

إحسان

أحمد زكي أبو شادي



إحسان

مأساة مصرية تلحينية

تأليف

أحمد زكي أبو شادي



إحسان

أحمد زكي أبو شادي

الناشر مؤسسة هنداوي

المشهرة برقم ١٠٥٨٥٩٧٠ بتاريخ ٢٦ / ١ / ٢٠١٧

بورك هاوس، شبيت سرتيت، وندسور، SL4 1DD، المملكة المتحدة

تلفون: + ٤٤ (٠) ١٧٥٣ ٨٢٢٥٢٢

البريد الإلكتروني: hindawi@hindawi.org

الموقع الإلكتروني: <https://www.hindawi.org>

إنَّ مؤسسة هنداوي غير مسؤولة عن آراء المؤلف وأفكاره، وإنما يعبر الكتاب عن آراء مؤلفه.

تصميم الغلاف: سحر عبد الوهاب

التقديم الدولي: ٩٧٨ ١ ٥٢٧٣ ٠ ٥٧٧ ٩

صدر هذا الكتاب عام ١٩٢٧.

صدرت هذه النسخة عن مؤسسة هنداوي عام ٢٠١٣.

جميع حقوق النشر الخاصة بتصميم هذا الكتاب وتصميم الغلاف مُرخصة بموجب رخصة المشاع الإبداعي: تَسْبُبُ المُصَنَّفِ، الإصدار ٤٠. جميع حقوق النشر الخاصة بنص العمل الأصلي خاضعة لملكية العامة.

المحتويات

٧	تصدير
٩	مقدمة الناشرين
١١	موضوع القصة
١٣	الشعر والمسرح
١٧	الشعر الحي ونزعه التجديد
٢٣	تحية الشعر
٢٥	إحسان
٢٧	أشخاص القصة
٢٩	نسق التمثيل
٣٣	الفصل الأول
٤١	الفصل الثاني
٤٩	الفصل الثالث
٥٩	نظّارات وملحوظات
٦١	الأوپرا والأدب المصري
٨٧	فصل ختامي
٨٩	نقد الأوپرا إحسان
٩٥	ردُّ المؤلف

تصديير

لما اعترضت وضع هذه المأساة التلحينية الواقعة في نيف ومائتين من الأبيات الغنائية المتنوعة كنت أرمي إلى غرضين: أولهما خدمة الشعر القومي عن طريق المسرح أو بعبارة أخرى خدمة الشعر التمثيلي، وثانيهما خدمة فن الأوبرا فيما إذا نالت هذه القصة التمثيلية العناية بها من ملحنٍ قد يرى ثم من إحدى الفرق التمثيلية الممتازة بمصر.

فأما عن غرضي الأول فهذه ثمرة جهدي في سبيله، وإن يكن جهداً متواضعاً ولكنه يتناسب والحالة الفكرية الراهنة في مصر بل لعله سابق إياها، وحسبني أن تنشر القصة لتناول نصيتها من النقد الأدبي؛ ولتكون أساساً صغيراً لجهود أجل، ولتقدو مشجعةً غيري على العمل والإجادة.

وأما عن غرضي الثاني فلست مسؤولاً عن تحقيقه بأكثر من توفير المعاونة الواجبة، فقد راعتني ظروف المسرح المصري الحاضرة مراعاةً وافيةً: فاقتصرت على إعداد القصة في ثلاثة فصول متوسطة رغم وقائعها الكثيرة مع تجنب الغلوّ في كل اعتبار يقتضيه الإخراج الفني السليم، ولا سيما في الأوبرا المجهدة بغنائهما المتواصل، ومع تقدير مناسبة هذه القصة التلحينية لآلية فرقٍ منظمةٍ مختصةٍ بتمثيل هذا النوع من القصص، بحيث لا تحتاج إلى تحويل أو تعديل في إنشائهما وتقسيمهما.

وحجاً في خدمة التمثيل المصري قد حل دون التكبير بطبعها لفائدة الأدباء حتى لا يُعرقل المجهود الفني التمثيلي، وأرجو أن يتحقق هذا الأمل، فإن لم يتحقق فحسبني أنني أرضيت ضميري بما قدمت من خدمة أدبية وإن كانت صغيرةً. وقد أوحى بها تاريخ مصر الحديث والأدب العصري المصري، فالي مصر أرفعها وإلى أدباء مصر أهديتها.

أحمد زكي أبو شادي

الإسكندرية في ٧ أبريل سنة ١٩٢٧

مقدمة الناشرين

من أخص مبادئ (رابطة الأدب الجديد) – التي تترشّف بنشر هذه الدراما الشعريّة – خدمة الثقافة العصرية عن طريق التأليف والنشر أولاً، والخطابة والتمثيل ثانياً. ومن حظها أن تتولى نشر هذه الدراما التي تنزع إلى خدمة فن الأوبرا كما ترمي إلى خدمة الشعر والتأليف الدرامي معاً. وفي قيامها بهذا التعاون الأدبي وفاء عملي لمبادرتها، وتقدير لهذا الأثر الذي يصح أن يسمى أول أساس جدي للدراما الشعريّة العربيّة وبالأخص للدراما المصريّة، والباحث بين الأدباء على الاهتمام بهذا النوع من التأليف منذ أعلن الأستاذ الجداوي في سنة ١٩٢٥ م عنية شاعرنا به واعتزامه إنصاف هذا الجيل بالتوفير على خدمة القصص الشعريّة.

أما وقد وفى الدكتور أبو شادي في نظراته وملاحظاته المنشورة في ختام هذه القصة موضوع البحث في «ال الأوبرا والأدب المصري»، فحسبنا أن نسجل هنا فاتحة عهد جديد في التأليف الشعري، بعد أن طال زمن المعارضات للمتقدمين من «نهج البردة» إلى «يا ليل الصب»، وبعد أن نكنا طويلاً بالمدائح والتهاني والمراثي والأوصاف المبتذلة ونحوها من ضروب العبث اللفظي واضطراـب الفكر والذنبـة السياسيـة مما شغل «أمـراء» شـعرائـنا «وزراءـهم» حتى في العـصر القـرـيب ربـع قـرن بل أـكـثر، دعـ عنـكـ المـجهـودـ الضـائعـ فيـ القـرـونـ الطـوـيلـةـ السـابـقـةـ ... وـمـهـماـ تـجاـوزـناـ فيـ تـفـسـيرـ التـأـلـيفـ الـأـوـلـيـ التـقـليـدـيـ الرـكـيـكـةـ، فـيـسـتـحـيلـ عـلـيـنـاـ فيـ أـمـانـةـ إـلـاـ أنـ نـعـتـرـفـ بـأـنـهـ لـمـ تـظـهـرـ لـنـاـ قـبـلـ الـآنـ درـاماـ شـعـرـيةـ عـرـبـيـةـ مـؤـلـفـةـ بـمـعـنـىـ الصـحـيـحـ. فـإـذـاـ مـاـ حـيـيـنـاـ فيـ مـؤـلـفـ هـذـهـ قـصـةـ مـؤـسـسـ الدـرـاماـ عـرـبـيـةـ الشـعـرـيـةـ أـوـ باـعـثـهـ، فإنـماـ نـحـيـيـ الـروحـ الـوـثـابـةـ الـنـاهـضـةـ الـتـيـ نـعـتـمـدـ عـلـيـهـاـ فيـ غـذـاءـ رـابـطـتـنـاـ: رـابـطـةـ الـأـدـبـ الجـدـيدـ الـحـيـ، وـالـتـيـ نـرـجـوـ مـنـهـاـ أـنـ تـزـجـيـ كـبـارـ الشـعـرـاءـ الـمـحـافـظـيـنـ إـلـىـ طـرـيقـ الـمـجـدـيـنـ سـوـاءـ اـعـتـرـفـواـ بـفـضـلـ الـأـخـيـرـيـنـ وـنـشـاطـهـمـ وـحـمـيـتـهـمـ، وـإـرـشـادـهـمـ التـجـدـيـدـيـ أـمـ لـمـ يـعـتـرـفـواـ ...

إحسان

ونحن نرحب مقدمًا بما سيتبع هذه القصة المصرية البدعة من آثار جليلة مؤلفها النابغة القدير على خدمة الشعر القصصي للأدب وللمسرح، ونهنئه بهذه الزعامة الأدبية والفتح الجديد في سبيل وعيٍ غير مطروق بينما أساتذته السابقون ما يزالون يعيشون بصنوفٍ من اللهو النَّظمي التقليدي وإن اختلفت أسماؤه، ونرجو أن يكون في هذا المثل العالي من الغيرة الأدبية والقومية خير ما يحتذيه شعراؤنا النابهون.

رابطة الأدب الجديد

موضوع القصة

أحب ضابط مصرى (أمين بك) ابنة عمه الحسناء (إحسان)، وكان يتيمًا من الوالدين قد تربى معها كما تربى أخوه (كمال) منذ الصغر. ثم دعى إلى الحرب المصرية الحبشية (سنة ١٨٧٦م)، فأوصى أخاه (كمالاً) خيراً بحبيبه التي كانت يتيمة من الأم، كما أوصاه بالزواج منها إذا مات، وأوصاها بذلك أيضاً.

وقام أثناء تلك الحرب المشئومة التي نكب فيها الجيش المصرى بدور عظيم من الشجاعة أسر فيه ومات من معه من رفاقه ما عدا صديقه الضابط (حسن بك)، الذي أشاع عنه كذباً وخداعاً بأنه مات، بينما كان يعرف الحقيقة التي كتمها طمعاً في نيل (إحسان) خطيبة (أمين بك)، حيث كان قد عرفها بواسطته باعتباره صديقه الحميم ولم تمنع ذلك التقاليد الأرستقراطية حتى في ذلك العهد.

ثم يفر (حسن بك) على إثر إحدى المعارك الخطيرة هارباً إلى مصر من ويلات الحرب متستراً، فيصل إليها بعد زمن طويل عن طريق السودان ويجد (إحسان) قد تزوجت (كمالاً)، فينقم عليه (حسن بك) ويدبر تسميمه تدريجياً ويساب (كمال) أيضاً بالسل من ضعفه، فيتعجل المرض موته، ولكن بعد أن يعود (إحسان) بمرضه ...

ثم يخلص (أمين بك) من أسره في الحبسة بعد خمسة أعوام تقريباً ويعود إلى مصر فيعلم من بعض رفاقه ومن خادمه القديم (الحاج رضوان) بجنائية صاحبه (حسن بك) الذي أذاع البلاغ الكاذب عنه مع أنه رأى (أمين بك) يؤسر أمام عينيه، بينما هرب هو ونجا بحياته ممالقاً العدو، ويعلم (أمين بك) أيضاً أنه قُبض على صاحبه هذا الخداع - بعد أن افتضح أمره أخيراً - للتحقيق معه كفاراً من الجيش مجرم، ثم يدرك (أمين بك) محبوبته (إحسان) في النزع الأخير، فتصبح صيحة الدهشة والفرح بلقاءه وتموت.

الشعر والمسرح

بقلم محمد لطفي جمعه

تفضل حضرة الدكتور العالم والشاعر الأديب النسيب أحمد زكي أبو شادي وطلب مني مقدمةً نقديةً لهذه القصة الغنائية التي نَغَمْ^١ في وضعها شعرًا ووسمها باسم (إحسان)، ولما كنت شهدت زهور^٢ نبوغ هذا الشاعر النجيب كما يشهد البستانى جمال الأزهار عند أول تفُتحها — وذلك منذ أكثر من عشرين عاماً مذ كنت أشارك المرحوم والده في القيام بعبء تحرير جريدة (الظاهر) — فقد وجدت في نفسي سروراً عظيماً لتلبية هذا الطلب. وإنني أذكر مقدم أحمد زكي من أوروبا بعد أن حاز أعلى الشهادات في فنونه وتخصص في علوم البكتريولوجيا والأقلطورية وألقى محاضرة في مدرسة الزراعة العليا بالجizة منذ بضع سنين، وقد هنأته إذ ذاك بنجاحه الباهر وتمنيت له أن يكون كالنحل في حسن الأثر، فصدقـت تلك الأمـنية وصـح تنبـئـي، وما زالت نفسه — تلك «النحلة» ذات النشاط والحركة — تخرج شهـداً بغير إبر، ذـا ألوان شـتـى وطعمـ حـلـو لا يـسلـوهـ منـ يـذـوقـهـ ويسـتوـعـبهـ: فمن شـعـرـ مـبتـكـرـ المعـانـي طـرـيفـ الأـسـلـوبـ، إـلـى قـصـةـ فيـ شـكـلـ قـصـيـدـةـ أبيـقـيـةـ (Epie) إـلـى أـنـ شـاءـتـ مواـهـبـهـ الفـيـاضـةـ أـنـ تـجـوـدـ بـهـذـهـ التـحـفـةـ الفـنـيـةـ الجـدـيـدةـ وهـيـ أـعـلـىـ ماـ يـرمـيـ إـلـيـهـ مـتـفـنـ وـشـاعـرـ وـأـدـيـبـ. وقد قـرـأتـ قـصـةـ (إـحسـانـ) مـرـاـ وـتـكـرـاـ، وـتـذـوقـتـ أـبـيـاتـهاـ المنـظـومةـ، وـوـقـفتـ بـقـوـافـيـهاـ التـيـ كـانـتـ تـجـبـ نـداءـ الشـاعـرـ فـيـ طـاعـةـ وـخـفـرـ كـانـهاـ الحـورـ العـيـنـ تـحـيطـ بـالـمـصـلـيـ الـورـعـ قـبـيلـ السـحـرـ! وأـطـربـتـيـ مـوـسـيقـيـ تـلـكـ القـصـةـ، فـعـدـدـتـهاـ فـتـحـاـ جـدـيـدـاـ فـيـ فـنـونـ الـأـدـبـ الـعـرـبـيـ المـصـرـيـ، وجـواـبـاـ يـجـابـهـ بـهـ كـلـاـ مـنـ اـدـعـىـ أـنـ الشـعـرـ الـعـرـبـيـ



الأستاذ لطفي جمعه.

كجميع أنواع الشعر السامي قاصر عن القصة والرواية، ولو أن الشعراء المصريين — ولا سيما شوقي وحافظ — أخذوا بأهداب نظم القصص الغنائية منذ بدء نهضتنا الأدبية، إذن لبلغت تلك الصناعة الفنية المكانة التي تستحقها وتشرفنا في نظر الغربيين. فنعم الشاعر الذي يخرج بالشعر العربي من الدروب المطروقة إلى الجادة الرحبة الفسيحة؛ ليظهر أن الشعر واللغة غير قاصرتين عن التحليق في أفق الفنون العليا!

وإنني أشبه الشاعر الذي تدركه الشجاعة والنبوغ فيقصد إلى هذه الغاية بذلك الطيار (لندبرج Lindbergh) الذي طار بمفردته عابرًا بحر الظلمات (الأقيانوس الأطلنطي) دون تردد ولا فزع، فشق طريقًا في الأفق لم يسبقه إليها سابق، وكانت قبله من المكبات ولكنه وحده الذي جرأ عليها، وتغلب على ما كان يكتنف غيره من المصاعب، فإلى الأمام أيها الشاعر كما نقول ... إلى العلا أيها الطيار! ... وما أعظم الشبه بين الشاعر والطيار، فلكليهما أجنحة يحلق بها في الفضاء بعيدًا عن غوغاء العالم وجlbته!

لم تظهر الفنون في أوروبا بمظهرها الصحيح قبل ولادة الأوبرا. وقد ولدت الأوبرا الراقية في ألمانيا والنمسا، ثم في إيطاليا وفرنسا وكان تأليف الأوبرا دائمًا مقتضىً بظهور شاعر قادر وموسيقار ماهر، ولم يجمع الموهبتين سوى واحد فقط هو النابغة الفذر ريشارد فجرن (Richard Wagner) الذي أكرمه مواطنه وشادوا له في مدينة بيروث Bayreuth (من أعمال ألمانيا) ملعبًا خاصًا به، ووقفوه على تمثيل رواياته الغنائية، وجعلوا له في كل عام موسمًا تحج إليه الشعوب من سائر أنحاء الأرض لتشهد عجائب فنه في الشعر والموسيقى!

وكانت أوروبا كلها تسير خلف هذا المؤلف الشاعر بخطوات منتظمة حتى إن الفيلسوف الألماني الأكبر فردرريك ولهلم نيتشيه (Frederich Wilhelm Nietzsche) كان من أنصاره إلى أن وقع بينهما شقاق أدى إلى فراقهما، وألف نيتشيه في ذلك كتابًا، وظهر أنه في أول عهده تأثر بموسيقى فاجنر (Wagner)، وكان لها فعل قوي في آرائه الفلسفية. أما موسيقى فاجنر فهي موسيقى علمية لأنها معادلات الجبر والرياضيات العليا،عكس الموسيقى الفرنسية والإيطالية (التي لم يكن وحيها ألمانيًا) فأساسها الملوديا (Mélodie) كما أن أساس الموسيقى الفاجنرية وتد العودة أو اللازمة الموسيقية (Leite Motive).

وفي الغالب لا يكون موضوع القصة الغنائية شأن يذكر بجانب الموسيقى، حتى إن فردي (Verdi) استعان بموضوع قصة غادة الكاميليا وصاغها في الأوبرا لاترافيلاتا (LaTraviata).

وكلثيرة من القصص الغنائية قائمة على قصص خرافية مثل قصة (Lohengrin) — من صنع الخالد الذكر فاجنر — التي هي حلقة من سلسلة قصص الجنال المقدس، وهي بحسب ما قرره علماء الفولكلور (Folklore) عين القصة العربية المعروفة باسم (عويد السدب).

أما رواية (إحسان) التي نسج بردتها بشعر نادر المثال النابغ أحmd زكي أبو شادي فمبنية على قصة حقيقة أو على الأقل معقوله وممكنة الوقع في كلمتين (الحب وال الحرب)، وهكذا الإنسانية تمر حياتها وتض محل بين هاتين الكلمتين القويتين: «الحب» الذي تحيا به المخلوقات وتتجذب بسحره نحو بعضها، و«الحرب» التي تفنيها وتقضي عليها ... غير أن موضوع قصة زكي أبو شادي أميل إلى الدرامة منه إلى الأوبرا المألوفة؛ لأن الأوبرا عادةً ليست في حاجة إلى إيراد الواقع معقدًّا ثم تحليلها، ولكنها في حاجة إلى وصف عناصر الطبيعة وعواطف الإنسان؛ ليكون امتراج تينك الحالتين مع الموسيقى

أقرب إلى الغاية المرغوبة، فهنا نقطة في فن تأليف الأوپرا نفسه سوف يستكملاها ذلك الشاعر المبتكر في المستقبل القريب عندما تنفتح له أبواب تلك الصناعة على مصاريعها. على أن تنقله في تلك القصة بين موضوعات شتى وتوفيقه بمهارةٍ بين روح كل موضوع وبين الشعر الواجب نظمه للأداء أمر جدير بالإعجاب، وإن كان الشعر في بعض المواقف لم يكسب المرونة المطلوبة للإنشاد الموسيقي، وهذه علة سوف تزول عندما يعاني هذا المؤلف القدير الإشراف على تلحين تلك الرواية وصياغتها في قالب الموسيقي، وهذا هو المجهود الأخير الذي يظهر قصته في ثوبها القشيب الجدير بها.

بيد أن الحياة المصرية بصفةٍ خاصةٍ والحياة الشرقية الإسلامية بصفة عامة لا تؤهلان الشاعر للتغلغل في تفهم العواطف البشرية على حقيقتها بسبب غياب عامل الحب الصحيح؛ ولهذا كان المؤلفون في أوروبا نفسها يختارون موضوعات تكاد تكون خالية لاتقاء الوقوف في ذلك المأزق، وليس أولى على هذا من رواية (فاوست Faust) التي ألقها أعظم شاعر في الدنيا، العظيم ذو العبرية الكونية المطلقة Absolute Univeral Genius ولهجان جوت Johann Wolfgang Von Goethe، وهي تلك القصة الفلسفية التي نقلت إلى جميع لغات الدنيا وعجز الشعراء والكتاب في مصر عن نقلها إلى العربية، بل لا أكون مبالغًا إذا قلت: إنهم يعجزون عن قراءتها ما عدا واحدًا هو خليل مطران. فإن هذه القصة النادرة المثال — التي قضى فيلسوف ألمانيا وشاعرها الفذ وأديبها المفرد أكثر من ستين عامًا في تأليفها — على الرغم من كونها تنطوي على موضوع خيالي، فإنها قد تناولت جميع حقائق الحياة؛ ولأنَّ أحمد زكي أبو شادي حاول أن يكون مؤلِّفًا في الشعر القصصي التمثيلي وسائلًا على خطوات هؤلاء العظام فنحن نحييه ونشجعه، ونتمنى له الثبات والصبر في تلك الطريق الوعرة ونستحثه على الاستمرار حتى يبلغ الكمال، ويتسنم ذروة هذا المجد الذي يعادل المجد العلمي في أرقى وأسمى مراتبه.

هوماش

- (١) نغم: طرب في الغناء.
- (٢) زهور: تلاؤ.

الشعر الحي ونزعه التجديد

واجب التنويه بفضل الشاعر

بِقَلْمِ حَسْنٍ صَالِحِ الْجَدَّاوِي

ما أحسب أن بين الأدباء من هو أشد اغتباطاً مني بظهور هذه الدراما الشعرية التلحينية (أو الأوبرا الشجيبة) لا لما هو معروف عن تقدير الكبار لشعر أبي شادي فقط؛ بل كذلك لأنها جاءت مؤيدةً لإيماني بعزمي الشاعر وجهه لفنه ومواصلته الجهد لتحقيق ما يعتز إظهاره من عملٍ أدبي مهما عظمت الصعاب في طريقه. وما أشك في أن هذه الأوبرا الطريفة المؤثرة ستعد حلقةً أولى في سلسلة طويلة متينة من المؤلفات الفنية الشائقة؛ لأن مثل شاعرنا الفنان المطبوع إذا قال فعل، وإذا اعتمد نفذ عزمه، وإذا وهب وقت راحته للأدب كما يهب وقت عمله للعلم فهو لا بد خادم العلم والأدب. ومما يزيد اغتباطي أن تظهر القصة في هذا المظهر الأدبي الجليل محاطةً بمجموعةٍ نقيةٍ في الأدب المسرحي سواء للمؤلف أو لمريديه مما يجعل هذا الكتاب — أسوةً بمؤلفات أبي شادي الأخرى — تحفةً أدبيةً رائقةً ومتعدةً لكل أديبٍ حر الفكر مقدر لروح الإنشاء والتجديد. وإنني العليم بسمو خيال الشاعر وتفنته أنهم جد الفهم أسباب اختياره في ظروفنا القومية الحاضرة لدراما شعرية أساساً للأوبرا الأولى التي أهدتها إلى وطني وأقره على هذا الاختيار.



الأستاذ الجداوي.

