

استدعاء الشخصيات التاريخية في مسرح شوقي

-دراسة تطبيقية في: مسرحية "مصرع كليوباترا" و"أميرة الأندلس" و"علي بك الكبير"-

The Invocation of Historical Figures in Ahmed Shawqi's Theater - An Applied Study in "The Death of Cleopatra", "Princess of Andalusia", and "Ali Beak the Great" Plays

إعداد الباحثة

د/ نهاد أحمد الملحم

مدرس بقسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة الملك فيصل بالإحساء

drnehadahmadalmulhim@gmail.com

ملخص الدراسة:

دار البحث حول استدعاء الشخصيات التاريخية في ثلاث من مسرحيات أحمد شوقي، هي: "مصرع كليوباترا"، و"أميرة الأندلس"، و"علي بك الكبير". وبعد تعليل اختيار هذه المسرحيات، وعرض بعض الدراسات السابقة التي أفردت هذه المسرحيات بالتناول؛ ومن خلال العرض التاريخي للقصص الثلاث وضّح البحث كيفية تعامل شوقي مع التاريخ، فهو لم يكن مجرد ناقل لأحداثه، إذ تدخل قلم الأديب في ثلاثة أمور: الانتقاء جزء من أحداث التاريخ وإغفال الجزء الآخر، وتغيير بعض الأحداث، واختلاق حوادث مُتخيّلة لم ترد في كتب التاريخ. وقد حاول البحث أن يرصد هذه العمليات معللاً الانتقاء والتغيير والاختلاق ما أمكن، ثم عرض آراء النقاد حول انتقاء شوقي للتجارب التاريخية وتعامله معها. كما حصر البحث طرائق استدعاء شوقي للشخصيات التاريخية: بالاسم والقول والفعل معاً للشخصيات المحورية كشخصية كليوباترا وعلي بك الكبير والمعتمد بن عباد، أو للشخصيات التي لعبت دوراً غير قليل في مجريات الأحداث كأوكتافيوس ومحمد بك أبي الذهب وابن حيون، وقد حاول البحث أن يوضح الصورة التي رسمها شوقي لهذه الشخصيات، والملاحم التي أضفاها خياله، والرمز المعاصر الذي تمثله. وبالاسم والفعل إذا كان استدعاء الاسم الفاعل مغنياً عن حضوره كالفونس وابن تاشفين والأمير سير بن أبي بكر، وبالقول فقط إذا كان الهدف هو مدلول القول لا صاحبه فيوظف شوقي هذا القول ويدخله ضمن نسيج المسرحية، وبالاسم فقط إذا كانت الشخصية لا تؤثر في مجريات الأحداث. ثم حاول البحث أن يوضح: هل عبّر شوقي عن شخصياته أم بها؛ فهو -وإن كان احتفظ بالملاحم العامة للشخصيات- إلا أنه حاول التعبير بها، مستعيناً بخياله في رسم صفاتها، واتخاذها رمزا لرسالة يرغب في إيصالها للجمهور.

الكلمات المفتاحية:

استدعاء الشخصيات، الشخصيات التاريخية، المسرحيات التاريخية، المصادر التاريخية، طرائق الاستدعاء.

Abstract:

This research delves into the invocation of historical figures in three of Ahmed Shawqi's plays: "The Death of Cleopatra," "Princess of Andalusia," and "Ali Beak the Great." After justifying the selection of these plays and presenting some previous studies that addressed them. The study, through a historical presentation of the three stories, clarifies Shawqi's approach to history. He was not merely a chronicler of events; rather, his pen intervened in three aspects: selective presentation of

historical events while neglecting others, altering some events, and inventing imaginary incidents not found in historical books.

The study attempts to document these processes, justifying the selection, alteration, and invention wherever possible. It then presents critics' opinions on Shawqi's selection of historical experiences and his handling of them. Furthermore, categorizes Shawqi's methods of invoking historical figures: through name, speech, and action together for pivotal characters like Cleopatra, Ali Beak the Great, and Al-Mu'tamid ibn Abbad, or for characters who played significant roles in events such as Octavius, Muhammad Bek Abi Al-Dahab, and Ibn Hayun.

The study aims to elucidate Shawqi's portrayal of these figures, the features he added through his imagination, and the contemporary symbolism they represent. Shawqi invokes figures through name and action when the active presence of the figure is unnecessary, as with Alfonso, Ibn Tashfin, and Prince Seer ibn Abi Bakr. Through speech alone, when the goal is the meaning of the speech rather than its speaker, Shawqi employs this speech and integrates it into the play's fabric. He uses only the name when the character does not significantly impact the events.

Additionally, the study attempts to clarify whether Shawqi expressed his characters or through them. While he retained the general features of the figures, he endeavored to express them, relying on his imagination to delineate their traits and using them as symbols to convey a message to the audience.

Keywords:

Invocation of Characters, Historical Figures, Historical Plays, Historical Sources, Invocation Methods.

المقدمة:

التاريخ عنصر مهم استقى من معينه المبدعون؛ فهو حافل بالصراعات المتلاحقة، والعبر المتتالية، يكفل للمبدع مادة ثرة يشكّلها وفق توجّهاته وأهدافه التي قد يتلافى الإفصاح عنها بطريقة مباشرة. ولقد عبّر أحمد شوقي (ت ١٩٣٢م) في العديد من أعماله -المسرحية والشعرية- عن أحداث التاريخ، وسجّل الكثير من عظاته، والتاريخ في مسرح شوقي كان -وما زال- مادة زاخرة تناولتها الدراسات والأبحاث، ودارت حولها المناقشات، وأبرزت فيها وجهات النظر. وسأحاول -من خلال هذا المقال- أن أعيد قراءة التاريخ في ثلاث من مسرحيات شوقي، هي: "مصرع كليوباترا"، و"أميرة الأندلس"، و"علي بك الكبير". وقد كان اختياري لهذه المسرحيات لأنها تتمثل ثلاثة عصور مختلفة، ومتباعدة، وزاخرة بجليل الأحداث، وهي متشابهة لمن تأمل فيها؛ فالدول -منذ الأزل وحتى عصرنا الحاضر- معرضة للزوال والانهيال لو ساد فيها الغدر والتآمر والتخاذل والغفلة.

فصّل د. محمد مندور (ت ١٩٦٥م) في كتابه "مسرحيات شوقي" القول في هذه المسرحيات: لخص أحداثها، وأبرز ما طرأ على أحداث التاريخ من تغيير فيها، موزّعا نظراته النقدية العميقة هنا وهناك. وفي كتابه "المسرح" يخصّص مبحثا

مهما لتعامل شوقي مع التاريخ، ويبرز من خلاله موقف النقاد من مسرح شوقي التاريخي، موضّحاً وجهة نظره الشخصية. وخصّص د. محمد غنيمي هلال (ت ١٩٦٨م) مبحثاً للشخصيات التاريخية في كتابه "الموقف الأدبي" تطرّق فيه لهدف شوقي في مسرحية "مصرع كليوباترا" باقتضاب، ثم فصّل القول في كتابه "في النقد المسرحي" حول المصادر التي استقى منها شوقي هذه المسرحية، ومواطن تغييره للأحداث التاريخية. وقد اقتصر د. عبد القادر القط (ت ٢٠٠٢م) على دراسة مسرحية "مصرع كليوباترا" في كتابه "المسرحية"، موضّحاً ما تمتع به شوقي من حرية في التعامل مع التاريخ، والهدف من كتابة هذه المسرحية، والملاح التي أضفاها شوقي على الشخصيات، خاتماً كتابه بدراسة مقارنة بين مسرحيتي "مصرع كليوباترا" و"أنطونيو وكليوباترا". ويتخذ د. عبد الحكيم حسان منهج الدراسة المقارنة في كتابه "أنطونيو وكليوباترا" بين شوقي وشكسبير: تناولهما للأحداث، ومصادرها التاريخية، واستدعائهما للشخصيات. وبعد أن لخص "يعقوب لاندوا" في كتابه "تاريخ المسرح العربي" أحداث مسرحيات شوقي؛ أبدى رأيه حول شوقي الكاتب التاريخي بطريقة موجزة وبأحكام مباشرة. كما حظيت مسرحية "علي بك الكبير" بدراسة أخرجها د. محمد يوسف نجم (ت ٢٠٠٩م) في كتابه "المسرحية في الأدب العربي الحديث" ذكر فيها هدف شوقي من انتقاء موضوع مسرحيته، والأحداث التاريخية والخيالية التي أقام مسرحيته عليها، ورأيه في استدعاء شخصية "علي بك الكبير".

سأقوم في هذا المقال بتقسيم مجال البحث إلى مبحثين رئيسيين:

- مصادر التاريخ التي اتخذها شوقي أساساً ومنطلقاً لأحداث مسرحياته، حيث سأعرض المصادر التاريخية التي خلّدت سيرة "كليوباترا" و"المعتمد بن عباد" و"علي بك الكبير"، منتقياً الأحداث التي تقع ضمن نطاق زمن المسرحيات، ثم أخلص إلى استنتاج موقف شوقي من التاريخ: ما الذي أبقاه من أحداث؟ وما الذي غيّره وحرفه؟ وما الذي أغفله؟ وما الذي أضفاه من أحداث لا وجود لها إلا في مخيلة الأديب؟
- طرائق استدعاء الشخصيات التاريخية، مع إبراز الصفات التي أضفاها شوقي على هذه الشخصيات -بغض النظر عن صحّتها من المنظور التاريخي- والرمز الذي أراد شوقي للشخصية أن تمثله من خلال النظر لهذه الشخصيات وفق منظور العصر الذي عاش فيه شوقي؛ كي أجيب عن التساؤل: هل عبّر شوقي عن شخصياته أو بها؟

المبحث الأول: شوقي والتاريخ.

أ- المصادر التاريخية:

استمد شوقي أحداث مسرحية "مصرع كليوباترا" من كتب التاريخ التي خلّدت سيرة هذه الملكة، إذ ذكر عز الدين ابن الأثير (ت ٦٣٠هـ) أن "كليوباترا" (ت نحو ٣٧ ق.م.) قد حكمت الإسكندرية: "لما مات الإسكندر، عرض الملك على ابنه الإسكندروس، فأبى واختار العبادة، فملك اليونان فيما قيل بطليموس بن لاغوس... ثم ملكت بعده كليوباترا سبع عشرة سنة، وكانت من الحكماء، وهؤلاء كلهم من اليونان. وكل من كان بعد الإسكندر كان يُدعى بطليموس... ثم ملك الشام فيما بعد كليوباترا ملوك الروم فكان أول من ملك منهم جايوس يوليوس خمس سنين. ثم ملك بعده أغسطس سنة ١٠٠، ويشير ابن الأثير -خطأ- إلى أن "أكتافيوس" أو "أوغسطس" قتل "كليوباترا" في قوله: "ثم ملك أوغسطس -ومعناه الصباء- وهو أول من سُمي قيصر... وسيّر الجنود برا وبحرا، وغزا اليونانيين واستولى على ملكهم، وقتل كليوباترا آخر ملوكهم"^١. وأشار الطبري (ت ٣١٠هـ) في تاريخه إلى ملك "كليوباترا" في مصر، وأنها كانت آخر ملوك اليونان، وأسماها "قالوبطري"، وأطلق على "أكتافيوس" اسم

^١ أي: المهيب الجليل. ينظر: كليوباترا وعصرها، ترجمة: يوسف شلب الشام، ص ٢٩٩، ط: الأولى، دار علاء الدين، دمشق، ٢٠٠٠م.

^٢ ابن الأثير، المبارك بن محمد بن محمد بن محمد بن عبد الكريم الشيباني الجزري، الكامل في التاريخ، ٢٢٣/١، تحقيق: أبو الفداء عبد الله القاضي، ط: الأولى، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٤٠٧هـ.

^٣ المصدر السابق، ١/ ٢٤٩.

"أغسطس". يقول: "فكانت المملكة أيام اليونانية بعد الإسكندر وحياء الإسكندر إلى أن تحول الملك إلى الروم المُصَّاص لليونانية... ثم كان الملك ببلاد الشام ومصر ونواحي المغرب بعد بطليموس بن لوغوس لبطليموس ديناويوس أربعين سنة... ثم من بعده لبطليموس قلوبطري سبع عشرة سنة... ثم ملك الشام بعد قلوبطري -فيما ذكر الروم- المُصَّاص، فكان أول من ملك منهم جايوس يوليوس خمس سنين، ثم ملك الشام بعد أغسطس ستا وخمسين سنة". وقد وقع بين يدي كتاب مترجم بعنوان "كليوباترا وعصرها" يبدأ بوصف مفصل لعاصمة "كليوباترا"، ونسبها، ومولدها، واعتلاءها العرش مع أخيها "بطليموس الرابع عشر"، ومحاربتها أخيها "أرسينوي" بالاستعانة بعشيقها "يوليوس قيصر"، وزواجها من أخيها "بطليموس الخامس عشر" بعد وفاة شريكها في العرش، وإعلان ابنها "سيزاريون" ابنا لعشيقها "يوليوس قيصر" طمعا في ملك أكبر، ثم ذهابها إلى روما برفقة زوجها للقاء بعشيقها الذي يُقتل ويعلن في نهاية وصيته تبنيه ابن أخته "أوكتاف"، فتفرّ "كليوباترا" من روما لتعود أدرجها إلى الإسكندرية بعدما قامت بقتل زوجها، وتعود روما للظهور مجددا في حياة "كليوباترا" عندما قام "ماركوس أنطونيوس" بالتحالف مع "أوكتاف" في معركة انتصرا فيها، ومضى إلى الشرق كي يجمع الأموال اللازمة لملء خزائن الدولة، والتقى "كليوباترا" في طرطوس، وتنجح في الإيقاع به، ويشد رحاله صوب الإسكندرية، ثم يعود إلى روما كي يتزوج "أوكتافيا" زوجة "أوكتاف" ويقيم عندها ثلاث سنوات، ليعود بعدها إلى الإسكندرية كي يغرق في هوى "كليوباترا" وينجب منها توأما ثم صبيا، ويعلن "سيزاريون" ابنا شرعيا لـ"قيصر" مما شكل ضربة مباشرة لـ"أوكتاف" الذي أراد أن يدافع عن ملكه، فكانت معركة "أكتيوم" التي تحولت فيها أحلام "أنطونيوس" بالنصر إلى هزيمة شنعاء. أما "كليوباترا" فقد حضرت المعركة وجعلت مراكبها تقف في الصف الثاني بعد مراكب "أنطونيوس"؛ حتى إذا أدار الحظ وجهه أدارت دفة القيادة صوب وطنها، وعندما رأى "أنطونيوس" الملكة تلوذ بالفرار لحق بها وصعد إلى مركبها وتابع معها رحلة الهروب، وعندما وصلت "كليوباترا" إلى الإسكندرية قررت أن تنتزع من "أوكتاف" نصره، فدخلت العاصمة ملكة منتصرة وزيّنت مقدمات مراكبها بالأكاليل وترنمت مع جندها بأهازيج النصر، وبعد عام من الانتصار المزعوم يدخل "أوكتاف" الإسكندرية ويحارب "أنطونيوس" في معركة برية تحالف فيها جند "أنطونيوس" سرا مع "أوكتاف" بأمر من "كليوباترا". وغدت ورقة "أوكتاف" هي الراحبة؛ فخطت "كليوباترا" لاستمالاته حتى لو أدى ذلك لدفع حياة "أنطونيوس" ثمنا للاستمالة، فذهبت إلى مدفن أعدته لوفاتها، وسرّبت إلى "أنطونيوس" نبأ انتحارها، فطلب من عبده "أوروس" أن يقتله بسيفه، فقتل العبد نفسه، وانتفض "أنطونيوس" فأغمد السيف في جسده، وعند احتضاره علم أن "كليوباترا" مازالت حية، فالتقى بها في مدفنها ومات بين يديها. وقد كانت "كليوباترا" تطمح من وراء استرضاء "أوكتاف" إلى أن تحتفظ بالعرش لنفسها، لكنها أدركت أنه لم يُبق على حياتها إلا لكي تمثل في موكبه الراحل لروما إعلانا لانتصاره، فتظاهرت بقبول الفكرة، وكانت قد اجتهدت في تطوير علم السموم وعرفت أن السموم البطيئة تقدّم خدرا يسوق الجسد نحو موت مريح، وجربت ذلك على المحكومين بالموت، فذهب إلى مدفنها ومعها وصيفتها "إيريس" و"شرميون" في نفس الوقت الذي أرسلت فيه إلى "أوكتاف" رسالة تطلب منه أن يضع جسدها بجانب جسد "أنطونيوس"، وما وصل "أوكتاف" إلى المدفن إلا وقد فارقت الحياة، فوضع الموت نهاية حاسمة لحكم البطالمة في مصر. ويرى د. محمد مندور أنه ليس من اليسير تحديد المسرحيات الأوروبية التي قد يكون شوقي أطلع عليها، ثم يجزم بأنه اعتمد في مسرحيته هذه على التاريخ الذي تناول مصر والدول الشرقية القديمة -عصر البطالمة تحديدا-، ومسرحية "أنطونيوس وكليوباترا" لـ"شكسبير" (ت: ١٦١٦م)، وأخيرا على مشاعره الشخصية وسعيها لهدف ترمي الوصول إليه. بينما يذهب د. عبد الحكيم حسان إلى أن شوقي استقى مسرحيته من مصدرين يستطيع أن يجزم بهما -وإن كان هذا لا ينفي وجود مصادر أخرى غير معلومة-

