النقد التطبيقي عند محمد مندور

"مسرح شوقي نموذجاً"

Practical Criticism of Muhammad Mandour

"Shawky's Theatre as a Model"

د. ألفت عبد الحميد شافع

استاذ النقد الفني والمسرحي المساعد – كلية الآداب – جامعة الإسكندرية

m-dwear@yahoo.com

مجلة البحوث في مجالات التربية النوعية

معرف البحث الرقمي DOI: 10.21608/jedu.2021.83861.1404

المجلد الثامن العدد 39 . مارس 2022

الترقيم الدولي

P-ISSN: 1687-3424 E- ISSN: 2735-3346

موقع المجلة عبر بنك المعرفة المصري https://jedu.journals.ekb.eg/

موقع المجلة http://jrfse.minia.edu.eg/Hom

العنوان: كلية التربية النوعية . جامعة المنياجمهورية مصر العربية

النقد التطبيقي عند محمد مندور "مسرح شوقي نموذجاً"

مستخلص عربي

ينشغل النقد التطبيقي بدراسة العمل الأدبي وتحليله تحليلا تطبيقيا دون اللجوء إلى تفسيرات من خارج النص. وتجربة محمد مندور النقدية لمسرح شوقي اتسمت بالكشف عن حدود الوعي النقدي عنده ومدي قدرته علي المزج بين النقد النظري والنقد التطبيقي.

وفي هذا البحث نحاول التأكيد علي الكشف عن سمات وخصائص النقد التطبيقي عند محمد مندور تطبيقا علي مسرحيات شوقي وموقفه من النقد بصفة عامة، وتحولاته الفكرية بين أكثر من مذهب نقدي. يتناول البحث أيضا دراسة وتحليل سمات وخصائص المسرح عند أحمد شوقي وخاصة في اختياره لموضوعاته من التراث العربي، وانشغاله بقضايا أمته وعروبته، ومدي التزامه بقواعد ومبادئ العمل الدرامي مع وضع درامية شوقي وشعريته في ميزان التقييم.

وإذا كانت هذه الدراسة تنشغل بالنقد التطبيقي علي مسرح شوقي ، فإنها أيضا تبحث في المعايير العلمية للنقد عند محمد مندور، من أجل إبراز الجوانب النظرية الهامة لديه، وإعادة اكتشاف النص المسرحي عند شوقي علي اعتبار أن النقد هو فن تمييز الأساليب، وهذا ما اهتم به مندور في دراسته لمسرح شوقي.

الكلمات الرئيسة:

النقد التطبيقي، النقد الأيديولوجي، مسرح شوقي، النقد التأثري، المنهج الموضوعي

Practical Criticism of Muhammad Mandour "Shawky's Theatre as a Model

مستخلص انجليزي

Practical criticism is concerned with the study and analysis of a literary work without resorting to interpretations from outside the analyzed text. Muhammad Mandour's critical experience of Shawky's Theater was characterized by revealing the limits of his critical awareness and the extent of his ability to mix theoretical criticism together with Practical criticism.

The present research reviews the features of Practical criticism for Muhammad Mandour,in the light of an application to Shawqi's plays and his general opinion of criticism, and his intellectual transformations among various critical doctrine. The research also deals with the study and analysis of the features and characteristics of theater according to Ahmed Shawky, especially in his choice of themes from the Arab heritage, his preoccupation with the issues of his nation and his Arabism, and the extent of his commitment to the rules and principles of dramatic work, while putting Shawky's drama and poetry on the evaluation scale.

The present study is concerned with applied criticism on Shawki's theatre as well as examining the scientific criteria of criticism according to Muhammad Mandour, in order to highlight his important theoretical aspects, and to rediscover Shawky's theatrical text on the grounds that criticism is the art of distinguishing styles, and this is what Mandour was interested in with respect to Shawky 'sTheatre.

المقدمة:

لم يعرف العرب المسرح بالمعني المتعارف عليه في بلاد اليونان، ولم يهتموا به رغم أنهم نقلوا عن الإغريق الكثير من العلوم، وحينما أخذ العرب المحدثين هذا النوع الأدبي عن الغرب، استلهموا كثيرا من القصص العربية والتراث الأدبي العربي لعرضها ومناقشتها علي خشبة المسرح – هذا الوافد الجديد – ولكنهم ظلوا ملتزمين إلى حد كبير بالمناهج النقدية الغربية.

ولم تكن إسهامات محمد مندور النقدية استثناءً عن تلك القاعدة، حيث تأسست نظريته النقدية من خلال دراسته لمجموعة من المؤلفات والقراءات التي استمد معظمها من الأدب والفكر الفرنسيين وتأثره المباشر بأستاذه " لانسون"، ثم طرح ملامح مشروعه النقدي في كتابه "الميزان الجديد" عام 1944، والذي أشار فيه إلى أن المنهج الفرنسي هو الأنسب لدراسة الأدب بوجه عام ونقد الأدب العربي علي وجه التخصيص، بل أنه اعتبره من أفضل المناهج قاطبة من حيث الدقة الفنية.

بيد أن مندور لم يتوقف عند ما كتبه في " الميزان الجديد، فقد تطور منهجه من مذهب نقدي إلي آخر؛ مع تطوره الفكري وتجاربه العملية في النقد التطبيقي.إذ يقرر بداية أن مذهبه النقدي لم يتكون نتيجة دراساته في الخارج والداخل فحسب؛ وإنما تبلور أكثر فأكثر مع تجاربه العملية وممارساته النقدية.ففي البداية، وبعد عودته من فرنسا مباشرة، كان متأثرا بالقيم الجمالية واللغوية في الأدب وخاصة الشعر، وهذا ما جعل للنقد التأثيري أولوية عنده. ويشير إلي أن تأليفه لكتاب "النقد المنهجي عند العرب" جاء تحت تأثير هذا المنهج التأثيري، بل والعديد من الدراسات الأخرى بعد ذلك كدراساته لبعض شعراء المهجر.

وعندما ترك العمل الأكاديمي وانخرط في الحياة العامة اكتشف أن عمليتي التأثير والتذوق وحدهما غير كافيتين، إذ يجب أن يعمل الأدب من أجل المجتمع والتقدم الاجتماعي ،خاصة وأنه قد بدأت تظهر أمامه أنواع جديدة من الأدب تحت تأثير

الفلسفة الواقعية، فحدث تحول في مفهومه للنقد وخاصة بعد اشتغاله بالنقد المسرحي علي مدي سنوات.

وقد مارس مندور النقد النظري والنقد التطبيقيطوال مسيرة حياته الفكرية، إذ يري أن الوظيفتان الأساسيتان للنقد النظري – مهما اختلفت النظريات النقدية– هما التفسير والتقييم. تفسير العمل الأدبي وفك رموزه وألغازه وكشف عناصره، ثم تقييمه وفقا لمذهب نقدي معين، ومدي التزام الكاتب أو المبدع بعناصر ذلك المذهب النقدي.أما النقد التطبيقي فإنه المعني بدراسة التجربة الإبداعية كعمل قائم بذاته، ينبغي تحليله تحليلا تطبيقيا في حدود كينونته المستقلة بعيدا عن الظروف الاجتماعية والثقافية والسياسية التي نشأ فيها، وبدون تحميل النص أكثر مما تعبر عنه كلماته. فالنقد التطبيقي يظل معيارا لقدرة الناقد العربي علي توظيف النقد النظري لصالح التجربة الإبداعية المحلية، كما يكشف في الوقت نفسه عن مستوي النضج النقدي في فهم النظريات المعاصرة وإنزالها علي الواقع الإبداعي.

وفي هذه الدراسة نحاول الكشف عن الدور النقدي التطبيقي الذي قام به محمد مندور لمسرح شوقي لبيان مدي ريادة مندور النقدية، هذا من جهة، وكذلك الكشف عن قدرته علي المزج بين النظري والتطبيقي، وبين أفكار الغرب وقيم الشرق، من جهة ثانية. إضافة الي بيان خصائص وسمات النقد التطبيقي عند مندور قياسا علي تجربته النقدية لمسرح شوقي.

إن تناول فكر محمد مندور النقدي تطبيقا علي مسرح أحمد شوقي،بكيفية معينة تتفق وشروط البحث العلمي،هو بصورة ما بحث في العقل العربي، ودراسة في كيفية تماهيه مع أفكار الحداثة ونظرياتها الإبداعية والنقدية، فالتشابه بين شوقي ومندور قائم ويفرض نفسه بوضوح، ذلك أنهما قد تأثرا تأثراً مباشراً بالتجربة الغربية بصفة عامة، والفرنسية بوجه خاص.فالروح الفرنسية تركت بصماتها الواضحة علي دراما شوقي المسرحية، والعقل الفرنسي النقدي أيضا ترك بصمة واضحة علي منهج مندور النقدي وتصوراته، ومن ثم فنحن أمام لحظة من لحظات التواصل الحضاري – إبداعا ونقدا– بين العقل العربي والعقل الغربي.

مشكلة البحث وتساؤلاته:

تكمن مشكلة البحث في السؤال التالي: كيف استطاع مندور توظيف قواعد النقد التطبيقي علي مسرحيات أحمد شوقي؟ ويتفرع عن هذا السؤال المركزي عدة تساؤلات، منها مايتعلق بالشكل الفني، وتتمحور التساؤلات حول:

أ- كيف تأثر شوقي بالتجربة المسرحية الغربية؟ وما هي دوافعه لذلك ؟

ب-ما الأساليب الفنية التي اتبعها شوقي في مسرحياته؟ وهل توافقت تلك الأساليب مع مضمون الأعمال المسرحية ؟

ت-ما هو مفهوم النقد عند محمد مندور؟

ومنها ما يتعلق بتطبيق قواعد النقد التطبيقي علي مسرحيات شوقي، وتتمحور حول التساؤلات التالية :

أ- ما خصائص النقد التطبيقي وسماته ؟

ب- كيف تناول محمد مندور مسرح شوقي في إطار نظريته عن النقد التطبيقي ؟

جـ - كيف استطاع شوقي المزج بين الروح الغربية والوجدان العربي ؟

د - ثم كيف تمكن مندور من توظيف نظرية النقد علي تجربة إبداعية عربية بوعي كاف للتمايز بين الثقافتين ؟

أهمية البحث :

أ- تأتي أهمية الدراسة من أهمية الموضوع الذي تتناوله، وهو دراسة النقد التطبيقي عند محمد مندور، مسرح شوقي نموذجا. فالدراسة معنية بالفكر النقدي عند مندور بصفة أساسية.

ب- أنه دراسة جديدة في مجال الأدبالمسرحيوالدراسات الأدبية النقديةالتي تعتمد علي النقد التطبيقي، لاسيما وأن تناول مسرحيات شوقي من منظور النقد التطبيقي لم يتم تناولها بصورة كلية من قبل.

جـ – أنها دراسة ترصد مستويات النقد التطبيقي عند أحد أعلام النقد العربي في مرحلة مبكرة من مراحل الفكر العربي النقدي. ولذلك يمكن أن يستفيد منها العاملون بهذا المجال والباحثون والمهتمونبالدراسات المسرحية النقدية.

د – قد تفيد نتائج الدراسة المجتمع والقائمين علي المؤسسات المعنية بالدراسات النقديةنحو الاهتمام بالنصوص والعروض المسرحية التي تعتمد علي استلهام دروس التاريخ والأساطير وربطها بالواقع .

أهداف البحث:

تكمن في الكشف عن القيمة المضافة التي طرحها محمد مندور في منظوره لمسرح شوقي وتوظيفه للنقد التطبيقي، من خلال:

أ– التأكيد علي قدرة الناقد العربي ووعيه الحضاري والثقافي من أجل خلق قيمة إبداعية ونقدية تضاف لحقل الدراسات النقدية، لا سيما وإن جاءت هذه الدراسة للكشف عن قيمتين ساميتين في ثقافتنا المعاصرة وهما أمير الشعراء العرب وشيخ النقاد العرب.

ب– ولذلك نستهدف من هذا البحث دراسة أسس وقواعد النقد التطبيقي عند محمد مندور في سياق دراسته لمسرحيات أحمد شوقي.

جـ – عرض وتناول أسس الشكل الفني والإبداعي الذي عرض من خلاله شوقي لمسرحياته، وكذلك المضمون الذي تخلل رسالة شوقي الأدبية، وقدرة مندور علي الكشف عن إسهامات شوقي في المسرح.

مصطلحات البحث :

النقد التطبيقي : هو نظرية تستند في أساسها علي أن الأثر الأدبي قائم بذاته، وفيه ما يشبه الحياة العضوية، ويتحتم تحليله تحليلا تطبيقيا في حدود كلماته وكينونته المستقلة عن ملابسات تأليفه أو عن أفكار لا تتصل مباشرة بما يحتويه من صفات وبنية[1]

المسرح الشعري : هو تسمية يقصد بها المسرحية المكتوبة شعراً، أو بلغة نثرية لها طابع شعري. وتستخدم اليوم للتمييز بين المسرح المكتوب شعراً والمسرح المكتوب نثراً. والعلاقة بين الشعر والمسرح وثيقة، فقد كان المسرح في أصوله يسمي شعراً دراميا، كما أن الكاتب المسرحي كان يسمي بالشاعر[2]

حدود البحث:

الحدود الموضوعية: النقد التطبيقي عند محمد مندور: دراسة تطبيقية علي مسرح شوقي.

الحدود الزمنية: أجريت الدراسة خلال العام 2021/2020

الدراسات السابقة:

هناك العديد من الدراسات في الفكر النقدي عند محمد مندور مع تطبيقات علي مسرحيات لشوقي، ومن أهمها:

1- فاروق محمود الحبوبي، الفكر النقدي عند د. محمد مندور، مجلة أهل البيت عليهم السلام، العدد 2، تاريخ النشر: الاثنين، 4 أبريل 2005.
2- فطيمة داود، رؤية نقدية لتحليل الخطاب عند محمد مندور، مجلة الأثر، جامعة ورقلة، الجزائر، عدد خاص عن الملتقي الدولي الثالث لتحليل الخطاب من 5- 7 فبراير 2007.
3- محمد سراج الدين، مسرحية أميرة الأندلس لأحمد شوقي: دراسة تحليلية، الجامعة الإسلامية العالمية، شيتاغونغ، المجلد الرابع، ديسمبر 2007.
4- نجوى معتصم أحمد إبراهيم، البناء الدرامي في مسرح شوقي الشعري، مسرحية عنترة نموذجا، المجلة العلمية لكلية التربية النوعية، العدد الحادي عشر، يوليو 2017.

الإجراءات المنهجية للبحث:

أ- نوع البحث ومنهجه: المنهج الوصفي كأداة لتحليل النصوص المسرحية للشاعر أحمد شوقي، والنقد التطبيقي، باعتباره أنسب المناهج للتحقق من أهداف البحث. وكذلك المنهج المقارن الذي استخدمه مندور في أكثر من موقع، واستخدمته الباحثة أيضا في أكثر من مكان.

ب- مجتمع البحث:الدراسات النقدية لمحمد مندور،وخاصة مقالاته عن مجموعة المسرحيات الثمانية التي كتبها الشاعر أحمد شوقي. وهي مصرع كليوباترا، علي بك الكبير، قمبيز، مجنون ليلي، عنترة، البخيلة، أميرة الأندلس، الست هدي.(لم نتناول في هذا البحث مسرحية البخيلة نظرا لأن مندور لم يتعرض لها بالنقد والتحليل)

جـ - عينة البحث : مؤلفات محمد مندور النقدية التي يكشف من خلالها عن تفسير وتقييم المسرح عند شوقي.

