ق/مذ/نق
م/120

الجمهوريـــة الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أحمد دراية – أدرار –

كليـة الآداب والعلوم الإنسانيـــة
قســـــم اللغـــة والأدب العربـــي

# المسرح في الأدب العربي الحديث

## مسرحية كليوباترا الشعرية لأحمد شوقي أنموذجا

مذكرة تخرج لنيل درجة اللسانس في اللغة والأدب العربي

من إعداد الطالبتين :

- زينب بوبكر
- فاطمة لمعلم

بإشراف الأستاذة :

- منى برهـومي

الموســم الجامعـي / 1426 هـ 1427 هـ
2005 م / 2006 م

بسم الله الرحمن الرحيم

# شكر و امتنان

نتقد م بالشكر الجزيل

أولاً : لله عز وجل على ما منه علينا من نعمة العلم والصحة والعافية

ثانيا : مصداقا لقوله صلى الله عليه وسلم في الحديث الشريف :

" من لا يشكر الناس لا يشكر الله " نقدم بالشكر الجزيل للأستاذة المشرفة :

**منى برهومي** على ما قدمته لنا من توجيهات ونصائح وإلى الأساتذة الأفاضل :

**عبد الرحمان محمد قاسي ، أحمد شكيب بكري ، العلمي حدباوي**

على ما قدموه لنا من توجيهات وإرشادات قيمة ساهمت في إثراء هذا البحث

كما نتقدم بالشكر إلى أعضاء مسرح قصر الثقافة

وإلى عمال المكتبة المركزية بجامعة أدرار

وإلى اللذين داعبت أيديهما لوحة المفاتيح بكل صبر وتجلد

حتى إخراج هذا العمل في هذه الصورة : عبد المالك بويدية ، سليمان

وإلى كل من ساعدنا من قريب أو بعيد في إنجاز هذا العمل

فجزاهم الله منا خير جزاء

# إهداء

إلى روح أبي الغالي الذي كان يتمنى أن يكتمل هذا البحث وهو على قيد الحياة، لكن الأقدار شاءت أن يرحل إلى جوار ربه قبل ذلك، فله مني فائق التقدير و العرفان.

إلى أمي الحبيبة التي جعلها الله نورا فوق رأسي يضئ طريقي ويزيل الأشواك و الصعاب، حفظها الله ورعاها.

إلى أمي الثانية جدتي الحبيبة التي ربتني ورعتني و تحملت عني مشاقا كثيرة، أتمنى لها طول العمر.

إلى إخوتي و أخواتي الأعزاء أدام الله المحبة بيننا طول العمر.

إلى جدي و عمي و عماتي خاصة الذهبي و إلى الأخوال و الخالة

إلى من جمعتني بها الأقدار فكانت رفيقتي و صديقتي و سندي، شريكتي في هذا العمل فاطمة.

إلى كل من يعرفني من قريب أو بعيد.

وإلى كل الساهرين على حمل مشعل النور ليضيئوا الأجيال طريق الهدى و التقدم.

إلى كل هؤلاء وبالخصوص أخي في هذا العمل

زينب

# إهداء

أهدي ثمرة جهدي إلى من غمرتني بحنانها و عطفها و تحملت الآلام

في سبيل راحتي ، أمي الحبيبة

إلى من كان له الفضل الكبير في مواصلة تحصيلي العلمي

ماديا و معنويا ، أبي العزيز .

و إلى جميع إخوتي كل بأسمه ، و كل افراد عائلة لمعلم

أينما وجدت .

كما أهدي هذا العمل إلى رفيقتي دربي و العزيزتين على

قلبي خديجة و فتيحة ، إلى من تحملت معي مشقة هذا البحث

و عائلة الأخت العزيزة و الصديقة بوكر زينب

و إلى كل من تشرفت بمعرفتهم

فاطمة

# الفصل الأول

## المسرح في الأدب العربي الحديث

* مفهوم المسرح واتجاهاته

- **مفهوم المسرح ( لغة واصطلاحا )**

- **اتجاهاته**

* نشأة المسرح العربي الحديث وأهم خصائصه

- **نشأته وتطوره**

- **خصائصه**

وقد حاول توفيق الحكيم * الرد على هذا الرأي قائلاً : "لقد سمح للناقلين أن يترجموا كثيراً من الآثار التي أنتجها الوثنيون ،فهذا كتاب (كليلة ودمنة )، الذي نقله أبن المقفع من اللغة الفهلوية ... كما أن الإسلام لم يحل دون ذيوع خمريات أبي نواس و لا دون التماثيل في قصور الخلفاء و لا دون براعة التصوير في المنيا تور الفارسي – كما أنه لم يحل دون نقل كثير من المؤلفات اليونانية التي جاء فيها ذكر لتقاليد الوثنية ...الخ "[1]

يشير توفيق الحكيم في مقولته إلى أن الإسلام لم يكن عائقاً أمام ظهور المسرح في الأدب العربي ، كما أنه لم يكن عسيراً على فن من الفنون ، ودليل ذلك نقل الكثير من الآثار التي أنتجها الوثنيون ، كترجمة كتاب (كليلة ودمنة) لأبن المقفع نقلاً عن اللغة الفهلوية ، ضف إلى ذلك وجود التماثيل في قصور الخلفاء ونقل الكثير من الآثار اليونانية التي احتوت على ذكر التقاليد الوثنية .

ويقال أن العرب القدماء كانت لهم آلهة وأوثان ، إضافة إلى كونهم تصوروا عالم الجن والشياطين ، حتى أصبح لكل شاعر شيطانه الملهم ، وتخيلوا لهم وادياً خاصا هو وادي "عبقر" إلا أن أساطيرهم لم تنم على نحو ما نمت عليه أساطير اليونان ، فمن الواضح أنه لم تتوفر لهم عناصر الدراما التي توفرت لأساطير المصريين القدماء ؛ وهذا ما جعل عدم وصول شئ إلينا يفيد اتجاههم نحو فن مسرحي أو ما يشبهه – كما هو الشأن عند الفراعنة – وذلك لكونهم ظلوا بعيدين عن مضمون الدراما، وهو الصراع الذي كان موجوداً في أساطير الفراعنة كما أنهم لم يصلوا إلى صورة الدراما .[2]

" المسرحيات في الأدب العربي لم تتأثر بالمسرحيات الفرعونية لا في نشأتها ولا في تطورها (...) والواقع أن المسرح الفرعوني طبع بطابع ديني لا إنساني ،

---

* توفيق الحكيم -1898-1987 م رائد المسرح العربي ، ولد بالإسكندرية له عدة مسرحيات : أهل الكهف ،سليمان الحكيم.

[1] مجيد صالح بك ، المرجع نفسه ، ص 40

[2] ينظر : مجيد صالح بك ، المرجع نفسه ، ص 41 .

فقد انقطعت صِلاتنا بمصر القديمة بسبب انتشار المسيحية أولاً, ثم الفتح الإسلامي الذي أصبحت به مصر عربية مسلمة بثقافتها وحضارتها "1

من الواضح مما قيل أن مسرح الأدب العربي لم يكن على اتصال بالمسرح الفرعوني نظراً لعاملين اثنين تمثلا في انتشار المسيحية التي كانت تعارض وجود أي تغيير في المستوى الحِبائي وكذلك بسبب دخول الإسلام إلى مصر , وبهذا أصبحت دولة عربية مسلمة وانقطعت صلتها بالفراعنة وحضارتهم القديمة.

ويذهب محمد مندور* إلى القول أنه حتى وإن كان للعرب الجاهليين أساطير ، وقضى عليها الإسلام ، فمن المقرر أنه لا يكفي أن توجد الأساطير أو أن توجد المضمون ، بل لابد من وجود الصورة التي يتميز بها نوع من الفنون , و لا وجود لأي دليل يشير إلى أن العرب في الجاهلية كان لهم عهد بفن المسرح و بفن الملاحم بالرغم من أنه كانت لهم أيام و حروب معروفة وشهيرة ، و لم يصيغوا تلك الحروب أو المعارك والأيام في صورة ملاحم ، وإن وجد في أشعارهم بعض القصائد تصف تلك الحروب , و هذا راجعٌ لكون الشعر العربي لم يصبح شعرا عن قائله موضوعيا مستقلا عن قائله ، خالصاً للفن في ذاته على نحو ما حدث عند اليونان في الملاحم والمسرحيات ، وفي هذا الآن الشعر العربي ولد وظل شعراً غنائياً معبراً من خلاله الشاعر عن نوازع نفسية وخلجاتها وعن رؤاه الفكرية ، إضافة على تناوله مختلف الأحداث القبلية التي مرت بها 2.

وهناك رأي آخر يذهب إلى القول أنه إذا بحثنا في الأدب العربي عثرنا على الكثير من أصول الأدب المسرحي ، إلا أنها لم تعرف التطور والإزدهار كما عرفته عند الأمم الأخرى ، ويدعم أصحاب الرأي قولهم بحجج مفادها أن في عهد الإسلام كان الشيعة يمثلون مقتل الحسين عليه السلام ، في قصة تبدأ بخروجه من

[1] ـ محمد رمضان الجربي ، المرجع نفسه , ص :201

* محمد مندور (1907-1940) أديب مصري صحافي وناقد أدبي ولغوي ، من مؤلفاته ـالنقد المنهجي عند العرب-، وفي النقد والأدب-

[2] ـ ينظر مجيد صالح بك ، المرجع نفسه ص 41

الإسلام كان الشيعة يمثلون مقتل الحسين عليه السلام ، في قصة تبدأ بخروجه من المدينة إلى غاية قتله في كربلاء ، وكانت القصة تمثل في ساحة واسعة نصبت فيها الخيم واتشحت بالسواد ، ويقوم شيخ وقور يثير الشجون بذكر ما تعرض إليه الحسين عليه السلام وآله في نغم حزين يثير العواطف ويستدر الدموع ، طائفاً على الناس بقطعة قطن يلتقط فيها دموعهم ليقوم بتقطيرها في زجاجة ، تحفظ للاستشفاء بها ، ثم ينتهي التمثيل بحرق الخيم في جوانب الساحة التي مثلت فيها القصة ، وترمز هذه الخيم لكربلاء ، ويظهر قبر الحسين عليه السلام مجللا بالسواد [1]

كما نجد نوعاً آخر من الظواهر التمثيلية في روايات " خيال ظل " أيام الفاطميين و الأيوبيين والمماليك وخيال الظل حسب رأي أصحاب هذا الإتجاه هو ظاهرة مسرحية متطورة ، بل مسرح عربي حقيقي موجود في التراث ومسرح خيال الظل نمطان يختلف أحدهما عن الآخر إختلافاً يسراً ، فأما أولهما: فهو عبارة عن منصة توضع قبالة رحبة من الرحبات ، فتكون هذه الرحبة بمثابة مكان النظارة والمنصة بمثابة المسرح ولكنه ليس مسرحا يؤدي إلى ما وراءه من حجرات ، وإنما تسترضه شاشة بيضاء ورائها مصباح كبير من مصابيح الزيت ، وبين المصباح والشاشة رسوم من الجلد تتحرك على قضبان فتظهر ظلال هذه الرسوم على الشاشة أمام الناس .