^١ الطبري، تاريخ الطبري تاريخ الأمم والملوك، ١/ ٥٧٧، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، ط: الثانية، بيروت، د-ت.

^٢ ينظر: كليوباترا وعصرها، ص ص ١٣٢ : ٢٩٩.

^٣ ينظر: مندور، محمد، مسرحيات شوقي، ص ص ٦٥ : ٦٧، نخصة مصر، القاهرة، د-ت.

وهما: مسرحية "أنطونيو وكليوباترا" لـ "شكسبير"، ومصادر تاريخية وأدبية عُمدتها: "بلوتارخ".^١ وقد صرّح شوقي بالمصدر الثاني في مسرحيته، بما لا يدع مجالاً للشك في أنه اطلع على أعمال هذا المؤرخ الإغريقي؛ فهو يقول: "ظهرت حياة النيل العجوز - كما نعتوها - في هذا التاريخ، وعمدته "بلوتارخوس"، ومعظم الروايات استوحته واستقت من معينه".^٢

وفي مسرحية "أميرة الأندلس" أحيا شوقي ذكر المعتمد بن عباد الأندلسي (ت: ٤٨٨هـ) الذي خلد التاريخ سيرته، وحرّبه في "الزلافة" عام (٤٧٩هـ)، وغدر يوسف بن تاشفين (ت: ٥٠٠هـ) به. فيذكر ابن خلدون (ت: ٨٠٨هـ) سبب نشوب موقعة الزلافة، وهو أن "أذفونش" ملك إسبانيا لم ترضه الضريبة التي دفعها المعتمد، فأرسل رسولا يتهدده، فأهان المعتمد الرسول وضربه وقتل من رافقه. يقول: "كان المعتمد على الله... أعظم ملوك الأندلس من المسلمين... وكان يؤدّي إلى الأذفونش ضريبة كل سنة، فلما ملك الأذفونش طليطلة أرسل إليه المعتمد الضريبة على عادته، فردّها عليه ولم يقبلها منه، فأرسل إليه يتهدده ويتوعده... وكان الرسول في جمع كثير... فأنزله محمد بن عباد وفرّق أصحابه على قواد عسكريه، ثم أمر كل من عنده رجل أن يقتله، وأحضر الرسول وصفعه حتى خرجت عيناه".^٣ وقد علّل ابن عذاري المراكشي (ت: ٦٤٧هـ) معاداة "الأذفونش" للمعتمد بأن المعتمد لم يدفع الضريبة أصلاً. يقول: "فإن المعتمد اشتغل عن أداء الضريبة في الوقت الذي صارت عادته يؤدّيها فيه، بغزو ابن صمادح صاحب المرية... فاستشاط الطاغية غضباً، وتشطط فطلب بعض الحصون زيادة على الضريبة".^٤ وقد ذكر ابن عذاري والمقرّي (ت: ١٠٤١هـ) أن رسول "الأذفونش" كان يهودياً، وأن المعتمد قتل هذا الرسول ولم يكتف بضره. يقول ابن عذاري: "وسفر بذلك بينهما يهودي... فأغظ له اليهودي في القول... فأخذ ابن عباد محبرة كانت بين يديه، فأنزلها على رأس اليهودي، فألقى دماغه في حلقه، وأمر به فصلب منكوساً بقرطبة".^٥ والمقرّي هو الوحيد الوحيد الذي ذكر اسم هذا الرسول، وقد اتفق مع ابن خلدون في أن المعتمد دفع ضريبة لكنها لم ترض الرسول. يقول: "ووصل اليهودي ابن شاليب لقبض الجزية المعلومة مع قوم من رؤساء النصارى... فوجّه لهم المعتمد المال... فقال اليهودي: والله لا أخذت هذا العيار، ولا أخذه منه إلا مشجراً، وبعد هذا العام لا أخذ منه إلا أجفان البلاد، ردّوه إليه، فردّ المال إلى المعتمد... فقال: اسجنوا النصارى، واصلبوا اليهودي الملعون".^٦ وقد استغاث المعتمد بيوسف بن تاشفين (ت: ٥٠٠هـ)، ويذكر ابن خلدون والمقرّي أن القاضي ابن أدهم أرسل من قبل المعتمد

^١ ينظر: حسان، عبد الحكيم، أنطونيو وكليوباترا دراسة مقارنة بين شيكسبير وشوقي، ص ١٩٧ - ٢٢٠، ط: الثانية، الدار السعودية للنشر والتوزيع، جدة، ١٤٠٧هـ.

^٢ حتى وإن لم يكن شوقي هو واضع هذه العبارة فوجودها في ختام مسرحيته دليل على أنه موافق على فحواها.

^٣ شوقي، أحمد، مصرع كليوباترا، ص ١٣٨، المطبعة الأميرية، القاهرة، ١٩٤٨م.

^٤ وردت تسميته: "ألفونس" في جميع مصادر التاريخ التي اطلعت عليها.

^٥ لم يذكر ابن خلدون اسم هذا الرسول.

^٦ ابن خلدون، تاريخ العلامة ابن خلدون كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر في أيام العرب والعجم والبربر ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر وهو تاريخ وحيد عصره العلامة عبد الرحمن ابن خلدون المغربي، ٨ / ٤٣٩، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٨٧م.

^٧ المراكشي، ابن عذاري، البيان المغرب في أخبار الأندلس والمغرب، ٤ / ١٣٠، تحقيق: د. إحسان عباس، ط: الخامسة، دار الثقافة، بيروت، ١٤١٨هـ.

^٨ المصدر السابق، ٤ / ١٣٠ - ١٣١.

^٩ المقرّي، نفع الطيب من غصن الأندلس الرطيب وذكر وزيرها لسان الدين بن الخطيب، ٦ / ٢٣، شرحه وضبطه وعلق عليه وقدم له: د. مريم قاسم طویل و: د. يوسف علي طویل، ط: الأولى، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٥م.

إلى ابن تاشفين يستجد به من خطر "الأذفونش". جاء في الكامل: "سمع مشايخ قرطبة بما جرى، ورأوا قوة الفرنج... وساروا إلى القاضي عبد الله بن محمد بن أدهم، فقالوا له: ألا تنتظر إلى ما فيه المسلمون من الصغار... وقد رأينا رأيا نعرضه عليك... نكتب إلى عرب إفريقية ونبذل إذا وصلوا إلينا قاسمناهم أموالنا وخرجنا معهم مجاهدين في سبيل الله، قال: نخاف إذا وصلوا إلينا يخربون بلادنا... والمرابطون أصلح منهم وأقرب إلينا... فسار إلى أمير المسلمين يوسف بن تاشفين فأبلغه الرسالة... ففي الحال أمر بعبور العساكر إلى الأندلس... فاجتمع بالمعتمد بن عباد بإشبيلية"^١. والمعتمد يعلم ما قد يصاحب الاستنجد بابن تاشفين من ضرر، لكنه ضرر أهون من خطر، وقد قال في ذلك عبارة مشهورة جرت مثلا. يقول ابن عذاري: "فأجمع أمره على استدعاء يوسف بن تاشفين على العبور، على ما فيه من خطر... إلا أنه قال: إن دُهينا من مداخلة الأضداد لنا فأهون الأمرين أمر المثلثين، ولأن يرعى أولادنا جمالهم أحب إلينا من أن يرعوا خنازير الفرنج"^٢. وقد أورد المقرئ رواية أخرى لهذه العبارة: "فأجابهم ابن عباد بكلمته السائرة مثلا: رعي الجمال خير من رعي الخنازير! أي أن كونه مأكولا لابن تاشفين أسيرا يرعى جماله في الصحراء، خير من كونه ممزقا لابن فرزند، أسيرا يرعى خنازيره في قشتالة"^٣. وذكر عز الدين ابن الأثير خبر المعركة والخطة التي اتبعتها ابن عباد وابن تاشفين في تقسيم الجيش وكيف أن "الأذفونش" غدر بالمسلمين في الحرب: "وقد ضرب الأذفونش خيامه في لحف جبل والمعتمد على سفح جبل يتراؤون وينزل أمير المسلمين وراء الجبل الذي عنده المعتمد، وظن الأذفونش أن عساكر المسلمين ليس إلا الذي يراه، وأرسل الأذفونش إلى المعتمد... وقال: إذا الجمعة وبعده الأحد فيكون اللقاء يوم الاثنين... وصبح بجيشه جيش المعتمد بكرة الجمعة غدرا"^٤. واتفق ابن عذاري المراكشي والمقرئ مع ابن خلدون في روايته هذه، لكنهما أضافا خطة أخرى للحرب؛ فابن تاشفين "أمر بعبور الجمال... ولم يكن أهل الجزيرة رأوا قط جملا، ولا كانت خيلهم قد رأت صورها... وكان ليوسف بن تاشفين في عبورها رأي مصيب... وكان يُحضرها الحرب، فكانت خيل الفرنج تحجم عنها"^٥. وقد اختلف ابن عذاري مع ابن خلدون في تحديد اليوم الذي اقترحه "الأذفونش"؛ فذكر أنه السبت وليس الاثنين، وأوضح أن المعتمد بن عباد هو الذي نبه ابن تاشفين إلى خديعة "الأذفونش"^٦. ويُذكر في البيان المغرب أن رجلا حذر ابن عباد من ابن تاشفين قائلا له: "أصلحك الله أيها الملك... إن من شكر النعمة إهداء النصائح... فمن ذلك خبر وقع في أذني من بعض أصحاب ضيفك هذا يوسف بن تاشفين يدلّ على أنهم يرون أنفسهم وملكهم أحق بهذه النعمة منك... لا يفتك الحزم فيما هو ممكن اليوم... أن تجمع أمرك على قبض ضيفك هذا واعتقاله في قصرك، وتجزم أنك لا تطلقه حتى يأمر كل من هو بجزيرة الأندلس من عسكره أن يرجع من حيث جاء... ثم تتفق أنت وملوك الجزيرة على حراسة هذا البحر من سفينة تجري فيه بغزاة له، ثم بعد ذلك تستحلفه بأغلظ الأيمان ألا يضمّر في نفسه عودا إلى هذه الجزيرة... فقال أحدهم لهذا الرجل الناصح: ما كان المعتمد على الله -وهو إمام أهل المكرمات- ممن يعامل بالحيف، ويغدر بالضيف"^٧. ويذكر ابن عذاري أن الأمير سير بن أبي بكر هو من حرّض ابن تاشفين على منازلة المعتمد، و"أعلمه أنه قد افتتح معاقل في الثغور... وأنه لا يستقيم لهذ الجيوش أن تقيم بالثغور في ضنك من العيش... وتحظى ملوك

^١ الكامل في التاريخ، ١٠ / ١٥١.

^٢ البيان المغرب، ٤ / ١١٤.

^٣ نفع الطيب، ٦ / ١٢٨.

^٤ الكامل في التاريخ، ٨ / ٤٤٧.

^٥ البيان المغرب، ٤ / ١١٥. وينظر: نفع الطيب، ٦ / ١٣١.

^٦ ينظر: البيان المغرب، ٤ / ١٣٦.

^٧ لم يُذكر اسمه.

^٨ المصدر السابق، ٤ / ١٢٠ - ١٢١.

الأندلس من الأرزاق برغد العيش"^١. ويعزو المقرئ هذا التحريض للفقهاء الذين شكوا الضرائب المفروضة عليهم من قبل ملوك الطوائف: "ثم طلب الفقهاء بالأندلس من يوسف ابن تاشفين رفع المكوس والظلمات عنهم، فتقدم بذلك إلى ملوك الطوائف، فأجابوه بالامتنال، حتى إذا رجع من بلادهم رجعوا إلى حالهم... ونازلت عساكره جميع بلادهم"^٢. واتفق ابن عذاري والمقرئ في أن المعتمد لما رأى خطر ابن تاشفين واقع عليه استغاث بـ"الأذفونش"، "ووصل ابن تاشق=فين إلى سبتة وجمع العساكر الكثيرة، وقدم عليهم سير بن أبي بكر، فجاوزوا البحر وضائقوا ابن عباد، فاستصرخ بالأذفونش فلم يلتفت إليه"^٣. وقد أورد المقرئ قصة زواج المعتمد بالمريكية فقال: "ركب المعتمد في النهر ومعه ابن عمار ووزيره، وقد زردت الريح النهر، فقال ابن عباد لابن عمار: أجز:

صنع الريح من الماء زرد

فأطار ابن عمار الفكرة، فقالت امرأة من الغسلات:

أي درع لقتال لو جمد

فتعجب ابن عباد من حسن ما أنت به... ونظر إليها فإذا هي صورة حسنة، فأعجبه فسألها: أذات زوج هي؟، فقالت: لا، فتزوجها"^٤. كما ذكر قصة شراء بثينة بنت المعتمد من قبل تاجر: "وكانت بثينة هذه نحو من أمها في الجمال والنادرة ونظم الشعر، ولما أحيط بأبيها... كانت في جملة من سبي... وكان أحد تجار إشبيلية اشتراها على أنها جارية سرية ووهبها لابنة... فلما أردا الدخول عليها امتنعت، وأظهرت نسيها، وقالت: لا أحل لك إلا بعقد النكاح إن رضي أبي بذلك، وأشارت عليهم بتوجيه كتاب من قبلها لأبيها، وانتظار جوابه، فكان الذي كتبه بخطها من نظمها...:

اسمع كلامي واستمع لمقالتي فهي السلوك بدب من الأجياد
لا تُنكروا أني سببت وأني بنت لملك من عبّاد...

