المجلة العربية، جامعة داكا

المجلد السابع عشر، يونيو ٢٠١٥ و يونيو ٢٠١٦ م

المسرحية الشعرية لأحمد شوقي : دراسة نقدية (مجنون ليلى أنموذجا)

الدكتور محمد شهيد الإسلام *

Abstract

Ahmed Shawqi (1868-1932) was an Egyptian poet and dramatist who pioneered the modern Egyptian literary movement and Arabic poetical drama. He was also known as "The Prince of Poets" (أمير الشعراء). He has written seven plays in the last four years of his life. Among his plays "Majnun Laila" (مجنون ليلى) was known to all as a historical and poetic drama. This article attempts to study this Poetic Drama in the light of the criticism and analysis. We find out that Ahmed Shawqi was the first to enter the real poetic drama in modern Arabic literature and "Majnun Laila" was on of his famous historical romantic plays. Shawqi enjoyed artistic freedom in order to draw the general atmosphere of the story in this play.

Key words: Ahmed Shawqi, poetical drama, Modern Egyptian Literary Movement.

المقدمة

من المعلوم أن أحمد شوقي (١٨٦٨-١٩٣٢م) شاعر عربي مصري لقب بأمير الشعراء لموهبته الشعرية وحصل على مكانة مرموقة في الأوساط الأدبية وأصلح الفن الشعري من جديد وأبدع فنا جديدا فيه ما شهد به الأدب العربي من قديم الزمان وهي المسرحية الشعرية. و كانت محاولاته في المسرحية الشعرية منذ باكورة حياته الأدبية أثناء إقامته في فرنسا، ولكنه نجح في إنشادها بعد عودته من المنفى حتى كتب سبع مسرحيات

* أستاذ مشارك، قسم العربية، جامعة داكا

شعرية في السنوات الخمس الأواخر من حياته، فمن هؤلاء المسرحيات أشهرها *مجنون ليلى*. و هي مسرحية شعرية التي تكونت من خمسة فصول تحكي مأساة عربية من جذور تاريخية لبادية نجد في الحجاز. حفلت هذه المسرحية بالمواقف الدرامية والغنائية الجيدة التي تآزرت مع الشعر الرائع، فعدت هذه المسرحية أجود مسرحيات شوقي الشعرية. يحاول هذا البحث المتواضع دراسة هذه المسرحية الشعرية الشهيرة في ضوء النقد والتحليل والله ولي التوفيق.

مفهوم المسرحية الشعرية

لا شك في أن المسرحية الشعرية مصطلح أدبي جديد يتركز بكلمتين مختلفين، هما المسرح والشعر، و لكل منهما مميزات يتميز بها أحدهما عن الآخر. فالمسرحية كما عرفها الناقد ألاردس نيكول (Alards Nicol): "هي فن التعبير عن الأفكار الخاصة بالحياة في صورة تجعل هذا التعبير ممكن الإيضاح بواسطة ممثلين".[١] والشعر كما عرفه قدامة بن جعفر بأنه "كلام موزون مقفى يدل على معنى".[٢] فالمسرح الشعري كما عرفه المعجم المسرحي: "هي تسمية يقصد بها المسرحية الشعرية المكتوبة شعرا أو بلغة نثرية لها طابع شعريّ، وتستخدم اليوم للتمييز بين المسرح المكتوب شعرا و المسرح المكتوب نثرا".[٣]

فمن تعريف للمسرحية الشعرية فيما مرّ يظهر بأن المسرحية لا تناقض الشعر ولا يدخل معها في صراع، وإنما يجمع بينهما بكثير من المحبة و التجانس. فالمسرحية تتعايش في توافق تام مع جملة من الفنون السمعية و البصرية، و الشعر يعد واحدا منها. فعدم التشابه بينهم لم يجعل منهما عدوين متنافرين.[٤] لأن العلاقة بين الشعر والمسرح وثيقة، فقد كانت المسرحية في أصولها يسمّى شعرا دراميا. وقد صنّف أرسطو\Aristotle (٣٢٢-٣٨٤ ق. ب.) المسرح ضمن فنون الشعر بسبب الأصول الغنائية والطقسية لهذا الفنّ. و هذا واضح لدى الباحثين بأن المسرحية بدأت شعرا

في كل الحضارات القديمة، لذا كان كبار المسرحيين شعراء كبارا.[٥] و إن كان الشعر في المسرحية الشعرية مكوّن أساسي و لكنه ليس هدفا ولا هو غاية، بل هي وسيلة فقط.[٦] وإن المسرحية الشعرية عمل صعب لأنها تتحرك في منطقتين؛ دائرة المسرح و دائرة الشعر. لا يمكن لأحد أن ينجح في المسرحية الشعرية بغير التفوق في هاتين المنطقتين.

