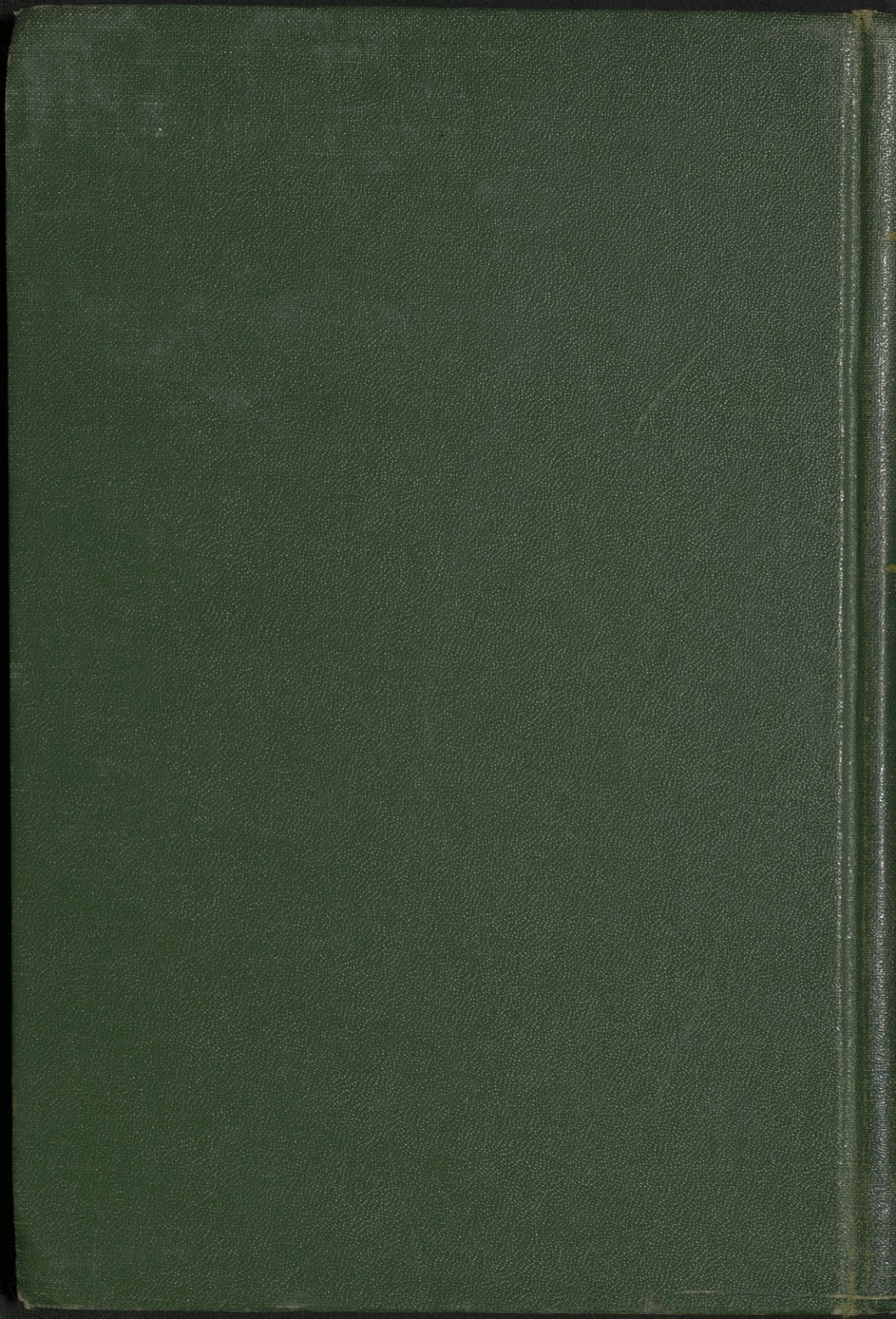
