تجربة (أحمد زكي أبو شادي) المسرحية النثرية مقاربة موضوعاتية

الدكتورة/ دلال اسماعيل محمد فرج

أستاذ مساعد ـ كلية الاداب ـ جامعة المنيا

المستخلص

جاء البحث معنونا بـ (تجربة { أحمد زكي أبو شادي }المسرحية النثرية . مقاربة موضوعاتية) ، لتقييم تلك التجربة المسرحية التي تجاهلها النقاد والمؤرخون ، وذلك لإعادة توطين (أبو شادي) بما يستحقه بين رواد المسرح النثري العربي في مصر في النصف الأول من القرن العشرين.

وللوصول إلى هذه الغاية البحثية استعانت الباحثة بمنهجية النقد الموضوعاتي لتحديد الخصائص والتيمات المميزة لتجربة (أبو شادي) بإيجابياتها وسلبياتها معا ، وجاءت الدراسة في مسارين:

المسار الأول : مناقشة أبرز القضايا المتعلقه بمسرح أبي شادي النثري.

المسار الاخير : تحليل النصوص المسرحية – مصدر الدراسة – لتحديد التيمات الفنية والموضوعية المميزة للتجربة المسرحية لأبى شادي، وقد توصلت الباحثة إلى العديد من النتائج جاءت مفصلة في خاتمة البحث، وأذكر منها بإيجاز :

(تحويل الوظيفة المسرحية بثنائيتها الضدية إلى ثنائية تكاملية فجاءت مسرحياته محملة بالوظيفتين النفعية والجمالية معا – القالب المسرحي القصير أثلر في تحديد بعض الخصائص البنائية لمسرحياته – المعالجة الكوميدية لموضوعاته المسرحية أضعفتها فنيا – جاءت المرأة مثالا وظيفياً دون استثمار لمفاتن الجسد في الأحداث المسرحية – الاعتماد على التوظيف والاستلهام للتراث التاريخى فقط – ضعف الصراع المسرحي – التغذية المرتجعة للشعر في نصوص مسرحياته النثرية جاءت حلية جمالية غير مؤثرة في البناء الفني لمسرحيات أبي شادي النثرية القصيرة ...) .

الكلمات المفتاحية:

الوظيفة المسرحية - النص المصاحب – التيماتية / الموضوعاتية – التراجيكوميدى .

Abstract

This study is entitled as "Ahmed Zaki Abo Shady's Model of Prose Theatre, A Thematic Approach," to evaluate this theatrical experience that has been long ignored by critics and historians. Thus, it aims at resituating Abo-Shady among the pioneers of Egyptian writers of prose theatre in the first half of the twentieth Century.

For the purpose of this study, the researcher employed the method of the Thematic Criticism to determine the characteristics and themes which characterize the model of Abo-Shady, whether positively or negatively. The study is divided into two parts:

The first part discusses the most important issues related to Abo-Shady's prose theatre.

The second part analyzes the theatrical texts – data of the study– to determine the aesthetic and objective themes that distinguish the theatrical experience of Abo-Shady. The researcher came up with many conclusions presented in details by the end of the study. Among these conclusions were – in brief,

(Abo-Shady turned the theatrical function from its binary opposition into a binary complementary. Consequently, his plays enjoyed both beneficial and artistic functions. The short theatrical frame impacted some structural features of his plays. The comic treatment of some of his theatrical themes weakened them artistically. Women were employed properly without any exploitation of their bodily attractions in the course of the theatrical events. Only historical heritage was employed and inspired. The theatrical conflict was weak. Poetic reference in the texts of Abo-Shady's prose plays was only used as an ornament that did not affect the artistic structure of his short prose plays.)

Key Words

Theatrical function, Didascalia, Thematics , Tragicomedy

مقدمة البحث :

قدم (أحمد زكي أبو شادي) سبع عشرة مسرحية ، تسع مسرحيات نثرية وهي مصدر الدراسة بالإضافة إلى ثمانية أعمال مسرحية شعرية ، ولكنه لم يحظ باهتمام المؤرخين والنقاد، ولعل عدم اهتمام النقاد كان من أبرز الأسباب التي دفعتني إلى محاولة تقييم تجربة (أبو شادي) المسرحية النثرية . تقييما نقديا يبحث عن تحديد مكامن القوة والضعف في تلك التجربة الإبداعية ؛ لإعادة توطين تجربته في الخريطة الإبداعية لرواد المسرح النثري العربي في مصر في النصف الأول من القرن العشرين ، واستعنت لهذه الغاية البحثية بالنقد الموضوعاتي ، وهو منهج يسكن تقاسيم ما بعد البنيوية ، ويساعد على تحديد واستخلاص التيمات المائزة المحددة لخصوصية تجربة أبي شادي المسرحية النثرية .

أولاً: دوافع الدراسة:

توجد دوافع ذاتية ، وأخرى علمية تتمثل في:

أ- ندرة الدراسات التي اعتنت بمسرح (أحمد زكي أبو شادي) [1]

ب- استكمال التقدير الذي يستحقه (أبو شادي) الشاعر والنقابي والمجدد، ولا بد من إضافة جهوده بين رواد المسرح النثري العربي في مصر في النصف الأول من القرن العشرين .

ج- التقييم العلمي لتجربته المسرحية النثرية ؛ لإعادة توطين تجربته في الخريطة الإبداعية للمسرح النثري العربي بمصر في النصف الأول من القرن العشرين .

د- الكشف عن الخصوصية البنائية للمسرحيات القصيرة ذات الفصل الواحد.

ثأنيا: أهداف الدراسة:

- **تحديد مكانة (أحمد زكي أبو شادي) بين رواد المسرح العربي النثري في مصر.**
- **تحديد التيمات الفنية المائزة في المسرح النثري ل (أحمد زكي أبو شادي) النثري.**
- **تحديد التيمات الموضوعية ، وخصوصية المعالجة الفنية في مسرحيات (أبو شادي) النثرية القصيرة.**

([1]) وجدت دراستين فقط لمسرحيات (أبو شادى) النثريه القصيرة إحداهما تقدمة موجزة لإصدار مسرحياته النثرية، للدكتور مدحت الجيار ، والدراسة الأخرى رساله دكتوراة مخطوطة بجامعة الزقازيق لوفاء محمد عطية، بعنوان (مسرح أحمد زكي أبو شادى . دراسة بنيويه توليدية).

- **تحديد كيفية المعالجة المسرحية لموضوعاته ومدى نجاحه في التوصيل والتأثير في المتلقي .**

ثالثا: أسئلة الدراسة

- **ما التيمات الفنية المميزة للمسرح النثري القصير عند (أبو شادي) ؟**
- **ما الوظيفة المسرحية للمسرحيات النثرية لـ (أبو شادي) ، هل هي وظيفة جمالية أم وظيفة نفعية؟**
- **ما موقع المرأة ودورها الوظيفي في بنية النصوص المسرحية النثرية عند (أبو شادي) ؟**
- **ما أبرز الموضوعات التي عالجتها المسرحيات النثرية لـ (أبى شادي) ؟**
- **هل توجد أبعاد رمزية أو إسقاطية على الواقع المسرحي في النصف الأو ل من القرن العشرين؟**
- **لماذا عنون (أبو شادي) أكثر مسرحياتة النثرية بأسماء الأعلام؟**
- **لماذا لجأ (أبو شادي) إلى استلهام موضوعاته المسرحية وتوظيفها من التراث التاريخي بخاصة ؟**
- **هل تخلقت الخصوصية البنائية الفنية لمسرحية الفصل الواحد عن المسرحية الطويلة ذات الفصول ؟**
- **هل الكشف عن التيمات المميزة لمسرح (أبو شادي) النثري يمكن أن يعيد ترتيب الريادة في المسرح العربي النثري الحديث في مصر؟**

رابعا: صعوبات الدراسة:

تتمثل أبرز صعوبات الدراسة في ندرة الدراسات السابقة الخاصة بمسرح (أحمد زكي أبو شادي) بالإضافة إلى ندرة الدراسات النقدية المحددة للخصائص البنائية للمسرحيات القصيرة ذات الفصل الواحد.

خامساً: منهج الدراسة

تعتمد الباحثة على (النقد الموضوعاتي)[1] وتتخذ منه منهجية لبحثها، وهو نقد يأتي في مقامات نقد النقد الذي تقوم به اليد الثالثة إضافة إلى اليد الأو لى الإبداعيه والثانية النقدية. والنقد الموضوعاتي أو التيمي نسبة لـ theme وحدده (ويبر Jean paul weber) ، وقصد به الصور الملحة والمنفردة في عمل كاتب بعينه . ويعد (ريتشار Jean pirre

(1) علوش، سعيد: النقد الموضوعاتي، الرباط: شركة بابل للطباعة والنشر والتوزيع، الرباط، 1989، ص9.

Richard) الأب الروحي للنقد الموضوعاتي، ويرى أنه معني بالبحث عن هوية سرية ذات مستويات عند كاتب بعينه.

وللموضوعاتية (*) تطبيقات حالما تستعين بالبنيوية – وهي الأساس – أو من خلال النفسي أو السيسولوجي أو حتى التاريخية ... ويفضل رواد النقد الموضوعاتي البدء بـ (التكنيس الإحصائي) من أجل تحديد الموضوع الرئيس وذلك بهيمنته على النص من خلال عائلته اللغوية، والتي يفضل أن نقدر تحليل مفرداتها.

وكما قال (فيليب هامون Philippe Hamon) "من الصعب التخلي عن الموضوعاتي لصالح نوع من الإسقاط الارتجاعي على حساب جوهر وطبيعة العمل نفسه ورغبة الانسجام ، فالموضوعاتي عبر تردده الظاهر – إلى حد ما – يضمن مقرؤئية كاملة للنص. وبناء عليه اخترت الموضوعاتية منهجا لهذه الدراسة من منطلق أن الموضوع وغايته البحثية تفرض منهجيتة العلمية؛ ولأنني أبحث عما يميز التجربة المسرحية النثرية عند (أحمد زكي أبو شادي) ففرضت الموضوعاتية نفسها كأنسب المناهج القادرة على تمكين الباحثة من مكامن التفرد لتجربته المسرحية بكل سلبياتها وإيجابياتها عبر البحث عن التيمات، قال (سعيد علوش) " البحث في الموضوعاتي هو بحث عن النقاط الأساسية التي يتكون منها العمل الأدبي [1] ، وغاية المنهج الموضوعاتي هو حصد التيمات والكشف عن اللازمات الفنية المتواترة في نصوص الدراسة.

سادساً: الدراسات السابقة

جاءت الدراسات السابقة محدودة للغاية، ولاسيما تلك الدراسات التي اعتنت بمسرح (أبو شادي) النثري القصير، والدراسات السابقة بشكل عام هي :

1- دراسة الدكتور/ سيد علي إسماعيل الذي كتب تقدمة لأعمال أبي شادي المسرحية ، وخص مسرحيتة (أوبر الآلهة) الشعرية بدراسة خاصة.[2]

---

(1) المرجع السابق ، ص 11- 12.

(*) تردد المصطلح في اللغتين الانجليزيه والفرنسية :

(thematic – theme) , (thematique – thematiser – theme)

وترجم عربيا إلى (التيمة – الموضوعة – التيم – الثيماتية – الموضوعاتية) والأخيرة الأكثر تداولاً.

(2) تم النشر لهذه الدراسة في سلسله تراث المسرح المصرى، المركز القومي للمسرح والفنون الشعبية، وزاره الثقافة بالقاهرة :ط1، 2005.

2- مقدمة الدكتور/ مدحت الجيار لعشرة نصوص درامية جمعها د.مدحت الجيار لأول مرة، وهي تقدمة بدراسة قصيرة عامة عن المسرحيات العشر[1] لم تزد عن حدود التعريف، ولفت أنظار الباحثين ومؤرخي الأدب المسرحي بمصر إلى نصوص لم يعتن بها النقاد والمؤرخون .

3- رسالة دكتوراة مخطوطة بعنوان (مسرح أحمد زكي أبو شادي . دراسة بنيوية توليدية)[2] للباحثة/ وفاء محمد عطية شداد ، وجاءت دراستها في ثلاثة فصول تناولت في الفصل الأول المسرح الشعري ، والفصل الثاني تناولت المسرح النثري من خلال (دراسة المشهد الافتتاحي والختامي - دراسة الشخصية والصراع - دراسة الزمان والمكان - دراسة الوصف والحوار واللغة)، أما الفصل الثالث فكان رصدا للتكرار والاختلاف بين المسرح الشعري والآخر النثري عند أبى شادي.

ودراستي تختلف عن هذه الدراسة في منهجية التناول الجديدة بالنقد الموضوعاتي، وبتقسيمات الدراسة وتحليلها ، فضلا عن أن دراسة الباحثة/ وفاء محمد لم ترق إلى التحليل الفني الجيد ، واكتفت بالشرح والتلخيص لمضامين المسرحيات بالإضافة إلى خلط منهجى بين عتبات النص والبنيوية التكوينية ورؤية العالم . وعدم توثيق المصطلحات التأسيسية في نقد النص المسرحي ، بالإضافة إلى تركيزها على دراسة المسرحيات الشعرية لأبي شادي.

