**الهيئة العربية للمسرح**

**مهرجان المسرح العربي**

**الندوة الفكرية نقد التجربة – همزة وصل**

**المسرح المصري من نصف قرن من 1905 – 1952م**

**المحور الرابع خطاب المسرح المصري بين التأليف والنقد**

**أثر خطاب الناقد في تشكيل الاتجاهات النقدية المسرحية وتطورها**

**بحث بعنوان**

**الخطاب النقدي للمسرح المصري**

**في الفترة من (1905 – 1952)**

**إعداد**

**د. محمود سعيد**

**2018م**

**مقدمة:**

لكل ناقد ذوقه الأدبي الذي يؤثر في حكمه النقدي، والأذواق تختلف لا محاله باختلاف الأشخاص، إذ لكل ناقد وجهة نظره الخاصة، الناشئة عن إدراكه الذاتي، واتجاهه الفني، ولذلك تتعارض الأحكام الأدبية بين ناقد وناقد، ويكون الذوق في كثير من الحالات مصدر هذا التعارض، فما نصنع في ناقدين اختلفا في الحكم على نص أدبي؟ وكل منهما يرتكز على ذوقه الخاص! وكيف يكون الذوق ميزان الحكم، وهو يختلف ولايتفق؟، وعهدنا بالميزان أن يكون حديدياً لايميل إلى وجهة دون وجهة، لذلك وقف الناقدون أمام ما يسمى بالذوق الأدبي وقفات تحدد المعنى المراد، وتبين وراء هذا التحديد ما يجب أن يسير فيه الذوق الناقد من خطوط مستقيمة تعتدل ولاتعوج، ولهم في هذا المجال آراء شتى، ولابد من مناقشة هذه الآراء، ليفضي بنا النقاش إلى كلمة سواء تقال في منزلة الذوق النقدي، وتضعه موضعه الصحيح"([[1]](#footnote-1)).

ومن المسلمات التي أجمع عليها الدارسون، أن الذوق الأدبي ملكة ذات استعداد فطري تدفع صاحبها إلى تقدير نواحي الإبداع في الأثر الأدبي، ولكن هذه الملكة الموهوبة لاتغني وحدها غناء نافعاً، إذا لم تصحب بدراسة ثقافية تشمل المعارف الهامة في المحيط الإنساني، فكأن الذوق الأدبي يعتمد على جناحين يطير بهما، جناح الموهبة ذات الاستعداد الفطري إلى مظاهر الجمال في الأثر الأدبي، وجناح الاطلاع الدائب على ثمرات الفكر الإنساني، فلابد إذن من الموهبة والدراسة معاً، ولن يكون الذوق الأدبي جديراً بمعناه الصحيح، إذ أخل بأحد هذين.

خاصة أن الحياة الفنية مزج من هذين الذوقين، فيه الوفاق حيناً وفيه الصراع حيناً، إلا أن الذوق العام هو الذي يعطي الحياة الفنية حظاً من الموضوعية، وهذه الأذواق الخاصة هي التي تعطي الحياة الفنية حظاً من الذاتية، وما بين الذوق العام والذوق الخاص والهوى تحرك الخطاب النقدي المسرحي في الفترة من 1905 إلى 1952.

إذا كان الذوق ينقسم إلى عام وخاص، فإن صاحب الذوق العام لايتقدم كثيراً في مجال النقد الأدبي، فهو يشارك في مجلس، أو يعقب على محاضرة، أو يكتب تعليقاً محدوداً في صحيفة، ومثله يقرأ ويحفظ، فإذا تعرض للكتابة قبل أن يأتي بالجديد، "أما صاحب الذوق الخاص فهو الذي يبدع في المجال النقدي إبداعاً منفرداً، وإذا كانت الموهبة الفطرية أصلاً أصيلاً لديه فإنها لاتثمر ثمرتها المشتهاة دون قراءة مطيلة دراسة، وأظهر نقاد العالم العربي في الجيل الماضي قراء عظاء تواصلت قراءاتهم حتى أمدتهم بالزاد المتميز، وسيان منهم من جنح إلى النقد الذاتي، ومن جنح إلى النقد الموضوعي، فكلاهما دارس موهوب، إذ لانقد دون دراسة، ونحن نؤكد ذلك، لأن واقعنا الأدبي في صحافة اليوم قد اكتفى في أكثره بالقشور دون اللباب، فأنت تقرأ أكثر النقود فنجدها لاتخرج عن العرض السريع، وقد يكون الكاتب الناقد ذا موهبة، ولكنه لم يتعهدها بالرأي الدائم، فماتت ثمرتها في باطن الأرض، وماذا يجدي الذوق الفطري إذا تعرضت شجرته للجفاف حين انقطع عنها الماء"([[2]](#footnote-2)).

لذلك في هذه الدراسة سوف نستعرض بعض الخطابات النقدية من هذا المنظور الذوق العام والخاص والهوى ..

حيث "يعتقد الشراح والمنظرون للدراسات النقدية أن قضيتي التذوق والنقد من القضايا التي لم تحسم في النقد المسرحي، ذلك أن التذوق شخصي، وكذا النقد، إلا أن الفيصل بين الاثنين أن التذوق يظل عملية استيعابية شخصية للمتلقي المسرحي لاتتطور إلى ما تتطور إليه عملية النقد المسرحي التي تتطلب من الناقد الموسوعية في الاطلاع والمعرفة لكي يتمكن من إرساء القواعد الأساسية في عملية التلقي المسرحي التي تعد مهمة جداً نظراً لما للناقد من دور مهم وحيوي في دفع العملية المسرحية تقدماً سواء في مجال الكتابة أو التمثيل أو الإخراج أو الحرفية المسرحية"([[3]](#footnote-3)).

وهنا نتساءل على قدرة وسطوة هذا الذوق، هل من الممكن أن يرتقي ليصبح وسيلة مشروعة مثلما هو الحال مع النقد للحكم على عمل فني ما؟

إن قضية الذوق المسرحي أمر لايزال يحير الكثير من الدارسين والباحثين، ذلك أننا نتفق على أن الذوق الشخصي غير مؤهل في كل الأحوال ليصبح خالياً من الهوى، وبعيداً عن شاطحات النفس، وكل هذا دفع الكثير من النقاد إلى ضرورة إخضاع النقد للمذاهب العلمية الموضوعية التي تحاول أن تضع معايير وأحكام تلزم الناقد كي يلتزم بها، ولا أقول أن يطبقها حرفياً، ولكنها مثل معايير كتابة النص المسرحي يعرفها المؤلف، ويهضمها ثم يتركها جانباً ليكتب مسرحيته دون أن تعوقه هذه القواعد أو المعايير، ولكن مع ذلك نستطيع أن نرصدها وأن نحددها إن أردنا ذلك، ويقول محمد مندور .. "إن الذاتية والتأثيرية هي المنهج الوحيد الذي يمكننا من الإحساس بقوة المؤلفات وجمالها فلنستخدمه في ذلك صراحة، ولنعرف مع احتفاظنا به كيف نميزه ونقدره، ونراجعه، ونجه، وهذه الشروط الأربعة لاستخدامه، ومرجع الكل هو عدم الخلط بين المعرفة والإحساس، واصطناع الحذر حتى يصبح الإحساس، وسيلة مشروعة للمعرفة"([[4]](#footnote-4)).

إذن التذوق المسرحي من الممكن أن يتطور ويرتقي لكي نستطيع من خلاله الحكم على الأثر الفني، وذلك في حالة ما تتوافر الخبرة والدراية والحاسة.

وعليه نقول إن للنقد وظائف عديدة منها: "الحكم أو النقد أي الاهتداء إلى مبررات تؤيد حكم القيمة غير أن للنقد وظائف أخرى فهو يحاول أن يفسر أو يوضح العمل الفني"([[5]](#footnote-5)).

إذن تتحدد بعض من وظائف النقد في ضرورة الحكم والتفسير، وهو – أي الناقد – يهدف من وراء ذلك إلى ضرورة الاقتراب بالعمل المسرحي، من الجمهور ليتفهموا هذا العمل وأبعاده.

"إن الخطاب شيء بين الأشياء، وهو ككل الأشياء موضوع صراع من أجل الحصول على السلطة ..." ([[6]](#footnote-6)). هو إذن ليس انعكاساً للصراع أو من أجله، بل هو مدار يشكل نصاً يستثمر الرغبة ليمثل مدار الرغبة والسلطة، لذلك فكما يعتقد فوكو فإن الخطاب لم يكن موضوع سلطة بل المدار الحاسم لها. والسلطة هنا تعتمد على مدى هيمنته على نظام التواصل داخلياً وخارجياً ثانياً؛ ولذلك فإن الخطاب هو استراتيجية التلفظ، أو نظام مركب من الأنظمة التوجيهية والتركيبية والدلالية والوظيفية النفعية التي تتوازى وتتقاطع جزئياً أو كلياً فيما بينها؛ فالإنسان يتقابل وجهاً لوجه مع خطابه كونه كائناً خارجياً مستقلاً لايخضع لقواعد وجوده الموضوعية، ولما كان للخطاب سلطة اجتماعية"([[7]](#footnote-7)). وسياسية ونفسية، يشعر بها أفراد المجتمع في مجتمعاتهم كلها من خلال الواقع المعاش؛ فإن الخطاب سنجده مختزلاً في النصوص الأدبية على أنواعها وأشكالها المتعددة، التي تحرص أن تستقي خطاباتها من المجتمع ومؤسساته التي تتولى مهمة إعداد شروط إنتاجه وتداوله، لتقوم هذه النصوص بعد ذلك بمهمة توظيف هذه الخطابات في مجتمع جديد تمثله سياقات النص وعلاماته ورموزه، خاصة خطاب النقد.

"ويعتبر الخطاب هنا بمثابة حدث، أي أن شيئاً ما يحدث عندما يتكلم أحدنا، وتفرض هذه النظرية، نظرية الخطاب كحدث، نفسها بمجرد ما تأخذ بعين الاعتبار العبور من لسانيات الكلام أو الرموز، إلى لسانيات الخطاب أو الإرسالية"([[8]](#footnote-8)). إلى أن لسانيات الخطاب ولسانيات اللغة تنهض على وحدات مختلفة، "فإذا كانت العلامة (الصوتية والمعجمية) وحدة أساس اللغة فإن ال (الجملة) هي وحدة أساس الخطاب؛ ولذلك فإن لسنيات الجملة هي التي تدعم جدل الحدث والمعنى"([[9]](#footnote-9)).

"وعلى ذلك فإن الخطاب هنا هو حالة من حالات التحول المستمرة يكون (الفعل) أي فعل الخطاب هو الحلقة التي يدور في مركزها الخطاب كله، فهذا الفعل يمثل القوة التي تحرك الذوات والأحداث بوصفه يملك طاقة مهيمنة أو مسيطرة على الخطاب؛ وعليه فهوى الذات يمكن أن يكون حصيلة فعل ما داخل النص، ليس هذا فحسب بل إن الهوى ذاته، الذي يبدو باعتباره خطاباً من درجة ثانية مودعاً في الخطاب، يمكن أن يكون في الوقت ذاته فعلاً.." ([[10]](#footnote-10)). فهذا الهوى (الفعلي) يرتبط ارتباطاً مباشراً بالذات الفاعلة التي تسعى بطريقة واعية أو غير واعية عن طريقه إلى الهيمنة أو السيطرة على فعل الخطاب عامة.

والبحث عن الدروب الملتوية التي تسلكها معاني الأشياء والممارسات ودلالاتها، خصوصاً أن الذات لاتختفي لتُحل الخطاب وحده محلها، "بل لتُحل الممارسة الاجتماعية المركبة محلها ومن ضمنها الممارسة الخطابية، ومن ضمنها أيضاً الفرد الحديث كونه فاعلاً ونتاجاً لمجمل تلك الممارسات"([[11]](#footnote-11)). فكل خطاب مرتبط بدرجة ما وعلى هذا النحو بالعالم الواقعي الذي يقع تحت سلطته خطاب النص بذواته وأحداثه وسيرورته.

خاصة أن الخطاب يدرك زمنياً وفي لحظة آنية، في حين أن النظام أو النسق اللغوي افتراضي وخارج الزمن. ولذلك فإن الخطاب بما يحمله من فكر يهيمن على النص، وعلى الذوات المشتغلة في سياقاته، لتسقط بدورها تلك الهيمنة قصدياً أو لاقصدياً على المتلقي، وهو محاولة للاشتغال على الخطاب المهيمن والمندفع من هوى ذاتي أو مجتمعي بوصفه مؤسساً لفكر ما، إنها أفعال خطابية هووية تنتقل من حالة إلى أخرى ضمن سياق خطابي معين في محاولة لتجسيد التوترات باعتبارها توجيها وهو شرط أساسي ليكون الاستهواء قادراً على تجسيد ذلك التركيب الذي وقع فيه هذا الفعل الخطابي أو ذاك، لدى الخطاب النقدي في هذه الفترة من 1905 إلى 1952، في ظل فرضية هامة هي ... "إن كل مبدع، مهما كان المنعرج الذي تسلكه النظرية الأدبية، يفترض فيه أن يتحدث عن أشياء وظواهر، "إن غرض النقد ليس "العالم" وإنما إنشاء Discourse ما، إنشاء شخص آخر: النقد إنشاء عن إنشاء؛ إنه لغة ثانية، أو لغة عن اللغة Meta Language (كما يمكن للمناطقة أن يقولوا)، تعمل في لغة أولى (أو اللغة – الموضوع)، ويتبع هذا أن على اللغة النقدية أن تتعامل مع نوعين من الصلات: صلة اللغة النقدية بلغة المؤلف المدروس، وصلة هذه اللغة – الموضوع بالعالم، إن الاحتكاك مابين هاتين اللغتين هو ما يحدد النقد"([[12]](#footnote-12)).

النقد الأدبي، كما يعرفه رينيه ويليك Rene Wellek، "إنشاء عن الأدب" وهو بهذا يشمل: الوصف والتحليل، والتفسير، إضافة إلى التقويم، لأعمال أدبية محددة، ومناقشة مبادئ الأدب ونظريته وعلم جماله. ومعنى هذا أن صلة النقد بالأدب صلة أقل ما يقال فيها إنها وثيقة، بل هي محددة وعضوية:

محددة لأن طبيعة النقد الأدبي تتحدد بموضوعه الماثل فيه صراحة أو ضمناً، بالفعل أو بالقوة.

وبكلمات أخرى إن مكونات النقد الأدبي والأدب تكاد تكون واحدة بسبب من طبيعة هذا الاشتراك في الأداة التي تشكل نسيج كل منهما.

وهذا مندور يرى في النقد الجيد خلقاً جديداً فيكتب (في الميزان الجديد) يقول:

"إن الناقد الحقيقي ليضيف إلى النص الشيء الكثير يخلقه خلقاً بفضل ما في الكتب الجيدة من قدرة على الإيحاء، وهذا من حقه، بل ومن واجبه، مادام لايتعسف فيخرج المعاني غير مخرجها، أو يحملها مالاتطيق، وفي الحق إن النقد الجيد خلق جديد"([[13]](#footnote-13)).

ونراه يؤكد أن النقد في هذه الوظيفة يغدو:

"عملية خلاقة قد تضيف إلى العمل الفني قيماً جديدة، ربما لم تخطر للمؤلف على بال، وإن لم تكن مقحمة عليه"([[14]](#footnote-14)).

**خطاب النقد المسرحي مابين 1905 إلى 1952م صراع الأجيال أم الجيل الواحد.**

**(محمد تيمور - محمد عبدالمجيد حلمي – عباس خضر)**

والخيط الرفيع الذي يربط بين هذه الأجيال هو التصادم الذهني والحسي بين جيلين وعقليتين وانعكاس ذلك في مختلف وجوه الحياة اجتماعياً واقتصادياً وسياسياً، بحيث ترك هذا التصادم أثراً بيناً في الفنون الأدبية المعاصرة وخاصة المسرح.

وينطلق الباحث في بحثه من المفهوم النقدي الذي يرى أن النقد العربي لم يعد مجرد حكم على الأثر الأدبي بعد كشف عيوبه بل صار تحليلاً لمواطن الجمال فيه، مع الأخذ في الاعتبار أن النقد العربي لم يصل بعد إلى بناء نظرية نقدية مستقلة متميزة عن النظريات النقدية الغربية، فنحن نكتفي بالاقتباس والجمع دون الخلق والغربلة.

مما أدى بنا إلى ما يسمى بفرامانات الثقافة البروليتارية بأن أصحابها من النقاد العرب يكتفون بالتنظير الفوقي للحياة العربية دون النزول إلى مجاريها المتدفقة، وهذا ما أدى إلى النتائج المزيفة في أحكامها وإلى الانفصال عن الواقع معاناته الجوانية، خاصة أنه هم الناقد والكاتب معاً .. ليس فقط سرد الحالات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية بتقريرية مسطحة، إنما إعطاء معادل العصر الموضوعي بإشارات مرموز لها بالثورية المسرحية الساخرة.

**محمد تيمور .. ناقداً للمسرح**

نشر محمد تيمور مجموعة مقالات عن تاريخ التمثيل في مصر في مجلة (السفور) في عامي 1918، 1919 وهي: (التمثيل في مصر) و (التمثيل الفني واللافني) و (أنواع الروايات الفنية) و (أنواع التمثيل اللافني) و (أسباب تدهور التمثيل الفني) و (أسباب نجاح التمثيل اللافني) و (الداء والدواء)، وأخيراً (دمعة على التمثيل)، وقد تم وضع كل تلك العناوين وغيرها في كتاب ضخم تحت مسمى حياتنا التمثيلية.

من هذه العناوين تفوح روح ورائحة النقد الموجه واضحة الهدف المباشر حيث يقول محمد تيمور: "التمثيل في مصر وليد الأمس وطفل اليوم، ولانعلم شيئاً من أمره في الغد، هو اليوم – كما يتراءى لنا – طفل "عليل" تحيط به الأمراض وتكتنفه الأوبئة من كل جانب، ونخشى كثيراً على حياته أن تذهب بها يد المطامع الشخصية التي تثور في قلوب قوم قاموا لاستدرار المال من جيب الجمهور بوسائل لا صلة بينها وبين الفن الصحيح.

وقد قسم تيمور أطوار التمثيل إلى أربع أطوار:

حيث يقول في المقال نفسه: "لونظرنا إلى هذه الأطوار نرى أن التمثيل لم ينجح في الطور الأول إلا لكونه شيئاً جديداً لم تره العيون من قبل، أما في الطور الثاني – ويرى إيه بدأ يوم أن احترف الشيخ سلامة حجازي التمثيل – فكان نجاحه من أجل الألحان، وفي الطور الثالث – ويبدأ بانفصال الشيخ سلامة عن اسكندر فرح – من أجل الألحان وجمال المناظر والملابس، وأما الطور الرابع – ويبدأ بقدوم جورج أبيض لمصر حاملاً معه بضاعته الفنية من أوروبا – طور الفن الصحيح، فنحن فيه أقرب إلى الفشل منا إلى النجاح، كل هذا نتيجة سذاجة الجمهور وانحرافه عن الفن الصحيح، والبرهان على ذلك اقباله في عصرنا الحاضر على دار الريحاني وعلى الكسار ليرى نوعاً من التمثيل يسمى بالفرنسية (الريفو) وهو عبارة عن مشاهد مفككة العرى مشوهة التأليف تجمع بين المواقف المخجلة والنكات القبيحة، ليس فيما يقدمه لنا الريحاني وعلي الكسار من الروايات شيء فني فهو خال من كل بحث أخلاقي بل وليس فيه من المواقف التمثيلية ما يصح أن نطلق عليه كلمة (رواية).

وفي مقال (أسباب تدهور التمثيل الفني) يريد أن يبحث عن هذه الأسباب فيقول:

"وأول هذه الأسباب هو تهافت أجواقنا على تمثل الروايات المترجمة التي لايفهمها الشعب المصري، ولايرى فيها شيئاً من أخلاقه وعاداته.

