إضاءات نقدية (مقالة محكمة)
السنة الثانية عشرة ـ العدد الثامن والأربعون ـ شتاء ١٤٠١ش/كانون الأول ٢٠٢٢م
20.1001.1.22516573.2022.12.48.1.9
صص ٣٣ ـ ٩

المسرحية الشعرية العربية بين الأصالة والمعاصرة؛ "مصرع كليوباترا" نموذجا (دراسة نقدية مقارنة)

مجيد صالح بک*

الملخص

أجمع الباحثون على أنّ أولى مراحل تأسيس المسرحية الشعرية قد نهض بها شاعر عبقرى فحل ألا وهو أحمد شوقى الذى اتّصل بالأدب الغربى بعامّة والأدب الفرنسى بخاصّة، فتأثّر بالمسرح الفرنسى الذى كان يطمح أن يحذو فيه حذو "كورنى" و"راسين"، و"موليير" وبهذا قد أدخل هذا القصّ المسرحى وكلونٍ جديد فى اللغة العربية، وقد اضطرّت تلك الرصانة والجزالة المعهودة والملتزمة فى الشـعر العربى شـوقى، ليتّجه من بين أنواع المسرحيات الشعرية صوب المسرحية الشعرية التاريخية لينأى بأدبه من الألفاظ اليومية واللغة الحياتية المعاشـة التى تتّسم بها المسرحية، فارتفع بأسلوب تلك المسرحيات الشعرية التاريخية، ومن بين مسـرحياته الشـعرية التاريخية، وقع اختيارنا على مسـرحية "كليوباترا" التى أراد منهـا الدفاع عمّن صورهم التاريـخ فى صورة ينقصها الولاء للوطن. وقد دافع فى مسرحيته "مصرع كليوباترا" دفاعاً مميتاً عن كليوباترا التى رأى فيها أنّ المؤرخين الغربيين قد ظلموها أيما ظلم فصوّروها – حسب تعبيرهم – فى صورة امرأة لعوب غاشية لاهية لا تعنيها مصلحة وطنها مصر، فصوّرها شـوقى ملكةً وطنيةً تنمّ عن حبّ جارف لبلدها مصر، ويعبّر عن إخلاص صادق لها. علماً بأن جميع مسرحيات شوقى الشعرية التاريخية، قد تطرّق فيها إلى الحياة المصرية عبر العصور المختلفة وإلى مواطن التحول التى كانت تطرأ عليها حينما تضعف دولتها فيكافح حكامها للحفاظ على كيانها واستقلالها. وقد كان أحمد شوقى فى مسرحياته الشعرية التاريخية لم يكتف بعرض الأحداث والوقائع التاريخية وتصوير شخصياتها فى إطار مسرحى دون هدف مقصود، بل كان ديدنه من عرض تلك الأحداث والشخصيات هو اختيار ما يراه ذا دلالات خاصّة، قد تكون تلك الدلالات أخلاقية، أو اجتماعية، أو سياسية، وحتى نفسية. ثمّ يبادر إلى بناءها فنياً مسرحياً متكاملاً مستوعباً كلّ السمات الفنية للمسرحية الناجحة وقد استطاع أن يجعل أبطاله رموزاً لمعانٍ انسـانية سامية وعليه يمكننا القول أن المسرح الشعرى، قد تأسّس وازدهر على يد هذا الشاعر الإحيايى أحمد شوقى.

الكلمات الدليلية: أحمد شوقى، راسين،كورنى، شكسبير، المسرحية الشعرية، كليوباترا.

*. أستاذ مشارک فى اللغة العربية وآدابها بجامعة العلامة الطباطبائى، طهران، إيران
msalehbek@gmail.com

تاريخ الاستلام: ١٤٤٤/٠٧/٠٦هـق تاريخ القبول: ١٤٤٤/٠٨/٠٦هـق

المقدمة

لقد مرَّ المسرح العربى الشعرى بمراحل مختلفة، منذ نشوئه حتى أيامنا هذه، وتبدأ المرحلة الأولى ممّا يمكن تسميته؛ المسرح العربى الشعرى قبل شوقى، وتمتدّ بين ١٨٧٦– ١٩٢٧م؛ وكما هو معروف، فإن الشيخ خليل اليازجى، هو أوّل من كتب المسرحية الشعرية، وكانت بعنوان "المروءة والوفاء" ، وقد جاءت فى فترة كانت تشهد نوعاً من إحياء الآداب العربية، ولقد نظر اليازجى فى التاريخ واقتبس منه موضوعه انسجاماً مع هذه الحركة الإحيائية.)الأحمد،١٩٧٢م: ٣٩)؛ وظهرت طبعتها الأولى سنة ١٨٧٦م ومثّلت على مسرح بيروت١٨٨٨م. ورأينا محمد عثمان جلال قد عرّب بعض المسرحيات الأوربية شعراً، وإن لم يرق إلى مستوى خليل اليازجى من حيث الديباجة وقوّة التعبير وسلامته، بل كثيراً أدخل فيه الألفاظ الدارجة، كما ترجم بعض المسرحيات زجلاً. وإنّه لما أتى أبوخليل القبانى إلى مصر واهتمّ بالتاريخ العربى والإسلامى جعل لغة المسرحيات شعراً أحياناً وأحياناً أخرى نثراً مسجوعاً، يتخلّله كثير من الشعر فى المواقف الحماسية والعاطفية. ونرى هذا الأسلوب الذى يختلط فيه الشعر والنثر المسجوع فى مسرحية "عجائب الاقدار" لمحمود واصف؛ وتسير المسرحية المصرية على هذا النمط يختلط فيها النثر بالشعر حتى مسرحية مصطفى كامل "فتح الأندلس" وذلك لأنّ أسلوب المقامة، ولا سيما فى الأدب كان شائعاً فى ذلك الوقت، وبه ظهرت "حديث عيسى بن هشام" لمحمد المويلحى و"ليالى سطيح" لحافظ إبراهيم، وأسلوب المقامة كما هو معروف، فيه نثر مسجوع وشعر مصنوع. (الدسوقى، لاتا: ٤٣؛صالح بک، ٢٠٠٢م: ٩١– ١١٩) ومن المحاولات الأخرى ما ذكره الشاعر والمؤرخ المهجرى جورج صيدح من أنّه حضر مسرحية مكتوبة شعراً، أثناء دراسته فى كلية عينطوره فى لبنان بين عامى ١٩١٠–١٩١١م، وكانت المسرحية من تأليف نقولا فياض وناصرالدين، وقد أشار صيدح أيضاً الى مسرحية شعرية فى المهجر العربى بأميركا، ألا وهى مسرحية "جزاء المكر" للشيخ رشيد عطية (١٨٨١–١٩٥٦م) وصحفى لبنانى اتّخذ البرازيل مستقراً له. (الأحمد، ١٩٧٢م: ٤١–٤٢) أمّا مسرحيات سليمان البستانى، فيبدو أنّها، لم تسترع انتباه لويس شيخو، إذ انّه، ذكر عرضاً فى كتاب الآداب

العربية فى القرن التاسع عشر عنوانين فقط. وقد اجتذبت قصّة المهلهل كاتبين شاعرين هما محمد عبدالمطلب، ومحمد عبدالمعطى مرعى، فصنعا منها مسرحية مدرسية، ثم لجأ المؤلّفان المذكوران مرّة جديدة الى التاريخ الجاهلى، فاختارا هذه المرّة "ملک الشعراء" امرأ القيس، وصاغاحياته مسرحية شعرية؛ (شيخو، ١٩١٠م: ٤٢و١١١) ولكن أخصب المؤلفين المسرحيين فى هذه الفترة التى سبقت عام ١٩٢٧م، كان عبدالله البستانى (١٨٥٤-١٩٣٠م)، وقد كتب البستانى عدّة مسرحيات، لم يجر الاحتفاظ بها، وبقى منها "مقتل هيروموس". وتتميز هذه الفترة من المسرح العربى الشعرى بكونها تضمّ مسرحيات مأخوذة من التاريخ القديم وهى ترمى بشكل عامّ شامل، إلى إثارة وتطوير الحسّ القومى والشعور الأخلاقى. (الأحمد، ١٩٧٢: ٤٣-٤٤) وعلى هذا الأسلوب أنشأ شوقى فى أوّل حياته الأدبية، مسرحيتين إحداهما "ورقة الآس" وثانيهما "داسياس" والغرض من هذا العرض السريع، هو القول بأنّ شوقى، لم يبتدع المسرحية الشعرية، وليس أول من ذلّل الشعر العربى للمسرحية. (الدسوقى، لاتا: ٤٤) ومن نوافل القول إن هذا البحث قد اتخذ المنهج الوصفى-التحليلى طريقة للوصول إلى غايته.

أسئلة البحث

١. كيف يتجلّى موقف أحمد شوقى من الأحداث التاريخية المتعلقة بمصر والأمة العربية، بالمقارنة مع موقف أفذاذ الأدب الغربى كـ"راسين"، و"كورنى"، و"شكسبير"، والمصادر التاريخية الغربية؟
٢. ما هى القواسم المشتركة والفوارق بين الشعر التمثيلى العربى المتمثّل بأحمد شوقى وبين الفنّ المسرحى الأروبى؟
٣. كيف يتلاعب أحمد شوقى مع عناصر بناء المسرح الكلاسيكى والمسرح الشكسبيرى، متجهاً فيه نحو الأهداف المحلية والقومية؟

فرضيات البحث

١. من الطبيعى أن يكون موقف شوقى تجاه الأحداث التاريخية المتعلّقة بتاريخ مصر والأمة العربية، موقفاً مختلفاً، يخدم مصالحه الوطنية والقومية ضارباً فيه

عمّـا ورد عند الأمم الأخرى والمصادر الأجنبيـة، وإنْ كانت حقائق تاريخية، لأنّ لكلّ شعب نظرته ونظّارته، فضلاً عمّا يحقّ الأديب لنفسه أن يحرّف الحقائق التاريخية لعرضها فى ثوب أدبى.

