شكر وتقدير

أشكر الله تعالى على أن منحني الصبر والقدرة على إتمام هذا العمل

أتوجه بأسمى آيات الشكر والتقدير إلى أستاذي الفاضل الأستاذ الدكتور محمد بن صالح الذي تفضل بالإشراف عليَّ في مراحل إنجاز هذا العمل، ولم يبخل علي بتوجيهاته القيمة، حتى أتممت هذا العمل.

وأسأل الله أن يتقبل هذا العمل مني، وأن يجعل منه عملا علميا يستفيد منه كل من يطلع عليه

والحمد لله رب العالمين

إهداء

إلى طلاب العلم

إلى أجيال المستقبل

إلى مثلي الأعلى أبي وأمي

إلى إخوتي وأخواتي

إلى كل من أسهم في هذه اللحظة التي ألهمتني

هذه الكلمات وأمدتني بحرف أنفع به نفسي وأمتي

أهدي هذا الجهد تقديرا ووفاءا.

سارة

مقدمة

مقدمة:

عرف الأدب العربي مجموعة من الفنون التي لم يكن له بها عهد من قبل، ومن بينها فن المسرحية، وهو من أوائل الفنون الملتصقة بالفنون والحياة وتطورها عبر القرون كاشفة قضايا المجتمع، وقد وفد هذا الفن إلى الثقافة العربية من الغرب، حيث كان المسرح الأروبي يعجُّ بالمذاهب الفكرية والاتجاهات الفنية ولم يكن للعرب خلال تلك الفترة سوى الاقتباس من التجارب الغربية.

وفي العقود الأخيرة بدأت تظهر دراسات نقدية عن المسرحية فتمكن الدارسون العرب من الاطلاع على التجارب المختلفة، واستطاع النقد المسرحي العربي أن يتجاوز مرحلة الاقتباس من الغرب، بعد أن كان مجردًا من أصول الدراما أصبح يستمد قواعده وأصوله من الأعمال الإبداعية العربية، وشهد النقد المسرحي تطورا ملحوظا، حمل رايته العديد من النقاد المسرحيين بلغ بهم المجد أفق السماء، ومن أبرز أولئك النقاد الناقد محمد مندور الذي برز في هذا لميدان، فقد قدم آراءا نقدية حول ما يكتب أو يعرض من المسرحيات، ومثَّل بذلك في النقد المسرحي أكبر شاهد على إدراكه لأهمية المسرح ونقده، فاكتسب مكانة متميزة في عالم النقد، من خلال ما أبداه من آراء نقدية حول بعض كتابات المسرحيين العرب، ومن بين الذين تناولهم بالدراسة والنقد أحمد شوقي في مسرحياته الشعرية التي حازت شهرة كبيرة واعتبرت فتحا كبيرا على المسرح العربي، ولهذا كان موضوع البحث "النقد المسرحي عند محمد مندور مسرحيات شوقي أنموذجا".

وترجع أهمية هذا الموضوع إلى كشف أهم ما جاء به محمد مندور من نقد وآراء نقدية حول مسرحيات شوقي.

فجاءت الإشكالية كالآتي:

- ما هي أهم مرتكزات النقد المسرحي عند محمد مندور؟
- وما هو موقف محمد مندور من مسرحيات شوقي؟

وتم اختيار موضوع **النقد المسرحي عند محمد مندور مسرحيات شوقي أنموذجا** ليكون موضوعا للدراسة، وذلك لاحتوائه على أفكار وآراء نقدية وجهها لمسرحيات شوقي، وكان دافعي محاولة الكشف عن هذه الآراء وما تتسم به من أهمية كبيرة في هذا الميدان.

وتم تقسيم البحث إلى مقدمة ومدخل وفصلين وخاتمة، تناولت في المدخل لمحة عن فن المسرحية، حيث تطرقتُ فيه إلى أهم العناصر التي تحتاج إلى توضيح هذا الفن، وذلك بدءا من مفهوم المسرحية ونشأتها وعناصرها وأنواعها.

وتناولت في الفصل الأول عنصرين؛ الأول تضمن النقد المسرحي العربي تعريفه ونشأته وتطوره والثاني خصصته لرائد النقد المسرحي محمد مندور وما حدده من شروط ومقاييس لنقد المسرحية.

ثم أفردت في الفصل الثاني دراسة تضم نقد محمد مندور لمسرحيات شوقي، حيث تطرقت فيه أيضا إلى عنصرين؛ الأول تضمَّن مصادر شوقي ومسرحياته الشعرية، والثاني تناولت فيه آراء مندور النقدية حول مسرحيات شوقي ونقد مصادرها وعناصر بنائها المسرحي، ثم خاتمة احتوت على النتائج التي توصلت إليها في هذا البحث.

أما المنهج الذي اعتمدته في هذه الدراسة فهو المنهج الوصفي التحليلي لرصد الآراء النقدية المدروسة من خلال مسرحيات شوقي، وقد اعتمدت على مجموعة من المصادر والمراجع أهمها كتاب "مسرحيات شوقي" وكتاب "الأدب وفنونه" للناقد (محمد مندور).

وقد واجهتني صعوبات عدَّة تمثلت في صعوبة جمع المادة العلمية وطريقة تنظيمها.

ولا أزعم أن هذا العمل بلغ درجة الكمال، ولكن حسبي أنني بذلت قصارى جهدي، وحاولت ما استطعت الإحاطة بجوانب البحث، فإن أصبتُ فمن الله وإن أخطأت فمن نفسي ومن الشيطان، ورحم الله طالبا أو طالبة تأتي من بعدي فترى في عملي نقصا أو تضيف إضافة من بعدي فأنا أُقِرُّ أني اجتهدت والكمال لله.

وفي الأخير يعود الفضل إلى أستاذي المشرف بعد الله سبحانه وتعالى بما قدمه لي من توجيهات أنارت دربي في إكمال هذا البحث، وأشكر أساتذة قسم اللغة والأدب العربي جميعا.

مدخل

لمحة عن فن المسرحية

مما لا شك فيه أن المدخل الأساسي لميدان كل بحث إنما يأتي من سبيل تحديد مصطلحاته ومفاهيمه، ولا يغيب على المطلع أن مفاهيم المسرح ومصطلحاته عسيرة متمنعة، وذلك لأسباب كثيرة مختلفة أهمها أنه ميدان بِكر خاصة في العالم العربي، الذي خطا فيه النقاد والدَّارسون خطوات كبيرة في فن الشعر والرواية، بينما بقي المسرح متخلفا عن القافلة.

أما إذا كان الأمر متعلقا بالنقد المسرحي فلا شك أن الأمر يزداد صعوبة لأن الدَّارس سيجد نفسه يتعامل مع جنس يشمل النقد ويحضن إليه المسرح، لذلك ارتأيت أن أتحدث عن جملة من مفاهيم المسرحية، ثم تتبع حركة ظهورها، بدءا من الإغريق وصولا إلى العرب، وعن النقد المسرحي في نشأته وتطوره، وكيف كان النقد مصاحبا للمسرحية وتطورها.

المسرحية:

يعد المسرح أحد الفنون الفرجوية التي يُعبِّر بها الإنسان عما يجول في تصوراته وأفكاره، فهو يعمل كأداة ووسيلة فعالة تقوم بتصوير الواقع على حقيقته. ويعد أكثر الفنون استعصاءا على التعريف والتحديد، لتراوحه بين النص والخشبة من جهة، ولجمعه بين عشرات من الفنون، ابتداءا من الكلمة مرورا بحركة الجسد، وصولا إلى الموسيقى والضوء، حتى أُطلق عليه أب الفنون، لذلك فكثير من الناس والأشخاص يستخدمون كلمة المسرحية كمرادف لكلمة المسرح، كما أنهم يستخدمون العرض المسرحي كمرادف للكلمة نفسها أيضا، لكن هناك فرق كبير بين هاتين الكلمتين، فالمسرحية أو العرض المسرحي تدل على القصة أو النص الأدبي، أما المسرح فهو المكان المخصص لذلك العرض.

المسرح:

أ- **لغة:** ورد في لسان العرب: **المَسْرَحُ:** بفتح الميم: مَرْعى السَّرْح وجمعه المَسَارِحُ، وهو الموضع الذي تسرح إليه الماشية بالغداة للرعي.[1]

والمسرح في أصل تسميته العربية جاء من فعل (سرح) على وزن (فعل) وسرح هي: فعل الغياب عن المحيط الخارجي لمن حدث منه السرحان، ومنه سرح فهو سارح سرحانا، واسم المكان من سرح هو مسرح. على ذلك فإن مسرح معناها: المكان الذي يجري فيه خروج

[1]- ابن منظور، لسان العرب، مادة [سرح]، مج 3، تح عامر أحمد حيدر، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ط1، 2003م، ص 562-563.

الفنان عن أصل حال في الواقع مع دخوله في أصل حال شخصية يعايشها فكرا وصوتا وحركة وشعورا...[1]

ب- اصطلاحا:

المسرح: " المنبر، أو الدكّة تمثل عليها الروايات والمسرحيات".[2]

والمسرحية كما ورد في المعجم المسرحي، من أن المسرح كلمة تستخدم "للدلالة على شكل من أشكال الكتابة، يقوم مع عرض المتخيل عبر الكلمة".[3]

والتعريف نفسه نجده عند الباحث والناقد **ألاردس نيكول** "**Nicol Alards**" الذي يرى أن: "المسرحية هي فن التعبير عن الأفكار الخاصة بالحياة، في صورة تجعل هذا التعبير ممكن الإيضاح بواسطة ممثلين".[4]

وهما تعريفان يجمعان بين الكتابة أو التعبير عن أفكار، يمكن تجسيدها على الخشبة بواسطة ممثلين.

كما يورد **عدنان بن ذريل** تعريفا آخر يتفق مع التعريف السابق في عنصري النص والخشبة، غير أنه يضيف إلى تعريفه الغاية من المسرح وارتباطه بمحاكاة الواقع من عدمه، يقول معرفا المسرحية: "واصطلاحا هي نوع أدبي أساسه تمثيل طائفة من الناس لحادثة إنسانية، يحاكون أدوارها، استنادا إلى حركتهم على المسرح، وأيضا إلى حواراتهم فيما بينهم، والحادثة إنسانية وهي متحققة كلها أو بعضها، ويجوز أن يكون جزءا منها متخيلا، أو ممكن الوقوع، وغاية هذا النوع الأدبي هي المتعة الفنية، أو الانتقاد، أو العظة أو التثقيف، وفي ذلك هدفها..."

والملاحظ أن عدنان بن ذريل في هذا التعريف قد أضاف جانب الهدف من المسرح، وقد قسم هدفه إلى قسمين، قسم جمالي (فني)، وقسم فكري توجيهي، مرتبط بالواقع، ومحلق في فضاء الخيال.

ويركز غيرهم على خاصية الصراع الناشب بين الأشخاص مكتفيا بخاصية الصراع لينشأ المسرح. يقول **أرثر جونس** "**Jones Arthur**" في كتابه قانون الدراما: "تنشأ

---

[1]- أبو الحسن سلام، حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف، قسم المسرح بآداب الإسكندرية، مصر، ط2، 1414هـ/1993م، ص 28-29.

[2]- محفوظ كحوال، الأجناس الأدبية النثرية والشعرية، دار نوميديا للنشر والتوزيع، قسنطينة، 2007، ص 11.

[3]- ماري إلياس، وحنان قصاب، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، ط2، 2006، ص 422.

[4]- عدنان بن ذريل، فن كتابة المسرحية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1996، ص 57.

المسرحية حين ينشب صراع بين شخص أو أشخاص".[1] بمعنى أنه بمجرد حدوث صراع، كيف ما كان هذا الصراع وكيف ما كان شكله داخليا أم خارجيا فإننا بإزاء مسرح.

ويرى **وليم آرثر** "**Arthur William**" أن: "المسرحية تمثيل لإرادة الإنسان في صراع مع القوى الغامضة للعوامل الطبيعية التي تحوطنا وتستخف بنا، إنها واحد منا، مقذوف به حيا فوق المسارح ليصارع الأقدار ضد القانون الاجتماعي ضد واحد من بني جنسه، ضد نفسه إذا لزم الأمر، ضد أطماع أولئك المحيطين به وضد رغباتهم وأهوائهم وحماقاتهم، وضد أحقادهم".[2] وهو تعريف يركز على جوهر المسرح وهو الصراع، إذ لا معنى لمسرح دون صراع، هذا الصراع الذي بدأ غيبيا بين الآلهة، ولا مكانة للإنسان فيه لأنه عديم الإرادة، لينتقل بعد ذلك من المقدس إلى الدنيوي، ويصير الإنسان هو المحور والأساس، لكل ما يحيط به ابتدءا من القدر حتى الأشياء، وذلك ما جعل المسرح يزداد قوة وقيمة وعمقا.

من التعريفات السابقة يتبين أن المسرح يبدأ أولا نصا أدبيا، يقوم على تقنية الحوار بين شخصيات متصارعة تحاكي أو تعرض موضوع قد يكون متخيلا أو ممكن الوقوع وذلك لأهداف كثيرة منها المتعة الفنية أو الفكرية، فالمسرحية ليست مجرد نص أدبي مكتوب ووجودها لا يكمل حقا إلا بأدائها على خشبة المسرح.

نشأة المسرحية وتاريخها:

أ- في الأدب الغربي:

أقدم المسرحيات التي عرفها الأدب الغربي هي المسرحيات الإغريقية، وكان لنشأتها في بلاد اليونان علاقة بعقائدهم، فقد آمن الإغريق بآلهة متعددة لأنهم رأوا طبيعة بلادهم متنوعة المظاهر كثيرة التغير، فجبال وتلال وكهوف، وقمم عالية يغطيها الثلج ويصطدم بها السحاب ... فتوهموا أن ثمة قوى خفية وراء هذه المظاهر الطبيعية فقدَّسوها وملقوها بالقرابين والعبادة.

وكان من آلهتهم التي قدسوها "**دنيسيوس**" أو "**باخوس**" إله النماء والخصب، وبخاصة العنب والخمر، وقد اعتادوا أن يقيموا له حفلين أحدهما في أوائل الشتاء بعد جني العنب وعصر الخمور، ويغلب عليه المرح وتنشد فيه الأناشيد الدينية، وتعقد حلقات الرقص وتنطلق الأغاني، ومن هذا النوع من المرح نشأت الملهاة (الكوميديا)، والحفل الثاني في أوائل الربيع

[1]- المرجع نفسه، ص 55.
[2]- وليد إخلاصي، لوحة المسرح الناقصة، أبحاث ومقالات في المسرح، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 1997، ص 187.

حيث تكون الكروم قد جفت وتجهمت الطبيعة، وهو حفل حزين، ومنه نشأت المأساة (التراجيديا) وكان التمثيل أول الأمر لا يعدو بعض الرقص والأناشيد الجمعية، والأغاني التي تعبر عن حزنهم لغياب الإله والابتهال إليه أن يعود ثانية. ثم مثل شخص **دنيسيوس** فكانت (الجوقة) تشير إليه، وهو على مسرح مرتفع، ثم أدخل الحوار بينه وبين (الجوقة)، ثم مثلت شخصيات أخرى يرد ذكرها في الأغاني والأناشيد. وكان الممثلون يظهرون على نشز وسط قومهم على هيئة للبشر في نصفهم الأعلى وصور الماعز في نصفهم الأسفل، ومن هنا اشتقت لفظة (تراجيدي) أي المأساة وهي مركبة من كلمة (أغنية) وكلمة (الجدي) تركيبا مزجيا.

وضع **أسخيلوس 525-456 ق م** أول مسرحية شعرية وهي الضارعات حوالي سنة 490 ق م، وكان فيها ممثلان رئيسيان بجانب الفرقة، ثم توالى نتاجه المسرحي إلى أن ظهر "**سوفوكليس**" الشاعر اليوناني الكبير **495-416 ق م** وأضاف ممثلا ثالثا إلى الممثلين اللذين أدخلهما "**أسخيلوس**"، وقد أدى هذا إلى تقدم سريع في الحوار المسرحي بدل ترانيم الجوقة، وأتاح فرصا أكبر للتباين بين الأشخاص وسمح بألوان متنوعة من الحوادث.

ويعتبر اليونان أول من اهتم بالمسرح، ووضع له نظاما خاصا، وعنهم أخذ العالم هذا الفن، وكما أن المسرح ابتدأ عند اليونان من أصل ديني فكذلك ابتدأ لدى الإنجليز، لأن طقوس العبادة في المذهب الكاثوليكي تحتوي على كثير من مظاهر المسرح كالموسيقى والغناء، وألوان الملابس الزاهية، وإلقاء كلمات بطريقة خطابية وغير ذلك.

وكذلك التمثيل كان في أول الأمر يعرض في الكنيسة، ثم صار الناس يقتبسون هذه المسرحيات الدينية ويمثلونها خارج الكنيسة في عيد الميلاد، وكان موضوع هذه المسرحيات دينيا ثم أدخل عليها شيء من الأخلاق كالعدل والسلام.

وكانت "المسرحية الخلقية" درسا في الأخلاق يعطى على أيدي ممثلين قولا وعملا، وهؤلاء الممثلون يمثلون أشياء معنوية كالخطيئة والعدل والصدق والكذب.[1]

أما المسرحية الرومانية التي لها كبير الأثر في المسرحيات الأروبية الحديثة في فرنسا وإيطاليا وانجلترا، فقد كانت تقليدا للمسرحية اليونانية، إذ سطا الكتاب الرومانيون على الأدب الإغريقي ينهبونه نهبا، وأول من اشتهر من كتب الرومان في الأدب المسرحي إثنان من

[1]- عمر الدسوقي ، المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها ، دار الفكر العربي ،القاهرة ، مصر ،ص 6.5

أصحاب الملهاة (الكوميديا) هما "**بلوتس**" و"**ترنس**"، وإليهما يرجع الفضل في إحياء بعض الملاهي الإغريقية التي عفى عليها الزمن.

أما المأساة فكاتبها عند الرومان هو "**سنكا**" وقد كان له الأثر البعيد في المأساة الأوربية، ومأساة "**سنكا**" لا تعد من النوع الجيد، ولم يعرف التاريخ "**سنكا**" بكتاباته للمسرحية بقدر ما يذكره فيلسوفا يعتنق مذهب الرواقيين وأستاذا مربيا لطاغية الرومان "**نيرون**".

أما في فرنسا، فقد حذا الأدباء فيما حذا الرومان والإغريق في فن المسرحية، وتتلمذوا على "**هوراس**" الروماني في نقده. ولكن معظم تأثرهم كان بكتاب الشعر لأرسطو وما يدور حوله من شروح. وقد استطاعوا كذلك أن ينشئوا في ثلاثين عاما مذهبا مفصلا متلائم الأجزاء هو المذهب الاتباعي (الكلاسيكي)، ويعتبر الناقد الكبير "**بوالو**" مشروع هذا المذهب في كتابه (فن الشعر)، وقد اشتهر من زعماء هذه المدرسة ثلاثة "**كورني**"، و"**راسين**"، و"**موليير**"، ومن أهم خصائص هذه المدرسة التقيد في المسرحية بالشعر المنظوم المقفى، فكل بيتين يشتركان في قافية، وكل مسرحية تشتمل على خمسة فصول، الأول للعرض والثاني والثالث والرابع للحوادث، والخامس للحل.

وتأثرت هذه المدرسة في موضوعاتها بالأدب الإغريقي، تأثرت في قواعدها كذلك بهذا الأدب، ولا سيما في قانون الوحدات الثلاث (الموضوع والزمان والمكان).[1]

ب- في الأدب العربي:

كان مولد المسرح العربي في القرن التاسع على يد فتى صيداوي هو "**مارون بن إلياس بن ميخائيل النقاش 1817-1855**"، انتقلت أسرته من صيدا إلى بيروت، وكذلك سافر إلى مصر فإيطاليا للتجارة، وقضى في إيطاليا مدة من الزمن اطلع في أثنائها على أحوال بناء الغرب وأُعجب بمسرحهم، ولما عاد إلى بلاده حاول أن يدخل إليها هذا الفن، فأقام من بيته مسرحا.[2] وشكل فرقا للتمثيل على طريقة موليير المسرحي الفرنسي، ووضع ثلاث مسرحيات: (البخيل)، و(أبو الحسن المغفل أو هارون الرشيد) و(الحسود السليط)، وهكذا كانت الخطوة الأولى للأدب المسرحي وللتمثيل المسرحي العربي.

فكانت لبنان إذا أول من عُني بالمسرحية كلون أدبي، وكان احتكاك لبنان بالغرب سبب ظهور المسرح العربي. وقد راق هذا اللون الجديد من الأدب أبناء الشرق، فأكبوا عليه في

[1]- عمر الدسوقي، المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، ص 8.
[2]- حنا الفاخوري، الجامع في تاريخ الأدب العربي الحديث، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط1، ص 31.

عهد النقاش وبعده يكتبون المحاولات التمثيلية، فوضع "**سليم النقاش**" ثلاث مسرحيات (مي) و(عائدة) و(الظلوم دعجاء)، ثم قامت في دمشق نهضة أخرى للمسرح على يد الشيخ "**أحمد أبي خليل القباني**" الذي قدم محاولاته التمثيلية، وكان تأليفه على حد قول خليل مطران: "خليطا من هزل وجد، وكلام وغناء، يعرف عند الإفرنج بالأوبريت، وأبدع ضربا حديثا يسميه الغربيون "باليه" واسمه عندنا "رقص السماع"، ولما ضاقت دمشق بالقباني وقاومه العوام مقاومة عنيفة، سافر إلى مصر فانضم إليه كبار الممثلين والممثلات لذلك العهد ومنهم "**أحمد أبو العدل**" و"**القرداحني**" و"**سليمان الحداد**". وانتشرت المسرحية انتشارا واسعا، ولقي المؤلفون والممثلون في مصر ميدانا رحبا فيمَّموها من جميع الأقطار العربية. وقد أنشأ "**الخديو إسماعيل**" الأوبرا الملكية، وألف "**سليمان القرداحي**" فرقة من فلول الفرق المختلفة فمثلت في الإسكندرية والقاهرة. وقد عمل "**القرداحي**" على استبدال الرجال بالنساء لتمثيل دور النساء، وكانت خطوة جريئة وموفقة، وجمع "**إسكندر فرح**" فرقة ضمت الشيخ "**سلامة حجازي**" وقدم لها الروايات الشيخ "**نجيب الحداد**" والشيخ "**أمين الحداد**" و"**طانيوس عبده**" و"**إلياس فياض**"، وانقسمت الفرقة، فاستقل الشيخ سلامة حجازي وراح يمثل الروايات المختلفة في "**حديقة الأزبكية**" ثم في "**دار التمثيل العربي**" بحي الأزبكية.