أما النمط الثاني : فهو أكثر مرونة من الأول لأنه يستغني عن المصباح ، ويستبدله بنار توقد من القطن والزيت ، أما الرسوم فيحرك كل منها عودان من الخشب ،والرسوم هي أشخاص المسرحية بأسمائها وأخلاقها وأزيائها ، ولكنها لا تقوم بذاتها ، وإنما يحركها أفراد الفرقة ويصبغون عليها الأوصاف ويتحدثون على

[1] - ينظر مجيد صالح بك ، المرجع نفسه ، ص 41 -42

وترجع أصول فن خيال الظل إلى القديم ، ويتمثل ذلك في هجاء ذي الرمة * لأحد من أصحابه ، كان قد توعده بإخراج أمه في الخيال وهذا يعني أن خيال الظل قد عرف في المنطقة العربية منذ القرن الأول الهجري ، فخيال الظل و الأراجوز وصندوق الدنيا كلها تعد من الفنون الشعبية التي تشبه المسرح أو السينما الحديثين [1].

وذهب الكثير من الباحثين إلى أن هذه الأشكال لم تؤدي إلى ظهور المسرح العربي الحديث في القرن التاسع عشر ميلادي الذي كان نتيجة اتصال بالمسرح الغربي والحضارة الغربية ، فهم ينكرون معرفة العرب لفن المسرح لأنهم لا يجدون في هذه الأصول المسرحية ما يقارب المفهوم المسرحي أو نظرية المسرح وهذا راجع لأسباب دينية وحضارية ، فالأشكال التي كانوا يعرضون لها ويعتمدونها لم تكن كاملة ؛ أي لا تنضبط في إطار السياق المعرفي والفني العربي للمسرح [2]

تشير بعض الأبحاث إلى أن معرفة العرب للفن المسرحي تعود لعهود متأخرة ، أي في بداية عصر النهضة من خلال حملة نابليون بونابرت * على مصر (1798م –1810م)، وهذا راجع إلى أن العرب عرفوا المسرح بفعل الإحتكاك بين العرب والغرب[3] ، حيث حملت حملة نابليون معها – فيما حملت – الشكل المسرحي المعروف ، فأقيمت عروض مسرحية باللغة الفرنسية ، وكانت مشاهدتها متاحة للبعض الذي كان مكتفياً بمشاهدة الحركة والإيقاع والإضاءة والديكور والملابس , كما شيد الجنرال مينو مسراحاً سماه "مسرح الجمهورية والفنون" وقريباً من هذا قدم الأنجليز في بغداد عدداً من المسرحيات بالأنجليزية ، حيث لاقت إقبالاً شديداً من طرف الجمهور كما شيد الخديوي اسماعيل – الذي

* ذي الرمة (ت 735 ) شاعر أموي عاصر جرير والفرزدق وله ديوان شعري .
[1] - ينظر حورية محمد حمو , لمرجع نفسه ص 25 .
[2] - ينظر عبد الله أبو هيف ، المسرح العربي المعاصر (قضايا ورؤى وتجارب )منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق (د. ط)2002م ، ص40
* نابليون بونبارت(1969-1821 م) أمبراطور فرنسا قاد عدة حملات عسكرية منها حملته على مصر سنة 1798 م
[3] - ينظر : حورية محمد حمو ، المرجع نفسه ، ص32

والديكور والملابس ، كما شيد الجنرال مينو مسرحاً سماه "مسرح الجمهورية والفنون" وقريباً من هذا قدم الإنجليز في بغداد عدداً من المسرحيات بالإنجليزية، حيث لاقت إقبالاً شديداً من طرف الجمهور كما شيد الخديوي اسماعيل – الذي كان مهتَمّاً بالمسرح – دار الأوبرا التي قدمت "أوبرا عايدة "[1] فإن كانت مصر هي الأسبق لهذه الفن إلا أنها تنازلت عن ذلك لأختها سورياً التي عرفت التأسيس الحقيقي للمسرح ، على يد رائده مارون النقاش (1817م-1885م) اللبناني ، سنة 1848 م الذي تعرف على هذا الفن في إيطاليا سنة 1846م حيث قدم أول عرض مسرحي له بعنوان " البخيل " قام بعرضه في بيته في بيروت ، ليتبعه بعد ذلك بعمل آخر تحت عنوان"أبو الحسن المغفل وعصر هارون الرشيد "، أما عمله الثالث فحمل عنوان "الحسود السليط" قام بعرضه في مسرح بسيط قرب بيته سنة 1853م ، متأثراً في أعماله المسرحية و في تصوير شخصياته بالكاتب الفرنسي موليير* 2

ويعد توفيق الحكيم (1898م-1987م) الأب الحقيقي للمسرح من خلال أعماله المسرحية التي طلع بها على الساحة الأدبية ، و التي تعتبر بحق الركيزة الأساسية التي إنبنت عليها مختلف الأعمال المسرحية اللاحقة الناجحة ، هذا يدل على القدرة الفائقة والعبقرية الفذة التي تميز بها توفيق الحكيم في كتابة مسرحياته التي امتازت بجودة اللغة وحسن السبك ودقة الوصف والتصوير ،فقد ألّف العديد من المسرحيات النثرية منها :"أهل الكهف" " سليمان الحكيم " ، " يوميات نائب في الأرياف "، " شهرزاد" ،" وتعتبر مشاركة توفيق الحكيم في كتابة النص المسرحي العربي خطوة هامة لتوطيد أركان المسرح العربي على أساس من الفكر والفن ، ليأتي من بعده محمد تيمور في مسرحيته " العصفور الأزرق"

---

[1] - ينظر : عبده بدوي ، نظرات في الشعر العربي الحديث ، دار قباء للطباعة والنشر التوزيع ، القاهرة { د ، ط}/1998 م ص:109 .

* موليير (1622م-1673 ) أشهر كاتب كوميديا فرنسي ولد في باريس ومن أشهر مؤلفاته البخيل – مريض الوهم

[2] ينظر : عبده بدوي ،المرجع نفسه ص 109 .

وفي مطلع خمسينات القرن 20م بزغت في مساحة المسرح العربي كوكبة كبيرة من المسرحيين والمؤلفين والمخرجين "[1]

وتجدر الإشارة إلى أن المسرح العربي في بداية نشأته كان مزيجا بين الشعر و النثر ، فأول محاولة في المسرحية الشعرية كانت على يد خليل اليازجي الذي ألف مسرحيته الشعرية " المروءة و الوفاء " التي قدمت على مسرح بيروت عام 1888 م ، تدور أحداثها في زمن النعمان ملك الحيرة ، و هي ذات طابع عربي واضح ، لتأتي بعدها محاولة محمد عبد المطلب في مسرحيته " حرب البسوس "[2] ، ثم كانت نقلة أحمد أبو خليل القباني من دمشق إلى مصر عام 1884 م و كانت النقلة من العامية إلى الفصحى حين تراوح السجع مع الشغر من خلال مسرحيته " محمود نجم شاه العجم " المقتبسة من ألف ليلة و ليلة ، و تبعه في نفس المجال مصطفى كامل حين تأليفه لمسرحية " فتح الأندلس " مزاوجا فيها بين النتر المسجوع و بين الشعر [3] .

و لم ينفصل الشعر عن النثر إلا على يد الشاعر أحمد شوقي (1869م – 1932 م ) الذي أحس بضرورة تطوير الادب و تنميته ، واضعا بذلك بذرة المسرحية الشعرية في الأدب العربي " حيث يعد أول من كتب مسرحية شعرية موزونة في لغة رصينة فصيحة ، في الوقت الذي كانت تجري فيه بعض المحاولات المسرحية الضعيفة ، التي تغلب عليها اللغة العامية ، مثل مسرحية " كشكش " و " الكسار "[4] .

هذا فيما يتعلق بالمشرق ، أما في المغرب العربي فقد أحتل المسرح مكانة خاصة في الحركة المسرحية العربية ، حيث كان للفنانين المغاربة جهود معترف بها في مجال المسرح العربي بحثاً وتجديداً خاصة في الممارسة المسرحية ، ويتوفر المسرح المغربي على رجال مشهود لهم بالتأليف والإخراج ،

---

[1] وليد بكري ، المصدر نفسه ، ص 44

[2] ينظر :مجيد صالح بك ، المرجع نفسه ، ص 146 ، 147 .

[3] ينظر : عبده بدوي ، المرجع نفسه ، ص 109 ، 110 .

[4] مجيد صالح بك ، المرجع نفسه ، ص 145 .

فقد فتّق هؤلاء المسرحيون مكامن المسرحية ، منيرين بذلك مكاناً مظلماً ينبثق منه جمهور كبير يتجاوب ويستفيد من العمل المسرحي ، ويحكي لنا من عايش التجربة المسرحية في المغرب من أمثال الدكتور سلمان قطاية حكايات طويلة عن صلابة الإرادة وقوة الانتماء من أجل بناء مسرحي سامٍ بكونه إسهاماً حضارياً بالدرجة الأولى ، وتتجلى لنا عدة عروض مسرحية مغربية لكل من الطيب الصديقي وأحمد الطيب العلج وعبد الكريم برشيد وغيرهم ، وعروض محلية لبعض المسرحيات المغربية مثل " السعد" و"حليب الضيوف" ، التي لقيت إعجابا و إقبالا واسعا من طرف الجمهور في العديد من المرات مما جعل المسرح المغربي ماثلا للعيان حين يدور الحديث عن جديد أو نفيس في المسرح العربي [1].

فالمسرح المغربي مثله مثل المسرح العربي مشغول بدواعي نهوضه، و مازال يعاني من المشكلات نفسها ، فالمسرح في المغرب العربي بحاجة إلى حوار الماضي و الحاضر ، فبداية المسرح العربي الحديث مشتركة بين المشرق و والمغرب ، و هذا ما يؤكده قول علي الراعي :" رغم تنوع و غنى الفلكلور المغربي في ميدان الظواهر المسرحية ، و هي مسرح الحلقة و مسرح البساط و واحتفال سلطان الطلبة ، فإن المسرح بدأ في عشرينات القرن الحالي بالطريقة ذاتها التي بدأ بها في الأقطار العربية الأخرى "[2].

أي رغم وجود بعض الأشكال التي تقترب من المسرح إلا انه لم يظهر -المسرح- في المغرب العربي إلا خلال عشرينات هذا القرن كما هو الشأن في مختلف البلدان العربية الأخرى ، و ما يمكن أن يقال عن المسرح المغربي هو أنه تراث و اقتباس و تنسيق ثم تأليف، فجهده الأساسي موروث موصول بالغرب .

و تظهر جهود الأدباء العرب و دورهم في الأدب المغربي في الزيارات التي كانت تقوم بها الفرق العربية من ذالك زيارة فرقة جورج أبيض إلى الجزائر ضمن جولة قامت بها ذلك العام في الشمال الإفريقي بدأت بليبيا و انتهت بالمغرب

---

[1] ينظر : عبد الله أبو هيف ، المرجع نفسه ، ص 21 .
[2] المرجع نفسه ، ص 28 .

أن هذه الفرقة لم تلق من النجاح مالقيته في سوريا و غيرها لأن المثقفين الجزائريين كانوا يوجهون فكرهم و قلمهم نحو فرنسا , و قد تميز المسرح الجزائري , في تلك الفترة بأنه مسرح شعبي ارتبط بذوق الجماهير الشعبية غير المثقفة حيث كانت المسرحيات الأولى تقدم في مقاهي الأحياء المزدحمة كما ارتبط بالغناء, و بلغة حقيقة قادرة على توصيل الفكرة و التعبير الفني و إرضاء ذوق المتفرج ، أما في الثلاثينات فنجد أن المسرح في الجزائر , عرف عصرا ذهبيا على يد رشيد قسنطيني (1887م/1944م) الذي كان أول من أدخل فكرة الأداء المرتجل إلى المسرح الجزائري1 .

من هنا يتضح لنا أن المسرح الجزائري كان وليد عدة أحداث أولها الزيارات المهمة التي كانت قبلا من البلاد العربية ثم ما قام به المسرحين الجزائريين .