فلما وصل شعرها لأبيها وهو بأغمات، سرّ هو وأمها بحياتها... وأشهد على نفسه بعقد نكاحها من الصبي المذكور، وكتب إليها أثناء كتابه ما يدلّ على حسن صبره المشكور:

بنيتي كوني به برة فقد قضى الدهر بإسعافه"^٥.

وقد أشار ابن بسام الشنتريني إلى اشتغال بنت للمعتمد بالغلز: "ولما أفضت الحال بالمعتمد إلى الاعتقال، وحبس بأغمات... الوزير أبو العلاء هناك... وذكر قصة غريبة وهي: أن أكرم بناته ألجأها حينئذ إلى استدعاء غزل بأجرة تسدّ به بعض خلّتها، فأدخل إليها في جملة ما أخرج غزل لبنت عريف شرطته المنتقل إليه من دولة غرناطة"^٦.

^١ نفسه، ١٢٢/٤.

^٢ نفح الطيب، ١/٤٢٠.

^٣ البيان المغرب، ٤/١٢٨. وينظر: نفح الطيب، ٦/٢٤.

^٤ نفح الطيب، ٥/٣٤٧.

^٥ المصدر السابق، ٦/٥٩ - ٦٠.

^٦ الشنتريني، ابن بسام، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، القسم الثاني، ١/٢٢٧، تحقيق: د. إحسان عباس، الدار العربية للكتاب، ليبيا، ١٣٩٨هـ.

وجمع ابن بسام جملة من أشعار المعتمد التي نظمها في النسيب والإخوانيات والتفكر في حال الدنيا^١. ومن ذلك قوله:

"لَمَّا تَمَاسَكْتَ الدَمُوعَ وَتَنَبَّهَ القَلْبَ الصَّدِيعَ
قَالُوا الخُضُوعَ سِيَاسَةً فَلَئِبُدُّ مِنْكَ لَهُمْ خُضُوعَ
وَأَلَذَّ مِنْ طَعْمِ الخُضُوعِ عَلَيَّ فِي السَّمِّ النَّقِيعِ
إِنْ تَسْتَلِبُ عَنِي الدُّنَا مُلْكِي وَتَسْلَمُنِي الجَمُوعُ"^٢.

أما أحداث مسرحية "علي بك الكبير" فقد استمدتها شوقي من الكتب التي أبرزت حياة هذا السياسي المستقل، فقد ظهر علي بك الكبير (ت: ١٧٧٣م) في فترة تدهور وضعف الدولة العثمانية تغلغل أوروبا في منطقة حكمها، فقامت عدة حركات انشاقية منها حركة علي بك الكبير الذي أعلن عام ١٧٦٩م استقلاله بمصر عن الدولة العثمانية^٣. ذكر الجبرتي (ت: ١٢٣٧هـ) أخبار علي بك الكبير، فهو "مملوك إبراهيم كتحدا تابع سليمان جاويش... تقلد الإمارة... في سنة ١١٦٨هـ"^٤، ومن صفاته: "قوي المراس شديد الشكيمة... لا يميل لسوى الجد ولا يحب اللهو ولا المزح"^٥، وكان يتخذ الغدر سلماً للوصول إلى الحكم؛ إذ "انضم إلى عبد الرحمن كتحدا وأظهر له خلوص المحبة وأغتر هو أيضا وظن صحة خلوصه، فركن إليه... واستفحل أمره ولم يميز على ذلك إلا مدة يسيرة حتى... غدر به... وأخرجه إلى الحجاز... وأرسل معه صالح بك ليوصله... فلما شيعه هناك أرسل بنفي صالح بك إلى غزة"^٦. ودارت ودارت عليه الدوائر وغدر به مملوكه محمد بك أبو الذهب^٧ (ت: ١١٨٩هـ)، وعلل الجبرتي هذا الغدر بقوله: "وشرعت نفسه وغرته أمانيه... وكلف أمراء الأسفار وفتح البلاد حتى ضاقت أنفسهم وسئموا الحرب... فخالف عليه كبير أمرائه محمد بك... وكانت الغلبة له على مخدمه، وفر منه إلى الشام، وجند الجنود... فوصل إلى الصالحية"^٨. الصالحية^٩. ثم ذكر نتيجة المعركة والغموض الذي يكتنف موته: "وخرج إليه محمد بك وتلاقيا، وأصيب المترجم

^١ ينظر المصدر السابق، القسم الثاني، ١/ ٤٣: ٥٩.

^٢ ورد هذا البيت في نفع الطيب برواية أخرى، هي:

إن يسلب القوم العدا مُلْكِي وتُسلمني الجموع

نفع الطيب، ٦/ ٥٣.

^٣ ينظر: الجبرتي، تاريخ عجائب الآثار في التراجم والأخبار المعروف بتاريخ الجبرتي، ١/ ٤٣، ط: الأولى، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٤١٧هـ.

^٤ المصدر السابق، ١/ ٢٩٨.

^٥ نفسه، ١/ ٢٩٩.

^٦ هكذا في الأصل، والصواب: اغتر.

^٧ نفسه، ١/ ٢٩٩.

^٨ لقب بذلك لأنه لما لبس الخلعة بالقلعة صار يفرق البخاشيش ذهباً، ولا يضع في جيبه إلا الذهب. ينظر: نفسه، ١/ ٣٣٢.

^٩ نفسه، ١/ ٣٠١.

بجراحه في وجهه وأخذ أسيرا وقُتل من قُتل من أمرائه، ورجع محمد بك وصحبته مخدومه المذكور محمولاً في تخت فأنزلوه في داره بدرج عبد الحق، فأقام سبعة أيام ومات والله أعلم بكيفية موته^١.

ب- موقف شوقي من التاريخ:

العودة إلى التاريخ عند الأدباء ترتبط ارتباطاً وثيقاً بظروف أمتهم وقضاياها ومعضلاتها، فإذا حال القهر بين الأديب وأداء دوره في مجتمعه لاذ إلى التاريخ، ليستعير منه صوت شخصه التي قاومت الاستبداد، ووقفت في وجه الطغاة^٢. ولم يكن شوقي كاتباً تاريخياً، وهو غير معني بسرد الوقائع وتفصيلات الأحداث والشخصيات كما حدثت، إذ تعامل مع التاريخ تعامل الأديب الذي يستقي ولا يرصد، ويبرز الوقائع والأحداث لا كما حدثت؛ بل كما ينبغي أن تحدث -من منظوره- أم كما يتخيل حدوثها مسخراً التاريخ لخدمة أهدافه.

صوّر شوقي في مسرحية "مصرع كليوباترا" جزءاً من قصتها الخالدة، وقصر أحداث مسرحيته على الأيام الأخيرة من حياتها -أي بين موقعة "أكتيوم" وانتحارها بالسم^٣-. لقد رمى شوقي إلى "إنصاف هذه المصرية المضطهدة"^٤ عن طريق التحوير المعقول لتاريخها ومنحها حق الدفاع عن نفسها؛ لذا انتقى من حياتها الفترة التي كانت هدفاً لسهام الهجوم، فعلاقتها بـ"أنطونيوس"، وتخاذلها عن نصرته في موقعة "أكتيوم"، ومحاولتها التقرب من "أكتافيوس" كانت مثار جدل استهدف شخصية تصدى شوقي لرد اعتبارها، لا عن طريق قلب حقائق التاريخ أو تزييفها بحجة الدفاع؛ بل عن طريق الدخول في أعماق "كليوباترا" وإبراز أسباب تصرفاتها وقراراتها. وهو لم يتعرض لكيفية وصولها إلى سدة الحكم، أو لصراعها مع إخوتها حول السيادة، أو لزواجها من "يوليوس قيصر"، أو لكيفية تقائها بـ"أنطونيوس" ووقوعه في حبها، ولم يذكر إلا ابناً واحداً لها: "قيصرون"، وأشار لوجود طفلين أنجبتهما، والواقع أنها أنجبت من "أنطونيوس" ثلاثة أطفال؛ لأن الإحاطة بكامل الأحداث ليست مهمة الكاتب المسرحي، فهو ينتقي ما ما يخدم هدفه: رد الاعتبار للشخصية المصرية من خلال عرض الأحداث التي طالتها الهجوم أكثر من غيرها، هذا سبب. والسبب الآخر يتصل بواقع شوقي وظروف بلده السياسية؛ فقد عدل شوقي عن تصوير فترة ازدهار حكم "كليوباترا" وهيمنتها على البلاد، إلى تجسيد الفترة التي انهار فيها حكمها وانتهى مع انهياره عهد البطالمة لتسلم الإسكندرية في يد المستعمر الروماني وهي نتيجة حتمية لأخطاء مورست في حق الوطن واستقلاله. وتذهب الباحثة إن تنزيه "كليوباترا" لم يكن محضاً؛ إذ أبرز شوقي أخطاءها السياسية التي أودت بحكم أجدادها، ولعل شوقي يلمح إلى أن الشعب المصري أسلم بعد سعد زغلول (ت: ١٩٢٧م) بيد المستعمر بسبب أخطاء شبيهة بالتي مارسها "كليوباترا" من غفلة ولهو وإغفال للعواقب. وثمة أحداث تاريخية قام شوقي بتغييرها لمقاصد معينة؛ إذ يذكر التاريخ أن "كليوباترا" بعد هزيمتها في موقعة "أكتيوم" خدعت الشعب ودخلت البحر في موكب ملكة منتصرة^٥، وشوقي -تنزيهاً لها عن صفة الخداع- يصوّر استغرابها هتاف الشعب وفرحته بالنصر في قولها:

"أي نصر لقيت حتى أقاموا ألسن الناس في مديحي وشكري

^١ نفسه، ١/ ٣٠١.

^٢ خالد، عبد المرضي زكريا، الشخصية الإسلامية في الأدب المسرحي المعاصر، ص ١٤٠، زهراء الشرق، القاهرة، د-ت.

^٣ ينظر: مصرع كليوباترا، التمهيد (ط).

^٤ المصدر السابق، ص ١٣٩.

^٥ ينظر: كليوباترا وعصرها، ص ٧٢ - ٨٢ - ١٩١ - ٢١٤.

^٦ ينظر: المرجع السابق، ص ٢٧٥.

ظفر في فم الأمانى حلو لبت منه لنا قلامة ظفر^١.

ثم ينسب هذه الخديعة للوصيفة "شرميون" التي اعترفت بقولها:

"رَبّة التاج ذلك الصنع صنعى أنا وحدي وذلك المكر مكري

كثرت أمس في الإياب الأقاويد ل وظنّ الظنون من ليس يدري

فأذعتُ الذي أذعتُ عن النصد ر وأسمعت كل كوخ وقصر

خفتُ في خاطري عليك الجماهيد ر وأشفقتُ من عدا لكِ كثر^٢.

وهو يرمي -من وراء هذا التغيير- إلى نفي ما يُلصق بـ"كليوباترا" من صفات ذميمة -أولاً، وهو -ثانياً- يريد أن ينبه الشعب المصري إلى أن الأخطاء لا تقع على عاتق الرؤساء وحدهم؛ فالشعب والرعية والبطانة مسؤولون -أيضاً- عن ارتكاب الأخطاء بحق الوطن بالتزييف أو التزلف أو السكوت عن الحق. واستمرارا لتحسين صورة الشخصية المصرية؛ غيّر شوقي من التاريخ الذي يسجل أن "كليوباترا" فرّت من موقعة "أكتيوم" بعدما رأت الدائرة تدور على "أنطونيوس"^٣، وجعلها تفعل ذلك كي تطيح بروما وتتفرد بالسيادة على البحر المتوسط. يقول:

"فتأملتُ حالي ملياً وتدبّرتُ أمر صحوي وسكري

وتبيّنتُ أن روما إذا زا لت عن البحر لم يسد فيه غيري"^٤.

وثمة غرض آخر وراء هذا التغيير؛ فشوقي يلمح إلى أن الشعب المصري ترك وطنه تُقتسم السيادة فيه فصار لقمة سائغة للأقوى من الأعداء، فكما أن "كليوباترا" لم تحرك ساكناً في المعركة -وكان حرياً بها أن تستثمر هذا الصراع وتشحذ قوتها وتطرد المستعمر الأجنبي-؛ كان حرياً بالشعب المصري أن يؤلّب الأعداء ويضعفهم ثم يضربهم ضربة رجل واحد. ويكمل شوقي تصوير الفرار المخطط له بعناية؛ فيجعل "كليوباترا" تعود لمصر وحدها، ثم يعود "أنطونيوس" على إثرها، والواقع أن "أنطونيوس" لحق بالملكة وصعد مركبها ولاذ بالفرار معها إلى مصر وشاركها في خديعة الشعب^٥. وفي المعركة البرية التي دارت بين "أكتافوس" و"أنطونيوس" يصور شوقي "كليوباترا" وفيّة لزوجها، وحزينة لهزيمته، كما يصور أن تخاذل الجيش وغدره هو سبب الهزيمة وأن "كليوباترا" لا علم لها بالنتيجة. يقول "أوروس" تابع "أنطونيوس":

^١ مصرع كليوباترا، ص ١٦.

^٢ المصدر السابق، ص ١٧.

^٣ ينظر: نفسه، ص ٢٦٧.

^٤ مصرع كليوباترا، ص ١٨.

^٥ ينظر: المصدر السابق، ص ١٩-٢٣.

^٦ ينظر: كليوباترا وعصرها، ص ٢٧٥.