د - عناصر البحث: تنقسم الدراسة إلى مبحثين، المبحث الأول: النقد النظري والنقد التطبيقي عند محمد مندور ، وينقسم الي ثلاثة أقسام " مفهوم النقد- مذهب مندور النقدي – النقد التطبيقي" والمبحث الثاني: نقد مندور التطبيقي لمسرحيات شوقي، وينقسم الي ثلاثة أقسام " المسرحية الشعرية عند شوقي- سمات مسرح شوقي وخصائصه -النقد التطبيقي علي مسرح شوقي "

المبحث الأول : النقد النظري والنقد التطبيقي عند محمد مندور

1- مفهوم النقد

يعتقد مندور أن فن النقد ربما قد نشأ مع نشأة الفنون والآداب، ولكنه لم يكن قد تكوّن بصورة عملية أو منهجية، فالمتلقي يتذوق الأعمال المعروضة عليه، ويحكم أحكاما ذاتية انطلاقا من تذوقه الخاص. وتدريجيا مع تقدم العلوم والفنون والفكر بدأت تظهر قواعد وأسس العمل الفني والأدبي لكل فن و عمل علي حدة. ومع كتابي "الشعر" و"الخطابة" لأرسطو بدأت عملية الحكم علي الأعمال الفنية والأدبية؛ تنتقل من

التأثير الذاتي إلي الموضوعية في تقييم العمل بناء علي قواعد واشتراطات معينة. وظلت القواعد التي وضعها أرسطو ذات أثر كبير علي متذوقي الأدب والفن وعلى ومنتجيه أيضا لأكثر من ألفي عام، متخطية فترات زمنية مهمة كالعصور الوسطي وعصر النهضة، إضافة إلي العصر الإغريقي والروماني.ومع الثورة الفرنسية بدأ الانقلاب علي نظرية أرسطو في النقد عبر ظهور مدارس أدبية نقدية حاولت وضع أسس تخالف مبادئ أرسطو. وعُرِفت تلك الفترة بسيطرة النزعة أو المذهب الكلاسيكي، إلي أن ظهرت الرومانسية كمذهب أخر ينافس الكلاسيكية في تذوق وفهم العمل الفني، ثم أخذت المذاهب في النمو بشكل مطرد كل منها يتناول العملية الإبداعية بطريقته الخاصة.

ومع تطور واتساع مجال الدراسات الادبية والنقدية، انتهي أمر التطوير" في سياق النظرية الأدبية المعاصرة، الي التحول الأخير الذي صار أكثر دلالة وهو" النظرية الثقافية Cultural Theory" كمصطلح شامل لمجال البحث بأكمله، ويتضمن كافة الدراسات النقدية والأدبية كحقل بحثي واحد[3]، مما جعل تلك المذاهب النقدية تدخل تحت راية هذا العنوان الكبير.

والنقد هو عملية تحليل وتقويم متعدد الجوانب مبني علي إمعان الفكر. ويأتي من كلمة يونانية تعني القاضي[4]، فيما يعتبره مندور فن تمييز الأساليب[5]، والمقصود هنا فهم كلمة الأسلوب بالمعني الشامل لها، كما حددها المفكر الفرنسي "بيفون" في القرن الثامن عشر، بأن الأسلوب ليس مقصورا علي أسلوب التعبير اللغوي، بل يشمل أيضا أسلوب الرجل في الحياة وموقفه منها ومن كل ما فيها بما في ذلك القيم الجمالية، بمعني أن أسلوب الكاتب ينصرف أيضا إلي مزاجه الخاص[6] ،كأن نصف أسلوب هذا الأديب أو المبدع بأنه مرهف الحس، أو انفعالي أو رمزي أو عبثي..الخ ومن ثم يعني بالأسلوب هنا مجموعة الخصائص والسمات النفسية والاجتماعية والجمالية واللغوية التي يتصف بها كل كاتب أو مبدع.

2- مذهب مندور النقدي

كان المنهج التأثيري صاحب السبق في عقل ووجدان مندور في بدايات حياته الفكرية، ولكن سرعان ما شعر بأن هذا المنهج غير كافٍ لإصدار أحكام مقبولة علي العمل الأدبي، فانتقل الي المنهج الجديد الذي أطلق عليه" المرحلة الحيوية الوسطي" فوجده أيضا غير كاف،لأنه قد يُخرج الأدب عن هدفه ويحوله إلي منشور سياسي أو اجتماعي، ولذلك حاول العمل علي العودة للاتزان، يقول في حوار إذاعي قبيل وفاته ونشر بمجلة "المجلة" في يوليو 1965: فدفعني إحساسي الحاد بالمسئولية إلي أن أحاول إعادة التوازن في نقدي بين المرحلة الجمالية الأولي والمرحلة الحيوية الوسطي، وحاولت أبلور منهجي المتكامل في النقد في سلسلة من المقالات التي نشرتها في جريدة " الشعب" عن النقد الأيديولوجي، مؤكدا أن هذا النقد لا يمكن أن يهمل القيم الجمالية والأصول الفنية المرنة للأدب والفن، ولكنه يضيف إليها النظر في مصادر الأدب والفن وأهدافهما، ووسائل علاجهما[7].

وهكذا تنوعت رؤية مندور النقدية بين عدة مذاهب كما أسلفنا بين التأثيرية والموضوعية والأيديولوجية، وهو ما سنناقشه الآن بقدر من التفصيل.

أ- المنهج التأثيري:

كانت الثورة الرومانسية في النقد ذات أثر بالغ علي ظهور المنهج التأثيري مع نهايات القرن التاسع عشر.وهو منهج ضروري في النقد الأدبي، يقول مندور: لابد أن يبدأ الناقد بتعريض صفحة روحه أو مرآة روحه للعمل الأدبي أو الفني ليتبين الانطباعات التي تتركها تلك الأعمال فيها. والناقد الفاقد الحساسية لا يستطيع أن يكون ناقداً حقاً ما لم يكن قادراً علي أن يتلقي من العمل الأدبي أو الفني، انطباعات واضحة لأنه عندئذ سيكون كالصفحة المعتمة أو المرآة التربة، ولن تجديه بعد ذلك في شيء جميع قواعد علم الجمال وأصوله ونظرياته أو ألوان الأدب والفن المختلفة [8].

بيد أن المعارضين للمنهج التأثيري يرون أنه يستند في تفسيره وتقييمه للأعمال الأدبية علي الذوق الخاص، وهي عملية نسبية تحكمها عوامل بيئية وتربوية

وثقافية..الخ، وبالتالي لا يمكننا وضع قواعد ثابتة ودائمة في وصف وتفسير العمل الأدبي.

ورغم أن مندور يقر فعلا بهذه الملاحظة النقدية للمنهج التأثيري؛ إلا أنه يري صعوبة استبعاده من المنظور النقدي، فالذوق الشخصي للناقد هو حجر الزاوية في تناوله لأي عمل فني أو أدبي، وهو أيضا المقدمة الضرورية للنزعة النقدية عند النقاد،يتبعها خطوات أخري، ، بمعني أنه لا يمكن الاكتفاء به والوقوف عنده، بل يجب أن تتبعه مرحلة أخري تفسر وتبرر التأثيرات التي نتلقاها عن العمل الأدبي– بأصول ومبادئ موضوعية عامة، حتي نستطيع أن نحول ذوقنا الخاص إلي معرفة موضوعية[9]، فالتأثيرية خطوة أولية مهمة، ولكن لا ينبغي – كما يري مندور–الإسراف فيها واعتبارها منهجا مستقلا. وبالتالي يرفض مندور إقصاء المنهج التأثيري من مجال النقد تحت دعاوي أنه عملية شخصية يقوم بها الشخص الذي قد يحول الجيد إلي رديء أو العكس، قائلاً: ولكن هذا لا يصح إلا إذا زعمنا أن النقد التأثيري يقوم بالعملية النقدية كلها ويكتفي بذاته، وأما عندما نقول أنه مرحلة أولي وضرورية في عملية النقد علي أن تتبعها بعد ذلك مرحلة أخري موضوعية[10]، فلا مجال إذن للخوف من النقد التأثيري، ذلك أن معرفة القواعد النقدية التي وضعها أرسطو مثلاً أو أي من المدارس النقدية اللاحقة لا يعني أن الإنسان بمقدوره أن يكون ناقداً لمجرد أنه حفظ تلك القواعد عن ظهر قلب، وبدون امتلاك الناقد لحاسة تذوقية جيدة لن يستطيع المضي قدماً في تطبيق القواعد والمناهج علي العمل الأدبي.

ويدرك مندور بوعي الناقد والمفكر أهمية التمييزبين الدراسات الأدبية وبين النقد الأدبي، وهو لا يقحم الذوق المُدَرب في الدراسة الأدبية لتاريخ الأدب أو عرض مناهجه ومدارسه، ولكنه يؤكد على دور الذوق في نقد النصوص الأدبية، فالنقد ليس تحليلاً وفق قواعد جاهزة لعينة معطاة.إنه يقوم على إدراك عالم لا متناه متعدد الأوجه هو العمل الأدبي، ودون التذوق مرشدا لا سبيل إلى دخول هذا العالم.[11]

ب- المنهج الموضوعي:

يطرح مندور سؤالا هاماً: هل ظهور هذا المنهج التأثري كان معناه التخلي عن المنهج الموضوعي وإغفاله نهائيا ؟، بمعني هل يستقيم النقد أو يمكن أن يستقيم علي أساس التأثيرية الخالصة، أم أن التأثيرية منهج فاسد يجب عدم الأخذ به، ويحسن أن نعود إلي الموضوعية ولو وفقا لمقاييس ومبادئ وأصول جديدة غير الأصول والمبادئ الأرسطية الكلاسيكية؟[12].

إن التأثيرية بمفردها غير كافية عند مندور- كما أسلفنا – من ثم نجد مندور يضيف إليها المنهج الموضوعي والذي يحدد قواعده بقوله: إن الموضوعية أو الواقعية ليس معناها محاكاة الواقع ولا تصويره آلياً، وذلك لأن العبرة في الواقعية بالمضمون الذي يصبه الأديب أو الفنان في الواقع، أي وجهة نظره إلى هذا الواقع والحكم الذي يريد أن يوحي إلينا به من خلال الصور الفنية التي اختارها لموضوعه[13]

ورغم دراسة مندور للعديد من المذاهب النقدية، واتخاذه موقفا ما منها سواء بالرفض أو القبول؛ إلا إنه في النهاية يرى أن الخلاف الجدي حولغايات الأدب والفن هو الذي يتركز في خلاف حول الموضوعات، وهل يلتزم أم لم يلتزم، إلا أن مندور انتقد تلك المذاهب نقداً تحليلياً نابعاً من أيديولوجيته السياسية والفكرية والفلسفية، متحيزا إلي أن الصدق الشخصي للكاتب لا يمكن أن يكون واقعيا حقيقيا إلا بالالتزام نحو مجتمعه[14]، وهذا التصور هو ما يدخلنا مباشرة إلى المنهج الذي إلتزم به مندور في النصف الثاني من حياته، وأعني به المنهج الأيديولوجي.

جـ - المنهج الإيديولوجي:

كان مندور يميل في نقده عموما إلي تفضيل الواقعية الاشتراكية علي الواقعية النقدية في أكثر نقده؛ وذلك لأن الواقعية النقدية نزَّاعة إلي الهدم والتشاؤم، في حين تنزع الواقعية الاشتراكية إلي البناء والتفاؤل والثقة بقدرة الإنسان علي أن يصنع الخير، ويضحي في سبيله بكل ما يملك[15]. إضافة إلي رفضه لمقولة الفن للفن، إذ علي الفن أن يعمل دائما من أجل المجتمع ويتصارع مع مشكلات الحياة. وتلك المقولة لم يعد لها

قيمة في ذلك العصر الذي تتصارع فيه الأفكار والفلسفات، وأن الأدب والفن قد أصبحا للحياة ولتطويرها الدائم نحو ما هو أفضل وأجمل وأكثر إسعادا للبشر. ويرى النقد مجرد صدى للحياة، بل يجب أن يصبحا قائدين لها، فقد انقضى الزمن الذي كان ينظر فيه إلى الأدباء والفنانين على أنهم طائفة من الفرديين الآبقين الشذاذ، أو المنطوين على أنفسهم أو المجترين لأحلامهم وآمالهم الخاصة، أوالباكين لضياعهم وخيبة آمالهم[16]

وبناء عليه تبني مندور المنهج الأيديولوجي في النقد،لأنهلا يكتفي بالنظر في الموضوع، بل يتجاوزه إلى المضمون أي إلى ما يفرغه فيه الأدب أو الفنان من أفكار وأحاسيس ووجهة نظر، فالموضوع الواحد قد يصب فيه أديبان مختلفان مفهومين متناقضين تبعا لاختلاف نظرة كل منهما إليه واختلاف طريقة معالجته له[17]. ويذهب إلي أنه منهج نشأ عن الفلسفة الاشتراكية والفلسفة الوجودية، وهو مختلف عما كان يسمي بالمنهج الاعتقادي. ويسعي هذا المنهج الأيديولوجي إلي تبين مصادر الأدب والفن من جهة، وأهدافها أو وظائفها من جهة أخري عند هذا الأديب أو ذاك. وهو في المفاضلة بين المصادر والأهداف عند الأدباء والفنانين المختلفين إنما يرتكز علي منطق العصر وحاجات البيئة ومطالب الإنسان المعاصر[18]. ولكنه أيضا منهج لا يسعي لأن يسلب من الأدب خصوصيته وذاتيته، وإنما ينادي بضرورة أن يلتزم الفن والأدب بقضايا العصر الذي يعيش فيه الأديب أو الفنان. وعلي الناقد أن يعتبر نفسه وسيطا بين المبدع والمتلقي، وأن يمارس نوعا من التوجيه والتبصير، فيوجه الشاعر إلي موضوعات قد لا تخطر علي باله، ويبصره بما في شعره من عناصر أصيلة حتي ينميها فتؤتي ثمارها، ثم يأخذ بيد المتلقي ويكون عونا له علي فهم القصيدة[19].

ويحصر مندور دور ووظيفة النقد الأيديولوجي في ثلاثة عناصر هي[20]

- تفسير الأعمال الأدبية والفنية، وتحليلها مساعدة لعامة القراء علي فهمها وإدراك مراميها القريبة والبعيدة،وبهذا المعني فالنقد هنا يصبح عملية خلاقة و مبدعة.

- تقييم العمل الأدبي والفني في مستوياته المختلفة، أي مضمونه، وشكله الفني، ووسائل العلاج كاللغة في الأدب، والتكوين والتلوين وتوزيع الضوء والظلال في التصوير.
- توجيه الأدباء والفنانين في غير تعسف ولا إملاء، ولكن في حدود التبصر بقيم العصر وحاجات البشر ومطالبهم.ويؤكد مندور علي أهمية عدم مساس تلك الوظيفة تحديدا بخصوصية المؤلف أو المبدع، فالتوجيه يتم بعيدا عن توجيه الكاتب في العملية الإبداعية ولكن في إطار الإلتزام بقضايا العصر والمجتمع.

3- النقد التطبيقي

يشتمل النقد الأدبي علي عدة جوانب، كالجانب الذوقي أو التأثري، من خلاله يتذوق الناقد العمل وينفعل به، ثم الجانب الفني، والذي من خلاله يقف علي عناصر العمل ومكوناته الجمالية وصوره الإبداعية، ثم الجانب العلمي والذي بمقتضاه يمكن الحكم علي العمل الفني أو الأدبي حكماً علمياً يتضمن مدي قبوله وفقا لمعايير العمل الأدبي ونظرياته. ومن ثم يصبح الإبداع خطاباً أول، والنقد خطاباً ثانٍ، والأول يسهم في خلق الخطاب الثاني عبر المقارنة والاستنتاج والاحتكام المعرفي والإدراك الحسي، لأنها أثره في القراءة الواعية والبصيرة وفتحات الرؤى[21] بواسطة الناقد الذي يفهم مقاصد العمل وخصائصه وسماته، وتحليل وفحص النصوص الأدبية والكشف عن مواطن القوة والضعف، ويصدر حكما عليها.