وفي سنة 1912 عاد "**جورج أبيض**" من فرنسا، وجمع فرقة مصرية كانت حدثا ضخما في تاريخ المسرح المصري، فهي أول فرقة مسرحية تراعي شيئا من المعايير الفنية، فقد جاء جورج أبيض بمستويات فنية عالية –نسبيا– تختلف عن مستويات سلامة حجازي، ولأول مرة يشاهد الجمهور المصري تمثيلا تتوفر له بعض المقومات الفنية، على أن أكبر أثر لجورج أبيض هو أنه ارتفع بالتمثيل إلى مركز يعادل مركز الغناء في العرض، وبالرغم من أن جورج قد حرر المسرح نسبيا من الفوضى التي كان يتخبط فيها، إلا أنه ألقى به في دور الخطابة التي تتعارض هي الأخرى مع أسس فن التمثيل والتي تخرج بما فيها من تنغيم وغنائية عن كونها نوعا من الامتداد المشذب لمدرسة سلامة حجازي وأسلافه.[1]

أما "**عبد الرحمان رشدي**" فقام بفرقته بعد وفاة سلامة حجازي وراح يعالج المجتمع المصري الجديد، قال "**نجيب سرور**" : "حاوت الفرقة أن تجعل التمثيل انفعالا ومعايشة، وظل الإخراج مرتجلا ومضطربا وغير خاضع للأسس الفنية في الحركة المسرحية والديكور وفي العناصر الأخرى المساعدة كالموسيقى والضوء، وخلَّصت فرقة عبد الرحمان رشدي

[1]- حنا الفاخوري، الجامع في تاريخ الأدب العربي الحديث، ص 32.

المسرح من الغناء فاستقل التمثيل لأول مرة، واستخدمت اللغة العامية في بعض المسرحيات، وتخلص معها المسرح تقريبا من شخوص الملوك والخلفاء والأمراء والقُوَّاد أو الوزراء، لتظهر شخصيات عصرية متواضعة".

وهكذا سار المسرح المصري بين هبوط وصعود، ولم يصل إلى درجة ذات قيمة في التأليف إلا مع الشاعر "**أحمد شوقي**"[1] الذي استطاع أن يؤلف كثيرا من المسرحيات بلغة شعرية سليمة، وهي: **(مصرع كليوباترا – ومجنون ليلى – وعنترة – وعلي بك الكبير – والست هدى...)**[2]

أما في لبنان فقد ظل المسرح يسير على طريق الترجمة والاقتباس والتقليد، وعلى طريق التوجيه نحو المثل القوية والبطولات الرفيعة، وتعميق الشعور الديني، وبعث الروح الوطنية وما إلى ذلك، حتى انتهت الحرب العالمية الأولى، فتوجه الأدب نحو الواقعية الاجتماعية، ووضع "**ميخائيل نعيمة**" مسرحية **(الآباء والبنون)** وأوضح فيها ما يعتور المجتمع اللبناني "من علل تحدرت إليه بالعادة، واستقرت في تقاليده، وأوجدت ذلك الشقاق بين الآباء الذين يحيون دون تفكير بالحياة الحديثة المتجددة وبين الذين ينهدون إلى التخلص من القديم في الأدب وفي طراز المعيشة، وفي التفكير الاجتماعي والسياسي".[3]

وهكذا تحول النظر المسرحي إلى الواقع الاجتماعي يعالجه بمختلف الوسائل والأساليب، وفي سنة 1935 ظهر "**سعيد عقل**" بمسرحيته الشعرية "**بنت مفتاح**" ودرج فيها أسلوب القدامى اليونان وعلى أسلوب الفرنسيين الكلاسيكي، وراح يوجه المسرح العربي توجيها كلاسيكيا ولا سيما في مأساته "**قدموس**" التي نالت استحسان الطبقة العالية من رجال الفكر والأدب، وهكذا سار المسرح العربي من طور التعريب والاقتباس والتقليد، إلى طور المحاولات إلى طور الواقعية الاجتماعية إلى طور الاتجاه الكلاسيكي.

عناصر بناء المسرحية:

أ- الحدث:

[1]- حنا الفاخوري، الجامع في تاريخ الأدب العربي الحديث، ص 34.
[2]- هنري رياض، محمد مندور رائد الأدب الاشتراكي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ص 96.
[3]- حنا الفاخوري، الجامع في تاريخ الأدب العربي الحديث، ص 35.

إن المسرحية كـ"شكل" أدبي تعتمد في المقام الأول على قصة أو (حادث) يُعرض علينا من خلال الحوار، وعلى ذلك يمكن أن نعد القصة أو الحادث أو الموضوع العنصر الأول من عناصر العمل المسرحي.

فالحادث لا يكون شيئا مجردا، بل هو مظهر من مظاهر النشاط الإنساني ونتيجة للسلوك الإنساني النفسي والاجتماعي وعلاقته مع بيئته ومجتمعه.[1]

ومن المعروف أن لكل حادث زمان ومكان معينين فيما يعرف اصطلاحا بـ"الوحدات الثلاث"، وحدة الزمان والمكان والموضوع،[2] هذه الوحدات الثلاث تسمية أطلقها الكلاسيكيون الجدد،[3] فقد جرى العرف في أغلب المسرحيات الإغريقية والمسرحيات الكلاسيكية أن تدور الأحداث في إطار زمني لا يتجاوز اليوم الكامل.[4] حيث تحدث أرسطو عن وحدة الزمان قال: "فالتراجيديا تحاول جاهدة أن تقع تحت دورة شمسية واحدة، أو لا تتجاوز ذلك إلا قليلا". وعلى هذا نجد أن أرسطو لم يحدد أو يقرر الفترة الزمنية التي يجب أن تدور فيها أحداث المسرحية، ولكنه ذكر هذه العبارة "تحاول جاهدة"، وأيضا لم يذكر كلمة "وحدة" وألحقها بالزمان. وقد اختلف المفسرون في تفسير معنى الدورة الشمسية أو تزيد، فهل لا بد أن تقع الأحداث في أربع وعشرين ساعة، وهي الفترة ما بين الشروق والشروق، أو ما بين الغروب والغروب، أو ست وثلاثين ساعة، أو أقل أو أكثر.[5]

وأول من أصر على وجود الوحدات الثلاث بمفهومها الجديد، بما في ذلك وحدة الزمان هو "**كاستلفترو**" الذي طالب بأن يتساوى الوقت الذي تستغرقه أحداث المسرحية مع الوقت الذي يقضيه المتلقي في المسرح، وفي أسوأ الحالات يجب ألا يتعدى زمن أحداث المسرحية أربع وعشرون ساعة على الأكثر.

أما وحدة المكان فأضافها الكلاسيكيون الجدد، وردوها خطأ إلى أرسطو، بحجة أن معظم المسرحيات اليونانية تحاكي فعلا أحداثه تقع في مكان واحد، وقد كتب "**كاستلفترو**" الناقد الإيطالي يقول: "إن الجمهور يعرف أنه ذهب إلى مكان واحد، ولذلك كتب فيجب أن لا تنتظر منه أن تصور أن مكان المسرحية قد انتقل من روما إلى أثينا أو العكس، وهكذا نجد أن المكان عندهم يجب ألا يتغير طوال عرض المسرحية، فالحدث لا بد أن يستمر من

[1]- عبد القادر القط، من فنون الأدب المسرحية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1978، ص 11.
[2]- المرجع نفسه ، ص 44
[3]- عادل النادي، مدخل إلى فن كتابة الدراما، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، تونس، ط1، 1987، ص 46.
[4]- عبد القادر القط، من فنون الأدب المسرحية، ص 44.
[5]- عادل النادي، مدخل إلى فن كتابة الدراما، ص 94.

البداية حتى النهاية في نفس المكان الذي بدأت فيه المسرحية. والسبب في ذلك أن المسرح أو بمعنى أدق خشبة المسرح مكان واحد لا يتغير، فلا يمكن افتراض كونها أكثر من مكان في نفس الوقت. ولكنهم أعطوا بعد ذلك الحرية مقيدة بعض الشيء في تغير المناظر، فالتحرك لا بد أن يتم داخل وحدة مكانية واحدة، وفي هذا نجد "**دريدان**" يتعرض لتنوع المناظر المرسومة التي توضع خلف المسرح، وإمكانية ذلك في تحريك خيال المتلقي في أن يخدع نفسه ويتصور أن المكان الواحد أمكنة متعددة، ولكنه فضل أن تكون هذه الأماكن متقاربة تقاربا شديدا، أي في نفس البلد أو المدينة أو المنطقة أو في نفس المنزل مع تغير المناظر من حجرة إلى أخرى، ومن هنا تكون قد تمت المحافظة على وحدة المكان العام، وهو المدينة، حيث لا يضر تعدد الوحدات المكانية بوحدة الزمان.[1]

ب- الشخصيات:

ذكر عادل النادي في كتابه (مدخل إلى فن كتابة الدراما) أن أرسطو لم يذكر في كتابه (فن الشعر) كلمة الشخصية أو الشخصيات، ولكنه ذكر "الأخلاق" فقال: "فيلزم أن يكون لكل تراجيديا ستة أجزاء هي التي تعين صفتها المميزة وهي: القصة، والأخلاق، والعبارة، والفكر، والمنظر، والغناء". أي الحدث، الشخصيات، اللغة، الفكر الذي يقدمه العمل، والمحسنات الممتعة من غناء ومناظر أو ديكورات، وهذا شيء لا يظهر بوضوح إلا عندما تعرض المسرحية على الخشبة (المسرح).

وإذا نظرنا إلى الشخصية نفسها أو بمعنى أدق "الإنسان" فسنجد أن هذا الكائن أو الإنسان تتداخل فيه عدة عناصر وأبعاد معينة وهي ثلاثة أبعاد: نجد البعد الفيسيولوجي يتصل بتركيب جسم الشخصية، ذكر، أنثى، العمر، الطول... إلخ.

أما البعد السوسيولوجي أو الاجتماعي فلا بد أن يعتني به المؤلف جيدا حتى يضع يده على جزء هام من مكونات الشخصية، فتحديد نوعية التعليم الذي تلقاه الفرد وديانته والطبقة التي ينتمي، سواء راقية أو متوسطة أو كادحة ... إلخ.

أما البعد الثالث هو السيكولوجي أو النفسي، فهو ثمرة البعدين الآخرين، وهو الذي يكون مزاج وميول الشخصية ومركبات النقص فيها، ولذلك فهو الذي يتمم الكيان الجسماني والاجتماعي ويحدد المعايير الأخلاقية والحياة الجنسية للشخصية وأهدافها في الحياة.[2]

---

[1]- عادل النادي، مدخل إلى فن كتابة الدراما، ص 97.

[2]- المرجع نفسه، ص46- 47

وقد عدَّ "**عبد القادر القط**" الشخصية العنصر الثاني من عناصر المسرحية.[1]

ج- الحركة:

وهي عنصر فني من عناصر العمل المسرحي الهامة، فقد عدَّها "**عز الدين إسماعيل**" "العنصر الثالث الجوهري" في العمل المسرحي، وهو يتعاون مع العنصرين (الحوار والصراع) ولا يقل عنهما أهمية.[2]

د- الحوار:

يعد الحوار هو أوضح جزء في العمل المسرحي،[3] وهو وسيلة تفاعل الأحداث، وهو الأداة التي تتواصل عن طريقها شخصيات المسرحية وتقوم مقام المؤلف في (الرواية) في سرد الأحداث وتحليل المواقف والكشف عن نوازع الشخصيات.[4]

فالحوار هو الخصيصة التي تميز المسرحية عن سائر الصور الأدبية الأخرى من حيث أن المسرحية لا تأخذ الشكل النهائي لها إلا عن طريق الحوار والخشبة.[5]

هـ- الصراع:

الصراع هو عنصر آخر من عناصر العمل المسرحي،[6] وبالصراع يكون (تحرك)، كلام، صمت، نجوى.[7]

فالصراع ضروري في بنية الأحداث (الحدث) الدرامي، فهو يقوم على تنامي الحدث وتصعيده من خلال ما يخلقه التصادم والتعارض بين أطرافه،[8] كأن يكون الصراع بين البطل البطل ونفسه، أو بين البطل وإنسان آخر، أو بين البطل وقوى الطبيعة، أو بين البطل والأفكار المتعارضة أو الفلسفات، أو الآراء الاجتماعية، أو بين البطل وقوى غيبية كالقدر والآلهة.[9]

---

[1]- عبد القادر القط، من فنون الأدب المسرحية، ص 12.
[2]- عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، القاهرة، 1365 هـ، 1946م، ص 148.
[3]- عادل النادي، مدخل إلى فن كتابة الدراما، ص 28.
[4]- عبد القادر القط، من فنون الأدب المسرحية، ص 33.
[5]- عادل النادي، مدخل إلى فن كتابة الدراما، ص 28.
[6]- عبد القادر القط، من فنون الأدب المسرحية، ص 12.
[7]- علي الشلق، النثر العربي في نماذجه وتطوره لعصري النهضة والحديث، دار القلم، بيروت، لبنان، ط2، 1974، ص 290.
[8]- فؤاد الصالحي، علم المسرحية وفن كتابتها، دار الكندي إربد، الأردن، ط1، 2001، ص 105.
[9]- عادل النادي، مدخل إلى فن كتابة الدراما، ، ص 70.

من خلال تفاعل الأحداث والشخصيات والصراع في صورة –حوار– يتم للمسرحية ما يمكن أن نسميه بالبناء الفني للمسرحية، ونعني به التحام هذه العناصر في عمل متكامل يبدأ بعرض الأحداث والشخصيات عرضا عاما، ثم يتتبع تطورها ومصائرها حتى تبلغ النهاية التي يرى المؤلف أنها تضع خاتمة لهذا البناء.[1]

و– الحبكة (العقدة):

الحبكة هي "التي تقدم الإطار الرئيسي للفعل، وهي خط تطور القصة، وهي خطة الفعل التي يمكن عن طريقها للشخصيات وغير ذلك من العناصر المكونة للدراما أن تكشف عن نفسها". وحبكات المسرحيات أنواع، منها التي تُبنى بناءً محكمًا، ومنها المفكّك والبسيط ومنها المعقد.

إذن فالحبكة هي تتابع الأحداث الحدث تلو الحدث بحتمية درامية، بحيث تخلق في وجدان المشاهد شعورا بأن الأحداث تتبع في طبيعتها ما سبقها من أحداث، وتؤدي إلى ما يليها من أحداث أيضا على أساس من التسلسل المنطقي، ويجب أن تكون الأحداث ملتزمة بضرورة وجودها في المسرحية، بحيث إذا تم حذف حادثة معينة أو تغير مكانها تُصاب المسرحية بخلل في بنائها.

وكل حبكة تشتمل على بداية ووسط ونهاية من ناحية البناء الأرسطي التقليدي، أي لها حيز معين.[2]

ز– اللغة:

إن اللغة في المسرحية وسيلة ذات أثر ضخم في تحقيق العمل الفني، وبنائه الدرامي، فهي عنصر بالغ الأهمية تتوقف أهميته على قدرة المؤلف على استخدام اللغة، وحسن توظيفها، فغايتها ليست جمالية شعرية فحسب، بل غايتها أن تحمل الفكر وأن تعبر عن الشخصية وتعاريجها النفسية وأن تشيع الجو العام الذي تتطلبه المسرحية وتنشره في نفس المشاهد.

كما تستطيع بالصور الإيحائية والتعبيرات المجازية التي تتردد على طول المسرحية أن تحقق المغزى العام وتجسده.[3]

---

[1]- عبد القادر القط، من فنون الأدب المسرحية، ، ص 12.

[2]- عادل النادي، مدخل إلى فن كتابة الدراما، ص 60.

[3]- محمد زكي العشماوي، أعلام الأدب العربي الحديث واتجاهاتهم الفنية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، 2005، ص 263.

بالإضافة إلى هذه العناصر الرئيسية، هناك عناصر سمعية وبصرية تكميلية للنص المسرحي المتمثلة في الموسيقى والمؤثرات الصوتية والمناظر في المسرح، وقد تكون سببا في رفع القيمة الدرامية للمسرحية وتقويتها إذا ما تآلفت مع فكرة النص، وقد تكون سببا في إعاقتها والقضاء عليها إذا كانت لا تخدم النص.

ولذلك لا بد للكاتب المسرحي أن يحدد طبيعة المناظر التي تتطلبها مسرحيته، ونوع الموسيقى، وكذلك نوع المؤثر الصوتي، وليس معنى نوع الموسيقى هنا أن يكون المؤلف دارسا للموسيقى وأصولها وقواعدها ومقاماتها، ولكن يكفي أن يكون متذوقا فقط، وبالنسبة للمؤثر الصوتي مثلا: صوت القطار، سيارة، رياح شديدة، رعد، طلقات مدفع، رشاش ...[1]

أنواع المسرحية:

إن المسرحية ليست من نوع واحد، بل هناك أنواع مختلفة ظهرت ولا تزال تظهر حتى اليوم، كما أن هناك أنواعا اختفت وحل محلها غيرها.

وإذا كان الأدب المسرحي قد عرف منذ ظهوره عند اليونان القدماء ورواده الأوائل نوعين مختلفين من المسرحية هما التراجيديا أي المأساة والكوميديا أي الملهاة.[2]

أ- المأساة (التراجيديا):

ظهرت المأساة في تاريخ المسرحية قبل ظهور الملهاة.[3] وهي فن جاد نبيل يستمد موضوعاته من حياة الآلهة وأنصاف الآلهة والأبطال والنبلاء، كما يستمد شخصياته من نفس الطبقات، وتنتهي المأساة نهاية مفجعة.[4]

والمأساة كفن مسرحي له مضمونه وصورته الفنية المحددة قد اختفت من التراث العالمي بانتهاء العصر الكلاسيكي، أي بانتهاء القرن السابع عشر الميلادي.

ب- الملهاة (الكوميديا):

الكوميديا أو الملهاة أي المسرحية الفكاهية،[5] استخدم الإغريق القدامى مصطلح (كوميديا) للدلالة على أصناف عديدة من النشاط الملهاوي، امتدت جذور معظمها بعيدا في مجاهل التاريخ المظلمة، ولقد أثرت هذه الأصناف في بعضها البعض، وتأثرت ببعضها

---

[1]- عادل النادي، مدخل إلى فن كتابة الدراما، ص 76.

[2]- محمد مندور، الأدب وفنونه، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، ط5، 2006، ص 119.

[3]- علي أحمد باكثير، فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، مكتبة مصر، الفجالة، ص 27.

[4]- محمد سراج الدين، فن المسرحية وسعته في الأدب العربي، دراسات الجامعة الإسلامية العالمية شيتاغونغ، بنغلاديش، 2006، ص 29.

[5]- محمد مندور، الأدب وفنونه ، ص 120.

أيضا، وبينما تطورت بعض أوجه هذه النشاطات لتتحول إلى نشاط أدبي فني راقٍ، وبقي البعض الآخر منها ضمن حدود النشاطات الفولكلورية.[1]

والملهاة يمكن تقسيمها بسهولة إلى ثلاثة أنواع: ملهاة الأخلاق، والملهاة الرومنتيكية، والفارص "Farce"، والأولى من شأنها أن تحمل على الأوضاع المألوفة في الحياة المعاصرة، كمسرحيات برناردشو، وهذا النوع قريب من القصة، وكذلك الملهاة الرومنتيكية قريبة من الرواية، فهي تتناول جوانب من التجربة لا يألفها الناس كثيرا وتعالجها معالجة أقرب إلى العطف عليها منها إلى أن تحمل عليها. أما الفارص فهي تقوم على الحركة المسلية، وفيها تهمل إثارة "الحبكة" ورسم الشخصية إهمالا صريحا.

وبجانب هذه الأنواع الرئيسية هناك أنواع مختلفة مختلطة أو غير محددة يجب أن تلاحظ، فهناك "الملهاة الباكية"، وهي مزيج من المأساة والملهاة، وقد تقسمت إلى نوعين عامين: أما النوع الأول فقد كانت فيه القصة جادة، وهي تتحرك نحو نهاية مأساوية، حتى إذا كان المشهد أو المشهدان الأخيران من المسرحية إذا بالحوادث تنتهي إلى نهاية سعيدة أو كوميدية، أما النوع الثاني فيتمثل في المسرحية التي يمتزج العنصران التراجيدي والكوميدي خلالها، فالحادثة الرئيسية جادة ولها إمكانات مأساوية بالرغم من أنها تنتهي نهاية سعيدة. وكذلك تتضمن أشد المشاهد جدية عناصر كوميدية تتعارض أحيانا تعارضا حادا مع النغمة الحزينة الرئيسية، ومن الأنواع المسرحية كذلك "**الميلودراما**" وهي في الأصل تعني المسرحية الموسيقية، وهو لفظ يستخدم استخداما غير محدد إلى حد ما، ليدل على ما يمكن أن يسمى بالفارص الجادة.

وهناك أيضا نوع يسمى "الماسك" "Masque" وهو ليس مسرحية ولكنه شيء يشبهها، إنه نوع من الاحتفال الذي قد يحدث في الهواء الطلق، وكذلك ظهرت عندنا مسرحية شعرية تصور مأساة تاريخية، كمسرحيات شوقي وتلميذه عزيز أباضة، كما ظهرت أيضا المسرحية الفكرية التي يتناول فيها الكاتب الصراع والمشكلات الإنسانية كمسرحيات توفيق الحكيم الأسطورية، وكذلك ظهرت المسرحية الاجتماعية التي تتناول مشكلات وقتية وتقدم صورة للمجتمع.[2]

---

[1]- جميل نصيف التكريتي، قراءة وتأملات في المسرح الإغريقي، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، الجمهورية العراقية، 1985، ص 225.

[2]- عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، ص 152-153.

الفصل الأول: محمد مندور والنقد المسرحي

أولا : النقد المسرحي العربي:

1- تعريف النقد المسرحي

2- نشأة النقد المسرحي العربي وتطوره

ثانيا: محمد مندور رائد النقد المسرحي:

1- شروط نقد المسرحية عند محمد مندور

2- مقاييس النقد المسرحي عند محمد مندور

أولا- النقد المسرحي العربي:

1- تعريف النقد المسرحي:

تظهر إشكالية النقد المسرحي منذ اللحظة التي نطرح فيها السؤال: ما هو النقد المسرحي؟

إن صعوبة تعريف النقد المسرحي تأتي نتيجة الأسباب التي تجعل من تعريف النقد الأدبي أمرا مستعصيا، وهي عامة ترتبط بتعدد التعريفات واختلافها باختلاف المرجعيات المعرفية التي تنطلق منها، وتأتي أيضا نتيجة أسباب أخرى ترتبط بطبيعة الإبداع المسرحي.

فمن أهم الإشكالات التي يمكن الحديث عنها في العملية النقدية؛ عندما يتعلق الأمر بالمسرح تحديدا، هو كون العمل المسرحي مركبا تحكمه علاقات وتتداخل في تشكيله حقول معرفية فنية وفكرية عديدة، تبدأ بالنص المسرحي مرورا بتقنيات أخرى، كالسينوغرافيا والإخراج... وانتهاء بعرض تلتقي فيه مختلف المهارات والفنون والتخصصات. وهكذا تتأكد صعوبة الوقوف على تعريف "**النقد المسرحي**" تعريفا جامعا مانعا، إلا أن هذا لم يمنع من تتبع بعض التعريفات التي وضعها المختصون للنقد المسرحي، ومواكبة التحولات التي عرفها، وذلك بهدف الوقوف على بعض وظائفه وخصائصه.

و"**النقد المسرحي**" في معجم "**باتريس بافيس**" هو: "نموذج من النقد مارسه عامة الصحفيون، وكان هدفه الإعلان في الصحف أو عبر الوسائل السمعية والبصرية عن عرض مسرحي حال ظهوره. إن العزم على الإخبار له على الأقل نفس أهمية الوظيفة الإلحاحية والإقناعية للخبر: يتعلق الأمر بمواكبة الأحداث والإشارة إلى العروض التي يجب أن تذهب لمشاهدتها".

