مسرحيات شوقي

بقلم الدكتور محمد مندور

تعتبر مسرحيات شوقي حدثا فريدا في تاريخ ادبنا العربي المعاصر لانها تعتبر بدءا قويا لخلق ادب تمثيلي في بلادنا العربية . وذلك لان كتابة امير الشعراء للمسرح قد كانت من العوامل الحاسمة في القضاء على نظرة الريبة والشك التي كانت الطبقات المحافظة تنظر بها الى فن التمثيل الذي وفد الينا من اوربا ، وظل المحافظون وهم غالبية الامة ينظرون اليه بنفور وباحتكار ، خلال عشرات السنين التي كان الصراع لا يزال ناشبا فيها بين المحافظين التقليديين والمجددين الداعين الى الاخذ عن الغرب .

ذلك ان العرب القدماء لم يعرفوا فن التمثيل وان الشعوب العربية في العصور الوسطى والحديثة اذا كانت قد عرفت بعض الفنون الشعبية التي تشبه من قريب او من بعيد فن التمثيل المسرحي كالاراجوز وخيال الظل فان هذه الفنون ليست هي التي تطورت فاصبحت فن التمثيل الحديث . ومن الثابت تاريخيا اننا قد اخذنا هذا الفن عن اوربا بل باستطاعتنا ان نحدد على وجه الدقة بدء ظهور فن التمثيل العربي في بلادنا العربية بسنة ١٨٤٨ ـ عندما ابتدأ الاديب التاجر مارون النقاش يؤلف بعض المسرحيات ويلحنها ويمثلها في بيته ببيروت مع عدد من اصدقائه الهواة وامام نخبة من علية القوم على نحو ما يحدثنا في مقدمة كتاب « ارزة لبنان » الذي يضم مسرحياته الثلاث .

واذا كان متّى بن يونس قد ترجم في العصر العباسي كتاب الشعر لارسطو وفيه حديث عن فني التراجيديا والكوميديا فان المترجم نفسه لم يفهم مما ترجم شيئا بدليل ترجمته تراجيديا بفن المديح وكلمة كوميديا بفن الهجاء. وقد اوقعت هذه الترجمة الخاطئة كبار فلاسفة العرب انفسهم في نفس الخطأ حيث نجد فيلسوفا كابن رشد يبحث في مدائح العرب عن ابيات يظنها من نوع التراجيديا وفي الهجاء عن ابيات يظنها من نوع الكوميديا ، كما اننا لم نعثر على اية ترجمة او تلخيص او تحليل لاية مسرحية اغريقية قديمة بين ما خلف لنا العرب القدماء من تراث مترجم. وهذا امر يسهل فهمه لشدة ارتباط المسرح الاغريقي القديم بالوثنية الاغريقية واساطيرها التي تتعارض مع الدين الاسلامي . ولما كان العرب اقرب الى المحافظة فان التمثيل قد اخذ يعتبر دخيلا نابيا في بيئتهم. واذا كان عدد من الادباء قد كتب مسرحيات شعرية وزجلية ونثرية للفرق التمثيلية المختلفة التي انتشرت في عالمنا العربي منذ مارون النقاش حتى سنة ١٩٢٧ فانه من المؤكد اننا لم نبدأ الاحساس بوجود ادب تمثيلي عربي يطبع وينتشر ويعاد طبعه ويدخل الجامعات والمعاهد والمدارس ضمن مناهجها الادبية الا منذ ان كتب احمد شوقي مسرحياته الخالدة « مصرع كليوباترا » و « على بك الكبير » و « وقمبيز » و « مجنون ليلى » و « عنترة » و « اميرة الاندلس » وكوميديا « الست هدى »

شوقي والادب التمثيلي

وصلة احمد شوقي بالادب التمثيلي لم تبدأ في سنة ١٩٢٧ بل ابتدات قبل ذلك بكثير ومنذ شبابه الاول عندما اوفده الخديوي توفيق الى فرنسا لدراسة القانون والاداب الفرنسية . فالتاريخ يحدثنا ان شوقي قد الف ونشر فعلا في سنة ١٨٩٣ وهو لا يزال في فرنسا مسرحية « على بك الكبير » التي ارسلها الى الخديوي ، وكان شوقي قد اخذ يلم باطراف من الادب الفرنسي وفنونه المختلفة ومن بينها فن الادب التمثيلي الذي كان يشهد حفلاته في مسارح باريس وبخاصة في مسرح الكوميدى فرانسيز الذي يعرض بنوع خاص المسرحيات الكلاسيكية الشعرية لراسين وكورني وموليير ـ كما ان شوقي قد اعجب ايضا بشعر القصائد والحكايات الفرنسي بدليل ترجمته عندئذ لقصيدة «البحيرة» الشهيرة للمارتين وبدليل اقتباسه ومحاكاته لعدد من حكايات لافونتين .