"وكان جنودك شر الجنود عليك وخيرهمو للعدا
فخانت أساطيل تأملتها وجيش عقدت عليه الرجا
فخُلفت في عسكر كالنجاج كثير الثغاء قليل الفنا
فمن يائس مات قبل القتال ومن خائن فرّ قبل اللقاء".^١

ويقول "أولمبوس" في دفاعه عن "كليوباترا" التي ظن "أنطونيوس" أنها غدرت به:
"أنت على ما لك من مروءة رميت بالغدر أحب من وفي".^٢

وتسأل "كليوباترا" الكاهن "أنوبيس" عن "أنطونيوس" في لهفة:
"وهل نباك عن أنطونيوس وكيف جرّت هزيمته عليّ
وما أدري أردوه قتيلا صباح اليوم أو أخذوه حيّا".^٣

والتاريخ يذكر أنها أمرت الجند أن يتحالفوا سرّا مع "أوكتاف" لأنها علمت أنه الأقوى وهو الورقة الرابعة.^٤ والغرض من هذا التغيير مزدوج؛ فشوقي يهدف إلى تنقية "كليوباترا" من تهمة الغدر والخيانة، كما يلمح إلى أن المصري هو آخر من يعلم في لفتة تصوّر حال الشعب في عصره. وكي تسترضي "كليوباترا" "أوكتافوس" سرّبت لـ"أنطونيوس" خبر انتحارها، فيحزن ويبأس ويتخلّص من حياته، وقد جعل شوقي "كليوباترا" جاهلة بأمر هذا الخبر المكذوب، وخلق شخصية متخيّلة هي شخصية الطبيب "أولمبوس" وجعله جاسوسا لروما وأناط به مهمة اختلاق الخبر وإبلاغ "أنطونيوس" به،^٥ فما هي تعبّر عن صدمتها برؤية "أنطونيوس" جريحا:

"أه أنطونيو! حبيبي أدركوني بطبيب".^٦

وعندما يكتشف "أنطونيوس" أنها حيّة ترزق يقول لها:
"كليوباترا عجب! أنت هنا! لم تموتي! هم إذن قد كذبون".^٦

^١ مصرع كليوباترا، ص ٦٧.

^٢ المصدر السابق، ص ٦٩.

^٣ نفسه، ص ٨٣.

^٤ ينظر: كليوباترا وعصرها، ص ٢٨٨.

^٥ ينظر: مصرع كليوباترا، ص ٦٩.

^٦ المصدر السابق، ص ٩٣.

ويعلم "كليوباترا" عن مصدر الخبر: "أولمبوس النذل الخؤون"^١. وقد يكون اختلاق شخصية الجاسوس فيه إشارة لهذه الفئة التي تلعب دورا شديدا في مصير الوطن، وتنبئ للشعب إلى التثبث من الأخبار، وتمحيص الزيف من الحقيقة. ومن الثابت أن "كليوباترا" التقت "أوكتافيوس" قبيل انتحار "أنطونيوس" وحاولت استمالته^٢، لكن شوقيا ينأى بها عن الخيانة فيجعل "أوكتافيوس" يلقاها أول مرة بعد موت "أنطونيوس" وبعد انتحارها فيراها ميتة ويعترف أنها غلبته وسخرت منه، فيقول:

"ألهة الرومان ماذا أرى؟ امرأة تسخر من قائد

قد أبطلت كيدي على ضعفها ولم زل تسخر بالكائد"^٣.

وقد اختلف في طريقة انتحار "كليوباترا"^٤، لكن شوقي انتقى أسرع الطرق في إلماح إلى رغبتها في التعجيل بالنجاة من الذل والإهانة. وقد يكون هذا الاختيار هو الملائم لشخصية الأنثى؛ فحقن الدبوس في الجسم، أو القيام بعضه ورش الجرح بالسم وسائل تشي بخشونة لا تتناسب مع ما صوره شوقي من رقة "كليوباترا" بل ضعفها في مواقف كثيرة، فكان أن جعلت الأفعى تلدغ صدرها ليصل السم إلى الدم بسرعة وخفة^٥. ولم يكتف شوقي بالانتقاء والتغيير لأحداث التاريخ؛ بل اختلق أحداثا متخيلة لا وجود لها في التاريخ. لقد اختلق قصة حب تدور بين "حابي" أمين المكتبة و"هيلانة" وصيفة "كليوباترا" ختمت بنهاية سعيدة حيث بارك الكاهن جبهما وذهبا إلى حقل "طيبة" الذي أهدته "كليوباترا" لهما^٦. هذه الإضافة استلزمت تغييرا في حدث تاريخي؛ فالوصيفتان "إيريس"^٧ و"شرميون" انتحرتا وفاء لـ "كليوباترا"^٨، لكن شوقي جعل "حابي" يلمس جسد "هيلانة" بعد انتحارها، ويحس بأن الحياة ما تزال تدب فيه، فيذكره الكاهن بحقة النجاة التي أعطاها إياها، ويطلب منه أنه يسكب ما فيها في فم "هيلانة" فتفتح عينيها وتتخلص من آثار السم^٩. وقد اختلفت هذه النهاية لتخفف من مأسوية الحدث، ولعل فيه إلماحا من قيل شوقي إلى أن من يتصف بالإخلاص والوفاء لا يعاقب بالموت ولو سعى له، فالشعب المخلص لوطنه لا يفنى ولا يموت، وإن بذل روحه في سبيل إخلاصه. كما اختلق شوقي قصة الطبيب الخائن "أولمبوس" وجعل نهايته الموت بلدغة أفعى، وكان

^١ نفسه، ص ٩٤.

^٢ نفسه، ص ٩٥.

^٣ ينظر: كليوباترا وعصرها، ص ٢٨٣.

^٤ مصرع كليوباترا، ص ١٣٢.

^٥ ينظر: كليوباترا وعصرها، ص ٢٩٩.

^٦ ينظر: مصرع كليوباترا، ص ١٢٤.

^٧ ينظر: السابق، ص ١٣١.

^٨ غير شوقي اسم الوصيصة إلى: "هيلانة" لسبب سيذكر في المبحث الثاني.

^٩ ينظر: كليوباترا وعصرها، ص ٢٩٨.

^{١٠} ينظر: مصرع كليوباترا، ص ٨٠ - ١٢٨.

مصير "هيلانة" و"أولمبوس" وجهان لعملة الإخلاص والغدر، والمنافق الخائن لا بدّ له من نهاية مأسوية وإن كان مع الطرف الأقوى^١. يقول:

" [تلدغه الأفعى]

"والإلهي، قيصر، آه لقد مسّت يدي جمرة
سرى السمّ بأعضائي وعمّت جسدي فترة
وجاءت سكرة الموت فلا صحو ... من السكره

[ثم يسقط ميتا]^٢.

وقد اختلفت الآراء حول مدى توفيق شوقي في الوصول لهدفه من تغيير أحداث التاريخ في هذه المسرحية: يشير د. محمد غنيمي هلال إشارة عابرة إلى الهدف في كتابه "الموقف الأدبي". يقول: "وقد أراد شوقي أن يردّ عليهم بالدفاع عن كليوباترا... لا بوصفها ملكة، بل بوصفها مصرية شرقية، فقد قدّمها في صورة المخلصة لوطنها، تؤثره على حبيبها، وتحيا وتموت لمجد مصر، وتأبى أن تُسام الذل"^٣. ويكشف في كتابه "في النقد المسرحي" عن الجانب الوطني -الذي نفاه العقاد عن شوقي-؛ فشوقي عاصر الفترة التي طغى فيها المستعمر الأجنبي وتعسف في إقرار الامتيازات وتحكم في مصير الشعب^٤. كما يدافع عن شوقي الذي أسند للشعب المصري ثلثة صفات معيبة^٥: فهو -في الحقيقة- يعيب التخاذل والتقاعس عن نصره الوطن واستقلاله والفساد السائد فيه^٦. لكنه يأخذ على شوقي أن جعل "حابي" الثائر في بداية المسرحية^٧ يغير رأيه في "كليوباترا" ويطيب منها خاطرا عندما تهديه ضيعة في أرض أرض "طيبة"^٨. وهدف الدفاع عن "كليوباترا" هو ذاته الذي أبرزه د. محمد مندور، لكنه يرى أن شوقيا أخفق في تحقيق هذا الهدف لسببين: الأول أن شوقي أراد أن يتقرب من الشعب لكنه جعل الملوك والحكام بؤرة اهتمامه المسرحي، فضلا عن أن "كليوباترا" لم تكن مصرية الأصل، بل تنتمي إلى جذور يونانية. والآخر نعت الشعب المصري بصفات تقلل من شأنه وتحكم على محاولة شوقي إبراز وطنيته بالفشل، "فنحن نخرج من المسرحية وليس في نفوسنا أي عطف ولا في عقولنا أي تقدير لهذه الملكة العتيده"^٩. ولعل وصف شوقي للشعب المصري بأنه يصدّ كل ما يقال ولا يزن الأخبار بميزان العقل في قوله:

^١ ينظر: القط، عبد القادر، من فنون الأدب "المسرحية"، ص ١٠٠، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٧٨م.

^٢ مصرع كليوباترا، ص ١٣.

^٣ هلال، محمد غنيمي، الموقف الأدبي، ص ٩٢، دار الثقافة، بيروت، د-ت.

^٤ ينظر: هلال، محمد غنيمي، في النقد المسرحي، ص ٩١، دار العودة، بيروت، ١٩٧٥م.

^٥ ينظر: مصرع كليوباترا، ص ٢.

^٦ ينظر: في النقد المسرحي، ص ١٠١.

^٧ ينظر: مصرع كليوباترا، ص ١٢.

^٨ ينظر: المصدر السابق، ص ١١٨. وينظر: في النقد المسرحي، ص ١٠٢.

^٩ مسرحيات شوقي، ص ٧٣.

"يا له من بغاء عقله في أذنيه".^١

وقوله:

"هتقوا بمن شرب الطلا في تاجهم وأصار عرشهمو فراش غرام

ومشى على تاريخهم مستهزئاً ولو استطاع مشى على الأهرام".^٢

إنما هي صرخة مصري غيور على وطنه، يندد بما آل إليه من مصير صنعه بيد الإهمال والخنوع والجري وراء الشائعات. ثم يوضح د. محمد مندور رأيه في تغيير شوقي لأحداث التاريخ؛ فهو غير مطالب البتة بأن يكون مؤرخاً، وله أن يتصرف في جزئيات التاريخ، وللمتلقي بعد ذلك أن يحاكمه حول مدى نجاحه في تحقيق الأهداف التي ارتسمها عن طريق التاريخ. كما برّر إضافة قصة "هيلانة" و"حابي" بكونها وسيلة ترويح تخفف حدة المأساة، لكنه يرى أنها أقصوصة دخيلة أفسدت أثر المأساة في النفوس.^٣ ويأخذ د. عبد القادر القط على شوقي أنه "أسرف في العزل والاختيار، حتى بدت أغلب المواقف وكأنها مقصودة قصدا لكي تلقي الضوء على كليوباترا... كذلك ينتهي الاختيار الصادم للأحداث والمواقف إلى أن تبدو الشخصية كأنها تجسيم لفكرة المؤلف، وليست شخصية حية ذات أبعاد حقيقية".^٤ ويرى "لاندو" في كتابه "تاريخ المسرح العربي" أن إضافة قصة الحب بين "حابي" و"هيلانة" جعلت للمسرحية حبتين: حبكة تاريخية، وأخرى قائمة على الحب، مما يصرف النظر عن القصة الرئيسية.^٥ ويذهب ويذهب د. عبد الحكيم حسان إلى أن الدافع الوطني والقومي لا يسوّغ مخالفة التاريخ، بله وجود هذا الدافع لمن كان يدين بالولاء لأسرة محمد علي، فالغاية من تأليف المسرحية "أبعد ما تكون عن الفن، بل وأبعد ما تكون عن القومية التي ادّعاها له".^٦ وبرّر فشل تحقيق شوقي هدفه الوطني -إن وُجد- بضعف التعليل لأحداثه المسرحية^٧، وتلك الصفات المزرية التي وصف بها الشعب المصري.^٨ أما د. عبد المرضي زكريا خالد فيذهب إلى أن نظرة شوقي للتاريخ في هذه المسرحية كانت نظرة أخلاقية تتلاءم مع طبيعته العربية الإسلامية.^٩

أما مسرحية "أميرة الأندلس" فقد استقاها شوقي من عصر ملوك الطوائف -زمن "المعتمد بن عباد" تحديداً- وهو يذكر في مقدمة المسرحية الظروف المحيطة بها، فقد كانت الأندلس "تحت ملوك الطوائف، وكان هؤلاء الملوك على شرف بيوتهم، وتميّز شخصياتهم، ونبوغهم في كل علم وأدب، أصحاب بذخ وترف... وإنك لتعجب من انغماسهم في اللذات ونسيانهم لذكر العواقب... فأما في داخل دويلاتهم فكيد وائتمار... حتى لا تكاد الشمس تطلع إلا على ملك مخلوع ولا تغرب إلا على ملك مقتول، وأما في الخارج فكانت ترى هؤلاء الملوك بين نارين تتواعدان:.... فملك

^١ مصرع كليوباترا، ص ٢.

^٢ المصدر السابق، ص ٢.

^٣ ينظر: مسرحيات شوقي، ص ٧١ - ٧٣.

^٤ ينظر: المسرحية، ص ٦٧.

^٥ ينظر: لاندو، تاريخ المسرح العربي، ص ١٠٤، ترجمة: د. يوسف نور عوض، دار القلم، بيروت، د-ت.

^٦ أنطونيو وكليوباترا، ص ٢٢٤ - ٢٢٥.

^٧ كما في تعليل غدر "كليوباترا" بـ"أنطونيو" بأنها تريد أن تضعف الرومان وتسيطر على البحر الأبيض. ينظر: المرجع السابق، ص ٢٢٥.

^٨ ينظر: نفسه، ص ٢٢٦.

^٩ ينظر: الشخصيات الإسلامية في الأدب المسرحي، ص ١٠٥.