ليس التمثيل هو أن تقدم للجمهور روايات تبحث في شئونه العصرية ليأخذ منها درساً يفيد منه، أما السبب الثاني فهو سوء الإدارة ولا أدري لماذا بلى الله مديري أجواقنا بسوء الإدارة؟ تجد المدير منهم يحجم عن صرف بعض ما في جيبه من المال في سبيل فنه خوفاً من ضياعه، فنظريته تنحصر في (اصرف قليلاً تربح كثيراً)، والسبب الثالث وهو أهم الأسباب في نظرنا هو أن جمهورنا المصري ليس بالجمهور الفني بعد، وأني لا أقصد بذلك أنه بعيد عن الفن بعد الأرض عن السماء، ولكن أود أن أقول: أن الأكثرية فيه لاتقدر قيمة الروايات الفنية حق قدرها وهذا هو سر نجاح التمثيل اللافني في بلادنا".

لقد لمسنا الداء بيدينا وعرفنا أن منشأه الوحيد هو الجمهور. والجمهور لايقبل إلا على الروايات اللافنية، فالجمهور في يد الأجواق اللافنية وعن طريق هذه الأجواق يسهل علينا أن نقوده ونسيره إلى الفن أي أنه من واجبنا أن نطالب مديري الأجواق اللافنية أن يبدلوا في رواياتهم قليلاً إلى أن يصلوا إلى الفن تدريجياً وقد سرنا ما سمعناه عن نجيب أفندي الريحاني أنه سيخرج على المسرح نوعاً جديداً يمزجه بمواقف تمثيلية عدة، وسرنا أيضاً عزمه الأكيد على أن يتدرج بالجمهور من حال إلى حال إلى أن يصل إلى الفن، ونحن لايهمنا أن يرتقي التمثيل على يد زيد أو عمرو، بل يهمنا أن نرى التمثيل في مصر بالغاً أوج العلاء.

هذه هي كلمتنا عن التمثيل الفني واللافني ونحن مغتبطون بما كتبناه لأننا لم نهاجم أحداً، بل شرحنا حقيقة الحال وكتبنا ما أملاه علينا ضميرنا لنصرة ذلك الفن الجميل الذي كاد يختفي من ديارنا، ولكننا نعتقد أننا سنصل يوماً ما مهما درجت الليالي ومرت الأيام إلى حقيقة الفن وسوف نرى أشعته تسطع في بلادنا العزيزة"

"وهكذا يزيح محمد تيمور الستار عن نفسه ليكشف لنا عن شخصية واضحة المعالم، فيرينا منهاجه وسبيله كفنان يتعبد في دير الفن ويفنى فيه، وكان يبذل قصارى جهده لينتشل الفن مما تردى فيه، في مقالات هي ذوب قلبه ومرآة نفسه"([[15]](#footnote-15)).

يقول زكي طليمات في تمهيده لكتاب (حياتنا التمثيلية):

"ليس محمد تيمور أول من نقل فصولاً عن تاريخ التمثيل في الخارج، فقد كتب محمد أفندي عبدالرحيم الرئيس الأول لجماعة أنصار التمثيل كتابه (التمثيل) عن تاريخ التمثيل قبل ذلك، كما ظهرت كتابات غيرها في هذا الموضوع، ولكن من كل ما كتب لا أرى قسماً تناوله وشرحه كالقسم الذي كتب هنا عن التمثيل في فرنسا"

لقد مهد محمد تيمور قبل أن يكتب مقالاته عن التمثيل في مصر بمجموعة من المقالات عن تاريخ التمثيل في فرنسا نشرها كذلك في مجلة (السفور)، وكان يرمي بذلك إلى عمل المقارنة ليقف على أسباب تدهور التمثيل عندنا.

وفي عام 1918 أيضاً كتب محمد تيمور بالطريقة نفسها مقالات أخرى متتابعة ظهرت بجريدة (المنبر) وقفها على نقد الممثلين والممثلات، وهي مقالات طويلة عميقة مدروسة ألبس فيها كل ممثل وممثلة الثوب المناسب، فلم يغال ولم ينتقص غير مراع سوى تشخيص الحالة وتحديد العلاج، كل ذلك في أسلوب هادئ رزين لا تكاد تجد له مثيلاً في تاريخ النقد المسرحي في بلادنا، حتى لتكاد تحس وأنت تقرأ هذه المقالات أنك أمام معلم يحنو لا أمام ناقد يستقصى.

"والمقالات فضلاً على ذلك تعطينا صورة صادقة لتاريخ التمثيل المسرحي فهي تؤرخ لأعلامه الأوائل، تناول فيها محمد تيمور شخصيات "الريحاني والشيخ سلامة حجازي وجورج أبيض وعبدالرحمن رشدي وعزيز عيد وروزاليوسف ومنيرة المهدية وآل عكاشة وعبدالعزيز خليل وعمر وصفي وأحمد فهيم" ثم وقف عن اتمام هذه المقالات"([[16]](#footnote-16)).

ليظهر محمد تيمور كناقد مسرحي من خلال مشاهدات عملية دارسة لشتى العروض، "وكتب أكثر من أربعين مقالاً في صحف السفور والمنبر والأخبار، ينقد فيها المسرحيات من حيث الموضوع والهدف، ويدلي برأيه في الممثلين والمؤلفين، وقد نبع إيمانه بضرورة النقد من رغبته في الارتقاء بفن المسرح إلى مستوى يرضى عنه الذوق السليم، ويرتفع بمستوى الجماهير، وكان رأيه فيمن يكتبون للمسرح أن يحسنوا اختيار موضوعات محلية تصور البيئة التي يكتبون عنها، وأن يكونوا ذوي كفاءة أدبية وشخصية لكتابة المسرحية بطريقة فنية بتقسيمها إلى فصول ومناظر ومشاهد لاتخرج عن نطاق المسرحية، وأن يرسموا الحوار بحسب جوها إن كان تراجيدياً أو كوميديا، وأن لايسيروا وراء تيار الخلاعة والمجون أو تيار المفاجآت والمدهشات، وأن لايظهروا أشخاصاً كثيرين لاضرورة لهم، أو يقحموا مناظر أو ملابس دخيلة على جو المسرحية.

ومن أجود ما كتبه محمد تيمور في هذه المرحلة مقالاته عن فرح انطون وإبراهيم رمزي وخليل مطران ولطفي جمعة من المؤلفين، ونجيب الريحاني وسلام حجازي وجورج أبيض وعبدالرحمن رشدي وعزيز عيد وروزاليوسف ومنيرة المهدية وميليا ديان وأولاد عكاشة وعبدالعزيز خليل وعمر وصفي وأحمد فهيم من الممثلين والممثلات، وهذه المقالات تعد تأريخاً فنياً هاماً لهذه الشخصيات إلى جانب إنها تعد صورة واضحة لهذه الفترة من الحياة المسرحية في مصر، وكأن نقد محمد تيمور يتسم بالموضوعية والصراحة والبعد عن التحيز والممالأة، وقد يراه بعنف أحياناً أو يبالغ في توجيه اتهام معين إلا أن الموضوعية لاتفارقه في هدفه العام"([[17]](#footnote-17)).

ولكنه ظل عند حد الهواية لايتعداها إلى درجة الاحتراف رغم استعداده الطبيعي وشغفه الشديد بالمسرح، لأن أسرته لم تصل ليونتها وتسامحها إلى هذا الحد، ولأن عزيمته لم تكن لتقوى على تحطيم هذا الوسط والإفلات منه، وخاصة والده الذي كان رقيق الشعور نحوه، والحرص على أن ألا يسبب له ما ينغص أو يشين باعتبار أن التمثيل كان في نظر هذه الطبقة أكبر سقطة يسقطها الفتى من طبقة السادة الحاكمين، وأكبر انحراف له عن الاتجاه الذي يتناسب وسمو مكانتهم الاجتماعية، فكان يجيب على اللائمين بأن "لا أقدر" فإذا ألحوا عليه أسكتهم بقوله "ماذا أفعل إن أبي لايريد ذلك".

ومحمد تيمور إن لم يكن قد أفاد المسرح بمجهوده التمثيلي وتمكنه الفني الأصيل لقصر مدة تمرسه به فقد أفاد النهضة المسرحية ككاتب مسرحي مبدع، وناقد مسرحي على جانب كبير من الفهم والدراسة للأصول الفنية للمسرح، وإن كان لم يعتن بأهداف المسرح وغاياته والناحية الوظيفية له وفائدته للمجتمع وخاصة في هذه الفترة، ولم يكن تيمور أول ناقد مسرحي ولكنه كان يصدر في كتاباته عن علم بأوضاع وأصول الفن الذي كرس حياته لخدمته، وفي هذا يقول الأستاذ زكي طليمات: "أقل ما أسداه تيمور إلى هذه الحركة التي يحق أن تنتسب إليه بأعظم وأكبر قسط من تأسيسها أنه حاول رفع النقد عن التحامل والتحيز.

"وهكذا نجد أن محمد تيمور يدافع عن الفن الأصيل ويدعو إليه في حدود وعيه مدفوعاً بهوايته المتعطشة دائماً إلى الإشباع والتي تتوق إلى تكوين حياة فنية قريبة من الحياة التي شاهدها في باريس ويتمنى أن يشاهد مثلها في مصر. وهو لذلك يكتب عن التمثيل في فرنسا وعن التمثيل في مصر لا ليؤرخ تاريخاً دقيقاً للمسرح يتوفر فيه دقة الحصر وبراعة التصوير وتتبع أخبار أهل الفن وحوادثهم وتصرفاتهم ولكن ليضع أمام أهل الغيرة على الفن صورتين إحداهما في قمة السمو الفني وأخرى في حضيضه؛ حتى يتجلى التخلف ويظهر البون الشاسع وتتضح الفروق ونواحي النقص التي يتردى فيها المسرح المصري دون علم من القائمين عليه، وهو وإن كان قد كتب مقالاته عن نشأة التمثيل في فرنسا ونشرها في جريدة السفور 1917، وأعقبها بمقالاته عن تاريخ التمثيل في مصر سنة 1919. أي بعدها بمدة تقرب من عامين فلا يمنع هذا من أنه كان يهدف من وضع النقيض إلى جانب النقيض حتى نستخلص منهما مستوانا الفني وقيمة مسرحنا وهدفه ووظيفته في مصر قد أعد الأذهان وحرك العقول لأن نلمس هذا الفارق بين مسرحنا ومسرح فرنسا بما نشره عن نقد للممثلين والروايات التمثيلية عندنا وما كتبه من ردود على ما كان يوجه إليه من نقد وتوجيه كل ذلك على صفحات جريدة المنبر استغرقت من أواخر عام 1918 إلى نوفمبر سنة 1919، وهو التاريخ الذي نشر فيه مقالاته عن تاريخ التمثيل في مصر"([[18]](#footnote-18)).

وعلى كل فقد قسم تيمور تاريخ المسرح المصري إلى أربعة أطوار:

الطور الأول: وعمل به الشاميون (النقاش وأديب اسحق والخياط والقباني) وكانوا يعرضون روايات تنضج بالركاكة والسجع والتفكك، والطور الثاني: وعمل خلاله سلامة حجازي متعاوناً مع اسكندر فرح، وقدما روايات مترجمة ومعربة عن (شكسبير وهوجو وكورني وديماس) ممزوجة بالألحان ومشوهة المشاهد، والطور الثالث: بعد انفصال سلامة حجازي عن اسكندر فرح وعمل بمفرده على مسرح دار التمثيل العربي وقد مثل نفس مسرحياته السابقة مغالياً في الملابس والمناظر، والطور الرابع: وهو بعد رجوع أبيض من بعثته إلى مصر وتقديمه روايات فنية قوية الإخراج مؤلفة ومعربة.

ويعلق تيمور على هذه الأطوار قائلاً: "لو نظرنا إلى هذه الأطوار نرى أن التمثيل لم ينجح في الطور الأول إلا لكونه شيئاً جديداً لم تره العيون من قبل، أما الطور الثاني: فكان نجاحه من أجل الألحان، وفي الطور الثالث: من أجل الألحان وجمال المناظر والملابس، أما الطور الرابع: طور الفن الصحيح فنحن فيه أقرب إلى الفشل منا إلى النجاح"([[19]](#footnote-19)).

ويحاول تيمور أن يتقصى الأسباب التي أدت إلى تدهور وفشل التمثيل الفني فيرجعها إلى" تهافت أجواقنا الفنية على تمثيل الروايات المترجمة التي لايفهمها الشعب المصري ولايرى فيها شيئاً من أخلاقه وعاداته.

حيث يؤكد على ذلك قائلاً: أريد أن نسير بالجمهور تدريجياً حتى نصل به إلى غايتنا المنشودة إذ من العبث مصادمة التيار الجارف.

"وهو بهذا الهدوء والتدرج، وبهذا الخجل والبطء يريد أن يغير اتجاهات أناس ليسوا أكثر من تجار، يعرضون مايروج ومايقبل عليه الناس دون هدف أو غاية غير الكسب واستنزاف الأموال، متخذين من التمثيل تجارة رابحة، وهو يريد ثورة فكرية فنية كان من الواجب أن يتزعمها ليصل إلى الغاية المنشودة ونستطيع أن نستشف هذه الغاية من جميع ما كتب من مقالات نقدية، وهي لاتخرج عن إيجاد الأصول الفنية حتى يمكن أت يعتبر المسرح المصري قد أصبح فنياً بدلاً من كونه "لافنياً" في نظره، موجداً حالة وسطاً بين الفن واللافن هي "شبه الفن"؛ وهي حالة يأتي إليها الفن بحكم التطور والارتقاء تسبق حالته الفنية الخالصة على نحو ما يقول في مقاله عن منشأ التمثيل في فرنسا: "الفرق كبير بين حالة التمثيل في مصر قبل وفود أبيض وبعد وفوده، فنحن نسير على سنة الارتقاء .." وكأن الفن عنده أصبح كائناً حياً بيولوجياً يتطور بحكم الفطرة أو التكيف مع البيئة وهذا أمر لايمكن أن ينطبق على الفن، غذ أن الفن تصوير ومحاكاة للحياة، فإما أن يكون صادقاً قوي الإيحاء دقيق المحاكاة فنعتبره عملاً فنياً كاملاً على نحو ما يقول تيمور نفسه في مقال "التمثيل الفني": "ماهو التمثيل؟ هو أن يقع نظرك على حادثة بين حوادث الحياة تود أن تشرحها لمواطنيك فلا تجد طريقة أقرب للعقل والقلب أي الإدراك والشعور من أن تمثلها أمامهم أي تعيدها مرة أخرى أمام أعينهم كما وقعت في المرة الأولى فإذا نجحت في عملك قيل عنك أنك فعلت تلك الحادثة بطريقة فنية" وإما أن يفشل في ذلك فيخطئه النجاح في أن يكون فناً أيضاً وبذلك يصبح عملاً غير فني"([[20]](#footnote-20)).

**أسلوب تيمور النقدي**

بعد المقدمة يلخص لنا تيمور المسرحية ويعرفنا بها، وهذا التخليص يصل إلى حد الإيجاز المخل في مسرحية ما، ثم يتطور فيصبح وافياً في أخرى حيث يسرد الأحداث ويصور الموضوع والمغزى.

"وبعد التلخيص يأتي إلى نقد التمثيل والممثلين، وهو هنا يطيل إطالة لايستوعبها النقد ولايتطلبها؛ إذ أنه يتناول الممثلين فرداً فرداً، ويقارن بين دورهم في المسرحية التي ينقدها وأدوارهم السابقة التي قاموا بها من قبل ويحدد موقفهم من الفشل أو النجاح في نقد حكمي مبرر حينا أو غير مبرر حيناً آخر، ثم يوجه توجيهاته التي يراها كفيلة بإجادة الممثل لدوره إلى كل ممثل على حدة كأن يقول لجورج أبيض مثلاً في نقده لرواية (ريشيليو): "فليس لنا إلا أن نقول بعد أن نلتمس لجورج عذراً كبيراً لضخامة جسمه أنه قام بالدور خير قيام ولكنه لم يحفظ دوره بعد، وهذا عيب كبير كنا نود أن يتنحى عنه أبيض بعد أن رأى جميع أفراد فرقته يحفظون أدوارهم عن ظهر قلب، رأينا أبيض يلقي جمله الساحرة ثم يقف ليسمع الملقن فكانت تضيع تلك الجمل وكم من مرة تململ الجمهور لذلك، لهذا نلفت نظر جورج لذلك ونود أن يكون في المرة الثالثة أكثر حفظاً لدوره" أو أن يكتب لهم بعض عبارات التفريط والتشجيع والثناء مثلما يقول لمحمد عبدالقدوس "ويكفي عبدالقدوس أن أقول له أنت في دور يوسف لاتشوبك شائبة" أو أن يقول لزكي طليمات: "أهنئ صديقي الممثل النادر وأضمه لصدري كما أضم صديقه عبدالقدوس"([[21]](#footnote-21)). ونقده للتمثيل ينصب أولاً وأخيراً على الممثل ومقدرته الفنية، ويغفل المخرج إغفالاً تاماً، وقد يكون ذلك لأن الإخراج لم يكن متبلور المهنة واضح الأثر في ذلك الوقت.

**نقد الكتاب:**

يقدم محمد تيمور في هذا الكتاب وهو في الأصل مجموعة مقالات للمؤلف نشرت عام (1919- 1920) عن المؤلفين...

وهو يحاكمهم في قالب كوميدي خفيف يشبه الحلم، إلا أنه هو نفسه يعترف بأنه يقلد الغرب حيث يقول: "أردت تقليد كتاب الغرب الهزليين فيما يكتبونه عن شخصيات أصدقائهم وأمامنا مجلاتهم وجرائدهم تشهد بذلك لهذا استحلف إخواني المؤلفين أن لاتزعجهم هذه القصة"([[22]](#footnote-22)). وهنا يقر الناقد أنه يقلد الأسلوب الغربي، وهي طريقة جديدة وطريقة في تقديم رؤى نقدية، وقراءة واعية للكتاب، حتى لو كان الإطار التوجيهي أو التعليمي هو الغالب على هذه الكتابات، إلا أنها أيضاً تعد رؤية نقدية إذ أن (محمد تيمور) يقول ... "أتخذ من المحاورات وسيلة لنقد مؤلفي الروايات والمترجمين والمعربين على شكل محاكمة نهج فيها على غرار بعض النقاد الغربيين ومن أشهرهم في هذا الصدد أرستوفان إذ حاكم شعراء التراجيديا اليونانية القديمة الثلاثة إيسكلوس وسوفوكليس ويوروبيدس في مسرحيته (الضفادع) وأصدر القضاة وهم من العالم الآخر حكمهم بترتيب الشعراء حسب قوة الصراع في مسرحياتهم بعد وزنهم بميزان التراجيديا فكان إيسكلوس أقواهم صراعاً ثم يليه سوفوكليس وأضعفهم يوروبيدس.

وكانت هذه أول مرة نقدية في تاريخ الآداب العالمية والتي نهج على غرارها ناقدنا المثقف "محمد تيمور" فعقد للمؤلفين محاكمة ولكنها ليست في العالم الآخر وإنما في عالم العقل الباطن وفي دنيا الرؤى والأحلام.

وكانت المحاكمة مكتملة الشكل القانوني لتأليف محكمة: قاض وعضو يمين وعضو يسار وممثل اتهام ودفاع، وسارت المحاكمة بتوجيه التهم إلى المؤلف ويترك له فرصة الدفاع عن نفسه، ثم يصدر عليه الحكم مشمولاً بحيثيات طويلة وتبريرات منطقية، وهذه المحاكمة لها دلالتان بالنسبة لمحمد تيمور؛ دلالة فنية ودلالة نفسية.

أما الدلالة الفنية فهي تدل على قدرة محمد تيمور القوية وموهبته الخصبة في التقاط طبائع الناس وتصويرها في محاورات محبوكة البناء لاتصدر إلا عن تمكن شديد واستعداد قوي"([[23]](#footnote-23)).

إلا أن محاولة الرجل أيضاً لم تكن ترقى للأسلوب النقدي الخالص، على الرغم من أهميتها، فلم يتناول أعمالهم بالنقد والتحليل والمقارنة والتقييم والتفسير، ولكنه اتجه إلى رسم صورة لحياة المؤلفين وعقولهم وأفكارهم وأطوارهم، وقليلاً ما ينتقد التأليف نفسه من حيث أصوله أو قواعده أو اللغة أو الأسلوب أو الشكل الفني على نحو ما يأخذ على أسلوب إبراهيم رمزي أنه يعنى باللفظ أكثر من المعنى وله رأيه في ذلك إذ الواقع أن أسلوب إبراهيم رمزي "مركز غزير المعاني نابض بالحركة النفسية والحركة الدرامية رغم متانته اللغوية وقوة سبكه"([[24]](#footnote-24)).

