جامعة الأزهر
كلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنات
بالإسكندرية
قسم اللغويات

الأبعاد التاريخية فى المسرح الشعرى عند كل من شوقى وعزيز أباظة
تحليل ونقد وموازنة

بقلـــــــم

دكتورة/ آمال كمال ضرار محمد
مدرس الأدب والنقد بالكلية

للأبعاد التاريخية للأعمال المسرحية أهمية كبرى يعول عليها الأدباء سواء أكانوا شعراء أم ناثرين؛ لما لتلك الأبعاد من أثر فى إيقاظ الشعور الوطنى وإبراز جوانب البطولة ومعانى التضحية والبذل أو جوانب الضعف وأسباب التردى التى يجدر بالأمة أن تتنبه لها ولا تسمح لأحد من القائمين على أمورها أن يعيد تلك المواقف أو يعرض حاضر الأمة لمآس وأحداث عانت منها فى ماضيها وسواء أكان ذلك البعد التاريخى يعود إلى أحداث ومواقف وقعت لأشخاص من ذات الشعب والأمة فى ماضيها البعيد أو القريب أم كانت أحداثاً ومواقف حدثت لأقوام من أمم أخرى وشعوب كان لها شأن فيما تقدم من أحقاب الزمن.

ولقد درج شعراؤنا المسرحيون وعلى رأسهم أحمد شوقى ثم عزيز أباظة فى توظيف الأبعاد التاريخية لاستنباط الدلالات والعبر، والإيحاء بقيم ومواقف يجدر أن تسلط عليها الأضواء وترددها الشعوب فى زهو واعتزاز، معلية من شأن من صنعوها وبذلوا أرواحهم ودماءهم فى سبيل تحققها والدفاع عنها كما يكشف استخدامهم لتلك الخلفيات التاريخية عن سلبيات مدمّرة ومعاول هدم وضعف عانت الأمة بسببها وتكبدت أفدح الخسائر، وضاعت هيبتها وسلطانها بسبب حمق أفراد منها قدَّر على الأمة أن تعانى من تسلطهم على مقاليد الأمور فيها فى غفلة من الزمن وغيبة من الوعى، وقهر للأصوات الحرة التى هى أكبر عون للتبصير والتحذير وتصحيح المسار.

وربما كانت الأبعاد التاريخية للعمل المسرحى مستهدفة تصحيح أخطاء مستشرية كما فعل شوقى فى مصرع كليوباترا وغيرها وكما فعل عزيز أباظة فى أكثر من عمل مسرحى ومن ثم تكتسب الأبعاد التاريخية للأعمال القصصية عامة والمسرحية خاصة أهمية دلالية لا يمكن إغفالها

وهذا ما حفزنى لتناول هذه القضية لألقى عليها الضوء وأضع يدى القارئ على سماتها ودلالاتها.

من نافلة القول أن نشير فى بداية هذه الدراسة المتصلة بالمسرح الشعرى العربى فى العصر الحديث إلى جذور الأعمال المسرحية التى كانت البدايات الأولى، رغبة فى تبصير القارئ بموضوع المسرح الشعرى عند كل من شوقى وعزيز أباظة فى السياق التاريخى لنشأة الأعمال المسرحية فى أدبنا العربى الحديث.

عرف الجمهور العربى التأليف للمسرح عن طريق الترجمة التى أعقبتها المسرحيات المقتبسة ثم أعقبتهما المسرحيات التاريخية ولقد عرفت بذور الأبعاد التاريخية فى الأدب المصرى القديم ولقد أشار "هيرودت" إلى قيام كهنة مصر الفرعونية بطقوس دينية استوحت محاورها من بحث إيزيس عن أوزوريس "[1]ولقد أكد الباحثين فرعونية هذه الأسطورة[2]وأن عدد فصولها ثمانية[3]ثم كان المسرح الهندى الذى كانت نشأته من خلال طقوس الديانات القديمة"[4]بالإضافة إلى المسرح اليونانى الذى يعتبر الرائد للأعمال المسرحية وذلك برائعة هوميروس الإلياذة والأوديسة"[5].

---

(١) المسرحية عمر الدسوقى جـ١/صـ١١ دار الفكر العربى.

(٢) المسرح الإسلامى روافده أحمد شوقى قاسم صـ٩ دار الفكر العربى.

(٣) مصر القديمة للدكتور سليم حسن جـ٣/صـ٥١٠ طبعة القاهرة- دار الكتب بمصر.

(٤) قصة الدراما الهندية المكتبة الثقافية العدد ١٨٦ نوفمبر ١٩٦٧م.

(٥) التوجية الأدبى للكتور طه حسين وآخرين صـ١٩٠:١٩٤ دار الكتاب العربى سنة ١٩٥٤م، وانظر البحث عن النص فى المسرح العربى للدكتور مدحت الجيار صـ٢٥، دار النشر للجامعات المصرية سنة ١٤١٦هـ سنة ١٩٩٥م.

وأدبنا العربى القديم وإن لـم تكن عرفت فيـه الأعمـال المسـرحية بالصورة التى هى عليها لدى المحدثين فقد كانت هناك جذور للمشاهد المسرحية موجودة فى فنون متعددة منها الشعر كما فى القصيدة العربية التى عزم الشاعر[١]فيها على تقديم القرى لضيفه وهو معدم فأنشأ قصة تصور حالة البؤس الذى يمثل العقدة ثم يأتى بالحل من خلال مشاهد متعددة وظهرت العناصر المسرحية أيضاً فى النثر فى العصر العباسى فذكرت فى المقامة ويعتبر بديع الزمان الهمذانى هو المبتكر لهذا النوع من المواقف الحوارية ولقد تفوق الحريرى عليه وخير شاهد على ذلك المقامة التبريزية[٢]ولقد حوت هذه المقامة مقومات العمل المسرحى بالمفهوم النقدى الحديث من شخصيات وحوار وصراع وعقده ثم حل مناسب مع الغاية والهدف واتسم الحوار بالحيوية وصدق التعبير عن الشخصية[٣].

ومن الأعمال الأدبية التى اكتملت فيها العناصر المسرحية الرسائل الأندلسية ورسالة "التوابع والزوابع"[٤]لابن شهيد الأندلسى خير شاهد على ذلك وبالرغم من اختلاف الباحثين حول نشأتها[٥]إلا أنها عبارة عن مواقف حوارية تظهر من خلال اكتمال العناصر الفنية للعمل المسرحى

---

(١) ديوان الخطينة برواية السكيت تحقيق دكتورة/ نعمات محمد أمين طه الناشر مكتبة الخانجى الطبعة الأولى سنة١٤٠٧هـ، سنة١٩٨٧م، صـ٣٣٧.

(٢) مقامات الحريرى المقامة الأربعون شرح الشريشى الطبعة الأولى سنة ٣٠٦هـ الخيرية بمصر.

(٣) المقامة بين القصة والمقالة للدكتور عبد الله حسين صـ١٣٦ الدار الأندلسية للأوفست ٢٠٠٠.

(٤) التوابع والزوابع لابن شهيد الأندلسى صـ١٠١ حققها بطرس البستانى دار صادر بيروت وديوان بن شهيد الأندلسى جمع محى الدين الديب المكتبة العصرية صيدا بيروت ستة١٤١٧هـ صـ١٩٣.

(٥) تاريخ الشعوب الإسلامية تأليف كارل برد كلمان ترجمة نبيه أمين عاقل ومنير البعلبكى صـ٣١ دار العلم للملايين سنة١٩٦٥م وبلاغة العرب فى الأندلس للكتور أحمد ضيف صـ٤٨ طبعة أولى مطبعة مصر القاهرة سنة ١٩٢٤م وانظر نقاط التطور فى الأدب العربى للدكتور على شلق دار القلم بيروت ١٩٧٥م صـ٣٣٠،٣٣١.

وهناك أيضاً رسالة الغفران لأبى العلاء المعرى التى هى عبارة عن مشاهد مسرحية متعددة محققة لهدف وهو حل لكثير من المشاكل الدينية والفلسفية فى عالم الخيال لا الحقيقة مثل الثواب والعقاب والزعم بتناسخ الأرواح وإنى أعتقد أنها أسهل موضوعاً وأعمق بحثاً من رسالة "بن شهيد" وإن كانت الأدلة تشير إلى أنه نسج على منواله فهى أخصب خيالاً من رسالته ومن هنا يمكننا القول: أن العناصر اللازمة للعمل المسرحى قد وجدت جذور لها فى فنون الأدب المتعددة الشعر منها والنثر المقامة منه والرسالة. أما عن وجود الأبعاد التاريخية فى تراثنا العربى فقد وجدت فى العصر الإسلامى عند العجم عندما احتفل الشيعة بيوم عاشوراء ووضعوا أبعاداً تاريخية تمثل خروج الحسين من المدينة حتى كربلاء ثم مقتله فيها"[1].

ولقد وجدت كذلك الأبعاد التاريخية فى العصر المملوكى فى روايات خيال الظل[2]ولقد كشف بول كاليه عن قصص كاملة لخيال الظل كانت ملهاة كل الطبقات على السواء ومنها رواية غريب وعجيب التى عرضت صور لشخصيات مختلفة من الرجال الذين عاشوا فى أسواق القاهرة وقد وصف فيها كل رجل مهنته بطريقة فكاهية"[3]ولقد ألفت روايات على نمط خيال الظل وهى رواية طيف الخيال"[4] ومما يذكر فى ذلك أن خيال الظل متأثرة بالمقامات الحريرية وقد لاحظ بن دانيال

---

(١) المسرح الإسلامى روافده صـ٩.

(٢) خيال الظل لبول كاله مقالة فى الأدب والفن طبعة لين ١٩٤٤ العدد الثالث صـ٦٠.

(٣) تخليص الإبريز فى تلخيص باريز رفاعه الطهطاوى طبع مصطفى فهمى بجوار الأزهر سنة ١٩٠٩م صـ١١٠.

(٤) خيال الظل وتمثيليات بن دانيال دراسة وتحقيق إبراهيم حمادة المؤسسة المصرية العامة للتأليف صـ١٢٠،١٢١ بتصرف شديد.

ذلك والجدير بالذكر فى هذا أنه إذا كانت هناك بعض القصائد والمقامات والرسائل المشتملة على مقومات العناصر المسرحية إلا أن ذلك لا يتيح لنا القول أننا قد عرفنا الفن المسرحى فالواقع يؤكد لنا أن الفن المسرحى لم يعرفه أدبنا العربى كجنس أدبى إلا بعد أن كانت المترجمات وتعد الخطوة العملية الأولى فى إقامة مسرح عربى فى مصر هى التى قام بها يعقوب صنوع إنطلاقاً من خبرته الإيطالية وإدراكه أن المسرح أداه فعالة فى إنهاض الشعوب فأسس المسرح للترفيه عن الشعب المصرى فى عهد إسماعيل وبعد صنوع توقف التمثيل إلى قدوم فرقة سليم النقاش من لبنان والذى يهمنا قوله فى هذا الإطار أن الفن المسرحى كجنس أدبى بدأ التأليف فيه عقب المترجمات والتى قام بها الأدباء العرب فترجموا عن الفرنسية والإنجليزية ثم الإيطالية والتركية ثم كان عصر التعريب والتمصير والفرق بينهما دقيق فالتعريب قائم على نقل البيئة التى تدور فيها حوادث المسرحية سواء أكانت بيئة عربية أو تاريخية أما التمصير فيعكس المؤلف فيه خصائص البيئة المصرية ومثلها العليا وما مصره الكاتب المصرى محمد عثمان جلال عن موليير من مسرحيات كوميدية خير شاهد على ذلك[1] وبعد مرحلة الترجمة تأتى مرحلة التأليف والتى أتجه فيها بعض الكتاب فى بدايات القرن العشرين إلى التاريخ العربى يستوحون بعض المواقف القومية التى تدعو إلى الفخر والاعتزاز ومن المؤلفين الذين اعتنوا بذلك "خليل اليازجى" فى مسرحية " المروءة والوفاء" ومسرحية المعتمد بن عباد لإبراهيم رمزى ثم فى سنة ١٨٩٣ ألف شوقى على بك الكبير ومن هنا يمكننا القول أن الترجمة هى التى أوحت للأدباء العرب كيفية التأليف للمسرح بأبعاده المختلفة التى دار فى إطارها ومنها

(١) المسرحية فى الأدب العربى الحديث للدكتور محمد يوسف نجم صـ١٩٥، ٢٢٤ بتصرف دار الثقافة بيروت -لبنان.

البعد الاجتماعى والرائد له هو يعقوب صنوع فى مسرحيته "الضرتان"[١] ومنها أيضاً البعد الوطنى والرائد له هو محمد عثمان جلال الذى كان يهتم من خلال هذا البعد بطبع مسرحياته بالروح المصرية الخالصة"[٢]ومنها البعد الدينى والرائد له هو توفيق الحكيم فى مسرحيته أهل الكهف[٣]والتى تعتبر باكورة أعماله فى المسرح الذهنى[٤] والتى عالج فيها قضية الإنسان والزمان[٥]ومن الأبعاد التى دار المسرح فى إطارها البعد التاريخى وهو الذى يلتقط فيه المؤلف أحداث مسرحيته من العصر الذى يعيش فيه ويعتمد على أحداث ماضية وفى ذلك ينطلق إبداع الفنان فيحور وينسق فى الأحداث التاريخية ويضيف ويحذف بما يتوافق مع رؤيته الفنية الخاصة ومن هؤلاء المبدعين للأبعاد التاريخية أحمد شوقى . والمسرح التاريخى هو الذى يلتقط فيه المؤلف أحداثه من العصر الذى يعيش فيه ويعتمد على أحداث تاريخية ماضية وفى أثناء ذلك ينطلق إبداع المؤلف من الحقائق التاريخية التى يتخذها نواه لنتاجه المتميز فى أبعاده التاريخية التى كانت مادتها التاريخ أما العمل الذى يمثل البداية للرواية التاريخية فهو "عبث الأقدار" لنجيب محفوظ أما الأبعاد التاريخية فى المسرح الشعرى فيعتبر شوقى هو الرائد له بلا منازع.

شوقى وأبعاده التاريخية هذا وإذا كانت بلادنا عرفت التراث التاريخى منذ العهود الأولى وحتى القرن التاسع عشر فى العصر الحديث فإن الأبعاد التاريخية بصياغتها الشعرية فى المسرح لم تعرف إلا من

---

(١) صنوع رائد المسرح المصرى بقلم عبد الحميد غنيم صـ١٥٧ وما بعدها.

(٢) شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى للعقاد صـ١١٧ طبعة القاهرة ١٩٧٢م.

(٣) أهل الكهف توفيق الحكيم طبعة القاهرة ١٩٥٢م.

(٤) مسرح توفيق الحكيم محمد مندور صـ٣٨ طبعة القاهرة ١٩٦٠م.

(٥) قضايا الإنسان فى الأدب المسرحى المعاصر للدكتور عز الدين إسماعيل صـ٢٢٥.

خلال أحمد شوقى فمسرحه الشعرى هو الرائد فى هذا المجال ولقد عرف شوقى المسرح الشعرى عندما اتجه فى بعثه أوفده بها الخديوى لتلقى دراسة القانون فى فرنسا وهناك توافد على المسارح الفرنسية التى أسهمت إلى حد كبير فى تنمية موهبته للإبداع الفنى للمسرح الشعرى فكتب عندئذ مسرحية "على بك الكبير سنة ١٨٩٣ وأرسلها للخديوى الذى تجاهلها حين كان لايفهم، الشعر إلا أن يكون قصيدة مديح تشيع شوقه للعظمة... وعاد شوقى إلى أرض الوطن حيث ساعدت الظروف على ابتعاده عن القصر وانغماسه فى الشعب فبدأ كتابة الشعر المسرحى وأعاد صياغة على بك الكبير" على أن التوقيت لميلاد المسرح الشعرى فى بلادنا هو نشر شوقى لمسرحية مصرع كليوباترا سنة ١٩٢٧.