٢. لم يكن من المعقول أن يتأثّر شـوقى بالمسـرح الغربى، من دون أن تكون هناك قواسـم مشـتركة بين اتّجاهه وبين الاتّجاه الغربى، فطبيعة التأثر تقتضى وجود مشابهات بين المؤثّر والمتأثّر، ما عدا الحالات والأغراض التى لا تخدم اتّجاهه الوطنى والأدبى.

٣. بما أنّ الفنّ المسـرحى والشعر التمثيلى، لم يكن متجذّراً فى الأدب العربى وهو دخيـل على الأدب العربى المعاصر، فلذلك أدخله شـوقى فى الأدب المعاصر متلاعباً به، وأعطاءه طابعاً عربياً لكى يخدم أهدافه.

سوابق البحث

هناك دراسـات عديدة تناولت حياة شوقى الأدبية ومسرحه الشعرى، غير أنّ هذه الدراسات، حسب معلوماتنا وحسب تصفّحنا فى الأوراق، لم تتطرّق بصورة خاصّة إلى المقارنة بين مسـرحيات شوقى ولاسيما مسـرحية "مصرع كليوباترا" المتأثّرة بالمسرح الكلاسـيكى الغربى وبين ما صدر فى هذا المجال، ماعدا الدراسـة التى قام بها صلاح عبدالصبور فى مقاله تحت عنوانه "كليوباترا بين شكسـبير وشـوقى"، نشـرت فى مجلة الهلال عام ١٩٧٦م. وأمّا الدراسات المرتبطة الأخرى فهى "دراسات فى الأدب المقارن والنقـد" للدكتور صبحى ناصر حسـين. و"من فنون الأدب" للدكتـور عبدالقادر القط، و"الأدب المقارن" لمحمد زكريا عنانى؛ فقد أفدت منها جميعاً وأخذتها بنظر الاعتبار.

أحمد شوقى والمسرح الشعرى

مهما يكن من أمر فانّ فضل شـوقى، يعود إلى شـعره التمثيلى فى مسرحياته، فهو الذى أدخل هذا الفنّ على الشعرالعربى، وذلک، لأنّ الأدب والشعر التمثيليين، جديدان علـى الأدب العربى، لا تمتـدّ جذورهما إلى أبعد من قرن. (جحـا، ١٩٩٩م: ٤٩) فقد تطوّرت المسـرحية الشـعرية، عند شـوقى، فاتّسـع أفقها، وتعدّدت مصادرها، وشملت

المجال التاريخى والمجال العصرى، وتأثّر مسرحه، بتلك الألوان الفرنسية والكلاسيكية للمأساة التى تدور حول الأبطال من الملوك، وتدورحول الحوادث الكبرى وقوامها الحبّ والصّراع والحرب والخيانة. (الفن المسرحى، شوكت، ١٩٧٠م: ٦٧) فلذلک يعتبر شوقى رائد المسرح الشعرى فى مصر، ومنشئ الشعر التمثيلى فى اللغة العربية، فهو أوّل من قام بكتابة مسرحية شعرية موزونة، فى لغة رصينة فصيحة، فى وقت كان الجوّ خالياً إلّامن محاولات ضعيفة، وكانت فيه اللغة العامية تطغى على المسرح المصرى، ولم تكن تمثّل عليها مسرحيات حقيقية، وإنّما كانت تمثّل عليها حكايات مضحكة على نحو ما هو معروف. (صالح بک، ٢٠٠٢م: ١٤٥)

وجاء إبداع شوقى فى مسرحه الشعرى مواكباً للنهضة المسرحية فى مصر، ولكن هذه النهضة وإن بدت فى أولها مختلطة المعالم، لا تتبين فيها ملامح خاصّة للشكل ولا للمضمون، فالخلط بين المترجَم والممصّر، والمعرّب، والمؤلّف بين التاريخى، والاجتماعى والسياسى، والتراجيدى والكوميدى، وبين الكلمة الرفيعة والشعر الرصين، والكلمة الدارجة المبتذلة والعامية المفصحة؛ جاء شوقى حال المسرح هكذا، فأراد أن يرتقى بالكلمة وأن يجرّب هذا النوع الجديد من الأنواع الأدبية الذى لم يعرض على هذه الصورة فى الأدب العربى، وقد كان لشوقى محاولات تجديدية كثيرة فى الشعر، حاول فيها أن يقتحم مجالات، لم تعرفها العربية، كالملحمة والقصّة القصيرة. (زغلول، لاتا: ١٦٥) وعلى هذا، فان مسرح شوقى، لم يكن مجرد "حكايات مضحكة" بل كان مسرحا يتضمّن الكوميدى والتراجيدى، العالمى والمحلى، الغنائى والإلقائى؛ اتّجه شوقى كغيره من الأدباء إلى التراث يستلهمه، يمدّه فى ذلک عون من إطلاعه وثقافته فى الأدب الفرنسى الذى عايشه زمناً، فاتّخذ منه نموذجا يحتذيه وتأثّر بكثير من روّاده و كبار شعرائه، وفى نفس الوقت تأثّر شوقى –كما هو شأن كلّ فنّان – بالعوامل الأخرى كالظروف المحيطة، من ظروف سياسية واجتماعية و... إلخ. (صالح بک، ٢٠٠٢م: ١٤٦)

لم يكن من اليسير على شوقى، وقد تمرّس، بالشعر الغنائى أن يبرع فى الشعر المسرحى دفعة واحدة ويجمع بين الصياغة القوية، وحسن الأداء، وبين مقتضيات الفنّ المسرحى، وهو لم يعالجه من قبل، ولذلک نرى فنّه المسرحى يتطوّر بالتدريج. كان

يكثر من المقطوعات التى هى من صميم الشعر الغنائى فى مسرحياته الأولى "مصرع كليوباترا" و"مجنون ليلى"، ولاسيما فى مواقف الغزل والرثاء والفخر، وقد ابتدأ فنّه المسرحى فى أوّل الأمر اقتباساً ثمّ سار نحو الابتكار الجديد، ومن منهج تركيبى، إلى منهج تحليلى، من منهج وصفى تتحرّک فيه الحوادث تحت تأثير الصدف، وتوصف فيه الحوادث والشخصيات وصفاً لايمثّل الحركة على المسرح، إلى منهج تحليلى يعمد إلى أن تعبّر الشخصيات والحوادث عن نفسها عمليّاً على المسرح. لقد كان وراء شوقى فى أول الأمر ماضيه فى الشعر الغنائى. ووراءه كذلک الجمهور الذى يعجب ويطرب لهذا اللون من الشعر. وقد أتاحت لشوقى دراسته فى فرنسا، فرصة الاتصال بالمسرح والاطلاع على الأدب المسرحى وقد عُرِف عنه أنّه كان كثير التردّد على مسرح "الكوميدى فرانسيز" كلّما وأتته فرصة لزيارة العاصمة الفرنسية. (الدسوقى، لاتا: ٤٥) ولكن شوقى بجانب هذا كلّه، قد قرأ الكثير من الأدب الفرنسى والأدب التقليدى ممثلاً فى كورنى وراسين وموليير، وقد قرأ الأدب الإبداعى لدى هيجو وشكسبير(مترجما) وعلم شوقى أنّ هيجو قد تأثّر بشكسبير: هنرى الرابع، وهنرى الخامس، وكليوباترا، ويوليوس قيصر، والملک لير، وأخرج هيجو: مارى تيودور وكروميل من تاريخ إنجلترا الحديث وهزنانى من تاريخ الأسبانى، أثناء محاكم التفتيش وغير ذلک. (حسين شوقى، ١٩٤٧م: ١٠٩-١١٠) فقد تأثّر شوقى بكلّ هذا إذ رأى أعلام الأدب الأوربى يتّجهون إلى التاريخ، فلجأ يستقى منه موضوعات مسرحياته ورأى النزعة القومية الطبيعية غالبة على المدرسة الفرنسية المعاصرة تسايرها فى وجهتها؛ وإحياء التاريخ المصرى فرعونياً أو عربياً أو إسلامياً كان يعدّه شوقى اتجاهاً قومياً. ورأى جمهوره لا يزال ميالاً إلى الغناء، فأكثر من مقطوعاته الغنائية، فضلاً عن أنّه لم يستطع هو نفسه التخلّص من فنّه الغنائى الذى مارسه طول حياته فى قصائده. بدأ شوقى يكتب للمسرح من عام ١٩٢٧م، وظلّ هذا اللون من الكتابة أهمّ ما شغله إلى عام ١٩٣٢م، وفى هذه الفترة ألفّ خمس مسرحيات شعرية جديدة، وأعاد كتابة المسرحية القديمة التى كان قد كتبها فى الفترة السابقة سنة ١٨٩٣م،كما كتب مسرحية نثرية. (هيكل، ١٩٨٣م: ٣٠٢) لم يتوان أحمد شوقى عندما توفّرت المقوّمات الحضارية لوجود الشعر المسرحى فى الأدب

