**أ.د. أسامة أبوطالب**

**جدلية الكتابة والنقد**

**- المسرح الشعري ما بين 1905 : 1952م**

**إبداع أحمد شوقي ونقد إدوار حنين ومحمود حامد شوكت و عمر الدسوقي نموذجا -**

**-----------------**

**توطئة :**

**تصطدم الرغبة في معالجة موضوع " جدلية العلاقة بين الكتابة الإبداعية وبين النقد في المسرح الشعري خلال الفترة الواقعة بين عام 1905 وعام 1952" بعدة صعوبات أولها : عدم كفاية المادة النقدية التاريخية المطبوعة في كتب أو صحف ومجلات أو المسجلة على شرائط سمعية ، والتي كان من شأنها أن تطلعنا على حوار كان قائما أو جدل كان دائرا محتدما آنذاك بين كافة الأطراف الممثّلة للإبداع والنقد والتلقي ، والذي يتمثل في الثلاث حِزَم التالية التي تضمّ استقبال النص الأدبي استقبالا نقديا مثلما تكشف عن حالة استقباله العام وردود الفعل المنعكسة من من متلقيه :**

**الحزمة الأولى :**

**وهي " حزمة الإبداع " التي تضم " النص الدرامي " وما يتضمنه من ملاحظات صاحبه الكاتب أو الشاعر الموجهة للمخرج وفريق العاملين في تجسيده حيّا على المسرح . وكذلك ردوده على النقاد والمخرج وتعليقات القراء والمشاهدين للعرض حال وجودها واطلاعه عليها ورغبته في تبادل الحوار معهم . ثم المخرج وفريق عمله المكوِّن لعناصر العرض المسرحي المعروفة – تمثيلا ومنظرا مسرحيا وأزياء وإضاءة وأداء حركيا راقصا أو إيمائيا وموسيقى وغناء – مع الإشارة للسنوجرافيا عموما دون تفصيل أو مناقشة ليس لها محل في هذه الدراسة ، مكتفين بتأكيد وجهة نظرنا في وقوعها بمعناها الشامل ومكوناتها المكتملة تحت سيطرة المخرج المخرج باعتباره صاحب الرؤية والمسئول عن التجسيد والتفسير . وهي حزمة لم تعرفها مسيرُةُ العرض المسرحي العربي - بشكلها الحالي المستقر والمعتَمَد علميا - في بواكير ظهوره وتجلياته التاريخية الأولى سواء في دمشق أوفي بيروت والإسكندرية ثم في تألقه بالقاهرة رغم وجود المخرج ومصمم المناظر وبقية العناصر الأخرى المكونة للعرض .**

**الحزمة الثانية \ حزمة الاستقبال :**

**وأول عناصرها هو المتلقّي سواء من حيث كونه " قارئا للنص " أو " مشاهدا للعرض " . حيث يحدد " نوع التلقي " – قراءة أو المشاهدة الحيّة للعرض - نوعية الاستجابة للرسالة الفنية المُتلقّاة وموعدها والزمن الممنوح لتلقِّيها . نظرا لأنه في حالة القراءة يصبح المتلقي \ القارئ هو المتحكم الحرّ في كل ذلك بما فيه قدرته على مواصلتها أو رغبته في تأجيلها أو التوقف عنها نهائيا . بينما لا يمكنه تحقيق ذلك الاستقلال في الحكم أو بعضه تماما في حالة مشاهدة العرض الحي الذي تتحكم فيه عوامل أخرى ربما تؤثر على المشاهد وتبقيه في حالة من التلقي الإجباري حتى اللحظة الأخيرة . كأن يكون مدعوّا مثلا أومع أسرته أو مضطرا للبقاء مجاملة ، أو محرجا من مغادرة المسرح قبل نهاية العرض لأي سبب من الأسباب . يضاف إلى ذلك اختلاف خاصية " التلقّي الجماعي في المسرح " عن " التلقي المنفرد بالقراءة " الذي يظل ناقصا وقاصرا في حالة النص الدرامي الذي لا تكتمل تجربة تلقيه ولا يتم تتويجها إلا في حضرة العرض الحيّ والحضور المشترك للمشاهدين على اختلاف طبقاتهم الاجتماعية وأذواقهم وثقافتهم وميولهم الفنية وحالاتهم النفسية او المزاجية المتغيرة والمتقلبة بالطبع . ذلك الحضور \ اللقاء \ الاجتماع الذي رغم كونه " عشوائيافي أغلب حالاته " إلا أنه قادر على تحقيق حالة انفعالية شبه مشتركة تضع المتفرجين في ما يمكن أن نسميه ب " المجال الانفعالي العام للتلقي " والذي يتأثر بحالة وخصائص وصفات الحضور العمومي للمشاهدين ، مثلما يؤثر فيهم حين ينتقل بينهم سارياً كتيار كهربي فيمسّهم إعجابا أو تململا أو ربما رفضا للعرض . الأمر الذي من شأنه أن يشكّل ما يشبه أن يكون رأيا شبه مشترك وشبه عام بين جمهور مختلف الميول والأمزجة والانتماءات والأفكار رغم كونه تلقائيا مؤقتا ولحظيا وقابلا للتغيير والتعديل فيما بعد . حيث كل ذلك من شأنه أن يجعل تجربة التلقي بالمشاهدة مختلفة تماما عن تجربة التّلقي بالقراءة التيمن خلالها يصبح الحكم على " النص " معتمدا تماما على صاحبه ، متّكئاً في صدوره على خبرته وثقافته وحدهما دون تدخل خارجي يذكر أو تأثر أو مشاركة مع طرف آخر[[1]](#footnote-2).**

**أما ثاني عناصر حزمة الاستقبال فهو : المتلقّي المتخصص أو " الناقد " والذي يمكن اعتباره " وسيطا Catalyst \ Katalysator \ catalyseur أو عاملا مساعدا " بين العمل الفني والقارئ أو المشاهد [[2]](#footnote-3) ، نظرا لاحتلاله موقعا متوسطا بيْنيّا وضروريا بين طرفي الإبداع والتلقي . أي بين عملية الإرسال وعملية الاستقبال ثم معاودة الإرسال feed back . مع اعتبار تجربة تحقق النص الدرامي في عرض مسرحي حيّ - أمام جمهور من المشاهدين - تتوِّيجا خاصا واكتمالا يميزه وينفرد به عن بقية الأجناس الأدبية الأخرى التي لا تتطلب سوى القراءة وتكتفي بها . كما يميز الناقد المسرحي أيضا قدرته على " قراءة العرض " بعناصره ومكوناته الفنية إلى جانب قدرته على القراءة الخاصة المتخصصة للنص الدرامي بينما هو حبيس الصفحات أي قبل أن تنبض فيه الحياة بالعرض .**

**كل ذلك يتحقق ويتم ّسواء كان الناقد في وساطته " مُحفَّزا إيجابيا " يدعو إلى مشاهدة العرض ويحبِّذ حضوره ، أو " محفِّزا سلبيا " مثبِّطا للإقبال عليه بواسطة ما يكتبه أو يدلى به من رأي سواء كان ذلك الرأي ناتجا عن ميل أو هوى أو انطباعية تأثرية . أو كان صادرا عن تحليل وتقييم "موضوعي " . بمعنى " رؤيته كما هو على حقيقته " بعيدا عن أية مؤثرات أخرى من أهواء أو تحيزات ميول وأفكار أو أيديولجيات وانتماءات من شأنها أن تؤثر في الحكم النقدي عليه " أيضا حسب " ماثيو آرنولد " [[3]](#footnote-4) . ومع علمنا وتأكدنا من أن " الموضوعية في النقد " حالة مثالية لا تتحقق دائما نظرا لوجود مؤثرات أخرى تتحكم في استقلالية استقبال العمل وفي نزاهة تقييمه والحكم عليه [[4]](#footnote-5) . غير أنه من الممكن في حالة الآكتفاء بالتعامل قراءة مع " المسرحية كنص مطبوع " أن يتحقق قدر من " استقلالية الاستقبال " لو نأْيِ القارئ \ المتلقي عن التأثير الخارجي للنقد إلا في حدود ضيقة لا تعرفها سوى المناخات و المستويات الثقافية المتقدمة حيث يصبح لرأي " ناقده المفضل " - المكتوب في صحيفة أو مجلة أو المسموع والمرئي في وسيلة إعلام - قيمته المؤثرة في تكوين رأي القارئ و تشكيل ذائقته ووجهة نظره وتفضيلاته الثقافية والفنية .**

**وهي حالة غير متوفرة في بلادنا العربية حتى الآن تقريبا – رغم تقدم وسائط الإرسال والبثّ وانتشارها - بعد أن شهدتها في ثلاثينيات القرن الماضي وستيّنياته إلى حدٍّ مؤثر ملحوظ في وسائل إعلام بعض العواصم العربية حين كان لكل صحيفة أو مجلة أو إذاعة ناقدُها الخاص أو نقادها المؤثرون في صياغة وتعديل ذائقة التلقي الجمعي ووجدان المستقبلين . علاوة على ما يحمله ذلك من تأثير على الطرف الآخر أي " الكاتب " فنيا وعلى " مُنتج " العمل أي " ناشر الكتاب " ماديا \ اقتصاديا بتحقيقه قدرا ملحوظا من الرواج بين طائفة المثقفين المهتمين بهذا النوع من الإنتاج الأدبي والذي ظفرت القصيدة والشاعر بالقدر الأكبر منه آنذاك في الحقبة الزمنية التي يتناولها هذا البحث . والتي احتلّ فها " النثر الفني " المرتبة الثانية في الاستقبال والتفضيلات بعد القصيدة ، بينما لم يحظ " النص المسرحي " إلا بالقدر الأقل من الإقبال على تلقيه بالقراءة ، وبالتحديد بعدما أعلن توفيق الحكيم صبْوته عن الاهتمام ب " العرض أو الفرجة المسرحية " داعيا إلى الاهتمام بالنص المكتوب وإدراجه في خانة الأنواع الأدبية التي ظلت مقتصرة على الشعر والنثر الفني وحدهما ثم اتسعت دائرتها كي تهتم بفن " القصّ " في التجارب الأولى المعروفة إلى أن تمّ تأصيله واستقراره على يد نجيب محفوظ في مصر ومن تبعه من القاصين والروائين العرب فيما بعد . مع الإشارة إلى ضعف مردود الآستجابة أو التغذية العكسية المرتدة للتلقي حال الاكتفاء باستقبال النص المسرحي بالقراءة وحدها دون تحققه في العرض . وهو ما يعني " استقبالا سلبيا " للنص المسرحي ، أو حوارا محدودا ربما بين الكاتب والناقد على صفحة جريدة أو مجلّة أوعبر وسيط مسموع أم مرئي كالراديو أو التلفزيون . وبما ينفي عنه صفة الجدل المحتدم الخلاق إذا ما قورن بتلقّي " العرض المسرحي الفوري الحيّ الذي يرسل ويستقبل متزامنا لحظة حدوثه ، والذي يصنع بحضورِ ومحايثةِ عناصره وأطرافه حالة من المناقشة والحوار والجدل تقوى وتضعف. تسطع وتخفت وفقا للمناخ الثقافي العام وحالة الفن ومستويات التذوق . لكن وبما أن المادة الللازمة لأن تتضمن هذه الدراسة " عروض المسرح الشعري " على امتداد المساحة الزمنية للفترة المحددة للبحث - موثقة ومحفوظة في تسجيلات صوتية أو مرئية - غير متوفرة بالطبع ؛ فسوف يقتصر رصدنا وتناولنا على النص الدرامي الشعري المطبوع وحده في مواجهة ما توفر من التناولات النقدية المثبتة في كتاب أو المنشورة في صحف ومجلات تلك الفترة وحدها أي ما بين عام 1905 و عام 1952م المحدد كنهاية كمساحة زمنية . هذا أولا .**

