لواحق المقتطف الشهرية

الرمزية

وسر شيوعها في شعر شوقي

تأليف

محمود حامد شوكت

ليسانس في الادب الانجليزي

ودبلوم معهد التربية العالي وماجستير في الآداب

طبع بمطبعة المقتطف والمقطم

١٩٤٧

تقديم

هذه رسالة في « المسرح عند شوقي » ، اطلع صاحبها على بعض المسرحيات الأوربية وما كتب حولها من نقد أثناء دراسته الجامعية ، وتوسع في هذه الدراسة بعد نهاية هذه المرحلة ، ثم اتجه إلى الأدب العربي يحاول دراسة ظواهره المسرحية واستقر في النهاية على ظاهرة منتظمة في تاريخه ، وهي بضع مسرحيات ألفها أحمد شوقي بك في الأعوام الأخيرة من حياته .

وكان على الباحث استيفاء البحث عن جميع هذه المسرحيات ، من مطبوعة ومخطوطة وناقصة ، ودراسة المسرح المعاصر ومدارسه ، ودراسة حياة الشاعر بمقوماتها السياسية والاجتماعية والأدبية ، حتى يمهد السبيل لدراسة هذه المسرحيات دراسة ترتكز على أساس سليم ، ودراسة فنه المسرحي كمركب من عناصر تدور حول نواة رئيسية وتتطور في اتجاه خاص ، ثم توضيح تأثير هذه المسرحيات في كتابة الكتاب من بعده .

وبذلك انقسم الموضوع إلى مقدمة عامة عن المسرح الأوربي الذي أخذ شوقي فكرة مسرحه عنه ، وبزداد اتصالنا به يوماً بعد يوم . ثم عرض عام للظواهر المسرحية في الأدب العربي وتعليل عدم اكتمالها لصورها الفنية ، وعرض عام المسرح المصري من أيام الحملة الفرنسية حتى عصر إسماعيل . ثم لزم عرض أكثر تفصيلاً للمسرح المعاصر لشوقي ، والذي مهد لظهوره بحيث تفاعل مع المقومات الأدبية للشاعر ، وتبع ذلك عرض لفن شوقي كمركب يدور حول وحدة ، ثم عرض مفصل لكل مسرحية وقيمتها الفنية وتأثرها بغيرها ، ثم تأثير مسرح شوقي في المسرح الذي أتى بعده .

وكان من اللازم لاستيفاء البحث من الاطلاع على مخطوطات ومجلات ومسرحيات عفا عليها الزمن ، والاتصال برجال المسرح ، وبمن اتصلوا بشوقي . ومن تحليل دقيق لبعض المسرحيات التي لم تعد تمثل حتى اليوم ليكون البحث على أساس سائب قدر الإمكان .

وقد كان المرجع الرئيسي الدائم حضرات الأساتذة المشرفين ، فلصاحب العزة الأستاذ احمد بك أمين ، ولحضرة الدكتور شوقي ضيف ، ولحضرة الدكتور صبري فهي شكر عميق على الجهد والعطف والتشجيع والتوجيه القيم الذي تفضلوا به صاحب هذه الرسالة .

وللشاعر خليل بك مطران ولرجال الفرقة القومية فضل يشكر على إدلائهم بآرائهم فيما يتصل بالموضوع ، وللأستاذ حسين شوقي نجل الشاعر الشكر على المساعدة في الاطلاع على المخطوطات والإدلاء بالمعلومات التي تتصل بحياة الشاعر الخاصة .

المؤلف

مقدمة

المسرح الأوروبي

١ — المسرح اليوناني : منشؤه الغنائي . تطور المأساة وأهم كتابها . تطور الملهاة وأهم كتابها . المسرح الإغريقي وشكله . النقد المسرحي وكتاب الشعر لأرسطو . قيمته ومدلوله من الوجهة العامة والوجهة الخاصة .

٢ — المسرح الروماني : تقليده للمسرح اليوناني . انحطاط المأساة . تطور الملهاة . أثر الحياة الاجتماعية وطبيعة الشعب في انحطاط الأدب المسرحي . النقد وكتاب الشعر لهوراس .

٣ — المسرح في العصور الوسطى : المسرح الشعبي المتجول . المسرح الكنسي ونشأته . خلط النقاد والمؤلفين بين مذاهب الشعر الغنائي والشعر المسرحي . الكوميديا الإلهية لدانتي .

٤ — المسرح في عصر النهضة : الحماس للتراث الكلاسيكي . مظاهره في إيطاليا وفرنسا وانجلترا . سيطرة الآراء الكلاسيكية والمؤلفات الكلاسيكية . هبوط موجة الحماس وظهور الألوان المحلية في آداب البلاد المختلفة . التراث الكلاسيكي في إيطاليا وفرنسا : كورني وراسين وفولتير . المسرح الروماني في انجلترا : مارلو وشكسبير . انتشار المذهبين في أوروبا .

٥ — الدراما الحديثة : النقد الكلاسيكي وسيطرته على النقاد حتى القرن السابع عشر . أوجيه ودريدن وحركة التحرر . الدراما الحديثة ودعاتها الاجتماعية . أهم خصائصها . النقد الحديث .

٦ — النقد المسرحي : الأسلوب العلمي وعلم النفس الحديث . القيمة الخارجية للمسرحية. الممثل والجمهور . القيمة الذاتية للمسرحية : الموضوع . الشخصيات . الحوار. صلة القيمة الخارجية بالقيمة الداخلية . تعاون المخرج والمسرح والممثل على تجسيم ما يصوره الكاتب . اتكاء النقد على المسرحية في تحديد قيمتها الفنية .

الفن المسرحي فن عريق في التاريخ ، متسع المدلول ، بعيد الأثر في النفوس ، يتحذ جذوره ، ويجتذب إليه عقول المؤلفين والنقاد ، في كل أمة ينتقل إليها . ويرتفع خلال ذلك إلى آفاق إنسانية سامية خالدة .

وترجع صفحات تاريخ المسرح الأوروبي — كما رسمها مؤرخو المسرح — الى القرن الخامس قبل الميلاد ، إذ تطورت الأناشيد في بلاد اليونان ، تلك الأناشيد التي كان ينشدها الشعب الأغريقي في عيد إله الخمر باخوس إلى قصص مستمدة من التاريخ الشعبي ابتدأ بتأليفها اسخيلوس (٥٢٥ — ٤٥٦ ق . م) ووضع فيها حواراً مبسطاً ، ثم اكتسبت شكلاً دينياً مسرحياً على يد سوفوكليس (٤٩٥ — ٤١٦ ق . م) . ثم بلغت صورتها المسرحية الإنسانية الخالصة في مسرحيات يوريبيد (٤٨٠ — ٤٠٦ ق . م) .

فلنصوّر لأنفسنا صورة مسرحية من هذه المسرحيات تمثل في مسرح صغير يتسع لثلاثة من الممثلين ، يرتدون الأحذية المرتفعة والثياب الثقيل والأقنعة المصبوغة . ويغير الممثل ملابسه وشكله ليمثل شخصيات مسرحية مختلفة . ولنصوّر لأنفسنا جوقة موسيقية تنشد أناشيد دينية ، وتعلق على الحوادث المسرحية من آن لآخر تعليقاً غنائياً بين الفصول والمناظر التي لم توجد على المسرح الأغريقي . ولنصور لأنفسنا مدرّجاً يتسع للآلاف من المتفرجين ، ينحني في شكل حذاء الفرس حول المسرح ، ويتسع للآلاف من الناس وهم يشاهدون التمثيل من مدرجهم المنحوت في جانب الجبل .

ولنتأخر في الزمن قليلاً لنشهد نوعاً مسرحياً آخر غير المأساة ، انتقل إلى أثينا من صقلية ، وتطور فيها من الأغراح التي أقيمت في عيد إله الخمر ، ولنلاحظ تطورها من صور شخصية واقعية تعرض لنقد أناس وتذكر أسماءهم الواقعية ، إلى الصور النهائية لهذا النوع .

ولنسمه الملهاة ، التي تنقل الوقائع وتستمد صورها العامة من الشعوذ الإنساني ، وتعرضه عرضاً فكاهيًّا ، كما ظهرت على يد مينا ندر (٣٢٠ ق . م).

ولننظر نظرة سريعة إلى صفحات النقد في هذا العصر البعيد ، إذ صاحب التأليف المسرحي نقد كان لبعضه أثر خالد دائم المدلول . ونبرز من بين صفحات هذا النقد ، ما ذكره ارسطو في كتابه عن فنون الشعر ، اذ بحث فيه — بحثاً مجرداً نظريًّا فلسفيًّا — شعر المأساة وشعر الملحمة ، ويظن بعض النقاد أنه كتب جزءاً عن الملهاة لم يصل إلى أيدينا . وقد فصَّل ارسطو في كتابه فيمته المسرحية الفنية من موضوع وشخصيات وحوار ، وقد استمرت آراؤه ذات أثر على عقول النقاد والمؤلفين حتى القرن السابع عشر الميلادي ، ثم انقلب الحماس لها إلى ثورة متطرفة ، وإننا ننظر إليه اليوم على أنه وثيقة تاريخية ، وأنموذج للروح العلمي الدقيق . ورغم عدولنا عن بعض آرائه ، وتحويرنا لبعضها ، فقد بقيت آراؤه الأساسية سليمة في جوهرها .

* * *

ولنطو صفحات القرن الخامس قبل الميلاد من تاريخ المسرح ، ولنطو معها صفحات مجد أثينا وبلاد الاغريق ، ولنتبع دورة الحياة والحضارة إلى روما حيث وجدت الحضارة اليونانية وطناً ثانياً أشرقت فيه ، إذ احتذى الرومان حذو الإغريق ونحوا نحوهم في مناهج حياتهم وأدبهم . على أن الأدب المسرحي لم يزدهر فيها ، إذ لم تسمح طبيعة الشعب الروماني الاجتماعية ، وميله إلى مشاهدة المناظر الحسية المثيرة كمصارعات الوحوش ، بتطور الجوانب المسرحية الفنية غير المحسوسة ، ولئن كان لذلك أثره في انحطاط المأساة ، فقد كانت الملهاة أسعد حظًّا إذ تقدمت عما وصلت إليه المأساة ، وبرع في التأليف الكوميدي بلوتس وتيرنس . على أن الملهاة الرومانية في أرفع صورها لم تتفوق على الملهاة الاغريقية الرفيعة ، ولم يضف نقاد الرومان كثيراً إلى النقد المسرحي ، بل تطورت أساليب النقد إلى قواعد شكلية ، وتقليد مقيد لتعاليم اليونان القدماء ، فأتى كتاب النقد لهوراس (٦٥ — ٨ ق . م) تطبيقاً لوضع القاعدة دون أن يسبقها التحليل والاستقراء كما نهج ارسطو ، فقسم الشعر في كتابه عن فنونه الى أنواع ، وبين جوهره وأوزانه . ووصف شخصيات المسرحية وفصول

الموضوع بأسلوب جامد حيث لم يسل القاعدة بمثال، واكتفى بالإشارة إلى النماذج الاغريقية وتقليدها تقليداً دقيقاً.

* * *

وانطوت صفحة الحضارة الرومانية بسقوط روما، واستمرّ المسرح في شكل فرق تتجول في أنحاء أوربا دون أن تستقر في مكان واحد، وتمثل مخلفات المسرحيات الكلاسيكية، وتحط الناس الخلقي، مما اضطر رجال الكنيسة إلى مقاومتها متخذة وسائلها في كل بلد، وهكذا نشأ مسرح كنسي تمثل فيه مسرحيات دينية للوعظ والإرشاد، وبذلك تكوّنت المجموعات الدينية والخلقية. وأتت هذه المسرحيات ذات أهمية تاريخية أكثر منها أدبية، إذ اختلطت فيها مذاهب الشعر الغنائي والشعر المسرحي والقصة. فسمى دانتي (١٣١٨م) قصته بالكوميديا المقدسة، رغم أنها قصة، وليست مسرحية، وعلل ذلك بأن بدايتها محزنة ونهايتها سعيدة. وتنطوي صفحة تاريخ المسرح بسرعة في أواخر العصور الوسطى، إذ ساد أوربا سبات عميق، وتقلصت مراكز الثقافة بالتدريج من الميدان الاجتماعي، وانحصرت بين جدران الأديرة، واقتصرت على جماعة قليلة من رجال الكنيسة الذين جمعوا بين الثقافة الدينية واللاتينية.

* * *

وظهرت معالم الأدب المسرحي من جديد إلى عالم الوجود حين هبت أوربا من سباتها في عصر النهضة، وتخلصت من أوزار تقاليد العصور الوسطى وأغلالها، وانتشر بين الناس تحاس لكل ما هو كلاسيكي، وكشفت الآداب اللاتينية الحضارة الكلاسيكية. وقد بدأت موجة الحماس في إيطاليا، وظهرت في النحت والتصوير خاصة، ثم انتقلت إلى فرنسا، وظهرت في الهندسة والبناء خاصّة. ثم انتقلت إلى انجلترا حيث ظهرت في الأدب خاصّة. على أن أحد هذه العصور لم ينعدم في أي من هذه البلاد، فقد تأثر الكتاب في إيطاليا بآراء الكلاسيكيين وحذوا حذوهم في الأدب شكلاً ومادة، فترجمت كتب النقد لأرسطو، وعلق عليها النقاد وشرحوها، ومن إيطاليا انتقلت إلى بقية أوربا.

ومن الطبيعي أن تهبط موجة الحماس للتراث الكلاسيكي بالتدريج، وأن تبدأ الألوان

المحلية ، والمميزات الاجتماعية في الظهور . فترى حركة التأليف المسرحي الكلاسيكي تنتقل من إيطاليا إلى فرنسا وتبلغ ذروتها في مآسي كورني (١٦٠٦ — ١٦٨٤ م) وراسين (١٦٣٩ — ١٦٩٩ م) وفولتير (١٦٩٤ — ١٧٧٨ م) وملاهي موليير (١٦٢٢ — ١٦٧٣ م) بصورها الكلاسيكية التي ورثها الفرنسيون عن اليونان والرومان ، رغم أنهم استمدوا الوحي في التصوير والتحليل الخلقي والاجتماعي من العصر .

ونزع المسرح الإنجليزي نزعة استقلال عن الأنواع الكلاسيكية ، فنحى عن البساطة إلى التعقيد في الموضوع ، وعن تجانس الشخصيات وقلة الحركة ، إلى تنويع متسع فيه حركة وحيوية ، وعن الشعر المقفى كوسيلة للحوار إلى الشعر المرسل عند الإنجليز ، وعن الاقتصار في المسرحية على موضوع يصور مأساة أو ملهاة ، إلى موضوع يجمع بينهما . وقد وصل المسرح الرومانتي إلى غايته في مسرحيات شكسبير (١٦١٦ — ١٦٥٤ م).

وانتشر المسرح بصورتيه الكلاسيكية والرومانتية بعد ذلك الى أوربا ، على أن المسرح الرومانتي كان أوسع ذيوعاً وانتشاراً من المسرح الكلاسيكي .

وصاحب هذا التأليف المسرحي نقد اتبع في شكله العام مناهج النقد الكلاسيكي ، سواء في انجلترا أو فرنسا . وفصل النقاد بين صفات الشعر الغنائي والشعر المسرحي . واتضحت لوازم المسرح من جمهور وممثل في لوحة النقد . وشاعت آراء أرسطو بعد أن اكتشفت النسخة العربية لابن رشد ، وترجمها هرمان إلى اللاتينية في القرن الثالث عشر ، واكتشفت النسخة الأصلية في القرن الخامس عشر . واستمر تأثير آرائه حتى القرن السادس عشر ، وأحيطت بهالة من التعظيم والتقديس في ايطاليا وفرنسا وإنجلترا . حتى ظهر في القرن السابع عشر أوجيه بفرنسا (١٦٧٠ م) ودريدن بانجلترا (١٦٣١ م)، وبينا مزايا المسرح الرومانتي ونجحا في تحرير عقول النقاد من السيطرة الأدبية للآراء الكلاسيكية . وانقلب التشيع لها إلى عداء اتضح في تمثيل أول مسرحية رومانتية مثلت في فرنسا ، وهي كورنيل لهوجو . على أن التطرف في المغايرة أو العداء انقلب إلى روية في الدراسة . ففصلت مزايا كل نوع على حدة وحددت قيمته ، وفصل النقاد بين المقتضيات التي تستدعيها أحوال اجتماعية وتقاليد دينية خاصة وبين ما يقتضيه المثل الأعلى الفني .

