المحاضرة الخامسة: أحمد شوقي وتأسيس المسرح الشعري: جدلية التأصيل الفني والإشكاليات النقدية والرؤية الفكرية

مقدمة: سياقات التحول في الأدب العربي الحديث وإرهاصات الدراما

يشكل تاريخ الأدب العربي الحديث سلسلة متصلة من التحولات البنيوية والمفاهيمية التي استجابت لصدمة الحداثة واللقاء مع الآخر الغربي. وفي قلب هذه التحولات، يبرز "المسرح" كأحد أكثر الأشكال الأدبية إثارة للجدل، نظراً لغيابه النسبي في التراث العربي الكلاسيكي الذي هيمنت عليه "القصيدة الغنائية (Lyric Poetry) "بوصفها ديوان العرب والسجل الحصري لمآثرهم وعواطفهم. إن دراسة تأسيس المسرح الشعري على يد أمير الشعراء أحمد شوقي (1868-1932) ليست مجرد تأريخ لظهور جنس أدبي جديد، بل هي حفر في الطبقات العميقة للوعي العربي الذي حاول، في لحظة مفصلية، أن يوفق بين "فخامة التراث" و"حركية العصر"، وبين "طرب السماع" الموروث و"جدلية الصراع" الوافدة.

إن المحاضرة الخامسة التي نحن بصدد تفصيل محاورها تتجاوز السرد التاريخي السطحي للأعمال المسرحية، لتغوص في البنية العميقة للمشروع الشوقي، الذي يمثل ذروة محاولات "التأصيل (Rooting) "بعد مرحلة "التجريب (Experimentation) "القلقة التي قادها الرواد الشوام. سنقوم في هذا التقرير البحثي الموسع بإعادة بناء هذه المرحلة، مفككين إشكالياتها الفنية والنقدية والفكرية، ومستندين إلى المدونة النقدية العربية الصارمة (العقاد، المازني، مندور) والتحليل النصي لمسرحيات شوقي، لنقدم رؤية بانورامية شاملة لظاهرة "أمير الشعراء" في ثوبه الدرامي.

يهدف هذا التقرير إلى تقديم قراءة استقصائية شاملة لمسرح أحمد شوقي، بدءاً من الجذور التاريخية للمسرح العربي، مروراً بالتحليل الفني للبنية الدرامية في نصوصه، وصولاً إلى

المعارك النقدية التي دارت حولها، وانتهاءً بتفكيك الرؤية الفكرية والسياسية الكامنة خلف أقنعة التاريخ.

المحور الأول: من التجريب والاستنبات إلى التأصيل والشرعنة

1.1. المأزق التاريخي وغياب الدراما العربية

لقد ظل السؤال النقدي الكبير يتردد في أروقة البحث الأكاديمي: "لماذا غاب المسرح عن العرب قديماً؟". ورغم تعدد الإجابات التي تراوحت بين طبيعة الحياة البدوية القائمة على الترحال، وبين هيمنة الوحدانية التي تتعارض مع فكرة الصراع التراجيدي الإغريقي القائم على تعدد الآلهة والقدر، إلا أن النتيجة ظلت واحدة: دخل العرب العصر الحديث وهم يفتقدون لتقاليد مسرحية راسخة تضاهي تقاليدهم الشعرية العريقة.

في القرن التاسع عشر، ومع حركة الترجمة والاحتكاك بالغرب، بدأت محاولات "استنبات" هذا الفن. كانت التربة الثقافية العربية تعاني من ازدواجية حادة: ذوق عامي يميل إلى الحكواتي وخيال الظل والسير الشعبية، ونخبة ثقافية تقدس الشعر العمودي وتعتبر ما سواه "لهواً". في هذا السياق، ظهرت محاولات الرواد الأوائل.

1.2. مارون النقاش: ريادة التجريب والاقتباس

يعد مارون النقاش (1817-1855) رائد المحاولة الأولى لتقديم عرض مسرحي بمفهومه الحديث في بيروت عام 1847 بمسرحيته "البخيل [1]."تميزت تجربة النقاش بخصائص "المرحلة التجريبية" التي يمكن تلخيصها في النقاط التالية:

1. **الاقتباس والتعريب :(Adaptation)** لم يكن النقاش يؤلف نصوصاً أصلية نابعة من البيئة العربية بقدر ما كان يقوم بعملية "تبيئة" للنصوص الغربية، وتحديداً نصوص موليير .(Molière) كانت مسرحياته "البخيل" و"الحسود السليط"

محاولات لصب المضمون المولييري في قالب لغوي عربي، غالباً ما كان يمزج بين الفصحى والعامية لتقريب الفن الجديد من الجمهور[1].

2. **سيادة العنصر الغنائي الطربي** :أدرك النقاش والقباني من بعده أن الجمهور العربي "سمّيع" بطبعه، لا يطرب للصراع الدرامي الصامت بقدر طربه للنغم. لذلك، تحول المسرح في هذه المرحلة إلى شكل يقترب من "الأوبريت" أو "المسرح الغنائي " (Musical Theater)، حيث يتوقف الحدث الدرامي ليفسح المجال لوصلات غنائية طويلة. كان النص الدرامي مجرد "تكأة" أو ذريعة للغناء[3].

