المسرحية
في شعر شوقي

— ٢ —

تأليف

محمد مامر سوكت

ليسانس في الأدب الانجليزي

ودبلوم معهد التربية العالي وماجستير في الآداب

طبع بمطبعة المقتطف والمقطم

١٩٤٧

الفصل الثاني

مصرع كليوباترة

المسرحية والتاريخ

غير شوقي في بعض الحوادث التاريخية لهذه المسرحية وجه المسرحية بحيث تلتقي كليوباترة من مباستها . وينقسم النقاد فريقين حول علاقة الكاتب بالتاريخ : فريق يرى أن الكاتب المسرحي مبدع مبتكر يخلق ويصوّر دون التقيد بحقائق التاريخ ، وله من الحرية ما يمكنه من مسايرة منطق الحوادث الروائية وطبيعة الجمهور . ويرى فريق آخر بأن الكاتب الذي يستمد موضوعه من التاريخ ويسمي المسرحية باسم تاريخي لا بد أن يتقيد بحوادث التاريخ ولا يخرج عليها .

والواقع أنه من التطرف التمسك بأحد الرأيين . وإنما نطالب الكاتب المسرحي الذي يستمد حوادثه من التاريخ بأن يحافظ على منطق التاريخ العام، ومنطق حوادثه الهامة، فيحفظها دون تغيير . فلا يغير الكاتب في الحوادث الرئيسية أو الشخصيات الرئيسية ، وإنما يبتكر ويبدع فيما عدا ذلك من ترتيب لهذه الحوادث بحيث يبرز الأزمة ويحلها حلاً مسرحيًا هائلاً، ويبتكر ويبدع في إحياء الشخصيات ، وإلباسها أثواب الحياة ، فيتقمص إلى عواطفها وأهوائها وبواعث سلوكها بحيث تحيا أمامنا على المسرح . وبذلك يلتقي التاريخ والفن فلا ينقض أحدهما الآخر وإنما يكمله بطبيعته . والمثل الأعلى للكاتب المسرحي أن يخرج صور الحوادث والأشخاص إخراجاً موضوعيًا يبرز فيه الصورة كما تتراءى لنفسها في الحياة ، ويتركها تسلك وتحاور على سجيتها وطبيعتها ، تبعاً لفهمه لها منذ البداية ، دون أن يفسدها بتدخله في أفعالها وأقوالها فيفقدها وحدتها الحية ، وشخصيتها التامة الكاملة .

وقد غير شوقي ثلاث حوادث رئيسية في المسرحية : فقد قرر التاريخ أن كليوباترة قد فرّت من أكتيوم غدراً منها بأنطونيو، وصوره شوقي على أنه حدث يتمشى وسياستها التي

وجهها نحو روما ، وهي التفرقة بين أنطونيو وأكتافيو ، وتركهما يتصارعان حتى يتسعف بأنهما وتظهر قوتها هي . ولم يذكر التاريخ فرار كليوباترة من معركة الإسكندرية البرية ، كما فرر شوقي أنها فرت تحقيقاً لهذه السياسة . وقرر التاريخ أن كليوباترة قد أرسلت إلى أنطونيو من يبلغه بانتحارها فانتحر بينما يرى شوقي غير هذا . وأوجد شخصية أخرى هي أنسيوس الذي يتولى إخبار أنطونيو بذلك . وقد ذكر شوقي في النظرات التي كتبت بإجابته في نهاية المسرحية بأنه فصل ذلك دفاعاً عن كليوباترة ، وهو كما نعلم مخلص للبلاط يحاول الدفاع عن عيوب الملوك عامة ويبرر أخطاءهم . على أن هذا التغيير التاريخي لم يصحبه قيمة فنية تعوض عنه ، فقد أضر بتصوير شخصية كليوباترة بحيث لا نعلم من أقوالها أو أفعالها أهي عاشقة لأنطونيو أم مخلصة لمصر . فهي حين تتكلم أمام أهل مصر وطنية ، وحين تقابل أنطونيو تتكلم كعاشقة له . وتظهر في بداية المسرحية عدوة لروما وأهلها وتتغنى عنهم عامة الليل . وفي نهاية المسرحية تتذكر أنطونيو ، وإنه ليقابلنا في الحديث الواحد تناقض بين هواها وواجبها ، فلا نعلم أيهما محور شخصيتها . وكثيراً ما ترتبك شخصيتها حين يظهرها وطنية على طول الخط فلا يفصل بوضوح في تعبيرها عن هواها حتى بعد أن مات أنطونيو وحين تنتحر ، أو يجعل نواة شخصيتها صراع بين الهوى والواجب ، ويبرز هذا الصراع في كليوباترة كما يبرز في أنطونيو ، ولم يتخذ أساسه تغلب الهوى على الواجب كما صوره شكسبير في « أنطوني وكليوباترة » أو جون دريدن في مسرحيته « كل شيء في سبيل الحب » . أحد هذه المحاور الثلاثة ممكن وطيب أما بعضها أو كلها فيحدث خللاً لا يؤدي إلا إلى ضعف الشخصية واضطرابها والمبالغة في تبرير عيوبها وافتقادها أبعاداً انسانية حية وطبيعية .

ولنضرب لهذا مثلاً بحديث أنطونيو إلى تابعه قبل انتحاره فيبدأ ، بقوله : —

روما حنانك واغفري لفتاك ... أو أن منك وآه ما أقساك
روما سلام من طريد عاره ... في الأرض وطن نفسه لهلاك
انه الذي بالأمس زنت جبينه ... بالنسار عقك جهده وعصاك
الأمهات قلوبهن رقيقة ... ما بال قلبك لم يلن لفتاك (ص ٧١)

وينتهي فيها بقوله : —

صحباً كليوباترا فربت زله فلقد كنت تقدرين حين أراك
حتى إذا حمَّ القضاء وراعني سلل الردى كالسم من نهداك
صحبت بالدنيا وقلت رغيبة وطلاب أيامي وقلت ذلك

ولا يفتسر هذا الازدواج المتناقض بين عاطفتين متناقضتين على أنطونيو ، وإنما يرد في حديث كليوباترة قبل أن تنتحر فتقول في بداية حديثها : —

اليوم أقصر باطلي وضلالي وخلت كأحلام الكرى آمالي
وصحوت من لعب الحياة وغرها فوجدت دنيا خلبها زوال (ص ١٢١

وتقول في نهايته : —

يا ابنتي ودي طالما زيناني للصبية
غسلاني طيباني بالأفاويه الزكية
ألبساني حلة تعجب أنطونيو صفية
من ثياب كنت فيها أتلقاه صبية (ص ٢٤)

فهو جامع أيضاً لعاطفتين متناقضتين ليس من المحتمل أن توجدا في الحياة في الحديث العادي . وقد كان من الممكن أن يحلل شوقي شخصيتها كمصرية وطنية لو أنه جعلها تتخذ من جمالها وسيلة تفتن بها أنطونيو واكتافيو كما فتنت يوليوس قيصر من قبل، على أن يدعها تعمل بإيجابية أكثر من تلك السلبية المطلقة التي تقفها أمام صراع أنطونيو واكتافيوس .

فصول المسرحية

وتنقسم المسرحية عند شوقي إلى فصول أربعة : يرتفع الستار في الفصل الأول عن نشيد ينشده العامة خارج قصر الملكة ، ويتغنون فيه بانتصار موكوم . وينتقل الحوار إلى غرفة المكتبة ويدور بين رجالها ، ويطلقون على هذا النشيد تعليقاً عدائياً يذكرون فيه هزيمة الأسطول وخديعة الملكة لشعبها ، ويعلقون على هذا ويعرضون بعلاقتها الآثمة مع أنطونيو وتحضر الملكة فتقص على القوم فرارها من أكتيوم ، وتبسط سياستها أمامهم ثم تدخل لتصلي ، على أن أهل المكتبة ما زالوا في موقفهم العدائي منها . ويختتم المنظر بنشيد داخلي

ثم قدم لنا الفصل الأول الشخصيات الرئيسية . ولخص لنا الموقف، إلا أن الأزمة لم تتضح بأدوارها واتجاهاتها تماماً . ولم يخل الفصل من استطراد عادي يلخص بوسائل القصة ما يجب أن يمثل تمثيلاً مسرحياً ، كما يقص علينا ما رآه بالأمس (ص ٢) . وتبسط كليوباترة سياستها وما فعلته في أكتيوم بهذه الطريقة . وهذا اتجاه سيحترم منهج شوقي كله .

ولذلك لزم وجود منظر آخر يتمم المنظر الأول نرى فيه أنطونيو ونلمس العلاقة الفعلية بين البطلين والاتجاه الواقعي المسرحية . ويعهد لظهور أنطونيو وكليوباترة معاً ظهور عابي وهيلانة الذين تفاجأهما كليوباترة وأنوبيس، وتكشف الملكة عن حبهما، وتسأل أنوبيس أن يباركه، ثم يدور الحديث حول المعركة الدائرة على أسوار الإسكندرية والعدام أخبارها . فالمقدمة للموضوع الرئيسي لا تبين طبيعته تماماً . وإنما تظهر عليها مسحة التكلف . ويدخل جندي من جنود أنطونيو ليعلن انتصار سيده ، وتتبعه سيده في موكبه الظافر ، وهنا يحدث ما يناقض ما ذكرته كليوباترة في بداية المسرحية . إذ تستقبله كليوباترة استقبال العاشقة ، ويشكو إليها أنطونيو هواه وما أبلاه في الحرب ، ويصبر خيانتها له ، وفرارها من المعركة عبوراً قد يثير دهشتنا . ولكن هكذا أراده شوقي فحسب لا يستطيع مقاومة الحب أو يصبر عنه ، وعاجزاً عجزاً تاماً عن سلواه والبعد عنه وتبريره بشتى الوسائل ، وقد يبدو هذا غريباً بما يصف به أنطونيو نفسه ، ويصفه به أتباعه ، كرجل حرب، وبطل قتال ، ويبدو غريباً أيضاً أن تعرّض كليوباترة بروما والرومان طول المنظر، وهم ضيفانها ، وتعتمد عليهم في محاربة أكتافيو ، وتعلم أنه من مصلحتها كسبهم إلى جانبها في هذه الآونة . ولكن أراد شوقي أن يستعجل الأزمة بأي شكل فيجعلهم يعبرون عن عدائهم لها، ويجعلهم يضمرون لها الشر . وبهذا ينتهي المنظر الثاني .

ويغلب على الظن أن منظر مطارحة الهوى بين عابي وهيلانة، وبين كليوباترة وأنطونيو، قد أغرى شوقي فاسترسل فيه استرسالاً أفسد التطور الدقيق للموضوع ، إرضاء للجمهور الذي تجتذبه هذه المناظر العاطفية . على أن هذا الإغراء قد أضرّ بالقيمة الفنية للفصل .

وفي الفصل الثاني ترفع الستار عن منظر الوليمة ، وتكثر مناظر الغناء والرقص ، ويأتي

العرّاف يقرأ الأكف ، على أننا نستطيع أن نلمس اتساع الأزمة التي ظهرت بوادرها في الفصل الأول وتفاقمها ، إذ يقرر الرومان الانصراف عن قائدهم الضعيف الخاضع لأهوائه . وينهو العاشقين لهواً قد يظهر غريباً في كليوباترة كما أرادها شوقي ، ويستمتعان بالطعام والشراب والغناء ومشاهد الرقص . ويقرأ العرّاف لهما الأكف دون أن يعبأ بالنقد القريب . وقد ورد في هذا الفصل نشيدان أحدهما عن الخمر ينشده الشاعر ، والآخر هو نشيد الحب والحياة ، وقد نسبه شوقي إلى كليوباترة ، فجعل منها شاعرة ، حتى يجد النشيد لنفسه مكاناً في الفصل مع ما فيه من استرسال غنائي خارج عن التطور الدقيق للحوادث بل ويزيد في اظهار كليوباترة بمظهر العاشقة . ويخرج أولمبوس ويطل القواد من بوادر التمرد : وهكذا ينتهي الفصل بحيث يبقى المنظر بما فيه من غناء ورقص ، على الحركة والتطور المسرحي . ولعل شوقي قد دفع إلى ذلك مسايراً لميول الجمهور كما نلمسها في المسرح الغنائي .

ويفاجأ الجمهور في الفصل الثالث بهزيمة أنطونيو دون أن يلمس تطوّر الحوادث بين الفصل الثاني والثالث . ولعل شوقي قد لمس ذلك وحاول أن يخفف من وطأته ليجعل المنظر يتردد بين داخل المعبد وخارجه حتى لا يقتصر المنظر على شخصيتين تتحدثان لمدة طويلة ، بينما امتلأ الفصل السابق بالشخصيات . فيرى الجمهور أنطونيو وتابعه أوروس ، وأنطونيو يشكو نكد طالعه ، وأفول نجمه ، وخجله من فراره ، وأوروس يعزيه ويحاول تخفيف وقع الكارثة . ثم يناجي روما وكليوباترة في حوار طويل (ص ٧١) وهو أقرب إلى القصيدة التي تلقى منه إلى حوار يمثل ، وقد استعان عليه الممثل أول مرة بالغناء . وهو علاج خارجي لا يخفف من عيبه المسرحي . ويرتد المنظر إلى داخل المعبد حيث يناجي أنوبيس أتباعه في حديث عن العلم والسموم ، وهو منشأهم من بني البشر . ويدخل حابي مملكاً هزيمة أنطونيو ، وهنا يبرز شوقي الذي دافع عن كليوباترة كملكة فعالة (هي السيف والآخرون العصى) ويتهم حابي كواحد من (فرسان المقال) رغم وطنيته وثورته على ملكه ، ورغم عدم وجود ما يؤيد محاولة كليوباترة الدفاع عن مصر في المسرحية ، ورغم اخلاص حابي لوطنه ومحاولته جمع حزب مصري من زملائه . ويعطي أنوبيس حابي ترياقاً للسم ، بطريق الصدفة ، إذ ربما احتاج إليه . ثم تدخل الملكة لتتحدث عن هزيمة أنطونيو ، وتسأل أنوبيس الهداية

والنصح فيلح عليها أنوبيس بالانتحار صونًا لتاج مصر، ويبعثها بإرسال الأفعى إليها ساعة الخطر دع عابى . ويرتد النظر إلى خارج المسرح حيث يظهر الجنود على أنطونيو الجريح فينقل إلى داخل المعبد ، ويكتشف أن كليوباترة ما زالت حية ، ويموت بين ذراعيها . ويحضر أكتافيوس ويراها لأول مرة ، ويتأكد من موت أنطونيو ثم يخرج .

ويظهر التفكك وضعف الحبكة المسرحية في هذا المنظر لتردده بين داخل المعبد وخارجه، سيما إذا تصورناه على خشبة المسرح ؛ ويلوح بعض التقدم في تحريك الحوادث وجمع الشخصيات بصورة لم تظهر في الفصلين الأولين من المسرحية كما يقل هنا الاسترسال الغنائي.

* * *

وفي الفصل الرابع تناجي كليوباترة أنطونيو الراحل ، وتقص توسيفتيهما خبر فشل سياستها التي لم يلمسها الجمهور لمسًا قويًا في طور التنفيذ على المسرح . وتحكي لها عن مراوغة أكتافيو لها، ويدخل عابى ومعه السلة وتشتد حلكة الفصل بالتدريج، ويستجمع شوقي قدرته على النظم ويستعين بما على المسرح من أدوات خارجية تبث في الجو روح المأساة لظهور الأزهار الذابلة وسلة الأفعى والنساء الباكيات، ويلغي إياس كيد الموت وتودع كليوباترة آلها ووطنها في حديث طويل (ص ١٢٠) ثم تنتحر وتنتحر معها وصيفتاها، على أن عابى وأنوبيس يدخلان في هذه اللحظة وينقذان هيلانة، وينصرف عابي وهيلانة إلى طيبه، ويرثي أنوبيس كليوباترة ، ويدخل أكتافيوس وأولمبوس ، وتبلغ الحية أولمبوس، ثم يرثي أكتافيوس كليوباترة ويخرج وتسدل الستار على أصف أنوبيس والدعاء لروما بالنصر .

وعيوب هذا الفصل هي عيوب الفصل الثاني من استرسال غنائي قوي يستعان على تمثيله بالغناء والاستعانة بأدوات خارجة عن تطور الحوادث وتحليل العواطف تحليلاً دقيقًا عميقًا، لا تحليلاً سطحيًا . على أن قدرة الشاعر تبلغ أقصى درجاتها فيه ويرتفع الشعر إلى أوجه وتبلغ فيه قوة التأثير ممتها بما حصل عليه شوقي قبلاً من خبرة سابقة في الرثاء . وما خبر في الحياة من حكمة وفلسفة تبلورت في نهاية الحياة .

