مسرح عزيز أباظة

بقلم الدكتور كمال نشأت

أستاذ مساعد
بالجامعة المستنصرية

يمثل مسرح عزيز اباظة في تاريخ المسرح الشعرى العربي مرحلة ثانية هي امتداد لمرحلة أحمد شوقي ، وان لم تستطع ان تخرج عن الاطار الذى حدده شوقى • وليس من شك في أن المحاولات السابقة في التأليف المسرحي الشعرى قد طوعت اللغة العربية لهذا الفن الجديد كما طوع شوقي المسرحية أمام عزيز أباظة على الرغم من ان مسرحه لم يرتبط بمسرح معين ، فقد استفاد من المسرح الكلاسيكي والرومانتيكى ، فهو لم يتقيد بالوحدات الثلاث كما فعل الرومانتيكيون ، كما جمع مثلهم بين موضوع رئيسى وموضوع ثانوى ، وتنقل بالمسرحية من مكان الى مكان وفصل بين الفصول بازمان متفاوتة البعد[1] ، ومثله فعل اباظه في أغلب مسرحياته • واذا كان شوقي هو أول من كتب مسرحا شعريا ناجحا بالنسبة الى سابقيه ، فأن ما كتبه هؤلاء كان الدرب الاول الذى قاد شوقي الى ما وصل اليه • وعلى الرغم من فجاجة هذه الابتداءات ، فان شوقى قد تأثر بها وتابع نهجها حينما اتخذ موضوعه المسرحى من التاريخ ، وكذلك فعل عزيز اباظة في اغلب مسرحياته ، فقد اختار مثله شخصيات تاريخية ، وتابعه في طريقة أدارة الحوار ، وفي الاهتمام بالمواقف التى تعتمد الغناء الشعرى •

---

(١) عن مسرحيات عزيز اباظه ـ ص ٦٢

واعتماد الشاعرين على التاريخ يستمدان منه اغلب مسرحياتهما شيء طبيعي بالنسبة لتاريخ المسرح العربي ولظروف العصر والبيئة ، وان كان الرجوع الى الماضي يحمل نَفَسا رومانتيكيا قد يجنح المسرحية فتطير في جو الحلم . وكثير من المسرحيات التي تتناول أحداثا تاريخية ، تستهدف لونا من الاصلاح قد يكون اجتماعيا او وطنيا الخ ... دون ان يشير المؤلف الى أنه يقصد بتناول هذه الاحداث التاريخية واقعه المعاصر ، فهو بنقده أوضاعا قديمة معينة ، يوحي باصلاح اوضاع خاطئة مماثلة ومعاصرة ايضا ، وقد سأل بعض الأدباء أحمد شوقى عن السر في اختياره لفترات الضعف التاريخية فكان رده أن مصر تجتاز مثل هذه الفترات . والى نفس الغرض يذهب عزيز اباظة حينما وجه الحديث في اهداء مسرحيته (غروب الاندلس) الى أمته الناهضة ضاربا لها الامثلة من تاريخ الامم (لعل العظة بالاعتبار ألصق بالمشاعر من العظة بالنصيحة)[1] .

والفارق هنا بين عمل المؤرخ وعمل الكاتب المسرحي ، هو أن المؤرخ لا يملك حرية التصرف فيما يسجل . أن عمله هو ذكر الوقائع والاحداث كما تمت في واقعها المادى بينما يستطيع الكاتب المسرحي أن يؤول هذه الاحداث فنيا ، وان يتخيل اشياء او شخصيات لا وجود لها في الواقع من الممكن أن تتحرك بجوار الشخوص التاريخية المعروفة بشرط أن تخضع لمنطق العصر والبيئة والاحداث . وليس من شك في أنه يختار شخصياته التاريخية من الشخصيات ذوات الحياة الخصبة ، حتى يختار من وقائع هذه الحياة مادة غنية مثلما رأينا شوقي واباظة يفعلان ، وان كان أباظة قد آثر في عدد من مسرحياته ان تكون هذه المادة داخل اطار (الأسرة) بحيث أصبحت ـ أى الأسرة ـ محور مسرحه الشعرى ، وهى ظاهرة تحتاج الى تعليل . ولعلنا نستطيع أن نقترب من تعليلها الصحيح حينما نعرف أن عزيز أباظة ظل صامتا كشاعر حتى ماتت زوجته الاولى ،

---

(١) راجع اهداء (غروب الاندلس) .

فاصدر ديوانه (أنات حائرة) . وهو بعد موت هذه الزوجة التى يسرت له جو الأسرة السعيد قد أحس الفراغ والوحشة ، ولعل الحاح هذا الاحساس عليه هو السبب اللاشعورى الذى جعله يلتفت الى (الأسرة) كموضوع مسرحى . ويرجح هذا التعليل علمنا أن مسرحيته الاولى (قيس ولبنى) قد كتبت ابان ازمته النفسية بعد فقد زوجته ، وانه اهدى المسرحية اليها بقوله في مقدمتها (اليها في أكرم جوار)[1] .

