قراءة في النقد المسرحي الاسلامي عند عماد الدين خليل

Reading in the Islamic theater criticism of Emad Eddin Khalil

أ. أحمد خضرة

قسم اللغة العربية -جامعة الامير عبد القادر قسنطينة – الجزائر

Khedourah1999@gmail.com

تاريخ الإيداع: 2019/08/28 تاريخ القبول: 2019/08/31

ملخص:

المسرح لون من الوان النشاط الفني، وهو انعكاس لعصره، فمنذ التراجيديا اليونانية وحتى عصر الكلاسيكية الجديدة ثم الرومانتيكية والواقعية والطبيعية والرمزية الى أن تبلغ السنين الاخيرة حيث المسرح الطليعي الذي يعبر عن لا معقولية العالم وعبث الوجود الانساني ،من هنا جاء اهتمام الناقد عماد الدين خليل بالمسرح – على اعتبار أنه أكثر النقاد اهتماما بمجال المسرح ونقده - ولا سيما الإسلامي منه في التنظير والتطبيق ،وفي هذه الدراسة سنعرض الجانب التطبيقي من خلال رؤاه النّقدية وتصوراته اتجاه الانسان الملازم وعلاقته بالمجتمع والعالم، وانطلاقا من الرؤية الإسلامية ، ضمن كتاباته ودراساته في مجال النقد الاسلامي .

الكلمات المفتاحية النقد – الاسلامي – المسرح – التصور– الفنّ.

Summary

Theater is a color of artistic activity, which is a reflection of his age, from the Greek tragedy to the era of neoclassical and then the romantic, realistic, natural and symbolic until it reaches the last years where avant-garde theater, which expresses the unreasonability of the world and the absurdity of human existence, hence the attention of critic Emad Eddin Khalil theater - Considering that most critics are interested in the field of theater and criticism - especially the Islamic one in theorizing and application, and in this study we will present the applied side through his critical visions and perceptions of the inherent human direction and its relationship with society and the world, and from the Islamic vision In his .writings and studies in the field of Islamic criticism

Keywords. Criticism - Islamic - Theater - Visualization – Art.

يكاد يجمع الدارسون في النقد الإسلامي على أنّ الناقد عماد الدين خليل هو أكثر النقاد اهتماما بالمسرح ونقده ، وقد كانت له في هذا الموضوع مجموعة من المؤلفات منها: كتاب (فوضى العالم في المسرح الغربي المعاصر) و(كتاب مشكلة القدر والحرية في المسرح الغربي المعاصر) ودراستين الأولى تحت عنوان (القيم الإيمانية في مسرحية مركب بلا صياد) والثانية تحت عنوان (نحو مسرح إسلامي معاصر) ضمن كتابه (في النقد الإسلامي المعاصر) . ومن خلال هذه المؤلفات كانت للناقد الوقفات الآتية:

أ _ وقفة نظرية في المسرح الإسلامي :

ضمن دراسته (نحو مسرح إسلامي معاصر) يؤكد الناقد على أهمية المسرح كفن متميز لن يتأتى لأي فن من الفنون المعاصرة أن يبلغ ما بلغه من روعة وعمق في تصوير أزمة العصر الراهن بكل أبعادها الفردية والجماعية ، باعتباره «جماع الفنون كلها : الكلمة والحركة والموسيقى والصورة والتعبير والأضواء والظلال ، وبخاصة بعدما هيأت له التكنولوجيا الحديثة من وسائل آلية مكنته من أداء مهمته أروع أداء ».[1]

ولأن المسرح « تجسيد حيّ للقيم والمؤثرات التي تعمل عملها في حضارة هذا القرن ، وفي تجاربه الإنسانية في شتى أبعادها»[2] يتساءل الناقد : أفليس من حق الفنان المسلم أن يدلي بدلوه في هذا الميدان المؤثر الخطير ؟ وألا يقف عاجزا من بعيد تتناوشه عوامل الإقدام والإحجام ، وتتوزعه دوافع القبول والرفض ؟ [3]

ثم " إنّ الشكل المسرحي على تعدد اتجاهاته ومذاهبه ليس ملكا لأحد ، فهو تراث انساني ، كما أنّ المضمون متغير من عصر إلى عصر ، ومن قطر إلى قطر ، ومن كاتب الى آخر ، وبذلك أتمنىّ أن تتجلى بنية المسرحية متشكلة بطوابع الاسلام ، حاملة بصماته وبعض خصائصه [4]

ويبدأ الناقد في الحديث عن فرص الاختيار المتاحة أمام الفنان المسلم لقبول المسرح كشكل فني ورفض المضمون ، إذ من حقّه الاستعلاء على ما يطرحه الفّن المسرحي من مضامين عبثية خاوية ، أو مادية مغرقة ، أو خيالية مريضة ، أو واقعية هابطة ، أو طبيعية مسرفة ، أو رمزية وثنية ، لكن ليس من حقه أن يتوقف عند هذا الاستعلاء ، بل أن يتقدم خطوات أخرى إلى الأمام ، وأن يستخدم هذه الأداة الفنية الرائعة لطرح مضامينه هو ، وأن يفتح صدره للأشكال المسرحية الدينامية.[5]

وهنا يطرح الناقد مسألة الإنسجام بين الشكل المسرحي والمضمون الإسلامي ، حيث يتساءل مرة أخرى قائلا : «هل ثمة ضرورة لإعادة صياغة الشكل المسرحي بما يتوافق والمضامين الإسلامية ؟ وهل ثمة ارتباط عضوي حيوي بين التصور والتجربة الإسلاميتين وبين الشكل المسرحي الذي تحتلاه ؟! الجواب نعم ... ولا ...

نعم ... لأن الخلافات الجذرية بين المضمون الإسلامي وسائر المضامين الدينية والوضعية، على درجة من العمق تمدّ تأثيرها المباشر على الشكل المسرحي الذي سيتخذ مجالا لطرح هذه المضامين فنيا .. وهذا التأثير المباشر سيظل يزداد امتدادا وعمقا وتشابكا بين الشكل والمضمون كلما ظهرت إلى الوجود مسرحية إسلامية جديدة .. إلى أن يأتي يوم نجد فيه أنفسنا وجها لوجه أمام وحدة عضوية لا يمكن فصمها بين المضمون والشكل في المسرح الإسلامي ، خاصة وأن الإسلام يفرض على الإخراج المسرحي تعديلات ذات أهمية بالغة يجب مراعاتها ، إذا ما أريد للمسرحية أن تحافظ على طابعها...

أما الجواب : لا .. أي أنه ليس من الضروري إعادة صياغة الشكل المسرحي بما يتفق والمضامين الإسلامية ، فيقوم على أنّ الشكل المسرحي _ في أساسه _ ظل محتفظا بعناصره الرئيسية ، رغم المذاهب والاتجاهات التي توزعته ابتداء من عصوره الأولى وحتى السنين الأخيرة .. ولقد ظلت هذه العناصر الرئيسية

تمثل قاسما مشتركا أعظم ، ليس بمستطاع أي مذهب مسرحي الاستغناء عنها ، مهما بلغ من التطرف في تحطيم القواعد التقليدية والإغراب... ومن ثم فإنه على المسرح الإسلامي أن يلتزم هو الآخر بهذا القاسم المشترك للشكل المسرحي ، ومن خلاله يمكن للمخرج أن يعيد صياغة العوامل المسرحية : من طريقة إخراج وتمثيل ، وتصميم للديكور ، واختيار للمؤثرات الصوتية ، وتوزيع للأضواء والظلال ، بما ينسجم والمضامين الجديدة التي يطرحها المسرح الإسلامي».[6]