و إن المسرحية الشعرية تجب أن تحافظ على كل خصائص المسرحية، لكن ليس مفروضا عليها أن تحافظ على كل خصائص القصيدة الشعرية. فالوزن في القصيدة الغنائية أحاديّ الاتجاه، يتلون في المسرحية متعدّد، بتلون الشخصيات و تنوّعها.[٧] و كانت للمسرح الشعري خصائص تميزه عن المسرح النثري، و هي:[٨]

١. لغة الحوار فيها لغة إيقاعية.
٢. الحالة الشعورية فيها حالة مكثفة.
٣. تدفع اللغة الحدث فيها إلي الأمام بقدر ما يكثف الحدث واللغة الشعرية ليجعلها تعبر عن الموقف الدرامي.
٤. يسمح فيها الشعر بوصفه فناً قائماً علي الرمز.
٥. تسمح شعرية اللغة كما تسمح شعرية الحدث.
٦. القدرة علي تصوير اللامحسوس واللامرئي من خلال:

أ – الصورة الشعرية (الكناية – الاستعارة)

ب- الاسطورة التي تعد أقرب إلي الشعر منها إلي النثر.

المسرحية الشعرية في الأدب العربي

المسرح الشعري هو ما عرفته الحضارة اليونانية قبل الميلاد هو فن من فنون الشعر. و كانت العلاقة بين الشعر و المسرح وثيقة حتى كان الكاتب المسرحيّ يسمّى بالشاعر. لذلك استخدم أرسطو تسمية الشعر التراجيدي للدلالة على المسرح.[٩] و قد حملت روما مشعل المسرح الشعري من اليونان، فهم يكتبون مسرحياتهم بالشعر أيضا. و كذلك حذا الأوربيون

حذو اليونان بعد الرومان. و ظل الأمر كذلك إلى عصرنا الحديث. فنفت الشعر عن المسرح و عوضته بالنثر.[١٠] و في نهاية القرن التاسع عشر الميلادي حاول الأوروبيون لإعادة الشعر إلى المسرح من منظور جديد. فأسسوا حركة لتوظيف اللغة الشعرية في المسرح، وكتبوا الدراما الشعرية شعرا أو بالنثر الشعري، وأخذوا الشعر إلى الدراما و الدراما إلى الشعر.[١١] و كان العرب قد تأثروا في بداية مسرحياتهم بالمسرح الأوروبي، كما أشار إلى ذلك طه حسين بقوله:

> إنه لا سبيل إلى تأصيل فن الأدب المسرحي في أدبنا العربي الحديث، إلا إذا بدأنا بالأخذ عن اليونان القدماء، و مزج أدبهم بقيمنا الروحية الشرقية.[١٢]

و في سياق تأثرهم بكل ما هو غربي كاد العرب يستيقظون من رقادهم الطويل، ويفتحون أعينهم على عصر جديد حتى بدأت خطواته الأولى في المسرح العرب على يد مارون النقاش (١٨١٧-١٨٨٥م). و كانت أول محاولة لكتابة المسرحية الشعرية في الأدب العربي على يد خليل اليازجي (١٨٥٦-١٨٨٩م) في مسرحيته "المروءة و الوفاء" سنة ١٨٧٦م. ثم جاءت محاولة الشيخ عبد الله البستاني (١٨٥٤-١٩٣٠م) في هذا المجال بمسرحيته "مقتل هيرودوس لولديه" التى نشرت سنة ١٨٨٩م، و محاولة الشاعر ميخائيل غبريل (١٨٤٧-١٩٩١م) بمسرحيته "السعادة في الشهادة" التى نظمها سنة ١٨٩١م، و محاولة الشاعر رشيد الحاج عطية بمسرحيته "تبرئة المتهم" التى صدرت سنة ١٨٩٧م، و محاولة الشاعر يوسف مراد الخوري بمسرحيته "تنصر النعمان" التى صدرت سنة ١٩٠٣م. و كل هذه المحاولات سبقت لمحاولة شوقي في المسرحية الشعرية، لأن كانت هذه المحاولات حينما كان شوقي طالبا يدرس الحقوق في بارس.[١٣] فمن هذه البيان يعرف بأن المحاولات المسرحية الشعرية بدأت من وقت مبكر للمسرحية العربية، ولكن يستقل هذا الفن بشكل كامل في صورة المسرحيات الشعرية المعاصرة منذ الربع الأخير من القرن التاسع عشر

واستمر حتى يومنا هذا.[١٤] واشتهر كثير من الشعراء المعاصرين للمسرح الشعري في الأدب العربي، منهم: الشاعر صلاح عبد الصبور (١٩٣١-١٩٨١م)، عبد الرحمن الشرقاوي (١٩٢٠-١٩٨٧م)، نجيب سرور (١٩٣٢-١٩٧٨م)، عبد الوهاب البياتي (١٩٢٦-١٩٩٩م)، معين بسيسو (١٩٢٦-١٩٨٤م)، محمد الفيتوري (١٩٢٥-٢٠٠٦م)، و سميح القاسم (١٩٣٩-٢٠١٤م). وكان للمسرحية الشعرية العربية ثلاث مراحل رئيسية؛ مرحلة التأسيس و الريادة، ومرحلة التأصيل والتثبيت، ومرحلة الإبداع و التجريب.

