وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة محمد بوضياف- المسيلـة-

كلية: الآداب واللغات

قسم: اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي:.....

رقم التسجيل : م أ ع/ 2014/303

قضايا النقد المسرحي في كتاب

محمد غنيمي هلال

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر

الميدان: لغة وأدب عربي فرع : أدب عربي تخصص: نقد أدبي حديث

إعداد الطالبة :

طوينة رزيقة

إشراف الدكتور:

تيس ناصر محمد الحسني

تاريخ المناقشة: 2016.5.25

لجنة المناقشة:

1/ د.عبد الكريم معمري .....رئيسا.

2/ د. ناصر محمد الحسني تيس....مشرفا.

3/ د.بولنوار بوديسة.....ممتحنا.

السنة الجامعية : 2015 -2016 م

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان:

إلهي لا يطيب الليل إلا بشكرك، ولا يطيب النهار إلا بطاعتك ولا تطيب اللحظات إلا بذكرك، ولا تطيب الآخرة إلا بعفوك، ولا تطيب الجنة إلا برؤيتك

الله جل جلاله

إلى من بلغ الرسالة وأدى الأمانة ونصح الأمة إلى نبي الرحمة ونور العالمين سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم، ففي البداية لا يسعنا إلا أن نتوجه للمولى عز وجل الحمد والشكر الذي وهبنا القدرة والإرادة لإنجاز هذا البحث.

كما يسعدنا أن نتقدم بالشكر الجزيل للأستاذ المشرف " تيس ناصر محمد الحسني " الذي منحنا من وقته وأحاطنا بملاحظاته القيمة التي كانت بمثابة الخطوات التي ساعدتنا في إنجاز هذا العمل.

واعترافا منا بالجميل لا يسعنا إلا أن نتقدم بأسمى آيات الشكر والعرفان إلى كل القائمين على قسم اللغة والأدب العربي بجامعة المسيلة من أساتذة وإداريين.

كما يطيب لنا في هذا المقام أن نتقدم بوافر الشكر لأعضاء لجنة المناقشة الذين تفضلوا بقبول النظر في هذا البحث متحملين عناء تقويمه واستكمال نقصه.

رزيقة

مقدمة

مقدمة:

بعد أن تخطى المسرح تلك الفترة المظلمة التي حرمت ظهوره قرون عدة من الزمان، ومن ثم ظهر من جديد في الكنائس لتقديم أعمال مسرحية تسمى مسرحيات الأسرار والمعجزات، بدأت مرحلة جديدة من الأعمال الأدبية والمسرحية في الظهور على السطح، لكن هذه المراحل لم تأت بمحض الصدفة أو تتكون بسرعة، بل ترافقت أيضا مع عملية التطور الاجتماعي في الدول الغربية خاصة إبان القرنين الخامس عشر والسادس وما تلاهما من قرون عديدة، حيث تحول النقد من فعل عام إلى فعل مدروس له خصوصيته وقواعده وركائزه، وهنا يمكن القول أن ظهور الأكاديميات في بداياتها الأولى قد ساهمت مساهمة فعالة في ظهور النقد كمادة أكاديمية، إلى أن أصبح فيما بعد علما يدرس في جميع الأكاديميات العالمية وله نقاده في كل أنحاء أوربا والعالم، وفي هذه المرحلة تبلور النقد في مراحله الأولى ومن ثم تطورت المراحل النقدية بشكل كامل، بحيث أنها ساهمت مساهمة فعالة في تطوير أذهان الأدباء والفنانين عامة والمسرحيين خاصة لمعرفة معنى الفن وأسسه وأهدافه، وبهذا انفصل النقد ومذاهبه المختلفة عن الفلسفة فكريا، وأصبح لكل منهما وجهته الخاصة ونظرته إلى الحياة والتطور الاجتماعي، حتى أصبح الفن يرتبط بفعل التغيير الجمالي للمجتمع، وبنمو الذائقة الفكرية للجمهور، وبهذا أصبح النقد المسرحي علما لا يختلف قط عن بقية العلوم الأخرى، وأصبح الناقد المسرحي ملما بكل العلوم الأخرى إذا أراد تناول أي نص أو عمل مسرحي، وأصبحت موضوعات النقد المسرحي تشتمل على تحليل نص كنص مكتوب والأخرى على تحليل العمل المسرحي بعد تقديمه على خشبة المسرح.

وفي هذا الإطار يأتي موضوع الدراسة قضايا النقد المسرحي عند محمد غنيمي هلال التي نهدف من خلالها الكشف عن عقلية تلك الشخصية النقدية وفلسفتها النقدية فيما تتناول من قضايا نقدية، وتسليط الأضواء بصورة أكثر عمقا على آرائه النقدية التي هدته إليها ثقافته النقدية وبصيرته النافذة في النقد الأدبي.

ولم يكن اختيار محمد غنيمي هلال محورا لهذه الدراسة اختيارا عشوائيا وإنما كان على حسب ميولنا الشخصي وطبيعة التخصص؛ محاولين بذلك الإجابة عن تساؤلات موضوع بحثنا المتمثلة في: ماهو النقد المسرحي؟ وماهي أهم قضايا النقد المسرحي واتجاهاته؟ وفيما تمثلت الآراء النقدية لمحمد غنيمي هلال؟

وللإجابة عن هذه التساؤلات اتبعنا خطة متمثلة في مدخل وفصلين.

بالنسبة للمدخل مهدنا فيه لنشأة المسرح العربي وتطوره بالإضافة إلى عناصر بنائه وأنواعه.

أما الفصل الأول تناولنا فيه ماهية النقد المسرحي وقضاياه واتجاهاته.

والفصل الثاني عرضنا فيه أهم القضايا النقدية التي تناولها محمد غنيمي هلال في النقد المسرحي.

مما لاشك فيه أن طبيعة أي موضوع تستدعي منهجا معينا يتبعه الباحث ويحدد مساره، لهذا اعتمدنا المنهج الوصفي التحليلي باعتباره الأنسب للدراسة، عالجنا من خلاله قضايا النقد المسرحي واتجاهاته التي تناولها محمد غنيمي هلال.

ومن أهم الصعوبات التي واجهتنا في بحثنا هذا هي ضيق الوقت وقلة المصادر والمراجع حول هذا الموضوع، لكن رغم ذلك حاولنا قدر الإمكان أن نتخطاها، وعملنا على إتمام هذا العمل بحمد الله وعونه.

وفي الأخير نتقدم بالشكر الجزيل للأستاذ المشرف وإلى كل من ساعدنا من قريب أو بعيد.

مدخل

المسرح العربي

لقد اعتبر المسرح دائما فنا من الفنون المختلفة، وفي الوقت نفسه فنا فلسفيا عميقا يساعد على إدراك الحياة، كما أطلق عليه اسم الفن الفظ والمرهف، ولربما أن تألق المسرح الفريد والخاص يكمن بالذات في وحدة الأوهام الخيالية الساذجة مع مصدر التأملات العميقة عن الحياة وهدف الإنسان، وفي ذلك شعبيته الأصيلة، وجوهره المؤثر على مر العصور وعند جميع الشعوب، ونظرا لهذه الأهمية التي اكتسبها المسرح ارتأينا أن نحدد مفهوم هذا المصطلح من خلال ما توصل إليه الدارسون إزاء تعريفه اللغوي والاصطلاحي.

1-تعريف المسرح لغة و اصطلاحا:

ـ **لغة:** جاء في مقاييس اللغة لابن فارس في مادة سرح: السين والراء والحاء أصل مطرد واحد، وهو يدل على الانطلاق يقال منه: أمر سريح، إذا لم يكن فيه تعويق ولا مطل، ثم يحمل على هذا السَّراح وهو الطلاق، يقال سَرَّحت المرأة، والسُّرُحُ: الناقة السريعة، ومن الباب المنسرح، وهو العريان الخارج من ثيابه، والسَّرْح: المال السائم، والسارح: الراعي، ويقال السارح: الرجل الذي له السَّرْح، وأما الشجرة العظيمة فهي السَّرْحة، ولعله أن يكون شاذا عن هذا الأصل ويمكن أن تسمى سَرْحة لانسراح أغصانها وذهابها في الجهات.[1]

أما في لسان العرب لابن منظور يقول: "والمسرح بفتح الميم: مرعى السرح، وجمعه المسارح وهو: الموضع الذي تسرح إليه الماشية بالغداة للرعي".[2]

وكلمة دراما أو ما نسميها المسرحية فهي لفظ يوناني قديم، ومعناه لغة: الفعل أو الأداء، إلا أن هذا العمل في نظرهم لا يحيط شمولا كل عمل وكل أداء، إنه فقط العمل المسرحي. والفرق بين المسرح والمسرحية يتمثل في:

[1] ابن فارس: مقاييس في اللغة، تح شهاب الدين أبو عمرو، دار الفكر، بيروت، د، ج، ص 514-515.

[2] ابن منظور: لسان العرب، دار الحديث القاهرة، مصر، مج9، 2003م، مادة سرح، ص522.

أن المسرحية أو العرض المسرحي تدل على القصة أو النص الأدبي، أما المسرح فهو المكان المخصص لذلك العرض.

- اصطلاحا:

- المسرح صراع وهو مثل الحياة تماما، أو صورة صادقة للحياة، وقد بدأ هذا الصراع الدرامي في شكل عبادات منشأها الخوف والفزع ثم تولدت من هذا الصراع الدفاعي طبيعة الشجاعة والصلابة والصبر، ومن هنا كانت الدراما الإغريقية، كما أن المسرح بكل مقوماته ومبادئه ليس معناه التعصب والتعنت والجمود، لحجة المحافظة على التقاليد والمثل، فالمسرح فكرة، والتطور ذكاء وحكمة، وكلاهما مقوم للآخر مكمل له.[1]

المسرح هو تنظيم كبير ومعقد، إذ يعمل فيه فضلا عن الممثلين، عدد كبير من الأخصائيين في مجلات مختلفة: في أقسام الديكور، والأوركسترا، وفي المجالين الإداري والاقتصادي، وإذا لم يكن حب المسرح قائما في قلوبهم، فإنه لن تتمكن الفرقة المسرحية من خلق أي عمل فني مؤثر، مشبع بالحماس.[2]

يتبين من خلا هذين التعريفين أن المسرح هو أبو الفنون وأولها، عرفه الإنسان منذ القدم، حيث بدأ طقسيا دينيا على شكل مراسم، ثم سار بخطى وئيدة متزنة نحو التحرر من التقاليد المألوفة، ليصل إلى أوج الكمال في الشكل والمضمون، وحاملا لرسالة يقصد من ورائها تصوير النماذج والمواقف الإنسانية وتصوير إرادة الإنسان أمام القوى المختلفة التي يواجهها في إطار من الفن قادر على التأثير والإمتاع.

[1] محمد الطاهر فضلاء: المسرح تاريخا ونضالا، وزارة الثقافة، الجزائر، ط1، ج1، 2009، ص39.

[2] الكسي بوبوف: التكامل الفني في العرض المسرحي، تر: شريف شاكر، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، د ط، 1976، ص37.

2-نشأة وتطور المسرح العربي: قبل أن نتحدث عن النشأة والتطور لابد من القول أن للمسرح العربي المعاصر بدايتان:

البداية الأولى: هي تلك المتصلة بالظواهر الدرامية الشعبية*، والذي ظل قسم منها مستمرا حتى نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، ومازال جزء كبير منها يمارس حتى الآن مثل: الكاولية، الغجر، القراقوز*، خيال الظل، وكانت سببا لظهور أشكال مسرحية أخرى مثل: الأخباري*، السماح، وحفلات والمولوية في الشرق العربي ومسرح البساط، صندوق العجائب، المداح، الحكواتي، إسماعيل باشا* في المغرب العربي.

البداية الثانية: فهي الأكثر جدية رغم نشأتها التي جاءت مقلدة للمسرح الأوربي في الشكل والمضمون، ورغم أنها كانت نقلا يكاد يكون حرفيا إلا أن التلاقح مع نتاج الغرب لا يعتبر منقصة، لأن ظاهرة المسرح في الوطن العربي ليست منقطعة عن التجربة العالمية، لكن العيب في استمرارية التقليد تلك بعيدا عن البحث في الخصوصية إلى حد ما، فمارون النقاش وبقية من نقل عن المسرح الأوربي قد شاهدوا في أوربا أن المسرح له أنوار أمامية وتوهموا أنها من لوازم المسرح الضرورية، فألصقوها حيث لا حاجة لها.[1]

وقد امتاز الرواد بثقافتهم البروجوازية التي تبغي إرضاء طبقة معينة من المجتمع ليست هي الطبقة الشعبية، إذ لم يستطع هؤلاء الفنانون خلق مسرح أصيل[2]، إلا أن هذه البداية رغم غرابتها على الطباع العربية ثبتت بداية المسرح العربي المعاصر أي منذ محاولة مارون النقاش سنة 1847م.

---

* الدراما الشعبية: هي المقامات، المدائح، الاحتفالات الشعبية بأنواعها.

* القراقوز: تعني العيون السود.

* الاخباري: تعني المشاهد التمثيلية التي تدخل ضمن المفهوم السائد هو الحوار الهزلي المتهكم.

* إسماعيل باشا: هو نوع من مسرح الدمى الذي كان منتشرا في تونس.

[1] محمد يوسف نجم: البحث عن المفهوم الدرامي في الثقافة العربية، مجلة آفاق عربية، بغداد، 1979، ص36.

[2] سلمان قطابة: المسرح من أين إلى أين، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 1972، ص23.

وهنا يمكن أن نثبت بعض المؤشرات الضرورية الواضحة لهذه البداية المعاصرة التي بدأت في الثلث الأخير من القرن التاسع عشر والتي كانت نقلا واضحا عن الحضارة الغربية والتأثر بها فقد انتعشت في ظل الاستعمار الذي حكم الوطن العربي، فتراوحت البداية بين الأعوام 1847–1970م، والثابت أن المسرح العربي المعاصر بدأ في لبنان وسوريا، وهذه البداية يمكن تلخيصها بأربعة مراحل منذ عام 1847 حتى 1917:

المرحلة الأولى: تبدأ بمحاولات مارون النقاش عام 1847 حين اقتبس مسرحية البخيل عن موليير، وقدمها عام 1848م بنفس الاسم.

المرحلة الثانية: تتمثل في الترجمة حيث ترجم أديب إسحاق مسرحية راسين لـ"أندرو ماك".

المرحلة الثالثة: هي مرحلة بعث التأريخ الوطني العربي التي خلالها كتب نجيب الحداد "مسرحية حمدان" والتي استمدها من حياة "عبد الرحمن الداخل".

المرحلة الرابعة: مرحلة الواقعية الاجتماعية وتمثلت في كتابات جبران خليل جبران الذي كتب مسرحية "إرم ذات العماد"، ومسرحية "الآباء والبنون" التي كتبها ميخائيل نعيمة سنة 1917م هذا في لبنان. أما في سوريا بدأ من تقديم فن الكراكوز في المقاهي مع شيء من الرقص "السماح"، ومن أشهر لاعبي "الكراكوز" الفنان محمد حبيب، ومن بين المقاهي التي وجدت في سوريا قبل الانتداب مقهى للحكواتي وأخرى للكراكوز.