ثم توالت بعدها مآسيه الأربع الشعرية متأثراً فيها خطى شاعرى القرن السابع عشر الفرنسيين "كورنى" وراسين" وموليير" وكذلك مترسماً آثار شكسبير ومتخذاً من الصراع بين الواجب والحب موضوعاً"(١)

والذى نريد أن نقوله فى هذا أن شوقى كان معه ميلاد المسرح التاريخى الشعرى والجدير بالذكر فى هذا أن شوقى كتب ست مآسى ثلاث منها يتعلق بالتاريخ المصرى القديم واثنان يتعلقان بالتاريخ الفرعونى والثالثة بالعصر المملوكى وهما مصرع كليوباترا ١٩٢٧، وهى تتعلق بأواخر عهد البطالسة حيث كانت هذه الملكة المشهورة تحكم مصر وقمبيز سنة١٩٣١ وعلى بك الكبير تتعلق بالتاريخ المملوكى أما الثلاث مآس الأخرى فتتعلق بتاريخ العرب وهى عنترة التى أصدرها سنة ١٩٣٢ ومجنون ليلى سنة ١٩٣١ ثم أميرة الأندلس التى أصدرها فى نفس العام

(١) حافظ وشوقى الدكتور طه حسين طبعة القاهرة ١٩٣٣م.

وإذا تكلمنا عن **شوقى وإبداعه الفنى فى الأبعاد التاريخية** فنقول إن شوقى تمسك بالاتجاه التاريخى إنطلاقاً من اتجاه مذهبة الكلاسيكى فيجعل التاريخ القومى هو المصدر الأول لمسرحياته سواء المتعلق منها بالتاريخ المصرى القديم أو العصر المملوكى أو المتصلة بتاريخ العرب كمجنون ليلى وعنترة وأميرة الأندلس.

ومن تتبعنا للأعمال التاريخية فى مسرح شوقى الشعرى وجدنا أنه لم يترك المادة التاريخية تتحكم فيه بل كان يعد لها وفق هدفه ورؤيته الفنية فقد أبرز الشعور الوطنى فى مسرحية "مصرع كليوباترا " وذلك فى المشهد الذى جعل فيه كليوباترا تسحب أسطول مصر من معركة أكتيوم البحرية متخلية عن نصرة حبيبها "أنطونيو" من أجل هدف أخلاقى وهو رغبتها فى النصر والعزة لمصر ولها وذلك من خلال اقتتال بطلى روما حتى يؤدى إلى أن يقتل كل منهما الآخر فتزول روما عن البحر ويتحقق السيادة لمصر على روما ومن هنا فإن شوقى جعل الهدف الوطنى النبيل يظهر من خلال ما فعلته كليوباترا من انسحاب الأسطول فهو لم ينسحب بسبب الجبن أو الخيانة بل لهدف وطنى هو إلهاب الشعور بالانتماء لمصر وبذلك نرى أن شوقياً أراد الإنصاف للملكة المصرية التى يعتبر إنصافها إنصافاً للتاريخ المصرى وذلك من خلال بيان سمو غايتها ونبل هدفها على عكس الروايات الأجنبية. التى أرادت أن تشوهها وتتهمها فى عفتها فأثبت شوقى بروايته أن هؤلاء أخطأهم التوفيق فرأوها لا كما كانت ولكن كما اشتهوا أن تكون وحوادث القصة وقعت فى أرض مصر وفى الإسكندرية بالذات ثم عادت بعد ذلك إلى موطنها مصر حيث تلقاها الشاعر المصرى شوقى وصاغ منها مسرحيته المعروفة "مصرع كليوباترا ".

وخلاصة القصة أن كليوباترا لما أحست بالمكايد تدبر من حولها لحرمانها من تولى عرش مصر، اتجهت إلى سوريا لتجهيز جيشاً يعينها فى المحافظة على حقها وهناك لقيت يوليوس قيصر الذى فتنه جمالها فساعدها على ارتقاء عرشها وعندما قتل انضمت بعد ذلك إلى الجانب الذى يتزعمه أنطونيو وكانت أبطأت فى الانضمام إليه وتقديم الولاء له فغاظه ذلك وصمم على عقابها ولكنه ما إن رآها حين قدمت إليه حتى نسى العقاب والتأديب وانصرف وشغل فكرة كله وصرفه عن العناية بتثبيت ملكة وتدعيم سلطته والعناية بجيشه وواضح من أحداث القصة أنها أحبته هى الأخرى ولكنها فى الوقت نفسه كانت تفكر فى مملكتها وتهيئة الجو لأبنها كى يتولى عرش مصر بعدها".

ويقول أحد الباحثين مؤكداً ما ذهبنا إليه وهو أن شوقى فسر التاريخ من منطلق رؤيته الفنية الخاصة فيقول:" هذا موقف شكسبير فلما انتقلت المسرحية إلى شوقى رأيناه يفيد من مادتها التاريخية فى بناء مسرحيته ولكنه فسر حوادث التاريخ تفسيراً خاصاً فهو يرى أن المؤرخ فى مثل هذه الأحداث القديمة يعتمد على الرواة وهؤلاء يرون الحوادث إجتهاداً وكثيراً ما يرونها كما يحبون أن تكون فعلاً. يضاف إلى هذا أن المؤرخين الذين كتبوا التاريخ فى هذه الحوادث كانوا يونان أو رومان فلا يسلم أمرهم فى هذه الحالة من الهوى[1].

وأننى أرى أن من واجب شوقى أن يدافع عن كليوباترا وهو دفاعه عنها يأتى بالأدلة على صحة ما يذهب إليه فها هو يبرر موقفها عندما فرت من وقعة أكتيوم البحرية ففى الوقت التى أتهمت فيه بالجبن

(١) مصرع كليوباترا صـ١١٥

والغدر لاينكر شوقى هذه الحقيقة التاريخية حقيقة الفرار ولكنه يختلف فى تفسيرها ففرارها ليس جبناً ولكنه دهاء سياسى فيقول شوقى فى تبرير موقفها وتفسير فرارها:

كنت فى مركبى وبين جنودى ... أزن الحرب والأمور بفكرى
قلت روما تصدعت فترى شط ... را من القوام فى عداوة شطر
بطلاها تقاسما الفلك والجيـ ... ـش وشبا الوغى ببحـ ... ـر وبر
وإذا فرق الرعاة اختلاف ... علموا هارب الذئاب البحرى
فتأملت حالتى مليـ ... ـا وتدبرت أمر صحوى وسكرى
وتبينت أن رومـ ... ـا إذ ا زا لت عن البحر لم يسد فيه غيرى
كنت فى عاصف سللت شراعى ... منه فانسلت البـ ... ـوارج إثرى
خلصت من رحى القتال ومما ... يلحق السفن من دمار وشـ ... ـر
فنسيت الهـ ... ـوى ونصرة أنطو ... نيوس حتى غدرتـ ... ـه شر غدر
علـ ... ـم الله قد خذلت حبيبى ... وأبا حبيبتى وعـ ... ـونى وذخرى
والذى ضيع العروش وضحى ... فى سبيلى بألف قطر وقطـ ... ـر
موقف يعجب العلا كنت فيه ... بنت مصر وكنت ملكه مصر [1]

فشوقى يجعلها تعترف أنها أخطأت فى حق حبيبها وأنها عندما انسحبت من الواقعة لم تعرف أن أنطونيو سيفعل مثل فعلها ولكن كان السر وراء انسحابها من حيث أنها ملكة مصرية سياسية تتميز بالدهاء السياسى التى أبغت من وراء تصرفها أن تجعل المتحاربان يستنزفان قواهما فى الحرب وهى بعيدة لتسود البحار وحدها. هذا تفسير من وجهة النظر الخاصة بشوقى فهو لا يغير الحقيقة التاريخية ولكنه يعرضها

(١) نفسه صـ١٦ الطبعة التجارية.

ويفسر الحوادث التاريخية تفسيراً يبين إبداعه الفنى وإلا فما الفرق بينه وبين المؤرخ.

وفى مسرحية "قمبيز" نجده يخفى دوافع غزو قمبيز لمصر من أجل هدف أخلاقى هو تعظيم "نتيتاس" المصرية وبالتالى ليخفى السر الاقتصادى والعسكرى للاستيلاء على مصر فى صراعها السياسى وهذه الأمور رعاها المؤرخ "هيرودت" عن سبب الغزو ... وهو بسبب غش فرعون مصر " أمازيس" لقمبيز عندما زوجه من أبنه فرعون القتيل "أبرياس" الذى قتله " أمازيس" بدلاً من نفريت أبنه "أمازيس" فأغفل شوقى إنطلاقاً من تأثره بمنهجيه المذهب الكلاسيكى إلى بيان الحقيقة التاريخية وقد صور شوقى فيها بطولة الأميرة المصرية "نتيتاس" حين تزوجت من قمبيز ملك الفرس. لتفدى مصر على الرغم من جراحها بسبب قتل الحاكم وخيانة الحبيب. وهذه التضحية المثالية من الأميرة المصرية وحين يساومها أحد قادة الفرس من أجل أن تترك قمبيز ينتقم لها من قتلة أبيها وغدر حبيبها ترفض ذلك وتنكره حيث يدور بينهما الحوار التالى فى المسرحية.

فانيس:	**ولكن ألم يخلع آباك أمازيس**	**ويفتك به فى ثورة وقتال**
	ويجلس على كرسى مصر مكانه	**ويخلفه فى جاه أفاد ومال**
الملكة:	**أجل قد خلعنا ملكنا وتصرّغت**	**بنا سوقه من جندنا وموالى**
فانيس:	**إذن فدعى قمبيز يثأر لزوجه**	**ويضرب بيمنى أو يصيب بشمال**
	دعيه يعاقب سارق التاج مثلما	**يعاقب فى منفيس لص لآلى**
الملكة:	**تأمل وحقق من تخاطب يا فتى؟**	
فانيس:		**أخاطب عقلاً من وراء جمال**
الوصيفة:	**بل أنا الفدى**	**لسيدتى من قدوةٍ ومثال**[1]

(١) مسرحية قمبيز أحمد شوقى القاهرة المكتبة التجارية صـ٩٠،٩١.

وهنا يفسر شوقى هروب الأميرة المصرية من بلاد الفرس لتفدى وطنها مصر كما تقول:

نتيتاس: أتيت لمصلحة الآخرين وجئتُ لشأنٍ جليل العظم

أتيت لأفدى بنفسى البلاد وأدفع عن مصرَ شرَّ العجم[1]

ومن هنا يظهر تفسير شوقى لمحاور المادة التاريخية من وجهة نظره الخاصة تفسيراً يوضح إبداعه الفنى ورغبته فى أن يرسم صورة للبطل المخلص الذى يسعى لتحرير بنى وطنه ويهزم فى نفسه الأنانية ولعل هذا هو السر وراء جعل أبطاله من القواد والحكام والفرسان مما يجعلنا نلاحظ تشابه بين تفسيره لموقف كليوباترا وموقف نتيتاس. **وإذا نظرنا إلى إبداعه الفنى فى المادة التاريخية الخاصة بمسرحية "على بك الكبير"** فنجد أن حوادث المسرحية تدور حول ما كان يحدث فى عصر المماليك أيام على بك الكبير ١١٧٧م الذى استطاع محمد أبو الذهب أبنه بالتبنى "أن ينتزع منه الملك ويتعرف على أخته "آمال" زوجة على بك؛ وشوقى يوضح الفساد السياسى والاجتماعى فى تلك الفترة من التاريخ المصرى فيقول:

بناء المماليك واهى الأساس وسلطانهم مضمحل العُمُدْ

وضيْعتُهم بعد طول الآبادِ عوى الذئب فيها وصاحَ الأسدْ

إذا فسد الخلق فى أمةٍ فقلْ كل شئ لهم قد فسدْ

ومن إبداعه الفنى فى أبعاده الخاصة بالمادة التاريخية لمسرحية "عنترة" التى تتناول حياة الفارس الشاعر العربى عنترة وحبة لأبنه عمة عبلة، ويزواج بين هذه القصة وقصة حب جانبية بين صخر وناجية –

(١) مسرحية قمبيز أحمد شوقى القاهرة المكتبة التجارية صـ٩٠،٩١.

كالقصة الهامشية لحب حابى وهيلانه فى مصرع كليوباترا وفى النهاية ينتصر عنترة على كل العقبات التى تحول دون زواجه من عبلة التى تردد فى نهاية المسرحية

التام فى عامرٍ شملى بعنترة وكان ظنى فى شملّى به انْصَدعا

قد اجتمعنا على عرسٍ وفى فرحٍ كم من شتيتين بعد الفرقة اجتمعا[1]

ومن تتبعنا للمادة التاريخية نجد عدم مخالفته للتاريخ ولكنه يفسرها تفسيراً مصرياً، ومن حقه أن يفسر تلك الحوادث وفقما يقوده إبداعه الفنى فهو مبدع أدبى وليس مؤرخ تاريخى وماذا يكون المبدع وماهو وجه إبداعه إلا أنه نفاذ إلى أعماق الحوادث لبيان العلة فيها وتقديم تفسير لها. وبغير ذلك سيكون مؤرخاً أى مسجلاً للحوادث ويقول الدكتور طه ندا فى ذلك " وقد تعرض الحادثة الواحدة لعدد من المؤرخين فيختلفون فى بيان أسبابها وتفسيرها ولايلام أحد منهم فيما ذهب إليه. هذا هو الشأن بين المؤرخين فكيف إذا كان بين الأدباء والمؤلفين ولعلنا بذلك نرد على النقاد **الذين اتهموا شوقى أنه خالف التاريخ** ومنهم الدكتور مندور فى قوله:" إن شوقى فى محاولته رد اعتبار كليوباترا لكونها فى نظره ملكة مصرية قد خالف التاريخ من جهة والمسرحيات الأوربية من جهة أخرى"[2]**وقد تم الرد على ذلك** أن الخلاف جاء من منطلق الإبداع الفنى للمؤلف الذى فسر الحوادث التاريخية من وجهة نظره هو كمبدع فنى له رؤيته الإبداعية الخاصة وليس شاعرنا مطالب أن يسير على منوال شكسبير أو غيره فلا شك أن كل فنان له وجهة نظره فى إبداعه وتفسيره لظاهرة معينة

---

(١) عنترة أحمد شوقى صـ١٣٩ المكتبة التجارية.

(٢) مسرحيات شوقى للدكتور محمد مندور صـ٣٠ مكتبة نهضة مصر ١٩٥٦م.

ويقول الدكتور طه ودى " إن المؤرخ يسجل بينما الأديب يخلق من هنا يمتاز الفن على التاريخ"[١] .

تأثر أبعاده التاريخية بالتراث العربى أما عن تطرق شوقى للأحداث والأساطير فيأتى من منطلق تأثره بالتراث الموروث عن العرب فنجده فى "مجنون ليلى" حينما يصف قيس بالجنون يجعل له شيطان هو الذى يلهمه وهو المسئول عن ضياع حب ليلى منه وهذا الشيطان هو اتجاه موروث منذ العصر الجاهلى وقد اتضحت هذه الفكرة فى رسالة "التوابع والزوابع" لابن شهيد والتى قام فيها برحلة خيالية إلى عالم الجن وهناك تحدث مع شياطين الشعراء ولقد بدأ الرسالة بقوله:" كان لى فى أوائل صبوتى هوى اشتد له كلفى ثم لحقنى بعض ملل فجزعت وأخذت فى رثائه إلى أن انتهيت إلى الاعتذار عن الملل الذى كان فقلت... فارتجّ علىّ القول فإذا أنا بفارس بباب المجلس على فرس أدهم كأنما يظل وجهه قد أتكئ على رمحه وصاح بى".

" أعجزاً يافتى الإنسى" فقلت: لا وأبيك للكلام أحيان وهذا شأن الإنسان فقال قل بعده... ولعل هذا مصدر يوضح تأثر شوقى بالتراث العربى فى هذا الإتجاه الذى أظهر به أحد شخصيات المحاور التاريخية فى إبداعه المسرحى ويظهر ذلك فى شخصيه الشيطان فى أحد المحاور الذى جاءت على لسانه:

أنا الذى أوحى إليك حب ليلى وأقترح
كنت قرين السوء لى وكنت شر من نصح
لولاك مابحت بما خدش ليلى وجرح [٢]

---

(١) صورة المرأة فى الرواية المعاصرة للدكتور طه ودى صـ١٨٦ طبعة مركز كتب الشرق الأوسط القاهرة سنة ١٩٧٣م.