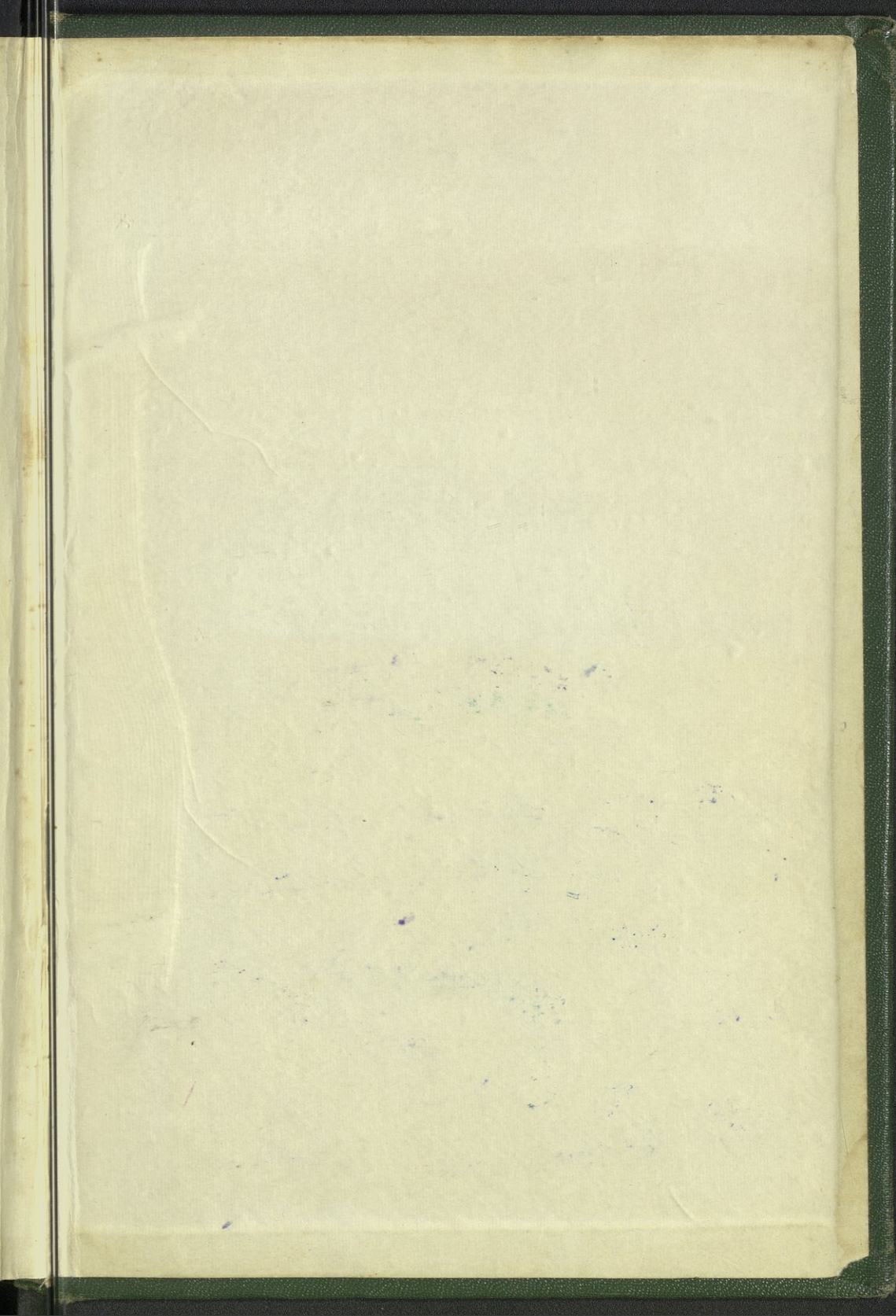