سابعا: أفق التوقعات البحثية

تتطلع الباحثة بمنهجها الموضوعاتي إلى التوصل لتقييم علمي لتجربة أبي شادي المسرحية النثرية، وذلك من خلال تحديد التيمات المائزة - بسلبياتها وإيجابياتها - في التجربة المسرحية لمسرحيات أبي شادي النثرية، وذلك لتحديد موقعها في تاريخ الأدب بين رواد المسرح العربي النثري في النصف الأول من القرن العشرين بمصر.

ثامنا: المسار البحثى

جاء المسارالبحثي في إطارين:

الأول: تحليل لأبرز القضايا المتعلقة بتجربة (أحمد زكي أبو شادي) المسرحية النثرية.

وقد عزز د. سيد علي اسماعيل دراسته بمخطوطات توثيقيه مهمة عن (أحمد زكى أبو شادى.)

(1) مصدر سبق ذكره، التقدمه من ص 5 : 13، مقدمه تعريفية.

(2) عطية ، وفاء محمد : مسرح أحمد زكى أبو شادى . دراسة بنيوية توليدية، رساله دكتوراة مخطوطة بمكتبه كليه الآداب ، جامعة الزقازيق، 2019.

الأخير: تحديد أبرز التيمات المميزة لتجربة (أحمد زكي أبو شادي) المسرحية النثرية القصيرة ، والتي تمثلت في التيمات الآتية:

- **المعالجة التراجيكوميدية.**
- **توظيف التراث واستلهامه.**
- **النص المصاحب (الديداسكاليا)**
- **المرأة والمثال الوظيفي.**
- **الاستعانة بالشعر في المسرح النثري.**
- **ضعف الصراع المسرحي.**

تجربة (أحمد زكي أبو شادي) المسرحية النثرية:مقاربة موضوعاتية

في وقت باكر ومنذ نهاية العقد الثاني من القرن العشرين وقد دخل (أحمد زكي أبو شادي) مع جيل الرواد للمسرح النثري بتسع مسرحيات (*) لم يلتفت إليها أحد مما غيبه عن مؤرخي الأدب المسرحي النثري في مصر، حتى استطاع (مدحت الجيار) تجميع تلك المسرحيات ، ونشرها في سلسلة (تراث المسرح)[1] سنة 2013 ، والأمر نفسه بالنسبه لمسرحه الشعري حيث قدم ثمانية أعمال، ولم يحظ باهتمام مؤرخي الأدب ، ولا النقاد بالقدر الذي يرفعه إلى مكانه بين رواد المسرح الشعري ورواد المسرح النثري في مصر في النصف الأو ل من القرن العشرين. وربما كانت شهرة (أحمد زكي أبو شادي) كشاعر مجدد قد حظيت باهتمام همش جهوده المسرحية، وزادت شهرته بنشاطاته المائزه في المهجر وفي مصر، ولاسيما عندما أسس جماعه أبولو، وأصدر لها مجلة أبولو 1932 – 1934، وكانت

(*) المسرحيات النثرية لأبى شادى (الطائر الطليق – أكبر خان – باسم أمير المؤمنين – حارس البستان – غزو الجزيرة – أبو دلف الخزرجي – سلام الترجمان – المهلبي في الأدغال – يوم الأبطال)

ومسرحياته الشعرية ثمانية أعمال هى (أوبرا إحسان – أوبرا الآلهة – سلام وميرندا – أوبرا زينوبيا – ملكة تدمر – أوبرا أردشير وحياة النفوس – احتضار فنان – نفرتيتى والمثال – عبده بك)

(1) أبو شادى، أحمد زكي ، عشرة نصوص درامية، دراسة وتقديم مدحت الجيار، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2013 .

(*) تصاعد فكر (الثنائيات الضدية) تناسب حضاريا مع البناءات الرأسية لأيديولوجيات القرن العشرين ، بينما جاء الفكر العولمي المعلوماتي مع نهايه القرن العشرين وبداية الألفية الجديدة عرضانياً ، وأسقط الأيدلوجيات العشرينية الرأسية التي سببت تناحرات في العالم، واعتماد (أبو شادي) على العلاقة التكاملية بديلا عن الثنائيات الضدية...يمثل سبقا فنيا وحضاريا ... .

تلك الجماعة أقرب إلى العمل النقابي منها إلى الجماعة الأدبية التخصصية؛ لأنه جمع في عضويتها أكثر الشعراء العرب من التقليديين والمجددين معا....

ولعل عدم التدقيق في تاريخ المسرح النثري في مصر مع جيل الرواد الذي احتفل بـ (إسماعيل عاصم – إبراهيم رمزي – الأخوان تيمور – فرح أنطوان – توفيق الحكيم)، ولم يحتفل بجهود (أحمد زكي أبو شادي)، وهو أحد أبرز الأسباب التي ألجأتني إلى موضوع هذا البحث. وفي وقت باكر – أيضاً – أذاب (أبو شادي) الثنائية الضدية (*) للوظيفة الشعرية (وظيفة جمالية – وظيفة نفعية) وذلك بتحويل العلاقة بين الجمالية والنفعية من ثنائية ضدية إلى علاقة تكاملية ؛ لأن من يقرأ مسرحياتة النثرية – مصدر الدراسة – سيشعر في البداية بمدى حرص (أبو شادي) على الوظيفة النفعية ممثله في غايته التعليمية، وفي تعبيره عن حب الوطن والانتماء التراثي لتاريخ ورجالات العرب والمسلمين ، وما أن تتقدم في القراءة إلا ونستشعر بتيماتة الفنية أننا أمام وظيفة جمالية أيضا من خلال طرائقه في المعالجة الموضوعية والفنية لمسرحياته النثرية ... تلك التى سنكشف عنها وعن التيمات الفنية التي ميزت مسرح (أبو شادي) النثري.

ومن ناحية أخرى فـ (أحمد زكي أبو شادي) قدم جميع مسرحياته النثرية في مسرحيات قصيرة من فصل واحد ما بين ثلاثة مناظر أو أربعة مناظر فقط ، فهل هذا الشكل المسرحي الأحادى قد أثر على خصوصية البناء المسرحي في تجربة (أبو شادي) المسرحية النثرية؟ وهل يمكن أن يكون التباعد الفني بين الرواية والقصة القصيرة قد تحقق تماثله في فن المسرح بين بناء المسرحيات الطويلة المتعدده الفصول وبين المسرحية القصيرة ذات الفصل الواحد؟ و تعتقد الباحثة أننا لسنا في حاجة إلى تقسيم أجناسي بين المسرحية القصيرة والأخرى الطويلة ، فنحن في النهاية أمام فن مسرحي، فقط موضوع المسرحية هوالمحدد لطولها ، وليس طول المسرحية هوالمحدد لموضوعها. ولكننا في تجربة (أبو شادي) المسرحية التي جاءت جميعها في مسرحيات قصيرة ذات فصل واحد ، قد فرض قصر المسرحية – كقالب فني – نفسه على العناصر البنائية بشكل عام، وقد لاحظت الباحثة الآتي:

أولا: قلة عدد الشخصيات في المسرحية.

ثأنيا: محدودية التنوع المكاني لمناظر المسرحية.

ثالثا: الامتداد الزمني العرضاني بالأحداث أكثر من العناية بالامتداد الرأسي لزمنية المسرحية، حتى أن بعض المسرحيات القليلة التي طال فيها الزمن اعتمد فيها الكاتب على

القفزات الزمنية للأحداث لتجدنا في النهاية أمام مسرحية من فصل واحد في ثلاثة / أربعة مناظر.

رابعا: الامتداد العرضي للحدث المسرحي قد أثر سلبا على الصراع المسرحي ، والذي جاء ضعيفا في أكثر المسرحيات.

خامسا: الحوار المسرحي تباين من مسرحية إلى أخرى و تحديدا في طول الحوارات أو قصرها تبعا لخصوصية كل موضوع ، ولكنهجاء بلغة نثرية فصحى تتناسب والعرض المسرحي .

واللافت للنظر – بشكل استباقي – أن (أبو شادي) قد سكن التاريخ العربي ، وخرج منه بتوظيف أو استلهام لكل موضوعات مسرحياته النثرية إما إحياء لحدث تاريخي أو تقديما لفكر فيلسوف عربي أو حاكم عربي، وقد لاحظت الباحثة أن (أبو شادي) تحرك زمنيا ما بين حكم العباسيين إلى الفاطميين إلى عرب الأندلس ، وكأنه أراد أن يمثل جغرافية الدولة الإسلامية وقت توهجها الحضاري في عهد العباسيين ، وقد يكون ذلك امتدادا لمفهوم الوطنية عند أبي شادي ، وقد يكون ضعفا إبداعيا ، وكأنه لم يقو على مسرحة موهبته الشعرية أو أن رغبته التعليمية غلبت قدراته الفنية والجمالية على الرغم من وعيه الفني الذي جعل من مسرحياته الفنية بالعلاقة التكاملية ذات وظيفة نفعية وجمالية معا.

وبقى القول بأن (أبو شادي) أدرك في وقت باكر قيمة النص المصاحب وفاعليتة التأثيرية، قبل أن يدرك الكثيرون الفاعلية السميولوجية ودور العلامات غير اللغوية في النص المسرحي ، وقد لفت نظري تلك الملاحقات الدقيقة الواصفة لخصوصية الحوارات في مسرحياته ، وهو يعتمد في التوصيف إلى تجسيد المشهد الحوارى بالتقويس الذي يحدد هيئة المحاور – ويحدد الألوان ، ويحدد المشاعر، ويحدد مستوى الصوت وطريقه إلقاء الجملة الحوارية ....، فقد دعم حواراته بأبعاد الصوت واللون والحركة والأحاسيس والمشاعر، وكان النص المصاحب عبر الحوارات أكثر ايجابية من النص المصاحب الذي يتصدر المناظر المسرحية والذي ثبّت عناصره بالحرص على ترسيم المكان وتحديد الزمان وتسمية المتحاورين في مستهل كل منظر مسرحي.

وبعد ... فأعتقد أن هذه الرؤى التحليلية الاستباقية تمثل توطئة مهمة ، وضرورة دافعة للبحث عن التيمات التي تميز تجربة (أبو شادي) المسرحية النثرية، وهي تيمات ستأتي محملة بإيجابيات وسلبيات التجربة المسرحية، واعتقد أن الاستعانة بالمنهج الموضوعاتي / التيماتي هو الذي قربنا بدقة علمية من هذه التيمات ، والتي تمثلت في الآتي:

أولا : تيمة المعالجة التراجيكوميدية.

ثأنيا : تيمة توظيف التراث.

ثالثا: تيمة الديداسكاليا.

رابعا: تيمة المرأة والمثال الوظيفي.

خامسا: تيمة الاستعانه بالشعر.

سادسا: تيمة الصراع الضعيف.

أولا : تيمة المعالجة التراجيكوميدية (*)

لاحظت الباحثة أن (أحمد زكي أبو شادي) في مسرحياته النثرية ذات الفصل الواحد ، ومن خلال تسع مسرحيات – مصدر الدراسة – قد استعان بالمعالجة الكوميدية لموضوعاته المسرحية الجادة في ستة أعمال مسرحية من مصادر هذه الدراسة وهي مسرحيات (حارس البستان – غزوة الجزيرة – الطائر الطليق – أبو دلف الخزرجي – سلام الترجمان – المهلبي في الأدغال).[1]

وتدرك الباحثة أن التطبيق الحاد لمصطلح التراجيكوميديا (Tragicomdy) ليس مقصودا بحدته الاصطلاحية التي تعني الجمع بين التراجيدي المأساوي والكوميدي الملهاوي ، ذلك النوع الذي ضرب حدة القوانين الأرسطية التي حرصت على الفصل بين الأنواع لاعتبارات فنية وأخرى طبقية كما نفهم من كتاب فن الشعر لأرسطو... ، وإنما تعني الباحثة التماثل الحديث لمعنى التراجيكوميدي تأثرا بـ (هنريك إبسن النرويجي 1906) الذي قاد الدراما الحديثة معبرا عن قضايا الحياة بما فيها من المضحك والمبكي معا... ، وهو المعنى نفسه الذي عبر عنه (محمد مندور) ، والذى رأى أن الأمر لا يعني الجمع بين المأساة والملهاة بقدر ما أن الفكرة المسرحية المنتزعة من الحياة لا هي مأساة تدعو إلى البكاء ، ولا هي خالصة لملهاة هزلية تغرقنا في الإضحاك ، وإنما هي شيء رمادى....[2] ، قال مندور : "إذا بني المسرحي

---

(1) أبو شادى .أحمد زكي : عشرة نصوص درامية ، دراسة وتقديم مدحت الجيارر، الهيئة العامة للكتاب بمصر ، سلسلة تراث المسرح، 2013.