و كانت المسرحية الشعرية في المرحلة الأولى لم تكن كلها مستوحى من التاريخ العربي، واعتمد الحوار فيها على قصائد كاملة مطولة و على قافية موحدة، مما جعلت النصوص المسرحية ثقيلة. فالعناية بالشعر في المسرحيات يسمح أن تسميه بالشعر المسرحي لا المسرح الشعري، ويعد خليل اليازجي (١٨٥٦-١٨٨٩م) رائدا لهذه المرحلة، ثم استمر بعده طائفة كبيرة في كتابة المسرحية الشعرية في الأدب العربي.[١٥]

و في المرحلة الثانية بدأت المسرحية تلوح في الأفق، وهي التي اعتبرتها فتحا كبيرا في المسرح العربي الشعري حيث تطور الحوار ورسم الشخصيات، يحمل رايتها أحمد شوقي (١٨٦٨-١٩٣٢م) الذي قد مهد الطريق أمام المبدعين الذين جمعوا بين الشعر و المسرح.[١٦] ثم تابعه شعراء كثيرون، منها عزيز أباضة (١٨٩٨-١٩٧٣م) وعلي أحمد باكثير (١٩١٠-١٩٦٩م).

و في المرحلة الثالثة تحقق النضج التام للثمرة الغربية في المجتمع العربي حيث استطاع المبدعون أن يروضوا الشعر العربي ترويضا تاما للمسرح، كما استطاعوا أن يهضموا شيئا يسمى المسرح. وكان رائد هذه المرحلة الشاعر المصري صلاح عبد الصبور (١٩٣١-١٩٨١م).[١٧]

أحمد شوقي في المسرح الشعري العربي

معلوم لدى جميع الدارسين للأدب العربي المعاصر بأن شوقي قد عالج جميع أغراض الشعر العربي وفنونه – من مدح وهجاء وفخر ورثاء ووصف وغزل ووطنيات. وهو اتجه إلى فن جديد وأضاف في الأدب العربي فنا لم يكن للشعر العربي عهد به من قبل وهي المسرحية الشعرية. و إن كان بعض يشير إلى نواقص من فنه المسرحي بصورة عامة، ولكن له فضل الريادة و التقديم في ميدان الشعر المسرحي في الأدب العربي، لأنه ساء اعتقاد بعض الناس بأن اللغة العربية عامة والشعر العربي بوجه خاص، أعجز من استيعاب الفن المسرحي. فاهتم الشاعر بهذا الفن و حاول في السنوات الأربع الأخيرة من حياته أن يثبت خطأ هذا المعتقد حتى ينصرف إلى الفن المسرحي الشعري. وكان شوقي بدأ محاولته في هذا الفن حين أوفده في بعثة إلى فرنسا سنة ١٨٧٧-١٨٩١م حيث شاهد بها كثيرا من روائع المسرح العالم و تأثر به حتى ألف أول مسرحيته بالشعر العامي، ثم كانت محاولاته في المسرحية العربية بالشعر الفصيح وألف مسرحيته "علي بك الكبير"، ولكنه لم ينشرها لارتباطه بالقصر حينذاك و خوفه من التجديد و الخروج على الأوضاع الأدبية المتوارثة.[١٨] فتوقفت محاولاته في التأليف المسرحي حتى تطورت فنون الأدب في مصر وظفر بمبايعة الأقطار له بإمارة الشعر، فعاد إلى التأليف المسرحي حتى ينتج في الفترة القصيرة من حياته الأخيرة (١٩٢٩-١٩٣٢م) إلى كتابة سبع مسرحيات متأثراً بمسرح شكسبير (١٥٦٤-١٦١٦م) الشعري وبالمسرح الفرنسي فمن مسرحياته- مصرع كليوباترا (١٩٢٩م)، وقمبيز (١٩٣١م)، و علي بك الكبير (١٩٣٢م)، و مجنون ليلى (١٩٣١م)، وعنترة (١٩٣٢م)، وأميرة الأندلس (١٩٣٢م)- تدور حول المآسي الشعرية (أي التراجيديا)، ومسرحية "الست هدى" (١٨٩٠م) تجري حوادثها حول الملهاة الشعرية (أي الكوميديا).[١٩] هذه المسرحيات شقت الطريق الوعر أمام الشعراء في إنشاء مسرحيات شعرية عربية. وكانت مسرحياته رائعة من حيث الشعر الغنائي مع كونها ضعيفة

من حيث التمثيل. فاتهمه طه حسين بأن شوقي "غنيّ .. و لم يمثل".[٢٠] و هو لم يتكئ في كتابة مسرحيته على من سبقه من أدباء العرب فقط، بل يستلهم فيه النماذج من التراث الغربي لفقدان المسرحية في الشعر العربي. وهو قارب بمسرحياته إلى المدرسة الرومانسية مع تأثرها بالمدرسة الكلاسيكية، وهذا لم يسبق له في المسرح الكلاسيكي.[٢١]

وكان شوقي ارتفعت مكانة المسرح، وعلا شأنه بين الأدباء، وجعلت المسارح كمسرح اتحاد الممثلين. و هو التزم في شعره المسرحي بوحدة البيت لإخضاع الفكرة وتوسعها أو تضييق نطاقها. و كان عبقريته الشعرية طوعت الشعر العمودي كثيرا لمتطلبات الحوار المسرحي. وهو لم ينتخب وزنا خاصة من الأوزان الشعرية في مسرحه، بل كان أوزان الشعر كلها تصلح في رأيه للمسرح.

