

إحسان

أحمد زكي أبو شادي



إحسان

إحسان

مأساة مصرية تلحينية

تأليف

أحمد زكي أبو شادي

رقم إيداع ٢٠١٣/١٥٧٩١

تدمك: ١ ٣٨٠ ٧١٩ ٩٧٧ ٩٧٨

كلمات للترجمة والنشر

جميع الحقوق محفوظة للناشر كلمات للترجمة والنشر
(شركة ذات مسئولية محدودة)

إن كلمات للترجمة والنشر غير مسئولة عن آراء المؤلف وأفكاره
وإنما يعبر الكتاب عن آراء مؤلفه
ص.ب. ٥٠، مدينة نصر ١١٧٦٨، القاهرة
جمهورية مصر العربية

تليفون: ٢٠٢ ٢٢٧٠٦٣٥٢ + فاكس: ٢٠٢ ٣٥٣٦٥٨٥٣ +

البريد الإلكتروني: kalimat@kalimat.org

الموقع الإلكتروني: <http://www.kalimat.org>

الغلاف: تصميم سحر عبد الوهاب.

جميع الحقوق الخاصة بصورة وتصميم الغلاف محفوظة لشركة كلمات
للترجمة والنشر. جميع الحقوق الأخرى ذات الصلة بهذا العمل خاضعة للملكية
العامة.

Cover Artwork and Design Copyright © 2013 Kalimat.

All other rights related to this work are in the public domain.

المحتويات

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

تصدير

لما اعتزمت 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 قدير 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، وحسبي أن تنشر القصة لتنال نصيبها من النقد الأدبي؛ ولتكون أساساً صغيراً لمجهود أجل، ولتغدو مشجعةً غيري على العمل والإجادة.

وأما عن غرضي الثاني فلست مسئلاً عن تحقيقه بأكثر من توفير المعاونة الواجبة، فقد راعيت ظروف المسرح المصري الحاضرة مراعاةً وافيةً: فاقترعت على إعداد القصة في ثلاثة فصول متوسطة رغم وقائعها الكثيرة مع تجنب الغلو في كل اعتبار يقتضيه الإخراج الفني السليم، ولا سيما في الأوبرا المجهدة بغنائها المتواصل، ومع تقدير مناسبة هذه القصة التلحينية لأية فرقةٍ منظمةٍ مختصةٍ بتمثيل هذا النوع من القصص، بحيث لا تحتاج إلى تحويل أو تعديل في إنشائها وتقسيمها.

وحباً في خدمة التمثيل المصري قد حلت دون التبكير بطبعها لفائدة الأدباء حتى لا يُعرقل المجهود الفني التمثيلي، وأرجو أن يتحقق هذا الأمل، فإن لم يتحقق فحسبي أنني أرضيت ضميري بما قدمت من خدمةٍ أدبيةٍ وإن كانت صغيرةً. وقد أوحى بها تاريخ مصر الحديث والأدب المصري المصري، فإلى مصر أرفعها وإلى أدباء مصر أهديها.

أحمد زكي أبو شادي

الإسكندرية في ٧ أبريل سنة ١٩٢٧

مقدمة الناشرين

من أخص مبادئ (رابطة الأدب الجديد) — التي تتشرف بنشر هذه الدراما الشعرية — 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 لمبادئها، وتقدير لهذا الأثر الذي يصح أن يسمى أول أساس جدي للدراما الشعرية العربية وبالأخص للدراما المصرية، والباعث بين الأدباء على الاهتمام بهذا النوع من التأليف منذ أعلن الأستاذ الجداوي في سنة ١٩٢٥م عناية شاعرنا به واعتزامه إنصاف هذا الجيل بالتوفر على خدمة القصص الشعري.

أما وقد وفي الدكتور أبو شادي في نظراته وملاحظاته المنشورة في ختام هذه القصة موضوع البحث في «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 نكبنا طويلاً بالمدائح والتهاني والمراثي والأوصاف المبتذلة ونحوها من ضروب العبث اللفظي واضطراب الفكر والذبذبة السياسية مما شغل «أمراء» شعرائنا «ووزراءهم» حتى في العصر القريب ربع قرن بل أكثر، دع عنك المجهود الضائع في القرون الطويلة السابقة ... ومهما تجاوزنا في تفسير التأليف الأولى التقليدية الركيكة، فيستحيل علينا في أمانة إلا أن نعترف بأنه لم تظهر لنا قبل الآن دراما شعرية عربية مؤلفة بالمعنى الصحيح. فإذا ما حيننا في مؤلف هذه القصة مؤسس الدراما العربية الشعرية أو باعثها، فإنما نحیی الروح الوثابة الناهضة التي نعتمد عليها في غذاء رابطتنا: رابطة الأدب الجديد الحي، والتي نرجو منها أن تزجي كبار الشعراء المحافظين إلى طريق المجددين سواء اعترفوا بفضل الآخرين ونشاطهم وحميتهم، وإرشادهم التجديدي أم لم يعترفوا ...

ونحن نرحب مقدّمًا بما سيتبع هذه القصة المصرية البديعة من آثار جليّة لمؤلّفها النابغة القدير على خدمة الشعر القصصي للأدب والمسرح، ونهنئه بهذه الزعامة الأدبية والفتح الجديد في سبيل وعِرٍ غير مطروق بينما أساتذته السابقون ما يزالون يعبثون بصنوفٍ من اللهو النّظمي التقليدي وإن اختلفت أسماؤه، ونرجو أن يكون في هذا المثلّ العالي من الغيرة الأدبية والقومية خير ما يحتذيه شعراؤنا النابهون.

رابطة الأدب الجديد

موضوع القصة

أحب ضابط مصري (أمين بك) ابنة عمه الحسناء (إحسان)، وكان يتيمًا من الوالدين قد تربى معها كما تربى أخوه (كمال) منذ الصغر. ثم دعي إلى الحرب المصرية الحبشية (سنة ١٨٧٦م)، فأوصى أخاه (كمالًا) خيرًا بحبيبته التي كانت يتيمة من الأم، كما أوصاه بالزواج منها إذا مات، وأوصاها بذلك أيضًا.

وقام أثناء تلك الحرب المشؤومة التي نكب فيها الجيش المصري بدور عظيم من الشجاعة أسرى فيه ومات من معه من رفاقه ما عدا صديقه الضابط (حسن بك)، الذي أشاع عنه كذبًا وخداعًا بأنه مات، بينما كان يعرف الحقيقة التي كتمها طمعًا 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 هاربًا إلى مصر من ويلات الحرب متسترًا، فيصل إليها بعد زمن طويل عن طريق السودان ويجد (إحسان) قد تزوجت (كمالًا)، فينقم عليه (حسن بك) ويدبر تسميمه تدريجيًا ويصاب (كمال) أيضًا بالسل من ضعفه، فيعجل المرض موته، ولكن بعد أن يعدي (إحسان) بمرضه ...

ثم يخلص (أمين بك) من أسرهِ في الحبشة بعد خمسة أعوام تقريبًا ويعود إلى مصر فيعلم من بعض رفاقه ومن خادمه القديم (الحاج رضوان) بجنابة صاحبه (حسن بك) الذي أذاع البلاغ الكاذب عنه مع أنه رأى (أمين بك) يؤسر أمام عينيه، بينما هرب هو ونجا بحياته ممالئًا العدو، ويعلم (أمين بك) أيضًا أنه قبض على صاحبه هذا الخداع — بعد أن افترض أمره أخيرًا — للتحقيق معه كفارًا من الجيش ومجرم، ثم يدرك (أمين بك) محبوبته (إحسان) في النزاع الأخير، فتصيح صيحة الدهشة والفرح بلاقائه وتموت.

الشعر والمسرح

بقلم محمد لطفي جمعه

تفضل حضرة الدكتور العالم والشاعر الأديب النسيب أحمد زكي أبو شادي وطلب مني مقدمة نقدية لهذه القصة الغنائية التي نغم^١ في وضعها شعراً ووسمها باسم (إحسان)، ولما كنت شهدت زهور^٢ نبوغ هذا الشاعر النجيب كما يشهد البستاني جمال الأزهار عند أول تفتُّحها — 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 والأبقلطوريا وألقى محاضرة في مدرسة الزراعة العليا بالجيزة منذ بضع سنين، وقد هنأته إذ ذاك بنجاحه الباهر وتمنيت له أن يكون كالنحل في حسن الأثر، فصدقت تلك الأمنية وصح تنبُّئي، وما زالت نفسه — تلك «النحلة» ذات النشاط والحركة — تخرج شهداً بغير إبر، ذا ألوان شتى وطعمٍ حلٍ لا يسלוه من يذوقه ويستوعبه: فمن شعرٍ مبتكر المعاني طريف الأسلوب، إلى قصةٍ في شكل قصيدة أبيقية (Epie) إلى أن شاءت مواهبه الفياضة أن تجود بهذه التحفة الفنية الجديدة وهي أعلى ما يرمي إليه متفننٌ وشاعرٌ وأديب. وقد قرأت قصة (إحسان) مراراً وتكراراً، وتذوقت أبياتها المنظومة، ووقفت بقوافيها التي كانت تجيب نداء الشاعر في طاعةٍ وخفرٍ كأنها الحور العين تحيط بالمصلي الورع قبيل السحر! وأطربتني موسيقى تلك القصة، فعددتها فتحاً جديداً في فنون الأدب العربي المصري، وجواباً يجابه به كلٌّ من ادعى أن الشعر العربي



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!

وإني أشبه الشاعر الذي تدركه الشجاعة والنبوغ فيقصد إلى هذه الغاية بذلك الطيار (لندبرج Lindbergh) الذي طار بمفرده عابراً بحر الظلمات (الأقيانوس الأطلنطي) دون تردد ولا فزع، فشق طريقاً في الأفق لم يسبقه إليها سابق، وكانت قبله من الممكنات ولكنه وحده الذي جراً 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 بعيداً عن غوغاء العالم وجلبته!

لم تظهر الفنون في أوروبا بمظهرها الصحيح قبل ولادة الأوبرا. وقد ولدت الأوبرا الراقية في ألمانيا والنمسا، ثم في إيطاليا وفرنسا وكان تأليف الأوبرا دائماً مقترناً بظهور شاعر قادر وموسيقار ماهر، ولم يجمع الموهبتين سوى واحد فقط هو النابغة الفذ ريشارد فجنر (Richard Wagner) الذي أكرمه مواطنوه وشادوا له في مدينة بيروث Bayreuth (من أعمال ألمانيا) ملعباً خاصاً به، ووقفوه على تمثيل رواياته الغنائية، وجعلوا له في كل عام موسماً 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 فردريك ولهم نيتشيه (Frederich Wilhelm Nietzsche) كان من أنصاره إلى أن وقع بينهما شقاق أدى إلى فراقهما، وألف نيتشيه في ذلك كتباً، وظهر أنه في أول عهده تأثر بموسيقى فاجنر (Wagner)، وكان لها فعل قوي في آرائه الفلسفية. أما موسيقى فاجنر فهي موسيقى علمية كأنها معادلات الجبر والرياضيات العليا، بعكس الموسيقى الفرنسية والإيطالية (التي لم يكن وحيها ألمانياً) فأساسها الملوديا (Mélodie) كما أن أساس الموسيقى الفاجنرية وتد العوده أو اللازمة الموسيقية (Leite Motive). وفي الغالب لا يكون لموضوع القصة الغنائية شأن يذكر بجانب الموسيقى، حتى إن فردي (Verdi) استعان بموضوع قصة غادة الكاميليا وصاغها في الأوبرا لاترافياتا (LaTraviata).

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

أما رواية (إحسان) التي نسج بردها بشعرٍ نادر المثال النابغ أحمد زكي أبو شادي فمبنية على قصةٍ حقيقيةٍ أو على الأقل معقولة وممكنة الوقوع في كلمتين (الحب والحرب)، وهكذا الإنسانية تمر بحياتها وتضمحل بين هاتين الكلمتين القويتين: «الحب» الذي تحيا به المخلوقات وتنجذب بسحره نحو بعضها، و«الحرب» التي تفنيها وتقضي عليها ... غير أن موضوع قصة زكي أبو شادي أميل إلى الدراما منه إلى الأوبرا المألوفة؛ لأن الأوبرا عادةً ليست في حاجة إلى إيراد الوقائع معقّدة ثم تحليلها، ولكنها في حاجة إلى وصف عناصر الطبيعة وعواطف الإنسان؛ ليكون امتزاج تينك الحالتين مع الموسيقى

أقرب إلى الغاية المرغوبة، فهنا نقطة في فن تأليف الأوبرا نفسه سوف يستكملها ذلك الشاعر المبتكر في المستقبل القريب عندما تنفتح له أبواب تلك الصناعة على مصاريعها. على أن تنقله في تلك القصة بين موضوعات شتى وتوفيقه بمهارة 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 وصيها في قالب الموسيقي، وهذا هو المجهود الأخير الذي يظهر قصته في ثوبها القشيب الجدير بها.

بيد أن الحياة المصرية بصفة خاصة 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 المآزق، وليس أدل على هذا من رواية (فاوست Faust) التي ألفها أعظم شاعر في الدنيا، العظيم ذو العبقرية الكونية المطلقة Absolute Univerreal Genius ولفجان 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 مبالغاً إذا قلت: إنهم يعجزون عن قراءتها ما عدا واحداً هو خليل مطران. فإن هذه القصة النادرة المثال — التي قضى فيلسوف ألمانيا وشاعرها الفذ وأديبها المفرد أكثر من ستين عاماً في تأليفها — على الرغم من كونها تنطوي على موضوع خيالي، فإنها قد تناولت جميع حقائق الحياة؛ ولأن أحمد زكي أبو شادي حاول أن يكون مؤلفاً في الشعر القصصي التمثيلي وسائراً على خطوات هؤلاء العظماء فنحن نحبيه ونشجعه، ونتمنى له الثبات والصبر في تلك الطريق الوعرة ونستحثه على الاستمرار حتى يبلغ الكمال، ويتسنى له ذروة هذا المجد الذي يعادل المجد العلمي في أرقى وأسمى مراتبه.

هوامش

(١) نغم: طرب في الغناء.

(٢) زهور: تلاًؤ.

الشعر الحي ونزعة التجديد

واجب التنويه بفضل الشاعر

بقلم حسن صالح الجداوي

ما أحسب أن بين الأدباء من هو أشد اغتباطاً مني بظهور هذه الدراما الشعرية التلحينية (أو الأوبرا الشجيّة) لا لما هو معروف عن تقديري الكبير لشعر أبي شادي فقط؛ بل كذلك لأنها جاءت مؤيدةً لإيماني بعزيمة الشاعر وحبه لفنه ومواصلته الجهد لتحقيق ما يعتزم إظهاره من عملٍ أدبي مهمما 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 اعتزم 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 بمجموعة نقدية في الأدب المسرحي سواء للمؤلف أو لمريديه مما يجعل هذا الكتاب — أسوةً بمؤلفات أبي شادي الأخرى — تحفةً أدبيةً رائعةً وممتعةً لكل أديبٍ حر الفكر مقدر لروح الإنشاء والتجديد. وإني العليم بسمو خيال الشاعر وتفننه أفهم جد الفهم أسباب اختياره في ظروفنا القومية الحاضرة لدراما شعرية أساساً للأوبرا الأولى التي أهداها إلى وطنه وأقره على هذا الاختيار.



الأستاذ الجداوي.

وقد تحدث غيري عن قصة (إحسان)، وشرح الشاعرُ وجهات نظره في تأليفها، فحسبي إذن أن أقول في تقديرها: إنها تأليف جريء في الأدب العربي؛ لأنها مثال لأرقى الدرامات الشعرية التلحينية التي يشع منها التفكير والعاطفة كما يشعُّ الرُّوح الفني، وقد أراد منها الشاعر أداء حقوق شتى للشعر العصري، ولفن الأوبرا، وللوطنية المصرية، فضلاً عن أساس القصة الخلقى النفساني، 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 ووقوفه على آراء كبار النقاد للأدب عامةً وللمسرح خاصةً.