الشخصيات

حلل شوقي شخصيات تحليلاً ذاتيًا أكثر منه تحليلاً موضوعيًا ، وتتفاوت نسبة ذاتيته في شخصياته تبعاً لقرب هذه الشخصية من عواطفه ، وبذلك أتت الشخصيات مركبة من بعض نواحيها وبعض نواحي مزاج شوقي وفلسفته وآرائه السياسية والخلقية ، بنسب متفاوتة .

فقد سكب شوقي الكثير من عواطفه في كليوباترة كملكة تمثل عرش مصر الذي اتصل به شوقي وحاول الدفاع عما يشينه ، مادحاً لمحاسنها مبرراً لمساوئها . فهي كملوك مصر الذين يحبهم شوقي ولو انحدروا من أصل أجنبي إلا أنهم تمصروا واتخذوا مصر وطناً ثانياً . وقد حاول شوقي جهده أن يهب كليوباترة كل فرصة للدفاع عن نفسها ، والتعبير عن محاسنها والإشادة بفضلها ، على لسان من حولها ، سواء أزلفاً منه أو حقيقة ، مارًّا مروراً طفيفاً على أخطائها . ولعلّ هذا هو مصدر اضطراب الشخصية وتحليلها على طريقته التركيبية التي تضيف صفة إلى أخرى ، لا الطريقة التحليلية التي تشخص الصفة الرئيسية ، وتحلل الصفات الأخرى من حيث اتصالها وتأثرها بهذه الصفة الرئيسية . وكليوباترة ملكة مصرية . فهي تقول :

أموت كما حييت لعرش مصر وأبذل دونه عرش الجمال (ص ٢٥٥)

وتقول أيضاً :

موقف يعجب العلا كنت فيه بنت مصر وكنت ملكة مصر (ص ١٥٩)

وهي ذات جمال يقول عنها زينون حين ألقاها أنه

يطأطئ رأساً لمجد النبوغ ويخفض رأساً لمجد الجمال (ص ١٤)

ويقول أنطونيو لها حين يلقاها

ردي على هامتي النار التي صلبت فقبلة منك تعلوها هي النار (ص ٣٤)

ويذكرها حين يتشعر بقوله :

لما لقيتك في الجمال وعزّه قهرت قواي الفاترات قواك (ص ٧١)

ويذكرها وهو يحتضر بقوله :

كليوباتره زوّديني فيلة من ثنايك المذاب الشهات (ص ٩٥)

وتقول عنها هيلانه : لم يحو شحمين الفلك (ص ٥)

ويقول عنها أنوبيس : شعاع المدائن نور القرى (ص ٢٨)

ويقول حبرا عن كفها : عنده كف إلّه جاء في زي المساء (ص ٥٢)

وتقول هي عن نفسها : وأنا الهاة وقد ملأت فاعاً (ص ١٠٢)

وتقول عن عشاقها :

يعوّزون بي عشقاً ويشقون بالهوى فكم من حياة في يدي وممات (ص ١١٥)

فالجمال صفة لازمة لها أراد فوقي أن يبرزها بقوة ، ويضاف إلى هذه الصفة صفة أخرى هي البيان فيقول عنها حابي . —

لعياس إنك قد جمعت محاسنها كالسحر في الآذان حين يدار (ص ١٢)

ونسب إليها المؤلف القدرة على نرض الشعر فيقول لها أنطونيو

وقولي الشعر علويًا كما كنت تقولينا (ص ٤٠)

ويقول إياس :

غنني شعر ملاكي غنني شعر الإله (ص ٥٢)

وهي مغرمة بالقراءة فيقول عنها زينون :

تلهى ملكها بلقاء الكتب أو تلهى هواها (ص ٦)

وقد أراد لها المؤلف أن تكون أمًّا تحمي عواطف الأمومة بقوة فتقول عن أولادها :

وقد اشتهي عيش الذليل لأجلهم فلا المجد يرضى لي ولا النبل يسمح

هذا جانب المادحين ، وقد اختصت بذمها جماعة ألقوا على عرضها التهم جزافاً وهم الرومان وحابي . فيقول حابي عن أهل الاسكندرية أنهم :

هتفوا لمن شرب الطلا في تاجهم وأصار عرشهمو فراش غرام (ص ٢)

وقال أترضى ان يكون سرير مصر قوائمه الدعارة والبغاء (ص ١٠)

ويقول عنها قائد روماني : قد اجترأت على روما البغي (ص ٤٢)

ويقول عنها أنطونيوس لأوكتافيوس .

صرّح أبن لي غدرت لي جددت بقيصر الثالث دولة الهوى (ص ١٠)

وقد لخصت هي هذه التهم في قولها :

يقولون أني أفنيت العمر في الهوى بهيمية اللذات والشهوات (١١٥)

وتدافع عن هذه التهم بقولها :

ولكن عشقت المستحيل طفلة وفي الغانيات البله من سنواتي (ص ١١٥)

وعاد عابي الذي أتهمها بقوله أنها « أشرف الناس إحساساً ووجداناً »

ولم يبق إلا الرومان ، ومن الطبيعي أن يتهموها في عرضها .

ولكليوباترا جوانب أخرى تتلخص في حبها للحياة فهي تحب اللهو وتعشق وتتفنن فيه وتضيف إلى ذلك كبرياء الملكة ووقارها . فهي تقول لأنطونيو :

أمض معي في لذة اليوم ودع هم الغد (ص ٣٩)

لا تبالي إذا صفت بعدها ما يكدر

وتلهو حتى تصنع « سكرى تمر في خليج عذارها » (ص ٥٨)

وهي تحب أنطونيو وتذكره في موتها فتقول الموت :

سر بي إلى أنطونيو في نضرتي ورواء جلبابي وزينة حالي (ص ١٢٢)

وتقول لوصيفتيها : ألبساني حلة تصعب أنطونيو صبية (ص ١٢٤)

على أنها رغم ذلك متدينة تهتف قائلة لأنوبيس :

صلّ من أجلي ولا تنس صفاري في صلاتك (ص ١٥)

كما تقول : إن الصلاة على شدة الزمان معينة (ص ٩١)

وهي ملكة ذات كبرياء . تقول وتفخر قائلة :

فإن تك بي خشية في النساء فلي جرأة الملكات الكبر (ص ٨٤)

وقد علم البرية أن تاجي تحته الشمس والأسر العوالي (ص ١٢٣)

وتقول للعرّاف خاتم الأيام أولى باهتمام العظماء (ف ٥٢)

وتقول وهي تودع الدنيا :

وقد اشتهي حبيب الذليل لأجلهم فلا المجد يرضى لي ولا النيل يسمح (ص ١٢٠)

وهي رغم ذلك وحيدة القلب تقول لوصيفتها :

أنت في خدم ولكن كأنا في لقائه أهل قربي وصهر (ص ١٧)

وتتقن أساليب السياسة فتقول لأنوس :

المغرب فتنك أنوس والسياسة فني (ص ٣٧)

ويتجلى أنوبيس بخصيتها في قوله :

ففي رحيلك للضحية والفدى فوجدت عندك فوق ما أتراضي

إن تصبحي جسداً فنفسك حرة وعلاك عالمة وعرضك ناجي

صيقول بعدك كل جبل منصف ذهبت ولكن في سبيل النتاج

حقًّا إن كليوباترا متعددة الجوانب . على أنه يحق لنا أن نتساءل ما هي كليوباترا . وهل نشعر بها كائناً حيًّا ؟ إنا لا نشعر بوجود شخصيتها ، ولا بالنقاطة الرئيسية التي تتوردها . وما العبرة بتعدد الصفات والنواحي ، وإنما العبرة بتناسقها في ذات واحدة حول صفة تهب الشخصية كياناً . وقد أضاعها شوقي بمحاولته الدفاع عنها حين وصفها بالصفات الجيدة الطيبة ، وبتر الصفات الخبيثة . والإنسان الطبيعي مزيج من هذا وذاك .

تأتي بعد ذلك شخصية أنطونيو . وقد صوّره شوقي بطلاً أعجزه الحب وسلبه الرجولة والشهامة ، وقد بالغ في تصوير ذلك إرضاءً لشعور الجمهور لا إرضاءً لنفسه وفنه ، ويذكر حياته الأولى قبل أن يتصل بكليوباترا بقوله :

فهمة قلبي في شراب وصبوة وهمة نفسي في علاء ومفخر (ص ٧٤)

ويقارن بينها وبين حياته الثانية بقوله عن كليوباترا :

أخرجت أمري واختياري من يدي وتركتني نهباً بغير ملاك (ص ٧٢)

ولا نكاد نلمس فيه سمات الجندي التي تحكي عنه ، وقد وصفه بها كثيرون ، وتقول عنه كليوباترا أنه جبان « يمفرده في الروع جرار » (ص ٣٦) ويسميه حبرا إله الحرب (ص ٤٨) ويسميه أوروس « إله الوغى » (ص ٦٧) ويقول له :

وقد كان سيفك غول السيوف وكانت قناتك غول القنا

وكنت إذا الموت أفضى إليك تحدّيته فانثنى القهقرى (ص ٦٧)

ويقول عنه جنتي روماني أنه « هيكلاً تمثل الرجال ضربا »

قد عرفناه خير من مر وعنّ أنه صار صوماً ولاقى الهروبا (ص ٩٢)

وتسميه كليوباترا : ثور الأرس وميزان الشعوب (ص ٩٥)

ويقول عنه أوكتافيوس : « صفعاً لرومة باترا » (ص ١٣٥)

وتقول كليوباترا: أنه غفور طيب القلب « وكم حقد ثم أصبحت كأن لم تحقد » (ص ٣٩)

وتقول عن بشاشته :

ليس العبوس سنة لوجهك الطلق الندى (ص ٣٩)

ولكن لا نرى أنطونيو يعمل حتى نحس بهذه الصفات في كيانه ، ونحس بوجوده حيًا ، وهي عيوب يشترك فيها مع كليوباترا .

ويظهر حابي بعد ذلك مثالاً للشباب الرطب المملوء بالحماس ، القليل العمل ، كما يريد المؤلف أن يصوره ، وقد شاء أن يجعل منه أداة تدافع عن كليوباترا بعد أن أتهمها . ويصوّر أنوبيس بصورة الوطني المتشائم . وتظهر وطنيته حين تطلب منه كليوباترا أن يصلي من أجل ولدها فيقول :

أنوبيس كيف أصلي على ابن يوليوس قيصر

أبوه عالٍ ولكن فرعون أعلا وأكبر (ص ١٥)

أما بقية الشخصيات من الوصيفات وأولمبوس فهي شخصيات ثانوية ، تظهر وتختفي أثناء المسرحية وتساعد الشخصيات الرئيسية على التعبير .

ولعله يجدر بالإشارة أن نذكر أن الشخصيات الثانوية أقرب إلى الحياة من أبطال الشوقي، وقد زاد الشعراء إذ لم يقف في طريق تعبيرها الحر عن نفسها نزعة أخلاقية أو وطنية، أو تدخل من جانب المؤلف ، وعنها صدرت العناصر الفكهة والحركة والحياة والانسانية كما في أوروس وهيلانة وأنوبيس . ولم يتكلف الشاعر إكسابها صور العظمة والنبل المتصل، ويقابل زينون الشيخ الحنك المجرّب الماكر حابي الشاب الصريح النظري المتحمس ، كما يقابله أيضاً أنوبيس المتشائم العملي ، وتقابل كليوبترا العاشقة هيلانة العاشقة أيضاً . وأولها يحف بحبها الأثم، ولا يحف حب الثانية إثم ، وحبذا لو اتجه فن شوقي إلى إبراز مثل هذه المفارقات ، مكسباً مسرحيته العمق في التشخيص وسعة المدلول .

الحوار

وقد نسبت بعض هذه الأخطاء في نوع الحوار الذي ارتضاه شوقي لفنه . وعيوب حوار المسرحية هي عيوب الكاتب البادئ الذي ما زال يتلمس الطريق ولم يكتشف بعد الوسائل المسرحية النوعية التي يؤثر بها الكاتب المسرحي من عرض للأزمة وتطورها وتفاقمها وحلها أو تشخيص وتلسفة ، وإنما يقارب حوار هذه المسرحية نزعة القصيدة والأناشيد المتصلة إلى حدٍّ كبير ، وقلة المرونة في تبادل الحوار ، فتكاد تتوالى القصائد وتلقى بشكل خطابي . ولئن أطربنا فيها موسيقى الشعر وجودة الوصف والغزل والرثاء والشكاة والعتب ، ولكن ما هي قيمتها المسرحية التمثيلية الفنية ؟ — لعله من الطبيعي أن تتفاوت بين فصول مشتركة من مسرحية « مصرع كليوبترا » « لشوقي » « وأنطوني وكليوبترا » لشكسبير لنرى ما كسب شوقي وما خسر بمذهبه الغنائي ، وما كسب شكسبير وما خسر بمذهبه المسرحي التمثيلي

بين مسرحية شوقي ومسرحية شكسبير

ألف شوقي مسرحيته في عصر خاص ، وتأثر بأحداث خاصة اجتماعية ومسرحية ، وألف شكسبير مسرحيته في عصر خاص ، وتأثر بأحوال اجتماعية ومسرحية خاصة . على أن المسرحية قيمة فنية عامة من حيث تحقيقها لمطالب الفن المسرحي الرفيع ، ومن حيث قيمتها الإنسانية العامة . ولا بدَّ حين المقارنة من التخلص من العوامل البيئية الخاصة قدر الإمكان ، وبنائها على أسس المسرحية ، أي كمسرحية تمثل أمام الجمهور وعن طريق ممثلين وعن عرض الموضوع المسرحي وتحليل الشخصيات وما بلغ ذلك من عمق ، وعن ارتباط الحوار بالشخصية والموقف وقيمته الأدبية والمسرحية ، وعن القيمة العامة للمسرحية في تاريخ الأدب المسرحي عامة . ومذهب شوقي كما سبق القول مذهب غنائي يسترسل في نظم الشعر الغنائي ويحاول التأثير في الجمهور والارتفاع به عن طريق الشعر أكثر منه عن طريق التشخيص والعرض المسرحي للموضوع . ومذهب شكسبير مذهب التصوير المباشر للحقائق عن طريق عرض الموضوع عرضاً مسرحيًّا كأزمة تتفاقم وتتوتر وتحل ، بحيث يحدث هذا التطور

من داخل الشخصيات ، وينسجم معها فتؤثر حوادث الموضوع في سلوك الشخصيات وتؤثر الشخصيات في تحريك حوادث الموضوع كوحدة العمل والصنعة . ويعبر الحوار تعبيراً طبيعيًّا عما يقتضيه الموقف معبراً عن أهواء هذه الشخصيات العميقة وعواطفها كما تخرج الحرارة عن النار، والرائحة من الزهور . وقد دفع مذهب شوقي صاحبه إلى الخلط بين وسائل القصة وهي السرد والتفصيل والاسترسال ، بينما ساعد مذهب شكسبير صاحبه على أن يبتدع ويحلل في حدود ما اقتضاه المسرح . وقد وقفت في سبيل شوقي حياته الغنائية وتكوينه لأساليب خاصة لم يستطع أن يتخلص منها ودو في أواخر حياته ، ولم يستطع أن يكوّن دراسة عميقة جديدة لأسس فنه ، بينما ساعد شكسبير على اتقان فنه المسرحي حياته المتصلة بالمسرح من تمثيل وإخراج منذ بداية حياته . ولم يكن الشعر الغنائي عنده إلا مخرجاً ثانويًّا لعواطفه الجياشة، بل إن قصصه الطويلة الغنائية الأولى تعتبر مقدمة لميوله المسرحية قبل أن تصقل أو تهذب . وقد عبر فيها عما يجيش في أعماق نفس الانسان . يضاف الى ذلك عبقرية نادرة في تفهم أعماق القلب البشري وقدرة فذة على تصويرها في لوحة ملهمة الشخصيات ، متسعة الأفق في الثقافة والمدلول.