ونبلغ نهاية صفحات تاريخ المسرح في هذا النوع الجديد المعروف بالدراما الحديثة ، فنلحظ معه تطوراً اجتماعياً أظهر طبقة جديدة هي الطبقة الوسطى ، وانتقالاً في نظم الحياة بعد الثورة الصناعية وما أحدثته من مشاكل . فبدأ الفرد يبرز ويشعر بكيانه ، واتصل المسرح بالانقلاب الاجتماعي ، وسعى إلى تصوير مشاكل الحياة العادية . وما زالت الدراما ممثلة للنوع المسرحي اليوم ، ومن أعلام كتابها إبسن النرويجي (١٨٢٨ — ١٩٠٦م) الذي ابتدعها ، وشو الإنجليزي وتشيكوف الروسي (١٨٦٠ — ١٩٠٤م).

وساير هذا النوع الجديد حركة نقد متسعة النطاق في أوربا ، كديدرو (١٧١٣ـ١٧٨٤م) ولسنج (١٧٢٩ — ١٧٨١ م) وكولدج (١٧٧٢ — ١٨٣٤ م) وهازلت (١٧٧٨ — ١٨٣٤م) وأدخل شليجل (١٧٥٧ — ١٨٤٥م) المنهج المقارن في ألمانيا بألمانيا ، وبسطت المشاكل المسرحية على ضوء النتائج التي وصل إليها علم النفس ، والمسرح ولوازمه ، وانبعثت روح أرسطو العلمية التحليلية — للوصول الى الحقيقة المجردة — إلى الوجود . وتنقعب سبل النقد المسرحي وتتعدد صور تآليفه وأمكنتها وبواعثها . على أنها تعتمد بشكل عام على اعتبارات خارجية تميزه عن الفنون الأدبية الأخرى ، واعتبارات داخلية تتصل بتركيب المسرحية ، وبين هذه الاعتبارات جميعاً اتصال وثيق .

* * *

فالمسرح فن يحاكي الحياة محاكاة واسعة النطاق ، ولا يقلدها تقليداً مقيداً بالزمان والمكان الواقعين . وإنما يختار الكاتب عناصر ذات مدلول من الحياة ، سواء من شخصيات أو أحداث ، ويؤلف بينها في فكره ويحركها في عالم خيالي إلى نهاية محتومة ، فيقدم لنا صورة تمثل الحياة صافية من شوائبها وتفاصيلها ، ومسيرة إلى غاية قد لا نلمسها في الحياة . على أنه يشاركه في ذلك فنون أخرى من غنائية وقصصية . ولذا لزمت زيادة هذا التعريف بأن المسرح يقدم المسرحية لجمهور مجتمع في ظروف خاصة ، وله صفات نفسية خاصة ، فالكاتب المسرحي يقدم مسرحيته عن طريق وسائط هي المسرح والممثل . وللممثل طاقة ، وللمتفرج طاقة . ووراء هذه العوامل ، عوامل عملية ، اقتصادية واجتماعية وسياسية ، يحسب لها الكاتب المسرحي حساباً خاصاً .

فقيمة المسرحية متصلة بالتمثيل المسرحي ، وهي مناسبة له ، على أنه لا يجب أن تعتمد المسرحية في نجاحها على الممثل والأدوات المسرحية وجمال المناظر . وإنما للمسرحية قيمة ذاتية منفصلة عن التمثيل . فالتمثيل والمنظر معتمدان على المسرحية . ويحدد الجمهور جانباً آخر من الوسيلة التي يرماها الكاتب المسرحي ، والطريق إلى الجمهور — كما بين علم النفس — هو الإيحاء في اللفظ والعبارة ، والاتصال به عن طريق عاطفته لا عقله ، ومخاطبة خياله ، والسعي إلى اجتذاب اهتمامه بالمناجاة والتشبع بالحياة دون كلفة . وفي مقدمة العناصر ذات الحيوية في المسرحية ، صور الصراع النفسي والحسي في الشخصيات ، وأولها هو خير الأنواع وأرقاها وأسماها .

* * *

وتنقسم المسرحية بعد ذلك إلى فصول ومناظر وشخصيات وحوار . ويستلزم العرض المسرحي تقسيم المسرحية إلى فصول يشغل تمثيلها ساعتين تقريباً . تعرض فيها الحوادث عرضاً تمثيلياً ، وتركز حوادثه في كل فصل . ويجعل أرسطو للموضوع أهمية كبرى ، على أن للشخصيات صلة قوية بالموضوع . وكلاهما يؤثر في الآخر ويتأثر به . ولا بد من انسجام هذا الموضوع وقوة تأثيره عن طريق هذه الوحدة . ولا بد أن تتضح بدايته ووسطه ونهايته . وأن تتضح الأسباب والمسببات ، فتعرض الافتتاحية في الفصل الأول ، سواء عن طريق حوار ، كما هي الحال عند شكسبير ، أو مفاجأة كما عند أسخيلوس . على أن الموضوع يتحرك بعد الافتتاحية مباشرة ، ويسير نحو الأزمة فالانقلاب ، فالاكتشاف أو التعرف . ولا بد من تشبع الحوادث بالحياة ، ولا بد من تمثيلها تمثيلاً يصل إلى الجمهور عن طريق عواطفه . ويستعين الكاتب في ذلك بالمفاجأة والشك والصراع والتهكم المسرحي ، ويجب أن تتصل بالتطور الذاتي للموضوع والشخصيات ، لا أن تتوارد عن طريق الصدفة أو الافتعال

وتعبر الشخصيات عن الموضوع وتتحرك في مجاله وتؤثر فيه . ويكسوها الكاتب بالحياة ويقابل فيما بينها ، ويوجز في تحليلها ويركز ، مستعيناً بالتلميح والإشارة والإيحاء لا الإطناب . ولا بد من أن تكون منسجمة الأقوال والأفعال ، صادقة التصوير .

وتعبر الشخصيات عن نفسها بالحوار، ولغة الحوار لغة فنية ليست كلغة الحياة العادية، وهي إمَّا شعر أو نثر أو شعر مرسل. على أن الشعر يغلب كتعبير للمأساة، إذ هو أنسب الوسائل للتعبير عن العواطف والأهواء، وعن موضوع المأساة. ويغلب النثر كأسلوب للملهاة إذ هي تتناول ما هو عادي. على أنه قد يوجد الشعر في الملهاة والنثر في المأساة تبعاً لمكانته الشخصية أو دواعي الموقف، وفي الحالين لا بد من أن تكون اللغة نقية صافية مرتفعة عن مستوى الحديث العادي.

وليس الحوار غاية في ذاته، إذ يخضع لدواعي المسرح وسمات الشخصية ومعنى ذلك أنه لا يوجد لصفات غنائية خالصة. والكاتب المبتدىء يسعى الى إحداث التأثير المسرحي عن طريق الشعر دون التشخيص الجيد والتطور الداخلي للشخصيات والموضوع، ويعتمد المنظر على المسرحية، بمعنى أنه يوضح ويجسم ما تستدعيه الحوادث المسرحية. ويتعاون الممثل والمخرج، وما يصور من مناظر وما يجهز من أدوات مسرحية، من إضاءة وصورات، على إكساب المسرحية ثوب الحياة وتجسيم ما سعى الكاتب إلى تصويره في عالمه الخيالي الفكري.

المسرح المصرى قبل سوفى

الباب الأول

١ — ظواهر مسرحية في الأدب المصري القديم

إشارة هيرودوت وبلوتارك إليه . اكتشافات كونتز وكورت وسليم بك حسن
ميزاته الدينية . أهميته التاريخية . أسبقيته للمسرح اليوناني

ظلت صفحة الحضارة المصرية القديمة في طي الخفاء حتى كشفت عن بعض نواحيها الحفائر الحديثة بآثارها في أواخر القرن الماضي وأوائل القرن الحالي . وترجمت أوراق البردى في متاحف برلين ولندن والقاهرة فوضحت لنا نواحي هذا الأدب العامة . على أن الأدب المسرحي خاصة لم يستكمل صورته بعد ، رغم إشارة هيرودوت المؤرخ الأغريقي وبلوتارك إلى وجود طقوس دينية قام بها الكهنة في المعابد ، وأكسبوها شبه عرض تمثيلي يستمد قصصه من قصة إيزيس وبحثها عن أوزيريس . وهذا التلميح كانت تعوزه الشواهد والأدلة . كما كان يقف عند الصورة البدائية للمسرح المصري القديم دون أن يوضح تطوره . واعتبرت فكرتنا عن المسرح المصري القديم على هذه الصورة حتى تتالت الاكتشافات والبحوث التي قام بها إرمان وكونتز سنة ١٩٢٢ وكورت عام ١٩٢٨ وسليم بك حسن سنة ١٩٣٧ ودريتون ، وتتلخص بحوث إرمان وكونتز وكورت كما ذكرها عبد القادر حمزة باشا [1] في أن إرمان عثر على نصوص تمثيلية تدور حول قصة حوريس وسيت ، واحتكام حوريس إلى جب يفكو إليه قتل سيت لأبيه أوزيريس . وتنتهي القصة ببعث أوزيريس إلى الحياة من جديد بعد أن انتقم حوريس لمصرعه ، واكتشف كونتز حجراً جنائزيًّا في أدفو ، أقيم لذكرى الموتى ، ونقشت عليه العبارة الآتية « إني أتبع أستاذي وسيدي أينما سار

(١) على هامش التاريخ المصري القديم ج ٢ ص ١٧ — هامش .

دون أن أنصرف عن التمثيل ، فأنا أقف أمام أستاذي وسيدي وهو يمثل لأبادله الحوار ولأساعده . فاذا كان يمثل دور الإله مثلث دور الملك ، وإذا أمات فإنني أحيي موتاه » . واكتشف كورت نقشاً يمثل مشاهد من مسرحية دينية فرعونية مدونة على أوراق البردي في أربعين مشهداً ، تدور حول أوزريس وأيزيس وحوريس وعدوهم ست . وعثر دريتون على حوار صريح لمسرحية مصرية لا مجرد مذكرات أو ملاحظات عنها . ويدور موضوعها حول مأساة حوريس ولدغ العقرب له ، وتوسل إيزيس إلى الإله توت لينقذ ولدها من الموت .

على أن أوسع دراسات للمسرح المصري القديم قد ظهرت على يد سليم بك حسن ، الذي عرض لأنواعها وفصلها بشكل واضح . وقد عثر على رسوم تمثل رئيساً لفرقة من الراقصين ينظر إلى ورق بردي بين يديه يراجع فيه حركات الرقص . (١)

* * *

وتدل هذه الشواهد على وجود التمثيل ذي المشاهد المسرحية في مصر القديمة كما تدل على أنه ابتدأ داخل المعبد ثم خرج إلى الشعب ليسليه بمعالجة بعض شئون الدنيا . وكان يقوم بتمثيل المسرحيات ممثلون متجولون في أنحاء البلاد ، وكانوا يقومون بأداء بعض الرقص والغناء في الساحات أو في صحون الدور . وتدل هذه الشواهد على وجود أكثر من ممثل في فرقة واحدة ، إذ تحتاج على الأقل إلى شخص يقوم بدور الإله ، وآخر بدور التابع وثالث ليقوم بدور القاتل . وبذلك يكون فن التمثيل قد وجد بمصر القديمة قبل أن يوجد في بلاد اليونان . بل لا نستبعد صدق قول هيرودوت بأن المسرح الأغريقي قد استمد مقوماته الأولى من المسرح الديني الفرعوني . سيما أن العبادتين المصرية القديمة والإغريقية الأولى متشابهتان إلى حدّ كبير . فأوزيريس الإله المصري القديم وباخوس الإله الاغريقي يرمزان للخصب ونضرة الحياة . هذا بالرغم من أن المسرح الإغريقي القديم قد خرج إلى الحياة العامة وانفصل عن الدين ، بينما لم يخرج المسرح المصري القديم عن مجاله الديني ، كما تدل على ذلك الآثار التي بين أيدينا . وربما كشف البحث عن آثار أخرى تلقي ضوءاً على صفحات هذا المسرح وتطوره وأنواعه وأشكاله .

---

(١) الادب المصري القديم : ج ١ الباب الاول .

٢ — ظواهر مسرحية في الأدب العربي في العصور الوسطى

طويت صفحة الحضارة المصرية القديمة ودخلت مصر تحت حكم اليونان فالرومان . ثم فتحها العرب في أوائل القرن السابع الميلادي، ونشروا فيها أدبهم كما نشروا دينهم ، ودخلت في زمرة البلاد الإسلامية وصبغت حياتها بصبغة الحضارة الإسلامية .

ويعثر الباحث في تاريخ الأدب العربي في العصور الجاهلية والإسلامية الأولى على ظواهر أدبية تشبه إلى حدّ كبير تلك الظواهر الأدبية التي تطوّر منها المسرح المصري القديم، والمسرح الإغريقي، والمسرح الأوربي في بدايته الثانية في عصر النهضة . فقد وجدت الآلهة ووجدت الأسواق التي تناشد فيها الشعراء والخطباء الشعر والخطب في مواسم معينة من السنة . وقد اجتمع الاغريق في أعياد دينية مشابهة احتفالاً بباخوس إله الخمر . بل عثر الباحثون على ظواهر مسرحية في العصور الاسلامية الأولى ذكرها السيد توفيق البكري [1] .

فوجد عند العجم بعد الإسلام ما يشبه المسرح ، إذ احتفل الشيعة من أنصار علي بن أبي طالب في يوم عاشوراء من كل عام بذكرى مقتله — وألفوا في هذه الذكرى رواية تمثيلية تبدأ بخروج الحسين من المدينة ، وتستمر حتى يصل إلى كربلاء وتنتهي بمقتله فيها . وسمى الأعجام هذا اليوم باسم « روز قتل » أي « يوم القتل » وحضر لمشاهدة الفصل الذي يقتل فيه الحسين رجال الدولة وعلى رأسهم الشاه ، حيث شاهدوا الحسين وعائلته كالعباس وجعفر وزينب وسكينة وكلثوم وأم ليلى ، وعمر بن سعد وغيرهم . ومثلت القصة في ساحة نصبت فيها الخيام ورسمت عليها شارات الجداد ، وبعدها يفد على القوم مقتل الحسين شيخ ينعم محزن تهيج له عواطف الناعين فيبكون ويندبون ويتوحون ، ثم يطوف عليهم الشيخ بقطعة من القطن يلتقطم بها دموعهم، ثم يقطرها في قارورة تحفظ للاستشفاء بها عندما يعز الشفاء ، وينتهي التمثيل بإحراق أعشاش في جوانب الساحة التي مثلت فيها القصة على أنها كربلاء ، ويظهر في النهاية قبر الحسين مغطى بالسواد » . وذكر ظاهرة تمثيلية أخرى في القصة التالية : —

قال عبد الرحمن بشر (كان في زمن المهدي رجل صوفي ، وكان عاملاً عالماً لا يترك

---

(١) صهاريج اللؤلؤ صفحة ٢٠٨ .