العربى، عن تمثّل أدب الأمم الأخرى وشحذ موهبته لتأليف هذا اللون من الشعر غير القائم على الصوت المنفرد للشاعر وغير المتّصل بقصيدة قائمة بذاتها، تفى بغرض من أغراض الشعر العربى القديم كالمديح أو الهجاء أو الفخر، بل فى ذلک اللون التراجيدى أو الكوميدى الذى طوّره الإغريق والذى يحاكى الفعل ويتوزّع على شخوص. ولقد اتّجه شوقى إلى الكلاسيكيين الفرنسيين من روّاد المأساة والملهاة فى القرن ١٧م، من أمثال كورنى وراسين وموليير، يسترشد بمسرحياتهم وآرائهم، وإن انتجع غيرهم، فكما أحيا الشاعران الفرنسيان المأساة بعد تعطّلها وكتباها بالشعر، أحياها وكتبها شعراً و كما أبه موليير بالكوميديا، ألفّ شوقى ملهاة "السّت هدى" وكما احتفل كورنى وراسين باختيار موضوعاتهما من التاريخ الرومانى أو الإغريقى الأسطورى أو الشرقى، عنى شوقى باختيار موضوعاته من التاريخ أيضاً. (كمال اسماعيل وعبد المنعم اسماعيل، ٢٠٠٦م: ١٩)

ففى فنّ شوقى تجتمع آثار دراسته العربية وشعره الذى مارسه، مع آثار دراسته الغربية الفرنسية ، لاسيما مسرح راسين وكورنى وموليير، من اعتماد على سموّ الشعر وبساطته، مع الاستغناء عن الحركة العنيفة على المسرح، ومع الاعتماد على دراسة العيوب الإنسانية العامة، كالبُخل وظهرت آثار دراسته الغربية المباشرة وغيرالمباشرة للمسرح الانجليزى لاسيما لمسرح شكسبير، إذ حذا حذوه فى كتابة سلسلة من المسرحيات المقتبسة من التاريخ القومى (الفن المسرحى، شوكت، ١٩٧٠م: ٦٩)، فأخذ من تاريخ مصر ومن أساطير العرب، وكما انتخب راسين وكورنى قطاعاً محدوداً محاكياً للحياة يتضمّن أزمة يتصارع فيها عامل نفسى كالحبّ أو الغيرة، مع مبدأ أخلاقى كالشرف والمجد؛ حاول شوقى أن ينهج نفس المنهج. (كمال إسماعيل وعبدالمنعم إسماعيل، ٢٠٠٦م: ١٩) وقد اختار شوقى من التاريخ ما يقوم على الشهرة، ويدور حوله عاطفة الحبّ فى مجال راق، ويمزج حقائق التاريخ بموضوع غرامى، وقد اتّسعت لوحة المسرحية لإظهار ألوان فنّية، من الصراع النفسى والحسّى، ومن المفاجأة والنقد، واتّسعت لتصوير عبرة التاريخ على لسان الأفراد، والفكاهة، تتبع من مفارقات الحوادث، وتطوّر تأليفه الفنى فى هذا النطاق (المصدرنفسه: ٧٥) وقد اختار شوقى لمآسيه المجال التاريخى، كما

اتّخذ لمسرحياته هدفاً أخلاقياً متأثّرا فی کلّ ذلک بالکتّاب الکلاسیکیین الفرنسیین وخاصّة کورنی، وفی سبیل هذه الغایة کان یسمح لنفسه أن یغیر بعض التفصیلات التاریخیة ویحوّر فی بعض الأحداث، ویفسّرها تفسیرا یتلاءم مع الهدف الذی یقصد إلیه. (هیکل، ١٩٨٣م: ٣٠٣) لقد حجب شوقی الحقائق التاریخیة فی مسرحیاته وعدّلها وفق هدفه وخطّته، وقد قیل إنّ شوقی له حقّ فی الابتکار، استناداً لملاحظات أرسطو علی الشعراء الیونانیین واختراعهم شخصیات لم یذکرها التاریخ، وربّما لشیوع ذلک لدی المسرحیین الکلاسیکیین مثل راسین الذی لم ینقل شخصیاته التاریخیة بخصائصها وتفصیلاتها المعروفة. ولقد یخفی شوقی معالم بعض الأحداث المشکوک فیها وما استقرّ لدی الثقات من حیث إنها موضوعة، فیجری فیها خیطاً براقاً من تاریخ ثابت سیاسی علی سبیل التوثیق والتعیین، فیزید الأمور مباعدة عن منال الحکم بالمغایرة، فإذا الکذب التاریخی صدق فنّی إیهامی معیش. والمثال علی ذلک ما أجده من الکتب التاریخیة. (کمال إسماعیل وعبد المنعم اسماعیل، ٢٠٠٦م: ٢١) دخل شوقی إذا میدان المسرح مزوداً بشاعریته المرهفة، ومقدرته علی صیاغة الکلمة الراقیة وبثّ العاطفة السامیة والدعوة إلی کریم الخلق ورفیع السلوک وشارک غیره فی هذا المجال للارتفاع بمعنویة الفرد المصری من خلال الرقی بأحاسیسه وتربیة وجدانه وفکره، فکان مسرح شوقی الشعری إلی جانب قصائده التی طالعت الناس کلّ یوم بجدید من بدیع اللفظ ورفیع الأحاسیس حتّی وفاته. لقد یمّم شوقی شطر التاریخ، فکتب ست مآس تتعلّق ثلاث منها بأزمات مصر فی تاریخها القدیم والوسیط فی حقب مکفهرة عصیبة، وهو فی ذلک یماثل شکسبیر الذی کتب بعض مآسیه عن ملوک إنجلترا أیام محنتها وهذه المآسی المصریة الثلاث هی، مصرع کلیوباتره وقمبیز وعلی بک الکبیر. ولم یترک شوقی المادة التاریخیة تتحکّم فیه، بل کان یعدلها وفق هدفه وخطّته. یقوم مسرح شوقی فی صورته العامة علی النمط الغربی من أنّه یتناول فی کلّ مسرحیة موضوعاً یعرضه بواسطة شخصیات تتحرّک وتتحاور علی خشبة المسرح ویتطوّر الموضوع إلی أن یصل إلی أزمة ثمّ ینتهی بحلّ تلک الأزمة. أمّا الروح التی یتناول بها الموضوع والأفکار والأحاسیس، والاتجاهات الأخلاقیة، فضلاً عن أسلوب المعالجة الفنیة والوسائل العقلیة والجمالیة

فقدكانت شرقية عربية. (زغلول، لاتا: ١٦٧)

مسرحية مصرع كليوباترا

لم يتح لموضوع من الموضوعات الأدبية التاريخية، كان يلقى رواجاً فى الأدب، مثل ما لقيه موضوع كليوباتـرا خصوصاً فى الآداب الغربية، ذلک لأنّ الأحداث التاريخية التـى تتضمّنها غنيـة بمعانيها، غريبة فى موضوعاتها، كمـا أنّ هذه الموضوعات دخلت علـى يد عباقرة، بذلک أصحبت تلک الموضوعات أفكاراً عامّة، اجتماعية وسياسـية وفلسـفية، إضافة إلـى الإطار الأدبى الذى كان أساسـاً غالباً، وربّما اكتسـبت طابعاً أسـطورياً للتعبير عن فلسـفات مختلفة أصحبت بعد ذلک منفـذاً لتيارات فنية وفكرية عالميـة. إضافة إلى أنّ الغرابة فى موضوعها تقـترب من القصص الخيالية فى وقائعها. فمن مظاهر الأبهة والجمال فى الأعياد والمآدب إلى سـيطرة العواطف وسلطان الحبّ الجارف، تقوم المآسى التاريخية والوقائع الحربية ذات الأثر الخطير، ثمّ تنهار بها الممالک وتتحطّم عليها آمال الحبيبين. (حسين، ٢٠١٢م: ٦٣) و وراء كلّ هذه، شخصية فذّة قوية هـى كليوباترا التى جمعت إلى جلال مكانها وثقافتها الواسـعة، وذكائها النادر صفات الأنوثة الكاملة. عاشت حياة مليئة بالمجد والمتعة واللّذة والانتصار. حتّى إذا رأت كلّ هـذا يتراجع ويتهاوى، لم تتهيب من الموت، فانهت حياتها، فكأنّما انتصرت بذلک على أعدائهـا بموتها، مثلما انتصرت فـى حياتها على الأباطرة. ولكى ندخل إلى معالم تلک الشـخصية لابّد أن نعرض موجـزاً للأحداث التاريخية التـى دارت فى إطارها معظم الأعمال الأدبية فى الغرب والشـرق. تدور الحوادث بعـد معركة "أكتيوم" حيث نزلت جيوش أكتافيوس وقابلتها جيوش أنطونيو، ولقد امتنع المصريون عن مسـاعدته، انتصر فى اليوم الأول، وحين جاء "المساء" أوقف أنطونيو المعركة التى كان عليه أن يستأنفها، إذ ذهـب إلى كليوباترا وقضى ليلتـه، ولم يفكّر فى أمر المعركة فى اليوم التالى. فدارت عليـه الدوائر، ففـرّ مذعوراً ثمّ بلغه. إنّ كليوباترا قد انتحـرت حزناً عليه، وكانت هذه مكيدة، فطعن أنطونيو نفسـه وأدركته كليوباترا فى النزع الأخير وآثرت ألّا تقع أسـيرة بيـد أكتافيوس فأعطاها الكاهن حية لدغتها فماتـت. (العفيفى، ١٩٧٨م: ٩١) وهناک