وبداية المسرحية في العادة شاقة عسيرة في تأليفها . وقد بدأها شوقي في مسرحيته بداية غنائية ولم تعرض عرضاً مسرحيًّا خالصاً . فيتردد الحوار الآتي بعد نشيد العامة بين حابي وديون : —

حابي : اسمع الشعب ديون كيف يوحون إليه
ملأ الجو هتافاً بحياتي قاطبه
أثر البهتان فيه والتطلي الزور عليه
يا له من بغاء عقله في أذنيه

ديون : حابي سمعت كما سمعت وراعني أن الرعية تحتفي بالراعي
هتفوا لمن شرب الطلا في تاجهم وأصار عرشهمو فراش غرام
ومشى على تاريخهم مستهزئاً ولو استطاع مشى على الأهرام

حابي : أتذكر يا ديون إذ ألقتنا إلى الميناء تلتمس الهواء

وكان البحر كالميت المسجّى وكان الليل ثوب الرمّاد

ديون : نعم وهناك أبصرنا سفائناً وراء الليل جنح السواد

فقلت انظر ديون ترى الجواري يعانقن الهدوء والمنساب

وأقبلت البوارج بعد عطل سوالب لا ذبول ولا ذباب

رجعن رجوع قرصان أصابوا من الغزو الطريف والسلاب

فلم نسمع لملاّح هتافاً يبشر بالقدوم ولا نداء

عابي : فاذا قلت :

ديون : (قلت) ديون إني أرى الأسطول قافلاً جاء

دخول الظافرين يكون سمعاً ولا ترجى مواكبهم مساء

فما أصبح الصبح انقشعنا نرى الأسطول أين ما نراءى

تبرّجت البوارج بعد عطل وهزّت في ذوائبها اللواء

وردّد في المدينة أن روما غنى أسطولها ومضى هباء

فضجّ الناس بالبشرى وكدّوا حناجرهم هتافاً أو دعاء

هداك الله من شعب بريء يصرّفه المنطل كيف شاء (٢)

هذا شعر طيب النسج حقًّا ، ويلخص تلخيصاً جيداً ما حدث وما مضى . ولكن هل حلل شخصية كل من المتكلمين تحليلاً يجعلنا نحسهما كائنين حيين لكلّ شخصيته ؟ وهل مثل الحادثة أمام الجمهور تمثيلاً مسرحيًّا ؟ أغلب الظن أن شوقي قد اكتفى بالحوار عن الحركة في معظم المواقف ، وجعله يصور الحوادث ويصف الشخصيات . فلنحاول إذن أن نوضح ذلك بتمثيل الحادثة تمثيلاً مباشراً ، وعرضها عرضاً مسرحيًّا تبرز فيه صفات الشخصيات وتحيا على المسرح وتبرز أعماق المواقف وتجلو خوافيها . هذه بداية مسرحية هكسبير : —

فيليو : كلاّ . فقد اجتاز مترائدنا الحدود . أنظر إلى هاتين العينين الجليلتين وقد لمعتا كالمشتري فوق خضم القتال وحشد الجنود ، وها هما تتزودان إلى هذا الجبين الأسمر ،

وهكذا أصبح قلب القائد الذي حطم لوحات الصدر من دوحه في الميدان كما ترد به هذه النورية هبوبها . أنظر هاهما مقبلان (يدخلان) .

كليوباترا : إذا كان ما يزعم حبًّا فاشرح لي معناه .

أنتوني : ما أفقر حبًّا يحصى ويعد .

كليوباترا : سأقيم حدًّا أرى به مبلغ هواك .

أنتوني : إذن ما كشفي عن مداه أخرى ، وأرض غير هذه الأرض (يدخل رسول قيصر)

كليوباترا : إستمع إليه فلربما أتى بغصة من فلبا . ومن يدري — ربما حمل إليك أمر قيصر ونهيه لتفعل هذا وذاك ، وتفتح قطراً وتترك أقطاراً ، وإلا أنهيتك .

أنتوني : كيف يا محبوبتي ؟ .

كليوباترا : إستمع إليه يا أنطوني . فربما كانت أخباراً من قيصر أو من فلفيا أو منهما معاً . ادع الرسل . أتستحي ؟ لعمري في حمرة وجهك إكرام قيصر ، أم تراها من لوم فلفيا القاسية ؟

أنتوني : لتلعب روما في مياه التيبر . وليطو صرح الامبراطورية العريض . الملك من طين ، ومن الطين يغتذي الناس والبهائم . ولا نبل ما في الحياة أن نتعانق ، ولتر الدنيا كيف تقف وحدنا دون نظير .

كليوباترا : يا للكذبة الرائعة . ولم تزوج فلفيا ولم يحبها ؟ أتخالني بلهاء ؟

أنتوني : ولكن حين تدفع كليوباترا ، وحب الطرى ، وصاحبتها الناعمة ... ولكن لم تكدر صفو الزمن بأحاديث العتاب أو تفقد لحظة من الحياة دون نشوة ؟

كليوباترا : إسمع الرسل أولاً .

أنتوني : أيتها الملكة المعاندة التي يزينها كل فعل : حين تلوم وحين تضحك ، فيظهر كل ما فيها جميلاً . لن أسمع الرسل . وسنجول الليلة في أحياء المدينة نرى أنماط الخلق فلقد رغبت في ذلك (يخرجان) .

ديمتريوس : أو يستخف أنطونيو بقيصر إلى هذا الحد ؟

فيلبوس : أحياناً يا سيدي ، حين لا يكون أنتوني . ويقصر عن السمو الى مرتبة هذا الاسم النبيل .

ديتريوس : لقد ما آسف . فإنه يحتقن كلام العامة وكذبهم في روما ، وما أمل في الفد خيراً من هذا ساحبتك السعادة . (ط — م) (ص ٢)

تصوّر بعد ذلك بداية المسرحيتين على المسرح . في مسرحية شوقي تتبادل الحديث شخصيتان وتنشدان الشعر لتلخيص الموقف . وفي مسرحية شكسبير يتنوّع الحوار بين الشخصيات فتتحدث شخصيتان حديثاً يبرز شخصيتهما كجنديين لا يحبهما أنتوني العاشق وإنما ينظران فيه الى أنتوني الجندي ، ولا يفهمان لحبه معنى . ثم ينقضي هذا الحوار القصير ليدخل أنتوني وكليوباترا ويمثلا تمثيلاً مباشراً هذا الحب ، فنلمس كما يلمس الجمهور ، عمقه وسمته وسحره ، يضحي في سبيله بالملك ويرتفع في عالم لا يرتفع إليه الآخرون ، وتنكشف فيه أعماق قلب أنتوني وأعماق قلب المرأة في كليوباترا بتنوعه وتعقيده في نفسها الثوب . حتى إذا ما عرفنا ماهية حبهما أكتمل المنظر دورته فيخرجان وتعود الشخصيتان الأوليتان في حوار عما يتفق وشخصياتهما . ثم حدثني ، ألم تلخص هذه الأسطر القليلة الأزمة وبوادرها وتدفع الحركة وتمهد للمنظر الثاني وتحوي من عناصر التنوع وعمق التحليل وسعة اللوحة من تصوير لحب في مجال عدائي ، ثم انظر إلى بداية شوقي التي تصوره في مجال عدائي فترى فيما اتجه إليه شوقي من محاولة التأثير بالشعر وكيف حال دون أن يتقن ما أتقنه شكسبير ؟ إن الشخصيات عند شكسبير حية تنبض بالحياة أمامنا ، وتشعر بنواحي قوتها وضعفها أحياءً مثلنا ، ولا تجد هذه الحياة في شخصيات شوقي الجامدة الخشبية . وقارن بين المناظر المشتركة في المسرحيتين هي ليست بالقليلة ترى هذه الصفات تتكرّر وتتفرّق في ثناياها . فقارن مثلا بين أنطونيو يرجع منتصراً إلى كليوباترا في المسرحيتين ليتضح فرق المذهبين . وتقتطف من هذا المنظر الحوار الآتي : —

أنطونيو : لقد طاردناهم . علمٌ بأحدكم ليخبر الملكة بقدومنا . وفي الغد قبل أن تطلع الشمس لنكب الدم الذي نحيا اليوم منا . شكراً لكم فقد حاربتم كما لو كان كل منكم أنتوني وحاربتم كما لو كان كل منكم إله . هيا إلى المدينة وتحدثوا إلى أصحابكم وأزواجكم عما فعلتم . ولسوف يمحون بدموع الفرح جراحكم

(تدخل كليوباترا)

يا أنهار العالم ، طوّقي بساعديك عنقي . واقفزي بحمعك إلى قلبي . واشتعلي مهرة أنفاسي .

كليوباترا : يا سيد السادة أيها العبد اللامتناهي . أتأتي باسماً من شمال العالم الأعلى .

أنتوني : يا بلبلي . لقد عاد ربانهم إلى مهادهم . أي فتاتي . لئن امتزج المشيب بمعض من أذكى الشباب فلنا عقول تغذي أعصابنا وتكيل للشباب ساعاً بصاع . انظري إلى هذا الرجل واحملي إلى شفتيه يدك الحبيبة . قبليها أيها الجندي فقد حاربت كإله لينتقم من البشر .

فها هو أنطونيو الجندي لا يكافح إلاّ من أجل حبه الذي صار نواة روحه ، وغاية أعماله فانتصاره الحربي انتصار لحبه ، ونشوة ظفره نشوة حبه ولا يفقد شخصيته الرئيسية في موقف من المواقف مهما تعددت خيوطه وتداخلت أطرافه .

ولنقارن بينه وبين مقتطفات وردت في مسرحية هوفي تقابل هذا المنظر ، يقبل أنطونيو منتصراً إلى كليوباترا فتلقاه ويسألها أن تقبله فتقبله فتقول له :

اليوم تعلم روما أي ضرّتها ... تقلد التاج من شاءت وتختار
اليوم تعلم روما أن قادمها ... جيشٌ بمفرده في الروع جرار
أنطونيو ، سيدي هل نحن في حلم ... أسالمٌ أنت لا أسرٌ ولا عار

أنطونيو : أمرٌ وهبت كليوباترا أنظر بي ... كأس المنايا على الأبطال دوار
لو كنت هاهدتني والحرب جارفة ... والسيف تحتي بعد الصف ينهار
فجنٌ تحتي جوادي فهو عاصفة ... وجنٌ كفي بنصلي فهو إعصار
رأيت حملة صدق غير كاذبة ... لا السيل يحملها يوماً ولا النار
لما صدمت جناحيهم وقلبهم ... عن الخيام ومن أوكارهم طاروا
وما وجدت لأكتافيو وقادته ... ريحاً ولم أتبين أيه صاروا
ومالت الشمس أو كادت فراجعني ... هوىً إليك قديم الداء صوار
حتى رحمت ولو أني طردتهمو ... لبات أكتافيوس والقنى النار (ص ٣٦)

تظهر سمومة هذا الحوار على المسرح إذا تصورناه ملقى من فم الممثل مما فيه من الحركة رغم ما فيه من حدة شعرية وطرب بالألفاظ . فهو حوار يدور بين شخصيتين اثنتين في المنظر كله ، ويتناول دون أن يتنوع أو يكشف عن حقيقة جديدة في الموقف أو جانباً من جوانب الانسان العميقة . وهو يلخص تلخيصاً سطحياً ما يدور من خواطر النفوس ونوازعها .

ونلمس في مسرحية هكسير صوراً من التعقيد المسرحي النوعي الذي لا يشبه إلمه عمق ويثير بها هكسير في مسرحيته عوامل معنوية تحدث أصداء في المسرحية وتثير وسائل تهكم مسرحي عام، وإحدى صور هذا التعقيد هي العرّاف . فقد اتخذه هكسير أداة ترمز إلى غموض القدر وعجز الشرق الصوفي الخيالي أمام الغرب العملي ، وتكورت أفعاله فوسعت الأفق المسرحي حتى اتصلت عناصرها بعناصر الكون ، وزادت من عمق مدلول الحوادث وسمتها الإنسانية، فيذكر العرّاف لانطونيو أن حظه يتضاءل كلما اقترب من قيصر « فابتعد عنه » ، ويرد أنوبيس على العرّاف في بداية المسرحية « مصيري ومصير جماعتنا هو أن نتمل حتى النوم » بينما يقول العرّاف لانطونيو :

حياتي في يديه والناس يحبون قسرا
إن عشت عمرت نهاراً أو عشت عمرت دهرا

ويقول لكليوباترا : ملكتي يومك في الأيام منشور اللواء
خطر العز عليه ومشى فيه الاباء
ثم ينساه بقاء لم يطاوله بقاء

فذلك شعر غنائي أكثر منه شعر مسرحي ، يتصل بالشخصية التي تتحدث عنه ، وقد يعجب القارىء ولكن لا يصلح للمسرح الذي يرمي إلى تمثيل الحوادث تمثيلاً يخاطب عقل المتفرج وخياله وعواطفه كما يخاطب سمعه ، بل أكثر مما يخاطب سمعه

ولنقارن بعد ذلك بين منظرين جمع لهما المؤلفان عبقريتهما وقدرتهما على التصوير والتأثير حين تتوتر الأزمة إلى أعلى نقطها ، وتبرز شخصيات المأساة إلى أسمى مراتبها ، فيسطع نورها قبل أن تتلاشى . ولنبدأ بالمقارنة بين منظري انتحار أنطونيو في المسرحيتين :

أنتوني : ضاعت آمالي وخانتني هذه المصرية الدنيئة ، واستسلم أسطولها للعدو ، وها هم رجالها يقذفون بقبعاتهم إلى أعلى كمن يلقي صديقاً غائباً . أيتها الساحرة اللاآه ، قد باعتني إلى هذا الحدث الجديد . دعهم يهربون وسأتم أفعالي بعد أن أحطم السحر .

أيتها الشمس ، لن أرى المشرق بعد اليوم ، وسأصالح مجدي الآن . أو ينتهي كل شيء هكذا ؟ فتذوب قلوب تبست قدمي ، وحققت أمانيها فيّ ، لقد خانوني . وأنت أيتها النفس الكاذبة والساحرة الخطيرة ، من أجل عينيها أثرت الحرب ، يا من دعرتها ملكتي وسدرها تاجي ومهادي . لقد خدعتني (تدخل كليوباترا)

ابتعدي أيتها الساحرة أو تنالك يداي بالأذى ، اخرجي أو تنالين ما تستحقين أو أهوّن لصر قيصر . دعيه ينالك ويعرضك على غوغاء روما الصاخبين . وليأخذك درة في تاج نصره ، ويعرضك كما تعرض الوحوش على العامة ، وتخدش أكتافها وجهك بأظافرها . (تخرج كليوباترا)

أما زلت تفهدني يا إيروس — قد ترى أحياناً سحابة تحسبها وحفاً ، وبخاراً تحسبه أسداً ، أو نمراً ، أو قلعة مشيدة ، أو جبلاً متقمصاً ، أو صخرة هائلة ، فيسخر الوهم من أعيننا . أرأيت هذه الظواهر ؟

إيروس : نعم يامولاي .

أنتوني : أيها التابع الطيب ، هكذا مولاك الآن . لكني لا ألمس هذا الشخص فيّ لقد خضت الحرب من جرائها . ولقد ظننت أن بيدي قلبها إذ كان قلبي بيدها لقد ضاعت مني وأفسد مصيرها بقيصر . وصار مجدي نصراً للعدو . لا تبكي يا إيروس . فقد بقيت لنا أنفسنا لنقضي على أنفسنا (وحين تخبره ماريان بموت سيدتها يقول) :

أماتت ؟ إذن أنزع الدرع يا إيروس . لقد انقضى عبء النهار الطويل ، وعلينا أن ننام . دعني ، إنزع الدرع يا إيروس ، فان يمنح درع آشيل انهيار

جوانبي، جاني لنشقا وحطما هذا الهيكل الواهن ، إليك عني يا إبروس فلست الآن جنديًا ، تداعي أيتها الأعضاء المرضوضة . دعني يا إبروس ، سألحق بك يا كليوباترا . كل زمن بغير عذابك لقد حيا السراج . سأقضي وأنهي الأمور وأفسد عمل قيصر . ولن يحلم السيف إلا السيف . إبروس . سآتي يا ملكتي . إبروس منحطو بدًا في يده ، ويدع الأشياح تنظر وتتبع . إبروس .

إبروس : ما يريد مولاي :

أنتوني : لقد صحبني العار منذ مائت كليوباترا . وتحتقر الآلهة دناءتي . قد قصمت العالم بسيفي وصنعت بيدي ملكًا على ظهر البحر . والآن تهزمني شجاعة امرأة وعقل صبي . لقد أقسمت يا إبروس حين يبطم الخطب — وقد ابطم الآن — أن تقتلني . فافعل فقد حان الوقت حيا ودع الدم يجري في وجهك .