**أما ثانيا : فالتزاما بالمساحة المحددة للبحث أو بعدد صفحاته – سوف تقتصر الدراسة على الاستشهاد بمسرحيات أحمد شوقي ونقدها في الفترة المشار إليها في محاولة لاستقراء ملامح العلاقة وقسماتها بين الإبداع والتلقي بالنقد ما أمكن . وسواء كان ذلك التلقي " استجابة عكسية feed back " من الشاعر على ما وجه إلى عمله – أو إليه شخصيا – من نقد . أو كان ردا نقديا وجهه ناقد إلى ناقد آخر سبقه في إبداء رأيه فيما يمثل " نقدا للنقد criticism of the criticism \ " . أو ردا على رد الشاعر و دفاعه عن عمله أو عن نفسه في ما تمّ توجيهه إليه من اتهام أو نقد . أو كان بموافقته على مراكعة نصّه وإعمال النظر مرة ثانية في كتابته وقبوله تعديلها - كماحدث مع مسرحية على بك الكبير لأحمد شوقي الذي وقع اختيارنا على أعماله كموضوع للبحث في جدلية العلاقة بين الكاتب والناقد في المسرح الشعري في صيغة الشعر العمودي التقليدية وما استحدثه عليها من تجديد أو تطوير أو إضافة وقعت عليها عين النقد وتولتها فحصا وتحليلا وتقييما داخل المساحة الزمنية المشار إليها سواء في حياة الشاعر أو بعد وفاته .**

**ولكي تأخذ هذه الدراسة حقها تبقى لدينا كلمة أخيرة موجزة عن المناخ الثقافي والفني أو " العصر الذي نبت فيه بذرة هذا المسرح وازدهرت ، وعن حال النقد فيه والنقد المسرحي وموقع الدراما الشعرية في تجربة أحمد شوقي الإبداعية " وهو شرط أكده "ماثيو أرنولد" وأثبته في معادلته الشهيرة عن " الرجل والعصر " وعلاقتهما في تحقق الإبداع . وبكل ما تشمله هذه الكلمة و ما تنسحب عليه من تعليم وثقافة وفكر ومستوى فني وأخلاقي واجتماعي ، دون الخوض في التفاصيل المتعلقة بوصف المجتمع المصري في بدايات رحلة التنوير التي نعترف بما تحقق فيها من إنجاز ثقافي وفكري وفني قياسا على ماض لم يكن مشرقا بكامله ، بل تفشت فيه عللُ من كل نوع لم يكن من شأنها أن تعيق تقدمه فحسب بل أن تركسه إركاسا لم يقم منه إلا بعد عودة رفاعة رافع الطهطاوي من بعثته في فرنسا وبدئه رحلة تحديث مصر التي سرت في الوطن العربي فأضاءت بقاعا كثيرة فيه مرهصة بنهضة ومحققة لخطوات لا تنكر كان من أهمها تقبل المسرح الوافد والفنان الوافد وتشييد المسارح وبناء استوديو مصر وتجهيزه لصناعة السينما وإنتاج الأفلام وإصدار الصحف بفضل معترف به للمفكرين والفنانين والأدباء العرب من أبناء سوريا ولبنان خاصة لتبدأ نهضة شاملة تجلّى أثرها في المسرح والفن التمثيلي أكثر من غيره بارزا مضيئا . كما يهمنا ونحن بصدد إبداع غير عادي هو إبداع المسرح الشعري - في مجتمع يحبو متلمسا خطواته الأولى نحو تحقيق نهضة علمية وثقافية وفكرية واجتماعية واقتصادية - أن نشير إلى الذائقة الأدبية والفنية المصرية الجمعية السائدة أو الشائعة آنذاك بما فيها الذائقة المسرحية التي كانت منصرفة في عمومها إلى مسرح آخر للتسلية والفرجة المقتصرة غالبا على الترفيه . وبالتالي فقد كان حظ الشعر في التذوق والتقبل والتلقي أقلّ كثيرا من حظ الأغنية وما ينتمي إليها من فنون الأداء الغنائي والموسيقي رغم التغيير الكبير والتطوير الذي أحدثه سيد درويش وفي الحضور الموسيقي البازغ الواعد لمحمد عبد الوهاب ورياض السنباطي وزكريا أحمد والقصبجي والذي تحت ظلاله تألق صوت أم كلثوم وتنوع عطاءها مثلما تألق فن المسرح الغنائي والأوبريت منطلقا واعدا وممهدا لحضور سيد درويش . ذلك المسرح - بمقاطعه وأجزائه الملحنة والمغنّاة - والذي سمح بان نرى فيه بداية شرعية للمسرح الشعري من ناحية تمهيد الذوق العام لتقبله ولو جزئيا رغم أنه لم يكن أساس للنمو العضوي لمسرح شوقي وما تبعه من كتّابه أو شعرائه مثل : أحمد زكي أبوشادي وعزيز أباظة ومحمود غنيم وعلى أحمد باكثير . والذي سبق إليه الشيخ خليل اليازجي العربي اللبناني بمسرحيته الشعرية الصرف " المروء والوفاء " أو الفرج بعد الضيق التي انتهى من تأليفها عام 1876م " [[5]](#footnote-6) . والتي تمثل المسرحية الشعرية الأسبق في مرحلة تأصيل المسرح في الأدب العربي في النصف الثاني من القرن التاسع عشر . وإن كانت – فيما نرى أيضا – تعكس نمطا من الكتابة الناضجة مما يشير إلى أنها استطاعت أن تتمثل التجارب السابقة والمعاصرة عليها " [[6]](#footnote-7) , مع وجود آراء أخرى تتعلق بتأكيد سبقها من عدمه كما سوف يأتي لاحقا . وبالتالي – وكما أِشرنا سابقا - كان حظ المسرح الشعري ونصيبه في التلقي والحضور أقل كثيرا من حظ المسرح النثري الذي كان تجاريا في غالبيته. ولا ينبغي أن يعتدّ أو أن يُدفع في وجه هذا الرأي بوجود عدة أعمال في المسرح الشعري كتبها في الدرجة الأولى أمير الشعراء "شوقي" أو أحمد زكي أبوشادي وعزيز أباظة أو محمود غنيم وباكثير أو آخرون ولم يكتب لهم الحظ المطلوب من المعرفة والشهرة . لأن المسرح حالة حضور حيّ فاعل ومتفاعل ؛ وليس حالة كتابة واحتباس للنص رهن الورق . المسرح حالة تبادل حوارية جدلية بين الأطراف الثلاثة التي سبق الإشارة إليها في دراستنا عن " مثلث التوتر الدائم " [[7]](#footnote-8) . حيث أنه بدون هذه العلاقة لا يتم تفعيل الكتابة للمسرح كما لا يتم تقليب التربة والارتقاء بموهبة الكتابة المسرحية ومواهب فنون العرض المسرحية الأخرى الخاصة بالتحديد بالمسرح الشعري وأولها اللغة الصحيحة بالنسبة للممثل . كما لا يتم تطوير الذائقة الجمعية للتلقي حين يظل استقبال الجمهور للعمل المسرحي مجهولا أو غائبا وغير مدروس إلى حد كبير .**

**كما كان غياب الصحافة النقدية المتخصصة مسرحيا في تلك الفترة ، بما يتضمنه ذلك من غياب الناقد المسرحي والمصطلح المسرحي المتخصص بالطبع سواء في نقد الكتابة الدارمية أو في نقد العرض بأسلوب علمي ووقف قواعد مدروسة ؛ كان له أثر كبير في عدم حدوث التطوير المرجو للمسرح الشعري - رغم استهواء كتابته لعدد من الشعراء سبق أن ذكرناهم - حيث لم يظهر ذلك إلا متأخرا من بعد تأسيس معهد التمثيل على يد الرائد زكي طليمات وانتقال الفن المسرحي من مرحلة الهواية الغفل والتدريب المعتمد على تراكم الخبرة وتكرار التجربة إلى مرحلة " العلم المسرحي" أو "الفنون المسرحية " والتي ظهرت في كتابات الدكتور عمر الدسوقي ، والدكتور محمود حامد شوكت، ومن جاء بعدهم من النقاد الأكاديميين مثل الدكتور محمد غنيمي هلال ، والدكتور محمد منندور والدكتور عز الدين اسماعيل والدكتور أحمد شمس الدين الحجاجي وغيرهم متأخرا بعد عام 1952م . والذين رغم ثقافتهم الأدبية الواسعة لم يكونوا في الدرجة الأولى غير أساتذة أدب مرموقين وأدب عربي بالذات دون الخبرة العملية الشاملة التي ينبغي أن يتمتع بها الناقد المسرحي وتميز نقده وأبحاثه . والتي تتطلب معرفة محيطة بفنون العرض المسرحي وعناصره . وهي معرفة تم للجيل اللاحق اكتسابها متزامنة مع عودة أول دفعة من المخرجين المسرحيين المتخصصين من بعثاتهم العلمية إلى الخارج . وبالتالي فسوف لا تعتد هذه الدراسة كثيرا بأية دراسات أو أبحاث علمية عن المسرح الشعري ظهرت بعد عام 1952م باستثناء دراسة هامة كتبها الناقد اللبناني " إدوار حنين بعنوان : شوقي على المسرح " وتمثل حالة مبكرة من النضوج والوعي النقدي بالدراما الشعرية وليس " عرض المسرح الشعري" [[8]](#footnote-9) على المسرح مماحكين إياها أو صادمين لها بدراستين لا حقيتن هامتين كتبهما محمود حامد شوكت وعمر عبد العزيز الدسوقي في نفس الفترة الزمنية المحددة للبحث . كما سوف يتضمن البحث بعض إشارات أو آراء نقدية ظهرت في تلك الفترة رغم قلتها كي تساعدنا في استنتاج علاقة التحاور أو الجدل بين الكتابة والنقد في المسرح الشعري . و بما يمثل أيضا نوعا أشرنا إليه من " نقد النقد " يمارسه أو ينتهجه هذا البحث ، مع إشارة مبكرة إلى أن أهم ما صدر في تلك الفترة من كتابات نقدية إنما يمثله كتاب " شوقي على المسرح " ل إدوارد حنين عام 1936م ، والذي حققه وعلّق عليه تعليقا عميقا إضافيا الدكتور سامي سليمان أحمد في طبعة صدرت عام 2006م[[9]](#footnote-10). ثم كتابي الدكتور محمود حامد شوكت والدكتور عمر عبد العزيز الدسوقي . لكن قبل الدخول في هذه الدراسة النقدية المتخصصة نقدم عرضا موجزا نراه ضروريا عن نشأة المسرحية الشعرية في هذه الفترة من خلال ما تيسر الحصول عليه من كتابات نقدية ومقالات صحفية .**

**فبالرغم ما دأبت على تكراره كتابات تؤكد أن " أول مسرحية شعرية عرفها الأدب العربي هي "المروءة والوفاء" التي ألفها خليل اليازجي شقيق إبراهيم اليازجي وذلك عام 1876م[[10]](#footnote-11)، وعرضت في بيروت عامي 1878 و1880م[[11]](#footnote-12)، وهي مستمدة من التاريخ العربي في الجاهلية أيام النعمان بن المنذر"[[12]](#footnote-13) إلا أن هذه الكتابات تعود فتتناقض فيما بينها في التأريخ لهذا المسرح ، ومن بينها ما كتبه عمر الدسوقي نفسه حين يعود فيكتب أنه "ربما كان أقدم نموذج نقع عليه في سوريا من المسرحيات التي صبّت في قالب الشعر رواية "آشيل" لسليم عنحوري[[13]](#footnote-14) 1856 : 1933م، وقد عربها له فرنسيس فراك عن الفرنسية، ثم مثلت لأول مرة في دمشق عام 1898م[[14]](#footnote-15)، ثم في بيروت سبك " المنحوري " مسرحيته في ألفي بيت من الشعر يتخللها بعض النثر"[[15]](#footnote-16) !! ويؤكد هذا التناقض رأي أحمد شمس الدين الحجاجي بأن "المروءة والوفاء" هي المسرحية الثانية بعد مسرحية "البخيل" لمارون النقاش[[16]](#footnote-17).كما رأى فيها جورجي زيدان "الرواية الشعرية الوحيدة في اللغة العربية[[17]](#footnote-18)". أما إدوارد حنين فقد رأى أنها هي المسرحية الشعرية الثالثة في تاريخ المسرح الشعري العربي[[18]](#footnote-19)في نفس كتابه "شوقي على المسرح" ثبتا بالروايات التمثيلية الشعرية على الترتيب التالي:**