وقد تحدث غيري عن قصة (إحسان)، وشرح الشاعر وجهات نظره في تأليفها، فحسبني إذن أن أقول في تقديرها: إنها تأليف جريء في الأدب العربي؛ لأنها مثال لأرقى الدرamas الشعرية التاحينية التي يشع منها التفكير والعاطفة كما يشعُ الروح الفني، وقد أراد منها الشاعر أداء حقوق شتى للشعر العصري، ولفن الأوبرا، وللوطنية المصرية، فضلاً عن أساس القصة الخلقي النفسي، وكل ذلك في نيف ومائتين من الأبيات المتنوعة، وفي ثلاثة فصول وأربعة مشاهد. وهذه مقدرة لا يعرف قيمتها حقاً إلا من عالج التأليف، وكثرت مشاهداته في المسارح الغربية، واتسع اطلاعه ووقفه على آراء كبار النقاد للأدب عامةً وللمسرح خاصةً.

بيد أنني وإن زفت إلى صديقي الشاعر تهنئة الإكبار والتشجيع فما يدخلني الشك في أنه أبعد الناس عن الغرور وال الحاجة إلى التهليل والتهاني، فإني أعلم علم اليقين أنه يبذل جهده الصادق وإخلاصه الوافي لعمله، ولكنه متى فرغ منه دب إلى نفسه القلق

والطموح إلى ما هو أصلح وأسمى، وما يزال هذا أقوى حافز فني له على بلوغ الإتقان المستطاع. والقارئ الأديب لا يجهل كم من أدباء، أكابر وأصاغر، تسرب إليهم الغرور والتحاسد والأنانية، وقد لا يدفع بعضهم إلى العمل سوى حسده فيهم بحسده أضعاف ما يبني بجهده، ولكن شاعرنا لا يدفعه إلى الأمام سوى ولو عه بفنه وإخلاصه وعدم رضائه عن جهده، وما اعتماده بنفسه في موقف الدفاع عنها إلا مظهر الغيرة على الأدب والشهم والكرامة النفسية، لا أكثر ولا أقل.

بمثل هذه المبادئ والعواطف يبني لنا الأستاذ أبو شادي صروحاً من الشعر الحي، وبمثل خلقه الكريم وحرصه على الإنشاء والتجديد ومسايرة الزمن — بل مسابقته أحياناً — يكُون للجيل الناشئ ثروة أدبية فكرية قمينةً بالبقاء والإعزاز. ففرض على الأديب المتصفح لهذا الكتاب الحي أن يهب الشاعر عواطف الحب والتكريم، وأن يشتراك في التنوية بفضله حتى يوازن حركة التجديد الرشيدة التي يدفعها شاعرنا إلى الأمام بكل قوته، وما إكرام مثله إلا في إكرام عمله.

وإذا كان في مقدمة بواعت التقدير أثر الشاعر في الفن وفي بيته، فمن الحق أن نسجل أهم ما نعرفه من فضله — ولا أقول كل ما نعرفه — ذلك الفضل الذي بث الأمل في نفوس كثيرة بين الأدباء والمتآدبين، ورفع مستواها الفكري، وجعلها تلمس الرجاء بعد أن كانت تتخيله، أو بعد أن كانت تصطدم باليأس مراراً:

(١) كان الأستاذ أبو شادي أجرأ شعرائنا على احترام الفكر والعاطفة الحرة الكريمة في أي مظهر شريف، ومن ثم داس بجراءة على الأساليب التقليدية في التعبير، وابتدع من وحي عصره وبيته في أسلس لغة أساليب جديدة سخط عليها المحافظون، ولكن قدرها كلٌّ من يحترم الفكر الحر السليم والنظر البعيد الدقيق إلى الحياة وأسرارها ووحيها وبيانها البليغ.

(٢) أعلن تقديره «للإخلاص الفني» وإن خالف في التفصيل مشريه أحياناً، فما احتقر أناتول فرانس لمذهبة الإباحي، ولكنه احتقر المخادع المذنب الذي يتشدد بفلسفة الأخلاق وإصلاح المجتمع، وهو مثال الانحطاط الخلقي وأسوأ قدوة. وكانت الفكرة الشائعة بين المجددين بل وبين المحافظين أيضاً التسامح مع رجال الأدب والفنون في شذوذهم، فصحح ذلك بمذهبة وهو أن الفنان الكامل الجدير بالاحترام وبالاتباع لا بد أن يكون فيلسوف النزعـة، ذا شخصية جليلة وإرشاد سام صادق عن مبادئ وعواطف ممتازة، وإلا فلا

- معنى ولا قيمة لذبذبته وشعوته، إذ غاية الفن أن يخدم الحقيقة وأن يسعد الإنسانية، لا أن يكون عبًّا وبهرجًا كاذبًا، ولا أن يغدو مفسدةً لها ووبالاً عليها.
- (٣) ثار على مقاييس الحكم التقليدي العتيق المبنية على المعارضات والمناظرات، ولم يعترف إلا بالرأي النزيه والشعور الصادق والفكر المستقل والأثر الباقي المجدد القرين للابداع المغذي للمشارع الإنسانية المهيء بها إلى الأمام وإلى العلاء وإلى الحرية.
- (٤) بث روح العلم والحقيقة الفنية الجميلة في الشعر بعد أن كانت روح الأوهام والأكاذيب الضالة والمبالغات السقئية هي الغالية، حتى عد العلم والأدب زمناً طويلاً خصمين مع أنَّ الأدب الحي لا مفر له من أن يستمد قوَّته من العلم ومن الفكرة العالمية ومن تفهم الحقيقة الفنية، وهو الآن حامل لواء هذا المذهب في الشعر العربي.
- (٥) بث روح القومية المصرية في شعره بإخلاص هو التفاني في حب مصر، حتى عُد بجدارة شاعر الشباب الأول بل شاعر النهضة الفكرية الوطنية، وهذا واضح التجلِّي في شعره الوطني المشتعل حماسةً وقوَّةً وإخلاصاً وهدايةً منذ نيف وعشرين عاماً، بينما كان كثيرون غيره من الشعراء يعتبرون الشعر الوطني مدح تركياً أو الجامعة الإسلامية أو نحو ذلك من الروابط الثانية.
- (٦) أبى أن يحكم على العربية بالعقم وعلى الشعر العربي بالجمود الدائم، فأخذ بيد الشعر القصصي والشعر التمثيلي مفسحاً المجال للأوصاف المتنوعة للعواطف والمواصف والمرامي والنظارات، كما تفنن في أساليبه النظمية مجازة للأدب الأوروبي الراقى.
- (٧) نشر نزعة التعاون الأدبي وحب الشعر للشعر، بعد أن طال زمن الحرب والهدم بين الأدباء وعهد «الإمارة» الشعرية والاستئثار بالظهور حتى يصح لنا بصدق أن نقر بأنَّ له أثراً غير قليل في تكوين هذه السجية الشريفة بين أدباءنا الناشئين على الأخص؛ أولئك الذين يطالعون كتبه بشغفٍ وعناءً وإكرام.
- (٨) جدد في الشعر العربي روح الافتتان بالطبيعة عن مؤمنٍ بها، فذكرنا بأيام (البحيري) و(ابن حمديس) و(ابن خفاجة) وأضرابهم، بعد أن كاد ينعدم هذا الفن من فنون الشعر لانصراف الناس إلى الماديات والسياسات وتفضي التقليد والجمود. وحسبنا قصائده «صور وأنقام» و«بسمة الطبيعة» و«فتاة الريف» وأمثالها.
- (٩) أظهر لنا أمثلةً من الفلسفة الشعرية الحقة التي يوحى بها تفكيره الهادئ العميق، كما نرى في قصidته «أقصى الظنون» وغيرها من المنظومات الآخنة باللُّب في ديوان (الشفق الباكى) وسواه من مؤلفاته الشعرية.

(١٠) رفع أحلامنا — بما عالجه من موضوعات نفسية وذهنية، وبما بثّه من آراء وعواطف ومبادئ، وبما نشره من تفاؤل جميل، وبما تغنى به من حب ومواساة — إلى مثلٍ علياً قلماً تزجيناً إلى بعضها معظم أشعار معاصرية.

ومن كانت هذه منزلته في نفسي وعند الشباب الناهض المتعلم الحر، فحسبه من هذا التقدير الوجيز تجديداً لعهد الولاء، ومن الدعوة إلى احتذاء خطواته وإكبار فنه إكباراً شخصياً له.

تحية الشعر

إلى مؤلف (إحسان)

بِقَلْمِ أَحْمَدِ مُحَرَّم

عن كنْزِهِ الْمَدْفُونِ: أَيْنَ مَكَانُهُ؟
بَيْنَ الْأَئْمَةِ حُكْمُهُ وَبَيْانُهُ!
لَكَ مُلْكُ قِصَرِهِ وَلَا سُلْطَانُهُ!
عَجِلَ الْإِغْارَةَ مَا يُرَدُّ عَنَّاً؟!
تَغْزُو جَبَابِرَةَ النُّهَى فَرْسَانُهُ!
سُرُّ الْبَيَانِ وُرُوعَتْ تِيجَانُهُ!
شَابَ الزَّمَانُ وَمَا انْضَى رَيْانُهُ!
يَطْوِي الزَّمَانَ إِذَا طَواهُ زَمَانُهُ!
يَوْمَ الْحَسَابِ فَفِي يَدِي مِيزَانُهُ!
إِمْلَءَ الزَّمَانَ فَهَا جَنِي رَنَانُهُ
حَيْزَى الظُّنُونَ يَضْرُبُهَا كِتْمَانُهُ
وَهُوَكَ تَسْنَحُ عُطَافًا غَزْلَانُهُ

يَا مُولَعاً بِالْفَنِّ يَسْتَفْنِي النُّهَى
الْفَنُ أَنْتَ! ... فَإِنْ أَبَيْتَ فَقَدْ مَضَى
نَقْبَتَ فِي دُولَ الْبَيَانِ فَلَمْ يَطِبْ
أَفْمَا تَرَالُ تَهْرُزْ رَايَةَ مَخْرَبِ
لَكَ فِي الصَّحَافَاتِ كُلَّ يَوْمٍ جَحْفَلُ
لَوْلَا دِفَاعُ أُولَى الْحَفَاظِ لِزِلْزَلَتْ
اعْكُفْ عَلَى أَدَبِ لَصَحْبِكَ نَاضِرٍ
وَخُذِ السَّبِيلَ إِلَى الْخُلُودِ وَكُنْ فَتَّى
لَا تَخْشَ في الأَدَبِ الرَّفِيعِ ظُلْمَامَةَ
إِنَّ (الرواية) ذِكْرُ قَوْمَ هَجْتَهُ
سِرْ أَذْعَتْ بِهِ الْحَيَاةَ لَمَّا
قلَ: يَا (أَبا الصَّدَّاحِ)! ... رَوْضَكَ ضَاحِكَ

لَكَ فِي الْحِمَى حُقُّ عَلَيَّ ضَمَانُهُ!
يَعْصِمُهُ مِنْ فِتْنَ الْهَوَى إِيمَانُهُ
وَإِذَا تَكَلَّمَ نَاطِقًا فَلَسَانُهُ
مِنْهُ الشُّعُورُ وَلَا وَفَى وَجْدَانُهُ!
لَا يَصْدِفَنَّ بَكَ الْوُشَاءُ عَنِ الْحِمَى
انْشَرْ عَلَيْنَا الشِّعْرُ! ... مَنْ يُؤْمِنْ بِهِ
الشِّعْرُ إِنْ نَبَضَ الزَّمَانُ فَقَلْبُهُ
مَنْ لَمْ يَدْقُ دُنْيَا الشُّعُوبِ فَمَا صَفَا



الأستاذ أحمد محرم.

إحسان

أَشْخَاصُ الْقَصَّةِ

أمين بك: ضابط ممتاز بالجيش المصري.

إحسان: ابنة عم أمين بك وخطيبته.

كمال: أخو أمين بك.

حسن بك: ضابط بالجيش المصري والصديق المخادع لأمين بك.

عمر بك: والد إحسان.

الحاج رضوان: الخادم الوفي القديم لأمين بك.

مربيه إحسان.

الأمير حسن باشا: القائد الأعلى للجيش المصري المحارب (أشير إليه ولم يظهر في التمثيل).

راتب باشا: قائد الجيش.

الحاكم الحبشي: الأمير ولد نيكاييل صديق المصريين.

ضابط - حراس - جند - الجاريتان الراقصتان - الشحاذ وابنته.

نسق التمثيل

الفصل الأول

يمثل الفصل الأول في مطلعه جلسةً غراميةً لطيفةً ما بين (أمين بك) وخطيبته (إحسان) في قاعة الاستقبال بقصر عمه، حيث يتطارحان أحاديث الحب والوفاء، وينذكر أمين بك تخوفه من الفراق المحتمل، وكان الوقت زمن الحرب بين مصر والحبشة وكان مشاعراً قرب إرسال نجذات مصرية تلبية لطلب الجيش المارب، وبينما (إحسان) تنشد على عزف البيانة أنشودةً غراميةً أطربت (أمين بك) فإذا بهما يسمعان قرعاً على الباب فتظنن (إحسان) أن الطارق والدها، ولكنه كان رسولًا من الضابط (حسن بك) صديق خطيبها حاملاً رسالةً مقلقةً إليه، فيتردد أمين بك في قراءتها ولكنها تلح عليه وتعاتبه على إخفاء ما بها عنها أو تردد في إطلاعها على ما فيها، وأخيراً يتلوها عليها فإذا بها إفاده من صديقه بأنه مدعو إلى الانتظام في سلك الماربين، وأنه قد صدر أمر مليك البلاد بذلك، ثم تشجيع منه له بل حث عظيم، فينال التأثر والجزع من (إحسان). ولكن (أمين بك) يحاول أن يخفف من شعورها هذا، فتسترجع ثباتها ووطنيتها مما يشجع (أمين بك) أيضاً. وفي هذه اللحظة يحضر والدها (عمر بك) ومعه (كمال) شقيق (أمين بك)، وكلاهما في لهفةٍ لما ذاع في القاهرة عن أخبار النجذات المطلوبة، فضلاً عن صدور النشرة الرسمية وفيها استدعاء أمين بك وطائفة كبيرة من الضباط والجندي إلى ميدان القتال. ولكن (أمين بك) يتغلب على هذا الجزع بعواطفه الوطنية الشريفة، ويوصي أخاه (كمالاً) خيراً بخطيبته، كما يوصيها خيراً به، بل يشير في لطف إلى زواجهما من بعضهما في حالة موته. وتنزل الستار العامة في موقف التشجيع والتوديع.

الفصل الثاني

يمثل الفصل الثاني معسكر الجيش المصري في (قرع) بالحبشة بعد أن ظفر الجيش بالنجدات المطلوبة، وقد اجتمعت طائفة من الضباط عند خيمة القائد سعادة (راتب باشا)، وبينما هم في نشيدهم الحماسي الوطني إذ يقبل القائد فيحييهم تحيةً طيبةً ويخطب فيهم خطبةً شريفةً ذاكراً أنه ليس قصد (مصر) اغتيال حقوق الحبشة، وإنما الدفاع عن كرامتها وحقها فقط، فإنها لن تصر على الإساءة والضيّم، فيرد عليه (أمين بك) بصفته رئيس الضباط رداً جميلاً معززاً هذه الروح الأبية الكريمة. ثم ينصرف الضباط مؤقتاً ويبقى (أمين بك) مع القائد حيث يستقلان أحد حكام الأحباش الموالين، وهو حاكم الحماسين الأمير (ولد نيكائيل) الذي يكرر تعهّداته بالولاء والإخلاص، كما ذكرها قبلأً أمام (الأمير حسن) القائد الأعلى للجيش المصري المحارب. ويعرض على (راتب باشا) – هديةً منه – جاريتين شركسيتين، دليلاً على الصداقة والإخلاص، محتفظاً بهما وديعةً لديه حتى نهاية الحرب، فتُعرَضان على راتب باشا وترقصان، فيشكّره ويتبدلان عبارات المودة، ويؤكّد الأمير (ولد نيكائيل) أنه يؤمّن بضرورة إخاء شعوب (النيل) المبارك؛ لأنّهم مهما افترقا أهلُ وأبناء جنس صغيرهم والكبير، و(النيل) أبُ لهم جدير بالتفافهم حوله، وهذه الوحدة خلقة بعنتيّتهم بل بتقدیسهم لأنّها دين قوميٍّ بل رمز حياتهم ورجائهم. ثم يستأنذن الحاكم الحبشي في مقابلة الأمير (حسن) القائد الأعلى للجيش المصري، وبعد انصرافه يعود القائد إلى مخاطبة (أمين بك) بحضور بعض الضُّبَاط الْكَشَافِين، فيلتف نظره بصفته رئيس الضباط الكشافين إلى مسؤوليته الجسيمة في الاستكشاف؛ لأنّ الجيش المصري في حاجة إلى تعرُّف موقع العدو وحركاته، فإذا نجح في هذه المهمة فإن ذلك سيؤدي حتماً إلى تدمير العدو، وإن فشل فستكون العقبى مصاب الجيش المصري. وهنا يرى الضابط (حسن بك) – وهو الصديق المخادع (أمين بك) – الفرصة سانحةً للاجتهداد في جعل مهمة الاستكشاف المستعجل قاصرةً على (أمين بك) وعليه، ولكن (راتب باشا) يرفض هذه الفكرة ويعتبرها مجازفةً، بينما (حسن بك) يهنى نفسه بأن الفرصة على كل حال سانحة للتخلص من (أمين بك)، ثم الهرب بعد ذلك إلى مصر إثر إعلان وفاة (أمين بك)، وهناك يبذل الجهد للتزوج من (إحسان) ... ويكرر القائد العام التأمّل في (أمين بك) وإخوانه الضباط وفي عاقبة مهمتهم، فيشكّره (أمين بك) شكرًا جزيلاً ويردد صدى أمانية بأسلوبه الحماسي المؤثر، وما يكاد يختتم شكره حتى يفاجئوا بصوت إطلاق القنابل من الاستحكامات المصرية،

ويدخل أحد الضباط مسرّعاً معلناً: «مولاي! قد هجم العدو!» فيهمون بالخروج وتسلل الستار العامة فوراً.

الفصل الثالث

يدافع الجيش المصري عن كيانه وكرامته دفاع الأبطال ويذيق الأحباش أنواع البلاء، ويعلق أهمية كبيرة على بعثة (أمين بك) الاستكشافية قاصداً من ورائها إلى معركة حاسمة، ولكن مملاة (حسن بك) للعدو – وهي التي أدت إلى فناء البعثة وأسر (أمين بك) وكاد يقتل أيضاً – سبب هزيمة الجيش المصري؛ لأن (حسن بك) عاد إلى المعسكر المصري بأخبار ملفقة كاذبة، وأشاع فيما أذاع وفاة (أمين بك) كما أنه انتهز أول فرصة فهرب إلى مصر عن طريق السودان. وهذا الجزء من الحوادث الأليمة التاريخية لا يمثل على المسرح لسبعين: أولهما نفسياني، والثاني الرغبة في حصر مشاهد هذه الأوبرا في دائرة معينة غير متسعة. وعلى ذلك يبدأ الفصل الثالث بمنظره الأول في غرفة حقيرة هي مسكن (الحاج رضوان) خادم (أمين بك) القديم بعد أن انتهت الحرب، وعاد الأخير من أسره غائباً عن وطنه خمس سنوات، وقد علم بأن صاحبه المخادع (حسن بك) لم يكتفى بإشاعة موته، مما أدى إلى بقاءه في الأسر والهوان هذا الزمن الطويل، بل أيضاً حقد على أخيه (كمال) الذي تزوج من (إحسان) عملاً بوصيته، فسممه تدريجياً وأصيّب (كمال) بالسل أيضاً، فنقل العدو إلى (إحسان) ومات تاركها على فراش المرض الأليم.

نرى في أول هذا الفصل (أمين بك) جالساً حزيناً مفكراً يندب حظه بينما (الحاج رضوان) يؤاسيه ويعزيه ويدعوه إلى الاهتمام (بإحسان)؛ لأنها كل ما بقي له من ذكري شبابه ومن ذكري أخيه أيضاً، وإن للحي حقاً عليه قبل الميت، ويخبره مؤاسياً أن الجاني قد افتقض أمره وأصبح رهن العقاب، وأخيراً يثوب إلى (أمين بك) رشدته ويزدهب إلى قصر عمه حيث المشهد الأخير من الرواية، وهو مشبع بصنوف من العواطف الإنسانية من يأس إلى صبر إلى مواساة إلى تحايل الطبيب إلى عذاب الفراق وألام المرض، فيجد (أمين بك) أن (إحسان) في حالة الاحتضار ومعها والدها والطبيب وبجانبها مربيتها، وهي في حالة إغماء ووالدها في أشد حالات الجزع، فيحال بينه وبين رؤيتها خشية أن تعود إلى اليقظة، وهي تعلم أنه مات منذ خمس سنوات، ولكنه يهيب بهم طالباً توديعها، وتسمع هي صوته فتتملّكها الدهشة ثم الفرح برؤيتها، فتموت لافظة اسمه المحبوب، ويجاوبها باسمها ويباللها بدموع الحزن، والوفاء راكعاً مقلاً باكيًّا ...

الفصل الأول

(أمين بك وإحسان في بهو الاستقبال بقصر عمه وأثناث البهـو شرقي فخم يدل على سعة وبدخ، وعلى أن أصحابه أهل ذوق وتهذيب من طبقة السراة.)

أمين بك (جالسًا في زي ضابط بالجيش على ديوان أو صفة بجانب إحسان جلوس الحبيبين):

عَهْدِي؟! وَهُل يكفي سناكِ غرامي؟!
حُبٌّ كحبّي لـن يكونَ لظامي!
أَمَا سـناكِ فـطـوعـه لـؤـامي!
لم يـبلغـوا وـجـدي وـفـرـطـ هـيـامي
روـحـي، ويـا لـبـي، ويـا إـلـهـامي!

والآن يا (إحسان) هل يُرضي الهوى
حُسـنـ كـحـسـنـكـ لـنـ يـكـونـ، وهـكـذا
الـشـمـسـ كـمـ عـبـدـتـ عـبـادـةـ صـلـلـةـ
عبدوكِ مثلَ عبادتي لكنـهـمـ
لا تحرميـنيـ مـنـ حـنـانـكـ يا مـنـىـ

إحسان:

وكذاكَ أنتَ على الدوامِ أمامي!
فلسوف تُخلِّصَ الوفاءِ عظامي!
ماذا تُفـيدـ صـراـحتـي وـكـلامـيـ؟!
يـنـبـيـكـ عنـ شـغـفـي وـعـنـ أحـلامـيـ!