ويعتبر الناقد أن «تحديد ملامح الشكل المسرحي الإسلامي ليس من شأن النقاد الدارسين ،بقدر ما هو شأن الكتاب المسرحيين أنفسهم ، فما دام الشكل مسألة دينامية فإن المعطيات المسرحية نفسها هي التي ستحدد بمجموعها ملامح هذا الشكل ... ولو صادف وأن وجد النقاد تراثا مسرحيا إسلاميا ، لكان بإمكانهم أن يستنبطوا هذه الملامح ».[7]

ورغم تأكيد الناقد على الترابط العضوي بين الشكل والمضمون، فهو لا ينفي وجود بعض الاختيارات التقنية التي يمكن للفنان المسلم الاستفادة منها ، وذلك بعد التخلص من ظلال العقائد المنحرفة التي انبثقت عنها ، لكن هذه الاختيارات التقنية لا تلبي الحاجة إلى إسلامية النص ، لأن الناقد أكد مسبقا أن « الخلافات الجذرية بين المضامين الإسلامية وسائر المضامين الدينية والوضعية ، على درجة من العمق تمدّ تأثيرها المباشر على الشكل المسرحي».[8]

ب _ وقفة نقدية في نقد المسرح الغربي:

وكانت ضمن كتابيه (فوضى العالم في المسرح الغربي المعاصر) و(مشكلة القدر والحرية في المسرح الغربي المعاصر) إضافة إلى دراستيه (الأدب في مواجهة المادية)[9] و(القيم الإيمانية في مسرحية مركب بلا صياد)[10] . وسيكتفي البحث هنا بالحديث عن كتاب (فوضى العالم في المسرح الغربي المعاصر) لأن هذا الكتاب يتضمن _ تقريبا _ كل ما ذكره الناقد حول نقد المسرح الغربي في كتبه ودراساته الأخرى ، وهو كاف لتوضيح المنهج الذي اعتمده في عملية النقد هذه.

وكتاب (فوضى العالم في المسرح الغربي المعاصر) يحتوي على مقدمة وخمسة فصول ؛ في المقدمة تعرض الناقد لمجموعة من المسائل المهمة في المسرح الغربي ، يذكرها البحث طلبا للاختصار في النقاط التالية [11]:

- بيان أهمية المسرح في عرض وتصوير وتحليل طبيعة الإنسان والمجتمع والثقافة والحضارة .
- كيفية تخيل الكاتب المسرحي لحركة الشخوص والأحداث على خشبة المسرح ، وكونها انعكاسا للعصر ، وذلك باعتباره _ أي العصر _ هو «الإنسان الذي يعاصر تلك الظروف وينفعل بها في أعمق أعماقه».
- ظاهرة تعدد الآلهة في المسرح الإغريقي .
- تصوير المسرح الغربي للروح الدينية المسيحية ، وواقع الكنيسة في « العصر الوسيط في انجلترا.
- بيان نقاط التركيز عند كل كاتب مسرحي ، مثل تركيز يونيل الأمريكي على أهمية الحوار في المسرح ، والتزام يوجين يونسكو بالتعبير عن اللامعقولية والفوضى والعبث في الكون والعالم ...
- بيان نقاط التشابه بين الكتاب المسرحيين في الغرب المعاصر ، وخاصة عند إجماعهم على «رؤية تكاد تكون متشابهة للفوضى التي يعتقدون أنها القانون الوحيد الذي يحكم الكون والعالم والإنسان.

أما فصول الكتاب الخمس فقد تناولت المشكلات الخمس الآتية :

1 _ مشكلة الإنسان : يرى عماد الدين خليل أن المسرح الغربي المعاصر لم يصور لنا الإنسان الغربي المعاصر على أنه موحّد الذات ، ومترابط الشخصية ، ومتماسك الأعصاب ، ومنسجم الكينونة بين العقل والروح ، والخيال والواقع ، والذاتي والموضوعي ، إنما صوّره كيان ممزّق الذات منفصم الشخصية.[12]

وبيّن الناقد هذه الصورة من خلال تناوله لمسرحيات (بيرندللو _ Pirandello) خاصة في مسرحيته (ست شخصيات تبحث عن مؤلف) ، ومسرحية (كل شيخ له طريقه) ، بعد تلخيص هاتين المسرحيتين علق الناقد عليها ، موضحا أن تمزق الشخصية الإنسانية وازدواجها عند بيرندللو أمر واقع يحيل الحياة إلى مهزلة كبرى تثير الضحك أحيانا ، وتستوجب الأسى في أحيان أخرى [13].

ثم عالج المسألة نفسها عند (سلاكرو _ Salacrou) ،ليقف بعدها عند أشدّ كتاب المسرح الغربي تعبيرا عن مأساة دمار الإنسان في العالم ، وهو (تنسي وليامز _ j.Williams) الذي يرى في «التحرر الجنسي المطلق وإلغاء الكبت إلغاء تاما ... الوسيلة الوحيدة لتحرر الإنسان من عذابه وعوامل دماره »[14] ، وعرض الناقد لمسرحيته الشهيرة (عربة اسمها الرغبة) التي كان جوهر موضوعها العلاقة الجنسية ، وبين «أن الحل الذي يطرحه وليامز ليس سوى انعكاس لحياته الشخصية حيث قاسى كثيرا من الكبت الجنسي».[15]

وواصل الناقد طرح مشكلات الإنسان الغربي المعاصر ، كضياع الإنسان في عالم انعدمت فيه القيم ، والشعور بالقلق ، وتتبعها من خلال عرضه لأعمال مسرحية لمسرحيين غربيين من أمثال آنوي ، هوايتبخ ، ميللر ، هارولد بنتر ، مارسيل إيميه ...وغيرهم .[16]

وختم هذا الفصل بخلاصة يقول فيها: « إذا كان أوسبورن يصل بنا إلى عرض صورة لموت الإنسان في الغرب ، فإن كتابا آخرين بينوا لنا الأسباب : بيرندللو عن ازدواج الإنسان ، سلاكرو وآنوي: محاولات فاشلة لإعادة التوحد ، هوايتبخ وميللر ووليامز: الإغراق الجنسي وفقدان البراءة ، هارولد بنتر ومارسيل إيميه: فقدان القيم وضياع العالم ، ثم أخيرا يجيء أوسبورن ليقدم الإنسان الذي قتلته حضارة القرن العشرين »[17].

2 _ مشكلة المجتمع والعالم: وكان هدف الناقد من عرض هذه المشكلة هو «الكشف عن الملامح الأساسية التي تميز المجتمع الغربي المعاصر وحضارته كما يعرضها علينا المسرح الراهن ، الذي لا يعدو أن يكون انعكاسا صادقا وعميقا لعالم اليوم».[18]

ولهذا فقد كان للحضارة الصناعية ووسائل الترف دور مهم في جعل الانحراف ميسرا في المجتمع الغربي ، وهذه القضية هي التي شغلت الكتاب المسرحيين ، وقد بين الناقد ذلك من خلال مسرحية (كل شيء في الحديقة) للكاتب الإنجليزي (جايلز كوبر _Giles Cooper) فبعد تلخيص المسرحية علق عليها قائلا: « المسرحية تصور الحياة الحديثة على أنها عملية تقليم للأظافر وتجريد للإنسان من أسلحة المقاومة».[19]

كما بين هجوم (مسرح الغضب في بريطانيا) و(المسرحيون الطليعيون) على الآلية التي تطوق العالم المعاصر[20] ، وتعرض أيضا لمشكلة العزلة وغربة الإنسان عن أخيه الإنسان ، وسوء التفاهم بين الإنسان والإنسان ، من خلال (حكاية حديقة الحيوان) للكاتب الأمريكي إدوارد ألبي ، ومسرحية (الشياطين) لـ(هواتيبخ _ Johnwniting) ، ومسرحية (البرج الساقط على الأرض) لسلاكرو.