بيد أنني وإن زففت إلى صديقي الشاعر تهنئة الإكبار والتشجيع فما يداخلي الشك في أنه أبعد الناس عن الغرور والحاجة 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 والأنائية، وقد لا يدفع بعضهم إلى العمل سوى حسده فيهدم بحسده أضعاف ما يبني بجهده، ولكن شاعرنا لا يدفعه إلى الأمام سوى ولوعه بفنه وإخلاصه وعدم رضائه عن جهده، وما اعتداده بنفسه في موقف الدفاع عنها إلا مظهر الغيرة على الأدب والشمم 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 ومسيرة الزمن — بل مسابقتها أحياناً — يكون للجيل الناشئ ثروة أدبية فكرية قميئة بالبقاء والإعزاز. ففرض على الأديب المتصفح لهذا الكتاب الحي أن يهب الشاعر عواطف الحب والتكريم، وأن يشترك في التنويه بفضله حتى يوازر حركة التجديد الرشيدة التي يدفعها شاعرنا إلى الأمام بكل قواه، وما إكرام مثله إلا في إكرام عمله.

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

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

(٢) أعلن تقديره «للإخلاص الفني» وإن خالف في التفصيل مشربه أحياناً، فما احتقر أناتول فرانس لمذهبه الإباحي، ولكنه احتقر المخادع المذبذب الذي يتشدق 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، فصح ذلك بمذهبه وهو أن الفنان الكامل الجدير بالاحترام وبالاتباع لا بد أن يكون فيلسوف النزعة، ذا شخصية جليلة وإرشاد سام صادق عن مبادئ وعواطف ممتازة، وإلا فلا

معنى ولا قيمة لذبذبه وشعوذته، إذ غاية الفن أن يخدم الحقيقة وأن يسعد الإنسانية، لا أن يكون عبثاً وبهرجاً كاذباً، 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 الباني المجدد القرنين للابتداع المغذي للمشاعر الإنسانية المهيب بها إلى الأمام وإلى العلاء وإلى الحرية.

(٤) بث روح العلم والحقيقة الفنية الجميلة في الشعر بعد أن كانت روح الأوهام والأكاذيب الضالة والمبالغات السقيمة هي الغالبة، حتى عد العلم والأدب زمناً طويلاً خصمين مع أن الأدب الحي لا مفر له من أن يستمد قوته 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 عد بجدارة شاعر الشباب الأول بل شاعر النهضة الفكرية الوطنية، وهذا واضح التجلي في شعره الوطني المشتعل حماساً وقوة وإخلاصاً وهدايةً منذ نيف وعشرين عاماً، بينما كان كثيرون غيره من الشعراء يعتبرون الشعر الوطني مديح تركيا أو الجامعة الإسلامية أو نحو ذلك من الروابط الثانوية.

(٦) أبى أن يحكم على العربية بالعقم وعلى الشعر العربي بالجمود الدائم، فأخذ بيد الشعر القصصي والشعر التمثيلي مفسحاً المجال للأوصاف المتنوعة للعواطف والمواقف والمرامي والنظرات، كما تفنن في أساليبه النظمية مجارة 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 بأن له أثراً غير قليل في تكوين هذه السجية الشريفة بين أدبائنا الناشئين على الأخص؛ أولئك الذين يطالعون كتبه بشغفٍ وعنايةٍ وإكرام.

(٨) جدد في الشعر العربي روح الافتتان بالطبيعة عن مؤمنٍ بها، فذكرنا بأيام (البحري) و(ابن حمديس) و(ابن خفاجة) وأضرابهم، بعد أن كاد ينعدم هذا الفن من فنون الشعر لانصراف الناس إلى الماديات والسياسيات وتفشي التقليد والجمود. وحسبنا قصائده «صور وأنغام» و«بسمة الطبيعة» و«فتاة الريف» وأمثالها.

(٩) أظهر لنا أمثلةً من الفلسفة الشعرية الحقبة التي يوحىها تفكيره الهادئ العميق، كما نرى في قصيدته «أقصى الظنون» وغيرها من المنظومات الآخذة باللب في ديوان (الشفق الباكي) وسواه من مؤلفاته الشعرية.

(١٠) رفع أحلامنا — بما عالجه من موضوعات نفسية وذهنية، وبما بثَّه من آراء وعواطف ومبادئ، وبما نشره من تفاؤُلٍ جميل، وبما تغنى به من حب ومواساةٍ — إلى مثلٍ عليا قلما تزجينا إلى بعضها معظم أشعار معاصريه.

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)

بقلم أحمد محرم

عن كَنَزِهِ المدفون: أين مَكَانُهُ؟
بَيْنَ الأَثَمَةِ حُكْمُهُ وَبَيَانُهُ!
لَكَ مُلْكٌ قيصَرِهِ ولا سُلْطَانُهُ!
عَجَلِ الإِغَارَةَ ما يُرَدُّ عِناهُ؟!
تَغْزُو جبابِرَةَ النُّهى فُرْسانُهُ!
سُرُرُ البَيانِ وُروَعَتِ تِيجَانُهُ!
شَابَ الزَّمانُ وما انقَضَى رِيعَانُهُ!
يَطْوي الزَّمانَ إذا طَواه زَمَانُهُ!
يَوْمَ الحِسابِ ففى يَدَي مِيزانُهُ!
مِلءَ الزَّمانَ فهاجَنى رِئانُهُ
حَيْرَى الظُّنونِ يَضُرُّها كِثْمانُهُ
وهواكَ تَسْنَحُ عُطْفاً غِزْلانُهُ

يا مُولِعاً بِالفَنِّ يَسْتَفْنى النُّهى
الفَنُّ أَنْتَ! ... فَإِنْ أُبَيَّتَ فَقَدَ مَضَى
نَقَّبْتَ فى دُولِ البَيانِ فلم يَطِبْ
أَفْما تَزالُ تَهْزُ رايَةَ مُحَرِّبٍ
لَكَ فى الصَّحائِفِ كُلِّ يَوْمٍ جَحْفَلٌ
لَوْلا دِفاعُ أُولى الحِفاظِ لَزُلْزِلَتْ
اعْكُفْ على أدبٍ لَصَحْبِكَ ناضِرٍ
وَحُذِ السَّبيلَ إلى الخُلودِ وَكُنْ فَتَى
لا تَخْشَ فى الأدبِ الرَفيعِ ظُلَماءَهُ
إِنَّ (الرِوايةَ) ذِكرُ قَوْمِكَ هِجَّتَهُ
سِرٌّ أذَعَتْ به الحِياةَ لَأُمِّهِ
قل: يا (أبا الصِّدَّاحِ)! ... رَوْضُكَ ضاحِكٌ

إحسان

لا يَصْدِفَنَّ بِكَ الْوُشَاةُ عَنِ الْحِمَى
انْشُرْ عَلَيْنَا الشُّعْرَ! ... مَنْ يُوْمِنُ بِهِ
الشُّعْرُ إِنْ نَبَضَ الزَّمَانُ فَقَلْبُهُ
مَنْ لَمْ يَذُقْ دُنْيَا الشُّعُوبِ فَمَا صَفَا
لَكَ فِي الْحِمَى حَقٌّ عَلَيَّ ضَمَانُهُ!
يَعِصِمُهُ مِنْ فِتَنِ الْهَوَى إِيْمَانُهُ
وَإِذَا تَكَلَّمَ نَاطِقًا فَلِسَانُهُ
مِنْهُ الشُّعُورُ وَلَا وَفَى وَجْدَانُهُ!



الأستاذ أحمد محرم.

إحسان

أشخاص القصة

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.

مربية 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 مطلع جرس غرامية لطيفة ما بين (أمين بك) وخطيبته (إحسان) في قاعة الاستقبال بقصر عمه، حيث يتطارحان أحاديث الحب والوفاء، ويذكر أمين بك تخوفه من الفراق المحتمل، وكان الوقت زمن الحرب بين مصر والحبشة وكان مشاعاً قرب إرسال نجدات مصرية تلبية لطلب الجيش المحارب، وبينما (إحسان) تنشد على عزف البيانة أنشودة غرامية أطربت (أمين بك) إذا بهما يسمعان قرعاً على الباب فتظن (إحسان) أن الطارق والدها، ولكنه كان رسولاً من الضابط (حسن بك) صديق خطيبها حاملاً رسالة مقلقة إليه، فيتردد أمين بك في قراءتها ولكنها تلح عليه وتعاتبه على إخفاء ما بها عنها أو ترده في إطلاعها على ما فيها، وأخيراً يتلوها عليها فإذا بها إفادة من صديقه بأنه مدعو إلى الانتظام في سلك المحاربين، وأنه قد صدر أمر ملك 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 لهفة لما ذاع في القاهرة عن أخبار النجدات المطلوبة، فضلاً عن صدور النشرة الرسمية وفيها استدعاء أمين بك وطائفة كبيرة من الضباط والجند 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 (قُرع) 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 وحققها فقط، فإنها لن تصبر على الإساءة والضيم، فإرد عليه (أمين بك) بصفته رئيس الضباط ردًا جميلًا معززًا هذه الروح الأبية الكريمة. ثم ينصرف الضباط مؤقتًا ويبقى (أمين بك) مع القائد حيث يستقبلان أحد حكام الأحباش المواليين، وهو حاكم الحماسين الأمير (ولد نيكاييل) الذي يكرر تعهّداته بالولاء والإخاء، كما ذكرها قبلاً 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، فتُعْرَضَانِ على راتب باشا وترقصان، فيشكره ويتبادلان عبارات المودة، ويؤكد الأمير (ولد نيكاييل) أنه يؤمن بضرورة إخاء شعوب (النيل) المبارك؛ لأنهم مهما افترقوا أهلٌ وأبناء جنس صغيرهم والكبير، و(النيل) أبٌ لهم جدير بالتفافهم حوله، وهذه الوحدة خليقة بعنايتهم بل بتقديسهم كأنها دين قومي بل رمز حياتهم ورجائهم. ثم يستأذن الحاكم الحبشي في مقابلة الأمير (حسن) القائد الأعلى للجيش المصري، وبعد انصرافه يعود القائد إلى مخاطبة (أمين بك) بحضور بعض الضباط الكشافين، فيلفت نظره بصفته رئيس الضباط الكشافين إلى مسئوليته الجسيمة في الاستكشاف؛ لأن الجيش المصري في حاجة إلى تعرّف مواقع العدو وحركاته، فإذا نجح في هذه المهمة فإن ذلك سيؤدي حتمًا إلى تدمير العدو، وإن فشل فستكون العقبي مصاب الجيش المصري. وهنا يرى الضابط (حسن بك) — وهو الصديق المخادع (لأمين بك) — الفرصة سانحةً للاجتهاد في جعل مهمة الاستكشاف المستعجل قاصرةً على (أمين بك) وعليه، ولكن (راتب باشا) يرفض هذه الفكرة ويعتبرها مجازفةً، بينما (حسن بك) يهنئ 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 التأميل في (أمين بك) وإخوانه الضباط وفي عاقبة مهمتهم، فيشكره (أمين بك) شكرًا جزيلاً ويردد صدى أمانيه بأسلوبه الحماسي المؤثر، وما يكاد يختم شكره حتى يفاجئوا بصوت إطلاق القنابل من الاستحكامات المصرية،

ويدخل أحد الضباط مسرعًا معلنًا: «مولاي! قد هجم العدو!» فيهمون بالخروج وتسدل الستار العامة فورًا.

الفصل الثالث

يدافع الجيش المصري عن كيانه وكرامته دفاع الأبطال ويذيق الأحباش أنواع البلاء، ويعلق أهمية كبرى على بعثة (أمين بك) الاستكشافية قاصدًا من ورائها إلى معركة حاسمة، ولكن ممالأة (حسن بك) للعدو — وهي التي أدت إلى فناء البعثة وأسر (أمين بك) وكاد يقتل أيضًا — سببت هزيمة الجيش المصري؛ لأن (حسن بك) عاد إلى المعسكر المصري بأخبار ملفقة كاذبة، وأشاع فيما أذاع وفاة (أمين بك) كما أنه انتهر أول فرصة فهرب إلى مصر عن طريق السودان. وهذا الجزء من الحوادث الأليمة التاريخية لا يمتل على المسرح لسببين: أولهما نفساني، 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 غائبًا عن وطنه خمس سنوات، وقد علم بأن صاحبه المخادع (حسن بك) لم يكتف بإشاعة موته، مما أدى إلى بقائه في الأسر والهوان هذا الزمن الطويل، بل أيضًا حقد على أخيه (كمال) الذي تزوج من (إحسان) عملاً بوصيته، فسممه تدريجيًا وأصيب (كمال) بالسل أيضًا، فنقل العدوى إلى (إحسان) ومات تاركها على فراش المرض الأليم.

نرى في أول هذا الفصل (أمين بك) جالسًا حزينًا مفكرًا يندب حظه بينما (الحاج رضوان) يؤاسيه ويعزيه ويدعوه إلى الاهتمام (بإحسان)؛ لأنها كل ما بقي له من ذكرى شبابه ومن ذكرى أخيه أيضًا، وإن للحي حقًا عليه قبل الميت، ويخبره مؤاسيًا أن الجاني قد افتضح أمره وأصبح رهن العقاب، وأخيرًا يثوب إلى (أمين بك) رشده ويذهب 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 وآلام المرض، فيجد (أمين بك) أن (إحسان) في حالة الاحتضار ومعها والدها والطبيب وبجانها 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 طالبًا توديعها، وتسمع هي صوته فتتملكها الدهشة ثم الفرغ برؤيته، فتموت لافظة اسمه المحبوب، ويجاوبها باسمها ويبللها بدموع الحزن، والوفاء راکعًا مقبلًا باكيا ...

الفصل الأول

(أَمِينُ بكَ وَإِحْسَانُ فِي بِهِوَ الْإِسْتِقْبَالِ بِقَصْرِ عَمِهِ وَأَثَاثِ الْبَهُوِ شَرْقِيٍّ فَخْمٍ يَدِلُّ عَلَى سَعَةِ وَبَذَخٍ، وَعَلَى أَنَّ أَصْحَابَهُ أَهْلَ ذَوْقٍ وَتَهْذِيبٍ مِنْ طَبَقَةِ السَّرَاةِ.)

أَمِينُ بَكَ (جَالِسًا فِي زِي ضَابِطٍ بِالْجَيْشِ عَلَى دِيْوَانٍ أَوْ صَفَةِ بِجَانِبِ إِحْسَانٍ جُلُوسِ الْحَبِيبِينَ):

وَالْآنَ يَا (إِحْسَانُ) هَلْ يُرْضِي الْهَوَى	عَهْدِي؟! وَهَلْ يَكْفِي سَنَاكَ غَرَامِي؟! حُبُّ كَحَبِّي لَنْ يَكُونَ لِظَامِي! أَمَّا سَنَاكَ فَطَوَّعُهُ لَوَّامِي! لَمْ يَبْلُغُوا وَجْدِي وَفَرَطَ هِيَامِي رُوحِي، وَيَا لَبِّي، وَيَا إِلْهَامِي!
حُسْنُ كَحُسْنِكَ لَنْ يَكُونَ، وَهَكَذَا الشَّمْسُ كَمَ عُبِدَتْ عِبَادَةَ صَلَّةِ عَبْدوكِ مِثْلَ عِبَادَتِي لَكِنَّهُمْ لَا تَحْرَمِينِي مِنْ حَنَاكَ يَا مُنَى	

إِحْسَانُ:

رَفَقًا حَبِيبِي ... إِنَّنِي لَكَ دَائِمًا رُوحِي فِدَاؤُكَ يَا (أَمِينُ) فَإِنْ مَضَتْ أَنَا مِنْ عَرَفْتِ مِنَ الطُّفُولَةِ فَالْصَّبَا سَائِلُ فَوَادِكَ يَا رَفِيقَ صَبَابَتِي	وَكَذَلِكَ أَنْتَ عَلَى الدَّوَامِ أَمَامِي! فَلَسَوْفَ تُخْلِصُكَ الْوَفَاءُ عِظَامِي! مَاذَا تُفِيدُ صِرَاحَتِي وَكَلَامِي؟! يُنْبِئُكَ عَنْ شَغْفِي وَعَنْ أَحْلَامِي!
---	---

أَمِينُ بكَ:

أنا ما شككتُ، وهل أشكُ برَبِّي
لكنني أخشى الزَّمانَ وغَدْرَه
وأرومُ مُنْذُ اليومِ بثَّ ضراعتي
بدَّدتُ أشجاني بحبِّك مثلما
وبمُرَّتَقَي أُملي ونورِ ظَلامي؟!
وتَقَلُّبِ الأحداثِ والأيامِ
لسناك، فهو مَثابتي وقوامي
ضَمَدتِ من جرحِ الفُؤادِ الدَّامي!