واذا كان عزيز اباظة قد التفت الى الاسرة تحت تأثير دافع شخصى ، فان الأسرة ومشاكلها من زواج وطلاق وحب قد التفت اليها المسرحيون المحدثون ، وان كانوا قد نظروا اليها كمشكلة اجتماعية اكثر منها حبا رومانسيا . ولعل (أبسن) هو اول من طرق حياة الأسرة كموضوع جاد ، فلم يكن من سبقه يلتفت اليها . لقد تعرض (أبسن) لمشاكل الزواج في مسرحيته (بيت الدمية) ومسرحيته (البطة البرية) . وقام سترندبرج بدراسات أكثر مرارة لموضوعات الحب والزواج والأبوة في مسرحياته (مس جوليا) و (رقصة الموت) و (الاب) . وقد بحث يوجين أونيل الحب والأبوة في مسرحياته (أنا كريستى) و (فترة غريبة) و (الحداد يليق بالبكترا)[2] .

ان عزيز اباظة ـ مع ثراء التاريخ بالموضوعات المسرحية ـ قد كتب في موضوعات سبق لغيره أن تناولها ، فقد كتب ـ جورجى زيدان قبله

---

(١) تناول أباظه في (قيس ولبنى) حياة الاسرة المهددة بالتمزق ، وكذلك فعل في (العباسه) . وفي مسرحيتيه (اوراق الخريف) و (زهرة) يتحدث عن الاسرة كذلك حينما تقف في سبيل هناءتها عواطف لا تقرها تقاليد المجتمع . وهو في (الناصر) ١٩٥٠ و (شجرة الدر) ١٩٥١ و (غروب الاندلس) ١٩٥٢ قد تناول حياة الاسرة وان كانت قد تعرضت لمشكلات تمس الاسلام والعروبة .
(راجع « عن مسرحيات عزيز اباظه » ص ١٠٦) .

(٢) فن المسرحية ـ ص ١٧٦ .

قصصا عن عبدالرحمن الناصر والعباسة وشجرة الدر كما تناول شـــوقي قبله قيس بن الملوح في (مجنون ليلى) وكذلك فعل طـــه حسين وتوفيق الحكيم وعلى أحمد باكثير حينما تحدثوا عن شهرزاد ، ولكننا ـ وان كنا نعلم ان كثرة من القصص التاريخى والاساطير القديمة قد عالجها كثيرون وفي عصور متباعدة كأسطورة (أوديب) أو (بجماليون) ـ لا ننفى ما للجدة في الموضوع من سحر خاص • ولعل نجاح المسرحية التاريخية عند شوقي واباظة لا يرجـع الا الى شعرها الغنائي ، فقصة قيس وليلى أو قيس ولبنى معروفة لاغلب المشاهدين من المثقفين •

ولقد تابع عزيز اباظة الوقائع التاريخية كما هى دون أن يخرج عنهـا الا في القليل النادر فهو مقيد بالاحداث التى تذكرها المراجع عن قيس لبنى أو شجرة الدر مثلا ، وهو في نفس الوقت يستهدف مثلا قومية وأهدافـا خلقية مثلما اتجه شوقي في مسرحه ، فشوقي وعزيز أباظه قـد سايرا الاتجاه الشرقي العام ، وبخاصـــة الاسلامي في ايثار الصفات الخلقية التي تستهدفها المسرحية عبر الشخصيات التى تتصف بهـذه الصفات ، والتى كانت تستحوذ على أعجاب المشاهدين • وهو في مسرحه المعاصر ـ أقصـد مسرحياته التي تناولت موضوعا معاصرا ـ يميل الى اختيار أبطاله مـــن أصحاب الثراء ومن طبقـة الباشوات[1] • فعزيز اباظة لم يـكتب عمن هم أقل من هذه الطبقة الارستقراطية من موظفين وعمال وفلاحين ، ولسـنا نشير الى ذلك ناقدين ، وانما لنقرر ظاهرة مطردة في مسرحه • ولاشك أن المؤلف المسرحي حر في اختيار موضوعه وشخصياته ، وبخاصة الموضوعات التي يجد في نفسه القدرة على تمثلها والتعبير عنها • وشخصيات عزيز أباظة أنماط مختلفة ، غلبت عليها روح الرومانسية •• انهم يتحركون في مجالات مرسومة ، ولولا بعض افعال ذات اتصال بتسلسل الاحداث لوجـــدت أرضية مشتركة تقف عليها • أن «زهرة» تكافح في سبيل حبها على الرغم

---

(١) راجع (اوراق الخرف) و (زهرة) مثلا •

معينة ، فهي نموذج للمرأة العاشقة ذات الزوج والاولاد .. تلك التي نقرأ بعض أقوالها في الصحف حين يتهمها زوجها بالفرار مع العشيق !