وعلى كل حال فقد كان محمد تيمور في هذه المحاكمات أكثر صراحة مما كان عليه في مقالات النقد للممثلين؛ إذ أنه وجد من عنصر الفكاهة التي صيغت بها هذه المحاكمات ما يخفف من وقع النقد والتجريح والتفنيد، وساقه هذا إلى بعض المبالغة زيادة في التوضيح وتعميق الأثر في نفس القارئ.

لذلك "نجد أن الناقد الأديب محمد تيمور ينهج نهجاً شخصياً في الحكم على الأعمال الفنية، فهو يبتدئ بالحكم على الفنان أولاً في طباعه وتكوينه الشخصي وموهبته واستعداده، ثم يتدرج من هذا إلى الحكم على الأعمال الفنية التي قام بها؛ يوجهه حيناً أو يحبذه حينا آخر، وهذا المنهج مناف تماماً للمنهج العلمي في النقد والمنهج الفني له إذ أنه يقحم شخصيته هو في هذا النقد ولايكون في مأمن من أن يجرفه الهوى الذاتي أو الميول الشخصية في أن يحكم حكماً خاطئاً على الفنان نفسه، يقوده إلى حكم خاطئ على العمل الفني ذاته، ولو أنه تناسى أثناء الحكم على العمل الفني في موضوعيته الحقة أن الذي قام به هذا الفنان أو ذاك لجاء حكمه بعيداً عن شبهة صدوره عن هوى شخصي أو ميول ذاتية.

فموضوعية النقد تقضي بأن ينظر الناقد إلى العمل الفني ذاته بصرف النظر عن شخصية الفنان الذي قام به"([[25]](#footnote-25)).

كما يشير محمد يوسف نجم إلى محمد تيمور بقوله: "الأديب الناقد محمد تيمور، الذي وقف حياته على خدمة فن التمثيل في مصر، مؤلفاً وممثلاً وناقداً، وكان واسع الثقافة غزير العلم، له دراية واسعة بشئون المسرح، اكتسبها من مشاهداته في باريس، ومن مطالعاته الكثيرة في الفن والأدب"([[26]](#footnote-26)).

واستطاع تيمور أن يضفي المزيد من الحياة (الواقعية) على محاكماته، بلمساته الدقيقة السريعة لما دار في أروقة المحكمة أيضاً من لقاءات وأحاديث ومواقف، فقد أدرك أن الاقتصار على ما يدور بين أعضاء المحكمة وحدهم لن يجمع كل دقائق الصورة من ناحية، ويبعد بها عن الافتعال من ناحية أخرى، مما وسع من رقعة التناول، أو لنقل أن إحاطة رائدنا بموضوعه وعمق المعالجة والاهتمام بالتفاصيل الضرورية، والتي شكلت جميعاً بانوراما المحاكمة .. أكملت في الخلفية ما يتصل بالكاتب المسرحي من الممثل والمخرج والملحن حتى الملقن، الذين يسهمون في إقامة دنيا المسرح.

"ومن الأشياء التي تعالجها أيضاً "محاكمة مؤلفي الروايات التمثيلية)، تقديم عزوالم الكتاب الشخصية التي لايقتضيها في العادة تسجيل معاصريها لأدب وفن هؤلاء الكتاب .. إذ تتوه في المعاصرة، وهكذا يعرف قارئ اليوم اعتداد إبراهيم رمزي بشاربه الذي يقف عليه الصقر! وما اشتهر به من تزلف لأصحاب الفرق المسرحية، وإطرائه الشديد لما يقدمه إليهم من مسرحيات في أسلوب رخيص، وكذلك حي لطفي جمعة للثرثرة ولاستعراض عضلاته الثقافية، فهو يقرأ ويكتب في كل شيء حتى ليعد نفسه دائرة معارف! يقول تيمور على لسانه: "أنا دائرة معارف متحركة، وإني لا أدري لما ألف الأستاذ فريد أفندي وجدي دائرة معارفه؟ إن الأمة المصرية في غنى ن ذلك ما دمت حياً!" ([[27]](#footnote-27)).

ومن لقطاته الفكهة أيضاً في هذا المجال، إشارته إلى اشتراك نجيب الريحاني وبديع خيري في الكتابة دائماً، فعندما يفتش وكيل النيابة عن الريحاني في قفص الاتهام ولايجد إلا بديع فحسب – يطلب صاحبه الريحاني – ولكن الأخير يعترض صارخاً: وأنا أيضاً أسجن، ولماذا؟ إني نصف مؤلف فقط، والله العظيم أنا نصف مؤلف!

ولا ريب أن "محاكمة مؤلفي الروايات التمثيلية"، لاتعد فحسب نقداً لحياة المسرح المصري إذ ذاك ومحاولة إصلاحه والشروط التي يجب توافرها في كتاب المسرح وأصحاب الفرق، بقدر ما تعد عرضاً لآراء محمد تيمور نفسه في الفن والمسرح والأدب.

فالسرعة المبتسرة التي يؤلف بها بعض الكتاب مسرحياتهم بطريقة "سلق البيض" مثل إبراهيم رمزي الذي لايستغرق وضع المسرحية عنده أكثر من شهر، كما فعل بالنسبة إلى "حنجل دبور" و "بنت الإخشيد" و"الهواري"، والانتقاد في الفاضي والملآن والهجوم على كل عمل بحق وبغير حق باسم النقد كما فعل لطفي جمعة، وإهمال أصحاب المواهب من الأدباء الترجمة والتأليف للمسرح كخليل مطران، وإفساد الفرق المسرحية للأعمال الفنية، بالإضافة والحذف في النص، مما يبغض المؤلف المخلص في التعامل مع هذه الفرق والمسرح عامة .. هذه كلها أشياء تعكس في المقام الأول ما يرفضه محمد تيمور"([[28]](#footnote-28)).

**محمد عبدالمجيد حلمي (1902 -1927)**

محمد عبدالمجيد حلمي ذلك الشاب الناقد المسرحي الرصين الأرعن في ذات الوقت، مارس النقد لمدة أربع سنوات فقط، كتب العديد من المقالات، بل وأنشاء مجلة المسرح وزرع نواة لرابطة النقاد، ناقد تقدمي بحق لايخاف من سطوة الاسم الفني، بقدر ما يقدم رؤيته وقناعاته النقدية في أي شخص سواء كاتب أم ممثل أم مخرج، حتى رؤساء الفرق لم يسلموا من قلمه الحاد الكاشف الفاضح في فترة مهمة من المسرح المصري، حيث سطوة أسماء بعينها سواء في التمثيل أو الإخراج أو رئاسة الفرق، إلا أن الناقد الشاب (محمد عبدالمجيد حلمي) لم تقلقه سطوة الاسم.

لذلك سنرى بعضاً من قراءاته النقدية والتي تؤكد صدق هذه الفرضية.

**جرأة الناقد المسرحي عبدالمجيد حلمي:**

عُرف عن محمد عبدالمجيد حلمي جرأته التي لا حدود لها والمصحوبة بسرعة الغضب وأيضاً بسرعة الرضا، هو سريع الغضب وسريع الرضا، لقد جمع تلك التناقضات في ذات الوقت، هو يحترم كل القامات الفنية والرواد إلا أنه لايتورع عن كتابة أصعب الألفاظ وأكثرها سخونة في حقهم دون خوف أو نفاق.

فقد ورد في مجلة المسرح العدد 62 لسنة 1926 .. وهو يتحدث عن يوسف وهبي وعن أحد الفنانات الشهيرات في صراحة واضحة وفاضحة حيث يقول: "لا أظن أن بي حاجة إلى التصريح بأن لا عداوة بيني وبين يوسف وهبي وأنه لا حقد ولا بغضاء مطلقاً، وكل ما في الأمر أننا نسير على خطة معينة في عملنا، وكان من نتائج السير على هذه الخطة أن انكشفت ناحية من نواحي يوسف وهبي، ناحية سوداء قذرة لايهمنا رضي أم غضب أي إنسان في العالم، لذلك لم نعبأ بيوسف وغضبه وظللنا سائرين في طريقنا وأنا مالي .. ما تنفلق"([[29]](#footnote-29)).

هذه المرأة رايحة تخليني أهرب من البلد، في كل يوم عدد من أصدقائها والمقربين إليها ومن أصدقاء هؤلاء وهؤلاء يملئون مكتبي من الصباح إلى مابعد الظهر، وكلهم لهم رجاء واحد "بزيادة كتابة عنها".

ياعالم .. وفروا على أنفسكم .. كلما زدتم الحاحاً زدنا تصلباً واندفاعاً إذا كانت تريد أن تسكتنا فليست هي نقودها التي تلجمنا وليس هو الرجاء الذي يتقدم به إلينا أصدقاء الطرفين، أصلحي من نفسك ما يعيبه عليك الناس تتركك أقلامنا وتستريحي من، وعلى هذا لدي طائفة من أخبارها لم تنشر من قبل لخطورتها، وسنبدأ بنشرها من العدد التالي لضيق المقام"([[30]](#footnote-30)).

**عبدالمجيد حلمي والمقالة المسلسلة**([[31]](#footnote-31))**:**

خرج محمد عبدالمجيد حلمي على معاصريه من النقاد بتقليد جديد في كتابة المقالة النقدية، فالأمر يتعدى الرغبة في الكتابة حيث يمكن إفراغها في مقال واحد قصر أو طال إلى الشعور بمسئولية الناقد الذي يفهم وظيفته حق الفهم فيستقصى ويبحث في عمق وفي دراسة مستفيضة، فتخرج مقالته من السعة والطول بحيث لايمكن نشرها دفعة واحدة، وإنما على حلقات في أعداد متتالية، فها هو ذا مقالة النقدي لرواية (القناع الأزرق) ينشر متسلسلاً في جريدة (كوكب الشرق) اليومية في أيام (8، 9، 10) من ديسمبر 1924، وكذلك الحال في أكثر المقالات مثل مقال (اللزقة) الذي نشر على دفعتين في يومي (3،4) من ديسمبر سنة 1924، و(التاج) في (16، 17) من ديسمبر سنة 1924 و (الجاه المزيف) في (23، 24) ديسمبر عام 1924 الخ.

وحينما تعذر عليه ذلك في مجلته الأسبوعية التي أنشأها فيما بعد – وكان لايزال يعمل كناقد مسرحي لجريدة (كوكب الشرق) – أفرد فيها لنقد كل رواية صفحتين، وكان يتناول بالنقد ثلاث روايات على الأقل في العدد الواحد تحتل جميعاً ست صفحات من مجلته، وهاهو ذا في العدد الـ 46 ينقد ثلاث روايات تحت عنوان (المسرح في أسبوع) هي: (عصافير الجنة) في صفحتي (18، 19)، و(المتمردة) في صفحتي (20، 21) و (تحت العلم) في صفحتي (22، 23).

يعد عبدالمجيد ثاني المؤرخين للمسرح المصري وقد سبقه في ذلك محمد تيمور، فعلى صفحات جريدة (كوكب الشرق) وضع عبدالمجيد تاريخاً للنقد المسرحي والتمثيل في عامي 1924، 1925، في سلسلة مقالات بدأت في 11 من يونيه 1925، وبلغت الأثنتى عشرة مقالة، وكان قد أسبقها بسلسلة أخرى لأحاديث الممثلين والممثلات بدأت في 6 من مايو 1925، وهنا يؤكد لنا هذا الناقد المهم أن فكرة السلسلة ضرورة مهمة لاستكمال الموضوع المهم.

**قراءة لبعض مقالات محمد عبدالمجيد حلمي**

كتب عبدالمجيد حلمي عن أكثر من عرض ونص مسرحي، لكن كان يستخدم القلم بعنف، قد يراه هو مناسب جداً لرؤيته ومتطلبات العمل إلا أنه يداوم على كتاباته الانطباعية ولي عنق الحقائق تبعاً لمصطلحاته ورؤيته الخاصة بكل شكل.

ففي جريدة كوكب الشرق في 14 أكتوبر عام 1924 يكتب رؤيته عن مسرحية (شرف الأسرة) قائلاً:

"ليس الغرض من التمثيل أشباحاً تروح وتغدو على المسرح، وكلمات تردد وجملاً يلقيها هذا ويرد بها الآخر، وليس الغرض مناظر جميلة أو غير جميلة، وإنما الغرض منه تربية الأخلاق وبث روح الفضيلة في النفوس، وتحليل الأدوار لها، والتنفير من الرذائل والترغيب في الفضائل، وإحداث تأثير في النفس كاف ليجعلها مستعدة لقبول كل هذه الأشياء، فعل كان في رواية (شرف الأسرة) شيء من كل هذا؟ لا، كانت الرواية صخرة صماء تتعب في تحطيمها حتى إذا اختبرت داخلها لم تجد فيه شيئاً"([[32]](#footnote-32)).

يبدو أن الرجل يريد قلب المسرح إلى مدرسة، إذ تفوح الرغبة والنزعة التعليمية الواضحة في كلامه حب التربية وبث روح الفضيلة مع إحداث الأثر النفسي المرجو، من هذا كله لايمت للفن بصلة مباشرة على الأقل، قد يفعله الفن لكن لايطلب من الفنان إنجازه أو تحديد وحصر دوره في الوعظ والإرشاد والتربية، وهذا ليس الدور المنوط بالفن أصلاً ..

وغير مطلوب من المسرح أصلاً أن يطابق الواقع، فنرى الناقد المسرحي (محمد عبدالمجيد حلمي) يتحدث عن زيف الشخصيات وعدم مطابقتها للواقع في نفس المقال حيث يقول عن المؤلف ... أراد أن يتفنن في دوره فإذا هو قد تعثر وتجبر وسبقته عواطفه، فهو لايريد أن يكون الموقف جامداً.

**وفي مقال آخر يؤكد على** ... جهل المؤلفين بالصياغة المسرحية والبناء المسرحي بحيث تخرج فصول الرواية غير متماسكة أو متزنة، ففي نقده لرواية (باسم القانون) عدد 4 نوفمبر 1924 من (الكوكب) يقول:

"ورفع الستار ومثل الفصل الأول فضحكت وضحكت طويلاً وصفقت كثيراً وخرجت وأنا أقول: برافو عباس علام – المؤلف- وكان إعجابي بالفصل الثاني لايقل عن الأول، وبدأ الفصل الثالث فكها لطيفاً، ولكنه تثاقل وتعارج وتعثر ثم هوى وتدحرج فجذب معه ما قبله وما بعده، وفي الحقيقة أن الرواية انتهت عند الفصل الثاني، ولكن المؤلف أراد أن يطيلها وأن يجعلها أربعة فصول، فأطال وأمل وضعف كثيراً، ما الذي أفدناه من الفصل الثالث أو الرابع؟ الفكرة التي تدور حولها الرواية فكرة بسيطة هي بعبارة موجزة أن الزوج يجب ألا يفترق عن زوجته، وإذا هجر الزوج فسدت أخلاق الزوجة، وإذا هجرت الزوجة فسدت أخلاق الرجل، هذا واضح جداً في الفصل الأول والثاني، ولكن الأديب "عباس علام" (أستاذ النسائيات) لايكتفي بذلك فاندفع يشرح نظريته في الشريعة والقانون، وأفاض في ذلك حتى جاء الفصل الثالث رواية كاملة أو محاضرة مملة للغاية (سمك لبن تمر هندي!).

أنا أعترف أن البحث الذي قصد إليه عباس أفندي علام بحث جليل، ولكنه لم يوفق في صياغته ووضعه في القالب المسرحي المطلوب الذي بدأ به الرواية وسار فيه شوطاً بعيداً وبلغ غاية حميدة.

أنا أقترح على الأستاذ علام أن يهذب كثيراً من روايته وعندي أنه لو مزج مقدمة الفصل الثالث بنهاية الفصل الرابع وحذف الباقي لكانت الرواية في غاية الإبداع والجمال".

ها هو يهاجم (عباس علام) ويلعب بالمصطلحات كعادته بل ويلقبه بـ(أستاذ النسائيات) كأحد من تحدثوا عن المرأة وقضايا وغاص للعمق فيها، بل يختم الناقد عبدالمجيد حلمي المقالة بجملة قديمة متجددة "سمك لبن تمر هندي".

حيث الإيحاء إلى عشوائية الأشياء الموجودة في النص وعدم انتظامها في إطار واحد، بل خليط عشوائي كما يرى عبدالمجيد حلمي. وهو هنا يتجنى على عباس علام والذي يلعب على الإطارين الدرامي والحياتي في هذه المسرحية بعناية ودرامية ومرونة شديدة التكثيف.

**غرائبية العنوان:**

تحدث عبدالمجيد حلمي عن غرائبية العنوان من حيث اختلاف العنوان عن المضمون بشكل لافت للنظر، ففي مقالة له في جريدة كوكب الشرق في 18 نوفمبر 1924 يتحدث عن مسرحية (الدنيا وما فيها) قائلاً: ..

"ذهبت لمشاهدة هذه الرواية (الدنيا وما فيها) وأنا متوقع أن أرى مدهشات العلم والاختراع، طيارات في السماء وغواصات في الماء، ومدافع تدوي وعجائب المخلوقات من بدء الخليقة إلى يومنا هذا، وتوقعت أن أرى كثيراً وأن أدهش كثيراً لأن الدنيا كبيرة و (ما فيها) كثير لا يحصى، وإذا بي أمام حادثة واحدة ضعيفة نحسها في كل يوم ونقرأ في الصحف السيارة الكثير من أمثالها حتى أصبحت شيئاً عادياً لايفيد المسرح منه شيئاً، ,إذن فالاسم لاينطبق على المسمى، أراد المؤلف أن يصنع لنا صورة من مظالم الأوصياء واختلال نظام المجالس الحسبية ولكن الصورة كانت خاملة"([[33]](#footnote-33)).

**رؤية خاصة للكوميديا**

يقدم لنا عبدالمجيد حلمي رؤية شديدة الأهمية والتقدمية حول الكوميديا حيث يقول في .. مجلة المسرح العدد (41 ) في 1926 وهو ينتقد رواية (الكومنت زقزوق).

"وليس ما يضحكني – ثانية واحدة – هو أن أسمع (نكتة) تمر بأذني وقد أكون سمعتها قبل اليوم عشرات المرات، وإنما الذي يضحكني – دقائق متصلة – هو أن أرى موقفاً معقداً سقط على شخصية شاذة، فاحتمله ممثل نابغ فبرز الموقف جامداً تثيره شخصية بارزة، ويسوقه ممثل قدير يفهم ما الدور؟ وكيف يجب أن يؤديه؟ فالمسرح الهزلي لايتطلب اليوم كلمات ولا إشارات ولا نكات كما قلت، وإنما يتطلب كاتباً مبدعاً وممثلاً قديراً"([[34]](#footnote-34)).

حيث يقدم رؤيته للكوميديا والتي كانت ساخرة حيث بعض القطع التي يحشونها بالنكات الهزلية من كل صنف، فتصبح (الكلمات) هي المسيطر على شعور الجمهور، وهذه الكلمات هي التي تخلق المواقف، وبطبيعة الحال يجب أن يكون (الموقف) أقوى من (الكلمة)، وما دامت الكلمة الضعيفة هي التي تخلق الموقف فالنتيجة اللازمة هي أن الموقف ينشأ سقيماً ضعيفاً.

**رؤيته للأداء المسرحي...**

لـ محمد عبدالمجيد حلمي رؤية شديدة الخصوصية في التمثيل لدرجة أن له ألفاظ ومصطلحات شديدة السخرية يستخدمها ويركبها على أداء كل ممثل في جرأة شديدة، خاصة أنه يتناول رواد الفن المسرحي آنذاك، ففي مجلة الكواكب 4 ديسمبر 1924 ومقالته عن مسرحية (اللزقة) ...