استبعدت الباحث من هذه المجموعة مسرحية (نفرتيتي والمثال) لأنها مسرحية شعرية ، واكتفت الباحثة بتسع مسرحيات نثرية.

(2) تفضيلا راجع : في الأدب والنقد ، محمد مندور ، نهضة مصر.

مسرحياته على الحوادث العادية التي قد ندمع لها كما قد نبتسم لها ، وفي الحالتين لا نعدو حد التأثير الخفيف فلا نقهقه ... ولا ننتحب .." [1] ، وأعتقد أن الحراك الاجتماعي الأوربي بداية من الثورة الصناعية وصعود الطبقة البرجوازية قد جعل من الصعوبة بمكان أن نفصل بين التراجيدى والكوميدى في العمل المسرحي، وهو المعنى نفسه الذي عبر عنه (نعمان عاشور) عندما ذكر أن التراجيكوميدى قد ظهر في ثنايا الاتجاه الواقعي [2] وإذا كان (يونسكو) يرى صعوبة المزج بين التراجيدى والكوميدي ، فإن أكثر الآراء ترى إمكانية تحقق ذلك إذا ما تخففنا من المعنى الحرفي الموسع والمعمق للتراجيديا الإغريقية ، و(بيراندللو) نفسه يرى إمكانية الجمع بينهما ؛ لأنهما معا يحققان علاقة تكاملية في تصوير الحياة الحديثة. [3] ، وهو المعنى نفسه الذي تبناه (ألفريد فرج) في كتابه (دليل المتفرج الذكي) حيث يرى أن المزج بين المأساوى والملهاوى وسيله فنية مهمة للتعبير عن المفارقة الطبقية في المجتمع.... [4]

وبناء على تواتر الآراء حول أن موضوعات المسرح المعبرة عن المفردات الحياتية وقضاياها تستدعى المزج بين ما هو كوميدي وما هو مأساوي ... لأنها الحياة ، وفلسفتها البنيوية التي تراها قائمة على علاقة تكاملية للثنائيات الضدية، وهذا ما أقصده من معنى توافر تيمة التراجيكوميدي في مسرحيات (أحمد زكي أبو شادي) النثرية.

في مسرحيته (حارس البستان) يتبنى (أبو شادي) التقديم الأمثل لشخصية (الفارابي) ، ويوسع لحواراته حتى يبرز آراءه الفلسفية التي اختلف الناس حولها في حضرة (سيف الدولة الحمداني) ...، ومع جدية هذا الموضوع، ومفرداته الفلسفية الوجودية، إلا أن (أبو

(*) جاء في معجم المصطلحات لإبراهيم حمادة.... أن التراجيكوميدي العمل الذي يجمع التراجيدى والكوميدى فى نص واحد، وقد جاءت له ترجمات عديدة في العربيه نحو (الكوميديا السوداء – الكوميديا الداكنة – الدراما الدامعة – الملهاة المفجعة...)

(1) المرجع السابق، 128 وما بعدها. وراجع أيضاً الكلاسيكية والأصول الفنية للدراما ، محمد مندور.

(2) عاشور .نعمان عاشور ، الكوميديا الداكنة دراما العصر ،مجلة الدوحة، عدد 23 فى نوفمبر 1977.

(3) راجع: ستيان، ج.ل: تطور المأساة الملهاوية الحديثة، ترجمة منير صلاحي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق 1976.

(4) راجع : فرج، ألفريد فرج : دليل المتفرج الذكي إلى المسرح، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة: 1989 ، ص 106 وما بعدها.

شادي) قدمه في إطار فكاهي كوميدي ، وذلك برصده للمنظرين الأول والأخير لحوارات فكاهية بين ضريرين لاجئين إلى بستان الشيخ مجاهد، ونفهم من الحوار الضاحك نهمهما في أكل محتوى البستان من الفستق والأجاص. " صعتر : ... من يدرينى وأنا كفيف أنك لم تتجاوز المائة، ومع ذلك تستحل نهب الفستق! هذا فجور يا حرفوش

حرفوش : (مقاطعا) فجور! أكل الفستق وطيبات الله فجور!

صعتر: ألم تسمع عن كتاب (إيثار البندق على الفستق)..وفيه تحريم الفستق على الشيوخ...

حرفوش: سمعت عنه...، لأني أنا مؤلفه، وقد أمليته في صباى.

صعتر: مؤلفه!

حرفوش : نعم ... ، لأنني كنت مازلت مولعا بالفستق فخشيت منافسة الشيوخ حينئذ. أما الآن فأود إملاء كتاب أخر... أقول فيه بأن ضرره للهضم يصيب من دون السبعين من الفتيان والأطفال..." [1]

وفي مسرحيته (المهلبي في الأدغال) يكلف الخليفة الفاطمي في مصر (العزيز بالله) الحسن بن محمد المهلبي لقيادة فريق عمل في رحلة إلى السودان لاستثمار علمه واكتشاف أمر السودان المهم لمصر، وزاد التكليف بأن يحضر ومن معه بعض الحيوانات المفترسة والوحوش الإفريقية حية ، وهنا تنفتح المفارقة ؛ لأن (المهلبي) جبان... وبلغت به الدهشة مداها من هذا التكليف حتى إننا أول مرة نجد في مسرحيات (أبو شادي) حوارا جانبيا من كثرة خوف الرجل ودهشته من تكليف الخليفة:

"العزيز بالله : أما ما أريده منكم فهو مؤازرتى على جلب بعض الوحوش الإفريقية حية

(ضجة ودهشة من الثلاثة... وحوش يا مولاى!!)

المهلبي: (مخاطبا نفسه في وجل بصوت خافت)

لا حول ولا قوة إلا بالله! المهلبي حابس أسد في قفص!!

... يا مولاى! اذا أنطت في هذه المهمة فلن أعود إليك ولا جثة مهشمة ... سامحني يا مولاى...،

رضي الله عنك

---

(1) أبو شادى، أحمد زكي ، عشرة نصوص درامية ، ص٧٧ – ٧٨

العزيز بالله : علي قدر أهل العزم تأتي العزائم، وكنت أُسر أن يشرف ابن محمد (المهلبي) كزعيم للقافلة بصيد أسدين مثلا!

المهلبي : (مذهولاً، متعجبا) أسدان مولاي !

العزيز بالله: وإلا فلتسعدنا بأسد وفيلين.

المهلبي: (مذهولا) بأسد وفيلين! بأسد وفيلين!

بأسد وفيـ ..... [1]

وتضل الدهشة والخوف حد أن يكرر متعجبا (بأسد وفيلين!!)

ثم تتقطع حروف كلماته .....

"المهلبي: (مخاطبا نفسه بصوت خافت) .... راكبا أسدا!؟

والله ضعت يا ابن محمد ....." [2]

وعندما يواجه أول موقف ويسمع زئير الأسد في السودان

"المهلبي: (مذعورا) بخ بخ بخ بخ برررر! أنا جاهك يا رسول الله ! برررر! [3]

وفي نهاية المسرحية يصور الكاتب (المهلبي) وقد فر هاربا – فوق شجرة – من الوحش... وبقى فوقها لم يستطع النزول...

"المهلبي: (مستغيثا) أدركوني يا شباب...

المهلبي: (في إعياء) أما أنا فسأبقى على هذه الشجرة [4]

ومناظر المفارقة سيطرت على هذه المسرحية على الرغم من أن تكليف الخليفة الفاطمي تكليف سياسي وديني وعلمي ، إلا أن معالجة التنفيذ قد سيطرت علىها الكوميديا بمواقفها المفارقة العديدة. [5]

---

(1) المصدر السابق، 157 – 158

(2) المصدر السابق ، 161

(3) المصدر السابق، 176

(4) المصدر السابق، 183–184

(5) المفارقة الدرامية مصطلح درامى له آليات تنفيذية عديدة فى نصوصنا المسرحية – تفصيلا راجع: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، إبراهيم حمادة، 248.

وفي مسرحية (أبو دلف الخزرجي) يكلف الأمير (نصر بن أحمد) حاكم مدينة (بخاري) رجاله بالتوجه إلى حدود الصين رفعا لروح العلم ونشرا للدين. " الأمير نصر: ... هذه هى الروح العربية الوثابة التي جابت الأقطار وفتحتها مستفيدة ومفيدة فرفعت لواء العلم والحضارة، وهذه هي تعاليم الإسلام... التي تدعونا إلى التفتيش في مناكب الأرض ، وتحثنا على الهجرة والكفاح في طلب الرزق والمتعه والسؤدد، مع البر دائما بالوطن الأول" [1] . لكن هذه الغاية السامية جاءت من خلال معالجة كوميدية تمثلت فيما لحق بـ (عبد الباسط) من حالة نفسية جعلته يتخيل كل صينى وكأنه تمساح، وما ترتب على ذلك من مواقف ومفارقات في الرحلة، ولم يتخل الكاتب عن هذه التيمة إذ أصر على أن تبقى شخصية (عبد الباسط) مسطحة حتى بعد عودته إلى قصر الأمير نصر، وعندما رأي الرسام الصيني المبعوث الرسمي للأمير تملكه الصرع والخوف:

"عبد الباسط : (ملتاعاً صارخاً) ... التمساح... التمساح... هذا هو

الأمير نصر: ماذا جرى أدرك الرجل... لقد أغمى عليه

(يسمع صوت سقوطه...ووقع أقدام مقتربة)

عبد الباسط : (بصوت خافت) التمساح

.....

أبو دلف: أخذ يستعيد وعيه يا مولاى ها هو يفتح عينيه ويتأمل.

عبد الباسط: (صارخا ملتاعا وقد شاهد تشانج تشنج وهو جالس أمامه) التمساح...التمساح. [2]

وقد بالغ المؤلف في المعالجة الكوميدية المساعدة على جذب الفكرة حتى سيطرت شخصية (عبد الباسط) على المناظر المسرحية ، بينما تراجعت الفكرة الجادة للمسرحية، وكأنها ثانوية في هذه المسرحية. وهي معالجة فيها الكثير من المبالغات الكوميدية الباسمة على حساب الفكرة الرئيسة التي تتبنى أهمية التواصل مع البلدان المفتوحة لتأمين نشر الإسلام.

وفي مسرحية (سلام الترجمان) يكلف الخليفة العباسي (الواثق بالله) مجموعة يترأسها (ابن حرب وسلام) لمتابعة السد عند يأجوج ومأجوج لتأمين المسلمين هناك ، وهي مهمة

(1) عشرة نصوص درامية، مصدر سبق ذكره، 122

(2) عشرة نصوص درامية، مصدر سبق ذكره، 127

سامية، إلا أن مقدمات التكليف في قصر الواثق بالله في سامراء قد وسعت لمواقف كوميدية بين (ابن حرب وسلام).

"الخليفه الواثق : سأوفيدك يا سلام في مهمة جليلة على أن يكون ابن حرب كاتم سرك.

سلام : كاتم سري يا مولاى.. لا أعرف أحدا فضحنى مثل ابن حرب، بل لا أعرف أحدا تفنن في اختراع الفضايح لي، وتزويد امرأتي بها مثله ..." [1] ، ثم يستعرض الكاتب فضح سلام لابن حرب، وسخرية ابن حرب من سلام في مواقف عديدة ضاحكة (مخمور في زقاق الأعرج .... سب إمام المسجد الذي هو صاحب الخمارة، ....) . " ابن حرب : فلما سألت صاحب الخمارة عما حدث ، قال إنه نهاه (نهى سلام) عن الإسراف في الشرب، فلم يرتدع، فتمادى وأصرعلى أن يؤدي جميع الحاضرين صلاة الفجر في الخمارة متوضئين بالخمر وأن يكون هو إمامهم، وأخذ يصيح بالدعوى إلى تقوى الله ها ، ها ، ها

الخليفة الواثق: (مقاطعا..متهكما) نعمت التقوى! [2] ومع هذا التكليف الجاد والمهم لابن سلام وابن حرب ومعهما خمسون مساعدا في مهمتهم، إلا أن المهمة بدأت بمعالجة كوميدية، وانتهت بخيال شعبي.

وفي مسرحيته (غزوة الجزيرة) يرصد حدثا تاريخيا يتمثل في مواجهة (موسى بن نصير) لـ (لذريق) ملك القوط في أسبانيا ، لكن معالجة الحدث مسرحيا جاءت محمولة على مفارقة تكليف (موسى بن نصير) لاثنين من الجبناء للمشاركة في تلك الغزوة وهما (فاضل بن مسروق، وعامل بن مشنوق) ، ومن ثم يوسع بوجودهما من فرص المفارقات الساخرة حيناً والمضحكة أحيانا أخر، وتكتمل المفارقة الساخرة بأن القائد (طريف بن مالك) يخطب في جنوده، ويمتدح شجاعة (عامر بن مسروق) وهم الجبناء... حتى إن (فاضل بن مسروق) قد نام أثناء خطبة القائد!!