(٢) أدبيات أندلسية للدكتور/ عبد الله حسين طبعة ١٩٩٨ المنصورة وأنظر مجنون ليلى أحمد شوقى صـ١٤٣ مطبعة مصر.

وبذلك نرى إن اعتماد شوقى على التراث العربى فى هذه المحاور أمر يتفق مع فلسفته فى ضرورة إحياء التراث الأدبى فى الأبعاد التاريخية الذى أخذ على عاتقه إحياء التراث التاريخى فيهما على اختلاف الحوادث التاريخية فى محاوره الشعرية فى المسرح. ولقد أكد شوقى فى شعره على ضرورة المحافظة على التراث الأدبى بقوله:

وإذا فاتك التفاتُ إلى الماضى فقد غاب وجه التأسِّى[1]

ويقول فى موضع آخر مشيراً إلى أهمية المحافظة على التراث التاريخى :

وأنا المحُتفِى بتاريخ مصر من يصُن مجد قومه صانَ عِرضاً

وهكذا بعث شوقى التراث التاريخى فى صورة من الإبداع الفنى وأعاده فى صورة فنية أدبية متجددة من خلال التاريخية فى المسرح الشعرى. **كما أنه حرص على صبغ أبطاله بالصبغة القومية فى إطار أبعاده التاريخية** أتخذ شوقى شخصيات محاوره من المصادر التاريخية وجاء إبداع الفنان وتمثل فى جعل أبطاله يظهرون فى إطار من التاريخ القومى فأجاد وأبدع فى رسم شخصيات من خلال رؤيته الفنية الخاصة وتوجيهاته النابعة من إحساسه وشعوره الوطنى ولنأخذ مثال على ذلك من مسرحية "على بك الكبير" هذه المسرحية التى تعتبر نموذجاً لأدوات الفن الجيد للمسرح الشعرى وقد حرص شوقى فيها على صبغ أبطاله بالصبغة الدينية والقومية ويتضح ذلك فى وصف على بك نفسه فى أحدها فيقول:

---

(١) الشوقيات أحمد شوقى جـ٢/صـ٧١ طبعة المكتبة التجارية.

أجل نحن أعطينا الفقير ولم يكن له فى قصور المترفين طعام
ونحن أشبعنا ابن السبيل ولم يكن يبل له فوق الطريق أدام
ونحن حضنا اليتيم نمسح دمعة وأواه منا محسنون كرام
ترى الزاد مبذولاً وفى كل ساحة يتامى قعود حولة وقيام
ونبنى فركن للثقافة والحجا يشاد وركن للصلاة يُقام
ودار يواسى البؤس فيها ومنزل تداوى جراحات به وسقام
ونرفق بالعجماء نأسو جراحها تقات على ساحاتنا وتنام [1]

وهكذا حرص شوقى على صبغ الأبطال التاريخية بالصبغة الدينية والوطنية ولنتأمل ذلك فى مثال آخر فى مصرع كليوباترا حيث يقول:

أبى دخلت ونفسى حَيْرَى الزَّمام حزينة
وقد تركت المُصلَّى وملءُ قلبى سكينه
إن الصلاة على شد ة الزمان معينة[2]

وفى مسرحية قمبيز نموذج آخر على ذلك حيث تضطرب الحوادث ولا يسير السباق نحو العقدة فالحل ويضطرب التاريخ إضطراباً شديداً إرضاءاً للعواطف القومية[3]ولقد اتضح ذلك بوضوح فى المشاهد التى من خلالها تمجد الآلهة آمون وعجل أبيس، ونلاحظ ذلك بوضوح فى تهديد قمبيز لأبسامتيك فرعون مصر الجديد أنه سيموت ولن يحنط فيقول صابغاً أبعاده التاريخية فى إطار من القومية الدينية.

---

(١) الأعمال الكاملة لشوقى صـ٥٧٨.

(٢) الأعمال الكاملة لشوقى صـ٥١٦.

(٣) الفن المسرحى فى الأدب العربى الحديث للدكتور محمود حامد شوكت صـ١٣٥ دار الفكر العربى.

وتُدس فى الأحداث غير مُحنط　　يلهو بهيكلك البلى والدود
فرعون ابْسمَا صلَّ ابتهل　　واهتف لعلّ العجل عنك يذود[1]

وفى مسرحية مجنون ليلى نرى حرصة على ذلك أيضاً فيوضح ذلك من خلال أبعاده فيقول موضحاً العادات والتقاليد المتوارثة عن العرب فتقول ليلى:-

كلانا قيس مذبوح　　قتيل الأب والأم
طعينان بسكين　　من العادة والوهم

وهكذا حرص شوقى على إظهار الشخصيات فى ثنايا مسرحه الشعرى فى إطار من الصبغة الدينية المشبعة بالوطنية والموضحة لعادات وتقاليد وقومية العرب من خلال الأبعاد التاريخية المتصلة بتاريخ العرب والمتصلة بعادات وتقاليد الفراعنة فى المحاور المتصلة بالتاريخ المصرى القديم وبذلك نرى حرص شوقى على أن يدافع عن قوميته وعروبيته ووطنيته متمثلاً ذلك فى صبغ أبطال محاوره بالصبغة القومية الوطنية المتمثلة فى تسجيل الموروث من العادات والتقاليد والقيم والأخلاق الدينية التى تتفق وديانة شخصياته المحوارية.

تفضيل شوقى للمصير التاريخى النابع من الوطنية على المصير النفسى النابع من العاطفة.

وبتأملنا فى مسرحياته الشعرية وأبعاده التاريخية نجد كثيراً ما يفضل المصير التاريخى على المصير النفسى فمثلاً نجده فى قمبيز يقول على لسان نتيتاس حينما أرادت وقررت أن تضحى بدل "نفريت" المدللة بنت أمازيس فرعون مصر الحاكم التى ودها قمبيز للزواج منه.

(١) الأعمال الكاملة لشوقى قمبيز صـ٤٣٢.

وقد تقدمت نتيتاس على سبيل الغش على أنها نفريت وقاية لمصر من غزو الطاغية عندما راجعت نفريت فى الوقت الذى كان قلب نتيتاس متعلقاً بهوى رجل فى مصر كان من شيعتها هو "تاسو" حارس والدها الراحل ولما قتل "أمازيس" أباها "أبرياس" وأرتقى مكانه العرش انصرف "تاسو" لهوى أبنه صاحب الصولجان نفريت أبنه "أمازيس" ولم يذكر شوقى صراع نتيتاس بين واجبها لافتداء مصر وبين أهوائها ولكنه قدم القرار الذى اتخذته فى صورة شعرية فقالت:

أتيت لمصلحة الآخرين وجئت لشئ جليل عظيم
أتيت لأفدى بنفسى البلاد وأدفع عن مصر شر العجم
فإنك إن ترفض يزحفوا كزحف الذئاب ونحن الغنم [1]

ولعل ذلك يتضح أيضاً فى مصرع كليوباترا فى المشهد الذى دار فى نفس كليوباترا بين حبها لأنطونيو أثناء موقفة أكتيوم البحرية وبين واجبها نحو مصر وقد قررت أن تتناسى الحب وتنسحب بالأسطول المصرى وتترك "مارك" واكتافيو يفنى كل منهما الآخر، فتزول روما عن البحر ومن هنا يتحقق لكيلوباترا السيادة عليه وتحكى كليوباترا الصراع وهى تسرده لأمين المكتبة "زينون" ومساعديه فتقول:-

كنت فى مركبى وبين جنودى أزن الحرب والأمور بفكرى

ثم تعدد ما يقرب من خمسة عشر بيتاً إلى أن تنتهى إلى أن تقول:-

(١) الأعمال الكاملة لشوقى للدكتور عز الدين إسماعيل مسرحية قمبيز صـ٣٥٤ الهيئة المصرية العامة للكتاب.

موقف يعجب العلا كنت فية بنت مصر وكنت ملكة مصر

فنجده حوار منطقى بارع يظهر من خلاله الصراع النفسى داخل كليوباترا بين عاطفتها تجاه أنطونيو وبين قوميتها النابعة من تعقلها ولعل ذلك واضح من جعلها حب أنطونيو فى وقت النشوة وذهاب العقل أما حبها لوطنها مصر فكان بناءً عن تعقل واتزان **ولعلنا بذلك نرد على النقاد الذين اتهموا شوقى بقولهم** " أن التعقل الذى حدث دون تمهيد بل جعلة فجأة يسقط على رؤوس الأبطال"[1]ولعل الدكتور الراعى قد جانبه الصواب حين رمى شوقى بذلك فشوقى ما هدأ منذ بداية الرواية إلى مقطعها يؤكد جنسية كليوباترا المصرية وإن كان أصلها أجنبى إلا أنه وضح من خلال الرواية أن الزمن الطويل الذى قضاه أجدادها فى مصر – كافياً لتمصيرها وهذا بدوره يؤكد أن حبها لوطنها سائداً فى نفسها منبعثاً عن تعقلها وإننا إذا تطرقنا إلى الرواية لنخرج الأبيات التى تؤكد ذلك لأخذنا معظم أبيات الرواية ولنكتفى بهذا البيت التى به تؤكد ما ذهبنا إليه قولها:

أموت كما حييت لعرش مصر وأبذل دونه عرش الجمال[2]

ومنه أيضاً قولها

أخى هذا أتينى وخلى ذاك مقدونى

كلا الخلين ذو جد بأرض النيل مدفونى

فليس فى هوى مصر وفى طاعتها دونى

---

(١) مسرحيات ومسرحيون للدكتور على الراعى صـ٢٥٢،٢٦١ بتصرف شديد مكتبة الأنجلو المصرية سنة ١٩٧١م.

(٢) مصرع كليوباترا صـ١٠٢.

الانتقالات الثانوية فى أعمال شوقى التاريخية.

يقول الدكتور مندور فى ذلك وبالرجوع إلى مسرحيات شوقى نلاحظه أنه لم يتقيد بالمعنى الضيق لوحدة الموضوع بل أضاف فى الغالب موضوعاً ثانوياً ويتضح ذلك فى أغلب المسرحيات حيث أضاف للموضوع الأصلى موضوعاً ثانوياً كما فى مصرع كليوباترا فالموضوع الأصلى هو حب أنطونيو لكليوباترا والثانوى هو حب الوصيفة هيلانه لحابى"[1]

ولعلنى لا أتفق مع الدكتور مندور فيما قاله من أن هذا الموضوع يضعف من تأثير الموضوع الأصلى وذلك إننا نرى إن إضافته ليست فى محل ضعف بل إن إضافته هذه كانت تزيد من حركة المسرحية وتعقيد أحداثها تعقيداً يتمشى مع العقدة الواجب توافرها فى العمل المسرحى وأن هذا الأمر يعد من الفضائل التى توجه إلى شوقى فى مجال الإبداع الفنى للمسرح الشعرى وتقوى من قدرته الفائقة على الإبداع الفنى للتأليف المسرحى. واذا نظرنا إلى الأبعاد التاريخية لأعماله الشعرية فسوف يتضح لنا **مخالفته للعناصر الكلاسيكية والمتمثلة فى الوحدة الزمانية والمكانية والفصل بين الأنواع.**

وبتأملنا فى مسرحية أميرة الأندلس نجد أن شوقياً لم يلتزم بالوحدة المكانية منذ أحداث الفصل الأول حيث جعله يدور فى قصر المعتمد خلال منظرية الأولين وتدور فى زورق الملك بالوادى الكبير خلال المنظر الثالث وأحداث الفصل دارت فى خان التميمى كما دارت أحداث الفصل الثالث فى دار أبى الحسن "التاجر" والفصل الرابع فى قصر "الزاهى" الذى تقيم فيه العبادية أم الملك والفصل الخامس فتقع أحداث المنظر الأول

(١) المسرح محمد مندور طبعة ثالثة دار المعارف.

فى دار التاجر أيضاً وبقية أحداث المناظر تقع فى مدينة " أغماث" بمراكش داخل سجن المعتمد وخارجه وشوقى فى هذا خرج عن أسس وركائز الكلاسيكية المتمثلة فى الوحدات الثلاث والجدير بالذكر فى هذا أنه كان هناك خلاف حول الوحدات الثلاث منذ بدأ أرسطو وحدة العمل وحدد وحدة الزمان بدوره شمسيه أما وحدة المكان فلم يذكرها ولا كذلك فعل هوراس وبدأ الفرنسيون يعدونها من قواعد المسرح(١).

وأعتقد إن عدم التزام شوقى بذلك يقوى من إجادته وإتقانه للتأليف المسرحى وذلك يقلل من الشبهات التى وجهت إليه من أنه غنائى أكثر منه مسرحى ونحن لا نستطيع أن نقلل من قيمة العمل المسرحى من هذا المنطلق بل على العكس فإن هذا الأمر يزيد من الحركة التى هى من الركائز الأساسية اللازمة للبناء المسرحى فكونه مثلاً فى على بك الكبير ينتقل بالبطل والأحداث من مدينة الفسطاط إلى مدينة عكا ثم إلى الصالحية فعدم إلتزامة بالوحدة المكانية يحسب له وليس عليه فهو بذلك مجيد للتأليف المسرحى ومحقق لمقوماته التى تزيد من الحركة وهى من الركائز الأساسية للفن المسرحى. بالإضافة إلى أن عدم الفصل بين المأساة والملهاه عنصر أساسى من عناصر المذهب الكلاسيكى ولقد خالف شوقى الكلاسيكيين فى هذا الإطار ومن أوضح الأمثلة على ذلك ابتكاره لشخصية "بشر" فى مسرحية عنترة فنراه يأتى للحل بطريقة كوميدية عندما يكتشف صخر أن الفتاة التى ستزف إليه هى ليست عبلة وإنما هى ناجية التى يبغضها فيضطر إلى الزفاف منها مما يجعل المأساة ملهاه تتخللها المواقف الكوميدية. ولقد وافق شوقى بذلك المذهب الرومانسى الذى لا يفصل بينهما

(١) الأعمال الكاملة لشوقى "أميرة الأندلس" صـ٢٣٩،٢٦٧،٢٧١،٢٨٧،٣٠١ الهيئة العامة للكتاب.

شوقى والقصائد الغنائية فى أبعاده التاريخية للمسرح الشعرى.

وإذا كان الكلاسيكيون قد فصلوا بين الأعمال الشعرية التى تقدم فى المسرح والقصائد الغنائية التى تقدم فى المسرح الغنائى ولقد اتضح ذلك من خلال حذفهم للجوقة بحيث أصبح الغناء فن مستقل هو فن الأوبرا فإن شوقى لم يلتزم بذلك بل أعماله المسرحية قصائد غنائية يمكن أن تلحن وإذا كان هذا الأمر جعل النقاد يتوجهون لشوقى بالنقد أنه شاعراً غنائياً أكثر منه مسرحياً **وأننى أرى أن** شوقياً كان لايأتى بالمقاطع الغنائية إلا عندما يبرر لها بأن يجعلها موافقة لمقتضى حال قائلها كأن يكون شاعراً كعنترة وقيس كما **أننى أرى** أن إتيانه لها من منطلق أنه حافظاً ومؤيداً للتراث العربى موافقاً بذلك رواد المسرح الغنائى أمثال الشيخ سلامة حجازى وعبده الحامولى ومن هنا فأرى أن شوقياً أخذ من الغرب الاتجاه ومن الشرق الركائز الفنية ومن النقاد الذين وجهوا النقد لشوقى فى هذا الإطار الدكتور طه حسين حيث قال عنه "إنه غنى وأطرب ولكنه لم يمثل"

ولا شك إن اتهامه هذا ليس فى محله فمفهوم الشعر قديماً إما غنائياً أو موضوعياً والشعر الغنائى معناه التغنى بالذاتية والوجدانية أما الشعر الموضوعى فهو الذى يتناول الآخرين أى شعر الجماعة.