رفقاً حبيبي ... إنني لك دائماً
روحـيـ فـداـوـكـ ياـ (ـأـمـينـ)ـ فإنـ مضـتـ
أـنـاـ مـنـ عـرـفـتـ مـنـ الطـفـولـةـ فالـصـباـ
سـائـلـ فـؤـاكـ ياـ رـفـيقـ صـبـابـتيـ

أمين بك:

وبِمُرْتَقَى أَمْلِي وَنُورِ ظَلَامِي؟!
وَتَقْلُبَ الْأَحْدَاثِ وَالْأَيَّامِ
لِسْنَاكِ، فَهُوَ مَثَابَتِي وَقِوَامِي
صَمَدَتِ مِنْ جَرِحِ الْفُؤَادِ الدَّامِي!

أَنَا مَا شَكَكْتُ، وَهَلْ أَشْكُ بِرَبِّي
لَكَنَّنِي أَخْشَى الزَّمَانَ وَغَدَرَهُ
وَأَرُومُ مُنْذُ الْيَوْمِ بَثَ ضَرَاعَتِي
بَدَدْتُ أَشْجَانِي بِحَبْبِكِ مَثْلَمَا

إحسان:

رَدَدْتَهَا فَأَهْجَبَ نَارَ فَؤَادِي
مِنْ وَحْيٍ وَجْدَانِي وَمِنْ إِنْشَادِي

دُعْ يَا (أَمِينُ) مَخَاوِفًا لَكَ طَالَمَا
وَاسْمَعْ حَبِيبِي مَا يِلْذُكَ سَمْعُهُ

(بِاسْمَة)

مَاذَا تَرِيدُ؟ ... أَنْغَمَةً تُذَكِّي الْهُوَى؟

أمين بك (مقاطعاً):

صَفْحًا، وَهَلْ يُذْكُرُ هَوَى الْبَادِي؟!

أمين بك:

هَاتِي غِنَاءُكِ كَيْفَ شَنَّتِ فَإِنْتِي
أَحْيَا بِمَا يُوحِي هَوَاكِ الشَّادِي!

إحسان (تفنن هذه القطعة على البيانة مصحوبة بعزف الأركسترا):

اسْمَعْ إِذْنْ يَا حَيَاتِي عَهْدَ الْفُؤَادِ
يَهْوَاكَ حَتَّى مَمَاتِي رَغْمَ الْبَعَادِ
اسْمَعْ إِذْنْ! لَا تَشْكُنِي يَا غَرَامِي
لَا تَشْكُنِي يَا غَرَامِي وَأَشْكُ الْغَرَامِ

الفصل الأول

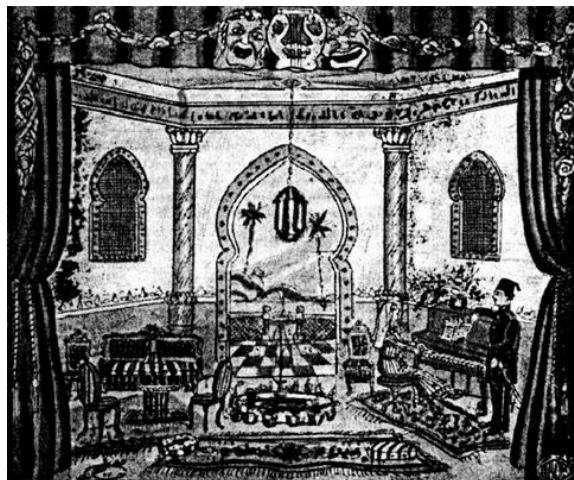
يأبى الغرامُ اتهامي فـيَكَ الملامُ
أنتِ الفـِتنَـ

أمين بك:

رددـي سـحرـك النـشـيدـ الجـمـيلـاـ!
إنـني أـشتـهـي سـمـاعـكـ جـيلاـ!
بلـ إـلـىـ موـعـدـ الـخـلـودـ وـلـوـ أـنـ
نـيـ أـرـاكـ الـخـلـودـ قـرـبـيـ جـمـيلـاـ!

إحسان:

اسـمـعـ إـذـنـ ياـ حـيـاتـيـ عـهـدـ الـفـؤـادـ
يـهـواـكـ حـتـىـ مـمـاتـيـ رـغـمـ الـبعـادـ
اسـمـعـ إـذـنـ!



(يُسـمـعـ دـقـقـ علىـ الـبـابـ).

إحسان

أمين بك:

مَنْ يَا تُرِي بِالْبَابِ يَطْرُقُ؟

إحسان:

انظُرْ حَبِيبِي عَلَّ مَنْ
بِالْبَابِ يَطْرُقُ وَالَّذِي!

(يذهب أمين بك ليفتح الباب ثم يعود بعد برهة ومعه رسالة يقرأها).

إحسان:

ما زَرَى يَا مَهْجَتِي

أمين بك:

هَذَا رَسُولٌ قَدْ أَتَى
مِنْ صَاحِبِي الْوَافِي (حَسْنٌ)
وَأَخَافُ أَنْ أَتَلُو عَلَيْهِ
كِرْسَالَةً تُذَكِّي الشَّجَنَ

إحسان:

إِنْ كُنْتَ لَا تُفْضِي إِلَيَّ
بِمَا بِهَا، فَلَمْنَ إِذْنٌ؟

(قلقة)

قُلْ يَا حَبِيبِي لَا تَخْفِ
كُلِّي فِدَاكَ بِلَا ثَمَنْ!

أمين بك:

لَمْ أَتُلُ إِلَّا بِعَضَّهَا
فَرَأَيْتُ مِنْهُ رَسُولَ حُزْنِي
لَكَنَّنِي طَوْعًا لِأَمْ-

الفصل الأول

لِكَ فَأَنْتَ وَجْدَانِي وَعِيْنِي
خَبَرُ الْأَلِيمِ الْمُرّ عَنِّي
ولِسُوفُ أَقْرُؤُهَا عَلَيْكَ
فَإِلَيْكَ مَا فِيهَا مِنْ إِلَيْكَ

(يعيد نظره إلى الرسالة وبعد برهة يقرأ منشداً، والتأثر باد عليه وعلى إحسان حيث تستمع إليه).

صديقي أمين

أَنْتَ مَنْ يُرْتَجِي بِخَطْبٍ وَضِيقٍ
بِاَعْلَى الْيَأسِ لَا تَكُنْ كَالرَّقِيقِ
فِي اِقْتِرَابٍ إِلَى اِشْتِبَاكٍ وَثِيقٍ
رَاكِ وَالسُّجْنِ وَالْبَلَاءِ الْمُحِيقِ
دَقَّ بِالْجَنْدِ بَيْنَ الْفَيْنِ مَضِيقٍ
جَدِّ يَا سِيدِ الْوَفَاءِ الْعَرِيقِ
عَى إِلَى الْحَرْبِ فَلَنْجُبْ يَا صَدِيقِي
أَنْتَ أَهْلُ لِكَلٌّ مَجِدٌ أَنْيِقِ
قَيْنَا وَلَكَنْ أَرَاكِ عَوْنَ الرَّفِيقِ
طَالُ بِالْفَخْرِ لِلْإِبَاءِ الْحَقِيقِيِّ
نَأْبِثُ الشَّقِيقِ رُوحَ الشَّقَّيِقِ

يَا صَدِيقِي وَأَنْتَ خَيْرُ صَدِيقِ
كَنْ شَجَاعًا كَمَا عَهْدُكَ غَلَّا
يَطْلُبُ الْجَيْشُ نَجْدَةً حِيثُ أَصْحَى
وَبِلَادُ (الأَحْبَاش) أَشْبَهُ بِالْأَشَدِ
كُلُّهَا صُورَةً مِنَ الْخَطَرِ الْمَحَاجِ
حَالَةٌ تَبِعُثُ الشَّجَاعَةَ فِي الْمَا
فَتَمْضِي سِيَّدُ الْبَلَادِ بَأْنَ تُدْ
وَأَنَا مُثْلُكَ الْمَجَاهِدُ لِكَنْ
أَنْتَ زِينُ الشُّبَّانِ وَالْبُعْدُ يُشَدِّ
وَأَرَاكِ الْمَثَالَ يَتَبَعُهُ الْأَبَدِ
سَوْفَ أَلْقَاكِ فِي غِدٍ وَأَنَا أَلَا

الوافي حسن

إحسان (متأثرة وعاطفة على أمين بك):

لَا تَرُوْعْنِي بِحُبِّيِّ!
إِنْ مَضِي ضَيَّعَتْ قَلْبِي
يَا إِلَهِي! يَا إِلَهِي!
إِنْ دُنْيَايَ حَبِيبِي

إحسان

أمين بك (ضارغاً):

إحسان! إحسان! رفقاً بالهوى الشاكبي
منذ الطفولة يا شمسي ويا قمري
والليوم تقضي فروض لا مرد لها
أسير للحرب بساماً على شجنٍ
لا يرهب الحرب مجبول على شمٍ
وشجي صبك المحزون لولاك
عمرى ينميه بعد الحب مراك
بانجزئ نفسي دون إشراك
كمن يفديك مدفوعاً بذكراك
تعشق الوطن الغالى بمحناك!

إحسان (مسترجعة ثباتها ووطنيتها):

سامح تدفق لوعتي وشجوني
تغزو (المصر) معاقلاً ومدائناً
لله إثرة من تعز عزيزها
واذهب بحفظ الله نور عيون
وتُعيد لي تاجاً يزين جبيني
أكذا نسيت (المصر) بعض ديوني؟!

أمين بك (متشجاً):

أكرم بوحيك يزجياني لما يجب
في ذمة الله ما قدّست فيك إلى

(تسمع طرقات على الباب).

إحسان:

صبراً حبيبي وانظرْ
منْ ذا يريد الحضور!

(يتجه أמין بك إلى الباب فيفتحه ثم يعود وصحته عمر بك والد إحسان
وأخوه كمال).

الفصل الأول

عمر بك (والد إحسان):

(بلهفة منزعجاً من أخبار النجدات المطلوبة ومن دعاء أمين بك إلى ميدان القتال).

ماذا جرى يا فتاتي!
صفو ودهر مؤات?
لكل باغ وعات!

ماذا جرى يا بُندي!
أهكذا يتقضى
ويل الحروب وويل

كمال (جازعاً):

أتمضي للجهاد ونحن نبكي؟
بقربك من فراق أخي فأشقي!

أحقا يا أخي هذا؟ أحقا؟
لأنهن أن أسير إلى فناء

أمين بك:

ويَا أخِي كُنْ شُجاعاً
مُرَاعِيَا ما اسْتَطَاعَا
(المصر) ضَحَى وَبَاعَا
يَأْبَى الوفَاء التَّيَاعَا
نِلْنَا نَعِيَّا مُشَاعَا
أَكْرَمْ بِذَاكِ ارْتِفَاعَا
يَا مَنْ حَبَّنِي شُعاعَا
بَيْنَا يُرَاعِي يُرَاعِي
أخِي ... (لحظة قصيرة)
وداعا! ... داعا!

يَا سَيِّدِي الْعَمَّ مَهْلَأ
وَكْنْ (إحسان) عَوْنَا
ما كنْتُ أَوْلَ حُرْ
أَجَدْ بِمَثْلِي أَنْ لَا
فَإِنْ أَعْدَ عَوْدَ ظَفَرٍ
وَإِنْ أَمْتُ فِي جَهَادِي
وَأَنْتِ يَا بَنْتَ عَمِي
يَا مَنْ أَرَاهَا مَلَّا
وَصَيَّتِي عَنْدِ مَوْتِي ...
...

(ينشد الأبيات الأخيرة مقترباً منها، ماسكاً أناملها في تأثر مشترك بين الجمع،
ويقبل رأسها في ختام الأبيات، بينما تسدل الستار العامة).

الفصل الثاني

(مشهد المعسكر الرئيسي للجيش المصري في (قرع) بالحبشة ومنظر خيمة القائد العام التي تشغل جزءاً كبيراً من المسرح، بحيث يظهر جميع ما بداخلها، ويراعى نقش خيام الجندي ومنظار جبلي واستحكامات على ستارة المسرح الخلفية، كما تفرض أرض المسرح خارج خيمة القائد العام بالرمل والحمى وتثبت فيها الأعشاب).

نشيد الضباط (حيث توجد طائفة منهم بجوار خيمة القائد العام):

ولنا فخرُ الفداء	نَحْنُ يا (مصر) فداءٌ
ليس صلصالاً وماءٌ	(نيلُك) الوهاجُ تبرُّ
دِيسٌ وبذل الشُّهادة	شَهْدَهُ أهْلُ لتقٍ
كنزٌ معتزٌ الثَّراء	وثرَاك العسجديُّ
نفحاتُ الأنبياء	جَنَّةٌ قد باركتُها
لبنيك الأوفياء	أَنْتِ دُنْيانا وأخْرى
إنَّ ذكراك البقاء	كُلُّنا يفديك حبًا

قائد الجيش (راتب باشا) (يقبل وخلفه حارسه الخاص فيحييه الضباط):

نَحْنُ في حربِ الإباء	يا رجالِي! يا رجالِي!
رغم إهراقِ الدماءِ	ما أتينا قصدَ عَسْفٍ

من جُحودٍ واعتداءٍ
غيرَ جَبَارٍ السماءِ
أنكم رمزُ الولاءِ
(مصرُّ) عيشي في عَلَاءِ!

بل لنَحْمِي حَقًّا (مصر)
كل جَبَارٍ نُعَادِي
برهنا بُرْهَانَ صِدْقِي
واهتفوا بعدي كرامًا:

الضباط (يهتفون):

(مصرُّ) عيشي في عَلَاءِ

الضابط الرئيسي (أمين بك):

وطاعةٌ لا تُرَدُّ
لكنْ يقينٌ وقصدٌ
أن يصدم الجيشَ حَدًّا
وللسلامِ نَوْدٌ
لم يبقَ للحربِ ردٌّ!

مولاي أمرُكَ فَرُضْ
ما جيش (مصر) بعَدَ
إذا اندفعنا فحاشا
على السلامِ جُبْلُنا
حتى إذا ما أهْنَا

القائد المصري (مخاطبًا أمين بك):

مُسْتَكْرِم يا (أمين)
على الوجْنِ لضنيْنِ
وبالآذى يسْتَهِنْ
يُعِينُ لَا يَسْتَعِينْ

أحسنت إحسان شَهْمِ
بمثَل نفْسِكَ إِنِي
لكنَّ قلبَكَ حُرٌّ
والباسلُ الشَّهْمُ حَقا

(ثم مخاطبًا بقية الضباط):

رجاءُ الجيشِ في اليوم العصيِّ
فنابَ عن الخطابةِ والخطيبِ

وأنتمْ أئِها الأبطالُ أنتمْ
вшكراً للذي قد لاح منكم

(ثم ينصرف الضباط الآخرون بعد أداء التحية العسكرية، ويدخل القائد العام خيمته ويشير إلى أمين بك بأن يتبعه، وحينئذ تسمع أصوات أقدام وبوق التحية العسكرية، ويدخل حاكم الحماسين الحبشي مع بعض حرسه).

الحاكم الحبشي (الأمير ولد نيكائيل) (يتناول والقائد المصري وأمين بك التحية، فيدعوه القائد مرحباً بإشارته إلى الجلوس فيجلس بحضور أمين بك):

لقد عرَضْتُ ولائي
والليوم عُدْتُ لأهدي
مِنْ فتنَةِ التُركِ تُوحِي
فاصْمُحْ بَعْرَضِي فَحْظِي
عَرْضَ الصَّدِيقِ الْوَفِيِّ
رَمَزَ الإِخَاءِ النَّقِيِّ
كَلْتَاهِمَا لِنَبِيِّ
حَظُّ الْفَتَىِ الْجَوَهْرِيِّ



إحسان

القائد المصري:

شكراً ولكنَّ هذا أوانُ حربٍ وضرِبٍ
فهل يليقُ الطَّرْبُ؟

الحاكم الحبشي:

أجلُّ ولا بأسَ عندي من حفظ هذى الوديعة
حتى يحيىنَ الجلاءُ

القائد المصري:

أجزُّ لهم الدُّخولَ إذْنَ وَدَعْنِي أكْرَرُ شُكَرَ مغتَبِطٍ صديقٍ

الحاكم الحبشي (منادياً من جانب الخيمة):

هُلُمَا يا فتاتيَّ هُلُمَا ...!

(ثم يأخذ مقعده ثانياً وتدخل الجاريتان الشركسيتان ويصحبهما أحد الحراس الأحباش حتى باب الخيمة، ثم يرجع بعد أداء السلام العسكري فتبدي الجاريتان تحايا الخضوع، فيهيب بهما الحاكم وهما مطرقتان منحنيتان قليلاً).

ارقصَا رقصةَ الحياةِ وبئَا منْ معاني السَّلامِ فيها كثيراً
أوِدعاهَا أغانيَ البِشرِ إبْداً عَا يَرُدُ الشجَّيَ سَمْحًا قريرَا
وأنْشُرَا أَجْمَلَ الضياءِ إِلَى النَّفَ سِسْ لكي تُنْهِجا الزَّعيمَ الكبيرَا

(فتأخذان في الرقص على نغم الأوركسترا نحو خمس دقائق.)

الفصل الثاني

القائد المصري:

أحسنتُما ...

الحاكم الحبشي:

أحسنتُما

القائد المصري:

أحسنتُما فانصرفاً

(تؤديان التحية وترجان، ثم يدخل أحد الحراس، فيقدم القهوة وينتظر حتى يشربها ويتبادل التهنئة المعتادة ثم يغادر الحراس الخيمة).

القائد المصري:

لقد أمرنا بأن تُذْ	لَبَح لِلجنودِ الْذَّابِحْ
تحيَّةً يا صديقي	لَكَمْ وَتَكْرِيمَ مَادِحْ
فإنكم قد بررتُمْ	بِعَهْدِكُمْ بِرَّ صَالِحْ
بصدقكم سوف يغدو	هَذَا الْمُعَابِدِي الْمُصَالِحْ

الحاكم الحبشي:

يا سيدِي الشَّهْمُ حَسْبِيٌّ تَكْرَارُ ما قَلْتُ أَمْسِ
لَمَّا رَأَيْتُ الْأَمِيرَ^٢
قد جئتُ حُيًّا بَسْلَمٍ قد جئتُ طوغاً لِنفسي
وَمِنْ دواعي الضميرِ
ومذهبِي أن نعيشَا على الإخاءِ الأمِّسِ
على الولاءِ التضييرِ

فَنَحْنُ مِهْمَا افْتَرَقْنَا أَهْلٌ وَابْنَاءُ جَنْسٍ
صَغِيرُنَا وَالكَبِيرُ
وَ(النَّيلُ) أَصْلًا وَحَالًا أَبُ جَدِيرٌ بَغْرِسٍ
لَكُلٌّ شَعْبٌ جَدِيرٌ
وَرَوْضَةُ (النَّيلُ) هَذِي عَنْوَانُ دِينِ أَمَّسٍ
إِلَى الرَّجَاءِ الْأَخِيرِ!

القائد المصري:

أَسْأَلُ اللَّهَ أَنْ يُعِيدَ السَّلَامًا
رُبَّ حَرَبٍ تَرَدُّ لِلسلَمِ رُوحًا
وَبِيَثَّ الإِخَاءِ فِينَا دَوَامًا
بَعْدَ سَلْمٍ أَضَاعَ مِنَ السَّلَامًا

الحاكم الحبشي:

وَالآن أَذْهَبْ إِنْ سَمَحَ
وَأَبْتَهُ الْإِخْلَاصَ مِنْ
تَّلْكِي أَرَى الْمَوْلَى الْأَمِيرَ
قَلْبِي وَتَأْمِيلِي الْكَبِيرَ

القائد المصري:

لَا شَكَّ مَوْلَايَ الْأَمِيرَ
رُّبُّ يُسَرُّ مِنْ هَذَا الْلَّقَاءِ

(ثم يهم الحاكم الحبشي بالذهاب فيشيشه القائد والضابط أمين بك، ثم يتبعه حراسه ويحييه بوق الحرس المصري من الخارج. ثم يعود القائد إلى مجلسه مع الضابط أمين بك آذناً له بالجلوس ويحضر بعض الضباط وبينهم الضابط حسن بك، فيتبادلون التحية ويسمح لهم بالجلوس أيضاً.)

القائد المصري:

سَمْعًا (أَمِينُ) تَشَجَّعَ
فَكَرْ وَدَبَّرْ لَتَسْعِي
عَلَيْكَ عِبْءُ خَطِيرٍ
سَعِيَ الشَّجَاعُ الْخَبِيرُ

الفصل الثاني

علمتَ علمَ البَصِيرْ
يُصْلِي العَدُوَّ السَّعِيرْ
مثَلَ السَّفِيهِ الغَرِيرْ
بصوتِ بَأْسِ نَذِيرْ
بِهِ الْقَضَاءُ الْأَخِيرْ
لَنَا، وَبِئْسَ الْمَصِيرْ
تُخْفِي الْبَلَاءُ الْكَثِيرْ
يَضِلُّ مثَلَ الضَّرِيرْ
مُسْتَكْشِفًا فَإِذَا مَا
أَفْيَتَنَا أَئِيْ جِيشِ
فَإِنْ تَمَادَى وَعَادَى
دَوَّتْ مَدَافِعُ (مَصْر)ِ
فَمَرَّقَتْهُ فَأَوْدَى
وَإِنْ فَشَلتْ فَخَطَبُ
هَذِي مَجَاهِلُ مَوْتِ
وَالْجَيْشُ دُونْ عَيْنِ

حسن بك (أحد الضباط وصديق أمين بك):

لَهُ، كِلَانَا شُجَاعُ
نَقْضِي الَّذِي يُسْتَطَاعُ
فَمَا تَرَاهُ الْمُطَاعُ!
مُولَى يَكْفِي اصْطَحَابِي
مُرْ فِي وُشُوقِ بَأْنَا
بَلْ فَوْقَ مَا يَسْتَطَاعُ

القائد المصري:

هَذَا شُعُورُ جَلِيلٍ لَكَنَّ أَحْكَمَ حَلٌّ
أَنْ تَنْهَبَا فِي جَمَائِعِهِ!
إِنْ الْوَفَاءَ جَمِيلٌ وَمَا الْوَفَاءُ لِخَلٌّ
سَعْيٌ يَجْرِي ضَيَاعَهُ!

(ثم يخاطب القائد أمين بك سرًّا.)

