مجلة الجمعية العلمية الإيرانية للغة العربية وآدابها، فصلية محكمة، العدد ٥، (شتاء ١٣٨٥هـ.ش/٢٠٠٦م)، صص: ٨١-٦١

مقارنة بين المسرحيتين
مجنون ليلى وروميو وجولييت

الدكتور حسين ميرزائي ليا[١]
سهيلا بوركي[٢]

الملخص

شكسبير وشوقي يعدّان من أشهر الشعراء؛ فهما باليان حضارتين عظيمتين، وفي أيّ انتساب إلى قوم أو شعب فهما ينتميان للأسرة الإنسانية. فكلاهما يرسمان لنا صوراً من الآداب والعادات والتقاليد والخصائص الإنسانية لقومهما وشعبهما، وكلاهما براعتان في مسرحياتهما القصص التاريخية والأساطير، ويبدعان في عالم الخيال والعقل والأرواح. وهذا سبب أساسي في خلود مسرحياتهما.

هذه الدراسة هي مقارنة بين المسرحيتين: مجنون ليلى وروميو وجولييت لتشابه الشديد بينهما موضوعاً ومضموناً. فالمقارنة بين هاتين المسرحيتين تعتبر من أنفع وأحسن الدراسات عند الطلاب والمولعين بالأدب. وكما تأثر شكسبير في كتاباته بعصر الملوك والأساطير، كذلك أنشد شوقي مسرحيته مجنون ليلى على أساس الأساطير العربية التي ألفت في القرنين الأول والثاني في مجال الحبّ العذري في بادية نجد أثناء العصر الأموي؛ وفي هذه المسرحية تأثر شوقي بعناصر التراجيديا الشكسبيرية.

الكلمات الدليلية: شوقي، شكسبير، مجنون ليلى، روميو وجوليت، الأسطورة، الحب، تراجيديا.

المقدمة

مسرحية مجنون ليلى لأحمد شوقي هي أولى التراجيديا العربية تأليفا، وماتزال تلقى نجاحاً على المسرح، ذلك أنّ موضوعها انساني متصل بتاريخ الأدب. ولا شك في أن هذه المسرحية خير مسرحيات

١- أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية وآدابها - جامعة إعداد المعلمين بمرزدار

٢- ماجستير في اللغة العربية و آدابها

شوقي استعداداً للغناء والموسيقى. إذ غلبت الناحية الغنائية على الناحية المسرحية وأنّ شوقي قد وفّق في خلق اللون الغنّي وفي تصوير الصراع النفسي الذي قام بين ليلى وشرفها. ولم يبن شوقي هذه المسرحية من مواد خيالية.

ومسرحية روميو وجولييت هي من أروع أعمال شكسبير. فمشاهدها متنوّعة وحوادثها هامّة جدّاً، ومصائبها تثير الحزن في النفوس. وأعمال شخصياتها تتطبق مع توقّعات البشرية من مسرحية تراجيدية.

وفي هذه الدراسة نقارن بين المسرحيتين: مجنون ليلى وروميو وجولييت، ونحاول أن نبيّن – بقدر استطاعتنا – أوجه التشابه والافتراق بين هاتين المسرحيتين. كما ندرس أيضا التأثيرَ والتأثر المتبادل بينهما. ويتّضح لنا في هذه الدراسة أروع ما قيل على لسان الشخصيات في المسرحيتين.

ولا نستطيع أن نرجّح عمل شكسبير على عمل شوقي أو بالعكس، لأنهما على الرغم من اختلافهما في الوطن والمولد والمذهب والآداب يبنيان لنا موضوعاً واحداً؛ بمعنى أن كلتا الحكايتين تصفان لنا احساساً واحداً من الأحاسيس البشرية، وهو الحب، وهاتان المسرحيتان هما في الواقع أغنيتان غراميتان بصورة مكالمة بين عاشقين.

شوقي

يعدّ أحمد شوقي أبرز شعراء الإتجاه التقليدي، لا من حيث اهتمامه الموضوعي بالقضايا السياسية والاجتماعية فحسب، بل من حيث جمال صياغته للعبارات الشعرية وحسه المرهف بإيقاع الألفاظ وتناغمها، وإبداعه الصور الفنية الدقيقة في إطار التراث العربي الأصيل. كذلك قدّم للشعر العربي الحديث أصول المسرح الشعري بروايته التي استوحى معظمها من تاريخ العرب أو المصريين بغضّ النظر عن افتقاد هذه المسرحيات لبعض قواعد البناء المسرحي. وقد حمل شوقي إلى المسرح تراث شعر غنائي، نظّمه مدّة نصف قرن (حمدان، صص ٢٠- ١٩).

فهو شاعرٌ يسمو إلى حيث لا يجارى، إذ أُلهم في ما يملأ عبقريته. وهو إن لم يكن شاعراً عالمياً، فإنه شاعر الشرق، وأنّه مجدّد ومن أعظم أركان النهضة الشعرية التي وجّهت الشعر العربي نحو القيم الخالدة.

وأجلى مظاهر عبقريته هو ذلك الخيال المحبح الطليق، وتلك الصور المبتكرة الرائعة، بل تلك الومضات المتّارة في جوّ سام تنطلق منه أحياناً النسمات السريعة الخاطفة في عبارة أو كلمة تسوق موكبا عظيما ينتصب أمام العين في حركة زاخرة بالحياة. إلا أن شوقي لم يحسن تهذيب عبقريته، ولم يدعمها بثقافة عميقة.

وقصارى القول أن الرواية التمثيلية عند شوقي هي التاريخ منظوماً وهي الغناء وهي الملاحم وهي

السينما. ومهما يكن من تقصير شوقي في الفنّ التمثيلي فقيمة مآسيه الخُلقية عظيمة، إذ فيها صور موقفة لأحمد خصال النفس من حلم وإباء وشجاعة وعفّة، وتحريض على الفضائل الاجتماعية كالوطنية وحبّ الاستقلال ومساعدة المظلوم، والثورة على الرقّ؛ هذا إلى تحذير من الشرّ لما يتبعه من وخز الضمير وسوء العاقبة. ولا يزال شوقي أبا المسرح الشعري العربي، لأنه أوّل من حرّر الشعر من قيوده التقليدية، فأخضعه لمقتضيات المسرح الحديث.

شكسبير

وليم شكسبير أديب وكاتب مسرحي انجليزي، ولد في ٢٦ أبريل ١٥٦٤م في قرية ستراتفورد بانجلترا. كان يحبّ التمثيل بالإضافة إلى الشعر مما جعله ينتقل إلى لندن حيث التحق بأشهر الفرق المسرحية وكتب بعض المسرحيات، ونشر أول أعماله الشعرية: *فينوس وأدونيس*.

يعتبر شكسبير من أعظم أدباء عصره وأشهر شاعر وكاتب مسرحي ظهر في الأدب الانجليزي، وإن شُهرته طبقت الآفاق- أكثر من أي أديب عاصره أو سبقه أو جاء بعده-، إذ إن أعماله المسرحية بلغت ستة وثلاثين عملاً؛ هذا غير القصائد الشعرية والنثور من قوله... فأعمال شكسبير في معظمها لم تكن من إبداعه و إنما كانت أصولها من أعمال آخرين، كأن تكون حكاية أو رواية أو عملاً مسرحياً ممثلاً سابقاً، غير أن موهبته الفائقة تكمن في إعادة تركيب تلك الأعمال بصورة أفضل فيضيف ويحذف حتى يحصل على عمل مسرحي جيد.