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
| **اسم المؤلف** | **اسم الرواية** | **السنة** | **م** |
| **إبراهيم الأحدب** | **وشي البراعة** | **1869** | **1** |
| **إبراهيم الأحدب** | **التحفة الرشدية** | **1868** | **2** |
| **الشيخ خليل اليازجي** | **المروءة والوفاء** | **1884** | **3** |
| **خليل باخوص** | **الحارث** | **1887** | **4** |
| **الشيخ عبد الله البستاني** | **مقتل هيرودوس لولديه** | **1889** | **5** |
| **ميخائيل غبريل** | **السعادة في الشهادة** | **1891** | **6** |
| **رشيد الحاج عطية** | **تبرئة المتهم أو جزاء المكر** | **1897** | **7** |
| **شاكر عازرا - نجيب زلزل** | **تنازع الشرف والغرام (السيد)** | **1898** | **8** |
| **يوسف مراد الخوري** | **تنصر النعمان** | **1903** | **9** |
| **يوسف شلبي أبي سليمان** | **لويس دي غوتراغا** | **1903** | **10** |
| **قيصر الخوري** | **حزب الاغتراب والاقتراب في حب الوطن** | **1904** | **11** |
| **إلياس طنوس الحويك** | **مرآة القرون المتوسطة** | **1909** | **12** |
| **الدكتور سليمان غزالة** | **لهجة الأبطال** | **1911** | **13** |

**كما أن " من البواكير المسرحية الشعرية العربية مسرحية سورية مخطوطة اسمها : "أبو عبد الله الصغير" للشاعر أنور العطار[[19]](#footnote-20)، ترجع إلى عام 1930م. وقد استقاها من التحقيقات التاريخية المسهبة التي ذيل بها الأمير شكيب أرسلان روايته "آخر بني سراج" التي عربها عن الفرنسية لشاتوبريان. كما أن العطار أفاد أيضا من رواية معروف الأرناؤوط التمثيلية و " أحلام ودموع أو أبو عبد الله الصغير"[[20]](#footnote-21). أما بالنسبة لهذه الدراسة فقد انتقت نماذجها الإبداعية من أعمال أحمد شوقي وهي : علي بك الكبير - - مصرع كليوباترا 1929 – مجنون ليلى – قمبيز 1931 – علي بك الكبير 1932 – عنترة 1933 م على ضوء وفي مواجهة ما كتب عنها من دراسات نقدية تكشف إلى أقصى درجة ممكنة عن خصائص مسرحه فنيا وعن مماحكاتها معه أو فيما بينها حتى نهاية عام 1952م . وبالتالي وكما ذكرنا آنفا فسوف تستبعد كل الكتابات النقدية التي تناولت هذه النماذج وصدرت بعد ذلك التاريخ اللهم إلا فيما قد يحتاجه تأكيد رأي سابق أو تثبيت مناقضته كنقد لللنقد . كما أنها تعتمد الدراسة النقدية الكاملة التي كتبها " إدوار حنين عام 1936م " ونشرها مجزأة في مجلات أدبية في حينها ثم أصدرها مجمعة في كتاب بعنوان " شوقي على المسرح " كنموذج أسبق للدراسة الوحيدة المتكاملة والمستندة إلى رؤية واضحة ومنهج متماسك لم يماثلها ألا دراسات صدرت لاحقة بعد سنوات طويلة من صدور كتابه الذي يحتويها . وأيضا لأنها تمثل - من وجهة نظرنا نوعا من النقد المسرحي – أو الدرامي بالأصح سابقا على عصره . وربما كان السبب في ذلك ما نرجّحه من تمتع مؤلفها بثقافة فرنسية مكنته من الاطلاع على روائع المسرح الفرنسي الشعري في القرن السابع عشر الذي يبدأ به عصر نهضتها . مثله في ذلك مثل غالبية من الأدباء اللبنانين الذين أثروا كتاب الأدب العربي شعرا ونثرا بآثار أدبية خالدة كان لشعراء المهجر[[21]](#footnote-22) النصيب الأوفى فيها . والذين ينضم إليهم " مارون نقاش " صاحب أول عرض مسرحي مؤثر في مسيرة و تاريخ المسرح العربي . كما يلحق بهم عدد كبير من مواطنيهم الفنانين والأدباء والمتأدبين الذين هاجروا إلى مصر حيث استقبلهم وطنا حاضن و تربة صالحة لتأسيس مسرح وإنشاء صحافة ناهضة متنوعة وإسهام في حركة فنية سينمائية وموسيقية غنائية جديدة . وكما أسلفنا فإن كتاب " إدوار حنين . شوقي على المسرح [[22]](#footnote-23) " هذا يُعدٌّ تجربة مبكرة متقدمة للنقد الدرامي - أو نقد النص المسرحي - باعتباره جنسا أدبيا مستقلا عن الأجناس الأدبية الأخرى والذي لم يكن آنذاك شائعا ولا معروفا كتخصص في النقد قائم بذاته في عصر انصرف نقاده إلى دراسة الشعر والشعراء المعاصرين ومقارنة أعمالهم بقصائد الأقدمين مع اهتمام طبيعي بالنثر الأدبي أيضا . وليس أدل على ذلك من تضمينه كتابه هذا عناوين فرعية لمباحث وتقسيمات تعالج المصطلح الدرامي وتسمّيه مثل : شوقي والتاريخ يكتب هنا رايه في موقف شوقي من التاريخ ص 92 حنين ويضم له اراء من بعده - شوقي والفن ويسأل فيه إن كان شوقي قد راعى الجانب الفني في رواياته التمثيلية [[23]](#footnote-24) ؟ ذلك الجانب الذي يتضمن في عُرفه عناصر بارزة يهتم بها النقد ولم تكن معالجة في كتابات لانقاد العرب من قبله وهي : موقف شوقي من التاريخ : التنسيق الخارجي والداخلي – والموضوع – والحوادث – والأشخاص - مذهب شوقي في التمثيل – المفاجآت – الدعاية – ثم موقف شوقي من بعض " المبادئ المسرحية " – المؤتمن والمناجاة – المحسنات التمثيلية – الانقلابات – شوقي النفساني – شوقي والشعب – شوقي الشاعر الوطني – المبنى في روايات شوقي – ثم نظرات تحليلية في مصرع كليوباترا – علاوة على معالجته لموضوع هام رئيس في المسرح الشعري حول " الإمكانت والخصائص الدرامية لبحور الشعر العربي وموسيقى أوزانها وتدرس مدى صلاحيتها للتعبير عن الموقف والحدث والحالة النفسية في المسرحية كما تطرح قضية جذرية أعمّ هي صلاحية الشعر العربي لكتابة الدراما حين يتسائل قائلا : " وهل صلح الشعر العربي قبلا للروايات التمثيلية ؟ وكيف حاله وشوقي؟ ثم يجيب أنه : " مما لا جدل فيه أنه إلى ما قبل شوقي كان الشعر العربي في الروايات التمثيلية لا يزال خشنا قاسيا لا يلين للأحاديث المسرحية المتنوعة، ولا يجود في بعض مواقف تتطلب سرعة في التعبير ورشاقة؛ وذلك لأسباب قد ثبت لنا فيما بعد أنها تعود للمؤلفين لا لطبيعة الشعر العربي. وأهم هذه الأسباب أن أولئك المؤلفين المسرحيين ما عدا الشيخ إبراهيم اليازجي ، والشيخ عبد الله البستاني، لم يكونوا من الشعراء الأفذاذ ولا ممن يكثر نظم الشعر وقرضه. ومن لم يكن شاعرا فذا، ومن كان لا يتعاطي الشعر إلا قليلا، فهذا لا يجيد الشعر في أسهل فنونه، فكيف به في أصعبها . ثم إن أولئك الشعراء الذين تقدموا شوقي في وضع الروايات التمثيلية الشعرية، غير مستثنين واحدا منهم، صعب عليهم الانتقال دفعة واحدة من المحافظة الكلية على وحدة البحر والقافية في المنظومة الواحدة إلى العبث بتلك الوحدات والتنقل من قافية إلى قافية، ومن بحر إلى بحر، أنَّى عنَّ لهم ذلك ومتى رأوه موافقا. وإثباتا لذلك نرى أن المؤلف المسرحي القديم -وأعني بالقديم كل من تقدم شوقي- كان يجهد نفسه فيثابر على القافية الواحدة والبحر الواحد في فصل من فصول رواياته الأربعة أو الخمسة. وإن عجز ذلك كان يرضخ، وفي القلب مافيه، للحكم الجائز الذي يقضي عليه بحفظ وحدة القافية والبحر في المشهد الواحد، وإذا استطاع ففي المشهدين أو الثلاثة وما فوق. وهكذا تكاد تخلو كل تلك المؤلفات التي تقدمت شوقي من مشهد ينتقل فيه مؤلفه من بحر إلى آخر ومن قافية إلى أخرى " [[24]](#footnote-25). وهي دراسة سنتعرض لها لاحقا بعدما نفرغ من دراسة تسمياته الاصطلاحية ونعيد إحالتها على المصطلح الدرامي الأصلي الذي قصده بتعريبها بادئين بالمصطلح لسبقه التاريخي عربيا في معالجته .**

**يرى حنين أن معالجة شوقي لكلا " التنسيق الخارجي والداخلي " هي معالجة عقيمة " حيث سمى ما جرى عليه العرف في الكتابة المسرحية من تقسيم الروايات – المسرحية طبعا – إلى مشاهد وفصول . إلا أن شوقي " أحب أن يخرج عن المألوف في القالب فيتبع بعض العصريين ليوجد ما أسماه " منظرا " ! بينما هذا المنظر ليس بالمشهد ولا هو بالفصل . كما أنه يقسم رواياته إلى فصول فتأتي الواحدة منها في ثلاثة أو أربعة أو خمسة . ثمك يقسم الفصل إلى مشاهد على المعروف في هذا الفن . ويدخل المناظر في الفصول فيقسم لافصل الواحد إلى منظرين وأحيانا إلى ثلاثة كما في رواية قمبيز ! " . ثم يستطرد منتقدا شوقي واصفا إياه بأنه لم " يعرّض نفسه لبعض الأتعاب التي يقاسيها المؤلفون المسرحيون ( يقصد الأوربيين بالطبع ) في تنسيق رواياتهم وتنظيمها ولو فعل ذلك لكان سما ببعض مناظره إلى درجة يبلغ معها شأو الفصل وهبط ببعضها إلى مستوى المشهد " [[25]](#footnote-26). وكملاحظة فإن تسمية حنين لترتيب الأحداث بالتنسيق الخارجي بديلا عن ترتيب الأحداث في " الحبكة plot " لم تستمر حيث لم تعتمدها لغة النقد كمصطلح يستخدم في التحليل الدرامي والنقد رغم صحتها .**