وبعد وفاة مارون النقاش سنة 1875، أي بعد ركود استمر لعشرين عاما، ألف سليم النقاش فرقة مسرحية مع زميله أديب إسحاق وسافر بها إلى مصر وعمل على مسارح الاسكندرية وقدم عدة مسرحيات على مسرح زيزينيا[1]، من تلك المسرحيات "أندروماك" لراسين، "أوبرا عايدة" التي نقلها سليم النقاش عن الإيطالية، ثم دراما من خمسة فصول ألفها كذلك سليم النقاش باسم "الطاغية" وقدمها على مسرح الأوبرا في القاهرة سنة 1878م وقدم

[1] محمد مندور: الفن التمثيلي، سلسلة فنون الأدب العربي، دار المعارف، مصر، د ط، 1959، ص30.

أيضا مسرحتي " الحسناء" و "الباريسية الحسناء" إلا أنهما أي سليم النقاش وأديب إسحاق لم يستمرا فتخليا عن مسرحهما إلى يوسف الخياط، واتجها إلى الصحافة.

أما يعقوب صنوع الملقب بأبي نظارة فقد بدأ قبلهما سنة 1870، وأقام دعائم المسرح العربي في وقت مبكر، وقد ساعده في عمله إتقانه لعدة لغات، إضافة إلى كونه شاعرا وصحفيا، لكن الذي طور موهبته التمثيلية ارتياده للعديد من المسارح التي كانت تزخر بها القاهرة والتي استضافت العديد من الفرق الأجنبية الكبيرة وقدمت على مسارحها قمم الأعمال المسرحية، وكان لاحتكاكه بفناني تلك الفرق أثره الواضح في تكوينه الفني، فكانت 32 مسرحية لم نعرف حصيلة عمله منها غير سبعة أعمال فقط.

أما الشيخ أبو خليل القباني (1833–1903) كان يمارس نشاطه المسرحي في سوريا مع زميله الممثل اسكندر فرح (1851–1916) وشكلا بتشجيع من الوالي فرقة مسرحية قدمت العديد من المسرحيات منها "عائدة" و "الشاه محمود"[1]، وبمرور الزمن استطاعا استقطاب المثقفين وجلب اهتمامهم، في هذا الوقت ازدهر المسرح لولا وقوف البعض من رجال الدين بالضد منه، مما جعل أبا خليل القباني يترك الشام باتجاه مصر بصحبة زميله اسكندر فرح ليشتغلا في الاسكندرية ويقدما على مسرح الأوبرا مسرحية "الحاكم بأمر الله" وقد حضرها الخديو توفيق كان ذلك في سنة 1884م. واستمر بالعمل على مسارح القاهرة حتى عام 1900.

أما في العراق بدأ العمل المسرحي من المدارس الدينية والأديرة منذ نهاية القرن التاسع عشر حيث ظهرت مسرحية "رواية لطيف وخوشابا" على المسرح في مدينة الموصل عام 1893م، والتي اقتبسها نعوم فتح الله السحار عن المسرحية الفرنسية وهي أول مسرحية مطبوعة تصدر عن دير الأباء الدومنيكين في الموصل، استمرت الحركة المسرحية في

[1] أدهم الجندي: أعلام الأدب والفن، مطبعة مجلة صوت سوريا، دمشق، ج1، 1954، ص249.

العراق دينية نقلها القسس المسيحيون الذين درسوا في فرنسا وروما فاقتبسوا وترجموا المسرحيات التي شاهدوها، وراقت لهم كونها تقدم الموعظة والنصح الديني، لكن هذه البدايات ظلت ضعيفة تفتقر إلى الحرفة والإبداع معا.

أما في بقية البلدان العربية فقد شهدت هي الأخرى في الربع الأول من القرن العشرين نهضة مسرحية واضحة.[1]

هكذا كانت نشأة وتطور المسرح العربي والتي بدأت بمحاولات مارون النقاش في لبنان لتشمل بعد ذلك بقية أقطار الدول العربية.

3-عناصر البناء المسرحي:

العمل الأدبي كيان متكامل الجوانب لا يمكن فصل عناصره بعضها عن بعض، ولعل أول ما يلاحظ على المسرحية كشكل أدبي أنها تقوم على ثلاثة عناصر جوهرية وهو ما يميزها عن غيرها من الفنون الأدبية كالقصة والرواية، ومما لاشك فيه أنها تتطلب من الكاتب جهدا كبيرا في بلورتها وإيصالها، وهذه العناصر هي:

1/ الحوار: هو مظهر حسي للمسرحية، وأداة تتواصل عن طريقها شخصيات المسرحية، فلا يكفينا من الحوار أن يأخذ صورة سؤال وجواب بين شخص وآخر، ولكننا ننتظر في المسرحية الحوار الذي ينقلنا إلى الحياة، ويجعلنا نتمثل الأشخاص في أزماتهم وصراعهم[2]، وبأسلوب كأنما قد أعد لمواجهة الموقف من قبل في إحكامه وطلاقته وتتابعه، هذا بالإضافة إلى ملائمة لغة الحوار للشخصية التي تعد أمرا جوهريا وضروريا، ذلك أننا لا لا نتوقع منها أن تنطق حوارا لا يتمشى مع طبيعتها وسماتها وملامحها، التي جعلها المؤلف تتمتع بها، ذلك أنه يتعين على المؤلف أن يسمح لشخصياته بأن تنفعل وأن تفكر وأن تتصرف حسب

[1] علي الزبيدي: المسرحية العربية في العراق، مطبعة الرسالة، القاهرة، د ط، 1966، ص123.

[2] عز الدين اسماعيل: الأدب وفنونه دراسة ونقد، دار الفكر العربي، القاهرة، ط8، د ت، ص144.

معطياتها التي منحها إياها منذ البداية، وبالتالي تتصرف حسب مقتضيات الموقف الذي تمر به، ولا يحق للمؤلف أن يفرض عليها لغة حوار تكون بعيدة عن طبيعتها وقدراتها، وإن فعل ذلك تحولت كلها إلى نمط واحد ثابت مما يفقدها قيمتها.

2/ الصراع: هو المظهر المعنوي للمسرحية، ويمثل جانبا هاما من البناء الدرامي لا يمكن تجاهله، ذلك أنه ينصهر ليظهر في بنية المسرحية من حيث حوارها وشخصياتها وأحداثها، ولا يمكننا أن نتخيل تقبل الجمهور عملا أدبيا يجلسون لمشاهدته عددا من الساعات دون أن يشد انتباههم ما يسمى الصراع.

3/ الحركة: هي العنصر الثالث الجوهري في العمل المسرحي، وهو يتعاون مع العنصرين السابقين (الحوار والصراع)، ولا يقلّ عنهما أهمية، ويمكن أن يقال أننا حين نقرأ المسرحية إنما نستغني عن عنصر مهم هو الحركة، وهذا صحيح إلى حد ما، ذلك أن الحركة تتمثل في أذهاننا من خلال اللغة، من خلال الحوار، فالحركة على خشبة المسرح حركة عضوية وذهنية في وقت معا، وهي في المسرحية المقروءة حركة ذهنية فحسب، معنى هذا أننا نفتقد حيوية الحركة العضوية التي يقوم بها الممثلون ونستعيض عنها بحركة ذهنية تتمثل لنا من خلال الحوار المكتوب، وهذا يقتضي حيوية الحوار التي تتحقق بما يصاحب الأداء من حركة، أو القراءة من حركة ذهنية.[1]

بعد حديثنا عن العناصر الجوهرية التي تميز فن المسرحية، لابد لنا أن نعرج على بقية العناصر الأخرى والتي منها:

4/ الحبكة: هي المجال أو الطريق الذي يشقه الفعل أو الحدث الذي يجب ألا ينظر إليه على أنه مجرد حركة جسمية أو نشاط مادي ملموس، بل يمتد ليشمل كل ما تفعله الشخصيات سواء أكانت تحارب في ميدان المعركة، أو تقع في الحب، أو تتخذ قرارات أو

[1] عز الدين اسماعيل: الأدب وفنونه دراسة ونقد، مرجع سابق، ص148.

تتجنبها، أو تتحدث عما يجيش بصدرها من مشاعر خاصة، سواء توجهت بالحديث إلى الشخصيات الأخرى أو إلى الجمهور المشاهد فالحبكة هي المسار الذي يحدد نوعية الأحداث التي ستتضمنها المسرحية، والنظام الذي ستتبعه في تدفقها الواحد بعد الآخر، وأي حدث يدخل في البناء لابد أن يكون مؤثرا في الأحداث الأخرى ومتأثرا بها بطريقة أو بأخرى.

5/ رسم الشخصيات: إذا كانت المسرحية تعرض عن طريق الحوار والحركة قصة ما ذات دلالات خاصة فإنها لابد بالضرورة أن تشتمل على شخصيات تحدث وقائع هذه القصة أو تحدث لها بعض وقائعها، فليس هناك أحداث مجردة عن الشخصيات التي تصدر عن موهبة المؤلف وقدرته على تصويرها التي ستشكل بأفعالها وأفكارها بناء المسرحية، والحياة الحقيقية لا تشتمل على سلوكيات البشر فحسب، بل تحتوي أيضا الأحداث المعاصرة والظواهر الطبيعية، بل وخوارق القوى القدرية والغيبية، إلا أن المؤلف يركز اهتمامه على المحاكاة والتصوير على تجسيد الشخصيات الإنسانية ثم يبرز كل القوى الأخرى في الحياة من خلال تأثيرها على هذه الشخصيات، ذلك أن رسم الشخصيات بصفة عامة يركز على الأسباب الكامنة وراء سلوك الأفراد على نحو معين، ويتعرف جمهور المشاهدين على ملامح الشخصية وطبيعتها ونوعيتها من خلال ما تقوله عن نفسها، أو ما تتحدث الشخصيات الأخرى عنها، أو من خلال القرارات التي تتخذها، أو الحركات المادية التي تأتيها.

6/ اللغة الدرامية: وهي وسيلة تعبير عن مشاعر الشخصيات وأفكارها ومعتقداتها، وأمالها وآلامها، وأحيانا تتحول إلى أداة للتعبير عن توجهات المؤلف الذي يجعل من الشخصيات متحدثين باسمه، لكن القاعدة الدرامية للعرض المسرحي تحتم أن تنتمي القرارات والأفكار إلى

الشخصية، لأنه إذا حدث العكس تفقد المسرحية مصداقيتها وقدرتها على إقناع الجمهور وإمتاعه.[1]

ونخلص إلى القول أن العمل المسرحي لم يعد حدثا يحكى فحسب، وإنما هو حوار وصراع وشخصيات وحركة، هذه العناصر تقوم في المسرحية على نحو متكامل لا ينبع من طبيعة العمل المسرحي وحده بل من طبيعة الأشياء نفسها، فليس هناك في الحياة أحداث مجردة من الشخصيات، ولا شخصيات قائمة بذاتها دون أن يقع لها أو منها أفعال وتصدر منها أقوال تحقق لها وجودها الإنساني، وليست غاية الكاتب المسرحي من هذه العناصر أن يستخدمها لذاتها، ولكنه يهدف وراءها إلى خلق بناء مسرحي كامل.

4- أنواع المسرح:

ينقسم المسرح حسب المذهب الكلاسيكي إلى ثلاثة أنواع هي:

1/ التراجيديا أو الدراما الجادة: تهدف التراجيديا بصفة عامة إلى الانفعال العاطفي إلى داخل المشاهد بحيث يتوحد بقدر الإمكان مع ما يدور أمامه على الخشبة، أما إذا كان هناك أي تأثير عقلاني وفكري متأمل فإنه يأتي في أعقاب الانفعال وربما بعد انتهاء العرض بأكمله وانحصار هذا الجيشان العاطفي تماما، لكن هذا الجيشان لا يتناقض مع التفكير العقلاني لأنه كلما كانت التجربة الانفعالية والعاطفية قوية وعميقة ومؤثرة، فإنها تصبح فيما بعد تيارا للتفكير والتحليل والتأمل في معانيها ودلالتها، ولذلك فإن التراجيديا الناضجة قادرة على إثارة الانفعال والعقل أيضا، فالأحداث والشخصيات تتضمن دلالات وإيحاءات أشمل وأبعد بكثير من الحيز الذي تشغله في النص أو على المنصة.

2/ الميلودراما: مصطلح يطلق على المسرحيات الزاخرة بلحظات الإثارة الانفعالية المصطنعة أو المبالغ فيها التي تتضاعف باستخدام المؤثرات الصوتية أو الضوئية أو

[1] نبيل راغب: أفاق المسرح، دار غريب، القاهرة، د ط، 2001، ص22-24.

الموسيقية، ونظرا لأن هذا النوع من الإثارة هو الهدف الرئيس للميلودراما وليس المعنى الإنساني الشامل المثير للتأمل، فإن مسرحيات هذا النوع تلجأ عادة إلى عناصر التشويق وأحداث العنف التي غالبا ما تكون دموية، ولا يهمها التتابع المنطقي المتماسك لأنها غير موجهة إلى عقل المشاهد.

3/ الكوميديا: هي عمل درامي خفيف وضاحك، وفي معظم أشكالها تتوجه إلى عقل المشاهد لكي يعيد صياغة تفكيره ومنظوره تجاه قضية فكرية وثقافية معينة، وربما كانت نظرة الكاتب إلى مضمونه نظرة ساخرة، أو تهكمية أو مرحة، أو خفيفة، أو فاحصة، لكنه في كل الأحوال يحافظ على مسافة محددة بينه وبين مضمونه بحيث لا يتوحد أو يتعاطف معه، ذلك لأن شخصياته تتلقى سهام السخرية والتهكم إما لغرورها أو لسطحيتها أو لزيفها وتناقضاتها، ومن الطبيعي ألا يتعاطف معها المؤلف وهو يقوم بتعريتها بهذا الشكل، مما يؤدي بالتالي إلى استحالة توحد أو تعاطف المشاهد معها، وكلما كانت الكوميديا متقنة سواء على مستوى الفكر أو الفن فإنها تدفع بالمشاهد كي يتابع بعقله ويحلل الدوافع الكامنة وراء هذه السلوكيات السلبية، فهو يضحك من هذه السلبيات الإنسانية والاجتماعية ويفكر في الوقت نفسه في كيفية التخلص من الدوافع والأسباب التي أدّت إليها.[1]

[1] نبيل راغب: أفاق المسرح، مرجع سابق، ص9-11.

الفصل الأول

ماهية النقد المسرحي

1- تعريف النقد المسرحي:

- النقد لغة:

- النقد في المعجم الوسيط: أن نقد الشيء، نقره ليختبره أو ليميز جيده من رديئه[1].

- النقد في كتاب العين: النقد: تمييز الدراهم وإعطاؤها إنسانا وأخذها[2].

- النقد في كتاب مختار الصحاح: نقد: نقده الدراهم ونقد له الدراهم أي أعطاه إياها فانتقدها أي قبضها ونقد له الدراهم وانتقدها أخرج منها الزيف، وناقده ناقشه في الأمر[3].

ويتضح لنا من خلال استقرائنا لمادة نقد في المعاجم العربية أن مدلولها ينصرف إلى الحكم الفاصل بين الجيد والرديء.