3. **غياب المؤسسة الأدبية الرسمية** :ظل المسرح في مرحلة النقاش والقباني فناً "شعبياً" أو "ترفيهياً"، ينظر إليه المحافظون وأرباب البلاغة نظرة دونية. لم يكن يُعتبر "أدباً" بالمعنى المعياري للكلمة، بل "تشخيصاً" ولعباً[4].

يمكن القول إن مرحلة النقاش كانت مرحلة "الصدمة الأولى"، حيث تم كسر حاجز الصمت وتقديم "العلبة الإيطالية" للجمهور، لكنها ظلت تفتقر إلى "الشرعية الأدبية" التي تربطها بالتراث العربي الرصين.

1.3. مشروع شوقي: الانتقال إلى "التأصيل (Canonicity) "

هنا تكمن القيمة التاريخية الكبرى لأحمد شوقي. لم يكن شوقي مجرد مسرحي آخر، بل كان "أمير الشعراء"، المتربع على قمة الهرم الأدبي الرسمي، وخليفة المتنبي والبحتري في الوجدان العربي. إن دخول شخصية بهذا الثقل الرمزي إلى عالم المسرح كان بمثابة "اعتراف مؤسسي" بشرعية هذا الفن، ونقله من هامش "التسلية" إلى مركز "الأدب الرفيع[4]."

سعى شوقي إلى "تأصيل" المسرح العربي عبر آليات مغايرة تماماً لمن سبقه:

1. **استحضار "الفخامة اللغوية** :(Grandeur) "رفض شوقي العامية والركاكة التي شابت مسرحيات الرواد، واستخدم لغة شعرية عالية الجزالة، تستند إلى الموروث

العربي الكلاسيكي. لقد جعل أبطاله يتحدثون بلسان الفحولة الشعرية، مما أرضى الذائقة العربية التي تقدس البيان والبلاغة. أصبح المسرح مع شوقي "نصاً يقرأ" في المجالس الأدبية كما "يشاهد" على الخشبة[6].

2. **العودة إلى "الذاكرة التاريخية :**"بدلاً من الاكتفاء بترجمة الكوميديا الاجتماعية الفرنسية، عاد شوقي إلى التاريخ (مصر القديمة، العرب في الجاهلية، التاريخ الإسلامي). كانت هذه العودة محاولة للقول بأن التاريخ العربي والشرقي يمتلك من "الدراما" ما يضاهي التاريخ اليوناني أو الروماني. لقد بحث شوقي في "الأرشيف الثقافي" عن لحظات الصراع والتحول الكبرى (سقوط كليوباترا، جنون قيس، خيانة المماليك) ليصيغ منها تراجيديات عربية[4].

3. **التأثر بالكلاسيكية الفرنسية الجديدة :(Neoclassicism)** خلال بعثته لدراسة الحقوق في مونبلييه وباريس (1891-1893)، لم يتأثر شوقي بالمسرح الواقعي أو الطبيعي الذي كان سائداً في أواخر القرن التاسع عشر، بل عاد بذاكرته إلى العصر الذهبي للمسرح الفرنسي (القرن السابع عشر)، مسرح بيير كورناي (Corneille) وجان راسين .(Racine) وجد شوقي في هذا المسرح ضالته: لغة شعرية سامية (Alexandrine verse)، شخصيات ملكية نبيلة، وصراع بين الواجب والعاطفة. لقد رأى في "راسين" نموذجاً يمكن تعريبه، لأن راسين نفسه كان يعتمد على "رنّة" لغوية تناسب الأذن العربية[4].

جدول مقارن: التحول من التجريب إلى التأصيل

أحمد شوقي (التأصيل والتأسيس)	مارون النقاش / أبو خليل القباني (التجريب)	معيار المقارنة
استلهام التاريخ الرسمي (الفرعوني، الإسلامي)، الكلاسيكية الفرنسية (راسين/كورناي).	الاقتباس المباشر (موليير)، الحكايات الشعبية، ألف ليلة وليلة.	**المرجعية**
فصحى جزلة، شعر عمودي رصين (بحور خليلية)، بلاغة بيانية عالية.	مزيج من الفصحى والعامية، نثر مسجوع، لغة وظيفية للحوار.	**اللغة**
تراجيديا/كوميديا شعرية، محاولة لبناء درامي مركب، وحدة عضوية (نسبياً).	"أوبريت"، غناء وموسيقى كعنصر أساسي، حبكة بسيطة.	**البنية الفنية**
إحياء التراث، الإسقاط السياسي والوطني، إضفاء الشرعية الأدبية على المسرح.	الترفيه، الوعظ الأخلاقي المباشر، جذب الجمهور العام.	**الهدف الوظيفي**
مسرح نخبوية / أدبي (يُدرج ضمن "الأدب الرسمي" الرفيع).	مسرح شعبي / تجاري (ينظر إليه بدونية من قبل النخبة).	**المكانة الاجتماعية**

المحور الثاني: بيبليوغرافيا المسرح الشوقي ومراحل التطور

إن تتبع الكرونولوجيا الزمنية لإنتاج شوقي المسرحي يكشف عن ظاهرة لافتة، وهي "الانقطاع الطويل" بين المحاولة الأولى وباقي الإنتاج، مما يشير إلى التردد الذي عاشه الشاعر بين هويته الغنائية الراسخة وهويته الدرامية المستحدثة[4].