"أما السيدة روزاليوسف (الممثلة الأولى) فأنا آسف أن أقول أنها لم تعد (الفودفيل الرشيقة) كما كنا نسميها من قبل، وقد مثلت (لوسيت) وبصفتها الممثلة الأولى لم تفعل شيئاً كبيراً بجانب زميلاتها المصريات، ولم تحفظ دورها على الأقل، فكان التكلف والكلفة والاسترخاء تظهر عليها معظم الوقت، حتى كاد الدور يموت بين يديها! وليس هذا ما ينتظر من السيدة روزاليوسف الممثلة الأولى اللهم إلا إذا كانت لم تعد تحب الفودفيل بعد غادة الكاميليا، وإلا فأين ما كنا نراه من سبع سنوات أو ثماني سنوات؟ يظهر لي أن الشهرة المدوية تؤثر على طبيعة الإنسان وتعوده الإهمال وعدم الاعتناء! وإذن فمن الخطر جداً ياسيدتي التملق والتغرير على لاشيء"([[35]](#footnote-35)).

وجاء في المقال نفسه: "وأخيراً مثلت السيدة ماري منصور (مارسلين) فكانت ساذجة بريئة في نغماتها التي تدل على الطفولة والطهارة في وسط ملتاث، وتعجبني منها على الأخص نغماتها القوية الظاهرة، وقليل من السيدات من تجد فيهن نغمة قوية مفهومة".

وفي نقده لرواية (القناع الأزرق) عدد 10 من ديسمبر 1924 من الكواكب يقول:

"مثل عزيز عيد دور (فوشيه)، وعزيز عيد بديع في معظم أدواره، وإنما كان يجب أن يقلل من هذا الدهاء الذي كان يلوح في نظراته وحركاته، ويستعيض عنه بشيء من الغلظة، ففوشيه كما يصف المؤرخون (ذكاء قليل في شيء كثير من الخشونة والفظاعة) ولعل طبيعة عزيز الهادئة الوديعة لاتقوى على الغلظة والخشونة"([[36]](#footnote-36)).

"أما أحمد علام فحقاً كان موضع ريبة من بعض الناس إذ ظهر في دوره ذي الشخصيتين ظهوراً جعلهم ينساءلون: هل هذا علام؟ نعم هو علام ممثل دور (برسكيه) الذي حل محل (ارزانللي) في الفصل الثاني وقسم من الثالث فليسمح لي علام أن أهنئه على هذه المهارة وذلك الإبداع وتلك المواقف الخالدة خصوصاً في الفصل الثاني".

"ومثل فتوح نشاطي دور الكابتن (لافرنيه) وماذا تريد مني أن أقول عن شخص يسيره الوهم، فيعتقد أن غاية الفن ومنتهى الإبداع النطق بالجمل بطريقة لاتفهم معها: هل كان غريباً أو (طمطمانيا؟) لا يابني، ليس الفن أنصاف كلمات تقال ولا حرارة مصطنعة في الإلقاء أشبه شيء بشهيق الذبيح"!([[37]](#footnote-37)). وهكذا لم يخشى عبدالمجيد حلمي من سطوة أي فنان أو اسمه، على الرغم من أنه هو نفسه كان في مقتبل الشباب وفي بداية عهده بالنقد، إلا إنه كان ساخراً فاشياً وشديد الاعتزاز برؤيته.

وهكذا يبين لنا محمد عبدالمجيد حلمي أنه ناقد من طراز فريد تشرب حب النقد منذ الصغر، حتى أنه لم يستمر أكثر من خمس سنوات إذ مات الشاب وهو في منتصف العشرينيات، إلا أنه وضع نظاماً للنقد، ورؤية شديدة الاحترام، وطرح أسلوباً شديد الخصوصية، لايخلو من الانطباعية، إلا أنه أيضاً لايخلو من الاجتهاد والتعقل النقدي الجميل.

**عباس خضر ... ناقداً للمسرح**

**(خطوات مابين الرسالة والرسالة)**

الكاتب والأديب عباس خضر كتب النقد المسرحي في مجلة الرسالة في أربعينيات القرن الماضي، وتخيرنا له أكثر من مقاله يدشنها في مجلة الرسالة، فما بين رسالة الناقد ومجلة الرسالة نتجول في هذه الرسائل النقدية المسرحية، لنتعرف على خطاب الناقد وخطاب المجلة في تلك الفترة ...

ففي مقالة له بمجلة الرسالة بتاريخ (7/7/1947) تحت عنوان (أقدم مسرحية وتمثيلية عربية) يقول عباس خضر([[38]](#footnote-38)) فيها ... أثبتنا في عدد مضى من الرسالة ما قال به الأستاذ سليم حسن بك من أن المصريين الأولين هم أول من كتب الدراما التمثيلية والقصة الخرافية، لا اليونان كما هو شائع، ولابد أن يكون للدراما التمثيلية مسرح تمثل عليه.

وذلك أنه كان في التاريخ المصري القديم أشياء لم يفهم لها المؤرخون تعليلاً مقبولاً، مثل الساحات الواسعة أمام المقابر والأهرام وبعض المعابد فلما أصبح من المستطاع قراءة اللغة الهيروغليفية أسفر البحث عن تلك الساحات كانت مسارح.

وقد وقف الباحثون على بعض المسرحيات التي كانت تمثل بتلك المسارح، منها (مسرحية الأهرام) وتعد أقدم مسرحية في العالم، لأن بعض نصوصها يرجع إلى سنة 4000 قبل الميلاد، وموضوعها جزء من العقائد المصرية القديمة يدور حول صعود روح المتوفي وبعث الجسد الميت، والأدوار الرئيسية فيها هي "أزوريس" وهو رمز للجسد الميت ويؤديه أحد الكهنة و "حورس" ويمثله رئيس الكهنة أو فرعون نفسه، وتظهر فكرة المسرحية عندما يقف الكاهن أمام جسد الميد مخاطباً روحه قائلاً: "أيها الملك أونيس، إنك لن ترحل ميتاً بل حياً" وذلك عندما يكون التمثيل في الجزء الخاص بصعود الروح، أما في الجزء الخاص بالبعث فيقول الكاهن للجسد الميت، انزع لفائفك وانفض عنك الرمال، ثم ألق عنك الحجارة، هيا .. قياماً أيها الجسد المسجى".

وقد أثبت البحث أن المصريين القدماء استخدموا الأقنعة و (الماكياج) في تمثيل الشخصيات المختلفة أو أدوار الحيوان.

ومن المعروف أن العرب لم يكن لهم شغل بالتمثيل، ولم يلقوا إليه بالاً، ولكني وقفت على خبر غريب أتى به صاحب "العقد الفريد" في (أخبار الممرورين والمجانين) بالجزء الرابع.

ذلك الخبر هو ما أعني بالتمثيلية العربية، وذلك أنه كان في زمن المهدي رجل صوفي، وكان عاقلاً عاملاً، وكان يتلمس السبيل إلى الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر، فكان يركب قصبة في كل جمعة يومين: الاثنين والخميس، لإذا ركب في هذين اليومين فليس لمعلم على صبيانه حكم ولا طاعة، فيخرج ويخرج معه الرجال والنساء والصبيان، فيصعد تلا يتخذه مسرحاً، ثم يبدأ فينادي بأعلى صوته: هاتوا أبا بكر الصديق، فيتقدم إليه غلام ويجلس بين يديه، فيقول: جزاك الله خيراً أبا بكر عن الرعية، فقد عدلت وقمت بالقسط، وخلفت محمداً -عليه الصلاة والسلام- أحن الخلافة، اذهبوا به إلى أعلى عليين، ثم ينادي: هاتوا عمر، فيجلس بين يديه غلام فيقول: جزاك الله خيراً أبا حفص عن الإسلام قد فتحت الفتوح ووسعت الفيء، وسلكت سبيل الصالحين، وعدلت في الرعية، اذهبوا به إلى أعلى عليين بحذاء أبي بكر، ثم يأتي عثمان، فيقول له: خلطت في تلك السنين، ولكن الله تعالى يقول: "خلطوا عملاً صالحاً وآخر سيئاً عسى الله أن يتوب عليهم" اذهبوا به إلى صاحبيه في أعلى عليين، ثم يتقدم علي بن أبي طالب، فيقول له: جزاك الله عن الأمة خيراً أبا الحسن، فأنت ولي النبي، بسطت العدل، وزهدت في الدنيا، واعتزلت الفيء، فلم تخمش فيه بناب ولا ظرف، ,أنت أبو الذرية المباركة وزوج الزكية الطاهرة اذهبوا به إلى أعلى عليين بالفردوس.

ومما يقول لمعاوية: أنت الذي جعل الخلافة ملكاً، واستأثر بالفيء، وحكم بالهوى، واستبطر بالنعمة، وقام بالبغي، اذهبوا به فأوقفوه مع الظلمة، ويقول ليزيد: أنت الذي قتلت أهل الحرة وأبحت المدينة ثلاثة أيام، وانتهكت حرم رسول الله، وآويت الملحدين.

وقتلت حسيناً، وحملت بنات رسول الله سبايا على حقائب الأبل، اذهبوا به إلى الدرك الأسفل من النار، وهكذا يتتابع أمامه الخلفاء حتى يأتي دور عمر بن عبدالعزيز، فيقول له: جزاك الله خيراً عن الإسلام، فقد أحييت العدل بعد موته، وألنت القلوب القاسية، وقام بك عمود الدين على ساق بعد شقاق ونفاق اذهبوا به فألحقوه بالصديقين.

ولما بلغ دولة بني العباس سكت، فقيل له: هذا أبو العباس أمير المؤمنين، قال: فبلغ أمرنا إلى بني هاشم، ارفعوا حساب هؤلاء جملة، واقذفوا بهم في النار جميعاً.

وإذا كان لابد لهذه التمثيلية من اسم كسائر التمثيليات فليكن اسمها "مسرحية الخلفاء" أما مؤلفها ومخرجها وممثلها فلم يسمه الرواة، واكتفوا بأنه رجل صوفي عامل عاقل وإن كان ذكره ورد في أخبار المجانين.

لقد تعمدت وضع المقالة كلها ... أتأمل أين المقالة أصلاً هل هو انتصار للعربية بلا أي أسباب حقيقية، أم انتصار شخصي وكشف وهمي لبذور مسرحية ليست موجودة أصلاً.

وننتقل لمقالة أخرى بعنوان (الناصر) والناصر هي مسرحية شعرية لعزيز أباظة، يقدم لها عباس خضر([[39]](#footnote-39)). قراءة نقدية في مجلة الرسالة بتاريخ 3/11/1947م.

مسرحية شعرية وضعها الأستاذ عزيز أباظة باشا، وأخرجها الأستاذ زكي طليمات، وافتتحت بها الفرقة المصرية موسم التمثيل بالشتاء على مسرح الأوبرا الملكية.

تتكون المسرحية من أربعة فصول، يظهر على المسرح في الفصل الأول عبدالرحمن الناصر الخليفة الأموي بالأندلس، وقد عقد مجلساً حضره الوزراء والقواد والعلماء والأمراء والشعراء لاستقبال الوفود التي بعث بها إليه ملوك البلاد الأوروبية، ليخطبوا وده ويؤكدوا حسن علاقاتهم به.

وتتلخص حوادث الفصول الثلاثة الآخر، في علاقة حب بين "الحكم" ولي عهد الناصر وولده الأكبر وبين فتاة من نسل أحد ملوك إسبانيا الذين تغلب عليهم الناصر، وهي تعيش في كنف الخليفة كابنة له وتدعى (شفق) وتحاول جارية أخرى اسمها (منى) من بني جلدتها أن توغر صدرها على الدولة العربية لتشاركها في العمل لصالح قومها بالتجسس ونقل أنباء جيش الناصر إليهم، فمرة تنصاع لها، ومرة تغلب جانب الوفاء لحبيبها ولي العهد وأبيه الخليفة الذي يتبناها ويرعاها.

ويستمر الناقد عباس خضر في حكي وتلخيص المسرحية، حتى هو نفسه يقول تتلخص المسرحية، بلا رؤية نقدية مسرحية، وهو يكتب مقالة طويلة بعنوان مسرحية (الناصر) وكأن الناقد يضع كلمات الشكر فقط للمؤلف.

وكذلك تختلف مسرحية "الناصر" عن المسرحيتين السابقتين في أسلوب الحوار، فقد عدل الشاعر في هذه الفترة عن الأسلوب الخطابي المطول إلى المخاطبة بالقدر الطبيعي المعقول وإلى اللباقة وبراعة اللفثة، مما بعث الحياة في الحركة على المسرح، وقد تجلت إنسانيته في المواقف التي أنطق فيها أشخاصه بالألم من ألوان في الحياة يبدو في ظاهرها النعيم، كحياة الخصي في القصور الخالية من الزوجة والأبناء، وكعيشي الجواري في ظلال النعمة السابغة، محرومات من الحرية والكرامة ... وسمت شاعريته على لسان "شفق" وهي تتذكر معاهد صباها في ديار قومها وتقارنها بحياة الذل والإسار في ديار الغالبين، ,اجادت أمينة رزق في تمثيل ذلك كل الإجادة.

والمسرحية جيدة من حيث هي شعر، وقد نجحت بعض النجاح في تحقيق الغرض منها، وهو إظهار صفحة مشرقة من مجد العرب بالأندلس، ولم أقل بتمام نجاحها في هذا، لأنها لم تستكمل عرض عناصر ذلك المجد، فقد كان عصر عبدالرحمن الناصر العصر الذهبي بالأندلس الذي يماثل عصر الرشيد في المشرق، ولم تقم "ذهبية" ذلك العصر على القوة العسكرية فحسب بل قامت، إلى جانبها، على التقدم في العلوم والفنون والآداب، والحديث عن شغف الناصر بها وارتقائها على يديه مأثور مستفيض، ولكن مسرحية "الناصر" قليلة الحظ من هذه العناصر، وبعض هذا القصور يرجع إلى الإخراج وبعضه إلى التأليف.

يستمر عباس في هذه الطريقة إلى أن يقول جملة شديدة الغرابة والأهمية والغموض ... وقد وقع المؤلف أو المخرج، لا أدري أيهما، في أمر شائع في التمثيل المسرحي والسينمائي عندنا، وهو تهيئة (أدوار) لبعض الممثلين والممثلات اشتهروا بها وعرفوا بالظهور فيها، و(الدور) هنا أعد لأمينة رزق، أعد لها لكي تبكي وتصرخ وتنتحب ... ندماً على الاثم الذي اقترفته وقد بالغت في ذلك حتى جاوزت الحد.

لاحظ أن الناقد يخيرنا نحن كي نكشف له دواخل الأمور أو ربما الحيرة التي وقع فيها في طرح فني ساذج، ساذج عن مدى السطحية والمباشرة.

وفي مقالة له بعنوان (المسرح أداة ثقافة) في مجلة الرسالة 10/11/1947م .. يتناول عباس خضر([[40]](#footnote-40)). موضوع منظمة التعاون الثقافي لهيئة الأمم المتحدة والتي عقدت مؤتمر لخبراء المسرح في العالم، وعقد في فرنسا شهر (يوليو 1947)، والتي خرجت بقرار مهم وهو أن المسرح جزءاً من الفن كالأدب والموسيقى وسائر الفنون الجميلة، أي أنه أداة ثقافية لا وسيلة للتسلية والترفيه وحسب.

كذلك تقرر إنشاء معهد مسرحي عالمي، وتأليف جمعية دولية من المسرحيين النظريين الفنيين والمسرحيين العاملين، على أن تكون مهمة هاتين المؤسستين النهوض بالمسرح باعتباره أداة ثقافية رفيعة، مع كفالة أسباب التعاون بين رجال المسرح في العالم، وأن يكون إعداد الرواية المسرحية على أسس إنسانية، والمحافظة على هذا الفن العالمي القديم من طغيان السينما عليه، والعمل على وقف حركة الخروج من ميدانه إلى ميدان السينما.

وفن المسرح جدير بالجهود العالمية وتعاونها على النهوض به، والواقع أنه ليس فناً من الفنون فحسب، بل هو مجمع الفنون، ففيه الأدب ممثلاً في القصة، ومن أدواته الموسيقى والغناء وباقي الفنون الجميلة، وهو بحكم أنه فن أداة ثقافة، وهذه هي الحقيقة التي ننشدها في مصر، ويعيينا نشدانها، فالفن عندنا يتخذ أكثر ما يتخذ أداه لهو وتسلية، وتسميته فناً تسمية ادعائية، لأن العمل الفني لايستوي إلا على موضوع، ولابد أن يكون له هدف، حتى الفرق الاستعراضية وما يمثل فيها من (اسكتشات) وما يلقى فيها من الفكاهات و (المنولوجات) يجب أن يكون لهذا كله هدف يرمي إلى جانب التسلية والترفيه.

وقد تفشت طريقة التسلية الخالية من الموضوع، وانتقلت من المواطن الموبوءة إلى ميدان الكتابة، حتى لنرى بعض الأدباء يكتبون لمجرد التسلية.

وبعد فالمأمول من الجهات الفنية في مصر أن تشارك في ذلك المجهود العالمي، لتساير النهضة المسرحية العالمية، ولتجني بلادنا ثمراتها. ومن هنا على الرغم من دعوته الإيجابية، إلا أنه يربط مابين الاستعراضية المسرحية المتنوعة وما تقدمه في فن بلا هدف من وجهة نظره، بدلاً من نقد واضح بشكل سليم.

وفي مقالة لعباس خضر([[41]](#footnote-41)) أخرى بعنوان (سر الحاكم بأمر الله) بمجلة الرسالة 8/11/1947... والمقالة هي عنوان مسرحية لـ علي أحمد باكثير .. يحكي الناقد عن المسرحية كعادته .. بل هو يقدم تفسيرات تخص النص ويحملها عليه ويطلب من المتلقي أن يتلقاها هو الآخر حيث يقول ...

"مسرحية تاريخية، ألفها الأستاذ علي أحمد باكثير، وأخرجها الأستاذ زكي طليمات، ومثلتها الفرقة المصرية على مسرح الأوبرا في مفتتح موسمها التمثيلي، وتدور القصة حول الحاكم بأمر الله الخليفة الفاطمي، وتصور شذوذ وغرائب أفعاله، والحادثة الهامة فيها أو (العقدة) هي ادعاء الحاكم بأمر الله الألوهية، وقد تخيل المؤلف – لكشف سر هذا الادعاء – أن "المجمع الفارسي" بعث جماعة على رأسهم رجل اسمه حمزة الزوزني، للعمل على هدم الدين الاسلامي في مصر، فراقب حمزة الحاكم حتى ألم بأحواله وعرف أنه يروض نفسه على الحرمان من طيبات العيش والتخلص من الرحمة وسائر العواطف الإنسانية التي يسميها ضعفاً بشرياً، فيتصل به ويوهمه أنه إله ويستعين على ذلك بتلفيق كتاب يدعي حمزة أنه مخطوط قديم ورثه عن آبائه وينبئ الكتاب بظهور ملك في مصر يحل فيه روح الله، وتنطبق أوصافه على الحاكم بأمر الله، فيضطرب الحاكم أولاً ثم يقتنع بأنه إله، ويتخذ حمزة رسولاً له.

وتسير الحوادث على هذا الخط حتى يفتضح أمر الفارسي بوقوع رسالة آتية إليه من المجمع الفارسي في يد الحاكم بأمر الله، فتتكشف له الحقيقة ويكفر بنفسه. ثم يتناول الإخراج والأداء بشكل مبالغ فيه.

ويدل الإخراج والتمثيل على الكفايات المختلفة التي تضمنها الفرقة المصرية الآن، وقد أعجبتني بل أطربني أن ممثلي الفرقة ينطقون اللغة العربية نطقاً طبيعياً كأنها اللغة اليومية العادية، فلا تكلف إلقاء ولانبرات خطابة ولاتعثر في التلفظ، وهذا شيء آخر غير النطق السليم فلا تخلو الحال من بعض الخطأ في الضبط مما لايسلم منه لسان، وقد أثبتوا أن الفصحى هي لغة المسرح الراقي وأنها تفي بكل أغراضه حتى التهكم والتفكه، وقد برع فؤاد شفيق في ذلك حتى تكاد عربيته تقطر ظرفاً وفصاحة، أما رنين جرس العربية على ألسنة الممثلات فهو المطرب حقاً.

