

شخصية كليوبترا من منظور أحمد شوقي: قراءة في الثابت المتحول

A personality Cleopatra from Ahmed Shawky's Perspective: A reading in the fixed and transformed

إخلاص بعيطيش *

تاريخ النشر: 2024/12/20	تاريخ القبول: 2024/07/03	تاريخ الإرسال: 2022/12/25
-------------------------	--------------------------	---------------------------

الملخص:

تروم هذه الدراسة إلى مقارنة نموذجين من سلسلة التلقيات التاريخية لمسرحية كليوبترا عند أحمد شوقي، وذلك قصد الكشف عن الدور الذي يؤديه فعل القراءة والتلقي في ترهين بنية النص المسرحي وتحيينه/ استمراريته، عطفًا على مساهمته في إنتاج نصوص ذات دلالات جديدة من خلال الثقافة الحوارية المتشكلة بين النص الأصلي وآفاق التلقي.

وقد انتهت مقاربتنا الموسومة بـ "شخصية كليوبترا من منظور شوقي: قراءة في الثابت المتحول" إلى بيان أنماط الإكراهات/ آفاق التوقع في توجيه القراءات، وأثر هذه الأخيرة في تصنيع خطابات شوقي المسرحية وتشكيل دلالاتها.

الكلمات المفتاحية: كليوبترا، تصنيع النص، الأفق التاريخي.

Abstract:

This study aims to approach two models of the historical reception series of Cleopatra's play according to Ahmed Shawky in order to reveal the role that the act of reading and receiving plays in the structure's update/continuity of the theatrical text, illustrating its contribution to the production of texts with new connotations through the dialogue culture formed between

*إخلاص بعيطيش Ikhlal.Baitiche@yahoo.com

the original text and the recipient's prospects. Our approach entitled « A personality Cleopatra from Ahmed Shawky's Perspective: A reading in the fixed and transformed » concluded the patterns of expectation in orientating readings and the latter's impact on making Shawki's theatre speeches and shaping their connotation.

Key words: Cleopatra, Text manufacture, Historical horizon.

المؤلف المرسل: إخلاص بعيطيش ikhlas.Baitiche@yahoo.com

*** **

مقدمة:

كليوبترا تلك الشخصية التاريخية التي ألهمت الكثير من النقاد والروائيين والمؤرخين أن يكتبوا عنها منذ العصور القديمة، والسبب الرئيسي لهذا الاهتمام كما يراه غنيحي هلال راجع للفترة الحاسمة من التاريخ التي جرت فيها أحداث هذه القصة، أو ربما إغراء هذه الشخصية المتمردة ليكتبوا عنها، كما أغرت أنطونيوجمالها ليتنازل عن ملك روما مقابل هذا الإغواء، وهي في نظر الأدباء الغربيين شخصية همها تحقيق لذة العيش ومتاعه، مقابل تحقيق الانتصار بالمكر والحيلة لا بالجد والعمل، وعلى اختلاف مشارب هؤلاء ومذاهبهم وأسلوبهم في تقديم مسرحياتهم إلا أنهم جعلوا من هذه الشخصية رمزا للعقلية الشرقية، لكن لأمير الشعراء* رأي آخر ونظرة أخرى حول هذه المرأة لخصها في مسرحيته "مصرع كليوبترا**"، وللنقاد العرب رأيهم أيضا حول نظرة شوقي بوصفه أول من كتب حول هذه الشخصية في تاريخ الأدب العربي، فكيف كانت نظرة أمير الشعراء حول شخصية كليوبترا، وكيف جعل منها شخصية وطنية خلدها التاريخ؟

1. الطرابلسي أفق للجديد أم تحيين للقديم؟

كليوباترا شخصية تاريخية اتخذت منى جديدا في الثقافات الغربية؛ فأصبحت بذلك شخصية فنية «لما اقترن بحياتها من أحداث عاطفية وسياسية، ولما حفلت به

ميتتها من درامية»¹ وقد أخذت مادة طازجة لجميع أشكال الفنون كالرسم، النحت، الأدب...، ولكن ثقافتنا العربية لم تهتم بها إلا في بداية القرن العشرين مع أحمد شوقي، لكن ما حاول الطرابلسي مناقشته في هذا العنوان هو: كيف عادت كليوبترا مع أحمد شوقي؟ هل وظفها بحلتها التاريخية؟ أم بالحلة التي ألبسها إياها الغرب؟ أم أعطاها حلة جديدة؟²..

هدف الطرابلسي من دراسته هو التحقيق في شخصية كليوبترا من منظور شوقي، وليس دراسة فنه المسرحي في مسرحيته "مصرع كليوبترا"، لكن قبل هذا حاول في كتابه رسم صورة كليوبترا في إطارها التاريخي والثقافي، ثم تطرق إلى صورة كليوبترا في الثقافة الغربية التي جردتها من كل ما هو إيجابي وهاجموا من خلالها الشرق وكذلك هاجموا مصر في القديم³، ولم يكن نقد الطرابلسي جزافي إنَّما بعد إحصائه للأعمال الثقافية الغربية التي استلهم فيها أصحابها سيرة كليوبترا، وقدم قائمة لأهم الأعمال المتعلقة بالموضوع سواء الرواية، السينما، المسرح، الغناء...، وذلك حسب تاريخ التأليف من الأقدم إلى الأحدث، هذا ليخلص في الأخير إلى صورة كليوبترا التي جسدها شوقي في أعماله والتي قسمها إلى قسمين متناقضين، من حيث: النص، نوع الكتابة، وجنس الأدب⁴.

يرى الطرابلسي أنَّ الوجه الأول لصورة كليوبترا في أعمال شوقي اتخذ لمحات غربية في قصيدته الطويلة "مصر" فصورها على أنَّها «الأنثى التي تفسى الفساد في عهدها وانتشرت الغواية، وغلبت الأهواء وهي أنثى صعب عليها الوفاء وكانت كبش فداء اتخذته روما ليوطئ لها الطريق إلى بسط نفوذها»⁵ كما قال:

لَمْ تُصَبِّ بِالْخِدَاعِ نَجْحًا وَلَكِنْ

خَدَعُوها بِقَوْلِهِمْ حَسَنَاءُ

لكن وبعد عشرين سنة يأتي شوقي ليمحو هاته الصورة السلبية عن كليوبترا ويعيدها بحلة جديدة في مسرحيته "مصرع كليوبترا"، معيدا بذلك قراءة المسكوت عنه من التاريخ بطريقة نقدية فينصف هاته الملكة، الوطنية، الأنثى، الشاعرة التي تموت

ليحيا الوطن؛ فقدمها بذلك في صورة مغامرة عمن سبقوه إذ أعطى لها شخصية الملكة المناضلة من أجل استقلال بلدها، معارضا في ذلك الصورة التي رسمها لها بلوتارك سواء معارضة بالمعنى الأدبي النقدي، أو المعنى الفكري النضالي⁶.