ان اية مسرحية ليست لوحات جميلة او مشاهد رائعة الحوار . . انها حياة متشابكة من أحداث وشخصيات ، والشخصية لا تبدو في كل مشهد منفصلة عن موقفها في المشهد السابق أو اللاحق .. ان كليوباترا في (المكتبة) ليست منفصلة عن كليوباترا في (المأدبة) أو كليوباترا وهي تخاطب حبيبها المنتحر ، ولكن كليوباترا كما يجب ان تكون كشخصية مسرحية ذات طابع معين يبدو خلال المواقف والسلوك والحوار يجب ان تكون « حركة نفسية » حية ، واذا كان المسرحيون قد حددوا البعد الجسماني والبعد الاجتماعي كعنصرين لابد منهما في تصوير الشخصية المسرحية فقد حددوا البعد النفسى ايضا بحيث يحدد هذا البعد نموذجا انسانيا معينا نسميه (كليوباترا) او (زهرة) مثلا . ولعل اخطر ما يوجه من نقد الى مسرحنا الشعرى ممثلا في مسرحى شوقى وعزيز اباظة هو الفقر الشديد في رسم الشخصيات التي تقدم الينا كصور فوتوغرافية وسلوك خارجي مسطح ، وكأنها دمى مشدودة بالخيط تتحرك أمام أبصارنا في آلية رتيبة . وهذا هو (هاملت على سبيل المثال ، فنحن لا نعرف سنه فقط او مظهره أو حالته الصحية فحسب ، بل نحن نستطيع بسهولة ان نحرز غرائزه وسجاياه الفطرية ، ان الاساس الذى نشأ عليه هاملت ، والظروف الاجتماعية التى كونته تعطى لتمثيلية هاملت قوة دافعة ، ونحن نعرف من الرواية الموقف السياسى في ذلك الوقت ، والعلاقة التى كانت قائمة بين والدى هاملت ، والاحداث التي وقعت من قبل ، والاثر الذى تركته تلك الاحداث في نفس هاملت .. نحن نعلم نفسيته ، ويمكننا بوضوح أن نرى كيف تنبع هذه النفسية من كيانه الجسماني وكيانه الاجتماعي كليهما)[1] .

ان هذه البراعة في « التصوير الداخلى » للشخصية تتضح ايضا فيهذا

---

(١) فن كتابة المسرحية – ص ١٠٦

التوافق العجيب بين (اياجو) و (عطيل) .. انه الترابط النفسى الذى لمسه شكسبير ، فنجاح « اياجو » في ابعاد « عطيل » عن « ديدمونه » وتعجيله بالمأساة يعتمد من الناحية النفسية على قلة تحكم عطيل وسرعة غضبه وطبيعته المحبة للانتقام .. ان المبررات النفسية الكامنة في شخصية عطيل ترشح لما سيتم بعد من أحداث ، وكأن هناك قانونا خفيا يعمل كقانون الفعل ورد الفعل في نسج هذه الدراما هو قانون الحياة الصادقة . ومن هنا كان احساسنا بالشخصية المسرحية .. أحساسنا بأنها قريبة منا الى درجة الصداقة الحميمة ، ويذهب مؤلفا كتاب (فن المسرحية) الى حد القول باننا قد نعرف (الشخصية المسرحية معرفة افضل من معرفتنا للاشخاص الذين نرتبط بهم ارتباطا وثيقا في الحياة الواقعية .. ومن المحتمل جدا ان نكون على معرفة أوفى بأم هاملت من معرفتنا بامهاتنا ، ولاشك فى اننا قد نعرف شخصية صورت تصويرا كاملا كشخصية «فولستاف» اكثر مما نعرف أنفسنا)[1] ولكن أترانا نعقد مقارنة بين رسم شوقى واباظة لشخصياتهما وبين رسم عملاق المسرح وليم شكسبير لشخصياته ؟ لاشك اننا نطلب مطلبا عسيرا عندما نتوقع من شوقي او عزيز أباظة ان تصل شخصياتهما الى مستوى شخصيات شكسبير من ناحية التصوير النفسى للشخصية .

ان هذا التحليل النفسى العميق للشخصية المسرحية لم يعرفه الا الكتاب الذين يملكون تاريخا وتراثا مسرحيا ، ونحن نضع فى اعتبارنا هذه الحقيقة ونحن نتحدث عن شوقي او اباظة وان كنا مع ذلك نومىء الى عيوب تصويرهما للشخصية المسرحية . ونحب ان نشير هنا الى ظاهرة نجدها في مسرح اباظة هي هذه الالفاظ الغريبة التي بعد بها العهد فماتت واصبحت الفاظا قاموسية ، وعزيز في احدى مقدمات مسرحياته يدافع عن ذلك دفاعا غريبا ، فهو يقول انه يتعمد استعمال هذه الالفاظ لاحيائها ،

---

(١) فن كتابة المسرحية – ص ٤٤١

ومـــا اظن ان هـــذا من عمل الكاتب المسرحي أو من اهدافه ، وان اجزنا للكاتب الروائي ـ جدلا ـ أن يستعمل هذه الالفاظ ، فأن قارىء الروايـة يملك الوقت الذى يرجع فيه الى القاموس ولكن ماذا يفعل مشاهد المسرحية والحوار يتتابع دون توقف يبيح السؤال أو البحث والاستقصاء ؟.

النتيجة المنطقية ان بعضا من الجمل الشعرية برمتها سيضيع معناهـــا لدى الجمهور ما دامت هناك مثل هذه الالفاظ .. وهذه نماذج منها عـــلى سبيل المثال مأخوذة من مسرحية واحدة :

يقول في (قيس ولبنى) ص ١٠٤ :

سأغمد سيفى في صدور وأقلب ....

