خضوع لنزوات كليوباترا واستسلام لرغباتها ، مما يثير بعض القواد الرومان الذين معه ، فينصرفون عنه وقلوبهم تلعن استسلامه لهواه ، وإيثاره له على التماسك فى ليلة الجد .

وفى الفصل الثالث نعرف هزيمة أنطنيو تماماً أمام خصمه أكتافيوس ، حيث نراه فى جلسة حزينة يشكو لتابعه « أوروس » سوء الحظ وأفول نجم السعد ، ونشاهدهما يبكيان مرارة الانحدار وسوء النهاية المؤلمة .. وفى هذا المشهد يحاول التابع تعزية سيده قدر الطاقة . ثم يعلم القائد بانتحار كليوباترا من « أولبوس » الطبيب الرومانى الذى تطوع باختراع هذا النبأ ، لأنه كان من الساخطين على أنطنيو . فيرسل أنطنيو نجوى حزينة إلى روما وإلى كليوباترا . ثم يطلب من تابعه « أوروس » أن يطعنه ليخلصه من الحياة ، ويجعل حرية هـــذا التابع ثمناً لهذه الطعنة ، ولكن التابع يرفض فى إباء وحب ، بل يطعن نفسه فراراً من هذا الموقف المؤلم . وهنا يطعن أنطنيو نفسه ليخلص من أزمته بيده .. ثم يبدو منظر المعبد بقصر الملكة ، ويظهر فيه الراهب « أنوبيس » بين الأفاعى التى كان مهتما بدراستها والتطبيب بترياقها ، ويدخل حابى مساعده معلناً هزيمة أنطنيو ، وينتقل الحديث بينهما فيصير عن الأفاعى والسموم ، ويعطى أنوبيس لحابى بعض الترياق

لينتفع به وقت الحاجة . ثم تدخل الملكة معلنة فى مرارة هزيمة حليفها أنطنيو ، ويبدو من حديثها الجزع من المصير المهين ، فيلمّحُ لها أنوبيس بأن الأفاعى تخلص أحيانًا من الأزمات ، ثم يصل الحديث إلى التصريح ، فيعدها بإرسال أفعى لتنتحر بها ساعة التأزم وإحداق الخطر ، لكى تحافظ على كرامتها وكرامة بلدها من الوقوع فى الأسر والتعرض للهوان . . ثم يبدو من جديد ذلك المنظر السابق ، حيث كان أنطنيو قد طعن نفسه ، فنرى بعض الجنود الرومان وقد عثروا عليه وعلى صاحبه . ثم ينقل إلى الهيكل رجاء إسعافه ، وهناك تكون كليوباترا ، فيفاجأ بأنها لم تمت ، وبأنه خدع حين أخبر بانتحارها . ولكنه لا يلبث أن يلفظ آخر أنفاسه بين يديها . . وفى نهاية هذا الفصل يدخل أكتافيوس ، ويرى خصمه ميتاً ، فيرثيه كفارس ، ويودعه كصديق ، ثم ينصرف .

وفى الفصل الرابع تشرع الملكة فى مناجاة حزينة ، وتبدو موقنة أنها موشكة على الوقوع أسيرة فى أيدى أكتافيوس ورجاله . ثم يدخل حابى ومعه سلة تين بها أفعى ، وتودّع الملكة أطفالها ووطنها ، ثم تنتحر بوضع الأفعى على مكان من صدرها ، وتتبعها وصيفتها هيلانة فتنتحر بنفس الطريقة ، ثم يدخل أنوبيس وحابى . ويستطيع حابى أن ينقذ حبيبته بالترياق الذى كان يحتفظ به ، ثم يصحبها إلى طيبة ، حيث الضيعة التى كانت كليوباترا قد منحتها له . ثم يدخل أكتافيوس أخيراً ومعه أولمبوس . فيشهدان كليوباترا ميتة ، وقد فوتت الفرصة على خصومها ، وتلدغ الحية التى لدغتها أولمبوس الذى كان قد تطوع بإبلاغ الخبر الزائف إلى أنطنيو وسبب انتحاره ، فيموت كما تسبب لغيره فى الموت . وأخيراً ينصرف أكتافيوس ، واللعنات تستنزل عليه وعلى الرومان من الراهب أنوبيس .

وقد أفاد شوقى فى عمل هذه المسرحية من بعض الأعمال التى أنتجها قبله مؤلفون مسرحيون أوربيون ، وكلها تدور حول هذه الملكة . ويتضح ذلك من اتفاق مسرحيته مع مسرحية شكسبير مثلا فى أسماء بعض الشخصيات المخترعة ، بل فى بعض المواقف ، بل فى بعض التعابير [1] . والمعقول أن يكون شوقى قد قرأ مسرحية شكسبير — وربما بعض مسرحيات إنجليزية أخرى — فى ترجمة فرنسية ، هذا بالإضافة إلى مشاهدته ، لبعض ما كتب الفرنسيون ، عن كليوباترا .

وقد وفق شوقى إلى حد كبير فى تحقيق الهدف الذى قصد إليه ، وهو الدفاع عن كليوباترا وعن الشعب المصرى . وكان توفيقه أعظم حين اتخذ من أحداث الماضى منفذاً إلى نقد الحاضر . وحين انتقد بعض الصور الأخلاقية ، وكشف بعض العيوب الاجتماعية ، منبهاً بهذا إلى وجوب تجنب هذه العيوب .

وإلى جانب هذا التوفيق يؤخذ على هذه المسرحية أنها لم تستطع أن تقنعنا بالبطلة اقتناعاً كافياً ، ولم تقدر على أن تثير فينا العطف عليها كما ينبغى .

---

(١) من أمثلة مجاراة شوقى لشكسبير فى بعض الأسماء ، إطلاقه اسم « شرميون » على إحدى الوصائف ، فهو اسم « شارميان » الذى وضعه شكسبير . ومن أمثلة اتفاق شوقى مع شكسبير فى بعض المواقف ، ما نرى فى بعض مواقف اللقاء بين أنطنيو وكليوباترا ، وما نشاهد من منظر موت أنطنيو ، ومنظر موت كليوباترا . ومن أمثلة الاتفاق بين شوقى وشكسبير فى بعض التعابير ، هذا البيت المشهور لشوقى ، الذى يجريه على لسان أكتافيوس ، حين يرى الملكة قتيلة ، وهو :

عجيب يا طبيب أرى قتيلا ولكن لا أرى أثر الجراح

فهذا المعنى أجراه شكسبير من قبل على لسان قيصر فى موقف مماثل من مسرحيته . انظر : مسرحيات شوقى للدكتور مندور ص ٥٠ ، والمسرحية فى شعر شوقى للدكتور محمود شوكت ص ٣٨ ، ٦٠ وما بعدها . واقرأ تفصيلا أكثر فى : النقد المسرحى للدكتور محمد غنيمى هلال . المقال الخاص بأصول مسرحية شوقى « مصرع كليوباترا » .

وأهم أسباب ذلك اهتزاز الصورة التى قدمها المؤلف لكليوباترا ؛ فهى أحياناً مضحية ، وآونة أنانية ، وهى تارة مثالية وأخرى شهوانية . وهكذا لم يقدم المؤلف البطلة فى الصورة المتكاملة ، التى تحمل على الحب المطلوب أو الاحترام المرجو [١] .

وربما كان عذر المؤلف أن بطلته كانت شخصية كثيرة المثالب ، وقد شاء بدافع وطنى أن يدافع عنها وأن يجعلها شخصية كثيرة الفضائل . ولكنه اصطدم بالتاريخ الذى إن استطاع أن يغير بعض وقائعه أو يفسرها بما يحقق هدفه ؛ فإنه لم يستطع أن يغير كل هذه الوقائع أو يفسرها بما يحقق هذا الهدف . ومن هنا غلبه تاريخ بطلته المثقل ، ولم يساعده على السمو بها إلى حيث أراد لها من الإجلال والحب ، أو التقدير والتعاطف .

كذلك يؤخذ على هذه المسرحية ضعف الأثر المأسوى الذى كان من المفروض أن تحدثه نهايتها . فقد قلل من وقع هذا الأثر ، ماالجأ إليه المؤلف من تتبع القصة الثانوية ، وهى قصة الحب التى أقامها بين حابى وهيلانة ، وجعل نهاية هذه القصة نهاية سعيدة . مضادة تماماً لنهاية القصة الرئيسية ، وهى قصة كليوباترا . فقد جعل المؤلف حابى ينقذ هيلانة ، فى الوقت الذى ماتت فيه البطلة ، ثم جعله يتزوجها ويرحل إلى طيبة للسعادة بالحياة الجديدة ، فى الساعة التى تمضى كليوباترا إلى العالم الآخر . وكل هذا التضاد أو الثنائية ، التى تمزج بين الموت والحياة والترح والفرح والعرس والجناز ، قد قللت من وقع المأساة ، وأضعفت من الشعور بالحزن على البطلة . ذلك الحزن الذى من شأنه أن يقوى التعاطف معها [٢] .

---

(١) انظر : مسرحيات شوقى للدكتور محمد مندور ص ٥٥ — ٥٦ .

(٢) المصدر السابق ص ٥٥ .

ثم يؤخذ على هذه المسرحية انحرافها بشخصية حابى ، هذا الشاب المتحمس ، الذى عرفناه فى أول المسرحية ينتقد تصرفات الملكة ، ويندد بها ، ويسخر من تزييف الحكام للحقائق وتضليلهم للشعب . فنحن نراه فى آخر المسرحية — دون مبرر — قد قنع بعطاء الملكة ، واكتفى من القضية بحبيبته هيلانة وبالضيعة التى نالها فى الصعيد . . وقد كان من الممكن أن يُتخذ حابى هذا رمزاً لنضال الشعب وتمرده على الظلم وفساد الحكم ومقاومة المستعمر. ولكن المؤلف انحرف به ، أو أنهى موقفه هذه النهاية العجيبة ، ففوت على المسرحية بعداً نضالياً عظيما[1] .

وقد أخذ بعض النقاد على المسرحية تعريضها بالشعب المصرى[2] فى مثل قولها على لسان بعض الشخصيات :

اسمع الشعبَ « ديون » كيف يرحون إليـــهِ
مـــلأ الجـــوَّ هتـــافاً بحيـــاتىْ قاتليْـــه
أثـر البهتـــانُ فيـــه وانطـــلى الزورُ عليـــه
يالـــهُ من بَبَّـــغاءٍ عقـــله فى أذنيـــه

وواضح من هذا الشعر : ومن الموقف الذى قيل فيه — وهو موقف هتاف البعض وتغنيهم بالانتصار المزعوم فى معركة أكتيوم — واضح أن المؤلف قد أراد به تجسيم تضليل بعض الحكام السابقين ، وانخداع بعض طوائف الشعب الطيب بهذا التضليل ؛ فهؤلاء الحكام السابقون « يوحون إليه » ، وهو قد « أثر البهتان فيه » . فالبهتان بهتان من أوحوا فضللوا . . ثم هو قد « انطلى الزور عليه » ، والمزورون هم هؤلاء الحكام من غير شك .

---

(١) المصدر نفسه ص ٥١ — ٥٢ .

(٢) من هؤلاء النقاد الدكتور محمد مندور . انظر كتابه مسرحيات شوقى ص ٥٢ .

والشعب المسكين ليس إلا ضحية لهذا الزور [١] ، الذى يصعب كشفه فى كل الأحايين . . وأما قوله : « يأله من ببغاء عقله فى أذنيه » فلا يعدو التنبيه بحدة إلى عيب اجتماعى ، هو الكلف بالسماع ، والانخداع بالمسموع ، والوقوع فى شرك الدعايات المضللة ، وعدم التروى وإعمال العقل فى بعض الأمور . . فليس هذا الكلام سباً ولا تعريضاً ، وإنما هو نصح وإرشاد وتوجيه وتنبيه . وكل ما فيه بعد ذلك الحدة أو بعض الخشونة . . وهكذا لا تعدو هذه الأبيات وأمثالها أن تكون تجسيما لعيوب بعض الحكام السابقين وفسادهم ، وتصويراً لوقوع الشعب — أو بعض طوائفه — ضحية لهؤلاء الحكام . وقد يضيف مثل هذا الشعر إلى ذلك تنبيه الشعب بحدة إلى بعض مواطن الضعف فيه ، حتى يبرأ من عيوبه ويصلح من أمره . ويؤكد هذا ما نعرف من أن شوقى قد قال مثل هذا الكلام فى « فترة الصراع » أيام التطاحن الحزبى ، ولعب الحكام والزعماء بعقول الجماهير . فهو قد أراد أن يتخذ من مسرحيته التاريخية منفذاً لنقد بعض الأوضاع السياسية ، وسبيلا لتنبيه الشعب — المضلّل حينذاك — إلى اليقظة والحيطة والتبصر وعدم الانخداع بما يذاع من أقوال كان يروجها حكام تلك العهود [٢] .

وقد أكد المؤلف ذلك بهذا البيت التى يجريه على لسان « ديون » :

هداك الله من شعب بريء يصرفه المضلِّلُ كيف شاء

هذا . وقد أخذ على المسرحية بعد ذلك اشتمالها على مواقف غنائية

---

(١) وهذا ما فهمه « ديون » الذى وجه إليه هذا الحديث ، ولذا قال فى رده :

حاش سمعت كما سمعت وراعنى أن الرميـة تحتمى بالرامى

(٢) اقرأ دفاعاً عن شوقى متصلا بهذه النقطة فى : النقد المسرحى للدكتور محمد غنيمى هلال ص ١٠١ .

عديدة ، وقيل إن مثل هذه المواقف تُبَطِّئ وتُطَوِّل الحديث ، بما يتنافى مع الأصول المسرحية . والواقع أن كثيراً من هذا المأخذ صحيح ، ولكن بعضه مبالغ فيه . فبعض المواقف الغنائية مقبول ما دام قد قُصد به أن يُغَنَّى بالفعل . كنشيد الخمر والحب فى الفصل الثانى . وقد قَصد المؤلف أن يجعل مسرحيته ذات مشاهد غنائية . وليس من حقنا أن نفرض عليه خلوها من تلك المشاهد . ثم إن بعض المواقف الغنائية التى لم يقصد بها الغناء ، قد قصد بها ما يشبه الغناء وما يبرر الإطالة ، ويسوغ البطء بعض التسويغ : ومن ذلك بعض مواقف المناجاة والشكوى والوداع ، كهذا الموقف الذى نراه من كليوباترا فى الفصل الرابع قبيل انتحارها : فى هذا الموقف لا تُطلب الحركة السريعة . ولا ينتظر الحديث القصير ، فالموقف شبه مجمد ، والحياة مؤذنة بالتوقف . وإفضاء البطلة بالحديث المطوّل مقبول ، لما سيشتمل عليه من تحسر ووداع ودفاع عن النفس ، أشبه بما يكون من الاعتراف بين يدى الكاهن .

أما ما سوى ذلك من مقطوعات وشبه قصائد ، فالمؤاخذة فيها محقة ، وهى فعلا أشبه بالشعر الغنائى المقحم على عمل مسرحى . ومن ذلك فى هذه المسرحية ، تلك القصيدة التى ناجى بها أنطنيو روما بعد هزيمته فى موقعة الإسكندرية ، والتى ناجى بها كليوباترا فى نفس الموقف[1] .

وهذا مشهد من الفصل الثالث من هذه المسرحية يتحاور فيه أنطنيو وتابعه أوروس بعد هزيمة القائد الرومانى فى معركة الإسكندرية :

أنطنيو :

أماناً إله الحرب . ما أنت صانع بهذا الحطام المستباح المبعثر

(١) بلغت هذه القصيدة ٣٢ بيتاً كلها على لسان أنطنيو .

لقد ذَلَّ من بعد امتناع كأنه بقية نصل أو رفات غضنفر
ملأتَ سبيلي بالهوى وصروفه ومن يمش فى أرض الهوى يتعثر

« أوروس » غلامى إن فى النفس حاجة

أوروس : وعندىَ أقصى طاعةِ العبد فأمر

أنطنيو :

أروس أرى الدنيا بعينى أظلمت وكانت قديماً كالصباح المنور
وضاقت بى الأرض الفضاء فكلها سبيل طريد ضائع الدمّ مهدر
أرى الموت ممدود اليدين كمنقذ لمثلىَ من غرق الحياة مُسَخَّر
فكيف مقامى يا أروس على الأذى وصبرى على العيش الذليل المكدر

أوروس :

أجل قيصرُ اعتضتنا من العز ذلة ومن حلية الأعلام عُطْلَ التنكر
فهنّا كأنقاض الحصون على الثرى وضعنا عليه كالقنّا المتكسر

أنطنيو :

فماذا ترى أوروس

أوروس : رأيك أولّ وعندك تُرجَى نظرةُ الصدق فانظر
لقد عشتُ ظِلاًّ لا أرى غير ماترى ولا خير فى الرأى التبيع المسير

أنطنيو :

أروس أنا الأعمى وأنت هى العصا فخذ بزمام العاجز المتحير

أوروس :

أرى ما يراه العاجزون إذا جرى على النفس محتوم القضاء المقدر

أنطنيو :

وماذا يقول العاجزون إذا ابتلوا ؟

أوروس : يقولون : حكمُ الله يا نفس فاصبرى

أنطنيو :

أروس يقوم العاثرون وقلما يُقال عثار الكوكب المتغوِّر
أروس ألم تفهم ؟ هو الذل فاشفنى بضربة سيف أو بطعنة خنجر
فإنك حرٌّ إنْ فعلتَ وفائز بسيفى وأثوابى ودرعى ومِغْفَرى

أوروس :

معاذَ خلال البر مولاى ! أعفنى فليس يدى تقوى ولا السيف يجرى
وأنت الذى لو بيع بالرُّوح وُدُّهُ ومالى سوى روحى ، تقدمتُ أشترى
لآلهةِ الرومان أشكوك قيصرى ظلمتَ فلم تُنصف ولا أنت تقدُر
أتجعل فى الميزان حبى وطاعتى وشتى عروض من ثياب وجوهر
لقد جاد لى بالسيف والدرع قيصر

(يطعن نفسه)

وجدتُ بأيام الحياة لقيصر

أنطنيو :

أوروس عفواً قد ذهبتَ ضحيةً وجئنى عليك ترددى الممقوتُ
فعلمتَ منِّى كيف يسجن قيصرٌ وعلمتُ منك العبد كيف يموت»[1]

(ويطعن أنطنيو نفسه فيخر على الأرض)

(ب) قمبيز :

هذه هى المسرحية الثالثة من مسرحيات شوقى التى تتصل بتاريخ مصر[2] .

---

(١) انظر : مصرع « كليوباترا » ص ٧٢ — ٧٧ .

(٢) ظهرت هذه المسرحية سنة ١٩٣١ وقبلها ظهرت مصرع كليوباترا سنة ١٩٢٧ ، وقبل=

وقد عرض فيها المؤلف لفترة حاسمة من هذا التاريخ ، وهى فترة القضاء على استقلال مصر ، ووقوعها فى يد الفرس ، إثر غزو غاشم قام به الملك الفارسى الطاغية « قمبيز » فى أواخر القرن السادس قبل الميلاد . وكما قصد شوقى فى « مصرع كليوباترا » إلى رد اعتبار مصر من خلال رد اعتبار ملكتها ، التى أسرف المؤرخون والكتاب الغربيون فى النيل منها ومن مصر معها ؛ قصد كذلك فى مسرحية « قمبيز » إلى إظهار الوطنية والتضحية المصرية من خلال تصرف فتاة من بنات مصر ، هى « نتيتاس » ، التى تعتبر بحق البطلة الحقيقية للمسرحية[1] . ولم يجعل شوقى أساس مسرحيته هذه الحقائق التاريخية التى ذكرها المؤرخون للفتح الفارسى لمصر ؛ فلم يجعل سبب هذا الفتح مثلا ما كان من صراع بين فارس من جانب ، وبين اليونان وقرطاجنة من جانب آخر ، ثم طمع الفرس فى ضم مصر إلى دولتهم ليتسع نفوذهم وتزداد قوتهم وترجح كفتهم أمام خصومهم ؛ وإنما اعتمد شوقى — أكثر ما اعتمد — على أسطورة أوردها المؤرخ « هيرودوت » ، وهى تفسر سبب الغزو الفارسى لمصر ، بما يجعله بعيداً عن الدوافع السياسية والاقتصادية . وتقول هذه الأسطورة : إن « قمبيز » ملك الفرس ، قد رغب فى الزواج من « نفريت » ابنة « أمازيس » فرعون مصر ، ولكن « أمازيس » غشه فزوجه من « نتيتاس » ابنة « أبرياس » ، وهو الفرعون الذى كان « أمازيس » قد قتله واستولى على عرشه . . ثم علم « قمبيز » بالخديعة التى وقع فيها فقدم لغزو مصر ، وسفك

= هذه ظهرت على بك الكبير فى صورتها الأولى سنة ١٨٩٣ . وقد ظهرت مجنون ليلى قبل « قمبيز » . ولكنا آثرنا تقديم « قمبيز » فى الدراسة لتنهى مسرحيات شوقى المتصلة بتاريخ مصر ، ثم نبدأ بالمسرحيات المتصلة بتاريخ العرب .

(١) انظر : مسرحيات شوقى للدكتور مندور ص ٥٩ .

دماء أبنائها ، ونهبَ خيراتها ، ودمر معابدها ، وقتل عجل أبيس إله المصريين القدماء . وقد استبدت نوبات الجنون بهذا الطاغية ، حتى قتل أخاه وأخته ، ثم لقى حتفه .

فشوقى يستغل هذه الأسطورة ، ويجعلها أساس مسرحيته ، ويحور فيها بما يجعلها تتفق مع الهدف الذى قصد إليه ، وهو إظهار الوطنية المصرية وفدائية المصريين فى ساعة من أحلك ساعات التاريخ . وقد اهتم بتركيز هذه الفكرة حول « نتيتاس » التى جعلها تتقدم — برغم كل شىء — وتعرض على قاتل أبيها ومنتزع ملكه ، أن يزوجها من « قمبيز » بدلا من ابنته الرافضة لهذا الزواج ، والتى سوف يسبب رفضها غزو قمبيز للبلاد ووقوعها فى قبضة الفرس .

وبالإضافة إلى هذا الهدف الرئيسى ، يحاول شوقى أن يدافع عن مصر والمصريين بطريق غير مباشر ، فيفسر ما كان من هزيمة أمام الفرس ، بما حدث من اعتماد على قوى أجنبية واستخدام لجنود من غير المصريين ، الأمر الذى أدى إلى خيانات من بعض هؤلاء الأجانب ، وتمكينهم للغزو الفارسى ومساعدتهم لقمبيز على نجاح حملته .

كما أضاف المؤلف إلى هذين الهدفين هدفاً ثالثاً ، وهو نقد بعض الانحرافات ونقط الضعف فى الحياة المصرية فى عهده ، من خلال عرضها فى الفترة التاريخية التى يسوق عنها الحديث[1] . ولتأكيد هذا الهدف يقدم المؤلف بعض الشخصيات المنحرفة ويوقفنا على مصيرها الملائم لسلوكها . مثل شخصية « تاسو » النفعى ، الذى كان محبًّا للبطلة أيام مجد أبيها ، ثم تحول عنها إلى ابنة فرعون الجديد . وقد كانت نهايته القتل على يد « قمبيز » .

---

(١) انظر : النقد المسرحى للدكتور محمد غنيمى هلال ص ١٠٢ — ١٠٣ .

وقد جاءت المسرحية فى ثلاثة فصول . فى الفصل الأول نرى « نتيتاس » فى القصر الملكى بمصر تلتقى بالأميرة « نفريت » ابنة فرعون ، وتطلب إليها لقاء أبيها ، ثم تلتقى بفرعون وتعرض عليه أنها تقبل الزواج من « قمبيز » ملك الفرس ، الذى جاء وفد من قبله ليخطب الأميرة « نفريت » فرفضت ، وأوشك رفضها أن يسبب غزو مصر . وقد عرضت « نتيتاس » هذا العرض على أن تُقَدَّم باعتبارها « نفريت » لا فتاة غيرها . وقد سعد فرعون بهذا ، وبَشَّرَ به ابنته التى أشفقت على « نتيتاس » ، فدافعت هذه عن تضحيتها دفاعاً مجيداً . ونرى فى الفصل نفسه احتفالا يقام لوفد الفرس ، تتخلله بعض مشاهد الرقص والغناء ، وبعض الأحاديث عن مصر وآثارها ، كما نسمع فى الفصل نفسه بعض النقد يتحدث به أفراد الوفد الفارسى ، ويدور حول ضعف مصر العسكرى وعدم اهتمام المسئولين فيها بشئون الدفاع ، التى لا تغنى عنها العلوم والفنون وشتى مظاهر الحضارة والرقى المدنى . وينتهى الفصل وقد تمت الخطبة وبارك وفد فارس قبول « نتيتاس » ليد « قمبيز » ، على أنها الأميرة « نفريت » ابنة فرعون مصر .

وفى الفصل الثانى ننتقل إلى فارس حيث يعلم قمبيز بحقيقة « نتيتاس » ، وأنها ليست « نفريت » التى خطبها ، ويكون السبب فى كشف السر « فانيس » هذا القائد الأجنبى الذى كان يعمل فى الجيش المصرى ، ثم غدر وفر إلى فارس ليكشف سر فرعون ، وينال مكسباً رخيصاً على يد « قمبيز » . ونشهد فى هذا الفصل حواراً بين ملك الفرس والأميرة المصرية ، كله إباء وترفع من جانب الأميرة ، وغلظة وقسوة من جانب الملك . ونعلم إصرار قمبيز على غزو مصر انتقاماً للخديعة التى وقع فيها . كما نعلم قبل تحرك الحملة الفارسية بموت « أمازيس » فرعون مصر ، وتولى « بسماتيك » خلفاً له .

وفى الفصل الثالث نعود إلى مصر ، حيث تم الغزو الفارسي . ونعلم بأن « نفريت » التى كانت قد رفضت يد الغازى من قبل ، قد انتحرت بإلقاء نفسها فى النيل ، حتى لا تقع فى قبضة الطاغية . ويظهر جماعة من المصريين يتحدثون عن ظلم الفرس وتعليهم على الحرمات . ثم نشهد « قمبيز » وهو يشهد أسرى النوبة يرقصون ويغنون ، ثم يؤتى أمامه بفرعون الجديد مكبلا ، وحين يستجوبه قمبيز ، يجيبه بإجابات أبية شجاعة ، فيأمر بإبعاده حتى يأمر فيه أمره . ثم يثور قمبيز فى مجلسه ذاك ويوزع القتل والعقاب على كثيرين ، فيأمر بقتل « تاسو » ؛ ويطعن بخنجره « فانيس » ، ثم يأمر بإحضار العجل أبيس ويطعنه أيضاً . . وأخيراً يتخيل أشباح ضحاياه ترقص من حوله ، ويصاب بلُوثَةٍ ، ويطعن نفسه ويموت . ويبكى الفرس « قمبيز » ، ويبكى المصريون « أبيس » .

والحق أن شوقى قد وفق فى اختيار هذه الأسطورة والاعتماد عليها فى بناء مسرحيته ، لأنها تتفق مع الهدف الرئيسى الذى قصد إليه . والحق أيضاً أنه وفق فى تحقيق هدفه توفيقاً كبيراً ، حيث جلى الوطنية والتضحية والفداء ممثلة فى فتاة من بنات مصر ، كما فسر ما كان من نجاح فتح الفرس لمصر ، بما يدفع عن المصريين تهمة التخاذل والخيانة ، ويرد ذلك إلى أسباب أخرى ، فى مقدمتها تقصير الحكام فى إعداد جيش قوى ، ومنها اعتمادهم على جنود غير مصريين ، ثم خيانة بعض القواد ذوى الأصول الأجنبية .

وبالإضافة إلى هذا الهدف الرئيسى ، عرض شوقى خلال المسرحية لبعض العيوب والنقائص التى تسبب ضعف الأمم وتُطمع فيها الأعداء ، كالانحلال والإسراف والبذخ وما إلى ذلك ، وكأنه أراد بذلك أن يتخذ من حديث الماضى منفذاً لنقد الحاضر الذى كان يعيشه .