" طريف بن مالك : وليس بينكم إلاجندى واحد يستحق اللوم بل التعنيف الشديد ... (ضجة من الجنود)

نعم فهو في البسالة حتى كاد يستشهد عمدا، وكأنما يعاند القدر ذلك هو فاضل بن مسروق بطلنا العظيم... أين هو

جندي: أنه يغط في نومه إعياء يا مولاى .." [1]

---

(1) المصدر السابق، 134

(2) المصدر السابق، 135

وبشكل عام فإن هذه التيمة التي يمزج فيها الكاتب موضوعاته الجادة بمعالجة كوميدية، لتذكرنا بما فعله (جورجي زيدان) وهو يسعى لتبسيط التاريخ العربي – في المحاولة الباكرة للرواية العربية التاريخية فكان يمزج الأحداث التاريخية بقصة غرامية حتى يجذب القاريء ، وكأن هذه هي الغاية نفسها في مسرحيات (أبو شادي) النثرية ذات الفصل الواحد هنا ، فهو يحرص في المقام الأول على غاية قومية وأخرى تعليمية دفعته لاقتسام موضوعاته ما بين الحديث عن فتح إسلامي أو استعراض لفكرعالم من علماء العرب كالفارابى وابن سينا، ويبدو أنه استعان بالكوميديا ومواقف المفارقة والسخرية ليجذب القاريء لموضوعاته الجادة ، ويخفف جديتها بمعالجة كوميدية مثلت تيمة أساسية في أكثر مسرحياته النثرية القصيرة – مصدر الدراسة – .

ثأنياً: تيمة توظيف التراث:

صفة الشاعرية الغنائية قد غلبت على إبداعات (أحمد زكي أبو شادي) ، إلا أن تمكنه الشعري قد أغراه بخوض مجال الإبداع في مجال المسرح الشعري والآخر النثري ، ومن ثم كان السؤال إلى أى حد نجح (أبو شادي) في مسرحة موهبته الشعرية ؟ ، والحقيقة أنه جاء كسابقيه ومعاصريه من أولئك الشعراء الذين ارتادوا المسرح الشعري ليأخذوا مادتهم المسرحية من التاريخ والتراث توظيفا له أو استلهاما وتوافق ذلك مع إمكانات إبداعية مسرحية محدودة ، وقدرات شعرية فائقة ! .

ومسرحياتنا النثرية التسع ذات الفصل الواحد جاءت في سياق قدرات الشاعر الذي يمسرح موهبته الشعرية ، فلجأ في مسرحه النثري إلى تيمة التوظيف والاستلهام من أعماق تراثنا العربي الإسلامي ، ولكنه لم يكن متمكنا تمكن توفيق الحكيم فجاءت محاولاته المسرحية – مصدر الدراسة – لغاية تعليمية ووطنية، تمثلا للوظيفة المسرحية الجامعة بين الغاية النفعية والجمالية معا، وهذا ما اضطر (أبو شادي) إلى البحث عن وسائل وتيمات فنية يخفف بها الغاية النفعية ويطفي على محاولاته مسحة جمالية.

ويأتي توظيف التراث العربي واستلهامه بشخوصه ليمثل تيمة أساسية في مسرحياته النثرية القصيرة – مصدر الدراسة – ، وجاءت هذه التيمة في إطارين، أما الأول فهو حديث عن شخصيات تراثية بارزة بحجم ابن سينا والفارابى... ، وأما الإطار الأخر فهو توظيف واستلهام لبعض الأحداث التاريخية من تاريخنا العربي العباسي والفاطمي والأندلسي بخاصة !

(1) المصدر السابق 106 – 107

من الإطار الأول قدم (أبو شادي) شخصيتين بارزتين، أما الأولى (ابن سينا) ، والأخرى (الفارابى) بشكل أساسي ، وجاءت شخصيات أخر عرضا في سياق استعراض بعض الأحداث التاريخية وتوظيفها مثل ذكره لـ موسى بن نصير – أبو مسلم الخرسانى ...).

يصدر (أبو شادي) مجموعته المسرحية القصيرة بدراما تاريخية معنونة بـ (الطائر الطليق) يقدم شخصية (ابن سينا)، ويستعرض فكره من خلال قالب مسرحي قوامه الصراع بين السلطة والمثقفين، إذ تتعلق الأحداث بالشرطيين اللذين يبحثان عن (ابن سينا) في مطاردة له للقبض عليه وتقديمه للحاكم:

" الشرطيان : (سارا في دهشة) ابن سينا؟ وأين هو؟

بثينة: في داره طبعا، فهل طارت داره؟

الشرطي الأول: بل طار هو!

بثينة: لماذا تسألان؟

الشرطي الأول: مولانا الأمير يطلبه، وقد عجزنا عن الاهتداء إليه ... [1]

ثم يستثمر الكاتب خلافا بين (بثينة) وخطيبها (محمد بن عطاء)، وهو من مريدي (ابن سينا)، ليستعرض جزءا من فلسفة (ابن سينا) ، بينما يكتفي الشرطيان بالاستماع والسخرية ؛ لأنهما لا يفهمان شيئا مما يطرح من فكر (ابن سينا) . وتصبح مطاردة رجال الفكر من قبل السلطة هي المؤسسة للصراع في هذه المسرحية ، إلا أن الحوارات تترهل بسبب طولها المستعرض لتفاصيل بعض أفكار (ابن سينا) [2] ، فحوار المعصومى يستعرض الحديث عن (ابن سينا) وفكره في منطوق واحد يمتد في صفحات (28 – 29 – 30 – 30 – 31 – 32) دون تداخل من محاوريه، مما تسبب في ترهل الحوار وافتقاده للجذب والتشويق، وهذه واحدة من مثالب الغاية الوظيفية المسرحية هنا وهي الغاية (النفعية).

وفي مسرحيته (حارس البستان) يوظف أبو شادي أحداثه الدرامية للكشف عن الممتلكات الفكرية لـ (الفارابي) حتى أن (سيف الدولة) نفسه يشارك الفارابى في مناقشة رأيه في الذات الإلهية، والفارق بين رؤيته ورؤية (الكندي) ، والغاية التعليمية بوظيفتها النفعية

---

(1) أبو شادى ، أحمد زكي ، عشرة نصوص درامية، دراسة وتقديم مدحت الجيار، سلسلة تراثنا المسرحى ، الهيئة العامة للكتاب بمصر، 2013.

(2) راجع طول الحوارات ص 28 – 29 – 30 – 30 – 31 – 32– 33.

هنا أضعفت الصراع في هذه المسرحية، والذى تمثل في هروب (الفارابى) من التكليف بالوزارة، وتفضيله أن يعمل (ناطوراً) لبستان حتى يتفرغ لفلسفته !!... وعلمه وتأملاته... وموسيقاه... وجاء الضريران في البستان يعبران عن نهمها... ويمثلان مسحة كوميدية تخفف جفاف العرض البيوجرافي عن الفارابي وفكره الذي حاول أبو شادي مسرحته في هذه المسرحية.

وفي سياق الإطار الثاني لتيمة التوظيف التراثي يتجه (أبو شادي) نحو توظيف – واستلهام بعض الأحداث التاريخية من تاريخنا العربي الإسلامي ، ويتسع توظيف الأحداث التاريخية باتساع الحضارة العربية ، فيلتقط أحداثا من العباسيين، وأخرى من الفاطميين وثالثة من المسلمين في أسبانيا. وكلهامن فترات القوة .

في مسرحية (غزوة الجزيرة) يوظف المواجهة التاريخية بين (موسى بن نصير) و (لذريق) ملك القوط بمسرحة يزيد عليها مسحة كوميدية في ثلاثة مناظر مسرحية من خلال إضافة شخصيتين كوميديتين امتازتا بالجبن، وتنسب إليهما الشجاعة نسبة قسرية لتحقيق المفارقة التى تبدأ بدلالة التسمية: (عامر بن مشنوق وفاضل ابن مسروق) واسمهما يحتفظ بفاعلية مظهرية للقدرة الفاعلة (وزن فاعل) ، بينما هم من الجبناء....، ويوسع الكاتب لمساحات المفارقة الساخرة من (عامر وفاضل) ليسيطرا على مقاليد النص المسرحي ، وكأن (أبو شادي) يكتفي فقط بتذكيرنا بواحدة من غزوات المسلمين في أسبانيا ، يخصص المنظر الثاني ليجسد حواريا مدى حقد لذريق على العرب ووصفهم بالبرابرة من خلال حواره مع (فلورينده) . أما مسرحية (أبو دلف الخزرجي) ، ومسرحية (سلام الترجمان) فترصدان الدور التاريخي لخلفاء بني العباس في متابعة وملاحقة الفتوحات الإسلامية شرقا حتى الصين، فالخليفة يكلف من رجاله من يرحل شرقا لمتابعة المسلمين هناك بجانب السد الغريب من يأجوج ومأجوج ، بينما (نصر ابن أحمد) حاكم (بخاري) في مسرحية (أبو دلف الخزرجي) يكلف أبا دلف الخزرجي وعبد الباسط بالذهاب إلى الصين...، لتحقيق التواصل السياسي معهم، وترد الصين بإرسال مندوبها الرسام (تشانج تشنج وو) من الأمير الصيني في (كانتون). والمسرحية لم تقدم إلا بعض التفاصيل المبتورة عن العلاقات بين بخاري وحكام الصين ، فيما بالغ المؤلف في المعامل المعالجة الكوميدية لتأدية المهمة عبر (أبو دلف – وعبد الباسط) .

وفي مسرحيته (المهلبي في الأدغال) يكلف الخليفة الفاطمي في مصر (المهلبي) ومعه خمسون في مهمة إلى السودان رسمية دينية علمية ، رسمية لأنها من الخليفة الذي

كلفهم بمتابعة المسلمين في السودان ، وعلمية لأنه كلف المهلبي ليكتب عن عجائب الرحلة، والرحلة رؤية تاريخية باكرة لأهمية السودان لمصر، إلا أن المعالجة الكوميدية غلبت على طبيعة الرحلة، التي لم يبق منها إلا التكليف الراصد تاريخيا لمدى اهتمام حكام مصر بالسودان.

وبشكل عام جاءت تيمة التوظيف التراثي ضعيفة – نسبيا – ، فهي على مستوى الأفراد كانت تحول المسرحية إلى رؤية بيوجرافية، وعلى مستوى التوظيف التاريخي اكتفت بالتذكير، وجاءت محجمة حتى أن الباحثة لما تقبض على أبعاد رمزية تسخر التوظيف التراثي إلى إسقاط على قضايا الواقع المصرى أو العربي وقتئذ – وقت كتابة (أبو شادي) لتلك المسرحيات– .

وعلى الرغم من أن هذه المجموعة المسرحية – مصدر الدراسة – جاءت في تسع مسرحيات إلا أن مسرحيه واحدة فقط خرجت عن تيمة التوظيف التراثي العربي، بينما استقلت مسرحية واحدة فقط بالحديث عن التحرر الأمريكي من البريطانيين، وفي تلك المسرحية (يوم الأبطال) يحدد اليوم القومي للأمريكيين 1781 وإعلان الاستقلال ، ويزج بأسماء تاريخية مثل (جورج واشنطن – باتريك – نوكس..) ، وعلى الرغم من أن المسرحية تتصل بالتاريخ الأمريكي إلا أنها تأتي في سياق المعنى العام للوطنية والإخلاص للوطن . لكن القدرات الفنية الدرامية جاءت محدودة للغاية في هذه المسرحية الأقرب إلى العمل التسجيلي المحدود منها إلى العمل الفني المحمل بالرموز والإيحاءات.

وترى الباحثة أن تيمة (توظيف التراث) حددت الموضوعات والقضايا المسرحية لهذه المجموعة المسرحية النثرية القصيرة لـ (أحمد زكي أبو شادي)، وتعتقد الباحثة أن الوظيفة المسرحية المستفادة من هذه التيمة الموضوعية تؤكد على الوظيفة النفعية بشكل أساسي ولذلك كانت أقرب إلى الغاية التعليمية ، وهو أمر أضعف الصراع المسرحي ، وحجم القدرات الدرامية بقدر ما اقترب من النزعة التسجيلية.

ومع سطوة تيمة (التوظيف التراثي) اختفت الموضوعات المسرحية الواقعية من هذه المجموعة، وتعتقد الباحثة أنه حتى الإسقاط على الواقع بهذا التوظيف التراثي كاد ينعدم إلا ما جاء في مسرحية (الطائر الطليق) التي توضح إساءة بطانة الحاكم له ، والفكرة الرمزية نفسها تتبناها مسرحية (باسم أمير المؤمنين) التي ترصد مبالغات العسس في ملاحقه الناس وتوزيع الاتهامات...

وفي مسرحيتى إحياء شخصيات تراثية (ابن سينا في الطائر الطليق ، والفارابى في مسرحية حارس البستان) تلاحظ الباحثة أن طول الحوارات يمثل نقطة ضعف فنية في بنية المسرحيتين، وكان حرص المؤلف على تقديم الأفكار الفلسفية – الصعبة – لابن سينا والفارابى سببا في الضعف الفني ؛ لأن الفكر جاء مجرداً ، ولم ينجح الكاتب في توزيع الفكر المجرد على الأضواء الحوارية والمتحاورين لتبسيطه أو لاستيعابه.

