Journal of Language Studies **Vol. 9, No. 2, 2025, Pages (39-70)**
DOI: https://doi.org/10.25130/Lang.9.2.3

IRAQI Academic Scientific Journals
العراقية المجلات الأكاديمية العلمية
ISSN: 2663-9033 (Online) | ISSN: 2616-6224 (Print)
Journal of Language Studies
Contents available at: https://jls.tu.edu.iq/index.php/JLS

The Dialogic Creativity in the Tragedy of Cleopatra by Ahmed Shawqi – A Critical Reading

Dr. Kholoud Youssef Abboud*
Tikrit University/ College of Education for Humanities
khlood.y.abood@tu.edu.iq

Received: 11/ 2 / 2025, **Accepted:** 23/3 /2025, **Online Published: 30 /6/ 2025**

Abstract

The protagonist of this poetic play, Cleopatra, is renowned for her relationships with Julius Caesar, Marcus Antonius, and her son Caesarion. The play encapsulates historical and political events, wherein the poet and playwright highlights Cleopatra's conflict with the Romans due to her political and emotional ties with Marcus Antonius. This relationship deteriorated Antonius' standing with Rome, as his loyalty to Cleopatra came at the expense of Roman interests. The dramatic dialogue effectively portrays the Egyptian queen's courage, love, and devotion to her people, culminating in a tragic ending, as Cleopatra chooses to take her own life by poisoning herself rather than falling captive to the Romans.

Keywords: Dialogue, Cleopatra, Theatre, Poetry, Conflict

* **Corresponding Author**: D. Kholoud Youssef Abboud**, Email:** khlood.y.abood@tu.edu.iq
Affiliation: Tikrit University - Iraq
© This is an open access article under the CC by licenses http://creativecommons.org/licenses/by/4.0

الإبداع الحواري في مسرحية مصرع كليوباترا لأحمد شوقي– قراءة نقدية

م. د. خلود يوسف عبود
khlood.y.abood@tu.edu.iq
جامعة تكريت/ كلية التربية للعلوم الإنسانية

الـمستخلـص

بطلة هذه المسرحية الشعرية هي (كليوباترا) الشهيرة بعلاقاتها مع (يوليوس قيصر) و (ماركوس أنطونيوس) ووالده (قيصرون) ، وقد جسدت المسرحية أحداثاً سياسية وتأريخية أشار إليها الشاعر والكاتب المسرحي كصراع كليوباترا مع الرومان بسبب العلاقات السياسية والعاطفية مع (ماركوس أنطونيوس) إذ ساءت العلاقة بين انطونيوس وروما بسبب ولائه لكليوباترا على حساب مصالح روما ، وقد جسد الحوار المسرحي دور الملكة المصرية وشجاعتها وحبها وولاءها للشعب لتكون النهاية المأساوية موت كليوباترا بابتلاعها السم خشية أن تكون أسيرة بيد الرومان.

الكلمات المفتاحية: الحور، كليوباترا، المسرح، الشعر، الصراع

المقدمة

مسرحية "مصرع كليوباترا" لأحمد شوقي تُعَدُّ أنموذجًا للإبداع الحواري، إذ تستند إلى الأحداث التاريخية المتعلقة بمصرع الملكة كليوباترا، الأمر الذي يُضفي عليها بُعدًا تاريخيًا يُعزِّز من قيمتها الأدبية، وقد تميّزت المسرحية بتوظيف الحوار بطرائق متنوعة أسهمت في تعميق الشخصيات وتعقيد الأحداث، لا سيما أن الشاعر جمع بين الأسلوبين الشعري والدرامي، فأضفى هذا المزج على الحوار طابعًا أدبيًا عميقًا ومؤثرًا، ساعد في التعبير عن الصراعات الداخلية والتوترات العاطفية التي عاشتها الشخصيات.

يهدف البحث إلى استكشاف الأساليب الإبداعية التي استخدمها أحمد شوقي في صياغة الحوارات داخل مسرحيته "مصرع كليوباترا" وتحليلها، مع العناية بالبُعد الفني والجمالي والدرامي للغة الحوار. كتحليل البناء الحواري، واستكشاف اللغة الشعرية، وتوظيف الحوار لعرض الصراع التاريخي، ودراسة البُعد النفسي للشخصيات...إلخ.

وتكمن أهمية البحث في مزج (أحمد شوقي) بين متطلبات المسرح ومتطلبات الشعر بأسلوب راقٍ ممزوج بلغة عربية فصحى وقوة في التصوير والخيال لا سيما أنَّ شوقي التزم بالحقائق التاريخية مع منح الشخصيات أبعاداً إنسانية ودرامية تنتمي إلى الأدب التراجيدي حيث تتجلى المأساة في مصير (كليوباترا– وأنطوني) .

أهم الدراسات السابقة :

هناك عدد من الدراسات التي تناولت مسرحية "مصرع كليوباترا" لأحمد شوقي من زوايا مختلفة. وفيما يأتي بعض أبرز هذه الدراسات :

1. المسرحية الشعرية العربية بين الأصالة والمعاصرة ؛ "مصرع كليوباترا" أنموذجا (دراسة نقدية مقارنة): تناولت هذه الدراسة مقارنة بين مسرحية شوقي والمسرح الكلاسيكي الغربي، مع التركيز على تأثر شوقي بالمسرح الغربي في بناء مسرحيته .
2. المسرح في شعر أحمد شوقي: موضوعاته وخصائصه – "مصرع كليوباترا" أنموذجًا: اهتمت هذه الدراسة بتحليل مسرحية "مصرع كليوباترا" من خلال منهج فني تحليلي ، بهدف كشف أسرار النص الأدبي وإبراز جمالياته الفنية ، بالإضافة إلى دراسة مكوناته بوصفه نصًا مسرحيًا .
3. استدعاء الشخصيات التاريخية في مسرح شوقي – دراسة تطبيقية في : مسرحية "مصرع كليوباترا": بحثت هذه الدراسة في كيفية تعامل شوقي مع الشخصيات التاريخية في مسرحيته، وكيفية استدعائه لهذه الشخصيات وتوظيفها دراميًا.
4. الأفعال الكلامية غير المباشرة في مسرحية "مصرع كليوباترا" لأحمد شوقي: دراسة تداولية: ركزت هذه الدراسة على تحليل الأفعال الكلامية غير المباشرة في نص المسرحية، باستخدام المنهج التداولي لفهم آليات التخاطب والتواصل بين الشخصيات .
5. الخطاب التاريخي في مسرحية "مصرع كليوباترا" لأحمد شوقي: تناولت هذه الدراسة المنظور التاريخي الذي قدمه شوقي في مسرحيته، وكيفية معالجته للروايات التاريخية المتعلقة بالملكة كليوباترا، وتقديم رؤية مغايرة للتصورات السائدة عنها.

هذه الدراسات تقدم رؤى متنوعة حول مسرحية "مصرع كليوباترا"، مما يثري فهمنا لهذا العمل الأدبي البارز.

اشتملت هيكلية البحث على ستة مباحث :

المبحث الأول: الحوار لغةً واصطلاحاً : تناول الأول التعريف اللغوي لمفهوم الحوار ، أما الثاني فقد عرض التعريف الاصطلاحي للحوار وأبعاده .

المبحث الثاني: المسرح الشعري: سيرة المصطلح : استعراض تطور مصطلح المسرح الشعري عبر التاريخ .

المبحث الثالث: الشعر والتاريخ: حدود التماهي المعرفي: دراسة العلاقة بين الشعر والتاريخ ومدى التقارب المعرفي بينهما.

المبحث الرابع: المسرحية الشعرية وخصوصية الإبداع: تسليط الضوء على الخصائص الإبداعية للمسرحية الشعرية .

المبحث الخامس: الشاعر وظرف النص: مناقشة دور الشاعر وتأثير الظروف المحيطة في تشكيل النص الشعري .

المبحث السادس : النص والقراءة النقدية: تقديم قراءة نقدية معمقة للنص الشعري.

المبحث الأول :

أولا: الحوار لغة :

كلمة (حوار) كلمة أصيلة في اللغة العربية فقد جاءت في لسان العرب بمعنى الحور، أي: الرجوع عن الشيء والى الشيء ، والمحاورة المجاوبة والاسم من المحاورة الحِوير... يقال: وهم يتحاورون أي : يتراجعون الكلام (ينظر: ابن منظور، ج : 217–218) .

ثانياً: الحوار اصطلاحاً :

نجد أن بعض الباحثين يسعون إلى توسعة هذا المفهوم في المعنى والبعض الآخر يميل إلى التضييق كما أن منهم من يهتم ببعض خصائصه وأهدافه وإبراز عناصر الحوار ومكوناته من ذلك تعريف الدكتورة منى اللبود : إذ عرفته بأنه محادثة بين طرفين أو أكثر يتضمن تبادلاً للآراء والأفكار والمشاعر ويهدف إلى تحقيق قدر أكبر من الفهم والتفاهم (ينظر: العبد: 476) .