حسن بك (محديثاً نفسه على جانب):

ثُمَّ أَسْعَى لِعُودَتِي لِبَلَادِي
نَ) قَرِينًا لَهَا وَيَحْظَى فَؤَادِي
هَذِهِ فَرَصْتِي لِيُقْضِي عَلَيْهِ
فَأَنَالَ النَّعِيمَ مِنْ قَرْبِ (إِحْسَا

القائد المصري (عائداً إلى حديثه العلني مع حسن بك وأمين بك والضباط جميعاً):

أنتم دليلُ رجائِي تَاهُبوا واستعدُوا
وهمَتني ومضائِي أنتم أشَعَّةُ فكري

أمين بك:

فَرْضِي وَحَقَّ بِلَادِي إِنِّي الْمَقْدُرُ جُهْدِي
مُرَادِهِمْ كَمُرَادِي كَذَاكَ صَاحْبِي جَمِيعًا
مَجْهُودِنَا بَذَلَ هَادِ وَسُوفَ نَبْذُلُ أَقْصِي
فَالْوَيْلُ عَقْبِي الْأَعْدَادِي فَإِنْ كَشَفْنَا الْأَعْدَادِي
نُذْكِي أَحَرَّ الْجَهَادِ وَإِنْ قُتْلَنَا فَذَكَرَى
بِخَفْقِ كُلِّ فَوَادِ وَإِنْ أَسْرَنَا (فِمَصْرُ)

(يفاجئون بصوت إطلاق القنابل من الاستحكامات المصرية، ويدخل أحد الضباط مسرعاً معلناً: «مولاي قد هجم العدو!» فيهمون بالخروج سريعاً وتنزلن الستار العامة فوراً).

هوامش

- (١) حد: نهاية: Border.
- (٢) الأمير حسن باشا نجل الخديو إسماعيل باشا، وكان القائد الأسمى للجيش المحارب.

الفصل الثالث

المنظر الأول

(أمين بك في غرفة حقيقة هي سكن خادمه القديم الحاج رضوان، وذلك إثر رجوعه من الحبشه بعد غياب خمس سنوات في الأسر، ويراعى إظهار أثاث الغرفة نقشاً على الستارة الخلفية لمناسبة تقسيم هذا الفصل إلى منظرين، كما يراعى أن يكون النور وسطاً).

أمين بك (ينشد حزيناً وهو جالس على كرسي حقير في جانب الغرفة):

أَكْذَا تَكُونُ نَهَايَةُ الْإِيمَانِ!
أَيْشِيعُ مُوتِي مَنْ مَضَى بِمُحِبَّتِي
قُتِلَ الرِّفَاقُ وَفَرَّ وَهُوَ مَدْنَسٌ
كَانَ الْمَمَالِئُ لِلْعَدُوِّ، فِيَا لَهُ
وَأَنِي فَهَدَّ أَخِي بِسْمٌ خَاتِلٌ
مَاتَ الْقَتِيلُ بِسَمِّهِ فَسُلَالَهُ
بِئْسَ التَّحَاسُدُ وَالْتَّحَايُلُ وَالْأَذْنِي

أَكْذَا تَحُولُ صَدَاقَةُ الْخَلَانِ؟
لَمْ يَكُفِهِ أَسْرِي وَطُولُ هَوَانِي
بِالْعَارِ مِنْ جُبْنٍ وَمِنْ خَذْلَانِ
مِنْ حَائِنَ دَنِيسٍ وَأَيِّ جَبَانٍ
وَأَسْرَتَاهُ عَلَى الشَّبَابِ الْفَانِي
وَكَانَّا أَكْفَانَهُ أَكْفَانِي!
وَالْغَدْرُ ... يَا لِقَسَاوَةِ الْإِنْسَانِ!

الحاج رضوان (واقفًا على مقربة من سيده تجاهه):

والموتُ مُشَتَّقٌ من الحدَثَانِ
ترَكْتُ ضحَيَّةً مَا جناهُ الجاني
بعد الشَّابِ لقلبك الولهانِ
عيَشُ، وها مات الرَّجاءُ الثاني
وردي أخِيك، فَهَدَمَ الائِثنَانِ
هُونْ عَلَيَكَ فسوف يلقى خُسْرَه
فاحفظ حيَاتَكَ للدِّفاع عنِ التَّي
ذَكْرِي أخِيكَ وذَكْرُ مَبِيكِي المُنْتَي
فَقدْتُكَ أَعوَامًا ولم يَهُنَّ لَهَا
وكَانَما كَانَ الزَّوْاجُ بِلَاءَهَا

أمين بك (متعجبًا متأثِّرًا):

أَيُّ انتفَاعٍ لي، وقد ذَهَبَ الرَّدِي
بِأَخِي، إِذَا لَقِيَ العَقَابَ الجاني؟

(يفاجآن بسماع صوت مستجد مصحوبًا بصوت ابنته.)

الشَّحَاذُ وابنته (ينشدان معاً في الخارج):

مَهْمَا اغْتَنَتِي الإِنْسَانُ
بِالْبَرِّ وَالْإِحْسَانِ
الْمَالُ وَاللهُ فَانِ
وَالذَّكْرُ أَبْقَى الْأَمَانِي

أمين بك (مخاطبًا الحاج رضوان):

لَلَّعْلَهُ فَأَلْ لَخِيرٌ
إِنْسَانٌ فِي بُؤْسٍ وَضَيْرٍ
خُذْ أَعْطِهِ هَذَا الْقَلِيلِ
مَا أَظْلَمَ الإِنْسَانَ لِلَّهِ

الحاج رضوان (ذاهباً لإعطاء الشحاذ النقود مخاطبًا أمين بك):

شَكَرًا لَكُمْ أَلْفَ شَكَرٌ
وَاللهُ رَبِّي سَمِيعٌ
مِنَ الْفَقِيرِ الْضَّرِيرِ
إِلَى ثَنَاءِ الْفَقِيرِ

بنت الشحاذ:

أدعوا دعاءً وفيّا
لكم ثوابٌ جزيلٌ
من كل قلبي الكسير
من إلهِ القدير

(يعود الحاج رضوان إلى الغرفة).

الحاج رضوان (يُخاطب أمين بك وهو مطرق حزين):

هكذا الدنيا عَنَاءٌ فِي عَنَاءٍ
والحكيم النفس لا يبكي على
للذي ينسى تصاريف العَزَاءِ
ضائعاً لن يُرْتَجِي بعد البُكاءِ

أمين بك (متأثراً منه):

أكذا يكون وفاء خلّ وافي؟
أنا ما نَسِيتُ، فإنْ نسيتَ فخلّني
أنسيتَ حقَّ البرِّ والإنصافِ؟
أشقى كما يشقى الحبيبُ الوفي!

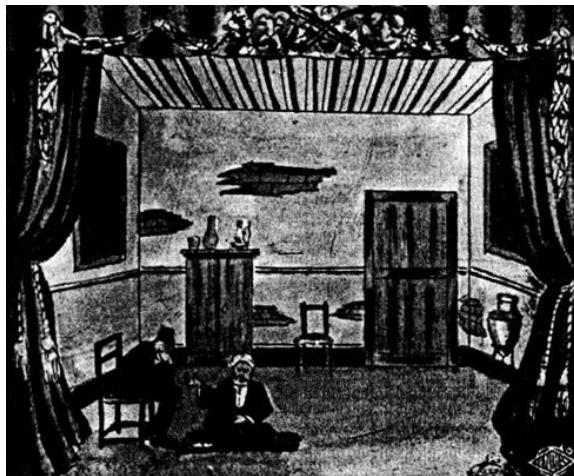
الحاج رضوان (في صوت المعاتب):

يا سيدِي رفقاً بنفسك ولتكنْ
قد ذال منها السُّقمُ أياضاً فاتَّدْ
في ذمة الله الذي عانَيْته

أمين بك:

صدقَتْ ... للحيٌّ حقٌّ
إنْ جلَّ همُّي فحسبِي
أغلى مراًراً لنفسي
هَلْمَ كيما نراها
عليَّ هيئاتٍ يُنْسَى
أنْ أنقذَ اليومَ نفْساً
من نفسِ رُوحِي المؤسَّى
قد يدفعُ اليأسُ يأساً
ربِّي إذا الدهرُ قَسَى!

(يخرجان فيطفأ النور سريعاً، ويبعد الكرسي عن المسرح، ثم يرفع الستار الممثل لظهر الغرفة السابقة، فتظهر غرفة إحسان وهي على فراش المرض، ومعها مربيتها والدها والطبيب).



المنظر الثاني

(في غرفة إحسان وهي على فراش المرض مشرفة على الموت، وبقربها مربيتها جالسة على كرسي، ونور الغرفة متوسط حيث يوجد مصباحان وفيهما شمع مضاء والوقت غروب، ويوجد بالغرفة أيضاً الطبيب والد إحسان).

عمر بك — والد إحسان (حزيناً ينشد بصوت متهدج مخاطباً الطبيب):

أنظلُ في غِيَّبَةِ التَّعْذِيبِ؟
قلْ يا طبيبُ فأنت خيرُ طبيبٍ!
هي كُلُّ ما أبقيَ الزَّمَانَ منَ الْمُنَى
والآنَ أذْوَى مثلاها بـلـهـيـبيـ!

الفصل الثالث

سامحْ نُضوبَ الصبر مُنِّي بعدها هُدِّمتْ في دمعي وُطُولِ نحبي!

(يسمح دموع عينيه ويستند إلى بعض الآثار.)

الطبيب:

عادتْ ليقطتها فكنْ كطبيبِ!
فكن الشجاعَ تكُنْ أَبْرَ رقيبِ
منْ مدمعٍ أو زَفَرَةٍ ووجيبِ

هي لا تُحسُّ بحالها، ولربما
إن الشجاعة كالدواء لذى ضنى
فوصيَّتي أن لا تشاهدَ ما أرى

(يسمع صوت سعالها ثم تأوهها.)

الطبيب:

صَبُّ الشجاع ورَحْمَةُ الطَّبِيبِ

حاذر! فخِيرُ البرِّ نحو موْدِعٍ

عمر بك:

يَقْنِي من التَّقطيع والَّتعذِيبِ
كَمَدٌ أَذِبْتُ به وكان مُذِبِّي!

جَزَعِي عليك بُنْتَيِّي جزءُ الذي
أواهُ من آهاتِك الحَسْرَى ومن

(يسمع صوت سعالها.)

إحسان (بصوت ضعيف مؤثر راقدة فيقترب إليها الطبيب ووالدها):

ماتَ مَوْتَيْنِ بنارَ وحلَّكِ!
فَاتَّني الحَظَّاً: مَلْكٌ وَمَلْكٌ!
لَيْتَها رَدَّتْ تصاريِفَ الْفَلَّاْكِ!
قسوةُ أَوْحَثْ إلى مَنْ قَتَّلَكِ!

يا حِيَاٰتِي أَيْ قَلْبٌ لي هَلْكِ
يا غرامِي عن غرامِ ضائِعِ
لَيْتَنِي ما جَئْتُ في الدُّنْيَا وَيَا
قَتْلَتَنِي نَكْبَهُ قدْ أَسْلَفَتْ

الطيبب (بعد أن يتأمل وجهها ويجلس نبضها):

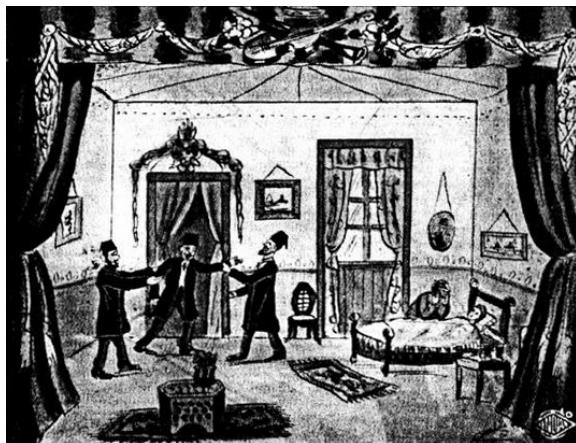
أَصْغَاثُ أَحْلَامٍ فَلَيْ— سُتْ يَقْنَةً الْذِّهْنِ الْبَصِيرِ

عمر بك (حائراً وجلاً):

رُشِدِ الْمُرْجَى لَوْ يَحِينْ
وَتَجِيزُ رَؤْيَتَهَا (أَمِينُ؟)
قَ وَحْزِنَهَا الْحَزَنَ الدَّفِينْ
آتٌ إِلَيْنَا بَعْدَ حِينْ
تَ مَمَاتُهُ الْخَمْسَ السَّنِينْ
بَ لَهَا، وَكَانَ بِهَا الضَّنِينْ
دَانًا يُجَنُّ بِهِ الْحَزِينْ
نُ فَهَدَمَ الْحَسَنَ التَّمِينْ!

لَكْنْ إِذَا عَادْتُ إِلَى الرِّ
أَتْجِيزُ أَنْ تَبْقَى هُنَا
لَا سِيَّما بَعْدَ الْفَرَا
فَلَقَدْ عَلِمْتُ بِأَنَّهُ
وَلَقَدْ أَشْيَعَ كَمَا عَلِمَ
وَهُوَ الَّذِي كَانَ الْخَطِيْ
فَقَدَّتْهُ ثُمَّ أَخَاهُ فَقَ—
وَأَصَابَهَا الدَّاءُ الْمَكِيْ

(يُسمع دق على الباب يدخل أمين بك متلهفاً متوجهًا نحوها، فيمنعه الطيبب
وعمر بك، ويسمع سعالها في الوقت ذاته ...)



الطبيب:

صَهْ! لا تجَازفْ! إنها ...
واعلمْ بأنك سُوفْ تشنَّشْ
اهْزَانَ ما لا يُجْتَنِي!
أَشْفَقْ عَلَيْهَا لَا تُنْزِرْ!

(يحاول رؤيتها فيمنعه الطبيب ووالدها).

أمين بك (منشداً في اضطراب وجزع بصوت الحزين المتهدّم):

حينما ألقاكِ لا يُرجى اللقاءُ!
حدّ تعذيبِ وبؤسِ وشقاءِ
كنت لا تأبّين لي حظاً أشاءُ
في سباتِ الموتِ من ربِّ السماءِ؟!
قسوة الطّبِّ ووعظُ الحكماءُ
يُرجع الموتى ولا يرضي الفنانَّ
عندما يُشجِّي بأحزانِ المساءِ!

يا عزائي عزّ لي فيكِ العزاءُ
يا مُصابي فيكِ لم أعرف له
حرمانني منْ نعيمي بعدهما
كيف أغضي الآن عمنْ نورها
أنصفيوني يا حياتي! كذبي!
أسمعني صوتَ الحيِّ الذي
أنتِ مثلُ البدر في صُفترتهِ

(يسمع سعال إحسان ثم تأوهها، فيذهب إليها الطبيب فاححّاً نبضها، وتتنشف
مربيتها الباكية عرق جبينها بمتديل، ويمنع والدها أمين بك من الدنو منها).

إحسان:

أَطَلْتُ يَوْمَ وَدَاعِي! يا مَوْتُ صَفْحًا فَإِنِّي

(تفتح عينيها وتتأوه).

الطبيب (مواسياً وهو يجس نبضها):

تبَسَّمي يا فتاتي لا تُسْرِفي في التّياعِ
لا تُهْمِلي في الدّفاعِ أرجو شفاءكَ لكنْ

إحسان

تحمّلي دون خوفٍ وأمّلي باتّباعي

إحسان (بصوت ضعيف):

يا موتُ صَفَّا فَإِنِّي أطلّتُ يَوْمَ وَدَاعِي!

أمين بك (بائساً باكيًّا ومحاولاً الدنو منها بينما والدها في أشد حالات الجزع):

لم يبقَ لي إِلا الودا
لُغُ فكيف أُحْرِمُ مِن وَدَاعِ؟!
من يبكيها فلينعنى
إنّي الأحقُّ بكلّ نَاعِ
(إحسان)! روحِي! مهجتي!
رُدِّي عَلَى الصَّبِّ المُضَاعِ!

إحسان (ترفع رأسها فاتحة عينيها في ضعف ودهشة ناظرة إلى أمين بك):

مَنْ هَذَا؟ ... مَنْ هَذَا؟

(بصوت أعلى)

... أمين!

أمين بك (متوجهًا نحوها مندفعًا إليها):

(يرد فورًا)

إحسان! ...

(فتقع رأسها على وسادتها مائة).

الفصل الثالث

الطيبب (بعد أن يجس نبضها فيجدها مائة ويفطي وجهها):

لكمو العزاء ...

(وحينئذ يرمي أمين بك رأسه على سريرها، مقبلها، راكعاً باكياً فتنزل الستار
العامة فوراً).

هوامش

(١) أي: المريضة.

نَظَرَاتٍ و مُلَاحَظَاتٍ

الأوبرا والأدب المصري

(١) ما هي الأوبرا؟

تُعرَّفُ الأوبرا أو القصة التلحينية عادةً بأنَّها تلك الرواية الملحنَة التي لروح الموسيقى^١ السيادة عليها، وبعبارة أخرى إنَّها الحكاية الغنائية التي تمثل للذة الاستماع إلى غنائِها. هذا هو التعريف المألوف، ومن يقبلون هذا التعريف يذهبون في تأريخهم للأوبرا إلى أنها نشأت في فرنسا سنة ١٢٤٠ ميلادية.

أما إذا ترقينا في فهمنا للأوبرا واعتبرناها مجمَع الفنون الثلاثة: الشعر في أرقى أساليبه وصوره، والموسيقى في أشجى نغماتها وأصدقها وفاءً لموضوعها، والتمثيل في أبرز مظاهره المجسمة لفكرة الشاعر الفنان، فإنَّنا نرجع بنشأتها الحقيقية إلى أواخر القرن السادس عشر حينما وضع چاكوبو بري (Jacopo Peri) قصته (دفني Dafne) سنة ١٥٧٠ م. حيث أخرجت في البلازو كورسي (Plazzo Corsi) بمدينة فلورنس (فلورنزا). بيد أنَّنا كلما دققنا في تطبيق هذا التعريف الأخير، وجدنا أنَّ الأوبرا الراقية الجديرة به لم تنشأ قبل القرن الثامن عشر.

وسواء اتفقنا أو اختلفنا في تقسيم القصص التلحينية إلى أوبرا كبرى (Grand Opera) مثل (فاوست Faust) و(مانون Manon) و(شمშون دليلة Dalilah) و(ريجوليتو Rigoletto) و(توسكا La Tosca) و(برسيفال Parsifal) وإلى أوپرا خيالية — (The Bohemian Girl) مثل (الفتاة البوهيمية Romantic Opera) و(ثايس Thais) و(كارمن Carmen) و(عايدة Aida)، وإلى أوپرا خفيفة (Light Opera) مثل (جميلة Djamilah) و(أبو حسن Abu Hassan) و(حلق بغداد The Barber of Bagdad) و(حانة تراسينا The Lun Terracina) و(حلق أشبليا The Barber of Bagdad)



الأستاذ زكي أبو شادي في الخامسة والثلاثين (صورة حديثة من تصوير كانتون).

(Barber of Seville) ونحوها، فكلما أمعنا الفكر في دراسة الأوبرا عدنا إلى وقف تقديرنا الأولى على ذلك النوع الرأقي منها الذي يجمع بين جمال البيان الشعري الكامل وجمال الموسيقى البارزة به، وجمال التمثيل الصادق، وتشبثنا بأن هذا النوع وحده هو الذي يصح أن يسمى بالأوبرا. وأما الأوپریت ونحوها من المهازل الموسيقية والروايات التلحينية الفكهية (Musical Comedies) والاستعراضات الموسيقية (Reviews) فليست من صميم الأوپرایا في شيء، ولا يجوز الجمع بينها في تعريف واعتبار.

(٢) لمحات تاريخية

يشير المؤرخون إلى نشأة الأوپرایا في فلورنس في أواخر القرن السادس عشر، حيث اتفقت طائفة من الأدباء المغنون والملحنين على تبيان المأسى الإغريقية في أسلوب موسيقي تسميعي، وكان ذلك كافياً لأن يعد فتحاً تمثيلياً عظيماً في ذلك الوقت. ثم ظهرت أول أوپرایا عصرية (دفني Dafne) السالفة الذكر بمدينة فلورنس في سنة ١٥٩٧ م. وإن لم

تمثل تمثيلاً عاماً. فنالت تقديرًا كبيرًا لها حتى إنه طلب إلى واسعها چاكوبير بري بعد ذلك بثلاث سنوات (١٦٠٠م) أن يؤلف مثيله لها لتناسب حفلة زواج هنري الرابع ملك فرنسا من ماري دي مدسي، فوضع الأوبرا (يوريديس Euridice) المعدودة أول قصة تلحينية من نوعها مُثلّت أمام الشعب (وهذه غير قصة (أورفياس ويوريديس Orfeo ed Euridice) التي وضعها جلк Gluck، وظهرت سنة ١٧٦٢م، والتي ما زالت تعد أولى الأوپرات العصرية الكبرى)، وقد نال فن الأوبرا الناشئ في ذلك الوقت معاوضة مأثورة من كلوديو مونتقردي (Claudio Montverde) الذي كان رئيس الفرقة الموسيقية لدوق مانتوا (Duke of Mantua) فوضع بنجاح باهر وتقدير عظيم الأوپرا المسماة «أورفيو أو أورفياس Orfeo»، وأبدع فيها إبداعاً يتناسب والجو الفني في ذلك الوقت، وقد قلل من النسق التسميعي وأكثر من الموسيقى المفردة إراحةً للمغنين وللناظارة المستمعين أيضًا. وقد تبعه وتدرج في طريقته الموسيقار كافلي (Cavalli) ثم سكارلاتي (Secarlatti) الذي يعد بحق مؤسس الأوپرا الإيطالية التي تجنب إلى ترقية الإيقاع الجميل المصاحب لصوت المغني مع بساطة المصاحبة (Accomponiment)، وقد كان سكارلاتي أخصب الموسيقيين إنتاجاً في القرن السابع عشر.

وقد أوجد لويس الرابع عشر الأوپرا في باريز بواسطة الموسيقار الإيطالي لي (Lully) سنة ١٦٧٢م. فجاءت نشأتها في فرنسا متأخرةً عن نظيرتها في إيطاليا زهاء قرن، ولكنها كانت نشأةً قويةً واستفادت من هذا التمهل وسارت إلى الأمام.

أما في ألمانيا فقد ألف الموسيقار رينهارد كيزر (Reinhard Keiser) الذي عاش ما بين ١٦٧٩م و ١٧٣٩م نيفاً ومائةً أوپرا وكذلك أنتج مثله تقريباً الموسيقار يوحنا أدولف هاس (Johann Adolph Hasse)، وبين ما وضعه الأوپرا المسماة (أرتازكس Artaxerxes) التي اعتاد كارلو برو斯基 (Carol Broschi) أن يغنى منها لحنين كل مساء لفيليپ الخامس ملك أسبانيا مدة عشر سنوات!