2.1. المرحلة الأولى: الإرهاصات المبكرة والمحاولة المجهضة (1893)

- **مسرحية "علي بك الكبير" (النسخة الأولى)** :كتب شوقي هذه المسرحية وهو لا يزال شاباً يدرس في باريس، أو بعيد عودته مباشرة. قام بإرسال النص إلى الخديوي توفيق في مصر، أملاً في نيل الحظوة. إلا أن التلقي الرسمي لم يكن مشجعاً؛ فالذوق العام في القصر وفي الأوساط الأدبية لم يكن مستعداً بعد لتقبل "مسرحية شعرية" جادة تتناول التاريخ السياسي. اعتبرها البعض "بدعة" غير مألوفة، مما دفع شوقي، وهو الحريص على مكانته كشاعر للبلاط، إلى سحبها وإخفائها في أدراجه لسنوات طويلة. يعتبر النقاد هذه النسخة "تمريناً أولياً" تأثر فيه شوقي بالقوالب الفرنسية بشكل مدرسي[4].

2.2. فترة الكمون والصمت الدرامي (1894-1927)

امتدت هذه الفترة لأكثر من ثلاثة عقود، انشغل فيها شوقي بترسيخ مكانته كـ "شاعر الأمير" ثم "شاعر الأمة". تفرغ لكتابة المدائح النبوية (نهج البردة)، والقصائد السياسية التي واكبت الأحداث الكبرى (دنشواي، الحرب العالمية، المنفى)، والقصائد الاجتماعية. يبدو أن عدم نضوج البيئة المسرحية، وانشغاله بالمعارك السياسية والأدبية التقليدية، جعله يؤجل مشروعه المسرحي. كان المنفى في إسبانيا (1915-1919) فترة خصبة للتأمل والاطلاع على التراث الأندلسي، لكنه لم يثمر مسرحياً إلا لاحقاً[5].

2.3. المرحلة الثانية: الانفجار الدرامي والنضج (1927-1932)

بعد تتويجه رسمياً بلقب "أمير الشعراء" في حفل حديقة الأزبكية عام 1927، وبلوغه قمة المجد في الشعر الغنائي، شعر شوقي بالحاجة إلى أفق جديد يخلد اسمه عالمياً، تماماً كما فعل شكسبير وهوغو وغوته. فاجأ شوقي الأوساط الأدبية بعودة عارمة للمسرح، منجزاً في سنواته الخمس الأخيرة (حتى وفاته) أهم مدونة مسرحية شعرية في الأدب العربي الحديث. تضمنت هذه المرحلة الأعمال التالية بترتيب ظهورها أو نشرها:

1. مصرع كليوباترا (1927)

تعتبر باكورة هذه المرحلة وأكثرها نضجاً وإثارة للجدل. اختار شوقي لحظة تاريخية مفصلية (سقوط دولة البطالمة) ليعيد قراءتها من منظور مصري وطني. المسرحية، التي كتبت بشعر رصين، تحاول تفكيك السردية الغربية التي وصمت كليوباترا بالخيانة والمجون، لتقدمها كملكة وطنية ضحت بحبها من أجل عرشها ووطنها. فنياً، تميزت المسرحية بمناجاة شعرية طويلة، ومشاهد جماهيرية تبرز علاقة الشعب بالملكة[14].

2. مجنون ليلى (1931)

لعلها المسرحية الأكثر شعبية وشهرة، نظراً لموضوعها القريب من الوجدان العربي (الحب العذري). تتناول قصة قيس بن الملوح وليلى العامرية في البادية العربية. تميزت هذه المسرحية بطغيان "الغنائية" بشكل لافت؛ فالحوارات تحولت في كثير من الأحيان إلى مساجلات شعرية وقصائد غزلية مستقلة بذاتها (مثل قصيدة "جبل التوباد"). رأى النقاد أن شوقي في هذه المسرحية كان "يغني" أكثر مما "يمثل"، مستسلماً لطبيعة الموضوع العاطفي[16].

3. قمبيز (1931)

مسرحية تاريخية تتناول الغزو الفارسي لمصر بقيادة الملك قمبيز (Cambyses) في القرن السادس قبل الميلاد. تعتبر هذه المسرحية الأكثر حمولة سياسية، حيث قرأها المعاصرون

كإسقاط مباشر على الاحتلال الإنجليزي. فنياً، واجهت المسرحية انتقادات تتعلق بالبناء الدرامي ورسم الشخصيات (خاصة شخصية قمبيز المجنون)، لكنها تضمنت أناشيد وطنية قوية تمجد صمود المصريين[14].