**وفي سياق مقارب لملاحظات حنين يمسّ " الدكتور محمود حامد شوكت " تصرفات شوقي بصدد " المناظر المسرحية فيقول ناقدا ومنتقدا إكثار شوقي من المناظر المسرحية في وضوح ودون مواراة " لقد لجأ شوقي إلى وسائل مسرحية خارجية لإحداث تأثير مسرحي، واجتذاب اهتمام جمهوره، فأكثر من المناظر التي تضيف أهميتها المسرحية، بينما تتصف بروعة المنظر، كما في مناظر الولائم والحفلات الراقصة والموسيقية، وبلغت درجة كبيرة من الأهمية حيث تضعف الحركة المسرحية، كما في المنظر الثاني من الفصل الأول من مسرحيتي مصرع كليوباترا وقمبيز والمنظر الأول من الفصل الأول في مسرحية علي بك. وعيب مثل هذه المناظر أنها تصرف انتباه الجمهور عن الموضوع الرئيس والتطور الذاتي لحوادث المسرحية الدقيق، لقلقة اتصالها بالمسرحية وموضوعها وشخصياتها. فهي وسائل غير جيدة يلجأ إليها الكاتب البادئ الذي يعتمد على أدوات مسرحية خارجة عن تطور الموضوع الذاتي، من داخل طبائع الشخصيات بحيث يكون كل تأثير مسرحي مثير نتيجة لازمة خاضعة لهذا التطور. وقد قلت هذه العيوب إلى حد كبير تبعا لازدياد خبرة الشاعر المسرحية كما في علي بك الكبير وعنترة والست هدى " . فإذا ما رجعنا إلى معالجة إدوار حنين للمصطلح المسرحي وتسمياته لمفرداته وأولها " الرواية التمثيلية " فإننا نلاحظ – مع سامي سليمان في تحقيقه ودراسته لكتاب إدوار حنين - " عدم الالتزام أحيانا بالضبط المصطلحي في استخدامه ذلك المصطلح الذي استخدمه النقد العربي منذ أواخر القرن التاسع عشر وحتى الأربعينيات من القرن العشرين[[26]](#footnote-27). ونوافقه في ما استتجه بقوله إنه " على الرغم من أن حنين قدم في إطار ذلك المصطلح تعريفا دقيقا للمسرحية فإن استخدام ذلك المصطلح دال على عدم الدقة المصطلحية التي هي مقوم أساسي لكل ممارسة نقدية لا سيما تلك الممارسات التي تؤصل نهجا جديدا أو تعيد بلورة اتجاه قائم " ى أنها لم تنعدم تماما " [[27]](#footnote-28). كما ينطبق ذلك أيضا على ما أسماه حنين ب " وحدة الواقعة " بديلا عن " وحدة الحدث " التي أقرها النقد ودرج على استخدامها النقاد دون أن نرى في ذلك ضيرا حيث الواقعة هي الحدث بل ربما كانت أكثر كثافة وأشد تعبيرا . وقد ذكرت في القرآن الكريم بمعنى الحدث العظيم الذي هو يوم القيامة . لكن لغة النقد الحديث التي تغيرت ضربت صفحا عنها وأسمتها وحدة الحدث تعريبا للكلمة الإنجليزية action والتي هي غير " الحادثة accident . كما أنه يسمى الحدث الرئيس main action ب " الواقعة الكبرى " . ويسمى التوازي بين حدثين parallelity ب " موضوع آخر يمشي والأول جنبا إلى جنب " ضاربا بذلك أمثلة من مسرحيات : أميرة الأندلس و مصرع كليوباترا وقمبيز ومجنون ليلى . وعلي بك الكبير . مثلما يرى أن " شوقي لا يحسن إتمام الموضوع في روياته رغم أن لها أول وآخر ( يقصد بداية ونهاية ) ويستثني من هذا الحكم أميرة الأندلس وعنترة بينما يأخذ عليه " منظر الدماء تسيل وجثث الآدميين تغطى أرض المسرح " كما يصف عودة " هيلانة " إلى الحياة في مصرع كليوباترا بأنها " طريقة عجيبة " أي أنه يرى فيها بلغة النقد المسرحي مجرد " ميلودرامات فجة melodramas" تحفل بالمبالغات ، وتعاني من المفاجأت ، وتقع في اللامنطقية . وكلها أحكام نقدية صائبة مبكرة رغم الاختلاف الطبيعي للغتها عن لغة النقد الحالية ومصطلحاتها الراهنة في العربية . " كما يرى " أن الروايات التي تمّت على غير الموت قبيحة خاتمتها عقيمتها " وهو ما يعني تمسكه كناقد بأن تكون نهاية المأساة كارثية catastrophic وفق أرسطو الذي لا بد وأن يكون قد قرأ له " فن الشعر " واستوعبه ولو لم يذكر ذلك . أو أنه قد تعرف على ذلك من كتابات النقاد في القرن السابع عش الفرنسي من معاصري " راسن وكورني " في أوج الكلاسيكية مثل " لا روشفوكو 1665 لابرويير 1645-1696 وبوالو 1636- 1711 " . أما في ما يتعلق ب " الحوادث " فيرى أن روايات شوقي التمثيلية " على الإجمال كثيرة الحوادث ( يقصد الأحداث ) وعبارة عن سلسلة حوادث متوالية متتابعة دون ما نظر إلى الصلة الرابطة بينها وإلى الالتحام كما في أميرة الأندلس وقمبيز ومجنون ليلى " [[28]](#footnote-29).**

**أما الالتحام فيعرفه بأنه " ليس صفة من صفات حوادث هذه الروايات . بمعنى أن الحادثة الأولى فيها لا تستدعي الثانية وهذه الثالثة والرابعة " . والواضح هنا أنه يقصد بالالتحام ما أسميناه بضرورة تحكم " قانوني الضرورة والعضوية " في النص المسرحي [[29]](#footnote-30) . فإذا جئنا لمعرض تناوله ل " الأشخاص characters" أي الشخصيات المسرحية ؛ رأيناه يصف أمير الشعراء أحمد شوقي بأنه " يقصر عن القيام بواجب الفنان المبدع . فهو وإن لم يقصر في جميع المواقف فقد قصر في معظمها . وهو وإن أحسن تصوير أخلاق كليوباترا وقمبيز ؛ فقد قصر في تصوير أخلاق عنترة وعبلة وابن عباد وحسون وعلي بك الكبير ومن إليهم " [[30]](#footnote-31) . بل وأكثر من ذلك أنه يرى أشخاص رواياته لا تفرق عن الآلات المتحركة في حركاتها وسكناتها .. فهي جارية أبدا إلى الأمام .. إلى النتيجة فلا عقبة تَصُدّ ولا عثرة ترُد . لا احتكاك بين الإرادات المتعاكسة والعواطف المتنافرة ، ولا تردد نفساني داخلي في الإرادة " [[31]](#footnote-32) .**

**. كما أنه يسمى الحدث الرئيس main action ب " الواقعة الكبرى " . ويسمى التوازي بين حدثين parallelity ب " موضوع آخر يمشي والأول جنبا إلى جنب " ضاربا بذلك أمثلة من مسرحيات : أميرة الأندلس و مصرع كليوباترا وقمبيز ومجنون ليلى . وعلي بك الكبير . مثلما يرى أن " شوقي لا يحسن إتمام الموضوع في روياته رغم أن لها أول وآخر ( يقصد بداية ونهاية ) ويستثني من هذا الحكم أميرة الأندلس وعنترة بينما يأخذ عليه " منظر الدماء تسيل وجثث الآدميين تغطى أرض المسرح " كما يصف عودة " هيلانة " إلى الحياة في مصرع كليوباترا بأنها " طريقة عجيبة " أي أنه يرى فيها بلغة النقد المسرحي مجرد " ميلودرامات فجّة melodramas" تحفل بالمبالغات ، وتعاني من المفاجأت ، وتقع في اللامنطقية . يتفق معه في ذلك من وقفوا على تلك الملاحظة وتبنوا نفس الرأي لاحقا وأولهم " محمود حامد شوكت " عام 1947م بقوله " لجأ شوقي - كما لجأ إلى المسرح الغنائي- إلى وسائل مسرحية خارجية لإحداث تأثير مسرحي، واجتذاب اهتمام جمهوره، فأكثر من المناظر التي تضيف أهميتها المسرحية، بينما تتصف بروعة المنظر، كما في مناظر الولائم والحفلات الراقصة والموسيقية، وبلغت درجة كبيرة من الأهمية حيث تضعف الحركة المسرحية، كما في المنظر الثاني من الفصل الأول من مسرحيتي مصرع كليوباترا وقمبيز والمنظر الأول من الفصل الأول في مسرحية علي بك. وعيب مثل هذه المناظر أنها تصرف انتباه الجمهور عن الموضوع الرئيس والتطور الذاتي لحوادث المسرحية الدقيق، لقلقة اتصالها بالمسرحية وموضوعها وشخصياتها. فهي وسائل غير جيدة يلجأ إليها الكاتب البادئ الذي يعتمد على أدوات مسرحية خارجة عن تطور الموضوع الذاتي، من داخل طبائع الشخصيات بحيث يكون كل تأثير مسرحي مثير نتيجة لازمة خاضعة لهذا التطور. وقد قلت هذه العيوب إلى حد كبير تبعا لازدياد خبرة الشاعر المسرحية كما في علي بك الكبير وعنترة والست هدى، على أنها لم تنعدم تماما " [[32]](#footnote-33). وهي بالفعل أحكام نقدية صائبة مبكرة تتفق مع رؤي إدوار حنين فيما عدا الاختلاف الطبيعي للغته عن لغة النقد الحالية ومصطلحاتها المستخدمة الراهنة . كما يرى حنين – في نقده المبكر - " أن الروايات التي تمّت على غير الموت قبيحة خاتمتها عقيمتها " وهو ما يعني تمسكه كناقد بأن تكون نهاية المأساة كارثية catastrophic حسب أرسطو الذي لا بد وأن يكون قد قرأ له " فن الشعر " واستوعبه ولو لم يذكر ذلك صراحة . أو أنه قد تعرف عليه من كتابات النقاد في القرن السابع عش الفرنسي من معاصري " راسن وكورني " في أوج الكلاسيكية مثل " لا روشفوكو 1665 لابرويير 1645-1696 وبوالو 1636- 1711 " . أما في ما يتعلق ب " الحوادث " ؛ فيرى أن روايات شوقي التمثيلية " على الإجمال كثيرة الحوادث ( يقصد الأحداث ) وعبارة عن سلسلة حوادث متوالية متتابعة دون ما نظر إلى الصلة الرابطة بينها وإلى الالتحام كما في أميرة الأندلس وقمبيز ومجنون ليلى ". أما ما يقصده ب " الالتحام " فقد عرفه بأنه " ليس صفة من صفات حوادث هذه الروايات . بمعنى أن الحادثة الأولى فيها لا تنتج تستدعي الثانية وهذه الثالثة والرابعة " [[33]](#footnote-34) . أي أن بنية حبكة المسرحية plot لا تنهض على منطق " العلّية causality " الذي يمثله تعاقب السبب والنتيجة . وهي سمة من سمات الميلودراما كذلك أو على الأصح من عيوبها . كما أنه يقصد " الترابط العضوي للأحداث " أي بضرورة تحكّم " قانوني الضرورة والعضوية [[34]](#footnote-35) " في النص المسرحي [[35]](#footnote-36) . . فإذا جئنا لمعرض تناوله ل " الأشخاص characters" أي الشخصيات المسرحية ؛ رأيناه يصف أمير الشعراء أحمد شوقي بأنه " يقصر عن القيام بواجب الفنان المبدع . فهو وإن لم يقصر في جميع المواقف فقد قصر في معظمها . وهو وإن أحسن تصوير أخلاق كليوباترا وقمبيز ؛ فقد قصر في تصوير أخلاق عنترة وعبلة وابن عباد وحسون وعلي بك الكبير ومن إليهم " [[36]](#footnote-37) . بل وأكثر من ذلك أنه يرى أشخاص رواياته لا تفرق عن الآلات المتحركة في حركاتها وسكناتها .. فهي جارية أبدا إلى الأمام .. إلى النتيجة فلا عقبة تَصُدّ ولا عثرة ترُد . لا احتكاك بين الإرادات المتعاكسة والعواطف المتنافرة ،ولا تردد نفساني داخلي في الإرادة الواحدة " [[37]](#footnote-38) ! فإذا انتقلنا معه إلى ما يسميه ب " مذهب شوقي في التمثيل " قرأنا رأيه واضحا حين يسأل ويجيب : " ماهي الرواية التمثيلية في نظر شوقي ؟ هي كل شيئ إلا الرواية التمثيلية ؛ إذ ليست روايته سوى مغالطات مسرحية شحنها بقصائد رنانة رائعة وأبيات محكمة صائبة " . ويالخطورة هذا الحكم وسبقه في عصره في تعرضه لواحدة من أهم مشكلات المسرح الشعري وعقباته وهي " العلاقة بين الغنائي والدرامي lyric \ dramatic" وحيرة ومشقة الشاعر بينهما . الشاعر الذي هو غنائي بطبعه والمسرح الذي دراميا ينبغي بل يجب أن يكون [[38]](#footnote-39) . كما أنه – أي حنين – يذهب إلى أبعد من ذلك في نقده لمسرح شوقي حين يصف كل روايات شوقي التمثيلية بأنها " قصص مسخت روايات تمثيلية إذ أسقطت منها كلمات قال وقالوا وقلت واستبدلت بها أسماء الأشخاص " فأي نقد أشد حدة وأكثر وضوحا ومباشرة من ذلك إلا نقده ل " المفاجآت " التي تحفل بها أعمال شوقي التمثيلية - مثل عنترة وقمبيز وعلى بك الكبير - وتصمها بالميلودرامية كما نعرفها الآن ولم يستخدمها نقاد مسرحنا الأقدمون إذ يصفه مشاهدها بكونها " أدعة إلى الإثارة والتهيج . وأن مؤلفها لم يكتف بخلق هذهالمشاهد التي تفوز باستحسان السذج من الحاضرين وأنه أدخل على رواياته عددا من المفاجآت وفيها دلالة طافية على ضعف عارضة المؤلف " [[39]](#footnote-40) !**

