البناء الدرامي في مسرح أحمد شوقي الشعري

مسرحية عنترة نموذجًا

إعداد

د. نجوي معتصم أحمد إبراهيم

(مدرس الأدب المصرى فى العهد الإسلامى بكلية الآداب – جامعة بني سويف)

ملخص البحث

مشكلة البحث: تبلورت مشكلة البحث في التساؤل الرئيس التالي: **ما هي سمات البناء الدرامي في أعمال أحمد شوقي المسرحية، وذلك عن طريق تناول مسرحيته عنترة بالنقد والتحليل؟**

أهمية البحث : البحث سيعود بالنفع على الأدب العربي بصفة عامة وعلي المهتمين بمجال المسرح بصفة خاصة.

أهداف البحث: التعرف على سمات وخصائص البناء الدرامي في مسرح شوقي الشعري

حدود البحث: تناول" مسرحية عنترة لأحمد شوقي" من حيث البناء الدرامي لها.

نوع البحث ومنهجه : بحث وصفي .

مجتمع البحث : جميع مسرحيات أحمد شوقي الشعرية .

عينة البحث: مسرحية عنترة .

نتائج البحث

- أسهب شوقي في حواره المسرحي ، كما جاءت لغة الحوار جزلة وصعبة الفهم .
- استخدم شوقي في حواره في مسرحيته عنترة الشكل التقليدي للشعر.
- لم يلتزم شوقي بالمذهب الكلاسيكي في حبكته الدرامية.
- لم تعثر الباحثة على صراع عنيف في مسرحية عنترة، بل عثرت على صراعات جانبية وانتصارات سهلة يسيرة تدعو إلى الضحك أحيانًا وإلى عدم التصديق أحيانًا أخرى.
- جنحت مسرحية عنترة إلي الميلودراما في بعض المواقف.
- بالغ شوقي في رسم شخصية عنترة مبالغة غير منطقية.
- قسمَّ شوقي المشاهد (المناظر) في مسرحيته تقسيمًا غير متبع في وقتنا الراهن.

Research Summary

The problem of research: The problem of research has crystallized in the following main question: What are the characteristics of dramatic construction in the work of Ahmed Shawki play?.

The importance of research: The research will benefit Arab literature in general and those interested in the field of theater in particular.

Objectives of the research: To identify the characteristics and characteristics of the dramatic construction in Shawki poetry theater

Limitations of the research: dealing with the drama of Ahmed Shawki in terms of dramatic construction.

Research type and methodology: descriptive search.

Search Society: All the plays of Ahmed Shawki poetry

Sample search: Antara play

research results:

- Shawky intensified in his dialogue, as the language of the dialogue and the lack of understanding
- Shawky used his dialogue in his play to transform the traditional form of poetry
- Shawky did not adhere to classical doctrine in his dramatic love
- The researcher did not find a violent conflict in the play Antara, but side conflicts and easy victories easy to laugh at sometimes and to disbelief at other times.
- Suffered a play to the melodrama in some situations
- An adult Shawki in the character of Antar is an exaggeration illogical.
- Shawki section scenes (scenes) in his play division is not followed in our

مقدمة

بالرغم من أن لغة الحوار المسرحي السائدة الآن هي لغة النثر، بينما لا تحتل لغة الحوار الشعري في المسرح – بمعناه المباشر الذي يشير إلى مسرحيات يكتب حوارها شعرًا– سوى عدد محدود من المسرحيات المعاصرة، فإن ارتباط النثر بالمسرح هو ارتباط حديث العهد، وغير وثيق الصلة بالمسرح، إذا ما قورن بالفترة الزمنية الكبيرة التي ارتبط بها الحوار المسرحي بالشعر، فقد وُلد المسرح شعريًا منذ المسرح اليوناني وحتي وقت قريب نسبيًا، "منذ أن عُرضت مسرحيات ايسخيلوس على المسرح الأثيني في أوائل القرن الخامس قبل الميلاد، وحتى أواسط القرن السادس عشر الميلادي، ثم استمر بعد ذلك يشكل صيغة الحوار الرئيسية سواء في داخل المسرحية الواحدة أو على مستوى النتاج المسرحي ككل حتي أواسط النصف الثاني من القرن التاسع عشر"(١). وحتى الآن ما زال المسرح الشعري موجودًا، وله جمهوره ومحبيه، كما له أيضًا رواده وكتابه من الشعراء المبدعين. ومن بين هؤلاء يبرز اسم الشاعر الكبير أحمد شوقي.

يحتل أحمد شوقي مكانة مرموقة في تاريخ الأدب العربي الحديث ، بما له من عطاء أدبي متنوع وغزير، امتد إلي أكثر من أربعين عامًا، وبقي إنتاجه الأدبي حيًّا في وجدان وعقول محبيه، مؤكدًا أنه شاعر أمته، وأنه أمير الشعراء عن جدارة واستحقاق. أما إذا تحدثنا عن المسرح الشعري، فلابد أن نذكر – بعد أحمد شوقي بطبيعة الحال– عزيز أباظة الذي جاء بعد شوقي وكتب عدة مسرحيات شعرية، هي: قيس ولبني، العباسة، شجرة الدر، شهريار، الناصر، غروب الأندلس، قيصر، قافلة النور، زهرة، وأوراق الخريف. ونذكر أيضًا عبد الرحمن الشرقاوي الذي كتب مسرحيات: الفتى مهران، وطني عكا، مأساة جميلة، وصلاح الدين النسر الأحمر. كما لا يفوت الباحثة أن تذكر مسرحيات الشاعر صلاح عبد الصبور، وهي: الأميرة تنتظر، مأساة الحلاج، ليلي والمجنون، مسافر ليل، وبعد أن يموت الملك. وكذلك الشاعر فاروق جويدة الذي كتب عدة مسرحيات شعرية منها: الوزير العاشق، دماء على ستار الكعبة، والخديوي. وهناك آخرون كتبوا مسرحًا شعريًا منهم على أحمد باكثير، ونجيب سرور الذي كتبه باللغة العامية، وغيرهم. ولكن من بين كل هؤلاء يبرز اسم الشاعر أحمد شوقي الذي يُعد رائد المسرح الشعري في العالم العربي؛ لأن "بلادنا لم تعرف الشعر المسرحي في شكله الأدبي مهما تنوعت الأقوال عن ذلك إلا عن طريق الشاعر أحمد شوقي"(٢).

وكان لظهور أعمال شوقي المسرحية أبلغ الأثر في الأدب العربي، وخاصة في العقد الثاني والثالث من بداية القرن الماضي؛ فقد أقدم عليها الكثير من المهتمين بالأدب بصفة عامة والأدب المسرحي بصفة خاصة، لما تميزت به هذه المسرحيات من قيم شعرية رفيعة، زادت من احترام الجمهور للمسرح، إلى درجة أن نصوص شوقي المسرحية قررتها الدولة المصرية على طلاب المدارس الثانوية ضمن منهج اللغة العربية. ولما كان شوقي شاعرًا في المقام الأول، وليس متخصصاً في فن الكتابة المسرحية، فقد رأت الباحثة أن تبحث عن كيفية البناء الدرامي عند هذا الشاعر الكبير، وهل كان موفقًا في مسار خطواته المسرحية أم لا؟. هذا ما حاولت أن تجيب عنه الباحثة في بحثها هذا؟. والله الموفق.

مشكلة البحث

كان الأدب – ولم يزل – سجلًا لمشاعر الأمم والقيم الحاكمة فيها، وصورة متخيلة عن أبنائها ؛ لذلك فالنص الأدبى "لا يمكن أن ينفصل عن الواقع الذى يتواجد فيه"(٣) ، بل "هو دلالة على ما حوله من أشياء أخرى طبيعية أو اجتماعية أو فكرية"(٤) ؛ لذلك لا عجب فى أن "المجتمعات تتأثر ويتغير سلوك أفرادها على أساس ما يقدم إليها من فنون وآداب"(٥).

وتقدم الدراما المسرحية إلى الجمهور نماذج من الموضوعات، وشرائح من الشخصيات التى تعانى، وتسهم فى خلق صورة ذهنية أو انطباع معين، لدى الجمهور،عما تقدم من موضوعات وشخصيات.

ولما كانت شخصية عنترة من الشخصيات المركبة التى تعيش الرق وتتوق إلى الحرية وتستبسل إثبات الذات فحسب،بل فى تحقيق آمالها،ولما كان أحمد شوقى شاعرًا غنائيًا فى الأساس، وكان تصديه لكتابة المسرحية دخولًا إلى فن تختلف تقنياته عن تقنيات الشعر الغنائى، لذلك كله كان اختيارى للبناء الدرامى فى مسرحية عنترة، مستهدفة رصد إيجابيات البناء وسلبياته، ومن ثم تبلورت مشكلة البحث فى التساؤل الآتى ، ما هى سمات البناء الدرامى فى مسرحية عنترة، ومن هذا السؤال تتفرع أسئلة أخرى هى:

١- ما سمات وخصائص شخصية عنترة كما صورها النص المسرحي عينة البحث؟
٢- ما سمات وخصائص شخصية عبلة كما صورها النص المسرحي عينة البحث؟
٣- ما سمات وخصائص المجتمع القبلي كما عكسها النص المسرحي عينة البحث؟
٤- ما نظرة المجتمع القبلي في زمن عنترة بن شداد لعنترة ذاته؟
٥- ما مدى علاقة الحب التي جمعت عنترة وعبلة كما صورها النص المسرحي عينة البحث؟
٦- ما المشاكل والقضايا التي طرحها شوقي في مسرحيته عينة البحث ؟.
٧- هل اختلفت صورة عنترة في المسرحية – عينة البحث – عن صورته في الواقع؟.
٨- كيف عالج أحمد شوقي قصة عنترة بن شداد مسرحيًا؟

أهمية البحث:

ترجع أهمية هذا البحث إلى أنه يتناول شخصية تاريخية لها شأن كبير عند كثير من العرب، وهي شخصية عنترة بن شداد، كما أن الذي يتناولها مسرحيًا هو أمير الشعراء أحمد شوقي؛ لذا فإن تناول هذه المسرحية بالنقد والتحليل سيعود بالنفع على الأدب العربي بصفة عامة وعلي المهتمين بمجال المسرح بصفة خاصة.

أهداف البحث :

١- التعرف على كيفية البناء الدرامي في مسرحية عنترة.
٢- التعرف على سمات وخصائص شخصية عنترة كما صورها النص المسرحي عينة البحث؟

٣- التعرف على سمات وخصائص شخصية عبلة كما صورها النص المسرحي عينة البحث؟
٤- التعرف عل خصائص المجتمع القبلي كما عكسها النص المسرحي عينة البحث؟.
٥- التعرف على قصة حب عنترة وعبلة كما صورها النص المسرحي عينة البحث؟
٦- معرفة أهم المشاكل والقضايا التي عالجها شوقي في مسرحيته عينة البحث ؟.
٧- التعرف على كيفية معالجة أحمد شوقي لقصة عنترة بن شداد مسرحيًا؟

حدود البحث:

تناول "مسرحية عنترة لأحمد شوقي ".

نوع البحث ومنهجه :

هذا البحث من البحوث الوصفية في تحليل المضمون، "وتحليل المضمون كغيره من المفاهيم الاجتماعية، لم يحسم بتعريف دقيق إلى حد الاتفاق التام في ظل مشكلات حدود تطبيقاته وإجراءاته على المنجز الأدبي. وتحليل المضمون يستهدف "تقديم الحقائق وتحديد درجة الارتباط بين متغيرات مختارة"[٦] ، كما أنه "أسلوب للبحث العلمي يسعى إلى وصف المحتوى"[٧]. ويعد هذا البحث أيضًا من البحوث الاستدلالية في تحليل المضمون، حيث يتجاوز وصف المحتوى الظاهر إلى "الكشف عن المعاني الكامنة وقراءة ما بين السطور والاستدلال عن الأبعاد المختلفة لعملية الاتصال"[٨]. وقد استخدمت الباحثة – في بحثها هذا – المنهج التاريخي أيضًا، بهدف "الوصول إلى الأحداث الماضية، وربط الحاضر بالماضي، وذلك لفهم القوى الاجتماعية الأولى التي شكلت الحاضر، بقصد الوصول إلى وضع مبادئ وقوانين عامة" [٩]، و للتعرف على الفرق بين شخصية عنترة الحقيقية وشخصية عنترة في مسرحية شوقي.

مجتمع البحث :

هو جميع مسرحيات أحمد شوقي الشعرية وهي: عنترة، الست هدي، مجنون ليلي، البخيلة، علي بك الكبير، مصرع كليوباترا، وقمبيز. وله مسرحية نثرية واحدة وهي أميرة الأندلس.

عينة البحث:

اختارت الباحثة مسرحية عنترة اختيارًا عمديًا لأنها مسرحية تتناول شخصية تاريخية أثرت في الوجدان العربي من ناحية، ومن ناحية أخرى لم يتناولها باحثون كثيرون بالنقد والتحليل من قبل.

مصطلحات البحث

الدراما : "الدراما تعني الصراع والحركة مضافًا إليهما سمة من أبرز سمات الدراما وهي التفكير الموضوعي، وكذلك خاصية التجسيد والتحاور حتى يتكامل الشكل الدرامي في النهاية"(١٠).

البناء الدرامي :

"هو الجسم النصي الدرامي المتكامل في حد ذاته ، والذي يتألف من عناصر بانية، مرتبة ترتيبًا خاصًا، وطبقًا لقواعد خاصة، ومزاج معين، كي يحدث تأثيرًا معينًا في الجمهور"(١١). وعناصر البنية الدرامية هي فكرة المسرحية الأساسية، الحبكة، الصراع، الشخصيات الدرامية، الحوار، الوحدات الثلاث، تقسيم الفصول والمشاهد، النص المرافق.