بين الأطراف المشاركة في الحوار.

المبحث الثاني: المسرح الشعري– سيرة مصطلح :

يُعَدُّ المسرح الشعري من الفنون الأدبية التي تَمزِج بين الشعر والدراما، إذ يعتمد على الحوار الموزون والمقفّى، ويعود الفضل في إرساء قواعده إلى مجموعة من الروّاد أمثال مارون النقاش، وأبي خليل القباني، ويعقوب صنوع الذين أفاد منهم أحمد شوقي، الذي أبدع بدوره في المزج بين التاريخ

والشـعر بأسـلوب معرفي وانتقل بالحوار المسـرحي من النثر إلى لغة الشـعر، وقد أشـار الناقد كريم شغيدل إلى دور أحمد شوقي في مساهمته في هذا المسار (ينظر: عبد الغني:11) .

وقد شـــهد المســـرح العربي في فترات ازدهاره تنوّعًا في الظواهر المســـرحية ، إذ كان المدّاحون والشـعراء الشـعبيون يؤدّون العروض بالكلمة والحركة ، مسـتخدمين الشـعر الفصـيح والعاميّ في آنٍ واحد. وتجلّت هذه الريادة المسرحية منذ منتصف القرن التاسع عشر وربما قبله، بفضل الروّاد الذين تمت الإشـارة إليهم الذين وإن لجأوا أحيانًا إلى العامية، إلا أنهم آمنوا بالشـعرية واعتمدوها في معظم نصوصهم الأولى (ينظر: عبد الغني: 10).

جاء هذا التوجّه بدافع من الافتتان بالموسيقى وإمكاناتها التصـويرية والإيحائية، إلى جانب الرغبة في التقدّم وإحداث نقلة نوعية في المسرح العربي ، فمن المعروف أن الدراما منذ زمن بعيد كانت تُعَدُّ فرعًا من فن الشـعر، ويُعَدُّ ارتباط النص بالشـعرية انعكاسًـا لارتباطه بالهوية العربية، تلك الهوية التي تتنقّل ألوان طيفها عبر عدد من الأقطـار العربيـة والإســـلاميـة ، لتعكس في النهـايـة وعيًا بالهويـة والسعي لتعزيزها.

ويمكن تتبّع تأصيل الهوية العربية في الدراما من أقصى المغرب إلى أقصى المشرق، كما يتجلى ذلك في الكويت والبحرين تحديدًا. ومن الأمثلة البارزة على ذلك، مسرحية "مجنون ليلى" لأحمد شوقي التي عُرضـت في نادي البحرين عام 1941، وكذلك مسـرحية "الحجاج بن يوسـف" التي قُدّمت على مسرح مدرسة البنات الخليفية.

وعلى الرغم من هذه الإنجازات ، يعاني المسـرح الشـعري العربي اليوم من تراجع ملحوظ ، إذ قلّ الأداء الدرامي وانخفض مسـتوى الإنتاج المسـرحي الشـعري، ما أضـفى على المشـهد الدرامي العربي نوعًا من الشحوب والركود (عبد الغني: 11) .

اعتمد أحمد شوقي في مسرحه الشعري على مرتكزين أساسيين:

1. التحوّل من النثر إلى الشـعر: إذ طوّر الحوار المسـرحي من أسـلوب نثري إلى شـعري بديع، ما أضفى على نصوصه جمالية أدبية وقوة تعبيرية.

2. مزج التاريخ بالشـــعر: حيث تناول في مســـرحياته قصـــصًـــا تاريخية مثل قصـــة الملكة كليوباترا السابعة، آخر حكام البطالمة في مصر، ونسجها بأسلوب شعري يمزج بين الحقيقة التاريخية والخيال الأدبي.

إن مستقبل المسرح الشعري العربي يتطلّب إعادة إحياء هذا الفن من خلال تشجيع الكتاب المسرحيين على المزاوجة بين الأصالة الشعرية والتجديد الدرامي، وبث الحياة في النصوص المسرحية الشعرية لتعود إلى خشبات المسارح وتُلامس قلوب الجماهير من جديد.

فإن المسرح الشعري هو أحد الفنون المسرحية التي كتبها العديد من الشعراء والمسرحيين عبر العصور، ومن أبرز كُتاب المسرح الشعري عالميًا وعربياً:

1. ((ويليام شكسبير (William Shakespeare) – كتب مسرحياته بأسلوب شعري، مثل هاملت وماكبث وروميو وجولييت.
2. جان راسين (Jean Racine) – كاتب فرنسي اشتهر بمسرحياته التراجيدية مثل فيدرا.
3. كريستوفر مارلو (Christopher Marlowe) – من أبرز كتّاب المسرح الشعري في عصر النهضة، ومن أعماله دكتور فاوستوس)) (ينظر: عبد الغني: 33) .

4.أحمد شوقي –((يُعد رائد المسرح الشعري العربي، ومن أعماله مصرع كليوباترا ومجنون ليلى))

5.عزيز أباظة – قدم أعمالًا مسرحية شعرية مثل ((غروب الأندلس وقيس ولبنى))

6.صلاح عبد الصبور – كتب بأسلوب الشعر الحر، ومن أعماله ((مأساة الحلاج))

7.عبد الرحمن الشرقاوي – قدم أعمالًا ذات بعد سياسي واجتماعي مثل ((الحسين ثائرًا والحسين شهيدًا)) .

ويعد أحمد شوقي الأبرز فيهم إذ يمكن عدّه المؤسس الفعلي للمسرح الشعري العربي في العصر الحديث ، فقد نقل هذا الفن من كونه مجرد محاولات فردية إلى قالب درامي متكامل)) (ينظر: عبد الغني: 10 –11 – 33) يجمع بين الشعر والتمثيل.

المبحث الثالث: الشعر_ التأريخ حدود التماهي المعرفي :

أن ما يؤكد بديهية تاريخية هنا هي أن هذا اللون من التراجيديا الشعرية يظل أنسب الأشكال الأدبية للتعبير عن الهموم الكبيرة في حياة الأمم وأكثرها اتصالا بتاريخها القومي ووجدانها الحضاري وطبيعة إحساسها بالعالم، فقد استخدم الشعر في المسرح لتعميق الأثر العاطفي وإضفاء بعد فلسفي وجمالي على النص المسرحي، ليمكن القول بأن الأمم العريقة وجدت ذاتها في التراجيديا الشعرية كما لم تجدها في أي فن آخر؛ وهذا ما تؤكده تجربة المسرح الإغريقي في القرن الخامس قبل الميلاد وتجربة المسرح الإنجليزي في العصر الإليزابثي في المسرح الأوروبي، وهو ما يدفعنا إلى تأكيد هذه العلاقة بين ما يقدم وما يعبر عنه.(ينظر: المصدر السابق: 11. وينظر: مندور: 12).

عندما يتحوّل الماضي إلى شعر، ويُصبح المسرح مشهدًا حيًا، يُضفي الشعر بُعدًا أسطوريًا أو خياليًا على الأحداث التاريخية، ليحوّلها إلى تجربة إنسانية تتجاوز الزمان والمكان.

إن التراجيديا الشعرية العربية، خاصة في مراحلها الأولى، كانت تعبيرًا جادًا عن الهوية في مرحلة تكوينها، أو بشكل أدق عن فترة الصراع الكبرى التي تسبق البحث عن الذات وتأكيدها. وإذا نظرنا إلى التاريخ فإننا سنجد التراجيديا الإغريقية ظهرت بعد انتصار اليونانيين على الفرس في معارك حاسمة، أبرزها موقعة ماراثون عام 490 ق.م، حيث حققت أثينا نصرًا مذهلًا على عدو يتفوق عليها في العدد والعدة. وكذلك وُلدت التراجيديا الشكسبيرية بعد انتصار الإنجليز على الأسطول الإسباني (الأرمادا) عام 1588 بالقرب من السواحل البريطانية.

هذه الأمثلة التاريخية تُبرز العلاقة الوثيقة بين المعاناة وتأكيد الهوية عبر التعبير بالدراما الشعرية، مما يوضح كيف يُسهم الشعر والمسرح في تجديد الوعي الذاتي للأمم .(ينظر: مندور: 17).

وبينما يعتمد التأريخ على النظريات والتحليل الموضوعي للأحداث، يُعبّر الشعر عن الأحاسيس والمشاعر الفردية، ليُكمّل كل منهما الآخر في تقديم صورة شاملة للإنسان والتاريخ.