ويشرح (أقلب) في الهامش على أنها جمع (قلب) وهو جمع غريب غير مستعمل .

ويقول على لسان عزة للبنى ص ١١٥ :

أتخدعين طبة لم تخـــدع ...

ويشرح (طبة) في الهامش بالحازمة العاقلة .

وكذلك قوله على لسان مالك ص ١٢٧

تحدث الى لبنى فأن هي اطلبت ...

يشرح (أطلبت) بـ (أجابت الطلب)

ويقول على لسان لبنى لزوجها قيس :

أذكر الظلم الـــذى روعنـــا انه كان عـــذابا وغراما

ويشرح (غراما) في الهامش بقوله (الغرام هنا الشر والهلاك) وهذا المعنى بعيد عن ذهن المشاهد ولا يتبادر الى ذهنه الا المعنى الشائع للكلمة .

وهكذا نرى عزيز اباظة يلجـــأ الى ألفاظ قاموسية هـــو نفسه يحس صعوبتها فيشرحها في الهامش . واذا كان هـــذا محتملا في قراءة روايـة مطبوعة ـ وان أنكره منطق الفن الصادق ـ فأنه يصبح عيبا خطـــيرا في

المسرحية المشاهدة ، لان المفروض ان يفهم المشاهدون الحوار للوهلة الاولى لان الممثلين ينتقلون عبره الى بقية المسرحية ولا يعودون الى ترديد ما قالوه مثلما تفعل أم كلثوم حينما يصيح المشاهدون : أعد ..!

وفي كثير من الاحيان يلجأ عزيز اباظة الى بعض الاساليب المعروفة في المسرح الغربى ، فالتليفون في كثير من الاحيان وسيلة تقديم بعض الشخصيات من خلال الحوار الذى يدور بلباقة أمام المشاهدين وكذلك الحوار الذى يدور بين الخدم في مفتتح المسرحيات ، وهو الوسيلة التي لجأ اليها عزيز اباظة لتحديد بعض ملامح ابطال المسرحية فالخادمة (رقية) في مسرحية (زهرة) تتحدث عن اصحاب المنزل فتقول :

عيشة متعبة لا تحتمل عمل مضن وهم متصل
سيد البيت كريم وادع وهى ست الدار نار تشتعل
تقطع اليوم هياجا واذى ثم تطوى الليل أنسا وغزل

فهي في هذه الابيات قد قدمت شخصيتين هامتين في المسرحية في خطوط سريعة حددت بعض ملامحهما • ويجرنا الحديث عن مسرحية (زهرة) الى مناقشة اسلوبها ، فهذه المسرحية مثل مسرحية (أوراق الخريف) تتناول احداثا معاصرة واشخاصا يعيشون في هذا العصر ، والمؤلف مع ذلك قد اجرى الحوار على ألسنتهم شعرا ، والمعروف أن الحوار الشعرى أليق بالمسرحيات التاريخية (لان عنصر الزمن يفصل بينهم وبين واقعنا ، ويكسوهم اردية من الجلال والمثالية ، تسمح للمشاهد ان يراهم وهم يتحدثون بلغة الشعر • فالمشاهد حين يرى معاوية او الناصر أو الحجاج ينطقون في حوارهم شعرا ، لا يشعر بهوة بين حقيقة هؤلاء ولغتهم • وليس ذلك قاصرا على الشخصيات العربية ، بل مثلها في ذلك الشخصيات غير العربية ، فرمسيس وكليوباتره ويوليوس قيصر ، يستطيع المؤلف الماهر أن ينطقهم شعرا حين يتحاورون دون أن يحس المشاهد بأى تناقض بين حقيقتهم كأجانب ولغتهم كعرب ، بل يقولون الشعر (كذا) وذلك كله راجع لما سبق أن قررناه من أن الزمن يقيم

فاصلا بين هؤلاء الابطال التاريخيين وبين لغتهم ، فالمشاهد لم يسمعهم في حياتهم العادية يتكلمون ، ولم يرهم في واقعهم يتخاطبون ، فهو لم يربط بين حقيقتهم وبين لغة خاصة لهم ، وكل ماينتظرهم هو لغة خاصة لهم تناسب هذا الجلال الذى به يحاطون)[1]

ومن هنا كانت محاولة عزيز أباظة في (زهره) وفي (أوراق الخريف) محفوفة بالمخاطر ، فالمشاهد (قد ألف أن يسمع من الناس في حياته لغة خاصة ، فربط بين هؤلاء الناس وبين تلك اللغة التي بها يتحدثون حتى صارت مقوما من مقوماتهم وعنصرا من عناصر شخصياتهم، فاذا رأى أناسا منهم على المسرح ، انتظر أن يتحدثوا بتلك اللغة التي تعود أن يراهم بها متحدثين . واذا نطقوا بغير تلك اللغة ، شعر المشاهد بالازدواج والثنائية يهدمان تلك الشخصيات ، ويفسدان وضعهم في المسرحية .. فأبن البلد الذي يحيى أصدقاءه مساء قائلا (ميت مسا ياجدعان) لا يصح أن يقول على المسرح بالفصحى « طبتم مساء أيها السادة »[2] .