4.علي بك الكبير (إعادة الصياغة 1932)

أعاد شوقي كتابة مسرحيته الأولى ونشرها في شكلها النهائي. تتناول المسرحية محاولة القائد المملوكي "علي بك الكبير" الاستقلال بمصر عن الدولة العثمانية في القرن الثامن عشر، وخيانة تابعه "محمد بك أبو الذهب" له. تعكس المسرحية نضجاً في معالجة الصراع السياسي (المملوكي-العثماني) ومأساة الغدر، وتطرح تساؤلات حول الولاء والخيانة[4].

5.عنترة(1932)

عاد شوقي فيها إلى الجاهلية، مستلهماً السيرة الشعبية للفارس الشاعر عنترة بن شداد. ركزت المسرحية على قيم الفروسية والتحرر من العبودية، والصراع الطبقي/العرقي (اللون والنسب). تميزت بلغتها "البدوية" الجزلة التي تحاكي المعلقات، ومحاولتها تقديم "البطل الملحمي" العربي[8].

6.أميرة الأندلس(1932)

هي **المسرحية النثرية الوحيدة** لأحمد شوقي. تتناول فترة "ملوك الطوائف" في الأندلس، وتحديداً مأساة المعتمد بن عباد وسقوط إشبيلية. يرجح النقاد أن شوقي كتبها نثراً لأن تشعب الأحداث التاريخية، وكثرة التفاصيل السياسية، وتعدد الشخصيات والمواقع، كان يحتاج إلى مرونة السرد النثري التي لا يتيحها الشعر المقفى. كما يرى البعض أنها تأثرت بالدراما النثرية الحديثة، وأنها كانت محاولة من شوقي لإثبات قدرته على الكتابة الدرامية النثرية أيضاً[22].

7.الست هدى (نشرت بعد وفاته)

تمثل هذه المسرحية (مع مسرحية البخيلة) الجانب الآخر من مسرح شوقي :**الكوميديا الاجتماعية (الملهاة)** .تتناول قصة سيدة ثرية (الست هدى) يتكالب عليها الرجال طمعاً في مالها. تعتبر هذه المسرحية نقلة نوعية وتجديداً حقيقياً في مسرح شوقي؛ إذ تخلص فيها من "الخطابة" والفخامة اللغوية، واقترب من الروح المصرية الساخرة، واستخدم أوزاناً شعرية خفيفة وقوافي رشيقة تناسب الموقف الهزلي. أشاد النقاد (مثل العقاد ومندور) بهذه المسرحية واعتبروها أكثر أعماله "درامية" وحيوية[25].

المحور الثالث: البنية الفنية بين الكلاسيكية الجديدة والرومانسية

يُصنف مسرح شوقي نقدياً ضمن تيار "الكلاسيكية الجديدة (Neoclassicism) "في الأدب العربي، لكنه لا يخلو من "نفحات رومانسية" قوية تمليها طبيعة شوقي الشاعرة وطبيعة العصر الذي عاش فيه. هذا "التذبذب الفني" أو التوفيقية شكلت الملامح المميزة لمدرسته المسرحية[6].

3.1.الملامح الكلاسيكية الجديدة: هيكل المسرحية

تظهر "عدوى" المسرح الفرنسي الكلاسيكي (القرن 17) في أعمال شوقي بوضوح، وتتجلى في العناصر التالية:

1. **سمو الموضوع والشخصيات :(Decorum)** التزاماً بقواعد أرسطو وشارحيها الكلاسيكيين، فإن التراجيديا عند شوقي لا تتناول إلا حياة الملوك والعظماء (كليوباترا، قمبيز، علي بك، عنترة). إن أبطال شوقي شخصيات "فوق واقعية"، تنتمي إلى النخبة التاريخية، وتتحدث بلغة تليق بمقامها السامي. يغيب "الإنسان العادي" عن تراجيديات شوقي، ولا يظهر إلا في الكوميديا (الست هدى)[6].
2. **جزالة اللغة وفخامتها :(Grand Style)** الحوار في مسرحيات شوقي ليس حواراً يومياً أو واقعياً، بل هو شعر عالٍ، رصين، يلتزم بحور الشعر العربي الطويلة

(كالطويل والبسيط والكامل) ووحدة القافية في الغالب. يحرص شوقي على الفصاحة والبلاغة التقليدية، مما يجعل الشخصيات تتحدث بلسان "الشاعر" شوقي أكثر مما تتحدث بلسانها الدرامي الخاص. اللغة هنا غاية في ذاتها، وليست مجرد وسيلة للتواصل[6].