لكن هذا الوضع النقدي الذي يقتصر على الإخبار بالعروض المسرحية المنجزة، ولا يهتم بالجوانب الجمالية والإيديولوجية سيتغير، بحيث يصبح الاهتمام منصبا على ممارسة المسرحية في حد ذاتها، أي كل ما يتصل بطبيعة الإبداع المسرحي.

فالنقد المسرحي كما تراه الدكتورة "**ماري إلياس**": "تسمية عامة تشمل مجالات متعددة منها الكتابات التي تنصب على الحركة المسرحية من نصوص وعروض، ومنها الدراسات التي تعرف بالكتاب ونصوصهم وبالمخرجين والممثلين، وبالعروض المقدمة، وبتاريخ المسرح، ومنها الأبحاث النظرية حول مفاهيم المسرحية وطرق تحليل النص والعرض"[1].

[1]- زهور بن السيد، النقد المسرحي، (مجلة نوارس الورقية)، ع:2، المغرب، مارس 2012.

ويقول "**مخلوف بوكروح**" في تعريف النقد المسرحي: "يطلق مصطلح النقد المسرحي 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...".[1]

ثم إن الحديث عن **النقد المسرحي** يقتضي بداهة الحديث عن "**الناقد المسرحي**"، فمن هو الناقد المسرحي؟

يبين الدكتور "**حسن المنيعي**" في كتابه **(النقد المسرحي العربي)**: "أن الناقد المسرحي الحقيقي هو الذي يستطيع إدراك "آليات" اشتغال العمل المسرحي وتحديد أصولها ومستجداتها اعتمادا على ثقافته الشخصية".[2]

إن وضعية الناقد في العالم العربي بصفة عامة، وضعية إشكالية يصعب من خلالها تعريف الناقد وتحديد اختصاصه.

وتزداد هذه الصعوبة تعقيدا عندما يتعلق الأمر بتعريف **الناقد المسرحي** وبمسألة تمييزه عن ناقد الأدب، فصعوبة التعريف تأتي من صعوبة النقد المسرحي، أما صعوبة التميز فإنها تأتي نتيجة تداخل وظائف **الناقد المسرحي** و**ناقد الأدب** وتقاطعها إلى حد الالتباس، وقيامها على نفس الأهداف المتمثلة في قراءة العمل الإبداعي وكشف عوالمه المتعددة وتقويمه.

إن ممارسة المسرحية تشترط جهدا نقديا مضاعفا، تقتضيه طبيعة المسرح المركبة (النص والعرض)، فليس في وسع دارس المسرح التوصل إلى نتائج ذات أهمية ما لم يكن واعيا بطبيعة المفارقات التي يتشكل منها المسرح، وبنوعية العلاقات التي تحكمها فإن "متلقي الدراما ليس كمتلقي الأجناس أو الأنواع الأدبية وناقد الدراما غير ناقد الأجناس والأنواع الأدبية، لأن عليه ألا يقف عند الوجه الأول بل عليه أن يعبر إلى الوجه الآخر".

وقراءة العمل المسرحي يجب أن تشمله في كليته، وذلك بربط النص بالعرض، وألا يقتصر على النص كما هو الشأن بالنسبة للعديد من الدراسات المسرحية، يقول الدكتور "**محمد الكغاط**": "إذا كان الناقد المسرحي نفسه ينطلق من النص أحيانا، فإن عليه أن يربط بالعرض مادام مطالبا بمقارنة كل عناصره، ومتابعة ما حققه المخرج من انسجام بين سائر

[1]- مخلوف بوكروح، الصحافة والمسرح، دراسة في التغطية الإعلامية للعرض المسرحي، طبع المؤسسة الوطنية للفنون، الجزائر، 2002، ص 11-12.

[2]- حسن المنيعي، النقد المسرحي العربي إطلالة على بدايته وتطوره، المركز الدولي لدراسات الفرجة، طنجة، 2011، ص 8.

مكونات المسرح وهو ينقل كلام النص إلى حركة الخشبة".[1] وبهذا يتميز الناقد المسرحي عن الناقد الأدبي، وعن الناقد الأدبي للمسرح أيضا.

2- نشأة النقد المسرحي العربي وتطوره:

إن الإطلالة السابقة لنشأة المسرحية في الأدب العربي تقودنا إلى تقسيم المسرح العربي ونقده إلى مرحلتين: الأولى تمتد منذ نشأته في منتصف القرن التاسع عشر حتى منتصف القرن العشرين، والثانية منذ منتصف القرن العشرين حتى اليوم. وسبب هذا التقسيم يعود إلى أن المسرح العربي ونقده سارا في المرحلة الأولى على نهج معين في علاقتهما بالمسرح الأجنبي وبالحياة الاجتماعية والثقافية العربية.

أ- المرحلة الأولى:

عندما نشأ المسرح العربي في منتصف القرن التاسع عشر واجه الناس فنًّا جديدا ليس له سابقة في تاريخهم الأدبي والفني الطويل، فهم يعرفون الأدب (كلاما) يصلح بعض الشعر فيه مادة للغناء. ومع أنهم كانوا (يقلدون) بالتشخيص والتمثيل بعض مظاهر الحياة في سهراتهم واحتفالاتهم، فقد كان ذلك أقرب إلى الأضاحيك التي تروى في مجالس السمر أو في طقوس التعبد والتزهد، ولم يعرفوا هذا الفن المؤلف من (**أدب قصصي حواري**) يجري على ألسنة أشخاص يقلدون أشخاصا آخرين.

ويضاف إلى هذا أن هذا الفن يجري في أماكن مخصوصة لا يجوز ولا يصح تقديمه في غيرها. وهو مزين أيضا بغناء وموسيقى. ولأن النقد لا بد أن يتلو الإبداع، فقد كان لا بد من تقييم هذا الفن الجديد. ولأن نقاد الأدب والموسيقى لم يكونوا يعرفون شيئا عن أصول هذا الفن الجديد وقواعده لتمييز غثة من ثمينة، فقد انبرى المسرحيون أنفسهم للحديث عنه فكانوا أول (**النقاد المسرحيين**) وكانت مهمة النقد عندهم (التعريف بالمسرح والإقناع به والتوصيف له). من هنا تقدم كل واحد من رواد المسرح العربي الثلاثة، **مارون نقاش، وأبو خليل القباني، ويعقوب الصنوع**، إلى الجمهور بخطبة يشرح فيها كل منهم هذا الفن الجديد، ومدى أهميته.

ولا شك أن هؤلاء الرواد الأوائل ابتدعوا المسرح العربي عن المسرح الأوربي وقد نقلوه بالمشاهدة الفعلية لبعض العروض المسرحية و الأوبراتية.

[1]- زهور بن السيد، النقد المسرحي، ع 2.

وأتيح لهم الاطلاع على قلة من النصوص المسرحية الأجنبية دون الرجوع إلى كتب **النقد المسرحي**. واستطاعوا –بثاقب بصرهم– أن ينقلوا الهيكل الأساسي للعمل المسرحي وهو النص الحواري الذي يشخصه أناس على مكان يسمى المنصة. لكنهم وهم ينقلون أصول وقواعد العمل المسرحي، كانوا يحاولون تقريب هذا الفن الغريب من الذوق العربي المعاصر لهم، بحيث يخرج كما يقول مارون نقاش ذهبا افرنجيا مسبوكا عربيا. فأدخلوا الغناء في المسرحيات التي لا يليق بها الغناء.

واستمدوا موضوعاتهم من التاريخ العربي، وبسَّطوا حبكة النص المسرحي، وأكثروا من السجع الذي كان سمة الجمال في التأليف الأدبي.

إن محاولة وضع أصول المسرح الأجنبي في بوتقة الذوق العربي هي أجلُّ وأخطر مهمة قام بها الرواد الأوائل ومن تلاهم من المسرحيين العرب.[1] لكن المسرح العربي حينما ولد ونشأ وترعرع، كان المجتمع العربي ينقسم حول قسمين؛ قسم مؤيد مشجع لأنه يرى فيه وجها حضاريا تحتاجه الأمة العربية في نهضتها الجديدة. وقسم معارض لأنه يرى فيه وجها من وجوه الفسق والفجور. وقد شعر المثقفون المتنورون بالخطر المحدث بهذا الفن من المعارضين له، فانبروا للدفاع عنه. وهكذا كان **النقد المسرحي** في أواخر القرن التاسع عشر وأول العشرين ينصبُّ في نقطة أساسية هي تبيان فن التمثيل وأهمية المسرح في حياة الشعوب.[2]

و**محمد كرد علي** يتحدث في جريدة **المقتبس** عام 1906 في مقالة له بعنوان "**التمثيل في الإسلام**" عن أهمية المسرح وعن دوره في بلاد الغرب وعن وجوده القديم في اليابان وعن دخوله إلى بلاد الشام وانتقاله إلى مصر.

واستمر المسرحيون والمؤلفون منهم على الخصوص في الدفاع عن المسرح وفي شرح أصوله وقواعده وأهدافه.

وقد قامت الصحافة بدورها الجليل في دعم المسرح وتأييده، فكان صدرها مفتوحا للمقالات التي تدافع عن المسرح، وتضمنت الصحافة في هذا المجال عدة أنواع من الحديث عن المسرح، فهي تنشر أخبار الأجواق المسرحية بما يرغِّب المتفرجين بمشاهدتها.

[1]- فرحان بلبل، مراجعات في المسرح العربي منذ النشأة حتى اليوم، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2006، ص 46.
[2]- المرجع نفسه، ص 48.

وكذلك نشرت الصحافة مقالات عن المسرح والتمثيل والتأليف المسرحي، حيث كانت هذه المقالات تحاول أن تقدم وصفا للواقع المسرحي العربي من ناحية وتهدي المسرحيين إلى سبل تطوير المسرح من ناحية ثانية.

وأيضا نشرت مقالات نقدية عن العروض المسرحية، وكان النقاد يحتكمون إلى أذواقهم فيما يصدرونه من أحكام. ولم تكن أحكامهم هذه تزيد عن آراء متفرقة. وأكثر ثقافتهم في أصول النقد المسرحي مستمدة من مشاهداتهم للعروض المسرحية أكثر مما هي مستمدة من دراسة منهجية لفن المسرح وفن النقد.

إن اعتماد النقد على الذوق حتى منتصف القرن العشرين يعود إلى قلة الثقافة المسرحية في الوطن العربي، وكل بضاعة النقاد المسرحية بعض مقالات مترجمة عن المسرح، وبعض مسرحيات قليلة مترجمة وتذوق لفن المسرح وإدراك لدوره الاجتماعي والثقافي، لكن هذا الواقع يؤكد لنا أمرا هاما في تاريخ المسرح العربي وفي تاريخ نقده وهو أن النقد استمد قواعده وأصوله من الأعمال الإبداعية العربية أكثر مما استمدها من قواعد المسرح الأجنبي، إضافة إلى ذلك أن المسرحيين المبدعين كانوا يتقدمون إلى جمهورهم وقرائهم بشرح نظرية المسرح عندهم كما فهموها ومارسوها.[1]

ومن هنا تأكد أن "**النقد المسرحي العربي**" اعتمد على نفسه في أصول نقده، ولأن المسرح العربي لم يكن قد تشكل له تاريخه وأعماله، وكان أقرب إلى التجريب منه إلى ابتداع الأصول المتوارثة والقواعد المعروفة، و ظلت الحركة النقدية متخلفة عن حركة المسرح، وليس للنقد من فضل في هذه المرحلة الأولى إلا التأريخ للأعمال المسرحية ونقل شيء من الثقافة المسرحية ووضع الأسس الأولى للتحليل النقدي للأعمال المكتوبة والمعروضة.

[1]- فرحان بلبل، مراجعات في المسرح العربي منذ النشأة حتى اليوم، ص 50.49

ب- المرحلة الثانية:

نظرا لإلحاح النقاد في المرحلة الأولى على ضرورة إنتاج حركة مسرحية عربية تقوم على الترجمة والاقتباس للتوفر على نصوص جاهزة للإعداد المسرحي.[1]

فبنهاية الحرب العالمية الثانية بدأت الثقافة المسرحية عند المسرحيين وعند النقاد تتغير تغيرا جذريا. فقد بدأت المطابع تقذف إلى القارئ العربي أكثر التراث المسرحي الأجنبي إبداعا ونقدا، ولا يعني هذا أن رجال المسرح في المرحلة الأولى لم يطلعوا على المسرح الأجنبي. فقد ثبت بالدليل القاطع أن المسرحيين منذ أيام خليل القباني عرفوا شكسبير وموليير وراسين وكورني ونصوصا قليلة أخرى لغير هؤلاء.

لقد أخذ المسرحيون العرب يطلعون على المسرحيات الأجنبية كما هي عليه بعد ترجمتها ترجمة دقيقة بأسلوب عادي يقصد إلى نقل المعنى دون تشويه أو تغيير. ولم يقف المترجمون عند مشاهير المؤلفين من أمثال شكسبير وموليير، بل قاموا بترجمة أكثر التراث المسرحي، ولم يمض على نهاية الحرب العالمية الثانية أربعون عاما حتى كان القسم الأعظم من التراث المسرحي الأجنبي قد ترجم إلى العربية. وقد قامت المؤسسات الرسمية ودور النشر في عدد من الأقطار العربية بمهمة ترجمة هذا التراث على شكل سلاسل مسرحية شهرية كما فعلت وزارات الثقافة المصرية والسورية والكويتية.

والنقطة الهامة في هذه السلاسل المترجمة أن كل مسرحية منها توضع لها مقدمة واسعة تتحدث عن الكاتب وعصره والمدرسة الأدبية التي ينتمي إليها. ولم تقف الترجمات عند التراث المسرحي القديم، بل واكبت أحداث المسرحيات الأجنبية.

وأتيح للكاتب العربي أن يطلع على التيارات المسرحية الصغيرة والكبيرة منها في شتى أنحاء المعمورة. وبسبب ازدياد وسائل الاتصال في العالم عبر التلفزيون والسينما، صار بإمكان المسرحي العربي أن يشاهد كثيرا من العروض المسرحية المعدة للمسرح أو للسينما أو للتلفزيون.[2]

وبسبب هذا التوسع في الترجمات، صارت الثقافة المسرحية جزءًا من الحياة الفكرية العربية كما صار العرض المسرحي جزءًا من الحياة الاجتماعية العربية. فالمتفرج في المرحلة الأولى كان يكتفي بمشاهدة العروض المسرحية دون أن يهتم بالثقافة المسرحية.

---

[1]- حسن المنيعي ،النقد المسرحي العربي إطلالة على بدايته وتطوره،ص29.

[2]- فرحان بلبل، مراجعات في المسرح العربي منذ النشأة حتى اليوم ، ص 56.55

ولم يكن تاريخ المسرح وأصوله وقواعده وأصول نقده من دائرة اهتمام المثقف العادي بل المتفرج العادي. وكانت الثقافة الشعرية هي الطاغية على الحياة الفكرية... ولم ينل المسرح إلا جانبا التعريف به على أضيق نطاق. أما النصف الثاني من القرن العشرين فقد صار المسرح ميدان معاركه النقدية، وبذلك صار البحث المسرحي يحتل مرتبة رفيعة في الحياة الفكرية.

وأخذ المترجمون بترجمة أهم كتب النقد المسرحي القديمة والحديثة، وواكبوا الأبحاث المسرحية التي كانت تنشرها المجلات الأجنبية سواء منها التي تدور حول النظريات المسرحية أم حول العروض المسرحية.[1]

وهكذا صار المثقف العربي يعرف تاريخ المسرح العربي لا من خلال نصوص متفرقة، بل من خلال تأريخ منهجي لتطوره ومدارسه واتجاهاته، وصار يعرف أصول الدراما وتطورها من الكلاسيكية إلى آخر الاتجاهات المعاصرة. وفي الوقت نفسه صار للنقد أسلحته الماضية المعتمدة على أصول النقد وقواعده، ولم يعد يكفي فيه التذوق الشخصي أو الرأي الانطباعي العابر.

رغم أن النقد كان ضعيفا في مواكبة النشاط المسرحي و في رصد تطوره و رغبته في إقامة مسرح عربي يمد عينا إلى التراث المسرحي الأجنبي و ينفرع لنفسه أساليبه و خصائصه.

لكن النقد المسرحي، رغم ذلك أسدى إلى الحركة المسرحية اجل الخدمات التي يمكن تلخيصها بما يلي:

- نشر أخبار العروض المسرحية و أخبار الكتب و المسرحيات الصادرة و مع أن هذه الأخبار ليست أكثر من مهمة صحفية إخبارية فإنها تقدم المادة الأولية لمؤرخي المسرح العربي، فمنها يستقي الناقد إحصائية ما صدر من كتب و ما قدم من عروض.
- المتابعة الصحفية للحركة المسرحية في الصحف و المجلات، و ذلك بكتابة مقالات نقدية حول النصوص و العروض المسرحية، و هذه المتابعة الصحفية هي المدار الأول للخلافات بين النقاد و المسرحيين، و على الرغم من كل أخطاء هذه المتابعات فهي التي حققت للنشاط المسرحي وجودا إعلاميا دائما و مكانة أدبية و نقدية

[1]- فرحان بلبل، مراجعات في المسرح العربي منذ النشأة حتى اليوم ، ص 57.

مستمرة،ستكون الذاكرة الحية للعروض المسرحية التي طواها الزمن و التي سنستقي تاريخ حركة المسرحية عبر ثلاثين أو أربعين عاما، فهي إذن تقدم مادة تاريخية و نقدية للحركة المسرحية و هذه المادة يمكن للناقد المتمكن أن يغربلها و أن يستخلص منها مسار الحركة المسرحية في كل قطر عربي.

- بدأت منذ حوالي عشرين عاما محاولة نقدية لخلق نظرية عربية في الدراما فثمة باحثون كتبوا في تأصيل المسرح العربي و قد توج هذه المحاولات **علي عقلة عرسان** بكتابه الهام **(الظواهر المسرحية عند العرب)** و كتب **سعد أدرش** عن **(المخرج)** و**ألفريد فرج** عن **(المتفرج)** و حاول الدكتور **علي الراعي** جاهدا أن يلتمس آفاق المسرح العربي مرة بعد مرة.

و لا شك أن ما قدمه النقد كثير، لكن ما لم يقدمه أكثر فإذا كان قد واكب الحركة المسرحية مدافعا عنها محققا لها الإعلام و الإشهار و التاريخ، فانه لم يتمكن من وضع نظرية الدراما العربية في أقطارها المختلفة. و قد آن الأوان لكي يقوم النقد بهذه المهمة، و يتم ذلك بأمرين:

أولهما: أن يقوم بتحليل النصوص المسرحية العربية ليستخلص تطورها و القواعد التي آلت إليها، كما استخدمها و طورها الكتاب المسرحيون.

و ثانيهما: تحليل العروض المسرحية لتبيان وسائلها التي استخدمها المخرجون و الممثلون لجعل المسرح فنا اجتماعيا و ثقافيا صارت له مكانته في المجتمع العربي[1].

ثانيا- محمد مندور رائد النقد المسرحي:

يعد محمد مندور الرائد الأول في مجال النقد المسرحي الأدبي والفني معا، كما يعد مؤسس الدرس المسرحي في مصر، وبما أنه كان يهتم بكل الأجناس الأدبية، فقد كان نقده متعدد الآفاق والمرجعيات، ومنها على الخصوص التراث العربي الأدبي القديم والثقافات اليونانية والفرنسية والروسية. وجعل نقده يتأرجح بين عدة مناهج **(ذوقي جمالي إنسانوي، تحليلي وصفي، واقعي إيديولوجي ...)** أما عن **نقده المسرحي،** فقد كان ينطلق من نظرية سيعكس اطلاعا كبيرا على أهم التيارات التي ارتبطت بالمسرح كالكلاسيكية، والرومانسية،

[1]- فرحان بلبل،مراجعات في المسرح العربي منذ النشأة حتى اليوم، ص 66

والرمزية، والواقعية، والاشتراكية، والتعبيرية، والوجودية والعبث، وهذا ما ساعده على التأريخ للمسرح في بعض دراساته[1].

ونظرا لأهمية مندور النقدية فقد حظي بشهادة الكثير من النقاد والباحثين:

أشار الباحث **أحمد شمس الدين الحجاجي** أن الدكتور محمد مندور قد لعب دورا أساسيا في **الحركة النقدية المسرحية** بما يجعل منه خطوة متقدمة على طريق تطور **النقد المسرحي**، ويقول الحجاجي: "يعد الدكتور محمد مندور بحق واحدا من أهم نقاد الحركة المسرحية منذ نشأتها حتى وفاته، فقد كان واحدا من أهم دعائم معهد الفنون المسرحية الذي أنشيء في عام 1944؛ وقام فيه بدور مهم في تعليم طلابه نظريات المسرح في وقت لم يكن فيه باحث واحد متمرس بالدراسة النظرية لهذا الفن".

ويضيف الحجاجي: "لقد أدى الدكتور محمد مندور دوره كاملا في عصره، وكان أهم دور قام به بالذات في عالم المسرح هو التعريف به، وكان أهم ناقد من نقاد المسرح منذ أن عاد إلى مصر حتى رحيله.[2]

ويقول **هنري رياض** في كتابه **(محمد مندور رائد الأدب الاشتراكي)**: "يعد مندور في نظر النقاد المحدثين؛ رائد من رواد النقد المسرحي الواقعي، مثل دريني خشبة، ومحمد يوسف نجم، ومحمود حامد شوكت. وعلى الرغم من أن كتاباته عن المسرح ومذاهبه قد لا تضارع أدب هؤلاء الرواة، لكني عندما أضم إليها المقدمات الرائعة التي كتبها للمسرحيات المترجمة، وأتخيل بعين المستقبل نشر ما كتبه مندور في مذكرات وانتقادات لدى قبول أو رفض المسرحيات، بوصفه أحد أعضاء لجنة القراءة لروائع المسرح وغيرها من اللجان، أكاد أراه في وصف واحد معهم".[3]

وكذلك ذكر الدكتور **حسن المنيعي** في كتابه **(النقد المسرحي العربي)**: "أن مندور كان ناقدا رائدا ذا ثقافة واسعة خولت له استيعاب النظرية الأرسطية حول التراجيديا، والاطلاع على المدارس والتيارات المسرحية التي عمل على شرح أبعادها الفكرية والفلسفية للقارئ العربي إلى درجة أنه لم يتسامح مع من يتعامل معها من المسرحيين دون التعمق في جوهرها الإنساني والمعرفي، وفي هذا الصدد لاحظ أن مخرج مسرحية "**المومس الفاضلة**"

[1]- حسن المنيعي ، النقد المسرحي العربي إطلالة على بدايته و تطوره ، ص 33

[2]- شريف الشافعي، قراءة في أوراق مؤتمر شيخ النقاد محمد مندور، صحيفة الرياض، ع:13523، 6 جمادى الآخرة 1426 هـ، 12 يوليو 2005م، ص 1-2.

[3]- هنري رياض، محمد مندور رائد الأدب الاشتراكي، ص 94.