يرى الطرابلسي أنّ كثيرا من نقاد شوقي على غرار محمد مندور في دفاعه عن شخصية كليوبترا ووطنيتها ما هي إلا رؤية مبالغ فيها، فهو ينظر إلى أنّ ملوك مصرهم بؤرة الوطنية والدفاع عنهم هو دفاع عن الوطنية⁷. في حين يذهب آخرون كصلاح عبد الصبور إلى أنّ وجهة شوقي صحيحة في إقراره بوطنية كليوبترا، وفي الوقت نفسه يعتبر أنّ الحديث عن وطنية كليوبترا من طرف الشاعر هي في الحقيقة دفاع عن وطنيته هو⁸، وانطلاقا من هذا الاتجاه يذهب الطرابلسي لتأكيد هذه النظرة من خلال تحليل النص المسرحي المدروس للتحقق من موقف شوقي في هذه القضية، وكذلك من نصوص أخرى في أدبه، بدءا بمقدمته الطويلة التي كتبها لديوانه سنة 1898، في قوله: «أنا إذن عربي تركي...أصول أربعة فرع مجتمعة تكفله لها مصر»⁹ ففي هذا النص تأكيد على وطنيته واعتزازه بانتمائه لمصر، ونجده أيضا يتحدث عن وطنيته في الرسالة التي دافع فيها عن نفسه معبرا فيها أن «الوطنية صفة قارة في الانتماء إلى الوطن»¹⁰.

فليس ببعيد إذن أن وضع المسرحية مصرع كليوبترا في صيغتها الأولى بين سنتي 1907 و1914 ودفاعه عن الملكة هو في الحقيقة وصف لوطنيته هو، ومماثلتها للموقف السائد في التاريخ والأدب، لذلك فهي حسب إبراهيم حمادة تمجيد للوطنية المصرية، لأن الوطنية سيطرت على المسرحية كلها من أولها لآخرها جسدها كليوبترا في أغلب المواضيع خاصة عندما أعطت أولوية حب الوطن على أنواع الحب الأخرى من خلال الغدر بحبيبها لأجل عزة مصر، عكس أنطنيو الذي انساق وراء عواطفه وتعلقه بعدو روما¹¹.

كليوبترا: أَنْطُنِيوَمَا أَنْتَ رُومَانِي أَلَمْ تَقُلْ إِنَّكَ لِي جُنْدِي؟

أنطنيو: بَلَى وَدِدْتُ أَنِّي مِصْرِي وَأَنْتِي تَابِعُكَ الْوَفِي

مَا فِي سِوَى رِضَاكَ لِي مُضِي

هذه الوطنية كما يراها الطرابلسي؛ تبلورت في الجملة عبر الموازنة الصريحة والضمنية التي جرت في ذهن البطلة بين الحضارة الرومانية المنحلة الأخلاق، والحضارة المصرية السامية الأخلاق¹².

لكن ما يؤخذ على الشاعر أن الوطنية التي تحدث عنها هي وطنية مبدئية خاصة، أدبية، لا شعبية عامة ولا مادية ثورية، فهو لم يوسع دائرة الوطنية لتشمل الشعب المصري وهذا ما يؤكده الطرابلسي استنادا لقول محمد مندور: «الإشادة بمصر وبمجد مصر كانت تفهم وتتحقق لو أن المؤلف أظهر إخلاص الشعب المصري وغيرته على وطنه...»¹³. ويتفق الطرابلسي مع كثير من النقاد في أن عمل شوقي وحرصه على إبراز وطنية كليوبترا قد أضعف عمله الفني من الناحية الدرامية¹⁴، غير أن الشاعر لم يصور لنا كليوبترا فقط بالملكة الغيورة على وطنها، إنما صور لنا جانبا آخر من شخصيتها ألا وهو أنوثتها، فتحدث في هذا الجزء عن سبب تأخر ظهور فن المسرح الذي يعد أدب تعبير قبل أن يكون أدب تأثير، وهو أدب للتلاقي أظهر دور المرأة وليس أدب للتلقي المجرد¹⁵.

وقد وجد شوقي في أدب المسرح متنفسا لما كان يتطلع إليه من تحرر المرأة فله وراء تعاطيه المسرحية كمشروع ثقافي نهضوي هدف آخر كما يرى الطرابلسي هو: «خدمة العرب في جنس من البشر ممثلا في المرأة عن طريق خدمة العربية في جنس من الأدب ممثلا في المسرح»¹⁶، فكان شوقي يخص في أدبه المسرحي المرأة بدرجة أولى، «في انتظار أن تتولى المرأة بنفسها تعاطي الأدب كالرجل»¹⁷، وكان أدب المسرح هو الأدب الذي تبلور في ذهن شاعرنا الذي خصصه للمرأة، فحتى ولو لم يصرح حرفيا بذلك إلا أن المتأمل في النظرات التحليلية لنص "مصرع كليوبترا" يدرك أن الشاعر كتب هذا النص للدفاع عن كليوبترا بل للدفاع كليوبترا عن نفسها كونها أنثى ثم ملكة.

فكأن المسرحية أعطت للمرأة فرصة ظهورها والدفاع عن كيانها ومعاملتها معاملة الإنسان، لكن بلسان الشاعر الذي طرح قضية المرأة مستلهما شخصيات الواقع والتاريخ¹⁸.