روايات أخرى تختلف عن هذه الرواية حول علاقتها بأنطونيو. (دراسات أدبية، هلال، ١٩٥٣م: ٨٤؛ ندا، ١٩٧٥م: ١٧٠)

الغرب وكيلوباترا

فى الغرب كان موضوع كليوباترا من الموضوعات التى تناولتها كتّاب المسرح منذ عهد النهضة الأوربيّة حتى القرن العشرين، لعبت كليوباترا دوراً كبيراً بجمالها وشخصيتها فى الصراع الكبير الذى دار، إذ وقع هذا الجمال الأخّاذ وتلك الشخصية المهيمنة القائد الرومانى أسيراً لحبّها، رغم أنّ الحبّ عاطفة فردية هينة، لكنّها تمخّضت فى شخصية كليوباترا عن نتائج خطيرة، وطنية وعالمية، فتلك الشخصية تهيأت بمعانيها العاطفية، ونتائج أعمالها التاريخية للدخول إلى الآداب العالمية من أوسع الأبواب، إذ كانت تمثّل القوّة وسحر الإغراء والكبرياء وحبّ السيطرة والاعتداد بالنفس. (الأدب المقارن، هلال، ١٩٥٣م: ١٣١) وعلى صعيد الأعمال العالمية الغربية، أغنت شخصية كليوباترا المسرح بكثير من الروايات والمسرحيات، منها: اثنتان باللغة اللاتينية، وخمس عشرة مسرحية فرنسية، وستّ مسرحيات انكليزية، وأربع مسرحيات إيطالية. (دراسات أدبية مقارنة، هلال، ١٩٨٥م:١٠١) وأوّل مسرحية فرنسية فى عصر النهضة كان موضوعها كليوباترا للشاعر"جودل" (١٥٣٢– ١٥٧٣م) بعنوان "كليوباترا الأسيرة" ثمّ ألّف صموئيل دانييل الانكليزى مسرحية كليوباترا ١٥٩٤م. (حسين، ٢٠١٢م: ٦٧) وعندما تناول شكسبير فى مسرحيته "أنطونيو و كليوباترا" صارت الشخصية عالمية فى الأدب، فتناولها "جون درايدن" فى مأساته "كلّ شىء من أجل الحبّ" ١٦٧٨م. ومن أهمّ الأدباء بعد شكسبير الذى تناول هذه الشخصية "برناردشو" فى ملهاته "القيصر وكليوباترا" عام ١٨٩٩م، ثمّ نشرت ١٩١٢م وغير هؤلاء كتب "إميل لودفيج" روايته "بنت النيل" وكان متأثراً بما كتبه المؤرخ "بلوتارک" غير أنّه نعتها بأسوأ نعوت. (الأدب المقارن، هلال، ١٩٥٣م:٣١١) والحقّ أنّ معظم الأدباء اعتمدوا على تاريخ بلوتارک. هذه الاستعانة على ترجمات هذا المؤرّخ، جعلت الأدباء الغربيين بشكل عامّ يتّفقون على مسائل ومواقف موحدة من كليوباترا، فهم يتّفقون على تصويرها، بأنّها المرأة

اللّعوب، التى تستخدم أنوثتها وجمالها للسيطرة على قلوب رجال روما، ويرون أنّ هذه السيدة تسعى وراء اللّذات والشّهوات، وانتصرت على القوّاد الرومان بالإغراء ولا بالذكاء، بالخديعة لا بالجهد، بالمكر والحيلة لا بالحرب والصراع. (التونجى، ١٩٩٥م: ٩٧) وفى الوقت الذى عدَّوا فيه كليوباترا رمزا للعقلية الشرقية، تبغى لذّة العيش ومتاعه، جعلوا أكتافيوس رمزا للعقلية الغربية، بقوّته واستقامته فى السعى إلى غايته وطموحه بالجدّ والمثابرة، أمّا رأيهم فى أنطونيو فكان مقسوما بين اتجاهين ففيه قوّة وفيه ضعف، وفيه تردّد بين الشرق مواطن هواه، وبين الغرب منشئه ومنبته. (دراسات أدبية، هلال، ١٩٨٥م: ٨٣) غير أنّ معظم أدباء الغرب حرصوا أن يظهروا أنّ ما فى أنطونيو من صفات الضعف، فمرجعها الشرق، فأضحى مثار سخط رجال روما وجندها، ومصدر قوّته مستمدة من وطنه الحقيقى. وهذا يفسّر لنا أنّ معظم المسرحيات الغربية التى تناولت كليوباترا، يتوافر على وحدة الزمن، ذلك أنّها تبدأ من موقعة أكتيوم لمدة تسمح لكليوباترا الوصول إلى مصر، بعد فرارها من ميدان المعركة بأسطولها ورغم اتّفاقهم على تحديد الزمن، فإنّهم يتقاطعون فى جزئيات الأحداث. (حسين، ٢٠١٢م: ٦٧-٦٨)

شكسبير وكليوباترا

اعتمد شكسبير فى مسرحيته "أنطونيو وكليوباترا" على الترجمة المفصلة التى كتبها المؤرخ "بلوتارك". فقد قدّم شكسبير فى مسرحيته أوصافاً دقيقة عن أنطونيو وكليوباترا وحدّد شخصيتها تمام التحديد من ذلك أنّه صوّر أنطونيو أنّه: "مروحة بيد الملكة تحرّكها بيدها" وهو يعترف بلسانه حينما يفيق إلى نفسه، بأنّه مقيد بقيود ثقيلة من حبّ هذه المرأة المصرية وسحرها، إلّا أنّه عاجز عن تحطيم هذا القيد. (ندا، ١٩٧٥م: ١٨٢) ورغم أنّ شكسبير يتفهّم حبّ أنطونيو العظيم لكليوباترا، فانّه التزم الحقائق التاريخية فى هذه المسرحية بدقّة متناهية، فقام ينعت كليوباترا أنّها امرأة لعوب، مستبدّة، هلوك، غوية، فى وقت لا يقدم أنطونيو إلّا عاشقاَ أعمى مكبّلاً بأغلال عشقه، لا يسمع لوم اللائمين، أو نصح الأصحاب. (عبدالصبور، مجلة الهلال، ١٩٧٦م:١٢٩/١١) يمضى شكسبير فى تصوير هذا الهوى المتسلّط حتّى النهاية وإن كان ذلك لا يغير من الأحداث شيئاً، أمّا

كيلوباترا، فقد جاءت عند شكسبير فى المحلّ الثانى بعد أنطونيو ومع ذلک نسب إليها من الملامح فى السلوک والحوار ما جعلها شخصية متميزة، جديرة بالبطولة الثانية فى المسرحية. وإنّ لها صورة أخرى غير الجمال، تلک صورة الكبرياء والكرامة، إذ فضّلت الانتحار على وقوعها أسيرة ذليلة. (القط، لاتا: ١١٢-١١٣) توصّل شكسبير بخبرته الطويلة إلى مفهوم جديد للمأساة فى مسرحياته التاريخية وهو مفهوم بعيد عن الاعتبارات النظرية، فالبطل يكون رجلاً باستطاعته التأثير على مقدّرات شعب بأكمله، كما أنّه يتّصف بصفات عظيمة ومواهب فائقة، لكنّه مع هذا لايخلو من ضعف أو عيب يجعله غيرقادر على مواجهة المواقف الصعبة. (ايفانز، ١٩٦١م: ٧١)

درايدن و كليوباترا

من أشهر من تناولوا شخصيتى كليوباترا وأنطونيو، جون درايدن فى مسرحيته "كلّ شىء من أجل الحبّ" ١٦٧٨م، وكان درايدن يدير الصراع فى مسرحيته بين قضيتين مهمّتين، هما الواجب والحبّ، فقد عمّق ذلک هذا الصراع عند كليوباترا وأنطونيو بين حبّ أحدهما للآخر وبين واجبهما تجاه بلديهما وشعبيهما. أى بين هذين العاشقين وبين واجبهما القومى. يجرى درايدن صراعه المحدود فى الزمان والمكان ثم ينهى مسرحيته، وقد انتحر البطل وتلته البطلة، وأنطونيو عند درايدن، بطل رومانسى صغير الشأن، خائر العزيمة، يتّخذ القرار بالمضى إلى الحرب وحين يرى كليوباترا يذوب قراره من فوره، فيقع ضحية للغرام، أمّا كليوباترا عنده، فهى ليست الملكة العظيمة الخالدة التى يصوّرها التاريخ والأدب، إنّما هى عاشقة مفتونة، كلّ همّها أن تبقى إلى جوار الرجل الذى اختارته ولتذهب الدنيا إلى الجحيم. (الراعى، مجلة الهلال، ١٩٦٨م: ١١٦/١) لقد نهج درايدن فى عمله هذا منهجاً ذا طابع كلاسيكى. وهو ليس المؤلّف الغربى الوحيد الذى نهج هذا النهج، فقد سبقه آخرون وتلاه آخرون.