غير أنه أخذ على شوقى فى هذه المسرحية ، عدم استغلاله للحقائق التاريخية بالقدر الذى يخدم مسرحيته ويثريها . ومن هذه الحقائق ، تلك الهزائم التى لقيها « قمبيز » وهذه الخسائر التى منى بها ، حين كان يقاتل فى بلاد النوبة وفى الصحراء الغربية . وقد كان استغلال هذه الحقائق كفيلا بأن يبرز عناصر المقاومة التى قوبل بها هذا الطاغية ، ويساعد على إسقاط أردية البطولة عنه، مما يزيد من الشعور بازدرائه .

بل إن المؤلف قد خالف بعض هذه الحقائق التاريخية مخالفة أضرت بعض الشىء بالمسرحية ، وكلفته صعاباً ليخرج من مآزق أوقع فيها نفسه بتلك المخالفة للتاريخ . ومن ذلك قوله عن « قمبيز » إنه كان لا يشرب الخمر، لكى يظل يقظاً فى قتاله . بينما المعروف تاريخيًّا أن هذا الطاغية كان مسرفاً فى شرب الخمر . ولو أن المؤلف استغل هذه الحقيقة التاريخية ، لساعدته على المضى بهذا الغاشم نحو نهايته الجنونية التى أودت به ، ولم يكن يحتاج المؤلف معها إلى جعل « قمبيز » يتخيل الأشباح لكى يجن ثم ينتحر[1] .

كذلك أخذ على شوقى فى هذه المسرحية إيراده لبعض التفصيلات التى تقلل من الإحساس بهدف المسرحية الرئيسى . ومن ذلك إشارة المؤلف إلى أن « نتيتاس » قد تقدمت للتضحية بعد حب فاشل . فمثل هذه الإشارة تقلل من قيمة التضحية[2] ، وتجعل تصرف البطلة — وهو نبيل — شيئاً شبيهاً بالانتحار غير الواعى ، الذى لا يُقصد به الخير العام، وإنما يَدفع إليه الجنون بالخلاص من الحياة .

---

(١) خصص العقاد كتاباً لنقد مسرحية قمبيز سماه « قمبيز فى الميزان » وقد ركز فيه كثيراً على مخالفات شوقى التاريخية . انظر : ص ١٦ وما بعدها .

(٢) انظر : مسرحيات شوقى للدكتور مندور ص ٦٠ .

كذلك أخذ على هذه المسرحية عدم تعميق الصراع النفسى فى داخل البطلة ، حيث أتيحت مواقف كان ينبغى أن يحتدم فيها الصراع[١] . ومن أهم هذه المواقف موقف « نتيتاس » حين أرادت أن تتقدم لقبول الخطبة بدلا من « نفريت » . فقد كان من اللازم إبراز الصراع — بصورة أعمق — بين حقدها على الرجل الذى قتل أباها واغتصب عرشه ، وبين واجبها نحو بلادها وعرش وطنها . كذلك كان من اللازم إبراز الصراع فى داخلها — بشكل أوضح — بين الكراهية « لنفريت » التى هى منافستها فى « تاسو » ، وبين الحب للوطن الذى هو الحبيب الأكبر . ثم كان من اللازم توضيح كيف تغلّب جانب الواجب والحب فى نفس البطلة . على جانب الحقد والكراهية ، وعدم الاكتفاء بإيراد ما يفيد تغلب جانب الواجب والحب . إيراداً أقرب إلى الإخبار منه إلى التصوير أو التحليل .

وبرغم أن هذه المسرحية قد قلل فيها المؤلف من طول المناجيات والمحاورات نسبياً ، وحاول فيها أن تكون الحركة أسرع والتمثيل أكثر ؛ قد جاء شعرها — فى جملته — أقل ماء وأضعف رونقاً ، كما جاء بناؤها الفنى أقل جودة[٢] .

وهذا مشهد من الفصل الأول ، حيث تدخل البطلة « نتيتاس » على فرعون ، لتعرض عليه قبولها للتضحية .

« فرعون : من أرى ؟ إنه لحظ عظيم نتتاس بنت الفراعين عندى
نتيتاس : التحايا لعرش مصر المفدّى من أبى ساكن السماء وجدى
فرعون : وسلام الذى على عرش مصر لا تؤدينه ؟

---

(١) انظر : المصدر السابق ص ٥٩ .

(٢) انظر : المسرحية فى شعر شوقى للدكتور شوكت ص ٨٩ .

نتيتاس : وكيف أؤدى ؟

ليس بين ابنةٍ وساق أبيها غُصَّة الموت من سلامٍ وَرَدّ
إنّ حقدى عليك دين وبرّ ربَّ لا يذهب العقوق بحقدى

فرعون : احملى الحقد لى أو اطّرحيه وتمنى علىّ جاهى ورفدى
اسألى تسألى أباك

نتيتاس : معاذ الدم فرعون ، ليس دنياك قصدى

فرعون : فيم قد جئتنى إذنْ ؟

نتيتاس : فى حقوق لديارى وواجب نحو مهدى

كلُّ عامٍ صَبِيةٌ من بنات الشعب تُختار للفداء فتفدى
تنزل النيل غير عائفة ما فيه للموت من حياض وَوِرْد
سمحتْ بالحياة فى غير سأم وسخت بالشباب فى غير زهد
تبتغى الخصب والرخاء وتحتا ل لعيش بنعمة النيل رغد
سَقَتَ الناس بَعْدها لم تقل قو ل الأنانىّ : يهلك الناسُ بعدى

فرعون : قد عرفنا ، فهل تريدين منا أن تكونى التى نزُفُّ ونُهدى

نتيتاس : تلك مدفوعة يقدمها الكهان ، لكننى تقدمت وحدى

(مستمرة)

جئتُ أفدى وطنى من سيف قمبيز وناره
جئتُ أفدى وطنى من دنس الفتح وعاره

فرعون : ماذا تقولين فيم جئت ؟ قمبيز ؟ الفتح ؟ مصر ؟ فارس

نتيتاس : نفريت تأنى المسير هب لى مكانها منك يا أمازس

فرعون : أنت التى تذهبين ؟

نتيتاس : لم لا ؟

فرعون : هذا هو النبل يانتاتس

بَخٍ بخٍ بنتَ أخى

نتيتاس : أنت يا قاتل عمى ؟ ! لا . . أبى يأبى وأمّى

فرعون : لا تدفعى نتيتُ بى ولا تهيجى غَضَبى

نتيتاس : (كالمستهزئة) تقتلنى مثل أبى

فرعون : (وقد ظهرت نفْريت بالباب)

أتيتِ لوفق الأمر نفْريت أقبلى تعالىْ أنبئك الجليل تعالى

نفريت : أبى لاجليلَ اليوم إلا مصيبتى

فرعون : ولكنها قد آذنت بزوال

نفريت : وكيف وأنّى ؟

فرعون : انظرى مَن بمجلسى وأىّ رسولٍ للسماء حيالى

إلهٌ لعمرى فى قميص أميرة سَعَى لك يحبو عَوْنَه وسعى لى

نفريت : نتيتس أختى ؟

نتيتاس : (لنفسها) أختها ما أضلّها منى كان بيتِى مجرِمين وآلى

نفريت : (لأبيها بعد أن سمعت نجواها)

أبى ألهذا تجمع اليوم بيننا وما لابنة الملك القديم ومالى

فرعون : لقد بعثتْها الشمسُ من عرش مجدها شعاعَ هُدًى من حيرة وضلال

تُزفُّ إلى قميز فى موضع ابنتى وفى موكب من رِفْدِه ورجالى

نفريت : نتيتاسُ

فرعون : قولى بنت فرعون

نتيتاس : اعفها فذلك عهد يا أميرة خال

فلايستوى المُلك القشيب جلالة وآخر مخلوع الجلالة بال

نفريت : أحقٌ نتيتا ما روى الملكُ ؟

نتيتاس : ما روى أبوك صدى صوتى ورجع مقالى

نفريت . رويدا نتيتا راجعى الرشد إنما تضحين يا أختى بأنفس غال
أحق عقدت العزم ؟

نتيتاس : بعد رَوِيّةٍ وأقنعتُ نفسى بعد طول نضال
ومالىَ لا أعطى الحياة إذا دعتْ بلادى ؟ حياتى للبلاد ومالى[1]

(ج) مجنون ليلى :

هذه هى المسرحية الثانية التى قدمها شوقى إلى الجمهور بعد عودته إلى الكتابة للمسرح فى الفترة الأخيرة من حياته[2] . وهى أولى مسرحياته التى اتخذت مادتها الأولية من التاريخ العربى . وقد أدارها حول قصة الشاعر قيس ابن الملوح وحبه لليلى : هذه القصة التى حفتها بعض الأساطير ، ولكنها كانت وما تزال من أروع صور هذا الحب العذرى الذى اشتهر فى بوادى نجد والحجاز أيام العصر الأموى .

وقد اعتمد المؤلف على أهم الروايات التى تحكى قصة هذا الشاعر ، والتى يضمها كتاب « الأغانى » ، والتى تقول إن قيساً كان يهوى ليلى منذ حداثتيهما وهما يرعيان غنم الأهل ، وإنه أنشد فى حبها شعراً كان السبب — فيما بعد — فى أن رفض أبوها زواج قيس منها ، وذلك على عادة العرب ، فى عدم تزويج الفتاة ممن يشبب بها . وكان هذا الحب المبرح المحروم سبباً فى ضعف

---

(١) انظر : « قمبيز » لأحمد شوقى ص ١١ — ١٥ .

(٢) ظهرت « مجنون ليلى » سنة ١٩٣١ ، وكانت قد ظهرت قبلها فى الفترة نفسها : « مصرع كليوباترا » سنة ١٩٢٧ .

قيس جسمياً وعقلياً ، حتى هام فى بوادى نجد مخبّلا ، لا ينبهه إلا سماع اسم ليلى ، ولا يجذبه إلا الحديث عنها . وبرغم سعى بعض المشفقين على قيس لدى أهل ليلى ، قد خابت كل محاولة فى التغلب على رفض زواج الحبيبين . ثم زوجت ليلى لرجل آخر كان قد تقدم إلى أهلها ، ولكنها ما فتئت تعانى آلام الحب ، حتى ضنيت ثم ماتت . كل هذا وقيس يهيم على وجهه فى البادية ولا يجدى شىء فى إرجاع رشده إليه . حتى ما إذا علم بموتها مات هو الآخر . بعد أن قال فى صاحبته وفى حبه وفى عذابه من أجل هذا الحب ، أشعاراً تعد من أصدق وأرق وأحر ما قيل من شعر فى هذه العاطفة النبيلة .

ولم يهمل المؤلف ما يفيد موضوعه من الأساطير التى نسجت حول هذه القصة ، بل اختار منها ما يرى أنه يصلح للمسرحية ، فى روعة مشاهدها ونمو أحداثها ، والتعبير عن نفوس أبطالها . وهكذا مزج بين الأخبار والأساطير ، مختاراً من هذه وتلك ما يؤلف مسرحية تاريخية شعرية ، موضوعها الحب العنيف العفيف واصطدامه بالتقاليد ، وسقوط البطلين شهيدين لهذا الحب ، وبيد تلك التقاليد .

وكان هدف المؤلف من هذه المسرحية هو الإشادة بالنبل العربى ، والتغنى بسمو العرب وتضحياتهم بحياتهم فى سبيل نبيل العواطف ، أو من أجل رعاية التقاليد ، كما حدث لقيس ، وكما جرى لليلى .

وقد قدم شوقى قصة المجنون فى خمسة فصول . ففى الفصل الأول نشهد مجلس سمر أمام دار ليلى ، حيث يتحدث بعض الفتيان والفتيات عن أخبار السياسة فى الحضر والبادية ، ثم يتطرق الحديث إلى قيس ، ويروى بعضهم قصته مع الظبى الذى رآه يشبه ليلى . والذى تعرض له ذئب فصرعه وأكل بعضه ، فرماه قيس بسهم فقتله وبقر بطنه وأخرج من جوفه ما أكل الظبى

ودفنه . ثم يرجو ابن ذريح ليلى أن تعطف على قيس ، فتجيبه بأنها فى حيرة من أمرها بين الحب لقيس والحفاظ على عرضها الذى مسه تشبيبه .. ثم نرى قيساً يناجى ليلى بعد أن ينفض المجتمعون للسمر ، ويكون قد جاء متعللا بطلب قبس من النار ، حتى إذا ما جادت له بما طلب ، دخل معها فى نجوى غرامية يذهل معها عن نفسه حتى تحرق النار بعض ملابسه وتنفذ إلى لحمه . ثم يأتى المهدى والد ليلى ويعاتبه على ما كان منه ، وينصرف قيس .

وفى الفصل الثانى تظهر بلهاء الجارية تحمل ذبيحة قرأ عليها العراف بعض التمائم لكى يأكل قيس قلبها ويشفى مما فيه ، ولكن قيساً لا يأكل شيئاً ؛ لأن الذبيحة منزوعة القلب . ويظهر بعض الغلمان متغنين بشعر قيس ، ومنهم من يناصره ومنهم من يعاديه ، ويبدو قيس فى الطريق مغمًى عليه مخبلا ، ويراه ابن عوف — أحد رجال الدولة — فيشفق عليه . وحين يسمع قيس اسم ليلى يفيق ، وينعهد له ابن عوف أن يأخذه إلى آل ليلى ليتوسط له لديهم .

وفى الفصل الثالث نرى كب الوسيط ابن عوف يبلغ حى آل ليلى ، ويلتقى ابن عوف بوالد ليلى الذى يعاتبه على وساطته . ويريدُ منازل — غريم قيس — أن يثير القوم على العاشق ليقتلوه ، ولكن زياداً — نصير قيس — يكشف « منازل » ويبين أنه لا يحب ليلى ولا تحبه ، فهو حاقد على الحبيبين مغرض فى دعوته إلى الانتقام . وتحت إلحاح ابن عوف ومناشدته ، يسأل ليلى أبوها فى حضرة ابن عوف عن رأيها فى الزواج من قيس ، فترفض رعاية للتقاليد ، وتقبل الزواج من « ورد » الذى علمت أنه تقدم لخطبتها ، وينصرف ركب ابن عوف بعد فشل الوساطة .

وفى الفصل الرابع نرى قيساً فى عالم الجن ، الذى يصور عالمه العقلى المخبول . ويدله شيطانه على الطريق إلى حى ليلى الذى تزوجت فيه . ويرى

قيس ورداً زوجها الذى يمهد له سبيل اللقاء بليلى كرماً منه وسماحة . وفى هذا اللقاء المنفرد يعرض قيس على ليلى أن تهرب معه إنقاذاً لحبهما ، ولكنها ترفض برغم هيامها به ، رعاية للتقاليد . وهنا يثور قيس ويتركها وينصرف غاضباً . وتستشعر ليلى أنها آذت قيساً ، ويتضافر هذا الشعور مع حبها المبرح حتى يقودها إلى منيتها ويتخلل هذا الفصل منظر غنائى راقص وهو منظر عالم الجن .

وفى الفصل الخامس يبدو قبر ليلى وطوائف المعزين الذين يتوافدون على أهلها لمواساتهم . ويكون من هؤلاء المعزين بعض المغنين والشعراء كالغريض وابن سعيد . وينشد الغريض نشيد وادى الموت . ثم ينصرف الجميع . وعلى أثر ذلك يظهر قيس وحده ، فيعلم بوفاة ليلى من بيشر ، فيغمى عليه وهو وحيد منفرد ، ويحتضر ، ثم يظهر ابن ذريح يرثى ليلى ، ويحضر موت صاحبها .

وقد حفلت المسرحية بالمواقف « الدرامية » والغنائية الجيدة ، التى تآزرت — مع الشعر الرائع — على جعل هذه المسرحية أنجح مسرحيات شوقى جميعاً . وقد ساعد على ذلك أن القصة قصة حب إنسانى رفيع ، وأن البطل شاعر شهير ، وأن طرفى القصة موضع عطف يجذب إليهما المشاعر ، ويحنى عليهما القلوب . كذلك ساعد على نجاح هذه المسرحية ، أن كون البطل شاعراً قد أباح للمؤلف أن يجرى على لسانه قطعاً شعرية رائعة فى المناجيات والشكايات والأوصاف والتأملات ، دون أن يخل ذلك بالبناء الفنى للمسرحية ، أو يسبب إبطاء حركتها أو إقحام الغنائية عليها . كما حدث فى مصرع كليوباترا مثلا . وذلك لأن مثل هذه الأشعار الغنائية فى مجنون ليلى من شأنها أن تجرى على لسان شاعر ، وشاعر محب مدله هائم كمجنون ليلى .

وقد كان المؤلف مرفقاً حين جعل نصب عينيه — فى كثير من الأحيان — شعر البطل نفسه ، فكان يعتمد على معانيه حيناً ، كما كان يقتبس بعض نصوصه حيناً آخر[1] ، مما جعله أكثر تعبيراً عن حقيقة البطل وواقعه التاريخى والنفسى .

بل إن بعض تلك الأشعار الكثيرة التى أجراها شوقى على لسان بطله ، قد لعبت دوراً مهماً وأساسياً فى مسار الأحداث ؛ فهى التى حالت دون زواج الحبيبين ، وسببت الأزمة ، وهى — فى الوقت نفسه — التى كسبت للبطل كثيراً من الأعوان والوسطاء ، وأهوت إليه القلوب ، قلوب شخصيات عديدة فى المسرحية ، وقلوب آلاف وفيرة من القراء والمشاهدين .

ثم لأن الموضوع عربى ، كان إجراء الشعر على ألسنة الشخصيات أكثر ملاءمة وأقرب إلى الطبيعة .

---

(١) من أمثلة اعتماد شوقى على بعض معانى الشاعر الأصلية قوله على لسانه فى المسرحية :

إذا الناس شطر البيت ولوا وجوههم تلمست ركنى بيتها فى صلاتيا

فهو من قول المجنون :

أرانى إذا صليت يممت نحوها بوجهى وإن كان المصلى ورائيا

ومن أمثلة اقتباس أبيات كاملة من شعر المجنون قول شوقى فى المسرحية :

رأيت غزالا يرتعى وسط روضة فقلت أرى ليل تراءت لنا ظهرا
فقلت له يا ظبى لا تخش حادثا فإنك فى جار ولا ترهب الدهرا
فما راعنى إلا وذئب قد انتحى فأعلق فى أحشائه الناب والظفرا
ففوقت سهمى فى كتوم غمزتها فخالط سهمى مهجة الذئب والنحرا

فهذه الأبيات واردة فى الأغانى بنصها تقريباً ، حيث لم يغير شوقى إلا صدر البيت الثانى الذى جاء فى الأغانى على هذا النحو :

« فيا ظبى كل رغداً هنيئاً ولا تخف » ، وحيث ترك كذلك بعض أبيات النص الأصلى .

وحتى المشاهد الغنائية والإنشادية ، كانت فى هذه المسرحية أجود وأكثر التصاقاً ببنائها وأعظم خدمة لجوها .

ولا يُنسى من عوامل نجاح هذه المسرحية وروعة بعض مواقفها، ما كان من ازدياد خبرة المؤلف وإفادته من نقد النقاد لكتابته المسرحية السابقة على هذه المسرحية .

غير أنه يؤخذ على «مجنون ليلى» أن المؤلف قد اعتمد على بعض الحكايات غير المعقولة، أو التى لاتخدم المسرحية ولاهدفها . مثل حكاية احتراق قيس بالنار وهو لاه عن نفسه أثناء حديث له مع ليلى، حتى مست النار لحمه دون أن يحس . ومثل قصة رفض قيس أن يطعم من شاة لأنها كانت منزوعة القلب . ومثل حكايات كثرة إغمائه وإفاقته ، التى تظهره متهافتاً ضعيف الشخصية فى بعض الأحايين (١) .

كذلك يؤخذ على هذه المسرحية ، أن المؤلف قد جعل بعض الشخصيات تتصرف تصرفات مخالفة للعرف . فمثلا نرى « ورد » فى المسرحية — وهو زوج ليلى — يبيح لقاء قيس واختلاءه بصاحبته فى بيت الزوجية ، وهذا غير مألوف (٢)، مهما قُصد به الإشادة بنبل العرب وسماحتهم . . ووالد ليلى حين يتقدم إليه ابن عوف ملحاً فى إتمام زواجها من قيس ، يترك الخيار لها لتبدى رأيها ، فترفض إيثاراً للتقاليد ، وهذه من المبالغات المفرطة ، مهما أريد الإشادة بمنح الأب العربى الحرية للبنت ، ومهما قُصد إلى الإشادة برعاية

(١) انظر : المسرحية فى شعر شوقى للدكتور شوكت ص ٨١ . ومسرحيات شوقى للدكتور مندور ص ٢٣ .

(٢) انظر : مسرحيات شوقى للدكتور مندور ص ٦٥ .

البنت للتقاليد . . وليلى فى مشهد سمر ليلىّ نراها تقدّم ابنَ ذريح لصواحبها وتقدمهن له ، تماماً كما تفعل الفتيات الحضريات فى العصر الحديث فى بعض النوادى أو حفلات السمر .

وكل هذا مما يُخرج المواقف عن طبيعتها المألوفة . ويصرفها عن توقعاتها المنتظرة .

ومأخذ أخير على « مجنون ليلى » وهو أن الصراع النفسى فيها ليس واضحاً بالقدر الذى كان من الممكن أن يتحقق . ففى المسرحية مواقف تتيح فرصة تجلية هذا الصراع ، وبيان كيف تتصادم المشاعر فى داخل النفس الإنسانية . ومن أهم هذه المواقف موقف ليلى ، وقد عُرض عليها إبداء رأيها فى الزواج من قيس . فإن المؤلف قد جعل البطلة تعبر فى يسر وإيجاز عن رفضها إيثاراً للتقاليد ، وكل ما نحسه منها هو مجرد الندم على هذا التصرف[1] . بينما كان من الممكن فى هذا المجال تصوير صراع الحب والتقاليد فى أعماقها ، واصطدام صوت القلب بصوت العقل فى داخلها . وحرب العرف الجامد للتطور المرن فى وجدانها . ووسائل تجلية هذا الصراع كثيرة يعرفها المتمرسون بصناعة الكتابة المسرحية ، فهناك النجوى الداخلية للذات ، وهناك الإفضاء والمسارّة إلى من يؤتمن على السر ، ثم هناك الحلم ، وما إلى ذلك من الوسائل التعبيرية المسرحية الكثيرة .

وربما كان اهتمام شوقى بالوصف والعرض الخارجى ، أكثر من اهتمامه بالتحليل والاستبطان الداخلى ، راجعاً لرغبته فى أن يمزج بين التمثيل والغناء ، وعدم رغبته فى التمثيل وحده . ومن هنا لم يطالب نفسه بهذا التعمق التحليلى الذى يطالب به مؤلفو المسرحيات الخالصة أنفسهم . وربما كان من الإنصاف

---

(١) انظر : المصدر السابق ص ٦٤ – ٦٥ .

أن ينظر إلى مسرحيات شوقى الشعرية من هذه الزاوية . وفى هذا الإطار تُعتبر « مجنون ليلى » من أروع مسرحيات شوقى ، ومن خير المسرحيات الشعرية فى الأدب المصرى الحديث . هذا بالإضافة إلى مالها ولأخواتها من فضل الريادة فى ميدان الأدب المسرحى الشعرى .

وهذا مشهد من « مجنون ليلى » ، حيث يلتقى قيس وصاحبته فى دار « ورد » ، بعد أن تزوجت — كارهة ومضحية — من هذا الأخير ، وحيث أتاح « ورد » هذا اللقاء سماحة منه ورحمة بالمجنون :

ليلى : أحق حبيب القلب أنت بجانبى ... أحلم سرى أم نحن منتبهان

أبعد تراب المهد من أرض عامر ... بأرض ثقيف نحن مقتربان

قيس : حناتيك ليلى . ما لحلٍ وخلة ... من الأرض إلا حيث يجتمعان

فكل بلاد قرّبتْ منك ، منزلى ... وكل مكان أنت فيه ، مكانى

ليلى : فمالى أرى خديك بالدمع بُللا ... أمِن فرح عيناك تبتدران

قيس : فداؤك ليلى الروح من شر حادث ... رماك بهذا السقم والذوبان

ليلى : ترانى إذنْ مهزولة قيسُ ؟ حبذا ... هُزالى ومَنْ كان الهزالَ كسانى

قيس : هو الفكر ليلى ، فيمن الفكر ؟

ليلى : فى الذى تجنّى

قيس : كفانى ما لقيتُ كفانى

ليلى : أأدركتَ أنّ السهم ياقيسُ واحد ... وأنا كلينا للهوى هدفان

كلانا قيس مذبوحٌ ... قتيلُ الأب والأمّ

طعينان بسكين ... من العادات والوهم

لقد زُوجتُ ممن لم ... يكن ذَوْقى ولا طعمى

ومن يكبر عن سنى ... ومن يصغر عن علمى

غريب لا من الحـــى ولا من ولد العـــم
ولا ثروته تُرْبِى على مال أبى الجـــم
فنحن اليوم فى بيت على ضـــدين منضم
هو السجن وقد لا ينـــطوى السجنُ على ظـــلم
هو القبر حوى ميْتَـــيْنِ جارَيْنِ على الرَّغم
شتيتين وإن لم يبـــــعد العـــظم من العظـــم
فإن القرب بالروح وليس القـــرب بالجسم

قيس : تعالىْ نعش ياليل فى ظل قفرة من البيد لم تنقل بها قدمان
تعالىْ إلى وادٍ خـَـــلىٍّ وجدول ورنّة عصفور وأيكة بان
تعالى إلى ذكرى الصِّبا وجنونه وأحلام عيش مِنْ دَدٍ وأمان
فكم قُبلة ياليل فى ميعة الصبا وقَبْلَ الهَوَى ليست بذات معان
أخذنا وأعطينا إذا البُهْم ترتعى وإذْ نحن خلف البُهْم مستتران
ولم نك ندرى يوم ذلك ما الهوى ولا ما يعود القلبَ من خفقان
مُنَى النفسِ ليلى قَرِّبى فاكِ من فمى كما لَفَّ منقاريهما غَرِدان
نَذُقْ قبلة لايعرف البؤسَ بعدها ولا السقمَ روحانا ولا الجسدان
فكلٌّ نعيم فى الحيـــاة وغبطة على شفتينا حين تلتقيان
ويخفق صـــدرانا خفوقا كأنما مع القلب قلب فى الجوانح ثان

(تنفر ليلى)

ليلى : وكيف ؟

قيس : ولمْ لا ؟

ليلى : لستَ قيسُ فاعـــلا ولا لى بمـــا تدعو إليه يدان

قيس : أتعصيننى يا ليل ؟

ليلى : لم أعص آمرى ولكنّ صوتا فى الضمير نهانى

• • •

وورد يا قيسُ ؟ وردٌ ماحفلتَ به لقد ذهلتَ فلم تَجعل له شانا

قيس (غاضباً) :

تعنين زوجك يا ليلى ؟

ليلى (منكسة رأسها) . نعم

قيس : ومتى أحببتِ وردا ؟ تُرى أحببته الآنا

ليلى : فيم انفجارك ؟

قيس : مِن كيدٍ فُجِئت به

ليلى : إنّى أراك أبا المَهدِىّ غيرانا

أجل هو الزوج فاعلم قيسُ أن له حقًّا علىّ أؤديه وسلطانا

قيس : إذن تحابيتما !