وقد عاصر شكسبير حقبة زمنية جرت فيها حوادث سياسية هامّة، لكنه لم يستفد منها موضوعاً لمسرحياته، وإن أثّرت هذه الحوادث تأثيراً غير مباشر في إثارة حسّه الوطني في مسرحياته التاريخية. وتأثّر شكسبير في موضوعاته بالعشق والخيانة والقتل والضمائر القاسية، ويصرّ خاصّة على انتصار الحبّ، ويعتبره أقوى من الموت (بازرگادي، صص ١٥-١٣).

وقد استعمل الشاعر كلّ الضروب الأدبية والبلاغية من استعارة وتشبيه وكناية وجناس وطباق، وتمتاز مسرحياته بتنوّع الموضوع وكثرة الألفاظ والمفاهيم، وفيها تبرز وحدة الهدف. أمّا التلاعب بالكلمات فلا حدّ له، وهذا دليل على إلمامه وغزارة معرفته بالمعاني الكثيرة للمفردة الواحدة. هو قدّم للعالم أجمل الإبداعات الأدبية التي لاتزال تعيش بيننا إلى اليوم، ومازالت تحوز إعجاب الناس في معظم أنحاء العالم، وقد ترجم أدبه إلى جميع لغات العالم (Shakespear, 7-8).

المرأة والحب عند شكسبير وشوقي

المرأة عند شكسبير هي الحياة والطبيعة، ولا يمكن فهم شيء دون محاولة فهم المرأة ومعرفة أسرارها.

فهي عنده أدبياً بعيدة عن الخيانة الزوجية. فمعظم نسائه وفيّات لأزواجهن، ومعظم الحبيبات وفيّات لعشاقهن. للمرأة مكانة مميزة في أدب شكسبير تجسّدت في معظم مسرحياته من خلال الحوار المتنوع والعميق عن أصناف النساء، بالإضافة إلى وضوح المشاعر الإنسانية المرتبطة بالمرأة في مسرحياته التي تصل إلى نحو ٤٠ مسرحية، وهي تحتوي على هموم الإنسان وعواطفه الأساسية (النقاش، الموقع الإلكتروني:www.alsakher.com).

نجد في أدب شكسبير صُورا متنوّعة للمرأة؛ منها المرأة المحبّة العاشقة، وهناك المرأة المتمرّدة، والمرأة الملاك والمرأة الشيطان. فمثلاً جولييت وجود في القصص والأساطير الشعبية، وكلّ واحدة من نساء شكسبير تكشف عن وجه عجيب وأصيل في الطبيعة الإنسانية التي لا تتغير من مكان إلى آخر، ولا من عصر إلى عصر، وهذا هو السرّ في استمرارية هذه الشخصيات في ذاكرة الناس سواء كانوا من المهتمين بالأدب أو الفنون، أو من القارئين لأعمال شكسبير أم لا. فشخصية جولييت أصبحت معروفة لكل الناس، لأنها رمزٌ للحبّ الخالص.

الحب عند شكسبير في معظم أعماله التي تصوّر هذه العاطفة الإنسانية ليس حبّا ناعماً ليناً يمكن أن يكسر مثل الزجاج بسهولة، بل هو حبٌّ قويٌّ مقاتل. والعشاق فيه مكافحون من الطراز الأوّل. وهو حبٌّ يعتمد على إرادة ثابتة، وهو نوع من العقيدة التي تستحقّ التضحية بكلّ شيء حتى بالحياة نفسها. ولكن الذي يثير الدهشة والإعجاب هو أن شكسبير استطاع أن يكون من السابقين في فهم القوّة الكامنة في قلب المرأة عندما تحب، رغم أنه كان يكتب أعماله المسرحية منذ ما يقرب من خمسمائة سنة مضت حيث كانت المرأة خاضعة لقيود كثيرة جدا.

وهؤلاء العاشقات الأساسيات كلّهن محاربات من أجل الدفاع عن عواطف قلوبهن، ومن بينهن تقف جولييت في المقدمة. فعندما اختار قلبها حبيبا لها وثقت من حبّه وأيقنت أنّه جدير بها، لم تعبأ بأن يكون هذا الحبيب هو من أسرة معادية أشد العداء لأسرتها، ولم تستجب لرأي أبيها في أن تتزوّج من شخص اختاره لها (نفسه).

ولأبطال شوقي من النساء صفات تدور حول الحب، وما يتطلبه من الوفاء، ولكنّها ترعى صوت الواجب على الدوام، وبذلك ينشب الصراع النفسي في ذواتها كلما تعارض نداء القلب مع صوت الضمير ونداء الواجب؛ وتتصف النساء في مسرحيات شوقي بعامة بالعفّة.

مسرحية روميو وجولييت باختصار

إن القصة في هذه المسرحية تدور حول الصراع بين عائلتين. وفي خلال هذا الصراع يخرج من صلب العائلتين عاشقان هما روميو وجولييت. وبالصدفة يقابل روميو جولييتَ في حفلة لعائلة كابيولت

ويفهمان في الحب ويتفقان على أن يتزوجا سرًا مع أنهما من عائلتين متقاتلتين فيذهبان إلى راهب ليزوّجهما. بعد ذلك خطب باريس جولييت. فتذهب جولييت إلى الراهب وتخبره بالخبر.

ثم يتناضل تيبالت- ابن عمّ جولييت- ومركوشيو- صديق روميو- ويموت مركوشيو. فيقسم روميو على الثأر لصديقه ويقتل تيبالت. فأمر فيرونا ينفي روميو إلى مدينة مونتوا. ونعلم بعد ذلك أن والد جولييت أعلن تقديم زفافها من باريس، فتذهب جولييت لطلب المساعدة من الراهب الذي يعطي جولييت دواءً يجعلها تبدو كالميتة لمدّة معينة؛ في هذا الوقت يأتي خادم روميو بخبر وفاة جولييت. فيشتري روميو سمًّا ويذهب إلى مقابر عائلة كابيولت. ويجيء بعدها باريس ويجد روميو ويظنّ أن روميو جاء ليدنس قبرها. فيتناضل باريس وروميو ويقتل باريس ثم يجرع روميو السمّ ويموت. في ذلك الزمان تستيقظ جولييت وتجد أن روميو ميتٌ بجوارها، فتأخذ الخنجر وتزرعه في قلبها، وتموت هي أيضاً. وبعد ذلك يأتي الجميع، ويخبرهم الراهب بالقصّة كلّها. فتتصالح العائلتان، وبذلك أصلح العاشقان ذات البين بين العائلتين.

مسرحية *مجنون ليلى* باختصار

هي قصة حبٍّ بين فتى وفتاة؛ الفتى الذي يسمّى قيس بن الملوح بن مزاحم من بلاد نجد من قبيلة بني عامر. ولد في عهد الخليفة عبد الملك بن مروان- من خلفاء بني أمية-. وهو مهزول ومجنون بسبب العشق والهيام بحبّ ليلى. أمّا صاحبته ليلى فهي بنت مهدي بن سعد بن ربيعة.

تجري الرواية في بادية نجد والحجاز في عهد بني أمية. وموضوعها أنّ قيساً هذا أحبّ ابنة عمّه ليلى، فشبّب بها، ثم خطبها إلى أبيها المهدي، فأبى لاشتهار غزله فيها. ومن العار عند العرب تزويج الفتاة ممن يشبّب بها. ثم زوّجها وردًا الثقفي. فحيل بين العاشقين. وليلى قبلت الزواج تمسكاً بعادات وتقاليد العرب والبادية. فحنّ قيس بسبب فراقه من المحبوب ومرضت ليلى أيضاً. وما لبث أن ماتا كلاهما.