ولكننا بمراجعة المقدمة التي كتبها شوقي لاول ديوان اصدره في سنة ١٩٠٣ نحس بأن شوقي لم يجد من الخديوي تشجيعا على المضي في هذا التجديد لان الخديوي بالبداهة كان يفضل ان يتلقى من ربيبه شوقي مدائح، لا تمثيليات او قصائد وجدانية . ولدينا على ذلك دليل تاريخي حاسم هو ما حدث لاولى مطولات شوقي التي كتبها في فرنسا ، فقد بدأها بمقطوعة غزلية يعبر فيها عن احساسه كشاب ازاء المرأة ومطامعها :

خدعوها بقولهم حسناء والغوانى يغرهن الثناء

ثم انتقل من هذه المقطوعة الى مدح الخديوي وكانت العادة تقضي عندئذ بان تنشر مدائح الخديوي في الجريدة الرسمية « الوقائع المصرية » . وربما ظن شوقي انه باستهلاله قصيدة المدح بالغزل لم يخرج عن تقاليد الشعر العربي القديم . ولكن القصيدة لم تكد تصل الى السراي، ويطلع عليها رجالها حتى ذياوها بتوقيع يقضي بحذف المقطوعة الغزلية ونشر المديح فقط في « الوقائع المصرية » . ووصلت القصيدة بهذا التذييل الى الشيخ عبد الكريم سلمان الذي كان مشرفا على تحرير الجريدة وكان الشيخ عبدالكريم اديبا ذواقا فرأى ان المقطوعة الغزلية هي التي تستحق وحدها النشر ولكنه اصطدم في ذلك مع رجال السراي وكانت النتيجة انه لم ينشر شيء على الاطلاق من هذه القصيدة. ولا ريب ان هذا الحادث كان له اثره في نفسية شوقي وفي اتجاهه الشعري اذ عرف بعد ذلك ان المطلوب منه اولا واخيرا

هو ان يكون شاعرا لامراء ، ولربما صح ان شوقي لم يجد في ذلك غضاضة كبيرة بل لعله قد قبله برضى يتفق مع طموحه في ان يصبح امير الشعراء وان يستعين على ذلك بكونه شاعر الامراء ، وهي صفة او وظيفة كان يطمح اليها في ذلك العصر غيره من الشعراء حتى الشعبيين منهم مثل حافظ ابراهيم .

ومع ذلك فمن المؤكد ان شاعرية شوقي الفذة كانت تغالبه ، وكان يود ان لو استطاع الانطلاق والتحرر من ربقة التقاليد وذلك بدليل قوله في مقدمة ديوانه الاول «ان الاوهام اذا تمكنت من امة كانت لباغي ابادتها كالافعوان لا يطاق لقاؤها ، ويؤخذ من خلف باطراف البنان » وهو يقصد بالاوهام هنا التقاليد المرعية والاتجاهات المتوارثة . ولما كان رجلا حذرا طموحا فاننا نراه يخضع لتلك التقاليد بالرغم من ثورته الداخلية ضدها ـ فيترك محاولات التجديد والانطلاق بما فيها التأليف المسرحي ليعود شاعرا للامراء وللمناسبات كما قضت ظروف حياته وطموحه الجامح .

ولم يستطع شوقي ان يتخلص من سيطرة هذه التقاليد ومن استبداد طموحه بملكته الشعرية الفذة الا بعد نفيه الى اسبانيا عقب نفي الخديوي عباس الثاني من مصر وتنحيته عن العرش ثم ظهور سعيد جديد بفضل الثورة الوطنية العاتية في سنة ١٩١٩ وعودة شوقي الى الوطن ، حيث لم يستقبله السلطان ورجاله بل استقبله السيد الجديد وهو الشعب المصري . وعندئذ تبدأ مرحلة جديدة في حياة شوقي الشعرية وهي مرحلة انطلاق وشعبية واتصال بقضايا الشعب الكبرى وكفاحه الباسل من اجل الحرية والاستقلال والنهوض . وربما كان هذا التحول الكبير من الاسباب الرئيسية التي دفعت احمد شوقي نحو فن جماهيري رفيع كفن المسرح ـ حيث نراه يبدأ في سنة ١٩٢٧ في تأليف سلسلة مسرحياته السابقة ويعود الى مسرحيته الاولى «علي بك الكبير» فيكتبها من جديد باسلوبه الشعري القوي بعد أن كان قد كتبها أول مرة باسلوب دارج يختلف كل الاختلاف عن الاسلوب الذي انتهى اليه شعره بعد ان استحصدت اداته وكملت شاعريته . وها هي فقرة قصيرة من مسرحيته القديمة يجري فيها الحوار بين حنا وكيل علي بك الكبير وزوجته اقبال التي كانت تقوم على تدبير ماله بعد سفره للقتال:

