مجلة (لغة – كلام) تصدر عن مخبر اللغة والتواصل- المركز الجامعي بغليزان / الجزائر
ISSN : 2437-0746 / EISSN: 2600-6308
رقم الإيداع: 2015 - 3412
مصنفة ج : قرار 1432 بتاريخ 2019/08/13
http://www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/176
المجلد 07/ العدد: 01 (2021) - ص 191- 199

مسارات التّجريب التّطويري للمسرحيّة الشّعريّة الحديثة: أحمد شوقي نموذجا

Devlopping experiment pathways of modern poetic play : Ahmed Shawqi model

عزّاني العارم
l.azani@univ-setif2.dz
مخبر مناهج النقد المعاصر و تحليل الخطاب
جامعة سطيف 2 / الجزائر

تاريخ الاستلام: 2020/07/07 تاريخ القبول: 2020/08/07 تاريخ النشر: 2021/01/15

ملخص البحث

ساهم أحمد شوقي في رسم المسار التطويري للمسرحية الشعرية، فعلى يديه شهدت ميلادها في الوطن العربي، و بهذه الصنيعة افتك أمير الشعراء ريادة التأصيل لأنطولوجيا المسرحية الشعرية العربية الحديثة. عول شوقي في ذلك على ما أسميناه بالطريقة الشوقية المخصوصة في بناء خطاباته المسرحية، حيث نجد الأساس فيها، هو البنية الموسيقية، فراح شوقي يجتهد في تحويرها، ثم إعادة استثمارها من جديد، لتأثيث خطاباته المسرحية، منتجا صورة موسيقية مضافة لصور تراثية قبلية، فاتحا الباب لصناعة المغاير ، المتمثل في المسرحية الشعرية المرسلة على يدي باكثير.

الكلمات المفتاحية: المسرحية الشعرية _ البنية الموسيقية _ أحمد شوقي _ الروي _ الوزن .

ABSTRACT:

Ahmed Shawqi set out devlopping pathways of poetic play . By his efforts , this latter witnessedits birth in the arab word . thus, Shawqi , was the first to authenticate the anthology of modern arabic poetic theater . He built his discourses , relying on what it is called specialized Shawqi ‘s method , which was based on musical structre inspired from arabic vertical poetry , to create , besides the previous image , a musical image diffrent from the bakathir ‘ s one .

Keywords: poetic play _ musical structre _ Ahmed Shawqi _ rhyme _ meter.

1. مقدمة:

تحدث توفيق الحكيم عن أحب صوت إليه في الصبا وبقية الأتراب فقال: "وإذا أردت أن تعرف ما هو أروع صوت كان يهز مشاعرنا ونحن صغار، فاعلم أنه صوت الطبلة لا طبلة الجيش المظفر..، ولا طبلة حراس (المحمل)..، ولا حتى طبلة المسحراتي في ليالي رمضان الساحرة، بل طبلة صغيرة متواضعة هي طبلة الأرجوز إذا اقترب من حينا "[1]. أما المازني وأصدقاؤه عندما كانوا صغارا فإن فرحتهم كانت معلقة بـ "صندوق الدنيا" ولهذا السبب كانت قلوبهم تتشوف بلهفة إطلالته عليهم، فقال المازني عن ذلك: " ونحن أطفال..نكون في لعبنا وصخبنا فيلمح أحدنا الصندوق مقبلا من بعيد فيلقي ما بيده من كرة أو نحوها ويطلقها صيحة مجلجلة ويذهب يعدو.. ونحن في أثره "[2]. إن هذه الفرحة هي السبيل لميلاد الشغف الطفولي في البيئة العربية ولكن ضمن أركان الأدب الشعبي popular literatureالمتمثل في صندوق الدنيا والقره قوز وأخيرا خيال الظل[3] shadow play ، غير أن هذا الشغف الطفولي قد شهد الاستمرارية ذكرى فقط؛ لأن العالم العربي في العصر الحديث سرعان ما شهد قفزة نوعية صوب ما عرف بالأجناس الأدبيةGenders Literary لتتحقق بذلك النقلة من الشغف الطفولي إلى الشغف الرجالي ومن الأدب الشعبي إلى المسرحTheatre .