وتوقف الناقد أيضا عند مسرحية (سوء تفاهم) لـ(ألبير كامي (Albert Camus) وهي في رأيه تمثل القمة في روعة لغتها وحبكتها المسرحية ، وفي تصويرها المحزن والمركز لعزلة الإنسان واستحالة اتصاله بالآخرين [21]، وعند (يونسكو) الذي أعلن ثورته على العادات اللغوية بوصفها موصلا رديئا للتفاهم [22]، وعند رواد المسرح الطليعي أو مسرح العبث واللامعقول حيث (صموئيل) الذي اعتبر عادات السلوك أدوات عازلة [23]،

وعند (مسرح الغضب) ليحدثنا عن مسرحية (انظر وراءك غاضبا) لـ(أوسبورن _ John Osborne). وأنهى الناقد هذا الفصل كالعادة بخلاصة تحدث فيها عن الملامح الأساسية للفوضى التي يعاني منها العالم الغربي في إطار إشكالية المجتمع والعالم.[24]

3 _ مشكلة الرؤية الكونية : وفيها يكشف الناقد عن فوضى الكون أي الفوضى في الجانب العقدي . في البداية يفرق بين ما يعنيه هو بالرؤية الكونية منطلقا من التصور الإسلامي ، وبين ما ينقله الفن المسرحي عن موقف الإنسان المعاصر إزاء الكون ، وتفسيره الفكري والوجداني لكل الأسئلة المطروحة بشأنه ، ليشرع فيما بعد في عرض النماذج المسرحية التي تصور هذه الفوضى .

وكانت الانطلاقة مع (كامي) الذي يعتبره الناقد «أول من كرس جل مسرحياته للتعبير عن هذه الفوضى التي تلف الكون ، وهو أول من حاول بلورة رؤياه هذه في مواقف محددة يعبر أبطاله من خلالها عن موقف كامي نفسه إزاء الكون» ، فلقد صور «عالما غير معقول لا يقوم على أساس من المنطق ، عالم بلا هدف ولا مصير معلوم ، علاقته بالإنسان علاقة مجنونة مترعة بالغموض والفوضى»[25] ، وذلك من خلال مسرحياته (الرجل المتمرد ، سوء تفاهم ، حالة حصار ، العادلون)[26]. ثم توقف الناقد عند رؤية (سلاكرو) و(هارولد بنتر) و(ديرغات) ليبن اشتراكهم في الرؤية العبثية لنظام الكون ، واختلافهم من حيث النظرة التفاؤلية والتشاؤمية.[27]

ومن خلال هذه النماذج يوضح الناقد الأحاسيس المختلفة والمتضاربة التي يصورها المسرح الغربي ؛ إحساس بأن كل شيء مضحك مزر ، يقابله إحساس محزن لما تجره الحضارة المادية على الإنسان من الخواء الروحي والألم والغصة والاختناق . ومن هذه الأحاسيس يبين نظرة هؤلاء الكتاب المسرحيين إلى الموت ، فكامي مثلا ينظر للموت على أنه مأساة المآسي وواقعة الوقائع وأم الأحزان ، وصموئيل يراه مثيرا للرعب لأنه يجعل كل شيء في الحياة التي سبقته عبثا وسخفا.[28]

وفي خلاصة هذا الفصل يرى عماد خليل أن المسرح الغربي قد قدم لنا أجوبته عن كثير من الأسئلة التي تطرح في موضوع الرؤية الكونية ، كالهدف من خلق الكون ، والمصير الذي سيؤول إليه ، وطبيعة العلاقة القائمة بين الإنسان والعالم الذي يعيش فيه ، والحكمة العليا من تشكيل الكون على هذه الشاكلة ، ومن وضع الإنسان فيه بهذا الوضع ؟ وهي أجوبة محزنة سالبة يضمها إطار واحد من العبث واللامعقول.[29]

4 _ مشكلة القدر والحرية: ويعد الناقد هذه المشكلة ذات ارتباط وثيق بمشكلة رؤية الكون ، ويعود في معالجتها إلى (اسخيلوس ويوربيدس وسوفوكليس) حتى يصل إلى عصر الطليعيين ، ليبين أن مشكلة القدر والحرية لم تضعف في يوم من الأيام ولم تنس في هذه الآداب ، فقد شكلت « المحور الرئيس الذي دارت عليه كبرى الأعمال المسرحية في تاريخ البشرية سلبا وإيجابا» ، بل هو يعدها «المشكلة الأم التي أتت إلى دنيا الفنون بهذا الوليد الشيق المسرح».[30]

ولعل السبب في عودة الناقد إلى القديم هو ربط تصور أوربا الحديثة بالقديمة ، لهذا يتساءل: «أليس الأوربي المعاصر هو حفيد الأثيني والروماني ؟ إن التصور الأوربي للكون والعلاقة بين الله والإنسان ، أو بين الطبيعة الغامضة والإنسان ، هذا التصور مَهْمَا طرأ عليه من تطور وتغير ، فإنه لن يفقد الخيط الذي عقده (سوفوكليس واسخيلوس ويوربيدس) ، وتركوا طرفه الأخير لأبنائهم وأحفادهم يتشبثون به في كل عمل مسرحي يسوده الحس القديم بالصراع بين الإنسان والقوى الغيبية اللامرئية التي تسوقه إلى مصيره».[31]

ثم يشرع الناقد في عرض الأعمال المسرحية التي عالجت مشكلة القدر والحرية ، وكانت البداية مع (سلاكرو) الذي يقف على رأس الطائفة القائلة بالجبرية المطلقة وانتفاء حرية الإنسان إزاءها ، وكأن (سلاكرو) يعيد إلينا ما كانت تقوم عليه التراجيديات اليونانية من صراع مرير بين الآلهة اليونانية وبين الإنسان [32].

وينتقل إلى (كوكتو) الذي يمزج شيئا من الأمل مع التشاؤم إزاء حرية الإنسان عندما «يلمح إلى أن إرادة الإنسان تتدخل أحيانا لتوجه مصيره وتصنع قدره» [33]. ثم يتوقف عند (مترلنك) و(كامي) أين يبدو «القدر في هذه المسرحيات جميعا: (كاليجولا ، سوء تفاهم ، حالة حصار) كأقسى وأعتى ما يكون». [34]

غير أن الناقد وجد اتجاها آخر من المسرحيين يرى بأن «القدر هو ليس أبدا تلك القوى الفوقية التي تنصب على الإنسان من خارج ذاته ، ولكنه قدر ينبع من داخل ذواتنا ، ومن أعماق نفوسنا ، من عاداتنا وتقاليدنا ونسيج حياتنا اليومي ، ومن ماضينا ... إن القدر في نظر هؤلاء الكتاب يكمن هنا على الأرض ويتفجر من وجدان الناس وضمائرهم». [35]

ووقف مطولا عند أصحاب هذا الاتجاه الذي يُنصِّب على رأسه (يوجين أرنيل _ Eugene o' neill) و(جان آنوي _ Jean anouilh) و(هنري مونترلان _ H Demonthrlan) مبينا المغامرات الجنسية التي يعقدونها أحيانا بين الآلهة على طريقة اليونان [36]. وتستوقف الناقد أيضا رؤية (سارتر) للحرية ، ولا سيما في مسرحيته (الذباب) ، وهي رؤية مبنية على اعتقاده التام بأن وجود الإنسان سابق لماهيته. [37]