إبروس : أوَ أفعل ما لم تفعله السهام المعادية وأخطأت ولم تصب ؟

أنتوني : إبروس . أتحبس في تراقد روما ؟ وترى مولاك مكبلاً بالحديد ، يحني هامته ويحترم العار وجهه وأمامه قيصر الظافر ؟

إبروس : لن أرَ هذا اليوم .

أنتوني : إليَّ إذن ، لن تشفيني إلا الجراح ، انزع سيفك الأمين .

إبروس : عفواً يا مولاي .

أنتوني : ألم تعدني بذلك حين أطلقت سراحك ؟ أم كان ولاؤك حدثًا طارئًا ؟ انزع سيفك .

إبروس : إذن فأدر عني وجهك النبيل ، فقد كان قبلة العالم أجمع . ها قد نزعت سيفي .

أنتوني : فافعل ما سألته من أجله .

إبروس : وداعًا أيها السيد العظيم . سأطعن الآن .

أنتوني : الآن يا إبروس .

إبروس : ولمَ إذن ؟ هنا الموضع فأهرب من الجزع (ينتحر) .

أنتوني : لأنت أنبل مني ثلاثًا . منك تعلمت ما أفعل . لقد سبقتني في معرض النبل .

سأجري الآن إلى الموت كروح يسعى إلى سرير العرس . ومبعوث سيدك يا إيروس تلميذك (ويطعن نفسه) ما دا ؟ لم أمت . (ينقل الى كليوباترا) .

كليوباترا : أيتها الشمس إطهري واحرقي مدارك .

أنتوني : سلاماً ، لم يحطم قيصر أنتوني وإنما تغلب أنتوني على نفسه .

كليوباترا : هذا ما يجب أن يكون فلم يخضع أنتوني أحداً غيره ولكن واحزناه .

أنتوني : إني أموت يا مصر ، وقد سوفت في موتي حتى أنال من آلاف القبل القبلة الأخيرة — لا تحزني أو تندبي نهايتي . عيشي على الماضي حين عشت سيد العالم . ها أنا لا أموت جباناً .

كليوباترا : يا أنبل الناس كيف تموت ؟ ألا تبقى بي ؟ هل أبقى هنا في هذا العالم الجامد الذي لا يذوق في غيبتك حظيرة ؟ لقد ذاب تاج الأرض وإكليل الحرب وعماد الجند وتساوى الفتية والفتيات بالرجال . لقد زالت الفوارق ولم يبق تحت القمر الراحل ما نحيا به . وهل أنا إلا امرأة تقودها عاطفتها كمن تبيع اللبن وتؤدي أحقر الشئون ؟ لقد قذفت الآلهة بصولجاني ، كان علينا كعالمهم حق صلبنا من جوهرتنا . والآن كل شيء عدم والصبر بلاهة ، أمن الاثم أن ألج باب الموت الخفي ؟ كيف يا نسائي ؟ الشجاعة لقد خبا السراج وانطفأ . الصبر يا قوم ، سندفنه ونعمل ما هو جريء نبيل ، سندفنه في مركب روماني ، هيا فقد مرد ذلك الهيكل الذي حوى تلك النفس الكبيرة ، لم يبق لنا يا نسائي من صديق إلا العزم والموت .

نرى في هذا المنظر البطل في بؤرة الاهتمام تحلل عواطف وتسير إلى نهايتها المحتمة نحو المأساة سيراً نفسياً متماسكاً . وتحيك الحركة المسرحية وترتب المفاجأة ويتبادل الحوار فيطول ويقصر تبعاً لحاجة الموقف، ومجرى عواطف الشخصية فتنمو عناصر المنظر وتتطور نحو النهاية، ولننتقل بعد هذا إلى نظير هذا المنظر في مسرحية هوجو . ها هو أنطونيو مهزوم يخاطب تابعه بقوله :

أوروس إني جهدت مدياً ومسني الضر والكلال

نل بنا نستريح قليلاً من قبل أن يدهم الرجال (يجلس منهوكاً)
أوروس ماذا دهاني حتى نسيت مكاني
كان الملوك عبيدي فصرت عبد الجنان
ولست أول حر استعبدته الغواني
ولم أر كالحرب استراح قتيلها وأفضى إلى القيد الأسير المقيد
ولكن هنى الحرب والمصطفى بها إذا انفضت الحرب الطريد المشرد
ولولا اختلاف الحرب بالناس لم يزل عزيز ولم ينزل على القيد صيد

فيرد عليه أوروس قائلاً :

وقارك قيصر لا تجزعن وخل المقادير تجر المدى
فما أنت أول نجم أضاء ولا أنت أول نجم خبا
أما لك أنطونيو أسوة ببوليوس قيصر أين انتهى
وأينك والحرب تبلو الكماة فأنهد كنت إله الوغى
وقد كان سيفك غول السيوف وكانت قناتك غول القنا

ويخبره أوروس بموت كليوباترا فيقول :

يا للسماء انتحرت أين أين ولم ؟ وكيف كان ذاك ؟ ومتى
أولمبوس : مرزت بالقصر ضحى اليوم فلم أجد له نظاماً ولا حسناً يرى
بدا لعيني خلاء مرحضاً غير صويل هنا وهنا
الطرنيو انتحرت يا للخبر ويا لقسوة القدر
إن الأمور انتقلت من خطر الى خطر
ما غدرت وإنما أنا الذي بها غدر (ف ٣)

ويناجي كليوباترا بعد ذلك في قصيدة تبلغ واحداً وثلاثين بيتاً كما يناجي روما ويعرض لماضيه . ويحدث بينه وبين أوروس ما حدث في مسرحية شكسبير . وينتقل إلى كليوباترا فيقول :

قد تداعى عمود الأرض وميزان القلوب

مال كالشمس جمالاً وجلالاً في الغروب
أيها الجروح لو تدري جروحي وندوبي
أيها الذاهب قد آن عن الدنيا ذهوبي
أيها الخالص وداً ليس ودي بالمشوب
من قريب ينطوي القبر علينا عن قريب
كالهموم بالرياحين وبالغمام الرطيب
أيها الجندمات قيصر فابكوا معي السيد الجسور الوهوبا
فبكوا ساعديه من فوق صدر كان في الروع بالمنايا رحيبا (ف ٣)

إلى آخر هذه القصيدة البليغة في رثائها ، الضعيفة في تركيبها المسرحي . لم يراع فيها دراسة الموقف دراسة فنية عميقة ، ولم تعتبر مطالب الممثل والجمهور والإجادة الفنية في التحليل والتفحيص والحوار . وتفقد هنا التدرج الإنساني نحو الاستعداد للموت ، والتطور في تحليل العواطف بحيث تؤدي إلى حدوث الكارثة . ولا نجد في استجابة كليوباترا لهذا الموقف استجابة إنسانية تكشف عن موقفها من أنطونيو بوضوح، تتبين منه دقائق الصور وخلجات النفوس . وتنتهي المقارنة بعرض موت كليوباترا في كل من المسرحيتين .

ففي مسرحية شكسبير يلمس الجمهور استعداد كليوباترا للموت ويحسون بالنهاية آتية لا ريب فيها وترتفع رويداً رويداً إلى مرتبة القداسة التي تتطهر . تهيب كليوباترا بوصيفتها قائلة :

كليوباترا : ألا برداني وتاجي فبين جنبي تختلج آمال الخلود . لن يحس خمر مصر هذه الشفاه هلمي يا إيراس ، إخال أنطونيو ينادي ويقوم من مضجعه يمدح مقالي ويسخر من قيصر . ها أنا يا زوجي جديرة بهذا الاسم . أنا هواء ونار ، تركت عناصري الأخرى للتراب . هلمي إليّ واصليني بقية من حرارة . وداعاً شرميون طويلاً (تقبل إيراس فتسقط ميتة) أو أملك الصبر في فمي — أهكذا تموتين ؟ واذا كان الموت سهلاً سريعاً هكذا فان وخزته كوخزة حبيب . أترقدين ساكنة ؟ إذن فلا يستحق العالم وداعاً .

شرميون : انفجري أيتها السحب الكثيفة . ها هي الآلهة تبكي

كليوباترا : بالدماء تي . ستقابل أنتوني قبلي . وسأفقد قبلة هي حياتي . إليَّ أيها التعس القاتل وفك عقدة حياتي بنابك القاطع . ولو لعنت لسمعت قيصر حماراً لا يفقه

شرميون : أيتها النجمة الشرقية .

كليوباترا : اصلاناً سلاماً . ألا ترين ابني على صدري يدفع مرضعته للنوم ؟

شرميون : تحطمي وانفرجي .

كليوباترا : حلو كالباسم — لين كالهواء اللطيف — أنطونيو — إليَّ أيها الآخر (تموت)

(ف ه)

وفي شوقي تستعد للموت في قصيدة واحدة طويلة ترثي فيها نفسها وتذكر موتها فداء لمصر وتخاطب الإسكندرية ، ثم تتناول الأفعى وتنتحر . فهي قصيدة طويلة لا نجد فيها التدرج النفسي نحو المأساة ، وإنما يتدرج نحو المأساة . عن طريق الشعر .

والفرق بين المنهجين واضح ، وهو أن شكسبير قد قرر لمسرحيته عالماً منسجماً يدور حول فكرة وفلسفة واحدة ، هي الهوى والتضحية في سبيله ، لم يختلف في ذلك أنطونيو أو كليوباترا . وبذلك وضع لها قاعدة تتصل بنفوس الناس وتهوي إلى أعماقهم . وصوَّر الموضوع تصويراً إنسانياً شمل الكون وقارن فيه بين الغرب العملي والشرق الذي لا يعترف بالمادة . وملأ هذا العالم بأنماط عديدة من الناس وحللها هذا التحليل العميق البارع المعقد فأنطونيو يضحي بمجده وهو يعلم بضعفه ، ويهجر أكتافيا إلى كليوباترا وهو يعلم أن ذلك سيثير عليه سخط الرومان . وصوَّره متصلاً بكليوباترا اتصالاً يجذبه إليها كما يجذب المغناطيس الابرة . وتظهر كليوباترا بمظهر المرأة التي تجمع في ذاتها حواء المتنوعة المغرية المعقدة الغامضة التي لا تفهم وربما لم تفهم نفسها ، وأكسبها قولاً وفعلاً يتصف بالحيوية الشديدة . وأدار حول الكوكبين الرئيسين شخصيات ثانوية تقابل بين أهوائهما ويرتفع البطلان بالتدريج نحو المأساة فيصير الموت نصراً لا هزيمة ، ومجداً لا ضعة ، وتتحرك في أثناء ذلك من عالم من الرموز وتتشبع اللغة بألفاظ الذهب والفضة واللآلىء والنمرود والأقمار في تعبيراتها . وترى في هذا العرض الرائع من مال وجاه توافه بجانب هذه القيمة

الروحية الكبرى وهي الحب . هذا إلى تعقيد الموضوع والتفحيص وروعة اللغة وتطور الشخصيات مع انسجامها واتساع الأفق والمدلول الذي يحتضن عالم المسرحية ، وارتفعت المسرحية إلى قمة الوجود وهبطت إلى أعماق قلب الإنسان .

وربما اطلع شوقي على مسرحية شكسبير كما تدل على ذلك بعض الدلائل مثل أسماء بعض الشخصيات ومشابهة بعض الفصول والمناظر ، على أنه كان اطلاعاً عابراً سريعاً لم يدعه يتفهم أصولها وبرامجها . وكانت النتيجة أن عني بشعره أكثر مما عني بشخصياته وموضوعه ولوازم المسرح والجمهور ، ولم يعن بالقيمة الفنية العامة للمسرح ، فاضطربت بعض الشخصيات الرئيسية لكليوباترا ، وفقد الموضوع تطوره المسرحي الدقيق من أزمة تتوتر وتحل ، وشخصيات ينبع من داخلها الموضوع وتحلل تحليلاً نفسياً عميقاً وصعى إلى التأثير في نفس جمهوره بوسائل هي الشعر آنا ، وأدوات مسرحية خارجية آنا آخر .

على أن عيوب هذه المسرحية هي عيوب الكاتب البادىء الذي يتلمس الطريق في تجربته الأولى ، ولم يكتشف بعد طريق الكاتب المسرحي الماهر إلى نفوس الجمهور ، أو يضع يده على وسائل إجادة الموضوع المتماسك والمفاجآت والشخصيات وإخضاع الحوار لها بشكل يرضاه قواعد هذا النوع من الفنون .

الفصل الثالث

مجنون ليلى

يتطوّر فن الكاتب المسرحي المبتدىء تبعاً للخبرة التي يكتسبها نتيجة لاتصاله بالمسرح والممثل والمخرج وتبعاً لاحتكاكه المباشر بالتمثيل ، مما يوضح له مطالب فنه بالتطبيق العملي، فإلى أي حد تطوّر شوقي الشاعر الغنائي إلى شاعر مسرحي ، وإلى أي حد أثر شوقي الشاعر الغنائي في شوقي الشاعر المسرحي ، وإلى أي حد تطوّر فن المؤلف في مسرحيته الثانية من حيث اتصالها بمطالب الممثل والمسرح والجمهور ، وإلى أي حد اتفق عرض الموضوع وتحليل الشخصيات وإدارة الحوار مع المثل الأعلى للمسرحية ، وإلى أي حد تقدمت في منهجها على منهج مسرحيته الأولى ؟

ستلمس في مسرحية شوقي الثانية أوجه شبه بالمسرحية الأولى تصلها بها ، في تطور الموضوع وتقسيم فصوله ومناظره العامة ، على أننا ستلمس تطوراً في الصناعة المسرحية في تحليل الشخصيات وانسجامها وتطورها نحو المأساة ، ووضوح الأزمات والتحايل على إخفاء العيوب المسرحية في الحوار الغنائي باختيار موضوع يعرض لقصة هوى شاعر غنائي مثله ، في مجال من الشخصيات تعجب بالشعر وتنقده وترويه ، وأورد في ثناياه أناشيد ينشدها شعراء ومغنون سعوا إلى زيارة الشاعر . فالشعر مصدر البطولة في قيس ، ومصدر إعجاب الشخصيات الأخرى به ، والشعر مصدر خلود هذه المسرحية بما يصف من هوى متأجج في نفس البطل . وقد اجتذب الشعر أعداء قيس وأصدقاءه على السواء ، إذ يحسده منازل على براعته فيه ، ويأمر به أبا ليلى فيرويه عنه كارهاً ويستهوى به زوج ليلى ، ويسعى من أجله ابن عوف لينيل قيساً ما اشتهى ، ومن أجل الشعر يقصد الشعراء قيساً للتعرف به والتوفد اليه ، فلا بد أن يجتذب الجمهور المسرحي ويدعوه إلى الاعجاب بالمسرحية ولكن الشعر في المسرحية الجيدة لا يقصد لذاته . وانما هو وسيلة لادارة الحركة

المسرحية ، وحوادث للموضوع ، ووسيلة للتعبير عما يجول في أعماق الشخصيات حتى تتحرك نحو الأزمة ، فإلى أي حد حقق شوقي هذه المطالب الرئيسية ؟

اقتبس شوقي حوادث هذه المسرحية وبعض الحوار من كتاب الأغاني لأبي الفرج الأصبهاني ، واختار من روايات الرواة والشعر المنسوب لقيس بعضاً منها دون أن يحور فيه كثيراً ، وأغلب الظن أنه اختار أكثرها طرافة وغرابة ، لا أكثرها تمشياً مع المادي من منطق الحياة والناس . واختار الرواية التي رواها بعض الرواة ، وهي أن قيساً كان يهوى ليلى وأحبها منذ كانا حبيبين يرعيان مواشي أهليهما ، ولم يزالا كذلك حتى حببت عنه ، فأنشد في هواها شعراً ، واشتهر أمر هذا الهوى وذاك الشعر بين الناس ، ثم حيل بين قيس وبين ليلى ، فلما خطبها خيرت ليلى بينه وبين خطيب آخر هو ورد بن محمد العقيلي ، فاختارته وتزوجته على كره منها فيئس منها وشرد في البادية . وأكسب شوقي بعد ذلك القصة نهاية مسرحية هي يأس ليلى أيضاً ، وموتها ، ثم علم قيس بذلك ومات .