ليلى : بل أنت تظلمنى فما أحبَّ سواك القلبُ إنسانا

ولستُ بارحة مِن داره أبدا حتى يُسرِّحنى فَضْلا وإحسانا

نحن الحرائر إنْ مال الزمان بنا لم نَشْكُ إلا إلى الرحمن بلوانا

قيس : بل تذهبين معى

ليلى : لا ، لا أخون له عهدا، فما حاد عن عهدى ولا حانا

فَتًى كنبع الصَّفا الَمْ يختلف خُلُقا ولا تلوَّن كالفتيان ألوانا

قيس (متهكماً) :

أراك فى حب ورد جِدَّ صادقةٍ وكان حبك لى زوراً وبهتانا

ليلى : قيس

قيس (خارجاً) :

اتركيني بلاد الله واسعة غـــدا أبدّل أحباباً وأوطاناً

(يحاول أن يتركها فتمسك به ليلى)

ليلى : العقل يا قيس

قيس : لا ، خلّ الرداء دعى

ليلى : وارحمتاه لقيس عاد ما كانا »[1]

(ثم يفلت منها ويندفع إلى سبيله تاركاً إياها باكية فى هيئة استعطاف)

(د) عنترة :

وهذه هى المسرحية الثانية التى اتخذ شوقى مادتها الأولية من التاريخ العربى[2]. وقد أدار أحداثها حول قصة الفارس الجاهلى عنترة بن شداد العبسى وحبه لابنة عمه عبلة ، هذه القصة التى أضاف إليها الخيال الشعبى كثيراً من الأساطير ، حتى جاءت آخر الأمر من أروع قصص الحب والفروسية .

وقد اعتمد المؤلف أساساً — كما فعل فى مجنون ليلى — على ما ضم كتاب الأغانى من أخبار عن هذا الفارس الشاعر . وهى الأخبار التى تقول : إن عنترة كان ابنا لأمة حبشية ، ولهذا نشأ عبداً لا يلحقه أبوه بنسبه . وقد أحب عنترة ابنة عمه ، ولكن هذا العم رفض زواجه منها بسبب عبوديته . غير أن بطولة هذا الفارس رفعته فى نظر قومه أخيراً حتى اعترف به والده ، ثم زوجه عمه من حبيبته . وما زال عنترة يخوض معارك البطولة إلى جانب قومه عبس ، حتى قُتل فى بعض الحروب . وقد قيل فى الحادثة التى رفعت عنترة فى نظر قومه وانتزعت له الحرية : إن بعض أحياء العرب قد أغارت على عبس وأصابت

---

(١) انظر : مجنون ليلى ص ١٠٣ — ١٠٧ .

(٢) ظهرت هذه المسرحية سنة ١٩٣٢ ، وقد سبقتها مسرحية مجنون ليلى سنة ١٩٣١ .

منهم، واستاقت إبلهم، فقال له أبوه كُرَّ : يا عنترة . فقال له : العبد لا يحسن الكَرّ ، وإنما يحسن الحلاب والصرّ.. فقال له أبوه : كُرَّ وأنت حر . فكَرّ وانتصر لقومه واستنقذ الإبل ، واعترف به والده . . كذلك قيل فى الحادثة التى رفعت عنترة فى نظر عمه حتى زوجه عبلة : إن عمه اشترط عليه لكى يزوجه بعبلة ، أن يقدم إليه ألفاً من النوق ، وكان هذا تعجيزاً للفارس الشاعر . ولكن عنتره ارتحل إلى الحيرة وعمل بجد حتى ربح من النوق ألفين ، ثم عاد إلى قومه بعد كفاح مر ووقوع فى الأسر ، وقدّم إلى قومه ربحه الوفير ، ووزع فيهم من خيراته ، فارتفع قدره ونال بغيته .

وقد أدى هذا الاختلاف فى سبب تحرر عنترة . وظفره بحبيبته إلى اختلاف الأعمال الفنية التى تناولت هذه القصة ، فالبعض اتخذ منها مجالا لتجلية ما تحقق البطولة من أمجاد ، وما تزيل الشجاعة من فوارق ، حتى لتمنح العبد الحرية[1] . والبعض اتخذها مجالا للكشف عمّا يحقق العمل من انتصارات ، وما يجلب الجهد من فوز ، حتى ليحطم أغلاق الرق ، وينيل المحروم أعز الأمنيات[2] . ولكن شوقى قد سلك مسلكا آخر ؛ فقد اختار لحل أزمة البطل طريقاً مخالفاً ، استوحاه من خياله ، ولم يعتمد فيه على الروايات التاريخية أو على الأساطير الشعبية . فقد جعل عبلة تتمرد على التقاليد البالية . فترفض الزواج ممن تقدموا لخطبتها ووافق عليهم أبوها وإخوتها ، ثم جعلها تتحايل على التخلص من آخر خطابها صخر ، بتزويجه — خدعة — من محبة له تسمى ناجية ، على أنها عبلة . أما عبلة نفسها فتظهر فى حفل العرس مع عنترة ويكشفان حقيقة

---

(١) كما فعل شكرى غانم المؤلف اللبنانى فى مسرحيته التى كتبها بالفرنسية سنة ١٩١٠ .

(٢) كما فعل فريد أبو حديد فى روايته التاريخية التى ظهرت ضمن مسلسلة « اقرأ » بعد مسرحية شوقى بكثير .

الأمر . وبين التهديد من عنترة والإقناع من عبلة ، يحصل الرضى بما وقع ، ويتم زواج عنترة من عبلة وصخر من ناجية .

وقد قدم شوقى هذه المسرحية فى أربعة فصول . ففى الفصل الأول نعرف أهم الشخصيات ، وتلوح بوادر الأزمة . فنشاهد عنترة منفرداً فى موقف نجوى أمام خيام حى عبلة ، ثم نرى فتيات يملأن جرارهن من النبع فى الصباح ، وهن ينشدن . ونعلم بحب عبلة لعنترة وصدها لصخر الذى يحاول التودد إليها . ثم نعلم بإغارة بعض اللصوص على حى عبلة ، ويحدث الاستنجاد بعنترة ، فنراه أولا يتباطأ نظراً لعدم الاعتراف به ، وكأنه يريد إشعار القوم بمنزلته ، ثم نجده يسرع إلى نجدة الحى حين يعلم أن عبلة فى خطر ، فيهب لتخليص حبيبته من الوقوع فى أيدى المعتدين . ثم يجدد معها عهد الهوى ، ويطلعها على بعض ما صاد من البادية ، ويبدو صخر أمامه ضئيلاً تافهاً .

وفى الفصل الثانى تتضح الأزمة ، حيث يطلب صخر يد عبلة برغم أن صاحبتها ناجية تحبه وتؤمل فى الزواج منه . ويوافق والد عبلة ، ولكنه يطلب رأس عنترة مهراً لهذا الزواج . غير أن عبلة ترفض هذه الخطبة بإصرار ، برغم إلحاح الأب وإغراء الأخوين .. ثم نعلم أن عنترة قد نجح فى الاستيلاء على قافلة كانت متجهة إلى ملك الفرس . ويدور حوار بين شراذم هذه القافلة وبين عبلة ، التى تدافع عن شهامة عنترة وتوضح مبدأه ، وأنه ليس قاطع طريق حين يتعرض لقافلة ، وإنما هو معاقب لكل من يتملق ملك الفرس المتربص بالعرب ، ومستبيحٌ لتلك الأموال التى تساق إلى ملك فارس من بعض العرب التابعين الوصوليين . . ثم نسمع صوت عنترة مجلجلا ، وهو مقبل من بعيد ، فيتفرق المجتمعون خوفاً ، وتبقى عبلة فيلقاها . ويتبادلان حديث الحب . .

وفى الفصل الثالث تشتد الأزمة ؛ ففى لقاء بين عنترة وعبلة ، تبدو هذه غضبى لما بلغها من أنباء عن ولع عنترة بنساء غيرها . ولكن الفارس الشاعر يكذّب هذه الشائعات ويترضى صاحبته . ثم نرى عبدين يحاولان اغتيال عنترة وهما مدفوعان بإغراء والد عبلة . ولكن الفارس الشجاع يصرخ فيهما صرخة مدوية مفزعة ، فيهرب واحد ويصرع الثانى . ثم يتقدم خاطب آخر يطلب يد عبلة من أبيها . ويوافق الوالد ويشترط أن يكون مهرها هو رأس عنترة ، غير أن « ضرغام » — وهذا اسم الخاطب الجديد — لا يسلك هذا المسلك الخسيس ، وإنما يلتقى بعنترة لقاء الفارس بالفارس ، ويطلب إليه تحكيم عبلة فى الأمر ، والالتجاء إليها لتختار أى الرجل تريد . وبعد لأى يرضخ عنترة لهذا الرأى . وحين تُخَيَّر عبلة تختار عنترة .. ثم يُغار على الحى ، ويتعرض عنترة للمغيرين ، وينتصر عليهم ويقتل قائدهم رستم الفارسى . ونعلم كل ذلك من الوصف والحوار ، حيث يتعذر عرض تلك المعارك على المسرح .

وفى الفصل الرابع تحل الأزمة بهذه المفاجأة التى دبرتها عبلة مع عنترة . فيقام احتفال بعرس صخر ، وتزف إليه عروسه على أنها عبلة ، بينما هى ناجية التى تحبه . ثم يُسمع صوت مجلجل يتهدد المحتفلين ، وحين يتساءلون عنه ويجاب بأنه عنترة ، يشيع العجب ، لأنهم قالوا — زوراً — إن عنترة قد قُتل وقُدِّم رأسهُ مهراً لوالد عبلة . ثم يظهر عنترة مع بعض رجاله ، ومعه فتاة مقنعة ، فينفضّ السامر ، ويشهر القوم سيوفهم ، فيهزمهم عنترة واحداً إثر آخر ، حتى يطرح منهم أربعة ، ثم يتوجه بالحديث إلى الباقين مناشداً إياهم العقل والجنوح إلى المسالمة ، ثم يكشف لهم حقيقة الفتاة المقنعة ، فإذا هى عبلة ، وهنا يذهل صخر ، ويتساءل : ألم يتركها منذ قليل فى الخباء ؟ ! فيجيب عنترة شارحاً القصة التى أعدها قائلا : إنه بينما كانت عبلة فى طريقها على البعير إلى بيت صخر ، تعرض

لها عنترة فانتزعها ووضع مكانها ناجية ، وجعل عليها حليها . ثم تُتبع عبلة ذلك بإقناع صخر بأن ناجية أولى به ، لأنها تحبه، بل تصرح بأنها هى التى جعلت ناجية مكانها ، ولا تزال تزينها له حتى يقبل الأمر الواقع ، ويقبله معه الجميع . . ويتزوج كل من الرجلين محبته

وهكذا تختم المسرحية بهذه النهاية السعيدة ، كما تضم مشاهد غنائية وإنشادية ، هذا بالإضافة إلى ما تحوى من عناصر ملحمية تتمثل فى وصف البطولات الخارقة والانتصارات الباهرة .

وقد وفق شوقى فى مسرحيته هذه إلى حد كبير ، وخاصة فى تصوير الفروسية العربية وتمجيد بعض صفات العرب الكريمة . كذلك وفق إلى حد كبير فى الإسراع بالحركة ، وإيجاز الحوار نسبيًّا ، والتخفيف من المقطوعات الغنائية الغريبة على البناء المسرحى .

وكما فعل فى مجنون ليلى من حيث النظر إلى شعر الشاعر الأصلى ، فعل كذلك فى عنترة ، حيث ضمن شعره فى المسرحية بعض معانى الشاعر الجاهلى التى وردت فى ديوانه أو معلقته ، بل اقتبس بعض تلك الأشعار ، وسلكها ضمن بعض ما نظم فى المسرحية على لسانه[1]، وإن كان هذا هنا أقل منه فى مجنون ليلى .

كذلك اتسمت أشعار شوقى فى هذه المسرحية ببلوغها درجة عالية من الروعة البيانية . وليس من شك فى أن شاعرية البطل ، قد جعلت المواقف تحتمل هذه

---

(١) من ذلك قوله على لسان عنترة :

لم أنس ذكرك والرماح تسيل من ... درعى وتصبغ مشفرى بالعندم

(ولقد ذكرتك والرماح نواهل ... منى وبيض الهند تقطر من دمى)

فمضيت أعتنق الرماح لأنها ... خطرت كأسمر قدك المتقوم

(ووددت تقبيل السيوف لأنها ... لمعت كبارق ثغرك المتبسم)

الروعة وتجعلها فى خدمة الشخصية والبناء المسرحى عموماً . ولهذا كله قد جاءت مسرحية عنترة من خير مسرحيات شوقى ، وربما لاتفوقها إلا مسرحية مجنون ليلى .

غير أنه يؤخذ على مسرحية عنترة ، أن النهاية التى اختارها المؤلف لها تبدو غريبة وبعيدة عن طبيعة الحياة العربية الجاهلية[1] . وذلك برغم أن شوقى قد قصد بها الإشارة إلى وجوب الثورة على التقاليد البالية ، والمواضعات الجامدة ، والتمرد على الظلم الطبقى والاجتماعى ، الذى يلحق العبودية بإنسان لا جريرة له . وغرابة النهاية مصدرها أنه ليس العهد بفتاة عربية جاهلية أن تتمرد على الأهل والعشيرة على هذا النحو ، مهما كان إعجابها بالإنسان الذى تمردت من أجله . وليس من المعقول أن تتحايل فتاة عربية جاهلية هذا التحايل العصرى الشبيه بمفاجآت الغانيات فى الأفلام السينمائية . وليس من المعقول أن يرضى فارس عربى بهذه الحيلة الماكرة ، وإن كان الشأن أن يرضى باختطاف حبيبته عياناً وتحديا .

ثم إن هذه النهاية قد أفقدت المسرحية مغزى أكبر ، كان من الممكن أن تقصد إليه ، لو أن المؤلف اختار لنجاح البطل وفوزه ، طريقة أكثر إيجابية وأحسن قدوة وأنسب لسلوك الفرسان . وقد قدمت أخبار عنترة — التاريخية والأسطورية — طائفة من تلك الحلول الإيجابية التى استغل بعضها من سبقوا شوقى إلى الكتابة عن هذا الفارس الشاعر .

كذلك يؤخذ على المسرحية ، مصادمة الهدف الرئيسى منها — وهو تصوير النبل والفروسية العربية — ببعض تصرفات من رجال عرب كبار ، تناقض هذا النبل وتسىء إلى تلك الفروسية . ومن ذلك تآمر والد عبلة على

---

(١) انظر : مسرحيات شوقى للدكتور مندور ص ٦٧ — ٦٩ .

اغتيال عنترة ، ودسه رجلين عليه ليقتلاه ، وذلك بعد طلبه من كل خاطب أن يجعل رأس عنترة مهر العروس التى تقدم لخطبتها . فهذا تصرف بعيد عن النبل العربى والفروسية العربية ، وبخاصة إذا علمنا أن عنترة هو ابن أخ لهذا المتآمر ثم هو حبيب ابنته ، ففى قتله اعتداء غادر على ذى قرابة أولا ، وطعن لقلب الابنة ثانياً . وهـــذا وذاك مما يأباه الطبع العربى ، الذى أراد المؤلف أن يمجد خلاله .

ويؤخذ على هذه المسرحية أيضاً : عدم اتضاح الصراع النفسى[1] ، الذى يكشف عن اعتمال المشاعر المختلفة فى النفس الإنسانية ، والذى يتم عن اصدام الرغبات المتباينة فى أعماقها . وقد كانت الفرصة متاحة لإبراز هذا الصراع كأعظم ما يكون فى نفس عنترة ، فهو يستشعر عظمته فى نظر نفسه ، ولكنه يحس مهانته فى نظر مجتمعه . وهو فى الحقيقة بطل وفارس وشاعر كبير ومحب عف ، ولكنه فى العرف والتقاليد عبد وتابع ومنكور النسب . ثم هو يحب قومه ويخلص لهم ويدافع عنهم ويضحى من أجلهم ، ولكن القوم يزدرونه ويترفعون عليه وينأون عنه ، مما من شأنه أن يجعل حبه لهم مقابلاً بالحقد عليهم . . كذلك كانت الفرصة متاحة لتجلية هذا الصراع — كأقوى ما يكون — فى نفس عبلة ، فهى تحس وطأة التقاليد وقسوة الأب ، إلى جانب إحساسها بحقها فى الحب وظلم قومها للحبيب وابن العم .

وقد أفاد شوقى فى مسرحيته من بعض ما نسج الخيال الشعبى حول هذا البطل ، وما ورد فى ملحمته الشعبية المعروفة . ولكنه أحياناً لم يكن موفقاً فى بعض التفصيلات التى أفادها من الأساطير الشعبية ، التى حسب أنها تؤكد بطولة عنترة . ومن ذلك ما أورد من موت بعض خصوم البطل إثر صرخة

---

(١) انظر : مسرحيات شوقى للدكتور مندور ص ٦٨ — ٦٩ .

مدوية أطلقها . فالحق أن هذه مبالغة ساذجة لا تخدم شخصية البطل فى شىء ، بل قد تحدث أثراً عكسيًّا فتثير الضحك منه .

وهذا مشهد من الفصل الثالث من مسرحية عنترة ، حيث يلتقى البطل « بضرغام » خاطب عبلة ، الذى اشترط عليه والدها أن يكون رأس عنترة مهرها ، فرفض حتى سبه الوالد وتناوله بما لا يليق ، وأصر الخاطب الشريف أن يلتقى بعنترة لقاء الفارس بالفارس :

«عنترة : من الفتى من أرى؟ ضرغام أنت هنا ... أغارة ؟ أين عهد الجار للجار؟
أجئت تسبى مهاتى ؟

ضرغام : جئت أخطبها

عنترة : ما أجمل الصدق لم يُلبس بانكار
فما جرى ؟

ضرغام : نال منا مالك وبغى ... عليك بالشتم هذا العائب الزارى
حتى انصرفت إليه كى أؤدبه

عنترة : يا ليت أدبته تأديب جبار
ضرغام

ضرغام : عنترة

عنترة : اسمع بيننا شرك ... فى حب عبلة قد يدنو من الثار
فاجعل لنفسك أنثى غيرها أرَباً ... فإن عبلة آرابى وأوطارى

ضرغام : وأنت فاعبد سواها إننى رجل ... جَعلتُ عبلة أوثانى وأحجارى
تعال نذهب إلى شمس النهار معاً ... نقول : عبلةُ قد خُيِّرت فاختارى
فما نرى أنت ؟

عنترة : رأيى أن نصير إلى ... جمال تضحية أو فضل إيثـــار

رأسى ورأسك فى الميزان قد وُضعا ... وحُكم سيفك أو سيفى هو الجارى
من مات مناقضى حق الهوى كرما ... وليس بالموت دون الحب من عار

ضرغام: رأيتَ عنتر رأياً لستُ أتبعه ... بآى حجى وإعجابى وإكبارى
والله لا جمعتنا ساحة

عنترة : لِمَ لا ؟ ... الحرب تجمع مغوارا لمغوار

ضرغام : هبنى قتلتك

عنترة : ماذا ضر!

ضرغام : كيف إذن ... تكون فى البيد أنبائى وأخبارى
ألستَ شبلا فتيا من شُبولتها ... فهل أجرِّب فى الرئبال أظفارى !
وكيف أفلق رأسا ملؤه شرف ... أحقُّ مِن جبهات الروم بالغار؟ !
وكيف أضرب عُنْقاً فى أمانتها ... كرامة القوم مِن بدو وحُضَّار؟ !
وكيف أرمى لسانا طالما سُقيتْ ... بشهده البيد مِن شرْبٍ وسُمَّار ؟!

عنترة : (ينادى) ياعبل

عبلة : (من وراء الستار) لبيك يا ابن العم

(تقبل عبلة)

ضرغام : أنتِ هنا ؟

عبلة : أجل

ضرغام : إذاً سمعتْ ما قيل أذناك

عبلة : أجل علمتُ بما قد دار بينكما

عنترة : فما ترين إذن ؟ القول أرضاك

ياعبل حبك فى لحمى جرى ودمى ... وقد يحبك ضرغامٌ ويهواك

ضرغام: أحبها حُبَّىَ العزَّى وأعبدها ... عبادة اللاتِ

عنترة : بنت العم بُشراك

ضرغام : ولو يطاف بغير البيت فى زمنى ماطُفْتُ يا عبل إلا حول مغناك

عبلة :

ماذا تقول ابن عمى بمْ تُبشرنى بُشْرَى بماذا ؟

عنترة : بهذا العاشق الباكى

عبلة (لنفسها) :

يُحبنى ، ربِّ أشقيتَ الفوارسَ بى فلا أتيمُّ إلاّ المُعْلَمَ الشاكى

عنترة : عبل اسمعى ، عبل هذا الحب كيف أتى؟ هل كان فى فترات الدهر يلقاك؟

عساه جاءك يشكو الحب من زمن لعله بالهوى من قبل ناجاك

ضرغام هات تكلم .

ضرغام : أنت تظلمنى فانصَبْتُ لعبسٍ قَطُّ اشراكى

قولى لعنترةٍ يا عبل ما خُلُقى كما يقول ، ولا فى شيمتى ذاك

هل التقينا على ذات الأصاد ضُحًى وهل لقيتك إلا فى عَدَاراك

وهل نَظَرتُك إلا خاشعاً خَفِراً كما نَظَرْت وراء الستر عُزَّاك

عنترة : الآن يا عبل تختارين راضية هاك الخطيبين قد مَدَّا يداً هاك

عبلة : إنى قد اخترت يا ابن العم مِن زمنٍ

عنترة : من ؟

عبلة : سيدى

(تندفع إليه)

عنترة : عبدك الوافى ومولاك »[1]

---

(١) انظر : « عنترة » لأحمد شوقى ص ١٠٢ – ١٠٧ .

(٨) أميرة الأندلس :

هذه هى المسرحية الوحيدة التى كتبها شوقى نثراً[١] ، برغم أن الموضوع تاريخى كموضوع المسرحيات السابقة ، التى جعل لغتها شعراً ، بل برغم أن البطل شاعر وقصته تمثل مسأة مُلْك ضاع ومَلِك أسر ، مما كان يرشح الشعر لهذه المسرحية ويجعله أكثر ملاءمة من النثر . ويبدو أن شوقى ضاق بمهاجمة مسرحياته الشعرية ، وبخاصة مسرحية « قمبيز » ورأى أن من أهم ما وجه إلى تلك المسرحيات من نقد ، ما قيل من غلبة الشعر الغنائى عليها ، واشتمالها على مقطوعات بل قصائد بعيدة الارتباط بالتأليف المسرحى ، وأن شوقى كان يعتمد أساساً على شاعريته ، لا على قدرته فى الكتابة « الدرامية » ، وأنه كان يتستر خلف روعة شعره ليخفى ضعف تأليف مسرحياته . . ويبدو أن شوقى بناء على ذلك أراد أن يجرب كتابة المسرحيات نثراً ، كما قصد من وراء هذه التجربة أن يؤكد اقتداره على الكتابة للمسرح ، مع اطِّراح جانب الشعر الذى كان منفذاً فسيحاً للهجوم على مسرحياته . . ومهما يكن من أمر فهذه المسرحية تُضم إلى مسرحيات شوقى التاريخية بعامة ، وتُعد من مسرحياته التى اعتمدت على أحداث عربية بخاصة .

فهى تعرض فترة من فترات التاريخ العربى بالأندلس ، وهى أواخر عصر ملوك الطوائف . وانتهاء هذا العصر بدخول يوسف بن تاشفين إلى الأندلس . واستيلائه عليها وضمها إلى دولتـــه فى أفريقيا ، ونفيه لملوك الطوائف فى منفى بالمغرب فى أواخر القرن الخامس الهجرى[٢] . وقد اتخذ شوقى لتصوير تلك الفترة المظلمة من فترات التاريخ الأندلسى ، قصة الشاعر الملك المعتمد بن عباد ، وزوال ملكه فى إشبيلية ، حيث احتلها ابن تاشفين ، وحيث أسره هو

---

(١) ظهرت هذه المسرحية سنة ١٩٣٢ .

(٢) كان ذلك سنة ٤٩٣ هـ – ١٠٩١ م .

وأسرته ، ونفاه فى المغرب ، وسجنه فى أغمات . ولم يكتف شوقى بعرض قصة هذا الملك الشاعر — وهى قصة تاريخية الأصول ، قد أفادها المؤلف من المصادر التى سجلت تاريخ ابن عباد ، وبخاصة كتاب « نفح الطيب » للمقرى — وإنما أضاف شوقى إلى تلك القصة التاريخية ، قصة خيالية ، وهى قصة حب بين ابنة المعتمد بن عباد « بثينة » ، وفتى أندلسى فارس سماه المؤلف باسم « حسون » . وقد مزج شوقى بين قصة المعتمد التاريخية الحزينة النهاية ، وقصة بثينة الخيالية البهيجة الخاتمة ؛ ليحقق — فى أغلب الظن — ما جرت عليه عادة بعض المؤلفين الروائيين من تضمين أعمالهم قصة حب . أو لعل شوقى قد أراد أن يخفف من حدة الأسى ، الذى توقع أن تحدثه نهاية المعتمد بن عباد بطل القصة التاريخية[1] . وليس ما يمنع أن يكون المؤلف قصد إلى الأمرين معاً .

وقد جعل شوقى مسرحيته فى خمسة فصول . ففى الفصل الأول نرى مشهداً فى قصر ابن عباد بإشبيلية ، يتحاور فيه بعض رجال القصر بما يفيد تأزم أمور السياسة وتهدد البلاد بالخطر ، كما نعلم من أنباء قرطبة عن طريق حديث الأميرة إلى رجال القصر ، أنها فى قلق ، وأنها تتوقع عدواناً من بعض ملوك الطوائف المناوئين لابن عباد ، وأن الفتن تهددها ، وتحرج موقف الأمير الظافر بن المعتمد بها . . ثم فى مشهد آخر يضم المعتمد وأحد كبار فقهاء الأندلس العائدين من المغرب . نعلم أن أميراً مرابطياً يخطب بثينة ابنة المعتمد . وحين تُقبل بثينة ويسألها والدها بحضرة الفقيه ترفض الخطبة . ويبارك والدها هذا الرفض . . ونعلم فى هذا الفصل من أنباء الأميرة أنها أعجبت — أثناء وجودها فى قرطبة — بفتى فيه ثقافة وأدب وفروسية . وكانت قد التقت به فى سوق

---

(١) انظر : مسرحيات شوقى للدكتور منصور ص ٧١ ، والمسرحية فى شعر شوقى للدكتور شوكت ص ١٢٣ .

الكتب ، حيث كانت تشترى كتاباً فزايد على هذا الكتاب حتى ظفر به . وأخيراً نشهد فى الفصل مجلساً لابن عباد بضم بعض نبلاء الإسبان ، وفى هذا المجلس يعاقب المعتمدُ « ابن شاليب » رسول ملك الإسبان ، لتجرئه على إهانة ابن عباد ، إهانة لا يقبلها ملك عربى كريم ، ويقره النبلاء على هذه العقوبة التى كانت القتل ؛ والتى يخفف من وقعها أنها لا تحدث بمرأى من المشاهدين . وهكذا يشيع فى هذا الفصل الإحساس بالخلافات والانقسامات والأخطار التى تهـــدد الأندلس ، من الإسبان تارة ، ومن بعض ملوك الطوائف تارة ، ثم من المرابطين فى شمال إفريقية آخر الأمر . ومن هنا تبدو بوادر الأزمة .

وفى الفصل الثانى يعمق الإحساس بالخطر ، ويزداد الشعور بالأزمة ، حيث نرى بعض صور الصراع بين الأندلسيين والإسبان ، ونشاهد بعض الأحداث الدالة على عدم ضبط شئون البلاد . فنرى مشهداً فى خان ، يتحدث فيه بعض المغامرين الأندلسيين عن مغامرة أسَرَ فيها أميراً إسبانيًّا واستخلصَ بعض الجواهر الثمينة من الإسبان ، وعاد إلى إشبيلية بالأمير والجواهر فى زهو المنتصر . ثم نشهد بعض اللصوص يهاجمون المغامرين الجالسين فى هذا الخان ليستصفوا الجواهر ، وقد تحايلوا أولا على ذلك بتخديرهم ، وذلك بأن تقدَّم أحدُ اللصوص متنكراً فى زى بائع حلوى ، وحين اشترى منه الجلوس حلواه وأكلوها ، أصابهم خدر ؛ وهنا هجم بقية اللصوص ، وراحوا يبحثون عن بغيتهم . غير أنهم خابوا فى العثور على الجواهر . لأن المغامر الذى كان قد استخلصها من الإسبان ، قد خبأها فى سرج قديم ملقى بالخان لا يلفت النظر . وقد شاء الحظ أن يستتر أديب بهذا السرج ، وكان هذا الأديب « ابن حيون » ممن يجلسون مصادفة فى هذا الخان ، ولكنه لم يشارك فى أكل الحلوى المخدرة ، فكان واعياً

حين هجم اللصوص ، فتناوم ، واختفى بالسرج ؛ وأحس ما فيه فاستصفاه لنفسه ، لأنه رأى أنه أولى به من المغامرين واللصوص جميعاً .