برناردشو وكليوباترا

وقد انصرف برناردشو فى مرحلة تالية إلى الشخصيات التاريخية كما فى مسرحية قيصر وكليوباترا عام ١٨٩٨م، وقد بذل جهداً كبيراً فى تصويره الرومانتيكى لشخصية

كليوباترا الناضجة، وحاول كذلک بابتكاره عقدة متكاملة أن يعطى صورة مهيبة مؤثرة للقيصر، وفى هذه الصورة يبدو أنّ برناردشو، اتّجه نحو معالجة المشكلات الفلسفية، يتجلّى بالمفهوم الديناميكى للتطوّر، وهو أنّ الإرادة البشرية ليست عاجزة عن تقرير مصير الإنسان، فلو اتّصف هذا الإنسان بالحيوية، واليقظة، فإنّ قوّة الحياة الدافعة توجّهه نحو صراع مجهول المصير، وهو يشير بذلک إلى شخصية أنطونيو. (إيفانز،١٩٦١م: ١٧٩) ورغم أن تاريخ كليوباترا طويل حافل بالأحداث، فقد ركّز برناردشو على فترة قصيرة من حياتها، تناولت علاقتها بيوليوس قيصر، ويهمل جوانب تاريخية كثيرة عنهما، من ذلک ما يرويه التاريخ من غرام يوليوس قيصر بكليوباترا بل وانجابه منها ولد قيصرون، وثورة الرومانيين ضدّه بسبب هذا الغرام العابث. (مندور، ١٩٥٥م: ٧٨) ويحاول برناردشو جاهدا أن يقلّل شأن كليوباترا ونعتها بالفتاة الطائشة الرعناء، وكذا الحال فى وصف قيصر، فإنّ كلّ ما لديه هو قوّة من الدهاء والحكمة. (العشماوى، ١٩٨٠م: ١٥٧)

شوقى وكيلوباترا

جاء إبداع شوقى فى مسرحه الشعرى مواكباً للنهضة المسرحية فى مصر، وهو الأديب العربى الوحيد الذى تصدّى لموضوع كليوباترا، ودافع عن الملكة المصرية، فلم يترک شيئاً لغيره. وفى هذا المجال يقول غنيمى هلال فى حديثه عن أنواع التأثيرات فى الأدب المقارن، فهناک نوع من التأثير العكسى، كأن يقاوم الكاتب أثر كاتب آخر فى أمة أخرى، ينتج عن هذه المقاومة أثرها فى تأليفه و«لنأخذ لذلک مثلاً أحمد شوقى فى مسرحية كليوباترا فقد تأثّر فى فكرة دفاعه عن كليوباترا بالمسرحيات الأوربية.» (دور الأدب المقارن، هلال، ١٩٥٦م: ٣٣) وقد وفق شوقى إلى حد كبير فى تحقيق الهدف الذى قصد إليه، أى الدفاع عن كليوباترا وعن الشعب المصرى. (هيكل، ١٩٨٣م: ٣١٢) كتب أحمد شوقى مسرحية كليوباترا عام ١٩٢٧م، وقد كثر الجدل عند الدارسين العرب فى مسألة أخذ شوقى من الغرب أو تأثّره بآرائهم، غير أنّ محمد مندور حسم هذا الموضوع بقوله: «إن شوقى لم يتأثّر بالأدب التمثيلى الغربى فحسب، بل تأثّر أيضا

بالشعر الغنائى وبخاصّة الرومانتيكى، فنقل قصيدة البحيرة للامارتين كما تأثّر بحكايات لافونتين على لسان الحيوانات.» (مندور، ١٩٥٥م: ١٧) لقد انتقى شوقى موضوعات مصرية وعربية، يتاح فيها للمبدأ النفسى أن يتصارع مع مبدأ أخلاقى مهمّ كالوطنية ومثلما نجد فى مصرع كليوباترا وقمبيز وعلى بک الكبير، أو مع عامل أخلاقى يجوز قهره كالتقليد العربى الذى كان لا يجيز زواج الفتاة بمن شبّب بها، وهو فى ذلک يجارى الأدباء الكلاسيكيين الذين لا يقصدون التاريخ لذاته، بل للكشف عن خلال إنسانية نفسية ثابتة، مشتركة بين بنى الإنسان فى كلّ زمان ومكان يجلونها للناس لأجل التسلية والتهذيب. فالمسرحيون الكلاسيكيون يستخدمون الصراع بين عامل نفسى كالحبّ أو الغيرة وآخر أخلاقى كالشرف والمجد، فيكشفون الحقائق النفسية، والصراع لديهم لايكون سجالاً أو متعادلاً لاينتج الكشف عن هذه الحقائق النفسية، بل يغلب به الشاعر مبدأ على آخر، بما يتيح ذلک، الكشف، فراسين يغلب الحبّ على الواجب ويدفع شخصياته فيه إلى مستوى الجنون فالموت،أمّا كورنى فيغلب الواجب على الحبّ، أو قل إنّه يحقق موازنة بينهما كانت ترضى الرجل النبيل فى القرن السابع عشر. (كمال اسماعيل وعبد المنعم، ٢٠٠٦م: ٢١-٢٢) قد تأثّر شوقى فى مذهبه الفنى بالكلاسيكية الفرنسية، ومال من بينها إلى الكاتب المسرحى كورنى أكثرمن ميله إلى راسين وتراه يودّ أن يتّخذ من المسرح مدرسة لعزة النفس الإنسانية ونبل الأخلاق على ما نحو فعل كورنى وكورنى هو صاحب مسرحيات "السيد" و"هوراس" و"بوليوكيت" وامتازت شخصياته دائماً بتمسّكها بالمثل العليا؛ وشوقى وإن كان قد صوّر الغرام والجنون به فى مجموعة مسرحياته "كليوباترا" و"مجنون ليلى" و"عنترة" فإنّه لم يصوّره، على نحو ما فعل "راسين" بل أخضعه لمبادئ الأخلاق، وسطوة التقاليد، بما فيها من عادات فرعية، ومشاعر وطنية أو قبلية على نحو ما فعل "كورنى" فكليوباترا تضحّى بحبّها فى سبيل وطنها، وليلى تضحّى بغرامها لقيس الذى تحبّه نزولاً على التقاليد العربية التى لا تبيح زواجها بمن شبّب بها، ونتيتاس فى قمبيز تضحّى بنفسها زوجة لقمبيز فداء لوطنها وهى كارهة للزواج. غير أنّ هذا الاتجاه الأخلاقى لا يخلو أحياناً من شوائب وتناقض، فى تقييم العرف والعادة ومدى التمسک بها، فبينما ترى ليلى وهى المتيمة المغرمة بقيس،

حين يستشيرها أبوها فى الزواج وتفضّل ورداً الثقفى على قيس. (الدسوقى، لاتا: ٥٤) نجد فى عنترة، البطلة "عبلة" لا تعبأ بتلك التقاليد العربية، فلا تؤثر على عنترة أحداً، (زغلول، لاتا: ١٦٨) مع أنّ التقاليد كانت أشدّ صرامة فى حالة عنترة لأنّه أسود وابن أمَة حبشية بالنسبة إلى حالة قيس وكلّ ذنبه أنّه ذكر ليلى فى قصائده وعرض بحبّه لها. فما الذى دفع شوقى إلى هذا التناقض؟ هل كانت فروسية عنترة وحسن بلائه أقوى فى نظر عبلة من شعر المجنون لدى ليلى؟ على كلّ لم نشهد لدى عبلة أى صراع ولاشدّة هذه التقاليد، بل راحت تتآمر وعنترة على الزواج ضاربة بهذه التقاليد عرض الحائط وإن كنّا لانلمس لهذا التمرّد على التقاليد مظاهر محسوسة. (الدسوقى، لاتا: ٥٥) يشير محمد مندور إلى هذه النقطة المشتركة بين كورنى وشوقى فيقول: فالأخلاق التى يستند إليها كورنى ترجع فى جوهرها إلى مايسميه علماء الأخلاق "أدب الرياضة والاستصلاح" أى أدب رياضة النفس على الخير والحقّ والجمال واستصلاحها على أسس قيادة الضمير والاستماع لصوته الأبهى؛ ويستطرد كلامه فيقول: «وأمّا شوقى فإنّ مبادئ الأخلاق عنده تستند إلى ما يسمّى بأدب المواضعة والاصطلاح، أى ما تواضع عليه المجتمع من عادات وتقاليد، لا تغوص فى الضمير الفردى.» (مندور، ١٩٥٥م: ٤٧-٤٨) مع أنّ نزعة الولاء لمصر فى نفس "كليوباترا" أو "نتيتاس" فى مسرحية "قمبيز" و... ليست من مبادئ الأخلاق الوضعية التى لا تغوص فى الضمير الفردى، فشأنها فى ذلك شأن أية عاطفة وطنية لدى أى مواطن فى أية أمّة من الأمم.