وأورد شوقي في ثنايا هذه القصة ما اشتهر به قيس من عجائب وغرائب . فقد ذكر ما رواه البعض من أن عمر بن عبد الرحمن بن عوف والي صدقات بني كعب وقشير والحرمين وحبيب عبد الله ، فنظر إلى المجانين قبل أن يستحكم جنونه وكمله وأعجب به ، وسأله قيس أن يخرج به إلى آل ليلى وقال له « أكون معك في هذا الجمع ، فأرى في صحبتك ، وأتجمل في عشيرتي بك ، وأتخفر بقربك ، فجاؤا وهط ليلى وأخبروه بقصته ، وأنه لا يريد التجمل به وإنما يريد أن يفضحهم في امرأة منهم يهوادا ، ورفضوا وساطته فانصرف ابن عوف وانصرف قيس متجرداً عارياً لا يلبس ثوباً إلا خرقه ، ويحفظ في الأرض ويلعب بالتراب والحجارة ، ولا يجيب أحداً سأله عن شيء ، فإذا أحبوا أن يتكلم أو يثوب إلى عقله ذكروا له ليلى فيقول ، بأبي هي وأمي ، ثم يرجع إليه عقله فيخاطبونه ويجيبهم ويأتيه أحداث الحي فيحدثونه عنها وينشدونه الشعر والغزل . فيجيبهم جواباً صحيحاً وينشدهم أشعاراً قالها حتى وفد عليهم في السنة الثانية بعد عمر بن عبد الرحمن ونوفل بن مساحق ، فنزل بجمعاً فرآه يلعب بالتراب وهو عريان فقال له « يا غلام ، هات ثوباً » فأتاه به فقال لبعضهم « خذ هذا الثوب وألقه على ذلك الرجل » فقال له « أتعرفه جعلت فداك ؟ » « فقال لا »

قال « عندنا ابن سيد الحي لا والله ، ما يلبس الثياب ولا يزيد على ما تراه يفعل الآن . وإذا طرح عليه شيء قذفه . ولو كان يلبس ثوباً لكان في بيت أبيه ما يكفيه . فحدثه عن أمره فدنا به وكلمه ، فجعل لا يقبل شيئاً يكلمه به . فقال له قومه : « إن أردت أن يجيبك جواباً صحيحاً فاذكر له ليلى » ، فذكرها له وسأله عن حبه إياها . فأقبل عليه يحدثه بحديثها ، ويذكر إليه حبه إياها ، وينشده شعره فيها . فقال له « أطلب صبرك إلى ما ترى ؟ » قال « نعم ، وسينتهي إلى ما هو أشد مما ترى » فعجب منه وقال له « أتحب أن أزوجكها ؟ » قال « نعم ، وهل إلى ذلك من سبيل ؟ » فقال « انطلق معي حتى أقدم على أهلها بك وأخطبها عليك وأرغبهم في المهر لها » . قال « أتراك فاعلاً ؟ » قال « نعم » . قال « أنظر ما تقول » . قال « لك عليّ أن أفعل ذلك » ودعا بثياب فألبسه إياها وراح معه المجنون كأصح أصحابه ، ينشده ويحدثه ، وبلغ ذلك رهطها فتلقوه في السلاح . وقالوا له « يا ابن مساحق » لا والله ، لا يدخل المجنون منازلنا أبداً أو يموت . فقد أهدر لنا السلطان دمه » فأقبل بهم وأدبر فأبرأ نفسه مما رأى ذلك قال للمجنون « انصرف » فقال له المجنون « والله ما وفيت لي بالعهد » قال له . « انصرافك بعد أن آيسني القوم من اجابتك أصلح من سفك الدماء » .

ومن هذه القصص الغريبة الغير مألوفة ما ذكره الرواة عن قصة النار . قيل لقيس : « ما أعجب شيء أصابك في وجدك في ليلى ؟ » . قال « طرقنا ذات ليلة ضيفان ولم يكن عندنا لهم أدم فأرسلني أبي إلى منزل أبي ليلى وقال لي . أطلب لنا منه ادماً فأتيته ، فوقفت على خيامه ، فصحت به ، فقال ما تشاء ؟ فقلت طرقنا ضيفان ولا أدم عندنا لهم ، فأرسلني أبي نطلب منك أدماً ، فقال يا ليلى ، اخرجي إليه النحي ، فجعلت تصب السمن فيه ، ووقفت تتحدث ، فألهانا الحديث وهي تصب السمن وقد امتلأ القعب ولا نعلم جميعاً ، وهو يسيل حتى التقمت أرجلنا بالسمن ، قال فأتيتهم ليلة ثانية أطلب ناراً وأنا متلفع ببرد لي ، فأخرجت لي ناراً في عطبة ، فأعطيتها ووقفت تتحدث فلما احترقت العطبة مزقت من بردي خرقة ، وجعلت النار فيها ، وكلما احترقت مزقت أخرى واشتبكت بها النار حتى لم يبق عليّ من البرد إلا ما أداري عورتي » .

ومنها أيضاً قصة الظبي ، قيل للمحترق أي شيء رأيته أحب إليّ ؟ قال « ما أعجبني شيء قط فذكرت إلاّ سقط من عيني ، وأذهب ذكرها بشاشته عندي غير أني رأيت مرة ظبياً فتأملته وذكرت ليلى ، وجعل يزداد في عيني حسناً . ثم إنه عرض الذئب وهرب منه فتبعته حتى خفي عني فوجدت الذئب وقد صرعه وأكل بعضه فرميته بسهم فما أخطأت مقتلاً . وبقرت بطنه فأخرجت ما أكل منه ثم جمعته إلى بقية سلوى ودفنته وأحرقت الذئب » .

ومنها أيضاً قصة حج قيس إلى الكعبة قالوا : بعد أن رفض أبو ليلى تزويجه من ليلى أيس منها وزال عقله جملة . وقال الحي لأبيه حج إلى مكة وادع الله عزّ وجلّ له ، فلعل الله أن يخلصه من هذا البلاء . فحجّ أبوه . ولما صاروا بمنى سمع صائحاً في الليل يصيح يا ليلى فصرخ صرخة ظنوا أن نفسه قد تلفت فيها فسقط مغشيًا عليه . فلم يزل حتى أصبح ثم أفاق سائل الله ذاهلاً . ثم قال له أبوه « تعلق بأستار الكعبة واسأل الله أن يعافيك من حب ليلى » . فتعلق بأستار الكعبة ثم قال « اللهم زدني حبًا وبها كلفاً ، ولا تنسني ذكرها أبداً » فهام حينئذٍ واختلط عقله فلم يضبطه . قالوا . « فكان يهيم في البرية مع الوحش ولا يأكل إلاّ ما ينبت في البرية من بقل ، ولا يشرب إلاّ مع الظباء » .

ووردت غير ذلك أخبار عن لقاء قيس وليلى في حي الزوج الجديد .

* * *

واعتمد شوقي على هذه الأخبار التي لم يطمئن إلى صدقها صاحب الأغاني ، والتي لا تتمشى والمألوف من أمور هذه الحياة التي يحياها الناس . ففي الفصل الأول يظهر ابن ذريح في حي ليلى ويعود في الحديث عن أمر قيس بحديث مع أهل الحي عن أخبار البادية والصحراء وعن الحياة في البادية والحضر . ويسوق الحديث عن الشعر إلى التحدث عن قيس ويروي خبر الظبي ويدعو ابن ذريح ليلى إلى الاهتمام بشأن قيس ، فتوضح ليلى له حقيقة مشكلتها منذ البداية فهي عاشقة لقيس ، مقرة بمبادلتها إياه هذا الحب ، على أنها لا تستطيع الزواج به لتعصبه بها فتقول :

أنا بين إثنتين كلتاهما النار فلا تلحني ولكن أعني
بين حرصي على قداسة عرضي واحتفاظي بمن أحب وضني

وينصرف السامعون ، فيخلو المسرح لقاء قيس وليلى وتمثل قصة الثار . فيحترق كم قيس وهو في نشوة تجواه لها ، ويغمى عليه ، فيقبل المهدي والدليلي ، فتزيد العقبة القائمة بين زواجهما وضوحاً ، ويحث المهدي قيساً على الانصراف حتى لا يسمع القوم تشبيبه بها .

وهذا الفصل جيد من الوجهة المسرحية إذا قارناه بالفصل الأول في مصرع كليوباترا ، فقد قدّم للجمهور الشخصيات الرئيسية ، وخلص الأزمنة والحوائل القائمة ، وصحب العرض المسرحي عرض تمثيلي متنوع الحوادث فيعقب التمهيد تمثيلاً للموقف يجعل الجمهور يلمس الأزمة لمساً ولا يكتفي بسماعها ويعين بوضوح أوجه الشخصيات وبواعثها ومحاور سلوكها ، ويصحب الحوار الحركة المسرحية بصورة لم توجد في مسرحية شوقي الأولى .

* * *

على أننا نقابل الرعشة الغنائية في الفصل الثاني من المسرحية ، ونلمس ضعفها المسرحي وهدفها الغنائي . فكما ورد في مصرع كليوباترا مناظر تعتمد في تأثيرها في نفوس الجمهور على الغناء والرقص والموسيقى ، بحيث تطغى هذه التأثيرات على الحركة المسرحية والتطور الرئيسي المباشر للموضوع ، كذلك نرد في هذا الفصل أناشيد الحوار وطرائف الأطفال دون أن تتصل اتصالاً مباشراً قويًّا بالموضوع . فبعد أن تظهر بلهاء الجارية ، ومعها الذبيحة التي قرأ عليها المرّاف تعاويذه ، ويرقص قيس أن يذوقها ، تظهر جماعتان من أطفال الحي ، وتتغنى الجماعة الأولى بهواه ، وتشيد بفضله كشاعر ، وتنم الجماعة الثانية هواه وتشيد بإثمه ، ويصرف الجماعتين تابعه زياد ، ثم يغمى على قيس ويمر عليه ابن عوف وهو مار بالطريق فيعرفه . ثم تمر قافلتان تنشد كل منهما نشيداً يعبر عن العاطفة الدينية في الجمهور ويشيد بالحسين . ويذكر اسم ليلى في أحدهما فيصحو قيس ، ويحاور ابن عوف ويسأله أن يتوسط من أجله لدى آل ليلى . فيتبرّع ابن عوف بذلك .

ويظهر في هذا الفصل صفات ضعف شوقي العام في فصله الثاني ، إذ يكثر فيه الحشو الغنائي ويقل العمل المسرحي الرئيسي . على أن الغناء في هذه المسرحية أكثر اتصالاً بالموضوع وبحاله ، من الغناء المجرد في مصرع كليوباترا ، ففي هذه المسرحية اتخذ وسيلة . ولو أنها واهية لإيقاظ قيس بينما يحتال عليه المؤلف في المسرحية الأولى فيفقد الشاعر نشيد الخمر

ويجعل من كليوباترا شاعرة بتقدها لها لمعنى للحب والحياة ، وتبدأ الحركة المسرحية من نهايته .

وفي الفصل الثالث يبلغ الركب حي ليلى ، ويبدأ بتضجيع ابن عوف لقيس الذي يوشك أن يقضي عليه . فيظهر المهدي الذي يلوم ابن عوف على توسعه لقيس . ويستهوي ابن عوف بعض أهل الحي إلى جانب قيس ، فيما تسعى جماعة أخرى إلى الفتك بقيس بحول المهدي دون ذلك ، ويبرز منازل خطيباً يريد أن يؤلب القوم عليه ، ثم يكشف بشر عن خيبة قصده وينتهي أمر منازل بمبارزة بينه وبين زياد خلف المسرح يختفي إثرها منازل ويذكر همس أن آخر صيد زوج ليلى هو ورد ، وينتهي الفصل بتأكيد هذه الحادثة ، وهي زواج ليلى منه وانصراف ابن عوف ذاهلاً حانقاً . وينصرف قيس وهو موشك على الجنون وينتهي الفصل باظهار ليلى لندمها على شرعها في رفض الزواج بقيس .

وفي هذا الفصل تبرز الأزمة الكبرى ويتحرك الموضوع بعدها نحو المأساة . وهو ملىء بالحركة وعناصر التشويق كما في اختلاف القوم في أمر قيس ، وبه صراع حسي واضح بين منازل وزياد، وصراع نفسي غامض في نفس ليلى في نهاية الفصل ، وحبذا لو كان أكثر منه المؤلف وقلل من الصراع الحسي الأول ، فالصراع النفسي أعمق أثراً وأجل قدراً من الصراع الخارجي المحسوس، كما أن القضاء على منازل بهذه الصورة يبدو مفتعلاً إلى حد كبير فزياد في حيه ويشاركه في رأيه كثيرون ، ولا يبدو الموت عقاباً عادلاً له . على أن هذا المنظر لا نظير له في المسرحية الأولى كما سبق القول .

ويرتفع الستار في الفصل الرابع عن منظر من مناظر الجن بالقرب من ديار بني ثقيف ، وفي مقدمتهم الآمري شيطان قيس الذي يريد أن يحتفي بقدومه . والذي يخبر قومه بقصته ويقبل قيس ويحيط به الجن ، ويتحدث اليهم قيس الذي يقتنع بوجود شيطانه بعد أن كان ينكره ، ثم يسأله عن الطريق إلى ديار بني ثقيف فيدله عليها . هذا في المنظر الأول من الفصل. أما المنظر الثاني فيقبل فيه قيس الى دار ليلى ويلتقي مع زوجها الذي يعهد له اقامة بها . ويلتقي قيس بليلى ويفرها بالفرار معه فترفض رغم حبها له ، ورغم ما لاقت في سبيله فيثور عليها ويهجرها . ويشتد اليأس بالمجنون في نفس ليلى ، ويقوى الصراع النفسي فيها فتصرع

إلى منيتها وتحدث المأساة بعد هذا الفصل خلف الستار .

ويعيب هذا الفصل ظهور الشياطين قبل ظهور قيس . والشياطين شخصيات مسرحية رديئة إذا ظهرت بشكل قاطع ، فهي لا ترى في الحياة . وربما أمكن تعليل وجودها بعد ظهور قيس على أنها أوهام عقله السقيم . وقصتها مع سليمان في بداية الفصل حشو لا يلزم للموضوع الرئيسي وكان من الممكن اختصاره بحيث تبرز فيه ناحية الشر الذي يدفع قيس إلى إغراء ليلى ، ويوحي له بهجرها ، فيكون تمهيداً طريفاً لحوادث المنظر الثاني ومشيراً الى الكارثة المقبلة . ويبرز في نهاية الفصل نهاية الصراع في نفس ليلى ، ويدع للكارثة بقوة لم تظهر في مصرع كليوباترة . وهكذا لو كان المؤلف تعمق في تصوير هذه النوازع الانسانية وجعلها محور تطور الموضوع .

وتحدث مأساة قيس في الفصل الخامس . فيظهر على المسرح قبر ليلى ، ومناظر العزاء . ثم ينصرف القوم ويقبل الفريض وابن سعيد وأمية وسعد ، وفيهم المغني والشاعر ، ويتحدثون حديثاً يبعث على التشاؤم بما يذكر من القبور والموتى . وينشد الفريض نشيد وادي الموت ثم ينصرفون ، ويقبل قيس وحده ، ويقابله بشر ويعزيه . ويفاجأ قيس بنبأ موت ليلى فيغمى عليه عند قبرها ، ويدخل في دور الاحتضار الأخير ، ويرثي نفسه وليلى ويسب هيطانه ويناجي ظبياً سارحاً ، ويظهر ابن ذريح ويرثي ليلى ثم يحتضر قيس ويموت .

وفي هذا الفصل ، كما في فصل موت كليوباترة في المسرحية الأولى ، يستجمع الشاعر مقدرته الغنائية ، ويعتمد على أدوات مسرحية خارجية ليحدث عن طريقها التوتر المسرحي المحزن ، وينير في الجو روح المأساة . ولم يتقن المؤلف بعد التدرج إلى الكارثة ، عن طريق تحليل الشخصيات ، وتطورها النفسي الطبيعي نحوها ، وإنما صبغ الشعر بروحه . وقد كان من الممكن أن نفس حدوث الكارثة لوجود عيب في نفس قيس تنفذ منه المأساة إليه لا أن تلقي تبعتها على الشيطان في نهاية المسرحية ، فيقول قيس له : —

إذهب وإن لم أدر روح أنت أم هبع
كنت قرين السوء لي وكنت شر من نصح
لولاك ما بحت بما خدش . ليلى وجرح

فعرض الموضوع في هذه المسرحية ، رغم الاستقلال الفني ، قد تقدم إلى حدّ كبير عنه في مسرح كليوباترا ، وتقسيم فصولها وحركتها وانسجامها ، فهي أقرب إلى المنهج الأول من المسرحية الأولى ، على أنه لم يصور بعد التطوّر الدقيق لأزمة تتوتّر وتحل عن طريق التحليل النفسي العميق للشخصيات ، بل إن بعض الشخصيات قد صوّر تصويراً لا يتفق والواقع العادي من الطباع ، وكلها لم تبلغ بعد التعقيد النفسي والعمق الإنساني المنشود ، ولم يزل الشعر رائد الشاعر الأول .