- **النقد المسرحي:** مصطلح يطلق على الكتابات التي تتناول الحركة المسرحية من نصوص وعروض، ويطلق كذلك على العملية التحريرية، أو الشفوية الخاصة بتحليل وتفسير العرض المسرحي، بما في ذلك النص والإخراج والتمثيل والديكور...، وذلك باعتماده على فرعي النقد النظري والتطبيقي بحيث أن النظري مهمته تكوين مجموعة من الأصول والنظريات التي يمكن تحليل النص الدرامي في ضوئها وتحديد مستواه، أما النقد التطبيقي فمهمته مناقشة النصوص، والكتابات النقدية تركز على النص المسرحي وعلى الظروف التي ظهر فيها.[4]

يتضح من خلال هذا التعريف أن النقد المسرحي هو النقد الذي ينصب بالحكم على المسرحيات إثر تمثيلها، من خلال التحسس بكل خصائص العرض المسرحي، والتصدي

---

[1] - مجمع اللغة العربية بالقاهرة: المعجم الوسيط، ط2، ص984.

[2] - الخليل ابن أحمد الفراهيدي: العين، دار الكتب العلمية، بيروت، باب القاف والنون والدال، 1986، ص180.

[3] - إبن أبي بكر الرازي: مختار الصحاح، دار الكتب العلمية، باب النون، 1986، ص58.

[4] مخلوف بوكروح: الصحافة والمسرح، دراسة في التغطية الإعلامية للعرض المسرحي، المؤسسة الوطنية للفنون، وحدة الرغاية، الجزائر، د ط، 2002، ص11-12.

لكل عناصره، سواء كانت على مستوى النص أو العرض، أو التقويم أو الإضافة ابتداء من تحليل قيم النص الفكرية والجمالية والعاطفية، وصولا إلى جميع العناصر الفنية التي تساهم في نجاح العرض، كالموسيقى والديكور.

2-بدايات النقد المسرحي:

كانت البداية النقدية للمسرح العربي بمارون النقاش من خلال تقديمه لمسرحيته المعنونة بـ"البخيل"، حيث مهد لها بمقدمة خاضت في ظروف اتصاله وتأثره بالثقافة الغربية، ومشاهدته مسرحيات وتمثيلات أوحت له أن يدخل مجال التأليف المسرحي، لما يتوفر عليه من قدرات وقوة تأثير على الجمهور، فكانت مسرحية "البخيل" أول مسرحية عربية دون أن نساير تمارة بوتيتسيفا حين كشف عن المسرحيات التي كانت تقدمها بعض الفرق والبعثات الدينية المسيحية في لبنان قبل سنة 1848م، والتي ارتبطت كذلك بالجاليات الاستعمارية، وكيف بدأت تلك الفرق تنتبه إلى تجاوب الجمهور العربي مع المسرح، خاصة حين كانت بعض المسرحيات تنفتح على بعض العناصر الجمالية العربية مثل الموسيقى والغناء، لقد كان هذا عاملا مشجعا لمارون النقاش على دخول مغامرته الفريدة من نوعها، وتبقى مسرحيته هي في النهاية أول مسرحية عربية لغة وتمثيلا وإخراجا، سواء كان اقتباسا أو ترجمة أو تأليفا محظا، لهذا نجد أن مقدمة النقاش لمسرحيته تطرح قضايا نقدية لن يبتعد التفكير النقدي المسرحي اللاحق فيما بعد، لهذا نعتبر أن البداية الحقيقية للمسرح العربي كانت بداية نقدية أساساً، والتي تمثلها النقاش تمثلا نقديا قبل المغامرة بالإبداع وإنجاز العرض المسرحي، من خلال تبنيه التصور الكلاسيكي للمسرح الذي يحدد شروطه ومواصفاته، والذي سيصبح محل خلاف منذ بداية القرن العشرين حيث ستتبلور اتجاهات المسرح الطليعي، إلا أن وعيه النقدي كان أوليا إذا ما افترضنا أن العمل المسرحي يلزم صاحبه بمعرفة أدواته وتقنياته الأولى ومنها مكونات الخشبة وعناصر نجاح المسرحية.

هكذا يكون مارون النقاش قد وقع افتتاحية المسرح العربي ونقده، فكتابته لمسرحية "البخيل" وإنجازها وتقديمها بتلك المقدمة النقدية المهمة يدل بوضوح على أن الرجل كان على وعي تام بعمله، وأنه كان يتمثل الإبداع المسرحي باعتباره مسارا متشعبا يجمع بين الكتابة والنقد والتوجه إلى الجمهور في المطاف الأخير.[1]

إذا كان مارون النقاش قد وقع افتتاحية المسرح ونقده، فهذا لا يغنينا عن أبو خليل القباني ويعقوب صنوع اللذان أسهما بالفعل في النهوض بالمسرح العربي، وذلك من خلال خطبهما الموجهة إلى الجمهور يشرحان فيها هذا الفن الجديد ومدى أهميته.

3-أهمية النقد في تطوير الحركة المسرحية:

بالرغم من أن النقد كان ضعيفا في مسايرة ومواكبة النشاط المسرحي وفي رصد تطوره ورغبته في إقامة مسرح عربي يمد عينا إلى التراث المسرحي الأجنبي وينشأ لنفسه أساليبه وخصائصه، إلا أن النقد المسرحي رغم ذلك أسدى إلى الحركة المسرحية أجل الخدمات التي يمكن تلخيصها فيما يلي:

- نشر أخبار العروض المسرحية وأخبار الكتب والمسرحيات الصادرة، ومع أن هذه الأخبار ليست أكثر من مهمة صحيفة إخبارية فإنها تقدم المادة الأولية لمؤرخي المسرح العربي، فمنها يستقي الناقد إحصائية ما صدر من كتب وما قدم من عروض.
- المتابعة الصحفية للحركة المسرحية في الصحف والمجلات، وذلك بكتابة مقالات نقدية حول النصوص والعروض، وهذه المتابعة الصحفية هي المنار الأول للخلافات بين النقاد والمسرحيين، وعلى الرغم من كل أخطاء هذه المتابعات فهي التي حققت للنشاط المسرحي وجودا إعلاميا دائما ومكانة أدبية ونقدية مستمرة، وستكون الذاكرة

[1] سعيد الناجي: قلق المسرح العربي، منشورات دار مابعد الحداثة، فاس، ط1، 2004، ص81.

الحية للعروض المسرحية التي طواها الزمن، فمنها سنستقي تاريخ المسرحية، ومنها سنعرف التقييم الأول للمهرجانات المسرحية العربية والمحلية، فهي إذن تقدم مادة تأريخية ونقدية للحركة المسرحية، وهذه المادة يمكن للناقد المتمكن أن يغربلها وأن يستخلص منها مسار الحركة المسرحية في كل قطر عربي.

- وضعت الكثير من الكتب الخاصة بتاريخ المسرح في كل قطر عربي؛ نذكر منها كتاب "المسرح في الأردن" تأليف عبد اللطيف شما وأحمد سقم، و"المسرح المغربي" تأليف محمد عزام.
- ظهور محاولات نقدية لخلق نظرية عربية في الدراما، فثمة كثير من الباحثين الذين كتبوا في تأصيل المسرح العربي وقد توج هذه المحاولات محمد المديوني بكتابه الكبير "إشكاليات تأصيل المسرح".[1]

رغم الجهود المبذولة التي قام بها النقاد والباحثون في الدفاع عن المسرح وتبيان أهميته للجمهور هذا إلى جانب دور الصحافة الفعال في تأييدها ودعمها كذلك للمسرح ونقده إلا أن الحركة النقدية ظلت متخلفة ولم تحقق مسعاها المتمثل في تأصل المسرح العربي.

4-النقد المسرحي بين الفكر والمنهج:

يعد العمل المسرحي بمفهومه الدقيق الحيز المعرفي الإدراكي الذي تدور في فلكه وتتمحور حوله مناهج النقد (العمل المسرحي -المرئي- أو الأدبي) هو موضوع النقد ومحوره، فالعمل المسرحي هو التعبير السلوكي واللفظي عن حالة شعورية عايشها الكاتب أو المؤلف في صورة موحية، فكلمة تعبير مجسد تصور لنا طبيعة المادة المدروسة وماهيتها، وحالة شعورية تبين لنا مادتها وموضوعها، أما مادة موحية مصورة فهي تحدد لنا شرطه وغايته، فالحالة الشعورية هي العنصر الذي يدفع صاحب العمل المسرحي إلى إنشائه،

[1] فرحان بلبل: مراجعات في المسرح العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 2001م، ص67-68.

ولكنها بذاتها ليست هي العمل الأدبي، لأنها مادامت مضمرة في النفس لم تظهر في صورة لفظية معينة، فهي إحساس أو مجرد انفعال ذاتي لا يتحقق به وجود العمل المسرحي، ويشمل التعبير في اللغة كل صورة لفظية ذات دلالة موحية، بيد أنه لا يصبح عملا أدبيا أو فنيا، إلا حينما يتناول ماهية تجربة شعورية معينة، على أن الموضوع لا يحدد طبيعة العمل وحده، بل يجب أن ينضاف إليها طريقة الانفعال به، فمجرد وصف حقيقة طبيعية، على سبيل المثال، وصفا علميا أكاديميا بحتا لا يمكن عده عملا فنيا مهما كانت صيغة التعبير فصيحة أو بليغة أو مستجمعة لشرائط التعبير المنهجية، أما التعبير عن الانفعال الوجداني بهذه الحقيقة فهو الذي يمكن اعتباره عملا أدبيا أو فنيا لأنه تصوير لحالة شعورية عايشها مؤلفها بطريقة ما، ولعل معرفتنا بالغاية التي يؤديها العمل المسرحي أو التي يقصد منها أدائها، تضعنا مباشرة مع الغاية التي تضطلع بها مناهج النقد، فالعمل المسرحي لا يقصد به مجرد التعبير عن الحالة الشعورية لصاحبها بل رسم صورة لفظية غنية وموحية ومثيرة للانفعال بشكلها المرئي، وفي الوقت ذاته، وفي نفوس الآخرين، وهو ما يمثل شرط العمل المسرحي وغايته المأمولة، وليست غاية العمل الفني إعطاء حقائق عقلية مجردة، لا تزودنا بقضايا فلسفية أو منطقية ولا شيئا من هذا القبيل، كما أنه ليس من غايته أن يحقق لنا أغراضا أخرى تجعله أسير نطاق محدد وقوالب جاهزة، ولا أن يستحيل إلى خطب وعظية في الفضيلة والرذيلة، ولا عن الكفاح السياسي أو الاجتماعي أو الطبقي إلا أن يصبح أحد هذه الموضوعات حالة شعورية خاصة للمؤلف، تتفعل بها نفسه من داخلها، فيعبر عنها تعبيرا موحيا مؤثرا، وللنقد المسرحي غايات متعددة تتلخص في تقويم العمل الأدبي (المكتوب مسرحيا) من الناحية الفنية، وبيان قيمته الموضوعية وقيمه الشعورية والتعبيرية على الصعيد المرئي، وتعيين مكانه ورتبته وحجم الإضافة التي أضافها إلى التراث الأدبي في لغته بوجه خاص، وفي العالم المسرحي برمته بوجه عام، ويمكننا إيجاز هذه الغايات أو الوظائف:

أولا: تقييم العمل المسرحي وتقويمه في الوقت ذاته من الناحية الفنية، وبيان قيمته الموضوعية على قدر الإمكان، لأن الذاتية في تقدير العمل الأدبي هي أساس الموضوعية فيه، ولعل العبث بمكان محاولة تجريد الناقد وهو ينظر إلى العمل المسرحي فيقومه من ذوقه الخاص وميوله النفسية، واستجاباتها الذاتية لهذا العمل.

ثانيا: تعيين مكان العمل المسرحي في خط سير الأدب ومذاهبه، فمن كمال تقويم العمل المسرحي من الناحية الفنية التعرف على مكانه ورتبته في خط سير الأدب الطويل، وتحديد مدى إضافته النوعية إلى التراث المسرحي في لغته الأم على الصعيد اللغوي والأدبي، والتراث الإنساني الأدبي بوجه عام، واعتبار مدى الجدة أو التجديد والإبداع الحاصل فيه.

وتأتي النقطة الثالثة: في تحديد مدى تأثر العمل المسرحي المدروس بمحيطه الأدبي والبيئي على حد سواء، ومدى تأثيره فيه بالمقابل.

رابعا: محاولة تصوير سمات صاحب العمل المسرحي من خلال ما يظهر من كتاباته وأعماله الأدبية ونتاجاته الفنية، وبيان خصائصه الشعورية والتعبيرية، والكشف عن العوامل النفسية التي شاركت في بلورة هذه الأعمال والخصائص ووجهتها هذه الوجهة المعينة، دون تكلف أو جزم حاسم، وعلى الرغم من التعدد الكبير الذي تعرفه مناهج النقد، وفي ضوء تزايد أعدادها وتنوع الجوانب التي تخصها بالدراسة في العمل المسرحي، وفي ظل تنوع المناهج العلمية والوضعية التي تستند إليها في دراسة العمل الفني وسبر أغواره وبيان خصائصه، إلا أننا سنركز على بيان ثلاثة من المناهج التي تشكل عماد ما يعرف بمناهج النقد المتمثلة أولا في المنهج الفني الذي يقوم على مواجهة الأثر الأدبي المدروس بالقواعد والأصول الفنية المباشرة بحيث يتم النظر في نوع هذا الأثر، قصيدة أم أقصوصة أم رواية أم مسرحية، ثم يتم التطرق إلى النظر في قيمته الشعورية التي يؤديها، وقيمه التعبيرية ومدى ما تنطبق على الأصول الفنية لهذا الفن من الأدب، وقد يتم تلخيص خصائص الأديب الفنية من خلال أعماله، وحتى يكون التأثر الذاتي للناقد مأمون العاقبة في الحكم، لابد أن يسبقه ذوق فني

رفيع، يستند إلى موهبة فنية، والتجارب الشعورية، والاطلاع الواسع على مأثور الأدب المسرحي، كما يقوم المنهج الفني على القواعد الفنية الموضوعية، إذ تتناول القيم الشعورية والتعبيرية للعمل الفني.

أما المنهج التاريخي يحاول مقاربة من القضايا والموضوعات التي تتعلقن على سبيل المثال، بمدى تأثر العمل الأدبي أو كاتبه بالوسط المعيش والتاريخي لحقبة زمنية ما، ومدى تأثيره بالمقابل فيه، كما يدرس الأطوار التي مرّبها فن من فنون الأدب أو لون من ألوانه، أو معرفة مجموعة من الآراء التي أبديت في دراسة عمل أدبي أو في صاحبه، بغية موازنة هذه الآراء أو الاستدلال بها على لون أو نمط التفكير السائد في عصر من العصور وفي إطار آخر نذهب إلى المنهج النفسي حيث يعد العنصر النفسي عنصرا أصيلا وبارزا في العمل الفني، وإذا كان المنهج النفسي قد استطاع أن يفسر لنا القيم الفنية الكامنة في العمل المسرحي، وأن نتصور الخصائص الشعورية لصاحبه، فإن قسطا من هذا التصوير والتفسير تتدخل فيه الملاحظة النفسية وهي أشمل من علم النفس، فالخصائص الشعورية مسألة نفسية بالمعنى الشامل وملاحظتها وتصورها مسألة نفسية كذلك.[1]

5- قضايا النقد المسرحي:

تناول النقد المسرحي عدة قضايا مهمة ساهمت في تطوير الحركة المسرحية، من بين القضايا مايلي:

- **قضية العمل المسرحي:** عند الحديث عن العمل المسرحي العربي ذي الدلالات السامية، فإنه لا يجوز قطعا تحليل تلك الدلالات على أساس ضعيف، بل يجب على الناقد أن يلتفت إلى الجوانب التاريخية والإنسانية والاجتماعية والاقتصادية والنفسية والجمالية، وتحليلها بحيادية تامة دون أن يكون لرؤيته الخاصة حكم عليها، وبمعنى أدق أن على الناقد أن لا

[1] www.ahewar.org

يضع نفسه في موضع المؤلف المسرحي إذا أراد تحليل النص المسرحي، فهو وسيط بين المؤلف والجمهور وليس بديل عنهما على الإطلاق فالناقد المسرحي للنص لا يتناول هذه المقارنات والمكملات المسرحية تناولا محدودا، دون أن يقترن ذلك بالمفاهيم السائدة في العصر الراهن، وليس من وظيفته أن يجعل كل ما هو مكتوب في النص المسرحي خاضع للتحليلات السطحية، بل إن من وظيفته تحليل البناء الدرامي وتحليل الشخصيات والأفكار المسرحية ومقولتها تحليلا أكاديميا فقط وأن لا يتحول الناقد المسرحي إلى مؤلف جديد للنص المسرحي، إذ أن لكل مؤلف مسرحي رؤياه الخاصة ومنهجيته الفكرية وطريقته في الكتابة.