إن موضوع هذه المسرحية يشبه روميو وجولييت. فكلٌّ منهما يدور موضوعها حول حبّ فتى لفتاة، ثم قيام عوائق أمام هذا الحبّ العارم الذي يسعى إلى الزواج. فالعائق في روميو وجولييت هو عداوةٌ متأصّلة بين أسرتي العشيقين، والعائق في مجنون ليلى تعود إلى العادات والتقاليد البدوية.

الشخصيات في مسرحية روميو وجولييت

روميو

إنه من عائلة مونتيغيو. كان كئيباً ومنعزلاً بسبب حبّه لروزالين التي ما كانت تبادله الحب. وفي ذهابه متنكراً إلى آل كابيولت، نسي روزالين وأحبّ جولييت، فتزوّجها سراً، بعد أن قتل ابن عمّها تيبالت،

ونفي إلى مونتوا. وحين أعلمه خادمه بموت جولييت، اشترى سمّاً وجاء إلى المقبرة، فالتقى بـــاريس ودار شجار بينهما، فقتله، ثم شرب السمّ ومات إلى جانب جولييت.

جولييت

هي البطلة التي تشارك روميو في المأساة؛ فتاة جميلة من عائلة كابيولت، تزوّجت روميو سرّاً، وبعـــد زواجها أجبرها أبوها على الزواج بالكونت باريس. وفي خطة للكاهن لورنس كان على جولييت أن تغيب عن الوعي مؤقّتاً، ومن ثم يساعدها على الهروب مع روميو. نفذت الخطة؛ وبعـــد اســـتيقاظها وجدت روميو ميتاً بجانبها، فأصابها اليأس وقتلت نفسها بخنجر روميو.

الكاهن لورنس

رجلٌ له معرفة بالأعشاب والعقاقير، ساعد على زواج روميو وجولييت آملاً أن يحسن هـــذا الاقتـــران العلاقة بين الأسرتين: كابيولت ومونتيغيو. ويزين العداوة بينهما؛ كما أنه وضع خطّة لتنويم جولييت مدّة اثنين وأربعين ساعة، وبعد الاستفاقة يكون روميو قد جاء إلى المقبرة، ليهرب بجولييت إلى مونتوا.

باريس

إنه كونتٌ من عائلة محترمة، أحبّ جولييت حباً صادقاً وأراد الزواج بها، ولم يكن على علم بزواجها من روميو، وقد دلّ على حبّه لها عندما ذهب إلى المقبرة ليضع الورود على قبرها، وبعـــد أن طعنـــه روميو، طلب منه أن يضعه بجانب جولييت.

تيبالت

شابٌ متهوّر كان واثقاً بنفسه. غضب من روميو في البداية، لأن روميو عدوّه، وقد حضر دون دعوة، واعتبر ذلك الأمر إهانة لعائلته وأراد أن يقاتله. وبعد زواج روميو من جولييت سرّاً التقى بـــه ثانيـــةً وأراد قتاله، فامتنع عنه روميو إكراماً لزوجته جولييت، غير أن مركوشيو- صديق روميو- اعتبر ذلك جبناً من روميو وقام بمقاتلته، فقُتل. وهذا ما أغاظ روميو كثيراً؛ وحين جاء ثانيةً، بارزه وقتله.

الشخصيات في مسرحية *مجنون ليلى*

قيس

اتكأ شوقي في تصوير قيس على ما روي عنه في كتب الأدب وصوّره صورةً غير طبيعية. فهو شخصٌ

دفعه الحب حتى جنّ. وكثير الإغماء لا يفيق إلا على اسم ليلى. يسير في ثياب ممزقة حفق، ويهيم على وجهه في الفيافي، ويعاشر الظباء ويرثي لها، ويأنس بالوحوش. ومع هذا فقد وفّق شوقي في إظهار مقدرة قيس الشعرية حيث فتن الناس به، وردّدوا شعره، ومنهم المهدي – أبو ليلى– الذي أبى عليه أن يزوّجه منها (الدسوقي، ص٤٣٧).

ليلى

أما شخصية ليلى فكانت أقرب إلى السلامة والصحة من شخصية قيس. فلم تحن ليلى كما حنّ قيس، ولم تُصب بإغماء، ولم تشرّد في البادية هذا التشريد.

ويبدو أن صورة ليلى كانت واضحة في ذهن شوقي تمام الوضوح، وإن لم يتعمق في أغوارها. فقد أطلق لنفسه الحرية في تصويرها ورفعها إلى مصاف الأبطال بتغيير الحقائق التاريخية وجعلها تؤثر التمسك بالتقاليد الموروثة والعادات المتحكمة لدى العرب على حبّها، كما جعلها مثال الوفاء والأمانة. فهي لا تخون زوجها. ونراها كذلك تفضّل البادية على الحضر. وهي أموية تعنى بالسياسة على الرغم من سكناها بالبادية (بدر، ص١٦٧).

المهدي

هو أبو ليلى، وصورته أوفر حظاً من عناصر الإنسانية، فهو سيد قومه، متمسّك بعاداتهم وتقاليدهم، ولكن إنسانيته تبدو دائماً للعيان. وهو لم يستطع أن يخفي حبّه لقيس وعطفه عليه، كما لا يحقد على قيس لتشهيره بابنته، بل نراه دائم العطف عليه ويحميه حين يهمّ قومه بقتله:

دمُ الودّ والقُربى وإن كان ظالماً عزيزٌ علينا أن نراه يسيلُ

(شوقي، ص١)

ونراه كذلك شديد العطف على ليلى، يرثي لبلواها ويعلم محنتها، لكنه لا يستطيع أن يفعل إلا ما فعل إزاء حكم التقاليد القاسية.

أما شخصية المهدي فهي الشخصية التي برز فيها عنصر التكامل واضحاً، فلم تستبدّ بها صرامة البدو والتعصب لتقاليد قومه تعصباً يجرّده من عاطفته الإنسانية ومن إشفاقه الطبيعي لموقف ابنته، فبينما نراه محافظاً على التقاليد مقدّراً لإلتزاماته نحو المجتمع، نراه في الوقت ذاته محبّاً لابنته ولقيس مراعياً لما يفعلان تحت تأثيره من العذاب والألم، ويتمنّى لو كان بيده أن يحقّق لابنته ما تصبو إليه نفسها، ويكره أن يورّطها في أمر قد يعذّبها أو يشقّ عليها:

أ أظلم ليلى؟ معاذ الحنان متى جار شيخٌ على طفله

(نفسه، ص٦٥)

ورد

زوج ليلى، وهو رجلٌ شريفٌ وكريم الأخلاق من ثقيف، فمن بشعر قيس في ليلى، فأحبّها وخطبها لنفسه، وشقي هذا الحبّ، ولم يجد فيه السعادة، وقد تورّع أن يجرح شعور ليلى، فحافظ عليها نداه، وسمح لها بالخلوة مع قيس، وإن كان هذا منافياً لعادات العرب في كلّ زمان ومكان، فكان يحترم حبّ ليلى لقيس، ويعيش معها عيشة الأخ.

بشر

صوّره شوقي دعياً فيه جبن وخور. لكنه مرح ظريف يشجّع شعر المجنون وصيده. وصوّره كذلك محبّاً لقيس مدافعاً عنه، يتصدى لمنازل حين يتهجم على قيس، ولكنه قوّال غير فعّال.