الأسبان ألفونس يجني ويتعدى... وصاحب مراکش يوسف بن تاشفين هو وقواده ووزراؤه مشغوفون بالأندلس... وكان ملوك الطوائف يخافون جارهم هذا... وكانت الأموال تُحمل إليه في صورة المعونة... وكلّ هذا المال إنما كان يُجمع من المكوس والمغارم^١. ولم يقدّم شوقي حياة المعتمد كلّها؛ فأعرض صفحا عن الازدهار، وركّز على الانهيار؛ كي ينبّه لأسباب الدمار. بدأت المسرحية بإخبارنا أن المعتمد حديث عهد بمُلك قرطبة التي ضمّها إلى مُلكه في إشبيلية، دون أن ينقل ملابسات ضمّ قرطبة إلى إشبيلية، وما حصل مع "ابن جهور" (ت: ٤٣٥هـ)^٢؛ لأن هذه الحادثة ليست وثيقة الصلة بانهيار الحكم العبّادي، ولأن شوقيا لا يريد أن يسم شخصيته المحورية بالغدر والخيانة، فهو يرمي إلى إبراز صورة العزيز الذي دلّ كي يستثير عطف المتلقي ويتفكر في سبب هذه الذلّة. وقد اختلق شوقي قصة خطبة أمير جند المغرب "سير بن أبي بكر" الأميرة بثينة، وفي ذلك إلماح لما ينبغي أن يكون عليه الشعب؛ حيث تتّصف الأميرة بالحكمة وبعد النظر، فعندما خطبها الأمير سير، ورأى القاضي ابن أدهم أن هذه الخطبة ستكون في صالح مُلك والدها، رأت هي أنها ستجرّ الويل والدمار لبلدها إن وافقت^٣، ولم تعرّض بلدها لمراهنات مشكوك في أمرها. كما انتقى شوقي من قصة الوزير اليهودي "ابن شاليب" -على افتراض صحتها- حدثا جزئيا، وزاد في آخره؛ إذ اختلفت كتب التاريخ حول السبب الذي جعل اليهودي يشتم المعتمد ويهينه، فمن قائل إن المعتمد دفع ضريبة لم تُرض اليهودي^٤، ومن قائل إنه لم يدفع الضريبة أصلا^٥، فانتقى شوقي السبب الأول؛ دفعا لمظنة إخلاف الوعد التي قد تُلصق بالمعتمد. قد قُتل اليهودي "ابن شاليب" -كما يُذكر في التاريخ، وفي المسرحية أيضا^٦- لكن شوقيا أضاف قصة النبلاء الأسبان الذين أخبرهم المعتمد بقصة الشثيمة -وهم لا يعرفون من الشاتم- فحكموا بقتل الرسول، وعندئذ يرفع المعتمد الستار عن جثة الرسول، ويطلب منهم إبلاغ ملك أسبانيا أن كرامة المعتمد لا تقبل المساس^٧. ولعله أضاف هذا الحدث كي يضيف على المعتمد الحزم والقوة في الحق، وينبّه إلى واجب الشعب تجاه وطنه ونفسه؛ فلا يرضى لوطنه مساسا ولا لكرامته إهانة. واختلق شوقي حادثة تنازع بثينة مع الشاب حسون في سوق قرطبة على رسالة المنجم الضبي^٨ (ت: ٥٩٩هـ)، وهي حادثة حقيقية لكنه غيّر شخوصها، وغيّر الغرض من المزايمة على الكتاب. جاء في نفع الطيب: "قال الحضرمي: أقيمت مدة بقرطبة، ولازمت سوق كتبها مدة أترقب فيه وقوع كتاب كان لي بطلبه اعتناء، إلى أن وقع وهو بخط فصيح... ففرحت به أشد الفرح، فجعلت أزيد في ثمنه، فيرجع إليّ المنادي بالزيادة عليّ... فقلت له: يا هذا أرني من يزيد في هذا الكتاب حتى بلغه إلى ما لا يساوي؟ قال: فأراني شخصا عليه لباس رياسة، فدنوت منه وقلت: أعزّ الله سيّدنا الفقيه إن كان لك غرض في هذا الكتاب تركته لك... فقال لي: لست بفقيه، ولا أدري ما فيه، ولكنني أقيمت خزانة كتب... وبقي فيها موضع يسع هذا الكتاب، فلما رأيته حسن الخطّ جيّد التجليد استحسنته"^٩. وذكر شوقي قصة زواج المعتمد من الرميكية^{١٠} (ت: ٤٨٨هـ)، وهي

^١ شوقي، أحمد، أميرة الأندلس، ص ٥-٦ (المقدمة)، دار الكتاب العربي، بيروت، د-ت.

^٢ ينظر: المصدر السابق، ص ١٢.

^٣ ينظر: الذخيرة، القسم الأول، مج: الثاني، ص ٦١٠-٦١١. وينظر: نفع الطيب، ١٥٩/٢.

^٤ ينظر: أميرة الأندلس، ص ٢٢.

^٥ ينظر: الكامل في التاريخ، ٤٣٩/٨. وينظر: نفع الطيب، ٢٣/٦.

^٦ ينظر: البيان المغرب، ١٣٠/٤.

^٧ ينظر: البيان المغرب، ١٣٠/٤. وينظر: نفع الطيب، ٤٢٠/١، وينظر: أميرة الأندلس، ص ٣٩.

^٨ ينظر: أميرة الأندلس، ص ٣٩: ٤١.

^٩ ينظر: المرجع السابق، ص ٢٥.

^{١٠} نفع الطيب، ١٠/٢.

^{١١} ينظر: أميرة الأندلس، ص ٥١-٥٢.

قصة حقيقية^١، لكنه -كي يوصل رسالة الحض على تحكيم العقل؛ لأن تحكيم الهوى والنفس قد يفضي إلى أحقاد غير مبررة-أضاف قصة تعلق الأديب ابن حيّون (ت:٣٠٥هـ) بها، وحقده على المعتمد، ومناقشة الأديب أبو القاسم (ت: نحو٧٠٤هـ) في تصرف المعتمد وأنه يجهل أمر حبه للميكية، فيزول حقه وينقلب ولاء^٢. كما زاد خيال شوقي حادثة السرقة، إذ جعل الأمير حريز بن عكاشة^٣ يشتري القطائف ويدعو كل من في الخان لأكلها، فيأكلون كلهم عد ابن حيّون الذي كان صائما، ويتّضح أن البائع دسّ فيها مخدرا، فيقع الجميع مغشيا عليه، ويصفرّ البائع لجماعة من اللصوص، ويتظاهر ابن حيّون بالنوم، فينهب اللصوص بقيادة زعيمهم الباز كل ما غلا ثمنه، ويتحرك ابن حيّون من مكانه ظنا منه بأن اللصوص قد غادروا، فيرمي له أحد اللصوص سرجا خاليا ينكسر وينكشف عن جواهر ثمينة يأخذها ابن حيّون، فينفذ بها منزل التاجر أبو الحسن، ويهب ما تبقى منها لبثينة وزوجها وأبيها المعتمد^٤. هذه الزيادة جعلت من ابن حيّون رمزا للشهامة الكرم والإنقاذ، بله أنها أسهمت في تخفيف حدّة الأحداث الأليمة. وإتمام لهذا الدور ينسب شوقي بعض الأحداث مجهولة الفاعل -تاريخيا- إلى ابن حيّون؛ فهو الذي يلقي رداءه على الظافر عندما يُقتل في قرطبة^٥. وهو الذي ينصح المعتمد أن يسجن ابن تاشفين ولا يطلقه إلا إذا غادر جنده بلاد الأندلس واستطاع أسطول المعتمد تأمين البحر وحمائته من السفن المغربية^٦. واختلق شوقي قصة الحب تنقل بثينة في طرقات إشبيلية متنكرة بزي رجل يُدعى ابن عصين، وذهابها لمنزل ابن حسون، ومعرفته أنها فتاة ثم وقوعها في قلبه^٧؛ تمهيدا لزواجهما، وتخفيفا من وطأة خبر شرائها حيث جعلها تُباع لمن تعلق قلبها به سلفا. كما اختلق قصة ذهاب بثينة وحسّون إلى المعتمد في أغمات واجتماع شمل الأسرة هناك^٨؛ فهو يريد أن يضفي صفة الشجاعة لبثينة، وأن يلطف أجواء الحزن في المشهد الأخير، وأن يرسخ قيمة الوحدة والتآزر عند حلول الأزمات. وبثينة -عندما تصف أباهما في المسرحية- تذكر أنه اتخذ زوجة واحدة فقط، ولم يأتها بضرة -على عادة الملوك والأمراء-^٩، وفي المقابل أغفل شوقي ذكر خبر استغاثة المعتمد بـ"ألفونس" ملك إسبانيا بعدما أحس بغدر ابن تاشفين^{١٠}. وتعزيزا لقيمة التضحية اخذ شوقي نهاية الأمير حريز وابن لاطون والباز بن الأشهب^{١١}، فجعلهم يستشهدون في موقعة الزلاقة وهم يذودون عن المعتمد. ويأخذ "لاندو" على شوقي إنهاء مسرحيته بحدث الزواج: "ومن الملاحظ أن مسرحيات شوقي

^١ ينظر: نفع الطيب، ٣٤٧/٥.

^٢ ينظر: أميرة الأندلس، ص ٥٢: ٥٤.

^٣ ينظر في سيرته: نفع الطيب، ١٠٣/٥.

^٤ ينظر: السابق، ص ٦٦: ٦١ - ٧٢: ٧٠ - ٨٤ - ١٣٨.

^٥ ينظر: نفسه، ص ٨٤. ومن الثابت أن الذي قام بهذا الصنيع مجهول؛ فالمعتمد عندما يتذكر ابنه الظافر ينشد: "ولم أدر من ألقى عليه رداءه". نفع الطيب، ١٥٩/٢.

^٦ ينظر: أميرة الأندلس، ص ٩٧. والتاريخ لا يذكر لهذا الناصح اسما. ينظر: البيان المغرب، ١٢٠/٤.

^٧ ينظر: أميرة الأندلس، ص ٢٦-٤٣-٤٤-٧٣-٨٤. والتاريخ يذكر أن بثينة لم تلتق بابن التاجر -الذي لم تذكر الكتب اسمه- إلا بعدما اشتراها والده. ينظر: نفع الطيب، ٥٩/٦.

^٨ ينظر: أميرة الأندلس، ص ١٣١. والواقع أنها لم تذهب لأبيها، بل اكتفت بتوجيه رسالة شعرية إليه، وردّ عليها بالموافقة على زواجها بابن التاجر. ينظر: نفع الطيب، ٥٩/٦-٦٠.

^٩ ينظر: أميرة الأندلس، ص ٢٢. الأمر الذي لم يُذكر في سيرة المعتمد، بل قد جاء في الذخيرة إشارة لوجود أكثر من زوجة له: "ثم أخرج المعتمد في ذلك اليوم إلى أن أطلقت إليه جميع أمهات أولاده وبنيه". الذخيرة، القسم الثاني، المجلد الأول، ص ٥٧.

^{١٠} ينظر: نفع الطيب، ٢٤/٦. وينظر: البيان المغرب، ١٢٨/٤.

^{١١} ينظر في سيرتهم: نفع الطيب، ٢٧٠/٥.

تنتهي دائما بموت الأبطال بشكل مأسوي عنيف، وذلك ما جعل مسرحية أميرة الأندلس التي تنتهي بالزواج أمرا مصطنعا^١. أما د. محمد مندور فهو يأخذ الأتكاء على السرد النثري في مسرحية تدور حول سيرة شاعر^٢، وهو يرى أن شوقيا احترام حقائق التاريخ، لكنه نسج بجانبها قصة خيالية تركز على الحب ولا ترتبط بالحدث الرئيس، فبدت مفتعلة مصطنعة، وقد وصفها بالحلية المسرحية الغريبة والمضحكة عندما تسلل حسون وبثينة إلى السجن كي يُعقد قرانهما داخله^٣.

وينتقي شوقي في مسرحية "علي بك الكبير" حقبة زمنية كان الوطن العربي يعاني فيها من الضعف والتغلغل الأوروبي، وكانت مصر بيد المماليك الذين عُرفوا بالعدو والخيانة^٤. وقد أراد أن يجسد شخصية الحاكم الذي استقلَّ ببلادها عن الحكم الأجنبي، كما أراد أن يصوّر العدو والغدر والخيانة في أقصى صورهما: خيانة الابن -ولو كان بالتبني- لأبيه. وانتقى هذه الفترة لأن السقوط فيها لم يكن بيد المستعمر الأجنبي -كما في مسرحيتي "مصرع كليوباترا" و"أميرة الأندلس"- تنبيهها إلى أن العدو قد يكون من داخل البلاد، وأن انشغال الأحزاب السياسية بمعادة بعضها يحمل خطرا محققا بمصر. والحدث التاريخي الذي ارتكزت عليه المسرحية صحيح، مع بعض التغيير: إذ ذكر شوقي أن مراد بك (ت: ١٢١٥هـ) هو مُتَبَنَى علي بك الكبير^٥، والثابت تاريخيا أنه مملوك لمحمد بك أبي الذهب^٦. وفي محاولة للتفنير من الخيانة^٧؛ صوّر خيال شوقي السردية نهاية علي بك بأن جعله يطلب شربة ماء، فيؤتى له بماء مسموم ويشربه -رغم علمه أن الماء مسموم- ويموت^٨. وقد أضاف شوقي حدثين للمسرحية: حثا على عدم الاستعانة بالمستعمر الأجنبي؛ أضاف حدث مجيء قائد الروس إلى عكا، وعرضه نصرته ومؤازرة علي بك، ورفض الأخير هذا العرض -رغم الظروف الحالكة التي يمر بها- خوفا على مستقبل بلده^٩. وأضاف حادثة الأمة آمال، وزواجها من علي بك، وحب مراد بك لها، وحفاظها على شرفها في غياب زوجها، واكتشافها أخوة مراد بك صدفة^{١٠}؛ تخفيفا لنغمة الغدر والخيانة والتوتر والغضب من خلال خلق رمز للإخلاص والوفاء تبرز فيه المفارقة بين إخلاص أمة لما تدخل بعد على زوج مسن، وخيانة ابن كُفلت له سبل الرعاية من أبيه. ويعلل د. محمد يوسف نجم اختيار شوقي للفترة التي كانت مصر في مهبط رياح الفتن والتدهور "لينفذ منها إلى وصف الأخلاق الإنسانية في أوقات المحن والانحلال؛ إذ إن المحن صديق للأخلاق، سرعان ما يبين الصالح والطالح"^{١١}. كما يرى أن شوقيا زاد مشاهد الحب كي يضيف على الأحداث طرافة وتشويقا، وكي يُشعر الجمهور أنه يعلم ما لا يعلم به الأبطال، فيحس باللذة والمشاركة الذهنية، وإن كان قد عجز عن ربط هذه المشاهد بالحدث الأساسي، وكان حريّا به أن يجعل آمال تكتشف أخوتها لمراد بك في وقت أبكر، ثم يستغل هذا الحدث في محاولة الأخوين أن يساعد علي بك

^١ تاريخ المسرح العربي، ص ١٠٥.

^٢ ينظر: مسرحيات شوقي، ص ٩١.

^٣ ينظر: المرجع السابق، ص ٩٢-٩٣.

^٤ ينظر: تاريخ الجبرتي، ٤٣/١.

^٥ شوقي، أحمد، رواية علي بك الكبير أو دولة المماليك، ص ١٢، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، د-ت.

^٦ ينظر: تاريخ الجبرتي، ٣١٠/٢.

^٧ اعترف علي بك أنه قد خان سيده محمد بك. ينظر: علي بك الكبير، ص ١١٨.

^٨ ينظر: السابق، ص ١٢٠-١٢١. وكيفية موت علي بك مجهولة تاريخيا. ينظر: تاريخ الجبرتي، ٣٠١/١.

^٩ ينظر: علي بك الكبير، ص ٨٤:٨١.

^{١٠} ينظر: السابق، ص ٢٧-٤٣-٤٤-٥٠-٥٤-١١٢.

^{١١} نجم، محمد يوسف، المسرحية في الأدب العربي الحديث ١٨٤٧-١٩١٤، ص ٣٠٢، دار صادر، بيروت، ١٩٩٩م.