كان للشعر الغنائي أثر واضح بخصائصه الفنية في المسرح عند شوقي، ولذلك أصبحت الغنائية محور ارتكاز لفنه المسرحي. وهو قد تتمثل الغنائية في مسرحياته في كثير من المناظر؛ كنشيد الموت ونشيد الحب والحياة في مسرحية *مصرع كليوباترا* ونشيد القبور في *مجنون ليلى* وأناشيد الزواج في *قمبيز*. وقد غلب الطابع الغنائي والأخلاقي وضعف الطابع الدرامي على مسرحياته. وكانت الحركة المسرحية بطيئة لشدة طول أجزاء كثيرة من الحوار.

وكان شوقي منذ فترة مبكرة لجأ إلى التاريخ ليوظفه في التعبير عما منعته ظروفه الخاصة، لكنه لم يحسن استغلال التاريخ استغلالاً جيداً، بل تقيد به تقيداً تاماً فيما يتعلق بالحوادث. وقد علل بعض الباحثين رجوع شوقي إلى التاريخ بانعدام التراث المسرحي في الأدب العربي، فزاد هذا من ضخامة العبء الذي نهض به في ريادة المسرح الشعري دون نماذج عربية يحذو حذوها.

خلفية عن مسرحية "مجنون ليلى"

مسرحية *مجنون ليلى* تعد من أروع مسرحيات ما قدم أحمد شوقي في المسرح الشعري في الفترة الأخيرة من حياته. وهي أولى مسرحياته التاريخية التي لها تشابه شديد بمسرحية "روميو و جولييت" لشكسبير في بنائها العام و في ظروفها. كما استقي شكسبير مادتها من قصيدة قصصية "روميوس و جولييت" لآرثر بروك (Arthur Brooke)، كذالك اتخذ شوقي الأحداث الرئيسية لمسرحيته من القصص العربي وتاريخ العرب عامة، و من كتاب الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني (٨٩٧-٩٦٧م) خاصة التي تدور حول قصة الحب بين الشاعر "قيس بن الملوح" وابنة عمه "ليلى بنت المهدي العامرية". وكان قيس يهوى ليلى منذ حداثتهما حيث يرعيان غنم لأهلهما. فأنشد في حبها شعراً الذي كان السبب فيما بعد لرفض أبيها زواج قيس منها على عادة العرب في عدم تزويج الفتاة ممن يشبب بها. وهذه المسرحية الشعرية تكونت من خمسة فصول تحكي مأساة عربية من جذور تاريخية ذكرت في النصوص الأدبية القديمة مثل "الأغاني" لأبي الفرج الأصفهاني.[٢٢] وكان شوقي لم يخرج في كتابة مسرحيته "مجنون ليلى" عن دائرة روايات الأغاني و شخصياتها إلا في المواضع التي أحسّ ضرورة تغييرها، فإنه قد استوحى جميع الشخصيات الرئيسية في المسرحية من خلال تلك الروايات. فالصراع بين قيس و منازل حول ليلى في مسرحية *مجنون ليلى* لشوقي تتضمن أيضا في روايات الأغاني.[٢٣]

قد بدأ شوقي مسرحيته بمجلس سمر في حي بني عامر أمام دار ليلى، حيث يتحدث بعض الفتيان والفتيات عن أخبار السياسة، ثم يأتي ذكر "قيس بن ذريح" الذي كان له رغبة في الزواج من "ليلى"، فتغضب ليلي وتعلن مشكلتها، ثم يأتي ذكر "قيس" حيث يطلب وهجا من نار حتى تحرق النار بعض ملابسه و تنفذ إلى لحمه. ثم يحضر والد ليلى المهدي و يعاتبه على ماكان منه فطرده، فأمسى"قيسا" شبه مجنون، ثم يذهب به أهله إلى المسجد الحرام كي يدعو له أن يشفيه الله من حب ليلى، و لكنه يدعو الله ألا