حنا : (وهو يقدم الحساب لاقبال التي اصبحت زوجة لسيده ومديرة لثروته)

هذه الخلاصة يا أميرة فاسمعي ... لي بالقرار يطوبا لحبات تبتسم اقبال

قد كان عند البيك من عام مضى ... عشرون الفا حلوة الطلعات

الفان منها مال ذاك العام والبا ... في ضرائب تسعة لم تات

(اقبال ترجع الى الخلف منزعجة)

اقبال :

لم تات؟ كيف رأيتمو تحصيلها ... هذا لعمري البغي في الغايات

حنا لقد اقعدتني واقمتني ... أكذاك يفعل سائر البيكات ؟

حنا : (لا تتغير هيئته)

لا ، اذ من العادات الا يستوى ... فيه البيكات سلوكهم درجات

اقبال : (تتقدم خطوة)

وبايما كيفية تحصيلها ... ومن الجباة فهن شر جباة

هل في دم الفلاح سر الكيميا ... ام هل يدين لكل باغ عاتي

حنا : (مبتئسا)

تحصيلها سهل مع القرصات والكبسا ... ت والجلدات والشنقات

والضرب فوق الظهر وهو مطاوع ... والضرب فوق البطن وهو مواتي

وامر من ذابيع واحدة النعا ... ج التي بقيت من البقرات

الشعر التمثيلي

يثور اليوم نقاش طويل حول الشعر وصلاحيته او عدم صلاحيته للتاليف المسرحي وعندما اخذ شوقي في تاليف مسرحياته ارتفعت اصوات عدة بان شوقي الشاعر الغنائي قد اقحم نفسه على مجال لم يعد من مجالات الشعر وهذه قضية تستحق النظر .

فبالرغم من ان الادب المسرحي قد نشأ شعرا عند اليونان القدماء واستمر شعرا عند جميع الكلاسيكيين ثم عند عدد كبير من الرومانتكيين بل وعند بعض المحدثين والمعاصرين مثل رومان رولان واليوت الا ان الجدل لا يزال قائما حول صلاحية الشعر للادب المسرحي بعد ان طغى عليه النثر حتى كاد ان يغرقه ، وبخاصة بعد احتلال القصص النثرية مكان الصدارة في جميع الاداب وتقهقر الشعر حتى الغنائي منه . ونحن لا نريد استقصاء جميع النظريات التي تدور حول الشعر والنثر والمقارنة بينهما ، وانما نكتفي بعرض سريع لبعض تلك النظريات التي تكشف عن اتجاهات ذلك الجدل وهي نظريات قديمة متجددة قدم الادب وتجدده .

ففي سلسلة من المحاضرات التي القاها بول فاليري في الكوليج دي فرانس بباريس ، عرض هذا الشاعر العظيم نظرية تشبه النثر بالمشي والشعر بالرقص وهذه النظرية وان تكن وثيقة الصلة بالمذهب الرمزي الذي يدين به هذا الشاعر الذي يعلق على موسيقى الشعر ونغماته الايحائية الاهمية الاولى ـ الا انها مع ذلك تصدق الى حد بعيد على معظم انواع الشعر وانواع النثر ـ فالنثر بوجه عام يسير نحو هدف هو التعبير عن مكنون الفكر أو احساس القلب ، وهو لذلك وسيلة لا غاية ، واما الشعر فهو فن جميل في ذاته يقصد الى خلق الصور الجمالية اولا ، ويأتي التعبير فيه في المرتبة الثانية. ونستطيع ان نقرب للفهم هذه النظرية بمثل بسيط نسوقه دون تحيز خاص يكفي في ايضاح الفكرة . وليكن قولنا « جاء وقت الظهيرة » فهذا التعبير النثري البسيط يفصح عن المعنى الذي نريده وهو يشبه السير نحو هذا الهدف التعبيري . واما الشعر فحرصه الاول ينصرف الى خلق صورة جميلة تداعب الخيال ، وهذه الصورة هي الهدف الاول للشعر ، بينما يأتي التعبير في المرتبة الثانية ، ولذلك يعبر الاعشى عن هذا المعنى بقوله « وقد اتتعلت المطى ظلالها » فهذه الصورة وان تكن تفيد حلول وقت الظهيرة ، الا ان المعنى يتضاءل امام الصورة الشعرية في ذاتها وكان هذه الصورة الجمالية رقص لغوي ـ واذا صحت هذه النظرية يكون الشعر فنا جميلا في ذاته لا يطالب بتحليل خلجات النفس الخفية وخواطرها الهروب بقدر ما يطالب بخلق الصورة الجمالية والايحاء والتصوير بواسطة النغم والايقاع وعلى هذا النحو يكون الشعر اصلح للوصف والتصوير منه للتعبير والافصاح اللذين يتطلبهما الادب المسرحي ويكون مجاله الغناء لا المسرح .