البناء الدرامي في مسرحية عنترة

تمهيد:

كتب أحمد شوقي ثمانى مسرحيات، منها ست مسرحيات استمد موضوعاتها من التاريخ المصري والعربي، ، ومسرحيتان اجتماعيتان هما الست هدى والبخيلة، وقد تأثر في بناء مسرحياته بالكلاسيكية الفرنسية؛ وذلك يرجع إلى اطلاعه علي الأدب المسرحي الفرنسي وقت سفره لدراسة القانون هناك. ولكنه "لم ينقل عن أديب واحد أو مذهب واحد، بل جمع بين عدة اتجاهات غربية، ويبدو تأثره بالكلاسيكية حين اختار لمآسيه موضوعات تاريخية وأسطورية، إلا أنه اهتم بالاتجاهات الأخلاقية والروحية التي جعلها بديلًا للدوافع الكلاسيكية أو القضاء والقدر "(١٢).

وكانت أولى مسرحيات شوقي هي مسرحية "علي بك الكبير" التي كتبها سنة ١٨٩٢م في فرنسا، ونشرها على نفقته الشخصية سنة ١٨٩٣م، وأرسلها إلي الخديوي توفيق، الذى لم يتحمس لها، مما كان له أثر علي نفسية شوقي فقرر الابتعاد عن كتابة هذا اللون من الأدب، واكتفى بكتابة قصائد الشعر في مختلف المناسبات، واتخذه الخديوي شاعر البلاط. ولكن شوقي عاد إلى كتابة الأدب المسرحي مرة أخري بعد قيام ثورة ١٩١٩م؛ فكتب مسرحية كليوباترا، ونشرها عام ١٩٢٩م، وفي هذه المسرحية، أظهر الملكة كليوباترا في صورة الملكة الجميلة المخلصة لبلدها، والتي تستغل حب الملوك والأمراء لصالح بلدها، وفي هذه المسرحية لم يلتزم شوقي التزامًا حرفيًا بوقائع التاريخ، "وقد أهدى شوقي مسرحيته هذه لفرقة فاطمة رشدي التي مثلتها لأول مرة يوم ٢٥ نوفمبر ١٩٢٩م بدار الأوبرا "(١٣).

أعاد شوقي كتابة مسرحيته "على بك الكبير" في أواخر العشرينيات من القرن الماضي، وقدمتها فرقة فاطمة رشدي سنة ١٩٣٢، وفي هذه النسخة المعدلة لم يغير شوقي من الأحداث الرئيسية لمسرحيتهعما هى عليه في نسختها الأولى، إلا أنه حاول فيها التخفيف من غلبة القصيدة الغنائية .[١٤]

وكتب شوقي مسرحيته الشعرية "قمبيز" ، وهي مسرحية عرضتها فرقة يوسف وهبي سنة ١٩٣١م، وتحكي قصة أسطورية، مفادها أن قمبيز خاض حربًا ضد فرعون مصر لاعتقاد قمبيز أن فرعون مصر خدعه وزوجه من ابنة الفرعون المقتول بدلًا من ابنته. كما كتب مسرحية "مجنون ليلي"، "وعرضتها فرقة فاطمة رشدي في عام ١٩٣١م"[١٥] أيضًا، وهذه المسرحية تحكي قصة الحب الشهيرة بين ليلي وقيس بن الملوح، وهو حب لم ينته بالزواج؛ بسبب تشهير قيس بمحبوبته، في أشعاره؛ حيث تزوجت ليلي من شخص آخر يدعى ورد، وكان هذا الزواج وبالاً على الثلاثة (قيس وليلى وورد)، وهذه القصة حدثت في شبه الجزيرة العربية.

وكتب شوقي مسرحية "الست هدي"، وهي أكثر مسرحياته شهرة نظرًا لأنها مسرحية كوميدية اجتماعية، ولغتها سهلة عن باقي مسرحياته ، بالإضافة إلى أنها عُرضت على المسرح أكثر من مرة؛ حيث "تم عرضها لأول مرة سنة ١٩٤٠ من إنتاج الفرقة القومية"[١٦]، وهذه المسرحية تحكي قصة سيدة متصابية تزوجها تسعة رجال طمعًا في مالها. كما كتب شوقي مسرحية اجتماعية كوميدية أخرى، هي مسرحية "البخيلة"، التى تدور حول امرأة عجوز شديدة البخل، كان حفيدها جمال ينتظر موتها كي يرثها، ولكنها أوصت بكل ثروتها لخادمتها حُسنَّى.

أما مسرحية عنترة التي نحن بصدد تحليلها ، فهي مستمدة من قصة الحب الشهيرة التي جمعت بين عنترة بن شداد، و ابنة عمه عبلة، وكان عنترة أسود البشرة، وأمه تُدعى "زبيبة"، وهي من عبيد بني عبس، وواقعها أحد سادة بنى عبس وهو الأمير شداد ابن قراد؛ فأنجب منها عنترة، ولم يعترف به شداد لأن عنترة ابن زنا من ناحية، ومن ناحية أخرى ابن جارية وضيعة، كما أن لونه أسود مثل أغلب العبيد في ذلك الوقت، وقد "قدمت فرقة رمسيس هذه المسرحية سنة ١٩٣٣"[١٧].

ملخص مسرحية عنترة ومقدمتها المنطقية:

المقدمة المنطقية هي فكرة المسرحية "التي يهدف كل شئ فى المسرحية من فعل أو قول أو حركة أو تصوير للمشاعر بالكلام أو الرمز أو الإيحاء أو بأي وسيلة من الوسائل إلى إثبات صحتها وإقامة الدليل على أنها الحق والقول الفصل"[١٨]. وبداية ينبغي أن نوضح أن "المسرحية

الجيدة الصنع يجب أن يكون لها فكرة أساسية واحدة تدور عليها من أولها إلى آخرها، ولا ينبغي أن يكون لها أكثر من فكرة أساسية"[١٩]. كما أنه "لكي نصف حكاية قصة ما ينبغي أن نعد ملخصاً لها"[٢٠]. وتدور أحداث مسرحية عنترة في بادية نجد، وبالتحديد في أحياء عبس وعامر وما بينهما، وزمن أحداث المسرحية هو منتصف القرن الأول قبل الهجرة. وتقع أحداث الفصل الأول من المسرحية بالقرب من الخيمة الحمراء لعبلة بنت مالك، وذلك في صباح الأحد الأيام، ويظهر عنترة في بداية المسرحية مناجيًا نفسه، معبرًا عن مدى حبه لعبلة، ثم ينزوي بعيدًا عن الأنظار، حيث يُهيئ لنفسه مضجعًا وراء نخلتين علي الربوة تحجبانه عن سائر المسرح جهد المستطاع، ثم يرقد ويعلو نباح الكلاب. ثم يدعو هاتف الصباح أهل الحي إلى الخروج إل أعمالهم؛ فيخرج صبية وجوار من كل ناحية مارين بالخيمة، ومتجهين إلي الحظائر وراء النخيل، بينما يجلس جماعة من الجواري على حفافي العين يملأن الجرار ومن بينهن ناجية، ثم تخرج عبلة من الخيمة الحمراء وتقف أمام بابها تتمطى وتتثاءب، ثم تلعب دور الراوي؛ حيث تصف جمال الحي الذي تعيش فيه وهو وادي الصفا:

عبلة : وادي الصَّفا تَجَاوَبت وزقزَقَت عصَافِرُه

وانتبهت خيامه واستيقظت حَظائِرُه[٢١]

ثم تُغني الفتيات أغنية عن بئر الصفا، ذاكرات فضائله على أهل وادي الصفا، وتدخل عبلة خيمتها الحمراء، ويمر صخر – أحد أعيان بني عبس ويرغب الزواج من عبلة – أمام الخيام متهاديًا واقفًا علي المسرح هنا وهناك بين الحين والحين، عله يفوز بنظرة من عبلة، ولكن عبلة لا تحبه ولا تعيره اهتمامًا، بل تحب عنترة بن شداد. وتظهر عبلة أمام خيمتها، وتدخل في سجال مع صخر حول عنترة، ويشتد السجال بينهما حتي يسخر صخر من عنترة ويصفه بأنه يشبه هباب الإناء عندما يتفحم علي النار، بينما ترد عبلة علي صخر بوصفه بأنه يشبه الشاة، كما تصفه بالجبن والخوف لدرجة أنه يبول علي نفسه إذا ما سمع نباح كلب، كما أنه لا يتوانى في أن يجود بزوجته إلى الأعداء وأن يقدم أطفاله للذئاب من أجل إنقاذ حياته:

صخر : وسحنة كأنما قد قُلِّبت على هَبابِ القِدرِ وجهًا وقَفَا[٢٢]

عبلة : (...)

إذا ما عَوى الكلب ضلَّ السلاح وبلَّ من الخوف سِروالَهُ

يجود بزوجته للمغير ويرمي إلى الذئب أطفاله[٢٣]

وأثناء هذا السجال بين عبلة وصخر تُسمع ضجة وأصوات استغاثة من ناحية الخيام؛ فيفر الجميع من هنا ومن هناك وتبقى عبلة وحدها فتخرج إليها من الخيمة خادمتها سعاد، وتحثُّها سعاد على الهرب للنجاة بحياتها؛ لكن عبلة ترفض بشجاعة، وتطلب من سعاد مساعدتها في التصدي للصوص الأعداء، كما تدخل خيمتها وتناجي الآلهة أن يساندوها في دفاعها عن عرضها ومالها، وتتسلح بخنجر، كما تسلحت سعاد بخنجر آخر، ويأتي ثلاثة من اللصوص، وتستطيعان أن تقتلا اثنين منهما. ولكن يأتي جمع كثير من اللصوص ويستطيعون القبض على عبلة وسعاد، ويحمل بعض اللصوص عبلة وسعاد إلى ما وراء الستار من ناحية اليسار؛ فتسمع استغاثة عبلة من هناك، بينما يبقي علي المسرح سائر اللصوص:

عبلة (مستصرخة) : وَاعنتَرا وَاعنترا لينكَ عِندي فَتَرى
حلَّ الذئاب ساحتي إليّ يا ليثَ الشَّرى(٢٤)

يقدم من يسار الربوة المرتفع شداد ومالك؛ فيهرب اللصوص، ويتعثر القادمان بعنترة وهو نائم؛ فيطلب منه شداد أن ينهض للدفاع عن بني عبس؛ فيرفض عنترة طلبه؛ لأن شداد لا يريد الاعتراف بنسبه إليه، ويعامله كعبد، وما من شيء يدفع عبدًا أن يُستشهد ليصون الحرية للأسياد؛ فيعده شداد أن يعترف بنسبه إليه إذا ذاد عنه وعن حريمه:

شداد : قُم يا فتى عبسٍ انهض ذد عن حريمي وعني
إذا رددت السبايا فأنت عنترة ابني(٢٥)

وينهض عنترة مسرعًا عندما يعرف أن عبلة قد اختطفها بعض اللصوص، ويدخل في معركة مع اللصوص ويقضي علي بعضهم ويهرب بعضهم الآخر، تاركين ورائهم ما نهبوه، ويستطيع عنترة أن يحرر عبلة من قبضة اللصوص. وتتطلب عبلة من خادمتها سعاد أن تدخل الخيمة لتحضر التمر واللبن لعنترة، ويتبادل عنترة وعبلة كلمات الحب، ويحكي عنترة مغامراته وشجاعته في مواجهة أسود وذئاب الصحراء. ثم يدخل صخر ومعه ناجية، ويخشي الوقوع في صراع مع عنترة؛ فينصرف هو وناجية خوفًا من بطش عنترة. ثم يبقي عنترة وعبلة يتبادلان كلمات العشق والغزل. وينتهي الفصل الأول.

تبدأ أحداث الفصل الثاني في وقت الأصيل، ونفس مكان الفصل الأول تقريبًا، مع تغيير بسيط في الديكور؛ حيث احتلت خيمة مالك المسرحا كله تقريبًا، وقد وقفت عبلة وناجية تتحدثان عن ضيوف جاءوا من بني عامر ليخطبوا عبلة لصخر، ولكن عبلة تبوح لناجية أنها لا تحب صخر، بل تهوي شخصًا غيره، وتتركها عبلة وتدخل الخيمة، ثم يأتي صخر محملًا بالهدايا؛

فتستوقفه ناجية وتقول له أن عبلة لا تحبه، وتبوح له أنها هي التي تحبه، وتطلب منه أن يتزوجها هي؛ ولكن صخر يرفض طلبها، ويقول لها أنه يعشق غيرها، ويتركها وينصرف، وتتبعه ناجية:

صخر : أنا أهوى سِواكِ يا أخت عبس

ناجية : امضِ لا نِلتَ يا غبي مُناكَا(٢٦)

وفي المشهد التالي نري رجال من بني عامر يجلسون مع مالك في خيمته ويطلبون عبلة لصخر، فيطلب منهم مالك رأس عنترة مهرًا لعبلة؛ لأنه يضيق به ذرعًا؛ فيوافقون، ويخرجون بعد أن أكلوا الطعام واتفقوا علي أن يكون موضوع خطبة عبلة لصخر ومهرها سرًا فيما بينهم. وينادي مالك علي عبلة وأخويها عمرو وزهير. ويعلن مالك لهم أن صخر يرغب في الزواج من عبلة، فيرحب كلًا من عمرو وزهير، ولكن عبلة ترفض رفضًا تامًا، وتعلن لهم أنها لن تقبل إلا بعنترة زوجًا لها:

مالك : إذن يا عبل أصررت؟

عبلة : أجل وليَكُ ما كانا

فلن أرضي سوى عنترة ابن العم إنسانا(٢٧)

ثم تخرج عبلة بعد كلامها هذا وتحديها لأبيها وأخويها، ويخرج مالك خلفها، ويُقبل صخر من ناحية الطريق من جهة اليسار ومعه صرة، فيرحب بعمرو وزهير ويرحبان به، ويمنح كلا منهما هدية، ويفرحان بها. ثم يتحدثان مع صخر عن كيفية التخلص من عنترة، فيفصح لهما الأخير أنه استأجر رجلين لا مثيل لهما في القوة ليتخلصا من عنترة، وهذان الرجلان هما غضبان ومارد:

صخر : تعال غضبان قل لصخر كم أسد صِدت؟

غضبان: نحو ألف

عمرو : ألف؟ أفي البيد ألف ليث لو قلت ليثين كان يكفي!(٢٨)

وبعد أن يطمئنوا علي خطة قتل عنترة، يخرج عمرو وصخر وينصرف العبدان، وتسمع ضجة تتعالى شيئًا فشيئا، وصياح وعويل، فتظهر عبلة فزعة مضطربة، وتسأل زهير عن هذه الضجة، فيخبرها أنه يعتقد أنها أصوات قافلة تعرضت للسطو والنهب، ويعلن المنادي أن قافلة اعترضها عنترة وسلبها، وسيوزع بعضها على أهل الحي، ويدخل رجال ونساء هم فلول القافلة

المسلوبة في هيئة ذعر واضطراب، وتندهش عبلة من فعلة عنترة، ولكن عجوز من القافلة تبرأ عنترة، وتعلن لعبلة أن عنترة ليس هو البادئ في الهجوم، بل ابنها هو السبب:

عبلة : عنترة يفعل أفعال اللصوص الفجرة؟

العجوز : لا يا ابنتي ظلمته عنترة لم يبتدي

عبلة : من بعث الحرب إذن ومن جناها؟

العجوز : ولدي(٢٩)

وتدخل عبلة في حوار مع بعض الفارين من القافلة المنكوبة، ثم يأتي عنترة؛ فيفرون جميعًا وتبقى عبلة وحدها، وتتبادل حديث الحب مع عنترة. وينتهي الفصل الثاني.