إذن فالمسرح هو الأدب الذي كان ينشده شوقي للحديث عن المرأة، ففي "مسرحية كليوبترا" لم يغفل عن إبراز أنوثتها وأظهرها على أنها «ملكة هشة الكيان، لها

ما للنساء من رقة وعطف ولين وضعف... لا مأمن لها من خبث الرجال، عاجزة عن تحسين صورتها أمام معاصريها وبعد وفاتها»¹⁹، فما كان من شاعرنا إلا أن يهبّ لنجدة الملكة المستغيثة -المرأة- فكان ذكيا في اتخاذه منها موضوعا لمسرحيته، ووجهة نظر محددة في فهم تاريخ كليوبترا وتوظيفها ناجحا لإشكالية سيرتها وكان له الحق أن يبدع في تصوير ابنة وطنه.

1.1. شاعرية كليوباترا

يعدّ الشعر عند شوقي جوهر الكتابة المسرحية، «فقد حمل الشعر في مسرحه وظائف تتصل بالمصادر التي استلهم منها قصصه، والشخصيات التي اختارها لأداء أدواره والموضوعات التي أدار عليها نقاشه، ومستوى اللغة التي كتب بها نصّه، والشعرية التي حققها في خطابه»²⁰، فكان الشعر يطوّق مسرحه بهدف توسيع دائرة تقبله، ومسرحية كليوبترا كما حللها الطرابلسي؛ هي قصة بطولة أدبية وليست قصة بطولة مادية، لأن شوقي قدم كليوبترا على أنها شاعرة تنطق الشعر حرفة ودراية منذ بداية المسرحية، وهذا لتوطين نفس المتلقي على فكرة الشعر، فأخبر عن المكتبة الموجودة بقصرها، والكم الهائل من الكتب ذات المواضيع المختلفة، والحصّة التي تخصصها الملكة للقراء الكتب... كل هذا ليرسم صورة في نفس المتلقي عن شاعرية البطلة قبل الإفصاح عنها في القسم الأول من المسرحية وبذلك يدرك القارئ أنّ الشعر هو صفة متجذرة في كليوبترا، وهي من نبع ثقافتها²¹، فحملت رمزين متكاملين القلم مقابل السيف، وكانت مسرحيته تقوم على تكامل المتقابلين.

ولتوضيح ذلك أعطى الطرابلسي مثالا على هذه المقابلة***، والمتمثل في الحوار القائم بين الملكة وزينون في شأن الكتب، فكان طابع النقاش قائما على المفاضلة بين مطالعة الكتب وتجربة الحرب، وكيف تنتصر كليوبترا للعلم في نهاية النقاش بإعلاء شأن العلم، من هنا «تكتمل صورة الإطار الثقافي الذي ستتلور فيه شاعرية الملكة، فيوطأ الطريق أمام إنشاد الشعر»²² من تأليف كليوبترا في القسم الثاني من المسرحية حيث سيق لها نشيدان كاملان متقابلان متكاملان في الموضوع أحدهما نشيد الحياة والآخر نشيد الموت. كلاهما مبني على ضمير المتكلم المؤنث المفرد، وهما متميزان في

مستوى الموضوع، وردا مركزين على أزمة كليوبترا في وجودها وأزماتها في نهايتها وهذان النصان متقابلان يفتح أحدهما على الآخر فنجد في نشيد الموت:

أَنَا فِيهِ لَحْيِي

وَحْيِي فِيهِ لِي

وفي نشيد الحياة:

أَنَا أَنْطُنِي

وَأَنْطُنِي وَأَنَا

يرى الطرابلسي أنّ ما قوى شاعرية البطلة هو طغيان الغنائية على حساب الدرامية فيها، وقد طغت بمعنيين: الغنائية الشعرية والغنائية الموسيقية***، هذا من جهة ومن جهة أخرى أدخل شوقي في مسرحيته عاملا آخر في تقوية شعرية النص، وشاعرية البطلة. وضعه دون أن يستند إلى تاريخ الملكة أو يقلد نصا آخر في تأويله ويتمثل هذا العامل في شخصية "بولا" الشاعر للدلالة على واجب وجود الشعر في جو المسرحية²⁴، وأنه صفة مميزة للبطلة.

1.2. فدائية كليوباترا

لقد حرص شوقي منذ البداية على تدقيق زاوية النظر التي تناول منها شخصية كليوبترا، وهو ما نلمسه في العنوان "مصرع كليوبترا" فكانت فكرة الموت أو الانتحار هو البؤرة المهيمنة في النص؛ حيث اعتبره حدثا جسيما لا ينطوي على معنى نقض الحياة إلا بقدر ما يعني الخلود، فاختيار الموت طريقة وتوقيتا يعني الانتصار عليه²⁵. هذا العنوان يراه الطرابلسي دليل على فطنة الشاعر في اختياره لأبرز حدث في سيرة كليوبترا، واقتصر موضوعه على السنوات العشر الأخيرة من حياتها، وكأنّه كان يهيء منذ بداية المسرحية للظروف الملائمة فنيا لحدث الانتحار²⁶. وقد قام الطرابلسي بتحليل نص المسرحية كالآتي:

قام بتقسيم النص إلى قسمين، كل قسم بفصلين، خصّ الفصل الأوّل منهما بالتقسيم إلى منظرين، الأوّل يصلح له عنوان: "نشيد الحياة" والثاني بعنوان: "نشيد الموت" وهما متفاوتان في الحجم (42 صفحة مقابل 52) وفي مادة التدخلات (544 مقابل 665)، متقابلان في المعنى، متكاملان في الدلالة، متكافئان في التقدير النقدي.

يلخص الطرابلسي وجهة نظر شوقي حول سيرة كليوبترا في أنّها رد لاعتبارها أمام التاريخ والثقافة الغربية التي أساءت إليها فدافع عنها وأنطقها بالحجة الواضحة التي دافعت بها عن كيانها الأنثوي ضد خصومها، وأقر لها بوطنيتها عندما حاولت الحفاظ على استقلال مصر اتجاه روما، فكان حدث انتحارها عملاً بطولياً يمثل أقصى تعبير للوطنية، ويخلص إلى أنّ المسرحية من قبيل القراءات الخاصة لسيرة كليوبترا، أما تجديد كتابة تاريخها فيتوقف على ما قد يكتشف من جديد الوثائق التي تدرس بمنهج علمي يضمن الموضوعية، والفنان بكتابته يرقى التاريخ إلى مستوى الجودة فنياً²⁷.