و الشيء نفسه نجده بالنسبة للمسرح الليبي فقد جاءت زيارات متعددة قامت بها الفرق العربية من مصر و تونس لتدعم الحس المسرحي الليبي ,و كان من بين الفرق المسرحية التي زارأت البلاد فرقة جوج أبيض و فرقة منيرة المهدية , و وفرقة يوسف وهبي , و قد لاقت هذه الفرق جميعا التشجيع و الإقبال الكبيرين من طرف المواطنين , مما شجع قنابه وزملاءه من مدرسي المسرح و الفنون, المضي على درب المسرح .و من كتاب المسرح البارزين أيضا في ليبيا عبد الكريم خليفة الدناع و جهوده في سبيل المسرح لا تقتصر على كتابة المسرحيات بل تعدى هذا إلى الإسهام في تأسيس الفرقة المسرحية التابعة للنادي و من مسرحياته الممثلة "دوائر الرفض و السقوط "[2] .

أما عن المسرح في المغرب فنجد أنه بعد زيارة الفرق المسرحية السابقة أخذ الشباب المغربي يعرف طريقه إلى فن المسرح مؤلفين و مخرجين و ممثلين و ظهرت فرق أخرى مثل جمعية الطالب المغربي التي عرفت بمسرحيتها

[1] ينظر علي الراعي ,المسرح في الوطن العربي مجلة عالم المعرفة , المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب, الكويت , الطبعة الثانية يناير 1978 . ص 473 , 474 .
[2] المرجع نفسه ص 397 , 411 .

"لو لا الفقراء لضاع العلم", ثم جمعية إخوان الفن التي احتضنت فنان المسرح المعروف أحمد الطيب العلج و التي أنتجت مسرحية " الوزير و الفنان" 1.

والشيء نفسه بالنسبة للدول المغاربية الأخرى , فإن نهضتها المسرحية لم تخرج عن هذه العوامل التي جعلته يتأثر حق التأثر بالمشرق و ينتج على منواله

بالرغم من حداثة التجربة المسرحية المغاربية – مقارنة بالتراكمات الكيفية و النوعية التي حققها المسرح في المشرق العربي – فإن المساهمة الإيجابية التي أرسى قواعدها أحمد الطيب العلج و عبد الصمد الكنفاوي و عبد الله شقرون و الطيب الصديقي و عبد الكريم برشيد و محمد مسكين و غيرهم , تعكس شعورهم بالدور أو المسؤولية الملقاة على عاتقهم من أجل البحث عن الإضافة الواعية و المغايرة لما هو سائد و معروف , كما يمكن اعتبار تلك المسؤولية إصرارا منهم على ترسيخ المسرح و تأصيله في الثقافة العربية ليصبح مركزا عوض أن يبقى هامشا , أن يصير أفقا للمستقبل عوض ارتداده إلى الوراء أو اتباعا [2].

حين نتحدث عن المسرح المغاربي , فإننا في الحقيقة نتحدث عن الإبداع الأدبي كموضوع له علاقة , وطيدة بما هو فني , و بما هو مجتمعي و ثقافي متحرك داخل لحظة معينة وزمن محدد .

إن ما يمكن أن يقال عن المسرح المغاربي و المسرح العربي هو كون التفاعل بينهما كان إيجابيا مستمرا , متمثل في أنه الجزء المتأثر بالكل , فهناك أخذ و عطاء , و تأثير و تأثر كضرورة تاريخية تفرضها الوحدة داخل التعدد ,

---

1 ينظر علي الراعي ،المرجع نفسه ، ص 480، 484.

2 ينظر : عبد الرحمان بن زيدون , قضايا التنظير للمسرح العربي من البداية إلى الامتداد , منشورات أتحاد الكتاب العرب , الطبعة الأولى 1992 , ص 257.

والاختلاف وسط الائتلاف , و الاتصال بجانب الانفصال , فمجموع هذه العوامل الخارجية جعلت الحركة المسرحية المغربية موصولة بقضايا التنظير التي تناولها بالتحليل كل من توفيق الحكيم و علي الراعي و غيرهم , كما تابعت إبداعات الكتاب و المخرجين أمثال " صلاح عبد الصبور " سعد الدين وهبة ".و ألفرد فرج و غيرهم من الكتاب , و هذا ما يؤكد عدم استثناء التجربة المسرحية المغربية من المحيط العربي , و ما طفح به من نظريات فكرية و مسرحية [1]

[1] ينظر عبد الرحمن بن زيدون ، المرجع نفسه ص، 279 .

## ب – الخصائص العامة للمسرح العربي :

ضم المسرح العربي خصائص عدة كان لكل منها دوره ووقعه في بناء و تنمية الأدب العربي و قد تمثلت هذه الخصائص في :

أولا : بدأ ظهور المسرح العربي بترجمة المسرحيات الغربية , و أعطيت الحرية الكاملة للمترجم , و ذلك في تغيير الأسماء و تحوير كثير من الأحداث و تطويرها و توضيحها حتى تكون مألوفة للقارئ و كذلك السامع العربي و تتناسب مع ذوقه[1] .

و تتضح ترجماتهم أكثر مع ما قدمه الكاتب العربي من مسرحيات على المنوال الغربي منها مسرحية البخيل لـ : مارون النقاش على غرار "البخيل" لموليير و غيره من الكتاب

ثانيا : اعتمدت هذه المسرحيات التي وردت سابقا ( المترجمة إلى اللغة العربية الأدب الفرنسي الكلاسيكي كمذهب ثم المسرحيات الرومانتكية الفرنسية ثم بعد ذلك نجد تجسيد للمسرح الإنجليزي خاصة مسرحيات شكسبير [2].

و قد حدث ذلك – التأثر بالأدب الفرنسي الكلاسيكي أولا – لأن معظم الأدباء العرب كان توجههم الأول في الدراسة صوب فرنسا واستفادتهم من تطور العلوم هناك لأسيما المسرح – و كذلك الرومانسية بعد ذلك لأنها لاحقة لها كما ترجمت مسرحيات أخرى من الواقعية و الوجودية إلى اللغة العربية .

ثالثا : اعتمد المسرح العربي طابع الملهاة أكثر من المأساة ؛ لأن الملهاة تروح عن القلوب و النفوس و تبعث الشعور بالاستمرارية و التقدم على عكس المأساة التي تمتاز بطابع القسوة[3] .

---

[1] ينظر محمد رمضان الجربي ، المرجع نفسه , ص 114 .
[2] المرجع نفسه , ص 114.
[3] المرجع نفسه , ص 114 .

رابعا : كثرت المسرحيات العربية الأصلية -غير المترجمة – و تنوعت و تعددت اتجاهاتها كما أنها لم تلتزم مذهبا معيّناً و نجد من بين هذا المسرحيات مــسرحية " حفلة شاي " لمحمود تيمور .

خامسا : تميز المسرح العربي بمعالجة قضايا المجتمع و الواقع و ما وراء الواقع و تصوير الحياة .

سادسا : طغيان الروح الغنائية على الروح الدرامية خاصة عند شوقي في مسرحه الشعري

وازدهرت المسرحية ازدهارا واضحا و كبيراً على يد أمير الشعراء ورائد المسرح الشعري ، أحمد شوقي الذي ساهم مساهمة فعالة في السير به نحو الأمام .

# الفصل الثاني

## مسرحية كليوباترا الشعرية لأحمد شوقي (دراسة وتحليل)

* تعريف موجز بأحمد شوقي وتلخيص للمسرحية

- **نبذة عن حياة أحمد شوقي**
- **تلخيص مضمون المسرحية**

* مكونات المسرحية ( دراسة وتحليل )

- **الشخصيات**
- **الحـــــوار**
- **الفضاء المكاني**

## 1- تعريف موجز بأحمد شوقي وتلخيص للمسرحية

**أ) نبذة عن حياة أحمد شوقي : ( 1285هـ - 1868 / 1351 - 1932 م )**

هو أحمد شوقي بن علي بن احمد شوقي ، أشهر شعراء العصر الحديث ، لُقب بأمير الشعراء ، مولده ووفاته بالقاهرة ، حيث نشأ في ظل البيت المالك بمصر ، تلقى تعليمه الأول بإحدى المدارس الحكومية ، درس الحقوق في مونبيليه(*) مُطّلِعا من خلالها على الأدب الفرنسي ، ليُعيَّنَ بعدها رئيساً للقلم الإفرنجي بقصر الخديوي عباس حلمي ، ليتقلد العديد من المناصب إلى غاية وفاته . عالج الكثير من فنون الشعر : كالمديح والغزل والرثاء و الوصف ، متناولا الأحداث السياسية والاجتماعية في مصر والشرق والعالم الإسلامي ، وقد كرس حياته كلها للشعر مستوحيه من المشاهدات والحوادث . من آثاره : " الشوقيات " في أربعة أجزاء و " دول العرب " وديوانه الشعري. (1)

إلى جانب الشعر برع شوقي في مجال المسرح ، وخاصة المسرح الشعري الذي كان رائده الأول في الأدب العربي ، متأثراً في ذلك بالآداب المسرحية العالمية خاصة الكلاسيكية الفرنسية خلال إقامته في فرنسا ، مرجعا سبب خلود الآثار المسرحية الغربية إلى صياغتها الشعرية .

---

(*) مونبيليه : هي أحدى المدن الفرنسية

(1) ينظر : كامل سليمان الجبوري ، معجم الشعراء من العصر الجاهلي حتى سنة 2002م ، دار الكتب العالمية ، بيروت - لبنان الطبعة الأولى ، 1424هـ - 2003م ، المجلد الأول ، ص 120.

كما تأثر بالمدرسة الرومانطيقية في عدم تقيده بالوحدات الثلاث " وحدة الزمان – وحدة المكان – وحدة الموضوع " ، كما تأثر بالشاعر الانجليزي شكسبير (*) ، وحذا شوقي حذوه في مسرحيته " مصرع كليوباترا " التي جاءت منطبقة في كثير من المواضع مع مسرحية " أنطوني وكليوباترا " لشكسبير[1]

وعلى منوال المسرح الكلاسيكي الفرنسي استمد شوقي مادة مسرحياته من التاريخ القديم ، من خلال تخصيص مآسيهم للحديث عن حياة الملوك والأمراء ، حيث اتجه شوقي إلى تاريخ بلاده مختاراً حقباً متباعدة ومتنوعة ، مثل مسرحية كليوباترا التي استمد موضوعها من تاريخ مصر القديم ، مغيراً في بعض المعطيات التاريخية [2] وهذا ما سنتطرق له في الملخص .

وإلى جانب مسرحية كليوباترا ، ألف شوقي العديد من المسرحيات ، منها ستة مآسي وملهاة واحدة ، تتمثل المآسي في : " قمبيز " ، "علي بك الكبير " " مجنون ليلى" ، " عنترة " ، " أميرة الأندلس " ، أما الملهاة فهي " الست هدى " وكتبت هذه المسرحيات ما بين 1927م – 1932م .

---

(*) شكسبير : هو ليم شكسبير (1564-1616 م) شاعر مسرحي إنجليزي ألف العديد من المسرحيات نات شهرة عالمية ، منها " هاملت " و " روميووجولييت "

(1) ينظر : فوزي عطوي ، أحمد شوقي شاعر الوطنية والمسرح والتاريخ ، دار الفكر العربي ، بيروت ، الطبعة الأولى ، ص 47

(2) ينظر : حورية محمد حمو ، المرجع نفسه ، ص 173.

**تلخيص مضمون المسرحية**

مسرحية كليوباترا وهي مسرحية شعرية تاريخية ، تعالج حياة إحدى ملكات البطالسة " كليوباترا ".