أسلوباً ولا سبيلاً للأمر بالمعروف والنهي عن المنكر وتهذيب الأخلاق ، وتربية النفوس إلا فعله . وكان يخرج كل يوم اثنين وخميس الى جهة بخارج بغداد ، فتجتمع عليه الخلائق من رجال ونساء وصبيان، فيصعد تلاً وينادي بأعلا صوت : « ما فعل النبيون والمرسلون ، أوَليسوا في أعلى عليين » فيقولون « نعم » فيقول « هاتوا أبا بكر صديق» . فيتقدم رجل فيجلس بين يديه فيقول «جزاك الله خيراً يا أبا بكر عن الرعية» فقد عدلت فقمت بما أرضى الله، وخلفت محمداً صلى الله عليه وسلم فأحسنت الخلافة ، ووصلت حبل الدين بمدحل وتنازع، وفرغت منه إلى أوثق عروة ، وأحسن ثقة ، وفعلت وفعلت » ويذكر ما قام به من جليل الأعمال . ثم يقول « اذهبوا به إلى أعلى عليين » . وينادي « هاتوا عمر » . ويتقدم رجل آخر فيقول: «جزاك الله خيراً». وهكذا يأتي عثمان وعلي ومعاوية ويزيد وعمر بن عبد العزيز ثم العباس ومحاكم كلاً بفعله) . وتشبه هذه الظواهر المسرحيات الأخلاقية التي أقامتها الكنيسة في بداية العصور الحديثة في فرنسا وانجلترا ، حين مثل القس قصصاً مستمدة من التاريخ الديني لتهذيب النفوس وعارضة المسرح الشعبي البذيء بوسائله .

ولم يخل الأدب المصري الشعبي في أيام المماليك من مثل هذه الظواهر التمثيلية . وكثر ذلك في روايات خيال الظل إذ نزعت إلى تمثيل قصة عن طريق الحوار . وقد كشف برل كاليه عن قصص كاملة كانت تعرض بطريقة خيال الظل، وتشتمل على محاورات تدور حول حوادث القصص[1] . وذكر أن هذا النوع كان ملهاة الطبقات العليا قبل أن يكون ملهاة الطبقات الدنيا وتتوارد أخبار هذا النوع من الأدب في تاريخ العصر الأيوبي خاصة . فتذكر هذه المراجع أن صلاح الدين الأيوبي ووزيره القاضي الفاضل قد شهدا مشهداً من خيال الظل عام (٥٦٧ هـ) ١١٧١ م . ويذكر ابن إياس أن السلطان جقمق أصدر أوامره في عام (٨٥٥ هـ) ١٤٥١ م بحرق كل الشخصيات التي ظهرت في خيال الظل . كما ذكر أن السلطان محمد أبا السعادات طرب كثيراً لمحاكاة خيال الظل لممثلها أبي الخير أثناء المولد النبوي عام (٩٠٤هـ) ١٤٩٨م . وقد اجتذب هذا النوع من التسلية السلطان سليم الأول بعد فتحه لمصر، إذ حضر رواية تمثل إعدام طومان باي، واصطحب معه الممثل إلى اسطنبول. وتعتمد هذه القصص على

(١) مجلة الأدب والفن — عدد ٣ — ١٩٤٤ ص ٦٠

الحوار، وقد استعملت الرجل أسلوباً لها أحياناً ، والشعر أحياناً ، والسجع أحياناً . فكتب الشيخ مسعود وعلي النحلة وداوود العطار روايات زجلية . وكتب ابن دانيال روايات بالشعر والسجع واتخذت هذه الروايات مواضيعاً من الحياة المعاصرة وفي حوادثها وشخصياتها. في رواية (غريب وعجيب) تعرض شخصيات مختلفة لثلاثين نوعاً من الرجال الذين عاشوا في أسواق القاهرة ، ووصف كل رجل مهنته بطريقة فكاهية تذكرنا بطريقة الشاعر جيوفري تشوسر الإنجليزي في القرن الخامس عشر في (قصص كانتربري) حيث عرض شخصيات متنوعة خلال القصيدة . ولابن دانيال رواية أخرى هي (طيف الخيال) وبطلها هو الأمير وصال وتابعه طيف الخيال الأحدب القصير . ويحلل الكاتب هاتين الشخصيتين تحليلاً طريفاً ، فيظهر مواطن الضعف في الشخصية الأولى ومواطن الشذوذ في الشخصية الثانية . ويعرض النواحي اجتماعية عامة . وموضوعها اجتذاب الخاطبة للأمير بعروس موهومة ذات جمال ومال فيجدها شوهاء حين يتزوجها .

وهذه الروايات بسيطة في موضوعها وأشخاصها وحوارها تلائم ذوق العامة ومستوى إدراكها .

على أننا لا نستطيع أن نقطع بوجود أدب مسرحي في الأدب العربي . ونكاد نقدر بوجود سائل حال دون تطور هذا الفن في العصور الجاهلية والإسلامية سواء في الآداب الشعبية أو الآداب العربية الراقية . وإذا رجعنا الى العصور الجاهلية وجدنا عبادة أوثان وآلهة كما عند الإغريق . وإذا انتقلنا الى العصر العباسي لمسنا اتصال الأدب العربي بالآداب الكلاسيكية . واتصل الأدب العربي بالآداب الأوربية حين انتقل المسلمون إلى الأندلس فلم يوجد في الأدب العربي فن تمثيلي مستقل عن الشعر الغنائي ، واضح المعالم ، بين السمات . ونجد بعض أسباب ذلك في العوامل الاجتماعية الخاصة بالعصر ، ومنها ما ذكره الأستاذ زكي طليمات من أن الوثنية الجاهلية الأولى بدائية مبنىً ومعنىً ، فهي هزيلة التركيب ، ضحلة الغور لم تبلغ التناسق والتكامل الاغريقي ، ولم تحي وتكتسب أبعاد السامية ومدلولاً فنياً يوحي بالجمال [1] وعلى ذلك لم يكن من الممكن أن يوجد مسرحي ديني ، ثم مسرح دنيوي ينمي

(١) التمثيل ولماذا لم يعالجه العرب مجلة الكتاب نوفمبر ١٩٤٥ ص ١٠١

يتقربون الآلهة والناس . هذا إذا أضفنا إلى ذلك قسوة الحياة الجاهلية التي شغلت الإنسان عن الترف الفكري وبحث القيم المثالية العليا .

ووجد دين جديد بسيط التركيب لا إبهام فيه ولا تعقيب . وقد عمل أنصاره على محو الآثار الجاهلية مادية ومعنوية محواً تامًّا سيما الأوثان . وبذلك وضع حد لما كان يمكن أن تتطور إليه الوثنية الجاهلية . ولم يخف الدين الجديد كرهه لفنون النحت والزخرفة وما يقوم على تقليد مظاهر الطبيعة ونسخ نواحيها المختلفة ، هذا إلى انصراف المجتمع الإسلامي إلى نشر مبادئه ومناهضة أعداء دينه . وسار القرآن محور الأدب في العصر الأول وطبع بطابعه التفكير الإسلامي ، وهذبت الديانة الجديدة الواحدية المبسطة المتعمقة مناهضة الوثنية ذات الآلهة المتعددة ، وما اتصل بها من طقوس ، ووضعت مكانها شعائرها البسيطة ، ومعنويتها القوية .

واستمر هذا الاتجاه في العصر الأموي حتى العصر العباسي . وابتدأ الاتصال بالآداب الإغريقية من القرن الثاني حتى القرن السادس للهجرة ، وفيه ترجمت العلوم والمعارف المختلفة ، ولكنا لا نجد فيها مسرحية واحدة مترجمة . وتلك ظاهرة تدعو إلى التساؤل عن التغاضي عن الاطلاع على النوع المسرحي في الأدب الأغريقي . ويعلل الأستاذ أحمد بك أمين هذه الظاهرة بقوله : « لقد كان تأثير الآداب الكلاسيكية في الأدب العربي ضعيفاً إذا قيس بتأثير الفلسفة والعلوم اليونانية . وإن بعض أسباب هذه الظواهر هو أن الفلسفة والعلوم عالمية . والأدب قومي . والفلسفة نتاج العقل ، والعقل قدر مشترك بين الأفراد والأمم وإن اختلفوا في أنصبائهم منه ، والمنطق الذي يضبط هذه العلوم يستسيغه عقل الناس جميعاً . أما الأدب فلغة العواطف . وليس للعواطف منطق يضبطها . والأدب ظل الحياة الاجتماعية . ولكل أمة حياة اجتماعية خاصة تمتاز بها عن حياة الأمم الأخرى في أهدافها ومراميها . من أجل ذلك تذوق العرب منطق أرسطو ، وطب جالينوس ، وإلياذة هوميروس . وسبب ثالث يصح أن يكون ، هو أن الأدب اليوناني أدب وثني فيه آلهة متعددة ، وفيه عبادة أبطال ، والذوق العربي حين ترجمت هذه الكتب ، ذوق مسلم لم يستسغ هذا النوع من الأدب الوثني »[1] .

(١) ضحى الاسلام ج ١ ص ٢٥٩

ومن الواضح أن أقوى هذه الأسباب هو السبب الديني وإحساس العربي بأنه ليس بحاجة إلى الاستزادة من أدب غريب لا يستطيع تذوق آثاره . بحيث أنه لم يتأثر في جوهره حين انتقل إلى الأندلس . فقد نظرت قرطبة وأشبيلية دائماً إلى بغداد والشرق حيث الوطن الأول . ورغم تأثر العرب بالفنون الغربية في البناء والزخرفة والنحت والتمثيل والرسم والموسيقى وأثروا فيها ، إلا أنهم لم يبتدعوا نهجاً أدبياً جديداً في تعبير مبعثه عقيدة مخالفة لعقيدتهم. فما زال الإسلام ملأ قلوبهم وعقولهم وموجهاً لآدابهم.

وقد سيطرت هذه النزعة الإسلامية العامة ، والاتجاهات الأدبية ، على الآداب الإسلامية في أنحاء الامبراطورية العربية، وتعدى تأثيرها إلى الآداب الشعبية.

٤ — المسرح المصري الحديث

لم يظهر المسرح المصري الحديث بمعناه الحقيقي بمصر إلا حين اتصلت بأوروبا اتصالا وثيقاً تمتد الناحية السياسية إلى الناحية الاجتماعية والثقافية . وقد تهيأ ذلك عند مجيء الحملة الفرنسية إلى مصر سنة ١٧٩٨ ، كما ذكر الأستاذ حسين شفيق[1]. فقد أحضر نابليون معه بين رجال البعثة الفرنسية اثنين من كبار الموسيقيين الفرنسيين ، ويسمى أحدهما فيلوتو والآخر ريجل . وقد غنى نابليون بونابرت بشئون التمثيل كما يستدل على ذلك من رسالة كتبها إلى الحكومة الفرنسية يطلب فيها إرسال فرقة من الممثلين للتمثيل بمنزل كريم بك ببولاق ، وقد عثر الأستاذ حسين شفيق على رسالة كتبها فيلوتو إلى الجنرال مينو بالأسكندرية قال فيها : «كلفت بأمر القائد العام أن أسألك أن تبذل الجهد في مساعدتنا على إتمام مسرح التمثيل الذي تقرر إنشاؤه هنا ، فأرجو أن ترسل إلينا ما عندك من الآثار والأدوات الفرنسية » .[2]

ويذكر التاريخ اسم الروايتين اللتين مثلتا به وهما «الطمأنينة» و«زيليس وفلكور» أو «بونابرت في مصر» وانطوت صفحة هذه الفترة برحيل نابليون عن مصر وخروج الحملة منها سنة ١٨٠١ إذ لم يؤثر هذا المسرح في الحياة المصرية المعاصرة . ومن المرجح أنه وجد لأجل تسلية الجنود والضباط الفرنسيين بمصر ، ولم يقصد به إدخاله في الحياة القومية المصرية .

ولم تعب الفنون شيئاً كثيراً من رعاية محمد علي باشا ، إذ احتكر مجهوده تكوين جيش قوي منظم ، ودارت إصلاحاته في معظمها حول لوازم الجيش من صناعة وزراعة وتعليم . وانصرف بعد ذلك إلى تدعيم ملكه ، وترسيخ سلطانه ، فكان الفن — ومنه المسرح والتمثيل — عنه كالي في ذلك العصر .

وتبدأ صفحة تاريخ المسرح الرئيسية في مصر في عهد الخديوي اسماعيل أي بعد منتصف

(١) التمثيل في مصر : محاضرة ، لعلي التمثيل في عهد الحملة الفرنسية .
(٢) » » » » » » »

القرن التاسع عشر . إذ يفتح اسماعيل باشا إلى نقل مظاهر الحياة الأوروبية إلى مصر ونواحي حضارتها المختلفة .

وحظي التمثيل والغناء بعناية خاصة من جانبه . فافتتح مسرح (الكوميدي) عام ١٨٦٩، حين احتفل بافتتاح قناة السويس في هذا العام أيضاً . ثم أنشأ مسرح الأوبرا عام ١٨٧١ ومثل في هذه المسارح جماعة من الممثلين والممثلات أحضرهم من أوروبا . ويحفظ لنا التاريخ اسم أول مسرحية مثلت بدار الأوبرا ، أمام ضيوف مصر الأجانب وهي مسرحية (ريجوليتو) . وعهد إسماعيل باشا إلى فردي — الموسيقار الأيطالي — بوضع موسيقى لأوبرا مصرية ، كلف العلامة الفرنسي ماريت باشا بتأليفها ، وهي المسرحية المشهورة (عائدة) وقد ألفت باللغة الأيطالية . وطبع على غلافها ما يأتي (عائدة — أوبرا في أربعة فصول وسبعة مناظر من تأليف ا . غيسلانزوني وتلحين الكومنداتوري ج فردي . كتبت بأمر سمو الخديوي لمسرح الأوبرا ، وستمثل بالقاهرة لأول مرة في ديسمبر ١٨٥٢ ، وعدد صفحاتها ٩٥ صفحة صغيرة، ومنها نسخة بدار الكتب المصرية . وترجمت المسرحية بعد ذلك إلى اللغة الفرنسية . ثم ترجمت الى اللغة العربية سنة ١٨٦٨ م و (١٢٨٨ هـ) بواسطة أستاذ التاريخ بدار العلوم وصاحب جريدة وادي النيل ويدعى أبو السعود أفندي .

ولا نعلم عن الشخصية التي كتب إسمها على هذه النسخة كثيراً ، فهي شخص آخر غير ماريت باشا . على أنه توجد وثائق تاريخية تثبت اشتراك ماريت باشا في التأليف ، فهو الذي استخرجها من أوراق البردي . وقد كتب الى أخيه في ٨ يونيو سنة ١٨٦٩ يقول : « هل تصدق أني وضعت أوبرا عظيمة يؤدي فردي موسيقاها ، ثم تمثل في مسرح القاهرة في فبراير القادم ؟ إن الخديوي ينفق مليوناً — لا تدهش ولا تسخط — فإن ما أقوله صحيح حقاً » . وورد في كتاب له يضم طائفة من رسائله وذكرياته الخاصة واسمه (خطابات وهدايا) ما يثبت اشتراكه في وضعها وتوفيقه في إخراجها .

وقد استدعى ماريت باشا أخاه ليساعده على إعداد الرواية التي اعتزم عرضها في مساء سنة ١٨٧٠ على مسرح الأوبرا المصرية . ولم يتم تمثيل المسرحية كما كان مقرراً لها إذ لم يتم إعدادها ، ومثلت بدلاً منها في نوفمبر سنة ١٨٦٩ مسرحية « ريجوليتو » التي وضعها فردي .

وشبّ حريق في دار الأوبرا في الليلة التالية وأتلف بعض أثاثها وأرجائها.

ومسرحية عائدة مأساة تدور حول عائدة ابنة ملك الحبشة الأسيرة في مصر ورادامس قائد جيش فرعون، وهي مأساة تنشأ من حيرة عائدة بين هواها ووطنها، وحيرة رادامس بين هواه وواجبه وهي مليئة بالمواقف الأنسانية وبصور من الصراع النفسي، وتدبر العقدة وتحل ببراعة فائقة.

وشيد إسماعيل بعد ذلك مسرح الأزبكية، وشجع الفرق التمثيلية، وصرف لها أعانات. فانتشرت المسارح الأهلية منذ ذلك الوقت. وانقضى عهد إسماعيل وتطور المسرح من بعده، وأتت إلى مصر فرق من الممثلين والممثلات من سوريا يمثلون روايات مترجمة، مثل فرقة أبو خليل القباني وماروت وسليم النقاش.