ولقد نشأت بمرور الزمن وتقوت «مدارس» الأوپرا الثلاث هذه: وهي المدرسة الإيطالية فالفرنسية فالألمانية، وتکاد تكون جميع الأوپرات الأخرى تابعةً لها، بل وربما لم يكن لها النضوج الكافي ل تستحق شخصية ممتازةً واستقلالاً في الاعتبار. فمثلاً لا تزال الأوپرا الصمية متعرثةً في إنجلترا حيث يميل جمهورها كل الميل إلى الأوپريت أو إلى أنواع مشتقة منها (Musical Comedies)، وإن كان نورها قد ظهر في إنجلترا في القرن السابع عشر حيث كان يمثل في لندن نوع من الأوپرا بإدارة السير وليم دافنانت

(Sir William Davenant) حوالي سنة ١٦٨٤ م، وقد مثلت في سنة ١٧١١ م. قصة (Rinaldo) لهاندل (Handel) في مسرح هيماركت (Haymarket) بلندن، كما مثلت في سنة ١٧٢٧ م للمرة الأولى (أوبرا الشحاذ) (Beggar's Opera) للفنان جيبي (Gay)، واستدعي الإقبال عليها أن تمثل ثلاثة وستين ليلة متلاحقة! واشتهر بالأوپرات الخفيفة في إنجلترا السير أرثر سليقان (Sir Arthur Sullivan)، كما جاهد المصلح الكبير هاندل (Handel)، وكما وجدت من قبل آثار هنري برسيل (Henry Purceil) الذي لحن ٤٢ قصيدة بينها عدد من الأوپرات الوافية، ولكن رغم هذا الجهد لا يزال الشعب البريطاني أميل إلى الأوپرات الأجنبية، وعلى الأخص إلى الأوپرات الألمانية، وهذا من عوامل تأخر الأوپرا الوطنية في إنجلترا.

(٣) مذاهب الأوپرا

مذاهب الأوپرا – أو مدارسها – كما أسلفنا ثلاثة: الإيطالية والفرنسية والألمانية. فأما الإيطالية فهي ولا شك أغرقها في الطرف وأكثرها عنوبة، وهذا الإطراب هو وحده الكفيل بأسر الحواس المفتونة، فإن قصرت من هذه الوجهة لم تكن نغماتها إلا مدغدة للأذن، مسيئة إلى المدارك السليمة، على رأي جوستاف كوببي (Gustav Kobbé)، ولم يكن المؤلفون الإيطاليون يعنون في بادئ الأمر بغير الغناء فكانت قصصهم جوفاء، لا قيمة أدبية ولا فنية لها، وكان الملحنون ينزعون إلى إخضاع التأليف إخضاعاً للغناء بدل الجمع المناسب بينهما، إذ كان كل غرضهم إرضاء المغنيين فقط. ولكن النزعة الفكرية الإصلاحية الأولى التي وضع أساسها جل (Gluck) في قصة أورفياس ويوريديس السالفة الذكر والتي تبعه فيها ليلي (Lully) وفاجنر (Wagner) وفردي (Verdi) كان لها الأثر الطيب في إيطاليا على الأخص، حيث غدا الملحنون أحقرص على كرامة الأوپرا، لا يعنون بالقصص التي لا يسمو مستواها الأدبي ولا تستأهل حفاوة النغم بها، وإن لم تزل على الأوپرا الإيطالية جملة مسحة الطرف الأولى، ولكن الأمثلة القديمة للطرب المطلق قد ماتت ولم تعش إلا الأمثلة الجامعة بين العاطفة والفكر والأدب والنغم، فعاشت آثار لروسيني (Rossini) وبليني (Bellini) ودونزتي (Donizetti) وفردي (Verdi) الذي فتح فتحاً مبيناً في الأوپرا الإيطالية بتأثينه قصة «عائدة» التي نظمها أنطونيو جسلازوني (Antonio Ghislanzoni)، فخلدت بينما ماتت آثار تلحينية سابقة لفردي لم يخدمها الفكر والتأليف، واقتصر جمالها على طرب الأنغام، وكان خليفة فردي في هذا التجديد

والإصلاح الذي ما يزال مستمراً الملحن الفنان الشهير پتشيني (Puceini)^٢ الذي يحمل فنه الآن علم النهضة الموسيقية في إيطاليا، ومن أشهر آثاره البوهيمية (La Bohème) ومدام بترفلاي (Madame Butterfly)، وقد زار لندن في سنة ١٩١١؛ ليشرف على إخراج (فتاة الغرب الذهبي The Girl of the Golden West).

وأما الأوبرا الفرنسية فقد كانت نشأتها الأولى على يد الملحن الفرنسي (رامو Rameau) الذي عاش ما بين ١٦٨٣-١٧٦٤ م. وكان لروايته (كاستر وپللو Castor and Pollux) شهرة ومنزلة إلى أن تجلت مؤلفات جلك (Gluck)، ولكن المشهود به أيضاً أن للي (Lully) الموسيقار الإيطالي كان الباعث الحقيقي لنهضة الأوبرا في فرنسا، كما كان من أقوى رافعيها الملحن الألماني ميربير (Meyerbeer)، وعلى هذا فقد نشأت الأوبرا الفرنسية الراقية بمجهود أجنبيين عن فرنسا، وإن حق لها أن تفتخر – كما لاحظ جوستاچ لوبي – بمجهود الموسيقيين الفرنسيين: أمثال هاليقي (Halévy) وأوبر (Auber) وجونوه (Gounod) وبيزيه (Bizet) وديبىسي (Désbussy) وافنباك (Offenbach) وماسينيه (Massenet) الذي يعد خير خلف لجونوه وميربير، كما تعد عقرية بيزيه التجالية في (كارمن) على الأخص من مفاخر الأوبرا الفرنسية العصرية. وتمتاز الأوبرا الفرنسية فنياً بسخاء المصاحبة والمعاونة الوترية للصوت.

بحيث يكون الأثر الناشئ من اقتران الصوت بالتوقيع قوياً، وأكثر ظهوراً منه في الأوبرا الإيطالية، وتمتاز تأليفاً بدقة الوضع دقة تكاد لا تدع نقداً لاذقاً، بحث يؤدي كل سطر منها معنى مقصوداً ويعبر عن موقف خاص أو خوالج معينة لا مفرّ من إظهارها، وهي بذلك أفلّ أزدهاراً من الأوبرا الإيطالية التي تحفل كثيراً بالظاهر وبالتأثير الأول، وقد أصبح ديبيسي (Désbussy) وأنصاره معدودين في مقدمة الموجدين للأوبرا الفرنسية العصرية المستقلة بمشخصاتها الواضحة، بعد أن كانت في أول الأمر رببةً للأوبرا الإيطالية.

وأما الأوبرا الألمانية فأخص مميزاتها التعاون الكلي بين الموسيقى والشعر على التعبير عن الدراما المثلثة تعبيراً قوياً لن يؤديه لا التمثيل وحده ولا الغناء مستقلاً، ومن طبيعتها أن لا تحفل مطلقاً بالغناء لأجل الغناء فقط، وإنما تُعنى – بروح جدي صادق – بالجمع بين الفنون الثلاثة (الموسيقى والشعر والتمثيل) جمعاً مقبولاً بعيداً الأثر. ومعروف أن الموسيقار كيزر (Keiser) هو مؤسس الأوبرا الألمانية، حيث وضع في هامبورج عدداً عظيماً منها معبراً أصدق تعبير عن الروح الألمانية، وبذلك مهد الطريق وهياً



فاجنر (١٨١٣-١٨٨٣) نابعة الإصلاح الموسيقي في القرن التاسع عشر ومهند فن الأوبرا.

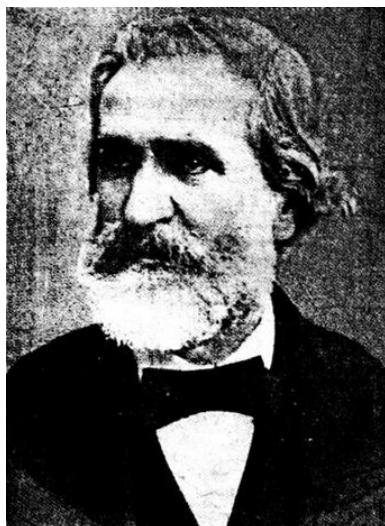
الأسباب لظهور ريتشارد فاجنر (Richard Wagner) وهو الذي قضى بنفوذه العظيم في القرن الماضي بعد جهاد شاق على التفكك الذي كان عيباً ظاهراً في الأوبرا عاماً، فجعلها وحدة متماسكة بحيث أصبحت القصة التلحينية – كيما كان عامل الخيال فيها – قرينة الدراما الخالية من الموسيقى في الانسجام وحسن التأليف بين أجزائها، وهذه العقيدة واضحة أجمل وضوح في الأوبرا الشائقة (برسيفال Parsifal) التي أخرجت في سنة ١٨٨٢م. وكانت آخر أعماله. فالذهب الألماني إذن هو أرقى مذاهب الأوبرا في نظر من لا يرضيه أن يضمحل التأليف الأدبي، بل والتأليف الموسيقي أيضاً مرضاة لغرور المغنيات والمغنيين، حيث تغدو الأوبرا مظهراً من مظاهر الإعلان عن الأصوات الغنائية المتنوعة فحسب. وأكبر الفضل في هذا الإصلاح الفني بأوروبا يرجع إلى جلк (Cluck) ثم إلى فاجنر (Wagner).

(٤) الأوبرا المصرية

ليس لنا حتى الآن ما يصح أن يسمى «بأوبرا مصرية»، وإن كنا نرى أن هذا من الواجبات التي تحدو بنا إلى تكوينها بدل أن نكتفي بالأسف واليأس. على أن بعض من لا يعرفون شيئاً عن الأوبرا ثم يتتصدون للنقد الفني يزعمون أننا عريقون في التمثيل الغنائي وفي الأوبرا على الأخص، ويستشهدون على ذلك بالأغاني التي كانت تتخلل الروايات القديمة التي كانت تمثلها أجواق القرداحي وفرح والشيخ سلامة حجازي والشيخ إبراهيم الإسكندراني والشيخ أحمد الشامي، وغيرها مما عرفناه معظمها في حداثتنا منذ خمسة وعشرين سنة، ثم بالأوبرا (عايدة) التي ألغت ولحت و مثلت في القاهرة بأمر المغفور له الخديوي إسماعيل باشا. فاما عن الأغاني المجردة في الدرamas فهي بدعة منتقدة غالباً ولا تخلق أوبرا ولا شبه أوبرا، ولا يمكن أن يعرض مثل هذه الملاحظة إلا من لا يدري شيئاً عن الأوبرا سواء بالنسبة لروحها وتتأليفها أو بالنسبة لألحانها ومظاهرها. وإذا كانت الهزليات الموسيقية (Opera Bouffe أو Musical Comedies) في أوروبا لا تعتبر من قبيل الأوبرا الصادقة، رغم ما فيها من أغان كثيرة موقعة ومن رقص موسيقي، وإذا كانت الأوبرا المجنونة (Opéra comique) التي يكون فيها الحوار حديثاً لا غناءً يكاد يخرجها بعض النقاد المتطرفين عن الأوبرا الأصلية، فالأولى بنا أن ننزعه الأوپرات عن أن تقبل في عشيرتها الروايات العادية أو الممتازة التي تطرق إليها الغناء قليلاً لمناسبة أو غير مناسبة.

وأما عن الأوبرا (عايدة) فلا بأس من ذكر كلمة عنها، بل لا بد لنا من ذكر تلك الكلمة لاستخلاص منها العبرة الواجبة فيرى الغافلون كيف أصبحت تلك الأوبرا غريبة عنا، وكيف أننا بتقصيرنا لم ننتفع بالمنشط الفني العظيم الذي بثه الخديو إسماعيل. شاء بذلك الخديو إسماعيل وحبه للفن ورغبته في إظهار مصر بمظهر الحضارة العصرية أمام ضيوفه في حفلة افتتاح قناة السويس أن لا تعدم مصر الأوبرا الممثلة لتاريخها وفنها، فأمر بتشييد دار الأوبرا المعروفة بأقرب وقت، فتم ذلك في خمسة شهور تحت ملاحظة المهندس المعماري فوسكانى، وبلغت نفقات إنشائها وتنسيقها مائة وستين ألفاً من الجنيهات، وفي الوقت ذاته عهد إلى مارييت باشا المصريولوجي

الشهير (ماربيت بك في ذلك العهد) بوضع قصة مصرية تاريخية تصلح لأن تكون مادة لأوپرا عظيمة، فوضع قصة «عايدة». ثم صاغها نظماً فرنسيّاً الشاعر كاميل دو لوكل (Camille du locle) مدير الأوپرا كوميك في باريز، وكان حينئذ في زيارة قردي، وبعده نقلها إلى النظم الإيطالي الشاعر الفنان أنطونيو جيزلنزوني (Antonio Ghislanzoni) ليوقعها الموسيقار العظيم (قردي)؛ ولتناسب الفرقة الإيطالية التي قامت بتمثيلها في القاهرة في مساء ٢٤ ديسمبر (ليلة عيد الميلاد) سنة ١٨٧١ م ...



قردي (١٨١٣-١٩٠١) ملحن (عايدة) وأشهر الملحنين الإيطاليين للأوپرا في القرن التاسع عشر.

وقد أعجب بها الخديوي إسماعيل إعجاباً عظيماً ونفح قردي بمائة وخمسين ألف فرنك (أو عشرين ألف دولار)، وهو المبلغ الذي طلبه، ورغم تأخر تمثيل هذه الأوپرا بسبب نشوب حرب السبعين وانقضاء حفلات افتتاح القناة (وكانت دار الأوپرا المصرية قد فتحت في أول نوفمبر سنة ١٨٦٩ م، ومثلت فيها الأوپرا ريجوليتتو Rigoletto لقردي)، حيث عطلت الحرب استحضار الملابس المطلوبة لها من فرنسا، فقد نجحت نجاحاً باهراً تجاوز كل تخمين أو تقدير، ولما مثلت بعد ذلك على مسرح لاسكارلا (La

Scala) بميلان في ٧ فبراير سنة ١٨٧٢م، برعاية فردي نفسه أحرزت من إعجاب الجمهور ما استدعى دعوته إلى خشبة المسرح للتحبيب به، وأهديت إليه عصا من العاج لقيادة الأركسترا (ivory baton) كما أهديت إليه حلية نجمية مرصعة باللناس، وقد نقش عليها اسم «عائدة» بالياقوت كما كتب اسمه بالجواهر الأخرى الثمينة!! وقد نالت (عائدة) أيضًا ترحيباً كبيراً بها عندما مثلت للمرة الأولى في نيويورك بأكاديمية الموسيقى "Academy of Music" في ٢٦ نوفمبر سنة ١٨٧٣م بإشراف الموسيقار ماكس ستراكوش (Max Strakoseh)، وهكذا ظفرت بغاية الترحيب واستقبلت بكل إكبارٍ في القارات الثلاثة! ولكن ماذا جنت مصر من هذه الصفقة الباهظة في سبيل إخراج «عائدة»؟

(١) أما من وجهة النهوض بفن الأوبرا في بلادها، فلم تغنم شيئاً رغم غيرة الخديو إسماعيل، وما ذلك إلا لظروف الظروف السياسية المعلومة التي عملت فيما بعد كل هذا الزمن الطويل لإطفاء النهضة الوطنية التي أذكّاها إسماعيل، ولكن العناية بالتمثيل نشطت بعض النشاط.

(٢) ومن وجهة الأدب المسرحي لم تظفر مصر بجديد، فإن (عائدة) لم تترجم ترجمة راقية بل وحرمت من الصياغة الشعرية العربية أو حرم الشعر العربي من تضمينه إياها، وعادت قيمتها الأدبية الشعرية إلى النظم الأوروبي وحده.

(٣) ومن الوجهة التاريخية القومية لقد كسبت حقاً التنويه الحي بمصر القديمة، فقد أعادت القصة – كما وصفت – الحياة المصرية القديمة في عهد الفراعنة، وأرجعت أمام الناظرة عهد طيبة وممفيس ومعبد فاتح ومجد مصر الغابر، ولكن الفخر بذلك عاد طبعاً إلى مارييت بك وإلى فرنسا في النهاية.

(٤) ومن وجهة التلحين – الذي بلغ غايةً من الإتقان – لم تعتبر إلا نصراً باهراً للموسيقى الإيطالية وفتحاً جديداً لفردي، أو لتعليم فاجر، أو لما شئت أن تتخيله من عوامل الثقافة الأوروبية الناهضة، ولكن لم تعتبر مطلقاً أثراً من إلهام التاريخ والحضارة لمصر القديمة.

وهكذا أصبحت «عائدة» غريبةً عنا، وذهبت آمال إسماعيل سدى بعد أن بلغ ما أنفقه على إخراجها نحو مليون فرنك، ولعله أضخم مبلغ أنفق حتى الآن على إخراج أية قصة مسرحية. نعم ذهبـت آمال إسماعيل سدى ولم نجن شيئاً سوى الذكرى الأليمة التي تحرك شجون كل أديبٍ غيورٍ، وتلهم فيه العزم على تعويض هذه الخسارة بالتعاون على

تكوين الأوبرا المصرية. وهذا كل ربحنا النفسي من مجهد إسماعيل، وما هو بالربح القليل إذا أعاد لنا الآمال المفقودة، والنهضة المنشودة.

لقد أنفق خديوي مصر، ولكن الفخر الأدبي والفخر الفني عادا إلى غير مصر. فماذا نستنتج من ذلك؟ لا أقل من أن الفنَّ كالآدب ذو شخصية مستقلة عن مظاهر المادة والمال، وأن الأمة التي تعتز بفنٍّ غيرها إنما تخدم سواها ولا تنفع نفسها إلا بالتعلم فقط إذا ما تبعه الاستقلال بالإنتاج. ولكننا لم نعرف هذا الدرس قدِّيماً، فلم ننتفع الانتفاع الحق بشاعر غنائي مجيد مثل الشيخ نجيب الحداد، وتركنا الشاعر الوجданى الرقيق طانيوس عبده يموت بائسًا دون استثمار مواهبه في نظم الأوبرا.

لقد بدأت الأوبرا الروسية تستقل وتكون لها مدرسة خاصة بها (راجع كتاب The Russian Opera تأليف R. Newmarch)، وكذلك أوپرات الأمم الراقية الأخرى تحاول أن تثبت لها «شخصية» جلية، بينما نحن لا نزال بعيدين عن معرفة أبجدية الأوبرا المصرية، ومننا من يتصور أن كل ما نحتاج إليه إنما هو ترجمة الأوپرات الإفرنجية بأسلوب نثري، أو الاقتباس منها ثم تلحين ذلك كييفما أردنا، وحينئذ يصح لنا أن نباهي بأننا ذوو أوبرا وطنية! ... ولكن هيهات! هيهات!

لقد أوضحنا أن الأوبرا إنما هي توافق فني ما بين الشعر والدراما والموسيقى والتمثيل، وإنه ما لم يكن التأليف والتلحين قومياً في اللون والذوق والنزعة، فحينئذ لا مفر من اعتبار القصة الملحة أجنبية، بيد أنه لا عيب في نقل الأوبرا من لغة إلى أخرى حباً في نشر الثقافة، وإن تشدد بعض النقاد في وجوب تمثيل الأوبرا بلغتها الأصلية حفاظاً لروح التعبير الإنسانية التي استوحى منها الموسيقيُّ أحانه. وإنما يجب عند النقل مراعاة الأصل البياني قدر الاستطاعة، وصياغته في قالب نظمي أمين، ونقل الموسيقى الأصلية وتطبيقها على النظم المترجم بقدر الإمكان، وما كل هذا الجهد إلا لتتنزق جمهورة الشعب الأوبرا الأجنبية طمعاً في تعضيد الجمهور للأوبرا الوطنية عند إظهارها. أما إذا انقلب الغرض وصارت للعوامل المادية سلطة الإرشاد، فحينئذ لن يكون هذا الجهد إلا عبئاً ولهموا، ولن تخدم الأوبرا الوطنية أية خدمة، وإنما تكون مقضياً عليها باستمرار الفناء ولن يكون لها وجود حقيقي. وهذا للأسف الواقر هو الواقع الآن في مصر دع عنك غيرها من المالك العربية. أقول ذلك بصراحة من يريد التشجيع والإصلاح لا بلهجة اليائس الشاكي الذي لا يعرف غير تثبيط الهمم. وكيف يجرؤ ناقد أمين على إنكار هذه الحقيقة المرة بينما يرى التأليف الشعري للأوبرا المصرية لا وجود له، وبينما يحزنه

تشويه الموسيقى الغربية التي تنقل ممسوحة إلى مسارحنا لمجرد الطرف، وإن خالف قواعد الفن المرعية، وبذلك لا يخدم التأليف ولا الموسيقى ولا التمثيل، ولا ينتفع الشعب بالانتفاع الفني المنشود.

(٥) وسائل الإصلاح

لما أخرج الموسيقار النابغة جلк (Gluck) الأوبرا التاريخية الشهيرة «أورفياس ويوريديس» السالفة الذكر في سنة ١٧٦٢ م عبر بها تعبيراً عملياً ناطقاً عن عقيدته في أن «رسالة الموسيقى إنما هي تزكية الشعر بتقوية تعابير العواطف وزيادة الاهتمام بالموافق دون إعاقة أو إضعاف العمل بزخارف زائدة عن الحاجة لا قصد منها سوى دغدغة الأذن والإعلان عن نشاط الأصوات الغنائية»، وهذا هو عين المذهب الذي عمل فاجنر على تقويته بعصره، ثم قردي ومن نهج نهجهما من فطاحل الموسيقيين الذين مع تقديرهم للعوامل الخيالية ولعوامل الطرف الكلي في بعض أنواع الأوبرا — لم ينسوا ولم يتناسوا رسالتهم من جعل الأوبرا وحدة فنية متماسكة لا خليطاً مفككاً من الخرافة واللهو والعبث. وقد مر أكثر من قرن ونصف القرن على هذا الإصلاح الفكري الفني الذي ينتظر منا أن ننتفع به؛ لأننا لسنا بمعزل عن تيار الحضارة والثقافة، فهل يجوز بعد ذلك أن نعود القهقرى بمسارحنا إلى ما قبل ١٦٥ سنة؟! هل تفهم فرقنا التمثيلية حقيقة الأوبرا كما يجب أن تفهم؟ هل تعمل هذه الفرق لإرضاء شهوة الظهور عند المطربات والمطربين؟ أم تعمل لإحياء الشعر التمثيلي؟ أم تعمل لتكوين موسيقى جديدة هي موسيقى الأوبرا المصرية؟ أم تعمل بالإجمال لتهذيب الذوق التمثيلي المصري؟ أم تعمل للكسب فقط؟ فالشاهد المحسوس أنَّ الشعر التمثيلي لم يشجعه ممثلو الأوبرا في مصر أقلَّ تشجيع، والتمثيل لم يكتسب فائدةً تذكر، بل ربما لم يستقد شيئاً منها؛ لأنَّ الإهمال في إخراج الأوپرات — اللهم إلا في مناظرها — محسوس، والموسيقى لم تغنم غنماً مذكوراً منها؛ لأنَّ الموسيقيين أسرى أوامر الفرق بدل أن يكونوا في منزلة المبدعين المرشدين، والذوق المصري الفني لا يزال هو هو: يجارى ولا يقاد ... وإنْ فليس من المبالغة أن نقول: إن الفائدة الكبرى من إيجاد أوپرات أو شبه أوپرات في مصر حتى الآن إنما هي مادية فقط، وعائدَة على فرق التمثيل وحدها.