ولأجل تأسيس المسرحية ظهرت مجموعة من التقديمات بدءا من مارون النقاش وصولا عند توفيق الحكيم، فنقلوها من الأصول الغربية إلى محاضن التربة العربية حيث بدأت عملية استنباتها مع بداية النصف الأول من القرن التاسع عشر، واستمرت تأصيليتها في الوطن العربي إلى غاية العقود الأربع الأولى من القرن العشرين. ما زالت المساعي العربية بالمسرحية لتخليدها قالبا أدبيا مستقلا، تخير لها بعض الأدباء القالب النثري، وآخرون القالب الشعري، هذا الأخير هو محط اهتمامنا غير أن بؤرة الاشتغال، عبر هذه الأوراق، و بشكل تفصيلي تدرّجي، هو مسارات التّجريب التّطويرية على مستوى المسرحية الشعرية العربية تحديدا مرحلة العصر الحديث، وعلى وجه أخص الجهود التي قدمها أحمد شوقي*، وعليه، ما هي أبرز الجهود العربية التأصيلية للمسرحية الشعرية على مدار قرن ونصف للنهوض بهذا الجنس الأدبي الوافد من محاضن التربة الغربية؟ وبصيغة أكثر تحديدا، ما هي أبرز تلك المسارات التجريبية؟ وأهم ما في هذه النقطة بالذات، ما هي أبرز الجهود التطويرية التي شهدها الخطاب المسرحي الشعري؟ وما هي مختلف المظاهر التي اتخذها ذلك التجريب التطويري الشوقي كرائد للرعيل الأول ضمن المسيرة التأصيلية للمسرحية الشعرية العربية الحديثة؟

نفصل في التطوير انطلاقا من البنية الموسيقية كأساس جوهري، لتتكشف أهداف مشروعنا بإثبات التطوير في حد ذاته وذلك على مستوى المسرحية الشعرية، ثم إثبات نسبة التطوير لشوقي، فضلا عن تحديد أسرار فشل الجهود التي سبقته ودور الملكة الشعرية في النقلة

من الميلاد إلى التأصيل، وأخيرا الكشف عن الآليات التي تحكمت في الطريقة الشوقية المخصوصة حتى تحقق التطوير. نتبيّن هذه الأهداف عبر فكرة التطوير وليس التطور الذي هو استعراض للجانب السلبي والايجابي، أما التّطوير فهو الحركة التصاعدية للظاهرة على المستوى الإيجابي، و لن يتم إثبات الإيجابي المتصاعد على مستوى التجريب المسرحي الشعري الحديث عند شوقي إلا بمنهجية حفرية في المادة المعرفية لكشف أسرار الطريقة الشوقية المخصوصة، التي تمّ بواسطتها تطوير المسرحية الشعرية العربية الحديثة.

2. المسار التّجريبي التّطويري الشّوقي

1.2 من الأوّليّات إلى الميلاد:

نقرأ أول التطويرات **devlopping** عند أحمد شوقي، فقد شهدت المسرحية الشعرية **poetic play** على يديه نجاحا غير مسبوق، حيث تقدم أمير الشعراء على سائر المبدعين محرزا فضل السبق على سائر الإنتاجات في المسرحية الشعرية، سواء شملت مجموع الجهود التي جاءت قبله أو بعده في العصر الحديث **modern age**، وبهذا يصير الجهد الشوقي الأساس الأول الذي يعود إليه تأصيل أنطولوجيا **anthology** المسرحية الشعرية العربية، وفي هذا يقدم محمود تيمور شهادته التي يقر فيها بأن شوقي "وجد..مكان المسرحية في الشعر العربي خاليا، فأرسى فيه تلك الدعائم الوطيدة من مسرحياته "[4]. كما أننا نقرأ إقرارا آخر بالتأصيل المرفوع إلى شوقي عند الدارس المغربي عبد الله كنون، حيث يرى بأنه في العصر الحديث "قد نشط إنتاج القصة والمسرحية.. وظهر كتاب مبرزون في هذا الميدان ، كما وجد الشعر التمثيلي، ووقع الإقبال عليه منذ أن رفع رايته أمير الشعراء أحمد شوقي "[5].