وقد انحدر إلينا التمثيل والتأليف المسرحي العربي، كما يذكر الأستاذ زكي طليمات، من سوريا بحكم اتصالها بأوربا عن طريق التجارة وتعدد الهجرات بين أهلها وبين دول الغرب. ويرجح الأستاذ حسين هفيق، أن أولى محاولات التمثيل المسرحي العربي هي مسرحية (البخيل) التي كتبها وأخرجها وأشرف على تمثيلها ماروت النقاش سنة ١٨٤٨، وتبع هذه المسرحية مسرحيتين هما (أبو حسن المغفل) و (الحسود). وللأولى أصل معروف وهو مسرحية موليير (سيد من الطبقة الوسطى)، ولم يعرف النقاد بالضبط مرجع المسرحيتين الباقيتين رغم ما يدل عليه التركيب من صبغة غربية.

ونظرة عامة إلى مسرحيات ماروت النقاش تدل على أنه لم يترجم هذه المسرحيات ترجمة دقيقة، وإنما عرّبها بما يتفق واللغة والذوق المحلي — وجارى هذا الذوق في وضع مقطوعات غنائية خلالها تغنى مصحوبة بعزف الموسيقى.

وأغلب الظن أن التمثيل قد انتقل بعد ذلك إلى مصر على يد سليم النقاش من أخيه الذي ورد الى مصر في عصر إسماعيل بعد إنشاء الأوبرا. ومثل أمام الجمهور المصري مسرحيات مشابهة للمسرحيات السابقة، وهي في معظمها مسرحيات مأخوذة عن المسرح الفرنسي ومترجمة بأسلوب لم يخل من بعض الركاكة مثل (أندروماك) و (الظلوم).

وقد عاصر هذه الفرقة كاتب مصري من أصل اسرائيلي هو يعقوب بن روفائيل أو مانو

أبو نضارة . وقد أنشأ سنة ١٨٧٠ ، بمعاونة الخديوي إسماعيل ، أول مسرح عربي بالقاهرة . ولقبه إسماعيل بلقب موليير مصر ، وشجعه على العمل ، فألف المئتين وثلاثين رواية هزلية غرامية منها ما هو في فصل واحد ، ومنها ما هو في خمسة فصول . ومسرحياته معربة عن مسرحيات موليير وبعض المسرحيات الأوربية ، مع صبغها بصبغة مصرية ناجحة حوّرت لتتفق والذوق المصري ، حتى استعملت اللغة العامية في المسرحيات المنقولة . على أنه نجح إلى حدّ كبير في جعلها تتصل بالمجتمع المعاصر ونقد عيوبه . وبذلك يكون أول واضع للمسرح التهكمي الانتقادي رغم لغته العامية .

* * *

ويبرز من بين كتّاب المسرح أحمد أبو خليل القباني الذي وضع مسرحيات مقتبسة من التاريخ العربي ، وأدخل فيها الكثير من الأناشيد ومناظر الرقص في دمشق . واضطهد من أجل ذلك اضطهاداً شديداً ، فانتقل إلى مصر بمسرحه الذي يشبه المسرح السابق من ناحية الصنعة والأسلوب ، ويختلف عنه من ناحية اقتباس مواضيعه من التاريخ العربي والأدب الشعبي . وأتت مسرحياته أضعف في حبكتها وسياقها من المسرحيات الأولى ، إلاّ أنه كان أرق لغة من المسرحيات السابقة ، فاستعمل السجع والنثر والشعر دون شرط ولا قيد : ويعتبره بعض النقاد أول كتاب المسرح الغنائي العربي .

وهكذا أتت المرحلة الأولى للمسرح المصري من سوريا ورسمت الصورة العامّة والمثل الأعلى للاتجاه المسرحي الغنائي ، متوخية سهولة الموضوع وتأليف الأغاني وسهولة الحوار والانتفاع بالموسيقى .

فبعد أن ابتدأت النهضة المسرحية ، وتعددت المسارح الأهلية ، مثل دار التمثيل العربي التي أسسها ومثل بها وغنى فيها سلامة حجازي ، وجدت مدرسة من المترجمين والمؤلفين في مصر . ففريق نهج منهج الترجمة مستعملاً اللغة العامية وسيلة للتأليف ، وفريق استعمل الزجل ومصّر فصول المسرحية ومناظرها ووضع فيها أناشيد لغنى ، وفريق ثالث نهج منهج المسرحيات المستمدة من التاريخ العربي والأدب الشعبي مستعملة اللغة العربية الفصيحة والسجع والنثر وسيلة أدبية لما عني بالمجتمع يستمد منه مواضيع مسرحياته . ويمثل الفريق

الأول محمد عثمان جلال ، والفريق الثاني حامد الصدر وإبراهيم الطرابلسي ، ويمثل الفريق الثالث فرح أنطون وإبراهيم رمزي ومحمد تيمور .

ويمكن تقسيم التأليف المسرحي بشكل عام إلى مسرحيات غنائية ومسرحيات اجتماعية .

أما المسرحية الغنائية فقد عملت على تطورها وشيوعها عوامل اجتماعية . فقد شاع في المجتمع المصري في أواخر القرن الماضي وبعد بداية القرن الحاضر الغناء والموسيقى واشتهر أمر المغنين والموسيقيين ، مثل عبده الحامولي والشيخ سلامه حجازي وغيرهما . وأقبل الجمهور على سماع حفلات المغنين اقبالاً قويًّا . وساير المغنون والموسيقيون هذه العاطفة رغم اعتماد الموسيقى في الأعم الأغلب على صوت المغني ، ولم تستقل بنفسها وتتبع قواعد فنها . ونهج هذه النزعة الغنائية ما صحب القصص الشعبي كقصص عنترة وأبي زيد الهلالي من ترقيع على القيثارة . وغذت هذه القصص بما يصاحبها من غناء ساذج بسيط وموسيقى فطرية ، عاطفة الشعب الشرقي والشعبي القريبة من النفوس . وكان من المناظر المألوفة أن يجتمع نفر من الناس إلى قصاص يقص قصص الفرسان والأبطال ، وينوّع في صوته وينشد ويغني ويحاكي الشخصيات وألوان الحوادث التي يروي عنها . وانعكست هذه الاتجاهات في ميول الجمهور في المسرح المعاصر وأبرزها الغناء والموسيقى . حيا وأن المسرح في بدايته قد ساير ذوق الجمهور وخضع لذوقه . وخير من يمثل هذا الاتجاه سلامه حجازي ، الذي انتقل من الغناء الى المسرح ، وصحب معه شخصيته كمغنٍّ ، وافتتح دار التمثيل العربي ليغني بها ويمثل . على أنه غنى كثيراً ومثل قليلاً . ونظرة إلى مسرحه تدلنا على عناية بمظاهر المسرح من مناظر جميلة وملابس للممثلين رائعة ، كما تدل على اعتماده الكبير على الغناء والتلحين لا على فن التمثيل . ويرى الأستاذ سليمان بك نجيب أنه أول من وضع أساس المسرح المصري الشعبي ، إذ لم يكن المسرح قبله على جانب كبير من الأهمية . كما كانت القيادة فيه لأبناء سوريا وبنانها ، وقد حفظ لنا التاريخ أسماء فرق أخرى تلت فرقة سلامه حجازي من حيث الصنعة والاتجاه ، كفرقة عزيز عيد واسكندر فرح .

وكتب لهذه الفرق جمهور من المؤلفين والمترجمين وعنوا في تأليفهم وترجمتهم بميول الجمهور وطبيعة الممثلين والمسرح . فاتخذ البعض الزجل أسلوباً للترجمة حتى يفهمها العامّة ،

واتخذ للمزج السجع والشعر أسلوباً للترجمة والتعبير ، ملاحظاً بذلك ميل الجمهور ومعظمه ممن نشأ على الثقافة الأزهرية . ويمثل الفريق الأول محمد عثمان جلال الذي عنى بأن تتخلل مسرحياته (أدواراً تغنى) ، وقال في مقدمة «مسرحيته» وجعلت نظمها يفهمه العموم ، فان اللغة الدارجة أنسب لهذا المقام ، وأوقع في النفس عند الخواص والعوام » وهذه بداية مترجمة هي (أفغانية) تمثل صنعته .

أغا ممنون أنا الملك اللي بصحيك يا صبي قوم شوف يا أركاس اللي حلّ بي

أركاس يه . د الملك جالي يصحيني صحيح وله بتصحى قبل ديكنا ما يصبح

النور شقشق والناس ما صحت وكل أبواب الخيم ما اتفتحت

يارب على دا يكون الريح طلع ويكون ربي للدعا مني سمع

أغا ممنون سعيد في الدنيا اللي يرضى بالقليل ولا يكون زي الملك حمله تقيل

يعيش متهني براحة السر دوم والرزق من ربه يجيله يوم بيوم

ويلاحظ في الترجمة أن المترجم لم يتقيد بالأصل الذي ترجم عنه وانما صوّر الشعر تصويراً قوياً ، كاد أن يفقدها صبغتها الأصلية ، كما أنه اتخذ الوحدة في شطرتي البيت ، كما في الأصل الفرنسي . وترجم على هذه الطريقة « التقلاء » لموليير ، و«طرطوف» تحت اسم « الشيخ متلوف » له أيضاً و « هرتان» تحت اسم « حمدان» .

وبينما اتخذ محمد عثمان جلال الزجل وسيلة أدبية موسيقية تعبر عن الحوادث والشخصيات واتخذ نفر آخر من المترجمين والمؤلفين السجع والشعر أسلوباً موسيقياً آخر للتأليف والترجمة ومن ذلك مسرحية « خائفة» ترجمة خليل النقاش وهذه بدايتها تمثل صنعته .

رادامس: ليت في هذي الحروب أنني ما اشتهي ثم أحظى بحبيبي وعذابي ينتهي

الكهنة في داخل المعبد ينشدون

أيها الفتاح هبنا نعمتك ورحيم أنت أظهر عظمتك

أيها الفتاح يا نعم النصير أنت في حال برايك بصير

أهدنا سبل الهدى نعم المعين وأضل الخصم وابذل رحمتك

رادامس لنفسه : آه لو أوحت الآلهة باختياري لاكتمل سعدي ، وعساها مع ذلك تتم

قصدي ، ها هو ذا رمضيس رئيس الكهنة خارج من لدن الآلهة لكل استعجال فلنسأله عما يكرنون أوحوا إليه بانتخابي قائداً للجيش في الغزال ، فتكرز قد عدت أعلمه ، فأبلغ قصدي ومرامي» .

فما زالت الميزة الغنائية الموسيقية مسايرة للصنعة المسرحية ، وتجاري بذلك ميول الجمهور ، وطبيعة الممثل والمسرح المعاصر . ويمكننا أن نضع في هذه المجموعة تراجم (الأمير المنفي) و (تاجر البندقية) و (الليلة الثانية عشر) و (البر وهملت) ترجمة اسكندر فلدس ، وكامل حنين عن شكسبير ، و (العاطفة والانتقام) لميشو دوميناك وترجمة أنطون زكري ، و (فتح الأندلس) لمصطفى كامل وهو طالب بالحقوق (سنة ١٨٩٢ م ١٣١١ هـ) و (الهنا بعد العنا) لعبد الله فكري (١٩٠٢ م — ١٣٢١ هـ) وتدور حول اسلام عبد الله مينو ، و (الظلوم) لسليم خليل النقاش (١٩٠٢ — ١٣٢١ هـ) وقد طرد بسببها من مصر ، إذ ظن الخديوي إسماعيل أنها تعرّض به . (وحسن الوفا والظهور بعد الخفا) لحامد الصدر ، وابن زيدون وولادة لابراهيم الطرابلسي سنة ١٨٩٨ م — و (حسام الدين الأندلسي) لسعيد الطرابلسي سنة ١٨٩٥ وغيرها . وليست تواريخ المسرحيات هي تواريخ تمثيلها وانما هو تاريخ طبعها عقب تأليفها بقليل أو كثير .

ويمكننا اعتبار هذه الفترة من التاريخ المسرحي المصري فترة المسرح الغنائي الذي تمر به كل أمة في بداية تاريخها المسرحي ، بحيث يغلب فيها جانب الموسيقى واللغة والألفاظ على جانب الإجادة المسرحية . ولكنها مرحلة مهدت لظهور مسرح على جانب من الرقي الأدبي . وحدث ذلك في مصر حين أقبل المثقفون على التمثيل مثل عبد الرحمن رشدي ، وعزيز عيد . على أن مؤرخي المسرح يعتبرون جورج أبيض بداية المسرح الجديد ، فقد أتى من فرنسا حاملاً معه طرقاً جديدة في الإلقاء والإخراج والتمثيل ، متأثراً في ذلك بدراسته في فرنسا ، في مسارح الكوميدي فرانسيز وغيره . وكوّن حوله فرقة من الشباب المثقف ومنهم أفراد كانوا من قبل في فرقة سلامه حجازي ، مثل عبد الرحمن رشدي وزكي طليمات بك وفؤاد سليم . وارتقى التمثيل في مسرحه ارتقاءً كبيراً إذ مثل خير المسرحيات المترجمة والمصرية . ويمكن اعتبار مسرحه بداية المسرح الاحتماعي الذي جنح عن التمثيل الغنائي إلى

تمثل مسرحيات ذات نزعة اجتماعية . وترجمت له مسرحيات موليير ومسرحيات شكسبير، وألفت له مسرحيات شرقية . فكتب له فرح أنطون (مصر الجديدة ومصر القديمة)، وإبراهيم رمزي مسرحيات (الحاكم بأمر الله) و (البدوية) و (قلب المرأة) .

وهكذا مهدت الحركة المسرحية الفنائية لظهور مسرحيات على جانب من الرقي الأدبي تمثل نواحي المجتمع المعاصر، وتستمد منه أحداثها وشخصياتها، وتعنى بإبراز المغزى الراقي والتحليل النفسي والقيمة الأدبية والانسانية، ومن هذه المسرحيات مجموعة كتبها محمد تيمور مثل (العشرة الطيبة)(وعبد الستار أو الهاوية). ومنها مسرحيات أخرى لأبراهيم رمزي مثل (بنت الإخشيد) و (دخول الحمام) و (صرخة الطفل) ومسرحيات عباس علام مثل (الشريط الأحمر) و (عقاء العائلات) و (آلاموه) ، ومسرحيات حسين رمزي مثل (الضحايا) و (طريد الأسرة). وتمتاز هذه المسرحيات من الناحية المسرحية بعمق الدراسة وجودة حركة الحوادث المسرحية وبساطة الموضوع وخلوه من الحشو ، وقوة الصفة المحلية فيه ، وترتيب الفصول والمناظر . ولو أن العمل في تحليل الشخصيات وسبر غورها وخواطها ما زال في بدايته ، وإنما يأتي ذلك نتيجة للخبرة المكتسبة بالمران الطويل في هذا الفن الشاق .

وهذه مسرحية (مصر الجديدة) لفرح أنطون . ويظن أنها أول مسرحية شرقية عصرية في تأليفها وحوادثها وتمثيلها . وتعد ديباجة لتاريخ نهضة التمثيل الشرقي الجديدة . وقد مثلتها في الأوبرا الأول مرة فرقة جورج أبيض في ٥ من أبريل سنة ١٩١٤، ولاقت اقبالاً عديداً من الجمهور .