5 _ المسرح المعاصر بين أزمة العصر وأزمة الفكر: وهنا يرى الناقد أن «المسرح الغربي يعكس لنا بوضوح نوعين من الأزمات ، أولاهما أزمة عصر ، وأخراهما أزمة فكر» [38]، وأنهما متلازمتان « فأزمة العصر بكل أبعادها الراهنة ، فردية وجماعية ، ما هي إلا انعكاس لأزمة الفكر الغربي الراهن الذي لم يستطع صياغة حياته ، وتوجيه فاعليته وفق فكرة وتصور سليمين متناسقين ، كما أن أزمة الفكر ما هي في الحقيقة إلا انعكاس لأزمة لما يعانيه الإنسان المعاصر _ على النطاقين الفردي والجماعي _ من قلق وضلال وحيرة وتخبط ومن آلام شتى ومن أوهام لا تحدها حدود ، ومن آمال تتشبث بالخلاص وتطلب المستحيل عن الطريق الخاطئ والتصور المرتجل ». [39]

ومن أجل « تقييم المعطيات المسرحية بشكل أكثر تأنيا ووضوحا» [40] تناول الناقد كل أزمة على حدة:

_ **أزمة العصر:** يرى الناقد أن المسرح المعاصر يقدم لنا صورة واضحة الدلالة والإيحاء عن العالم الغربي المعاصر الذي يضيع فيه الإنسان وتسوده الفوضى من كل الجوانب ، كما يصور الحرب والدمار والرعب والرغبة في الفناء ، وبذلك كان هذا المسرح في نظر الناقد «رائعا وواقعيا في عرض وتصوير ومحاكاة وتركيز أزمات العصر الراهن بشتى أبعادها»، واستطاع بذلك تجسيد «مدى قسوة الفوضى التي تلف الإنسان وعالمه وعلاقته بدوامته الرهيبة ، التي تجرف في طريقها كل ما تبقى من قيم وآمال ، وتطحن في أعماقها أشواق الإنسان وثمار سعيه وكدحه» [41].

وعلى الرغم من إعجاب الناقد بواقعية المسرح الغربي، وبما يقدمه من متع جمالية وفنية ومن منافع بشرية عندما يفتح أعيننا عن المصير الذي ستؤول إليه هذه الواقعية، لكنه يرى أن هذا المسرح ظل سلبيا لعجزه عن تقديم الحلول العملية والفكرية للواقع الغربي المعاصر. [42]

_ **أزمة الفكر:** ويقصد بها الناقد موقف المسرح المعاصر من العلاقة القائمة بين الله والإنسان، وهو يلاحظ إجماع كتاب المسرح الغربي على أن « العبث واللامعقولية هي التي تتحكم في بنية الكون وتحديد مصائر خلائقه وعلاقاتهم الغامضة ، التي لا يمكن إدراكها».

ومن هذه الرؤية قدم هؤلاء الكتاب أجوبتهم المحزنة عن الأسئلة الكبرى المطروحة: «الهدف من الكون والمصير الذي سيؤول إليه _ العلاقة القائمة بين الإنسان والكون الذي يضطرب فيه _ الحكمة العليا من تشكيل الكون بهذا الشكل ، ومن وضع الإنسان فيه بهذا الوضع».[43]

ولأن الناقد ينطلق من التصور الإسلامي للكون والحياة والإنسان ، ومن«معتقدات لا يأتيها الباطل من بين يديها ولا من خلفها ، ترى المنطق الإلهي المعجز الذي يكمن في بنية الكون ، ويسوقه بخلائقه جميعا إلى مصيره المقدر المرسوم ، ترى النظام المتماسك الفذ الذي يلم أقطار السماوات والأرض في إطار من الجدوى والأمل ، وفي تناغم مذهل بين خلائقه جميعا». فقد حكم على الفكر الغربي بعد عرضه لجملة هذه المشكلات بأنه «الغثاء الفكري» و«الأعراض المرضية لعصر طغت الفوضى على كل جوانبه» و«الرؤية الشاذة والمفجعة للكون».[44]

ومن نفس المنطلق يقدم الناقد الحل الذي عجز المسرح الغربي عن تقديمه ، حين اكتفى بوصف الأعراض دون وصف العلاج ، وهذا الحل موجود في قول الناقد: «كل أزمات العصر ومآسيه تزول ابتداء من أعمق أعماق الإنسان ، وحتى أكثر العلاقات الاجتماعية عمومية وشمولا ، أما أزمات الفكر المعاصر ، فسوف تغادر أعشاشها المظلمة في الضمائر والأذهان بمجرد أن يتبصر الناس بالنور الذي جاءهم من خالق السماوات والأرض ، ومن مبدع الإنسان والحياة ، إن هذا النور هو هذا الدين يفعل _ يوم يأخذ به الناس _ فعلا عجيبا في إزالة كل تصور لا يقوم على أساس ».[45]

وهكذا اتّضح لنا المنهج الذي اتبعه عماد الدين خليل في كتابه (فوضى العالم في المسرح الغربي المعاصر) من خلال تناوله للمشكلات الخمس الرئيسية وهي: مشكلة الإنسان، مشكلة المجتمع والعالم، مشكلة الرؤية الكونية ، مشكلة القدر والحرية ، أزمة العصر وأزمة الفكر. وعلى الرغم من أن هذا المنهج يقل فيه الاهتمام بالجوانب الفنية والتقنية للمسرحيات ، إلا أن الناقد استطاع من خلاله أن يضع يده على أهم الأزمات التي يعانيها المجتمع والإنسان الغربي المعاصر ، وعلى أهم أسبابها ، فبدت المحاولات الفكرية والروحية والأخلاقية الغربية معاولا للهدم لا تنقذ الإنسان من عذابه بقدر ما تزيده عذابا ، وبدا الإسلام لامعا شامخا بإعجازه ليحدد لهذا الإنسان المعذب معالم الطريق ؛ ذلك أن الإسلام أُنزل ليكوّن العقيدة الأخيرة للبشرية جمعاء ، دونما تناقض مع طبيعتها الأصيلة ، ودونما تجاهل لعناصر مأساتها ، فهو النصر الساحق للإنسان المعذب على مأساته في كل زمان ومكان ، لأنه جاء للإنسان بالخلود عندما علّمه أنه على موعد مع الله ، وأنه سوف يُبعث بعد الموت ليُحاسب على مدى فاعليته في الحياة الدنيا وسعيه فيها ، وعندما علّمه أن أساس التجربة النفسية وقوامها التوازن بين القيم الروحية والقيم المادية ، وبدونهما لا يتوحد الإنسان ويحقق وجوده ويتخلص من عذاب التمزق والازدواج والغربة والقلق .

3 _ وقفة نقدية لاختيار نماذج من الأدب الغربي ضمن حقل الفن الإسلامي:

تبدو هذه الوقفة للوهلة الأولى مقابلة للوقفة الثانية، إذ كيف نختار نماذج من أدب حكمنا عليه بأنه نتاج الغثاء الفكري والأعراض المرضية والرؤية الشاذة ... ونقحمه في دائرة الإيمانية ؟ ولكن هذه الوقفة هي في الحقيقة امتداد للوقفة الثانية، ذلك أن «ظاهرة نقد الأدب الغربي في ضوء التصور الإسلامي تعد من الظواهر المهمة، لأنها تكشف النقاب عن التصور الفلسفي الذي يسري في الألوان الأدبية، ويعين على تمييز ما يصلح لأن يكون أدبا في نظر التصور الإسلامي مما لا يصلح».[46]

وقد علمنا أن عماد الدين خليل يميل إلى الفكرة القائلة بأن النقد الإسلامي يمكن أن يدرج في حقل «الفن الإسلامي» كل أدب يتضمن مجموعة من الرؤى الإيمانية والقيم الإيجابية، حتى ولو كان صاحبه بعيدا عن الإسلام تصورا وسلوكا ، وهذا الموقف يسعى الناقد من خلاله إلى كسب المواقع بدل خسرانها.
كما تناول الناقد العلائقية في المسرح مثلما فعل ابراهيم الدريدي في مؤلفه " القصص الديني في مسرح الحكيم ، تناول العلاقة بين المسرح والاسلام ، وتساءل عن سبب خلو أدبنا القديم من هذا الجنس الفني ، ويرى " لا مبرر لذلك الا عدم وجود المسرح في ذلك العصر [47]