المبحث الرابع: المسرحية الشعرية وخصوصية الإبداع:

الشعر المسرحي فن قديم ظهر لدى اليونان والرومان وانحسر في نهاية القرن الثامن عشر في أوربا. هو توظيف الشعر في المسرح وذلك عن طريق الحوار سواء كان عمودي أو غير عمودي ، ينظر: (سراج :40. وينظر: مندور: 15–16). "فالحوار المسرحي ليس مجموعة أقوال تلقى على الجمهور، بل هو حديث يقول فيه الأشخاص ما يقولون في مجابهة شخصيات أخرى أو موقف، ما يقولونه ليس تلاوة لقول أو شعر محفوظ أو إلقاء لخطبة على جمهور، ذلك أن الحوار نفسه (فعل) به نر الأشخاص وهم يفعلون" (تريش : 17) . المسرح الشعري "عبارة عن فعل صادر من طرف الممثلين وهو يمثل صلب الموضوع الذي تدور حوله هاته المسرحية وليس مجرد كلام فقط .

يعتمد هذا المسرح على الشعر كأساس للحوارات والأحداث بدلاً من اللغة النثرية التقليدية. وهذا النوع من المسرح، يتم التعبير عن المشاعر والصراعات والأفكار من خلال أبيات شعرية أو نصوص ذات طابع موسيقي وبلاغي. حيث تتضمن المسرحيات الشعرية عناصر درامية قوية، لكنها تظل متمركزة حول الجمالية الشعرية في التعبير،(ينظر: عناني: 27) . فالمزج بين لفظتي المسرح و الشعر أنتج أحد أهم الأنواع الأدبية في العصر الحديث ألا وهو المسرح الشعري الذي يتميز بخصائص فنية لا يمكن للمسرح النثري أن يتحلى بها ذلك أن الشعر صورة ذهنية ومعنوية مسموعة بموسيقاها وإيقاعاتها تؤدي أداء فردياً بالإلقاء أو التوقيع أو التنغيم، والمسرح صورة مرئية مسموعة حاضرة

التلقي في زمن إرسالها المتعدد الوسائل ، وهو زمن تلقيها نفسه الذي يكون جماعياً إذن المتلقي في المسرح الشعري لا يجد فيه المعنى المباشر، فعليه أولا ترجمة الصورة الذهنية إلى صورة صوتية، فهنا نجد علاقة الشعر بالمسرح كوجهي الورقة النقدية لا يمكن الفصل بينهما، فيفهم الأول بطبيعة الثاني ، ويمكننا تسمية الشعر (بالدال) والمسرح (مدلول) (ينظر: عناني :27) .

المبحث الخامس : الشاعر وظرف النص:

هو أحمد شوقي بن علي بن أحمد شوقي أمير الشعراء وأشهرهم في العصر الحديث ولد بالقاهرة في(١٦) أكتوبر (١٨٧٠م) حيث كانت مصر إبان تلك الفترة في حكم إسماعيل تسعى إلى يقظة شاملة (ينظر: عبد الهادي: 5–6 ، و ينظر : وادي : 7). فقد حظي منذ نعومة اظافره برضى الخديوي ونعيمه الأمر الذي كان له عظيم الأثر في أعماله الأدبية ، ولما بلغ الرابعة من عمره التحق بالكتاب فحفظ قدراً من القرآن وتعلم مبادئ القراءة والكتابة ، ثم التحق بمدرسة المبتديان، وتخرج فيها وعمره خمس عشرة سنة ، وبعد أن أتم تعليمه المدرسي ألحقه أبوه بمدرسة الحقوق ثم التحق بقسم للترجمة والتحق بعد ذلك بقصر الخديوي توفيق الذي ما لبث أن أرسله إلى فرنسا ، فالتحق بجامعة مونبلييه لمدة عامين لدراسة القانون ثم انتقل إلى جامعة باريس لاستكمال دراسته حتى حصل على إجازة الحقوق عام ١٨٩٢م (ينظر: عبد الهادي: 5).

رجع شوقي إلى مصر وعينه الخديوي في القصر بقلم الترجمة ، توثقت علاقته بالخديوي الذي رأى في سفره عونا له في صراعه مع الانجليز فقربه إليه ، وظل شوقي يعمل في القصر حتى خلع الإنجليز الخديوي عباس عن عرش مصر وأعلنوا الحماية عليها سنة (١٩١٤م) ، وولوا حسين كامل سلطنة مصر وطلبوا من الشاعر مغادرة البلاد فاختار المنفى إلى برشلونة في إسبانيا، وفي المنفى لم يجد من سلوى سوى شعره يبثه خطرات قلبه ، حتى إلى وطنه في سنة (١٩٢٠م) فاستقبله الشعب استقبالاً حافلاً وجاءت عودته بعد أن قويت الحركة الوطنية واشتد عودها بعد ثورة (١٩١٩) فمال شوقي إلى جانب الشعب وتغنى في شعره بعواطف قومه وعبر عن أمالهم ولم يترك مناسبة وطنية إلا سجل فيها مشاعره نحو الوطن، فقابلته الأمة بكل تقدير .

ظل شوقي وأعماله محل تقدير في حياته وبعد وفاته في (١٤) أكتوبر (١٩٣٢م)(ينظر: عبد الهادي: 6).

منح الله شوقي موهبة شعرية فذة ، وكان إلى جانبها مثقفا ثقافة متعددة الجوانب وذا حس لغوي مرهف فقد تأثر بالأدب الغربي وراح يقلد أدباءهم وكانت المدرسة الرومانسية ذات الأثر الأكبر على

فنه، وهو أبرز شـاعر في التاريخ الأدبي العربي الحديث، فقد نظم الشـعر العربي في كل أغراضـه، ووصلها بمسرحياته التمثيلية (عبد الهادي :5–6 ، وينظر: عطعوط: 10) .

أهم مسرحيات أحمد شوقي :

- مسرحية مصرع كليوباترا (1927) .
- مسرحية مجنون ليلى قيس (1931).
- مسـرحية قمبيز كتبها في عام (1931)، وهي تحكي قصـة الملك قمبيز وهي مأخوذة عن (دل وتيمان) مع إعادتها شعراً.
- مسـرحية علي بك الكبير وهي تحكي قصـة والي مصـر المملوكي علي بك الكبير الفها وهو نازل باريس.
- مسرحية أميرة الأندلس(1932).
- مسرحية عنترة وهي تحكي قصة الشاعر الجاهلي عنترة بن شداد وابنة عمه عبلة(1932).
- مسرحية السيدة هدى .(ينظر: عبد الهادي: 40– 46).

المبحث السادس: النص والقراءة النقدية:

تعد مسرحية مصرع كليوباترا أبرز الأعمال الأدبية في المسرح العربي الحديث ، وقد كتبها أحمد شـوقي في أواخر القرن التاسـع عشـر وأوائل القرن العشـرين , إذ تدور أحداثها حول نهاية كليوباترا، ملكة مصر الشهيرة التي حرصت على مصلحة شعبها , وجسد شوقي في مسرحيته كونها شجاعة لا تخاف حتى في قرارها الانتحار لأنه كان دلالة على شـجاعتها وجسارتها وحزمها ، فهي عزيزة النفس ترفض الهزيمة ، فضَّلت أن تموت ملكة على عرش مصر على أن تعيش أسيرة بيد الرومان.

اعتمدت المسـرحية الشـعرية على اللغة العربية الفصـحى في الحوارات والأحاديث الطويلة بين الشـخصـيات، فقد اسـتعرض بها المراحل الأخيرة من حياة كليوباترا وعلاقتها بـــــ مارك أنطونيو و أوكتافيوس، بالإضافة إلى نهايتها المأساوية حيث تركت أثراً كبيراً في نفس شعبها.

افتتح أحمد شوقي في بداية الحوار المسرحي بـ **(السلام)** على لسان الشخصية هيلانة وهي تلقي التحية له، حيث تقول:

هيلانة : سلام لك يا حابي سلام لك هيلانه

هيلانة : أمرت أن أقول للأمين ستحضر الملكة بعد حين

فبلغ الأمر إلى زينون

حابي : سيدتي سأفعل أمركما ممتثل

...

حابى: هيلان ، أنت ملكتي وأنت وحدك الملك

هيلانة : بل كيلوبترا وحدها لم يحو شمسين الفلك

إن أنت لم تؤمن بها فلستَ لي ولستُ لك

[تخرج هيلانة و يدخل زينون من باب آخر في هيئة تفكير واضطراب]

حابي : ذات الجلالة سيدى قد آذنتنا بالزيارة

زينون : هذه حجرتها لا عدمت طيب رياها ولا ضوء حلاها

كل يوم تتجلى ساعة ها هنا كالشمس في عز ضحاها

تدخل الدار فتنسى ملكها بلقاء الكتب أو تنسى هواها

[محدثا نفسه في ركن قصى من أركان المكتبة] :

أما الشباب فقد بعد ذهب الشباب فلم يعد

ويحي أمن بعد السنـ ين من وقد مررن بلا عدد

أو بعد طول تجاربي ومكان علمي في البلد

تجنى الحسان على ما لم تجن قبل على أحد ؟. (شوقي: **9–10**).