وعلى الرغم من صحة هذا الرأي في جملته ، فقد استطاع عزيز أباظة بالذات أن ينزل من فخامة الاسلوب وجودة الحبك الى أسلوب بسيط معاصر لم تمنعه التفاعيل ولا القافية ولا اللغة الفصحى من أن يحمل طابع التعبير الشعبي الدارج بكل ما فيه من ايقاعات التعبير العامي ، وتموجات الصوت في القاء الجملة وبخاصة عند السيدات ، ويمكننا أن نرى هذا النجاح التعبيري في الفقرة الحوارية التالية ، وهي تدور بين (أم الهنا) العانس العجوز الطويلة اللسان وبين الخادمة (فاطمة) :

« أم الهنا لفاطمة » :

---

(١) أوراق الخريف ـ من دراسة لاحمد هيكل بعنوان (المسرح أو الشعر) ص ٣٣ .

(٢) المرجع السابق ـ ص ٣٦ .

يابنـــت ياشوهـــاء .. يادميمـــة
ياقطعـة مـــن أمـــــك اللئيمـة
ناديتـــك الان فـــأين كنـــتِ
أقذر أنثى في الوجـود أنـــتِ
والله ياستي

« فاطمة في خوف » :

« أم الهنـــا »

أسكتي يافاجرة
كـل عيوب الارض فيـــك حاضـــرة

« تعد على أصابعها »

ســـارقة .. نمامـــة .. وكاذبـــه
وللرجـــال في الحـرام طـالبـــة

« فاطمـــة »

ياســـــت عرضي

« أم الهنـــا »

نكتة مليحة
متـــى عرفـــت العرض يـا مفضوحـــة

ولعلنا نرى نفس الاسلوب التعبيري الناجح في الحوار التالـــي من مسرحية (زهرة) ، وهو يتناول بعض فتات الحياة اليومية في اقتـــدار أبعد عن اللغة الفصحى وعن الشاعر المتمكن مظنة العجز عن التعبير عن أبسط الاشياء بأسلوب قريب من لغة الحياة .

(زهرة الى سلمى) :

انظري سـلمى فما زالـت كما
تركت أمس جميـع الحجرات
لم تنظف .. لم تنظم .. لم تزل
بقاياها الصحـــان القـــذرات

أي بيت ذاك ! سلمى .. أسرعي

وابعثي بالخادمات الخائبـــات

« توجه الكلام لظافر بعد خروج سلمى » :

كل شيء أتولاه أنا نَبِّئني ما نفع انجاب البنات

سهام : ياست مري

نطع الأمرا

زهرة : أدخلن دخلتن القبرا

مابال البيت يلوح كأن لم يكنس أو يمسح شهرا

رقية : ياست السهرة قدطالت وضيوفك قدخرجوا الفجرا

ان عزيز أباظة قد أشفق على نفسه وهو يقدم هذه المحاولة ، فقد قال في اهداء (أوراق الخريف) : « مهداة الى أصدقائي الألى زينوا لي كتابة هذه المسرحية ، ولعلهم بقبولهم لهذه الهدية ، يقاسمونني سخرية الساخرين ونقد الناقدين . »[1] .

اننا برجوعنا الى مسرحية (قيس ولبنى) وهي مأخوذة من التاريخ العربي القديم وتصور أسرة بدوية ، يمكننا أن ندرك بعض خصـــائص مسرح عزيز أباظة .

قيس ولبنى :

اعتمد عزيز أباظة في بناء هذه المسرحية على ما ذكرته بعض المصادر القديمة من أخبار حول قصة قيس ولبنى ، وتبدأ المسرحية فتؤكد حبهما وان كان أهلهما يرفضـان زواجهما وكان هنالك مالك الذى يحب لبنى وان كانت لا تبادله نفس الشعور . وينتهي الامر بذهاب قيس وأبـوه ذريح وعامر بن عمه وابن أبي عتيق رسول الحسين الى أهل لبنى لخطبتها

(١) راجع اهداء (اوراق الخريف) .