أمّا تقليد عدم تزويج الفتيات بالشعراء الذين شبّبوا بهنّ، فربّما كان من الأخلاق الوضعية التى أشار إليها مندور. (كمال اسماعيل وعبد المنعم اسماعيل، ٢٠٠٦م: ٢٣)

ومهما يكن من أمر فإنّ شوقى تأثّر بالمسرح الكلاسيكى فى بعض الجوانب وخالفه فى جوانب أخرى، فمن وجوه الشبه:

١- التاريخ: المسرح الكلاسيكى الغربى استقى موضوعاته من تاريخ الإغريق والرومان، ومن أساطيرهم ومسرح شوقى اتّخذ موضوعاته من تاريخ مصر، والتاريخ العربى، ولكن طريقة المعالجة الفنية اختلفت، فقد عالج شعراء المسرح، الفرنسيون من الكلاسيكيين موضوعاتهم التاريخية من وجهة انسانية، أمّا شوقى فقد عالجها من وجهة

أخلاقية –كما ذكرنا – أو وطنية. (زغلول، لاتا: ١٦٩) لم يتمسّک شوقی باتّباع الحقائق التاريخيـة، حين كتـب مصرع كليوباترا، وإنّما حوّره بما يناسـب الوعـی القومی الذی عاصره، ففی مسـرحيته لم تعد فرار كليوباترا من أكتيـوم غدراً منها بأنطونيو، كما ذكر بلوتارک المؤرّخ الرومانی، (الفن المسـرحی، شـوكت، ١٩٧٠م: ٨٢) بل لسياسة وطنية عميقة، وهی أن تترک قادة الرومان يفنی بعضهم بعضاً، لتنفرد هی بالسيطرة علی مصر؛ (زغلـول، لاتـا: ١٦٨) ولم تفرّ كليوباترا بجنودها فی معركة الاسـكندرية البرية خيانة منها لأنطونيو، وإنّما تمشـياً مع هذه السياسـة أيضاً. وفی مسرحية شوقی حمل أولمبوس إلی أنطونيو نبأ انتحار كليوباترا كذباً، بينما، ذكر بلوتارک أنّ كليوباترا قد أرسلت إلی أنطونيو رسـولاً يخـبره بانتحارها، وفی "مصرع كليوباترا" تعلو كفّـة الوطنية علی كفّة الهوی فی "كليوباترا"؛ (الفن المسـرحی، شوكت، ١٩٧٠م: ٨٢–٨٣) ورغم هذا التشابه بين مسرح شـوقی والكلاسيكيين الفرنسـيين عامّة وكورنی خاصّة، إلّا أنّ الاتجاهات النفسية والإنسانية فی مسرح هؤلاء جاءت أعمق وأكثر إيحاء من الاتجاهات الأخلاقية الوطنية التی اصطنعها شوقی فی مسرحه.

٢– البنـاء الفنـی: ومن حيث البنـاء الفنی أو المعالجة المسـرحية، فإنّه آثر طريقة الكلاسـيكيين فی عدم عرض مشـاهد المعارک الحربية علی المسرح مكتفياً بالوصف علی لسـان الأبطال الذين شاركوا فيها أو المشـاهدين لها، وهكذا فعل فی كليوباترا، فلم يعرض مشاهد معارک أنطونيو وأكتافيوس فی أكتيوم. (زغلول، لاتا: ١٦٩–١٧٠)

٣– الأداة: فقـد تأثّر فيها بالمنهج الفرنسـی الكلاسـيكی وربّما أعجبه منه بسـاطة الموضوع وسموّ الشعر ممثلاً فی مسرح راسين وكورنی. (الفن المسرحی، شوكت، ١٩٧٠م: ٧٨) وقد اتّخذ الشـعر أداة للتعبير فی خمس مسرحيات علی نحو ما فعل الكلاسيكيون والعجيـب أنّـه يتّخذ النثر أداة للتعبير فی مسـرحية واحدة مع أنّ أحد أبطالها شـاعر ومن المفارقات فی هذا أن يكتب مسـرحية اجتماعية، ويجعل الشعر أداته فيها مع أنّها كوميديا شعبية وهی مسرحية "السّت هدی" والنثر بطبيعته أكثر ملائمة للكوميديا وأقرب إلی الواقعية فی تصوير بيئة شـعبية معاصرة، والشـعر أكثر مناسـبة للمأساة التاريخية الغنائية. (زغلول، لاتا: ١٦٩) وحسـب شـوقی أصلاً، أنّه ارتفع بالمسرحية الشعرية إلی

منزلــة الأدب الرفيع، فى وقت كثرت فيه المســرحيات النثرية باللغة العامية، وقد وفّق شــوقى فى اختيار الشــعر قالبا لمســرحياته على الرغم من صعوبته. إذ أنّ المســرحية فى الأدب الغربى لم تخلّد إلّا فى صيغتها الشــعرية، وإنّ كبار الأدباء الغربيين حتّى فى العصر الإبداعى مثل هيجو، وبيرون وشــيلى، قد آثروا الشــعر على النثر فى كثير من مسرحياتهم. (الدسوقى، لاتا: ٥١-٥٢)

٤- وافق شوقى الكلاسيكيين فى اختياره لموضوعات قاسية أو تراجيدياته من بين الموضوعــات الجليلة التى تدور حول حياة الملوك والعظمــاء والأبطال، بينما اختص الكوميديا بالموضوعات الشــعبية، ولم ينظر شوقى إلى ألوان أخرى من المسرح ظهرت فى عهده تناولت حياة الطبقة الوســطى، ولكنّه لم يتأثر بهذا الاتجاه المسرحى المعاصرله قدر تأثّره بالكلاســيكية الفرنســية التى صادفت هوى فى نفسه. (زغلول، لاتا: ١٦٩-١٧٠)

وجوه الخلاف:

١- لم يعتمد شوقى على الوحدات الثلاث "الموضوع، والمكان والزمان" دائماً، فمن حيــث وحدة الموضوع نجده فى كليوباترا يعــالج موضوعاً جانبياً آخر وهو حبّ حابى لهيلانــة، ويتطوّر هذا الحبّ الآخر بتطوّر المســرحية جنباً إلــى جنب مع الحب الأول للبطلين الرئيسين. ويرى بعض النقّاد أنّ هذا التفريع عيب فى البناء المسرحى أو البناء الفنى للمســرحية، لأنّ المشــاهد لايرتكز انتباهه على موضوع واحد يتابعه، بل يشتت جهده فى تتّبع الحدث فى الموضوعين.

أمّــا وحدة المــكان والزمان فغيرملتزمين فى مســرحياته الأخرى(على بک الكبير ومجنون ليلى) إذ ينتقل شــوقى بــين أمكنة وأزمنة مختلفة لاتحدّهــا فترة زمنية محدودة، وكذلک المكان ينتقل بالمشاهد والأحداث. (زغلول، لاتا: ١٧٠)

٢- لم يتقيد شــوقى بإنهاء مســرحياته كلّها (المآسى) بحدث مؤلم أو فجيعة فحسب؛ بحيــث يؤدى هذا الأمر إلى ضعف الأثر المأســوى الذى كان مــن المفروض أن تحدثه نهايتهــا. فقد قلّــل من وقع الأثر فى مصــرع كليوباترا ما لجأ إليه شــوقى تتبّع القصة

الثانوية، وجعل نهاية هذه القصة نهاية سعيدة، مضادّة تماماً لنهاية القصة الرئيسية وهى قصّة كليوباترا، فقد جعل المؤلّف حابى ينقذ هيلانة، فى الوقت الذى ماتت فيه البطلة، ثم جعله يتزوّجها ويرحل إلى طيبة، وكلّ هذا التضاد أو الثنائية التى تمزج بين الموت والحياة والترح والفرح، قد قلّلت من وقع المأساة وأضعفت من الشعور بالحزن على البطلة، ذلك الحزن الذى من شأنه أن يقوى التعاطف معها. (مندور، ١٩٥٥م: ٥٥) ففى مصرع كليوباترا كان من المفهوم ومن دواعى الأدب المسرحى القوى أن تنتهى تلك المآساة بانتحارالبطلين، ولكن شوقى يأبى إلّا أن ينهى بتلك الخاتمة المؤثرة أو الفاجعة بخاتمة أخرى مضحكه، هى زواج هيلانة من حابى، الأمرالذى يجرد المأساة من آثار عاطفتى الخوف والشفقة التى ركزّ عليها أرسطو وظيفة للمسرح وجعلها وسيلة لتطهّر النفس. (زغلول، لاتا: ١٧٢-١٧٣)

٣- الكلاسيكية جعلت من أصولها وأسس مسرحها مبدأ فصل الأنواع، بمعنى أن الدراما تنقسم عندهم إلى نوعين مأساة أو تراجيديا وملهاة أو كوميديا، وعند الكلاسيكيين ينبغى أن تكون أحداث المأساة جملة من المآسى، متتابعة لا يتخلّلها مشهد مضحک أو أية فكاهة، كما أنّ الكوميديا أن تكون مهزلة لاتجرى المأساة فى أى عرق من عروقها؛ ولم يؤمن شوقى بهذا الأصل، ولم يلتزم به، بل خرج عليه، فخرجت مآسيه بألوان من الفكاهة من مواقف ساخرة ضاحكة. بينما نجد فى مزج المأساة بالمشاهد المضحكة عند شكسبير والرومانسيين لها فلسفة ولها مبرّر، لأنّ الحياة خليط من المبكيات والمضحكات ولا فصل بينهما. وأمّا بالنسبة إلى شوقى فأكبر الظن أنّه لم يمدّ مسرحياته هذه الخيوط الضاحكة إلا مجاراة للروح المصرية المولعة بالنكتة اللفظية والمرح الخفيف. (زغلول، لاتا: ١٧٢)

٤- لم يتمسّک شوقى بضرورة فصل التمثيل عن غيره من الفنون كالرقص والغناء، كما فعل الكلاسيكيون، بل نجد مسرحياته تشمل على مواقف غنائية عديدة، وقيل إنّ مثل هذه المواقف تُبطّئ وتُطوِّل الحديث، بما يتنافى مع الأصول المسرحية، ولعلّ هذا الأثر جاءه أيضاً من بيئته المصرية العربية، فالعرب والمصريون جميعاً، يولعون بالغناء والطرب وهو عريق فى تراث الأمّتين المصرية والعربية. (زغلول، لاتا: ١٧٤)