وأسرت الحوادث التي اقتبسها الشاعر من الأغاني والمؤلفات بشخصية قيس والتي قامت على الكثير من الاحتمالات . يقول الدكتور طه حسين عن حب قيس « يظهر هذا الحب دائماً بصور غير مألوفة ولا ملائمة للطبيعة البشرية ، حتى طبيعة العشاق المنطين ، فلست أعرف عاشقاً أغمي عليه كما أغمي على قيس ابن الملوح ، ولست أعرف عاشقاً هوى وزفر كما هوى ابن الملوح وزفر . كان يكفي أن تتحدث إليه ليلى بحديث يشعره أنها تحبه ليسقط على وجهه مغشيًّا عليه . وكان يكفي أن يذكر له شيء عن ليلى يدل على أنها تحبه أو يدل على أنها تعرضت لمكروه ليسقط على وجهه مغشيًّا عليه ، وكان يقضي حياته كلها أو أكثرها ساقطاً على وجهه أو هائماً على وجهه . وقصة المجنون مخيفة ضعيفة مملوءة بالإحالة والمبالغة لا يستطيع الناس أن يؤمنوا بها أو يطمئنوا إليها مهما يكن حظهم من السذاجة . وكيف يريدني على أن أومن بهذا الخبر الذي يزعم أن المجنون وقف يتحدث إلى ليلى وفي يده نار فأخذت النار تحرق يده حتى أتت عليه ، ونالت من جسمه ، وهو لا يشعر ؟ ثم كيف تريد على أن أصدق أن هذا الرجل جنّ وانتهى به الجنون إلى أن يهيم على وجهه ويستأنس بالوحش ؟

والواقع أن شوقي قد أجهد نفسه في أن يجعل محور شخصية قيس عبقريته كشاعر يتغنى الناس بشعره ، ويبدو قيس منسجماً حين تصير هذه العبقرية محور شخصيته ، على أنه لم يبرأ تماماً من نوبات الجنون واستحالات الأخبار التي أصابت شخصيته بالضعف المسرحي ، وأخرجتها من مألوف الحياة . وقيس ضعيف يبالغ في وصف ضعفه الشاعر ، ويقصد حين يوصف بالجنون ، فهو مهما نال منه العشق لا يضعف ضعفاً يدفعه إلى فعل ما نسبه إليه . وقد انتقد الرواة هذه الصفات والحوادث التي رويت عن المصدر الأصلي واحتاط صاحب

الأغاني في إيرادها . وكان على هوى أن يفكر مليًّا قبل إيرادها وجعلها محوراً لشخصيته . وكان من الممكن أن يكون العاشق في حدود العقل ، ويظهر بهذا المظهر في بداية المسرحية كما في قوله :

إذا طاف قلبي حولها جنّ هوله كذلك يطغى الغلة المتهل العذب

وقوله عن تداويه بقول الشعر :

فما أشرف الإيماع إلا مبادة وما أنشد الأشعار إلا تداويا (ص ٨)

وتمكن منه حب ليلى حتى رأى ملامحه فيما يرى من كائنات فيقول :

فمائي لا أحقق غير ليلى وإن كثر السواد لدى حماها (ص ٥٢)

وكانت ليلى أملم في تصويرها وأكثر انسجاماً من قيس من ناحية ، وكليوباترا من ناحية أخرى ، وقد اتخذ لها المؤلف صورة واضحة في ذهنه ، ولو أنه لم يتعمق في سبر أغوارها . على أنها اكتسبت ألواناً واضحة ، فهي فتاة بدوية موزعة بين إخلاصها لهواها وإخلاصها للتقاليد ، على أنها تنسى أحدهما حين تنغمس في الآخر ، فتنسى هواها حين تعطى الفرصة للتفصل في أمرها . وتنسى التقاليد حين تخلو إلى قيس ولا تراها العيون . ومشكلتها واضحة في أقوالها للناس . فتقول لابن ذريح :

أنا بين اثنتين كلتاهما النـــار لا تلحني ولكن أعني (ص ١٤)
بين حرصي على قداسة عرضي واحتفاظي بمن أحب وصوني

وتقول لابن عوف عن قيس :

إنـه مني القلب أو منتهى نفله
ولكن أرضى حجابي يزال وتمشي الظنون على سدله ؟ (ص ٧٨)

وتستقر على حال بعد الأوان فتقول لقيس :

كلانا قيس مـذبوح قتيـل الأب والأم
طعينان بسكين من العـادة والوهم

وتقول لنفسها :

أبقيس وفي هوى عبقري يسلب العقل من ذويه ويردى
علة البيـد من قديم وداء ضاع فيه الرق وحار المفدى

ما سلاحاه حين يقتل إلاّ من عفاف ومن وفاء بعهد (ص ١٢)

على أنها تحيا أمامنا حين تتنازعها الدوافع المتضاربة ، ويبرز الصراع النفسي في داخلها ، وهو قليل في المسرحية كما في قولها .

رباه ماذا قلت ما ذا كان من ذنب الأمير الأريحي وهاني
في موقف كان ابن عوف محسناً فيه وكنت قليلة الإحسان
قالوا انظري ما تحكمين فليتني أبصرت رشدي أوملكت عناني
ما زلت أهذي بالوساوس ساعة حتى قتلت اثنين بالهذيان (ص ٨٢)

وعند ما يصير هذا الصراع إلى نهايته المحتومة تشير إليه بقولها :

قلبي من اليأس حين حل به أحس يا ورد أنه انصدعا
المتعني بالعيش منتفع ولن ترى يائساً به انتفعا
القدر اليوم والقضاء على حربك قيس وحربي اجتمعا (ص ١٢٢)

والمهدي صورة أوفر حظًّا من عناصر الإنسانية من النطلين . وتحيا فيه صورة البادية المتعددة الجوانب . وهو شيخ يمثل تقاليد البادية ويحافظ عليها ويقدرها ، وعنه ورثت ليلى صفاته ، على أن إنسانيته دائمة الظهور . فهو يحب قيساً رغماً عنه ويقول له وهو في غيبوبته :

أبا المهدي عوفيت ويا بورك في عمرك
أراني عمرك الو يل وما أروي سوى شعرك
كما ألفّ على الكره كلام الله المشرك (ص ٢٩)

وهو رؤوف بقيس يمنع عنه الأذى ويقول لقومه حين يريدون الفتك به : —

لا دم قيس دمنا لا نقربه يكفيه منا أننا نخيبه
ونصرف الأمير عما يطلبه (ص ٥٤)

ويقول في ذلك أيضاً : —

دم الود والقربى وإن كان ظالماً عزيزٌ علينا أن نراه يسيل (٧٣)

ويعطف على ابنته فيرد على ابن عوف حين يلومه على تسرعه بابنته : —

أأظلم ليلى ؟ معاذ الحنان متى جار شيخ على طفله (٧٨)

ويضحي بهذه التقاليد ويندم على تمسكه بها بعد أن تموت ليلى ويفسق السيد المثل ومنازل صورة لا بأس بها للصافي ويكشف عن ذاتيته منذ البداية بقوله عن قيس : —

عدوي المبين وما بيننا ولا بين سافيينا حجا
هام بليل وهامت به لقد كنت أولى بهذا الهوى
وإني لأبدي إليه الوداد وأخفي له في الضلوع القلى (١٨)

ويستمر على هذه الصورة في المسرحية حتى يلتقي حتفه ، محتفظاً بصفاته الرئيسية .

على أن تصوير الشخصيات مازال بسيطاً ، تسير فيه الشخصيات العواطف الشائعة العامة ولا ينفذ المؤلف منها كثيراً إلى ما وراء مطمحها ومناوئها ، ولم يسع إلى تحليل نوعي دقيق للشخصية . فلا نرى في قيس العاشق إنساناً خاصاً ، أو في ليلى إنسانة خاصة تتميز كلاً بين أفراد النوع من عشاق البادية ، بل لا نرى فرقاً كبيراً بين هوى كليوباترا وهوى ليلى ولا تظهر في شخصياته تلك الخاصية التي نجدها في « روميو وجولييت » لشكسبير من حيث نوعية التشخيص والتحليل ، بحيث ننفذ إلى ما وراء النوع من فرد خاص فنلمس فيه كائناً حياً كالكائنات التي تعيش بيننا ، ونحتفظ بإنسانيتها في كل عصر . وأين قيس من روميو الشاب الخيالي الذي أحب في أول حياته لمجرد الفكرة ، حتى اعترت عواطفه فجأة حول جولييت ، الفتاة الساذجة التي تهوى فجأة ، وتحب حباً بسيطاً ساذجاً عنيفاً — ابن عدو بيتها — وأين تلك الصفة النوعية التي نجدها في باريس من منازل ، لقد فصل شوقي عن هذا العمق في التحليل والتعقيد الفني بالانصراف إلى الشعر ، غير مدرك لهذه الآفاق الواسعة البعيدة المدلول .

الحوار

وبينما حافظ شوقي على الصور الأصلية للحوادث التي اقتبسها من الأغاني وحافظ على بعض الشخصيات الرئيسية وصورها العامة ، حصر ابتكاره الرئيسي في التوجيه الفني للحوار ، وورد في المسرحية بعض شعر المجنون ، إمّا بأصله وإما مشطوراً ، وإمّا اصطنع منها فاحتفظ بروحها وأعاد صياغتها . وما زالت الإجادة الفنية منه الأعلى ، وما زال محور مسرحه نظم الشعر على نظام القصيدة شكلاً ومادّة . بحيث لا يمكن التمييز بين ما ألفه شوقي

من حوار وما اقتبسه من شعر غنائي . فالون الغنائي لون مسرحه بأجمعه . فمن صور الحوار التي اقتبسها الدماطر من الأغاني ما قاله قيس : —

أبى الله أن تسقى لحي بشاشة ... فصبراً على ما عودته الله لي صبرا
رأيت غزالاً يرتعي وسط روضة ... فقلت أرى ليلى تراءت لنا ظهرا
فيا طلبي كل رغماً هنيئاً ولا تخف ... فإنك لي جار ولا ترهب الدهرا
وعندي لكم حصن حصين وصارم ... حسام إذا هملته أحسن الهبرا
فما راعني إلا وذئب قد انتحى ... فأعلق في أحشائه الناب والظفرا
فنوقت سهمي في كتوم فمزقتها ... فخالط سهمي مهجة الذئب والنحرا
فأذهب غيظي قتله وشفى جوى ... بقلبي أن الحر قد يدرك الوترا

وورد في المسرحية على هذه الصورة في قول آخر عن قيس : —

رأيت غزالاً يرتعي وسط روضة ... فقلت أرى ليلى تراءت لنا ظهرا
فقلت له يا طلبي لا تخشَ حادثاً ... فإنك لي جار ولا ترهب الدهرا
فما راعني إلا وذئب قد انتحى ... فأغلق في أحشائه الناب والظفرا
فنوقت سهمي في كتوم فمزقتها ... فخالط سهمي مهجة الذئب والنحرا

ومن صوره ما قاله المجنون لزوج ليلى يسأله عنها : —

بربك هل ضمت إليك ليلى ... قبيل الصبح أو قبلت فاها
وهل رفت عليك قرون ليلى ... رفيف الأقحوانة في نداها

وورد في قول قيس في الفصل الرابع من المسرحية بصورته الأصلية ، ومن ذلك أيضاً ما قاله قيس وورد في الأغاني والمسرحية قوله : —

وأجهشت للتوباد حين رأيته ... وكبّر للرحمن حين رآني
وأذريت دمع العين لما رأيته ... ونادى بأعلى صوته فدعاني

ومما حوّر شوقي في صورته الأصلية ، أو استوحى منه شعراً ، ما ورد في الأغاني على هذه الصورة ، وهو من قول قيس : —

إذا ذكرت ليلى عقلت وراجعت عوازب قلبي من هوى متشعب

وقوله : —

وداع دعا إذ نحن بالخيف من منى فهيج أطراف الفؤاد وما يدري
دعا باسم ليلى غيرها فكأنما أطار بليلى طائراً كان في صدري

وورد في المسرحية في قول قيس : —

ليلى منادٍ دعا ليلى تخفّ له نشوان في جنبات الصدر رعيد
ليلى انظروا البيد حل عادت بأهلها وهل ترنم في الأوتار داود
إذا سمعت اسم ليلى ثبت من خبلي وثاب ما ضرعت مني المناقيد (ص٢٤)

وما ورد في كتاب الأغاني في قول قيس يصف ليلاه : —

وعلقتها غراء ذات ذوائب ولم يبد للأتراب من ثديها حجم
صغيرين نرعى البهم يا ليت أننا إلى اليوم لم نكبر ولم تكبر البهم (١٢)

وورد في المسرحية على هذه الصورة ، كقول قيس يغري ليلاه بالهروب من زوجها :

أخذنا وأعطينا إذا البهم ترتعي وإذ نحن خلف البهم مستتران
ولم نك ندري يوم ذاك ما الهوى ولا ما يعود التائب من خفقان (١١٤)

وما ورد في الأغاني على هذه الصورة قول قيس في بائيته : —

أراني إذا صليت يمت نحرها بوجهي وإن كان المضلل ورائيا (٦٨)

وورد في قوله في المسرحية يصف هواه : —

إذا الناس شعر البيت ولوا وجوههم تلمست وكفي بيتها في ملاتيا (٥٢)

وتبين هذه الشواهد الاتجاه الغنائي في الحوار في هذه المسرحية . وتعلل التصور المسرحي في إدارته ، كما تبين سبب البساطة في تحليل الشخصيات والبطء في تحريك الموضوع، وتبين المثل الأعلى الذي سعى شوقي إلى بلوغه ، وهو التأثير عن طريق الشعر الذي يخاطب العاطفة ، ويطرب بما يتصبع به من صفات موسيقية .

على أن الحوار قد زاد في المرونة في هذه المسرحية ، ولئن عثرنا في مواضع متفرقة على استرسال في إنشاد الشعر ، يبرره حيناً تنفيس قيس به عما يجول بنفسه ، وما يشعر به من

حزن أو وجد أو يأس ، ولا يبرره حيناً إلا إرضاء الجمهور الذي يحب سماع الأغاني كما في الأناشيد التي تنشد لذاتها فتكون حشواً مسرحيًّا ، إلا أنه بشكل عام قد أتى أكثر اتصالاً بمواقف الموضوع، وتطور حوادثه ، وأتى قصير البحور والأوزان ، قليل الأبيات في الحوار الواحد ، ويحتال على العيوب الفنائية بالغناء بدلاً من الإنشاد .

ولا عجب أن بقيت هذه المسرحية من بين مسرحيات شوقي تمثل حتى اليوم . فموضوعها إنساني ، متصل بتاريخ العرب ، وشخصياتها بدوية طريفة ، وشعرها يستهوي النفوس، ولو لم تبلغ بعد فنًّا في التحليل واتساعاً في لوحة التصوير ، والتعقيد في سبك الحوار ، وإدارة الحركة المسرحية في شكل أزمة واضحة تتطور نحو المأساة من داخل نفسيات المسرحية. فقد غفل عنها شوقي ـ على ضرورتها المسرحية ـ بالحوار وإنشاد الشعر الذي يتصل بالشخصيات ، وإنما تكون الشخصيات والحوادث وسيلة إليه ، وبلغ التوفيق بين هذه العناصر المسرحية والأدبية غايته في مآسي شوقي في هذه المسرحية .

على أنه لا يجب المبالغة في تقدير قيمتها ، فما زالت مسرحية العشاق التي كتبها شكسبير ، والحوائل التي سببت حدوث هذه المأساة، تضع أمامنا صورة لما قد ترتفع إليه مسرحية تمثل هذا الجانب من الحياة . وقد كان شوقي شاعراً غنائيًّا انتقل إلى المسرح ، وكان شكسبير ممثلاً اتصل بالمسرح من بداية حياته . ووفق كل منهما بقدر ما هيئت له ظروف الحياة من نجاح .