إحسان:

دُع يا (أَمِينُ) مخاوفًا لك طالما
واسمِعْ حبيبي ما يلذكُ سَمْعُه
رَدَدَتْها فأهجتَ نارَ فؤادي
مِنْ وَحْيٍ وجداني وَمِنْ إنشادي

(باسمة)

ماذا تريدُ؟ ... أَنْعَمَ تَذَكِّي الهوى؟

أَمِينُ بكَ (مقاطعًا):

صَفْحًا، وهل يُذَكِّي هَوَايَ البادي؟!

أَمِينُ بكَ:

هاتي غِناكَ كيف شئتِ فإنني أحيا بما يُوحِي هَوَاكِ الشادي!

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

اسمِعْ إِنَّ يا حياتي عهدَ الفؤادِ
يهواك حتى مماتي رَغَمَ البعدِ
اسمِعْ إِنَّ!
لا تَشْكُنِي يا غرامي وأشكُ الغرامِ

الفصل الأول

يأبى الغرامُ اتَّهامي فيكَ الملامُ
أنتِ الفِئَنُ

أمين بك:

رَدَّدي سحرَكَ النَشِيدَ الجميلاً إنني أَشتهي سماعَكَ جيلاً!
بل إلى موعدِ الخلود ولو أنـ نبي أراكِ الخلودَ قُربى جميلاً!

إحسان:

اسمَعِ إِذْ نَ يا حياتي عهدَ الفُؤادِ
يهواكَ حتى مماتي رَغَمَ البَعدِ
اسمَعِ إِذْ نَ!



(يُسمع دُقُّ على الباب.)

أَمِينُ بكَ:

مَنْ يَا تُرَى بِالْبَابِ يَطْرُقُ؟

إحسان:

انظرُ حبيبي علَّ مَنْ بالبابِ يطرقُ والدي!

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

إحسان:

ماذا جرى يا مهجتي

أَمِينُ بكَ:

هذا رسولٌ قد أتى مَنْ صاحبي الوافي (حسن)
وأخاف أن أتلو عليه كِ رسالةٌ تُذكي الشَّجْنَ

إحسان:

إن كنت لا تُفْضي إليَّ بما بها، فلمن إذن؟

(قلقة)

قلْ يا حبيبي لا تخفْ كلِّي فداكَ بلا ثمن!

أَمِينُ بكَ:

لم أَتْلُ إِلَّا بعضَها فرأيتُ منه رسولَ حُزْني
لكنَّني طوعًا لأَمْ رِكَ لن أَحجِّبَ عنكَ بيَني

ولسوف أقرؤها عليك فأنت وجداني وعيني
فإليك ما فيها من الـ خبر الأليم المرّ عني

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

صديقي أمين

يا صديقي وأنت خيرُ صديق
كنْ شجاعاً كما عهدتْكَ غلاً
يطلب الجيشُ نجدةً حيث أضى
وبلادُ (الأحباش) أشبه بالأشـ
كلُّها صورةٌ من الخطر المحـ
حالةً تبعثُ الشجاعةَ في الما
فتمضي سيّدُ البلاد بأنْ تُدْ
وأنا مثلك المجاهدُ لكنْ
أنت زينُ الشُّبان والبُعدُ يُشـ
وأراك الممثالَ يتبعُهُ الأبـ
سوف ألقاك في غدٍ وأنا الآ

أنت مَنْ يُرْتَجَى بخطبٍ وضيقٍ
بأعلى اليأس لا تكنْ كالرقيقِ
في اقترابٍ إلى اشتباكٍ وثيقِ
راكِ والسجن والبلاء المُحيقِ
دق بالجند بين ألفي مَضيقِ
جد يا سيد الوفاء العريقِ
عى إلى الحرب فلتُجِبْ يا صديقي
أنت أهلٌ لكلِّ مجدٍ أنيقِ
فقينا ولكنْ أراك عونَ الرفيقِ
طالُ بالفخر للإباءِ الحقيقي
نْ أبثُ الشقيق رُوح الشقيقِ

الوافي حسن

إحسان (متأثرة وعاطفة على أمين بك):

يا إلهي! يا إلهي!
إنْ دُنيَايَ حبيبي
لا تروّعني بحُبي!
إنْ مضى ضيَعَت قلبي

أَمِينُ بكَ (ضارعًا):

إِحْسَانُ! إِحْسَانُ! رَفَقًا بِالْهَوَى الشَّاكِي
مَنْذُ الْطُفُولَةِ يَا شَمْسِي وَيَا قَمْرِي
وَالْيَوْمَ تَقْضِي فُرُوضُ لَا مَرَدَّ لَهَا
أَسِيرُ لِلْحَرْبِ بَسَامًا عَلَى شَجِنٍ
لَا يَرْهَبُ الْحَرْبَ مَجْبُولٌ عَلَى شَمَمٍ
وَشَجَّعِي صَبَّكَ الْمَحْزُونُ لَوْلَاكِ
عُمْرِي يُنَمِّيهِ بَعْدَ الْحَبِّ مَرَّكَ
بَأَنْ أَجْزَى نَفْسِي دُونَ إِشْرَاكِ
كَمَنْ يُفَدِّيكِ مَدْفُوعًا بِذِكْرَاكِ
تَعَشَّقُ الْوَطْنَ الْغَالِي بِمَغْنَاكِ!

إِحْسَان (مسترجعة ثباتها ووطنيتها):

سَامِحْ تَدْفُقْ لَوْعَتِي وَشُجُونِي
تَغْزُو (لِمَصْرٍ) مَعَاقِلًا وَمَدَائِنًا
لِلَّهِ إِثْرَةٌ مَنْ تَعَزَّزَ عَزِيزُهَا
وَاذْهَبْ بِحِفْظِ اللَّهِ نُورَ عُيُونٍ
وَتُعِيدُ لِي تَاجًا يَزِينُ جَبِينِي
أَكْذَا نَسِيتُ (لِمَصْرٍ) بَعْضَ دِيُونِي؟!

أَمِينُ بكَ (متشجعًا):

أَكْرَمُ بُوْحِيكَ يَزْجِينِي لِمَا يَجِبُ
فِي ذِمَّةِ اللَّهِ مَا قَدَّسَتْ فِيكَ إِلَى
هِيَاهُ وَحِيكَ عَنْ عَيْنِي يَحْتَجِبُ
أَنْ يَجْمَعَ الشَّمْلَ مَنْ نَصَرَ لَنَا سَبَبُ

(تسمع طرقات على الباب.)

إِحْسَان:

صَبْرًا حَبِيبِي وَانْظُرْ مَنْ ذَا يَرِيدُ الْحُضُورُ!

(يتجه أمين بك إلى الباب فيفتحه ثم يعود وصحبته عمر بك والد إحسان وأخوه كمال.)

عمر بك (والد إحسان):

(بلهفة منزعاً من أخبار النجدة المطلوبة ومن دعاء أمين بك إلى ميدان القتال.)

ماذا جرى يا بُنيّ! ماذا جرى يا فتاتي!
أهكذا يتقضّى صفوٌ ودهرٌ مؤاتٍ؟ لكلِّ باغٍ وعاتٍ!
ويل الحروبِ وويلُ

كمال (جازعاً):

أحقاً يا أخي هذا؟ أحقاً؟ أتمضي للجهادِ ونحن نبقي؟
لأهونُ أن أسيرَ إلى فناءٍ بقربك من فراقِ أخي فأشقى!

أمين بك:

يا سيّدي العمّ مهلاً وكُنْ (لإحسان) عَوْناً
ما كنتُ أولَ حُرٍّ أبدرُ بمثلي أن لا
فإنْ أَعَدَّ عَوْدَ ظفِرٍ وإنْ أُمْتُ في جهادي
وأنتِ يا بنت عمي يا مَنْ أراها ملاكاً
وصيّتي عند موتي ... وداعاً! ... وداعاً!
ويا أخي كُنْ شجاعاً مُراعياً ما استطاعا
(لمصر) ضحى وباعا يَأْبَى الوفاءَ التّيعاً
نِلْنَا نعيمًا مُشاعاً أكرمُ بذاك ارتفاعاً
يا مَنْ حَبَّنِي شُعاءً بَيْنَا يُراعي يُراعي
أخي ... (لحظة قصيرة)

(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 الجند ومنظر جبلي واستحكامات على ستارة المسرح الخلفية، كما تفرش أرض المسرح خارج خيمة القائد العام بالرمل والحصى وتبث فيها الأعشاب.)

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

نحنُ يا (مصرُ) فداءً	ولنا فَخْرُ الفداءِ
(نيلُك) الوَهَّاجُ تبرُّ	ليس صلصالاً وماءً
شهدُهُ أهلٌ لتَقْـ	ديس وبذلِ الشُّهداءِ
وشارك العسجديَّ	كنزُ معتزِّ الثَّراءِ
جَنَّةٌ قد باركتُها	نفحاتُ الأنبياءِ
أنتِ دنيانا وأخرى	لبنيك الأوفياءِ
كلُّنا يفديكِ حبًّا	إنَّ ذكراك البقاءِ

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

يا رجالي! يا رجالي!	نحنُ في حربِ الإباءِ
ما أتينا قصدَ عَسْفٍ	رغمَ إهراقِ الدماءِ

بل لَنَحْمِي حَقَّ (مصر)	من جُحودٍ واعتداءٍ
كل جَبَّارٍ نُعَادِي	غَيْرَ جَبَّارِ السَّمَاءِ
برهنوا بُرْهَانَ صِدْقِ	أَنكُمْ رَمَزُ الْوَلَاءِ
واهتفوا بعدي كَرَامًا:	(مَصْرُ) عِيشِي فِي عِلَاءٍ!

الضباط (يهتفون):

(مَصْرُ) عِيشِي فِي عِلَاءٍ

الضابط الرئيسي (أمين بك):

مولاي أَمْرُكَ فَرَضُ	وطاعةٌ لا تُرَدُّ
ما جيشُ (مصر) بَعْدُ	لكن يَقيِنُ وَقَصْدُ
إذا اندفعنا فحاشا	أن يصدَمَ الجِيشَ حَدًّا
على السَّلامِ جُبَلْنَا	وللسَّلامِ نَوْدُ
حتى إذا ما أُهِنَّا	لم يبقَ للحربِ رَدًّا!

القائد المصري (مخاطبًا أمين بك):

أَحْسَنْتَ إِحْسَانَ شَهْمٍ	مُسْتَكْرَمٍ يَا (أَمِينُ)
بمِثْلِ نَفْسِكَ إِنِّي	على الوَعْيِ لَضَنِينُ
لكنَّ قَلْبَكَ حُرٌّ	وبالْأَدَى يَسْتَهِينُ
والباسِلُ الشَّهْمُ حَقًّا	يُعِينُ لا يَسْتَعِينُ

ثم مخاطبًا بقية الضباط):

وَأَنْتُمْ أَيُّهَا الْأَبْطَالُ أَنْتُمْ	رَجَاءُ الْجَيْشِ فِي الْيَوْمِ الْعَصِيبِ
فشكرًا للذي قد لاح منكم	فَنَابَ عَنِ الْخُطَابَةِ وَالْخُطِيبِ

الفصل الثاني

(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) (يتبادل والقائد المصري وأمين بك التحية، فيدعوه القائد مرحباً بإشارته إلى الجلوس فيجلس بحضور أمين بك):

لقد عَرَضْتُ وَلَائِي	عَرَضَ الصديق الوفي
واليوم عُدْتُ لأهدي	رَمَزَ الإخاء النقي
مِنْ فتنَةِ التركِ تُوحي	كلتاها لنبِي
فاسمَحْ بَعْرِضِي فحظِّي	حَظُّ الفَتَى الجوهري



القائد المصري:

شكرًا ولكنَّ هذا أوْ أنْ حرِّبَ وضَرْبِ
فهل يليقُ الطُّرْبُ؟

الحاكم الحبشي:

أجلُ ولا بأسَ عندي من حفظ هذي الوديعة
حتى يحينَّ الجلاءُ

القائد المصري:

أجزُ لهما الدُّخولَ إذنْ ودعني أكرِّرُ شكرَ مغتبطِ صديقِ

الحاكم الحبشي (مناديًا من جانب الخيمة):

هلمَّا يا فتاتي هلمَّا ...!

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

ارْقُصا رقصَةَ الحياةِ وُبئًا مِنْ معاني السَّلامِ فيها كثيرًا
أودعناها أغاني البِشْرِ إبدًا عَا يَرُدُّ الشَّجِيَّ سَمَحًا قَريـرًا
وأنشُرَا أجملَ الضياءِ إلى النفـ سِ لَكي تُبْهِجَا الرَّعيمَ الكَـبِـرَا

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

القائد المصري:

أحسنتُما ...

الحاكم الحبشي:

أحسنتُما

القائد المصري:

أحسنتُما فانصرفا

(تؤديان التحية وتخرجان، ثم يدخل أحد الحراس، فيقدم القهوة وينتظر حتى يشرباها ويتبادلا التهنة المعتادة ثم يغادر الحارس الخيمة.)

القائد المصري:

لقد أَمَرْنَا بِأَنْ تُذْ	بَحَ لِلجُنُودِ الذَّبَائِحُ
تَحِيَّةً يَا صَدِيقِي	لَكُمْ وَتَكَرِيمَ مَادُخْ
فإِنَّكُمْ قَدْ بَرَرْتُمْ	بِعَهْدِكُمْ بِرَّ صَالِحْ
بصَدَقْكُمْ سَوْفَ يَغْدُو	هَذَا الْمُعَادِي المُصَالِحْ

الحاكم الحبشي:

يا سيدي الشَّهْمُ حَسْبِي تَكَرَّارُ مَا قَلْتُ أَمْسِ
لَمَّا رَأَيْتُ الْأَمِيرَ^٢
قَدْ جِئْتُ حَيًّا بِسَلَمٍ قَدْ جِئْتُ طَوْعًا لِنَفْسِي
وَمِنْ دَوَاعِي الضَّمِيرِ
ومذهبي أَنْ نَعِيشَا عَلَى الْإِخَاءِ الْأُمْسِ
عَلَى الْوَلَاءِ النُّضِيرِ

فَنَحْنُ مَهْمَا افْتَرَقْنَا أَهْلٌ وَأَبْنَاءُ جَنَسٍ
صَغِيرُنَا وَالْكَبِيرُ
و (النَّيْلُ) أَصْلًا وَحَالًا أَبٌ جَدِيرٌ بَغَرَسٍ
لِكُلِّ شَعْبٍ جَدِيرُ
وَرَوْضَةِ (النَّيْلِ) هَذِي عَنَوَانُ دِينٍ أَمَسِّ
إِلَى الرَّجَاءِ الْأَخِيرِ!