الى قيس ويتحدث رسول الحسين في ذلك ، الا أن الحباب يحدثه بما كان من أمر قيس الذي تغزل في شعره بلبنى ، وينتهي الامر بالموافقة ويتم الزواج وخلال هذه الاحداث يلقي المؤلف الضوء على حب ثانوي هو حب مطيع لعزه . الا أن الزوجين يجدان عنتا ومحاربة من والد قيس وأمه ، فقد أحست الأم بالغيرة لانصراف ابنها عنها ، وقد استطاعت أن تقنع الأب أن لبنى قد غيرت من عواطف قيس نحوهما ، ويتعرض الوالدان للزوجة ويقولان لقيس انه أهملهما في الوقت الذى يصرف فيه مال أبيه على لبنى ويطلبان منه تطليقها خاصة انها عاقر لم تلد له ولدا يرث ثروتهما ، ويدافع قيس عن لبناه ، ولكن أمه تزيد النار اشتعالا ولا تأبى الا الطلاق ، وان كان أبوه قد طلب منه أن يتزوج أخرى حتى ينجب ولدا . ويلجأ الوالدان الى وجوه القوم ليضغطوا على قيس الذى رفض الطلاق ، واذا بهما يخرجان الى الصحراء يقفان في نار الشمس الحارقة دون مأكل أو مشرب فاضطر قيس الى تطليق زوجته . ويحاول بعد ذلك أن يزورها في حيها ولكن أهلها يشكونه الى معاوية فيهدر دمه ان رآه أهلها في حيهم ، ويضطر قيس الى الزواج ، وتتزوج لبنى حينما تسمع ذلك . ويلتقي قيس لبنى بقيس ليلى فيشكيان مواجعهما ويقابلان بعد ذلك عبدالله بن أبي عتيق كما يلتقى بهما كثير بن الصلت الذى يعجب بمهر لقيس فيود شراءه فيتفق الاثنان على اللقاء في بيت كثير حتى يأخذ قيس ثمن المهر . وفي منزل كثير (زوج لبنى) يقابل قيس زوجته الاولى فيغمى عليه ويتمكن قيس من مقابلة لبنى ويدور بينهما عتاب المحبين ، ويحادث أصحاب قيس زوج لبنى طالبين منه تطليق لبنى فله في النساء ما يعوضه أما قيس فلبنى بالنسبة اليه حياته . ويرد الزوج قائلا للزوجة أن تختار ، وأخيرا تعلن لبنى عن حبها لقيس فيثور كثير زوجها لكرامته التي جرحت وأخيرا يطلقها ليتزوجها قيس مرة ثانية .

هذا هو الهيكل العام لهذه المسرحية التي أعتمد المؤلف فيها على ما ذكرته المراجع من قصة قيس ولبنى . الا اننا بمراجعتنا لنسيج القصة

كما تذكره هذه المراجع نرى المؤلف قد أضاف اضافات ليست في الاصل وغير في بعض خيوط هذا النسيج ، فلم تذكر المراجع مثلا أن والد لبنى قد أبى زواجها من قيس لانه شهّر بها في شعره ، ولكنها تقول انه رحب بهذا الزواج على شرط أن يخطب والد قيس ابنته . ومن الاضافات بعض الشخصيات التي لم تذكرها المراجع ، ولاشك ان المؤلف في هذا المجال حر في ان يخلق بعض الشخصيات الثانوية مادامت تساير منطق الحدث والبيئة ، وقد شاء المؤلف أن تكون نهاية المسرحية سعيدة وبذلك ابتعدت النهاية عن الرواية التي تقول ان أحد الزوجين قد مات أولا ولحق به الثاني ، فقد آثر أن يعتمد الرواية التي تقول انهما تزوجا . وللعقاد رأي في هذه المسألة ، فهو يقول في تقديمه لهذه المسرحية (ولست أرى غضاضة على مؤلفنا ان يتجنب المأساة في ختام روايته ، اذا لم يكن من قصده هو أن يكتب مأساة وان خالف التاريخ أو آثر القول الضعيف من أقواله ، فليس حتما لزاما على مؤلف أن يختم مواقفه بمأساة ..)[1]

والمؤلف يقدم أحداثه دون تقيد بقيود زمانية أو مكانية فهو ينقل شخصياته من الحجاز الى نجد ويدير الحديث على لسان قيس الذى يعترف انه تزوج لبنى خمس سنوات .

صحبتنى حججا خمسا سعدت بها
ما قل حبك يا لبنى وما هانا

والشخصية الاولى في المسرحية هي شخصية قيس ، وقد قدم الينا في صورة الرجل المفجوع في حبه لزوجته لظروف خارجة عن ارادته . وهو عبر المسرحية بؤرة الصراع بين ارضاء الوالدين وبين التضحية بزوجته . وليس من شك في أن شخصية قيس شخصية مهزوزة في نسيجها الاول الذى قدمته المراجع ، ولقد بنى عزيز اباظة هذه الشخصية حسب « مواصفات » هذه المراجع ، فالذنب ليس ذنبه في صفتي الضعف

---

(١) انظر مقدمة المسرحية (ص ٢٠) من الطبعة الثانية .