تتألف مسرحية مصرع كليوباترا من أربعة فصول جاء مضمونها بالشكل التالي :

**الفصل الأول :**

**المنظـــــر الأول** : يتحدث فيه أمناء المكتبة عن عودة أسطول الملكة كليوباترا من معركة أكتيوم ، التي دارت بين انطونيوس القائد الروماني وكليوباترا من جهة والقائد الروماني أكتافيوس ، حيث يسمع أمناء المكتبة مع كليوباترا هتاف الشعب ، ثم تعلن لهؤلاء الأمناء أنها انسحبت من المعركة تاركة أكتافيوس وانطونيوس يتقاتلان معا .

**المنظـــــر الثاني** : وتشاهد فيه كليوباترا ، وصيفتها هيلانة وحبيبها حابي أمين المكتبة في لقاء ، فتبادر إلى تحقيق زواجهما ، ثم يدخل انطونيوس على كيلوباترا ويعلمها أنه وصل إلى ما يقرب النصر في حربه مع أكتافيوس ، فتفزع كليوباترا ، وتولم له ثم يعود إلى حربه مع أكتافيوس .

**الفصل الثاني** : تحتفل كيلوباترا بانتصار انطونيوس على أكتافيوس في معركة أكتيوم ، ويمتلئ القصر بأجواء الرقص وأجواء الطرب والشراب ، فتتملك كليوباترا النشوة وتتفوه بكلمات تسئ إلى روما ، وتجرح بذلك الشعور الوطني لدى بعض القادة الرومان ، فيصمم هؤلاء على التخلي عن أنطونيوس ، والانضمام إلى أكتافيوس .

**الفصل الثالث** : ينهزم أنطونيوس في حربه مع اكتافيوس ويتحدث مع تابعه أوروس ويبدي تحسره وندمه على ما أصابه من ضعف في سيرته فيفاجئهما الطبيب الروماني أولميوس ، ويخبره زاعما بانتحار كليوباترا ، ويتألم أنطونيوس ويقتل نفسه ، وتزور كليوباترا أنيوبيس وتسأله عن حية سمها قاتل ، وتطلب منه الاحتفاظ بها حتى يُحدق

بها خطر ما ، فيرسلها إليها . ويمر جنديان فيريان انطونيوس ملقا على الأرض ، فيحملانه إلى كليوباترا فتشاهده وتناديه فيفيق من إغمائه ، ويعلم بكذب خبر انتحارها

**الفصل الرابع** : تنطلق من هنا رحلة كليوباترا إلى الموت . فتذهب إلى قصرها وهي في مناجاة ذاتية ، ويقبل عليها حابي يحمل سلال التين ، فتعلم أن الكاهن نفذ ما كان بينهما ، وتودع أفراد حاشيتها ، ثم يدخل عليها قائد روماني يحمل رسالة من اكتافيوس ، يدعوها فيها كي تصحبه إلى روما ، ثم تطلب كليوباترا من القائد أن يزورها ، وبعدها تذهب لتودع ابنها " قيصرون " وصيفتاها شرميون وهيلانة ، وتضع الأفعى على صدرها لتموت بسمها ، وتتبعها في شرب السم شرميون وهيلانة ، ولكن هيلانة تعالج بالترياق وتشفى ، ويذهب بها حابي ليعيشا في صعيد مصر .

عمد شوقي إلى وضع مسرحية مصرع كليوباترا وهو يهدف إلى تحقيق غاية تمثلت في تبرئة كليوباترا من تهم الفساد الموجهة إليها والتأكيد على العاطفة الوطنية للملكة وبهذا تميز شوقي عمن سبقوه ممن تناولوا موضوع كليوباترا كشكسبير ، الذي صورها في صورة ملكة محتالة وماكرة ، تتخذ الخديعة سبيلا لنيل مآربها وهي ملكة مستهترة بملذاتها لا هم لها سواها .

## 2- مكونات المسرحية (دراسة و تحليل)

### أ ) الشخصيات :

أن من أهم مكونات العمل المسرحي " الشخصية " التي تعد المحرك الأساسي لأحداث المسرحية ومن هنا جاء تعريفها عند فرحان بلبل كما يلي " تصوير منظم لجانب واحد لإنسان ما ، في جميع خصائصه التي تميزه عن غيره ، موضوعا في حالة صراع مع الآخرين مقصودا به الوصول إلى هدف معين "[1] .

فالمقصود بالتصوير المنظم ، هو الانتقاء والتنسيق والترتيب فالشخصية في تركيب قصة أو حبكة القصة يكون لها موضوع محدد ، كما أن تصوير الشخصية المنظم يعني أيضا أن يأتي الكاتب أو الناص أو المؤلف المسرحي من أفعال الشخصية وأقوالها ، كل ما يراه مفيدا ومناسبا للموضوع المختار من قبله .

ويتم تصوير جانب ما من الشخصية بإبراز خصائصها الفيزيولوجية والنفسية والاجتماعية ، وهذا ما يجعل ذلك الجانب متميزا عن غيره ، هذا التميز لا يعني التفوق على الآخرين بل يعني أن يكون للشخصية صفاتها الخاصة التي تمثلها وتفصلها عن الآخرين[2] .

كما هو الشأن بالنسبة لـــ " كليوباترا " التي اتصفت بصفات ميزتها عن باقي شخصيات المسرحية " مصرع كليوباترا " حيث كانت تتمتع بجمال فائق مما أدى إلى وقوع أحد أعدائها في غرامها أنطونيوس " القائد الروماني " إضافة إلى تمتعها بحنكة سياسية جعلتها ترتقي إلى مصاف أبطال وعظماء التاريخ .

---

(1) فرحان بلبل النص المسرحي ، الكلمة والفعل ، منشورات إتحاد الكتاب العرب ، دمشق (د.ط)2003 ص 85

(2) ينظر المرجع نفسه ص 85 – 86

ولا شك أن سلوك الشخصية وما تقوم به من أقوال وأفعال ، وما تتصرف به في بعض المواقف خير وسيلة تفصح عن طبيعة تلك الشخصية وتكوينها النفسي أو الخلقي أو الفكري وما إلى ذلك من جوانب النفس الإنسانية الاجتماعية والمادية العضوية ، وقد حددها أجري – جوانب النفس الإنسانية – في ثلاثة أبعاد تحدد مفهوم الشخصية وهي [1]:

أولاً : البعد المادي والعضوي ( الفيسيولوجي )

ثانياً : البعد الاجتماعي ( السوسيولوجي )

ثالثاً : البعد النفسي ( السيكولوجي)

وقد طبق شوقي هذه الأبعاد على مسرحية " مصرع كليوباترا " من خلال تلك الشخصيات التي قسم عليها مدار مسرحيته .

وكمثال على ذلك نأخذ " **كليوباترا** "

**أولاً : البعد المادي** : هي ملكة طموح من سلالة البطالمة حكمت مصر عـــام 30 ق م ، وتميزت بجمالها الفتان وجاذبيتها الأخاذة حيث كان جمالها عاملا جوهريا في توجيه أحداث المسرحية [2] ، وفي ذلك يقول شوقي على لسان حبرا في وصف جمال يد كليوباترا [3] :

حبراّ: يالك كفا كنقي العاج ناعمة كخمل الديباج

لامسها من الجحيم ناجي

تفدي الأكف كلها يمينا بيضاء حمراء ترف لينا

كما أظل الشفق النسرين

---

(1) رضا عبد الغني الكساسبة ، التشكيل الدرامي في مسرح شوقي وعلاقته بشعره الغنائي . ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر الإسكندرية الطبعة الأولى 2004م ص 441

(2) ينظر: المرجع نفسه ص 448

(3) أحمد شوقي، صفوة المؤلفات الكاملة ، مكتبة لبنان ناشرون والشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان ، الطبعة الأولى 1993 ، ص 120 .

حيث شبه نعومة يديها بخمل الديباج وهو أهداب ثوب الحرير ، ويضيف قائلا حبرا : عجب عيني لا تقـــــ وى على هذا الضياء

هذه كف إلـــــــــــه جاء في زي النســـاء"[1]

هنا نراه يساوي بين كف كليوباترا وكف الإله في البياض وفي كل هذا محاولة لإظهار مدى جمال يديها .

ومن أمثلة الوصف أيضا قول أولمبوس :

جبين مشرق الغرة ووجه ضاحك النظره

وعينان كأن المـــو ت في جفنيهما كسره

وهذا فمها تبدو الـــ منايا عنه مفتـــــــره"[2]

فمن خلال عرض هذه الابيات يتضح لنا أن البعد المادي الجمالي والجسمي لكيلوباترا كان مدار اهتمام ووصف الكثير من الشخصيات .

ويتضح ذلك أكثر في قول إبراهيم نصحي " في كتابه تاريخ مصر في عصر البطالمة " إذ تحدث عن كيلوباترا وقال أنها " كانت تشبه باقي الأميرات المقدونيات من حيث قوة الإرادة والتعطش إلى الحكم وحب الذات وارتكاب الجرائم ، وعند ارتقائها العرش كانت في زهرة شبابها وكانت تعتني به "[3]

---

(1) أحمد شوقي ، المصدر نفسه ، ص121

(2) المصدر نفسه ص 154

(3) رضا عبد الغني الكساسبة ، المرجع السابق ، ص 449 نقلا عن إبراهيم نصحي . تاريخ مصر في عصر البطالمة ص 295

ويواصل الدكتور إبراهيم نصحي في وصفه بأن سر فتنة كيلوباترا لم يقتصر على جمالها وحده ، بل تجسد أيضا في رقتها الأخاذة وعذوبة مغرية في حديثها ، مما يزيد في النفس أثرَ ومما جعل يوليوس قيصر ومن بعده أنطونيوس يقعان في حبها [1] ، ومن ذلك في المسرحية كقولها

أنطونيوس ملكـــــي أنطونيوس ســـيدي
ليس العبوس سنـــة لوجهك الطلق الندي
ولست من يغضب في ليل الشراب والسدد
ولست للكأس علـــى شاربهـــا بالمفســـد
قلبك كنز الحب والـــ رحمـــة والتـــــودد[2]

وقولها أيضا :

قيصر قيصر هو الآمر النا هي على القصر ، فليكن ما أشارا
هو يبغي وليمة فاصنعوها واسقوها كما اشتهـــى واختـــارا[3]

**ب) ثانياً البعد الاجتماعي :**

اشتملت مكتبة الإسكندرية بأنفس الكتب في عهد البطالمة الإغريقي ، وكانت كليوباترا تقضي معظم وقتها في هذه المكتبة مما يدل على نبوغها الفكري وصحوتها الأدبية .