3. **محاولة الالتزام بالوحدات الثلاث** :حاول شوقي في بعض أعماله (مثل *مصرع كليوباترا* (الاقتراب من الوحدات الأرسطية الثلاث (وحدة الزمان، وحدة المكان، وحدة الحدث). ففي *كليوباترا*، تدور الأحداث الرئيسية في فترة زمنية وجيزة وفي أماكن محددة بالإسكندرية. ومع ذلك، لم يكن التزام شوقي صارماً، فقد كسر هذه القواعد في *عنترة* و*أميرة الأندلس* حيث تمتد الأحداث لسنوات وتنتقل بين أماكن متباعدة، ربما تأثراً بمرونة المسرح الشكسبيري الذي اطلع عليه أيضاً[4].

4. **الصراع الأخلاقي** :(Moral Conflict) كما في مسرح كورناي، نجد أبطال شوقي ممزقين في صراع داخلي نبيل بين "الواجب (Duty) "و"العاطفة .(Passion) " كليوباترا ممزقة بين حبها لأنطونيو وواجبها كملكة نحو مصر؛ وقيس ممزق بين عشقه لليلى وتقاليد قبيلته وشرف أبيه. هذا الصراع هو المحرك الأساسي للدراما الكلاسيكية[16].

3.2.النزعة الرومانسية: روح النص

رغم الهيكل الكلاسيكي الصارم، فإن "روح" شوقي ونزعته الوجدانية كانت رومانسية بامتياز، وظهر ذلك في:

1. **الغنائية العاطفية** :(Lyricism) الطابع الوجداني يطغى على الحدث. المسرحيات مليئة بالمناجاة الفردية (Monologue/Soliloquy) التي تعبر عن لواعج النفس

والشوق والحنين والألم. في *مجنون ليلى*، يتوقف الحدث تماماً ليلقي قيس قصائد في رثاء حظه أو وصف الطبيعة. هذه "الذاتية" المفرطة هي سمة رومانسية خالصة تتعارض أحياناً مع "الموضوعية" الكلاسيكية[7].

2. **النزعة الوطنية والقومية :(Nationalism)** تلوين التاريخ بصبغة وطنية عاطفية هو ملمح رومانسي. شوقي لا يكتب التاريخ بحياد، بل يضفي عليه مشاعر الفخر والأسى والحنين إلى الأمجاد الغابرة (الأندلس، الفراعنة). الدفاع عن كليوباترا كرمز وطني هو قراءة رومانسية للتاريخ[7].

3. **حضور الطبيعة** :الطبيعة في مسرح شوقي ليست مجرد خلفية، بل هي مرآة لمشاعر الأبطال. الصحراء، الليل، النجوم، الجبل (جبل التوباد) في *مجنون ليلى*، والنيل في *كليوباترا*، كلها عناصر حية تشارك في الحدث وتناجي الأبطال، وهو ما يعكس رؤية رومانسية للوجود ووحدة الكون[16].

هذا المزيج الفريد أنتج ما يمكن تسميته "كلاسيكية الشكل، رومانسية الروح"، وهو ما أدى إلى الإشكالية النقدية الكبرى في مسرحه: الصراع بين الغنائية والدرامية.

المحور الرابع: الإشكاليات النقدية (طغيان الغنائية والركود الدرامي)

لم يمر مشروع شوقي المسرحي دون معارك نقدية طاحنة. فقد تصدى له جيل جديد من النقاد (مدرسة الديوان) ثم النقد الأكاديمي المنهجي (محمد مندور)، وتركزت سهام النقد حول سؤال مركزي :**هل كتب شوقي مسرحاً شعرياً (Poetic Drama) أم شعراً مسرحياً(Dramatic Poetry)** ؟ وهل طغت شخصية الشاعر الغنائي على شخصية الكاتب المسرحي؟

4.1.مدرسة الديوان (العقاد والمازني): الهجوم على "التفكك" و"السطحية"

شن عباس محمود العقاد وإبراهيم عبد القادر المازني، في كتابهما التأسيسي "الديوان في الأدب والنقد" (1921)، هجوماً شرساً على شوقي، واصفين إياه بـ "صنم الألاعيب [30]." ورغم أن نقدهما تركز في البداية على شعره الغنائي، إلا أن المعايير التي وضعاها انسحبت بقوة على تقييم مسرحه لاحقاً.

1. **افتقاد "الوحدة العضوية :(Organic Unity)** "رأى العقاد أن أعمال شوقي مفككة، عبارة عن "كومة من الرمال" أو أبيات جميلة متناثرة لا يجمعها خيط درامي متين أو بناء نفسي متماسك. الشخصيات عند شوقي لا تنمو عضوياً من خلال الصراع وتطور الأحداث، بل هي "أبواق" ثابتة يلقي من خلالها الشاعر قصائده المختارة. المسرحية عند شوقي -في نظر العقاد- هي مجموعة قصائد متجاورة وليست كائناً حياً[16].