والاستكانة اللتين عرفنا عنه في كل موقف يحتاج للحسم الرجولي ، انه شخصية ضعيفة رضخت لتهديد والدين أنانيين وقد بلغ ضعفه أنه في كل موقف حرج كان يحتاج الى من يأخذ بيده ، فابن عتيق هو الذى يتقدم ليحقق له زواجه بمن يحب وأبوه وأمه هما سبب طلاقها ، ويرجع ابن عتيق ليطلقها من كثير ، وبذلك يبدو قيس أمامنا في صورة الرجل الرومانسي المتهالك أو الصبي الغرير . وقد حققت هذه الصورة ـ بجانب ما ذكرناه ـ كثرة اغمائه ، ويبدو أن صورة العاشق في عصر بني أمية كانت لا تكتمل الا اذا أغمي عليه عند رؤية المحبوبة بعد فراق أو بعد ذكر أسمها ، ويتكرر هذا الاغماء بالنسبة للرجل العاشق لا المعشوقة ، فعندما يرى قيس زوجته السابقة حينما ذهب الى دار زوجها الثاني يتخاذل كالعادة ويغمي عليه بعد أن قال شعرا ، والغريب أن الرجل العاشق في أمثال هذه اللقاءات المفاجئة هو الذي يغشى عليه لا المعشوقة ، والاقرب الى طبيعة الاشياء أن يغمى على المرأة المعشوقة لا الرجل ، لان المرأة بطبيعة تكوينها الفسيولوجي والنفسي هي الاقرب الى الانهيار . ولعل هذه المبالغة التي أبعدت صفة الصدق عن العاشق العربي في هذا العصر كان المقصود بها التدليل على شدة الوجد والهيام ، ولكنها من ناحية أخرى كان لها وجه آخر هو الابتعاد عن الواقع ابتعادا يكسب هذا العاشق صفات تبعده عن الرجولة في بيئة تهتم كل الاهتمام بالرجولة الحقة . ولذلك كان قيس شخصية غير مقنعة لا نتعاطف معها وان كنا نرثى لها لضعفها وميوعتها .

ويتابع عزيز أباظة نفس المفهوم عن الحب ، فاذا كان الحب في ذلك العصر يذهب باللب والرجولة ، ويجعل العاشق يهيم على وجهه ويغمى عليه مرات ليعود لقول الشعر[1] ، فانه جعله سببا للسكوت على الكرامة المجروحة ، فلبنى عزيز أباظة امرأة عاشقة ، ولكنها لم تثر في وجه الذين

---

(١) راجع اخبار قيس ليلى أيضا .

يودون حرمانها ممن تحب ، والذين يقولون عنها انها عاقر ، وربما كان السبب في ذلك زوجها ... اننا لم نر لبنى - وهو وضع طبيعي وسليم من كل أنثى تهدد في رجلها وحياتها - تبدي أية مقاومة ولو بالكلام دفاعا عن أحب ما تملكه المرأة .. الرجل .. والبيت !

وعلى نقيض قيس يقف مالك الفارس الشهم المدافع عن القبيلة المحب للبنى والمتقدم للزواج منها فترفضه مرتين ، مرة قبل زواجها بقيس ،ومرة بعد أن طلقها ، لقد كان مالك في كلتا الحالتين الفارس المحب الذي يتقبل في شجاعة الرفض الاليم الـذي يجرح عزة الرجولة ولكنه مـع ذلك لم يهن ولم يضعف ولم يتشنج . أما الوالدان فنموذجان للانانية العمياء التي تريد أن تسيطر وتحتجن وتحقق أغراضها ولو على أنقاض سعادة ابنهما ، صحيح أن الخلافات بين الزوجة وأم الزوج تكاد تكون لتواترها في كل الاجناس والعصور شيء طبيعي ولكنه اذا وصل الى هذا الحد كان اجراما وفقدان ضمير ، فقد كان هذان الوالدان يعلمان منزلة لبنى في قلب ابنهما ومع ذلك لم يتورعا عن هدم عشه .

والملاحظ أن عزيز أباظة لم يتجنب الخطأ الذى وقع فيه شـوقي حينما كان يسترسل في غنائياته عن طريق (المناجاة) وبخاصة في مواقف الانفعال مثل مناجاة انطونيو :

روما حنانـك وأغفري لفتاك
أواه منـك وآه ما أقسـاك

فان طبيعة هذه المناجاة توقف تدفق الحدث وتصيب المسرحية بالبرود. ويتمثل ذلك - عند عزيز أباظة - في الفصل الاول حينما راح يدير حوارا غزليا طويلا بين قيس ولبنى . وهو في بعض الاحيان يشغل نفسه عن تطوير الشخصية أو تطوير الاحداث ويروح يصف في رومانسية شديدة مواقف العاشقين من شكاواهما ومواجدهما تاركا الخط الدرامي الاصيل الذي بدأ به والذي يجب أن يكتمل نموه عبر المسرحية كلها . ومثلما

خرج عن حدود الزمان والمكان الكلاسيكيين في بعض مسرحياته الاخرى التي كتبها بعد ذلك كان خروجه الاول في هذه المسرحية ، فوقائع القصة تدور في خيام القبائل وتنتقل من الحجاز الى نجد ، وتستغرق سنين طويلة، ونحن نعرف ذلك من حوار الابطال فقد مرت خمس سنوات بين الفصل الاول والفصل الثاني ، فنحن نرى قيسا يقول للبنى كما مر بنا :

صحبتني حججا خمسا سعدت بها
ما قل حبك يا لبنى وما هانا

وكذلك نعلم أن عددا من السنين لا نستطيع تحديده قد مر بين الفصل الثالث والرابع ، وذلك حين نسمع ليلى تقول عندما علمت بأنه قد تزوج غيرها :

يا فؤادي برئت منك أما آن
وقد خان عهده أن تمله
قد قطعت السنين اسوان تبكي
وتداعى في أضلع مضمحله