يرتبط النص المسرحي الحواري بالجانب المصري القديم ، حيث تمثل هيلانة رمزاً مقدساً تعبر عن النقاء والصفاء، فيتضمن النص حواراً خارجياً بين سلطة هيلانة التي توصف بأنها أمينة ذات مصداقية موثوق بها ويجتمع في النص الإشادة بالطبيعة (النيل) حابي إذ يعد حابي إله النيل ثم نجد أحمد شوقي بين شخصية حابي الرمزية الإلهية ، ثم يأتي زينون وهو موظف عند كليوباترا وهو شخصية مشهورة في اليونان , وقد بين مكان هيلانة غرفتها الخاصة وأهمية قداسة هذه الحجرة ويدعو بأن لا يخرج عطرها الطيب من هذه الحجرة التي تدخل فيها الشمس في عز ضحاها، ثم ينتقل الكاتب

المسرحي إلى ذكر الشباب وهو **(الصبا والحياة الجميلة)** حتى ذهب هذا الشباب وغزاه المشيب؛ فنلحظ بذلك عنصر التضاد ما بين (الشباب والمشيب) ، ويتحسر على ما فاته بعد السنين وقد غدا بسرعة بلا عدد وبعد طول التجارب ومكان العمل الذي يحمل المسؤولية والعناء نجد أحمد شوقي يوصل بالحوار بوساطة مسرحية مصرع كليوباترا أن النساء قادرات على تولي السلطة **(سلطة الدولة)** وما تعنيه من أعباء المسؤولية والإدارة **(السلطة)**.

ويعكس ذلك جانبًا فلسفيًا عميقًا في معالجة قضايا كـ **(الزمن– الهوية– السلطة– والمجد)**. فالصراع الداخلي للشخصيات **(هيلانة– حابي– زينون)**، بين **(القوة والضعف)** وبين **(الحاضر والماضي)**، وبين **(الذات والتاريخ)**. فالأسلوب الشعري عند أحمد شوقي جعل النص أنموذجًا دراميًا يحمل في طياته كثيراً من التأملات الفلسفية بمعناها العميق المعبر والمباشر.

ففي المشهد الحواري الآتي: **(تدخل كليو باترا ومن ورائها ابنها قيصرون بين وصيفتيها شرميون وهيلانة ومن ورائهن أشو مضحك الملكة وأعا القصر)**

الملكة : تحيّتي لأمناء المكتبه وشيخهم أعلى الشيوخ مرتبه

زينون : سلام السموات في مجدها على ربة التاج ذات الجلال

تمنيتُ رأسين لا واحداً إذا مسَّت الأرضَ هامُ الرجال

أطأطئُ رأسًا لمجد النبوغ وأخفضُ رأسًا لمجد الجمال

حابي . ديون . لسياس [يتلفت بعضهم إلى بعض أسفا] :

أنشو [للوصيفتين وقيصرون] :

أما يغنيه عن رأسي من رأس فيه وجهان؟

فينا هو مصري وحينا هو يوناني

وفي مجلس يوليوس وأنطونيوس روماني

وإن لاقى أغا القصر فنوبي وسوداني

[يدخل الكاهن أنوبيس من باب مقابل]

أنوبيس : ربة النيل التحيا ثُ الزَّكياثُ لذاتك

حرست تاجك إيزيد س ومدَّت في حياتك

الملكة : هو ذا ابني قيصرونُ يتلقّى نفحاتِك(شوقي: 16–17).

يفتتح أحمد شوقي المشهد الحواري المسرحي بتحية ملكة مصر كليوباترا وهي تلقي السلام على أمناء المكتبة إذ تقول:(**تحيتي لأمناء المكتبة – وشيخهم أعلى الشيوخ مرتبه)**، وتحية زينون وهو يقول: **(زينون : سلام السموات في مجدها...)** وهم يلقون السلام ويشيدون بعلمهم ودورهم في حفظ الثقافة، وكذلك مع وصيفاتها هيلانة وموظف القصر زينون حيث تبين مكتبة الإسكندرية التي تعد من أعظم المراكز في العلم والثقافة في العالم القديم ونلحظ **(ذكر لفظة)** شيخهم حين رمز إلى أحد العلماء والحكماء البارزين المرتبطين بالمكتبة مثل زينون الوافي أو إراتوسنيس الذين يلعبون دوراً مهماً كبيراً في تطوير العلوم ، وتعد هذه المكتبة رمزاً للحكمة والمعرفة ممّا يجعل التحية هنا بمثابة تقدير للدور الثقافي التنويري .

فقد جسد أحمد شوقي على لساس زينون الخصائص المشتهرة بها ملكة مصر **(مجد النبوغ)** و **(مجد الجمال)** ، فالأولى تشير إلى الذكاء والحكمة حيث تميزت به ، والثانية عبر به عن جمالها الذي اشتهرت به وأثر على قادة الرومان لا سيما يوليوس قيصر.

إذ أشار الكاتب إلى ثقافة الملكة في النص المسرحي الآتي: (من رأس فيه وجهان؟ فينا هو مصري .. وحينا هو يوناني) ، فهي إشارة لتداخل ثقافي، يمثل الثقافتين المصرية واليونانية.

وفي عبارة **(ربة التاج ذات الجلال)**، إشارة واضحة إلى كليو باترا وهي آخر ملوك البطالمة في مصر وهي رمز السلطة والجمال والحكمة ؛ يبين مدى ارتباطهما بالعلم والمعرفة.

فالحنان والشموخ حاضر في مسرحية **(مصرع كليوبترا)** وبحوار إبداعي فذ ذي رمزية عالية وأبعاد فلسفية عميقة، كما في النص المسرحي الآتي :

"الملكة :

شرميون، اهدئي فما أنت إلا ملك صيغ من حنان وبر

أنت لي خادم ولكن كأنا في الملمات أهل قربى وصهر...

أيها السادة اسمعوا خبر الحر ب وأمر القتال فيها وأمرى

واقتحامي العباب والبحر يطغى والجواري به على الدم تجري

بين أنطونيو وأكتافَ يومٌ عبقريٌّ يسبرُ في كلِّ

أخذت فيه كلُّ ذات شراع أُهبةَ الحرب واستعدت الشر

وتخال الدخانَ في جنباتِ ال جو جنحا من ظلمة الليل يسرى

ودويَّ الرياح في كل لج هزج الرعد أو صياح الهزبر".(شوقي: 19).

شرميون خادمة تتحدث الأبيات في حوار مع كليوباترا وخادمتها شرميون بنبرة تجمع ما بين الحنان والشموخ إذ نلحظ تهدئة شرميون للملكة وتذكرتها بصفاتها الحنان والبر والعطاء وترد عليها الملكة ما أنت إلّا خادمة وفية من الأهل فالنص يحمل بعداً فلسفياً يعكس فكرة الوفاء والصبر على البلاء في مواجهة الأقدار وكيف يعلم الإنسان على مواجهة الصبر والأقدار

فالحوار في النص المسرحي يعبر عن الصراع الداخلي والخارجي الذي يواجهه حكام مصر القديمة ، وقد جعل شوقي الملكة كليوباترا في النص رمزاً للحكمة والسلطة ، أما أنوبيس فهو رمز للثبات الروحي والتقاليد المصرية ، إذ يقول: **أنوبيس : ربة النيل التحياتُ – الزَّكياتُ لذاتك – حرست تاجك ايزيد– مس ومدت في حياتك.** أما زينون يمثل (الانتماءات الثقافية المتعددة كرمز للثبات والاستقرار فقد ركز النص على جوانب أساسية كالشجاعة والتضحية ووصف مشاهد القتال وأصوات الرعد وصوت اصطدام السفن واللحظات العصيبة أثناء المعارك.

المشهد الحواري في النص المسرحي رمزي وسياسي في آن واحد، إذ تقول كليوباترا:

"كليو باترا :

اليوم تعلم روما أن ضَرَّتها تقلد الغار من تهوى وتختار

واليوم تعلم روما أن فارسها جيش بمفرده في الروع جرار

أنطونيو سيدي، هل نحن في حلم؟ أسالم أنت ؟ لا أسرٌ ولا عار"

أنطونيو :

أسرٌ؟ وهمت كليوباترا، أتظفر بي أيدي الحماة وفي كفي أظفار

لو قلت قتل لكان القول أشبه بي كأس المنايا على الأبطال دوار

الحرب تعلم والأيام تشهد لي أني شديد على الأقران جبار...