زياد

مثال الصديق الوفي، لا يترك المجنون في أمرّ ساعات حياته، بل يسهر عليه ويردّ عنه المعتدين.

منازل

صوّره شوقي منافساً لقيس في حبّ ليلى وعدواً له حيث يحسده عليها، ويسعى للدسّ والفتك به، وفيه حبث وجبن وفصاحة وقوّة عارضة (شوكت، ص٩٦).

المقارنة بين المسرحيتين

كما نعلم أن لقصّة روميو وجوليت شهرةً وصيتاً في الآداب الغربية. وهذه القيمة أيضا لقصة مجنون ليلى في الأدب العربي. فكلتاهما أسطورتان غراميتان أصيب العاشق والمعشوق فيهما بالخيبة والهمّ والغم. وإذا كان اسم روميو رمزاً للحرمان والخيبة عند الغربيين، فهكذا يشير اسم مجنون عند العرب إلى الحرمان أيضاً، وإن خلد جولييت بسبب حياتها وعفافها، فهكذا خلد ليلى بسبب صدق محبّتها وعفافها.

وقد أنشد الشعراء أشعاراً رائعة وجميلة بأذواقهم المختلفة على لسان قيس وروميو، إذ تعتبر هاتان القصتان من أجمل وأكمل الأوصاف لعرض مظاهر العشق والحبّ والغرام.

وبما أن هاتين القصتين تمتازان بوحدة الأفكار وموافقة الطبائع والأحاسيس الإنسانية من كلّ أصل وجنس وعنصر من جهة، ومن جهة أخرى تعرضان الاختلاف الذي يوجد بين الذوق الغربي

والعربي في دقائق الإحساس، فالمقارنة بينهما تعتبر من أحسن القراءات والمقارنات لذوي الأذواق.

التراجيديا الشكسبيرية تُعنى بالملوك والأمراء، فإن لم يكونوا كذلك فهم زعماء أو على أقل تقدير من أبناء البيوتات الشريفة، كما في روميو وجولييت، وقد سار شوقي في هذا الاتجاه تماماً في تراجيدياته جميعاً، ففي مجنون ليلى حاول أن يجعل قبيلة قيس وليلى على درجة كبيرة من القوّة والغنى، فقيس ابن سيد الحمي وأبو ليلى شيخ الحمي:

وقيس يا ليلى وإن لم تجهلي ... زين الشباب و ابن سيد الحمي

(شوقي، ص١٧)

وليلى فتاةٌ حرّةٌ و بنت حرّة ... أحبّت غلاماً سيداً وابن سيد

(نفسه، ص١٠٥)

إنّ قيساً سيد من عامر ... وابن سادات أبيه تمترون؟

(نفسه، ص٥٠)

وسنجد أن قصة روميو وجولييت داخلة في نطاق القصص والحكايات الشائعة، وأقرب المصادر التي اقتبس منها شكسبير روايته، تلك القصيدة الشعرية التي كتبها الشاعر الانجليزي آرثر بروك[1] بعنوان: روميوس وجولييت التي استقى مادّتها من قصة العاشقين الشهيرين التي شاعت بعد أن أكّد بعض الكتّاب الإيطاليين وقوعها في أوائل القرن الرابع عشر، وانتقلت من بعدهم إلى فرنسا ثم انجلترا. فأجرى شكسبير تغييرات عديدة في القصة بما يناسب غرضه المسرحي، كذلك فعل شوقي حيث أجرى تغييرات عديدة في القصص الواردة في الأغاني (هداره، صص٧٠-٦٩).

التراجيديا الشكسبيرية تستعرض أمامنا عدداً كبيراً من الشخصيات أكثر بكثير مما يوجد في التمثيليات اليونانية، ولكنها مع ذلك قصة شخص واحد هو البطل أو شخصين على الأكثر: البطل والبطلة. وهذا الاتجاه نجده عند شوقي أيضاً، فشخصيات مجنون ليلى على كثرتها تكاد تكون جميعاً ثانوية إلى جانب قيس وليلى. والتراجيديا الشكسبيرية يمكن تسميتها قصة كارثة تفضي إلى موت بطل أو قصة أحد تصرّفات البشرية تكون نتيجة مصيبة شاذة تنتهي بموت رجل. وهذا هو الشأن في تراجيديات شوقي.

وشكسبير يعرض حالات ذهنية شاذة مثل الجنون- جنون الملك لير أو أوفيليا في مسرحية هاملت- ولكنه يجعل هذه الحالة الشاذة نتيجة صراع يظل حتى النهاية. ونجد شوقي أيضاً يعرض لنا حالة الجنون الشاذة في مسرحيته ولكنه لم ينجح في تحليلها من خلال هذا الصراع الذي كان يعمل في نفس قيس. فقد أظهر شوقي قيساً في أوّل المسرحية وهو فاقد عقله، ولكنه جعل له حالات من اليقظة

1- Arthur brooke

حين كان أمله يتأرجح بين التحقيق والضياع، ومع ذلك فهو لا يقنعنا في مواقف جنونه أو يقظتـــه، لأن شوقي لم يتعمق في هذا الصراع الذي كان يعانيه قيس، كما يقول (صقر ليلى، ص٩٨):

ليلى: وقيس ذو جنّة وإن زعموا جنونه مدّعىً ومصطنعا
منازل: إنّ قيساً كاملٌ في عقله أو آنستم على قيس الجنون؟

(نفسه، ص٥١)

وكما نرى شكسبير يدخل في تراجيدياته القوى الخارقة للطبيعة كالأشباح والعرافات ودواء منوّم وما أشبه، كذلك فعل شوقي فأدخل الجنّ في الفصل الرابع في مسرحيته مجنون ليلى. غير أن العناصر الخارقة للطبيعة في مسرح شكسبير تعدّ مجرد عنصر في المشكلة التي لا مناص لبطل من مواجهتها، أمّا عنصر الجن في مسرحية مجنون ليلى فلم يستغلّه شوقي أيّ استغلال يفيد في تتابع الأحداث أو في تحليل الصراع الذي يعتمل في شخصية قيس، وكان من الممكن أن يصبح هذا العنصر ممتازاً في تحليل موقف قيس وجنونه وانعزاله عن المجتمع وانفراده بنفسه، كأن يجد مثلاً في عالم الجنّ عالماً مثالياً لا صراع فيه مع التقاليد، أو يجد فيه شبيهة لليلى يسعد معها في هذا العالم المتخيلي مادام قد فقد حبيبته في الواقـــع. ولكن على العكس من ذلك كله نجد شوقي يعطل تتابع الأحداث وتفاعلها مع الشخصيات بإدخال عنصر الجنّ في مسرحيته.