يشفيه من حبها. و في ذلك السفر يراه الأمير عمر بن عبد الرحمن بن عوف حيث يعرض عليه أن يشفع له عند "ليلى"، فركب الوسيط ابن عوف منه إلى حي ليلى ويلتقي بوالدها و يحاول إقناعه بقبول "قيس" زوجا لها، ولكن والدها يرفض شفاعته ويعاتبه على وساطته، ورفض الزواج من "قيس"، فزوجها بـ"ورد" الثقفي، فحزن قيس حزنا شديدا حتى فقد عقله وعرف بـ- *مجنون ليلى*، فكان يهيم في الصحراء عاريا، ولا يلبس ثوباً على جسده. وبعد أيام يصل "قيس" إلى بيت "ليلى" ويلتقي به زوجها الذي سمح له لقائها كرما منه، فيشكو لها حبه، ويطلب منها أن تهرب معه إنقاذا لحبها، ولكنها ترفض احتراما لحق زوجها ورعاية للتقاليد، فينصرف "قيس" غاضباً، وتستشعر ليلى أنها آذت قيسا، فتمرض ليلي لهذا الحزن حتى ماتت، ولما يصل الخبر إلى "قيس" يرتمي على قبرها وهو ظل يبكي بها ويخيل له أنها تسمع صوته من القبر فترد عليه قائلا : لبيك بالروح و الجسد ثم يموت.

مسرحية "مجنون ليلى" في ميزان النقد

قدم شوقي مسرحيته *مجنون ليلى* بعد عودته إلى الكتابة للمسرح. وهذه المسرحية من أروع قصص الحب في بادية نجد في الحجاز للعصر الأموي التي تعرض أسمى وأنبل العواطف وتصور الصراع بين الحب والتقاليد القبلية. وكان بطلها شاعر معروف من شعراء الغزل العفيف في العصر الأموي. قال محمود تيمور عن هذه المسرحية:

> ولعل مسرحية (مجنون ليلى) هي الأرقي نجاحا وتوفيقا، وسر ذلك أن قصة (المجنون) في توقد عواطفها وحيوية موضوعها، أمدته بما استجابت له شاعريته إلى غاية بعيدة، ومما عرف عن شوقي في تأليفه لمسرحياته أنه كان يدير الموضوع في رأسه بصورة شاملة و يتمثل المواقف منفصلا بعضها عن بعض، ويعكف على كل موقف فينظم ما يصوره به، ثم يجمع هذا الشتات ويربط بين أوصاله بما يتيسر له.[٢٤]

وهي مسرحية وسطية بين مسرحيات شوقي الشعرية الثلاث الأولى (علي بك الكبير/ مصرع كليوباترا / قمبيز) وبين مسرحياته الشعرية الثلاث الأخيرة (عنترة/ أميرة الأندلس/ الست هدى). و كذلك هي مسرحية فاصلة بين مرحلتين من حياته في التأليف المسرحي. فكان شوقي في المرحلة الأولى مرتبكا فطريا في صياغة الحوار وبناء عناصر المسرح الخمسة (الشخصيات/ المنظر/ الحبكة/ الحوار/ الصراع) وفي المرحلة الثانية مرتبكا فطريا بالوحدات الأرسطية الثلاث (الزمان/ المكان/ الموضوع).[٢٥]

وهو كان شديد التأثر في البناء الدرامي لمسرحية *مجنون ليلى* بعناصر التراجيديا الشكسبيرية، ويتابع نهجه، كما أخذ النقاد بأن شكسبير وقع في بناء مآسيه عيبين رئيسيين- هو إدخال مادة لاتحتاج إليها الحبكة ولا ضرورتها لتحليل الشخصية، وإستخدام المناجاة التي يعد بعضها فرائد أدبية فقط بغير صلة بينها وبين أحداث المسرحية. فهذه موجودة بالذات في مسرحية *مجنون ليلى* لشوقي. كما أن شوقي صور قرية الجن مقحم على بناء المسرحية في المنظر الأول من الفصل الرابع، ولكن ليست له أية ضرورة في أحداثها و تحليل شخصياتها. وكذالك كان شوقي مدفوعا إلى مواقف الاسترسال الشعري لكونه شاعر غنائي، ولكن هذه لاتفيد في تحليل المواقف والشخصيات بل تفقد المسرحية حركتها.[٢٦]

ولقد اعتمد شوقي في هذه المسرحية على معانيه حينا والاقتباس من شعره حينا آخر مما جعله أكثر تعبيرا و واقعية. وقد أحسن شوقي في انتقاء القصة أو الحكاية التي بنى عليها مسرحيته *مجنون ليلى*. فهو قد أضاف فيها مع قصة على تاريخ العرب للعهد الأموي ملامح وروح العصر الحديث. وكانت شخصية ليلى في هذه المسرحية تلعب الدور الأساسي حيث كانت ليلى تخرج من خيام أبيها ويدها في يد ابن ذريح شاعر نجد و الحجاز. وهذا من غريب لذلك العصر أن تظهر فتاه بدوية ويدها في يد رجل. وكذلك أضاف شوقي روح عصرنا الحاضر في مسرحيته *مجنون ليلى* بالحوار بين

السمار من فتية وفتيات من بني عامر واجتماع الرجال والنساء بكل حرية في ذلك العصر.

