المجلة العربية، جامعة داكا
المجلد السادس عشر، يونيو ٢٠١٨ م

أحمد شوقي : رائد المسرح الشعري العربي

محمد إنعام الحق *

Abstract

[Ahmad Shawqi (1868-1932) was one of the renowned poets of his time. He contributed extensively to the literary works of both prose and poetry. He achieved an outstanding feat in fusing the classic poetic style with the modern style. The best identity of Shawqi is that he was the Prince of poets which has made him ever glorious in the history of Arabic literature. He explored all branches of Arabic poetry. He was expert in unequivocal presentation of message, meticulous selection of diction and rhetoric, adaptation to new style in place of blind imitation of the old style, reflection of philosophical thought, and realistic portrayal of his surroundings, appropriate handling of various elements of history. All these outstanding qualities made him reach the pinnacle of fame in the history of Arabic literature during the Modern Period. Shawqi was also the greatest exponent of verse – drama. His plays have been fairly frequently acted and he occupied an important position in the history of Arabic drama. This article is an attempt to evaluate him as a pioneer of 'Arabic Poetic Drama'.]

تقديم

كان دارسو تراث الأدب العربي في سائر بلاد العالم الإسلامي يعرفون شوقي شاعرا نابغا من الشعراء الخالدين في تاريخ الأدب العربي بعصوره المختلفة، ثم عرفوه بإنتاجه الشعري الرفيع وقريحته الخصبة وموهبته الفياضة أميرا للشعراء، وقد كان حسبه خلود ذكره ما أبدع من شعر رائع وما قرض من قصائد بليغة في شتى الفنون من المدح والرثاء والوطنية والسياسة والحياة والاجتماع، ولكنهم وجدوه ينتقل في صناعة الأدب إلى مكان من الخلود أعظم وأروع، إذ اتجه إلى الشعر التمثيلي فوضع عدة مسرحيات شعرية مؤفقة، وبها أثبت بأنه عبقري ليس بقصائد

* **أستاذ مشارك، قسم الدراسات الإسلامية، جامعة شيتاغونغ**

فحسب بل بمسرحياته أيضا، ومن أجل ذلك بلغ شوقي إلى مقامه المرجؤ وهدفه المنشود. والحق أنه أول من ذلل الشعر العربي، وأجاد تطويعه للتمثيل،ومهده لمن أتى بعده من شعراء المسرح. ونود في هذا البحث أن نقوم باستعراض دور هذا الشاعر العظيم الريادي في المسرح الشعري العربي.

تعريف المسرح الشعري

المسرح[1]جمعه المسارح معناه لغة المرعى أو مكان يعد لتمثيل الروايات، ويقول بعض البحاثة إن كلمة المسرح التي هي في الحقيقة تحوير شعبي لشكل الكلمة الفصيحة، وما زالت كلمة المسرح تستعمل في بعض المناطق كناية عن المكان الذي تعرض فيه الرقصات بشكل خاص.[2]

والمسرح الشعري هو رواية شعرية تمثل على المسرح.[3]وهناك تعريف تقليدي للمسرح وهو أنه شكل من أشكال الفنون يترجم فيه الممثلون نصا مكتوبا إلى عرض تمثيلي على خشبة المسرح. يقوم الممثلون عادة بمساعدة المخرج على ترجمة شخصيات ومواقف النص التي ابتدعها المؤلف.

وقصارى القول أن المسرح الشعري هو الفن الذي يتبنى الشعر سواء كان عموديا أو غير عمودي، لكتابة الحوار المسرحي، ويطلق عليه أحيانا : الشعر المسرحي، المسرحية الشعرية، الشعر الدرامي، الدراما الشعرية، ودلالة هذه المصطلحات جميعا متقاربة وذلك في مقابل توظيف النثر فيما يعرف بالمسرح النثري.

نشأة المسرح الشعري

من المؤكد أن المسرح قد نشأ لدى الإغريق في بلاد اليونان، وكان هاجسه الأساسي ذلك الشعور الديني والوجداني في عبادة الإله ديونيسوس إله الخمر، وازدهر هذا الفن في أوروبا، ولا سيما في إنجلترا وفرنسا، ولا شك أنه كان في أصوله بابا من الشعر، وبقى كذلك بشكل واضح حتى أواخر القرن السادس عشر الميلادي في إنجلترا، وطوال القرن السابع عشر الميلاديفي فرنسا، وفي هذه الأثناء كان المسرح يكتب شعرا مقفى في فرنسا ومرسلا في إنجلترا. ومع ذلك فإن تغليب الواقعية على الفن المسرحي في أوربا بعد ذلك جعل النثر يحتل إلا أنه في النصف الأخير من القرن التاسع عشر الميلادي عاد الاهتمام من جديد في فرنسا بالمسرح الشعري، فقد كتب الشعراء بعض المسرحيات شعرا، كما فعل الشاعر الفرنسي تيودردي بانفيل في مسرحيته "جرنجوار" (١٨٢٥-١٨٩١).

والعصر الذهبي للمسرح الشعري في فرنسا من ١٦٥٠م إلى ١٧٠٠م، ويمكن وصف إدمون روستان بأنه عملاق ذلك العصر خاصة في مأساته الشعرية "سيرانودي برجواك" (١٨٩٧)، و "النسر الصغير" (١٩٠٠). وفي إنجلترا بعث الكاتب الكبير ت. س. إليوت المسرح الشعري بعثا جديدا بكتابته لمسرحية "الصخرة" عام ١٩٣٤م، وقد كتب هذه المسرحية لغرض خيري وهو جمع التبرعات لبناء بعض الكنائس مستوحيا أساليب المأسات اليونانية القديمة، وقد حاول في مسرحياته الأخرى أن يجمع بين الشعر المرسل وروح المأساة اليونانية.[4]