---

(1) ينظر رضا عبد الغني الكساسبة ، المرجع نفسه ، ص 449
(2) أحمد شوقي المصدر نفسه ، ص 116
(3) المصدر نفسه ، ص 117

يقول زينون في وصف ذلك

زينون :

هذه حجرتها ، لا عدمت طيب رياها ولاضوء حلاها

كل يوم تتجلى ساعة هاهنا كالشمس في عز ضحاها

تدخل الدار فتنسى ملكها في لقاء الكتب أو تنسى هواها[1]

وكيلوباترا ملكة متدينة إذ تدخل المحراب في حجرة الكاهن للصلاة ، وتحس بالسكينة تملأ قلبها ، وقد شدت الصلاة من أزرها ، ومن مثل ذاك قولها[2]

أبي دخلت ونفسي حيرى الزمام حزينة

وقد تركت المصلى وملء قلبي سكينـــــة

إن الصلاة على شد ة الزمـــان معينـــــــة

**3 البعد النفسي** : ويتجسد هذا البعد في المسرحية في إ ظهار مدى حكمة ودهاء ومكر الملكة – كليوباترا – وذلك في محاولتها الاستئثار بأنطونيو ، وضمه إلى صفها ، ليكون عوناً ويكون أيضاً جنديا من جنودها :

كيلوباترا: دعوا رومـــــا * ولا تُجروا لها ذكرا

فما انطونيـــو * وان كان ابنها البكر

ولكن تحت أعلامي * يقود البر والبحـــر[3]

فالملكة نراها تطلب وبكل عفوية من أنطونيوس أن يصبح أحد جنودها ، وهي لها طبعا حيلها من مغازلة وحسن إقناع . إلى أن يقول:

أنطونيو: أجل أتبع مولاتي ولا أعصي لها أمرا[4]

---

(1) أحمد شوقي المصدر نفسه ص 102 ، 103

(2) المصدر نفسه ، ص 136

(3) المصدر نفسه ، ص 118

(4) المصدر نفسه ، ص 118

وفي إظهار الحالة النفسية أيضا نجد شوقي يصف الحالة النفسية التي مرت بها كليوباترا بعد هزيمة جيشها أمام أكتافيوس فقد بدت حريصة على أنطونيوس وخاطبت الكاهن أنوبيس قائلة:

كليوباترا وهل نباك عن أنطونيوس وكيف جرت هزيمته عليا

أبي ذهب الحليف فكن حليفي فقد أصبحت لا أجد الوليا[1]

كما صور شوقي حالتها النفسية الكئيبة ، وهواجسها وخوفها من الوقوع أسيرة في أيدي الرومان ، إذ تقول في حديثها مع الكاهن أنونبيس :

أبي لا العزل خفت ولا المنايا ولكن أن يسيروا بيا سبيا

أيوطأ بالمناسم تاج مصرا وثمة شعرة في مفرقيـــا[2]

**أكتافيوس:**

**أولا: البعد الاجتماعي** : اكتافيوس قائد القوات الرومانية يتحلى بصفات رجل الدول المتربص بأعدائه ، بحنكة سياسية حربية ويتصرف بما يتناسب مع دوره التاريخي الذي جعله أعظم رئيس دولة في عصره ، وما يدل على ذلك قوله

قيصر: آلهة الرومان ! ماذا أرى ؟ امرأة تسخر من قائد ؟

قد أبطلت كيدي على ضعفها ولم تزل تسخر بالكائد[3]

في هذه الأبيات يظهر البعد الاجتماعي لأكتافيوس في قوله :" امرأة تسخر من قائد " وفي هذا إشارة إلى المكانة الاجتماعية التي كان يحتلها بصفته قائداً للقوات الرومانية.

---

(1) أحد شوقي المصدر نفسه ص 133

(2) المصدر نفسه ص 133

(3)-المصدر نفسه ص 193

ومما يظهر مكانة أكتافيوس الاجتماعية كقائد الجند ، قول أنطونيوس وهو على فراش الموت :

ويحي أحي أنا أم جريح ؟ ماذا يريد القضاء ماذا

جنود أكتاف أدركوني ياليتني مت قبل هذا [1]

**ثالثاً : البعد النفسي** : يقترب أكتافيوس من كليوباترا ، وتظهر عليه عزة المنتصر المستهزئ بعدوه خاصة بمشاهدة جثمان أنطونيوس ، و رؤية كليوباترا بجانب الجثمان "يتقدم أكتافيوس فيرفع القناع عن وجه انطونيو"

أكتافيوس :

لقد حسم الموت ما بينـــنا وغض اللجاج ، وفض النزاع

فمن حقي اليوم بل واجب علياً أقدسه أن يضـــــــــاع

أقبل ما قبل الغـــار منك وأهتف أنطونيوس الـــــوداع[2]

ويظهر استهزاء اكتافيوس أكثر من حالة كليوباترا المتألمة في قوله :

أكتافيوس :

إذا قضي الأمر وصار الليث للهلك

كليوباترا لا تخشي فلن آخذه منـــــــك [3]

وترد عليه كليوباترا وتنعته بالمستهزئ

أبي تهزأ أم بالميـــ ت أم بالموقف الضنك

فهو يخبرها بأن الأمر قد قضي بوفاة انطونيوس وفي هذا استهزاء بها

---

(1) أحد شوقي المصدر نفسه ص 136

(2) المصدر نفسه ص 140

(3)-المصدر نفسه ص 139

**أنواع الشخصيات :**

تتنوع الشخصيات بتنوع الدور الذي تؤديه أو تقوم به وهي تنقسم إلى :

أ- **الشخصية المحورية** : هي الشخصية التي يدور عليها محور الرواية أو المسرحية[1] ، أي البطل الأول في المسرحية ، حتى أنه بدون هذه الشخصية لا يمكن أن تكون ثمة مسرحية . كما أنها هي التي تخلق الصراع ، وتجعل المسرحية تنمو ، إن الشخصية المحورية يجب أن تكون من قوة الشخصية أو قوة الإرادة ، بحيث تدفع بالمسرحية وتحركها ، وتؤثر في حوادثها ، وفي أبطالها الآخرين ، ولكي يتم ذلك ينبغي أن تكون أمام الشخصية المحورية شخصية معارضة ، أو ظروف معاكسة تخلق الصراع [2] .

إذا فالشخصية المحورية هي الشخصية الرئيسية التي تدور عليها أحداث المسرحية . ونلاحظ أن هذه الصفات تنطبق على شخصية كليوباترا وأنطونيو فهما الشخصيتان اللتان تدور عليهما الأحداث في المسرحية ، فكليوباترا هي الملكة التي تتحكم في كل القصر ، كما أنها تملك شخصية قوية سعت من خلالها إلى الحفاظ على ملكها بكل الوسائل برغم معارضة روما لها ، ومن الأمثلة التي تدل على أهمية هذه الشخصية، قول زينون :

سلام السموات في مجدها  على ربة التاج ذات الجلال
تمنيت رأسين لا واحدا  إذا مست الأرض هام الرجال
أطأطئ رأسا لمجد النبوغ  واخفض رأسا لمجد الجمـــال[3]

نجد في هذه الأبيات توضيحا لمكانة كليوباترا ، إذا وصل الأمر بزينون إلى وصفها بربة التاج وهو يقصد في ذلك تقليدها كل أوسمة الجلال والنبوغ والجمال والمجد .

---

(1) محمد التونجي،المعجم المفصل في الأدب ، دار الكتب العلمية بيروت – لبنان الطبعة الأولى 1413 هـ - 1993 م ص 547

(2) ينظر مجيد صالح بك ، المرجع نفسه ، ص 81

(3) أحمد شوقي ، المصدر نفسه ، ص 106

يقول أنوبيس فيها إذ يدعوها بشعاع المدائن إذ أنها كالنجمة تسطع على كل مكان

سلام عليك شعاع المدائن نور القرى

وبما أنها ملكة قد كانت لها حروب ومعارك مع العدو أعطتها مكانة أكبر حتى وهي ميتة ، ومن ذلك ما قاله أكتافيوس قيصر فيها عندما انتحرت ، والحق ما شهد به الأعداء : وداعا إن نحن اقتتلنا وجردت حساميهما أوطاننا والعشائر

تحديتني بالموت حتى قهرتني ومالي سلطان على الموت قاهر

ترفعت عن قيدي ، مت عزيزة وأيدي المنايا للقيود كواسر

وأنت التي نازعت روما مكانها وجرت بين يديك القيود القياصر[1]

**أنطونيو:** وهو حبيب الملكة ، وله دور فعال في المسرحية وفي حياة الملكة ، إذ هو قائد جيوشها ، وهو كذلك يساهم في سير أحداث المسرحية باعتبار أن انتحاره وانهزام جيوشه ، كان دافعا لانهيار ملك كليوباترا وانتحارها هي أيضا .

ومن الأقوال التي تدل على أهميته قول كليوباترا

ملكة : ولديها فارس ملتـــ ـــثم شاكي الحديد

يتراءى في عنان الـــ ـــجو كالبرج المشيد

هو انطونيوس ذخري وطريفي وتلـــــيدي[2]

من هذه الأبيات يتضح لنا أن انطونيو له من الأهمية في حياة كليوباترا ما يجعلها تدعوه بذخرها و طريفها ، ومما يجعل من شخصية أنطونيو شخصية محورية في المسرحية ودوره في كل الأحداث وفي حياة كيلوباترا . وقولها كذلك :

كليوباترا : مر بما شئت قيصر واشر كيف تأمر

لك قصري وما حوى الـــ قصر ، كل مسخر[3]

---

(1) أحمد شوقي ، المصدر نفسه ، ص 154

(2) المصدر نفسه ، ص 113

(3) المصدر نفسه ، ص 116

**الشخصيات الثانوية** : وهي الشخصيات التي لا يكون لها دور أساسي ورئيسي في المسرحية ، ولكنها تساهم في سير أحداثها ، ومن تلك الشخصيات :

**أكتافيوس** : قائد القوات الرومانية ومعارض كليوباترا وعدوها في السلطة والحكم ولعل هاته الأبيات التي جاءت على لسان أكتافيوس توضح ما كان بينه وبين كليوباترا من عداوة :

قيصر : وداعا كليوباترا إلى يوم نلتقي وتنفض عنها الهامدين المقابر

محا الموت أسباب العداوة بيننا فلا الثأر ملحاح ، ولا الحقد ثائر[1]

فإكتافيوس في هذه الأبيات يتعرف بانتصار كليوباترا عليه من خلال إقدامها على الانتحار تجنبا للإذلال والمهانة .

ومن الشخصيات الثانوية أيضا – **شرميون وهيلانة** : اللتين كانت لهما علاقة وطيدة بالملكة إذ كانتا وصفيتيها المحبوبتين والمطيعتين لها في كل الأمور ، ولهما مكانة خاصة عندها ولعل هذه الأبيات خير دليل على ذلك :

فيما هيلانة تبكيـــ ن وأنت شرميون ؟

كفكفا الدمع فلا شـــ ـــدة إلا وتهـــون

وأعلما بنتي أن البـــ ؤس والنعمى ديون[2]

حيث تعتبرهما بمثابة ابنتيها وقدر موقفهما وخوفهما عليها ، وهذا ما يرفعهما من درجة الوصيفات ، ويعطيهما مكانة أكبر في المسرحية .

كذلك نجد شخصية **الكاهن أنوبيس** ، صاحب المعبد الذي كان له دور حاسم في المصير الذي آلت إليه كليوباترا ، فهو الذي أقنعها بالانتحار ، وقد وفق شوقي في رسم معالم شخصيته إلى حد كبير فهو شيخ جليل ورجل دين ، تعود على إعطاء النصح للآخرين مؤثرا فيهم بآرائه المقنعة ورجاحة عقله المتميز ، صور ذلك في مشهد من مشاهد المسرحية من خلال الحوار الذي جمع بينه وبين كليوباترا .

---

(1) أحمد شوقي ، المصدر نفسه ، ص 154

(2) المصدر نفسه ، ص 149

عند سؤالها له في قولها :

كليوباترا : أبي ، أعلمت أن الجيش ولى وأن بوارجي أبت المضيا [1]

فيجيبها أنوبيس : علمت وكان ذلك في حسابي وذا حابي به أفضى إليا

ففي هذا المشهد يتضح أسلوب أنوبيس في معالجة الأمور بكل روية وحكمة ، وكأن ما حصل كان متوقعا أدركه ببصيرته النافذة ، ولعل ما يوضح المكانة الخاصة التي يحظى بها أنوبيس ، هو ما جاء على لسان كليوباترا حيث تصفه بأنه خير من ترجى منه الشفاعة تقول :

هذا مقام صلاتي وهيكلي للضراعـــة

ولي خطايا كثيرة لا تبرح البال ساعة

فادخل وصلي لأجلي فمنك ترجى الشفاعة [2]

ج) **الشخصية المسطحة** : "هي الشخصية التي لا تزيد في العمل المسرحي عن كونها اسما أو سمة معينة لا أهمية لها ، ولا تتطور في أدائها ولا يكون لها دور مهم يثير القارئ أو المشاهد "[3] ، مثل إياس فهو مجرد مغني ليس له دور فعال في المسرحية .