2. **سطحية الرسم النفسي :(Psychological Depth)** انتقد العقاد بشدة مسرحية *قمبيز* ومسرحية *مجنون ليلى* .في *قمبيز*، رأى العقاد أن شوقي فشل في رسم الدوافع النفسية لجنون الملك الفارسي، وقدمه بشكل كاريكاتيري سطحي، مغفلاً حقائق تاريخية مهمة (مثل شربه للخمر أو هزائمه العسكرية) كانت كفيلة بتبرير انهياره النفسي درامياً. أما في *مجنون ليلى*، فقد رأى أن "قيس" شخصية "رخوة(Weak) "، لا تملك إرادة الفعل، وتكتفي بالبكاء والشكوى، مما يقتل الصراع الدرامي[16].

3. **النقد اللاذع للمازني** :ذهب المازني إلى أبعد من ذلك في سخريته، منتقداً "الإحالة" و"التناقض" في صور شوقي الشعرية، ومعتبراً أن لغته، رغم بريقها، تفتقر إلى الصدق الشعوري والعمق الفكري. بالنسبة للمازني، كان شوقي مقلداً شكلياً يفتقر إلى الرؤية الفلسفية التي تميز كبار كتاب المسرح[30].

4.2.محمد مندور: نظرية "المسرح الغنائي(Lyrical Theatre) "

جاء الناقد الأكاديمي د. محمد مندور في كتابه "المسرح" وكتبه الأخرى ليقدم قراءة أكثر منهجية وإنصافاً، وإن لم تخلُ من النقد الجذري. صك مندور مصطلحاً مهماً لفهم مسرح شوقي وهو "المسرح الغنائي (Théâtre Lyrique) "تمييزاً له عن "المسرح الدرامي[11]."

1. **"شوقي أراد أن يمثّل فغنّى :**"هذه العبارة الشهيرة لمندور تلخص رؤيته. يرى مندور أن شوقي لم يستطع الفكاك من طبيعته الغنائية الطربية الأصيلة. فالشخصيات عند شوقي، عندما تواجه مواقف انفعالية حادة، لا تتصرف دراماياً (بالفعل والحركة)، بل "تغني" انفعالها في قصائد مطولة .(Arias) الحدث يتوقف لتبدأ القصيدة، وهذا ما يسمى بـ "الركود الدرامي.(Dramatic Stagnation) "
2. **الشعر كعائق للدراما :**أشار مندور إلى أن التزام شوقي بوحدة القافية والوزن الصارم (البحور الطويلة) جعل الحوار متكلفاً وغير طبيعي، وأعاق الحركة المسرحية السريعة. الحوار يتحول إلى "خطب" منبرية، حيث ينتظر كل ممثل دوره ليلقي "نمرته" الشعرية، مما يذكرنا بالأوبرا الإيطالية أكثر من المسرح الحديث[40].
3. **استثناء الكوميديا :**استدرك مندور مشيداً بمسرحية *الست هدى*، حيث رأى أن "غنائية" شوقي خفتت وتطور حسه الدرامي بشكل مذهل. في هذه المسرحية، تحرر شوقي من "الفخامة"، وأصبحت الشخصيات تتحدث بلغة أقرب لروحها (حتى وهي شعر)، وظهرت الحركة والصراع الاجتماعي بوضوح أكبر. اعتبر مندور *الست هدى* الدليل على أن شوقي كان في طريقه لتطوير "مسرح حقيقي" لو أمهله القدر[25].

.4.3الرأي المقابل: دفاعاً عن "مسرحة الغنائية"

في مقابل هذه الانتقادات، يرى فريق آخر من النقاد والدارسين أن "الغنائية" ليست عيباً جوهرياً، بل هي ميزة "المسرح الشعري العربي" وخصوصيته. بما أن التراث العربي غنائي بطبعه، والذائقة العربية "سماعية"، فإن نجاح شوقي يكمن في قدرته على "مسرحة الغنائية".

إن الجمهور العربي كان يذهب للمسرح ليسمع الشعر الجميل، ليطرب لمناجاة كليوباترا، ولينتفض مع خطب عنترة. وبهذا المعنى، حقق مسرح شوقي وظيفته "الجمالية " (Aesthetic Function) بامتياز، حتى وإن قصر في المعايير "الدرامية" الغربية الصرفة. لقد خلق شوقي شكلاً فنياً هجيناً (Hybrid Form) يناسب مرحلة الانتقال الثقافي[16].

المحور الخامس: الرؤية الفكرية (إعادة إنتاج التاريخ والإسقاط السياسي)

لم يكن أحمد شوقي مؤرخاً يسعى لتوثيق الأحداث، بل كان شاعراً يحمل رؤية فكرية وسياسية، استخدم التاريخ كـ "قناع (Persona) "لطرح قضايا عصره الساخنة. مارس شوقي عملية "إسقاط سياسي (Political Projection) "واعية، محاولاً معالجة قضايا الاستعمار، والهوية الوطنية، وسقوط الخلافة، عبر استنطاق الماضي.