و كان أحمد شوقي قد استمد أكثر موضوعات مسرحياته من تاريخ مصر،كمسرحيته *علي بك الكبير* و *مصرع كليوباترة* و *قمبيز*، ولكن مسرحيته *مجنون ليلى* هي أولى المسرحيات التي استقى موضوعها من تاريخ العرب. ومع ذلك، لم يختر شوقي مادتها من التاريخ الحقيقي بتمام، كما في مسرحياته الشعرية الثلاثة الأولى (علي بك الكبير/ مصرع كليوباترا / قمبيز)، بل اختار من التاريخ الأسطوري.[٢٧]

و إن كانت هذه من مسرحية تاريخية لكنها ليست تاريخا خالصا مُحققّا، يرجع إليه ويُوثق. وهي أعظم الروايات التاريخية وأدلّها على قوة الخيال وإجادة البحث لا تُغني غناء التاريخ، ولا تقوم مقامه. وقد تُحاول أن تصف مواقف معينة، تُشبه ما ورد في التاريخ، ولكنها ليست المواقف التاريخية بنصها وفصها، وخيرها وشرها.

وكان من الضروريات في شخصيات المسرحية التاريخية أن يلتزم الواقع كما وردتْ في مصادرها المعروفة، دُون أن يخرج من حقائق التاريخ، و تبديل في الشخوص أو تَشويه الأسانيد. كما قال الأستاذ توفيق أحمد البكري:

> والمسرحية سواء اقْتَبَستْ فكرتها وشخوصها من الأساطير أو التاريخ، أو من أي موضوع اجتماعي أو سياسي، وجب أن تظل شُخُوصُها كما هي دون تبديل في الشخوص أو التاريخ، أو تشويه الأسانيد، إلا إذا لزم ذلك.[٢٨]

و لكن أمير الشعراء أحمد شوقي قد التزم بالأحداث في كثيرٍ من المواقف، وخالفها في بعض المواقف فتجاوز حوادث التاريخ في مواقف كثيرة، ولم يتقيد بما دوّنه المؤرخون عنه. وهو صوّر البيئة العربية البدوية في صدر الإسلام تصويرا رائعا، وأضاف من الشخصيات الخيالية حوار الشخصيات الواقعية، ما زاد الرواية الشعرية تأثيراً وجاذبية. كما قال الأستاذ علي أدهم:

و هو خالف في بعض المواقف المأثورة من الروايات التاريخية: كما كان شوقي قد اختار في المشهد الأول من الفصل الأول شخصيةً ليس لها علاقة بالمجنون وليلاه، وهي شخصية قيس بن ذريح عاشق لُبنى المشهورة، وصحائفُ التاريخ تؤكد أن القَيْسيْن – وإن عاشا في عصر واحد – لم يتقابلا، ولم يعرف أحدهما الآخر معرفة شخصية. ولكن شوقي جاء في مسرحيته بـ"قيس بن ذريح" من المدينة ليُجلسه في خيمة ليلى بنجد، وليجعله مدار سمر حلو يدور حول العشق والبادية والحضر، و رحبت ليلى بقيس ترحيباً حاراً.[٢٩]

وكان شوقي لم يعتمد في موضوع هذه المسرحية من الأساطير بتمام، بل اختار منها ما يصلح للمسرحية في روعة مشاهدها ونمو أحداثها والتعبير عن نفوس أبطالها. وهكذا مزج بين الأخبار والأساطير ليؤلف مسرحية تاريخية وشعرية. وهو لم يعالج فيها التاريخ، بل يعالج القصة الخيالية حيث كان استطاعته أن يطلق لخياله العنان في تصوير الشخصيات،كما كان استطاعه أن يتصرف في الأحداث التي تكون الحركة المسرحية تبعا للهدف.

وكذلك يستطيع شوقي بمسرحية *مجنون ليلى* أن يخلق في الأدب العربي الحديث مسرحية إنسانية عاتية تشبه بـ"روميو وجوليت" التي خلقها شكسبير في الأدب الإنجليزي. وكانت موضوع القصتين شديد الشبه، إذ كان شكسبير قد أرجع العوائق إلى عداوة متأصلة بين أسرتي العاشقين، كذلك العوائق في قصة *مجنون ليلى* تعود إلى عادات و تقاليد اجتماعية.

وقد كان شوقي يعتمد بها على معانية حينا، كما كان يقتبس بعض نصوصه حينا آخر، مما جعله أكثر تعبيرا عن حقيقة البطل وواقعه التاريخي والنفسي. و كانت الأشعار التي أجراها شوقي فيها على ألسنة الشخصيات، فهي كانت أكثر ملائمة وأقرب إلى الطبيعة، وكانت المشاهد الغنائية والإنشادية فيها أجود و أكثر التصاقا ببنائها وأعظم خدمة لجوها.

وكان شوقي قد اعتمد بها على بعض الحكايات و الأساطير غير المعقولة التي لا تخدم المسرحية ولا هدفها، مثل: حكاية احتراق قيس بالنار وهو لاه عن نفسه أثناء حديث له مع ليلى، حتى مست النار لحمه دون أن يحس، وكذلك قصة رفض قيس أن يطعم من شاه لأنها كانت منزوعة القلب.