المسرح الشعري في الأدب العربي

كانت الخطوة الأولى للمسرح العربي في القرن التاسع عشر على يد مارون النقاش اللبناني (١٨١٧-١٨٥٥م)، وقد وضع عدة مسرحيات على طريقة موليير المسرحي الفرنسي ومنها "البخيل" و "الحسود السليط" و "أبو الحسن المغفل أو هارون الرشيد"، ولكن كانت أول محاولة لكتابة المسرح الشعري في الأدب العربي على يد خليل اليازجي (١٨٤٦-١٩٠٦م) في مسرحيته "المروءة والوفاءأو الفرج بعد الضيق" التي ظهرت طبعتها الأولى في عام ١٨٩٦م، ومثلت على مسرح بيروت في عام ١٩٠٦م، وهي قصة تاريخية غنائية تحتوي على ألف بيت وتدور أحداثها في زمن النعمان بن المنذر ملك الحيرة، وهي ذات لون عربي واضح السمات تصور بعض المثل والأخلاق التي امتاز بها العرب عن سواهم. وحذا حذو اليازجي الشيخ عبد الله البستاني (١٨٤٨-١٩٠٥م) ووضع خمس قصص تمثيلية شعرية. وهي "حرب الوردتين" و "يوسف بن يعقوب"، و "بروتوس أيام تركوين الظالم"، و "بروتوس أيام يوليوس قيصر"، و "ومقتل هيرودس لولديه". ثم تتابع ظهور المسرحيات الشعرية التي يتخللها شيء من النثر المسجوع في بعض المواقف على يد طائفة من الأدباء والممثلين، وعلى رأسهم محمد عثمان جلال وكان يعرب بعض المسرحيات الفرنسية شعرا ويضفي عليها روحا مصرية خالصة، كما ترجم بعض المسرحيات زجلا. ثم انتقل المسرح العربي إلى طور جديد بعد بروز الشيخ أحمد أبي خليل القباني (١٨٣٦-١٩٠٢م) في هذا الميدان حيث اتجه نحو التاريخ العربي والإسلامي فوضع مسرحيات عنترة والأمير محمود نجل شاه العجم وناكر الجميل وهارون الرشيد وغيرها وقد امتاز أسلوبه بلغة راقية أقرب إلى الفصحى، وقد استعمل

السجع والشعر معا.وكتب فؤاد الخطيب (١٨٧٨-١٩٤٩م) مسرحية شعرية "فتح الأندلس" طبعت في دمشق ١٩٥٥م. [5]

وفي عصر النهضة الحديثة للأدب العربي طلع أحمد شوقيوأدخل الشعر المسرحي بعد إنهاء بعثته إلى فرنسا، وبعد عودته من منفاه بأسبانيا بعد الحرب، إذ خلص إلى شعره وفنه وترك الحياة الرسمية في القصر، وأخذ يغني عواطفه القومية، وألف ست مسرحيات شعرية، ثلاث منها تصور العواطف الوطنية، وهي "مصرع كليوباترة" و "قمبيز" و "علي بك الكبير، وثلاث صورت العواطف العربية الإسلامية؛ وهي : "مجنون ليلى" و "عنترة" و أميرة الأندلس".

وتقدم بعد شوقي في هذا المجال الشاعر الفحل عزيز أباظة الذي سلك درب شوقي، فألف من النمط الوطني : "شجرة الدر" ومن النمط العربي "قيس ولبنى" و "العباسة" و "الناصر" و "غروب الأندلس" واستمد بعض مسرحياته من الأساطير، فألف مسرحية "شهريار" واستمد مسرحية أوراق الخريف من واقع عصره، والحق أنه استطاع أن يقدم المسرح الشعري في صورة أكمل من الصورة التي بدأها شوقي. وظهر سعيد عقل (١٩١٢؟) في عالم المسرح الشعري ووضع مأساتين شعريتين نظمهما على البحر الخفيف واعتمد القافية الزدوجة على نظام الشعر الفرنسي، ومنهما "بنت يفتاح (١٩٥٣م)" وقد درج فيها على أسلوب قدامى اليونان وعلى أسلوب الفرنسيين الكلاسيكي، وراح يوجه المسرح العربي توجيها كلاسيكيا ولا سيما في مأساته "قدموس (١٩٨٨م)" التي نالت استحسان الطبقة العالية من رجال الفكر والأدب. ومن التطور الذي طرأ على الشعر المسرحي، اللجوء إلى الشعر المرسل في كتابة المسرحية، ورائد هذه المحاولة : محمد فريد أبو حديد، فقد كتب مسرحية "ميسون الغجرية" في قالب الشعر المرسل. أما التجربة الثانية في هذا المجال فكانت مسرحية "أخناتون" ونفريتي للشاعر باكثير. واستمرت هذه المحاولات بعد ذلك، فألف الشاعر صلاح عبد الصبور مسرحية "الحلاج" وليلى والمجنون.وتطور تطورا آخر على أيدي شعراءالجيل التالي من أمثال علي أحمد باكثير، خالد الشواف، وسعدي يوسف، وعبد الرزاق، وعبد الواحد، وعبد الرحمن الشرقاوي، ومحمود غنيم، وعدنان مردم وغيرهم. مهما يكن من شئ فإن ظهور الشعر التمثيلي في الأدب العربي أتم الفنون الشعرية بعد نقصانها، وخرج بالشعراء العرب من الحدود الشخصية إلى الميدان الإنساني المتسع.