ولقد فتح هذا الباب محمد قطب حين اختار تحت عنوان «في الطريق إلى أدب إسلامي»[48] نماذج من الأدب الغربي للشاعر طاغور الهندي البوذي[49] ، وللكاتب المسرحي جون ميلينجتون سينج الإيرلندي الكاثوليكي[50] ، لما في هذه الأعمال من أخلاقيات وأفكار تتناسب مع التصور الإسلامي للكون والحياة والإنسان. و«طاغور ليس مسلما بطبيعة الحال والطابع الهندوكي واضح فيه أشد الوضوح »[51] ولكن «هناك نقط التقاء كثيرة بين طاغور والمنهج الإسلامي... يلتقي معه في شعور المودة والحب نحو الوجود الكبير والحياة والأحياء ، الحب الجميل للإنسانية ، ويلتقي معه في دعوته الدائمة للسماحة والخير بين الناس ، والانفلات من ثقلة الضرورة ، والانطلاق إلى عالم الطلاقة والنور ، وإن اختلفا بعد ذلك في طريقة تصورهما للحياة ، ودور الإنسان في هذه الحياة »[52].

ويقول محمد قطب حول اختياره لسينج: «وقد اخترناه من نماذج الفن الإسلامي وهو غير مسلم ، كما اخترنا طاغور في نماذج الشعر من قبل لأنه يلتقي التقاء جزئيا مع المنهج الإسلامي ... والمسرحية تحمل طابعا مسيحيا شديد الوضوح _ بمقدار وضوح الهندوكية في طاغور _ المسيحية اللاجئة إلى مهرب الروح ، تهرب إليه من جحيم الألم في عالم الإنسان ، ولكنها _ كشعر طاغور _ تلتقي مع المنهج الإسلامي في نقاط : فهذا التسليم إلى الله ، وهذا اللجوء إليه ، والشعور بالموت على أنه رد الوديعة إليه ، والتأسي والصبر ، والرضاء بقدر الله... كلها جوانب تلتقي مع منهج الفن الإسلامي ، وإن اختلفت الطريق بعد ذلك في تناول طريقة الحياة ».[53]

وعلى نفس طريق محمد قطب سار عماد الدين خليل حين قال: « ولم نقصر النماذج التي أخذناها من بواكير الأدب الإسلامي على المسلمين من الفنانين ، بل اخترنا إلى جانبها نماذج من فنانين غير مسلمين ؛ لأنها تلتقي التقاء جزئيا _ على الأقل _ مع التصور الإسلامي وتصلح بذلك أن تسير مع المنهج الإسلامي للفن في هذه الحدود»[54]، وهو يعتبر أن مثل هذه الاختيارات من شأنها « أن تزيد من رصيد الأدب الإسلامي وتغذيه بالمعطيات الخصبة ، وتضع قبالة الأدباء الإسلاميين نماذج متقدمة على مستوى التقنية بوجه خاص».[55]

فاختار عماد الدين مسرحية (مركب بلا صياد) للكاتب المسرحي الإسباني أليخاندرو كاسونا ضمن كتابه (في النقد الإسلامي المعاصر) ، وهو في هذه الدراسة يحاول البحث عن (القيم الإيمانية في مسرحية مركب بلا صياد) وقد تناولها من خلال العناوين الفرعية التالية:

أ _ ملامح الفن الإسلامي :

وجد الناقد في مسرحية (مركب بلا صياد) التقاء الشعر بالخيال الجميل بالإيمان ، وتعانق الفن والحياة في تكوين رائع هادف ، وتقابل قدر الله وإرادة الإنسان في تناغم وجداني مؤثر ، وانتصار للخير على الشر ، والحياة على الموت ، والقيم على الانحلال في غنائية تنساب في جنبات الوجدان . لذلك فهي تمثل «نموذجا للأدب والفن اللذين ينبثقان عن تصور إيماني للحياة والعالم والأشياء دون اعتساف ولا مباشرة ولا روح تعليمية».[56]

والانبثاق العفوي لهذا التصور الإيماني جعل المعطيات الفنية والأدبية التي تصدر عنه تكتسب الملامح الآتية [57] :

- تثير في النفس الإنسانية ألف معنى من معاني الإيمان والحب واليقين.
- تتحدث عن أغوار التجربة الإنسانية وآفاقها البعيدة.
- ترى في الإنسان طاقة من الإرادة والصراع بإمكانها أن تتحدى وتنتصر ، وبإمكانها كذلك أن تسقط وتتمرغ في التراث ، ولكن لكي تعود من جديد إلى التحدي وإرادة الانتصار.
- تستند في واقعيتها إلى خلفية صامدة من القيم الثابتة التي لا يضيع معها الإنسان ولا يتيه في زحمة الواقع وثقله.
- الجمالية الرائعة المنبثقة عن الرؤية الواسعة المدى للكون والحياة والعالم ، والتي تربط الأجزاء المبعثرة في النفس والآفاق في وحدة متناسقة عبقرية الصنع والتآلف والتوافق ، وتضع كل مخلوق وكل شيء حيث أراد له الله أن يكون.
- الفهم العميق للقدر والحرية ، والإدراك الإيماني لموقع الإنسان في الكون وللحكمة العليا التي تجعل القدر يتدخل في مصير الإنسان بعنف وفجائية مخيفة حينا ، وبهدوء وخفاء أحيانا ، لا ليحطم الإنسان ويدخله صراعا غير متكافئ ، ولكن ليعلمه أن ينظر إلى بعيد وأن يستبطن الأحداث والأقدار ليصل إلى هدفها ومداها ، وليعرف أن الله سبحانه قد وضع له في كل حادثة أو مأساة أو فرحة أو انتصار فجائي عنيف : أملا أو مصيرا عظيما.
- تربط الأرض بالسماء ، والإنسان بالكون والعالم ، والقدر بالحرية ، والواقع بما وراء الواقع ، والحقيقة بالخيال ، والظاهر بالباطن ، والخطيئة بالتوبة ، والسقوط بالانتصار ...
- تعمق العاطفة الإنسانية وتوسع أبعادها.
- تتجاوز عرض الحياة الإنسانية كساحة رائعة وجياشة من الصراع والتوحد ، والتنافر والانسجام ، والخير والشر ، والحب والكراهية ، والكفر والإيمان ، والتناقض والتوافق ، والتبعثر والتناغم ، والله والشيطان ... لتؤكد أن الصراع سيؤول إلى التوحد ، والتنافر سيؤدي إلى الانسجام ، والخير سيغلب الشر ، الحب سيكتسح الكراهية ، والإيمان سينتصر على الكفر ... وهكذا.