على أنه من الواضح أن هذه المسرحية تقدمت في منهجها الفني تقدماً كبيراً على منهج مصرع كليوباترا . وإننا لنعثر فيها على مناظر يكثر بها الاستطراد الغنائي ، وأعلاها في الفصل الثاني من كل مسرحية ، كما نعثر على حشو لا يضير المسرحية حذفه ، كمنظر قيس والجن في بداية الفصل الرابع . والمنظر الذي يتحدث فيه قيس مع شيطانه في نهاية الفصل الخامس ، والجزء الذي يلتقي فيه مع عفراء ويدور الحديث حول الذبيحة . وبذلك يتطور الموضوع تطوراً سائغاً لا حشو فيه . ويمكننا حينئذ أن نلمس بين المناظر صلة ، وفي الحركة سرعة، دون أن تفقد المأساة كثيراً من قيمتها .

وينبغي أن نشير إلى مناظر مسرحية تتجمع وتتفرق في ثنايا المسرحية ، وهي مناظر

ذروة التأثير لمتناولها الإنسان الدائم ، وتكثر عند لقاء قيس بليلى ، إذ يجتمع فيها — إلى قوة الشعر وتأثيره — قوة العاطفة المتقدة ، وإدراك الجمهور لحائل بين قيس وليلى ، فيضيء على هذا اللقاء صورة حزينة ، ومثل هذا المنظر منظر متكرر أيضاً حين يلتقي قيس بليلى في ديار بني تقيف ، ويكشف القناع عن قلبيهما فيفصحان عما يجدان ، ومازال الجمهور يشعر أيضاً بالحائل بين الشخصيتين ، ويزيد التوتر نظراً لخطورة هذا اللقاء في المجال العدائي الذي توجد فيه الشخصيتان .

وتبدو في هذه المسرحية أولى بوادر شعور شوقي بلوازم التأثير المسرحي ، وأحسن الطرق إلى الوصول إلى نفوس الجمهور . تدل على ذلك مناظر الصراع من نفسي داخلي وحسي خارجي ، وتكثر مناظر الصراع النفسي في نفس ليلى ونفس قيس ، وتزيد من حيويتها حين تصطدم في نفسيهما الأهواء ، كما تفعل ليلى حين تخير بين قيس أو ورد فتختار ورداً مطيعة صوت عقلها ، ثم تندم ، ثم ينبعث صوت قلبها المكبوت بعد ذلك فتتفنن ألمها في تصوير صراع ما زال في أولى صوره الفنية ، ونرى تطوره فيما بعد في آمال ومنفلوطي أيضاً في نفس ليلى حين يهجرها قيس في نهاية الفصل الرابع غاضباً فينتهي بها الصراع إلى غايته المحتومة وهي الموت .

ونرى صوراً من الصراع الحسي عند ظهور منازل ، وكشفه عن خبيئة نفسه ، ونرى استمراراً لهذا النزاع مع امتزاجه بتهكم مسرحي لجهل قيس به ، حتى يبلغ غايته في الفصل الثاني ، حين يجاهر منازل به ويلقى حتفه نتيجة له . ونرى صوراً لهذين النوعين من الصراع في مسرحية شوقي التالية ، وهي قمبيز ، بعد أن مهد لها المؤلف في هذه المسرحية . ونرى صورة له في مسرحية شوقي التالية وهي علي بك الكبير . لا سيما في المناظر التي يجتمع فيها مراد وآمال .

ولكن هل غير شوقي نواة مسرحه ؟ وهل صار الحوار نتيجة التغيير عما يجول في نفوس الشخصيات ، أم لا يزال يدفعها ويجرها إلى نهاياتها ؟ أغلب الظن إن الشعر ما زال رائد شوقي الأول . وإنما سعى إلى توفير شخصيات ذات ملامح عامة لم يسع إلى تفصيلها ، والتعمق في تحليلها ، وما زالت غايته الشعر الجيد الأخاذ ، ولم يحكم شوقي توضيح الأزمة ومفاجأة الجمهور بها بعد أن تتطور تطوراً نفسياً دقيقاً .

على أنه قد اتجه الى ذلك في هذه المسرحية التي فاجأ فيها بشر قيساً بخبر موت ليلى ، ثم تعجل موت قيس بعد ذلك بعض التعجل .

الفصل الرابع

قميز

لم يكن حظ هذه المسرحية من النجاح والتوفيق في التأليف والاخراج ما بلغت من ذلك المسرحيتان الأولى والثانية . فقد أنقذ المسرحية الأولى ، وهي مصرع كليوباترا — على عيوبها — الأناشيد الغنائية والشهرة التاريخية ، والموضوع ، وبعض المناظر التي تدور حول مقابلات العشاق وأحاديث العواطف ، ونجحت المسرحية الثانية لاندماج العناصر الغنائية في الموضوع المسرحي إلى حدّ كبير ، وتطور الموضوع تطوراً فاق تطور الموضوع الأول من الناحية المسرحية .

بينما ظهرت أماكن الضعف في منهج الشوقي في هذه المسرحية ، وأفلت من يده زمام الموضوع ، فاضطربت المناظر والفصول واختلطت الشخصيات وكثر الحشو في المناظر والحوار وتفكك الموضوع ، وانعدمت الصلة بين أجزاء كثيرة من الحوار ، واتسم بصفة النظم الغنائي ، وانعدمت الصفة المسرحية إلى حدّ كبير ، رغم استعانة الشاعر برجال المسرح والمخرجين على إصلاح عيوبها — وترجع أهم أسباب هذا الاضطراب في المسرحية إلى اختيار الموضوع أصلا ، فشوقي يحتال احتيالاً على تصوير مأساة قميز حيث يدير فيها دفة الحوادث من انتصاره لانتحاره . فيحدث في سبيل ذلك التواء في الحوار ، وانعدام في التطور المنطقي والسيكولوجي بين أجزاء الموضوع وبين الشخصيات .

وأكثر فصول المسرحية اضطراباً هو الفصل الأول . إذ يعلن فيه خطبة قميز لابنة فرعون ، وتتقدم ايتيتاس لتفدي بنفسها بلادها ، وترضى بالزواج على أنها ابنة فرعون لتدفع عن مصر شر الغزو . هذا في المنظر الأول . أما في المنظر الثاني فيبارك رجال قميز الخطبة ، وفي المنظر الثالث يرى رجال وفد قميز في مصر الترف والضعف ويتحدثون عن آثار

مصر ، ثم يحتفي بهم رجال فرعون ، وتكشف لنا نتيتاس عن دافع آخر يدفعها للتضحية بنفسها ، وهو حبها اليائس لتاسو والتماسها في هذا الزواج سهرياً .

يتخلل هذا العرض العام ما يفتت انتباه الجمهور عن متابعة الشخصية الرئيسية والموضوع الرئيسي ، فيرى أمامه في المنظر الأول نفريت ونتيتاس وتاسو وفرعون ، ثم يعرض أمامه في المنظر الثاني مجموعة أخرى من الشخصيات ، ويعرض أمامه مناظر مختلفة للرقص والغناء ويكثر فيها الحديث عن الطعام ، ووصف الآثار المصرية وسحرها ، وغير ذلك من أحاديث جانبية تطغى على تطوُّر الموضوع الرئيسي ، فالمؤلف قد استرسل في تحليل البيئة الخارجية ونسي شخصيته الرئيسية ونرى في ذلك عيباً وهو الشاعر الغنائي الذي يرى في الشعر غاية ، ويضحي في سبيله بمطالب المسرح الرفيعة الأخرى من تحليل نفسي يكون فيه الشعر وسيلة ، ولا بدَّ من إزالة ما في هذه المناظر الثلاثة من حشو حتى يستقيم الموضوع ، وتتضح فيه بوادر الأزمة ، ويقتصر الحوار على إظهار رفض ابنة فرعون الذهاب إلى فارس ، وعزم نتيتاس على إفتداء وطنها بنفسها ، ورفعه فوق ما بينها وبين تاسو ، فذلك يقلل من قيمتها الوطنية ، ويحط من شأن تضحيتها بنفسها ، ويحذف ما شغل به شوقي مادة فصله الثاني من حشو غنائي وموسيقى ورقص ، فهو لا يساعد على تطور الحركة المسرحية بشكل مرضٍ .

ونرى نتيتاس في الفصل الثاني في قصر قمبيز في مدينة سوس الفارسية ، تستعيد في بدايته الملكة حبها لتاسو ، ثم تسرد حلماً يمهد لدخول فانيس ويبين عزمه على خيانة مصر ، ويدخل قمبيز وقد اكتشف حقيقة الملكة ، ويجابه قمبيز الملكة بفانيس ، فتتحول من الانكار إلى محاولة منعه عن غزو مصر ، بالوعيد تارةً وبالرجاء تارةً أخرى . ويدخل رسول يعلن موت أمازيس فرعوناً القديم ، وتولية ابسماتيك مكانه . وبذلك صار الغزو أمراً واقعاً لا مفر منه .

ليت الأحداث والحوار ارتبطا بهذا التطور المباشر للأمور ولم يتخلله استرسال وحشو قصد به الإسهاب والتطويل والإطناب حيث مست الحاجة إلى الايجاز والتركيز . وقد كان من الأصلح لنتيتاس أن تغيِّر شخصيتها محورها الوطن وفدائه ، ويحذف الجزء الذي تستعيد فيه حبها لتاسو فهو مفتعل مصطنع ، وضار أكثر منه نافع ، إذ يقلل من قدر

التضحية في سبيلنا . ولعله من الأصلح كذلك حذف الحشو الذي يدور حول ألوان الطعام والشراب الذي تناولته الملكة ، وهو غير لائق بشخصيتها ومكانتها ، ولا يناسب المقام الذي يدور فيه . وبذلك يتطور الموضوع الرئيسي وتتعجل أزمته .

ويعرض في بداية الفصل الثالث من المسرحية مناظر متفاقمة مفككة عن الموت ، تفرض فرضاً من الخارج على الشخصية والتاريخ والموضوع إرضاءً لعواطف المؤلف الوطنية وعواطف الجمهور ، ولإنهاء المسرحية بطريقة ما ، رغم قصرها عن بلوغ الغاية الفنية الرفيعة . وفي المنظر الأول تلقي تفريت بنفسها في النيل نادمة على أنانيتها القديمة ، وفي المنظر الثاني يتحاور بعض الفتية العابثين مع عجوز لعوب ، ويتحدثون عن ظلم جند الفرس للمصريين بعد الفتح ، واغتصابهم لممتلكاتهم وانتهاكهم للحرمات . ثم يظهر قمبيز ويحضر أمامه أسرى النوبة ، وفيلك وتاقهم فيرقصون له ويغنون ، فيوزع عليهم الهدايا . ثم يؤتى أمامه بفرعون مكبلاً ، ويدور بينه وبين فرعون حوار يكشف عن شجاعة فرعون ، ويثور قمبيز بالتدريج فيأمر بقتل فرعون ، ويحضر تامو أمامه وتدخل نيتيتاس فتعجب بانقلاب تامو الى بطل وطني . ويفرح تامو حين يسمع ذلك ، ويأمر قمبيز بقتله ويطعن فانيس بعد ذلك بخنجره ، ويتبعه بقتل شيخ فارس سأله التأني ، ويأمر باحضار أبيس ، ويثور لرؤيته ، ويطعنه بخنجره أيضاً ، ثم يبلغ جنونه ذروته فترقص أمامه أضاحي قتلاه ويختلط عليه الأمر فيطعن نفسه ويموت ، ويندب أهل فارس قمبيز . ويندب كهنة مصر آبيس .

وعيوب هذا الفصل هو اعتماده في التأثير على سلسلة الأحداث المثيرة التي تملأ المسرح بالقتلى ، دون الصالها اتصالاً منطقياً بالتطور النفسي للشخصيات والحوادث في بداية المسرحية . فكيف تطورت تفريت وتامو من الأنانية إلى حب الوطن ؟ وكيف ظهر فرعون الجديد أبيًا ؟ — لا توجد حلقات هذا التطور ، ولعله من الخير أن يحذف حديث قمبيز عن نيتيتاس واستنجاده بها فهو مفتعل وقمبيز في نشوة جنونه .

وقد أحدث هذا الاضطراب في الموضوع اضطراباً في الشخصيات والحوار تناقضاً في الأفعال والأقوال . فنيتيتاس الوطنية المخلصة في بداية المسرحية تقول عن قمبيز :

صدقت انما هو زين الشباب إله الفتا قدر الذهب

إذا غلبت في القتال الملوك وفي السلم عزّ فلم يغلب
يسيطر كالشمس سلطانه على مشرق الأرض والمغرب
ولكن متى يأتنا دلهت بنات الفراعين بالأجنبي (ص ١٩٩)

كيف ينسجم هذا الحوار مع قولها عنه « نمر افترس الخشن » (ص ٥٣) . وقوله هو عن نفسه « أنا وحش أنا غول » (ص ٨٨) ؟

وكيف يدور بين الملكة والوصيفة حوار عن الطعام بعد أن يروعها حلمٌ تقصُّه على خادمتها ؟ — تقول الوصيفة بعد أن تقص الملكة حلمها الرهيب :

رؤياكِ يا سيدتي من نفسها مؤوّله
فالثك من عشاء أمس ثقلة وبيله
فتقول الملكة : ماذا أكلت مع قميز وما قدم له ؟
الوصيفة : كان العشاء ملكتي مائدة محمله (ص ٦٣)

ونصف ألواناً من الطعام لا يصح أن تثير فضول ابنة فرعون ، فقد ذاقت مثله وأشهى منه ، مما ورد وصفه في بداية المسرحية . ثم إنها قد شهدته وأكلت منه ، ومن المستبعد أن يطيب لها الاستماع إليه وهي مشغولة البال بحلمها الرهيب .

وكيف يتفق عزم نيتيتاس على التضحية بنفسها في سبيل وطنها في بداية المسرحية ، لتدفع عن مصر شر العجم ، كما في قولها لفرعون وابنته : —

أتيت أفدي بنفسي البلاد وأدفع عن مصر شر العجم
فإنكِ أن ترفضي يزحفوا كزحف الذئاب ونحن الغنم (ص ٥)

وتذكر في بداية الفصل لتفريت : —

آمون قد مدّ إليك وإلى الوادي يده
وقد كفى مصر البلاء والخطوب المرعده
وكفى من ربوعنا نار المجوس الموقده (ص ٤)

ثم تلتمس بعد ذلك في نهاية الفصل بالغرو كأنه حقيقة آتية لا ريب فيها فتقول : —

أفيقي بنت فرعون فما يزهو بك السكر

غداً تذرو رياح الفر ... س من صولتك ما تذرو
غداً يصبغ من شبـ ... ـك بالدم النهـر
غداً يهتك عن أربا ... بك المحراب والستر
فما تاسو وفتيان ... كتاسو في الحمى كثر (ص ٥٠)
هم النحل وإن هابوا ... لقاني وأنا الزهـر

ويظهر هذا التناقض أيضاً في أقوال الوفد الفارسي ، فيقول أحدهم في بداية المسرحية عن خطبة بنت فرعون لقمبيز : —

خطبنا إليهم أمس بنت ملكهم ... فما كان إلا الاحتقار جواب
وأهفق أهلوها وقالوا حمامة ... دعاها إلى الوكر السحيق غراب (ص١٤)

ويدور بين رجال الوفد الحوار الآتي : —

الأول : أعلمتم ما ذا يردد في القصر ؟ ... وماذا يقال همساً ووحيا ؟
الآخر : أهازل أنت ؟ .
الأول : بل سمعت حديثاً ... إن يكن مفترى فاذا عليا
آخر : إنه يهذي دعوه ... كاذبٌ لا تسمعوه
آخر : ما الذي زخرف
الثاني : . . . . ألقت ... كذبة الأجيال فوه
يزعم الملكة نفرت ... إبنة الملك أمازس
ترفض السير مع الو ... فد إلى أقطار فارس (ص ١٧)
آخر : ما خطبه ما بدهي ... أمض بنا لا تسمع
آخر : يقول فرعون مصرا ... لم يرض قمبيز صهرا
الثاني : من أمازيس ما الأميرة ... ما مصر ؟ أي الأرض من قمبيز بهرا
أهذا خبر يروى ؟ غبيٌّ أنت والله ... أنمت القبطة الزرقا ... من يصغر بالفاه

وكيف يتنبأ رجال الوفد في بداية المسرحية بالغزو المقبل ، الذي يدفع صاحبه على اكتشاف قمبيز لحقيقة نيتيناس ويقولون في بداية المسرحية : —

أحمس : فما أنت سوى جثة هي الجلد وظيفه في الجلد
يهب عليها غداً طيف من الفرس أبى تمشي حمد
تانت : صدقت أخا الفرس فلت الصواب غداً يحصف الفرس أو بعد غد (ص١٧)

وهل يتفق الحوار الذي يدور بين أتباع قمبيز وموقف يدور فيه قمبيز ويفتك من حوله ولا يطمئن أحد منهم على حياته؟ ويدور موضوع هذا الحوار عن الضمير بين اثنين : —

رمسم : وأين منزلة الضمير ؟ .