ثم من أهمّ عناصر التراجيديا الشكسبيرية إتاحة الصُدفة أو إدخال عنصر القضاء والقدر للتأثير في مجري الأحداث. ففي مسرحية *روميو وجولييت* نجد أن الصدفة تمنع روميو من تسلم رسالة الراهب، وتجعل جولييت لا تفيق من المخدر إلا بعد دقيقة واحدة من انتحار روميو. وقد استغلّ شوقي أيـــضاً عنصر الصدفة في مجنون ليلى حين جعل قيساً الذي يهيم على وجهه في كل مكان حتى إنه يصل إلى حدود الشام أحيانا تنقاد قدماه فجأة إلى الحي، بل إلى المقابر بالذّات؛ وهناك يعرف كارثة مـــوت ليلى وينعب القدر لعبته فيوافيه الموت وهو على قبرها. وهذا المشهد بالذات الذي لم يتابع فيه شـــوقي روايات الأغاني يدلّ على تأثره القوي بمسرحية روميو وجولييت التي تنتهي بمثل هذا الختـــام المفجـــع تماما:

ليلي: قدّرت أشياءً وقدّر غيرها حظّ بخطّ مصاير الإنسان

(نفسه، ص٧٠)

ورد: يا لكما منّي و يا لي منكما نحن الثلاثة إرتطمنا بالقضاء

(نفسه، ص٩١)

ليلي: القدر اليوم والقضاء علي حربك قيس وحربي اجتمعا

(نفسه، ص١٠١)

ابن سعيد: وأمسيت تحت ثواء التراب قهرت القضاء ودنت القدر

(نفسه، ص١٠٦)

قيس: طريد المقادير ، هل من نجير كِ، منها سوى الموت أو يمنع؟

(نفسه، ص١١٠)

قيس: اليوم، آذنا القضاء بحكمه ما لي ولا لكِ يا حياة دفاع

(نفسه، ص١١٦)

وقد يرى بعض الباحثين أن لجوء الفنان إلى إستخدام القدر كعنصر خارجي في سير الأحداث ليس فيه أيّ نوع من الغرابة، لأنّ الحياة الواقعية نفسها تمتلئ بمفاجآت القدر. والنقد يجوز للمؤلف الدرامي استخدام القدر ليجعلنا نحسّ الحقيقة المؤسفة بتدخل أحداث مفاجئة للأبطال لم يحسبوا لها حساباً، ولكن إدخال القدر في التسلسل التراجيدي من شأنه أن يضعف روح الربط السببي بين الشخصيات وتصرفاتها، وبين الكارثة نفسها (هدارة، صص٦٠-٦٥).

ونرى في التراجيديا الشكسبيرية أنّ جميع الشخصيات مصنوعة من المادة التي نجدها في صميم أنفسنا وفي الأشخاص المحيطين بنا، لكنهم بفعل بعض المؤثرات يصبحون على درجة من الشذوذ والغرابة، ويكادون ينفصلون عن واقعنا ولو في الظاهر.

ونحسّ أيضاً في شخصيات شكسبير ميلاً محموماً مع الهوى، واستعداداً للسير في اتجاه خاص يؤدي إلى الدمار. وعجزاً تاماً في بعض الظروف عن مواجهة القوى التي تسوقهم في هذا الاتجاه، بل نرى فيهم أحياناً عدم الإكتراث بمصالحهم، وعدم الظهور بحالة ذهنية واحدة. وهذا بالضبط ينطبق على قيس كما صوّره شوقي في مجنون ليلى، فهو يبدو أسير قوىً توجّهه إلى ناحية التأساة التي تلتف حوله حتى يبدو في صورة المستهتر المتهور الذي لا يبالي بالعاقبة. وقد أشارت ليلى نفسها في أكثر من موضع إلى هذه الحقيقة. فهي تقول:

صنت مثلّ الخدائة الحب جهدي وهو مستهتر الهوى لم يصنّي

(شوقي، ص١٨)

وتقول أيضاً:

يميناً لقيت الأمرين من جفاة قيس ومن جهله

(نفسه، ص٦٦)

وتصرّفات قيس تدعو ليلى في آخر الأمر إلى تأكيد جنونه بقولها:

قيس ذو جنّة وإن زعموا جنونه مدعى ومصطنعا

(نفسه، ص٩٨)

هكذا نرى قيساً يسهم في رسم مصيره التعس تماماً، كما فعل روميو من قبل بطيشه واندفاعه، ولو أن شكسبير قد جعله في صورة المبارز الشجاع، بينما صوّر شوقي قيسا في هيئة المريض العاجز الذي يغشى عليه كلما بادره صراع أو جدل وكأن به صرعاً.

ومما لا شك فيه أن هناك صلةً وثيقةً بين الخلق والإرادة والتصرف، وبين الكارثة في التراجيديا، وهذا نرى أن شكسبير وشوقي كلاهما يربطان بين هذه الأشياء جميعا ليصوّرا بطلهما كمن أساء إلى النظام الأخلاقي في مجتمعه أو عجز عن التوافق معه. وهذا لقي مصيره المؤلم الذي يبدو وكأنه جزاء عادل لمن تحدثه نفسه بالخروج عن النظام العام في المجتمع (هدارة، ص٨٧).

أمّا من ناحية تصوير شكسبير للصراع في تراجيدياته، فهو دائما يجعل الأغلبية العظمى من الشخصيات الدرامية تنقسم إلى جماعتين متضادتين متصارعتين فيما بينهما، ثم ينتهي الصراع بهزيمة البطل. وفي مسرحية روميو وجولييت، نجد أن حبّهما كان في صراع مع البغض المتبادل بين أسرتيهما ممثلاً في مختلف الشخصيات. وقد سارت مجنون ليلى في الاتجاه نفسه، إلا أن حبّ قيس وليلى كان في صراع مع التقاليد التي تأبى تزويج الفتاة لمن شهر بها. أو كما يقول شوقي (مجنون ليلى، ص٦٢):

ومن عادة اليد نفض الأكفّ من العاشقين، إذا شبّوا

غير أننا نلاحظ في تراجيديات شكسبير وجود نوعين من الصراع: الخارجي الذي تكشف عنه الأحداث، والداخلي حيث يجري بين القوى المتضادة في نفس البطل؛ ونعلم أن الصراع الخارجي يعتمد في معظم الأحيان على مصادفات أو على تدخل الأقدار، وهذا كان الصراع الداخلي أقوى بكثير في الكشف عن دلالات الأحداث، ولكنه يحتاج إلى نضج فني وبراعة في تحليل النفس البشرية ودوافعها، ومنها مسرحية روميو وجولييت، إذ نجد أن صراع روميو مع قوة خارجية دائماً، أمّا صراعه ضدّ نفسه فقليل نسبياً. وإذا فتشنا عن الصراع الداخلي في مسرحية مجنون ليلى وجدنا أنّه يكاد يكون معدوما بالنسبة لقيس الذي جعله سطحيا يتناول الأمور بالهروب من مواجهة الواقع عن طريق الإغماء المتكرر، أمّا بالنسبة لليلى فهناك لمحات من الصراع الداخلي صوّرها شوقي حين جعلها في حيرة مع نفسها: هل هي تحب قيساً إلى الحدّ الذي تضحّي فيه بالتقاليد وبكلّ شيء؟ أم أنه أساء إليها وعندئذ يجب أن تنزع حبّه من قلبها؟ (هدارة، ص٨٨).

وقد انعكس هذا الصراع في تصرفاتها، فحيناً نراها تلوم قيسا، ومرّة تدافع عنه. وظهر هذا الصراع قوياً في نفسها حين تركت لها حرّية الاختيار بين قيس وورد، فاختارت وردا وانصرت بذلك التقاليد على حبّها. ولم يكن هذا نهاية الصراع، ولكنه في الحقيقة بدايته، فقد وقعت ليلى فريسة صراع بين حبّها لقيس ووفائها لزوجها، وكانت نهاية ليلى سببها انتصار حبّها البائس لقيس.