وبعد هذه المقدمة فلننظر في وسائل الإصلاح ولندرسها بإنصاف وإخلاص:

التأليف

إذا شئنا أن تكون لنا أوپرا مصرية صميمه، فأول ما يجب علينا أن نعني به التأليف. وخيرٌ لنا أن نعرف بأننا نحكم على أنفسنا بالبلادة والجمود إذا كان كلُّ مجهدنا في التأليف النقل أو الاقتباس عن الغربيين. ولا أذكر أن النقل أو الاقتباس لا يخلو من فوائد، خصوصاً إذا كان مصحوباً باقتباسٍ موسيقيًّا أمينٍ، ولكن هذا لا يجدي نهضة التأليف المنشودة. وهذه مصر غنية بتاريخها وقصصها القديمة، ولديها في كل ذلك ثروة لا تفني؛ ليستمد منها مؤلفو الأوپراتات موضوعاتها، ولو لم تكن لدينا «مادة» تاريخية لكتفتنا قصص (ألف ليلة وليلة)، للتأليفات الخيالي أو الرومانتيكي على الأقل، ومنها استمد الأوروبيون أكثر من أوپرا. فلا عذر لنا في النقل عنهم إلا إذا شئنا الانتفاع بالموسيقى الأوروبية، وإلا فلدينا في تاريخ مصر قديماً وحديثاً، وفي قصص البردي وفي حكاياتنا الوطنية غنية وافية للمؤلف الجريء الذي يعرف واجباته القومية نحو الأدب والمسرح معاً ولا يتشدد بحب الفن للفن دون أن يفهم من فلسفة الفن، ولا من فلسفة الحياة ولا من حق الوطن عليه شيئاً.

هذا عن الموضوع، وأما عن لغة التأليف فالمفروض في الأوپرا أنها تمثل الفن بأرقى صوره؛ ولهذا لا يكفي أن تكون لغتها مهذبةً بل لا بد أن يتجلّ فيها الشعر الراقي السليم. نحن لا ننتصر للغة التقرر، وكذلك لا ننتصر للغة الابتذال ولا للعامية المجردة، وإنما نحب الاعتدال. وحسبنا أنه من الميسور جدًا التأليف — سواء نظماً أو نثراً — بلغة صحيحة سهلة لن يشق على العامة فهمها ولن يأبهاها الخاصة: كذلك كان معظم ما أنشأه فقيداً الأدب والمسرح المرحومان نجيب الحداد وطانيوس عبده. بيد أن هذا لا يعني أننا نطعن في استعمال اللغة العامية على المسرح في مواقف درامية أو مجنونة معينة (وقد نجح في هذا النوع من الصياغة الأستاذ أنطون بزيك المحامي صاحب «عاصفة في بيت» و«الذبائح»)، ولسنا من يقف دون صقل الأنفاظ العامية عند الحاجة والاقتباس منها «وتطعم» اللغة الفصحى بها، ولكننا في الوقت ذاته نعتقد أن المؤلف القدير يستطيع أن يكسو روایته بلباس من الأسلوب السهل الجميل الذي لا يسيء إلى اللغة، كما لا يسيء إلى المدارك رغم تباين طبقات السامعين، ونرى أنه من الواجب أن تكون لغة الأوپرا من السمو بمكان وأن يكون نسقها النظم ولن يرضينا — مهما سمت المعاني والتلحين — أن يساء إلى اللغة بمثل هذا الشعر الذي نقتطعه من رواية (شهرزاد) :

وَلَا هبْت نازْ ضُلوعي تاني للبرِّ الجميلُ! أنا لا أندلُ عمرى تحكمي عَ المستحيلُ!	أنا إنْ سالتْ دموعي كلَّ ده طالبُ رُجوعي طولُ ما نهر (النيل) بيجري وإنْ حَكَمْتِ أيِّ مصرى
--	---

كما لا ترضينا لغة الأسجاع التي اتبعها المرحوم إسماعيل بك عاصم في تأليفه. خذ مثلاً رواية (حسن العاقب) التي ظهرت سنة ١٨٩٤ م. واقرأ قوله على لسان طاهر لفاخرة: «أحسنت يا فاخرة، وبخ لأفكارك السافرة، وإن الثلاثة التي يحيا بها الإنسان، متوفِّرٌ عندنا منها اثنان، وهما الصدقة الجارية، وكتب العلم الواقفة» إلخ، على أن هذه اللغة أشرف مراراً من لغات بعض التأليف الحديثة، فالأولى سلسة رغم تكلفتها، كما أنها غالباً سليمة ونظمها رقيق، كما ترى في قوله على لسان سعيد مخاطبًا سعاد:

يا (سعاد) وَدْعَينِي وَإِلَى الْهَمِّ دَعَينِي	واحفظني عهدي المصان هكذا حُكُمُ الزَّمَانْ
---	---

(وقد أخطأ في قوله: «المصان» فصوابها «المصون»، و«المصان» لغة غلاف القوس). وهي بحق لغة لم يصل إليها بعض مؤلفي اليوم الذين يتصدرون بجراءة للنظم المسرحي على الأخص، فتخرج آثارهم خليطاً عجيباً من الفصحى والعامية ...

ومن العجيب أن مديرى الفرق التمثيلية يدعون أن شعراء البلد المتازين وكتابه لا يتعاونون معهم، فيضطربون ذلك إلى الانتفاع من أقلام من لم يبلغوا مرتبة الأدب الناضج، ويلجئون عادةً إلى الترجمة والاقتباس، ويعتذرون بقولهم: إن جهدهم كيما كان خير من لا جهد ... وهذه مغالطة واضحة، فهم يعلمون حق العلم أنه إذا كان بين شعراء مصر وكتابها من قد تسمح له الظروف وتدعوه العاطفة الشريفة إلى التبرع بأثار قلمه لفائدة جمعية خيرية أو ملجاً إحسان مثلاً، فجميعهم تقريباً في حاجة إلى التعاون المادي وإن قل، ومن الفضيحة أن تبلغ الأنانية بأصحاب الفرق التمثيلية مبلغ البخل المتناهي بتشجيع التأليف المسرحي بينما نهضة التمثيل مرتبطة كل الارتباط بنهاية التأليف، وهذه الحقيقة منطبقية بالأخص على الأوبرا. فما على حضرات مديرى الفرق إلا أن يتقدموا بمكافأة معقولةٍ إلى المؤلفين، وهم لن يعدموا حينئذ القصص الراقية على اختلاف أنواعها تلبيةً لتشجيعهم. وهذا التشجيع تحتاج إليه الأوبرا على الأخص إذا كانا

جادين، ومن المغالطة المخجلة أن تربح الفرق التمثيلية الغنائية المئات من الجنحهات بل الآلوف من قصص تافهة لا قيمة أدبية لها ولا تخدم الأوبرا أقل خدمة حقيقة، ثم يضن على الشاعر العصري المؤلف بعشرات قليلة ثمناً لجهده وإبداعه القيم.

التحين

للموسيقى منزلة عظيمة في الأوبرا، وهي منزلة التزكية للشعر كما قال جلك (Gluck)، وقد أشرت سابقاً إلى ضرورة احترام الألحان الأصلية أو روحها على الأقل في الأوپرات المترجمة، وإذا لم يكن هذا ممكناً استطاعت وافية فلا أقل من أن نحترم أنفسنا باحترامنا الفن، فنشجع تمثيل الأوپرات الأجنبية بلغاتها وألحانها الأصلية لفائدة الخاصة وال المتعلمين من الذين يعدون بعشرات الآلاف، وفي سعيهم تفهم هذه الأوپرات وتقديرها. ولم توجد الأوپرات في الأصل لمرضاة العامة، وإنما هي نوع راقٍ من الفن، بل مزيج من فنون لن يقدرها التقدير اللائق به غير المتعلمين، فلن يحرم عامة الشعب من فائدة ما يوجد هذا التمثيل الأجنبي سواء باستمرار أو في موسم السياح فقط، أضف إلى ذلك أن لثقافة كل الفائدة من هذا الجوار والاتصال.

إنما الذي ينتفع منه الشعب جملةً من خاصته إلى بعض عاداته هو تكوين الأوپرا المصرية تكويناً قومياً: تأليفاً وتلحينًا، ثم تحبيبها إلى الجمهور. وقد أشرنا إلى التأليف في السطور المتقدمة والآن نشير إلى التلحين، ونرانا في غنى عن البرهنة على ضرورة التعاون بسخاء مع الملحنين، فالمؤلف والملاحن عموداً النهضة المسرحية للأوپرا، مهما أطربنا في فضل المغنيات والمغنيين. وما لم يُنفق بسخاء لتشجيع التلحين فسيطبل الزمن قبل أن ينشأ في البيئة المصرية ملحن وطني ضليع في فنه علمًا وعملاً، غير قادر على إنشاء موسيقى مصرية يرضي عنها علماء الموسيقى النابغون في العالم، وتمثل عواطفنا وحياتنا المصرية أصدق تمثيل. ومثل هذا الإنشاء سيعد طبعاً ثورة فنية، وقد تعد هذه الثورة من الآن مستحيلةً نظراً لاختلاف الكبير بين أصول الموسيقى المصرية الحاضرة وبين أصول الموسيقى الغربية عامةً، ولكن الغربيين أنفسهم لم يبلغوا بموسيقاهم مرتبة النهضة الحاضرة إلا بثورة وتحصية وبالتخلي عن كثيرٍ من النُّظم القديمة، وهكذا لا بد لنا من الإقدام والتجربة، وإن طال الزمن. ومن أقدر على هذا الجهد والإبداع من أعضاء (نادي الموسيقى الشرقي) أو جمعية خاصة تتفرع منه وتجعل عملها مطابقاً لشعارها ولأسمها: (جمعية الموسيقى المصرية)؟ نحن لا نجهل الاعتراضات الفنية الحاضرة على

مثل هذا الرأي، ولكننا نعلم أيضًا أن التجارب العلمية والتعاون لتحقيق هذا الانقلاب الفني أو لتقدير العقبات، وما يمكن التغلب عليه منها لم تقدم. وبغضّ النظر عن هذه النقطة، وكيفما كان قصور موسيقانا المصرية، فلا غنى لنا من الوجهة القومية عن تطبيقها على أوپرانا والسير بها مع الشعر التمثيلي جنبًا لجنب إلى الأمام، وهذا يستدعي التشجيع المادي الوافي للشعراء والملحنين من المسارح الراقية، والتشجيع الأدبي بالأوسمة أو الألقاب أو نحوها — من حكومة جلالة الملك — شأن جميع الحكومات المتمدينة في أنحاء العالم التي تعرف أن لا تقصير الاحترام والتشجيع الأدبي على طبقة الموظفين أو طبقة الأعيان، وقد يكون بين الآخرين طائفة كبيرة منزلتها من الثقافة وأثرها في النهضة الفكرية الوطنية صنُو العدم ...

الغناء والتمثيل

أما واعتمادنا الفني قاصر على مواطنينا ولم نغنم غنًما وطنيًّا ما من فردي وأمثاله، ولم يتمصر علينا مثل هاندل (Handel) الموسيقي الألماني الشهير الذي قضى معظم حياته الخصبة (١٦٨٥-١٧٥٩م) في إنجلترا وخدم الموسيقى الإنجليزية والشعب الإنجليزي الذي عاش بينه كأحد أفراده خدمةً عظيمة بتاليه العديدة (وبينها «المسيح» و«إسرائيل في مصر» و«إستر» و«ديبورا»). أما وهذا هو الواقع الأليم فمن الخطل في عزلتنا هذه التي أوجدتها ظروفنا الأهلية من جنسيةٍ ولغةٍ ومشربٍ أن لا نحرص على استثمار رجالنا الملحنين أولاً ثم مغنياتنا ومغنيتنا.

وما يكون هذا التشجيع أو الاستثمار بالكافات الحكومية المسرحية فقط، وما يكون بنقل تبعية دار الأوپرا إلى وزارة المعارف فحسب، وما يكون بإنشاء معهد فني يرتبط بدار الأوپرا، ويختص بالعمل على ترقية موسيقى الأوپرا وغنائهما أيضًا، وإنما يكون بالجمع بين هذه العوامل المفيدة مضافًا إليها تنظيم البعثات إلى أوروبا من بين أعضاء هذا المعهد الذي لا نرى مندوحة عن إنشائه، لا سيما إذا توانى (نادي الموسيقى الشرقي) عن القيام بالواجب عليه نحو الأوپرا المصرية. وربما لم يغرن جهد النادي وحده على أي حال عن إنشاء المعهد الفني المشار إليه.

هذا ولا فائدة من ضم دار الأوپرا إلى وزارة المعارف إذا لم تعتبر الوزارة تلك الدار كمدرسةٍ فنيةٍ شعبيةٍ، كما تنظر ألمانيا على الأخص إلى دور الأوپرات: مشجعة طلبة العلم على التردد عليها بأجر مخفضة وامتيازات حسنة، وكذلك إذا لم تنشط الوزارة فرق

الأوبرا على الأخص، وإذا لم تسمح لها جميعها بالانتفاع بدار الأوبرا بشروط مشجعة، تضمن لها النفع والبقاء والتقدم المستمر.

يعوزنا أن نعتبر الغناء في الأوبرا متممًا للموسيقى لا سيّاً لها، كما يعوزنا أن نعتبر التمثيل من المتممات للعوامل الأخرى التي تؤلف تلك الوحدة الفنية القوية المتضامنة التي نسميها «الأوبرا»، وإذا قدرنا هذا التقدير الصحيح تركنا للمحن أن يضع ألحانه بحرية فنية معقولٍ تطابق روح القصة، كما تركنا للشاعر من قبل أن يؤلف تأليفاً وجداً غير متأثر بالصناعة، وحينئذ نبحث عن المغنيات والمغنين والممثلات والممثلين من يحتاج إليهن وإليهم لتنمية الفرقة في سبيل إخراج أوبرا معينة جديرة بالظهور. ورأيي أنه من الإسراف في العبث أن ترك أية مغنية قديرة أو أي مغن نابغة خارج دور الأوبرا.

تنفق بلدية فيينا – مدينة الأوپرات – إعانة سنوية للأوبرا كما كان يفعل الإمبراطور سابقاً، وتحذو حذوها بلدات أخرى كثيرة رغم نهوض تلك الأوساط بالأوپرا، وترجع هذه الحفاوة (الجدية بالتقليد) بالأوپرا في فيينا إلى القرن السابع عشر حينما عني إمبراطور النمسا ليوبولد الأول ثم ابنه شارلز السادس باستدعاء مشاهير الموسيقيين إلى البلاط، وكانوا يدفعون من جيوبهم الخاص بسخاء نفقات التمثيل الموسيقي في مسرحي ثانياً المعروفي في ذلك الوقت. وإن التاريخ ليعيد نفسه الآن في مصر: فنهضة الأوپرا المصرية في أمس الحاجة إلى رعاية صاحب الجلالة الملك، كما أنها في حاجة إلى زيادة عناية الحكومة المصرية بها، وإلى تنظيم هذه العناية الواجبة وتوجيهها بدقة إلى شتى الأسباب التي لا غنى لنھضة الأوپرا عنها: من تأليفٍ وتلحينٍ وغناءٍ وتمثيل.

لقد كان عهد اكتفى فيه طالب الأدب العالي أو الأدب المدرسي (classical literature) في أوروبا بدراسة الكتب والدواوين، وجاء العصر الحديث الذي اعتزت فيه الأوپرا، فإذا به يراها مدرسةً ساميةً للأدب، فيجد مثلًا من مؤلفات شكسبير كعطل (Othello) والزوجات القريرات (Merry Wives) ومن مؤلفات سكوت كعروس لامرمور (Bride of Lammermoor) ما يُمثل تمثيلاً موسيقياً بروح الأوپرا وما يذكره على رأي ووكر ماكسبيادن (J. Walker Me Spadden) بأن العلم بالأوپرات القياسية في هذا العهد ضروري كالعلم بالأدب المدرسي، فكل منهما يلقي ظل نفوذه على الآخر، والحد بينهما متتَّل باستمرار من مجال إلى آخر.

وإذن فنحن في مصر لن تكون أقل من نظرائنا في الغرب إلى هذه الحاجة الدراسية، ولن يستوفي الأديب بينما حاجته من الثقافة بالاكتفاء بدرس القديم مهما جل سوء سمي

«ديوان البحترى» أو «رسائل بديع الزمان» أو «الأغانى» أو غيرها، وإذا أدرك ممثلاً وممثلو الأوبرا قيمتها الأدبية الفنية هكذا فما من شكٌ في أن فرق الأوبرا تبذل أقصى الجهود لخدمة التمثيل مثل خدمة الموسيقى والغناء. وهكذا تتم عوامل الإتقان لفخرنا جميئاً.

صحيح أن بعض الأوبرا تجملها بعض القطع الموسيقية أو الغنائية المضمة، كما نعرف في قصة «حلاق أشبيلية» (The Barber of Seville) مثلاً وقطعة غناء الجوهرة (The Jewel Song) في قصة (فاوست Faust)، ولكن كل هذا في حكم الشاذ الذي لا يعارض المذهب الأصح: وهو أنه لا بد – لكي تبلغ الأوبرا أرقى مكانة من السمو – من تضافر عوامل الشعر والموسيقى والغناء والتمثيل تضافراً كلّياً لخروج وحدة منسجمةً آسرةً للمساعر، بحيث يكون التأليف الشعري مبعث إلهامها، والموسيقى مزكيةً له، والغناء صلة الارتباط بينهما، والتمثيل موحداً للجميع بتصويره الشكلي، ولكنه لن ينجح في مهمته النجاح التام ما لم يبذل كل من الشاعر والملحن والمغني أقصى المجهود لأداء التصوير الفني في دائرة اختصاصه على أحسن ما يمكن لأنما لا يعتمد إلا على مجهوده وحده. فإذا ما قامت نهضة الأوبرا في مصر على هذه الأسس المتينة، وإذا ما كان رائدنا الإبداع لا الجمود ولا التقليد – اللهم إلا في محاولة التوفيق ما بين الموسيقى الشرقية والموسيقى الغربية، وإيجاد موسيقى خاصة بنا على أرقى المبادئ العصرية – وإذا ما راعينا دائمًا تمثيل قوميتنا التمثيل الأنوثي في عملنا الفني هذا، فمن العقول تدريجيًّا أن تنشأ لنا أوبرا وطنية على مرور الزمن، وأما إذا اكتفيتنا بالتوالكل أو النقل عن الآجانب أو مراعاة الفائدة المادية وحدها فلن تقوم لنا قائمة، ولن ننتفع من هذه المجهودات المبتورة بأكثر من انتفاعنا من كل عملٍ أجنبىً محدود الأثر يعود فخره لغيرنا، ولا ي Kisbina اعتدًا بالنفس أو تشجيعًا. وقل ذلك أيضًا عن التأليف – (وإن كان وطنيًّا) – الذي لا يقصد منه سوى التهريج وإدهاش النظارة المستمعين إلى ألحان ومشاهد غير مألوفة لا يعززها نصيب من الأدب العالي سواء من الشعر أو روح الدراما، فإن كل ذلك مصيره الاندثار كالفالقاقيع، دون أن يربح الشعب ربًّا فنيًّا خالدًا من وراء ذلك.

وأخيرًا لا بد لنا من التنويه تكرارًا بضرورة اجتناب عباقرة المغنين والغنائيات إلى المسرح، فإنه أرقى من التخت وأنفع للأمة، وفي استطاعة هؤلاء النواوغ والنابغات بتفهمهم ويتشربهن روح الفن وإخراج نغم الأوبرا إخراجًا هو صفو الجمال الحي، وفي ذلك أيه خدمة لثقافة الأمة بخدمة فنونها المسرحية وبتحبيبيها إلى الأوبرا، وكل ذلك مما يعين في النهاية على تكيف الأوبرا تكيفاً قوميًّا متارًا لن يتطرق إليه الفنان.

(٦) نظرة إلى إحسان

للحق علينا بعد هذا البحث المتقدم واجب النظرية النقدية إلى «إحسان» خدمةً للأدب وللأوپرا، وتدريباً للأذهان على التقدير النقدي، ولكن علينا قبل ذلك أن نشير بالاطلاع على كتب النقد الغربية مبتدئين بالموسوعات أو دواوين المعرف المختلفة ثم بالكتب النقدية أو الشرحية أو البيانية الخاصة، ونذكر منها على سبيل المثل هذه المؤلفات بالإنجليزية:

- (1) The opera Past and Present. By W. F. Apthorp.
- (2) The Complete Opera Book. By Gustav Kobbé.
- (3) A Critical History of Opera. By A. Elson.
- (4) Opera Synopses. By J. Walker Me Spadden.
- (5) Knoch's Opera Guide.
- (6) Dictionary Of Music. By G. Grove.
- (7) The Story of Opera. By E.M. Lee.
- (8) Opera and Drama. By R. Wagner. translated from German By E. Evans.
- (9) Mozart's Operas. By E. J. Dent.
- (10) The Rise and Development of Opera. By J. Goddard.
- (11) Some Forerunners of Italian Opera. By W. J. Henderson.
- (12) Plain Words on Singing. By William Shakespeare.
- (13) Richard Wagner. By W. L. Henderson.
- (14) The Life of Johann Sebastian Bach. By sir Hubert Parry.
- (15) Light Opera. By Sterling Mackinlay.
- (16) Favourite Operas. By Cuthbert Hadden.
- (17) The Stories of the Great Operas With Music. By Ernest Newman and Sir Landon Ronald.
- (18) The Standard Operaglass. By Charles Annesley.

وإذا كانَ نرى أن دراسة الأوپرا فرض على الأديب الفنان في هذا العصر، فالأولى بها أن تكون واجباً مقدساً على الناقد المسرحي.

ومن الجدير بأهل الأدب في هذا العصر أن يعنوا بحياة الأهم من مؤلفات الأوپرا ومباحثها النقدية، فقد أصبحت الأوپرا معدودة أرقى مظهر للأدب الحديث، وصار لها من التعريف ما لم يكن مقدراً منذ قرنين، فليس اسم الأوپرا الآن دليلاً على اشتقاده الأصلي حيث يعني تأليقاً موسيقياً (اختصاراً من التعبير اللاتيني *Opera in musica*)، وإنما يعني أجمل معنى ومبني لاقتراح الفنون الثلاثة (الشعر والغناء والموسيقى) في

كنف التمثيل، فأصبحت بذلك فرعاً هاماً من فروع الأدب العصري الراقي، وأصبح من لا يعرف شيئاً عنها لا يستحق أن يسمى بالأديب المثقف. وقد يأتي الزمن الذي تمثل فيه الأوبرا ما هو أكثر من هذه الفنون في انسجام لطيفٍ مقبولٍ، كما قد يأتي العصر الذي يُطالب فيه الأديب المؤلف النابغة بأن يكون فناناً كاملاً، فلا يتمنى عن نصبيه في تمثيل الأوبرا التي ألفها ما لم يعقه عائق طبيعي أو اجتماعي، وبناءً على هذا فليس منبالغة في الرأي والتقدير أن ألح في ضرورة توجيه أهل النبوغ من مغنياتنا ومغنيينا إلى التمثيل، ولا أرى خوفاً على مستقبل الأوبرا مهما تبدلت الأذواق بين مختلف الأجيال؛ وما ذلك إلا لأن أساس الأوبرا الثقافة الراقية، وكلما ارتفعت الثقافة (Culture) كان حظ الأوبرا زيادة العناية بها وزيادة تهذيبها، وهذا ضمان حياتها ورقيتها وبقائها في عزة وإجلال.