ويبدأ الفصل الثالث في وادي الصفا علي مقربة من حي بني عامر، حيث عقلت عبلة بعيرها تحت شجرة بالقرب منها، وهناك أناس يغدون ويروحون على الطريق. عبلة تناجي بعيرها، وتتسلى بإطعامه، بينما يمر في الطريق ثلاثة فتيان، فيلمحون عبلة ويفكرون في التحرش بها ولكنهم يتراجعون خوفًا من عقاب عنترة؛ فينصرفون، ثم يأتي عنترة وفي إثره داحس؛ فيختفي داحس وراء الشجر بعيدًا عن المسرح. ويتبادل عنترة كلام العشق مع عبلة، وبعد قليل يُسمع حفيف في أوراق الشجر ووطء أقدام؛ فيُقبل داحس مذعورًا ويحذر عنترة من خطر قادم، ويعود من حيث أتي، وبعد لحظات يظهر مارد وغضبان من وراء الشجر، وفي غير الناحية التي اختفي فيها داحس، فيسدد أحدهما سهمه إلى ظهر عنترة، فتراه عبلة وتضطرب؛ فيصيح عنترة بالرجل دون أن يلتفت؛ فيقع القوس من الرعب من يد مارد، ثم يخر هو نفسه إلى الأرض ميتًا ويفر غضبان، ويعود عنترة وعبلة يبثان حبهما لبعضهما بعضا وكأن شيئًا لم يحدث، ويسمعان وقع أقدام؛ فيختفيان وراء الشجر ويُقبل من ناحية أخرى مالك وضرغام وزهير، ويتشاغل زهير بالشرب من ماء عين أو بشيء من مثل هذا، ويدور حديث بين ضرغام ومالك، مفاده أن ضرغام يرغب الزواج من عبلة، ويوافق مالك بشرط وهو رأس عنترة مهرًا لعبلة؛ فيفزع ضرغام من طلب مالك، ويرفض ما طلبه، فينعته مالك بالجبن، ويشتد الحديث بينهما إلى درجة التشابك بالأيدي فيما بينهما، ويعلو صوت مالك مستنجدًا بآل عبس؛ فيظهر عنترة، وما أن يراه مالك وزهير حتي يطلقا لساقيهما الريح ويهربا من المكان مذعورين.

ويدور حوار بين عنترة وضرغام حول حب كليهما لعبلة، ينتهي بأن يطلب عنترة من ضرغام الدخول معه في حرب، ومن يقضي على الآخر يفوز بعبلة، فيرفض ضرغام منازلة عنترة، فينادي عنترة على عبلة، فتُقبل، ويخيرها عنترة بينه وبين ضرغام؛ فتختار عنترة، وترتمي بين

أحضانه. وفي هذه الأثناء تُسمع ضجة وقعقعة سلاح وأصوات استغاثة من الحي كأنها من بعيد، ويُقبل داحس ويخبر عنترة أن جيشًا كبيرًا من الغساسنة جاءوا لقتل عنترة؛ فيسرع عنترة ومعه ضرغام لمحاربتهم. وتبقى عبلة ومعها بعض الهاربين من ميدان المعركة يراقبون من بعيد أصداء المعركة، وينجح عنترة في قتل رستم قائد الأعداء، ويأتي عنترة ويقاتل بني لخم الذين جاءوا لقتاله؛ فيقتل منهم عددًا كثيرًا، ويهرب الباقي منهم مفزوعين مرعوبين:

أحدهم : خلني أنج بنفسي

آخر : أُنجُ مِن جبار عبس

ذاك جِنيٌّ ولا يبرز للجني إنسي(٣٠)

وينتهي القتال وينتهي معه الفصل الثالث من المسرحية بأبيات شعرية من شعر عنترة العبسي ذاته، اقتبسها شوقي، ووضعها بين قوسين ليفرق بين شعره وشعر عنترة ذاته:

عنترة (موجهًا حديثة لعبلة) :

(ولقد ذكرتك والرماح نواهل مني وبيض الهند تقطر من دمي)

فمضيت أعتنق الرماح لأنها خطرت كأسمر قدِّك المتقَوِّمِ

(و وَددِتُ تقبيل السيوف لأنها لمعت كبارق ثغرك المتبسِّمِ)(٣١)

تقع أحداث الفصل الرابع والأخير من مسرحية عنترة لأحمد شوقي في حي بني عامر وفي مضارب بني الأشتر، وفي خيام صخر، مجموعة رجال من سراة عبس وأخري من وجوه عامر، وخدم يروحون ويجيئون بقصاع الطعام وأواني الشراب، وجماعة يزمرون، وآخرون يضربون على الدفوف والمزاهر، احتفالًا بزفاف عبلة من أحد شباب بني عامر. ويأتي عنترة ومعه رجال آخرون من عبس وفتاة مقنعة فينهض السامرون ويشهرون سيوفهم ويفر من بني عامر عدد غير قليل، ويبرز لعنترة رجل من بني عبس، فيضربه عنترة ضربة يطير بها سيف هذا الرجل، ولا يقتله عنترة، بل يأخذه أسيرًا:

عنترة : (...) تعال سيفك طارا لا تخش بالأسر عارا

إني أرعى الأسارى(٣٢)

ويدخل لقتال عنترة عدد من الشباب، فيهزمهم جميعًا، ولا يقتلهم، بل يأخذهم كأسرى، وفي النهاية يفاجئ عنترة الجميع بإزاحة القناع عن وجه الفتاة التي كانت معه؛ فإذا هي عبلة ذاتها؛ فيندهش الجميع؛ لأنهم كانوا يعتقدون أن عبلة بحوزتهم؛ حيث كانت تزُف لصخر:

صخر (في ذهول): من هذه؟

عبلة : عبلة!

صخر : من بمن تزوجت إذن؟

من التي تركت في الخباء؟ ومن يا تُرى تكون من النساء؟[٣٣]

ويحل اللغز عنترة، ويعلن أنه اختطف عبلة وهي قادمة في عرسها ويحميها عدد كبير من الفرسان، فقتل بعضهم وفر بعضهم الآخر، وكانت مع ناجية، فألبسها ثياب العروس بدلًا من عبلة، وجاءت إلي بني عامر وكأنها هي عبلة:

عنترة : رأيتمو يا قوم عبلة معي وكنتمو حسبتموها في الخِبا
نيط بعبس وشباب عامر أن ينقلوها من حمى إلى حِمى
ساقوا بعيرها وكانوا حولها عشرين فتيانا أشداء القوى
أدركتهم على الطريق فنجا من المنون بالفرار من نجا
ومات دون الرحل نحو عشرة قد غودروا مجندلين في الفلا
وهؤلاء هم بنو العم أبوا إلا المسير معنا إلى هنا
كانت معي ناجية فركبت بعير عبلة وحثت الخطا
في وشي عبلة وفي خمارها وانطلقت تُحدي بأتباعي أنا[٣٤].

وتنتهي المسرحية بزواج عنترة وعبلة رغمًا عن الجميع.

ومن السرد السابق لأحداث مسرحية عنترة تستنتج الباحثة أن المقدمة المنطقية (الفكرة الأساسية) التي أراد أن يبرهن عليها أحمد شوقي مفادها أن "الحب العظيم يتحدى كل الصعاب، حتي الموت نفسه".

وترى الباحثة من خلال قراءتها النقدية لمسرحية عنترة أن شوقي انتصر للحب، وانحاز له على حساب الواجب؛ حيث جعل عبلة تتزوج من عنترة، وتتمرد على التقاليد القبلية التي تمنع الزواج بمن شهرَّ بحبيبته وأذاع حبه لمحبوبته بأية وسيلة من الوسائل، وعنترة كتب شعرًا في حبيبته عبلة علم به القاصي والداني. وعبلة هنا أرست قاعدة قيمة الفرد مهما كان لونه أو حسبه أو نسبه، فعنترة لم يكن ذو حسب أو نسب أو سلطان أو جاه، بل الأكثر من هذا لم يكن شابًا وسيمًا يجذب الفتيات، بل كانت بشرته سوداء مثل كاحل الليل، ولكنه كان إنسانًا يحمل كل معالم الشرف والنبالة.

الحبكة الدرامية

الحبكة هى "بنية التفاعل أو ترتيب الأحداث للقصة، ويتطلب أن يكون في الحبكة بداية ووسط ونهاية – يتم فيها الوصول إلى حل للأحداث"[٣٥]. والمسرحية ذات الحبكة الجيدة هي التي تبنى على جملة أحداث يرتبط بعضها ببعض ارتباطًا حيويًا أو عضويًا بحيث تسير في حلقات متتابعة، حتى تؤدى إلى نتيجة منطقية، تؤخذ من الأحداث السابقة على النتيجة،

"فالمسرحية فى جوهرها أحداث متتابعة منظمة، مترابطة ترابطًا وثيقًا مع مسلك الشخصيات، بحيث تبرر هذا المسلك تبريرًا مقنعًا"(٣٦). كما أن الحبكة تتطلب صراعًا؛ لأنه "لا حبكة بدون صراع"(٣٧).

وتري الباحثة أن شوقي وقع في بعض الأخطاء التى أضعفت من الحبكة الدرامية، ومنها أن عنترة في بداية المسرحية كان يناجي نفسه ويتمنى أن يكون حب عبلة له ناتجًا عن شخصيته هو وليس نتيجة شجاعته وفروسيته وقوته أو نتيجة لنبل قصائده الشعرية، في حين أنه في موضع لاحق من المسرحية، وبالتحديد في نهاية الفصل الأول نجده يفتخر بشجاعته وبقوته أمامها، ويحكي لها بفخر عن بطولاته وشجاعته في مصارعة أسود وذئاب الصحراء، وكيف أنه جسور لا يهاب الموت:

عنترة : (...) ليت افتنانك لم يكن بشجاعتي وبفضلها

أو ليت حبك لم يكن لقصائدي ولنبلها(٣٨)

عنترة : يا عبل كم بيداء جُبتُ مَخُوفةٍ قَذفت إليَّ بذئبِها والضَّيغَمِ

فَلقِيتُ كل مُنازلٍ بسلاحهِ وجعلتُ أضربُ باليدين وبالفَمِ(٣٩)

كما أن مبالغة شوقي في رسم شخصية عنترة في بعض المواقف أضعف من حبكته الدرامية، فعلى سبيل المثال عندما جاء مارد وغضبان – وهما عملاقان ،لهما صولات وجولات في الصراع مع أسود وذئاب الصحراء، وقتلا منها المئات– لقتل عنترة وهو واقف مع عبلة، وعندما سدد أحدهما سهمه في ظهر عنترة، لم يتأثر عنترة، ولم يلتفت إلي مصدر السهم، واكتفى بإطلاق صيحة مرعبة أسقطت من يد مارد، وموقف آخر أضعف من الحبكة الدرامية لمسرحية عنترة وهو الموقف الذي انتهت به المسرحية ؛ حين اكتشف صخر أن عروسه التي ترتدي ثوب الزفاف ليست هي عبلة، ، بل هي ناجية، التي لا يُحبها، ورغم ذلك وافق على أن يتزوجها. وربما أراد شوقي أن يصنع كوميديا من هذين الحدثين ، ولكن هذا لا يجوز في مسرحية تنتمي إلي المسرحيات التراجيدية(٤٠)، حيث أن "الاتجاه الأصيل في المسرح الكلاسيكي أن تنتهي التراجيديا بخاتمة محزنة"(٤١)، وإنما هذا يجوز في كوميديا الفارس فقط، أو المسرحيات التي تجنح إلي الميلودراما(٤٢)، أي الدراما المبالغ فيها، وغير المنطقية في حبكتها، وهذه النهاية قلبت توقعات العقل وكانت انقلابًا مسرحيًا بعيدًا عن المنطق؛ إذ تآمرت عبلة مع عنترة على أن تزف إليه هو لا إلى صخر كما هو متوقع، في حين تزف ناجية إلى صخر على غير ما هو متوقع أيضا. ويصف محمد مندور هذه النهاية بقوله: "إنها كانقلابات المسرح الهزلية وأن تمهيدا

لا يسبقها ، ولا توجد أدنى إشارة لتبرير مثل هذا الانقلاب(٤٣).

عنترة (ضاحكًا) : حذار يا وغد حذار يا لُكَع الليث لا يقتله الكلب فدع

(...)

قد كان لا بد أن أراه لليث عينان في قفاه

سيرى انظري مات ورب الكعبة زمجرة الليث الهصور صعبة(٤٤).