رأيت حملة صدق غير كاذبة لا السيل يحملها يوماً ولا النار

لما صدمت جناحيهم وقلبهم عن الخيام ومن أوكارهم طاروا

وما وجدت لأكتافيو وقادته ريحا ، ولم أتبين أية ساروا

ومالت الشمس أو كادت فراجعني شوق إليكِ قديم الداء سوار

حتى رجعت ولو أني طردتهم لبات أكتاف عندي وانقضى الثار

كليوباترا :

تركتهم لغد ! هذى مجازفة عد غيوب وأسرار وأقدار

مخاطبة أو روس] :

أوروس، أنت بفن الـ قتال أعلم منى

الحرب فنك أورو س والسياسة فني

إن كان « مرك » إلها فأنت في الحرب جنى" (شوقي:26–27) .

يشتمل النص المسرح على الصراع الخارجي بين كليوباترا وانطونيو حيث يبين في هذا الحوار الصراع بينهما على السلطة والسياسة ، وعليه يمكن القول إن "روما" هي الفارس الوحيد التي تقاتل بلا جيش ، وفي القسم الآخر نجد أن الكاتب يعزز في المسرحية صورة بصرية للمشهد الحربي في المعركة ويصف صراع القوة في إطار الحرب والكرامة والشجاعة.

ويعكس الصراع الداخلي والخارجي للشخصيات على لسان شخصية كليوباترا بحوار يوازن بين السياسة والمشاعر الشخصية ، بينما أنطونيو يركز على القوة الجسدية والتفوق العسكري. أما "أوروس" ، فيرمز إلى الحكمة العسكرية والسياسية التي تكتمل بها صورة الصراع بين السلطة والعاطفة .

فالنص يفتح المجال لتفسير عميق عن العلاقة بين الحب والحرب، بين العقل والجسد، وبين السياسة والقتال، مما يجعل نموذجًا دراميًا يعكس الأبعاد الإنسانية والصراعات الأبدية بين القوى الكبرى.

ففي الحوار الإبداعي الآتي تسرد كليوباترا حوارها قائلة:

كليو باترا: أنطونيوس ملكي أنطونيوس سيدي

ليس العبوس سنة لوجهك الطلق الندي

ولست من يغضب في ليل الشراب والدد

ولست للكأس على شاربها بالمفسد

قلبك كثر الحب والرحمة والتودد

وكم حقدت ثم أصـ بحت كأن لم تحقد

أنطونيو: كليوباترا بحبيك من التأنيب خلينا

لقد سقت وقوادي إليك النصر فاجزينا. (شوقي:35–36).

تجد أن الشاعر يصف حديثاً مذكراً اياه بصفاته الطيبة والمشاعر السامية التي يملكها مشيرا بقلبه الذي يفيض بالحب والرحمة.

فنلحظ صورة الماضي حاضرة في النص وهذه واضحة من الإشارات والعبارات (ليس– ليست) يدعو في النهاية (بروح من الحب والمغفرة بعيداً عن هموم المستقبل وأثقال الماضي.

نجد أن النص المسرحي يظهر تفاعلًا دراميًا غنيًا بين شخصية (كليوباترا– وأنطونيو)، حيث يتبدى الحوار الدرامي (التوتر بين الحب والتأنيب، والندم والتسامح) فشخصية الملك كليوباترا، الشخصية الحكيمة، التي تدعو إلى العيش في الحاضر وتجاوز الماضي، بينما تظهر شخصية أنطونيو متأثرًا بمشاعر الذنب والتأنيب، ولكنه يسعى أيضًا إلى تأكيد قيمته في الحرب والنصر ، فالنص المسرحي هنا يظهر تفاعلاً دراميا بين الشخصيات :

القواد الرومان [يدمدمون و يتهامسون] :

قائد : قولوا يا رومانيونا

تحيا روما

آخر: تحيا

ثالث : تحيا

أنشو [ضاحكا : تحيا الخمر

يحيا السكر

القواد : تحيا روما

جماعة من المصريين : تحيا مصر

أنطونيو : أيها الشادي أياس بلغ السكر مداه

غني شعر ملاكي غني شعر الإله

أنا لا أطرب حتى أسمع «الحب الحياه

أياس [مهنيا] :

أنا أنطونيو وأنطونيو أنا ما لروحينا عن الحب غنى

غننا في الشوق أو غن بنا نحن في الحب حديث بعدنا...

هل جنينا من ربا الأنس السمر ورشفنا من دواليها المنى

الحياة الحب والحب الحياة هو من سرحتها ير النواه .(شوقي: 47–48)

النص المســـرحي هنا يعتمد على التمجيد للوطن وهي (روما) إذ يعكس النص الانتماء القوي للبلد ورفض الاحتلال والدمار ، ثم ينتقل شـوقي إلى أحد الجنود (أياس) ليهنئه بالنصـر ونجده يعزز صـورة الأنا بقوله: (انا انطونيوا) مرتين وقد جاءت تأكيداً على صـورة الحب الحديث ويعكس صـورة الفرح والمزاح مع القواد الآخرين .

يبرز أحمد شوقي التفاعل بين مختلف الثقافات والشخصيات في جو احتفالي ، ويعكس النص في نفس الوقت عدداً من التوترات السياسية بين روما ومصر، ويعطي مساحة للتعبير عن مشاعر الإنســـان تجاه **(الحياة والموت) (والحب والكره)**، حيث يظهر في بداية النص مجموعة من القواد الرومان الذين يتكلمون مع بعضـــهم البعض بنبرة مرحة وخفيفة، مما يعكس طبيعتهم العســكرية في سياق احتفالي.

يطلب القائد الروماني من المجموعة أن ينادي "تحيا روما"، وهو ما يعكس الانتماء القوي لروما، ثم يرد آخرون بشـــكل غير موحد (تحيا، تحيا)، ممّا يوحي بنوع من الفوضـــوية والاختلاف بين الأشخاص حتى في طريقتهم في التعبير عن نفس الفكرة .

أنشو يدخل في الحوار بنغمة هزلية، وهو يضيف جملة ساخرة "تحيا الخمر، يحيا السكر"، ممّا يعكس الجانب الاستهزائي لدى بعض الشخصيات.

ففي حوار إبداعي آخر صورة بارزة للمأساة الإنسانية:

أنطونيو : انتحرت ! يا للخبر ويا لقسوة القدر !
إن الأمور انتقلت من خطر إلى خطر
ما غدرت وإنما أنا الذي بها غدر
واخجلنا من قولهم انتحرت وما انتحر !
اذهب أولمبوس ودع ني والهموم والكدر
ما بجراحات القلو ب للأطباء بصر
يذهب أولمبوس
لروما:
روما حنانك واغفري لفتاك أواه منك وآه ما أقساك !
روما سلام من طريد شارد . في الأرض وطن نفسه لهلاك
اليوم يلقى الموت لم يهتف به نابع ولا صبحت عليه بواكي
إن الذي أعطاك سلطان الثرى لم تنعمي الرفاته بتراك
إن الذى بالأمس زنت جبينه بالغار عقك جهده وعصاك
يا رب تاج في جبينك زاهر عطلت منه مفارق الأملاك
الأمهات قلوبهن رقيقة ما بال قلبك لم يكن لفتاك !

أعرضت غضبي في الحياة فرحمة لا تحرميني في الممات رضاك
إن كان موتي كل ما تبغينه فهناك ! هأناذا أموتُ ، هناك !
يا أم ، عذرك في اتهام بنوتي باد وعذري في العقوق كذاك
لولا الجمال وفتنة من سحره ما حل في قلبي هوى السواك
صفحا كليوباترا فربت زلة قد كنت تغتفرين حين أراك...
قدت المحافل والبوارج قادراً مالي ضعفت فقادني جفناك ؟
أخرجت أمري واختياري من يدي وتركتني نفسًا بغير ملاك
خلت السلامة في أواك فدقتها فإذا الكوارث كلهن نواك

(شوقي:60–61).

يواجه الكاتب الاتهام بالانتحار وهي قضية تتعلق بالوجود والحياة وبين الشعور بالذنب والبراءة مما يجعلها تنقل تصويراً مؤثراً للمأساة الإنسانية والصراع الذي يعانيه الأفراد ، وهي فكرة قاسية وخطيرة في المجتمع لما فيها من خذلان وغدر يصف لنا قلوب الأمهات الرقيقة عندما تحزن و تفزع لخبر الانتحار، وكم يطول حزنهم على فراق الأحبة.

وتلحظ الأساليب البلاغية في النص المسرحي من حيث شيوع التكرار ، والتوكيد الذي أضفى على النص بعداً إيقاعياً قوياً ، فنجد الاستفهام الإنكاري بعبارة انتحرت ؟ شكلت المفاجأة والدهشة للشاعر والاستعارة التي تعكس الصراع النفس والتوتر الناتج عن الاتهامات الاجتماعية وهذا كله يؤثر في القارئ.