وأقول إن غلبة الشعر الغنائى على مسرحيات شوقى له قيمة عظمى من منطلق أن الناحية الغنائية لها قيمة فى بيان دلالات المقطوعات الشعرية الخاصة بالمواقف المسرحية ولقد ذهب إلى ذلك نقاد العصر الحديث ومنهم "بندتوكروشيه" الذى يرجع قيمة الشعر والمسرحيات إلى الناحية الغنائية وفى هذا الاتجاه العام للعصر رجع الشعر فى معناه الحديث إلى مجال الوجدان الغنائى وليس هذا الوجدان مقصوراً على الناحية الذاتية المحضة

بل إنه قد يواجه القضايا العامة ويمس المسائل الاجتماعية ولكن من ثنايا الوجدان وتجاوبه مع المجتمع فالشعر الغنائى فى المسرح شعر مسرحى غنائى لأنه يعبر عن الأحاسيس الوجدانية فردية كانت أو اجتماعية "فالشعر العربى وإن كانت بداية نشأته غنائية إلا أنه بظهور المسرحيات الشعرية وتأثرها فى طابعها العام بالكلاسيكية والرومانتيكية فى بادئ أمرهما فأصبح الشعر الغنائى ليس مجرد التعبير عن الذاتية بل تعبير عن الموقف الحضارى فى محاوره التاريخية للمسرح الشعرى وإذا كنا نتحدث عن غلبه الشعر الغنائى على محاوره المسرحية فإن هذا يدعونا للحديث عن **الموسيقى فى شعره المسرحى** ولنبدأ أولاً ببيان موسيقى الشعر ونقول إنها تتمثل فى الموسيقى الخارجية والتى تشكل البحر والقافية والموسيقى الداخلية والتى تتمثل فى الصور والأخيله والألفاظ والأساليب والموسيقى الخفية التى ليس لها مرجع معين وإنما تأتى من اجتماع العناصر كلها معاً **ولنبدأ بالحديث عن الموسيقى الخارجية ودورها فى إبراز الأبعاد التاريخية فى شعر شوقى المسرحى ونجد أن شوقى فضل** فى أبعاده التاريخية النمط التقليدى للقصيدة العمودية فى أشعارها مستخدماً فى ذلك معظم بحور الشعر ويقول الدكتور إسماعيل فى ذلك:

" ويبدو أن شوقى قد اعتبر الإعجاز هو استحداث للشعر المسرحى فى[1] الشكل التقليدى الموروث من الشعر... واستخدام شوقى للشعر المسرحى أغراه كثيراً بالاستطراد لوفرة الكلمات المزودة بالقافية التى ما تزال تحمل معنى وجيهاً لا يستطيع معه الاكتفاء أو القطع. والاستطراد عيباً من عيوب القافية لأنه يساعد على فتور الموقف وضعف التوتر.

(١) الشعر المسرحى فى الأدب المصرى المعاصر تأليف كمال محمد إسماعيل - الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٨١ صـ ٤٠.

ونحن نوافق على هذا لو قصدنا للدراما الخالصة أما من جهة التمييز بين أوزان الغناء وأوزان الحوار فيقول كمال محمد إسماعيل " [1] ففى رأيى أن أوزان البحور العربية ماتزال لا تختلف كثيراً عن إيقاع حوار الناس فى الحياة العربية العادية باللغة الدارجة ويمكن اقتباس جمل كثيرة من كلامنا مع أصدقاءنا فى حياتنا اليومية ونحن فى حالة التأنى على وزن البحر الطويل مثل الذى يستخدمه شوقى كثيراً فى محاوره والذى هو فعولن مفاعلين فعولن مفاعلين وكذلك على وزن المتقارب ونحن فى حالة الجدل والفرح ووزن المتقارب هو:-

فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن

وهكذا بما يحقق عنصرى المحاكاة والصدق لواقعية الإيقاع فى هذه الناحية **ومما يؤخذ على شوقى فى هذا الإطار عدم مراعاة الحالة النفسية لشخصيات محاوره فى اختيار الموسيقى الملائمة لهم.** فأخذ عليه فى مسرحية " على بك الكبير" أنه أنطق أشخاصاً مختلفى الحالات والمستوى الاجتماعى بنفس البحر غير أخذاً فى اعتباره الفرق بينهم فى الحالة النفسية والمستوى الاجتماعى ولنتأمل ذلك فى أحد المحاور التى تتكلم فيها زكيه من القصر وهى مسرورة وسعيدة بقدوم الأمير من بحر مخلع البسيط. ثم يجعل شخصيه أخرى هى شخصية أم محمود الماشطة العجوز وما يعتريها من حالة سيئة ولنتأمل قول زكية وهى فى حالة نفسية حسنة فتقول:

---

(١) نفسه صـ ٤٢.

يا أم محمود تلك دنيا وهكذا فلتك القصور
وهكذا شمس فى الليالى تنزل هالاتها البدور
قصر سماواته الثريا وأرضه الوشى والحرير [1]

وتقول أم محمود وهى فى حالة نفسية سيئة من نفس البحر مخلع البسيط:

ونحن ياشمس نحن بؤس بيوتنا الجص والحصير
ننقل من حفرة للحد تساوت الدور والعبور [2]

وها هى حالة نفسية أخرى تنتاب الجارية آمال وهى حالة التمرد على العبودية والتطلع إلى الحرية فتستخدم نفس البحر فيقول شوقى فى محاوره التاريخية على لسانها عندما يسألها مصطفى: وأنت يا آمال.

آمال: خليانى. ما تلك إلا خزعبلات

القصر كوخى على جبال جللها الثلج والنبات
إذا عوى الذئب من مكان أجابه الكلب والرعاة

فنجد شوقى استخدم نفس البحر لثلاث شخصيات مختلفة الأحوال النفسية ما بين سرور وحزن وتمرد ونقول إذا كان النقاد **أخذوا على شوقى فى ذلك فأننى أرى** أن أقصى ما يمكن أن نصل إليه تجاه ذلك هو أننى كنت أوافقهم فى ذلك إذا لم تكن هذه الأبيات تنشد فى عمل مسرحى ولعل إنشاد الأبيات بصوت عال يحملنا إلى ما يشبه الحركة الدءوب المناسبة للأعمال المسرحية بالإضافة إلى أن اختلاف الترانيم الصوتية توحى بالحالة النفسية لكل شخصية وإذا كان الأمر كذلك فيمكن أن يحسب

(١) على بك الكبير.
(٢) الشعر المسرحى صـ ٤١.

لشوقى إجادته للتأليف المسرحى لأن مشاركتنا للشعر الغنائى تصل إلى حد الاندماج وتبلغ الموسيقى فيه درجة تجعل المتأمل يعيش مع المؤلف فى حالته النفسية التى تنتابه فى نفس لحظة قراءته للأبيات الغنائية أما الشعر المسرحى وإن بدا غنائى إلا إن تأثيره يختلف فالجمهور يتلقى الموسيقى مع رنين الصوت المعبر الذى من خلاله تتضح الحالة النفسية التى تنتاب الشخصية **ومن هنا يمكننا أن نرد على بعض النقاد الذين نقدوا شوقى في هذه الظاهرة** ومنهم الدكتور كمال محمد إسماعيل حيث قال " ويبدو أن شوقى قد أنطق أشخاصاً مختلفى النوازع والحالات من خلال بحر واحد لأسباب قد يكون من بينها أنه لم يلاحظ اختلاف إيقاع كلام الناس تبع حالاتهم النفسية المختلفة"[1] **ونقول إن هذا الأمر وإن كان فى** أوائل أعماله المسرحية إلا أنه راعى ذلك فى أعماله التالية وها هو فى مسرحية مصرع كليوباترا يأتى بالبحر المناسب على لسانها وهى تواجه أمر حاسم فتقول:

وغداً يعلم الحقيقة قومى ليس شئ على الشعوب بسر

فأتى بالبحر الذى يتناسب مع اللون الحماسى وإصدار القرارات ومن ذلك أيضاً قوله فى بث مجموعة من الحكم على لسان كليوباترا فتقول:-

ويح لى قد طلبت عند طباع النا س ماعز عندهم مطلوباً
خلق الناس للقـــوى المزايا وتجنوا على الضعيف الذنوبا
احتفوا فى الحياة والموت بالغا لب فانظر هل عظموا مغلوبا
شيعوا الشاه جيفه بمـــــداهم واتقوا وهو فى الرمام الدنيا

(١) الشعر المسرحى فى الأدب المصرى المعاصر للدكتور كمال محمد إسماعيل الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٨١ صـ٤١

والمعروف أن بحر الخفيف اللبنه من البحور اللينة التى تعتبر من أنسب البحور لسرد الحكم بالإضافة إلى أن جعل قافيتها حرف الباء ويروى عن الشيخ العلايلى أن حرف الباء يدل على بلوغ المعنى فى الشئ بلوغاً تاماً ويدل على القوام الصلب بالتفعل" (١).

هذا وقد وفق الشاعر أيما توفيق فى اختياره للقافية والوزن وعلى ذلك فيمكنا أن نقول إن شوقياً وإن لم يراعى الحالة النفسية فى أعماله الأولى إلا أنه راعاها فى الأعمال الشعرية التالية **ونحن نلتمس له العذر** فى أعماله الأولى لأن عدم مراعاته الحالة النفسية يأتى من منطلق أن الأعمال تعرض على خشبة المسرح فيطوع اللحن لخدمة الكلمات فيأتى رنين الصوت معبراً عن الحالة النفسية لمختلفى الشخصيات.

الموسيقى الداخلية فى أعماله الشعرية الخاصة بالمسرح

لقد إزدانت أبعاده التاريخية فى أعماله المسرحية بموسيقى أتت من رنين الكلمات والألفاظ مع الأساليب التعبيرية ومنها، الإكثار من حذف حرف النداء وذلك فى قوله:

روما حنانك واغفرى لفتاك　　أواه منك وآه ما أقساك
روما سلامُ من طريد شارد　　فى الأرض وطن نفسه لهلاك(٢)

ومنها أيضاً تكرار الحرف فى قوله على لسان كليوباترا موجهة حديثها لهيلانه:

---

(١) المقدمة اللغوية للشيخ العلايلى طبعة دار النعمان سنة ١٩٦٨م صـ٦٣،٦٤.

(٢) الأعمال الكاملة لشوقى صـ٥٠٢ مصرع كليوباترا.

فيم هيلانه تبكين وأنت شرميون
كفكما هيلانه الدمع فلا شدة إلاّ وتهون
واعلما بنتىّ أن البؤ س والنّعمى ديون

فنلاحظ أن تكرار الحرف الكاف والفاء فى كلمة واحدة يحدث ترنيم موسيقى ويردد نغماً تطرب له الأذن وتستريح له النفس.

بالإضافة إلى الزخارف اللفظية التى تخللت أبياته الشعرية فيقول فى مصرع كليوباترا على لسان كليوباترا:-

إيزيس ينبوع الحنان تعطفى وتلفّتى لضراعتى وسؤالى
أنت التى بكت الأحبّة واشتكت قبل الأرامل لوعة الإرمال

فهناك جناس بين الأرامل والأرمال والجناس من الألوان البديعة التى يعمل رنينها نغماً موسيقياً تهتز له الأسماع وتستريح له النفوس ولنتأمل حكمتها البالغة فى قولها لاكتافيوس مضمنة كلامها موسيقى نابعة من الجناس فتقول:-

رويدك ما الموتُ مستبعد ولا هو مستغرب من شجاع
وأن التماوت فعلُ الثعا لب ليس التماوتُ فعل السباع

فالبيت يحوى البلاغة التعبيرية فى تشبيه مكر الماكر بالثعلب فى مكره وهناك تضاد أتى به شوقى فى ثنايا محاوره كى يبرز المعنى ويوضحه وذلك فى قوله على لسان كليوباترا:

قيصر لا إذن لى ينهى ويأمر من لايطاع؟

وإذا تركنا ذلك لنتحدث عن دور الأساليب التعبيرية فى خدمة الأبعاد التاريخية لأعمال شوقى المسرحية فنجد أنه "فيما يتعلق بالبواعث الدلالية للصورة وأهميتها الأسلوبية يلاحظ أن جميع الأشكال المجازية تكمن خلفها بواعث تتصل بالعلاقات القائمة بين المعنى الحرفى والمجازى ولهذه الحقيقة الدلالية البسيطة أثر بالغ فى الأسلوب فهى تكمن خلف أى نوع من أنواع الصور ويجعل لها تلك الأهمية القصوى فى الدراسات النقدية"(١) وقد أجاد شوقى استخدام الوسائل التعبيرية فى ثنايا محاوره التاريخية ولنتأمل ذلك فى مسرحية عنترة، فقد أجاد التعبير بأسلوبه اللغوى التعبيرى عن حياة العرب البدو فى الجاهلية وما تتسم به من غارات وحروب وصيد وشعر فيقول فى حوار دار بين عنترة وبين المتقدم من بنى عبس ليبارزه فيقول للمتقدم :

أنا الذى تعلم عبس أننى أذود عنها وتزود عنى

خذ يا ابن عمى الحذار منىّ

عنترة: مرحباً مرحباً بك عش تمتع بشبابك

ثم يحمل عنترة عليه سيفه فيطير فيقول:

تعال سيفك طارا لا تخش بالأسر عارا

إنى أرعى الأسارى

فلا شك أن الأسلوب التعبيرى الذى سخره الشاعر للتعبير عن حياة العرب فى الجاهلية فيصف بطله بالأوصاف المحبوبة لدى البيئة الجاهلية يصفه بالشاعرية وبالفروسية ولنتأمل أسلوب تعبيرى آخر أجاد الشاعر فيه فى رسم صورة فنية رائعة تعبر عن أدق المشاعر النفسية للفرسان رابطاً بذلك بينه وبين ملامح بيئته الجاهلية فيقول:-

---

(١) علم الأسلوب للدكتور صلاح فضل صـ٢٧٣ دار الآفاق الجديدة بيروت الطبعة الأولى.

سلى الصبح عنى ياعبل أصبح وأين يرانى نجمة حين يلمع
أفى خيمتى كالناس أم فى بيوتكم أبث الخيام الشوق وهو مبرح[1]

ولنتأمل أسلوبه التعبيرى عن ملامح البيئة الجاهلية فيقول:

ياليت حبك عبل لى حب القطاه لشكلها
أو حب قبرة الصفا لأليفها ولخلها
أو مثل حب نجيبه مجنونة فى فحلها

ثم يقول معبراً عن عادات وتقاليد البيئة الجاهلية بأسلوب تعبيرى مناسب فى آخر المسرحية فيقول:-

ولقد ذكرتك والرماح لأنها منى وبيض الهند تقطر من دمى
فمضيت أعتنق الرماح لأنها حظرت كأسمر قدك المتقوّم
وددت تقبيل السيوف لأنها لمعت كبارق ثغرك المتبسم

ولعل تنوع الأساليب التعبيرية فى اللغة الحوارية متنوع بتنوع المواقف وبتنوع العصور ففى الأبيات السابقة عبرت عن الفترة الزمانية الخاصة بالعصر الجاهلى وما فيه من عادات وتقاليد ولننظر إلى حقبة تاريخية أخرى يسخر فيها شوقى الأساليب التعبيرية للتعبير عنها وتلك الحقبة هى البيئة الفرعونية فيقول على لسان كليوباترا وهى تودع أنطونيو وتشجعه على الذهاب للحرب عساه أن ينتصر وإذا انتصر فستنفرد بحكم الشرق:

(١) الأعمال الكاملة لشوقى للدكتور عز الدين إسماعيل صـ٩٨ عنتره.

إمضى إلى الهيجاء أن طونيو كما يمضى الأسد
إمضى إلى المجد ولا يقعدك شغل فى البلـــد
المجد لايســـأل عن صاحبه ولا ولـــــــد
أنت لروما فى غـــد وقيصرون بعد غـــد
ياليث سر، يانسر طر عد ظافراً أو لاتعـــد (١)

ولنتأمل من التعبير المقتبس من القرآن الكريم فى قوله على لسان أنطونيو.