وفي هذه الملامح تأكيد على تفرد الرؤية التي يصدر عنها الفنان المسلم عن غيرها من الرؤى ، فهي رؤية معجونة من طينة الأمل والفرحة ، بعيدة الحدود ، عميقة الأغوار ، ممتدة المساحات ، تحطم حواجز الحس وتنساب إلى عالم الباطن ، وتتخطى جدران الزمان والمكان كي تلتقي بالملأ الأعلى.[58]

ب _ هيكل المسرحية :

وفيه اقتطع الناقد مقاطع طويلة من المسرحية ليضع القارئ وجها لوجه أمام معالمها الأساسية من شخصيات وأحداث ، ولقد سلك الناقد هذه الطريق المطولة لأنه يرى أن اختصارها وسردها في أسطر معدودات يجردها من الحياة ويمحو شاعريتها الفنية الأصيلة ، فكان لابد من إتباع هذه الطريق لكي يستطيع القارئ أن يتصور وينفعل بالقيم التي طرحها كاسونا في مسرحيته هذه ، وإن كان الناقد يفضل أن يرجع القارئ إلى النص الأصلي للمسرحية في ترجمتها العربية ، لكي يكون تصوره وانفعاله كاملين.[59]

لقد نجح الناقد من خلال هذه المقاطع في تعريف القارئ بأهم شخوص المسرحية (ريكاردو ، الشيطان ، استيلا ، بيتر ، الجدة ، أخت استيلا ...) وأهم أحداثها ، والأماكن التي وقعت فيها ، وجعله ينفعل مع هذه الأحداث ويتتبعها حتى نهاية المسرحية ، بما أضفاه عليها من لغته وأسلوبه الخاصين.

ج_ القيم الإيمانية في المسرحية:

يتحدث الناقد تحت هذا العنوان عن الخطوط والقيم الإيمانية التي تقوم عليها المسرحية وتبشر بها ، فوجد أنها:

- تعبر بشكل عفوي عما يسميه (الوضع الطبيعي للأشياء) أو (ما فوق الواقعية) حيث وجد أن الواقع إذا ما حركته الإرادة والأحداث صوب هدف ما ، فإنه لا يبقى على ما هو عليه أبدا ، وأنه لم يعص الإنسان المؤمن يوما ، ومهما كان على درجة من الثقل والصمود فهو سيلقي بقياده يوما ما للإنسان ، وعندها سيعيد الإنسان تشكيله من زاوية رؤياه الجديدة وقيمه الإيمانية، ومن ثم إلى وضعه الطبيعي. وبطل المسرحية «ريكاردو خوردان هذا الرأسمالي الجشع الذي لا يعرف غير الواقع المادي الثقيل في أقسى صوره: صورة الكسب الحرام وإتباع أخسّ الأساليب للحصول على مزيد من المال ... يتحول في النهاية إلى الوضع الطبيعي الذي يجب على الإنسان أن يكونه : العمل والحب والإيمان».[60]

- تعتمد كل مجالات الرؤية فتؤلف بين الواقع واللاواقع ، والظاهر والباطن ، والحقيقة والخيال ، دون إسراف ولا إغراق.

- تصدر عن الإيمان العميق بالله تعالى ، وبالقيم التي توجه عالمنا الملموس إلى مصائر تكشفها حكمة الله حينا فتبدي روعتها وإعجازها ، وتخفيها أحيانا أخرى واعدة الإنسان بالكشف عنها في يوم من الأيام.

- تكشف عن التعاطف الرائع والتناغم الأبدي بين الإنسان والطبيعة والحب المتبادل بينهما ، وعن عشق الجمال أنى يكون.

- تقف إلى جانب الإنسان تشيع الأمل والتفاؤل في وجدانه ، وتعده دائما بانتصار الخير على الشر.

- تكشف عن قدر الإنسان الذي رسمه له الله سبحانه وتعالى.

ثم يشرع الناقد في تحليل هذه الخطوط والقيم خطا خطا ، وقيمة قيمة كالآتي :

_ الشيطان:

وهو يمثل أحد شخوص المسرحية ، وهنا يذكّر الناقد بأن الشيطان حقيقة غيبية أكيدة ، وأنه سبق وأن دخل خشبة المسرح مع غوته ومارلو وفاليري وهواتينج وغيرهم ، ولأن المسرح كفن يقوم بالدرجة الأولى على الصراع ، كان لابد من أن يدخله الشيطان ، الذي كان وجوده هو الآخر يقوم على الصراع وتضارب القيم والإرادات منذ عصيانه لله تعالى ، وذلك من أجل إتاحة أجواء ملائمة للإنسان كي يشحذ إرادته وعزمه ، ويستخدم قوى المقاومة والتحدي التي بدونها لا يكون هناك تقدم ولا انتصار حقيقي.

لهذا يرى الناقد أن هناك لقاء عفوي بين مهمة الشيطان في الكون ومهمته في المسرح ، و«هي أن يزيد من حدة الصراع ، أن يؤدي إلى مزيد من التضارب في القيم ، وأن يشحذ الإرادة أو يسحقها . والمسرحية تنتهي دائما إما بانتصار الإرادة أو سحقها واستسلام الإنسان ، وفي الحالتين يبدو الصراع عصب المسرحية الحي الذي به تحس وتتحرك صوب نهايتها».[61]

والشيطان في مسرحية (مركب بلا صياد) يثير صراعا عميقا في ضمير البطل ووجدانه ، تمثله صرخة العذاب التي تنبعث في أعماق ريكاردو تأكله من الداخل وتشطره شطرين ، وهنا يبلغ الصراع أقصاه ، لأن الإنسان المنقسم هو أشد المتأزمين و أكثرهم حاجة إلى شحذ الإرادة وقتل أحد شخصيه للوصول إلى التوحد الذاتي والاطمئنان ، والبطل هنا يتمكن من الانتصار عندما أعلن للشيطان أن ريكاردو قد قتل ريكاردو ، ليعلن الشيطان عن فشله وتراجعه وترك ريكاردو إلى مصيره العظيم الذي اختاره وارتضاه لنفسه.[62]

_ الحضور والغياب:

وجد الناقد في المسرحية توافقا رائعا بين الحضور والغياب ، بين الظاهر والباطن ، بين الملموس والمحسوس ، بين الطبيعة وما وراء الطبيعة ، وهذا ما منح المسرحية في رأيه درجة من النضج ، لأن العمل الفني الناجح هو الذي يوسع زاوية رؤياه بحيث لا تقتصر على المشاهدة الظاهرية الفجة بل تتجاوزها بعيدا إلى أعماق الأشياء وجوهر القيم وتيارات الحياة الباطنية والقوانين الغيبية التي تحكم الكون والحياة والإنسان ، والفنان بهذه النظرة الواسعة لا يخرج عن إطار الواقعية بل هو يتيح رؤية أشد تركيزا لواقع الإنسان والعالم ، لأنه من السخف أن نعتبر الواقع هو تلك الأشياء التي نراها بالعين و نسمعها بالأذن ونلمسها باليد ، بل الواقع هو الذي يحتضن القريب والبعيد ، والمرئي والغير مرئي ، والمادة والروح.[63]

ويشير الناقد إلى حقيقة أخرى لا يمكن إنكارها وهي «أن الواقع الخارجي هذا إنما هو رسم ظاهري ، وتشكيل مؤقت ، ينبثق دائما من الواقع الباطني ، والقيم الغيبية التي هي معين الإرادة والوعي والإدراك ، وبها يتجه فعل الإنسان صاعدا من الباطن والغيب ، حاملا عناصر تشكيله ومتجها إلى الخارج ليعبر عن نفسه بشكل من الأشكال» إضافة «إلى أن الصراع لا يتفجر في الخارج وإنما في الباطن البعيد هذا ، تماما كما تتفجر العيون في أعماق الأرض » فهناك يكمن عذاب الإنسان وتكمن سعادته وهناؤه ، ومن هناك يبدأ الصراع الذي يلف الحياة والأحياء.[64]

ويرى الناقد أن كاسونا لم يقف عاجزا أمام هذه الظواهر والأستار ، ولكنه سعى إلى تمزيقها ليصل إلى القرار ، ليقول لنا «إن عالم الإنسان الباطن ، كما أنه يسهم في إلى حد كبير في صنع عالمه الظاهر ، فكذلك تنبثق الحياة والأشياء . ويقوم الكون والعالم عن قوة الله العظمى التي لا تدركها الأبصار ، ومن سننها الثابتة التي لا يطرأ عليها تغيير ، سنن تفرض أبدا انتصار الحب والإيمان على الكراهية والفسوق ، وتفتح أبواب التوبة والخلاص للخارجين عن الطريق ».[65]