ريادة أحمد شوقي للمسرح الشعري العربي

ما من شك في أن الشعر التمثيلي أو المسرح الشعري(Poetic Drama) - كما سبق -فن طارئ على الأدب العربي. فالعرب لم يعرفوا التمثيل من قبل[6] ولم يألفوه حتى أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين حين اتصل الشرق بالغرب ونشطت الترجمة فاطلع الناس على روائع التمثيليات العالمية قديما وحديثا، وظهرت الحاجة إلى هذا الفن في الأدب العربي بصورة جدية. وقد كان شوقي يتردد على المسارح في فرنسا،[7] ويقرأ ما أنتجه كتاب المسرحية الكبار والأدباء الأوربيين من أمثال سكسبير، وكورني، وراسين وموليير، وهيجو في الأداب الغربية ففكر آنذاك في إدخال هذا الفن في الأدب العربي، بل إنه لم يحقق هذه الفكرة إلا في السنوات الأخيرة من حياته حين بويعبإمارة الشعر عام ١٩٢٧م، وطلب منه بصفته أميرا للشعراء أن يكمل فنه الأدبي باتجاهه إلى المسرح الشعري.[8] وإلى ذلك يشير الدكتور شوقي ضيف قائلا : "ظل التمثيل مجهولا في شعرنا حتى ظهر شوقي فأدخله فيه، ولم يدخله في أول حياته الأدبية إلا محاولة قام بها فى أثناء بعثته في فرنسا، ولكنها لم تأخذ شكلها النهائي إلا في خاتمة حياته."[9] وقالت دكتوراة وفاء على سليم في هذا الصدد: "والمتتبع للشعر التمثيلي بالدراسة والتحليل، يلحظ أنه آخر الفنون الأدبية ظهورا.. ولطالما حلم دعاة التجديد فى الشعر العربى بالمسرح الشعري، ولكن أحدهم لم تكن لديه الجرأة على المبادرة في هذا المجال، ولذا ما أن بايعوه (شوقي) بإمارة الشعر حتى تمنوا عليه أن يمهد المسرح أمام الشعراء العرب. فمهده، فصار رائد هذا الفن."[10]

وقد اتجه شوقي إلى الشعر التمثيلي فوضع مسرحية مصرع "كليوباترا" ولكن الاتجاه العام للنهضة الأدبية وقتئذ لم يساعده على الانقطاع لهذا الضرب من الشعر التمثيلي فطواها دون أن ينقحها. ولما تقدم المسرح المصري وأقبل الجمهور عليه وتذوق الفن التمثيلي الصحيح عاد شوقي إلى الرسالة التي يهدف إليها من خدمة الشعر للمسرح فألف عدة مسرحيات، وأخذ أن يحقق رأيه في الشعر العربي من أنه يتسع للمسرحية كما اتسع لها الشعر الإفرنجي، وأراد أن يخلد في اللغة العربية ما خلده شكسبير في اللغة الإنجليزية. ونرى الشاعر شوقي يتحدث نفسه عن سر إقباله على الشعر التمثيلي قائلا :

"قرعت أبواب الشعر في شبابي، وأنا لا أعلم من حقيقته ورسالته ما أعلمه اليوم، ولم أجد في مطلع حياتي من أغراضه إلا ما كان مدحا في مقام خطيرأو رثاء لشخص كبير، ثم أردت أن يكون لشعري رسالة خيرا من هذه الرسالة، فتناولت الإسلاميات والقوميات.. ثم اشتاقت نفسي أن يخلد في اللغة العربية من

هذا الفن مثل ما خلده شكسبير في اللغة الإنجليزية، لأني أومن أن الشعر العربي- على غير حد ما يتهمه المغرضون- يتسع للقصة المسرحية، بل هو أسهل حفظا من النثر وأيسر أداء للممثل وأقوى تأثيرا في الجمهور."[11]

وجدير بالذكر هنا أن الفرنج نال من العربية بأن عابوا في أدبها جانب النقص ـ نقص التأليف المسرحي الذي يعد اليوم من دعائم الأدب ومقومات الاجتماع، والذي أقعد العرب عن مسايرة ركب الأمم المعاصرة في حلبة الأدب. وقد حاول عدد يسير من الأدباء لإكمال هذا النقص لكن لم تتكلل مساعيهم بالنجاح في هذا المضمار. وهكذا ظل الأدب العربي خاليا من المسرحيات المثلى أحقابا وعصورا إلى أن قيض الله له شاعرنا شوقي فجاء بعدة مسرحيات ناجحة، فملأ بها ذاك الفراغ وأتم ذلك النقص، فأسدى بعمله هذا للعربية مفخرة لم تكد العدة لشكره عليها حتى غادرها إلى عالم الخلود ولسانه يقول : اليوم أكمت لكم أدبكم فقروا عينا. وإلى ذلك يشير الباحث الدكتور نبيل راغب بقوله : "وفي مصر الرائدة في مجالات اكتشاف الجديد في الحضارة المعاصرة، استطاع أحمد شوقي أن يرسى تقاليد المسرح الشعري برغم خلو تراث الشعر العربي العريق منها على مدى ما يزيد على ستة عشر قرنا."[12]

ومن المعروف أن شوقي قد ألف سبع مسرحيات، ست منها مآس: وواحدة ملهاة، وحاول في مآسيه أن يكسب رضا الجمهور من العامة والخاصة، فثلاث منها تصور العواطف الوطنية، وهي مصرع كليوباترا، وقمبيز، وعلى بك الكبير، وثلاث أخرى تصور العواطف العربية والإسلامية، وهي : مجنون ليلى، وعنترة، ومسرحيته النثرية أميرة الأندلس. أما ملهاة بعنوان "الست هدى" فتقوم على موضوع مصري شعبي.[13]

وقد وضع شوقي مسرحياته شعرا ما عدا واحدة، والسبب في ذلك أنه كان يريد أن يحقق رسالة الشعر العربي في هذا الفن، كما حقق شكسبير في الشعر الإنجليزي، لأن الشعر أسهل حفظا وأكثر تداولا وأقرب إلى حضور الذاكرة منالنثر سواء في ذلك الممثل والجمهور، فإن الممثل يجد فى الأبيات الشعرية سهولة في الحفظ لا يجدها في النثر ويحسن في انسجامها واتزانها تواردا على الذهن وحضورا في الخاطر أكثر مما يجده في العبارات النثرية. أما بالنسبة للجمهور، فإن الرواية تتضمن مختلف التجارب والعظات التى يقصد بها الحث على الفضيلة والسمو بالنفس الإنسانية إلى مدارج الرقي والكمال. وصوغ هذه العبر والتجارب بالأسلوب الشعري أروع في السمع وأبلغ في النفس وأبقى في الذاكرة.[14]