وقد درج الباحثون علي تقسيم النقد إلى قسمين: النقد النظري والنقد التطبيقي، وإن كنا لا نعتقد أن الاختلاف بينهما ليس واضحا أو حاسما، فكلاهما يهدف إلى كشف قيمة النص وسماته.ذلكأن التفريق بين النظرية النقدية والتطبيق النقدي لهو في أكثر أحواله تفريق مصطنع، علي أنه كثيرا ما يكون ذا فائدة وعون، فالنقاد الذين انهمكوا في تبيان قيمة هذا الأثر الأدبي أو ذاك، قلما مضوا في بحثهم دون أن يتحدثوا هنا أو هناك عن المبادئ التي يبنون عليها أحكامهم[22]

وإذا كان النقد النظري يقصد منه تلك النظريات النقدية التي صيغت منذ أرسطو وحتي اليوم، بحيث أسهمت في بلورة مزيد من الرؤى حول تقييم العمل الأدبي، فإن

النقد التطبيقي هو الذي يعمل بشكل مباشر علي النصوص الأدبية، أو يتماس معها مباشرة، بالتحليل والتقويم والكشف عن الحسن والرديء فيها انطلاقا من مقولات النقد النظري، وبالتالي برغم أن هناك سمة ما من التمايز بينهما، إلا أنهما يستندان إلى بعضهما البعض.أي أنه دراسة تحليلية تدعمها نظرية أو نظريات كثيرا ما تتناول بالمناقشة مدارس أو أدباء أو خصومات[23]

وإذا كان النقد النظري هو فكر أو منطوق لا ينطبق علي حالة معينة وتجربة إبداعية خاصة، فإنه لا يعني أنه منفصل تماما عن التجارب الأدبية الواقعية، ذلك أنه استمد ذلك التعريف أو منطوق النظرية من تجارب عديدة،تم تجريدها في صورة نظرية نقدية. ومفهوم"النظري" هنا يعني أن التجريد وصل إلى أعلي مستوياته عندما يتعقل الناقد أو المُنظّر سلسلة من الأعمال الأدبية التي تتسم بخصائص معينة وتركيبات مميزة ثم يكشف عن نقاط التشابه بينها، مما يؤهله لإصدار قانون عام يحكم تلك السلسلة الإبداعية في صورة مجردة. وتدريجيا تختفي النماذج التطبيقية وتحمل النظرية النقدية سمات خاصة بها في المعني والدلالة بحيث تصلح للتطبيق علي حالات أخري مماثلة. هنا سنلاحظ أن التطبيق ماثل في ثنايا النظرية أو النقد النظري، ومن ثم لا يمكننا بحال الفصل بينهما فصلا تاما، ففي النقد التطبيقي تقبع النظرية النقدية في الخلف، وتكون مرشدا ومعيارا للناقد في تناوله للعمل الأدبي.

وإذا كان المُنظِر النقدي واعيا بالنظريات النقدية والمدارس الأدبية في تاريخيتها، فإن الناقد التطبيقي ينبغي أن يكون واعياً أيضا بتلك النظريات وقادراً علي فهم النص ورؤيته من خلال هذه النظرية أو تلك. أي أنه يعمل في حدود قراءات لنصوص بعينها، توظف المنطلقات النظرية ضمنا ولا تصدرها[24]

ومن وظائف الناقد التطبيقي أنه يتعرف علي المبدع من خلال عمله، وهو ما يجعل النقد التطبيقي مهم جدا للمبدعين لأنه يتماس مباشرة مع أعمالهم، فيكشف عن الجيد وغير الجيد، وعن قدرة المبدع علي إنتاج نصوص أدبية متطورة باستمرار بفضل إرشادات وملاحظات الناقد التطبيقي.تلك الملاحظات هي التي تجعل المبدع يواجه

عمله ويراه بعين أخري، عين عالِمه وعلي دراية بأصول وقواعد النقد العلمي. وهو ما تحقق لمحمد مندور في دراساته المختلفة للمسرح وخاصة مسرح شوقي.

هكذا تنوعت عند محمد مندور المناهج النقدية، وإن استقر أخيرا علي النقد الأيديولوجي، إلا أنه مارس أنواعا أخري من النقد علي تجارب إبداعية في الأدب العربي القديم أو الإبداع العربي الحديث، حيث أصدر في العام1948 كتابه "النقد المنهجي عند العرب" الذي كان أطروحته لنيل الدكتوراة من جامعة الإسكندرية تحت إشراف الدكتور أحمد أمين، وقد تناول فيه الحديث عن النقاد العرب القدامي كما تناول القضايا الأدبية الكبرى والمعارك التاريخية حول التجديد في الشعر العربي القديم ونشأة علوم اللغة والبلاغة العربية[25]، ثم قدم إسهامات نقدية مهمة علي إبداعات العديد من الشعراء والمسرحيين العرب وعلي رأسهم أحمد شوقي وتوفيق الحكيم.. وآخرين. وهذا ما دفع الباحثة فطيمة داود[(26)]إلي أن تطلق علي هذا الاختلاط والتداخل في المناهج لدي مندور "بالمذهب الإنساني". الذي نظر من خلاله إلي الجمال اللغوي والموقف الإنساني في الأدب في الوقت نفسه. إضافة إلي أن مندور كان متابعا جيدا ومتعمقا لانجازات الأدب العالمي، ولم يقف عند المتابعة، فهو كما قال محمد برادة بحق أول ناقد للأدب العربي،وبقي أن يضيف أنه قد انتقد التركة الفكرية والفنية "للغرب"أيضا مطورا ما وجده من كنوز ثمينة[27]، ولكنه في هذا الصدد لا ينكر حق الناقد العربي في الأخذ عن الفكر الغربي، إذ ليس في هذا نقيصة لو أننا استخدمنا المناهج الأوروبية في نقد تراثنا الأدبي أو إنتاجنا المعاصر، فإذا كانت بيئتنا العربية والشرقية قد آمنت منذ حين بأن العلم لا وطن له، وأنه من حقنا – بل ومن واجبنا – أن نستفيد من كل مكاسب العلم الإنساني الحديث في مسكننا وملبسنا وغذائنا ووسائل حياتنا، فإنه قد حان الحين لأن نؤمن أيضا بأن كثيرا من الفنون الراقية لا وطن لها هي الأخرى كالعلم سواء بسواء[28].

المبحث الثاني: نقد مندور التطبيقي لنماذج من مسرح شوقي

قبل تناول إسهامات محمد مندور في النقد التطبيقي لمسرح شوقي، ينبغي علينا أولا التعرض لبعض من سمات وملامح مشروع شوقي المسرحي، للوقوف علي أهم

خصائصه، دون الانغماس كلية في النصوص نفسها لأن الدراسة هنا معنية بالأساس بنقد ودراسة النقد التطبيقي عند مندور.

أولا: المسرحية الشعرية عند شوقي

يمكن القول بأن المسرح الشعري العربي قد انطلق في مسيرته مع المسرح الشعري عند أحمد شوقي، ورغم ما أخذه النقاد علي كتابات شوقي المسرحية عموما، إلا أنه يظل رائد هذا الجنس الأدبي الذي وجد طريقه علي يد موهبته الشعرية، والتي كانت بمثابة الجهد الأول والمهم لإجراء عملية التأصيل التي حاول غيره بعدها السير علي خطاه فلم يزد جهدهم – علي تنوعه العملي والتجريبي والاجتهادي – علي أن يكون ظلاً لمسرح شوقي الشعري في المقام الأول[29]

وقد كتب شوقي كل أنواع المسرح ليؤكد قدرته علي التمكن من فن الكتابة المسرحية حيث كتب المأساة،كما في مسرحيات "علي بك الكبير"و" مصرع كليوباترا" و" مجنون ليلي" و" عنترة" و" قمبيز" ، وكذلك كتب الملهاة في " البخيلة "و" الست هدي" ، وكتب المسرحية النثرية متمثلة في" أميرة الأندلس".

بيد أن مسرح شوقي يعكس التأثر الواعي بالشكل المسرحي الأوروبي، يؤكد هذا أنه كتب مسرحيته الأولي" علي بك الكبير" وهو في باريس في أثناء البعثة ونشرها عام 1893، لكن الخديوي توفيق لم يرض عن هذه المحاولة، ونهاه عنها، فتوقف استجابة لرأي ولي نعمته. هكذا تعطلت مسيرة المسرح الشعري حوالي ثلث قرن " 1893– 1927". فلو أن شوقي أصر علي موقفه وواصل عطاءه في المسرح الشعري، لتغير تاريخ المسرح تغيرا شاملا [30].

وثمة من يري أن اختيار شوقي لموضوعات مسرحياته الشعرية إنما جاء لهدف محدد، وهو أنه آثر أن يطرق التاريخ عند نقط التحول في حياة مصر وفي عصورها المختلفة حين تضعف الدولة ويستهين الحكام في الدفاع عن كيانهم واستقلال بلادهم [31]، وربما لإظهار براعته في الدفاع عنهم. ولذلك فقد حكم مسرح شوقي مبدأ أخلاقي، يحكم نظرته إلي التاريخ أو ما يشبه التاريخ من جهة، وفهمه لوظيفة المسرح من جهة

أخري. فهو يختار من أحداث تاريخية يدير حولها بعض مسرحياته يكون مدفوعا بمشاعر وطنية، وأعراف وتقاليد اجتماعية، يستهدف تعميقها في نفوس الجماهير وتأكيدها في ضمائرهم [32]، وربما من هذا المنطلق الذي هيمنت عليه النزعة الوطنية .

من جهة أخري، من الصعب الحكم علي شوقي أنه إلتزم بإيديولوجية معينة في كتابته المسرحية، حيث انشغل فقط بالعزف علي وتر المحلية والنزعة القومية، وهي روح كانت سائدة في تلك الفترة من تطورنا التاريخي العربي. وكذلك لم يسر علي مسار واحد طوال مسرحياته، فهو تارة يدافع عن الملوك مثل دفاعه عن كليوباترا، ومرة أخري يدافع عن النماذج الشعبية كما في عنترة. ونجده مدافعا عن المتمصرين معتبرا أنهم مخلصون للوطن والعروبة، في إشارة غير مباشرة إلى نفسه، كمسرحية "علي بك الكبير". وهناك من النقاد من يفسر ذلك تفسيرا متعلقاً بالعصبية والأصل، حيث يذهب محمود حامد شوكت إلي أنه في مسرح شوقي قد انعكست تركيته بمحاولته الدفاع المستمر عن الملوك وتبرير أعمالهم وإحاطتهم بهالة من الجلال والعظمة والمدح، كما انعكست آثار إسلاميته المتسعة الأفق، والعناية بتغليب الفضيلة علي الرذيلة، سواء في نفوس الملوك أو الشخصيات الأخرى[33]. وثمة من يفسر الأمر بصورة أخري، فيشير أحمد علي جويلي إلي أن اختيار أبطال شوقي في مسرحياته الشعرية من الملوك والقادة؛ فإن ذلك يرجع إلى إعجابهبالمسرح الكلاسيكي في فرنسا أثناء القرن السابع عشر، إذ كان الشعراء من أمثال كورني وراسين يتخذون مسرحياتهم من التاريخ ومن أعمال البطولة، موجهين عنايتهم إلى الملوك والنبلاء[34]

ثانيا: سمات مسرح شوقي وخصائصه

صاغ شوقي معظم إبداعه المسرحي شعراً، لذلك سوفي نلقي مزيدا من الضوء علي صلة المسرح بالشعر.فقد امتزج المسرح بالشعر امتزاجاً كاملاً منذ بداياته الأولىفي العصر الإغريقي وحتى الآن، وذلك علي خلاف الأجناس الأدبية الأخرى كالقصة والرواية والتي لم تصاغ شعراً فيأي مرحلة من مراحلها، فالمسرح أقرب إلي الشعر منه إلى النثر، ذلك لأن الشعر يحلق بالقارئوبالمشاهد نحو آفاق علوية، بما يحويه من وزن وموسيقى تألفها الأذن، وتطرب لها النفس[35]، ولذلك تلقف المسرح الشعر من الأشعار

الملحمية، وحاول محاكاتها علي منصة التمثيل، وهو ما دفع ت. إس. إليوت بأن يراهنوع مستقل، وهو هجين أو مولد[36]، فلا هو شعر خالص ولا هو دراما خالصة، واحسب أن كلام إليوت ربما ينطبق على مسرح شوقي الشعري.

والمسرح الشعري صورة من صور الإبداع الذي تأخذ به الأمم في التعبير عن قضاياها الكبرى والمصيرية، وأنسب الأشكال الأدبية للتعبير عن الهموم الكبيرة في حياة الأمم وأكثرها اتصالا بتاريخها القومي ووجدانها الحضاري وطبيعة إحساسها بالعالم، حتى ليمكن القول بأن الأمم العريقة وجدت ذاتها في التراجيديا الشعرية كما لم تجدها في أي فن آخر[37]، لذلك نجد التراجيديا الشعرية ميزت الملمح الحضاري للعديد من الأمم الكبري في العصر الحديث. أما في الأدب العربي، قد ظهر المسرح الشعري من خلال إنتاج عدد من الشعراء أمثال أحمد شوقي وعزيز أباظة، واستمر الإنتاج العربي في المسرح الشعري من خلال صلاح عبد الصبور وعبد الرحمن الشرقاوي ونجيب سرور امتدادا إلى فاروق جويدة ..الخ .

ويتميز مسرح شوقي بعدد من السمات:

أ- أنه يُنسب إلى الشعر الكلاسيكي، ولكن بعضاً من النقاد ينكرون عليه إلتزامه التام بمعايير الكلاسيكية، فيري إبراهيم حمادة: أن شوقي لم يلتزم في مسرحياته بالبناء الكلاسيكي الجديد الذي تعارف عليه في فصول خمسة، إذ نجد في مسرحية "على بك الكبير"ثلاثة فصول، وفي مصرع كليوباترا" أربعة، وفي أميرة الأندلس خمسة، وفي الست هدى ثلاثة، وفي البخيلة ثلاثة. وبهذا لم يلفت التقسيم الكلاسيكي نظر شوقي. كما أن هناك مخالفة أخرى؛ وهى أن نصوص راسين أو كورني، أو أي شاعر درامي كلاسيكي أخر إنما كانت تخلو من الإرشادات المسرحية التي تميز بها مسرح شوقي[38]. كذلك نجده يتخلي عن تطبيق الوحدات الثلاث كشرط من شروط الكلاسيكية، وخاصة وحدتي الزمان والمكان. ولم يلتزم بالخاتمة التراجيدية المأساوية، حيث ظل منشغلا بإرضاء الجمهور علي حساب كسر قواعد المدارس الأدبية. إضافةإلى أن مسرحه الشعري يميل بصورة واضحة إلى الذاتية.

ب–الغنائية تسيطر علي مسرح شوقي الشعري. وفي هذا الصدد نجده يخالف الكلاسيكيين الجدد الذين جعلوا مسرحياتهم مشاهد درامية خالصة، وهو في ذلك كان يقترب من المسرح الغنائي المصري الذي كان يقدمه الشيخ سلامة حجازي، وتقدمه منيرة المهدية، وسيد درويش، وغيرهم حيث أضاف إلى مسرحياته الجادة مشاهد من الرقص والغناء، كما فيمصرع كليوباتراوقمبيز، وعلى بك الكبير وعنترة"[39]. ويرى مندور أن تلك الغنائية تستغرق مشاهد طويلة فتؤثر على التركيز في متابعة الأحداث، وهو هنا على عكس شكسبير الذي كانيضحي بالنظم تماما ويلجأ إلى النثر إذا تطلب الموقف الدرامي ذلك[40]

جـ – أما شخصيات شوقي المسرحية فقد جاءت سطحية التحليل حقاً، ولكن مرجعها إلى الاتجاه الغنائي الذي اندفع فيه الشاعر، وضحي في سبيله بالقيمة المسرحية، والمثل الأعلى للكاتب المسرحي أن تختفي شخصيته من المسرحية، ويدع الشخصيات تدير الحوار وتحرك الموضوع بصورة طبيعية، وتعكس عالما كأنه عالم الحياة[41]، فالشخصيات كانت سطحية ولا تحمل عمقاً، إذ افتقد شوقي إلي البعد النفسي في رسم الشخصيات.مما أدي في النهاية إلى غلبة الوصف المباشر والحكي والاسترسال وضعف الحس الدرامي،وكذلك لم يوظف الصراع بمفهومه المسرحي توظيفا مناسباً مما أدىإلى ضعف الحركة المسرحية لديه.