**ويستمر نقد إدوار حنين لمسرح شوقي ماساًّ موقفه تجاه " الوحدات الثلاث : وحدة الواقعة – قاصدا الحدث . ونراها ترجمة صحيحة – ووحدة المكان ووحدة الزمان مثبتا رجوعه لأرسطو ومروره على تفسير بوالو أو نقد الكلاسيكية الجديدة ومن قبله شراح أرسطو كاستل فترو 1571-1484 Castelvetro و سكاليجر G.S.Scalliger1558-1484. حيث يرى أنه " خلط المأساة بالمهزلة ( هو هنا لا يسميها الملهاة أو الكوميديا ) . وتفضيل المؤتمن على المناجاة وأخيرا تجاه الزينة المسرحية . حيث لم يعبأ سوى بوحدتي المكان والزمان . مما يعني تجاهله للحدث أو الواقعة رغم كونها الأهم . " أما أن يهشم وحدة الواقعة تهميشه لتينك الوحدتين ، فهذا ما لا نغتفره له ونحن نعلم أنها دعامة الرواية الكبرى وشرط أولي من شروط الفن فيها . ولولاها لما توصل مؤلف روائي ( يقصد مسرحي ) إلى تأليف رواية ذات شأن " [[40]](#footnote-41) .**

**أما حين يتعرض لما يسميه ب " المؤتمن والمناجاة " فهمنا منه أن ذلك المؤتمن هو من يُسِرٌّ إليه البطل بهمومه ولواعج نفسه خاصة ف يالمواقف الحرجة مثل " أوروس " عبد انطونيو المخلص الأمين في " مصرع كليوباترا " حيث " فضل شوقي المؤتمن على المناجاة وأكثر من استعمالها رغم أن المجددين قد عابوا على المدرسيين مؤتمنهم قائلين بجموده التام المنافي سنن الحياة . وإذ ظنوا الحياة في مناجاتهم على رغم التطلف البادي فيها – طرحوا بالمؤتمن دانبا مستعيضين عنه بالمناجاة حتى تورطوا في مبالغات غير طبيعية " [[41]](#footnote-42) " . وهو بذلك يمسّ مسألة " جدلية " تهمنا في هذه الدراسة وهي وجود ثمة خلاف بين النقاد حولها . وأن ذلك الخلاف قد تضمنته مناقشة أو حوار أو كتابات متبادلة وآراء تم طرحها في حينها بشأنها لو كانت توفرت لدينا لأسدت إلينا مادة ثرية نتعرف بها على كلا الموقفين النقديين : " التقليدي " و " المدرسي " كما ذكر . وحسب ما فهمناه ؛ فإن التقليدي معروف ومعرّف باتباعيّته وحرصه على الموروث من آراء الأقدمين . وهو بالطبع غير ذلك " المدرسي scholastic " . اللهم إلا إذا كان يقصد أن يلحق بذلك " المدرسي " صفة الجمود وحرفية التفسير وضيق الرؤية في التعامل مع العمل الفني . وأن ما يقابل ذلك االاتباعي هو " المحدث " أو المجدد والذي لا يبدو له ظلٌّ معارض في ذلك الجدل ولا وجود مثلما كان حادثا في الجدل الدائر والمعركة المحتدمة حول الشعر مقلديه الاتباعيين ومجدديه المتمردين في مدرسة أبوللو على سبيل المثال . لكن أيّا ما كان الأمر حول ما قصده بذلك فإن أهميته تكمن في احتوائه على ما يمكن أن نسميه " نقدا للنقد " لكن على وجه العموم لا بالتخصيص . لأنه حسب رأيه " لولا العراك الذي شب بين الطرفين من النقاد الذين ذكرهما لما تدخل برأيه الذي يصف فيه المسألة بأنها " يجب أن يراعى فيها المقام فيعود على المؤلف تارة بالمناجاة قابضا عنه المؤتمن . وتارة بالمؤتمن محتفظا بالمناجاة وكل ذلك حسب مقتضى الحال : . أي أنه يترك الخيار والمفاضلة بينهما للمؤلف ولدربته وذوقه وتفضيلاته وللناقد الحكم عليها بعد ذلك . وفي مثل ذلك الوضوح نجد إدوار حنين ناقدا مسرحيا يتمتع بفهم ورحابة رأي وقدرة على الحكم والتفضيل وليس ناقدا هاويا أو انطباعيا وصّافا أو صحافيا معّلقا بل ناقدا مثقفا عارفا بالفعل حتى وإن رأى في شوقي " أمير شعراء القصيدة الغنائية " مقصرا في ذلك . كما يضيف حنين إلى قائمة " شوقي وبعض المبادئ المسرحية " ما أسماه ب " المحسنات التمثيلية " والتي يراها في " ترتيب الزينة وتهيئة الانقلابات " ولنبدأ بترتيب الزينة مستوضحين من نصه حيث يقول : " ففيما يتعلق بالزينة ، علينا أن نميز بين الزينة الخارجية أولا من زينة الأشياء وزينة الأشخاص ، والزينة الداخلية ثانيا. أما الزينة الخارجية فمما لا مراء فيه أن شوقي أوجد ما يلائم قصور المماليك في "علي بك الكبير"، وقصور قدماء المصريين في "مصرع كليوباترا" و "قمبيز" ومضارب الأعراب في "عنترة" و"مجنون ليلى". وقد خص كل قوم بما يناسبهم من الثياب، فرأينا عنترة مثلا عربيا في أرض عربية ، والفراعنة مصريين في دور مصرية. إلا أن هناك الزينة الداخلية، أعني عادات الأشخاص واعتقاداتهم وكل ما من شأنه تذكير الناظر بعصرهم وبأصلهم العربي أو الفارسي أو المصري أو الأندلسي أو الشركسي. فمن هذه الناحية لا نشك في أن شوقي جعل الفارس (قمبيز) والمملوك (علي بك الكبير) والشركسي (مصطفى اليسرجي) والرومي (أنطونيو) والأندلسي (بثينة) والمصري (نتيتاس) على مثال واحد هو المثال العربي. إن هؤلاء أجمعين ينهجون منهج الأعراب في حياتهم العادية والعائلية والاجتماعية.. هذا نقص كما نود لو فطن له شوقي، إذا لكان أصلح من أمره الكثير. ولا أظنني أفاجئ أحدا إن قلت إن شوقي "العربي" لم يحسن تصوير العرب الأقدمين فيما ذكره عن عنترة وعبلة والمجنون وليلى وغيرهم. أفما رأيت كيف أخطأ تصوير السيد العربي؟ أجل، إن شوقي لم يحسن تصوير العربي في محيطه العربي وبهيئته العربية، وإن أورد في "مجنونه" بعض ما يقنع القوم بأنه حريص على عادات العرب واعتقاداتهم. ذلك أنه لم يستطع نقل الحاضرين من بيروتهم وقاهرتهم وبغدادهم إلى بادية نجد؛ حيث عاش المجنون وليلاه ، وإلى أحياء بني عبس وبني عامر وما جاورهما حيث عاش عنترة وعبلة وربعهما " [[42]](#footnote-43).**

**ومما فهمناه من هذه الفقرة أن ما يعني به " الزينة الخارجية والداخلية " إنما يقصد منه وصف المشهد من الخارج أي في حضور المكان والزمان في النص المسرحي هذا بالنسبة للزينة الخارجية . أما يعنيه في " الزينة الداخلية " فواضح أنه يقصد الطبائع الخاصة والسلوك وتصرفات الشخصية بما يميز بينها ولا يعممها كأنماط . وبتوضيح عصري أكثر فهو يقصد إخفاثق شوقي في تصوير ما نسميه بالأبعاد الثلاثة للشخصية " الجسماني الفسيولوجي والاجتماعي والنفسي " بلغة الأداء التمثيلي والنقدي الحالي . أما تعريفه ل " الانقلابات " باعتبارها من " المحسنات التمثيلية " التي ذكر أن** " **شوقي لم يكثر من استعمالها، وإنما اقتصر على اللازم الضروري.. ومع ذلك نراه لم ينجح في هذا القليل الضروري، فإنه لم يحسن واحدة منها، حتى في أحرج المواقف، وأدعها للإبداع، وهل للمجنون أحرج من الموقف الذي يخبر فيه أن ليلاه ماتت ؟ " [[43]](#footnote-44). وهكذا فمن من الواضح أن فهم حنين لمصطلح " الانقلاب " مختلف تماما عن الصحيح الذي عرفناه عنه باعتباره " التحول في المصير shift in Destiny shift in Destiny \ sudden reversal of fortune " \ Peripeteia أي بالانتقال من حال السعادة إلى حال التعاسة والشقاء بعد إتمام حدوث " التعرف \ Anagnorisis \ Recognition " – بأي نوع من أنواعه التي حددها أرسطو وفضّل بعضها على بعض - وهو غير ما قصده تمامأ . أما ما نظن ذهنه قد انصرف إليه فهو " المفارقة الدرامية dramatic irony " [[44]](#footnote-45) " أي بالانتقال من حال السعادة إلى حال التعاسة والشقاء بعد إتمام حدوث " التعرف Recognition " – وفق أي نوع من أنواعه التي حددها أرسطو وفضل بعضها على بعض - وهو غير ما قصده تمامأ وربما كان " المفارقة الدرامية dramatic irony " [[45]](#footnote-46) والتي هي في أبسط تعريف لها " حالة من الجهل تقابلها حالة من العلم "** . **لكنه سرعان ما يكشف عن فهم آخر مختلف صحيح لما قصده بالمفارقة يتوافق مع المعنى الأصلي للمصطلح في الفقرة التالية من تحليله لمسرحية " علي بك الكبير " في هذه الفقرة من كتابه في معرض حديثه عن مسرحية " على بك الكبير " : " ونحن ذاكرون لك انقلابا آخر لا يبعد عن هذا لتحكِّم فيه ذوقك دون أن نعلق حرفا " ... ثم يستشهد على ذلك استشهادا صحيحا باقتباسه فقرة من المسرحية في الحوار بين مصطفى ومراد عقب اكتشاف الأول أن " آمال " هي أخت الثاني [[46]](#footnote-47) !**

**أما حين ننتقل إلى كتابة حنين عن " شوقي النفساني " - والذي نرى فيه نوعا من " النقد السيكولوجي " - متناولا شخص المبدع حسب فهمه أو منهجه الذي يشرح عبارة النفساني " بأنه ذلك الكاتب الذي يرى عادات البشر وأعمالهم، فينقدها ليقوم المعوج منها ، يجب أن نعجل بالقول إن شوقي ليس بذاك الكاتب. أما إذا كان المقصود من ذاك الاسم الرجل الذي يعرف أن يقرأ بعض ما يجول في النفس البشرية، فقد لا ينكر على شوقي بعض محاولات وفق فيها أحيانا، على بعض شذوذ واضطراب " [[47]](#footnote-48). وهو يكتب ذلك كما هو واضح كحكم إجمالي ينقصه التفصيل كما يعوزه الاستشهاد رغم وضوح مقصده واستبانة مفهموه الذي يؤمن ب "الوظيفة الاجتماعية للفن " . تلك التي تكشف وتفضح وتقوم وتصلح . كما أنه مهمة مهام النقد سبق ل " ماثيو آرنولد " أيضا أن أشار إليها ثم تبعه ـ. س. إليوت وغيرهما من النقاد والكتاب متضمنة فيما سماه ب " تصحيح الذائقة العامة أو الجمعية علاوة على دوره في " تقييم الأعمال الأدبية أو الفنية . كما ينتقل حنين – ضمن نفس السياق – مستكملا تحليل شخصية أمير الشعراء ورأيه في الشعب فيقول " إن لشوقي النفساني ( أي لشخصية شوقي ) أراء في الشعب ، وهي وإن لم تكن مبتكرة ، فعلى جانب يذكر من الصحة ، إذ صوره لنا عبد الإشاعات والأخبار السيارة ، كثير التقلب والتغير. أما الصورة الأولى فواضحة في المشهد الأول من الفصل الأول من "مصرع كليوباترا " حيث نرى الشعب وقد انتهت موقعة أكتيوم البحرية، فرحا جائبا الشوارع والأزقة، رائدا حوالي القصر، هاتفا بحياة مليكته، هازجا أهازيج الانتصار والحبور، في حين أن مليكته لم تلق إلا الانكسار وعار الهزيمة والشنار، هذا ما أفسح المجال لشوقي فقال:**

|  |  |
| --- | --- |
| **اسمع الشعب، ديون،** | **كيف يوحون إليه** |
| **ملأ الجو هتافا** | **بحياتي قاتليه** |
| **أثر البهتان فيه** | **وانطلى الزور عليه** |
| **ياله من ببغاء** | **عقله في أذنيه** |