لجان بول سارترلم يتعمق فلسفة الوجودية، لذلك كان توجيهه للممثلة لا يقوم على منظور ثقافي يساعده على إيضاح الهدف الذي يقوم عليه دورها، مما أفسد العرض، وخلق بلبلة لدى الجمهور **جعلته يخرج من المسرحية وهو مشمئز من مشاهدتها**".[1]

أما عن **توفيق الحكيم** فقد ذكر أن "محمد مندور" كان له حضور واضح في حياتنا الثقافية في الأربعينيات وما بعدها، وكانت القضايا الأدبية التي طرحها وخاصة في الشعر والمسرح والمناقشات التي ثارت حولها مما نفخ الروح النابضة في حياة الأدب وشبابها الناهض في هذه المرحلة. وكانت معرفتي به بعد عودته من بعثته الدراسية في فرنسا، ونشره لمقال عن مسرحيتي **(بجماليون)**... وهاجم المسرحية في مقاله وكان يظن أني سأغضب، ولكن الذي حدث هو أني صدقته فأنا أصدق النقد النزيه الذي ينشد البحث الموضوعي وليس التجريح... وكان مندور من هذا الطراز الذي يقوم نقده على البحث والرأي والقضية... إلى أن أخرجت المسرحية ومثلت بعد ذلك في (مسرح الحكيم)، وإذا بالناقد مندور يكتب عن هذه المسرحية نقدا أدهشني. فقد كان مقاله بعنوان (قصيدة درامية) ولم ير فيها ما سبق أن قرأه في الكتاب، فأدركت أنه "**ناقد من الطراز الأول**".[2]

وبهذا قد استحق الناقد العربي الكبير محمد مندور لقب **(شيخ النقاد)** عن جدارة فكرٍ، ونفاذ رؤية، واتساع أفق، وهذا اللقب الذي يمثل شهادة من أكبر نقاد الأدب العربي وعميده **(الدكتور طه حسين)**.

[1]- حسن المنيعي، النقد المسرحي العربي إطلالة على بدايته وتطوره، ص 38.
[2]- توفيق الحكيم، محمد مندور ناقد مسرحي من الطراز الأول، (جريدة الأهالي)، ع: 1233، 2005/06/22م.

1- شروط نقد المسرحية عند محمد مندور:

يحدد محمد مندور في كتابه (في الأدب والنقد) كيفية نقد المسرحية:

1-يجب أن يسير البحث من العموم إلى الخصوص، وينبني على ذلك الترتيب الآتي:

أ- تحديد العصر الذي كتبت فيه هذه المسرحية، والإلمام بنواحي الحياة التي سادت في العصر، سواء من الناحية السياسية أو الاجتماعية أو الثقافية، حتى يمكن فهم الروابط التي قد تكشفت بين هذه المسرحية وبين ذلك العصر، سواء بطريق مباشر أو غير مباشر.

ب- البحث عن حياة المؤلف ونشأته وثقافته وبيئته لاكتشاف الروابط التي يمكن أن توجد بين شخصية المؤلف وروايته وتأثير إحداهما في الأخرى خصوصا إذا كانت الرواية موضع النقد هي الأولى مما كتب، أو الأولى بعد أن اهتدى إلى السبيل الذي هيئ له، لأنه كثيرا ما يحدث أن تسيطر فكرة الروابط الأولى الناجحة لأحد الكتاب على اتجاهه العام فيظل خاضعا لها في كل إنتاجه اللاحق. وفي ذلك يقول أحد كبار الكتاب ما معناه: أن أي كاتب لا يستطيع أن ينتج غير كتاب واحد في حياته.

ج- إلمام بمؤلفات الكتاب كلها بقدر المستطاع حتى يمكن تحديد مكان هذه الرواية من مجموعة ما أنتج وعلاقاتها برواياته الأخرى، وذلك لأنه كثيرا ما يحدث أن يتابع الكاتب الواحد نفس الموضوع في عدة روايات، كما فعل **(بومارشيه)**، حيث تتبع شخصية **(فيجاور)** في ثلاث روايات.

د- البحث عن مصادر المسرحية في بطون الكتب إذا كانت تاريخية، وفي بيئة المؤلف وحياته الخاصة إذا كانت معاصرة، وتقصي المؤثرات التي خضع لها الكاتب بمعرفة الكتاب الذين قرأ لهم وأخذ عنهم وتتلمذ لهم، وأخذا بمذاهبهم ثم تأثير هذا الكتاب أيضا في اللاحقين لأنه كثيرا ما يحدث ألا يتضح مذهب الكاتب إلا عند تلاميذه.[1]

2- **قراءة النص:** وليست هناك لإجادة النقد غير قاعدة واحدة هي دقة القراءة، وعدم الاكتفاء بفهم الحوار، بل يجب أن نتصور المواقف والحركات التي يمكن أن تلازم النص ولو لم يدلنا عليها المؤلف. ومن المهم –إذا كنا سنشهد هذه الرواية على

[1]- محمد مندور، في الأدب والنقد، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، الفجالة، القاهرة، ص 141.140

المسرح- أن نقرأها قبل الذهاب إلى المسرح، وإلا كان عجزنا على نقد التمثيل عجزا تاما.

3- **مرحلة النقد:** وهذه المرحلة تشمل نقد التأليف ونقد الإخراج ونقد التمثيل (إذا شاهدنا الرواية على المسرح).

أولا: نقد التأليف: في نقد التأليف ننقد نقدا عام وننقد نقدا موضوعيا، وقد ننقد نقدا مقارنا.

أ- **النقد العام:** ينصب على هيكل الروية وطريقة بنائها وارتباط حلقاتها واستخراج العقدة وكيف هيئت، وكيف حلت، وهل نجح المؤلف في الاحتفاظ بحب الاستطلاع يقظا عند المشاهدين أم لا، هذا من جهة، ومن جهة أخرى نستخلص الفكرة أو العاطفة التي تقوم عليها المسرحية. وإذا كنا بإزاء كاتب كبير يجب أن نحذر دائما التبسيط، فلا نحاول رد روايته إلى فكرة واحدة، أو عاطفة واحدة وإلا أفقرنا الرواية، بل نترك لها غناها، وإن يكن من الصحيح أن معظم الروايات لها ما يسمى بمركز الاستشارة، إلا أن هذا المركز له دائما إشعاعات يجب تقصيها بإيضاح فروع الفكرة، أو مولدات الإحساس. وعندما يقول النقاد أن رواية "هملت" مثلا تمثل الانتقام و"الملك ليرا" العقوق، و"عطيل" الغيرة الجنسية، و"تاجر البندقية" الجشع المادي، يجب أن نحذر مثل هذه العبارات المركزة، وإن كنا نتخذ منها هاديا للنقد، لأنها وإن كانت في جملتها حقيقية، إلا أنها لا تصور الحقيقة كاملة.[1]

ب- **النقد الموضعي:** ينصب على الحوار والتعبيرات واللغة، ومن الواضح أن هذا الأساس، لأنه لا بد أولا من فهم النص فهما صحيحا في التفاصيل، وتثار عادة عند العرض لمثل هذا النقد مشاكل، كشعرية اللغة وواقعيتها وفصاحتها وعاميتها، والمقياس العام هو ملاءمة اللغة للموضوع، فاللغة الفصيحة إذا صلحت في التراجيديا فلا شك أنها أقل صلاحية في الكوميديا، واللغة الشعرية في المسرحيات الرمزية أو العاطفية أصلح من اللغة الواقعية الجافة.

ودراسة اللغة تستتبع استخلاص المؤلف، فهي روح تقريرية أو روح ساخرة، روح جادة أو منهمكة، مظلمة أو مضيئة، فكرية أو عاطفية، مجردة أو حسية وهكذا. وللروح أهمية كبيرة في الحوار، فهي التي تعطيه لونه الحقيقي، وبخفته أو ثقله، بل

[1]- محمد مندور، في الأدب والنقد، ص 141-142.

وتعطيه موسيقاه، وهناك صفة يعلق عليها النقاد أهمية كبيرة هي المسماة (بالدعابة Humour) وحتى ليرى جورج دي هامل أن الكاتب الذي لا يمتلك الهيومر ولا الروح الشعرية يعتبر فاقدا لكل شيء.

ج- **النقد المقارن:** بعد الفراغ من النقد الموضعي والنقد العام للرواية يستطيع الناقد أن يعطي أحكامه وطريقة فهمه للمسرحية قوة كبيرة بمقارنتها بغيرها، وذلك مع الحذر من الوقوع في مقارنات بعيدة متلمسة، فمن الممكن مثلا أن تقارن بين البخيل لموليير وايوجين جراندیه لبلزاك، على أن يكون موضوع المقارنة صفة البخل النفسية وكيفية تحليل الكاتبين لها واستخلاص تأثيرها على السلوك العام وعلى نفسية من تمتلكه.

ويجب قبل المقارنة أن نحدد زاويتها، وألا نتعسف كما يحدث أحيانا كثيرة عندما يتلمس الكتاب أوجها للمقارنة لا تنعقد. وكثيرا ما تؤدي إلى إفساد فهم القراء لطرفي المقارنة، كما فعل الكثيرون في مقارنتهم لكوميديا الإلهية برسالة الغفران.

وليس من الضروري أن تقتصر المقارنة على البحث عن أوجه الشبه، بل قد يقوم الجانب الأكبر فيها على الاختلافات وتوضيح أوجهها. ولكن المنهج الصحيح يقضي بأن تكون هناك رابطة بين طرفي المقارنة وذلك حتى لا تبدو مقارنة مفتعلة. وتلك الرابطة إمّا أن تكون وحدة الفكرة أو في الإحساس المعالج أو في الموضوع أو في الشخصية.[1]

ثانيا: نقد الإخراج: ونقد الإخراج يتناول مسألتين:

الأولى: فهم المخرج للرواية وتوجيهه للممثلين وتوزيع الأدوار عليهم وحسن اختيار كل ممثل للدور الذي يصلح له.

والثانية: هي طريقة استخدام المخرج للوسائل المسرحية المختلفة من ضوء إلى ملابس إلى مناظر.[2]

ثالثا: نقد التمثيل: الشروط الأساسية في التمثيل هي إجادة الفهم والحركة والإلقاء.

- **الفهم:** وليس الفهم مجرد قابلية بل هو أيضا عمل إيجابي، فالممثل الذي يجيد الفهم يضيف إلى الشخصية التي يمثلها ويساهم في خلقها، لأنه في الواقع هو الذي

[1]- محمد مندور، في الأدب والنقد، ص 145-146.
[2]- المصدر نفسه، ص 152.

ينفث فيها الحياة التي لا تحدها عبارات المؤلف، وإنما تشير إليها مجرد إشارة. وطريقة فهم الممثل للدور الذي سيلعبه من مواضع النقد المهمة، وذلك لنعرف إلى أي حد قد جارى المؤلف وإلى أي حد خالفه، وهل أصاب في هذه المخالفة أو أخطأ، وهل هي من حقه أم لا، وموقف الممثل شبيه بمواقف النقاد –وإذا كان النقاد قد أضافوا إلى ما أراده المؤلفون أنواعا من الفهم لا حد لها حتى جرت على ألسنة كبار المفكرين ومؤرخي الأدب جمل مثل قولهم: (ليس هملت ما خلقه شكسبير، ولكن هملت هو الإناء الذي سكب فيه النقاد أفكارهم)– إذا كان هذا ما فعله النقاد فإن القياس بينهم وبين الممثلين يعطي التوجيه نحو مدى حرية الممثل وحقه فيه عندما يحاول فهم دور من الأدوار. وليست هناك قاعدة عامة بالضبط، فالأمر كله راجع إلى حسن تقدير الناقد، والمقارنة بين النصوص وبين طبيعة الفهم التي اختارها الممثل، لإيضاح إمكان هذا النوع من الفهم أو عدم إمكانه، وفطنة الممثل أو غباوته.[1]

- **الحركة:** الصفة الأساسية التي يجب أن تتوفر للممثل هي قوة الخيال حتى يجعل المتصور حقيقة، وبذلك يحيا دوره، والخيال هو الذي يحرك الانفعال ويخلق بواعثه ويجسمها. والملاحظ عادة أن المقدرتين (قوة الخيال والمقدرة على الانفعال) مثلا زمان. وذلك لما هو بديهي من أن الإنسان لا يستطيع أن ينفعل إذا كان عاجزا عن تصور بواعث هذا الانفعال وتجسيمها بقوة الخيال، كما أنه من الشاق أيضا أن نتصور خيالا قادرا على تجسيم الواقع ثم لا يتحرك صاحبه إلا في الحالات الشاذة، والأمر كله متوقف على الجهاز العصبي للممثل.
- **الإلقاء:** وطريقة الإلقاء مرتبطة ارتباطا وثيقا بفهم الممثل لدوره وبقوة خياله ومقدرته على الانفعال، وإحساسه بالنسب وضرورة التجسيم ومدى اندماجه في الدور الذي يمثله، يضاف إلى كل ذلك بالطبع معرفته باللغة أو على الأصح إحساسه باللغة، وذلك بمعرفة تتابع الجمل وأنواعها المختلفة تقريرية أو إنشائية من حض إلى تمن إلى استفهام إلى تعجب إلى أمر إلى نهي، ثم الوصول والقطع وأنصافهما.

ولهذا علم قائم بذاته يسمى عند الغرب بعلم الأساليب وهو يقابل علم المعاني عند العرب، وإن اختلف عنه في تعليقة أهمية كبيرة على الجانب العاطفي في اللغة،

[1]- محمد مندور، في الأدب والنقد، ص 148.

ومسألة الإحساس باللغة "مفردات كانت أم جملا" مسألة جوهرية، فلكل لفظة لون عاطفي وحتى الألفاظ التي تعبر عن معاني عقلية لا بد من أن نعطيها شيئا من حرارة العقل.[1]

ومن هنا تجدر الإشارة إلى أن هذه النقاط هي عرض سريع لبعض الأصول التي يتحتم مراعاتها إذا أراد الناقد أن يتصدى للمسرحية بالنقد، فناقد المسرحية ليس بحاجة لأن يتناول كل هذه الأصول في نقده، فطبيعي أن دراسة كهذه تحاول أن تضع الخطوط العامة أكثر من تحديدها لأمور بعينها، فمن الجائز جدا لناقد المسرحية أن ينحصر نقده لها في مسألة واحدة أو مسألتين، قد ينقد تأليفها وحده، وقد ينقد إخراجها وحده... فليس حتما على الناقد إذا تعرض لمسرحية ما أن يتناولها من جميع الزوايا.

2- مقاييس النقد المسرحي عند مندور:

يبين محمد مندور في كتابه (الأدب وفنونه) الأسس التي يمكن الاستناد عليها في الحكم على جودة المسرحية ونجاحها من عدمه، إذ ليس من السهل في وقتنا الحاضر وبعد التطور الواسع الذي حدث في مقومات المسرحية ومصادرها وأهدافها أن يتفق النقاد اتفاقا تاما على تلك الأسس على نحو ما كانت عليه الحال في العصر الكلاسيكي يوم اقتتل الأدباء والنقاد مثلا حول مسرحية "السيد" لكورني، لا من حيث نجاحها أو عدم نجاحها في ذاته، بل من حيث احترامها أو خروجها على المبادئ شبه المقدسة التي حددها أرسطو، حتى اضطرت الأكاديمية الفرنسية إلى أن تتدخل في الأمر وتكون لجنة برياسة عضوها الأديب الناقد "شابلان" لفحص المسرحية ووضع تقرير عنها من هذه الوجهة التي دار الخلاف حولها.

ففي وقتنا الحاضر يفضل أديب أو ناقد مثلا للأدب المسرحي نوعا من التجارب البشرية على غيره من الأنواع، على نحو ما يفضل توفيق الحكيم في كتابه (أدب الحياة) ما يسميه بالأوراق الخضراء، أي تجارب الحياة الواقعية الحية على الأوراق الصفراء، أي التجارب الأسطورية والتاريخية القديمة، وذلك بالرغم من أنه هو نفسه كان يولي من قبل اهتمامه الأكبر للتجارب ذات الطابع الأسطوري ليتخذ منها موضوعات للمسرحية الذهنية التي كتبها في اعتزاز،[2] بينما يرى أدباء آخرون أن العبرة ليست بنوع التجربة البشرية

[1]- محمد مندور، في الأدب والنقد، ص 149-150.
[2]- محمد مندور، الأدب وفنونه، ص 123.

ومصادرها الستة (الأسطورة والتاريخ، وواقع الحياة المعاصرة للكاتب، والخيال الذي يبتدع الأحداث بقدرته الخالقة، والتجربة الشخصية للأديب، والعقل الباطن)، بالعبرة بطريقة معالجة الكاتب للتجربة، وبالمضمون الذي يصب فيها، والهدف الذي يضعها في خدمته ويتخذها وسيلة لتحقيقه، وخاصة أن الأسطورة نفسها يمكن أن توحي للأديب بمسرحية اشتراكية واقعية على نحو ما فعل "برناردشو" في مسرحية "بحماليون"، بينما يمكن أن تحتفظ الأسطورة بطابعها الرمزي عندما يصب فيها الكاتب مضمونا ذهنيا على نحو ما فعل توفيق الحكيم نفسه في المسرحية التي تحمل نفس الاسم.

ومع ذلك فهناك منهج عام يمكن الاتفاق عليه وهو أن تنظر في الهدف الذي قصد إليه المؤلف وقيمة هذا الهدف في نظر الحياة من نواحيها المختلفة، ثم ننظر في الوسائل التي استخدمها الكاتب لتحقيق هذا الهدف ومدى صلاحيتها ونجاحها أو فشلها في ذلك، أي أن ننظر فيما أراد الكاتب أن يقوله للقراء أو المشاهدين أو يوحي به أو يستثيره فيهم من انفعالات، وكيف قال أو أوحى أو استثار، وهل وجد الوسائل الفنية المجدية في إبلاغ رسالته أم لا يجد، وإن يكن نوع تلك الوسائل الفنية المجدية في إبلاغ رسالته أم لا يجد، وإن يكن نوع تلك الوسائل سيظل مثارا للخلاف، على نحو ما حدث في أواخر القرن السابع عشر وأوائل القرن الثامن عشر، عندما أخذ النقاد الفرنسيون يوازنون بين الأدب اليوناني الدرامي القديم مثل أدب ايسخلوس وسوفوكليس ويوربيدس، وأدب شعراء فرنسا الكلاسيكيين المعاصرين مثل "كورني وراسين"، وذهب بعضهم وعلى رأسهم الناقد الكبير "بوالو" إلى تفضيل القدماء، بينما ذهب بعضهم الآخر وعلى رأسهم "شارل بييرو" إلى تفضيل المحدثين.

فكان بوالو يرى أن القدماء قد وصلوا في التراجيديا مثلا إلى درجة من الجلال لم تبلغها عند الكلاسيكيين الفرنسيين الذين نزلوا بهذا الفن من سماء جبروته إلى حقائق النفس الإنسانية الدارجة. وكان من أهم ما استند إليه في ذلك نوع الصراع الذي كان يجري في التراجيديا اليونانية القديمة وما يقابله في تراجيديا الكلاسيكيين في عصره.

فالصراع الذي كان يجري بين البطل والآلهة، أو بينه وبين القدر أو غيره من القوى الغيبية أو المجردة العاتية، كان يبلغ من القوة والقدرة على الإثارة العاطفية ما لا يستطيع أن يبلغه الصراع الجديد بين الحب والواجب أو العقل والعاطفة أو عاطفتين متضاربتين، فذلك كان يجري على مستوى وهذا يجري أكثر تواضعا.[1]

[1]- محمد مندور، الأدب وفنونه، ص 124.

ولكن "شارل بيرو" في كتابه الشهير الخالد "موازنة بين القدماء والمحدثين" رد على بوالو وأنصاره بأن الشعراء المعاصرين بتقريبهم فن الدراما من الإنسان وحقائقه النفسية قد زادوه جمالا وجدوى، وأسبغوا عليه الطابع الإنساني الصادق الذي سيضمن له الخلود. كما أوضح أن الإثارة العاطفية لم تعد في عصره الهدف الأول والنهائي من فن التراجيديا، بل ظهر إلى جوارها هدف آخر لا يقل نبلا وأهمية وهو تحليل النفس البشرية والكشف عن دوافع السلوك التي تصطرع في داخلها.[1]

وإذا تركنا الموضوع والمضمون والهدف لننظر في الأصول الفنية الخالصة التي تبنى عليها المسرحية، أو كانت تبنى في صورتها الكلاسيكية، نجد أن عددا من تلك المبادئ أخذ يتساقط على طريق الزمن مثل مبدأ الوحدات الثلاث ومبدأ فصل الأنواع، ومع ذلك بقيت أصول لا يزال يرعاها كل كاتب يحترم الصورة الفنية المتميزة لهذا النوع من الأدب، ويفضل النقاد الخصائص التي يجب أن تتوفر لكل من هذه الأصول والمبادئ:

فمن حيث عنصر الوحدة لا يزال النقاد يتمسكون بضرورة تماسك المسرحية مثلا وعدم تفككها أو تضارب أجزائها المختلفة أو تحولها إلى لوحات استعراضية غير مركزة على نحو يضمن فاعليتها، وكذلك الأمر في الأصول الأخرى، فالصراع مثلا يجب أن يكون صراعا صاعدا في تدرج، وذلك لأن التوقف في الصعود يصيب المسرحية بالركود والمشاهدين بالفتور، كما أن الصراع الواثب المفتعل عما قد يبدو فيه من بعد عن صدق الحياة، وبالتالي الصدق الفني أيضا. ومن النقاد بعد ذلك من يعلق أهمية أكبر على عنصر من عناصر المسرحية بالنسبة للعناصر الأخرى، على نحو ما يطالب "لايوس إيجري" الكتاب بأن يولوا عنصر الشخصيات الاهتمام الخاص، وأن يجعلوا من تصويرها وتحديد أبعادها وكدهم الأول، ونحن نرى بالفعل أن عمالقة الأدب من أمثال شكسبير وموليير وأضرابهما هم وحدهم الذين خلقوا شخصيات اكتسبت وجودا ذاتيا في عقول البشر كنماذج بشرية من أمثال "هاملت" و"لير" و"شيلوك" و"عطيل" و"هرباجون" و"دون جوان" وغيرها. كما نلاحظ أن وجود مثل هذه الشخصيات في أدبنا المسرحي المعاصر شيء لا نزال نفتقده بالرغم من ظهور كتاب كبار للمسرح في عصرنا الحاضر. وربما كان أكبر ما يؤخذ على أدب توفيق الحكيم المسرحي نفسه حالات نفسية أو أنواع نموذجية من السلوك.

[1]- محمد مندور، الأدب وفنونه، ص 125.

وكذلك نعود إلى أن نجاح المسرحية أو عدم نجاحها، يميل معظم النقاد إلى اعتبار عنصر القدرة على الإثارة شرطا أساسيا لهذا النجاح سواء أكانت تلك الإثارة للضحك في المسرحيات الفكاهية أو للانفعالات العاطفية في الدراما. بينما ترى قلة من النقاد أن الفكر يمكن أن يولد نوعا من الإثارة الذهنية التي تكفي لنجاح هذا النوع من المسرحيات، وإنقاضها من الركود والبرود.