ثالثا : النقد التطبيقي علي مسرح شوقي

في هذا القسم من البحث نتناول رؤية مندور النقدية لمسرحيات شوقي، لمحاولة الإجابة علي بعض تساؤلات البحث، والكشف عن جوانب حلها.إننا هنا نستعرض بالنقد والتحليل موقف مندور النقدي، ولا نستهدف بالطبع بحث أو دراسة مسرحيات شوقي نفسها، بل نتناول مسرح شوقي من منظور محمد مندور، فالرؤية الحاكمة لنا هنا هي نقد النقد، أي بيان كيف نظر مندور نظرة نقدية لأعمال شوقي المسرحية، ومدي تنوعه في تطبيق المناهج النقدية.

1- النقد المقارن في " مصرع كليوباترا"

في الرؤية النقدية التي قدمها مندور لمسرحية " مصرع كليوباترا " أشار في بداية حديثة إلى أن شوقي كتب تلك المسرحية1927 بعد غياب عن كتابة المسرحية الشعرية دام لثلاثة عقود كاملة، فكانت مفتتحاً للعديد من المسرحيات الشعرية التي قدمها تباعا، وحتي قبيل وفاته 1932بفترة وجيزة. وقد كان شوقي معتادا أن يكتب الشعر في مدح الملوك والرؤساء، ولكنه في مصرع كليوباترا اتجه بناظريه قبلة أخري حيث قدمها إلي الشعب المصري الذي تقود البرجوازية الصاعدة حركة التغيير والتجديد فيه[42]، وفيها ينتصر شوقي للواجب علي حساب العاطفة.

وأهم ما يلفت الانتباه أن كليوباترا شخصية ذات طابع عالمي تأثرت بها وتناولتها الآداب العالمية. وقد أشار مندور إلى اهتمام الأدب الفرنسي متمثلا في "جودل" في عصر النهضة و" فكتوريان ساردو" أوائل القرن العشرين. كما لم يتخلف الأدب الانجليزي أيضا عن إثراء تلك الشخصية من الناحية الدرامية، وتمثل ذلك فى كتابات وليم شكسبير و برنارد شو، بل وتناولها الموسيقيون مؤلفو الأوبرا، ولعل أوبرا" مسنيه" التي ألفها سنة1919من خير ما لحن الملحنون لترجمة تلك القصة ألحانا وأنغاما[43]. وفي المسرح العربي تصدى شوقي لمعالجة تلك الشخصية في مسرحه.

ولكن لماذا اختار شوقي كليوباترا تحديدا لتبرز عودته للمسرح الشعري بعد طول انقطاع؟ ربما من بين أسباب ذلك يرجع إلى المرحلة التي كُتبت فيها المسرحية من الناحية الزمنية حيث اعتبرت سنة كتابتها، وما قبلها؛ من أخصب فترات مصر من حيث المد الوطني والشعور القومي، فقد أعقبت ثورة 1919ودستور 1923. ومن المؤكد أن وفاة سعد زغلول في نفس العام" 1927" ، وهو المقرب جدا من نفس ووجدان شوقي؛ كانت سبباً إضافياً. كل ذلك ترك آثاره على اختيار شوقي لهذه الشخصية تحديداً ، لاسيما وأن نقاط التشابه بين شوقي وكليوباترا من حيث الأصول غير المصرية والتي أدت إلى التشكيك في وطنيتهم؛ كانت عاملا آخر لتعاطف شوقي مع هذه الملكة، وخاصة أن نفس الأمر ارتبط بالسرايا التي ينتمي إليها شوقي أصولا، فهو يدفع التهم بعدم الانتماء عن الأسرة العلوية أو أنه لسان حالها الشعري، من خلال

عرض تاريخي فى قالب شعري مسرحي مشابه لواقعه المعيش. وهذا ما لم يُشِر إليه مندور بوضوح في تناوله لمصرع كليوباترا .

ويتخذ مندور من اختيار شوقي لشخصية كليوباترا، كنموذج يحتذي به في الوطنية؛ موقفا سلبيا، ويعتبرها محاولة غير موفقة من شوقي،لأنكليوباترا اليونانية الأصل لم تكن مصرية بل سليلة الغزاة الذين ظلوا دائما–وإن استقلوا بحكم مصر– يستعلون على المصريين ويشعرون إيذاءهم بعزة الغزاة[44]،حيث اشتهر البطالمة بالقسوة والغدر والانحلال، وكانت كليوباترا قد اشتهرت تاريخيا بالتآمر ونبذها للمصريين، وهو مالم يستطع شوقي أن ينكره على لسان بعض الشخصيات الثانوية في المسرحية مثل شخصية "حابي"، التي اعتبرها مندور نقطة ضعف كبرى في المسرحية، لأن شوقي لم يختتم المسرحية بانتحار كليوباترا وانطونيو بل بجمع شمل "حابي" و"هيلانه" كنوع من الترويح عن الفاجعة الكبرى، فجاء ذلكعيبا أساسيا في المسرحية،لأن هذه الخاتمة تبدد الأثر الضعيف الذي يمكن أن يحدثه مشهد انتحار البطلين[45].

ويتساءل مندور،هل استطاع شوقي أن يرد اعتبار كليوباترا أمام التاريخ ؟ الحقيقة أنه فشل– من وجهة نظر مندور– في تقدير القيمة التاريخية لشخصية كليوباترا، ويؤكد على ذلك بقوله: إن سبب إخفاق شوقي في إحداث الأثر النهائي المنشود راجع إلى اضطرابه في وصف وتحليل شخصياته الروائية على نحو يستطيع أن يحقق المشاركة الوجدانية المطلوبة بينها وبين المشاهدين أو القراء بحيث يعجبون بمظاهر القوة والعظمة في نفوسهم ويلتمسون العذر لمواضع الضعف أو السقوط[46]، إضافة إلي أن شوقي كان ينقصه الارتكاز على الجانب النفسي في تحليله لبنية الشخصيات التي يقدمها.

ولم يكن باستطاعة مندور أن يتجاهل عقد المقارنة بين معالجة شوقي لقصة كليوباترا والمعالجة التي قدمت من قبل علي يد شكسبير وبرنارد شو،مستخدما المنهج التحليلي المقارن حيث عقد المقارنة بين شكسبير فى مسرحية "انطونيو وكليوباترا"وبرنارد شو فى مسرحيته "كليوباترا" ومسرحية"مصرع كليوباترا" لشوقي.

ولعل أول القضايا التي يجب إثارتها في هذا الصدد هي إشكالية علاقة الأدب بالتاريخ. وفي هذا الصدد ينقسم المؤرخون إلي فريقين، الأول يري أنه من حق المبدع أن ينتقي من حدث تاريخي معين ما يساير طبيعة الجمهور، دون التقيد بدقة الأحداث التاريخية، وفريق آخر يذهب إلي أن المؤلف إذا ما تعرض لحدث تاريخي فهو ملزم بأن يتقيد بحوادث التاريخ ولا يعمل علي تأويلها أو الخروج عليها، فيذهب محمود حامد شوكت أن الكاتب عليه ألا يتقيد بكل أحداث التاريخ، ولكن في الوقت نفسه يجب أن يحافظ علي منطق التاريخ العام، ومنطق حوادثه الهامة، فيحفظها دون تغيير، فلا يغير الكاتب في الحوادث الرئيسية أو الشخصيات الرئيسية[47]، وأن شوقي في كليوباترا قد غير في أحداث رئيسية، كما يشير حامد شوكت، ولذلك أضر بالمصداقية التاريخية وهو يعزو ذلك إلي دفاعه وتبرئته لكليوباترا.

ومؤخرا طورت التاريخانية الجديدة منهجا لوصف الثقافة في العمل، كما في أعمال كليفورد غيرتز CliffordGeertz وفيكتور تورنر VictorTurner وغيرهما من علماء الانثربولوجيا الثقافية culturalanthropologists، فهم عادة ما يقرأون النصوص الأدبية من خلال ابراز حدث تاريخي ثانوي واظهاره" علي سبيل المثال، ملاحظة هامشية في مخطوطة،حلم مسجل في يوميات، وما إلي ذلك" من أجل اعادة قراءتها والكشف من خلالها علي الرموز السلوكية والمنطق والقوي الدافعة [48]

أما مندور فقد طرح سؤالاً، هل النص المسرحي وثيقة تاريخية يعتد بها من هذا الجانب؟ويرى أن ذلك غير ذي بال، لأن الأدب المسرحي وتاريخه يجعلنا نرى أن المؤلفين لم يلتزموا إلا بالأحداث الجسام التي تحمل طابعا دراماتيكيا ويغفلون عن الأمور الفرعية، أي أنه أعطى للمؤلف حرية التصرف وفقا لمقتضيات فنه، وما يرمى إليه من أهداف. ووجهة نظري في هذا الأمر– فيما يتعلق بالنص الأدبي كوثيقة تاريخية– إنني أرى أن الأمر يختلف بحسب نوع التاريخ الذي نبحث عنه، فالمسرحية وثيقة تاريخية كتعبير عن جنس أدبي، هذه هيئته وخصائصه في العصر الذي قدمت فيه، أما كوثيقة نستمد منها وقائع وحقائق تاريخية فهذا أمر غير محسوم من ناحية علم

التاريخ ومناهجه البحثية، اللهم إلا إذا كانت مصدراً وحيداً لواقعة تاريخية خلت منها كتب التاريخ .

والسؤال الذي يطرح نفسه الآن، كيف جاءت معالجات شكسبير وبرنارد شو وأحمد شوقي لقصة كليوباترا؟ وما موقف مندور من تلك المعالجات ؟. لقد انشغل مندور، بل ومعظم الذين تناولوا مسرح شوقي، بعقد المقارنات بين إنتاج شوقي المسرحي وإنتاج كُتاَّب المسرح الكبار، ولعل مسرحية " مصرع كليوباترا" كانت صاحبة النصيب الأوفر في عقد المقارنة والبحث النقدي، خاصة لدي شكسبير وبرنارد شو.

وفيما يتعلق بشكسبير فقد حاول في مسرحيته" أنطونيو وكليوباترا" تجسيد القصة الأصلية بقدر من المصداقية ومستوي من التشكيل الرمزي بإيقاع سريع وحركة تتسم بالثراء والوعي مستندا علي صراع الحب والواجب، كما كان الحال في مسرحية درايدن.لكن شكسبير تمكن،على العكس من درايدن، من ترجمة هذا الصراع فنياً إلى تعبير رمزي واسع الدلالة لصراعات حقبته التاريخية الانتقالية في شتى جوانبها[49]، فمسرحية شكسبير نجد بها إيقاعه الدرامي اللاهث، ورقعته الإنسانية الفسيحة، وواقعيته السيكولوجية الباهرة، ونظرته السياسية الثاقبة التي تصل الماضي بالحاضر، وبعده الفلسفي، وطاقته المجازية، وتناوله الرمزي المركب الثري لمادته الأصيلة[50]. وكذلك يتغلب لدى شكسبير المنهج الفني والأهداف الإنسانية، فمن حيث المنهج لم يلتزم بوحدتي الزمان والمكان، ومن حيث الأهداف الإنسانية اعتبر أن حادثة زواج انطونيو من اوكتافيا شقيقة اوكتافيوس مفجراً للأحداث، وهجرها مفجراً للخصومة مع شقيقها اوكتافيوس.

إن شكسبير هنا يتبنى اتجاه الكشف عن الحقائق– كما يري مندور– ولو أنها جاءت سوداوية وقاتمة؛ على خلاف شوقي الذي يعتقد أن المؤرخين قد يكونون متحيزين مع أو ضد شخصية تاريخية ما، ومن الممكن للأديب أن يقدم عملا يحاول فيه إنصاف هذه الشخصية، واحسب أن محاولة شوقي في مصرع كليوباترا هي من هذا النوع، ومن ثم سنجد أن شوقي لم يحذُ حذو شكسبير في بناء القصة دراماياً، من حيث سرعة الأحداث وتلاحقها. إلا أن هذا لا يمنع تأثر شوقي بالمسرح الإنجليزي،وشكسبير

خاصة كما يظهر في مسرحيته الأولي وهي مصرع كليوبتره،إذ استوحي من هذه المسرحية بعض المناظر،كمناظر لقاء انطونيو وكيلوبتره، ومنظر موت أنطونيو، ومنظر موت كيلوبترة، ويوضح الفرق بينهما توضيحا جلياً الفارق بين مذهب شوقي ومذهب شكسبير، أو المذهب الغنائي القصصي والمذهب المسرحي التمثيلي[51]، وحامد شوكت لا يري في ذلك عوارا لأنه من الطبيعي أن يتأثر الكاتب في بداية حياته بالسابقين عليه.

من جهة أخري اختلف برنارد شو عن شوقي وشكسبير في معالجته لقصة كليوباترا، فهي في نظره مجرد طفلة تلهو مع هذا الشيخ الحكيم يوليوس قيصر الذي تظهر في شخصيته الحكمة والأبوة تجاهها. وتنتهي مسرحية "شو" برحيل قيصر عن مصر وبكاء كليوباترا لفراقه، وهو بذلك يغفل جانباً كبيراً من تاريخ كليوباترا وعلاقتها بقيصر الذي استولدها طفلها قيصرون، والذي بسببه تألبت ضده روما برئاسة أعضاء السناتو، وانتهت هذه المغامرة بقتله. وهو هنا لم يغفل جانبا هاما من حياة كليوباترا فحسب، بل نجده قد غيَّر في الأحداث بصورة كلية، ويصبح عندها ما فعله شوقي شيئا غير ذي بال في كونه غيَّر من أحداث التاريخ، وخاصة في موضوع انسحاب كليوباترا من موقعة اكتيوم البحرية،علي اعتبار أن ذلك ليس هروبا أو جبنا وإنما هو بُعد نظر منها لأنها أرادت أن تحقق مجد واستقلال مصر بعيدا عن معارك وأطماع القادة الرومان.

ينحاز مندور هنا لشوقي من هذه الوجهة، فهو في النهاية يرى أن المؤلف المسرحي ليس مؤرخا، وإنما فنان متحرر في اختياره لتفاصيل الواقع والوقائع، يختار ما يخدم رؤيته الفنية والإنسانية.وفي رأي مندور، فإن شوقي لم يخالف التاريخ بوقائعه الثابتة المهمة والمفجرة للأحداث، كما فعل شو والذي أغفل جانبا كبيرا من الأحداث عن عمد لم يغفره له مندور. أما في موقفه من شوقي فقد ارتكز على الطابع الوصفي لدى شوقي والذي استمده من الكلاسيكية الفرنسية وخاصة لدى راسين الذي كان يقدم مقاطع وصفية لأحداث تحدث أو حدثت بشكل فاق إثارة النظر، فهو يتجنب المشاهد البشعة دون أن يفقد عنصر الإثارة .

وأخيرا يري مندور أن شوقي في مسرحيته "مصرع كليوباترا" يعتبر من أكثر من تناول قصتها اتساقا مع عنوان مسرحيته، فقد اسماها"مصرع كليوباترا"، ولذلك انصب جل عمله على الفصل الأخير في حياة كليوباترا والذي انتهى فعليا بمصرعها.