يكشف المشهد عن حالة نفسية مأساوية عن شخصية **(أنطونيو)** بعد فقدان شخصية (كليوباترا)، وبين الذنب الداخلي والتساؤلات حول القدر والمصير ، وقد طغى على النص العفو والتسامح وعدم الغدر من الملكة (كليوباترا) إلا أن حب روما وكليوباترا في نفس أولمبوس.

ويعكس النص تفاعلات معقدة بين **(السلطة والهوية –الهوى الشخصي)**، بمشهد درامي مليئ بالانفعالات العاطفية والحوارات لا سيما فالرمزية للأسلوب الشعري تضيف عمقًا وتوتراً للمشهد الحواري، ويعبر عن حالة نفسية مأساوية بعد انتحار حبيبته **(كليوباترا)**، حيث يعكس التوتر النفسي، الصراع الداخلي، وتأثيرات القوة والسلطة في حياة الشخصيات ، وهناك تصعيد درامي في النص عبر(التغيّر في النبرة)، و(الحزن والصدمة) و(الندم واللوم الذاتي)، وهذا يعزز التوتر العاطفي

الداخلي لأنطونيو. التوتر يتصاعد تدريجيًا من خلال تنقلات الشخصيات بين الداخلية (أنطونيو) و الخارجية (روما)، وهو ما يخلق دراما متوازية بين الصراع الشخصي والصراع السياسي.

يصف الكاتب في المشهد الحواري الأزمات السياسية التي تواجه السلطة ؛ ليظهر الكاتب سرداً حوارياً آخر على لسان **حرس الملكة :**

"(يدخل جند من حرس الملكة)

الجدى : مولاي، ذات الجلالة

أتوبيس : الملكة الآن عندي ؟

(تدخل كليوباترا في حاشيتها)

كليوباترا : تحية يا أبت

أنوبيس : سيدتي في حجرتي

مرى بما شئت يكن وإن تحدى قدرتي

كليوباترا :

أبي ، أعلمت أن الجيش ولى وأن بوارجي أبت المضيا

انوبيس :

علمت وكان ذلك في حسابي وذا حابي به أفضى إليا

كليوباترا :

وهل نباك عن أنطونيوس وكيف حرث هزيمته عليا

وما أدري أأردوه قتيلا صباح اليوم أو أخذوه حيا ؟

أبي ذهب الحليف فكن حليفي فقد أصبحت لا أجد الوليا

أبي خفت الحوادث

أنوبيس : لا تراعي لباة النيل ليس تخاف شيئا

كليوباترا :

أبي لا العزل خفت ولا المنايا ولكن أن يسيروا بي سبيا

أيوطأ بالمناسم تاج مصر وتمت شعرة في مفرقي(شوقي:87– 88) .

يحمل النص المسرحي الأزمات التي تواجه السلطة والدولة في أحد صباحات المعركة فنجد حوارات بين الملكة وحاشيتها في حل الأزمات والحوادث في ظل توتر سياسي بحت ذي أبعاد نفسية وفلسفية، ويُقدم صورة مثيرة عن القيادة النسائية في مواجهة الأزمات، كما يعكس النص قضايا السلطة والميراث والحروب التي قد تحدد مصير الحضارات ، إذ يتضمن المشهد المسرحي حواراً بين شخصية (كليوباترا) ووالدها (أنوبيس)، وهو مشهد مليء بالتوتر والصراع العاطفي والقلق السياسي والخوف(**وما أدرى أأردوه قتيلا– أو أخذوه حيا**) إذ يعكس النص الأزمة التي تواجهها (الملكة كليوباترا)، بدخول جند من (**حرس الملكة**)، وهو تمهيد لدخول الملكة (كليوباترا) بمشهد يعكس سلطتها الملكية ، ثم يتحول الحوار بين الشخصيات إلى محور رئيسي، حيث أنوبيس يقدم كأب حكيم (في بدايته)، لكن تطورات الأحداث تكشف عن شخصيته الأكثر غموضاً وتعقيداً.

عندما يقول أنوبيس "**لباة النيل ليس تخاف شيئا**"، يتبادر إلى الذهن أن النيل يُعتبر رمزاً للاستقرار والقوة في مصر ورمزاً لتحفيز كليوباترا للتشبث بمصر وهويتها الثقافية والسياسية، حتى في الأوقات العصيبة.

في هذا المقطع الأدبي تركز شخصية الملكة (كليوباترا) على الكلمات التي تتميز بعمق المشاعر حيث تبرز بها الخذلان والخيبة وغياب الحبيب مناجية نفسها، إذ تقول:

" كليوباترا [كأنما تناجي نفسها] :

نام « مركو » ولم أنم وتفردت بالألم

ليت جرحي كجرحه لقي الموت فالتام

قاتل الله ماضياً قتل المفرد العلم

أنطوان انفض الـكرى ساعة وانقل القدم

قم كأمس اغنم الهوى واشرب الراح بالنغم

وتخير على المنى وتمتع من النعم

واغمر الأرض بالقنا وتغلب على الأمم

وقد الخيل في الوها د ووثبا إلى القمم

أيها العين أبصري إنما كنت في حلم !

(ملتفتة إلى شرميون] :

يا شرميون بلغنا موقفاً حرجا لا الرأيُ ينفعنا فيه ولا الباس

لم يبق ثقب رجاء كنت ألحه إلا تعرض حتى سده الياس

(تلق نظرة على الإسكندرية من الشرفة)

تجمى يُحدثني بوشك أقوله اسكندرية، هل أقول وداعا؟...

يأتين زرعك بالرياح عواصفاً ويجيئنك ضرعك بالذئاب جياعا

فإذا الحضارة بعد طول بنائها قد دك ركن بنائها وتداعى (شوقي: 116) .

نجد شوقي يعبر عن معاناة الملكة إذ نلحظ مناجاتها لنفسها وكيف تتفرد بالألم وحدها ولا تشارك أحداً في ماضيها ، ثم تلقي نظرة إلى مدينة الإسكندرية وما سيحل بها بعدها وعليه يمكن القول إن المعاناة تكللت في مملكة كليوباترا خوفا من موتها.

يعكس الحوار المسرحي مجموعة من المشاعر المعقدة والتصورات الرمزية، حيث ينطوي على عدد من الأبعاد الدرامية **(الصراع الداخلي- الصراع الخارجي- الصراع بين الماضي والحاضر والمستقبل- الجرح والموت - الخيل والقمم- الهوية والحضارة)**، هذا النص ليس مجرد قصيدة شعرية بل يختزن كثيراً من الإمكانيات المسرحية في بناء الشخصيات والمواقف الدرامية. فقد استخدم الفضاء كعنصر درامي. **(نام "مركو " ولم أنم وتفردت بالألم... ليت جرحى كجرحه...لقى الموت فالتام)**، فالموت هنا ليس بالضرورة نهاية الحياة، بل إشارة إلى التخلص من الألم أو تجنب العيش

في معاناة مستمرة. المدينة التي ينظر إليها الكاتب كرمز للحضارة المتداعية، وتُستخدم في النص لتصوير الخوف من المستقبل المجهول.

فالحوار الإبداعي على لسان شخصية (**ألمبوس**) في هذا المشهد يتجلى به الموت الرمزي لهذه الحضارة الذي تواجه الحروب والصراعات في ظل القسوة، كما في النص:

"ألمبوس :

جبين مشرق الغرّه ووجهٌ ضاحكٌ نضره

وعينان كأن المو ت في جفنيهما كسره

وهذا فمها تبدو ال منايا عنه مفتره .

ولكن قيصر ادنُ انظر هنا السر هنا العبره

فبين السحر والنحر كمثل الخدش من إبره

مكان الناب من صل شديد البأس والشره

[تلدغه الأفعى]

إلهى، قيصري ، آه لقد مست يدى جمره

سرى السم بأعضائي وعمت جسدي فتره :

وجاءت سكرة الموت

أكتافيوس :

ويل ا

وويح ا"[28] شوقي: 115.