إنه ليشق على الأديب العصري الغيور أن يتتصفح أي كتاب جامع من المؤلفات الحديثة المتازة عن الأدب العربي وتاريخه فلا يجد أى ذكر للتأليف المسرحي أو القصة عامة ولا أية إشارة للأوبرا على الأخص، لأنما نظم الباعونية وابن معوق أولى بالإشادة من جهد نجيب الحداد وطانيوس عبده للمسرح في القرن الماضي وأوائل الحاضر، ومن مجهود الحداد ومطران والسباعي في ترجمة آثار شكسبير كيما كانت عيوب الترجمة ... وهكذا لا يفهم الطلبة المنزلة الأدبية الراقية للتأليف المسرحي، وقد يحسبون الأوبرا نوعاً من اللهو مجرد، بينما نظراؤهم في الغرب يعرفون قيمتها الدراسية والأدبية الفنية العالية، وحسبهم أن يعلموا في إعجاب أن الأوبرا (إرناني) (Ernani) والأوبرا (ريجوليتو Rigoletto) من أبدع آثار فيكتور هوجو، وأن (فاوست Faust) من طرافف (جبتي Goethe) وكذلك (ترافياتا Traviata) من دوماس، و(كارمن Carmen) من (مرمية Mérimée) و(فولستاف Falstaff) من شكسبير، وهكذا معظم الأوبرا إما مؤلفة بأقلام أدباء الغرب أو مقتبسة من آثارهم الجميلة بأقلام أدباء كبار.

وبعد هذا، فلن يعوزني العذر والبيان ولن أحتج للدفاع عن نفسي أمام جمود الجامدين لعنائي بالتأليف المسرحي في أسلوب الأوبرا. وما أنكر أنا في حاجة إلى التأليف القصصي والمسرحي عامّةً، ولكنني أرى أن الشعر أحوج من النثر إلى هذه الخدمة، لا سيما وقد ظهرت طائفةً من الكتاب القصصيين والمؤلفين للمسرح نثراً في العهد الأخير. وما (إحسان) إلا أولى الحلقات في سلسلة من التأليف أرجو أن تكون طويلةً ومفيدة، وأن أبرئ بها ذمتي أمام أهل الأدب عند استعراض الحقوق والواجبات.

نوع القصة

تحدثنا في أول هذا البحث عن تقسيم الأوبرا، وما كان ذلك التقسيم إلا نوعاً من التقسيمات العربية قد لا يتفق أو لا يختلف أكثرنا فيه. وإنما لا نظن أن في استعراضنا الوجيز الآتي – الذي لا بد من ذكره لتعيين نوع هذه القصة – موضع خلاف.

الأوبرا في أسمى مظاهرها الحاضرة نتيجة التطور في ثلاثة قرون، فهي نتيجة النمو العلمي بعوامل النشوء والارتقاء ولها أساس من الفن الصحيح. نشأت في أكاديمية فلورنس (فلورنزا أو فيرنز) غناءً مفرداً لقطع تراجيدية مستقلة ثم تدرجت فاستعانت بالمناظر المسرحية وبالتأليف المسرحي، ظهرت في مظهر من النضوج النسبي في الأوبرا (دفني Dafne) من وضع (بيري Peri) وكاسيوني (Caccini) سنة 1594م، ثم تبعها بعد ست سنوات ظهور «بوريديس Euridice» ثم أخذت تتمشى فكرة تمثيل الأوبرا فانتقلت إلى نابولي والبنديقية حيث عني بها أكبر عناية سكارلاتي (Scarlatti) ومنتقردي (Monteverde) ثم انتقلت بمرور الزمن وتبادل الثقافة إلى فرنسا وألمانيا وإنجلترا وأسبانيا وروسيا إلخ، ثم تطورت إلى تأليف مذاهب الأوپرات السالفة الذكر: الإيطالية والفرنسية والألمانية، وهي التي تكون مذاهب الأوپرات الكبرى (Grand Opera)، وبمرور الزمن تفرع في فرنسا من الأوپرا الكبرى نوع سمح فيه بالكلام بدل الغناء، فلم تسمح دار الأوپرا الكبرى في باريز بتمثيل هذا النوع الجديد، وبناء على ذلك مثل في الأوپرا كوميك (Opéra Comique) الباريزية، ثم بمرور الزمن نشأت أيضاً الأوپرا الإنسانية (Faust) أمثلةً (Lyric Opera) التي يعد بعض النقاد (كارمن Carmen) فاوست (Faust) أمثلةً صادقةً لها. وما كانت هذه الأنواع إلا أمثلةً للأوپرا الخفيفة المشتقة من الأوپرا الكبرى فاستحقت أن تسمى (Light Grand Opera) ومن صفاتها الجمع بين الغناء والحديث كما تتضمن شيئاً من الأوپرا الإنسانية (Lyric Opera) ومن الأوپرا المجنونة (Comic Opera)، وبناء على ذلك فقد اتسعت مسافة الخلف بين واضعي الأوپرات الكبرى وبين واضعي الأوپرات الخفيفة، وكل فريق تشبّه بمذهبـه وتعصّبـه له.

ولو شئنا أن نذكر قائمة التقسيمات للأوپرا ومختلف الآراء في التقسيم لنال القاريء السأم على غير جدوى، فحسبنا إذن أن نكتفي بالتقسيم الكلي المتقدم ذكره إلى أوپرا كبرى (Grand Opera) وأوپرا خفيفة (Light Opera)، فتشمل الأولى أنواع الدراما والمأساة الملحة الغنائية، وتشمل الثانية الأوپرا الخيالية الرومانтикаية والأوپرا المجنونة، وكلما قل فيها الكلام والنشر تجوز الأساتذة المدرسيون في قبولها بهذا القسم المترعرع

عن الأوبرا الكبرى، ولا بد في كل من القسمين من مراعاة وحدة التأليف والتناسب بين الموسيقى والغناء، وتجنب التفكك والعناية العظمى بالإخراج الفني وبموضوع التأليف، وإلا خرقت القصة عن دائرة الأوبرا الحقيقية سواء أصلًا أو تجوزًا، وانتقلت إلى شبكات الأوبرا التي لا تمت لها بصلة وافية: كالمضحكات الموسيقية (Musical comedies) التي لا يعني فيها بموضوع القصص، وكالروايات الموسيقية العامة (Musical Plays) التي لا يحفل فيها بالغناء ما يحفل بالموسيقى، وكالهزليات الرقصية (Dance Comedies) التي ينال فيها الرقص العناية الكبرى، وكالاستعراضات (Revues) التي هي خليط مفتك من كل شيء! ويجب أن لا ننسى عندما نعني بتمييز أوبرا من الأوبرا أن أحدث أنواع التقسيم للأوبرا الخفيفة الخيالية أو الرومانسية يشترط أن تكون حالية الموضوع من المأساة.

هذا الاستعراض لا بد منه تذكيرًا للقارئ حتى يشترك معنا في الحكم بأن الأوبرا (إحسان) تابعة للتقسيم الأصيل، وأنها من نوع الأوبرا الكبرى، بغض النظر عن حجمها الصغير؛ لأن الحجم لا شأن له بالتقسيم وإنما روح القصة ومادتها وصياغتها هي التي ترشد إلى ذلك: فالقصة مأساة بالمعنى الصادق، وكلها منظومة بروح شعرية ومشترط فيها أن تمثل غناءً، وكلها وحدة متصلة الأجزاء أتم اتصال، وبذلك تستوفي الشروط الأساسية المطلوبة في الأوبرا الكبرى التي أعتقد أنها أحوج ما تكون إليها في مصر من الوجهة الفنية التهذيبية.

موضوع القصة

أما عن موضوع القصة فتاريفي وعصري معًا، ذو مسحة وطنية ومسحة خلقيّة أيضًا، وذو صبغة سياسية وهي الدعوة إلى «الاتحاد النيلي» الذي كثيّرًا ما أشرت إليه نثرًا ونظمًا منذ سنتين عن عقيدة من يؤمن بأن خير مصر ومستقبل نهضتها ليس إلا في اتحادها بالقطرين الشقيقين وهما الحبشة والسودان؛ أي في اتحاد ممالك حوض النيل، ولا رجاء لوطن الفراعنة في العزلة أو في الطموح إلى تبعية السودان له تبعية السيادة القهريّة أو الاسميّة الواقية، وإنما كل الرجاء في تعاون هذه الشعوب الأفريقيّة الثلاثة تعاون الإخاء الصادق والارتباط الودي كتعاون إنجلترا وأسكتلندا وويلز، بل كتعاون المالك المستقلة التي تؤلف الإمبراطورية البريطانيّة دون أن تفقد شخصياتها.

وكان في وسعي بدل ذلك أن أُولف أوپرا عن توت-عنخ-آمون أو عن كليوباترة، وموضوع كلِّيهما أصبح مبتذلاً، وليس الأول بأعظم من (إخناتون فرعون مصر) الذي هو موضوع إحدى الأوپرات المقلبة لي، كما أن كليوباترة ليست بموضوع فخرنا القومي، وإذا كان الإنجليز لم يفخروا بل لم يعنوا باللady هاملتون (Lady Hamilton) معشوقة أميرالهم العظيم نلسون، فما أجدرنا نحن بتجنب سيرة ملكة فاجرة هدمت المملكة المصرية بخلاعتها وضعفها الخلقي، وكانت معشوقة يوليوس قيصر ومارك أنطوان، فقصتنا إذن ترمي إلى أغراض شريفة متنوعة تتفق كل الاتفاق ومذهب الأوپرا الكبرى، وتغالي في الحرص على حرمة التأليف حتى لا يكون مظهراً ضعيفاً لعبث الغناء والموسيقى.

صياغة القصة

أما وهذه أول أوپرا مصرية مؤلفة من هذا النوع، فقد حرصت على أن تكون لغتها في منتهى السلامة حتى لا تعدّ نافرةً من الغناء شاقةً على الفهم، وقد راعت منتهى الإيجاز المقبول حتى لا تجهد المغنيات والمغنين، فيعرض عنها لا سيما في أول نهضتنا بالأوپرا، ولو كان من المصلحة الإسهاب لكان هذا أهون علي من وضع ثلاثة فصول في هذا العدد القليل نسبةً من الأبيات، وأرجو أن تكون هذه الأوپرا ممهدةً ومجيبةً في الإطالة في أختها التالية (إخناتون – فرعون مصر) وفي غيرها مما وضعته.

ومع مراعاتي الروح الشعرية، فأرجو أن أكون قد وفقت إلى تجنب التعبير اللغوية التي يرفضها الذوق الفني في هذا المقام، وأن أكون قدمت بها خدمةً مقبولةً إلى الأدب العربي المصري، وأن يكون منها البرهان الكافي على أنه من الميسور التأليف باللغة الفصحى السهلة تأليفاً أفضل مراراً من التأليف بالعامية في المقام الذي لا يناسب فيه مطلقاً التأليف العامي الذي يحبذه الأستاذ أنطون يزبك وأنصاره. كذلك أرجو أن يكون منها الدليل الكافي على أن الشعر المنظوم قادر على أداء جميع مطالب الدرامة وعلى التوفيق ما بينها وبين الغناء والموسيقى والتمثيل العصري، وتجنباً للتكرار أفت نظر القارئ إلى مراجعة فصول القصة وتطبيق هذه الملاحظات تطبيق نقد وإمعان.

مناظر القصة

بين النقاد المحافظين من يغالون في تحريم المناظر الفخمة للأوبرا، ولكن هذه عقيدة طال عليها القِدَم ولم يبق لها نفوذها السابق في الأوبرا الناهضة، فلم يعد يؤمن بها المفكرون الذين يحفلون بالدراما وارتباطها الوثيق بالموسيقى والغناء قبل أن يحفلوا بالزخرفة والبهرج، وبين هؤلاء سترلنج ماكنلي (Sterling Mackinlay) صاحب كتاب (الأوبرا الخفيفة Light Opera)، وهو من أنفس الكتب النقدية الإرشادية التي لا غنى عنها لكل ذي صلة بهذا النوع من الأوبرا تأليفاً وتحليفاً وتوقيعًا، وإخراجاً وتمثيلاً ورقصاً إلخ. وقد صدق المستر ماكنلي في سؤاله الإنكاري:

منذ أي عهدٍ كان الفنُ عالٌ على الفخامة؟ وكيف يمكن تطبيق ذلك التعريف على الفصل الأول من (البوهيمية La Bohéme) حيث يمثل المنظر غرفة في سطح البيت؟ لا! إن كلمة الفخامة لمناظر واجبة الحذف من تعريف الأوبرا.

ولم يكن شاقاً على خلق المناظر الفخمة الرائعة وتتجدد قصر إسماعيل في الجزيرة وغيره مثلاً، ولكننا أحوج من الأوروبيين إلى تجنب البهارج المفسدة للذوق الفني، ويجب أن ننتفع بخبرتهم النقدية وأن نتحاشى المغالاة في الزخرفة التي قد تسقط بالأوبرا إلى البنتوميم (Pantomime) أو إلى مجرد الاستعراض (Revue) الذي لا روح له من الفن الحقيقي. وقد دلت الخبرة على أنه كلما قلت المبالغة بالزخرفة استطاع الجمهور أن يلتفت إلى موضوع القصة، وأن يتذوق بلذة معانيها الأدبية وتعابيرها الموسيقية بل وحدتها الفنية الكاملة، وهذا ما نزعـت إليه في هذه الأوبرا وإن ترك فيها مجال كافٍ لإخراج مناظر شائقـة ومؤثـرة، وأرجـو أن أكون قد هيـأت بذلك سبيـاً آخر قويـاً من أسـباب نجاحـها.

التمثيل والتلحين

التمثيل للأوبرا (ويشمل الغناء) والتلحين (الذي هو إمام الموسيقى والمغني المثل) خارجان بطبيعة الحال عن دائرة نفوذ المؤلف، اللهم إلا من قبيل الإرشاد العام. ولعلـي بما قدـمت من تعـابير شـعرية منـظومة متـنوـعة الأـوزـانـ، وبـما ذـكرـتهـ منـ الإـرشـادـ التـمـثـيليـ قدـ نـقلـتـ إـلـىـ الـملـحنـ العـواطفـ الجـياـشـةـ فـيـ نـفـسـيـ حـيـنـماـ تـخـيلـتـ هـذـهـ القـصـةـ وـنـظـمـتـهاـ،

كما أرجو أن يكون منها المعين أيضًا للمغني الممثل، وكذلك أن تكون في هذه النظارات واللاحظات فائدة ذهنية تساعد على إخراج الأوبرا بحماسة فنية وتقدير صحيح، ولن يكون ذلك ما لم يعرف أهل المسرح حق المعرفة مغزى الأوبرا ومرماها، وما لم تتسع معارفهم بتاريخ الأوبرا ونهضتها وبالواجب القومي المنشود منهم في هذا المجال؛ ولهذا لم أدخل وسعاً في إنشاء هذا البحث النقدي ليكون جامعاً أقصى المستطاع – في الفراغ المتيسر – للضروري من معلومات عن الأوبرا مما هي خلقة بعنایة الأدباء وأهل التمثيل معاً. ولفرقنا مدربوها الغنيون الذين بخبرتهم الطويلة واطلاعهم المستمر على المؤلفات الغربية النقدية يستطيعون أن يخدموا تمثيل الأوبرا في مصر خدمة جليلة نازعة دائمًا إلى التقدم المستمر.

تlixich

تمثل الأوبرا (إحسان) نموذجًا متواضعاً للأوبرا المصرية الصميمية التي تفتقر إليها موضوعاً وتفكيراً وأسلوباً، والغرض من إظهارها خدمة الشعر العصري والأدب المسرحي معاً، والتعاون على إيجاد أوبرا مصرية أصلية واعتبارها فرعاً ساماً جديراً بالإكثار من الثقافة الحديثة، بدل أن نعيش عالةً على المتقدمين لا نتعدي حدود تبويبيهم وتفكيرهم وتعريفهم لمعنى الأدب الفكري، ومن أجل ذلك كله ونظرًا لكونها الأولى من نوعها في العربية تحاشيت كل تعقيبٍ في إخراجها المسرحي وكل ما يمكن أن يقف في سبيل إظهارها وتحبيبها إلى الجمهور، فتجنبت الإطالة وتحاشيت ما يستدعي النفقة الباهظة، وراعيت سهولة التعبير مع المحافظة جهدي على سمو التفكير، وضمنتها أخلص العواطف الوطنية التي يصونها فؤاد مثلي الذي يعتقد أيضًا بأن الإنسانية لا تتجزأ. وإذا كان الرأي الشائع أن المجتمع هو الذي يكيف أدباءه قبل أن يكيف الأدباء المجتمع، فقد تخطيت هذا الرأي ولم أتخذه عذرًا للتواني، وقمت رغم شواغلي العلمية بفرض الزكاة الأدبية الواجبة على كل أديب، والآن أنتظر بدوري تشجيع المجتمع الذي كنت الأسبق إلى خدمته برأًّا بنفعه قبل نفعي، حتى استمر بالعزيمة الواجبة في خطة التأليف المسرحي التي أقدمت عليها بقلبِ مخلصٍ ووجدانٍ غيورٍ يعشق الفن للفن،

أحمد زكي أبو شادي

هوامش

(١) اقتبس العرب اسم «الموسيقي» (بكسر القاف) أو «فن الألحان» من الاسم اليوناني Mousiké (موزيكي — بكسر الكاف)، ولكن أدباء القرن الماضي اختاروا فتح القاف تعربياً للكلمة من اللفظ اللاتيني Musica (ميوزيكا)، وبينهم من عربها «موسيقى» بفتح القاف. ولا نرى مانعاً من استعمال الكلمات الثلاث وإن كان لفظ الموسيقى (فتح القاف) أخف على السمع، وقد أصبح مألوفاً مستحبّاً في عصرنا، وهو يمنع الالتباس أحياناً بكلمة الموسيقي (بتشديد الياء). ومن شواهد الاصطلاح القديم على ضبط الكلمة قول أبي الفرج الأصفهاني (صاحب «الأغاني») في رثاء ديك من قصيده التي مطلعها «خطب طرقـت به أمر طرـوق»:

وكانَ مَجْرِي الصوتِ مِنْكَ، إِذَا نَبَتْ
نَغْمٌ مَوْلَفٌ مِنْ الْمُوسِيقِيِ!
وَجَفَّتْ عَنِ الْأَسْمَاعِ بُحْ حُلُوقٍ
نَايٌ دَقِيقٌ نَاعِمٌ قُرِنَتْ بِهِ

(٢) ولد سنة ١٨٥٨ م. توفي سنة ١٩٢٤ م.

فصل ختامي

نقد الأوپرا إحسان

للشاعر المطبوع زكي أبو شادي

بقلم الأستاذ الأديب محمد علي حماد

أولاً: لم تجر العادة بعد أن تحدث وقائع الروايات التي من هذا النوع — الأوپرا — في أجواء عصرية وبين قوم معاصرين، بل تلتمس مواضيعها دائماً في ثفافات التاريخ أو في أوساط غريبة غير مألوفة، لأن تحدث بين أصناف من مخلوقات الله لا عهد لنا بها كالجن مثلًا أو يكون قوام القصة خرافية شائعة أو أقصوصة متداولة.

والملهم في كل هذا شيئان؛ أولاً: يحسن أن يرجع المؤلف الفاضل بوقائع قصته إلى التاريخ القديم — تاريخ الفراعنة — وليس عليه في هذه الحالة إلا أن يغير أسماء أبطاله ويبقى للقصة قوامها الأصلي من الحرب بين مصر والحبشة. فتاريختنا القديم مملوء بمثل هذه الحروب كما استظل الصلة كما هي بين أبطالها من سفر أمين بك إلى الحرب، ثم خيانة صديقه له ثم رجوعه.

وثانيًا: يستطيع المؤلف إذا غير في عهد حدوث روايته على النسق الذي تقدم أن يعين الفرقة التي ستتولى إخراجها على وضع مناظر فخمة لها. وما أظن منظراً من مناظر غرف قصورنا العصرية مهما كان بهاؤه ورواؤه يعادل في الفخامة والجلال أو



الأستاذ حماد.

على الأقل في الإعجاب لدى الجمهور منظراً مصرياً قديماً بأعمدته وهيكله وأنموذجه الخاص.

ولا يفوّت المؤلّف الأديب أن قوام الأوپرا ثلات: (١) فخامة المناظر والملابس. (٢) سلاسة الشعر والحادثة. (٣) جلال الموسيقى وقوّة تعبيرها.

أما عن الثاني فالأستاذ زكي خير من يركن إليه في هذا السبيل، وأما عن الثالث فوديعة بين يدي الملحن، وأما عن الأول فأمره موكل إلى الفرقة التي ستخرج الرواية. فيا حبذا لو أعنّها المؤلّف فوضع قصته في العهد الفرعوني؛ ليتسع لها مجال إعداد المناظر الفخمة الرائعة والملابس الثمينة المنتقا.

وأريد أن أشير هنا إلى نقطة بسيطة سأعود إلى شرحها بعد قليل: تلك أن الرواية مع أنها أوپرا تكاد تخلو من الفرق المنشدة (كورس Chorus)، ولعله وجّد صعوبة في إيجادها في وسط مصرى عصرى تمنع التقاليد والعرف السائد من اختلاطه مع غيره،

كما في الفصلين الأول والثالث، ولكن في الجو المصري القديم ممكن أن توجد الفرق المنشدة في كل فصل في الرواية وبمناسبات معقولة: فمثلًا في الفصل الأول يصح أن تدخل جماعة: (١) في ثوب أصدقاء أمين بك آتين لوداعه قبل رحيله. (٢) أو بعض زملائه الراحلين معه إلى الحرب. بل ويمكن للمؤلف إن شاء أن يدعوا أفراد قرية أمين بك كلهم نساء ورجالًا لوداعه، فيكون ثمة منظر جميل وتسلل الستار في روعة وجلال.

ويمكن مثلًا في الفصل الأخير: (١) أن نرى جماعات الكهنة من قدماء المصريين يطيبون إحسان بأدعائهم وبخورهم، ويسألون السماء شفاءها، وكل هذا في لحن بديع يأخذ بالقلوب. (٢) وممكن مثلًا أن تسدل الستار على لحن مفعج حزين بعد موت بطلة القصة ينشده الجميع.