2- المنهج التأثري في مسرحية "علي بك الكبير"

كتب شوقي مسرحية علي بك الكبير مرتين، الأولي كانت أثناء بعثته في فرنسا، والثانية حينما أعاد كتابتها مرة أخري عام 1927، ويذهب مندور إلي أن المحاولة الأولي لشوقي إنما كانت تحت تأثره بالآداب الفرنسية والمسرح الفرنسي، بيد أن د. إبراهيم عوض يختلف مع مندور في قوله بأن شوقي لم يكتب المسرح الشعري وينشغل به إلا عندما سافر إلي فرنسا لدراسة الحقوق في مونبيليه، فتأثر بتجربة المسرح الشعري هناك، ويشير إبراهيم عوض إلي أن الإنتاج المسرحي الأوربي كان قد ترجم وانتشرت الترجمات في مصر قبيل سفر شـــوقي إلي فرنســا لا سيما شكسبير وكورني وموليير وراسين..الخ، وأن الصحف المصرية كانت زاخرة بالكتابات النقدية والترجمات لهؤلاء المؤلفين، مما يعني معه أن المسرح الشعري الغربي عامة والفرنسي خاصة لم يكن غريبا علي الثقافة المصرية والعربية في فترة ما قبل رحلة شوقي إلي فرنسا، فيقول: وأرى أن شوقي قد تأثر بالتأليف المسرحي الذي كان موجودًا ونشِطًا بمصر قبل سفره إلى فرنسا، وبخاصة إذا لاحظنا أنه لم يُقبِل بكل همته على المشاركة في ذلك التأليف إلا في أخريات حياته بعدما عاد من فرنسا بزمن جد طويل، بل بعدما عاد أيضًا من إسبانيا، التي كان قد نفي إليها خلال الحرب العالمية الأولى، ولو أضفنا إلى هذا وذاك أنه لم يقم بترجمة أي من المسرحيات الغربية لتبين أن الرأي الذي ذكرته أحرى أن يكون هو الصواب[52]، وربما لم تسهم تلك الرحلة إلي فرنسا ومن بعدها منفاه في اسبانيا سوى مزيد من الاهتمام والرغبة في الكتابة المسرحية.

وبعد أن كتب شوقي عدة مسرحيات عاد لمسرحيته "على بك الكبير" في سنة 1932 حيث أعاد كتابتها من جديد وغير بعض حوادثها.ونرى أن شوقي قد استفاد من إعادة كتابة نص "على بك الكبير" وأهم هذه الاستفادات جاءت على لسان مندور حيث رأى أن شوقي لم يُضمِّن في مسرحيته الحشو الغنائي الذي أخذ على شوقي في مصرع

كليوباترا، وأنه قد استفاد أيضا إذ استقامت فيها الأصول الفنية من حيث الحبكة والمفاجآت وحلها[53]، فشوقي قد استفاد من النقد الذي تعرضت له مسرحياته السابقة على النص الجديد واستفاد من الإعادة حيث ضمن لمسرحيته أن تتخلص من عناصر الفتور في النص الأول.

وفي اعتقادي أن ما فعله شوقي من الناحية الأدبية هو أمر مطروق، وقد سبقه إلى ذلك كبار كتاب الإغريق حيث كانوا يقومون بإعادة صياغة المسرحيات التي يعرفها الجمهور سلفا بصيغة أو بحبكة جديدة هي منبع التنافس في مسابقاتهم المسرحية، فكان الكاتب الأكثر إجادة لحبكة المسرحية هو الذي يحصل على الجائزة. ولكن على الرغم من هذه العودة إلا أن المسرحية ، وقد قدمتها فرقة فاطمة رشدي على مسرح الكورسال؛ لم تلقَ إلا نجاحا محدودا وكأن المسرحية مصابة بسوء الحظ المتكرر.

تناول مندور هذه المسرحية من الناحية النقدية برؤية تتخذ من المقارنة بين النص الأول والنص الأخير مدخلا نقديا ، وبذلك يكون قد استفاد من هذه المفارقة التاريخية فشوقي صاحب نص 1893 من المؤكد أنه اختلف عن شوقي 1932، وخاصة أن النص الأخير قد سبقته ثلاث تجارب مسرحية لشوقي لاقت نجاحا وصدى بقدر ما تم نقدها أيضا، فاستفاد شوقي من الحالتين.

وفي ذلك النص، لا يزال مندور يؤكد على أثر السراي في فن شوقي حيث انصرف قرابة ثلاثة عقود عن الكتابة المسرحية بعد نصه الأول على بك الكبير، ويعزو مندور ذلك إلى عدم اهتمام الخديوي بالنص الذي أرسله شوقي أو أهداه إياه، فتوقف ولم يعد إلا بعد انقضاء هذه المدة الزمنية الكبيرة، فيقول مندور: ومن البديهي أن الخديوي كان ينتظر من ربيبه أحمد شوقي قصيدة مدح، لا قصة تمثيلية.وربما كان هذا مما صرف شوقي عن هذا الاتجاه فلم يعد إليه إلا في أخريات حياته بعد أن تحرر بعض الشئ من سيطرة السراي واقترب من الشعب[54]

ويتضح من تلك المسرحية تقدما في فن شوقي المسرحي، من حيث وجود عناصر المفاجأة والتهكم المسرحي، وتطور الموضوع من عقدة إلي حل، ووضوح ملامح

الشخصيات وسهولة الحوار ومرونته، وتعدد لوحة الشخصيات[55].ويشير مندور أيضا إلي أنه من الإنصاف لشوقي أن نقر بأنه أحسن استخدام خياله فتوفرت للمسرحية عناصر الصراع الداخلي مما بعث على الحركة في اللوحة التاريخية التي أراد أن يصورها لنا[56]، وإن أخذ مندور على شوقي ملاحظة عامة منذ النص الأول ومرورا بكليوباترا وغيرها، أنه لا يختار الأزمنة الصحيحة ليخرج منها أبطالا لمسرحه الشعري، فنفس ما قيل عن حكم كليوباترا كمثال للحكم البيزنطي المستبد قاله عن على بك الكبير وهى فترة حكم المماليك .ويرى أن شوقي غفل عن عمد أو غير عمد دور الشعب المصري في هذه الفترات المظلمة كما ظهرت بطولات هذا الشعب في أدبيات الجبرتي أو أدب الرحالة الأوروبيين وقد كانت تحمل من الاحترام والتمجيد لهذا الشعب وبطولاته وكان من الأليق بشوقي –عند مندور– أن يقرأ هذه الفصول المنسية من تاريخ بطولات هذا الشعب وليس تخليدا لذكرى جلاديه.مما يعني أن الحس الوطني الذي يصل إلى حد الغيرة المطلقة ظل يسيطر على نفس مندور في نقده لمسرح شوقي.

من جهة أخري عاد مندور للمنهج المقارن ، حيث أدخل شكسبير في المقارنة مع شوقي من زاوية سوء أو حسن اختيار الأبطال والأزمنة، فتحيز لشكسبير من زاوية أنه كان موفقا في ذلك لأنه على حد قول مندور يقصد إلى معالجة النفس الإنسانية في ذاتها ، وهو ما غفل عنه شوقي، إذ أنه لم يرد أن يعرض لمأساة بشرية في ذاتها بل أن يصور دولة المماليك كحالة سياسية واجتماعية أكثر من كونها مأساة فردية[57]لشخص على بك الكبير.

وقد لوحظ أن مندور وهو يقوم بهذه المقارنة بين النصين لم يدعم كل آرائه بنماذج من النصين لكي يتبين للقارئ فحوى ما يقصده، ربما كان ذلك نتيجة أن النقد الذي يقدمه مندور هنا غلب عليه الطابع الصحافيفيكون مختصرا لمحدودية المساحة المتاحة، حتى أننا نجد أن نقد مندور في الكتب عبارة عن أجزاء منفصلة متصلة وربما تكون هذه سمة عامة في أغلب مؤلفات مندور.

تأثر شوقي إذن بالقيمة التاريخية التي يمثلها علي بك الكبير في نفوس المصريين، ثم تأثر أيضا بالتجربة الفرنسية في تناول الأبطال التاريخيين، وأخيرا تأثر شوقي

بتجربته السابقة في كتابة المسرحية، واستفاد مما وجه إليها من نقد، فأخرج لنا عملاً أكثر انضباطا من الناحية الدرامية، كما يري مندور.

3- نقد النقد التطبيقي في مسرحية قمبيز

يستهل مندور نقده لمسرحية قمبيز بحكمين نقديين، الأول: يرى أن شوقي من خلال استقائه لتاريخ مصر كمادة أدبية لمآسيه اعتمد على العاطفة الوطنية ليحقق نوعا من المشاركة الوجدانية والتي يراها مندور أمراً لابد منه لنجاح أي عمل مسرحي. و أعتقد أن مندور محق في هذا الطرح وخاصة أن زمن كتابة مسرحيات شوقي كان يعج بالشعارات الوطنية وكان معاصرا للثورات الحديثة في مصر والنهضة العربية وصعود أفكار القومية العربية بشكل عام، وهي أمور قد غطت كل مناحي الحياة في مصر تقريبا .أما الحكم أو الرأي الثاني، وقد طرحه مندور من قبل، من زاوية عدم توفيق شوقي في أن يثير أي عاطفة أو إعجاب بشخص كليوباترا في مسرحيته التي تحمل عنوان "مصرع كليوباترا". وهنا يصادر مندور مسبقا على موقف المتلقي للنص كما لو أننا سنصاب بخيبة الأمل. والدفوع لدى مندور واحدة، فقمبيز أيضا محتل غازٍ مثله مثل البيزنطيين الذين انسلت من نسلهم كليوباترا، بل الأمر عند قمبيز أفدح، فمصر عند قمبيز ليست أكثر من فريسة يتنافس عليها هو واليونانيون، وكلاهما طمع في بسط نفوذه عليها ليحسم الصراع لصالحه.

ولم يحسم مندور موقفه من استلهام شوقي للتاريخ لأنه نسبها لأسطورة وردت عن هيرودوت وقليل من المؤرخين، فهو طيلة الوقت لا يلتفت إلى التاريخ في مصادره الصحيحة وإنما عمد شوقي إلى هذه القصة الأسطورية والتي ترجح أن قمبيزغزا مصر لأنه طالب "أمازيس"فرعونها، أن يزوجه من ابنته، لكن أمازيس غشه. فبدلا من أن يزوجه من ابنته نفريت"زوجه من نتيتاس" ابنة تيرياس الفرعون الذي قتله أمازيس واستولي على عرشه، ثم اكتشف قمبيز هذا الغش فثارت حفيظته وانتقم من فرعون بغزو مصر، وسفك دماء أبنائها، ونهب خيراتها وتدمير معابدها، وقتل عجل أبيس إله المصريين القدماء[58].وكان له نوبات جنون جعلته يقتل أخاه وأخته ولقي حتفه في النهاية.

وفي نقلة نقدية كبيرة استخدم فيها مندور نقد النقد التطبيقي، تناول وجهة نظر العقاد النقدية في"قمبيز"شوقي ، كعادة العقاد فقد وضعها في ميزانه الأدبي ولم يخل موقفه من تعسف على حد قول مندور فقد أقر من البداية أن شوقي لم يتخير المنحى التاريخي من أوثق جهاته، وإنما فضل المنحى الأسطوري، وفيه استطاع أن يوظفها ويصور فيها الروح الوطنية وخاصة أن الشخصية المحورية في المسرحية هي"نتيتاس"التي اعتبرها مندور محور النقد لمن أراد أن يصدر حكما على المسرحية.

وقد أخذ مندور – ولديه الحق– على العقاد أنه عندما انتقد على شوقي بعض الأمور لم يقدم البديل الذي كان أليق بشوقي أن يقدمه وخاصة في مسألة عدم تضمين شوقي مسرحيته لشخصيات عرفت تاريخيا في هذه المرحلة مثل المشرع اليوناني الشهير "صولون"أو قارون ملك ليديا الذي لا يزال يضرب به المثل الشعبي في وفرة الثراء[59]. ومن ثم يري أن موقف العقاد جاء متعسفا وجعل المنحى التاريخي في النقد الذي قدمه العقاد غير ذي محل. وهنا يتحرر مندور نفسه من الرؤية التاريخية في النقد منتصراً للأصول الفنية في تصوير الشخصيات. والهدف الذي ابتغاه شوقي من هذا التصوير وهو موقف يعدل فيه مندور من وجهة نظره تجاه لاتاريخانية شوقي، ذلك أن الجانب الفني قد استغرق رؤيته النقدية، حيث أخذ على شوقي عناصر جديدة طرحها في صورة أسئلة نقدية لم يقدم لها إجابة آنية.

وقد رأي أن شوقيأراد أن يجعل من تلك الشخصية المعادل الموضوعي للوطنية المصرية، في نفس الوقت لم يحدد أسباب هذا الإخلاص والتضحية، فلم يقدم لنا سببا لذلك، في الوقت الذي أشار فيه الي أن وضع مصر وقتها كان يعج بالخيانة والضعة وخاصة من الشباب الذي فقد حميته، بل إن الجيش نفسه امتلأ بالمرتزقة حتى وصل أحد اليونانيين وهو فانيس إلى رتبة القائد والذي غدر بمصر والتحق بجيش قمبيز.

وأخذ مندور على شوقي أنه وضع نتيتاس في هذا الألق دون مبرر منطقي، فهي في النص المصرية سليلة الفراعنة التى تفدى البلاد بنفسها، وتدفع عن مصر شر العجم، وتقي الوطن دنس الفتح وعاره، وتهتف دائما "تعيش مصر وتبقى[60]. إن مندور لم يستسغ أن تكون نتيتاس بهذا الوفاء دون أن تحمل ذرة حقد على فرعون مصر

الجديد "امازيس" وهو الذي صرع أباها بل وابنته هي التي سلبتها حبها للقائد المصري تاسو الذي تركها بعد أن زال سلطان أبيهاووقع في غرام نفريت بنت الفرعون الجديد، فكيف تأتى أن تفديها نتيتاس بنفسها وتقدم نفسها قربانا لقمبيز لتحمى مصر؟. هذا ما جعل مندور يضعها موضع تساؤل حول موقفها، هل هو موقف المضحى أم اليائس بعد أن غدر بها بكل الأشكال.وهذا ما يضعف من درجة النبل التي خلعها عليها شوقي ، فكان الأجدر من وجهة نظر مندور أن يعرض شوقي لهذا الصراع النفسي الداخلي لدى نتيتاس ليحقق بالفعل تعاطفنا معها.إن شوقي لم يقدم لنا صراعا نفسيا يدور في حناياها بين كل هذه العناصر المشتبكة المتضاربة من حقد على قاتل أبيها، وغيرة من ابنته، ويأس من غرامها المحطم، ثم شعورها الوطني واشتعال روح التضحية في نفسها، صراعا تخرج منه منتصرة مغلبة روح الوطنية النقية السامية على مشاعرها الشخصية، ومآسيها الخاصة بحيث تزداد عندئذ تضحيتها نبلا، وتزداد قلوبنا عليها حنوا[61].

ورغم حرص شوقي على بث الروح الوطنية والإشادة بتاريخ مصر والكفاح الوطني للمصريين في وجه المستعمر خاصة مسرحيتي قمبيز ومصرع كليوباترا، إلا أن انشغاله بتلك الإشادة الوطنية لم تجد وعاءً دراميا متقنا يحتوى هذه القيم الوطنية السامية. ويعزو أحمد عتمان ذلك إلىعدم إلمام الشاعر إلماما كافيا بأصول الفن الدرامي أو على الأقل ميله للغنائية كشاعر[62].

ولكن مندور يعود فيؤكد علي أن تلك المسرحية قد برزت فيها بعض المحاسن في أسلوب الشاعر، وخطوة تبين تكيفه بالمسرح، وبداية شعوره بلوازمه ومقتضياته الخاصة، فبين هذه الصور المضطربة مناظر منتظمة متفرقة تقوم علي الصراع النفسي أو الصراع بين الشخصيات، وترتفع إلى درجة من السمو، ويدور فيها الحوار كما يدور حوار مسرحي سريع متشبع بالحركة[63]. ورأي مندور أن هذا هو النقد الأساسي لهذه المسرحية حيث أراد شوقي أن يمجد روح الفداء والوطنية المصرية ممثلة في هذه الأميرة ولكنه لم يصب الهدف كما فعل في كليوبترا[64].

4- المسرح بين الشعر والنثر في "أميرة الأندلس"

في هذه المسرحية يتناول مندور قضية شغلت – ولم تزل – تشغل الحقل النقدي العربي والغربي إلى يومنا هذا، آلا وهي اللغة كقالب تصاغ به الانفعالات والمشاعر الإنسانية. فهل ثمة إبداعات يجب أن تأتي نثراً وأخري ينبغي أن تكون شعراً ؟ ولذلك يستهل مندور نقده لمسرحية أميرة الأندلس بما يشبه التعجب من كونها المسرحية النثرية الوحيدة لشوقي رغم أن بطلها شاعر ملك.وهي على نقيض مسرحيته الكوميدية الوحيدة والأخيرة التي اختتم بها تجربته المسرحية "الست هدى". ورغم أجوائها المعاصرة إلاأنها كتبت شعراً، وهو السؤال الذي طرحه مندور متعجبا ولم يقدم له إجابة علمية وافية.