كذلك قد جعل شوقي بعض الشخصيات تتصرف بما يخالف العرف. كما نرى ذلك في شخصيات "وردا" – زوج ليلى- حيث أنه أتاح لقاء قيس واختلاءه بصاحبته ليلى في بيته سماحة منه ورحمة بالمجنون، وهذا غير مألوف عند العرب نهائيا.

وكذلك الصراع النفسي في هذه المسرحية لم يكن واضحا بقدر كبير الذي كان من الممكن أن يتحقق. و كان شوقي قد يخرج في مواقفها عن طبيعتها المألوفة، ويصرف عن توقعاتها المنتظرة. و لكن فيها مواقف تتيح فرصة تجلية هذا الصراع، وبيان كيف تتصادم المشاعر في داخل النفس الإنسانية. ومن أهم هذه المواقف موقف ليلى، وقد عرض عليها إبداء رأيها في الزواج من قيس. فإن شوقي قد جعل البطلة تعبر في يسر وإيجاز عن رفضها إيثاراً للتقاليد، وكل ما نحسه منها هو مجرد الندم على هذا التصرف؛ في حين أنه كان من الممكن في هذا المجال تصوير صراع الحب والتقاليد في أعماقها، واصطدام صوت القلب بصوت العقل في داخلها، وحرب العرف الجامد للتطور المرن في وجدانها.

وكان شوقي قد اهتم فيها بالوصف والعرض الخارجي أكثر من التحليل والاستبطان الداخلي، ذلك لرغبته في أن يمزج بين التمثيل والغناء وعدم رغبته في التمثيل وحده. ولذا لم يطالب شوقي في هذه المسرحية بهذا التعمق التحليلي الذي يطالب به مؤلفو المسرحيات الخالصة أنفسهم.[٣٠]

وكانت لغة شوقي في هذه المسرحية الشعرية سهلة واضحة خالية من التعقيد والغموض فيها، حيث تخلص من طول الحوار ورتابة الموسيقى المتمثلة في وحدة الوزن والقافية. وكان أسلوبه فيها رائع يتسم بالقوة والرصانة، ووضوح الأفكار والمعاني، وملائمة التعبير للشخصيات

المشتركة والصراع النفسي المعبر عن الفكرة، والاعتماد على الحوار الملائم للمواقف، غلب فيها الطابع الغنائي والأخلاقي حيث ترك ليلى تتحدث في عدة أبيات بما يشبه القصيدة.

وهي مسرحية رائعة كأدب يقرأ و لكن يبعث على الملل كأدب يشاهد. وكانت الحركة المسرحية بطيئة لشدة طول أجزاء كثيرة من الحوار، ومع ذلك، أن هذه المآخذ لا تُفقد مسرحيته قيمتها الشعرية الغنائية، ولا تنفي عنها كونها ركيزة الشعر الدرامي في الأدب العربي الحديث.

الخاتمة

في الختام ما نقول أن المسرح الشعري فن أدبي قائم بذاته لا يذوب في الشعر، والشعر بلغته و إيقاعه يعد مقوما أساسيا فيه. وكان أحمد شوقي أول من أدْخل المسرح الشعريّ الحقيقي في الأدب العربي الحديث. وكانت مسرحيته *مجنون ليلى* هي أبرع مسرحياته الشعرية التي تمس عاطفةً حية تملأ قلوب الناس والمحرومين من العشاق حين يقرؤونها. قد تمتّع شوقي في هذه المسرحية بالحرية الفنية في الإضافة و الحذف كي يرسم الجو العام للقصة. وإن كان بعض النقاد ظنّه عيباً على شوقي لابتداعه شخصيات خيالية التي أضافها إلى الشخصيات التاريخية الحقيقية لهذه المسرحية الرومانسية التاريخية، لكنه يحسب من عمل حميد له في معايير الفن الأصيل. وذلك لأن جميع الشعراء الذين مارسوا الكتابة المسرحية عن شخصيات تاريخية من مختلفي الأمم والشعوب الأوروبية لم يتقيّدوا بأحداث التاريخ تقيداً دقيقاً، وإنما يعيشون في جوه فقط، ليرسموا الإطار العام، فابتدعوا شخصيات خيالية، ليضيفوها إلى الشخصيات التاريخية الحقيقية، كما وجدنا مثل ذلك في مسرحيات أمير الشعر الإنجليزي شكسبير (١٥٦٤-١٦١٦م)، والشاعر الفرنسي راسين (١٦٣٩-١٦٩٩م) وسواهما من عمالقة الشعر المسرحي العالمي.

المصادر والمراجع

[١]- عدنان بن ذريل، فن كتابة المسرحية (دمشق : اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٦)، ص ٥٧.

[٢]- قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق: كمال مصطفى (القاهرة : مكتبة الخانجي، ١٩٧٨)، ص ١٧.