ومن أمثلة ذلك غنائه نشيد الموت بناء على طلب كليوباترا .

الملكة: إياس هل من صوت ؟ غن نشيد الموت[4]

---

(1) أحمد شوقي ، المصدر نفسه ، ص 133

(2) المصدر نفسه ، ص 109

(3) محمد التونجي ، المعجم المفصل في الأدب ، ص 547

(4) أحمد شوقي ، المصدر نفسه ، ص 144

ب) الحـــــــوار:

إذا كان البناء المسرحي ينمو والمواقف تتشكل من خلال الأحداث ، فإننا نجد أن وسيلة هذا التفاعل هي الحوار وهو : " الحديث الذي تتبادله الشخصيات فيكشف جوهرها ويدفع الفعل إلى الأمام "[1] فهو أيضا في تعريف آخر " وسيلة التخاطب والتفاهم بين الممثلين على خشبة المسرح "[2] . إذن فوسيلة التعبير والاتصال والتواصل بين الممثلين هي الحوار ، الذي بفضله تكشف الحقائق وتوضح الأحداث . و يعرفه عبد العزيز حمودة بقوله :

" الحوار أداة لتقديم حدث درامي إلى الجمهور دون وسيط ، وهو الوعاء الذي يختاره ، أو يرغم عليه الكاتب المسرحي لتقديم حدث درامي يصور صراعاً إراديا بين إرادتين تحاول كل منها كسر الأخرى وهزيمتها "[3] . وللحوار أشكال منها :

أ-**الحوار الفردي** Monologue: وهو الحوار الداخلي بين الشخص ونفسه ، أو كما عرفه عز الدين إسماعيل بقوله : " المناجاة بطبيعتها حديث مع النفس ، أو كشف عن مكنوناتها ، وهي وسيلة من وسائل الأداء المسرحي عرفها المسرح منذ القدم ، ولازال يستخدمها حتى اليوم "[4] .

واحتوت مسرحية كليوباترا على العديد من المناجاة ، منها حديث زينون مع نفسه في ركن من أركان المكتبة بعد حواره مع أمناء المكتبة ، ليسياس وحابي

---

(1) فرحان بلبل ، المرجع نفسه ، ص 104

(2) عدنان بن ذريل ، المرجع نفسه ، ص 72

(3) رضا عبد الغني الكساسبة ، المرجع نفسه ، ص 381 ، نقلا عن حمودة عبد العزيز ، البناء الدرامي

(4) رضا عبد الغني الكساسبة ، المرجع نفسه ، ص 421 ، نقلا عن عز الدين إسماعيل ، مقدمة في المسرحيات الكاملة ص 11

زينون : أما الشباب فقد بعد ذهب الشباب فلن يعد

ويحي أمن بعد السنيـ ـن وقد مررن بلا عدد

أو بعد طول تجاربي ومكان علمي في البلد

تجني الحسان عليا ما لم تجن قبل على أحد ؟[1]

فالملامح التي تميز المناجاة هنا ، تتمحور حول الحالة النفسية لزينون ، الذي يعاني من صراع داخلي مع نفسه يكشف عن مكنوناتها ، فبالرغم من مكانته العلمية وتقدمه في العمر ، إلا أنه يقع في حب الملكة ، في حين أنها متعلقة بانطونيوس ، وتجسد هذا في الصور الشعرية التالية :

" الشباب بعد ، تجني الحسان .....الخ "

ويتميز المونولوج بالإكثار من الأفعال الماضية ، مثل : فقد بعُد ، ذهب الشباب ، قد مررن بلا عدد ....الخ ، والهدف من ذلك استرجاع أحداث ماضية ونورد مثالاً آخر عن المناجاة وهي لزينون نفسه حين ينكشف أمره عن حبه للملكة وهذا ما يكون لديه شيئا من الخجل وهو الشيخ الجليل ؟!

يقول زينون لنفسه :

إلهي قد فضحت ، وضل شيبي وضاعت حكمتي ، وخبا الذكاء[2]

ونجد مناجاة أخرى خاصة بالكاهن في قوله :

ايزيس كيف أصلي على ابن يوليوس قيصر

أبوه عـــال ، ولكن فـــــرعون أعلـــــــــى[3]

(1) أحمد شوقي ، المصدر نفسه ، ص 103

(2) المصدر نفسه ص 104

(3) المصدر نفسه ص 106

ونجد مناجاة أخرى بين أولمبوس ونفسه عند انسحابه من مجلس كليوباترا بعد الحوار الساخن الذي جرى بينه وبين أوروس ، وتكشف هذه المناجاة عن الحقد الذي يحمله أولمبوس لأوروس ، وأنطونيو و لكيلوباترا وبلدها ، إذ يتوعدهم بالانتقام والثأر يقول أوروس: أنطونيو حسابكما غدا روما الأبية لم تنم عن ثأرها .

ثم نجد مناجاة أخرى للكاهن أنوبيس وهو في حجرته فيقول:

يقولون أنوبيس ولـــوع بأفاعيـــه
ومشغوف بثعبان من الوادي يربيـــه
وفي ناديه حيات من الجن تناجيـــه
ولو ذاقوا هوى العلم كما ذقت فنوا فيه
ألا يارب خداع من الناس تلاقيـــه
يعيب السم في الأفعى وكل السم في فيـــه[1]

فالملاحظ في هذه الأبيات أن الحالة النفسية لأنوبيس ، تتضارب بين المعاناة من أقاويل الناس وموقفهم من عمله ، ويدافع عن نفسه بقوله أن كثير من الناس يلاقيهم ، يعيبون السم الذي في أفاعيه ، ولكنهم ينفثون من أفواههم سما أكثر بكثير من سم الأفاعي . وأحاديث نفسية أخرى كحديث كليوباترا مع نفسها بعد حديثها مع الكاهن أنوبيس عن الأفاعي .

**كليوباترا [2]: محب الحياة أو المنتحر .**

وهي تظهر في هذا ذهولها من عمل الترياق ، إذ كيف يداوي محب الحياة أو المنتحر.

(1) أحمد شوقي ، المصدر نفسه ص 125

(2) المصدر نفسه ص 134

ب)**الحوار الثنائي Dialogue** : وهو الحوار الذي يدور بين شخصين اثنين يتبادلان أطراف الحديث . وهو يرد بكثرة في المسرحية ، خاصة في تلك المواقف التي تستدعي وجود طرفين يتبادلان أطراف الحديث عن الحب والوداد ، كحديث أنطونيو وكيلوباترا ، حابي وهيلانة ومن ذلك في المسرحية

أولاً : حديث انطونيو وكيلوباترا

أنطونيو : إلهتي .

الملكة : قيصري.

انطونيو: سلطانتي .

الملكة : ملكي .

أنطونيو : عندي لك اليوم يا دنياي أخبار .

الملكة : عجل فديتك[1] .

ونجد كذلك حديث أنوبيس وكليوباترا وهو يدخل أيضا في ثنائية الحوار :

كليوباترا : تحية يا أبت .

أنوبيس : سيدتي في حجرتي .

مري بما شئت يكن وإن تحدى قدرتي

كليوباترا : أبي أعلمت أن الجيش ولى وان بوارجي أبت المضيا

أنوبيس : علمت وكان ذلك في حسابي وذا حابي به أفضى إليا [2]

ج) **الحوار الثلاثي** : وهو الحوار الذي يدور بين ثلاثة أفراد . ونجد كمثال على ذلك الحوار الذي دار بين " ديون – ليسياس – وحابي " حول حب زينون لكيلوباترا ، وهو الشيخ الوقور ، وجاء حوارهم كالتالي :

---

(1) أحمد شوقي ، المصدر نفسه ص 114

(2) المصدر نفسه ص 133

ديون : "هامسا إلى زميله "

حابي ، ليسياس ، اقسموا أن زينون مغرم

فضح الشيخ حبه والهوى ليس يكتم

ليسياس : بمن الشيخ مولع ليت شعري متيم ؟

ديون : وبمن جن يا ترى ؟

حابي : ( ضاحكاً )

كل خافٍ سيعلم [1]

**وظائـــف الحـــوار :**

**أولاً : تطوير الحبكة**[*] إذ يقوم الحوار بنقل المسرحية من التمهيد إلى العقدة إلى الحل فهو الذي يكشف جوانب الصراع وتعميقها ودفعها للتأزم " وهو الذي يعطي الفعل المسرحي قيمة ، إذ يرافقه شارحا أو يسبقه ممهداً ، أو يتبعه مفسراً "[2] ، ففي مسرحية كيلوباترا ، نجد التمهيد فيها يبدأ منذ انهزامها في معركة " أكتيوم الحربية " ويعد هذا الإخفاق تمهيدا لحدث هام وألا وهو مصرعها وانتحارها في النهاية .

فأهم ما يؤدي إلى تطوير الحوار في الحبكة ، هو سوق المسرحية ضمن خطة معينة ، بغية الوصول بالقصة إلى نهايتها وإلى هدفها الأعلى ، ولا يتأتى للحوار تأدية هذه الوظيفة إلا إذا كانت كل جملة في الحوار من بداية المسرحية إلى نهايتها مرتبطة سلفا بالهدف الأعلى [3] .

---

(1) أحمد شوقي ، المصدر نفسه ، ص 103

(*) الحبكة : هي تسلسل الأحداث المسرحية

(2) فرحان بلبل ، المرجع نفسه ، ص 106

(3) المرجع نفسه ، ص 107

**ثانيا : تصوير الشخصيات** : يعبر الحوار عن أفكار الشخصيات وعواطفها وتوجهاتها ، كما يساعد على معرفة مدى ثقافة الشخصية وما تنوي القيام به من أفعال وما أنجزته من مهام ، كما يعد وسيلة صراع بين الشخصيات وخصومها لتصل بالصراع إلى نهايته المحتومة [1].

ويظهر ذلك في الشخصيات المسرحية كالتالي :

**أولاً** : حوار كليوباترا مع انطونيو: واتضحت فيه عواطفها وحبها له وكمثال على ذلك :

أنطونيو: قياما نشرب الخمر على حب كليوباترا

كيلوباترا : على حبك أنطونيو على الجيش على مصر

أنطونيو : أجل اتبع مولاتي ولا أعصي لها أمراً

كيلوباترا : على حبك أنطونيو ثلاثا أربعا عشـــرا [2]

**ثانيا** : حوار حابي مع زينون: واتضحت به مدى ثقافة كيلوباترا وحبها لقراءة الكتب ومداومتها عليها .

**الحوار** حابي : ذات الجلالة سيدي قد آذنتنا بالزيارة

زينون :هذه حجرتها ، لا عدمت طيب رياها ولا ضوء حلاها

كل يوم تتجلى ساعـــة هاهنا كالشمس في عز ضحاها

تدخل الدار فتنسى نفسها وبلقاء الكتب ، أو تنسى هواها [3]

حابي : هـــلانة ياطيبهـــا خلـــوة وأن قل في ظلها الملتقـــــى

تعالى هـــلانة نعط الغرام عنان الحديث ، ونشك الجوى

أنيلي يدي يديك اللتيـــــن نعيمي بينهما والشقـــــــا

هلـــــم هيـــــــلانـــــة [4]

---

(1) ينظر: فرحان بلبل المرجع نفسه ص 107

(2) أحمد شوقي: المصدر نفسه ص 118

(3) المصدر نفسه ص 103

(4) المصدر نفسه ص 111

أتقن حابي وصف مشاعر الحب الذي كان يكنه لهيلانة معشوقته ، وأمتعنا بأجمل عبارات العشق والغرام منها قوله " ياطيبها – تعالي نعط الغرام – نعيمي بينهما والشقا . " ولكي يتحقق للحوار وظائفه لا بد أن يمتاز بعدة خصائص .