ويشير مندور إلى أن شوقي استمد هذه الرواية من مصدرين، المصدر الأول: من كتاب المقري المعروف بنفح الطيب في غصن الأندلس الرطيب" أما المصدر الثاني: فقد جاء من وحي خياله حيث نسج قصة حب بثينة بنت المعتمد للفتى العربي حسون. وقد زاوج بين القصتين في بناء المسرحية.

وعلى خلاف المسرحيات السابقة نجد مندور يمتدح في شوقي أنه التزم لأول مرة المصداقية التاريخية في سرده لقصة هذا الملك. ومرة أخرى يقارن بين قصة المعتمد عند شوقي في معالجته الدرامية لها وكتاب على الجارم "شاعر ملك"، وإن كان يرى أن معالجة على الجارم أفضل حيث أنه قدم تحليلاً جيداً لأسباب انهيار هذا الملك الشامخ، على عكس شوقي الذي لم يوفق إلى الربط بين القصة الخيالية التى ابتدعها وبين الواقعة المأسوية الأساسية في المسرحية. فالقصة التى ابتدعها شوقي تظهر مقحمة على المسرحية، وكأن شوقي أراد في كل عمل له أن يوجد قصة غرام ما كشرط لنجاح هذا العمل أو لتخفيف الجوانب المحزنة في قصة سقوط الأندلس. وخاصة أن شوقي يحمل مشاعر تعاطف كبيرة تجاه الفصل العربي في قصة اسبانيا التى نفي إليها خلال الحرب العالمية الأولي. ويبدو أنه تأثر بما وجد فيها من آثار تشير إلى حقبة ثرية من تاريخ الفتوحات العربية الإسلامية.

أما عن كتابة هذه المسرحية نثرا، فتجدر الإشارة إلي أن محمود شوكت يقر بأن الشعر أكثر قدرة علي التأثير من النثر، ولعل شوقي لمس صعوبة هذا النوع من

التأليف المسرحي. فالشعر أداة التعبير عن العواطف، ومن السهل الوصول إلى نفوس الجمهور عن طريقه. وقد عولجت مواضيع الاسترسال الغنائي فيه بالغناء المسرحي، ولعله أدرك قصر النثر عن تأدية هذه الوظيفة، فهو أثقل علي السمع، وأصعب علي الإنشاد من الشعر، إذ ينقصه عنصر الموسيقي، ويبدو تشبعه بالعاطفة مصطنعا[65]. ولكن مندور يختلف مع شوكت في هذا الصدد ، إذ يقر بأن اللغة سواء كانت شعراً أو نثراً، لها أثر في نفوس القراء ، ولذلك نجد أن موقف مندور من لغة الشعر، ولغة النثر يتصف بكثير من العمق، فمقياس الجودة في الكتابة سواء أكانت شعراً أم نثراً يتوقف على" أن تكون الصياغة محكمة إلى حد الخفاء حتى لتلوح طبيعية. ولا يجعل مندور بونا شاسعا بين لغة الشعر ولغة النثر، فللنثر وزن وإيقاع كما هو الحال في الشعر، وإن كان أخفى وأقل اطراداً[66]، ولأول مرة نرى مندور وقد دخل إلى البناء الدرامي للمسرحية من ناحية اللغة حيث يمتدح نثريتها والتي خلت من المحسنات البديعية وزخرف العبارات وجاءت لغة منضبطة إلى حد كبير.وفيها أيضا ينتصر لروح الفداء والتضحية من الأميرة المصرية التي تبذل أقصي جهد لها في سبيل بلادها.

وينهي مندور نقده لأميرة الأندلس بتكرار موقفه من ضعف الأثر النفسي الذي انتشر على مدار مسرح شوقي، فهو لا يهتم بأن يوظف هذا الأثر النفسي الذي كان من الممكن أن تحدثه تلك المأساة الإسلامية المحزنة خاصة أنه قد أضعف الأثر بحيلة مسرحية مضحكة كما رأي مندور، وهى حرص حسون وبثينة على التسلل إلى سجن المعتمد في أغمات لعقد قرانهما بداخله، وبذلك تنقلب المأساة إلى ملهاة مصطنعة، إن لم نقل إلى مهزلة[67]، وهو نفس الرأي تقريبا عن نهاية مسرحية عنترة .

5- التراجي كوميدي في مسرحية عنترة

يبدأ مندور تناوله النقدي لمسرحية عنترة بعقد مقارنة بين شخصياتها وشخصيات"مجنون ليلي"، فيرى أن العائق بين زواج عنترة وعبلة، والذي تم بالفعل، أقوي من العوائق بين قيس وليلى، الذي لم يتحقق. فالعادات والتقاليد في عنترة أشد قسوة وقوة من عادات قيس، لأن حائل اللون والنسب عند عرب الجاهلية كان أقوى

وأشد وطأة من حائل الغرام المشبوب. وقد عقد مقارنة بين شخصية عبلة والتي بها بذور درامية لشخصية متمردة وقوية لم يحسن شوقي توظيفها دراماتيكيا.

ومرة أخرى يدلف مندور إلى عالم شوقي من خلال تناوله للشخصية التى استلهمها كما فعل في مصرع كليوباترا، حيث قارن بين تناول شوقي التاريخي لها وتناول كل من شكسبير وبرنارد شو لها. وهنا نجده يقارن بين معالجات مختلفة سابقة ولاحقة لمسرحية عنترة لشوقي، فنجد معالجة شكري غانم التي صاغها باللغة الفرنسية وقدمت بمسارح باريس قد ركزت على أن حل قضية عنترة يكمن في شجاعته، فهي التى أبهرت قومه وجعلتهم يردون له نسبه وكرامته، لأنه دافع عن قومه بكل شجاعة وكرم. وفي هذا الصدد يعتقد مندور أنه إذا لم يكن شوقي قد شاهدها أو قرأها، فقد سمع بها على الأقل أو ربما كانت من الأسباب التى لفتت نظره إلى هذا الموضوع[68]. وفي معالجة أبي حديد، وقد كانت تالية لشوقي؛ فقد حُلت مشكلته بمهر عبلة الألف ناقة التى طلبها منه عمه ووالد عبلة " مالك"، عندما عاد عنترة بالمهر حقق حلمه بالزواج من عبلة.

أما شوقي فقد سلك طريقا ثالثا، فلا يلتفت لشجاعة أو كرم عنترة، وإنما تركزت المسرحية على تمادي "مالك" في عداوته العنيفة لعنترة حتى نهاية المسرحية، والتي وصلت إلى حد طلبه رأس عنترة كمهر لمن أراد أن يتزوج عبلة، فلا يكون من عبلة إلا أن تتآمر هي وعنترة على خطيبها صخر لكي تُزف عبلة إلى عنترة، وصخر يُزف إلى"ناجية" الفتاة التى تعشقه. ويرى مندور أن هذه النهاية قد أحالتقصة عنترة عند شوقي إلى ملهاة بل ملهاة مزدوجة من النوع المسمى عند الغربيين تراجى كوميدي أو فودفيل، خاتمتها انقلاب مسرحي مزدوج،هو زواج عنترة من عبلة وصخر من ناجية[69]

ومسرحية" عنترة" تمثل في رأي مندور قمة النضج المسرحي عند شوقي، حيث استجاب لما أخذ عليه في مسرحياته الأولي، والمقصود استرساله في القصائد الغنائية التى تعطل من حركة الحوار وتؤدي لبطء إيقاع المسرحية، فقد تخفف من هذا العنصر فجاءت أكثر درامية من مسرحياته السابقة.

بيد أن مندور يكرر نفس الملاحظة على مسرح شوقي، في عدم قدرته على توظيف الصراع النفسي العميق، والذي كان من الممكن أن يعطي مسرحيته قيمة دراماتيكية وإنسانية عالية. يأخذ على شوقي أيضا أنه في معالجته لشخصية عبلة لم يكشف عن الثراء الدرامي الكامن في شخصيتها، حيث أنها على عكس ليلى في "مجنون ليلى" لم تستسلم للتقاليد، وإنما نجد عبلة تتصدى للتقاليد، ولم تشعرنا بجبروتها وسطوتها، بل إنها تفاجئنا في ختام المسرحية بتأمرها لتتزوج من حبيبها رغم أنف أهلها وتقاليدهم. وهذا الموقف قد يوحي بأن شوقي أراد لشخصية عبلة أن تظهر كبطلة متمردة شامخة على فساد مجتمعها، ولكننا من جديد لا نلمح ذلك من تصريح أو تلميح من خلال النص.

والحقيقة أن مندور محق في هذه الجزئية حيث يرى أن شوقي قد غفل عناصر هامة من الناحية الدرامية كان لتعمق شخصياته المسرحية، إذ يربكأن شوقي بهذا التصرف قد مرمروراً عابراً بجوار مواقف "دراماتيكية" وإنسانية بل وأخلاقية بالغة القوة دون أن يفطن إليها أو يحسن استغلالها، فيخلق شخصيات بشرية عالمية كشخصيات كبار المؤلفين الغربيين الذين ضمنوا الخلود بقدرتهم على الخلق، وثورتهم على الأوضاع الفاسدة أو قيادتهم للبشر في سبيل الخير والكمال[70]

6- استلهام التاريخ في مسرحية "مجنون ليلي"

في مسرحية "مجنون ليلي"، والتي استمد شوقي أصولها من كتاب" الأغاني للأصفهاني"، حيث وجدت ليلي نفسها في صراع بين عاطفتها لقيس وبين واجب يتطلب منها مراعاة التقاليد الاجتماعية التي لا تسمح لفتاة البادية بزواج من تشبب بها، وعلي نفس المنوال ينتصر العقل علي القلب. ويكون هذا الموقف هو المؤدي إلى " الهامارتيا" أو السقطة المدمرة – كما يسميها أرسطو– التي تجعل من الشخصية المسرحية مأساوية معذبة، تثير الشفقة في نفس المتفرج وتؤدي إلى تطهير عواطفه[71]

يواصل مندور نقده لمنهج شوقي في استلهام التاريخ والتراث، فبعد أن انتقد اللاتاريخانية في " مصرع كليوباترا" و"قمبيز"، يواصل أيضا تشككه في الطريقة التى استلهم بها شوقي شخصية مجنون ليلى، مؤكدا على ذلك بأكثر من دليل، الأول: أنه

لم يرد تأكيدا على وجود الشخصية في الواقع بل ذكرها الأصفهاني فى كتابه "الأغاني" على استحياء. والدليل الثاني: هو نفي الدكتور طه حسين بشكل مطلق لوجودها في الجزء الثاني من كتابه "حديث الأربعاء".

وهنا نتساءل لماذا كان يصر شوقي على عدم الانشغال بتحقيق التاريخ أو التراث تحقيقا يتحرى المصداقية في الأحداث؟ يبدو أن شوقي لم يكن يعنيه هذه الجزئية، ولم ير لها ضرورة فنية، فقد انشغل بما في القصة من أبعاد درامية ودلالات يريد أن يصل بها إلى المتلقي. فقد أراد شوقي تصوير هذا الحب العذري لإيجاد معارضة لقصة حب اشتهرت في الأدب العالمي لشكسبير وهي قصة روميو وجولييت، فكأن شوقي أراد أن يقدم مثالاً لهذا النموذج من الحب في الأدب العربي على الرغم من أن مندور قارن بين العملين وانتصر لشكسبير كالعادة. إذ لم يستطع شوقي أن يرقي بالمسرحية إلى درجة روميو وجولييت، لأن شكسبير كما أسلفنا عنى بتصوير جوانب النفس الخفية، أما شوقي فقد كان يركز على جوانب القصة الأساسية دون عناية بإبراز الجوانب النفسية، رغم أنالدراسات النفسية كانت قد تقدمت في عصر شوقي تقدما كبيرا، كان باستطاعته أن يفيد منه، إذا أعوزه الاستبطان الذاتي، والخيال الخالق المدرك[72]، ولكن شوقي عند مندور يفتقد بصيرة شكسبير النافذة وخياله المحلق.

من جهة أخري، يرى مندور أن شاعرية شوقي في" مجنون ليلي" قد طغت على دراميته أو حسه الدرامي مشيرا إلى إنه قد قيد خيال الشاعر وحرمنا من أن نظفر منه بتحليل عميق لشخصياته، وتصوير قوى للمشاعر الإنسانية التى تصطرع في حناياها فتثير نفوسنا بحكم المشاركة الوجدانية التى لن نمل القول بأنها الشرط الأساسي لنجاح الفن المسرحي[73]، إضافة إلى تناقض شوقي مع ذاته في كثير من الأشعار التى اقتبسها، وهو من هو في الشعر، فقد آثر أن يأخذ من كتاب الأغاني أشعار قيس دون أن يعمل عليها إعادة صياغة تتناسب مع عصره ومع البناء الدرامي للمسرحية، فكانت المرة الأولي التى يعود فيها شوقي لمرجع لقصته، ولكنه لم يحسن استغلاله من الناحية الفنية ، ولم تأت شخصياته بنفس مستوى العمق الدرامي الذي تعبر عن القصة، إذ

مازال تصويرها بسيطا تسير فيه الشخصيات العواطف الشائعة العامة، ولا ينفذ المؤلف منها كثيرا ما وراء سطحها وعناوينها، ولم يسعَ إلى تحليل نوعي دقيق للشخصية[74]

7- النقد الاجتماعي في "الست هدي"

يستهل مندور نقده لمسرحية الست هدى بالإشارة إلى روح الفكاهة لدى شوقي والتي ظهرت في مواضع متعددة في مسرحياته وخاصة "أميرة الأندلس". ولكن مسرحية الست هدى تغطى جوانب اجتماعية طفت على السطح في عصر شوقي رغم أن موضوعات الزواج والطلاق والأطماع في الثراء من الموضوعات الأثيرة في المسرح الفرنسي الكوميدي وخاصة لدى موليير، وهى مصدر ثقافة شوقي الأدبية والمسرحية. ويعلل لجوء شوقي في بعض المشاهد لاستثارة روح الضحك والفكاهة والمرح بدلا من الكآبة والصرامة إلى أنه يجاري في كتاباته الروح المصرية المولعة بالمرح.ويرى مندور أن مسرحية الست هدى ربما لو أمهل القدر شوقي كانت لتصبح باكورة إنتاج غزير من المسرحيات الكوميدية ولكن القدر لم يمهله.والملاحظ هنا أن مندور لم يطيل في سرد عناصر النقد المختلفة للملهاة وهو ما كان يُنتظر منه، إذ أنها تعتبر الملهوية الوحيدة لشوقي. وكان من الممكن أن يخرج لنا منها بنظرية في كتابة الملهاة مشفوعة بالتطبيق علي أول ملهاة عربية على وجه الإطلاق.

من جهة أخري، فلأول مرة في مسرحيات شوقي نري مسرحية تتبع حوادثها من شخصياتها، ويتطور موضوعها من طبائع هذه الشخصيات وأمزجتها في انسجام لا حشو فيه ولا استرسال. ولم يك ذلك نتيجة تطور فنه، ملاحظة الجمهور والوسائل المسرحية للاتصال به أو ترتيب الفصول والمناظر والمفاجآت والأزمات، وإنما يرجع إلى اتجاه الشاعر إلى الحياة يستمد منها الوحي والإلهام في التشخيص والتصوير[75] ، فقد استمد موضوعها من حياة الناس مباشرة.