ثالثاً: تيمة الديداسكاليا :

اليداسكاليا أو النص المصاحب / النص الموازي (*) منتشر في أكثر الأعمال المسرحية، إلا أن تفعيله المحدود في مسرح الرواد كأحمد شوقي وباكثير... يمثل سبقا وتيمة فنية بارزةلأبي شادي ، ولا سيما أن تفعيل علم العلامات / السيميولوجي بشكل لافت للنظر لم يرق إلى مستوى تفعيله الإيجابي في النص الإبداعى عامة ، والمسرحي بخاصة إلا منذ ثمانينيات القرن العشرين، وأصبح النص الموازي بما يملكه من علامات لغويه، وعلامات غير لغوية وبإرشاداته المسرحية في النصوص المسرحية مع نهاية القرن العشرين له شأن آخر.

وعندما ترصد الباحثة فهما باكرا لأهمية النص الموازي/ المصاحب عند (أحمد زكي أبو شادي) الذي بدأ تدفقه في الإبداع المسرحي مع نهاية العقد الثاني من القرن العشرين (1) موازيا للمسرحيات الشعرية لأحمد شوقى بداية من 1927 ، فهذا السبق إلى استثمار قدرات النص المصاحب يعد ميزة فنية لأعمال (أبو شادي) المسرحية ، ومن ثم يعد تيمة مائزة لمسرح (أبو شادي) عامة ، ولمسرحياتi النثرية القصيرة بخاصة. وعندما نرصد أهمية النص المصاحب في مسرحيات (أبو شادي) النثرية القصيرة ، فسنلاحظ أنه حرص على تفعيل

(*) النص المصاحب / الموازي ترجمة لمصطلح Didascalie ، وهو عبارة عن النصوص التي تتصدر المشاهد / المناظر المسرحية ، أو تلك التي تجسد الحوار المسرحى برصد الحركة أو الانفعال أو الاشارة. وبرز المصطلح منذ القرن 19 ، وذاع انتشارة واستثمارة بكثرة بداية من ثمانينيات القرن العشرين فى مسرحنا العربي فى مصر، وهذا المصطلح أوجد بالضرورة: النص الرئيسيmain text، و النص الموازي أوالمصاحب secondry text.

(1) كتب أحمد زكي أبو شادى مسرحية (زنوبيا ملكه تدمر، 1927 ، ومسرحية إحسان الغنائية، 1927 ، ومسرحية أوبرا الآلهة، 1935). بينما كتب أحمد شوقي مسرحة الشعرى الرائد بشكل منتظم منذ 1927 ، وإن كان قد سبق بمحاولة أخرى 1892(علي بك الكبير) تلك التي كتبها وهو فى فرنسا وأرسلها للخديوي مع ترجمة لقصيدة البحيرة لـ (لامرتين).

المستويين، أما المستوى الأول فذلك الذي صدر به مسرحياته ومناظرها الداخلية ، وأما المستوى الأخر فذلك الذي تناثر في مقدمات نصوصه الحوارية ودواخلها .

في المستوى الأول الذي صدر به مسرحياته، وجميع مشاهده ومناظره الداخلية، حرص (أبو شادي) على تحديد الزمان والمكان؛ لأنهما ركيزتا الإدراك العقلاني المهيئ للقارئ ، ثم حرص على الإشارة إلى بعض الشخصيات التي ستبدأ الحوار . في مسرحية (غزوة الجزيرة) مثلا ، يصدرها بثبت لشخصيات المسرحية ، ثم يصدر – المنظر الأول بـ :

" في قصر جوليان صاحب سبتة مساء يوم ربيعي من السنة الحادية والتسعين للهجرة = 710م" [1]

ويصدر – المنظر الثاني بـ :

" في غرفة الجلوس الخاصة بقصر لذريق ملك القوط في مدينة طليطلة، وقد جلس مساء يحادث فلوريندە ابنة الجوليان" [2]

أما المنظر الثالث فيصدره بـ :

"على ربوة في منطقة الجزيرة بطرف الأندلس، وقد انتظم الجنود العرب صباحا، ومعهم الأسرى والغنائم منتظرين تحية قائدهم طريف بن مالك قبل عودتهم إلى مراكبهم قافلين إلى شمال افريقية" [3]

وأسجل على هذه النصوص المصاحبة التي تصدرت المناظر المسرحية الآتي:

أ– التوثيق التاريخي الدقيق بالهجري والميلادي ؛لأن الدراما تاريخية.

ب– الحرص على تحديد المكان بإيجاز حتى يعطي للقارئ الفرصة المشاركة بمخيلته في إعادة ترسيم المشهد ، فهو يكتفي بـ (قصر جوليان) و (مدينة طليطلة) و (غرفه الجلوس الخاصة بقصر لذريق) و (على ربوة...بطرف الأندلس) ، وذكر (القصر) يفجر طاقات التخيل لدى المتلقي ، ويجذب المتلقي إلى المشاركة الإيجابية، وهذا ذكاء من المؤلف الذي لا ينبغي أن يسدد بنفسه كل المساحات الموصوفة ، حتى لا يجعل قارئه قارئا سلبياً.

---

(1) عشرة نصوص درامية ، مصدر سبق ذكره، 95.

(2) المصدر نفسه، 101

(3) المصدر نفسه، 105

ج- الحرص على ذكر وتسمية الأطراف الرئيسة للحوار، ولأن المسرحية تاريخية فلم يكتف بذكر اللقب أو الكنية ، وإنما عمد أن يذكر الأسماء التاريخية بشكل مباشر (لذريق – جوليان طريف بن مالك...) واعتقد أن استكمال أسماء الأعلام مع تحديد الزمان والمكان الكافي لتهيئة المتلقي للانفعال الاستباقى مع الحوار المسرحي.....

أما المستوى الأخر للنص المصاحب فذاك الذي صورمن خلاله هيأة المحاور، وصوته، وانفعاله، وحركته....، وهذا يعني الحرص على تدعيم حواره المسرحي بأبعاد سيميولوجيه (صوت – لون – حركة....) في محاولة للتجسيم والتجسيد للحوار وأطرافه في مخيلة القاريء / والمتلقي ، وقد بالغ (أبو شادي) في وصفه مبالغة ساعدت على إضافة فنية مميزة لحواراته المسرحية ، وفي مسرحية (أكبر خان) – مثلا – دعم حواراته بتوصيف موجز مصور ومجسم نحو (تبكي أنديرا – تكفكف أنديرا دموعها وتخفف من بكائها – تسمع طرقات على الباب فتنتفض – بصوت منخفض – تتجدد الطرقات – مؤنبا بصوت منخفض – بصوت مرتفع – واجفة – معا في وقت واحد – وهي تهم بالخروج – ينتهي المنظر وهى خارجة – متلفتا نحو الباب – في حزم – ينشد – يسمع قرع ناقوس فيتوقف الشاعر عن الإنشاد – تتقدم نحو الملك واجفة – صارخين – يسمع صوت تجريد مدينتها .....) [1] وهذه الدقة الواصفة للحوار (حركة – صوت – أحاسيس ومشاعر – لون) تعد إضافة فنية لتيمة مهمة قد حرص عليها (أبو شادي) لإنجاح مسرحياته. وقد بلغ الإنجاح لهذه التيمة إلى حد التفات (أبو شادي) لأهمية الحوارات الجانبية في نصوصه المسرحية على نحو ما جاء في بعض مسرحياته:

في مسرحية (غزوة الجزيرة) ، وفي حضرة الأمير يكرر عامر وفاضل حواراتهما الجانبية لأنفسهم .. وبصوت خافت لا يسمعه الأمير :

"عامر: (بصوت خافت بعيد) :

يا الله ! أنا من الأبطال الأشاوس !!

.....

فاضل: (دهشا بصوت منخفض بعيد)... بسالتى!؟ أعوذ بالله!

.....

(1) المصدر نفسه ، 43 : 57

عامر: (مذعورا مفاجئا ، بصوت منخفض بعيد) ....

يا خبر أسود يا ابن مسروق!!" [1]

وفي مسرحية (المهلبي في الأدغال) تكثر الحوارات الجانبية :

"المهلبي : (بينه وبين نفسه) .. بصوت خافت ...

يا الله! ماذا صنعت يا ابن محمد في غفلتك !؟ " [2]

ومن مسرحية (أبو دلف الخزرجي) يتعجب عبد الباسط من وصف زميله له ومشابهته بالحيوانات، ولا يقدر على الرد فيردد :

"عبد الباسط : (مذهولاً) خيلنا وبقرنا ... استغفر الله من ذنوبى ... خيلنا وبقرنا ... خيلنا ...." [3]

وتمثل هذه الحوارات الجانبية نصوصا معمقة للمشهد المسرحي ، وفيها نلاحظ استثمار (أبو شادي) لمستويات الوعي ...اللاوعي الشخصي) وتبادلهما بين شخوصه المسرحية ولا سيما في حواراتهم الجانبية، وهذه إضافة فنية باكرة تعزز تيمة النص المصاحب / الموازي واستثمار معطياته لإنجاح النص المسرحي في وقت باكر من جيل رواد المسرح العربي في مصر منذ العقد الثاني من القرن العشرين بخاصة.

<u>رابعا : تيمة المرأة والمثال الوظيفي :</u>

في فترة إبداعات هذه النصوص المسرحية النثرية القصيرة منذ نهاية العقد الثاني من القرن العشرين، كانت قضية المرأة مشتعلة على المستويين الاجتماعي والأدبي، أما المستوى الاجتماعي فكانت قضية تحرير المرأة وخروجها ومشاركتها في العمل قد شغلت القطر المصري كله آنذاك ، وعلى المستوى الإبداعى الأدبي كان الحرج من تفعيل دور المرأة في الأعمال الأدبية قائما بكثير من المحاذير ولاسيما في فن الرواية والقصة القصيرة ، فالقصة القصيرة تجنب روادها في (مدرسة الفجر) الاستعانه بتفعيل دور المرأة ونستثنى من رواد مدرسة الفجر المسيحيين (عيسى عبيد وشحاتة عبيد) ، ولعل تفعيلهما لدور المرأة وإسقاط الحرج الديني والاجتماعي قد ميز قصصهم القصيرة بين الرواد آنذاك . وعلى مستوى

---

(1) المصدر السابق ، 99 – 100

(2) المصدر السابق ، 152

(3) المصدر السابق ، 120

الإبداع الروائي قد شغلت القضية رواد الرواية العربية، حتى أن (المازني) في مقدمة روايته (إبراهيم الكاتب) قال ما معناه إن إقصاء المرأة من رواياتنا ينبغي ألا يؤثر علينا إبداعيا أليس لنا موضوعات إلا المرأة ، ومجتمعنا مثقل بالقضايا السياسية والاجتماعية .

وعلى مستوى الإبداع المسرحي استعان رواد المسرحين الشعري والنثري بالمرأة التراثية. [1] - إن صح التعبير – ونستثني من الرواد المسرحية الرائعة (صرخة طفل) لإبراهيم رمزي الذي عالج قضيته الاجتماعية من خلال المرأة...

وعندما نجد (أبو شادي) يستعين بالمرأة بفاعلية وإيجابية في مسرحياته القصيرة [2] – مصدر الدراسة – بداية من تصدير إحدى مسرحياته بعنوان عن المرأة في مسرحيته (نفرتيتي والمثال) [3] ، ومرورا باستثمار المرأة كشخصية أساسية يشكل بها بناءه المسرحي الفني لإنجاحه في مسرحيات (غزوة الجزيرة – أكبر خان – الطائر الطليق – سلام الترجمان – المهلبي في الأدغال) ، فمعنى ذلك أن سبع مسرحيات من مجموعته العشرية برزت المرأة شخصية مؤثرة، وساعدته على معالجة أفكارة المسرحية ، وهذا يعني أن (أبو شادي) تقلد شجاعة غير مسبوقة في توظيف تيمة المرأة توظيفا إيجابيا باكرا ساعد على إنجاح أفكاره المسرحية ، وتلك الجرأة من (أبو شادي) ليست بمستغربة – تاريخيا – ، وهو من أبرز المجددين في شعرنا العربي ، وكان من رواد قصيدة الشعر الحر ، فضلا عن تأسيسة لمدرسة (أبوللو) ... وتكرار توظيف المرأة في مسرحياته بشكل إيجابي يمثل تيمة فنية وموضوعية معا ، واستعرض تيمة المرأة وفعاليتها التأثيرية في نصوصه المسرحيه النثرية القصيرة على النحو الآتي :

- **في مسرحيته (أكبر خان) ، تتصدر المرأة استهلال المشهد الأول عندما تشارك (أنديرا) محبوبها (دانا بول) ، ويعبران معا عن ولائهم المطلق لـ (بوذا)، وهذا الولاء قادهم للحاكم المسلم (أكبر خان) ، ووصلا إلى أن قررا معا أن تغتال (أنديرا) (أكبر خان) إرضاء لـ (بوذا) كواجب ديني ... ثم تخفي (أنديرا) هويتها وتخطط لاغتيال (أكبر خان) :**

---

(1) مثل مسرحية كليوباترا لأحمد شوقي فى المسرح الشعرى ، ومثل مسرحية شهرزاد لتوفيق الحكيم فى المسرح النثرى.