وضرورة الاحتفاظ للمسرحية بالقدرة على الإثارة تنجم عنها تعريفات أخرى هامة مثل ضرورة أن يكون الإنسان الحي بلحمه ودمه وأعصابه طرفا في الصراع، وإما أن يجري الصراع بين ما يسميه توفيق الحكيم "المطلق من المعاني" أي أن يصبح طرفاه فكرتين مجردتين تحمل كل منهما شخصية أو شخصيات رمزية وكأنها الدمى، فهذا ما يطيح قطعا بكل قدرة للمسرحية على الإثارة باعتبار أن الإنسان لا يستثار إلا عن طريق المشاركة الوجدانية لأخيه الإنسان الحقيقي الحي، وأما المعاني المجردة فقد تداعب الفكر ولكنها لا تستثيره كما لا تستثير الإحساس.[1]

ومن هنا يجعل مندور من المضمون هدفا رئيسيا للناقد، تتلوه الأصول الجمالية المستقاة من تاريخ الفكرة المسرحية المستقرة، وما يمكن أن يضاف إليها من روافد التجديد.

وبين الشكل والمضمون يتعين على الناقد أن يرصد بدقة وإمعان أواصر العلاقة الوثيقة بينها، وكيفية تطوير في محاذاة ازدهار المسرح وتقدم وعي الجماهير به.

[1]- محمد مندور، الأدب وفنونه، ص 126.

الفصل الثاني: نقد محمد مندور لمسرحيات شوقي

أولا : شوقي والفن المسرحي:

1- مصادر مسرحيات شوقي

2- مسرحيات شوقي الشعرية

ثانيا: آراء مندور النقدية في مسرحيات شوقي:

1- نقد محمد مندور لمسرحيات شوقي الشعرية

1-1- من حيث المصادر والأهداف

1-2- من حيث عناصر البناء المسرحي:

- **الحدث**
- **الشخصيات**
- **الصراع**
- **الحوار**

أولا: شوقي والفن المسرحي

عُرِف أحمد شوقي (1870-1932) م منذ البداية أنه شاعر مجيد يمتلك رصيدا ضخما من روائع الشعر العربي، الذي ألم به إلماما واسعا، وبالإضافة إلى الموهبة الشعرية المتدفقة استطاع أن يخرج إلى مجالات أوسع وإلى فنون جديدة، والفن الكبير الذي عَلِقَ بنفسه، ورأى فيه مجالا تجول فيه شاعريته وتصول كان "فن المسرحية"، وقد بين أحمد شوقي شخصيا أنه كان من هواة المسرح لا في فترة شبابه فحسب بل طوال حياته.

وهناك قصة تدل على ذلك ؛ يقول مترجمه أحمد عبد الوهاب أبو العز:« جاء أفندي بهذا المظروف ففتحناه فإذا فيه رواية علي بك الكبير تأليف الفقيد من ثلاثين سنة، وقال لي اقرأ لي بعضا منها، فقرأت له صحيفتين قال على أثرهما، لو أعطاني ربي الصحة بدلتها بأخرى ».[1]

وتدل هذه الظاهرة على شيئين هامين أولهما وجود فكرة التأليف المسرحي في خلد الشاعر منذ شبابه، كما تدل على أنه لم يعجب بهذه التجربة الأولى، فعزم على تغييرها في بعض مواضعها وحقق ما عزم عليه.

إضافة إلى أن أحمد شوقي قد تردد على المسارح الفرنسية أثناء دراسته في فرنسا، وشاهد روائع الأدب المسرحي العالمي، ويضطلع ببطولاتها جبابرة الفن التمثيلي فتمكن من التقاط الشكل العام للمسرحية، فألف مسرحياته الشعرية التي نالت شهرة كبيرة، ومن هنا فقد استطاع شاعرنا الكبير أن يدخل هذا الفن الرائع في آداب العرب، وإن كانت مصبوغة بصبغة غربية في معظمها، إلا أن الروح التي تناول بها الموضوع والأفكار والأحاسيس والاتجاهات الأخلاقية، والوسائل العقلية والجمالية فقد كانت شرقية عربية صرفة.

[1]- محمود حامد شوكت، المسرحية في شعر شوقي، طبع بمطبعة المقتطف، 1947، ص 30.

1- مصادر مسرحيات شوقي:

تعد البداية الحقيقية للمسرحية الشعرية إلى الشاعر العربي الكبير أحمد شوقي وإلى مسرحياته السبع التي أحدثت ضجة كبرى في حينها، واعتبرت فتحا كبيرا في المسرح. وأشهر مسرحياته: [علي بك الكبير، مصرع كليوباترا، وقمبيز، ومجنون ليلى، عنترة، أميرة الأندلس، هذا بالنسبة لمآسيه. أما ملهاته فهي الست هدى].

ومن المؤكد أن شوقي قد اعتمد في مادته الأولية كغيره من الأدباء في تأليف مسرحياته على:

1-التاريخ:

تاريخ مصر وتاريخ العرب، وهو المعين الأول له في مآسيه الستة، وقد اختار منه فترات الضعف والانحلال والهزيمة، وكان يظهر البطولة من خلال الكارثة.

- وقد صب شوقي اهتمامه على التاريخ الذي يمثل ركنا أساسيا من أركان الثقافة، فاعتمد على التاريخ المصري القديم، وتاريخ العرب، وأخذ يستمد المواقف والشخصيات والأحداث مستعينا به في تأليف مسرحه.
- وأولى استخدامات شوقي لعناصر التاريخ ما نجده في مسرحية "**مصرع كليوباترا**"، حيث اختار تلك الشخصية الحقيقية من التاريخ المصري أثناء الحكم الروماني. وقد اعتمد شوقي في كتابة مسرحيته "**مصرع كليوباترا**" على ثلاثة مصادر، وذكر **محمد مندور** هذه المصادر:
- **التاريخ:** الذي يلوح أنه قرأه في أحد الكتب الفرنسية أو العربية التي تناولت تاريخ مصر أو تاريخ الدول الشرقية، وهناك احتمال كبير في أن اعتماده الأول قد كان على كتاب عالم المصريات الكبير **مسبيرو** في كتابه: "**تاريخ شعوب الشرق في العصر القديم**".
- **مسرحية أنطونيو وكليوباترا لشكسبير:** التي يرجح أن يكون اطلاعه عليها قد كان في ترجمة فرنسية، وذلك لأن الترجمة العربية التي نشرها محمد عوض إبراهيم بك لم تظهر إلا بعد وفاة شوقي بسنين طويلة، ولم نعثر لها على ترجمة عربية سابقة.

واطلاع شوقي على مسرحية شكسبير نستطيع أن نؤكد استناده إلى بعض التفاصيل التي لا نظنها تخطئ، وذلك مثل استعارته بعض الأسماء غير التاريخية في

مسرحيته وبخاصة اسم وصيفة كليوباترا التي سماها شكسبير "**شارميان Sharmian**" والتي أصبحت عند شوقي "شرميون".

- أما المصدر الثالث فهو مشاعر شوقي الشخصية والهدف الذي رمى إليه من كتابة هذه المسرحية.
- ولا شك أن شوقي عند كتابة هذه المسرحية قد كان شديد الحرص على أن يحظى بتصفيق الجماهير المصرية وإعجابها، ولذلك حاول أن يرضي مشاعرها الوطنية.[1]
- وكذلك اختار من التاريخ أيام حكم المماليك وما ساد من فوضى وانحلال أثناء هذا الحكم نجده في مسرحية "**علي بك الكبير**".
- كما تناول أيضا في مسرحية "**قمبيز**" أيام انهزام مصر أمام ملك الفرس "**قمبيز**" الذي هاجم مصر وضمها إلى ممتلكاته.

أما مآسيه العربية، فقد ألف شوقي ثلاث مآسي هي: "**مجنون ليلى**" و"**عنترة**" و"**أميرة الأندلس**". وكأنه أراد أن يرضي النزعات والعواطف العربية على نحو ما أرضى في المآسي السابقة النزعات والعواطف المصرية الوطنية، والمأساتان الأوليان نظمهما شعرا أم الثالثة فكتبها نثرا.

وبهذا فقد تنوع مسرح شوقي من حيث مصادر مادته، فقد اختار من التاريخ المصري ومن تاريخ العرب ما يلائم فنه لتحقيق هدفه .

أما المصدر الثاني الذي اعتمد عليه شوقي إلى جانب التاريخ هو الحياة المعاصرة.

2- الحياة المعاصرة:

استمد شوقي من واقع الحياة المعاصرة، ملهاته "**الست هدى**"، حيث تضمنت هذه المسرحية مغزى أخلاقي واجتماعي، عالج فيها شوقي مشكلة قبيحة من مشاكل الحياة وهي تكالب الرجال على المرأة ذات الثراء.

وما يمكن قوله أن المجال لا يتسع لدراسة جميع مسرحيات شوقي الشعرية، لذلك ارتأيت أن أختار من مآسيه: مسرحية "**قمبيز**" ومسرحية "**مجنون ليلى**" ومسرحية "**عنترة**" لتكون محورا للدراسة من حيث المصادر ومن حيث عناصر البناء المسرحي.

[1]- محمد مندور، مسرحيات شوقي، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ص 66-67.

2- مسرحيات شوقي الشعرية:

سبق وأن أشرت إلى أن أحمد شوقي له فضل في مرحلة "**التأصيل للمسرحية الشعرية العربية**" والذي تعود البداية الحقيقية له ولمسرحياته الشهيرة.

وكذا أشرت إلى اختياري لثلاث مسرحيات شعرية مأساوية لتكون نموذجا للدراسة.

- مسرحية "قمبيز":

" تناول أحمد شوقي في مسرحية ،"**قمبيز**" غزو الملك "**قمبيز**"لمصر الذي طلب من "**أمازيس**" فرعون مصر أن يزوجه ابنته، ولكن"**أمازيس**" غشه، فبدلا من أن يزوجه من ابنته "**نفريت**" زوجه من "**نتيتاس**" ابنة "**تيرياس**" الفرعون الذي قتله واستولى "**أمازيس**" على عرشه، ثم اكتشف "**قمبيز**" هذا الغش فثارت حفيظته وانتقم من فرعون بغزو مصر، وسفك دماء أبنائها ودمر معابدها، وقتل عجل "**ابيس**" إله المصريين القدماء. وإن تكن نوبات جنون هذا الملك الطاغية السفاح قد أطاحت بما بقي في رأسه من عقل، فقتل أيضا أخاه، وأخته في ساعة جنونية، بل ولقي حتفه" .[1]

- مسرحية "مجنون ليلى":

" اختار شوقي هذه الرواية "**مجنون ليلى**" التي رواها بعض الرواة وهي أن قيسا كان يهوى ليلى، وأحبها منذ كانا في الصبا يرعيان مواشي أهليهما، ولم يزالا كذلك حتى حجبت عنه، فأنشد في هواها شعرا، واشتهر أمر هذا الهوى وذاك الشعر بين الناس، ثم حِيلَ بين قيس وبين ليلى، فلما خطبها خيرت ليلى بينه وبين خطيب آخر وهو ورد الثقفي فاختارته وتزوجته"[2] رغم أن قلبها يهوى قيس، لكن العادات والتقاليد هي التي جعلتها تضحي بحبها وتموت في الأخير، ويسمع قيس بخبر موتها، فيحزن ويموت أمام قبرها، وتنتهي المأساة بموت البطلين.

- مسرحية "عنترة":

" أما مسرحية عنترة فقد استهوى شوقي مزاجه كشاعر قصة شاعر آخر هو عنترة الذي اتصف بصفات البطولة، وصار قطعة من الأدب الشعبي، فعنترة ابنا لجارية حبشية

[1]- محمد مندور، مسرحيات شوقي، ص 76.
[2]- محمود حامد شوكت، المسرحية في شعر شوقي، ص 75.

من سيد من سادات عبس يسمى شَدَّادًا، وكان من عادات العرب حينئذ أن لا ينسبوا إليهم أبناءهم من الجواري الأجنبيات، وأن يجعلوهم عبيدا لهم، وتصادف أن كان عنترة بطلا، وأحب عبلة ابنة عمه مالك، وأحبته لبطولته ولفصاحته، إذ كان شاعرا بارعا[1]، لكن سواد جلده وانحداره من أمة حبشية لا يجعله أهلا لعبلة، إضافة إلى قصة حب آخر حب ناجية لصخر "منافس عنترة"، حيث كانت ناجية تريد صخرا ولكنه لا يريدها بل كان يريد عبلة، وتتسلسل الأحداث لتصل في الأخير إلى تآمر عبلة مع عنترة لكي تزف إليه هو لا إلى صخر في ليلة زفافها، بينما تزف إلى صخر الفتاة "ناجية" التي كانت تحب صخرا قدر محبة عبلة لعنترة ".[2]

ثانيا: آراء مندور النقدية في مسرحيات شوقي:

يعد الدكتور محمد مندور واحد من كبار نقاد المسرح في العالم العربي الذي تناول المسرح ليس بالنقد فقط ولكن بالتحليل، مما جعل كتاباته مرتعا خصبا للدارسين والباحثين.ومن خلال دراسته لمسرحيات شوقي بيَّن مدى تأثر شوقي بالأدب الغربي تأثرا كبيرا من عدة اتجاهات غربية، وأضاف إليها اتجاهات شرقية عربية ساهمت في توجيه كتابته الدرامية / الشعرية، ومنها على الخصوص الكتابة الكلاسيكية، التي طبق بعض قواعدها وكذلك بين ميل شوقي إلى ناحية الكاتب المسرحي "**كورني Corneille**" الذي يركز في مسرحه على إبراز الأخلاق النبيلة، وعزة النفس والإباء.

وقد اعتمد شوقي في مسرحه على الأخلاق، ففي مأساته "**مجنون ليلى**" التي تقول أن الموت حبّا في سبيل الأخلاق والقيم الرفيعة أهم من العيش والسعادة في ظل حياة بلا أخلاق وقيم، فالتضحية بالحب والحياة أمر ضروري إذا كان ذلك يتعارض مع العادات والتقاليد والقيم، وكأن الشاعر يدعو إلى استمرار هذه القيم في العصر الحديث.

- وقد ذكر محمد مندور هذا "التأثر" بالمذهب الكلاسيكي في المسائل الآتية:

وأول ما يواجهنا من تأثر في مسرح شوقي هو أنه اختار لمآسيه موضوعات تاريخية استقاها من تاريخ مصر وتاريخ العرب، وذلك على نحو ما فعل الكلاسيكيون الفرنسيون الإنسانيون، متخذا من مشاغل قومه ومقتضيات بيئته محركات لمسرحياته، وفسر التاريخ على ضوء الاتجاهات الأخلاقية والروحية لما تحمله من دوافع إنسانية.[3]

---

[1]- شوقي ضيف، شوقي شاعر العصر الحديث، دار المعارف، القاهرة، ص 242.
[2]- محمد مندور، مسرحيات شوقي، ص 88.
[3]- المصدر نفسه، ص 19.

- اتخاذه الشعر أداة للتعبير في مسرحياته على نحو ما فعل الكلاسيكيون، ما عدا مسرحيته الوحيدة "**أميرة الأندلس**" التي استخدم فيها النثر.
- والكلاسيكية تقسم الأدب المسرحي إلى تراجيديا وكوميديا أي مأساة وملهاة، فالمأساة تختص بتصوير حياة الملوك والأمراء والأبطال والآلهة كمسرحيات الإغريق القديمة، أما الملهاة فتختص بتصوير حياة عامة الشعب، كذلك فعل شوقي.
- أن المسرحية تبنى في أساسها على أزمة تتصارع فيها قوى نفسية وأخلاقية متعارضة، وذكر مندور بأن شوقي قد بنى مآسيه في جملتها على هذا الصراع الذي وصفه بأنه سطحي، لا يتعمق في أغوار النفس الإنسانية، ولا يمس الخفايا والغرائز والنزوات الدفينة.

وبالرغم من أن شوقي قد اعتمد على الأصول العامة للكلاسيكية، إلا أنه خالفها في بعض قواعدها.

ولعل أهم نقد وجهه مندور لمسرحيات شوقي تمثل في:

- أن شوقي لم يتقيد بمفهوم الوحدات الثلاث، فمن المعلوم أن الكلاسيكية قد تعصبت لما يسمونه الوحدات الثلاث (وحدة الموضوع والزمان المكان) بمعنى ألا تحتوي المسرحية إلا على موضوع واحد، وأن تجري أحداثها جميعا في مكان واحد وفي زمن لا يتجاوز أربعا وعشرين ساعة.

وهذا ما لم يتقيد به شوقي، ففي مصرع كليوباترا حب بين كليوباترا وأنطونيو، وحب آخر بين هيلانة وصيفة كليوباترا وحابي أحد أتباعها.

أما في علي بك الكبير نجد إلى جوار غدر محمد بك أبي الذهب بسيده، قصة ولع مراد بك بأمال، ثم اكتشافه أخوته لها.

أما عن وحدتي الزمان والمكان، فمن البين أن شوقي لم يخضع لهما، ففي مسرحية "علي بك الكبير" تنتقل مشاهد الرواية من القاهرة إلى عكا إلى الصالحية، ومن البين أن مثل هذا الانتقال لا يمكن أن يتم في أربع وعشرين ساعة. [1]

كذلك في "مجنون ليلى" مكانها بادية نجد، وتنتقل من حي بن عامر إلى طريق للقوافل بين نجد ويثرب، إلى قطعة من الصحراء إلى قرية من قرى الجن إلى حي بني ثقيف بالطائف، وتنتهي في مقابر بني عامر، فهو بهذا لم يلتزم وحدة الزمان أو وحدة المكان.

[1]- محمد مندور، مسرحيات شوقي، ص 23.

- خالف شوقي في مسرحه المسرح الكلاسيكي، في عدم إنهاء مأساته بحدث مؤلم، وكوميدياته بموقف مضحك، مما يغيب عنصر الحركة ويقلل من حدة الصراع.

فـ"كليوباترا" كان من المفهوم ومن دواعي الأدب المسرحي أن تنتهي تلك المأساة العاتية بانتحار البطلين، ولكن شوقي يأبى إلا أن يصحب تلك الخاتمة المؤثرة بخاتمة أخرى هي زواج هيلانة وحابي.

وكذلك استحالت قصة "عنترة" عند شوقي إلى ملهاة بل ملهاة مزدوجة من النوع المسمى عند الغربيين "**تراجي كوميدي**" أو "**فودفيل**" خاتمتها انقلاب مسرحي مزدوج هو زواج عنترة من عبلة وصخر من ناجية.

- يعد مبدأ فصل الأنواع من الأصول الكلاسيكية، بمعنى أن التراجيديا يجب أن تكون أحداثها مأساة متتابعة الحلقات لا يتخللها أي مشهد مضحك ولا أية فكاهة، كما أن الكوميديا يجب أن تكون مهزلة خالصة لا تجري المأساة في أي عرق من عروقها، في حين لا ترى الرومانسية ذلك، وإن شوقي خالف الكلاسيكية وسار مع الرومانسية في أن الرومانسية سخرت من هذه القاعدة، مستشهدة بمآسي شكسبير التي لا تخلو من مناظر ساخرة ضاحكة وشخصيات هزلية رائعة، ونجد مثلا في مأساته شخصيات مضحكة مثل في"**مجنون ليلى**" ' مثل **بشر**'.
- كذلك الكلاسيكية تفصل الفن التمثيلي عن غيره من الفنون، في حين كان المسرح الإغريقي والروماني القديمان يجمعان بين الحوار والغناء والرقص والموسيقى والنحت والتصوير، لكن شوقي الشاعر لم يستطع أن يجاري المسرح الكلاسيكي الغربي في هذا الاتجاه، لأن المصريين والغالبية من العرب شعب طروب ولهذا كان شوقي طموحا إلى إرضاء جمهوره.[1]

وهذه هي أهم الملاحظات التي أبداها محمد مندور حول كتابة شوقي، وتحدث الدكتور "محمود السمرة" عن آراء مندور النقدية في المسرح فقال: « إن نقد مندور للمسرحيات لم يكن دائما عميقا، ولكن علينا أن نتذكر أن المسرحية كانت فنا جديدا دخل في الأدب العربي، وليس هناك تراث نقدي حولها، وإذا قارنا نقده للمسرحية بنقد معاصر وجدناه متفوقا عليهم ».[2]

---

[1]- محمد مندور، مسرحيات شوقي، ص 26.

[2]- أحمد النعيمي، (محمد مندور)، كتاب للسمرة عن شيخ النقاد، (جريدة الرأي)، المؤسسة الصحفية الأردنية، الأربعاء 2006/03/22م، ص 128.

1- نقد محمد مندور لمسرحيات شوقي الشعرية:

1-1- من حيث المصادر والأهداف:

لقد اختار شوقي التاريخ ليكون سندا له في مآسيه التي كتبها، سواء كان هذا التاريخ حقيقي، أو التاريخ الأسطوري، وكان شوقي يسعى من وراء هذا الاختيار إلى أهداف أراد تحقيقها من وراء كل مسرحية.

ويبين "**محمد مندور**" نقد بعض النقاد اختيار شوقي لفترات الانحلال في تاريخ مصر والعرب، بالرغم من أن هدفه كان تمجيد مصر والعرب، حيث اتهم "**عباس العقاد**" شوقي في رواية "**قمبيز**" بأنه اغتاب الشعوب، لكن "**محمد مندور**" يرى أن هذا النقد الذي وُجِّه لشوقي في الحقيقة مردود، لأن الكوارث هي التي تظهر معدن الناس، وبين أن الفكرة في أساسها صحيحة حين اختار شوقي تلك الفترات كمادة أولية لمآسيه.

كذلك قارن النقاد بين التاريخ ومآسي شوقي وانتقدوه على استبعاد التاريخ له على نحو ما فعل في "مجنون ليلى"، إذ أخذوا يلتقطون من كتاب الأغاني القصص والنوادر التي رويت عن قيس ابن الملوح، ويضعون إلى جوار أشعار شوقي زاعمين أنه لم يكن له من فضل غير صياغته تلك الأخبار شعرا. ويعززون نقدهم هذا بأن كل تلك الأخبار لم يروها صاحب الأغاني على أنها تاريخ محقق، بل روايات كان الناس يتناقلونها في جزيرة العرب، وبخاصة في قبيلة بني عامر. ولم يكن هناك ما يدعو شوقي إلى التقيد بهذه الروايات التي رأى نقاده أنها لا تخلو من سخف أحيانا ومن إحالة أحيانا أخرى مثل احتراق ردائه، وهو لاه عن نفسه في حديث له مع ليلى، حتى مست النار لحمه الحي.[1]

وإضافة إلى ذلك نجد النقاد يأخذون على شوقي أنه لم يدرس التاريخ دراسة استقصاء، ولذلك لم يستخدم كل ما كان هذا التاريخ يستطيع أن يمده به وذلك على نحو ما فعل الأستاذ "**عباس محمود العقاد**"، إذ أخذ ينقب عن هيرودوت وغيره من المؤرخين، فعلم أن المشرع اللاتيني الشهير "**سولون**" وأن "**قارون**" ملك ليديا الذي يضرب بثرائه المثل- كانا في مصر أثناء حملة "**قمبيز**" عليها. فأخذ يلوم شوقي لأنه لم يدخل هاتين الشخصيتين في مسرحيته، ليتحدث الأول عن أصول الحكم والتشريع ويتحدث الثاني عن المال ومباهجه ونكباته.

[1]- محمد مندور، مسرحيات شوقي، ص 31-32.