وفي هذا الصدد يورد مندور المشهد الأهم في المسرحية والذي نعتبره بلغة المسرح "المستر سين" للست هدي وهي تستعرض طابور الأزواج الطامعين في ثروتها فالست هدى امرأة استطاعت بفدادينها أن تتزوج قطيعا من الرجال الواحد تلو الآخر،وكلما مات احدهم، استبدلت به غيره طامعا في مالها حتى فني الجميع !!وعندما أدركها

الموت ظن آخرهم أنه قد أصاب الثراء، وتوافد الناس عليه مهنئين، ولكنه لم يلبث أن اكتشف أن الست هدى قد أوصت بكل مالها لبعض صديقاتها وبعض جهات البر، وانه لم يرث شيئا فجن جنونه، وخرج من المسرح مشيعا بالضحكات.[76]

ويرى مندور أن المشهد المذكور كان ليتم توظيفه دراميا بصورة أفضل لو قدم في السينما، إذ أن خصيصة البلاي باك كانت لتنقل لنا هذه الزيجات، ولكن شوقي لم يجد بدّا من أن يستعين بالقصص، وأن يستخدمه لتصوير شريط سينمائي يستغرق الجزء الهام من الفصل الأول في المسرحية التى تتكون من ثلاثة فصول[77]

ويقدم مندور المشهد كله وكأنه يعرض شريطا مسجلا للمشهد والذي من خلاله كما يري مندور وضعنا أمام المشكلة الأساسية التى تنطلق منها أحداث الملهاة. ويرى مندور أن الحوار رغم سلاسة الشعر وبساطته إلا أنه لا يسف إلى حد الابتذال، كما إنه لا يرتفع إلى حد الجفاف حتى يختتمها بشر البلية ما يضحك ولهذا يعتبرها مندور من أفضل ما كتب شوقي من مسرحيات على وجه الإطلاق حيث تتوافر فيها عناصر الملهاة الاجتماعية أفضل مما تتوافر عناصر المأساة في مآسيه السابقة.

لقد ارتكز مندور في نقده للمسرحية على الشكل اللغوي لها، لأن شوقي لم يستخدم فيها الشعر الغنائي، ولكنه استطاع أن يلائم بين هذا الشعر وبين موضوعه، أي أن الشعر كان موظفا لخدمة الموضوع وليس وحدات غنائية مستقلة بذاتها، وهي إحدى السمات السلبية في فن شوقي المسرحي الشعري. أي أن شوقي نجح في إزالة الحد الفاصل بين الغنائية والتوظيف الشعري المسرحي.بما يعني أن مسرحية الست هدي تحمل مستوي من التطور أفضل من مسرحياته السابقة نتيجة نضجه الفني. وهذا الرأي يختلف معه عز الدين إسماعيل حيث يري أمريمكن مراجعته في ضوء حقيقة أن طبيعة الاختلاف بين الموضوع التاريخي المأسوي في كليوبترة والموضوع الواقعي الكوميدي في الست هدي قد اقتضت أسلوبين مختلفين للمعالجة[78]

نتائج البحث:

أولا: نقد مندور لمسرحيات شوقي بوجه خاص:

1- يري مندور أن شوقي لم ينجح في رد اعتبار كليوباترا أمام التاريخ في مسرحية "مصرع كليوباترا"، فجاءت محاولته غير موفقة. ويستخدم في الاستدلال علي ذلك منهجين، الأول هو المنهج النفسي في المقاربة بين شخصية كليوباترا وشخصية شوقي نفسها ، حيث أن ليس لهما جذوراً مصرية، وأن دفاع شوقي عن كليوباترا يحمل في مكنوناته دفاعا عن نفسه بطريقة غير مباشرة. أما المنهج الثاني، فهو المنهج الموضوعي الذي بمقتضاه كشف مندور علي أن عدم وضوح الفكرة المسرحية عند شوقي، ومخالفة وقائع المسرحية مع الواقعة التاريخية؛ أدي به إلي اضطرابه في وصف وتحليل الشخصيات، بما يحقق الهدف المنشود وهو التعاطف مع الملكة كليوباترا.الأمر الذي دفع مندور للقيام بمقارنة مهمة بين المعالجات الدرامية لقصة كليوباترا وخاصة بين شكسبير وبرنارد شو وشوقي، بمعني أنه استخدم أيضا المنهج المقارن.وقد نتج عن طرح تلك القضية إشكالية أخري لم تزل محل خلاف بين النقاد حتي اليوم، وأعني بها علاقة الأدب بالتاريخ، وهل يمكننا اعتبار النص الأدبي وثيقة تاريخية؟

2- كشف مندور في نقده لمسرحية "علي بك الكبير" عن دور العوامل الخارجية في الإبداع، فأقر بأن رفض الخديوي للنص الأول من المسرحية الذي كُتبت في 1893، أثر بالسلب علي شوقي، فتوقف بناء علي هذا التأثير عن كتابة المسرحيات. الأمر الذي يطرح مشكلة هامة متعلقة بدور المناخ الثقافي والفكري والاجتماعي في الإبداع، فتجربة شوقي المسرحية لو استمرت، دون أن تنقطع لثلاثين عاما بسبب تلك العوامل الخارجية كموقف الخديوي ونفيه الي اسبانيا؛ كان من الممكن أن تغير وجه المسرح العربي تغييراً كبيراً. هنا تمثل لعب الأثر الخارجي دورا سلبيا علي شوقي من حيث التوقف عن الكتابة.

3- تناول مندور في نقده لمسرحية "قمبيز"، موقف العقاد النقدي منها، ومندور هنا يطرح نقدا للنقد التطبيقي الذي قال به العقاد، إضافة الي أن هذا النقد انتصر للجوانب الفنية علي الجانب التاريخي الذي طالما انتقد فيه مندور شوقي. بيد أن نقد مندور للعقاد لم يكن هو الجوهر الوحيد لموقفه من مسرحية " قمبيز" فقد واصل مندور ملاحظاته النقدية التي سبق أن تناولها في المسرحيات السابقة من حيث أن النزعة الوطنية جاءت في معظم مسرحياته متقدمة علي الحبكة الدرامية،مما جعل مسرح شوقي بصفة عامة يقع في أحابيل الخطابة والمباشرة.

4- وفي مسرحية "أميرة الأندلس" التي كُتبت نثراً نجد مندور يمتدح نثرية شوقي تلك، وإن ظل متمسكا بنفس نقاط الضعف التي اتسم بها مسرح شوقي وخاصة ضعف الأثر النفسي وغياب قواعد الدراما وعدم التوفيق غالبا في رسم الشخصيات.

5- بالإضافة إلي المناهج النقدية المختلفة التي استخدمها مندور في نقد مسرح شوقي، نجده في مسرحية "عنترة" يشير إلي الأسلوب الذي كُتبت به المسرحية، وهو التراجيدي كوميدي كشكل مسرحي ارتاده شوقي لكتابة المسرحية التي سبق أن عولجت بأكثر من أسلوب من قبل.ويستدل مندور علي ذلك من النهاية التي اختتم بها شوقي مسرحيته حيث تآمر عبلة مع عنترة علي خطيبها صخر للتخلص منه.

6- في مسرحية مجنون ليلي ينتقد مندور ما ذهب إليه شوقي من استلهام قصة تاريخية لم يتم التحقق منها بشكل كامل، بل وقد رفضها طه حسين رفضا قاطعا وأنكر وجود شخصية مجنون ليلي في التاريخ الموثق. وهنا نجد أن مندور ينشغل في تناوله لفكرة استلهام التاريخ بأكثر من قضية،الأولي: حدود استلهام أجزاء من القصة الحقيقية، والثانية: مدي أحقية المبدع في تغيير بعض حوادث القصة لتتناسب مع ما يهدف إليه من بث روح الوطنية أو تأكيد قيمة إنسانية ما، الثالثة: مناقشة الفرق بين الحقيقة التاريخية التي نُدخل عليها تعديلات والأسطورة التي لا تمت للواقع الحقيقي بصلة. وقد انشغل مندور كثيرا

بتلك القضية حتي تكاد تكون إشكالية مطروحة في معظم نقده لمسرحيات شوقي.

7- في مسرحية الست هدي يقدم مندور نقداً اجتماعياً ملهماً، إضافة الي ملاحظته الهامة علي أن تلك المسرحية كانت مقدمة أدبية وتاريخية كبيرة لإنتاج نظرية عربية في الملهاة، ولكن القدر لم يمهله لكي يواصل العطاء في هذا النوع من الأعمال المسرحية. تناول أيضا مندور في معرض نقده عدد من السمات الهامة التي تضمنتها المسرحية حتي أنه قد وصفها بأنها أفضل ما كتب شوقي علي الإطلاق، وأنها تعد ركيزة من ركائز الملهاة الاجتماعية.

ثانياً: نقد مندور لمسرح شوقي بوجه عام

1- تنوعت اهتمامات مندور النقدية فطالت موضوعات شتى في مرحلة تاريخية كان النقد العربي فيها في حاجة للتقدم والتطور. وقد اهتم محمد مندور بالشعر العربي القديم والحديث، ومدارسه ونظرياته ومذاهب الأدب الغربي وتأثيرها على النقد العربي، فحاول قدر المستطاع أن يجعل النقد منهجاً علمياً، وليس مجرد أهواء شخصية تتناقلها أفواه النقاد. وإن كانت احدي أهم المشكلات التي تواجهنا في التعامل مع نظرية مندور النقدية أنها لم تأت في كتاب مستقل، وإنما نستشفها من بين سطور مقالاته ومؤلفاته المختلفة. لذلك غلبت علي مندور لغة الكتابة الصحفية في قراءته النقدية لأعمال شوقي، ويرجع هذا بالطبع إلي أنه كان يكتب معظم مقالاته في الصحف السيارة، حيث إلتزم بمراعاة الاختلافات بين قراءة الصحيفة وقراءة الكتب المتخصصة، وربماأدي هذا النوع من الكتابة إلي ظلم أفكار مندور التي كانت تُطرح في الثقافة العربية وقتئذ بوصفها أحدث الأفكار النقدية والتحليلات العلمية للأعمال الأدبية.

2- إن مندور– في سياق نقده لمسرح شوقي بصفة عامة – كان يؤسس لأسس النقد المسرحي العربي، فنجده يشير مثلا إلي أهمية الجانب النفسي في تحليل الشخصيات، والاهتمام بالدراسات المقارنة، والبحث في حدود المقاربة التاريخية بين حقائق التاريخ وخيال المبدا. وهنا ينتصر مندور لخيال المبدع مؤكداً علي

أن للأديب الحق الكامل في صياغة موقفه التاريخي بالصورة التي يراها مناسبة لأدبه وإبداعه. وبناء عليه، فإن توجيه سهام النقد لتجربة مندور الإبداعية لم تراع السياق الزمني الذي نشأت فيه، حيث لم تكن النظريات النقدية في خمسينيات وستينيات القرن الماضي بمثل ما هي عليه الآن من انفتاح كبير، فالنقد المعاصر، النقد ما بعد الحداثي، فتح أفاق الفكر علي موضوعات شتي لم تكن بهذه الصورة في السابق.

3- كان مندور قادراً علي تناول نصوص شوقي من كافة جوانبها دون استطراد أو شروح مطولة، فجاءت أحكامه موجزة، ولكنها حاسمة في الكشف عن مميزات وعيوب أعمال شوقي المسرحية. وكذلك امتلك القدرة علي الكشف عن تنوع الأساليب التي كتب بها شوقي مسرحياته مثل التراجي كوميدي كما في عنترة، وطرح قضية النثر والشعر في المسرح كما في أميرة الأندلس، وهي قضايا شغلت الفكر النقدي العربي في النصف الثاني من القرن العشرين.

4- يعتمد مندور في نقده لمسرح شوقي دائما على نموذج إرشادي يستدل به- كجهة اسناد- في تحليله ونقدهلمسرحيات شوقي الشعرية، إذ غالبا ما حضر المنهج المقارن في دراسات مندور لمسرح شوقي، كما في مصرع كليوباترا وأميرة الأندلس وعنترة وقمبيز. نلاحظ – في هذا الصدد- أن هناك درجة من التحامل من مندور ضد شوقي، وخاصة في قدراته المسرحية، وعدم نضجه بالقدر الكافي، وأعتقد أن مقارنته بشكسبير فيه ظلم كبير لشوقي، فقد فاته أن شكسبير ابن مجتمع عرك المسرح منذ ما قبل الميلاد، أي أن ما وصل إليه شكسبير هو تطور لفن عريق سار على خط مستقيم منذ الإغريق وحتى عصر النهضة، فالمسرح كان ولا يزال جزءا أصيلا من تراث وحياة مجتمعه. أما شوقي فقد ظهر بعد عصور انقطاع فني وخاصة بفن المسرح، إذا سلمنا بمعرفتنا به في مصر الفرعونية أو من التجارب القريبة منه كخيال الظل وصندوق الدنيا والأراجوز والحكواتي، وغيرها من الفنون الشعبية الفرجوية الشبيهة بالمسرح أو حتى من التجارب التى قلدت المسرح الغربي في عصر قريب من عصر شوقي مثل تجارب مارون نقاش وأبي خليل القباني ويعقوب

صنوع وغيرهم، فكلها تجارب لم ترق للمستوى الذي يسمح لشوقي أن يبني عليه بأكثر مما قدم.

5- ظل الحس الوطني هو الهاجس الأساسي عند مندور في تناوله النقدي لمسرح شوقي، وكأن مندور قد أدخل نفسه في خصومه "وطنية " مع شوقي، وظل يراقب ويتابع ويسجل كل دفقات شوقي الوطنية. ومندور هنا ينحاز الي حركة المجموع، ويضع تحولات التاريخ بين أيديهم، وتلك رؤية ظلت تميز إنتاج مندور بصفة عامة، سواء الأدبي أو السياسي. لقد آمن بالشعب المصري، وأعتقد أنه صانع تاريخه، وأن الزعماء ليسوا سوي منفذين لإرادة هذا الشعب.ولذلك امتدح في بعض مسرحيات شوقي روحها الوطنية اعتقادا منه أن الكتابة المسرحية الناجحة هي تلك التي تحقق نوعا من المشاركة الوجدانية مع روح العصر وقضايا الأمة. وفي رأي مندور كانت العاطفة الوطنية حاضرة عند شوقي في أكثر من عمل ومنها قمبيز وعنترة، وإن لم يكن الشعب حاضرا في مسرح شوقي، فلم يذكر شيئا عن بطولاته ومواقفه، بل ظل شوقي مؤمنا بدور الفرد في التاريخ، وخاصة إن كان هذا الفرد من الزعماء والقادة المشهورين. فلم يكن اختيار شوقي لأبطال مسرحياته من الشخصيات التاريخية المشهورة سوي تصديق لرأي أرسطو في أن البطل التراجيدي ينبغي أن يكون ذا شهرة كبيرة كأن يكون ملكاً أو شخصية عامة مشهورة تمتلئ حياتها بالعبر والدروس والسمعة الجيدة لدي العامة، شخصية ذات سمات عالمية.

6- كانت قضية استلهام التاريخ ذات قيمة كبري شغلت نقد مندور في دراساته النقدية لمسرحيات شوقي، إذ يجب آلا ينشغل الأديب في المسرح الشعري أو أي فن من فنون الأدب ؛ كثيرا بعرض الحقيقة التاريخية المجردة، بل عليه استلهام بعض القيم من بعض الشخصيات التاريخية ليعرضها علينا. وهنا يطرح مندور سؤالاً لم يحسم حتي الآن، إذ لم يزل يشغل الباحثين والنقاد إلي اليوم، وهو هل يمكن اعتبار النص الأدبي وثيقة تاريخية ؟ وبأي معني يمكن اعتباره كذلك ؟ ويجيب مندور بقبول ذلك، ولكن وفق شرط مهم، ألا نأخذ تلك القصص التاريخية من مؤلفين محدثين يكتبون بحسب أهوائهم الخاصة

وتوجهاتهم، وإنما من خلال المصادر التاريخية القديمة ككتاب الأغاني، ونفح الطيب، والحيوان، وألف ليلة وليلة، واليوميات، والمذكرات..الخ، أي المصادر التاريخية التي لم تدخل مرحلة التأويل والقراءة التحليلية من قبل. وهذا ما لم يلتزم به شوقي في موضوعات مسرحياته، فقد جاءت القصص التاريخية عند شوقي وسيلة لعلاج مشكلات معاصرة، فيستخلص منها ما يتناسب مع قيم العصر ويقدمه للقارئ كوسيلة علاج أو نموذج يحتذي.