ويحى أنا جريحُ ماذا يريد الفضاء ماذا
جنود أكتاف أدروكونى ياليتنى مت قبل هذا (٢)

فنجد فى النموذج الأول يسخر الأساليب التعبيرية فى أبعاده التاريخية لبيان ملامح وعادات البيئة الفرعونية ومن هنا فقد نوع شوقى فى أساليبه التعبيرية من خلال مسرحه الشعرى لتتوافق وطبيعة الحقبة التاريخية التى تعبر عنها.

الموسيقى الخفية فى أعماله التاريخية

وإذا تركت ذلك لأتحدث عن الموسيقى الخفية هنا فى أعمالهُ التاريخية فنقول أن أثرها واضح فى وحدة العمل الفنى فكراً وشعوراً وتصويراً ونغماً وإيقاعاً ولقد تلائمت الصورة الخاصة فى إطار الموقف العام الذى يعبر عنه الحوار بحيث لا تبدو مثل هذه الأساليب بمعزل عن النمو المسرحى فى الموقف حتى أن بعضهم عاب على شكسبير هذه الصورة اللونية المثيرة التى قد تشغل المتلقى عن متابعة أحداث المسرحية.

(١) مصرع كليوباترا صـ٩٨.
(٢) صـ٧٢.

وبذلك نرى

أن الصياغة الموسيقية وما تمثلت فيه من بحر وقافية أتى بها شوقى فى أعماله المسرحية ليحقق وحدة النظم التى تشد من أزر المعنى وتجعله ينفذ إلى قلوب مشاهديه ومنشديه وتوحى بما لا يستطيع القول أن يشرحه وانفعال الإنسان بالنغم متأصل منذ القدم يقول ابن عبد ربه فى ذلك " زعمت الفلاسفة أن النغم فضل بقى من المنطق لم يقدر اللسان على استخراجه فاستخرجته الطبيعة بالألحان على الترجيع لأعلى التقطيع فعندما ظهر عشقته النفس وخلت إليه الروح ولذلك قال أفلاطون لا ينبغى أن تمنع النفس من معاشقة بعضها بعضاً ألا ترى أن أهل الصناعات كلها إذا خافوا الملالة والفتور على أبدانهم ترنموا بالألحان.[1]ولعل اختيار شوقى للألفاظ الملائمة للمعنى فى تواليها وفى جرسها أثر لتمكنه من لغته الشعرية وإبداعاً انبثق من خبرته الطويلة بحيث أوحى إليه ذوقه بهذا الاختيار ليلائم به الموقف وتنطق به الشخصيات الملائمة له فى أغلب الأحيان فهو كثيراً ما يوافق الشخصية ويوافق الموقف ومن هنا فتكون لألفاظه وأساليبه وموسيقاه وأساليبه التعبيرية وموسيقاه الظاهرة منها والخفية يمضى فى نفس الاتجاه المتأنق فيه فى أساليبه التعبيرية الموحية مع ملاحظة إنه غالباً ما كان يربط ما بين الموضوع وبين البحر المنظم فيه أى بين موقفه فى معانيه وعاطفته وبين الإيقاع والوزن اللذين اختارهما للتعبير عن أعماله التاريخية.

هذا الذى تحكيه لنا موسيقى الأبيات وهذه الحكاية تنقلنى إلى جو أعتقد أن المؤلف كان يعيشه فى أعماله التاريخية وهو جو يتناسب مع كل حقبة تاريخية يعبر عنها من خلال أبعاده الشعرية فى مسرحياته أما عن

---

(١) العقد الفريد لابن عبد ربه جـ٣ صـ١٧٧ المطبعة الشرقية ١٣٠٥هـ.

النقد الذى وجه إلى شوقى فى إطار عدم مراعاته للحالة النفسية فى اختيار البحر الملائم لها فنقول إن شوقى أدرك هذا وقد تداركه فى أعمالهْ اللاحقة حتى ولو كانت شخصية محواريه واحدة ولكن يتغير موقفها من آن لآخر ولنأخذ نموذج على ذلك من قول كليوباترا وهى تتألم لموت أنطونيو فتستعمل مجزوء الخفيف " فاعلاتن مفاعلن" فتقول:-

نام مركو ولم أنـــم وتفـــردت بالألم
ليت جرحى كجرحهْ لقى الموت فالتأم [1]

وبعد عدة أبيات يتغير حال كليوباترا ومشاعرها بسبب محاصرة جيش اكتافيوس لمدينتها الإسكندرية فيأتى ببحر يتناسب وقافية مناسبة فيقول من بحر البسيط وقافية السين بعد أن كانت ميم.

ياشرميون بَلغنا موقفاً حرجاً لا الرأى ينفُعنا فيه ولا البأس
لم يبق ثقب رجاء كنت ألمحه إلا تعرّض حتى شدة اليأس [2]

وبذلك نرى أن شوقى حرص على تغيير الوزن حتى يتلائم مع الموقف والحالة النفسية ليقوى من الحركة المسرحية حيث أن الملكة ينتابها شعور قلق فيأتى بالوزن المناسب ثم شعور آخر فيغير الوزن إلى وزن يلائم حالتها النفسية وها هى فى حالة حزن فيأتى لها ببحر الكامل المناسب لحالتها فتقول:

نجمى يحدثنى بوشك أفولهْ إسكندرية هل أقول وداعاً
وشيت برّك جدولاً وخميلة وكسوت بحرك عدة وشراعاً
وأنا اللباة وقد ملأتِك غابة وأنا المُهاة وقد ملأتك قاعا

(١) مصرع كليوباترا
(٢) نفسه.

ولقد وفق شوقى أيما توفيق فى اختيار بحر الكامل المناسب لتلك الحالة وهى حالة الحزن التى تعتريها ولقد جعله البستانى من أنسب البحور للتعبير عن ذلك فى قوله فى وصف بحر الكامل " يصلح لكل نوع من أنواع الشعر ولهذا كان كثير من كلام المتقدمين والمتأخرين وهو أجود فى الخبر منه فى الإنشاء وأقرب إلى الشدة منه إلى الرقة"(١)

ومن هنا فنقول إن موسيقى شاعرنا تجعلنا لانضع أنفسنا بعيداً عن مؤلفنا فنحن نتأثر بموسيقاه كما لو كانت نابعة من ذات أنفسنا يقوى من تمكنه منها أنها تعرض على خشبة المسرح فمصدر الصوت يؤدى ما لم تؤده الألحان وإنه لم تختار البحور المناسبة فى بعض الأحيان إلا أن إنشاد الأبيات بصوت أخاذ عال يحملنا إلى الحركة الدائبة التى تعبر عن الموقف ومن هنا فهو مبدع للتأليف المسرحى ففرق من خلاله بين القصائد الغنائية التى تعبر عن الذات والشعر المسرحى الذى يعبر عن الموضوع تقوية الحركة المسرحية.

***القيمة الفنية لأعماله التاريخية فى إطار مسرحه الشعرى.**

استخدم شوقى فى أعماله المسرحية كثير من الأبعاد التاريخية كى يكشف عن الحقائق النفسية وأقصد بالحقيقة هنا التى يشترك فيها سائر البشر فى كل الأماكن وعلى اختلاف الأزمان فيوضحها شوقى فى مسرحياته للمجتمع بمختلف طبقاته وفئاته فيمنعهم ويعلمهم ثم يطهرهم أى يطهر أنفسهم من سلبياتها ولعله بذلك يتفق مع ما دعا إليه أرسطو فى كتابه "فن الشعر".(٢)

---

(١) مقدمة الإلياذة تعريب سليمان البستانى صـ٦٢ أنظر الإنسان والتاريخ فى شعر أبى تمام للدكتور أسعد أحمد على القسم الأول صـ٥٦ دار الكتاب اللبنانى بيروت ١٩٧٢-١٣٩٢هـ.

(٢) فن الشعر مع الترجمة العربية عن اليونانية ترجمة عبد الرحمن بدوى القاهرة ١٩٥٣م الفصل ٢٦.

ومن خلال أبعاد شوقى التاريخية وجدنا أن اختياره لها كان مرتبط بفترات الضعف من التاريخ المصرى **وأننى أرى** أن هذا الملمح لهُ قيمة فنية عظمى إذ أنه بذلك يجد مجالاً رحباً للإشارة إلى بعض الجوانب الوطنية والقومية التى كان يعيشها شوقى فى الحقبة التاريخية مما يحقق البعد الإيحائى على المستويين الوطنى والقومى والإسلامى فى أبعاده المسرحية حيث قال أحد الباحثين فى ذلك.

" ولكنه يفضل اختياره من حياة الأمة الحقب التاريخية التى تكون فيها فى حالة انكسار أو تكون قد ألمت بها فيها بعض الكوارث فالنظرة العجلى قد ترى فى هذا الاختيار تعارضاً مع أهدافه الوطنية وإلا فقد كان الأولى به أن يختار الحقب التى يبلغ الوطن فيه أوج الازدهار والتى يحقق فيها أمجاده ثم يقول .....

" ولكن المتأمل فى المسرحيات التى دارت أحداثها فى هذه الحقب يدرك أنها أكثر ما تكون ملاءمة لكتابة المآسى المسرحية بصفة عامة لكن شوقياً كان مدفوعاً بأهدافه الأخلاقية- كان يبحث فى قلب هذه الانتكاسات التاريخية عن البطولات التى تكتسب عندئذ قيمة وأهمية خاصة فيبرزها" هذا فيما يتصل بمسرحيتى "عنترة" "ومجنون ليلى" فالهدف الأخلاقى يتركز فى تأكيد المبادئ والأعراف والتقاليد التى درج عليها المجتمع فالقيم والأعراف الاجتماعية السائدة تمثل عند شوقى الإطار المرجعى للحكم الأخلاقى على شخوصه.... وعلى الجملة يمكن أن يقال إن التزام شوقى الأخلاقى بوجهيه الوطنى والعرفى هو المسئول عما يكشف من تحليل الصراع فى مسرحياته التاريخية"[1]

(١) الأعمال الكاملة لشوقى "المقدمة" الهيئة المصرية للكتاب.

وإنطلاقاً من قومية شوقى وإسلاميته ووطنيته جاءت ملامح أبعاده التاريخية فى إطار مسرحه الشعرى ذا طبيعة خاصة وهى فى اجتهادنا تعد من الأعمال الرائدة فى هذا الإطار فقد جاءت أبعاده مسرحياته مترابطة من حيث الاتجاه التاريخى مكتملة من حيث توافر عناصر الحوار المسرحى متجانسة فى التأثير التى تحدثه لدى مشاهديها معبرة أدق التعبير عن الفترة التاريخية التابعة لها ولم يتقيد بما تقيد به الكلاسيكيون من وحدة الموضوع ووحدة الزمان والمكان حتى لا يقيد نفسه بل أطلق لنفسه العنان للإبداع والتعبير عن كل فترة تاريخية دون أن يتقيد بالعناصر الكلاسيكية وجعل همة وهدفة هو التطهير النفسى والأخلاقى فى نفس متلقيه من سلبيات الماضى مع الأخذ بإيجابياته وليجعل التاريخ مسجلاً بالصوت والصورة يلونه ويزينه إبداعه الفنى الذى انبثق وفق رؤيته الفنية الخاصة.

ومن خلال هذا العرض التاريخى فى مسرحيات شوقى الشعرية يجدر بنا أن نتوصل إلى ريادته للشعر المسرحى ومدى تميزه وانفراده عن غيره من كتاب الأعمال التاريخية فى جوانب عدة يذكر منها على سبيل المثال ما بينه وما بين عزيز أباظه باعتبار أنه خليفته فى هذا المجال وعزيز أباظة بدأ فى الظهور على المسرح الشعرى بعد وفاة شوقى بإحدى عشرة سنة تقريباً[1] وأصبح له مواقف عديدة تجاه الحياة ووجهه نظر فى التاريخ لا يمكن أن يعبر عنها فى قصيدة. فانتقل إلى تقليد فنى عريق هو الدراما وكان انتقاله وفق نماذج المآسى التى كتبها أحمد شوقى متأثراً فى ذلك بمبادئ المسرح الكلاسيكى كما هو معروف لدى الشاعرين الفرنسيين

---

(١) المسرح لمحمد مندور صـ٩٣ طبعة ثالثة دار المعارف وأنظر دراسات فى السينما والمسرح ليعقوب لندو ترجمة وتعليق أحمد المغازى صـ٢٣١ الهيئة المصرية العامة لكتاب سنة ١٩٧٢ بتصرف الأدبية الكبرى فى فرنسا فيليب فان تيغم ترجمة فريد أنطونيوس الطبعة الأولى منشورات عويدات بيروت ١٩٦٧م.

كورين وراسين وانتقى عزيز أباظه موضوعات تاريخية موافقاً بذلك أستاذه أحمد شوقى وصاغها شعراً للمسرح الشعرى وهذه الموضوعات تحتوى على عناصر العمل المسرحى من شخصيات وأحداث يتخللها عقدة يظهر من خلالها الصراع بين العوامل النفسية والأخرى القومية ومن خلال محاوره نجد أنه كثيراً ما يحاول التوفيق بين العاملين أو تغليب إحداهما على الآخر ولقد سار التلميذ وفق نهج أستاذه فى مفرج الملهاة والمأساة خلال محاوراته متأثراً به وبالرومانسيين"[١] .

ومسرحيات عزيز أباظة التاريخية **ثمانية** هى مسرحيتين معاصرتين وهما قيس ولبنى[٢]التى ظهرت سنة ١٩٤٣ وتضمنت موضوعاً أسطورياً من بيئة الجزيرة العربية وتحكى قصة العشق بين قيس بن ذريح ولبنى بنت الحباب والمسرحية الثانية هى العباسة[٣] وأصدرها عام ١٩٤٧ واختار موضوعها من حاضرة الخلافة فى العصر العباسى وهى بغداد وتدور حول الحب بين جعفر بن يحيى البرمكى والعباسة أخت هارون الرشيد والمسرحية الثالثة فكانت الناصر التى أصدرها ١٩٤٩م واختار محورها من دولة العرب فى الأندلس. والمسرحية الرابعة فكانت شجرة الدر التى أصدرت ١٩٥١م وموضوعها يدور فى الفترة التى تمثل انتقال الحكم من الأيوبيين إلى المماليك البحرية بالإضافة إلى مسرحيات أخرى ومنها مسرحية قيصر[٤].

---

(١) الأدبية الكبرى فى فرنسا فيليب فان تيغم ترجمة فريد أنطونيوس الطبعة الأولى منشورات عويدات بيروت ١٩٦٧م.

(٢) قيس ولبنى عزيز أباظة دار المعارف ١٩٧٠م.

(٣) العباسة عزيز أباظة دار المعارف ١٩٦٥م.

(٤) قيصر عزيز أباظة مكتبة النهضة المصرية.