حيدر : موضع من الجسد
أنظر هنا يا رمسم القلب وها هنا الكبد
وها هنا الضمير بين القلب والكبد عقد
رمسم : هنا الدجاج والحمام ها هنا بلا عدد
حيدر : والبط والإوز والحمام والدند
وكل ما تسرق أو تخطف من هذا البلد

فهذه الأحاديث لا تتفق والمواقف التي تقال فيها ، وتسبب تضارباً في الشخصيات التي تنوه بها ، إذا أضفنا إلى ذلك تصوير هوق لفرعون كفاسب للعرش بشكل لايناسب كرامة الملوك، وتصويره لابنته بصورة الفتاة الآنيّة ، وتاسو بصورة النبي المضيع الوفاء في بداية المسرحية، وتغييره لهذه الصور في نهايتها حتى تتمشى وميوله كشاعر بلاطي فكلاً لا روحاً، وتصويره لأفراد الشعب بهذه الصورة الهازلة ، أمكننا إدراك بعض أسباب سقوط هذه المسرحية بعد تمثيلها لأول مرة ، وأمكننا إدراك دوافع النقد العنيف الذي قوبلت به من النقاد المعاصرين، وقد انصب معظمه على تصوير عيوب المسرحية من الناحية الأدبية والقومية.

فأخذ عليه الأستاذ عباس محمود العقاد مآخذ أدبية هي اضطراب النظم في فم الممثل الواحد في الموقف الواحد ، والتصرف في ورود أسماء الأعلام ، والتجاوز في الفصل والوصل والهمز، والتحقيق والمقصور والممدود . هذا من الناحية الأدبية . أما من الناحية التاريخية فقد أخذ عليه في شيء من العنف غير قليل ، الخروج على بعض حوادث التاريخ ، وسوء تصوير حياة أهل مصر القديمة (قمبيز في الميزان ص ١٦) .

أما عن العيوب الأدبية فمن السهل الاعتذار لها بأنها ليست عيوباً بالمعنى الدقيق ،

إذ يتمسك الناقد بالشكل في صياغة الحوار دون جوهره . وليس من الخطأ أن يتلوّن الحوار تبعاً لتغير العواطف الحياتية في نفس الشخصية ، بل إننا نلوم شوقي في مسرحياته الأولى على تمسكه ببحر واحد وزن وقافية واحدة ، في حوار طويل المدى ، يتسع لتحليل عواطف متباينة متعاقبة ، على أن يبحث عن وسيلة تكسب هذا التغير في الشكل وحدة في الجوهر العام . فالحوار في المسرحية وسيلة لا غاية : وسيلة إلى التعبير عما في نفس الشخصية ، ويريد بها أن تكون وسيلة مرنة طيعة لا جامدة صلبة . وهذا لو لم يقتصر شوقي على ذلك في تلك الأسطر القليلة التي أحصاها عليه الناقد ، واتخذها أسلوب مسرحه عامة مع تهذيبها ومحاولة اتخاذ البحر وحدة الحوار دون القافية ، متأثراً بذلك الشعر المرسل في الأدب المسرحي الغربي ، وربما أدى ذلك إلى التخفيف من وطأة النزعة الغنائية وإلى توجيه مسرحه في اتجاهه الصحيح .

وأما عن تغيير صور أسماء الأعلام والقصر والمد فلا لوم على كاتب يفعل ذلك لضرورة فنية . فاللغة وسيلة تتكيف للضروورات الفنية الشعرية بشكل لا يؤدي بها إلى الإبهام .

اما عن الخروج على حوادث التاريخ العام ، فقد ذكر أن الشاعر غير مقيد بتفاصيل التاريخ ، وإنما مطالب بتحقيق روحه العامة ، ويبتكر في حدود الحوادث البارزة من الحوادث الأخرى والشخصيات ما يساعده على إبرازها في صورة فنية خاصة . ومقياسنا فيما يذهب إليه من تحليل وتعليل هو الصدق المساير لمنطق الحوادث والطبيعة البشرية واحتمالات سلوكها ، ورائدنا ورائده في ذلك القلب البشري الذي يتدسس إلى جوانبه ويحلل نوازعه ويؤلف منها وحدة منسجمة حية . فالفن فن لأنه لا يقلد الطبيعة تقليداً حرفياً ، وإنما يبرزها في صورة فنية بما من الابتداع والخيال أشياء غير قليلة ، وإنما يخضع خياله لمنطق الحياة في صورها وأشكالها ، بحيث تبرز لنا الصورة الفنية وكأنها قطعة من الحياة نقية مصفاة من الشوائب .

وإذا طبقنا هذا الكلام على الحوادث التاريخية والمسرحية في قميز ، تجاوزنا عن الكثير مما أحصاه الناقد في أخطاء المسرحية ، على أننا نأخذ على المؤلف الافتعال في إيراد صور الانتحار في نهاية المسرحية ، فهي صور تبدو غير طبيعية أمام الجمهور المسرحي . كما نأخذ

عليه عجزه عن تفهم حياة القدماء التي لم يتمكن معرفتها وتصورها . ونتفق مع الناقد في قصور الشاعر عن إبراز نواح وطنية فرنسية كانت بين عجزه وبصره فيما لديه من حقائق تاريخية . فلم يؤيد التاريخ ، ولم يستلزم خروجه عليه ضرورة مسرحية فنية ، ولم يسع إلى ذلك وهو يبرز صوراً وطنية قومية ، بل إن ما دعاه شوقي إلى مصر وأهلها من فرعون وأمته وشعبه وعالميته هو صفات الضعف والليونة ، ولم يكن المرتزقة من الجنود البونانية في جيش مصر فقط ، وليست هي سبب الهزيمة ، وإنما كانت في جيوش الفرس أيضاً . ولم تكن مصر ضعيفة كما صورها شوقي ، وإنما يذكر التاريخ ، ويذكر الأستاذ العقاد ناقد شوقي ، أن دارا أراد غزوها فأحجم عن ذلك لقربها ولرغم انضمامها لأعدائه وحين أراد قمبيز ذلك أعد لغزوها عدة عظيمة ، فجعل لكل فارس مصري ستة من فرسانه ، وأتى بأسطوله ومعداته . على أنه احتال رغم ذلك في دخول مصر ، فوضع في مقدمة جيشه ما قدسه المصريون القدماء من حيوانات . ولم يصبر المصريون على حكمه بعد الفتح وإنما قاموا بثورات عديدة وكافحوا الفرس طويلاً حتى استقلوا . بل حضر دارا الأول بعد قمبيز إلى مصر وسعى إلى التقرب منهم وقتل واليه لظلمه ، وبنى معبداً لآمون ، واشترك في موكب الحزن على أبيس هذا من ناحية وطنية المصريين .

أما من ناحية الشخصيات الوطنية فقد قاض تاريخ القدماء لأحمس المصري بالملح التي اشتهر بها أهل مصر والفكاهة التي وصفوا بها . ولم يقتل وهاب رع ولم يكن صاقيه . ومن السهل معرفة سبب تهاون شوقي في إبراز هذه الصور ، إذ لم يحس الوطنية المصرية بشكل قوي يجعله يرى المصري الظالم الدائم في كل العصور .

وكان من الممكن معالجة أمر قمبيز وجعله نواة جيدة للمسرح لا بهذه الصورة الأورية المجنونة التي تتصرف على المسرح تصرفاً شاذاً غير متوقع ، عن طريق تحليل أقره التاريخ وأشار إليه الناقد لشوقي وهو إدمانه على تناول الخمر . وعن طريق هذا الإدمان يمكن تعليل نوبات الصرع والجنون التي انتابته ، حتى إنه قتل صاقيه ليثبت لقومه أن يده لم تصبها الرعشة بعد .

ولم يثبت تبوتا قاطعاً إلقاء المصريين لعروس حية في النيل ، فقد أنكر هيرودوت ذلك

وأشار أن المصريين رمزوا إلى ذلك بتماثيل من الطين ، ووجدت أمثالها في مقابرهم ومعابدهم وكان حريصًا به أن يدافع عن تلك الطرافة لا أن تقرن بتيتاس لتضحيتها ، وكأنه أضرّ من حيث أراد أن ينفع .

* * *

على أنه لا ينكر أن المؤلف قد أنفق جهداً كبيراً في تأليف هذه المسرحية هي أول مسرحية يؤلفها ويعتمد فيها على التاريخ وحده ، ويستقل بنفسه إلى حدّ كبير وبينما كانت أمامه مسرحية لشكسبير استوحى منها في مسرحية مصرع كليوباترة في المناظر والشخصيات والألوان العامة ، وبينما كان أمامه كتاب الأغاني ونظم المجنون فيه يستعين به على سبك أطوار الحوادث وتأليف الحوار وإدارته ، اعتمد في هذه المسرحية على ما اكتسب من خبرة في المسرحيتين الأولى والثانية ، وما اكتسب من خبرة بعد اتصاله بالتمثيل والممثلين والمخرجين فأتت المسرحية في ثلاثة فصول كثر فيها الحشو والاستطراد واختلط الحوار واختلطت الشخصيات في أماكن شتى ، وحاول الشاعر إبراز صورة ترضي الشعور القومي فأخفق ، إلاّ أننا نلمس في ثنايا تلك العيوب بعض محاسن وتقدماً في أسلوب تأليف الشاعر ، وخطوة تبين تكيفه بالمسرح ، وبداية شعوره بلوازمه ومقتضياته الخاصّة ، فبين هذه الصور المضطربة مناظر منتظمة مشرقة تقوم على الصراع النفسي أو الصراع بين الشخصيات ، وترتفع إلى درجة ما من السمو ، ويدور فيها الحوار كما يدور حوار مسرحي سريع متشبع بالحركة .

ومن ذلك صور الصراع بين تيتاس وقمبيز في فارس . فهي متقدمة تقدماً ملحوظاً على صور الصراع في مجنون ليلى بين منازل وزياد ، وتتصف بصفة طبيعية ميزت الصراع بين ليلى وابن عوف ، وهو صراع يجمع بين الصفة الحسية والعقلية ، بين صراع الجسم وصراع العقل . ويتسم بسمة حزينة تجعله أعمق في النفس أثراً مما يتعلق به من نتائج تتصل بالمأساة الأصلية . ومن ذلك أيضاً صورة الصراع بين قمبيز وفرعون وهو صراع عقلي يجذب انتباه الجمهور ويتصل بنفسه ويعمق فيه تأثيره . ففيه صراع بين القوة الظافرة

والكبرياء المهزومة . وهي صورة لا تخرج على ما اتصف به فراعنة مصر من كبرياء واعتزاز بالنفس .

كما أن المفاجأة الأخيرة في المأساة تمثل تمثيلاً مسرحيًا ، ولا تلخص تلخيصاً ، أو توصف وصفاً فتفسد تطور قصير — رغم خشونة وصف هذا التطور — تحر المأساة ، ولا تكتفي بسماع الشعر ، وإنما نرى صوراً لنفوس إنسانية تتصل بنفوسنا على المسرح ، وتلك خطوة كبرى في تقدم فن شوقي المسرحي . وقد مهد لها في مجنون ليلى بوصف التطور النفسي الذي طرأ على ليلى في المسرحية السابقة حتى وصل بها الصراع إلى تحطيم نفسها . دون أن نرى أو نلخص ما يحدث بين الفصول من أحداث هامة ، يجب أن تمثل أمام الجمهور وذلك صميم الفن المسرحي .

* * *

« ويجدر بنا أن نشير إلى الجانب الفكاهي في مسرحية شوقي فقد قام معظمه في مصرع كليوباترا على فكاهة لفظية تدور بطريقة مصطنعة بين شخصيات محترفة ، مثل أنشو المضحك ، وزينون العجوز ، وقام معظمه أيضاً في مجنون ليلى على قصص يدور بين ابن ذريح وبشر حول أخبار قيس . ويبرز الجانب الفكاهي في هذه المسرحية من طبيعة الشخصيات بصورة ضعيفة . فتدور الفكاهة بين الفتية والعجوز . فالعجوز تحاول إغراء الفتية بحبها وتزعم محاولة بعض الناس إغراءها ، ووصفها بما ليس فيها ، والفتية يعابثونها ويسخرون منها . تلك صورة نراها حولنا وتتكرر كل زمن ، وهي في هذه المسرحية بصيص من فكاهة الشخصية ستتكمل صورتها وتبلغ غايتها في المسرحية الأخيرة وهي «الست هدى» .

وهذه المسرحية تمثل مرحلة الانتقال من طور إلى طور في فن شوقي الذي لم يؤت فسحة من الوقت للتطور الواسع . وتقف هذه المسرحية بين مسرحياته الأولى التي وضحت فيها السمات الغنائية وضوحاً أفسد الشخصيات وتطور الموضوع المسرحي ، بحيث يختفي ما يجب أن يمثل على المسرح وراء الستار ، ويفشد على المسرح ما كان يجب أن يختفي ، وبين مسرحياته التالية التي يبرز فيها الحركة المسرحية على المسرح فتمثل الحوادث تمثيلاً ، ولا يكتفي بوصفها وإنشادها ، وتحيا فيها الشخصيات إلى حد كبير ، فنحس في نفوسنا عواطف

ونوازع نفسها حية تتردد في جوانبها الآمال والآلام وتصطدم بينها الأهواء ، وتبرز فيها صفات البيئة ، وتمتاز بها أمزجة خاصة .

* * *

ولكن هل تخلص شوقي في النهاية من ميطان الغناء ؟ لقد بقيت رواسبه في هذه المسرحية : فما زالت عنايته بالنظم رائده الأول ، وغايته الأخيرة ، ولا نرى في الشخصيات عمقاً نفسيًا ، وليس الحوار وسيلة للتعبير عن العواطف العميقة للنفس البشرية ، وإنما أكتفى شوقي في ذلك بوصفها بأوصاف عامة وعناوين عريضة في شعر خلاب مفعم بالاستطراد الغنائي ، ولم يتعمق شوقي كثيراً في داخل هذه النفوس وإلى ما وراء هذه العناوين .

وبينما اتكأ فيها في بعض المواضع على مواقف طرقها في مسرحياته السابقة كمواقف العشاق ، كتاسو ونفريت ، وقامبو ونيتيتاس ، بعد أن جرّب ذلك بين كليوباترا وأنطونيو ، وعابي وهيلانه في المسرحية الأولى بصورة بطائية ، ثم توسع في مسرحيته التالية ، فأفاض في وصف المواقف الغرامية بين قيس وليلى ، وصارت وحدة التأثير في مسرحيته . وسنرى في هذه المسرحية بوادر جديدة للتأثير المسرحي في مسرح شوقي ونواحي أكثر جودة من الناحية الفنية ، تبرز بسهولة طبيعية ، وهي ازدواج الصراع النفسي مع الصراع الحسي ، وشيوع النوع الأول ، واتقان المفاجأة والتهكم المسرحي والتطور المنطقي والنفسي للحوادث ، وسنرى هذه المناظر في « علي بك الكبير » و « عنترة » على أنه في هذه التجربة الحاضرة بوادر تصوير مثل هذه المناظر ، ففي موت قمبز مفاجأة غير طبيعية التطور سنراها أكثر اتقاناً في نهاية علي بك الكبير » و « عنترة » . وفي « قمبز » صور من الصراع سنراها أكثر تطوراً في آمال ، وسنراها واضحة السمات بين عنترة وأهل عبلة وخصومه .

وفي بعض مناظر هذه المسرحية قوة وانسجام في الحوار ونظام في تحليل الشخصيات ، وخلو من الحشو والاعتماد على الشعر في التأثير وحده ، فنرى في المسرحيات

القادمة تطوراً أكثر انتظاماً للشخصيات والحوادث ، وملؤها من الشعر إلى حدّ كبير ومدى اعتماد الشاعر — إلى جانب الشعر — على وسائل المسرح العامة .

وقد كان لعنف النقد الذي قوبلت به هذه المسرحية تأثير عنيف في الشاعر ، فاستنهض عزمه للإجادة والتجريب من جديد ، بل والتجريب في ثالث أنواع أخرى غير المأساة الغنائية فيما بعد ، كما في « أميرة الأندلس » وهي تجربة في المسرحية النثرية ، وفي « الست هدى » وهي تجربة في الملهاة الغنائية . وإن في ضيق المدة التي تطور فيها فن المؤلف المسرحي لشاهد على ما لاقى من جهد ، وما تجشم من عناء .