(2) راجع مصدر الدراسة ، أبو شادى ، أحمد زكي: عشرة نصوص درامية ، دراسة وتقديم مدحت الجيار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة تراث المسرح، القاهرة، 2013 .

(3) راجع المصدر السابق ، ص 199 وما بعدها.

" دانا بول : أنت قديسة يا انديرا، ومثلك مسئول قبل كل الناس من تطهير الوطن من هذا الدنس

أنديرا : تبارك بوذا في ملكوته !

دانا بول : وتباركت من نورانيته وجماله! ، ليبق لك إيمانك – دائما – قوة وبهاء .." [1]

و(أنديرا) نفسها هي التي تتحول من قمة الغضب الذي دفعها لقتل (أكبر خان) إلى قمة الرضا بعد أن تبينت حقيقة الحاكم المسلم (أكبر خان) عندما استمعت إلى ما قاله رئيس مكتب الحراس ، ووزير المالية، عندما يكتشف الملك (أكبر خان) أنها بمديتها جاءت لتقتله ، يصيح فيمن حوله :

"الملك أكبر خان : دعوها تطعنني ، فإني لأرتضي أن أكون قربانا لبنات جنسها بعد أن حررتهم لأول مرة في التاريخ ..." [2]

لكن (أنديرا) تفاجئ الجميع :

"أنديرا : لن أمس الملك الصالح العادل بسوء، وأنما أضع هذه المدية عند قدميك، وأقبلها رمزاً لتكفيري وإيماني ..." [3] . ويرد عليها (أكبر خان) بأحسن من تضحيتها ... :

"الملك أكبر خان : أنهضى يا بنيتي ! فقد حكمت لنفسك بالحياة، وحكمت لامتك بالخلود. إنى لن أسألك أي سؤال، ولكني أحمد الله علي أن امرأة في أمتى رسولة الايمان بعد الكفران ،والأمينة على الإصلاح والحرية ... انهضي يا بنيتي ... انهضي" [4]

على الرغم من عنونة المسرحية بـ (أكبر خان) ، إلا أن البطولة الحقيقية للمرأة، فـ (أنديرا) جسدت الصراع بين الهندوس والمسلمين، ثم جسدت التحول العقلانى نحو الحق والحقيقة.

- **وفي مسرحية (الطائر الطليق) يفعل تيمة المرأة بدور بنائى مغاير ، حيث تظهر (بثينة) في شجار مع خطيبها، وتظن أنه يتغنى شعرا لغيرها عندما سمعته يقول :**

هبطت إليك من المحل الأرفع ورقاء ذات تدلل وتمنع

---

(1) المصدر نفسة ، 46.

(2) المصدر السابق ، 56 – 57.

(3) المصدر السابق ، 57.

(4) المصدر السابق ، 58.

وعندنا تحضر مع خطيبها (محمد بن عطاء) ، تستجيب لفكر (ابن سينا) وتفهم فلسفته ، وأن (الورقاء) ليست امرأة كما ظنت ، وإنما هي النفس ... وبلغ حماسها لابن سينا إلى أن تتطوع لترافقه حماية له من مطاردات شرطة الحاكم :

"بثينة : أجل يا سيدي ، لقد اختارني حواريوك لصحبتك بعد أن أقنعتهم بحكمة هذا المسلك

ابن سينا : ولكن هذه مجازفة كبيرة تعرضك للخطر!

بثينة : لا تصغرني يا سيدي بعد أن آمنت بك ، وأنت بعقلك الكبير من يأبى تمييز الرجل عن المرأة... ابن سينا : أحمد الله أن تعاليمي خلقت مثل هذه الثمرة، ولو أني الليلة هارب ... وطريد ... " [1]

ودور (بثينة) هنا يمثل تحررا باكرا لفكر (أحمد زكي أبو شادي) وهو يستعرض فنيا – بشكل غير مباشر – قضية تحرير المرأة ، وما يترتب على ذلك من إيجابيات وفوائد ، ومثل لذلك بدور (بثينة) وتضحيتها بنفسها لحماية الفيلسوف ابن سينا وحماية فكره الذي اقتنعت به ، والذي حولها من مجرد أنثى تتملكها الغيرة إلى مثقفة إيجابية ومؤثرة.

- **وفي مسرحية (سلام الترجمان) يلعب (أبو شادي) بتيمة المرأة علي مستوي فني جديد ؛ لأنه يسخرها لتجسيد الخيال الشعبي ، ولأول مرة يعني بجمالا جسد المرأة ، وتأثيره لتوصيل فكرته المسرحية ، في هذه المسرحية التي تتناول عناية خلفاء بني العباس بالأمصار المفتوحة شرقا ناحية الصين ، ويكلف الخليفة من يذهب للاطمئنأن على السد الذي يخدم المسلمين ناحية يأجوج ومأجوج ...، وفي مملكة (الخرز) الصينية يتلاعب بالخيال الشعبي تعميقا للاختلاف بين البلدان ، فيذكر الملك أنه يمتلك ، أعجوبة : "... اصطدنا اليوم سمكة عظيمة جدا جذبناها بالحبال ، ورفعناها إلى هنا ... تخرج جارية بيضاء عارية من أذن السمكة ...**

أصوات تعجب : الله أكبر ... الله أكبر

ابن حرب :جارية بيضاء جميلة عارية، وسطها مثل السمكة تخرج من أذن السمكة الكبيرة !، أأنا في وعيي" [2]

أصوات تعجب : سبحان خالق المعجزات ...

---

(1) المصدر السابق ، 35 ، 36.

(2) المصدر السابق، 144– 145.

ملك الخزر : هذا كل ما عندنا أيها السادة ، فبلغوا نبأه إلى خليفة المسلمين – حفظه الله – لعله يسر به ، وقد يتنازل بزيارة إيانا ليرى ما رأيتم ..

ابن حرب : انظر يا سلام ، إنها تبتسم لي ، إني باق هنا يا ابن عمي حتى يحضر مولاي الخليفة..." [1]

وكأن المرأة بإغرائها سبب لمزيد من تعزيز العلاقات بين مركز الخلافة الاسلامية العباسية وفروعها في الأمصار وكأن جماليات المرأة تجسيد لجماليات الموروث الشعبي والثقافي لإمارة الخرز .

- **أما مسرحية (غزوة الجزيرة) فيأخذنا موضوعها غربا ناحية الأندلس لوصف غزوة من غزوات المسلمين في الأندلس بين الأمير موسى بن نصير من ناحية ، وبين لذريق ملك القوط من ناحية أخرى.**

وعلى الرغم من أن شخصيات المسرحية إحدى عشرة شخصية ليس من بينهم إلا امرأة واحدة (فلورينده بنت جوليان) إلا أن اختطاف لذريق لـ فلورينده ، وتبعات الاختطاف هي المؤسسة لفكرة المسرحية ، فالمرأة تيمة بنائية مركزية في هذه المسرحية وفي تلك الغزوة ، ويخصص (أبو شادي) المنظر الثانى في المسرحية لحوار جريء بين (فلورينده) و (لذريق) ، تدافع فيه عن العرب تمثلا للمثال الوظيفي للمرأة ودورها في تشكيل الصراع المسرحي في هذه المسرحية :

" لذريق : (مقاطعا) لا أود أن أغلظ القول لك يا فلورينده!

فلورينده : وماذا في إغلاظك القول بعد إغلاظك العمل ؟ أما العرب الذين تصفهم بالبربرية والكفر ، فقد سمعت أنهم أهل إيمان وحماة أعراض... فأين أنت منهم ؟ أين أنت ...

لذريق : (مقاطعا) اخرسي يا امرأة " [2]

فالمرأة في هذه المسرحية النثرية القصيرة هي التيمة المؤسسة لدرامية النص ، والنص يعكس قدر المرأة في الإسلام وحفاظه على العرض الذي قد يصل إلى الغزوات ، وما نداء المرأة (وامعتصماه!) عنا ببعيد .

---

(1) المصدر السابق، 146.

(2) المصدر السابق ، 102.

وتيمة المرأة كمثال وظيفي في مسرحية (المهلبي في الأدغال) تحتجز ظهورها في المسرحية بشخصيتين (أم السعد – زوجة المهلبي) و (كسامانا – زوجة الحمال السوداني) ، بينما شخصيات المسرحية الأخرى ستة ذكور، وهذه النسبة المرتفعة لمشاركة المرأة 2 : 6 لا تعكس فاعلية تيمة المرأة في هذه المسرحية ، لأن دورها تراجع إلى حدود (الزوجة) التي بدأت في الظهور في المنظر الثاني من المسرحية ، وتظهر (أم السعد) ساخرة من زوجها ومن مهمته في السودان ، والتي تتوقع فشلها نظرا لمعرفتها بجبن زوجها (المهلبي) ، والظهور الثاني للمرأة الأخرى (كسامانا) جاء في الفصل الثالث ، وحاورت الجميع، وهي تحذرهم من مغبة ما يقدمون عليه من صيد للوحوش ، وصدقت نبوءة الزوجتين :

" كسامانا : (متهكمة ، وكانت متنكره في ثوب جمال)

أنزلوا الآن يا رجال ، وفروا بجلودكم قبل أن يدهمكم وحش آخر...

المهلبي : (في إعياء) أما أنا فسأبقى على هذه الشجرة ... ولن أطيق مواجهة أم السعد . وأما أنتم أيها الأشاوش فلم يبق إلا أن نرجعكم في هذه الأقفاص إلى مولانا الخليفة !! [1]

وبعد فتيمة المرأة – المثال الوظيفي – تمثل فعل تأسيس لموضوعات هذه المسرحيات – مصدر الدراسة – ، وفاعلية بنائية فنية ، حيث ساعدت على إنجاح هذه المسرحيات بالمشاركة الإيجابية للمرأة ، وأسجل على هذه التيمة المؤثرة في هذه المسرحيات الآتي :

أ– أن تيمة المرأة في هذه المسرحيات تعد مثالا وظيفيا لمطلق المرأة ؛ لأن النساء في هذه المسرحيات احتفظن فقط بمطلق الأنوثه ، ولم يعتن الكاتب بإبراز خصائص فردية فارقة للمرأة في أي مسرحية.

ب– امتدادا لتيمة المرأة كمثال وظيفي ، فالكاتب استخدم المرأة في بنائه الفنى والفكري ، وجردها من فكرة الاشتهاء الجسدي الأنثوي وجمالياته ، واستثنى فقط أنموذج المرأة الأسطورية التي وصفت بالجمال الأنثوى دون الوقوف على مفرداته وتفصيلاته وهي ظهرت في المخيلة الشعبية بمسرحية (سلام الترجمان). ويبدو أن الكاتب (أبو شادي) قد عمد إلى تجاهل التوصيف التفصيلي لمفردات الجمال واكتفي فقط بالإشارة إليه تعزيزا لتيمة المثال الوظيفي للمرأة ، وحتى يعطي الفرصة للمتلقي/ القارئ للمشاركة في إنتاج المشهد المسرحي (القارئ الإيجابي) .

---

(1) المصدر السابق ، 184.

ج- استخدام المرأة كتيمة مسرحية لم تأت محملة بأبعاد رمزية لتمثل إسقاطا على واقع المجتمع الحديث (زمن أبي شادي) ، وإنما جاءت تيمة المرأة موظفه في هذه المسرحيات النثرية القصيرة لتكشف عن الوضع الإيجابي للمرأة في تراثنا العربي والإسلامي، والذي تصل إيجابياته إلى حد إعلان الحرب من أجل عرض امرأة ، اعتزازا بها وتقديرا لها .