إن النقاد الهواة هم وحدهم الذين يقعمون أنفسهم في أمور بعيدة كل البعد عن مهام الناقد المسرحي، في الوقت الذي نجد فيه أن المهمة الرئيسية للناقد المسرحي هي تسليط الأضواء على القيمة الإبداعية للنص وتحليل مضامينه فقط، كل هذا يندرج في إطار النقد الأدبي للنص المسرحي من ناحية الصياغة والمحتوى والبناء الدرامي، وهل هو نص سمعي أو أنّها رؤية بصرية لمفردات مكتوبة، وهو في النهاية عبارة عن تفسيرات علمية لنصوص كتبت على الورق في هذا الزمن أو ذاك، وما قد يشار إليها من تفسيرات تؤدي في النهاية إلى ديمومة النص وفقا للاكتشافات الجديدة التي يكتشفها الناقد في هذا النص أو ذاك دون أن يلتفت لها أحد من المخرجين أو الفنانين المسرحيين، إن هذه الوظيفة النقدية من خصائص النقد الأدبي بفروعه المختلفة ومنها النقد الأدبي المسرحي، حتى أن بعض المؤلفين الكبار لم يظنوا حينما كانوا على قيد الحياة بأن في كتاباتهم المسرحية معانٍ شتى لم تكن في حسبانهم عند كتابتها، أما الكتاب الراحلون عن الدنيا لم تبقَ سوى أعمالهم الإبداعية، فإن من وظائف النقد المسرحي بعث هذه النصوص إلى حيز الوجود من خلال تلك الاكتشافات الجديدة التي توصل لها هذا الناقد المسرحي أو ذاك في العصر الحديث، هذا من الناحية الأدبية لتحليل النص من قبل الناقد المسرحي، أما عن النقد المسرحي عند التنفيذ فهو يندرج في إطار تحليل النص تحليلا عمليا عند تقديمه على خشبة المسرح،

شريطة أن لا يضع الناقد نفسه في موضع المخرج والممثلين وفريق العمل المسرحي ككل، بل يتوجب عليه أن يفسر ويحلل ما يجري على خشبة المسرح تحليلا مرتبطا بالأفكار والصور الفنية وطرق إخراجها وماهي المنهجية التي انتهجها المخرج والعاملين معه في تقديم عرضهم المسرحي، وماهي العناصر التقنية المكانية والزمانية المكملة للعرض المسرحي وهل هو عرض تجريبي أم أنه عرض كلاسيكي، كل ذلك له قواعده وأسسه وطريقة تنفيذه.

لكن المهم في هذا المجال أن يكون الناقد المسرحي للعروض المسرحية ملمًّا أيضاً ببعض الجوانب التنفيذية، وأن يفهم ماذا يعني التمثيل ومدارسه المختلفة، وماذا يعني الضوء وتأثيره البصري على الجمهور وماذا تعني فلسفة الحوار وفلسفة الحركة في العرض السمعي أو البصري، وماذا يعني الإيقاع في العرض المسرحي ككل، والإيقاع في المشاهدة المختلفة سواء كانت فردية أم جماعية، وبالتالي ماذا يعني إيقاع السكون وتأثيره على إيقاع المشاهد التالية المتحركة، وفي مثل هذه الحالة فقط يمكنه أن يعطي فكرة واضحة وصحيحة عن دور المخرج والعاملين معه في التعامل مع النص المكتوب، وحتى إن كان العمل المسرحي لم ينل اهتمامه وإعجابه الشخصي.

فالناقد المسرحي هو باحث مسرحي في الأصل، وهو أكاديمي محترف له خبرة واسعة في مجال المسرح وله دراية واسعة في العلوم المسرحية ومعرفة أكيدة في جزئيات العمل المسرحي الاحترافي، لذلك تقع عليه مسؤولية كبرى في رفد الحركة المسرحية بالأعمال الجيدة والحفاظ على ديمومتها وتألقها باستمرار، ولا ننسى أبدا أن النقاد والباحثين المسرحيين هم الذين أرسوا قواعد المدارس الفنية بكاملها، وهم الذين بينوا الفوارق بين تلك المدارس والمذاهب على أساس علمي مدروس، إن هذا لا يتم إلا من خلال فهم معنى الاحتراف في العمل والنقد المسرحي أيضا، وهذا الاحتراف هو الذي يساهم مساهمة فعالة في تطوير الناقد المسرحي لأدواته الفنية ولمعارفه مثلما يساهم في تطوير أدوات المخرج والممثلين والعاملين في المسرحية.

إن الإلمام بما ورد أعلاه يمكن للناقد المسرحي من كتابة نقده المسرحي بطريقة احترافية متميزة وسليمة، وبهذا يصبح الناقد جزء من العمل المسرحي وليس بمعزل عنه، فإذا كان النقد خارج تلك الحدود فإنه من الأفضل للناقد أن يتعلم قواعد وحرفية المسرح، وأن لا ينتمي دفعة واحدة إلى مدرسة الكمال، التي لاوجود لها على الإطلاق في العمل الإبداعي المسرحي بشكل خاص والعمل الفني بشكل عام.

من جانب آخر نؤكد على أن الناقد الأول والمحلل والباحث الأساس للعمل المسرحي هو المخرج إذ أنه هو الذي يختار النص بدراية تامة وهو الذي يعمل على النص ويحدد نقاط قوته وضعفه، ويدرس كل أبعاد الشخصيات ومن ثم يرسم لهم مسارهم كما هو معروف على خشبة المسرح كل هذه النقاط وغيرها يأخذها المخرج في الحسبان قبل البدء بمشروعه وهي بطبيعة الحال تشكل نقدا مسرحيا من داخل العمل المسرحي وليس من خارجه.

وبهذه الطريقة يتمكن الناقد المسرحي من تكوين رابطة سليمة مع العمل المسرحي ومع الجمهور بحيادية تامة، وكل ذلك سيؤدي في النهاية إلى تسليط الأضواء على معنى الاحتراف في العمل المسرحي، ويؤدي فعلا إلى تعميق المعرفة للعاملين في المسرحية، وإلى المراجعة الذاتية لكل الأعمال المسرحية الماضية، وأهمية تقديم مهو جديد ومبتكر من أعمال إبداعية في المستقبل.

- قضية الجمهور المسرحي:

مما لاشك فيه أن النقد المسرحي ساهم مساهمة فعالة في تطوير الحركة المسرحية في أوربا والعالم المتقدم، نتيجة الدور الذي لعبه النقاد والباحثون الأكاديميون في رفع مستوى الوعي العام للمتلقين، كما أنه ساهم مساهمة فعالة في استمرار العروض المسرحية وتألقها وديمومتها حتى يومنا هذا، وستستمر هذه الحالة إلى النهاية، لأن النقد هو الذي يساعد كثيرا في تقوية الأعمال المسرحية والحفاظ على رصانتها وتماسكها، مهما كانت الظروف قاسية وصعبة، ومهما واجهت هذه المجتمعات مختلف الأزمات، فإن المسرح سيبقى ذلك الفعل الإنساني المؤثر والفعال في حياة الناس، لأنه فعل مباشر ذو قيمة إبداعية وإنسانية عالية.

وبالتأكيد فإن الناقد المسرحي قد تطور كثيرا مثل ما هو الحال في تطور الحركة المسرحية، وإذا كانت الحركة النقدية المسرحية قد انتشرت في عصر النهضة من خلال تلك الأطروحات العالية المستوى، وتلك التحليلات المهنية النقدية لأعمال الكتاب المسرحيين الكبار الذين لا حصر لهم، فإن ذلك يعود بالفضل إلى النقاد والباحثين المسرحيين الذين يتمتعون بمواصفات كثيرة منها الثقافة وسعة الاطلاع وعدم الانحياز إلا للأمانة الموضوعية المهنية في كتابة النقد أو البحث الأكاديمي، والذين كانوا ملمين بتفصيلات العمل المسرحي المهني، وبأساليب كتابة النص المسرحي وطرق التمثيل والإخراج، كل هذا قد ساهم مساهمة فعالة في تطور المسرح ومازال يساهم حتى يومنا هذا، بعد أن أصبح النقد المسرحي يدرس في كل الأكاديميات العالمية المختصة بعلوم الدراما المسرحية، وبهذا يكون من غير المعقول أن يتطور العمل المسرحي بمفرده دون أن تشترك جميع تلك العناصر الفنية في تطويره، ومن غير المعقول أن يتطور التأليف المسرحي وتتسع رقعته، أو أن تتطور أساليب الإخراج المسرحي، بمعزل عن النقد المسرحي، باعتباره الوسيط بين العمل المسرحي وبين الوعي الاجتماعي للجمهور، كما أنه من غير المعقول أيضا في عمل الناقد المسرحي أن يكتب عن المسرح وهو لا علم له بالمتغيرات الحديثة التي تطرأ على علم المسرح في هذا البلد أو ذاك.[1]

وخلاصة لما تقدم فإنه يتوجب التأكيد على أن النقد المسرحي هو الذي بمقدوره أن يجعل الأفاق رحبة ومضيئة للمسرح العربي وليست معتمة، في حالة توفر نقاد مهنيين محترفين، لهم علاقة بالعمل الفني ولهم دراية جيدة بعلم النقد المسرحي وتأثيره الإيجابي على ذائقة الجمهور.

[1] www.startimes.com

- قضية التجريب:

التجريب مصطلح يبدو حديثا في سياق الخطاب النقدي المعاصر، وهو مصطلح شائك يعم حتى يعود أدراجه في التاريخ حتى بدء الخلق، وكافة المحاولات البشرية للتطور بالحياة في كافة أرجائها، ويخص حتى يقتصر على كل محاولات التجديد والابتكار المعاصرة في الفنون والأدب والإبداع البشري فحسب، ويخص أحيانا ليقتصر على التجريب المعملي المنطلق من الحقائق الثابتة رافضا غير المدرك، وغير الثابت علما وعملا، ويشهد القرن العشرين طفرات متعاقبة بعد الطبيعة في محاولات تجريب فكري انتشر في أرجاء المذاهب المختلفة بدءا من الكلاسيكية الجديدة حتى ما بعد الحداثة مرورا بالواقعية الجديدة والرومانسية المكتئبة، والسريالية والعبثية وفي الفنون التشكيلية التكعيبية والتأثيرية، وما أسفرت عنه هذه النزعات من تقوقع داخل الذات أحيانا، ومن الواقع أحيانا أخرى.

والتجريب عموما يستغرق النشاط، وهو لازمة مصاحبة لحركة الفكر البشري، ولا يمر يوم دون خاطرة جديدة، تتبلور وتسفر عن كثير من الإبداع والتأليف، المصحوب بالتطور والتجديد.[1]

6-خطوات النقد المسرحي:

تبدأ عملية النقد بدراسة النص المكتوب وقراءته واستيعاب مافيه من قيم فنية واجتماعية وتحليلها ودراستها، إضافة إلى نقد الإخراج والعرض المسرحي بعد تمام أدائه على خشبة المسرح، ومن بين الخطوات التي يتبعها الناقد المسرحي مايلي:

- إلمامه بالكاتب واتجاهاته الفنية والفكرية، ودراسة العصر الذي كتبت فيه المسرحية وما يسود هذا العصر من قيم أدبية، وتيارات وما يكون بينها من علاقات بالنواحي السياسية والاجتماعية والثقافية، أي على الناقد أن يستوفي نظرته للنص المقروء من خلال اطلاعه على حياة الكاتب وثقافته ونشأته وما يحتويه النص المكتوب، وأن

[1] حلمي بدير: فن المسرح، دار الوفاء، الاسكندرية، ط1، 2003، ص151.

يعرج على كافة المؤثرات التي أثرت في الكاتب سواء كانت من صنع جيله أو من صنع الأجيال السابقة.

- معرفة التكوين الدراسي للمسرحية وطريقة بنائها الفني، والعناصر التي اعتمدت عليها والتي آل إليها نجاح العمل الفني أو فشله، وأكثر ما يحتاجه الناقد في هذه الناحية هو تتبع حوار المسرحية ولغتها، واستخفى وراء الكلمات وما ارتبطت به من دلالات، ومن هنا وجب على الناقد أن يكون من الفطنة والدراية بالأعمال المسرحية ومصدرها ومدلولها ومهمتها في العمل المسرحي.
- تتبع الناقد الصور والمجازات، ففي كل مسرحية لغتها المجازية وذلك لمعرفة تقسيمات العمل الفني وروحه ومغزاه.
- أن يكون الناقد على وعي كامل بحركة التطور التي تطرأ على المذاهب الأدبية، فمثلا الواقعية التي ظهرت في العصور القديمة ليست هي التي سادت في القرن التاسع عشر.[1]

وخلاصة لما تقدم في هذه الدراسة الموجزة، أن المسرح العربي منذ نشوئه طرح عددا كبيرا من الإشكاليات التي استبدت بالتفكير النقدي حولها، وكان ذلك بالخصوص منذ أواسط القرن العشرين حيث ترسخت الممارسة المسرحية في البلدان العربية بسبب ما حققته من تراكمات، وبفضل ارتباطها تحرر العالم العربي من الاستعمار حيث لعب المسرح دورا هاما في تعبئة الشعوب العربية ودفعها إلى المطالبة بالاستقلال والتحرر من حملات الاستعمار الغاشم، وفي السياق ذاته بدأ المسرح العربي يبحث عن أفاق جمالية جديدة لممارسته داخل عملية انفتاح كبرى على المسرح الغربي وعلى اتجاهاته التجريبية الأكثر تمردا وطليعية.

هكذا طرح النقد المسرحي عددا من القضايا مثل قضية الجمهور وقضية العمل المسرحي وقضية التجريب وغيرها.

[1] محمد زكي العشماوي، دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، د ط، 2005، ص264-284.

الفصل الثاني

القضايا النقدية التي تناولها الكاتب

1-"نهاية اللعبة" ومسرح العبث:

شهدت خمسينات القرن العشرين حركة مسرحية جديدة تمثلت في ظهور اتجاهِ جديدِ في المسرح العالمي المعاصر، وعرفت هذه الحركة بمسرح العبث أو اللامعقول والتي لفتت الأنظار بما فيها من غرابة وطرافة وخروج عن المألوف، حتى رواد المسرح ونقاده اختلفوا حولها بين مؤيد ومعارض، وكان من أعلامها كبار الكتاب الذين أحزوا شهرة ومكانة واسعة بين كتاب المسرح العالمي مثل صموئيل بيكيت، ويوجين يونيسكو.