7- يعتقد مندور أن ضعف معظم مسرحيات شوقي يرجع إلي أنه انشغل بالأبعاد الأخلاقية علي حساب الأبعاد النفسية للشخصيات، حيث لم يعمق الصراع النفسي وربما لم ينشغل به كثيرا. إضافة إلى أن شوقي يطيل- بالمخالفة لأصول الفن الدرامي- في بعض أجزاء المسرحيات، فيقترب بذلك من فن الرواية أو الملحمة بقدر ابتعاده عن أصول الكتابة المسرحية. أما الجوانب الغنائية فإنها تتحول إلى أجزاء أقرب إلى التأليف الأوبرالي منها إلى التأليف المسرحي.

8- رغم اهتمام مندور النقدي بالشعر وأبحاثه ودراساته، إلا أنه عندما تعرض لمسرح شوقي الشعري لم نجد أثرا من آثاره النقدية ارتبط بنقد الشعر. وربما يرجع ذلك إلى أن مندور تعامل مع أعمال شوقي تلك كنص مسرحي انشغل فيه بالتاريخ ومصداقيته ومشروعية استلهامه والبناء الدرامي للمسرحية، ولم ينشغل بتطبيق معايير النقد الشعري بالدرجة الكافية، والتي لا طالما تناولها في جل كتاباته النقدية، وعلى رأسها رسالته للدكتوراه في النقد المنهجي عند العرب.

ثالثا: نقد تجربة شوقي المسرحية

1- أهم إضافات شوقي في المسرح الشعري أنه احدث نقلة مهمة للمسرح العربي حينما جعله أدباً، حيث احدث مزجاً بين المسرحية التي كانت من قبله مجرد ترفيه وتسلية، والشعر الذي لم يقترب من المسرح بدرجة تامة. وبالتالي لا يمكن إنكارإسهام شوقي المهم في المسرح الشعري بحيث يمكن اعتباره يشكل ملمحاً أصيلاً في تراثنا الأدبي ما زال حياً حتي اليوم. وبالتبعية سيكون كل

عمل نقدي لمسرح شوقي الشعري معاصراً أيضا لأنه يستمد معاصرته تلك من معاصرة الأصل، أي مسرح شوقي الشعري.

2- لقد حاول شوقي إدخال فن الكتابة الدرامية على الشعر العربي من خلال إبداعه المسرحي، ولكنه لم يفلح كثيرا في ذلك حيث لم يتأسس دراميا بالقدر الكافي، وليس في تاريخ شوقي أو مذكراته ما ينمّ على أنه قد اطلع جيداً على أعمال المسرح الاغريقي الخالدة، بل ظل أسيرا للمسرح الفرنسي. ولكن مندور وإن اتفق مع معظم الباحثين حول ضعف شوقي الدرامي؛إلا أنه ظل ممسكا بقيمة مسرح شوقي الشعري، وهي قيمة لا تستمد فقط من ريادته وإنتاجه المتعدد، ولكن أيضا لأن شوقي استخدم المسرح والشعر في بث روح الوطنية في نفوس المصريين، ومن الطبيعي أن نجده قد أجاد في أوقات كثيرة من كتاباته، ومؤكدا أيضا علي أن تجربة شوقي المسرحية ظلت تتطور مع كل عمل إبداعي يقدمه في المسرح الشعري.

الهوامش

[1] - وهبة ،مجدي–المهندس،كامل(1979) . معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب،بيروت مكتبة لبنان، ص 229.

[2]- إلياس، ماري-قصاب، حنان(1997)، المعجم المسرحي،بيروت، مكتبة لبنان، ناشرون، ص 281.

[3]- Raman Selden, Peter Widdowson, Peter Brooker(2005) A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory, Fifth edition ,published in Great Britain ,p.,8

[4]- فتحي، إبراهيم (1986) معجم المصطلحات الأدبية،صفاقص، تونس، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، ص390

[5]– مندور ،محمد(1997). النقد والنقاد المعاصرون، القاهرة، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع،ص183.

[6] – مندور،محمد (2013). نظرية مندور النقدية، إعداد وتقديم: طارق مندور، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب،ص319

[7] – نفس المرجع والصفحة

[8]– مندور ،محمد. النقد والنقاد المعاصرون،مرجع سابق، ص185

[9] – نفسه، ص311

[10] – نفسه، ص312

[11]– فتحي، إبراهيم(نوفمبر 1990) .الديمقراطي الثوري في مرآة البنيوية التكوينية، القاهرة، مجلة أدب ونقد العدد62، ص77.

[12]–مندور ،محمد .النقد والنقاد المعاصرون، مرجع سابق، ص 184

[13] – نفسه، ص 189.

[14] – يوسف،فاطمة (د.ت). مفهوم النقد المسرحي عند مندور، (د.ت) مجلة جامعة الزقازيق، كلية التربية النوعية، فرع بنها، ص26

[15] –عبد العزيز ،ربيع(1994) . محمد مندور ونقد الشعر، ط 1، الفيوم، دار ر رياض الصالحين، ص292.

[16] – مندور ،محمد.النقد والنقاد المعاصرون،، مرجع سابق، ص188.

[17] – نفس المرجع والصفحة.

[18]– نفسه، ص ص 188،187

[19] –عبد العزيز ،ربيع. محمد مندور ونقد الشعر، مرجع سابق، ص297

[20]– مندور ،محمد. النقد والنقاد المعاصرون، مرجع سابق، ص 190، 191.

[21] – عطية،هيام عبد زيد(2009): الإبداعالأدبي والتنظير النقدي في سلطة النصوص، بغداد ، مجلة القادسية في الآداب والعلوم التربوية، المجلد 8 العدد 4 ،ص 95.

[22] –ديتشس،ديفيد(1967). مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، ترجمة: محمد يوسف نجم، إحسان عباس،بيروت، دار صادر ،ص 267.

[23] – زكي ،أحمد كمال(1997). دراسات في النقد الأدبي، القاهرة، الشركة المصرية العالمية للنشر، ص4.

[24] – عاشور ،رضوى(2001). في النقد التطبيقي، صيادو الذاكرة، الدار البيضاء، المغرب، المركز الثقافي العربي، ص6

[25] – نفسه، ص4.

[26]–داود،فطيمة.(فبراير 2007) الميزان الجديد– رؤية نقدية لتحليل الخطاب الأدبي عند محمد مندور، الجزائر، مجلة الأثر ،جامعة ورقلة،عدد خاص عن الملتقى الدولي الثالث لتحليل الخطاب من 5–7 ص 111.

[27]– فتحي ،إبراهيم. الديمقراطي الثوري في مرآة البنيوية التكوينية، مرجع سابق، ص74.

[28]– مندور ،محمد(2020). في المسرح المصري، الممكلة المتحدة، مؤسسة هنداوي للنشر، ص24.

[29] – عبد الغني ،مصطفي(2013).المسرح الشعري العربي ، الأزمة والمستقبل، الكويت، عالم المعرفة، العدد402، يوليو ، ص 68

[30] – وادي، طه (1993). شعر شوقي الغنائي والمسرحي، ط5، القاهرة، دار المعارف، ص4

[31] –الدسوقي،عمر(1970). المسرحية، نشأتها وتاريخها وأصولها، ط5، دار الفكر العربي، ص10

[32]–إسماعيل،عز الدين(1984). مقدمة كتاب: احمد شوقي، الأعمال الكاملة، المسرحيات، تحقيق سعد درويش، مراجعة عز الدين إسماعيل،القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص12.

[33] – شوكت ،محمود حامد(1947). المسرحية في شعر شوقي، القاهرة، مطبعة المقتطف والمقطم(د.ت)، ص30.

[34]– جويلي،أحمد على(2006) .المسرح الشعري عند عبد الرحمن الشرقاوي دراسة موضوعية وفنية، الإسكندرية، دار الثقافة العلمية، ص23.

[35]–نفسه، ص17.

[36]–عناني،محمد(2001).الشعر المسرحي حاضره ومستقبله، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص11.

[37] –عبد الغني،مصطفى. المسرح الشعري العربي الأزمة والمستقبل،مرجع سابق، ص 10

[38]–سخسوخ ،أحمد(2005).الدراما الشعرية بين النص والعرض المسرحي، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، صص 45–46.

[39]– نفسه، ص ص 46–47.

[40]– صليحة، نهاد(2005).أضواء على المسرح الانجليزي، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص145.

[41] – شوكت ،محمود حامد. المسرحية في شعر شوقي، مرجع سابق، ص 45

[42] – وادي، طه . شعر شوقي الغنائي والمسرحي، مرجع سابق، ص68

[43]– مندور ، محمد(د.ت).مسرحيات شوقي، القاهرة، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ص65.

[44]– نفسه، ص68.

[45] – مندور ، محمد(1980) .المسرح، القاهرة، دار المعارف، ص85.

[46]–مندور ، محمد.مسرحيات شوقي، مرجع سابق، ص ص 73–74.

[47] – شوكت ، محمود حامد . المسرحية في شعر شوقي، مرجع سابق، ص 49

[48] - Petru Golban, Estella Antoaneta Ciobanu:(2008) A Short History of Literary Criticism,Üç Mart Press,Kutahya,p.,210

[49]– صليحة، نهاد .أضواء على المسرح الانجليزي، مرجع سابق، ص143.

[50]– نفسه، ص146.

[51] – شوكت، محمود حامد . المسرحية في شعر شوقي،مرجع سابق، ص 38

[52]– عوض، إبراهيم. مسرح شوقي والأدب المقارن، موقع الألوكة. https://www.alukah.net/sharia/0/88684/

[53]– مندور ، محمد.مسرحيات شوقي، مرجع سابق،ص52.

[54]– نفسه، ص 53.

[55] – شوكت، محمود حامد. المسرحية في شعر شوقي، مرجع سابق، ص110.

[56]–مندور ، محمد.مسرحيات شوقي، مرجع سابق، ص55.

[57]– نفس المرجع والصفحة.

[58]– نفسه، ص 76.

[59]– نفسه، ص77.

[60]– نفسه، ص78.

[61]– نفسه، ص79.

[62] –عتمان،أحمد(1999).كليوباترا وانطونيوس، دراسةفيفن بلوتارخوسوشكسبير وشوقي،ط2، القاهرة، ايجبتوس للنشر والتوزيع، ص382

[63] – شوكت،محمود حامد. المسرحية في شعر شوقي، مرجع سابق، ص97

[64] –مندور ،محمد.مسرحيات شوقي، مرجع سابق،ص80.

[65] – شوكت ، محمود حامد .المسرحية في شعر شوقي، مرجع سابق،ص129

[66]–العمرو ،غدير سالم محمود(2009). محمود السمرة والنقاد العرب المعاصرين طه حسين والعقاد ومندور ،الأردن،رسالة ماجستير ،جامعة مؤتة، ص 65.

[67]– مندور ،محمد. مسرحيات شوقي، مرجع سابق، ص93.

[68]– نفسه، ص 87.

[69]– نفسه، ص 88.

[70]– نفسه، ص90.

[71] – وادي،طه.شعر شوقي الغنائي والمسرحي، مرجع سابق، ص69.

[72]– مندور ،محمد.مسرحيات شوقي، مرجع سابق، ص82.

[73]– نفسه، ص 84.

[74] – شوكت، محمود حامد. المسرحية في شعر شوقي،مرجع سابق، ص84.

[75] – نفسه، ص130.

[76]– مندور ،محمد.:مسرحيات شوقي، مرجع سابق، ص ص 94-95.

[77]– نفسه، ص95.

[78] – إسماعيل،عز الدين. مقدمة كتاب: احمد شوقي،الأعمال الكاملة، مرجع سابق، ص7.

المصادر والمراجع:

أولا: المصادر:

1- محمد مندور(1980) المسرح، القاهرة، دار المعارف.

2- محمد مندور: (1997) النقد والنقاد المعاصرون، القاهرة، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع.

3- محمد مندور: (2013) نظرية مندور النقدية،إعداد وتقديم: طارق مندور،القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

4- محمد مندور: (2020) في المسرح المصري،المملكة المتحدة، مؤسسة هنداوي للنشر.

5- محمد مندور(د.ت) محمد.مسرحيات شوقي، القاهرة، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع.

ثانيا: المراجع

6- إبراهيم عوض: مسرح شوقي والأدب المقارن، موقع الألوكة. /https://www.alukah.net/sharia/0/88684

7- إبراهيم فتحي: (1990) الديمقراطي الثوري في مرآة البنيوية التكوينية، القاهرة، مجلة أدب ونقد، العدد62 نوفمبر.

8- أحمد سخسوخ : (2005) الدراما الشعرية بين النص والعرض المسرحي،القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

9- أحمد عتمان:(1999) كليوباترا وانطونيوس، دراسة في فن بلوتارخوس وشكسبير وشوقي،ط2، القاهرة، ايجبتوس للنشر والتوزيع.

10- أحمد علي جويلي: (2006) المسرح الشعري عند عبد الرحمن الشرقاوي دراسة موضوعية وفنية،الإسكندرية، دار الثقافة العلمية.

11- أحمد كمال زكي:(1997) دراسات في النقد الأدبي، القاهرة، الشركة المصرية العالمية للنشر، 1997.

12- ديفيد ديتشس(1967) مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، ترجمة: محمد يوسف نجم، إحسان عباس، بيروت، دار صادر.

13- ربيع عبد العزيز: (1994) محمد مندور ونقد الشعر، ط 1،الفيوم، دار ر رياض الصالحين.

14- رضوي عاشور: (2001) في النقد التطبيقي، صيادو الذاكرة، الدار البيضاء، المغرب، المركز الثقافي العربي.
15- طه وادي : (1993) شعر شوقي الغنائي والمسرحي، ط5، القاهرة، دار المعارف.
16- عز الدين إسماعيل: (1984) مقدمة كتاب: احمد شوقي، الأعمال الكاملة، المسرحيات، تحقيق سعد درويش، مراجعة عز الدين إسماعيل، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
17- عمر الدسوقي(1970) المسرحية، نشأتها وتاريخها وأصولها، ط5،القاهرة دار الفكر العربي.
18- غدير سالم محمود العمرو(2009) محمود السمرة والنقاد العرب المعاصرين طه حسين والعقاد ومندور،الأردن، رسالة ماجستير،جامعة مؤتة.
19- فاطمة يوسف: (د.ت) مفهوم النقد المسرحي عند مندور، مجلة جامعة الزقازيق، كلية التربية النوعية، فرع بنها.
20- فطيمة داود: (2007) الميزان الجديد- رؤية نقدية لتحليل الخطاب الأدبي عند محمد مندور،مجلة الأثر، جامعة ورقلة، الجزائر، عدد خاص عن الملتقى الدولي الثالث لتحليل الخطاب من 5-7 فبراير.
21- محمد عناني (2001) الشعر المسرحي حاضره ومستقبله، القاهرة،الهيئة المصرية العامة للكتاب.
22- محمود حامد شوكت: (1947) المسرحية في شعر شوقي،القاهرة، مطبعة المقتطف والمقطم.
23- مصطفي عبد الغني : المسرح الشعري العربي الأزمة والمستقبل، عالم المعرفة، الكويت العدد402، يوليو 2013.
24- نهاد صليحة: (2005) أضواء على المسرح الانجليزي، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
25- هيام عبد زيد عطية (2009) الإبداع الأدبي والتنظير النقدي في سلطة النصوص، مجلة القادسية في الآداب والعلوم التربوية، المجلد 8 ،العدد4.

ثالثا: معاجم وقواميس

26- إبراهيم فتحي: (1986) معجم المصطلحات الأدبية، صفاقص، تونس، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين.

27- ماري إلياس، حنان قصاب : (1997) المعجم المسرحي، بيروت، مكتبة لبنان، ناشرون.

28- مجدي وهبة، كامل المهندس: (1979) معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، بيروت، مكتبة لبنان،1979.

رابعا: مراجع أجنبية

29- Petru Golban, Estella Antoaneta Ciobanu:(2008) A Short History of Literary Criticism, Üç Mart Press,Kutahya.

30- Raman Selden, Peter Widdowson, Peter Brooker:(2005) A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory, Fifth edition ,published in Great Britain.