ويبين مندور أن هذا النقد نقد تعسفي، حيث يقول: « كيف كان يريد أن يقحم شوقي هاتين الشخصيتين التاريخيتين في مسرحيته، دون أن يكون لهما مكان في الأحداث ولا دور في مجراها ».[1]

أما النقد الذي وجهه محمد مندور لشوقي فيتمثل في:

أن ما يمكن أن يؤخذ على شوقي هو مدى توفيقه في استخدام التاريخ لتحقيق الأهداف الفنية والإنسانية التي سعى إليها في تأليفه المسرحي؟ أو كيف عالج شوقي العزيمة التاريخية في المستويين الفكري والفني؟ وكذلك ما هو الأثر العام لعمله الفني بعد اختياره التاريخ مادة أولية له؟ وهذا ما سيتضح أثناء دراسة مسرحياته:

استمد شوقي مسرحيته "**قمبيز**" من تاريخ مصر القديم، حيث تناول فترة حاسمة في تاريخ مصر، وهي فترة القضاء على استقلال مصر وسيادتها ووقوعها فريسة في يد الغزاة الأجانب الذين ظلوا يتعاقبون على حكمها منذ أواخر القرن السادس قبل الميلاد حتى نهاية الفاروق... ولكن شوقي لم يرجع في تصوير هذه الفترة إلى التاريخ الحقيقي الذي يفسر غزو الفرس لمصر، لأسباب سياسية واقتصادية وعسكرية تتصل اتصالا وثيقا بالصراع الجبار الذي كان سائدا عندئذ بين الفرس من جهة، واليونان وقرطاجنة من جهة أخرى.

فأثر أن يستخدم لفنه المسرحي أسطورة رواها المؤرخ اليوناني القديم "**هيرودوت**" ونقلها عنه بعض المؤرخين المحدثين.

ومما أُخِذ على شوقي في هذه المسرحية هو إهماله لبعض الحقائق التاريخية التي كان يستطيع استخدامها لإيضاح الحقائق النفسية لأبطال مسرحيته وبخاصة **قمبيز** الذي ينبئنا شوقي أنه قد أصيب بالجنون دون أن يفسر لنا سبب هذا الجنون، مع أن التاريخ يتحدث عن نكبات بالغة لقيها **قمبيز** وجنوده في صحراء ليبيا وفي بلاد النوبة. بل لم يقف شوقي عند هذا الإهمال فحسب، إذ نراه يقلب حقيقة تاريخية كان الفن المسرحي الصحيح يقتضيه على العكس أن يتمسك بها بل ويبالغ فيها، وذلك عندما زعم أن **قمبيز** كان يعاف الخمر لكي يحتفظ بالصحو في القتال، مع أن الثابت تاريخيا أن **قمبيز** كان يدمن الخمر وربما كان ذلك سببا من أسباب جنونه.[2]

[1]- محمد مندور، مسرحيات شوقي، ص 33.
[2]- المصدر نفسه، ص 34.

وإلى جانب إهمال شوقي لبعض الحقائق التاريخية الثابتة، وإلى جانب قلب الحقائق التاريخية، كذلك أراد شوقي أن يظهر هدفه من خلال شخصية "نتيتاس" التي تظهر أنها هي الشخصية الأساسية في المسرحية وليس "قمبيز" والتي أراد شوقي أن يصور فيها الروح الوطنية، وذلك عندما قبلت التضحية بنفسها في سبيل وطنها بالزواج من "قمبيز"، فجسم الوطنية المصرية في شخصيتها وجعل منها ما يمكن أن يشبه اللؤلؤة التي لا تذوب في الأوحال، وذلك لأنه صور مصر عندئذ على حقيقتها من حيث الضعف والانحلال والإسراف في البذخ، لكن الملاحظ على شوقي أنه لم يستطع أن يصون صفاء هذه اللؤلؤة، ولا أن يوضح لنا سر نقائها، بل قدم لنا شوقي "نتيتاس" على أنها المصرية سلسلة الفراعنة التي تفدي البلاد بنفسها، وتقي الوطن دنس الفتح وعاره، فهو لم يوضح كذلك كيف استطاعت "نتيتاس" أن تتغلب عن حقدها الإنساني المشروع على قاتل أبيها الفرعون "أمازيس" إلى جانب نقمتها على "تاسو" الذي بدل حبها بحب جديد لـ"نفريت" ابنة "أمازيس" وغيرتها منها.

ويقول محمد مندور في هذا الصدد: « أَوَما يكون القارئ أو المشاهد على حق في أن يشك في مدى نبل نتيتاس وسيطرة روح التضحية والفداء الوطني على نفسها، مما يذهب بروعة بطولتها ويضعف من عطفنا عليها وتحمسنا لها ».

لكن يبدو أن شوقي أخطأ الهدف حينما أراد أن يحقق بها المشاركة الوجدانية التي تضمن له استجابة الجماهير، والتي لا بد منها لنجاح الفن المسرحي.

لذلك يقول محمد مندور : « هذا هو النقد الأساسي الذي يمكن أن يوجه إلى هذه المسرحية التي أراد شوقي أن يمجد فيها روح الفداء والوطنية المصرية ممثلة في فتاة من سلالة الفراعنة، ولكنه لم يصب الهدف ».[1] بحيث أفقر الشخصية لا لشيء إلا لكي يدفعها في الطريق الذي رسمه لها، والهدف الذي اختاره، حتى أصبحت مجرد هيكل مسلوب الأعصاب فاقد الحياة، وكأنها مجرد رمز للوطنية والفداء.

أما المسرحية الثانية هي مسرحية "**مجنون ليلى**" التي استقاها من تاريخ العرب واقتبس حوادثها وبعض الحوار من كتاب الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني، فقد عالج شوقي موضوع المسرحية من "التاريخ الأسطوري"، فقصة المجنون وليلى لا تعتبر تاريخا، بل أسطورة شعبية أو (قصة خيالية). وفي هذه المسرحية أراد التغني بنبل العرب وسمو أخلاقهم.

[1]- محمد مندور، مسرحيات شوقي، ص 79.

والنقد الذي وجهه محمد مندور لأحمد شوقي في هذه المسرحية هو أنه على الرغم من اختياره القصة الخيالية لكنه لم يستطع أن يطلق العنان لخياله في تصوير الشخصيات وإبراز سماتها النفسية وخصائصها الروحية، حيث كان باستطاعته أن يتصرف في الأحداث التي تكون الحركة المسرحية تبعا للهدف الذي اختاره والقيم الإنسانية التي يريد أن يجلوها في مسرحيته وأن يحرك بها نفوس القارئين والمشاهدين.

لكن شوقي أعازه الاستبطان الذاتي والخيال الخارق المدرك، فنراه يتقيد في مسرحيته بالكثير من التفاصيل التافهة والخرافية التي يرويها صاحب الأغاني عن قصة المجنون القديمة.

وشوقي لم تواتيه القدرة على أن يخلق في الأدب العربي الحديث قصة "المجنون وليلى" على نحو ما خلق شكسبير في "روميو وجولييت" في الأدب الإنجليزي. فشوقي الشاعر الموهوب لا يمتلك شيئا مما يتميز به شكسبير من نفاذ البصيرة وتحليق الخيال، فسيطرت تلك الأخبار القديمة سيطرة مطلقة في تصوير شخصياته وتحليل دوافعها وخفايا نفوسها.

ويقول محمد مندور في ذلك: « فذلك ما لا نستطيع أن نقره إذا أنه قيد خيال الشاعر وحرمنا من أن نظفر منه بتحليل عميق لشخصياته، وتصوير قوي للمشاعر الإنسانية التي تصطرع في حناياها فتثير نفوسنا، بحكم المشاركة الوجدانية التي لن نمل القول بأنها شرط أساسي لنجاح الفن المسرحي ».[1]

فنجد ضعفنا في عنصر الدراما في كثير من مواقفه، وهو الصراع الذي كان لابد أن يركز عليه المؤلف اهتمامه، ذلك الصراع الداخلي الذي كان من الطبيعي أن يثور في نفس ليلى بين حبها لقيس خضوعها لتقاليد العرب.

فشوقي كان يهتم كثيرا بالمنحى الأخلاقي، ويسمو بالمبادئ والأعراف والتقاليد ليحقق الهدف الذي رمى إليه في هذه المسرحية.

ويبين محمد مندور في هذا الصدد: ما آخذه على شوقي حيث يقول: « أننا لنلمح تناقضا أو اضطرابا في تصوير التقاليد العربية التي جعل لها شوقي كل هذا السلطان، ولا أدل على ذلك من أن نرى وردًا زوج ليلى يمهد لغريمه بعد الزواج فرصة الاختلاء بزوجته

[1]- محمد مندور، مسرحيات شوقي، ص 84.

والتحدث إليها في بيته، فهذا ما لا نظن أن التقاليد العربية، بل ولا المشاعر الإنسانية يمكن أن تجيزه ».[1]

فشوقي في هذا الموقف يتنافى مع العادات والتقاليد التي ألفها العرب، وهذا ما جعله كذلك يتنافى والهدف الذي رسمه.

أما مسرحية "عنتر" كذلك مستقاة من تاريخ العرب وموضوعها أصبح من الأساطير الشعبية التي نسج حولها الخيال الشعبي الكثير من أعمال البطولة والفتك فضلا عن الغرام، وقد اشتملت هذه المسرحية على بعض الخوارق التي حاول شوقي اقتناصها وتوظيفها داخل بناء المسرحية لإثبات بطولة عنترة وشجاعته.

والنقد الذي وجهه محمد مندور لهذه المسرحية هو عدم استغلال شوقي للصراع النفسي، فنجد عبلة لا تتعرض لأي صراع نفسي ملموس، وإن يكن اختيارها في هذه المسرحية قد جاء على نقيض اختيار ليلى، فهي لم تستسلم لتقاليد العرب ولم تشعرنا في أي موقف بإحساسها بوطأة هذه التقاليد وجبروتها، وذلك بالرغم من أنها كانت أشد قسوة في قصة عنترة، وكان مالك والد عبلة أعنف في خضوعه لها، وتمسكه إلى حد طلبه رأس عنترة مهرا لابنته من خاطبها، ومع كل هذا نفاجأ في خاتمة المسرحية بتآمر عبلة على الزواج رغم أنف التقاليد ورغم أنف أبيها وذويها، هذا الموقف يبدو غريبا من الفتاة العربية أيام الجاهلية.[2] بالإضافة الى أن مسرحية عنترة لم تحقق الشكل التراجيدي، وإنما خرجت عنه لتبقى حاملة البذرة الأصيلة الشخصية والحدث في السيرة الشعبية.

والملاحظ على اختيار شوقي لمادة الأولية هو أنه آثر أن يصور فترة الهزيمة في تاريخ مصر والعرب من حيث أراد أن يمجد هذا التاريخ ويبعث النخوة الوطنية.

كذلك تجيب مسرحيات شوقي بأنه قد آثر الأخلاق والقيم السائدة وجعلها محورا دراميا لجميع أعماله، وهذه المسرحيات تقول أن شوقي لم يتعمق ذلك الصراع الذي أجراه بين المشاعر الإنسانية والأخلاق الاجتماعية، ولذلك لا نجد صراعا عنيفا، بل انتصارات سهلة لمبادئ تلك الأخلاق الإنسانية.

[1]- محمد مندور، مسرحيات شوقي، ص 85.
[2]- المصدر نفسه، ص 90.

1-2- من حيث عناصر البناء المسرحي:

إن المسرحية كـ"شكل" أدبي تعتمد في المقام الأول على "قصة" أو "حادث" يعرض علينا من خلال الحوار، ولابد من وجود شخصيات تُحدِثُ أو تُحْدَثُ لها ومن خلال لقاء تلك الشخصيات وعلاقاتها ومعايشتها للحدث المسرحي ينشأ صراع ما بين بعض تلك الشخصيات يميز الحدث المسرحي عن أحداث الحياة بما فيها من توتر ودلالات، ويضفي على الشخصيات وجودا مسرحيا متميزا عن مثيلاتها في الحياة الواقعية، ومن خلال تفاعل الأحداث والشخصيات والصراع في صورة حوار يتم للمسرحية ما يمكن أن نسميه بالبناء الفني للمسرحية.

ومن المؤكد أن شوقي قد اعتمد في مسرحياته الشعرية على هاته العناصر التي تقوم عليها المسرحية، لكن هذا لا ينفي وجود بعض العيوب التي انتقدها محمد مندور أثناء دراسته لمسرحيات شوقي، ويمكن إبرازها في مآسيه الثلاثة التي اخترتها كأنموذجا للنقد: "مسرحية "قمبيز" ومسرحية "مجنون ليلى" ومسرحية "عنترة" مبتدئة بأهم عنصر تقوم عليه المسرحية وهو الحدث.

- الحدث:

اعتمد شوقي في مسرحية "قمبيز" على أحداث تدور حول حقبة مظلمة في تاريخ مصر، بل إلى مأساة كبيرة لم يسقط فيها بطل أو بطلان، وإنما سقط شعب. وتبدأ الأحداث بطلب "قمبيز" ملك الفرس من "أمازيس" أن يتزوج من ابنته "نفريت" التي رفضت الزواج منه، لكن "نتيتاس" هي التي ضحت بنفسها في سبيل مصر، حيث تقول:

جئت أفدي وطني من سيفِ قمبيز ونَارِه
جئت أفدي وطني من دَنَسِ الفَتْحِ وعَارِه

فرعون:ماذا تقولين فيم جئتِ؟ قمبيزٌ؟ الفَتْحُ؟ مصر؟ فارسْ؟

نتيتاس:

نفريتُ تأبى المسيرَ هب لي مكانها منك يا أمازيس.[1]

والحدث الأساسي في المسرحية تم بعد أن رحلت "نتيتاس" إلى فارس لتكتمل مأساة النص المسرحي، ويبدأ تطورها في بنية الحدث المسرحي ليحوله إلى تراجيديا ألا وهي الموت.

[1]- عز الدين إسماعيل، أحمد شوقي الأعمال الكاملة المسرحيات، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984، ص 357.

وأهم شيء يؤخذ على هذه المسرحية انها ازدحمت بالحوادث، فقد أراد شوقي أن يصور مصر قبل الفتح الفارسي وفي اثنائه، ولم يلتفت إلى أن المسرحية لا تحتمل اتساع الفسحة في الزمان والمكان، وأنها ينبغي أن تختار جانبا بعينه من الحوادث، وتعزله وتوضحه، ولكنه ابتغى أن يجمع حوادث كثيرة، حتى تتم له تعليقات وطنية مختلفة تلهب الشعور القومي في نفوس نظارته.[1]

أما الحدث في مسرحية "مجنون ليلى" فكان يتمتع بوحدة الموضوع، فقد دار موضوعه حول الحب العذري بين قيس وليلى، وهو موضوع شهير في التراث الأدبي. والحدث الرئيسي الذي تدور حوله المسرحية هو زواج قيس وليلى ووقوف التقاليد القبلية حائلا دون تحقيق ذلك، بسبب ما عرف عن العرب من أنهم يمتنعون من تزويج بناتهم ممن يشبب بهن، وينمو الحدث شيئا فشيئا حتى يفضي الى النهاية ولا يتحقق هذا الحلم، بل يقضي بصاحبه إلى الموت حبا. ونجد في المسرحية عثرات وعيوب تعترض سير الحدث وتعوق نمو حركته، ومن أهمها:

- أن نمو الحدث يتوقف تماما في الفصل الرابع المنظر الأول، إذ ينقلنا الشاعر إلى قرية من قرى الجن، ويتناول موضوعا آخر هو موضوع الشعر بين قيس وشيطانه الأموي، فإقحام الموضوع على الموضوع الرئيس أعاق نمو الحدث الأصلي، بل أوقفه وشلت حركته الصراع، ليتحدث عن قضايا هامشية عن الحب ونسبها إلى إبليس والافتخار بهذا النسب والحديث عن العداوة بينها وبين البشر.[2]

وهذا حديث دار بين "الأموي" شيطان قيس مع جماعة من الجن:

بني الجنِّ في أرضكم عابرٌ من الإنس يرسُفُ في ضرِّهِ
فغالـــوا به واعـــلموا أنه فتى نبّـَه الشّعـــرُ من قدرِهِ[3]

"هبيد":

وأين ترى هو؟

"آخر":

ماذا يكون؟

"الأموي":

[1]- شوقي ضيف، شوقي شاعر العصر الحديث، ص 210.
[2]- خليل الموسى، المسرحية في الأدب العربي الحديث (تأريخ-تنظير-تحليل)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1997، ص 47.
[3]- عز الدين إسماعيل، أحمد شوقي الأعمال الكاملة المسرحيات، ص 176.

وماذا يهمك من أمره

ألم تعلموا أن لي صاحبا من الإنس أحكُم في شعره

"هبيد":

أجل أنت توحي له ما تقول وتقذف ما شئت في فكره

"الأموي":

إذن فاعلموا أنه عاشق تملّأت البيد من ذكره

"عاصف":

وأعلم أن الهوى واحد حوى المستهامين في أسره

وأن التي سخرت قلبه مدلّهة القلب من سحـــره[1]

هذه الأبيات عرقلت سير الحدث وأوقفت نمو الحدث الأصلي.

- وثمة أبيات لا وظيفة لها، وقد أقحمها الشاعر إقحاما لجماليتها الخاصة أو لجمالية محتواها، وتبدو مدسوسة وحشوا، كالحديث عن الوطن في نهاية العمل المسرحي، ولا يشفع لذلك أن يكون البيت على لسان قيس وأنه يفضل وطنه على الخلد بحجة أن قبر حبيبته فيه، ولكن الصوت هو صوت شوقي لا صوت قيس، والفكرة هي فكرة شوقي، وهذا ما جعل البيت غريبا عن الشخصية التي تنطق به، فالشقاء هو شقاء شوقي حيث نفي، ولذلك ارتفعت العاطفية والذاتية وبرزت على حساب شخصية قيس:

إني أحب وإن شقيت به وطني وأوتره على الخلد.[2]

وقد يتدخل الشاعر في بنية الحدث المسرحي فيقف بين الممثلين وإن اختفى وراءهم ليعظ ويعلم، وهذا لا يجوز أبدا في العمل المسرحي، فالمؤلف لا يعبر عن وجهة نظره، وجاء صوته على لسان قيس في نهاية الفصل بخير:

نحن في الدنيا وإن لم ترنا لم تمت ليلى ولا المجنون ماتْ.

فهذا الصوت هو صوت الشاعر نفسه وهو يعبر عن وجهة نظره في أن حكاية ليلى والمجنون خالدة. إضافة الى القصائد الغنائية والمقطعات التي انتابت معظم الفصول وخاصة الأخير منها، فكانت سدا منيعا أمام تدفق حركة الحدث ونموه.

[1]- عز الدين إسماعيل، أحمد شوقي الأعمال الكاملة المسرحيات، ص 177.

[2]- خليل الموسى، المسرحية في الأدب العربي الحديث (تأريخ-تنظير-تحليل)، ص 49.48

أما الحدث في مسرحية "عنترة" هو محاولة الفارس "عنترة" الحصول على عبلة الجميلة والدفاع عنها ضد كل من يريدها، وهو ينجح في ذلك بقوته التي لا يضارعه فيها فارس من فرسان عصره.[1]

وأشار محمد مندور سابقا في نقده لشوقي حين جمع بين قصتي غرام في "كليوباترا" هما غرام كليوباترا وأنطونيو، ثم غرام حابي وهيلانة، وانتقد بشدة ذلك الازدواج الذي أفسد المسرحية، لعدم ارتباط أحد الغرامين بالآخر، بل وإضراره بالأثر النفسي النهائي في مأساة كليوباترا، إذ أن شوقي لا ينزل الستار بعد انتحار البطلة، بل يتركه مرفوعا لنشاهد حابي المصري يذهب مع هيلانة وصيفة كليوباترا الخليعة إلى الضيعة التي اقطعتها كليوباترا لحابي وهيلانة في أرض الصعيد، كذلك فعل شوقي في مسرحية "عنترة"، حيث نشهد غراما مزدوجا عنترة وصخر من ناحية وبين عبلة وناجية من ناحية أخرى، لكن محمد مندور يبين أنه شتان بين الازدواج في هذه المسرحية والازدواج في مصرع كليوباترا، مما يدل على أن خبرة شوقي بالفن الدراماتيكي قد استقامت فحققت تقدما عظيما في أصول ذلك الفن، فهنا نرى شوقي يستفيد من هذا الازدواج ليربط كل شخصيات الرواية الأساسية بعضها ببعض، ويوسع من دائرة الصراع، فصخر يريد عبلة زوجا، ولكنها لا تريده بل تريد عنترة، وناجية تريد صخرا ولكنه لا يريدها، وإذا كان شوقي لم يوضح خيوط المؤامرة المسرحية التي تمت بين الشخصيات الأربعة الأساسية في الوصول الى الحل الذي اختاره، فإن من السهل أن نحس بهذه المؤامرة المحكمة خلال عرضه المسرحي.[2]

وبذلك لا نجد ما يعرقل مسار الحدث، فبالرغم من ازدواجية الموضوع إلا أنه استطاع في هذه المسرحية أن يحقق تقدما ملحوظا في أصول هذا الفن.

- الشخصيات:

الشخصية عنصر هام في النص، وهي التي تشكل وحدة مفصلية خاصة في مجالها العلائقي لا بصفاتها الخاصة فحسب.

نجد في المسرحية ازدحام الكثير من الحوادث وكذلك ازدحمت بالشخوص، حيث كان بإمكانه أن يكتفي في مسرحيته بتصوير "نفريت" وإبائها الزواج من "قمبيز"، ثم انتحارها، ويجعل من ذلك خيطا يمد عليه مسرحيته، أو كان يكتفي بتصوير قمبيز في مصر بعد الفتح

[1]- أحمد شمس الدين الحجاجي، المسرحية الشعرية في الأدب العربي الحديث، دار الهلال، 1905، ص 59.
[2]- محمد مندور، مسرحيات شوقي، ص 88-89.

وعدوانه على عجل "آبيس"، ثم جنونه وانتحاره، حيث أنه لم يستطع أن يجلوا علينا شخوص هذه المسرحية في أضواء واضحة، ويتضح ذلك في قمبيز الذي سميت المسرحية باسمه، والذي يعد بطلها الأول، فإن شخصيته لا تظهر أمامنا في أنوار كافية، فبينما تمدحه وصيفة "تتياس" المسماة تتي، وترد عليها سيدتها:

صدقت تتي، هو زين الشباب إله القَنا قمــو الغْيهَبِ

إذا غلْبت في القتالى الملوك وفي السلم عزَّ فلم يُغْلَبِ

نراه هو يقول عن نسبه:

أنا قمبيز ابن كسرى أنا وحشٌ أنا غولْ[1]

ويرى محمد مندور: «أن الشخصية الأساسية في هذه المسرحية ليست "قمبيز" وإنما هي "تتياس" التي أراد شوقي أن يصور فيها الروح الوطنية، التي أراد أن يحقق بها المشاركة الوجدانية التي تضمن استجابة الجماهير، ولذلك يجدر بالناقد أن يتخذ هذه الشخصية أساسا لنقده وحكمه على المسرحية».[2]

أما في مسرحية "مجنون ليلى" فقد اعتمد شوقي على حوالي عشرين شخصية إضافة إلى الشياطين والرجال والحداة والفتيات وغيرهم، ولكن الكثير من هذه الشخصيات لا تخدم ما يقوله النص، ويمكن أن نستغني عن الكثير منها دون إساءة إلى وظيفة النص. والشخصيتان المحوريتان الأكثر أهمية في المسرحية هما (قيس وليلى)، حيث يدور العمل المسرحي حول حبهما.