ولا شك في أن شوقي قد انتقل بالشعر العربي إلى أفق التمثيل الجديد الذي كان حلما ذهبيا لكل من تحدثوا عن التجديد في عصره، وكانت مبادرة شوقي لتاليف هذا الفن الغربي لم تكن فتحا جديدا لا من حيث أنه أنشأ هذا الفن أولا في الأدب العربي فحسب بل أيضا لأنه كان ينهض بمواجهة تيار العامية الذي سيطر على المسرح وأعجب به الشباب، فكافح شوقي ضد هذا التيار وأثبت مهارته وحذقه في استخدام اللغة الفصحى في التمثيل حيث شغف الشباب بها راغبين عن العامية.[15]

فلما طلع شوقي على الناس بمسرحياته الفصيحة عدوا ذلك عملا بديعا، خاصة أنهم رأوه يتبع إلى حد بعيد مبادئ المسرحيات الأوربية. ومع ذلك فقد صب عليه بعض النقاد جام غضبهم وسخطهم، لأنهم رأوه لا يتبع هذه المبادى اتباعا تاما. وإلى ذلك يشير أحد أنصاره الدكتور أسعد الحكيم بقوله : "وكان انتصار شوقي الباهر في حلبة الشعر وعقد إمارته له في مضماره أثار حفيظة بعض منافسيه فاستغلوا موقفه هذا فنالوا منه على المسرح ما لم تنله قرائحهم منه في ميدان القريض. فرموا رواياته بمر النقد فلو أنصفوا لقالوا : إنها خير ما أخرج للناس. مكروا ومكر شوقي فلم يفت نقدهم في عزيمته فراح يخرج الرواية تلو الرواية كأنه شاعر بأن ساعاته باتت معدودات وأن المثل الأعلى هو سد ثلمة الأدب والسمو به إلى الكمال."[16]

وكثيرا ما كان شوقي يستمد موضوعات مسرحياته وحوادثها من التاريخ، متأثرا في ذلك بمسرح شكسبير الشعري، وبالمسرح الفرنسي من كلاسيكي ورومانتكي. وحينا كان يخترع موضوعا آخر يدور حول عاطفة الحب. وتتكون مسرحياته من خمسة فصول، كما في مجنون ليلى، أو من أربعة فصول كما في مصرع كليوباترا، أو من ثلاثة كما في الست هدى. ويبدأ الفصل الأول بتمهيد تشير فيه الشخصيات الثانوية إلى الأزمة المسرحية، واتجاهاتها، ويلي ذلك ظهور الشخصيات الرئيسة لتمثيل حقيقة الموقف،ويتطور الموضوع في الفصل الثاني تطورا بسيطا في جو غنائي حافل بالأناشيد. وإذا كانت المسرحية مأساة فيموت البطل في الفصل الأخير، وتموت البطلة في الفصل السابق له. أما إذا كانت ملهاة فتنحل العقدة، وتبرز المفاجأة الكبرى في الفصل الأخير.

ولا شك في أن شوقي يقيم مسرحياته على الأسس الغربية منتخبا تارة من المدرسة الفرنسية الكلاسيكية أو من شكسبير، وتارة من المدرسة الرومانتيكية. غير أن شوقي حينا كان يخرج على القواعد والأصول الأوربية للمسرحية كما نراه لا يلتزم بوحدة الزمان والمكان على عادة الغرب، وكذلك نراه لا يلتزم بوحدة الموضوع إذ يداخل بين قصتين في

مأساة واحدة. وقد نقده طه حسين لذلك وطلب إليه مرارا ليجيد فن التمثيل بأن يطلع اطلاعا منظما على كتابات الإغريق وتمثيلياتهم وتمثيل المحدثين أيضا. ومن المعلوم أن شوقي لا يعيش في العصر الكلاسيكي الذي كان يقدس النماذج اليونانية، وإن من حقه أن يخالف هذه النماذج في قواعدها، ومن قبله خالفتها المدرسة الرومانتيكية بل لقد تطورت قواعد المسرح وأصوله مع ظهور المدارس الفنية المختلفة من واقعية ورمزية وغيرهما. ومعنى ذلك أن المسرح لا يعرف القواعد الثابتة، وإذن فلا حرج على شوقي الشاعر العربي الشرقي أن يخالف بعض القواعد المسرحية لا عند اليونان فقط بل عند الأوربيين المحدثين أيضا، لسبب بسيط، وهو أنها ليست من وضع أذواقنا وإنما هي من وضع أذواق لقوم آخرين يختلفون عنا في ثقافتهم وتاريخهم.

وكذلك نرى شوقي يخرج على التزام القاعدة الخاصة بختام المأساة والملهاة، والتي تحتم أن تختم المأساة بخاتمة محزنة، وأن تنتهى الملهاة بنهاية سارة. وقد كان تصرف شوقي في ذلك مبررا بفعل كبار الكتاب المسرحيين الأوربيين، الذين خرجوا على تلك القواعد مثل شكسبير، وموليير.[17]

وقد جرت في مسرحياته ثلاثة تيارات غالبا، وهي التيار الأخلاقى والتيار الفكاهي، ثم التيار الغنائي إذ كان يزاوج فيها بين الغناء والتمثيل، فطبعت بطوابع غنائية كاملة، سواء في كثرة القصائد والأناشيد التى تتخللها، أم في نظام الشعر وأوزانه وقوافيه، أم في لغتها وموادها التصويرية.[18]

هكذا كان يجرى في مسرحياته تيار أخلاقي مهم تنصر فيه الفضيلة وما يتصل بالفضيلة من وفاء ومروءة وكرم، وكأنه يريد أن يقوى في نفوس الناس العناصر التي ترغب في عمل الخير. ولاريب في أن هذا المنزع يحمد لشوقي، لأنه أرضى به جمهوره من جهة، ولأنه أخذ على عاتقه أن يقوى خلقه من جهة ثانية. وهو لا يسرف في ذلك حتى لا تخرج المسرحية إلى شكل وعظ تمله النفس، وإنما يأتى به في ثنايا الحوار. قال الدكتور شوقي ضيف : كان شوقي موفقا جد التوفيق في جريان هذا التيار الخلقي بمسرحياته، وبثه على لسان شخوصه وأقوالهم.. ونعني بتوفيقه أنه لم يكثر من هذه المعاني الخلقية حتى لا تتحول المسرحية إلى خطب وعظات منبرية، بل هو يستخدمها الاستخدام المناسب وفي أماكنها دون إفراط أو تفريط".[19] ونراه يقول على لسان بعض شخوصه :