وموقف درامي أخر أضعف من الحبكة الدرامية لمسرحية عنترة لشوقي، وهو لحظة تلاقي صخر بعمرو وزهير ابنى مالك؛ فقد سأل زهير صخر سؤالًا عن كيفية تخلص الأخير من عنتر، بالرغم من أن زهير ولا عمرو حضرا الاتفاق الذي اتفق عليه أبوهما مالك مع أهل صخر، الخاص بأن مهر عبلة هو رأس عنترة، فمن أين إذاً عرفا زهير وعمرو هذا الاتفاق؟، فلم يوضح شوقي هذا الحدث، وبالتالي أصبح هناك حدث ناقص من أحداث المسرحية، وهو الحدث الذي كان سيوضح للمتلقي من عرف زهير بالاتفاق السري الذي عقده مالك مع أهل عنترة:

زهير : خلنا صخر من هداياك. قل لي كيف أزمعت أن تلاقي عنترة؟(٤٥).

وتتفق رؤية الباحثة عن الحبكة في مسرحية عنترة مع رؤية كمال عيد في مسرحيات شوقي الذي قال عنها: "إنه من المعروف أن غالبية مسرحيات شوقي لا تصلح للدراما المسرحية السليمة"(٤٦).

الصراع في مسرحية عنترة لأحمد شوقي:

"الصراع الدرامي هو مناضلة بين قوتين متعارضتين، ينمو بمقتضى تصادمهما الحدث الدرامي"(٤٧)، ويُعد الصراع بمثابة الحياة في المسرحية. والصراع في الدراما ينقسم إلى أربعة أنواع وهم: الساكن والواثب والصاعد والمرهص. و الصراع في مسرحية عنترة هو صراع صاعد، وإن بدا للبعض أنه صراع غير متماسك، ليس له بداية ووسط ونهاية، يبدأ بنقطة هجوم، ويصل إلى ذروة الحدث، ثم ينتهي بالحل، كما هو متبع في أغلب الدراما، وهذا ما يؤخذ علي شوقي؛ حيث "يؤخذ على مسرحيات شوقي ضعف البناء الدرامي وافتقادها للصراع"(٤٨)، كما أن "الناقد محمد مندور قد لاحظ ضعف الصراع في مسرحيات شوقي جميعًا"(٤٩).

لكن الباحثة تري أن أحمد شوقي نجح في خلق صراع رئيس في مسرحيته عنترة وهو صراع دار بين القيمة الشخصية للفرد من جهة وبين عادات وقيم وتقاليد المجتمع القبلي من جهة أخري، حيث تتخلق البذور الأولى للصراع عندما يناجي عنترة نفسه بحب عبلة ثم لا يلبث

أن ينزوي وينام وراء نخلتين على ربوة؛ فمناجاته نفسه تعكس أحلاما مكبوتة في أعماق النفس لا يستطيع أن يجاهر بها لأن تقاليد القبيلة تمنع مصاهرة من يُشهِّر بمحبوبته كما فعلَّ عنترة في شعره، أما انزواؤه ونومه وراء نخلتين فإنها تشف عن بوادر رفض تتخلق في نفس البطل، هذا إلى بوادر نزعة من التعالي التي لا تنفصل عن معاناة عنترة من النظر إليه بوصفه عبدا.

كما ترى الباحثة أيضًا أن شوقي خلق صراعا فرعيًا في مسرحيته في أكثر من موضع، وبالرغم أن هذا الأمر يُعده البعض ضعفًا في العمل المسرحي إلا أن الباحثة تري أنه جعل المسرحية تثير شغف وفضول المتلقين؛ فمثلًا الحوار الذي دار بين عبلة وبين صخر في المشهد السادس بالمسرحية، نجد حوار اتسم بالندية والصراع بين الطرفين، فصخر يعيب في عنترة، وينعته بألفاظ لا تليق؛ حيث يصفه بالرجل الأسود مثل هباب القِدرِ من الباطن ومن الخارج، وأنه لا يليق زوجًا لعبلة، وعبلة ترد إليه الصاع صاعين بوصفها صخر بأنه جبان ويخشي الحرب، كما يخشي مواجهة عنترة، ولا يستطيع أن يحمي الحمي ويزود عن أهله وعرضه وأرضه، فهو يفر عندما يسمع أن العدو قادم، علي عكس عنترة الذي يحمي بني عبس ويحمي أرضها وعرضها بكل بسالة وقوة:

صخر : وسِحنة كأنما قد قُلِّبت على هَبابِ القِدرِ وجهًا وقَفَا

عبلة : تَّريدُ أن تسخر من عنترةٍ؟ بيِّن كفَى يا صخرُ تعرِيضا كَفَى

إن كنت كالفتيانِ فامضِ لاقِهِ

صخر : أنا ؟ أُلاقيهِ أمجنونُ أنا؟[٥٠]

عبلة (ضاحكة): اضحكن يا بنات العامِريُّ شاة

(ثم إلى صخر): بُسبُس تعالى بسبُسِ [٥١].

صخر : الحياة الحياه النجاة النجاه

الفرار الفرار القِفار القفار[٥٢]

كما نجح شوقي في أن يبني صراعًا فرعيًا آخر بين عبلة وخادمتها سعاد من ناحية وبين اللصوص الذين جاءوا لسرقة خيمة عبلة من ناحية أخري، وينتهي هذا الصراع بوقوع عبلة وسعاد في قبضة اللصوص، كما نجح أيضًا في خلق صراع بين اللصوص بعضهم ضد بعض؛ حيث جعلهم يتصارعون ويقتلون بعضهم بعضا من أجل الاستحواذ على بعض المسروقات الثمينة:

آخر (ممسكًا بخناق أخيه) :

بُشرايَ دع يا ابنَ الزنا القُرط لِي

آخر : بل لي أنا

الأول : السيف بيننا حكم

الثاني (ويطعنه) : خُذها وما شِئتَ فَنَم

الثالث : لا لَكَ القُرطُ ولا لَه **(ثم يطعن الثاني)** أَعِطنيهِ يا حُثَالَه[٥٣]

وفي المسرحية صراع ثالث بين عنترة من جهة وبين اللصوص الذين جاءوا للاعتداء على قبيلة بني عبس؛ حيث يهب عنترة لنجدة عبلة وتحريرها من الأعداء الذين سبوها:

أحد اللصوص: عنترة جاءكم عنترة عنترة

عنترة : رُدُّوا الحُرَم إلى الخِيَم سُوقًا النَعم إلى الحِظَار

هلُمُّوا يا ذِئابَ القفرِ لاقُوا السيلَ والنارَا[٥٤]

كما نجح شوقي في أن يجعل الحوار بين ضرغام ومالك يصل إلى درجة كبيرة من الصراع، وذلك عندما طلب ضرغام يد عبلة، فيوافق مالك شريطة أن يُقدم ضرغام رأس عنترة مهرًا لعبلة، فيرفض ضرغام، فيصفه مالك بالكلب الجبان؛ فيحتد عليه ضرغام احتدادًا شديدًا لدرجة وصلت إلى الاشتباك بالأيدي. وهذا الموقف خلق نوعًا من الصراع الفرعي الذي يجذب المتلقي، ويجعله شغوفًا لاستكمال أحداث المسرحية:

مالك : (...) وقلت كليب نستطيل بصهره إذا هو كلب

ضرغام: ضل ما أنت قائل

وأقسم لولا ظبية تحت خيمةٍ وغصن حوته في الحجال الغلائل

لما رُحتَ إلا جُثة في الثرى لقي وعالتك من قبل المغيب الغوائلُ

مالك : تجرأت يا ضرغام

ضرغام: ما تلك جرأة ولكن كما قد كِلتَ لي أنا كائِلُ[٥٥].

وترى الباحثة أن لب الصراع وجوهره في مسرحية عنترة هو التصادم الحاد بين إرادة عنترة وعبلة، وإرادة مالك وصخر التي تدعمها تقاليد قبلية؛ فعنترة يحب عبلة ويشبب بها غير عابيء بتقاليد القبيلة ويتطلع إلى الزواج منها، أما مالك فيرفض أن يزوج ابنته رجلا مجهول النسب، أسود اللون وأمه عبدة، ويريد أن يزوجها لصخر، فهو من أحرار القبيلة وأحد البارزين فيها.

بهذه الإرادات المتباينة يتفاقم الصراع ويتأزم خاصة حين اشترط مالك أن تكون رقبة عنترة هي المهر الذي لا يرضى بغيره مهرا، وهذا الشرط" المهر" وسَّع بدوره دائرة الصراع وأدخل في دائرته عملاقين مشهورين بالقوة هما مارد وغضبان؛ ذلك أن صخرا اتفق مع مارد وغضبان على أن يقتلا عنترة حتى يتمكن من تقديم رأسه إلى مالك ويفوز بالزواج من عبلة.

وقد كشف الصراع عن صلابة بعض الشخصيات كما كشف عما تعانيه بعض الشخصيات من هشاشة نفسية؛ فتآمر مالك مع صخر على أن تكون رقبة عنترة هي مهر عبلة

يكشف عن عجز مالك وابنيه عن مواجهة عنترة وإنزال العقوبة به لقاء تجاسره على التفكير في الزواج من عبلة. وتآمر صخر مع مارد وغضبان على قتل عنترة كشف عن جبن صخر وعجزه عن أن يكون ندا لعنترة. كذلك كشف الصراع عن تغير ملحوظ في موقف شداد من نسبة عنترة إليه؛ فعندما استباح اللصوص القبيلة وأسروا نساءها، لم يجد شداد منقذا سوى عنترة، فأخذ يغريه باستعادة النسوة مقابل اعترافه بكون عنترة ابنه.

شخصيات مسرحية عنترة:

الشخصية هى "تنظيم داخل الفرد له قدر من الثبات والدوام لمجموعة من الوظائف أو السمات أو الأجهزة الإدراكية النزوعية والانفعالية والمعرفية والدافعية والجسمية التي تحدد طريقة الفرد في الاستجابة للمواقف وأسلوبه الخاص في التكيف مع البيئة وقد ينتج عن هذا الأسلوب توافق أو سوء توافق"(٥٦). وهناك من يعرف الشخصية بأنها "نموذج من خصائص سلوكية وفكرية انفعالية متميزة تحدد الوضع التكيفي للفرد مع بيئته"(٥٧).

وتجمع مسرحية عنترة بين شخصيات متنوعة وإن كان يغلب عليها الطابع الذكوري؛ فهناك كثرة من الرجال؛ من أمثال عنترة، وشداد، ومالك وابنيه: زهير وعمرو ، وصخر، ومارد، وغضبان، في مقابل قلة قليلة من النساء؛ من أمثال عبلة وسعاد وناجية، وهذا التفاوت النوعي ليس ببعيد عن التقاليد القبلية التي تنظر إلى النساء- والحرائر منهن بصفة خاصة- بوصفهن أعراضا تراق في سبيل صونها الدماء.

ومن الواضح أن هناك أسماء تلائم تماما الدور المنوط بها في المسرحية؛ فمن ذلك ملاءمة اسم مارد وغضبان للتآمر على قتل عنترة، فالتمرد والغضب بعيدان عن الريث والحلم والأناة، قريبان من الاندفاع والتربص والانتقام وإزهاق الأرواح ولا سيما حين يكون المستهدف بالانتقام بطلا قوي البنيان مثل عنترة. وبعض الأسماء حملت قدرا من التهكم الخفي؛ فمن ذلك اسم صخر الذي دلت أفعاله على التباين الصارخ بين الاسم وحامله؛ بدليل أنه لم يجرؤ على الإطاحة برقبة عنترة فتآمر على قتله مع مارد وغضبان

وقد لاحظت الباحثة أن جميع شخصيات المسرحية تنطق بلغة شخصية شوقي الشعرية، وهذا عيب في رسم الشخصية الدرامية، التي يجب أن تنطق كل شخصية بلسانها هي، أو بمعني آخر تنطق حسب ثقافتها ووظيفتها وبيئتها التي تعيش فيها، فلا يصح أن تنطق خادمة عبلة بنفس أسلوب ولغة عبلة مثلًا كما حدث في مسرحية عنترة.

والشخصية الدرامية تتكون من ثلاثة أبعاد رئيسة، وهم البعد المادي (الجسماني)،

والبعد الاجتماعي، والبعد النفسي (الذي ينتج عن البعدين السابقين)، والنص الأدبي يصف الشخصية بطاقتها الدلالية، بالمظهر، وبالفعل، وبالباطن، وبما تقوله الشخصيات الأخرى عنها، وبكل ما يقال عنها بطريقة مباشرة – فى الحوار والتعليمات – أو بطريقة غير مباشرة"[٥٨]. وينهج شوقي منهجًا انتقائيًا في بناء شخصيات مسرحيته وإبراز أبعادها، وهو منهج حتمي في الإبداع المسرحي بصفة خاصة؛ ذلك أن الكاتب المسرحي يضع نصب عينيه أن المسرحية تكتب لتعرض على خشبة المسرح، وأن زمن العرض محدود، ومن ثم لا يمكن أن يستقصي في بناء شخصيات مسرحيته أو أن يكشف جميع أبعادها، بل لا بد أن يفاضل لا بين الأبعاد الثلاثة للشخصية فحسب، بل بين مكونات البعد الواحد، بحيث لا يبرز من مكونات هذا البعد أو ذاك إلا ما كانت الحاجة الفنية إليه أمس، وإلا أصاب المسرحية بالترهل والنظارة بالملل. وقد جمعت المسرحية بين شخصيات محورية وأخرى ثانوية؛ أما الشخصيات المحورية فاثنتان: عنترة وعبلة، فهما قطبا الصراع. وإذا كانت الشخصية المحورية تتمتع بحضور كثيف لا تتمتع به غيرها من الشخصيات، فإن الملاحظ أن عنترة أكثر حضورا في الأحداث من عبلة، غير أن كثافة حضوره لها ما يبررها فنيًا. لذا فإن الباحثة سوف تتعرض في البحث عن أبعاد شخصيتي عنترة وعبلة في هذه المسرحية بشكل تفصيلي؛ بوصفها الشخصيتين المحوريتين في هذه المسرحية، كما ستتعرض لشخصية صخر بشكل مختصر؛ لكونه الشخصية الثالثة المؤثرة في هذه المسرحية (عينة البحث):

عنترة :

عمد أحمد شوقي أن ينتقي من البعد المادي لشخصية عنترة معالم مست الحاجة الفنية إليها وفي مقدمة تلك المعالم: سواد لون عنترة، وقوة بنيته الجسمية، وصوته الذي ينزل بخصومه الرعب. وإنما دعت الحاجة الفنية إلى هذه المعالم المادية دون غيرها ؛لأن أزمة عنترة الحقيقية مع قبيلته مردها إلى سواد لونه، وأما الحاجة الفنية إلى قوة البنيان والصوت المرعب ؛فلأن هذين المعلمين يعطيان عنترة قيمته ويجعلان حاجة القبيلة إليه ملحة وخاصة حين تحدق بها الخطوب، ولنا أن نتصور كيف كان شداد ومالك وصخر يتعاملون مع عنترة مجردًا من قوته البدنية، لنا أن نتصور فظاعة العقاب الذي كان يمكن أن يحل به إذا فكر مجرد تفكير في الزواج من إحدى حرائر القبيلة، لو لم تكن له تلك القوة البدنية. لذا فقد رسم شوقي شخصية عنترة كشاب قوي البنية، شجاع ، شاعر، أسود اللون، عبد، ويعامله أهل قبيلته في السلم كعبد ذليل، بينما يعاملونه في وقت الحرب كابن الأطايب. وهي نفس المعاملة التي كان يلقاها عنترة

في الحقيقة؛ حيث صور شوقي شخصية عنترة بالشخصية المغتربة في مجتمعها، فقد كان عنترة يعيش غريبًا في مجتمعه، والاغتراب يعنى "الشرود الذهنى أو التوهان العقلى"(٥٩). وهذا التعريف ينطبق على شخصية عنترة في المسرحية وفي الواقع؛ حيث يقول عنترة الحقيقي وليس عنترة في مسرحية أحمد شوقي: "ينادونني في السلم يا ابن زبيبة، وفي صدام الخيل يا ابن الأطايب"(٦٠):

شداد : أضجعة يا عبدُ والحيُّ سُبِي(٦١).