القائد المصري:

أَسْأَلُ اللَّهَ أَنْ يُعِيدَ السَّلَامَا وَيُبَيِّثَ الْإِخَاءَ فِينَا دَوَامَا
رُبَّ حَرْبٍ تَرَدُّ لِلْسَّلَامِ رَوْحَا بَعْدَ سَلَمٍ أَضَاعَ مِنَّا السَّلَامَا

الحاكم الحبشي:

وَالآنَ أَذْهَبُ إِنْ سَمَحَ تَ لَكِي أَرَى الْمَوْلَى الْأَمِيرُ
وَأَبْتُهُ الْإِخْلَاصَ مِنْ قَلْبِي وَتَأْمِيلِي الْكَبِيرُ

القائد المصري:

لَا شَكَّ مَوْلَايَ الْأَمِيرَ رُ يُسَرُّ مِنْ هَذَا اللَّقَاءِ

(ثم يهيم الحاكم الحبشي بالذهاب فيشيعة 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:

سَمَعَا (أَمِينَ) تَشَجَّعَ عَلِيكَ عِبُّ خَطِيرُ
فَكَّرَ وَدَبَّرَ لَتَسْعَى سَعَى الشَّجَاعِ الْخَبِيرُ

الفصل الثاني

مستكشفًا فإذا ما	علمتَ علمَ البَصِيرِ
أَلْفَيْتَنَا أَيَّ جَيْشٍ	يُصَلِّيُ الْعَدُوَّ السَّعِيرِ
فَإِنْ تَمَادَى وَعَادَى	مَثَلُ السَّفِيهِ الْغَرِيرِ
دَوَتْ مَدَافِعُ (مَصْر)	بَصَوْتِ بَأْسٍ نَذِيرِ
فَمَزَّقَتْهُ فَاوْدَى	بِهِ الْقَضَاءُ الْأَخِيرِ
وَإِنْ فَشَلَتْ فَخَطَبُ	لَنَا، وَبِئْسَ الْمَصِيرِ
هَذَا مَجَاهِلُ مَوْتٍ	تُخْفِي الْبَلَاءَ الْكَثِيرِ
وَالجَيْشُ دُونَ عُيُونٍ	يَضِلُّ مِثْلَ الضَّرِيرِ

حسن بك (أحد الضباط وصديق أمين بك):

مولاي يكفي اصطحابي	له، كِلَانَا شُجَاعُ
مُرٌّ فِي وُثُوقٍ بَأْنَا	نَقْضِي الَّذِي يُسْتَطَاعُ
بَلْ فَوْقَ مَا يُسْتَطَاعُ	فَمَا تَرَاهُ الْمُطَاعُ!

القائد المصري:

هَذَا شُعُورٌ جَلِيلٌ لَكِنَّ أَحْكَمَ حَلٍّ
أَنْ تَذْهَبَا فِي جَمَاعَةٍ!
إِنَّ الْوَفَاءَ جَمِيلٌ وَمَا الْوَفَاءُ لِخَلٍّ
سَعْيِي يَجِرُ ضَيَاعَةً!

(ثم يخاطب القائد أمين بك سرًّا).

حسن بك (محدثًا نفسه على جانب):

هذه فرصتي ليقضى عليه	ثم أسعى لعودتي لبلادي
فَأُنَالِ النِّعِمَ مِنْ قَرَبٍ (إِحْسَا)	(ن) قَرِينًا لَهَا وَيَحْظِي فَوَادِي

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

تأهبوا واستعدوا أنتم دليل رجائي
أنتم أشعة فكري وهمتي ومضائي

أمين بك:

إنِّي المَقْدَرُ جُهْدِي فَرَضِي وَحَقُّ بِلَادِي
كَذَاكَ صَحْبِي جَمِيعًا مُرَادُهُمْ كَمُرَادِي
وَسَوْفَ نَبْذُلُ أَقْصَى مَجْهُودِنَا بَذَلَ هَادٍ
فَإِنْ كَشَفْنَا الْأَعَادِي فَالْوَيْلُ عَقْبِي الْأَعَادِي
وَإِنْ قُتِلْنَا فَذَكَرَى نُذْكَرُ أَحَرَّ الْجِهَادِ
وَإِنْ أَسْرَنَا (فَمَصْر) بِخَفَقِ كُلِّ فَوْادٍ

(يفاجئون بصوت إطلاق القنابل من الاستحكامات المصرية، ويدخل أحد الضباط مسرعاً معلناً: «مولاي قد هجم العدو!» فيهمون بالخروج سريعاً وتنزل 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 حقيرة هي سكن خادمه القديم الحاج رضوان، وذلك إثر رجوعه من الحبشة 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 حجير في جانب الغرفة):

أَكْذَا تَحُولُ صَدَاقَةُ الْخَلَانِ؟	أَكْذَا تَكُونُ نَهَايَةُ الْإِيمَانِ!
لَمْ يَكْفِهِ أُسْرِي وَطُولُ هَوَانِي	أُيْشِيعُ مَوْتِي مَنْ مَضَى بِمَحَبَّتِي
بِالْعَارِ مِنْ جُبْنٍ وَمِنْ خَذَلَانِ	قَتَلَ الرِّفَاقُ وَفَرََّ وَهُوَ مَدْنُسٌ
مِنْ خَائِنٍ دَنَسَ وَأَيَّ جَبَانِ	كَانَ الْمِمَالِيُّ لِلْعَدُوِّ، فَيَا لَهُ
وَاحْسَرَتَاهُ عَلَى الشَّبَابِ الْفَانِي	وَأَنْى فَهَدَّ أَخِي بِسَمِّ خَاتِلٍ
وَكَأَنَّمَا أَكْفَانُهُ أَكْفَانِي!	مَاتَ الْقَتِيلُ بِسَمِّهِ فَسُلَّالَهُ
وَالْغَدْرُ ... يَا لَقَسَاوَةِ الْإِنْسَانِ!	بُسِّسَ التَّحَاسُدُ وَالتَّحَايُلُ وَالْأَذَى

الحاج رضوان (واقفاً على مقربة من سيده تجاهه):

هُوَ عَلَىكَ فَسَوْفَ يَلْقَى خُسْرَهُ	والموتُ مُشْتَقٌّ منَ الحَدَثَانِ
فاحفظْ حَيَاتَكَ لِلدَّفَاعِ عَنِ التِّي	تُرَكَّتْ ضَحِيَّةٌ مَا جَنَاهُ الْجَانِي
ذَكَرَى أَخِيكَ وَذَكَرَ مَبْكِي الْمُنَى	بعدَ الشَّبَابِ لِقَلْبِكَ الْوَلَهَانِ
فَقَدْتِكَ أَعْوَامًا وَلَمْ يَهْنَأْ لَهَا	عَيْشٌ، وَهَا مَاتَ الرَّجَاءُ الثَّانِي
وَكَأَنَّمَا كَانَ الزَّوْجُ بِلَاءَهَا	وَرَدَى أَخِيكَ، فَهَدُمَ الْاِثْنَانِ

أَمِينُكَ (متعجباً متأثراً):

أَيُّ انْتِفَاعٍ لِي، وَقَدْ زَهَبَ الرَّدَى بِأَخِي، إِذَا لَقِيَ الْعِقَابَ الْجَانِي؟

(يفجآن بسماع صوت مستجد مصحوباً بصوت ابنته.)

الشَّحَاذُ وَابْنَتُهُ (ينشدان معاً في الخارج):

المَالُ وَاللَّهُ فَانِ	مَهْمَا اغْتَنَى الْإِنْسَانُ
وَالذِّكْرُ أَبْقَى الْأَمَانِي	بِالْبِرِّ وَالْإِحْسَانِ

أَمِينُكَ (مخاطباً الحاج رضوان):

خُذْ أَعْطِهِ هَذَا الْقَلْبَ	لَ لَعَلَّهُ فَالٌ لَخَيْرِ
مَا أَظْلَمَ الْإِنْسَانَ لِلـ	إِنْسَانٍ فِي بُؤْسٍ وَضَيْرِ

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

شُكْرًا لَكُمْ أَلْفَ شُكْرٍ	مِنَ الْفَقِيرِ الضَّرِيرِ
وَاللَّهُ رَبِّي سَمِيعٌ	إِلَى ثَنَاءِ الْفَقِيرِ

بنت الشحاذ:

أدعو دعاءً وفياً من كلِّ قلبي الكسير
لكم ثوابٌ جزيلٌ من الإلهِ القدير

(يعود الحاج رضوان إلى الغرفة.)

الحاج رضوان (يخاطب أمين بك وهو مطرق حزين):

هكذا الدنيا عناءٌ في عناءٍ للذي ينسى تصاريفَ العزاءِ
والحكيمُ النفسُ لا يبكي على ضائعٍ لن يُرتجى بعد البكاءِ

أمين بك (متأثراً منه):

أكذا يكون وفاءٌ خلٌّ وافي؟ أنسيتَ حقَّ البرِّ والإنصافِ؟
أنا ما نسيتُ، فإنْ نسيتَ فخلّني أشقى كما يشقى الحبيبُ الوافي!

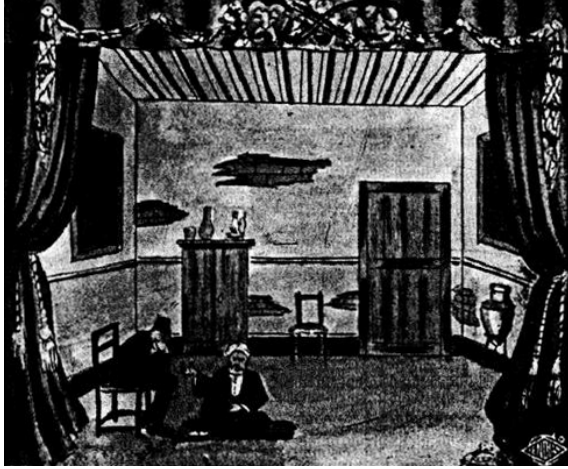
الحاج رضوان (في صوت المعاتب):

يا سيدي رفقا بنفسك ولتكنْ ملكاً بإحسانٍ إلى (إحسانِ)
قد نال منها السُّقْمُ أيضاً فاتتدُ واذهبْ لتنقذَها من الأحزانِ
في ذمّةِ الله الذي عانيتهُ في البرِّ بالخللانِ والأوطانِ

أمين بك:

صدقتَ ... للحيِّ حقُّ عليّ هيهات يُنسى
إنْ جلَّ همِّي فحسبي أنْ أنقذَ اليومَ نفساً
أغلى مراراً لنفسِي من نفسِ رُوحِي المؤسّى
هَلَمْ كيما نراها قد يدفعُ اليأسُ بأساً
يرعاك يا نورَ قلبي ربّي إذا الدهرُ قسّى!

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

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

أَتَظَلُّ فِي غَيْبُوبَةِ التَّعْذِيبِ؟ قُلْ يَا طَبِيبُ فَأَنْتَ خَيْرُ طَبِيبٍ!
هِيَ كُلُّ مَا أَبْقَى الزَّمَانُ مِنَ الْمُنَى وَالْآنَ أَذْوِي مِثْلَهَا بِلَهْيَبِي!

سامحْ نُضُوبَ الصبرِ مِنِّي بعدما هُدِّمْتُ في دمعي وُطُولِ نحبي!

(يسمع دموع عينيه ويستند إلى بعض الأثاث.)

الطبيب:

هي لا تُجسُّ بحالها، ولَرُبِّما
إنَّ الشجاعة كالدواء لذي ضَنى
فوصيَّتِي أن لا تشاهدْ ما أرى
عادتْ ليقظتها فكنْ كطبيب!

(يسمع صوت سعالها ثم تأوها.)

الطبيب:

حاذرْ! فخيرُ البرِّ نحو مودِّعٍ
صبرُ الشجاع وَرَحْمَةُ التَّطبيبِ

عمر بك:

جَزَعِي عَلَيْكَ بُنَيَّتِي جَزَعُ الَّذِي
أَوَاهُ مِنْ آهَاتِكَ الْحَسْرَى وَمَنْ
يَفْنَى مِنَ التَّقْطِيعِ وَالتَّعْذِيبِ
كَمَدٍ أُذْبِتَ بِهِ وَكَانَ مُذِيبِي!

(يسمع صوت سعالها.)

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

يا حياتي أَيُّ قَلْبٍ لِي هَلَكُ
يا غرامي عن غرام ضائعٍ
لَيْتَنِي ما جئتُ في الدنيا ويا
قتلتني نكبةً قد أَسْلَفْتُ
ماتَ مَوْتَيْنِ بنارِ وَحَلَكُ!
فاتني الحظَّانُ: مَلِكٌ وَمَلَكُ!
لَيْتَهَا رَدَّتْ تصاريِفَ أَلْفَلَكُ!
قسوة أَوْحَتْ إِلَى مَنْ قَتَلَكَ!

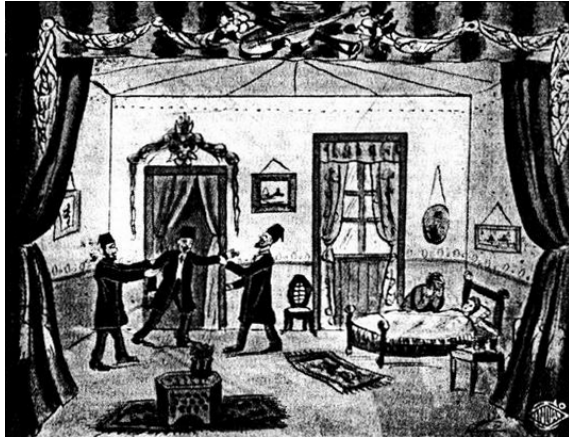
الطبيب (بعد أن يتأمل وجهها ويجس نبضها):

أضغاث أحلامٍ فليبست يقظةً الذهن البصيرُ

عمر بك (حائراً وجلاً):

لكنْ إذا عادتْ إلى الرُ
أُتْجِزُ أنْ تبقى هُنا
لا سيَّما بعد الفرا
فلقد علمتُ بأنه
ولقد أُشيعَ كما علمُ
وهو الذي كان الخطي
فقدتْهُ ثم أخاه فق
وأصابها الداء المكي
رُشدِ المرَجى لو يحينُ
وتجيزُ رؤيتها (أمينُ)؟
ق وحزنها الحزنَ الدفينُ
أتِ إلينا بعد حينُ
تَ مماتهُ الخمسَ السنينُ
بَ لها، وكان بها الضنينُ
دانا يُجنُّ به الحزينُ
نُ فهدمَ الحسنَ الثمينُ!

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



الطبيب:

صَهْ! لا تَجَازِفْ! إنها
واعلمُ بأنك سوف تشـ
لم تَدْرِ أنك هَاهُنَا ...
هَدُ مَوْتَهَا مَوْتَ الضَّنَى
أَشْفَقُ عَلَيْهَا لَا تُنْزِرْ
أَحْزَانًا مَا لَا يُجْتَنَى!

(يحاول رؤيتها فيمنعه الطبيب والدها.)

أَمِينُكَ (منشدًا في اضطراب وجزع بصوت الحزين المتهدم):

يَا عَزَائِي عَزَّ لِي فِيكَ الْعَزَاءُ
يَا مُصَابِي فِيكَ لَمْ أَعْرِفْ لَهُ
حِينَمَا أَلْقَاكَ لَا يُرْجَى اللِّقَاءُ!
حَدَّ تَعْذِيبٍ وَبُؤْسٍ وَشَقَاءُ
كُنْتُ لَا تَأْبِينُ لِي حَظًّا أَشَاءُ
كَيْفَ أَغْضِي الْآنَ عَمَّنْ نُورَهَا
فِي سُبَاتِ الْمَوْتِ مِنْ رَبِّ السَّمَاءِ؟!
أَنْصِفْنِي يَا حَيَاتِي! كَذَّبِي!
قَسْوَةَ الطَّبِّ وَوَعْظَ الْحُكَمَاءِ
أَسْمَعِينِي صَوْتَكَ الْحَيِّ الَّذِي
يُرْجِعُ الْمَوْتَى وَلَا يَرْضَى الْفَنَاءُ
أَنْتِ مِثْلُ الْبَدْرِ فِي صَفَرْتِهِ
عِنْدَمَا يُشْجَى بِأَحْزَانِ الْمَسَاءِ!

(يسمع سعال إحسان ثم تأوُّهها، فيذهب إليها الطبيب فاحصًا نبضها، وتنشف مربيته الباكية عرق جبينها بمنديل، ويمنع والدها أمين بك من الدنو منها.)

إحسان:

يَا مَوْتُ صَفْحًا فَإِنِّي
أَطَلْتُ يَوْمَ وَدَاعِي!

(تفتح عينها وتتأوه.)

الطبيب (مواسيًا وهو يجس نبضها):

تَبَسَّمِي يَا فَتَاتِي
أَرْجُو شِفَاءَكَ لَكُنْ
لَا تُسْرِفِي فِي التِّيَاعِ
لَا تُهْمَلِي فِي الدَّفَاعِ

إحسان

تَحْمَلِي دُونَ خَوْفٍ وَأُمْلِي بِاتِّبَاعِي

إحسان (بصوت ضعيف):

يَا مَوْتُ صَفْحًا فَإِنِّي أَطَلْتُ يَوْمَ وَدَاعِي!