ضد الخارجين عليه^١. ويرى د. محمد غنيمي هلال أن شوقيا كان يهدف في مسرحيته إلى إظهار شخصية الشعب المصري وسط الكيان التركي، وإبراز نبل مقاصد علي بك ووطنيته، والتنبيه إلى قصور وعي الشعب، وهو بذلك يجعل مسرحيته مرآة تاريخية لواقع عصره في لمحات سياسية جريئة^٢. ويأخذ "لاندو" على شوقي في هذه المسرحية المسرحية أنه اختلق قصة الحب وجعلها مساوية لقصة علي بك في الأهمية، وهذه ازدواجية تصرف انتباه المشاهد عما هو خليق أن يُنتبه له^٣. أما د. محمد مندور فهو يرى أن اختيار شوقي لهذا الحدث التاريخي قد جانبه التوفيق؛ فللماليك صورة قاتمة في صفحات التاريخ، وكان حريًا به أن يُجري الصراع بين فساد المماليك والشعب؛ كي يتأثر الجمهور وينفعل، فضلا عن إغفاله تاريخ الشعب المصري، وتركيزه فقط على تخليد تاريخ ملوك مصر^٤. ولقد فصل د. محمد مندور القول في موقف النقاد من مسرح شوقي التاريخي: بدأ بانتقاء شوقي للتجارب التاريخية؛ إذ هاجمت جماعة من النقاد اختيار شوقي لفترات حالكة من التاريخ الحافل بأسمى الإنجازات، وقد ردّ على هذا الهجوم بأن عصور الازدهار لا توفّر للكاتب عنصر الصراع الذي يجده في فترات المحن، كما يرى أن الناقد يجدر به أن ينظر في كيفية معالجة المؤلف لموضوعات التاريخ، ومدى نجاحه في تحقيق أهدافه التي سعى إليها^٥. ثم أبرز رأي النقاد في كيفية تعامل شوقي مع أحداث التاريخ؛ فالأستاذ إدوارد حنين يرى أن شوقيا قد أسرف في التقيّد بأحداث التاريخ، والأستاذ عباس محمود العقاد يتهم شوقيا بالجهل بأحداث التاريخ^٦، وقد توسّط البعض فرأوا أن الأديب لا يحقّ له أن يغيّر الوقائع الكبرى، وله بعد ذلك أن يتخيّر ما يشاء، دون أن يؤدّي تخييره لقلب وقائع أو تزييف حقائق، وله أن يفسّر التاريخ حسبما يهتدي إليه عقله، ويحكم على الشخصيات بناء على ما يرتضيه تمييزه^٧. ويدافع د. أحمد زياد محبك عن مسرح شوقي التاريخي، ويبرز تميزه بتعقيد الحوادث، وإثارة الصراع، واختلاق القصة الثانوية إلى جانب القصة التاريخية الرئيسية^٨.

المبحث الثاني: طرائق استدعاء الشخصيات.

استحضر شوقي الشخصيات التاريخية في مسرحياته، محمّلا إيّاها ملامح وسمات يهدف من ورائها إلى محاكاة عصره عن طريقها، أو اتخاذها رمزا لمعنى ما. واستحضر الشخصيات التاريخية يحتاج إلى غير قليل من الحذر والمهارة الفنيّة التي تُبقي الملامح الجوهرية للشخصية، وتُخرجها من تخوم التعبير عن التاريخ إلى التعبير به، وذلك في إطار علاقات الشخصيات المتشابكة. والتصرّف في ملامح الشخصية التاريخية أمر في غاية الدقة؛ حيث يتطلّب مجهودا عاليا لإضفاء دلالات معاصرة على ملامح الشخصية التاريخية^٩. ولقد تعدّدت طرائق استدعاء الشخصيات في مسرحيات شوقي؛ فقد يكون الاستدعاء بالاسم والفعل والقول معا-إذا كانت الشخصية محورية ويرتكز عليها الصراع والحدث المسرحي-، وقد يكون بإحدى هذه الطرائق دون سواها.

^١ ينظر: السابق، ص ٣٠٦.

^٢ ينظر: في النقد المسرحي، ص ٩٥ - ٩٨.

^٣ ينظر: تاريخ المسرح العربي، ص ١٠٤.

^٤ ينظر: مسرحيات شوقي، ص ٦٣.

^٥ ينظر: مندور، محمد، المسرح، ص ١٠٥ : ١٠٧، دار نضرة مصر، القاهرة، د-ت.

^٦ يرى د. محمد مندور أنه اتّهام جائر؛ فالأديب غير مطالب بأن يستوعب كل تفاصيل التاريخ، بل يتخيّر منها ما يتفق مع هدفه الذي يرمي إليه.

ينظر: السابق، ص ١٠٧.

^٧ ينظر: نفسه، ص ١٠٧ - ١٠٨ - ١١٠.

^٨ ينظر: المسرحية التاريخية في المسرح العربي المعاصر، ص ٣١ - ٣٢.

^٩ ينظر: زايد، علي عشري، استدعاء الشخصيات التراثية، ص ٢٥٥ - ٢٥٦، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٧٤١٧هـ.

أولاً: الاستدعاء بالاسم والفعل والقول.

١- كليوباترا:

استدعى شوقي هذه الشخصية التاريخية التي كانت مثار التساؤلات، وموطن الإعجاب أو الازدراء، فكان استدعاؤها بالاسم والفعل والقول لأنها محور المسرحية ومدار أحداثها. وأتاح شوقي لخياله أن يتصرف في ملامح هذه الشخصية وصفاتها؛ للوصول للأنموذج المصري المثم بالعطف والقوة في أن، فهي مثقفة تخلو بالكتب ساعة من كل نهار:

"كلّ يوم تتجلى ساعة هنا كالشمس في عز ضحاها

تدخل الدار فتنسى ملكها بلقاء الكتب أو تنسى هواها"^١.

وهي متديّنة:

"أبي دخلت ونفسي وحيري الزمام حزينه

وقد تركت المصلّى وملء قلبي سكينه

إن الصلاة على شدة الزمان معينه"^٢.

وتركع قبل انتحارها أمام تمثال "إيزيس":

"إيزيس ينبوع الحنان تعطّي وتلفتي لضراعتي وسوالي"^٣.

وهي شاعرة مرهفة الحسّ، فـ"أنطونيو" يقول لها:

"وقولي الشعر علويًا كما كنتِ تقوليننا"^٤.

وهي أمّ، تضعف وترقّ لحال أطفالها:

"بروحي وإن لم تبق مني بقية صغارٌ ورائي دوق اليتيم نُوحُ

أذوب لبلوهم وأعلم أنني حملتُ عليهم ما يجلُّ ويفدحُ

^١ مصرع كليوباترا، ص ٦.

^٢ السابق، ص ٩١.

^٣ نفسه، ص ١٢١.

^٤ نفسه، ص ٣٩.

وقد أشتهي عيش الذليل لأجلهم فلا المجد يرضى لي ولا النبل
يسمخ^١.

وهي جميلة، والكل يشهد على حسنها الأخاذ، فـ"حبرا" يصف جمالها بقوله:
"يا لك كفاً كنتي العاج ناعمة كمخل الديباج

لامسها من الجحيم ناج"^٢.

والطبيب "أولمبوس" يقول عنها بعد انتحارها:

"جبين مشرق الغرة ووجه ضاحك نصره

وعيان كأن الموت في جفنيهما كسره"^٣.

وهي تدرك هذا الجمال، وتخاف على هذه الهبة الربانية من الذبول حتى بعد مماتها، وتطلب من الموت أن يحافظ
على جمالها:

"يا موت لا تطفئ بشاشة هيكلي واحفظ ظواهر لمحتي وجلالي

حتى أموت كما حييت كأنني بيت الخيال ودمية المثال"^٤.

وهي مُحبة لـ"أنطونيوس"، فنقول له بعدما انتحر:

"آه أنطونيو! حبيبي أدركوني بطبيب"^٥.

وتقول له بعدما مات:

"أيها المجروح لو تد ري جروحي وندوبي

أيها الذاهب قد آ ن عن الدنيا ذهوبي

^١ نفسه، ص ١١٩.

^٢ نفسه، ص ٥٢.

^٣ نفسه، ص ١٣٢.

^٤ نفسه، ص ١٢٢.

^٥ نفسه، ص ٩٣.

أيها الخالص ودًا ليس ودّي بالمشوب^١.

وبعدما تكاملت صورة الأنثى؛ يرسم شوقي صورة المرأة القوية الذكية، وهي مصرية تعتزّ بانتمائها وتفخر به، بل تجهر بكراهية "روما":

"لا تسيروا على ولائم روما سرفا في الفسوق واستهتارا

كلما أولمت أساءت إل العقد ل وجرت على الحضارة عارا"^٢.

وهي لا ترضى الذلّ، وتقول للأب "أوبينوس":

"أبي لا العزل خفت ولا المنايا ولكن أن يسيروا بي سبيًا

أيوطاً بالمناسم تاج مصر وثمة شعرة في مفرقيًا"^٣.

ولا ترضى أن تُساق ذليلة إلى "روما"، فتقول عن "أوكتافيوس":

"يريد ليعرضني في غدٍ على شعب روما كأني سلّب

ويفضح مصر وسلطانها وتاج العصور وعرش الحقب"^٤.

و"كليوباترا" سياسية محنكة، تبرّر فرارها من موقعة "أكتيوم" بقولها:

"فتأملتُ حالي مليًا وتدبرتُ أمر صحوي وسكري

وتبيّنتُ أنّ رما إذا زا لت عن البحر لم يسُد فيه غيري"^٥.

وتهدف إلى السيطرة على الشرق والغرب. تقول لـ"أنطونيوس":

"أنت لروما في غدٍ وقيصرون بعد غد

^١ نفسه، ص ٩٥.

^٢ نفسه، ص ٤١.

^٣ نفسه، ص ٨٣.

^٤ نفسه، ص ١٠٣.

^٥ نفسه، ص ١٨.

والشرق سلطاني الذي إكليبه لي انعقد^١.

ويشير شوقي إلى أن ما تُنعت به "كليوباترا" من انتقاص في شرفها هو مجرد أقاويل؛ فـ"حابي" الذي كان يسخط لتصرفاتها يشهد لها بالطهر والشرف:

"الله يشهد أنني قد سدلْتُ على ما كان من نزعات الرأي نسيانا

وأني اليوم أبكيها وأندبها ولا أقيس بها في الطهر إنسانا"^٢.

ويقول لها الكاهن "أنوبيس":

"إن تصبحي جسدا فنفسك حرّة وعُلاكِ سالمة وعرضكِ ناجي"^٣.

ويرى د. عبد الحكيم حسّان أن شوقيا استدعى في "كليوباترا" صورة الملكة المصرية التي تعرّضت للظلم، فانطلق يصوّر شخصيّتها من هذا المنطلق، راصدا لها كما كبيرا من الفضائل. ويأخذ عليه انسياقه وراء صفات ليس لها دور وظيفي في الحبكة الدرامية -مثل كونها أمّ، متديّنة، مثقّفة-؛ فقيمة الشخصية لا تكمل في كمّ الفضائل المستدعاة، بل في اتئلافها وانتظامها ضمن نسيج العمل الدرامي^٤.

٢- أنطونيو.

لم يُعن شوقي بإثارة عواطف الجمهور تجاه "أنطونيو"؛ فهو ليس الشخصية الرئيسية، كما أنه من "روما". فلم يدخل في أعماق نفسه ويصوّر دوافعه المحرّكة لتصرفاته، واكتفى برسم ملامح عابرة تؤكد فكرة حبّه لـ"كليوباترا". فهي تقول عنه:

"والذي ضيّع العروش وضحّى في سبيلي بألف قطر وقطر"^٥.

وهو يتخلّى عن أصله، ويعلن أنه تابع لـ"كليوباترا":

"كليوباترا: أنطونيو ما أنت روماني ألم تقل إنك لي جنديّ؟

أنطونيو: بل وزدتُ أنني مصري وأني تابعك الوفي"^٦.

^١ نفسه، ص ٦٣.

^٢ نفسه، ص ١١٨.

^٣ نفسه، ص ١٢٧.

^٤ ينظر: أنطونيو وكليوباترا، ص ٢٤٣: ٢٤٦.

^٥ مصرع كليوباترا، ص ١٩.

^٦ السابق، ص ٤٧.

٣- أوكتافئوس.

رسم شوقي ملامح هذه الشخصية وأضفى عليها صفات الحزم والإرادة^١، دون أن يتعمق في رسمها؛ فهي تُستدعى إذا كانت أحداث حياة "كليوباترا" تتطلب استدعاءها، وإلا فلا حاجة لذلك. فهو يُستدعى بالاسم فقط في قول "كليوباترا":

"بين أنطونيو وأكتاف يوم عبقرى يسير في كل عصر"^٢.

وفي قول "أنطونيو":

"حتى رجعت ولو أنني طردتهمو لبات أكتاف عندي وانقضى الثار"^٣.

لأن الحاجة تقتضي ذكر الحرب التي فرّت منها "كليوباترا"، ولأنها أرادت أن تعرف أخبار المعركة البرية من "أنطونيو". ثم تُستدعى هذه الشخصية في نهاية المسرحية باسمها وقولها وفعلها؛ لأن "أوكتافئوس" يمثل العدو، والاحترام الصادر من عدو لعدوه شهادة حق. يقول في الاعتراف بمكانة "أنطونيو":

"لقد حسم الموت ما بيننا وغضّ اللجاج وفضّ النزاع

فمن حقّي اليوم بل واجب علي أقدّسه أن يُضاع

أقبل ما قبل الغارُ منك وأهتفُ أنطونيوس الوداع"^٤.

ويُستدعى باسمه وقوله وفعله مرة أخرى لأنه رمز الإذلال لشخصية "كليوباترا"، ولتأكيد انتصار "كليوباترا" على هذا الذل يراها بعد انتحارها ويعترف لها بالغبلة والسموّ في قوله:

"آلهة الرومان ماذا أرى؟ امرأة تسخر من قائد

قد أبطلت كيدي على ضعفها ولم تنزل تسخر بالكائد"^٥.

٤- هيلانة^١.

^١ ينظر: أنطونيو وكليوباترا، ص ٢٥١.

^٢ مصرع كليوباترا، ص ١٧.

^٣ السابق، ص ٣٦.

^٤ نفسه، ص ١٠٠.

^٥ نفسه، ص ١٣٢.

غير شوقي اسم وصيفة "كليوباترا" من "إيراس" إلى "هيلانة"^١، وقد أسبغ عليها صفات الوفاء والإخلاص والتضحية والطهارة، بل غير نهايتها التاريخية ترغيباً في هذه الفضائل وابتعاداً بالمتصفين بها عن النهايات المأساوية^٢. يقول عنها الكاهن:

"ولكنه طاهر حيث طا ف نقيّ الذبول عفيف الخطأ"^٣.

وهي مخلصه لـ"كليوباترا" حيث تقول لـ"حابي":

"فلو كنتَ وحدك شغل الفؤا د لهان البلاء وقلّ العنا"^٤.

٥- أوريوس.