2. الأفق التاريخي في مسرح شوقي: كليوبترا في ميزان النقد

تتلخص نظرة محمد غنيمي هلال للأدب؛ على أنّه رسالة إنسانية خطيرة -خاصة الأدب الموضوعي كالمسرحية-، لا تتضح قيمتها إلّا بكمال قالها الفني؛ فالقيم الإنسانية التي يعالجها النص ترتبط بالقيم الجماليّة وهنا يكمن منطق الأدب، والتجربة وحدها لا تكفي إلّا بإدراك مؤلفها لأهمية الجانب الفني الذي وحده قادر على التعبير عن المضمون والنزعة الإنسانية المتوارية فيه بالإيحاء القوي المحكم. ومراعاة لذلك ولأجل إحلال العمل الأدبي مكانه يقتضي على الناقد اختيار المنهج الذي يتناسب والعمل الأدبي، وهو ما طرحه الناقد في مقدمة كتابه في النقد المسرحي حيث حدّد بعض الأسس التي بها يقوم منهجه أثناء تحليله لشخصية كليوبترا والمصادر التي استلهم منها شوقي مسرحيته²⁸. وأولى الأسس التي تقدم لنا رؤية فنيّة جملة وتفصيلاً، هي الدراسة الوصفية فهي «توفر الحرية الفنيّة للعمل المسرحي، وتدعم نظرات الناقد بما تتيح له من رؤية موضوعيّة قد تظهر فيها قدرته على التأمل المثمر...ذلك أنّ الدراسة الوصفية التفسير والشرح يضعان العمل الأدبي مكانه من الجنس الأدبي وطبيعته وبنائه بوصفه وحدة حية شكلاً ومضموناً»²⁹، والمنهج الوصفي وحده لا يحقق الموضوعية إلّا بربطه

بالمنهج التاريخي الجمالي -وهو الأساس الثاني- الذي يُبقي على الصلة بين الماضي والحاضر ذلك أنّ «الماضي ذو سلطان دائم عن طريق الوعي به والإحاطة، ثم اتخاذ موقف منه إيجاباً أو سلباً، والحاضر كذلك لا يكون ذا شأن إلا بتجاوزه ذلك الماضي»³⁰، وهذان الأساسان ينتهيان بالضرورة إلى المقارنة نظراً وعملاً فيما تمليه طبيعة النص، لنصل إلى النتائج المثمرة والمميزة لكل مسرحية، فالنصوص تختلف في تركيبها ما يستوجب اختلاف النتائج وهو ما يفترض على كل ناقد مراعاته.

هذه الأسس مجملة تتحدد فيما يطلق عليه بالنقد المقارن، الذي استعان به الناقد في مقالاته المعنونة بمصادر شوقي في "مصرع كليوبترا" وكان اختياره لهذا العنوان قائماً على الدراسات الكثيرة التي جعلت من شخصية كليوبترا موضوعاً فنياً في عديد الفنون كالرسم والنحت والمسرح^{*****}، فحاول أن يقدم مقارنة لبيان المصدر الذي أفاد منه شوقي في كتابة مسرحيته، بهدف «وضع هذا الجهد الفني مكانه من جهود السابقين»³¹، فمسرحية مصرع كليوبترا التي تعد فاتحة المسرح في الوطن العربي لم تخلق من مخيلة شوقي وإبداعه، ولم يلجأ إلى المصادر التاريخية وحدها لاستلهاام شخصيتها، وإنّما قبله الكثير الذين عالجوا الموضوع ذاته كشكسبير Shakespeare ودريدن Dryden، وهو ما أراد محمد غنيمي هلال الوقوف عنده والكشف عن المصادر التي تأثر بها شوقي دون التلميح إليها حيث ذكر في كتابه الأدب المقارن أنّ «من شروط دراسة الجنس الأدبي أن يقيم الباحث الأدلة على تأثير الكاتب أو الكتاب بالجنس الأدبي الذي هو موضوع الدراسة... لكن قد يصعب التدليل به ... كما في حالة محاكاة الشاعر شوقي لشكسبير ودريدن وغيرهما في مسرحيته مصرع كيلوبترا»³²، وهذه الدراسة تعد الأولى من نوعها؛ كشف من خلالها الناقد موقف شوقي من المسرحيات السابقة^{*****} المماثلة لموضوعه، وكيف أثر ذلك على أفكاره وصوره وتصويره ثم مدى توفيقه في الإفادة من هذا التأثير.

قامت هذه الدراسة على عقد مقارنة بين الأحداث التي دارت حولها مسرحية شوقي والأحداث التي قامت عليها مسرحية كل من شكسبير ودريدن ومدام دي جيراردن Mme.de Gerardin منطلقاً من استخلاص الحدث المشترك/ البؤرة المهمة

على الموضوع بين هذه المسرحيات والمتمثل في عاطفة الحب بين أنطونيوس وكليوباترا ، وقد ذهب الناقد إلى أنّ الصراع القائم بين المحبين وأوكتافيوس هو رمز للصراع بين الشرق والغرب، والبطلة هنا تجسد العقلية الشرقية التي تتحمل تبعات هذه العداوة، فهي من منظور شكسبير المصرية الخائنة المستهترة، وهو ما نلمسه من كلام أنطونيوس في قوله «ضاع كل شيء خانتني هذه المصرية الدنيئة...بالزيف هذه الروح...»³³، ولا تختلف عن هذا الوصف عند دريدن حيث جعل من كليوباترا عنوانا لمصرفيقول على لسان أحد شخصياته «أمة كل أفرادها خائنون، يتنفسون الخيانة مع هواء بلادهم منذ ولدوا»³⁴، في حين تُجسد مدام دي جيراردن شخصية بطلتها بالمستهترة التي لا تأبه بغير لذائذ الجسد.

من هذه المواقف وغيرها رسم شوقي صورة مخالفة لبطلته، أنصفها خلال ذلك وجعل منها درعا للدفاع عن هوية مصر، لذلك ذهب محمد غنيمي هلال على أنّ اختيار شوقي للموضوع كان برغبة منه لإنصاف تلك الشخصية التاريخية والدفاع عن وطنيتها ووطنيته، بعد اطلاعه على النظرة الموجهة لمصر، وهذا النوع من التأثير «يطلق عليه في الأدب المقارن بالتأثير العكسي فيه تكون الأعمال الأدبية صدى لأعمال أدبية أخرى تتولد عنها...ولكنها بمثابة مقاومة لما تقصد إليه من معنى. وفي هذا الباب قد يتولد النقيض من النقيض»³⁵، فكانت كليوباترا حسب منظوره المرأة الوطنية التي ضحت بحبيبها إخلاصا لوطنها، ونجد عمّا يعبر عن ذلك في المقطع الذي تركت فيه الطرفين في الحرب وانسحبت كي يضعف كلاهما وتبقى هي المنتصرة.