وعنترة بالرغم من قوته وعنفوانه إلا أنه يرفض الدفاع عن بني عبس طالما لا يعترفون بنسبه إلي شداد بن قراد، وطالما يعاملونه كعبد، وهو يفعل ذلك ليس جبنا ولا خوفًا من الحرب، ولكن من أجل الضغط علي شداد ليعترف بنسبه إليه، فشداد كان يُنكر نسب عنترة إليه ، ليس شكًا في أن عنترة ليس ابنه، ولكن لأنه أنجبه من جارية، وكان عيبًا علي عربي حُر مثل شداد أن تكون أم ابنه جارية:

مالك (لعنترة) : عنترة قُم ردَّ عليّ جَروَتِي

عنترة (ببرود) : سِر أنت أَنقِذها أو ابعَث إِخوَتِي

وخَلِّني أَغنَم لذيذَ غَفوَتِي(٦٢).

وهذا التصرف من عنترة يدلل على ذكائه الشديد، فهو استغل الفرصة السانحة أمامه، وهي هجوم الأعداء علي بني عبس، وسبي عبلة، وكذلك نهب اللصوص لأموال شداد ابن قراد، ورفض أن يشترك في الحرب إلا إذا اعترف شداد به، كابن من أبنائه، فالعبيد لا يحاربون، بل يرعون الإبل ويخدمون السادة:

عنترة (بتهكم): ما أنا ابن لشداد ولكن عبدٌ يسُومُ ويَسقِي

لست من عبس لا ؛ ولست لك ابنًا لونُ أمِّي أفاتني منك حَقِّي

شداد : قُم يا فتى عبس انهض ذُد عن حَرِيمي وعنِّي

إذا رَدَدتَ السبايا فأنت عنترة ابني(٦٣)

وتري الباحثة أن أحمد شوقي بالغ في رسم شخصية عنترة، فقد جاءت أغلب مواقف عنترة غير مقنعة للمتلقي، ولا تناسب شخصية عنترة، فمثلًا، لا يليق بعنترة أن يزهو بنفسه أمام عبلة ويحكي عن نفسه أنه صارع أسود الصحراء وذئابها، وأنه كان يترك إناث الأسود لأنه لا يليق به أن يقتل أنثي، كما أنه أسرع لقتل مجموعة من أسود الصحراء كانوا قد التفوا حول شاة ليفترسوها واستطاع إنقاذها وتأمين خروجها من الصحراء بسلام. هذه المواقف يصعب تصديقها من أي بشر مهما كانت قوته أو شجاعته، لذا فقد أوقع شوقي شخصية عنترة في المبالغة في

وصف شخصيته، كما أن رسم عنترة بهذه الصورة –حتي لو كان في الواقع بهذه الصورة – قد تُعطي نتيجة عكسية لدي بعض المتلقين، فيعتقدون أن عنترة كذاب. كما أن عنترة بن شداد الحقيقي كان بطل في المعارك والحروب، وليس بطلًا في مصارعة أسود وذئاب الصحراء:

عنترة : (...)

فأغمدت سيفي في قرارة جوفه ألليس لسيفي ذلك الغمد يصلح

إلي أن تَعايَا في يدي فذبحته ومن ذا رأى الضرغام كالشاة يُذبح

وكم من كميَّ في أعِنّةِ سابح تركت ورائي في الدم الحُر يسبح

عبلة : وما صنعت باللباة يا ابن عم

عنترة : عفوت عنها

عبلة : ذاك والله الكرم

عنترة : اقتحمتني مرتين وانثنت لم تر من فائدة أن تقتحم

أنثى ضعيفة القوى تركتها إن الإناث عند أمثالي حُرم[٦٤].

ومواقف أخر يبرهن أن شوقي قد بالغ في رسم صورة عنترة، مما جعلها شخصية مسطحة، وهو الموقف الذي يخشى فيه صخر – غريم عنترة في حب عبلة – من ملاقاة عنترة، ويصف مواجهة أسود الصحراء وذئابها ولقاء الأفاعي أفضل له من لقاء عنترة:

عبلة : (...) إن كنت كالفتيان فامض لاقه

صخر : أنا ؟ ألاقيه أمجنون أنا؟

لِم لا تقولين الق حيَّة الصفا أو أسد الصحراء أو ذئب الفلا[٦٥]

ونجد عبلة تستغيث بعنترة في كل موقف؛ فتجده بجوارها في التو واللحظة دون مبرر مقنع، بل يموت من جاءوا يقتلونه خوفًا بمجرد سماع صرخة من صرخاته، بالرغم من أنهم فرسان أقوياء يخاف منهم كل من يراهم. (دللت الباحثة على هذا المثال من النص عند تحليلها لحبكة هذا النص).

وقد لاحظت الباحثة أن عنترة لم يتعرض لأي صراع نفسي، مع أن التفاوت الطبقي بينه وبين صخر، وإصرار مالك على ألا يصاهر عبدا مجهول النسب، كانا كفيلين بأن تمتليء نفس عنترة إحساسًا بالنقص ورغبةً في الانتقام والتشفي في قبيلة تحتقره، ولكن أحمد شوقي أظهره قويًا مبرءًا من أدواء النفس. صحيح أن قوته البدنية ملأته ثقة بالنفس بحيث لم يبدر منه ما يدل على أنه مصاب بالنقص، ولكن قوته مهما بلغت لا تعني أبدا أنه لم يعش لحظات من الصراع

النفسي، ولا سيما أن قوته ليست إلا قوة فرد في مواجهة تقاليد قبلية متوارثة، غير أن أحمد شوقي لم يستطع أن يستغل ذلك الصراع وأن يبرز لنا عنترة الفارس القوي في لحظات الضعف الإنساني الذي لا يملك أن يرده.

عبلة :

فتاة جميلة ، ثرية ، ابنة أصول، تتمتع بالصون والعفاف، وهي ابنة عم عنترة، ولكن شوقي لم يرسم شخصيتها بالشكل الكامل، حيث جعل المتلقي يتشكك في عمرها؛ حيث جعلها تنادي خادمتها سعاد بلفظ "ابنتي":

عبلة : (...) هيّ **ابنتي** تَقَنَّعِي وناوليني برقعي(٦٦).

عبلة : (...) أنا **وابنتي** هاتيكَ جندلناهما(٦٧).

وعبلة أظهرها شوقي في ثوب الشجاعة الجريئة التي لا تهاب القتال، حيث جعلها تدافع عن شرفها وعن بيتها ضد الأعداء الذين جاءوا لسرقة منزلها، وجعلها تدخل في صراع ضد اللصوص، وتقتل منهم اثنين هي وسعاد:

سعاد : سيدتي هيِّ أُهرُبِي جمع الشياطين اقترب

عبلة : أهرُبُ؟ لا! ما في طِباع العربيات الهرب(٦٨)

كما أنها تميل إلي عنترة وتهيم به حبًا وشوقًا، وشوقي أوضح ذلك منذ بداية المسرحية، وذلك علي لسان شخصية ناجية، عندما سألتها الفتاة عن تلك الفتاة المحظوظة التي يعشقها ذلك الشاب الوسيم صاحب الأملاك الوفيرة، فأجابتها قائلة:

ناجية : إن التي هام بها بغير عبدٍ لم تَهِم

الفتاة : عبلةُ؟

ناجية : لِم لا؟ إنها اليوم حديثُ للأمم

صيَّرها عنترة نارًا على رأس علم(٦٩)

عنترة : ماذا وددت يا عُبيلَ يا حياة عنترة؟

عبلة : ودِدتُ أنِّي صدف وأنت فيه جوهرَه

في زاخرٍ لم يدرِ بعدُ الغائصون خَبَره

وموضع لم يَسمع الفُلك به ولم يَره(٧٠)

وقد ألح شوقي على إبراز عبلة متمردة على تقاليد طبقتها؛ ظهر تمردها واضحًا حين آثرت الزواج من عبد أسود اللون مجهول النسب مثل عنترة، على الزواج من سيد من سادة

عبس ووجهائها مثل صخر، وهذا الإيثار متعدد الدلالات؛ فهو من ناحية دليل على أنها تنحاز إلى هواتف قلبها، وأنها ليست على استعداد أن تعطي جسدها لمن لا يحرك من قلبها وترا. وهو من ناحية أخرى دليل على أنها شخصية قادرة على اتخاذ قرارات مصيرية تهز تقاليد قبلية تراها مجحفة.

وقد تضاءل البعد النفسي في شخصية عبلة، مع أن معاناتها كانت فرصة مواتية أمام شوقي لإظهار تمزقها بين ما يدعوها إليه القلب، وبين ما تدعوها إليه تقاليد القبيلة بصفة عامة، ففي التمرد على إرادة الأب وتقاليد القبيلة ما يستوجب القلق والتمزق والحيرة والخوف من الألسنة، وهذا كفيل بأن يجعل عبلة في صراع نفسي بالغ الضراوة، ولكن أحمد شوقي يأبى إلا أن يظهرها متماسكة غير عابئة بغضب من يغضب أو لوم من يلوم، بل غير عابئة إلا بأن تكون صادقة مع ما يدعوها إليه قلبها. وقد أخذ محمد مندور على أحمد شوقي عدم استغلاله للصراع الذي تعرضت فيه عبلة لضغوط نفسية لو استغلها لأكسب مسرحيته قيمة(دراماتيكية) وإنسانية عالية(٧١).

صخر :

شاب من أسرة غنية، مسالم، مدلل، جبان، يُحب عبلة ويرغب في الزواج منها، تكرهه عبلة وتصفه بالجبان الذي يخاف مواجهة الرجال، كما أنه يتحدث بالسوء في أعراض النساء"

عبلة : جبانُ ذليل جاء عبسا وماءَها يعرضُ للإفِك العذَارى ويفضَحُ(٧٢)

وترى الباحثة أن البعد الاجتماعي في شخصيات المسرحية لعب دورًا كبيرًا في تأجيج الصراع وتشعبه؛ فانتماء عنترة إلى طبقة العبيد، وانتماء عبلة إلى طبقة الحرائر، وكذلك انتماء صخر إلى طبقة الأحرار والوجهاء، والفارق الشاسع بين العبيد والسادة هو الذي جعل مالكا يرفض مصاهرة عنترة مع ما ترتب على ذلك من تآمره مع صخر على أن تكون رقبة عنترة هي المهر الذي لا يرضى بغيره مهرًا لابنته عبلة. ولو لم يكن عنترة من العبيد ما كان لمالك أن يرفض مصاهرته، بل كان يفخر بمصاهرة فارس له شجاعة عنترة.

وقد لعبت الشخصيات الأخرى بالمسرحية – أمثال مالك، وشداد، وصخر، وزهير ، ومارد، وغضبان، وسعاد، وناجية – أدوار مهمة في تطوير الحدث وتأجيج الصراع، ومن ذا الذي يستطيع أن ينسى دور مالك في التآمر على قتل عنترة وما نشأ عنه من تدبير وتخطيط وتنفيذ انتهى بموت مارد وفرار غضبان.

الحوار في مسرحية عنترة:

المعروف أن "الدراما تمثل نموذجًا نقيًا للمحادثة الاجتماعية، ويقترب الحوار على نحو محدود جدًا مما يحدث من لقاءات كلامية في الحياة اليومية"(٧٣)، والحوار هو شكل الخطاب الذى يستخدمه النص الدرامي، وهو "حوار يعبر عنه دائمًا في الزمن الحاضر، وينمى قصة يعيشها المتحاورون كما هو متعارف عليه"(٧٤). وقد استخدم أحمد شوقي في حواره في مسرحيته عنترة الشكل التقليدي للشعر، وهو قالب القصيدة الشعرية المقفاة، والمقطوعة العمودية، والبيت الشعري، واستخدم معظم بحور الشعر.

وبالنظر إلى الحوار في مسرحية عنترة نجد أحمد شوقي يستخدم حوارًا يناسب بشكل ملحوظ مما يحدث من لقاءات كلامية في الحياة اليومية التي تعيشها شخصيات تنتمي إلى العصر الجاهلي حيث الفصاحة في أجلى صورها، فلم يشأ أن يعزل شخصيات المسرحية عن بيئتها اللغوية مع ما في ذلك من صعوبات تواجه النظارة في العصر الحديث حين يصغون إلى ألفاظ وتراكيب تجاوزها عصرهم.