نلحظ أن النفس المسرحي يحمل دلالات الحزن والرثاء على وفاة الملكة التي سمت نفسها ويصف المبوس عيناها التي شبهها بالموت والكسرة والحر الذي فيها كمثل الخدش في إبرة وعليه نجد أن الحاشية الملكية قد فجعت بوفاة الملكة وقد حلّ في المكان الحزن وخاصة (زوجها قيصر) حينما جاءت سكرة الموت – وينوح عليها قائلاً :

قيصر:وداعا كليوبترا إلى يوم نلتقى وتنفض عنها الهامدين المقابر

محا الموت أسباب العداوة بيننا فلا الثأر منلحاح ولا الحقد ثائر

وما استحدثت عند الكرام شماتة صروف المنايا والحدود العوائر

وداعا وإن نحن اقتتلنا وجردت حساميهما أوطاننا والعشائر

ومالي سلطان على الموت قاهر تحديتني بالموت حتى قهرتني

ترفعت عن قيدى ومُت عزيزة وأيدي المنايا للقيود كواسر

وأنت التي نازعت روما مكانها وجرّت بناديك القيود القياصر

لعبتِ بأنطونيو ويوليوس حقبة كما جاء بالمسحور أو راح ساحر

أصيب به سيف لرومةَ باترٌ وما أنا إلا سيف رومة باتر

زجرتُ فلم أسمع فقاتلت مكرها وفي الحرب إن لم تردع السلم زاجر

وأنطونيو صهري الكريم بمثله يطاول أنساب الملوك المصاهر

(يخرج أكتافيوس وحاشيته وتزف التحايا له من الأبواق والحناجر خارج القصر]

أنو بيس :أكثري أيها الذئاب عواء أنشدى وادعي في البلاد عزا وقهرا

أنشدي واهتفي وغنّي وضجّي واسبحي في الدماء نابا وظفرا

لا وإيزيس ما تملكتِ إلا وأدياً من ضياغم الغاب قفرا

قسما ما فتحتُمُ مصر لكن قد فتحتم بها لرومةَ قبرا (شوقي: 116–117).

يحمل النص مشهداً حزيناً مبكياً على وداع الملكة فيودعها قيصر بقوله وداعاً الى يوم اللقاء حينما يجمعهما الموت ويلتقون ففي وداعهم وموتها اختفت أسباب العداوة بين بينهم و بين الدولتين . ومن قوة النحيب والعواء شبه بكاءه بعواء الذئاب التي تعلو أصواتها قهراً فالنص يحمل مشاهد فلسفية تراجيدية قوية ودلالات تعبر عن مدى محبة قيصر لهذه (الملكة) يدور في النص المسرحي الحوار بين (الموت والقدر– الصراع بين الشخصيات–الاحتكام إلى العنف والنهاية–المصالحة مع القدر)، إذ يدور الحوار بين (ألمبوس) كشخص يعبر عن تعبيرات شعرية وتراجيدية حول المواقف المصيرية إذ تعكس هذه اللحظات تداعيات الجروح الجسدية والموت الذي يقترب.

أما حوار أكتافيوس فقد كان معبراً عن الألم والحزن بقولة: " **ويل ا، ووويح ا** "، يظهر أنه يواجه الألم والعواقب بالرغم من موقفه القوي كحاكم، لكنه يواجه الموت بحزن وتخوف ، **أما موقف قيصر** كشخصية عميقة فهو يتحدث عن الموت كقدر لا يمكن الهروب منه في مشهده، يُحاكي قيصر وداعه لكليوبترا ويُعبر عن المصالحة مع القدر. وهو يُظهر كيف أن الموت يحل كل الصراعات بين الناس، حيث يقول: "محا الموت أسباب العداوة بيننا.. فلا الثأر ملاحا ولا الحقد ثائر" وهذا المشهد الحواري الشعري هذا يعكس فكرة أن الموت يساوي بين الجميع، ويوقف كل الحقد والمنافسات.

إلا أن الحوار الدرامي لشخصية **أنوبيس :**

" أكثرى أيها الذئاب عواء أنشدي وادعي في البلاد عزا وقهرا "

معبرًا عن الغضب والرفض ويشير إلى أن الانتصارات العسكرية والفتح لا تُقارن بالدمار الذي يُخلفه الموت ، فالمشهد المسرحي في الحوار الشعري يبرز عدداً من الصراعات الداخلية بين الشخصيات، ويستعرض بشكل شاعري ودرامي كيف أن الموت يمكن أن يكون العامل الحاسم في إنهاء التوترات والصراعات بين الأفراد والشعوب .

إذ يأخذنا الكاتب إلى حوار شعري ودرامي في آن واحد قائلاً:

"لئن فرّقنا الدهر فقد تجمعنا الذكرى

| يخرجان]

{يسمع صوت بوق] :

أنوبيس : البوق دوى قيصر أقبل

يدخل حارس]

الحارس : مولاي قيصر

يتنحى عن الباب ويدخل قيصر وفي معيته الطبيب أو بابوس]

أنوبيس :

ما يبتغى قيصر من أسيرته ؟ إن التي أعدها لزينته

يدخل روما وهي في كتيبته ماتت ولم تنزل على مشيئته

تزيد في موكبه وقيمته بورك في النيل وفي عقيلته

قيصر :

آلهة الرومان ! ماذا أرى ؟ امرأة تسخر من قائد

قد أبطلت كيدي على ضعفها ولم تزل تسخر بالكائد

في الجسد الحي تمنيتها لم أبغها في الجسد البائد

يركع قيصر عند جثة كليوباترا]

أنوبيس [لنفسه] :

أكتافيو :

الحادث العجيب قيصر والطبيب !

يغدرها وعهده ببابها قريب

أكتافيو:

عجيب يا طبيب أرى قتيلا ولكن لا أرى أثَر الجراح !

أليست في الفناء أرفّ لوناً وأندى من رياحين الصباح

فهل تدنو فتكشف كيف ماتت أبا السم الزعاف أم السلاح ؟" (شوقي: 112-113) .

الحواري في النص المسرحي يتضمن لحظات تراجيدية وعاطفية مثل**(الموت والفقد- الخيبة والخيانة- التصالح مع الموت- الغموض في الموت)، هنا** تنجمع المشاعر المتناقضة، وتُبرز التوترات السياسية والشخصية بين الشخصيات التأريخية والأسطورية كـ شخصية **(أنوبيس و قيصر و اكتافيو "أكتافيوس")،**

يعبر إله الموت **(أنوبيس)** عن مفارقة كبيرة بين الحياة والموت، ويظهر هنا كشخصية رمزية تسخر من قيصر والظروف التي أدت إلى وفاة الملكة كليوباترا ملكة مصر. في قوله: " **ما يبتغى قيصر من أسيرته ؟ إن التي أعدها لزينته" . اما قيصر** في مشهده الحواري يظهر تباينًا بين الانتصار والهزيمة ، في قوله " **في الجسد الحي تمنيتها .. لم أبغها في الجسد البائد** " يظهر تأمله في الحوار التراجيدي تأمل قيصر بأن كليوباترا على قيد الحياة لمواصلة الصراع أو لتحقيق غاياته، ولكنه يواجه موتها الذي يمثل له فشلًا في السيطرة على مصيره.

إلا أن اكتافيو كان مشوشًا ويحاول فهم حقيقة ما حدث. وكيف ماتت الملكة كليوباترا يظهر تساؤله حول ما إذا كان السم أم السلاح هو من تسبب في موت كليوباترا، مما يعكس الاستفهام وعدم اليقين.

وفي الختام فإن الموت في النص حاضر بقوة ، إذ تقول: **هيلانة :**

"هيلانة : أبي لقد مر على الموت وكنتُ من عذابه نجوتُ

علام حلت بينه و بيني؟ الموت لا يُذاق مرتين

(ترى جثة الملكة وهي تتلفت]

رحماك آلهة الوادي ذهلتُ فلم أذكر ملا كا وراء العرش مضطجعا

بالأمس ،لا ، لا بل اليوم التحقت به صرعت بالناقع الساري كما صُرِعا

لقد رحلنا عن الدنيا الغرور معا ما لي رجعت إلى الدنيا وما رجعا

ليت الطبيب الذي داوى فأخرجني إلى الحياة على الدنيا به طلعا

مليكتي ، ربتي ، صفحا ومغفرة إن المروءة كانت أن نموت معا

الكاهن : بنيتي

هيلانة : صه أبي ،

الكاهن : لا أنت واهمةٌ

فلستما في ملاقاة الردى شرعا

وقفتها موقفا في الخطب مختلفا لو جربت فيه غير الموت ما نفعا

حاب : تعالي نحيى في الحقل مع الطير كما تحيا :

هلمي الحب هيلانة فالحب هو الدنيا

أبي دونك باركنا وإن شئت فشاركنا

أنوبيس : إذا فارقت محرابي فمن يبكى على مصرا ؟

سأبقى هاهنا ابني إلى أن أقضى العمر

هلما ابني باسم الله به سيرا وابنيا الوكرا

هلما جنة الوادي هلما طيبة الغزا

لئن فرقنا الدهر فقد تجمعنا الذكرى". (شوقي: 111–112)

إضافة الى ذلك كان يسعى أكتافيو إلى تفاصيل موت كليوباترا بالسم أم بالسلاح وقد سعى إلى ذلك لكن دون جدوى إلا أن الروايات تشير أنها توفيت **(بـــالســـم)** الحوار الدرامي في المشهد المسرحي غني بالرمزية والمشاعر الإنسانية المعقدة، بمعناها العميق حيث يتضمن تفاعلات بين شخصيات مختلفة تتراوح بين الأسطورة والحياة اليومية لا سيما فالصراح المسرحي يدور بين **على لسان الشخصيات المسرحية(هيلانة– الكاهن– حابي– أنوبيس)** معبراً به عن **(الموت والخلود– الذكريات والمصالحة– الحب والحياة– الوجود والقدر)، فالنص** "المسرحي يحمل معاني عديدة ذات دلالات مختلفة"،**(يوسف: 32).**

إذ توظف الشـــخصـــيات المختلفة وجهات نظر متنوعة حول الوجود في الوقت الذي تركز فيه هيلانة على الحزن والصراع من خلال حوارها مع الشخصيات مثل (حابي وأنوبيس).