وهذه الصورة يراها محمد غنيمي هلال محاكاة لمقطع من مسرحية دريدن حين تكلم أحد الشخصيات التابعة لكليوباترا فقال «لو كان لي ما أريد لوددت أن يهلك هؤلاء الطغاة...يهلك بعضهم بعضا بسيفه... ولكن بما أنّ عزميتنا تابعة لقوتنا العرجاء، علينا أن نتبع واحدا منهم»³⁶ وهي محاكاة ساذجة حسب الناقد لا تصلح أساسا للدفاع عن كليوباترا، ولم يكتف بالدفاع عن وطنيتها بل أراد أن يبرأها من تلك الأوصاف التي نعتت بها، ويظهرها بمظهر الملكة النبيلة الفدائية فتقول:

يَقُولُونَ: أَنْتِ أَفْتَتِ الْعُمَرَ بِالْهَوَىٰ بِهَيْمَةٍ اللَّذَاتِ وَالشَّهَوَاتِ
فليس الغلامُ البارعُ الحسنُ فتني ولا الرائعُ الأجلادُ والعصَلاتُ
ولكن عَشِقتُ العَبْقَرِيَّةَ طفلةً وفي الغَفَلاتِ البلهِ مِنْ سَنَوَاتِي³⁷

وفي مشهد آخر يخالف شوقي ما جاء في مسرحية شكسبير ويتطرق على التاريخ، وذلك في مشهد إرسالها لمن يخبر أنطونيوس أنها انتحرت خوفا على نفسها منه، لكن شوقي أراد أن يقدمها في صورة المخلصة فجعل خبر الانتحار من طرف أعوانها دون علم منها -تمرد- فيورد حوارا بين الطرفين في فصله الثالث من المسرحية.

أنطونيو: كليوبترا.. عَجَبٌ.. أَنْتِ هُنَا

لَمْ تَمُوتِي؟ هُمْ، إِذَنْ، قَدْ كَذَبُونَ

كليوباترا: سَيِّدِي! رُوحِي! حَيَاتِي! قَيْصَرِي!
أَنْتِ حَيٌّ

أنطونيو: بَعْدَ حِينٍ لَا أَكُونُ

كليوباترا: مَنْ نَعَانِي كَذِبًا.. مَنْ قَالَهَا
لَكَ؟³⁸

كما يقف محمد غنيمي هلال على فكرة أخرى بارزة تُظهر تأثر شوقي بسابقه؛ وهي لحظة توديع كليوباترا أولادها قبل الانتحار، فيلمس تأثر شوقي بالشاعر الفرنسي روبر جارنييه Robert Garnier، حين صور حوارا بين المربية وكليوباترا تدعوها للإبقاء على حياتها من أجلهم، ثم تصوير لحظة توديع أولادها وهم حضور على المسرح، وهذا ما يتلاقى ومشهد شوقي في الحوار الذي دار بين البطلة ووصيفتها فتقول:

ادْخُلِي بِي يَا شَرِيمُونُ عَلَى طِفْ
لِي أودَّعُهُمُ الْوَدَاعَ الرَّهيبَا

فَعَسَاهُمْ إِذَا تَحَجَّبَ صَدْرِي وَجَدُوا صَدْرَكَ الْحَفِيَّ الرَّحِيْبًا³⁹

لكن ما يحتسب لشوقي في هذا المشهد أنه لم يُظهر الأطفال في المسرح كما فعل روبير جارنييه بل صور مشهد الوداع وهم نيام، وهذا كما يرى الناقد أرق فنيا، فاكتمى بعرض حوار أحادي من طرف كليوباترا.

وفي غير موضع يعود شوقي إلى التاريخ فيورد الأحداث بدقة وبطريقة فنية، من ذلك تصوير مشهد توديع أوكتافيوس لصديقه بخطاب موجه لكليوباترا يقول فيه:

أَتَأْذُنُ سَيِّدَتِي أَنْ أَطِيبَ فَ بَخْدِنِ الصِّدَامِ رَفِيقَ الصَّرَاغِ

وَمَنْ كُنْتُ تَحْتَ الْقَنَا ظِلَّهُ وَمَنْ كَانَ ظِلِّي تَحْتَ الشَّرَاغِ⁴⁰

وهي حقيقة تاريخية تذكر تفوق أوكتافيوس في البحر وتفوق أنطونيوس في البر، وفي هذا المشهد محاكاة لمسرحية شكسبير حين عبر أوكتافيوس عن أساه لرحيل صديقه في قالب شبه رثائي، لكن النغمة الخطابية في أبيات شوقي كما يرى غنيمي هلال قد أضعفت من طابعها المسرحي وجعلتها دون أبيات شكسبير في التعبير عن الموقف نفسه. وفي أحداث أخرى يخالف التاريخ ليُبقي على الصورة الأولى التي أراد أن يجسدها لنا عن شخصية بطلته، من ذلك يورد الناقد موت كليوباترا وهي في أبهى حلة حتى بعد موتها وهو ما عبّر عنه أوكتافيوس حين رآها:

عَجِيبٌ يَا طَبِيبُ أَرَى قَتِيلًا وَلَكِنْ لَا أَرَى أَثَرَ الْجِرَاحِ

أَلَيْسَتْ فِي الْفَنَاءِ أَرْقُ لَوْنًا وَأَنْدَى مِنْ رَيَّاحِينَ الصَّبَاحِ⁴¹

وهذه النقطة حاكي فيها قول أوكتافيوس في مسرحية شكسبير عندما قال: «..ولكن كيف متن؟..إنها تبدو بعد انتحارها كأنها تريد أن توقع أنطوانا جديدا في شرك جمالها القاهر»⁴².