ومما تقدم تبيّن لنا أن شوقي استقى مادة مسرحية مجنون ليلى من روايات *الأغاني*، لكنّه استوحى

عناصر التراجيديا الشكسبيرية، فسار على هداها في رسم الشخصيات وفي تتابع الأحداث، وفي تفاعل الشخصيات مع الأحداث، وفي تكييف الصراع، وما إلى ذلك، بل إننا لسو نظرنا في التراجيديا الشكسبيرية نفسها، ونهجها في بناء الحبكة المسرحية لوجدنا شوقي ينفذها بدقّة.

فالتراجيديا الشكسبيرية ثلاثة أقسام: قسم يوضح المؤلف الذي ينشأ عنه الصراع، وقسم يمثل بداية الصراع ونموّه وتطوّره، أمّا القسم الثالث فهو يمثل انتهاء الصراع بكارثة تصيب البطل.

ولو أننا تناولنا *مجنون ليلى* في ضوء هذه الأقسام لوجدنا الفصل الأول فيها عبارة عن إلقاء ضوء كاشف على فكرة المسرحية وشخصياتها الرئيسة. فشوقي يقدّم لنا ليلى وقيساً والمهدي —والد ليلى— وهم أقطاب الصراع الذي سوف يدور في المسرحية كلّها، هذا بالإضافة إلى منازل وزياد وابن ذريح الذين شاركوا بصورة ما في هذا الصراع إن سلباً أو إيجاباً، كما يقدم لنا في هذا الفصل البيئة التي دار فيها الصراع في البادية، ويحاول إحاطتنا بصورة كاملة للعصر عن طريق إشارته إلى الصراع بين الأمويين والشيعة كما يقول:

ولكن أحاف أمراً أن يرى ... عليّ التشيع أو يسمعه
أحبّ الحسين ولكنما ... لساني عليه وقلبي معه
حبستُ لساني من مدحه ... حذار أمّية أن تقطعه
إذا الفتنة اضطرمت في البلاد ... ورمت النجاة، فكن أمّعه

(شوقي، ص٨)

وتقول أيضاً:

إن حديث الناس في يثرب همـ ... ـسٌ وخطو الناس فيها احتراس

(نفسه، ص٩)

وتقول أيضاً:

نصيب: صه! لا تسنكن ... بنا مسالك التهم
ولا تظاهر باهوي ... لوارث البيت العلم
احذر جواسيس ابن هند ... وعيون ابن الحكم
تسمع في ظلّ القصر ... رهمس رعيان الغنم

(نفسه، ص٣٧)

ثم يقدّم لنا شوقي في هذا الفصل الموقف الذي ترتبت عليه المأساة، وهو تشبيب قيس بليلى بحديثه عن ليلة الغيل، ووقوف التقاليد حائلاً بينه وبينها مما جعل عقله يختلط. وقد أثبت شوقي جنون قيس منذ بدء المسرحية لكي لا يكون الجنون هو الكارثة التي تنتج عن الصراع، فالكارثة الحقيقية هي موت

ليلى يأساً من تحقيق أمل حبّها في الارتباط بالزواج.

أمّا الفصل الثاني فهو بداية الصراع وتطوّر الصراع بقبول ابن عوف التوسط لدى آل ليلى ليقبلوا خطبة قيس. وفي الفصل الثالث يصل الصراع إلى قمّته برفض خطبة قيس وزواج ليلى من ورد الثقفي. وفي الفصل الرابع بداية النهاية بالنسبة لهذا الصراع، إذ يفشل قيس فرصة التفاهم مع ورد، زوج ليلى على طلاقها وتطمس الحقائق أمام قيس فيظن أن ليلى قد سلته وصرفت حبّها إلى زوجها، بينما في نفس ليلى صراع بين حبّ قيس وبين حفاظها على شرف زوجها. وهذه الإشارة كلّها تمهّد للكارثة التي حدثت في الفصل الخامس في بناء التراجيديا الشكسبيرية (هدارة، ص٨٩).

ونلاحظ في وصف شوقي لأحداث هذا الصراع الذي تدور حوله المسرحية اختلاف درجة التوتر فيه ارتفاعاً وانخفاضاً، أو هي بمثابة تقدم وانسحاب للأمل مرّة بعد أخرى؛ فقد بعثت وساطة ابن عوف الرجاء في إنهاء الصراع على ما يهواه قيس وليلى. ولكن ما لبثت الوساطة أن فشلت وبعثت الأمل مرّة أخرى بعد زواج ليلى حين وجدنا ورداً، زوجها يحرص على إكبار حبّ قيس، ولا يقترب من ليلى قهراً وإكراماً لختّها الخالد.

فكلّ من قيس وروميو كان مثلاً في حرقة الهوى ولوعة العشق، وكذلك كلّ من ليلى وجولييت حرصت على إرضاء من تحبّ؛ فليلى وقفت من زوجها- ورد- موقف الأمانة التي لا حدّ لها، فلم تخنه بالغيب، وأبت في إبائها العربي وطهرها العامري أن تدنس عرضها أو تفوت شرفها أو تخون زوجها على الرغم من أنّها عاشت معه بكراً إلى أن ماتت، غير أن كراهيتها له لم تدفعها إلى التفريط في حقّ الزوجية مهما كانت، وهذا من الوفاء بمكان.

وكان من الممكن أن يعقب هذا الموقف أثراً طيباً لو أحسن قيس استغلاله، ولكن لم يبث الأمل الجديد أن دوى.

واختلاف درجة التوتر في المسرحية يخلق بلا شك عنصر التشويق لمتابعة أحداثها، وشوقي إنّما يتابع في ذلك أيضاً نهج التراجيديا الشكسبيرية.

وكان نقّاد شكسبير قد أخذوا عليه عيبين رئيسين؛ الأوّل، إدخال مادّة لا تحتاج إليها الحبكة، ولا هي ضرورة لتحليل الشخصية، والثاني، استخدام المناجاة التي يعدّ بعضها فرائد أدبية فقط، ولكن لا صلة بينها وبين هذه الأحداث في المسرحية. فهذا أيضاً ما نأخذه على شوقي في مسرحياته وفي مجنون ليلى بالذات. وهذا أن المشهد الأول في الفصل الرابع الذي يصوّر قرية الجنّ مقحم على بناء المسرحية وليست له أية ضرورة في أحداثها أو في تحليل شخصياتها، كذلك الشأن في تصوير ركب الحسين (ع) وأناشيد الحداة والحوار الذي دار بين الغريض وابن سعيد ونشيد وادي الموت. أمّا موقف الاسترسال الشعري فهي تفقد المسرحية حركتها ولا تفيد في المواقف والشخصيات، ولعل شوقي كان

مدفوعاً إليها بحكم أنه شاعر غنائي (نفسه، ص٩٠).

ينظر شكسبير نظرةً إجماليةً إلى الطبيعة ووصفها ويقول مثلا في وصف الصبح:

Look ,love, what envious streaks do lace thesevering clouds in yonder east.
Night is candles are burnt out,
and jocund day stands tiptoe on the misty mountain (Shakespeare, 148)

(الترجمة: إلها القمرة، سفيرة الصباح، ليس العندليب. أنظري، يا حبّي، أية خطوط حاسدة تزركش السحب المتقطعة في الشرق الأبعد. ذوت شموع الليل، والنهار السعيد يقف على رؤوس أصابعه فوق قمم تلك الجبال المكللة بالضباب).

أيضا يقول:

I"ll say you grey is not the morning's eye ,
It is but the pale reflex of cynthia's brow. (Shakespeare, 149)

(الترجمة: وأقول لك: إن اللون الرمادي ليس عين الصباح، إنه انعكاس خفيف من جفن سينثيا، سيدة القمر).