ولكن الباحثة ترى أن هذا الحوار لا يناسب المتلقي في العصر الحالي، حيث جاءت اللغة فصيحة صعبة الفهم علي أغلب جمهور المسرح، وهم في الغالب متوسطي الثقافة، كما أدار شوقي حواره المسرحي على جميع الأوزان والبحور والقوافي الشعرية، وانتقل بينهم كما أراد. وهذا الحوار ، كما ذكرت الباحثة، لا يفهمه الجمهور والنظارة؛ لأن المسرح يُكتب ليُعرض علي خشبة المسرح وليس للقراءة للصفوة، كما أن جمهور المسرح متعدد ومختلف الثقافات، ولعل هذا من الأسباب التي جعلت من مسرح شوقي لا يُعرض كثيرًا عن خشبات المسارح؛ لأن "المسرح يقتضي لغة ذات طابع مركز ومعبر تعبيرًا مباشرًا بلا تعقيد أو لف أو دوران ، بلا استطراد أو تطويل ، لغة تنأى عن التراكيب المتداخلة المعقدة"(٧٥) ؛ كما أن "نجاح العمل المسرحي يعتمد اعتمادًا كبيرًا على مدى تمكن مؤلفه من الحوار الدرامي ومستوياته وتفاعلاته"(٧٦)، ولا يشفع لشوقي كونه شاعر في الأساس، يهتم باللفظ واللغة الشعرية في المقام الأول، لأن هناك شعراء نزلوا بلغتهم الشعرية الجزلة إلى لغة شعرية يفهمها الجميع، ومنهم الشاعر والناقد الإنجليزي الشهير ت. س. إليوت. الذي" رأى أن يقترب بالحوار الشعري من لغة الحياة اليومية ومن توقيعها، حتى يتقبله الجمهور الحديث، إلى درجة اضطر فيها أن يخلي الشعر في كثير من الأحيان من شاعريته ويدنو به من النظم"(٧٧) .

وفي مسرحية عنترة أيضًا، جاء أسلوب أحمد شوقي مباشرًا، ولم يراع التكثيف في حواره المسرحي ، حيث استفاض في حواره وكرر الجمل الحوارية، مما أفقد النص المسرحي سرعة

الإيقاع وتدفقه، مما جعل المسرحية تميل إلي الرتابة والملل، لأن "حجم ودرجة التكثيف من عناصر إثارة اهتمام المشاهد وفضوله، وعادة ما يكون ذلك نوع من التشويق"(٧٨). وترى الباحثة أن هذا ربما يرجع إلى استخدام شوقي للشعر العمودي – في لغته الحوارية– الذي يُغري من يستخدمه بالاستطراد والحديث الوفير؛ وذلك لوفرة الكلمات المزودة بالقافية التي تحمل معنى جميلًا وجذابًا في هذا النوع من الشعر. كما جنح حوار المسرحية إلي الحوار النقاشي الذي "يجعل الشخصيات تهتز ، والأحداث تتعثر ، والمواقف تتشتَّت ، والسياق يتفكك"(٧٩).

وهناك بعض الأحداث والحوارات الجانبية التي يجب حذفها، لأنها لا علاقة لها بقصة زواج عنترة من عبلة، مثل الحوار الذي دار بين عبلة ومجموعة الفارين من هجوم اللصوص على القافلة، حيث جعل عبلة تلوم أهل القافلة بصفة خاصة والعرب بصفة عامة لخضوعهم لكسرى وقيصر وأمثالهما من حكام الفرس والروم، ولا يُجدي القول أنها كانت تقول هذا حتى تنصب عنترة قائدًا للعرب؛ لأن هذا يبعد النص المسرحي عن أهم ميزة فيه وهي التكثيف:

عبلة : وليس لكم دولة في الوجود وتسحبكم كالذيول الدول
ألمَّ على حوضِكم قيصر وكسرى على جانبيه نزل
ويحكم تحت نير الغريب ومهمازه الأدعياءالدخَل
هم الأمراء وقد يرتدون بباب الأعاجم ذُلَّ النُّدُل(٨٠)

عبلة : الفرس والروم استرقوا قومنا واستعبدوا(٨١)

وتري الباحثة أن اللغة في حوار شوقي المسرحي جاءت مفردات كلماته، وجمله الحوارية صعبة ، ويصعب استيعابها من بعض المثقفين، فما بالنا لو عُرضت علي جمهور المسرح المتعدد الثقافات اللغوية، بل يوجد به جمهور يجهل القراءة والكتابة من الأساس. ولا يشفع أنه يكتب مسرحًا شعريًا، فلغة المسرح هي لغة شعرية في الأصل، وكان الذي يتصدى لكتابة المسرح لابد وأن يكون شاعرًا. أما المسرح النثري فنشأ حديثًا مع بداية الأدب الحديث؛ فمسرح شكسبير علي سبيل المثال كان مسرحًا شعريًا، ولكن لم نسمع عنه أنه استخدم كلمات أو جملًا عصية الفهم علي المتلقين لمسرحه، ومثال آخر في عصرنا القريب، نجد أن صلاح عبد الصبور كتب المسرح الشعري، وكذلك الشاعر فاروق جويدة وعزيز أباظة وغيرهم ، ولكن كانوا يكتبون بلغة شعرية سهلة الفهم علي جمهور المسرح.

ولذا تري الباحثة أن سبب عدم انتشار مسرح أحمد شوقي علي خشبات المسارح يرجع إلي استخدامه لغة شعرية صعبة الفهم علي جمهور المسرح العادي؛ حيث يجب أن تكون لغة

الحوار سهلة وبسيطة حتى يفهمها الجمهور بسهولة ويسر، كما أن "المثلين يفضلون الجمل والعبارات السهلة ، القصيرة ، المستقيمة التي لا تلف ولا تدور، وذلك لسهولة إلقائها[٨٢].

وفي السطور التالية تستعرض الباحثة بعض الجمل والكلمات التي يستعصي فهمها علي الكثيرين:

عنترة : (...) أبوك **غرير** القلب (...) **يخف لواش يشرح الزور** سمعه (...) أري **الغيد** من حولي وفيهن سلوة (...) فيا عبل قد طال **التَّنائي وظله متي بتدانينا** الحوادث تسمع (...) يا ليت حبك عبل لي حب **القطاة** لشكلها أو حبَّ **قُبَرَّةِ الصَّفا لأليفها** ولخلها أو مثلُ حُب **نجيبة** مجنونة في فحلها[٨٣]

الأولي : رِدنَ **القراح الزُّلالا**[٨٤].

فتاة : (...) مع رجل كأنه **ليث الوغي**[٨٥].

عبلة : **ليث الشَّرَى**[٨٦].

مالك : وافرسًا طارَ بها **الطَّغَامُ!**[٨٧].

عنترة : (...) لو رن صوتك في جوانب حُفرَتي لباك من **ثَبَجِ** التراب رُفاتِي[٨٨].

عبلة : **مَرأى البُزاةِ؟** تَرى اللصوص **بوازِيا** هم دونَ ذلك، **هَم حِداءُ فلاةِ**[٨٩].

عبلة : (...) كل يوم يُقال عنترة **أردَى كَمِيًّا** وقام عن **ضِرغامِ**[٩٠].

عنترة : (...) في **روضةٍ غُفلٍ** وراء **الرُّبا** لم يَسقِها إلا **الغوادي يدان**[٩١]

آخر : (...) يرعى **الشُّويهات** ويسقي **الأبعره**

صخر: غدًا على العبد **أصُبُّ النَّحسا** (...)

إن صارعا **جلمود صخر صُرعا أو قارعا ضيغم غابٍ قُرعا**[٩٢]

عنترة: (...) **وشُوَيهاتُك حولي أنَّسُ** يغترفن الماء من **راحي السُّحُم**

والسطور السابقة – التي أوردتها الباحثة – جزء ضئيل من الجمل والكلمات صعبة المعنى علي المتلقي. وهناك بعض الكلمات التي اضطر شوقي إلى توضيح معناها، وهذا لا يصح في المسرح، فهل سيتوقف الممثل عن التمثيل حتي يوضح للجمهور معني هذه الكلمة، مثال ذلك لكلمة "**كإسرال**"[٩٣] التي أوضح معناها شوقي في الهامش أنها تعني "بنو إسرائيل".

كما أن شوقي استفاض في حواره إلي درجة كبيرة، فقد كتب صفحات يحكي فيها لعبلة عن حكايات بعيدة تمامًا عن موضوع المسرحية، وبالتحديد من المشهد السابع عشر وحتي المشهد الثاني والعشرين، من صفحة ٢٧ حتي صفحة ٣٥ ، بل الأكثر من هذا ، كتب جملًا حوارية

بعيدة عن موضوعه الأصلي، بل إنها لا تضيف شيئًا إلي موضوع مسرحيته، وإلي أحداثها، ومن ثم فقد جانب شوقي الصواب في حواره المسرحي ؛ لأن "الكاتب المسرحي عليه أن يعي جيدًا، أن المسرحية الجيدة قوامها الحوار الذكي الحافل بالأفكار، والحوار الجيد من الناحية الدرامية هو الذي يقوم بالمهمة الأساسية، وهي دفع قصة المسرحية قدمًا، وإفساح مجال التطور أمامها، وكشف جوانب الشخصيات المختلفة لبعضها البعض"(٩٤) . ومن عيوب الحوار في مسرحية عنترة أيضا أن هناك جملًا حوارية لا يجب أن تنطق بها الشخصية، مثل الجمل التي قالها عنترة إلي عبلة يسألها فيها لماذا لا تعشق جواده وسيفه ؟، الأمر الذي يجعل المتلقي يشعر وكأن شوقي لا يجد ما يقوله:

عنترة : لم لا تعشقين عبلَ جَوادي؟ لم لا تعشقين عبلَ حُسامي؟(٩٥)

وتري الباحثة أن الحوار قد يصنع روعة فنية، ولكنه كما يقول أحمد زكي "لا يصنع نجاحًا لمسرحية"(٩٦). كما تري الباحثة أن الشعر في مسرحية عنترة تَغلَّب علي البنية الدرامية فيها؛ حيث نلاحظ أن شوقي كان كل تركيزه أن يكتب حوارًا شعريًا، وليس حوارًا مسرحيًا يساهم في نمو الحدث المسرحي، ويعبر عن وحدة الموضوع في المسرحية، بل أحيانًا كثيرًا يشذ عن موضوع المسرحية، ويكتب شعرًا وكفى، مثل الحوار الذي دار بين عنترة وعبلة في نهاية الفصل الأول من المسرحية؛ حيث نجد عنترة، بدلًا من أن يعبر لعبلة عن حبه لها، ويمتدح جمالها مثلًا، نجده يمتدح نفسه، ويحكي لها بطولاته مع ذئاب وأسود الصحراء، وكيف أنه استطاع أن يحمي ظبية من أخطار الصحراء ويخرجها سالمة غانمة منها؛ وكأنه صائد حيوانات مفترسة، وليس فارسًا مغوارًا يخوض أخطار الحِمام لتسلم عبلة وتسلم بنو عبس:

عنترة : يا عبلَ كم بيداءَ جُبتُ مَخُوفةٍ قذفت إليَّ بذئبها والضَّغَبِمِ
فَلقِيتُ كلَّ مُنازلٍ بسلاحهِ وجعلتُ أضرِبُ باليدين وبالفم
أخَّرتُ رُمحي وادَّخرتُ مُهنَّدي وربطتُ سرجي للكميِّ المُعلَم
حتى تراءت ظبية فتملَّأت مما رأت رُعبًا فلم تَتَقدمِ
لما رأتني والسِّباعُ تَنوشُنِي نفرت نِفارَكِ من عيون الموسِمِ
ريمُ تلفَّتَ لم يَفتكِ بجيدِه وبمقلتيهِ وفُتِّهِ بِالمِعصَمِ
فمنعتُها من كل ضارٍ ثائرٍ وأبحتُها الوادي وقلتُ لها اسلَمِي(٩٧).

ويكشف الحوار الذي دار بين عبلة وخادمتها سعاد قبيل اقتحام اللصوص خيمة عبلة عن الفرق الكبير بين قيم الحرائر وقيم الخادمات:

سعاد: سيدتي هيَّ اهربي...جمع الشياطين اقترب

عبلة: أهربُ؟ لا!... ما في طباع العربيات الهرب [٩٨]

إن الجملة الطلبية(اهربي) تكشف بجلاء عن ضعف الخادمة أمام الشدائد، وفي مقابل هذه الجملة يأتي الاستفهام الإنكاري من عبلة(أهربُ) وتأتي جملة النفي:(ما في طباع العربيات الهرب) لتظهر جسارة عبلة وتماسكها أمام الشدائد، فالحرائر العربيات يجدن في الهرب عارًا لا يليق بهن، أما الخادمات فيجدن في الهرب منجاة من الأسر أو الموت.صحيح أن عبلة وقعت أسيرة في أيدي اللصوص، ولكنها دافعت عن نفسها وخيمتها وقتلت هي وخادمتها اثنين من اللصوص، وكان انتماءها القبلي معززًا ثباتها في مواجهة اللصوص بخلاف الخادمة التي لم تفكر إلا في الهرب، ولئن لم تهرب من الخيمة ؛ فلأنها لم تشأ أن تتخلى عن سيدتها وهو نوع من الوفاء الذي لا يمكن التقليل من جدواه. كما أن الجملة الشرطية:"إن كنت كالفتيان فامض لاقه" تكشف عن سخرية عبلة من صخر، وهي جملة حادة أشبه بالسوط الذي تجلد به عبلة صخرا، ثم تأتي جمل صخر لتخفي في أعطافها ما يملأ صخرا من الفزع لمجرد ذكر اسم عنترة، حتى إنه يرى ملاقاة عنترة ضربا من الجنون.

وهكذا تبدو الجمل الحوارية أشبه بالمرايا التي تعكس صورة هذه الشخصية أو تلك، والتي تظهر النظارة على المنازل المتفاوتة لكل شخصية على حدة.