أَمِينُ بَكَ (بائسًا باكيًا ومحاولًا الدنو منها بينما والدها في أشد حالات الجزع):

لَمْ يَبْقَ لِي إِلَّا الْوَدَاعُ
مَنْ يَبْكُهَا فَلْيَنْعَنِي
(إحسان!) رُوحِي! مَهْجَتِي!
عُ فَكَيْفَ أُحْرِمُ مِنْ وَدَاعٍ؟!
إِنِّي الْأَحَقُّ بِكُلِّ نَاعٍ
رُدِّي عَلَى الصَّبِّ الْمَضَاعِ!

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

مَنْ هَذَا؟ ... مَنْ هَذَا؟

(بصوت أعلى)

أَمِين! ...

أَمِينُ بَكَ (متجهاً نحوها مندفعًا إليها):

(يرد فورًا)

... إحسان! ...! ...!

(فتقع رأسها على وسادتها مائتة).

الفصل الثالث

الطبيب (بعد أن يجس نبضها فيجدها مائتة ويغطي وجهها):

لكموا العزاء ...

(وحيثُذ يرمي أمين بك رأسه على سريرها، مقبلها، راكعًا باكيًا فتنزل الستار العامة فورًا.)

هوامش

(١) أي: المريضة.

نظرات وملاحظات

الأوبرا والأدب المصري

(١) ما هي الأوبرا؟

تُعَرَّفُ الأوبرا أو القصة التلحينية عادةً بأنَّها تلك الرواية الملحَّنة التي لروح الموسيقى^١ السيادة عليها، وبعبارة أخرى إنها الحكاية الغنائية التي تمثل للذة الاستماع إلى غنائها. 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 مجَّمع الفنون الثلاثة: الشعر في أرقى أساليبه وصوره، والموسيقى في أشجى نغماتها وأصدقها وفاءً لموضوعها، والتمثيل في أبرع مظاهره المجسمة لفكرة الشاعر الفنَّان، فإننا نرجع بنشأتها الحقيقية إلى أواخر القرن السادس عشر حينما وضع چاكوبو بري (Jacopo Peri) قصته (دَفْنِي Dafne) سنة ١٥٧٠م. حيث أخرجت في البلازو كورسي (Plazzo Corsi) بمدينة فلورنس (فلورنزة). بيد أننا كلما دققنا في تطبيق هذا التعريف الأخير، وجدنا أن الأوبرا الراقية الجديدة 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(شمشون ودليلة Samson and Dalilah) و(ريجوليتو Rigoletto) و(توسكا La Tosca) و(برسيفال Parsifal) وإلى أوبرا خيالية — (Romantic Opera) مثل (الفتاة البوهيمية The Bohemian Girl) و(تايسس Thais) و(كارمن Carmen) و(عايدة Aida)، وإلى أوبرا خفيفة (Light Opera) مثل (جميلة Djamilah) و(أبو حسن Abu Hassan) و(حلاق بغداد The Barber of Bagdad) و(حانة ترأسينا The Lun Terracina) و(حلاق أشبيليا The



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 الأوفى على ذلك النوع الراقي منها الذي يجمع بين جمال البيان الشعري الكامل وجمال الموسيقى البارة به، وجمال التمثيل الصادق، وتشبثنا بأن هذا النوع وحده هو الذي يصح أن يسمى بالأوبرا. وأما الأوبريت ونحوها من المهازل الموسيقية والروايات التلحينية الفكهية (Musical Comedies) والاستعراضات الموسيقية (Reviews) فليست من صميم الأوبرا في شيء، ولا يجوز الجمع بينها في تعريف واعتبار.

(٢) لمحة تاريخية

يشير المؤرخون إلى نشأة الأوبرا في فلورنس في أواخر القرن السادس عشر، حيث اتفقت طائفة من الأدباء المغنين والملحنين على تبيان المآسي الإغريقية في أسلوب موسيقي تسميقي، وكان ذلك كافياً لأن يعد فتحاً تمثلياً عظيماً في ذلك الوقت. ثم ظهرت أول أوبرا عصرية (دفني Dafne) السالفة الذكر بمدينة فلورنس في سنة ١٥٩٧م. وإن لم

تمثل تمثيلاً عاماً. فنالت تقديرًا كبيرًا لها حتى إنه طلب إلى واضعها جاكوب بري بعد ذلك بثلاث سنوات (١٦٠٠م) أن يؤلف مثيلة لها لتناسب حفلة زواج هنري الرابع ملك فرنسا من ماري دي مديسي، فوضع الأوبرا (يوريديس Euridice) المعدودة أول قصة تلحينية من نوعها مُثلت أمام الشعب (وهذه غير قصة (أورفياس ويوريديس Orfeo ed Euridice) التي وضعها جلك Gluck، وظهرت سنة ١٧٦٢م، والتي ما زالت تعد أولى الأوبرات العصرية الكبرى)، وقد نال فن الأوبرا الناشئ في ذلك الوقت معاضدة ماثورة من كلوديو مونتفردى (Claudio Montverde) الذي كان رئيس الفرقة الموسيقية لدوق مانتوا (Duke of Mantua) فوضع بنجاح باهر وتقدم عظيم الأوبرا 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 وللنظارة المستمعين أيضاً. وقد تبعه وتدرج في طريقته الموسيقار كاڤلي (Cavalli) ثم سكارلاتي (Secarlatti) الذي يعد بحق مؤسس الأوبرا الإيطالية التي تجنح 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 الأوبرا في باريس 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 التمهّل وسارت إلى الأمام.

أما في ألمانيا فقد ألف الموسيقار رينهارد كيزر (Reinhard Keiser) الذي عاش ما بين ١٦٧٩م و١٧٣٩م نيفاً ومائة أوبرا وكذلك أنتج مثله تقريباً الموسيقار يوحنا أدولف هاس (Johann Adolph Hasse)، وبين ما وضعه الأوبرا المسماة (أرتازكس Artaxerxes) التي اعتاد كارلو بروسكي (Carol Broschi) أن يغني منها لحنين كل مساء لفيليب الخامس ملك أسبانيا مدة عشر سنوات!

ولقد نشأت بمرور الزمن وتفتت «مدارس» الأوبرا الثلاث هذه: وهي المدرسة الإيطالية فالفرنسية فالألمانية، وتكاد تكون جميع الأوبرات الأخرى تابعةً لها، بل وربما لم يكن لها النضوج الكافي لتستحق شخصيةً ممتازةً واستقلالاً في الاعتبار. فمثلاً لا تزال الأوبرا الصميمة متعثرةً في إنجلترا حيث يميل جمهورها كل الميل إلى الأوبريت 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 الأوبرا بإدارة السير وليم دافنانت

(Sir William Davenant) حوالي سنة ١٦٨٤م، وقد مثلت في سنة ١٧١١م. قصة (رينالدو Rinaldo) لهاندل (Handel) في مسرح هياماركت (Haymarket) بلندن، كما مثلت في سنة ١٧٢٧م للمرة الأولى (أوبرا الشحاذ Beggar's Opera) للفنان جبي (Gay)، واستدعى الإقبال عليها أن تمثل ثلاثاً وستين ليلة متلاحقة! واشتهر بالأوبرات الخفيفة في إنجلترا السير أرثر سليفان (Sir Arthur Sullivan)، كما جاهد المصلح الكبير هاندل (Handel)، وكما وجدت من قبل آثار هنري برسل (Henry Purcell) الذي لحن ٤٢ قصة بينها عدد من الأوبرات الوافية، ولكن رغم هذا الجهد لا يزال الشعب البريطاني أميل إلى الأوبرات الأجنبية، وعلى الأخص إلى الأوبرات الألمانية، وهذا من عوامل تأخر الأوبرا الوطنية في إنجلترا.

(٣) مذاهب الأوبرا

مذاهب الأوبرا — أو مدارسها — كما أسلفنا ثلاثة: الإيطالية والفرنسية والألمانية. فأما الإيطالية فهي ولا شك أغرقها في الطرب وأكثرها عذوبة، وهذا الإطراب هو وحده الكفيل بأسر الحواس المفتونة، فإن قصرت من هذه الوجهة لم تكن نغماتها إلا مدغدة للآذن، مسيئة إلى المدارك السليمة، على رأي جوستاف كوبى (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 المتناسب بينهما، إذ كان كل غرضهم إرضاء المغنين فقط. ولكن النزعة الفكرية الإصلاحية الأولى التي وضع أساسها جلك (Gluck) في قصة أورفياس ويوريديس السالفة الذكر والتي تبعة فيها لى (Lully) وفاجنر (Wagner) وفردى (Verdi) كان لها الأثر الطيب في إيطاليا على الأخص، حيث غدا الملحنون أحرص على كرامة الأوبرا، لا يعنون بالقصص التي لا يسمو مستواها الأدبي ولا تستأهل حفاوة النغم بها، وإن لم تزل على الأوبرا الإيطالية جملة مسحة الطرب الأولى، ولكن الأمثلة القديمة للطرب المطلق قد ماتت ولم تعيش إلا الأمثلة الجامعة بين العاطفة والفكر والأدب والنغم، فعاشت آثار لروسيني (Rossini) وبليني (Bellini) ودونزتي (Donizetti) وفردى (Verdi) الذي فتح فتحاً مبيناً في الأوبرا الإيطالية بتلحينه قصة «عائدة» التي نظمها أنطونيو جسلانزونى (Antonio Ghislanzoni)، فخلدت بينما ماتت آثار تلحينية سابقة لفردى لم يخدمها الفكر والتأليف، واقتصر جمالها على طرب الأنغام، وكان خليفة فردى في هذا التجديد

والإصلاح الذي ما يزال مستمرًا الملحن الفنان الشهير پتشيوني (Puccini)^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 ١٩١١م؛ 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 ١٦٨٣-١٧٦٤م. وكان لروايته (كاستر وپرلو Castor and Pollux) شهرة ومنزلة إلى أن تجلت مؤلفات جلك (Gluck)، ولكن المشهود به أيضًا أن لي (Lully) الموسيقار الإيطالي كان الباعث الحقيقي لنهضة الأوبرا في فرنسا، كما كان من أقوى رافعيها الملحن الألماني ميّر بير (Meyerbeer)، وعلى هذا فقد نشأت الأوبرا الفرنسية الراقية بمجهود أجنيبين عن فرنسا، وإن حق لها أن تفتخر — كما لاحظ جوستاف لوبي — بمجهود الموسيقيين الفرنسيين: أمثال هاليقي (Halévy) وأوبر (Auber) وجونوه (Gounod) وبيزيه (Bizet) وديبسي (Debussy) وافنباك (Offenbach) وماسينيه (Massenet) الذي يعد خير خلف لجونوه وميرير، كما تعد عبقرية بيزيه المتجلية في (كارمن) على الأخص من مفاخر الأوبرا الفرنسية العصرية. وتمتاز الأوبرا الفرنسية فنيًا بسخاء المصاحبة والمعاونة الورتية للصوت.

بحيث يكون الأثر الناشئ من اقتران الصوت بالتوقيع قويًا، وأكثر ظهورًا منه في الأوبرا الإيطالية، وتمتاز تأليفًا بدقة الوضع دقة تكاد لا تدع نقدًا لناقد، بحيث يؤدي كل سطر منها معنىً مقصودًا ويعبر عن موقف خاص أو خوالج معينة لا مفر من إظهارها، وهي بذلك أقل ازدهارًا من الأوبرا الإيطالية التي تحفل كثيرًا بالمظهر وبالتأثير الأول، وقد أصبح ديبسي (Debussy) وأنصاره معدودين في مقدمة الموجدین للأوبرا الفرنسية العصرية المستقلة بمشخصاتها الواضحة، بعد أن كانت في أول الأمر ربيبةً للأوبرا الإيطالية.

وأما الأوبرا الألمانية فأخص مميزاتها التعاون الكلي بين الموسيقى والشعر على التعبير عن الدراما الممتلئة تعبيرًا قويًا لن يؤديه لا التمثيل وحده ولا الغناء مستقلًا، ومن طبيعتها أن لا تحفل مطلقًا بالغناء لأجل الغناء فقط، وإنما تُعنى — بروح جدي صادق — بالجمع بين الفنون الثلاثة (الموسيقى والشعر والتمثيل) جمعًا مقبولًا بعيد الأثر. ومعروف أن الموسيقار كيزر (Keiser) هو مؤسس الأوبرا الألمانية، حيث وضع في هامبرج عددًا عظيمًا منها معبرًا أصدق تعبير عن الروح الألمانية، وبذلك مهد الطريق وهيا



فاجنر (١٨١٣-١٨٨٣) نابغة الإصلاح الموسيقي في القرن التاسع عشر ومهذب فن الأوبرا.

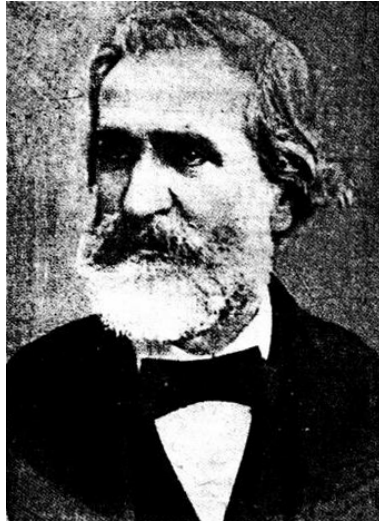
الأسباب لظهور ريتشارد فاجنر (Richard Wagner) وهو الذي قضى بنفوذه العظيم في القرن الماضي بعد جهادٍ شاق على التفكك الذي كان عيبًا ظاهرًا في الأوبرا عامةً، فجعلها وحدة متماسكة بحيث أصبحت القصة التلحينية — كيفما كان عامل الخيال فيها — قرينة الدراما الخالية من الموسيقى في الانسجام وحسن التأليف بين أجزائها، وهذه العقيدة واضحة أجمل وضوح في الأوبرا الشائقة (Parsifal) التي أخرجت في سنة ١٨٨٢ م. وكانت آخر أعماله. فالمذهب الألماني إذن هو أرقى مذاهب الأوبرا في نظر من لا يرضيه أن يضمحل التأليف الأدبي، بل والتأليف الموسيقي أيضًا مرضاة لغرور المغنيات والمغنين، حيث تغدو الأوبرا مظهرًا من مظاهر الإعلان عن الأصوات الغنائية المتنوعة فحسب. وأكبر الفضل في هذا الإصلاح الفني بأوروبا يرجع إلى جلك (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 يتصدرون 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 الإسكندري والشيخ أحمد الشامي، وغيرها مما عرفنا معظمها في حادثتنا منذ خمس وعشرين سنة، ثم بالأوبرا (عايدة) التي ألّفت ولُحنت ومثلت في القاهرة بأمر المغفور له الخديوي إسماعيل باشا. فأما عن الأغاني المجردة في الدرامات 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 وتأليفها أو بالنسبة لألحانها ومظهرها. وإذا كانت الهزليات الموسيقية (Musical Comedies أو Opera Bouffe) في أوروبا لا تعتبر من قبيل الأوبرا الصادقة، رغم ما فيها من أغان كثيرة موقعة ومن رقص موسيقي، وإذا كانت الأوبرا المجونية (Opéra comique) التي يكون فيها الحوار حديثاً لا غناءً يكاد يخرجها بعض النقاد المتطرفين عن الأوبرا الأصلية، فالأولى بنا أن ننزه الأوبرات عن أن تقبل في عشيرتها الروايات العادية أو الممتازة التي تطرق إليها الغناء قليلاً لمناسبة أو لغير مناسبة.

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

الشهير (مارييت بك في ذلك العهد) بوضع قصة مصرية تاريخية تصلح لأن تكون مادة لأوبرا عظيمة، فوضع قصة «عايدة». ثم صاغها نظماً فرنسياً الشاعر كاميل دو لوكل (Camille du Locle) مدير الأوبرا كوميك في باريس، وكان حينئذ في زيارة قُردي، وبعدئذ نقلها إلى النظم الإيطالي الشاعر الفنان أنطونيو جيزلنزونى (Antonio Ghislanzoni) ليوقعها الموسيقار العظيم (قُردي)؛ ولتناسب الفرقة الإيطالية التي قامت بتمثيلها في القاهرة في مساء ٢٤ ديسمبر (ليلة عيد الميلاد) سنة ١٨٧١ م ...



