تجليات الشعرية في مسرح شوقي

النقلة النوعية :

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ولكن أخاف امرأ أن يرى عـلي التشيع أو يسمعه
أحب الحسين، ولكنما لساني عليه وقلبي معه

لكن ليلى بكل ثقلها الدرامي تنهض للدفاع عن الأمويين قائلة :

ابن ذريح لا تجر واقتصد أحلام مروان جبال رواس
يؤسسون الملك في بيتهم والعنف والشدة عند الأساس

ومن الطريف أن نلاحظ على هذا المشهد المقتضب أن مصطلح التشيع لم يكن قد جرى على الألسن بعد، وأن ليلى تقف سياسيا في موقف مناقض لرسول قيس مما يدخل في لعبة الاختلاف، ويفضي إلى العبارة الجميلة التي دخلت ذاكرة الثقافة العربية بامتياز:

ألأني أنا شيعي وليلى أموية

اختلاف الرأي لا يفسد للود قضية

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

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

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

ويقتلنا العشق ، والحاضرات يقمن من العشق في عافية

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

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

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

إنني في الهوى وقيس سواء

دن قيس من الصبابة دني

أنا بين اثنتين كلتاهما النا

ر فلا تلحني ولكن أعني

بين حرصي على قداسة عرضي

واحتفاظي بمن أحب وضني

وهى الأبيات التي تنقضى إلى "المنولوج" البديع، المشحون بالدراما والعاطفة لا بالروح الغنائية كما ألمح نقد شوقي:

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

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

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

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

أراني شعرك الويلا وما أروي سوى شعرك

كما لذ على الكره كلام الله للمشرك

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

(رأيت غزالا يرتعي وسط روضة

فقلت أرى ليلى تراءت لنا ظهرا)

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

وأي الليالي - بشر - آنست هذه؟

فيرد عليها قائلا : **إذا شئت ، أو هاتيك ، أو حرة أخرى**

فما راعني إلا وذئب قد انتحى

فأعلق في أحشائه الناب والظفرا

ففوت سهمي في كتوم غمستها

فخالط سهمي مهجة الذئب والنسرا

عندئذ تستغرق ليلى فى الضحك، لأنها تحفظ أبيات قيس التى تصنع حبها له، وتصفه برموزها الكثيفة والشفيفة، وتعلن للمنتحل :

أخذت فلم تترك لقيس بضاعة

سرقت لعمري الظبي والذئب والشعرا

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

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

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

اليوم أهلا بالحياة ومرحبا بك يا شباب

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

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

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

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

بربك هل ضممت إليك ليلى قبيل الصبح أو قبلت فاها ؟

وهل رفت عليك قرون ليلى رفيف الأقحوانة في نداها ؟

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

المرء لا يسأل هل قبل أهله وكم؟

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

والفكاهة في المشهد بمثل ما فعل في عملية "التناص" السابقة ، ولعل مشهد قرية الجن في بداية الفصل الرابع من المسرحية أن يكون إشارة مطولة للأهمية التى يوليها شوقى لأساطير الشعر مما يجعل القرناء يتمتعون بحضور مسرحى وفنى يعادل حضور الشخوص الآدميين، ومن ثم فإن شفرة الشعر في المسرح تمضي مجدولة مع شفرة الحب ومهيمنة على مسارها.

obeikandl.com