**وفي صفحات النقد اللاحق لكتاب حنين ما يتفق ورؤيته تلك لموقف شوقي من الشعب " . يتمثل ذلك في ما كتبه الدكتور محمود حامد شوكت عام 1947 م حيث " يأخذ عليه البعض عجزه عن فهم طبيعة المصري المستمدة خلال العصور، وصوره شعبا جاهلا لا حياة فيه، يسير في ركاب المنتصر، وينقلب على المهزوم. وفي هذه المآخذ الكثير من الصدق، ومنشؤها انعزال الشاعر عن حياة الشعب من جهة، وتغلب عاطفته نحو الترك على عاطفته نحو مصر من جهة أخرى. وإنما وجه اهتمامه في المسرحيات التاريخية التي تدور حول الملوك إلى تصويرهم مدافعا عنهم ومحاولا ستر عيوبهم، وإكسابهم صفة البطولة والنبل. وكان الشاعر موفقا أكثر من ذلك في مسرحياته التي اختار الشعراء أبطالا لها، فهو يعرضه لحياة شاعر مثله من السهل أن يتفهم وسائله ونفسيته وصوغ حواره، ومن السهل أن يدير عواطفه حول نواة واحدة هي الهوى، وإنشاء الغزل كما في مجنون ليلى وشبيهتها عنترة. وزاد توفيقه حين ترك التاريخ وجنح إلى الحياة يستمد منها مباشرة صور الناس كما تراهم وتحسهم في الحياة، وما يحدث لهم من وقائع إنسانية عامة " . أما الصورة الثانية حيث يتراءى لنا الشعب - من وجهة نظر شوقي بالطبع - أحمقا أبلها كثير التغير والتقلب . ففي "مجنون ليلى" إذ يخطب منازل في القوم مظرها حسنات قيس مفرظا صفاته ، ثم لا يلبث أن يثيرهم عليه.**

|  |  |
| --- | --- |
| **... إذن ما بالكم** | **لم تثوروا، ما لكم لا تغضبون؟** |
| **هو ذا قيس مع الوالي أتى** | **يطأ الحي، وأنتم تنظرون** |
| **قيس، لم يترك لليلى حرمة** | **ما الذي أنتم بقيس فاعلون؟** |

**وكجملة عارضة فإن هذا الرأي تقريبا عن نظرة شوقي للشعب قد اعتنقه نقاد كثر لاحقون على صاحب كتاب " شوقي على المسرح " ومنهم عمر عبد العزيز الدسوقي . عام 1952 م في قوله : " وإذا كان من عيب يؤخذ على شوقي في مسرحية كليوباترا فهو أنه اهتم بها الاهتمام كله ونسي الشعب ، بل أظهره بمظهر مُزْرٍ بوصفه ( ياله من ببغاء عقله في أذنيه) ولم يظهر الشخصية المصرية الأصيلة الوطنية مخلصة متفانية إلى النهاية في سبيل قوميتها، ولقد جاء بشخصية (حابي) أمين المكتبة وأجرى على لسانه بعض العبارات الوطنية ويظهر التمرد على كليوباترا ومخازيها، ولكنه لا يلبث أن ينسى تمرده وكرامة وطنه بعد أن أغرته كليوباترا بهيلانة وصيفتها اليونانية، ومنحته ضيعة بصعيد مصر يعيش بها هو وعشيقته فقضت على كل ما لديه من وطنية وتمرد [[48]](#footnote-49)" .**

**ولقد تكرر هذا الرأي في شوقي في حياته ومن بعد رحيله وكثيرا مأ اشير إليه وعوتب عليه أو انتقد بسببه . وقد ردّ على ذلك مرارا . لكن بيتا واحدا من الشعر قاله أثبته وأكده رأى فيه فصل الخطاب لانتمائه للأسرة الخديوية وللعرش هذا البيت هو :**

**أأخون اسماعيل في أبنائه .. وأنا ولدت بباب اسماعيلا ؟!**

**كما أن موقفه من عرابي ومن الثورة العرابية كان معلنا لم يحاول أن يخفيه بل ثبته في الأذهان بيت لا ينسى من الشعر حين قال في هجائه بعد عودته من المنفى :**

**صغير في الذهاب وفي الإياب .. أهذا كل شأنك يا عرابي ؟!**

**ولأن ما يهمنا في هذا السياق هو " موقف الناقد " أو اتجاه النقد حيال ذلك وفي مواجهته فقد كشفت معالجة إدوار حنين المبكرة لمسرحيات شوقي عن ناقد ينحاز للشعب . مثلما كشفت عن أنه بالرغم من مآخذه على شخص شوقي أو شخصيته يعود – متناقضا مع نفسه أو مراجعا لرأيه معدلا له - ليؤكد في نفس دراسته تحت عنوان " شوقي الشاعر الوطني " أن شوقي كان في معظم رواياته شاعرا وطنيا. ولا سبيل للمعاكسة إذ أن نظرة إلى أسماء رواياته تكفي لإقناعنا :**

**" مصرع كليوباترا " رواية مصرية. "قمبيز" رواية مصرية. وعلي بك الكبير من التاريخ الإسلامي في عهد المماليك وعنترة مستمد من تاريخ العصر الجاهلي . فكلها تدعو إلى مصر وأبنائها وتاج الفراعنة ، كما لم يفته كذلك أن يدعو إلى الوحدة العربية والعرب " [[49]](#footnote-50) ! " ثم بعد ذلك نراه يستكمل إنصافه لشوقي أو دفاعه عنه أو بأن يصفه بكون " المهذب " ويرى فيه ما قاله " فولتير" في كورنيل: " إن رواياته التمثيلية مدرسة لعزة النفس والإباء؟ " [[50]](#footnote-51).**

**لكن حقيقة أن شوقي قد استلهم موضوع مسرحياته الأولى أو قصصها من التاريخ القومي لمصر والعالم العربي تلك التي راقت ل إدوار حنين ولم يخف إعجابه بها لم تعجب البعض من اللاحقين الذين أثبتوا رأيا مخالفا " حين يأخذون عليه " سوء اختيار بعض هذه الموضوعات في عصر ذكر أنه يدافع فيه عن القومية ويساير الشعور القومي. اذ اتسع التاريخ المصري القديم والإسلامي لصفحات بطولة ناصعة مشرقة " . مثلما يأخذون عليه سوء دفاعه حيث أراد الدفاع، كما حاول حين دافع عن كليوباترا . ويأخذون عليه عجزه عن فهم طبيعة المصري المستمدة خلال العصور، وصوره شعبا جاهلا لا حياة فيه، يسير في ركاب المنتصر، وينقلب على المهزوم. وفي هذه المآخذ الكثير من الصدق، ومنشؤها انعزال الشاعر عن حياة الشعب من جهة، وتغلب عاطفته نحو الترك على عاطفته نحو مصر من جهة أخرى. وإنما وجه اهتمامه في المسرحيات التاريخية التي تدور حول الملوك إلى تصويرهم مدافعا عنهم ومحاولا ستر عيوبهم، وإكسابهم صفة البطولة والنبل. وكان الشاعر موفقا أكثر من ذلك في مسرحياته التي اختار الشعراء أبطالا لها، فهو يعرضه لحياة شاعر مثله من السهل أن يتفهم وسائله ونفسيته وصوغ حواره، ومن السهل أن يدير عواطفه حول نواة واحدة هي الهوى، وإنشاء الغزل كما في مجنون ليلى وشبيهتها عنترة. وزاد توفيقه حين ترك التاريخ وجنح إلى الحياة يستمد منها مباشرة صور الناس كما تراهم وتحسهم في الحياة، وما يحدث لهم من وقائع إنسانية عامة " [[51]](#footnote-52).**