يعد مسرح العبث خطوة بعيدة عن محاكاة الواقع في صوره الخارجية والبحث عن صورة الواقع في دخيلة النفس الإنسانية وفيما تنطوي عليه أشكال الحياة وسلوك الناس من حقائق كامنة تحت ذلك السطح الظاهري، وفي ذلك يقول يونيسكو: "...لا شك أني أسي لفقر الفقراء وأراه حقيقة يمكن أن تكون موضوعا للمسرح، كما أؤمن بما قد يعانيه الأغنياء من مخاوف ومتاعب جدية، لكن – مع ذلك – لا أجد مادتي المسرحية في شقاء الفقراء أو الكآبة النفسية عند الأغنياء فالمسرح عندي عرض خارجي – على المسرح – للعالم الداخلي، إنه في أحلامي وقلقي ورغابي الخفية وما تنطوي عليه نفسي من متناقضات، وما دمت لا أعيش وحدي في هذا العالم، وما دام كل منا – في أعماقه – جزءا من الآخرين، فإن أحلامي ومخاوفي ورغباتي وأفكاري المسيطرة لا تخصني وحدي، بل هي جزء مشترك بيننا من تراث موغل في القدم ورثناه عن أسلافنا".

ومسرح العبث في موضوعه يعكس إحساس الكاتب الغربي بعبث الحياة العصرية وقيامها على كثير من الأوضاع غير المعقولة بعد أن انهارت وتلاشت القيم الأخلاقية والدينية عند كثير من الناس نتيجة الحروب وظهور الصراع الطبقي، وضعف إيمان الإنسان بقدرة التقدم العلمي على تحقيق السعادة والوجود المتكامل، وأحس بعجزه عن أن يظفر بالحرية التي

تحدث عنها الكتاب وادعتها الأنظمة السياسية في عصر سيطرت عليه نظم تتحكم في مصير الإنسان.[1]

وهذا ما أكده الدكتور غنيمي هلال حيث يرى أن مسرح العبث موضوعه من ناحية عبث الوجود، أو رهبة الفراغ في الكون، ومن الناحية الأخرى يقوم بتصوير الوعي الحاد بهذا الفراغ والعبث، لا عن طريق المنطق الأرسطي، بل عن طريق تجارب معزولة تتصل بأعماق النفس المرتاحة أمام مأساتها الهائلة اللامعقولية، أي التي لا نستطيع إدراكها، ولذلك يستعين هذا المسرح بالإيحاءات الفرويدية فيما وراء عالم المنطق، كالأحلام وكإثارة ذكريات بين الواقع والخيال، وفي ذلك كله قد تزدوج الشخصية الواحدة، أو تكرر نفسها، أو تحل في أفعالها وأقوالها محل شخصية أخرى، ووسائل التصوير الفنية هذه تثير العديد من جوانب العبث في إدراكات الإنسان، فلا يصح أن نفهم من تسمية أدب هذا المسرح بالعبث أنه في ذاته عبث وهراء، وذلك أن دعاته هم الذين أطلقوا عليه اسم مسرح العبث، ويريدونه أن يوصف بوسائل فنية تتجاوز حدود المنطق المألوف.

ويعتقد غنيمي هلال أن الديالكتية الهيجلية هي التي مهدت لهذا الاتجاه، حين رأت أن تناقض قضيتين لا يقتضي بالضرورة أن إحداهما خاطئة، فكل قضية في نفسها نتيجة صراع قضيتين سابقتين كانت هي النتيجة التركيبية لكليهما، ثم تتصارع بدورها مع قضية أخرى لتتولد عنها قضية تركيبية أخرى تتعرض لما تعرضت له سابقتها، ولا شك أن المذهب التعبيري الذي نشأ في ألمانيا، ثم سرى إلى الآداب الأخرى قد أثر تأثيرا عميقا في النواحي الفنية لهذا الاتجاه المسرحي الجديد، بما أفاد من طرق التصوير اللاشعورية على إثر اكتشاف فرويد ومدرسته عالم اللاشعور.[2]

[1] عبد القادر القط: من فنون الأدب المسرحية، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، د ط، د ت، ص291-292.

[2] محمد غنيمي هلال: في النقد المسرحي، دار نهضة مصر، الفجالة، القاهرة، د ط، 1955م، ص32.

وفي إطار حديثه عن هذا المسرح الجديد عرض مسرحية "نهاية اللعبة" التي تعني نهاية الحياة، أو كما يقول عنها مؤلفها اللعبة الخاسرة.

يرى غنيمي هلال أن شخصيات هذه المسرحية تتحرك في فراغ الوجود، والتي اختيرت في مجال من مجالات الحياة، واستبد بها قلق ميتافيزيقي يفترض المؤلف أنه متوغل في المتفرج، ولذلك يجسد المؤلف هذا التوتر والقلق، ولكنه لا يدعمه بالحجج، ويؤكده دون أن يسميه.

هذا النوع من المسرحيات الذي يسوده التشاؤم في صورته الفنية هو بمثابة إنذار للبشرية لما يهددها من دمار الذي مبعثه ضعف الوعي الاجتماعي، ونقص الوجدان العالمي، كما يشف هذا النوع كذلك تجسيمه لعبث الحياة في صورتها المضطربة المهددة التي لا يجدر بالمرء أن يعيشها، ولا أن يواجه وعيه الدائم بها.[1]

وهكذا يصور مسرح العبث الحياة كأنها مكان يتعذر فهم حقيقته، ويرى المشاهدون الأحداث ما جانبها الخارجي المحض دون أن يدركوا معنى واضحا لما يقع أمام أعينهم من أحداث ذات طابع غريب وكأنهم وافدون جدد إلى أرض غريبة لم يحسنوا لغتها بعد.

2- المسرحية بين الشعر القديم والجديد:

المسرحية الشعرية فن من فنون الأدب الواسعة التأثير، وهي تحتوي على جميع العناصر الفنية التي يجب توافرها في الرواية النثرية من عرض وعقدة وحل، أما الحوار هو الكلام الذي يقع من أشخاص الرواية على خشبة المسرح والذي يعتبر مادة الرواية التي عن طريقها تعرض حوادث القصة ويعالج الموضوع.

[1] محمد غنيمي هلال: في النقد المسرحي، المصدر السابق، ص41.

والمسرحية الشعرية منتشرة في الآداب الغربية انتشارا واسعا ولها أهمية خاصة في توجيه ونقد المجتمع، وهي عريقة في القدم لأن تلك الآداب ورثت هذا النوع من الفن من أشعار الأقدمين من اليونان أولا ومن الرومان ثانيا، ولقد كان لهذا الفن أصل قائم بذاته في الألعاب التمثيلية الأولى في اليونان، فغناء الإله، لم يكن إلا مقاطع من الشعر التي تعتبر التراتيل الأساسية التي يعتمد عليها الكورس.

أما في الأدب العربي فإن المسرحية الشعرية من مولدات العصر الحديث دخلت إليه بعد حملة نابليون على مصر، وذلك لأن فن التمثيل لم يترعرع عند العرب إلا في وقت متأخر، فلم يشاهد الشعر العربي مسرحا يمثل عليه أدواره.

من هذا المنطلق يرى غنيمي هلال أن مسرحية "جميلة" لعبد الرحمن الشرقاوي كانت الباعث الأول في ميراثنا من المسرحيات الشعرية، هذا إلى جانب مسرحيات شوقي رائد الأدب الشعري المسرحي في القوالب القديمة، حيث حاول موازنتهما معا بمفهوم الشعري المسرحي في المسرحيات العالمية، وصلة ذلك كله بمفهوم الحوار الدرامي في المسرحية بعامة، واقتصر على لغة المسرحية والأسلوب وصلته بالبنية الدرامية، كما وضع كل أنواع القصور في شعرنا المسرحي القديم والجديد التي أساسها خطأ جوهري في فهم البناء الدرامي نفسه، وما يتطلبه من لغة خاصة به.[1]

الواقع أن ما نطلق عليه اسم الأسلوب هو التعبير العام في الفن عن عصر وعن مرحلة اجتماعية، فالأسلوب هو خير تعبير عن المجتمع، ونحن إذا درسنا مسألة الأسلوب لوجدنا أن هناك مجموعة من الأشكال والمفاهيم والاتجاهات قبلها الفنانون على اختلاف اتجاهاتهم وعلى اختلاف مشاعرهم، واعتبروها قانونا ارتضوا الخضوع له باختيارهم.

[1] محمد غنيمي هلال: في النقد المسرحي، المصدر السابق، ص46.

يعتمد الأسلوب الدرامي على طبيعة رؤية الكاتب المسرحي لشخصياته وللحياة التي يحيونها والحقائق التي تتكشف عنها الحياة وراء تصويره لها من خلالهم، وكيف يرى هو هذه الشخصيات في عالمها الذي تحيا فيه رؤية موضوعية والطريقة التي يتخيل بها هذه الشخصيات في موقفها هي التي تسيطر على تصويره لها، كما أنها هي التي تسيطر على بنية المسرحية وصور أسلوبها، وإن مقومات الشخصيات المسرحية وتصوير الكاتب البنية الدرامية أمران متصلان أشد اتصال بالأسلوب.[1]

الحقيقة أن الواقعية مع اختلاف أنواعها ومنذ أصبحت مذهبا معروفا هي اتجاه فلسفي فكري قائم على نظرة محددة للإنسان، إنها رؤية معينة للحياة، وعلى الرغم من أن هناك علاقة إيجابية بين اشتقاق الكلمة اللغوي وبين مفهومها أو مدلولها الأدبي أو الاصطلاحي، وعلى الرغم من أن احدى سمات الواقعية أنها تهتم بالواقع وتسعى إلى الكشف عن تصويره وتبصيرنا بخفاياه، وعلى الرغم من هذا كله فإن حقيقة هامة لا ينبغي أن تغيب عنا، وهي أن مفهوم الواقعية الحقيقي مرتبط ارتباطا أساسيا بنظرة فلسفية معينة للحياة والإنسان، وخلاصة هذه الفلسفة التي سادت التفكير الأدبي في أواخر القرن الثامن والتاسع عشر أن واقع الحياة شر في جوهره، وأن الخير الإنساني ليس إلا قشرة خارجية زائفة، فإذا ما نحينا هذه القشرة الخارجية رأينا بشاعة الحقيقة والواقع، وأدركنا أنا كل ما ينطوي عليه هذا الكائن الغريب الذي هو الإنسان ليس إلا هو مجموعة من الخصال الوحشية الشريرة، فالإنسان في واقعية القرن التاسع عشر وحش في ثياب إنسان أو كما قال عنه الفيلسوف هوبز: "إن الإنسان للإنسان ذئب ضار".

[1] محمد غنيمي هلال: في النقد المسرحي، المصدر السابق، ص46.

ومن هنا نرى أن الواقعية كما فهمها أصحابها في القرن التاسع عشر ليست مجرد اتجاه ينقل الواقع أو يعالج مشاكل المجتمع أو يرشدنا إلى وسيلة من وسائل إصلاحه وإنما هي تفسير معين للحياة، ونظرة محددة لحقيقة الإنسان في هذا العالم.[1]

ويضيف الناقد غنيمي هلال أن أساس الواقعية المسرحية هو الإيمان بأن الوقائع الموضوعية التي يمر الناس في حياتهم المعروفة تمثل أعمق حقائق الحياة، وبعض هذه الحقائق الحيوية مثالية مدلولاتها ولكنها كما تبدو من تصوير هذا الواقع معيارية موضوعية صادقة، فمعنى الواقعية في حقيقتها على الوقائع المحسة، ولكن كما هي في تصور الشخصيات، وإدراكها لمواقفها، ومن ثم يتحقق تنويع الشخصيات في الموقف الواحد، والكشف عن باطنها فيما يسمى الصراع، أو التفاعل الباطني مع الأحداث، وهذا جوهر إدراك المسرحيات الغنية كلها. ثم حصر الدكتور غنيمي هلال مجال التصوير لدى الكاتب في الحوار الذي يرى بأنه يوضع ليقال لا ليقرأ، لذلك كانت للجملة المسرحية خصائصها المحددة بهذه الصفة، ولذلك عني كبار كتاب المسرحية في العالم بأن يكون لجملهم المسرحية طابعها الصوتي وموسيقاها الخاصة، وحدودها من الطول والقصر، حتى في المسرحيات النثرية، فالكاتب المسرحي ليس حرا في صياغة جملة في الحوار كحرية الناثر القصصي مثلا، لأن الجمل في الحوار لها خصائصها التي تتلاءم مع مهمتها المحدودة.

والشعر في المسرحية يتيح استغلال إمكانيات اللغة في أحسن صورة وأقواها تأثيرا، إذ يوحي الشعر الجيد المستوفي لطابعه الدرامي بالأفكار والمشاعر الخبيثة المعقدة، بموسيقاه، ولا يتنافى الشعر في المسرحية الشعرية مع الواقعية إذا فهمت، وأفاد المؤلف من طاقات الشعر الفنية في داخل النطاق الدرامي.

[1] محمد زكي العشماوي: دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن، مرجع سابق، ص285-286.

والذي خلص إليه أن الحوار المسرحي ليس مجموعة أقوال تلقى على جمهور، بل هو حديث يقول فيه الأشخاص ما يقولون في مجابهة شخصيات أخرى أو موقف.

وفي ضوء ما تقدم استعرض الحديث عن دور ومكانة الشعر في مسرحنا العربي، وذلك من خلال وقوفه على مسرحيات شوقي في قالب شعره القديم، ومحاولة الأستاذ عبد الرحمن الشرقاوي الجديدة في مسرحيته.

إن موقف شوقي في مسرحياته مختلف عن نظيره لدى الأستاذ عبد الرحمن، ذلك أن شوقي سار على درب طالما مهده له سابقوه في تناول الأحداث التاريخية في المسرحية، في حين لجأ الأستاذ عبد الرحمن إلى الأحداث المعاصرة، وهي أصعب تناولا.

ومجمل القول أن حكايات شوقي كانت ميسرة، وكانت له في أكثرها نماذج عالمية حاكاها وأفاد منها، وقد ساعده في ذلك عبقريته الفذة في الصياغة، فوفّق إلى حدّ كبير في بعض مواقف في مسرحياته كانت على نصيب من الطابع الدرامي، إلا أن العيب الذي يشوب شعره من حيث هو شعر درامي أنه يكثر فيه الغناء فيتخلف بذلك عن الحدث في تطوره، وعن إحكام تصوير الشخصيات، بل إن هذه الغنائية تقف الحدث أحيانا، وتضر بالوحدة العضوية والحركة الدرامية في المسرحية.[1]

أما الأستاذ عبد الرحمن الشرقاوي فقد عاني حالة جديدة افترق فيها عن شوقي، ذلك أنه يؤلف في مأساة معاصرة والخطر في تناول الأحداث المعاصرة أن تنقلب إلى عمل من أعمال المناسبات لم يتمثل المؤلف معناه الباطني في نفوس شخصياته التي عانت هذه التجربة الإنسانية الخطيرة، وعند الحديث عن الواقع المعاصر ينحصر خطره الفني في الحديث المباشر عنه، ومن الطرق التي يتعمق الكاتب بها أن ينقل مغزاه إلى أسطورة يستبطن فيها شخصياته، ويصور مدى الأحداث في نفوسهم وتجاوبهم معها وكذلك أن

[1] محمد غنيمي هلال: في النقد المسرحي، المصدر السابق، ص47-49.