وقد كان في سبيل المسرح عقبات استطاع الكتاب تذليلها إلى حد كبير . وأولى هذه العقبات هي اللغة . فهي الوسيلة الأدبية التي تتحدث بها الشخصيات . وقد عبر كاتب المسرحية السابقة عن هذه المشكلة بقوله « واذا كانت الرواية تأليفاً وإنشاء ، وموضوعها شؤون من لغتهم المحكية باللغة العربية العامية ـ ولا أقول محورتهم ـ إذ ليس لكتاب البلاد القريبة منا أحد أحق في الكلام في هذه الشئون...وإذا جعلنا لغة هذه الروايات اللغة العربية الفصحى خرجنا عن الطبيعة التي ما أنشئت الرواية التمثيلية إلا لتقليدها ، وخالفنا الواقع في محكه وصورته . وفي هذا هدم لأصل من أصول التمثيل الاساسية ، وكيف يستطاع

مثلاً جعل (خريستو) في مصر الجديدة ينطق باللغة الفصحى وهو أعجمي ، وما يكون رأي مشاهدي هذه الرواية إذا عمرا فيها نساء قهوة الرقص وباعة الصحف والخادمين والخادمات والبوابة والسكارى المترنحين ، بل والسيدات في خدورهن ، ينطقون باللغة الفصحى .

ثم نرى من وجه آخر أننا إذا حطنا تأليف الروايات التمثيلية الاجتماعية باللغة العامية حرصاً على تقليد الطبيعة كل التقليد ، كما هي وظيفة دور التمثيل والمراسح ، وقعنا فيما هو أشد وأنكى : وقعنا في إحياء العامية وإضعاف الفصحى ، وهذا أمر يأباه كل من ذاق لذة هذه اللغة الجميلة التي جرى حبها هذا مجرى الدم في المفاصل ، وما كنت لأرضى بأن يكون الشروع في أمر كهذا الأمر على يدي »

وينتهي الكاتب إلى اختيار أمر وسط ، فاصطلح كما ذكر على جعل أشخاص المسرحية يتكلمون تبعاً لتربيتهم ومعارفهم وأحوالهم ، فتتحدث أشخاص الطبقة العليا بالفصحى وأشخاص الطبقة الدنيا بالعامية ، ولكل عذوبة وحلاوة ، وللغة الفصحى جمال وجلال يصلح المواقف العالية والحوادث الفاجعة . على أن ذلك أدى إلى مشكلة أخرى ، فلا يعقل أن يرد السيد على خادمه ، أو الخادم على سيده بالعامية والفصحى معاً ، فجنح الكاتب في هذه المواقف إلى ما سماه « الفصحى المخففة والعامية المشرقة » .

وأما العقبة الثانية فهي الجمهور الذي اعتاد رؤية المسرحيات المفعمة بالغرائب والعجائب والمبالغات والعناصر الشرقية والمحسنات والغناء والموسيقى ، مما شغل الكاتب عن الدرس السيكولوجي الدقيق ، في حادثة واحدة متماسكة من جميع جوانبها ، وتخريج جوانبها من بعضها خروج الأزهار من أكمامها مما جعله يوسع لوحة مسرحياته طولاً لا عمقاً ، وجعل عالم مواضيعه متشعبة متنوعة مع وجود عنصر وحدة فيها ، فقد جعل فكرتها الأساسية وجوب الإقدام والعمل والنشاط والجد حتى في أحايين اللهو ، كما ذكر في مقدمتها بوضوح .

وتلك أول مسرحية فعالة سعت إلى حل مشكلة اجتماعية يصح أن نسميها بالدرامة الحديثة . وتبعها في هذا الباب مسرحيات نهجت منهجها من حيث الاتصال بشاكل المجتمع وإحكام العقدة والأزمة ، والتطور والحل ، وغوصها حية ذات أبعاد ، بين أرجحتها وبيئاتها مقابلة فيها كثير من الصدق ، على أنها لم تبلغ من التعقيد الفني وعمق المدلول ومالوده نصيباً عظيماً .

الباب الثاني

المسرح عند شوقي

الفصل الأول

١ — شوقي [1]

عاصر شوقي فجر هذه النهضة المسرحية وتطوراتها المختلفة منذ عهد إسماعيل حتى عهد الملك فؤاد . وتأثر فنه بأحداث العصر السياسية الخارجية . ويذكر الدكتور محمد حسين هيكل باشا أنه ولد بباب اسماعيل وشب في حماه . ودرس في مصر إلى نهاية المرحلة الابتدائية فالثانوية ، ثم درس عامين بمدرسة الحقوق ، فعامين بمدرسة الترجمة ، ثم أرسل على نفقة الخديوي توفيق إلى فرنسا ليتم علومه فيها عام ١٨٧٧، ثم قضى عامين في مونبيليه ، زار انجلترا في أثنائهما حيث مكث فيها شهراً . ومرض فاستشفى بالجزائر مدة أربعين يوماً، ثم رجع إلى باريس ودرس فيها عامين آخرين وعاد الى مصر سنة ١٨٨٩، ومكث فيها حتى نفي إلى برشلونه بإسبانيا سنة ١٩١٥، وأمضى فيها نحواً من خمسة أعوام ثم رجع إلى مصر . وساح في الشرق وأوربا وتركيا وتوفي بمصر عام ١٩٣٢ .

وتأثرت شخصيته بالعوامل السياسية الخارجية، وفي مقدمتها تركيا أو كما سميت في القرن التاسع عشر بالرجل المريض. فقد صارت هذه الدولة مطمعاً لدول أوربا . وقد حاول محمد علي باشا أن يستولي عليها ، فوقفت الدول الغربية أمامه وحطمت الاسطول المصري . وسلخت عن تركيا معظم ممتلكاتها فاستقلت عنها اليونان وبلغاريا . وكانت تركيا على وشك أن تترك أوربا كلية لولا قيام الحرب بين تركيا وروسيا عام ١٨٥٦، فاستطاعت أن تحتفظ بذلك الجزء الصغير حول القسطنطينية ومضيق البسفور والدردنيل . وأحدثت هذه الاحداث أثرها في الشرق

---

(١) مقدمة الشوقيات ج ١ ص ٣٣٠

الإسلامي عامة ومصر خاصة ، ونظروا إليها نظرة القبلة الدينية ، فكان السلطان رمزاً للخلافة الإسلامية وشخصت الأنظار إليه في عطف ظاهر واتخذ صراعه مع الدول الغربية شكل حرب صليبية جديدة أو حرب بين الشرق وبين الغرب . وقد عبر شوقي عن هذه الحوادث تعبيراً قوياً خاصاً بحكم الدم والدين واللغة .

أما من حيث العوامل السياسية الداخلية التي أثرت في عقلية شوقي وفنه فهي الحركة القومية المصرية التي ابتدأت بظهور العلماء في عهد الحملة الفرنسية ١٧٩٨ حتى خروجها ، ثم في عهد محمد علي باشا ، واتساع أفق هذه النهضة في عهد الخديوي إسماعيل ، واتصال مصر بأوروبا اتصالاً قوياً مباشراً ، وازدياد هذه القومية بالتدريج أثناء الاحتلال الإنجليزي لمصر منذ سنة ١٨٨٢ ، وأذكاها العهود التي تكشفها انجلترا بعد دخولها مصر ، وعزل الخديوي عباس حلمي عند قيام الحرب العظمى الأولى ، ونفي زعماء مصر ومفكريها خلال الحرب حتى حصلت مصر على اعتراف مبدئي باستقلالها فيما يعرف بتصريح ٢٨ فبراير سنة ١٩٢٢ . وكان من الطبيعي أن تلاقي هذه الحركات صدًى في نفوس شعرائها وكتابها ومفكريها .

وإذن فقد تأثرت نفسية شوقي بالبلاط الذي نشأ فيه ، وتربى تربية مترفة ، وأخلص للعرش الذي شمله برعايته فأخلص له ، كما تأثرت بحبه للأتراك . وقوّى من ذلك صلة الدم التركي الذي جرى في عروقه . كما تأثر بالقومية المصرية التي شاهد نموها ، فظهرت هذه النزعات جلية واضحة في ديوانه ومسرحياته . فقد عبر عن رأيه في الخلافة كمهبط الحكمة والإلهام ، وموئل الإسلام ، وتحدث عنهم أكثر مما تحدث عن العرب بحكم قوة الدم وصلته بالخديوي ، وتحدث بعد ذلك عن مصر وآثارها ، وافتخر بمجدها ، وأسف على فترات ضعفها ، على أننا نلمس بوضوح أنه التهب حماسة من أجل الترك أكثر مما التهب من أجل مصر ، وعنى بالجامعة الدينية الإسلامية أكثر مما عنى بالوطنية المصرية .

وتأثر شوقي بالنهضة الأدبية التي بدأت بمصر في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، حين التقت مخلفات الثقافة الفرعونية والإغريقية واللاتينية والعربية والتركية ، وابتدأ سهرها البطيء في كيان الشخصية المصرية ، الرحبة الجوانب ، المتعددة النواحي ، وساعد على

ذلك الأزهر بما فيه من مخلفات التراث العربي ، والصحافة ولغتها المبسطة التي هبطت إلى مستوى العامة غير المتحذلقة ، عن ساعدت الحركة القومية على إعلاء مداركهم وتفتق أذهانهم للملاحظة وصقل عقولهم بالألفاظ السهلة المؤثرة . وصاحب هذه الحركة نهضة للآداب المصرية والعربية من كتّاب وشعراء ، وإحياء للقصص الشعبي وأساطيره ، ووجدت الموسيقى الشرقية ، وابتدأ تطورها في ذلك العهد ، وقد ظهر أثر هذه العوامل في المسرح المعاصر بوضوح .

ومن البديهي أن تظهر في مسرح شوقي الذي انعكست فيه آثار تركيته بمحاولته الدفاع المستمر عن الملوك وتبرير أعمالهم وإحاطتهم بهالة من الجلال والعظمة والمدح ، كما انعكست آثار إسلاميته المتسعة الأفق ، والنابية بتغليب الفضيلة على الرذيلة ، سواء في نفوس الملوك أو الشخصيات الأخرى ، فدافعت كليوباترة عن شرفها ، ودافع الأمويون عن سياستهم ، وكفّر فرعون مصر عن آثامه ، وانتحرت ابنته ندماً . ومن الواضح أن شوقي أظهر حسناتها بكثير من المبالغة وصوّر عيوبها بكثير من المداورة . وتظهر النزعة الإسلامية جلية حين يقبل قائد الأسطول الرومي إلى علي بك لمساعدته ضد أعدائه ، فيرفض مساعدة من يخالفه في الدين ولا تظهر مصريته واضحة جلية بشكل فعال إذ فضل عن ذلك بالدفاع عن الملوك ، ولم يستطع تصوير الشخصية المصرية أو حياة الشعب ، أو تصوير آماله وآلامه ، أو التعبير عما يجيش في نفسه إذ عاش في عزلة عنه ، وإنما لجأ إلى التاريخ والأدب ، واختار منه ما لاءم مزاجه وطبعه من ملوك وشعراء .

وقد حاول وهو شاب أن يؤلف للمسرح ، كما تدل على ذلك القصة الآتية : يقول الأستاذ احمد عبد الوهاب أبو العز[1] « في ٢٥ ديسمبر سنة ١٩٣٠ ، جاء أفندي بهذا المظروف ، فتحناه فإذا فيه رواية علي بك الكبير ، تأليف الفقيد من ثلاثين سنة . وقال لي إقرأ لي بعضاً منها . فقرأت له صحيفتين قال على أثرها ، لو أعطاني ربي الصحة ، بدّلتها بأخرى . ثم كتب المسرحية التي بين أيدينا اليوم . ولم نعثر على هذه المسرحية . على أنها تدل على شيئين هامين ، أولهما وجود فكرة التأليف المسرحي في نفس الشاعر منذ شبابه ، وثانيهما أنه لم يحب

(١) ص ٩٧ الثنى عشر عاماً في صحبة امير الشعراء .

بهذه التجربة الأولى فلزم على تغييرها، وحقق ما عزم عليه رغم أهميتها التاريخية، وانصرف عن ذلك بتأليف بعض القصص وقصائد الشعر التي نشرها في ديوانه (الشوقيات) . وربما كان لعدم رقي الجمهور الثقافي أو وجود المسرح المصري والممثلين المصريين أثر في ذلك، وربما أن الشاعر آثر جانب المحافظة على جانب التجديد، ولم يأنس في نفسه القدرة بعد على التأليف المسرحي الذي يحتاج إلى دراسة وخبرة وصبر من جانب المؤلف .

على أنه اتجه إلى التأليف المسرحي في الأعوام الأربعة الأخيرة من حياته، فألف سبع مسرحيات لم يتم الأخيرة منها، حين ارتقى مستوى المسرح والجمهور واتسع نفوذه ونشاطه، وكثر الإقبال عليه، وتشجيع الناس له، والدعوة إلى التجديد الأدبي . ولكنه وقد مارس الشعر الغنائي التقليدي لمدة طويلة، لم يستطع أن ينتقل إلى التأليف المسرحي طفرة . فاتجه إلى الغناء . ثم انتقل إلى المسرح حاملاً معه تقاليد فنه الغنائي القديم، وحاول أن يكيفه للمسرح، واعتمد على مقومات هذا الشعر الغنائي في إحداث التأثير المسرحي، ولم يترك الاعتماد على الشعر في مسرحياته، وإنما تطور في نطاقها فنه المسرحي، مثل إحكام الموضوع وجودة التشخيص وبراعة إدارة الحوار .

* * *

٢ — شعره الغنائي

جوهره : رواسب الشعر الغنائي العربي مادة وشكلا . تطوره في مجال موسيقى من تقليد وتوليد إلى تجديد . نواحي التقليد والتوليد تبلغ ذروتها في الاندلس . التجديد ومناحيه ودواعيه الاجتماعية . النواحي التي جدد فيها شوقي . القصص والحكاية . أدب الحياة الخاصة والأدب المسرحي .

نشأ شوقي في عصر تلقى ما خلفه المغول من بقايا التراث العربي، وحاول أن ينفخ فيه روح الحياة بعد أن علاه الصدأ . وقد ابتدأت حركة الإحياء من قبله على يد محمود سامي البارودي باشا .

ثم استمرت حتى بلغت ذروتها في شوقي وحافظ، وكان المثل الأعلى للشاعر أن يطلع على شعر الفحول من شعراء العرب ويتشبع بأساليبهم وروحهم، ويتهيج مناهجهم، ويعارضهم ويحاول مجاراتهم والتفوق عليهم إن أمكن . ولم يكن هم الشاعر أن يجدد على طريقتهم

الزوابة ، إذ لم تتغير نظم الحياة الاجتماعية تغيراً جوهرياً كما حدث بعد ذلك بقليل ، وما زالت الأغراض التقليدية من مدح وهجاء، وفخر وغزل، وغيرها من أغراض الشعر العربي مسالك يطرقها شعراء هذا العصر

وتتضح آثار هذه المرحلة في شعر شوقي الأول كما هو بين أيدينا في الشوقيات ، وقد تعدّى شوقي التقليد والتوليد من البحور والأوزان ، إلى المعاني يقتبسها أو يستوحي منها أو يحوّرها . وقد أوضح نقّاده نواحي هذا التقليد في قصيدته التي تبدأ بقوله.

بسيفك يعلو الحق والحق أغلب ويُنصر دين الله أيان تضرب

بمقارنتها ببائية أبي تمام وهو يمدح الخليفة . كما أوضحوا نواحي هذا التقليد في سينيته التي استوحى فيها من سينية البحتري، وكذلك في دالّيته التي استوحى فيها من دالّية أبي العلاء ، كما تتضح في معارضاته لنهج البردة وميمية البوصيري ، واقتباسه لمعاني المتنبي على وجه الخصوص ، على إنه تتمتع بالرغم من ذلك بسمات ذاتية الشاعر في ذلك الاختيار الخاص للألفاظ ذات الرنين الموسيقي ، والمشبعة بالعناصر والتقاسيم الغنائية التي تحدث رخامة وطرباً وتتشبع بالعاطفة . كما نعثر في هذه القصائد الأولى على معانٍ من ابتكاره تتخلل ثنايا هذه القصائد .

وحين نفي شوقي إلى الأندلس بلغت مرحلة التوليد في نفس الشاعر ذروتها ، واشتعلت نفسه بما شعرت به من عوامل الحزن والوحدة والاغتراب ، وبما شاهده من آثار العرب في الأندلس ، واتسع أفق شعره ، وعارض في قصائده قصائد البحتري في إيوان كسرى ، وابن زيدون وابن عباد والخطيب وغيرهم من شعراء الأندلس ، ونلمس في هذه القصائد حرارة قد لا نلمسها في قصائده الأولى .