وفى الفصل الثالث ، يتأكد الإحساس بمضمون القصة الثانوية الخيالية ، وهى قصة حب بثينة وحسون . فى منزل أبى الحسن التاجر الإشبيلى الكبير — والد حسون — نعلم أن هذا التاجر قد أصيب بكوارث مالية ، حيث أصيبت سفنه وضاع الكثير من ماله ، وأصبحت داره نفسها مهددة باستيلاء الدائنين عليها ، أو بشراء بعض الأثرياء لها . ثم نرى ابن حيون يقدّم متنكراً فى زى شيخ مغربى لإنقاذ صديقه أبى الحسن من الإفلاس ، ويقدّم إليه بعض ما حصل عليه من الجواهر ليفك به ضائقته ويحفظ داره . ثم نشهد بثينة تأتى إلى تلك الدار متنكرة فى زى فتى ، وتلتقى بحسون — وهو لا يعرفها — ويتحدثان عن ذكريات قرطبة ، وتعرف منه أن أخاها « الظافر » حاكم قرطبة قد قُتل ، وأن « حسون » كان من المدافعين عنه ، فتقع فى إغماء ، ويستعين حسون ببعض الحضور لإفاقتها ، ويكتشف الجميع أنها بثينة بنت المعتمد .

وفى الفصل الرابع تتحقق ذروة الأزمة فى القصة التاريخية ، حيث يفد ابن تاشفين على الأندلس غازياً ، ويقبل جنده على إشبيلية ، ويستشير ابن عباد آله وأعوانه فيما يفعل — وقد علم أن ملوك الأندلس يخضعون تباعا لابن تاشفين — ويستقر عزمه على الدفاع وعدم الاستسلام ، ويخرج للقاء المعتدين فى شجاعة ، وهو ينشد أبياتاً من شعره الحماسى الحار .

وفى الفصل الخامس نعرف أن ابن عباد قد هُزم وأسر هو وآله فى أغمات بالمغرب ، وأنه يحيا فى مرارة الأسير وذل العزيز ، ولكنا نرى بجانب هذه النهاية الفاجعة نهاية أخرى سعيدة ، وهى نهاية حب بثينة وحسون بالزواج . فى مشهد نعلم أن والد حسون قد عثر على بثينة أسيرة عند قائد مغربى وأنه استنقذها . ثم نرى هذا

الوالد ومعه بثينة والصديق ابن حيون يهربون من الأندلس فراراً من مطاردة جنود المرابطين . ثم نراهم فى مشهد آخر وقد انتقلوا إلى المغرب ، وراحوا يحاولون التسلل إلى سجن أغمات للقاء المعتمد . وبعد إغراء للحارس يستطيعون الدخول إلى الملك السجين ، ويفاجئونه أحسن مفاجأة . وبين يديه يتزوج حسون بثينة ، ويقسّم ابن حيون جواهره ، ويجعل لحسون نصيباً كبيراً منها . ونعرف أن المعتمد سوف ينقل من هذا السجن إلى قصر أعده له ابن تاشفين ، حين بلغه قولٌ نبيلٌ كان قد قاله ابن عباد فى أزمة بينه وبين ملك الإسبان ، وذلك القول هو : « أفضّل أن أكون راعى إبل لأمير المسلمين بالمغرب ، على أن أكون راعى خنازير لملك الإسبان » .

وقد وفق شوقى بعض التوفيق فى عرض بعض جوانب مأساة الأندلس ، وما تآمر عليها من تناحر الأمراء وأنانيّتهم ، واستسلامهم للاسترخاء وعدم اعتمادهم على قوتهم الذاتية فى حماية بلادهم والحفاظ على تراثهم .

وربما يكون قد أراد من وراء ذلك أن ينبه إلى وجوب تضامن الرؤساء العرب ، واطراحهم للأنانية ، وأخذهم الأمور مأخذ الجد .

كذلك وفق شوقى بعض التوفيق فى الإشادة بالخلال العربية الكريمة الأصيلة ، التى تتجلى أعظم ما تتجلى فى الشدائد ، كما رأينا من إباء ابن عباد وبطولته ، ومن شهامة حسون وفروسيته ، ومن نبل أبى الحسن ، وكرم ابن حيون ، وما إلى ذلك مما خلعه المؤلف على بعض الشخصيات الخيرة فى روايته .

كذلك وفق المؤلف إلى حد كبير فى اللغة التى أجراها على لسان شخصياته ؛ فقد غلب عليها الترسل ، مع احتفاظها بروعة الصياغة المناسبة للمسرح التاريخى العربى . وإن كانت هذه اللغة أقل قيمة من لغة الشعر ، الذى برع فيه شوقى .

غير أنه يؤخذ على المسرحية عدم تحقيق المزج بين القصتين — التاريخية

والخيالية ــ بالقدر الكافى[١] ؛ فقد جاءت كل منهما غريبة عن صاحبتها فى بعض الأحيان ، كما يتضح فى الفصل الثالث ، الذى تدور أهم أحداثه فى بيت أبى الحسن التاجر ، والد حسون حبيب بثينة . على أن بعض ما فى هذا الفصل نفسه من أحداث غير مقنع وغير مبرر ، كتنكر بثينة فى زى فتى وذهابها إلى دار والد حسون ، فشأن الفتيان أن يسعوا هم إلى لقاء حبيباتهم ، لا أن تسعى الفتيات ــ العربيات ــ متنكرات إلى لقاء أحبابهن ، وخاصة إذا كن أميرات ذكيات محصنات كابنة المعتمد .

كذلك يؤخذ على هذه المسرحية أن نهاية القصة الخيالية ــ وما ختمت به من زواج سعيد ــ قد أضعفت الإحساس بمأساة البطل الأصلى[٢] ، وهو المعتمد ابن عباد ، وقللت من قيمة دلالة هذه النهاية المأسوية ، وما تشير إليه من دروس بالغة .

كذلك يؤخذ على هذه المسرحية عدم تحليل أسباب مأساة المعتمد ومأساة الأندلس جميعاً ، والاكتفاء بالوصف الخارجى ، أو التلخيص السريع ، الذى يوقف على أهم الأحداث ، ولكن لا يستبطن دوافعها ، ولا يستخرج عبراتها بالقدر الكافى .

ويؤخذ على المسرحية أيضاً عدم توضيح أزمة البطل من خلال نفسه ، وعدم الكشف عما كان من شأنه أن يثور فى داخله من أحاسيس . فقد كانت المفارقات فى حياة المعتمد من الضخامة بحيث تفسح المجال لألوان من الآلام النفسية العاتية ، وصنوف من الرؤى الباطنية المروعة ، وأنواع من النجوى الذاتية والغيرية الدالة . فهو ملك عزيز تحول إلى أسير ذليل ، وهو شاعر فنان

---

(١) انظر : مسرحيات شوقى للدكتور مندور ص ٧١ .

(٢) انظر : المصدر السابق الصفحة نفسها .

وأب وزوج ، طالما ذاق حلاوة الدنيا ، وعب من كؤوس السعادة ؛ ثم بشم من مرارة الأسى ، وجرع من غصص الحرمان ، بل إنه قد فقد بعض أولاده ، ورأى بعينه البعض وهو أشبه بأبناء المتسولين .

ثم يؤخذ على هذه المسرحية أن تصرف بعض الشخصيات فيها غير مقنع ، أو مناف للعادة ، أو بعيد عن طبيعة الشخصية . فابن حيون مثلا هذا الأديب الطيب ، نجده يستولى على الجواهر الإسبانية التى كان قد جلبها أحد المغامرين ولم يهتد إليها اللصوص ، ولا يُعرف عن الأدباء مثل هذا التصرف الذى يليق باللصوص لا بأهل الفن .

كذلك تبدو بعض الأحداث فى المسرحية غريبة وغير طبيعية ، فمقتل الأمير الظافر بن المعتمد — وقد كان أميراً على قرطبة — لا تعرف به بثينة إلا من حديث حبيبها حسون أثناء لقائها له متنكرة . وكأن مقتل الأمير فى معركة بقرطبة قد كان حدثاً تافهاً أو سرًّا مكتوماً ، بحيث لا تعرف به الأخت إلا بعد مدة ، وحين يخبرها به هذا الحبيب الذى كان قد شهد المعركة .

وأخيراً يؤخذ على هذه المسرحية لجوء صاحبها إلى النثر — برغم ترسله وروعته إلى حد كبير — فهو الشاعر الذى تكمن عبقريته الفنية فى شاعريته ، والذى لا يدانى نثره شعره ولا يكاد يقرب منه . وقد أتاحت شاعرية البطل الأندلسى الفرصة للمؤلف المصرى لكى يجعل مسرحيته شعرية كمسرحيتى مجنون ليلى وعنترة ، ولكنه لأمر ما ، عدل عن الشعر إلى النثر ، فهوت على مسرحيته بعداً فنيًّا ممتازاً . وكأن شوقى قد استشعر ذلك فأجرى على لسان المعتمد شعراً فى موقفين : الأول حينما خرج للقاء جند ابن تاشفين والدفاع عن إشبيلية ، والثانى حين كان سجيناً فى أغمات ووافاه يوم عيد ، فراح يتحسر

على ما آلت إليه حاله . . والشعر الذى أجراه شوقى على لسان البطل هو من شعر البطل نفسه ، ومما ورد فى ديوانه المأثور عنه[١] .

وقد يزيد من هذه المؤاخذة على لغة المسرحية ، ما نرى فى هذه اللغة من خطابية فى بعض المواقف ، ومن بعد عن حيوية الحوار الذى يُفرض أن يكون فى المسرحيات النثرية ، التى انطلقت من قيود الوزن والقافية .

وهكذا يمكن القول بأن تجربة شوقى فى المسرحيات النثرية لم تنجح نجاح تجربته فى المسرحيات الشعرية . بل يمكن القول بأن هذه المسرحية أضعف مسرحيات شوقى جميعاً .

وهذا مشهد من الفصل الرابع من المسرحية ، حيث يلتقى المعتمد بابن حيون ليشير عليه فى أمر ابن تاشفين ، بعد أن كان يتشاور فى الأمر نفسه مع والدته العبادية ، وابنته بثينة :

« ابن حيون : السلام على الملك ورحمة الله

الملك : وعليكم السلام أيها الولى الشفيق الحميم

---

(١) القطعة الأولى التى أجراها شوقى على لسان المعتمد هى التى مطلعها :

إن يسلب القوم العدا ملكى وتسلمنى الجموع
فالقلب بين ضلوعه لم تسلم القلب الضلوع

وهى فى ديوانه ص ٨٨ — ٨٩ .

والقطعة الثانية التى قالها يوم العيد فى أغمات هى التى يقول فى أولها :

فيما مضى كنت بالأعياد مسرورا فساءك العيد فى أغمات مأسورا

وهى فى ديوانه ص ١٠٠ — ١٠١ .

ابن حيون : لو أذن لى الملك فى خلوة (وقد رأى السيدتين)

الملك : لا تخش شيئاً يا ابن حيون ؛ فهذه العبادية أمى ، وهذه بثينة بنتى ، فحديثك لن يُساق إلا إلىّ ، وسرك لن يجاوز أذنىّ .

ابن حيون: أيها الملك نحن اليوم أخوف ما كنا على هذه الأوطان . وفى مثل ما نحن فيه تجب على الأمة النصيحة للملك ، وقد انتهى إلى أذنى من بعض الفقهاء ، والمختلفين إلى ضيفك هذا يوسف ابن تاشفين ، أنه أصبح يرى نفسه أحق بهذا الملك منك ، وقد رأيت رأياً فإن أذن الملك رفعته إليه .

الملك : وماذا رأيت يا أديب الأندلس ؟

ابن حيون: اعلم أيها الملك أن هذا الضيف الذى نصرته ونصرك ، وحالفته وحالفك ، وقاتلتَ معه قتالا يبقى حديث الدهر ، هو أهل لأن يغدرك ، وفى غدرك ضياع الأندلس جميعاً ، ووقوعه فى قبضة البربرية الغاشمة . وقديماً كان هذا سلوكه مع غير واحد من أمراء المغرب ، فنزع منهم ملكهم وسلطانهم ، وشردهم فى الصحارى والقفار . فلا تفوتك يا مولاى خطة الحزم والعزم فى أمر هذا النمر ذى العمامة والمسبحة .

الملك : وماذا تنصح لى أن أصنع ؟

ابن حيون : ألا تُوطئ الأرقم سريرك، وأن تقطع السيف قبل أن يقطعك، وأن تقبض من فورك على ضيفك هذا ، فتسجنه ولا تطلقه حتى يأمر جنوده بمغادرة الأندلس بره وبحره ، ثم يحرس أسطولك البحر من كل سفينة مغربية تجرى فيه . فإذا تم ذلك

أخذت على ابن تاشفين الأقسام ألا يعود إلى الأندلس بعدها أبداً . وخذ منه الرهائن ؛ فإن نفس الرجل أعز عليه من مُلك الأندلس والمغرب مجتمعين ، وله أعداء ببلاده يخشى تحركهم وانتفاضتهم، ويخاف أن ينتهزوا الفرصة للاستيلاء على ملكه .

العبادية : أيها المتكلم المحسن والناصح الصادق ، لم يخف عليّ مكانُ مشورتك ، ولكنها خطة أولها لؤم وآخرها شؤم ، فإن المَلك أكرم وأعظم من أن يغدر ضيفه ، أو يخون جاره ، أو أن يحفر الحفرة لمن أقال عثرته .

الملك : (لابن حيون وقد رآه يضطرب) لا ترع أيها الرجل الصادق؛ فقد كنا حين نبثنا بوصولك نخوض فى هذا الحديث . وكان رأيي كرأيك . أما ابنتى بثينة فلم تكن أبدت رأيها بعد .

بثينة : مولاى كلا الصوتين نبرة حق وصيحة صدق . إلا أننى أميل إلى الأخذ برأى الأديب ابن حيون .

الملك : بورك فيك يا عقيلة الأندلس ، مثل هذا السمو فى الرأى، وهذا الحرص على حقيقة المُلك . لا يستغربان من بنات المَلك المنشآت بين أعباء الدولة ومهام السلطان .

العبادية : (معترضة) : ونحن بنات الشعب ، ألا يقام لرأينا وزن يامولاى .

الملك : (مبتسما) : أنتن تلدن الأجسام الصحيحة والقلوب الحرينة وتحسن تدبير البيوت ، ولكن لا تصلحن لسياسة الممالك .

الملك : (لابن حيون) : لو تيقنتُ يا ابن حيون أن جمهور شباب

الأندلس يشاطرونك أنت وبثينة الرأى ، لما تأخرتُ ساعة عن العمل بما تشيران به علىّ .

* * *

(وفى هذه الأثناء يدخل جوهر أحد أتباع الملك)

جوهر : مولاى لقد وقع ما كنا نحاذر ، وحل بإشبيلية البلاء .

المعتمد : البلاء ! تريد أن الصديق قد انقلب ، وأن الحليف قد عاد حربا ؟ هذا ما خفتُ أن يكون . وقد كان .

(يدخل لؤلؤ وهو تابع آخر)

لؤلؤ : أغثْ أيها الملك المدينة ، أدركها ، فقد خلّفتها وجنود السلطان يتدفقون إليها كالسيل بعد ما اشتد ضغطهم على باب الفرج ، وأقاموا ساعة يدفعونه حتى ناءت به الكثرة فانفتح ، فنفذوا منه إلى كل مكان . فاخرج يا مولاى فقاتل حتى تستنقذ الوطن أو تموت دونه ، وإلا فالنجاء النجاء .

الملك : (مغضباً) : تدعونى يا شاب للفرار ؟ ! هيهات هيهات . الأسد لا يهرب ولا يخاف الموت . . (ملتفتاً إلى جوهر) : خبرنى يا جوهر ، أين كان فتيان إشبيلية وأين هم الآن ؟

جوهر : قبع الفتيان فى البيوت يا مولاى إلا مائة أو ما دون المائة ، شهدوا معك يوم الزلاقة وتعلموا منك الكر والإقدام . واليوم قد لبسوا السلاح وخرجوا يلاقون الموت ، وهم بانتظارك ليجعلوك اللواء الذى تسيل نفوسهم عليه .

الملك : يا بشراى ! ! مائة شاب وطنوا النفس على الموت . أما والله

لو صدقت يا جرهر ، لكان لى من مائة قلب مجتمعة مؤتلفة متواصية بالحق وبالموت ، قوة أرمى بها فى العباب فيحمى ، وأقذف بها على الجبال فتزول . البدارَ البدارَ يا جوهر ، امض لوقتك فضع بيدك السرج على الصاعقة والقَنى على الباب .

جوهر : (بصوت عال) أبشرى يا إشبيلية ، هذا الليث قد تحرك لنصرة العرين .

الملك : فى ذمة الله وفى حفظه يا بنات المعتمد .

بثينة : فى درع من وقاية الله يـــا أبى ؛ فإنى أراك أخذت سيفك ونسيتَ درعك .

المعتمد : (وهو منطلق والسيف مسلول فى يده ولا درع عليه) :

إن يَسلب القومُ العـــدا ملكى وتسلمنى الجمـــوع
فالقلب بين ضلوعـــه لم تُسلم القلبَ الضلوع
قد رُمتُ يـــوم نزالهم ألاَّ تحصننى الدروع
وبرزت ليس سوى القميـــص على الحشا شىء دفوع
ما سرتُقط إلى القتـــا ل وكان من أملى الرجوع
شيم الأولى أنـــا منهمُ والأصل تتبعه الفروع [1]

(و) الست هدى :

وهذه هى الملهاة الوحيدة التى أتمها شوقى ، وهى كذلك المسرحية العصرية الوحيدة التى خلفها ، ولعلها كذلك آخر أعماله المسرحية ؛ فقد

(١) انظر : أميرة الأندلس لأحمد شوقى ص ١٠٧ – ١١٩ .

مات قبل أن ينشرها[١] .

وقد كتبها شعراً ، برغم أنها مسرحية عصرية تتناول أحداثاً اجتماعية تجرى بحى الحنفى فى القاهرة ، وبرغم أن شخصياتها الذين يجرى على لسانهم الشعر ، من هؤلاء العاديين الذين يعيشون بيننا فى الحياة اليومية ، وليست لهم مميزات ثقافية ترفع مستواهم إلى حديث الشعراء ، كما أنهم ليسوا من عصر غابر يخلع عليه جلال التاريخ ما يسمح بلغة القريض ، وليسوا أيضاً من بيئة عربية يمكن أن يُتَخَيَّل حديثها حديث الشعر . وكل هذا قد جعل أهم جانب يلفت النظر فى هذه المسرحية ، هو جانبها اللغوى ، الذى يبدو غريباً على طبيعتها[٢] كمسرحية ذات موضوع محلى معاصر . فلغة الشعر قد بدأ يتخلى عنها المسرح منذ العصر الرومانتيكى ، وأصبحت المسرحيات المعاصرة تكتب نثراً فى كل الآداب ، ولم يعد للشعر مجال فى المسرح ، اللهم إلا فى مجال ضيق ، وذلك حين تكون المسرحيات تاريخية ، أو يكون أبطالها من ذوى المستوى الفكرى الذى يسمح لهم أن يتخاطبوا بالشعر ، أو حين تكون بيئة المسرحية بيئة خاصة يمكن أن تشيع فيها لغة الشعراء . وهذا باستثناء بعض المحاولات التى قام بها أخيراً بعض كتاب المسرح فى الغرب ، وحاكاهم فيها بعض كتابنا العرب ، لكتابة مسرحياتهم المعاصرة شعراً[٣] ، وهى محاولات لم تلق نجاحاً فى الأعم الأغلب .

---

(١) نشرت بعد وفاة الشاعر بسنوات ، فقد نشرها وحققها أحمد زكى الأستاذ بكلية الألسن ولم يذكر التاريخ الذى نشر فيه هذه المسرحية ، ولكن المؤكد أنه كان بعد سنة ١٩٥٥ .

(٢) انظر : مسرحيات شوقى للدكتور مندور ص ١٤ ، ٣٠ ، ٧٠ .

(٣) من الكتاب الغربيين الذين يكتبون المسرحية الشعرية « كرستوفر فراى » الإنجليزى . ومن الكتاب العرب عزيز أباظة ، الذى كتب « أوراق الخريف » شعراً وهى مسرحية معاصرة . انظر : البحث المنشور فى صدر هذه المسرحية . وعنوانه « لغة المسرح » بقلم أحمد هيكل .

وقد عالج شوقى فى هذه المسرحية موضوعاً اجتماعيًّا ، وهو موضوع تكالب بعض الرجال على الزواج من المرأة الغنية طمعاً فى ثروتها ، واستغلال بعض النساء هذا التكالب فى إذلال هؤلاء الرجال والعبث بهم ، استناداً إلى الثروة واعتماداً على جاه المال . وأدار المؤلف هذه القضية حول سيدة عجوز متصابية موسرة ، فيها ذكاء ودهاء وبصر بأنواع الرجال ، وهى « الست هدى » . فهى تتزوج من عشرة من الرجال مختلفى الثقافة والمكانة والبيئة والطباع ، ولكنهم جميعاً يشتركون فى الطمع فى مالها ، ويخضعون غالباً لسلطانها . فهذا عمدة ريفى ، وهذا أديب عاطل ، وهذا فقيه متزمت ، بالإضافة إلى الضابط والمقاول والموظف وغيرهم . وقدمات هؤلاء فورثتهم ولم يرثوها . ثم تزوجت محامياً سكيراً مفلساً ، طلب منها أن تعطيه من مالها لكى يغطى نفقاته ، فرفضت وثار ، ثم تشاجرا ، وكانت النتيجة أنها طلقته لكون العصمة بيدها .

وأخيراً تزوجت ثريًّا من أثرياء الريف ، ظانة أنه لن يطمع فى مالها ، ولكنه هو الآخر طمع فيه كسابقيه ، وأكثر من الاستدانة أملا فى التسديد من ميراثه من « الست هدى » . غير أن الأقدار تسخر منه أيضاً ؛ فحين تموت « الست هدى » لا يرث منها مليما ، لأنها تكون قد كتبت كل ثروتها لحيرانها وخدمها ولأعمال البر .

وقد جلى المؤلف هذه القضية الاجتماعية فى ثلاثة فصول . ففى الفصل الأول تستعرض الست هدى مع بعض جاراتها ذكريات ماضيها ، مدافعة عن تعدد الأزواج الذى تورطت فيه ، واصفة كل زوج من الأزواج السابقين ، ذاكرة كيف كانت نهايته ، وكيف لجأت إلى الزواج من بعده لأنهـا — كما تزعم — كانت ما تزال فى سن العشرين ، كل هذا والجارة تتملقها وتوافقها على مزاعمها وتدعو لها بطول الأجل ودفن الأزواج . وفى آخر

الفصل يظهر زوجها المحامى السكير المفلس . وحين يثور تستنجد بجاراتها ، وينتهى الأمر بطلاقها له ، حيث كانت تملك عصمتها بيدها .

وفى الفصل الثانى تتزوج بثرى ربفى ذى ضخامة وصفات تثير الضحك ، ويتورط هذا الزوج الأخير فى الديون أملا فى التسديد من الميراث بعد وفاة الست هدى .

وفى الفصل الثالث يحدث الانقلاب وتكون المفاجأة ، وذلك أن الأمل يقترب من الزوج الطامع بعد أن توفيت الست هدى ، ويكون هذا الزوج موضع حسد الناس على الثروة المقبلة والنعمة المتوقعة ، وينال الكثير من ملق المتملقين ومداهنة المداهنين ، وملاطفة الدائنين . ولكن حين تُفض وصية الست هدى يكتشف الزوج التعس أن المتوفاة قد أوصت أن تقسم ثروتها بين صديقاتها من نساء الحارة ، وبين الخدم والأتباع ، وبين بعض أعمال البر . وهناك يسقط فى يد هذا الزوج الطامع ، وتحوطه الضحكات والشماتة والسخرية من كل جانب .

والحق أن هذه المسرحية من حيث البناء من أنجح المسرحيات وأقربها إلى الإتقان [1] . وذلك أن المؤلف نجح — أولا — فيما يقصد إليه من إضحاك ، ووفر لهذا الإضحاك وسائل عديدة ، كالمفارقات الطريفة فى بعض المواقف ، وكالسمات الغريبة لبعض الشخصيات ، وكالتعابير الشعبية المعرَّبة بمهارة ، وكالسخريات الدالة المقدَّمة بفنية .

كذلك نجح المؤلف — ثانياً — فى جعل هذا الإضحاك ذا هدف اجتماعى غير مجرد الاستمتاع والاسترواح ؛ فقد جعله إضحاكاً من عادات فى البشرية

---

(١) انظر : المسرحية فى شعر شوقى للدكتور محمود شوكت ص ١٣٠ وما بعدها .

وانظر : مسرحيات شوقى للدكتور مندور ص ٧٢ وما بعدها .

سيئة ، وألوان من السلوك رديئة ، ونماذج من المجتمع منحرفة .

ثم نجح المؤلف — ثالثاً — فى استخدام وسائل فنية فى عرض قصة البطلة ؛ فمثلا حين لم يكن من الممكن عرض كل قصص البطلة وزيجاتها على المسرح ، لجأ إلى حكاية هذه الزيجات وقص أخبارها على لسان البطلة وهى تحدث جارتها ، وقد جاء هذا القص كشريط سينمائى حى ، وتخللته كثير من اللوحات الفنية النقدية الطريفة ، التى ملأت الفصل حيوية ، وأوقفتنا فى الوقت نفسه على تاريخ البطلة وطبيعتها . ثم جاء الفصل الثانى ليتابع أحداث الفصل الأول ، ويصل بها إلى الذروة . ثم كان الانقلاب والمفاجأة وقمة الملهاة فى الفصل الثالث .

وقد أثبت شوقى بهذه المسرحية مقدرة عظيمة على كتـــابة الملهاة ، كما أثبت ببعض مسرحياته السابقة مقدرة كبيرة على كتابة المأساة . كذلك أكد شوقى إمكانياته المواتية فى معالجة الموضوعات الاجتماعية المعاصرة ، حيث لم يقف عند معالجة الموضوعات التاريخية والأحداث الغابرة .

والحق أيضاً أن هذه المسرحية برغم كتابتها بالشعر الذى يعد غريباً على طبيعتها ، قد حاول المؤلف فيها أن يطوع هذا الشعر بحيث يقترب من طبيعة الشخصيات ، ولا يتنافر كثيراً مع جو المسرحية . فقد عمد إلى تبسيطه فى معانيه وفى صياغاته وفى موسيقاه ، تلك الموسيقى التى نوّع بحورها بتنوع الموقف والغرض والمتحدث عنه ، حتى ولو كان المتحدث واحداً . كما عمد المؤلف إلى تضمين هذا الشعر كثيراً من الأفكار المعاصرة والتعابير المصرية المحلية ، والروح القاهرية الفكهة ، حتى بعد عن تلك البداوة التى ما كانت لتلائم جو المسرحية وعصرها ، وحتى نأى عن هذه البيانية التى إن انسجمت مع شخصيات قيس وعنترة مثلا ، فإنها لا تنسجم مع « الست هدى » وغيرها

من شخصيات هذه المسرحية . وهكذا يمكن أن يقال : إنه بقدر ما يؤخذ على المسرحية اتخاذها للشعر لغة ، يحمد لها محاولة تطويع هذا الشعر للموضوع والعصر والبيئة والشخصيات ، وقد نجح المؤلف فى ذلك إلى درجة تثير الإعجاب .

وأخيراً يحمد لشوقى أنه استطاع من خلال هذه المسرحية أن يلمس عيوباً اجتماعية ، وأن يعالجها بطريقة ساخرة ناجحة ، كما استطاع أن يرسم أنماطاً من الرجال والنساء فى المجتمع ، ويجسم انحرافهم بطريقة ضاحكة جيدة . ومن هذه العيوب والانحرافات ، النفاق والطمع والتبطل والاستغلال والتصابى والأنانية وكثرة النسل .