عندما نتحدث عن شوقي فإن ذلك لا يبيح لنا تجاوز مجموع النتاجات التي سبقته في الظهور، و قد أطلقنا عليها سمية أوليات المسرحية الشعرية الحديثة، غير أن ما لاحظناه عند جمع مادتها هو عدم تعريج الدراسات الأدبية والنقدية عليها، واختصت بذكرها دراستين فقط، الأولى منهما لعبد الرحمان ياغي أما الثانية فهي لعبد العزيز الموافي، ولذلك أسبابه، حيث أن مجموع المسرحيات الشعرية التي سبقت التجريب الشوقي كانت تشكو عورا وضعفا جعلها لا تستحق الدراسة، بله الذكر، و بما أن تلك الأوليات افتقدت إلى النضج فإنها قوبلت بالإلغاء، ومن ذلك صنيع عبد الرحمان ياغي الذي راح في دراسته يلغي مسرحية كل من خليل اليازجي المعنونة بالمروؤة والوفاء، وقد أنتجها عام 1876، كما ألغى أعمال عبد الله البستاني 1889، وقد عدد له ياغي من المسرحيات الشعرية مقتل هيرودوس لولديه، وحرب الوردتين، ويوسف بن يعقوب، وبروتوس أيام تركوين الظالم، وبروتوس أيام يوليوس قيصر[6]، وما كان من تقديم ناضج فقد نسب لشوقي، وبهذا تتحقق نسبة ريادة التأصيل لأنطولوجيا المسرحية الشعرية لأمير الشعراء، والنتيجة النهائية بهذا هي تأكيد الإعلان الرسمي لميلاد هذه المسرحية الشعرية في الوطن العربي إبان العصر الحديث، أطلق عليها الدارسون تسميات كثيرة، إذ يسميها عبد

الله كنون "الشعر التمثيلي"، في حين يسميها ياغي بـ"المسرحية الشعرية التامة"[7]، ويسميها محمد عبد العزيز الموافي بالمسرحية الشعرية الكاملة[8]، ويبقى السؤال المطروح، ما فضل شوقي في هذا التأصيل للمسرحية الشعرية ؟ ولماذا نجح شوقي حيث فشل الآخرون ؟

2.2 قراءات في فضائل التأصيلية الشوقية

فضل شوقي على سائر الخطابات الخائبة أن إنتاجيته انبثقت من عباءة القصيدة العمودية **vertical poetry**، وهذا بشهادة عبد القادر القط حيث يذهب هذا الأخير إلى أن شوقي كتب " مسرحياته في إطار الشعر التقليدي وحاول قدر طاقته أن يطوعه لمقتضيات المسرح "[9]، وإن أهم استثمار لشوقي في القصيدة الخليلية هو البنية الموسيقية **musical structre**، حيث استفاد كثيرا من خاماتها، وراح يتحكم بفضل شاعريته في العناصر التركيبية للبنية الموسيقة، وعمل على إعادة تحويرها ليؤثث بها خطاب المسرحية الشعرية، والذي ساعد شوقي على النجاح في ذلك الاستثمار و التحوير، هو امتلاكه ناصية ملكة الشعر، فنجح شوقي حيث فشل البستاني واليازجي؛ لأنهم يفتقدون إلى ملكة الشعر فهم ليسوا بشعراء مما صعب عليهم التحكم في خاصيات البنية الموسيقية وتطويعها لخاصيات بنية الخطاب المسرحي. هي الملكة **talent** التي عول عليها ابن شيخ في الإقرار بأن سر نجاح شوقي خاصة على مستوى "مسرحيتيه مجنون ليلى 1931، وعنترة 1932، عائد إلى كون بطليهما شاعرين مما يسهل إدراج مشاهد موسيقية وشعرية ضمن أبعاد القصتين وشخصياتهما كما تتخيلها الذاكرة الشعبية "[10]، إن ابن شيخ ينسب نجاح المسرحيتين إلى كون البطلين شاعرين، غير أن ما نقره بدورنا - وهو الأصح عندنا – أن النجاح مرهون بملكة الشعر عند أمير الشعراء و ليس البطلين فبواسطتها غدا شوقي شاعرا وأنتج نصوصا مسرحية شعرية.