على ان هذه النظرية قد عارضها الادباء والمفكرون منذ القدم وباستطاعتنا ان نعثر عند العرب القدماء انفسهم على معارضة قوية لها في قول صاحب العقد الفريد :

« زعمت الفلاسفة ان النغم فضل في المنطق لم يقدر اللسان على استخراجه فاستخرجته الطبيعة بالالحان على الترجيع لا على التقطيع فلما ظهر عشقته النفس وحن اليه الروح ولذلك قال افلاطون « لا ينبغي ان تمنع النفس من معاشقة بعضها بعضا » ومعنى هذا النص الجميل ان الشعر يفضل النثر اذ يجمع بين التعبير والنغم وبفضل هذا النغم يستخرج من النفس ما يعجز المنطق اي التعبير اللغوي عن استخراجه ، ويظهر ذلك عندما نرجع الشعر اي نترنم به دون الاكتفاء بتقطيعة الى تفاعيل او قراءته في صمت ، وكأن النغم يستنزف عندئذ جزءا من مكنون النفس البشرية بقي متخلفا بها بعد ان حملت الالفاظ الى الخارج ما نستطيع حمله من ذلك المكنون،ولهذا تعشق النفس النغم لانه يحمل جزءا منها وكأنها بذلك تعشق بعضها بعضا . وهذا المعنى احسه الكثيرون من نقاد الشعر في الشرق والغرب . ولقد كتب سليمان البستاني في مقدمة ترجمته للالياذة صفحات دقيقة نافذة عن اوزان الشعر العربي وصلاحية بعضها لبعض الموضوعات دون الاخرى، وباستطاعتنا ان نضرب هنا مثلا او مثلين لايضاح هذه النظرية الرائعة ولنأخذ احدهما من قول الشاعر احمد زكي ابو شادي في حنينه الى الماضي:

عودي لنا يا ليالي امسنا عودي وجددي حظ محروم وموعود

وموضع الاستشهاد هو اننا نلاحظ تلك المدات المتلاحقة التي نحس منها الحنين الى الماضي على نحو اقوى مما تحمله دلالة الالفاظ ، وكان النغم وسيلة للتعبير العاطفي تضاف الى التعبير العقلي الذي تغيره الالفاظ، وبذلك لا يكون الشعر وسيلة للتعبير فحسب بل وسيلة مزدوجة تجمع بين العقل والعاطفة او تدون العقل بالعاطفة .

وليكن المثل الثاني من قول احمد شوقي في وصف كأس الخمر .

حف كأسها الحبب فهي فضة ذهب

فالمعنى في ذاته قريب المنال وهو ان الحبب اي فقاقيع الخمر الصفراء تتصاعد بيضا الى حافة الكأس ولكن روعة البيت تأتي من تصوير الحركة التي يوحي بها ايقاعه الذي نكاد نرى معه تلك الفقاقيع وهي تتصاعد تباعا الى حافة الكأس وبذلك يصبح الشعر هنا وسيلة مزدوجة للتعبير يجمع بين المعنى العقلي للالفاظ والايحاء الحركي للنغمات .

من هذين المثلين يتضح ان الشعر لا يعجز عن التعبير الذي يستطيعه النثر بل على العكس يفوق النثر لانه يستطيع بواسطة النغم ان يستخرج اللون العاطفي للفكرة او يوحي بالحركة التي لا توحي بها دلالة الالفاظ في ذاتها .