عزيز أباظة والمادة التاريخية

إذا كان النقاد أخذوا على شوقى تدخله بإبداعه الفنى فى المادة التاريخية فإن عزيز أباظة لم يتدخل بإبداعه الفنى للتأليف المسرحى فى المادة التاريخية بل تقيد بها وإمعاناً فى الدقة أثبت المراجع التاريخية التى احتذى بها فى بعض مسرحياته وهذا الأمر **يؤخذ عليه** إذ بذلك أصبحت محاوره المسرحية أشبه بفصل من التاريخ مما يجعله مؤرخ أكثر منه مؤلف مسرحى ويقول أحد الباحثين موضحاً من خلال قوله أن الفنان لابد أن يكون له إبداعه الفنى الذى لا يتوفر عند المؤرخ فيقول:

" إلا أن الكاتب المسرحى الذى يكتب تمثيلية تاريخية لايزال مطالباً باختيار الحوادث ذات الأهمية الكبيرة من الناحية المسرحية ثم القيام بربط هذه الحوادث ربطاً مقنعاً حتى لا تكون التمثلية أقرب إلى سجل إخبارى منها إلى المسرحية بالمعنى المفهوم "[1] ومن هذه المسرحيات التى كانت سجل تاريخى مسرحية شجرة الدر كما كان عزيز أباظة يقوم بإسقاط إحدى الروايات المهمة من الناحية الدرامية وحدث ذلك فى مسرحية "قيس ولبنى" والرواية تتمثل فى رفض الحباب والد لبنى أن يزوج أبنته من قيس ما لم يأته "ذريح" خاطباً وهذا موافق للتقاليد العربية التى تهتم بأن يطلب الأب زوجة الابن من أهلها وخاصة أن والد قيس رجل غنى وقد انتشرت الأقاويل بأنه يفضل لأبنه زوجه من قبيلتة وهى " قبيلة ليث بن بكر الكنانية وحباب لايريد أن يظن العرب أنه قد اختطف قيساً لابنته طمعاً فى مال "ذريح" فجئ بذريح وقبل الحباب توسط بن أبى عتيق الذى أرسلة الحسين بن على أخو قيس بن ذريح فى الرضاع ولكن عزيز أباظة جعل الحباب يرفض الوساطة بسبب تشبيب قيس بلبنى أى أن الرفض بسبب العادة

(١) تشريح المسرحية تأليف ماجورى بولتون ترجمة دريني خشبه صـ١٢٣ مكتبة الأنجلو المصرية سنة ١٩٦٢م.

القبلية المتبعة من عدم تزويج الفتاة بمن شبب بها. ثم هو يجعل الحباب يقبل الوساطة بعد اعتذار ذريح ومدحه إياه **وقد عاب الدكتور محمد مندور على عزيز أباظة ذلك** ونحن نلتمس العذر للشاعر فى حذفه هذه الرواية حتى يبين العادات والتقاليد المتبعة فى البيئة الجاهلية وهى البيئة التى حدثت فيها القصة ثم إنه هو يجعله يقبل الوساطة بعد إعتذار ذريح له. فنقول إن الرواية وإن كانت حذفت إلا إن حذفها كان لعلة فنية أتت من منطلق الإبداع الفنى **والجدير بالذكر فى هذا أن نقول أن عزيز كان لا يتدخل برؤيته الفنية فى الأعمال التاريخية** فإذا كان أحمد شوقى يتدخل بإبداعه الفنى فى أعماله التاريخية من منطلق قوميته بالدفاع عن الشخصية القومية أو الوطنية التى ظلمها المؤلفون الغربيون نجد عزيز أباظة يترك العاملان الوطنى والعاطفى يتبارزان ثم يعقد الانتصار فى النهاية للمنتصر فى السجل التاريخى ولنتأمل ذلك فى مسرحية العباسة الذى يجعل البطلة فيها تنتصر على واجبها بعاطفتها تجاه جعفر بن يحيى البرمكى الذى كان بمثابة الأخ للرشيد وقد كان الرشيد يقول لة:

" سلام ياأخى قد جئت فى بعض الملمات"(١)

فمن الواجب أن تحافظ على مظهر أخيها المعتز به وبمظهره العربى الذى جعل لقبه " هارون الرشيد" وحدث مثلما حدث فى السجل التاريخى أن فتك بصفية وبجعفر بعد أن توفرت الأدلة الصحيحة التى تدين جعفر ولكن العباسه ينتابها الحزن فتقول صارخة لأخيها.

أقتله ؟ يا موت زف إلىّ الحبيب ركابى

ما قيمة الدنيا إذا صفرت من الـ

أحبـــــــاب والآمال والآراب

(١) غروب الأندلس صـ١١٦.

وها هو فى مسرحية "الناصر" لايهتم بإماطله اللثام عن عادات وتقاليد البيئة المسلمة الصالحة بل يصف حياة المسلمين بل حياة أئمتهم فى أبشع صورة لا تتفق مع الروح الإسلامية والتعاليم الدينية فيجعلهم كالحيوانات فى شهوانيتهم **وهذا الأمر يؤخذ** على عزيز أباظة لأنه يجب أن يسخر إبداعه الفنى فى أبعاده التاريخية فى المسرح الشعرى لإظهار الوجه الحسن للتاريخ إنطلاقاً من القومية الوطنية والروح الإسلامية وفى مسرحية "**غروب الأندلس**" يجعل الغلبة لملك قشتالة "فرديناند" والملكة "ايزابيلا" فى موقعة غرناطة ويجعل العلم ينزل من فوق القصر الإسلامى فى الموعد الذى يحدده "كارلو" الذى أوفده "فرديناند" وعائشة لاتعرف سبب توقيع إبنها العقد عندما كان أسيراً لدى فرديناند وفى الوقت نفسه أهل غرناطة المخلصين لايفهمون ما يحدث وما السر فيه والشاعر لايعبأ بإيضاح ذلك بواسطة إبداعه الفنى بل يكتفى بذكر الآية الكريمة الذى يسمع صوت قارئها من المسجد يتلوا قوله تعالى:" وإذا أردنا أن نهلك قرية أمرنا مترفيها ففسقوا فيها فحق عليها القول فدمرناها تدمير.

ولو أن المؤلف أوضح ماتومئ إليه الآية عن طريق محاوره المسرحية على ألسنة الشخصيات التاريخية لكان ذلك متوافق مع طبيعة الحوار المسرحى بالإضافة إلى جعله أمراً يحسب له فى إجادته للإبداع المسرحى. وهكذا نجد أن عزيز أباظة لايتدخل بإبداعه الفنى فى إبراز المحاور التاريخية بل يترك السجل التاريخى يتكلم ويبرز ما يقرأه القارئ للسجلات التاريخية على الخشبة المسرحية دون رؤية فنية خاصة تفرق بينه وبين المؤرخ.

وأين إبداع عزيز أباظة ورؤيته الفنية فى تصويره لشخصيات أبعاده التاريخية حينما يصور قاضى القضاة الذى يفتى بتسليم غرناطة وذلك بتصريحه بقول " إن جهاد الغاصب إذا كان غير مثمر فلا ضرورة له" وعزيز أباظة لم يجيد تصوير شخصية قاضى القضاة بل جعلها شخصية محدودة فلم يتدخل بالرؤية الفنية الخاصة فى إبرازها وجعلها تتفوه بالحكم وبالنصائح والإرشادات الصائبة. **ويقول الدكتور كمال محمد إسماعيل ملتمساً العذر لأباظة** " فكأن التصوير الصريح للشخصيات التاريخية يمثل لوناً من النقد شبيهاً بنقد الذات أكثر مما يحمل التشفى أو بعث التراث المهان لأجل إهانة السلف. وذلك النقد أفضل من دفن الرأس فى رمال الشخصيات التاريخية العنترية والمنح بمكيال ذهب من المديح لشخوص أجدادنا.

ولكنى أختلف مع الدكتور إسماعيل فى ذلك فهناك فرق بين المؤرخ والفنان وإذا كان العمل المسرحى لا يخرج عن مجرد كونه سجل تاريخى لأحداث وقعت بالفعل فلا فرق بين الأديب والمؤرخ وسينصرف الجمهور عن المسرح مكتفياً بقراءة الكتب التاريخية فالجمهور يقبل على العمل الفنى منتظراً الجديد فيه الذى انبثق من الرؤية الفنية الخاصة بإبداع الفنان.

عدم اهتمام عزيز أباظة بإبراز الروح العربية الإسلامية فى أعماله الشعرية.

ومن الملاحظ على مسرحيات عزيز أباظة الشعرية تغافله عن إبراز الروح العربية الإسلامية فى ثنايا محاوره الشعرية ومن النماذج على ذلك مشهد من مسرحية " غروب الأندلس" والذى فيه يعقد أبو عبد الله

الصلح بالتنازل عن غرناطة متورطاً لفرديناند وهو فى أسره وأذاع "الحبر كارلو" هذا السر وسألت عائشة إبنها منكرة ما فعله ويرد هو بالإيجاز ولقد صور المؤلف هذا الجدل على لسان عائشة وولدها ومعهم الغسان بطل الأندلس فى تلك الحقبة:

عائشة: أفحق هذا الذى قال: لعبد الله فى حده

موسى: هل عاهدت عبد الله: عهد المضيم عهد العانى

عائشة: كم تمنيت لوهوت تهمة الحبر وكانت ضرباً من البهتان

يالذلى بين النساء وعارى بين أهل العروش والتيجان

فعزيز أباظة يصور البطل العربى الأصل بالذل والهوان والإفلاس الذى جعله يعاهد عهد المضيم عهد العانى. ولقد أدار أباظة الصراع بين الأم المؤمنة عائشة وما يدور فى داخلها من التعجب كى يصدر هذا الفعل عن ابنها فتصويره هنا لا يأتى من منطلق عربيته التى هى عربية البطل.

هذا وإذا كان عزيز أباظة بعث شخصيات تاريخية فى صوره مهينة لا تتفق وما هو مطلوب منه من منطلق قوميته أن يدافع عنها فنقول إن هذا جزء من كل نجح من خلاله أن يبعث شخصيات تاريخية نبيلة تمثل ملامح معينة من التراث العربى أو التاريخ المصرى ولقد اتخذ من الشخصيات التاريخية وسيلة للنقد الغير مباشر للأوضاع المعاصرة لكتابة المسرحية " ولقد صرح هو فى مقدمة أوراق الخريف حيث يقول: وكنت استمد مسرحياتى من التاريخ القديم مستهدفاً إلى جانب الأصل وغايات تتصل بتناول هذه الأحداث – ألم بها وأدخل فى صميمها فكنت أعالج

الحاضر فى أنماط من الغابر"[1] ومن المشاهد التى أبرز من خلالها الروح الإسلامية حله للصراع الدائر بين الحب والواجب فى قيس ولبنى فيأتى عزيز أباظة بالحل لمشكلة الحب وتعارضها مع عادة القبيلة التى تحرم زواج الفتيات من الشعراء المشببين بهن والتى يعبر عنها وهو يقول لقيس عندما وسطه فى هذا الأمر.

أنت تدرى عاد القبائل يا قيـ س فلم رحت تتبع الشعراء [2]
ترسل الشعر معجزاً يرقص الـ بيد ولكن يروع الأدبـــاء

فنجد عزيز أباظة يحل هذه المشكلة بما يتوافق مع اللون الإسلامى والذى يتمثل فى توسيط الحسين بن على فى خطبة لبنى ولقد أراد المؤلف للوسيط وهو الحسين أن يجعله مشغولاً فيرسل بن عتيق نيابة عنه لوالد لبنى وذلك حيث يقول بن أبى عتيق:

لو أطاق الحسين جاء ولكن عيق عن ذاك بالمهم الجسيم
قال سر للحباب فأسأله باللـ ـه وبالبيت والوداد القـــديم
وترحل إذا بلغت حماه واخلع النعل فى رحاب الكرم.

ها هى الصبغة الإسلامية تتمثل فى توسط الحسين وفى الوقت نفسه يتمسك بالصبغة العربية فخلع النعل عادة عربية تحمل على إجلال واحترام من يفعلها وهكذا يستمر عزيز أباظة فى صبغ أبعاده التاريخية باللون العربى ويتمثل ذلك فى وقوف الحباب عندما رأى الوفد المكون من قيس وذريح وابن أبى عتيق على وشك القدوم فيقول عزيز على لسان الحباب: من أقيساً أرى، وهذا عتيق؟ وذريح ثم مخاطباً قومه، هيوا الوسائد هيوا. فهم يتهيأون لعقد جلسة عرب وجلسة العرب تمثل الحياة

(١) أوراق الخريف صـ٣ عزيز أباظة مطبعة مصر.
(٢) مجنون ليلى

البدوية الصرفة وما فيها من وسائد توحى بالأصالة العربية فعندما توضع الوسائد على أرض الحجرة فيضربون بها المثل بالقعدة العربية. وهناك مثال آخر يتضح من خلال حرصه على صبغ الشخصيات التراثية باللون الإسلامى فى مسرحية الناصر حين نرى فيها معالم الحضارة الأندلسية ويتضح ذلك فى المشهد الذى فيه يدعو الناصر صفوة رجاله إلى الوقوف لاستقبال الوفود الذين أتوا لمشاهدة الوسائل الحضارية فيقول:

يا قوم إن مثل الوفو د الآن فألقوهم قياماً

ألقوا إلينا عن يد سلماً فردوه سلاما

فألقوا السلام هنا إشارة إلى قوله تعالى فى سورة النحل بشأن الكفار " الذين تتوفاهم الملائكة ظالمى أنفسهم فألقوا السلام ماكنا نعمل من سوء بلى إن الله عليم بما كنتم تعملون" (١).

وهكذا نجد نماذج من مسرحيات عزيز أباظة يعتنى فيها بإبراز الشخصيات التاريخية فى إطار من القومية العربية والروح الإسلامية.

عزيز أباظة والانتقالات الثانوية

وجه الرومانسيون نقد إلى الكلاسيكيين فيما اتخذوه من وحدة الزمان والمكان ووحدة الموضوع فقالوا ما معناه أن الأحداث التاريخية لا يمكن أن تقع فى مكان واحد وفى مدة زمنية موحدة. واستفاد عزيز أباظة من ذلك ومن هذا المنطلق ابتكر شخصيات ثانوية فى بعض مسرحياته وقد حرص على أن لا يجعلها تطغى على الحدث الرئيسى أو تلفت أنظار المشاهدين إليها دون الحدث الرئيسى وهو بذلك خالف المذهب الكلاسيكى الذى دعا إلى وحدة الموضوع ومن ذلك ما استحدثه فى "قيس ولبنى" من حب مطيع لعزه وزواجه منها بدون أزمات أو مشكلات وهذا الموضوع

---

(١) قرآن كريم – سورة النحل.

يسير وفق الموضوع الرئيسى عنه وهو مشكلة قيس ولبنى ونجد كذلك فى نفس المسرحية يخرج على وحدة الزمان بناءاً على الأحداث المركبة من خلالها كزواج قيس بلبنى ثم استكشاف أبويه عدم امجابه ثم تطليقها واستردادها من "كثير" وفى مسرحية غروب الأندلس، عندما جعل عائشة تتجه إلى مصر لطلب الإنقاذ السريع لغرناطة.

ومن هنا فإننى أرى أن عزيز أباظة لم يتقيد بالمعنى الضيق للوحدة الموضوعية ووحدة الزمان والمكان مما أعطى لنفسه مجالاً أوسع مما كانت تسمح بها القواعد الثلاث وهو بذلك قد وافق المذهب الرومانسى الذى انتقد الوحدات الثلاث باسم المعقول وباسم اللون المحلى كنتيجة أولى لمفهوم الدراما التاريخى"[1].

ولقد ابتكر عزيز أباظة فى "شهريار" شخصية سليمان المسخ وجعلها مثيرة للضحك وهذا الأمر يحسب لعزيز أباظة كجزئية أعمل فيها إبداعه الفنى من وجهة نظره الخاصة.

القصائد الغنائية فى أبعادة التاريخية

ومن المسرحيات التى تأثرت بغنائية عزيز أباظة المسرحيتان الأوليان وهما "قيس ولبنى"، والعباسه"[2]وذلك لأنها أولى أعماله المسرحية وتأثر فيها بظروفه الشخصية الخاصة وقد وردت فى مسرحية "قيس ولبنى" أبيات من أغنية " همسة حائرة" على لسان قيس عندما طلق لبنى استمع إلى صوت المغنى، حيث يقول متذكراً إياها:

---

(١) الشعر المسرحى فى الأدب المصرى المعاصر للدكتور كمال محمد إسماعيل صـ٧٢ الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٨١.

(٢) مسرحيات عزيز أباظة للدكتور كمال محمد اسماعيل صـ٧٢ منشأة المعارف الإسكندرية ١٩٦١.