ويلاحظ بعد ذلك على هذه المسرحية ، مبالغة واضحة فى تصوير بعض الشخصيات ، وفى سرد بعض الأحداث ، وفى تقديم بعض الأوصاف . ولكن هذه المبالغة مقبولة فى جملتها ، لأن المقام مقام سخرية ، يتحمل التضخيم والتجسيم والمبالغة عموماً ، كما يكون الرسم « الكاريكاتيرى » فى مثل هذا المقام .

وهذا مشهد من الفصل الأول ، تبدو فيه « الست هدى » متحدثة إلى جارتها زينب عن أزواجها العديدين . فبعد أن تقص حكاية زوجها الأول مصطفى ، وزوجها الثانى « على » الذى تزوجته — كما تقول — وعمرها عشرون عاماً ، تقول عن الثالث ومن بعده :

« الست هدى : وزوجىَ الثالث عمدة البلدْ لقد بنى بى وهو يطلب الولدْ
وغيرَ أطيانى هناك ما قصد
يرحمه الله وإن نغَّصَ يوماً عيشتى
ما جُنَّ بى وإنما جن بأبعـــاديتى

رحمة الله عليه مات لم يترك تراثا
خلف المرحوم عشريـــن ذكوراً وإناثاً
ومات لم أكتتب عليه وكان عمرى عشرين عاما
ثم تزوجت بعد عام من ذا يرى فعلتى حراما

زينب : أجل تعيشين وتدفنينا حتى تصيبى منهم البنينا

الست هدى : ولست أنسى زوجىَ الرابعا لا شافعاً كان ولا نافعاً
قالوا أديب لم يروا مثله ولقّبوه الكاتب البارعا
قد زينوه لىَ فاخترتُه ما اخترت إلا عاطلا ضائعاً
رائـــح أكـــثر الزمـــا ن ، على الصحف مغتدى
يكتب اليوم فى « اللوا » وغـــداً فى « المؤيـــد »
ليـــله أو نهـــاره فـــارغ الجيب واليـــد
ويعجبنى عند المباهاة قوله بنيت فلاناً أو هدمت فلاناً
وقد يصبح المبنىُّ أوضعَ منزلا وقد يصبح المهدوم أرفعَ شانا
رحمـــة الله عليـــه كـــان لا يحقر مـــالا
كـــان إن أفلس لا يسألـــنى إلا ريـــالا

(وبعد أن تتحدث عن الزوج الخامس اليوزباشى ، وعن السادس الموظف ، اللذين تزوجت من كل منهما وهى بنت العشرين — كما تزعم — وبعد أن ترد عليها زينب بدعائها التقليدى بطول العمر ودفن الرجال ، تقول عن الزوج السابع :)

الست هدى : ثم اقـــترنت بفقيـــــه عالم فى البـــلدِ
لا فى الشيوخ القدما ولا الشيوخ الجدد
كهل أخو خمسين لـــكن فى نشاط الأمرد

زينب : عرفته ، ذاك الفقيه الشيخ عبد الصمد
قد كان فى الخط وجيـــها ومقبّل اليـــد
وكل من مـــر بـــه خـــاطبه بسيدى

الست هدى : يرحمه الله لقد أدبنى حتى عرفت كيف تخضع النسا

زينب : أنت ؟

الست هدى : أجل أدبنى بيده ورجله وبالعصا

زينب : كيف متى ؟

الست هدى : رأى غباراً عالقاً بجبهتى ولم أكن أعرف من أين أتى
فقال : هذا التراب من نافذة من كنت فيها تنظرين يا ترى ؟
وهاج حتى خفتُ أن يقتلنى وشمّر الذيل وجرّد العصـــا
وجاء بالنجار من ساعته سد الشبابيك وسمر الكوى
فقلت يهوانى وتلك غـــيرة يا حبذا الزوج الغيور حبذا
وقبله لمْ أرَ من غار ولا من ظن فى قلبى لغيره هوى
يرحمه الله لقد مات على حجرى ونحرى بعدما صلى الضحى
مات ولم يرقد له جنب ولا بدت عليه علة ولا اشتكى
رحمة الله عليه لم يكن فمه يذكر أبعاديتى
وإذا ما جاءنى أو جئته لم يقلّب عينه فى ضيعتى
لـــكنه منـــذ كنـــا ما حل عقدة كيسه
يفضل الأكل من غيـــــر ماله وفلوســـه

* * *

عشتُ مع الشيخ نصف عام وكان عمرى عشرين عاما
ومات فاختارنى ســـواه من ذا يرى فعلتى حراما !

زينب : أجل تعيشين وتدفنينا حتى تصيبي منهم البنينا

(وبعد ذلك تتحدث الست هدى عن زوجها الثامن المقاول ، ثم عن التاسع المحامى السكير ، الذى يصعد السلم أثناء حديثها عنه فينادى عليها سابا لاعنا ، وهو فى حالة سكر :)

عبد المنعم المحامى :

هُدى، ضلالٌ ، أين أنت ياهدى ؟ أين العجوز ؟ أين جدتى هدى ؟
هدى عجوزَ النحس أنت قردة خطوطك الوحل وكحلك العمى
أين مضيتِ بومتى ؟ أين ذهبتِ خفتى ؟
خداك ضفدعتان قد أسنتا وأذُناك عقربـان من قنـا
وحاجبـاك والخطوط فيهمـا كدودتين اكتظتـا من الدّما
وبين عينيك نفـار وجفـا عين هناك خاصمت عيناً هنا[1] »

٢ — مسرحيات توفيق الحكيم :

كان توفيق الحكيم قد اتجه إلى الكتابة المسرحية وهو طالب منذ أواخر الفترة الماضية وأوائل الفترة التى يساق عنهـا الحديث ، وكتب مسرحيات بعضها له هدف سياسى نضالى كمسرحية « الضيف الثقيل » التى عرّض فيها بالاحتلال البريطانى ، وبعضها له هدف اجتماعى كمسرحية « المرأة الجديدة » التى أوضح فيها موقفه حينذاك من قضية السفور ، وأنه خطر يجب الحذر منه . كما كان من مسرحيات الحكيم فى ذلك العهد المبكر من اشتغاله بالمسرح

---

(١) انظر : « الست هدى » لأحمد شوقى ، تحقيق أحمد زكى ص ١٦ — ٢٨ . وقد سقط من تحقيق أحمد زكى الجزء الخاص بالزوج الثالث ، فاستكملته من « مسرحيات شوقى » للدكتور مندور ص ٧٤ .

مسرحية غنائية هى « على بابا »[١] وكانت هذه المسرحية لا تمثل الفن الحقيقى للحكيم ، بل كانت تمثل فقط مرحلة البداية . وكان لطابع تلك الفترة السياسى والاجتماعى والفنى أثر فى اتجاه الحكيم هذه الوجهة، بالإضافة إلى مستواه الفنى وصلته بفرقة عكاشة ؛ الأمر الذى جعل هذه المسرحيات لا تكاد تصل إلى مستوى الأدب المسرحى ، الذى صار الحكيم قمة من قممه فيما بعد .

ثم تغير الحال بالنسبة للحكيم ، بعد أن سافر إلى فرنسا، واتصل بالمسرح الأوربى عن قرب ، وقرأ من نصوص مسرحياته ، وشاهد من عروض فرقه ؛ ما نمى الموهبة الفنية وجعلها تعرف طريقها الصحيح إلى الأدب المسرحى الحقيقى .

ولهذا حين عاد توفيق الحكيم من فرنسا سنة ١٩٢٧ ، بعد ثلاث سنوات من استغراقه فى الفن المسرحى فى فرنسا ؛ نراه يتجه إلى كتابة مسرحيات من نوع آخر ، وعلى مستوى لا يمكن أن يقارن بهذا الذى عرف عنه قبل سفره إلى فرنسا . وكان أبرز ما فى هذا التحول هو اتجاهه إلى ما سماه « بالمسرح الذهنى » ، الذى أخرج فيه خلال الفترة التى يساق عنها الحديث مسرحيتيه « أهل الكهف » و « شهر زاد »[٢] . بالإضافة إلى تقديم بعض المسرحيات الأخرى ذات الطابع الاجتماعى أو النفسى أو السياسى[٣] ، والتى برغم امتيازها وتفوقها فنيا على ما كان يكتب الحكيم

---

(١) كتب الحكيم مسرحية الضيف الثقيل سنة ١٩١٨ ، وهى لم تنشر . وكتب مسرحية « المرأة الجديدة » لفرقة عكاشة سنة ١٩٢٣ ، وقد نشرت مع عدد من مسرحيات المؤلف سنة ١٩٥٢ . وكتب « على بابا » فى هذه السنوات التى سبقت سفره للدراسة فى باريس . وهى لم تنشر كذلك .

(٢) ظهرت أهل الكهف سنة ١٩٣٣ ، وظهرت شهرزاد سنة ١٩٣٤ .

(٣) جمع الحكيم مسرحياته الاجتماعية والنفسية فى مجلدين أظهرهما سنة ١٩٣٧ باسم =

من قبل ، لا تمثل هذا المؤلف ولا اتجاهه ، الذى تفرد بتمثيله فى تلك المرحلة مسرحه الذهنى ، الممثل فى « أهل الكهف » و « شهر زاد » .

وقد تآزرت عوامل عدة على توجيه الحكيم هذه الوجهة . ومن أهم هذه العوامل . طبيعة الحكيم الفكرية التأملية الانعزالية ، التى تجعله يتأمل قضايا الفكر ومشكلات الإنسان . ويديرها ويقلبها ويعيش فيها ليخرج منها برأى [١] . ومن أهم هذه العوامل أيضاً اتصال الحكيم بالاتجاهات العالمية للمسرح ، وبأعمال رواد المسرح الذهنى من أمثال « إبسن » و « شو » ومن سار على دربهما [٢] . ثم يقدم لنا الحكيم عاملا آخر ، وهو ما كان من تحول الحياة المصرية بعد الحرب العالمية الأولى ، وبعد انتهاء ثورة ١٩ ؛ إلى لون من التغيير الهادئ والتطور الطبيعى . الذى يتيح لبعض المفكرين أن يبعد نوعاً عن التفكير فى المسائل السياسية والاجتماعية ، إلى التفكير فى الإنسان ومشكلاته الثابتة فى كل زمان [٣] . ولعله أراد بذلك ما كان من صراع سياسى وحربى ، حمل بعض النفوس الحساسة والمشاعر المرهفة على النفرة من الخوض فى هذا الصراع ، حيث آثرت العزلة الفنية والانكباب على قضايا بعيدة عن هذا الواقع المنحرف . وهذا شبيه بما فعله الشعراء الابتداعيون ، برغم اختلاف طابع كل فى انطوائه . ومجال نتاجه نتيجة لهذا الانعزال .

=« مسرحيات توفيق الحكيم » وأفرد مسرحية سياسية نشرها مستقلة سنة ١٩٣٩ باسم « براسكا أو مشكلة الحكم » .

(١) تحدث الحكيم عن هذه الطبيعة فى عدة مواضع من مؤلفاته التى عرضت لجوانب من حياته ، مثل عصفور من الشرق ، ومثل زهرة العمر ، ومثل عودة الروح .

(٢) انظر : مسرح توفيق الحكيم للدكتور محمد مندور ص ١٨ — ١٩ ، ٤١ — ٤٢ .

(٣) انظر : « المسرح المنوع » لتوفيق الحكيم — المقدمة .

ومهما يكن من أمر، فقد بدأ الحكيم منذ سنة ١٩٢٩ يكتب أولى مسرحياته الذهنية وهى « أهل الكهف [١] » التى أخرجها سنة ١٩٣٣ ، ثم أعقبها بكتابة مسرحية « شهر زاد » التى أخرجها سنة ١٩٣٤ .

وهذا المسرح الذهنى عند الحكيم — كما شرحه فى مقدمة « بجماليون [٢] » — مسرح يقيمه المؤلف داخل الذهن ، ويجعل الممثلين أفكاراً تتحرك فى المطلق من المعانى مرتدية أثواب الرموز . والاعتماد فى هذا المسرح على الفكرة لا على الحادثة . لهذا تتسع الهوة بين خشبة المسرح وبين المؤلف لهذا المسرح الذهنى . ولا يجد قنطرة ينقل عليها أعماله إلا المطبعة . ويعترف الحكيم بأنه لم يفكر فى إظهار هذه المسرحيات على المسرح الحقيقى ، وأنه نشرها فى كتب مستقلة ولم يضمنها مجموعات مسرحياته . لكى تظل بعيدة عن فكرة التمثيل . ويشير إلى احتمال احتياج مثل هذه المسرحيات — إن قدر لها أن تنجح على الخشبة — إلى إخراج خاص يعتمد على وسائل غامضة ، من موسيقى وتصوير وأضواء وحركة وسكون . وطريقة خاصة فى الإيماء والإلقاء . وإلى كل ما يحدث جواً يهمس بما تهمس به تلك المعانى المطلقة . . . لأن هناك صعوبة فى مثل هذه المسرحيات . وهى الإبقاء — مع التمثيل — على روح الشعر والفلسفة يشيعان فى جو المسرح كما شاعا فى جو الكتاب [٣] .

---

(١) سجل الحكيم ذلك التاريخ فى كتابه « زهرة العمر » خلال أحد خطاباته إلى صديقه الفرنسى الذى جمع خطاباته إليه فى هذا الكتاب .

(٢) مسرحية ذهنية من مسرحيات الحكيم نشرها سنة ١٩٤٢ ، وهى تعتمد على أسطورة يونانية .

(٣) انظر : « بجماليون » لتوفيق الحكيم — المقدمة .

هذا ويغلب على المسرح الذهنى الذى راد إليه توفيق الحكيم ، معالجة الأفكار الذهنية المجردة ، من خلال قصة دينية أو أسطورة قديمة . كما يغلب عليه أن تُعالج القضيةُ الفكرية بعد التسليم بفروض عقلية ، يفترض المؤلف التسليم بها أو تسلم بها القصة المأثورة أو الأسطورة المروية ، ثم يكون علاج القضية بناء على التسليم بهذه الفروض[١] .

وللمسرح الذهنى — كما تحدث عنه الحكيم وكما قدمه لنا فى بعض مسرحياته — ميزات كبيرة ، من أهمها استغلال الأقاصيص المروية والأساطير المأثورة وبث الحياة فيها ، واتخاذها — بالإضافة إلى كونها مجالا لعلاج الأفكار — منفذاً إلى التعبير عن الحاضر والتلميح إليه . ومن أهم ميزات هذا المسرح الذهنى كذلك معالجة قضايا إنسانية عامة ، تهم الإنسان فى كل زمان ومكان ، مما يخرج بالعمل الفنى من الجانب المحلى الضيق إلى الأفق الإنسانى الرحب .

غير أن هذا اللون من المسرحيات — عند الحكيم — يغلب عليه إلى جانب هذه الجوانب الطيبة ، أنه غير موفق كثيراً فى خلق الشخصيات وتحديد أبعادها وتحميلها الصراع الذى يجريه المؤلف داخل الذهن . فالشخصيات لاتبدو حية نابضة ، ولا تثير فينا التعاطف الكافى ، ولا تحدث ما من شأنه أن تحدثه الأعمال « الدرامية » ، من إثارة عواطف معينة تسبب التطهير[٢] ؛ بل تقدم أفكاراً ، وتحاول الإقناع بها ، أو يحاول المؤلف الإقناع على لسانها ، ويكاد يُحَس وجودُه من خلالها .

ثم إن اعتماد معظم المسرحيات الذهنية على فروض يجب أن يسلم بها أولا ،

---

(١) انظر : مسرح توفيق الحكيم للدكتور محمد مندور ص ٤٣ وما بعدها .

(٢) انظر : المصدر السابق ص ٤٠ وما بعدها .

يبعدها عن الواقع جداً ويفقدها كثيراً من الارتباط بمنطق الحياة ، وبالتالى يفقدها التحمس الذى يشد الناس إليها ؛ لأنها تكون أشبه بشىء منفصل عن الحياة متصل بعالم آخر غير العالم الذى يعيش فيه الناس .

ومع هذا فقد خلق توفيق الحكيم بما خلّف فى هذا الفن ، أسس لون من الكتابة المسرحية لاعهد للعربية به من قبل ، وهو المسرح المعالج لقضايا الفكر. كما أنه أصّل الأدب المسرحى النثرى الذى عرفناه قبل ذلك وليداً يوشك أن يكون نبتاً غريباً فى أرض الأدب المصرى الحديث[١]

كل هذا بالإضافة إلى تقديمه — لأول مرة فى الأدب العربى — مسرحيات صالحة للاستمتاع بها قراءة فحسب ، ومستغنية تماماً عن خشبة المسرح التى من شأنها أن تكون ضرورية لكمال المسرحيات .

وفيما يلى كلمة عن كل من المسرحيتين اللتين خلفهما الحكيم فى الفترة التى يساق عنها الحديث .

(أ) أهل الكهف :

هذه المسرحية أول عمل فنى كبير ظهر لتوفيق الحكيم ولفت إليه الأنظار[٢] ، كما أنها باكورة أعماله فى المسرح الذهنى ، وفى الأدب المسرحى المستقل بذاته ، والذى تُغنى فيه القراءة عن التمثيل[٣] .

---

(١) اقرأ ما كتب عن ذلك فى : « تطور الأدب الحديث فى مصر » للمؤلف — الفصل الثالث ، المقال الذى عنوانه « المسرح وأولية الأدب المسرحى » .

(٢) ظهرت سنة ١٩٣٣ .

(٣) اقرأ حديث الحكيم عن ذلك فى مقدمة « بجماليون » . واقرأ نقاشاً لآراء الحكيم فى كتاب الدكتور محمد مندور « مسرح توفيق الحكيم » ص ٣٨ وما بعدها .

وقد عالج الحكيم فى هذه المسرحية قضية ذهنية ، هى قضية الصراع بين الإنسان والزمان ، ومحاولة الإنسان دائماً التغلب على عوامل الفناء ، والاحتفاظ لنفسه بالخلود وبالبقاء ، ثم انتصار الزمان آخر الأمر وتغلبه على الإنسان ؛ وذلك باعتبار الزمان ليس شيئاً مجرداً خالياً ، وإنما باعتباره وعاء لعلاقات وروابط وقيم ، هى التى تحققه وتجعل لوجوده معنى . فإذا فقد الإنسان هذه العلاقات والروابط والقيم ، أصبح الزمن بالنسبة إليه لازمن ، وأصبح وجوده فيه عدماً ، وحياته به موتاً . فإذا فرض أن إنساناً ما عاش بمعجزة ما فى زمان بعد زمانه ، فإن هذا الزمن الذى يحويه ، يكون قد فقد بالنسبة إليه وجوده الحقيقى ؛ لفقده تلك الروابط والعلاقات والقيم ، التى كانت تشد هذا الإنسان للزمن ، وهنا يكون وجوده فى هذا الزمن الخالى من الروابط كلا وجود ، وتكون حياته بمثابة الموت[1] . وهذا بعينه ما حصل لأهل الكهف . الذين اتخذ المؤلف قصتهم الدينية مجالا يقدم من خلاله تلك الفكرة الذهنية . وهى قصة دينية الأصل ، تحكى أن نفراً من المؤمنين الصالحين فى عهد الإمبراطور الرومانى الوثنى « دقيانوس » قد فروا بدينهم من اضطهاد ذلك الإمبراطور وآووا إلى كهف ، وظلوا به قروناً حتى بعثوا فى عهد الإمبراطور المسيحى المؤمن « تيدوسيوس » ، الذى كان قد طلب من الله أن يريه معجزة تؤكد فكرة البعث . وقد نزلت فى قصة هؤلاء سورة من سور القرآن الكريم ، تزيد أمرهم إيضاحاً ، وتلقى عليهم بعضا من الأضواء ، وتجعل نهايتهم فى الكهف الذى ظلوا به مدة ثلاثمائة سنة وتسع سنين . ثم زادت بعض كتب التفسير بعض

---

(١) اقرأ عن هذا الصراع بين الإنسان والزمان من خلال أهل الكهف فى : مسرح توفيق الحكيم للدكتور محمد مندور ص ٤٥ وما بعدها وفى « قضايا الإنسان فى الأدب المسرحى المعاصر » للدكتور عز الدين إسماعيل ص ٢٢٥ وما بعدها .

التفصيل فى أمر هؤلاء ، فذكرت أسماءهم وعددهم ، فجعلتهم ثلاثة ، هم : « مرنوش » و « مشلينيا » و « يمليخا » ، ثم كلبه « قطمير » . وقد أفاد الحكيم من كل هذه المصادر وتصرف فى المادة التاريخية بعض التصرف الذى لايخل بالجوهر[1] ، وأضاف إلى الشخصيات المأثورة شخصية البطلة « بريسكا » ومؤدبها « غالياس » ، وبنى مسرحيته ذات الفصول الأربعة ليقدم من خلالها فكرته الذهنية السابقة الذكر . وكان اعتماده أكثر على قصة القرآن الكريم فيما يتعلق بأمر أهل الكهف أنفسهم ، وكيف ناموا ، وكم ناموا ، وكيف استيقظوا ، وكيف عُثر عليهم ، ولماذا ، وكيف كانت نهايتهم ، حتى جاءت الأحداث المتصلة بهؤلاء بالذات ، تحويراً قصصياً وبسطاً تفسيرياً للآيات القرآنية المتصلة بهم .

وقد جاءت فصول المسرحية على هذا النحو :

فى الفصل الأول نشاهد « مرنوش » و « مشلينيا » وزيرى « دقيانوس » وهما جالسان فى الكهف — وقد استيقظا لساعتهما — يتحدثان عما أصابهما من ألم فى العظام بسبب نومهما الثقيل ، ويتساءلان عن المدة التى قضياها نائمين فى الكهف ، فيقول أحدهما : «لبثنا يوماً أو بعض يوم» ، ويتساءلان عن ثالثهما الراعى « يمليخا » ، الذى يبدو متخبطاً فى الظلام ومقبلا نحو صاحبيه ، وحين يسألانه أين كان ، يجيب بأنه كان يلتمس باب الكهف ، ولكنه لم يعثر عليه. ثم يدور حوار بين الثلاثة نعرف منه أن «مرنوش» والد وزوج ، وأنه كان

---

(١) اعترف الحكيم بذلك فى كتابه « زهرة العمر » فى الرسالة التى يحدث فيها صاحبه عن « أهل الكهف » . ويضيف إلى ذلك أنه كان أيضاً متأثراً بكتاب المرقى وبالأناجيل الأربعة .

قد تزوج مسيحية سراً ، وأن زوجته وولده لايعرف عنهما أحد شيئاً ، وأنه تركهما ولجأ إلى الكهف فراراً من انتقام « دقيانوس » الملك الوثنى الطاغية. كذلك نعلم أن « مشليتيا » كانت بينه وبين پريسكا — ابنة الملك — قصة حب ، وأنه استطاع أن يدخلها إلى المسيحية مخالفة فى ذلك والدها ، وأن هذا الحب هو الذى أفسد على الوزيرين سرية عقيدتهما وهددهما بخطر انتقام الملك ، وأنه فى الوقت نفسه هو الذى أنقذهما . فقد كتب « مشلينيا » إلى الأميرة رسالة يخبرها فيها أنه هو « ومرنوش » ذاهبين إلى صلاة الفصح سراً ، ودفع بتلك الرسالة إلى وصيفة لتوصلها إلى الأميرة ، غير أن تلك الوصيفة كانت حاقدة ، فدفعت بالرسالة إلى الملك ، فجن جنونه ، وهدد بإعداد أقفاص السباع ليقدم إليها الوزيرين وجبة لاتنسى . . ولكن الأميرة تحايلت حتى لقيت الوزيرين وهما قادمين من الصلاة وأخبرتهما بالأمر ، وطلبت إليهما الفرار ففرا مستخفيين ، وفى طريقهما صادفا هذا الراعى « يمليخا » — وكان هو الآخر مسيحياً متستراً — وحين طلبا إليه أن يدلهما على مخبأ دلهما على كهف الرقيم ، ولجأ معهما إليه تاركاً غنمه ترعى بعيداً ، ومصطحباً كلبه « قطمير » ، الذى ظل عند باب الكهف باسطاً ذراعيه بالوصيد . أما هو ، فقد غلبه النوم الثقيل مع صاحبيه ، حتى استيقظ كما استيقظا .

وبعد هذا الحوار الذى نعلم منه هذه القصة المتصلة بالماضى ، والذى نصل معها إلى الحاضر ، نرى الراعى ينهض ليشترى لصاحبيه بعض الطعام ، ويأخذ بعض النقود ويمضى خارج الكهف . ثم لا يلبث أن يعود ، ليخبر صاحبيه بما ينبههم إلى أنهم قد لبثوا بالكهف أكثر من اليوم وبعض اليوم . فقد أخبرهما أنه رأى فى الطريق صائداً فارساً ، فاقترب منه وطلب إليه أن يبيعه بعض صيده ، لقاء بعض مامعه من النقود ، ولكن الفارس نفر من منظره ، وحين

رأى قطعة نقوده التى كتب عليها ضُرب فى عهد « دقيانوس » ؛ تعجب وسأله : هل معك من هذه النقود كثير؟ فأخرج « يمليخا » كل ما معه ، فقال له الصائد الفارس : أين وجدته ؟ فلما سأله : ماذا ؟ قال : هذه النقود القديمة ، هذا الكنز فخطف « يمليخا » منه قطعة النقود وبعد عنه . ثم لكز الفارس فرسه واختفى .. ومع ذلك الحديث أخذ الثلاثة يتنبهون إلى شعرهم الطويل وأظافرهم النامية ؛ فيقول « مشلينيا » لعلنا لبثنا أسبوعاً . ويقول « يمليخا » لعلنا لبثنا شهراً ، ويصر « مشلينا » برغم مقاومة « مرنوش » على الانصراف ؛ لأن ثلاثة الأيام التى كان قد تواعد مع الأميرة على لقائها بعدها قد انقضت . . . ولكن ضجة تسمع من خارج الكهف ، ولا تزال تقترب منه ، فيفزع الثلاثة ويعتقدون أنهم هالكون بسبب قدوم جند « دقيانوس » للقبض عليهم . . . ويقبل جماعة من الناس ممن علموا بشأن الكنز من الفارس ، ويقتربون من باب الكهف ، ويتدافعون ، إليه . وحين يقتحمه بعضهم بالمشاعل يرتد سريعاً وهو يصيح : أشباح الموتى . . . الأشباح .