خامساً : تيمة الإستعانة بالشعر

لافتة للنظر تلك الأبيات الشعرية المحدودة التى تخللت الحوارات النثرية في مسرحيات : (أكبر خان ، باسم أمير المؤمنين ، حارس البستان ، غزوة الجزيرة ، أبو دلف الخزرجي، سلام الترجمان) ، ست مسرحيات فرضت تيمة الشعر نفسها من بين تسع مسرحيات نثرية هي مصدر هذه الدراسة ، وهو أمر تستتبعه استفهامات عديدة ، لأن الطبيعي أن نجد النثر في المسرحية الشعرية ولاسيما في النص المصاحب ، وغير الطبيعي أن نجد الشعر في المسرحية النثرية ، و لاسيما أنه لم يكن غناء وإنشاداً ، لأن الشعر جاء معضوناً بشده في سياق الحوار المسرحي ، فهل وجود الشعر كتيمة محدودة هو حنين من (أبو شادي) الشاعر لشاعريته ، أم هو تعاطف طبيعي مع فن العرب الأول؟ أم أنه وسيلة جذب وتشويق واستقطاب للقارىء العربي المحب دائما للشعر (*) ، على طريقة (أبو خليل القبأني ودخول ...) . ؟

في مسرحية (أكبر خان) قد نقبل الأشعار التي أنشدها الشاعر (فظي) في مدح الملك (أكبر خان) ، ولاسيما أنه في مجلس الملك :

"الشاعر فظى : قد ملكت القلوب بالعدل فينا أين هذا من حكم من مات وجان

والمساواة لم تكن قبل إلا نزوة فافتدت حلى الأديان

(يسمع قرع ناقوس، فيتوقف الشاعرعن الإنشاد)

الملك أكبر: اسمح يا أبا الفضل للشاكي بالمثول..." (1)

وكأن الملك لم يحتفل بهذه القصيدة المادحة، وفضل قضايا الشاكين على سماعه للشعر ، وإن استدرك وقال للشاعر"... سنستمع إلى قصيدتك كاملة في (دار الحكمة) حيث يوجد ملوك

(*)... وكأنه يذكرنا بخليل قباني الذي استدرك فشل التلقي والانفعال الجماهير مع مسرحية (البخيل) ، فاستدرك بحكايات من الليالي ، وحرص على تدبيج الشعر والغناء فى مسرحياته إرضاء للجمهور.. وكانت وسائله آنذاك سببا فى إنجاح عروضة المسرحية ..

(1) عشرة نصوص درامية ،مصدر سبق ذكره، 55.

الفن والكلام ،وحيث أكون من رعاياهم" [1] ، فوجود الشعر في مجلس الملك محاكاه لتقليد قديم أراد (أبو شادي) أن يتمثله لإقناع المتلقي بأننا في مجلس ملكي.

أما غير المقنع فهو أن نجد شعرا في المنظر الأول من هذه المسرحية على الرغم أن الحوار بين البوذيين الذين يتصاعد حقدهما على المسلمين وملك المسلمين ، والغريب أن الشاعر يأتي على لسان الأكثر تعصباً (دانا بول) وهو يشجع محبوبته على تنفيذ خطة الاغتيال : " دانا بول : .. ليلة أمس أوحى إلى بوذا أن اعتمد عليك ، لأنك شجاعة رزينة تملكين أعصابك فتطيعك ، ولا طاعة العبد سيده :

أنت لولاك ما خلقت فربي عالم أنني بدونك لغو

يا نشيدى، بل يا مزامير بوذا أى حلو إذا يسوؤك حلوه ؟

لا تخافي .. فلن يمسك ضر وسينا والنجاح فجر وصفو

(تكفكف أنديرا دموعها ، وتخفف بكاءها)

أنديرا : أنت واهم يا دانا ، فلم أكن يوما بالجبانة.." [2]

وتشعر الباحثة بالافتعال الزائد باستعراض هذه المقطوعة الشعرية ، ولاسيما أن الحوار بين اثنين من غير العرب ومن الكارهين للإسلام وملك المسلمين ! .

أما التيمة الشعرية في مسرحية (باسم أمير المؤمنين) فتأتي طبيعية جدا في سياق العرض الدرامي ، ولاسيما أن أبرز شخصيات المسرحية (الجارية صباح) التي تجيد الشعر والغناء ، ولما استمع العسس لغنائها في رثاء البرامكة ، وجدوها فرصة للقبض عليها ، وتقديمها للخليفة ليقتلها ، ولكن الجارية تتحدى العسس ، ومن ثم يتصاعد الصراع بسبب الشعر والإنشاد المتعاطف مع البرامكة :

" الجارية صباح : (يسمع إنشادها من بعيد ضعيفا)

منازل كنت فيها بعدك درس خراب لا العزا تصلح ولا العرس!

ولما اختلف العسس في معانى الإنشاد ليحددوا الجريمة قال رئيس العسس شعرا !!

" رئيس العسس : اتركا الهذيان ما عويل الجنان

---

(1) المصدر السابق ، ص 56.

(2) المصدر السابق ، ص 44.

هذه الأشجان أو غناء ألحان

بل رثاء خان من يغنيه..

الجارية صباح : (تنشد)

فأين يمينك تنظر كيف فيها الفرس تحكم وألسنة المديح عنها خرس؟

رئيس العسس : أبعد هذا تكابران؟

استمعا .. استمعا .. هذا نداء الخيانة

... أتروجين لآل برمك بعدما فجروا ..." [1]

فالتيمة الشعرية وسيلة معالجة ناجحة لهذا الموضوع التاريخى ؛ لأن أصل الصراع هو إنشاد الشعر ، فالتيمة الشعرية في سياقها الدرامى مقوية ومجسمة لقضية البرامكة في العصر العباسي.

وفي مسرحيته (حارس البستان) تأتي التيمة الشعرية ثانوية في مقطع شعري واحد فقط ، يستكمل به ترسيم مجلس الأدباء والشعراء والمفكرين في قصر سيف الدولة بحلب ... ، وكان الإنشاد ترميزا لمفهوم النفس عند الفارابي الحاضر في مجلس سيف الدولة.

" القينة : أعددت للغناء يا مولاى قول الشاعر :

يا جرة لم تزل مطغية في الغمام

ملهوفة للقبل سعيدة في الأوام

السحب نار لها ما خطبها ...

سيف الدولة : لعل شاعرنا يرمز بهذا إلى النفس ، وهذا يشوقني لمحادثة أبي نصر...

الفارابي : هذا شرف لي يا مولاي. " [2]

أما مسرحية (أبو دلف الخزرجي) ، فجاءت التيمة الشعرية ثانوية أيضا يستكمل بها (أبو شادي) طقوس مجلس الأمير السامراني نصر بن أحمد بمدينة بخاري ، وقد عاد (أبو دلف) من مهمته في الصين ، وأنشد مدحا للعرب المسلمين في حضرة الأمير :

---

(1) المصدر السابق ، 65- 66 – 70.

(2) المصدر السابق ، 81.

ومن كان من الآخر أو يسلوا سلوة الحر

ولا سيما في الغربة أودى أكثر العمر

أخذنا جزية الخلق من (الصين) على (مصر)

إلى طنجة ، بل في كل أرض خيلنا تسرى

إذا ضاق بنا قطر نزل عنه إلى قطر

لنا الدنيا بما فيها من الإسلام والكفر ... " [1]

ثم يمتدح (أبو دلف) الأمير:

" أبو دلف : مديح مولاى من نبع يخص به

فمنه أسقى رحيقى حين أسقيه

الله خص به ما عزمي خلق

والله للنبل محييه ومبقيه " [2]

وفي مسرحية (غزوة الجزيرة) جاءت التيمة الشعرية محدودة للغايه لم تزد عن مقطع شعري في المنظر الثاني ، والغريب أنه جاء في سياق حوار بين (لذريق) ملك القوط ، وفي (فلورينده) ، ولم يكن مجلسا للملك مما يزيد الاستفهام اتساعا لماذا جاءت التيمة الشعرية على لسان من لا يدين بالإسلام ، ولا يعرف العربية؟

" لذريق : أيظل النفور معنى لبغضك أم ترى رمز حبك المستور

أنظرى قلبي المنامى لقلبك تطمئنى وتصفحى عن شعوري

فلورينده : (خائفة)

أى صفح ترجو وأنت الذي يمرح في الغدر ساخرا بالوجود؟

إنما التوب وحده يشمل الصفح فتب فالدمار عقبى العنيد ! " [3]

---

(1) المصدر السابق ، 121.

(2) المصدر السابق ، 122.

(3) المصدر السابق، 101.

وفي مسرحية (سلام الترجمان) تأتي التيمة الشعرية لترسيم مجلس الخليفة الواثق بالله في سامراء ، فالتيمة الشعرية محض استهلاك ثانوي ؛ ليصل الخليفة إلى تكليفاته الجادة لـ (سلام بن حرب) :

" الخليفة الواثق : (ينشد علي توقيع العود)

هل تعلمين وراء الحب منزلة تدني إليك فإن الحب أقصاني

هذا كتاب فتى طالت بليته يقول يا مشتكى بني وأحزاني

(ثم يتوقف عن الإنشاد ، ويصنع العود)

ما رأيك في هذا الصوت يا سلام ... أظنه يكمل المائة التي صنعتها

سلام : آية في الجمال يامولاى

الخليفة الواثق : ولكني لم أدعك مع ا بن حرب لأجل هذا يا سلام ، بل لأمر جد خطير... " [1]

وجمله فإن التيمة الشعرية قد وسعت لنفسها في تلك المجموعة المسرحية النثرية القصيرة لـ (أحمد زكي أبو شادي) ، وقد تباينت التيمة الشعرية قوة وضعفا من مسرحية إلى أخرى ، فبينما نجد التيمة الشعرية ثانوية في استهلال مشهد مسرحي لمجلس الخليفة أو الملك ، نجد التيمة الشعرية تمثل صلب البناء المسرحي ، وأبرز مكونات الصراع وتصعيده ، ولاسيما في مسرحية (باسم أمير المؤمنين) ، وبما أن توظيف التاريخ العربي واستلهام رجالاته هو الموضوع الأثيرعند (أبو شادي) في هذه المجموعة المسرحية النثرية القصيرة ، فمن الطبيعي أن تتجسد التيمة الشعرية ، لأنها استكمال لتجسيد أهمية وجود فن العرب الأول في ممارسات حياتهم ، وفي مجالس ملوكهم وخلفائهم ، وتزيد على مبررات وجود هذه التيمة الشعرية أن كاتبنا (أبو شادي) من الشعراء الملهمين والمجددين والعاشقين للشعر ، فكان من الطبعي أن تبرز هذه التيمة الفنية كأحد وسائل جذب وتشويق القارئ العربي في النصف الأول من القرن العشرين.

<u>سادسا : تيمة ضعف الصراع المسرحي :</u>

أدرك أن الصراع عنصر بنائى مهم في النص المسرحي ، ومن ثم فوجوده لا يمثل تيمة فنية مائزة ، لكن عندما نجد هذا العنصر البنائي يمثل بضعفه الفني تيمة تتكرر في مجموعة مسرحية نثرية فهذا أمر يجعل من الضعف المتواتر في تسع مسرحيات تيمة فنية

(1) المصدر السابق، 133.

تعكس قدرات كاتب قبل أن تترجم القدرات البنائية لنصوصه المسرحية ، والأسئلة التي تُلاحق هذه التيمة هل هذه قدرات (أبو شادي) الذي يحاول أن يمسرح تجربته الشعرية ؟ أم هي طبيعة الموضوعات المسرحية التي تتناولها ، والتي دارت في فلك التوظيف أو الاستلهام من تراثنا التاريخي بخاصة ، أم أن طبيعة البنية الفنية للمسرحية ذات الفصل الواحد لا توسع لتركيب صراع مسرحي قوي؟. والأمر لا يرتبط فقط بقوة الصراع أو ضعفه ، لكنه يرتبط أيضاً بنوع الصراع (متوثب – صاعد – بطيء) .. ، وللإجابة عن هذه الاستفهامات المتزاحمة ، لا بد من تحليل الصراع المسرحي في هذه المجموعة المسرحية النثرية.

في مسرحية (الطائر الطليق) ، يختصر الكاتب الصراع في شكل مطاردة الشرطيين للفيلسوف (ابن سينا) ، وهو صراع غير متكافيء بين الحاكم وآلته الشرطية ، وبين المثقف الضعيف الذي لا يملك إلا مريديه ولا يقوى على المواجهة ... مما يضطر (ابن سينا) أن يختفي في حماية امرأة ، وموضوع الصراع مكرر في مسرحنا العربي (صراع الحكام مع المثقفين) ، لكنه هنا جاء ضعيفا ، لأن القوتين المتصارعتين غير متكافئتين ، وقد قدم صراعه هنا في ملاحقة موصوفة (بالصراع البطيء) بسبب طول الحوارات التي حرص عليها (أبو شادي) لبلوغ غايته في تقديم واستعراض فكر الفيلسوف ابن سينا.

وتأتي مسرحية (حارس البستان) متطلعة إلى الهدف نفسه ، فيحرص (أبو شادي) علي تقديم فكر الفارابى بترجمة تعليمية مباشرة ، حتى أن الخليفة سيف الدولة هو المشارك في مناقشة إيجابية لإظهار فكر الرجل عن الذات الإلهية والنفس الإنسانية والمعرفة الإنسانية ، وتلك القضايا أثقلت الحوار بمطولات وصفية أعاقت الحركة الدرامية وقدمت صراعا موصوفا بالبطء ، ومن ثم جاء الصراع ضعيفا لسببين، أولهما المعالجة الكوميدية التي لم تكن مناسبة لجدية موضوع علمي كفكر الفارابي ، وآخرا لأن الصراع تمثل في قضية ذاتية وهي رفض الفارابي للوزارة ليعمل ناطورا في بستان حتى يتفرغ الرجل لعباده الله والتأمل في النفس والذات الإلهية.!!