قُردي (١٨١٣-١٩٠١) ملحن (عايدة) وأشهر الملحنين الإيطاليين للأوبرا في القرن التاسع عشر.

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

Scala) بميلان في ٧ فبراير سنة ١٨٧٢م، برعاية فردي نفسه أحرزت من إعجاب الجمهور ما استدعى دعوته إلى خشبة المسرح للترحيب به، وأهديت إليه عصا من العاج لقيادة الأوركسترا (ivory baton) كما أهديت إليه حلية نجمية مرصعة بالماس، وقد نقش عليها اسم «عائدة» بالياقوت كما كتب اسمه بالجواهر الأخرى الثمينة!! وقد نالت (عائدة) أيضاً 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 إكبار 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 لطوارئ الظروف السياسية المعلومة التي عملت فيما بعد كل هذا الزمن الطويل لإطفاء النهضة الوطنية التي أذكأها إسماعيل، ولكن العناية بالتمثيل نشطت بعض النشاط.

(٢) ومن وجهة الأدب المسرحي لم تظفر مصر بجديد، فإن (عايدة) 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 النظارة عهد طيبة وممفيس ومعبد فتاح 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 فردي، أو لتعليم فاجنر، أو لما شئت أن تتخيله من عوامل الثقافة الأوروبية الناهضة، ولكن لم تعتبر مطلقاً أثراً من إلهام التاريخ والحضارة لمصر القديمة.

وهكذا أصبحت «عايدة» 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 ذهبت آمال إسماعيل سدى ولم نجن شيئاً سوى الذكرى الأليمة التي تحرك شجون كل أديب غيور، وتلهم فيه العزم على تعويض هذه الخسارة بالتعاون على

تكوين الأوبرا المصرية. وهذا كل ربنا النفساني من مجهود 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 كالأدب ذو شخصية مستقلة عن مظاهر المادة والمال، وأن الأمة التي تعتز بفن غيرها إنما تخدم سواها ولا تنفع نفسها إلا بالتعلم فقط إذا ما تبعه الاستقلال بالإنتاج. ولكننا لم نعرف هذا الدرس قديماً، فلم ننتفع الانتفاع الحق بشاعر غنائي مجيد مثل الشيخ نجيب الحداد، وتركنا الشاعر الوجداني الرقيق طانيوس عبده يموت بائساً دون استثمار مواهبه في نظم الأوبرا.

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

لقد أوضحنا أن الأوبرا إنما هي توافق فني ما بين الشعر والدرامة والموسيقى والتمثيل، وإنه ما لم يكن التأليف والتلحين قوميّاً في اللون والذوق والنزعة، فحينئذ لا مفر من اعتبار القصة الملحنة 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 حفظاً لروح التعابير الإنشائية التي استوحى منها الموسيقيُّ ألحانه. 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 إلّا لتذوق جمهرة الشعب الأوبرا الأجنبية طمعاً في تعزيد الجمهور للأوبرا الوطنية عند إظهارها. أما إذا انقلب الغرض وصارت للعوامل المادية سلطة الإرشاد، فحينئذ لن يكون هذا الجهد إلّا عبثاً ولهواً، ولن تخدم الأوبرا الوطنية أية خدمة، وإنما تكون مقضياً عليها باستمرار الفناء ولن يكون لها وجود حقيقي. وهذا للأسف الوافر هو الواقع الآن في مصر دع عنك غيرها من الممالك العربية. أقول ذلك بصراحة من يريد التشجيع والإصلاح لا بلهجة اليائس الشاكي الذي لا يعرف غير تثبيط الهمم. وكيف يجروُ ناقد أمين على إنكار هذه الحقيقة المرة بينما يرى التأليف الشعري للأوبرا المصرية لا وجود له، وبينما يحزنه

تشويه الموسيقى الغربية التي تنقل ممسوخة إلى مسارحنا لمجرد الطرب، وإنْ خالف قواعد الفن المرعية، وبذلك لا يخدم التأليف ولا الموسيقى ولا التمثيل، ولا ينتفع الشعب الانتفاع الفني المنشود.

(٥) وسائل الإصلاح

لما أخرج الموسيقار النابغة جلك (Gluck) الأوبرا التاريخية الشهيرة «أورفياس ويوريديس» السالفة الذكر في سنة ١٧٦٢م عبر بها تعبيراً عملياً ناطقاً عن عقيدته في أن «رسالة الموسيقى إنما هي تزكية الشعر بتقوية تعابير العواطف وزيادة الاهتمام بالمواقف 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 بعبقريته، ثم قردي ومن نهج نهجها من فطاحل الموسيقيين الذين — مع تقديرهم للعوامل الخيالية ولعوامل الطرب 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 القهقري بمسرحنا 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؟! فالمشاهد المحسوس أن الشعر التمثيلي لم يشجعه ممثلو الأوبرات في مصر أقل تشجيع، والتمثيل لم يكتسب فائدة تذكر، بل ربما لم يستفد شيئاً منها؛ لأن الإهمال في إخراج الأوبرات — اللهم إلا في مناظرها — محسوس، والموسيقى لم تغنم غنماً مذكوراً منها؛ لأن 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 أوبرات أو شبه أوبرات في مصر حتى الآن إنما هي مادية فقط، وعائدة على فرق التمثيل وحدها.

وبعد هذه المقدمة فلننظر في وسائل الإصلاح ولندرسها بإنصاف وإخلاص:

التأليف

إذا شئنا أن تكون لنا أوبرا مصرية صميمة، فأول ما يجب علينا أن نغنى به التأليف. وخيرٌ لنا أن نعترف بأننا نحكم على أنفسنا بالبلادة والجمود إذا كان كلُّ مجهودنا في التأليف النقل أو الاقتباس عن الغربيين. ولا أنكر أن النقل أو الاقتباس لا يخلو من فوائد، خصوصًا إذا كان مصحوبًا باقتباسٍ موسيقيٍّ أمينٍ، ولكن هذا لا يجدي نهضة التأليف المنشودة. وهذه مصر غنية بتاريخها وقصصها القديمة، ولديها في كل ذلك ثروة لا تفنى؛ ليستمد منها مؤلفو الأوبرات موضوعاتها، ولو لم تكن لدينا «مادة» تاريخية لكفتنا قصص (ألف ليلة وليلة)، للتأليف الخيالي أو الرومانتيكي على الأقل، ومنها استمد الأوروبيون أكثر من أوبرا. فلا عذر لنا في النقل عنهم إلا إذا شئنا الانتفاع بالموسيقى الأوروبية، وإلا فلدينا في تاريخ مصر قديمًا وحديثًا، وفي قصص البردي وفي حكاياتنا الوطنية غنية وافية للمؤلف الجريء الذي يعرف واجباته القومية نحو الأدب والمسرح معًا ولا يتشدد بحب الفن للفن دون أن يفهم من فلسفة الفن، ولا من فلسفة الحياة ولا من حق الوطن عليه شيئًا.

هذا عن الموضوع، وأما عن لغة التأليف فالمفروض في الأوبرا أنها تمثل الفن بأرقى صورته؛ ولهذا لا يكفي أن تكون لغتها مهذبة بل لا بد أن يتجلى فيها الشعر الراقى السليم. نحن لا ننتصر للغة التقعر، وكذلك لا ننتصر للغة الابتذال ولا للعامية المجردة، وإنما نحب الاعتدال. وحسبنا أنه من الميسور جدًا التأليف — سواء نظمًا أو نثرًا — بلغة صحيحة سهلة لن يشق على العامة فهمها ولن يابأها الخاصة: كذلك كان معظم ما أنشأه فقيد الأدب والمسرح المرحومان نجيب الحداد وطانيوس عبده. بيد أن هذا لا يعني أننا نطعن في استعمال اللغة العامية على المسرح في مواقف درامية أو مجونية معينة (وقد نجح في هذا النوع من الصياغة الأستاذ أنطون بزبك المحامي صاحب «عاصفة في بيت» و«الذبايح»)، ولسنا من يقف دون صقل الألفاظ العامية عند الحاجة والاقتباس منها «وتطعيم» اللغة الفصحى بها، ولكننا في الوقت ذاته نعتقد أن المؤلف القدير يستطيع أن يكسو روايته 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 الأوبرا من السمو بمكان وأن يكون نسقها النظم ولن يرضينا — مهما سمت المعاني والتلحين — أن يسيء إلى اللغة بمثل هذا الشعر الذي نقتطفه من رواية (شهرزاد):

أنا إن سالت دموعي ولا هبت ناز ضلوعي
كل ده طالب رجوعي تاني للبر الجميل!
طول ما نهر (النيل) يبجري أنا لا أنذل عمري
وإن حكمت أي مصري تحكمي ع المستحيل!

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

يا (سعاد) ودّعيني واحفظي عهدي المصان
والى الهمم دعييني هكذا حُكم الزمان

(وقد أخطأ في قوله: «المصان» فصوابها «المصون»، و«المصان» لغة غلاف القوس). وهي بحق لغة لم يصل إليها بعض مؤلفي اليوم الذين يتصدّون بجراءة للنظم المسرحي على الأخص، فتخرج آثارهم خليطاً عجيباً من الفصحى والعامية ... ومن العجيب أن مديري الفرق التمثيلية يدعون أن شعراء البلد الممتازين وكتابه لا يتعاونون معهم، فيضطّروهم ذلك إلى الانتفاع من أقلام من لم يبلغوا مرتبة الأدب الناضج، ويلجئون عادةً إلى الترجمة والاقتباس، ويعتذرون بقولهم: إن جهدهم كيفما 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 بآثار قلمه لفائدة جمعية خيرية أو ملجأ إحسان مثلاً، فجميعهم تقريباً في حاجة إلى التعاون المادي وإن قل، ومن الفضيحة أن تبلغ الأثانية بأصحاب الفرق التمثيلية مبلغ البخل المتناهي بتشجيع التأليف المسرحي بينما نهضة التمثيل مرتبطة كل الارتباط بنهضة التأليف، وهذه الحقيقة منطبقة بالأخص على الأوبرا. فما على حضرات مديري الفرق إلا أن يتقدموا بمكافأة معقولة إلى المؤلفين، وهم لن يعدموا حينئذ القصص الراقية على اختلاف أنواعها تلبيةً لتشجيعهم. وهذا التشجيع تحتاج إليه الأوبرا على الأخص إذا كنا

جادين، ومن المغالطة المخجلة أن تربح الفرق التمثيلية الغنائية المئات من الجنيهاات بل الألوف من قصص تافهة لا قيمة أدبية لها ولا تخدم الأوبرا أقل خدمة حقة، ثم يضمن على الشاعر العصري المؤلف بعشرات قليلة ثمناً لجهد وإبداعه القيم.

التلحين

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

وإنما الذي ينتفع منه الشعب جملةً من خاصته إلى بعض عامته هو تكوين الأوبرا المصرية تكويناً قومياً: تأليفاً وتلحيناً، 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 والملحن عمودا النهضة المسرحية للأوبرا، مهما أطيننا في فضل المغنيات والمغنين. وما لم يُنفَق بسخاء لتشجيع التلحين فسيطول الزمن قبل أن ينشأ في البيئة المصرية ملحن وطني ضليع في فنه علماً وعملاً، غيورٌ على إنشاء موسيقى مصرية يرضى 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 للاختلاف الكبير بين أصول الموسيقى المصرية الحاضرة وبين أصول الموسيقى الغربية عامّة، ولكن الغربيين أنفسهم لم يبلغوا بموسيقاهم مرتبة النهضة الحاضرة إلا بثورة وتضحية وبالتخلي عن كثيرٍ من النظم 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 ولاسمها: (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 تُقدّم. وبغض النظر عن هذه النقطة، وكيفما كان قصور موسيقانا المصرية، فلا غنى لنا من الوجهة القومية عن تطبيقها على أوبرانا 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 تقصر الاحترام والتشجيع الأدبي على طبقة الموظفين أو طبقة الأعيان، وقد يكون بين الأخيرين طائفة كبيرة منزلتها من الثقافة وأثرها في النهضة الفكرية الوطنية صنوُ العدم ...

الغناء والتمثيل

أما واعتمادنا الفني قاصر على مواطنينا ولم نغنم غنمًا وطنيًا ما من فردي وأمثاله، ولم يتمصر بيننا مثل هاندل (Handel) الموسيقي الألماني الشهير الذي قضى معظم حياته الخصبية (١٦٨٥-١٧٥٩م) في إنجلترا وخدم الموسيقى الإنجليزية والشعب الإنجليزي الذي عاش بينه كأحد أفراد خدمته عزيمة بتأليفه العديدة (وبينها «المسبح» و«إسرائيل في مصر» و«إستر» و«ديبورا»). أما وهذا هو الواقع الأليم فمن الخطل في عزلتنا هذه التي أوجدتها ظروفنا الأهلية من جنسية ولغة ومشرب أن لا نحرص على استثمار رجالنا الملحنين أولًا ثم مغنياتنا ومغنيننا.

وما يكون هذا التشجيع أو الاستثمار بالمكافآت الحكومية المسرحية فقط، وما يكون بنقل تبعية دار الأوبرا إلى وزارة المعارف فحسب، وما يكون بإنشاء معهد فني يرتبط بدار الأوبرا، ويختص بالعمل على ترقية موسيقى الأوبرا وغنائها 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 الأوبرا المصرية. وربما لم يغن جهد النادي وحده على أي حال عن إنشاء المعهد الفني المشار إليه.

هذا ولا فائدة من ضم دار الأوبرا إلى وزارة المعارف إذا لم تعتبر الوزارة تلك الدار كمدرسة فنية شعبية، كما تنظر ألمانيا على الأخص إلى دور الأوبرات: مشجعة طلبة العلم على التردد عليها بأجور 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 متمماً للموسيقى لا سيّداً لها، كما يعوزنا أن نعتبر التمثيل من المتممات للعوامل الأخرى التي تؤلف تلك الوحدة الفنية القويّة المتضامنة التي نسميها «الأوبرا»، وإذا قدرنا هذا التقدير الصحيح تركنا للملحن أن يضع ألحانه بحرية فنية معقولة تطابق روح القصة، كما تركنا للشاعر من قبل أن يؤلف تأليفاً وجدانياً غير متأثر بالصناعة، وحينئذ نبحت عن المغنيات والمغنين والممثلات والممثلين ممن يحتاج إليهن وإليهم لتقوية الفرقة في سبيل إخراج أوبرا معينة جديرة بالظهور. ورأيي أنه من الإسراف في العبث أن تترك أية مغنية قديرة أو أي مغن نابغة خارج دور الأوبرا.

تنفق بلدية فينا — مدينة الأوبرات — إعانة سنوية للأوبرا كما كان يفعل الإمبراطور سابقاً، وتحذو حذوها بلديات أخرى كثيرة رغم نهوض تلك الأوساط بالأوبرا، وترجع هذه الحفاوة (الجديرة بالتقليد) بالأوبرا في فينا إلى القرن السابع عشر حينما عني إمبراطور النمسا ليوبولد الأول ثم ابنه شارلس السادس باستدعاء مشاهير الموسيقيين إلى البلاط، وكانا يدفعان من جيبهما الخاص بسخاء نفقات التمثيل الموسيقي في مسرحي فينا المعروفين في ذلك الوقت. وإن التاريخ ليعيد نفسه الآن في مصر: فنهضة الأوبرا 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 لنهضة الأوبرا عنها: من تأليف وتلحين وغناء 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 الأوبرا، فإذا به يراها مدرسة سامية للأدب، فيجد مثلاً من مؤلفات شكسبير كعطيل (Othello) والزوجات القريرات (Merry Wives) ومن مؤلفات سكوت كعروس لامرور (Bride of Lammermoor) ما يمثل تمثيلاً موسيقياً بروح الأوبرا وما يذكره على رأي ووكر ماكسبادن (J. Walker Me Spadden) بأن العلم بالأوبرات القياسية في هذا العهد ضروري كالعلم بالأدب المدرسي، فكل منهما يلقي ظل نفوذه على الآخر، والحد بينهما متنقل باستمرار من مجال إلى آخر.