ولله در أمينة رزق، فهي عروس هذه المسرحية، وقد أدت دور "ست الملك" فأجادت في مواقفه المختلفة، وخاصة عندما دخلت على الحاكم مع قواد الجيش، وطعنها الحاكم في شرفها، فمثلت الانفعالات النفسية أدق تمثيل، وأعتقد أن أمينة رزق أجدى على اللغة العربية من المجمع اللغوي وهي في ذلك قوة لايستهان بها ولاتقل عن أم كلثوم في غناء شعر شوقي.

إلا أنه يطلق قذيفة في نهاية المقالة قائلاً: ..

وثمة كلمة أخيرة يقتضيها انصاف المؤلف، فقد نشرت الإعلانات عن الرواية بالصحف والمجلات وعلقت بالجدران وأظهر ما فيها اسم يوسف وهبي وصورته في دور الحاكم بأمر الله ثم اسم زكي طليمات مخرج الرواية، أما المؤلف فلم يبد اسمه إلا في بعض الإعلانات ... في الآخر وبـ(بنط صغير) .. حتى الإذاعة ... لما أذاعت الرواية لم تكتب في برنامجها اسم المؤلف.

واذكر أن يوسف وهبي أعلن أنه يمد يده إلى الأدباء ليعاونوه بالتأليف على النهوض بالمسرح، فهل هو يمد يده إلى الأدباء ليبتلع انتاجهم ويطوي أسماءهم، ويأكل لحمهم ويرمي عظامهم؟...

وهنا هو يتحدث في حدود النقد وتفوح رائحة أخرى غير المسرح لعلها مازالت للأسف لوقتنا هذا في المسرح العربي والمصري.

**الجمهور عاوز كده**

جملة قديمة متجددة يستخدمها بعض صناع العمل المسرحي لتمرير بعض رؤاهم الخاصة والتي تهدف إلى إرضاء الجمهور وتحقيق المكاسب، فلى سبيل المثال، حرص العديد من نجوم المسرح المصري على اقحام الطرب والغناء في تمثيله فإنه من المؤسف أن نراه يكاد يحول مسرحية (شهداء الغرام) تحويلاً كاملاً إلى حفلة أنس وطرب، كما يفعل الشيخ سلامة.

"فقد كان يشرك معه في الغناء غيره من المطربين والمطربات أمثال السيدة توحيدة المغنية والمطرب السوري (بولس الصلبان) لتقديم وصلات الغناء خلال عرض المسرحية، ومن الأغاني الشهيرة التي كان يشدو بها وهو يلعب دور روميو أغنية (أجوليت ما هذا السكون).

وكان من عادة الشيخ أن يختم عروضه المسرحية بغناء بعض مونولوجاته وقصائده المعروفة مثل (فتى العمر) و(إبليس والشاعر) و (وإن كنت في الجيش).

كما أنه اعتاد أن يختتمها بتقديم بعض الفصول من مسرحية هزلية كتبها (أمين عطا الله) بعنوان (شهداء الغرام الهزلية) أو غيرها من الكوميديات مثل مسرحية (البخيل)، وكثيراً ما أعقب الشيخ سلامه تمثيله لشهداء الغرام بعرض صور متحركة سينما توغراف) أو بعزف الموسيقى الوترية"([[42]](#footnote-42))، وقد ورد في أحد الجوائب المصرية.

"أن أحد الحواه الأجانب واسمه (أورسيكو) كان يقدم أحياناً في نهاية العرض (ألعابه المدهشة) فيمثل وحده رواية تحتاج إلى اثنى عشر ممثلاً، ولابأس من أن يلقي أحد الحضور أثناء الفصول كلمة يثني فيها على جوق الشيخ سلامة وتمثيله الرائع"([[43]](#footnote-43)).

وأحياناً كان الجوق يقيم "يانصيب" بين النظارة والجوائز كانت "طقم شاي"، وفي أحيان كثيرة يمثلون نمر مثل (ها ها ها)، وكانوا يستخدمون مهرجاً قصير القامة اسمه "الشيخ عبدالهادي" ليلقي في الحاضرين خطبة هزلية.

"سيمثل الجوق رواية خداع الدهر وهي حديثة لم تمثل بعد، ويعقبها الفصل الثالث من رواية (روميو وجوليت) وحتى جوق السيد جورج أبيض المقلد للأجانب ذهب في نفس الاتجاه لذلك سنجده أدخل إلى عروضه المشهيات التي أدخلها الشيخ سلامة في لياليه والغريب أن هذه الإضافات لجورج أبيض كانت تتم غالباً على ملعب دار الأوبرا الخديوية"([[44]](#footnote-44)).

وورد هذا الإعلان في المؤيد في 16 أبريل 1912م .."يقوم حضرة النابغة جورج أفندي أبيض هو جوقة في هذه الليلة بدار الأوبرا الخديوية بإحياء ليلة تمثيلية نادرة بمعرفة حضرات البارعين عبدالله أفندي عكاشة وبرهان الدين بيك حيث يمثل الفصل الأول من رواية (روميو وجوليت) والفصل الرابع والخامس من رواية لويس الحادي عشر، ورواية أمير ورواية طارق بن زياد وتلقى الآنسة ارشالو مونولوج باللغة التركية وغير ذلك من دواعي الأنس والسرور"([[45]](#footnote-45)).

وهذا بعض ما كان يتم في شكل العرض، وهناك تعديلات كانت تتم قبل العرض.

لذلك كان يدخل بعض الطبول الإيقاعية، وعزف على الناي أو العود أيهما أقوى تأثيراً، وتقوم الممثلات والممثل بعمل بعض الرعشات والتشنجات، المهم في النهاية أن يجلس الجمهور في حالة اندهاش ومتابعة، وكلما نجحو في هذا التأثير كرروه وجعلوه مشهداً أساسياً، هذا ما كان يتم هناك فوق المنصة أو العلبة كما كانوا يسمونها في هذا الوقت.

هذا الجمهور الفعال والذي يؤثر في العرض ويتم تغير كل القواعد حسب رغبته كان في الملاعب له تركيبه وفي الأوبرا له تركيبه.

وورد في كتاب رمسيس عوض .. "تقول الديلي تلجراف في نقدها للمسارح المصرية .. أن السياح الأوروبيين الذين يطلعون على التمثيل في مصر يشاهدون الروايات الدرامية المصرية الحديثة أو ينشدون قاعات الموسيقى المصرية قليلون، وفي الملاهي الغنائية العربية تقدم أدوار طويلة مملة تنقبض لها الصدور وقد اقتبسوا عدداً أكبر من الروايات الكوميدية الأوروبية والروايات الغنائية وجعلوها ملائمة لأذواقهم ويمثلها ممثلون متخرجون في دور الملاهي العربية .. فإذا دخلت مسرحاً في القاهرة مثلاً وجدت كراسيه خليط من الألوان – ووجدت مكان الموسيقى .. بوفيه والواجهة غاصة بالأفندية ذوي الطرابيش الحمراء وهم خليط من الألوان ففيهم المصري ذو اللون النحاسي والسوداني ذو اللون الأبنوسي وفيهم المشايخ الآتون من البادية وعدد يسير من النساء المتزرات بالسواد والمقنعات بالحجاب. وقد ترى هناك سيدة سافرة تمثل الجنس اللطيف ويظهر عليها امارات المباهاة بأنها تحررت من القيود بلبسها حريرية وظهورها بوجه سافر أكثرت من صبغه بالأصباغ والدهان.

وترى في المسرح فرقة الموسيقى وكبار الممثلين على السواء يجعلون أو لايكترثون بما يقتضيه عمل الفرقة والمحافظة على الوقت والنظام أو الهفوات المسرحية كما نعرفها نحن الغربيين، فالأوروبي الذي يحضر حفلة تمثيلية يجد صعوبة في توجيه الانتباه التام إلى الرواية، وذلك لأنه يكون محاطاً ببائع أكياس الجيب والحقائب الصغيرة"([[46]](#footnote-46)).

إذا كان هذا هو حال جمهور الملاعب؟ وحتى نعرف الجمهور على الجانب الآخر فنجد وصفاً آخر لجمهور الأوبرا والأزبكية كما ورد أيضاً في المقطم وفيه "توجد فئة مهذبة من جمهورنا تحسن الاستماع وتراعي أداب المحافظة في الصلات والمسارح، كأحسن الطبقات الإفرنجية وأن الأغلبية الكبيرة من طبقات المتعلمة تجيد لبس (الاسموكنج) ووضع (المونيكل) وقد كان يكفي لحضرة الذي يهاجم الجمهور المصري أن يحضر إحدى حفلات التمثيل العربي بدار الأوبرا ليغير مزاعمه"([[47]](#footnote-47)).

نحن في هذه اللحظة أمام نوعين من الجمهور، والعروض، والمباني وإن كانت بعض الملاعب تحاول جاهدة التشبه ببناية الأوبرا، ولكن شتان بين هذا وذاك.

وكانت الفرق التي تجوب في البلاد، قد أرست قواعداً، اخترعتها اختراعاً، مثل الزفة التي تدخل بها الجوقة إلى البلدة وفيها الإعلان عن كل أفراد الجوقة، وعلى تحويل خيمة العرض إلى مطعم ومقهى فيه الطلبات والمشاريب، وفي بعض الأحيان كانت الفرقة تتحول إلى جوقة سيرك لاجتذاب الجمهور، ووسط النمر المختلفة كانوا يقدمون نمرة في الدراما، ونمرة أخرى في الهزل.

وجاء على لسان ( محمد الفيل)([[48]](#footnote-48)) أنه ...

كان الأستاذ جورج أبيض بعد عودته من الدراسة في باريس، وبعد أن كون جوق جمع فيه أفضل الممثلين الذين كانوا يعملون في الأجواق الأخرى، وراح يعرض في الأوبرا، سواء بالفرنسية بجوقة الذي فيه بعض الفرنسيين الذين حضروا معه، أو بفرقته العربية، ولكي يزيد من مساحة المكاسب والشهرة قرر النزول إلى الأرياف، ليقدم بعض العروض في بعض المديريات التي دعاه إلى زيارتها مديروها الذين يتشبهون ببشوات العاصمة، وكان يقدم مجموعة أجزاء من مسرحيات حقق من خلالها نجاحاً في العاصمة، مثل (لويس الحادي عشر، أوديب الملك، عطيل) وأوديب هنا كوقائع حربية ليس فيها شيء من القص الأصلي، إنها وقائع تشرح الظروف التي تعاند الإنسان وعليه أن يتجاوزها. ويقال أنه بعد أن قدم العرض وأسدل الستار لم يسمع تصفيق النهاية وظل الجمهور مرابطاً وجالساً في مقاعده وكان هذا الجمهور لديه قناعة، أن لكل رواية لابد أن تنتهي بطريقة، اعتادوها في كل الفرق التي زارتهم، وحتى فرقة الشيخ سلامة حجازي عندما زارتهم ثبتت هذه النهاية، تعودوا أن يشاهدوا فاصلاً مضحكاً في نهاية العرض، ويعتقدون أن هذا الفاصل المضحك من صلب بنية الرواية والعرض الذي كانوا يتابعونه، ومن أساسياته ولوازمه الأًلية وبدون هذا الفاصل لامعنى لما قدمته الفرقة، وفي حقيقة الأمر كانوا يظلون في أماكنهم محتملين ما يقدم (على مضض) من أجل هذا الفاصل المضحك. وبالقطع لم يكن عند السيد أبيض فكرة عن هذا الذي يطلبه الجمهور، فوقف هو وفرقته في حيرة من أمرهم، والجمهور جالس في أماكنه ينتظر، وإذ بهم يهللون صارخين.

وقائلين: لسه فصل .. لسه فصل.

هنا أدرك السيد (جورج أبيض) ما يطلبونه.

فأسرع إلى تلبية طلبهم، فقدم لهم (المونولوج) وبعض النمر (الضاحكة) التي يعرفها بعض ممثليه ..

هكذا حول هذا الجمهور ممثل الأوبرا وتلميذ فرنسا إلى (مهرج) ومضحك، وعندما اتحد الشيخ مع (أبيض) وكونا فرقة واحدة، راحا يقدمان النمر والفواصل الغنائية، وغيرا في قواعد اللعبة الكلاسيكية – ولم يلتزم بالنص الذي أعده الشاعر والمترجم.

أنهما خرجا على القواعد، والتزما بقاعدة واحدة وهي (الجمهور)، ففي هذا الوقت، انتشرت الصالات والتياترات، ووجد عماد الدين – وصالات روض الفرج – وتم اجتذاب الجمهور إلى هذه الصالات، أمام هذه الاستدارة للجمهور، وتوجهه إلى هذا النوع الجديد الذي يضحك، هنا فقط، اجتهد (الشيخ – أبيض) وراحا يبتكرا طرفاً وأساليباً تمكنهم من الاستمرار.

وكانت هذه الحالة السبب في تبلور وظهور الملامح المصرية العربية الخاصة لهذا الفن الجديد – هذه الملامح هي نبت خبرات عملية، اكتشفها الممثل والجمهور وصاحب الملاعب في عملية الاحتكاك اليومية.

"فالممثل كان دائماً كمخزن للثقافة التي آتى منها. والجمهور المشاهد لديه مخونة الثقافي أيضاً، فماذا حدث عن التقاء مخزون الممثل الصاعد من صفوفهم للخشبة، مع مخزون الصفوف البشرية المتراصة في الصالة، والتي لها مخزون هي أيضاً فما هي هذه العناصر التي أتفجرت وشكلت ملامحاً لهذا الفن، ومن خلال هذه الابتكارات ذات الأصول تمكن الممثل من توصيل تشخيصه لهذا الجمهور"([[49]](#footnote-49)).

**الذبائح وتقليد جديد في النقد:**

مسرحية الذبائح لمؤلفها (أنطوان يزبك) وقد مثلتها فرقة رمسيس (19 أكتوبر 1925).

وفي تقليد جديد وقتذاك .. تعج مقدمة المسرحية أقوال النقاد عنها .. وهم (محمد عبدالمجيد – سعيد عبده – محمود كامل)

وفي المقدمة يقول المؤلف ...

قال الأديب الفاضل محمد أفندي عبدالمجيد مبتكر نقد الروايات في جريدة (كوكب الشرق) الغراء ..

ويبدأ النقاد الثلاثة بكتابة أرق الكلمات وأعذبها في تقليد قديم متجدد، إلا أنه أيضاً يعد شكل نقدي غريب، لأنه يحمل التعمد والقصد لكتابة كل مدح عن العمل.

أما اليوم فدعوني أصفق طويلاً، ودعوني أهتف عالياً "برافو متر يزبك"

ولماذا لاأصفق وقد أغمني على التصفيق؟! ولماذا لا أهتف له وقد انتزع مني الهتاف انتزاعاً؟!

في مساء الاثنين 19 اكتوبر 1925 الساعة التاسعة تماماً رفع الستار ... وبعد ثلاث ساعات، أسدل بين دموع منهمرة وأنات متصعدة وتأوهات مترجعة، ونفوس تكاد تشتعل أسى، وقلوب توشك أن تحترق ألماً ثم فجأة انهمر سيل التصفيق دقائق عدة، وخرج الناس وهم سكوت يمسحون دموعهم حتى حين!.

كنا نظن يوم شاهدنا "عاصفة في بيت" أن نفسية المؤلف لم تبلغ في الألم إلى أبعد من ذلك العمق ولكنا شاهدنا "الذبائح" فإذا هو قد بلغ أضعاف ما بلغه في المرة الأولى .. وغدا سنرى روايته الثالثة "الغربان" ولايعلم إلا الله مايكون إذ ذاك!!

الأستاذ أنطوان يزبك رجل تجارب عركته الحياة، وتقلب هو على مرها وحلوها، فخبر منها مالم يخبره الكثيرون، وأخيراً بعد جهاده الشاق هذا، جلس إلى مكتبه، وقد ألهبت التجارب رأسه، وانحل الجهاد جسمه، وأخذ يخرج لنا الرواية تلو الرواية.

أما الفكرة فهي مستمدة من الحياة المصرية البحتة، فهو إنما يعالج أمراض البيئة الشرقية فيعرضها لك على المسرح في أبشع صورة، وأشدها تأثيراً على النفس، وامتلاكاً للعواطف.

وله طريقة خاصة في تأليفه، فهو ولاشك يقصد إلى إبراز فكرة معينة يضع لها مقدماتها ونتيجتها، ولكنه في أثناء السير بك إلى تلك النتيجة، قد يخلق مناسبات يعرض فيها لادواء وعلل أخرى، فيحللها جميعاً، ويعالجها، أو يصف لك العلاج من طرف خفي، أو يظهر لك بشاعتها وخطرها ويترك لك أمر التفكير في العلاج.

فإذا جلس الرجل ليكتب، فهو يوقظ أولاً حاسته المتألمة التي تقطر دماً، فينسج منها هيكل القصة، وهكذا يصبح من المقرر أن القصة ستكون من أقوى أنواع "الرام"، أو "الميلودرام".

بعد ذلك- وبعد أن تكون الفكرة قد ارتسمت، والطريقة قد كملت، والهيكل قد وضع أي بعد أن ينتهي دور الرجل المفكر – يأتي دور الصانع الماهر!! والأستاذ يزبك يستعمل كل أنواع المثرات اللفظية، ويستعين بالدموع والتنهدات، ثم يستنجد بالأساليب التي تثير الرهبة، وتملأ الجو برائحة الفزع والهول فيهبط تارة ويرتفع أخرى، ويتوسط حيناً .. فإذا هبط فهو يقتلع الجذور، وإذا توسط فهو يحلل ويعالج وإذا ارتفع، فهو يسمو بك إلى عالم جديد!

يكتب الأستاذ يزبك رواياته باللغة "العامية" وربما كان الأصح أن تسمى اللغة "العادية" فهي ليست بالعامية المنحطة، التي تفسد موضوع الرواية، وتصرف الجمهور سأما وازدراء عن الاهتمام بسياق الحوادث والوقائع .. ليس فيها تعبير بذيء، ولا كلمة شاذة، ولاجملة ينبو عنها الذوق .. وهي ليست لغة العوام والمتسكعين، وإنما هي لغة التخاطب المصرية التي يقبل عليها الخواص والتي يرضاها العوام.

ربما تستطيع أن تقول أنها لغة موسيقية، فهو ينتقي ألفاظها وتعابيرها، ويكثر من ضرب الأمثال واستعمال التشابهات القوية المؤثرة، ويصوغها جميعاً في بساطة تامة تروع ولاتضجر، وتسحر ولاتمل.

لاشك أن لغة الرواية مما يساعد على نجاحها وكم من رواية لم تنجح لأن لغتها كانت عقيمة ملها الجمهور وسئمها فانصرف عن الرواية .. أما أنطون يزبك فلغته ذات ضرب واحد، ليس فيها من الضخامة ما يدعو إلى استجداء التصفيق وانتهاب الاستحسان، وليس فيها من العوامل البسيكلوجية شيء كثير، ومع ذلك فهي ناجحة، لأنها لغة حبيبة، إلى القلب عزيزة على النفس، خفيفة على الأذن، ملائمة لذوق جميع الطبقات.

وقال الفاضل سعيد أفندي عبده الكاتب القصصي الشهير في جريدة (الصباح) الغراء..

هذا هيكل رواية "الذبائح" لمؤلفها الأستاذ أنطون يزبك أما لحمها وعصبها ودمها فسلسلة من العادات المصرية وضعها المؤلف تحت ميكروسكوبه الدقيق، هذه الرواية لا أشهد لها أنا، ولكن تشهد لها تلك الزفرات التي كانت تتصاعد من صدور الشهود بين الموقف والموقف وتلك الدموع التي كانت تبلل خدودهم، بين الحين والحين، وتلك المناديل البيضاء التي كانوا يرفعونها إلى عيونهم ليجلوا عنها تلك السحب التي كانت تتجمع فيها عاطفة وتأثراً وشعوراً.

ولا أحيي مؤلفها أنا فحسبه من التحية وجوم الشعب وذهوله إذ نزلت ستار النهاية في الليلة الأولى، فلم يجد القوم نفوسهم، ولا وجدوا أكفم برهة من الزمان كأنهم أمام حقيقة لاخيال ولا أهتف لهذه الرواية أنا وإنما تهتف لها الهيئة المصرية، والأسرة المصرية، إذ كشف عما يؤذيها من علل وأوجاع.