ومن منظور آخر بعيدا عن الجانب الدرامي والموضوعي لمسرحية مصرع كليوباترا يحاول غنيمي هلال أن يقرأ ما بين السطور؛ فما هو واضح أنّ شوقي لا يكتب إلا وتضمنت كتاباته رسائل موجّهة لمحيطه بالدرجة الأولى أو للسلطة الحاكمة، وفي هذه المسرحية أراد تصوير وعي فئة من الشعب مجسدة في شخصية كل من حابي وديون وليسياس، وتضايقهم من انصياع الفئة الأخرى للحاكم وانخداعه، ومن ذلك قول حابي لصاحبيه:

اسْمَعْ الشَّعْبَ دِيُونُ كَيْفَ يُوحُونَ إِلَيْهِ
يَا لَهُ مِنْ بَغَاءٍ عَقْلُهُ فِي أُذُنَيْهِ⁴³

وفي مشهد مماثل يدعو حابي زينون إلى الانضمام للعناصر الوطنية الساخطة وينعي تعلقه بكليوباترا وإخلاصه لها فيقول:

أَتَرْضَى أَنْ يَكُونَ سَرِيرُ مِصْرَ قَوَائِمُهُ الدَّعَاةُ وَالبَغَاءُ؟

اتَّهَدِمُ أُمَّةً لَتَشِيدَ فَرْدًا عَلَى أَنْقَاضِهَا؟ يَبْسُ الْبِنَاءُ!

تَعَالِ إِلَى جَمَاعَتِنَا فَإِنَّا جُنُودُ الْحَقِّ يَجْمَعُنَا لِوَاءِ⁴⁴

وهي المقاطع التي توجي بوعي الشباب الحائر وتضايقه من حكم الأجنبي –روما- ومن تقاعس الشيوخ الذين عركتهم الأيام، فمنهم العابث المخرف –شخصية زينون- ومنهم العاقل نافذ البصيرة الذي لا يكشف عن رأيه إلا بعد فوات الأوان –شخصية أنوبيس-، وشوقي في هذا التصوير والقول لغنيمي هلال يجسد مأساة شعبه في

مستواها السياسي؛ ومتضايق لضيقه -وهي حالة قلّما نجدها من شعراء عصره- فيعيب عليه تقاعده عن أداء رسالته، ساخطا على مفاسد حكام عصره بطريقة غير مباشرة⁴⁵.

ويرى محمد غنيمي هلال أنّ شوقي حين عاب على الشعب تخاذله وانصياعه في مطلع المسرحيّة أنّه لم يكن تعاليا عليه أو الحط من شأنه، وإنّما أراد منه اتخاذ موقف إيجابي لمواجهة الحاكم المستبد، وهو ما حصل من طرف الشباب المتحمس الذي سرعان ما انطفأ حماسه في المسرحية، فهاهو حابي يرضى بضيعة يعيش فيها مع حبيبته هيلانة فلم يتجاوز الحق عندهم نطاق الكلام، وهو الدرس الذي يراه الناقد موجها لمعاصري شوقي بطريقة فنية، مخرجا من التاريخ ما يشبه واقع شعبه اتجاه حكامه اللاهين، فضمّن هذا الدرس في مجرى الأحداث حين ينطق أنوبيس متأخرا مرتاعا من الهزيمة وضياع مصر، ومدركا للخطأ الذي وقع فيه الشباب في الوقت الذي كان يستوجب التضحية لأجل الوطن لا الكلام.

ومثل هذه التفاصيل التي أوردها الناقد لا يمكن أن ترد من قبيل المصادفة بل إنّ شوقي اطلع على المراجع سابقة الذكر، وهو ما لم يستطع الناقد إثباته بالاعتماد على ما كتب عنه، فكان حكمه بالعودة إلى مسرحية مجنون ليلى وإثبات تأثر شوقي الواضح بالأدب الفارسي والتركي كإشارة على اهتمامه بالأدب الأخرى، والتنقيب في فنونها ومواضيعها خاصة ما يتعلق بفن المسرحية كونه جنسًا مستحدثًا في الأدب العربي، وهذا البحث الذي قدمه غنيمي هلال من أجل كشف مواطن تأثر شوقي بالأعمال الغربية، لم يكن بداعي النيل من قدره -والقول للناقد- كما لم ينظر لها من منظور أنّها سرقات أدبية، ولكن أراد أن يقف على تلك الموارد التي نهل منها شوقي دون الإشارة لها (وهو من منظور النقد المقارن مظهر من مظاهر التعاون الأدبي في المجال العالمي)، ويستخلص مدى إفادته من تلك الأعمال وكيف استعان بها دون أن يمحو الأصالة في البنية العامة لعمله الفني⁴⁶، مخالفا لما ذهب إليه الدكتور عبده عبود في تصويره بأنّ قضية التأثير والتأثر «تقلل من أصالة الأديب المتأثر وتظهره في مظهر من يقلد الأدباء الأجانب، إن لم يكن في مظهر من يمارس السرقة الأدبية... فمما لا يمكن إنكاره حقيقة أنّ بحوث التأثير تعطي الجانب المتأثر دورا سلبيا، إذ تضعه في موقف المنفعل لا الفاعل، طامسة بذلك

دوره الإيجابي الخلاق»⁴⁷، والحقيقة كما يراها غنيمي هلال أنّ شوقي وإن لم تكن له القدرة على بناء الأسس الفنيّة للمسرحية؛ إلّا أنّه قدم مسرحية قيمة من حيث لغتها الفصيحة بقالب تقليدي، وجرائه في التصوير وسعة في الإدراك ووعي اجتماعي استلهمه من احتكاكه بالثقافة الغربية، فكان من العدل إنصاف هذا الجهد وعدّه من رواد الأدب المسرحي وإليه يعزو الفضل في فتح الآفاق لمن بعده على تطوير هذا الجنس الدخيل المستحدث.

3. خاتمة:

هذه القراءة التي قدمنا فيها عينتين للدراسة، أحالتنا إلى نقطة مهمة، هي أنّ الدراسات الحديثة لمسرح شوقي كانت نتاج عملية المثاقفة بين المعطى الغربي والأفق العربي وقد أثمرت هذه العملية بنتائج طيبة جعلت القارئ يبحث عن المعنى القابع في النص ليولد معان جديدة وهو ما وقفنا عنده في دراسة الطرابلسي الذي اكتسب صيغة ممارسة جديدة في دراسته لشخصيّة كليوبترا نتيجة المزاوجة بين العدة الغربية والأفق العربي الذي شكله من سلسلة التلقيات السابقة حول هذا النص.