يتناول الشاعر نفس الواقع من خلال الشخصيات وفهمها لهذا الواقع، مع تنويع هذا الفهم من خلال تنويع الشخصيات في استبطانها، وفي هذه الحال يكون تأثرنا بصراع هذه الشخصيات مع الواقع وتساميهم بما يبذلون من جهد، حتى لو غالبهم الواقع، أو غلبهم.

إن هذا الإدراك للبناء المسرحي من واقع الأحداث المباشر هو الذي جعل قالب الشعر الجديد يتخلف عن أداء وظيفته الدرامية في مسرحية جميلة للشرقاوي تخلفا كبيرا.[1]

وخلاصة القول أن نجاح العمل المسرحي لا يكمن في الشعر القديم أو الجديد، سواء كان غنائيا أو خطابيا وإنما في الوظيفة التي يؤديها.

3- البناء الدرامي لمسرحية "لعبة الحب" وأدب الجنس:

لا شك أن مشكلة الإبداع الفني من أعمق المشاكل وأعقدها على حد سواء، فهي أعمقها لأنها ترتبط بالأعماق الدفينة للفنان والتي انبثق عنها عمله الفني، ومن ثم فهي لا تنظر في نتاج فني ملموس قدر نظرها في منبع وعلة وكيفية حدوث هذا النتاج، وهي أعقدها لأن البدايات الشاحبة الكامنة غالبا ما تكون غامضة ومعقدة عن النتاج الفني الظاهر، وهي بالإضافة إلى ذلك أهم مسائل الفن باعتبار أن الإبداع ابتكار ينمّ عن أصالة، وأصالة تنمّ عن عبقرية، وعبقرية تكشف عن عظمة الفنان وجدته، ولأهمية هذه المشكلة وتعقدها وتعمقها تناولها الباحثون بالدرس والتمحيص، وتشعبت الآراء والمواقف بصددها.

الجمال نزعة فطرية في الإنسان، فالإنسان هو من بين الكائنات جميعا الذي يعشق الجمال ويتطلبه ويتأثر بها.

يرى سيدني فتكشتين: "أن الأعمال الفنية هي نتاج فنانين أفراد غير أن الفن نفسه جزء من الحياة الاجتماعية".

[1] محمد غنيمي هلال: في النقد المسرحي، المصدر السابق، ص53.

أما آلان فيقول: " لكي يتحقق العمل الفني، لابد للفنان من أن يهجر عالم التصور والتخيل والامكان وأحلام اليقظة، لكي يمضي نحو عالم الجهد والصنعة والحرفة والإنتاج العلمي".[1]

بينما الناقد محمد غنيمي هلال فيرى أن الأعمال الفنية الجادة لابد أن تشف عن معناها الحيوي مهما كان موضوعها، ولا بد أن يكون مصدر هذا المعنى الحيوي هو الإحكام الفني لا شيء سواه، وإلا خرج العمل من نطاق الأدب إلى مجال الخطب والمواعظ المباشرة التي لا يعتد ناقد بقيمة فنية لها، وأن الصدق الفني وأصالة التصوير كفيلان بأن يكسب العمل الفني متى أجيد بناؤه، قيمته الفنية والإنسانية في وقت معا.

وعلى أن الجمال الفني لا يستلزم تصوير الخير، أو تقديم شخصيات تثير الإعجاب أو تمثل البطولة كما كان سائدا في الأدب الكلاسيكي وإنما تغير وأصبح يعنى بتصوير الشر سبيلا إلى تحديد الموقف الإنساني منه، كأن الكاتب ينذر المجتمع ويحذره، نتيجة للتصوير الصادق.[2]

وما نستخلصه من هذه الآراء أن أي عمل فني إذا ماتعمقناه لرأيناه أعمق من الشيء الذي يمثله أو يرسمه أو ينحته، فالعملية هنا ليست محاكاة حرفية للطبيعة أو نقل مباشر حرفي عنها، وإنما العملية تتعلق بالشعور الذي يأخذ من الأشياء ظواهرها ويربط ما بينها ويعيد خلقها لكي تظهر في ثوب جديد وإطار مبتكر.

وللحديث عن مسرحية "لعبة الحب" لرشاد رشدي التي تقدم صورة عكسية للمجتمع المتغير بعنف، تقوم المسرحية على "لعبة الحب"، وكلمة لعبة لا تنطبق على ما يحدث في المسرحية من فضائح، إلا إذا كان هذا النوع من العلاقات والخيانات والسقوط يعد نوعا من

[1] علي عبد المعطي محمد: جماليات الفن، المناهج والمذاهب والنظريات، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، د ط، 1998م، ص103-104.

[2] محمد غنيمي هلال: في النقد المسرحي، المصدر السابق، ص62.

الألعاب عند رشاد رشدي، وليس من الصعب على دارس أدبه أن يرى أعماله أنه كان خِبيرا في الحب وأشكاله مختصا في أمور القلب والجنس، بهذه الجملة يعلق الناقد لويس عوض على تحول رشاد رشدي من الفرد إلى المجتمع والذي ظهر واضحا في لعبة الحب التي جميع أبطالها يسقطون أو على وشك ذلك.[1]

أما الناقد محمد غنيمي هلال كان تقويمه لمسرحية لعبة الحب من ناحية البناء الفني وأثره في تصوير الشخصيات، حيث يرى أن موضوع التصوير كان يمكن أن يكون صالحا لخلق مسرحية عميقة لو أجيد إحكام البناء الفني لهذا الواقع حتى تكتسب أبعاده النفسية والاجتماعية عمقا في الوقائع المرتبطة بالشخصيات.[2]

4- لغة المسرحية بين الفصحى والعامية:

كثيرا ما تتردد موجة من الاعتراض والرفض في بعض الأحيان لقضية اللغة وأنه لابد أن تكتب المسرحية بالفصحى، وأن يكون حوارها شعريا، وفي أحايين أخرى يطالب البعض بأن تتحرر اللغة من قيود الفصحى والحوار الشعري، وأن تكتب بلغة عامية يفهمها الناس، هذا إلى جانب أن تكتب نثرا لأن عهد الملوك والأباطرة للأمراء قد انتهى ولم نعد بحاجة إلى أن تكتب المسرحية شعرا وقبل أن نتعرض لهذه الآراء ونتعرف على الأسباب التي نقدمها لنرجّح لغة على أخرى، أرى أنه من الضروري أن نتعرف على المساحة المكانية التي تشغلها هذه القضية في ساحة الآداب العالمية ذلك أن محمد غنيمي هلال يحدد السبب المباشر في إثارة هذه القضية على المستوى المحلي، ويرى أنه يتمثل في " الفرق الشائع بين الفصحى والعامية في لغتنا مما نكاد ننفرد به في الآداب العالمية مع الضعف المطبق في الفصحى لدى الجمهور، ومن ثم وضعت المسألة وضعا خاطئا في نظرنا، على أساس الواقع

[1] حلمي بدير: فن المسرح، مرجع سابق، ص78.

[2] محمد غنيمي هلال: في النقد المسرحي، المصدر السابق، ص64.

ومسايرته، لا على أساس مطالب الأدب، وما ينبغي أن يكون من أجل النهضة بالأجناس الأدبية.[1]

وهنا ندرك أن هذه المشكلة تكاد تكون محلية لما شغلته من مساحة كبيرة، ولاتزال تشغل الكثيرين من النقاد والدارسين، منهم محمد مندور الذي يرفض كل ما يثار حول هذه المشكلة من جدل ويرى أن هذه المشكلة لا تستحق من الناحية الفنية كل ما تثير من جدل، فالأداء وسيلة لا غاية، والذي يجب أن نتساءل عنه؛ هو إلى حد استطاع المؤلف أن يستخدم الوسيلة التي اختارها في أداء ما يريد أن يؤديه سواء كانت الوسيلة شعرا أم نثرا أم بلغة فصحى أم عامية.

وهنا تختلف الأسانيد التي يعتمد عليها محمد مندور ووجهة الرأي فيها، بينما يعتمد محمد غنيمي هلال على الفرق الشاسع بين العامية والفصحى وجعل الغالبية العظمى باللغة الفصحى، هذا إلى جانب الأسلوب الخاطئ الذي يتم به هذه القضية، نرى أن محمد مندور يركز على قدرة المؤلف في توصيل ما يريد أن يوصله سواء كان هذا بالفصحى أو العامية، نثرا أو شعرا، ذلك أنه لا ينبغي أن نشغل بأداة التعبير، بل ما يجب أن يشغلنا هو مدى توفيق الكاتب في توصيل قضية بما تحمل من أفكار أو معان مختلفة.[2]

أما أحمد هيكل فقد حدد طبيعة النزاع بين العامية والفصحى والشعر والنثر دون أن يخلص إلى رأي نهائي لتفضيل إحداها على الأخرى يقول في هذا الصدد: " إذا كانت قضية المسرحية الشعرية مشكلة معقدة عند غيرنا من الأمم، فهي في حياتنا الفنية أشد تعقيدا، وذلك لأن لغة الشعر عندنا تبعد عن لغة الحديث بعدا شاسعا لوجود مرحلة أخرى بين اللغتين، هي بدورها محل نزاع ومثار جدل، وهي مرحلة اللغة الفصحى، فموضوع تلك اللغة

[1] محمد غنيمي هلال: في النقد المسرحي، المصدر السابق، ص75.

[2] أحمد صقر: مقدمة في نظرية المسرح الفكري مع التطبيق، مركز الاسكندرية للكتاب، الاسكندرية، ط1، 2002م، ص259.

وصلاحيتها للمسرح أو عدم صلاحيتها، يثير جدلا لا يكاد يهدأ، ويحدث خلافا يوشك ألا ينتهي إلى وفاق، فإذا كان الخلاف في صلاحية الفصحى لمسرحنا شديدا، فالخلاف في صلاحية الشعر أشد بطبيعة الحال، والرأي عندي أن نترك التحمس للشعر وحده، وأن نطرح كذلك التحمس للمسرح وحده وأن نتحمس فقط للحق والفن.[1]

ومما نخلص إليه مما سبق أنه لا بد أن لا نفترض لغة واحدة للمسرح نطالب بها الكتاب، ذلك أن الفرق بين لغتنا العامية والفصحى أمر نرى له مثيل في بلدان أخرى في العالم، إلا أنهم لم يطالبوا بتفضيل إحداهما على الأخرى هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى أن يجعل إحداها في صراع مع الأخرى لتستبدل بها، بل تركوا الأدب الشعبي ليسير مع الأدب الفصيح دون صراع.

هذا ويعود محمد غنيمي هلال في موضع آخر إلى تأكيد خطأ ما يحدث من قبل بعض النقاد حول المفاضلة بين الفصحى والعامية يقول: " لا ينبغي بحال من الأحوال أن نتساءل عن الأصلح في لغة المسرحية ونفاضل بين الفصحى والعامية، تعللا بأن العامية قد تكون أقدر على تصوير بعض الحالات النفسية، أو على التعبير عن الدلالات الاجتماعية أو ما يسمونه واقعية الأداء، فهذه الحجج وما إليها يقصد بها الانتصاف للعامية من الفصحى، وفيها مزج بين نوعين من الأدب مختلفين في جوهرهما وجمهورهما.[2]

وهنا نرى أن بعض الآراء ترجح لغة على أخرى على حين يرى الفريق الآخر أن لغة الحوار هي لغة درامية وليس من المحتم علينا إيجاد لغة واحدة للمسرح سواء فصحى أو عامية فهذه أشبه بمحاولة إيجاد شكل واحد لموضوعات فنية ومختلفة وهذا من شأنه أن يهدم ركنا هاما من أركان الفن المسرحي.[3]

---

[1] أحمد هيكل: دراسات أدبية، دار المعارف، مصر، ط1، 1980م، ص92.

[2] محمد غنيمي هلال: في النقد المسرحي، المصدر السابق، ص74.

[3] شفيق مجلي: الحوار في المسرح المصري، مجلة المسرح، العدد9، سبتمبر 1964، ص34.

يؤكد هذا الرأي حسن محسن ويتفق معه في أن لغة المسرح لغة خاصة، ولا يمكن أن يكون هناك تصور مسبق للغة فنية معينة، فاللغة والخيال البشري قادران دائما وباستمرار على خلق لغة فنية وجديدة لكل فن مكتوب.

إن المشكلة في جوهرها ليست مشكلة اللغة، وإنما هي مشكلة الفكرة ومشكلة الفلسفة وحيوية المضمون، وأهميته لحاجات الإنسان في عصره ومجتمعه، إنها مشكلة تصور فني للمسرح على أنه احتياج فكري ووجداني ملائم لمرحلة تاريخية معينة وعلاقة ذلك التصور الفني بلغة العمل الفني وشكله النهائي.[1]

ذلك أن بعض النقاد والدارسين يتحمسون للغة الفصحى على اعتبار أنها لغتنا الأصلية وهي لغة القرآن وهي أقدر في التعبير والفهم والإدراك بين شعوب العالم الناطقة بالعربية أكثر من العامية المحلية التي قد لا تفهم في أماكن أخرى، وربما قدم هذا الفريق من الأدلة ما يؤيد رأيه فيها إنه لا نزاع في اللغة الفصحى أقدر وأثرى في تنويع الدلالات وتعميقها من اللغة العامية المحدودة في مفرداتها، والمتصلة بالوقائع والمحسنات، في حين تعجز عن المعاني العالية والأفكار والخواطر والمشاعر الدقيقة.

على حين يتحدث البعض عن قضية المزج بين العامية والفصحى والنثر والشعر في النص الواحد منهم من يرى أننا " لا ينبغي أن نغفل عن حقيقة أخرى لها خطورتها هنا، وهي أن إيراد بعض الألفاظ العامية أو الأجنبية في التراكيب الفصيحة لا ينال من اللغة الفصحى ولا يجعل منها لغة عامية أو أجنبية، فالألفاظ لا تخلق اللغة ولا تميزها ذلك أن خاصة اللغة تتمثل في تراكيبها، وما يتصل بالتراكيب من دلالات موضوعية أو جمالية.[2]

[1] حسن محسن: المؤثرات الغربية في المسرح المصري المعاصر، دار النهضة العربية، القاهرة، د ط، 1979م، ص486.

[2] أحمد صقر: مقدمة في نظرية المسرح الفكري مع التطبيق، مرجع سابق، ص262.

وهذا الرأي يأتي متوافقا مع رأي لطفي عبد الوهاب الدي يرى أن المسألة ليست بالضرورة اختيارا بين الحوار الشعري والحوار النثري في العمل المسرحي أو بين أي منهما وبين الحوار المتداخل بين الشعر والنثر كما أنها ليست في حالة الحوار.

فالمسرح قبل كل شيء وفوق كل شيء فن يعبر عن شيء، ومن ثم فالمحك هو التوصل إلى هذا التعبير في خير صورة بغض النظر عن صيغة الحوار الذي يؤدي إلى هذا التعبير أو نسبته إذا كان هناك تداخل بين صيغتين وهنا نقول إن التداخل بين الشعر والنثر أو حتى بين العامية والفصحى لا يقلل من شأن واحدا ويعلي من شأن أخرى، بل أنه قد يخلق تجربة فنية متكاملة حين يرى الكاتب أنه بحاجة إلى هذا التمازج، كما نرى في أعمال كبار الكتاب على مر العصور مثل مسرحية "هاملت" لشكسبير ومسرحية " مسافر ليل" لصلاح عبد الصبور.[1]

ونخلص مما سبق إلى أن استخدام اللغة في المسرحية سواء كانت عامية أم فصحى نثرا أم شعرا أمر لا يخضعه بشكل مسبق إلى قواعد ملزمة تطالبنا بأن تكتب هنا بالفصحى وهناك بالعامية، وكذا الحال بالنسبة للشعر والنثر، وإنما نرى أن الأمر مرجعه إلى التجربة الفنية وما تحققه من جانب الإمتاع الحسي والفكري للمشاهد والمتلقي، فإذا ما نجح المؤلف في توصيل قضيته وأفكاره دون أن يفقد العمل ركنا من أركانه الفنية كان من الطبيعي أن تتقبله دونما رأي مسبق.