لا يخلق العلم نفسا * و لا ينبه همه
كم عالم في يد الجا * هلين ملقى الأزمة[20]

هكذا نلاحظ أن شوقي يستغل في المسرحية الشعور الإسلامي كما يستغل الشعور الوطني، وبذلك يخاطب العاطفتين الوطنية والدينية في كثير من مشاهد المسرحية، وهو يستهلها بقول الماشطة حين سمعت أذان العصر في قصر على بك :

ما زالت السنة * والبر في مصر
يا رب أيدها * بالعز والنصر [21]

ومن المميزات الأخرى التي تميز مسرحيات شوقي، أنها لم تأت لتروي أحداثا تاريخيا صرفة، فقد توخى شوقي في مسرحياته البنية الدرامية من ترتيب منطقي للأحداث وقواعد درامية كالتشويق والعقدة والحل مما جعله يبتعد عن الحقيقة التاريخية المؤكدة لتلك الشخوص.ولعل السمة الأخيرة التي تتضح في مسرحياته هي تلك العاطفة "الحب" الكبيرة التي ملأ بها قلوب أبطاله، مما جعل من مسرحه يقترب من المدرسة الرومانسية كثيرا.

وإلى جانب هذه المحاسن نجد بعض المعائب في مسرحيات شوقي، إذ نراه يطيل في جزئيات الحوار، فهو لا يسعى إلى الإيجاز والتركيز، بل يطنب كثيرا، وهو يسترسل على لسان بعض الشخوص استرسالا، لا يشك سامعه في أنه إنما يستمع فيأتنائه إلى قصيدة لا إلى جزئية في حوار تمثيلي.[22]

ومنها أنه لم يقدر في مسرحياته على إنشاء الأشخاص المستقلة الكاملة. وإلى ذلك يشير الباحث حنا الفاخوري قائلا : "ونحن لا ننكر أن أحمد شوقي قد وفق أحيانا إلى شئ من الإجادة في إظهار عواطف أشخاصه...ولم يستطع أن يخلق أشخاصا مستقلة، لها قوام ثابت، واضح الخطوط، تمثل فيه إلى درجة عليا الطبيعة الإنسانية العامة، أو ناحية من الطبيعة الإنسانية تمتد على طائفة كبيرة من الناس؛ ولا ريب أن هذا النقص أقبح ما يمنى به شاعر تمثيلي."[23]

ومنها أيضا أن شوقي قد أجرى شعره التمثيلي على أسس الشعر الغنائي المعروفة من أوزان وقوافي،وبذلك وحد بين التمثيل والغناء في الصورة الموسيقية، ولم يفرق بينهما ولا أقام حواجز وسدودا. وكان الحوار التمثيلي في المسرحية اليونانية يجرى في أوزان خاصة تخالف أوزان الغناء، فللحوار أوزانه وللغناء أوزانه، أما عند شوقي فلا فارق بين القطعة المعدة للتلحين وبين بقية القطع في الحوار سواء في الأوزان أم في

القوافي. وعلى الجملة أن شوقي احتفل في مسرحياته بالشعر الغنائي أكثر من احتفاله بفن التمثيل.[24]

على أن هذا الجانب عند شوقي قد عرضه لحملة شديدة عليه من النقاد على نحو ما نرى في نقد العقاد لقمبيز، وحتى ليقول طه حسين هذه العبارة المجملة : "أما عن التمثيل فقد غنى شوقي فأطرب وأثر، ولكنه لم يمثل، لأن التمثيل لا يرتجل ارتجالا، ولا يهجم عليه، وإنما هو فن يحتاج إلى الشباب والدرس والقراءة... فكان تمثيله صورا تنقصها الروح، وإن حببها إلى الناس ما فيها من براعة الغناء."[25]

ولا ريب في أن طه حسين- على حد قول الدكتور شوقي ضيف- يغلو حين يذهب إلى أن شوقي غنى، ولم يمثل، وكان أولى له أن يقول إنه غنى ومثل. وقد لاحظ طه حسين نفسه أن شوقي منشئ الشعر التمثيلي في الأدب العربى.[26] ومن حق هذا المنشئ أن لا نفرط في السخط عليه. وقد تكون عنده بعض عيوب، ولكن ينبغي أن لا ينتهي بنا ذلك إلى أن نقول كما قال طه حسين إنه غنى ولم يمثل، بل نقول إنه مثل وغنى، أو مثل وأعطى فرصة واسعة للغناء، ولم يعطها عن غير قصد، بل أعطاها قاصدا عامدا، حتي يرضى ذوق جمهوره وينال استحسانه.[27]

ومما لا ريب فيه أن شوقي استوحى - كما سبق - موضوعات مسرحياته وحوادثها من التاريخ،إلا أنه لم يحسن استغلال التاريخ استغلالا جيدا، بل تقيد به تقيدا تاما فيما يتعلق بالحوادث، فحفل مسرحه بالأمور التافهة، كما أنه لم يخل من الخرافات والأضاليل. ولم يكتف شوقي أحيانا ببناء مسرحيته الشعرية من التاريخ، بل كان يخترع موضوعا آخر يدور حول عاطفة الحب، وكثيرا ما كان ذلك الموضوع الجديد يؤدي إلى اضطراب في الرواية، لعدم اتصال الموضوعين اتصالا وثيقا يوحد العقدة. بل كان يعمد إلى تحوير في التاريخ يناقض المعلومات التاريخية السائدة، لا لغرض فني، بل إرضاء للموضوع المقترح.