[٣]- ماري إلياس و حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي (لبنان : مكتبة لبنان ناشرون، ٢٠٠٠)، ط٢، ص ٢٨١.

[٤]- عز الدين جلاوجي، بنية المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير (غير مطبوعة)، قسم اللغة العربية و آدابها، جامعة المسيلة، ص ١٢

[٥]- خالد محيى الدين البرادعي، تجليات التراث في المسرح الشعري العربي، الكاتب العربي، مجلة فصلية تصدر عن الاتحاد العام للأدباء و الكتاب العرب، س ٢١، ع ٦١-٦٢ سنة ٢٠٠٣، ص ١٥٩.

[٦]- خليل الموسى، المسرحية في الأدب العربي الحديث (دمشق : اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٧)، ص ٦٣؛ محمد زكي العشماوي، المسرح أصوله و اتجاهاته المعاصرة مع دراسات تحليلية مقارنة (لبنان : دار النهضة العربية، د. ت.)، ص ١٦٢.

[٧]- خليل الموسى، المسرحية في الأدب العربي الحديث (دمشق : اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٧)، ص ٦٧؛ أحمد سخسوخ، الدراما الشعرية بين النص و العرض المسرحي (مصر : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٥)، ص ٢٦.

[٨]- المسرح الشعري، http://modernarab-literature.blogspot.com/2009/11/blog-post_20.html من محاضرات الاستاذ الدكتور وليد منير (رحمه الله)، مادة الادب العربي الحديث (مسرحية وشعر)، سنة ٢٠٠٨.

[٩]- ماري إلياس و حنان قصاب حسن، المصدر السابق، ص ٢٨١ و ٤٢٣.

[١٠]- عمر الدسوقي، المسرحية نشأتها و تاريخها و أصولها (القاهرة : دار الفكر العربي، ١٩٧٠)، ط٥، ص ١٢؛ حسن الطريبق، الشعر المسرحي في المغرب حدوده و آفاقه (المغرب : دار النشر سليكي إخوان، ٢٠٠٧)، ص ٢٣؛ أحمد سخسوخ، المصدر السابق، ص ٢٠.

[١١]- ماري إلياس و حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي (لبنان : مكتبة لبنان ناشرون، ٢٠٠٠)، ط٢، ص ٢٨٢؛ حسن الطريبق، المصدر السابق، ص ٢٨.

[١٢]- محمد الدالي، الأدب المسرحي المعاصر (القاهرة : عالم الكتب، ١٩٩٩)، ط١، ص ٥٨.

[١٣]- أ. د. عبد الرحمن ياغي، في الجهود المسرحية العربية (بيروت: دار الفارابي، ١٩٩٩)، ط١، ص. ٢١٩-٢٢١.

[١٤]- المصدر السابق، ص. ٢٢١.

[١٥]- ميشال عاصي، الفن و الأدب (بيروت : مؤسسة نوفل، ١٩٨٠)، ط٣، ص ١٢٥.

[١٦]- عز الدين جلاوجي، المصدر السابق، ص ٢١-٢٢.

[١٧]- المصدر السابق، ص٢٢.

[١٨]- الدكتور محمد مصطفى هدّادة، دراسات في الأدب العربي الحديث (بيروت: دار العلوم العربية، ١٩٩٠م)، ط١، ص ٢٠٩؛ أ. د. عبد الرحمن ياغي، المصدر السابق، ص. ٢٢٤-٢٢٥.

[١٩]- أريامي، المسرح الشعري عند أحمد شوقي،
http://www.muddn.com/vb/showthread.php?t=7860
[٢٠]- عدنان بن ذريل، فن كتابة المسرحية (دمشق : اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٦)، ص ١٤.
[٢١]- أريامي، المصدر السابق.
[٢٢]- http://ar.wikipedia.org/wiki/مسرحية_مجنون_ليلى
[٢٣]- الدكتور محمد مصطفى هدّادة، المصدر السابق، ص ١٨٨-١٩٠، ٢٠٢.
[٢٤]- أ. د. عبد الرحمن ياغي، المصدر السابق، ص. ٢٢٥.
[٢٥]- عدنان منشد، أحمد شوقي و مفهوم المسرح الشعري مجنون ليلى أنموذجا، جريدة يومية سياسية "الإتحاد" http://www.alitthad.com/paper.php?name=News&file=article&sid=102730
[٢٦]- الدكتور محمد مصطفى هدّادة، المصدر السابق، ص ٢٠٨-٢٠٩.
[٢٧]- عدنان منشد، المصدر السابق.
[٢٨]- سعيد الدحية الزهراني، أبو مدين في خميسية الجاسر عن مسرحية «مجنون ليلى» لأحمد شوقي، http://www.al-jazirah.com/2004/20040113/cu1.htm
[٢٩]- سعيد الدحية الزهراني، المصدر السابق.
[٣٠]- https://ar.wikipedia.org/wiki/ مسرحية_مجنون_ليلى