وحين عاد من الأندلس إلى مصر، نرى تغيراً واضحاً في أغراض شعر شوقي ، فقد تغيرت الأحوال الاجتماعية وتطورت تطوراً سياسياً وأدبياً. فقد خُلع الخليفة وتولى آخر مكانه وظهر في مصر وعي قومي ، وقامت ثورة سنة ١٩١٩ وطالب زعماء مصر بالاستقلال وغالوه ، وافتتح البرلمان ووجدت الأحزاب ونودي بالإصلاح الاجتماعي والسياسي والأدبي ، وبرزت إلى الوجود مشروعات ترمي إلى إصلاح التعليم والزراعة والمشروعات الاقتصادية ، وزاد

اتصال مصر بالحضارة الغربية ، وظهرت طبقة من الكتاب الذين تثقفوا بثقافتها ، فوجد تنافس واحتكاك بين مدرستين من مدارس الأدب ، هما مدرسة تتعصب للقديم وتكره الجديد ، وأخرى تدعو للتجديد وتضيق بالقديم .

وكان لهذه العوامل على شوقي أثر واضح جلي ، إذ نلمس فيه قلة في الشعر التقليدي إلاّ ما ولدته الظروف الاجتماعية المرغمة ، ومعظمها من شعر الرثاء . وساق شوقي بشعره القديم فسعى إلى التجديد ، وصنع قصائد في القصة وفي حياته الخاصة وفي الأدب المسرحي وفي الشعر الغنائي الشعبي .

على أن التمييز قال الموضوع أكثر مما قال جوهره . فقد مارس شوقي الشعر على مناهج خاصة ، ورسخت هذه الأساليب في ذهنه واستقرت ، ولم يكن بمرونته الأولى حين قويت الدعوة إلى التجديد ومجاراة دواعي العصر ، فدخل شوقي ميادينه الجديدة حاملاً معه رواسب شعره الغنائي الذي مارسه نيفاً وأربعين عاماً ، ورواسب الشعر العربي الذي يكوّن عنصراً هاماً في شعره الغنائي .

فنلمس في شعره القصصي ، وفي شعر الوصف ، كما ورد في قصائده عن النحل وروما وآثار مصر ، وشعره في الملوك والسلاطين ، وقصائده في النيل والأندلس ، وآثار شعره في الوطنية الذي اشتمل في الأندلس ، وشعره في الحكمة والتأمل لفرائبها منذ صباه ، وخبرته الواسعة بالحياة الاجتماعية ، ومدائحه للملوك كوسائط الأصلاح ، وعلى أيديهم تتقدم الدول بالعلم والأخلاق ، وشعره في أسرته ورثائه لما حوله من عوامل طبيعية غير متكافئة ، وشعره الديني الذي يعبر عن إيمان وعقيدة تعتز بالإسلام وتقدسه وتفخر به وتذود عنه ، وتنتقد أهله لتركهم تعاليمه ، وظهرت آثار ذلك كله في شعره المسرحي ، الذي تطور من نظام الحوار يشبه القصائد ، ويعرض لغزل أو وصف أو رثاء أو مدح أو غناء ، كما تظهر في عنايته باستكمال النواحي الشكلية للشعر الغنائي العربي دون أن يجدد فيها . وتبلغ صفات شعره الغزلي ذروتها في مقابلات العشاق التي لا تكاد تخلو منها مسرحية من مسرحياته ، كما في كليوبترة ، ومجنون ليلى ، وعنترة ، وصفات شعر الحكمة واستخلاص العظة حين تحدث الكارثة

في مآسيه جميعاً . وتتخللها مقطوعات في وصف البحر أو القتال ، أو تصوير صراع نفسي ، أو أحياناً تعاد الأمة إلى غير ذلك .

ورجع شوقي إلى قصيدته الأولى عن كثير من الحوادث في وادي النيل يستمد منها مواضيع مسرحياته عن مصر القديمة . فيقول فيها عن قمبيز

لا رماك التاريخ يا يوم قمبيز ولا فطنت بك الأنباء

وقص فيها قصة فرعون وكيف أتى به قمبيز ذليلاً ، ولكنه أحاطه بهالة من العظمة ، فجعله يبكي لا لأن ابنته حملت جرة ، وإنما لأنهم أتوه بصديقه ذليلاً . وكذلك عرض شوقي كليوبترة فيها فقال عنها :

فقضى الله أن تضيع هذا الملك أنثى صعب عليها الوفاء
تخذتها روما الى الشر تمهيداً ، وتمهيده بأنثى بلاء

وقص فيها قصة الصراع بينها وبين أكتافيوس ثم انتحارها .

ثم انتقل إلى أبطال الغزل العربي في الأغاني ، فاستمد منه موضوعات عن الهوى هي مجنون ليلى وعنترة ، مما يتصل بالشعر الغنائي العربي بأواصر قوية .

***

٣ — مسرحياته

حاول شوقي وهو شاب أن يؤلف للمسرح ، إذ ألف وهو طالب في فرنسا مسرحية علي بك الكبير ، كما تدل على ذلك القصة التالية . يقول مترجمه أحمد عبد الوهاب أبو العز « جاء أفندي بهذا المظروف فتحناه فاذا فيه رواية علي بك الكبير تأليف انفقيد من ثلاثين سنة ، وقال لي إقرأ لي بعضاً منها ، فقرأت له صحيفتين قال على أثرها ، لو أعطاني ربي للصحة بدلتها بأخرى »[1] ثم كتب المسرحية التي بين أيدينا اليوم ، وما زالت النسخة الأولى عند أهل شوقي . وتدل هذه الظاهرة على شيئين هامين ، أولها وجود فكرة التأليف المسرحي في خلد الشاعر منذ شبابه ، كما تدل على أنه لم يعجب بهذه التجربة الأولى فعزم على تغييرها في بعض مواضعها وحقق ما عزم عليه .

(١) اثنى عشر عاماً ص ٩٧

وانصرف شوقي عن التأليف المسرحي إلى التأليف الغنائي ، الذي شمل قصصاً خرافية على ألسنة الطيور والحيوانات ، كما شمل قصصاً من التاريخ رمى بها إلى استخلاص العظة والعبرة ، اذ لم يألف الذوق العربي بعد هذا الضرب من الأدب المسرحي المكتوب باللغة الراقية ، فآثر أن يوجه الميل للقصة والتصوير التمثيلي الى الشعر الغنائي

على انه اتجه إلى التأليف المسرحي في الأعوام الأربعة الأخيرة من حياته ، فألف سبع مسرحيات لم يتم الأخيرة منها ، ولا ريب أنه دفعه إلى ذلك عوامل أهمها رقي مستوى المسرح قبل أن تنافسه الخيالة عام ١٩٣٤ ووجود الوعي القومي بين أفراد الشعب المصري وإقبالهم على المسرح كمركز من مراكز الدعاية القومية ، وما صادف ذلك من رجوع جورج أبيض من أوربا ، وتكوينه لفرقته الجديدة لتمثل في الأوبرا ، وما كونه يوسف وهبي من فرق تمثيلية تمثل في المسارح المختلفة ، هذا الى امتداد حركة الدعوة الى التجديد الأدبي وازدياد الحملة على التقليد ، أصاب شوقي رذاذها . فكان عليه ، وهو أمير الشعراء الذي كرّم في الأوبرا سنة ١٩٢٧ أن يضرب بسهم في هذا الميدان الجديد .

على أنه وقد مارس الشعر الغنائي نيفاً وأربعين عاماً ، كان عليه من الصعوبة بمكان أن يكيّف نفسه للمسرح ومطالبه ، إذ تلّمت بروعته وحدة ذهنه ، وهي صفات لازمة للشاعر المسرحي ، فاتجه إلى تأليف الأغاني أولاً ثم انتقل الى المسرح حاملاً معه تقاليد فنه القديم ومقوّماته ، واعتمد عليه في إحداث التأثير المسرحي رغم ما في ذلك من عيب واضح ، وتطوّر فنه تطوراً بطيئاً في حدود هذا النطاق الغنائي ، معظمه نتيجة لاتصاله بالمسرح ورجاله ، وازدياد خبرة الشاعر بملامسته لمطالبه ، واستشارته لأهله ، وإدراكه لما يستهوي جمهوره من عناصر .

على أن هذا المسرح المعاصر في جملته وأدواته وممثليه وجمهوره لا يحقق المثل الأعلى المسرحي . فقد عنى هذا المسرح بهجة المناظر وروعة ملابس الممثلين أكثر مما عنى بالمطالب الفنية الراقية المسرحية وأولها إجادة التمثيل . وكان التمثيل في جملته خطابي النزعة ، يستهوي الجمهور بالشعر وما فيه من خيال أو عاطفة أو موسيقى ، وما يتخلله من غناء . وتغذى الجمهور بهذا الغذاء الرخيص ، وفاته أن ما تقدم له تمثيل حقيقي ، إذ لم يرتفع المثل والمسرح

إلى ذوق ما هو أرقى فنًّا وأنقى جوهراً وأرفع قدراً . ولم يستطع بعد ذلك أن يميز الغث من السمين . ولم يحاول شوقي رغم دراسته للأدب الأوربي رفع مستواه الفني وترقية ذوقه التمثيلي .

ولا يظهر أثر ما قرأ وشاهد من مسرحيات أوربية من فرنسية وإنجليزية أثناء دراسته بأوربا في شعره إلا بشكل عام . فقد استهواه من المسرح الفرنسي بناؤه وسمو شعره كما كان مسرح راسين وكورنى ، واستهواه من المسرح الإنجليزي السلسلة التاريخية القومية التي نظمها شكسبير في تاريخ بلاده القومي مثل الملك هنري الرابع وهنري الخامس والملك لير وغيرها . ثم جنح في النهاية إلى كتابة مسرحيات تتصل بحياة المجتمع المعاصر .

ويتضح أثر المسرح الغنائي المعاصر بمدارسه المختلفة التي رأسها سلامه حجازي ، وأخذه عنه معظم كتاب المسرحيات الشعبية المعاصرة له ، بحيث شاع الغناء على المسرح في تلك المقطوعات التي تتجمع وتتفرق في ثنايا مسرحياته ، والتي قصد بها غاية غنائية خالصة ، وبالعناية بمناظر العشاق ومحاوراتهم العاطفية .

وتفاعل هذان العاملان مع مقومات شعر شوقي الغنائي ، بحيث بلغ المسرح الغنائي ذروته فيه ، وصارت الرواة الغنائية محور فنه بأجمعه ، وبها وعن طريقها انتقل إلى الممثل وأثر في الجمهور . ومن هذه الرواة تنبع حسنات فن شوقي وعيوبه ، فهذه الأغاني امتداد لما كتبه الشاعر من مقطوعات غناها المغنون ، ولنظرة إليها وإلى تركيبها تبين ما روعي فيها من قيم غنائية صوتية موسيقية ، وتعبيرها عن عاطفة هي الحب عامة ، وتتشبع به تشبعاً عالياً ، ويعبر بعضها عن عواطف هائمة بين النفوس : ففي نشيد الحب والحياة في مصرع كليوباترة يعبر عن الحب ، وفي نشيد الموت يعبر عن الموت ، وفي نشيد القبور يعبر عن الموت في مجنون ليلى ، وقد توجد أناشيد للمدح كما في قيس حين يمدح فرعون ، أو للرثاء كما في علي بك حين يتزوج آمال ، وعنترة حين يتزوج عبلة ، على أنها تشترك جميعها في التشبع بالعاطفة وبالقيم الموسيقية لتناسب الغناء . ولنضرب المثل بنشيد الحب والحياة في مصرع كليوباترة ، يغني إيراس :

أنا أنطونيو وأنطونيو أنا ما لروحينا عن الحب غنى

غنينا بالشوق أو غنّ بنا نحن في الحب حديث بعدنا
رجّعت عن شجونا الريح الحنون وبعيدينا بكى المزن الهتون
وبعثنا من نفثات الشجون في حواشي الليل برقاً وسنا

قد لا يكون في هذه الأبيات معنىً واضحاً عميقاً، على أنه يتضح الاختيار الدقيق للألفاظ ذات الرنانة في الصوت، وتتكرر الحروف بصورتها المجائية أو ما يناسبها من حركة صوتية. حتى تحدث نغماً موسيقيًّا اشتهر به شعر شوقي عامة. ففي البيوت الأربعة الأولى يتكرر حرف الواو وتتكرر الفتحة كما يتردد حرف النون هذا إلى اتحاد القافية في الشطرات الثلاث الأولى من كل بيتين، واتحادها في القافية في الشطرتين الرابعتين من كل بيتين.

ولم تقف النزعة الغنائية عند حد الغناء، وإنما تكون لحمة الحوار ونسيجه الرئيسي، كما يظهر من عناية شوقي باستكمال الأوزان والبحور، واتخاذ هذه الأوزان والبحور من الصيغ التقليدية الشائعة في الشعر الغنائي العام، وتظهر جلية في المسرحيات الأولى، ولا تنعدم في المسرحيات الأخيرة، أنظمة الحوار التي تقترب من نظام القصيدة العربية مبنىً ومعنىً، وتطول في أماكن الوصف، والرثاء، والحكمة، والغزل، وتدور حوادث الفصول في العادة على هذه الصور ومثلها من صور الشعر الغنائي، ويختلف من عيوبها المسرحية ما يتخللها بين الفصول من حوار متقطع، تشترك فيه شخصية أخرى أو شخصيتان غير الشخصية المتحدثة، فتقلل من هذه النزعة الخطابية، إن القيت على مسامع الجمهور، أو النزعة الغنائية إن غنيت أمامه. وتتناسب هذه النزعة تناسباً عكسيًّا مع قدرة شوقي المسرحية، فيكثر اعتماده عليها في إحداث التأثير المسرحي، دون اعتماده على الشخصيات والحوادث المسرحية في مسرحياته الأولى، ويقل كلما ازدادت قدرة الشاعر على تحريك الموضوع، والتأثير بوسائل المسرح الخاصة. على أن هذه النزعة التي خلطت بين الصفة القصصية الغنائية، التي تعتمد على الحكاية والخطابة، والصفة المسرحية التي تعتمد على الشخصية والحادثة، بحيث يكون للحوار تعبيراً لازماً، وعنصراً اقتضاه المقام. ولجأ شوقي، كما لجأ المسرح الغنائي، إلى وسائل مسرحية خارجية لإحداث تأثير مسرحي، واجتذاب اهتمام جمهوره، فأكثر من المناظر التي تضيف أهميتها المسرحية، بينما تتصف بروعة المنظر، كما في مناظر الولائم

والحفلات الراقصة والموسيقية . وبلغت درجة كبيرة من الأهمية حيث تضعف الحركة المسرحية ، كما في المنظر الثاني من الفصل الأول في مسرحيتي مصرع كليوبترة وقيصر والمنظر الأول من الفصل الأول في مسرحية علي بك . ويعيب متن هذه المناظر أنها تصرف انتباه الجمهور عن الموضوع الرئيسي والتطور الذاتي لحوادث المسرحية الدقيق ، لقلة اتصالها بالمسرحية وموضوعها وشخصياتها . فهي وسائل غير جيدة يلجأ إليها الكاتب البادىء الذي يعتمد على أدوات مسرحية خارجة عن تطوّر الموضوع الذاتي ، من داخل طبائع الشخصيات ، بحيث يكون كل تأثير مسرحي منير نتيجة لازمة خاضعة لهذا التطوّر . وقد قلت هذه العيوب إلى حدّ كبير تبعاً لازدياد خبرة الشاعر المسرحية كما في علي بك الكبير وعنترة والست هدى ، على أنها لم تنعدم تماماً .