وإن تكن لي بعد ذلك كلمة للأستاذ انطون يزبك فكلمة قصيرة جداً: لتهنأ الرواية المصرية لمؤلفها الأول ولتنعم (عاصفة في بيت) بأختها (الذبائح).

وقال الناقد الفاضل محمود أفندي كامل مؤلف رواية (الوحوش) في جريدة "السياسة" الغراء ...

"الذبائح" ... ! قصة مصرية كتبها الأستاذ انطون يزبك وأخرجها مسرح رمسيس، ولست أشك في أن الجموع التي تدفقت لرؤية (الذبائح) إنما كانت تدفعها ثقتها السابقة بمؤلف (عاصفة في بيت) إذن فقد أصبحت هذه الأسماء الثلاث انطون يزبك ...! عاصفة في بيت ..! الذبائح ..! أصبحت هذه الأسماء الثلاثة معهودة من جمهور النظاره، يرددها الوسط المسرحي، وهي نتيجة سعيدة، ثمرة موفقة لذلك الجهاد الطويل في سبيل الفن المصري البحت إذ قد مضى على مسرحنا درج طويل وهو خاضع لربق الترجمة يغذيه فريق كبير من المترجمين لايعرف لهم الجمهور فضلاً فلا تجذبه اسماؤهم مهما ضخمت أما اليوم فقد أصبحنا وفي مصر مؤلف يجذب اسمه إلى حد ما – جمهور النظاره وأصبحنا وإذ في مصر فن خاص يصبو الناس إليه ويثقون به.

عندما خطرت لنفر من كتابنا فكرة التأليف المسرحي منذ أعوام من كتابنا فكرة التأليف المسرحي منذ أعوام عمدوا إلى بحث بعض أمراضنا الاجتماعية وحاولوا علاجها بوضع كوميديات قصرت عن تحقيق ذلك الغرض، ومع أن جهادهم كان جليلاً جديراً بالتشجيع، إلا أن القصة المصرية ذات الفكرة لم تجد من العامة ما تستحقه، إذ أن ذلك النوع الهادئ، ليس محبوباً لا في مصر فقط بل في كل بلد تتفاوت مدارك الناس فيه، (الميلودرام) العنيفة هي القصة المثلى في نظر العامية.

فطن انطون يزبك إلى هذه الحقيقة وعرف أن التأليف المسرحي في مصر لايمكن أن يصادف نجاحاً إلا إذا تقبله الشعب، فوضع قصته (عاصفة في بيت) ومزج فيها كل ما عرفه العنف المسرحي ثم أخرجتها فرقة جورج أبيض على مسرح الأوبرا الملكية في العام الماضي فتحقق غرض مؤلفها وصادفت نجاحاً لا أغالي إذا قلت إنه كان باهراً.

ولكن (عاصفة في بيت) كانت خالية من أي فكرة أو مبدأ تدافع عنه، أو تدعو إليه، فنطرق إلى ضمير مؤلفنا شيء من التأنيب والتبكيت، ونظرة واحدة ياصديقي إلى تدهورنا الاجتماعي تكفي لتحريك أشد الضمائر جبروتاً وقسوة ...!؟! ففكر في أن يسمو قليلاً ليقترب من الغرض الذي وجد المسرح من أجله، واعتزم أن يتخذ الزواج بالأجنبيات – إلى حد ما – موضوعاً لقصته الثانية فكانت (الذبائح) هي تلك القصة.

ولقد قلت "إلى حد ما" لأن الأستاذ يزبك لم ينس مبدأه الأول، لم ينس ذلك العنف الذي يجب توفره في القصة المسرحية، حتى تفوز برضاء العامة، ولذا جعل الزواج بالأجنبيات أمراً (عارضاً) في القصة فلم يقصر عليه الفصول الأربعة، أو قل أنه وضع الفكرة في شيء يشبه (البرشامة)! حتى يمكن للجمهور أن يتقبله في غير مشقة، وبذا خرجت (الذبائح) قصة (ميلودرام) تبحث في الزواج بالأجنبيات .. شيء ربما بدا غريباً مدهشاً بالنسبة لأصول الكتابة المسرحية في فرنسا وغيرها، ولكن مؤلفنا يحتج بأن الشعب في مصر يريد ذلك.

فانطون يزبك كما ترى كاتب عنيف يذهب في عنفه المسرحي إلى الدرجة القصوى وتستطيع – إذا كنت قد شاهدت قصته (عاصفة في بيت) والذبائح) – أن ترى كيف أنه يمهد في الفصل الأول لزلزال لايلبث أن ينفجر في الفصول الثلاثة الباقية بركاناً هائلاً مخيفاً يقذف من فيه حمماً وناراً ثم تنزل الستار على أشلاء الضحايا والقتلى متناثرة مبعثرة ...؟!!

وانطون يزبك يكتب قصته بلغة عامية عليها مسحة خاصة تميزها وهو – كما يظهر لي – يعاني مشقة كبيرة في أن يجعل من تلك العامية الدارجة قوة تعينه على النظارة على نجاح المشهد، ولذا فهو يفعمها بالتشابهات والاستعارات وهو يغالي في ذلك كثيراً فيترك نفسه للتشبيه يتسلسل به عدة درجات.

**النقد المسرحي والاسم المستعار**

انتشرت في تلك الفترة من تاريخ المسرح المصري وخاصة في العشرينيات حتى نهاية الأربعينات تحت اسم مستعار تارة أو التوقيع بالحروف المتقطعة، أو ربما يتم التوقيع بكلمة (ناقد).

لعل البحث وراء هذه الظاهرة في حد ذاته يؤكد لنا أننا أمام ظاهرة نقدية في حاجة للكشف أو على الأقل تفسير خاصة أنها ساهمت في تشكيل خطاب النقد المسرحي في هذه الفترة، لكن لماذا التوقيع باسم مستعار؟

وكان الشيخ مصطفى عبدالرازق المفتش بالمحاكم الشرعية أول معمم يضرب بالتقاليد عرض الحائط، ويعمل ناقداً فنياً في جريدة (السياسة) أيضاً، فكان يكتب مقاله النقدي تحت عنوان (مذكرات مسافر) ويمضيه ببعض النقط (...) واستطاع أن يخدع الجميع فلم يعرفه أحد من أسلوبه حتى أحمد شوقي الشاعر نفسه، وكان يقول: إنه يستطيع أن يميز أسلوب مصطفى عبدالرازق من بين مئات الأساليب، لم يعرفه حتى قام بنقد مسرحيته (مجنون ليلى)، ولقي في ذلك أعظم نجاح.

هكذا كان يظهر النقاد الواحد تلو الآخر: مقال واحد يكفي الظهور، ولعل مرجع ذلك إلى نهضة المسرح واهتمام الجمهور به وتتبعه إياه، حتى وإن كتب بدون توقيع أصلاً، لكن كانت تلك الفترة المكتوب أهم بكثير من كاتبه.

**حنفي مرسي (الأحنف)**

وفي العدد (47) من مجلة المسرح كتب محمد عبدالمجيد حلمي يقول: "وفوق هذا الكلام صورة الأديب حنفي مرسي الذي يعرفه القراء باسم (الأحنف)، وقال ناصر المجلة بقلمه وبرأيه وبتشجيعه المباشر لمحرر المجلة، وكان عاملاً من العوامل القوية التي كانت تشد عزيمة المحرر وتدفعه إلى الثبات في إخراج المواقف التي اجتازتها المجلة في نشأتها"([[50]](#footnote-50)).

الواقع أن (الأحنف) قد خدم النقد الفني أجمل الخدمات، فهو الذي زين لمحمد عبدالمجيد حلمي إصدار المجلة – وهي التي أخذت بيد النقد الفني إلى الأمام – ثم هو الذي ناصر المجلة بقلمه ورأيه وتشجيعه كما يعترف بذلك محمد عبدالمجيد حلمي، بل لقد ضحى بمستقبله كطالب يدرس القانون، فظل منذ عام 1925 حتى عام 1927 ثابتاً لايتزعزع من مكانه في السنة النهائية بمدرسة الحقوق دون أن ينال إجازتها وقت ذاك، فهل بعد ذلك من برهان قوي على اشتغال (الأحنف) بالنقد المسرحي وجنونه به؟

وشغل (الأحنف) منصب سكرتير تحرير مجلة (المسرح) منذ صدور العدد الأول منها.

وفي 20 يونيه عام 1927م أسندت إليه رئاسة تحرير مجلة (المسرح) عندما سافر صاحبها إلى الخارج للاستشفاء من مرضه العضال، بل أن "محمد عبدالمجيد حلمي" عندما اشتد عليه المرض ترك مجلته لأصدقائه النقاد يحررونها وعلى رأسهم (الأحنف).

"وبعد – فماذا أنتج (الأحنف) في عالم النقد الفني؟

بدأ أولاً يكتب في مجلة (المسرح) صوراً كاريكاتيرية، ظهر منها في العدد الأول مقالان هما (أريد أن أكون ممثلاً) و(مذكرات ممثلة) وهي صورة قوية ساخرة من الممثلين كما يتضح من عنوانها اشتدت سخريتها في مقالاته التالية عن (محاكمة الممثلين والممثلات)"([[51]](#footnote-51)).

كل هذا في سلسلة طويلة الحلقات ملأت فراغ أعوامه الثلاثة التي عمل فيها ناقداً مسرحياً، وكأنه أحس بقسوة (قفشاته) فكتب مقالاً في مجلة (المسرح) بعنوان (على الهامس) قال فيه:

"أريد أن أقدم مع ابتسامة رقيقة أكبر اعتذاري إلى أولئك الذين ضاق صدرهم عن احتمال مزاحي القاسي وتهكمي الجارح"([[52]](#footnote-52)).

على أن هذا لم يكن كل إنتاج (الأحنف) في النقد المسرحي بل إنه تحول من نقد الممثلين والنقاد إلى نقد الفرق ذاتها، فبدأ سلسلة مقالاته عن (كيف يخرجون الروايات؟) في عدد 7 فبراير عام 1927 وافتتحها طبعاً (بمسرح رمسيس)، ثم بدأ سلسلة مقالات ظهرت بعنوان (فنيات) كان يتنقل في المقال الواحد منها بين عدة موضوعات فنية على طريقة (الدكاترة زكي مبارك)، وكان من حين لآخر يتناول بالنقد بعض المسرحيات.

**محمد التابعي (حندس)**

**النقد بالإنجليزية والعربية**

يقول محمد التابعي (حندس): .. أغلبنا شاهد رواية (غادة الكاميليا) على المسرح أو في الأفلام الأجنبية فتأثر وكون رأياً، بل لعل كثيراً منا أعلن رأيه في أكثر من مناسبة، ولكن هل فكر أحد أن يدون هذا الرأي في مقال نقدي موجز – باللغة الإنجليزية – ويبعث به إلى مجلة (سفنكس) يحمل فيه على الممثلين الذين لم ينجحوا في تقمص أشخاص الرواية؟ لقد فعل ذلك محمد التابعي.

كانت هذه هي الخطوة الأولى التي تقدم بها التابعي نحو النقد المسرحي، وردت عليه (فرقة رمسيس) التي قدمت هذه الرواية في جريدة (النظام) ثم تناول الرد عليها في جريدة (السياسة)، وكان ذلك في أواخر سنة 1923، وهو أول نقد له باللغة العربية، وبعدئذ لمع اسم التابعي.

وفي 15/4/1925 ظهر أول مقال لمحمد التابعي على صفحات (الأهرام) بتوقيعه المستعار (حندس)، تناول فيه بالنقد (حفلة المباراة في التمثيل العربي).

بدأ محمد التابعي يكتب في لغة عربية بسيطة مطعمة بهذه العبارات التقليدية التي تعارف عليها النقاد في ذلك العصر والتي أضفت على أسلوبه طابع القوة، كتب في 23 من نوفمبر 1925 مقالا نشرته (الأهرام):

"وقبل أن أتكلم عن التمثيل أود أن أوجه كلمة إلى سيد رمسيس: يابن الشمس وأخا البدر، قد تكون إلها، ولكنك لست إله التمثيل كما ينادي عبيدك المقربون، ولست أيضاً بطل التمثيل في الشرق، لأن الشرق واسع وعماد الدين شارع ليس إلا ... أنت تخطئ وتصيب ... تجيد أحياناً وأحياناً لاتجيد .. فليتسع صدرك لقولنا أخطأت، كما أنت تبتسم لقولنا أحسنت"([[53]](#footnote-53)).

ومن رحمة القدر بالممثلين والمخرجين وأصحاب الفرق أن ترك محمد التابعي متابعة الكتابة مستسلماً للكسل والتراخي والاغفاءة الطويلة، فكان يكتب في كل شهر مقالاً واحداً تقريباً، وربما طالت الفترة بين المقالين إلى شهرين.

"ومن تباعد تواريخ المقالات التالية يتضح صحة ذلك: (رواية عايدة) في 11/2/1924 و (حفلة المباراة في التمثيل العربي) في 15/4/1925 و (كلمة صريحة إلى الأستاذ جورج أبيض) في 16 من مايو 1925 و (يوسف وهبي وأثره في النهضة التمثيلية) في 9من يونيه سنة 1925 الخ، مما كان يفسح المجال لغيره من الكتاب في دعم (الأهرام) بالمقالات النقدية أمثال فكري أباظة وعلي خاطر ومحمد توفيق يونس ومحمد محمود باشا، (فلفل)، ولكن كانت مقالاتهم تظهر في فترات متباعدة أيضاً"([[54]](#footnote-54)).

وهكذا تتعدد الأسماء وتتنوع الكتابات في النقد المسرحي دون توقيع بالاسم الصحيح، وتتعدد الأسباب أيضاً الكاشفة عن ذلك السر.

حيث رفعة الشأن الاجتماعي مثل محمد التابعي، أو ربما الخوف من بطش النجوم من أهل المسرح وقتذاك، وربما أيضاً كنوع من الحرية في الكلام.

إلا أن السبب الأكثر صدقاً كان أن هناك قد ظهر النقد التوجيهي أو النقد المأجور، بمعنى أن يتم الدفع باسم ما لكتابة النقد القاسي اللاذع بحق فنان ما أو عرض أو فرقة ما لصالح الخصوم.

إلا أن ظاهرة التوقيع باسم مستعار أو بحروف أو نقاط تظل ظاهرة في حاجة لدرس نقدي مطول، لايتسع المقام هنا لها بالشكل المطلوب، وهناك أسماء أخرى مثل الذي يوقع (بدون توقيع)، أو من يوقع شارلي شابلن، أو الذي يوقع (ش ز) أو أكثر من حرف آخر، الموضوع بالفعل يعد في حد ذاته طرح نقدي مهم في تلك الفترة.

**عندما يتآمر النقد**

كثيرة هي الجرائم التي ترتكب باسم النقد وحرية الرأي ولعل قضية انشقاق عزيز عيد وزوجته فاطمة رشدي عن فرقة رمسيس عام 1927، كانت محطة لأقلام النقاد وكلامهم الساخر وتوصيفهم غير الموضوعي. خاصة أن مجلة المسرح والتي كانت تصدر في عشرينيات القرن الماضي رصدت الحكاية منذ البداية، إلا أنه رصد وتحقيق بعيد عن الموضوعية هو نقد مأجور وموجه ...

لكن قبل تناول ما جاء في مجلة المسرح عن هذه القضية تبعاً لرأي الكاتب والناقد المسرحي (محمد تيمور) والذي فجر القضية ولكن من زاوية أخرى حيث فعل خروج عزيز عيد نفسه من الفرقة سنوات في كتابه المهم (حياتنا التمثيلية) عندما أشار إلى أن عزيز عيد ... كان مهموماً بالرواية المصرية الصميمة التي لم تكن قد عرفت طريقها إلى المسرح المصري بعد..

"كان يرى أن الروايات المصرية المصبوغة بصبغة البلاد، والتي تدور حوادثها في مصر، والتي يحلل فيها المؤلف النفوس المصرية .. مفقودة، معدومة، لا أثر لها في بلادنا .. ولهذا يود أن يكون أول القائمين بهذه النهضة"([[55]](#footnote-55)). أي أنه فنان مهموم بالواقع الحقيقي وليس المزيف.

إذن نحن أمام فنان له رؤيته وموقفه من احترام الجمهور وتلك كانت نقطة الاختلاف مع يوسف وهبي ... إلا أنه بعد انتهاء الموسم الرابع، كان عزيز عيد قد قرر الانفصال عن فرقة رمسيس هو وزوجته فاطمة رشدي .. وقد جاء هذا القرار إثر مشادة حامية في الكواليس بين فاطمة رشدي وزينب صدقي، ورغم أن الكثيرين قد أرجعوا سبب الانفصال إلى هذه المشادة النسائية الساخنة .. إلا أننا نرجح أن هذه الحادث لم يكن سوى القشة التي قصمت ظهر البعير، فلقد جاء هذا الانفصال إثر العديد من التصادمات العنيفة بين عزيز وبين صاحب الفرقة.

"فلقد بدأ يوسف يستبد بالرأي ويصبح ديكتاتوراً في الفرقة ويخرج من يشاء ويدخل من يشاء بغير استشارة مخرج الفرقة على الأقل .. كما أنه تبنى بشدة نظرية النزول إلى الجمهور، وأصر على تقديم روايات الفواجع المبالغ فيها .. أما عزيز فنراه يقول عقب خروجه من الفرقة: لقد صبرت طويلاً في رمسيس، واحتملت كل أذى حتى لايقال إنني أنا الذي بدأت بالشر، أما وقد بدأوا يناوؤنني فلا مجال للتردد"([[56]](#footnote-56)).

لقد أصبحت الحياة بين يوسف وعزيز مستحيلة .. رجلان مختلفان أحدهما يسعى للشهرة والمجد والكسب، والآخر يسعى للفن والرقي .. الأول هو صاحب الفرقة وممثلها الأول والثاني مجرد أجير ولكنه مخرج الفرقة الأشهر .. والخلاف كان في الباطن بين مايريده صاحب المال وما يريده صاحب الفن.

وعلى الفور كان انسحاب عزيز مع فاطمة ولم يحاول يوسف علاج الموقف .. وفي تقديرنا أن السبب الحقيقي أنه "لايجتمع سيفان في جراب واحد .. إن يوسف وهبي قد يرضى أن يكن من حوله مساعدون، بيد أنه لايطيق أن يزاحمه أحد على المركز الأول، فهو يرى أن يكون دائماً العلم المفرد والأول والأخير وأن يفوز وحده بأكاليل النار"([[57]](#footnote-57)).

ويذكر فتوح نشاطي الذي عاصر هذا الانفصال نكته جرت على لسان متعهد حفلات فرقة رمسيس هو المعلم صديق أحمد – وقد كانت له كلمة مسموعة في اختيار المسرحيات – وهو رجل أكرش، شحيم، مزواج، حاضر البديهة .. فقد جلس ذات ليلة مع بعض النقاد المسرحيين من أصدقاء عزيز عيد الذين أخذوا يدافعون عن عزيز ويشيدون بأياديه البيضاء على مسرح رمسيس ويعدون انتصاراته في إخراج مسرحيات "توسكا" و "النسر الصغير" و"الحقد".

فتضايق صاحبنا وقال متهكماً: صحيح عزيز أخرج هذه لروايات العظيمة، ولكن يوسف وهبي قام بمجهود أكبر .. فسألوه: وما هذا المجهود؟ فأجاب المعلم صديق: لقد أخرج عزيز عيد نفسه!" ([[58]](#footnote-58)).

وبعد هذا الخروج بدأت حملة ضارية ضد عزيز عيد تنال من قدراته وتتنبأ بقرب إفلاسه الفني، فنجد الأستاذ إسماعيل وهبي (شقيق يوسف وهبي) يقول عنه إثر خروجه من الفرقة: "إن عزيز عيد في اعتقادي بالرغم مما ترون فيه من العبقرية والفن أصبح عثرة في سبيل تقدم الفن"([[59]](#footnote-59)).

ونطالع أيضاً خبراً طويلاً لاذعاً تحت عنوان "تقاليع وتفانين":

"المعروف عن الاستاذ عزيز عيد أنه رب التقاليع والتفانين التي يوجهها إليه حماسه المتقد .. نفخ في السيدة زوجته الغرور .. وكان ما كان من أمر خروجها معه من فرقة رمسيس وتلطمهما على مسارح القاهرة "الفاضية" يشتغلان في أحدهما يوماً ثم ينتقلان إلى غيره حيناً إلى أن استقر بهما الهوى أخيراً في "دار التمثيل العربي".