يسرد أحمد شوقي على لسان الشخصية هيلانه صراع داخلي في نفسها بين (الحياة والموت)، وهي تبرهن نجاتها من الموت في وقت سـابق، ولكنها تجد نفسـها مجددًا في مواجهة هذا المصـير. وهي تعبّر عن شعورها بالضياع بعد التجربة التي مرت بها، في الوقت ذاته تسأل سبب عودتها إلى الحياة بعد أن فارقت الملكة.

لكن في الحال يتدخل الكاهن ليتجلى بحواره مع (هيلانة) بالحكمة والواقعية، وهو يحاول يهدئ من روعها ويواجهها بحقيقة أن الموت لا يمكن الهروب منه، وأنه لا فائدة من التعلق بالوهم أو الخوف. بينما حابي كان يدعوها بالتوجه نحو الحياة مرة أخرى والتمسك بحبها لها.

بينما أنوبيس إله الموت يتحدث عن فارق الموت والزمان، مبرزًا فكرة الفراق والذكريات التي تبقى بعد الموت، لا سيما فالنص يعكس مأساة تاريخية وأسطورية معقدة.

تمكن الشاعر في نصوص مصرع كليوباترا أن يبرز بمهارة وجمال فني قيمًا اجتماعية وسياسية وتاريخية ونفسية كامنة، متوارية خلف جمالياته الفنية والبلاغية. (ينظر: الساعدي: 18).

الخاتمة:

لا بدَّ أن يتوقف هذا البحث على أهم النتائج ، وهي:

يظهر لأحمد شوقي الدور الرائد في تطوير المسرح الشعري العربي، حيث نجح في توظيف التاريخ والشـــعر لخلق عمل درامي متكامل ، كما يفتح الباب لدراســات مســتقبلية تُعنى بتحليل التأثيرات المتبادلة بين الأدب العربي والمسرح العالمي، أو استكشاف الأبعاد النسوية في تمثيل شخصية كليوباترا كقائدة سياسية .

1. تميَّز الحوار في المسرحية بقدرته على كشف الصراعات الداخلية والخارجية للشخصيات، مثل الصـــراع بين كليوباترا وأنطونيوس، الذي تجلَّى في التناقض بين الولاء العاطفي والمصـــالح السياسية. كما ساهم الحوار في تعميق الأبعاد النفسية للشخصيات، كالتوتر بين الشجاعة والضعف، والصراع بين الهوية المصرية والهيمنة الرومانية.
2. نجح أحمد شوقي في المزج بين الشعر كوسيلة تعبيرية والأحداث التاريخية، مما منح النص بُعدًا تراجيديًا يعكس الهوية العربية. فالشـــعر لم يكن مجرد أداة جمالية، بل وســـيلة لتحويل الوقائع التاريخية إلى دراما إنسانية تتجاوز الزمان والمكان.

3. الخصوصية الإبداعية للمسرحية الشعرية*: تميَّزت المسرحية باستخدام اللغة العربية الفصحى بأسلوب شعري موسيقي، مما عزَّز الإيقاع الدرامي. كما وظَّف شوقي الرموز التاريخية والأسطورية (مثل النيل وأنوبيس) لتعميق الدلالات الفلسفية، مثل الصراع بين الحياة والموت، والسلطة والحرية.
4. كشف الحوار عن تداخل العوامل النفسية (كالفخر والندم) مع العوامل الاجتماعية (كالانتماء الوطني والصراع الثقافي). فموت كليوباترا بالسم لم يكن مجرد نهاية تراجيدية، بل تعبيرًا عن رفض الاستسلام وهزيمة الهوية.
5. أسهمت اللغة الشعرية الغنية بالصور البلاغية والتكرار في تعزيز التأثير العاطفي، مما جعل النهاية المأساوية لكليوباترا تترك أثرًا عميقًا في وجدان الجمهور، كرمز للتضحية من أجل الحفاظ على الكرامة.

المصادر والمراجع:

1. أباظة، عزيز ، محاضرات عن مسرحيات محمد مندور، الناشر مؤسسة هنداوي، 2017.
2. تريش، أسماء، خصائص المسرح الشعري عند صلاح عبد الصبور مسرحية الأميرة ، رسالة ماجستير، جامعة قاصدي مرباح قلة – الجزائر، 2017.
3. الساعدي، عارف، قراءة في الأنساق الثقافية من منظور النقد الثقافي في شعر آدم الأخير، شهرزاد شهاب أحمد، مجلة البحوث واللغات، العدد السادس، 2024 .
4. سراج، عزة، محاضرات في المسرح الشعري، الدكتور، دار الفجر للنشر والتوزيع، 2020.
5. شوقي، أحمد، في المصادر والمراجع، ، الطبعة الأولى ، الكويت ناشر، 2006 .
6. شوقي، أحمد، مصرع كليُوباترا، مطبعة دار الكتب المصرية، 1949 .
7. العبد، جابر علي، الحوار مفهوما وتأصيلاً وواقعاً ، مجلة حوليات كلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنات – الإسكندرية، المجلد الثاني، العدد الخامس والثلاثين.
8. عبد الغني، مصطفى، المسرح الشعري العربي (الأزمة والمستقبل)، سلسلة كتب ثقافية يصدرها المجلس الوطني للثقافة و الفنون والآداب الكويت، 1978.
9. عناني، محمد، دراسات في المسرح والشعر ، مكتبة دار غريب الطباعة القاهرة، 1986.
10. ابن منظور، لسان العرب ، دار صادر لبنان، الطبعة الأولى، الجزء الرابع، 1970.
11. وادي، طه، شعر شوقي الغنائي والمسرحي ، دار المعارف ، الطبعة الثالثة ، 1985.

12. عبود، خلود يوسف، لغة المسرح بين التحول والثبات– مأساة هاملت لـــ محمد خضر الحمداني أنموذجاً، مجلة البحوث واللغات، العدد178، 2024.

References:

1. Abaza, Aziz. *Lectures on the Plays of Mohamed Mandour*. Hindawi Foundation Publishing, 2017.
2. Triche, Asmaa. *The Characteristics of Poetic Drama in the Works of Salah Abdel Sabour: The Play "The Princess"*. Master's Thesis, Kasdi Merbah University - Algeria, 2017.
3. Al-Saadi, Aref. "A Reading in the Cultural Patterns from the Perspective of Cultural Criticism in the Poetry of 'The Last Adam'." Shahrazad Shehab Ahmed, *Journal of Research and Languages*, Issue 6, 2024.
4. Siraj, Azza. *Lectures on Poetic Drama*. Dr., Dar Al-Fajr for Publishing and Distribution, 2020.
5. Shawqi, Ahmed. *In Sources and References*. First Edition, Kuwait: Nashir, 2006.
6. Shawqi, Ahmed. *The Death of Cleopatra*. Egyptian Book House Press, 1949.
7. Al-Abd, Jaber Ali. "Dialogue: Conceptualization, Foundation, and Reality." *Annals of the College of Islamic and Arabic Studies for Girls – Alexandria*, Vol. 2, Issue 35.
8. Abdel Ghani, Mustafa. *Arabic Poetic Drama: Crisis and Future*. Cultural Books Series, National Council for Culture, Arts and Letters – Kuwait, 1978.
9. Anani, Mohamed. *Studies in Theater and Poetry*. Dar Gharib Printing Library – Cairo, 1986.

10. Ibn Manzur. *Lisan Al-Arab*. Dar Sader – Lebanon, First Edition, Vol. 4, 1970.
11. Wadi, Taha. *The Lyric and Dramatic Poetry of Shawqi*. Dar Al-Ma'arif, Third Edition, 1985.
12. Abboud, Kholoud Youssef. "The Language of Theatre Between Transformation and Stability: 'Hamlich Tragedy' by Mohamed Khudair Al-Hamdani as a Model." *Journal of Research and Languages*, Issue 178, 2024.