5-وطنية شوقي في مسرحياته:

إن المسرح فن مستحدث على الشعر العربي الذي ارتبط عصورا طويلة بشكل القصيدة وحدها وأصبحت له في ذلك تقاليده لم يتخلَّ عنها إلا في السنوات المتأخرة، ومن بين هذه التقاليد أن يلتزم الشاعر معجما شعريا خاصا ليس فيه قدر كافي من ألفاظ الحياة اليومية،

[1] لطفي عبد الوهاب يحي: مجلة عالم الفكر، مج 15، العدد 1، 1984م، ص125.

وأن تأتلف ألفاظه في نظام متكامل خاص من الإيقاع يميزها عن الحديث العادي وعن النثر الفني، اعتاد النقاد ودارسو الأدب أن يسموه بالجزالة ويسموا الهبوط دونه ركاكة.

لذلك كان الشاعر في عصر شوقي ما يزال يجد في المسرحية التاريخية أنسب الأشكال للحفاظ على مقتضيات الشعر والمسرح على السواء، فالمسرحية التاريخية بطبيعة موضوعها وشخصياتها لا تفرض على الشاعر أن يقترب من الحياة اليومية أكثر مما تتيحه تقاليده الشعرية، وهي بحكم ارتباطها بالماضي وبشخصيات شاركت في صنع التاريخ على نحو ما، تفسح المجال أما الكاتب أو الشاعر في الغوص في ماضي تاريخي يعود على الواقع بالنقد والتقويم، تشييدا لمستقبل متحرر.[1]

وتختلف المسرحيات التاريخية عن التاريخ في أن المؤرخ لا يتخيل ما يقول، ولا يضيف من عنده أحداثا، ولكن قد تظهر أصالته في توجيه الأحداث وترتيبها وحر في عرضها، في حين نجد الكاتب أو الشاعر يقول ما يتخيل من خلال معايشته للواقع، كما يمكنه ملأ الفراغات الموجودة في التاريخ وتؤيلها فنيا.

إذن فكاتب المسرحية لا يختار أحداث التاريخ وشخصياتها لكي يكتفي بعرضها في إطار مسرحي دون هدف، وإنما يختار تلك الأحداث والشخصيات ما يرى أنه ذو دلالة خاصة قد تكون نفسية أو أخلاقية أو اجتماعية أو غير ذلك، ثم يحاول أن يعرض تلك الدلالة في بناء فني متكامل تتحقق فيه السمات الفنية للمسرحية الناجحة، فقد يصبح البطل التاريخي رمزا لمعنى من المعاني الإنسانية.

لقد تناول عدد الباحثين مسرح شوقي بالدراسة والتحليل والمقارنة الموضوعية أحيانا وغير الموضوعية في أغلب الأحيان وأشادوا كثيرا بجهده في استنبات فن جديد رفضته العربية قديما عن اليونان، ولكنها لم تجد فيه غضاضة في العصر الحديث أخذا عن اليونان وغير

[1] عبد القادر القط: من فنون الأدب المسرحية، مرجع سابق، ص50.

اليونان، وأخذته شعرا كما أخذته نثرا، ومن بين الدراسات التي يعتدّ بها دراسة الناقد محمد غنيمي هلال الذي كان هدفه من وراء تقويمه لأصالة شوقي هو الكشف عن غاياته الوطنية، ومعرفة الفرق بين ما تطلع إليه قصدا وما حققه عملا.

وتمثلت نتائج هذه الدراسة النقدية لشوقي في مسرحياته علي بك الكبير وكليوباتر أنه لم ينجح في تصوير نماذج وطنية صادقة الوطنية من الوجهة الفنية، ولكنه بلا أدنى شك بث في مسرحياته أراءه الوطنية. وحمل فيها على مفاسد الحكم لعصره، وحاول أن يشحذ العزائم، ويستنهض الهمم المريضة ويجسم فداحة المسؤولية، فيما بث من أراء وطنية جريئة، تمس قضايا عصره الوطنية، وما تتطلبه من عزيمة ومثابرة، ولم يخطر في بال شوقي أن يدعو إلى الثورة على النصر على مفاسد الحكم، وإن دعا إلى الثورة والتضحية في سبيل مقاومة المستعمر، وكل ما كان يقصد إليه من وراء نزعته الوطنية في مسرحياته هو تحرير البلاد، ثم النهوض بها عن طريق الإصلاح لا عن طريق الثورة، كما ظهرت في مسرحياته وقصائده مقدرته الغنائية في لغة فصيحة رائعة التصوير في قالبها التقليدي، وشبوب وعي اجتماعي انفرد به شوقي بين من سبقوه، وأكثر من عاصروه، وساعده في ذلك كله ثقافة غربية بينت له سبيلا من السبل الموضوعية الأدبية بينت فيها أفكاره القومية والوطنية، وفيها توافر له الإخلاص وحسن النية على أعمق مدى، ولا يسعنا إلا أن نشيد بجهود شوقي في دعوته إلى يقظة الوعي الاجتماعي، وحرصه على نشر هذا الوعي من حوله في وطنه وفي أوطان العروبة، لذلك كان رائد الأدب المسرحي الذي أثرى به أدبنا الحديث.[1]

وخلاصة القول أن أحمد شوقي يعد بالفعل شاعرا مجددا بكافة المقاييس الحداثية، في محورها الأساسي من حيث التمرد على الموروث والتطلع إلى تحقيق قدر من التواصل مع الآتي.

[1] محمد غنيمي هلال: في النقد المسرحي، مصدر سابق، ص85-100.

6- مسرحية افتتاحية لإسماعيل البنهاوي:

تعد هذه المسرحية باكورة نتاج المؤلف في فن المسرح، وقد اختار أن يمتحن موهبته الفني في موضوع من صميم دراسته التي تخصص فيها، وهي الدراسات القديمة، وحديثة محمد غنيمي هلال عنها بمثابة درس للناشئين، وما يتوافر لهم من إطلاع وثقافة فنية.

وموضوع التضحية بإفيجينيا مشهورة في الاساطير اليونانية على الرغم من أنه لم يرد في هوميروس، فلم يعترف شاعر الملاحم الأكبر بأسطورة تقديم إفجينيا قربانا أو قتلها على المذبح بعد تقديمها، بل إنها ذكره في الالياذة عنها يدل على جهل عصره بالأسطورة، لكن شعراء اليونان اقروا أسطورة تقديم إفجينيا إلى المذبح، وإن لم يتفقوا على تفاصيل ما حدث لها، وهي عندهم جميعا بنت أجاممنون وكليتمنسترا[1]

استعرض محمد غنيمي هلال مسرحية البنهاوي، ليعرف مدى أصالته في معالجة الأسطورة التي تبعد في جوهر أحداثها وروحها عن عقلية عصرنا أكثر اضعافا مضاعفة مما كانت تعد عن عقلية الكلاسيكيين من معاصري راسين.

وفي ضوء معارفه يرى أن أصالة المؤلف تكض في أنه لم يتبع عن قرب راسين ولا يوربيدس، بل كان أقرب إلى الأسطورة الأصلية على حسب روايتها، وكذلك في اختيار شخصياته، واقتصر على بعث دواعي الحب الأسري بين الأب وابنته وصدام هذا الحب بواجب العقيدة، كما تقضي الشعائر الزائفة المتحكمة في الجماعة، مما أفقد المسرحية بعدها الإنساني العاطفي الدي يتماشى تصويرها مع طبيعة الحدث[2]، لكن رغم هذا إلا أن محمد

[1] – محمد غنيمي هلال: في النقد المسرحي، المصدر السابق، ص129.

[2] – المصدر نفسه، ص134.

غنيمي هلال يرى في المسرحية باكورة إنتاج خصب تبشر هي به نابع عن ثقافة وإطلاع وحرص البنهاوي على تنمية المقدرة الفنية التي تراءت سماتها الأولى في هذه المسرحية[1].

7- بريشت:

يعد بريشت من أبرز الاعلام في مسيرة المسرح والذي كان له تأثير كبير عالمي، على العملية المسرحية المعاصرة، سواء من حيث النص أو من حيث العرض المسرحي، وما يتعلق بهما من أمور أخرى.

بريشت من مواليد فبراير عام 1898 من مدينة أجسبورج في بافاريا، ولم يكن قد مضى على توحيد بسمارك لألمانيا أكثر من سبع وعشرون سنة، توحيدا كان له أثر في تقدم ألمانيا سياسيا واجتماعيا، وصحب ذلك نمو اقتصادي ويقظة سياسية، وكانت صنوف التقدم هذه في مختلف المجالات هي المادة الحيوية لنتاج بريشت الفني، وتحولت الدولة من زراعية إلى أن أصبحت أقوى دولة صناعية في غرب أوربا، وساد الشعب عقب هذا الرخاء الاقتصادي نزعة عمياء إلى الحرب، في تعصب وطني بالغ مداه، وعلى يد رأسألبين قساه، مما خطا بألمانيا إلى الحرب العالمية الأولى، وكان لذلك أثر في توجيه بريشت نحو الشيوعية فيما بعد[2].

لم يكن بريشت مجرد كاتب مسرحي عبقري، بل كان ممثلا ومخرجا وشاعرا، وقاصا، عمل في المسرح والسينما والتلفزة مؤلفا وممثلا، وكاتب حوار وغيرها، وكاتب له أراؤه، ومنهجه الخاص في العملية المسرحية من حيث الكتابة والتمثيل والاخراج حتى عد مدرسة منفردة عن غيرها، ومضاهيا للمخرج المسرحي الروسي الشهير ستانيسلا فسكي اشتغل

[1] – محمد غنيمي هلال: في النقد المسرحي، المصدر السابق، ص142.

[2] – المصدر نفسه، ص143.

بريشت ممرضا بالجيش، وتركت مناظر مستشفيات الحرب أثرها في شعره الغنائي في سن العشرين، ولكن أثر هذه المناظر قليل في مسرحياته فيما بعد.

«الأم شجاعة وقضية لوكولوس»، ثم عاد بريشت من الحرب وقد إنجابت الغشاوة عن عينيه فيما يخص وحشية الطبائع، ليشارك مواطنيه الآلام والجوع ويعاني أثر ضياع أحلام العظمة الكاذبة.

وبعد انتهاء فترة الاضطراب التي اعقبت الحرب باستقرار نسبي يكشف عن كثير من مساوئ النظام الرأسمالي، يد لبريشت والمفكرين اليساريين أن الرأسمالية الحد في إفراطها على يد النازيين الذين كانوا يعتمدون في إقامة حكمهم على المهولين وكبار الصحفيين، وبرز الحزب النازي قوى في تاريخ ألمانيا لأول مرة عام 1930[1].

إن كتابات بريشت المبكرة لا تنتمي إلى تيار التعبيرية الذي كان مهيمنا آنذاك كما ورد في بعض الدراسات النقدية غير الألمانية، فهي أكثر واقعية وشاعرية، وأشد وضوحا من المسرحيات التعبيرية التي كانت تستند أساسا إلى تفكيك (تشريح)اللغة بما هي أداة توصيل، فمسرحيته الأولى «بعل» 1918 تصور سلوك شاعر بفضل الحياة غير التقليدية حسب الاعراف السائدة على أن يصبح موضوعا للاستغلال، ومسرحيته «طبول في الليل» 1919 تعكس خيبة أمله في مسار الثورة الألمانية، فيها أسباب إخفاق بيد أنه لم يوضح هذه الثورة وفي عام 1922 حاز بريشت جائزة «كلايست للأدب» عن هذه المسرحية، أما مسرحية «حياة إدوارد الثاني ملك إنكلترا» المقتبسة عن كريستوفر مارلو فهي نتاج صداقته وعمله في التأليف المسرحي مع الروائي ليون الخبير باللغة والأدب.

وقد حاول بريخت بهذا العمل أن يكسر تقاليد عرض مسرحيات شكسبير في ألمانيا، ورسخ الخطوة الأولى في هذا الاتجاه تأليفا وإخراجا، ونتيجة لنجاحاته اللافتة.

[1] – محمد غنيمي هلال: في النقد المسرحي، المصدر السابق، ص146.

استدعاه المخرج المسرحي ماكس راينهارت في عام 1924 ليعمل معه مؤلفا مسرحيا في المسرح الألماني في برلين، حيث احتك بريشت بالمثقفين اليساريين، وفي عام 1926 بدأ بدراسة أدبيات الفكر الماركسي والعلوم الاقتصادية، وفي مسرحيته التالية «في أدغال المدن» 1923 بصورة بريخت رغبة الانسان في الصراع في ذاته، في صورة مضحكة ومبالغة ساخرة، وفي المسرحيات التي كتبها بين 1924 و1929

حاول بريشت أن يظهر تناقضات العلاقات السائدة، مبالغا في تصوير لا معقوليتها بهدف تحطيم الأوهام والفكر الإديولوجي السائد والتحريض عليه، لكن سمات توجهه النقدي لم تكن قد تبلورت بعد، وبين عامي 1929 و1930 اصبحت تحليلاته المشهدية اكثر دقة، بسبب طابعها الجدلي، ومع مسرحيته «جان دارك قديسة المسالخ» و «القرار» يكون بريشت قد انتقل إلى مواقع الأدب الاشتراكي[1].

اضطر بريشت عام 1933وبسبب ورود اسمه في اللائحة السوداء التي وضعها النازيون إلى مغادرة ألمانيا إلى الدنمارك مع زوجته الممثلة هيلينا حيث استقر عام 1939 ثم غادرها إلى السويد.

وظل يناضل بريشت ضد الفاشية الهتلرية مستخدما المسرح و السينما والاذاعة والصحافة ومنابر الخطابة من دون أن تؤثر فيه انتصارات هتلر المرحلية.

يرى الناقد محمد غنيمي من خلال اطلاعه على حياة بريشت وأعماله أنه لم يكن متأثرا بنماذج كتاب وطنه، كجوته مثلا، فقد كان يحتقرهم، بل تأثر بآداب الصين، وبنزعة كونفوشيوس، داعية الاصلاح الانساني المسالم الذي عانى النفي مثله، كما تغيرت نظرته إلى المسرح إثر عودته من الويلات المتحدة لهذا قرر في كتابه «الأورجانون الصغير في فنون المسرح» 1948، أن وظيفة المسرح أن يكون مبعث مسرة قوية للعمال لا حدود لها

[1] – محمود الصغير: مجلة الباحثون العملية، العدد 68 شباط 2013م.

من حيث هي متعة فنية، لكنها مصحوبة بمخاوف تطور دائم، هذا يعني أن بريشت اتجه بعناية إلى الفن وفلسفته، لكنه ظل مرتبطا بالمسلك الثوري[1]. حتى وافته المنية عام 1956 بعد أن كانت مسرحياته مربية تحت قبضة الحكومة المصلطة عليه طول حياته فيها[2].