ويشبه شكسبير طلوع الشمس بمحبوبة جميلة:

The worshipp'd sun peer'd forth the golden window of the east.

(الترجمة: تتدلّل وترتفع الشمس عند الطلوع من نافذة الشرق ذهبيةً كمعشوقة جميلة).

كذلك شوقي يصف طبيعة البادية ويريد بالمفاضلة بين حياة البادية وحياة المدينة إقناعنا بأثر الحب العنيف على البدو الذين لم يصطدموا بهموم الحياة، وأن هذا التأثير لايكاد يوجد في أهل الحضر حيث يقول على لسان ليلى (مجنون ليلى، ص١٠):

كأنّ النجوم على صدرها قلائد ماسٍ على غانية
فما البيد إلا ديار الكرام ومنزلة الذّمم الوافية
فما قبلة الشّمس عند البزوغ وتنحضر القبلة الثانية
ونحن الرياحين ملء الفضاء وهنّ الرياحين في الآنية
ويقتلنا العشق، والحاضرات يفمن من العشق في عافية
ولم نصطدم بهموم الحياة ولم ندر لولا الهوى ماهيه

ويقول أيضا (نفسه، صص٢٠-١٩):

سجا الليل حتّى هاج لي الشعر والهوى وما البيد إلا الليل والشعر والهوى

جولييت هي بنت غريبة لم تخضع لأمر أبيها زوراً، ولهذا تطغى على رأي والدها رغم رغبته. ولكن ليلى هي بنت منطقية تطيع أمر والدها وتقبل الزواج من شخص آخر بسبب القوانين الحاكمة على البيد ولم تشكو من ألم البطن، وتموت من شدّة الهمّ والحزن لفراق الحبيب كما تقول نفسها:

إنّي في الهوى وقيساً سواءُ مذْ قيس من الصبابة دني

(شوقي، ص١٧)

وتقول أيضا:

الداء يا ورد فيّ مجتهد منتهمٌ هيكلي وما شبعا
قلبي من اليأس حين حلّ به أحسّ يا ورد أنّه انصدعا

(نفسه، صص١٠١-١٠٠)

وروميو هو شابٌ قد طرق في العشق طريق التنوّل والترديد. فهو في البداية كان يحب بنتاً باسم روزلين وهو لا يهدأ بسبب حبّها، ثم يتركها ويعشق جولييت. أمّا القيس فيبقى ثابتاً في حبّه لليلى؛ الحبّ الذي بدأ منذ الصبابة.

وفي كلتا الحكايتين لكلّ من قيس وروميو ناصرٌ ومدافعٌ وصديقٌ وفيّ الذين يبذلون جهداً تاماً في وصال العاشق إلى محبوبته. ابن عوف هو ناصرٌ وواسطةٌ لخطبة قيس، وزياد هو صديقه الوفيّ الذي اعترف قيس نفسه بصداقته:

قيس:.زياد أنت المشفق المفدّي لم أنفرد ألا رؤيت عندي

(نفسه، ص١١٨)

وراهب لورانس هو ناصر ومدافع لروميو. ومركوتيو هو صديقه الوفيّ

يقول شكسبير في وصف الحبّ والعشق:

Love is a smoke made with the fume of sighs:
Being purged, a fire sparkling in lovers' eyes;
Being vexted,a sea nourished whit loving tears
what is it else? A madness most discreet,
A choking gall, and a preserving swe. (Shakespeare, 23)

(الترجمة: الحبّ دخان ممزوج بنفثات التنهدات، وبعدما يتمّ تطهيره يصبح نارا مشتعلة في عيون الأحبّاء، ولو ثار فهو بحر تغذية دموع الحب. ما هو سوى ذلك؟ إنّه جنون وقور، مرارة قاتلة وحلاوة شافية).

ويقول أيضاً في وصف العشق على لسان روميو:

Why then, O brawling love,O loving hate, O anything, of nothing first create,
O heavy lightness, serious vanity,
Misshapen chaos of well-seeming forms,
Feather of lead, bright smoke, cold fire, sik health,still-
Waking sleep that is not what it is
this love feel I , that feel no love in this. (Shakespeare, 22)

(الترجمة: آه، أيها الحبّ الهادر، آه، أيها الكره المحتفظ بالحب، آه، أيتها الخفة الثقيلة، أيتها التفاهة

الجدية، أيتها الفوضى المشوهة من أشكال جميلة الظاهر. ريشة من رصاص، دخان متلألئ، نار باردة، صحة معتولة، نوم دائم اليقظة، ذلك ليس هو، إنّ هذا الحبّ الذي أشعر به، لا أشعر بأيّ حبّ فيه).

ويقول شكسبير في وصف صعوبة العشق ومصائبه:

Is love a tender thing? It is too rough ,
Too rude, too boisterous, and it bricks like thorn. (Shakespeare, 41)

(الترجمة: هل الحبّ شيء لطيف؟ إنّه قاس جدًا وفظ جدًا، عاصف جدًّا، يوخز كالشوك).

أمّا شوقي فيصف الحبّ على لسان قيس (مجنون ليلى، ص٤٧):

فأحسست من فرعي لساقي هزّة ... كأنّ عيانًا منك لاقى عيانيا
دعونا وما يبقي إذا ما فنيتم ... فوالله ما شيءٌ خلا الحبّ باقيا
فلا خير في الحبّ حتى يذيع ... ولا خير في الزهر حتى ينم

(نفسه، ص١١٦)

وينشد شوقي من حزن قيس وآلامه (نفسه، ص١١٧):

أ ترى أموت كما حييت مشرّدًا ... لا الأهل من حولي ولا الأتباع
وأبيت وحدي لا الوحوش أوانسٌ ... حولي هناك ولا الظباء رتاع

ويصف قيسا حين رأى قبر ليلى وبدأ بالتكلم مع قبرها (نفسه، ص١١٧):

راجعت في الموت الحياة وعادني ... في النزع، يا ليلى، إليك نزاع
كيف الوداع من الحياة ولم يتح ... لي منك، يا ليلى، الغداة وداع
هيهات، لم تعدم شذاك قرارة ... حولي ولم يعدم سناك يقاع
وعلى السماء اليد منك بشاشة ... وعلى الرمال اليد منك شعاع
وكأن كلّ صبابة دون الضحي ... قسمات وجهك دونهنّ قناع

ويقول في وصف ليلى- بعد موتها- على لسان ابن ذريح (نفسه، ص١١٨):

يا ليلى! قبرك ربوة الخلد ... نفح النعيم بها ثرى نجد
في كلّ ناحية أرى ملكا ... يتنفّسون تنفّس الورد
يا قيس صبرا ها هنا منك ... ذبح الصبابة مسهد الوجد

ولشكسبير أيضا أشعار في بيان حزن روميو وهمّه وغمّه في فراق وموت جولييت:

Sweet flower, with flowers thy bridal bed I strew;
O woe, thy canopy is dust and stone;which with sweet water nightly Will dew,
Or, wanting that, with tears distilled by moans (Shakespeare, 204)

(الترجمة: أيتها الزهرة الجميلة، إنّي أنثر الزهور على فراش زفافك! يا للحزن، إن غطاءك أحجار وغبار؛ سأرشها كلّ ليلة بالعطور الذكية، ولو أعجز، بالدموع المسكوبة مع الآهات).