وفى الفصل الثانى نشاهد أولا — فى بهو الأعمدة بقصر الملك — الأميرة « بريسكا » ابنة ملك طرسوس المشبهة « لبريسكا » ابنة « دقيانوس » ؛ نشاهدها ، وهى تحادث مؤدبها غالياس عن حلم رأته فى منامها ، وهى أنها ستدفن حية ، وهو يتساءل : ألحلمها علاقة بما شاع فى المدينة من حديث الكنز ، وتسأل الأميرة مؤدبها عن الكنز ، فيُذكرها بما قص عليها من قبل ، من أمر « دقيانوس » وابنته الأميرة التى تشبه « بريسكا » ، والتى تنبأ العراف بأنها ستكون مثلها ، كما يخبرها بأن الأميرة « بريسكا » ، كانت قديسة عذراء فى سن الخمسين منذ ثلاثمائة عام . . ثم يدخل الملك ويسأل « غالياس »

عن أمر هؤلاء الأشباح الذين شاع خبرهم ، وينبئه أنهم ثلاثة ومعهم كلب ، فيقول « غالياس »لنفسه : نعم « ثلاثة رابعهم كلبهم ». ويتأكد من أنهم هؤلاء القديسون الثلاثة ، الذين كانوا قد فروا بأنفسهم فى عهد « دقيانوس » ، ويشرح أمرهم للأميرة وللملك . وحين يتعجب الملك يؤكد له المؤدب إمكان ذلك بما رُوِىَ فى كتب الهند عن قصة شبيهة حصلت فى جزر اليابان، لصياد غاب أربعة قرون هى مدة حكم واحد وثلاثين ملكاً ، ثم ظهر من جديد . . ويؤكد للملك والأميرة أن هؤلاء قديسون ، وأن ظهورهم فى عصر الملك معجزة ومفخرة . ثم يُسمع ضجيج فى الخارج ويتبعه ظهور أهل الكهف الثلاثة ، وقد قدم بهم رهط من الناس ، فيستقبلهم الملك على خوف ، وتفزع پريسكا وتلوذ بمربيها « غالياس » وتطلب منه ألا يتركها ، وحين تقع عين « مشلينيا » على « پريسكا » يصيح صيحة خافتة : « پريسكا » ! فترتعد ، وتقول لمربيها : لقد لفظ اسمى . فيجيبها : إنه قديس . ثم تقول: إنه ينظر إلىّ نظرات غريبة، وتجذب مؤدبها وتخرج معه. أما الملك فيرحب بهم متجلداً، ويستأذن « يمليخا » فى الإنصراف لرؤية غنمه ، ثم يستأذن « مرنوش » فى الانصراف لرؤية زوجته وولده ، أما « مشلينيا » فيؤثر البقاء بالقصر لأن به حبيبته « پريسكا » ، ويُذهب به حيث يغير ملابسه ويحلق شعره ويتزين . ثم يعود « مرنوش » راغباً فى أخذ بعض الهدايا لزوجته وولده ، ويحاول الحصول على بعض المال من الملك ، لأن ما معه من مال يرجع إلى عصر « دقيانوس » ، الذى ظن أنه تغير فجأة بمعجزة ، كما يعود « يمليخا » مضطرباً دهشاً ، متعجباً مما أدرك بعد مغادرته القصر . ويحس الملك والمؤدب بالخوف ويرتكان أن يتهما القديسين بالجنون ، فينصرفان ، ويطلب . يمليخا» من « مرنوش » العودة إلى الكهف ، حيث اكتشف أنهم لبثوا فى الكهف

ثلاث مئة سنين ، حيث علم ذلك من حديث الناس . ويكذّب « مرنوش » الخبر . ثم يدخل « مشلينيا » بعد أن غير هيئته ويُصدّق ماقاله « يمليخا » ، لأنه سمع ذلك من الخدم الذين عُنوا بأمره . ولكنه لا يهتم بهذه السنين ما دامت « پريسكا » موجودة ، وما دام الحب يعمر قلبه . كل هذا ومرنوش يكذب . . . وأخيراً يضطر الراعى « يمليخا » إلى الانصراف وحده إلى الكهف ؛ لأنه تقطعت به أسباب الحياة ، ولا أمل له فى العيش فى غير عصره ، فقد أصبح كل شيء غريباً عليه . . . ويترك هذين الصاحبين اللذين لا يزال أحدهما يرتبط بالدنيا برباط الزوجة والولد ، ويرتبط الثانى برباط الحب .

وفى الفصل الثالث نشهد « مشلينيا » فى بهو الأعمدة بقصر الملك يهرع نحو « غالياس » سائلا إياه عن الأميرة ، معتقداً أنها « پريسكا » حبيبته ابنة « دقيانوس » . ولكن هذا المؤدب يشفق عليه ، ويتلطف به ، ولا يريد أن يصدمه ، ويحمل كل تصرفاته على أنها تصرفات قديس ذاهل ، برغم قسوة « مشلينيا » به ونهره له . وأخيراً يصرف « مشلينيا » « غالياس » بعد أن يعلم منه أن صاحبته تقرأ للملك فى غرفة نومه ، كعادتها كلما استبد به الأرق ليلا ، ويظل وحده على أحر من الجمر ؛ لأنه لا يتصور أن « پريسكا » الطاهرة ، تبقى فى مثل هذه الساعة من الليل ، فى غرفة نوم رجل غريب — فى زعمه — ثم يظهر « مرنوش » الذى كان « مشلينيا » يتمنى أن لو كان معه الليلة ليعينه على أمره ، والذى كان قد ذهب بالأمس ليرى زوجته ، وحمل إليهما بعض الهدايا ، واصطحبه خادم من لدن الملك . ويلتقى « مشلينيا » « بمرنوش » والثانى مهدم متمالك ، ويخبر صاحبه أن ابنه مات ، وأن زوجته ماتت ، وأن

ذلك حدث منذ ثلاثمائة عام ، وانه لا أمل له فى الحياة . وبعد حوار طويل ومحاولة من مشلينيا لإقناعه بالبقاء، يقرر « مرنوش » أنه ماض مثل « يمليخا » إلى الكهف ؛ لأنه انقطعت صلته بالحياة بموت زوجته وولده ، وعدم وجود ما يربطه بالدنيا وبالعصر . وعلى حين ينصرف « مرنوش »، تظهر « پريسكا » عائدة من حجرة الملك ، وإذ ترى « مشلينيا » تقول : آه. . . مَن هنا ؟ فيستدير « مشلينيا » ويقول : ها أنت ذى أخيراً « پريسكا » العزيزة . فتجمد الأميرة ويعقد الخوف لسانها . ولكن « مشلينيا » لا يزال بها حتى تأنس به قليلا . ويأخذ فى عتابها وسؤالها ، بل واتهامها ، وهو معتقد أنها « پريسكا » صاحبته ؛ لأنها تحمل نفس الاسم ولها نفس الشكل ، كما تضع فى عنقها الصليب الذى كان أهداه إلى جدتها منذ ثلاثمائة عام . وتجيب هى عن تساؤلاته بما يزيد حنقه ؛ لأنها تظن به خبلا . ولكنها تسعد فى الوقت نفسه بإعجابه بها ويهفوا قلبها إليه . ثم ينكشف سوء التفاهم رويداً رويداً ، حين يخبرها أن ثورته من أجل وجودها فى حجرة ذلك الرجل الغريب . وحين تخبره أن هذا الرجل إنما هو أبوها الملك ، وحين ينكر ذلك لأن أباها إنما هو « دقيانوس »؛ تعلم أنه يظنها « پريسكا » القديسة القديمة ابنة « دقيانوس » ، وتخبره بالأمر ، وتوضح له أنها ليست « پريسكا » التى يريد . ثم تأخذ فى الامتعاض حين تعرف أن الحب والغزل والجنون لم يكن بها وإنما كان بشبيهتها . فتنهره ثم تنصرف ، وتتركه يتخبط فى أعمدة الهو منادياً : « مرنوش » . . . « يمليخا » . . إنا لا نصلح للحياة . . . إنا لا نصلح للزمن ... ثم يخرج فيصطدم « بغالياس » الذى يسأل : ماذا بالقديس ؟ ما بال القديس هائجاً ؟ . وهنا تعود « پريسكا » وتدخل فى حوار مع مربيها ، يفهم منه مدى أسفها على ما كان ومدى إعجابها بهذا الرجل، وتمنيها أن لو كانت فعلا حبيبة

القديس الطاهر ، ثم تذكر مؤدبها بحلمها المعهود ، الذى ترى فيه نفسها تُدفن حية ، وتتوقع تحقيق هذا الحلم . وحين لا يفهم المؤدب منها تنهره وتصرفه . . ثم يعود « مشلينيا » ، وتحس به الأميرة فتستدير وتسأله لم عدت ؟ فيطرق ولا يجيب . وحين تؤكد له أنها ليست « پريسكا » التى يريد وتسأله : أفهمت ؟ يجيب : نعم فهمت ولكن لم أستطع البعد عن هذا المكان . وتجيبه « پريسكا » بأن ذلك كله من أجل جدتها لامن أجلها ، وتخلع الصليب المعلق فى عنقها والذى كان أهداه إلى صاحبته منذ ثلاثمائة سنة وترده إليه ، وتخبره أن حبيبته قد مضى عليها من العمر ثلاثة قرون ، أما هى فبنت عشرين ربيعاً . فيودعها ويمضى ، معتقداً أن مصيبته أشد من مصيبة صاحبيه ؛ فقد فات زمانهم ، والتاريخ أنزل بهم عقابه . ثم ينصرف والأميرة تقول فى صوت خافت عميق : « الوداع يا مشلينيا » .

وفى الفصل الرابع نعود لنشهد أهل الكهف الثلاثة بداخل كهفهم بعد أن رجعوا إليه يائسين . . ونسمع حواراً خافتاً بينهم يتحدثون فيه عن جوعهم وخور قواهم ، وعن تذكرهم لما كان من أمر تيقظهم وذهابهم إلى المدينة ، ثم عودتهم إلى الكهف . ويدور تساؤل فلسفى بينهم عن حقيقة ما كان أو خياليته ، وعن الفرق بين الحقيقة والحلم . ثم يموت «يمليخا» وهو يقسم بالمسيح أنه لا يعلم شيئاً ، ويتبعه « مرنوش » وهو غير مؤمن بشىء . ويبقى « مشلينيا » قليلا يحتضر ، ويُشهد الله أنه مؤمن ؛ لأن له قلباً . . وبعد قليل تُقبل عليه « پريسكا » ومؤدبها ، وحين تراه لم يمت بعد تفرح ، وتطلب من المؤدب أن يسرع بإحضار شىء يعينه على مغالبة الموت . وساعة يعود المؤدب بوعاء من اللبن ، يكون « مشلينيا » قد فارق الحياة ، تاركاً « پريسكا » تبكى . . وتصرّ

الأميرة على أن تظل مع « مشلينيا » الذى أحبته من كل قلبها ، والذى اعتقدت أنها ستلتقى به حيًّا فى عالم آخر خالد . وحين يناقشها فى ذلك مؤدبها تُذكره بما سبق أن علّمها من أن العراف تنبأ لها بأنها ستكون شبيهة « پريسكا » جدتها فى التدين وفى الخلق ، كما تذكره بحلمها الذى تكرر والذى يؤكد أنها ستدفن حية .

وبعد قليل يقدم موكبُ الملك لإقامة حفل دينى بمناسبة ظهور هؤلاء القديسين ، ولرعاية الكهف وإقامة قبة على الشهداء الأطهار . ويُسرع المؤدب إلى خارج الكهف حتى لا يفتقده الملك أو يراه فى الداخل ، وتختبىء الأميرة فى بعض التجاويف ، ثم يدخل الملك وبعض الرهبان ، ويتشاورون فى وضع توابيت للموتى ، وفى سد الكهف أو تركه مفتوحاً . وينتهى الأمر بالأخذ بالرأى القائل بعدم صنع التوابيت ، لأن القديسين سيصعدون إلى السماء ، وبسد الكهف ، ووضع معاول فى داخله ؛ حتى يحمى أهل الكهف من الذين قد يريدون اقتحام مرقدهم ، وفى الوقت نفسه كى يستطيع القديسون فتح الكهف إذا ما استيقظوا وأرادوا الخروج كالمرة السابقة . ويُشير الملك إلى رجال الدين كى يقوموا بشعائرهم . ويطلب من « غالياس » أن يعلن للشعب أن الأميرة لم تحضر الاحتفال لمرضها . ثم يخلو المكان فتظهر «پريسكا» ويعود إليها «غالياس» فى حذر ، ليبرئ ذمته ويتلقى آخر تعليماتها . فتطلب إليه أن يُهدئ الملك ويعزيه ، وأن يشرح للناس تاريخها . وحين يخبرها أنه سيعلم الناس من أمرها أنها امرأة قديسة ، ترفض وتطلب إليه أن يعلمهم أنها امرأة أحبت . ثم يخرج « غالياس » ويغلق الكهف عليها وعلى الموتى .

وهكذا يقدم المؤلف من خلال هذه الفصول الأربعة فكرته الذهنية ،

ويؤكد تغلب الزمان على الإنسان إذا دخل معه فى صراع . فلو فُرض وعاش إنسان بعد زمانه الطبيعى ، فسوف تكون حياته موتاً وبقاؤه عدماً وخلوده فناء ؛ لفراغ زمانه من حقيقته ، تلك التى تتمثل فى ما يكون لهذا الإنسان من روابط وعلاقات وقيم . « فيمليخا » الراعى ، قد حسب أنه مُنح البقاء حين عاد إلى الحياة ومضى إلى المدينة ، ولكنه اكتشف أن غنمه قد بادت ، وهى التى كانت تربطه بالزمان ، وأنه لاحياة له بغير غنمه ، فآثر الإخلاد إلى الكهف من جديد ، ومضى فى ميتته الطبيعية . . و « مرنوش » قد تشبث بالحياة أكثر من « يمليخا » ، وقد توهم أنه أكثر ارتباطاً بها ، لأن له بيتاً وزوجة وولداً ، ومضى بالهدايا يبحث عن زوجته وولده . فوجد مكان بيته سوق سلاح ، وعلم أن زوجته وابنه قد ماتا منذ ثلاثة قرون ، فرأى أن حياته خير منها الموت ، وأن بقاءه فيها أدنى من العدم ، فمضى كصاحبه إلى الكهف ليسير فى طريقه الطبيعى . . و « مشلينيا » كان تشبثه بالحياة أكثر من صاحبيه ، لأنه محب ، ولأنه رأى فى « بريسكا » حبيبتـــه السابقة ، ولكنه برغم ذلك اكتشف أنها ليست هى ، فهذه وإن أشبهت حبيبته ، فهى ظلها وليست حقيقتها ، هى تمثالها الجامد وليست ذاتها الحية ، إن بينهما ثلاثة قرون . . وهنا آثر هو الآخر العودة إلى الكهف معترفاً بانتصار الزمن ، ومقراً بأن علاقته بالزمن قد انقطعت وروابطه به قد بُتّت ؛ فهو لذلك عدم بالنسبة إليه .

وقد وُفق الحكيم فى استغلال هذه القصة الدينية ؛ لأنها تقدم إليه الفرض الذى يسلم له المقدمات التى سوف يبنى عليها قضيته الذهنية . فهى قضية دينية تقدم معجزة وتدعو إلى التسليم بها ابتداء ، وتريح المؤلف من عملية الفرض الذهنى المجرد ، الذى لاتسانده معجزة والذى يحتاج إلى إقناع . كذلك وفق

فى جعل راوبط الناس بالزمان على درجات ، وجعل أعلى درجات الروابط هى روابط الحب ، وأدناها روابط المال ، ثم الانتهاء بكل تلك الروابط إلى الزوال بحكم الزمن ، وانتهاء البقاء بتقطعها إلى فناء ، وتحول الحياة إلى ممات .

كذلك وفق الحكيم فى خلق اللبس الذى يحقق العقدة ، والذى تنكشف الحقيقة معه رويداً حتى يتحقق الحل . كما وفق فى إدارة الحوار الحى الرقيق المستوعب ، كما نرى ذروة ذلك فى لقاء « مشلينيا » و « پريسكا » ، التى كان يظنها صاحبته القديمة ، والتى لم يكتف المؤلف بجعلها فى صورة حبيبته وفى اسمها ؛ بل جعلها تحمل الصليب الذهبى الذى كان أهداه « مشلينيا » إلى جدتها من مئات السنين ، وما زال الأمر بينهما يتضح قليلا قليلا حتى وصلا إلى معرفة الحقيقة القاسية .

ثم وفق الحكيم آخر الأمر . فى النمو بشخصية « پريسكا » وتحويلها بمهارة إلى محبة لمشلينيا ، بعد أن كانت تخافه وتجفل منه ، وحتى وصل بها الحب أخيراً إلى اتخاذ قرار باللجوء إلى الكهف معه وإنهاء الحياة بجواره . وقد مهد المؤلف لذلك بمهدات عديدة ، من أهمها هذا الحلم الذى كان يلح عليها بأنها سوف تدفن حية ، ثم هذه النبوءة التى قال بها العراف ، من أنها سوف تشبه « پريسكا » القديسة خلقاً وإيماناً ، وأخيراً هذا الحب الغامر الذى ملأ قلبها « لمشلينا » حين وجدته يحب القديسة فيها ، أى يحبها ، فهى صورة القديسة ، أو هى القديسة نفسها ، بُعثت نوعاً من البعث كما بُعث « مشلينيا » ، وعليها أن تظل معه ، وأن تصعد برفقته إلى السماء ؛ فهذه الدنيا ليست دنياها وهذه الأرض ليست أرضها ، وهذا الزمان كذلك ليس زمانها . وإذا كانت پريسكا الأولى ماتت شهيدة الإيمان « فپريسكا » الثانية تموت شهيدة أيضاً ، ولكن شهيدة الحب .

غير أنه أخذ على هذه المسرحية بعض المآخذ ، التى من أهمها : عدم الاحتفاظ بالملامح الطبيعية لصورة بعض الشخصيات ، والانحراف بهذه الملامح دون مبرر ما . ويتمثل هذا فى شخصية « يمليخا » الراعى ؛ فقد عرفناه فى صدر المسرحية مؤمناً إيماناً فطرياً قوياً بعيداً عن الأدلة العقلية التى تتعرض للنقض ، ثم رأيناه فى آخر المسرحية وقد اهتز إيمانه ، حتى لقد أقسم ، أنه سيموت وهو لايعلم الحقيقة[1] .

كذلك يمكن أن يؤخذ على المسرحية هذه النهاية التى اختارتها « بريسكا » لنفسها ؛ فإذا صح أن نهاية القديسين كانت طبيعية لتقطع علاقاتهم بالزمان ، حتى لقد أصبح الوجود بالنسبة إليهم عدماً ؛ فإن ذلك لاينطبق على «بريسكا» مهما أحبت ومهما تعلقت « بمشلينيا » ، ومهما أرادت أن تكون شبيهة بجدتها . فهذه النهاية غير مسوّغة بالقدر الكافى ، وفيها جانب غير معقول . حيث لايتصور أن تلجأ فتاة إلى كهف ليغلق عليها مع جثث هامدة ، بحجة أنها تحب جثة من هذه الجثث .

وقد أخذ بعض النقاد على المسرحية تلك النهاية التى انتهت إليها حياة أهل الكهف الثلاثة ، فقالوا : إن هذه النهاية تمثل سلبية وانهزامية ، وتسجل على المؤلف أنه لايؤمن بقدرة الإنسان على خلق الروابط من جديد إذا تقطعت ، وتظهره كاتباً ليس من دعاة الإرادة البشرية التى لا تهزم ؛ حيث انتهت حياة الأبطال بدفن أنفسهم فى الكهف وإيثارهم الموت ، لتقطع علاقاتهم الزمنية وإنهاء روابطهم الحيوية ، وكان من الممكن أن يجددوا هذه

---

(١) انظر فى : هذه النقطة : « مسرح توفيق الحكيم » للدكتور مندور ص ٥٠ – ٥١ واقرأ ما قاله به « يمليخا » فى : أهل الكهف ص ١٥٠ .

العلاقات ، ويبعثوا من جديد تلك الروابط ، ويتشبثوا بالحياة ولايأسوا ، وخاصة بعد أن أتيحت لهم الفرصة ، وبالأخص « مشلينيا » بعد أن وجدت من تجعله يتشبث بالحياة ويجددها ، وهى « پريسكا » المشبهة لحبيبته ، والتى أحبته بالفعل[١] .

غير أن نظرة من زاوية أخرى إلى أهل الكهف قد ترد هذه المؤاخذة وتبرر تصرف المؤلف على هذا النحو ، بل قد تثير حول هذا العمل إعجاباً ، وتجعل هذه النهاية التى اختارها ، من دواعى الإشادة بهذا العمل لامن دواعى النيل منه . وذلك أن العبرة فى الأعمال « الدرامية » ليست بنهاية البطل ، وإلا كانت كل المسرحيات « التراچيدية » سلبية ؛ لأنها تنتهى دائماً بفجيعة تحل بهذا البطل . وإنما العبرة بالمغزى الذى يريده المؤلف من وراء هذه النهاية أو من وراء المسرحية كلها . وإذا تأملنا أهل الكهف على هذا النحو ، أمكن أن نقول إن المؤلف أراد أن يؤكد انتصار الزمن على الوهم والأسطورة[٢] . وكأن المؤلف أراد أن يقول أيضاً : إن من أصر على العيش فى الماضى — وحده — بروابطه البالية وعلاقاته المنقطعة وقيمه العتيقة ، يحكم على نفسه بالموت . فعلى من يريد الحياة فى حاضر أن يرتبط بهذا الحاضر وأن يعى قيمه ولا ينفصل عنه . وهنا يتضح بُعدٌ جديد لهذه المسرحية ، وهو بعد إصلاحى ، قصد منه المؤلف إلى تنبيه أمته إلى أنه ليس يكفى أن ترتبط

---

(١) اقرأ عن هذه المؤاخذة القائلة بسلبية المؤلف فى كتاب : « فى الثقافة المصرية » لمحمود العالم وعبد العظيم أنيس ص ٨٣ وما بعدها وفى كتاب « فى الأدب المصرى المعاصر » للدكتور القط ص ٧٣ وما بعدها ، وفى مسرح توفيق الحكيم للدكتور مندور ص ٤٨ — ٤٩ .

(٢) اقرأ هذا الدفاع فى : « قضايا الإنسان فى الأدب المسرحى المعاصر » للدكتور عز الدين إسماعيل .

بالماضى وأن تعيش فى التاريخ وأن تعتمد على قيم الزمن الغابر ، ثم تنفصل عن كل ما يربطها بالحاضر ، زاعمة أنها تعيش ذلك الحاضر وتحياه ؛ فذاك عيش أخف منه الحمام ، وتلك حياة أكرم منها الموت .

وبعد ، لعل هذا الجزء من مسرحية أهل الكهف يقرب أهم ما سلف لها من خصائص .

يقول المؤلف فى حوار بين « مرنوش ومشلينيا » فى نهاية الفصل الثالث ، حيث كان مشلينيا فى بهو الأعمدة ليلا ينتظر لقاء « پريسكا » ، وقد عاد « مرنوش » من المدينة مكتشفاً أن بيته قد أزيل منذ ثلاثة قرون ، وأن موضعه صار سوق سلاح ، وأن زوجته قد ماتت منذ ذلك الحين ، وأن ابنه قد مات فى الستين ، بطلا مغواراً منذ ثلاثة قرون ؛ فاعتقد لذلك أن لا فائدة من الحياة ، وأن « يمليخـــا » الذى مضى إلى الكهف بالأمس كان على حق ، ورأى أن يصحب « مشلينيا » ويتبعا صاحبهما حيث لا حياة لهما فى هذا العالم :

« مرنوش : ولدى قد مات ولا شىء يربطنى الآن بهذا العالم ، هذا العالم المخيف . نعم صدق « يمليخا » . هذه الحياة الجديدة لا مكان لنا فيها . وإن هذه المخلوقات لاتفهمنا ولا نفهمها ، هؤلاء الناس غرباء عنا ، ولا تستطيع هذه الثياب التى نحاكيهم بها أن تجعلنا منهم . لقد عرفنى الناس من وجهى ومن كلامى برغم ثيابى ، فتبعونى أنا والعبد . وحتى العبد الذى نصبه الملك لخدمتى ، ما كان يفهم أغلب ما أقول ، وكان يبتعد عنى كأنى أجرب أو أبرص ، ولقد صرنا نتخبط طول اليوم فى المدينة نسأل ونبحث واليأس

والرجاء يقطعان قلبي . والناس من حولي لا تفهم ما أريد، ولا أسمع منهم إلا صياحاً يتبعونه بإشارة هامسين :

(هذا أحدهم ، هذا أحدهم . تعالوا شاهدوا . هذا أحدهم) ثم المدينة ، أهي طرسوس ؟ مستحيل أن تكون طرسوس . نعم يا « مشلينيا » إنا بعيدون عن هذه المدينة وسكانها بمقدار ثلاثمائة عام . وإن « يمليخا » لم يُجَنّ ولم يكذب . إني الآن فقط أدرك هذه الحقيقة . . ثلاثمائة عام مضت وها هو ذا عالم آخر يحيط بنا ، كأنه بحر زاخر لا نستطيع الحياة فيه كأننا سمك تغير ماؤه فجأة من حلو إلى ملح .

مشلينيا : لماذا لم تقل هذا الكلام أمس ؟ ألست أنت الساخر من « يمليخا » ؟

مرنوش : لقد صدق هذا الراعي .

مشلينيا : منذ متى ؟

مرنوش : « مشلينيا » ! لقد مات قلبي يا « مشلينيا » ، ولا فائدة مني بعد اليوم . تعال معي إن كنت لي صديقاً .. تعالى معي يا « مشلينيا »!

مشلينيا : إلى أين ؟

مرنوش : (وهو يجذب يده) : إلى عالمنا نحن ...

مشلينيا : (وهو يسحب يده منه) أمجنون أنت ؟ . . .

مرنوش : أتدعني أذهب وحدي ؟ (مشلينيا لا يجيب)« مشلينيا » ! أتتركني أذهب وحدي ؟

مشلينيا : لا تذهب . ابق هنا .

مرنوش : لا أستطيع . . .

مشلينيا : لماذا ؟ ماذا يمنعك ؟

مرنوش : لا أستطيع .

مشلينيا : بل تستطيع . لكنه اليأس والحزن على ولد مات منذ قرون فى سن الستين ، بعد حياة تامة ناضجة . أيها الأحمق ! تريد أن تلحق به وأنت لم تعرف الستين بعد ! وأنت لم تزل فتى أمامك النضج والحياة ! .

مرنوش : (ضارباً رأسه بيده) : أنا فتى وابنى شيخ ! تقول هذا الكلام ببساطة كأن ليس لك عقل يعى ويضبط ما تقول ، آه . . . إنك ستودى بى حتما إلى الجنون .

مشلينيا : ماذا تريد ؟ إما أن كل هذا حقيقة ، وإما أن كل هذا خلط ، وأن ليلة الكهف المخيفة قد أثرت فى عقولنا ! وأغلب ظنى أن هذا ليس حقيقة ، فها هى ذى « بريسكا » موجودة كما فارقتها . ماذا تقول فى « بريسكا » يا « مرنوش » وقد رأيتها مثلى البارحة ؟ أعاشت هى كذلك ثلاثمائة عام ؟

مرنوش : « بريسكا » ؟ نعم صدقت ، لكن ابنى ، ماذا تقول فى ابنى ؟ كلا إن كل هذا حقيقة لا ريب فيها ، إنك لم تر المدينة . إنك لم ترشيئاً ... « بريسكا » ... ولدى . رحماك اللهم ، سأفقد عقلى ، سأفقد عقلى .

مشلينيا : (رافعاً رأس مرنوش) : لا تبك يا « مرنوش » ، مافائدة بكاء ولدك الآن ؟

مرنوش : لست أبكى ولدى أيها الأحمق !

مشلينيا : إذن ما بكاؤك هذا ؟

مرنوش : عذاب . . . عذاب آخر لا تفهمه أنت . يا ربى ، لماذا تركنى فريسة للعقل . ثلاثمائة عام . ابنى فى سن الستين ، وأنا فتى أمامى النضج والحياة !

مشلينيا : لا تفكر فى هذا يا « مرنوش » . عد كما كنت أمس ، واسخر مما تسمع . هاته الأعوام الثلاثمائة أو أكثر منها ، إن هى إلا كلمات ، أعداد ، أرقام ، هب أنها مجرد ألفاظ وأرقام لا معنى لها كما كنت تفعل أمس ، ماذا تستطيع هذه الأرقام أن تغير من إحساسك بالحياة ، هب كل ذلك صحيحاً . إنما أنت الآن فى الواقع أمام حياة ، وأنت لم تزل فتى . هب أنها حياة جديدة قد مُنحتها ، أتأباها ؟ !

مرنوش : حياة جديدة ! ما نفعها ؟ إن مجرد الحياة لا قيمة لها . إن الحياة المطلقة المجردة عن كل ماض وعن كل صلة وعن كل سبب لهى أقل من العدم ، بل ليس هناك قط عدم . ما العدم إلا حياة مطلقة .

مشلينيا : لست من رأيك يا « مرنوش » ، إن أية حياة منحة ، وأثمن منحة تُعطى مخلوقاً هى الحياة . ومع ذلك هذا كان رأيك فى الحياة أمس . فلماذا لا تعود إلى ما كنت عليه أمس ؟ !

مرنوش : هيهات هيهات .

مشلينيا : لماذا ؟

مرنوش : أمس كنت مثلك .