واذا كان كل حوار لا صلة له بنمو المسرحية وتطورها يجب استبعاده فان تكرار الحوار الدال على حدث من الاحداث حينما يتكرر عبر المسرحية يعتبر ثرثرة لا غناء فيها ، بل هو تعويق لنموها الداخلي الذي يجب أن يمتد امتدادا يحكمه منطق الفن ، فالمسرحية الناجحة يجب أن تقدم عن طريق (الفعل) و (الحوار) فاذا لم يستطع الكاتب أن يقدم مسرحيته عن طريقهما وبخاصة عن طريق الحوار الطبيعي الصادر عن الفعل فعليه أن يبحث عن وسيط آخر غير الوسيط المسرحي[1]

ومن المؤكد أن عنصر (الفعل) في الحوار الذى يدل على كره والد قيس لزوجته لبنى مفقود (راجع ص ٦٧ و ص ٦٨) ، ذلك أن المؤلف قد سبق أن ذكر نفس هذا الحوار بكل معانيه وأفكاره (راجع صفحتي

---

(١) فن الكاتب المسرحي - ص ١٥٩

٦٥ ، ٦٦) فضلا عن الملل الذى يحسه المشاهد حينما يسمع حوارا يحكى نفس الدوافع مرتين ، ولكن يبدو أن المؤلف الذي أطال في شرح هذه الدوافع ابتداء من صفحة ٦٤ الى صفحة ٨٨ قد أحس أن صراع المسرحية كله يقوم عليها ، فدفعه هذا الاحساس الى المبالغة في الشرح والتطويل حتى فقد الحوار التركيز الواجب لكل حوار مسرحي ناجح . على أن هذا الصراع الذى تمثله المسرحية - وهو الخلاف بين أهل الزوج والزوجة وكراهيتهم لها - من الممكن أن يكون صورة من صور المسرحية أو جزء من بنيانها العام بحيث يكون هناك صراع أشد قوة منه ، أما أن يكون هو وحده المحور الاساس الذى تدور عليه مسرحية في ١٥٣ صفحة فشيء بالغ الخطورة بالنسبة الى المسرحية لانه قلل من التوتر الدرامي . وهناك مواقف يبدو بها بعض التناقض ، فقد خرج الولدان يضربان في البلاد ويلتمسان المساعدة من علية القوم حتى يفارق ابنهما زوجته ، بل مكثا دون طعام أو شراب في أشعة الشمس الحارقة (ص ٩٥ ، ٩٦) واذا بهما بعد هذا الاصرار الذى وصل الى حد تعذيب نفسيهما يعودان الى الاعتدال فيقبلان أن تعود لبنى الى ابنهما ، وهو موقف يناقض موقفهما الاول من الناحية النفسية ، فالوالدان يعرفان منزلة لبنى في قلب ابنهما ومع ذلك لم يتورعا عن هدم عشهما ..

والذي يقف هذا الموقف العنيد القاسي ويعذب نفسه هذا العذاب الجهنمي ليصل الى التفريق بين الزوجين المتحابين لايتراجع بمثل هذه السهولة .. ان الحركة النفسية من النقيض الى النقيض في حاجة الى تبرير من الناحية النفسية حتى ولو كانت المراجع القديمة تؤكد هذا الموقف فيما تذكر من أخبار الزوجين .

ومن المواقف التي لا تخدم المسرحية ولا تعتبر جزءا عضويا فيها وحذفها لايؤثر فيها لقاء القيسين (قيس لبنى) و (قيس ليلى) ، فهو لايفيد المسرحية قدر زيادته لرومانسيتها المسرفة (ص ١٣١) .

الا أن عزيز اباظة ينجح في ادارة الحوار الشعرى نجاحا ملحوظـــا ولاسيما في امثال الموقف التالى :

قيس : أبويَّ لم ننعم بأيسر متعة
أنىَّ يكون وأنتما لم تحضـرا
جئنا لنسعد بالجلوس اليـكما

ذريح : عجبا ..!

قيس : وأي عجيبة فيما ترى ؟

ذريح : اليوم يوم شفاك .. كيف نسيتنا ؟

أم قيس : انا نراك أتيت شيئا منكرا

ذريح : لو قد سعيت لنا شفيت نفوسنا
ورددت للاجفان ممتنع الكرى

أم قيس : دعه فلو ذاق الأبوة مرة
لرعى حقوق الوالدين وقدَّرا[1]

---

(١) قيس ولبنى – ص ٦٩

المراجع :

١ ـ عن مسرحيات عزيز أباظة ـ للدكتور عبدالمحسن عاطف سلام مطابع نصر ـ الاسكندرية ١٩٦١

٢ ـ فن المسرحية ـ تأليف فرد ب • ميليت وجيرالد ايدس بنتلى ـ ترجمة صدقي الحطاب ، دار الثقافة ـ بيروت

٣ ـ فن كتابة المسرحية ـ تأليف لاجوس اجرى ـ ترجمة دريني خشبة ـ مطابع دار الكتاب العربي ـ القاهرة ـ

٤ ـ فن الكاتب المسرحي ـ تأليف روجر ـ م ـ بسفيلد الابن ترجمة دريني خشبة ـ الدار القومية العربية للطباعة

٥ ـ مسرحيات ـ « أوراق الخريف » و « غروب الاندلس » و « زهرة » و « قيس ولبنى » لعزيز أباظة •