**نأتي بعد ذلك إلى الجزء الذي خصصه حنين في نفس مقالاته - أو حين جمعها في الكتاب الذي أسماه " المبنى في شعر شوقي " لنراه وفد بدأه بدراسة هامة عن العروض العربي مدافعا عن بحوره وموسيقاه أمام ما ألصق به من تسبب في تقصير في مضمار تأليف الرويات التمثيلية . لكنه في نفس الوقت قد أثبت رأيا بالغ الأهمية في مسألة التقيد بوحدة البحر والقافية في الشعر التمثيلي مثلما أثبت لشوقي دوره الرائد في تغيير ذلك الفهم أو المفهوم الذي تمسك به الأقدمون من السابقين عليه في تأليفها " باستثناء الشيخ عبد الله البستاني " إذ كان الواحد منهم يجهد نفسه فيثابر على القافية الواحدة والبحر الواحد في فصل من فصول رواياته الأربعة أوالخمسة . وإن أعجزه ذلك كان يرضخ وفي القلب ما في القلب للحكم الذي يقضي عليه بحفظ وحدة القافية واالبحر في المشهد الواحد وإذا استطاع ففي المشهدين أو الثلاثة . وقد حال ذلك بينهم وبين إكساب الشعر العرب لينا ومرونة قد اكتسبها فيما بعد . ولقد ظل الحال على هذا المنوال إلى أن جاء شوقي وكان قد أنفق نصف قرن في قرض الشعر حتى ليّنه تليينا يحمد عليه ، وأصبح يلعب به لعبا فجعله كمعجونة تتقبل الأشكال ، معرضا عن التمثيل إلا في السنين الخمس الأخيرة من حياته بعد أن صنع في الشعر ما صنع ............. لقد لعب بالبحور والقوافي والأوزان على خلاف أسلافه حين لم يحرص على وحدة البحر في الفصل الواحد أو المشهد الواحد إن أعجزه الفصل ؛ وإنما يعبث بالبحور عبثا تاما فنراه ينتقل بسرعة لا تعادلها سرعة من طويل إلى قصير أو بالعكس ، ومن أبيات لا موسيقية إلى أبيات هي السحر والنغم ...... فضلا عن أنه عرف أن يخص كل موقف من الممواقف بما يلائمه من اللهجة الشعرية وقد أجاد حيث استعمل المخاطبة والتجاوب " [[52]](#footnote-53). إن التمعن في آراء حنين تلك حول ما نسميه ب " درامية بحور الشعر العربية " أو صلاحية كل أوزانه أو بعضها للكتابة المسرحية فيما يتعلق بمواصفات الشخصية وملائمة الموقف وتجسيد الحدث وشكل الصراع وطبيعة الانفعال النفسي ؛ وهي التي قضت وقتا طويلا - منذ إطلاقها فيما يسمى بالجاهلية على ألسنة الشعراء مرورا بتقنينها على يد الخليل بن أحمد الفراهيدي - أسيرة الغنائية حبيسة أدراج أغراضها التقليدية وتصنيفاتها ما بين مفتتح تقليدي بالوقوف على الأطلال إلى فخر وحماسة وغزل عفيف أو غير عفيف ومدح وقدح ووصف وورثاء وهجاء – إنما يكشف عن منحى جديد في النقد صالح للدراما ولائق للحكم على الشعر المسرحي . وأن طرقه المبكر لذلك المبحث إنما يحسب تاريخيا له وإن كانت الدراسات الخاصة به لا تزلال تنتظر الإضافة والاكتشاف والتعمق الذي يرتبط مع تراكم الإبداع في المسرح الشعري الحديث وقصيدته الغنائية حيثم المسألة لا تزال خاضعة للاجتهاد من جهة الناقد - المستقرئ للأعمال والمحاول إيجاد قاعدة حاكمة لهذا الموضوع فيها . كما أنها - من جهة الشاعر الخالق - ما تزال تعتمد علي الموهبة والحسّ الدرامي الموسيقي الخاص به . والذي ينطلق عابرًا ومحطمًا أية قاعدة يتوهم الناقد أنه قد أمسك بها أو استطاع القبض على بعضً منها ومن ثم تعميم الحكم بمقتضاها. وبالرغم من ذلك تبقي بعض الاجتهادات التي لا بد من مناقشتها والكشف عن مدي صحتها و انطباقها علي أكبر عدد ممكن من الحالات . " أما بالنسبة للشعر الأوروبي فيعتبر ما أورده أرسطو في كتاب »الشعر« أقدم ما وصل إلينا في هذا الصدد " [[53]](#footnote-54) . و من بعده واصل المسرح الشعري الأوروبي اهتمامه الدؤوب بخلق لغة شعرية بسيطة نغميًا متحررة من القافية وهو ما تمثل في الشعر المرسل Blank Verse . حيث يقول ت. س. إليوت " إن وراء أشدّ الشعر تحررًا يكمن شبح وزن بسيط إذا غفونا يمر نحونا متوعدًا، وإذا صحونا اختفي " . أما شعرنا العربي ذلك الذي ينهض نظام الإيقاع فيه علي » نظام كميّ« لا يقوم علي قصر المقاطع وطولها والمقطع الطويل يستغرق في نطقه ضعف الوقت الذي يستغرقه المقطع القصير، وإنما تختلف البحور العروضية باختلاف نظامها في ترتيب المقاطع الطويلة [[54]](#footnote-55) - فقد كثرت الاجتهادات حول ملائمة البحور المختلفة للعواطف المختلفة. وعلي الرغم من عدم وجود القاعدة الشاملة لأي من تلك الاجتهادات، وعلي الرغم من رفض الكثير من النقاد لهذا النوع من الاجتهاد »حيث يتنوع استعمال البحر الواحد في مختلف الحالات النفسية والعاطفية المتباينة« ؛ إلا أنه ربما كانت هناك خصائص عامة - يراها بعضهم - يختص بها بحر دون آخر. حيث أن »البحور المختلفة وإن لم تختلف في »نوع« العواطف التي تصلح لها« فهي تختلف في درجة »العاطفة« حيث الطويل بايقاعه الهادئ نسبيًا يلائم العاطفة المعتدلة الممتزجة بقدر من التفكير والتملي سواء كانت حزنًا هادئًا لا صراع فيه أم كانت سرورًا هائمًا لا صخب فيه. وبحر »الخفيف« أيضًا يلائم العاطفة المتزنة المضبوطة. في حين ينسجم بحر »الكامل« مع العاطفة القوية النشاط والحركة سواء كانت فرحة قوية الاهتزاز أم كانت حزنًا شديد الجلجلة. فإذا زادت حدة العاطفة واهتزازها لاءمها بحر الوافر. فإذا بلغت درجة الاضطراب العنيف والتراوح بين شد وارخاء وسرعة وإبطاء انسجم معها البحر المنسوج انسجامًا عجيبًا، مهما يكن نوعها من مرح أو غضب أو تهكم أو شماتة - أو دهشة كبيرة " [[55]](#footnote-56). وقبل ذلك حاول " الدكتور إبراهيم أنيس " أن يقنّن » العلاقة بين الوزن والموضوع في القصيدة« فقال : »إن الحماسة والفخر وما يستلزم معهما من ثورة النفس لكرامتها يتبع ذلك نظم من بحور قصيرة أو متوسطة.. أما »المدح« فلأنه ليس من الموضوعات التي تنفعل لها النفوس، وتضطرب لها القلوب، فأجدر به أن يكون في قصائد طويلة وبحور كثيرة المقاطع.. أما الغزل الثائر العنيف الذي قد يستمل علي وله ولوعة، فأحري به أن ينظم في بحور قصيرة، أو متوسطة وألا تطول قصائده " [[56]](#footnote-57) . ذلك فضلاً عن اجتهادات أقدم قام بها »سليمان البستاني [[57]](#footnote-58). نخلص منها جميعًا إلي »عدم اتفاق« تقريبي في الملاءمة الموسيقية - لبحر من البحور - بموقف معين أو حالة نفسية معينة » فليس الوزن« هو الذي يحدد »الموضوع«. . كما أن »الموضوع« لا يختار »وزنه« واعيًا به. كما أن هناك »الموسيقي الداخلية« وأدوات الشاعر ومزاجه وحرفيته الخاصة وقاموسه الشعري إلي آخر كل ما يساهم في خلق اللون أو المزاج النفسي للقصيدة - أو الموقف المعبر عنه شعرًا - بدرجة » تكاد تعلو علي الوزن العروضي وتفوقه«[[58]](#footnote-59).**

**فإذا ما انتقلنا إلى سمة " الغنائية " ووجودها في مسرحياته " فقد تفوقت عند شوقي في مسرحياته حتى " بلغ المسرح الغنائي ذروته فيه ، وصارت النواة الغنائية محور فنه بأجمعه، وبها وعن طريقها انتقل إلى الممثل وأثر في الجمهور. ومن هذه النواة تنبع حسنات فن شوقي وعيوبه، فهذه الأغاني امتداد لما كتبه الشاعر من مقطوعات غناها المغنون، ونظرة إليها وإلى تركيبها تبين ما روعي فيها من قيم غنائية صورتية موسيقية، وتعبيرها عن عطافة هي الحب عامة، وتتشبع به تشبعا عاليا، ويعبر بعضها عن عواطف شائعة بين النفوس: ففي نشيد الحب والحياة في مصرع كليوباترا يعبر عن الحب، وفي نشيد الموت يعبر عن الموت، وفي نشيد القبور يعبر عن الموت في مجنون ليلى، وقد توجد أناشيد للمدح كما في قمبيز حين يمدح فرعون، أو للعرس كما في علي بك حين يتزوج آمال، وعنترة حين تزوج عبلة، على أنها تشترك جميعها في التشبع بالعاطفة وبالقيم الموسيقية لتناسب الغناء. ولو أن النواة الغنائية مازالت محور هذا الفن فقد وضع شوقي لنفسه أساسا لم يستطع أن يفلت من زمامه ولم يفض إلى ما في هذا الأساس للعيوب. على أنه رغم هذه العيوب فشوقي هو أول رائد وضع أساس الشعر التمثيلي الراقي، وترك لمن بعهد مهمة إتقان نواحي المسرح الأخرى "[[59]](#footnote-60) . لكنه كما يقول طه حسين - متعمقا بصيرا - إنه " غني وأطرب وأثر ولكنه لم يمثل ، لأن التمثيل لا يرتجل ارتجالا ولا يهجم عليه إنما هو فن يحتاج إلى الشباب والدرس والقراءة وتمثيله صورة تنقصها الروح وإن حببها إلى الناس ما فيها من براعة الغناء وربما أتى بالمعجب لو أنه اطلع على كتابات قدماء الإغريق كما اطلع على كتابة قدماء العرب فاطلع على إلياذة هومر وأودبسته، واطّلع على فنهم التمثيلي على أنه لا ينكر أنه منشئ الشعر التمثيلي في الأدب العربي"[[60]](#footnote-61). بالطبع لا يخفى ما في قول العميد هذا من إشارة إلى أهمية " الفعل \ الحدث " في المسرحية أي إلى الدرامية وليس الغنائية . لكنه يختم مقولته تلك معترفا بإنجاز شوقي ودوره التاريخي الرائد إذ يضيف : " على أنه رغم هذه العيوب فشوقي هو أول رائد وضع أساس الشعر التمثيلي الراقي، وترك لمن بعده مهمة إتقان نواحي المسرح الأخرى" وقد وصلنا بذلك إلى نهاية البحث . لكن لكي نختم نرانا بحاجة إلى وقفة قصيرة - نتخطى بها ما يقرب من ثلاثة وأربعين عاما وتتجاوز - لنعرض نقدا موجزا لرؤية " الدكتور سامي سليمان التي ذيل بها تحقيقه ودراسته لكتاب إدوارحنين وبذل في ذلك جهدا نيرّا واضحا . وبالتحديد على وصفه لمنهج حينين ودراسته التي وصفها " بأنها كانت تأصيلا للنقد المسرحي الجمالي في ثلاثينيات القرن العشرين ، بقدر ما هي تأصيل لمنهجية جمالية في دراسة النصوص المسرحية في الوقت ذاته. ولكن ذلك لا ينفي أن هناك عددا من الظواهر السلبية في دراسة حنين، وهي: بروز المنحى التعميمي في بعض أحكامه ... وعدم الالتزام أحيانا بالضبط المصطلحي في النقد العربي منذ أواخر القرن التاسع عشر وحتى الأربعينيات من القرن العشرين[[61]](#footnote-62)، وعلى الرغم من أن حنين قدم في إطار ذلك المصطلح تعريفا دقيقا للمسرحية فإن استخدام ذلك المصطلح دال على عدم الدقة المصطلحية التي هي مقوم أساسي لكل ممارسة نقدية لا سيما تلك الممارسات التي تؤصل نهجا جديدا أو تعيد بلورة اتجاه قائم. واختزال حنين بعض أحكامه النقدية مما كان يتصل بما يبدو في دراسته - أحيانا- من منحى انطباعي. ثم وضوح نمط من أنماط النقد التجزيئي الذي "يفرط" في تفتيت النصوص المدروسة. ولكن تلك الظواهر لا تقدم في دور دراسة حنين في تأصيل الاتجاه الجمالي في النقد المسرحي العربي في ثلاثينيات القرن العشرين، وفي استباق النقاد إلى تقديم منظور متكامل في دراسة إبداع عربي من الأنواع الأدبية الحديثة، وفي تعبيد الطرق أمام دارسي مسرح أحمد شوقي. ولعل ذلك ما يتأكد من ملاحظة أن هذه القراءة قد أبانت عن أن معظم الاستنتاجات الجمالية التي توصل إليها حنين فيما يتصل بنصوص شوقي المسرحية قد ظلت باقية لدى التالين من نقاد شوقي، ونظرة إلى الفقرات السابقة المتصلة بهذا الجانب تؤكد أن دراسة حنين قد رسخت تقييما لمسرح شوقي ظل مؤثرا على امتداد سبعة عقود من القرن العشرين " [[62]](#footnote-63). أما نقدنا أو بالأحرى تعليقنا على ذلك فنورده مختصرا ملخصا بادئين بموافقة تامة على كل ملاحظاته ما عدا قوله " إنها كانت بأنها كانت تأصيلا للنقد المسرحي الجمالي في ثلاثينيات القرن العشرين ، بقدر ما هي تأصيل لمنهجية جمالية في دراسة النصوص المسرحية في الوقت ذاته " حيث يلزم لمثل ذلك الحكم تحديد مبدئي لمعنى النقد الجمالي وتوضيح للتعريف الذي يعتمده له في ظل وجود زخم من التعريفات التي تناولته تبعا لاختلاف الفكر واختلاف الزمان والمكان منذ أفلاطون Plato 427 ق.م. - 347 ق.م. وأرسطو Aristotle 384- 322 ق. م . مرورا بعصور وحقب أدبية وفلسفية تالية فيها بومجارتن (1706–1757) Alexander Gottlieb Baumgarten وديكارت René Descartes (1596—1650) و كانت و  Immanuel Kant 1724-1804 وهيجل Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) وكروتشه Benedetto Croce , 1866,  وشوبنهاور   : Arthur Schopenhauer** [**1788**](https://ar.wikipedia.org/wiki/1788)**–**[**1860**](https://ar.wikipedia.org/wiki/1860)**, ونيتشهFriedrich Nietzsche : 1844,  - 1900 حتى نصل إلى جون كرورانسوم John Crowe Ransom 1888 -1974)  ونزعته التحليلية على سبيل المثال . وهو ما يلزمه دراسة مستقلة .**

1. رغم إمكانية حدوث مثل ذلك التأثير كأن يستمع إلى رأي قارئ آخر للنص أو يقرأ عنه في صحيفة أو يستمع إلى تعليق مذاع من ناقد . غير ان تأثير كل ذلك يظل محدودا أمام فعالية الممراسة الجمالية بالقراءة . [↑](#footnote-ref-2)
2. **يتبنى النقاد موقعًا مزدوجًا : فهم جزء من عملية مسرح نظرا لأن تعليقاتهم ، التي يمكن أن تكون انعكاسًا لمفهوم الجمهور ، قد تؤثر على الخيارات الفنية المستقبلية للفنان . ولكن في نفس الوقت الوقت الذي يبحثون فيه دائمًا من الخارج - كمتفرجين نموذجين – فإنهم يقومون بتوسط النوايا الفنية إلى وكلاء المجال الخارجي ، أي للجمهور المحتمل) ، مما يشير إلى وجود الحقل . يجب التعامل مع النقاد كحقل مستقل بذاته ، في نفس الوقت هو مجال وساطة بين مجالات المسرح والجماهير.**  **OTTO Karulin , Re-negotiating Professional Criticism. Critical Stages : The IATC WEBJOURNAL . Feb. 2014 No. 9**