يامنية النفس مانفس بناجية والنار فى جنبات الصدر تغشاها
تبيت تودع سمع الليل عاطفة مشبوبه وتبث الليل نجواها [1]

وكذلك نجد من الأغنية شطران قالهما قيس عندما رجع للبنى من خلال حوار دار بينهما فقال:

هل تذكرين على مرج مجالسنا نشكو هوانا ونغلو فى شكاوانا
وحولنا الليل يطوى فى غلائله وتحت أعطافه نشوى ونشوانا[2]

ولعل ورود مثل هذا الشعر الغنائى لا يعوق الحركة المسرحية لأن الأتيان به موافق للمقام ولمقتضى الحال فالموضوع الأساسى هو عاطفة الحب وما يتخللها من عقدة ثم حل لهذه العقدة فالموقف يتقبل الحوار الغنائى ولكن ما نعيبه على عزيز أباظة أن ظروفه الشخصية التى أحاطت به فى ذلك الأونة جعلته يطغيها على ألسنة شخصياته فغلبت غنائيته الذاتية المنبعثة من عواطفه الحزينة التى انتابته بسبب وفاة زوجته على موضوعية المسرحية مما يعد ذلك عيباً يوجه إليه فكان من الواجب على عزيز أباظة أن يفصل بين عواطفه الذاتية وعواطف شخصياته فى أبعاده المسرحية.

الحبكة الفنية فى أبعادة التاريخية

ومن المآخذ التى تؤخذ على عزيز أباظة فى أعماله هو عدم اتيانه بالأدلة المقنعة والمنطقية فى تحريكه لشخصيات مسرحياته فكثيراً ما يعتمد على الصدفة والصدفة تكون مقبولة فى السجل التاريخى ولكن لاتأتى ثمرها فى العمل الفنى والذى لا يغفر له ذلك هو تكرار ذلك فى العمل الواحد ولنأخذ مثال على ذلك من قيس ولبنى " فلقد تصادف أن باع قيس

(١) نفسه صـ ٥٠.

(٢) قيس ولبنى صـ٩٥.

ناقة لكثير بن الصلت زوج لبنى الجديد، كما تصادف " أن كثيراً لا يملك نقوداً عند إشتراء الناقة وذهب قيس معه إلى داره ليعطيه ثمنها وهناك بالمصادفة يجد قيس مجنون بنى عامر فيأخذه معه وهناك يتصادف أن دار "كثير" هى الدار المرغوب فيها لأن فيها لبنى. فالحبكة الفنية هنا أتت واهية ضعيفة مفككة إلى حد كبير.

الموسيقى فى أبعادة التاريخية

إذا نظرنا إلى الموسيقى الخارجية المتمثلة فى الوزن والقافية فنجد أن عزيز أباظة اتبع طريقة أحمد شوقى فى التزامه بالقصيدة العمودية واستغل معظم بحور الشعر العربى فى محاورة وإن قل استخدامه للمتدارك لأنه يتنافى مع القصيدة العمودية ويتناسب أكثر مع الشعر المرسل كما أنه اتبع طريقة شوقى فى استعماله للبحور الغنائية الطويلة مما يدل على تمسكه بأصالة التراث العربى وكان فى إمكانه أن يأخذ بطريقة باكثير فى الشعر الحر ولاسيما وأن أخناتون ونفرتيتى "ألفها باكثير قبل أولى مسرحيات عزيز أباظة" قيس ولبنى" بثلاث سنوات فقد صدرت سنة ١٩٤٠ ومسرحية عزيز أباظة تمسك فيها بالأصالة بدليل عدم اتباع طريقة باكثير بالرغم أن الشعر الحر يأخذه الكثير للتأليف فيه لسهولته ولكنه فضل إقتداءه بشوقى وإن كان فاق أستاذه فى اختيار البحر المناسب للحالة النفسية لشخصيات أبعاده وكنا قد ألمحنا إلى أن شوقى فى أعماله المسرحية الأولى لم يراع ذلك ولكنه تنبه إليها فى أعماله الأخيرة، ولنأخذ نموذج من مسرحيات أباظة يراعى فيه ذلك من مسرحية "غروب الأندلس" فنراه يبدأ حوار فيه عنت يجريه على وزن بحر الوافر ثم لا يفتأ أن يجعله بأرجوزة فى موقف فيه لقاء وتعارف ثم فى موقف فيه عرض لمشكلة سياسية تاريخية فيأتى ببحر البسيط ومن اختياره للبحر المناسب قوله

فى التعبير عن الشكوى والبث بين عائشة وابنها أبى عبد الله فى غروب الأندلس وفيه يقول آثراً البحر المناسب للحالة النفسية فالحالة حالة بث شكوى :

عائشة: بنى أبو عبد الله: أماه

عائشة: هل أمر تضيق به صدراً فإنك جهم الوجه مضطرب

أبى يعد لنا أمراً

عائشة: وكيف؟!

أبو عبد الله: لقد نزا به المرديان: الحقد والغضب

أوحت إليه الثريا فهو قاذفنا بتهمة مار فيها سمها السرب

فالموقف موقف شكوى وتنفيس عما يجيش بالصدر من أمور تضيق به لذلك فالمناسب له بحر البسيط.

الموسيقى الداخلية

وإذا كان عزيز أباظة أبدع فى سلكه مسلك شوقى للموسيقى الخارجية فى التزامه بالقصيدة العمودية فإنه فى موسيقاه الداخلية أتى فيها بكثير من الصور البيانية التى تشكل خطورة على الحوار المسرحى[1] باعتبار أن الحوار يجب أن يظل يدفع بتطورات الفعل الدرامى المتجه إلى الجماهير فى حركة مستمرة يتطلبها العمل المسرحى ولنتأمل ضعف الحركة المسرحية بسبب هذا الأسلوب الاستعارى فى مسرحية "شجرة الدر" فى مشهد حوارى لشجرة الدر مع بيبرس وقد عزمت على أن تتنازل عن الحكم :

بيبرس: وشعبك؟

(١) مسرحيات شوقى للدكتور محمد مندور صـ٥٥.

شجرة الدر:

شعبى!! إنه فى حصـــــــانتى
فأنى على الحالين سيدة الأمـــر
إذا زال عن إحدى يدى لقفتـــه
بأخرى فما تنسين ياشجرة الدر[1]

ولنتأمل كذلك هذه الصورة البيانية التى تضعف من الحركة التى هى من الركائز الأساسية للعمل المسرحى وذلك من خلال حوار بين شفق والحكم وشفق تستخلص من الحكم أسرار الجيش الغازى للفاطميين فتقول:

أحبك ألواناً من الحب تنتمى وإن كثرت ألوانها لأب فرد
النار بأطواد الأضالع لم تزل تلهب حتى يلقح الوقد بالوقد

فالصورة وإن بدت جميلة إلا أنها تطغى على الحوار الدرامى والحركة اللازمة للعمل المسرحى. والجدير بالذكر فى هذا أن عزيز أباظة اهتم بالمحسنات البديعة والزخارف اللفظية من خلال محاوره الشعرية على لسان شخصياته التاريخية فلقد أكثر منها ولنتأمل ذلك فى مسرحية "شهريار" عندما لامته شهرزاد تجاه تلفظه بلفظ ياأخى للمسح فيقول لها:

إذا ظهر القوى على ضعيف يلوذ، فليس إذن قوياً
ألم تسمع مقالته فانى شممت بها شواء أدمياً

فنجد مقابلة بين قوى وضعيف وهى تزيد الكلام رونقاً وبهاءاً والطباق أيضاً فن سجعى كالزهرة التى تزين المكان الذى توضع فيه وهى أداة متعرف عليها من أدوات الشعر الرائجة وتكثر عند شكسبير وأجاد عزيز أباظة وأبدع فيها ولنتأمل فى إحياءه لوناً فنياً رائعاً وهو تأكيد المدح

(١) شجرة الدر صـ١٢٧.

بما يشبه الذم بقوله على لسان أشجع بن أخى ذريح ينكر على عمة ما أمر به من تطليق لبنى فيقول:

لاعيب فيها غير خلق كامل أرأيت من نقص الجمال وعايا

وأقول إن الزخارف اللفظية لاتعوق الحركة المسرحية بل تجعل الكلام فيه حيوية ورونقاً وبريقاً يتناسب مع العمل المسرحى هذا بخلاف الصورة البيانية المثيرة التى قد تشغل المتلقى عن متابعة أحداث المسرحية حتى أن هناك من عاب على شكسبير هذه الظاهرة وأقول إن العبرة فى ذلك أن تتوائم الصورة الخاصة فى إطار الموقف العام الذى يعبر عنه الحوار بحيث لا تبدو ومثل هذه الأساليب بمعزل عن النمو المسرحى فى الموقف .

عزيز أباظة واللغة فى أعمالة التاريخية

استأثر عزيز أباظة دون شوقى باستخدام الكلمات الصعبة فى محاوره الشعرية على لسان شخصياته التاريخية وقام بعمل هامش يشرح فيه معنى هذه الكلمات ولاشك إن هذا يعوق مسيرة العمل المسرحى وقد قال الدكتور مندور فى ذلك" ولكن أنى لنظارة المسرح أن يقرأوا أو يسمعوا هذا الهامش"[1] ويقول الدكتور فؤاد دواره فى ذلك " ولا أريد أن أطيل فى الحديث عن أسلوب المسرحية فكلنا يعلم أسلوب عزيز أباظة الجزل الرصين وشعره التقليدى المحافظ الذى يتسم بالرقة والغنائية وإن خانه التعبير الشعرى فى عدة مواضع ثم يقول عن استعماله للكلمات الغريبة التى يقوم بشرحها فى الهامش " غير أننا إذا تصورنا أن من حق جميع الكتاب أن يستعملوا مثل هذه الكلمات المندثرة، فإننا لا نستطيع أن نتصور أبداً أن كاتباً مسرحياً يستطيع أن يستعمل مثل هذه الكلمات إلى

(١) محاضرات عن مسرح عزيز أباظة للدكتور مندور صـ٣٢.

اليوم حتى ولو كان عزيز أباظة نفسهُ.... اللهم إلا إذا كان يتصور مثلاً أن باستطاعته أن يجبر رواد المسرح على حمل " لسان العرب" معهم أو كان ينوى أن يضع إلى جانب المسرح شاشة سينمائية تعرض شرح معانى الكلمات الصعبة"[١].

ومن الأمثلة على اختياره للكلمات الصعبة قوله فى قيس ولبنى:

إن تقطعا الدهر نضوى لوعة وضنى وتبقيا العمر-متبولاً وممطولاً[٢]

فلا شك أن كلمة " متبولاً" من الكلمات المهجورة الغير معروف معناها إلا فى الكتب الخاصة بذلك. وفكرة الشاشة التى تطرق إليها الدكتور فؤاد دواره تتوافق مع فكرة الشاشة من مسرح "بريخت التى تتعاون على توضيحه" كتابة عبارات ورسم صور على ستائر وشاشات فى خلفية المسرح.[٣]

وفى رأيى أن استخدام عزيز أباظة للغة الصعبة تقف عائقاً يقلل إقبال الجمهور على المسرح فلا يقبل عليه إلا جمهور المثقفين الذين يستطيعوا فهم ما يقال ومن هنا يضعف العمل المسرحى لقلة الجمهور الذى يقبل على مشاهدته.

ونقول : إن كل هذه الانتقادات التى أخذناها على عزيز أباظة كانت فى أعمالهَ المسرحية الشعرية الأولى إلا أنهَ قد جانبها تماماً فى أواخر مسرحياته وهى "أوراق الخريف" و "زهرة" التى كانتا عبارة عن نقد اجتماعى وقد " أثبت من خلال هاتين المسرحيتين أنه يستطيع أن يبسط

---

(١) فى النقد المسرحى للدكتور فؤاد دواره صـ٣٣٤ الدار المصرية للتأليف والترجمة.

(٢) قيس ولبنى صـ١٤٣.

(٣) من الأعمال المختارة برتولت بريخت صـ٢١ ترجمة عبد الرحمن بدوى وزارة الإعلام الكويتى.

لغته وأن يتخلى عن الكلمات الصعبة وإن احتفظ بتوقيعات البيت الكامل والأبيات والشطر والجزء كقالب لحوار شخصياته المعاصرة"[1].

هذا وإذا كان عزيز أباظة نهج نهج شوقى فى إتخاذ المادة التاريخية نواه للتعبير عن أبعاده فى المسرح الشعرى إلا أن عزيز أباظة قد جانبه الصواب فى كثير من المواضع التى أصاب فيها شوقى.

وكى يتضح لنا ذلك نعقد موازنة بينهما لنوضح من خلالها مواطن الإتفاق ومواطن الإختلاف بينهما.

الموازنة بين شوقى وعزيز أباظة

وبعد هذا العرض للأبعاد التاريخية فى المسرح الشعرى عند شوقى وعزيز أباظة يجدر بنا أن نعقد بينهما موازنة لنتبين مواضع الإتفاق والاختلاف عند كل منهما.

أولاً : من حيث :

(١) المادة التاريخية نجد أن شوقى لم يترك المادة التاريخية تتحكم فيه بل كان يعدلها وفق هدفه ورؤيته الفنية الخاصة – من منطلق انه مبدع أدبى وليس مؤرخ تاريخى.

أما عزيز أباظة فقد اختلف مع شوقى فى ذلك فلم يتدخل بإبداعه الفنى للتأليف المسرحى فى المادة التاريخية بل تقيد بها مما جعل اعماله المسرحية أشبه بفصل من التاريخ مما جعلنا نحكم عليه أنه مؤرخ أكثر منه مؤلف مسرحى.

---

(١) الشعر المسرحى فى الأدب المصرى المعاصر للدكتور كمال محمد إسماعيل صـ١٠٠.

(٢) من حيث صبغ أبطال أعماله التاريخية بالصبغة القومية فنجد أن شوقى جعل أبطال محاوره يظهرون فى إطار من التاريخ القومى فأجاد وأبدع فى إظهار شخصيات أعمالهٔ المسرحية من خلال رؤيتهٔ الفنية الخاصة وتوجيهاتهٔ الفنية النابعة من إحساسهٔ وشعوره الوطنى هذا فى إطار من الصبغة القومية التى تتفق مع عادات وتقاليد وقومية العرب فى الأبعاد المتصلة بالتاريخ المصرى القديم ومن هنا حرص شوقى على أن يدافع عن قوميته المتمثلة فى تسجيل الموروث من العادات والتقاليد والقيم والأخلاق الدينية التى تتفق وعقيدهٔ شخصياتهٔ التاريخية.

أما عزيز أباظة فقد اختلف مع شوقى فى ذلك فلم يتدخل بإبداعهٔ الفنى فى إبراز الأبعاد التاريخية المتصلة بموضوع مسرحيتهٔ بل ترك السجل التاريخى يتكلم ويبرز ما يقرأه القارئ للسجلات التاريخية على الخشبة المسرحية دون رؤية فنية خاصة تفرق بينهٔ وبين المؤرخ ومع ملاحظة أنهٔ راعى ذلك فى أعماله الأخيرة.

(٣) من حيث الانتقالات الثانوية اتفق عزيز أباظة وشوقى فى إضافتهما لموضوع ثانوى بجوار الموضوع الأصلى فى أبعادهما التاريخية مع حرصهما على أن لا يجعلوها تطغى على الحدث الرئيسى وإضافة الموضوع الثانوى زاد من الحركة الفنية اللازمة للعمل المسرحى مما أدى الى تعقيد أحداث المسرحية تعقيداً يتمشى مع العقدة الواجب توافرها فيه وأن هذا الأمر يعد من الفضائل التى يمكن أن توجه الى كل من شوقى وعزيز أباظة فى مجال الإبداع الفنى للمسرح الشعرى وتقوى من توفر إمكانياتهما للإبداع الفنى فى التأليف المسرحى.

(٤) ولقد اتفق عزيز أباظة مع شوقى فى عدم تقيدهما بالمعنى الضيق للوحدة الزمانية والمكانية وكذلك وحدة الموضوع مما لأعطى لأنفسهما مجالاً أوسع مما كانت تسمح بها القواعد الثلاث وهما بذلك قد وافقا المذهب الرومانسى الذى انتقد الوحدات الثلاث.

(٥) وكذلك اتفق عزيز أباظة مع شوقى فى التزامهما بالقصيدة العمودية واستغلالها معظم بحور الشعر العربى فى أبعادهما للحوار التاريخى فى مسرحهما الشعرى وإن قل استخدامهما للمتدارك لأنه يتنافى مع القصيدة العمودية كذلك اتفقا فى إستعمالهما للبحور الغنائية الطويلة مما يدل على تمسكهما بأصالة التراث العربى.