**خصائص الحـــــوار:**

**أ-مناسبة اللغة لموضوع المسرحية** : أي أن تكون اللغة موافقة للموضوع ، فالمسرحيات التاريخية يختلف أسلوب لغتها عن أسلوب المسرحيات الواقعية ، ولغة المأساة تختلف عن لغة الملهاة ، فالمسرحيات التاريخية يمتاز أسلوبها بنوع من الخيال ، وكثيرا ما تمتزج فيها الأسطورة بالحقيقة على عكس المسرحيات الواقعية التي يمتاز أسلوب لغتها بالتزام الحقيقة .

**ب-تلاؤم الحوار مع الشخصية** : فلغة المثقف غير لغة الجاهل ولغة الفلاح تختلف عن لغة ابن المدينة ، وكذلك بالنسبة للغة الجندي والطبيب والمهندس . ففي المسرحية مثلا نجد الأساليب اللغوية تختلف من شخصية إلى أخرى قياسا بالمكانة التي تحتلها ، فلغة الوصيفات هيلانة و شرميون ولغة آنشو ، ولغة الجنود تختلف بطبيعة الحال عن لغة كليوباترا الملكة ، ولغة زينون وحابي وديون أمناء المكتبة وأصحاب الطبقة المثقفة [1].

ومن ذلك ماعقبت به كيلوباترا على لغة آنشو:

آنشو يقول لزينون : رأيت الشعر قد أجدى  فماذا قلت يا فار؟

كيلوباترا : أقل المزح ياأنشـــــو  وأرسله بالمقـــدار

فلولا الجهل ما رحت  تقيس الليث بالفـــار[2]

**ج-أن يكون الحوار رشيقا وذا إيقاع** : وهذا العنصر يوضح مدى أهمية الإيقاع الموسيقي في المسرح ووجوبه ، إذ به تجذب الشخصية المتفرج أو القارئ [3] .

---

(1) ينظر : فرحان بلبل المرجع نفسه ، ص 109

(2) أحمد شوقي ، المصدر نفسه ، ص 121

(3) ينظر : فرحان بلبل المرجع نفسه ، ص 109

فأسلوب مسرحية مصرع كيلوباترا فيه من الرشاقة والأناقة والإيقاع الموسيقي ما يجعل القارئ أو المتفرج يستمتع بمتابعة المسرحية بكل اهتمام ، ولا أدل على ذلك أنها جاءت في قالب شعري مميز لما للشعر من تأثير قوي على أذن السامع ونفسيته .

د-أن يكون الحوار مساعدا للممثل على الإلقاء ، وذلك عن طريق الابتعاد عن الحروف المتجاورة في المخرج ، كالقاف والكاف أو السين والشين[1]، مثل لفظة " مستشجرات "، حيث يصعب نطق حروف هذه الكلمة بسبب ثقلها ، نتيجة تقارب مخارج حروفها (السين و الشين).

**جـ) الفضـــــاء المكانـــي :**

إن عنصر المكان هو العنصر الأكثر وضوحا في العرض المسرحي ، منه في النص ، إذ أنه لا وجود لعرض مسرحي دون ديكور ، يوحي هذا الديكور إلى المكان الذي تجرى فيه الأحداث . ويتميز المكان المسرحي سواء كان في النص المكتوب أو في العرض الممثل ، كونه أول ما نتلقاه من علامات تشير لنا إلى عنصر المكان [2].

يعرف كوكوس الفضاء المكاني بقوله : " إن المكان هو العمود الفقري للعرض المسرحي ، ولكنه غير مرئي ، إنه يساعد على إبراز حضور الإنسان فوق خشبة المسرح ، وهو الذي يحدد إيقاع ظهور الممثل " [3].

يوضح " كوكوس " أهمية الفضاء المسرحي فهو يعتبره بمثابة العمود الفقري الذي يقف عليه العرض المسرحي وهو المكان الذي يبرز فيه الإنسان أفكاره ومشاعره . ويمكن تمييز نوعين من أنواع الفضاء هما :

---

(1) ينظر : فرحان بلبل ، المرجع نفسه ، ص 109

(2) ينظر : عمر بلخير ، تحليل الخطاب المسرحي ، منشورات الاختلاف ، الجزائر الطبعة الأولى 2003 ص 90

(3) نديم معلا ، لغة العرض المسرحي ، دار الندى للثقافة والنشر ، دمشق -سوريا الطبعة الأولى 2004 ص 101

أ- **الفضاء الدرامي** : وهو الفضاء النصي الذي يتشكل نظرياً من خلال النص، ويتكئ عليه خيال القارئ ، ليقضي على الفجوات القائمة بين الكلام والتجليات البصرية [1] .

بمعنى أن القارئ لنص ما من خلال ما يرد فيه من وصف للأمكنة – النص- يتخيل ذلك المكان ، ويربطه بما ورد في النص من إشارات .

ب- **الفضاء المسرحي** : هو العياني أو الظاهر المادي الحسي .

إذا " المكان المسرحي هو الموضوع أو الحيز كوجود مادي ، يمكن إدراكه بالحواس[2] ".

وهو أحد العناصر الأساسية في المسرح ، لأنه شرط من شروط تحقيق العرض المسرحي ، و ذو وضعية مركبة لكونه يرتبط بالواقع " مكان العرض المسرحي " من جهة أو المتخيل " مكان الحدث الدرامي المعروض على الخشبة " من جهة أخرى ، وضمن هذه الصيغة المركبة للمكان ، يطلق على الموضع الذي تُقدم فيه العروض المسرحية[3] ، تسمية المكـــــان المســـــرحي Lieu Théâtral.

ويشتمل الفضاء المكاني على كل ما يحتويه المسرح من الخشبة والصالة إلى جوانب الصالة ، إذا كانت هذه الجوانب جزء من المكان المسرحي والصالة هي الجزء المخصص للمشاهدين خلال العرض ، وتحتوي على مرافق عديدة ،

---

(1) ينظر : نديم معلا ، المرجع نفسه ص 99

(2) موقع الإنترنت : www . Kefaya . Org

(3) ينظر: نديم معلا ، المرجع نفسه ، ص 98

وكمثال على ذلك شباك التذاكر والمداخل والمخارج وأماكن الاستراحة والعرض ، كما تسمح الصالة المصممة تصميما جيداً للجمهور بالمشاهدة والاستماع للعرض ، كما تسهل عليهم الدخول والخروج ، وتتفاوت أحجامها بين الكبير والصغير فتكون مقاعد الصالة في الطابق الرئيسي[1] .

من هنا يتضح لنا أن الفضاء المكاني واسع وشامل لكل جوانب المسرح المختلفة من خشبة وصالة وغيرها من المرافق الأخرى ، التي لا غنى للمسرحية عنها والتي بتظافرها يكون للمسرح فضاء .

ومهما كانت نوعية العرض الذي يُقدم ، فإن المكان الذي يجري فيه العرض يشتمل بالضرورة على حيزين مستقلين عضوياً هما : حيز اللعب " AIRE DE JEU" الذي يتم فيه الأداء ، وحيز الفرجة وهو المكان المخصص للمتفرجين ، وتجمع بين الحيزين علاقة أمينة تنتهي بانتهاء العرض[2] .

وهذا ما نجده واضح للعيان في مسارحنا ، فهناك الخشبة وهي الجزء المخصص للممثلين ليجسدوا فيه أدوارهم ، ونجد كذلك المكان المخصص للمتفرجين أو الجمهور حتى يتابع العرض .

وتطلق تسمية المكان أيضا على ذلك الموضع الذي تجري فيه وقائع الحدث المتخيل ، وهو ما تحدده الإشارات الإخراجية في بداية المسرحية أو في بداية المشاهد والفصول ، ويستشف هذا المكان من الحوار ويسمى الحدث " Lieu d'Action "[3].

بمعنى أن مكان الحدث الذي يرسمه المخرج يُصور بعلامات تدرك بالحواس، حيث تكون هي الموضع الحقيقي للديكور فيما بعد ولأجساد الممثلين وتحركاتهم على الخشبة، هذا بالإضافة إلى الإضاءة والمؤثرات الصوتية السمعية والبصرية .

---

(1) ينظر: وليد بكري ، المصدر نفسه ، ص 34

(2) موقع الانترنت نفسه

(3) الموقع نفسه

**الفضاء المكاني لمسرحية كيلوباترا :**

سنحاول في هذا الإطار ، وصف ملامح البنية المكانية في مسرحية كليوباترا عن طريق حصر الأمكنة ، ورؤية كيفية تعبير المؤلف عنها،وإبرازه لها، والتعرف على وظائفها ضمن الحركة الدلالية العامة للمسرحية .

إن قضية المكان في مسرح أحمد شوقي تحتاج إلى وقفة، لأن اختياره للأمكنة في مسرحياته يعتمد على أسس كثيرة يهتم من خلالها ينقل أفكاره للمتلقي ، فالفكرة عند الكاتب لا تتخذ الكلمة أو الحركة أو الإماءة كقناة لها في الوصول إلى القارئ أو المتفرج ، بل إن المكان بالنسبة إليه قناة ضرورية وأساسية لإيصال الفكرة أيضا لذا نجده لا يحدد الأمكنة في الكثير من الأحيان بحدود جغرافية أو بحدود واقعية مألوفة، وذلك حسب ما يقتضيه مضمون أو مضامين العمل المسرحي .

يتضح الفضاء المكاني للمسرحية من خلال إطلاعنا وإدراكنا للملاحظات المسرحية التي يصوغها ، ويحتوي على أماكن لمختلف الأماكن التي تتطور فيها أحداث المَسرحية ونبدأ أولاً :

**الفصل الأول** : وجاء فيه

**المنظر الأول:** في مكتبة كيلوباترا – حابي وديون وليسياس جلوس إلى عملهم يُسمع جماعة من العامة خارج القصر ينشدون هذا النشيد.

تخرج هيلانة ويدخل زينون من باب آخر في هيئة تفكير واضطراب

يدخل الكاهن أنوبيس من باب مقابل.

يسمع هتاف من خارج القصر ، وجماعة ترتل نشيد النصر السالف في أكتيوم.

الملكة مشيرة إلى باب مفتوح ومتجهة إليه[1] .

---

(1) أحمد شوقي ، المصدر نفسه ، ص 106 إلى 109

**المنظر الثاني:**

في إحدى غرف القصر الملكي ورحى الحرب دائرة بين إكتافيوس وأنطونيوس.

على أسوار الإسكندرية حابي في الغرفة حيث تدخل عليه هيلانة[1] .

من الملاحظ أن هذا الوصف للمكان في الفصل الأول بمنظريه الاثنين، ليس دقيقا إذ يصعب على القارئ أن يتصور بوضوح الأماكن التي تجرى فيها أحداث المسرحية، فنحن نلاحظ أن هناك وصفا متشتتا بين المكتبة وخارج القصر فمثلا في المكتبة لا نجده يصف ماذا يوجد في هذا المكان – فضاء المكان – فيقول:" في مكتبة قصر كيلوباترا ".

**الفصل الثاني:**

في حجرة الولائم بالقصر الملكي حيث ترى كليوباترا و وصيفتاها هيلانة و شرميون ، وانطونيوس و أوروس وبضعة من القواد الرومان و أولمبوس طبيب الملكة و آنشو مضحكها و غانميز ساقيها وحاجب يعلن أسماء القادمين .