وتبقى هاتين القراءتين المعبرتين عن مسارات القراءة المعاصرة؛ بسلبياتها وإيجابياتها، نقطة ارتكاز يستعين بها القراء المتعاقبين لبناء مشروع تأويلي جديد لنصوص شوقي وفق آفاق جديدة وبمعطيات جديدة، خاصة وأنّ النتائج المتوصل إليها تحيل على أنّ مسرحيات شوقي لا تزال قابلة للتأويل، وبخروجه من تبعية السياق، وملكية المؤلف يمكن أن ينفتح على آفاق تلقي جديدة متغيرة بتغير الزمن، تتواصل جدتها كلما كان النص مستمرا في السريان، وهذا ما يوصلنا إلى أنّ بحثنا ما هو إلا مقدمة أولية نحو مشروع جديد يتتبع مسار ارتحال النص المسرحي لشوقي ويقف عند كل أفق ليكشف في كل مرة توالد معاني جديدة نتيجة تشابك العملية التواصلية بين النص ومتلقيه.

جدول1: (ترسيمة توضيح الممارسة الإجرائية عند الطرابلسي في سيرة كليوباترا)

خصائص شعر شوقي المسرحي مصرع	أسلوبية الطرابلسي في معالجة مسرحية كليوباترا
- النقلة النوعية في كتاباته الأدبية (من الشعر إلى المسرح). - ممارسته للثقافة الحوارية التي اكتسبها وانشغل بها، وذلك لإدراكه أنه لا يوجد نص (رسالة) دون وجود قارئ (مرسل إليه). - قدرة شوقي على انتهاك المألوف كما فعل في سيرة كليوباترا (الانزياحات)، ما أعطى لنصوصه بعدا جماليا. - يميل أحمد شوقي في مسرحيته إلى الوصف التاريخي لا الوصف الفني. - أسلوب شوقي هو أسلوب حكمة خاصة في الاستهلال والختام.	- استعانة الناقد بمجهودات الباحثين من حيث التنظير وتجاوزه للجانب الأهم في قراءة التراث، ألا وهو الجانب التحليلي. - تعد هذه الدراسة الذي تناولناها مكملًا لما جاء به الناقد سابقا في كتابه الخصائص. - تحليل الطرابلسي لمسرحية كليوباترا كان وفق الأسلوبية البنيوية حيث قام بتعريف النص الأدبي لإظهار خصائصه وسماته، إلى جانب اعتماده على الأسلوبية المعجمية. - كليوباترا أخذت صورة مغايرة عما سبق وتجاوزت صورة الوطنية إلى صورة جديدة هي البروز بوصفها أنثى.

جدول 2: (ترسيمة توضح الممارسة الإجرائية عند غنيمي هلال في مسرحية مصرع كليوباترا)

خصائص شعر شوقي في مسرحية كليوباترا	منهج غنيمي هلال في معالجة مسرحية كليوباترا
- لم يحسن شوقي الإفادة من مصادره فكان تأثره سلبيا، وفشل فشلا ذريعا انعكس عليه بالضد. - لم ينتج فنيا في تصوير كليوباترا تصويرا مقنعا - لم يستطع أن يعطي لشخصية كليوباترا جوانب متماسكة في أبعادها فالمشاهد يلمس التضاد في أفعالها كونه أعطاهما صورة زائفة عن وطنيتها. - تأثر شوقي بنص كليوباترا الغربي جعله يبني نصا مضادا أو ما يسمى بالتأثر العكسي، فكليوباترا شوقي مغايرة تماما عن كليوباترا في منظور الآداب الأخرى. - جسدت شخصيات المسرحية آراء شوقي الوطنية وقضايا عصره. - استلهم كتاباته من مشارب متعددة ما أدى به إلى توسيع آفاق التلقي من جهة واستحداث موضوعات ذات طرح جديد، وإن لم يستطع التحكم فيها بشكل جيد.	- تحليله وفق المنهج الوصفي التاريخي وصولا إلى النقد الموضوعاتي. - يقر بضرورة الجمع بين المناهج للوصول إلى المطلوب دون إلغاء البعد الجمالي. - وعي الناقد بدقائق النقد المقارني وقدرته على توظيف آلياته خاصة في التزامه بالمنهج التاريخي الذي قامت عليه المدرسة الفرنسية ومحور التأثير والتأثر. - ينظر إلى قضية تأثر شوقي بالثقافات الأخرى نظرة إيجابية ويعدّها تلاقح حضاري بين الأمم. - طريقة تحليله لمسرحية كليوباترا تنم عن اطلاعه الوافي بمختلف الميادين من الأدب والنقد والترجمة والتاريخ وكذلك الأجناس الأدبية. - اعتمد في رصده لأنماط التأثير في مسرحية شوقي على جمع المصادر ذات الموضوع الواحد والجنس الواحد والتيار الفكري الواحد متكنا في ذلك على المنهج التاريخي.

4. الهوامش:

* أحمد بن علي حليم شوقي؛ شاعر مصري ولد من أسرة ممزوجة العناصر مختلفة الأصول والأعراق: أين اختلطت فيه خمسة أصول أجنبية ساهمت في تكوين شاعريته، فقد جمع الشاعر بين الثقافتين العربية والفرنسية، واستقى من التراث الشعري العربي أروع ما للشعراء القدماء من قصائد ونماذج شعرية كما تمثل نماذج البارودي تمثالا عميقا، وعدّه أستاذه- البارودي- من حيث العودة بالشعر إلى سابق زمن فحول الشعر. في القوة والجزالة والمحافظة على عمود الشعر في بنية القصيدة وصياغة تراكيبها وصورها. وساعده على ذلك اطلاعه الواسع على دواوين الشعراء المجدين. فتحرر من الصناعة البديعية التي كانت مسيطرة على الشعر منذ عصور الانحطاط حتى مطلع العصر الحديث، وهكذا كان شوقي (كلاسيكيا) جديدا، يحاول الجمع بين التراث والتجديد.