ولكن الأستاذ يفكر الآن في مشروع جديد يستغنى به عن العمل في المسارح، إذ يتمكن من الشغل في الهواء الطلق .. فهو يفاوض أصحاب القهوة القريبة من موبري الإنجليز كي يبنوا له تخشيبة في الدور الأعلى من القهوة كي تمثل عليها الفرقة ثلاث ليالي من الأسبوع .. وهكذا ينزل السيد من قيمته وقيمة زوجته الفنية تدريجياً ولم يبق بعد ذلك إلا أن يؤجرها لتشتغل في سيرك عبده سليمان وكامل الأصلي!" ([[60]](#footnote-60)).

ويستمر الهجوم الضاري على عزيز المنشق عن فرقة رمسيس هجوم أبسط ما يوصف به أنه هجوم لاموضوعي .. أو هو ليس هجوماً بل تهجماً وتزعمت مجلة المسرح مهمة تحطيم عزيز عيد .. وتطاولت عليه فسحبت منه كل فضل ونفت عنه كل علم – وكم من الجرائم ترتكب باسم النقد – وتمادت المجلة في الهجوم إلى الحد الذي نقرأ فيه مقالاً يتناول عزيز بالتقييم .. ولكن أي تقييم!! يقول المقال الذي كتب بدون توقيع من كاتبه:

تعالو ننظر كيف تلقى معلوماته، وأين استقى علومه، وماهي مؤهلاته العلمية؟

لاشيء من هذا أبداً فالحق الذي لايمارى فيه إنسان أن عزيز مدير فني بمضي المدة .. وأنه يسير وفق المثل القائل "التكرار يعلم الحمـ.."

ولعزيز سقطات فنية لايمكن أن يرتكبها إلا عزيز، وياحبيبي عليه عندما يطلب منه إخراج رواية تاريخية لايدري شيئاً عن ملابسها ولا عن مناظرها ولا عن عادات العصر التي تقع فيه حوادثها ولا يعلم شيئاً عن أدواتها المسرحية (الاكسسوار) ولا عن هيئة الأثاث في تلك الأيام، وبالجملة لايمتاز في هذا عن أي متفرج عادي، وكان يلجأ دائماً إلى غيره في سد هذا النقص .. ثم لاننسى أن عزيز غير كفء لإخراج الروايات المصرية لبعده عن الأوساط المصرية، فإذا كان عزيز قاصراً في إخراجه ومقدرته إلى هذا الحد .. فما هي قيمته الفنية؟

في الحق أنه يقتصر مجهوده على تعليم الممثلين وتدريبهم وهذا ما نعترف له به، وعزيز اليوم ليس إلا صرحاً ينهدم على نهل، والرجل يعيش على سمعته الماضية.

وأخيراً نقول إن عزيز لايستطيع أن يجاري النهضة المصرية الحالية فليدعها تخطو خطواتها إلى الأمام، وليعمد هو إلى الصلاة والعبادة "ويا لله بقي حسن الختام"([[61]](#footnote-61)).

وفي مجلة المسرح([[62]](#footnote-62)). نجد مقالاً آخر – منشور في عددين – يفترض حدوث محكمة قضائية لمحاكمة المتهم عزيز عيد .. الذي يشبهه المقال في عدة مواضع بقرود حديقة الحيوان فضلاً عن السخرية المستمرة من قزميته وقبح خلقته التي سواها الله كما شاء .. أما التهم المنسوبة إلى المذنب عزيز عيد فهي:

أولاً: أنت تمثل الأدوار التي لاتوافق طبيعتك وجسمك ضئيل وصوتك خافت ووجهك قبيح.

ثانياً: أنت رجل متهتك تخرج الروايات الفودفيل فلا تراعي فيها أذواقنا وعاداتنا الشرقية، فأنت تفسد الشباب الناهض.

ثالثاً: أنت ضعيف الإرادة، فلا تثبت في عمل، وضعف إرادتك هذا يسبب لك البؤس الذي كان يخيم على حياتك السابقة.

رابعاً: أنت فاسد الإلقاء، فكثيراً ما تمد في الألفاظ فتخرج مشوهة ضعيفة التأثير على الجمهور.

خامساً: بصفتك مديراً فنياً فلا بأس بك، ولكنك كثيراً ما تفضل ممثلة على أخرى بدون سبب يبرر هذا التفضيل، وكثيراً ما تعاكس ممثلاً لوشايات وصلت إليك عنه.

وزيادة على ذلك فإنك تفسد فن الممثلات وبعض الممثلين الذين يتلقون دروسهم على يديك، فأنت تعلمهم مد الكلام ومطه حتى أصبح الجميع يشبهونك.

سادساً: أنت مجتهد في التعريب والاقتباس، ولكنة اللغة .. اللغة يا أستاذ .. وأسفاه عليها!. توقيع "الأحنف"([[63]](#footnote-63)).

وفي مجلة "المسرح" أيضاً ولكن بعد عامين .. لايزال الهجوم مستمراً على عزيز بنفس الطريقة .. ففي مقال مكتوب تحت عنوان "الأستاذ عزيز عيد يدرس فن الكوميك عن قرد"([[64]](#footnote-64)). .. نقرأ "... يظهر أن الأستاذ عزيز عيد عثر على أحد ممثلي دولة القرود، أو على الأصح موليير القرود فأخذ عنه دروساً طويلة في فن الكوميك، لايزال الأستاذ يفتخر بها حتى اليوم وبعدها برهاناً ناصعاً لايقبل الجدل على جدارته دون ممثلي المسرح المصري كله بتمثيل الكوميك والتفوق فيها ... تصادف أن أمر الأستاذ أمام سيرك في طنطا فرأى قرداً يلعب مع صحابه وتبدو عليه مخايل النجابة والذكاء .. ويظهر أنه اكتشف فيه ممثلاً ماهراً في فن الكوميك فتتلمذ على يديه، وظل طوال الشهر الذي مكثته فيه الفرقة في طنطا يحضر دروساً خاصة على يد أستاذه القرد، وهو (عزيز) لايستنكف اليوم أن ينسب مهارته إلى أستاذه .. فهل في هذا يا ترى سر مايبدو على الأستاذ أحياناً من الإشارات والحركات!! والله أعلم. (بدون توقيع).

حتى مجلة "روزاليوسف"([[65]](#footnote-65)). لم يسلم منها عزيز عيد أيضاً فنجد مقالاً – بدون توقيع من كاتبه – تحت عنوان "إني كنت في الجيش ادعي صاحب العلم" يقول فيه: "لست أدري من الخبيث الذي نقل إلى الأستاذ عزيز أن شارلي شابلن مغرم بدور نابليون، وأن في نيته أن يمثله على الستار الفضي، ومن يومها وفناننا العظيم يبحث عن أدوار الملوك والعظماء يبهدلها على خشبة المسرح .. ولم تغب عن الأذهان بعد الضجة التي أقامها عزيز عن إخراج رواية "مجنون ليلى" وتشبثه بتمثيل دور "قيس بن الملوح" رغم أنف المؤلف ومديرة الفرقة والجمهور الذي قابله بما يستحق من الصفير والسخرية، وأخيراً رغم أنف الطبيعة التي جعلت من عزيز قزماً لايصلح إلا للنط والحنجلة وإضحاك الجمهور .. وإن كنا لاننكر على عزيز الممثل الفودفيلي كفاءته الفذة.

ويبدون أن الصحافة الفنية رضت أخيراً عن عزيز عيد وفرقته، فنطالع مقالاً في مجلة المسرح المصري يقول: "كان فريق من الناس يعتقد أن هذا الموسم سيكون ضعيفاً لعدم وجود فرقة رمسيس تعمل فيه، ولكن ما بذلته فرقة فاطمة رشدي من جهود فنية في إخراج ما أخرج من الروايات على مسرح برنتانيا هذا العام أثبت بالبرهان القاطع أن ما كانوا يظنونه إن هو إلا وهم باطل، لقد كانت جهود فرقة فاطمة رشدي في الجزء الذي مضى من الموسم جهوداً موفقة جديرة بكل تقدير حيث أخرجت عدة روايات غاية في القوة الفنية من حيث الموضوع والتمثيل والإخراج مثل رواية 667 زيتون – الحب المحرم – البعث – الشيطانة – زليخة.

وقد ختمت جهود هذه الفترة بدرة الموسم بلا مراء رواية "مجنون ليلى" إحدى درر أمير الشعراء بل معجزة من معجزاته التي سيفخر بها المسرح المصري هو و "مصر ع كليوباترا" أبد الدهر وستخلد خلوداً حقاً لا خلوداً مزيفاً"([[66]](#footnote-66)).

كما نطالع مقالاً آخر في نفس عدد مجلة المسرح المصري تحت عنوان "نقد لمسرحية مجنون ليلى على مسرح برنتانيا" يشيد بإخراج عزيز عيد لها ... "والآن لأتحدث عن الإخراج والمناظر وليس في وسعي إلا أن أقول أن الإخراج كان في منتهى الروعة، كما كان تنسيق المناظر والإضاءة بالغاً حد الإتقان، وأنني أجد من السهل بعد مشاهدتي هذه الرواية أن أصرح بأن عزيز عيد وصل بإخراجه لهذه الدرة الرائعة إلى ذروة مجده الفني، إذ أنها في إخراجها خير من أي رواية أخرجت حتى اليوم على المسرح المصري .. لأن المجهود الذي بذله عزيز في هذا الإخراج مجهود قيم وناجح حقاً .. هذا فضلاً عن أن نجاحه في إخراج "مصرع كليوباترا" كان نجاحاً سجل له صفحة مجيدة في حياة المسرح العربي"([[67]](#footnote-67)). "بتوقيع ناقد"

يختلف بعض النقاد حول أول مخرج مسرحي في مصر بالمعنى العلمي للكلمة .. هل هو جورج أبيض أم فتوح نشاطي .. أم زكي طليمات .. إلا أننا نقرر بضمير مستريح أن عزيز عيد قد سبق الثلاثة، ولقد قالها زكي طليمات: "إن عزيز عيد هو بحق المخرج المسرحي الأول"([[68]](#footnote-68)).

لكن ربما يجدر بنا في البداية أن نطالع معاً كيف تم تقييم عزيز عيد من معاصريه أولاً، فلم يسلم عزيز عيد بالطبع من كافة أشكال النقد والتقييم أثناء حياته وبعد موته .. سواء كان نقداً موضوعياً صحيحاً يطرح ما له وما عليه، أو نقداً انطباعياً سطحياً قد يتطاول عليه في بعض الأحيان بهجوم وتجريح لايليق برجل مسرح أعطى الكثير .. ولكن لم يكن عزيز عيد بحال من الأحوال مجرد شخص عابر على الحياة المسرحية المصرية .. بل كان حضوراً مستمراً فعالاً ومؤثراً، فكثر أعداؤه بطبيعة الحال.

ولنقرأ معاً مقالاً تحت عنوان "أبطال مسرحنا"([[69]](#footnote-69)). يقول المقال: "عزيز عيد هو قزم أصلع، ممدود الأنف، مجعد الجبهة، دقيق التقاطيع، مغبر الصحيفة في صفرة قاتمة شاحبة، تلمح في عينيه الصغيرتين فترات متناوبة غريبة من الاشتعال الذهني المتوقد تارة، ومن التأمل المتبلد العقيم تارة أخرى .. فتشعر أنه رجل غير متوازن يستعين على الحياة بشتى المخدرات ويستخدمها لإثارة قواه العاقلة .. فهو إذن رجل مريض.

مارس عزيز المسرح طويلاً وكان بفطرته ولوعاً بفن تنظيمه، فاستطاع أن يستخلص من تجاربه المتعددة عدة قوانين سطحية أمكنه بها التهويش على عقلية الممثلين السذج واقناعهم بجدارته لمنصب المدير الفني.

يظن عزيز أنه هو الفن، وأنه يجب على الممثل أن يخضع لملاحظاته خضوعاً أعمى، وأنه لايمكن أن يصبح ممثلاً باهراً إلا متى أعدم شخصيته وأفناها في شخصية عزيز، وينشأ ذلك في أستاذنا من عصبيته المتطرفة الرعناء، وضآلة معلوماته، ذلك لأنه وهو المدير الفني لأكبر فرقة في البلد .. على جهله المضحك المبكي بضروب العلم والمعرفة، جاهل أيضاً بحقيقة أسرار مهنته ومستلزماتها، إنه لايدري ولايفهم ولم يدرس من أنواع الروايات إلا الفودفيل فتراه يطبع كل روايته كوميدية غرضها تصوير الحياة الحقة بالطابع الفودفيلي المشوه، وإذا ما اعترضته رواية من نوع الدرامة لاتصادف من نفسه رضا .. لأن عزيز لم يقرأ سوى الفودفيل من مؤلفي الدراما .. زد على جهله هذا ارتباكه العقلي الدائم، عندئذ تبدو لك جلياً شخصية الرجل، وترى عن بعد منظر الجحيم الذي يعيش فيه الممثلون المشتغلون بجواره"، وينتهي المقال بتوقيع كاتبه "يوسف توما".

"عزيز عيد شخصية مدهشة .. لم يعرف النعيم يوماً في حياته، ظهر فناناً موهوباً وأوقف حياته على الفن والمسرح، فدر عليه الفن المسرحي المال الكثير، ولكن عقليته جعلت كل حياته بؤساً .. فغفلا هو في أيام غناه ذاق النعيم، ولا هو في أيام بؤسه اعتبر بما لقاه من شقاه.

وعزيز عيد إذا كان يعمل وفي جيبه مئات الجنيهات، أو إذا كان بدون عمل وليس في جيبه ثم السجائر والقهوة فملبسه واحد ومأكله واحد..

وكل الذي يميز أيام نعيمه وأيام بؤسه هي السجائر وما إليها من الأنفاس التي يعيش بها عزيز، ويعيش لأجلها أيضاً ويعتقد أنها سبب عبقريته الفنية.

وإذا انتقلنا إلى وجهة نظر مختلفة بعيدة عن السخرية والتهكم .. سنجد مقالاً للأستاذ محمد عبدالمجيد حلمي رئيس تحرير مجلة المسرح([[70]](#footnote-70)). يقول فيه:

"وأكبر المخرجين الموجودين في مصر هو الأستاذ عزيز عيد مدير مسرح رمسيس .. فللرجل مواهبه وله اطلاعه ونظريته المسرحية الخاصة، وله طريقته في تعليم ممثليه وتدريبهم وتفهيمهم أدوارهم.

وله فوق هذا وذاك بعض روايات أخرجها كانت غاية في المتانة وفي منتهى الإبداع في التنسيق المسرحي.

أما معظم المسرحيين الذين عاصروا عزيز عيد وعملوا معه، وسجلوا مذكراتهم وسيرتهم الذاتية، أو أدلوا بشاهدتهم على زمنهم المسرحي سواء في مقالات أو كتب متناثرة .. فلا تخلو أوراقهم جميعاً من صفحات، طالت أو قصرت – عن عزيز عيد .. ماله وما عليه .. ممثلاً ومخرجاً:

جورج أبيض، يوسف وهبي، محمد تيمور، فتوح نشاطي، زكي طليمات، بديع خيري، فضلاً عن السيدتين روزاليوسف وفاطمة رشدي وغيرهم.

يقول الأستاذ جورج أبيض: " كنت قد أزمعت صوماً عن الخوض في أحاديث التمثيل والممثلين والمسرح وشئونه، ولكني لاأستطيع أن أستمر في صومي أمام ذكري هذا العزيز الذي كان ممثلاً عظيماً ومخرجاً أعظم ، عرفته على أثر عودتي من دراستي في فرنسا عام 1910، ونشأت بيننا صداقة عميقة .. أعجبت به إعجابي بشاب مصري مثقف ملم بالأدب الحديث، أديب مطلع على ما وصل إليه الغرب من رقي في مضمار الفنون.

وحين كلفني سعد زغلول باش بتأليف أول فرقة عربية تمثيلية، كان عزيز هو سندي وعمادي .. مثل معي دور "ياجو" في رواية "عطيل" وكانت أول رواية نقدمها باللغة العربية – فبلغ اتقانه في تمثيله حد الإعجاز.

وأغرب ما في أمر عزيز عيد أنه تتلمذ على نفسه في هذا الفن العريق، كان يحضر تمثيل جميع الفرق الغربية الوافدة إلى مصر، وكان يحاول جهد طاقته أن يعمل معها في أدوار الكومبارس حتى يعيش بين أفرادها ويراقب أعمالهم عن كثب"([[71]](#footnote-71)).

ويؤكد نبيل بهجت أن حركة النقد لم تكن دوماً تسير لصالح العملية المسرحية في مصر "إذ أنه بالرغم من الإقبال الجماهيري الذي شهده مسرح الإجبسيانيه في ذلك الوقت إلا أن حركة من النقد قامت ضده على صفحات الجرائد حيث يقول ناقد معاصر كشكش بطل من أبطال الرذيلة يمثل الجزء المعتل من الطبيعة الإنسانية فيخاطب الغريزة البهيمية الأولى فأينما سرت لاتسمع إلا كلمات كشكش المقدسة تسيل بها الألسنة كما يسيل اللعاب، كما منح مؤلفو الروايات الهزلية مخلوقهم كشكش بلا تحرز شرف العمامة الأبدية ولقب العمدة النبيل"([[72]](#footnote-72)).

**النقد هل هو كذب واعي؟**

"الكذاب" مسرحية لكارلو غولدوني – موليير إيطاليا – في القرن الثامن عشر، وتشكل هذه المسرحية مظهراً من مظاهر النشاط المسرحي الذي انتشر في أوروبا، خاصة في إيطاليا وفرنسا وانجلترا بتأثير من المسرح الكوميدي الشعبي الذي رافق حركة النهضة الأدبية ابتداء من القرن السادس عش، و"الكذاب" عمل مستوحي من ذلك المسرح الشعبي الذي اشتهر بأنه "الكوميديا ديل أرتي" أو الملهاة الفنية.

ساعتان من الضحك الذكي المتكيف السريع الخاطر محوره شخصية الكذاب البطل (كريكور ساتيمان) الذي يأخذك إلى تصادم المتناقضات مع الرسالة والهدية والقصيدة وشهادة العزوبية وإلى تحين الفرص واستغلالها مع التروبادور والشقيقتين والطبيب، تبدو الحياة في هذه المشاهد كأنها منزلق تقع فيه فتحيط بك المآزق، وكلما تخلصت من واحد وقعت في غيره، وتتراكم المفاجآت التي تكفي كل واحدة منها للقضاء على أية علاقة باقية بين البطل الكذاب والآخرين، غير أن براعته في حسن التخلص، ولو بكذبة جديدة بيضاء، كفيلة بأن تبقيه واقفاً على رجليه، وسرعان ما يكتشف أن هذا الموقف ليس خلاصاً إنما استراحة قصيرة قبيل مواجهة أخرى أكبر حجماً وأكثر احراجاً، إلى أن تلتف حبال كذبه حول عنقه حتى تكاد تخنقه فينجو هذه المرة بنفسه بالتوبة، لا بكذبة.

وتتضاءل أهمية النص المسرحي أمام الممثل وتصرفه بدوره على المسرح، فبنية المسرحية قائمة على مدى التفاعل المستمر بين البطل وسائر الممثلين، ومدى ردة الفعل المتفجرة حتى الضحك بعد كل مفاجأة محرجة، براعة كريكور ساتيمان في تصويره لهذا التفاعل وفي تلبس شخصية الكذاب مع مجمل ما فيها من مراوغة وتحايل بريئين.

على نفس الوتيرة من الكذب الواعي ربما يسير الناقد الواعي الذكي كي يصل إلى المتلقي ولاينفصل عن المبدع، فالنقد يحتاج لكذب منظم، ومراوغة محسوبة، وبهلوانية تناسب كل عصر، وتلك أحد محددات خطاب النقد في كل عصر، أو على الأقل أحد النقاط الهامة فيه، حيث مرونة ووعي الناقد المسرحي.

**الناقد وزمنه**

بعض المجلات الأدبية الأكاديمية في شتى دول العالم باتت تعني عناية فائقة بمفهوم النقد الأدبي ودور الناقد في إيضاح شروط اللعبة الثقافية ودفعها إلى النمو الداخلي، لذلك غالباً ما كان يطرح سؤال حيوي، هل يمكن الناقد أن يصل إلى حالة من الرضى عن إنتاجه؟، وبعد جدلية مستفيضة ينتهي القول بأن هذا الرضى لايتم إلا بحرية الموقف النقدي الذي يبلغه الناقد، ونجد محاولة جادة من بعض النقاد لإقناعنا بأن سيرة الناقد، أو الظرف الذي يوصله إلى حمل هذه الصفة، هو العنصر الأساس في المحاسبة الذاتية والوصول إلى حالة الرضى.

ولكن هل يكفي كي نطلب الرضى من الناقد، وهذا ربما أغلى ما نطلب؟ إنه سؤال يدفعنا إلى ذكر ملاحظة حول الكتابة النقدية هي أن سلامة الموقف النقدي لابد لها أن تقترن بمنهجية مستمرة، بحيث لا قرار لها إلا لتكشف طاقة جديدة أو بعداً آخر، يكون هو مجالاً لتساؤلات مستحدثة، من هنا يستحيل في الختام أن نطلب من الناقد مثل ذلك الرضى.

ثم أليس الناقد هو المنعطف الذي ننتقل عبره من الموروث التقليدي إلى الإضافة الحضارية؟ أليس هو الموشور الذهني الذي تنعكس عليه الرؤى المتجانسة أو المتعاكسة في الإنتاج الأدبي؟ لذا يبدو من الصعب الاعتماد فقط على عنصري الحرية الفكرية والمخزون الثقافي لاكتمال العمل وبالتالي لاستنفاد مهمة الناقد. إذ لابد من دافع تحريضي تلقائي يسعى بغية كشف متواصل عن معالم الحركة الأدبية من خلال الأثر المنقود.

ولايتردد الكاتب دون سرد بعض الحوادث التي تكون عابرة في سيرة الناقد إنما تؤدي في صورة مباشرة، أو غير مباشرة، إلى بلورة هويته النقدية ليخلص إلى أن بعض العوامل الاجتماعية التي يمكن للناقد ردها أو حتى الوقوف حيالها، تسهم في تركيز اهتمامه النقدي، وبالتالي إعطاء دور التوجيه الفكري والجمالي في إنتاجه، الحجم الذي يستحق.

في هذا الكلام كثير من الخطورة، لأن فيه من الترف الفكري ما يسمح للناقد أن يلقي بعضاً من مسؤوليته على عاتق ما لايستطاع رده أو حتى مواجهته، ولكن إن كان للعنصر الثالث من عناصر تكوين الناقد، أي عنصر البحث التحريضي الخلاق، إن كان له من دور أساسي، فلا مفر عندئذ من تخطي العوامل المكبلة للناقد، من اجتماعية وغير اجتماعية، وهي عوامل قديمة متجددة.

فالناقد يبقى المرآة التي نحاول عبرها المطابقة بين ماهو كائن وما سوف يكون، بين واقع ومرتجى، بين جمالية بالفعل وجمالية بالقوة، وظاهرة الاهتمام المتزايد بنقاد الصحافة الأدبية مردها إلى أن الفنون الأدبية بدأت تتخذ حجماً جماهيرياً، فتتحول بالتالي صحافة الإعلام الأدبي إلى صحافة النقد الأدبي، ويتعذر من بعد تجاهل دور الناقد في تكامل الفعل الحضاري قديماً وحديثاً، هو دور مهم للناقد لابد من استنطاقه بشتى الطرق.

**مراجع البحث:**

1. **طه حسين: حافظ وشوقي، دار الهلال، القاهرة، 1973، ص31، 32.**
2. **عبدالفتاح أبومدين: ذوق الناقد وأثره في الحكم الأدبي، مجلة علامات، السعودية، 1991، ص12، 13.**
3. **أحمد صقر: بين التذوق والنقد المسرحي، مجلة عالم الفكر، المجلد الثالث والعشرون، العدد الثالث، الكويت، مارس 2005، ص269.**
4. **محمد مندور: في الميزان الجديد، القاهرة، 1944، ص38.**
5. **جيروم ستولينر: النقد الفني، ترجمة: فؤاد زكريا، مكتبة الأسرة، القاهرة، 2013، ص237.**
6. **فوكو: نظام الخطاب، ترجمة: محمد سبيلا، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، 2007، ص66.**
7. **عائشة الدرمكي: سلطة الخطاب والإنتاجات الرمزية، مجلة الراوي، النادي الأدبي الثقافي بجدة، السعودية، العدد 30، ديسمبر 2015، ص9.**
8. **بول ريكور: من النص إلى الفعل، ترجمة: محمد برادة، حسان بورقية، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، 2001، ص79، 80.**
9. **عائشة الدرمكي: مرجع سابق، ص10.**
10. **جريماس وجاك فونتيني: سيميائيات الأهواء، ترجمة: سعيد بنكرار، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، 2010، ص101.**
11. **عبدالسلام حيمر: في سوسيولوجيا الخطاب، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت، 2008، ص223.**
12. **عبدرب النبي أصطيف: بين النقد والأدب، مجلة علامات، الجزء الثالث، السعودية، 1992، ص162.**
13. **محمد مندور: في الميزان الجديد، مرجع سابق، ص9.**
14. **محمد مندور: النقد والنقاد المعاصرون، دار نهضة مصر، القاهرة، د.ت، ص237.**
15. **صلاح حسنى عبدالعزيز: محمد عبدالمجيد حلمي كناقد مسرحي، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، 1966، ص22.**
16. **زكي طليمات: مقدمة كتاب محمد تيمور حياتنا التمثيلية، ص77.**
17. **محمد كمال الدين: رواد المسرح المصري، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، 1970، ص106، 107.**
18. **السيد حسن عيد: تطور النقد الفني المسرحي في مصر، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، 1965، ص160، 161.**
19. **المرجع السابق، ص164.**
20. **السيد حسن عيد: مرجع سابق، ص171.**
21. **السيد حسن عيد: مرجع سابق، ص196.**
22. **محمد تيمور: محاكمة مؤلفي الروايات التمثيلية، مكتبة الأسرة، القاهرة، 2016، ص145.**
23. **السيد حسن عيد: مرجع سابق، ص198.**
24. **محمد مندور: المسرح النثري، ص41.**
25. **السيد حسن عيد: مرجع سابق، ص207.**
26. **محمد يوسف نجم: المسرحية في الأدب العربي الحديث من 1748- 1914، بيروت، 1956، ص147.**
27. **علاء الدين وحيد: مسرح محمد تيمور، دار مصر للطباعة، القاهرة، 1994، ص125.**
28. **علاء الدين وحيد: مرجع سابق، ص127، 128.**
29. **مجلة المسرح، العدد 62، 1926.**
30. **نقلاً عن صلاح حسني عبدالعزيز: مرجع سابق، ص69.**
31. **جريدة كوكب الشرق، ديسمبر، 1924.**
32. **جريدة كوكب الشرق: عدد 4 نوفمبر، 1924.**
33. **صلاح حسني عبدالعزيز: مرجع سابق، ص87.**
34. **مجلة المسرح، العدد 41، 1926.**
35. **جريدة الكواكب، 4 ديسمبر، 1924.**
36. **جريدة الكواكب، 10 ديسمبر، 1924.**
37. **صلاح حسني عبدالعزيز: مرجع سابق، ص96، 97.**
38. **عباس خضر: أقدم مسرحية وتمثيلية عربية، مجلة الرسالة، 7/7/1947.**
39. **عباس خضر: الناصر، مجلة الرسالة، 3/11/1947.**
40. **عباس خضر: المسرح أداة ثقافة، مجلة الرسالة، 10/11/1947.**
41. **عباس خضر: سر الحاكم بأمر لله، مجلة الرسالة، 8/11/1947.**
42. **محمد الفيل: رؤية وبيان حالة المسرح العربي، مكتبة الأسرة، القاهرة، 2001، ص116.**
43. **الجوائب المصرية، 11 يونيه، 1907، ص2.**
44. **مجلة الإصلاح، 29 نوفمبر، 1913، ص3.**
45. **محمد الفيل: مرجع سابق، ص148.**
46. **رمسيس عوض: اتجاهات سياسية في المسرح قبل ثورة 1919، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 1979، ص121.**
47. **محمد الفيل: مرجع سابق، ص133.**
48. **محمد الفيل: مرجع سابق، ص131، 132.**
49. **محمد الفيل: مرجع سابق، ص133.**
50. **صلاح حسنى عبدالعزيز: مرجع سابق، ص40.**
51. **صلاح حسني عبدالعزيز: مرجع سابق، ص41.**
52. **صلاح حسنى عبدالعزيز: مرجع سابق، ص42.**
53. **صلاح حسنى عبدالعزيز: مرجع سابق، ص25.**
54. **صلاح حسني عبدالعزيز: مرجع سابق، ص26.**
55. **محمد تيمور: حياتنا الفنية، الجزء الثاني، ص271.**
56. **مجلة المسرح: الأستاذ عزيز عيد: ماذا يريد أن يصنع بعد انفصاله عن رمسيس، عدد2، مايو 1927.**
57. **فتوح نشاطي: خمسون عاماً في خدمة المسرح، الهيئة العامة الكتاب، 1973،ص40.**
58. **فتوح نشاطي: مرجع سابق ص40.**
59. **مجلة المسرح: تحقيق صحفي تحت عنوان "مستقبل رمسيس بعد انفصال فاطمة وعزيز"، 23مايو 1927.**
60. **مجلة المسرح: 25 مايو 1927.**
61. **مجلة المسرح: مقال تحت عنوان "المديرون الفنيون في مصر .. من هم؟ وما هي قيمتهم"؟، 25 مايو 1927.**
62. **مجلة المسرح: العدد الصادر بتاريخ 14 ديسمبر، 1925.**
63. **اسم مستعار للأديب حنفي مرسي: قاموس المسرح، ج2، ص583.**
64. **مجلة المسرح: 25 يوليو 1927.**
65. **مجلة روزاليوسف: العدد 28، فبراير 1938.**
66. **مجلة المسرح المصري: 6 مارس سنة 1931.**
67. **مجلة المسرح المصري: المرجع السابق.**
68. **زكي طليمات: ذكريات ووجوه وقصص في المسرح، 1981.**
69. **مجلة التمثيل: العد الصادر بتاريخ 27 مارس 1924.**
70. **مجلة المسرح: 29 مارس 1926.**
71. **مجلة المسرح: 29 مارس 1926.**
72. **نبيل بهجت مسرح بديع خيري، دار الهلال، القاهرة، 2001، ص25، 26.**

1. **() طه حسين: حافظ وشوقي، دار الهلال، القاهرة، 1973، ص31، 32.** [↑](#footnote-ref-1)
2. **() عبدالفتاح أبومدين: ذوق الناقد وأثره في الحكم الأدبي، مجلة علامات، السعودية، 1991، ص12، 13.** [↑](#footnote-ref-2)
3. **() أحمد صقر: بين التذوق والنقد المسرحي، مجلة عالم الفكر، المجلد الثالث والعشرون، العدد الثالث، الكويت، مارس 2005، ص269.** [↑](#footnote-ref-3)
4. **() محمد مندور: في الميزان الجديد، القاهرة، 1944، ص38.** [↑](#footnote-ref-4)
5. **() جيروم ستولينر: النقد الفني، ترجمة: فؤاد زكريا، مكتبة الأسرة، القاهرة، 2013، ص237.** [↑](#footnote-ref-5)
6. **() فوكو: نظام الخطاب، ترجمة: محمد سبيلا، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، 2007، ص66.** [↑](#footnote-ref-6)
7. **() عائشة الدرمكي: سلطة الخطاب والإنتاجات الرمزية، مجلة الراوي، النادي الأدبي الثقافي بجدة، السعودية، العدد 30، ديسمبر 2015، ص9.** [↑](#footnote-ref-7)
8. **()بول ريكور: من النص إلى الفعل، ترجمة: محمد برادة، حسان بورقية، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، 2001، ص79، 80.** [↑](#footnote-ref-8)
9. **() عائشة الدرمكي: مرجع سابق، ص10.** [↑](#footnote-ref-9)
10. **() جريماس وجاك فونتيني: سيميائيات الأهواء، ترجمة: سعيد بنكرار، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، 2010، ص101.** [↑](#footnote-ref-10)
11. **() عبدالسلام حيمر: في سوسيولوجيا الخطاب، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت، 2008، ص223.** [↑](#footnote-ref-11)
12. **() عبدرب النبي أصطيف: بين النقد والأدب، مجلة علامات، الجزء الثالث، السعودية، 1992، ص162.** [↑](#footnote-ref-12)
13. **() محمد مندور: في الميزان الجديد، مرجع سابق، ص9.** [↑](#footnote-ref-13)
14. **()محمد مندور: النقد والنقاد المعاصرون، دار نهضة مصر، القاهرة، د.ت، ص237.** [↑](#footnote-ref-14)
15. **() صلاح حسنى عبدالعزيز: محمد عبدالمجيد حلمي كناقد مسرحي، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، 1966، ص22.** [↑](#footnote-ref-15)
16. **() زكي طليمات: مقدمة كتاب محمد تيمور حياتنا التمثيلية، ص77.** [↑](#footnote-ref-16)
17. **() محمد كمال الدين: رواد المسرح المصري، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، 1970، ص106، 107.** [↑](#footnote-ref-17)
18. **() السيد حسن عيد: تطور النقد الفني المسرحي في مصر، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، 1965، ص160، 161.** [↑](#footnote-ref-18)
19. **() المرجع السابق، ص164.** [↑](#footnote-ref-19)
20. **() السيد حسن عيد: مرجع سابق، ص171.** [↑](#footnote-ref-20)
21. **()السيد حسن عيد: مرجع سابق، ص196.** [↑](#footnote-ref-21)
22. **() محمد تيمور: محاكمة مؤلفي الروايات التمثيلية، مكتبة الأسرة، القاهرة، 2016، ص145.** [↑](#footnote-ref-22)
23. **() السيد حسن عيد: مرجع سابق، ص198.** [↑](#footnote-ref-23)
24. **() محمد مندور: المسرح النثري، ص41.** [↑](#footnote-ref-24)
25. **() السيد حسن عيد: مرجع سابق، ص207.** [↑](#footnote-ref-25)
26. **() محمد يوسف نجم: المسرحية في الأدب العربي الحديث من 1748- 1914، بيروت، 1956، ص147.** [↑](#footnote-ref-26)
27. **() علاء الدين وحيد: مسرح محمد تيمور، دار مصر للطباعة، القاهرة، 1994، ص125.** [↑](#footnote-ref-27)
28. **() علاء الدين وحيد: مرجع سابق، ص127، 128.** [↑](#footnote-ref-28)
29. **() مجلة المسرح، العدد 62، 1926.** [↑](#footnote-ref-29)
30. **() نقلاً عن صلاح حسني عبدالعزيز: مرجع سابق، ص69.** [↑](#footnote-ref-30)
31. **() جريدة كوكب الشرق، ديسمبر، 1924.** [↑](#footnote-ref-31)
32. **() جريدة كوكب الشرق: عدد 4 نوفمبر، 1924.** [↑](#footnote-ref-32)
33. **() صلاح حسني عبدالعزيز: مرجع سابق، ص87.** [↑](#footnote-ref-33)
34. **() مجلة المسرح، العدد 41، 1926.** [↑](#footnote-ref-34)
35. **() جريدة الكواكب، 4 ديسمبر، 1924.** [↑](#footnote-ref-35)
36. **()جريدة الكواكب، 10 ديسمبر، 1924.** [↑](#footnote-ref-36)
37. **() صلاح حسني عبدالعزيز: مرجع سابق، ص96، 97.** [↑](#footnote-ref-37)
38. **() عباس خضر: أقدم مسرحية وتمثيلية عربية، مجلة الرسالة، 7/7/1947.** [↑](#footnote-ref-38)
39. **() عباس خضر: الناصر، مجلة الرسالة، 3/11/1947.** [↑](#footnote-ref-39)
40. **() عباس خضر: المسرح أداة ثقافة، مجلة الرسالة، 10/11/1947.** [↑](#footnote-ref-40)
41. **() عباس خضر: سر الحاكم بأمر لله، مجلة الرسالة، 8/11/1947.** [↑](#footnote-ref-41)
42. **() محمد الفيل: رؤية وبيان حالة المسرح العربي، مكتبة الأسرة، القاهرة، 2001، ص116.** [↑](#footnote-ref-42)
43. **() الجوائب المصرية، 11 يونيه، 1907، ص2.** [↑](#footnote-ref-43)
44. **() مجلة الإصلاح، 29 نوفمبر، 1913، ص3.** [↑](#footnote-ref-44)
45. **() محمد الفيل: مرجع سابق، ص148.** [↑](#footnote-ref-45)
46. **() رمسيس عوض: اتجاهات سياسية في المسرح قبل ثورة 1919، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 1979، ص121.** [↑](#footnote-ref-46)
47. **() محمد الفيل: مرجع سابق، ص133.** [↑](#footnote-ref-47)
48. **() محمد الفيل: مرجع سابق، ص131، 132.** [↑](#footnote-ref-48)
49. **() محمد الفيل: مرجع سابق، ص133.** [↑](#footnote-ref-49)
50. **() صلاح حسنى عبدالعزيز: مرجع سابق، ص40.** [↑](#footnote-ref-50)
51. **() صلاح حسني عبدالعزيز: مرجع سابق، ص41.** [↑](#footnote-ref-51)
52. **() صلاح حسنى عبدالعزيز: مرجع سابق، ص42.** [↑](#footnote-ref-52)
53. **() صلاح حسنى عبدالعزيز: مرجع سابق، ص25.** [↑](#footnote-ref-53)
54. **() صلاح حسني عبدالعزيز: مرجع سابق، ص26.** [↑](#footnote-ref-54)
55. **() محمد تيمور: حياتنا الفنية، الجزء الثاني، ص271.** [↑](#footnote-ref-55)
56. **() مجلة المسرح: الأستاذ عزيز عيد: ماذا يريد أن يصنع بعد انفصاله عن رمسيس، عدد2، مايو 1927.** [↑](#footnote-ref-56)
57. **() فتوح نشاطي: خمسون عاماً في خدمة المسرح، الهيئة العامة الكتاب، 1973،ص40.** [↑](#footnote-ref-57)
58. **() فتوح نشاطي: مرجع سابق ص40.** [↑](#footnote-ref-58)
59. **() مجلة المسرح: تحقيق صحفي تحت عنوان "مستقبل رمسيس بعد انفصال فاطمة وعزيز"، 23مايو 1927.** [↑](#footnote-ref-59)
60. **() مجلة المسرح: 25 مايو 1927.** [↑](#footnote-ref-60)
61. **() مجلة المسرح: مقال تحت عنوان "المديرون الفنيون في مصر .. من هم؟ وما هي قيمتهم"؟، 25 مايو 1927.** [↑](#footnote-ref-61)
62. **() مجلة المسرح: العدد الصادر بتاريخ 14 ديسمبر، 1925.** [↑](#footnote-ref-62)
63. **() اسم مستعار للأديب حنفي مرسي: قاموس المسرح، ج2، ص583.** [↑](#footnote-ref-63)
64. **() مجلة المسرح: 25 يوليو 1927.** [↑](#footnote-ref-64)
65. **() مجلة روزاليوسف: العدد 28، فبراير 1938.** [↑](#footnote-ref-65)
66. **() مجلة المسرح المصري: 6 مارس سنة 1931.** [↑](#footnote-ref-66)
67. **() مجلة المسرح المصري: المرجع السابق.** [↑](#footnote-ref-67)
68. **() زكي طليمات: ذكريات ووجوه وقصص في المسرح، 1981.** [↑](#footnote-ref-68)
69. **() مجلة التمثيل: العد الصادر بتاريخ 27 مارس 1924.** [↑](#footnote-ref-69)
70. **() مجلة المسرح: 29 مارس 1926.** [↑](#footnote-ref-70)
71. **() مجلة المسرح: 29 مارس 1926.** [↑](#footnote-ref-71)
72. **() نبيل بهجت مسرح بديع خيري، دار الهلال، القاهرة، 2001، ص25، 26.** [↑](#footnote-ref-72)