808.2.D23mA

الد سوقي، عمره
المسرحية

DEC 24

MAY 10

P357

FEB

DEC 64

808.2²
D23mA

JUL 1970

27 LIB.

17 MAR 1979

24 May 65

JA 12 '57

MY 24 '57

JN 10 '57

FEB 1 '59

INT '59

MR 5 '58

11 22 '58

AP 11 '58

15 MAY '67

JAN 18 '60

FEB 10 '60

FEB 18 '60

APR 29 '60

1 Feb 66

MAR 15 '61

MAY 5 '61

DEC 2 '61

NOV 7 '61

DEC 30 '61

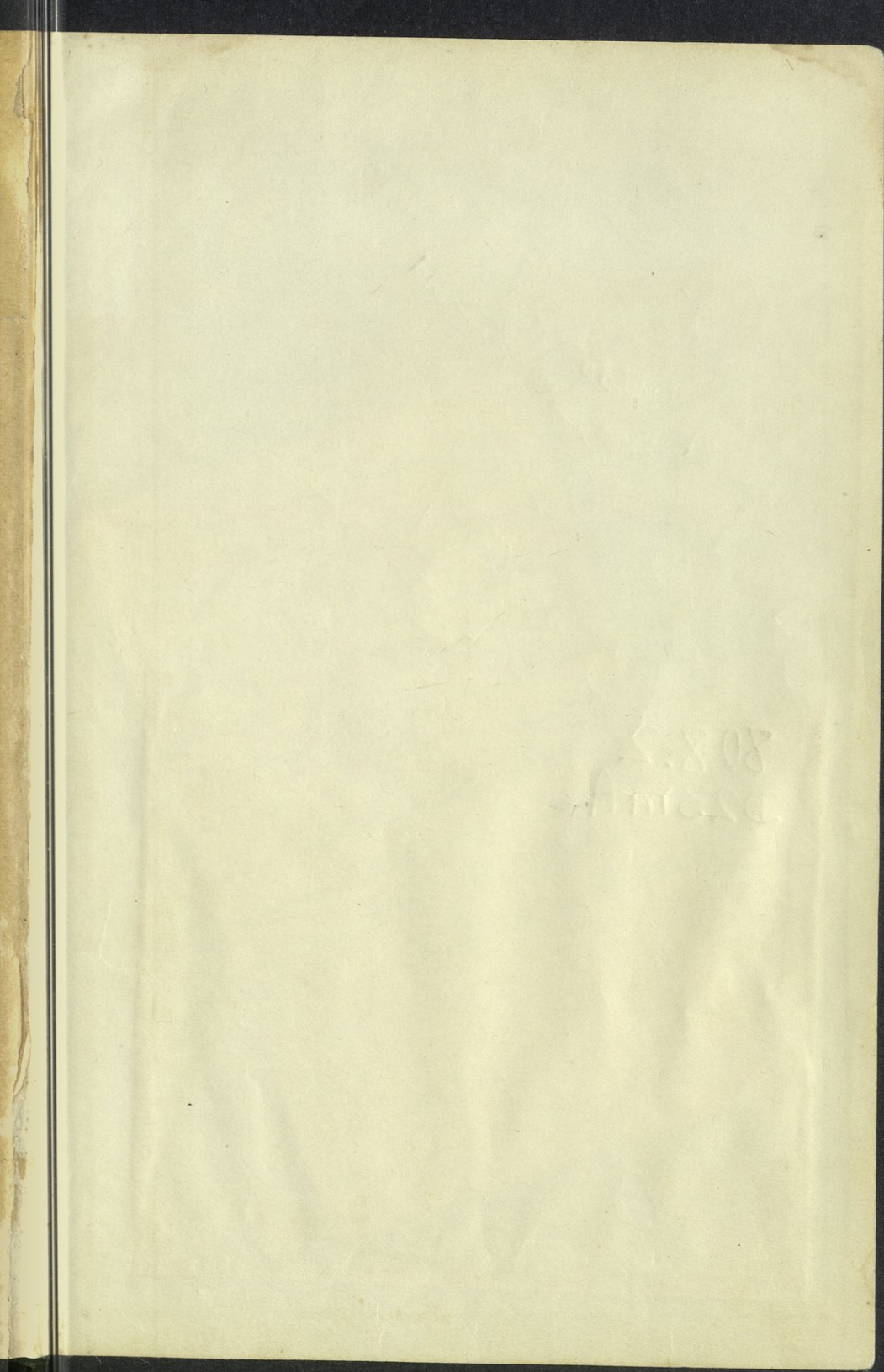
-4 Dec 63

1972

Jan 64

8 Apr 64

تجلیه
تلفون ۲۲۹۷۷



808.2
D 23m H
C.1

المسرح حسري

نشأتها وتاريخها وأصولها

تأليف

عبد الدسوقي

أستاذ الأدب بكلية دار العلوم — جامعة القاهرة

الطبعة الأولى

١٩٥٤

ملتزم الطبع والنشر

مكتبة الأنجلو المصرية

١٦٥ شارع محمد بك فريد (عماد الدين سابقا)

طبعة الجند البياض العربي

١١ مشايخ مشيخين بادشا كاملي. لا توضع

و
ال
ف
و
ف
م
و
و
ال
ل
م
و
أ
ل

بسم الله الرحمن الرحيم

وبه نستعين

مقدمة

من أهم ألوان الأدب العربي في نهضةنا الحديثة القصة بأنواعها المختلفة . ومنذ أخذ العرب يتجهون نحو الثقافة الغربية في أوائل القرن التاسع عشر والقصة الغربية تجذبهم إليها ، وقد نقلنا عن الغرب مئات القصص ، ثم أخذنا نقلهم في كتابتها ، ولا زلنا حتى اليوم نقل إلى العربية كثيراً من قصص الغرب ، ولسكننا لم نمن بدراسة فنون القصة وأصولها العناية اللازمة ، ولذلك تخلفنا في إتقان القصة حتى اليوم ولم ينبغ منا إلا نفر قليل في هذا الميدان .