مشلينيا : « مرنوش » !

مرنوش : لأنى كنت أعيش فى حياة لها صلة ولها سبب : هو القلب ، والقلب لا يخضع لناموس الزمن . فما كانت عندى مئات الأعوام إلا كلمات وأرقاماً !

مشلينيا : واليوم إذن !

مرنوش : مات .

مشلينيا : من ؟ ماذا ؟

مرنوش : (مستمراً) : ولم يبق لى إلا العقل . فهأنذا للعقل وحده ، وها هو ذا يعيدنى إلى عالمه . . عالم الزمان والمكان ...

مشلينيا : لست أفهم ..

مرنوش : نعم مع الأسف لست تفهم الآن . .

مشلينيا : إنى أفهم أنك رجـــل متزن ، ولا تندفع إلى الهلاك وراء عاطفتك .

مرنوش : (فى صوت جاف) : . . . الوداع !

مشلينيا : (يستوقفه) مرنوش أريد أن أفهم . إنى خائف . إنى أرى فى وجهك أشياء لا أدركها . .

مرنوش (يخلص نفسه ليذهب) : ولن تدركها اليوم .. إنّا أشباح ... إنا مِلك الزمن ... إنا مِلْكُ التاريخ . ولقد هَربنا مِن التاريخ

لننزل عائدين إلى الزمن . . . فالتاريخ ينتقم . . . الوداع يا مشلينيا » .

(يخرج مرنوش ويترك مشلينيا ذاهلا)[١] .

(ب) شهر زاد :

هذا هو العمل الثانى من أعمال توفيق الحكيم المتصلة بالمسرح الذهنى[٢] . وإذا كان المؤلف قد عالج فى « أهل الكهف » فكرة الصراع بين الإنسان والزمان ، وأنهاها بتغلب الزمان على الإنسان ؛ فقد عالج فى « شهر زاد » فكرة ذهنية أخرى تعتبر مكملة للفكرة الأولى بل ملازمة لها وهى فكرة الصراع بين الإنسان والمكان . وقد فعل الحكيم هنا بالإنسان ما فعله به هناك ، فأنهى المسرحية بتغلب المكان على الإنسان الذى يحاول الخروج من أقطاره ؛ لأن الإنسانية مرتبطة بطبيعة مكانية كما هى مرتبطة بطبيعة زمانية ، وهذا الارتباط مقوِّم من مقومات الإنسانية ، داخل فى حقيقة مفهومها ، حتى لا يكون إنسان بلا مكان أو بلا زمان .

وقد اتخذ الحكيم من قصة شهر زاد الشعبية مجالا لمعالجة هذه القضية الذهنية ، حيث رأى فى أسطورتها ما يساعد على تحميلها ما يشاء من فروض ضرورية ، يشرع بعدها فى معالجة فكرته ، بعد التسليم ابتداء بهذه الفروض. فقصة شهر زاد — كما هى معروفة فى الرواية الشعبية — تقول إن الملك شهريار قد وجد زوجته الأولى ، ومعها فى فراش الزوجية عبد ، فقتله وقتلها ، وقرر من ليلتها ، أن يتزوج كل يوم عذراء يستمع بها ليلة ثم يقتلها

---

(١) انظر : « أهل الكهف » ص ٩٥ — ١٠٢ .

(٢) ظهرت شهر زاد سنة ١٩٣٤ .

عند الصباح ، انتقاماً من النساء جميعاً . وظل على ذلك حتى زُفت إليه شهر زاد ، فتحايلت على الخلاص من سيف الجلاد ، وراحت ليلة زفافها تقص على شهريار قصة مشوقة ، ثم تركت بقيتها لليلة التالية وفيا أعقبها من ليال . وظلت كذلك ، حتى أكملت ألف ليلة وليلة . وكانت أثناء ذلك قد حملت من شهريار ، وصارت أم طفل ، فأبى أن يقتلها رحمة بابنه أن يفقد أمه .

وإذن فالأسطورة الشعبية تفرض فى شهرزاد قدرة على تحويل هذا السفاح إلى إنسان ، وتفرض لها معرفة واسعة وآفاقاً رحيبة ، تسمح بأن تجعل منها رمزاً للمعرفة ؛ كما تفرض الأسطورة فى شهريار تطلعاً غير عادى إلى المعرفة وافتتاناً جنونياً بارتياد المجهول ، مما جعله يستسلم لأقاصيص شهرزاد ، ويبقى عليها كل تلك المدة ، ثم يتوب على يديها . وهكذا وجد الحكيم فى هاتين الشخصيتين وفيا فرضت فيهما الأسطورة الشعبية ، صلاحية لمعالجة فكرته من خلالها . فبدأ مسرحيته بعد الألف ليلة وليلة التى انتهت بتحول شهريار من طاغية منتقم سفاح ، إلى إنسان متعقل حالم . ثم مضى الحكيم بشهريار بعدذلك ، فجعله رجلا يتخلص من رغبات الجسد ، ويزهد فى عواطف القلب ، ثم يجعل كل همه أن يتجرد مما يربطه بالأرض و يحده فى المكان من آفاقها ، حتى أصبح هائما بهذه المعرفة هياماً معذباً ، بل أصبح يريد أن يكون عقلا محضاً ، كائناً يعرف فحسب ، لا جسداً يحس ولا قلباً يهفو .

وقد عبر عن انطلاقته ، بالرغبة فى الرحلة والطواف ، وعدم الاستقرار فى مكان . وأراد أن تكون هذه الرحلة مكررة بل مستمرة ، حتى ينفصل قدر الطاقة عن المكانية المحددة ، فخرج إلى الفضاء ، وطاف بكثير من الأقطار ، رغبة فى الانطلاق والتجرد للمعرفة المحضة . ولكنه برغم أنفه اضطر إلى العودة ،

وجذبه ضعفه الإنسانى وطبيعته البشرية — غير القادرة على مغالبة المكانية — إلى الرجوع إلى بلده ، ثم إلى قصره . ولكنه كان إنساناً قد فسدت حياته وأصبح غير صالح لمباشرة الحياة الإنسانية الأرضية ، كما ثبت أنه غير صالح لمباشرة الحياة المجردة السماوية ؛ فقد صار برفضه الحياة غير صالح للحياة ، فهو كائن تائه معلق بين السماء والأرض . ومن هنا كانت نهايته المنهزمة ، حيث انسحب إلى داخل قصره متهافتاً يجرر ساقيه ويتخبط عقله ، ولسان حاله يقول : لقد عدتُ منهزماً من حيث بدأت ، ورجعت صاغراً إلى المكان الذى حاولت أن أنفصل عنه[1] .

وقد قدم الحكيم هذه الفكرة الذهنية معتمداً على أسطورة شهرزاد — فى سبعة مناظر ، جعلها فى هذه المسرحية تحل محل الفصول .

فى المنظر الأول نرى منزلا منفرداً على بابه مصباح مضىء ، وهو بيت ساحر . ويلتقى أمام هذا البيت عبد مع جلاد الملك ، ويدور حوار بين الاثنين نفهم منه أن الملك كف عن قتل العذارى ، وأن الجلاد لم يعد له عمل ، وذلك بفضل شهرزاد وتوجيهها . كما نعلم — خلال المنظر — أن اليوم عيد العذارى ، الذى يحتفلن به تقديساً لأختهن شهرزاد التى حقنت دماءهن ، كما نفهم من الحوار أن الملك أصبح إنساناً غير عادى ؛ فهو يعيش فى حجرة منعزلة بقصره ، بعيداً عن شهرزاد ، التى لم تصرفه قصصها عن القتل والشهوات فحسب ، بل صرفته عنها أيضاً . فصار يقف بالليل طويلا يتأمل النجوم ، ثم يأتى إلى منزل هذا الساحر ليقضى معه بعض الوقت . . كذلك نرى الساحر يخرج

---

(١) اقرأ عن فكرة الصراع التى تضمنتها مسرحية شهرزاد فى : « مسرحيات توفيق الحكيم » ، للدكتور محمد مندور ص ٦٦ وما بعدها . وفى : « قضايا الإنسان فى الأدب المسرحى المعاصر » للدكتور عزالدين إسماعيل ص ٢٥٠ وما بعدها .

لإطفاء مصباح منزله ، ونشهده يعجب من وجود الجلاد ، ويطلب إليه الإنصراف . أما العبد فيكون قد اختبأ . ثم نسمع حواراً بين فتاة هى آخر ضحايا الملك من النساء ، وبين العبد الذى يظهر من جديد بعد انصراف الساحر . وتنصح الفتاة العبد — وهى تحدثه من نافذة منزل الساحر — أن ينصرف خوفاً على حياته أن يفتك الملك به . كذلك تخبره عن فتى معها فى منزل الساحر — هو آخر ضحايا الملك من الرجال — وقد وُضع فى زيت إلى فمه ، ومنع عنه الطعام إلا ما يمسك الحياة ، حتى لم تبق إلا عروقة . . ونعلم أن هاتين الضحيتين قد لقيتا ما لقيتا فى محاولة من الملك والساحر لمعرفة حقيقة ما ، والكشف عن سر معين . ثم نرى الجلاد يعود ليصحب العبد إلى خان أبى ميسور كالليلة السابقة ، حيث أكرم الجلادُ هذا العبد وأنفق عليه .

ومن هذا المنظر نعرف ما انتهى إليه أمر شهريار من كف عن القتل ، ومن تغير غريب جعله يبحث عن الحقيقة بالتطلع إلى السماء حيناً ، وباللجوء إلى الساحر حيناً آخر ، حتى لقد كان آخر ضحاياه فتاة تُقتل وفتى يُعذب لكى تعرف منهما الحقيقة ، لا بدافع شهوى أو انتقامى كما كان الحال من قبل . . كذلك نعلم من هذا المنظر ، بوجود عبد فى بيئة الأحداث ينتظر مهمة غامضة ، كما نعلم بأن الجلاد أصبح عاطلا ، وأن النساء يحتفلن بعيد شهر زاد .

وفى المنظر الثانى نشاهد شهر زاد بقاعة الملكة ، التى بها حوض من المرمر ، ونرى معها الوزير قمر ، ويدور حوار بين الاثنين نفهم منه حب الوزير للملكة ولكن بوقار وأمانة للملك صديقه ، كما نعلم منه دهاء شهر زاد وقدرتها وأثرها فى تحويل الملك من سفاح جسدى إلى طالب حقيقة عقلى ، كما

نعلم بأن الملك فى هذه الليلة عند الساحر ، وأنه مقبل بعد سهرته على القصر ، فتطلب شهر زاد من الوزير أن يحضر إليها شهريار قبل أن ينام . ويُقبل شهريار ، ويدور حوار بينه وبين شهر زاد ، نعرف منه مدى حيرته أمام لغز شهر زاد ، ورغبته الملحة فى معرفة حقيقتها ، كل هذا ، وهى تحاوره ولا تكشف له عن شيء أكثر من ظاهرها ، وهو أنها ابنة أحد وزرائه ، وأنها امرأة جميلة ، وأنها قصت عليه أقاصيص لتنقذ نفسها من القتل . ويزداد شهريار حيرة واحتداماً ، فتهدئه بعض الشيء بالموسيقى والغناء والقبل حتى ينام كطفل .

ونعرف من هذا المنظر ، دور شهر زاد فى تحويل الملك ، كما نعرف الشوق العارم الذى يكنه الملك للمعرفة ، كما نعلم حب الوزير لشهر زاد ووفاءه فى الوقت نفسه لملكه . هذا بالطبع بالإضافة إلى معرفة الكثير عن دهاء شهر زاد وذكائها الخارق ومعارفها الواسعة ، حتى لنحس أنها فعلا رمز المعرفة والحقيقة .

وفى المنظر الثالث نشاهد الملك فى بهو بالقصر ، وتسمع موسيقى خافتة خارج المكان حيث شمس الصباح تملأ الأرجاء ، ونرى الوزير « قمره » يسأل عن الإبل التى أعدت لسفر الملك ، ويظهر الساحر متسائلا عن صحة خبر هذه الرحلة ، فينهره قمر ، ثم يظهر الملك فينهر الساحر أيضاً ، ويأمره بالانصراف ، ثم يطلب الملك إسكات صوت الموسيقى لأنها تحبس نفسه فى حدود ضيقة ، ويحاول الوزير أن يقنع الملك بعدم السفر ، ويبين له أنه لا ينبغى أن يترك شهر زاد ، ولكن شهريار يقول له سأتركها لك ، وحين يثور الوزير ، يوضح له الملك أنه أراد أنه سيتركها فى حراسته ، ومهما حاول الوزير إقناع الملك بالعدول عن السفر ، نراه يصر على الرغبة فى الانطلاق .

ثم تقبل شهر زاد لتوديع الملك وتسأله عن جهة سفره ، فيجيبها ساخراً إلى بلاد واق الواق ، ثم تسأله عن موعد عودته ، فيعود يسألها : مِن السفرة الأولى؟ وحين تسأله هل ينوى أسفاراً كثيرة ، يذكرها بقصصها عن سندباد ومرض الرحيل ، ويقول لها : « من استطاع تحرير جسده مرة من عقال المكان ، أصابه مرض الرحيل ، فلن يقعد بعدئذ عن جوب الأرض حتى يموت » ، ويُرجع إليها سبب هذه الرغبة فى الرحيل ، فهى التى قصت عليه قصصها وهى التى شوقته إلى الانطلاق . وتحاول شهر زاد أن تستبق الملك ، فتحدثه عن بقاء قمر ، وتقول إن رجلا قد يصل بقلبه إلى مالايصل إليه آخر بعقله.. ولكن شهريار يستجمع قواه ، ويرى أن تلك حيلة من شهر زاد لإبقائه ، ويُقبِّل الملكة على عجل، ويهم بالانصراف مرتجفاً ،سائلا عن قمر الذى كان قد انسل حين سمع حديث الملكة عنه . ثم يقول الملك : السفر السفر ، ويخرج على عَجَل .

ونعلم من هذا المنظر ، تطور الملك إلى الذروة فى طلب المعرفة ، فهو لم يعد يطيق الساحر الذى كان فى مرحلة سابقة يطلب المعرفة عنده ، ونعلم أنه لم يعد حتى الإنسان الذى يغار على زوجته ،لأنه لم يعد إنساناً سويّاً ، بل أصبح إنساناً منطلقاً فى آفاق أخرى لا يهتم بما يهتم به الناس .

وفى المنظر الرابع نشاهد شهريار ووزيره « قمر» فى البيداء ساعة الغروب ، ونسمع « قمر » يسأل الملك فى سخرية المغيظ : وما بعد هذا الصمت وهذه الكآبة ؟ أتحسب هذا كله حزناً على غروب الشمس ؟ فيجيبه شهريار : وما شأنك بى ؟ فيقول له الوزير : نحن هائمان فى فضاء لانهاية له ، ضاربان فى قفار لايصادفنا فيها حى ، ولا نسمع فى أرجائها غير صدى أصواتنا الضائعة . أسعيد أنت بهذا ؟ فيجيبه شهريار بأن أحداً لم يأذن له فى مرافقته . ويدور حوار

بين الاثنين يتهم الملك فيه وزيره بأنه ضيق الصدر بسبب البعد عن شهرزاد ، فيرد عليه الوزير بأنه هو المتألم لفراقها ، وأن ذلك سبب ثورته وضيقه ، ثم يتخلص الملك بالحديث عن غروب الشمس وما فيها من إحساس بألم الفراق ، ويقول معرّضاً : لكنه إحساس لحظة ، لحظة الفراق فحسب ، ثم تعود لتشرق فى مكان آخر أكثر بهاء ونضرة . وهنا يلوذ قمر بالصمت ، ويطلب إليه الملك أن يتابعا المسير .

ويفهم من هذا المنظر أن الوزير قد صحب الملك وفاء له وحباً فيه ، ونعلم أيضاً أن الوزير يحب الملكة ، وأن شهريار يعلم ، ولكنه لا يهتم بشىء من ذلك ، قدر اهتمامه بكشف حقيقة الوزير ، وتعريته ، لأنه ناشدُ حقيقة فحسب ، كما نحس مقاومة الملك لحب شهرزاد ، والدفاع عن نفسه أن يكون همه هذا الحب . فهو لا يريد أن يكون قلباً يهفو ، كما لا يريد أن يكون جسداً يستمتع ، فقط هو ينشد أن يكون عقلا يعرف .

وفى المنظر الخامس ، نشهد شهرزاد فى بهو الملك ذات ليلة داجية ، وقد استلقت تفكر ، ثم نرى العبد — الذى رأيناه فى المنظر الأول — يتسلق النافذة ، فتجفل شهرزاد قائلة : من هذا ؟ ويتقدم العبد هامساً : لا تخافى ، هذا أنا . . وحين تسأله شهرزاد : من أخبرك أنى هنا ؟ يجيبها دانياً منها : نفحك العبق ثم هذه النافذة ، ويستمر الحوار بين الاثنين ، بما يفيد أنها هى التى استدعت العبد ، وأن زوجها ما زال فى رحلته يطوف ، ونستشعر أن العبد خائف من أن توقع به برغم أنه يشتهيها ، وتطمئنه هى بأن زوجها لم يعد يقتل أحداً . وحين يسألها : وأين هو الآن ؟ تجيبه : هجر الأرض ولم يبلغ السماء ، فهو معلق بين الأرض والسماء .

وينتهى المنظر ونحن نحس بأن شهرزاد تدبر حيلة مستخدمة هذا العبد ، وأنها هى التى استدعته لهذه الحيلة ، وإن كان هولم يفهم ذلك ، وظن أنه يستطيع الاستمتاع بها .

وفى المنظر السادس نرى فى خان أبى ميسور ، جلاد الملك وقد استلقى على فراش وثير ، وصاحب الخان يخاطبه : انهض أيها الجلاد المفلس ، ليس هنا مكانك ، بالباب تاجران من تجار البصرة الموسرين . قم وأخلِ المكان .. ونعلم من جوار الجلاد وأبى ميسور أنهما مُخَدَّران بما تعاطيا فى الخان ، ولا نلبث أن نرى شهريار ووزيره « قمر » ، داخلين على أنهما تاجرا البصرة ، ويحلان بالمكان الذى كان فيه الجلاد ، أما هو فينتقل إلى مكان آخر قريب ، ويرى الوزيرُ سيفَ الجلاد معلقاً ، فيشتريه ونسمع حواراً بين الملك ووزيره ، نعلم منه أنهما طافا كثيراً حتى زارا مصر بل وصلا إلى الهند . ونسمع الوزير يتعجب من الملك الذى يعود إلى مدينته ويكون بينه وبين زوجته خطوات ، ثم يتركها ويأتى إلى هذا المكان ؛ فيتهمه الملك بأنه لا يزال على حبه لشهر زاد ، ويدافع الوزير عن نفسه . ولكن حديثاً جديداً بين أبى ميسور والجلاد ، يفض هذا الجدل ويكشف لهما أن بعض الناس يتحدثون عن عــلاقة العبد — صاحب الجلاد — بشهر زاد ، وأن الشائعات تردد أن العبد قد حل محل الملك فى فراش الملكة ، وهنا يثور الوزير ، ولكن الملك يبدى هدوءاً غريباً ، يجعل الوزير يلعنه فى حدة ، ثم يبكى أسفاً . كل هذ والملك يبرر له سلوكه بأنه لم يعد مثله جسما يشتهى ولا قلباً يحب ولا نفساً تغار ؛ فإن كل هذه الأمور أمور جسدية وقلبية قد تجاوز مرحلتها .

ونعلم من هذا المنظر أن تجربة الملك بدأت تفشل ؛ فقد بدأ يعود

إلى المكان ، ويرجع إلى بلده الذى كان قد غادره طلباً للانطلاق ، كما نعلم أن فساد إنسانية الملك بدأ يتضح بشكل أكثر جلاء مما سبق ، فهو لا يعنيه حتى اتهام زوجته بالخيانة ، ولا يهمه أن يقال إنها تخونه مع عبد .

وفى المنظر السابع نشاهد شهر زاد فى خدرها والعبد جالس إلى جوارها ، ونسمع حواراً بينهما ، فنعلم أن شهر زاد قد استدعت العبد أساساً لتصنع خدعة للملك ترده بها إلى صوابه ، وذلك بإثارة غيرته وجذبه إلى جسديته وإنسانيته . . . ثم يقبل شهريار ويحسان به فتخبئ شهر زاد العبد وراء ستار أسود ، وتستقبل زوجها ، وتراه مرتجفاً فتذكره برجفة الفراق لتعيد إلى إحساسه عاطفةَ الحب والشوق . وتسأله عن أمره فيجيب : « ها أنذا فى القصر من جديد ، إلامَ انتهيت ؟ إلى مكان البداية ، كثور الطاحون ؛ على عينيه غطاء يدور ثم يدور ثم يدور ، وهو يحسب أنه يقطع الأرض سيراً إلى الأمام فى طريق مستقيم » ، ثم يتذكر أنه نسى « قمر » بالباب ، فيستدعيه ، ويقول له : هذه الحجرة أمامك ، وقد دهنتها سوياً ، أرأيت بها عبداً ؟ ويُطمئن وزيرَه بأن شهر زاد أرفع أن يمتلك جسدها عبد . . . وتتذكر شهر زاد أنها لم تقبل الملك وقت لقائه ، وتحاول أن تعطيه قبلة فيقول : وهبتُ القبلة لقمر ، فيستنكر قمر ذلك ويخرج ، ويستمر الحوار بين الملك وشهر زاد عن الظاهر والباطن ، ويبدى الملك شقاءه بأنه لم يعرف الحقيقة ولم ينفذ إلى الباطن ، فتنصحه بأن يكتفى بالظاهر ، بالثوب لا البطانة ، لأنه لا يعنيه شىء مما وراء الظاهر ، ويجر ذلك الحديث عن ظاهر الستار وباطنه — على سبيل التمثيل — ويقول الملك : إنه يكره السواد الذى به لأنه بلون الظلام ، فتقول شهر زاد : ما الذى يمنعك من قتله ؟

وكأنها بذلك تستفز العبد ليظهر فتثير غيرة الملك . وهنا يبرز العبد من وراء الستار صائحاً : أيتها الخائنة ! فيجيبه شهريار : لا تمتهن شهرزاد ، لست أحب من يمتهن شهرزاد . . . ويأمر العبد بالانصراف . فتسأل شهرزاد زوجها أما يقتل العبد ؟ ! فيرفض ، ويخرج العبد فرحاً ، وتقول هى لشهريار : « أنت رجل هالك » .. ولا يلبث العبد أن يعود فزعاً ، لأنه رأى « قمر » وقد أطاح عنق نفسه بسيف الجلاد الذى كان قد اشتراه منه فى الخان . وتقول شهرزاد : إنه كان رجلا ، أما أنت يا شهريار ... فيسألها : أنا ؟ من أنا ؟ فتجيبه : أنت إنسان معلق بين الأرض والسماء ينخر فيك القلق . ولقد حاولتُ أن أعيدك إلى الأرض فلم تفلح التجربة... وينصرف الملك فى صمت إلى داخل القصر .

وواضح أن الحكيم يريد بهذه المسرحية أن يقول بوجوب الاتزان الإنسانى أو التوافق البشرى فى حياة الإنسان أو البشر ، أو يريد تحقيق ما سماه بعد ذلك بالتعادلية . فكما كان شهريار منحرفاً غير صالح للحياة وهو فى المرحلة الأولى من حياته ، حيث كان فى أقصى أحد طرفى طبيعة الإنسان ، وهو الطرف الجسدى المحض ، صار كذلك غير صالح للحياة ، وهو فى المرحلة الثانية ، بعد أن تحول تماماً وصار فى أقصى الطرف الآخر من طبيعة الإنسان ، وهو الطرف العقلى الخالص . فهو ضائع هنا كما كان ضائعاً هناك ، وهو ليس إنساناً سوياً هنا كما كان إنساناً شاذا هناك . هذا هو المضمون الفكرى لهذه المسرحية وهو المضمون الواضح . وقد يكون لها مضمون اجتماعى أيضاً ، ولكنه أقل وضوحاً ، وهو أن المؤلف يريد أن يشير إلى أن أمتنا لا يمكن أن تعيش منفصلة عن الواقع المادى ، ولا أن تنفصل عن مكانها المحدد لها على خريطة العالم الحديث ، لكى

تكتفى بالفكر المجرّد والخيال الهائم والحلم المضلل ؛ فإنها إن فعلت قضت على نفسها بالتعلق بين السماء والأرض وصارت أمة هالكة كما حدث لشهر زاد ، وانتهت حياتها إلى أسطورة كأسطورته بعيدة عن الحقيقة[١] .

وكلا المضمونين الفكرى والاجتماعى مما يجعل لهذه المسرحية قيمة فنية كبيرة . ويضاف إلى هذه القيمة المتصلة بالمضمون . تلك القيمة المتصلة بالبناء الفنى للمسرحية ؛ فقد وفق فيها الحكيم إلى درجة كبيرة ، وبخاصة فيما يتطلبه مثل هذا العمل المعتمد على الفكر فى المضمون وعلى الأسطورة فى الشكل ، من جو إيحائى ورمزى خاص ، قد نجح المؤلف فى تهيئته بشكل واضح .

وقيمة ثالثة هى قيمة الجو الشعرى الذى أضفاه المؤلف على المسرحية ، وقد اتضح إلى حد كبير فى اللغة التى قُدِّمت بها ، فهى لغة صافية رقافة ، تتوفر لها عناصر الجمال المطلوبة فى مثل هذا الجو الأسطورى الشاعرى ، وهى بهذا تدفىء ذلك البرود الذى من شأنه أن يجمد لغة القضايا الذهنية والفكرية المجردة .

وهناك قيمة أخرى تتصل بالجانب الفنى واللغوى معاً ، وهو هذا الحوار الممتاز ، الذى يعتبر معلماً من معالم توفيق الحكيم ، والذى تفوق فيه وبه تفوقاً لا يدانيه فيه كاتب آخر من أدباء جيله . وقد جاء الحوار فى هذه المسرحية آية فى الروعة .

غير أن هناك بعض ملاحظات إلى جانب هذا كله ، تستوقف الناقد

---

(١) اقرأ ما كتبه الدكتور عز الدين إسماعيل عن المضمون الاجتماعى المتصل بواقعنا فى : قضايا الإنسان فى الأدب المسرحى المعاصر ، ص ١٦٨ .

حين يتأمل هذه المسرحية ، كما يستوقف النغم الناشز أذن المصغى إلى اللحن الموسيقى الكبير .

ومن تلك الملاحظات بعض التفصيلات غير الضرورية ، وبعض الجوانب غير الواضحة فى المنظر الأول ؛ كحديث الفتاة إلى العبد — من نافذة بيت الساحر — حيث نعلم أنها تنتظر القتل ، مع ذلك نراها تهتم كل الاهتمام بأمر هذا العبد وتنصحه متحمسة أن يفر بنفسه ، وحيث نعلم منها أن الساحر قد وضع شابًّا فى الزيت إلى فمه أربعين يوماً وحرمه من الطعام الكافى حتى لم يبق منه إلا عروقه ، دون أن يُدرى ماذا كان ذنبهما بالضبط ، أو أية حقيقة كانت تطلب منهما . . نعم قد يكون المؤلف قد قصد إلى إشاعة جو الغموض السحرى الذى وصل إليه شهريار فى تلك المرحلة من تحوله ، كما أراد أن يشير إلى آخر ألوان الإجرام التى كان يباشرها شهريار قبل رجوعه عن وحشيته ؛ ولكن هذا كان من الممكن أن يقال بطريقة أكثر وضوحاً وأشد حيوية وأعظم تماسكاً ، ولم يكن الحكيم — وهو كاتب مسرحى كبير — يعدم وسيلة أخرى يقدم بها هذا الجو ، ويلخص ماضى شهريار الدامى . . فالملاحظ أن المنظر الأول قد جاء غامضاً كثير التفاصيل مفككا ، ويوشك أن يكون فضولا ، يمكن أن يُستغنى عنه ، وأن تبدأ المسرحية من المنظر الثانى .