وهذه المآخذ يتخذه النقاد المسرحيون على شوقي، كما أن هناك مآخذ أخرى اتخذت عليه، كفشله في رسم الشخصيات الدرامية وتصوير ملامحها، كما هو الحال مع الرومانسيين، ومعاكسته للعادات العربية التي كانت موجودة، عندما جعل ليلى في "مجنون ليلى" تقدم قيس لإحدى زميلاتها.

ومن المحقق أن كل من يقرأ مسرحيات شوقي بدقة وإتقان في غير تحيز يراها - إذا استثنينا ملهاته - ضعيفة من حيث التمثيل، لأن شوقي كتبها بروح الشاعر الغنائي. وإلى ذلك يشير الدكتور جلال خياط وزميله بقولهما: "ألا أن هذه التمثيليات نجحت وقت إنشائها ولكنها فترت بمرور

الزمن وانصرف الناس عنها لاعتمادها الشعر في الحوار.. والشعر فقد يبعد الحوادث عن الواقع ويعقدها ويظهرها غير طبيعي."[28] ونرى الباحث إبراهيم الأبياري يقول تعليلا عن هذا الضعف مع اعترافه بدوره التمهيدي في هذا الباب: "وإذا كان شوقي هو البادئ في الشرق العربي بهذا النوع الذي يقتضى مع القدرة الكلامية خبرة فنية واسعة، لذا أخذ الآخذون بعض المآخذ. ومثل هذا لا يضير شوقي في شئ، فحسب الوالج الأول أنه مهد الطريق بخطوه، وما هذا التمهيد بقليل، ثم ما هذه الهنات التي تعلق بذيله إلا كالذر حسبه منفضة."[29]

والحقيقة التي لا تنكر أنه لم يكن من اليسير على شوقي وقد تمرس بالشعر الغنائي معظم سنوات عمره أن يبرع في الشعر المسرحي براعته في الشعر الغنائي، ويجمع بين الصياغة القوية وحسن الأداء ومقتضيات الفن المسرحي، وهو فن لم يتسن له أن يدرسه دراسة منهجية فنية منظمة، لذلك نلاحظ أن فنه المسرحي يتطور بالتدريج تبعا لتطور خبرته، وإحاطته بالأصول الفنية للمسرح الشعري. وعلى سبيل المثال ابتدأ فنه المسرحي في أول الأمر اقتباسا وتقليدا، ثم سار نحو الابتكار والتجديد، ومن منهج وصفي تركيبي إلى منهج تحليلي يعمد إلى أن تعبر الشخصيات والحوادث عن نفسها عمليا على المسرح.

ونود هنا أن نتحدث عن إحدى مسرحيات شوقي "مجنون ليلى" وهي تعد أول المآسى العربية تأليفا، اعتمد شوقي في إقامة بنائها على الأخبار التي وردت عن قيس بن الملوح الشاعر المحب في كتب الأدب القديم وكتاب الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني خاصة. ويقوم الصراع في المسرحية بين الحب والتقاليد، فإن قيسا الشاعر يحب ابنة عمه ليلى، يشبب بها في شعره ويحاول أن يخطبها من عمه، ولكن العم يرفض لأن التقاليد تمنع أن يتزوج الفتى الفتاة التي شبب بها، وترغم الفتاة على الزواج من غيره، فيهيم قيس في الصحارى والجبال متألما حزينا، مصورا هذا الحب والألم والعذاب الذي يلاقيه في شعر رقيق عذب، ويتناقله الناس والرواة لجماله وصدقه. ويهمل قيس كل أمور دنياه إلا حبه لليلى، فيعيش عيشا قذرا وكدرا. أما ليلى فتحزن حزنا شديدا لزواجها بمن لا تحب، وتمرض نتيجة لذلك ويشتد مرضها حتى تموت. ويعلم قيس بوفاتها فيذهب إلى قبرها ليموت فوقه لتلك التقاليد التي منعت زواجه بمن يحب.ومن أروع مشاهد هذه المسرحية :

قيس : ليلاى، ليلى القلب
ليلى : قيـــس ، مـــا لـــــى * دارت بى الأرض وساء حالى

قيس : فداك ليلى مهجتي ومالـي * من السـقام ومن الهـزال
تعالى اشكى لي النوى تعال * ألقـى ذراعيك علـى خيـال
(تصافحه بشوق)
ليلى : أحق حبيب القلب أنت بجانبـي * أحلم سرى أم نحن منتبـهان
أبعد تراب المهد من أرض عامر * بأرض ثقيف نحن مغتربان
قيس : حنانيـك ليلى، ما لخـل وخـلـة * من الأرض إلا حيث يجتمعان
فكل بلاد قربت منـك منزلـي * وكل مكان أنت فـيه مكانـي
ليلى : فمالـي أرى خديك بالدمـع بللا * أمـن فرح عينـاك تبتـدران
قيس : فداؤك ليلى الروح من شرح حادث * رماك بهـذا السـقم والذوبان
ليلى : ترانى إذن مهزولة قيس؟ حبـذا * هزالى ومن كان الهزال كسانى
ليلى : في الذي تجنى
قيس : كفاني ما لقيت كفاني
ليلى : أأدركت أن السهم يا قيس واحد * وأنا كلينا للهوى هدفان[30]

إذا تعمقنا النظر في هذه المسرحية نلاحظ أنها تفتقر إلى حكبة البناء المسرحي وعمق الصراع الدرامي، والقدرة في رسم الشخصية المسرحية وتطورها مع الأحداث. كما غلبت النزعة الغنائية عليها، وامتلأت بالمواقف والأحداث الجزئية التي لا أهمية لها في بنائها، واتسمت الحركة المسرحية فيها بالبطء بل بالتوقف في بعض الأحيان.