.5.1الوطنية المصرية ومقاومة الاستعمار) *مصرع كليوباترا* و*قمبيز*(

- **في *مصرع كليوباترا*** :تصدى شوقي للرواية الغربية الاستشراقية التي كرستها روما وشكسبير، والتي صورت كليوباترا كامرأة لعوب، غاوية، دمرت قائداً رومانياً. أعاد شوقي "تصنيع" التاريخ ليقدم كليوباترا كملكة وطنية مخلصة، تدرك مسؤوليتها السياسية. الإسقاط هنا واضح: كانت مصر في عشرينيات القرن الماضي (بعد ثورة 1919 وتصريح 28 فبراير 1922) تبحث عن هويتها الوطنية المستقلة وتناضل ضد الهيمنة البريطانية. كليوباترا ترمز لـ "مصر" الفتية التي ترفض الخضوع لروما (التي ترمز للإمبراطورية البريطانية)، وتفضل الموت بشرف على الحياة بذل[14].
- **في *قمبيز*** :تعتبر *قمبيز* أكثر مسرحيات شوقي وضوحاً في رمزيتها السياسية. صور شوقي الملك الفارسي قمبيز كطغية مجنون، محتل غاشم لا يحترم مقدسات المصريين (قتل العجل أبيس) ويحتقر تقاليدهم. قرأ الجمهور المصري والنقاد شخصية قمبيز فوراً كرمز للمندوب السامي البريطاني أو الاحتلال الإنجليزي بشكل عام. ركزت المسرحية

على تكاتف المصريين ووحدتهم في وجه الغازي، وهو صدى مباشر لروح "الوحدة الوطنية" (بين المسلمين والأقباط) التي تجلت في ثورة 1919[14].

5.2. جدلية الولاء والخلافة (*علي بك الكبير*)

في *علي بك الكبير*، يعالج شوقي قضية شائكة وحساسة: محاولة الاستقلال عن "الدولة العثمانية."

- **السياق التاريخي**: كان شوقي في بداياته "شاعر الخديوي" وموالياً للدولة العثمانية (باعتبارها رمز الخلافة الإسلامية الجامعة). لكن مسرحية *علي بك* (التي تحكي قصة مملوك حاول الاستقلال بمصر عن العثمانيين في القرن الـ18) تطرح تساؤلات عميقة حول "الولاء."
- **التحليل**: صور شوقي علي بك بطلاً طموحاً يسعى لمجد مصر واستقلالها، لكنه "يُطعن في الظهر" بخيانة أقرب رجاله (محمد أبو الذهب). الإسقاط هنا مزدوج ومعقد: في النسخة الأولى (القرن 19)، ربما كانت تحمل تحذيراً من الخروج على "الشرعية" (السلطان)، لكن في النسخة الأخيرة (1932) وبعد سقوط الخلافة العثمانية فعلياً (1924)، أصبح التركيز على "مأساة الزعيم الوطني" الذي يخونه رجاله وتحبط مشروعه المؤامرات الداخلية والخارجية. إنها مرثية للحلم العربي المجهض بالاستقلال والوحدة[12].

5.3. التحذير من التشرذم (*أميرة الأندلس*)

في مسرحيته النثرية الوحيدة، يعود شوقي لعصر "ملوك الطوائف" في الأندلس.

- **الرسالة**: من خلال تصوير حياة الترف، والمؤامرات، والاستعانة بالأجنبي (ألفونسو السادس ملك قشتالة) ضد الأخ العربي (ابن عباد ضد ابن تاشفين أو العكس)، يقدم شوقي "درس التاريخ" القاسي. كانت المسرحية بمثابة "جرس إنذار" للقادة

العرب في العصر الحديث (فترة ما بين الحربين) من مصير مشابه إذا استمر التشرذم والانقسام. الأندلس هنا هي "الفردوس المفقود" الذي يخشى شوقي أن يتكرر ضياعه في المشرق العربي[22].

5.4. النقد الاجتماعي (*الست هدى والبخيلة*)

في الكوميديا، انتقل شوقي من "الهم السياسي الكبير" إلى "الهم الاجتماعي". في *الست هدى*، يسلط الضوء على أمراض المجتمع المصري: الطمع المادي، النفاق الاجتماعي، وتكالب الرجال على ثروة المرأة. إنها "كوميديا أخلاقية (Comedy of Manners) " تنتقد فساد القيم في الطبقة الوسطى والارستقراطية المصرية، وتعلي من شأن الذكاء النسوي (كيد النساء) في مواجهة جشع الرجال[25].

خاتمة: موقع شوقي في خارطة المسرح العربي

إن تقييم تجربة أحمد شوقي المسرحية يتطلب إنصافاً تاريخياً يتجاوز أحكام القيمة المطلقة. قد نتفق مع العقاد ومندور في أن مسرح شوقي يعاني من "ترهل درامي"، و"طغيان غنائي"، وأن شخصياته تتحدث بصوت واحد هو صوت الشاعر الفخم، وأن بناءه الفني ظل أسير القوالب الكلاسيكية القديمة ولم يواكب الحداثة المسرحية العالمية في عصرها (إبسن، تشيخوف، بريخت).