وإذن فنحن في مصر لن نكون أقل من نظرائنا في الغرب إلى هذه الحاجة الدراسية، ولن يستوفي الأديب بيننا حاجته من الثقافة بالاكتماء بدرس القديم مهما جل سواء سمي

«ديوان البحري» أو «رسائل بديع الزمان» أو «الأغاني» أو غيرها، وإذا أدرك ممثلات وممثلو الأوبرا قيمتها الأدبية الفنية هكذا فما من شك في أن فرق الأوبرا تبذل أقصى الجهود لخدمة التمثيل مثل خدمة الموسيقى والغناء. وهكذا تتم عوامل الإتقان لفخرنا جميعاً.

صحيح أن بعض الأوبرات تجملها بعض القطع الموسيقية أو الغنائية المحضة، 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 كلياً لتخرج وحدةً منسجمةً أسرةً للمشاعر، 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 والمحن والمغني أقصى الجهود لأداء التصوير الفني في دائرة اختصاصه على أحسن ما يكون كأنما 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 دائماً تمثيل قوميتنا التمثيل الأوفى في عملنا الفني هذا، فمن المعقول تدريجياً أن تنشأ لنا أوبرا وطنية على مرور الزمن، وأما إذا اكتفينا بالتواكل أو النقل عن الأجانب أو مراعاة الفائدة المادية وحدها فلن تقوم لنا قائمة، ولن ننتفع من هذه الجهود المبثورة بأكثر من انتفاعنا من كل عملٍ أجنبيٍّ محدود الأثر يعود فخره لغيرنا، ولا يكسبنا اعتداداً بالنفس أو تشجيعاً. وقل ذلك أيضاً عن التأليف — (وإن كان وطنياً) — 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 كالففقاقيع، دون أن يربح الشعب ربحاً فنياً خالداً من وراء ذلك.

وأخيراً لا بد لنا من التنويه تكررًا بضرورة اجتذاب عابرة المغنين والمغنيات إلى المسرح، فإنه أرقى من التخت وأنفع للأمة، وفي استطاعة هؤلاء النوابغ والنابعات بتفهمهم وبتشربهن روح الفن إخراج نغم الأوبرا إخراجاً هو صفو الجمال الحي، وفي ذلك أيه خدمة لثقافة الأمة بخدمة فنونها المسرحية وبتحبيبها إلى الأوبرا، وكل ذلك مما يعين في النهاية على تكييف الأوبرا تكييفاً قومياً ممتازاً لن يتطرق إليه الفناء.

(٦) نظرة إلى إحسان

للحق علينا بعد هذا البحث المتقدم واجب النظر النقدية إلى «إحسان» خدمةً للأدب وللأوبرا، وتدريباً للأذهان على التقدير النقدي، ولكن علينا قبل ذلك أن نشير بالاطلاع على كتب النقد الغربية مبتدئين بالموسوعات أو دوائر المعارف 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 كنّا نرى أن دراسة الأوبرا 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 بحياسة الأهم من مؤلفات الأوبرا ومباحثها النقدية، فقد أصبحت الأوبرا معدودة أرقى مظهر للأدب الحديث، وصار لها من التعريف ما لم يكن مقدراً منذ قرنين، فليس اسم الأوبرا الآن دليلاً على اشتقاقه الأصلي حيث يعني تأليفاً موسيقياً (اختصاراً من التعبير اللاتيني Opera in musica)، وإنما يعني أجمل معنى ومبنى لاقتزان الفنون الثلاثة (الشعر والغناء والموسيقى) في

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

وإنه ليشق على الأديب المصري الغيور أن يتصفح أي كتاب جامع من المؤلفات الحديثة الممتازة عن الأدب العربي وتاريخه فلا يجد أي ذكرٍ للتأليف المسرحي أو القصة عامة ولا أية إشارة للأوبرا على الأخص، كأنما نظم الباعونية وابن معتوق أولى بالإشادة من جهد نجيب الحداد وطانيوس عبده للمسرح في القرن الماضي وأوائل الحاضر، ومن مجهود الحداد ومطران والسباعي في ترجمة آثار شكسبير كيفما كانت عيوب الترجمة ... وهكذا لا يفهم الطلبة المنزلة الأدبية الراقية للتأليف المسرحي، وقد يحسبون الأوبرا نوعاً من اللهو المجرد، 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 طرائف (جبتي Goethe) وكذلك (ترافياتا Traviata) من دوماس، و(كارمن Carmen) من (مرميه Mérimée) و(فولستاف Falstaff) من شكسبير، وهكذا معظم الأوبرات إما مؤلفة بأقلام أدباء الغرب أو مقتبسة من آثارهم الجميلة بأقلام أدباء كبار.

وبعد هذا، فلن يعوزني العذر والبيان ولن أحتاج للدفاع عن نفسي أمام جمود الجامدين لعنايتي بالتأليف المسرحي في أسلوب الأوبرا. وما أنكر أننا في حاجة إلى التأليف القصصي والمسرحي عامّة، ولكنني أرى أن الشعر أحوج من النثر إلى هذه الخدمة، لا سيما وقد ظهرت طائفة من الكتاب القصصيين والمؤلفين للمسرح نثراً في العهد الأخير. وما (إحسان) إلا أولى الحلقات في سلسلة من التأليف أرجو أن تكون طويلة 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 التقاسيم العرفية 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 (فلورنزة أو فيرنزة) غناءً مفرداً لقطع تراجيدية مستقلة ثم تدرجت فاستعانت بالمناظر المسرحية وبالتأليف المسرحي، فظهرت في مظهر من النضوج النسبي في الأوبرا (دفني Dafne) من وضع (پري Peri) وكاسيني (Caccini) سنة ١٥٩٤م، ثم تبعها بعد ست سنوات ظهور «يوريديس Euridice» ثم أخذت تتمشى فكرة تمثيل الأوبرا فانتقلت إلى نابولي والبندقية حيث عني بها أكبر عناية سكارلاتي (Scarlatti) ومنقردي (Monteverde) ثم انتقلت بمرور الزمن وتبادل الثقافة إلى فرنسا وألمانيا وإنجلترا وأسبانيا وروسيا إلخ، ثم تطورت إلى تأليف مذاهب الأوبرات السالفة الذكر: الإيطالية والفرنسية والألمانية، وهي التي تكون مذاهب الأوبرات الكبرى (Grand Opera)، وبمرور الزمن تفرع في فرنسا من الأوبرا الكبرى نوع سمح فيه بالكلام بدل الغناء، فلم تسمح دار الأوبرا الكبرى في باريس بتمثيل هذا النوع الجديد، وبناء على ذلك مثل في الأوبرا كوميك (Opéra Comique) الباريزية، ثم بمرور الزمن نشأت أيضاً الأوبرا الإنشادية (Lyric Opera) التي يعد بعض النقاد (كارمن Carmen) و(فاوست Faust) أمثلةً صادقةً لها. وما كانت هذه الأنواع إلا أمثلة للأوبرا الخفيفة المشتقة من الأوبرا الكبرى فاستحقت أن تسمى (Light Grand Opera) ومن صفاتها الجمع بين الغناء والحديث كما تتضمن شيئاً من الأوبرا الإنشادية (Lyric Opera) ومن الأوبرا المجونية (Comic Opera)، وبناء على ذلك فقد اتسعت مسافة الخلف بين واضعي الأوبرات الكبرى وبين واضعي الأوبرات الخفيفة، ولكل فريق تشبته بمذهبه وتعصبه له.

ولو شئنا أن نذكر قائمة التقاسيم للأوبرا ومختلف الآراء في التقسيم لنال القارئ السأم على غير جدوى، فحسبنا إذن أن نكتفي بالتقسيم الكلي المتقدم ذكره إلى أوبرا كبرى (Grand Opera) وأوبرا خفيفة (Light Opera)، فتشمل الأولى أنواع الدراما والمأساة الملحنة الغنائية، وتشمل الثانية الأوبرا الخيالية الرومانتيكية والأوبرا المجونية، وكلما قل فيها الكلام والنثر تجوز الأساتذة المدرسيون في قبولها بهذا القسم المتفرع

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 خرجت القصة عن دائرة الأوبرا الحقيقية سواء أصلاً أو تجوزاً، وانتقلت إلى شبيهات الأوبرا التي لا تمت لها بصلة وافية: كالمضحكات الموسيقية (Musical comedies) التي لا يعنى 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 (Revue) التي هي خليط مفكك من كل شيء! ويجب أن لا ننسى عندما نعنى بتمييز أوبرا من الأوبرات أن أحدث أنواع التقسيم للأوبرا الخفيفة الخيالية أو الرومانتيكية يشترط أن تكون خالية الموضوع من المأساة.

هذا الاستعراض لا بد منه تذكيراً 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 أننا أحوج ما نكون إليها في مصر من الوجهة الفنية التهذيبية.

موضوع القصة

أما عن موضوع القصة فتاريخي وعصري معاً، ذو مسحة وطنية ومسحة خلقية أيضاً، وذو صبغة سياسية وهي الدعوة إلى «الاتحاد النيلي» الذي كثيراً ما أشرت إليه نثراً ونظماً منذ سنين 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 الفراغة في العزلة أو في الطموح إلى تبعية السودان له تبعية السيادة القهرية أو الاسمية الوقتية، وإنما كل الرجاء في تعاون هذه الشعوب الأفريقية الثلاثة تعاون الإخاء الصادق والارتباط الودي كتعاون إنجلترا وأسكتلندا وويلز، بل كتعاون الممالك المستقلة التي تؤلف الإمبراطورية البريطانية دون أن تفقد شخصياتها.

وكان في وسعي بدل ذلك أن أوّلف أوبرا عن توت-عنخ-آمون أو عن كليوباترة، وموضوع كليهما أصبح مبتذلاً، وليس الأول بأعظم من (أخناتون فرعون مصر) الذي هو موضوع إحدى الأوبرات المقبلة لي، كما أن كليوباترة ليست بموضوع فخرنا القومي، وإذا كان الإنجليز لم يفخروا بل لم يعنوا باللاادي هاملتون (Lady Hamilton) معشوقة أميرالهم العظيم نلسون، فما أجددنا نحن بتجنب سيرة ملكة فاجرة هدمت المملكة المصرية بخلاعتها وضعفها الخلقي، وكانت معشوقة يوليوس قيصر ومارك أنطون، فقصدنا إذن ترمي إلى أغراض شريفة متنوعة تتفق كل الاتفاق ومذهب الأوبرا الكبرى، وتغالي في الحرص على حرمة التأليف حتى لا يكون مظهرًا ضعيفًا لعبث الغناء والموسيقى.

صياغة القصة

أما وهذه أول أوبرا مصرية مؤلفة من هذا النوع، فقد حرصت على أن تكون لغتها في منتهى السلاسة حتى لا تعدّ نافرةً من الغناء شاقّةً على الفهم، وقد راعيت منتهى الإيجاز المقبول حتى لا تجهد المغنيات والمغنين، فيعرض عنها لا سيما في أول نهضتنا بالأوبرا، ولو كان من المصلحة الإسهاب لكان هذا أهون علي من وضع ثلاثة فصول في هذا العدد القليل نسبةً من الأبيات، وأرجو أن تكون هذه الأوبرا ممهدةً ومجيزةً لي الإطالة في أختها التالية (إخناتون — فرعون مصر) وفي غيرها مما وضعت.

ومع مراعاتي الروح الشعرية، فأرجو أن أكون قد وفقت إلى تجنّب التعابير 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 يزيك وأنصاره. كذلك أرجو أن يكون منها الدليل الكافي على أن الشعر المنظوم قادر على أداء جميع مطالب الدراما وعلى التوفيق ما بينها وبين الغناء والموسيقى والتمثيل العصري، وتجنباً للتكرار ألفت نظر القارئ إلى مراجعة فصول القصة وتطبيق هذه الملاحظات تطبيقاً نقيداً وإمعان.

مناظر القصة

بين النقاد المحافظين من يغالون في تحميم المناظر الفخمة للأوبرا، ولكن هذه عقيدة طال عليها القدم ولم يبق لها نفوذها السابق في الأوبرا الناهضة، فلم يعد يؤمن بها المفكرون الذين يحفلون بالدرامة 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 وتلحيناً وتوقيعاً، وإخراجاً وتمثيلاً ورقصاً إلخ. وقد صدق المستر ماكنلي في سؤاله الإنكاري:

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

ولم يكن شاقاً علي خلق المناظر الفخمة الرائعة وتجديد 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 نزعت إليه في هذه الأوبرا وإن ترك فيها مجال كافٍ لإخراج مناظر شائقة ومؤثرة، وأرجو أن أكون قد هيأت بذلك سبباً آخر قوياً من أسباب نجاحها.

التمثيل والتلحين

التمثيل للأوبرا (ويشمل الغناء) والتلحين (الذي هو إمام الموسيقى والمغني الممثل) خارجان بطبيعة الحال عن دائرة نفوذ المؤلف، اللهم إلا من قبيل الإرشاد العام. ولعلي بما قدّمت من تعابير شعرية منظومة متنوعة الأوزان، وبما ذكرته من الإرشاد التمثيلي، قد نقلت إلى الملحن العواطف الجياشة في نفسي حينما تخيلت هذه القصة ونظمتها،

كما أرجو أن يكون منها المعين أيضاً للمغني الممثل، وكذلك أن تكون في هذه النظرات والملاحظات 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 أدخر وسعاً في إنشاء هذا البحث النقدي ليكون جامعاً أقصى المستطاع — في الفراغ المتيسر — للضروري من معلومات عن الأوبرا مما هي خليفة بعناية الأدباء وأهل التمثيل معاً. ولفرقنا مديروها الغنيون الذين خبرتهم الطويلة واطلاعهم المستمر على المؤلفات الغربية النقدية يستطيعون أن يخدموا تمثيل الأوبرا في مصر خدمة جليلاً نازعة دائماً إلى التقدم المستمر.

تلخيص

تمثل الأوبرا (إحسان) نموذجاً متواضعاً للأوبرا المصرية الصميمة التي تفتقر إليها موضوعاً وتفكيراً وأسلوباً، والغرض من إظهارها خدمة الشعر العصري والأدب المسرحي معاً، والتعاون على إيجاد أوبرا مصرية أصيلة واعتبارها فرعاً سامياً جديراً بالإكبار من الثقافة الحديثة، بدل أن نعيش عالمة على المتقدمين لا نتعدى حدود تبويبهم وتفكيرهم وتعريفهم لمعنى الأدب الفكري، ومن أجل ذلك كله ونظراً لكونها الأولى من نوعها في العربية تحاشيت كل تعقيد في إخراجها المسرحي وكل ما يمكن أن يقف في سبيل إظهارها وتحبيبها إلى الجمهور، فتجنبنا الإطالة وتحاشيت ما يستدعي النفقة الباهظة، وراعت سهولة التعبير مع المحافظة جهدي على سمو التفكير، وضمنتها أخلص العواطف الوطنية التي يصونها فؤاد مثلي الذي يعتقد أيضاً بأن الإنسانية لا تتجزأ. وإذا كان الرأي الشائع أن المجتمع هو الذي يكيف أدباءه قبل أن يكيف الأدباء المجتمع، فقد تخطيت هذا الرأي ولم أتخذ عذراً للتواني، وقمت رغم شواغلي العلمية بفرض الزكاة الأدبية الواجبة على كل أديب، والآن أنتظر بدوري تشجيع المجتمع الذي كنت الأسبق إلى خدمته براً بنفعه قبل نفعي، حتى استمر بالعزيمة الواجبة في خطة التأليف المسرحي التي أقدمت عليها بقلبٍ مخلص ووجدانٍ غيورٍ يعشق الفن للفن،

أحمد زكي أبو شادي

هوامش

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

وَكأنَّ مَجْرَى الصَوْتِ منك، إِذا نَبْتُ وَجَفْتُ عن الأَسْماعِ بُحْ حُلُوقِ
نَائي دَقِيقٌ ناعِمٌ قُرْنَتْ به نَغْمٌ مَوْلَفَةٌ من الموسيقى!

(٢) ولد سنة ١٨٥٨م. توفي سنة ١٩٢٤م.

فصل ختامي

نقد الأوبرا 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 — الأوبرا — في أجواء عصرية وبين قوم معاصرين، بل تلتمس مواضيعها دائماً في ثنايا التاريخ أو في أوساط غريبة غير مألوفة، كأن تحدث بين أصناف من مخلوقات الله لا عهد لنا بها كالجن مثلاً أو يكون قوام القصة خرافة شائعة أو أقصوصة متداولة.