إن القدرة على النظم هي نتيجة ملكة الشعر، وهذه الأخيرة هي السبيل لموسقة الخطاب المسرحي، وهذا ما يأخذ به محمد الصالح الجابري، حيث يرى بأن " الشعر العربي اقترن في النفوس منذ الأبد ، بظاهرة التنغيم التي جافاها هؤلاء لافتقارهم القدرة على موسقة قصائدهم، تلك الموسقة التي هي منة المنن عند الموهوبين من الشعراء .."[11]. اشتغل شوقي في مسرحياته على القالب الشعري، آخذا بعين الاعتبار، تقديم نتاجاته لتمثل على خشبة المسرح، من خلال عرضها على شكل مشاهد موسيقية، وهذا ما يؤكده ضيف، حيث يقول: "وظل الشعر التمثيلي ينتظر شاعرا مبدعا كي يدخله في نطاق شعرنا الحديث، وتناول شوقي قيثارة القصيدة الغنائية التي كان قد حذق الضرب على أوتارها إلى أبعد غاية ممكنة، وأخذ يوقع عليها مسرحياته المشهورة، ولانت القيثارة في يده، وأعطته كل مدخراتها الإيقاعية والنغمية ليؤلف منها ما يشاء من تحولات وتشكلات في الألحان كانت – ولا تزال – تأخذ بمجامع القلوب "[12].

3. المنطلقات الشوقية في التأسيس للمسرحية الشعرية

1.3 الاشتغال على البنية الموسيقية:

اشتغل شوقي على البنية الموسيقية حيث اجتهد في تفعيلها على نحو جمع فيه بين الثابت و المتغير، أما الثابت فهو التمأسس وفاء لنظام البيت الذي هو أساس القصيدة العمودية، كما تبنى شوقي هندسة البيت المؤسسة على نظام الشطرين حيث الأول منه يمثله الصدر في حين الثاني فيمثله العجز، تنتشر على مدار شطري البيت وحدات على شكل تقطيعات قد تكون متساوية أو غير متساوية، خاضعة في تقطيعها لنظام الوزن meter المتسم بالثبوتية؛ لأنه مستوحى من بحر واحد فقط من بين الأبحر الست عشرة، مع الإشارة إلى أن تلك التقطيعات لها صور ترد عليها فيها ما يلتزم وفيها ما لا يلتزم وذلك بحسب موقعها من العروض والضرب. أما تفصيلنا للتفعيل القائم على المتغير بالنسبة للبنية الموسيقية، فأساسه التنويع في الأبحر الشعرية الواردة في النص الواحد، إذ يمكننا أن نجد في المسرحية الشعرية الواحدة أكثر من بحر من الأبحر الشعرية الست عشرة، وبهذه التنويعة يكون شوقي قد كسر القاعدة القائمة على الالتزام ببحر واحد. يضيف أمير الشعراء إلى ما سبق ذكره التنويع في الروي حتى أننا نجد المسرحية الشوقية الواحدة قد بنيت على أكثر من روي، و بهذا يكون شوقي قد عمل على إلغاء قاعدة الالتزام بالروي rhyme، متخذا من جسد المسرحية فضاء للتنويع فيه وذلك على مدار كل النسيج النصي المسرحي، وبهذا اجتمع لدى أمير الشعراء عدم الالتزام بالروي و البحر معا من بداية النص إلى نهايته و ذلك داخل نظام البيت الذي هو أس القصيدة العمودية، و في هذا السياق نتمثل أنموذج مصرع كليوباترة التي قدم فيها عبد العزيز الموافي دراسة حول بنيتها الموسيقية، حيث ذكر بأن شوقي "حين اختار ... هذه الصياغة التقليدية لم ينتخب وزنا أو مجموعة خاصة من الأوزان الشعرية، بل تنقل بين معظمها في المسرحية الواحدة وأحيانا في الموقف الواحد" [13].

إن المتأمل في التركيبة الموسيقية على النحو الذي اقترحه أمير الشعراء، سيجدها تركيبة مخالفة لشروط هيكلة القصيدة العمودية والتي قننها الخليل، حتى بدت مبنية على التناقض؛ لا سيما وأنها من شاعر إحيائي النزعة، وبالتالي سهلت هذه الطريقة المخصوصة، على الموافي بأن ينتقد شوقي بالعجز في التحكم في البنية الموسيقية، فلو كان مقتدرا لما لجأ إلى عدم الالتزام، وعليه، هل الإنتاجية الشوقية تشكو عجزا في النظم، مع التنويه بأن شوقي بويع على أمارة الشعر لشاعريته التي هي سليلة ملكة الشعر؟ أم أن الأمر مبيت من شوقي لغايات لم يدركها بعد أغلب نقاد مسرحيات شوقي؟