** يختلف النقاد حول السنة التي ظهرت فيها مسرحية كليوبترا؛ حيث يرجعها الكثير منهم إلى سنة 1927، ويرى آخرون أنها ظهرت سنة 1929 على غرار محمد غنيمي هلال، وبظهور هذه المسرحية بدأت بوادر الإنتاج الأصيل للمسرحية العربية. وعليه فمن الإنصاف للأدب والمسرح والمسرحية الشعرية في أدبنا العربي؛ أن يكتب اسم أحمد شوقي ضمن كبار الشعراء الذين كان لهم السبق في تطوير المسرح الشعري، وإيجاد مكان للمسرحية في الشعر العربي أين «أرسى فيه تلك الدعائم الوطيدة من مسرحياته... ووضع قواعد الشعر العربي وأثبت قدرته على بناء المسرحية نظاما. وأثبت استعداد رواد المسرح من الجمهور للاستماع إلى شعر عربي صميم مع ما يصور من مشاهد التمثيل». محمود تيمور: طلائع المسرح العربي، المكتبة العصرية، بيروت، ط٢، 1988، ص 148-149.

¹ صلاح عبد الصبور: كليوبترا بين شكسبير وشوقي، مجلة الهلال المصرية، مصر، العدد 12، خاص بأحمد شوقي، نوفمبر، 1968، ص 124.

² ينظر: محمد الهادي الطرابلسي، ثقافة التلاقي في أدب شوقي، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2010، ص 51-52.

³ ينظر: المرجع نفسه، ص 52-58.

⁴ ينظر: المرجع نفسه، ص 58-61.

⁵ المرجع نفسه، ص 62.

⁶ المرجع نفسه، ص 62-63.

⁷ ينظر: المرجع نفسه، ص 64.

⁸ ينظر المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

⁹ نص المقدمة في كتاب: طه الوادي: شعر شوقي الغنائي والمسرحي. دار المعارف، ط3، مصر، 1984، ص 170.

¹⁰ محمد الهادي الطرابلسي، ثقافة التلاقي في أدب شوقي، ص 66.

¹¹ المرجع نفسه، ص 66-67.

¹² المرجع نفسه، ص 70.

- ¹³ محمد مندور: مسرحيات شوقي، دار النهضة، ط؟، القاهرة، 1982، ص65. نقلا عن: محمد الهادي الطرابلسي: ثقافة التلاقي في أدب شوقي، ص71.
- ¹⁴ ينظر: محمد الهادي الطرابلسي: ثقافة التلاقي في أدب شوقي، ص71.
- ¹⁵ المرجع نفسه، ص72.
- ¹⁶ المرجع نفسه، ص73.
- ¹⁷ المرجع نفسه، ص73.
- ¹⁸ ينظر: المرجع نفسه، ص74-76.
- ¹⁹ المرجع نفسه، ص76.
- ²⁰ المرجع نفسه، ص77.
- ²¹ ينظر: المرجع نفسه، ص78-79.
- *** لفهم أسلوب المقابلة في شعر أحمد شوقي يمكن العودة للفصل الأول من البحث. وينظر: محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، تونس، 1981، ص117-127.
- ²² محمد الهادي الطرابلسي، ثقافة التلاقي في أدب شوقي، ص80.
- ²³ ينظر: المرجع نفسه، ص81-82.
- **** الغنائية الشعرية يقصد بها تكثيف اللغة الشعرية في التعبير عن المشاعر والعواطف الخاصة، أما الغنائية الموسيقية فهو طغيان سحر الغناء والموسيقى في المسرحية على حساب العنصر الدرامي. ينظر: محمد الهادي الطرابلسي: ثقافة التلاقي في شعر شوقي، ص82-83.
- ²⁴ ينظر: المرجع نفسه، ص83-84.
- ²⁵ ينظر: المرجع نفسه، ص86.
- ²⁶ ينظر: المرجع نفسه، ص86.
- ²⁷ ينظر: المرجع نفسه، ص91-92.
- ²⁸ للاستزادة ينظر: محمد غنيمي هلال: في النقد المسرحي، دار العودة، ط؟، بيروت، 1975، ص5-10.
- ²⁹ محمد غنيمي هلال: في النقد المسرحي، ص5-6.
- ³⁰ المرجع نفسه، ص6.
- ***** يحصي محمد غنيمي هلال أهم المسرحيات التي ألقت حول كليبواترة منها خمس عشرة مسرحية فرنسية، وما لا يقل عن ست مسرحيات إنجليزية، وأربع إيطالية.. وفي أدبنا الحديث كان لشوقي البدء بالإسهام في هذا الموضوع. محمد غنيمي هلال: النقد المسرحي، ص11.
- ³¹ محمد غنيمي هلال: في النقد المسرحي، ص9.
- ³² محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، نهضة مصر، ط؟، مصر، 2001، ص87.

***** أهمها مسرحية "كليوباترا" 1594 للكاتب صموئيل دانييل، مسرحية "أنطوان وكليوباترا" 1607 لشكسبير، مسرحية "موت كليوباترا" 1608 للكاتب لاشبال، مسرحية "كل شيء في سبيل الحب" 1677 لجون دريدن، مسرحية "كليوباترا" 1750 لمارمونتيل، مسرحية "كليوباترا" 1824 للإسكندر سوميه، مسرحية "كليوباترا" 1847 لمدام دي جيراردن، مسرحية "القيصر وكليوباترا" 1899 لبرناردشو... وجميع هذه المسرحيات صورت شخصية كليوباترا على أنها مصرية شرقية همها العيش بالمكر والخديعة والجري وراء اللذة والمتعة. ينظر: محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، ص 257.

³³ محمد غنيمي هلال، في النقد المسرحي، ص 13.

³⁴ المرجع نفسه، ص 13.

³⁵ المرجع نفسه، ص 14.

³⁶ المرجع نفسه، ص 15.

³⁷ المرجع نفسه، ص 15.

³⁸ المرجع نفسه، ص 16.

³⁹ المرجع نفسه، ص 18.

⁴⁰ المرجع نفسه، ص 19.

⁴¹ المرجع نفسه، ص 20.

⁴² المرجع نفسه، ص 19.

⁴³ المرجع نفسه، ص 100.

⁴⁴ المرجع نفسه، ص 100.

⁴⁵ المرجع نفسه، ص 99-101.

⁴⁶ ينظر: المرجع نفسه، ص 20-21.

⁴⁷ عبود عبده: الأدب المقارن مشكلات وآفاق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط 1، 1999، ص 9.