الوحدات الثلاث

من المعلوم أن الكلاسيكية تشددت فيما يسمى "الوحدات الثلاث" أي وحدة الموضوع والزمان والمكان "بمعني ألا تحتوي المسرحية إلا على موضوع واحد وأن تجري أحداثها جميعًا في مكان واحد وفي زمن لا يتجاوز أربعًا وعشرين ساعة"[٩٩]. ولكن هناك من اختلف في الرأئ حول وحدة الموضوع ، ومنهم رشاد رشدي الذي رأي أن "الموضوع ووحدته مسألة قد يختص بها المقال أو الكتاب العلمي، ولكن في العمل الفني – وفي العمل المسرحي على وجه التحديد – العبرة بوحدة الحدث – كل ما يخدم هذه الوحدة – أي كل ما يؤدي إلى ترابط الحدث وتطويره لا يمكن اعتباره زائدًا عن الحاجة، بل هو في الواقع أساسي مهما كان حجمه. وقد نجد في بعض المسرحيات أحداثًا أو شخصيات فرعية لا تتصل اتصالًا مباشرًا بالحدث الرئيس ولكنها تساعد على تطويره وإبرازه"[١٠٠] . وفي السطور التالية سنبحث هذه الوحدات في مسرحية عنترة:

- **وحدة الموضوع:**

وهى وحدة من الوحدات الثلاثة الكلاسيكية، وتعنى وحدة الحدث، أي أن المسرحية "تنظر في قضية واحدة فحسب، ولا تتعدد الحبكات"(١٠١). كما يُقصد بها أيضًا أن "تدور كل أحداث المسرحية حول فعل واحد تام له بداية ووسط ونهاية، ويجب ألا تشتمل المسرحية إلا على قصة واحدة رئيسية، وهذا يعنى استبعاد القصص الفرعية"(١٠٢). وفي مسرحية عنترة تحققت وحدة الموضوع وهو قصة الحب الشهيرة بين عنترة بن شداد وعبلة بنت مالك، ولكن كانت هناك موضوعات فرعية في هذه المسرحية مما أضعف من حبكتها.

- **وحدة المكان:**

لم يلتزم أحمد شوقي تمامًا بوحدة المكان في مسرحيته عنترة، فعلي الرغم من أنه أعلن أن مكان أحداث الفصل الثاني هو نفسه مكان أحداث الفصل الثاني، إلا أنه جعل خيمة مالك تملأ كل خشبة المسرح ما عدا جزءا أماميًا في مقدمة خشبة المسرح ليصنع منه ممرًا أمام الخيمة، وبالتالي يكون هذا المكان مختلف عن مكان أحداث الفصل الأول. أما أحداث الفصل الثالث فقد جعلها تحدث في مكان آخر تمامًا وهو وادي الصفا على مقربة من حي بني عامر. وفي الفصل الرابع وقعت أحداث المسرحية في مكان آخر، وهو حي بني عامر. وبالتالي تكون وحدة المكان الكلاسيكية غير متوفرة في مسرحية شوقي عنترة.

- **وحدة الزمان :**

لم يلتزم أحمد شوقي – في هذه المسرحية – بوحدة الزمان، حيث وقعت أحداث المسرحية في أكثر من دورة شمسية واحدة، فزمن أحداث الفصل الأول مختلف عن زمن الفصل الثاني، وكذلك الأمر زمن أحداث الفصل الثالث والرابع مختلفان عن الفصلين الأول والثاني.

النص المرافق (الإرشادات المسرحية):

الإرشادات المسرحية "هي التوجيهات التي يسوقها المؤلف في نص مسرحيته – خلال الحوار – كي يوجه القارئ، أو المخرج، أو الممثل، إلى وجوب تنفيذ حركة ما، أو انفعال، أو صمت، أو تصوير تعليق ما، أو وصف شيء معين أو نحو ذلك. وقد يذكر في توجيهاته أشياء ينبغي تواجدها على خشبة التمثيل – أو خارجها – كأثاث من نوع معين، أو ستارة ذات لون خاص، أو فتحات محددة في المنظر، أو إضاءة ملونة، أو شخصية ذات صوت معين، .. إلخ"(١٠٣). وفي مسرحيته عينة هذا البحث، لم يهتم شوقي كثيرًا بأن يُعطي إرشادات مسرحية للقارئ أو للمخرج الذي سيتصدى لإخراج النص؛ حيث نجده يكتفي بوصف دخول وخروج الشخصيات من وإلي خشبة المسرح، ولم يتصد لوصف حركة أو تعبيرات الشخصيات الدرامية، أو لوصف "ديكور" أو إضاءة، أو أي عنصر أخر من عناصر العرض المسرحي.

وتري الباحثة أن هذا يرجع إلي عدم دراية شوقي بفنون التمثيل والإخراج، فمثلًا وقع شوقي في خطأ عندما وصف "ديكور" المشهد الأول في الفصل الأول بالمسرحية، قائلًا: "... في جبهة المسرح ربوة"(١٠٤)، والصحيح هو "في صدر المسرح ربوة أو "في أسفل منتصف المسرح ربوة".

نقطة الهجوم في مسرحية عنترة:

وهي الحدث أو نقطة بداية الصراع في المسرحية، وما قبل هذا الحدث هو تمهيد للصراع في المسرحية، وتعريف بالشخصيات وعلاقاتهم ببعضهم البعض، والتعريف بطبيعة زمن ومكان أحداث المسرحية. وفي هذه المسرحية، بدأت نقطة الهجوم لحظة هجوم اللصوص علي بيت عبلة وخطفهم إياها

تقسيم المشهد أو المنظر(١٠٥) في مسرحية عنترة:

قسمَّ شوقي المشاهد (المناظر) في مسرحيته تقسيمًا غير متبع في وقتنا الراهن؛ حيث قسم المشهد الواحد إلي أكثرَّ من مشهد، فمشاهد الفصل الأول وعددها اثنان وعشرون مشهدًا هي في الواقع المسرحي تُعد مشهدًا واحدًا بالنسبة لأهل المسرح الآن؛ لأن ديكور المسرح لم يتغير في هذا الفصل، كما أنه لم يحدث إظلام حتي نشعر بتغير المشهد، فالشخصيات جميعها تدخل وتخرج وتتحرك في مكان واحد لم يتغير وفي وقت واحد، لم يفصل بين هذه المشاهد بزمان أو بمكان. وفي الفصل الثاني قسمه إلي منظرين، وقسم المنظر الأول إلي مشهدين، والمنظر الثاني إلي أربعة عشر مشهدًا. بالرغم أن مصطلح المشهد في المسرح – في عصرنا الحالي– هو مصطلح المنظر، أي الاثنان مفهوم واحد، وإن كان مصطلح المشهد هو الغالب بين المسرحيين، ولكن كان مصطلح المنظر يستخدمه البعض للدلالة على الديكور المسرحي، ومنهم شوقي في هذه المسرحية، وقد "استخدم مارون النقاش كلمة "جزء" في مسرحياته، وتبعه بعض الكتاب في هذا الاصطلاح. أما يعقوب صنوع فقد استعمل لفظة "منظر" ، ثم شاعت بعد ذلك كلمة "مشهد" ، وهي الأفضل"(١٠٦).

ونفس الحال نجده في الفصل الثالث، حيث قسمه شوقي إلي منظرين، الأول ضم أربعة عشر مشهدًا، والآخر ضم مشهدين فقط. والستة عشر مشهدًا يحدثون في مكان واحد، أي أنهم يعدون في عُرف المسرح الآني مشهدًا واحداُ فقط. أما الفصل الرابع والأخير من المسرحية فقد تم تقسيمه إلى مشهدين فقط، وهم أيضاُ يعدان مشهدًا واحدًا.

وتري الباحثة أن هذا يرجع – غالبًا – إلي سببين، الأول: هو عدم دراسة شوقي لفن المسرح وحرفية الكتابة له، وعدم ممارسته لفن المسرح. والثاني هو تأثر شوقي بالمسرح الفرنسي؛ حيث "كان الفرنسيون الكلاسيكيون يعتبرون دخول شخصية إلى الموقف المعروض أو خروجها منه بمثابة بداية المشهد ونهايته"(١٠٧).

نتائج البحث

- لم يلتزم شوقي في مسرحيته "عنترة" بوحدتي الزمان والمكان الكلاسيكتين.
- لم يتقيد شوقي في مسرحيته عنترة بوحدة الموضوع بالشكل المتفق عليه بين المسرحيين، بل أضاف موضوعات ثانوية، كما لم يوفق في ربط هذه الموضوعات الثانوية بالموضوع الأصلي ربطًا مباشرًا، الأمر الذي أضعف الحبكة في مسرحيته.
- في مسرحية عنترة، أعلى شوقي قيمة الحب على الواجب.
- أرسى شوقي في مسرحيته عنترة قاعدة قيمة الفرد .
- نجح أحمد شوقي في خلق صراع فرعي في مسرحيته – عينة البحث– في أكثر من موضع، مما جعل المسرحية تثير شغف وفضول المتلقين.
- أسهب شوقي في حواره المسرحي ، كما جاءت لغة الحوار – في مسرحيته عينة البحث – جزلة وصعب الفهم علي جمهور المسرح. مما أفقد النص سرعة الإيقاع وتدفقه، مما جعل المسرحية تميل إلي الرتابة والملل.
- استخدم شوقي في حواره في مسرحيته عنترة الشكل التقليدي للشعر، وهو قالب القصيدة الشعرية المقفاة، والمقطوعة العمودية، والبيت الشعري، واستخدم معظم بحور الشعر في مسرحيته عينة البحث.
- لم يلتزم شوقي بالمذهب الكلاسيكي في حبكته الدرامية.
- لم تعثر الباحثة على صراع عنيف في مسرحية عنترة، بل صراعات جانبية وانتصارات سهلة يسيرة تدعو إلى الضحك أحيانًا وإلى عدم التصديق أحيان أخرى.
- لم يهتم شوقي فى مسرحيته عنترة بالإرشادات المسرحية.
- جنحت مسرحية عنترة إلي الميلودراما في بعض المواقف.
- بالغ شوقي في رسم شخصية عنترة، كما اختلفت صورتها عن واقع شخصية عنترة الحقيقية.
- صور شوقي عبلة بالفتاة الجميلة، الجريئة، قوية الشخصية، الشجاعة التي لا تهاب الموت، وتواجه الأعداء بكل شجاعة وثبات.
- طرحت مسرحية عنترة قضية التفرقة العنصرية على أساس اللون عند العرب قديماً.
- من سمات المجتمع القبلي العربي التي عكسها أحمد شوقي في مسرحيته هي سمة التفاخر بالحسب والنسب والمال والجاه، واحترام وتوقير المرأة، وعدم الاستقواء عليها.
- بالرغم من أن عنترة كان حامي حمى قبيلة بني عبس إلا أنها كانت تعامله كعبد من عبيدها في وقت السلم.
- تمردت عبلة على عادات وقيم مجتمعها القبلي، وأصرت على الزواج من عنترة.
- قسّم شوقي المشاهد (المناظر) في مسرحيته تقسيمًا غير متبع في وقتنا الراهن.

المصادر والمراجع

المصادر:

- أحمد شوقي: الأعمال الكاملة.. المسرحيات، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤.

المراجع:

١-إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، القاهرة، دار المعارف، ١٩٨٥
٢-أحمد عبد الخالق : استخبارات الشخصية ، الإسكندرية ، دار المعرفة الجامعية ، ١٩٨٩
٣-أحمد زكى: إتجاهات المسرح المعاصر ، القاهرة ، مكتبة الأسرة
٤-آرثر آسا بيرغر: وسائل الإعلام والمجتمع، ترجمة: صالح أبو إصبع، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، مارس ٢٠١٢
٥-أمينة رشيد: الأدب المقارن والدراسات المعاصرة لنظرية الأدب، القاهرة ، الهيئة العامة للكتاب، ٢٠١١.
٦-أيمن منصور أحمد ندا: العلاقة بين التعرض للمواد التليفزيونية الأجنبية والاغتراب الثقافى لدى الشباب الجامعي المصري، رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية الإعلام، ج القاهرة ، ٢٠٠٥.
٧-حسين علي محمد: البطل في المسرح الشعري المعاصر، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩١م.
٨-راجية أحمد قنديل: صورة إسرائيل في الصحافة المصرية .. أعوام ١٩٧٢ ، ١٩٧٤ ، ١٩٧٨، رسالة دكتوراه غير منشورة ، كلية الإعلام ، جامعة القاهرة، ١٩٨١.
٩-رشاد رشدي: فن كتابة المسرحية، القاهرة، دار ألف للنشر، ١٩٨٥م.
١٠-روجر م. بسفيلد (الابن): فن الكاتب المسرحي، ترجمة: دريني خشبة، القاهرة، دار نهضة مصر للطبع والنشر، ١٩٧٨.
١١-سمير حسين: بحوث الاعلام .. دراسات في مناهج البحث الإعلامي، ط٣، القاهرة ، عالم الكتب، ١٩٩٩
١٢-شكرى عبد الوهاب: النص المسرحى، ، القاهرة ، دار فلور للنشر والتوزيع ط٢ ، ٢٠٠١
١٣-صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، القاهرة، الهيئة العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، ٢٠٠٣م
١٤-عدلي عبد السلام: رؤية نقدية في الأدب والمسرح والسينما، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٧م
١٥-علي أحمد باكثير: فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، القاهرة، دار المعرفة، د. ت.
١٦-على الراعي : مسرح الشعب ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة ، ٢٠٠٣.