(٦) اتفق شوقى وعزيز أباظة فى عدم فصلهما فى أعمالهما المسرحية بين الفن التمثيلى والغناء متأثرين فى ذلك بالرومانسية.

لكن شوقى يتميز على عزيز أباظة فى أن عبقريته تظهر فى توظيف الغنائية الذاتية للمواقف الموضوعية بحيث تبدو هذه الغنائية فى إطار موضوعى متميز وتبدو الموضوعية فى إطاراً ذاتياً بارعاً – وبذلك تكون الذاتية والموضوعية كلتاهما مسخرة لخدمة الموقف المسرحى حتى الحكمة التى يأتى بها من خلال عرضه المسرحى هى حكمة موضوعية مرتبطة بالموقف المسرحى وليست حكمة عشوائية مقتحمة على العمل الفنى فهى حكمة مواقف ولذلك كان لها تأثيرها الحيوى الفعال.

أما عند عزيز أباظة فنجد الغناء فى أولى مسرحياته " قيس ولبنى" و" العباسة " غناء ذاتى وذلك لأن ظروفه الشخصية تركت آثارها على الغناء فى مسرحيتيه معاً مما جعل الغناء يطغى على الحدث ويضعف من الحركة المسرحية.

(٧) من حيث الوسائل التعبيرية أجاد شوقى استخدام الوسائل التعبيرية فى ثنايا أبعاده التاريخية مع حرصه على تنوع الأساليب التعبيرية فى اللغة الحوارية بإختلاف المواقف وتنوع العصور فتأتى الصورة التعبيرية تتوافق وطبيعة الحقبة التاريخية المعبرة عنها.

ولقد اتفق عزيز أباظة مع شوقى فى إجادته للأساليب التعبيرية التى تتناسب مع الحقبة التاريخية التى يعرض من خلالها العمل المسرحى ولقد اتضحت طريقته الفلسفية فى الإقناع بوسيلة الحقائق الواقعية العامة من خلال إتيانه بحكمة تتفق مع الواقع العام.

(٨) من حيث الصور البيانية قلل شوقى إلى حد كبير من إستخدام الصور البيانية التى تعوق العمل المسرحى وإن كان عزيز أباظة إختلف مع شوقى فى ذلك فقد أكثر من الصور البيانية التى تبدو جميلة إلا أنها تطغى على الحوار الدرامى والحركة اللازمة للعمل المسرحى.

(٩) اتفق كل من شوقى وعزيز أباظة فى بروز الموسيقى الخفية التى انبعثت من خلال موسيقاها الخارجية والداخلية مما جعلهما يحققوا صياغة موسيقية هائلة أتيا بها فى أعمالهما الخاصة بالشعر المسرحى ليحققوا وحدة النظم التى تشد من أزر المعنى وتجعله ينفذ الى قلوب مشاهديه ومنشديه وتوحى بما لا يستطيع القول أن يشرحه:

(١٠) من حيث الألفاظ الملائمة للمعانى نجد أن شوقياً تميز بحسن إختياره للألفاظ الملائمة للمعانى فى تواليها وفى جرسها مما يدل على تمكنه من لغته الشعرية ويؤكد إبداعه الذى انبثق من خلال خبرته الطويلة بحيث أوحى إليه الذوق الفنى الخاص بهذا الإختيار ليلائم به الموقف وتنطق بة الشخصيات الملائمة له فهو يوافق الشخصية ويوافق الموقف ومن هنا فتكون لألفاظه وأساليبه وموسيقاه عذوبة ورقة وجمال ولا غرو فى ذلك فتأنقه فى ألفاظه وأساليبه يمضى فى نفس الإتجاه المتأنق فيه فى موسيقاه.

أما عزيز أباظة فيختلف مع شوقى فى ذلك فلقد استخدم الكلمات الصعبة فى أعماله التاريخية وقام بعمل هامش يشرح فيه معنى هذه الكلمات مما جعل ذلك يعوق مسيرة العمل المسرحى ولقد تعرض للنقد فى ذلك.

(١١) تفوق عزيز أباظة على شوقى فى مراعاة الحالة النفسية بإختيار البحر المناسب لها وحرصه على تنوع البحر حتى ولو كان فى مشهد واحد مراعياً موافقته للشخصية وملائمته للحالة النفسية لها أما شوقى فلم يراعى ذلك مما جعل النقاد يوجهون اليه النقد فى ذلك.

وفى النهاية لنا كلمة لابد من قولها وهى أن كل من الشاعرين أبدعا فى أعمالهما التاريخية ولكن شوقى تفوق على عزيز أباظة . لذا فيمكننا أن نقول إن شوقى كان عالماً متميزاً فاستحق لقب رائد الأعمال التاريخية فى الشعر المسرحى وذلك لتميزه عليه فى أمور كثيرة أوضحناها من خلال الموازنة.

المراجع والمصادر

١. أبى شوقى لحسين شوقى - طبعة القاهرة ١٩٤٧ م.

٢. اخناتون ونفرتيتى - على احمد باكثير - الطبعة الأولى.

٣. أدبيات أندلسية - د/ عبد الله حسين - طبعة المنصورة ١٩٩٨م.

٤. اوراق الخريف - عزيز أباظة - مطبعة مصر.

٥. أهل الكهف - لتوفيق الحكيم - القاهرة ١٩٥٢م.

٦. الأدب المقارن للدكتور حسن جاد حسين - القاهرة دار العلم للطباعة ط ثالثة ١٩٧٨م.

٧. الأدب المقارن محمد غنيمى هلال - طبعة مكتبة الأنجلو المصرية - القاهرة ١٩٥٨م.

٨. الأدب الأندلسي فى عصر الموحدين - تأليف حكمة على - مكتبة الخانجى - القاهرة ١٩٧٦م.

٩. الأدب الأندلسى موضوعاته وفنونه - مصطفى الشكعة - طبعة خامسة - دار العلم للملايين - بيروت ١٩٨٣م.

١٠. الأدب القصصى والمسرحى للدكتور احمد هيكل - طبعة ثالثة دار المعارف.

١١ الأدب المصرى المعاصر للدكتور القط · الأسكندرية - دار المعارف.

١٢. الأعمال الكاملة لشوقى للدكتور عز الدين إسماعيل – الهيئة العامة للكتاب ١٩٨٤م.

١٣. الإنسان والتاريخ فى شعر أبى تمام للدكتور أسعد أحمد على دار الكتاب اللبنانى – بيروت ١٩٧٢م.

١٤. البحث عن النص فى المسرح العربى للدكتور مدحت الجيار دار النشر للجامعات المصرية ١٤١٦ هـ – ١٩٩٥م.

١٥. التوابع والزوابع لابن شهيد الأندلسى صححها وحققها بطرس البستانى دار صادر بيروت ١٩٨٠م.

١٦. التوجيه الأدبى طه حسين وآخرين طبعة دار الكتاب العربى ١٩٥٤م.

١٧. الذخيرة فى محاسن أهل الجزيرة لابن بسام الشنترينى تحقيق إحسان عباس دار الثقافة ١٩٧٨م.

١٨. الرومانتيكية للدكتور محمد غنيمى هلال – القاهرة دار نهضة مصر.

١٩. الشعر المسرحى فى الأدب المصرى المعاصر تأليف الدكتور كمال محمد إسماعيل الهيئة العامة للكتاب.

٢٠. الشوقيات – أحمد شوقى المكتبة التجارية.

٢١. العباسة – لعزيز أباظة دار المعارف ١٩٦٥م.

٢٢. العقد الفريد لابن عبد ربه المطبعة الشرقية ١٣٠٥هـ.

٢٣. الفن المسرحى فى الأدب العربى الحديث للدكتور محمود حامد شوكت طبعة ثالثة ١٩٧٠ م دار الفكر العربى.

٢٤. القصة التاريخية الاسلامية فى مصر للدكتور مسعد محمد الديب تقديم د/ عبد الصبور مرزوق – طبعة اولى القاهرة ١٩٩٨م.

٢٥. المثل الثائر فى أدب الكاتب والشاعر لابن الأثير – تحقيق محمد محى الدين عبد الحميد مكتبة البابى الحلبى – القاهرة ١٩٣٩هـ.

٢٦. المذاهب الأدبية الكبرى فى فرنسا – فيليب فان تتعيم ترجمة انطونيوس – طبعة أولى منشورات عويدان بيروت ١٩٦٧م.

٢٧. المسرح الإسلامى روافده ومناهجة أحمد شوقى قاسم دار الفكر العربى.

٢٨. المسرح لمحمد مندور دار المعارف الطبعة الثالثة.

٢٩. المسرحية فى الأدب العربى الحديث للدكتور محمد يوسف نجم. دار الثقافة – بيروت – لبنان توزيع الدار المصرية للكتاب.

٣٠. المسرحية وتاريخها وأصولها للدكتور عمر الدسوقى دار الفكر العربى.

٣١. المقامة بين القصة والمقالة للدكتور عبد الله حسين طبعة ٢٠٠٠ الدار الأندلسية للأوفست.

٣٢. المقدمة اللغوية للشيخ العلايلى طبعة دار النعمان ١٩٦٨م.

٣٣. الناصر – عزيز أباظة – دار احياء الكتب العربية.

٣٤. النثر الفنى فى القرن الرابع الهجرى زكى مبارك دار الجيل – بيروت ١٩٧٥م.

٣٥. النظرية والتطبيقية فى الدراسة الأدبية المقارنة د/ عبد الله حسين الدار المصرية للنشر والتوزيع.

٣٦. بلاغة العرب فى الأندلس للدكتور أحمد ضيف طبعة أولى مطبعة مصر القاهرة.

٣٧. تاريخ التمثيل العربى – توفيق حبيب مجلة الستار ١٩٢٧ م المقال الثامن.

٣٨. تلخيص الأبريز فى تلخيص باريز رفاعة الطهطاوى طبع مصطفى فهمى بجوار الأزهر ١٩٠٥م.

٣٩. تراث العصور الوسطى مجموعة بحوث أشرف على تحريرها ج كراب راجا كوب ترجمة ومراجعة مجموعة من أساتذة الجامعة المصرية بالإشتراك مع محمود مصطفى زيادة – الناشر مؤسسة سجل العرب.

٤٠. تشريح المسرحية تأليف مارجورى بولتون ترجمة درينى خشبة مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٦٢م.

٤١. تطور الأدب الحديث فى مصر – أحمد هيكل القاهرة ١٩٥٨م.

٤٢. جذوة المقتبس فى ذكر ولاة الأندلس للحميدى الدار المصرية للتأليف والترجمة القاهرة ١٩٦٦م.

٤٣. حافظ وشوقى للدكتور طه حسين القاهرة ١٩٣٣م.

٤٤. خيال الظل لبول كالة طبعة لندن ١٩٤٤ عدد ٣ مقالة فى الأدب والفن.

٤٥. خيال الظل وتمثليات ابن دانيال دراسة وتحقيق إبراهيم حمادة المؤسسة المصرية العامة للتأليف.

٤٦. دراسات فى السينما والمسرح ليعقوب لندو ترجمة وتعليق أحمد المغازى الهيئة المصرية العامة للكتاب.

٤٧. دراسات فى الأدب المسرحى للدكتور سمير سرحان طبعة عراقية دار الشئون الثقافية.

٤٨. درايدن والشعر المسرحى للدكتور مجدى وهبة والدكتور محمد عنانى دار المعرفة طبعة أولى ١٩٦٤م.

٤٩. ديوان الحطيئة برواية بن السكيت تحقيق دكتورة نعمات محمد أمين طه نشر مكتبة الخانجى طبعة أولى ١٩٨٧م.

٥٠. ديوان بن شُهيد الأندلس جمع وتحقيق د/ محيى الدين الديب – المكتبة المصرية صيدا –بيروت ١٩٩٣م.

٥١. روميو وجوليت وليم شكسبير ترجمة د/ مؤنس طه حسين دار المعارف بمصر.

٥٢. شجرة الدر عزيز أباظة دار المعارف بمصر ١٩٧١م.

٥٣. شخصية الأدب العربى للدكتور إسماعيل الصيفى دار القلم الكويت

٥٤. شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى للعقاد طبعة القاهرة ١٩٧٢م.

٥٥. صنوع رائد المسرح المصرى بقلم عبد الحميد غنيم الدار القومية للطباعة والنشر المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر.

٥٦. صورة المرأة فى الرواية المعاصرة للدكتور طه ودى طبعة مركز كتب الشرق الأوسط القاهرة ١٩٧٣م.

٥٧. علم الأسلوب الدكتور صلاح فضل دار الآفاق الجديدة بيروت طبعة أولى ١٩٨٥م.

٥٨. على بك الكبير – المكتبة التجارية الكبرى.

٥٩. عنترة – أحمد شوقى المكتبة التجارية الكبرى.

٦٠. فن الشعر لارسطو مع الترجمة العربية عن اليونانية ترجمة د/ عبد الرحمن بدوى القاهرة ١٩٥٣م.

٦١. فى تاريخ الشعوب الاسلامية تأليف كارل برو كلمات ترجمة نبيه أمين عامل ومنير البعلبكى بيروت دار العلم للملايين ١٩٦٥م.

٦٢. فى الثقافة المصرية – تأليف محمود العالم وعبد العظيم أنيس القاهرة ١٩٥٥م.

٦٣. فى المسرح المصرى المعاصر للدكتور محمد مندور دار نهضة مصر للطباعة والنشر طبعة أولى القاهرة.

٦٤. فى الأدب والنقد للدكتور محمد مندور القاهرة دار نهضة مصر.

٦٥. قصة الدراما الهندية المكتبة الثقافية العدد ١٨٦ نوفمبر ١٩٦٧م.

٦٦. قضايا الإنسان فى الأدب المسرحى المعاصر للدكتور عز الدين إسماعيل طبعة القاهرة.

٦٧. قمبيز – احمد شوقى المكتبة التجارية الكبرى.

٦٨. قيس ولبنى – لعزيز أباظة دار المعارف ١٩٧٠.

٦٩. قيصر – لعزيز أباظة – مكتبة النهضة المصرية

٧٠. كتاب الصناعيين لأبى هلال العسكرى تحقيق على محمد البيجاوى ومحمد إبراهيم دار احياء الكتب العربية القاهرة ١٩٥٢م.

٧١. كتاب العرب لأحمد تيمور الطبعة الأولى السلفية ١٩١٨م.

٧٢. مأساة السيد بيركورنى فى ترجمة يوسف محمد رضا دار الكتاب اللبنانى ١٩٧١م.

٧٣. محاضرات عن مسرحيات عزيز أباظة للدكتور محمد مندور ١٩٥٨ م معهد الدراسات العربية العالمية– بجامعة الدول العربية.

٧٤. مجنون ليلى أحمد شوقى مطبعة مصر.

٧٥. مسرح توفيق الحكيم للدكتور محمد مندور القاهرة ١٩٦٠/.

٧٦. مسرحيات شوقى للدكتور محمد مندور دار نهضة مصر للطبع والنشر الطبعة الرابعة.

٧٧. مسرحيات عزيز أباظة للدكتور عبد المحسن عاطف سلام الأسكندرية دار المعارف ١٩٦١م.

٧٨. مسرحيات ومسرحيون للدكتور على الراعى مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٧٠م.

٧٩. مصر القديمة للدكتور سليم حسن – طبعة القاهرة دار الكتب المصرية.

٨٠. مصرع كليوباترا – احمد شوقى المكتبة التجارية – دار مصر للنشر.

٨١. مقامات الحريرى شرح الشريسى – طبعة أولى ٣٠٦هـ مطبعة مصر الخيرية.

٨٢. مقدمة الأليادة تعريب سليمان البستانى.

٨٣. من أعلام المسرح الغنائى فى مصر تأليف فكرى بطرس تقديم الدكتور حلمى مرزوق الدار القومية للطباعة والنشر.

٨٤. نقاط التطور فى الأدب العربى تأليف على شلق دار القلم – بيروت ١٩٧٥م.