_ إدانة الوجود الحضاري المعاصر:

يرى الناقد أن الحضارة المعاصرة التي لا تقوم على الإيمان بالله والقيم ، تشكل اليوم هدفا رئيسيا لانتقاد عدد من كبار أدبائها وفنانيها اللامنتمين إليها ، لأن هذه الحضارة لم تحقق سعادة الإنسان وأمنه الذاتي ، ومزقت المصير الإنساني إلى ألف مصير ، وبنت جدارا بين الإنسان وخالقه ، ذلك أنها حضارة مادية بلغت فيها الحسية مبلغا لم يشهده التاريخ البشري في يوم من الأيام ، فقد ردمت كل منابع الروح والقيم ، ودمرت كل المحاولات الساعية إلى البحث عن القيم والمعاني فيما وراء العالم الملموس ، وإلى الكشف عن أسرار الباطن بعيدا عن الظاهر ، وإلى إعادة توحيد الإنسان.[66]

ويدرج الناقد الكاتب المسرحي كاسونا ضمن هؤلاء الأدباء والفنانين اللامنتمين ، لأنه ساهم بالقدر الذي سمح به بناء المسرحية في النقد والسخرية من هذه الحضارة التي ضيعت الإنسان الغربي ، وذلك من خلال ما قدمه لنا في هذه المسرحية من نماذج تجسد حضارة الأثرة والكراهية والتكاثر ، حضارة لا يعرف فيها الإنسان نداوة الإيثار والحب والإيمان والتعاطف مع الآخرين ، حضارة الغربة التي تقتل الإنسان ولا تعترف بالأخوة بينه وبين غيره من البشر. وقد بين الناقد رؤية كاسونا هذه من خلال عرضه لمقاطع من المسرحية تؤكد رفضه للحضارة الغربية المعاصرة وسخريته منها.[67]

_ التناغم مع الطبيعة:

عمد الناقد هنا أيضا إلى عرض بعض المقاطع من المسرحية ، ليبين من خلالها حب أبطال كاسونا للطبيعة وتعاطفهم معها وإعجابهم العميق بتدفقها الأبدي ، إلى حد يصل بهم أحيانا إلى التصوف والذوبان

في حب الله ، «ويبعث في وجداننا نحن حبا أعمق للجمال الذي كثيرا ما غفلنا عنه ، واستجابة أشد تركيزا للنداءات اليومية الحلوة التي تنبثق عن الطبيعة في كل مكان ».[68]

وفي هذا التقاء مع المنظور الإسلامي للجمال الذي يدرك أن الله جميل يحب الجمال ، ومن ثم بثه في كل أرجاء الكون والحياة ليستمتع به عباده ويصلوا إلى عظمته والذوبان في حبه فتبارك الله أحسن الخالقين.

_ الحب والقدر:

وجد الناقد أن الحب لدى كاسونا لا يشكل ناحية صغيرة كما هو عند عدد كبير من الأدباء والفنانين أين يبدو الحب صغيرا ، لأنه يقوم عندهم على علاقات صغيرة لا يستشرف معها الإنسان آفاق الكون والحياة ولا يُغذ خطاه صوب الملكوت . أما الحب لدى كاسونا فهو كما يقول مترجم المسرحية محمود علي مكي: «ليس إلا عنصرا متفرعا من ذات الله ، فالإيمان ليس في الحقيقة إلا حبا لله ، والحب ليس إلا إيمانا بالله وبقيم الروح التي وهبها الإنسان من ذاته ومن فيضه».[69]

وهذا ما جعل الناقد عماد الدين يصرح: «هذا هو المعنى الأكبر للحب ، وهو الذي ساق متصوفين كبارا وعشاقا مدنفين إلى مصيرهم العظيم ... إن الحب عندما ينبعث من الشوق إلى الله ، ويصدر عن اليقين: يتفجر باللهفة ويحرق وجدان المحبين فيستحيلون مؤمنين لا ينسون الله لحظة في حياتهم ، وتشدهم إليه رؤى وأحاسيس لا بدء لها ولا انتهاء».[70]

ولأن رؤية كاسونا الإيمانية تقوم على هذا الحب العميق بين الله والإنسان ، فإن القدر سيغدو في هذه الرؤية واضحا على حقيقته «لمسة حنان إلهية تواسي المنكودين في لحظة مرارة قاتلة ، ونفحة رحمة تتنزل على الخاطئين وهم يتخبطون في الدرك ، وضربة سريعة حاسمة تقصم ظهور الذين ظلموا أنفسهم ، ذلك أن القدر هو إرادة الله وهو الميزان العادل الذي يحكم الله به عالمنا هذا ، ومن ثم فإن على الإنسان أن يحب قدر الله وأن يعشقه ، لأنه هو إرادة الله وميزانه الدقيق. وفي لحظات غموض ، واضطراب في الرؤية ويأس وتخبط في الضباب ، يبدو القدر كما لو أنه نقمة مصبوبة على الإنسان من فوق ، ولكن على المؤمن أن لا يصدر حكمه من منطق الغموض والغبش والاضطراب والضباب ، لأن وراء كل حركة يصنعها القدر مستقبل جديد ، وخلف كل ضربة مصير عظيم ».[71]

وتتبع الناقد القدر في المسرحية فوجده في كل مكان يقف الإنسان فيه عاجزا حائرا ووحيدا ، ووجده في لحظات الصعود والهبوط واليأس والانتصار والحب والكراهية: يحدو الهابطين إلى الصعود ، واليائسين إلى الأمل ، والخاطئين إلى التوبة ، والذين يحرق الحقد والكراهية وجودهم إلى برد المغفرة والرضى ، وجده يدفع الشيطان إلى ريكاردو ليشحذ عزيمته في التحدي والصراع ومن ثم يسوقه إلى مصيره الجديد ، ووجده يعيد ريكاردو إلى القرية التي ظن أنه قتل أحد صياديها ليكشف له الحقيقة ولينقذ الأرملة الوحيدة من يأسها ووحدتها ، ووجده يوجه ضربة قاصمة إلى كريستيان القاتل لأنه العدل المطلق الذي يسلط عقابه على الهاربين من عدالة الأرض ، ليجبر القاتل على الاعتراف وطلب المغفرة ، ويجبر استيلا على المسامحة.[72]

ويعتبر الناقد أن موقف كاسونا من القدر يشكل القيمة الإيمانية الكبرى في هذه المسرحية ، ويشكل أيضا خروجا رائعا عن التقليد الذي انبثق عنه المسرح الأوربي وسار عليه ، حيث يمثل القدر في هذا التقليد قوة كبرى لا تطاق تصب نقمتها على الإنسان في صراع غير متكافئ.

ويصور الناقد حرب الإنسان ضد الآلهة اليونانية القديمة في العبارة التالية: «إن الإنسان محتوم عليه أن يجابه عدوا يوفقه بكثير ، وأن ينتهي الصراع دائما بانسحاق الإنسان ودماره. نجد هذا منذ عهد سوفوكليس واسخيلوس ويوريبيدس إلى عهد راسين وابسن إلى إليوت وبيراندللو ويونيل ثم إلى العصر

الحاضر حيث يبدو العداء بين الإنسان والقدر على أشد ما يكون ، كما هو واضح للعيان في مسرحيات كامي وسارتر وآنوي وبيكت وغيرهم».[73]

ويرى الناقد في تمرّد المسرح الغربي على هذا الوضع الشاذ لحقيقة العلاقة بين القدر والإنسان ، فرصة ستزيد من رصيد الفن الإسلامي بمفهومه الواسع ، وستمتد به إلى مساحات أوسع من ذي قبل ، عندما يقدم لنا أعمالا أخرى باتجاه (مركب بلا صياد).