اقتصد شوقي في رسم هذه الشخصية، ولم يوضّح من صفاتها إلا ما يخدم الحدث المحوري. فهو مطيع خاضع لأنطونيوس رغم شجاعته:

"أوريوس ملء يومه ملء غده فتى تضجّ الحرب من مهئده

ويشتهي الأبطال فضل سؤده قد راعني فناؤه في سيّده"^٥.

وهو وفيّ مخلص يضحي بروحه لأجل سيّده. يقول لـ"أنطونيوس":

"وأنت الذي لو بيع بالروح ودّه ومالي سوى روعي تقدّمتُ أشترى

لآلهة الرومان أشكوك قيصري ظلمت فلم تنصف ولائي وتقدر

^١ يجدر بالذكر أن تمهيد المسرحية جعل "هيلانة" و"شرميون" و"أوريوس" ضمن الشخصيات الموضوعية، والتاريخ يذكر أنها شخصيات حقيقية. ينظر: مصرع كليوباترا، المقدمة (ي). وينظر: كليوباترا وعصرها، ص ٢٨٩ - ٢٩٧.

^٢ يعلّل د. عبد الحكيم حسان ذلك بأن شوقي أراد تحاشي اللبس بين شخصيتي "إيراس" المذكورة، و"أوريوس" تابع أنطونيوس. ينظر: أنطونيوس وكليوباترا، ص ٢٤١.

^٣ عندما انتحرت وفاء لملكته؛ يُسعف شوقي الموقف باختلاق حُقة النجاح، فترجع للحياة وتغادر مع حبيبها. ينظر: مصرع كليوباترا، ص ١٢٥ -

١٢٨:١٣١.

^٤ السابق، ص ٣٠.

^٥ نفسه، ص ٢٧.

^٦ نفسه، ص ٥٨.

أتجعل في الميزان حبي وطاعتي وشتى عروض من ثياب وجوه^١.

٦- علي بك الكبير.

أراد شوقي أن يجعله رمز الوطني المناضل، وأبرز من خلاله الصفات التي لو تمسك الشعب المصري بها لاستطاعوا أن يخلصوا بلادهم من نير المستعمر، وقد جعل الخونة تحيط بهذه الشخصية، ثم صور نهايتها المأساوية في إشارة إلى أن القائد -مهما تسامت همته- يظل محتاجاً إلى جماعة تؤازره دون خيانة أو ممارسة. وهو كريم جواد، اعتاد إطعام الفقراء كل خميس:

"امض فاجعل في كفّ كلّ فقير ذهباً يُطعمون منه البنيان"^٢.

وفي أحلك ظروفه؛ يسأل الجارية شمس عن اعتادوا الأكل في موائده:

"وموائي يا شمس كيف موائي والطاعمون بها وكيف رحابي؟"^٣.

ويلمح شوقي إلى خطر الاستعانة بالأجنبي لول كان للحماية من خلال رفض علي بك الاستعانة بالروس الذين يخطبون وده:

"لا أستعين على الأهل الغريب ولا أرمي الذئب على غابي وأشبالي"^٤.

لكن شوقي في نهاية المسرحية وضّح أن علي بك المغدور به كان غادرا في مرحلة سابقة:

"وكفرت إحسان الذين خدمتهم حتى تجرأ خادمي وغلامي"^٥.

هذه الصفة جعلت د. محمد مندور يرى أن المسرحية خالفت جوهر المأساة، وجعلت المتلقي لا يشعر بسخط ولا رضى تجاه البطل؛ فالحساب قد سوي، والغدر كان قصاصا عادلا^٦. ويأخذ د. محمد يوسف نجم على شوقي أن الشخصية المحورية لم تظهر إلا في طرف من فصل الأول، وطرف من الفصل الأخير، ويعدّ ذلك عيبا في استدعاء الشخصية؛ فهو لم يُتَح للمشاهدين أن يكونوا رأيا أو يبرزوا موقفا تجاه شخصية ضنّ بها على جمهوره^٧.

^١ نفسه، ص ٧٦.

^٢ علي بك الكبير، ص ٣٠.

^٣ السابق، ص ٦٥.

^٤ نفسه، ص ٨٤.

^٥ نفسه، ص ١١٨.

^٦ ينظر: مسرحيات شوقي، ص ٦٢.

^٧ ينظر: المسرحية في الأدب العربي الحديث، ص ٣٠٤.

٧- ضاهر العمر.

وهو النموذج المثالي في مسرحية علي بك الكبير؛ فهو بطل عربي، يهبّ للنجدة، ويحرص على سلامة من استغاث به، ويُنصّف بالحرص الشديد والفتنة:

"وكلّ جاسوس هنا عليه عين ورصد
وقد تظنّ ضاهرا مبتعدا، وما بعد".^١

ويهتمّ لأمر جاره الذي دلّ:

"كيف أمشي في الشام أو في سواها أليس العزّ حين جاري يُذلّ؟".^٢

٨- محمد بك أبو الذهب.

وهو لا يظهر كثيرا في المسرحية، ويجسّد نموذج الغادر الخائن، مع أنه:

"مُتنبّي الأمير والمتنبّو ن بهذه البلاد كالأبناء".^٣

٩- المعتمد بن عباد.

محور مسرحية "أميرة الأندلس"، ورمز العربيّ الغافل عن التفكّر في عواقب الأمور، المتعرّض للغدر والخديعة. وهو يُنصّف بالعزّة والكرامة، ولا يقبل الإهانة،^٤ يصدق العطايا على أهل العلم والأدب، نبيل الأخلاق والسجايا. كل هذه الصفات جعلت المتلقي يشعر بمدى مرارة المأساة التي تعرّض لها. وقد استدعى شوقي مقولة المعتمد الشهيرة: "رعي الجمال ولا رعي الخنازير"^٥؛ كي يحذّر من الغفلة وعدم التنبّه لنوايا المحيطين، فقد كانت استعانتة بجاره المسلم هي سبب زوال ملكه. وقد يقول قائل: لم تخيّر شوقي هذه الشخصية المسلمة التي أسلمت بيد شخصية مسلمة فانهارت سلطتها؟ أليس من الأجدر أن ينتقي شخصية تُسلم بيد مستعمر أجنبي؟ خاصة وأن الأندلس لم تغرب عنها شمس الإسلام هذه الفترة، وكلّ ما حصل هو انتقال السلطة من قائد مسلم لآخر مسلم. إن شوقي يريد أن يوصل رسالة وهي أن العدو لا يستأسد إلا إذا كان الوطن عرضة للانقسامات والمشاحنات الداخلية. ومن اللافت أن شوقيا استدعى المقولة المشهورة استحضارا لصورة العربي المسلم الذي يؤثر سلامة دينه على أي عرض دنيوي، ويلمح

^١ علي بك الكبير، ص ٧١.

^٢ السابق، ص ١٠٧.

^٣ نفسه، ص ٤٣.

^٤ بدليل قتله لابن شاليب اليهودي. ينظر: أميرة الأندلس، ص ٤١.

^٥ ينظر: المصدر السابق، ص ٥١.

^٦ بدليل رفضه سجن ابن تاشفين مع أنه يشكّل خطرا محققا بملكه. ينظر: نفسه، ص ٩٧.

^٧ نفسه، ص ١٤٠.

إلى خطر تحكّم السيادة الأجنبية بالبلاد. وللمعتمد أشعار كثيرة، قيلت في مناسبات متعددة، لكن شوقيا أثر استدعاء تلك المعبرة عن المصاب الأليم كي يبرز حال الهوان الذي وصلت إليه الشخصية فيتفكّر في حالها من شاء التفكّر: "فيما مضى كنتُ بالأعياد مسرورا فساءك العيد في "أغمات" مأسورا".^١

١٠ - بثينة.

رمز إرادة الإنسان وشجاعته وعزيمته، وبُعد نظره وتفكّره في العواقب^٢، رمز لشعب مثالي وحكومة مثالية يرجو شوقيا أن يجدها في بلده. فهي مثقفة، تسعى حثيثا لاقتناء نواذر الكتب^٣، وهي ذكيّة فطنة^٤. وتُخلق أحداث حب طاهر بين بثينة وحسون، وتُكافأ بالزواج منه^٥، مع ما لها من صفات العفة والشرف. تقول لها جدّتها "العبادية": "فلا تنسي أننا ما أرخينا لكِ الحبل إلا ونحن نعلم أنكِ الفرس النجيبة التي إذا أرخى لها الرسن لم يُخش لها جراح ولا شرود"^٦.

١١ - الرميكية.

كان حضورها في المسرحية باهتا، ولم تتضح لها صفات معيّنة، ولم تُذكر إلا عرّضا في موضعين استُدعيت فيهما بالاسم والفعل فقط^٧، واستدعاها شوقيا بالاسم والفعل والقول في مشهد المسرحية الأخير، وهو استدعاء باهت جاء بغرض مؤازرة الزوج في مصيبيته^٨، وهو موقف تتّخذة أي زوجة في الغالب، وكان حريا بشوقيا أن يستثمر انتماء الرميكية لعامة الشعب، فيجعل لها دورا فاعلا، وتكون ممثلة لإرادة الشعب.

١٢ - العبادية.

حضرت هذه الشخصية حضورا باهتا ممثلا للأمان والحرص على الحفيدة^٩. وكان يمكن أن يوّد من شخصيتها ملامح وأبعاد أكثر عمقا وتأثيرا -وهي التي أمضت من العمر زما وعاصرت من الفتن زحما- تقول: "تلك حال اختلفت علينا بها السنون حتى ألفناها"^{١٠}.

١٣ - ابن حيّون.

^١ نفسه، ص ١٢٧.

^٢ عندما خطبها الأمير سير بن أبي بكر، واعتقد القاضي ابن أدهم أن ذلك في صالح مُلك والدها؛ رأت أن خطبة كهذه ستجرّ على البلد الضياع والدمار. ينظر: نفسه، ص ٢٢.

^٣ ينظر حادثة تنكرها في هيئة رجل لتقتني كتابا: نفسه، ص ٢٥.

^٤ جعلها شوقيا تذكّر والدها بسابق عهده مع والدتها "الرميكية" عندما أحسّت بنفوره تجاهها. ينظر: نفسه، ص ٤٧. كما جعلها تميل لرأي ابن حيّون حيّون القائل بسجن ابن تاشفين. ينظر: نفسه، ص ٩٨.

^٥ ينظر: نفسه، ص ١٣٦.

^٦ نفسه، ص ٨٨.

^٧ الأول: عندما ذكّرت بثينة أباهما بقصة زواجه من أمها. ينظر: نفسه، ص ٤٦. والآخر: عندما يتذكّر ابن حيّون حبه لها. ينظر: نفسه، ص ٥٢.

^٨ ينظر: نفسه، ص ١٢٨: ١٣٢.

^٩ ينظر: نفسه، ص ٨٧، ٨٨، ١٣٤.

^{١٠} نفسه، ص ٩٠.

رمز المنقذ الشهم^١، الوفي^٢، الناصح^٣، الباذل لماله^٤. وهو المعادل الذكوري لما ترمز له شخصية بثينة.

١٤- أبو القاسم.

يمثل صوت العقل، وقد اتخذته شوقي منبرا للحث على ترك العداوات والمشاحنات الداخلية^٥.

١٥- ابن لاطون^٦.

صديق الأمير حريز وخادمه وكاتب ديوانه. وليس له وجود في المسرحية إلا عندما يجلس مع صديقه في الخان ويأكلون القطائف^٧، وقد جعله شوقي يشارك في يوم الزلافة ويُقتل دفاعا عن المعتمد^٨.

١٦- بطرس.

شقيق الملك "ألفونس"، ويمثل الأجنبي الذي يقع أسيرا عند العربي فتُكرم وفادته ويُخلى سبيله^٩، وليس له ملامح أو صفات تُذكر في المسرحية.

١٧- الباز بن الأشهب.

يرمز هذا الرجل إلى الشعب الذي قد يخالف القانون أحيانا، ويثور على النظام أحيانا آخر؛ لكنه عند الأزمات يدافع دفاع الأبطال عن وطنه^{١٠}.

١٨- ابن شاليب.

رمز الاعتداءات الخارجية ضدّ كرامة الوطن، حيث اعتدى بالشتم على المعتمد، فأنهى حياته على الفور^{١١}.

١٩- الأمير حريز.

رمز الشجاعة والبطولة العربية، فهو لا يهاب ملك إسبانيا ويأسر أخاه وهو في ضيافته^{١٢}، وهو السياسي المحنّك الذي لم يسلم ما اغتتمه من العدو إلا مقابل حصن رباح^{١٣}، وهو لهذا مضرب الأمثال في البسالة. يقول بائع القطائف:

^١ لا يثنيه حبه القديم عن القيام بدوره البطولي. ينظر: نفسه، ص ٥٢.

^٢ هو الذي يلقي رداءه على الظافر ويكيه ويترحم عليه. ينظر: نفسه، ص ٨٤.

^٣ يوجّه المعتمد إلى اتقاء شر يوسف بن تاشفين. ينظر: نفسه، ص ٩٧.

^٤ ينقذ تجارة أبي الحسن. ينظر: نفسه، ص ٧٠. ويتكفل بحياة كريمة للمعتمد ولبثينة وزوجها. ينظر: نفسه، ص ١٣٨.

^٥ يناقش ابن حيّون ويثبت له عدم وجود مبرر لكرهية المعتمد. ينظر: نفسه، ص ٤٩: ٥٤.

^٦ هو كاتب الأمير حريز، به تغلغل شديد وسذاجة، لكنه كريم وقيّ. ينظر: نفع الطيب، ص ١٠٣/٥.

^٧ ينظر: أميرة الأندلس، ص ٦٠.

^٨ ينظر: السابق، ص ١٠٣.

^٩ ينظر: نفسه، ص ٥٧.

^{١٠} ينظر: نفسه، ص ٦٤-١٠٢.

^{١١} ينظر: نفسه، ص ٣٩: ٤١.

^{١٢} ينظر: نفسه، ص ٥٦.

^{١٣} ينظر: نفسه، ص ٥٨.

"أنا ذا طاهٍ أتاكم من شريش بقطائف
من يذوق^١ حلواي بيرز لحرير غير خائف"^٢.

وترى الباحثة أن شوقيا قلل من شأن الفضائل التي نسبها لحرير عندما جعله يتأمر ضد الظافر في قرطبة^٣، الأمر الذي يتناقض مع ما قام به في نهاية حياته -وفق خيال شوقي- إذ دافع عن المعتمد وقتل دونه^٤، رغم تأمره من قبل ضد ابنه.

ثانياً: الاستدعاء بالاسم والفعل.

يستدعي شوقي بعض الشخصيات ذاكرا اسمها وفعلها فقط؛ فالاسم فاعل يلعب دوره في مجريات أحداث المسرحية، ولا ضرورة لوجود الشخصية ماثلة؛ فاسمها والإلماح لفعلها يغني عن حضورها.

١- ألفونس.