أما النقاش الذي أثير حول مسرحيات بريشت هو مسألة الادب الألماني وتراثه من جهة، ومسائل عامة حول الأدب واتجاهه العام الحديث من جهة أخرى، فمنذ حوالي مائة سنة، جد في العالم الغربي اتجاهات فلسفيات كان لهما صداهما في الأدب عامة: هما الاتجاه إلى الاصلاح عن طريق الترقيم والترميم، ثم الاتجاه إلى التغيير الشامل لقطاعات المجتمع بالثورة، إلى جانب القصد في الفلسفة والأدب إلى التجاوب مع الواقع بقبوله كما هو، ولهذه الاتجاهات المختلفة بذورها في تاريخ العالم الفلسفي والأدبي[3].

وقد أثار هذا التراث الفكري والأدبي سخط ألمانيا الحديثة، أنه ينتهي في عاقبة الأمر إلى الاستسلام، ومعاناة الواقع، لهذا أقام بريشت فكرته في الأدب والمسرح في نظرياته ونتاجه على مقاومة الاستسلام، ورأى من خلال فهمه للتراث أنه مظهر تلل البروجوازية، وأنكر أن يكون المسرح مكانا لا تثار في المشاعر الايجابية التي تهدف إلى تغيير العالم[4].

ومن أهم ما أثير في النقد الالماني شرح معنى ما سماء بريشت المسرح الملحمي، فقد بينه بيتر سزوندى بأن الانسان الحديث أصبح أكثر إحاطة بطبيعة نفسه، في موضوعية الذات التي جعلته يتطلب في المسرح مواجهة نفسه في واقعيه، عن طريق النقد الذاتي لهذا الواقع.

[1] – محمد غنيمي هلال: في النقد المسرحي، المصدر السابق، ص149.

[2] – المصدر نفسه، ص150.

[3] – المصدر نفسه، ص 151.

[4] – المصدر نفسه، ص 152.

أما هربرت لوتي وجه لبريشت نقدا لاذعا من الوجهة الفنية، حيث يرى أن مسرحياته عبارة عن سلسلة مناظر كأنها مناظرات جدال، وكأنها شخصيات دمى مسرح العرائس.

ويظهر عجز مؤلفها في عدم ترابطها فنيا.

الملاحظ أن هذا النقد غير منصف لأنه انبنى على مقاييس المسرح الكلاسيكي التقليدي، فالتقويم الصحيح لمسرحيات بريشت يجب أن يقوم على مشاهدتها في المسرح بعد الاخراج، لا على النص وحده[1].

إن الحقيقة التي يهدف إليها بريشت من خلال نظريته في المسرح الملحمي هي بعميق وعي المشاهد بتناقضات الواقع، بهدف تغييره، فهي تختلف وتتعارض مع الدراما البروجوازية السائدة ذات التقاليد الأرسطية، فهي تعتمد أساسا على سرد الأحداث لا تجربتها على خشبة المسرح تجربة درامية، وعلى جعل المتفرج مجرد مشاهد يقظ الفعالية، بقضية تحمله على اتخاذ موقف ثوري ضدها، بعد دراستها وتأملها عقلانيا، وإذا كانت المسرحية الملحمية البريختية مفككة المشاهد وسردية الطابع، فإن خطرها يكون في مطالبة متفرجيها بتغيير الوضع الاجتماعي والاقتصادي القائم، وقد أراد بريخت تجنب تكون الوهم في المسرحيات، كما أراد دائما إثارة المشاهد حتى يطور لنفسه موقفا نقديا وتأملا نقديا، وكانت وسيلته في هدم وخلق مسافة بين المتفرج وبين العمل المسرحي، هي تقنية أطلق عليها اسم تأثير التغريب ويعني به العمل على تغيير المظاهر المعتادة، كما أن كثيرا من مسرحياته تتكون من مشاهد متفرقة تقع أحداثها في ازمنة مختلفة وان وظيفة أثر التغريب أن يبرز للنظر شيئا عاديا، شيئا جد مألوف بحيث لم يكن يلحظ وأن يبرزه على أنه مضيئ وجديد،

[1] – محمد غنيمي هلال: في النقد المسرحي، المصدر السابق، ص153.

فما كان شيئا طبيعيا، وما كان جزءا من رتابة الحياة اليومية، يصبح فجأة هاما وغريبا، بل صادما غير متوقع[1].

إن معرفة مسرح بريخت تتطلب ممن يهتم به، أن يلم بمسيرته وبأعماله وبدراسة أرائه وتجاربه وملاحظاته المسرحية، ومن ثم دراسة منهجه عن خبرة ودراية ووعي، وأن يلم بكل ما يتعلق بالعمل المسرحي.

وخلاصة لهذا الفصل ارتأينا من خلال اطلاعنا على القضايا النقدية التي تناولها محمد غنيمي هلال في النقد المسرحي أنه صاحب رؤية شمولية اتسعت لاستيعاب أسس النقد الغربي والعربي والتيارات النقدية المعاصرة في مصر، كما استوعبت كذلك أجناس الأدب، شعرا ونثرا، تنظيرا وتطبيقا، وكل ذلك في إطار اهتمامه بالنقد ومحاولة الإفادة من النقد المقارن العالمي في بناء نقدنا العربي على أساس علمي موضوعي، لهذا تنوعت مناهجه في نظرته بين منهج وصفي ومنهج مقارن غالبا، ثم منهج تقويمي في بعض الأحيان فهو يستهل حديثه عن ظاهرة ما بحكم عام مسبق ثم يتبعه بوصف للظاهرة المدعمة والمؤكدة لهذا الحكم، ثم يتبع ذلك بالمقارنة بين البيئتين العربية والعالمية، مبرزا ملامح التأثر العربي بالفكرة إيجابا وسلبا.

[1] – محمد غنيمي هلال: في النقد المسرحي، المصدر السابق، ص161– 163.

الخاتمة

الخاتمـــــــــة:

يمكن من خلال ما قدمناه من دراسة تلخيص النتائج التي أسفرنا عنها على النحو التالي:

- كانت البداية الحقيقية للمسرح العربي ونقده على يد مارون النقاش.
- أن المسرحية كشكل أدبي هي كيان متكامل الجوانب لا يمكن فصل عناصره بعضها عن بعض.
- النقد المسرحي هو النقد الذي ينصب بالحكم على المسرحيات إثر تمثيلها من خلال التحسس بكل خصائص العرض المسرحي.
- ساهم النقد المسرحي مساهمة فعالة في تطوير الحركة المسرحية.
- تتمثل مهمة الناقد المسرحي في تسليط الأضواء على القيمة الإبداعية للنص وتحليل مضامينه.
- ظهور محاولات نقدية لتأسيس نظرية عربية في الدراما، إلا أنها باءت بالفشل نتيجة التعصب للتراث بين مؤيد ومعارض.
- أن النقد المسرحي استمد قواعده وأصوله من الأعمال الإبداعية العربية.
- عالج محمد غنيمي هلال قضايا نقدية مهمة كشفت لنا عن تفكيره النقدي، الذي تمثل في إعجابه بالفكر الأرسطي، وهذا ما يفسر قراءته للتراث النقدي العربي بعين أرسطية تقيس كل شيء، فكان تقويمه للأعمال المسرحية أكثر موضوعية.
- يركز محمد غنيمي هلال في تقويمه الأعمال المسرحية على طريقة بنائها الفني والفكرة التي تؤديها.
- يعد محمد غنيمي هلال من الجيل الذي حمل على عاتقه مسؤولية تحديث النقد الأدبي، ورفع رايته والعمل على ازدهاره من خلال دراسات جادة على المستويين النظري والتطبيقي معا.

- تأثر محمد غنيمي هلال بالثقافة الغربية مكنته من الاطلاع على أحدث النظريات والمناهج والرؤى، فنظر وعالج التراث من خلال ما تشبع به من مفاهيم.
- أن محمد غنيمي هلال يستهل حديثه عن ظاهرة ما بحكم عام مسبق، ثم يتبعه بوصفه للظاهرة المدعمة والمؤكدة لهذا الحكم، ثم يتبع ذلك بالمقارنة بين البيئتين العربية والعالمية مبرزا ملامح التأثر.

الملحق

ترجمة مؤلف الكتاب:

محمد غنيمي هلال (1917 – 1968) ولد في سلامنت، محافظة الشرقية مصر، تلقى علومه حتى الثانوية في الأزهر الشريف، دخل دار العلوم، وتخرج من قسم الآداب العربية، حصل على دكتوراه الدولة في الأدب المقارن من جامعة السوربون في باريس، وهو أستاذ الأدب والنقد في دار العلوم ثم في الجامعة السودانية والأزهر ومعهد الدراسات العربية في القاهرة، كان يهتم بموضوعين من موضوعات الأدب المقارن هما: تأثير النثر العربي على النثر الفارسي خلال القرنين الخامس والسادس الهجريين، والثاني عن الفيلسوفة المصرية هيباتيا في الأدبين الفرنسي والانجليزي، يؤكد الدكتور محمد غنيمي هلال أن الأدب المقارن لا يعني بدراسة ما هو فردي في الإنتاج فحسب، بل يعنى كذلك بدراسة الأفكار الأدبية، وبالقوالب العامة التي هي من رسائل العرض الفنية.

ومن مؤلفاته: الأدب المقارنة – النقد الأدبي الحديث – الرومانتيكية – قضايا معاصرة في الأدب والنقد – المواقف الأدبية.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

المصادر:

1/ ابن أبي بكر الرازي: مختار الصحاح، دار الكتب العلمية، باب النون.

2/ ابن فارس، مقاييس في اللغة، تحقيق شهاب الدين أو عمرو، دار الفكر، بيروت، د، ج.

3/ ابن منظور، لسان العرب، دار الحديث القاهرة، مصر، مج9، 2003م.

4/ الخليل ابن أحمد الفراهيدي: العين، دار الكتب العلمية، بيروت، باب القاف والنون والدال، 1986.

5/ مجمع اللغة العربية بالقاهرة: المعجم الوسيط، ط2.

6/ محمد غنيمي هلال، في النقد المسرحي، دار نهضة مصر، الفجالة، القاهرة، د ط، 1955م.

المراجع:

1/ أحمد صقر، مقدمة في نظرية المسرح الفكري مع التطبيق، مركز الاسكندرية للكتاب، الاسكندرية، ط1، 2002م.

2/ أحمد هيكل، دراسات أدبية، دار المعارف، مصر، ط1، 1980م.

3/ حسن محسن، المؤثرات الغربية في المسرح المصري المعاصر، دار النهضة العربية، القاهرة، د ط، 1979م.

4/ حلمي بدير، فن المسرح، دار الوفاء، الاسكندرية، ط1، 2003م.

5/ سعيد الناجي، قلق المسرح العربي، منشورات دار ما بعد الحداثة، فاس، ط1، 2004م.

6/ سلمان قطابة، المسرح من أين إلى أين، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 1972م.

7/ فرحان بلبل، مراجعات في المسرح العربي، منشورات اتحاد العرب، دمشق، د ط، 2001م.

8/ عبد القادر القط، من فنون الأدب المسرحية، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، د ط، د ت.

9/ عز الدين اسماعيل، الأدب وفنونه دراسة ونقد، دار الفكر العربي، القاهرة، ط8، د ت.

10/ علي عبد المعطي محمد، جماليات الفن، المناهج والم\اهب والنظريات، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، د ط، 1998م.

11/ علي الزبيدي، المسرحية العر بية في العراق، مطبعة الرسالة، القاهرة، د ط، 1966م.

12/ مخلوف بوكروح، الصحافة والمسرح، دراسة في التغطية الاعلامية للعرض المسرحي، المؤسسة الوطنية للفنون، وحدة الرغاية، الجزائر، د ط، 2002م.

13/ محمد الطاهر فضلاء، المسرح تاريخا ونضالا، وزارة الثقافة، الجزائر، ط1، ج1، 2009م.

14/ محمد زكي العشماوي، دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، د ط، 2005م.

15/ محمد مندور، الفن التمثيلي، سلسلة فنون الأدب العربي، دار المعارف، مصر، د ط، 1959م.

16/ نبيل راغب، آفاق المسرح، دار غريب، القاهرة، د ط، 2001م.

17/ الكسي بوبوف، التكامل الفني في العرض المسرحي، ترجمة شريف شاكر، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، د ط، 1976م.

المجلات:

1/ أدهم الجندي، أعلام الأدب والفن، مطبعة مجلة صوت سوريا، دمشق، ج1، 1954م.

2/ شفيق مجلي، الحوار في المسرح المصري، مجلة المسرح، العدد 9، سبتمبر 1964م.

3/ لطفي عبد الوهاب يحي، مجلة عالم الفكر، مج 15، العدد 1، 1984م.

4/ محمد يوسف نجم، البحث عن المفهوم الدرامي في الثقافة العربية، مجلة آفاق عربية، بغداد، 1979م.

المواقع الالكترونية:

1/ www. Ahewar.org

2/ www.startimes.com

فهرس المحتويات

فهـــرس المحتويـــــات

المحتويات	الصفحة
شكر وعرفان	
مقدمة.....	أ–ب
مدخل: المسرح العربي	
1– تعريف المسرح لغة واصطلاحا.....	04
2– نشأة وتطور المسرح العربي.....	06
3– عناصر البناء المسرحي.....	09
4– أنواع المسرح.....	12
الفصل الأول: ماهية النقد المسرحي	
1– تعريف النقد المسرحي.....	15
2– بدايات النقد المسرحي.....	16
3– أهمية النقد في تطوير الحركة المسرحية.....	17
4– النقد المسرحي بين الفكر والمنهج.....	18
5– قضايا النقد المسرحي واتجاهاته.....	21
6– خطوات النقد المسرحي.....	26
الفصل الثاني: القضايا النقدية التي تناولها الكتاب	
1– نهاية اللعبة ومسرح العبث.....	29
2– المسرحية بين الشعر القديم والجديد.....	31
3– البناء الدرامي لمسرحية "لعبة الحب" وأدب الجنس.....	36
4– لغة المسرحية بين الفصحى والعامية.....	38
5– وطنية شوقي في مسرحياته.....	42
6– مسرحية افتتاحية لإسماعيل البنهاوي.....	45
7– بريشت.....	46

الخاتمة..... 53
الملاحق..... 55
قائمة المصادر والمراجع..... 57
فهرس المحتويات..... 61

تم بحمد الله

ملخص

تتمثل أهمية هذه الدراسة في معرفة أهم قضايا النقد المسرحي التي تناولها الناقد محمد غنيمي هلال، هذا الأخير الذي حمل على عاتقه مسؤولية تحديث النقد الأدبي، ورفع رايته وعمل على ازدهاره من خلال دراسات جادة، وقد أسعفه في ذلك تأثره بالثقافة الغربية التي مكنته من الاطلاع على أحدث النظريات والمناهج والرؤى، فنظر وعالج التراث من خلال ما تشبع به من مفاهيم.

Résumé

L'importance de cette étude est de trouver les principales questions de théâtre critiques adressées par le critique Mohamed Ghoneim Hilal, ce dernier qui portait une rénovation de la responsabilité de la critique littéraire, et d'élever la bannière et le travail sur la prospérité grâce à des études sérieuses, a Osafh dans la influencé par la culture occidentale, ce qui lui a permis de voir le les dernières théories, des approches et des visions, étudiées et traitées patrimoine par la saturation de ses concepts