   [↑](#footnote-ref-3)
3. في كتابه "وظيفة النقد في الوقت الحاضر" (1864)

   **Matthew Arnold Function of Criticism at the Present Time.** Fb&c Limited, Jul 4, 2015  [Literary Collection](https://www.google.com.eg/search?tbo=p&tbm=bks&q=subject:%22Literary+Collections%22&source=gbs_ge_summary_r&cad=0)

    -

   يقول أرنولد : إن وظيفة النقد ينبغي أن تكون " نشر الأفكار ، والسعي النزيه لتعلم ما هو أفضل ونشر أفضل ما هو معروف من العلم والفكر في العالم". .. كما أنه عند التقييم النقدي للعمل ينبغي رؤيته كما هو على حقيقته حيث الخلفية النفسية والتاريخية والاجتماعية ليست بذات صلة " . It is in his The Function of Criticism at the Present Time (1864) that Arnold says that criticism should be a 'dissemination of ideas, a disinterested endeavour to learn and propagate the best that is known and thought in the world'. He says that when evaluating a work the aim is 'to see the object as in itself it really is'. Psychological, historical and sociological background are irrelevant, and to dwell on such aspects is mere dilettantism. This stance was very influential with later critics. [↑](#footnote-ref-4)
4. **منها ما هو انطباعي تأثري مزاجي ومنها ما هو أيديولوجي دوجماطيقي . كم أن من بينها ماهو أخلاقي وما هو مدعٍ عن جهالة شأن غالبية النقد الصحفي المتفشي والدارج .** [↑](#footnote-ref-5)
5. وعرضت في بيروت عامي 188—1878م . كما قدمتها فرقة سلينان قرداحي في لالقاهرة عام 1886م . [↑](#footnote-ref-6)
6. سامي سليمان . المروءة والوفاء أو الفرج بعد الضيق . تراث المسرح المصري . العدد 14 عام 2006 م . المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية . القاهرة [↑](#footnote-ref-7)
7. الجدلية والدرامية . أسامة أبوطالب . دار هلا للنشر ولاتوزيع . القاهرة 2017م [↑](#footnote-ref-8)
8. حققها الدكتور سامي سليمان تحقيق عميقا ضافيا . ونشرت في سلسلة دراسات في المسرح المصري عام 2006 [↑](#footnote-ref-9)
9. سلسلة دراسات المسرح المعاصر، المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، العدد الثاني، 2006م.العدد رقم 2 . [↑](#footnote-ref-10)
10. كما قدمتها فرقة سليمان القرداحي في القاهرة عام 1886م، تمثيل المروءة والوفاء في بيروت والقاهرة. [↑](#footnote-ref-11)
11. يوسف أسعد داغر: معجم المسرحيات العربية والمعربة، منشورات وزارة الثقافة والفنون، بغداد، 1978م، وص 523 إلى 524، وقد أثبته د. سامي سليمان في مقدمته للمسرحية. سلسلة تراث المسرح المصري، المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية بالقاهرة، العدد 14، عام 2006م. [↑](#footnote-ref-12)
12. عمر الدسوقي، في الأدب العربي الحديث ص213. [↑](#footnote-ref-13)
13. سليم عَنْحُوري (1272 - 1352 هـ = 1856 - 1933 م) هو أديب سوري. هو سليم بن روفائيل بن جرجس عنحوري. ولد في دمشق، وطوّف بين جهات من بلاد الشام، ومصر، والأناضول، والآستانة، وتوفي في دمشق. [↑](#footnote-ref-14)
14. استند عمر الدسوقي في ذلك إلى كتاب: القصة في سوريا، شاكر مصطفى ص 210. [↑](#footnote-ref-15)
15. عمر الدسوقي، نفس المرجع ص304 . [↑](#footnote-ref-16)
16. وأنها متقدمة شعريا على مسرحيته "البخيل". فهي عمل شعري متكامل التزم فيه اليازجي بقواعد المسرحية الكلاسيكية الفرنسية، أحمد شمس الدين الحجاجي، المسرحية الشعرية في الأدب العربي الحديث ص30. [↑](#footnote-ref-17)
17. وهو ما ناقضه إدوارد حنين قائلا: "أما أن تكون "المروءة والوفاء" من أتقن الروايات التمثيلية المؤلفة باللغة العربية فكلام يقرب من الصحة، ولكن أن يقال أنها الرواية الشعرية الوحيدة في اللغة العربية" فقول يحتاج إلى إصلاح، إدوارد حنين، نفس المرجع. جورجي زيدان، تاريخ أداب اللغة العربية، ص 4 : 157. [↑](#footnote-ref-18)
18. إدوار حنين، التمثيل العربي، مجلة المشرق، عدد أكتوبر ديسمبر 1934، ص 58. دراسة المروءة والوفاء، د. سامي سليمان: مرجع سابق. [↑](#footnote-ref-19)
19. أنور العطار، شاعر سوري معاصر، نشأ في أسرة علمية، واشتغل بالتعليم في سوريا والعراق، وعمل مفتشا للغة العربية في وزارة التربية والتعليم في سوريا، توفي سنة 1972. [↑](#footnote-ref-20)
20. عمر الدسوقي، في الأدب الحديث، دار الفكر العربي، الطبعة السابعة. [↑](#footnote-ref-21)
21. **ربما لثقافتهم الفرنسية وإجادتهم للغات اجنبية مثل الفرنسية والأسبانية والبرتغالية ـتأسست مدرستهم و روابطهم الفنية على يد : حبران خليل حبران وكان من أعضائها ميخائيل نعيمة وإيليا أبوماضي ونسيب عريضة وجورج صيدح رشيد أيوب و عبد المسيح حدادوعلى حسين مصطفى وندرة حداد وليث سعيد غريب وفيلكس فارس و قيصر المعلوف وميخائيل أسعد رستم ونعمة االه الحاج ويوسف فاخوري ضمتهم ثلاث تصنيفات أساسية هي : الرابطة الأدبية والرابطة القلمية والعصبة الأندلسية وغيرهم من الشعراء الذين لم ينضموا إلى هذه الروابط .** [↑](#footnote-ref-22)
22. نشر في مجلة المشرق على أربعة أعداد في الفنرة من تشرين 1934 إلى أيلول 1935م على النحو التالي ( حسب سامي أسعد في طبعة المركز القومي للمسرح . القاهرة عام 2006م ) : التمثيل العربي . عدد تشرين 1934& شوقي والتاريخ . عدد كانون الثاني . آذار 1935م & شوقي والفن . عدد نيسان – حزيران 1935م & شوقي والفن . عدد تموز- أيلول 1935 [↑](#footnote-ref-23)
23. كما جرت العادة على تسمية النصوص المسرحية آنذاك [↑](#footnote-ref-24)
24. شوقي على المسرح . تأليف : إدوار حنين . دراسة د. سامي سليمان ص 136- 137 [↑](#footnote-ref-25)
25. نفسه . ص 111 [↑](#footnote-ref-26)
26. **حول هذه الظاهرة في النقد المسرحي والقصص، انظر: عبد الرحيم محمد عبد الرحيم: أزمة المصطلح في النقد القصصي، مجلة فصول، المجلد السابع، العددان الثالث والرابع، ص 7 -98، ص 98-107.** [↑](#footnote-ref-27)
27. **- محمد حامد شوكت . المسرحية في شعر شوقي . صفحة 37 – 38 . مطبعة المقتطف والمقطم 1947م**

    [↑](#footnote-ref-28)
28. المسرحية في شعر شوقي . ص 113 [↑](#footnote-ref-29)
29. انظر : الجدلية والدرامية . أسامة أبوطالب . هلا للنشر والتوزيع . القاهرة 2017م & و هيرمنيوتيكا المسرح . أسامة أبوطالب . دائرة الثقافة والنشر . إمارة الشارقة . دولة الإمارات العربية المتحدة 2018 [↑](#footnote-ref-30)
30. المسرحية في شعر شوقي . ص 115 [↑](#footnote-ref-31)
31. نفسه ص 139 [↑](#footnote-ref-32)
32. المسرحية في شعر شوقي . محمد حامد شوكت . ص 37-38 مطبعة المقتطف والمقطم (1947م) [↑](#footnote-ref-33)
33. نفسه ص 113 [↑](#footnote-ref-34)
34. **حيث تعني الضرورة أن ما ليس له مهمة أو دور في العمل عمليا كان أو جمالية functional & ornamental لا يصح أن يكون له وجود . أما العضوية فيقصد بها ترابط الأجزاء في الدراما ترابطا من شأنه أن يجعل الخلل في أي منها مؤثرا على بقية الأجزاء** . [↑](#footnote-ref-35)
35. انظر : الجدلية والدرامية . أسامة أبوطالب . هلا للنشر والتوزيع . القاهرة 2017م & و هيرمنيوتيكا المسرح . أسامة أبوطالب . دائرة الثقافة والنشر . إمارة الشارقة . دولة الإمارات العربية المتحدة 2018 [↑](#footnote-ref-36)
36. نفسه ص 115 [↑](#footnote-ref-37)
37. نفسه 117 [↑](#footnote-ref-38)
38. لتفصيلات أوسع وأعمق يرجع إلى دراسة الغنائية والدرامية في : الجدلية ووالدرامية وفي : المسرح الشعري الحديث . أسامة ابوطالب . الهيئة العامة للكتاب . مصر 2018م [↑](#footnote-ref-39)
39. نفسه ص 119 [↑](#footnote-ref-40)
40. شوقي على المسرح . ص 123 [↑](#footnote-ref-41)
41. نفسه ص 124- 125 [↑](#footnote-ref-42)
42. نفسه ص 126 [↑](#footnote-ref-43)
43. نفسه ص 129 [↑](#footnote-ref-44)
44. a literary technique, originally used in Greek tragedy, by which the full significance of a character's words or actions is clear to the audience or reader although unknown to the character.

    [↑](#footnote-ref-45)
45. a literary technique, originally used in Greek tragedy, by which the full significance of a character's words or actions is clear to the audience or reader although unknown to the character.

    [↑](#footnote-ref-46)
46. شوقي على المسرح ص 130 [↑](#footnote-ref-47)
47. نفسه ص 131 [↑](#footnote-ref-48)
48. في كتابه : المسرحية نشأتها وتطورها . [↑](#footnote-ref-49)
49. نفسه ص 63 [↑](#footnote-ref-50)
50. نفسه ص 135 - 133 [↑](#footnote-ref-51)
51. المسرحية في شعر شوقي . دكتور محمود حامد شوكت . ص 35 1947م [↑](#footnote-ref-52)
52. نفس الكتاب . ص 138- 140 [↑](#footnote-ref-53)
53. مناهج النقد الأدبي . ديفيد ديتشز . ص 18 . دار صادر . بيروت [↑](#footnote-ref-54)
54. **الشعر الجاهلي - د. محمد النويهي - جـ1، ص53.** [↑](#footnote-ref-55)
55. موسيقا الشعر . د. ابراهيم أنيس . ص 77 وما بعدها [↑](#footnote-ref-56)
56. في مقدمته لترجمة الإلياذة . [↑](#footnote-ref-57)
57. الشعر والنغم . رجاء عيد ص 22 [↑](#footnote-ref-58)
58. نفسه . [↑](#footnote-ref-59)
59. **محاضرات في شعر شوقي . محمود حامد شوكت 1947م**  [↑](#footnote-ref-60)
60. حافظ وشوقي . طه حسين صـ 221. [↑](#footnote-ref-61)
61. حول هذه الظاهرة في النقد المسرحي والقصص، انظر: عبد الرحيم محمد عبد الرحيم: أزمة المصطلح في النقد القصصي، مجلة فصول، المجلد السابع، العددان الثالث والرابع، ص 7 -98، ص 98-107. [↑](#footnote-ref-62)
62. سامي سليمان . نفس المرجع ص 5-53 [↑](#footnote-ref-63)