كليوباترا بين شوقى وشكسبير

إنّ السمات الشكسبيرية فى الأدب العربى الحديث كثيرة، بحيث تضطرنا الرغبة فى الإيجاز إلى الاكتفاء حول شخصية واحدة، وبل عمل واحد من أعمال هذه الشخصية، وقد آثرنا شوقى- بالمناسبة - من خلال مسرحيته مصرع كليوباترا. (عنانى، ١٩٩٣م: ٨٤) على أنّ أغلب وجوه التشابه بين المسرحيتين تنبع من أنّ كليهما قد أخذا أحداث مسرحيتيهما من مصدر تاريخى واحد وهو سِير بلوتارك اليونانى المعروف. (القط، لاتا: ١٠٢) إضافةً إلى ذلك، قد أفاد شوقى من بعض الأعمال التى أنتجها قبله مؤلفون مسرحيون أوربيون وكلّها تدورحول الملكة (مندور، ١٩٥٥م: ٥٠؛ المسرحية فى شعر شوقى، شوكت، ١٩٤٧م: ٣٨) ويتّضح ذلک من اتّفاق مسرحيته مع مسرحية شكسبير مثلاً فى أسماء بعض الشخصيات المخترعة، بل فى بعض المواقف، بل فى بعض التعابير؛ من أمثلة مجاراة شوقى لشكسبير فى بعض الأسماء، إطلاق اسم "شرميون" فهو اسم "شارميان" الذى وضعه شكسبير. ومن أمثلة المواقف، ما نرى فى بعض مواقف اللقاء من أنطونيو وكليوباترا وما نشاهد من منظر موت أنطونيو و كليوباترا. ومن أمثلة التعابير، البيت المشهور الذى يجريه شوقى على لسان أكتافيوس حين يرى الملكة قتيلة. تأثر شوقى فى مسرحيته بالسلسلة التاريخية التى وضعها شكسبير فى تاريخ بلاده مثل مسرحية الملک هنرى الرابع وغيره، ولكنّه حذا حذو موليير فى ملاهيه "السّت هدى" و"البخيلة" ولو أنّه كتبهما نظماً - بينما كتب موليير مسرحياته نثراً؛ وقد زاوج شوقى أحياناً موضوعين فى المأساة على طريقة شكسبير، كما فى مصرع كليوباترا وعلى بک الكبير. (الفن المسرحى، شوكت، ١٩٧٠م: ٧٨-٧٩) وقد تناول المؤلفان انسحاب كليوباترا بأسطولها من معركة "أكتيوم" وهو حقيقة تاريخية وردت فى كتاب بلوتارک ؛ وإذا كان شوقى قد جعل ذلک الفرار خطّة مرسومة، فإنّ شكسبير لم يكن لديه هذا الحافز القومى لكى يبرئ كليوباترا من الجبن والضعف؛ غير أنّ شكسبير يعود فيضيف إلى شخصية كليوباترا بعض الحوافز التى تتّفق مع الصورة التى رسمها شوقى، فلا يجعل انتحارها مجرد هروب من موقف لامخرج منه، بل استجابة لكبريائها وأنفتها «أن تعرض فى روما كالسبى على الرجال» كما قال شوقى، وإن أضاف شكسبير إلى هذا لمسة

أنثوية تتّفق مع شـخصية كليوباترا وماعرف عنها من غـيرة بالغة. (القط، لاتا: ١٠٣-١٠٤) كذلـک انتفع المؤلفان بما جاء فی "هيرودوت" عن انتحار أنطونيو، إذ طلب إلى تابعه إيروس أن يطعنه بسيفه فأبى عليه ولاءه وحبّه لسيده وآثر أن يقتل نفسه، وترجم شكسـبير تلک الحقيقة إلى مشهد مسرحی، أمّا شوقی –كما علمنا – فإنّه احتال لكی يـبرئ كليوباتـرا من هذه الخيانة، بـأن وكل إلى أولمبوس الطبيـب الخائن إبلاغ النبأ الزائف. وحينما يلتزم شكسبير خطاً رئيساً عندما يركز، على مأساة قائد شجاع تستبدّ به امرأة لعوب، فتحطّمه بغوايتها وفتنتها وتقطع كلّ علاقة بينه وبين وطنه، فهو يلتزم بهذا التفسـير، فتظهر مأساة الانسان حين يقع فی أسرالفتنة الجسدية فلايستطيع منها فكاكاً (عبـد الصبور، مجلة الهـلال، ١٩٧٦م: ١٢٩/١١)، ففی هذا الحين يبتعد شـوقی قدرما استطاع عن هذه التهمة التاريخية ولم يثبت شيئاً من هذا على كليوباترا؛ وهناک اختلاف جوهری آخر بين العملين، يرجع إلى المنهج الفنی والأخلاق الإنسانية، فشكسبير عندما يحلّل المشـاعر الإنسانية يسـتند إلى الوقائع التاريخية التی تنعقد، فی حين يعمد شوقی إلى وصف وتحليل الشـخصيات الروائية ليحقّق معها المشـاركة الوجدانية. (حسـين، ٢٠١٢م: ٨٠) ومهمـا يكن أمر هذه الوجوه مـن الاتفاق والخلاف، فإنّ الخلاف الأكبر بـين المؤلفين يتمثّل فی بطولة المسـرحية وبنائها الفنی، فقد رأى شكسـبير فی أنطونيو شـخصية تنطوی على صراع حـادّ متعدّد الجوانب يمكن أن يكـون مجالاً طيباً لتصوير صراع مسـرحی فـی نفس بطل نبيل تقوده نقطة ضعف إلـى الهاوية، لذا وجه اهتمامه إلى أنطونيو وبدت كليوباترا وكأنّها وسـيلة لإثـارة هذا الصراع بين الحبّ والواجب؛ صحيح أنّ شكسـبير لم يغفل رسـم صورة كليوباترا فی كثير مـن جوانبها التی أهملها شـوقی، فصوّرها منقلبة الأطوار، حادّة المزاج، متأرجحة بين دلال المرأة وجلال الملكة ولكنّها مع ذلک تبدو شـخصية شاحبة إذا قيست بأنطونيو.؛ والمشاهد يصادف أنطونيو فی الطور الأخير من أطوار حياته بعد أن أوشـک هواه أن يقوده إلى مصرعه ومصرع بطولته ومجده، ولكن شكسـبير يبدو حريصاً على أن تظلّ المفارقة بين ماضيه وحاضره قائمة فی نفس المشاهد، وهو لايبتر الماضی تماماً ويبدأ من بداية النهاية لذلک الماضی المجيد، فنری أنطونيو مازال قادراً على شـيءٍ من العزيمة والحركة، إذ يثور على تخاذله

وخضوعه لهواه حين تبلغه أنباء الحرب والسياسة من روما فيذهب إلى هناك. (القط، لاتا: ١٠٦-١٠٧) ولم يكن شكسبير يهمّه أن يبرئ كليوباترا من تلك الصورة العامّة التى نقلها عنها التاريخ، كما اهتم شوقى. لذلك نراه قد احتفل فى المقام الأول بالكشف عن ذلك الجانب من شخصيتها الذى استطاع أن يأسر أنطونيو... فصوّرها امرأة - قبل أن تكون ملكة - تُحسن اجتذاب الرجال بتقلباتها وحبّها الذى يتأرجح بين الخضوع والتمرّد الظاهرى من لحظة إلى أخر ، وممّا نلاحظه أيضاً فى مواقف المسرحية وحوارها اتباع شوقى الطابع الكوميدى الواضح الذى درج شكسبير على استخدامه فى مآسيه ليخفّف من حدّتها من ناحية، وليجرّد بعض الشخصيات من جلالها التاريخى من ناحية أخرى،لكى يكشف بعد ذلك عن نوازعها التى تكمن وراء هذا الجلال الظاهرى. (القط، لاتا: ١١٤، ١٢٠) وفى النهاية نشير إلى ما أجزم به الدكتور شوقى ضيف وهو: «إنّ شوقى أقبل على المأساة و هو يعرف قواعدها و يظهرأنّه أعجب بالمسرح الفرنسى الكلاسيكى فى أثناء القرن السابع عشر»؛ (ضيف، ١٩٥٣م: ١٧٦) بل أنّ محمد مندور يؤكد أنّ شوقياً تأثّر بكورنى أكثر من تأثره براسين. (مندور، ١٩٥٥م: ٢٠) كما أنّ على الراعى يلخّص الموقف كلّه قائلاً: «درجنا القول بأنّ مؤثرات شوقى المسرحية قد جاءت من روائع المسرح الكلاسيكى الفرنسى علاوة على مسرح شكسبير المختلط الاتجاهات وهذا القول حقيقة لاتقبل مناقشة ... وكلّ هؤلاء الكتاب درايدن وكونجريف وشوقى قد نهل من مصدر واحد هو المسرح الكلاسيكى الفرنسى وكورنى بالذات، فى حالة المآسى، وموليير فى حالة الكوميديات.» (الراعى، مجلة الهلال، ١٩٦٨م: ١١٧/١)

النتيجة

١. أحمد شوقى باعتباره الرائد والمنشئ للشعر التمثيلى فى الأدب العربى، متأثّر بالمسرح الفرنسى وألوانه، وخاصّة اتجاهه الكلاسيكى فى المأساة التى تدور موضوعاتها حول الأبطال والملوك والحوادث الكبرى والتى تعتمدعلى الحبّ والصراع والحرب والخيانة.

٢. مسرح شوقى لم ينحصر على الجانب التراجيدى والكوميدى فحسب بل

يتضمّن مجالات غير معروفة لدى العربية مستلهماً فيها من اطلاعه وثقافته فى الأدب الفرنسى ومن كبار روّاده وشعرائه، من أمثال كورنى وراسين فى المأساة وموليير فى الملهاة.