فشخصية قيس هي تسمية تعيدنا الى العنوان "مجنون ليلى" وهذه التسمية وهذا العنوان مفتاحان نصيان هامان للولوج إلى الدلالة من خلالهما، ويكفي أن نقول أن شخصية قيس مرجعية، وهي شخصية العاشق المتيم الذي يموت حبا في التراث الأدبي.

وشخصية قيس محورية فهي المركز الذي تتمحور حوله الأحداث أو هي قطب المسرحية التي تدور حوله الأحداث وتتلاقى، سواء أكانت هذه الأحداث تجري لمصلحته أو لخلاف ذلك.

أما شخصية ليلى: فلها نصيب في العنوان (مجنون ليلى)، وإن كان هذا النصيب وجاء من الإضافة ولكنه دال في ضرورته وتقابله مع شخصية البطل المحورية، وهي

[1]- شوقي ضيف، شوقي شاعر العصر الحديث، ص 210.
[2]- محمد مندور، مسرحيات شوقي، ص 77.

شخصية فاعلة في الأحداث، ففي تخييرها واختيارها قلبت الموازين، وأفضت إلى المأساة بنفسها وبغيرها وهي شخصية مرجعية كشخصية قيس، فهي أولا محبة لقيس حتى أنها تصرح به حتى لابن ذريح:

يعلم الله لوحـــده ما لقيس من هوى في جوانحي مستكن

إنني في الهوى وقيسا سواء دَنٌّ قيس في الصبـــابة دني.

وهي ثانيا أنثى عفيفة تحفظ العهود ولا تخون عهدا، وهي لذلك تقابل الوفاء بالوفاء ضاربة بعواطفها عرض الحائط، فتحكم عقلها في أمورها وحياتها، وكذلك يؤكد الشاعر على أن عقل ليلى ناضج مكتمل، وهو يتجاوز عمرها الفتي بكثير، والحقيقة أن هذا الصوت يعود إلى الشاعر وتمسكه بالتقاليد وأمثالها:

أراها وإن لم تخط الشباب عجوزا على الرأي لا تغلب

تصون القديم وترعى الرميم وتغطي التقاليد ما توجب[1]

وهي تتغنى بالعادات والتقاليد، ومع ذلك كله فإن الشاعر لم يوفق في رسم هذه الشخصية رسما مقنعا ومسرحيا، فهي في غير مكان تشفع لقيس عند أبيها، بل إنها تظهر ما يتناقض مع بناء شخصيتها، ولذلك جاءت مواقفها متخلخلة، فهي مثلا تسرع في عملية الاختيار إلى رفض قيس، ولكنها في مكان آخر ترجو أباها ألا يلتفت إلى ما يقوله الناس عنهما:

المهدي: (والد ليلى)

يرانا الناس يا ليلى.

ليلى:

أبي أنفِ الناس من فكرك.

وهي في مكان آخر تعترف أمام الجميع بحبها لقيس من جهة بتمسكها بالتقاليد من جهة، وهي حين تخير تقف إلى جانب التقاليد بسرعة وصراحة ودون صراع نفسي، ومع ذلك نجد في المسرحية ما يتناقض مع هذا الموقف، فهي في الفصل الرابع يزول إعجابها بهذه التقاليد، وتدعي أنها وقيسا من ضحاياها:

كلانا قيس مذبوح قتيل الأب والأم

طعينان بسكين من العادة والوهم

[1]- خليل الموسى، المسرحية في الأدب العربي الحديث، ص 121.

ثم تعود بلا مسوغ بعد قليل إلى أحضان تلك التقاليد.

هذا التناقض في رسم شخصية ليلى وفي مواقفها عيب من عيوب الشخصيات المسرحية.

إن تصوير الشخصيات في هذه المسرحية بسيط، ويتوقف عند حدودها المرجعية في التراث الأدبي وفي الأخبار المتناقضة هنا وهناك، ولذلك أعاد شوقي هذا التناقض في الأخبار في المسرحية دون أن ينتبه إلى حقيقة البنية المسرحية، وهو يتوقف عند العواطف العامة، ولا يتجاوزها إلى خصوصية لكل شخصية على حدة، ولا يصل إلى أعماقها وعواطفها الداخلية، ولا يبتعد عن سطحها وعناوينها ولم يتسع إلى تحليل دقيق للشخصية.[1]

أما الشخصيات التي استلهمها شوقي في مسرحية "عنترة" هي من خلال السيرة الشعبية، والشخصيات عنده تتقارب عددا مع الشخصيات ذات الأصل التاريخي، فالشخصيات التاريخية تمثلت في عنترة وعبلة وشداد وأخيه مالك وابنه عمرو، وأما الشخصيات التي لم يستلهما شوقي من التاريخ هي: صخر العامري، وداحس رفيق عنترة، وضرغام العبسي وناجية، وسعاد خادمة عبلة.

ونجد شوقي قد مزج بين الحب والتاريخ في مسرحياته، فقد أفقد روح الأحداث لا الأحداث نفسها، مما جعله يضطر إلى تغيير ملامح شخصياته، إذ صور على سبيل المثال: "مالك" والد عبلة لئيما خسيسا حسودا مع أنه سيد عربي، مع العلم أن العرب كانوا متشددين في اختيار أسيادهم، ولهذا ذهب محمود العقاد إلى: « أن الروايات التي نظمها شوقي قد خلت من الشخصيات والتبست فيه ملامح الأبطال أيما التباس، مع أنها كلها أو بعضها تاريخية ليس في تحضيرها أو تصويرها فضل كبير بالقياس إلى فضل الإبداع ».[2]

إضافة إلى ذلك نجد في المسرحية بعض الخوارق التي حاول شوقي اقتناصها وتوظيفها داخل بناء المسرحية.

ونجد مبالغة مثلا في تصوير قوة عنترة إذ يموت عبد من صرخة لعنترة، وهذا ما ينبغي تجنبه حتى تكون الأحداث منطقية ومعقولة، تقنع بواقعيتها.

[1]- محمود حامد شوكت، المسرحية في شعر شوقي، ص 84.
[2]- المرجع نفسه، ص 45.

- الصراع:

يعتبر الصراع عنصرا هاما في توليد الدراما، فقد اعتمده شوقي في كثير من مسرحياته. لكن شوقي لم يستطع أن يتعمق في الصراع الذي يثير الانفعالات القوية أو التفكير في نفس القارئ أو المشاهد، ويظهر ذلك في مسرحية "**قمبيز**" ، حيث يبين محمد مندور أن شوقي لم يوضح لنا كيف استطاعت "**نتيتاس**" أن تتغلب على حقدها الإنساني المشروع على قاتل أبيها الفرعون "**أمازيس**"، أو كيف استطاعت أن تتناساه، ولم يستخدم الصراع المؤثر الذي من الطبيعي أن يثور في نفسها بين الموجدة الشخصية وحب الوطن، وبخاصة أن شوقي قد جعل لتلك الموجدة أعقابا قد تذكيها وتزيدها ضراما حتى لتمس "**نتيتاس**" في أعز ما تمتلك الفتاة وهو قلبها. فشوقي يحدثنا أن "نتيتاس" كانت تحب "تاسو" حارس أبيها، وكان هذا الجندي يبادلها حبا بحب طالما كان أبوها فرعونا لمصر، حتى إذا قتله "أمازيس" واغتصب منه العرش، تحول حب "تاسو" من "نتيتاس" إلى "نفريت" بنت فرعون الجديد وذلك لأنه على حد قول شوقي:

يعشق الجاه والغنى ولا يحب الغوانيا

فهو كالنحلة من زهر إلى زهر وكالنعمة من قصر إلى قصر

ولم يستطع شوقي أن يهمل ما يثيره مثل هذا العذر في "نتيباس" من غيرة كاوية فنراها تخاطب "تاسو" بقولها:

أقسمت لي فاذهب فأسم لها فأنت أهل للقسم الحانث

وإذا كانت هذه هي حالة "نتيباس" النفسية، وهذا هو مبلغ نقمتها على "تاسو" وغيرتها من "نفريت"، الأنانية المحظوظة، أو ما يكون للقارئ أو المشاهد على حق في أن يشك في مدى نبل "نتيباس" وسيطرة روح التضحية والفداء الوطني على نفسها، مما يذهب بروعة بطولتها ويضعف من عطفنا عليها وتحمسنا لها، وبخاصة وأننا لم نشهد صراعا نفسيا يدور في حناياها بين كل هذه العناصر المشتبكة المتضاربة، من حقد على قاتل أبيها، وغيرة من ابنته، ويأس من غرامها المحطم، ثم شعورها الوطني واشتعال روح التضحية في نفسها.[1]

حيث يقول مندور:« وأصبحنا نتساءل هل كانت تضحية نتيباس عن يأس من حبها العاثر، أم فداء لوطنها، وفضلا عن ذلك فإن ظروف نتيباس كانت تسمح بأن يصور

[1]- محمد مندور، مسرحيات شوقي، ص 79.

الشاعر في نفسها أنواعا عاتية من الصراع، وذلك لأن نفسها لم تكن جريحة بسبب غدر تاسو لحبها فحسب، بل كانت جريحة أيضا بسبب قتل فرعون لأبيها واغتصابه الملك منه، وليس بمعقول أن لا يكون لهذه الجراح أثر عميق في نفسها. ولو أن الشاعر عمَّق هذه الجراح واستغل المشاعر التي كان من الطبيعي أن تولدها في نفس نتيباس ثم غلب في النهاية داعي النبل والوطنية الفدائية في نفسها لازدادت شخصيتها قوة وجاذبية ونبلا وإثارة لمشاعر القراء والمشاهدين ».[1]

هذا هو النقد الأساسي الذي يمكن أن يوجه إلى هذه المسرحية التي أراد شوقي أن يمجد فيها روح الفداء والوطنية المصرية ممثلة في فتاة من سلالة الفراعنة، ولكنه لم يصب الهدف.

وهكذا لم ينجح شوقي النجاح الكامل في استغلال عنصر الصراع الذي استغلته التراجيديا الكلاسيكية عند الفرنسيين، فوصلت إلى قمة الدراما والتأثر المسرحي.

أما وضع الصراع في مسرحية "مجنون ليلى"فهو ممتلئ بالعيوب التي شلَّت حركته، فأساس الصراع هو بين حب قيس وليلى من جهة وبين التقاليد القبلية المتوازنة من جهة، والحب عاطفة داخلية وإحساس آسر، أما التقاليد والأخلاق فهي خارجية، ولذلك فإن التعارض بينهما قد يولد في العمل المسرحي صراعا نفسيا داخليا عنيفا يغني العمل ويثريه، ويذكر المؤلف على لسان ليلى ما كان بين قيس وليلى من حب وما جرى من صراع:

يعلُم الله وحـــــــده ما لقيس من هوى في جوانحي مستكن
إنني في الهوى وقيسا ســـواء دن قيس من الصبابة دنـــي
أنا بين اثنتين كلتاهما النـــار فلا تخلني ولكن أعنـــــي
بين حرصي على قداسة عرضي واحتفاظي بمن أحب وضني
منت من الحداثة الحب جَهـ َدي وهو مستهتر الهوى لم يصنِ[2]

وثمة فرص لتأجيج الصراع الداخلي ولكن الشاعر لم يستطع أن يستغل فرصة واحدة، وأهمها عندما جاء "ابن عوف" أمير الصدقات في الحجاز وعامل من عمال بني أمية ليخطب ليلى من أبيها إلى قيس، فخيرها أبوها الأمر، ولكنها سرعان ما ترفض قيسا وتفضل عليه رجلا آخر لا تعرفه جاء من بني ثقيف يخطبها، حتى إنها هي التي تطلب من أبيها أن

[1]- محمد مندور، مسرحيات شوقي، ص 45.
[2]- خليل الموسى، المسرحية في شعر شوقي، ص 49.

يستقدم ورداً وأن يرسل في الحال إلى قاضي "نجد" ليتم الزواج في هذا اليوم. وكأنها على عجلة من أمرها من أن الحوار يظهر تعلقها بقيس، ولكنها في الوقت نفسه متمسكة بالتقاليد المعهودة، ويظهر هذا الحب ضعيفا باهتا إزاء هذه التقاليد، كما تظهر ليلى حكيمة، عقلها أكبر من قلبها، ولا يشفع لها ندمها بعد أن قضي الأمر، ولننظر كيف تجري الأمور سريعة بلا صراع داخلي، وكأن الحب أمرٌ هامشي عابر:

ليلى: أقيسًا تريدْ؟

ابن عوف: نعم !

ليلى:

إنه من القلب أو منتهى شغله

ولكن أترضى حجـــابي يزال وتمشي الظنون على سِلِهِ

ويمشي أبـــي فيغض الجبين وينظر في الأرض من ذله

يداري لأجلي فضول الشيوخ ويقتلين الغم ومن أجله

يمينا لقيت الأمرين مـــــــن حماقة قيس ومن جهله

فضحت به في شعاب الحجاز وفي حزن نجد وفي سهله

فخذ قيس يا سيدي في حماك

(في حياء وإباء) وألق الأمان على رحلِهِ

ولا يفتكر ساعة بالزواج ولو كان مروان من رَسله

ابن عوف:

إذن لن تقبلي قيسا لِن ترضي به بعلاً

إذن أخفق مسعاي وخاب القصد يا ليلى

ليلى:

على أنك مشكور ولا أنسى لك الفضلا

أوصيك بقيس الخير لازلت له أهلا

لقد يعوزه حام فكنه أيها المولى

(تلتفت إلى أبيها وكأنما تحاول أن تحبس في عينيها دموعا)

أبي كان وردها هنا منذ ساعة ففيم أتى؟ وما يبتغي؟

المهدي: جاء يخطب.

ابن عوف: ومن وردٌ يا ليلى وهل تعرفينه؟

ليلى: فتى من ثقيف خالص القلب طيِّبٌ.

أتى خاطبا بعد افتضاحي وعاري، هذا أيا بن عوف يحيب؟

أبي، أين وردٌ؟

المهدي:

عند قرابة من الحي ضموه إليهم ورحبوا

فإن شئت أرسلنا إليه.

ليلى:

ابعث ادعه وجئنا بقاضي نجد اليوم يكتب[1]

ومما يؤاخذ على شوقي في مسرحية "عنترة" عدم استغلاله للصراع النفسي العميق الذي كان من الممكن أن يكسب مسرحيته قيمة "دراماتيكية" وإنسانية عالية.

ويقول محمد مندور: :« وإذا كانت ليلي في مسرحيته المجنون قد استسلمت للتقاليد العربية استسلاما سهلا مذهلا، فاختارت الزواج من ورد الثقفي عندما خيرها أبوها بينه وبين قيس، دون أن تحس بما كنا ننتظره من صراع نفسي قوي قبل أن تلجأ إلى هذا الاختيار، فإننا نلاحظ هنا أن عبلة لم تتعرض هي الأخرى لأي صراع نفسي ملموس، وإن يكن اختيارها في هذه المسرحية قد جاء على نقيض ليلى، فهي لم تستسلم لتقاليد العرب، ولم تشعرنا في أي موقف بإحساسها بوطأة هذه التقاليد وجبروتها ».[2]

ونلمس عند شوقي مظهرا خافتا للصراع الداخلي غير المعمق، وقد بدا ذلك في صدر مسرحيته، حيث ظهر عنترة يناجي نفسه في شيء من التوتر والمعاناة الممتزجة بالخوف.

إنه يخشى أن يكون حب عبلة إياه من أجل شجاعته فحسب، ذلك أن سواد لونه غير مفضل لدى الجميع، وهو يظن أن ذلك الشعور ساكن في دواخل محبوبته. وربما صرح بما يجيش في نفسه أمام عبلة، فهو في إحدى حواراته معها يقول:

لو لم تهيمي عبلتي بحملاتي المنكَرْه

وليـــس بي أنا ولا محنتي المحتَقَرْه

لقلتـــي إذا دعوتني يا قمري يا سُكَّرْه ! [3]

---

[1]- خليل الموسى، المسرحية في شعر شوقي، ص 50-51.

[2]- محمد مندور، مسرحيات شوقي، ص 89.

[3]- عز الدين إسماعيل، أحمد شوقي الأعمال الكاملة المسرحيات، ص 35.

هذه الوصمات عند شوقي بالإضافة إلى خفوتها لم تؤثر على سير أحداثها ولم تغير مجراها، وظل الصراع الخارجي بين عنترة وخصومه هو المسيطر على أجواء المسرحية والمتحكم في مسارها.

ويرجع مندور إخفاق شوقي في استخدام الصراع الداخلي إلى سببين:

أولهما: أن شوقي قد أجرى الصراع بين العوامل النفسية والأخلاقية، وقد لا يكون هذا الاختيار في مبدئه سببا لضعف تأثير مسرحياته، فقد اعتمد على "كورني" من قبله على نفس الصراع بين المشاعر والأخلاق وعلى الأخص بين الحب والواجب، ومع ذلك بلغ من التأثير والقوة مبلغا رائعا في "**هوراس**" و"**سينا**" وغيرها من مآسيه، ولكن "كورني" لم يسلك مسلك شوقي في تخير المبادئ الأخلاقية التي يدخلها في صراع مع العواطف البشرية، فالأخلاق التي يستند إليها "كورني" ترجع في جوهرها إلى ما يسميه علماء الأخلاق "**أدب الرياضة والاستصلاح**"، أي أدب رياضة النفس على الخير والحق والجمال واستصلاحها على أساس قيادة الضمير والاستماع لصوته الإلهي، وأما شوقي فإن مبادئ الأخلاق عنده تستند إلى ما يسمى "**أدب المواضعة والاصطلاح**"، أي ما تواضع عليه المجتمع من عادات وتقاليد لا تغوص جذورها في الضمير الفردي، ولا تلقى جزاءها وخزات ذلك الضمير، بل تستند إلى رأي الجماعة في الفرد وحكمهم عليه. وجزاؤها يصدر عن رأي الجماعة أو القبيلة ومدى سيطرتها على الفرد، وبذلك لم تصبح مبادئ الأخلاق عنده شيئا مستقرا في أعماق النفس البشرية، ويثير تفكير ومشاعر القارئ أو المشاهد حتى تلهث أنفاسه ويرتفع انفعاله.

والسبب الثاني: هو أن شوقي لم يعمق حتى ذلك الصراع الذي أجراه بين المشاعر الإنسانية والأخلاق الاجتماعية. ولذلك لا نجد في مسرحياته صراعا حقاً عنيفاً، بل انتصارات سهلة يسيرة لمبادئ تلك الأخلاق على المشاعر الإنسانية.[1]

- الحوار:

يعد الحوار تقنية محدثة ودخيلة على الأدب العربي بوفود الفن الدرامي عليه وبعدما ألف أسلوب السرد والحكاية، ولعل قلة التمرس من أهم العوامل التي صعبت مهمة شوقي في توظيفه للحوار في مسرحياته الشعرية، التي كتبها في إطار الشعر التقليدي، وحاول قدر طاقته أن يطوعه لمقتضيات المسرح.

[1]- محمد مندور، مسرحيات شوقي، ص 43-44.

والحوار في مسرحية "**قمبيز**" نجد شوقي قد نسي فنه الغنائي الذي ساد في مصرع كليوباترا، ومع أنه أدخل في المسرحية حبّا، وجعل "نتيتاس" تعبر في مواقف مختلفة عن حبها لـ"تاسو"، ومع ذلك لا نجد في المسرحية مقطوعة طريفة للغناء بعاطفة الحب، ولا بعاطفة الوطن.

والحوار في مسرحية "**مجنون ليلى**" قلَّ شأنه في هذه المسرحية خاصة والمسرحية الشعرية التقليدية عامة. صحيح أنه بعضه جاء قصيرا مركزا مثوبا موظفا في بعض الصفحات ولكن المقطوعات الغنائية الطويلة نسبيا على لسان شخصية واحدة وقفت سدا منيعا إزاء تدفق حركة العمل المسرحي، ونموه داخليا وطبيعيا عضويا، فالمقطوعات الغنائية تتوزع بين ثمانية أبيات وتسعة عشر بيتا، وهي قد تكون متممة للعمل الدرامي في بعض الفصول ولكنها زادت على الحد، وخاصة في الفصل الأخير، فجاء الفصل وكأنه منفصل عن بنية الحدث، وهو أقرب إلى الشعر الغنائي منه إلى المسرح الشعري، ومن هذه المقاطع الغنائية البارزة ما جاء على لسان "قيس" أو "ليلى" أو غيرهما. ولا تصلح هذه الغنائية أبدا لبنية المسرحية الشعرية، لأنها تعيق الحوار والحركة معا. وقد حاول الدكتور محمد مندور أن يجد تسويغا لشوقي في تَغَنّي هذه المقطوعات على المسرح ليختفي العيب الدرامي منها، ولكن ذلك وإن حدث يظل عائقا للحركة والحوار والحدث، فهذه المقطوعات الغنائية خالصة وهي منفصلة عن بنية المسرحية، بل هي تصلح لأن تكون قصائد مستقلة، ومنها هذا المقطع:

جبل النَّوْباد حيَّاك الحـــَيا وسقى الله صبـانا ورعى
فيك ناغْينا الهوى في مهده ورضعَناه فكنت المُرضعا
وحَدْونا الشمس في مغربها وبَكَرنا فسبقنـــا المَطلَعا
وعلى سفحك عشنا زمنـــا ورعينا غنم الأهل معًـــا
هذه الرَّوْةُ كـــــانت ملعبا لشبابينا وكانت مَرْتعـــا
كما بنينا من حصاها أربـُعًا إنثنينا فمحونا الأربـُعـــا [1]

أما الحوار في مسرحية "**عنترة**" فقد أسهم إلى حد ما في رسم أبعاد الشخصية وهو في حواره يكتب بقلمين، ويزاوج بين أسلوبين، فتارة نرى أسلوبه جَزلاً يتسم بالفخامة وعلو الجرس، ويشبه إلى حد كبير شعر "عنترة"، بل إنه ليكاد يلتبس به، وذلك في المواطن التي لها علاقة

[1]- عز الدين إسماعيل، أحمد شوقي الأعمال الكاملة المسرحيات، ص 216.

بالبطولة والإقدام والنبل من الخصوم، ومرة نقرأ أسلوبا سهلا ينصع بالرقة والرواء، وذلك في مواطن الغزل المشتمل على الأحاديث الغرامية والمناجاة الهيامية، فمن الأول قوله على لسان "عنترة":

يا عبل كم بيداءَ جُبتُ مَخوفةٍ ... ذفت إليَّ بذئبِها والضيغـــم

فَلقِيتُ كلَّ مُغازِلٍ سلاحـــــهِ ... وجعلْتُ أضرِبُ باليدَيْنِ وبالقِم

ولم ينج شوقي من الوقوع في مثل تلك الغنائيات الطويلة التي أفقدت الحوار حيويته وتدفقه، وإن كانت تلك الغنائية في مسرحية "عنترة" أقل مما صنعه في مسرحية "كليوباترا"، وقد بدا ذلك الطول الحواري منذ مطلع المسرحية، حيث أنشد عنترة قصيدة مطلعها:

سَلي الصبْحَ عنّي كيفَ يا عبلَ أُصبِحُ ... وأينَ يراني نَجْمُه حِينَ يَلْمُح

ويستفتح في المشهد التاسع عشر من الفصل الأول حوارا له مع عبلة بقصيدة من عشرة أبيات مطلعها:

أجلْ لي ثلاثُ ألبسُ البيدَ حائرا ... كما يلبسُ الليلَ الطويلَ سقيُم [1]

وإلى جانب الاسترسال في الغنائية، نجد كذلك شوقي قد وظف أيضا الحوار **الداخلي (المونولوج) أو المناجاة** وتكون بواسطة المونولوج الفردي الذي تخلو فيه إلى نفسها تنفض مكنونها وتظهر على جراحها الخفية وآلامها الدفينة.