وتأثر هوجو بالمسرح الانجليزي ، وشكسبير خاصة كما يظهر في مسرحيته الأولى وهي مصرع كليوبترة ، إذ استوحى من هذه المسرحية بعض المناظر ، كمناظر لقاء أنطونيو وكليوبترة ، ومنظر موت أنطونيو ، ومنظر موت كليوبترة ، ويوضح الفرق بينهما توضيحاً جليًّا الفارق بين مذهب هوجو ومذهب شكسبير ، أو المذهب الغنائي القصصي والمذهب المسرحي التمثيلي . وتلك ظاهرة من ظواهر الاقتباس التي يبدأ بها الكاتب حياته ، وهي تتضح أيضاً في اقتباس الشاعر لبعض شعر مسرحيته الثانية وشخصياتها وحوادثها من الأغاني ، وأن مقارنة بين أوجه الشبه في شعر المجنون الذي ورد بالأغاني وشعره كما ورد في مسرحية هوجو ليؤكد هذه النزعة الغنائية في الشاعر .

إذا أضفنا إلى هذه الاتجاهات نفسية الشاعر الاجتماعية ، من اتصال بحياة البلاط والملوك ، ومدحهم ردحاً طويلاً من الزمن ، والتغني بآثارهم ، ومن نزعة إسلامية عامة لا تشعر شعوراً قويًّا بالوطنية المصرية ، وإنما بنزعة إسلامية قوامها القومية التركية على الأصح ، ومن نزعة غنائية اتصلت بحياة الشعراء في الأدب العربي في تاريخه الطويل ، أمكننا أن نتنبأ باتجاهات مسرح هوجو عامة ، بل وأمكننا التنبؤ بنواحي الأجادة والتقصير فيه ، فهو يجيد حيث خبر وعلم مما يصف من شخصية أو حوار ، كما في الملوك والملكات ، ويقصر حيث لم يعلم ولم يخبر ، كما يحدث حين يصف الجمهور وعامة الشعب ، بل لا يكاد يعلم

عنهم شيئاً ، نتيجة عزلته عنه ، إلاّ في مسرحية أخيرة ، هي ملهاته الوحيدة التي اتصل بشخصياتها وحوادثها فأجاد تصويرها إلى حدّ كبير.

وإن شاعراً اتخذ النواة الغنائية أساساً لمسرحه ، ليفتح مسرحاً ذاتيًّا فيه من شخصيته الكثير. ولم يحاول شوقي أن يختفي وراء مواضيعه أو شخصياته أو حواره ، وإنما تظهر فيها ذاتيته وآراؤه وأهواؤه بشكل واضح.

* * *

استمدّ شوقي موضوعات مسرحياته الأولى من التاريخ . فموضوع مصرع كليوبترة مستمد من تاريخ مصر القديم ، وموضوع مجنون ليلى مستمد من التاريخ الإسلامي في عهد بني أمية ، وموضوع قمبيز مستمد من تاريخ مصر القديم ، وموضوع علي بك الكبير مستمد من التاريخ الإسلامي في عهد المماليك ، وموضوع عنترة مستمد من تاريخ العصر الجاهلي ، أما موضوع أميرة الأندلس — وهي المسرحية النثرية الوحيدة التي ألفها — فمستمد من التاريخ الاسلامي في الأندلس على عهد بني عباد في نهاية حكم ملوك الطوائف وأوائل عهد المرابطين . ويأخذ البعض على شوقي سوء اختيار بعض هذه الموضوعات في عصر ذكر أنه يدافع فيه عن القومية ويساير الشعور القومي . إذ اتسع التاريخ المصري القديم والإسلامي لصفحات بطولة ناصعة مشرقة . ويأخذ عليه البعض سوء دفاعه حيث أراد الدفاع ، كما حاول حين دافع عن كليوبترة ، ويأخذ عليه البعض عجزه عن فهم طبيعة المصري المستمرة خلال العصور ، وصوره شعباً جاهلاً لا حياة فيه ، يسير في ركاب المنتصر وينقلب على المهزوم . وفي هذه المآخذ الكثير من الصدق ، ومنشؤها انفعال الشاعر عن حياة الشعب من جهة ، وتغلب عاطفته نحو الترك على عاطفته نحو مصر من جهة أخرى . وإنما وجه اهتمامه في المسرحيات التاريخية التي تدور حول الملوك إلى تصويرهم مدافعاً عنهم ومحاولاً ستر عيوبهم ، وإكسابهم سمة البطولة والنبل . وكان الشاعر موفقاً أكثر من ذلك في مسرحياته التي اختار الشعراء أبطالاً لها ، فهو يعرضه لحياة شاعر منله من السهل أن يتفهم وسائله وقضيته وصوغ حواره ، ومن السهل أن يدير عواطفه حول نواة واحدة هي الهوى ، وإنشاء الغزل . كما في مجنون ليلى وشبيهتها عنترة . وزاد توفيقه حين ترك

التاريخ وجنح إلى الحياة يستمد منها مباشرة صور الناس كما تراهم وتحسهم في الحياة ، وما يحدث لهم من وقائع إنسانية عامة .

على إنه يهمنا العرض المسرحي للموضوع . ولعله من الخير أن نفرق بين مذهبين من مذاهب الفنون ، هما مذهب القصة ومذهب المسرح . إذ يعتمد فن القصة على السرد والأطناب والتحليل ، فيوصف المجال الذي تتحرك فيه الشخصيات وتفصل في بيئاتها وعوامل الوراثة فيها . ذلك لأن القصة يقصد بها القارىء الذي يتسع وقته للمقارنة والموازنة والتحليل والتعليل . أما في المسرح فيختار من هذه المجموعة الكبيرة أكثر الحوادث مدلولاً ومغزًى ، وأقواها تأثيراً ، ويضعها في فصول ومناظر مركوزة ، تجمع مدلول الموضوع ، والحوادث بين طياتها عن طريق التمثيل المباشر ، كما لو أنها تحدث لأول مرة . بحيث يتطور الموضوع من داخل الشخصيات ، وتتحرك الشخصيات مع حوادث الموضوع في انسجام . وتؤدي الحوادث إلى الأزمة الكبرى التي تنتهي بحل ، فالمسرحية أزمة تعرض وتتوتر وتحل . ولا بد من اتفاق الحوادث وصفات الشخصية . وخير موضوع ما تطور من داخل شخصياته . وما ذلك إلا لأن المسرحية تمثل عن طريق ممثلين أمام جمهور ، لا يتسع وقته للتحليل والتعليل ، وإنما يتابع المسرحية بعواطفه أكثر مما يتابعها بعقله ، ولا بد من اجتذاب انتباهه من بداية المسرحية إلى نهاية بالحوادث المفعمة بالحياة ، المركزة المدلول .

وإنا لنقابل في مسرح شوقي ما يدل على عدم اعتبار هذه الفروق الأساسية . منشؤها عناية الشاعر بالصفات الفنائية ، بحيث صرفت اهتمامه عن لوازم المسرح . وإنما عني باستكمال البيوت والأوزان ، وفي تطويل الحوار حتى طغت صفاته الفنائية ، على صفاته المسرحية وأفقدت هذه العوامل الشخصيات الكثير من حيويتها ، وجعلتها جامدة لا حياة فيها ، صيافي أبطال المسرحيات ، حيث تدخل شوقي في تعبيرها ، فلم تترك لتعبر عما بها ، وإنما تكلم شوقي من ورائها ، بشكل خطابي يقص ولا يمثل . وكثيراً ما سبب هذا الاسترسال الغنائي تفكك الشخصية واضطرابها ، كما سبب تفكك الموضوع وضعفه من الناحية المسرحية .

على أن هذه العيوب التي ظهرت قوية في المسرحيتين الأولى والثانية وهما مصرع كليوبترة ومجنون ليلى ، قد قلت بالتدريج في المسرحيات الأخيرة ، وتدرج فن شوقي بازدياد خبرته

المسرحية ، فوضعه الأزمة في المسرحية التالية ، وازدادت في المسرحيات التالية على التوالي ولو أنها لم تكتمل تماماً .

ولشوقي أسلوب متشابه في تأليف مسرحياته ، فالموضوع يتكون في العادة من خمسة فصول كما في مجنون ليلى ، أو أربعة كما في مصرع كليوبترة ، أو ثلاثة كما في الست هدى . ويبدأ الفصل الأول في العادة بتمهيد تلخص فيه بعض الشخصيات الثانوية الموقف ، وتوضح علاقة البطلين بعضهما ، وتظهر بعد ذلك الشخصيات الرئيسية أمام الجمهور لتمثل هذه العلاقة . ويبدأ الموضوع في التطور في الفصل الثاني . وتحدث مأساة البطل الثاني في الفصل السابق للأخير ، ومأساة البطل الرئيسي في الفصل الأخير ، أو تتوتر العقدة ، وتحل في الفصل الأخير إذا كانت المسرحية ملهاة . ويبث الشعر في فصول المسرحية الأولى ألواناً بهجة عن طريق الشخصيات الثانوية ، ويتدرج نحو الأظلام حتى يبلغ نهاية ذلك في فصل المأساة ، مستعيناً بالأدوات المسرحية الخارجية في إحداث تأثيره ، أكثر مما يستعين بتحليل نوازع الشخصية والتعمق في سبر غورها ، والتدسس إلى تحليل عواطفها .

ولعل ذلك راجع إلى ذلك الحيز الضيق الذي حصر شوقي نفسه فيه . فقد قيد نفسه بحدود التاريخ يستمد منه مواضيع فنه . ومن المتعذر إحياء الشخصية التاريخية ، ويحتاج ذلك إلى مهارة وقدرة لا تتوفر لشاعر المبتدىء . والشخصيات التاريخية أقرب إلى الأنواع منها إلى أفراد واضحة الملامح ، بينة الصفات ، كما نجد في الشخصيات التي تعيش في الحياة ، فهي حية نابضة متميزة ذات فردية . ووفق شوقي في العثور على هذا المفتاح الهام للمسرحيين جميع للحياة ، يستمد منها مواضيع مسرحياته في المسرحية الأخيرة ، وهي الست هدى ، لأول مرة ، ولكنه لم يمهل ليؤلف المسرحيات التالية وهي البخيلة التي أتم بعضها ومجد علي الكبير التي لم يبدأ في تأليفها .

وحاول شوقي أن يزاوج بين موضوعين في مسرحياته أحياناً كما فعل كتاب المسرح الروماني ، فيساير الموضوع التاريخي في مصرع كليوبترة موضوع مبتدع يوازي الموضوع التاريخي ، ويخفف من ثقل أعبائه ، ويقابل بين تبعات الملوك وحرية الأفراد العاديين ، ويطيل الموضوع وحوادثه . وكذلك يساير الموضوع التاريخي في علي بك موضوع آخر مبتدع ،

وبقدايك الموضوعان وتكسب نهاية المرسوع المبتدع الموضوع التاريخي نهاية مختلفة الوقع ، إذ تتصل حظوظ علي بك ومصيره بحظوظ آمال ومراد ، ويتطور الموضوعان معاً بمهارة لا نلمسها في المسرحية الأولى . على أن هذا الموضوع الثانوي يبلغ أحياناً درجة من الحياة والجودة لا يبلغها الموضوع التاريخي .

وتكثر في مسرح شوقي مناظر العشاق ، وتبرز فيها العواطف ويلتهب الشعر ، وهذه المناظر تعجب الجمهور لشيوع هذه العاطفة بين الناس على اختلاف درجاتهم ، وتكثر في الفصول أيضاً مناظر الصراع الحسي ، وتقل مناظر الصراع النفسي ، ولو أنها لا تنعدم . والنوع الأول أقل جودة من الناحية الفنية من النوع الثاني . فيوجد مثل هذا الصراع النفسي في كليوبترة ، بل هو لب مأساتها ، ولكنه لا يتضح تماماً . وكذلك يوجد في أنطونيوس . ويتضح قليلاً في ليلى وحيرتها بين هواها وواجبها ، ويبلغ غايته وذروته في آمال ، حيث يتصارع في نفسها اخلاصها لزوجها واخلاصها لهواها . أو بين دواعي الخير ودواعي الشر . أما مناظر الصراع الحسي فشائعة في المسرحيات ، ففي المسرحية الأولى صراع بين أنطونيو واكتافيو ، وفي مجنون ليلى صراع بين قيس وآل ليلى ، وبين زياد ومنازل ، وفي علي بك صراع بين محمد بك وبينه ، واصطدام بين علي بك وسعيد . ويبلغ غايته في عنترة حيث يتكرر بصورة ملحوظة لا تخلو من المبالغة

وتوجد مناظر الولائم والحفلات في كل مسرحية تقريباً ، كالغناء والرقص والولائم وعيبها أنها تشغل حيزاً كبيراً في تطور الموضوع ، بحيث تصير حشواً يفسد الموضوع الدقيق التطوّر . وبها يعتمد الشاعر على أداة خارجية لاحداث التأثير المسرحي الدقيق .

أما في مناظر الموت فيمهد لها بإثارة روح المأساة في الجوّ بالتلميح به عن طريق الشعر وحفد أدوات مسرحية خارجية كأزهار وأفاعي ، وقبور وجرحى على المسرح ، وتعبر الشخصية في هذا الموقف عامّة عن عواطف متقاربة ، في جملتها بكاء الأهل والأحبة والوطن مما يشابه عمر المؤلف في الرثاء إلى حدّ كبير .

ونكاد نتبع تياراً فكاهيًّا في مسرح شوقي يبتدىء بصورة أولية في المسرحيات الأولى عن طريق اللفظ أو المنظر الجسمي للشخصية ، وتتطوّر حتى ينبع من الموقف والشخصية والمزاج في المسرحية الأخيرة .

والشخصيات المسرحية عند شوقي بسيطة التركيب قليلة التعقيد ، بل قد تبلغ بها البساطة إلى حد العدام الملامح وضياع السمات ، أمام تيار السيل الغنائي الذي يفقدها الكثير من حيويتها ، وصدق تصويرها ، بحيث لا نجد فيها ما نجد فيمن نعرفهم ونعاشرهم من الأحياء . وتدفع الشخصية في العادة عاطفة عامة توجه تفكيرها وسلوكها وتوازعها ، بحيث تظهر أفعالها وأقوالها منسجمة معها ، ودالة عليها وموضحة لها . فتوجه أنطونيوس عاطفة الحب ، كما توجه قيس صفات مضطربة ، فيوجهه الجنون المتقطع في بداية المسرحية ، ثم يستولي عليه ندم وحب في نهاية المسرحية . وتدفع علي بك فكرة التدبير نحو المأساة .