٣. لم يستطع شوقى الخروج والانفكاك من الطابع الغنائى لغةً وتركيباً بسبب ما اعتاد عليه طيلة حياته الأدبية، لكى يجمع دفعة واحدة بين الصياغة القوية وبين مقتضيات الفنّ المسرحى، فلذلك نجد الكثير من المقطوعات التى هى من صميم الشعر الغنائى فى مسرحياته ولاسيما فى مواقف الغزل والرثاء والفخر.

٤. بدأ شوقى مسرحه أول الأمر اقتباساً ثمّ سار نحو الابتكار مستبدلاً فيه المنهج التركيبى بالمنهج التحليلى الذى يعمد إلى أن تعبّر الشخصيات والحوادث عن نفسها بصورة عمليةً، مبتعدة عن تأثير الصُدف والوصف الذى لا يمثّل الحركة على المسرح.

٥. تجتمع فى مسرح شوقى آثار دراسته العربية إلى جانب دراسته الغربية، لاسيما كورنى وراسين وموليير، معتمداً على سموّ الشعر وبساطتهّ مستغنياً عن الحركة العنيفة على المسرح، متّجهاً نحو دراسة العيوب الإنسانية العامّة. كما نرى من آثار دراسته الغربية المباشرة وغير المباشرة للمسرح الانجلترى المتمثّل بشكسبير كتابة سلسلة من المسرحيات المقتبسة من التاريخ القومى والعربى؛كما يحاكى راسين وكورنى فى اختياره قطاعاً محدوداً محاكياً للحياة، يتضمّن أزمة تتصارع فيها عوامل نفسية كالحبّ والغيرة، مع مبدأ أخلاقى كالشرف والمجد.

٦. لقد حجب شوقى الحقائق التاريخية وغير بعض التفصيلات فى مسرحياته وأجرى فيها تعديلات وفقاً لهدفه وخطّته وفسّرها تفسيراً يتلاءم مع هدفه المنشود.

٧. اتّفق الأدباء الغربيون بصورة عامّة على مواقف محدّدة بالنسبة إلى كليوباترا وصوّروها بأنّها المرأة اللعوب التى استخدمت أنوثتها وجمالها للسيطرة على قلوب ورجال روما، تسعى وراء الملذّات والشهوات وعدّوها رمزاً للعقلية الشرقية تبغى لذّة العيش وجعلوا أكتافيوس رمزاً للعقلية الغربية بقوّته واستقامته،

بينما نرى أحمد شـوقى قد تأثّـر فى فكرة دفاعه عن كليوباترا بالمسـرحيات الأوربية تأثّراً عكسـياً وقاوم آثـار الكتّاب الغربيين ودافع عن الملكة المصرية فهى عنده ملكة ضحّت بحبّها فى سبيل وطنها. فقد وفّق شوقى إلى حد كبير فى تحقيق الهدف الذى قصد إليه؛ أى الدفاع عن كليوباترا وعن الشعب المصرى.

٨. قد تأثّر شوقى فى مذهبه الفنّى بكورنى أكثر من راسين، حيث اتّخذ من المسرح مدرسةً لعزّة النفس الإنسانية ونُبل الأخلاق على نحو ما فعل كورنى فى إظهار شـخصياته المتمسّـكة بالمثل العُليا، فشـوقى وإنْ صوّر الغرام والجنون به فى مسرحياته "كليوباترا" و"مجنون ليلى" و"عنترة"، فإنّه لم يصوّره على نحو ما فعل راسـين بل أخضعه لمبادئ الأخلاق وسـطوة التقاليد. بما فيها العادات الفرعية والمشاعر الوطنية أو القبلية على نحو ما فعل كورنى غيرأنّ هذا الاتّجاه لا يخلو أحياناً من شـوائب وتناقضات فى تقييم العرف والعادة. فالأخلاق التى يستند إليهـا كورنى ترجع فى جوهرها إلى رياضة النفس على الخير والحقّ والجمال واسـتصلاحها على أسس قيادة الضمير والاسـتماع لصوته الأبهى، أمّا شوقى فالأخلاق عنده تستند إلى ما يسمى بأدب المواضعة والاصطلاح أى ما تواضع عليه المجتمع من عادات وتقاليد.

٩. لم يعتمد شـوقى علـى الوحدات الثلاث فمن حيث وحـدة الموضوع نجده فى كليوباتـرا يعالج موضوعاً جانبياً آخر، ولم يتقيد بإنهاء مسـرحياته (المآسـى) بحدث مؤلم أوفجعية فحسـب، على خلاف الكلاسـيكية التى تجعل من أصولها مبدأ الفصل بين المأساة والملهاة، فقد زاوج شوقى موضوعين فى كليوباترا على طريقة شكسبير.

١٠. لم يتقيد شـوقى بضرورة فصل تمثيله عن الفنـون الأخرى كالرقص والغناء كما نرى عند الكلاسيكيين، بل تشتمل مسرحياته على مواقف غنائية كثيرة تتنافى مع الأصول المسرحية، وربّما أتى هذا الأثر من البيئة المصرية العربية.

١١. استقى شـوقى وشكسبير أحداث مسـرحيتهما من مصدر تاريخى واحد وهو "بلوتـارك" كمـا انتفعا بما جاء فى "هـيرودوت" عـن انتحارأنطونيو وترجم

شكسبير تلك الحقيقة إلى مشهد مسرحى، بينما احتال شوقى لكى يبرئ كليوباترا من هذه الخيانة وابتعد قدر استطاعته من هذه التهمة ولم يثبت شيئاً من هذا على كليوباترا.

١٢. هناك اختلاف جوهرى آخر بين عمل شوقى وشكسبير، يرجع إلى المنهج الفنى والأخلاق الإنسانية؛ فشكسبير عندما يحلّل المشاعر الإنسانية يستند إلى الوقائع التاريخية التى تنعقد، فى الوقت الذى نرى شوقى يتّجه إلى وصف وتحليل الشخصيات الروائية لتحقيق المشاركة الوجدانية معها.

المصادر والمراجع

أحمد كمال، محمد اسماعيل وعبدالمنعم، اسماعيل. (٢٠٠٦م). الشعر المسرحى فى الأدب المصرى المعاصر. لامک: الهيئة المصرية للكتاب.

بى آيفور، ايفانز. (١٩٦١م). تاريخ المسرح الإنكليزى. ترجمة علاء الدين حمودى. بغداد: طبعة المعارف.

محمد، التونجى. (١٩٥٥م). الآداب المقارنة. بيروت: دار الجيل.

ميشال، خليل جحا. (١٩٩٩م). الشعر العربى الحديث من أحمد شوقى إلى محمود درويش. بيروت: دارالعودة.

محمود، حامد شوكت. (١٩٤٧م). المسرحية فى شعر شوقى. القاهرة: لانا.

محمود، حامد شوكت. (١٩٧٠م). الفن المسرحى فى الأدب العربى الحديث. القاهرة: دار الفكر العربى.

عمر، الدسوقى. (لاتا). المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها. القاهرة: دارالفكر العربى.

على، الراعى. (١٩٦٨م). نظرة فى مسرح شوقى. مجلة الهلال.

محمد، زغلول سلام. (لاتا). المسرح والمجتمع فى مائة عام. الإسكندرية: منشأة المعارف.

محمد، زكريا عنانى. (١٩٩٣م). الأدب المقارن. الإسكندرية: الثقافة الجديدة.

أحمد، سليمان الأحمد. (١٩٧٢م). دراسات فى المسرح العربى المعاصر. دمشق: دار الأجيال.

أحمد، شوقى. (١٩٨١م). مصرع كليوباترا. بيروت: دار العودة.

حسين، شوقى. (١٩٧٤م). أبى شوقى. القاهرة: لانا.

لويس، شيخو. (١٩١٠م). الآداب العربية. الجزء ٢. بيروت: لانا.

مجيد، صالح بک. (٢٠٠٢م). تاريخ المسرح عبر العصور. القاهرة: الدار الثقافية للنشر.

شوقى، ضيف. (١٩٥٣م). شوقى شاعر العصرالحديث. مصر: دار المعارف.

صلاح، عبدالصبور. (١٩٧٦م)كليوباترا بين شكسبير وشوقى، مجلة الهلال، ١١.

محمد زكى، العشماوى. (١٩٨٠م). دراسات فى النقد المسرحى. بيروت: دار النهضة العربية.

محمد الصادق، العفيفى. (۱۹۷۸م). النقد التطبيقى والموازنات. القاهرة: مكتبة الخانجى.
محمد، غنيمى هلال. (۱۹۵۳م). الأدب المقارن. مصر: دار نهضة.
محمد، غنيمى هلال. (۱۹۵٦م). دور الأدب المقارن فى توجيه دراسات الأدب المعاصر. مصر: دار نهضة.
محمد، غنيمى هلال. (۱۹۸۵م). دراسات أدبية مقارنة. مصر: دارنهضة.
عبدالقادر، القط. (لاتا). من فنون الأدب. بيروت: دار النهضة العربية.
محمد، مندور. (۱۹۵۵م). مسرحيات شوقى. القاهرة: لانا.
محمد، مندور. (لاتا). محاضرات عن مسرحيات شوقى. القاهرة: لانا.
صبحى، ناصر حسين. (۲۰۱۲م). دراسات فى الأدب المقارن والنقد. بغداد: دار الفراهيدى للنشر والتوزيع.
طه، ندا. (۱۹۷۵م). الأدب المقارن. بيروت: دارالنهضة العربية.
أحمد، هيكل. (۱۹۸۳م). الأدب القصصى والمسرحى فى مصر. القاهرة: دار المعارف.
سامى، يوسف أبوزيد. (۲۰۱۲م). تذوّق النصّ الأدبى. عمان: دار المسيرة.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی