# سوسيولوجيا المسرح عند الناقد

# حسن عطية

## دراسة فى نقد النقد

تأليف

أ.د/ عامر صباح المرزوك

د/ رسل خلفة البكرى

الطبعة الأولى

٢٠٢٣م

دار المعارف

تأسست ١٨٩٠

دار المعارف
تأسست ١٨٩٠

رئيس مجلس الإدارة

**سعيد عبده مصطفى**

**كتب ثقافية**

**تصميم الغلاف:**

**محمد عطية**

تم التنفيذ بمركز زايد للنشر الإلكتروني بدار المعارف – ١١١٩ كورنيش النيل – القاهرة – جمهورية مصر العربية

المرزوك، عامر صباح.

سوسيولوجيا المسرح عند الناقد حسن عطية: دراسة فى نقد النقد/ تأليف: عامر صباح المرزوك، رسل خلفة البكرى.

ط 1 – القاهرة: دار المعارف، 2022.

204 ص، 24 سم

تدمك 2 9307 02 977 978

1 – المسرح – نقد.

2 – الإجتماع، علم

3 – عطية، حسن، ... – 2020

(أ) البكرى، رسل خلفة (مؤلف مشارك).

(ب) العنوان

تصنيف ديوى: 792.015

رقم الإيداع: 23206/ 2022

رقم أمر التشغيل: 63/ 2022/ 1

رقم الكونجرس: 7 – 841538 – 01 – 2

لا يجوز استنساخ أى جزء من هذا الكتاب بأى طريقة كانت إلا بعد الحصول على تصريح كتابى من دار المعارف.

**الناشر : دار المعارف - ١١١٩ كورنيش النيل - القاهرة ج. م. ع.**

هاتف: ٢٥٧٧٧٠٧٧ – فاكس: ٢٥٧٤٤٩٩٩ E-mail: maaref@idsc.net.eg

# الإهداء

المُعلم المسرحى .. حسن عطية
إلى روحك فى عِلِّيين

المؤلفان

# المقدمة

تعددت المناهج النقدية نتيجة التطور والتغيير فى مسار النقد المعاصر، وكان للنقاد أساليب متعددة فى تحليل الأعمال الإبداعية، وأصبح من العسير الوقوف عند منهج نقدى واحد، فكانت هناك محاولات كثيرة تسعى للنهوض بالظاهرة النقدية، لجعلها أكثر حداثةً ونُضجًا، بالاعتماد على مناهج نقدية جديدة، لا تتقيد بالنظام النقدى التقليدى المبنى على البديهيات، وإصدار الأحكام المسبقة.

اهتمت الدراسات النقدية بالنصوص والأعمال المسرحية، اعتمادًا على ما قدمته المناهج والنظريات من آليات تُمكّن القارئ من التغلغل إلى العمل الإبداعى، الذى أضحى جزءًا لا يتجزأ من المجتمع الذى نشأ فيه، والقبض على الدلالة التى تكمن وراءه، ليحقق التفاعل بين القارئ والعمل الإبداعى.

إن العلاقة بين الأعمال الإبداعية والمجتمع لا تحتاج إلى إثبات، أو وجود من ينكرها، وكل ما تدعو الحاجة إليه، هو بيان هذه العلاقة وكشف عناصرها وتفسيرها، وعلى أى نحو ترتبط تلك الأعمال بالمجتمع؟ وهل يستقى المجتمع من الفن أم العكس؟ أم أن العلاقة بينهما علاقة تبادل تأثر وتأثير؟ كما أن نقد هذا الواقع ليس كافيًا بالنسبة للنقد السوسيولوجى، وإنما على الناقد أن يعى بما ينبغى أن يكون عليه الواقع الذى يطمح إليه الإنسان، ويرفض التقاليد البالية والتخلف والاستغلال، لما يعبرُ عنه فى نقده بطرح الحلول البديلة.

لذلك يسلط الباحثان الضوء على العلاقة القائمة بين (المنهج السوسيولوجى) والأعمال النقدية المرافقة للظاهرة المسرحية، باعتباره من المناهج التى اعتمدتها الممارسة النقدية من أجل إنتاج معرفة علمية مرتبطة بالأعمال الإبداعية، وأن التحليل من وجهة النظر الاجتماعية والثقافية والسياسية والتاريخية أصبح أمرًا شائعًا، لاسيما بعد أن أخذ الكاتب والفنان ينهل إبداعه من بيئته، فإذا ما حاولنا الغوص فى الأعمال الإبداعية لوجدنا فى داخلها حياة منتجها، وشخصيته، ومجتمعه، وبيئته، التى ترعرع فيها سواء بالشكل المقصود أو غير المقصود، مضيفًا إلى المناهج التقليدية ما يغنيها من عمق وبُعد جديد، حيث تعد الأعمال الإبداعية

نتاجًا عن الحياة الاجتماعية، وثمرة إعادة بناء عناصر الواقع بلغة جديدة، تقوم على المعاينة والملاحظة والشرح والتفسير والتحليل، لتولد إدراكًا ووعيًا بالجمال عند المتلقى.

ومن التجارب النقدية العربية المعاصرة، هى تجربة الناقد المسرحى الأكاديمى المصرى الأستاذ الدكتور حسن عطية (١٩٤٨ _ ٢٠٢٠م)[١] التى تُشكلُ إضافة جديدة إلى حقل الدراسات النقدية السوسيولوجية المعاصرة، باعتبارها تجربة امتدت منذ أواخر ستينيات القرن المنصرم من خلال نقوداته المسرحية التى بدأ ينشرها فى الصحف والمجلات المحلية ومن ثم العربية والأجنبية، ونشر فيما بعد عددًا من الدراسات الأكاديمية النقدية، ومن ثم إصداره مجموعة من المؤلفات النقدية التى اهتمت بالمسرح والمجتمع، وعالجت مجموعة من القضايا المسرحية التى تخص المسرح العالمى والعربى، وتوزعت دائرة اهتمامه النقدى وفق ثلاثة محاور رئيسة هى: المسرح والسينما والفنون الشعبية.

وتكمُن أهمية البحث بدراسة المنهج النقدى السوسيولوجى عند الناقد حسن عطية، كونه ناقدًا مسرحيًّا ملتزمًا بقضايا المسرح وهمومه، بل إنه الأستاذ الأكاديمى الذى تخرج على يديه جيل من النقاد هم الآن يشغلون الوسط المسرحى بكتاباتهم النقدية، من خلال تدريسه لمناهج النقد فى المعهد العالى للفنون المسرحية بأكاديمية الفنون فى القاهرة منذ ثمانينيات القرن المنصرم، إضافة إلى ممارسته التطبيقية للنقد المسرحى لأكثر من نصف قرن، وحضوره الفعّال فى المسرح العربى، ومشاركته الواسعة فى المهرجانات الأجنبية والعربية والمحلية، حتى اختير ليكون الرئيس الأسبق لجمعية النقاد المسرحيين العرب، لهذا جاءت هذه الدراسة لتوثق تجربته النقدية، ودراسة أعماله النقدية السوسيولوجية التى اهتمت بالخطاب المسرحى فى ضوء نقد النقد، لتُبَيِّن للباحثين خصوصية منجزه النقدى.

أما الحاجة إلى البحث: فالبحث يعدُ جهدًا معرفيًّا يُفيد طلبة كليات الفنون الجميلة ومعاهدها والباحثين والدارسين والمهتمين بمجالات النقد والأدب المسرحى،

(١) ينظر: ملحق رقم (١) السيرة الذاتية والعلمية للناقد حسن عطية.

بوصفه منجزًا يُسهم فى تسليط الضوء على الدراسات التى تهتم بالنقد المسرحى عمومًا، والنقد المسرحى السوسيولوجى خصوصًا.

ومن الجدير بالذكر أن المكتبة العربية تخلو من أيّة دراسة أكاديمية متخصصة تتناول دراسة المنجز النقدى للناقد حسن عطية، ولهذا حوى الكتاب مقدمة ومدخلاً تضمن تحديد المصطلحات الواردة فى الكتاب، وقام الباحثان فى الفصل الأول بدراسة النقد المسرحى وفق: (النشأة، المفهوم، الوظيفة)، فيما عنى الفصل الثانى بدراسة النقد السوسيولوجى كدراسة تاريخية وذكر للتجارب العالمية والعربية، أما الفصل الثالث فتناول مفهوم نقد النقد، والفصل الرابع درس المرجعيات المعرفية للناقد حسن عطية، والفصل الخامس كُرس لدراسة تسعة نماذج نقدية سوسيولوجية للناقد حسن عطية تم نشرها فى كتب مستقلة أو مشتركة وفق منهج نقد النقد، وقد اختتم الكتاب بمجموعة من النتائج (الخاتمة) التى تمخض عنها البحث، ثم إيراد ثبت بالمصادر والمراجع، وضم الكتاب ملحقًا أول عن سيرة الناقد حسن عطية الذاتية والعلمية، وملحقًا ثانيًا عن الدراسات المنشورة فى الكتب التى تم أخذ عينة البحث عنها.

وأخيرًا لابد للباحثيْن أن يسجلا شكرهما للذين مدُّوا يد العون قولًا أو فعلًا، وبالخصوص، والدكتورة عايدة علام حرم الدكتور حسن عطية، متمنين للجميع الموفقية والنجاح.

ومن الله التوفيق.

## مدخل

# المصطلحات الواردة فى الكتاب

### )فـتّلح ×طثـفـثقفطف:ةـ÷ـني Sociology

اشتق عالم الاجتماع (أوغست كونت) «كلمة (Sociology)من مصطلحين من اللاتينية واليونانية، ليشير بهما إلى «الدراسة العلمية للمجتمع»[١]، وتعرف السوسيولوجيا بأنها «علم مهمته الاستيعاب [الفهم]، عن طريق تأويل النشاط الاجتماعى»[٢]، وهى «العلم الذى يدرس الظواهر الاجتماعية دراسة علمية، بهدف الكشف عن القوانين أو القواعد أو الاحتمالات التى تخضع لها هذه الظواهر فى ترددها أو اتجاهها أو اختفائها»[٣]، وهى «صفة ما هو متعلق بحياة الناس فى المجتمع، وفى هذا المعنى يكون اللفظ وصفًا للأمور السياسية والمعيشة معًا»[٤].

### ٦÷ـعةّـلح ×طعيمب ×طثـفـثقفطف:ـكـني Sociological Criticism

عُرف النقد السوسيولوجى بأنه المنهج الذى «يثبت أن حياة الأفراد العاطفية والثقافية لها دلالة موضوعية ذات طابع تاريخى واجتماعى»[٥]، وأولى علامات هذا النقد أن يقود إلى عدد من المواقف والتصورات، منها رفضه للأدب الغامض لأنه لا يمد جسورًا مع متلقيه، وأن يبين الصلة بين النص والمجتمع الذى نشأ فيه، ورفضه للمتعة المحضة دون وجود أهداف واضحة، إلى جانب إدانته اهتمام الأدباء بقيم

---

(١) ينظر: ملحق رقم (١) السيرة الذاتية والعلمية للناقد حسن عطية.

(٢) فيليب كابان، وجان فرانسوا دورتيه: علم الاجتماع: من النظريات الكبرى إلى الشؤون اليومية: أعلام وتواريخ وتيارات، تر: إياس حسن، (دمشق: دار الفرقد، ٢٠١٠م)، ص٤٨.

(٣) عبد الحميد لطفى: علم الاجتماع، (بيروت: دار النهضة العربية، ١٩٧٧م)، ص٣٦.

(٤) جبور عبد النور: المعجم الأدبى، (بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٧٩م)، ص٧.

(٥) آن موريل: النقد الأدبى المعاصر، تر: إبراهيم أولحيان ومحمد الزكراوى، (القاهرة: المركز القومى للترجمة، ٢٠٠٨م)، ص٦٣.

الطبقات المستغلة كالإقطاعيين والبرجوازيين وتعبيرهم عنها، مهما بلغت أعمالهم من نضج وجودة[1].

ويرى الناقد (بيار بربريس) أن فكرة النقد السوسيولوجى هى «فكرة قديمة اقترن ظهورها بحركة نشأة العلوم الاجتماعية وببروز التفكير فى التفاعل بين الواقعين الاجتماعى والثقافى»[2]، ومن وجهة نظره أن النقد السوسيولوجى «مشروع دقيق ومرتبط بتاريخ محدد لكنه – بطبعه مشروع مفتوح وسيبقى مفتوحًا، بخلاف علم الاجتماع الذى يدرس ما قبل النص وما بعد النص وهما مبحثان محكومان دائمًا بحصر مجال الاهتمام فى فترة تاريخية محددة ... وينبغى أن يدل على قراءة ما هو تاريخى وماهو اجتماعى وماهو أيديولوجى وما هو ثقافى فى هذا الشىء ذى الشكل الخارجى والذى هو الأدب»[3].

وعرفه الناقد (صلاح فضل) بأنه المنهج الذى تبقى من المنهج التاريخى، «وانصبت فيه كل البحوث والدراسات التى كانت فى البداية متصلة بفكرة الوعى التاريخى. إذ سرعان ما تحول هذا الوعى إلى وعى اجتماعى يرتبط بطبيعة المستويات المتعددة للمجتمع، وبفكرة الطبقات وكذلك يرتبط بفكرة تمثيل الأدب للحياة على المستوى الجماعى، وليس على المستوى الفردى، بمعنى أنه كلما اعتبرنا الأعمال الأدبية تعبيرًا عن الواقع الخارجى كان ذلك مدخلًا لربطها بتفاعلات المجتمع وأبنيته ونظمه وتحولاته باعتبار هذا المجتمع هو المنتج الفعلى للأعمال الإبداعية والفنية»[4].

ويمكن للنقد السوسيولوجى «أن يدرس المجتمع بعناية من خلال خطط ثلاث:

أولًا: المجتمع الواقعى، حيث ظهر الكاتب، وحيث أنتج عمله.

---

(١) ينظر: صالح هويدى: المناهج النقدية الحديثة: أسئلة ومقاربات، (دمشق: دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، ٢٠١٥م)، ص١٠٣.

(٢) دانيال بارجاس وآخرون: مدخل إلى المناهج النقدية فى التحليل الأدبى، تر: الصادق بن الناعس بن الصادق قسومة، (الرياض: إصدار جامعة الأمام محمد بن سعود الإسلامية، ٢٠٠٨م)، ص٢٩٧.

(٣) دانيال بارجاس وآخرون: مدخل إلى المناهج النقدية فى التحليل الأدبى، مصدر سابق، ص٣٠٢.

(٤) صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، ط٥، (القاهرة: أطلس للنشر والإنتاج الإعلامى، ٢٠٠٥م)، ص٣٢.

ثانيًا: المجتمع الذى ينعكس مثاليًّا فى نطاق العمل نفسه. وأخيرًا، قد يكون عبارة عن أدب العادات، سياسيًا أو أخلاقيًا، أو خطة اصلاح اجتماعى فى العمل»[1]، وينطلق النقد السوسيولوجى من «النظرية التى ترى أن الأدب ظاهرة اجتماعية، وأن الأديب لا ينتج أدبًا لنفسه، وإنما ينتجه لمجتمعه، منذ تفكيره فى الكتابة، وفى أثناء ممارسته لها، وعقب انتهائه منها. فالقارئ حاضر فى ذهن الأديب، وهو وسيلته وغايته فى آن معًا»[2]، وبهذا يكون النقد السوسيولوجى هو «التزام فى البحث عن نقاط الالتقاء وعن التناقضات. ولهذا السبب لا يضع النقد الاجتماعى إطلاقًا نقطة النهاية التى تجعل من النص نتاجًا نهائيًّا»[3].

### ٦÷ط٧÷لح ×طعيمب ×بخشت"لكني Theatrical Criticism

النقد المسرحى هو نقد «ينصب على الحكم على المسرحيات إثر تمثيلها مباشرة، ويظهر على شكل مقالات فى الصحف والمجلات ... وقد يعالج النقد المسرحى المبادئ العامة والمعايير الفنية التى تقوم عليها كتابة المسرحيات»[4]، وهو «العملية التحريرية – أو الشفوية – الخاصة بتحليل، وتفسير، وتقييم العرض المسرحى، بما فى ذلك النص، والإخراج، والتمثيل، والديكور، والعناصر الأخرى المشتركة فى تكوين العرض. وقد يكون لكل عنصر من هذه العناصر ناقد مختص»[5]، وهو «حلقة أخيرة من حلقات العمل المسرحى»[6].

---

(١) إنريك أندرسون إمبريت: مناهج النقد الأدبى، تر: الطاهر أحمد مكى، (القاهرة: مكتبة الآداب، ١٩٩١م)، ص١١٨.

(٢) صالح هويدى: المناهج النقدية الحديثة: أسئلة ومقاربات، مصدر سابق، ص١٠١.

(٣) مجموعة من الكتاب: مدخل إلى مناهج النقد الأدبى، تر: رضوان ظاظا، (الكويت: المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة رقم ٢٢١، ١٩٩٧م)، ص١٣٧.

(٤) مجدى وهبه، وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية فى اللغة والأدب، ط٢، (بيروت: مكتبة لبنان، ١٩٨٤م)، ص٤١٨.

(٥) إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، (القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٥م)، ص٢٨١.

(٦) كمال الدين عيد: أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبى: قاموس منهجى لدراسة الفنون فى الوطن العربى، (الإسكندرية: دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ٢٠٠٦م)، ص٧١٢.

## تـ×ـنّـ÷ـلح ×طعيمب ×بخشت"ك ×طشفشقفطف:كني Sociological Theatrical Criticism

تبنى النقد المسرحى السوسيولوجى مفهوم النسبية و«دوره فى إدخال عناصر جديدة تحكمت بمنحى وتوجه النقد. فقد صار النقد يحاول أن يفسر العمل انطلاقًا من التركيز على ربط المادة بسياقها التاريخى والاجتماعى والإنسانى، أو عبر البحث فى لاوعى الكاتب وعلاقة إنتاجه بالمكبوت لديه»[1]. وهذا ما يجعل من دراسة خطاب النقد المسرحى جانبًا أساسيًّا من جوانب «المسرح فى المجتمع»، يهدف إلى الكشف عن الكيفية التى تستجيب بها المؤسسة النقدية – بوصفها مؤسسة اجتماعية – للتحدى الذى يطرحه التاريخ الاجتماعى متمثلًا فى تغير الواقع تغيرًا يفرض على المؤسسات الاجتماعية أشكالًا مختلفة من الاستجابة له»[2].

### التعريف الإجرائى لـ(النقد المسرحى السوسيولوجى):

هو نقد مسرحى ابتكارى متجدد، يبحث عن لغة جديدة، ذات طبيعة تنويرية، تأتى بالقراءة التاريخية والاجتماعية والأيديولوجية والثقافية، بالإضافة إلى طرح الأسئلة والمشكلات، وإيجاد الحلول المناسبة التى تُعبر عن تطلعات المجتمع والطبيعة البشرية.

## آ÷ظتّ÷لح ×طعيمبني Criticism Cash

يُعد (نقد النقد) عملية إبداع ثالثة، تتسم بالعلمية والصرامة والموضوعية كونها قراءة تحليلية شاملة، تعمل على إضاءة النص النقدى من عدة زوايا لمساعدة القارئ على الوقوف عند أكثر من حقيقة وخبيئة فى النص النقدى موضع التحليل، و(نقد النقد) هو «قول آخر عن النقد، يدور حول مراجعة «القول النقدى» ذاته، وفحصه، ومراجعة مصطلحات النقد، وبنيته المنطقية، ومبادئه الأساسية وفرضياته

---

(١) مارى إلياس، وحنان قصاب حسن: المعجم المسرحى: مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، ط٢، (بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، ٢٠٠٦م)، ص٥٠٢.

(٢) سامى سليمان أحمد: حفريات نقدية: دراسات فى نقد النقد العربى المعاصر، (القاهرة: مركز الحضارة العربية، ٢٠٠٦م)، ص١٦.

التفسيرية، وأدواته الإجرائية»[1]، وإن مفهوم (نقد النقد) يدل على الشمولية لأنه «يشير إلى أية فعالية نقدية تُمارس على فعالية نقدية سابقة لها فى الحضور، وفى أى حقل من حقول المعرفة الإنسانية. فللنقد المُنصب على النصوص أبعاد متعددة، ومساحات اشتغال فى أنواع الموضوعات التاريخية والفلسفية والاجتماعية والأدبية»[2].

**التعريف الإجرائى لـ(نقد النقد):**

هو قراءة نقدية تراجع النقد الأول لفهمه وتفسيره وتحليله، وتبرر اتجاهاته، وتحدد اشتغالاته، لتساعد القارئ على تقديم تفسيرات متنوعة، وتزوده بسيل من الاحتمالات، والتأمل فى جماليات الخطاب المسرحى، إضافة إلى المتعة واللذة فى خلق واكتشاف الموضوع النقدى من جديد، وإبرازه إلى الوجود وبصورة مختلفة.

(١) جابر عصفور: نقاد نجيب محفوظ: ملاحظات أولية، فى مجلة (فصول)، المجلد الأول، العدد الثالث، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، أبريل ١٩٨١م)، ص١٦٤.

(٢) عبد العظيم السلطانى: مقاربات فى تنظير نقد النقد الأدبى، (دمشق: تموز ديموزى للطباعة والنشر، ٢٠١٨م)، ص١٣.

# الفصل الأول

## النقد المسرحى

### النشأة، المفهوم، الوظيفة

مُنذ أن وُجد الإبداع وُجد نقد حوله، شرحًا وتعليقًا وتقويمًا، فالإبداع هو لغة التعبير عن الواقع والعالم، ولفهم هذا العالم وكشف أسراره، توجب وجود نقد يحاور هذا الإبداع، ويكشف عن مواطن وبواعث الجمال فيه، ويحقق مبدأ الفعالية بين أقطاب العملية الإبداعية (المبدع، النص، المتلقى). لتظهر مهمة النقد فى هذا الجانب كونه ممارسة معرفية وعملاً تنقيبيًّا ينصب اشتغاله على محاورة ومراجعة النصوص الإبداعية، بطريقة علمية وموضوعية، ووفق معطيات تتقاسمها اهتمامات الناقد الذى يهدف لمعرفة آلية تشكل الإبداع ورصد آلياته، وبعد ذلك القبض على دلالاته داخل ظروف وسياقات معينة لخدمة الأعمال الإبداعية، على عكس ما يعتقد الكثير بأن النقد هو مجرد انتقاد وكشف عيوب تلك الأعمال. والنقد يبدأ لحظة الشروع بالقراءة إلى أن تنتهى قراءة العمل الإبداعى، فيبدأ العقل بطرح التساؤلات حول ما تم قرأته، ومن ثم تبدأ مرحلة الانتقاء والتركيب والتحليل والاستدلال وغيرها.

ويُعد النقد من النشاطات الحضارية التى لا يزال لها حضور جرىء فى مختلف المجتمعات، كوسيلة جادة من وسائل الوصول للمعرفة وتحصيلها. ومصطلح النقد كما جاء به الناقد (شوقى ضيف) هو «تحليل القطع الأدبية وتقدير ما لها من قيمة فنية. ولم تأخذ الكلمة هذا المعنى الاصطلاحى إلا منذ العصر العباسى، أو قبل ذلك فكانت تستخدم بمعنى الذم والاستهجان. واستخدمها الصيارفة فى تمييز الصحيح من الزائف فى الدراهم والدنانير، ومنهم استعارها الباحثون فى النصوص الأدبية ليدلُّوا بها على الملكة التى يستطيعون بها معرفة الجيد من النصوص والردىء والجميل والقبيح وما تنتجه هذه الملكة فى الأدب من ملاحظات وآراء وأحكام

مختلفة»[1]. وعليه فإن النقد يعد وسيلة لتقويم العمل الإبداعى عن طريق وصفه وتحليله وإصدار الحكم، ويتم هذا بطريقتين: إما بوصفه من (الخارج) فيسمى نقدًا سياقيًّا، أو بوصفه من (الداخل) فيسمى نقدًا نسقيًّا. ولكل منهما ميزته الخاصة التى تجعله أصلح من غيره، ومهما تكون الطريقة، فإن الناقد يتبع إستراتيجية واحدة تنطلق من الثقافة والاتجاه الجمالى والفكرى للناقد، ثم معطيات النص الظاهرة والمضمرة وبعدها موقف المبدع ورؤيته للفكرة.

وتدور كلمة النقـــد حول أربعـــة معايير للتقييم النقـــدى، وهى[2]:

**أولًا/ الاختبار**: يعنى الفحص الدقيق والتأمل الواعى لأنه على الناقد قبل الحكم على العمل الإبداعى أن يفحصه أولًا ثم يتأمله.

**ثانيًا/ التمييز**: يعنى فصل أحسن الكلام من ردىء الكلام وهو يقتضى الإلمام بالخبرة الكبيرة، فالناقد لا يستطيع النقد إلا إذا كان خبيرًا بأدوات النقد التى تتمثل: بالبصيرة النافذة والثقافة الواسعة والإحاطة بعلوم اللغة، ومحصول كبير من الآداب العربية.

**ثالثًا/ التفسير**: يكون عند بيان المآخذ وكشف العيوب وذلك عن طريق فحص طبيعته وعرض ما فيه من قيم.

**رابعًا/ الحكم**: وهو المحصلة النهائية للنقد الذى يغطى كل جوانب النقد الذى يكون عامًّا وشاملًا، وهو بيان قيمة الأثر الفنى وتحليله والموازنة بينه وبين ما يشبهه من آثار.

إن النقد كخطاب إجرائى ومرحلة من مراحل الإبداع الفنى، يسعى إلى تطوير النشاط الإبداعى، والتعرف إلى أشكاله الفنية ومقاصده الفكرية والثقافية، وإصدار حكم بجودته بالتمييز بين الجيد والردىء منه لتقويمه، لأنه «فن تقويم الأعمال الأدبية والفنية، وتحليلها تحليلًا قائمًا على أساس علمى. وهو الفحص

---

(١) شوقى ضيف: النقد، ط٥، (القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٤م)، ص٩.

(٢) ينظر: محمد عبد المنعم خفاجى: مدارس النقد الأدبى الحديث، (القاهرة: الدار المصرية اللبنانية للنشر والتوزيع، ١٩٩٥م)، ص١٠ ــ ١٢.

العلمى للنصوص الأدبية من حيث مصادرها، وصحة نصها، وإنشاؤها، وصفاتها وتاريخها... بهدف الكشف عن وجوه الإحسان فى الإبداع الأدبى، والإدلاء ببيانات دقيقة تحكم على هذه الآثار قوة أو ضعفًا، فى ضوء مبادئ يفترض أن يختص بها ناقد أو مجموعة من النقاد يصدرون هذا الحكم أو ذاك»[1]. إذ يشير النقد إلى الفعل العام المتمثل فى الاختبار والتمييز والتحليل والتفسير والحكم على النصوص، هدفه الفنى هو نقل التجربة الجمالية من خلال تبرير آراء المرء بالمعايير الفنية والأدلة المفسرة من الأعمال الإبداعية.

ويعرف فن المسرح بتعدد الثيمات والتقنيات والوسائل، لذا فلا بد من احتوائه التناقضات فى الواقع والمجتمع، فهو مرآة المجتمع ومهمته تجسيد الإنسان فى صراعاته الاجتماعية المختلفة، أما النقد فهو فن التمييز بين الأساليب لمعرفة الجيد من الردىء، وهو مطالب بأن يكون استكشافًا لعملية الإبداع وروحها وبدايتها الكامنة.

ويُعد النقد ضرورة من ضرورات حياتنا الإبداعية، لأنه عمل موازٍ للإبداع المسرحى، إذ ينصب على النص المسرحى فيحلل قيمته الفكرية والجمالية وصولًا إلى جميع العناصر الفنية التى تسهم فى إنجاحه، «ومن بين أنماط النقد المتنوعة يتمتع النقد المسرحى بخصائص نوعية تكاد تجعله متميزًا عن سواه، نظرًا لشموليته وتعدد جوانبه. ومن هنا يصح القول: إن ثمة علاقة جدلية بين النقد والمسرح بحيث لا يمكن دراسة النقد بمعزل عن المسار التاريخى التطورى للحركة المسرحية الإنسانية بظروفها الذاتية والموضوعية، وإن كانت تسبق النقد من حيث النشأة. بيد أن وجود النقد يمثل حالة ملازمة للظاهرة المسرحية – فى أى بلد كان– بوصفه أحد مرتكزاته الرئيسة»[2]. إذ يستطيع النقد أن يرصد مظاهر الأعمال المسرحية، ويميز بين العمل الإبداعى الجيد، والعمل الإبداعى الردىء، وسيادة عنصر ما فى المسرحية.

---

(١) إبراهيم محمود خليل: النقد الأدبى الحديث: من المحاكاة إلى التفكيك، ط٤، (عمان: دار المسيرة للنشر والتوزيع، ٢٠١١م)، ص١١.

(٢) باسم الأعسم: نقد النقد المسرحى، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ٢٠١٢م)، ص٩ ــ ١٠.

حظى المسرح بالقراءة والاستقصاء والنقد كونه يحتل مساحة كبيرة فى الحياة الثقافية من قبل منتجيه ومتلقيه، لقدرته على مواكبة المتغيرات وإدراكه لمعطيات العصر، وأن وعى توجهاته ومفاهيمه تأخذ به إلى القيادة الفكرية والسياسية، وتجعله مؤثرًا فى جماهيره بوسائله الجذابة من تتابع الأحداث والحوار وعناصر التشويق ومحاكاته للنفس الإنسانية، وسلاسة لغته وشعبيتها ويسرها. وقد اقتات المسرح على أنواع أدبية وفنية عدة، وورث دورها الثقافى مما جعله أكثر الفنون قدرة على التعبير عن أزمات الإنسان وقضايا الواقع من خلال إجادته لطرح الأسئلة وإثارة الانتباه، فالمسرح أقرب الثمار الفنية وأيسرها. والفن المسرحى، عالم ثرى بالكتابة إبداعًا ونقدًا، عالم باعث للحركة، وتواق للقول وللكلام وللولوج إلى عالم المتخيل الحكائى، بسبب قدرته على توفير المحفزات اللازمة لإدامة شعلة التخييل البشرى وحثها على آفاق لم تكتشف بعد، والمساعدة على تجاوز الإحباط واليأس التى يحفل بها واقعنا المعاصر، لذلك هو بحاجة «إلى مهارة فنية خاصة تستطيع أن تؤلف بين عناصر هذا الفن المتشعبة من قصة وممثل ومسرح وجمهور وحوار، وأن تخضع فى غير افتعال لقيود المسرح والتزاماته، وأن تتعاون كل هذه العناصر فى غير تضارب أو تنافر حتى يصل الكاتب إلى عمل فنى متكامل متناغم»[1].

إن النقد المسرحى ليس انعكاسًا ولا امتدادًا للآثار الفنية التى يسائلها ويوضحها، لأنه إبداع يختلف فى جوهره عن الأثر الفنى، ولأن الكاتب والناقد يختلفان فى النظرة إلى الأشخاص والأشياء، فالناقد يدلى بمقولات وقراءات نقدية لا يستطيع الكاتب أن يدلى بها فى سياقه الإبداعى.

والنقد «فن يقوم على فن وجد قبله، محاكاة ثانية للقوة الخلاقة»[2]، يرتكز منذ نشأته على تحقيق مبدأ التواصل مع الحياة الإنسانية برمتها، ويطمح إلى إيقاظ جذوة

(١) محمد زكى العشماوى: دراسات فى النقد المسرحى والأدب المقارن، (القاهرة: دار الشروق، ١٩٩٤م)، ص٤١.

(٢) نورثروب فراى: تشريح النقد: محاولات أربع، تر: محمد عصفور، (عمان: دار الجامعة الأردنية للنشر والتوزيع، ١٩٩١م)، ص٣.

خلية الحياة والتعاون الفعلى فى مسيرة الإنماء والارتقاء بالبشرية إلى مصاف السمو والتقدم، حيث يتداخل النقد المسرحى مع المنظومة الحياتية للأفراد والجماعات ويكشف عن بؤر النقص والخلل فى واقع العمل الإبداعى، ويعرض نقاط ومكامن الضعف التى سلطت عليه، وكلما كان النقد موجهًا بحب وعشق للعمل المسرحى، كلما كان فى صالح إبراز العمل الإبداعى، سواء كان ذلك تأييدًا أو هجومًا على هذا العمل، فكل إبداع مسرحى يُقابل بإبداع نقدى عبر توالى العصور وتعاقب الأجيال، من خلال هذا كله، يبدو النقد المسرحى «فعلًا ضروريًّا متصلًا بالمسرح وبمساراته وبالحياة المسرحية وصور تحققها، له وزنُه فى تحقيق غايات هذا الفن وله دوره فى إبراز سماته وفى توجيه خياراته»[1].

كشفت الدراسات إن أولى محاولات النقد المسرحى الجدية كانت عند شعراء المسرح الإغريقى فى القرن الرابع قبل الميلاد، تجلت عند الشاعر المسرحى (أريستوفانيس ٤٤٦ _ ٣٨٦ ق.م) فى مسرحيته (الضفادع ٤٠٥ ق.م) التى تُعد «أشهر وأهم وثيقة نقدية وصلتنا من التراث الإغريقى فى القرن الخامس قبل الميلاد، وربما تكون أظرف الوثائق فى تاريخ النقد الأدبى على وجه العموم»[2]، صوّر فيها الصراع بين الكاتبين الدراميين (أسخيلوس ٥٢٥ _ ٤٥٦ ق.م) و(يوربيدس ٤٨٠ _ ٤٠٦ ق.م)، وسخر فيها من (يوربيدس) الذى كان قد توفى قبل تمثيل المسرحية بعام، وهاجمه بأنه هدم مبادئ الدين والخلق التقليدية بثقافته السوفسطائية، وسخريته من أبطال الميثولوجيا اليونانية ووصف الحياة اليونانية آنذاك بأحداثها واضطراباتها، ويعيب (أريستوفانيس) على (يوربيدس) تكلفه فى الأسلوب، وحيلة المسرحية التى يجافى بها طبيعة الفن. وتنتهى هذه المسرحية بهزيمة (يوربيدس) للعيوب الفنية والخلقية السابقة فى مسرحياته. وتمثل مسرحية (الضفادع) اتجاهًا

(١) محمد المديونى: فى النقد المسرحى والحياة المسرحية، ضمن أعمال الندوة الفكرية (النقد المسرحى وموقعه من الحياة المسرحية: اليوم وغدًا)، تحرير: محمد المديونى، (الشارقة: الهيئة العربية للمسرح، ٢٠١٩م)، ص١٨.

(٢) عبد المعطى شعراوى: النقد الأدبى عند الإغريق والرومان، (القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية، ١٩٩٩م)، ص٥٢.

عامًّا ساد النقد الأدبى اليونانى، أما فى مسرحية (السحب ٤٢٣ق.م) نقد وهاجم فيها أفكار الفلاسفة والخطباء والشعراء السوفسطائيين والفيلسوف (سقراط ٤٧٠ _ ٣٩٩ ق.م) خاصةً[١].

استخدم «أريستو فانيس بعض المصطلحات النقدية التى لم يستخدمها أحد من قبل. فلقد مازج بين الأحكام الأخلاقية والأحكام الفنية، لكنه لم يخلط بينها بل حدد مفهوم كل منها. إن إثارة هذه الموضوعات النقدية على خشبة المسرح أمام الجمهور يكشف عن اهتمام الإغريق بمناقشة تلك الموضوعات، ويؤكد أنها كانت موضوعات منتشرة فى الأوساط الإغريقية الفنية والأدبية على أقل تقدير»[٢].

ووفقًا لذلك، «إن المسرح اليونانى قد عرف ظواهر نقدية كانت قد أرست دعائم النقد بشقيه الأدبى «الدرامى» و«المسرحى»، وإن كانت بصيغة تأثيرات عفوية لم تحكمها قواعد أو أصول نقدية، لكن بمرور الزمن وبتطور ملكة التفكير والتذوق أخذ النقد يتطور من (التأثيرية) الذاتية إلى الموضوعية، التى أوشكت أن تحوله إلى علم قائم على أصول محددة لكل فن من فنون الأدب عند رائد هذا النقد الموضوعى شبه العلمى وواضع أسسه- الفيلسوف اليونانى الأكبر (أرسطو ٣٨٤ _ ٣٢٢ ق.م) وبخاصة فى كتابيه (الخطابة) و(الشعر)»[٣]. وهذا يعنى أن اليونانيين هم السباقون لوضع أصول النقد وقواعده، بسبب ازدهار الشعر والنثر لديهم، وما وصلوا إليه من حضارة عريقة، وما كانوا عليه من ترف عقلى وعمق فى التفكير، لكن هذه المحاولات للنقد كانت ساذجة فى بداياتها، ثم اخذت «فى التعقيد شيئًا فشيئًا، إلى أن تكونت فيه عند أرسطو نظرية واضحة المعالم. وأخذ منذ وُجد عندهم يُعنى بتفسير الشعر تارة والحكم عليه بمقاييس اجتماعية أو فلسفية تارة ثانية. ومضى (أفلاطون ٤٢٧ _ ٣٤٧ق.م) يزعم أنه فى مرتبة متخلفة بالقياس إلى الفكر والحكمة، ولم يكتف بذلك فقد أعلن حملة صريحة على الشعراء، وأخرجهم من مدينته المثالية لما

(١) ينظر: محمد غنيمى هلال: النقد الأدبى الحديث، (القاهرة: دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٩٧م)، ص٢٦.

(٢) عبد المعطى شعراوى: النقد الأدبى عند الإغريق والرومان، مصدر سابق، ص٦١.

(٣) باسم الأعسم: نقد النقد المسرحى، مصدر سابق، ص١٠.

ينشرون من أخلاق سيئة تضر المجتمع السليم»[1]، إذ نقد (أفلاطون) الشعر والشعراء وذهب إلى «أن الشاعر مثله مثل الحسيين يعتمد على الظن ولا يرقى إلى المعرفة الصحيحة، وما التقليد إلا نوع من اللهو أو اللعب، وما الشعراء التراجيديون سواء أكتبوا شعرًا للملاحم أو مسرحيات، سوى مقلدين بكل معانى الكلمة»[2]، بمعنى إنه اعتبر الشعر نموذجًا للمحاكاة السيئة.

و(أفلاطون) فى نقده لم يترك كتبًا نقدية بعينها، «ولكنه ترك آراءه النقدية فى عدد من كتبه أهمها (الجمهورية) ومحاورة (إيون) التى تعرض للإليازة بصفة خاصة. والملحوظ أنه استمد من نظريته المشهورة فى المثل أبعاد المحاكاة التى هاجم فى ضوئها الشعراء على أساس أنهم يكذبون فى تقليدهم لعالم المحسوسات الناقص الذى يقابل عالم المثل الكامل، ويبدو الخطر أكبر عندما يلجأ الشاعر فى تعبيره إلى الكلمات والصور المجازية والموسيقى ليقدم لنا ظل المدرك المحسوس»[3].

إن (أفلاطون) اعتَبر الفنان والكاتب المسرحى مضللاً ومُتلاعبًا بمشاعر المتلقى، ولكن فى المقابل فإن المتلقى اليونانى قد استحسن الأعمال التراجيدية، وأخذ يُقبل على الشعر التمثيلى، بدليل أن الدولة كانت تُثنى على الشعراء والممثلين وتمنح الجوائز لتلك النصوص الإبداعية.

ثم واصل (أرسطو) مسيرة أستاذه (أفلاطون) بنفس الاتجاه مع الاختلاف عنه فى النظرة والحكم «فجرد اتهامات أستاذه للشعر– مع انه بدأ شاعرًا – من مغزاها وقرر أن المحاكاة ليست رديئة فى ذاتها لأنها طبيعية فى الإنسان، وإنما تختلف بنسبة ما يحاكى وبطريقة المحاكاة، حيث تنتج الملحمة حينًا والتراجيديا حينًا ثانيًا والكوميديا حينًا ثالثًا»[4]. وكتاباه (فن الشعر) و(فن الخطابة) يمثلان أكثر الأعمال النقدية تأثيرًا فى العصور القديمة، وسيطرت قوانينهما على الرومان من

(١) شوقى ضيف: فى النقد الأدبى، ط٩، (القاهرة: دار المعارف، ٢٠٠٤م)، ص٤٦.

(٢) محمد جمال كيلانى: الاتجاه النقدى فى فلسفة أرسطو، (طنطا: دار ومكتبة الإسراء للطبع والنشر والتوزيع، ٢٠٠٧م)، ص٦٥.

(٣) أحمد كمال زكى: النقد الأدبى الحديث: أصوله واتجاهاته، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٢م)، ص٢٥.

(٤) أحمد كمال زكى: النقد الأدبى الحديث: أصوله واتجاهاته، مصدر سابق، ص٢٥.

بعده، إذ يقول فيه إن الشعر محاكاة تثقيفية لا للأشياء ولكن للأفعال، فالمحاكاة عنده ليست مجرد نقل آلى، وإنما إلهام خلاق يستطيع الشاعر به أن يوجد شيئًا جديدًا، مستخدمًا ظواهر حياة البشر وأعمالهم، والطبيعة هى المبدأ المنتج فى هذا العالم والقوة الخلاقة التى لا تخطئ هدفها، وإن أخطأت فالعيب فى المادة التى تستخدمها، فالأعمال المسرحية تحاكى أفعال البشر، وتخلصهم من الانفعالات الضارة مثل: الخوف والشفقة[1]. بمعنى أن مشاهدة الأعمال المسرحية تؤدى إلى تطهير نفسية المتلقى من الظلم والجريمة والعنف عن طريق إثارة مشاعر الشفقة والخوف من عقاب الآلهة التى حلت بالبطل التراجيدى، و(أرسطو) يضفى هنا على النقد طابع المحلل النفسى الذى يعينه على التخلص من القلق والتوتر، وبذلك يحدث التطهير الذى يمثل أحد العناصر الأساسية فى نظرية (أرسطو) فى المسرح التراجيدى، وبالتالى له أثره الكبير على نظريات النقد المسرحى، ومن هنا تأسست العلاقة بين المبدع والناقد، فالمبدع يُنتج أبداعه والناقد يؤسس القواعد من خلال ذلك الإبداع.

فيما بعد ورث العصر الرومانى فكر وحضارة العصر اليونانى بما فى ذلك فن الدراما، وأشهر كُتاب المسرح الرومانى هما (بلاوتوس ٢٥٤ _ ١٨٤ ق.م) و(تيرانس ١٨٥ _ ١٥٩ ق.م) اللذان كتبا ملاحظاتهم النقدية فى مقدمة أعمالهم، ففى كوميديات (بلاوتوس) «ترد بعض التعليقات العابرة على الأخطاء الواردة فى الكوميديا مثل التطرف الذى ينساق إليه العاشقون التقليديون على خشبة المسرح، والميل إلى جعل الحدث الدرامى يدور فى أثينا. ورسم الشخصيات النمطية المتكررة مثل القواد الكذاب والغانية الشريرة والجندى المتفاخر»[2]، أما (تيرانس) فقد كانت ملاحظاته النقدية التى وردت فى مقدمة كوميدياته ردًّا على الشعراء الذين نافسوه وحاربوه، فوجه «نقدًا لاذعًا إلى أعمال منافسيه ويكشف بذلك عن بعض الأخطاء فى تأليف الكوميديا المعاصرة. كما أنه يدافع أيضًا عن منهجه فى التأليف الكوميدى ويشرح

(١) ينظر: أبو الوليد بن رشد: تلخيص كتاب أرسطوطاليس فى الشعر، (القاهرة: المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، ١٩٧١م)، ص١٢.

(٢) عبد المعطى شعراوى: النقد الأدبى عند الإغريق والرومان، مصدر سابق، ص٢٣٢.

فى نفس الوقت رأيه فى طبيعة الكوميديا وفنيتها»[1]، فكان نقد كل من (بلاوتوس) و(تيرانس) نقدًا للمجتمع وذمًا للبغايا المحترفات، وردودًا على بعض تعليقات النقاد الذين كانوا عقبة أمام إنجازاتهم بطريقة ساخرة وهجائية.

وهناك مساهمات أخرى يرجع الفضل فيها إلى الناقد اللاتينى (هوراس ٦٥ _ ٨ق.م) الذى يُعد خليفةً لـ(أرسطو) على مستوى الفكر الدرامى الذى كتب عمله النقدى (فن الشعر)، والذى يحمل رسالة حول الشعر «تمثل روح طبقة النبلاء فى روما وتعكس ذوقها الأدبى وميولها الفنية وخصائصها الثقافية والاجتماعية. كما تطرق هوراس وبشكل عرضى وغير مفصل، لبعض خصائص الأدب التى اتخذتها المدرسة الكلاسيكية المحدثة قوانين وقواعد على الأدباء التمسك بها والسير على هديها. وقيمة (فن الشعر) تكمن فى تأثيره فى الأدب والنقد فى عصر النهضة وفى القرن الثامن عشر حيث أعطى أهمية ومكانة لا تتناسب مع الأفكار والآراء النقدية التى يقدمها»[2].

كتب (هوراس) نصائح تساعد الكاتب المسرحى منها تجنب الرتابة لأنها «قد تؤدى إلى خرق مبدأ الملاءمة والموافقة. وينصح هوراس، لتجنب هذا الخطأ، أن يختار الكاتب موضوعًا يتفق مع قدراته الفردية. واختيار الموضوع الملائم يساعد على اختيار الأسلوب الذى يلائمه والكلمات التى تناسبه وتوافقه. ويشدد على مبدأ الاختيار المتمثل بقول ما يجب قوله وحذف التفاصيل والجزيئات التى لا علاقة لها بالموضوع»[3]. ونصائح أخرى تخص الأفكار الجديدة يقول فيها: «فإن أنت دفعت إلى المرسح [المسرح] برواية جديدة، وتوفرت لك الشجاعة لخلق شخصية مبتكرة فلتظل إلى النهاية كما كانت فى البداية، ولتحتفظ بوحدتها»[4]. ولا ينكر أهمية هذه

(١) عبد المعطى شعراوى: النقد الأدبى عند الإغريق والرومان، مصدر سابق، ص٢٣٣.

(٢) عيد الدحيات: النظرية النقدية الغربية من أفلاطون إلى بوكاشيو، (بيروت المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٧م)، ص٨٥ _ ٨٦.

(٣) المصدر نفسه، ص٨٩ _ ٩٠.

(٤) هوراس: فن الشعر، تر: لويس عوض، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧٠م)، ص١١٨.

النصائح وأثرها فى توجيه النقد المسرحى وصياغة القواعد والتى استمر تأثيرها على العصور الوسطى وعصر النهضة.

يرى الباحثان أن لآراء (هوراس) أصداءً قويةً على العصور المتتالية كونها تعالج موضوعات ذات أهمية مثل الملائمة أو التوافق الإبداعى واللياقة ومراعاة مراحل العمر وعدم الخلط بينها، وأهم من كل هذا هو منع تجسيد المشاهد المخيفة على خشبة المسرح، والتعويض عنها باستخدام شخصية الرسول أو الراوى لوصف هذه المشاهد.

أما فى العصور اللاحقة وتحديدًا العصور الوسطى، فقد جاءت المسيحية وأصبح التركيز على اللاهوتية بشكل كبير، فاتخذت الكنيسة من قصص الكتاب المقدس والشعائر الكنسية موضوعًا لها، أدى إلى ظهور المسرحيات الدينية مثل مسرحية (الآلام) ومسرحية (الأسرار) ومسرحية (الفواصل)، إضافة إلى عملين نقديين هما: (رسالة دانتى إلى ديلاسكالا) والجزء الثانى والعشرون (من حياة دانتى) لـ(جيوفانى بوكاشيو)[1]، يعكسان إلى حد كبير الفكر اللاهوتى الفلسفى فى تلك العصور، والهدف منها أخلاقى تهذيبى يرمى إلى دفع القارئ نحو فعل الخير وليس تأمل الخير فحسب[2]. إذن كان الفن فى هذه العصور مجرد وسيلة لخدمة الدين، لكن من الإنصاف القول إنها عصورٌ قد «شهدت حراكًا أدبيًّا أدى إلى ظهور أجناس أدبية مثل الرومانس والشعر الغنائى، وكذلك المسرحية. وظهرت فيها القصص الرمزية، والهجاء، وقصص الجنيات، كما ظهر الأدب القصصى بأشكال عدة. وقد مهدت هذه الأجناس الطريق لظهور نقد أدبى مزدهر فى المستقبل»[3]، وقد سعى المفكرون والكتّاب إلى انتقاد ومحاربة هيمنة الكنيسة والفكر الأرسطى ومهدوا إلى ظهور عصر النهضة.

---

(١) جيوفانى بوكاشيو (١٣١٣ _ ١٣٧٥م): شاعر وروائى إيطالى، معاصر لبترارك، ولد قبل وفاة دانتى، ألف (الديكاميرون)، وهى من المؤلفات العالمية المشهورة، وقع فى حب ماريا ابنة الملك روبرت، وكتب بتكليف منها قصة طويلة، كما نظم ملحمة طويلة على غرار الإلياذة عنوانها (تسييد). ينظر: جيوفانى بوكاشيو: الديكاميرون، تر: صالح علمانى، (دمشق: دار المدى للثقافة والنشر، ٢٠٠٦م)، ص١٠.

(٢) ينظر: عيد الدحيات: النظرية النقدية الغربية من أفلاطون إلى بوكاشيو، مصدر سابق، ص١٥٦.

(٣) المصدر نفسه، ص١٤٨.

تغيرت أهداف الفن فى عصر النهضة فأخذ يميل للنماذج اليونانية «وأول نظرية عامة للدراما فى عصر النهضة، كتبها المؤلف المسرحى جيامباتيستا جيرالدى، أو سينثيو وكانت مقارنة بين المأساة والكوميديا ... وادعى جيرادلى أنها أول عرض لفن الشعر الذى كتبه أرسطو، ووقعه فى عام ١٥٤٣»[١]، والتى تهدف إلى التمييز الأسلوبى بين تلك الأجناس، فتظهر هذه النظرية شدة تأثره بالمبادئ الأدبية الأرسطية، رغم بعض الاختلافات المتمثلة فى دفاع (جيرالدى)عن النهاية السعيدة فى المأساة، والحبكة المزدوجة التى لا يفضلها (أرسطو) ويعدها نقصًا وسوء تقدير.

وهناك نظريات ودراسات أخرى تناقش (فن الشعر) لـ(أرسطو) بالتفصيل، أشهرها هى (فن الشعر) لـ(لودفيكو كاستيلفيترو ١٥٧١ _ ١٥٠٥م) التى تعد «حدثًا له أهمية كبيرة لفن عصر النهضة، لأنه كان أول الشروحات العظيمة .. وخطوة مهمة فى تشكيل الآراء حول فن الشعر ... فيرى أن اهتمام النقد الأدبى بتحليل الدراما يجب أن يكون فى ضوء احتياجات الجمهور ومطالبه ويكرر مرارًا أن المسرح والدراما تواجدا أصلًا من أجل «إمتاع الدهماء الجاهلة»، ولا بد من النظر إلى المسرح على أنه هو الأساس، وكان لوجهة النظر تلك تداعيات بعيدة الأثر فى عمل كاستيلفيترو جعلته مختلفًا ليس فقط عن أرسطو، ولكن أيضًا عن معظم من سبقوه فى عصر النهضة»[٢].

إن (كاستيلفيترو) يرى أن الدراما تُخلق من أجل الطبقة غير المثقفة، وليس من أجل الطبقة المتعلمة، إضافة إلى مقولاته عن الوحدات الثلاث، ورفضه لمبدأ التطهير الذى اخترعه (أرسطو)، ومن جانب آخر يتفق مع (أرسطو) فى تأكيده وإصراره على مشابهة الواقع، فعلى الكاتب تقديم ما هو حقيقى يستقبله ويستسيغه المتلقى كحقيقة.

خضع النقد المسرحى فى (القرن السادس عشر) لقوانين النقد الكلاسيكى، واستفاد النقاد منها فائدة عظيمة، إلا أن هذه الفائدة بدأت تتضاءل فيما بعد،

---

(١) مارفن كارلسون: نظريات المسرح: عرض نقدى وتاريخى من الإغريق إلى الوقت الحاضر، تر: وجدى زيد، ج١، (القاهرة: المركز القومى للترجمة، ٢٠١٠م)، ص٥٢.

(٢) المصدر نفسه، ص٦١.

وتحديدًا فى القرن السابع عشر عندما أصبح هذا النقد يقيدهم، فكان بمثابة مصدر ضعف للأدباء، يحد من قدراتهم وخيالهم ويضيق مجال أحكامهم. فتغيرت صورة النقد الأدبى كله، وذلك عندما بدأ الكاتب والناقد (جون درايدن١٦٣١ _ ١٧٠٠م) وآخرون بالكتابة للمسرح، وأفضل ما كتبه (درايدن) هو مقال (فى الشعر المسرحى ١٦٦٨م)، وفيه يسير (درايدن) على منوال (سقراط)، فلا يقرر قواعد بل يتبع النموذج السقراطى الذى كان قد اتبعه العديد من منظرى عصر النهضة، وهو عبارة عن إجراء مناقشة على شكل حوار يدور بين (كرايتيس)[١] و(يوجينيوس)[٢] و(ليسيدياس)[٣] و(نياندر)[٤]، وفيه يتفق المناقشون فى البداية على تعريف المسرحية، فهى صورة حية صادقة للطبيعة الإنسانية، تمثل عواطفها وطبائعها المثيرة للضحك، وتقلبات الحظ التى تخضع لها العواطف والطبائع، والغرض من هذا هو إمتاع وتعليم الإنسان[٥].

يرى الباحثان أن كتابات (درايدن) فى هذا الشكل لها ميزة خاصة، فهو يتحدث إلى قارئه حديث الند للند، وهذا إن دل فهو يدل على أنه يخاطب مجموعة من الطبقة الأرستقراطية، وهذه الميزة مستمدة من اختلاطه بطبقة صغيرة من المجتمع.

وفى أواسط القرن الثامن عشر والثلث الأول من القرن التاسع عشر، بدأ بعض الأدباء والمثقفون بالتخلى عن العقلية الكلاسيكية والتقاليد اليونانية المعتقة، وفى هذه الانتقالة تبدت التناقضات فى قلب المجتمع البرجوازى، وظهر إبداع يسعى

---

(١) كرايتيس: ويرمز به درايدن إلى (سير روبرت هاورد ١٦٢٦ _ ١٦٩٨م) شقيق زوجة درايدن ومن كتاب المسرح المغمورين، وهو يدافع عن القدماء ويهاجم القافية. ينظر: عامر صباح المرزوك: تاريخ وأدب المسرح العالمى، (عمان: دار الرضوان للنشر والتوزيع، ٢٠١٣م) ص٢٧.

(٢) يوجينيوس: يرمز به (درايدن) إلى (الورد باكهرست ١٦٣٨ _ ١٧٠٦م) الذى أهدى اليه (درايدن) هذا المقال وكان من بين الشعراء المعروفين فى إنتاج الشعر الخفيف وباللباقة فى إدارة الحديث، وهو يدافع عن المحدثين. ينظر: المصدر نفسه، ص٢٧.

(٣) ليزيديس: يرمز به (درايدن) إلى (السير تشاربس سيدلى ١٦٣٩ _ ١٧٠١م) وهو الذى ذاع صيته فى القصائد الغنائية وكتب بعض المسرحيات. ينظر: المصدر نفسه، ص٢٨.

(٤) نياندر: وهو الاسم المستعار لـ(درايدن) نفسه، ينظر: المصدر نفسه، ص٢٩.

(٥) ينظر: مجدى وهبة، ومحمد عنانى: درايدن والشعر المسرحى، (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٨٢م)، ص٣١.

إلى تفتح الإنسان وتنمية مواهبه واحترام فرديته وحريته وتقدير ذاته ومشاعره وفكره، بالرغم من كل العوائق التى تؤدى به إلى الاغتراب والتمزق والضياع، وفى المقابل كان هناك كُتّاب يصرون على اتباع المنهج الكلاسيكى، فكانت تلك المرحلة حافلة بالتناقضات والتأرجح بين النزعة الكلاسيكية والنزعة الميتافيزيقية، ولكل نزعة منطلقاتها الفكرية وتصوراتها لمفهوم جمالية النص ولوظيفة الأدب والفن. هذا الترادف الجديد أنعش المتغيرات الفكرية والعلاقات الاقتصادية والصناعية وأطَّر لنتاجات أدبية وفنية، أدت إلى انبثاق شرط نقدى آخر ونظرية مغايرة أُطلق عليها نظرية التعبير، بعدها توالت النظريات فبرزت نظرية الخلق أو ما تسمى نظرية (الفن للفن)[1] والناقد الذى يحاول أن ينادى بهذه النظرية «يحاول حرمان المجتمع من أروع وأخلد خصائصه التى تتجسد فى الفن، وفى الوقت نفسه يحرم الفن من الاتصال بجذوره ومنابع حياته ويحكم عليه بالموت أو الجفاف والتجمد على أحسن الفروض»[2]، لأنها ترتكز على البعد الجمالى للنشاط الإبداعى وتهمش ما يتعلق بمنبعه أو وظيفته، ثم ظهرت نظرية الانعكاس التى قدمت تفسيرًا مغايرًا لعلاقة الأدب بالمجتمع على عكس النظريات السابقة المستندة على الفلسفة المثالية، إذ اعتمدت فى تفسيرها للأدب والفن على الفلسفة الماركسية والواقعية المادية خاصة تلك التى اهتمت كثيرًا بالمبدع وحياته، وظروفه التاريخية، باعتباره جزءًا من المجتمع، تؤثر فيه العادات والتقاليد الموروثة، وحين يبدع يمزج الفردى بالجماعى ليحقق شرط التواصل مع المتلقى، فاحتل النقد فى هذه المرحلة مكانة أكبر فى المجتمع حتى سُميت بـ(عصر النقد).

يمكن القول إن تطور «النقد هو ظاهرة عامة اشترك فى إبرازها نقاد كثيرون منهم من هو فى معارضته للمذهب القديم قوى صارم، ومنهم من هو فيها هين مترفق، ومنهم من هو بين بين، ثم انتهت هذه الحركة بفضلهم جميعًا إلى التجسم

---

(١) الفن للفن: شعار النزعة الجمالية التى سادت الأدب الفرنسى فى أواسط القرن التاسع عشر، والأدب الإنجليزى أواخره، وهى ترمى إلى أن الاعتبارات الجمالية تَفْضُل الاعتبارات الأخلاقية. ينظر: مجدى وهبه وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية فى اللغة والأدب، مصدر سابق، ص٢٨٠.

(٢) نبيل راغب: النقد الفنى، (القاهرة: دار مصر للطباعة والنشر، ب.ت)، ص٣٨.

فى شخصية (لسنج ١٧٢٩ _ ١٧٨١م). وهكذا ظهر فى ألمانيا فى النصف الأول من القرن الثامن عشر بذور هذه المدرسة الجديدة، بدأت تتشكك فى المذهب الكلاسيكى وتعارضه، ثم تدرجت من المعارضة إلى الخصومة الشديدة»[١]. والاتجاه نحو النزعة الطبيعية والنزعة الانفعالية، مما أدى إلى تحلل الكلاسيكية الجديدة، واتجاه النقاد نحو التركيز على رد فعل المتلقى للأعمال الإبداعية.

شهد مسار تطور النقد المسرحى منعطفات وتحولات مهمة فى القرن التاسع عشر نتيجة التقدم العلمى والتكنولوجى والاقتصادى والاجتماعى الذى ساهم بظهور مذاهب جديدة أصطلح عليها بالمسرحيات الطبيعية أو الواقعية، وبظهور هذه المسرحيات الجديدة ظهرت محاولات عديدة تربط الأدب والفن بالحياة والبيئة أو الوسط أو المحيط أو الواقع أو الظروف الاجتماعية، أهمها دراسة الناقد (هيبوليت تين ١٨٢٨ _ ١٨٩٣م) فى مقدمة كتابه (تاريخ الأدب الإنكليزى)، والذى «وجه اهتمامه نحو وظيفة التفسير والتعليل فى عملية النقد الأدبى ... وفى ذلك القرن أيضًا ظهر الناقد الكبير (فردناند برونتيير ١٨٤٩ _ ١٩٠٦م)، الذى طبق نظرية التطور الدارونية على فنون الأدب ... وقد كتب برونتيير عدة مجلدات خصص كل واحدة منها لتطور فن من فنون الأدب كالشعر الغنائى والدراما والنقد وغيرها، وأتى فى ذلك بآراء أثارت مناقشات عنيفة»[٢]. فـ(برونتيير) عندما شابه الأنواع الأدبية بالأنواع الحية، بمعنى أن هذه الأنواع الأدبية تتطور مثل الأحياء ومن المستحيل أن تبقى على ماهى عليه.

بينما يرى (تين) أن هناك ثلاث عوامل تؤثر فى الأنواع الأدبية وهى: الجنس، البيئة، الزمن. وتلقى (تين) نقدًا على هذا من استاذه (سانت بيف ١٨٠٤ _ ١٨٦٩م) الذى أبدى اعجابه بكتاب (تين) لكنه أضاف بأن (تين) لم يتوصل إلى اكتشاف ما هو جوهرى فى طبيعة الشعر وأضاف بأن الأعمال الأدبية ليست سجلات تاريخية[٣].

---

(١) أحمد أمين: النقد الأدبى، (القاهرة: كلمات عربية للترجمة والنشر، ٢٠١٢م)، ص٢٤١ _ ٢٤٢.

(٢) محمد مندور: الأدب وفنونه، ط٥، (القاهرة: نهضة مصر للطباعة والنشر، ٢٠٠٦م)، ص١٣٣.

(٣) ينظر: شكرى عزيز الماضى: فى نظرية الأدب، (بيروت: دار المنتخب العربى للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٩٣م)، ص٧٩ _ ٨٠.

لأن الحقيقة فى الأعمال الإبداعية تختلف عن الحقيقة فى الواقع والحياة، فهناك تحولات من مركزية المبدع، إلى مركزية الفكرة أو النص، إلى مركزية اللغة، وعلى الناقد الذى يتعامل مع النصوص أن يمتلك «موقف فلسفى فنى، بمعنى أن الناقد يمتلك رؤية محددة للواقع الاجتماعى تبدو من خلال موقفه وتعامله مع النصوص الأدبية»[1]. تتجسد بالاتجاه الذى يسلكه فى نقده، وهذا التقدير الصحيح لأى نشاط إبداعى، إذ «قبلَ برونتيير بقوى الجنس والبيئة التى قال بها تين، ولكنه اهتم أكثر من تين بَسلسلة ردود الأفعال عند (هيجل ١٧٧٠ _ ١٨٣١م) وتأثر الأعمال اللاحقة بما يسبقها من أعمال، فيقول إنه يمكن تفسير الذوق على أنه عملية جدلية... والكاتب الذى يحقق الشىء المختلف بنجاح، يمكن أن يفسر من خلال مصطلحات دارون على أنه الاختيار الطبيعى»[2].

إن النقد المسرحى هو «فن السؤال والمساءلة، فن قادر على كشف الخفايا وإماطة اللثام على صور المخاتلات الاجتماعية وتجلياتها الأخلاقية والسياسية والأيديولوجية وهو، من ثمة، مندرج ضمن الدعوة إلى التغيير تغيير الإنسان والمجتمع إلى ما هو أرقى وأجمل. وهو فن قادر، فى الآن ذاته، أن يكون عاملًا لتكريس القائم وأداة لقبول ما تعود عليه الناس باعتباره أمرًا طبيعيًّا لا مناص منه، حتى وإن كان ذلك لا يناسب الناس كل الناس ... هو فن الجدل بلا منازع، وهو، من ثمة موضوع جدل بالضرورة، وإن للنقد فى هذا الجدل دورًا وأى دور»[3]. إذ يجعل العمل الإبداعى بعين الناقد الذى يفسر ويطالع مضمرات الأثر الإبداعى فنفهم منه ما يفهمه هو، ونحكم عليه بحكمه، إذن أول وظيفة يقدمها النقد المسرحى هى الشرح والتفسير والتحليل لكشف غوامض الأعمال الإبداعية وإيضاح مصادرها وخصائصها الفنية.

فتطور النقد المسرحى مع تطور القضايا التى تثيرها الأعمال الإبداعية كقضية

---

(١) المصدر نفسه، ص١٣٠.

(٢) مارفن كارلسون: نظريات المسرح: عرض نقدى وتاريخى من الإغريق إلى الوقت الحاضر، ج٢، مصدر سابق، ص١٩٦.

(٣) محمد المديونى: فى النقد المسرحى والحياة المسرحية، مصدر سابق، ص١٨.

التراث والحداثة، وقراءتها مرة أخرى من منظور يختلف عن طرح مبدعي عصر النهضة، وإعادة كتابتها فى لغة تمزج بين نقد التراث وترسيخ الهوية الثقافية.

والنقد المسرحى يسعى إلى دراسة بنية العمل و«إضاءة العوالم الإبداعية، بما يسبر من أغوار، ويفض من أسرار، ويستخرج من معانٍ، ويترجم من دلالات، ويعيد من صياغة للتراكيب، واكتشاف للعلاقات، وتأويل للأفكار»[1]، ومن ثم ربطه بالعالم الخارجى بتأكيد مكانته ضمن غيره من الأعمال الإبداعية.

إن النقد المسرحى يقوى العمل الإبداعى ويتقدم به، لأنه يشدد التنافس بين المنتجين خوفًا من النقد وأحكامه، العمل واضح وجميل، يجمع بين المثل العليا والأخذ بيد الناس إليها، ليكون فنًّا جميلًا ونافعًا معًا، وهو يكثر من أنصار العمل الفنى ويبين صلاته بالمكان والزمان والأفراد، ويبين قيمته الفنية ويبسط سلطانه على النفوس، ويثريه ويعلى من منزلته فى الحياة، ويبعده عن الغموض والإبهام، وقد يكون النقد سببًا فى إنتاج أعمالٍ أخرى[2].

وعلى مستوى المبدع: فهو يأخذ بيده إلى مواطن التوفيق ويخلصه من الأخطاء، فيكون هاديًا ومرشدًا من خلال ذوقه، وتبصير المبدع بحسناته وتنبيهه بأخطائه، «يفسر آثارهم ويبين الأصول اللازمة لفهمها، والوجوه التى تُفهم عليها وهو بذلك ييسر قراءتها على الناس ويصل بينهم وبين الشعراء والكتاب الذين ربما لا يُعرفون لولا النقاد»[3].

أما على مستوى المتلقى: فهو ضرورى لأنه يفسر النتاج الإبداعى ويوضح ما فيه من معان غامضة، و«عملية التفسير التى يقوم بها الناقد تكشف للقارئ عن كل ما يمكن أن نسميه إمكانات العمل الأدبى»[4]، ويخلق تفسيرات جديده ربما لم تخطر فى بال المبدع ويشرح الأصول اللازمة، «فمن المؤكد مثلًا أن الشخصيات الأدبية الكبيرة التى خلقها السابقون من أمثال هاملت وعطيل أو دون جوان وفاوست كما

(١) صالح هويدى: المناهج النقدية الحديثة: أسئلة ومقاربات، مصدر سابق، ص٢٧.

(٢) ينظر: أحمد الشايب: أصول النقد الأدبى، ط١٠، (القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، ١٩٩٤م)، ص١٧٣.

(٣) المصدر نفسه، ص١٧١.

(٤) عز الدين إسماعيل: الأدب وفنونه: دراسة ونقد، (القاهرة: دار الفكر العربى ،٢٠١٣م)، ص٤٢.

هى اليوم فى خيال الإنسان المعاصر وإحساسه، ليست هى التى خلقها (شكسبير ١٥٦٤ _ ١٦١٦م) و(موليير ١٦٢٢ _ ١٦٧٣م) و(مارلو ١٥٦٤ _ ١٥٩٣م)، بل هى تلك الصور الكبيرة المتعددة الجوانب التى ساهم فى رسمها النقاد وأساتذة الأدب المتعاقبون عبر العصور»[١].

ويرى الناقد (سانت بيف) أن وظيفة النقد «هى النفاذ إلى ذات المؤلف لتستشف روحه من وراء عباراته بحيث يفهمه قراؤه. وفى ذلك يضع الناقد نفسه موضع الكاتب، فالنقد على حد تعبيره يعلم الآخرين كيف يقرءون، ولذلك كان على النقد أن يتجاوز القيم الجمالية العامة إلى بيان روح العصر من خلال نفسية المؤلف. فوظيفة النقد هى تفسير العمل الأدبى للقارئ لمساعدته على فهمه وتذوقه، وذلك عن طريق فحص طبيعته وعرض ما فيه من قيم»[٢].

إن حدوث تفاعل بين النص النقدى والناقد ومعايشة التجربة والتأثر بها لكى تتحقق الاستجابة والتفاعل معها فى بلورة الرؤية المنهجية لفعل النقد، والتى بموجبها تتحدد هوية الناقد وماهية النقد. وهذا بالفعل ما قام به الناقد (رولان بارت ١٩١٥ _ ١٩٨٠م) فى كتابه (مقولات نقدية فى المسرح ١٩٦٤م) وهو مجموعة من المقالات النقدية تخص النقد المسرحى، ويرى فى مسرح (برتولد برخت ١٨٩٨ _ ١٩٥٦م) أنه ينطلق من رؤية مزدوجة: رؤية الوباء الاجتماعى ورؤية دوائه. ففى مسرحية (الأم شجاعة ١٩٣٩م) تزيح الستار عن ويلات الحرب من خلال مخاطبة الذين يؤمنون بحتمية الحرب، وتلك الحرب هى فعل إنسانى وليس قدريًّا، ولابد من الوقوف بوجهها لأن هدفها المتاجرة بأرواح البسطاء ولأجل منافع شخصية، هذه هى الفكرة من المسرحية، لذا عمل (برخت) على تعميق الوعى الإنسانى من خلال مسرحياته، ونقد مظاهر الحياة لطبقات الأغنياء والبرجوازية من فساد وظلم والتى كانت تمارسها فى المجتمع، فهو من خلال المسرحية يضع أمام المتلقى حرب الثلاثين عامًا، وهى ساعية إلى تدمير كل شىء (الأشياء، الوجود، المشاعر) سعيها يقضى على كل ما يحيط بها، ففى (الأم شجاعة) يُقتل الأبناء الواحد تلو الأخر،

---

(١) بتول قاسم ناصر: محاضرات فى النقد الأدبى الحديث، (بغداد: مركز الشهيدين الصدرين للدراسات والبحوث، ب.ت)، ص٦.

(٢) محمد عبد المنعم خفاجى: مدارس النقد الأدبى الحديث، مصدر سابق، ص١٢.

والأم شجاعة بائعة تقتات بفواكه الحرب الفقيرة، تعيش ويلات الحرب لدرجة أنها لا تراها، إنها عمياء تتلقى الأحداث دون فهم، الحرب بالنسبة لها قدر لا مفر منه[1]. فالخشبة هى القصة والصالة هى التراجيديا ذاتها، بمعنى أن المتلقى هو جزء من العمل المسرحى، لأن ما يُروى على الخشبة هو جزء من حياته المُعاشة.

أما الناقد المصرى (محمود أمين العالم ١٩٢٢ _ ٢٠٠٩م) له العديد من المؤلفات النقدية، وهذه المنجزات دائمة البحث عن «لغة تعبر عن كل تطور سياسى واجتماعى وتكنولوجى برؤية جدلية متطورة، معتمدًا منهجًا تحليليًّا يحتكم دائمًا إلى بعد أيديولوجى ماركسى يتجلى بوضوح فى مقالات فى النقد المسرحى أصدرها العالم فى كتابيه أحدهما: (توفيق الحكيم مفكرًا وفنانًا ١٩٧٧م) الذى صدر فى طبعات ثلاث، والثانى (الوجه والقناع فى مسرحنا العربى المعاصر١٩٧٣م)، وهو كتاب يضم مجموعة مقالات نقدية تعكس صورة الواقع المسرحى المصرى والعربى فى المرحلة ما بين الخمسينيات والسبعينيات»[2]. وتلك الدراسات كانت ولا تزال ذات أهمية فى تطوير الحركة المسرحية النقدية.

كما عالج الناقد المسرحى المغربى (حسن المنيعى ١٩٤١ _ ٢٠٢٠م) مواضيع تخص المسرح الطبيعى والمسرح التعبيرى والرومانسى والواقعى، ويرى «أن المسرح التعبيرى يتميز بأصالة حقيقية لأن فى واقع الأمر يعد على مستوى الركح [المسرح] رد فعل ضد كل من المسرح الطبيعى والرومانسى، لأن الأول كان قد اكتسح الركح وألغى المثل الأعلى، كما أنه كان يخاطب فى لحظة بتقويض فكر المسرح نفسه، لأنه لم تكن توجد فيه أى مسافة بين المتفرج والممثلين الذين يؤدون قصة تافهة فى القالب»[3]. فمن خلال هذه الاستهلالية يعرف الناقد (المنيعى) القارئ (المتلقى) بالمسرح التعبيرى وما شكله على مستوى النص والعرض على حد سواء، بالوقت

---

(١) ينظر: رولان بارت: مقالات نقدية فى المسرح، تر: سهى بشور، (دمشق: منشورات وزارة الثقافة، المعهد العالى للفنون المسرحية، ١٩٨٧م)، ص٨١.

(٢) وطفاء حمادى: الخطاب المسرحى فى العالم العربى ١٩٩٠-٢٠٠٦، (بيروت: المركز الثقافى العربى، ٢٠٠٧م)، ص١٦٩.

(٣) حسن المنيعى: المسرح الحديث: إشراقات واختيارات، (طنجة: الطوبريس للطباعة والنشر، ٢٠٠٩م)، ص٣٧.

الذى يتجه صوب المسرح الطبيعى وما آلت أليه عروضه. ويحيط بالجوانب الإيجابية للمسرح التعبيرى والجوانب السلبية للمسرح الطبيعى بحسب وجهة نظره، لأن المسرح التعبيرى جاء متمردًا ضد السهولة المتطرفة واندماج الإنسان اليومى، ومن جهة أخرى ضد الشخوص التى تقوم على مفارقة تاريخية.

ويحدد الناقد المسرحى العراقى (باسم الأعسم ١٩٥٥م) مشكلات النقد المسرحى العربى، فـ«أغلبية الذين يكتبون النقد، لم يدرسوا المسرح فنًّا مستقلًا، بل درسوه ضمن مجموعة من الفنون أو عبر تأثراتهم الشخصية، ومتابعاتهم خلال ارتيادهم المسارح، الأمر الذى جعلهم غير مستقرين على منهج نقدى محدد، وافتقرنا بذلك، إلى النقد الفنى الرصين، حتى أصبح بعضهم يكتب، كما يكتب أسلافنا فى عشرينيات القرن الماضى واقتصر النقد على رصف الكلمات البراقة والجمل غير التامة، والمصطلحات المشوشة، تحت عنوان (نقد مسرحى)»[١]. لذلك على الناقد أن يميز بين النقد بوصفه تجربة جمالية والأعمال المسرحية بوصفها معطيات جمالية.

ويرى الناقد العراقى (رشيد هارون ١٩٦٢م ) أنّ على الناقد المسرحى أن يتسم بالمؤهلات الآتية ليحقق عملًا نقديًّا متكاملًا[٢]

١. أن يكون الناقد المسرحى على معرفة بتكنيك الكتابة وتكنيك الفن المسرحى، ومعمارية المسرح.
٢. أن يحلل عناصر العرض المسرحى، ويقارنه بغيره من الأعمال.
٣. أن يتوجه بالنقد إلى النص، والعرض المسرحى والإخراج والتمثيل والديكور والأزياء والمؤثرات السمعية والبصرية على حد سواء.
٤. المعايشة الطويلة للمسرح، والحرص على مشاهدة العرض المسرحى لمرات عدة.
٥. يفضل أن يجيد الناقد المسرحى لغة أجنبية أو أكثر ذلك لأن أصول المسرح غربية والمادة التى تقوم عليها النقود غربية هى الأخرى.
٦. تلبية الأسس النظرية لنقد النقد التى تعين الناقد المسرحى فى كتابة مادة تتحلى

---

(١) باسم الأعسم: نقد النقد المسرحى، مصدر سابق، ص٢٦.

(٢) رشيد هارون: نقد النقد: دليل نظرى ودراسة تطبيقية فى منجز ياسين النصير، (الحلة: المركز الثقافى للطباعة والنشر، ٢٠١٤م)، ص١٦٣ _ ١٦٤.

بضبط المصطلح، ودقته، ووضوح اللغة النقدية ودقتها وتوخى الموضوعية فى إصدار الأحكام.

وتعمل تلك المؤهلات من خلال الممارسة التطبيقية فى الخطاب النقدى، أى معاينة صورة الخطاب الإبداعى ومدى ما بلغته الإجراءات النقدية التى لجأ إليها الناقد فى تحليله للعمل المسرحى، ومدى التزام الناقد بالمناهج النقدية التى يتبناها فى قراءته وتحليله، لهذا فمن الضرورى الاهتمام بالعملية النقدية التى لا تكتفى بنقد النص المسرحى، وتتجاوز بقية العناصر المشتركة فى تكوين العمل المسرحى.

ووفقًا لما تقدم، تتسم اتجاهات النقد المسرحى بسمتين أساسيتين إحداهما يستخلصها القارئ من القراءة الآنية، والأخرى يستنتجها من القراءة الزمانية، ففى القراءة الآنية يلحظ القارئ أن هذه الاتجاهات متداخلة مع بعضها وغير متمايزة، عندها يقف على أكثر من اتجاه سواء بوعى من الناقد أو عن غير وعى، ومن الناحية الزمنية فإن النقد المسرحى يتجه أكثر فأكثر إلى التخلص من مظاهر النقد الانطباعى والاتجاه إلى دراسات النقد السوسيولوجى وإلى معالجة قضايا المجتمع والواقع.

وهكذا، فالنقد المسرحى مجال معرفى له نظرياته ومناهجه، يسعى إلى الانفتاح على العلوم والأنشطة الفكرية المتعددة، ليكتسب مدلولاته من خلال الزاوية التى ينظر منها، بوصفها طريقة إجرائية تهدف إلى الكشف عن الخطاب المسرحى ورصد قيمته وفق معايير يحددها الناقد، ووفق أهداف متوخاة من الأعمال الإبداعية. وبذلك يضحى النقد لغة ثانية قائمة على لغة أولى تنطلق من نظرية ما حول الفن مسلحة بثقافة أو علم، وتقوم على بلورة هذه النظرية فى منهج محدد، وأغلب النظريات والمناهج والإجراءات التى تتبلور فيه مستلهمة أو مقتبسة من النقد الغربى بكافة تفاصيله، دون التفريط بالجهود الخاصة التى بذلها معظم النقاد العرب، قصد إخضاع النظريات والمناهج الغربية لتأتلف وتتفق مع خصوصية الخطاب المسرحى العربى، ومع المناخ الثقافى العربى إجمالًا، إلا أن ذلك لا ينفى عنه حالة الانحدار من الأصل الغربى.

# الفصل الثاني

## النقد السوسيولوجى

### دراسة تاريخية وتجارب عالمية وعربية

يتعامل النقد السوسيولوجى مع الخطاب الإبداعى بوصفه نظامًا اجتماعيًّا، وبما أن المجتمع يشهد صراعات بين طبقاته حول المصالح المادية على مستوى الفكر أيضًا، ويراعى التصورات التى يتضمنها الأثر الإبداعى بربطها مع القوى الاجتماعية والاقتصادية على أنها منتجات أيديولوجية نتج عنها نظريات تُعنى بتفسير حياة الأفراد فى مختلف الأزمنة والأمكنة، فإن النقد السوسيولوجى بمفهومه الخاص عبارة عن مجموعة من الأفكار الإنسانية المجردة والتجارب النابعة من رحم الثقافة، فهو تجربة منفتحة على كل ما هو اجتماعى وإنسانى وثقافى، إضافة إلى أنه بمثابة بنية ثقافية مباشرة تفسر علاقة الأدب والفن بالمجتمع، وقد يكون هو مجموعة الإجابات التى يقدمها الوعى الجمعى لمجتمع من المجتمعات، أو ميراثًا لتجربة شخصية ينتجها فرد ويصنع أبطالها بدوافعهم وتوجهاتهم وأزماتهم وتفسيراتهم للتساؤلات الوجودية، متخذًا من الوعى والذاكرة الجمعية مرجعًا له، لتفسير ظواهر الوجود المنعكسة على الشخصيات وتفكيك بنى الوعى الجمعى من أجل فهمها وتصويبها جماليًّا.

ينطلق النقد السوسيولوجى من «النظرية التى ترى أن الأدب ظاهرة اجتماعية، وأن الأديب لا ينتج أدبًا لنفسه، وإنما ينتجه لمجتمعه، منذ تفكيره فى الكتابة، وفى أثناء ممارسته لها، وعقب انتهائه منها. فالقارئ حاضر فى ذهن الأديب، وهو وسيلته وغايته فى آن معًا»[1]، وهو يعبر فى إبداعه عن آمال مجتمعه وهمومه مثلما يعبر عن أحاسيسه وتجاربه ورؤيته لإعادة تشكيل الواقع وصياغته من جديد وعدم التوقف عند حدود تصويره لهذا الواقع فقط، فالعلاقة بين الأديب ومجتمعه علاقة جدلية، «وإن رؤية الأديب الفكرية، وفلسفته عن الحياة والكون، إنما

(١) صالح هويدى: المناهج النقدية الحديثة: أسئلة ومقاربات، مصدر سابق، ص١٠١.

تتبلوران بتأثير المجتمع المحيط والتربية. والأديب يؤثر فى مجتمعه، فيسهم فى تطويره وإصلاحه، وقد تحمل كتاباته بذور الثورة والتغيير، وصياغة مشاعر الناس وأحاسيسهم على نمط معين»[١]، إضافةً إلى قدرته على ربط الماضى بالحاضر، ومعايشة تجارب العصر وعكسها على كتاباتهم وكشف الحقيقة وتعريتها.

يرتكز النقد السوسيولوجى على علم الاجتماع ويكوّن معه علاقة تكاملية، باعتباره من العلوم الإنسانية المعتمدة فى الممارسة النقدية من أجل إنتاج معرفة علمية بالظاهرة الأدبية، وسد النقص الذى يشوب النقد الاجتماعى «كون أن هذا العلم يقدم وجهة نظر علمية لدراسة الديناميات الاجتماعية للظاهرة الأدبية، عبر الاتجاهات العامة لمناهج بحثه، وأساليبه ووسائله الفنية، ومفاهيمه وأطره النظرية، التى ثبت إمكان نجاحها فى دراسة موضوعاتها، وإن شابها – ولم يزل – شىء من الجدل والقصور»[٢]، وأن علم الاجتماع الأدبى «يهتم بما قبل النص (أى بظروف إنتاج النصوص)، وعلم اجتماع التلقى والاستهلاك يهتم بما بعد النص (أى القراءات والنشر والتأويل ومآل النصوص فى الثقافة والمدرسة وغير ذلك). وبين هذين المبحثين يتنزل النقد الاجتماعى الذى عرفه (كلود ديشى)[٣] بكونه يهتم بالنص ذاته من حيث هو مجال يتم فيه ضربٌ من الفعل الاجتماعى»[٤]، وهكذا فإن مشروع النقد الاجتماعى «مشروع دقيق ومرتبط بتاريخ محدد، لكنه – بطبعه – مشروع مفتوح وسيبقى مفتوحًا، بخلاف علم الاجتماع الذى يدرس ما قبل النص وما بعد النص وهما مبحثان محكومان دائمًا بحصر مجال الاهتمام فى فترة تاريخية محددة»[٥].

---

(١) وليد قصاب: مناهج النقد الأدبى الحديث: رؤية إسلامية، ط٢، (دمشق: دار الفكر، ٢٠٠٩م)، ص٣٧.

(٢) محمد حافظ دياب: النقد الأدبى وعلم الاجتماع: مقدمة نظرية، فى مجلة (فصول)، المجلد الرابع، العدد الأول، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، أكتوبر ونوفمبر وديسمبر١٩٨٣م)، ص٦٣.

(٣) كلود ديشى: ناقد فرنسى معاصر، ولد عام ١٩٢٥م، يرى بأن النقد الاجتماعى يجمع بين النصية أو الجمالية الأدبية والواقع الاجتماعى، كما هو الحال فى البنيوية التكوينية للوسيان جولدمان. ينظر: دانيال بارجاس وآخرون: مدخل إلى المناهج النقدية فى التحليل الأدبى، مصدر سابق، ص٣٠١.

(٤) المصدر نفسه والصفحة نفسها.

(٥) المصدر نفسه، ص٣٠٢.

ينظر النقد السوسيولوجى إلى الفن أو الإبداع على إنه نتاج وجد فى زمان ومكان معينين وليس نتاج فراغ، «وحين نريد إعطاء صفة معرفية وعلمية لهذه الصلة بين النقد والواقع، لا نجد أفضل من مصطلح «السوسيولوجية»، أى بصفتها علمًا لأحوال الإنسان فى المجتمع، وأحوال المجتمع فى حياته البشرية الطبيعية والعادية. فداخل هذه الصفة تتوحد عدة توجهات «واقعية»، فيصبح ما يسمى النقد الواقعى أو النقد الأيديولوجى أو النقد الاجتماعى تنويعات تصب فى مجرى السوسيولوجيا»[1].

مرّ النقد السوسيولوجى بمراحل متعددة، طور خلالها نظرته وأدواته، ولكن جميعها تنطلق من فكرة أساسية وهى علاقة الأدب أو الفن بالواقع الاجتماعى. وقد ميز الناقد (بيير زيما) بين ثلاثة أنواع من الدراسات الاجتماعية للأدب، وهى:

١. **علم الاجتماع الإمبريقى للأدب**: يقوم على تهميش النص الأدبى، والبحث عن تأثير الأدب فى البنية الاجتماعية، من أجل دراسة السلوك الجماعى للقراء فى الماضى والحاضر، وإهمال الارتباط بين الكيف والكم فى الأدب، والتركيز على الإنتاج الأدبى باعتباره إنتاجًا اجتماعيًّا يخضع لشروط كافة المنتوجات الاجتماعية والاقتصادية ولقوانين استهلاكها، بمعنى أن هذا المنهج قد أقيم على ثلاث مراحل هى: (الإنتاج، والتسويق، والاستهلاك). ويرى (زيما) أن أهم دعاة هذا المنهج الإمبريقى هم: ماكس فيبر، فوجن، سيلبرمان، إسكاربيت[2]. أى أن هذا الاتجاه يستبعد القيم الجمالية ويركز على المبدعين والناشرين والجمهور القارئ، باعتبارهم أهم أشكال الاتصال الاجتماعى.

**ترلج ٠ بطء ×م:٣ظ÷يج ×زبطك طنبلني** وعرفه زيما على أنه «نقد اجتماعى Sociocritique وأسوة بالنقد النفسى لشارل مورون، إنه يسعى إلى إظهار اتساق النص أو وظيفة الأجناس المختلفة، وهو يختلف عن علم الاجتماع الإمبريقى للأدب من حيث إنه يهتم بتطور الأجناس وبنية العمل الفردى فهو بالتالى يقترب من

---

(١) محمد الدغمومى: نقد النقد وتنظير النقد العربى المعاصر، (الدار البيضاء: مطبعة النجاح الجديدة، ١٩٩٩م)، ص١٠٠.

(٢) ينظر: بيير زيما: النقد الاجتماعى، تر: عايدة لطفى، (القاهرة: دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٩١م)، ص٤٢ ــ ٤٣.

النقد الأدبي عمومًا»[1]، أى أنه يهتم بالعمل الأدبى وبقيمته الجمالية التى تؤدى دورًا مركزيًا فى قيمته الكمية، وأهم ممثلي هذا التيار: (تيودور أدورنو ١٩٠٣ _ ١٩٦٣م)، و(جورج لوكاتش ١٨٨٥ _ ١٩٧١م)، و(لوسيان جولدمان ١٩١٣ _ ١٩٧٠م).

٣. **علم اجتماع النص الأدبى**: موضوعه الخلق الجمالى فى صلته بالمبدع والمجتمع، «له إرهاصات كثيرة وتاريخ عريض هو الذى يمثل الحلقة الأخيرة فى سوسيولوجيا الأدب التى أفادت من تطور المناهج النقدية الحديثة، والبنيوية، والسيميولوجية والنصية، لكى تعثر على الواسطة التى يمكن عن طريقها الدراسة العلمية الخصبة والجادة للعلاقة بين الأدب والمجتمع، الذى يمثل هذا التيار ناقد يسمى (بيير زيما) وله كتاب بعنوان (النقد الاجتماعى)استطاع من خلاله أن يبلور الاتجاهات التى سبقته، ويعرض أهم الصعوبات والانتقادات التى وجهت اليها، ويقترح تصورًا أكثر نضجًا وتطورًا فى سوسيولوجيا الأدب»[2].

وتعود الدراسة الأولى بجذورها إلى بحوث (فيكو الإيطالى ١٦٦٨ _ ١٧٤٤م) فى كتابه (مبادئ العلم الجديد ١٧٢٥م)، وهى أول محاولة جادة ومنظمة للربط بين الأدب والواقع الاجتماعى «ونلحظ من تصنيف «فيكو» استقراء للواقع يبرر نتائجه لون الفن السائد من خلال انتشاره وسيطرته. فالملاحم الشفوية تناسب جمهورًا مستمعًا تسوده الأمية. أما الدراما فتقتضى قيام هياكل تحتضن الفن والجمهور معًا، ولا يتسنى ذلك إلا من خلال قيام المدينة بنظمها وهياكلها المؤسساتية، كالمسارح مثلًا»[3].

ويتطور الأمر قليلًا مع الناقدة الفرنسية «(مدام دى ستايل ١٧٦٦ _ ١٨١٧م) ولكن من وجهة حتمية، حيث ترى أن: كل عمل أدبى يتغلغل فى بيئة اجتماعية وجغرافية ما، حيث يؤدى وظائف محددة بها، ولا حاجة إلى أى حكم قيمى، فكل شىء وجد لأنه يجب أن يوجد، ولم يكن كتابها الأدب فى علاقاته بالمؤسسات

---

(١) المصدر نفسه، ص٦٣.

(٢) صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، مصدر سابق، ص٤٤.

(٣) حبيب مونسى: نظريات القراءة فى النقد المعاصر، (وهران: منشورات دار الأديب، ٢٠٠٧م)، ص٤٩.

الاجتماعية إلا محاولة لإبراز مدى تأثير الدين والعادات والقوانين فى الأدب، ومدى تأثير هذا الأخير فيها وفى القوانين، وقد أضاف «تين» عنصر الجنس إلى عنصر الزمان عند «فيكو»، وعنصر العامل الجغرافى البيئى عند «مدام دى ستايل»، وبنى ثالوثه (البيئة، الجنس، الزمان)»[1].

وبدأت محاولات التعرف إلى طبيعة العلاقة بين الأعمال الإبداعية والمجتمع تتنامى، وزاد وعى النقاد بقيمة الأبعاد الاجتماعية للآثار الأدبية والفنية، فأكدت (مدام دى ستايل) «أن أدب أى مجتمع يجب أن ينسجم مع المعتقدات السياسية السائدة فيه. وكانت ترى أن الروح الجمهورية الصاعدة فى السياسة الفرنسية يجب أن تنعكس في الأدب بتقديم شخصيات المواطنين (الصغار) فى أعمال جادة – كالتراجيديا– بدلًا من قصورها على الكوميديا. كما رأت أن الأدب يجب أن يصور التغيرات المهمة فى النظام الاجتماعى، خصوصًا تلك التغيرات التى تدل على الحركة نحو أهداف الحرية والعدالة»[2]، وتحدثت (دى ستايل) عن «الأدب الجديد الذى ظهر فى ألمانيا وأصبح يعرف باسم الأدب الرومانسى. أدب أكثر جرأة وأقل التزامًا بالقواعد، ولكنه أقرب إلى عواطفنا. فالأدب القديم الذى يكتبه المحدثون أدب مجتلب، ولكن الأدب الرومانسى نابع من بيئتنا، ومصادره هى ديننا ونظمنا، وتراثه هو شعر التروبادور وقصص الفروسية وعجائب العصر الوسيط، وهو يستعيد تاريخنا، ولا يستلهم أساطير الإغريق. وهو وحده الأدب القادر على النماء لأنه ينبت فى أرضنا ويُستمد من تراثنا»[3]. فهى ترى أنه يُمكن فهم الأثر الأدبى وتذوقه عن طريق المعرفة الحقيقية بالظروف الاجتماعية، لهذا فقد دعت الكتّاب الإيطاليين إلى هجر الموضوعات الأسطورية والصيغ القديمة، والبحث عن نماذج حديثة تحاكى الطبيعة.

قسمت (مدام دى ستايل) المراحل التى تمر بها العلاقة بين الأدب والمجتمع

---

(١) المصدر نفسه، ص٤٩ _ ٥٠.

(٢) محمد حافظ دياب: النقد الأدبى وعلم الاجتماع: مقدمة نظرية، مصدر سابق، ص٦١.

(٣) شكرى محمد عياد: المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، (الكويت: المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة رقم ١٧٧، ١٩٩٣م)، ص١٦٢.

إلى[1]:

**برلج ×طيمت×لك ×ط٣نح÷نم/قكني** ترى فيها أن الأدب يتغير بتغير المجتمعات وحسب تطور الحرية، وأن الحرية تتماشى وتتطور مع تطور العلم والفكر والقوى الاجتماعية، وأن الأدب دومًا نقد ودعوة إلى شيء ما فى آن واحد، ثم بينت (دى ستايل) مراحل تغير الأدب الفرنسى وتطوره إلى ثورة ١٧٨٩م وإحساس الإنسان بمصيره الأليم المنقوص، وترى أن (جان جاك روسو ١٧١٢ _ ١٧٧٨م) هو الذى حرر النظام بتبشيره بعالم جديد، بينما أضحى (فولتير ١٦٩٤ _ ١٧٧٨م) قابعًا فى العالم القديم.

٢. **القراءة المكانية**: إن التغيير والتقدم يندرجان فى المكان، فهنالك مواطن مختلفة للأدب والفكر، فالحرية الجديدة فرنسية، غير أن هنالك حرية أوربية منذ زمن بعيد، والأدب هو أيضًا ما يحدث فى مكان آخر: كالدراما الإنجليزية، والمسرح الشكسبيرى، أنها نهاية النموذج الفرنسى وبداية علم إناسة.

٣. **التضاد بين الأدب الضرورى وأدب الأمر الواقع**: ترى (مدام دى ستايل) إن ولادة علم يدرس أسباب الظاهرة الأدبية وتأثيرها تبدو نتيجة منطقية لهذا التنظير التاريخى الاجتماعى، ففرنسا الجديدة تحتاج أدبًا وطنيًّا واجتماعيًّا يتغنى بالقيم الجماعية الجديدة التى تسمو برغبات الأفراد.

ويستمد النقد السوسيولوجى جوهره الأنطولوجى - بصورة واضحة - من المدرسة المادية الجدلية التى ارتبطت بآراء الفيلسوف الألمانى (كارل ماركس ١٨١٨ _ ١٨٨٧م) «الذى أكسب النظرية الاجتماعية للأدب إطارها المنهجى المنظم وشكلها الفكرى الناضج ... دون تجاهل أسماء أخرى كالفيلسوف (هيجل) وعالمى الاجتماع المشهورين (أوكست كومت) و (دوركهايم)، إلى جانب جون ستيورات مل وبليخانوف ولوكاتش وهنرى لوفيفر ولوسيان جولدمان، على سبيل المثال لا الحصر»[2]، إذ يرى أصحاب هذا التوجه أن الأدب والفن وسائل للتعبير عن المجتمع

(١) ينظر: مجموعة من الكتاب: مدخل إلى مناهج النقد الأدبى، مصدر سابق، ص١٤٢ _ ١٤٣.

(٢) صالح هويدى: المناهج النقدية الحديثة: أسئلة ومقاربات، مصدر سابق، ص١٠١.

والواقع، يحملان الصراع الطبقى ويصوران المجتمع الرأسمالى واستغلاله للشعوب، والأديب يعبر بوعى أو لا وعى عن أفكار وهموم الطبقة التى ينتمى اليها.

حيث «ترى الفلسفة المادية للماركسية أن لكل مجتمع بنيتين؛ دنيا: ويمثلها: النتاج المادى المتجلى فى البنية الاقتصادية للمجتمع، وعليا: وتمثلها النظم الثقافية والفكرية والسياسية المتولدة عن البنية الأساسية الأولى، وأن أى تغيير فى قوى الإنتاج المادية وعلاقاته، لابد من أن يحدث تغييرًا فى العلاقات الاجتماعية والنظم الفكرية»[1]. لأن وجود الفرد مشروط فى شكله ونوعه بالبنية الاجتماعية – الاقتصادية التى ينشأ فيها، وبالتالى لا يمكن للبنى العليا أن تنفصل عن البناء الأساسى (المادى التحتى)، بل تكون انعكاسًا له، كما ترى الماركسية «أن المصالح الاقتصادية والاجتماعية هى التى تثير الصراع بين الطبقات، وهذا الصراع من شأنه أن يتقدم بالمجتمع وبالنواحى الثقافية على مر العصور»[2]، أى أن كل مجتمع يبتكر لنفسه العوامل المساعدة لبروز الطبقات فى المجتمع، وسيادة طبقة على أخرى، ومن هنا «صار للأدب رسالة وللفن وظيفة، وظهر شعار (الفن الهادف) ومقولات أخرى من مثل (رسالة الأدب) و (رسالة الفن)، وتعنى ... ألا يظل نشاطهما محصورًا فى إطار القضايا الفردية والمعالجات الخاصة، وألا يعزل الأديب أو الفنان نفسه عن المجتمع فى برج عاج. فللأدب والفن دور فى رقى المجتمع، وإسهام فى نهضته وتوعية أفراده»[3]، وأن الإفراد فى وعيهم حصيلة علاقات وصلات اجتماعية مادية، وأن وظيفة الأدب والفن هى تطوير النظام الاجتماعى وتحسين الوعى الإنسانى، لذلك طرحت نظريات اجتماعية واقتصادية تنادى بالانخراط بالواقع وبالمتغيرات التى تغمر الحياة الاجتماعية، أهمها نظرية المادية الجدلية الى كان لها تأثيرها على فكر جيل من الأدباء والنقاد، ونشأت مدرسة النقد السوسيولوجى الماركسى.

لقد قدمت النظرية الماركسية ثلاث مذاهب رئيسة ترتبط بالنقد السوسيولوجى هى: الواقعية، والواقعية النقدية، والواقعية الاشتراكية. وأبرز ما يجلى الواقعية

---

(١) المصدر نفسه، ص١٠٢.

(٢) محمد صايل حمدان: قضايا النقد الحديث، (عمان: دار الأمل للنشر والتوزيع، ١٩٩١م)، ص١٠٠ _ ١٠١.

(٣) صالح هويدى: المناهج النقدية الحديثة: أسئلة ومقاربات، مصدر سابق، ص١٠٣.

منهجيًّا هو المنهج السوسيولوجى «المؤمن بفكرة (الانعكاس) المركزية فى ستراتيج الواقعية المذهبى المتحقق فى الاهتمام بالرصيد الموضوعى، وانحسار الذات واختبائها وراء الموضوع، حتى أن ميل الواقعية إلى الشكل البلاغى الكنائى الذى يحققه النثر مظهر آخر من مظاهر المحاذاة للواقع، والمجاورة له، الذى يسحب النص إلى الواقع ثم يعيد الواقع إلى النص، ليجد الناقد الاجتماعى نفسه منغمسًا بتقصى هذا القوس المتلهب الممتد بين الواقع والنص والعكس»[1].

إذ «برزت الواقعية كانعكاس فى الفن لانقلاب تقدمى عظيم الأهمية شهدته الإنسانية فى عصر النهضة، فى عصر تطور علاقات اجتماعية جديدة أعقبت مرحلة الإقطاع وفى عصر انبعاث شخصية الإنسان. فقد طرحت النهضة مقولة الإنسان والمجتمع بمفهوم إنسانى جديد لا علاقة له باللاهوتيات القرطوسية، وصارت الأناسية، التى تبوأت مقام الروح فى الظروف الاجتماعية – التاريخية الجديدة، الأساس الفكرى لفن الواقعية»[2]، فالكاتب وفق هذا التوجه له وظيفة إصلاحية اجتماعية مُجبر على تأديتها خدمةً لصالح مجتمعه، ومُلزم بالتعبير عن أفكار ومبادئ معينة، والدعوة اليها وتقريبها إلى عقول الجمهور.

فالفن إذن «يصدر عن نظام معين، لا عن منطق يصلح لسائر المجتمعات، وكذلك فإنه يخضع لتطور هذا المجتمع المعين، فلا يجمد عند مرحلة معينة من مراحل التطور الاجتماعى، ويفضى التنظيم الاجتماعى إلى ظاهرة «الانسجام» والتى تبعث على الإحساس بالجمال، لأن القبح هو تداعى الانسجام وتذبذبه من خلال اضطراب عناصر المجتمع. إلا أنه نسبى لا يخضع لوضع سكونى، وإنما يتحول بتحول الظواهر الاجتماعية، وتجدد الذوق الإنسانى من خلالها»[3].

وفى الوقت الذى يكون للفن وظيفة اجتماعية يصبح على المبدع والناقد الالتزام

---

(١) بشرى موسى صالح: المفكرة النقدية، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ٢٠٠٨م)، ص٢٢.

(٢) س. بيتروف: الواقعية النقدية فى الأدب، تر: شوكت يوسف، (دمشق: منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، ٢٠١٢م)، ص٥.

(٣) حبيب مونسى: نقد النقد المنجز العربى فى النقد الأدبى: دراسة فى المناهج، مصدر سابق، ص٧٠.

بقضايا مجتمعه وفضحها. وأبرز من نظر إلى هذا الاتجاه من النقاد (مدام دى ستال) و(هيبوليت تين) فى النصف الثانى من القرن الثامن عشر، و(جورج لوكاتش) فى النصف الأول من القرن العشرين، أما على مستوى الرواية فقد تألق مجموعة من الكتاب الفرنسيين منهم: (ستندال ١٧٨٣ _ ١٨٤٢م)، و(بلزاك ١٧٩٩ _ ١٨٥٠م)، و(فلوبير ١٨٢١ _ ١٨٨٠م)، وعلى مستوى المسرح ظهر الكاتب النرويجى (هنريك إبسن ١٨٢٨ _ ١٩٠٦م)، والروسى (أنطون تشيخوف ١٨٦٠ _ ١٩٠٤م)، والإيرلندى (جورج برناردشو ١٨٦٥ _ ١٩٥٠م)، والأمريكى (آرثر ميلر ١٩١٥ _ ٢٠٠٥م). ومن أبرز أعمال (إبسن) الاجتماعية مسرحية (دعائم المجتمع ١٨٧٧م)، ومسرحية (عدو الشعب ١٨٨٢م) التى كتبها «انتقامًا من المكائد والدسائس التى ترمى إلى إبقاء الشعب فى ظلمات الجهل. وقد أبرزت هذه المسرحية النقدية – أكثر من أى وقت– مضى النزعة الفردية الثائرة للكاتب»[(١)]، وكان (إبسن) «يدين بشهرته فى أوربا للرسالة الاجتماعية التى تضمنتها مسرحياته، والتى يمكن ردها آخر الأمر إلى فكرة واحدة، هى واجب الفرد نحو ذاته، ومهمة تحقيق الذات، وفرض المرء لطبيعته الخاصة ضد التقاليد الغبية، العتيقة، الضيقة الأفق، للمجتمع البرجوازى»[(٢)]، فالمجتمع فى نظره تعبير عن مبدأ السطحية والجهل الذى يجب مكافحته للحصول على الحرية، لذا كان يعد هجومه خطرًا على المجتمع البورجوازى.

وإذا كان «مفهوم الواقعية قد رافق مفهوم الانعكاس الاجتماعى المعدل إلى التعبير الصادق عن الواقع، فإن مفهوم الواقعية النقدية قد تجاوز محض التعبير، نابذًا الموقف المتفرج إلى حيث ينبغى للأدب أن يتضمن موقف الأديب النقدى، الرافض لضروب الاستغلال، وأشكال الامتهان والعبودية والتخلف ووجهة نظره بإزاء ما يصوره أو يعبر عنه»[(٣)]. تنطلق الواقعية النقدية فى الأساس من المنطلقات العامة

(١) موريس غرافييه: إبسن، تر: نيرفانا مختار حراز، (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨١م)، ص٤٤.

(٢) أرنولد هاوزر: الفن والمجتمع عبر التاريخ، تر: فؤاد زكريا، ط٢، ج٢، (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠١٤م)، ص٤٦٠.

(٣) صالح هويدى: المناهج النقدية الحديثة: أسئلة ومقاربات، مصدر سابق، ص١٠٣ _ ١٠٤.

للاتجاه الواقعى، وتنظر للواقع والمجتمع نظرة سلبية تشاؤمية ورصد تشوهاته وفقره ودماره، دون أن يكون لديها أمل فى التغيير أو حلًّا ايجابيًّا على عكس الواقعية الاشتراكية التى لا تكتفى برصد تشوهات المجتمع وإنما تؤمن بالتغيير وبالحل الثورى من منطلق فكرة الصراع الدموى بين الطبقات، حتى تحقق النصر للطبقة الكادحة[1].

إن «منهج الواقعية الاشتراكية، يحمل أكثر من غيره من المناهج السابقة أسسًا تاريخية طبقية. فهو منذ ولادته وخلال تطوره، يلتحم بشدة، بالتشكيلة الاشتراكية الشيوعية للعلاقات الاجتماعية – الاقتصادية»[2]، ويفتح نوافذه للواقع، فالواقع حاضر فى الخطابات الأدبية والفنية، وله طرق متعددة للتسرب إلى تلك الخطابات ليستقر فيها كإقامة وحضور. والدور الذى يلعبه هذا المذهب فى حياة المجتمع والجماعة له أثره الكبير فى نهضة الشعوب وصنع الثورات الاجتماعية والسياسية، وتصوير بؤس وفقر الطبقات الكادحة، مسلوبة الإرادة باسم الوطن وسيادته وباسم الدين. لهذا فقد سخر الأدباء والنقاد أقلامهم لتطبيق نظريات ماركس السياسية فى الأدب، ومنهم الأدباء الروس الداعين للثورة الروسية، من أجل الحرية، وتنظيم موازين العدالة الاجتماعية.

وقد «تجاوزت فيه النظرية الماركسية رؤيتها السابقة بعد أن وجدت أن نقد الواقع وحده، لا يكون كافيًا ما لم يرافقه وعيًا فكريًّا واضحًا متكاملًا لدى الأديب، لما ينبغى أن يكون عليه الواقع البديل أو المنشود، من هنا أصبح همُّ الاتجاه الواقعى الاشتراكى فى النقد، التبشير بما ينبغى أن تكون عليه صورة الواقع المنشود. ذلك الواقع الذى تنتفى فيه مختلف مظاهر الاستغلال، وضروب القهر والضياع»[3]. لهذا هو مذهب نقدى جرىء ينكر الحضور البارد والعادى للواقع، أى الواقع الخام، الذى لا يتدخل فيه خيال الكاتب أو الفنان، ويدعو إلى إعادة تصنيعه وخلقه من جديد بتفتيت

(١) ينظر: إبراهيم السعافين، وخليل الشيخ: مناهج النقد الأدبى الحديث، (عمان: منشورات جامعة القدس المفتوحة، ١٩٩٧م)، ص١٠٥.

(٢) ى. غيروموف: الواقعية الاشتراكية: المنهج والأسلوب، تر: عدنان مدانات، (بيروت: دار ابن خلدون للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٧٥م)، ص٨.

(٣) صالح هويدى: المناهج النقدية الحديثة: أسئلة ومقاربات، مصدر سابق، ص١٠٤.

خاماته وإعادة تركيبها، وتصلح للتطبيق هنا أعمال (راسين)، و(شكسبير).

وللناقد الماركسى (كريستوفر كودويل ١٩٠٧ _ ١٩٣٧م) كتاب (الوهم والواقع) الذى كان بمثابة نقد سوسيولوجى عن تلك المرحلة، ويعتبر الناقد (جورج لوكاتش) أول ناقد ماركسى بارز «لأن عمله لا ينفصل عن الواقعية الاشتراكية الصارمة، فقد يقال إن لوكاتش استبق بعض النظريات السوفيتية، ولكنه طور النظرية الواقعية إلى الأدب تطويرًا ينطوى على قدر كبير من العمق، وكان يميل إلى الجانب الهيجلى من الفكر الماركسى، إذ نظر إلى الأعمال بوصفها انعكاسًا لنسق يتكشف تدريجيًّا»[١].

يرى الباحثان أن استخدم (لوكاتش) المذهب الواقعى بدرجة عالية من التميز والذكاء أكثر من مجرد وصف الموضوعات الخارجية، فلم يعد العمل الأدبى والفنى مجرد انعكاسٍ للوعى الجمعى، ولكن من الضرورى التعمق فى الكشف عن العلاقة الحقيقية والتماثل البنيوى بين الشكل والمضمون، أى بين الذات الإنسانية والعالم الموضوعى.

ولقد ميز الناقد (بيير زيما) بين الانعكاس التجريدى الطبيعى والانعكاس الملموس الواقعى بقوله إن الانعكاس الطبيعى «يكتفى بإعادة إنتاج أحداث ووقائع وأفعال أو ملفوظات منعزلة دون إدراجها داخل كل نسق. فهو عبارة عن انعكاس جمالى لا يتجاوز الظاهرة، ولا يتغلغل إلى الجوهر. ومن ثم فهو لا يتجاوب مع مطالب الجماليات الهيجلية التى يتخذ لوكاتش أفكارها الأساسية فى تعريفه للواقعية (والطبيعية)»[٢]، أما الواقعى الذى يعكس الواقع بشكل محسوس بالمعنى الهيجلى، هو ما يدعو اليه (لوكاتش) وأعد الانعكاس الطبيعى تشويهًا للواقعية «يقوم على اختزال الأدب إلى مجرد تصوير فوتوغرافى لسطح الظواهر الاجتماعية بدل النفاذ إلى جوهرها الدال، فالطبيعية فى تشبُّثها بوصف الواقع المباشر والتعامل مع ما يظهر على سطحه الخارجى، ظلت عاجزة عن النفاذ إلى «جوهر» هذا الواقع

(١) رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، تر: جابر عصفور، (القاهرة: دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٩٨م)، ص٥٥.

(٢) بيير زيما: النقد الاجتماعى، مصدر سابق، ص٤٨.

الحى والمتحرك، فما بالك عن تحليله وكشف تناقضاته»[1].

لا يستطيع الفن عمومًا إلا أن يتعامل مع الواقع مهما ضيقنا معناه، إذ «تطرق ديدرو فى مفهومه للطبيعية كخداع حرفى إلى حد مدهش، وعبر عن سروره البالغ حين كتب عن إحدى الحفلات التى مثلت بها مسرحيته أب العائلة «أنه ما أن أنتهى عرض المشهد الأول حتى اعتقد المشاهد أنه فى وسط حلقة العائلة ونسى أنه فى مسرح». والمعايير الطبيعية المشابهة شائعة عند نقاد يُحسبون على الكلاسيكية المحدثة كالدكتور جونسون وحتى لسنغ»[2].

وقد سار الناقد الرومانى (لوسيان جولدمان) على خطى استاذه (لوكاتش) و«رفض الفكرة التى ترى فى النصوص الأدبية إبداعات لعبقرية فردية. وذهب إلى أن هذه النصوص تقوم على أبنية عقلية تتجاوز الفرد وتنتمى إلى جماعات (أو طبقات) محددة. هذه الأبنية العقلية (رؤى العالم) تبنيها الجماعات الاجتماعية وتهدمها بلا انقطاع، خلال عملية التعديل التى تدخلها على صورها العقلية للعالم، استجابة للواقع المتغير من حولها»[3].

يرى الباحثان أن هناك توافقًا بين طروحات (جولدمان) و(لوكاتش) فى مقارباتهما للعمل الإبداعى بربطه بالواقع الاجتماعى الذى أفرزه، وبالتالى جاء تركيزهما على الدراسة السوسيولوجية، ببحثهما لمضمون العمل الإبداعى من منطلق اجتماعى.

ويؤكد (جولدمان) «إن الظواهر الفردية لا يمكن فهمها بشكل ملموس إلا فى إطار تجانس كلى»[4]، وموضوع الإبداع الحقيقى هو الفئات الاجتماعية التى تعيش فى ظروف معينة، وليس الفرد المنعزل لأنه أكبر من أن يعبر عنه الفرد الواحد لشموليته وتماسكه. كما أنه يرفض أن يكون «الأثر الأدبى انعكاسًا للوعى الجماعى، ويرفض كلمة الانعكاس ويُفضل تعبير «الرابطة الوظيفية» التى تبرز تساوقًا أو ترادفًا بُنيويًّا

---

(١) خليفة غيلوفى: التجريب فى الرواية العربية: بين رفض الحدود وحدود الرفض، (تونس: الدار التونسية للكتاب، ٢٠١٢م)، ص٢٩ _ ٣٠.

(٢) رينيه ويليك: مفاهيم نقدية، تر: محمد عصفور، (الكويت: المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة رقم ١١٠، ١٩٨٧م)، ص١٥٣.

(٣) رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، مصدر سابق، ص٦٦.

(٤) بيير زيما: النقد الاجتماعى، مصدر سابق، ص٥٠.

بين الآثار الأدبية وبين توجهات الوعى الجماعى للفئة الاجتماعية»[1].

طرح (جولدمان) مفهوم البنيوية التكوينية أو (البنيوية التوليدية) يجمع فيها بين البعد الاجتماعى للخطاب الأدبى أو الفنى والبعد اللغوى له، والذى نشأ ليتجاوز السلبيات والنقائص التى عانت منها البنيوية الشكلية و«استدراك المزلق الخطير الذى وقعت فيه البنيوية الشكلية، وهو الفصل الحاد بين داخل النص وخارجه، عندما نادت بعزل النص عن أية ملابسات خارجية كالتاريخ والمجتمع، وعلم النفس، والمؤلف نفسه، وغير ذلك»[2]، وهذا يعنى «أننا لا نستطيع أن نعزل أى عمل أو أية مسألة أو نظرية عن السياق الثقافى الذى نشأ فيه هذا العمل، وأن كل مسألة خاصة يجب فهمها من خلال الإطار العام المحيط بها، ومن خلال المجتمع الذى نشأت فيه»[3]، والنظر إلى النص ومكونات بنيته ككل متجانس، تترابط فيه البنية والدلالة والسياق العام.

ولقد اتخذ (جولدمان) من ظاهرة (التشيؤ)[4] منطلقًا لتحليل الأعمال الأدبية والكشف عن التصورات الفكرية التى تحملها، وعلاقاتها بمكونات بنياتها، وفق المنهج البنيوى التكوينى، كما فى تحليل روايات «آلان روب جرييه والتى يمكن قراءتها كتجسيد أدبى للتشيؤ فى عصر الرأسمالية الاحتكارية للدولة. إن اختفاء الشخصية فى الروايات الجديدة يشهد وفق جولدمان على العملية السريعة للتشيؤ التى تزيل أى مبادرة إنسانية، لتميل بالفرد إلى السلبية»[5]. وفى دراسته للمسرح الفرنسى فى القرن السابع عشر قام بدراسة هذا المجتمع انطلاقًا «من الفكرة القائلة

---

(١) محمد نديم خشفة: تأصيل النص: المنهج البنيوى لدى لوسيان غولدمان، (حلب: مركز الانماء الحضارى، ١٩٩٧م)، ص١١ _ ١٢.

(٢) وليد قصاب: مناهج النقد الأدبى الحديث، مصدر سابق، ص١٤٣.

(٣) المصدر نفسه، ص١٤٣ _ ١٤٤.

(٤) التشيؤ: مصطلح ابتكره (كارل ماركس)، يحاول من خلاله أن يعكس حالة الفرد فى مجتمع تسوده قيم المادة، وغلبة ظاهرة الخضوع لقيم السوق فى المجتمع الرأسمالى والضياع، ويربطه (لوكاتش) بمنطق التبادل السلعى عندما يتساوى الشىء والإنسان وتحول الصفات الإنسانية إلى أشياء جامدة، واكتسابها صفات غامضة غير إنسانية، وعند (جولدمان) تعنى اختفاء الشخصية أو تجريدها من صفاتها (الأخلاقية، العاطفية، الفكرية). ينظر: بيير زيما: النقد الاجتماعى، مصدر سابق، ص٣٥.

(٥) المصدر نفسه، ص٣٦.

إنه يمكن ربط الأعمال المسرحية بقضايا ومصالح معينة، محددة بوضوح وإن بعض الأجناس الأدبية تتفق (كما فى تحليل كوهلر) مع مصالح جماعية. وتستحيل مطابقة كهذه فى المجتمع الحديث المتسم بالحركة الاجتماعية والتغير السريع للقيم الثقافية»[1]، مما يعنى أن للبنيوية التكوينية قوة فعالة داخل هذا المجتمع، لما يستخلصه الباحث من معان ودلالات فى الكشف عن درجة تمثل النصوص الإبداعية لأفكار الطبقة الاجتماعية التى ينتمى إليها المبدع.

يحاول (جولدمان) فى دراسته «تجاوز الآلية التى وقع فيها التحليل الاجتماعى التقليدى للأدب، وذلك بتركيزه على بنية فكرية تتمثل فى رؤية للعالم تتوسط ما بين الأساس الاجتماعى الطبقى الذى تصدر عنه والأنساق الأدبية والفنية والفكرية التى تحكمها هذه الرؤية وتولدها»[2]، وجمع بين دراسة البنية الداخلية للعمل ودراسة الحياة الانفعالية للكاتب فى بنية واحدة أطلق عليها البنية الاجتماعية والذهنية الثقافية التى ينتمى إليها ذلك الكاتب، كما جاء فى كتابه (الإله الخفى) الذى ربط فيه تراجيديات المؤلف المسرحى (راسين) وكتاب (الأفكار) للفيلسوف (لويس بسكال ١٨٣٧ _ ١٩٢٠م) بمصالح جماعية لكونها تعبيرًا أدبيًّا للأيديولوجيا الجانسينية[3]، إذ «ليس محالًا أن نتصور لو أن «راسين» تلقى تعليمًا مختلفًا أو عاش فى بيئة مختلفة، لكان قادرًا على كتابة مسرحيات من نمط (كورناى)أو (موليير)»[4]، و«يكشف هذا التماثل البنيوى عن رؤية مأساوية للعالم، رؤية وجد كل من بسكال وراسين مكوناتها فى الجانسينية التى تأثرا بها، فصاغ كلاهما من هذه المكونات صياغة مختلفة عن الآخر، أعنى صياغة تصورية فكرية عند بسكال وصياغة تخيلية إبداعية عند راسين، لكن كل صياغة تتجاوب بنيويًّا مع الأخرى

(١) المصدر نفسه، ص٧١ _ ٧٢.

(٢) جابر عصفور: نظريات معاصرة، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م)، ص١٠٨.

(٣) الجانسينية: مذهب لاهوتى نبع من دير (يور رويال) فى فرنسا فى القرن السابع عشر، ربطه (جولدمان) بالوضع الاجتماعى والمصالح الاجتماعية لطبقة نبلاء الرداء، الذين كانوا يعتمدون اقتصاديًّا على الملكية رغم تضاؤل قوتهم مع نمو الحكم المطلق، ورأى أن هناك علاقة وثيقة بين الفكر الجانسينى وتلك المؤلفات. ينظر: بيير زيما: النقد الاجتماعى، مصدر سابق، ص٥١.

(٤) محمد نديم خشفة: تأصيل النص: المنهج البنيوى لدى لوسيان غولدمان، مصدر سابق، ص٦١.

على أساس من المقولات المتكررة –الله، والإنسان، والعالم»[1].

يرى الباحثان أن سوسيولوجيا البنيوية التكوينية تعادل النقد السوسيولوجى لأنها تدرس الخطاب الإبداعى من خلال دراسة مكونات بنياته وتدعو إلى أن يكون النسق كليًّا وشاملًا لأنه أكثر فاعلية فى دراسة المؤلفات العالمية من سوسيولوجيا البنيوية الشكلية التى تركز على النسق البنائى فقط، فالأولى تجمع بين العناصر التاريخية (لوعيها العميق بالحس التاريخى) والخصائص الفردية ولا تفرض معنى بل تقترح معانى، وليس غايتها نسخ الواقع وتصويره وإنما خلق متواصل للمعنى وقراءات متعددة ومختلفة، لإعطاء حياة جديدة للعمل، فهناك الكثير من المعانى لا يقدمها الكاتب صريحة ومباشرة، وعلى الناقد السوسيولوجى ملاحقتها وتفسيرها وشرحها من خلال دراسة أبعاد الملامح الاجتماعية للعمل الإبداعى.

قدمت (مدرسة فرانكفورت)[2] دراسات وأبحاثًا تطبيقية فى النقد التاريخى والاجتماعى والجمالى فى النصف الأول من القرن العشرين عبر أعمال (أدورنو، وهوركهايمر، وولتر بنيامين)، «التى قدر لها أن تطور النقد السوسيولوجى بعد الحرب العالمية الثانية»[3]، إذ ربط (هوركهايمر) و(أدورنو) «فكرة النقد الجدلى بتعرف أكثر إيجابية للتماثل، لا على أنه التوتر فى علاقة كل موضوع بنفسه فقط، إنما على أنه مصدر الإبداع والوجود المستقل للإنسان الفرد»[4]، وأصبح مشروع النظرية النقدية توسعة مباشرة للماركسية، وتحديد استعادة البشر لقدراتهم الإنسانية الكاملة، فهى تنطلق من نوع التفكير للفرد والذى يتعامل بدوره مع البنية الأساسية الطبقية للمجتمع كله، وتدرس ديناميكيات التغيير الاجتماعى وقوانينه

---

(١) جابر عصفور: نظريات معاصرة، مصدر سابق، ص١٢٨.

(٢) مدرسة فرانكفورت: حركة نقد فلسفى واجتماعى، وضع أساسها مجموعة من الفلاسفة أبرزهم: هوركهايمر، ثيودور، أدورنو، هربرت ماركوز وإريك فروم. ثم طورها أحد أبرز فلاسفتها وأعلامها المعاصرين (يوغن هابرماز). ينظر: كمال بومنير: النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت، (بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون، ٢٠١٠م)، ص٣٩.

(٣) محمد حافظ دياب: النقد الأدبى وعلم الاجتماع: مقدمة نظرية، مصدر سابق، ص٦٤.

(٤) كريغ كالهون: النظرية الاجتماعية النقدية: ثقافة الاختلاف، وتاريخه، وتحديه، تر: مروان سعد الدين، (بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، ٢٠١٣م)، ص٦٤.

وتعتمد على التجربة، لتتمكن من جعل التحليل والبحث عن مشاكل المجتمع أكثر سعة وانفتاحًا على حقول معرفية وعلمية، «واهتمت النظرية النقدية بدراسة الخيال، وعلاقته بالواقع، بهدف فهم الإنسان من الناحية النفسية والاجتماعية، وموقع المملكة المتخيلة من البناء الإنسانى الكلى وطبيعتها ومدى ارتباطها بالواقع، والإنسان فى مجمل أنشطته يرتبط بالواقع ... فالخيال حين يقدم شكلًا، فإنه يقدم صورة من صور الوعى بالواقع التى تتجاوز المكبوت والمقموع»[1]. فكان تطور المسرح يتجه نحو ذوق المتلقى لهذا ظهرت مجموعة من المسارح تتفق مع ذوق المتلقى ومستواه الثقافى.

نخلص من كل ما تقدم إن ولادة التحليل السوسيولوجى كان تحت ظروف تاريخية واضطرابات اقتصادية حملت معها صراعات اجتماعية بين الطبقة البرجوازية المُستغلة والطبقة البروليتارية التى تمثل الأغلبية، وكان هذا الصراع الأساس لكل المظاهِر الثقافية، وكان الفن هو وسيلة التعبير عن تلك الصراعات وحيثياتها، «فالمضمون الطبقى هو الذى يرسم المذهب الأدبى ويحدد قيمة الأدب. والتطور التاريخى للمجتمعات الإنسانية – وجوهره تطور التركيب الطبقى– قد استتبع تطورًا مماثلًا فى المذاهب الأدبية. ففى وقت من الأوقات كانت الطبقة الإقطاعية هى التى تهيمن على النظام الاجتماعى»[2].

إن أى إنتاج مسرحى يسعى للوصول إلى البنية الأيديولوجية للمجتمع التى تتشكل بفعل التغيرات الاجتماعية والسياسة والاقتصادية، وتزيد الاتصال الذى يربط حلقات وحوارات الإنتاج المسرحى حسب الموقف الاجتماعى الذى يحدد الخطوط العريضة للمُنتَج المسرحى فى مجتمع ما، وينعش مشاعر المتلقى. ويمكن للمتلقى الناقد أن يصف نجاح أو فشل العمل من خلال وجهات النظر الثلاث الآتية[3]:

---

(١) رمضان بسطويسى محمد: علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت: أدورنو نموذجًا، (القاهرة: مطبوعات نصوص ٩٠، ١٩٩٣م)، ص٢٥.

(٢) شكرى محمد عياد: المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، مصدر سابق، ص٢٢.

(٣) ينظر: أنخل بيرينجير: نظرية ونقد المسرح، تر: سمير متولى وأمانى أبو العلا، (القاهرة: إصدار مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى ١٣، ٢٠٠١م)، ص٤٧.

١. أصل نشأة النص المسرحى: تتولى المشكلات والوسائل الجمالية التوافق مع التاريخ المزدوج للمسرح وعصره. وتعقب الخلفية التاريخية والأصول الاجتماعية لتحليله تحليلًا موضوعيًّا يلقى الضوء على الكاتب والمتذوق معًا والوصول إلى المعيار المطلق للقيم العامة فى النص مع التسليم بحتمية وجود الاختلافات الطفيفة.

٢. تقديم المنتج النهائى (الاستعراض): فى هذا الصدد يجب أن يتمتع العمل بالتماسك التام بين جميع العوامل التى تشترك فى تكوينه.

٣. منجزات الكاتب: يمكن تقييمها من خلال ما تحمله بين طياتها من تساؤلات حول ماهية الحقيقة الاجتماعية بالنسبة للكاتب والمجتمع.

إن العامل المشترك الذى يربط بين النقاد المسرحيين السوسيولوجيين المتميزين هو «أنهم يطلقون أحكامهم دائمًا فى عصرهم ويستخدمون أسلحة فكرهم، يجددون الماضى ويجعلونه معاصرًا ويصفونه بأخطائه نفسها وبنجاحاته الرائعة نفسها، يجعلون خشبات المسارح تتقدم بنفس نغمة الفكر والاعتقادات التى كانت سائدة، يرون المستقبل ولا يقبعون فى مكانهم يندبون أوضاع وظروف الماضى، ولأنهم يحبون المسرح فهم يراهنون على حياته وبقائه، يعترفون بكوارث ومصائب الماضى، الأمر الذى يعينهم على اكتشاف طرق وأشكال تعبيرية جديدة ويخلقون طريقًا للمستقبل»[١]، إذ يعتقد النقاد أنهم إذا التزموا بذلك فإنهم يستطيعون المشاركة الفعلية فى ازدهار المسرح الذى يحبونه، لأنه أداة لنقد الواقع أو فلسفة عن الواقع. وفى هذا الصدد يرى (محمد الدغمومى) «إن وضع النقد السوسيولوجى عامة فى سياقاته الأصلية الغربية يبدو لنا أقل تعقيدًا، حين نتمعن فى خلفياته العلمية والتاريخية التى تبرر الاختلاف فيه من جهة وتعطيه نسقيات، بينما يبدو هذا النقد السوسيولوجى فى سياقه العربى الحديث (المعاصر) مضطربًا، نظرًا لعدم وضوح الخلفيات التى تحركه ولعدم وظيفيته الاجتماعية: إذ تبدو العلاقة أساسًا علاقة مفتعلة، جوهرها إلحاح خطاب ثقافى عربى يُريد أن يتلاءم مع خطاب ثقافى غربى وصولًا إلى التأثير والفاعلية فى مجتمع عربى»[٢].

---

(١) أنخل بيرينجير: نظرية ونقد المسرح، مصدر سابق، ص٨٢.

(٢) محمد الدغمومى: نقد النقد وتنظير النقد العربى المعاصر، مصدر سابق، ص١٠٢.

فقد ظل النقد السوسيولوجى عند العرب يثير لدى الباحثين العديد من الأسئلة والإشكالات التى تهتم بالتعامل معه وطرق مقاربته فى ضوء التحولات المنهجية والنظرية المتسارعة والمتلاحقة التى تعرفها المناهج النقدية والعلوم، و«كانت إرهاصات النقد السوسيولوجى باهتة فى البدء ومعبرة عن بدايات الاطلاع على ما سمى بالنقد الواقعى. لكن العوائق الاجتماعية حالت دون انتقال هذا النقد السوسيولوجى إلى الحقل العربى، إلا حين وُجد من يتبنى الفكر الاشتراكى فى مجتمع بعيد عن الاشتراكية وشروط قيامها»[1]، حيثُ تطورت الاتجاهات الأدبية والفنية مما أدى إلى تطور فى المناهج النقدية وظهور نظريات نقدية مغايرة فى تحليل الخطاب، وكان ذلك سببًا فى تطور هذا النقد الذى شكل منبعًا ثريًّا، ينهل منه مجمل النقاد العرب، ويبدو أن ما يمتلكه من خصائص فنية ونقدية أهلته لذلك، ويمكن القول بإنه عُد عند معظم النقاد أنموذجًا يحتذى به، ونال منهم عناية كبيرة، وطغى فى أعمالهم الجدل الأيديولوجى، والحس التعليمى التوجيهى، أبرزهم نقاد كـ(محمد مندور ١٩٠٧ _ ١٩٦٥م)، و(حسين مروة ١٩١٠ _ ١٩٨٧م)، و(لويس عوض ١٩١٥ _ ١٩٩٠م)، و(عبد القادر القط ١٩١٦ _ ٢٠٠٢م)، و(شكرى عياد ١٩٢١ _ ١٩٩٩م)، و(على الراعى ١٩٢٠ _ ١٩٩٩م)، و(محمود أمين العالم)، و(رجاء النقاش ١٩٣٤ _ ١٩٩٨م)، و(غالى شكرى ١٩٣٥ _ ١٩٩٨م)، وغيرهم كثير. ممن سلك «تيار ماركسى يستند إلى المفهوم الماركسى للمجتمع الذى يرى المجتمع تشكيلًا من بنيتين مختلفتين متجادلتين، هما: البنية التحتية التى تتكون من قوى الإنتاج وعلاقات الإنتاج وأنماط الإنتاج، والبنية الفوقية التى تشمل كل الإنتاج الفكرى والإبداعى والثقافى الناتج عن البنية الأولى، والمنعكس عنها أو الموازى لها، ويتبدى هذا التيار فى كتابات محمد مفيد الشوباشى، ولويس عوض، ومحمود أمين العالم وغالى شكرى»[2]، بينما نقاد آخرون سلكوا تيارًا وضعيًّا «يجعل أصحابه من المجتمع تكوينًا يشمل المؤسسات الاجتماعية، والظواهر الاجتماعية، والعادات والتقاليد، ولا يعد المجتمع – لدى هؤلاء – نتاجًا لبنية اقتصادية، تحتية مركبة، بل هو نتاج

(١) المصدر نفسه، ص١٠٢ _ ١٠٣.

(٢) سامى سليمان أحمد: حفريات نقدية: دراسات فى نقد النقد العربى المعاصر، مصدر سابق، ص٢٢.

للمتغيرات والمؤثرات الاجتماعية الجزئية، أو المؤثرات الثقافية العامة، وينضوى معظم نقاد الاتجاه الاجتماعى فى إهاب ذلك التيار الوضعى، دون أن ينفى هذا تأثرهم بعدد من الأفكار الماركسية»[1]، وأهم ممثلى هذا التيار هو الناقد المصرى (محمد مندور) ونقطة الارتكاز فى منهجه «النقدى الجديد هو إيمانه بالوظيفة الاجتماعية للأدب، فهذه هى نقطة التحول الفكرى الأولى فى نظرته للأدب. وقد ساعده على ذلك تصوره التاريخى الجديد للأدب، وللتيارات الأدبية. بحيث أصبح يحدد البيئة الحضارية التى ولدت التيار الأدبى تحديدًا ماديًا واقعيًا. ولا يفترض نشوءه فى الفراغ الميتافيزيقى»[2].

وأخذ (مندور) يلح فى «الدعوة إلى الأدب الهادف الملتزم، الذى يفصح عن موقف الشاعر أو الكاتب فى عصره ومجتمعه. وكان لتدريسه بعض فنون الأدب الموضوعية مثل الأدب المسرحى والقصة ونقدهما –فى هذه المرحلة الجديدة– أثر واضح فى هذا التطور على نحو ما هو محسوس فى كتبه مثل «الأدب ومذاهبه» وخاصة «قضايا جديدة فى أدبنا الحديث»[3]، إذ قدمت فى تلك الفترة أعداد كبيرة من المسرحيات الاجتماعية المعبرة عن الواقع المصرى فقدم الكاتب المصرى (نعمان عاشور ١٩١٨ _ ١٩٨٧م) مسرحية (الناس اللى فوق ١٩٥٦م) و«هى عرض لقضية اجتماعية هى قضية التغييرات التى أحدثتها ثورتنا الأخيرة فى البناء الطبقى لمجتمعنا، وفى عقلية كل طبقة من طبقات المجتمع الثلاث، وبخاصة طبقة «الناس اللى فوق»، وهى طبقة لم يكن المؤلف يستطيع أن يقصر مسرحيته على تصويرها لأن عقليتها وأخلاقها وما طرأ عليها من تغيير لا يمكن أن يتضح إلا باحتكاكها بالطبقتين الأخريين»[4]، إذ تقدم هذه المسرحية دراسة درامية عن الحياة المصرية والتغييرات التى أحدثتها ثورة ١٩٥٢ بصورة ساخرة ومرحة، إضافة إلى مسرحية (الناس اللى تحت) و(الجيل الطالع) و(عيلة الدوغرى)، تتجه جميعها نحو النقد

(١) المصدر نفسه، ص٢٢.

(٢) فاروق العمرانى: تطور النظرية النقدية عند محمد مندور، (القاهرة: الدار العربية للكتاب، ١٩٨٨م)، ص٢٢٤.

(٣) المصدر نفسه، ص٢٣٠.

(٤) سامى سليمان أحمد: حفريات نقدية: دراسات فى نقد النقد العربى المعاصر، مصدر سابق، ص٣١.

السوسيولوجى للظواهر الاجتماعية السلبية فى طابع كوميدى مرح، فى حين قدم الكاتب المصرى (سعد الدين وهبة ١٩٢٥ _ ١٩٩٧م) مسرحية (المحروسة ١٩٦٢م) والتى عالجت واقع «حياة جمهورنا فى ظل العهد الملكى البائد، حيث كان الفساد قد استشرى وأهدرت كرامة القانون وهيبته إرضاء لحاشية الملك وخدمته، وأصبح ممثلو السلطة فى مراكز الأرياف التى تقع بها تفاتيش ملكية لا هم لهم إلا إرضاء جلالته وأتباعه وعلى الأصح زبانيته، واعتبار الشعب مجرد بقرة حلوب لا يصح لها أن تشكو أو تتبرم»[١].

ثم أخذ (مندور) يبلور منهجه المتكامل فى النقد من خلال مقالات نشرها فى جريدة الشعب عن النقد السوسيولوجى مؤكدًا «أن هذا النقد لا يمكن أن يهمل القيم الجمالية والأصول الفنية المرنة للأدب والفن، ولكنه يضيف إليها النظر فى مصادر الأدب والفن وأهدافهما، ووسائل علاجهما. فالأدب والفن يستقيان من تجارب التاريخ، أو من الأساطير، أو من تجارب الحياة الواقعية، أو من التجارب الشخصية للأديب، أو من الخيال الذى يستطيع أن يخلق ما يشاكل الحياة أو يظهر أسرارها الدفينة ويجمع أبعادها المترامية»[٢]. والناقد لا يكتفى بالنظر فى مصادر الكاتب للحكم على قيمة كتاباته، بل لا بد أن يتبين أولًا الهدف من كتابة المسرحية، هل هو مجرد بعث الماضى أو سرد أسطورة قديمة، وثانيًا هل الهدف من اتخاذ الحادثة التاريخية أو الأسطورة وسيلة للتعبير عن نفسه أم عن مشكلة من مشاكل العصر التى تشغله، من غير إفساد لحقائق التاريخ الكبرى أو تزويرها، وهنا على الناقد أن يتبين أى قطاع اختاره الكاتب من واقع حياتنا المعاصرة، وأحسن تصويره ودراسته أم لا، ثم بيان الهدف مما كتب، هل هو خير أم شر، ثم أخيرًا النظر فى طريقة العلاج، وأسلوبه، والروح التى يصدر عنها الكاتب، هل هى روح سليمة أم مريضة، متفائلة أم متشائمة، محبة للبشر أم ساخطة شريرة، لأننا قد نعثر مثلًا على مسرحية تنتهى بانتصار الخير وهزيمة الشر، لكننا نشعر بأن أسلوبها

---

(١) المصدر نفسه والصفحة نفسها.

(٢) فؤاد دوارة: نقاد الأدب: محمد مندور، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٦م)، ص٩٥ _ ٩٦.

وقحًا ويسرف فى المباذل، مما يجعل الخاتمة الخيرة للمسرحية تكاد تنمحى أمام الأسلوب المدمر الذى يتخلل صفحاتها[1]. ومثل هذا النوع من المسرحيات لا يجوز أن نقحمها فى فنون المسرح لأنها بعيدة عنه فنيًّا وجماليًّا، وإذا كان للنص المسرحى أكثر من وجه، فمن الممكن للناقد أن يقرأه بأكثر من مستوى من مثل مستوى تركيب العبارة اللغوية، أو النسق والسياق، أو مستوى الصورة المتخيلة، وأن يحلل طاقاته الإبداعية، ويكشف كنوزه دون أن يُخرج النص من سياقه الفنى والأدبى، الذى يظهر قيمته ومعناه، وبذلك يكون النص صيدًا ثمينًا يحفز الناقد على تحمل جهد وعناء الوصول اليه.

يرى الباحثان أن هذا التوجه من قبل ناقد كـ(محمد مندور) كان واجهة أخذ بها كثير من النقاد العرب، واقتنعوا بها كما اقتنع بها من قبلهم نقاد غربيون وعرب، فلا أحد ينكر اليوم أن أقلامًا نقديةً عربيةً تبعت نهج الثورة الاجتماعية، لكى لاتقف موقفًا حياديًّا سلبيًّا حِيَال معطيات المجتمع القاسية، والتى تستوجب دفاعًا عن الطبقة الكادحة، سواء فى مجال المسرح أو الكتابة النقدية أو أى فن من الفنون الأدبية الأخرى.

أما الناقد المصرى (عبد القادر القط) فقد «قدم الكثير فى مجال النقد، لكن أهم ما ذهب إليه هو أن هناك تزاوجًا يجب أن يقع بين الأجناس الأدبية. بمعنى أن الأديب الناجح هو الذى يستطيع أن يجعلنا نقبل القوالب المهجنة فى ظروف معينة، فأعمال (توفيق الحكيم ١٨٩٨ _ ١٩٨٧م) لأنها «مسروديات» ظهرت الحاجة إليها فى مرحلة تشهد صراعًا رهيبًا بين الرواية والدراما حول أيهما أصلح للتعبير»[2]. والحقيقة أنه لابد أن يكون الكاتب واعيًا بتحولات النظرية الأدبية وما فيها من تفرعات، سواء كان مؤمنًا بظاهرة التهجين أو النقاء، فميزة المسرح هو التنوع والتجديد والمغايرة.

لهذا كان الناقد اللبنانى (حسين مروة) من المهتمين بالوضع الأيديولوجى لمعرفة الأدب والتراث من خلال كتابه (النزعات المادية فى الفلسفة العربية) وعده «محاولة

(١) ينظر: فؤاد دوارة: نقاد الأدب: محمد مندور، مصدر سابق، ص٩٦.

(٢) أحمد كمال زكى: النقد الأدبى الحديث: أصوله واتجاهاته، مصدر سابق، ص١١٠.

منهجية للكشف عن العلاقة بين الفكر فى هذه البنية الاجتماعية العربية الحاضرة والفكر السابق عليه فى البنية الاجتماعية السابقة... ولم تكن هذه المحاولات مظهر مبادرات أو رغبات ذاتية تحمل طابع الالتقاء الفردى على قضية واحدة، بل إن ذلك كان من فعل ضرورة تاريخية ارتبطت بحاجة قومية موضوعية إلى مثل هذه الممارسات فى حقل التعامل المنهجى العلمى مع التراث الفكرى للشعوب العربية فى المرحلة الحاضرة من ثورتها التحررية»[1]، ونعت (مروة) محاولة بعض الباحثين بالحديث عن تماثل الأفكار المختلفة الأزمنة والفكر والمجتمع بتجاوز المراحل التاريخية، إذ جاءت هذه التيارات وتجاوزت «كل مراحل التاريخ وما حدث خلال هذه المراحل من تعديلات جذرية فى أفكار التراث ومن ظروف اقتصادية واجتماعية، ومن فتوحات علمية خلقت فى عالم الحاضر أفكارًا لم يكن من الممكن تاريخيًّا أن تنشأ خارج هذه الظروف وهذه الفتوحات»[2]، بمعنى أن لا يمكن أن نماثل بين أفكار الحاضر وأفكار الماضى لأن هذا يقودنا إلى «فكرة ميتافيزيقية تنفى «تاريخية» الفكر وحريته وتحكم عليه بالوقوف والجمود، فضلًا عن كونها تنقل ظروف مثل الرأسمالية والاشتراكية والوجودية والشخصانية بمفاهيمها المعاصرة من مناخ علاقاتها الاجتماعية وعوامل وجودها الموضوعية فى عصرنا إلى مناخ تاريخى ما كان يمكن أن يكون لها فيه سبب للوجود بوجه مطلق»[3].

وفى دراسات الناقد المصرى (لويس عوض) حول إبراز تأثير الظواهر السوسيولوجية على الإبداع الأدبى، سعى إلى ربط الأدب بالسياق الاجتماعى والتاريخى بالاستعانة بمنهج التفسير، فهو يرى «أن الأدب نشاط لا ينفصل عن المجتمع، وأنه أحد أدوات التعبير الاجتماعى، فهو قد اهتم بالعوامل المؤثرة فى تطور الأدب، واهتم أيضًا بدراسة تاريخ الفكر المصرى، وقد كان (عوض) متحمسًا للمنهج التاريخى والاجتماعى لتعليل الصلة بين الأثر الأدبى والمجتمع ليقضى على النزعات المثالية والميتافيزيقية التى توجد فى النقد الأدبى ليجعله أشد ميلًا

(١) حسين مروة: النزعات المادية فى الفلسفة العربية الإسلامية، ط٢، مج١، (بيروت: دار الفارابى، ٢٠٠٨م)، ص٩.

(٢) المصدر نفسه، ص١٤.

(٣) المصدر نفسه، ص١٥.

للملاحظة العلمية»[1]، فقدم دراسات نقدية حول مسرحيات (يوسف إدريس ١٩٢٧ _ ١٩٩١م)، و(ألفريد فرج ١٩٢٩ _ ٢٠٠٥م)، وغيرهما.

أما الناقد المصرى (محمود أمين العالم ١٩٢٢ _ ٢٠٠٩م) فقد أجرى دراسات على عدد من أدباء القرن التاسع عشر، منطلقًا من فرضية الأدب للمجتمع، وكان متمسكًا بمقولات علم الجمال الماركسى، لأنه يرى فيها الدقة والنظام بدرجة مُرضية، ولم يقبل بفن يتباعد عن مدارات الواقع ليغوص فى رموز اللاشعور الجمعى، واعتبره تغريبًا للواقع وانحدارًا عن الواقعية، أى أن فكره يقوم على أن الأدب للمجتمع والتغيير الاجتماعى، وأن الأثر الأدبى انعكاس للواقع، وأن البناء الفنى ليس سوى تشكيل لهذا المضمون[2]. لهذا كان موقفه لينًا متسامحًا تجاه مسرحية (اللحظة الحرجة ١٩٨١م) لـ(يوسف إدريس) الذى قدم بطله بصورة شاب خائر العزم، عاجز الفعل، وهو أحد أبناء بورسعيد فى أثناء العدوان الثلاثى سنة ١٩٥٦م، والتى يرى فيها (العالم) أنها شخصية أسست على العلاقة بين الفرد (البطل)، وبين مشاعر الجماعة وحكمتها وحيويتها، والتى أراد من خلالها (يوسف إدريس) أن يدافع عن إنسانية الإنسان وضعفه وقوته، عن حقيقته الصادقة[3]. بالإضافة إلى الدراسات التى قدمها الناقد (حسن عطية) فى (المنهجية السوسيولوجية فى المسرح)، كشف من خلالها العلاقة الوثيقة بين البنية الدرامية والبنية المجتمعية، سيتطرق لها الباحثان بإسهاب فيما بعد.

ويرى الباحثان إن الدراسات النقدية لدى النقاد السوسيولوجيين رغم تعددها فى البحث عن الفكرة أو الرؤية أو المضمون أو الموقف، إلا أن ما يجمعها هو تقديم المضمون على الشكل، والتفتيش عن المعطيات المباشرة وغير المباشرة بين الأعمال الإبداعية والمجتمعات أو المراحل التاريخية أو الطبقات التى أنتجتها.

وعلى وجه العموم فإن النماذج المقدمة من النقاد المذكورين تعكس صورة لواقع النقد السوسيولوجى من حيث الرؤية، ومستوى التناول النقدى التطبيقى، إذ يلحظ القارئ أن البعد التنظيرى أكثر عمقًا من البعد التطبيقى، بالمقابل هم ينتصرون

---

(١) سمير سعيد حجازى: قضايا النقد الأدبى المعاصر، (القاهرة: دار الآفاق العربية، ٢٠٠٧م)، ص٦٠ _ ٦١.

(٢) ينظر: جابر عصفور: نقاد نجيب محفوظ: ملاحظات أولية، مصدر سابق، ص١٦٥.

(٣) ينظر: شكرى محمد عياد: المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، مصدر سابق، ص٣١ _ ٣٢.

للنقد السوسيولوجى صراحة وبلا مواربة، فانصب اهتمامهم على شخصيات النص المسرحى من خلال صراعها اليومى من أجل لقمة العيش والتوق لحياة أفضل. فقدم (توفيق الحكيم) و(يوسف إدريس) و(شوقى عبد الحكيم ١٩٣٤ _ ٢٠٠٣م) وغيرهم مادة خام مفعمة بالحياة العربية فى صدامها مع الطبقة البرجوازية، «فكلما كان النص حافلًا بالحديث عن العمال والطبقات البروليتارية كان جديرًا بأن يدرس، لأنه يحمل مادة معرفية تتولد عن كشف العلاقات القائمة بين النشاط والفرد من جهة، وعن ذلك كله بالمجموع. ولهذا السبب نبذت القراءة الاجتماعية الكتابات الذاتية الحافلة بالخيال والتأمل ووسمتها بالهذر وتضييع الجهد، وحكمت على جيل، يجرب ألوانًا من الكتابات بالمروق عن سلطة الالتزام .. وجعلت مقياسها الأول للجودة: معاشرة النص للطبقات المحرومة المناضلة»[1].

ولعل الأمثلة المختلفة السابقة قد بينت الفكرة الأساسية التى يحاول الباحثان شرحها والتدليل عليها بنماذج متعددة، فهى تبين أن تحديد الناقد للاتجاه أو النشاط النقدى هو الهيكل الأساس الذى تُبنى عليه كيفية تعامله مع العمل الإبداعى، ويترتب على ذلك أن يقوم الناقد بتحديد المفاهيم النظرية التى يستند عليها فى دراسته النقدية، بداية من علاقة العمل الإبداعى بالواقع، مرورًا بموقف المبدع من واقعه أو مجتمعه، وانتهاءً بالغاية التى يولد من أجلها العمل. فإذا استطاع الناقد الإحساس بالقضايا الإنسانية العامة وقضايا مجتمعه من خلال وجدانه الإنسانى ومنهجه العلمى، فإنه يكون قد حقق قدرًا كبيرًا من النجاح، ويصبح النقد السوسيولوجى من أهم المناهج المُعبرة عن الكينونة الاجتماعية، إذ أنه يفترض منذ البداية أن هناك كاتبًا أو مبدعًا يتفاعل مع واقعه بطريقة فنية محترفة. وفى بعض الأحيان يكون العمل الإبداعى وثيق الصلة مع الواقع، لكنه سطحى لا نجد فيه الجدة والابتكار على مستوى الفكرة والإطار، وهذا يقلل من قيمته ويجرفه إلى الزوال، ويفتقد صفة الخلود، لأنها مقياس لقيمة العمل الإبداعى ويكسبها شعبية وقدرة على البقاء، بالإضافة إلى فلسفة الناقد العقلية والفنية التى يبثها حين إصدار الحكم النقدى.

(١) حبيب مونسى: نقد النقد المنجز العربى فى النقد الأدبى: دراسة فى المنهج، مصدر سابق، ص٨١.

# الفصل الثالث
# قراءة فى مفهوم نقد النقد

إن أهم سؤال يطرحه القارئ الناقد على نفسه بعد قراءة المنجز النقدى هو: هل ترك فى النفس أثرًا لا يُنسى مثلما فعل العمل الإبداعى؟ وهل هذا الأثر الذى تركه -إن كان قد فعل ذلك- ناتجًا عن أسلوب الناقد فى القراءة النقدية؟ أو عن فكرة من الأفكار؟ أو عن المنهج الذى اتبعه الناقد فى نقده؟ أو عن تصويره لصورة المجتمع فى فترة معينة؟ لأن التفكير النقدى فى حالة تطور وتجدد فى كافة الاتجاهات العقلية، ويسعى للمغامرة والدخول إلى عوالم النص النقدى المجهولة، وبلورة تجارب النقاد بقراءات متعددة، فينبثق من النص النقدى الواحد عدة نصوص نقدية أخرى.

و(نقد النقد) نشاط معرفى أُبرز إلى الوجود مصطلحًا ومفهومًا وممارسة فى ثمانينيات القرن الماضى، يقوم على مراجعة النقد بشقيه النظرى والتطبيقى، والغوص فى أغواره للبحث عن مكامن القراءة الجيدة للنص النقدى، من أجل فهمه وتحليله وإكسابه التصويب والجدية، وبناء رؤى مغايرة ومتواصلة مع التغير الثقافى المعاصر، وهذا المبحث يتطرق إلى (نقد النقد) من خلال البحث فى مفهومه وإشكالاته المصطلحية ثم الوقوف عند أهم وظائفه وغاياته التى يصبو اليها.

يكون النص النقدى قابل للمناقشة فى إطار أوسع يتجاوز بذلك النظرة الفردية إلى تعدد النظرات وإعطاء قراءات متعددة للمفهوم الواحد، فكل أدب أو إبداع يصاحبه نقد، ولأن النقد ضرورة ملازمة للإبداع الفنى والجمالى، فإن (نقد النقد) هو أيضًا ضرورة للنقد، وأهمية (نقد النقد) تكمن فى حاجة النص النقدى إلى نقد آخر يضىء جوانب النص النقدى ويكشف عنها، نقد يتفحص خبايا النص النقدى ويقرأ سطوره وما بينها بالإضافة إلى التحقق من نتائجه وتحليلاته.

يرافق (نقد النقد) الخطاب النقدى منذ القدم، وكانت له ممارسات عديدة دون الوعى بمفهومه أو الإشارة اليه، إلى أن تبلور مصطلحيًّا فى ثمانينيات القرن العشرين

على يد الفيلسوف البلغارى- الفرنسى (تزفيتان تودوروف ١٩٣٩ _ ٢٠٠٧م) من خلال كتابه الموسوم (نقد النقد: رواية تعلم)، وفيما بعد توالت البحوث والدراسات التى تهتم بـ(نقد النقد) والبحث عن إمكانية تطويره كونه يمثل رافد أساسيًّا من روافد الحركة النقدية، وقد قدم العديد من النقاد مفهوم (نقد النقد)، وكان فى طليعتهم الناقد (جابر عصفور ١٩٤٤م) الذى كتب مقالًا تناول فيه نقاد نجيب محفوظ بالدراسة والتفسير والتحليل والتقييم، فكان مجال اشتغاله هو النص النقدى وبالتالى درس النص النقدى بوصفه نصًا ثانيًا، وبذلك يكون (نقد النقد) هو النص الثالث، وهذا يعنى وجود اختلافات وتمايزات بين النص الثانى (النص النقدى)والنص الثالث (نقد النقد)، حيث يظهر أن (نقد النقد) فى مستوى آخر من الممارسة النقدية، بمعنى أن النص الثالث هو نص نقدى، لكنه يختلف عن النص الثانى فى الهوية الترتيبية، مما يجعل منه (إبستمولوجيا نوعية خاصه بالنقد)[١].

يرتبط (نقد النقد) بصلة وثيقة بنظرية النقد وفلسفتها، لما يتيحه من مراجعة وتقويم لمجمل الأحكام والآراء التى يقدمها الناقد أو المفكر، «فإذا كانت التأملات الأولى حول الأدب والفن، كما جسدها أريستوفانيس فى مسرحيته المعنونة (الضفادع)، وكتابات أفلاطون وأرسطو، قد تضمنت البذرة الجنينية الأولى لنظرية النقد وممارسته، فإنه يمكن إرجاع البدايات الأولى لنقد النقد إلى زمن بواكير التشكل الأول للنقد نفسه... إذ مما لاشك فيه أن أى نظرية جديدة فى النقد تنطوى، ضمنًا أو صراحة، على نقد لما سبقها من نظريات. فمثلًا يمكن القول إن نظرية أرسطو فى المحاكاة، التى فصلها فى كتابه (فن الشعر) أوPoetics تتضمن ردًّا غير مباشر على نظرية أفلاطون فى المثل التى وردت فى كتابه (الجمهورية)»[٢]، معلنًا بذلك تجاوزه للفلسفة الأفلاطونية ونقده لها بالاعتماد على قراءة منهجية تحليلية

(١) ينظر: عبد الرحمن التمارة: نقد النقد بين التصور المنهجى والإنجاز النصى، (عمان: دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، ٢٠١٧م)، ص١٧.

(٢) باقر جاسم محمد: نقد النقد أم الميتانقد؟: محاولة فى تأصيل المفهوم، فى مجلة (عالم الفكر)، المجلد السابع والثلاثون، العدد الثالث، (الكويت: المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، يناير- مارس ٢٠٠٩م)، ص١٠٧.

متأنية أنتجت كتابيه (فن الشعر) و(الخطابة).

يُعد نقد (أرسطو) «وثيقة نقدية راقية لرجل عرف كيف يلاحظ ويشاهد ويفصل الأنواع والأجناس الأدبية ويحلل خصائصها ومميزاتها. لقد نظر أرسطو للأدب اليونانى فى عصره كبيئة للمعرفة عليه اكتشافها والوقوف على كنهها وسبر أغوارها، وكما يفعل عالم الطبيعة أخذ يُسجل ملاحظاته ويدون مشاهداته على ما كان يقرأ فى الكتب المخطوطة وعلى ما كان يرى على المسرح اليونانى، فأرسطو لم ينطلق من نظام يفصل بين ما هو مادى وما هو تجريدى فى ثنائية متضادة، ولكنه انطلق من أن المادى والتجريدى موجودان فى الشىء نفسه، وما النص الأدبى فى شكله النهائى إلا تجسيدًا لهذه الوحدة»[1]، بمعنى أن العلاقة بين المادى والتجريدى علاقة اتصال وليس انفصالاً كما كانت عند (أفلاطون).

ويعرج الشاعر (أدونيس ١٩٣٠م) فى كتابه (سياسة الشعر) إلى أن نقد القراءة «مسألة تكاد أن تكون غائبةً عن مجال اهتمامنا الأدبى. وفى ظنى أنها قضية أساسية ملحة، لا بكونها نوعًا من نقد النقد وحسب، بل لأن للقراءة أيضًا جمالية خاصة حين تفقد جدواها وقيمتها. إن قراءة النص الأدبى تقتضى أدبية القراءة، وتلقى الجمال يفترض جمالية التلقى. أو لنقل، بعبارة ثانية، إن أدب الكاتب، يوجب أدب القارئ»[2].

ويرى الباحثان أن من مهمات النقد بوصفه نشاطًا معرفيًّا أن يتناول نظريتى القراءة والتلقى، بقدر ما يتناول النص والإبداع ويتداخل معهما. ومن هنا أصبح من الضرورى الإحاطة الشاملة بكافة روافد النص النقدى الداخلية والخارجية، كونه عملًا لغويًّا وجماليًّا فى الوقت نفسه.

ويُعد (نقد النقد) «ضرب من التأويلية لاعتبارات ثلاثة: أولها أنه غير معزول عن نظريات قراءة النص الإبداعى بأصنافها. وثانيها أن تشكله ترافق فى عصرنا مع انشغال النقاد الحداثيين بالأثر الذى تحدثه قراءة النص الإبداعى أكثر من الأثر

---

(١) عيد الدحيات: النظرية النقدية الغربية من أفلاطون إلى بوكاشيو، مصدر سابق، ص٤١.

(٢) ينظر: أدونيس: سياسة الشعر: دراسات فى الشعرية العربية المعاصرة، (بيروت: دار الآداب، ١٩٨٥م)، ص٤٩.

الذى يحدثه النص الإبداعى نفسه. وثالثها أن نقد النقد، مثل الهيرمنيوطيقية تمامًا، يوسع من أفق القراءة ويسمح بتعدد الاجتهادات والتأويلات وفق اختيارات القارئ وقدرته على التفسير والتحليل والتعليل»[1].

وبذلك يكون النص النقدى عالمًا مفتوحًا مليئًا بالدلالات وبإمكان المؤول أن ينتج عددًا هائلًا من الدلالات والقراءات ولا يقتصر على دلالة واحدة، وأن يقيم المؤول مع النص النقدى حوارًا مفتوحًا ومساجلة قد تكون هادئة أو حامية مع التيارات والنظريات التى يتكون منها النص، ووفقًا لذلك يعد (نقد النقد) «بناء معرفى إجرائى وظيفى يعمل بإستراتيجية واحدة وينتج معرفة تصب فى مجرى المنهجيات وتعمل بإستراتيجية ليست أبدًا إستراتيجية التنظير أو النظرية الأدبية أو النقد، وإنما تستهدف من خلال معرفة طبيعة الممارسة النقدية (آلياتها، مبادئها، غاياتها، معرفتها) للوصول إلى أحد المرامى الآتية: كشف الخلل فيها، تدعيم هذه الممارسة، تبرير هذه الممارسة، تحديد تشغيل المفاهيم النقدية فى ممارسة منهج ما، فحص النظريات النقدية والأدبية بما هى بناءات معرفية»[2].

وحدد الناقد (رشيد هارون) وظائف (نقد النقد) فيما يأتى[3]:

١. يقوم بتفكيك النقد المسرحى لفحص العناصر الأيديولوجية الثاوية فى المزاعم الأدبية، ويكشف عن طبيعة المؤثرات الثقافية والاجتماعية والسياسية والتى جعلت الناقد يتبنى منهجًا نقديًّا دون سواه واضعًا عمل الناقد فى سياق أكبر.

٢. يقوم بقراءة مزدوجة الهدف، فهو يقرأ النص النقدى قراءة محاورة واختلاف، وفى الوقت نفسه، ينجز قراءته الخاصة.

٣. يحدد الانساق المضمرة النفسية والثقافية التى جعلت الناقد يتبنى منهجًا نقديًّا

---

(١) نجوى الرياحى القسنطينى: فى الوعى بمصطلح نقد النقد وعوامل ظهوره، فى مجلة (عالم الفكر)، المجلد الثامن والثلاثون، العدد الأول، (الكويت: المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، يوليو- سبتمبر ٢٠٠٩م)، ص٣٧.

(٢) محمد الدغمومى: نقد النقد وتنظير النقد العربى المعاصر، مصدر سابق، ص٥٢.

(٣) رشيد هارون: نقد النقد: دليل نظرى ودراسة تطبيقية فى منجز ياسين النصير، مصدر سابق، ص٢١ _ ٢٢.

دون سواه.

٤. يكشف عن صيرورة النقد المسرحى وتحولاته، ويربط بين العوامل السياقية الخارجية التى تحفز عملية التطور الأدبى، ومن ثم تطور النقد الأدبى نفسه.

٥. يعمل على إعادة تشكيل وعى القارئ غير المنتج، لرؤية نقدية مدونة، ليكون على بصيرة تتجاوز مسألة فهم ما قاله الناقد بحق عمل أدبى بعينه إلى مسألة معرفة كيف قال الناقد ذلك.

٦. ينتج علاقة جديدة معقدة بين القارئ والنص، والنقد المكتوب عنه.

٧. يثير إشكالات تتصل بطبيعة النقد وإجراءاته ولغته، وهو لذلك يتوجه فى البحث إلى النقد الأدبى فى المقام الأول.

٨. ينتج معرفة بفلسفة (نقد النقد) وآلياته ومقاصده.

٩. مراجعة مصطلحات النقد وبنيته التفسيرية وأدواته الإجرائية.

يرى الباحثان أن هذه السمات فى مجملها تحدد الطريق الذى يسلكه ناقد النقد من أجل إنتاج معرفة علمية دقيقة، وتوسيع قاعدة الفهم للنص الإبداعى، وذلك بإثارة الأسئلة أو محاولة الإجابة عن أسئلة مثارة، أو التعبير عن رؤية وموقف الخطاب النقدى، ومحاولة النفاذ إليه والوقوف على جوانب القصور فيه.

ويشتغل (نقد النقد) على النقد نظريًا كان أو تطبيقيًا، ينسحب ذلك عليه فيجعل منه هو الآخر فرعين (نظرى وتطبيقى)، وفى هذا الصدد يقول الناقد (باقر جاسم محمد) «يمكن تقسيم نقد النقد فى صورته الحالية التى تتجسد فى حقل النقد الأدبى إلى فرعين هما: نقد النقد النظرى وهو ذلك الفعل العلمى الحوارى الذى يناقش الأسس النظرية للاتجاهات النقدية السائدة مشككًا فى جدواها أو فى دقتها، ومبينًا أوجه القصور فيها. ويوجه هذا النمط من نقد النقد هدفه النهائى نحو اقتراح بدائل للمناهج والنظريات النقدية السائدة التى تكون موضع الدرس النقدى ... أما الفرع الثانى من نقد النقد فهو يسلط الضوء على نص نقدى تطبيقى بعينه، فيقوم بعملية استقراء للنص النقدى التطبيقى مبينًا الجوانب الإيجابية فيه، ومؤشرًا أيضًا جوانب الإخفاق بالارتباط مع النص الأدبى الذى درسه النص النقدى»[1].

(١) باقر جاسم محمد: نقد النقد أم الميتانقد: محاولة فى تأصيل المفهوم، مصدر سابق، ص١١٩.

بينما يختلف الناقد (نبيل محمد الصغير) فى رأيه، ويرى عدم الفصل بين النمطين (النظرى/التطبيقى)فى الهدف والغاية، فيقول «عند ضبط هذه الإشكالية، يمكن أن نجد كذلك أنفسنا نتعامل مع مصطلحين يتداخلان كثيرًا، وهما: نقد النقد والتنظير النقدى، فخطاب التنظير النقدى كثيرًا ما يلتبس ويتداخل مع نقد النقد ويقف على عتبة قريبة، إن لم تكن هى عتبة نقد النقد نفسها، حيث يشتغل على النقد بقصد إنتاج معرفة مقترحة جديدة بصورة نظرية لها قوة العلم أيضًا»[1].

ويرى الباحثان أن الدراسة وفق (نقد النقد) تنقسم إلى شقين، شق نظرى، وشق تطبيقى، ولكن ممارسة النقد على الخطاب النقدى يحتوى كلا الشقين، من منطلق أن النصوص النقدية خطابات معرفية وتصورية حبلى بالعلامات اللغوية التى يمكن استنباطها والسعى لاكتشافها للوصول إلى دلالاتها. ولأن المشتغل على الخطاب النقدى يبحث فى اللغة، وينظر إلى المصطلحات من خلال العودة إلى المرجعيات التى تحدد الأفكار، والوقوف على المناهج التى استخدمها الناقد فى نقده واقتراح البدائل لها.

ويستفيد ناقد النقد من ذلك فى مساءلته للعمل النقدى باستمرار فى محاولة لاستقرائه والإحاطة بمضامينه، لأن «دراسة النصوص النقدية هى تأويل لها، ينطلق من استنباط العلامات اللغوية والبحث عن دلالاتها، والسعى إلى اكتشاف العلاقات التى تربط بينها للوصول إلى دلالتها»[2]، بمعنى أن المدخل الأساسى لتأويل النص هو اللغة، وهذا التأويل لا يتم إلا ضمن قواعد وأسس تتعلق أساسًا باللغة، وأن جوهر المعرفة اللغوية الحديثة ارتكزت إلى اللسانيات، سواء فى مناهج بحثها أو فى تقدير حصيلتها العلمية، «ويسعى علم اللسانيات إلى الإجابة عن عدد من الأسئلة الأساسية، من مثل: «ما اللغة؟» و«كيف تعمل اللغة؟» وهو –فى سعيه هذا– يحاول أن يستقصى النظر فى جوانب متعددة تتعلق بهذه القضايا وغيرها مثل

(١) نبيل محمد صغير: تشريح المرايا فى نقد مشروع عبد العزيز حمودة، (بيروت: منشورات ضفاف ومنشورات الاختلاف، ٢٠١٥م)، ص٢٤.

(٢) سامى سليمان أحمد: حفريات نقدية: دراسات فى نقد النقد العربى المعاصر، مصدر سابق، ص١٠.

«ما السمات التى تتقاسمها كل اللغات؟»، و«ما مدى التنوع الحاصل بينها»، و«ما أوجه الاختلاف بين اللغة الإنسانية ووسائل التواصل الحيوانى؟» و«كيف يتعلم الطفل الكلام»[1]. وبهذا تكون القراءة ذات فعل جمالى، وليست مجرد قراءة فردية منعزلة ومستهلكة، لأنها حصيلة تأويلات ودلالات تندرج فى نسق تصورى تجيب عن تساؤلات القارئ. فالقراءة الخلاقة تتجاوز المنصوص عليه، والمنطوق به، هكذا قرأ (محيى الدين بن عربى ١١٦٥ _ ١٢٤٠م) النص المقدس وتعامل معه، وهكذا قرأ (ميشال فوكو ١٩٢٦ _ ١٩٨٤م) الفيلسوف (ديكارت ١٥٩٦ _ ١٥١٦م)، فكشف الوجه الأخر للعقل الديكارتى، وشرط القراءة وعلة وجودها أن تختلف عن النص الذى تقرأه، وأن تكشف فيه ما لم يكشف، فثمة قراءة تلغى النص، تقابلها قراءة تلغى نفسها هى أشبه باللاقراءة، القراءة الميتة، أما القراءة الحية فهى فعالة منتجة فى الاختلاف عن النص وبه أو له[2].

إن القراءة الحية هى التى تستطيع فك شفرات النصوص اللغوية والجمالية والفكرية والتفاعل معها، «فينتج من هذا التفاعل استجابات قرائية تكشف عن إمكانات واجراءات مقروءة جديدة، تتجه نحو فهم الدلالة المغيبة، وفك رموزها، والكشف عن تعددية المعانى فيها. إن القراءة، وفق هذا المعنى الذى أتوخاه، حوار مفتوح مع النص، يقترب مما أسماه الناقد الإيطالى أمبرتو إيكو (العمل المفتوح)، وتمتد إلى قراءات متصلة فى اللسانيات والمناهج النقدية المختلفة بدءًا بالنقاد الجدد ومرورًا بالبنيويين والأسلوبيين والسيميائيين، وانتهاءً بنظريات التلقى عند النقاد الألمان»[3].

ويصف الناقد (بسام قطوس) مصطلح (نقد النقد) على إنه «حوار ينحو منحى التأويل، ولكن النص ليس مفتوحًا على كل تأويل، لأنه عندئذ يفقد سلطته بوصفه

---

(١) جين إتشن: اللسانيات: مقدمة إلى المقدمات، تر: عبد الكريم محمد جبل، (القاهرة: المركز القومى للترجمة، ٢٠١٦م)، ص٣٢ _ ٣٣.

(٢) ينظر: على حرب: نقد النص، (بيروت – الدار البيضاء: المركز الثقافى العربى، ١٩٩٥م)، ص٢٠ _ ٢١.

(٣) بسام قطوس: إستراتيجيات القراءة: التأجيل والإجراء النقدى، (إربد: مؤسسة حمادة ودار الكندى، ١٩٩٨م)، ص١٣.

نصًّا. إنه حوار له شروطه الثقافية والفكرية والجمالية، شروط تتعلق بمعرفة اللغة وانزياحاتها الموحية، وبثقافة القارئ المؤول، وبقواعد اللعبة النقدية. إنه حوار بين خطابين: خطاب أدبى، وآخر نقدى، وقد يتفوق الخطاب الثانى على الأول، وقد يساويه أو يوازيه، وقد يهبط عنه، وفقًا لقدرة القارئ وخبراته اللغوية والجمالية، واستجاباته القرائية»[1].

ويتضح من ذلك أن (نقد النقد) لا يمكن أن يكون مطابقًا للخطاب النقدى، وهو يستمد حيويته من التفاعل الناشئ بين بنية العمل الإبداعى والقارئ (المتلقى) الذى يكوّن وجهات نظر وتأويلات متعددة، ويربط الآراء والنماذج المختلفة بعضها ببعض، فيجعل (نقد النقد) متحركًا ومفتوحًا، وناقد النقد يتناول فى دراسته أو بحثه بنية الخطاب النقدى إضافة إلى نفسية الناقد الأول ومرجعياته الفكرية واتجاهاته وميوله. ووفقًا لما تقدم تكون مهام ناقد النقد هى:

١. «توضيح المعانى الكامنة فى النص، وينبغى أن لا يقتصر على معنى واحد فقط. فمن الواضح أن المعنى الكلى لا يمكن أبدًا إنجازه من خلال عملية القراءة ولكن هذا الأمر ذاته هو ما يجعله أكثر جوهرية إلى حد أن المرء يجب عليه أن يتصور المعنى كشىء يحدث، لأننا آنئذ فقط ندرك تلك العوامل التى تكون شرطًا سابقًا لتكوين المعنى»[2].

٢. «ضبط موضوع النص الثانى ومناقشة تفريعاته وامتداداته، مما يدفع لتجاوز المقاربة الوصفية صوب التحليل والتفكيك. وبذلك تظهر الممارسة النقدية فى النص الثالث، فى مستوى ثان، فى إنتاج معرفة نقدية خالية من أى التباس، ومؤطرة بمعايير الفعل النقدى الأدبى المسؤول عن بلورة خطاب نقد النقد»[3]، بمعنى اكتشاف المضمر فى الخطاب النقدى ومحاولة التغلغل فى أعماقه وتفكيك جزئياته لإنتاج معنى جديد ورؤية جديدة وقيمة جمالية أو حكم نقدى جديد.

---

(١) المصدر نفسه، ص١٣.

(٢) فولفغانغ إيزر: فعل القراءة: نظرية جمالية التجاوب فى الأدب، تر: حميد لحمدانى والجلالى الكدية، (فاس: منشورات مكتبة المناهل، ١٩٨٧م)، ص١٤.

(٣) عبد الرحمن التمارة: نقد النقد بين التصور المنهجى والإنجاز النصى، مصدر سابق، ص٣٦.

٣. نقد اللغة الواصفة والنقد الحوارى، حتى نتبين «طبيعة النص الأدبى وعلاقته بالتراث والتقاليد من جهة وعلاقته بمؤلفه من جهة أخرى، وعلاقته بمفسره أو ناقده من جهة ثالثة»[١].

٤. الحفر والتنقيب فى النص الإبداعى والخطاب النقدى على السواء، ورؤية مدى اعتماد الناقد على مرجعياته الفكرية فى تعامله مع النص الإبداعى، وذلك لأن كل عمل إبداعى يحمل فى طياته أفكارًا ورؤى تعبر عن التجربة الإنسانية، من مختلف زواياها الاجتماعية، النفسية، الأيديولوجية، ويقوم الناقد بملاحقتها ورصدها، وتعليلها، أو وصفها لفهمها والسيطرة عليها[٢]. فيكون على الناقد نقد المصطلحات ونقد المرجعيات.

٥. أن يدرس الخطاب النقدى بوصفه وحدة عضوية متجانسة العناصر مع النص الإبداعى بوصفه النص الذى انطلق منه والتحليل بطريقة علمية موضوعية[٣].

٦. الإلمام بالمناهج النقدية هو أحد الشروط الأساسية فى الدراسة النقدية ليتمكن ناقد النقد من محاكمة الأعمال النقدية فى مدى تطبيقها والتزامها بالمنهج المتبع فى الدراسة[٤].

ويشترط فى خطاب (نقد النقد) أن يمتلك الآتى[٥]:

١. وعيًا أبستمولوجيًّا مرتبطًا بمرجعية محددة.

٢. مفاهيم نسقية متضامنة وملائمة لها صفة نسق مستقل ولو نسبيًّا.

٣. لغة اصطلاحية بدرجة كافية.

٤. لغة نظرية دقيقة تجنبًا لكل خلط ينتاب المفاهيم.

٥. قوة استدلالية محققة للمعقولية والمقبولية.

---

(١) نبيل راغب: موسوعة النظريات الأدبية، (القاهرة: الشركة المصرية العالمية للنشر– لونجمان، ٢٠٠٣م)، ص٢١٢.

(٢) ينظر: محمد الدغمومى: نقد النقد وتنظير النقد العربى المعاصر، مصدر سابق، ص٩٠.

(٣) ينظر: المصدر نفسه، والصفحة نفسها.

(٤) ينظر: محمد الدغمومى: نقد النقد وتنظير النقد العربى المعاصر، مصدر سابق، ص٩٠.

(٥) عبد الله توفيقى: السيرة الذاتية: فى النقد العربى الحديث والمعاصر– مقاربة فى نقد النقد، (عمان: دار عالم الكتب الحديث ودار جدارا للكتاب العالمى للنشر والتوزيع، ٢٠١٢م)، ص٢.

٦. صيغة نظرية معبر عنها، مقترحة أو معدلة لصيغة سابقة.
٧. مجموعة قواعد مستمدة من مرجعية محددة (نظرية أو منهج أو علم).
٨. أدوات إجرائية تتوخى إنتاج صورة مغايرة لحالة الموضوع المنطلق.
٩. وضوح بالنسبة للفرضيات والنتائج.
١٠. قابلية جميع التأكيدات التى تتضمنها النظرية لأن تخضع لعملية التحقق.

يرى الباحثان أن لكل عملية نقدية خطوات ترتكز عليها، يتخذها الناقد معيارًا لقيمة الخطاب النقدى، وهذه الشروط السابقة تُعد آليات لابد أن يوفرها الناقد لكى يصل إلى نص نقدى يحمل سمات (نقد النقد).

ولقد أُطلق على مفهوم (نقد النقد) مفاهيم عدة، فمثلًا استعمل الناقد (جابر عصفور) مصطلح (ما بعد النقد)، وهو هنا لا يقصد الإخراج والإبعاد، وإنما يشير إلى التراتبية الزمنية. كما أطلق عليه أيضًا مصطلح (النقد الشارح)، ويقول هكذا بدأ مصطلح النقد الشارح يظهر فى موازاة اللغة الشارحة ويلح كلاهما على الاستخدام النقدى بوصفهما دالتين على التفات النقد إلى نفسه، وعلى وعى لغته بحضورها المائز فى إشارتها الذاتية[١].

كما أطلقت الناقدة التونسية (نجوى الرياحى القسنطينى)عدة تسميات لـ(نقد النقد)، كالـ(الميتانقدى، ما بعد النقد، كلام فى النقد، قراءة القراءة، نقد القراءة)، ووصفته بأنه خطاب مجادلات وسجالات وحوارات لا تخلو من تحليلات وتأويلات، إن ماثل بعضها ما ورد فى النص النقدى موضوع قراءتها، فإنها تحفز على البحث فى ثوابت التجربة النقدية ومتغيراتها وتتيح لأصوات النقد مجالات الأسئلة الفكرية والمجادلات والتحديات[٢].

وقد شرح الناقد (باقر جاسم محمد) مصطلح (الميتانقد) بقوله: «المصطلح الذى نقترح الالتزام به ونفضله لأسباب علمية وجيهة هو مصطلح (الميتانقد) وهذا المصطلح،

---

(١) ينظر: عمر زرفاوى، وفريد زغلامى: نقد النقد: مقولاته النظرية وآلياته التطبيقية، (ألمانيا: مؤسسة نور نشر، ٢٠١٧م)، ص١٣.

(٢) ينظر: نجوى الرياحى القسنطينى: فى الوعى بمصطلح نقد النقد وعوامل ظهوره، مصدر سابق، ص٣٧ _ ٣٨.

فى تقديرى، له سمة اصطلاحية واضحة، فهو ليس مجرد إضافة لغوية لكلمة النقد نفسها، ولكنه يعبر عن مستوى من الاشتغال المنهجى والمعرفى مُختلف عن النقد الأدبى. كما إنه ليس بعيدًا عن حقل اللسانيات وعن مصطلحات مثل الميتافيزيقيا، الميتالغة، والميتاخطاب»[1]، والملاحظ أن (باقر جاسم) فى تبنيه لمصطلح (الميتانقد) كان يسعى إلى فك التداخل والاشتباك بين النقد الأدبى و(نقد النقد)، على اعتبار أن مصطلح الميتانقد يعطى مسألة البعد المفهومى لـ(نقد النقد) قالبًا اصطلاحيًّا أوضح وأدق.

ومصطلح (نقد النقد) حاضر فى الساحة الأدبية العربية فى العصر الحديث، «ولا سيما فى النصف الثانى من القرن العشرين فقد استعمله (عباس محمود العقاد ١٨٨٩ ـ ١٩٦٤م) بشكل واضح ومقصود ومعبر عن وعى نقدى بمعنى المصطلح، وذلك فى مقدمة ديوانه (قبل الأعاصير) الذى صدر فى العام ١٩٥٠، ففى تلك المقدمة تحدث العقاد عن نقد النقد بمعناه العام وبمعناه المتعلق بالأدب»[2].

وقد عبر عن ذلك جملة من النقاد مما «يجعل نقد النقد تصحيحًا للنقد من داخل النقد الأدبى وقد عبر عن هذا عباس محمود العقاد فى مقدمة ديوانه (الأعاصير) حيث نبه إلى موضوع العصبية والهوى والذاتية فى النقد واستعمل مصطلح نقد النقد واشترط من خلاله ضرورة الموضوعية والقيمة والآثار التى يجب أن تتوفر للنقد من خلال نقد النقد نفسه»[3]. وفى السياق ذاته يرى الناقد والمفكر (سيد قصب) «أن على النقد ألا يقتصر على التطبيق، وأن عليه أن يهتم بالنقد نفسه حيث يقول: وهناك شىء آخر غير الدراسات التى تتولى الحديث عن النقد وأصوله ومناهجه فتصنع له القواعد وتقيم له المناهج وتشرع له الطريق فمثل هذا التعقيد للنقد يندرج تحت مفهوم عام للنقد»[4]. وحتى إنه حمل بعض الدلالات التى تحيل إلى تعاطى (نقد

---

(١) باقر جاسم محمد: نقد النقد أم الميتانقد؟: محاولة فى تأصيل المفهوم، مصدر سابق، ص١٢١.

(٢) عبد العظيم السلطانى: مصطلحات فى نقد النقد الأدبى، فى مجلة (آفاق أدبية)، السنة السابعة، العدد الأول، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ٢٠١٧م)، ص٧٢.

(٣) محمد الدغمومى: انتقال المفاهيم: نقد النقد، فى مجلة (علامات النقد)، العدد واحد وثلاثون، (جدة: النادى الأدبى الثقافى، فبراير ١٩٩٩م)، ص٦٥.

(٤) المصدر نفسه والصفحة نفسها.

النقد) أو الخوض فيه كدراسة للنقد.

وقد أثار الكاتب المصرى (لطفى الخولى)«موضوع (نقد النقد) علاجًا لأزمة النقد الفنى فى مصر، فى مقال نشره فى جريدة الأهرام، بين فيه مشكلة أزمة النقد وعبث بعض المشتغلين فيه. وهذه الدعوة أثارت ردودًا وتعقيبات، منها ما كتبه فؤاد دوارة والدكتور عبد القادر القط، فى أكثر من عدد من جريدة الأهرام»[1].

يرى الباحثان إن عقد الستينيات تحديدًا نقطة تحول هامة فى تاريخ النقد العربى، والتعرف والانفتاح على النقد الغربى، بسبل مختلفة سواء عن طريق الترجمة، أو عن طريق الكتب التى تعرض مذاهب النقد ومصطلحاته.

وهكذا فإن الوعى النقدى هو الذى فتح المجال لظهور (نقد النقد)، الذى هو قراءة ثانية للنص، لا يستعين الناقد فيها بمنهج نقدى، وإنما ينطلق من تصورات الناقد الأول المنهجية، سواء على المستوى التطبيقى أو النظرى، وأن يجد مبررات للناقد الأول، إضافة إلى التفاعل الحقيقى بين الناقد والنص النقدى لرؤية نقدية متكاملة وشاملة، ومصطلح (نقد النقد) كقراءة ومنهج بكافة مفاهيمه يسلط الضوء على النصوص النقدية ويبين الجوانب الإيجابية فيه ويؤشر على جوانب الإخفاق، ويناقش الأسس النظرية للاتجاهات النقدية ويقترح البدائل لها، لأن النقد ممارسة إنسانية تحتاج إلى المراجعة وعرض الأخطاء وتحتاج إلى التصويب والحكم، والناقد الخبير والمتخصص وحده من يستطيع فحص النص الإبداعى وتمحيصه، والكشف عن سر جماله وأسس بنائه الشكلى والمعنوى من خلال ثقافته المكتسبة والتعلم والخبرة والممارسة.

(١) عبد العظيم السلطانى: مصطلحات فى نقد النقد الأدبى، مصدر سابق، ص٧٢.

# الفصل الرابع
# المرجعيات المعرفية للناقد حسن عطية

لا يمكننا فهم المشروع النقدى للناقد (حسن عطية) ما لم نتطرق لبدايات نشأته لتسليط الضوء على محطات من حياته الشخصية والفكرية – لما تكتسبه هذه المرحلة الأولية والتأسيسية فى حياته – بدءًا من نشأته ومراحل دراسته، ثم حياته الجامعية ونشاطه العلمى والأدبى والفنى، إذ مرَّ (عطية) فى حياته الفكرية بالعديد من المراحل، لكل منها إسهاماتها وأهميتها وإبداعاتها، والتى أثرت فيه وعكست اجتهاده الفكرى وتكوينه الثقافى والنقدى.

هناك عوامل عدة ساعدت (عطية) فى تكوينه الأول فى مرحلة الصبا، منها الفضاء المكانى الذى عاش بين أرجائه المتفجرة بالحيوية، والفضاء الزمانى الذى عاش أجوائه الصاخبة، ثم طبيعة شخصيته واختياراته الذاتية العقلية مما عايشه، فهو ابن القاهرة، وابن قلب هذه العاصمة المنفتحة على العالم بصورة أخص. ولد يوم الأربعاء الموافق الأول من كانون الأول عام ١٩٤٨م بواجهة حى بولاق الشعبى، وعلى بعد أمتار من القاهرة الخديوية (باريس الشرق)، المكتظة بدور المسرح والسينما والأوبرا، والمؤسسات الإعلامية من صحف وتليفزيون ودور نشر ومكتبات الكتب والموسيقى ومتاحف وقاعات للمعارض التشكيلية ومقار لجمعيات ثقافية مؤثرة فى الحياة الثقافية، وشاء حظه أن يولد على بعد خطوات من مصادر المعرفة الثقافية هذه، مما وفر له فرصة التردد أسبوعيًّا على دار سينما (على بابا) القائمة فى شارع ٢٦ يوليو أمام منزله، إلى جانب ما تقدمه دور سينما شوارع (وسط البلد)، ولمشاهدة نصف شهرية للعروض المسرحية التى تقدم بدار مسرح (الهوسابير) الذى يعرض عروض فرقة (المسرح الحديث) التابعة للدولة، والكائن على بعد ربع الساعة سيرًا على الأقدام من بيته[1].

(١) ينظر: عامر صباح المرزوك وبشار عليوى: حسن عطية أيقونة النقد المسرحى، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسة الإبداع المسرحى، ٢٠٢٠م)، ص٤٠ ــ ٤١.

وبخصوص تشكيل عقله ثقافيًا، فكان لسعيه وتردده على الجمعيات الثقافية التى كانت تتواجد بحيوية شديدة فى ستينيات القرن الماضى بمنطقة (وسط البلد) مثل (الجمعية الأدبية المصرية) و(دار الأدباء) و(جمعية الأدب الحديث) وغيرها، فتعرف على رموز جيلى الخمسينيات والستينيات مختارًا بعقل واع نماذج تقدمية مثل: الشاعر (صلاح عبد الصبور ١٩٣١ _ ١٩٨١م)، والناقد (عز الدين إسماعيل ١٩٢٩ _ ٢٠٠٧م)، وأستاذ الأدب الشعبى (فاروق خورشيد ١٩٢٨ _ ٢٠٠٥م)، وتعلق فى بداية مشواره النقدى بفنون الشعر والرواية والفن الشعبى، وتصادق مع الشاعر (محمد أبو دومة ١٩٤٤م)، والروائى (عبد الحكيم قاسم ١٩٣٥ _ ١٩٩٠م)، والناقد (فاروق عبد القادر ١٩٣٨م –٢٠١٠)، والقصاص (شمس الدين موسى ١٩٣٦ _ ٢٠٠١م)، والشاعر (أحمد عنتر مصطفى ١٩٤٤م) وغيرهم الكثير[١].

سلك (عطية) الطريق الذى اختطه رواد الثقافة المصرية، واستقى منهم حب التمسك بالقضايا الإنسانية والفكرية، والانتماء الوطنى، وهو يكون ثمرة من ثمرات فكر تلك الشخصيات الإبداعية الأصيلة المتسلحة بالعقل الواعى والثقافة، والالتزام بقضايا المجتمع التى تنطوى على صرخات استغاثة، وقلق على المصير والمستقبل وتنوع الإنتاج، إذ مارس الكتابة الصحفية والثقافية، إضافة إلى إسهامه فى المسرح والسينما والفنون الشعبية.

قام (عطية) بالبحث والتفتيش عن القيم والأفكار التى تناسب توجهاته وترضى ميوله، فحرص على متابعة الكتابات النقدية للناقد والمفكر المصرى (محمود أمين العالم)، خاصة فى مجلة (المصور) القاهرية، والتى وجهته للاهتمام بعلاقة الفن بالمجتمع بمنظور ماركسى، وكتابات الناقد الأدبى الدكتور (لويس عوض)، التى كان ينشرها أسبوعيًّا بجريدة (الأهرام)، وإضافة لرؤيته الساعية للتكوين أضاف بعدًا تاريخيًّا للبعد الاجتماعى، هذا البعد الاجتماعى دفعه لقراءة كتابات وكتب عالم الاجتماع وأستاذ علم الاجتماع بجامعة (عين شمس) الدكتور (سمير نعيم ١٩٣٦م – ٢٠١٤). إذ كان لهؤلاء النقاد التأثير الكبير فى توجيه (عطية) للدراسات السوسيولوجية، وحببوا إليه النقد، وفتحوا عينيه على عوالمه. ومعهم كتابات

(١) ينظر: عامر صباح المرزوك وبشار عليوى: حسن عطية أيقونة النقد المسرحى، مصدر سابق، ص٤١.

النقاد (رجاء النقاش، غالى شكرى، على الراعى، حسين مروة)، وتوجههم الفكرى الاجتماعى عروبيًّا وتقدميًّا، مما ربط عنده المنهج السوسيولوجى بضرورة توعية المجتمع المصرى بأصالته العربية[1].

ومن العوامل المهمة التى أثرت فى تجربة (عطية) النقدية بشكل واضح، هو انشغاله بالفلسفة، والتى كانت بمثابة حُلم أراد أن يحققه وأن يكون أستاذًا أكاديميًّا فيه، إلا أن ذلك الحُلم لم يكتمل، فقد ترك دراسته فى قسم الفلسفة بكلية الآداب فى جامعة القاهرة، إلا أن علاقته بالفلسفة لم تنقطع، فقد ظلت رفيق درب مخلص لها، لتعمل على تعميق رؤيته النقدية التى شملت العديد من الأجناس الفنية الأخرى خارج نطاق الدراما من شعر وقصة ورواية. ولعل «من حسن الحظ أن تتوج تلك الفترة بأن يمتد الطريق تدريجيًّا إلى أن يصل إلى المعهد العالى للفنون المسرحية الذى التحق به فى سبتمبر ١٩٦٧، وقد كانت أولى مقالاته المنشورة أثناء دراسته الأكاديمية فى دورية أسبوعية، دارت حول مجموعة قصصية وهى مجلة (ألوان جديدة) التى كانت تصدر أواخر ستينيات القرن الماضى فى سبتمبر ١٩٧٠، واستمر فى محاولاته النقدية الأولى إلى أن تخرج فى يونيو ١٩٧١ (الأول على دفعة قسم النقد المسرحى)»[2].

ومع تأثر (عطية) الشديد بالجيل النقدى الذى سبقه، إلا أنه لم يكن ينسخ على منوالهم، بل كانت له آراؤه واجتهاداته وطريقته الخاصة، مُضيفًا إلى ما أخذه عنهم، ونقده ونماه ببصيرته النافذة وعقله الفكرى، ولم يعرف عنه منذ بدأ مسيرته فى الكتابة أنه أخذ موضوعًا يحاكى فيه أسلوب نقاد آخرين، فكتب بأسلوب جديد يدل على وعيه النقدى، مستوحيًا من بيئته ومن نفسه، فللناقد دور كبير فى حياة المجتمع، مثله مثل أى كاتب، ودوره هذا جزء من الممارسة النقدية التى يؤكد (عطية) على طابعها الدنيوى المتعمق بالعمليات الاجتماعية، «والنظر إلى الانفعال

---

(١) ينظر: مقابلة الباحثين مع الناقد (حسن عطية) عبر برنامج (الواتساب)، يوم الجمعة الموافق ٢٠٢٠/٢/١٤م، الساعة السادسة مساءً.

(٢) خالد رسلان: د.حسن عطية: وعى الناقد والمنهجية السوسيولوجية، ضمن كتاب (سنوات من العطاء: المكرمون)، تقديم: محمد أمين عبد الصمد، (القاهرة: إصدار المهرجان القومى للمسرح المصرى الدورة الثامنة، ٢٠١٥م)، ص١٠٤.

الإبداعى للمبدع الفرد بوصفه نوعًا من الاستجابة النوعية إلى العلاقات الاجتماعية التى يواجهها هذا المبدع مواجهة الراغب فى استبدال الحرية بالضرورة والعدل بالظلم»[1] .

مما تقدم، يتضح أن نشأة (عطية) الأولى كانت داخل فضاء صاخب، فنمى وعيه أواخر الخمسينيات وأوائل الستينيات حيث دخلت مصر طورًا جديدًا من حياتها السياسية فى خضم ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢م، وتألق زعيمها (جمال عبد الناصر ١٩١٨ _ ١٩٧٠م) كنموذج للثائر المؤثر فى محيطه الثقافى، وكرمز ساطع فى الحياة الثقافية، فضلًا عن سعى هذه الثورة لتحقيق العدالة الاجتماعية، والاستقلال الوطنى، والوحدة العربية، ومنح فرص الحياة الكريمة لقوى الشعب العاملة من فلاحين وعمال، ودعم الشرائح الصغرى من الطبقة البورجوازية التى ينتمى إليها الناقد، وذلك عبر مجانية التعليم والصحة، وتوفير سبل الثقافة الوطنية والراقية، بنشر الكتب والروايات بأسعار تناسب كل الشرائح المجتمعية، وإنشاء المؤسسات الثقافية الكبرى، ودعم المسرح والسينما ماديًا وفكريًا وإعلاميًا، وإنشاء التليفزيون فى تموز١٩٦٠م، إلى جانب اهتمام الصحافة بالإنتاج المسرحى، وفتحها المجال لحركة نقدية للتواصل مع الجماهير عبر صفحتها، وكان لهذه الثورة ذات التوجهات اليسارية والمناوئة لليمين المتخلف والتيارات الدينية السلفية والتوجهات الفكرية والفنية غير الواقعية أثرها البالغ، حيث اندفعت هذه الثورة لتحقيق العدل الاجتماعى وتثوير الواقع المتواجدة داخله، كل تلك الأمور كان لها أثر كبير فى ميل (عطية) للأفكار اليسارية التقدمية وللفنون الواقعية، مع قراءة ناقدة للكتابات الداعية والداعمة للفكر الرجعى ولمدرسة العبث والفن للفن[2].

مع ممارسة (عطية) حياته المهنية فى بداية السبعينيات من القرن المنصرم، تدهورت الأوضاع الاقتصادية والسياسية والاجتماعية، بعد أن تم التخلى عن المشروعات العظيمة والأهداف الكبرى التى تبناها المجتمع، وقد كان لهذا السياق أثره الواضح فى حياة (عطية) كفرد، فهذه التغيرات الاجتماعية كان لها دورها فى

(١) جابر عصفور: نظريات معاصرة، مصدر سابق، ص٦٣.

(٢) ينظر: عامر صباح المرزوك وبشار عليوى: حسن عطية أيقونة النقد المسرحى، مصدر سابق، ص٤٢.

صناعة مشروعه، مثلما كان للفترة الناصرية دورها فى بلورة أفكاره واتجاهاته، حيث رفضت أكاديمية الفنون تحت رئاسة الدكتور (رشاد رشدى ١٩١٢ _ ١٩٨٣م) تعيينه بتهمة اليسارية عقب انقلاب الرئيس (محمد أنور السادات ١٩١٨ _ ١٩٨١م) على التيار الناصرى فى مارس ١٩٧١م، بينما عُيّن زميليه أول وثانى دفعتى الديكور والتمثيل وتم إرسالهما فى بعثات علمية، وهو ما اضطره أن يخوض رحلة أو طريقًا آخر أكثر اتساعًا، ذلك الطريق الجديد الذى أثراه وساعده على دعم فكرته حول ضرورة حضور المجتمع وجماهيره فى ذهنية الناقد والمثقف والفنان، ومن هنا أصبح لزامًا عليه أن يقوم بدوره، لإحساسه بالمسؤولية تجاه اختياراته التى كان يراها فى صالح المجتمع وفق قناعاته لينخرط أكثر فى الحركة النقدية الفاعلة، فقد عمل صحفيًا بجريدة (العمال) الصادرة عن اتحاد عمال مصر، وكانت متألقة ومنتشرة، وعمل بها فى المدة (١٩٧١ _ ١٩٧٣م) ناقدًا للمسرح والسينما وصحفيًا متابعًا لقضايا العمال ونشاطهم النقابى، وكان من أبناء جيله بهذه الجريدة الناقدة (ماجدة موريس) والصحفى (عبد القادر شهيب)، وكتب عام ١٩٧٢م مقالًا بها عن أول مسرحية تعرض بالقاهرة للكاتب (يسرى الجندى ١٩٤٢م _ ٢٠٢٢) من إخراج (عبد الرحمن الشافعى ١٩٣٩م _ ٢٠٢٢) بعنوان (هناك كلمة شريفة تقال فى مسرح السامر)، ونشرت له مجلة (الأقلام) العراقية فى يوليو ١٩٧٣م أول دراسة نقدية له عن (السينما السياسية والسينما الثورية)[١].

كان لكل هذه العناصر أثرها المباشر وغير المباشر فى تشكيل شخصية الناقد المبدع وتكوين معجمه النقدى الذى استقاه من بيئته التى نشأ فيها، ومن خلال تجاربه الإنسانية مع أفراد مجتمعه الذى نهل منه خزينه المعرفى والثقافى والنقدى، والناقد المبدع أو الفنان يوصل معارفه إلى القارئ عن طريق اللغة، لغته التى قام بصهرها ضمن تجاربه الذاتية الخاصة، فهى وسيلته فى الخلق أو التعبير أو المحاكاة.

ولدراسة أية تجربة نقدية، لابد أن نتعرف إلى العلاقة الثلاثية بين الرؤية والنظرية والمنهج، فلكل ناقد رؤيته الخاصة والعادلة تجاه الفن، وفى هذا السياق

(١) ينظر: خالد رسلان: د.حسن عطية: وعى الناقد والمنهجية السوسيولوجية، مصدر سابق، ص٦٨.

يقول (عطية): «تنبثق من رؤيتى لعلاقة الفن الوثيقة بالمجتمع، آلية عدم فصلى الإبداع عامة، والمسرحى خاصة عن المبدع وعن سياقه التاريخى والمجتمعى، فلا أومن بمقولة موت المؤلف عقب إنجازه لنص ما أو فور إخراج مخرج ما لنص مختار منه، مهما كانت تاريخية كتابته، حيث يحمل إخراجه هذا بالضرورة رؤيته لمجتمعه فى لحظته الراهنة ولدور المسرح ورسالة المبدع إليه، حيث أعُد إبداعه هذا جزءًا من دوره كمثقف فاعل فى المجتمع، وحلقة من حلقات مسيرته الإبداعية فى واقعه عامة، وفى اللحظة التاريخية التى يمر بها مجتمعه»[1].

إن دعوة (عطية) صريحة، يحاول من خلالها أن يثبت أن للنص الإبداعى خصوصية لا يمكن تجاهلها من قبل الناقد، وهى تعلقه بالواقع الثقافى والاجتماعى الذى أنتجه، والذى سيذهب إليه، فقد قدم (عطية) تصوره لطبيعة العلاقة بين المبدع والمجتمع على أنها علاقة جدلية (جدل الشكل والمضمون) بأنها توجيهية بناءة لما يمتلكه المبدع من إمكانات ووسائل مؤثرة تؤهله على تحمل مسؤولية طرح قضايا المجتمع وتقديم الحلول المناسبة، وترسيخ القيم الفاضلة، وإلا ما فائدة الفن وهو خالى الفكرة والمضمون ولا يطرح قضايا واقعه ولا يبحث عن الحلول. والخلفية النظرية التى يرتكز عليها هى حاجة المجتمع للناقد الواعى الداعم للإبداع الواعى، والمفسر لدلالاته بصورة جلية، والمناقش لرسائله بصراحة مطلقة، شريطة استقلاله عن أية مؤسسات ثقافية أو جماعات فنية تلغى رؤيته وتفسد منهجه وتجبره على نفاقها ونفاق مجتمعه[2].

ولعل «المتابع لكتاباته وحركته وإسهاماته يمكن أن يلاحظ التجدد الذى كان ينمو ببطء وعمق معًا، تجدد أتاح له أن يتجاوز بشكل منهجى مفاهيم ظلت مهيمنة طويلًا وشائعة، أكتفى استدلالًا على ذلك بتجاوزه لتصور مركزى يعتبر المسرح تجليًا لخطاب أو رسالة، بكل ما ارتبط بذلك من صياغات راسخة مثل الوحدة العضوية ومركزية النص والدور الاجتماعى ... تجاوز سكونية هذه المفاهيم وإطاراتها

(١) عامر صباح المرزوك وبشار عليوى: حسن عطية أيقونة النقد المسرحى، مصدر سابق، ص٤٨ _ ٤٩.
(٢) ينظر: مقابلة الباحثين مع الناقد حسن عطية عبر برنامج (الواتساب)، مصدر سابق.

الجامدة، لنلتقى به فى كتاباته المتعددة متصلًا بالمنهجيات الحديثة والتحولات النوعية التى شهدتها تجارب المسرح وفضاءاته، ولكنه اتصال العارف لا المقلد والمحاكى»[1].

وقد قرأ (عطية) المقالات النقدية المحللة والمفسرة للإبداع فى ضوء علاقته الإيجابية والسلبية بالمجتمع، ودلالات رسائله لها فى لحظة زمنية معينة، ثم بالتعمق فى دراسة التطور النظرى الذى طرأ على النقد السوسيولوجى عالميًا، وجاء اختياره فى سياق وعيه بأن الناقد كمثقف هو شخصية فاعلة – أو ينبغى عليه أن يكون كذلك – فى مجتمعه، وأن الإبداع المسرحى هو بنية جمالية تعبر عن شرائح مجتمعية معينة، يتبنى فكرها المبدع، ويعمل على التأثير فى عقلها بالمزيد من الوعى الدافع لهذه الشرائح للتقدم، ويعمل على تعميق رؤيته كى تتجاوز لحظته الزمنية والمجتمعية لأزمنة ومجتمعات مغايرة تمنح الإبداع صفة الخلود[2].

تم تعيين (عطية) – وهو لا يزال مجندًا بالقوات المسلحة – فى تموز ١٩٧٣م بالهيئة العامة لقصور الثقافة (الثقافة الجماهيرية وقتها)، وعقب انتهاء مدة خدمته أواخر ١٩٧٦م، التحق بمركز ثقافة القرية ومنه إلى إدارة المسرح بالسامر، وعُين عام ١٩٧٩م مديرًا لإدارة البرامج والمهرجانات والقوافل الثقافية، وفى عام ١٩٨٢م اختار أن يعود إلى المعهد العالى للفنون المسرحية عام ١٩٨٢م كأستاذ أكاديمى بعد أن أرسل إليه رئيس الأكاديمية الدكتور (فوزى فهمى ١٩٣٨م _ ٢٠٢١) ليسترد حقه الذى سلب منه فى الماضى، لكن طريق العودة هذه المرة ليس مجرد طريق للاستكشاف بالقدر الذى كان طريقًا نضجت فيه أدواته كناقد، ووضحت أركان منهجه النقدى الذى تبلور عبر محاور عدة، هى[3]:

**الأول**: إدراك دور الناقد إزاء مجتمعه، من خلال المنهج الاجتماعى وتطوراته فى ذلك الوقت.

---

(١) عامر صباح المرزوك وبشار عليوى: حسن عطية أيقونة النقد المسرحى، مصدر سابق، ص٢٠٩.

(٢) ينظر: مقابلة الباحثين مع الناقد (حسن عطية) عبر برنامج (الواتساب)، مصدر سابق.

(٣) ينظر: خالد رسلان: د.حسن عطية: وعى الناقد والمنهجية السوسيولوجية، مصدر سابق، ص١٠٦ _ ١٠٧.

**الثانى**: انخراطه فى المتابعة النقدية للحركة الفنية المسرحية والسينمائية والأدبية التى جعلته يرصد أثر التغيرات الاجتماعية فى البنية الجمالية المشكلة لها.

**الثالث**: الحساسية تجاه الجمهور وذوقه العام باختلاف أطيافه، لهذا أصبح يدرك دور الجمهور فى العمل الفنى ودراسة أفق توقعاته، تلك الدراية بالجمهور التى لم تكن لتتحقق من دون الممارسة العملية، نظرًا لأن الدراسة الأكاديمية فى مجال المسرح فى مصر لا تهتم كثيرًا بدراسات التلقى على المستوى العملى، وهو ما حفزه للدراسة فى كلية الإعلام وحصوله على دبلوم الدراسات العليا من جامعة القاهرة عام ١٩٨٠م، لاهتمام الدراسة الإعلامية بالدراسات المتوجهة للجمهور عكس دراسة المعهد العالى للفنون المسرحية.

**الرابع**: التناول النقدى للأشكال الفنية المتنوعة ثقافيًّا، وهو ما وفره له عمله فى الثقافة الجماهيرية ليصبح أكثر وعيًا بخصوصية هذه المجتمعات والتى تنعكس على خصوصية منتجها الثقافى وبالتالى الفنى، ليحقق بذلك الفكرة الناصرية المتمثلة فى الوحدة داخل التنوع الثقافى، وبذلك تصبح عودة الجمهور إلى المسرح ليست هى الغاية المبتغاة – فى وجهة نظره – بل الغاية الحقيقية هى عودة المسرح إلى جمهوره، أو بمعنى أكثر دقة إلى جماهيره المتعددة، فالوطن وحدته فى تعدد جماهيره وشرائحه المجتمعية وثقافاته.

عمل (عطية) كأستاذ جامعى لمادة (نظريات الدراما والنقد) لأكثر من أربعة عقود، وتخرج على يديه جيل من النقاد أصبح لهم تجارب وأسماء مهمة فى الساحة النقدية داخل مصر وخارجها، ويقول الناقد الدكتور (السيد إمام) عنه قائلًا: «أستاذ كبير وهو من جيل الوسط وما يتميز به هو أن لديه منهجًا اجتماعيًّا واضحًا فى تعامله مع الفن وله رؤية سيسيولوجية، وله كتاب هام للغاية باسم «الثابت المتغير فى المسرح العربى» وهو أحد المهمومين بعلاقة المسرح بالمجتمع، وكان من ضمن الكثيرين الذين كان لهم تحفظات على حركة المسرح التجريبى وخصوصًا المسرح الحركى أو مسرح الصورة وذلك لأنه يفتقد للغة التى تعد الوعاء الوحيد الذى يحمل رسالة»[1]. ويؤكد

(١) عماد علوانى، ورنا رأفت: حسن عطية: أحد رموز التنوير فى النقد الفنى والأدبى المعاصر، فى جريدة (مسرحنا)، السنة ١٣، العدد ٦٧٥، (القاهرة: هيئة قصور الثقافة، ٣/أغسطس/٢٠٢٠م)، ص٢٦.

ذلك (عطية) بقوله: «ينبع التجريب فى النص من الحاجة لتقديم صياغات جمالية جديدة تناسب احتياجات المتلقى وفق توقعه، ولذا فقد يرتبط التجريب فى النص بالورشة المسرحية باعتبارها حقلاً جماعيًا للإبداع، وقد لا يرتبط. المهم ما الذى يريد أن يجربه المبدع فى نصه الدرامى كصياغة لفظية وكركيزة لبناء عرض مسرحى»[1].

يرى الباحثان أن (عطية) ابن مجتمعه الذى عاش فيه، وانسجمت وقائعه الإنسانية والفكرية والحضارية مع ذلك المجتمع، الذى تتنوع فيه ظروف الحياة السياسية والاجتماعية، فالبيئة والمجتمع متعدد الطبقات، والزمن زاخر بالتيارات الفكرية المتضاربة، ولابد للمرء أن يأخذ منه ما يتفق مع رؤيته للعالم والإبداع.

اطلع (عطية) فى أسبانيا على المصادر والمراجع باللغة الأسبانية خلال مدة بعثته الدراسية التى حصل فيها على شهادة الدكتوراه فى فلسفة الفنون عن رسالته (المنهجية السوسيولوجية فى النقد) من كلية الفلسفة والآداب بجامعة الأوتونوما فى مدريد/أسبانيا عام ١٩٩٤م، ورافقته فى البعثة زوجته الأستاذ الدكتور (عايدة عبد الوهاب علام) أستاذة علوم المسرح فى كلية الآداب بجامعة حلوان، وقد شاهد العروض المسرحية بلغتها الأم، والتى انعكست على ثقافته النقدية التى لم تكن متخصصة وضيقة، بل سعى دائمًا نحو الثقافة الواسعة وأخذ من كل شىء، ويؤكد أهمية حضور الثقافة الأسبانية فى منجزه خلال معرض حديثه قائلًا: «انعكست معرفتى للغة الأسبانية، ودراساتى وقراءتى بهذه اللغة على كتاباتى النقدية، من حيث اتساع الرؤية، ودقة العبارة، فضلًا عن فهم إبداع المجتمعات المختلفة الناطقة بهذه اللغة، سواء فى أسبانيا الأم أو غالبية دول أمريكا اللاتينية، ومدى تأثير ثقافتها المحمولة عبر اللغة على علاقتها بالمسرح ... أثرت معرفتى للغة الأسبانية كثيرًا فى تلقى الإبداع فى صيغته الأولى. ووفقًا للعلاقة الوثيقة بين أى مجتمع وثقافته المتوارثة والمكتسبة، التى دعمت دخولى لحقل النقد الثقافى كأحد تجليات النقد السوسيولوجى»[2].

وعلى الرغم من أن المسرح كان طريقه الرئيسى فى بناء مشروعه النقدى، إلا أنه

---

(١) جمال عمر: رؤى تجريبية فى المسرح المعاصر، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٤م)، ص٢٢٠.

(٢) عامر صباح المرزوك وبشار عليوى: حسن عطية أيقونة النقد المسرحى، مصدر سابق، ص٥١.

لم ينس يومًا طريقه الآخر الذى كان يمشى فيه إلى السينما وعالمها الذى شغله طويلًا منذ أن كان صغيرًا، والتى رأى فيها نموذجًا مثاليًّا فى كيفية توطين الفنون الوافدة، ليصبح لها خصوصية فى التعبير عن المجتمع المصرى بالتحديد، ومن خلال دمجها فى فنون التلقى الشعبى، وخلق نوع من التواصل فى الوعى الجمعى بين فن الصور المتحركة على الشاشة الفضية، الصامتة فالناطقة، وما يمارسه الشعب ويتفاعل معه من فنون قائمة. ومن القضايا التى تناولها (عطية) فى الفن السينمائى، «تمثلت فى الإبداع كنشاط إنسانى وعلاقته بوعى المجتمع، تلك القضية التى على أساسها تناول الكثير من الأعمال السينمائية المحلية والعالمية والأخطار التى يتعرض لها الفن السينمائى عامة والمصرى خاصة»[1]. وهذا يعنى أن (عطية) قد اعتمد على مصادر متنوعة شملت الثقافتين الغربية والعربية، القديمة منها والحديثة فى قراءاته النقدية، واستفاد من كتب كثيرة من التراث العربى والشعبى، وقد كانت عملية الإفادة من هذا التراث لافتة للانتباه، خاصة وأن الحياة المصرية كانت «تمر فى مفصل القرنين التاسع عشر والعشرين بمظاهر شعبية يعبر بها الناس عن ذواتهم ورؤيتهم للحياة، ويلتقون عبرها فى الساحات وعلى المقاهى وداخل المنازل الفسيحة وقتذاك للمسامرة والاستمتاع بفنون الحياة ... فالموروثات الشعبية هى نتاج تفاعل ثقافى واجتماعى داخل المجتمع الواحد، تحمل قيمه وأفكاره ومثله الأخلاقية، وتُمارس بها الجماهير حياتها بشكل عفوى، دون أن تصد نفسها عن أى جديد وافد عليها»[2].

ومن خلال استدعاء التراث الشعبى استطاع (عطية) دمجه مع فنون التلقى الأخرى مثل السينما لتقديم فنون «مثل خيال الظل وصندوق الدنيا والأراجوز، إلى جانب الراوى الشعبى بربابته المعروفة الذى اعتاد أن يحكى على أوتارها ذات الرنين الخاص الحكايات المشوقة فى المقاهى والساحات العامة، خاصة قبل اختراع الراديو، فيقدم الفن الجديد الصورة المتحركة المجسدة على الشاشة بديلا

(١) خالد رسلان: د.حسن عطية: وعى الناقد والمنهجية السوسيولوجية، مصدر سابق، ص١١٥.

(٢) حسن عطية: السينما فى مرآة الوعى، (القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٣م)، ص١٣.

للسرد المحكى المطلق للخيال»[1]. إن هذه الحقبة الزمنية بمعطياتها ومتغيراتها، وتأثيراتها على النص الأدبى، دفعت (عطية) إلى الخوض فى مغامرة البحث عن أجوبة لأسئلة شغلته، هو وكل من يحاول استنطاق النص الأدبى وبالتحديد النص المسرحى، وكان اللجوء إلى ما يختزنه التراث العربى والمعرفة الإنسانية من أفكار، إذ أخذ من الفلسفة وعلم الاجتماع والأدب والنقد والفكر عند العرب والغرب.

وقد رصد (عطية) التحولات التى طرأت على بنية الموروث الشعبى بعد استلهامها فى فضاء المسرح مكتشفًا رؤية العالم لهذا الجيل والطبقة التى ينتمى إليها، حيث يرى أن «من يملك مقاليد المسرح يملك إمكانية الصياغة محولًا بذلك الموروث الشعبى من تعبيره عن الجماعة الشعبية وقيمتها الثقافية إلى التعبير عن الطبقة التى تصنع هذا المسرح الشعبى»[2].

ويرى الناقد (عمرو دوارة) أن (عطية) طوال حياته بقى «مؤمنًا أشد الإيمان بقدرة الأدب بمختلف قوالبه وأشكاله والفنون وفى مقدمتها المسرح على التغيير والمشاركة فى معركة التنوير والتثوير، ولذا فقد ظل طوال مسيرته الأدبية شديد الاهتمام – وككل النقاد الجادين – بضرورة توظيف الفن فى خدمة المجتمع وخاصة بمجتمعاتنا النامية، وبالتالى ظل حريصًا على الدعوة بضرورة الاهتمام بجدية الخطاب الدرامى وكيفية صياغته بصور وأساليب فنية راقية وبعيدة كل البعد عن المباشرة ولغة الخطابة[3].

ومن وجهة نظر (عطية) أن «الناقد المستقل عامة هو الناقد الحق القادر على الرصد والتحليل والتفسير والتقييم، والناقد السوسيولوجى الحق هو الذى يتبنى قضايا الحرية والاستقلال والعدل الاجتماعى، واقفًا ضد كل فن هابط أو منحرف أو مضلل لوعى مجتمعه المؤمن بقضاياه، غير مفرق فى نقده بين (البنية الدرامية) و(المضمون) أو (الرسالة) عبر هذه البنية الدرامية، فثمة علاقة جدلية متبادلة التأثير بينها

(١) المصدر نفسه، ص١٧.

(٢) حسن عطية: الثابت والمتغير: دراسات فى المسرح والتراث الشعبى، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩م)، ص٤.

(٣) عامر صباح المرزوك وبشار عليوى: حسن عطية أيقونة النقد المسرحى، مصدر سابق، ص٢٧٣.

وبين بنية المجتمع المتولدة عنه وداخله، والمعبرة عن الشريحة الطبقية المنطلقة منها وإليها»[1]. ولابد للناقد أن يمتلك أدواته النظرية والتطبيقية من أجل تقديم نظرة علمية على مستوى معالجة الظواهر والنصوص المسرحية، وألا يهيمن التنظير على التطبيق أو العكس فى واقع النقد المسرحى، ليكون النص النقدى متميزًا ذا فائدة ومتعة لقارئه، كما أن المسرح منذ نشأته قد «تأسس على نظرية المحاكاة الأرسطية للفعل، وعلى نظرية المحاكاة الأفلاطونية الظلية للفكرة المثالية المطلقة – من وجهة أخرى – إلى أن تفرعت من تلك النظرية نزعات ومدارس مسرحية مسايرة لتطور العصور الثقافية، لكل منها منهجها النظرى وتقنياتها التطبيقية»[2].

ويرى الناقد (محمد شيحة) «أنك قد تصاب بالدهشة عندما تقرأ ما كتبه [عطية] تحت عنوان «كيف تكتب نقدًا رديئًا»، والذى أكد من خلاله بمفهوم المخالفة على الكثير من المبادئ المتعلقة بالنقد، وقد تحدث فيه عن دور الناقد ومهمته ليؤكد على أن الناقد ليس موظفًا فى ديوان النقد العام يكتب تقريرًا عن كل عمل يتعرض له بحكم الوظيفة، بل هو موظف يدرك أو يجب أن يدرك أن كلمته لها دور فاعل فى الحياة الثقافية يتجاوز حدود الحكم المباشر على العمل الفنى وإبداء الرأى لصنّاعه، بل عليه أن يعى أن مقاله هو نقاش فلسفى مع الإبداع رغم عينته البحثية المحددة بعمل معين، وهو تأويل لهذا العمل المعين فى سياق حقل الإبداع المنتمى إليه والحقول الأخرى المتداخلة معه»[3].

وبخصوص تبنى الناقد لمنهج نقدى يختطه لمسيرته النقدية فى قراءة العمل الإبداعى، يقول (عطية) فى هذا الصدد: «أرى أن المنهج السوسيولوجى هو أفضل المناهج المطلوبة اليوم دوليًّا وعربيًّا ومصريًّا، نظرًا لحاجة المجتمع، العربى عامة، لفنون كاشفة للزيف الذى يواجهه الإنسان العربى ومواجهة لعمليات تغييب الوعى

(١) المصدر نفسه، ص٤٨.

(٢) أبو الحسن سلام: مباهج القراءة المسرحية المنتجة: قراءة نقدية ليست للجميع، (الإسكندرية: دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ٢٠١٩م)، ص٢٥.

(٣) عامر صباح المرزوك وبشار عليوى: حسن عطية أيقونة النقد المسرحى، مصدر سابق، ص١٢٨.

المضلل للعقل العربى، ومحرضة لشرائحه مغبونة الحق على التأمل والمراجعة العقلية للهيمنة الميتافيزيقية السائدة اليوم فى حياتنا»[1].

أما وظيفة النقد المسرحى السوسيولوجى الذى يصبو إليه منجزه النقدى فهى «تحليل علاقة الإبداع بالمجتمع تراثًا وآنية وسلطات متعددة تؤثر فى حرية المبدع، كشفا للتماثل بين الأبنية الذهنية المشكلة بمقولاتها الوعى الجمعى، والأبنية الجمالية التى تشكل العمل المبدع، والإمساك من جانب آخر بدور المبدع نفسه وفقًا لانتمائه الأيديولوجى ووعيه بوظيفته الأكبر كمثقف مؤثر فى مجتمعه»[2]. فيتجه (عطية) فى خضم معالجاته الإبداعية المتواصلة والمستمرة فى شؤون الأعمال الإبداعية وشجونها، إلى أبرز القضايا تأثيرًا وتداولًا فى المجتمع، ويمضى باتجاه تحليل الخطاب الإبداعى من خلال التشكل النقدى للرؤية المنهجية، إذ اهتم كثيرًا بالأعمال المسرحية وبضرورة الجمع بين الذات المبدعة والمجتمع، وشرح العمل بكل سلبياته وإيجابياته بهدف توجيهه وتصحيح مساره، وإبراز ما يدور داخله، وركز على ضرورة محاكاة طموح الفرد داخل المجتمع، والغوص فى علاقاته المتناقضة وبيان الصراعات بين الأفراد، ومعالجة الخطاب الإبداعى ضمن بنيتين هما: (البنية التحتية) و(البنية الفوقية) بحسب الماركسية الأولى، والتى يؤكد عليها فى منهجه النقدى.

لذا اختار (عطية) أن يربط كل فن بقدرته على مشاكسة الواقع والتصدى لقضاياه الساخنة بالحوار الخلاق، والتسامى به عبر أبنيته الجمالية ليعبر فى ذات الوقت عن الإنسان فى كل زمان ومكان، إذ يقول فى ذلك: «اخترت أن يكون المسرح مجال عملى الاحترافى، وأن يكون النقد وحده سبيلى لتحقيق ذاتى، والحوار الخلاق مع مجتمعى، مؤمنًا بأن النقد كيان قائم بذاته، مستقلًا برؤيته ومناهجه وأدواته عن الإبداع ، ولا حاجة للناقد أن يمارس مهنة إبداعية أخرى»[3]. ويستطرد حديثه بقوله: «رغم عشقى لفنون السينما والرواية والشعر، إلا أن العروض المسرحية

(١) المصدر نفسه، ص٤٧ ــ ٤٨.

(٢) مقابلة الباحثين مع الناقد (حسن عطية) عبر برنامج (الواتساب)، مصدر سابق.

(٣) عامر صباح المرزوك وبشار عليوى: حسن عطية أيقونة النقد المسرحى، مصدر سابق، ص٤٣.

التى كنت أشاهدها بكثرة كانت مبهرة بالنسبة لى، لحيويتها وحضورها الإنسانى وتواصلها المباشر مع الجماهر فى لقاء مواجهى يعبر الجمهور المتلقى أثناء عملية الإبداع عن مدى استقباله لرسائل صُناعه وطريقة بثّهم لها. ولا ينصب اهتمامى فى المرحلتين الإعدادية والثانوية على قراءة كل نقد يكتب عن هذه العروض التى شاهدتها، أو التى أود أن أشاهدها دون معرفة مسبقة بصُناعها، مُعرضًا عقلى بوعى للمهنة التى أريد أن أمتهنها، فتوجه عقلى لحقل النقد أكثر من الإبداع، وقررت أن أكون ناقدًا فحسب»[1]. إذن فالمسرح بالنسبة لعطية « ككافة الأنشطة الإنسانية، ابن زمنه والوجه الحقيقى لهوية مجتمعه، هذا هو الأساس فى المسألة، وليس مجرد شكل مفرغ من معناه، فنقل الأشكال الغربية لا يعنى نفى الهوية، ولا تعنى أيضًا الأشكال الشعبية تأكيدها، ولهذا السبب رأى ناقدنا فى المراحل الأولى للمسرح العربى نموذجًا للاقتداء الواعى»[2].

انطلق الخطاب النقدى لـ(عطية) من رصد العلاقة الجدلية بين الدراما والمجتمع، هذا ما جعله يتناول كافة الظواهر المسرحية انطلاقًا من قدرتها على التعبير عن المجتمع وانعكاسًا لقضاياها وأفكاره. فدرس التراث الشعبى وقدم تعريفًا إجرائيًا للمسرح الشعبى الذى يتفق مع طرق معيشة المبدعين لأحلام الجماهير وآمالهم، ويقوم بفحص نماذج من المسرح الشعبى العربى مثل الاحتفالية والسامرية والسرادقية، ونكتشف (عطية) يعيد إلى الوجود مرة أخرى قضية المسرح الشعبى المتداولة فى الستينيات من القرن الماضى، وسبق أن تم مناقشتها من قبل (عبد الحميد يونس ١٩١٠ _ ١٩٨٨م)، و(فاروق خورشيد)، و(أحمد رشدى صالح ١٩٢٠ _ ١٩٨٠م)، لكن يمتاز طرح (عطية) بمتابعة مستجدات ظواهر المسرح الشعبى لدى المبدعين فى كافة أرجاء الوطن العربى[3].

فالناقد (عطية) «عُرفَ بغزارة نتاجهِ النقدى لا سيما قدرته الساحرة على مقاربة

---

(١) المصدر نفسه، ص٤٣.

(٢) خالد رسلان: د.حسن عطية: وعى الناقد والمنهجية السوسيولوجية، مصدر سابق، ص١١٣.

(٣) ينظر: محمد سمير الخطيب: د.حسن عطية: رحيل الوريث الشرعى لجيل الستينيات فى النقد المسرحى، فى جريدة (مسرحنا)، السنة ١٣، العدد ٦٨٨، (القاهرة: هيئة قصور الثقافة، ٢/نوفمبر/٢٠٢٠م)، ص٢٤ _ ٢٥.

العروض المسرحية وتقديم وجبات نقدية تطبيقية آنية تجد طريقها للنشر فى مُختلف الصُحف والدوريات والمجلات والدوريات فضلًا عن المواقع المسرحية الإلكترونية، وهذا ما أكدته تجربته النقدية الثرة التى دائمًا ما تنحى منحى مقاربة جميع النتاجات الإبداعية الثقافية بشكل عام والمسرحية بشكل خاص سيسيولوجيًّا، ولعلَّ واحدة من مثابات هذهِ التجربة هى اتخاذ «النقد السيسيولوجى» نسقًا خاصًّا بها ومُميزًا لها عن بقية تجارب النُقاد الآخرين»[1].

ولعل (عطية) كان حريصًا على إيجاد مسافة بينه كناقد وبين المبدعين، حتى تتسنى له إمكانية نقد أعمالهم دون ضغط نفسى تفرضه العلاقات الاجتماعية المتداخلة بينهم، وتظل علاقته بهم فى الإطار الإنسانى العام فقط، ورغم النتائج السلبية – فى نظر البعض – لهذا التباعد الاجتماعى، إلا أنه حقق لكتاباته النقدية نوعًا من الموضوعية التى حرص عليها دومًا فى نقده[2].

إن (عطية) لم يكن «مجرد أستاذ أكاديمى أو ناقد أو باحث كبير بل هو قبل كل هذا أحد رموز حركة التنوير فى النقد الفنى والأدبى المعاصر فى مصر والوطن العربى فقد كان طاقة نور مشعة لكل من حوله أستاذًا وناقدًا وباحثًا ومحررًا وقائدًا، شغل الكثير من المناصب القيادية العلمية والإدارية فأجاد وداخل قاعات الدرس رسخ فى تلامذته عدة مداخل للنقد على رأسها النقد السيسيولوجى، وفى كتاباته النقدية كان صاحب العلامة الكاملة فى قراءة وتقييم الأعمال الأدبية والفنية فى كل الوسائط الدرامية المختلفة، فكان أحد أهم كتاب النقد التطبيقى وكان رئيسًا لتحرير العديد من الدوريات الناجحة والهامة»[3].

أما بخصوص تطور النقد عربيًّا فقد ناقش (عطية) ذلك بقوله: «لقد لعبت الآلة الإعلامية الغربية الضخمة منذ نهاية ثمانينيات القرن الماضى على نغمة ضرورة هدم الأيدولوجيا التى ادعت أنها مقيدة للحرية لصالح هذه الحرية المطلقة التى ترعرع

---

(١) عامر صباح المرزوك وبشار عليوى: حسن عطية أيقونة النقد المسرحى، مصدر سابق، ص٨٨.

(٢) ينظر: مقابلة الباحثين مع الناقد (حسن عطية) عبر برنامج (الواتساب)، مصدر سابق.

(٣) عماد علوانى، ورنا رأفت: حسن عطية: أحد رموز التنوير فى النقد الفنى والأدبى المعاصر، مصدر سابق، ص٢٥.

عودها منذ التسعينيات عقب سقوط المنظومة الاشتراكية واغتيال لحلم الإنسان فى العدل الاجتماعى وتعلقه بفنون وآداب تنير له الطريق فى ضباب الأيديولوجيا الرأسمالية المنتصرة»[1].

ويرى الباحثان أن (عطية) أراد أن يتطرق لرؤى مختلفة فى التفكير، تتمحور حول ضرورة التغيير من أجل إعادة الاعتبار للوجود البشرى الذى ينبغى احترام حقوقه، فأخذ المسرح يفسر تلك الظروف والعوامل التى يعانى منها الأفراد، إلى أن استيقظ العالم العربى على أصداء واقع جديد يعيشه الغرب وظهور مناهج جديدة.

وفى سؤال الباحثين للناقد (عطية) عن رأيه فى النقد المسرحى الصحفى واختلافه عن النقد المسرحى التطبيقى فى الندوات، والنقد الذى ينشر فى مواقع الإنترنت، والنقد الذى ينشر فى الكتب، وأيهما أكثر فائدة للفنان المسرحى وللمتلقى والقارئ؟ فأجاب (عطية): بأن «النقد المسرحى الصحفى عادة ما يكون سطحيًّا وسريعًا وغالبًا انطباعيًّا بل وأحيانًا منحازًا، وذا توجه يتماشى مع طبيعة توجه الصحيفة لجمهورها العام، وصعب على المحرر الصحفى أن يعمق كتابته، أو يستخدم مصطلحات بحاجة لدراسة سابقة. والنقد السماعى فى الندوات، عقب العرض المسرحى، هو نقد غالبًا ما يكون انطباعيًّا ومنافقًا لصناع العرض القادمين للندوة فور انتهائهم من عرضهم المتفاعل معه – أو غير المتفاعل – جمهور عام، فقط للاستمتاع لنقد تقريظى يرفع من معنوياتهم ولا يؤثر بالسلب فى تقبل الجمهور المستمع لعرضهم»[2]، لأن هذا يُبعده عن النقد المُمنهج العلمى، والناقد لابد أن يكون جادًّا، يقرأ بعقله لا بعواطفه فقط، وبموضوعيته وليس بحماسته فقط، ويبتعد عن النقد التبجيلى الرخيص.

وحين كتب الناقد (أبو الحسن سلام) فى موقع الجمعية العربية لنقاد المسرح (أكذب المسرح أصدقه)، عقب عليه (عطية) بقوله: «والله أعذب الشعر وأرقى المسرح وأسمى الفنون والآداب أصدقها، فالإبداع محتوى وصيغ يجب أن تقوم على الصدق،

---

(١) جمال عبد الناصر: حسن عطية: النقد ساحة للاشتباك مع الأفكار التى تقدم فى المسرح، فى موقع الخشبة، بتاريخ ٢٠١٧/١٢/١٥، على الرابط أدناه:
https://al-khashaba.org/loqa

(٢) ينظر: مقابلة الباحثين مع الناقد حسن عطية عبر برنامج (الواتساب)، مصدر سابق.

والمتلقى لا ينتظر من العمل المبدع غير الصدق، صدق الرؤية، وصدق المعالجة، وصدق البناء، وصدق الرسالة، كى يمكنه أن يحقق على الأرض الصدق المفقود»[1]. إذ جعل من الصدق معيارًا للفن الراقى والسامى الأصيل، وليس بالضرورة أن يكون الصدق فى الكتابة المسرحية مرهونًا بصدق ما يحدث بالواقع من عدمه، فليس من الضرورى نقل الواقع كما هو، بالتأكيد ستكون هناك تفاصيل لم يشهدها الواقع، لكنها تصل للقارئ بصدق، وهذا الشعور يتسلل إليه لأصالة هذه الكتابة وتأثيرها فيه وهو شعور مرتبط بالكاتب لحظة كتابة هذا المنجز، ومدى ارتباطه بشكل شخصى بما كتبه، وبذلك يكون تتبع المحيط السوسيولوجى للكاتب هو الكاشف عن السر الكامن داخل الكتابة المسرحية.

فالمسرح مثلما يؤكد عليه (عطية) موقف نقدى للمجتمع، على ألا يكون موقفًا فقط، لهذا «انتظر المسرح طويلًا حتى ظهر المبدع المعبر عن واقع ثائر يبحث عن ذاته، ويميل للكشف عن هويته، ويسعى لوضع يده على المشترك بين عناصر الأمة الواحدة، أملًا فى بلورة وجود متميز له داخل معترك الصراع الدولى المتعدد الأقطاب والفلسفات والقوى»[2]، إذ لا يمكن أن يأخذ المبدع موقفًا انعزاليًّا من قضايا مجتمعه وهمومه، وهو يحمل على كاهله أعظم رسالة فى مجتمع تقدمى مثل المجتمع العربى.

وقد وجه (عطية) بعض الانتقادات للنقاد الغارقين فى الشكلانية تحت ادعاء «أن الفن هو قيمة فى ذاته، وأن الأدب صياغة لغوية تمنحه أدبيته المنغلقة على ذاتها، وأن الإبداع مجرد تحقيق حالة وجدانية، يتعطل فيها العقل، ويسودها دخان التلاقى الحسى، وتبتعد عن طرح أية هموم مجتمعية ساخنة، وتهرب فى بنيات شكلية، يغرقنا هؤلاء النقاد فى علاماتها المضللة، كافرين بعلاقة الفن بمجتمعه، رافضين لأى منهج يفسر كل منهما فى ضوء تفاعله مع الآخر»[3]، فالمسرح ليس «مجرد حكاية مصوغة فى قالب حوارى، وإنما هو رؤية جمالية متكاملة، ديمقراطية الفعل

(١) أبو الحسن سلام: مباهج القراءة المسرحية المنتجة: قراءة نقدية ليست للجميع، مصدر سابق، ص٣.

(٢) حسن عطية: سوسيولوجية الفنون المسرحية: تحولات البنية وحضور المتلقى، (القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٤م)، ص٢١.

(٣) المصدر نفسه، ص٧.

الجمعى، ديمقراطية الصياغة الجماعية، ديمقراطية التلقى الجماهيرى، ولذا كان لابد وأن يتعثر هذا المسرح الوليد فى مسيرته، حتى يحقق المجتمع تحرره الكامل، سياسيًّا واجتماعيًّا، ويسعى بالفعل لتطبيق الديمقراطية لكل الشعب، وليس لشرائح طبقية فيه، وتتجلى بذلك تلك العلاقة الجدلية بين الفن والواقع، فالأول وليد الثانى والمتفاعل معه والمؤثر فيه»[1].

إن المتابع لمسيرة (عطية) النقدية «سيكتشف بسهولة أنه كان بداية لطريق جديد فى النقد المسرحى، هو فى حقيقته رافدًا متطورًا لطريق أكبر مهده الآباء المؤسسون، وأضاف هو إليه ما اصطلح على تسميته بـ(النقد التطبيقى) ذلك الذى لا ينفصل عنده النص المسرحى فى العرض عن بقية عناصر تضيف إليه أو حتى تسحب من قيمته. فكان البداية الحقيقية المؤسسة على العلم لقراءة العرض المسرحى بتفاصيله التى علمنا أنها جزء لا يتجزأ من رسالة العرض ... وكان يحكمه فى ذلك إيمان راسخ بأن العرض المسرحى هو بالأساس للناس»[2].

وترى الفنانة (سميحة أيوب ١٩٣٢م) أن «الدكتور حسن عطية كنموذج للمقاتل العنيد نذكر له رصيدًا هائلًا فى مجالات الثقافة والفن والفكر، صاحب رؤية اجتماعية وسياسية وثقافية ونقدية وفنية، نبت من أرض مصر ولحم ودم أبناء مصر، نتفق ونختلف معه فى احترام كامل لأنه واحد منّا لم ينفصل عنّا ولم يتعالَ علينا، له اجتهاداته وإبداعاته التى تدعونا للتحاور معه فى جدٍّ وطمأنينة وثقة نحن ومريديه وتلامذته[3].

ترأس (عطية) المهرجان المصرى للمسرح القومى لدورتين متتاليتين الدورة العاشرة عام ٢٠١٧م والدورة الحادية عشرة عام ٢٠١٨م، لوحظ منذ بداية رئاسته للمهرجان ببوادر تغيير ورصد لأهمية النقد الفنى كركن أساسى فى الحركة المسرحية، وتأكيدًا لأهمية النقد الفنى جاء اسم الدورة العاشرة حاملة لاسم الناقدة الكبيرة الدكتورة (نهاد صليحة ١٩٤٥ _ ٢٠١٧م)، كما استحدث جائزة غير

(١) حسن عطية: سوسيولوجية الفنون المسرحية: تحولات البنية وحضور المتلقى، مصدر سابق، ص٢٠.
(٢) عامر صباح المرزوك وبشار عليوى: حسن عطية أيقونة النقد المسرحى، مصدر سابق، ص١٣٦.
(٣) المصدر نفسه، ص٢٨٥ _ ٢٨٦.

مسبوقة وهى جائزة أفضل مقال نقدى وقدرها عشرون ألف جنيه مصرى، والحق يقال إن (عطية) قد استنهض بالنقد الفنى بعد رئاسته للمهرجان القومى، وكما استعان بالرواد من النقاد المصريين استعان أيضًا بشباب النقاد وذلك فى المحاور الرئيسية لندوات المهرجان، وفى الدورة العاشرة وفى فعالية غير مسبوقة وتحت عنوان (نظرة خاصة) سلط الضوء على فن مسرحى مختلف حيث قدم مسرح الشارع والذى تناوله المحور السادس من ندوات المهرجان تحت عنوان (مسرح الشارع بين النظرية والتطبيق)، وعن الفعاليات غير المسبوقة التى استحدثها (عطية) فى الدورة الحادية عشر دورة الكاتب (محمود دياب ١٩٣٢ _ ١٩٨٢م) الورش الفنية فى مختلف فنون المسرح ومنها (ورشة الارتجال)، وورشة (مسرح مابعد الدرامى امتداد وآفاق)، وورشة (توظيف الإضاءة فى تشكيل الفراغ المسرحى)، وقد استهدفت هذه الورش مجموعة من فنانى الثقافة الجماهيرية وبالتعاون مع الهيئة العامة لقصور الثقافة التى استضافت هؤلاء الفنانين من المحافظات المختلفة والمدن الحدودية، وكان هدف (عطية) هو إقامة العدالة الثقافية وهذا ما عاد بالنفع على المتدربين، ومن الفعاليات غير المسبوقة فى الدورة الحادية عشر تسليط الضوء على مسرح الطفل ومسرح العرائس بالقاهرة وبعض المحافظات بالتعاون مع الهيئة العامة لقصور الثقافة حيث قدموا مجموعة من العروض المسرحية ضمهم مسرح (متروبول) بوسط القاهرة فى تظاهرة مسرحية أشاد بها الأطفال والكبار[1].

وأخيرًا ساهمت دراسات (عطية) النظرية والتطبيقية فى مواكبة النشاط الإبداعى، واتخذت شكل مطارحات نقدية وبحوث جامعية ومواجهات جادة فى اتجاه التأسيس لقراءة قادرة على تشريح الظاهرة الإبداعية، وإرساء الأسس الجمالية والمعرفية النقدية المسرحية، وما يميز التجربة النقدية لـ(عطية) أنه يجمع بين الممارسة والتنظير، فهو على صعيد الممارسة ناقد مسرحى وسينمائى مهووس بالمسرح الشعبى الذى يرى فيه المجال الأكثر ملاءمة لفعل الحرية والإبداع، وعلى

(١) ينظر: عامر صباح المرزوك وبشار عليوى: حسن عطية أيقونة النقد المسرحى، مصدر سابق، ص١٣١ _ ١٣٣.

صعيد إصدار الكتب النقدية، فمنجزاته بلغت (٣٠) كتابًا بين التأليف والإعداد

والتحرير والترجمة والتقديم، تتسم جميعها بحضورها الإبداعى والفنى.

توفى الناقد (حسن عطية) فى القاهرة ليلة يوم الثلاثاء الموافق ٢٨ تموز ٢٠٢٠م

بسبب مرض عضال، ونعته المؤسسات الحكومية والثقافية وزملائه وطلبته ومحبوه

والمواقع الالكترونية، وأصدرت جريدة (مسرحنا) المصرية ملفًّا خاصًّا عنه شارك فيه

مجموعة من المبدعين.

# الفصل الخامس

# نماذج تحليلية لدراسات حسن عطية النقدية

## نموذج رقم (١)

## سعد اليتيم

## الدراما الشعبية .. ومأزق التواصل الجماهيرى

**سنة النشر: ١٩٨٩م**

تُعد الدراما الشعبية سمة مميزة للكثير من الأعمال المسرحية، وهى من مكونات الشعوب وثقافاتهم المتجذرة فى ذاتهم وفى الأجيال المتلاحقة، نستلهم منها الوعى الأيديولوجى لحضارة معينة، لتحقيق التواصل بين الماضى والحاضر والتوارث بين الأجيال، كرد فعل على توجه الدراما البرجوازية إلى النخبة، فأخذ الكاتب المسرحى يسعى إلى تأسيس تجربة مسرحية متكاملة تنحو نحو الأصل، لتعطى خصوصية للخطاب المسرحى، من خلال البحث عن أشكال يثبت من خلالها هويته، وكان الموروث الشعبى مَلمحًا بارزًا يضفى على المسرحية ملامح الخصوصية والتميز بلغة تراثية وأمثال شعبية شائعة، تبتعد عن الغموض.

والغرض من القراءة النقدية التحليلية للناقد (حسن عطية) هى الكشف عن آليات توظيف التراث الشعبى، ففى عرض مسرحية (سعد اليتيم) للكاتب المسرحى المصرى (محمد الفيل) وإخراج المخرج المصرى (ناجى كامل) والذى قدم على مسرح (السامر) فى القاهرة، وشارك فيه كوكبة من الممثلين، ومن أجل الوقوف على البعد الجمالى الذى انطوى عليه هذا التوظيف، ومعرفة مدى تفاعله مع قضايا العصر ومشكلات المجتمع الراهن، وهل كان التوظيف من أجل المتعة؟ أم لتلبية حاجات روحية وضرورات ثقافية؟ أم لغاية أسمى وهدف أعظم يرتبط بالأبعاد الأيديولوجية والفنية؟

إن المسرح هو من أكثر الفنون التصاقًا بحركة المجتمع، لأنه يستمد موضوعاته مباشرة من الحياة ومشكلاتها، والكاتب يعيش ضمن مجموعة من الناس يتبادل معهم التأثر والتأثير، ويشاركهم التطلعات والهموم، فكل نص يعبر عن جانب من جوانب الحياة سواء أكان اجتماعيًّا أو سياسيًّا أو ثقافيًّا، وفى الوقت ذاته لا يعيش المبدع للحاضر فقط، بل كثيرًا ما يعود للماضى ليشكله وفق رؤيته الخاصة والتى فى أغلب الأحيان تتجاوز الماضى والحاضر إلى المستقبل، وهذا ما يتجلى بوضوح لدى الكتاب المسرحيين العرب، الذين لطالما عادوا إلى الموروث الشعبى لاستلهام الحكايات الشعبية المعروفة، ليشكلوا منها إبداعًا يطلقونه فى عصرهم، ولأهمية هذه القضية درسها الناقد (عطية) وعنونها بـ(الـدراما الشعبية.. ومـأزق التواصـل الجماهيـرى)متخذًا من عرض مسرحية (سعد اليتيم) أنموذجًا لهذه الدراسة، إذ يرى (عطية) أن توظيف الحكاية الشعبية فى الخطاب المسرحى يعنى استخدام عناصره ومكوناته جماليًّا وفنيًّا، بصورة تجعله قادرًا على النهوض بالأبعاد المعاصرة لرؤيا الكاتب الحديث، مؤكدًا أن العرض يتوجه نحو الموروث الشعبى، مستلهمًا الحكايات الشعبية المعروفة، فهو يعتمد إذن فى البداية على «قيمة شعبية، لها مردودها لدى الجماعة الشعبية، واستقرارها فى وجدانها الجمعى، تجريدًا للصراع الأزلى بين قوى الخير، وقوى الشر والانتصار المؤقت للأخيرة على الأولى، ثم عودة لانتصار الخير، امتدادًا فى الابن المنتقم المخلص القادر على استعادة توازن الكون الذى اختل بانتصار الشر، فالخير فى الميثولوجيا المصرية العربية هو الأصل، والشر هو الآخر، المرتبط جذريا بالأصل والساعى لاقتلاعه واجتثاثه والقضاء عليه»[1]، وبحسب رأى (عطية) أن الباعث الأهم وراء استحضار التراث فى المسرحية المعاصرة يتجلى فى تقديم قيمة «التصور الشعبى التجريدى لثنائية الحياة والأمل فى الانعتاق، داخل حكاية شعبية ذات جذور أسطورية حيث تحمل نفس جوهر أسطورة إيزيس وأوزيريس، وذات بناء ملكى، مستمدًا من الأصل الأسطورى، ومرتبطًا بالواقع الاجتماعى الذى تخلقت عبره، فى ظل أنظمة ملكية

(١) حسن عطية: الثابت والمتغير: دراسات فى المسرح والتراث الشعبى، مصدر سابق، ص١٦٦.

مازالت الحكاية تحمل قيمتها مؤكدة على أن الصراع على السلطة قائم بين من لهم الحق فى توليها، من الأمراء والسلاطين ومن ليس لهم الحق فى ذلك»[1].

إن الفكرة الأساسية للنص المسرحى تتمحور حول الصراع الأزلى بين قوى الخير وقوى الشر، بأشكالها وصورها المختلفة، فكل قوة تسعى لتبرير فعلها، وها هو (بدران) الشخصية الشريرة يبرر رغبته فى قتل أخيه والاستحواذ على السلطة، فى عدم إنجابه لولد يحمل اسمه ويمتد به، وبعد تحريض من عجوز الشؤم، لذا فمن حقه أن يطالب باقتسام السلطة، وأن يحكم كل منهما عامًا، لكن (فاضل) أخيه والشخصية الصالحة يرفض طلبه فيقوم باغتياله، ومحاولة قتل ابنه (سعد) لاجتثاث الشجرة من جذورها، ولكن يُكتب للابن النجاة بعد إنقاذه من اليم من قبل صياد فقد ابنه، فيقوم الصياد برعايته إلى أن يصل إلى سن السادسة، ودخوله إلى (الكُتاب) حيثُ يلتقى بابنة عمه (صبيحة) التى تتعلق به وتأخذه إلى القصر، ليعود إلى أمه وتعود الحياة لطبيعتها، لكن سرعان ما تعود العجوز الشؤم لإفساد حياته وتجعله يخلع ثيابه الملكية وإرساله إلى رعى الأبل، فيما بعد تبحث صبيحة عن (سعد) لتحثه على استرجاع عرشه المغتصب والاقتران بها بمساعدة حاكم آخر والذى يمنحه الأخير عبيدًا وخيلاً وجمالاً ليكون مهرًا لـ(صبيحة)، وعندما يعود (سعد) يجد (صبيحة) قد تزوجت، فتحثه مرة أخرى على قتل زوجها وأبيها واستعادة عرشه.

يمثل العرض المسرحى ضرورة جمالية واستجابة فكرية بشتى أشكاله وتنوع اتجاهاته، لمحاكاة ما يكتنزه التراث الشعبى من صيغ تعبيرية عن هموم وقضايا الإنسان، وقد اختلفت الرؤى المسرحية لذلك التراث وتنوعت طرق تقديمه، مثلما تنوعت طرق استحضاره، وتمثُله، لتأكيد دوره فى ترسيخ الوعى بضرورته كحاجة فى عصرنا هذا، إذن طابع الحكاية يرتكز على الموروث الشعبى الذى يؤكد الهوية القومية الإنسانية التى تميز العرب عن غيرهم من الأمم، واتجاه المبدعين لهذا الشكل من المسرح يكشف عن روح الأصالة فيهم من أجل متابعة مسار التقدم الذى تحتمه حركة التاريخ.

---

(١) المصدر نفسه، والصفحة نفسها.

يسرد (عطية) أحداث المسرحية بصورة واضحة وسلسة ليأخذ القارئ إلى عوالم أخرى، وكأنه فى عرض مسرحى حى، مسلطًا الضوء على النص المسرحى فى البداية ثم المعالجة الإخراجية وما قدمته فكريًّا ودراميًّا، ويكشف الناقد بدقة الإطار التشكيلى للعرض بقوله: «داخل ساحة مفتوحة يتخلق الإطار التشكيلى الذى صاغته عايدة علام بأسلوب تعبيرى يلخص الصراع الدرامى والفكرى فى لونين أساسيين هما الأبيض والأسود الساعى فى الخلفية للإحاطة باللون الأبيض من يمين المسرح – عين المتفرج – إلى يساره بينما تتسلل المستويات المتدرجة البيضاء صعودًا فى اتجاه المساحة السوداء، ثم ارتفاعًا عبر سلم رأسى، صعودًا إلى أعلى، حيث قمة السلطة المتصارع عليها. ويحلق فى الخلفية طائر يأخذ شكل الهلال والمركب مازجًا بين السماء والأرض بين السمو والتدنى»[1]. ويرى الباحثان أن تصميم (عايدة علام) للديكور يتوافق كثيرًا مع بناء النص ومحتواه، والألوان تتناسب مع الجو العام للمسرحية، إذ قدم الإطار التشكيلى للعرض برموزه وألوانه الاتجاه الاجتماعى للعمل الإبداعى والذى نظر إلى المجتمع فى كليته.

وبعد الشرح الدقيق والتفصيلى لسينوغرافيا العرض وما يدور فيها من أحداث بطريقة مشوقة تشد القارئ إلى جماليات ذلك العرض، ينطلق الناقد لتعريف القارئ بالتمهيد البرولوجى للعرض والذى يمتدح رسول الله محمد (صلى الله عليه وسلم) ويحث المتلقى على الصبر والحكمة لمجابهة الواقع والظلم بمقولة «اللى ابتلى يصبر على بلويتو»[2]. وهذه الحكمة تحملها الحكاية المسرحية، لكن العرض المسرحى يتخلى عنها ويكشف عن مأساة الصبر لشعب مغلوب على أمره، ويستكشف (عطية) العلاقة بين المسرحية والمجتمع بالكشف عن الدلالات الاجتماعية والميتافزيقية لتلك الموعظة، من ذلك نستنتج أن (عطية) كان يستخدم المنهج السوسيولوجى فى نقده لهذا المفصل من الموضوع، لأنه يقارن أحداث المسرحية وشخوصها مع الواقع المعاش، ويرى فيها دعوة إلى عقل المشاهد بإصرار على اتخاذ موقف تجاه المجتمع المليء بالاستغلال والنهب والقهر.

---

(١) حسن عطية: الثابت والمتغير: دراسات فى المسرح والتراث الشعبى، مصدر سابق، ص١٦٩ _ ١٧٠.

(٢) حسن عطية: الثابت والمتغير: دراسات فى المسرح والتراث الشعبى، مصدر سابق، ص١٧٠.

بعد ذلك ينتقل (عطية) إلى الصراع الذى يدور بين الشخصيات، فالصراع هو جوهر الدراما كما جاء به (أرسطو)، والعمل الإبداعى بدون صراع يصبح مجرد سرد قصصى خال من الحركة والتقدم، ففى مسرحية (سعد اليتيم) يظهر (الصراع) بأشكال وصور متعددة تماشيًا مع سير الأحداث والجو الدرامى للمسرحية، منها الصراع الحقيقى بين (بدران) وأخيه (فاضل)، والصراع بين (سعد) وعمه الذى يسرى فى دمه الحقد والطمع، إضافة إلى الصراع غير الحقيقى المتمثل بصراع (بدران) مع نفسه وقيم وأخلاقيات المجتمع من القناعة والرضا وحب الخير للآخرين، و(عطية) يقترب بشكل واضح من النقد الماركسى الذى يهتم بالموضوع الذى يعالجه العمل الإبداعى والأفكار التى يعبر عنها.

وينتقل (عطية) إلى ذكر السلبيات التى وقع فيها المخرج مشيرًا إلى عدم وجود مبرر فى الانتقال من مشهد إلى آخر بقوله: «ورغم أن العرض يستخدم أسلوبًا تعبيريًّا فى صياغة رؤيته للحدوته الشعبية، تجسيدًا على خشبة المسرح تتداخل معه فى خطوط متوازية، تتماس أحيانًا، الرواية الشفاهية للحدوتة من خلال المنشدين الشعبيين، مما يحقق للعرض إطارًا سحريًّا خاصًّا، داخل مساحة الضوء بينما يظل المتلقى متابعًا فى ظلمة الصالة الحوار بين الرواية والتجسيد. لكن فجأة يبرز مشهد يبدأ بكسر الايهام، غير الموجود أصلًا بشكله الواقعى حيث يخاطب الممثلون الصالة وحجرة الإضاءة، دونما مبرر من داخل السياق الجمالى للعرض»[1]، ونلاحظ على نقده هنا بأنه يتسم بالطابع الإرشادى والوعظى.

ويكشف (عطية) الاستيحاءات التى تسللت إلى العرض المسرحى من مسرحيات أخرى مثل: هاملت (مشهد الشبح)، والفرافير (مشهد الميت)، والملك هو الملك (فكرة رداء السلطة)، والفتى مهران (علاقة النمور). ثم يشير إلى أهم مميزات العرض بقوله: «إن أهم ما يتميز به العرض هو موقفه النقدى الواعى من الموروث الشعبى واقتحامه لجوانب السلب فيه، وكشفه لمأساة اعتماد شعب على حلم باهت لمخلِّص فرد يأتيه من طبقاته العليا، مقدمًا لنا بطلًا يتعارض مع سمات البطل الشعبى ومقوماته وهو ما حقق اهتزازًا بين الجمهور المشاهد المتعلق بآمال الخلاص والعرض

(١) حسن عطية: الثابت والمتغير: دراسات فى المسرح والتراث الشعبى، مصدر سابق، ص١٧٢ ــ ١٧٣.

الذى لا يحقق لنا فنيًّا هذ الخلاص بل ويصدمه فى نموذجه البطولى»[1]. ويرى (عطية) أن ذلك كان بمثابة صدمة فكرية وفنية، والتى شكلت عائقًا فى «تحقيق تواصل (جماهيرى)مع العرض كما أدت الصياغة الفنية عالية القيمة جماليًا، والتى ارتقت بالشكل الساذج المبسط لتقديم الفن الشعبى إلى مستوى مرتفع من المتعة البصرية والسمعية ارتفاعًا بمستوى الدلالات المرئية التعبيرية إلى مستوى الدلالات اللغوية فى الحكاية الشعبية وصياغتها الراقية لعبت تلك الصياغة الفنية الراقية دورًا سلبيًّا – إلى حد ما – فى إعاقة تحقيق التواصل (الجماهيرى)مع العرض داخل مسرح السامر خلال شهر رمضان، والذى لا يؤمن به سوى قلة من الباحثين عن الترفيه والصخب فى المنوعات الرمضانية»[2]، وهنا يقترب (عطية) فى تحقيق الربط بين عنوان الدراسة الموسوم (الدراما الشعبية.. ومأزق التواصل الجماهيرى)والموضوع نفسه من خلال عرض مسرحية (سعد اليتيم).

ويعود (عطية) مرة ثانية إلى ذكر سلبيات أخرى فى العرض المسرحى، ولكن هذه المرة يقع عاتقها على الممثلين وليس المخرج فيقول: «إن أهم عامل أفقد العرض توهجه وخلخل من موقفه الفكرى وصياغته الجمالية هو طاقم الممثلين الذى كنا نتوقع بحكم تكوينه من الشباب المتحمس لفن المسرح، أن يقدم تجربة راقية فى العمل المسرحى، المتصادم مع كثير من الأفكار والصياغات المستهلكة المتداولة، مما يعنى ضرورة الدخول إلى عالم (الأداء التمثيلى)من باب الفهم والإدراك للقضية المطروحة لا من باب البحث عن النجومية ومساحات التمثيل الأكبر، وترتيب الأسماء على واجهة المسرح وضغط أيام العروض من أجل بضعة جنيهات أزيد والتماحك بعروض خاصة وتلفزيونية»[3]، إذ يرى (عطية) أن كل تلك العوامل دفعت بالممثلين «إلى الابتعاد عن المحتوى الأساسى للعرض، فضلًا عن افتقارهم للصنعة المسرحية التى تعوض للممثل المحترف نقص تفرغه لعرضه، لقد فقد العرض أكثر من نصف نجاحه بسبب ممثليه .. وسلامًا على المسرح المصرى الذى يتأرجح فيه الممثل الشاب

(١) المصدر نفسه، ص١٧٤ _ ١٧٥.

(٢) المصدر نفسه، ص١٧٥.

(٣) حسن عطية: الثابت والمتغير: دراسات فى المسرح والتراث الشعبى، مصدر سابق، ص١٧٥.

بين حماسة الهوية ومهارة الاحتراف فلا يجمع بين يديه سوى الحصرم، وتفقد معه العروض تواصلها الجماهيرى وحسها الشعبى»[1]. وبهذا ختم (عطية) نقده بالحكم على الممثلين، وهو يجاهر بأن أداء الممثلين فى المسرح المصرى بحاجة ماسة إلى التدريبات للابتعاد عن الأداء السطحى المزيف والخالى من المشاعر والأحاسيس الصادقة حتى يؤمن المتلقى بأن ما يقدم له واقعيًّا وطبيعيًّا ويقتنع بالرسالة الموجهة إليه عبر الأداء البارع.

مما تقدم يرى الباحثان أن (عطية) قد اتبع المنهج السوسيولوجى والمنهج الوصفى والمنهج المعيارى فى آن واحد، فكثير ما نجده يضع معيارًا معينًا لقياس الإيجابيات والسلبيات التى انبثقت عن العرض المسرحى، ذاكرًا الإيجابيات فى البداية ثم الشروع بذكر السلبيات، وبناءً على ما هو موجود فى الواقع، فمعياره إذن هو الواقع الذى يعيش فيه الناقد، محاولًا أن يجمع بين النص المسرحى والمعالجة الإخراجية وسار بهما بشكل متواز إلى نهاية دراسته.

وبالرغم من السلبيات التى طرأت على العرض المسرحى إلا أن (عطية) يشيد بالمسرحية ويعدها أنموذجًا متميزًا لموضوعات التراث الشعبى ضمن نسق جماليات البيئة الشعبية، فهى تؤكد مقدرة المسرحيين على التعامل بمرونة عالية مع الموروث الشعبى وبشكل معاصر، عبر توظيف أنساق جمالية متعددة، على اعتبار أن هذا الموروث يمثل مجالًا رحبًا لتوظيف عناصر الحكاية الشعبية فى بناء جديد يتوافق مع إفرازات حياتنا المعاصرة ومعطياتها، والذى يعتمد أساسًا على مهارة الكاتب المعاصر فى القدرة على صياغة وقائع جديدة تتوافق فيها عناصر الماضى مع الحاضر فى سياق فنى لا يخلو من رؤية مستقبلية وبأسلوب واع يعمل على تنقية عناصر هذا الموروث مما قد يشوبه من سلبيات، ليصبح عاملًا مؤثرًا وفعالًا فى تأكيد الذات واستنباط مفاهيم تتصل بالحياة والكون والإنسان والوجود، وربطها بالمفاهيم الفلسفية والأخلاقية والحداثية التى تعرف فى علم الاجتماع على أنها القدرة على التحكم ومواجهة صعوبات الحياة ومحاولة إيجاد الحلول المناسبة لها.

---

(١) المصدر نفسه، والصفحة نفسها.

إذ تهتم دراسة عطية هذه بالثابت (اللامتغير) الذى يمثل الموروث الشعبى من (دين، إثنية، تضامن اجتماعى، قبلية، سلطة أبوية، العلاقات الأسرية)، وفى المقابل يوجد المتغير كـ(السلوك الديمقراطى، التكيف مع الأوضاع، انتهاز الفرص) بالانطلاق من فكرة تدعيم الحداثة والعصرنة وتجاوز المجتمع التقليدى لنقل المجتمع المصرى إلى واقع أفضل.

من هنا كان عرض مسرحية (سعد اليتيم) قادرًا على إيصال رسالته للمتلقى لتشكيل وعى جديد يمنح عصرنا طابعًا خاصًّا ونكهة مميزة بتقديم خطاب يبتعد عن التقليد والنسخ وينفرد بخصوصيته النوعية، ورؤيته الإخراجية التى تكشف عن بعد فكرى، ورؤية إبداعية يتفاعل فيها التراث مع القضايا المعاصرة بعناية فائقة.

## نموذج رقم (٢)

## أنشودة عنقاء المسرح الأسبانى (فوينتى أوبيخونا)

## المسفوحة على مسرح الشرف الشعبى

**سنة النشر: ١٩٩٦م**

تنوعت أفكار ومواضيع نصوص المسرح الأسبانى على امتداد تاريخه، وبرزت ظواهر تُعبر عن روح وعواطف مراحل وأزمنة متعددة من هذا المجتمع، ويعد الكاتب (لوبى دى بيغا ١٥٦٢ _ ١٦٣٥م) من أعلام المسرح الأسبانى فى عصر النهضة لغزارة إنتاجه.

كتب (دى بيغا) باعتراف له نحو «الفًا وثمانمئة ملهاة وأربعمئة «أوتو» دينية. ونعرف له اليوم ثلاثًا وأربعين من هذه ومئة وستًا وثلاثين من تلك. وعالمه المسرحى يستمد مواضيعه من جميع الجهات: التوراة والميثولوجيا، حياة القديسين والتاريخ القديم، أخبار وأساطير القرون الوسطى، أقاصيص الإيطاليين، الحوادث المعاصرة، الحياة الأسبانية فى زمنه»[١]. أى أنه قدم صورًا واسعة عن طبيعة العلاقات الإنسانية، والأحداث التاريخية والسياسية والاجتماعية والاقتصادية، ووصف تفاصيل الهموم اليومية والمناخ العام، من سلوك وطقوس وعادات وتقاليد، ليرسم بوضوح شكل البيئة فى تلك الفترة، والإعانة على فهم التركيبة الذهنية والثقافية لهذا المجتمع، وبالتالى فهم هويته المعاصرة.

ولأهمية المسرح الأسبانى وغناه، وقع اختيار الناقد (حسن عطية) على نص (فوينتى أوبيخونا) للكاتب (لوبى دى بيغا) لنقده بدراسة عنوانها (أنشودة عنقاء المسرح الأسبانى «فوينتى أوبيخونا» المسفوحة على مسرح الشرف الشعبى)والتى تطل بنسق تاريخى للظاهرة المسرحية، من خلال الولوج إلى أعماق التاريخ الذى

---

(١) جان كامب: الأدب الأسبانى، تر: بهيج شعبان، (بيروت: دار بيروت للطباعة والنشر، ١٩٥٦م)، ص٨٥ _ ٨٦.

تأسس منه النص المسرحى (فوينتى أوبيخونا) والتى كتبها عنقاء المسرح الأسبانى ليعكس الفكر الأيديولوجى لأسبانيا فى فترة وقوع الأحداث الحقيقية للحكاية «أى فى عام ١٤٧٦ قبل خروج العرب من أسبانيا بنحو ست عشرة سنة، وخلال معارك الاسترداد وقتذاك والصراع حول الميراث العربى الإسلامى، وجاء ذكر تلك الحكاية فى كتاب «الوقائع التاريخية للرهبانيات الثلاث وفروسيات سانتياجو وكالاترابا وألكانتارا» تأليف فراى فرانثيسكو دى رواس واندرادا– توليدو (طليطلة) ١٥٧٢ وقد أعاد ذكرها مرة أخرى المؤرخ الأدبى الأسبانى الشهير مننديث أى بلايو»[١]. ولأن المسرح ظاهرة اجتماعية/ جماهيرية، فقد عالج الكاتب القضايا الإنسانية المعاصرة بتوسع وعمق من خلال نصوصه المسرحية التى تجسد الكثير من الأفكار والعادات وتعبر بشفافية وصدق عن الواقع، وتسعى إلى تغير مضامينه وأدواته وفلسفته لمواكبة نظرة المجتمع إلى العالم، وفق قوانين وشروط فنية وجمالية.

قسم (عطية) دراسته إلى مقدمة وأربعة محاور، تناول فى المقدمة ما يخص النص والكاتب، ثم قدم تساؤلات حول العرض الذى قُدم فى إحدى ساحات مدريد بالقرب من ميدان أسبانيا، ومن تلك التساؤلات هو «دوافع اختيار نص قديم لإعادة عرضه على جمهور اليوم، ومدى التباين بين اهتمامات الماضى والحاضر، واختلاف المنظور، والقدرة على طرح مفاهيم معاصرة من خلال نصوص قديمة، والعلاقة الجمالية الجدلية بين تلك المفاهيم العرضية الحديثة والمادة النصية المرتكزة عليها، وكذلك حول مفهوم (المسرح الشعبى)ومدى ما يطرحه من رؤى وأساليب مغايرة للمسرح غير الشعبى بمسمياته المختلفة: الرسمى أو البورجوازى أو التقليدى أو ما شابه»[٢].

ويرى الباحثان أن السبب وراء اختيار المخرج لحكاية قديمة وإعادة سبكها فى عمل فنى، هو ليس شحة الموضوعات أو عدم قدرة الكاتب على صياغة الأفكار والإبداع، وإنما لأخذ العبرة من تلك الحكايات الواقعية كونها غنية وزاخرة بالغرابة والعمق وشدة تأثر المتلقى بها، كونه على علم بأنها أحداث حقيقية وقعت فى زمن

(١) حسن عطية: فضاءات مسرحية، (القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٦م)، ص١٧٢.
(٢) المصدر نفسه، ص١٧٠ _ ١٧١.

ما، فمعظم كتّاب المسرح الغرب والعرب انشغلوا باستعادة حكايات الماضى بشكل كلى أو جزئى، تصريحًا أو تلميحًا، وبأسلوب يزعزع الشكل الذى يمتلكه، وتنفى المسافة بينه وبين الحاضر، وكأن كل الماضى حاضر الآن، ويستند النص الجديد فى شكله أو محتواه أو الاثنين معًا إلى الحكاية الواقعية بما يتناسب مع روح العصر الجديد الذى يحياه الإنسان، قاصدًا بذلك المقابلة بين الماضى والحاضر.

جاء المحور الأول بعنوان (المصدر الواقعى للنص المسرحى)والذى تحدث فيه (عطية) بمنطق الناقد السوسيولوجى، فذكر الأحداث الحقيقية للنص المسرحى الأسبانى (فوينتى أوبيخونا) والتى «تدور حول دون فرنان جوميث دى جوثمان الكومنادور مايور – الحاكم العسكرى – لمقاطعة كالاترابا، والمقيم بقرية فوينتى أوبيخونا إحدى القرى القرطبية التابعة لمقاطعته، وقد برزت وقتذاك الكثير من الصعوبات الاقتصادية التى لازمت قرية «فوينتى أوبيخونا» مع دكتاتورية الحاكم العسكرى وإهاناته الشديدة والمتكررة للأهالى، مما دفع القرية إلى التصدى له تصدى رجل واحد، فأثاروا الفتنة ضده، وهجموا على بيته لاغتياله ... وبالفعل تحقق لهم ذلك، فقتلوه قتلة بشعة، ومثلوا بجثته»[1]، إن هذه الأحداث من تاريخ أسبانيا السياسى والاجتماعى فى عام ١٤٧٦م تسلط الضوء على فترة تاريخية قام أهالى أحدى القرى الأسبانية بثورة ضد حاكمهم الظالم ومعاونيه وقتلهم، والاتفاق فيما بينهم على توحد ردهم الذى سيدلون به أمام القضاء حتى لا يعاقب أحدًا منهم وتضيع قضيتهم. وهدف الكاتب من هذا النص هو مناقشة الأفكار التى تتصل بالأوضاع السياسية والاجتماعية المعاصرة، وليس لمجرد التسلية، باستدعاء أحداث ماضية حقيقية، ورسم لها مكانة نأت بها عن النصوص الأخرى، فاكتسب النص شهرة عن طريق اللقطات المضيئة التى تجمع للمتلقى حاضره وماضيه فى ومضات سريعة، وبتوظيف الصور الذهنية التى تجعل المتلقى يحاور الخطاب المسرحى ويتجاوب معه وفق الحاجة الحضارية والجمالية للثقافة الأسبانية.

ويرى الباحثان من خلال تناول (عطية) للنص المسرحى انه نهج منهجية سوسيولوجية وفلسفية لإضاءة دلالات البنية وذلك بإعطاء صورة سوسيولوجية

(١) حسن عطية: فضاءات مسرحية، مصدر سابق، ص١٧٢ _ ١٧٣.

عن النص المسرحى الأسبانى، وعن الحقل الاجتماعى والأيديولوجى والثقافى الذى رسخ العمل المسرحى كخطاب من بين الخطابات الأخرى، مستوعبًا مسيرة التطور الإنسانى دون التخلى عن السياق التاريخى الذى يمده بمقومات البقاء.

وفى المحور الثانى الذى جاء بعنوان (المسرح والطبيعة) بيَّن (عطية) دوافع الكاتب (لوبى دى بيجا) فى كتابة النص المسرحى (فوينتى أوبيخونا) والتى يرى إنها لتمجيد التمرد الذى قامت به القرية والإشادة بموقف الملوك الكاثوليك، «وإن كان قد أغفل الصراعات السياسية والأيديولوجية والواقع الاقتصادى والاجتماعى، وبحث عن باعث لهذا التمرد فوجده فى (الشرف)، ودافع للعفو الملكى فوجده فى (الموقف الجمعى) للقرية و(الوعى العالى النبيل) للبلاط الملكى، فأقام بناءه الدرامى على واقع مادى فرح بالحياة فى ظل الملوك الكاثوليك، يعكره وجود حاكم عسكرى يسعى لاغتصاب نسوة القرية، وتثيره فتاة رافضة لذلك الاغتصاب، وتتحرك القرية ضده، فيضربونه ضربة رجل واحد، واصلين بذلك القتل إلى قمة الأزمة الدرامية، لقد أزاحوا من أمامهم سبب الجرم الأخلاقى»[1]، ثم تعود القرية لحياتها الطبيعية بعد أن يصدر حُكم العفو الملكى بحقها، ويشبه (عطية) هذا العفو الهابط من خارج القرية بهبوط «آلهة اليونان بآلاتهم فى نهايات المسرحيات الإغريقية لإزالة التوتر الدرامى وإعادة الأمور إلى نصابها، إن التوتر الدرامى فى المسرح كالتوتر الاجتماعى فى الواقع: إزالته كامنة بأيدى الملوك الكاثوليك، وحل التعقيدات السياسية لا يتم إلا برضى وعفو خلفاء الله وظله على الأرض، أصحاب الأرض وما عليها، يساعد فى تحقيق ذلك رجالات الدين والقادة العسكريون والإقطاعيون من الطبقات العليا، أما الطبقات الدنيا فحقها الوحيد فى الحياة هو القبول بالأوضاع القائمة»[2].

ركز (عطية) على الأفكار والرؤى المسرحية التى سعى إليها الكاتب (دى بيجا) قبل كتابته لنص (فوينتى أوبيخونا) بخمس أو عشر سنوات والتى تنطلق من «رحم المفهوم الجديد للدراما فى زمنه كمفهوم يسعى للانفلات من القواعد الأرسطية كوحدة النغم أو ما يسمى بعدم الخلط بين الكوميديا والتراجيديا، ووحدتى الزمان

(١) حسن عطية: فضاءات مسرحية، مصدر سابق، ص١٧٥.

(٢) المصدر نفسه، ص١٧٥ _ ١٧٦.

والمكان، ونبالة الشخصية الفاعلة وفعلها .. دون القدرة على الانفلات من أسر جوهر الفكر الأرسطى ورؤاه الكلاسيكية والكامنة فى كون الحقيقة التى يسعى المسرح للتعبير عنها هى حقيقة مطلقة كلية موجودة خارج حركة الإنسان الآنية «[1]. إن جوهر الدراما لدى (لوبى دى بيجا) هو ليس بصدق أو كذب الأحداث الدرامية، بل بالمحاكاة والتخييل وإتقان الصنعة، والقدرة على إثارة صور وخيالات حية تؤثر فى نفس المتلقى، فكان الكاتب على وعى تام بأن هناك فرقًا بين الحياة الواقعية والأحداث المقدمة فى النص المسرحى، لذا فقد تناول هذا الاختلاف من خلال وعيه لنوعية الزمن المسرحى الذى لا يشبه الزمن الواقعى، وكان ملمًّا بأبعاد الزمن ومستوياته المسرحية، إضافة إلى بلورة وتكثيف الأحداث لكى يحقق الأبعاد الفنية والفكرية المنشودة ، فكان ذا مقدرة عظيمة فى السيطرة على مشاعر المتلقى وأفكاره. ويرى (عطية) أن الكاتب رغم سعيه للانفلات من القواعد الأرسطية، إلا أنه لا يستطيع الانفلات من وحدة الحدث كونها ذات أهمية كبيره فى الدراما ، فيضطر إلى كسر وحدة النغم لخلط العناصر التراجيدية والعناصر الكوميدية، إضافة إلى كسر وحدتى الزمان والمكان، وذكر (عطية) أهمية ربط الفن بالطبيعة بالنسبة للكاتب فهو يرى بأن « الكوميديا يمكن أن تكون انعكاسًا للطبيعة، ومن ثم ليس بالضرورة أن يكون الفن أسمى من هذه الطبيعة، وإنما مجرد (انعكاس) جمالى لها، دون إدراك بأن هذه الطبيعة ما هى إلا الواقع الموضوعى الموجود خارج الوعى الإنسانى ومستقلًا عنه، إلا أنه وتماشيًا مع مفهوم الفلسفة الطبيعية التى كانت سائدة فى عصر النهضة، التقط مصطلح (الطبيعة) وقال به، ليقترب من الوقائع التاريخية والأحداث الحياتية فى زمنه، بمنظور يعد خطوة فى طريق الابتعاد عن الفهم المثالى للفن»[2]، ويتجاوز بذلك حدود الانعكاس الآلى فى تحديد العلاقة التى تربط الفن بالواقع الاجتماعى، فالعمل الفنى لديه مزيج بين عالم الشخصية الواقعية وعالم الكاتب أو الفنان.

ويرى الباحثان أن نجاح العمل المسرحى فى المنظور السوسيولوجى مشروط بقدرة الكاتب على خلق شخصية إنسانية وسط علاقاتها الواقعية والاجتماعية وفى ولادتها

(١) المصدر نفسه، ص١٧٦ _ ١٧٧.

(٢) حسن عطية: فضاءات مسرحية، مصدر سابق، ص١٧٧.

الحقيقية، ولكن دون المطابقة التامة. ومن هذا المنطلق فقد أولى الناقد (حسن عطية) أهمية كبيرة للأعمال المسرحية ذات المضامين الاجتماعية، وهى بالنسبة له أعمال مكتملة فنيًّا وجماليًّا، وهذا ما نتلمسه جليًّا فى نقده لمسرحية (فوينتى أوبيخونا)، إذ صنفها ضمن الأعمال المسرحية العظيمة، لأنها تناولت قضية فلاح فى إحدى القرى الأسبانية ناضل ابناءها ضد الاستبداد والقمع من أجل الحرية والكرامة، فالالتزام الفنى فى النقد السوسيولوجى سمة أساسية لإنجاح العمل المسرحى واكتماله، وهو من أهم مطالب الناقد سواء فى دراسته النظرية أم ممارسته التطبيقية، والالتزام لا يتحقق إلا إذا تمكن المبدع من تحقيق مبدأين أساسيين هما: الصدق الفنى، والحرية فى التعبير.

وقد تعامل الناقد مع النص المسرحى (فوينتى أوبيخونا) كونه إنتاجًا فنيًّا مُشبع بالدلالات التاريخية والاجتماعية، كما أن علاقته مع الواقع ليست مجرد انعكاس آلى، بقدر ما هى علاقة تناظر تقوم على التجديد والتغيير.

وفسر (عطية) فى المحور الثالث من الدراسة بعنوان (النص المسرحى)ما أرادت أن تقوله المسرحية من حيث أنها نصًّا وليس عرضًا، وقص أحداث المسرحية وطريقة تسلسلها وبنائها الدرامى الذى يقوم على ثلاثة فصول مقسمة إلى مشاهد، وقام بتحليلها وإصدار الاحكام، ففى المشهد الأول الذى يبدأ بحوار الحاكم العسكرى وأتباعه، يكشف (عطية) عن «رغبة الحاكم العسكرى فى الاستفادة من النزاعات الناشئة عن موت الملك «إنريك الرابع» ملك كاستيا (قشتالة) حول ميراثه ... ويوافق الرئيس الدينى على طلبه، على أساس الخضوع المطلق لفرنان جوميث لسلطة الكنيسة، هنا يتحدد الزمان الذى تدور فيه المسرحية وأماكن الأحداث، والإطار الاجتماعى والسياسى الذى يغلف حركة الشخصيات وأفكارهم»[1]، وهنا يكشف (عطية) عن العلاقة المتينة بين رجال السياسة ورجال الدين، وكيف يحمى أحدهما الآخر للسيطرة على الشعب، ويتابع تحليله بقوله «كما يقدم لنا لوبى دى بيجا فى المشهدين الأولين وجهى السلطة: الحاكم العسكرى ورجل الكنيسة فى تحالفهما للسيطرة على أجزاء من المملكة المفككة، يقدم لنا فى المشهدين التاليين:

(١) حسن عطية: فضاءات مسرحية، مصدر سابق، ص١٧٨.

الوجه الثالث أو الضلع الثالث فى المثلث الاجتماعى (المحكومين) مجموعة من الشباب الفلاحين البسطاء يعيشون حياتهم العادية، يحبون، يمرحون، لكنهم مستاءون من سوء سلوك الحاكم العسكرى (فرنان جوميث) ونزعاته الجنسية، وتعدياته على شرف القرية»[1]، لذا ينشب صراع بين الحاكم العسكرى بمساندة سلطة الكنيسة وأهالى القرية وينتهى الصراع بالقضاء على الحاكم العسكرى، وهذا الصراع له (بداية، ذروة، نهاية) مثلما جاء به (أرسطو)، ذلك أن (لوبى دى فيجا) لم يستطع التخلى عن الصراع مهما حاول التجديد والعصرنة – كونه أهم عناصر المسرحية– وأقدرها إثارة لاهتمام المتلقى، للتعبير عن المتناقضات الواقعة فى المجتمع، مثلًا بين الخير والشر، ويكون تقييم هذا الصراع ونتيجته بعمق وأهمية مضمونه الاجتماعى والأيديولوجى وكمال شكله الفنى، والصراع الذى تدور حوله الشخصيات المسرحية، يتمركز حول وقائع الحياة، صحيح أن المنهج السوسيولوجى يتعامل مع ظروف غير عادية من وقت لآخر، لكن مشاكل المسرحية ذاتها لا بد أن يكون اتصالها مباشرًا بالحياة اليومية .

ويرى الباحثان أن اختيار (لوبى دى فيجا) لشخصية الحاكم العسكرى، كان اختيارًا مقصودًا، الهدف منه عكس موقفه، وبالمقابل عكس موقف القرية فى دفاعها عن الشرف وموقفها الصامد أمام القضاء، والذى نقل أفكاره إلى المثقف الثورى برؤية عصرية، وقالب فنى جميل.

أما بالنسبة لـ(عطية) فقد انشغل بشرح البنية الاجتماعية/السياسية للنص المسرحى وقراءة النص من خلال التركيز على ثقافة الكاتب وتوجهاته الفكرية، ومعرفة سماته النفسية والأخلاقية، لأن قراءة النص بعيدًا عن كاتبه يبقى ناقصًا للمصداقية، فالكتابة مرآة للكاتب تعكس صورة تفكيره، وتفصح عن زوايا اهتماماته، لذلك يفضل (عطية) القراءة السوسيولوجية فى نقده مع الاقتراب من المنهج التاريخى.

وأكد (عطية) فى المحور الرابع والأخير (العرض المسرحى)، على أنه «لم يفعل بالنص الأصلى شيئًا ذا بال سوى إضافة مقدمة إذاعية أتت إلينا من خارج الكادر

(١) المصدر نفسه، ص١٧٨ _ ١٧٩.

المسرحى، لتقدم للمشاهد المعاصر ملخصًا للوقائع التاريخية التى تدور داخلها أحداث المسرحية، وهى وقائع مقدمة من منظور ملكى، صراعات ميراثية، تصل مع بداية أحداث المسرحية إلى زواج ملك أراجون (فرناندو الثانى)المعروف بالملك الكاثوليكى بالملكة (إيسابيل) ابنة ووريثة عرش كاستيا (قشتالة) بعد موت أبيها (إنريك الرابع) وتخضع قرية فوينتى أوبيخونا لسيطرتهما معًا»[1]. ثم يصدر (عطية) حكمه النقدى على هذا العرض فيقول: «تغيب من على المسرح الرؤية الواضحة لاختيار نص يعتمد على تيمة (الشرف) والدفاع الجمعى عنه، خاصة بين جمهور أصبح للشرف عنده مدلول مغاير لما كان عليه منذ نحو ثلاثة قرون»[2]، فالأجدر بالمخرج أن يكون على وعى تام بأنه يتعامل مع مادة مختارة إلى حد ما وقابلة للترتيب، ففى النهاية إنها تحكى قصة، لذا وجب عليه أن يتعامل مع مضمون هذه القصة.

وينتقل (عطية) إلى وصف حركة الممثلين وإصدار الحكم عليها فيقول: «يفقد العرض حيوية الشخصيات الدرامية التى ابتدعها دى بيجا وسط الصدام الجمعى ... لقد ضاعت ملامح الشخصيات الدرامية على يد المخرج، الذى لم يهتم بتبيان مشاعر وأفكار شخصياته، ولم يهتم بصياغة الإطار التعبيرى التشكيلى الذى يجمعهم»[3].

وبما أن المسرح شريحة من الحياة ويحمل وظيفة أو رسالة اجتماعية، فمن واجب المخرج هنا أن يوجه الممثلين نحو الأداء الواقعى الداخلى لابتكار شكل مسرحى يعتمد على الأداء المعبر عن الواقع ويعيد صياغة الحياة بشكل جديد، أما فيما يتعلق بالمنظر المسرحى فقد وظف المخرج المكان ليتلاءم مع العرض المسرحى، ويذكر (عطية) «أن مصمم الديكور (خوسيه لويس بالبردى) قد صاغ المنظر المسرحى بطرح دائرة خشبية متدرجة ومنقسمة إلى قسمين يجتمعان فيكونان بها مدرجات إحدى القلاع الحربية، وينفصلان ليشكلا بوجهيها المضرجين (الخارجين) أو المستويين (الداخلين) وبإضافة بعض الإكسسوارات والقطع الديكورية الخفيفة والمتحركة،

(١) حسن عطية: فضاءات مسرحية، مصدر سابق، ص١٨٢.

(٢) المصدر نفسه والصفحة نفسها.

(٣) حسن عطية: فضاءات مسرحية، مصدر سابق، ص١٨٢ _ ١٨٣.

يشكلا عدة أماكن مختلفة كقصر الملك أو السجن، أو ربوة، أو ساحة تعذيب»[1]، فما توصل إليه (عطية) من تفسير حول الديكور ومكوناته وحجم كتلته وارتباطه مع فلسفة العرض ..إلخ، أنه لم يخدم الصياغة الدرامية الجمالية للمسرحية، ولم يكن يمثل الحقيقة بل يرمز لها، وأظهر الإطار المادى والتاريخى للأحداث فقط.

ثم يعود (عطية) ليتحدث عن الإضاءة والموسيقى التصويرية حيث يذكر بأن المخرج استخدم الإضاءة البسيطة بثلاث ألوان: الأحمر والأزرق والبرتقالى، للإيحاء بزمن الأحداث وهو الفجر والظهر والليل، ومما أضعف العرض أكثر هو «عدم استخدام المخرج للإمكانات الموسيقية والغنائية التى تتخلل المسرحية، والتى يزخر بها مسرح لوبى دى بيجا، فجاءت رؤيته للعرض رؤية فقيرة جماليًّا وفكريًّا، ومن ثم تغيب أية إجابة حول العلاقة الجدلية بين النص القديم والعرض الحديث، وقيمة الدلالات الجمالية التى يمكن طرحها من خلال العلامات المسرحية التى يستخدمها المخرج من صياغة عرضه من مجمل مفرداته الدرامية والعرضية والصدى العائد لمردود عرضه بين جمهوره»[2].

وأخيرًا يمكن القول بإن (عطية) لم يجد فى هذا العرض أى إيجابية تذكر لصالح المخرج سواء من ناحية الممثل، أو المنظر المسرحى، أو الموسيقى التصويرية، أو الإضاءة، رغم أنه وظف دراسته للنص أكثر من العرض، وكان معظم ما كتبه عن العرض هو انطباعات ذاتية لا غير، حيث لم يوضح أسلوب استخدام المخرج لإمكاناته الذاتية فى العرض وطريقة توظيفه لطاقاته الإبداعية من خلال الممثل والمنظر المسرحى والإلقاء والإضاءة والأزياء والموسيقى، كانت مجرد إشارات سطحية وعابرة، دون الخوض فى التفاصيل الدقيقة التى احتواها العرض المسرحى.

(١) المصدر نفسه، ص١٨٣.

(٢) حسن عطية: فضاءات مسرحية، مصدر سابق، ص٨٣.

## نموذج رقم (٣)

## حضور المتلقى فى قلب التحولات الفنية

**سنة النشر: ٢٠٠٤م**

تتجه الدراسات النقدية الحديثة إلى جعل المتلقى شريكًا أساسيًّا فى العملية الإبداعية، لأن وجود المتلقى لا بد منه وخصوصًا فى العرض المسرحى، إذ من غير الممكن وجود عرض مسرحى دون متلق يراقبه أو يشاركه الحدث، لذا فإن العملية المسرحية تجعل منه مشاركًا فعالًا فى صياغة دلالات العرض المضمرة، من خلال الاشتباك معه، ويؤسس الناقد (حسن عطية) خطابه النقدى فى هذه الدراسة المعنونة (حضور المتلقى فى قلب التحولات الفنية) على فضاءات نقدية مغايرة فى النقد المسرحى على مستويات (النقد، المنهج، النظرية) وتطبيقاتها فى مجالات المسرح المعاصر، فيخرج عن المتعارف عليه من القوالب النقدية الأخرى، فإنها تعد محورًا جماليًّا فى النقد المسرحى، لا سيما فى خطابات التلقى والتأويل.

يبدأ الناقد (عطية) بالحديث عن مفهوم (العولمة) الذى ظهر فى مجال الاقتصاد والاجتماع والثقافة والسياسة، والذى ينطوى على مفارقات واسعة تشكل مصدر قوتها وحيويتها، من خلال ما تطرحه من تحديات كبيرة فى فرض النمو الاقتصادى والتجارى، «فالمتغيرات الاقتصادية فى أى مجتمع، تؤثر بالحتم سلبًا أو إيجابًا فى أنشطة الثقافة القائمة وتوجهاتها، والعولمة فى أبسط تعريف لها تعنى تحقيق «تعاون حقيقى يتجاوز الحدود والمجتمعات والثقافات»، كما قال «بيتر مارتن» فى مقاله «التزام أخلاقى» (لوموند ديبلوماتيك-١٩٩٧)»[١].

عالج (عطية) قضية العولمة، وكيف أثرت فى تطور المجتمعات اجتماعيًّا وسياسيًّا وفكريًّا، وتبنى تعريف (بيتر مارتن ١٩٤٠م) للعولمة ، إذ يرى أن «هذا (التجاوز للثقافات) أخطر تحدٍّ يواجه ثقافة أى مجتمع، أو ما يسمى بالثقافة الوطنية أو القومية، والتى تعبر بالضرورة عن ذاتية كل مجتمع، وهو تحد يتجاوز فى ذاته تحديات الماضى التى تمرست يومًا حول الفضاءات المكانية من أرض وماء

(١) حسن عطية: سوسيولوجية الفنون المسرحية: تحولات البنية وحضور المتلقى، مصدر سابق، ص٢٣.

وخيمة وبيت، ثم دارت حول العقائد الدينية والأيديولوجية، إلى أن تمركزت أخيرًا حول مفهوم صراع الثقافات والحضارات، بعد أن أعلنت الأنظمة الرأسمالية القطيعة مع التاريخ الذى كان قبل نهايات القرن الماضى»[1]، وقد استنتج (عطية) من ذلك كله أن مفهوم العولمة «يستهدف إلغاء الثقافات القومية لصالح ثقافة واحدة أو أيديولوجية فكر أوحد، هى أيديولوجية المتلك لهذا الفكر وأدوات فرضه على العالم»[2]، انطلاقًا من هذه الرؤية فإن العولمة هى ظاهرة عالمية تسعى إلى تفكيك النسيج الاجتماعى والحضارى للشعوب، وجعل التدفقات الثقافية للأفكار والصور والرموز والأصوات تعبر الحدود القومية بصورة متواصلة، ويرى (عطية) أن هذا الحراك يمكن أن يعمل على تهميش وتشتيت الفضاء القومى، وبالتالى تكون الثقافات القومية مهددة من قبل تلك التدفقات الثقافية الدخيلة، فثورة المعلومات والاتصالات ودخول القنوات الفضائية إلى البيوت العربية سواء برغبتها أو رغمًا عنها، كلها أثرت بشكل إيجابى أو سلبى فى المجتمعات العربية، لذا درس (عطية) هذه المشكلة ومدى تأثيراتها والتعرف عليها، فيشرح مفهوم العولمة، وكيف نشأت وفى أى بيئة، وكشف أهدافها القريبة والبعيدة.

ويطرح (عطية) فى قراءته تساؤلات حول أبعاد وعلائق العولمة على مستقبل العالم العربى، وأولى تلك الأسئلة التى يطرحها «من ذاك فى هذا العالم الذى يملك أن يحدد للحكومات «ما يُمكن وما يجب أن تفعله»؟، بالتأكيد ليست قوة ميتافيزيقية تتحكم من خارج الكرة الأرضية فى مصائر البشر كالقدر والمكتوب وآلهة الأوليمب، وإنما هى قوة موجودة على سطح الأرض، ومنتصرة فى العشرية الأخيرة من القرن العشرين، ومتفردة بالعالم وحده اليوم، معلنة فى بداية هذه العشرية عن نهاية (تاريخ) الصراع بين الأقطاب والممالك والإمبراطوريات»[3].

أخذ (عطية) يشرح آليات العولمة، وهى كثيرة ومتشعبة تبدأ من محاولتها تغيير سلوك الأفراد والجماعات، والآليات هى الطرق والأساليب التى تهدف إلى تحويل

---

(١) حسن عطية: سوسيولوجية الفنون المسرحية: تحولات البنية وحضور المتلقى، مصدر سابق، ص٢٣ ــ ٢٤.
(٢) المصدر نفسه، ص٢٤.
(٣) المصدر نفسه، والصفحة نفسها.

المجتمع البشرى إلى سكان «قرية واحدة محكومة بقيادة واحدة تمتلك زمام العالم وتحركه كما تشاء، وتمارس دور المشرع والقاضى والشرطى معًا، وهى بالتأكيد قيادة المجتمع الرأسمالى الغربى بزعامة الولايات المتحدة الأمريكية والداعى لحرية الاقتصاد ونظرياته الليبرالية، منذ أيام آدم سميث وصرخته، «دعه يعمل دعه يمر»، مما يستتبعه – أو لا بد أن يستتبعه – القول بـ«دعه يفكر ويؤمن ويتحدث»»[1]، فمن خلال وسائل الإعلام الجديدة والتكنولوجيا يتحول العالم إلى قرية كونية، وجوهر الصراع فى العولمة هو سعى نخبة أو طبقة اجتماعية مسيطرة إلى الاستفادة أكثر ما يمكن من فوائد الشفافية والانفتاح، والتقليل من مساوئ تعريض المجتمع ومؤسساته للمنافسة العالمية، وتحقيق ما أسماه مارشال ماك لوهان (القرية العالمية/ الكونية)، وقدمت العولمة مفارقات، ففى الوقت الذى تفتح فيه آفاقًا للجماعات من خلال ما تقدمه من فرص نمو تجارى واقتصادى، قدمت تحديات كبيرة أيضًا، منها تراجع الانتماء للأمة والقومية العربية لدى الفرد العربى، ونشوء فوارق بين الطبقات.

لذلك شهدت المجتمعات العربية تحولات كبيرة فى نظمها الاجتماعية والتعليمية، وسعت السياسات الاشتراكية والاجتماعية إلى تقليل الفوارق بين الطبقات، وخفض معدلات الفقر، وبذلت جهودًا كبيرة لنشر التعليم وإدخال المرأة فى الحياة العامة، ودعت إلى التمسك بالهوية القومية العربية وخاصة بعد الهزات الكبرى التى تعرض لها المجتمع العربى، والتى من شأنها أن تضعف كيانه، فأصبح الكاتب المسرحى يكتب النصوص المسرحية ليستمد الشعور المعاكس لما يشعر به من إحباط وضياع، وفى هذا السياق وظفت النصوص المسرحية المعاصرة الآداب الشعبية بأشكال وصور مختلفة، للاستفادة منها فى الحفاظ على الهوية والدفاع عنها، وترسيخ القدرة على العودة إلى الأصول، ولإعادة بناء الذاكرة الاجتماعية بصفتها عنوان الهوية، فالمجتمع الذى لا يمتلك ذاكرة لا يمتلك هوية، ومن خلال ما تقدم فإن جل ما يطمح له (عطية) هنا هو تسليط الضوء على أبعاد العولمة ومخاطرها على الثقافة العربية.

ويرى (عطية) أن تجاوزها على المجتمعات والثقافات ما هو «إلا محاولة لفصل

(١) حسن عطية: سوسيولوجية الفنون المسرحية: تحولات البنية وحضور المتلقى، مصدر سابق، ص٢٥.

المثقف عن مجتمعه وقضاياه وهمومه، وتقطيع جذوره بواقعه، وغسل مخه، مثلما تمت بشكل خاص (عقب اتفاقية الجات ١٩٩٣) عملية غسيل دماغ حقيقية على مستوى الكوكب كله بهدف الترويج للفكرة القائلة بإن إعادة هيكلة أنظمة التبادل التجارى والحرية المطلقة للأسواق سيؤديان حتما إلى ارتفاع عام فى مستوى العيش والتطور الاجتماعى بشكل يحقق مزيدًا من العدالة للمجتمع»[١]. فيكشف (عطية) حقيقة العولمة، ومخاطرها التى أحدثت ثورة فى المعلومات وهددت رفاهية الإنسان واستقراره، وهددت احترام الهوية وتفردها والتمسك بها، مما يؤدى إلى اكتساح معتقدات المجتمع الاستهلاكى، وانتشار حضارة السوق، والتى تسعى إلى تحويل كل شىء إلى سلعة حتى المسرح، أى يحوله من منطق القيمة إلى منطق المنفعة، «فيصبح المسرح مجرد سلعة استهلاكية تستنفد وجودها بمجرد استعمالها، وتتحول إنتاجيًّا إلى (تجميع) لعناصر ومفاهيم مستوردة، مثل السيارة والثلاجة وجهاز التلفزيون، أما المسرح (الوطنى)فهو مثل الصناعة (الوطنية) لا حاجة له، فى زمن وصل فيه نمط الإنتاج الرأسمالى إلى نقطة الانتقال من عالمية دائرة التبادل والتوزيع والسوق والتجارة والتداول، إلى عالمية دائرة الإنتاج وإعادة الإنتاج ذاتها»[٢].

ويرى الباحثان أن العولمة تسعى إلى إعادة صياغة العالم وفقًا لخطط الدول الرأسمالية وما فيها من شركات عالمية، بهدف استغلال الشعوب والسيطرة على العالم، وبسط النفوذ على الدول الفقيرة، وفرض أفكارها على جميع ميادين الحياة سواء السياسية أو الثقافية أو الاقتصادية أو السلوك الاجتماعى، وذلك بتعميم أفكارها والسيطرة على بنية التفكير لدى تلك الشعوب لخدمة مصالحها، وبالرغم من تلك المخاطر إلا أن هذا لا يمنع من التعايش معها وتوظيف وسائلها لخدمة الإنسان، وإزالة الحدود والحواجز وتقريب المسافات بين الأمكنة، والحصول على كمية هائلة من المعلومات عن الحياة والكون فى فترة قصيرة جدًّا، لكن فى بعض الأحيان تعمل العولمة على جعل الفرد منعزلًا كونه يحصل على المعلومات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية دون تفاعل مع الآخرين، وتحاول سلخ المجتمعات من هوياتهما الثقافية واللغوية

(١) حسن عطية: سوسيولوجية الفنون المسرحية: تحولات البنية وحضور المتلقى، مصدر سابق، ص٢٦ ــ ٢٧.
(٢) المصدر نفسه، ص٢٨.

لصالح ثقافة مهيمنة على العالم، واجتياح الحضارة الغربية للحضارات الأخرى، إذن فالعولمة تؤثر فى المجتمع إيجابًا وسلبًا.

ويؤكد (عطية) أن المسرح بحاجة كبيرة إلى الاتكاء على التراث والحكايات الشعبية العربية فى صياغة النصوص المسرحية، رغم أنه كان منفتحًا على المسارح الأوربية، واستفاد من الثقافات المسرحية الأخرى، والسؤال المركزى الذى يشغل (عطية) هنا ليس مفهوم العولمة نفسه، بل طبيعة الخطاب الذى تحمله، فليس هناك شكل واحد للعولمة، وإنما نحن أمام منظومة متكاملة يتداخل فيها المعطى السياسى بشكل وثيق مع المعطى السوسيوثقافى، فكيف تتمكن العولمة الآن من تحويل التفاوت الطبقى وعالم الصراع إلى عالم إنسانى؟ وبالطبع لا تستطيع ذلك، وهذا ما أكده (عطية) فى قوله: «ان العولمة بعقيدتها الشمولية تقف ضد الفكر الديمقراطى وممارسته الحياتية، وذلك لأن الديمقراطية، والتى تعنى حكم المجتمع بممثليه المنتخبين لصالح هذا المجتمع، هذا الفهم للديمقراطية يغيب أمام مجتمع تتفكك فيه الدولة، ويحكمه رأس المال، وتتحكم فيه الشركات المتعددة الجنسية، ويخضع صاحب القرار السياسى والثقافى فيه لمالك أدوات الإنتاج الأجنبى»[1]، بمعنى أن الديمقراطية لا يتم استيرادها من الخارج، بل يصنعها المجتمع العربى فى الداخل عبر الزمن، من خلال صهر عوامل عدة، أهمها حرية الفرد، وحقه فى اختيار من يحكمه، وتحقيق العدالة وحقوق الإنسان، إلا أن العولمة لا تمنح الفرد العدالة، أو بمعنى أصح غير متساوية الفرص لأنها تُمنح للأقوياء وليس للضعفاء، لهذا لا يرى البعض انسجامها مع طموحات وتطلعات الشعوب، لما تحمله من مفاهيم ونظريات تعبر عن فلسفة ورؤى الرأسمالية الغربية، وما أتت به من إباحة التدخل فى شؤون العالم العربى الداخلية، واختراق البناء الهيكلى والفكرى والوظيفى للأمم على السواء، فهى لا تتوجه لفئات أو نخب محددة من الناس على عكس الاشتراكية، بل تطمح للتوسع لجعل العالم كله فى قالب معولم.

إن المتغيرات السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية التى سادت فى القرن العشرين، كان لها الدور الفعّال فى تغيير المجتمع العربى ووصوله إلى عصر

(١) حسن عطية: سوسيولوجية الفنون المسرحية: تحولات البنية وحضور المتلقى، مصدر سابق، ص٢٧.

الانفتاح السياسى والاقتصادى والاجتماعى والثقافى، فظهرت أفكار وتيارات تنادى بضرورة تحقيق قيم العدالة والحرية مثل حقوق الإنسان وحقوق الطفل، وبما أن المسرح هو انعكاس لما يدور فى المجتمع من أحداث ومتغيرات محلية أم عالمية، لذا من المنطقى أن يقوم الكاتب المسرحى بالتعبير عن تلك التغيرات، وما سوف تطرحه أو تنتجه فى المستقبل، إضافة إلى التعبير عن الثورات التى ترفض ما يحدث فى المجتمع سواء سياسيًّا أو اقتصاديًّا أو اجتماعيًّا. وتؤثر هذه النصوص المسرحية على المتلقى وتحفزه على معرفة السلبيات التى يمر بها المجتمع، من أجل القضاء عليها واستئصالها من الجذر، ولأن المسرح فن الاستجابة لما يحيط بهذا المجتمع أو ذاك من تحولات وثورات، فهو مرآة صادقة لما يحدث فيه، للسير فى خطى العولمة التى أضحت حاضرة فى كافة ميادين الحياة.

ومثلما يؤثر المسرح فى المجتمع ايجابًا وسلبًا، فإنه سيتأثر بما يحيط به من تغيرات ويرصدها ويعكسها مرة أخرى من خلال أعمال مسرحية، حتى نتاج المسرح الأوروبى الذى نؤمن بوافديته، هو فى الحقيقة يحمل مضامين محلية موجوده فى كل المجتمعات، لكن (عطية) لديه رأى نقدى مختلف، فيقول: إن «المسرح بنية وصراع وتعبير عن تفاعلات واقع يتضاد مع الفكر الشمولى، ويتحول إلى مونولوج صارخ أو صامت فى ظل غياب الديمقراطية، فضلًا عن كون هذا المسرح معبرًا عن الموروث الثقافى للمجتمع المنبثق منه، مما يعنى انفصامًا حادًّا بين هذا المسرح ومجتمعه إذا ما نقل وعبر هذا المسرح عن موروث ثقافى لمجتمع آخر غير مجتمع التلقى، ومن ثم فإن محاولة عولمته هى فى حقيقتها اغتيال لهذا المسرح وغربنة له، وفصم عرى علاقته بواقعه، وتحويله إلى مجرد سلعة تلبى احتياجات زبون محدد، ولا ترقى بذوقه وتدفع المجتمع للتقدم»[1]. فالتحولات التى شهدها العالم تتجه بخطى سريعة نحو عولمة الثقافة بشكل عام، والمسرح بشكل خاص، وبما أن المسرح فن عالمى، لذا فمن المنطقى أن يتجه نحو العولمة، إضافة إلى اتجاه الكاتب أو المبدع نحو الحداثة وما بعد الحداثة التى أدت إلى قبول التجريب فى المسرح العربى.

فعند مشاهدة مسرحية عالمية، نستمتع بها، وتحقق التواصل الفنى والفكرى

(١) حسن عطية: سوسيولوجية الفنون المسرحية: تحولات البنية وحضور المتلقى، مصدر سابق، ص٢٨.

معًا، وتتحقق المتعة الفكرية والحسية، لكننا فى بعض الأحيان لا نفهم المشاكل التى تثيرها، كونها تعبر عن مجتمع ما، ولكننا نفهمها إذا أصبحت لوحة صادقة تعبر عن المجتمع اجتماعيًا أو سياسيًّا أو دينيًّا أو اقتصاديًّا أو فكريًّا، لأن المسرحية فى الحقيقة هى صورة صادقة للواقع، ولكل أمة آدابها وفنونها الشعبية الخاصة التى تجسد أحداثها وحروبها ومناسباتها وأفكارها ومعتقداتها، فالنصوص الشعبية تحمل تراث أمة بأكملها لا تراث فرد، وهو لهذا لا يعبر عن فكرة الفرد فقط ولكن فكرة الجماعة، فيضحى بذلك وجدانها المعبر عن تجربتها وموروثاتها وآمالها وآلامها.

والمتتبع لمسار المسرحية المعاصرة فى القرن العشرين، يتلمس فيها توظيف عناصر التراث بأشكال وصور مختلفة، وبهذا الصدد يتصدى (عطية) إلى نصين مسرحيين أحدهما عربى والآخر أسبانى، وهما مسرحية (ياسين وبهية) للكاتب للمصرى (نجيب سرور ١٩٣٢ _ ١٩٧٨م)، ومسرحية (القصة المزدوجة للدكتور بالى) للكاتب الأسبانى (أنطونيو بوبرو باييخو ١٩١٦ _ ٢٠٠٠م)، فيرى أن «من الصعب القبض على عالم أى منهما الكامل، دون رد هذا العالم للمجتمع المصرى فى أواسط الستينيات، وللمجتمع الأسبانى أوائل السبعينيات، دون إغفال البعد الإنسانى العام فى كل من النصين الدراميين، مما يعنى فى حالة غياب الوعى بالسياق الاجتماعى لإبداع العمل الفنى، عدم اكتمال الرسالة التى يبعث بها (نجيب سرور) أو (باييخو) لمتلقيه عبر نصه الدرامى ببنائه اللغوى الخاص وصياغته الدرامية المتميزة»[1].

وتأسيسًا على ما سبق فإن دراسة (عطية) هذه تهتم بجمالية عنصرين متفاعلين فى النصوص السابقة الأول: الأثر الذى يتركه العمل ويحدده النص، والثانى: التلقى الذى يهتم بالكيفية التى تم بها تلقى النص فى لحظة تاريخية بعينها. فالقيمة الجمالية للعمل المسرحى تقف عند تجاوز أفق التوقع للمتلقى وقلب الموازين المتعارف عليها، والمتلقى ينسجم تمامًا مع كل جديد يؤدى إلى استفزازه باستمرار، يحفزه ويجذبه للمتابعة، لذا فإن قمة الالتقاء بين التأثير والتلقى تؤكد على نجاح

(١) حسن عطية: سوسيولوجية الفنون المسرحية: تحولات البنية وحضور المتلقى، مصدر سابق، ص٣١.

العمل المسرحى.

ثم يؤكد (عطية) على أن النص المسرحى يتواصل مع المتلقى خلال اللغة المكتوبة، أما العرض المسرحى الذى يستمر فيه حضور النص المسرحى منذ البداية يتواصل مع متلقيه عبر مجموعة من اللغات والتى يشترك فى إنتاجها عدة أشخاص (المؤلف، المخرج، الممثل، المتلقى)من أجل الوصول إلى عمل فنى مسرحى متكامل، فعلى الكاتب المسرحى حين يشرع بكتابة نص مسرحى، أن يضع فى ذهنه أنه يصور أفعالًا إنسانية ليس فقط مقروءة أو مسموعة، بل شخصيات تؤدى أفعالًا اجتماعية وليس فعلًا فرديًّا معزولًا، لهذا فالمسرح من أكثر الفنون صعوبة، إذ تتحكم فيه مقتضيات عدة من نص، وحوارات، ومخرج، وممثلين، ومتلقى، وسينوغرافيا، وقد وجد العمل المسرحى لتقييم الواقع الإنسانى، انطلاقًا من تصوير الحياة كما يجب أن يكون، وليس كما هى فى الواقع والبحث فى مضمونها الداخلى (النفسى والروحى)، وبناء صورة جديدة على واقع فنى لا يقوم على المحاكاة فقط وإنما خلق نموذج فنى مغاير، إذ يحاول المبدع المسرحى تجاوز ما فى هذا الواقع من رتابة وفوضى لينتقل به إلى عالم يراه أمثل واجمل، ومن هنا تبدأ العملية النقدية فى المسرح أولًا من حيث أن المسرح نقدٌ للواقع فى حد ذاته لتمييز الجيد من الردىء فى العمل المسرحى، ومن ثم يأتى نقد النقد ليتعامل مع موضوعات النقد لاختبار مدى صدقها وصحتها.

وقد كانت جل التجارب السوسيولوجية التى تصورها المسرحية المعاصرة، تجسد الصراع الذى تخوضه شخصيات هذه المسرحية ضد الظلم والنفاق الاجتماعى، وضد الاستبداد والاستعمار، أى أن المنهج السوسيولوجى يذهب إلى أن النص وليد محيطه الفردى والجماعى، ويعده وثيقة تعكس الواقع، ويمكننا القول إن سبب اتجاه المسرحية فى منتصف القرن العشرين إلى الكتابة السوسيولوجية هو نتيجة لعوامل عدة، نذكر منها الثورة والتمرد على الأوضاع المتدنية، وعلى ما خلفته نكسة حزيران ١٩٦٧م، إضافة إلى العولمة التى بدأ فيها الانفتاح الحقيقى على الغرب، وبدأ التفاعل بين الأدب العربى والأدب الغربى، وتخرج نخب مثقفة ومتعلمة فى مجالات الأدب والفكر والصحافة والسياسة، مع تضاعف الوعى القومى والوطنى.

فخلاصة القول إن المسرحية السوسيولوجية العربية اتجهت منذ تبلوراتها الأولى فى منتصف القرن العشرين اتجاهين أساسيين: الأول سياسى والثانى اجتماعى، رغم أنها لم تتخل عن الاتجاه الرومانسى إذ كانت تستعير من الرومانسية بين الحين والآخر، كما اتجه الكتاب العرب حينذاك إلى إعادة الاعتبار للتراث العربى بمختلف أشكاله الحكائية القديمة، «فضلًا عن خلق لغة مسرحية مرئية تجمع بين فنون الكباريه الصاخبة وفن المسرح الحوارى ذى الحبكة التى ترضى جمهورًا يعشق فن القص، ويُغرم بمنطق الحكاية، فظهرت عروض الريفيو والأوبريتات الغنائية، وخضعت حكايات ألف ليلة وليلة ومسرحيات «فيدو» و«ساردو» لمنطق العرض الاستعراضى وفنون الفرجة داخل فضاءات مسرحية هى جزء أساسى أو مقتطع من الكباريه، وضمن مفهوم للمسرح يقوم على الوظيفة الاخلاقية ويستهدف الموعظة التى تسكن الأوضاع القائمة على ماهى عليه»[1].

ويختم (عطية) دراسته بالحديث عن المسرح الذى يقدم للفئات المثقفة، والذى يُتهم بابتعاده عن الواقع وعدم تناسبه مع الثقافة المحلية، لكن الحقيقة أن الساحة العربية اليوم حافلة بأعمال نخبوية جادة، تحتل مكانة مهمة فى المسرح العربى، والتى تميل للموضوعات التاريخية والبناء الشعرى، ومنهم من يرى تفوق المسرح النخبوى على الجماهيرى، ومنهم من يرى أن النخبوى لا يواكب الحياة والواقع، وأن المتلقى يتفاعل مع المسرح الجماهيرى أكثر من غيره، والمشكلة هنا ليس المسرح النخبوى أو الجماهيرى، وإنما البنية المسرحية والمشاكل التى تعالجها، فعندما «تغيرت الأحوال مع مجىء ثورة يوليو ١٩٥٢، وتغيرت معه طبيعة المسرح وعلة إبداعه الغائية، والحال ذاته مع المسرح الأسبانى، كنموذج للمسرح الغربى، والذى اضطربت أحواله عقب هزيمة الجمهوريين فى الحرب الأهلية (١٩٣٦ _ ١٩٣٩)، وغياب من غاب من المبدعين موتًا أو نفيًا، وخضوع من بقى مناضلًا تحت حكم فرانكو العسكرى، وسياسته التى استمرت حتى موته عام ١٩٧٥ فى بناء المجتمع الأسبانى،

(١) حسن عطية: سوسيولوجية الفنون المسرحية: تحولات البنية وحضور المتلقى، مصدر سابق، ص٣٧.

وفقًا لفلسفة محافظة تصادر حرية الرأى، وتغل العقل عن التمرد الفكرى والفنى»[1].

من هنا كان المجتمع بحاجة ماسة للمسرح الواقعى، لإعادة بنائه من جديد، فكان لا بد من البحث عن لغة مسرحية حقيقية، تجد قبولًا من الجماهير الذين يتحدثون بها، لأنها تعبر عن واقعهم وحياتهم، لغة تكون أكبر من اللفظ، وأوسع من الإشارات والأصوات، لغة قادرة على بث الدلالات المتعددة، فالنص المسرحى نسيج غنى جدًّا بالمفاهيم والدلالات، والعرض المسرحى هو جوهر العملية الإبداعية، ويتكامل بالاعتماد على جهود مجموعة متكاتفة تكون فريقًا واحدًا، لتشكيل الفضاء الدلالى للعملية الإبداعية.

(١) حسن عطية: سوسيولوجية الفنون المسرحية: تحولات البنية وحضور المتلقى، مصدر سابق، ص٣٧ _ ٣٨.

## نموذج رقم (٤)

# المسرح فى مصر

**سنة النشر: ٢٠٠٩م**

**شهد المسرح العربى الجديد عامة والمصرى خاصة – منذ بداية النصف الثانى من القرن التاسع عشر وحتى نهاية القرن العشرين – مجموعة من المراحل التاريخية والفنية، فضلًا عن التحولات الكمية والكيفية التى تتعلق بالإنتاج والاستهلاك والتراكم فى كل مرحلة من مراحله منذ العبودية والإقطاعية والرأسمالية والاشتراكية، أو التى تتعلق بالتطور الفنى والجمالى من جهة أخرى، فهذه التحولات هى بناء ثنائى يتأسس على تبادل عمليتى التأثر والتأثير فى الإنتاج المسرحى.**

**خصص (عطية) فى هذه الدراسة للحديث عن المسرح فى مصر وتطوره زمنيًّا وفنيًّا، والذى يحيلنا إلى ضرورة فهم الحالة الاجتماعية والسياسية والثقافية والاقتصادية للمجتمع المصرى بشكله الواسع منذ نشوء المسرح، نظرًا لقدرته على التعبير عن تحولات وتغيرات المجتمع، وحكاية مراحل تطوره وعلاقته بالمجتمع. فقد حقق هذا الشكل التعبيرى المسرحى فى نقد الواقع الاجتماعى وما يتبعه من تفاصيل تمتد بين الأخلاق والبيئة والحياة السياسية والاقتصادية ما وجد من أجله، ألا وهو التحول الثورى القادر على تغيير الواقع، وهو ما أكده (عطية) فى قوله: «رغم ركاكة الصياغة الدرامية للمسرحيات المقدمة، إلا أنها كانت تلبى فى محتواها العام رسالة الواقع الثائر على الحماية الإنجليزية وعلى الأوضاع الاقتصادية المتردية، فجذب مسرح (لا إجبسيانا) جمهورًا جديدًا من «الطلبة، والساسة، والموظفين، وأبناء الطبقات الراقية يقبلون عليه، وقد جاءوا ليعبروا عن مشاعرهم الوطنية ويستمتعوا بموسيقى «سيد درويش» القومية وأغانى «خيرى» الحماسية، لقد ساير المسرح واقعه وحاول التعبير عن نبضه الثائر، وتفاعل الجمهور مع مسرحه»[١].**

**طرح المسرح المصرى قضايا الهوية، والدين، والمواضيع الاجتماعية، إذ «بدأ**

---

(١) حسن عطية: المختصر المفيد فى المسرح العربى الجديد: المسرح فى مصر، (الشارقة: الهيئة العربية للمسرح، ٢٠٠٩م)، ص١٤ ــ ١٥.

«الريحانى» فى الاهتمام بالبيئة المصرية، وراح يهتم بالقضايا الاجتماعية الجديدة فى المجتمع مثل السفور، وطغيان المال على الأخلاق، والمضاربة فى البورصة، ورجال الأعمال «وجهاء الأمة» الجدد، وساير فى ذلك أعمال «إسماعيل عاصم» و«فرح أنطون»، وتزامن فى ذلك مع كتابات «محمد تيمور» و«إبراهيم رمزى» و«توفيق الحكيم»»[1]، فبرزت القضايا الأكثر رواجًا، من خلال منطلق النقد أو التعبير عن الواقع، ومن تلك الأعمال التى تجلت فيها قضايا المواضيع الاجتماعية بشكل لافت، هى مسرحية (مصر الجديدة) لفرح انطون، و(العصفور فى القفص، الهاوية، ذو اللحية الزرقاء) لمحمد تيمور، وغيرها كثير.

حاول (عطية) فى هذه الدراسة أن يجمع أكبر قدر من المعلومات عن المسرح فى تلك المدة، فيعرض تاريخ المسرح المصرى فى المرحلة المذكورة ولا سيما المدة الممتدة (١٨٧٠ _ ١٩٧٠م)، أى انطلاقًا من تكوّن أول فرقة مسرحية، وهى مدة لم تدرس هكذا طريقة واختزال، فاحتوت المعلومات التى قدمها عن جوانب متعددة مثل الواقع السياسى والاجتماعى والفنى، كما أنه تناول الحكاية الشعبية والأشكال الاستعراضية البسيطة التى عرفتها مصر فى مطلع هذا القرن، والتى تعاطفت معها الجماعات الشعبية متوسطة الطبقة، وذلك لأن هذه الطبقة ترتبط ارتباطًا وثيقًا بأصولها وعاداتها وتقاليدها وتراثها الشعبى.

يبدأ (عطية) دراسته بمناقشة مسألة انتقال الفنون المسرحية النصية والعرضية من الغرب فيقول: «سواء اعترفنا بأن ما نقله العرب من فنون المسرح النصية والعرضية هى فنون (مستوردة) من الغرب، ... أو قلنا بأننا كنا نمتلك فى تراثنا القومى (بذورًا) للكتابة النصية و(أشكالًا) من الفرجة قريبة الشبه بالعرض المسرحى، غير أن رواد المسرح كانوا فى وضع لا يسمح لهم بأن يتعمقوا النظر فى التراث ووسائل استخدامه فى مسارحهم، ... فإن المهم بالنسبة لنا هنا هو أن ما نعرفه اليوم من فن مسرحى، هو ذاك المنقول عن الغرب، والذى لا يعيبنا عدم معرفتنا أو حاجتنا إليه قبل القرن التاسع عشر، سواء لأن العقيدة الدينية تحرم التمثيل، أو لأن طبيعة

(١) حسن عطية: المختصر المفيد فى المسرح العربى الجديد: المسرح فى مصر، مصدر سابق، ص١٥.

الحكم العربى ترفض الحوار وتصر على الإطاحة بأى صوت غير صوت السلطة الحاكمة»[1].

ثم ينتقل إلى نشأة المسرح المصرى الذى تبدأ حلقاته من حيث جذور المسرح العربى مع مؤسس المسرح العربى (مارون النقاش) وعروضه، فمع كثرة ظهور الفرق المسرحية كان لا بد من الإلمام بالتطورات التى شهدها المسرح في تلك المدة، وهذا ما دفع (عطية) إلى كتابة هذه الدراسة التى تحمل بين طياتها تحليلاً مفصلًا للإنجازات الثقافية والمسرحية، والتى اعتمد فيه على مصادر نذكر منها: (المسرح فى الوطن العربى لعلى الراعى، نجيب الريحانى وتطور الكوميديا فى مصر لليلى أبو سيف، مقدمة أوبريت على بابا –تأليف توفيق الحكيم لفؤاد دوارة) ، كانطلاقة لدراسته هذه وكأهم المراجع والمصادر التى عاد إليها فى تجميع المعلومات.

تُعد هذه الدراسة فى مجملها دراسة سوسيولوجية تحليلية نقدية للحركة المسرحية فى مصر، فقد أبرز (عطية) المسرح المصرى واستهل عروضه منذ النشأة بالنصوص العالمية مثل مسرحية (البخيل) لـ(مارون النقاش)، بعدها انتقل للحديث عن الفرق المسرحية العربية التى هبطت أرض مصر، فذكر « فرق أبو خليل القبانى وأديب إسحق وفرح أنطون وسليم النقاش ويوسف الخياط ... وتزامنت معها الفرق المصرية المعتمدة على المطربين سواء فى مسرحياتها أو بين فصولها، مثل فرق الشيخ سلامة حجازى، وإسكندر فرح، وسليمان القرداحى، ومن بعدهم فرقتى نجيب الريحانى، وعلى الكسار، اللتين نجحتا مع فرقتى منيرة المهدية، وأولاد عكاشة فى الاستفادة من القامة الموسيقية والغنائية الكبرى (سيد درويش)»[2].

ولم يقف (عطية) عند تناول الفرق المسرحية بالتعريف بأفرادها والعروض التى قدمتها والأماكن التى عرضت فيها، بل قدم أيضًا ملاحظات تحليلية عن الأعمال التى قدمتها، والمشاكل التى واجهتها، والعقبات التى اعترضتها، وتأقلم المسرح المصرى المعاصر مع الصعوبات والتحديات الناتجة عن قلة الإمكانيات، إضافة إلى أنه قدم شرحًا شاملًا، يكاد أن يكون وافيًا لنصوص الأعمال المسرحية المنشورة أو

(١) حسن عطية: المختصر المفيد فى المسرح العربى الجديد: المسرح فى مصر، مصدر سابق، ص٦.
(٢) المصدر نفسه، ص٩.

المعروضة، المؤلفة أو المترجمة، مُعرفًا بالموضوع وعلاقته بالواقع المعاش، وتقنيات العروض المسرحية، مقارنًا بينها، ومقومًا لها. ووصل الشمول فى هذه الدراسة إلى حد دراسة التغيرات والتحولات السياسية والاجتماعية التى طرأت على بيئة المبدع المسرحى، إلى جانب التلقى للفن المسرحى واحتفاء المصريين بالمسرحيين العرب والأجانب الوافدين، وموقف الصحافة منها. إذ ينطلق (عطية) من النظرية التى ترى أن الإبداع ظاهرة اجتماعية، وأن المبدع لا ينتج إبداعًا لنفسه، وإنما ينتجه لمجتمعه، وأن القارئ هو وسيلته وغايته فى آن واحد.

صوّر (عطية) التغيرات المهمة فى النظام الاجتماعى، خصوصًا تلك التغيرات التى تدل على الحركة نحو أهداف الحرية والعدالة، أى بدءًا من مطلع القرن العشرين ومع تزايد الفرق المسرحية التى قدمت الكثير من المسرحيات العالمية وعروضًا مسرحيةً استعراضيةً وكوميدية واجتماعية وغنائية وسياسية ودرامية وتاريخية لكُتاب عرب ومصريين، كما قدمت مسرحيات مترجمة لنصوص عالمية، منها فرقة (جورج أبيض) وفرقة (سلامة حجازى)، وفرقة (رمسيس) ليوسف وهبى، إلى جانب الفرق الأجنبية التى كانت تزور مصر بين الحين والآخر. مرورًا بكتاب ومخرجين من جيل الخمسينيات والستينيات والسبعينيات مرورًا بجيل الثمانينيات وانتهاءً بجيل التسعينيات، متناولًا النصوص والعروض المهمة والمعروفة، المقدمة لهم على خشبة المسرح بالنقد والتحليل.

يرى (عطية) على غرار كثير من النقاد، أن النقلة الحقيقية لتطور فن المسرح والنهوض به، بوصفه جنسًا أدبيًّا راسخًا ومهيمنًا، بدأت تتمظهر تدريجيًّا منذ منتصف الخمسينيات من القرن العشرين حتى عده (عطية) «كغاية تسعى لإعادة الكشف عن عيوب الواقع، وإعادة توازن ميزان المجتمع المختل وتوعية جماهيره لانتزاع حقوقها المستلبة، وعيًا بكون المسرح وسيطًا اتصاليًّا جمعيًّا موجَّهًا، يتوجه مباشرة إلى الجماهير، يحاورها، ويطرح عليها الفكرة ونقيضها، علها تصل معه، ويصل معها، عبر طرقه الفنية، إلى تبنى أحد طرفى التناقض والانتصار له، أو بالوصول بالتآلف بين الفكرة والنقيض إلى قضية جديدة خالصة»[1]. وذلك لأن فن

(١) حسن عطية: المختصر المفيد فى المسرح العربى الجديد: المسرح فى مصر، مصدر سابق، ص٣٠.

المسرح ارتبط ارتباطًا وثيقًا بحياة الشعوب وتجاربها المتراكمة فى الحياة، ومن الصعب الفصل بينهما، لأجل ذلك يتغير نمط الإنتاج المسرحى بحسب تطور وتغير حياة الشعوب، مما جعل (عطية) يصف الفن المسرحى ويعده «كرسالة أحد أسلحة تنوير العقل، وكبناء أحد أشكال التحاور الخلاق حول قضايا الواقع، وزيادة قدرة العقل على التحرر من أسر الفكر الواحد والحاكم الواحد»[1].

إن قضية تطور المسرح لم تأت من فراغ، بل يربطها (عطية) بمسائل عدة، منها تطور المجتمعات التى يتطور المسرح من خلالها، ويتعلق ذلك بتوجهين فكريين وهو ارتكاز مصر على الحضارة الفرعونية، ودخول الثقافتين الفرنسية والإنجليزية إلى مصر، اللتين منحتاها المدفع والمطبعة والصحيفة والمسرح، إضافة إلى موقع مصر الجغرافى، ولغتها الحاملة لثقافة ممتدة لقرون طويلة خلت، وتواصل الكاتب والمبدع مع تقاليده وتراثه وعدم الاستغناء عنه، وتمسكه بالأصالة المتوارثة عبر الأجيال.

إن المسرح – بحسب (عطية) – بدأ بالانتقال شيئًا فشيئًا بريادة الكُتاب الجُدد من المشاكل الاجتماعية إلى القضية الوطنية، أو بالتزاوج بينهما فى الوقت ذاته، فاهتم جيل الخمسينيات بالنقد السوسيولوجى للتعبير عن الواقع العربى الحديث، أما جيل الستينيات فكان متمسكًا بالتحديث، لذا جاءت موضوعاته حول التفاوت الطبقى والقضايا الواقعية السائدة فى المجتمع، وقد بلور أبناء هذا الجيل ملامح الجيل الجديد، وقدموا هموم وأفكار الزمن الجديد مُستعرضين إيجابيات وسلبيات الواقع والصراعات الطبقية. فمثلًا فى مسرحية (الأيدى الناعمة) لتوفيق الحكيم طرح فيها قضية العمل كفكرة نظرية، يختار طرفى صراعه الدرامى بين من يعمل ومن لا يعمل.

فالنقد السوسيولوجى عند (عطية) عبارة عن مجموعة من الأفكار الإنسانية المجردة والتجارب النابعة من رحم الثقافة، فهو تجربة منفتحة على كل ما هو اجتماعى وإنسانى وثقافى، إضافة إلى أنه بمثابة بنية ثقافية مباشرة تفسر علاقة الإبداع بالمجتمع، إذ يرى أن «المشهد النقدى يؤكد على بروز الاتجاه السوسيولوجى وتبلور معالمه، وسط معارك نقدية حادة يتداخل فيها ما هو سياسى ودينى بما هو

(١) حسن عطية: المختصر المفيد فى المسرح العربى الجديد: المسرح فى مصر، مصدر سابق، ص٤.

فنى، وتطرح فيها الأسئلة حول مستقبل الثقافة المصرية، وتختلط فيها المعايير وسط واقع تتصارع فيه الاتجاهات المتناقضة سعيًا لتجميد الأوضاع على ما هى عليه، أو دفعها نحو التغيير بكافة مستوياته، فصار الصراع فيما بين التوجهات النقدية وحول الإبداع المسرحى أحد أهم أشكال الصراع الثقافى فى المجتمع بين التوجهات الثورية والمحافظة البارزة فى المجتمع»[1].

إن الكاتب المسرحى فى الستينيات كان يلتزم الواقعية فى الحوار المسرحى، ليست فى نقل الواقع، وإنما فى تصوير الشخصيات وإدراكها لمواقعها الحقيقية، لأن المنهج السوسيولوجى يؤمن بفكرة الانعكاس المركزية المتحققة فى الاهتمام بالرصيد الموضوعى، وانحسار الذات واختبائها وراء الموضوع. أى أن الواقعية كانت اختيارًا أدبيًّا أساسيًّا فى مواجهة التأثير الثقافى الغربى، إذ لا يمكن للمسرحية فى تلك المدة إلا أن تكون واقعية وملتزمة. فمن المعلوم أن وظيفة المسرح التثقيفية والتنويرية هى المحور الرئيس للإبداع المسرحى، «والأمر كذلك مع الفلسفة الوجودية، التى أمسكت فيها الحركة النقدية والإبداعية بفضيلة تحمل المسؤولية الفردية ومدى تداخلها وتمثلها أحيانًا للمسؤولية الجماعية، فى مجتمع يتحول للنظام الاشتراكى»[2]. فقد انعكست على هذا الجيل ظلال هزيمة ١٩٦٧م، فكتب (عبد الرحمن الشرقاوى)مسرحية (تمثال الحرية) و (وطنى عكا)، وثنائية (ثأر الله) وغيرها.

أما فى نقده لمرحلة السبعينيات والثمانينيات، فيرى (عطية) أن كُتاب المسرح المصرى نجحوا فى تغيير اتجاهات المسرحية وانقذوها من كل أشكال التبعية، كما يشير إلى أن المسرح «ليس متحفًا تاريخيًّا، نشاهد عبر فترياناته أعمالا محنطة، بل هو فضاء حوارى بين ما يعرض ممثلًا لزمن وشخصيات وأحداث، وما يأتى به الجمهور من فكر متلهب من خارج المسرح، هذا الخارج الذى لا ينساه المتلقى لحظة وهو يستمتع مندمجًا فى عرضه المسرحى، بل ثمة وعى دائم يحيطه أثناء العرض يساعده على أن يرى فى عمق العرض ما يعيشه وما يود أن يعرفه، فالمسرح لا يقف

(١) حسن عطية: المختصر المفيد فى المسرح العربى الجديد: المسرح فى مصر، مصدر سابق، ص٤٥ _ ٤٦.
(٢) المصدر نفسه، ص٤٩.

أبدًا عند طرح التساؤلات، بقدر ما يشارك فى حوار الواقع برؤى تحمل إجابات عن أسئلته الساخنة»[1]. بمعنى أن بنية المساءلة تعد خصيصة مسرحية عند الجيلين فى مصر، وهى تبدأ من فضح الواقع وكشف زيفه، وصولًا إلى مستوى إدانة مفردات الراهن، إذ كان للمشهد المسرحى فى هذه المدة الفضل فى كشف الستار عن كثير من الأجناس الأدبية الأخرى، بحيث أصبح الكتاب لا يشغلهم جنس أدبى بعينه على حساب جنس آخر، فنشطت الرواية والقصة، إلا أن المشهد المسرحى فى مصر ظل هو المهيمن أكثر من غيره، وبرز كتاب ومخرجين شهدت لهم الساحة المسرحية بالتميز، أمثال: (يسرى الجندى، رأفت الدويرى، محمد أبو العلا السلامونى، كرم مطاوع، يوسف إدريس)، والذين تعلقوا بالوطن وفنونه الشعبية وتراثه الثقافى وتصوير قضاياه الساخنة والتغيرات المهمة فى النظام الاجتماعى، خصوصًا المتغيرات التى تدل على الحركة نحو أهداف العدالة والحرية.

ثم يُنهى (عطية) دراسته بذكر كوكبة بارزة من كتاب ومخرجين جيل التسعينيات أمثال: (سعيد حجاج، عاطف الغمرى، إبراهيم الحسينى، فكرى النقاش، أسامة نور الدين) وغيرهم، وتناول نصوص (سعيد حجاج) كنموذج لأبرز توجهات هذا الجيل «حيث تخبئ نصوص سعيد حجاج بأعماقها الرتيبة قدرًا هائلًا من التمرد الصارخ فى وجه المجتمع، والرغبة العارمة فى تحطيم الكون وإعادة صياغته من جديد، وتتسلل المرارة النفسية لشخصياتها، ويتخلخل البناء الفنى لها، مجسدة لبناء اجتماعى مخلخل ومرشح للتداعى، لذلك فهى أعمال صادمة للغالبية من متلقيه، ... تولد لدى المتلقى إحساسًا بالضيق وعدم الراحة»[2]، لأنه جعل وقائعها فى أماكن غريبة وخانقة ، فمرة يجعلها تحت ركام البيوت القديمة، ومرة أخرى تحت سطح الأرض.

وبما أن المسرحية من أكثر الأجناس الأدبية استجابة للتغير والتأثير والتداول، لذا تظهر هذه الاستجابة فى حركة التجريب المستمرة، «فيسود مسرح الصورة، وتهرب هذه الأجيال من مواجهة قضايا مجتمعها الساخنة، مكتفية بشجب مظاهر

---

(١) المصدر نفسه، ص٦٦ ــ ٦٧.

(٢) حسن عطية: المختصر المفيد فى المسرح العربى الجديد: المسرح فى مصر، مصدر سابق، ص١١٠ ــ ١١١.

الفساد البادية للأعين، وتهرع نحو الصياغات النائية التجريبية، والتى لا تخاطب بها غير ذواتها المتقوقعة داخلها ... حاولت جاهدة أن تؤكد ذاتها، وتقدم رؤاها فى زمن طغيان الدراما التلفزيونية»[1]. فالمسرحية العربية جزء فاعل من واقعنا لأنها تعبر عن شرائح مجتمعية معينة وتمثل الممارسة الاجتماعية والاقتصادية والثقافية، وبهذا لا يمكن حصر عملها، بل تعد عنصرًا مهمًّا فى حياة الإنسان وفى جوانب الحياة كافة.

وطوال صفحات هذه الدراسة كان منهج (عطية) واضحًا ومرتبًا من حيث الأفكار، لهذا أتت مادته سلسة، رسخت الهدف العام والخاص منه، وقد اتبع فى دراسته منهجًا سوسيولوجيًّا تحليليًّا، وكانت لغته سهلة وواضحة ومباشرة للقارئ، حملت الكثير من الرؤى والأفكار الجديدة، وكانت الجمل مترابطة والأحداث متسلسلة، مع استعمال بعض النماذج المسرحية العربية للكُتاب والفرق المسرحية، قام بذكرها على شكل حوار أدبى يرصد مظاهر العمل ويميز بين العمل الإبداعى الجيد والردىء، وسيادة عنصر ما فى العمل المسرحى.

(١) المصدر نفسه، ص١١٠.

## نموذج رقم (٥)

# رأفت الدويرى

# قلِقًا ومجرِّبًا

**سنة النشر: ٢٠١٣م**

يرتبط الخطاب النقدى فى دراسة (حسن عطية) التى حملت عنوان (رأفت الدويرى .. قلقًا ومجربًا) ارتباطًا وثيقًا بالرؤية والاستقصاء السوسيولوجى للكاتب (رأفت الدويرى)بالاعتماد وبصورة رئيسة على النصوص التى كتبها وأخرجها ونقدها، كونه فنانًا شاملًا يمتلك إمكانية تؤثر فى المتلقى.

يستعين الخطاب النقدى فى وجهته الاستقرائية، المنهجية الأكاديمية بالمفاتيح النظرية والأدوات المفهومية، لاسيما البيئة والأبعاد الاجتماعية للكاتب المسرحى للوقوف عند القلق والتجريب الذى يظهر فى أعماله، والذى يعتبرها (عطية) «سمة إبداعية لدى كاتبنا المجرب دومًا، ناتجة عن عشقه لأرض هذا الوطن وتراثه الثقافى، ومتبلورة فى موقفه كمبدع من متغيرات واقع هذا المجتمع الاجتماعية، التى يراها سريعة الإيقاع بصورة مذهلة، مما يخلق تناقضًا بين إيقاعها المتسارع وإيقاع النص الدرامى الذى يلتقط هذا الإيقاع لحظة كتابته»[١]، لكنه دائمًا ما يحاول إعادة كتابة نصوصه أكثر من مرة، لكى ينقل فكرته بالشكل الصحيح، ولعل إعادة الصياغة هى أكثر من مجرد إعادة كتابة للنص من خلال تغيير بعض الكلمات، فما يهم هو الأفكار وفهمها وإعادة سردها بشكل مبسط وواضح.

يبدأ (عطية) دراسته بالتعريف عن المنهج الذى يتبعه (الدويرى)فى الكتابة، وسبب تجديده كتاباته رغم أنه تم نشرها فى كتاب مطبوع، والذى يرجعه (عطية) إلى خللٍ «ما قد حدث بين بنية نصه الدرامى ورسالته المبثوثة عبره، وبنية المجتمع

(١) حسن عطية: رأفت الدويرى .. مطاردة الإبداع وجدل الأزمنة، (القاهرة: إصدار المهرجان القومى للمسرح المصرى، الدورة السادسة، ٢٠١٣م)، ص٧.

وما حدث بها من متغيرات ومستجدات سريعة الإيقاع والتأثير فى الواقع، وبالتالى آليات تلقى رسالته المبثوثة فى ثنايا بنية عمله الدرامية»[1].

ويرى (عطية) أن (الدويرى)هو من أكثر المسرحيين المصريين تمثيلًا لطموحات المسرحية المصرية المعاصرة، ومن أكثرهم استيعابًا لمهامها وهى تقطع مسارها الجاد لإرساء ملامح بارزة للمسرحية المصرية الجديدة، كونه «متعلق دومًا بقضايا المجتمع الكبرى، ودائم الخوض بكامل وعيه فى موروثاته وتاريخ مجتمعه للكشف عن هذا الجدل المضمر بين اللحظة الراهنة الساخنة التى يعيشها وما حدث بأمس هذا المجتمع بمعناه الوطنى والإنسانى معًا، وما يصبو أن يكونه فى الغد القادم، ولذا فهو دائم المطاردة لنصه المبدع، يعيد النظر فيه أكثر من مرة، ويعيد صياغة بنيته بالصورة التى يأمل أن تكون هى الأفضل، حتى بعد أن يسلمه إلى المطبعة، ويراه منشورًا على صفحات مجلة أو بين دفتى كتاب»[2]، أى أن (الدويرى)دائم البحث عن تاريخ وموروثات مجتمعه كونها مادة خصبة جديرة بالاستلهام، إضافة إلى أن استلهامها لا يقف على التطوير الشكلى لها، بل يخطو خطوة جادة نحو تكييفه بما يتلاءم والفكر التقدمى الجديد، والمرتبط ارتباطًا وثيقًا بالحركة الفنية الإبداعية، ولعل مسرحية (كفر التنهدات) التى اختارها (عطية) من إبداعات (الدويرى) وأولها تجسد التكييف الواعى والتطوير البارز للتراث فى المسرح.

ينطلق (عطية) فى نقده لمسرحية (كفر التنهدات) من استقراء المسار الإبداعى للكاتب ويصفه بأنه «ليس مجرد عاشق للمسرح كتابة وإخراجا ومهنة، بل هو عاشق لفنون الوطن الشعبية وسيره العربية أيضًا، له أبحاثه ودراساته وترجماته فى هذا المجال ... وتكشف أعماله النصية عن تعلقه بهذه الفنون والسير والأساطير والحكايات المصرية والعربية والإنسانية، فى منظومة تتلاقح داخلها الثقافات والحضارات على مدى التاريخ الطويل للمجتمع المصرى، ويتجذر وجودها فى لاوعى مجتمعه الجمعى بارزة فى ممارساته وأقواله وحكمه»[3]، وهنا يعطى (عطية)

(١) حسن عطية: رأفت الدويرى .. مطاردة الإبداع وجدل الأزمنة، مصدر سابق، ص٧.

(٢) المصدر نفسه، ص٧ _ ٨.

(٣) المصدر نفسه، ص٨.

اهتمامًا كبيرًا للعوامل التى تقع خارج النص كالكاتب والقارئ والواقع الخارجى والتاريخى، مما يؤكد أن القراءة السوسيولوجية تهتم بالعناصر المادية والنفسية والمؤسساتية والتى مثلها (روبرت إسكاربيت) بثلاث مكونات هى (الإنتاج، والتوزيع، والاستهلاك)، وتتعامل مع النص بالتركيز على الخلفيات الاجتماعية والتاريخية والاقتصادية والسياسية والثقافية التى تتداخل فى النص ضمن لاوعى اجتماعى يتكون فى النص المسرحى فنيًّا وجماليًّا.

ويرى (عطية) أن (الدويرى)لم ينفصل لحظة عن مناقشة هموم مجتمعه حتى بتقديمه للنصوص الغربية التى أخرجها مثل مسرحية (هنرى الرابع) للكاتب الإيطالى (بيراندييللو)، ومسرحية (أماديوس) للكاتب الإنجليزى (بيتر شافر)، والتى قدمها على مسرح الطليعة، وكانت جميعها ضد السلطة وخطاباتها وإقصاءاتها وتتناول الصراع الطبقى فى المجتمع البرجوازى بما فيه من تناقضات، تلك التناقضات التى يُعيدها (ماركس) إلى أسباب اجتماعية واقتصادية حقيقية، انطلاقًا من أولئك المهمشين من طرف النظام.

ثم يعود (عطية) مرة أخرى إلى مسرحية (كفر التنهدات)، ذاكرًا الطبعات التى أُعيدت صياغتها بأسماء مختلفة، إذ نشرت فى البداية باسم «(المحقق الذى فقد عقله واسترجع ظله) كـ(كوميديا بوليسية) فى أربعة محاضر، ثم أُعيد كتابتها ونشرت باسم (الكل فى واحد)، ثم ظهرت مطبوعةً بمجلة (المسرح) حاملةً اسم (الواغش) كدراما شعبية، وأُعيدت كتابتها مرة ثالثة ونشرت باسم (الواغش٢) كدراما طقوسية شعبية باعتبار أن الواغش السابقة قد حملت رقم (١)، فى المجلد نفسه الذى يضم (الواغش٢)، هذا فضلًا عن تعدد المعالجات الإخراجية لهذا النص، مع تعدد مسمياته عند عرضه، فحمل مرة اسم (كفر التنهدات) وأخرجه المؤلف نفسه... ثم (ليلة وليلة) إخراج عادل هاشم، و(اللغز)عن صيغته البوليسية من إخراج إبراهيم الدالى ... وعن ذات الصيغة البوليسية قدم باسم (المحقق) فقط من إخراج سامى عشماوى»[1]، وواصل (عطية) ذكر العروض التى تعود للنص الأصلى نفسه، فذكر عرض مسرحية باسم (الزفة الكدابة) من إخراج محمد عمر،

(١) حسن عطية: رأفت الدويرى .. مطاردة الإبداع وجدل الأزمنة، مصدر سابق، ص١٠.

ومسرحية باسم (الطقوس) من إخراج محمد علام «وقدم المخرج إميل شوقى رؤيته الخاصة لنص (المحقق) على مسرح الطليعة نهاية عام ٢٠١٢، باسم (سلقط فى ملقط) وذلك بأسلوب كاريكاتورى يسخر فيه مما آل اليه الواقع المصرى بعد الثورة الشبابية المستمرة»[١].

من ذلك نستنتج أن (عطية) كان يستخدم المنهج السوسيولوجى فى نقده لهذه الدراسة، لأنه يقيس موضوعات وأحداث النصوص وشخوصها بالواقع المصرى المعاش، خارج الوعى الفردى من خلال رصد التحولات الاجتماعية والسياسية والفكرية والأخلاقية فى المجتمع المصرى، وفضح الازدواجية الطبقية المضمرة أحيانًا فى الحوار، وفى الشخصية، وفى السلوك، إذ تمكن (عطية) من خلال نصوص (الدويرى)أن يوضح مفهوم الوعى الجماعى، والهدف الجماعى من أجل تغيير الأوضاع الراهنة، لأنها قضية أساسية تظهر فى جميع أعمال (الدويرى) المسرحية، وذلك بالبحث فى البنية الداخلية للنص، والبنية الأيديولوجية، والبنية التاريخية، ثم البنية الاجتماعية، شرط أن تكون هذه البنيات متكاملة ومتفاعله فيما بينها.

وفى هذا الصدد يضيف (عطية) إلى ما سبق رأيه فى نصوص (الدويرى)قائلًا: «فى مجال الكتابة النصية، هرع الدويرى فى نصه الأول (كفر التنهدات) نحو هذا الطريق الباحث عن العالم المتشابك بين الموضوعات والشخصيات المسرحية بين شعوب العالم، خاصة ذلك المفتش عن العلاقة بين هملت الإنجليزى وأورست الإغريقى، كما حاول أن يرصد علاقة هذا الأخير بالملاحم العربية، وكان للناقد الكبير د. لويس عوض إطلالة أساسية حول العلاقة الأولى، ضمنها مقدمته لمسرحية (أجاممنون) لأسخيلوس، كما كانت له دراسة هامة أخرى حول العلاقة الثانية نشرها بعنوان (أورست والملاحم العربية) ١٩٦٨، رأى فيها أن ثمة علاقة عضوية بين الزير سالم العربية وأسطورة الأورستيا اليونانية، وذلك فى ضوء توافر العنصر الملحمى فى كلا العملين على اختلاف العصور والأمكنة واللغات»[٢].

---

(١) المصدر نفسه، والصفحة نفسها.

(٢) حسن عطية: رأفت الدويرى .. مطاردة الإبداع وجدل الأزمنة، مصدر سابق، ص١٥ _ ١٦.

إن القارئ لمسرحيات (الدويرى)يرى أيضًا سمة غالبة عليها بادية للعيان، وهى كونها تتنامى وتتصارع من حيث الموضوعات والبنية الدرامية التى تتمثل فى تجسيد الواقع، التراث، الجماعة، النظام والموقف الدرامى عنده يتطور ويأخذ بالتعمق وصولًا إلى تماثل هذا التطور فى جميع مسرحياته، إذ يشير (عطية) إلى أن مسرحيات (الدويرى)تعرض لعالمين متناقضين، عالمه هو كمثقف يحلم بالتغيير، «وسلطات مجتمعية تعوقه وتطارده باسم حماية المجتمع وتقاليده، فيقدم بين العرضين السابقين نصًا بعنوان (شكسبير.. ملكًا) باسم (رؤية مسرحية) مكونة من برولوج وخمسة فصول، أخرجه فهمى الخولى على مسرح الطليعة عام ١٩٧٧ بعنوان (شكسبير فى العتبة)، يعالج من خلاله مأساة بطله «وليم شكسبير» الناتجة عن صراعه كما يراه بين أعماله المسرحية المعبرة عن الطبقة الحاكمة وفقًا لاختياراته المنبثقة من أفكاره وتكوينه الاجتماعى وتطلعاته، ورعبه من التضاد مع هذه السلطة خوفًا من الاغتيال كمعاصره المسرحى «كريستوفر مارلو»، أو من الجنون كالمسرحى الجاد «توماس كيد» والمطاردة كالعالم «جاليليو جاليلى» أو الحرق كالقديس «برونو»»[1]. أى أن فهم تلك النصوص المسرحية لا يعتمد فقط على الأساطير أو التاريخ الاغريقى، أنما يعتمد على فهم القيمة التى تعبر عن المجتمع القائم وعلى الأفكار والموضوعات التى تكشف عن قيمة الأنساق المتجذرة داخل النصوص وتحدد مساراتها، والتى تتضمن المواقف المرتبطة بالنظام الاجتماعى والسياسى التى يحددها الخطاب النقدى من خلال دراسة الشخصيات المسرحية، وفهم غاياتها وقيمها الأخلاقية والثقافية، فمثلًا شخصية (شكسبير) يتستر بها الكاتب للتعبير عن تطلعاته الشخصية خوفًا من السلطة السياسية، وهذا يدل على أن المسرح قائم ضمن نظم اجتماعية رئيسة وفرعية، تحدد الأفعال والأحكام ضمن إطار المحيط الاجتماعى.

ثم ينتقل (عطية) لمناقشة الأفكار المسرحية وطرق صياغتها عبر تواريخها المتعاقبة والتى تنطلق من الواقع الحقيقى الممزوج بالخيال، لأن الشخصية المسرحية تتغذى من الكاتب مثلما تتغذى من الواقع، والكاتب لا ينقل الواقع حرفيًّا، بل

(١) حسن عطية: رأفت الدويرى .. مطاردة الإبداع وجدل الأزمنة، مصدر سابق، ص١٧.

يعتمد على عنصر الخيال، لتفتيت مكونات الواقع وتحويله إلى رموز يؤسس بها عالمه المسرحى، بأسلوب خلاق ولغة ثرة تجسد الرؤى والمشاعر، تميزه عن غيره من الكتاب. وقد اتسمت مسرحيات (الدويرى)بملامح حقبة من تاريخ مصر، وهى حقبة الستينيات والسبعينيات، التى شهدت تحولات اجتماعية واقتصادية وسياسية وثقافية ألقت بظلالها على الحياة الأدبية بوجه عام، وعلى الكتاب بوجه خاص، منها احتلال إسرائيل لسيناء، ووفاة عبد الناصر، ومجىء أنور السادات، ثم توقيع معاهدة الصداقة مع الاتحاد السوفيتى، والدستور الجديد وإعادة تسمية الدولة جمهورية مصر العربية، والحرب على إسرائيل لاستعادة سيناء، وإعادة فتح قناة السويس، كلها أسهمت بشكل فعال فى بناء النص المسرحى وإنتاجه، تاركة أنساقًا متعددة ترتكز عليها، وتفتح للناقد أبوابًا متعددة للقراءة النقدية، وتلك الأحداث التى عالجها ضمن قالب مسرحى تاريخى تجمع بين الواقع والمتخيل، كون الأدب ينطلق من الواقع ليحوله إلى واقع فنى مسرحى للتأثير فى القارئ.

جاء (عطية) بمساءلة بنية النصوص لفضح الواقع وكشف زيفه، وإظهار خبايا هذه النصوص وعلاقتها بالمجتمع المصرى آنذاك، ويعرفنا بعمق مشكلاتها وطرق معالجتها، لأن أبطال المسرحيات هم جزء يتمحور ضمن نطاق المجتمع، فمثلًا شخصية (البهلوان) فى مسرحية (الفهلوان) والتى أصبح اسمها فيما بعد (المهرج)، تمثل المدونة التى تشكل إيقاع الحياة، كالسلوك الكاريكاتورى والسمات الحكيمة، شخصية تسعى إلى تحقيق ما تصبو إليه ، وتحلم بغدٍ أفضل، وهذا حال الفرد المصرى وخاصة عندما يسعى للعيش بحرية وكرامة فى ظروف قاسية، إذ «ينتج عن هذا الدمج شخصية جديدة لها سمات مصرية وعمق إنسانى عام»[1]، كما يرى (عطية) أن الكاتب استلهم حضور الشخصية المتخيلة وألبسها ثوب الشخصية الواقعية، وبين الظلم والقهر الذى تعيشه.

كما درس (عطية) المسرحيات التى أخرجها (الدويرى)لغيره من الكتاب، فذكر مسرحية (الغائب)، للكاتب جمال عبد المقصود والتى تدور أحداثها حول مثقف يتم اعتقاله سياسيًّا ويترك غيابه أثرًا فى أهله، ويرى (عطية) أن اختيار (الدويرى)

(١) حسن عطية: رأفت الدويرى .. مطاردة الإبداع وجدل الأزمنة، مصدر سابق، ص١١.

لنص الغائب لإخراجه عرضًا «لا يبتعد كثيرًا عن اختياراته الكتابية والإخراجية بل والعلمية فيما بعد ذلك، ويكشف بشكل فاعل عن جوهر مشروعه الإبداعى، كما يقدم لنا مبدعا لا يعرف المهادنة، ويكره السكون، ويطارد الفساد فى كل مكان، ويجرب دونما انفصال عن جمهوره، ويعاود دوما النظر فيما قدمه، فالشك الديكارتى دينه، والبحث عن اليقين فى الحياة نبراسه فى العمل، وعقله معذب دومًا بفكرة مطاردة الإبداع من سلطة مجتمع قاهر، وروحه تظل تفتش عن الخلاص وهى تمر بالمطهر الذى يعادله على أرض الواقع فضاء المسرح وما يبدع فيه»[1].

وفى إخراج (الدويرى)لمسرحية (هنرى الرابع) للكاتب (لويجى بيراندللو)، ومسرحية (الطلسم) للكاتب أمين سلامة، ثم مسرحية (جويا والفاتنة) للكاتب (بويرو باييخو)، جاءت هذه العروض لتناقش قضايا المجتمع ومشكلاته، وتتغلغل فى جذوره، وتقترب من الحس الشعبى والجماهيرى للفرد المصرى البسيط، وليد هذه المرحلة التاريخية. ويرى (عطية) أن هذه النصوص التى أخرجها (الدويرى)برؤيته لم تمنحه سوى «الشعور بالعطاء المحدود لرؤى غيره، لذا قرر أن يقدم رؤيته هو مجسدة فى شخصيات من صنعه، تعيش أحداثًا وأزمات يقتنصها من الواقع صائغًا إياها داخل معمار درامى خاص به، وغير منفصل بالضرورة عما يعيشه. وكانت قضية الإبداع داخل الغرف المغلقة هى شاغله الأساسى، فكيف يبدع الفنان فى ظل أنظمة ضاغطة مطاردة؟. هنا ولد نصه (ثورة فى الأحلام)، الذى حمل عند العرض عام ١٩٨٣ عنوان (ولادة متعسرة)، ربما لرعب أجهزة النظام الرقابية والتنفيذية من كلمة (ثورة) وقتذاك»[2]. فسعى (عطية) هنا إلى استكشاف ملامح العلاقة بين الخطاب المسرحى والواقع، على مستوى التطورات الأيديولوجية، وعلى مستوى البنية التى تنتظم عناصر تكوينها فى مراحل أو حقب زمنية متنوعة، وتشكلها تغيرات العالم التاريخى والاجتماعى والأيديولوجى.

ارتكز (عطية) فى دراسته النقدية على الرؤى الاجتماعية والسياسية، والأثر

---

(١) المصدر نفسه، ص١٥.

(٢) حسن عطية: رأفت الدويرى .. مطاردة الإبداع وجدل الأزمنة، مصدر سابق، ص١٩.

الذى خلفته فى البناء الفنى للخطاب المسرحى، انطلاقًا من أن هذه الرؤى تُشكل أحد العناصر المهمة التى تكمن وراء بناء المسرحية المعاصرة.

يلحظ (عطية) حضور التراث الأسطورى فى منجز (الدويرى)، إذ استلهم أسطورة (إيزيس وأوزوريس) من التراث المصرى الفرعونى، بشكل يجعله يتجاوز نقل الواقع إلى محاولة تفسيره، والكشف عن مأساة الوجود تحت ضغط القهر الاجتماعى والسياسى. إذ تتناول المسرحية شخصية (وحيد) الكاتب المسرحى الأربعينى، الذى وصل إلى سن النبوءة والنضج والاكتشاف، لينصدم بحقيقة حياته، وعمره الذى احترق بين يديه دون أن يحقق شيئًا، فيرفض الواقع، ويكور نفسه كالجنين ليعود إلى رحم أمه حتى يولد من جديد، وتشاركه زوجته (سونيا) فى رفضه للماضى، فتقوم بتمزيق صورته القديمة، وإعادة تجميعها مره أخرى، وهذا يذكرنا بتجميع أجزاء أشلاء أوزوريس فى الأسطورة.

ومن المسرحيات التى استلهمها (الدويرى)أيضًا من أسطورة (إيزيس وأوزويس)، مسرحية (قطة بسبعة أرواح)، التى تتكون من مدخل غير واقعى (كابوس)، ولوحات تسع، واقعية وأسطورية، وطقسية، ويرى (عطية) أن هذه المسرحية « تغوص فى الشعائر الشعبية المصرية، وتجذرها فى الأساطير الفرعونية، وبصورة خاصة فى أسطورة (إيزيس وأوزريس)، بداية من محاولة كتابة عنوان النص الدرامى على طريقة الكتابة الفرعونية والنطق الشعبى (قطة بسبع–ت– رواح)، وصولًا لمحاولة تحديد موقفه النقدى من الماضى والحاضر معًا، واضعًا بطله الفنان الفقير «فياض» (مغنى الغلابة) بوعيه البسيط، وحبيبته «فيض» بوعيها المغيب بفعل الظروف الاجتماعية والاقتصادية التى تعيشها، ورغبتها فى الالتصاق توحدًا به فى مواجهة تلك الظروف، وتجاوزًا لها»[1]. إن هذا الاستلهام للأسطورة لا يعنى إحلالها محل الرؤية الواقعية، إنما هو مزاوجة بين ما هو حقيقى، وما هو أسطورى، يسعى إلى تغيير أو إصلاح الواقع المتردى سياسيًّا واجتماعيًّا وحضاريًّا.

ويعود (عطية) فى قراءته إلى الذاكرة الجمعية أو اللاوعى الجمعى لتفسير النص، وعلى الرغم من أن (الدويرى)يوهم قارئه بأن المسرحية مستوحاة من

(١) حسن عطية: رأفت الدويرى .. مطاردة الإبداع وجدل الأزمنة، مصدر سابق، ص١٦.

(الأسطورة الإيزيسية)، إلا أن هذا الوهم سرعان ما يزول حينما نستذكر الصراع الخالد بين الخير والشر، بين إله الخصب (أوزوريس)، وشقيقه إله الشر (ست)، فالخير يمثل (فياض) والشر يمثل (عنانى الوحش)، إضافة إلى اللوحة الأخيرة التى تظهر شخصية (فيض) وهى تجمع أوصال العروسة الممزقة لتتخلص من شر (عنانى الوحش) الذى يحيلنا إلى تذكر زوجة (أوزوريس) وهى تجمع أشلاءه. لقد أحب (فياض) خطيبته (فيض)، لكن سبيلهم إلى اللقاء كان محكومًا بالخلاص من الشر، الذى يمتد فى المسرحية باسطًا نفوذه على مكوناتها كلها.

إن مسرحية (قطة بسبعة أرواح) لا تجسد قصص الحب التقليدية فقط، وإنما تعبر عن هموم ومعاناة دول العالم الثالث، وإظهار سطوة وهيمنة الدول الأقوى عليها، وتحمل دلالات مختلفة سياسية واقتصادية واجتماعية تتشكل عبر خطاب أيديولوجى مضمر داخل الحدث العام، فالسجن الذى حُبس فيه (فياض) له أبعاد سياسية تعبر عن الاستبداد السياسى ومحاولة القمع، ثم السعى للتحرر منه، وهذا حال أغلب البلدان التى تسعى لمقاومة الاحتلال وردع القوى من أجل العيش بحرية وكرامة، كما عمد (الدويرى)فى جعل الحدث داخل النص يحمل الكثير من الدلالات الرمزية التى عانى منها المصريون جميعا، خوفًا من مساءلة السلطة السياسية، حتى باتت تلك الأحداث تُشكل وعيًا أيديولوجيًّا ثقافيًّا خاصًّا لكل من ناضل من أجل الثورة والحرية.

وبخصوص اهتمام (الدويرى)بالمسرح الأسبانى، يرى (عطية) أنه قد عكس الكثير من الأفكار والتقاليد والعادات التى نراها قريبة من التقاليد والعادات العربية، فهو «مسرح طارح لقضايا وثيقة الصلة بالقضايا المهموم بها كاتبنا، سواء المتعلقة بحرية الفنان فى مواجهة مجموعة من السلطات السياسية والاجتماعية والفكرية والفنية الباطشة، أو المرتبطة بفكرة تجذير الهوية الثقافية فى أرض الواقع وتراث أمته، أو المهمومة بحق الإنسان الطبيعى فى أن يحيا حياة سعيدة دون منغصات من أية جهة كانت، وكلها فى الحقيقة تعبر عن هموم رأفت الدويرى ورسالته فى الحياة»[1].

إن (عطية) يتحدث بمنطق الناقد السوسيولوجى الذى يُعنى بفهم الواقع

(١) حسن عطية: رأفت الدويرى .. مطاردة الإبداع وجدل الأزمنة، مصدر سابق، ص٢٤ _ ٢٥.

الاجتماعى للمبدع، ومدى استجابته وطريقته فى الاستجابة، كون الأدب والفن صياغة لتجربة إنسانية مؤثرة، أو طريقة تعبير باللغة لتحقق هدف ما، فتطرق إلى مسرحية (بين نارين) التى يعتمد فيها (الدويرى)على فكرة أخذها من مسرحية (ممنوع الانتحار) للكاتب الأسبانى (اليخاندرو كاسونا)، ثم يختتم الحديث عن (الدويرى)، وعده حالة خاصة فى المسرح المصرى، لأنه بحسب قوله «الكاتب الوحيد الذى يمارس مهنة الإخراج بنفس الكفاءة والجدية والدأب الذين يمارس بهم الكتابة النصية، وهو الكاتب الوحيد الذى يعيد النظر فى كتاباته الإبداعية بين الحين والآخر بصورة مستمرة ... وهو الكاتب المسرحى (القبطى)الوحيد الذى لم يخف لحظة ثقافته المسيحية وتعلقه بهويته المصرية المندمج داخلها تراث هذا الشعب الفرعونى القبطى العربى/الإسلامى، دون سقوط منه فى فخ الحديث عن عنصرى الأمة الساذج والذى تم تداوله مؤخرا لأسباب سياسية، ودون أى استغلال إعلامى لديانته، إدراكا منه أن هذه الديانة هى جزء من ثقافة يمتلكها وتمتلكه وتحدد وجوده كمصرى على شاطئ النهر الخالد»[1].

مما تقدم يرى الباحثان أن (الدويرى)قد التزم بهموم جماهيره ومشاكلها، وعكس إنتاجه أشواقها ومطامحها، فاستوحى كتاباته من حياة الناس وتجاربهم، وهذا يتطابق مع ما نادى به الناقد (حسن عطية) بدعوته للفنان بالالتزام بمشاكل المجتمع مع ضمان أجواء الحرية، وصدق الكاتب يرتبط بما يتوفر له من حرية، ولذلك فإن الحرية شرط الالتزام فى الأدب والفن.

وفى دراسته لنصوص (الدويرى)تناول (عطية) فترة إنتاج النصوص وانصب اهتمامه على الجانب الاجتماعى فى تحليله لها، ومدى الترابط بين الكاتب وبيئته ومعطيات عصره، كما أن (الاجتماعية) عنده تجاوزت الواقع الاجتماعى فى مشهده العام ليصل إلى التحليل السوسيولوجى فى العمل الأدبى، كما هو معروف لدى (لوكاتش) و(غولدمان) اللذين استخدما الأدوات والمناهج المعتادة فى العلوم الاجتماعية لتمثيل الظاهرة الأدبية.

فتميزت دراسة (عطية) بالتحليل والتفصيل، حيث حلل نصوص (الدويرى)

(١) حسن عطية: رأفت الدويرى .. مطاردة الإبداع وجدل الأزمنة، مصدر سابق، ص٣٠.

المسرحية ومحص كل أجزائها، وعمل على بيان المواطن التى أجاد فيها (الدويرى) ومواضع التقصير والخلل، ويتجلى الوجود السوسيولوجى فى النقد لدى (عطية) فى تسليط الضوء على البيئة الاجتماعية المحيطة بالنصوص المسرحية ضمن سياقها التاريخى، قبل تتبع تجلياتها ومظاهرها عبر الدراسة النصية.

كما أن دراسة (عطية) تنتمى إلى النقد التطبيقى الذى يوظف عددًا محدودًا من المقولات النقدية النظرية لمعالجة نصوص (الدويرى)المسرحية، ولا يتوقف عند الجانب النظرى، وهذه إشارة إلى أن الممارسة النقدية العربية والمصرية تحديدًا، قد أسهمت فى تقديم بعض التصورات النقدية العامة، فغلبة النقد التطبيقى على هذه الدراسة توجه القارئ إلى البحث عن مدى تحقق أو عدم تحقق التكامل فيما قدمه.

## نموذج رقم (٦)

# منـدور

## سقـراط النقـد العـربى

**سنة النشر: ٢٠١٧م**

شهدت الساحة النقدية المصرية فى عقد الثلاثينيات ظهور عدد من النقاد الذين أسسوا للحركة النقدية فى مصر، وأسهموا فى رفد النقد العربى بعدد من الدراسات والترجمات الأدبية والنقدية، إلى جانب الدور الأكاديمى من خلال التدريس والإشراف على الرسائل الجامعية، ومن بين هؤلاء النقاد محمد مندور، ونظرًا لأهمية الدور الذى قدمه فى سبيل تحديد معالم الحركة النقدية فى مصر، كان اختيار الناقد حسن عطية للكتابة عن تجربة (مندور) النقدية، والنظر فى عوامل نجاحها، وذلك بالتعرف على المصادر الثقافية التى تأثر بها، وأسهمت فى تكوين نظريته النقدية.

والناقد (مندور) محط اهتمام العديد من الباحثين والدارسين، كونه ناقدًا أدبيًّا جمع بين أصالة التراث وعمق الثقافة الغربية، تتعدد محاور اهتمامه فمجمل مؤلفاته عن الشعر والقصة والمسرح والرواية، لكن ما كتبه عن المسرح يفوق الأجناس الأدبية الأخرى، واهتمامه البالغ بقضايا مجتمعه، فهو يتبنى الدعوة الواقعية فى المسرحية ونقدها، منذ أن تحول منهجه من التأثيرية إلى المرحلة الأيديولوجية، واهتم أيضًا بنظرية المسرح، وتاريخه، ونقده.

بدأ (عطية) دراسته (مندور .. سقراط النقد العربى)بمقدمة استهلالية عن الناقد (محمد مندور) ومشواره النقدى الذى بدأ منذ عشرينيات القرن العشرين، والذى يرجعه إلى بداية تبلور الكتابة المسرحية على أيدى كتاب مبدعين أمثال عباس علام ومحمد تيمور وتوفيق الحكيم وأحمد شوقى وغيرهم. بفضل المتابعة الصحفية للحركة المسرحية وأهميتها فى الحياة العامة، والتى بدأها (مندور) بسلسلة مقالات عن تاريخ التمثيل والمسرح وعلاقته بالمجتمع والحياة.

ثم يتطرق (عطية) إلى مرحلة الأربعينيات ومرحلة التنوير الفكرى بسبب ظهور

المتغيرات السوسيولوجية السياسية والاقتصادية وتأثيرها على الحياة الاجتماعية العالمية والعربية بشكل عام، مع قيام الحرب العالمية الثانية والتى مدت الشباب بأفكار متنوعة «من داروينية وعقلانية وماركسية وتراثية، فضلًا عن ممارسات نقدية وجهت حركة النقد نحو الاهتمام بالدلالات الاجتماعية والجمالية للفن، أضاف فيها جيل سلامة موسى ومفيد الشوباشى إلى رصيد طه حسين والعقاد ومحمد حسين هيكل ولطفى السيد وغيرهم من أجيال العقود الأولى، أضاف بعدًا اجتماعيًّا للحرية الإنسانية، وبعدًا علميًّا للنقد الاجتماعى»[1]، فهو يرى أن العمل الإبداعى يقوم على عنصرين أساسيين هما: التجربة الإنسانية والصياغة الفنية.

ويستمر الناقد (عطية) باستعراض التمرحلات التاريخية النقدية، فيتجه إلى مرحلة الخمسينيات والستينيات وما ظهر فيها من نقاد عرب ساهموا فى تأسيس المنهج النقدى بمساراته المتنوعة وتمرحلات ظهوره بدءًا من الواقعية الاشتراكية، والواقعية التأثيرية (الانطباعية) والواقعية التاريخية، والذين أكدوا على إعلاء مادة العمل الإبداعى ورسالته على بنيته الأدبية والمسرحية، بالاعتماد على الصياغة الشكلية على حساب الوظيفة الاجتماعية والرسالة الإنسانية، والاندفاع نحو الإبداع اللغوى، مؤكدين على قضية مهمة تمثل عنصرًا فاعلًا من عناصر المسرحية وهى (الفنية)، لأن «المسرح كإبداع مرئى تتداخل فيه الكلمة بالحركة بالسينوجرافيا، وتتفاعل عبره الرؤية النصية بالرؤية الإخراجية ومشتملاتها مع رؤية الجمهور المتلقى له فى وجود زمانى/ مكانى محدد، وعبر شروط ثقافية معينة، تجعل من هملت القرن السابع عشر غير هملت اليوم، وهملت مدريد غير هملت تونس، رغم انتماء هؤلاء (الهملتيون) إلى مبدع نصى واحد هو (شكسبير)»[2]، أى أن النص المسرحى يكون مرتبطًا بتغيرات الحياة التى يعيشها، ومتفاعلًا مع أزمنتها وأمكنتها، فيتحدث (عطية) هنا عن النص المسرحى وما يميزه عن بقية الأجناس الأدبية كونه نصًّا مرنًا يمكن أن يتم إنتاجه فى أى زمان ومكان ليتناسب معه عبر

(١) حسن عطية: دليل المتفرج الذكى إلى المسرح والمجتمع، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسة الإبداع المسرحى رقم٧، ٢٠١٧)، ص١٣٦.

(٢) المصدر نفسه، ١٣٧ ــ ١٣٨.

توظيفه باستخدام التقنيات الإخراجية وإضفاء تفاعلات ثقافية تتناسب مع رؤية المتلقى وثقافته.

ثم ينتقل (عطية) إلى تحليل حياة (مندور) السوسيولوجية منذ ولادته واستعراض حياته والظروف التى تبعتها وساهمت فى بناء مرجعياته النقدية، منذ التحاقه بكلية الآداب مع الحقوق، وسفره إلى باريس والاطلاع على الثقافة واللغات اليونانية القديمة والآتينية والفرنسية، التى ساعدته على ترجمة كتاب (منهج البحث فى تاريخ الأدب) للكاتب الأكاديمى الفرنسى (جوستاف لانسون) والاطلاع على تطور المسار النقدى فى باريس، كما ساهمت المتغيرات السياسية بعد الحرب العالمية الثانية إلى رجوع (مندور) إلى مصر ودراسته للدكتوراه والتى ساهمت فى بناء ثقافته النقدية عبر كتابة أطروحته المختصة بالنقد العربى (تيارات النقد العربى فى القرن الرابع الهجرى)والتى ساهمت بدورها بتأسيس منهجه النقدى فيها عبر القراءة التأثيرية، وهى تجربة ترتبط بنشوء وعى إبداعى جديد، أصبح اهتمامه هو صياغة رؤيته لوظيفة الفن فى المجتمع كوظيفة اجتماعية وأخلاقية وإنسانية، فالمسرحية العربية تستمد حداثتها الفعلية من نزوعها، فى المرحلة المعاصرة إلى التجريب تحت وعى نظرى بضرورة نحت شكل مسرحى عربى جديد.

ويلتفت (عطية) فى هذه الدراسة إلى ثقافة (مندور) من جوانب متعددة، فقد رأى فيه كاتبًا صحفيًّا، وناشطًا بالطليعة الوفدية، ومحاميًا عن البسطاء، ومصلحًا شديد الحماسة لآرائه الإصلاحية، فهو من أبرز النقاد العرب المهتمين بالإبداع العربى على اختلاف وتنوع أجناسه الأدبية، وله حضور غزير ومتميز فى الساحة الثقافية العربية، حيث تنوعت كتاباته بين حقول السياسة والثقافة والأدب والفن.

ورصد (عطية) فى قراءته السوسيولوجية لـ(مندور) أعماله وكتاباته المقالية التى نشرت فى صحف مختلفة ودونها فى كتابه (الميزان الجديد ١٩٤٤م) والتى حدد فيها منهجه فى دراسة النقد على طريقة الجامعات الفرنسية التى درس فيها وتأثر بها، والمعتمدة على تفسير وشرح النصوص الأدبية والفنية، كما رصد فى كتابه الأول (نماذج بشرية ١٩٤٣م) ما قدمه من شخصيات أدبية يحتذى بها، قريبة من الواقع الإنسانى وتتوخى الموضوعية.

**ويقسم (عطية) تجربة (مندور) إلى ثلاث مراحل :**

**المرحلة الأولى** (١٩٤٣ □ ١٩٥٣م): تسمى بالمرحلة الجمالية (التأثيرية)، وكان تركيزه فيها على القيم الجمالية فى النص الأدبى التى ترى فى النقد أداة لخدمة الأدب الجمالى الإنسانى، فكتب فى هذه المرحلة عدة مؤلفات منها: (النقد المنهجى عند العرب) الذى أحرز به درجة الدكتوراه سنه ١٩٤٣م، و(الميزان الجديد) الذى تبنى رؤى نقدية فرنسية تدعم منهجه النقدى.

**المرحلة الثانية** (١٩٥٤ □ ١٩٦٠م): وتسمى بالمرحلة الموضوعية (التحليلية)، وفى منهجه النقدى استخدم أسلوبًا وصفيًّا تحليليًّا، تزامن مع عمله كمعلم (خوجه) يتطلب تقديم المدارس والنظريات الأدبية والنقدية بطريقة محايدة تعتمد على الوصف الدقيق لها وتحليلها تحليلًا داخليًّا يكشف عن عمقها الفلسفى، مضيفًا إلى ملكة التذوق الانطباعية بعدًا اجتماعيًّا تاريخيًّا ينظر إلى الفن باعتباره قيمة حياتية تعكس الصراع الظاهر والمضمر فى المجتمع، وذلك بعد أن قامت ثورة يوليو ١٩٥٢م، وكتب فى هذه المرحلة دراسات وبحوث مثل ما كتبه عن (المازنى)، و(مطران)، و(إسماعيل صبرى)، و(الشعر المصرى بعد شوقى).

**المرحلة الثالثة** (١٩٦٠ □ ١٩٦٥م): وهى السنوات الخمس الأخيرة من حياته، وتسمى بالمرحلة الأيديولوجية، والتى دعا فيها (مندور) إلى شرح وتفسير العمل الإبداعى، وتحليله تحليلًا وافيًا يكشف فيه عن الجوانب المغلقة، إلا أن (مندور) فى هذه المرحلة لم يتنكر لمنهجه الأول والثانى.

إن الناقد الجيد – بحسب وجهة نظر (مندور) – هو الذى يتحلى بروح أخلاقية وإنسانية، وأن يُحكم عقله فى تحليله للعمل الإبداعى، وهذا ما يؤكده (عطية) فى هذا الصدد بقوله: «يدعو إلى ضرورة التعرف على مناهج البحث العلمى، ليس من حيث كونها قيادة للفكر فحسب، بل هى أيضًا وقبل كل شىء قيادة أخلاقية، وكما يخشى على الفرد الذى يزاول الحياة العملية من الانحراف عن مبادئ الشرف، وكذلك يخشى من الخطر نفسه على من يزاول أعمال الفكر، بل ربما كان الخطر

أعظم، لذا فقد أقام منهجه النقدى ... على أن وظيفة الأدب وظيفة اجتماعية، تخدم المثل الأخلاقية، لا من باب الوعظ، وإنما بهدف تحقيق المعرفة»[1].

إن الأدب ظاهرة اجتماعية ينطلق منها النقد السوسيولوجى مما يتطلب من الأديب أو المبدع أن يضع القارئ أو المتلقى صوب تفكيره منذ بداية ممارسته الكتابة وحتى انتهائها، مما جعل (مندور) يؤسس منهجه النقدى على رؤيته للثقافة العربية من خلال بعث التراث العربى القديم، وكذلك الأخذ من أوروبا، بالاستفادة مما طرحه العرب فى القرنين الثالث والرابع الهجريين، متفحصًا منجزاتهم بالمعايير التى أخذها وتعلمها فى أوروبا، ودراساته فى القانون والأدب، كلها ساهمت فى توسيع مداركه وتفكيره ورؤيته للحياة. ويتضح ذلك من خلال ما رصده (عطية) من التحولات التى طرأت فى حياة مندور وتوظيفها فى كتاباته الأدبية ورؤيته للعالم بأدواته التى ينتمى اليها، مما ساهم فى تكوين ثلاث مراحل فى منهجه الجمالية (التأثيرية) والموضوعية (التحليلية)، والأيديولوجية والتى تنظر إلى هذه المراحل الثلاث بعين سوسيولوجية تربط الفن بالمجتمع.

ويرى (عطية) أن الناقد (مندور) من النقاد الذين يؤمنوا بضرورة دراسة حياة الكاتب، ونشأته وبيئته وثقافته، ويشترط على الناقد الإلمام بمؤلفات الكاتب حتى يتمكن من تحديد ما كتب من مجموع إنتاجه، وعلاقته بالأعمال الأخرى التى قدمها، ورغم هذا فإن (مندور) لم يلتزم بهذه القاعدة فى جميع مؤلفاته النقدية، ففى كتابه (فى المسرح المصرى المعاصر) يدرس عددًا كبيرًا من الأعمال المسرحية، دون التوقف عند حياة الكاتب أو بيئته التى عاش فيها، واقتصر حديثه على المسرحية التى أراد أن يتحدث عنها، وأن يحدد علاقاتها مع المسرحيات الأخرى. لذا أكد (عطية) على ضرورة البحث عن مصادر المسرحية، ودراسة حياة الكاتب وبيئته الخاصة وثقافته، وتقصى المراحل التى مر بها والتغييرات التى أثرت فى كتاباته، ومعرفة الكتاب الذين قرأ لهم، وتتلمذ على يدهم، وأخذ منهم، فهو يرى بأن الكاتب يتأثر كثيرًا بفكر ومذهب أساتذته ومحيطه، فمن غير الممكن أن يبدع الكاتب نصوصه من المطلق، وعليه فعلى الناقد المسرحى أن يقرأ النص قراءة دقيقة،

(١) حسن عطية: دليل المتفرج الذكى الى المسرح والمجتمع، مصدر سابق، ص١٤٣ ـ ١٤٤.

مع تصور للمواقف والحركات التى يمكن أن تلازم النص المسرحى، حتى وإن لم يدلنا عليها الكاتب بشكل مباشر وصريح، إضافة إلى دراسة حياة الكاتب الخاصة بكافة جوانبها والاطلاع على المؤلفات الأخرى، ثم الانتقال من نقد النص إلى نقد العرض المسرحى من تمثيل وإخراج وتقنيات وتلق[1].

ويرى الباحثان أن الانطلاق نحو معرفة سوسيولوجية يتطلب من الناقد السوسيولوجى الإلمام والالتزام بالأفعال المنهجية والوعى بمساراتها والإحاطة بها، للتمكن من استنطاق الظواهر والوقائع الاجتماعية بشكل موضوعى ومنطقى، لأن هذا الأمر رغم صعوبته، لكنه يساعد فى الحصول على الحقائق الاجتماعية، وفهم الأحداث والظواهر من زوايا مختلفة لتشخيص المشكلات الاجتماعية أو السياسية أو الاقتصادية التى تعانى منها المجتمعات، ومعرفة أسبابها وآثارها القريبة والبعيدة، وطرق التصدى لها ومعالجتها.

ومنهجية (عطية) فى نقد النقد لـ(مندور) تتسم بالموضوعية فى كثير من الأحيان، إضافة إلى أنه يقترب من (مندور) فى بعض توجهاته النقدية وخصوصًا فى الانشغال بواقع مجتمعهما، والحرص على الارتقاء بالقارئ العربى، انطلاقًا من شعورهما بالمسؤولية تجاه الواقع الحضارى والثقافى، وانطلاقًا من إيمانهما بالعقل والحق والعدل.

(١) ينظر: حسن عطية: دليل المتفرج الذكى الى المسرح والمجتمع، مصدر سابق، ص١٣٨.

## نموذج رقم (٧)

# الدراما المسرحية

**سنة النشر: ٢٠١٨م**

إن الدراما المسرحية هى وسيلة من وسائل نقل التجارب الإنسانية، تسعى إلى تقديم الأفكار والأفعال الإنسانية وعلاقات البشر مع بعضهم، ويسعى (عطية) فى هذه الدراسة إلى سبر أغوار الـــدراما، وشرح معنى الدراما المسرحية، وكيفية بناء العمل الدرامى، وكيفية استخدام تقنيات العروض المسرحية والأسلوب لتحقيق أهداف جمالية، وكيف ترتبط هذه الانساق الجمالية بالسياق الأيديولوجى والتاريخى، عبر تقديم فكرة متكاملة عن آليات الإنتاج منذ بدء الفكرة إلى أن يتم تقديم العرض المسرحى على المسرح ومشاهدته وتقييمه، وذلك بأسلوب يسهم فى خلق المتعة والفائدة لدى المتلقى.

يركز (عطية) فى بداية دراسته على تقديم وثيقة حول الدراما المسرحية منذ ظهورها وصولًا للتسعينيات، بصورة موجزة جدًّا معتبرًا الدراما المسرحية من أهم وسائل التعبير والاتصال الجماهيرى، لما تمتلكه من إمكانات ومميزات، لا يمكن أن تكون بعيدة أو محايدة لسيطرة النظم والثقافات والأيديولوجيا وصراعاتها فى المجتمع العربى، لأنها محط لتناقضات وصراعات القوى السياسية والحضارية.

قسم (عطية) مراحل صيرورة الدراما المسرحية المصرية وفق رؤية استقرائية تحليلية مستعرضًا الخطاب الفكرى فيها والمشروع الثقافى، بالاعتماد على تطور التيارات المسرحية والمدارس الإخراجية متنقلًا عبر الاجيال المختلفة، بداية من رائد المسرح العربى (مارون النقاش)، مرورًا بجيلى الأربعينيات والخمسينيات وصولًا إلى جيل التسعينيات.

إن (عطية) فى هذه الدراسة تناول فيها كُتابًا ومخرجين، ودور المسرح فى المجتمع، والمراحل التى مر بها المسرح المصرى، والمتغيرات التى تعرض لها، فقسم المسرح إلى نص وعرض، وعلاقات اجتماعية، فهو لا يكتمل إلا بحضور المشاهد، وتحدث عن أصل المسرح وتاريخ ظهوره، فقال: «رغم احتكاك العرب بأوربا خلال زمن صعود الحضارة العربية وأفولها، وعاش لقرون فى أسبانيا الأوربية حتى نهاية

القرن السادس عشر، لم يعرف العرب المسرح حتى القرن التاسع عشر... قدم العرب المسرح فى البداية منسوخًا عن الغرب الأوربى، ومختلطًا بالاحتفاليات الشعبية السائدة فى الحياة اليومية الجماهيرية من جهة، وعروض الملاهى الليلية التى يهفو اليها الأثرياء الجدد وجنود المحتل من جهة أخرى، فالواقع السياسى طرح فكرة الحوار مع الآخر، والواقع الثقافى كان بحاجة للتعبير عن نفسه فى حدود ما هو متوفر له وقتذاك من فنون العرض الجماهيرى، والمجتمع العربى مشغول بقضايا التحرر الوطنى»[1].

فالمسرح يسعى إلى تبليغ رسالة إلى المتلقى، تعرض وجهة نظر، أو نتيجة تأمل، والدراما لا تتكامل إلا بعرضها على المسرح، فالعرض المسرحى هو أحد المقومات الأساسية للدراما، فلا يمكن للمسرح أن يكون مسرحًا من دون عرض مسرحى، إذ أنه يتيح للمتلقى فهم فكرة وغاية المسرحية، فالعمل المسرحى يُكتب أساسًا ليقدم على خشبة المسرح عن طريق الممثل، ويعد المسرح أول الفنون الدرامية ظهورًا فهو يشكل ظاهرة «تسعى لإعادة الكشف عن عيوب الواقع، وإعادة توازن ميزان المجتمع المختل، وتوعية جماهيره لانتزاع حقوقها المستلبة، وعيًا بكون المسرح وسيطًا اتصاليًّا جمعيًّا موجَّهًا، يتوجه مباشرة إلى الجماهير، يحاورها، ويطرح عليها الفكرة ونقيضها، علها تصل معه، ويصل معها، عبر طرقه الفنية، إلى تبنى أحد طرفى التناقض والانتصار، أو بالوصول بالتآلف بين الفكرة والنقيض إلى قضية جديدة خالصة»[2].

كما يسلط (عطية) الضوء على الدراما المسرحية الاجتماعية كطروحات ومضامين جديدة كان فيها الكثير من العمق والجرأة فى تناول القضايا الاجتماعية والفكرية، حيث تناولت هذه الدراما قضايا الصراع والتناقضات والظواهر الاجتماعية فى مصر بأبعادها المتعددة، كان أبرزها الصراع الطبقى والتناقضات الأخلاقية والسلوكية، إضافة إلى المستجدات الطارئة على الصراع الوطنى والقومى، إذ قومت الدراما

(١) حسن عطية: زمن الدراما، (القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة كتابات نقدية رقم ٢٥٧، ٢٠١٨م)، ص٢٠ _ ٢١.

(٢) المصدر نفسه، ص٣١.

المسرحية المصرية فى هذه المرحلة الكثير من المقولات والأطروحات الإشكالية والمثيرة، وعالجت بكل جدية مشكلات المجتمع، وركزت على الطبقة الكادحة العاملة، وبهذا ظهرت المسرحيات الجادة التى تستقى شخصياتها وموضوعاتها من هذه الطبقة.

ومن المعلوم أن الدراما المسرحية أصبحت اليوم وسيلة هامة من وسائل نقل ثقافة المجتمعات وتوعية المتلقى بالواقع بكافة جوانبه الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والثقافية، لذا يرى (عطية) أن مشروع الناقد هنا يقوم على «هموم ثلاثة هى: همٌّ تاريخى يرتبط بتأصيل المسرح المصرى، والبحث عن جذور للعروض المسرحية فى فنون التواصل الجماهيرى، والكشف عن مادة تراثية عربية تصلح لصياغة نصوص درامية تكون أقرب الى الوجدان القومى من الموضوعات مقطوعة الصلة بالتراث، وذلك بهدف تحقيق تقارب بين المسرح وجمهوره، وهمٌّ فنى/ جمالى يرتبط بالكشف عن الطبيعة الجماعية للإبداع المسرحى كعرض، ويمنح الارتجال نصيبًا أكبر فى عملية الإبداع المسرحى....»[1].

وهذا ما نتلمسه من خلال إعطاء الفرص الحقيقية للكاتب من أجل التعبير عن مداركه وشعوره، فهى تحفزه على الإبداع والتفكير الخلاق والتفاعل مع المجتمع من خلال الإستراتيجيات المختلفة والأنشطة الدرامية الإبداعية، والممثل هو المحور الرئيس فى الدراما، سواء كان فى صوته، أو جسمه، أو حركته، أو إبداعه، أو حركاته الاجتماعية.

ويؤكد (عطية) على أن «الدراما المسرحية لا تعبر عن دراما الواقع بصورة مطلقة، بقدر ما تعيد وقائع الحياة المجتمعية فى بناء جمالى، يعبر بدوره عن طموحات الشرائح الاجتماعية التى تعبر عنها هذه الدراما، فالتعبير عما حدث ويحدث هى مهمة وسائل الإعلام المختلفة، أما سبر أغوار ما يحدث، والسعى للكشف عن القوانين الموضوعية التى تحكم حركة الواقع، وبناء صرح فنى ينفذ من الحاضر إلى المستقبل، فيخاطب إنسان اليوم، ويمتلك القدرة على بث أفكاره فى أزمنة وأمكنة

(١) حسن عطية: زمن الدراما، مصدر سابق، ص٣٨ _ ٣٩.

مختلفة، فهذا هو دور المسرح الفاعل»[1]، كونه فنًّا يسعى إلى توصيل رسالة ما إلى مجتمع معين، فهو قادر على التأثير فى المتلقى والتلاعب بمشاعره وعواطفه من أجل إقناعه بفكرة معينة أو لفت الانتباه إلى موضوع ما، إذ يرى (عطية) أنه لا يمكن للخطاب المسرحى أن يستوى أو أن يكون فعالًا من دون علاقته بالواقع وبالحياة .

قدم (عطية) صورة موسعة للنشاطات المسرحية المصرية، فى الثمانينيات وأوائل التسعينيات، كونه كان عضوًا دائمًا فى لجان التحكيم للمواسم المسرحية، ولذلك فالصورة التى يسعى الناقد لتقديمها تضم أغلب الأنشطة الفنية المهمة تقريبًا، وقد صب (عطية) جل اهتمامه على عناصر العرض المسرحى من تأليف وإخراج وتقنيات مسرحية وجمهور، إضافة إلى قراءة أساليب استخدام التجريب وإحلاله محل التأصيل، وعرض تجارب المسرحيين الكبار والمسرحيين الشباب. وصرح (عطية) بأن قيادة المسرح انتقلت «من المؤلف إلى المخرج صاحب تجارب العروض الشعبية ... والتقى هذا التصور البازغ مع ظهور مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى عام ١٩٨٨، والذى اهتم بعروض المسرح الحركى، وابتعد عن عروض مسرح الكلمة، وعروض النصوص الدرامية، فتعاظم أكثر دور المخرج فى تسعينيات القرن الماضى وأوائل القرن الحالى، ثم سلم هذا المخرج نفسه لمصمم الرقصات، فصارت له اليد العليا، فى مسرح لم يعد يهتم بغير التعبير الجسدى والحركى داخل فضاء ملون بأضواء قاتمة، وغارق حتى أذنيه فى التشكيلات المرئية المثيرة للشعور»[2]. وهكذا يشير (عطية) إلى أن المسرح الراقص قد حل محل المسرح الدرامى، وغير توجهه من الاهتمام بهموم الناس وقضاياهم إلى التوجه نحو النخبة.

ويرى الباحثان أنه من الصعب فصل المسرح عن مشاكل الناس وهمومهم، أو فصله عن الثقافة الاجتماعية التى تنتجه، فالمسرح عمومًا ممارسة ثقافية تحددها المرجعيات الاجتماعية، فكلما حدث تغيير فى المجتمع، يتبعه تغيير فى الفن المسرحى، وهذا دليل واضح على شدة التصاق الأعمال المسرحية بالحياة والمجتمع.

درس (عطية) ثلاثة نماذج مسرحية قُدمت تحت لواء مسرح ملاحقة الثورة،

---

(١) المصدر نفسه، ص١٩.

(٢) حسن عطية: زمن الدراما، مصدر سابق، ص٤٠ ــ ٤١.

أولها عرض (بيت النفادى)الذى قدمته فرقة مسرح الشباب، وقد كشفت هذه المسرحية عن توجهات العقل المسرحى قبل ثورة يناير ٢٠١١م، وفضحت الفساد الذى كان مستشريًا فى المجتمع آنذاك، إذ كان الواقع المصرى مصدر الهام الكثير من الكتاب المسرحيين، حيث استلهموا منه موضوعات، ثم وضعوها فى قالب فنى متماسك. وكانت المسرحية من تأليف (محمد محروس) وإخراج (كريم مغاورى). واستطاع (عطية) أن يجسد أجواء المسرحية عبر أحداثها الدرامية التى ساهمت فى تكوينها جملة من الأحداث المهمة. ثم يؤكد على وجود أخطاء فى العرض المسرحى، ففى اختيار نص متعدد المشاهد والأزمنة والأمكنة وعرضه فى قاعة صغيرة أجبرت مصمم الديكور على بناء حارة كاملة داخل مساحة صغيرة، والثانى «خطأ الاستمرار فى تقديمه لجمهور ما زال فى أشهر الثورة الأولى مشحونًا بشعارات التغيير الثورية، ومحملًا بشحنة وجدانية ضد رموز الفساد القابعة فى المستويات العليا بالمجتمع، ثم يأتى هذا العرض ليُدين الطبقات الدنيا التى انتفضت تدعم الحدث التاريخى وتعمل على تحويله من مظاهرة شبابية تطلب الحرية لثورة شعبية تهفو نحو العدل الاجتماعى الذى ينصف الطبقات»[١].

فالمسرح مرآة صادقة وأداة فعالة للتعبير عن الرأى العام، وقوة كبيرة فى قيادة الجماهير والتعبير عن إرادتهم، وعليه يدعو (عطية) إلى التمسك بمقاييس الدراما، والابتعاد عن الرأى الشخصى، والعناصر الوصفية والسردية دون مبرر أو حاجة فنية، فلا يمكن أن يكون العرض مجرد عرض للأفكار، وإنما من الضرورى استثمار تلك الأفكار كوسيلة لبناء الأحداث.

وينتقل (عطية) إلى النموذج الثانى وهو عرض مسرحية (حواديت التحرير) الذى قدمته فرقة (سبيل) لمؤسستها الكاتبة والمخرجة والممثلة (داليا بسيونى) والذى هو بمثابة عرض توثيقى يسجل بعض الأنشطة التى يقوم بها المتظاهرون فى ميدان التحرير وسط القاهرة أثناء ثورة ٢٥ يناير المصرية عام ٢٠١١م، تكريمًا لهم لما قدموه من شجاعة ودماء، ويرى (عطية) أن الجماهير تفاعلت بشكل جيد مع العرض المسرحى حينما قُدم لأول مرة فى أيام الثورة، لكنه لم يجد هذا التفاعل صداه عندما

(١) حسن عطية: زمن الدراما، مصدر سابق، ص٥٠.

عُرض مرة أخرى بجامعة حلوان، ويعزى السبب إلى ابتعاد زمن الحدث الثورى، وانشغال الناس «بالتقنين الدستورى للواقع القائم بعده، مما أدى إلى بتر العرض دون اكتماله»[1]، وأجبرت الكاتبة والمخرجة (داليا بسيونى)على إعادة صياغة المادة التوثيقية وذلك بإدخالها «بنية مسرحية طويلة لها باسم (سوليتير) ... محولة بنيتها الحوارية الجماعية، إلى بنية مونولوجية، تقدم من خلالها تجربة امرأة شابة عاشت أحداث المجتمع الدولى، بداية من تفجير برجى التجارة فى سبتمبر ٢٠٠١، حتى إسقاط رأس النظام المصرى فى يناير ٢٠١١، مرورًا بغزو أمريكا للعراق، وقد تباين رد فعل الجمهور هذه المرة تجاه هذا العرض، بين جمهور النخبة الشبابية المتحمس لثورته ... والجمهور العراقى الكردى المتحمس للأمريكان مُسقطى صدام حسين»[2]. إذ نقد (عطية) الأفكار الإنسانية النابعة من رحم الثقافة العربية عامة والمصرية خاصة، فكان نقده منفتحًا على كل ما هو اجتماعى وثقافى وإنسانى، فهو بمثابة بنية ثقافية مباشرة تفسر علاقة العمل الإبداعى بالمجتمع، وصور (عطية) التغيرات المهمة التى طرأت على المجتمع المصرى وتأثيرها على الأعمال المسرحية ودرجة التفاعل معها من قبل المتلقى.

كما أشاد (عطية) بمسرح الثورة وما وراءه من ثوار وحلمهم بتحقيق التغيير، رغم عدم اكتمال حلمهم ودعوتهم فى تحقيق العدالة الاجتماعية، لعجز المؤسسات والأحزاب من الانفلات من أسر نظام السوق الرأسمالى، لكنهم استمروا فى تفجير إبداعاتهم سواء فى الأغانى التى كان يؤلفها الشباب أو الشعارات أو النصوص المسرحية التى أُلفت وتم عرضها عن الثورة، فشهد المسرح نشاطًا هائلًا، إذ قدمت الفرق المسرحية عروضًا تنشر فيها صدى الثورة، وتبلغ رسالة التحرير، لأن الناس بحاجة إلى التوعية من خلال المسرح ضد الطبقة السياسية الظالمة التى كانت سببًا فى انتشار الفقر والتخلف والجريمة.

تناول (عطية) عرض جملة من المسرحيات التى تبنت مشاكل المجتمع وحاولت إيجاد الحلول الإيجابية والمناسبة لها، وهى من صنع كوادر من المسرحيين الجدد

---

(١) المصدر نفسه، ص٥٢.

(٢) حسن عطية: زمن الدراما، مصدر سابق، ص٥٢.

والمثقفين على مستوى التأليف والإخراج والتمثيل، ساهموا فى إثراء الحركة المسرحية فى مصر، مثل المخرج الكبير (جلال شرقاوى)، والكاتب (محمود الطوخى) الذين أنتجوا مسرحية (دنيا أراجوزات) بصيغة (المسرح السياسى)، واعتمدوا فيها على فنون خيال الظل والأراجوز وألعاب السيرك، للسخرية من الواقع وما يحدث فيه من ظلم واستبداد، واستعراض المشاكل الاجتماعية والسياسية بشكل كوميدى ساخر.

يرى (عطية) «أن بناء العرض المسرحى الجمالى هو متولد عن بناء المجتمع، ومتوجه إلى وجدانه بهدف التأثير فى وعيه، لتنشيطه وتفعيله، ودفع صاحبه للخروج من المسرح لتغيير ذاته فى كافة أنحاء الوطن، وليس فى ميادين تحريره فقط»[1].

وهكذا يتحول الخطاب النقدى إلى معاينة المسرحيات التجريبية والتغريبية، فأعطى أهمية للمسرحيات التجريبية وذلك لأنها تتجاوز ما هو سائد فى الكتابة الدرامية، وتتميز برؤيتها الحداثية للواقع، بالانطلاق من القراءات المتعددة التى تجعل النص قابلاً للنمو بعد استخلاص رؤية إخراجية حديثة على ضوء ما يتوصل إليه المبدع، إن هذا التعامل التفسيرى التحليلى مع النص، يفتح له آفاقًا رحبة لفهم خفايا الموضوع.

وعلى وفق ما تقدم، رصد (عطية) الحركة المسرحية فى مصر منذ البداية الأولى لها، وتتبع التسلسل الزمنى للمسرح، ونظر إليه باعتباره ظاهرة حضارية وثقافية وفكرية تفاعل معها المجتمع المصرى، وتأثر بها لا سيما أن أصول المسرحية فى مصر عميقة بجذورها ومتنوعة عبر مسرحها ومتميزة وتمثل عمقًا لمكونات هذا المسرح.

حيث شهد الجمهور المصرى المسرحيات الشعبية الكوميدية التى مزجت بين الغناء والرقص، وفن الأراجوز، والميلودراما الاجتماعية، بفضل الفرق المسرحية التى تكونت آنذاك، ثم انتشر المسرح وأصبح له مكانة مميزة تستأثر عقول الناس، فأصبح غايته الدعوة إلى التعلم والوعظ والإرشاد وفضح السلطة السياسية الظالمة، وإيقاظ الهمم والسعى نحو الحرية، وهكذا واصل المسرح مساره، وظل يدعو إلى حرية

(١) حسن عطية: زمن الدراما، مصدر سابق، ص٦٧.

الفكر والثورة ضد الظلم والقمع، فظهر (أحمد شوقى)أمير الشعراء بمسرحية (مصرع كليوباترا)، وأصبح الفن المسرحى من أهم الفنون الأدبية فى المجتمع العربى، ونال اهتمام الكتاب والمبدعين، وتطور فى القرن العشرين على يد كوكبة من المبدعين أمثال (سلامة حجازى، إسكندر فرح، القرداحى، جورج أبيض، يوسف وهبى) وغيرهم الكثير.

وشهدت فترة الخمسينيات والستينيات نهضة للدراما المصرية، فقد أيقظت ثورة ١٩٥٢م، المشاعر الوطنية، وأحدثت تغيرات هائلة فى الثقافة والسياسة والمجتمع، والتى هيأت للمؤلفين المسرحيين مادة جديدة، إضافة إلى دعم الحكومة للمسرح وقتذاك، وتعاقب تطور الحركة المسرحية فى مصر حيث شهد المسرح ثراء فى النصوص المسرحية.

وهكذا فإن (عطية) درس كل هذه التجارب وربطها بالرؤى الإخراجية التى حولتها إلى عروض فيما بعد، ودرس مكملات العروض المسرحية وعروض الفرق المصرية بحديث عام، يفتقر إلى جو العرض فى أحيان كثيرة، ولعل مرد ذلك إلى كثرة العروض المسرحية التى يصعب حصرها فى دراسة واحدة، لذا لم يتمكن (عطية) من تشخيص كل تفاصيل العروض المسرحية، وركز فقط على الغاية السوسيولوجية والفلسفية منها، فتحدث مطولًا عن الظرف الاجتماعى والسياسى الذى تم إفراغه فى نقد الخطاب المسرحى.

## نموذج رقم (٨)

# الروائى كاتبًا للمسرح

**سنة النشر: ٢٠١٩م**

**يتناول الناقد (حسن عطية) فى هذه الدراسة منجز الروائى والكاتب المسرحى (نجيب محفوظ) من خلال دراسة ثمانية نصوص مسرحية له، كتبها فى مرحلة متأخرة من مسيرته الإبداعية، وذلك بين نهايات عام ١٩٦٧م وبدايات عام ١٩٧٩م، أى بعد ثمانية وعشرون عامًا من كتابة الرواية.**

**يبدأ (عطية) دراسته بالحديث عن مكانة (محفوظ) السامية بأسلوب ممتع، يُبعد القارئ عن التشتت أثناء القراءة، إذ اتجه فى نقده من العام إلى الخاص، حينما بدأ بمجال الرواية إلى أن وصل إلى إنتاجه المسرحى الذى سرعان ما تركه (محفوظ) عائدًا إلى كتابة الرواية، لكن نتاجه فى هذه المرحلة كان قيمًا، أنتج مجموعته القصصية (تحت المظلة)، ومسرحيات: (المطاردة)، و(الجريمة)، و(الجبل)، و(الشيطان يعظ). ولقد أعطى (عطية) تصورًا واضحًا حول هذه النصوص، فتحدث عن تغليب عنصر الحوار على السرد والوصف وجعله عقلانيًّا، لتضحى تلك النصوص مسرحيات أفكار تُعبر عن آراء الكاتب الخاصة وصراعات المجتمع، وبالتالى كان (محفوظ) وسيطًا بين هذه النصوص والجمهور المتلقى من أجل الفهم واستنباط التجارب والدلالات الاجتماعية والمواقف الإنسانية.**

**حدد (عطية) هدف دراسته فى البحث عن منهج موضوعى لنقد الأعمال المسرحية، منهج يعينه أكثر من غيره فى الكشف عن علاقة الفن بالمجتمع، ويتأمل الظواهر الاجتماعية التى تدعو إلى التساؤل والتفكير، ذلك أن التفكير فى دور (نجيب محفوظ) الأدبى والمسرحى، يثير لدى النقاد قضايا اجتماعية وثقافية هامة مثل:**

**بر. كيف استطاع رجل من الطبقة المتوسطة التمسك بتقاليد مجتمعه وقيمه، ودعا إلى الإصلاح الاجتماعى، ومساندة الفقراء، والدفاع عن حقوق الإنسان فى الحياة، والعيش بحرية وكرامة، لأن كل من يقرأ لـ(محفوظ) يرى فى أدبه انعكاسًا لهموم مجتمعه، يعبر بإحساس صادق ويناضل من أجل تغيير ما هو فاسد فى المجتمع، لأن**

للأدب وظيفة نبيلة، الهدف منها نقل الموقف الواقعى والتعبير عن قضايا وأزمات المجتمع.

٢. كيفية الاستلهام من التراث شكلًا ومضمونًا، صورًا وتراكيب، قيمًا وأساليب.

٣. سبب استخدام (محفوظ) لأسلوب الترميز والتلميح دون التصريح، ربما لأنه يرى أن المباشرة تقتل روح الفن.

قسم (عطية) هذه الدراسة إلى مقدمة ومحورين يحملان العناوين الآتية: (حق المبدع الأول)، والمحور الثانى (القضاة القتلة). فى المقدمة يتناول (عطية) المؤلف (نجيب محفوظ) ويتحدث عن مسرحياته وفرق بين الشخصيات الروائية والشخصية المسرحية لدى المؤلف، وربط حرية الشخصيات بإرادتين الأولى: «إرادة المبدع الأول، الذى يملك كل خيوط الدراما، ويحدد منذ البدء – بوعيه أو بلا وعيه– غايته من إبداعه، ويعمل على أن تتحرك شخصياته وفقًا لطبيعتها التى اختارها لها»[١]، والثانية: «إرادة المجتمع الذى يظل محيطًا بالمبدع وشخصياته، لا يريد هذا المجتمع الفكاك من أسره، حيث يشيد المجتمع على مدى أزمنة طويلة وقصيرة مجموعة من القيم والتقاليد، ترتبط بمجموعة من المفاهيم، التى يتصور أنها تحميه من شر الزمن وشرور المجتمعات والأفكار الأخرى»[٢].

وبالتالى فإن النص الدرامى عمومًا يتأسس وفق هاتين الإرادتين «باعتباره نواة لعرض مسرحى جمعى، داخل وعى الكاتب وأيديولوجيته الخاصة، وداخل وعى الجماعة التى ينتمى إليها هذا الكاتب اجتماعيًّا أو أيديولوجيًّا ويكتب لها وتقبل هى على ما يكتبه»[٣]. إن هذا الحكم النقدى عام، يصح على جميع مسرحيات (محفوظ).

ويرى الباحثان أن هذا الحكم فيه الكثير من الصحة، فالمسرحيات تُعبر بالضرورة

---

(١) حسن عطية: نجيب محفوظ كاتبًا مسرحيًّا وسينمائيًّا، (الشارقة: الهيئة العربية للمسرح، سلسلة دراسات رقم ٤٩، ٢٠١٩م)، ص٨.

(٢) المصدر نفسه، والصفحة نفسها.

(٣) المصدر نفسه، ص٩.

عن الزمن المتوتر والفترة العصيبة التى مرت بها مصر، وهى فترة الحرب بينها وبين إسرائيل التى أدت إلى احتلال إسرائيل لسيناء.

رصد (عطية) حركة النصوص فى جدلها الإبداعى بين زمنين متباينين بالانطلاق من «زمن الإبداع ذاته بحكم معايشة واقع وزمان تلقى العمل المبدع لحظة نشره لأول مرة، دون سجن كل دلالاته فى غرف الأمس المغلقة على ذاتها»[1]، وبيان تأثر (محفوظ) بالفلسفة الوجودية، والفلسفة الماركسية، حتى أنه تأثر بتيار مسرح العبث واستشهد (عطية) باعتراف للكاتب (محفوظ) حول تأثره بهذا التيار إذ يقول: «وأعجبتنى الأعمال التى عبرت عنه، بخاصة كتابات يونسكو وسارتر وألبير كامو، كان سبب إعجابى بهذا التيار هو انطباق الشكل على المضمون»[2]. وعقب (عطية) على هذا الرأى بأنه إذا ما أردنا قراءة نصوص (محفوظ) من الأجدر بنا أن نقف عند ثلاث نقاط أساسية[3]:

١. تيار مسرح العبث الذى ظهر بقوة من خمسينيات القرن الماضى فى أوروبا.
٢. هزيمة يونيو ١٩٦٧م المزلزلة للعقل العربى فى مصر، والتى أفقدت (محفوظ) على حد قوله اتزانه النفسى والفكرى، ودفعته للاعتقاد بأن الشكل الواقعى لا يصلح للتعبير عن هذه الحالة، والتى رآها أقرب إلى العبث.
٣. عالم (محفوظ) السابق واللاحق، ورؤيته للحياة والمجتمع ونظامه الخاص فى الإبداع وموضوعات إبداعه الأثيرة، ومفردات قاموسه الخاص.

وفى ضوء ذلك كان على (عطية) أن يقوم بتحليل طرائق (محفوظ) فى التعامل مع التاريخ، والمجتمع، فلجأ إلى المقارنة بين بعض مسرحيات نجيب والمسرح الأوروبى، وخاصة مسرحيات (صموئيل بيكيت) و(يوجين يونسكو) التى استمد منها أصول مسرحياته، للتعبير عن موضوعات المجتمع المصرى، فتوقف وقفة طويلة عند مسرحية (المغنية الصلعاء) لـ(يونسكو) فقارنها بمسرحية (مشروع للمناقشة) عندما جاء الصحفى يسأل المؤلف عن مصدر مسرحيته الجديدة فيقول

(١) حسن عطية: نجيب محفوظ كاتبًا مسرحيًا وسينمائيًا، مصدر سابق، ص١٠.
(٢) المصدر نفسه، ص١١.
(٣) المصدر نفسه، ص١٢.

«ربما أمكن إرجاعها إلى علاقة قديمة بينى وبين مطرب أخرس»[1]. وهذه إحالة ضمنية لمسرحية (يونسكو)، التى لا يوجد فيها أية مغنية صلعاء أو غير صلعاء، كما لا يوجد مطرب أخرس أو ناطق فى مسرحية (محفوظ). إضافة إلى أن شخصيات مسرحياته لم تحمل أسماء محددة وهذا ما كان قد اتبعه (يونسكو) من قبل فى كثير من مسرحياته، كما قارن (عطية) مسرحية (يحيى ويميت) بمسرحية (فى انتظار جودو) لـ(بيكيت)، بالإشارة إلى أن نصوص (محفوظ) كانت دائمة الحديث عن المجهول، وهذا الأسلوب اتبعه (بيكيت) فى مسرحية (فى انتظار جودو).

إذن أعمال (محفوظ) المسرحية تمثل خليطًا من الواقعية والطبيعية والرمزية والسريالية والعبثية، وهذا دليل على أنه كان يتخبط فى متاهات النكسة، فهو لا يقدم شخصيات واضحة المعالم، وحتى إنه يغفل كثيرًا عن تسمية شخصياته ويكتفى بذكر السمات العامة لها أو تسميتها بمسميات عامة، والإنسان فى نصوصه مستلب يبحث عن كينونته ووجوده، وموضوعاته تهتم بقضايا المصير الإنسانى بصورة احتجاجية ضد كل ما يحدث من ظلم وحروب.

فى المحور الأول من نقده، والذى حمل عنوان (حق المبدع الأول) يأتى (عطية) إلى ذكر مسرحية (مشروع للمناقشة)، ويبرر اختياره لهذا النص رغم وجود نصوص تسبقه بقوله: «فضلنا أن نبدأ به قراءة نصوص محفوظ المسرحية لما يطرحه من آراء حول عملية الإبداع الدرامى وعرضه فى حقل المسرح ...»[2]. ويبدأ (عطية) نقده بتلمس الصياغة الأدبية لعنوان المسرحية قائلًا: «يثير عنوان مسرحية (مشروع للمناقشة) منذ البدء فكرة أن ثمة مشروعًا يعرضه صاحبه للنقاش حوله لحسم أمر ظهوره للناس، وهو مشروع إبداع نص للمسرح، ويجرى حدثه الدرامى فى حجرة إدارة مسرح شهير، يطرح محفوظ داخلها رؤيته الفلسفية للحياة ولعملية الخلق بصورة عامة، ورؤيته الفنية للمسرح وعملية الإبداع داخله، فيقدم فى البداية العالم

(١) المصدر نفسه، ص١٧.

(٢) حسن عطية: نجيب محفوظ كاتبًا مسرحيًّا وسينمائيًّا، مصدر سابق، ص١٥.

الذى يواجهه الكاتب المبدع، وهو عالم مجسدى العرض المسرحى: المخرج والممثل الأول والممثلة الأولى، مع الناقد»[1].

ففكرة المسرحية تدور حول هؤلاء المسرحيين وهم فى حالة انتظار للمبدع (المؤلف المسرحى)ليحدثهم عن الفكرة العامة للمسرحية وما أن يأتى بموضوع المسرحية حتى تشب مشاجرة كبيرة بينهم، إذ أن كل شخصية تريد تحقيق رؤيتها الخاصة، فالممثل يريد ضمان دور البطولة الخارقة، والممثلة تبحث عن دور يتضمن حبًّا لا يُنسى، والمخرج يسعى إلى إبهار الجمهور ويطالب بالحرية الكاملة فى تفسيره للعمل، والناقد يبحث عن سلطة المجتمع فى النص، والوضوح الذى يمكنه من نقد العمل وتقديمه، من أجل إنتاج عمل جماعى. لكن المؤلف يصر على ضرورة كتابة مسرحية دون قيد أو شرط. ويستمر الجدال حول من خلق من، ومن هو المتفضل، المؤلف يدعى أنهَّ هو من خلق الممثل، والمخرج، والناقد، وأعطاهم مكانة يحلمون بها، وأنهم يكرهون مشروعه الجديد لأنه يعكس بصدق خبايا نفوسهم، وهم يدَّعون أنه بدونهم لا تصل مسرحياته إلى النجاح والشهرة.

ينتمى نقد (عطية) فى هذا النص إلى النقد المسرحى السوسيولوجى، إذ كانت الظروف السياسية والاجتماعية سببًا فى ظهور هذه المسرحية التى جعلها (عطية) وسيلة تُسهم فى الكشف عن بعض الموجهات التى أثرت فى المضامين التى سعى (محفوظ) إلى بثها فى نصوصه. وكان (عطية) يتتبع كل التفاصيل والجزئيات الصغيرة والدقيقة التى تتصل بجوانب الصياغة التشكيلية فى نصوص (محفوظ) المسرحية، وبالمقابل قدم تحليلًا لجانب المضامين التى تنطوى عليها النصوص، وتفسير ما أرادت أن تقوله المسرحية بوصف الأحداث وطريقة تسلسلها وتقسيمها إلى عدد من اللوحات ومن ثم تحليلها، وإصدار الحكم عليها.

ثم ينتقل (عطية) إلى نقد مسرحية (يحيى ويميت) بالبدء من العنوان الذى يرى فيه تعبير عن «القوة القادرة على إحياء الأسلاف للوقوف إلى جانب الأبناء لمواجهة العمالقة، أو الذين تعملقوا لأسباب خاصة وعامة»[2]، إضافة إلى أنه تعبير

(١) المصدر نفسه، ص١٦.

(٢) حسن عطية: نجيب محفوظ كاتبًا مسرحيًّا وسينمائيًّا، مصدر سابق، ص٢٤.

عن الذات العليا، التى تمتلك حق الإماتة والإحياء، وهو ما يعكس صراع الطبقات فى النص وتأثيره على الذات الفردية، فمغزى النص نقد الطبقة العليا والتأكيد على استحالة تحقيق التزاوج بين الطبقة العليا والطبقة الدنيا. وهذا ما دفع بالكاتب إلى اختيار شخصياته، فتى وفتاة وعملاق وطبيب وشحاذ لتعبر عن هذه الطبقات. ثم يصف (عطية) الفضاء الدرامى للحدث بتقسيمه إلى مستويين: «الأول بالعمق يغرق فى الظلمة وكأنه مقبرة جماعية تنام على أرضه أشباح الماضى، والثانى فى مقدمة المسرح، ويشغل ثلثيه أشبه بصحراء قفر»[1]. وهنا يقترب (عطية) من النقد الوصفى أكثر من غيره من أنواع النقد، ثم يصدر حكمه حول طبيعة الديكور والممثلين، إذ يرى بأن (محفوظ) يناقش أفكارًا مجردة، عبر صياغة عبثية، لكن فى الحقيقة هو يلامس قضايا مجتمعه الساخنة، ومهموم بما حدث له، مازجًا بين الخيال الفردى والجمعى، من خلال الإحاطة بالأحداث التاريخية عقب الهزيمة العسكرية، فمضامين المسرحية تؤكد التفاعل القوى والإيجابى بين الكاتب وواقعه الاجتماعى، وتكشف عن تناقضات وصراعات كل من الذات والموضوع، والحكاية الدرامية يقف وراءها فكر يعى سلبيات الواقع ويسعى إلى تغييرها، إذ فيها تعبير عن فكرة الكرامة وعدم الخضوع أو الانحياز إلى فئة حتى لو ادعت الصداقة والمحبة.

ويشير (عطية) إلى وجود خط رئيسى لسير الحبكة المسرحية وهو صراع الفتى الطيب (الشخصية المحورية) مع العملاق الأول إثر مواجهة حادة بينهما، وقد يرمز العملاق إلى الوجود الإسرائيلى الصهيونى، وصراعه مع العملاق الثانى الذى يفرض عليه شرط الصداقة والصلح والتى يرفضها الفتى، وقد يرمز هذا العملاق لأمريكا التى تكون وسيطًا بين العرب وإسرائيل، والصراع الداخلى الذى يعيشه الفتى مع نفسه حينما يتخيل أشباح الأجداد. وأشار بشكل مختصر إلى الحوار بين الفتى والفتاة ووصفه بأنه متقاطع و«أشبه بمونولوجين متمازجين، دون أن يكون إجابة منطقية لأسئلة واضحة، وهى خاصية من خواص مسرح العبث، استفاد منها محفوظ فى مسرحيته هنا، ليطابق بين المضمون شبه العبثى والشكل المشابه فى

(١) حسن عطية: نجيب محفوظ كاتبًا مسرحيًّا وسينمائيًّا، مصدر سابق، ص١٩.

بنيته الحوارية لحوار مسرح العبث»[1]. كما يشير (عطية) إلى تطرق الكاتب للقضايا الوطنية والقومية من خلال حبكة المسرحية، والإشادة بأمجاد وبطولات المصريين فى الدفاع عن وطنهم.

أما طريقة تقسيم وتوزيع النص المسرحى المدروس، فجاءت تحمل فى طياتها دلالات متنوعة، تعكس مقدرة (عطية) على الإحاطة بالنص وعدم الخروج عنه، والعمق فى التحليل، والموضوعية فى الطرح النقدى، والتزامه بهذه المعايير يجنبه القراءة العابرة التى تكتفى بالتعريف بالنص وتحديد مكانته فى المدونة المسرحية دون الكشف عن جوانبه الفنية والفكرية. فما يهم (عطية) هو الكشف عما تمارسه النصوص من آليات الحجب والاستبعاد والتحوير والكبت والخداع بالعودة إلى الأصول والبدايات لاستنطاقها، وبيان كيفية جريان الأمور على أرض الواقع، للكشف عن الوجه الآخر للأشياء، و(عطية) فى هذه الدراسة يُكثر من الشروحات والتعليقات تسهيلًا للفهم وإيضاحًا لمقاصد المؤلف سواء فى المتن أو فى الهوامش.

يتطرق (عطية) إلى مسرحية (التركة) ويشرح معنى العنوان بقوله: «يشير العنوان إلى التركة التى يتركها الأسلاف لمن يرون أنه الأحق بها من ورثتهم الشرعيين وغير الشرعيين، وهى واحدة من مفردات عالم نجيب محفوظ الفلسفى والصوفى، ومن دنيا فتواته وتوارث الأجيال فى (أولاد حارتنا) و(الحرافيش) فيما بعد، والخاصة بما يتركه الآباء للأبناء من أرض وتقاليد وقيم»[2]. فالعنوان ينبئ حقًّا عن مضمون النص، فالشيخ الصالح يوصى بتركته لابنه الضال مع شروط أساسية لتنفيذ الوصية.

يقدم (عطية) شرحًا موجزًا ودقيقًا عن مسرحية (التركة) فيقول: «تدور وقائع المسرحية فى أجواء واقعية هذه المرة، وإن حملت ظلالًا فانتازية، دون أن تتخلى عن صفاتها التى تعزلها عن حركة الحياة اليومية، كما التزم محفوظ بأسلوبه الخاص بعدم منح شخصياته المسرحية أسماء معرفة، وينقسم زمن الحدث الدرامى إلى زمنين فى مشهدين، يجريان فى مكان واحد هو حجرة ذات طابع عتيق ببيت ولى الله القديم، الصامت كالقبر والواقع على مشارف الصحراء، والمحاط بفناء واسع

(١) المصدر نفسه، ص٢٢.

(٢) حسن عطية: نجيب محفوظ كاتبًا مسرحيًّا وسينمائيًّا، مصدر سابق، ص٢٥.

يعزله عن الحارة، وشقة الحوارى المفضية إليه من عهد نوح»[1]، هذا التقديم بمثابة مفتاح المسرحية يصف من خلاله الفضاء الدرامى لها، والتى يطغى عليها الجانب الفلسفى العميق، والرمزية الواضحة والسخرية أحيانًا والإيقاع السريع الحافل بالتطور والوصول إلى هرمية الذروة، وبها فضفضة لا يمتلك (محفوظ) سواها لينتقد واقعًا مريرًا مع وضعه لحلول لا يستطيع أن يواجه بها المجتمع بصورته الحقيقية كإنسان دون أن يرتدى أقنعة الشخصيات. ثم يعود (عطية) فيقسم المسرحية إلى مشهدين الأول يتحدث فيه عن زمان ومكان المسرحية مع سرد للأحداث، ويكمل أحداث المشهد الثانى بالسرد فقط، دون أن يقدم تفسيرًا وتحليلًا أو رؤية عن النص المسرحى.

ينتقل (عطية) إلى مسرحية (النجاة) فيقص حكاية الشاب الذى يعيش وحيدًا فى شقته وفجأة تقتحم حياته فتاة هاربة من شىء ما، وتستنجد بالشاب لكى تختبئ فى شقته، فيوافق فى البداية إلى أن يكتشف أنها مطاردة من قبل الشرطة فيطردها خوفًا من التورط معها لكنها ترفض الخروج وتهدده بالانتحار، وتنتحر رعبًا بمحتوى أنبوب كان بحقيبتها حينما يطرق جرس الباب، ويتضح أن الشرطة تطارد امرأة أخرى وليست هى المقصودة، ورغم أن الكاتب يشكل بإبداعه هذا نقطة حادة فى قيمة و«تيمة» ما كُتِبَ، إلا أن (عطية) لم يتطرق إطلاقا فى هذا الإبداع إلى تفاصيل النص واكتفى بسرد قصة المسرحية.

وفى مسرحية (المهمة) التى تتحدث عن شاب مدرس تاريخ لا يفعل شيئًا فى حياته إلا التسكع والحب فى الخلاء، يطارده رجل غريب، إلى أن يصل إلى مكان (قصى)فيسأله عن سبب المطاردة، الرجل ينكر مؤكدًا أن ما يحدث مجرد صدفة، ثم تأتى فتاة صديقة للشاب، فيضطر الرجل أن ينصرف عنهما، إلا أنه يعاود التلصص عليهما، فيطرداه لكنه لا يستجيب ويُجبر الفتاة على الانصراف، فيطلب الشاب من الرجل أن يدعه فى شأنه، وفجأة يشعر الشاب بألم شديد فى قدمه ويطلب المساعدة من الرجل لكنه يرفض ويتركه وحيدًا حتى يصل رجلان بملابس حمراء، يحملان مشعلين، يكبلان الشاب ويشرعا فى التحقيق معه فى حوار فلسفى عبثى

(١) المصدر نفسه، والصفحة نفسها.

حول العدل والرحمة والموت. يشبه (عطية) موقف المطاردة هنا بموقف المطاردة فى مسرحية (النجاة) الذى تموت فيه المرأة ظنًّا أن الشرطة تبحث عنها، ويجد الباحثان أن حوارات النص الطويلة تضعف النص على عكس مسرحياته الأخرى، ويحمل النص تأويلات متعددة، أسئلة كونية ونظرة فلسفية، ودلالات سياسية تعكس علاقة الفرد مع الأجهزة الاستخباراتية فى تلك المرحلة.

كما درس (عطية) مسرحية (المطاردة) التى تروى أحداثًا فنتازية غير منطقية بصياغة فنية توحى بقوة واقعيتها، للتعبير عن حالة الخوف والضياع الذى يتحول إلى مرض من المجهول، تحمل المسرحية هدفًا إنسانيًّا وفلسفيًّا، وتعتمد على الرموز والمعانى الخفية، التى تُبرز الصراع الداخلى للإنسان مع نفسه وفكره وقيمه وما ينتج عن هذا الصراع من ضغط نفسى وعدم ارتياح، يؤثر بشكل سلبى فى جوانب الحياة الاجتماعية، وشبه (عطية) هذا الصراع بالقوة الغاشمة غير معروفة المصدر ولا الهدف، تطارد جانبى الإنسان (الخير والشر، الحق والباطل) فشخصيات الأبيض والأحمر حتمًا هى رموز لجوانب الإنسان المنيرة والمظلمة، لكن (عطية) لم يضئ المواضع المظلمة فى النص لنتبصر دلالاته، فالنص لم يحظ بإضاءات نقدية تبرزه وتُعلى من قيمته الإبداعية.

وينهى (عطية) المحور هذا بذكر مسرحيتى (الجبل) و(الشيطان يعظ) ويعدهما نتاج مرحلة من الاتزان الفكرى والروحى بالنسبة للكاتب كونه «تحرر من وطأة الهزيمة الكارثية، وشاهد التغير فى النظام السياسى، ولمس مآسى الانفتاح الاقتصادى، وأدرك خطورة بعث الجماعات الدينية السلفية المتطرفة للقضاء على كل التيارات التقدمية، فبدا الواقع أمامه ليس أكثر بياضًا ورونقًا من قبل، لكن أسبابه مدركة، ومن ثم قام ببناء مسرحيتيه بناءً كلاسيكيًّا، وأجرى وقائعهما فى أماكن محددة المعالم واقعيًّا وتاريخيًّا، ومنح شخصياته أسماء معرفة، ودفع بمشاهد القتل خارج فضاء المسرح، وجعل اللغة المنطوقة مع فكر وحال الشخصيات الواقعية»[1]، بمعنى أن المسرحيتين تختلفان عن المسرحيات الست السابقة، كون (محفوظ) خرج من أسلوبه العبثى الذى التزمه فى نصوصه الأخرى، وبدأ يعطى شخصياته أسماء

(١) حسن عطية: نجيب محفوظ كاتبًا مسرحيًّا وسينمائيًّا، مصدر سابق، ص٣٢.

حقيقية وذات دلالة، والأحداث لها زمان ومكان محددان، بالإضافة إلى وحدة الموضوع، إذ كان على وعى تام بطبيعة البناء المسرحى وتطور الشخصيات.

أما المحور الثانى للدراسة بعنوان (القضاة القتلة)، خصصه (عطية) للتعمق أكثر بأحداث مسرحيتى (الجبل) و(الشيطان يعظ)، رغم أنه ليس بحاجه لتخصيص محور لذلك وكان الأفضل أن يسترسل فى حديثه بدمجه مع المحور السابق، فيبدأ محوره هذا بسرد حكاية مسرحية (الجبل) والتى تتحدث عن مجموعة من الشباب المتحمس، يتحِدون فيما بينهم ليصدروا أحكامًا بحق المنتفعين والتجار المرابين، حتى يُكتشف أمرهم من خلال حبيبة القائد (عساف) التى كانت تراقبه، فيبدأ الصراع بينهم والذى ينتهى بموت الكل، ماعدا (عساف) الذى يهيم فى الصحراء. فيسلط (عطية) الضوء على فكرة المسرحية لكنه لا يتناولها بالحكم، لعله يريد أن يفهمها الآخرون كما فهمها هو دون تدخل منه، ويبين أن شخصيات النص تخضع لسلطة الكاتب تمامًا «والمستمدة من رؤية الجماعة الثقافية المستنيرة التى ينتمى إليها والتى أدانت التطرف، وتكفير المجتمع، لذا لم تمتلك الشخصيات الفكاك من قبضة الكاتب الموجهة لحركتها طوال الحدث الدرامى، فبدت ككائنات متحركة فى فضاء المسرح تمسك خيوطها يد الكاتب من خارج المسرح، تلعب كل شخصية دورها بسرعة ثم تخرج أو تعجز عن المتابعة، وتظل الشخصية المحورية القائد (عساف) هو محور الفعل وطرف الصراع الداخلى»[1]، ينطلق (عطية) هنا من دلالات اجتماعية فى تفسيره للنص وتقويمه، فيؤكد على الصلة الوثيقة بين هذا الإبداع والمجتمع كونه يعالج موضوعات تهم الرأى العام، شارحًا ومفسرًا الوقائع السياسية فى مصر فى تلك الفترة، فكان عقلانيًّا مستنيرًا فى نقده يسعى إلى خير الإنسان على نحو يتسم بالكمال.

وأخيرًا يُنهى (عطية) دراسته بمسرحية (الشيطان يعظ) والتى يرى أنها تأخذ «مسارًا مختلفًا عن بقية مسرحيات (محفوظ) إذ تلجأ لأجواء تاريخية، تعود فيها لأواخر القرن السابع الميلادى/ منتصف الأول الهجرى، وأجواء فانتازية تستمدها من حكاية (مدينه النحاس) المغلقة على نفسها والعصية على الفتح كما

(١) حسن عطية: نجيب محفوظ كاتبًا مسرحيًّا وسينمائيًّا، مصدر سابق، ص٣٥.

جاء بحكايتها فى المحكية ألف ليلة وليلة، فتستخدم بالنسبة للأجواء التاريخية أسماء شخصيات حقيقية، وتجرى وقائعها فى زمن (موسى بن نصير) بالمغرب»[1]، أى أن بنيتها تقوم على إحدى قصص ألف ليلة وليلة، مما يمنحها دلالة أعمق مع توظيف الواقع الذى يعالج قضايا سياسية واجتماعية، فيحمل النص أبعادًا أخلاقية وفلسفية وسياسية، وشخصياته لها أسماء حقيقية.

وهكذا، فإن نصوص (محفوظ) المسرحية تتسم ببناء فنى، أضحى فيما بعد تقليدًا فنيًّا يحتذيه كثير من الكتاب، على الرغم من أن هذه المسرحيات كانت أقرب إلى قصص قصيرة فى شكل مسرحى، لعل هذا هو سبب ضمها إلى مجموعات قصصية، وفى هذه الدراسة تتبع (عطية) تطور هذه النصوص، وربط أحداثها بأحداث واقعية حدثت فى المجتمع آنذاك، وسلط الضوء على جوانب تهم الدارسين والباحثين، مثل الخير والشر، الفقر والغنى، الحرية والكرامة، الحياة والموت، علاقة الرجل بالمرأة، علاقة الفرد بالدولة.

(١) المصدر نفسه، ص٣٦.

## نموذج رقم (٩)

## فى الذكرى العشرين لرحيل كرم مطاوع

## تجريبية مبدع واع .. بخسناه حقه

**سنة النشر: ٢٠٢٠م**

يمر النص المسرحى بمعالجات عديدة قبل أن يُقدَّم على خشبة المسرح، وأهم ما يمر به عندما يصل إلى المخرج المسرحى الذى بدوره يقوم بعدة قراءات وبروفات حتى يقدمه بالشكل الذى نراه على خشبة المسرح، فالمخرج المسرحى يعمد إلى قراءة وتفسير وتأويل النص المسرحى للوقوف على مفاتيحه الأساسية، لذا فالمخرج هو مركز عملية الإنتاج المسرحى، كونه المسؤول عن كافة القرارات الإبداعية، فرغم عدم ظهوره على خشبة المسرح إلا أن عمله يبدأ منذ اقتراح النص الدرامى، فهو يقوم بتقييم النص المسرحى واختبار مدى صلاحيته للعرض للتأثير فى المتلقى، ثم ترشيح الممثلين لأداء الشخصيات، واختيار كادر العرض المسرحى كافة من مهندسى ديكور وإضاءة ومناظر وصوت وأداء حركى، وكل ما تراه أعيننا على الخشبة أثناء العرض هو من صنعه وله فيه غاية وهدف، وباختصار المخرج هو قائد العرض المسرحى والمشرف على جميع التعليمات المختلفة بالعملية الإخراجية.

للإخراج المسرحى باتجاهاته المتنوعة تأثير كبير فى الفن المسرحى العربى، إذ لم يخل قلم ناقد مسرحى من تحليل ودراسة تأثير رؤية المخرج المسرحى على الجمهور، لذا سعى (عطية) إلى تقصى عملية الإخراج المسرحى عند المخرج المصرى (كرم مطاوع) الذى يعد من أهم مخرجى جيل الستينيات والسبعينيات لما يتمتع به من ثقافة واسعة، وقدرة على التعمق فى المسرحيات وتحليل معانى النص الظاهرة والمضمرة، واستحداث دلالات العناصر السمعية والمرئية والحركية، ولما يحمله من أفكار ورؤى حول المسرح المعاصر، فقد أتاحت له بعثته إلى ايطاليا العديد من الخبرات التى مكنته من توسعة آفاق تجربته، واطلاعه على مختلف الاتجاهات التى تتعلق بالمسرح بشكل عام، والإخراج المسرحى بشكل خاص.

يؤكد (عطية) على أن المخرج (مطاوع) جعل المسرح المصرى أكثر غنى وثراء بما

قدمه من تجارب لم يشهدها على مدى تاريخه، فلامس بروحه الفنية الإبداعية الفذة القضايا الاجتماعية خاصة التى يعانى منها المجتمع المصرى، ونلمس ذلك من خلال عناوين المسرحيات المختلفة، فمسرحيات مثل (الفرافير، ياسين وبهية، حسن ونعيمة، وطنى عكا، شهرزاد، الوافد، امرأة العزيز) كلها تُعنى بالعمق الفكرى فى المجتمع المصرى والعربى بطرق مختلفة، وتعالج القضايا الأخلاقية التى تفشت فى المجتمع المصرى بسبب الظروف الاجتماعية كالفقر والبطالة وتدنى المستوى الثقافى، كما أن له مسرحيات تهتم بالوضع السياسى وتقدم تساؤلات حول هزيمة عام ١٩٦٧م منها: (دنيا البيانولا، السؤال، هاملت، أوديب، خشب الورد، اليهودى التائه، ليلة مصرع جيفارا، يا بهية وخبرينى، كوابيس فى الكواليس)، إذ قدم فى هذه المسرحيات العديد من النماذج المؤثرة التى تشرح بحزن صورة هذا الكائن الاجتماعى القائم بين مطرقة السلطة، ومأساوية الواقع المتردى. كما أظهر صورة الطاغية أو الزعيم المستبد، بشكل يقارب الواقع، وعرض للثورات والانتفاضات التى أحدثتها الشعوب العربية رغبة فى القضاء على أنظمة الحكم المتسلطة، فاتخذ (مطاوع) من المسرح وسيلة هامة من وسائل تثقيف الناس تماشيًا مع المقولة الشهيرة «أعطنى خبزًا ومسرحًا أعطيك شعبًا مثقفًا» والتى تعبر عن أهمية المسرح للشعوب فهو منبر للتوعية والتغيير، ويحفز الوعى الإنسانى على الانتفاض والثورة للارتقاء بالواقع إلى ما يستحقه الإنسان.

بدأ (عطية) بدراسة مشروع (مطاوع) المسرحى بعد عام ١٩٦٤م والذى تكرس للبحث فى الموضوعات الاجتماعية والسياسية المصرية وتأثيراتها فى المجتمع والكشف عن المسكوت عنه «وتقريب المسافة بين الجمهور والممثلين، بل والعمل على حث الجمهور على المشاركة بالرأى فى العرض»[1]، فيسعى فى خطابه إلى التعبير عن آمال وتطلعات الجمهور وفق تطور العملية المسرحية ومنظوماتها الفكرية والجمالية والتعبيرية، وقد مثلت عروضه الاتجاه السوسيولوجى بهدف توعية

(١) حسن عطية: فى الذكرى العشرين لرحيله كرم مطاوع، تجريبية مبدع واع .. بخسناه حقه، ضمن كتاب (حسن عطية أيقونة النقد المسرحى)، مصدر سابق، ص٤٠١.

المتلقى ودعوته إلى التغيير، فاشتغل (مطاوع) على هذا الأسلوب منذ بداياته لأنه الطريقة الأقرب لتناول القضايا التى تناقش الإنسان المصرى والعربى.

تناول (عطية) النصوص التى أخرجها (مطاوع) بدءًا من مسرحية (الفرافير) للكاتب (يوسف إدريس) والتى شاهدها (عطية) عام ١٩٦٤م فى مبنى المسرح القومى عندما عُرضت لأول مرة، ويقول فى ذلك: «ورغم أنى لم أستطع رؤية نصف المسرحية، أقصد نصف العرض الجارى فى عمق المسرح فلم أر (ناهد سمير) زوجة الفرفور ولا أولادهما الكثر، وذلك بسبب زاوية الرؤية السيئة لمعمار بلكون مبنى المسرح القومى، الذى يبدو أنه كان مصنوعًا لـ(سمعية) العرض المسرحى، إلا أن ما جذبنى جدا فى العرض هو محاولة دمج منصة العرض بصالته ...صياغة سينوغرافيا العرض بصورة تجريدية لا تشى بأية سمة مكانية أو زمنية، وبصورة تختلف عما شاهدته وقتها من عروض»[١]. ثم تحدث عن (إدريس) وعن المقالات النقدية الثلاث التى نشرها الكاتب حول مسرحيته هذه بعنوان (نحو مسرح مصرى)، ويتساءل عن غاية هذه المقالات بقوله: «هل كتبها إدريس بعد كتابة نصه على هذه الصيغة التجريبية ، ونشرها ليبرر ظهوره، خاصة أنها ستصبح فيما بعد مقدمة أساسية للنص المنشور؟، أم أن أفكارها هى التى أدت لكتابة النص بالشكل الذى ظهر عليه؟، لاسيما وأن للنص نهايتين وافق على الأولى منهما عضوا لجنة القراءة بالمسرح القومى (أحمد رشدى)و(أحمد عباس صالح) ، بينما وافق العضو الثالث (محمد عودة) على النهاية الثانية، وهى التى كتبت أولًا وعرضت على المسرح»[٢]، ويصل إلى أن الهدف الأساسى من تلك المقالات هو الدعوة إلى شكل مسرحى عربى اعتمادًا على التراث العربى والأشكال المسرحية العربية كالأراجوز والحكواتى، أى بما يؤكد الهوية المصرية والعربية وما يتناسب مع عاداتنا وذائقتنا، ويؤكد على أن تلك المقالات دارت كلها حول الهوية المسرحية، وضرورة تخطى الصيغ البنائية الأوروبية لكتابة الدراما المسرحية وعرضها.

---

(١) حسن عطية: فى الذكرى العشرين لرحيله كرم مطاوع، تجريبية مبدع واع .. بخسناه حقه، مصدر سابق، ص٤٠١ _ ٤٠٢.

(٢) المصدر نفسه، والصفحة نفسها.

ثم تطرق للعرض الثانى للمسرحية والذى عرض بمبنى المسرح العائم بالنيل وهبط فيه (عطية) من بلكون المسرح لصالته، وتابع حركة الممثلين عن قرب ورأى أن المخرج قد اهتم كثيرًا «بتحريك ممثليه فى كل مكان بفضاء المسرح وصالته، وعمل على حضور الممثل وقضيته، دون استمالة عاطفية، أو إغراق فى إيهامية ما يحدث، ودونما اهتمام بمنطقية حركة الزمن وحضوره الجاثم على الشخصيات، خالقًا بالفعل مسرحًا فقيرًا بلا بهرجة شكلية، مسرحًا ناقدًا للمجتمع بسخرية حادة لا تنسفه بل تعمل على تنبيهه لتجاوز سلبياته»[1].

ويؤكد (عطية) أن مسرح (مطاوع) كان مسرحًا ساخرًا، مبنيًّا على النقد الشعبى اللاذع لبعض نقائص المجتمع، فصور شخصية الفرفور البطل الذكى الذى يعرى الواقع بطريقه مضحكة ومسلية، وينتقد النماذج البشرية انتقادًا لاذعًا ساخرًا بهدف التطوير والتغيير وتحويل حال واقعهم إلى واقع أفضل بدون فوارق طبقية.

وعليه يمكن القول إن مسرح (مطاوع) كان مسرحًا تجريبيًّا، اعتمد فيه على تقنيات المسرح البريختى فجعل الجمهور قريبًا من العملية المسرحية، وأدخل عناصر من الفرجة الشعبية بالاستفادة من كل تقنيات التراث. وحاول (مطاوع) أن يقدم عروضًا هادفة وذلك بتقديم رؤية خاصة للواقع، فبنظرة سريعة للعروض التى قدمها كمخرج أو كممثل حاول تقديم رؤية مغايرة تتسم بالجرأة والشجاعة، فنرى أن مسرحية (مأساة جميلة) للشاعر (عبد الرحمن الشرقاوى)جاءت لتطرح ثورة الجزائر ونضال الشعب من أجل الاستقلال فهى مسرحية سياسية بامتياز، وكذلك مسرحية (الفتى مهران) للشاعر نفسه جاءت لتطرح موضوع الديكتاتورية للسلطة الحاكمة بالاعتماد على التراث الشعبى، ويرى الناقد (عطية) أن المخرج تحمس للنص «باعتباره (دراما شعرية) ... توفرت فيه كل عناصر الدراما الأساسية، ومع ذلك فقد قام بحذف الكثير من الفقرات الشعرية التى جاءت فى مونولوجات الشخصيات الرئيسية وقصائدها الغنائية الطويلة، كما اختصر دور «مى» زوجة «مهران»، مركزًا على الحدث وسيرورته الدرامية، وألغى المنظر المسرحى المحدد

(١) حسن عطية: فى الذكرى العشرين لرحيله كرم مطاوع، تجريبية مبدع واع .. بخسناه حقه، مصدر سابق، ص٤٠٢ _ ٤٠٣.

فى إرشادات النص، وأحل محله منظرًا جبليًّا يتلون بإضاءة موحية وفقًا للتغيرات النفسية المصاحبة للحدث، فأضاف بذلك لمنهجه الإخراجى سمة التعبيرية الراقية، التى لا تهرب من الواقع أو تنغمس فى لاوعى الشخصيات، بل التى تعبر عما يختلج فى أعماقهم من مشاعر إنسانية مضطربة أو صاخبة»[1]، وبرؤية إخراجية استوعبت إلى حد كبير المحمولات الفكرية والفلسفية والشعرية للنص المؤلف، إذ بث العرض رسائل عديدة اتسمت بالبساطة والغموض أحيانًا بالاعتماد الكبير على أداء الممثل الذى اعتبره المخرج أهم عامل لإتمام العرض المسرحى وعن طريقه يتعرف الجمهور على النص المسرحى المُقدم على خشبة المسرح، «فالممثل عنده ليس دمية ماريونيت يحركها، بل حضور مشع يشاركه فى تقديم عرض يثير وعى المتلقى ويحرك المجتمع لتغيير ذاته والتقدم نحو الغد القادم لا محالة»[2].

ومن النصوص الأخرى التى قدمها المخرج (مطاوع) للشاعر (عبد الرحمن الشرقاوى)مسرحية (وطنى عكا) والذى قام بإعادة ترتيبه وتنسيقه، للحصول على صيغة تناسب الرؤية الإخراجية، فعمل بطريقة (الديكوباج) « لشحنه بدلالات كثيرة ناتجة عن هذا الترتيب الجديد للمشاهد وتعاقب حدوثها بفضاء المسرح بإيقاع محسوب، بحيث لا يقدم الفصل الأول كاملا على الأرض الفلسطينية، والثانى كاملا وسط الكيان الصهيونى، والثالث يعود به للأرض الفلسطينية ، بل يقدم مشهدًا من هنا وآخر من هناك، بعد أن أقام منظرًا مسرحيًّا مركبًا يضم مكانى كلًّا من المتصارعين، ويتبادل تجسيد المشاهد فى متوالية منضبطة، تجعل الصراع مشتعلًا بفضاء المسرح»[3]. وركز فيها على عرض الهم القومى للإنسان العربى، وتوجيه النقد للسلطات، وأثبت (مطاوع) قدرة المسرح على التجريب والتحديث والتجاوز، وجعل منه حقلًا خصبًا تتنوع فيه التجارب، فقدم البديل الجيد المبنى على أفكار ورؤى متجددة بالانطلاق من التجارب السابقة، فهو حين أخرج مسرحية (وطنى

(١) المصدر نفسه، ص٤٠٥.

(٢) حسن عطية: فى الذكرى العشرين لرحيله كرم مطاوع، تجريبية مبدع واع .. بخسناه حقه، مصدر سابق، ص٤٠٥.

(٣) المصدر نفسه، ص٤٠٥ _ ٤٠٦.

عكا) وضعها تحت المجهر لمعرفة جوهرها وإعادة هيكلتها بشكل جزئى، ومن ثم إخراجها بشكل جديد وفق منهج يتماشى مع التطورات الحاصلة فى المجتمع الجديد.

وأشار (عطية) إلى مسرحية (ثأر الله) التى أخرجها (مطاوع) وهى التجربة الرابعة مع الشاعر (عبد الرحمن شرقاوى)، وقدمها على المسرح القومى لمرة واحدة باعتبارها بروفة، ولم تقدم بعد ذلك رسميًّا كعرض، ولم يُجسد بها شخصية (الحسين) بعد رفض مؤسسة الأزهر عرض المسرحية.

وقد استطاع (مطاوع) أن يتفاعل مع ظروف مجتمعه المصرى، حيث سلط الضوء على تلك الظروف من خلال أعماله المسرحية والتى عبرت عن الطبقة الكادحة من أبناء الشعب المصرى، فالمبدع المسرحى يجب أن يتفاعل مع بيئته الاجتماعية التى يحيا بها، بشكل فنى جديد وأسلوب يتجاوز الشكل التقليدى بهدف الوصول إلى الحقيقة الفنية، وليس بغية تحقيق نجاح تجارى، فقدم (شهرزاد) لـ(توفيق الحكيم) أواخر عام ١٩٦٦م بفرقة المسرح القومى مستغلًّا القرص الدوار ليقدم الأوجه الثلاثة لـ(شهرزاد)، كما انعكست على عقل (شهريار) وقلب وزيره وحسية عبده، ومسرحية (الوافد) للكاتب (ميخائيل رومان) عام ١٩٦٦م لفرقة قصر ثقافة مسرح مطروح، وفى العام نفسه قدم لفرقة مسرح الجيب نص الكاتبة اللبنانية (هدى زكا) مستخدمًا ستارة بيضاء غطت الحائط الرابع لفضاء المسرح بأكمله، وبالإضاءة الموحية نرى شخصياته منغمسة فى حدثها الدرامى وكأنها أحلام تجرى فى لاوعى البطلة، وتوالت العروض التى قدمها (مطاوع) بأسلوبه التجريبى الحداثوى فقدم (كوابيس فى الكواليس) للكاتب (سعد الدين وهبة)، و(رسالة إلى جونسون) للكاتب (عبد الرحمن الشرقاوى)، ومسرحيتين للكاتب الجزائرى (كاتب ياسين) هما (الأسلاف يتميزون غيظا)، و(مسحوق الذكاء)، وقدمهما على المسرح فى سهرة واحدة[1].

ويرى الباحثان أن التجدد هو أهم ما يمكن أن يميز المخرج المسرحى الذى يبحث عن التغيير والحداثة والمعاصرة، على أن يكون الجديد ذا قيمة يضفى على النص

(١) حسن عطية: فى الذكرى العشرين لرحيله كرم مطاوع، تجريبية مبدع واع .. بخسناه حقه، مصدر سابق، ص٤٠٦ _ ٤٠٧.

رؤية مفيدة ومهمة للعمل المسرحى. وهذا بالفعل ما عمل عليه (مطاوع) فى عروضه المسرحية.

قدم (مطاوع) مسرحية (ليلة مصرع جيفارا) للكاتب (ميخائيل رومان) على المسرح القومى موظفًا المكان ليتلاءم مع عرضه المسرحى وليُضفى الألفة بين الجمهور والنص، مستخدمًا « أشعار «نجم» وممتدًا بخشبة المسرح بلسان طويل بوسط الصالة، فى أول تغيير سينوجرافى لفضاء هذا المسرح، تأكيدًا لمنهجه الإخراجى الساعى لتحطيم كافة أشكال التماهى مع ما يحدث على المسرح، وكأنه شريحة من الحياة، فالعرض المسرحى عنده هو محاكمة درامية ممسرحة تتطلب عقلًا واعيًا يحكم على ما يراه دون أى تعاطف ميلودرامى معه»[1].

وهكذا قدم (عطية) دراسة وافية واستذكار لأحد المخرجين المسرحيين البارزين فى الوطن العربى، ودراسة أهم ما جاءت به عروضه المسرحية، وأفكاره، وتطلعاته، وهو جزء من الوفاء لهذا الجيل المسرحى الخالد الذى ينتمى له المخرج والممثل (كرم مطاوع).