١٧-فاطمة موسي محمود: قاموس المسرح.. الجزء الثالث، القاهرة، الهيئة العامة للكتاب، ٢٠٠٨م.
١٨-فاطمة موسى محمود: قاموس المسرح .. الجزء الخامس، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٨م.
١٩-كمال محمد إسماعيل: الشعر المسرحي في الأدب المصري المعاصر، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٦م.
٢٠-كير إيلام: سيمياء المسرح والدراما، ترجمة: رئيف كرم، لبنان، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٢
٢١-ماجدة مراد: شخصياتنا المعاصرة بين الواقع والدراما التليفزيونية، القاهرة، عالم الكتب
٢٢-مارى كارمن بوبيس: سيمولوجيا المسرح، ترجمة: أحمد عبدالعزيز، القاهرة، دار النصر للتوزيع والنشر، ٢٠٠٤.
٢٣-محمد عبد الحميد: البحث العلمي في الدراسات الإعلامية ، القاهرة ، عالم الكتب ، ٢٠٠٠.
٢٤-محمد شبل الكومى : مبادئ النقد الأدبي والفني ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٧.
٢٥-محمد شفيق: الخطوات المنهجية لإعداد البحوث الاجتماعية ، الإسكندرية ، ١٩٩٩..
٢٦-محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، القاهرة، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، يوليو ٢٠٠٧م، ط٨.
٢٧-محمد محمود: أحمد شوقي (شاعر الأمراء)، بيروت، دار الفكر اللبناني، د.ت.
٢٨-محمد مندور، مسرحيات شوقي، القاهرة، نهضة مصر، د-ت.
٢٩-نبيل راغب : لغة المسرح عند ألفريد فرج ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٦
٣٠-نعيمة مراد محمد: المسرح الشعري عند صلاح عبد الصبور، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٠.
٣١-لاجوس اجري : فن كتابة المسرحية، ترجمة: دريني خشبة، دار سعاد الصباح، د.ت.

السلاسل والدوريات:

١- أحمد هاشم: المسرح الملحمي في مصر، القاهرة، مجلة آفاق المسرح، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ع ١٢ يونيه ١٩٩٩
٢-كمال عيد: دماء على ستار الكعبة ومستقبل المسرح الشعري، القاهرة، مجلة المسرح، ع ٦، إبريل/مايو/يونيه ١٩٨٨م .
٣-لطفي عبد الوهاب يحيى: عن المسرح الشعري، القاهرة، مجلة عالم الفكر، ع الأول، ابريل-مايو-يونيو ١٩٨٤م..
٤-محمد محمد عنانى: التركيب والتحليل فى المسرح المصرى، القاهرة، مجلة المسرح، وزارة الثقافة والإرشاد القومى، ع ١٠، أكتوبر، ١٩٦٤

[11] - لطفي عبد الوهاب يحيى: عن المسرح الشعري، القاهرة، مجلة عالم الفكر، ع الأول، إبريل-مايو- يونيو ١٩٨٤م، ص١٠٩.

[2] - كمال محمد إسماعيل: الشعر المسرحي في الأدب المصري المعاصر، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٦م، ص ١١.

[3] - أحمد هاشم: المسرح الملحمي في مصر، القاهرة، مجلة آفاق المسرح، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ع ١٢ يونيه ١٩٩٩، ص ٢٧٣ .

[4] - أمينة رشيد: الأدب المقارن والدراسات المعاصرة لنظرية الأدب، القاهرة ، الهيئة العامة للكتاب، ٢٠١١، ص ٢٩.

[5] - عدلي عبد السلام: رؤية نقدية في الأدب والمسرح والسينما، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٧م، ص ٣٥.

[6] - محمد عبد الحميد: البحث العلمي في الدراسات الإعلامية ، القاهرة ، عالم الكتب ، ٢٠٠٠م، ص ٢١٦ .

[7] - سمير حسين: بحوث الإعلام .. دراسات في مناهج البحث الإعلامي، ط٣، القاهرة ، عالم الكتب، ١٩٩٩، ص٢٣٣.

[8] - راجية أحمد قنديل: صورة إسرائيل في الصحافة المصرية .. أعوام ١٩٧٢ ، ١٩٧٤ ، ١٩٧٨، رسالة دكتوراه غير منشورة ، كلية الإعلام ، جامعة القاهرة، ١٩٨١، ص٤.

[9] - محمد شفيق: الخطوات المنهجية لإعداد البحوث الاجتماعية ، الإسكندرية ، ١٩٩٩ ، بدون دار نشر ، ص ٩٥ .

[10] - نعيمة مراد محمد: المسرح الشعري عند صلاح عبد الصبور، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٠م، ص٥٧.

[11] - إبراهيم حمادة: معجم اصطلحات الدرامية والمسرحية، القاهرة، دار المعارف، ١٩٨٥، ص ٦٥.

[12] - فاطمة موسى: قاموس المسرح، الجزء الثالث، مرجع سابق، ص ٩٢٣.

[13] - فاطمة موسى:قاموس المسرح ٣/ ٩٢٤.

[14]- انظر المرجع السابق، ص ٩٢٤.

[15] - نفسه، ص ٩٢٤.

[16] - المرجع السابق، ص ٩٢٤.

[17] - فاطمة موسى: قاموس المسرح ٣/ ٩٢٤.

[18]- لاجوس اجري : فن كتابة المسرحية، ترجمة: دريني خشبة، دار سعاد الصباح، د.ت.، ص ٨.

[19]- علي أحمد باكثير: فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية القاهرة، دار المعرفة، د. ت، ص٣١.

[20] - صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، ٢٠٠٣م ، ص٢٧٠.

[21] - أحمد شوقي: الأعمال الكاملة.. المسرحيات، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤، ص ٩.

[22] - المصدر السابق، ص ١٢.

[23] - نفسه، ص ١٥.

[24]- أحمد شوقى،الأعمال الكاملة، المسرحيات ص ١٩.

[25] - المصدر السابق، ص ٢١.

[26]- المصدر السابق، ص ٣٩.

[27] - المصدر السابق، ص ٥١.

[28] - المصدر السابق، ص ٥٤.

[29] - المصدر السابق، ص ٥٩.

[30] - المصدر السابق، ص ٩١.

[31] - المصدر السابق، ص ٩٢.

[32] - المصدر السابق، ص ٩٨.

[33] - نفسه، ص ١٠٠.

[34]- المصدر السابق، ص ١٠٠.

[35]- آرثر آسا بيرغر: وسائل الإعلام والمجتمع، ترجمة: صالح أبو إصبع، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، مارس ٢٠١٢، ص ص ١٥٨ــ ١٥٩.

[36] - محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، القاهرة، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، يوليو ٢٠٠٧م، ط٨ ص ١٣٤.

[37] - محمد شبل الكومى : مبادئ النقد الأدبي والفني، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠٠٧ ، ص ٩٩ .

[38] - أحمد شوقي: الأعمال الكاملة، مصدر سابق، ص ٨.

[39] - المصدر السابق، ص ٣٤.

[40] - المسرحية التراجيدية أو المأساوية التقليدية عبارة عن مجموعة من الأحداث الجادة، المترابطة على أساس سببي ، ومعقول ، ومحتمل الوقوع، وتدور هذه الأحداث حول شخص مأزوم، يصارع مصارعة إيجابية، ضد قوى إلهية أو طبيعية أو اجتماعية أو نفسية، وخلال تتابع الأحداث يكون الجو السائد حزيناً شجياً. (انظر: إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، القاهرة، دار المعارف، ١٩٨٥، ص ١٩٧.)

[41] - محمد محمود: أحمد شوقي (شاعر الأمراء)، ص ١٠٥.

[42] - الميلودراما هي فن قائم على المبالغة ، وهى ليست مبالغة كمية ، بل هي في الأساس مبالغة كيفية، والميلودراما تركز الشر في حفنة من الناس وأحياناً في فرد واحد . (انظر: على الراعي : مسرح الشعب ، القاهرة ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، ٢٠٠٣ ، ص ٣٨٨)

[43] - محمد مندور، مسرحيات شوقي، القاهرة، نهضة مصر، د.ت، ص ١٠٠.

[44] - أحمد شوقي، الأعمال الكاملة، المسرحيات ، ص ٧١.

[45] - المصدر السابق، ص ٥٣.

[46] - كمال عيد: دماء على ستار الكعبة ومستقبل المسرح الشعري، القاهرة، مجلة المسرح، ع ٦، إبريل/مايو/يونيه ١٩٨٨م ص٤٩.

[47] - إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، القاهرة، دار المعارف، ١٩٨٥، ص ١٦٢.

[48] - فاطمة موسى: قاموس المسرح.. ج ٣، مرجع سابق، ص ٩٢٤.

[49] - كمال محمد إسماعيل، مرجع سابق، ص ٢٣.

[50] - أحمد شوقي، الأعمال الكاملة، المسرحيات ، ص ص ١٢ – ١٣.

[51] - المصدر السابق، ص ١٤.

[52] - المصدر السابق، ص ١٥.

[53] - المصدر السابق، ص ٢٠.

[54] - المصدر السابق، ص ٢٣.

[55] - المصدر السابق، ص ٧٥.

[56] - أحمد عبد الخالق : استخبارات الشخصية ، الإسكندرية ، دار المعرفة الجامعية ، ١٩٨٩ ، ص١٨ .

[57] - ماجدة مراد: شخصياتنا المعاصرة بين الواقع والدراما التليفزيونية، القاهرة، عالم الكتب، ٢٠٠٤م، ص١١.

[58] - مارى كارمن بوبيس: سيمولوجيا المسرح، ترجمة: أحمد عبدالعزيز، القاهرة، دار النصر للتوزيع والنشر، ٢٠٠٤، ص٢٨٣.

[59] - أيمن منصور أحمد ندا: العلاقة بين التعرض للمواد التليفزيونية الأجنبية والاغتراب الثقافى لدى الشباب الجامعى المصرى، رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية الإعلام، ج القاهرة ، ١٩٩٧، ص ٢٧ .

[60] - من شعر عنترة بن شداد

[61] - أحمد شوقي: الأعمال الكاملة، المسرحيات،مصدر سابق، ص ٢٠.

[62] - المصدر السابق، ص ٢١.

[63] - المصدر السابق، ص ٢١.

[64] - المصدر السابق، ص ص ٣٢ -٣٣.

[65] - المصدر السابق، ص ١٣.

[66] - المصدر السابق، ص ١٨.

[67] - المصدر السابق، ص ٢٦.

[68] - المصدر السابق، ص ١٥.

[69] - المصدر السابق، ص ١١.

[70] - المصدر السابق، ص ٣٥.

[71] - محمد مندور، مسرحيات شوقي، ص ٩٩.

[72] - أحمد شوقي: الأعمال الكاملة، المسرحيات، مصدر سابق، ، ص ٣٣.

[73]- كير إيلام: سيمياء المسرح والدراما، ترجمة: رئيف كرم، لبنان، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٢، ص ص ٢٧٥– ٢٧٦.

[74] - ماري كارمن بوبيس: سيمولوجيا المسرح ، ترجمة: أحمد عبدالعزيز، القاهرة ، دار النصر للتوزيع والنشر، ٢٠٠٤، ص ١٨٥.

[75] - نبيل راغب : لغة المسرح عند ألفريد فرج ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٦ ، ص ١٥٦ .

[76] - المرجع السابق، ١٨٣ .

[77] - كمال محمد إسماعيل، مرجع سابق، ص ١١.

[78]- شكرى عبد الوهاب: النص المسرحى، ط ٢، القاهرة ، دار فلور للنشر والتوزيع ، ٢٠٠١، ص ٥٠.

[79] - محمد شبل الكومى: مبادئ النقد الأدبى والفنى، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٧ ، ص ١٧٤.

[80] - أحمد شوقي ، المصدر السابق، ص ٦٠.

[81] - المصدر السابق، ص ٦٠.

[82]- روجر م. بسفيلد (الابن): فن الكاتب المسرحي، ترجمة: دريني خشبة، القاهرة، دار نهضة مصر للطبع والنشر، ١٩٧٨، ص٢٦٩.

[83] - أحمد شوقي ، المصدر السابق، ص ص ٧ – ٨.

[84] - المصدر السابق، ص ١٠.

[85]- المصدر السابق، ص ١٢.

[86] - المصدر السابق، ص ٩.

[87] - المصدر السابق، ص ٢٠.

[88] - المصدر السابق، ص ٢٥.

[89] - المصدر السابق، ص ٢٥.

[90] - المصدر السابق، ص ٣٠.

[91] - المصدر السابق، ص ٣٤.

[92] - المصدر السابق، ص ٥٣.

[93] - المصدر السابق، ص ٦١.

[94] - حسين علي محمد: البطل في المسرح الشعري المعاصر، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩١م، ص ١٤٩.

[95] - أحمد شوقي، مصدر سابق، ص ٣١.

[96] - أحمد زكى: إتجاهات المسرح المعاصر ، القاهرة ، مكتبة الأسرة ، ٢٠٠٥ ، ص ٢٣٠ .

[97] - أحمد شوقي: الأعمال الكاملة، مصدر سابق، ص ٣٤.

([98]) أحمد شوقي، الأعمال الكاملة مصدر سابق)، ص ١٣.

[99] - محمد محمود: أحمد شوقي (شاعر الأمراء)، مرجع سابق، ص ١٠٤.

[100] - رشاد رشدي: فن كتابة المسرحية، القاهرة، دار ألف للنشر، ١٩٨٥م، ص٣٦.

[101] - محمد محمد عنانى: التركيب والتحليل فى المسرح المصرى، القاهرة، مجلة المسرح، وزارة الثقافة والإرشاد القومى، ع ١٠، أكتوبر، ١٩٦٤، ص ٣٣.

[102] - شكرى عبدالوهاب: النص المسرحى، ط ٢ ، القاهرة ، دار فلور للنشر والتوزيع ، ٢٠٠١ ، ص ١٩.

[103] - إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، مرجع سابق، ص ٤٦.

[104] - أحمد شوقي: الأعمال الكاملة.. المسرحيات، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤، ص ٧.

[105] - ترجع أصول المناظر المسرحية إلى تاريخ قريب نسبياً، فباستثناءات قليلة، يمكن القول إن العالم القديم لم يعرف ما نسميه الآن بالمناظر المسرحية، وكذلك العصور الوسطى؛ حيث كانت المسرحيات الدينية تمثل داخل الكنائس، وحين أصبح المسرح دنيويًاانتقل إلى جوار الكنيسة ملتقياً بواجهتها كخلفية للعرض، أو إلى ساحات المدن والقرى مستخدماً أقل قدر من "الديكور والمناظر. (انظر: فاطمة موسى محمود: قاموس المسرح .. الجزء الخامس، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٨م، ص ١٦٠٢)

[106] - إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، "مرجع سابق"، ص ٢٤٥.

[107] - المرجع السابق، ص ٢٤٥.