سنتوقف لتوضيح قضية عدم الالتزام بالبحر والروي، وعمادنا في ذلك الدراسة التي قدمها الشاعر والكاتب المسرحي علي أحمد باكثير، وسنستفيد منها لدحض ما قرأته بعض الدراسات على أنه عجز في النظم، مع التنويه بأن قراءة باكثير هي الجهد الوحيد الذي قدم قراءة منطقية لهذه الخلخلة الشوقية لنظام البنية الموسيقية التراثية متجاوزا بذلك فكرة العجز، وحسب باكثير فإن اعتماد شوقي الطريقة المتمأسسة على التنويع في البحر والقافية، مرده عديد عناصر، هذه الأخيرة استنتجها باكثير من دراسته لمسرحيات شوقي، وأول تلك العناصر، أن ذلك الخيار التنويعي، إنما أريد به تجنيب

الخطاب المسرحي أن يكون في صورته العامة عبارة عن "مجموعة من القصائد مضموما بعضها إلى بعض "[14]، فالنص المكون من عديد أبيات، إنما هي في الأصل مجموعة مقاطع، وأساس التقطيع هو الفكرة بحيث كل مقطع يختلف عن الآخر من حيث الفكرة فقط، في حين تبقى البنية الموسيقية موحدة على مستوى الروي، مما يجعل المتلقي يتمثلها على النحو الذي استنتجه باكثير من أنها قصيدة واحدة. كما يتبدّى عند باكثير أنّ الحرص على الاعتداد بـ "التنويع في القوافي ليكون ذلك أبلغ في التنغيم الموسيقي"[15]، ولا ننسى أهمية التنغيم بالنسبة للمسرحية الشعرية، حتى تكون صالحة للتلحين، كما أن هذا الخطاب المسرحي الشعري سيعرض على خشبة المسرح غناء[16]، وفي ذلك الغناء والتلحين **ballad** إرضاء للأذن الموسيقية العربية، ومجاراة للذوق العربي، وعليه، نقول بأن التلحين والغناء لن يتأتيا إلا من خلال التنويع على مستوى الروي، على حسب ما توصل إليه باكثير في ثاني عنصر من دراسته. وآخر قراءة لباكثير حول اختلاف الأبحر أساسه اختلاف الحالة الشعورية للفرد، وذلك بسبب اختلاف الأسيقة التي ينتج فيها الخطاب، فكان الأنسب للشاعر وهو ينسج النص المسرحي الشعري مراعاة اختلاف الأبحر مناسبة لاختلاف الحالة الشعورية و ذلك بحسب اختلاف أسيقة **contexts** ميلادها، وبناء على ما سيق تكون نتيجة باكثير أن "استعملت مختلف البحور حسبما يقتضي المقام، مراعيا في ذلك مطابقتها لحالات التعبير المختلفة"[17].

ما قرئ عجزا في شاعرية أمير الشعراء قد تحول حسب دراسة باكثير إلى نقطة قوة، وهذه البنية الموسيقية المؤسسة على الثابت والمتغير قد أفضت إلى ميلاد صورة موسيقية جديدة نضيفها بدورنا إلى صور موسيقية تراثية نذكر منها الصورة الموسيقية للموشحة وقبلها نعتد بذكر الصورة الموسيقية للقصيدة العمودية، فضلا عن صور بعدية حيث التأسيس على الموسيقى المرسلة التي هي أُسُّ المسرحية الشعرية المرسلة وقد أصل لها باكثير بعد أن استفاد وعلى نطاق واسع من تقديمات شيخه شوقي، وبهذا يَبِين لنا أن للموسيقى صورا عديدة، هذه الأخيرة لم تستثمر كلها وبشكل منوع في البيئة العربية، ولم يفعّل منها العربي قديما سوى ما قننه الخليل – فيما بعد - ضمن نمط القصيدة العمودية أو منظري الموشحة، وفي هذا – حسب ما نرى – إثبات لمرونة البنية الموسيقية العربية، وقابليتها لأن تأخذ صورا مختلفة لتتشكل وفقها شريطة عدم تنكر هذه الصور الجديدة لأصولها المنبثقة منها؛ لأنها جزء من الهوية **identity** العربية. هذا من جهة، ومن جهة أخرى هناك حقيقة لا ينبغي التنكر لها، وهي أن أمير الشعراء قد ركّب هذه الصورة الموسيقية الجديدة انطلاقا من إدراكه لجوهر الموسيقى العربية، وأهم الأهم بالنسبة لهذا الإدراك أنه يضمن تحقق الأذن الموسيقية لدى ذائقة التلقي، والدليل على ذلك هو الإقبال الجماهيري الواسع على المسرحيات الشوقية.