رغم كل ذلك تعد مسرحيات شوقي عملا رائعا، فقد استطاع أن يمصر هذا الفن الأوربي، ويجعله فنا عربيا خالصا. وقد احتفظ له بإطاره الصعب القديم الذي وضعه له اليونان والرومان، ونقصد إطار الشعر الذي انفكت عنه أوربا منذ أواخر القرن التاسع عشر، فقد ضاق الأدباء بالشعر حين عمدوا إلى تصوير المشكلات الإنسانية والاجتماعية وأفاضوا في التحليلات النفسية العميقة، فتركوه إلى النثر الذي يلائم هذا العمق والتحليل، ولم يتأثر شوقي هذا الأتجاه النثري إلا في تمثيليه "أميرة الأندلس" ولكنه لم ينجح فيها مثل المسرحيات الشعرية. وقال الباحث بطرس البستاني: "ولشوقي الفضل الذي لا يجحد في إخضاع الشعر

للتمثيل."[31] ونرى الدكتور غنيمي هلال يعترف ببراعته الفائقة في تمثيلياته الشعرية لاسيما "مصرع كليوباترا" بقوله : "ظهرت مسرحية" مصرع كليوباترا "لشوقي عام ١٩٢٨م، فكانت بدء الأدب المسرحي الصحيح في لغتها الرفيعة، وفي كثير من الجوانب الفنية التي توافرت فيها بالقياس إلى ما سبقتها من مسرحيات عربية."[32]

اعترافات الأعلام والنقاد بدوره الإبداعي في المسرح الشعري

هنا يتسنى لنا أن نقدم شيئا من انطباعات النقدة والأدباء وآراءهم واعترافاتهم التي تدل دلالة ناصعة على علو مكانته بين شعراء المسرح لعصره وريادته لفن المسرح الشعري العربي :

وقال الدكتور شوقي ضيف :

"وهو يصعد في سماء الشعر إلى أفق لم يصعد إليه شاعر عربي قبله، وهو أفق الشعر التمثيلي، وسرعان ما نظم فيه مسرحياته الشهيرة، وبذلك مصر هذا الفن وجعله فنا مصريا لأول مرة في تاريخ شعرنا الحديث."[33]

وقال الباحث إبراهيم الأبياري :

"إن التمثيليات الشعرية إضافة جديدة إلى الأدب العربي، وقد رزقها شوقي، ولم يرزقها أحد من قبله في الشرق العربي."[34]

قال الباحث الكبيرخير الدين الزركلي :

"وهو أول من جود الشعر التمثيلي بالعربية، وقد حاول قبله أفراد، فبذهم وتفرد."[35]

وقال الدكتور جلال خياط وزميله :

"على أن مؤرخي الأدب يكبرون في شوقي هذه المحاولة الجريئة التي قد تنير الطريق لسالكي هذا الفن الجديد فيتحفون الأدب العربي بتمثيليات شعرية رائعة."[36]

قال الباحث طاهر الطناحي :

"وقد كان ظهور هذه المسرحيات حدثا هاما في عالم الأدب وعالم الشعر وعالم المسرح الحديث. فلم يسبق لشاعر من شعراء العربية قبل شوقي أن ألف تمثيليات شعرية على نحو ما كان يفعل شكسبير في اللغة الإنجليزية."[37]

وقال الدكتور حسن شاذلي فرهود وأصحابه :

"ولكن يكفى شوقي أنه كان رائدا للمسرح الشعري ووضع له لبناته الأولى."[38]

وقال المؤلف الإنجليزى ز. أى. هيئود[39]

Shawqi was the greatest exponent of verse - drama، His plays have been fairly frequently acted، and he occupies an important position in the history of Arabic drama.

وفي تقديرنا كان شوقي جديرا بالريادة التي قد لا تضاهيها ريادة أخرى محدثة حتى وإن كتبت بأسماء شعراء المسرح الذين جاءوا بعده، وهذا هو ما رايناه في المسار العام لهؤلاء الشعراء استقراء أو تواصلا مع المداميك واللبنات الأولى في المسرحية الشعرية، من خلال رائدها الأول أحمد شوقي.

اختتام

مهما يكن من أمر فإن شوقي قد حقق أملا طالما راود المجددين،إذ ابتدع لأول مرة في تاريخنا الأدب العربي الفن التمثيلي،ومصره، واتجه فيه نفس الوجهة التي اتجهها في شعره القصصي، ولئن عالج بعض الشعراء فن الدراما الشعرية فلم يكن ذلك ليفئ بالهدف بكونه فنا مستقلا، ولأن العمل كان بعيدا عن الكمال الفني، ولم تتوفر فيه المقومات التي يقوم بها فن الدراما، فشوقي هو الذي أدخل في شعره خصائص هذا الفن من حركة وصراع وتصوير للشخصيات وكشف عن دوافع النفوس وخفاياها، هكذا نلاحظ أن لشوقي دورا رياديا وفضلا عظيما على المسرح الشعري، وبهذا النوع من الشعر أضاف إلى الأدب العربي ثروة لم تكن من قبل. وإذا كان بعض النقاد قد أخذ عليه أنه يسير في مسرحياته على وتيرة واحدة، فإن حسبه من الفضل أنه وضع أساسا لمن يريد أن يبنى بعده في ميدان المسرحية الشعرية، كما أنه استطاع أن يسد ثغرة في الأدب العربي بتناوله لهذا الفن، وأتى بما لم يستطعه سواه من معاصريه. وكفاه شرفا أنه هو الرائد الإبداعي للمسرح الشعري في الأدب العربي الحديث.[40] ولقد صدق الباحث الكبير حنا الفاخوري إذ قال : "ولن يزال شوقي أبا للمسرح الشعري العربي، لأنه أول من حرر الشعر من قيوده التقليدية فأخضعه لمقتضيات المسرح الحديث."[41]