ومن تلك الملاحظات أن المؤلف فى بعض المواقف لم يحتفظ لشهر زاد بتلك الهالة التى كان ينبغى أن تظل لها ، وهى هالة النبل والذكاء والطهارة والسمو ، التى تصلح معها أن تكون رمز المعرفة السامية ، وهو الرمز الذى حرص المؤلف على تأكيده فى المسرحية . فما كان يليق بهذه المرأة وهى الرمز الجليل ، أن نراها فى بعض المواقف تعابث الوزير « قمر » ، وتحدثه عن مفاتن

جسدها ، وتكاد تغريه بها[١] . فمثل هذا — وإن كان يليق بامرأة — لا يليق بهذه المرأة بالذات ، لأنها امرأة رمز ، رمز إلى الحقيقة ، إلى المعرفة ، إلى الآفاق السامية الرفيعة ، التى حولت شهريار من سفاح إلى متأمل ، هائم بالكشف مجنون بالتجرد العقلى .

ومن هذه الملاحظات أيضاً أن المؤلف قد جعل شهريار بعد تحوله ، يتصرف تصرفات تحمل على الاشمئزاز ، أو لا تثير العطف عليه فى أقل تقدير. ومن ذلك ما تراه من إغرائه لوزيره بجمال شهرزاد ليبقى معها إذا سافر هو[٢]. ومن طلبه من شهر زاد أن تصرف قبلتها إلى وزيره . بعد عودتهما من السفر[٣] ثم ما نراه من هدوئه العجيب حين رأى العبد مختبئاً فى حجرة زوجته وراء الستار ، ورفضه عقوبة هذا العبد . فكل هذه تصرفات غير مقنعة وغير مبررة ، بل مثيرة للاشمئزاز ، أو مسقطة للعطف . مهما أريد بها القول بأن شهريار قد فسدت حياته وتلف طبعه ، حين أراد أن يتخلص من إنسانيته ويتجرد للمعرفة والانطلاق من حدود المكان والأرض والتراب . فقد كان من الممكن أن يكون التعبير عن هذا الفساد والتلف فى حياة شهريار من زوايا أخرى . لا تبديه فى صورة زرية جالبة للنفرة منه والسخط عليه ، أو على الأقل حائلة دون التعاطف الضرورى معه . . . إن شهريار رجل بالغ فى طلب المعرفة ، نعم ، وبالغ فى رغبة التجرد عن الأرضية ، نعم ، وبالغ فى محاولة الانطلاق من المادية ، نعم ، وكل هذه المبالغات فى نظر المؤلف أخطاء ، نعم أيضاً . لكن بقى أن يُعبرَ عن ذلك بما لا يجعل من البطل

---

(١) انظر : شهر زاد ص ٤٤ — ٤٥ .

(٢) انظر : شهر زاد ص ٨٨ — ٩٢ .

(٣) انظر : شهر زاد ص ١٦٥ .

الطالب للمعرفة والتجرد والعقل والسمو المطلق ضحكة للمشاهدين أو سخرية للقارئين . إن الرجل مستحق لشيء من الحب أو التعاطف على كل حال. وإظهاره على هذا النحو يفقده ما يستحقه ويظلمه ظلماً ليس أهلا له . ولم يكن الحكيم يعجز — وهو الكاتب المسرحى العظيم — أن يلجأ إلى وسيلة أخرى للتعبير عن فساد حياة البطل ، مع الاحتفاظ له بالحب ، أو على الأقل بالعطف أو بشيء منه فى أقل تقدير .

ومع ذلك كله فهذه المسرحية من خير ما سطر قلم الحكيم ، ومن أبدع نصوص الأدب المسرحى التى عرفها الأدب العربى الحديث .

ولعل هذا الجزء من المسرحية يشهد بصدق أهم ما قيل عنها من خصائص . وهو جزء من المنظر الثالث ، حيث التقى شهريار بشهرزاد فى قاعتها ليلا بالقصر ، بعد عودته من بيت الساحر ، وهو حائر منهك من بحثه عن الحقيقة وعدم قدرته على الاهتداء إليها ، وهو فى كل ذلك يرى غموض الحقيقة فى أقرب الناس إليه وهى شهرزاد التى حيرته :

«شهريار : ليس فى الحياة من جديد ... استنفدتُ كل شيء .

شهرزاد : الطبيعة كلها ليس فيها لذة تغريك بالبقاء ؟

شهريار : الطبيعة كلها ليست سوى سجان صامت يضيق على الخناق .

شهرزاد : أقسم أنك جننت ! أجهدت عقلك حتى اضطرب . أى سر تبحث عنه أيها الأبله ؟ ألا تراك تضيع عمرك الباقى وراء حب اطلاع خادع . . . ؟ !

شهريار : ما قيمة عمرى الباقى ! لقد استمتعت بكل شيء وزهدتُ فى كل شيء .

شهرزاد : وهل تحسب هذا هو السبيل إلى ما تطلب ؟ بل من أدراك أن

ما تطلب موجود ؟ أترى شيئاً فى ماء هذا الحوض ؟ أليست عيناى أيضاً فى صفاء هذا الماء ؟ أتقرأ فيها سراً من الأسرار... ؟

شهريار : تباً للصفاء وكل شىء صاف..! لشد ما يخيفنى هذا الماء الصافى..! ويلٌ لمن يغرق فى ماء صاف .. !

شهر زاد : ويل لك يا شهر يار !

شهريار : الصفاء .. ! الصفاء قناعها .

شهر زاد : قناع من ؟

شهريار : قناعها هى ، هى ، هى ...

شهر زاد : إنى أخشى عليك يا شهر يار !

شهريار : قناعها منسوج من هذا الصفاء . السماء الصافية ، الأعين الصافية ، الماء الصافى ، الهواء ، الفضاء ، كل ما هو صاف ! مابعد الصفاء؟ إن الحجب الكثيفة لأشف من الصفاء !

شهر زاد : كل البلاء يا شهريار أنك ملك تعس ، فقد آدميته وفقد قلبه .

شهريار : إنى برىء من الآدمية . برىء من القلب . لا أريد أن أشعر . أريد أن أعرف .

شهر زاد : تعرف ماذا ؟ ليس ثمة ما يستحق المعرفة .

شهريار : كذب ومكر . هاتى الجواب إذن عما أسألك عنه . هذا غاية ما أطلب فى الحياة .

شهر زاد : سل ما شئت .

شهريار : من أنت !

شهرزاد : أنا شهر زاد .

شهريار : كفى عن الخبث والدوران ! أعرف أن اسمك شهر زاد ، لكن من تكون شهر زاد ؟

شهر زاد : ابنة وزيرك السابق .

شهريار : أعرف كذلك أن وزيرى السابق أنجب شهر زاد ، كما أعرف أن الله خلق الطبيعة ، كى لا يقال إن شهرزاد بنت لقيط ، وكى لا يقال إن الطبيعة بنت المصادفة . لكنك تعلمين أنى لست ممن تقنعهم هذه الأنساب .

شهر زاد : لماذا ؟ لم لا تريد أن ترى فى امرأة ككل النساء ذات أب وأم وماض معروف ؟

شهريار : أنت لست امرأة ككل النساء .

شهر زاد : أتمدحنى أم تذمنى ؟

شهريار : لست أدرى . بل قد لا تكونين امرأة .

شهر زاد : أرأيتَ إلى أى حد أصابك الخبل ... !

شهريار : قد لا تكون امرأة . . من تكون ؟ إنى أسألك من تكون ؟ هى السجينة فى خدرها طوال حياتها تعلم بكل ما فى الأرض كأنها الأرض ! هى التى ما غادرت خميلتها قط تعرف مصر والهند والصين ! هى البكر تعرف الرجال كامرأة عاشت ألف عام بين الرجال ، وتدرك طبائع الإنسان من سامية وسافلة . هى الصغيرة لم يكفها علم الأرض ، فصعدت إلى السماء ، تحدث عن تدبيرها وغيبها كأنها ربيبة الملائكة . وهبطت إلى أعماق الأرض تحكى عن مردتها وشياطينها وممالكهم السفلى العجيبة كأنها بنت الجن . من تكون تلك التى لم تبلغ العشرين ، قضتها كأترابها

فى حجرة مسدلة السجف ! أعمرها عشرون عاماً ، أم ليس لها عمر ؟ أكانت محبوسة فى مكان ، أم وجدت فى كل مكان ؟ إن عقلى ليغلى فى وعائه يريد أن يعرف . . . أهى امرأة تلك التى تعلم ما فى الطبيعة كأنها الطبيعة ؟ !

شهر زاد : شهريار ! دع هذا . يداك ترتجفان ويبدو على وجهك تعب هائل !

شهريار : نعم أحس التعب . لن يهدأ عقلى حتى أعلم .

شهر زاد : قلت لك دع هذا ولا تفكر فيه .

شهريار : أنتِ امرأتى التى أحب . ألست امرأتى ؟ هل تحسبينى أطيق طويلا هذا الحجاب المسدول بينى وبينك ؟

شهر زاد : (كالمخاطبة لنفسها) : وهل تحسبك لو أزيل هذا الحجاب تطيق عشرتى لحظة ؟[1] » .

(ج) مسرحيات منوعة :

هذا ، وقد أخرج الحكيم فى هذه الفترة مسرحيات أخرى ، ضمَّن بعضها مجموعته التى تحمل عنوان : « مسرحيات الحكيم[2] » ، ونشر بعضها الآخر مستقلا عن غيره من الأعمال . ومن المسرحيات التى يمكن أن تعتبر أدباً مسرحيًّا ، والتى ضمنها مجموعته ذات المجلدين ، مسرحيات :

---

(١) انظر : شهر زاد ص ٦٧ — ٧٣ .

(٢) نشر هذه المجموعة فى مجلدين سنة ١٩٣٧ .

« الخروج من الجنة » ، و « سر المنتحرة » و « نهر الجنون » . وبعض هذه المسرحيات ذو طابع اجتماعى ، وبعضها الآخر ذو طابع نفسى .

أما ما نشر مستقلا فى هذه الفترة من أدبه المسرحى ، غير « أهل الكهف » و « شهر زاد » ، فهى « پراسكا [1] » . وهى مسرحية ذات مضمون سياسى أساسى ، ومضمون اجتماعى ثانوى ، وقد أراد بها الحكيم أن يعبر عن رأيه السياسى فى تلك الفترة ، كما أراد أيضاً أن يؤكد ما كان معروفاً عنه حينذاك من رأى فى المرأة . وقد اعتمد الحكيم فى مسرحية « پراسكا » على مسرحية يونانية خيالية قديمة من مسرحيات « أرسطوفان » وهى مسرحية « مجلس النساء » ، التى تخيل فيها المؤلف اليونانى أن النساء فى أثينا دبرن انقلاباً ضد الرجال الحاكمين ، واستولين على السلطة بقيادة زعيمتهن « پراسكا » ، وأصدرن بعض القوانين التى تنال من الرجال .. كل ذلك فى أسلوب ساخر هو الأسلوب الذى عرف به « أرسطوفان [2] » .

وقد تخيل الحكيم أولا ما تخيله المؤلف اليونانى من قيام ثورة نسوية بقيادة « پراسكا » واستيلائها على السلطة ، لكن الكاتب المصرى مضى بمسرحيته بعد ذلك فى مسيرة أخرى ليحقق هدفيه الأساسى والثانوى . فقد جعل « پراسكا » لا تلبث أن تعجب بقائد الجيش « هيرونيموس » ثم تحبه وتقع فى أحضانه . أما هو فيلقى بها فى السجن بسبب إهمالها لتدبير شئون البلاد ، وانشغالها بأمر أنوثتها ، كما يسجن معها الفيلسوف أبقراط ، الذى كان ينافق الحاكمة ، والذى كان من رأيه أن تُحكم البلاد بوساطة

---

(١) نشرت هذه المسرحية سنة ١٩٣٩ .

(٢) انظر : مسرحيات توفيق الحكيم للدكتور محمد مندور ص ١٠٣ ، وما بعدها .

مجلس من الثلاثة باعتبار « پراسكا » تمثل الحرية والرفق ، والقائد يمثل القوة والنظام ، والفيلسوف يمثل العقل ويقيم التوازن بين الحرية والقوة . وقد رأى القائد « هيرونيموس » أن أنجع وسيلة للحكم الصحيح هو أن يحكم بنفسه ، وأن ينفرد بالسلطة ؛ بعد ثبوت فشل « پراسكا » وانشغالها بنفسها عن تدبير شئون البلاد ، وبعد اتضاح نفاق الفيلسوف . وترديده لنظريات جوفاء لا تغنى شيئاً فى مواجهة الواقع ؛ ولا تصلح عمليًّا فى مجال التطبيق .

أما الهدف السياسى الرئيسى الذى قصد إليه الحكيم ، فهو التعريض بفشل الأحزاب السياسية التى كانت تتطاحن فى فترة كتابة المسرحية ، والتى انحرفت بالمبادئ الديمقراطية انحرافاً كبيراً ، حتى أصبحت مجرد لعبة أو تجارة يربح من ورائها رجال الأحزاب والمستوزرون كل الربح ، ويخسر الشعب كل شيء . وكأن الحكيم يلمح بضرورة أن يلى أمر البلاد — فى مرحلة ما — قائد مخلص قوى مستقل ، يصلح الخطأ ويقوم المعوج ولا يعبأ — فى تلك المرحلة الضرورية — بشعارات أو فلسفات أو نظريات ، وإنما يعبأ بالإصلاح والتقويم على أسس ثورية تحتمها الضرورة .

وأما الهدف الثانوى الاجتماعى ؛ فهو تأكيد رأى الحكيم المعروف — حينذاك — فى المرأة ، وهو عدم صلاحيتها لشئون الحكم وأمور السياسة ، فهى — فى رأيه — قد خلقت للبيت ، أو لعمل « صنية البطاطس » ، كما كان يقول حينذاك[1] .

---

(١) عن الهدفين السياسى والاجتماعى لهذه المسرحية اقرأ : المصدر السابق ص ١٠٥ - ١٠٨ .

٣ – كتابات حوارية :

وبالإضافة إلى هذا الأدب المسرحى . الذى أخرجه الحكيم فى تلك الفترة ما بين مسرحيات ذهنية تأتى فى المحل الأول . ومسرحيات اجتماعية ونفسية تأتى فى المحل الثانى ؛ قد أخرج كذلك بعض الأعمال الأدبية ذات الطابع المسرحى ، وإن لم تكن من المسرحيات على الإطلاق . ومن ذلك أن الحكيم قد استغل قدرته المتفوقة فى إدارة الحوار ، وعرض السيرة النبوية الشريفة فى قالب حوارى ، ممهداً له بتقسيم أحداث السيرة إلى فصول ، وبتخيل الفصول ذات مشاهد ، حتى تبدو السيرة وكأنها مسرحية فعلا ، بطلها العظيم « محمد » عليه السلام ، الذى سمى الحكيمُ العمل باسمه . غير أنه من الواضح أن سيرة « محمد[1] » كما عرضها الحكيم ليست مسرحية ، برغم تقسيمها إلى ثلاثة فصول لها مقدمة وخاتمة ، وبرغم تقسيم هذه الفصول إلى مشاهد ، تحاول رسم المكان والزمان والمرئيات والمعنويات التى تجرى خلالها الأحداث وتتحرك الشخصيات . وذلك أن هذه السيرة كما عرضها الحكيم تخلو من البناء « الدرامى » أولا ، كما أن بها كثيراً مما لا يمكن تجسيمه على المسرح ثانياً ، ومن ذلك الملائكة والجن والنبى والصحابة . وحسبنا أن نتصور مشهد جبريل عليه السلام وهو يهبط بالوحى على الرسول الكريم ، وينقل إليه عن الله ما أراد الله أن يقول لنبيه . فهذا مشهد يمكن أن يقرأ ويتخيل على وجه من التخيل ، ولكن لا يمكن أن يظهر على المسرح على أى وجه من الظهور . وليس يخفى أن المؤلف لم يقصد قط إلى

---

(١) نشر الحكيم سيرة « محمد » فى كتاب سنة ١٩٣٦ . وكان قبل ذلك بنشرها مسلسلة فى مجلة الرسالة .

عمل مسرحية من كتابه عن سيرة « محمد » ، ومن هنا لا يمكن أن يحاسب على أن هذا العمل مسرحية ، بل يحاسب فقط على أنه سيرة ذات قالب حوارى ، قد اتخذه المؤلف لها ؛ بدلا من القالب التاريخى المعتمد على العرض والتحقيق والنقد ، كما نجد فى « حياة محمد » للدكتور محمد حسين هيكل ؛ وبدلا من القالب القصصى المبنى على السرد والوصف والخيال ، كما نرى فى « على هامش السيرة » للدكتور طه حسين ؛ وبدلا من القالب النفسى القائم على التحليل والكشف عن جوانب الشخصية ، كما نرى فى « عبقرية محمد » للأستاذ العقاد[1]. وعلى هذا الأساس تعتبر سيرة « محمد » التى كتبها الحكيم فى قالب حوارى ؛ من أنجح الأعمال الأدبية وأحفلها بالجدة .

وهكذا كتب الحكيم فى هذه الفترة ألواناً من الكتابات ذات الطابع المسرحى ، وكان بعضها مسرحيات كتبت للتمثيل أصلا مع صلاحيتها للقراءة كنصوص من الأدب ، ومن ذلك هذه المسرحيات الاجتماعية التى يضمها كتاب « مسرحيات الحكيم » ، كذلك كان بعض كتابات الحكيم فى هذه الفترة مسرحيات كتبت للقراءة أصلا ، مع صلاحيتها للتمثيل بشروط ؛ كمسرحيات ذات جو فكرى شعرى خاص . وتمثل ذلك مسرحيتا « أهل الكهف » و « شهر زاد » . وأخيراً هناك بعض أعمال الحكيم ذات الطابع المسرحى فقط ، وهى ليست من المسرحيات على الإطلاق ، وخير صورة لذلك سيرة « محمد » عليه الصلاة والسلام . الذى نرجو أن يكون اسمه الكريم مسك الختام لهذا الكتاب .

---

(١) ظهر كتاب « حياة محمد » سنة ١٩٣٥ وظهر الجزء الأول من كتاب « على هامش السيرة » سنة ١٩٣٣ ، ثم ظهر جزءان منه بعد ذلك . وظهر كتاب « عبقرية محمد » سنة ١٩٤٢ .

مراجع الكتاب

(أولا) المراجع العربية

الكتب ومجموعات القصص والروايات والمسرحيات :

(ا)

١ — إبراهيم الكاتب : لإبراهيم عبدالقادر المازنى (القاهرة سنة١٩٣١).

٢ — ابنة المملوك : لمحمد فريد أبى حديد (القاهرة سنة ١٩٢٩) .

٣ — أبى شوقى : لحسين شوقى (القاهرة سنة ١٩٤٧) .

٤ — إحسان هانم : لعيسى عبيد (القاهرة ، ط .الثقافة سنة١٩٦٤).

٥ — الأدب العربى المعاصر فى مصر : للدكتور شوقى ضيف (القاهرة سنة ١٩٦١) .

٦ — أدب المازنى : للدكتورة نعمات فؤاد (القاهرة سنة ١٩٥٤).

٧ — أديب : للدكتور طه حسين (القاهرة سنة ١٩٦٢) .

٨ — الأزهر تاريخه وتطوره : لطائفة من الباحثين (القاهرة سنة ١٩٦٤) .

٩ — الأطلال : لمحمود تيمور (القاهرة سنة ١٩٣٤) .

١٠ — أميرة الأندلس : لأحمد شوقى (القاهرة — التجارية) .

١١ — أهل الكهف : لتوفيق الحكيم (القاهرة سنة ١٩٥٢) .

١٢ — الأيام : للدكتور طه حسين (القاهرة سنة ١٩٤٤) .

obeikandl.com

(ب)

١٣ – براسكا أو مشكلة الحكم : لتوفيق الحكيم (القاهرة سنة١٩٣٩) .

(ت)

١٤ – الاتجاهات الوطنية فى الأدب المعاصر : للدكتور محمد حسين ج ٢ (القاهرة سنة ١٩٥٦) .

١٥ – تاريخ البعثات الحكومية : لمحمد فؤاد شاكر (مكتوب على الآلة الكاتبة بمكتبة وزارة التربية) .

١٦ – تاريخ مصر الاقتصادى والمالى : للدكتور أمين مصطفى عفيفى (القاهرة سنة ١٩٥٤) .

١٧ – تطور الأدب الحديث فى مصر : للدكتور أحمد هيكل (القاهرة سنة ١٩٥٨) .

١٨ – تطور الرواية العربية : للدكتور عبد المحسن بدر (القاهرة سنة ١٩٦٣) .

١٩ – تطور الصحافة المصرية : للدكتور إبراهيم عبده (القاهرة سنة ١٩٤٤) .

٢٠ – تقويم جامعة القاهرة (القاهرة سنة ١٩٥٧) .

(ث)

٢١ – ثريا : لعيسى عبيد (القاهرة سنة ١٩٢٢) .

٢٢ – ثورة سنة ١٩١٩ : لعبد الرحمن الرافعى ج ١ ، ج ٢ (القاهرة سنة ١٩٤٦) .

obeikandl.com

(ح)

٢٣ – حافظ وشوقى : للدكتور طه حسين (القاهرة سنة ١٩٣٣) .

٢٤ – حواء بلا آدم : لمحمود طاهر لاشين (القاهرة – الاعتماد) .

٢٥ – حوليات مصر السياسية : لأحمد شفيق – المقدمة – جـ ٢ (القاهرة سنة : ١٩٢٧) .

(خ)

٢٦ – خيوط العنكبوت : لإبراهيم عبد القادر المازنى (القاهرة سنة ١٩٣٥) .

(د)

٢٧ – دراسات فى الرواية المصرية : للدكتور على الراعى (القاهرة سنة ١٩٦٤) .

٢٨ – درس مؤلم : لشحاته عبيد (القاهرة ، ط . الثقافة سنة١٩٦٤).

٢٩ – دعاء الكروان : للدكتور طه حسين (القاهرة سنة ١٩٤١) .

(ر)

٣٠ – رجب أفندى : لمحمود تيمور (القاهرة سنة ١٩٢٨) .

(ز)

٣١ – زينب : للدكتور محمد حسين هيكل (القاهرة سنة ١٩٥٨) .

(س)

٣٢ – سارة : لعباس محمود العقاد (القاهرة – اقرأ – سنة ١٩٥٢) .

٣٣ – الست هدى : لأحمد شوقى (القاهرة – بلا تاريخ) .

٣٤ – سخرية الناى : لمحمود طاهر لاشين (القاهرة ، ط . الثقافة سنة ١٩٦٤) .

(ش)

٣٥ – شفاء الروح : لمحمود تيمور (القاهرة سنة ١٩٥١) .

٣٦ – شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى : لعباس محمود العقاد (القاهرة سنة ١٩٣٧) .

٣٧ – شهر زاد : لتوفيق الحكيم (القاهرة سنة ١٩٥٢) .

٣٨ – الشيخ جمعه : لمحمود تيمور (القاهرة سنة ١٩٢٧) .

٣٩ – الشيخ سيد العبيط : لمحمود تيمور (القاهرة سنة ١٩٢٦) .

(ص)

٤٠ – صندوق الدنيا : لإبراهيم عبد القادر المازنى (القاهرة سنة ١٩٢٩) .

(ط)

٤١ – طلائع المسرح العربى : لمحمود تيمور (القاهرة – النموذجية – بلا تاريخ) .

(ع)

٤٢ – عبث الأقدار : لنجيب محفوظ (القاهرة سنة ١٩٥٨) .

٤٣ – عصفور من الشرق : لتوفيق الحكيم (القاهرة سنة ١٩٣٨) .

٤٤ – عم متولى : لمحمود تيمور (القاهرة سنة ١٩٢٥) .

٤٥ – عنترة : لأحمد شوقى (القاهرة سنة ١٩٤٨) .

٤٦ – عهد الشيطان : لتوفيق الحكيم (القاهرة سنة ١٩٣٨) .

obeikandl.com

٤٧ — عودة الروح : لتوفيق الحكيم جـ ١ ، جـ ٢ ، (القاهرة سنة ١٩٥٧) .

(ف)

٤٨ — فجر القصة : ليحيى حقى (القاهرة سنة ١٩٦٠) .

٤٩ — فرعون الصغير : لمحمود تيمور (القاهرة سنة ١٩٦٣) .

٥٠ — الفن القصصى فى الأدب العربى الحديث : للدكتور محمود شوكت (القاهرة سنة ١٩٦٣) .

٥١ — فى أعقاب الثورة المصرية : لعبد الرحمن الرافعى جـ ١ ، جـ ٢ ، (القاهرة ١٩٤٧ — ١٩٤٩) .

٥٢ — فى الثقافة المصرية : لعبد العظيم أنيس ومحمود العالم (القاهرة سنة ١٩٥٥) .

٥٣ — فى الطريق . لإبراهيم عبد القادر المازنى (القاهرة سنة ١٩٣٧) .

٥٤ — فى الميزان الجديد : للدكتور محمد مندور (القاهرة سنة ١٩٤٤) .

(ق)

٥٥ — القصة القصيرة فى مصر : لعباس خضر (القاهرة سنة ١٩٦٦).

٥٦ — قضايا الإنسان فى الأدب المسرحى المعاصر : للدكتور عز الدين إسماعيل (القاهرة ، الألف كتاب ، رقم ٤١٢) .

(م)

٥٧ — مجنون ليلى : لأحمد شوقى (القاهرة — التجارية) .

٥٨ ــ محاضرات عن إبراهيم المازنى : للدكتور محمد مندور (القاهرة سنة ١٩٥٤) .

٥٩ ــ مسرحيات توفيق الحكيم : للدكتور محمد مندور (القاهرة سنة ١٩٦٠) .

٦٠ ــ مسرحيات شوقى : للدكتور محمد مندور (القاهرة سنة ١٩٥٥).

٦١ ــ المسرحية فى شعر شوقى : للدكتور محمود شوكت (القاهرة سنة ١٩٤٧) .

٦٢ ــ مصرع كليوباترا : لأحمد شوقى (القاهرة سنة ١٩٤٨) .

٦٣ ــ الميثاق الوطنى : للرئيس جمال عبد الناصر (القاهرة سنة ١٩٦٢) .

(ن)

٦٤ ــ نداء المجهول : لمحمود تيمور (القاهرة سنة ١٩٦٥) .

(هـ)

٦٦ ــ همس الجنون : لنجيب محفوظ (القاهرة ١٩٦٠) .

(ى)

٦٧ ــ يحكى أن : لمحمود طاهر لاشين (القاهرة ٢ ط . الثقافة سنة ١٩٥٩) .

٦٨ ــ يوميات نائب فى الأرياف : لتوفيق الحكيم (القاهرة سنة ١٩٥٤) .

الدوريات :

١ — الأخبار سنة ١٩٦٧ ، ١٩٦٨ .
٢ — الشعب سنة ١٩٥٩ .
٣ — الأهرام سنة ١٩٥٣ .
٤ — الرسالة من سنة ١٩٣٤ — ١٩٣٩ .
٥ — الرواية من سنة ١٩٣٧ — ١٩٣٩ .
٦ — الفجر من سنة ١٩٢٥ — ١٩٢٧ .
٧ — الكاتب سنة ١٩٦٣ .
٨ — الكتاب سنة ١٩٤٦ .
٩ — المساء سنة ١٩٦٢ .
١٠ — المنار ج ٣ ، ٥ .
١١ — الهلال سنة ١٩٦٦ .

obeikandl.com

(ثانياً) المراجع الأوربية

1 — The Anatomy of Drama : Marjorie Boulton

(London 1960)

2 — Initiation a L' Art Dramatique, varietés : Jean Béraud

(Montreal 1936)

3 — Studies on the Civilization of Islam : A.R. Gibb

(Lonodon 1962)

4 — Reading the Shor Storyt : H. Shaw and D. Bement

(New york 1941)

5 — Short Story writing: S A. Moseley (London 5 ed. 1948)

6 — The Encyclopeadia Britannica, vol. 20

7 — The Rise of the novel : I. Watt (California 1957)

8 — Aspects of the novel : E. M. Forster (London 1947)

9 — The Structure of the novel : E.Muir (London 1954)

obeikandl.com