رمز الخطر الأجنبي، ويكفي استدعاء اسمه الذي يحمل مدلولات الخوف والرغبة. يقول المعتمد عنه: "الملك ألفونس منذ سقطت طليطلة وقضاها الله له أصبح لا يعرف لي منزلة ولا يألوني تحقيرا وإهانة، ويطلب المال باستكلاب وشره، والبلاد باستطالة ولوم، ومن عجيب أمره أنه يغضب من جهة فيصخب ويهدد، ويلين من أخرى فيلومني على الاستغاثة بيوسف بن تاشفين واستنجد جنوده، ويدعي الطاغية أنه أوفى لي منه عهدا وذمة وأصفي صداقة ومودة"^٥.

٢- يوسف بن تاشفين.

رمز الغدر والطمع ممن كان يُتوقع منهم النصر والمؤازرة. وشوقي ألمح للغادر وأشار إلى خطره مستدعيا اسمه الفاعل فقط. يقول عنه المعتمد: "فقد طمع ضيفنا ابن تاشفين في ملكنا وسلطاننا"^٦، وابن حيون يقول للمعتمد: "وقد انتهى إلى أذني من بعض الفقهاء والمختلفين إلى ضيفك هذا يوسف بن تاشفين أنه أصبح يرى نفسه أحق بهذا الملك منك"^٧.

٣- الأمير سير بن أبي بكر.

حضر بشكل متكرر عبر اسمه وفعله في المسرحية، واستدعي في بداية المسرحية كي يخطب بثينة في حدث اختلق إثباتا لبعد نظر الأميرة لا أكثر، ولا تجد الباحثة في هذا الاستدعاء إضافة للأمير سير أو سبرا لأعماق شخصيته؛ فالمعتمد يقول إنه "كافل الدولة المغربية، وكبير وزراء السلطان، وقائد جيوشه الأكبر"^٨، ثم يقول القاضي لبثينة:

^١ هكذا في الأصل، والصواب: يذُق.

^٢ نفسه، ص ٦٠.

^٣ ينظر: نفسه، ص ٨٢.

^٤ ينظر: نفسه، ص ١٠٢.

^٥ نفسه، ص ٩٤.

^٦ نفسه، ص ٩٤.

^٧ نفسه، ص ٩٦.

^٨ نفسه، ص ١٨.

"لقد خطبك إلى أبيك رجل من عظماء الإسلام في هذا الوقت هو الأمير سير بن أبي بكر وزير الدولة المغربية"^١، والأمير سير -هنا- يمثل لعبة سياسية خطيرة، فالعدو قد يتقرب ويتزلف كي يغدر. وبعد أن تتكشف النوايا، يبحث الأمير عن بثينة كي ينتقم، فتستحضر نواياه على سبيل الاسترجاع. يقول المعتمد لابنته: "أتذكرين يا بثينة كيف كنتُ معك ضد القاضي ابن أدهم حين جاء يخطبك للأمير سير ابن أبي بكر؟"^٢.

٤- الأمير الظافر.

تستدعي بثينة اسمه فقط في قولها -مستشرفة مصيره-: "ويلي على أخي الظافر من هذه الولاية الحمراء"^٣. وهكذا يغدر الظافر رمزا للمغدور به ومقاومة العدو، فحسّون يذكر أنه اكتشف "مؤامرة تُدبر في الخان لاغتيال الأمير الظافر وإزالة إمارته عن قرطبة"^٤، ثم يذكر أنه واجه الغدر مواجهة الأبطال: "تسألني عن الظافر كيف قاتل؟ سل حريزا عنه فهو يبنئك أنه الأسد"^٥.

ثالثا: الاستدعاء بالقول فقط.

عندما يُستدعى القول فقط فإن الأديب يوظف هذا القول لما فيه من قيمة تراثية -بغض النظر عن ارتباطه بهذا القائل أو ذلك- فهو يستدعي مدلول القول وليس صاحبه^٦. ونصوص شوقي المسرحية تتعالق مع أقوال يُغفل نسبتها لقائلها؛ لقائلها؛ لأنهم ليسوا هدفا بقدر ما لأقوالهم صلة بالموضوع أو الحدث. فعندما يقول "أنطونيوس": "اليوم شرب"، ويردّ عليه "زينون": "وغدا حرب"^٧، يستدعي مقول امرئ القيس (ت نحو: ٨٠ ق.م.) التي قالها عندما علم بمقتل أبيه^٨، وقد تناغمت العبارة مع نسيج الأحداث، فلا نحسّ نبوا ولا إقحاما للقول المستدعي، والموقف الذي استدعي المقولة- رغم أن امرأ القيس جاء بعد الفراعنة- فالذي قال العبارة ثقافة شوقي ولسانه العربي. كما يُستدعى شطر من بيت امرئ القيس^٩ على لسان "كليوباترا" واصفة السفن في موقعة "أكتيوم":

"لا ترى في المجال غير سيوح مقبل مديبر مكرّ مفرّ"^{١٠}.

والوصفان متلازمان؛ فالأول يصف فرسا في المعركة، والآخر يصف سفنا تخوض الحروب.

رابعا: الاستدعاء بالاسم فقط.

^١ نفسه، ص ١٩.

^٢ نفسه، ص ١٣٥.

^٣ نفسه، ص ١٣.

^٤ نفسه، ص ٨٢.

^٥ نفسه، ص ٨٣.

^٦ ينظر: استدعاء الشخصيات التراثية، ص ١٩٦.

^٧ مصرع كليوباترا، ص ٤٦.

^٨ امرؤ القيس، ديوان امرئ القيس، ص ٧٩، جمعه وشرح له: د. ياسين الأيوبي، ط: الأولى، المكتب الإسلامي، بيروت، ١٤١٩ هـ.

^٩ "مكرّ مفرّ مقبل مديبر معا". المصدر السابق، ص ٧٩.

^{١٠} مصرع كليوباترا، ص ١٨.

قد يستدعي شوقي اسم الشخصية فقط إذا أراد تشبيهها، أو ذكرها مجرداً لا يؤثر في مجريات الأحداث. فأمال في مسرحية "علي بك الكبير" تذكر أباها الذي أتى به عبداً مملوكاً إلى مصر متسائلة عن مصيره، فتستدعي اسم "يوسف" -عليه السلام- الذي دخل مصر عبداً. تقول:

"يوسف المسجود في مصر له أم من الجوع ليوسف سجد؟"^١.

ويُستدعى اسم يوسف -عليه السلام- مرة أخرى على لسان علي بك، عندما يتذكر أنه دخل مصر عبداً، وصار ملكاً. يقول:

"ودخلته عبداً كيوسف مُشترى فاعتضتُ تيجانا عن الأصفاد"^٢.

ويُستدعى اسم "المنصور بن أبي عامر"^٣ (ت: ٣٩٢هـ) في قول بئينة معبرة عن فطنة جدتها: "أنتِ إذن يا جدّة كالمنصور بن أبي عامر لك في كل نادٍ عين، وفي كل سامر أذن"^٤. كما يُستدعى اسم العالم "المنجم الضبي" والمغني "زرياب"^٥ (ت نحو: ٢٣٠هـ) إثباتاً لحرص حسّون على جمع نواذر العلوم والفنون. وفي مسرحية "مصرع كليوباترا" يُستدعى "قيصرون" باسمه -بعكس إخوته الذين لم تُذكر أسماءهم-؛ لأنه يشكّل عنصراً من عناصر مخطّط "كليوباترا" السياسي^٦ الذي تريد أن تحكم روما من خلاله^٧.

يرى د. علي عشري زايد أن شوقياً كان يستدعي شخصياته التاريخية ليعبر عنها؛ فهو يحرص على تطابق شخوصه بملامحها وأبعادها مع التاريخ، ولا يتصرّف إلا للتنسيق بين الروايات المتعارضة، فهو مجرد سارد لأحداث التاريخ وملامح الشخصيات، حتى وإن كان يفسّر ويبرّر من وجهة نظره الخاصة؛ فإن يظلّ معبراً عن الشخصية وليس بها^٨. ويربط د. أحمد زياد محبّك بين شخصيات شوقي التاريخية والشعب المصري الذي عانى اضطهاد المستعمر بعد وفاة سعد زغلول^٩. ولأغراض وطنية يختلق شوقي ويغيّر كثيراً من الأحداث والملامح التاريخية للشخصيات،

^١ أميرة الأندلس، ص ١٠.

^٢ السابق، ص ٨٨.

^٣ هو محمد بن عبد الله بن عامر بن محمد، أمير الأندلس في دولة المؤيّد، اشتهر بالشجاعة والدهاء وحسن السياسة. نفح الطيب، ٢ / ١٠٥.

^٤ أميرة الأندلس، ص ٨٧.

^٥ تقول بئينة: "أجل يا أبي، نودي على رسالة المنجم الضبي، التي سمّاها: هل القمر مسكون". المصدر السابق، ص ٢٥.

^٦ يقول أبو الحسن ن ابنه حسون: "ففي خزائنه ما قدم وما حدث من آلات الطرب حتى عود زرياب". نفسه، ص ٧٤. وزرياب هو: أبو الحسن علي

علي بن نافع، من الوافدين على الأندلس من المشرق، وقد زاد في العود وترا خامسا، واخترع مضراب العود من قوادم النسر. نفح الطيب، ٤ / ١٠٧:

١١١.

^٧ ينظر: أنطونيو وكليوباترا، ص ٢٤٠.

^٨ تقول "كليوباترا": "أنت لروما في غد وقيصرون بعد غد". مصرع كليوباترا، ص ٦٣.

^٩ ينظر: استدعاء الشخصيات التراثية، ص ٥٢: ٥٥.

^{١٠} ينظر: المسرحية التاريخية، ص ٣١.

وهو الجانب الذي كشف عنه د. محمد غنيمي هلال^١. ويذهب د. محمد يوسف نجم إلى أن شوقيا يعبر في مسرحياته مسرحياته عن لأخلاق الإنسانية عند المحن، وهو أمر يصدق على كل عصر^٢.

الخاتمة:

- ١- لم تكن مسرحيات شوقي مجرد وثائق تاريخية تعرض الأحداث بأسلوب متأق، ولم تنقلب خيالا يسبح في فضاء الاختلاق؛ بل وازنت بين التاريخ والخيال، في توليفة أدبية تاريخية، احتمت أحداث التاريخ، واحترمت -أيضا- حرية الأديب.
- ٢- إن أحمد شوقي -وإن كان التزم بالملاح والصفات الحقيقة للشخصيات- إلا أنه تجاوز مرحلة التعبير عن، وهو إن كان يريد أن يعبر عن الشخصيات فقط لسرد أحداث حياتها وصفاتها وملاحها كما وردت تماما في كتب التاريخ، ولما تجشم عناء تغييرات لا داعي لها.
- ٣- احتفاظ شوقي بالملاح والسمات العامة للشخصية التاريخية لا يعني بالضرورة أنه أتى بها ليعبر عنها فقط، وليس ثمة ما يمنع أن يؤتى بشخصية تاريخية، وأن يُنقل تاريخها كما هو، ويُعبّر عنها -في الوقت نفسه- عن هدف ومقصد معاصر قد لا يملك الأديب الوصول إليه إلا من خلال إحياء شخصيات التاريخ وتحميلها ما يريد إيصاله من رسائل.
- ٤- انتقى شوقي -في المسرحيات المدروسة في البحث- فترات الانحلال والضعف، ولم يلق بالبال للزدهار، وركز على أسباب التدهور؛ لأن التدهور هو الذي يبرز المواقف الإنسانية، ويتيح مادة خصبة للصراعات والعبر والعظات، ويفتح للعقل آفاقا كي يتفكر في أسباب الانهيار وعوامله.
- ٥- في تعامل شوقي مع التاريخ أبقى على أحداثه العظام، وانتقى منها ما يخدم أهدافه، وغير بعض الجزئيات، وأضاف جزئيات أخرى، وحاول أن يصور أعماق شخصياته ودوافعها وجوانبها الإنسانية.
- ٦- ألمح شوقي في مسرحياته إلى حال مصر في عهده؛ إذ أسلم حكامها بلدهم بيد المستعمر الأجنبي، وشغل معظم أبناء الشعب بالانقسامات الداخلية.

المصادر والمراجع:

- ابن الأثير، الكامل في التاريخ، تحقيق: أبو الفداء عبد الله القاضي، ط: الأولى، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٤٠٧هـ.
- امرؤ القيس، ديوان امرؤ القيس، جمعه وشرح له: د. ياسين الأيوبي، ط: الأولى، المكتب الإسلامي، بيروت، ١٤١٩هـ.
- حسان، عبد الحكيم، أنطونيو وكليوباترا دراسة مقارنة بين شيكسبير وشوقي، ط: الثانية، الدار السعودية للنشر والتوزيع، جدة، ١٤٠٧هـ.
- خالد، عبد المرضي زكريا، الشخصية الإسلامية في الأدب المسرحي المعاصر، زهراء الشرق، القاهرة، د-ت.
- زايد، علي عشري، استدعاء الشخصيات التراثية، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٤١٧هـ.
- الشنتريني، ابن بسام، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، تحقيق: د. إحسان عباس، الدار العربية للكتاب، ليبيا، ١٣٩٨هـ.
- شوقي، أحمد، أميرة الأندلس، دار الكتاب العربي، بيروت، د-ت.
- شوقي، أحمد، رواية علي بك الكبير أو دولة المماليك، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، د-ت.
- شوقي، أحمد، مصرع كليوباترا، المطبعة الأميرية، القاهرة، ١٩٤٨م.
- الطبري، تاريخ الطبري تاريخ الأمم والملوك، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، ط: الثانية، بيروت، د-ت.

^١ ينظر: في النقد المسرحي، ص ٩١.

^٢ ينظر: المسرحية في الأدب العربي، ص ٣٠٢.

- القط، عبد القادر، من فنون الأدب "المسرحية"، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٧٨م.
- كليوباترا وعصرها، ترجمة: يوسف شلّب الشام، ط: الأولى، دار علاء الدين، دمشق، ٢٠٠٠م.
- لاندو، تاريخ المسرح العربي، ترجمة: د. يوسف نور عوض، دار القلم، بيروت، د-ت.
- المراكشي، ابن عذاري، البيان المُعرب في أخبار الأندلس والمغرب، تحقيق: د. إحسان عباس، ط: الخامسة، دار الثقافة، بيروت، ١٤١٨هـ.
- المقري، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب وذكر وزيرها لسان الدين بن الخطيب، شرحه وضبطه وعلق عليه وقدم له: د. مريم قاسم طويل و: د. يوسف علي طويل، ط: الأولى، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٥م.
- مندور، محمد، المسرح، دار نهضة مصر، القاهرة، د-ت.
- مندور، محمد، مسرحيات شوقي، نهضة مصر، القاهرة، د-ت.
- نجم، محمد يوسف، المسرحية في الأدب العربي الحديث ١٨٤٧-١٩١٤، دار صادر، بيروت، ١٩٩٩م.
- هلال، محمد غنيمي، في النقد المسرحي، دار العودة، بيروت، ١٩٧٥م.
- هلال، محمد غنيمي، الموقف الأدبي، دار الثقافة، بيروت، د-ت.