المراجع والمصادر

١. الجدير بالذكر أن هناك فرق تافه بين المسرح والمسرحية رغم أنهما تستخدمان عادة في معنى واحد أو كأنهما يحملان المعنى نفسه، ذلك لأن المسرحية تشير إلى الجانب الأدبي من العرض أي النص ذاته. وعلاقة المسرح بالمسرحية علاقة العام بالخاص، أو بمعنى آخر المسرح شكل فني عام، أحد موضوعاته أو عناصره النص الأدبي (المسرحية).
2. د. محمد مندور، المسرح (القاهرة : دار المعارف، 1980م)، ص 5؛ د. أحمد سليمان الأحمد،المجتمع في المسرح العربي الشعري (طرابلس : الدار العربية لكتاب للكتاب، 1982م)، ص 23؛ خير الدين الزركلي، الأعلام (بيروت : دار العلم للملايين، بدون تاريخ)، ج1، ص 136.
3. المنجد في اللغة والأعلام، بيروت : دار المشرق، 1973م)،ص 330.
4. عمر الدسوقي،المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها (القاهرة:مكتبة الانجلو المصرية، 1957م)، ص 15.
5. د. يوسف نجم،المسرحية في الأدب العربي الحديث (بيروت : دار الثقافة، 1957م)، ص 17.
6. طه حسين،من حديث الشعر والنثر (القاهرة : دار المعارف، 2004م)، ص 15.
٩. د. محمد غنيمي هلال،الأدب المقارن (القاهرة : دار نهضة مصر للطباعة والنشر، د. ت.)، ص ١٩٢- ١٩٨؛ دكتورة وفاء علي سليم،من روائع الأدب العربي (الكويت : وكالة المطبوعات، ١٩٨٢م)، ص٢٢؛ وقد شهد شوقي كثيرا من المسرحيات العالمية في باريس إبان الطلب، فقد ذكر أكثر من مرة أنه كان كثيرا ما يسافر من مونبلية إلى باريس ليشاهد تمثيل 'ساره برنار' أمام 'كوكلان' الأكبر، وتمثيل 'جان هندج' و 'جبرييل ريجان' وغيرهم.(د.عبد الحميد سند الجندي،حافظ إبراهيم شاعر النيل (القاهرة : دار المعارف، ١٩٧٢م)، ص ١١١.
8. د. أحمد هيكل،الأدب القصصي والمسرحي في مصر (القاهرة : دار المعارف، 1983م)، ص 301 ؛ وقال هيكل أن شوقي كتب أثناء دراسته في فرنسا عام 1893م مسرحيته '' علي بك الكبير'' وبعث بها إلى مصر، ولكنها لم تصادف التوفيق الذي كان يحلم به، فانصرف عن هذا الفن، ولكن هذه المحاولة- برغم عدم نجاحها- كانت ميلاد الأدب المسرحي الشعري في مصر. نفس المرجع ص 302 .
9. د. شوقي ضيف،الأدب العربي المعاصر في مصر (مصر : دار المعارف، 1974م)،ص 79 .
10. دكوراة وفاء علي سليم، المرجع السابق، ص 55
11. طاهر الطناحي،شوقي وحافظ (القاهرة : دار الهلال، 1967م)، ص 28.
12. د. نبيل راغب،دليل الناقد الأدبي (القاهرة : دار غريب للطباعة والنشر، 1998م)، ص 208.
١٥. أحمد حسن الزيات،تاريخ الأدب العربي (بيروت : دار المعرفة، ١٩٦٥م)،ص370؛ د. شوقي ضيف،شوقي شاعر العصر الحديث (القاهرة : دار المعارف، ١٩٦٥م)، ص 174؛ أحمد قبش،تاريخ الشعر العربي الحديث (بيروت : دار الجيل، 1971م)، ص 84.
14. طاهر الطناحي، المرجع السابق، ص 38
١٥. د. شوقي ضيف،الأدب العربي المعاصر في مصر (مصر : دار المعارف، ١٩٦٩م)،ص 80 .
16. أحمد عبيد،ذكرى الشاعرين (بيروت : عالم الكتب، 1985م)، ص 321.
١٩. د. أحمد هيكل، المرجع السابق،ص 304.
18. د. شوقي ضيف،شوقي شاعر العصر الحديث، ص 282 .
19. المرجع السابق، ص 181، 197.
20. المرجع السابق، ص 196.
21. أحمد شوقي،الموسوعة الشوقية، ت: إبراهيم الأبياري، (بيروت : دار الكتاب العربي، 1998م)،ج7، ص 214.
22. د. شوقي ضيف، شوقي شاعر العصر الحديث، ص 183.
٢٥. حنا الفاخوري،المؤجز في الأدب العربي وتاريخه(بيروت : دار الجيل، ١٩٩٥م)،ص 512.
24. بطرس البستاني،أدباء العرب في الأندلس وعصر الانبعاث (بيروت : دار الجيل، 1988م)،ص 349

25. المرجع السابق، ص 185
26. طه حسين،حافظ وشوقي (القاهرة : مكتبة الخانجى، 1933م)، ص 198.
27. المرجع السابق، ص 186 .
28. د. جلال خياط وزميله،تاريخ الأدب العربي الحديث (بغداد : دار الحرية للطبعة، 1976م) ص 78.
29. إبراهيم الأبياري، مقدمة الموسوعة الشوقية، ص 525.
30. د. حسن شاذلي فرهود وأصحابه، المرجع السابق، ص 76 .
31. بطرس البستاني، المرجع السابق، ص 350.
32. د. غنيمي هلال، المرجع السابق، ص 174.
33. د. شوقي ضيف، فصول في الشعره ونقده، ص 335 .
34. إبراهيم الأبياري، المرجع السابق، ص 525.
35. خير الدين الزركلي، المرجع السابق، ج1 ، ص 136.
36. د. جلال خياط وزميله، المرجع السابق، ص 79
37. طاهر الطناحي، شوقي وحافظ، ص 35
38. د. حسن شاذلي فرهود وأصحابه، المرجع السابق، ص 76 .
39. J. A. Hay Wood ،1(London:Modern Arabic Literature 1800-1970 Lund humplike. p. 92
40. د. محمد طه عصر، الأدب المقارن ومعرفة الآخر (القاهرة: بدون ذكر المطبع، 2007م) ص 221.
41. حنا الفاخوري، تاريخ الأدب العربي (بيروت : المطبعة البوليسية، ب- ت)، ص 1012 .