ولكن، يحسب لشوقي إنجازات تأسيسية لا يمكن إنكارها، جعلت منه "الأب الشرعي" للمسرح الشعري العربي:

1. **منح الشرعية المؤسسية** :نقل المسرح من "الفرجة الشعبية" الهامشية (مارون النقاش والقباني) إلى متن "الأدب الرفيع"، مما شجع كبار الأدباء (مثل عزيز أباظة، ولاحقاً عبد الرحمن الشرقاوي وصلاح عبد الصبور) على خوض غمار هذا الفن دون خجل.

2. **تطويع اللغة الشعرية** :أثبت شوقي أن اللغة العربية الفصحى، بجورها الخليلية وقوافيها، قادرة -ولو بصعوبة- على استيعاب الحوار الدرامي، ممهداً الطريق لمن جاء بعده لتطوير هذه اللغة وتكسير عمود الشعر (الشعر الحر) لتصبح أكثر طواعية للدراما (كما فعل صلاح عبد الصبور في *مأساة الحلاج*.(

3. **الوعي السياسي والتاريخي** :حول المسرح من وسيلة ترفيه وتسلية إلى "منبر" لمناقشة قضايا المصير الوطني، والهوية، والتاريخ، والعدالة الاجتماعية.

لقد كان شوقي "القنطرة" الضرورية والواجبة التي عبر عليها المسرح العربي من مرحلة "الاستنبات" المتعثرة إلى مرحلة "النضج" الفني. وكما قال مندور بإنصاف: "شوقي أراد أن يُمثّل فغنّى"، ولكن غناءه الدرامي هذا كان الأساس المتين الذي بنى عليه اللاحقون صرح المسرح العربي الحديث.

جداول وبيانات توضيحية

جدول (1): التسلسل الزمني لأعمال أحمد شوقي المسرحية

الملاحظات	الموضوع الرئيسي	النوع	العمل المسرحي	السنة
نُشرت ثم سُحبت، اعتبرت تمريناً أولياً.	الصراع المملوكي العثماني	تراجيديا تاريخية	**علي بك الكبير (الأولى)**	**1893**

السنة	العمل المسرحي	النوع	الموضوع الرئيسي	الملاحظات
1927	**مصرع كليوباترا**	تراجيديا تاريخية	الوطنية المصرية، سقوط البطالمة	بداية المرحلة الثانية الناضجة، رد على شكسبير.
1931	**مجنون ليلى**	تراجيديا عاطفية	الحب العذري، الصراع القبلي	غنائية طاغية، الأكثر شهرة وشعبية.
1931	**قمبيز**	تراجيديا تاريخية	الغزو الفارسي، المقاومة	إسقاط سياسي على الاحتلال الإنجليزي.
1932	**علي بك الكبير (الثانية)**	تراجيديا تاريخية	الخيانة السياسية، الاستقلال	إعادة صياغة ناضجة للنص الأول.
1932	**عنترة**	تراجيديا بطولية	الفروسية، التحرر من العبودية	لغة بدوية جزلة، استلهام السيرة الشعبية.

الملاحظات	الموضوع الرئيسي	النوع	العمل المسرحي	السنة
المسرحية النثرية الوحيدة، تحذير من التشرذم.	ملوك الطوائف، سقوط الأندلس	**نثرية** تاريخية	**أميرة الأندلس**	1932
تطور درامي ملحوظ، لغة خفيفة وساخرة.	النقد الاجتماعي، الطمع	ملهاة (كوميديا)	**الست هدى**	**بعد الوفاة**
تأثر واضح بموليير (L'Avare).	البخل، السلوك الاجتماعي	ملهاة (كوميديا)	**البخيلة**	**بعد الوفاة**

جدول (2): أبرز الانتقادات الموجهة لمسرح شوقي (مدرسة الديوان ومندور)

المثال الأبرز من المسرحيات	التفاصيل والحجج	محور النقد الرئيسي	الناقد / المدرسة
قمبيز) سطحية الجنون (، *مجنون ليلى*) ضعف شخصية قيس.(	غياب الوحدة العضوية، المسرحية عبارة عن قصائد متناثرة، الشخصيات لا تنمو نفسياً، الجهل بحقائق التاريخ أو تزويرها.	**التفكك والسطحية**	**العقاد والمازني (الديوان)**

المثال الأبرز من المسرحيات	التفاصيل والحجج	محور النقد الرئيسي	الناقد / المدرسة
مجنون ليلى)قصيدة الجبل(، مصرع *كليوباترا*.	طغيان العنصر الغنائي على الدرامي، الشخصيات "تغني" انفعالاتها بدلاً من أن تمثلها، الركود الدرامي بسبب طول المونولوجات.	**الغنائية (Lyricism)**	**محمد مندور**
كل المسرحيات الشعرية.	جميع الشخصيات (الملك، الخادم، العاشق) تتحدث بلسان وشخصية أحمد شوقي الشاعر، غياب التعددية الصوتية.(Polyphony)	**وحدة الصوت**	**النقد الحديث**