وهكذا نخلص الى ان الشعر اداة صالحة لكل ضروب الادب بما فيها الادب التمثيلي ولكن على الترجيع لا على التقطيع كما يقول ابن عبد ربه نقلا عن الفلاسفة ، اي على ان يترنم بهذا الشعر لا على ان يقرأ في صمت او ان يلقى في حوار . وفي رأينا ان هذا الترنيم يبلغ مداه وتتحقق به وظائف النغم وقدرته التعبيرية والتصويرية اذا تغنى بهذا الشعر وبخاصة اذا كان شعرا غنائيا بخصائصه الجمالية المعروفة على نحو ما جاء شعر شوقي في ادبه المسرحي . وبذلك ننتهي الى ان مسرح شوقي وبخاصة مآسيه الشعرية ترتفع الى القمة اذا لحنت وعرضت في دور التمثيل كاوبرات .

شوقي والتاريخ

وكما جارى شوقي الكلاسيكيين الفرنسيين في اختيار الشعر اداة لتأليفه المسرحي فيما عدا مسرحية « اميرة الاندلس » التي كتبها نثرا ، نراه يجاريهم ايضا في اختيار موضوعات لمسرحياته من التاريخ وذلك فيما عدا كوميديا « الست هدى » التي صور فيها جانبا من حياتنا الاجتماعية المعاصرة في حي الحنفي بقسم السيدة زينب بالقاهرة .

ولقد برر الشاعر الفرنسي الكبير كورني اختيار التاريخ مصدرا للمسرحيات الكلاسيكية بقوله « ان الحوادث الروائية حتى التي تعتبر في نظر العقل المجرد خارقة لا يلبث ان يألفها العقل ويستسيغها عندما تقدم اليه كحوادث تاريخية وقعت بالفعل ». ولكن شوقي لم يلجأ للتاريخ المصري والفرعوني لنفس السبب الفني الذي ذكره كورني ، بل لجأ اليه فيما يقول لاظهار بعض نواحي العظمة في تاريخنا القومي وهو هدف يمكن مناقشة الشاعر في مدى توفيقه في خدمته باختيار الفترات التاريخية او الاحداث التي تصلح لتحقيقه كما يمكن مناقشته في مدى توفيقه في ابراز هذا الهدف وتحقيقه ـ فضلا عن امكان مناقشته في نوع البطولة التي اراد ان يحييها وهل كانت بطولة الملوك والحكام ام بطولة الشعب واي البطولتين احق بالابراز والتمجيد . ولكن لا ينبغي لنا ان نتعسف ولا نرهقه من امره عسرا بل يجب ان نذكر دائما الظروف التاريخية التي كتب فيها هذه المسرحيات .

واما عن موقف شوقي من احداث التاريخ التي عالجها ومدى تقيده أو خروجه عليها فان دراستنا المتأنية لكل ما وجه لشوقي من نقد في هذا الصدد ومقارنته بغيره من الكتاب العالميين الذين كتبوا القصص والمسرحيات التاريخية فقد اثبتت ان شوقي لم يتخط في شيء الحدود المتفق عليها بين النقاد في حق تصرف الاديب في حقائق التاريخ وان كان من الممكن ان يناقش في حكمه بعض التعبيرات التي ادخلها أو التفسيرات والدلالات التي فضلها على نحو ما فعلنا في كتابنا عن «مسرحيات شوقي»

شوقي والفن والدرامى

اما عن الفن الدرامى عند شوقي ومدى تملكه لناحية هذا الفن ففيه مجال متسع للنقد وان يكن هذا النقد ، مهما اتسع مجاله ، لا يمكن أن ينال من فضل شوقي كرائد لهذا الشعر التمثيلي الجديد. وعلى اية حال فأكبر نقد يوجه الى مسرحياته هو طغيان النزعة الغنائية على الكثير من مسرحياته حيث نرى الحوار ينقلب احيانا الى مجموعة من القصائد التي ينشد كلا منها احد الممثلين مما يعتبر خارجا على طبيعة الحوار المسرحي الذي يجب ان تتوفر فيه الحركة الدرامية المتدفقة فان علاج هذا العيب هو ما ذكرته من وجوب تلحين هذه المسرحيات وتقديمها للجمهور كاوبرات يتمتع فيها بروعة الشعر وجماله وقد زادتهما الموسيقى قوة وتأثيرا واصبح الطابع الغنائي فضلا في هذه المسرحيات لا عيبا ينتقص من قيمتها الادبية الخالدة .

محمد مندور