وينهي الناقد دراسته للقيم الإيمانية في مسرحية (مركب بلا صياد) بتأكيده على أن «كل القيم التي طرحها كاسونا في مسرحيته تنبثق إلى حد كبير عن التصور الإسلامي للحياة والعالم والأشياء : الشيطان ، العالم المشهود والغيب ، إدانة الحضارة الجاهلية المعاصرة ، التواجد مع الطبيعة ، الحب ، الإيمان ، الغفران ، والقدر ... حيث يمكن أن يجد الإنسان المعاصر الفنّ الذي يقدم له صورة أخرى للوجود الكوني والإنساني».[74]

وفي نهاية هذه الدراسة يمكن أن نسجّل الملاحظات التالية:

_ تناول الناقد في مقارباته التطبيقية نصوصا مختلفة ينتمي بعضها إلى دائرة الأدب الإسلامي ، والبعض الآخر إلى دائرة الأدب الغربي ، وكانت صيغ معالجتها أيضا مختلفة حيث نجد الاختيارات ، والدراسة لاعتبار جغرافي ، مواجهة النص ، دراسة جانب معين من النص ... وغيرها من الصيغ المذكورة.

_ وردت بعض المقاربات النقدية التطبيقية تدعيما لآراء نظرية سبق وأن طرحها الناقد في مؤلفاته النظرية ، فمعظم دراساته تدخل في إطار دعوة الناقد النظرية ضمن كتابه (في النقد الإسلامي المعاصر) إلى إعادة كتابة تاريخ الأدب العربي.

_ التركيز على الجانب المضموني أثناء المقاربات النقدية دون إهمال الجانب الشكلي والفني كاللغة والصور والحوار والشخصيات .... متجنبا بذلك اللعب النقدي الذي يهتم بشكل مبالغ فيه باللغة وينسى تماما رسالة الأدب، كما يفعل النقاد المتأثرين بالمناهج الغربية الشكلية.

الهوامش:

[1] - عماد الدين خليل :في النقد الإسلامي المعاصر، مؤسسة الرسالة ، ط3 ، 1983م ، ، ص 177 .

[2] - نفس المصدر، ص 177 .

[3] - نفسه، ص 180 .

[4] سعد أبو الرضا : آفاق النقد الإسلامي في المسرحية ، مجلة المشكاة ، عدد 26 ، 1997م ، ص 52.

[5] - نفسه ، ص 184 .

[6] - نفسه ، ص 192 ، 194 .

[7] - نفسه ، ص 193 .

[8] - نفسه ، ص 192 .

[9] - عماد الدين خليل ، :الأدب في مواجهة المادية ، مجلة الأمة ، قطر ،ع 32،رمضان 1403هـ /1983م..

[10] - عماد الدين خليل :في النقد الإسلامي المعاصر ،،ص 69 – 98.

[11] - عماد الدين خليل: فوضى العالم في المسرح الغربي المعاصر ، مؤسسة الرسالة ، ط1، بيروت ، 1977م، ص 7 – 18.

[12] - نفس المصدر ، ص 23.

[13] - نفسه ، ص 27 .

[14] - نفسه ، ص 36 ، 37 .

[15] - نفسه ، ص 44 .
[16] - نفسه ، ص 45 – 49.
[17] - نفسه ، ص 50 .
[18] - نفسه ، ص 51 .
[19] - نفسه ، ص 63.
[20] - نفسه ، ص 65- 68 .
[21] - نفسه ، ص 75 – 85 .
[22] - نفسه ، ص 89 .
[23] - نفسه ، ص 96 .
[24] - نفسه ، ص 109 .
[25] - نفسه ، ص 115 ، 116 .
[26] - نفسه ، ص 117 ، 122 .
[27] - نفسه ، ص 124 ، 126 .
[28] - نفسه ، ص 135 ، 141 .
[29] - نفسه ، ص 143 .
[30] - نفسه ، ص 147 .
[31] - نفسه ، ص 150.
[32] - نفسه ، ص 151 ، 155 .
[33] - نفسه ، ص 156.
[34] - نفسه ، ص 158 ، 160 .
[35] - نفسه ، 166 .
[36] - نفسه ، ص 167.
[37] - نفسه ، ص 177، 182.
[38] - نفسه ، ص 198.
[39] - نفسه ، ص 200 .
[40] - نفسه ، ص 201 .
[41] - نفسه ، ص 201 ، 205 .
[42] - نفسه ، ص 205 .
[43] - نفسه ، ص 206 - 209.
[44] - نفسه ، ص 209 - 210 .
[45] - نفسه ، ص 224 .
[46] - أحمد رحماني :النقد الإسلامي المعاصر بين النظرية والتطبيق ، مركز الملك فيصل، السعودية ، ط، 2 ، 2004 م،ص922
[47] ابراهيم الدريدي : القصص الديني في المسرح ، دار الشعب ، ط2 ، جانفي 1975م ، ص29.
[48] - محمد قطب :نمهج الفن الإسلامي ، دار الشروق ، بيروت ، ط4 ،، 193 7م،ص 181.م
[49] - نفس المصدر، ص 199 – 202 .
[50] - نفسه ، ص 212 – 221 .
[51] - نفس المرجع ، ص 199 .
[52] - نفسه ، ص 200 .
[53] - نفسه ، ص 212 .
[54] - عماد الدين خليل :ملاحظتان للناقد المسلم ، ، مجلة المشكلة ، المغرب ،ع 3 ، 1984 ، ص 71 .

[55] - نفس المرجع ، ص 71.
[56] - عماد الدين خليل: في النقد الإسلامي المعاصر ، ، ص 69 .
[57] - نفس المصدر، ص 69 -71.
[58] - نفسه ، ص 71.
[59] - نفسه ، ص 71 - 86 .
[60] - نفسه ص 86 .
[61] - نفسه ، ص 87 .
[62] - نفسه ، ص 87 ، 88 .
[63] - نفسه ، ص 88 ، 89 .
[64] - نفسه ، ص 89 .
[65] - نفسه ، ص 90.
[66] - نفسه ، ص 90 .
[67] - نفسه ، ص 90 ، 91 .
[68] - نفسه ، ص 92 .
[69] - نفسه ، ص 94 .
[70] - نفسه ، ص 95 .
[71] - نفسه ، ص 95 ، 96.
[72] - نفسه ص 96 ، 97 .
[73] - نفسه ، ص 97 .
[74] - نفسه ، ص 98 .

قائمة المصادر والمراجع

- أبو الرضا : آفاق النقد الإسلامي في المسرحية ، مجلة المشكاة ، عدد 26 ، 1997م.
- أحمد رحماني :النقد الإسلامي المعاصر بين النظرية والتطبيق ، مركز الملك فيصل، السعودية ، ط، 2 ، 2004 م
- الدريدي : القصص الديني في المسرح ، دار الشعب ، ط2 ، جانفي 1975م ،
- عماد الدين خليل :في النقد الإسلامي المعاصر، مؤسسة الرسالة ، ط3 ، 1983م ، ، .
- عماد الدين خليل :ملاحظتان للناقد المسلم ، ، مجلة المشكلة ، المغرب ،ع 3 ، 1984
- عماد الدين خليل ، :الأدب في مواجهة المادية ، مجلة الأمة ، قطر ،ع 32،رمضان 1403هـ /1983م..
- عماد الدين خليل: فوضى العالم في المسرح الغربي المعاصر، مؤسسة الرسالة ، ط1، بيروت ، 1977م،
- محمد قطب :نمهج الفن الإسلامي ، دار الشروق ، بيروت ، ط4 ،، 193 7م،.
-