والمهم 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 ويبقي للقصة قوامها الأصلي من الحرب بين مصر والحبشة. فتاريخنا القديم ملوئ بمثل هذه الحروب كما ستظل الصلة كما هي بين أبطالها من سفر أمين بك إلى الحرب، ثم خيانة صديقه له ثم رجوعه.

وثانياً: 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 منظرًا من مناظر غرف قصورنا العصرية مهما كان بهاؤه ورواؤه يعادل في الفخامة والجلال أو



الأستاذ حماد.

على الأقل في الإعجاب لدى الجمهور منظرًا مصريًا قديمًا بأعمدته وهيكله وأنموذجه الخاص.

ولا يفوت المؤلف الأديب أن قوام الأوبرا ثلاث: (١) فخامة المناظر والملابس. (٢) سلاسة الشعر والحادثة. (٣) جلال الموسيقى وقوة تعبيرها. أما عن الثاني فالأستاذ زكي خير من يركن إليه في هذا السبيل، وأما عن الثالث فوديعة بين يدي الملحن، وأما عن الأول فأمره موكول إلى الفرقة التي ستخرج الرواية. فيا حبذا لو أعانها المؤلف فوضع قصته في العهد الفرعوني؛ ليتسع لها مجال إعداد المناظر الفخمة الرائعة والملابس الثمينة المنتقاة.

وأريد أن أشير هنا إلى نقطة بسيطة سأعود إلى شرحها بعد قليل: تلك أن الرواية مع أنها أوبرا تكاد تخلو من الفرق المنشدة (كورس Chorus)، ولعله وجد صعوبة في إيجادها في وسط مصري عصري 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: فمثلاً 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 يدعو أفراد قرية أمين بك كلهم نساء ورجالاً لوداعه، فيكون ثمة منظر جميل وتسدل الستار في روعة وجلال.

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

كل هذا في حيز الإمكان وكل هذا يكسب الأوبرا:

(١) جواً ممتعاً لدى الجمهور.

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

(٣) ويعطي الملحن فرصة للتنويع والإجادة.

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

ثانياً: مع اعتراف المؤلف الفاضل في كلمة «تصديره» بأن الأوبرا مجهدة بغنائها 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 كلاماً مرسلًا 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 كلاماً مرسلًا.

(٢) وكذلك المشهد الأول من الفصل الثالث بين أمين بك والحاج 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 روايته مظهرًا جميلًا 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 مضطربًا إلى أن أعجب كل الإعجاب ببعض مقطوعات الرواية:

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

اسمع إذن يا حياتي عهد الفؤاد

(ب) عمر بك:

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

(ج) أمين بك «الفصل الثاني»:

إني المقدر جهدي فرضي وحق بلادي

(د) إحسان «الفصل الثالث»:

يا حياتي أي قلب لي هلك

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

روحي فداؤك ما حييتُ فإن أمتُ فلسوف تخلصك الوفاء عظامي!

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

فلأشكرنك ما حييتُ فإن أمتُ فلتشكرنَّك 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 سيدي المؤلف تحياتي

ردُّ المؤلف

كان هذا الفصل الختامي الذي دبَّجته يراعة الأستاذ حماد آخر ما كتب تعقيباً على هذه القصة ما عدا مقدمة الأستاذ لطفي جمعه الذي أطلّعه 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 رأي نقدي في مصر؛ نظراً لما عرف عن الأستاذ حماد من النزاهة والغيرة الأدبية والخبرة المسرحية. فلحضره الكاتب الناقد ولحضره الدكتور أبي طائلة الذي عني باستخراج هذا النقد الشكر الجزيل 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 نقده إنما يمثل المذهب المحافظ القديم، بينما قد عمدت في هذه الأوبرا إلى التجديد طرفةً وعمداً لنستفيد من الأطوار التي مرت بها الأوبرا في أوروبا في هذا الزمن الطويل بدل أن نبدأ مراحل التقدم من أولها.

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

(١) وقائع الرواية وزمنها

النزعة الحديثة في تأليف الأوبرا لا تتشبث بالتعلق بأزمنة التاريخ القديم ولا بالمشاهد الغريبة ولا بالأحلام والخيالات، وإن كنت أميل إلى التنوع في التأليف، وسيرى الأستاذ حماد أنني لن أخيب حسن ظنه وآماله في تألفي الأخرى. ولكني لم أر موجبا للأخذ برغبته في هذه القصة بالذات؛ لأنني عمدت من بادئ الأمر إلى اختيار موضوع تاريخي عصري قومي النزعة ذي أثر وطني في الجيل الحاضر، وحاولت الجمع بين الدراما والأوبرا، وهي محاولة شاقة في التأليف الغنائي وإن بدت ميسورة لمن لا يعرفون معاناة التأليف الجدي مهما كان الأديب مطبوعاً على قرض الشعر ذا موهبة قصصية.

فأما عن عصرية الموضوع والزمن للأوبرا، فمن أشهر الأمثلة الحديثة لذلك رواية (رفيق البحار The Boatswain's Mate) وهي تمثل العصر الحاضر، وقد أخرجت للمرة الأولى سنة ١٩١٦م، ورواية (البوهيمية La Bohème) وهي تمثل سنة ١٨٣٠م. وأخرجت لأول مرة سنة ١٨٩٦م. فكان الوقت بين زمن وقائعها 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 مثالاً للتأليف الفلسفي البديع، وقد أخرجت للمرة الأولى في منتصف القرن التاسع عشر (سنة ١٨٥٩م)، فكانت إذن عصرية في وقتها وإن كانت غريبة بموضوعها، وقس على ذلك رواية (فيدليو Fidelio)، فقد أخرجت للمرة الأولى في سنة ١٨٠٥م. ومثلت في وقائعها القرن الثامن عشر، وكذلك رواية (الطيّار الهولندي The Flying Dutchman)، فقد أخرجت للمرة الأولى سنة ١٨٤٣م. ومثلت وقائعها القرن الثامن عشر أيضاً، وقس على ذلك أيضاً (قصص هوفمان The Tales of Hoffmann) التي مثلت القرن التاسع عشر وأخرجت سنة ١٨٨١م. وكل هذا لا ينفي جمال التنوع في التأليف واستحياء التاريخ القديم، ولكني أثرت الابتداء بالنوع العصري وبالنوع الدرامي أيضاً، كما أثرت تعزيز نزعة الإصلاح المسرحي المتمشية في أوروبا درءاً لطوفان البهجة والزخارف الذي كاد يغرق المسرح المصري ... وسيرى الأستاذ حماد في أوبراتي الأخرى أنني شديد الغيرة على تمثيل تاريخ مصر القديم وقصص البردي، ولن تفوتني خدمة الفلسفة الكونية بجانب غيرتي على خدمة الأدب العصري في التأليف المسرحية، وإنني لن أنقطع لنوع معين، فلن أكون متطرفاً في المحافظة أو التجديد إلا لمناسبات تهذيبية محسوسة تستأهل ذلك التطرف.

وليس من الشاق علي الرجوع إلى حكاياتنا المتداولة في (ألف ليلة وليلة) وفي (ألف يوم ويوم) ونحوها لاقتباس مادة الأوبرا، ولكنني أؤثر الابتكار وأؤثر الغرض الأدبي الإصلاحي، ولا أود أن يحكم علينا بجذب القرائح 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 قرائحهم في التأليف الصادق ... وقد أخطأ الأستاذ حماد في تصوُّره أن الموضوع لا يهمني، إذ لا فائدة لنا من تكرار مشاهد (عايدة)، وإنما يهمني حقًا أن تؤدي القصة الخدمة الوطنية التهديبية المرجوة فضلًا عن التأثير الخلقي المنتظر منها، فإرجاع زمنها إلى عهد الفراغة يذهب بصبغتها التي أنشدها للتأثير على هذا الجيل أو بمعظمها على الأقل، وما أظن الأستاذ حمادًا ينكر أن معاصرنا أكثر تأثرًا بتاريخ العرب وبالتاريخ الحديث منهم بتاريخ الفراغة.

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 فسقية صغيرة بدیعة ذات فوارة شائقة، وحولها أصاصيص الأزهار، وتتدل المصابيح الشرقية وسط الغرفة ومن جوانبها، وتتمثل فخامة الفن العربي في نقوشها وتنسيقها وتفصيلها وأثاثها، وقد تخيلت هذا المنظر غير شك في قدرة المدير الفني؛ لأية فرقة راقية على إظهاره بأي تنوع تسمح به ظروف الفرقة. وقس على ذلك مشهد الفصل الثاني، فإنه منظرٌ جبليٌّ طبيعيٌّ حربيٌّ كثير الروعة. وأما منظر 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 يقدرّون هذه الحقيقة؛ ولهذا أعتقد أنني لم أقصر في معاونة أية فرقة ممثلة على الإخراج دون نفقة باهظة، وكم من الأوبرات الأوروبية الراقية لا تتعدى مشاهدتها ما قدّمت بل قد لا تصل إليه؛ ذلك لأن الروح النقدية الغربية قد اتجهت حديثًا اتجاهًا قويًا نحو العناية بالدرامة قبل كل شيء آخر.

وأما عن الفرقة المنشدة أو المرتلة (Chorus)، فالمعتاد وجودها في الأوبرات الكبرى، ولكن ظروف هذه الأوبرا لا تسمح بها، وليست من الشروط الأساسية التي تنهدم الأوبرا بغياها. وقد استعضت عنها بنشيد الضباط والرقص في الفصل الثاني. ولا يمكن

مجاراة حضرة الناقد في ملاحظته إلا إذا أبدلتُ القصة إبدالاً (وكل ذلك من أجل فرقة المرتلين ...)! إذ لن يجتمع المشهد الريفي والفخامة التي ينشدها في مصر على الأقل ... وما أظن أنني أسيء إلى الجمهور المصري بتصريحي بأنه في حاجة إلى أن يقاد، وأنه من الإساءة الكبرى إليه تغذيته بالمناظر والأصباغ 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 الأربكية)؛ 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 والروح الحزينة المتسلطة على القصة بينما الجمهور المصري أكثر ميلاً إلى الطرب ... فكان جوابي أن (إحسان) على إيجازها أطول من أوبرات أخرى كثيرة، وإن تمثيلها بعناية 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 أوافق عليه إلا نظماً وشعراً، ولا بأس من إسقاط القافية أحياناً، ورسالة حسن بك لصديقه أمين بك هي في نسقها أقرب للنثر منها إلى النظم، فقد اخترت لنظمها بحر الخفيف ومن عادتني نظم شعري غنائياً، فما وجدت صعوبة عند النظم في إنشاء هذه القطعة مقسمة لتناسب قراءة «الأسف الحزين المتردد في تلاوتها»؛ لعلمه بأنها تحزن (إحسان) وهي تتشبث بأن يقرأها عليها.

وأما عن المشهد الأول من الفصل الثالث، فلا أعتبره طويلاً بل لعل الأصلح أن يكون أطول من ذلك لولا رغبتني 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 شيء من هذا القبيل.

(٣) الفرق المنشدة

وأما عن اهتمام الأستاذ حماد بالفرق المنشدة، فأوافق عليه في حدود، ولا أوافق عليه في مواقف مثل هذه الأوبرا التي للدرامة النفوذ الأول بها، ولا ترتضيها نزعتي المحافظة على صحة التاريخ وصحة الصورة الاجتماعية بقدر الاستطاعة. وإني لم أنس ولم أتناس إراحة المغنين والمغنيات فاكتفيت بالإيجاز وأسلوب الحوار، وما أعتقد أن هذه المواقف أطول من نظيراتها في كثير من الأوبرات 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 سقيمة أو طقطوقة؟!

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 للأوبرا، فقامت حركة الإصلاح أخيراً على العناية بالدرامة وبلباب الموضوع بالتعاون مع الموسيقى والغناء، وعلى طرح المظاهر الفارغة التي جعلت من الأوبرا قديماً سوقاً للاستهواء لا مدرسة للتهذيب الفني، حتى كان الوقت الذي أخذ فيه الأدباء المفكرون في أوروبا — لا سيما في النمسا — يحتقرون الأوبرا ويؤثرون الدراما البحتة عليها، وما زال أثر هذا الشعور باقياً، فلو قدر الأستاذ حماد هذه النقطة وقصر انتقاده على نزعتي التجديدية التي خلقت رواية أقرب إلى ميول الأوساط المتعلمة الأوروبية لكان لنقده شيء من الرجاحة، ولكن اقتصر على إجابته بأنه من مصلحتنا الأدبية إجراء هذه التجربة في مصر أيضاً.

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

(٤) النظم

وأما عن بحور القصيدة فهي مختلفةٌ متنوعةٌ، ومن عاداتي غالباً — كما أشرت سالفاً — أن أنظم متغنياً، فنظمي نتيجة ميلي الغنائي، وليست العبرة بطول البحور أو قصرها، وإنما بمناسبتها للمواقف وبجريان الألحان بسلاسة وعذوبة عند إنشادها. ونسبة البحور الطويلة في القصيدة عند مقارنتها بغيرها ضئيلة على كل حال. وإذا تأملنا مبدأها مثلاً وجدناها مستهلة ببحر الكامل، وهو من ألطف البحور الغنائية في الشعر العربي وكثيراً ما أبدع فيه المرحوم الشيخ سلامة حجازي وكذلك الشيخ إبراهيم الأسكندري والسيدة منيرة المهدي والشيخ أحمد الشامي، وسواهم من مشاهير المغنين والمغنيات على خشبة المسرح.

(٥) المعاني الشعرية

وأما عن المعاني فهي وليدة العواطف والمواقف، وأشكر للأستاذ حماد رضاه عن الأساليب التي اتبعتها في وقت يشقُّ على الأديب إرضاء الأذواق المتباينة سواء لغوياً أو أدبياً. فبينما يجد مثلاً محمد إبراهيم بك هلال صاحب مجلة (النواب) يعتبرني مفسداً للأذواق وللغة، يجد الأب الكرمللي صاحب مجلة (لغة العرب) يعندي خادماً مجدداً لها لن تجدد خدمته...! وكيفما كانت حسناتي وسيئاتي فجهدي جهد المخلص الذي ينتقد نفسه بنفسه قبل أن ينقده غيره، ويعمل دائماً — في غير قناعةٍ — لبلوغ أقصى ما يستطيع من إتقان دون جمود أو تقليد؛ لذلك أشكر للأستاذ حماد أيضاً لفته نظري إلى البيت (روحي فداؤك ...) الذي فاتني وفات غيري من الأدباء الذين اطلعوا على القصيدة، وقد نقحته هكذا:

رُوحِي فِدَاؤُكَ يَا (أَمِين) فَإِنْ مَضَتْ فَلَسَوْفَ تَخْلُصُكَ الْوَفَاءُ عِظَامِي

تجنباً لتسرب ألفاظ المحفوظ القديم المتروك إلى نظمي دون قصدٍ، وهو ما قد يقع على غير انتباهٍ وإن كان ذلك بنسبةٍ ضئيلةٍ جداً لن تُقدَّر في شعري الكثير. ^١ وما يشق عليّ حذف هذا البيت (وإن أدى معنى آخر غير معنى البيت القديم) وإبداله بسواه، ولكنه جاء عفواً في محله، وكان أنسب ما يقال في هذا المقام، فأثرت إبقائه وما يهمني

بعد ذلك أن ينسب إليَّ أو أن يعد اقتباسًا، فليس من طبعي التقليد ولا إنكار فضل غيره كبيرًا كان أو صغيرًا. وأقرئ سيدي الناقد تحياتي وأكرر شكراني.

أحمد زكي أبو شادي

هوامش

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

سيروا على بركات الله واغتنموا أجر الجهاد وأجر البر بالناس

فتابعه شوقي بك بقوله في «بنك مصر»:

فابنوا على بركات الله واغتنموا ما هيا الله من حظ وإقبال

وهذا غير الاقتباس المعنوي إن قليلًا أو كثيرًا في مثل قول الشاعر:

من لم يصن لغة الجدود فليس من قومية تنميه في الأنساب

ناظرًا إلى البيت:

من لم يعظم للجدود جهودهم فهو المحقر نفسه في المنطق

وفي قول شاعر آخر:

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

ناظرًا إلى البيت:

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