ويقول أيضا:

A grave? O no, a lanthorn, slaughtered youth;
For here lies Juliet, and her beauty makes
This vault a feasting presence full of light.
Death, lie thou there, by a dead man interred. (www.Sparknotes.com)

(الترجمة: في قبر؟ لا بل في برج، أيها الشاب الذبيح، لأن جولييت ترقد هنا، وجمالها يجعل هذه المقبرة محضر وليمة مليئة بالنور. أيها الموت ، أرقد هناك، بجانب رجل مدفون).

وبأي شكسبير في الحوار الذي قد جرى بين روميو وجولييت بيت جميل جداً:

Alack, there lies more peril in thine eye
Than twenty of their swords. Look thou but sweet
And I am proof against their enmity. (Shakespeare, 69)

(الترجمة: للأسف، هناك في عينيك يرقد خطر أكثر، من عشرين من سيوفهم. أنظري إليّ نظرة حنونة، وسأكون محصناً من عدائهم).

أمّا بيتٌ جميل على لسان قيس في مسرحية *مجنون ليلى* (ص٤٦):

أ دمي اليوم مهدور لليلى و أهلها فداءٌ لليلى مهدرات دمائيا

ويصف شكسبير جولييت بجمال وجهها بلغة فصيحة:

The all seeing sun,
Ne'er saw her match since first the world began. (Shakespeare, 33)

(الترجمة: إنّ الشمس التي تشرق على الجميع، لم تشهد لها مثيلاً منذ أن نشأت الدنيا).

وأيضا:

O ,she doth teach the torches to burn bright!
It seems she hangs upon the cheek of night
As a rich jewel in an Ethiop's ear. (Shakespeare, 52)

(الترجمة: أود! إنّها تعلم الشعلة كيف تتوهّج نوراً. يبدو أنها معلقة في وجنة الليل كجوهرة ثمينة في أذني إمرأة إثيوبية).

وأيضا:

What light through yonder window breaks?
It is the east, and Juliet is the sun.
Arise, fair sun, and kill the envious moon. (www.Sparknotes.com)

(الترجمة: أيّ نور يسطع خلال ذلك الشباب؟ إنّه الشرق، وجولييت هي الشمس. أشرقي، أيتها الشمس المنيرة، واقتلي القمر الحسود).

ولكن لا يوجد في مسرحية *مجنون ليلى* وصفٌ حسّي أو جسمي، بينما نجد فيها وصف خصائل المحبوبة:

غرتِ ليلى من انها؟ — وانها منكِ لم تغر
حسب البيد أنها — بك مصبوغة الصور
لستِ كالغيد لا ولا — قمر البيد كالقمر

(شوقي، ص٢٥)

وأيضا:

توارت وراء الجمع ليلى، فحاقها — فمٌ كابتسام الصبح يأبى التواريا
وطيبٌ به خُصّت حوى الطيب كلّه — فقلنه الأقاحي أو فقلنه الغواغيا

(نفسه، ص٤٦)

وأيضا:

فما لي أن أحقّق غير ليلى — وإن كثر السواد لدى حماها
لقد ألقى هوى ليلى حجابا — على عيني فلست أرى سواها
ونغّصت النصيح إليّ ليلى — وشدّ مسامعي عنه هواها

(نفسه، ص٤٥)

إنّ الخيال في مسرحية شوقي خيالٌ فطري بريء من التكلّف بعيدٌ عن التعمّق لم تكثر فيه الإستعارات، وهو صورةٌ صادقةٌ لفطرة البادية؛ أمّا مسرحية شكسبير فبعيدة المنال غزيرة الخيال عميقة المعاني تكثر فيها الصور البيانية من تشبيهاتٍ بليغة واستعارات رائعة. وهذا يبدو واضحا في وصف روميو لجمال جولييت: «إنها تشع من الليل مثل جوهرة ثمينة في أذن إثيوبية». فإنّ هذا النوع من الخيال الذي يجعل المقارنة مسوغة بين شيئين مختلفين يسمّى التشبيه. إنّ هذه الصورة ذات الخاصية الشعرية تُغرينا أكثر، ولها وقع أكبر من الصيغة النثرية، فكلمات روميو تركت لدينا انطباعاً أعمق مما لو قال: إنها جميلةٌ جداً (شكسبير، ص١٤).

إن قيس وليلى لم يموتا انتحارا، ويظهر أن عادة الانتحار لم تكن شائعة عند العرب، لأنها لا تتفق مع الشجاعة العربية والقوانين والموازين الدينية والإسلامية. ولكن روميو تجرّع السمّ وماتت جولييت بخنجرها.

وقد ينشد القسم الهام من مسرحية روميو وجولييت من حيث البحر بأسلوب الشعر الحر، لأن شكسبير لم يتقيد بوجود القافية في أشعاره، لكن شوقي متقيد بوجود القافية في أشعاره. وفي مسرحيته مجنون ليلى يتوّع بحور الشعر، ويوزع أحياناً بين الشخصيات مما يؤدي وظيفة الشعر الدرامية في بعض المواقف.

خاتمة البحث

شوقي هو الشاعر العالي الموهوب الذي كان لسوء الحظ لا يملك شيئاً مما تميّز به شكسبير من نفاد

البصيرة وتخييل الخيال. وكذلك لم يستطع أن يعيد خلق هذه الأسطورة الأدبية على نحو ما أعاد شكسبير خلق أسطورة روميو وجولييت، بل نراه يتقيد في مسرحيته بالكثير من التفاصيل التافهة والخرافية التي يرويها صاحب *الأغاني*. أمّا نار الحبّ فتشتعل في قلب البشر اشتعالاً واحداً، لا عجب أن ينشد الأديبان كلاماً واحداً وأن يسلكا طريقاً واحداً مع اختلافهما في المكان والزمان.

ومن الغريب أن شوقي لم يتحرّر من أسر القافية تحرّراً كاملاً، رغم أنّه كان يعرف أن شكسبير كتب أغلب مسرحياته بالشعر المرسل.

المصادر العربية

- حامد شوكت، محمود، *الفن المسرحي في الأدب العربي الحديث*، دار الفكر العربي، دون مكان، الطبعة الأولى، ١٩٦٣م.
- الدسوقي، عمر، *المسرحية: نشأتها، تاريخها وأصولها*، دار الفكر العربي، دون مكان، الطبعة الخامسة، ١٩٧٠م.
- شكسبير، وليم، *روميو وجولييت*، دار البحار و دار ومكتبة هلال، بيروت، لبنان، الطبعة الرابعة، ٢٠٠٥م.
- شوقي، أحمد، *مجنون ليلى*، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، دون تاريخ.
- ندا، طه، *الأدب المقارن*، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ١٩٩١م/ ١٤١٢هـ.ق.
- هنداوي، محمد مصطفى، *بحوث في الأدب العربي الحديث*، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ١٩٩٤م.
- النقاش، رجاء، «نساء شكسبير»، عرض: فاطمة ناعوت، في الموقع: www.alsakher.com .

المصادر الفارسية

- بازرگادی، علاء الدين، *شناختی از کمدیها و تراژدیهای شکسپير*، نشر قلموس، قم، ايران، ج ١، ١٣٧٣هـ.ش.

المصادر الانجليزية

الموقع الالكتروني:

-.www.Sparknotes.com/Shakespeare/RomeoandJuliet:Thems,Motifs&Symbols.

- Shakespear, William, Romeo and Juliet, Whit, R.S, Pel grive, Hound mils, 3rd edition, 2001.