ومما تجدر الإشارة إليه هو أن الناقد (عطية) قدم نقده المسرحى بمستوى التجارب المسرحية، فلم يقف نقده عند حدود النص المسرحى، وإنما تجاوزه إلى بقية العناصر التى يتشكل منها العرض، فاهتم بالإخراج المسرحى، فتناول مخرجين بارزين على مستوى الوطن العربى، وتحدث عن أمكنة العرض المسرحى، وعن الديكور المستخدم فى العرض، وإن كان أحيانًا كثيرة مجرد وصف عام دون تفسير مكوناته وارتباطه مع فلسفة العرض، لكنه اهتم باستعراض العروض المسرحية وأحداثها والغاية من تقديمها، أى أنه اهتم بالفكرة الفلسفية للعمل المسرحى، كونها أهم ما يميز العرض عن بقية العروض، والمخرج يستقى رؤيته الفلسفية من النص ثم يقوم بإعادة هيكلتها فى عرض مسرحى، وهذا ما تعرض له (عطية) مما جعل مقالاته ذات أهمية كبيرة، كونها تدخل فى تحليلات عميقة، ويُستفاد منها كثيرًا فى البحوث والدراسات النقدية.

---

(١) المصدر نفسه، ص٤٠٧.

# الخاتمة (النتائج)

من خلال دراسة المنهج النقدى السوسيولوجى، توصل الباحثان إلى مجموعة من النتائج العامة، وكما هو مبين أدناه:

١. ارتبط النقد السوسيولوجى بإظهار المضامين الاجتماعية والسياسية والأخلاقية، بالانطلاق من النقد الماركسى الأيديولوجى الذى يُعنى بربط المضامين بالجدلية الماركسية التى سيطرت على القضايا الأدبية والنقدية.

٢. إن المنهج السوسيولوجى ناجح فى التعامل مع الأعمال الإبداعية من خلال الاعتماد على التحليل الوصفى والتفسيرى للوصول إلى الرسالة المحورية أو الفكرة المهيمنة على نسيج العمل الإبداعى، بعد أن يتم رصدها تاريخيًّا وواقعيًّا.

٣. يرتبط النقد بالإبداع المسرحى، ويتكئ عليه، ويستمد منه مسوغات وجوده، وأسباب استمراره، ليضحى كيانًا مساهمًا فى توجيه هذا الإبداع نفسه الذى كان علة وجوده.

٤. إن الدراما المسرحية أصبحت وسيلة هامة من وسائل نقل ثقافة المجتمعات، وتوعية المتلقى بالواقع بكافة جوانبه الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والثقافية.

٥. المسرح عمومًا ممارسة ثقافية تحددها المرجعيات الاجتماعية، فكلما حدث تغيير فى المجتمع، يتبعه تغيير فى الفن المسرحى، وهذا دليل واضح على شدة التصاق الأعمال المسرحية بالحياة والمجتمع.

٦. إن الخطابات النقدية تمثل منجزًا نقديًّا فى مجال النقد السوسيولوجى، لأنها جاءت فى سياق تدعيم النقد السوسيولوجى فى الوطن العربى كرؤية وطرحًا وإضافةً، إذ قومت فى هذه المرحلة الكثير من المقولات والأطروحات الإشكالية والمثيرة، وعالجت بكل جدية مشكلات المجتمع، وركزت على الطبقة الكادحة العاملة، وبهذا ظهرت المسرحيات الجادة التى تستقى شخصياتها وموضوعاتها من هذه الطبقة.

٧. تعتبر الظروف الحياتية للناقد نوعًا من المؤثرات الفكرية التى أثرت فى مسيرته النقدية، وساعدته كثيرًا على توسيع ملاحظاته وتنمية معلوماته.

٨. إن تحليل خطاب الناقد فى النقد المسرحى يكشف عن تنوع الصيغ التى طرحها والتى تمثلت فى أن المسرح تمثيل للمجتمع، وحديثه عن الانعكاسية والمسرح الهادف والاشتراكية، يدل على جهوده وسعيه فى ملاحقة تغيرات الواقع العربى بشكل عام، والمصرى بشكل خاص، سياسيًّا واجتماعيًّا واقتصاديًّا وثقافيًّا، لتحقيق صورة الإصلاح.

ومن خلال دراسة نماذج تحليلية لدراسات نقدية للناقد حسن عطية تم تحليلها على وفق منهج نقد النقد، يمكننا أن نستخلص مجموعة من النتائج على النحو التالى:

## نموذج رقم (١)

١. انتقى (عطية) بعض المناهج النقدية فى تعامله مع الخطاب المسرحى المدروس، فاتبع المنهج الاجتماعى والمنهج الوصفى والمنهج المعيارى فى آن واحد، فهو يضع معيارًا معينًا لقياس الإيجابيات والسلبيات التى تنبثق من الخطاب المسرحى، ذاكرًا الإيجابيات فى البداية، ثم يشرع بذكر السلبيات انطلاقًا من الواقع الذى يعيشه الناقد.

٢. جمع (عطية) فى دراسته بين النص المسرحى والمعالجة الإخراجية، وسار بهما بشكل متوازٍ إلى نهاية الدراسة، فتصدى للعرض المسرحى دون أن يهمل النص وذلك لتحديد التغيرات التى يضيفها المخرج على النص المسرحى أثناء مرحلة إخراجه.

٣. اهتم (عطية) بالدراما الشعبية فى خطابه النقدى، ونادى بالعودة إلى التراث واستثماره قراءةً واستنباطًا وتوظيفًا وتناولًا، لأنه لا يقل أهمية أو ثقافة أو فكرًا عن الفكر الحداثى الراهن.

٤. كشف (عطية) عن الإطار التشكيلى للعرض المسرحى بدقة متناهية واصفًا الألوان والارتفاعات والكتل، والذى يقدم الاتجاه السوسيولوجى للعمل الإبداعى وينظر إلى المجتمع فى كليته.

## نموذج رقم (٢)

١. أولى (عطية) أهمية كبيرة للأعمال المسرحية ذات المضامين الاجتماعية، إذ يعدها أعمالاً مسرحية مكتملة فنيًّا وجماليًّا، لذا فهو يصنف مسرحية (فوينتى أوبيخونا) ضمن الأعمال المسرحية العظيمة لأنها مشبعة بالدلالات التاريخية والاجتماعية.

٢. استعمل (عطية) منهجية سوسيولوجية وفلسفية لاستقصاء دلالات البنية وتفسير معناها، وذلك بإعطاء صورة سوسيولوجية عن النص المسرحى الأسبانى الذى يشكل وعيًا جمعيًّا، وإيجاد العلاقة المشتركة بينه وبين الأحداث الواقعية التى تحدث فى المجتمع العربى ليعطيه أبعادًا أخرى، أى تفسير النص فى إطار المعادلة الاجتماعية.

٣. وظف (عطية) دراسته للنص أكثر من العرض، وكان معظم ما كتبه عن العرض هو انطباعات ذاتية لا غير، إذ لم يوضح أسلوب استخدام المخرج لإمكاناته الذاتية فى هذا العرض وطريقة توظيفه لطاقاته الإبداعية من خلال الممثل والإطار التشكيلى والإلقاء والموسيقى، بل اكتفى بمجرد إشارات عابرة وسطحية دون الخوض فى التفاصيل الدقيقة.

٤. انشغل (عطية) بشرح البنية الاجتماعية – السياسية للنص المسرحى، وقراءة النص من خلال التركيز على ثقافة الكاتب وتوجهاته الفكرية، ومعرفة سماته النفسية والأخلاقية، لأن قراءة النص بعيدًا عن كاتبه يبقى ناقصًا للمصداقية، فالكتابة مرآة الكاتب تعكس صورة تفكيره، وتفصح عن زوايا اهتماماته، لذلك يفضل (عطية) القراءة السوسيولوجية فى النقد مع الاحتكاك قليلًا بالمنهجين التاريخى والوصفى.

## نموذج رقم (٣)

١. عالج (عطية) قضية العولمة، وكيف أثرت فى تطور المجتمعات اجتماعيًّا وسياسيًّا وفكريًّا، وحاول فى دراسته هذه بيان وتوضيح أبعاد العولمة ومخاطرها على الثقافة العربية وتأثيراتها للتعرف عليها، فشرح مفهوم العولمة، وكيف نشأت وفى

أى بيئة، وكشف أهدافها القريبة والبعيدة، وطرح فى قراءته تساؤلات حول أبعاد وعلائق العولمة على مستقبل العالم العربى.

٢. أكد (عطية) على أن المسرح بحاجة كبيرة إلى الاتكاء على التراث والحكايات الشعبية العربية فى صياغة النصوص المسرحية، رغم أنه كان منفتحًا على المسارح الأوروبية واستفاد من الثقافات المسرحية الأخرى، وعد المسرح انعكاسًا لما يدور فى المجتمع من أحداث ومتغيرات محلية أم عالمية، لذا من المنطقى أن يقوم الكاتب المسرحى بالتعبير عن تلك التغيرات، وما سوف تطرحه أو تنتجه فى المستقبل، إضافة إلى التعبير عن الثورات التى ترفض ما يحدث فى المجتمع سواء سياسيًّا أو اقتصاديًّا أو اجتماعيًّا.

٣. إن دراسة (عطية) فى النقد المسرحى تهتم بجمالية عنصرين متفاعلين فى النصوص المسرحية العنصر الأول: الأثر الذى يتركه العمل ويحدده النص، والثانى: التلقى الذى يهتم بالكيفية التى تم بها تلقى النص فى لحظة تاريخية بعينها. فالقيمة الجمالية للعمل المسرحى تقف عند تجاوز أفق التوقع للمتلقى وقلب الموازين المتعارف عليها، والمتلقى ينسجم تمامًا مع كل جديد يؤدى إلى استفزازه باستمرار، يحفزه ويجذبه للمتابعة، لذا فإن قمة الالتقاء بين التأثير والتلقى تؤكد على نجاح العمل المسرحى.

٤. أشار (عطية) إلى حاجة المجتمع للمسرح الواقعى، لإعادة بنائه من جديد، فلا بد من البحث عن لغة مسرحية حقيقية، تجد قبولًا من الجماهير الذين يتكلمونها، لأنها تعبر عن واقعهم وحياتهم، لغة تكون أكبر من اللفظ وأوسع من الإشارات والأصوات، لغة قادرة على بث الدلالات المتعددة، فالنص المسرحى نسيج غنى جدا بالمفاهيم والدلالات، والعرض المسرحى هو جوهر العملية الإبداعية، ويتكامل بالاعتماد على جهود مجموعة متكاتفة تكون فريقًا واحدًا لتشكيل الفضاء الدلالى للعملية الإبداعية.

## نموذج رقم (٤)

١. كرس (عطية) جهوده النقدية فى تأصيل المسرح المصرى والبحث عن جذوره التاريخية والجمالية، مطبقًا فى ذلك النظريات الأيديولوجية فى دراسته للمسرحية العربية.

٢. إن مهمة النقد المسرحى هى تشكيل وعى المتلقى بقيمة العمل الإبداعى وخصائصه ومعاييره الثابتة، ويسترشده فى تعرف الأعمال الجيدة وتمييزها عن الأعمال الرديئة، والكاتب المبدع الذى يصوغ الحقيقة الإنسانية بخياله الخلاق والكاتب الزائف الذى يراوغ.

٣. التزم الناقد (عطية) بسمات الناقد السوسيولوجى من موضوعية ومنهجية وإصدار الأحكام، من خلال تحليل وتفسير العمل المسرحى، وإبراز دلالاته الاجتماعية والتاريخية الكامنة فيه، ومن ثم تقييمه بذكر الإيجابى والسلبى.

٤. ربط (عطية) قضية تطور المسرح بمسائل عدة، منها تطور المجتمعات التى يتطور المسرح من خلالها، ويتعلق ذلك بتوجهين فكريين وهو ارتكاز مصر على الحضارة الفرعونية، ودخول الثقافتين الفرنسية والإنجليزية إلى مصر، اللتين منحتاها المدفع والمطبعة والصحيفة والمسرح، إضافة إلى موقع مصر الجغرافى، ولغتها الحاملة لثقافة ممتدة لقرون طويلة خلت، وتواصل الكاتب والمبدع مع تقاليده وتراثه وعدم الاستغناء عنه، وتمسكه بالأصالة المتوارثة عبر الأجيال.

## نموذج رقم (٥)

١. يرى (عطية) أن الكاتب المسرحى المصرى من أكثر المسرحيين تمثيلًا لطموحات المسرحية المصرية المعاصرة، ومن أكثرهم استيعابًا لمهامها، وهى تقطع مسارها الجاد لإرساء ملامح بارزة للمسرحية المصرية الجديدة، كونه متعلق دومًا بقضايا المجتمع الكبرى، ودائم الخوص بكامل وعيه فى موروثاته وتاريخ مجتمعه للكشف عن هذا الجدل المضمر بين اللحظة الراهنة الساخنة التى يعيشها وما حدث بأمس هذا المجتمع بمعناه الوطنى والإنسانى معًا، وما يصبو أن يكونه فى الغد القادم.

٢. استخدم (عطية) المنهج السوسيولوجى فى نقده لهذه الدراسة، لأنه يقيس موضوعات وأحداث النصوص وشخوصها بالواقع المصرى المعاش، خارج الوعى الفردى من خلال رصد التحولات الاجتماعية والسياسية والفكرية والأخلاقية فى المجتمع المصرى، وفضح الازدواجية الطبقية المضمرة أحيانًا فى الحوار وفى الشخصية وفى السلوك.

٣. حلل (عطية) نصوص (الدويرى)المسرحية ومحص كل أجزائها، وعمل على بيان المواطن التى أجاد فيها (الدويرى)ومواضع التقصير والخلل، ويتجلى الوجود السوسيولوجى فى النقد لدى ناقدنا فى تسليط الضوء على البيئة الاجتماعية المحيطة بالنصوص المسرحية ضمن سياقها التاريخى قبل تتبع تجلياتها ومظاهرها عبر الدراسة النصية.

٤. إن دراسة (عطية) هذه تنتمى إلى النقد التطبيقى الذى يوظف عددًا محدودًا من المقولات النقدية النظرية لمعالجة نصوص (الدويرى)المسرحية، ولا يتوقف عند الجانب النظرى، وهذه إشارة إلى أن الممارسة النقدية العربية والمصرية تحديدًا، قد أسهمت فى تقديم بعض التصورات النقدية العامة، فغلبة النقد التطبيقى على هذه الدراسة توجه القارئ إلى البحث عن مدى تحقيق أو عدم تحقيق التكامل فيما قدمه.

## نموذج رقم (٦)

١. رصد (عطية) التحولات التى طرأت فى حياة (مندور) وكيفية توظيفها فى كتاباته الأدبية ورؤيته للعالم بأدواته التى ينتمى إليها، وساهمت تلك التحولات فى تكوين ثلاث مراحل فى منهجه الجمالية (التأثيرية) والموضوعية (التحليلية)، والأيديولوجية التى تنظر إلى هذه المراحل الثلاث بعين سوسيولوجية تربط الفن بالمجتمع.

٢. أكد (عطية) على ضرورة البحث عن مصادر المسرحية، ودراسة حياة الكاتب وبيئته الخاصة وثقافته، وتقصى التمرحلات التى مر بها والتغييرات التى أثرت فى كتاباته، ومعرفة الكتاب الذين قرأ لهم، وتتلمذ على أيديهم، وأخذ منهم، فهو يرى أن الكاتب يتأثر كثيرًا بفكر ومذهب أساتذته، ومحيطه، فمن غير الممكن أن يبدع الكاتب نصوصه من المطلق.

٣. اتسمت منهجية (عطية) فى نقد النقد التطبيقى لـ(مندور) بالموضوعية فى كثير من الأحيان، إضافة إلى أنه اقترب من (مندور) فى بعض توجهاته النقدية، انطلاقًا من شعوره بالمسؤولية تجاه الواقع الحضارى والثقافى، وانطلاقًا من إيمانه بالعقل، وإيمانه بالحق والعدل.

٤. يرتبط النص المسرحى ارتباطًا وثيقًا بتغيرات الحياة التى يعيشها الكاتب، ويتفاعل مع أزمنتها وأمكنتها، لذا تحدث (عطية) عن النص المسرحى وما يميزه عن بقية الأجناس الأدبية، كونه نصًّا مرنًا يمكن أن يتم إنتاجه فى أى زمان ومكان ليتناسب معه عبر توظيفه باستخدام التقنيات الإخراجية ورؤيتها فى الحركة والسينوغرافيا، وإضفاء تفاعلات ثقافية تتناسب مع رؤية المتلقى وثقافته.

## نموذج رقم (٧)

١. إن نقد (عطية) للخطاب المسرحى، يتمثل فى الوقوف عند الآفات الاجتماعية وتفسيرها من خلال التوغل فى تصوير واقع المجتمع المصرى فى كتاباته، مؤطرًا دراسته برؤية سوسيولوجية تستمد جوهرها الأنطولوجى من الفلسفة المادية الجدلية التى أسسها (كارل ماركس)، و(إنجلز) وطورها (لينين) ورفاقه.

٢. سلط (عطية) الضوء على الدراما المسرحية الاجتماعية كطروحات ومضامين جديدة، كان فيها الكثير من العمق والجرأة فى تناول القضايا الاجتماعية والفكرية، حيث تناولت هذه الدراما قضايا الصراع والتناقضات والظواهر الاجتماعية فى مصر بأبعادها المتعددة، كان أبرزها الصراع الطبقى والتناقضات الأخلاقية والسلوكية، إضافة إلى المستجدات الطارئة على الصراع الوطنى والقومى.

٣. أشاد (عطية) بمسرح الثورة وما وراءه من ثوار وحلمهم بتحقيق حلم التغيير، رغم عدم اكتمال حلمهم ودعوتهم فى تحقيق العدالة الاجتماعية، لعجز المؤسسات والأحزاب عن الانفلات من أسر نظام السوق الرأسمالى، لكنهم استمروا فى تفجير إبداعاتهم سواء فى الأغانى التى كان يؤلفها الشباب أو الشعارات أو النصوص المسرحية التى ألفت وتم عرضها عن الثورة.

٤. رصد (عطية) الحركة المسرحية فى مصر منذ البداية الأولى لها، وتتبع التسلسل الزمنى للمسرح، ونظر إليه باعتباره ظاهرة حضارية وثقافية وفكرية تفاعل

معها المجتمع المصرى، وتأثر بها لا سيما أن أصول المسرحية فى مصر عميقة بجذورها ومتنوعة عبر مسرحها ومتميزة، وتمثل عمقًا لمكونات هذا المسرح.

**نموذج رقم (٨)**

١. تتبع (عطية) كل التفاصيل والجزئيات الصغيرة والدقيقة التى تتصل بجوانب الصياغة التشكيلية فى نصوص (محفوظ) المسرحية، وبالمقابل قدم تحليلًا لجانب المضامين التى تنطوى عليها النصوص، وتفسير ما أرادت أن تقوله المسرحية بوصف الأحداث وطريقة تسلسلها وتقسيمها إلى عدد من اللوحات ومن ثم تحليلها، وإصدار الحكم عليها.
٢. اهتم (عطية) بالكشف عما تمارسه النصوص من آليات الحجب والاستبعاد والتحوير والكبت والخداع بالعودة إلى الأصول والبدايات لاستنطاقها، وبيان كيفية جريان الأمور على أرض الواقع، والكشف عن الوجه الآخر للأشياء، لذا نراه يُكثر من الشروحات والتعليقات تسهيلًا للفهم وإيضاحًا لمقاصد المؤلف سواء فى الدراسة أو فى الهوامش.
٣. إن (عطية) الناقد فى مسرحية (المطاردة) لم يضىء المواضع المظلمة فى النص لنتبصر دلالاته، فالنص لم يحظ بإضاءات نقدية تبرزه وتُعلى من قيمته الإبداعية.
٤. نقد (عطية) لنص مسرحية (مشروع للمناقشة) ينتمى إلى النقد المسرحى السوسيولوجى، لأنه المحور الأساسى الذى تدور حوله الدراسة النقدية، إذ كانت الظروف السياسية والاجتماعية سببًا فى ظهور هذه المسرحية التى جعلها (عطية) وسيلة تُسهم فى الكشف عن بعض الموجهات التى أثرت فى المضامين التى سعى (محفوظ) إلى بثها فى نصوصه المسرحية.

**نموذج رقم (٩)**

١. إن خطاب (عطية) فى نقده لإخراج (مطاوع) يتوخى الدقة والوضوح التى هى من أهم سمات الخطاب النقدى التى تحيل المتلقى إلى الحقل النقدى الذى يخوضه الناقد.

٢. اهتم (عطية) بتفسير عناصر الإخراج المسرحى من ديكور ومكوناته وحجم كتلته وارتباطه مع فلسفة العرض، والإضاءة والموسيقى التصويرية، كونها تخدم الصياغة الدرامية الجمالية للمسرحية.

٣. أكد (عطية) على أن المخرج (مطاوع) جعل المسرح المصرى أكثر غنى وثراء بما قدمه من تجارب لم يشهدها على مدى تاريخه، فلامس بروحه الفنية الإبداعية الفذة، القضايا الاجتماعية خاصة التى يعانى منها المجتمع المصرى، ونلمس ذلك من خلال عناوين المسرحيات المختلفة.

٤. نظر (عطية) إلى مسرح (مطاوع) على أنه مسرح ساخر، اعتمد على النقد الشعبى اللاذع لبعض نقائص المجتمع، إذ حاول (مطاوع) أن يقدم عروضًا هادفة وذلك بتقديم رؤية خاصة للواقع المعاش.

# قائمة المصادر والمراجع

## الكتب

### أولًا: المؤلفة


١. أحمد، سامى سليمان: حفريات نقدية: دراسات فى نقد النقد العربى المعاصر، (القاهرة: مركز الحضارة العربية، ٢٠٠٦م).

٢. أدونيس: سياسة الشعر: دراسات فى الشعرية العربية المعاصرة، (بيروت: دار الآداب، ١٩٨٥م).

٣. إسماعيل، عز الدين: الأدب وفنونه: دراسة ونقد، (القاهرة: دار الفكر العربى، ٢٠١٣م).

٤. الأعسم، باسم: نقد النقد المسرحى، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ٢٠١٢م).

٥. أمين، أحمد: النقد الأدبى، (القاهرة: كلمات عربية للترجمة والنشر، ٢٠١٢م).

٦. بن رشد، أبو الوليد: تلخيص كتاب أرسطوطاليس فى الشعر، (القاهرة: المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، ١٩٧١م).

٧. بومنير، كمال: النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت، (بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون، ٢٠١٠م).

٨. التمارة، عبد الرحمن: نقد النقد بين التصور المنهجى والإنجاز النصى، (عمان: دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، ٢٠١٧م).

٩. توفيقى، عبد الله: السيرة الذاتية: فى النقد العربى الحديث والمعاصر– مقاربة فى نقد النقد، (عمان: دار عالم الكتب الحديث ودار جدارا للكتاب العالمى للنشر والتوزيع، ٢٠١٢م).

١. حجازى، سمير سعيد: قضايا النقد الأدبى المعاصر، (القاهرة: دار الآفاق العربية، ٢٠٠٧م).

٢. حرب، على: نقد النص، (بيروت – الدار البيضاء: المركز الثقافى العربى، ١٩٩٥م).

٣. حمادى، وطفاء: الخطاب المسرحى فى العالم العربى ١٩٩٠-٢٠٠٦، (بيروت: المركز الثقافى العربى، ٢٠٠٧م).
٤. حمدان، محمد صايل: قضايا النقد الحديث، (عمان: دار الأمل للنشر والتوزيع، ١٩٩١م).
٥. خشفة، محمد نديم: تأصيل النص: المنهج البنيوى لدى لوسيان غولدمان، (حلب: مركز الإنماء الحضارى، ١٩٩٧م).
٦. خفاجى، محمد عبد المنعم: مدارس النقد الأدبى الحديث، (القاهرة: الدار المصرية اللبنانية للنشر والتوزيع، ١٩٩٥م).
٧. خليل، إبراهيم محمود: النقد الأدبى الحديث: من المحاكاة إلى التفكيك، ط٤، (عمان: دار المسيرة للنشر والتوزيع، ٢٠١١م).
٨. الدحيات، عيد: النظرية النقدية الغربية من أفلاطون إلى بوكاشيو، (بيروت المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٧م).
٩. الدغمومى، محمد: نقد النقد وتنظير النقد العربى المعاصر، (الدار البيضاء: مطبعة النجاح الجديدة، ١٩٩٩م).
١٠. دوارة، فؤاد: نقاد الأدب: محمد مندور، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٦م).
١١. راغب، نبيل: النقد الفنى، (القاهرة: دار مصر للطباعة والنشر، ب.ت).
١٢. زرفاوى، عمر، وفريد زغلامى: نقد النقد: مقولاته النظرية وآلياته التطبيقية، (ألمانيا: مؤسسة نور نشر، ٢٠١٧م).
١٣. زكى، أحمد كمال: النقد الأدبى الحديث: أصوله واتجاهاته، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٢م).
١٤. السعافين، إبراهيم، وخليل الشيخ: مناهج النقد الأدبى الحديث، (عمان: منشورات جامعة القدس المفتوحة، ١٩٩٧م).
١٥. سلام، أبو الحسن: مباهج القراءة المسرحية المنتجة: قراءة نقدية ليست للجميع، (الإسكندرية: دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ٢٠١٩م).

١٦. السلطانى، عبد العظيم: مقاربات فى تنظير نقد النقد الأدبى، (دمشق: تموز ديموزى للطباعة والنشر، ٢٠١٨م).
١٧. الشايب، أحمد: أصول النقد الأدبى، ط١٠، (القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، ١٩٩٤م).
١٨. شعراوى، عبد المعطى: النقد الأدبى عند الإغريق والرومان، (القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية، ١٩٩٩م).
١٩. صالح، بشرى موسى: المفكرة النقدية، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ٢٠٠٨م).
٢٠. صغير، نبيل محمد: تشريح المرايا فى نقد مشروع عبد العزيز حمودة، (بيروت: منشورات ضفاف ومنشورات الاختلاف، ٢٠١٥م).
٢١. ضيف، شوقى: النقد، ط٥، (القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٤م).
٢٢. ضيف، شوقى: فى النقد الأدبى، ط٩، (القاهرة: دار المعارف، ٢٠٠٤م).
٢٣. عبد الصمد، محمد أمين: سنوات من العطاء: المكرمون، (القاهرة: إصدار المهرجان القومى للمسرح المصرى الدورة الثامنة، ٢٠١٥م).
٢٤. العشماوى، محمد زكى: دراسات فى النقد المسرحى والأدب المقارن، (القاهرة: دار الشروق، ١٩٩٤م).
٢٥. عصفور، جابر: نظريات معاصرة، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م).
٢٦. عطية، حسن: الثابت والمتغير: دراسات فى المسرح والتراث الشعبى، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩م).
٢٧. دليل المتفرج الذكى إلى المسرح والمجتمع، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسة الإبداع المسرحى رقم٧، ٢٠١٧).
٢٨. رأفت الدويرى .. مطاردة الإبداع وجدل الأزمنة، (القاهرة: إصدار المهرجان القومى للمسرح المصرى، الدورة السادسة، ٢٠١٣م).
٢٩. زمن الدراما، (القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة كتابات نقدية رقم ٢٥٧، ٢٠١٨م).

٣٠. سوسيولوجية الفنون المسرحية: تحولات البنية وحضور المتلقى، (القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٤م).
٣١. السينما فى مرآة الوعى، (القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٣م).
٣٢. فضاءات مسرحية، (القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٦م).
٣٣. المختصر المفيد فى المسرح العربى الجديد: المسرح فى مصر، (الشارقة: الهيئة العربية للمسرح، ٢٠٠٩م).
٣٤. نجيب محفوظ كاتبًا مسرحيًّا وسينمائيًّا، (الشارقة: الهيئة العربية للمسرح، سلسلة دراسات رقم ٤٩، ٢٠١٩م).
٣٥. عمر، جمال: رؤى تجريبية فى المسرح المعاصر، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٤م).
٣٦. العمرانى، فاروق: تطور النظرية النقدية عند محمد مندور، (القاهرة: الدار العربية للكتاب، ١٩٨٨م).
٣٧. عياد، شكرى محمد: المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، (الكويت: المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة رقم ١٧٧، ١٩٩٣م).
٣٨. غيلوفى، خليفة: التجريب فى الرواية العربية: بين رفض الحدود وحدود الرفض، (تونس: الدار التونسية للكتاب، ٢٠١٢م).
٣٩. فضل، صلاح: مناهج النقد المعاصر، ط٥، (القاهرة: أطلس للنشر والإنتاج الإعلامى، ٢٠٠٥م).
٤٠. قصاب، وليد: مناهج النقد الأدبى الحديث: رؤية إسلامية، ط٢، (دمشق: دار الفكر، ٢٠٠٩م).
٤١. قطوس، بسام: إستراتيجيات القراءة: التأجيل والإجراء النقدى، (إربد: مؤسسة حمادة ودار الكندى، ١٩٩٨م).
٤٢. كيلانى، محمد جمال: الاتجاه النقدى فى فلسفة أرسطو، (طنطا: دار ومكتبة الإسراء للطبع والنشر والتوزيع، ٢٠٠٧م).
٤٣. لطفى، عبد الحميد: علم الاجتماع، (بيروت: دار النهضة العربية، ١٩٧٧م).

٤٤. الماضى، شكرى عزيز: فى نظرية الأدب، (بيروت: دار المنتخب العربى للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٩٣م).
٤٥. محمد، رمضان بسطويسى: علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت: أدورنو نموذجًا، (القاهرة: مطبوعات نصوص ٩٠، ١٩٩٣م).
٤٦. المديونى، محمد: النقد المسرحى وموقعه من الحياة المسرحية: اليوم وغدًا، (الشارقة: الهيئة العربية للمسرح، ٢٠١٩م).
٤٧. المرزوك، عامر صباح: تاريخ وأدب المسرح العالمى، (عمان: دار الرضوان للنشر والتوزيع، ٢٠١٣م).
٤٨. وبشار عليوى: حسن عطية أيقونة النقد المسرحى، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسة الإبداع المسرحى، ٢٠٢٠م).
٤٩. مروة، حسين: النزعات المادية فى الفلسفة العربية الإسلامية، ط٢، مج١، (بيروت: دار الفارابى، ٢٠٠٨م).
٥٠. مندور، محمد: الأدب وفنونه، ط٥، (القاهرة: نهضة مصر للطباعة والنشر، ٢٠٠٦م).
٥١. المنيعى، حسن: المسرح الحديث: إشراقات واختيارات، (طنجة: الطوبريس للطباعة والنشر، ٢٠٠٩م).
٥٢. الموسى، أنور عبد الحميد: علم الاجتماع الأدبى: منهج سوسيولوجى فى القراءة والنقد، (بيروت: دار النهضة العربية، ٢٠١١م).
٥٣. مونسى، حبيب: نظريات القراءة فى النقد المعاصر، (وهران: منشورات دار الأديب، ٢٠٠٧م).
٥٤. ناصر، بتول قاسم: محاضرات فى النقد الأدبى الحديث، (بغداد: مركز الشهيدين الصدرين للدراسات والبحوث، ب.ت).
٥٥. هارون، رشيد: نقد النقد: دليل نظرى ودراسة تطبيقية فى منجز ياسين النصير، (الحلة: المركز الثقافى للطباعة والنشر، ٢٠١٤م).
٥٦. هلال، محمد غنيمى: النقد الأدبى الحديث، (القاهرة: دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٩٧م).

٥٧. هويدى، صالح: المناهج النقدية الحديثة: أسئلة ومقاربات، (دمشق: دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، ٢٠١٥م).

٥٨. وهبة، مجدى، ومحمد عنانى: درايدن والشعر المسرحى، (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٨٢م).

## ثانيًا: المترجمة:


٥٩. إتشن، جين: اللسانيات: مقدمة إلى المقدمات، تر: عبد الكريم محمد جبل، (القاهرة: المركز القومى للترجمة، ٢٠١٦م).

٦٠. إمبريت، إنريك أندرسون: مناهج النقد الأدبى، تر: الطاهر أحمد مكى، (القاهرة: مكتبة الآداب، ١٩٩١م).

٦١. إيزر، فولفغانغ: فعل القراءة: نظرية جمالية التجاوب فى الأدب، تر: حميد لحمدانى والجلالى الكدية، (فاس: منشورات مكتبة المناهل، ١٩٨٧م).

٦٢. بارت، رولان: مقالات نقدية فى المسرح، تر: سهى بشور، (دمشق: منشورات وزارة الثقافة، المعهد العالى للفنون المسرحية، ١٩٨٧م).

٦٣. بارجاس، دانيال، وآخرون: مدخل إلى المناهج النقدية فى التحليل الأدبى، تر: الصادق بن الناعس بن الصادق قسومة، (الرياض: إصدار جامعة الأمام محمد بن سعود الإسلامية، ٢٠٠٨م).

٦٤. بوكاشيو، جيوفانى: الديكاميرون، تر: صالح علمانى، (دمشق: دار المدى للثقافة والنشر، ٢٠٠٦م).

٦٥. بيتروف، س.: الواقعية النقدية فى الأدب، تر: شوكت يوسف، (دمشق: منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، ٢٠١٢م).

٦٦. بيرينجير، أنخل: نظرية ونقد المسرح، تر: سمير متولى وأمانى أبو العلا، (القاهرة: إصدار مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى ١٣، ٢٠٠١م).

٦٧. زيما، بيير: النقد الاجتماعى، تر: عايدة لطفى، (القاهرة: دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٩١م).

٦٨. سلدن، رامان: النظرية الأدبية المعاصرة، تر: جابر عصفور، (القاهرة: دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٩٨م).

٦٩. غرافييه، موريس: إبسن، تر: نيرفانا مختار حراز، (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨١م).

٧٠. غيروموف، ى.: الواقعية الاشتراكية: المنهج والأسلوب، تر: عدنان مدانات، (بيروت: دار ابن خلدون للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٧٥م).

٧١. فراى، نورثروب: تشريح النقد: محاولات أربع، تر: محمد عصفور، (عمان: دار الجامعة الأردنية للنشر والتوزيع، ١٩٩١م).
٧٢. كابان، فيليب، وجان فرانسوا دورتيه: علم الاجتماع: من النظريات الكبرى إلى الشؤون اليومية: أعلام وتواريخ وتيارات، تر: إياس حسن، (دمشق: دار الفرقد، ٢٠١٠م).
٧٣. كارلسون، مارفن: نظريات المسرح: عرض نقدى وتاريخى من الإغريق إلى الوقت الحاضر، تر: وجدى زيد، ج١و٢، (القاهرة: المركز القومى للترجمة، ٢٠١٠م).
٧٤. كالهون، كريغ: النظرية الاجتماعية النقدية: ثقافة الاختلاف، وتاريخه، وتحديه، تر: مروان سعد الدين، (بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، ٢٠١٣م).
٧٥. كامب، جان: الأدب الأسبانى، تر: بهيج شعبان، (بيروت: دار بيروت للطباعة والنشر، ١٩٥٦م).
٧٦. مجموعة من الكتاب: مدخل إلى مناهج النقد الأدبى، تر: رضوان ظاظا، (الكويت: المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة رقم ٢٢١، ١٩٩٧م).
٧٧. موريل، آن: النقد الأدبى المعاصر، تر: إبراهيم أولحيان ومحمد الزكراوى، (القاهرة: المركز القومى للترجمة، ٢٠٠٨م).
٧٨. هاوزر، ارنولد: الفن والمجتمع عبر التاريخ، تر: فؤاد زكريا، ط٢، ج٢، (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠١٤م).
٧٩. هوراس: فن الشعر، تر: لويس عوض، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧٠م).
٨٠. ويليك، رينيه: مفاهيم نقدية، تر: محمد عصفور، (الكويت: المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة رقم ١١٠، ١٩٨٧م).

• ٪بحنج×٩ظ ف٪في نمف٪ظقث ف٪بحف ثف مخ×٤تي

٨١. إلياس، مارى، وحنان قصاب حسن: المعجم المسرحى: مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، ط٢، (بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، ٢٠٠٦م).
٨٢. حمادة، إبراهيم: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، (القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٥م).
٨٣. راغب، نبيل: موسوعة النظريات الأدبية، (القاهرة: الشركة المصرية العالمية للنشر– لونجمان، ٢٠٠٣م).
٨٤. عبد النور، جبور: المعجم الأدبى، (بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٧٩م).
٨٥. عيد، كمال الدين: أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبى: قاموس منهجى لدراسة الفنون فى الوطن العربى، (الإسكندرية: دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ٢٠٠٦م).
٨٦. وهبه، مجدى، وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية فى اللغة والأدب، ط٢، (بيروت: مكتبة لبنان، ١٩٨٤م).

• المجلات والدوريات:

٨٧. الخطيب، محمد سمير: د.حسن عطية: رحيل الوريث الشرعى لجيل الستينيات فى النقد المسرحى، فى جريدة (مسرحنا)، السنة ١٣، العدد ٦٨٨، (القاهرة: هيئة قصور الثقافة، ٢/نوفمبر/٢٠٢٠م).
٨٨. الدغمومى، محمد: انتقال المفاهيم: نقد النقد، فى مجلة (علامات النقد)، العدد واحد وثلاثون، (جدة: النادى الأدبى الثقافى، فبراير ١٩٩٩م).
٨٩. دياب، محمد حافظ: النقد الأدبى وعلم الاجتماع: مقدمة نظرية، فى مجلة (فصول)، المجلد الرابع، العدد الأول، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، أكتوبر ونوفمبر وديسمبر١٩٨٣م).
٩٠. السلطانى، عبد العظيم: مصطلحات فى نقد النقد الأدبى، فى مجلة (آفاق أدبية)، السنة السابعة، العدد الأول، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ٢٠١٧م).
٩١. عصفور، جابر: نقاد نجيب محفوظ: ملاحظات أولية، فى مجلة (فصول)،

المجلد الأول، العدد الثالث، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، أبريل ١٩٨١م).

٩٢. علوانى، عماد، ورنا رأفت: حسن عطية: أحد رموز التنوير فى النقد الفنى والأدبى المعاصر، فى جريدة (مسرحنا)، السنة ١٣، العدد ٦٧٥، (القاهرة: هيئة قصور الثقافة، ٣/أغسطس/٢٠٢٠م).

٩٣. القسنطينى، نجوى الرياحى: فى الوعى بمصطلح نقد النقد وعوامل ظهوره، فى مجلة (عالم الفكر)، المجلد الثامن والثلاثون، العدد الأول، (الكويت: المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، يوليو- سبتمبر ٢٠٠٩م).

٩٤. محمد، باقر جاسم: نقد النقد أم الميتانقد؟: محاولة فى تأصيل المفهوم، فى مجلة (عالم الفكر)، المجلد السابع والثلاثون، العدد الثالث، (الكويت: المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، يناير- مارس ٢٠٠٩م).

• مواقع الإنترنت:

٩٥. عبد الناصر، جمال: حسن عطية: النقد ساحة للاشتباك مع الأفكار التى تقدم فى المسرح، فى موقع الخشبة، بتاريخ ٢٠١٧/١٢/١٥، على الرابط أدناه:
https://al-khashaba.org/loqa

• ٪بحنم×-م٤ ٪فيجآحقكتي

٩٦. مقابلة الباحثين مع الناقد (حسن عطية) عبر برنامج (الواتساب)، يوم الجمعة الموافق ٢٠٢٠/٢/١٤م، الساعة السادسة مساءً.

# ملحق رقم (١)
## السيرة الذاتية والعلمية للناقد حسن عطية[١]

- حسن محمود حسن عطية.
- صحفى وناقد أدبى وفنى وأكاديمى.
- ولد بمدينة القاهرة ١٩٤٨م.
- حصل على شهادة البكالوريوس من قسم النقد المسرحى فى المعهد العالى للفنون المسرحية بأكاديمية الفنون ١٩٧١م وكان الأول على دفعته.
- عين فى الثقافة الجماهيرية بوزارة الثقافة ١٩٧٢م.
- حصل على دبلوم الإذاعة والتلفزيون من كلية الإعلام فى جامعة القاهرة ١٩٧٤م.
- عين فى المعهد العالى للفنون المسرحية بأكاديمية الفنون ١٩٨١م.
- حصل على دبلوم الدراما والنقد المسرحى من المعهد العالى للفنون المسرحية بأكاديمية الفنون ١٩٨٤م.
- حصل على شهادة الدكتوراه فى فلسفة الفنون عن رسالته (المنهجية السوسيولوجية فى النقد) من كلية الفلسفة والآداب بجامعة الأوتونوما فى مدريد/ أسبانيا ١٩٩٤م.
- أستاذ نظريات الدراما والنقد بأكاديمية الفنون وكلية الآداب جامعة القاهرة.
- عميد المعهد العالى للفنون المسرحية الأسبق.
- عميد المعهد العالى للفنون الشعبية الأسبق.
- رئيس الجمعية العربية لنقاد المسرح السابق.
- رئيس جمعية نقاد السينما المصريين الأسبق.
- عضو اتحاد كتاب مصر.
- عضو نقابة المهن التمثيلية.
- ترأس تحرير مجلة (الفن المعاصر) الأكاديمية المحكمة التى تصدر عن أكاديمية الفنون بالقاهرة.
- ترأس المركز الإعلامى ووحدة الإصدارات فى الأكاديمية.

---

(١) ينظر: عامر صباح المرزوك، وبشار عليوى: حسن عطية أيقونة النقد المسرحى، مصدر سابق، ص٩ ــ ١١.

- ترأس قسم التنشيط الثقافى بالمعهد العالى للنقد الفنى.
- أشرف وناقش عشرات الرسائل العلمية داخل وخارج مصر.
- عضو العديد من المجالس واللجان العلمية والترقيات فى حقول المسرح والسينما والتليفزيون.
- نشر العديد من الدراسات والمقالات النقدية منذ سبعينيات القرن الماضى فى المجلات والصحف الأجنبية والعربية والمحلية.
- ترجم وراجع العديد من النصوص والكتب المترجمة عن الأسبانية، وقدم أكثر من كتاب لمبدع مصرى وعربى فى مجالات القصة والرواية والمسرح والسينما والتلفزيون.
- نشر العديد من الكتب الخاصة بالمسرح والسينما والتلفزيون والفنون الشعبية زادت عن (٢٥) كتابًا.
- شارك فى العديد من الملتقيات والمهرجانات والمؤتمرات الدولية المسرحية والسينمائية والأدبية فى مصر والوطن العربى وأوروبا وأمريكا اللاتينية.
- عضو لجان تحكيم فى مهرجانات مسرحية وسينمائية داخل وخارج مصر.
- قدم للمسرح تجربة إخراجية واحدة فى سبعينيات القرن الماضى، وهى مسرحية (ليالى الحصاد) لمحمود دياب فى إحدى قرى المحلة الكبرى، والعمل من إنتاج الثقافة الجماهيرية.
- ترأس مهرجان المسرح القومى الدورة العاشرة والحادية عشر ٢٠١٧ و٢٠١٨م.
- توفى فى القاهرة ليلة يوم ٢٨ يوليو ٢٠٢٠م بسبب مرض عضال، ونعته المؤسسات الحكومية والثقافية وزملاؤه وطلبته ومحبوه والمواقع الإلكترونية، وأصدرت جريدة مسرحنا المصرية ملفًا خاصًا عنه شارك فيه مجموعة من المبدعين.
- مؤلفاته: عالم نجيب محفوظ (مشترك بالأسبانى)، الثابت والمتغير: دراسة فى المسرح والتراث الشعبى، المسرح العربى .. المسارح العربية (مشترك بالأسبانى)، فضاءات مسرحية، سناء جميل: زهرة صبار .. قمرية، الرومانسية: يوتوبيا السينما المصرية، ألفريد فرج: صانع الأقنعة المسرحية .. سبعون عامًا من العطاء (تحرير وتقديم)، نجيب محفوظ فى السينما المكسيكية،

السينما فى مرآة الوعى، من سيغير وجه العالم: مقالات فى مسرحيات نبيل خلف (مشترك)، سوسيولوجية الفنون المسرحية، عزت العلايلى: ملح الأرض .. وحلوها، كتاب تذكارى: إلى شهداء الفن والواجب دراما الخامس من سبتمبر (تحرير)، أربعة نجوم زاهرة فى سماء القاهرة، سينما أمريكا اللاتينية .. نجيب محفوظ بعيون مكسيكية، أضواء على السينما الأسبانية، المسرح فى مصر، هدى وصفى: المنهجية وحق الاختلاف، فاروق عبد القادر: النقد واستقلال الناقد، رأفت الدويرى: مطاردة الإبداع وجدل الأزمة، الدراما التلفزيونية: تحضير التاريخ.. تأريخ الحاضر، دليل المتفرج الذكى إلى المسرح والمجتمع، زمن الدراما، مسرحية المؤسسة (مراجعة وتقديم ودراسة)، نجيب محفوظ: كاتبًا مسرحيًّا وسينمائيًّا، ما المسرح.

# ملحق رقم (٢)

# الدراسات النقدية المنشورة فى الكتب

| ت | اسم المقال النقدي | سنة النشر |
|---|---|---|
| ١ | المسرح الشعبى ومشكلة المصطلح | ١٩٨٩م |
| ٢ | وماذا بعد أن انفض المولد ياعنتر | ١٩٨٩م |
| ٣ | الحرية والعدل .. وأغنية عشق للنيل الخالد | ١٩٨٩م |
| ٤ | رابعة العدوية بين رفض العالم والزهد فيه | ١٩٨٩م |
| ٥ | قطة بسبع «ت» رواح بين الواقع والأسطورة | ١٩٨٩م |
| ٦ | الحلم والأكذوبة وعروس الكوميديا الشعبية | ١٩٨٩م |
| ٧ | السيرة النبوية تواجه قلق العصر | ١٩٨٩م |
| ٨ | الحلم من شبيك لبيك إلى الملك هو الملك | ١٩٨٩م |
| ٩ | منين أجيب ناس .. ياولداه | ١٩٨٩م |
| ١٠ | سندباد المثالى .. على خشبة المسرح التونسى | ١٩٨٩م |
| ١١ | المتنبى يبحث عن وظيفة | ١٩٨٩م |
| ١٢ | أمين الرومى .. فى مدن الصفيح والاحتمالية فى المسرح الغربى | ١٩٨٩م |
| ١٣ | سكة سفر بحثًا عن الشاطر الشعبى | ١٩٨٩م |
| ١٤ | شخصية جحا الشعبية فى عرضين مسرحيين | ١٩٨٩م |
| ١٥ | مسرح الموروث الشعبى بين الصياغة والمادة التراثية | ١٩٨٩م |
| ١٦ | الهلالى سلامة ومأساة الرحلة الدموية للفردوس المفقود | ١٩٨٩م |
| ١٧ | الهلالية .. والصيغة السامرية | ١٩٨٩م |
| ١٨ | مشاركة إيجابية فى صياغة هوية قومية .. حكاية شعبية ونقد الموروث الشعبى | ١٩٨٩م |

| | | |
|---|---|---|
| ١٩ | إيزيس ٨٦ ترقص الديسكو فى المسرح القومي | ١٩٨٩م |
| ٢٠ | هذا الجيل الجديد .. وعروضه المسرحية | ١٩٨٩م |
| ٢١ | ريش النعام وانبثاقة الحياة العربية فى السودان | ١٩٨٩م |
| ٢٢ | الحكمة والسيف عرض جماعى ينتظر عودة البطل الفرد | ١٩٨٩م |
| ٢٣ | سعد اليتيم .. الدراما الشعبية ومأزق التواصل الجماهيرى | ١٩٨٩م |
| ٢٤ | مدريد ٩٠ .. تصدع الحضارة الغربية | ١٩٩٦م |
| ٢٥ | موتريل ٩١ .. تخلخل الدور العربى | ١٩٩٦م |
| ٢٦ | باتراس ٩١ .. تجليات الأسطورة | ١٩٩٦م |
| ٢٧ | قادش ٩٢ .. حرق السفن والبخور | ١٩٩٦م |
| ٢٨ | المكسيك ٩٣ .. المسرح والأيدولوجيا | ١٩٩٦م |
| ٢٩ | كوستاريكا.. حينما يسأل مخرج أمريكى لاتينى: هل يوجد مسرح عربى | ١٩٩٦م |
| ٣٠ | المسرح الجامعى ٨٦ .. والطريق الصعب | ١٩٩٦م |
| ٣١ | نوادى المسرح ٩٥ .. والبحث عن مفهوم حداثى | ١٩٩٦م |
| ٣٢ | مراكز الفنون ٩٥ .. وغياب المفهوم والمنهج | ١٩٩٦م |
| ٣٣ | وقائع موت معلن .. براءة مغتالة | ١٩٩٦م |
| ٣٤ | عرس الدم .. والعودة لأحضان الطبيعة | ١٩٩٦م |
| ٣٥ | فوينتى أوبيجخونا .. أنشودة العنقاء | ١٩٩٦م |
| ٣٦ | ثيليستينا .. والحب فى زمن التحول | ١٩٩٦م |
| ٣٧ | بحر وسماء .. ترنيمة حب فى بحر الدم | ١٩٩٦م |
| ٣٨ | أوبو ملكًا .. سقوط دولة واهتزاز حضارة | ١٩٩٦م |
| ٣٩ | أولا لومى .. آخر وصايا كاتب عظيم | ١٩٩٦م |
| ٤٠ | الحلم .. يدخل القرية المصرية | ١٩٩٦م |

| | | |
|---|---|---|
| ٤١ | الحصان .. ومأساة الجموح الفردى | ١٩٩٦م |
| ٤٢ | فوت علينتا بكره .. العبثية والتعبيرية | ١٩٩٦م |
| ٤٣ | حلم ليلة صيف .. والمغامرة الموقوتة | ١٩٩٦م |
| ٤٤ | المسافر ظهرًا .. والهوية الضائعة | ١٩٩٦م |
| ٤٥ | ع الرصيف .. عجبى | ١٩٩٦م |
| ٤٦ | أوبرا أوزيريس .. المقامية | ١٩٩٦م |
| ٤٧ | شهرزاد .. أوديسا العقل الغائب | ١٩٩٦م |
| ٤٨ | أرض لا تنبت الزهور .. عُرْس الدم | ١٩٩٦م |
| ٤٩ | عمود الكهرباء .. مسرحية فلسطينية والمسيح المصلوب | ١٩٩٦م |
| ٥٠ | سناء جميل .. زهرة صبار .. قمرية | ١٩٩٨م |
| ٥١ | قراءة نقدية فى كتابات نقدية | ٢٠٠٢م |
| ٥٢ | جدلية الطيب والشرير فى الزمن المعكوس | ٢٠٠٢م |
| ٥٣ | عين القطة الفراشة الحمرا | ٢٠٠٣م |
| ٥٤ | تبادلية التفاعل بين التغيرات الاجتماعية والتحولات الفنية | ٢٠٠٤م |
| ٥٥ | حضور المتلقى فى قلب التحولات الفنية | ٢٠٠٤م |
| ٥٦ | وقائع موت معلن .. وأجواء الواقعية السحرية | ٢٠٠٤م |
| ٥٧ | الطوق والأسورة .. وعبق الماضى الفرعونى | ٢٠٠٤م |
| ٥٨ | ناس النهر .. وهيمنة الروح النوبية | ٢٠٠٤م |
| ٥٩ | ديوان البقر .. وعمق النادرة الأصفهانية | ٢٠٠٤م |
| ٦٠ | جدلية الطبيب والشرير فى الزمن المعكوس | ٢٠٠٤م |
| ٦١ | شمس النهار .. والجدل مع أزمنة العرض المسرحى | ٢٠٠٤م |
| ٦٢ | شفيقة ومتولى .. والجدل مع قوانين الواقع الاجتماعية | ٢٠٠٤م |
| ٦٣ | على الزيبق .. والجدل مع قوانين الواقع التجارية | ٢٠٠٤م |

| | | |
|---|---|---|
| ٦٤ | من تراب وأرجوان .. الأسطورة الكنعانية لتحرير الحاضر الفلسطينى | ٢٠٠٤م |
| ٦٥ | ناعسة وأيوب .. الحكاية التوراتية تخلخل الأسطورة الفرعونية | ٢٠٠٤م |
| ٦٦ | مرايا إليكترا .. الأسطورة الإغريقية ممصرة على أرض النيل | ٢٠٠٤م |
| ٦٧ | عندما أصبح لير مجرد ظل ملك على أرض الواقع | ٢٠٠٤م |
| ٦٨ | مأساة الفارس المعذب (هاملت) فى زمن الفوضى | ٢٠٠٤م |
| ٦٩ | طومان باى بطلًا تراجيديًا .. زفرة السلطان الأخيرة على باب زويلة | ٢٠٠٤م |
| ٧٠ | كوبرى الناموس .. دراما الانتظار والفعل الخاطئ | ٢٠٠٤م |
| ٧١ | عزت العلايلى ملح الأرض .. وحلوها | ٢٠٠٤م |
| ٧٢ | الكونية وتناسخ الثقافات | ٢٠٠٦م |
| ٧٣ | أربعة نجوم زاهرة فى سماء القاهرة | ٢٠٠٦م |
| ٧٤ | المسرح فى مصر | ٢٠٠٩م |
| ٧٥ | هدى وصفى .. المنهجية وحق الاختلاف | ٢٠٠٩م |
| ٧٦ | فاروق عبد القادر .. النقد واستقلال الناقد | ٢٠١٠م |
| ٧٧ | النقد المسرحى العربى .. إشكاليات التأسيس ومناهج القراءة | ٢٠١٢م |
| ٧٨ | رأفت الدويرى .. قلقًا ومجربًا | ٢٠١٣م |
| ٧٩ | كيف تكتب نقدًا رديئًا | ٢٠١٧م |
| ٨٠ | اتجاهات نقدية | ٢٠١٧م |
| ٨١ | مندور .. سقراط النقد العربى | ٢٠١٧م |
| ٨٢ | لويس عوض .. والمنهج التاريخى | ٢٠١٧م |
| ٨٣ | د. على الراعى .. وتأصيل المسرح | ٢٠١٧م |

| | | |
|---|---|---|
| ٨٤ | د. نهاد صليحة وتأسيس النقد السيميوطيقى | ٢٠١٧م |
| ٨٥ | صلاح عبد الصبور والرحيل فى الزمن الصعب | ٢٠١٧م |
| ٨٦ | محمد أبو العلا السلامونى .. وسؤال الكتابة | ٢٠١٧م |
| ٨٧ | يوسف إدريس .. وتعدد الصيغ البنائية | ٢٠١٧م |
| ٨٨ | آمنة الربيع .. والأرواح الهائمة | ٢٠١٧م |
| ٨٩ | ستة كتاب يبحثون عن المدن الفاضلة | ٢٠١٧م |
| ٩٠ | الدراما المسرحية | ٢٠١٨م |
| ٩١ | مسرح أنطونيو بويرو باييخو تعدد الأوجه .. ثبات الرؤية | ٢٠١٨م |
| ٩٢ | الروائى كاتبًا للمسرح | ٢٠١٩م |
| ٩٣ | ما المسرح | ٢٠٢٠م |
| ٩٤ | أيام قرطاج المسرحية .. حجب الجائزة الكبرى وهزيمة المسرح المصرى | ٢٠٢٠م |
| ٩٥ | جسد الإنسان وعقله .. جسد المسرح وفضاؤه | ٢٠٢٠م |
| ٩٦ | حين ترى العين فى الظلمة نورًا .. أحمد عبد الحليم شعاع من ضياء فى فضاء الكون المسرحى | ٢٠٢٠م |
| ٩٧ | عندما تكتب الممثلة لنفسها وعن نفسها .. سلفى مع نشوى مصطفى | ٢٠٢٠م |
| ٩٨ | فى المهرجان الدولى لمسرح الشارع فى دربندخان كردستان العراق .. شتاء الغضب العربى يعاود زلزلة الأرض | ٢٠٢٠م |
| ٩٩ | فى الذكرى العشرين لرحيله .. كرم مطاوع تجريبية مبدع واع .. بخسناه حقه | ٢٠٢٠م |

## السيرة الذاتية والعلمية للباحث والفنان الدكتور عامر صباح المرزوك

- الدكتور عامر صباح نورى مرزوك الطائى.
- ولد فى مدينة الحلة /العراق سنة ١٩٨٣م.
- بكالوريوس فنون مسرحية كلية الفنون الجميلة جامعة بابل ٢٠٠٦م.
- ماجستير فنون مسرحية كلية الفنون الجميلة جامعة بابل ٢٠١١م بمرتبة امتياز.
- دكتوراه الفلسفة فى الفنون تخصص الدراما والنقد المسرحى المعهد العالى للفنون المسرحية _ أكاديمية الفنون ، القاهرة ٢٠١٤م بمرتبة الشرف الأولى.
- أستاذ مساعد فى قسم الفنون المسرحية بكلية الفنون الجميلة جامعة بابل.
- مدير قسم الإعلام والعلاقات العامة فى جامعة بابل ٢٠١٠ _ ٢٠١٢م و ٢٠١٤ _ ٢٠١٧م.
- رئيس قسم الفنون المسرحية فى كلية الفنون الجميلة جامعة بابل ٢٠١٧ _ ٢٠٢٠م.
- معاون العميد للشؤون العلمية والدراسات العليا كلية الفنون الجميلة جامعة بابل منذ ٢٠٢٠م .
- عميد كلية الفنون الجميلة جامعة بابل وكالة منذ ٢٠٢١م .
- رئيس تحرير جريدة (الجامعة بابل).
- رئيس تحرير مجلة (بابل الجامعة).
- مدير مهرجان جامعة بابل السينمائى الدولى ٢٠١٧م و٢٠١٨.
- مدير المهرجان المسرحى لقسم الفنون المسرحية فى جامعة بابل.
- مدير مهرجان المسرح الأكاديمى الوطنى .
- رئيس مهرجان بابل لسينما الإنميشن.
- له اهتمام بالكتابة الفنية وعرض الكتب والنشاط المسرحى والتشكيلى فى الصحف والمجلات والإنترنت.
- شارك فى عدد من المهرجانات الفنية المحلية والقطرية والعربية والعالمية.
- شارك فى عدد من الورش الإعلامية والأنشطة المدنية.
- صدر له مجموعة من البحوث العلمية.

- الذخيرة المسرحية فى الصحافة الحلية (دار الأرقم للطباعة ، الحلة ٢٠٠٧م).
- دليل المخرجين المسرحيين فى بابل (دار الأرقم للطباعة ، الحلة ٢٠٠٨م).
- النشاط المسرحى الحلى فى الصحافة العراقية (دار الأرقم للطباعة ، الحلة ٢٠٠٩م).
- دليل المترجمين المسرحيين العراقيين (المركز الثقافى للطباعة والنشر ، الحلة ٢٠٠٩م) .
- قراءات فى كتب مسرحية (دار الأرقم للطباعة ، الحلة ٢٠١٠م).
- تاريخ وأدب المسرح العالمى (دار الرضوان للطباعة والنشر والتوزيع ، عمان ٢٠١٢م).
- مسرح ناظم حكمت (الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ٢٠١٣م).
- الخطاب الجمالى جدلية الفن والفكر (دار ومكتبة عدنان ، بغداد ٢٠١٤م).
- الوافى فى مصادر دراسة المسرح العراقى (دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ٢٠١٤م) .
- دراسة المسرح فى الوطن العربى (دار الفرات للطباعة والنشر والإعلام ، الحلة ٢٠١٥م).
- الصحافة المسرحية فى مصر (دار النشر للجامعات ، القاهرة ٢٠١٥م).
- تحولات البنية الدرامية فى مسرح يوسف العانى فى ضوء المتغيرات الثقافية (الهيئة العربية للمسرح ، الشارقة ٢٠١٥) .
- صباح الحلة (دار الفرات للطباعة والنشر والإعلام ، الحلة ٢٠١٦م).
- مكتبة المسرح (الدار العربية للطباعة والنشر ، الحلة ٢٠١٦م).
- قراءة فى تاريخ المسرح العالمى (نور نشر ، ألمانيا ٢٠١٧م).
- المسرح العراقى .. محطات ساطعة وجرودات جامعة (دار الرياحين للطباعة والنشر ، الحلة ٢٠١٨م)، مشترك.
- المسرح التركى المعاصر (دار الرضوان للطباعة والنشر والتوزيع ، عمان ٢٠١٩م).

- آليات التجريب فى العرض المسرحى (دار الرضوان للطباعة والنشر والتوزيع ، عمان ٢٠١٩م) .
- غالب العميدى أيقونة المسرح الحلّى (المطبعة العصرية للطباعة والنشر، الحلة ٢٠١٩م).
- مسرح الشارع أم المسرح فى الشارع ؟ (دار الصادق الثقافية، الحلة٢٠٢٠م).
- المسرح العراقى أعلام وببلوغرافيا (الهيئة العربية للمسرح ، الشارقة ٢٠٢٠م)، مشترك .
- حسن عطية أيقونة النقد المسرحى (الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ٢٠٢٠م)، مشترك.

• ×مع٣ظ÷لا×٥ ×ط٧يم÷ينقكني

- عضو اتحاد الأدباء والكتاب فى العراق.
- عضو اتحاد كتاب الإنترنت العرب عمان.
- عضو جمعية التشكيليين العراقيين.
- عضو نقابة الفنانين العراقيين.
- عضو نقابة الصحفيين العراقيين.
- عضو نقابة المعلمين العراقيين.

## • في ط٢ف٪حط ظنح ٪بحمفي لي تي

gmai.com@Ameersabah٨٣
٠٠٩٦٤٧٨٠٢٨٠٥٤١٢ / ٠٠٩٦٤٧٧٢٤١٢٦٣٧٠

**السيرة الذاتية والعلمية للباحثة الدكتورة رسل خلفة البكرى**

- **الدكتورة رسل خلفة كاظم البكرى.**
- **ولدت فى مدينة الحلة /العراق سنة ١٩٨٣م.**
- **بكالوريوس فنون مسرحية كلية الفنون الجميلة جامعة بابل ٢٠١١م.**
- **ماجستير فنون مسرحية كلية الفنون الجميلة جامعة بابل ٢٠١٤م.**
- **دكتوراه فنون مسرحية/ أدب ونقد كلية الفنون الجميلة جامعة بابل ٢٠٢١م.**
- **مثلت فى عدد من المسرحيات.**
- **شاركت فى العديد من المؤتمرات العلمية والورش والندوات.**

# الفهرس


المقدمة.....٥
مدخل: المصطلحات الواردة فى الكتاب.....٩
الفصل الأول: النقد المسرحى (النشأة، المفهوم، الوظيفة).....١٥
الفصل الثانى: النقد السوسيولوجى (دراسة تاريخية وتجارب عالمية وعربية).٣٥
الفصل الثالث: قراءة فى مفهوم نقد النقد.....٥٩
الفصل الرابع: المرجعيات المعرفية للناقد حسن عطية.....٧١
الفصل الخامس: نماذج من تحليل دراسات حسن عطية النقدية.....٩١
نموذج رقم (١): سعد اليتيم .. الدراما الشعبية ومأزق التواصل الجماهيرى..٩١
نموذج رقم (٢): أنشودة عنقاء المسرح الأسبانى (فوينتى اوبيجخونا).....٩٩
نموذج رقم (٣): حضور المتلقى فى قلب التحولات الفنية.....١٠٨
نموذج رقم (٤): المسرح فى مصر.....١١٨
نموذج رقم (٥): رأفت الدويرى قلقًا ومجددًا.....١٢٦
نموذج رقم (٦): مندور.. سقراط النقد العربى.....١٣٧
نموذج رقم(٧): الدراما المسرحية.....١٤٣
نموذج رقم (٨): الروائى كاتبا للمسرح.....١٥١
نموذج رقم (٩): فى الذكرى العشرين لرحيله.. كرم مطاوع تجريبية مبدع واع.١٦٢
الخاتمة (النتائج ومناقشتها).....١٦٩
قائمة المصادر والمراجع .....١٧٩
ملحق رقم (١).....١٨٩
ملحق رقم (٢).....١٩٣


طبع بمطابع دار المعارف