وقد لاحظ محمد مندور إسرافا كبيرا في توظيف المناجاة خصوصا في مواقف لا تتطلب سوى الكلام القليل؛ الشيء الذي جعل بعض مسرحياته تفيض بمونولوجات غنائية طويلة. ونجد مثل هذه المناجاة في مسرحية "عنترة" حيث نجد "عبلة" قد وهنتها حمى الغيرة على محبوبها "عنترة"، إنها تسمع أن عنترة يهوى امرأة أخرى فيمتلكها القلق وتعيش صراعا نفسيا نحس به وهي تناجي بعيرها، إذ تقول:

قلي بربكَ من تحب ... ومن تحبُّكَ يا بَعيـــرْ

أيَّ النياقِ فإنهـــن ... على مَراعِينا كثيـــرْ

وهل اكتفيتَ بناقةٍ ... أم أنت كالعْبسِ زيرْ؟

لْهو بما دَ الرَّوا ... حُ إليك أو سَاقَ . كورْ

تتنقّلا بين البيوتِ ... على عقائلها يَـــدُورْ

ما حقُّ عنتر عندنا ... إلا التجنُّبُ والنُّفـــورْ

[1]- عز الدين إسماعيل، أحمد شوقي الأعمال الكاملة المسرحيات، ص 28.

مالي تلَّ كُ مهجتي عبد على عَبسٍ أميْر ! [1]

وبهذا قد ضمَّنَ شوقي مسرحياته بعض المقطوعات الغنائية التي أدخلها في بناء المسرحية، مما أثار عليه بعض النقاد، حيث يقول محمد مندور: « إن بعض مسرحيات شوقي مثل "مصرع كليوباترا" و"مجنون ليلى" و"عنترة" ، لو أنها لُحِنَتْ كاملة ومثلت كأوبرا لنجحت أكبر نجاح وأصبحت غذاءا فنيا رائعا يعوض ما ينتقده فيها النقاد القساة من حقائق نفسية أو تاريخية أو وطنية ».[2]

وفي الأخير، مهما قيل عن أن المسرحية الشعرية عند شوقي لم تستطع أن تحقق البعد الدرامي للأحداث والشخصيات، أو تسمو بالنص التراثي إلى بعده الرمزي المفتوح، مما جعل الطابع الشعري يطغى على الطابع المسرحي في مسرحياته بشكل عام.[3] فإنه استخدم مشاعره في إدارة الحوار بين شخوص مسرحياته في رسم هاته الشخوص،[4] كما أسهم في وضع لبنات حية على بوابات المسرح الشعري ليفيد منه جيل جاء من بعده، كما أسهم في تطويع خشونة القصيدة الغنائية وتدجينها لتصبح سلسة سهلة التعامل مع المسرح، ولعل مرد ذلك هو أن شوقي لم يأت إلى الكتابة المسرحية من درجة الصفر، كما فعل الذين سبقوه، لكنه جاء على أعقابهم، ومن بعد عشرات من التجارب الناجحة والمخفقة في الدراما الشعرية.[5]

[1]- عز الدين إسماعيل، أحمد شوقي الأعمال الكاملة المسرحيات، ص 65.
[2]- محمد مندور، مسرحيات شوقي، ص 27.
[3]- خالد محي الدين البرادعي، تجليات التراث في المسرح الشعري العربي، الكاتب العربي، مجلة فصلية تصدر عن الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب، ع: 61-62، 2003، ص 160.
[4]- حسن الطريبق، الشعر المسرحي في المغرب، حدوده وآفاقه، دار النشر سليكي إخوان، المغرب، 2007، ص 51.
[5]- خالد محي الدين البرادعي، تجليات التراث في المسرح الشعري العربي، ص 159.

خاتمة

خاتمة:

من المفيد في ختام هذه الدراسة أن أسجل أهم النتائج التي توصلت إليها:

- أن النقد المسرحي العربي شهد تطورا ملحوظا بعد أن كان مجردا من أصول الدراما أصبح له قواعد وأصول يستمدها من الأعمال الإبداعية العربية.
- أسدى النقد المسرحي للحركة المسرحية أجلّ الخدمات مدافعًا عنها محققا لها الإعلام والإشهار والتأريخ.
- تؤكد الدراسة أن الناقد العربي الكبير محمد مندور استحق لقب (شيخ النقاد) عن جدارة فكر ونفاذ رؤية، واتساع أفق، وهذا اللقب الذي يمثل شهادة أكبر نقاد الأدب العربي وعميده الدكتور "طه حسين".
- حدد مندور الشروط التي ينبغي أن يراعيها الناقد إذا أراد التصدي لنقد المسرحية منها:

أولا: يجب أن يسير البحث من العموم إلى الخصوص وذلك بتحديد العصر الذي كتبت فيه المسرحية، والبحث عن حياة المؤلف ونشأته وثقافته وبيئته، كذلك الإلمام بمؤلفات الكاتب كلها قدر المستطاع، أيضا البحث عن مصادر المسرحية.

ثانيا: قراءة النص أي دقة القراءة وعدم الاكتفاء بفهم الحوار، ويجب تصور المواقف والحركات التي يمكن أن تلازم النص.

وثالثا: تأتي مرحلة النقد وهي تشمل نقد التأليف ونقد الإخراج ونقد التمثيل.

- درس محمد مندور مسرحيات شوقي من حيث المصادر والأهداف مركزا على التاريخ، سواء التاريخ الحقيقي أو التاريخ الأسطوري كمادة أولية معتمدا على الهدف الأخلاقي.
- لاحظ مندور ضعفا واضحا في الفن الدرامي عند شوقي وهو عدم نجاحه في حملنا على التعاطف مع أبطال مآسيه والانفعال بما أصابهم من محن وذلك لاضطرابه في تحديد هدفه.
- بيَّن مندور أن شوقي في بعض مسرحياته يـُقْحِم موضوعا آخرا على الموضوع الرئيسي، مما يؤدي إلى إعاقة نمو الحدث الأصلي.

- اضطراب شوقي في تصوير شخصياته الرئيسية وكذا انتقاء أبطاله من أوساط اجتماعية رفيعة مثلا: "نتيباس" و"قمبيز" و"أمازيس" وغيرهم ينتمون إلى طبقة الملوك، أما ما قيل عن "قيس" و"ليلى" من أنهما لا ينتميان إلى هذه الطبقة العالية، فذلك لعدم إحساسهما بالفرق الشاسع بينهما وبين أبناء الطبقة الشعبية البسيطة نظرا للطابع الحميمي الذي يكسو علاقتهما.
- أما عنصر الصراع، عدم استغلال شوقي للصراع النفسي العميق الذي كان من الممكن أن يكسب مسرحياته قيمة "دراماتيكية" وإنسانية عالية.
- أما الحوار لم يكن بإمكان شوقي كشاعر أن يتخلص من أساليبه الغنائية خصوصا في المواقف العاطفية، فقد غلب الطابع الغنائي والأخلاقي على مسرحياته وضعف الطابع الدرامي وبطؤت الحركة المسرحية لشدة طول الكثير من أجزاء الحوار، فقد أكد محمد مندور أن مسرح شوقي وخاصة مآسيه الشعرية ترتفع إلى القمة إذا لحنت وعرضت في دور التمثيل كأوبرا.

وغم المآخذ الدرامية على مسرحيات شوقي لا تفقد هذه المسرحيات قيمتها الشعرية الغنائية الرائعة.

ملحق

الناقد محمد مندور:

ولد محمد مندور في 5 يوليو سنة 1907 في إحدى قرى مصر بكفر مندور بالقرب من مينا القمح بالشرقية في أسرة كبيرة. ولقد تأثر مندور الطفل في نشأته بوالده تأثُّرا واضحا، فلقد كان أبوه فلاحا متدينا تدينا شديدا وينتمي إلى مذهب صوفي اسمه "**النقشبندية**" ومعناها النقش على القلب[1]، تلقى مندور ثقافته في:

مكتب القرية، وقد ظل به حتى سن الثامنة، أي حتى سنة 1915، ثم المرحلة الابتدائية بمدرسة الألفى بمينا القمح حتى سنة 1921، ثم المرحلة الثانوية بمدرسة طنطا الثانوية حتى سنة 1925، ثم المرحلة الجامعية بجامعة القاهرة كلية الآداب (قسم اللغة العربية واللغات السامية) من سنة 1925-1929، وكلية الحقوق من 1925 حتى سنة 1930. ثم درس بالخارج في بعثة الجامعة المصرية إلى جامعة باريس من سنة 1930 إلى 1939، حيث درس في السربون اليونانية القديمة والفرنسية وآدابها، وفقه اللغة الفرنسية، ودبلوم معهد الأصوات، ودرس في كلية الحقوق، وحصل منها على الدبلوم العالي في الاقتصاد السياسي والتشريع المالي، ونال درجة الدكتوراه في الأدب العربي من جامعة القاهرة سنة 1943 عن "النقد المنهجي عند العرب"، وشغل مندور عدة مناصب مختلفة منها: التدريس بجامعة القاهرة من سنة 1939-1943 بكلية الآداب، وقام بتدريس الترجمة واللغة اليونانية وآدابها، واللغة الفرنسية وآدابها، كذلك درَّس بجامعة الإسكندرية من سنة 1943-1944 بكلية الآداب، حيث قام بتدريس الأدب العربي المعاصر والنقد الأدبي وتاريخه عند العرب، كذلك ابتدأ الكتابة في مجلة الرسالة والثقافة وهو في المرحلة الجامعية، وجمعت مقالاته في كتابي "نماذج بشرية" و"في الميزان الجديد"، وفي سنة 1944 إلى 1948 اشتغل بعد استقالته من الجامعة بالصحافة باعتبارها منبرا أكبر، فرأس تحرير جريدة "المصري" وجريدة "الوفد المصري" وجريدة "صوت الأمة"، وأصدر مجلة خاصة هي مجلة "البعث"، ومن سنة 1948-1950 اشتغل بالمحاماة، وفي أواخر 1949 انتخب نائبا عن حي السكاكيني بالقاهرة.

[1] - فاروق العمراني، تطور النظرية النقدية عند محمد مندور، الدار العربية للكتاب، تونس، ط1، 1988، ص 24.

وفي سنة 1952 حتى وفاته عاد إلى الصحافة والتدريس بالجامعة والمعاهد العليا، كمعهد الدراسات العربية، ومعهد الصحافة، ومعهد التمثيل والبحوث الفنية، وكانت مساهمته في الصحافة عن طريق المقالات السياسية والأدبية والاجتماعية في جريدة "الجمهورية" و"الشعب" و"الأهرام"، ومجلة "الثورة" و"الرسالة" الجديدة، و"الهدق" و"مجلة الإذاعة"، والنشر الثقافية لوزارة الإرشاد التي تحولت الآن إلى مجلة "المجلة" وأخيرا تولى رياسة مجلة "الشرق" التي تنشر مختارات من الثقافة الروسية[1]، وخاض مندور معارك أدبية كثيرة مع الأب أنستاس الكرملي والعقاد والأستاذ سيد قطب ومحمد أحمد خلف الله، تأثر بالثقافة اليونانية والفرنسية، ومال إلى الأدب الواقعي الجديد يناصره ويشجعه.

ربطته والدكتور طه حسين بعد أن تتلمذ على يديه صلات وثيقة وأخذ عنه الشجاعة في إبداء الرأي والإيمان بالثقافة العربية، فبرزت أصالته وقدرته، فدل على اختصاصه وتضلعه بأدب الأدب الإغريق واللاتين.[2]

توفي الدكتور محمد مندور سنة 1965 بعد حياة حافلة بالعطاء الفكري والاهتمامات الأدبية والنقدية، وترك مؤلفات عديدة تحمل طابعه الفكري والأدبي، ومن بينها:

1-دفاع عن الأدب، وطبع سنة 1943، وهو لجورج ديهاهل – ترجمة وتعليقات.

2-من الحكيم القديم إلى المواطن الحديث، طبع سنة 1944 – ترجمة لأربعة أساتذة السربون.

3-نماذج بشرية، نشر سنة 1945.

4-النقد المنهجي عند العرب، طبع سنة 1946.

5-في الميزان الجديد، نشر سنة 1945.

6-منهج البحث في اللغة والأدب، سنة 1946 – ترجمة من لانسون وميبه.

7-تاريخ إعلان حقوق الإنسان – ترجمة لألبير باليه، سنة 1948.

8-في الأدب والنقد، نشر سنة 1949.

9-مسرحيات شوقي، طبع سنة 1954.

10- إبراهيم المازني، ظهر سنة 1954.

[1] - محمد عبد المنعم خفاجي، مدارس النقد الأدبي الحديث، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، 1416هـ-1995م، ص 246-247.
[2] - يوسف أسعد داغر، مصادر الدراسة الأدبية، مكتبة لبنان الناشرون، بيروت – لبنان، ط1، 2000، ص 1113.

11- خليل مطران، طبع سنة 1954.
12- الشعر المصري بعد شوقي، ظهر سنة 1955.
13- الأدب ومذاهبه، نشر سنة 1955.
14- ولي الدين يكن، طبع سنة 1956.
15- إسماعيل صبري، طبع سنة 1956 ... وهو والكتب الستة الأخيرة نشرها معهد الدراسات العالية التابعة لجامعة الدول العربية.
16- ترجمة مدام بوفاري لفلوبير، طبع سنة 1955.
17- وللدكتور كتاب مخطوط بالفرنسية عن "أوزان الشعر العربي" التي حللها بعد تسجيلها بآلة الكيموجراف (مسجل الموجات)، وحللها إلى عناصرها الموسيقية المختلفة ... وقد نشر جزء من نتائج هذا البحث في مجلة كلية الآداب، جامعية الإسكندرية سنة 1943.[1]

[1] - محمد عبد المنعم خفاجي، مدارس النقد الأدبي الحديث، ص 245.

قائمة المصادر و المراجع

قائمة المصادر والمراجع

- قائمة المصادر والمراجع:

1- أحمد شمس الدين الحجابي، المسرحية الشعرية في الأدب العربي الحديث، دار الهلال، 1905.

2- جميل نصيف التكريتي، قراءة وتأملات في المسرح الإغريقي، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، الجمهورية العراقية، 1985.

3- أبو الحسن سلام، حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف، قسم المسرح بآداب الإسكندرية، مصر، ط2، 1414هـ/1993م.

4-حسن الطريبق، الشعر المسرحي في المغرب، حدوده وآفاقه، دار النشر سليكي إخوان، المغرب، 2007.

5-حسن المنيعي، النقد المسرحي العربي (إطلالة على بدايته وتطوره)، المركز الدولي لدراسات الفرجة، طنجة، 2011.

6-حنا الفاخوري، الجامع في تاريخ الأدب العربي الحديث، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط1.

7-خليل الموسى، المسرحية في الأدب العربي الحديث (تأريخ-تنظير-تحليل)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1997.

8-شوقي ضيف، شوقي شاعر العصر الحديث، دار المعارف، القاهرة.

9-عادل النادي، مدخل إلى فن كتابة الدراما، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، تونس، ط1، 1987.

10-عدنان بن ذريل، فن كتابة المسرحية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1996.

11-عز الدين إسماعيل، أحمد شوقي الأعمال الكاملة المسرحيات، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984.

12- ، الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، القاهرة، 1365 هـ، 1946م.

13- عمر الدسوقي، المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ص 5.

14-علي أحمد باكثير، فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، مكتبة مصر، الفجالة.

15-علي الشلق، النثر العربي في نماذجه وتطوره لعصري النهضة والحديث، دار القلم، بيروت، لبنان، ط2، 1974.

16- فاروق العمراني، تطور النظرية النقدية عند محمد مندور، الدار العربية للكتاب، تونس، ط1، 1988.
17- فؤاد الصالحي، علم المسرحية وفن كتابتها، دار الكندي إربد، الأردن، ط1، 2001.
18- فرحان بلبل، مراجعات في المسرح العربي منذ النشأة حتى اليوم، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.
19-عبد القادر القط، من فنون الأدب المسرحية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1978.
20- ماري إلياس، وحنان قصاب، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، ط2، 2006.
21-محمد زكي العشماوي، أعلام الأدب العربي الحديث واتجاهاتهم الفنية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، 2005.
22- محفوظ كحوال، الأجناس الأدبية النثرية والشعرية، دار نوميديا للنشر والتوزيع، قسنطينة، 2007
23-محمد عبد المنعم خفاجى، مدارس النقد الأدبي الحديث، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، 1416هـ-1995م.
24- محمد مندور، الأدب وفنونه، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، ط5، 2006.
25- ‘في الأدب والنقد، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، الفجالة، القاهرة.
26- ، مسرحيات شوقي، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع.
27- محمود حامد شوكت، المسرحية في شعر شوقي، طبع بمطبعة المقتطف، 1947.
28- مخلوف بوكروح، الصحافة والمسرح، (دراسة في التغطية الإعلامية للعرض المسرحي)، طبع المؤسسة الوطنية للفنون، الجزائر، 2002.
29- ابن منظور، لسان العرب، مج 3، تح عامر أحمد حيدر، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ط1، 2003م، مادة [سرح].
30- هنري رياض، محمد مندور رائد الأدب الاشتراكي، دار الثقافة، بيروت، لبنان.
31- وليد إخلاصي، لوحة المسرح الناقصة، (أبحاث ومقالات في المسرح)، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 1997.

32- يوسف أسعد داغر، مصادر الدراسة الأدبية، مكتبة لبنان الناشرون، بيروت – لبنان، ط1، 2000.

- المجـــلات والدوريات:

1- أحمد النعيمي، (محمد مندور)، كتاب للسمرة عن شيخ النقاد، (جريدة الرأي)، المؤسسة الصحفية الأردنية، الأربعاء 2006/03/22م.

2- توفيق الحكيم، محمد مندور ناقد مسرحي من الطراز الأول، (جريدة الأهالي)، ع: 1233، 2005/06/22م.

3- خالد محي الدين البرادعي، تجليات التراث في المسرح الشعري العربي، الكاتب العربي، مجلة فصلية تصدر عن الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب، ع: 61-62، 2003.

4- زهور بن السيد، النقد المسرحي، (مجلة نوارس الورقية)، ع:2، المغرب، مارس 2012.

5- شريف الشافعي، قراءة في أوراق مؤتمر شيخ النقاد محمد مندور، صحيفة الرياض، ع:13523، 6 جمادى الآخرة 1426 هـ، 12 يوليو 2005م.

6- محمد سراج الدين، فن المسرحية وسعته في الأدب العربي، دراسات الجامعة الإسلامية العالمية شيتاغونغ، بنغلاديش، 2006.

فهرس المحتويات

الفهرس:

شكر و تقدير

إهداء

مقدمة أ–ب

مدخل: لمحة عن فن المسرحية 4–16

الفصل الأول: محمد مندور والنقد المسرحي:

أولا : النقد المسرحي العربي: 18

1– تعريف النقد المسرحي 18

2– نشأة النقد المسرحي العربي وتطوره 20

ثانيا: محمد مندور رائد النقد المسرحي: 25

1– شروط نقد المسرحية عند محمد مندور 28

2– مقاييس النقد المسرحي عند محمد مندور 32

الفصل الثاني: نقد محمد مندور لمسرحيات شوقي:

أولا : شوقي والفن المسرحي: 37

1– مصادر مسرحيات شوقي 38

2– مسرحيات شوقي الشعرية 40

ثانيا: آراء مندور النقدية في مسرحيات شوقي: 41

1– نقد محمد مندور لمسرحيات شوقي الشعرية 44

1–1– من حيث المصادر والأهداف 44

1–2– من حيث عناصر البناء المسرحي 49

- الحدث 49
- الشخصيات 52
- الصراع 56
- الحوار 60

خاتمة 65

ملحق الناقد محمد مندور

المصادر والمراجع

الفهرس

ملخص:

عالج هذا البحث النقد المسرحي عند محمد مندور وبعضا من نماذج مسرحيات شوقي؛ فكان موضوع البحث "**النقد المسرحي عند محمد مندور مسرحيات شوقي أنموذجا**" دراسة تقدِّم صورة واضحة عن النقد المسرحي وما عرفه من تطور، ورَصْد أهم آراء الناقد والكشف عن هذه الآراء وما تتسم به من أهمية كبيرة في هذا الميدان، فتطلبت مني الدراسة أن أُقسِّم البحث إلى مقدمة ومدخل يشتمل لمحة عن فن المسرحية ومفاهيمها ونشأتها وعناصرها وأنواعها.

كما قمت بتقسيم البحث إلى فصلين الأول تطرقت فيه إلى عنصرين الأول تضمَّن النقد المسرحي العربي، تعريفه ونشأته وتطوره، والثاني خصصته لرائد النقد المسرحي محمد مندور وما حدده من شروط ومقاييس لنقد المسرحية.

ثم أفردت في الفصل الثاني دراسة تضم نقد محمد مندور لمسرحيات شوقي، حيث تطرقت فيه أيضا إلى عنصرين؛ الأول تضمَّن مصادر شوقي ومسرحياته الشعرية، والثاني تطرقت فيه لآراء مندور النقدية حول مسرحيات شوقي ونقد مصادرها وعناصر بنائها المسرحي، من حيث الحدث والشخصيات والصراع والحوار، ثم خاتمة احتوت على النتائج التي توصلت إليها في هذا البحث.

Résumé :

*L'exposé traite de la critique théâtrale chez « Mohammed Mandour » et quelques exemples de pièces de théâtre du poète « Chawki ». Ainsi le thème de la thèse a porté sur « **la critique théâtrale chez Mohammed Mandour. Les pièces de théâtre de Chawki comme exemple »***

Cette étude présente une image lucide sur la critique du théâtre, son évolution et l'observation des principaux avis des critiques et leur importance majeure dans ce domaine.

Cette étude requiert que ma thèse soit répartie en introduction renfermant un aperçu sur l'art du théâtre, ses concepts, son origine, ses parties et ses genres.

J'ai reparti aussi la thèse en deux chapitres : le premier, je l'ai subdivisé en deux parties. La première évoque la critique théâtrale arabe : sa définition, sa création, son développement. Quant à la seconde, je l'ai consacré au pionnier de la critique « Mohammed Mandour » en évoquant les conditions et les critères qu'il a définis pour critiquer une pièce de théâtre.

Dans le deuxième chapitre, l'étude a porté sur la critique de « Mohammed Mandour » des pièces de théâtre de « Chawki ». Je l'ai subdivisé aussi en deux parties : la première renferme les sources de « Chawki » et ses pièces de théâtre, alors que la deuxième évoque les avis de « Mandour » sur les pièces de théâtre de « Chawki » et la critique de ces sources et ses éléments constitutifs quant à l'événement, les personnages, le conflit et le dialogue.

Puis, une conclusion dans laquelle j'ai présenté les résultats auxquels je suis parvenu dans cette thèse.