2.3 فضائل الصناعة الشوقية:

استند أمير الشعراء على مجموع آليات تحكمت في إنتاجية خطاباته المسرحية، وبهذا يتأكد لدينا أنها طريقة شوقية مخصوصة حققت قفزة نوعية بالنسبة لمسارات التجريب التطويري للمسرحية الشعرية، فأوجدت جهوده فرادتها في باب صناعة المختلف على الرغم من اتهام شوقي بالعجز، فضلا عن التكالب على شعريته وشاعريته، حيا وميتا، كما كشفت تلك الجهود عن المثاقفة الواعيةintercultural، بعد الاحتكاك بالآخر other ، بحكم ازدواجية المعرفة العربية والغربية عند شوقي، حتى بز في صناعته أقرانه، وغدت المسرحية الشعرية على يديه درة العرب، ركب فيها أمير الشعراء كل صعب، فكان من فضائلها، أنها سدت ثلمة في تاريخ الأدب العربي قاطبة، حينما أنتج لهم شوقي المسرحية الشعرية، التي لم تكن معروفة لدى العرب من قبل . كما يرجع الفضل إلى أمير الشعراء، في تحوير الشعر من التعبير به على طرائق العرب المألوفة، ونقصد بهذا القصيدة العمودية، إلى طرائق مخالفة للعرف العربي، فأخرج الشعر من حياض الأغراض الشعرية التراثية كالمدح والغزل و الرثاء و الهجاء.. إلخ، وانعطف به استثمارا في باب المسرحية الشعرية. فضلا عن توظيف المسرحية الشعرية لخدمة غايات مختلفة تواشجت في العصر الحديث مع ما أطلق عليه سمية متطلبات العصر، وهذا كله يقولبه عبد العزيز الموافي بطريقة أخرى حيث يرى، بأن شوقي: "هو رائد المسرح الشعري في الأدب المصري الحديث.. أول من رعى هذا الجنس الأدبي الوليد، وجعله محل إعجاب الجماهير العريضة، تلك التي كانت تعجب بشعره الغنائي، وتطرب لإبداعه فيه، بغض النظر عن جودة نتاجه في ذاك الجنس أو غزارته "[18].

4. خاتمة:

نعزز أوراقنا في ختامها بأهم النتائج المتوصل إليها، حيث الجهود الشوقية أفضت إلى التطوير، فلولا ذلك ما شهدنا ميلاد المسرحية الشعرية العربية الحديثة، و هذا ما أكدت عليه بعض الدراسات العربية والمتباينة السمية لها بين المسرحية الشعرية التامة أوالكاملة وأخيرا التمثيلية ، وأهم الأهم من تلك التقديمات الشوقية هو أن ذلك الميلاد قد فتح المجال لحديث آخر، إنه تأصيل أنطولوجيا المسرحية الشعرية الحديثة مع احتفاظ شوقي بفضل الريادة فيها .

استثمر شوقي في خامات البنية الموسيقية للقصيدة العمودية، فتحكم بفضل شاعريته في عناصرها التركيبية وعمل على إعادة تحويرها ليؤثث بها خطاب المسرحية الشعرية، مؤسسا بذلك ما أسميناه بالطريقة الشوقية المخصوصة، و التي نراها بعيدة عن الاعتباطية وإن لم تنظر.

إن الحفر في هذه الصنيعة الشوقية، بغية الكشف عن الآلية التي تم بواسطتها التكييف بين خاصية البنية الموسيقية التي يحوز عليها الأنا كإرث يحدد بها جزءا من الهوية العربية وبين قالب المسرحية بما هي جنس أدبي تأسس عند الآخر، مزج بينهما شوقي بفعل المثاقفة الواعية ليصير في النهاية الدخيل جزءا من تركيبة الإبداع العربي.

وآخر نتيجة معنا، هو استحالة التنكر لهذا التطوير الشوقي الذي تحول إلى معلم أفضى إلى ميلاد صورة موسيقية جديدة تخص المسرحية الشعرية، ونضيفها بدورنا إلى صور موسيقية تراثية نذكر منها الصورة الموسيقية للموشحة وقبلها نعتد بذكر الصورة الموسيقية للقصيدة العمودية، فضلا عن صور موسيقية جديدة لمرحلة ما بعديات التجريب الشوقي تمثلت في الصورة الموسيقية المرسلة التي هي أُسُّ المسرحية الشعرية المرسلة وقد أصل لها باكثير بعد أن استفاد وعلى نطاق واسع من تقديمات شيخه شوقي.