وهناك مجموعة مسرحيات جاءت عنواناتها بأسماء أعلام ، ولكن المعالجة المسرحية جاءت بموضوع تاريخي وحضاري ، يتمثل في اعتناء الحكام / خلفاء المسلمين بالأمصار المفتوحة ، إما بمتابعة الفتوحات أو بالاعتناء بها ، وهذه المسرحيات هي (أكبر خان – غزوة الجزيرة – أبو دلف الخزرجي – سلام الترجمان – المهلبي في الأدغال) ، وهذه المسرحيات جاء ضعف صراعها نتيجة العناية بقطاعات عرضية واصفة ، وكأنها الغاية المسرحية التعليمية التي لم تتح فرصة لظهور صراع قوي جاذب، أو بسبب طريقة المعالجة

الكوميدية التي شخصنت المواقف الدرامية ، فلم يساعد على بناء صراع مسرحي قوي للقوي المتصارعة ...

مسرحية (أكبر خان) بموضوعها مرشحة لصراع قوي بين الهندوس والمسلمين ، ومن المفترض أن يزداد عنفا وقوة ؛ لأنه صراع ديني وحضاري ، إلا أن المعالجة الدرامية اختزلت الصراع في مهمة أحادية تمثلت في دفع (ابأنوب) لمحبوبته (أندريا) لاغتيال (أكبر خان) ، ثم أنطفأ حماس (أنديرا) لما عرفت حقيقة (أكبر خان) فاستسلمت له ، وباستلامها سقط ما تبقي من جدائل صراع حول قضية كبرى إلى اجتهاد أحادى :

" الملك أكبر : دعاها تطعنني إذا شاءت ، فإني أرتضى أن أكون قربانا لبنات جنسها بعد أن حررتهن لأول مرة في التاريخ.

أنديرا : لن أمس الملك الصالح العادل بسوء ، وإنما أضع هذه المدية عند قدميك ، وأقبلها رمزا لتكفيرى وإيمانى..." [(1)]

و في مسرحية (غزوة الجزيرة) نجد أن موضوعها يرشحها لصراع قوي بين الأمير موسى بن نصير ضد لذريق ملك القوط في الأندلس، إلا أن المعالجة الكوميدية المعتمدة على المفارقة والتي ركزت على شخصيتي (عامر.. وفاضل) قد أجهضت فرصة كبيرة لصراع قوي لم نظفر به في هذه المسرحية ، والمعالجة الكوميدية نفسها أسقطت الصراع وأضعفته في مسرحية (أبو دلف الخزرجي) ، فالموضوع كان تكليفا من الأمير (نصر بن أحمد) بمدينة بخاري بمتابعة الأمصار المفتوحة غرب الصين، لكن درامية المسرحية تحولت لتركز على مفارقات المواقف مع شخصيتي (أبو دلف ، وعبد الباسط). وموضوع التكليف نفسه لمتابعه الأمصار المفتوحة كان في مسرحية (سلام الترجمان) ، فالخليفة الواثق بالله في سامراء يكلف (ابن حرب – سلام) لمتابعة سد عند يأجوج ومأجوج ، رآه الخليفة في منامه ، والمعالجة المسرحية تختصر الصراع في رصد المفارقات والمواقف التي تعرض لها (ابن حرب – وسلام) ، والتي انتهت بخيال شعبي لتلك السمكة العجيبة التي تخرج منها فتاة جميلة . ولم نجد صراعا صاعدا في هذه المسرحية التي اعتمدت على قطاع عرضي واصف به بعض المفارقات الشخصية في بعض المواقف التي واجهها (ابن حرب – سلام) عند ملك الخزر.

وفي سياق موضوع تكليفات خلفاء المسلمين لمتابعة الأمصار المفتوحة وأطراف الدولة نلتقي في مسرحية (المهلبي في الأدغال) بتكليف الخليفة الفاطمي في مصر لابن محمد

---

(1) المصدر السابق ص 56- 57.

المهلبي بالذهاب إلى السودان في رحله تفقدية علمية وزادها بتكليف اصطياد وحوش الغابة لعمل حديقة بمصر ، وزوده بخمسين رجلاً .. ، ومن ثم تحول الصراع بين المهلبي وأتباعه في مواجهة الطبيعة في السودان ومحاولة اصطياد فاشلة أضعفت الصراع في المسرحية ، لأن المهلبي ومن معه امتلأوا رعبا وخوفا ، فلم يعد الصراع متكافئا وعبر عنه المؤلف بعدم قدرتهم حتى على اصطياد الجاموس البري.

ووسط هذا الضعف المتصاعد للصراع في هذه المجموعة المسرحية القصيرة نجد صراعا استثنائيا يمتاز بقوة نسبية في مسرحية (باسم أمير المؤمنين) حيث يجسد الكاتب الصراع بين الخليفة والبرامكة ، وهو صراع مدفوع بفكر وعصبية أقوامية وبعد سياسي، وإن اختصر الكاتب الصراع بين رئيس العسس والجارية صباح البرمكية، إلا أن قوة المواجهة بينهما تصاعدت حتى تمكنت الجارية صباح من قتل رئيس العسس بخنجرها ، وكأن رئيس العسس يمثل ذاته أكثر من تمثيله لبد الحاكم ، وهذ الشخصنة في دور رئيس العسس جعلت المواجهة بين شخصيتين : رئيس العسس والجارية صباح فارتفع مستوى الصراع المسرحي :

" رئيس العسس : وباسم أمير المؤمنين أحييها

الجارية صباح : ليسعدني طعن الضلال بصدركما ، وهيهات أن تلقى لدي الحق مطعنا

حذار إذن ولتعد للحق مدركا ... " [1] وإنجاح الصراع استتبعه حوارات قصيرة ليقدم الكاتب صراعا صاعدا قويا ، تكافأت فيه القوتان، وانتهى بقتل رئيس العسس .

وبعد ، فقد جاء الصراع المسرحي ضعيفا في المسرحيات التسع لمجموعة المسرحيات القصيرة ، باستثناء مسرحية (باسم أمير المؤمنين) ، ويعود السبب في ضعف الصراع إلى طريقة معالجة الكاتب لمسرحياته ، لكن موضوعاته كانت مهيأة لصراع قوي ، إلا أن المعالجة الكوميدية من ناحية ، والقصدية التعليمية من ناحية أخرى قد تسببتا في تيمة ضعف الصراع المسرحي في هذه المجموعة المسرحية النثرية القصيرة لـ (أبو شادي). [2]

---

(1) المصدر نفسه، 71.

(2) راجع مصدر الدراسة : أبو شادى، أحمد زكي ، عشرة نصوص درامية، تقديم د. مدحت الجيار، الهيئة العامة للكتاب بمصر، سلسله تراث المسرح، 2013م.

واستبعدت الباحثة من هذه المجموعة مسرحية واحده فقط هي (نفرتيتي والمثال)؛ لأنها المسرحية الوحيدة التي جاءت شعرية .

خاتمة البحث

كان التجاهل من المؤرخين والنقاد لتجربة (أبو شادي) المسرحية النثرية والشعرية أحد أبرز الأسباب التي دفعتني إلى اختيار مسرحه النثري مصدرا لبحثي، واستعنت بمنهجية النقد الموضوعاتي، وجاء منطوق البحث بـ : تجربة (أحمد زكي أبو شادي) المسرحية النثرية. مقاربة موضوعاتية.

وجاء المسار البحثي في إطارين، أما الأول فكان مناقشة لأبرز القضايا المتعلقة بتجربة (أبو شادي) المسرحية النثرية نحو : (الوظيفة المسرحية – موقعه بين جيل الرواد – تأثير المسرحية ذات الفصل الواحد على البناء الفني – ولماذا سكن أبو شادي التاريخ توظيفا واستلهاما ...) . وأما الإطار الأخير الذي استأثر بجل الجهد البحثي فكان خاصا بتحليل النصوص المسرحية النثرية – مصدر الدراسة – لاكتشاف التيمات المميزة لتجربة (أبو شادي) المسرحية . وقد توصلت الباحثة إلى العديد من النتائج البحثية ، وأذكر أبرزها :

أولا: نجح أبو شادي في تحويل الثنائية الضدية للوظيفة المسرحية إلى ثنائية تكاملية فجاءت تجربته محملة

بالوظيفتين النفعية والجمالية معا.

ثأنيا : جاءت مسرحياته النثرية جميعها – مصدر الدراسة – قصيرة في فصل واحد ، وقد حدد ذلك بعض

الخصائص البنائية الفنية في هذه المجموعة المسرحية النثريةالقصيرة والتي تمثلت في :

= قلة عدد الشخصيات المسرحية .

= محدودية المكان الفضاء المسرحي .

= عدم الحرص على الامتداد الزمنى الرأسي ، وفرض التوسع الأفقي العرضانى للأحداث التي جاءت مكثفة ، حتى أنه عمد في بعض مشاهده المسرحية إلى القفز بالأحداث المسرحية ،قفزا أسقط به التسلسل الزمني لبعض الأحداث التاريخية .

ثالثا: التيمات المميزة لتجربة (أبو شادي) المسرحية النثرية من خلال التحليل الفني بمنهجية النقد الموضوعاتي

، مثلت هذه التيمات جل النتائج البحثية المحددة لخصائص تجربة أبي شادي المسرحية بإيجابياتها

وسلبياتها ، وأبرز هذه التيمات التي توصلت إليها هي :

أ- المعالجة الكوميدية لأكثر مسرحياته النثرية.

ب- الفهم الاستباقى لتفعيل النص المصاحب / الديداسكاليا والذي ألقى بإيجابيات عديدة على تجسيد

الأحداث وإجادة توصيف الحوار.

ج- لأن موضوعات مسرحياته تاريخية ، فكان من الطبيعي أن يعتمد على التوظيف والاستلهام

للتراث التاريخي العربي الإسلامي في زمن القوة للعباسيين والفاطميين والأندلسيين ، وكان

اختياره لفترات القوة من التاريخ العربي الإسلامي قد أضعف مسرحياته بشكل عام ؛ لأن مصادرالإثارة المسرحية قد اختفت باختفاء الفتن والحروب والخيانة التي شاعت في فترات الضعف .

د- تيمة المرأة في مسرحه ، جاءت مثالاً وظيفيا ساعد على استكمال عناصر البناء الفني ، وقد قدر أبو شادي أهمية المرأة كمثال وظيفي ، ولم يستثمر مفاتن جسدها ، واكتفي بدورها كمثال وظيفي.

هـ - تيمة التغذية المرتجعة بالشعر في مسرح أبي شادي النثري لم يكن لها تأثير قوي في البنية

المسرحية ، وجاءت مجرد حلية وظيفية لم تحقق غاياتها النفعية أوالجمالية على نحو أمثل

و- تيمة الصراع المسرحي الضعيف سيطرت على مقاليد البناءت الفنية لهذه المجموعة المسرحية النثرية القصيرة ل (أحمد زكي أبو شادي) .

وتوصي الباحثة بأهمية وجود دراسة أخرى تستقل بدراسة وتحليل المسرح الشعري ل(أحمد زكي أبو شادي) بمنهج علمي آخر ، لتوطين جهوده المسرحية في مكانها الطبيعي بين جيل الرواد للمسرح الشعري العربي في مصر في النصف الأول من القرن العشرين

المصادر والمراجع

أولا: مصدر البحث :

1- أبو شادي ، أحمد زكي : عشرة نصوص درامية ، تقديم مدحت الجيار، القاهرة، الهيئة العامة للكتاب بمصر، 2013.

آخرا : المراجع :

2- إسماعيل، سيد علي : أوبر الآلهة ، القاهرة ، سلسلة تراث المسرح المصرى، المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، وزارة الثقافة، 2005.

3- حمادة ، إبراهيم حمادة : معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ، في القاهرة، دار المعارف، 1985 م.

4- ستيان، ج.ل : تطور المأساة والملهاوية الحديثة ، ترجمة منير صلاحي ، دمشق : منشورات وزارة الثقافة، 1976 .

5- عطية ، وفاء محمد : مسرح أحمد زكي أبو شادي، دراسة بنيوية توليدية، رسالة دكتوراة مخطوطة، الزقازيق: مكتبة كلية الآداب بجامعة الزقازيق، 2019م.

6- علوش ، سعيد علوش : النقد الموضوعاتي ،الرباط : شركة بابل للطباعة والنشر والتوزيع، 1989م.

7- عناني ، محمد عناني : معجم المصطلحات الأدبية الحديثة القاهرة : الشركة المسرحية العالمية – لونجمان – ط2 ، 1997.

8- فرج ، ألفريد فرج : دليل المتفرج الذكي إلى المسرح ، القاهرة : الهيئة العامة للكتاب بمصر، 1989م.

9- مندور، محمد مندور : = الكلاسيكية والأصول الفنية للدراما، القاهرة : نهضة مصر.

= المسرح النثري ، القاهرة: نهضة مصر .

10- نوفل ، يوسف حسن : بناء المسرحية العربية، رؤية في الحوار، القاهرة: دار المعارف ، ط1، 1995.