والمسرحيات شوقي في العادة بطلان أحدهما رجل والآخر امرأة . وتتحكم المرأة في مصير الرجل الى حدٍّ كبير ، كما في مصرع كليوبترة ، ومجنون ليلى ، والست هدى . وفي البطل عيب تفقد منه المأساة اليه . فكليوبترة لا تعبر بوضوح عن حبها لوطنها ، وحبها لأنطونيو ، ولا تستقر على جانب منهما ، فهي أمام المصريين مصرية تدافع عن مصر ، ومع أنطونيو عاشقة له متفانية في حبه . وظل هذا التردد موجوداً حتى نهاية المسرحية دون أن تتماسك شخصيتها بل كثيراً ما ترتبك وتضطرب . حتى إذا ما فشلت ، انتحر انطونيو ، وانتحرت بعده دون وضوح الدوافع والبواعث التي تتمشى مع سياق المسرحية . وأنطونيو عاشق ولا تظهر أعماله وأقواله نفسية الجندي الباسل كما يصفه من حوله . وحظ ليلى خير من حظ كليوبترة . فهي بدوية عاشقة ، على انه قام في نفسها صراع ، كان من الممكن أن يحلل تحليلاً هائقاً كما حلل في نفس جوليت ، إذ يتضح حيرتها بين واجبها نحو هواها ، وواجبها نحو التقاليد التي تتمسك بها . فيؤدي بها هذا الصراع النفسي الى الكارثة ، ويموت قيس بعدها . وقيس كأنطونيو عاشق ، بالغ الشاعر في اظهار سيطرة هذه العاطفة على أموره ، بحيث تخرج عن مألوف الحياة أحياناً . وعنترة عاشق أيضاً ، وعبلة عاشقة . على أن عنترة أوضح في قسماته وشخصيته من سابقيه ، فظهرت آثار البيئة المحلية فيه ، كما قويت ألوان عبلة وسماتها . فعنترة محب بدوي عفيف ، وعبلة فتاة بدوية خشنة جريئة . على أن قوة عنترة تصور أحياناً بصور خارقة خارجة عن مألوف الحياة . ولا تبرز الأزمة أمام الجمهور على المسرح ، ويسترسل في انشاد الشعر في معظم أجزاء المسرحية . وعلي بك محسن كبير ، يؤدي به الكرم الى

فقد الطرافة ، وانقضاض أعوانه من حوله ، وما يؤدي به الى التأس المؤلمة من غدره ، وآمال مبورة حقة بما يبرز فيها من صراع نفسي بين ميلها الى مراد ، وتخلاصها لزوجها ، وقد انتصر ضميرها على هواها بسرعة . وهي أكثر حياة من ليلى وكليوبترة . أما قيير فهو صورة مضطربة من أهواء متضاربة ، من جنون إلى ندم إلى حب مذاجي . وتيتياس تظهر وتختفي وتضطرب في أقوالها ولا تنسجم مع نفسها في أفعالها . وكذلك نفريت التي تظهر في بداية المسرحية مظهراً لا يتفق وانتحارها في النهاية . ولعلَّ أبرع نساء شوقي في تصويرها هي الست هدى التي تحيا حقًّا وتكاد تنسى بين من عاشرهم من الناس ، فهي عجوز ترث ثروة من يطمعون في مالها واحداً إثر الآخر ، ممن يلتمسون مالها ، حتى إذا ماتت لم تترك شيئاً لزوجها الأخير .

ولعلَّ شخصيات شوقي الثانوية أقرب الى الحياة من أبطاله ، إذ لم يحاول أن يرفع من شأنها بشعر مصطنع ، أو يتدخل في طريق تعبيرها الحر عما يخالجها ، كما تدخل في شخصياته الرئيسية . ولم يحاول شوقي بتر أحد جوانبها ، كما بتر كليوبترة مثلاً حين حلل نفسيتها من وجهة نظر دفاع وتبرير عن كل عمل تعمله . وإنما تحيا الشخصية بنواحي الضعف ، كما تحيا بنواحي القوة ، وربما كان تحليل نواحي الضعف أكثر قدرة على إحيائها وإكسابها أبعاداً إنسانية . وربما تكسب بعض التفاصيل التافهة الشخصية حيوية وقوة .

ومن هذه الشخصيات الثانوية الحية أتباع الأبطال . فأوروس تابع وفي لأنطونيوس ، كما يتبع قيساً زياد ، وعنترة داحس ، وكما تفي هيلانة وشرميون لكليوبترة ، وعذراء لليلى . وتدع هذه الشخصيات الثانوية الأبطال يفصحون عما في نفوسهم ، ويكون الحوار طبيعيًّا يكشف مغالق عواطفها حين توجد هذه الشخصيات الثانوية وتفترك فيه . والنساء في العادة أكثر علقاً على سادتهنَّ من الأتباع ، على أنها جميعاً تكاد تكون نوعاً واحداً ، فهي مرتبطة بهذه الشخصيات الرئيسية وتستمد كيانها وأهميتها تبعاً لاتصالها بها .

ولهذه الشخصيات أدوار تظهر وتختفي دون استمرار في المسرحية ، فرينون وأنشو في مصرع كليوبترة ، وابن ذريح وهند في مجنون ليلى ، والملاحة والبواري في علي بك الكبير ، ووند قبير ، وكلها شخصيات ثانوية تظهر لتؤدي عملاً ما ثم تختفي . ويقوم

بعضها في العادة بتبادل فكاهات لفظية تثير في الجوّ روح المرح والفكاهة . فهي كالفلون في يد الرسام ، تعطي الصورة لوناً جميلاً . على أن بعضها أداة تهكم حين يظهر في نهاية المسرحية لصورة محزنة كابن ذريح في مجنون ليلى ، وإياس في مصرع كليوبترة .

ومن هذه الشخصيات صورة أنذال المسرحية ، كأولمبوس في مصرع كليوبترة ، وزياد في مجنون ليلى ، وتامر في قمبز . وأبو الذهب في علي بك ، وصخر في عنترة . وهي تؤدي في النهاية جميعاً ، بل أن شوقي قد يعاقبها بالقتل كما في أولمبوس وزياد وتامر ، وقمبريت ، فتعتبر بقراً قد يكون غير طبيعي وفيه بعض الشذوذ والمفاجأة

ومن هذا تتضح طبيعة الشخصيات عند شوقي ، فهي شخصيات بسيطة التركيب قليلة الألوان ، ضحلة الغور . ولعلّ الشاعر لم يقصد إلى عمق التحليل ، إذ وجه اهتمامه إلى النظام دون النواحي الأخرى للإجادة المسرحية ، مما حدا إلى اضطرابها أحياناً . يقول الأستاذ عباس محمود العقاد : « وغني عن الإبانة أن هذه الروايات التي نظمها شوقي خلت من الشخصيات ، والتبست فيها ملامح الأبطال أيما التباس . مع أن كلها أو بعضها تاريخية ليس في تحضيرها وتصويرها فضل كبير بالنسبة إلى فضل الإنشاء والإبداع »[1] ويرجع هذا إلى انعدام شخصيته في شعره . والواقع أن شخصيات شوقي المسرحية سطحية التحليل حقاً ، ولكن نرجعها إلى الاتجاه الغنائي الذي اندفع فيه الشاعر ، وضحى في سبيله بالقيمة المسرحية ، والمثل الأعلى للكاتب المسرحي أن تختفي شخصيته من المسرحية ، ويدع الشخصيات تدير الحوار وتحرك الموضوع بصورة طبيعية ، وتعكس مثلاً كأنه عالم الحياة .

وتنقسم شخصياته إلى أنواع ذات مثل عليا إسلامية رغم اختلاف هذه الأنواع . فالبطل في العادة يمتاز بصفات نبيلة . فهو بطل في الحرب كأنطونيو وعنترة ، أو مثل أعلى في الوفاء والمروءة والشجاعة ، وهي صفات بدوية تتضح في عنترة ، وضرغام ، وزياد ، وفرعون ، وناصر ، يقابل هذه الصفات النبيلة ناحية ضعف تنفذ المأساة إلى الشخصية منها — إذا كانت المسرحية مأساة . على أن البطل قد يكون عاماً ، وتصير هذه الميزة صفة البطولة فيه . ومن أجل ذلك نسب شوقي إلى كليوبترة الشعر ، وصار قيس بطل البادية لمزة ، وكذلك

(١) شعراء مصر وبيئاتهم : ص ١٦٥ — ٢٦٦

عنترة . ولا تخلو صحبة الملك من شاعر يمدحه ويمجده وينشده . أما إذا كان البطل امرأة ، جعل شوقي محور حياتها عاطفة الحب ، وأقام بجوارها عاشقاً يمثل الرجل . وكثيراً ما ينسب إلى البطلة صفات أقرب إلى صفات الذكر . فكليوبترة بطلة سياسية ، وهم هواها . وليلى عاشقة ، ولكنها تتمسك بواجبها . وتتباس تحب ، وتجد في أداء الواجب مهرباً لها من حب يائس . وقد حرص شوقي على عدم خروج نسائه على تقاليد الإسلام بشكل واضح ، فيحيط ملوكه وملكاته وأبطاله بهالة من العفة والعفاف .

ومعراء شوقي يحسنون الشعر ويسترسلون فيه استرسالاً قد يفسد الحركة المسرحية أحياناً سواء كانوا أبطالاً من شخصيات مخترعة . ويدور شعرهم بهذه الصور حول الهوى كما في مصرع كليوبترة ، وليلى ، وعنترة ، أو الفخر أو الحماسة أو الرثاء كما في مسرحياته كلها . ويصحب الشاعر في العادة مغنٍّ يغني بعض المقطوعات . وقد يصاحبه مضحك يثير الفكاهة بألفاظه كأنشو ومقلاس .

والبطل تابع تفنى شخصيته في سيده ، ويخلص له إخلاصاً تامًّا ، ويتيح له الفرصة للتحدث عما يجيش بنفسه . فأوروس وزياد وداحس شخصيات تتبع الأبطال وتعطف عليها عطفاً يكاد يشبه عطف الأم الرؤوم ، والأنثى الحنون . وقد ترتبط مصائرها بمصائر أبطالها كما في أوروس الذي ينتحر قبل سيده ، أو تفنى لذة حياته ببقائه كما في زياد . والبطل أيضاً منافس يحرص الشاعر على أن يكون غير كفء لمنافسة البطل ، فزينون منافس مضحك لأنطونيو ، ومنازل منافس ، أدنى مرتبة من قيس . وصخر غير كفء لمنافسة عنترة ، وضرغام هو المنافس الوحيد الكفء لمنافسة عنترة ، ويحرص الشاعر على أن يقتل في معركة ليخلو الجو لعنترة .

* * *

أما ذلك العنصر المسرحي الذي اعتمد عليه شوقي في حواره ، فهو الشعر الغنائي وروائعه . وجوهر الشعر الغنائي العربي لغة منمقة تعنى بالتشبيه والاستعارة والبديع والأخيلة البعيدة المآخذ أحياناً ، والمعاني الطريفة ، وكل ما من شأنه أن يوفر الألوان الخيالية التي تفد الى أماسينا وخيالنا . ولم يفكر شوقي مليًّا في جوهر هذا القاموس

التقليدي ، وفي وسائل تكييفه للمسرح . ولم تقف هذه المشكلة عند البحور والأوزان أو القوافي ، وإنما تتعدى الشكل إلى الجوهر ، إذ يعتمد الحوار المسرحي على التحليل النفسي العميق للشخصية والموقف ، ويخضع خضوعاً تامًّا للتسلسل بحيث يعبر عما يجول في نفس الشخصية من جهة ، ويساعد على تحريك الحوادث المسرحية نحو الأزمة الكبرى . فالحوار والشعر وسيلة لا غاية في ذاته : وسيلة إلى تجسيد الشخصيات وأحيائها ، حتى نلمسها بارزة الملامح .

وإنه ليقابلنا في مسرحيات شوقي الأولى صور من الحوار تركيبة المبنى ولا تكاد توجد بينها تلك الوحدة الحية التي تميز العمل الفني والمنتج المسرحي ، بحيث ترتبط ملامل الحوار بأواصر السببية ، ويعم عنصر الوحدة التابع من الشخصية . وسيقابلنا في المسرحيات الأولى كمصرع كليوبترة ، ومجنون ليلى ، اصطراع غنائي يزلق فيه المؤلف بسهولة ، فيغفل زمام تصوير الموقف والشخصية ، والتطور السريع المتوتر للحركة المسرحية من يده . وستقابلنا أنغمة من الحوار تكاد تشبه القصائد الغنائية مبنىً ومعنىً ، من وصف أو شكاة أو نجوى ، أو رثاء ، أو مديح أو قصائد غنائية . وهي خيوط ابتدأ منها في شوقي واتجه فلم يستطع أن يتخلص منها عند ما ازدادت خبرته المسرحية ، ولم يتخلص منها إلا حين ترك المسرح التاريخي إلى المسرح الاجتماعي في مسرحيته الأخيرة ، حيث تدل الدلائل على أن الشاعر إقتربه إلى الأسس المسرحية وغير اتجاهه الأول ، فأخضع الحوار للحوادث والتشخيص. ولسوء الحظ لم يؤلف إلا مسرحية أتمها ولم يطبعها ، ومسرحية أخرى لم يتمها ولم يطبعها . وما زالت نسختها الناقصة عند أحد المعجبين به (الدكتور سعيد عبده) .

ولقد خدع شوقي بالنجاح الذي لاقاه مسرحه حين مثل على المسرح . واعجاب الناس به . على أن هذا الجمهور المعجب ، والمسرح الممثل لمسرحياته كان من هذا النوع الذي اعتاد مشاهدة المسرحيات الغنائية وسماع الغناء والطرب بسماع الألفاظ والأخيلة ، فقد كان كل هذا الجمهور المثقف ذا ثقافة أزهرية ، ولم يخلق بعد الناقد والمؤلف الذي اطلع على المسرح الغربي تأليفاً ونقداً وتعريفاً . وإنما كانت تلك الحركة الجديدة ناشئة حين كتب شوقي للمسرح ، وربما غير رأيه واتجه اتجاهاً آخر لو تأخر به الزمن قليلاً .

وقد نجحت مسرحياته للأسباب التي نجحت من أجلها المسرحيات الغنائية ، ففيها شعر مطرب ، وألحان تغنى ، ومناظر تبهر ، وقصص مستحدثة لم يسبق إليه في المسرح الشعري الراقي . على انه ليث مسرحاً مترفاً خاصًّا عكس أنواع العيوب التي ظهرت في المسرح الغنائي. فقد ضحى في سبيل هذا الامتياز بالقيم المسرحية الفنية ، وما كان من الممكن أن يحدث من

عمق في التصوير والتشخيص والمدلول . على أنه لا بدَّ من الإشارة إلى جهد الكاتب الذي بذله حتى يكيف شعره الغنائي للمسرح ، وقد كان مجهوداً جباراً حقاً . فقلت النزعة إلى إنشاء القصائد بالتدريج ، وازدادت مرونة الحوار وقصرت الأوزان والبحور وبرزت الحوار ، بازدياد خبرة الشاعر المسرحية واتصاله برجال المسرح ومشاهدته لمسرحياته . وملاءمته لحاجات الجمهور . وهو اجتهاد اعتمد فيه المؤلف على ذكائه ، وربما هدته دراسة قليلة إلى الأسس القويمة .

وصاحب تطور هذه النزعة تطور آخر في فن شوقي المسرحي ، فقد زاد اعتماده على صور الصراع النفسي في الشخصيات ، والحوادث الناتجة عن تطور الموضوع ، وتصوير شخصيات بدأت ملامحها بالبروز إلى حدٍ ما ، ووردت صور من المفاجآت وصور من التهكم المسرحي ، وازدياد في الحركة المسرحية والتمثيل ، ولو أن الدراما الغنائية ما زالت محور هذا الفن . فقد وضع شوقي لنفسه أساساً لم يستطع أن يفلت من زمامه . ولم يفطن إلى ما في هذا الأساس من عيوب .

* * *

على أنه رغم هذه العيوب فشوقي هو أول رائد وضع أساس الشعر التمثيلي الراقي ، وترك لمن بعده مهمة إتقان نواحي المسرح الأخرى . يقول الدكتور طه حسين « أما عن التمثيل فقد غنى وأطرب وأثر ولكنه لم يمثل ، لأن التمثيل لا يرتجل ارتجالاً ولا يهجم عليه . وإنما هو فن يحتاج إلى الشباب والدرس والقراءة . وتمثيله صورة تنقصها الروح ، وإن حببها إلى الناس ما فيها من براعة الغناء . وربما أتى بالمعجب لو أنه اطلع على كتابات قدماء الأغريق ، كما اطلع على كتابة قدماء العرب ، فاطلع على إلياذة هومر وأوديسته ، واطلع على فنهم التمثيلي . على أنه لا ينكر أنه منشىء الشعر التمثيلي في الأدب العربي . »[1]

حقاً لقد بذل شوقي مجهوداً جباراً في إنتاج تمثيليات في هذه السنوات الأربعة من حياته ، وتطور فيها فنه تطوراً سريعاً بازدياد خبرته ، فكثر الاقتباس والتقليد في المسرحيتين الأولى والثانية ، ثم استقل الشاعر بنفسه في مسرحيته الثالثة والرابعة والخامسة ، بحيث ترك الاقتباس واكتفى بالتاريخ ، ثم كل استقلاله بنفسه حين خلف التاريخ كلية إلى الحياة يستوحي منها .

[يتبع]

---

(١) حافظ وشوقي ص ٢٢١

خليل بك مطران

(تصوير الدكتور احمد موسى