كل هذا في حيز الإمكان وكل هذا يكسب الأوبرا:

(١) جًواً ممتعًا لدى الجمهور.

(٢) ويريح أبطالها من الغناء المتصل، وسأشرح هذه النقطة أيضًا.

(٣) ويعطي الملحن فرصة للتنويع والإجادة.

وكل هذا ممكن أن يتم بإدخال تعديل بسيط على (الهيكل) الموضوع الآن لا يثُود المؤلف الفاضل ولا يشق عليه، والأمر بين يديه ...

ثانيًا: مع اعتراف المؤلف الفاضل في كلمة «تصديره» بأن الأوبرا مجده بغنائهما المتواصل فإنه يرهق أبطاله بالغناء.

(١) المشهد الأول من الفصل الأول بين أمين بك وإحسان مسهب طويل أخشى أن يرهق المنشدين. ثم الرسالة التي تأتي لأمين بك من صديقه أظن من الخير لو كانت كلامًا مرسلاً يوقع على الموسيقى؛ لأنني أظن أنه من العسير على الملحن أن يضع موسيقى لأبياتها الإحدى عشر، وفي لهجة من يقرأ رسالة. هذه القطعة يجب أن لا تغنى بل يجب أن تكون طبيعية ما أمكن، وأن يلمس فيها الجمهور لهجة الرجل الذي يقرأ رسالة لا نغم الذي ينشد؛ ولذلك يجب أن تقتضب في بيتين أو ثلاثة أو توضع كلامًا مرسلاً.

(٢) وكذلك المشهد الأول من الفصل الثالث بين أمين بك والجاج رضوان فهو طويل، ولكنه على العموم محتمل قد يسهل على أفراد الرواية القيام به دون تعب أو مشقة.

(٣) أرجع إلى نقطة أشرت إليها في سياق الحديث، وتلك هي خلو الرواية من الفرق المنشدة (كورس Chorus)، فدعا ذلك المؤلف إلى إطالة المواقف بين أفراد الرواية، ولو أتى لنا بهذه الفرق المنشدة لاستطاع أن يختصر في غناء أبطاله، فيريحهم من ناحية ويكسب روایته مظهراً جميلاً من ناحية أخرى.

(٤) طول البحور الشعرية التي لجأ إليها المؤلف، فإن فيها صعوبة كبرى على الملحن وعلى المغني معًا، ويا حبذا لو لجأ إلى بحور صغيرة ومتغيرة من حين لآخر، وأجدني هنا مضطراً إلى أن أعجب كل الإعجاب ببعض مقطوعات الرواية:

(أ) قطعة الغناء التي تنشدها إحسان في الفصل الأول:

اسمع إذن يا حياتي عهد الفؤاد

(ب) عمر بك:

ماذا جرى يابني؟! «ماذا جرى يا فتاتي»؟!

(ج) أمين بك «الفصل الثاني»:

إنني المقدر جهدي فرضي وحق بلادي

(د) إحسان «الفصل الثالث»:

يا حياتي أي قلب لي هالك

(٥) لست بالشاعر وما أظلني أكونه يوماً، ومع ذلك إذا سمح لي المؤلف الأديب أبدت له إعجابي بسلاسة شعره وجزالته، اللهم إلا في بعض ألفاظ قليلة من السهل إبدالها، واللهم أيضاً في هذا البيت من الفصل الأول، على لسان إحسان:

روحى فداوك ما حييتْ فإن أمتْ فلسوف تخلصك الوفاء عظامي!

ليس لي من اعتراض على هذا المعنى الجميل الذي تضمنه البيت غير أنني أخشى
أن يتقول عليكم دعىً فيقول: إنه هو هو البيت المشهور:

فلاشكرنك ما حييتْ فإن أمتْ فلتشرنك أعظمي في قبرها!

هذا مجمل ما أردت قوله عن الأوبرا (إحسان) مع ملاحظة أنني لم أتعرض لوضع
القصة المسرحي؛ لأن الأوبرا عادة لا يتطلب في مسرحها الكثير من الدقة والتتابع.

وأقرئ سيدتي المؤلف تحياتي

رُدُّ المؤلَف

كان هذا الفصل الختامي الذي دَبَّجهته يراعة الأستاذ حماد آخر ما كتب تعقيباً على هذه القصة ما عدا مقدمة الأستاذ لطفي جمعه الذي أطلعته أولاً على رأي الأستاذ حماد، ويرجع إلى حسن ظن الأستاذين حماد وأبي طائلة إتحاف الأدباء بهذا الفصل النقدي الذي يصح اعتباره من خير ما يمكن الحصول عليه من رأيٍ نقدِي في مصر؛ نظراً لما عرف عن الأستاذ حماد من النزاهة والغيرة الأدبية والخبرة المسرحية. فلحضررة الكاتب الناقد ولحضررة الدكتور أبي طائلة الذي عني باستخراج هذا النقد الشكر الجليل على هذا التعاون الأدبي.

وقد كان مرمى الأستاذ حماد في بادئ الأمر أن تكون ملاحظاته خاصة للاستفادة منها، ولكنني استأذنت في نشرها؛ لأنني رأيت أن نقدَه إنما يمثل المذهب المحافظ القديم، بينما قد عمدت في هذه الأوپيرا إلى التجديد طفرةً وعمداً لاستفادة من الأطوار التي مرت بها الأوپيرا في أوروبا في هذا الزمن الطويل بدل أن نبدأ مراحل التقدم من أولها.

وأظن أن في بحثي الطويل المتقدم في موضوع « الأوپيرا والأدب المصري» ما يغنيني عن الرد المسهب على مقال الأستاذ حماد، بيد أنه لا مفر من التعليق على ملاحظاته نقطةً نقطَةً بإيجاز معقول مع تجنب التكرار، تارِكًا للقارئ الحكم بعد قراءة البحث السابق أيضًا، وبذلك نخدم الأدب والفن معاً بصدقٍ وإخلاص.

(١) وقائع الرواية وزمنها

النزعه الحديثة في تأليف الأوپرا لا تتشبث بالتعلق بأزمنة التاريخ القديم ولا بالمشاهد الغريبة ولا بالأحلام والخيالات، وإن كنت أميل إلى التنويع في التأليف، وسيرى الأستاذ حماد أنني لن أخيب حسن ظنه وأماله في تأليفي الأخرى. ولكنني لم أر موجباً للأخذ برغبته في هذه القصة بالذات؛ لأنني عدت من بادئ الأمر إلى اختيار موضوع تاريخي عصري قومي النزعه ذي أثر وطني في الجيل الحاضر، وحاولت الجمع بين الدراما والأوپرا، وهي محاولة شاقه في التأليف الغنائي وإن بدلت ميسورةً لمن لا يعرفون معاناة التأليف الجدي مهما كان الأديب مطبوعاً على قرض الشعر ذا موهبة قصصية.

فأما عن عصرية الموضوع والزمن للأوپرا، فمن أشهر الأمثلة الحديثة لذلك رواية (رفيق البحار The Boatswain's Mate) وهي تمثل العصر الحاضر، وقد أخرجت للمرة الأولى سنة ١٩١٦، ورواية (البوهيمية La Bohème) وهي تمثل سنة ١٨٣٠ م. وأخرجت لأول مرة سنة ١٨٩٦ م. فكان الوقت بين زمن وقائعاً وعهد إخراجها ستة وستين عاماً وهو زمن ليس بالمديد، ورواية (الشرف الريفي Cavalleria Rusticana)، فإن وقتها هو الوقت الحاضر، ورواية (فاوست Faust) التي تمثل بوقائعها القرن الثامن عشر وإن كانت أرقى مثال للتأليف الفلسفـي البديع، وقد أخرجت للمرة الأولى في منتصف القرن التاسع عشر (سنة ١٨٥٩ م)، فكانت إذن عصريةً في وقتها وإن كانت غريبةً بموضوعها، وقس على ذلك رواية (فیدليو Fidelio)، فقد أخرجت للمرة الأولى في سنة ١٨٠٥ م. ومثلت في وقائعاً القرن الثامن عشر، وكذلك رواية (الطيار الهولندي The Flying Dutchman)، فقد أخرجت للمرة الأولى سنة ١٨٤٣ م. ومثلت وقائعاً القرن الثامن عشر أيضاً، وقس على ذلك أيضاً (قصص هوفمان The Tales of Hoffmann) التي مثلت القرن التاسع عشر وأخرجت سنة ١٨٨١ م. وكل هذا لا ينفي جمال التنويع في التأليف واستيعابه التاريخ القديم، ولكنني آثرت الابتداء بالنوع العصري وبالنوع الدرامي أيضاً، كما آثرت تعزيز نزعه الإصلاح المسرحي المتمشية في أوروبا درءاً لطوفان البهرجة والزخارف الذي كاد يغرق المسرح المصري ... وسيرى الأستاذ حماد في أوپراتي الأخرى أنني شديد الغيرة على تمثيل تاريخ مصر القديم وقصص البردي، ولن تفوتي خدمة الفلسفة الكونية بجانب غيرتي على خدمة الأدب العصري في التأليف المسرحي، وإنني لن أنقطع لنوع معين، فلن أكون متطرفاً في المحافظة أو التجديد إلا لمناسبات تهذيبية محسوسة تستأهل ذلك التطرف.

وليس من الشاق على الرجوع إلى حكاياتنا المتداولة في (ألف ليلة وليلة) وفي (ألف يوم ويوم) ونحوها لاقتباس مادة الأوبرا، ولكنني أوثر الابتكار وأوثر الغرض الأدبي الإصلاحي، ولا أود أن يحكم علينا بجذب القراءح والكذب على التاريخ بعد أن أصبحت قدرة مؤلفينا محصورة في مسخ ما كتبه الإفرنج عنا مقتبسًا من نثر سلفنا أو اعتبار تأليفهم مشقًا لهم، بدل كد قرائتهم في التأليف الصادق ... وقد أخطأ الأستاذ حماد في تصوّره أن الموضوع لا يهمني، إذ لا فائدة لنا من تكرار مشاهد (عايدة)، وإنما يهمني حًقا أن تؤدي القصة الخدمة الوطنية التهذيبية المرجوة فضلًا عن التأثير الخلقي المنتظر منها، فإرجاع زمنها إلى عهد الفراعنة يذهب بصيغتها التي أنشدها للتأثير على هذا الجيل أو بمعظمها على الأقل، وما أظن الأستاذ حمادًا ينكر أن معاصرينا أكثر تأثيرًا بتاريخ العرب وبالتاريخ الحديث منهم بتاريخ الفراعنة.

وأما عن مشاهد القصة فقد تحدثت عنها في البحث التحليلي السابق، وفي يقيني أن الفصل الأول من الرواية يمكن إظهاره في مشهد رائع على النسق الشرقي العربي الأندلسي مثلًا، حيث تتوسط الغرفة الجميلة الرحيبة أو بهو القصر فسقيةٌ صغيرةٌ بدعة ذات فوارق شائقة، وحولها أصاصيص الأزهار، وتتدلى المصابيح الشرقية وسط الغرفة ومن جوانبها، وتمثل فخامة الفن العربي في نقوشها وتنسيقها وتفاصيلها وأثنائها، وقد تخيلت هذا المنظر غير شاك في قدرة المدير الفني؛ لأنّي فرقة راقية على إظهاره بأي تنوع يسمح به ظروف الفرقة. وقس على ذلك مشهد الفصل الثاني، فإنه منظرٌ جبليٌّ طبيعيٌّ حربيٌّ كثير الروعة. وأما منظراً الفصل الثالث فلا بد لهما من الصبغة الحزينة حتى يتم بذلك تأثير القصة، ومن العبث الفني تحويل الأذهان إلى فخامة المناظر بهما. وكم جنت المشاهد الفخمة والملابس الثمينة على روح الأوبرا، كما نشاهد ذلك على الأخص في رواية (الديك الذهبي LE Coq D'OR) وأمثالها، وإن كان كثيرون في مصر لا يقدرون هذه الحقيقة؛ ولهذا أعتقد أنني لم أقصر في معاونة آية فرقٍ ممثلةٍ على الإخراج دون نفقةٍ باهظةٍ، وكم من الأوبرايات الأوروبيّة الراقية لا تتعدى مشاهدها ما قدّمت بل قد لا تصل إليه؛ ذلك لأنّ الروح النقدية الغربية قد اتجهت حديثًا اتجاهًا قويًا نحو العناية بالدراما قبل كل شيء آخر.

وأما عن الفرقة المنشدة أو المرتلة (Chorus)، فالمعتاد وجودها في الأوبرا الكبri، ولكن ظروف هذه الأوبرا لا تسمح بها، وليس من الشروط الأساسية التي تنهدم الأوبرا بغيابها. وقد استعرضت عنها بنشيد الضباط والرقص في الفصل الثاني. ولا يمكن

مجاراة حضرة الناقد في ملاحظته إلا إذا أبدلت القصة إبدالاً (وكل ذلك من أجل فرقة المرتلتين ...) إذ لن يجتمع المشهد الريفي والفخامة التي ينشدتها في مصر على الأقل ... وما أظن أنني أسيء إلى الجمهور المصري بتصريري بأنه في حاجة إلى أن يقاد، وأنه من الإساءة الكبرى إليه تغذيته بالمناظر والأصباب الخلابة، وصرفه عن لباب الدراما والشعر والموسيقى الفنية الحقة.

(٢) الجهد الغنائي

وأما عن الخوف من إرهاق المغنين والمغنيات، فلا موجب له بشهادة رئيس إحدى الفرق الغنائية التمثيلية الكبرى في مصر (فرقة الأزبكية)؛ لأن مادة القصة متناسبة مع الأدوار، والذي لا يستطيع احتمال هذا الجهد الغنائي المتوسط ليس بصاحب حنجرة جديرة بغناء الأوبرا ... وكان نقد رئيس الفرقة المشار إليه محصوراً في قصر الأدوار والرُّوح الحزينة المتسلطة على القصة بينما الجمهور المصري أكثر ميلاً إلى الطرب ... فكان جوابي أن (إحسان) على إيجازها أطول من أوبرات أخرى كثيرة، وإن تمثيلها بعنابة وإتقان — إذا أعطي الغناء والموسيقى حقهما — لن يقل عن ساعتين؛ لأن مطالعة القصة تستغرق أكثر من نصف ساعة. وأما عن وضع الكلام المرسل في الأوبرا فلا أوفق عليه إلا نظماً وشاعراً، ولا بأس من إسقاط القافية أحياناً، ورسالة حسن بك لصديقه أمين بك هي في نسقها أقرب للنشر منها إلى النظم، فقد اختارت لنظمها بحر الخفيف ومن عادتني نظم شعري غنائياً، مما وجدت صعوبةً عند النظم في إنشاء هذه القطعة مقسمة لتناسب قراءة «الأسف الحزين المتعدد في تلاوتها»؛ لعلمه بأنها تحزن (إحسان) وهي تتثبت بأن يقرأها عليها.

وأما عن المشهد الأول من الفصل الثالث، فلا أعتبره طويلاً بل لعل الأصلاح أن يكون أطول من ذلك لو لا رغبتي في الإيجاز، وإخراج القصة في ثلاثة فصول قصيرة فقط. وسبب ذلك أن مسافة الزمن بين الفصلين الثاني والثالث هي زهاء خمس سنوات وقعت في خلالها حوادث تهم أمين بك، ولا غنى له عن الإشارة إليها والاسترشاد بوفاء خادمه القديم الحاج رضوان. وبغير هذا المشهد تتفكك القصة ولا تطابق الوصف النثري مع أنني حرصت بطبيعة الحال على هذه المطابقة إما تمثيلاً أو إشارةً، وأعتقد أنه لم يفتني شيءٌ من هذا القبيل.

(٣) الفرق المنشدة

وأما عن اهتمام الأستاذ حماد بالفرق المنشدة، فأوافق عليه في حدود، ولا أوافق عليه في مواقف مثل هذه الأوپرا التي للدراما النفوذ الأول بها، ولا ترتضيها نزعتي المحافظة على صحة التاريخ وصحة الصورة الاجتماعية بقدر الاستطاعة. وإنني لم أنس ولم أتناس إراحة المغنين والغنيمات فاكتفيت بالإيجاز وأسلوب الحوار، وما أعتقد أن هذه المواقف أطول من نظيراتها في كثير من الأوپرات الغربية. وأين التعب للمغني المتفوق أو المغنية الممتازة في مثل هذا الجهد إذا قورن بالصياح الفظيع نصف ساعة مثلاً على تخت، مرددين بمختلف الأنغام وفي أنفاس طويلة ما لا جدوى منه ولا فن فيه من أبيات أو كلمات سقية أو طقطقة؟!

وأغلب ظني أن الأستاذ حماداً ما كان يتأثر بهذه النقطة لو قدر أن الفرق المنشدة وزخرف الملابس والمناظر، أصبحت تعد من خصائص الاستعراضات (Revues) والهزليات الموسيقية (Musical Comedies) غالباً، كما أصبحت الدراما تعد قرينةً للأوپرا، فقادت حركة الإصلاح أخيراً على العناية بالدراما وبلباب الموضوع بالتعاون مع الموسيقى والغناء، وعلى طرح المظاهر الفارغة التي جعلت من الأوپرا قديماً سوقاً للاستهواء لا مدرسة للتهديب الفنى، حتى كان الوقت الذي أخذ فيه الأدباء المفكرون في أوروبا – لا سيما في النمسا – يحتقرن الأوپرا ويؤثرون الدراما البحثة عليها، وما زال أثر هذا الشعور باقياً، ولو قدر الأستاذ حماد هذه النقطة وقصر انتقاده على نزعتي التجديدية التي خلقت رواية أقرب إلى ميول الأوساط المتعلمة الأوروبية لكان لنقده شيء من الرجاحة، ولكنه اقتصرت على إجابته بأنه من مصلحتنا الأدبية إجراء هذه التجربة في مصر أيضاً.

بقي لمدير الفرقة التمثيلية إن كان مقيداً لجوقةِ منشدةً أن يسأل في حق: مانا يفعل بها؟ والجواب سهل، فرواية كهذه لا تمثل كل ليلة، وعلى فرض تمثيلها باطراد فمن السهل أن تسبقها أوپرا صغيرة في فصل واحد مثل أوپرا (أبو حسن Abu Hassan) من وضع هيمر (Hiemer)، وتلحين كارل ماريا (Carl Maria) ووبر (weber) وأضرابها، ومن الميسور أن يقوم بمثل هذه الأوپرا الهزلية الصغيرة أفراد الفرقة المنشدة دون الالتجاء إلى أحد من كبار الممثلين المغنين لتمثيل (إحسان). وبذلك تعرض في الليلة الواحدة أوپرتان متنوعتان: إحداهما هزلية والأخرى درامية، وما أشك في أن ذلك يعود على المسرح بفائدة جزيلة.

(٤) النظم

وأما عن بحور القصة فهي مختلفة منوعة، ومن عادتي غالباً - كما أشرت سالفاً - أن أنظم متعيناً، فنظمي نتيجة ميلي الغنائي، وليس العبرة بطول البحور أو قصرها، وإنما ب المناسبتها للمواقف وبجريان الألحان بسلامة وعدوبة عند إنشادها. ونسبة البحور الطويلة في القصة عند مقارنتها بغيرها ضئيلة على كل حال. وإذا تأملنا مبدأها مثلاً وجدناها مستهلة ببحر الكامل، وهو من ألطاف البحور الغنائية في الشعر العربي وكثيراً ما أبدع فيه المرحوم الشيخ سلامة حجازي وكذلك الشيخ إبراهيم الأسكندرى والستيدة منيرة المهدية والشيخ أحمد الشامي، وسواءهم من مشاهير المغنون والفنانات على خشبة المسرح.

(٥) المعاني الشعرية

وأما عن المعاني فهي ولادة العواطف والمواقف، وأشكر للأستاذ حماد رضاعه عن الأساليب التي اتبعتها في وقت يشقّ على الأديب إرضاء الأذواق المتباينة سواء لغويًا أو أدبيًا. فبينما يجد مثلاً محمد إبراهيم بك هلال صاحب مجلة (النواب) يعتبرني مفسداً للأذواق وللغة، يجد الأب الكرمي صاحب مجلة (لغة العرب) يعدهني خادماً مجدها لها لن تجده خدمته...! وكيفما كانت حسناتي وسيئاتي فجهدي جهد المخلص الذي ينتقد نفسه بنفسه قبل أن ينقذه غيره، ويعمل دائمًا - في غير قناعة - بلبلوغ أقصى ما يستطيع من إتقان دون جمود أو تقليد؛ لذلك أشكر للأستاذ حماد أيضًا لفته نظرى إلى البيت (روحي فداؤك ...) الذي فاتني وفات غيري من الأدباء الذين اطلعوا على القصة، وقد نجحته هكذا:

رُوحِي فَدَاؤُكِ يا (أمين) إِنْ مَضَتْ فَلْسُوفٌ تَخْلُصُ الْوَفَاءِ عَظَامِي

تجنبًا لتسرب ألفاظ المحفوظ القديم المتروك إلى نظمي دون قصدٍ، وهو ما قد يقع على غير انتباه وإن كان ذلك بنسبة ضئيلة جدًا لن تُقدّر في شعرى الكثير.^١ وما يشقّ على حذف هذا البيت (وإن أدى معنى آخر غير معنى البيت القديم) وإبداله بسواء، ولكنه جاء عفواً في محله، وكان أنساب ما يقال في هذا المقام، فاثرت إيقاعه وما يهمني

بعد ذلك أن ينسب إلىَ أو أن يعد اقتباساً، فليس من طبعي التقليد ولا إنكار فضل غيري
كبيراً كان أو صغيراً. وأقرَّ سيدِي الناقد تحياتي وأكرر شكراني.
أحمد زكي أبو شادي

هوامش

(١) هاك مثلاً للتشابه اللفظي والمعنوي أيضاً الناشئ عن شبوع التعبير أو الحفظ:
قال خليل بك مطران في «وداع بعثات الهلال الأحمر»:

سيراوا على بركات الله واغتنموا أجر الجهاد وأجر البر بالناس

فتابعه شوقي بك بقوله في «بنك مصر»:

فابنوا على بركات الله واغتنموا ما هيأ الله من حظ وإقبال

وهذا غير الاقتباس المعنوي إن قليلاً أو كثيراً في مثل قول الشاعر:

من لم يصن لغة الجدود فليس من قومية تنميته في الأنساب

ناظراً إلى البيت:

من لم يعظم للجدود جهودهم فهو المُحَقَّر نفسه في المنطق

وفي قول شاعر آخر:

كتب الخلود على الوجود، فلم يكن في الموت غير تحول الأشكال

ناظراً إلى البيت:

والموت من صور الحياة، وإنما في الناس من لا يفهم التحويلاً!