" تقوم كليوپاترا إلى شرفة فيتبعها أنطونيوس "[2] .

في هذا الفصل أيضا،لا نلاحظ وصفا دقيقا للفضاء المكاني، فلم يذكر لنا الكاتب شيئا عن " حجرة الولائم " وماذا يوجد فيها من أشياء ومن ديكور وغيرها، وكذلك في تحديد المكان الثاني " شرفة " لا يذكر لنا مكان الشرفة أو على ماذا تحتوي .

---

(1) المصدر نفسه ، ص 110

(2) المصدر نفسه ص 118 – 123 .

**الفصل الثالث :**

وجاء وصف المكان فيه دقيقا لغاية أو لغرض في نفس الكاتب. فهو يصف أولاً: " مكان وجود المعبد " الإسكندرية " ، ثم يذكر لنا ما موقعه من المسرح ، وكيف يقسم جداره إلى قسمين: قسم خارجي وقسم داخلي، وكيف تنهض فيه شجرة باسقة .

وفي داخل هذا المعبد ، توجد حجرة الكاهن أنوبيس ، ففي فضائها المكاني وصف دقيق أيضا لما تحويه من حقاق وقوارير وصُرر وصناديق، يشف أو يبين بعضها ما فيها من أفاعي وحيات، وفي هذا إشارة إلى حدوث أمر عظيم وهو ما ستؤول له كليوباترا " انتحارها بسم الأفعى " .

وجاءت الإشارة المكانية فيه كالآتي

" معبد في الإسكندرية ، يقسم جداره المسرح إلى قسمين : القسم الأصغر خارج المعبد وتنهض فيه شجرة باسقة ، والقسم الأكبر : داخله تظهر فيه حجر الكاهن الأكبر أنوبيس ، وعلى جدرانها رفوف نُسقت عليها حقاق وقوارير ، وهنا وهناك صُرر وصناديق يشف بعضها عما فيها من أفاع وحيات ، باب خلفي يؤدي إلى المعبد ، ونافذة خلفية تطل على الفضاء "[1].

**الفصل الرابع:**

في القصر الملكي غرفة العرش ، شرفة مطلة على البحر، كليوباترا متكئة على حافة الشرفة ، شرميون وهيلانة في أقصى الحجرة تنهمر من عيونهما الدموع.

نجد أن الفضاء المكاني هنا فيه نوع من الوصف الجيد ، حيث يصف مكان وجود الشرفة وكيفية جلوس كليوباترا عليها[2] .

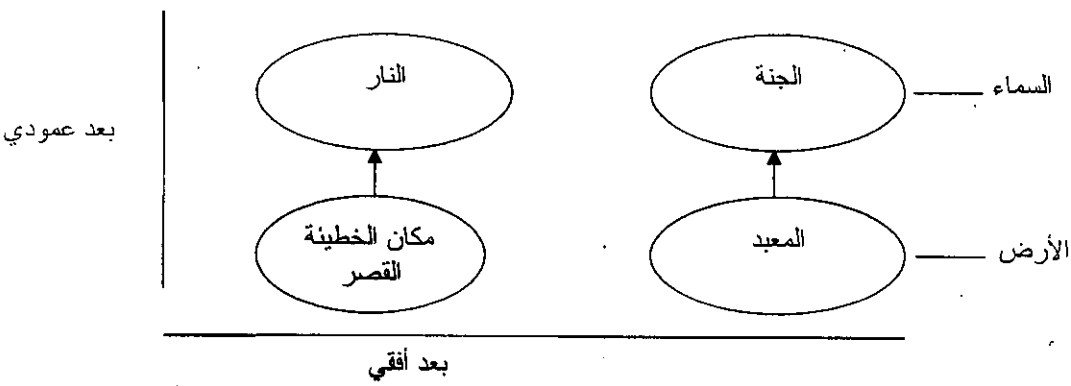
---

(1) أحمد شوقي المصدر نفسه ، ص 125

(2) المصدر نفسه ، ص 140 .

يمكن أن نؤسس من خلال ما ذكرنا فضاءً تتقابل فيه السماء والأرض ، بحيث تتخذ رحلة البطل الرئيسي " كليوباترا " بعدا عموديا بالإضافة إلى إمكانية الحركة في بعد أفقي أيضا .

سننطلق في تحليلنا من الفكرة التي أسسها أدباء القرون الوسطى والتي تطبع الفضاء بالتعارض الكامل بين الأمكنة " السماء ≠ الأرض " وهناك تعارض ضمن هذين الفضائين : ففي السماء هناك تعارض بين الجنة والنار ، وفي الأرض يتعارض المعبد مع مكان الخطيئة ، ومكان الخطيئة في " مصرع كليوباترا " هو القصر أما الخطيئة فهي فعل الانتحار .




**وظائـــف الأمكنـــة وأشكالهـــا :**

إن الثراء النسبي للأمكنة وتعددها، ينعكس على وظائفها ،فيجعلها متعددة هي الأخرى ، ومن الأمكنة المغلقة مثلاً :

حجرة أنوبيس – المعبد – محراب المكتبة : كان لهدوئها وبساطتها أثر في بيان اضطراب شخصيات المسرحية ، وثورتها الداخلية أو تعقد علاقاتها فيما بينها ، فكانت مرايا عاكسة لحالات هذه الشخصية، إضافة إلى أنها تعتبر فضاءات لتنفيس هموم الشخصيات ، وتحفظ أسرارها . مثلما هو الأمر بالنسبة لكليوباترا التي اتخذت حجرة أنوبيس ملاذا ، تشتكي فيه للكاهن أنوبيس همومها ومشاكلها .

أما الأماكن المفتوحة فهي: كالشرفة المطلة على البحر وخارج القصر وتحت الشجرة ، النافذة .

## الأمكنة المغلقة :

| المكان | وظيفته | وصف المكان |
|---|---|---|
| حجرة أنوبيس | مكان لتحضير الأدوية والترياق | احتوائها على الحقاق والقوارير والصرر وصناديق تحتوي على الأفاعي |
| المعبد | للتعبد | يقع في الإسكندرية وينقسم جداره إلى قسمين : قسم خارج المعبد وقسم داخله |
| المكتبة | للمطالعة والقراءة | تحتوي على رفوف فيها كتب |
| المحراب | مكان الصلاة | / |
| حجرة الولائم | مكان للحفلات والسهر والسمر | صالة واسعة تحتوي على كراسي وموائد كبيرة |
| القصر | مكان للحكم ومكان للسهر والبذخ والترف | هو مكان فسيح يحتوي على عدة فضاءات مكانية مثل الغرف والمكتبة وغيرها |
| الغرف | النوم | مكان يحتوي على أسرة و أفرشة |

## الأمكنة المفتوحة :

| المكان | وظيفته | وصف المكان |
|---|---|---|
| الشرفة ، النافذة | مكان للإستمتاع بالمناظر الخلابة وهي أيضا مكان للمراقبة كما كانت تفعل كليوباترا وهي تراقب أسطولها الحربي | مكان مفتوح على الشارع يقع في مكان عال في القصر |

# الخـــــــــاتمة

يحتل المسرح مكانة كبيرة و هامة في الأدب العربي ، كونه يعبر عن واقع الشعوب بهدف فني لا مثيل له إذ استطاع أن يحظى بإعجاب الجماهير العالمية بصفة عامة ، و كذلك الجماهير العربية بصفة خاصة كيف لا و هو المنفس عن همومها و مشاكلها و المحترم لبؤسها و شقائها .

من هنا و بعد هذه الوقفة الوجيزة على عناصر البحث ، تخرج بالنقاط و النتائج التالية:

01) اختلفت الآراء و تعددت حول وجود المسرح في الأدب العربي بين مثبت لوجوده و منفي له ، ليستقر رأينا على اثبات وجود المسرح في الأدب العربي منذ القديم ، إلا أنه لم تتوفر له عناصر الدراما الحديثة التي جعلت منه فنا مستقلا بذاته .

02) يصور المسرح الواقع بهدف ترسيخ سلوك معين ، ساعيا من ورائه إلى تجسيد قيم أخلاقية كما فعل شوقي في مسرحية ( مصرع كيلوباترا) التي ألفها مغيرا في بعض معطياتها التاريخية قاصدا من وراء ذلك التعبير عن أهداف قومية .

03) مزج الشاعر بين الأحداث التاريخية و القصة الخيالية بما تحفل به من عواطف و طباع و انفعالات و مواقف متضاربة

04) المسرح وسيلة اتصال و تبليغ لتسهيل عملية التبادل الثقافي بين الشعوب .

05) إن الشخصيات في المسرحية تمثل الركيزة الأساسية التي يقوم عليها النص والعرض المسرحي فهي محرك الأحداث .

06) الحوار هو الوسيلة الأساسية لجعل الشخصيات تتواصل فيما بينها لتنتقل من دور إلى آخر .

07) إن الفضاء المكاني في النص المسرحي هو المجال الذي يبرز فيه الكاتب قدرته على الوصف , و توضيح الفضاء الذي تجرى فيه الأحداث .

08) الفضاء المكاني في العرض المسرحي هو الميدان الذي يجسد فيه العمل المسرحي .

و أخير ورغم كل هذه الظروف و المشاكل ورغم انتشار الفضائيات إلا أن المسرح لا يزال يشغل حيزا معتبرا على الساحة الفنية .

## مسرد المصادر والمراجع :


1-أحمد شوقي ، صفوة المؤلفات الكاملة ، مكتبة لبنان ناشرون و الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان ، الطبعة الأولى 1993م .

2-حورية محمد حمو ، تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق في سوريا ومصر، منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق [ د . ط ] 1999م

3- رشاد رشدي ، نظرية الدراما من ارسطو إلى الآن ، هلا للنشر والتوزيع ، الطبعة الأولى 1420هـ /2000 م

4- رضا عبد الغني الكساسبة ، التشكيل الدرامي في مسرح شوقي وعلاقته بشعره الغنائي ، دار الوفاء لدنيا الطباعة ، الإسكندرية ، الطبعة الأولى 2004م.

5-عبد الله أبو هيف ، المسرح المعاصر ( قضايا ، تجارب ، رؤى ) ، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق [ د . ط ] 2002م .

6-عدنان بن ذريل ، فن كتابة المسرحية ، منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق [ د . ط ] 1996م

7-عبد الرحمان بن زيدون ، قضايا التنظير في المسرح العربي من البداية إلى الامتداد ، منشورات الاتحاد الكتاب العربي الطبعة الأولى 1992 م.

8- عمر بلخير ، تحليل الخطاب المسرحي ، منشورات الاختلاف الجزائر ، الطبعة الأولى 2003 م .

9- فوزي عطوي ، أحمد شوقي شاعر الوطنية والمسرح والتاريخ ، دار الفكر العربي ، بيروت ، الطبعة الأولى ، 1989م

10- فرحان بلبل النص المسرحي ، الكلمة والفعل ، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق[ د .ط ] 2003م

11-محمد رمضان الجربي ، الأدب المقارن ، دار النشر للطباعة والنشر توزيع [ د . ن ] . 2002م.

12-محمد صالح بك ، تاريخ المسرح عبر العصور، الدار الثقافية للنشر ، القاهرة الطبعة الاولى1422هـ/2002م.5

13-نديم معلا ، لغة العرض المسرحي ، دار الندى للثقافة والنشر ، دمشق سوريا الطبعة الأولى 2004م .

14-نظرات في الشعر العربي الحديث ، عبده بدوي ، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع – القاهرة ، [ د . ط ] 1998م