5. الهوامش:

1_الحكيم، توفيق،(1964)، سجن العمر، مكتبة مصر، مصر، ص: 25 .

2_عبد القادر المازني، ابراهيم،(د.ت)، صندوق الدنيا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ص: 5.

3_صندوق الدنيا : هو عبارة عن صندوق له عيون زجاجية، يستخدمها صاحب الصندوق والنظارة من الأطفال ليروا من خلال تلك العيون إلى ما بداخل الصندوق، وإذا فيه صور تتحرك بداخله يراقبها صاحب الصندوق بعينه ويحركها بيده من خارج الصندوق فتبدوا كمشهد حي. ومن الصور المتحركة التي كان يستمتع بها هؤلاء الأطفال صور "السفيرة عزيزة" و صور "عنترة بن شداد". ينظر: عبد القادر المازني ابراهيم، صندوق الدنيا، ص: 5، 6. أما القره قوز فمن أسمائه القرجوز والأراجوز و القاراقوز و أخيرا عرائس القفاز، ومعناها بالتركية ذو العين السوداء، ويُعَرَّف فن القراقوز على أنه "عروسة أسطوانية الحجم مصنوعة من الخشب والورق وتكسى بثياب مميزة"، لمباركية، صالح، (2007)، المسرح في الجزائر، دار بهاء للنشر و التوزيع، الجزائر، ص:20. وأخيرا خيال الظل فهو عبارة عن "منصة توضع قبالة رحبة .. بمثابة مكان النظارة، والمنصة بمثابة المسرح .. تستعرضه شاشة بيضاء وراءها مصباح كبير من مصابيح الزيت وبين المصباح والشاشة رسوم من الجلد تتحرك .. فتظهر ظلال هذه الرسوم على الشاشة أمام الناس"، ينظر: زلط، أحمد،(2001)، مدخل إلى علوم المسرح، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، مصر، ص: 73.

*أحمد شوقي (1868_1932) شاعر مصري ولد في القاهرة، من آثاره ديوان شعر ، والعديد من المسرحيات الشعرية و نذكر منها مجنون ليلى 1916 وكذا مسرحية مصرع كليوباترة 1917، عنترة بن شداد ،أما المسرحيات النثرية فنذكر أميرة الأندلس 1932. كما ألف شوقي ثلاث روايات تاريخية هي عذراء الهند 1897 ودل و تيمان 1899 وأخيرا ورقة الآس1914، ينظر: ابن شيخ، جمال الدين، (2008)، معجم آداب اللغة العربية و الأدب الفرانكفوني المغاربي، تر: مصباح الصمد، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، لبنان، ص: 300 و ما بعدها .

4_تيمور، محمود، (1988م)، طلائع المسرح العربي، المكتبة العصرية، لبنان، ص: 148.

5_كنون، عبد الله، (1984)، أحاديث عن الأدب المغربي الحديث، دار الثقافة، المغرب، ص: 182 .

6_ياغي، عبد الرحمان، (1999)، في الجهود المسرحية العربية من مارون النقاش إلى توفيق الحكيم، دار الفارابي، لبنان، ص: 82 .

7_م، ن، ص، ن.

8_عبد العزيز الموافي، محمد،(2007)، المسرح الشعري بعد شوقي، دار غريب، مصر، ص: 13 .

9_القط، عبد القادر، (1978)، من فنون الأدب المسرحية، دار النهضة العربية، لبنان، ص: 126.

10_ابن شيخ، جمال الدين، معجم آداب اللغة العربية و الأدب الفرانكفوني المغاربي، ص: 452.

11_الجابري، محمد صالح، (1978)، دراسات في الأدب التونسي، الدار العربية للكتاب، تونس، ص: 168.

12_ضيف، شوقي، (د.ت)، فصول في الشعر و نقده، دار المعارف، مصر، ص: 50 .

13_عبد العزيز الموافي، محمد، المسرح الشعري بعد شوقي، ص: 33 ، 34.

14_أحمد باكثير، علي، (د.ت)، فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، مكتبة مصر ، مصر، ص: 18..

15_م ، ن ، ص، ن .

16_م، ن، ص، ن .

17_م، ن، ص، ن.

18_عبد العزيز الموافي، محمد، المسرح الشعري بعد شوقي، ص: 13 .