ولما كانت المسرحية قصة تمثّل ، ولها قواعدها وأصولها ، وقد عنيها بالمسرح من أول نهضةنا عناية بالغة ، لما له من أثر في تثقيف الشعب ، والنهوض به خلقياً واجتماعياً ، وظهرت في مصر وغيرها من البلاد العربية مئات المسرحيات العربية والموضوعية ، رأيت أن أدرس مع طلبة الفرقة النهائية بكلية دارالعلوم — وهم مدرسو الأدب العربي في المستقبل — القواعد والأصول التي تبنى عليها المسرحية ، ولسكنني للأسف لم أجد كتاباً واحداً باللغة العربية تعرض لهذا الموضوع اللهم إلا مقالات مبتسرة لا تغني شيئاً ، بيد أن ذلك لم يثنني عن مواصلة الدرس . وعلى الرغم من أنني وجدت مصاعب جمة في سبيل هذه الدراسة فقد ألفتها شائقة مفيدة ، وهأنذا أقدمها للقارئ العربي ، ولا سيما عشاق الأدب والشادين فيه ، حتى إذا كتبوا للمسرح وجدوا المعالم واضحة والطريق معبدة .

وكان لابد للباحث في هذا الموضوع أن يلم بتاريخ المسرحية ونشأتها ، ويبين أنواعها المختلفة ، والمدارس الأدبية الغربية المتعددة وكيف نظرت إلى المسرحية ، ثم يذكر في إجمال تاريخ المسرحية بمصر سواء كانت شعرية أم نثرية حتى إذا تكلم على القواعد والأصول — التي لا شك أنها تتأثر إلى حد كبير بالنظريات الأدبية العديدة التي تعتمدها كل مدرسة — كان كلامه مفهوماً للقارئ .

ولقد توسعت بعض الشيء في الحديث عن المدارس الأدبية الغربية ، من انباعية (كلاسيكية) وإبداعية (رومانتيكية) وواقعية وطبيعية ورمزية ؛ لأن كثيراً من أدبائنا المحدثين يقلدون هذه المدارس من غير أن يلموا بنظرياتها وأصبح أدب شبابنا تقليداً ممسوخاً لأدب الغرب ، فعرفت بها تعريفاً مسهباً أحياناً وموجزاً أحياناً حسب ما يتطلبه المقام ؛ وذلك ليسهل على القارئ الحكم على ما يقرأ ، والتعرف على خصائص الألوان الأدبية التي يطلع عليها .

ثم ختمت البحث بدراسة نقدية لمسرحية مجنون ليلى لنعرف إلى أي حد وفق شوق في كتابة هذه المسرحية ، ولتكون دراسة تطبيقية لما قدمناه من قواعد وأصول .

ولست أدعى أن البحث قد تم نصجه وبلغ غايته ، ولكنني أقدمه للقارئ العربي على أنه محاولة بذلت فيها جهدي والله أسأل أن ينفع به وأن يوفقنا إلى الصواب ما

عمر الدسوقي

مارس ١٩٥٤

نشأة المسرحية وتاريخها

١ - في الأدب الغربي

- × أقدم المسرحيات التي عرفها الأدب انزرى هي المسرحيات الإغريقية، وكان نشأتها في بلاد اليونان علاقة بمقائدهم، فقد آمن الإغريق بألهة متعددة. لأنهم رأوا طبيعة بلادهم متنوعة المظاهر كثيرة التغير. فبال وتلال وكهوف، وقيم عالية ينطشها الثلج ويصطدم بها السحاب، وسفوح مخضرة، وأنهار جارئة، وبرد شديد في بعض الجهات، ودفع جميل على الشاطئ، وريح لينة تارة وعاصفة أخرى، ورعود قاصفة، وسمول جارفة، فتوهوا أن ثمة قوى خفية وراء هذه المظاهر الطبيعية فقدسوها وتملقوها بالقرابين والعبادة (١)

وكان من آلهتهم التي قدسوها «ديونيسوس» أو (باخوس) إله النماء والخصب وبخاصة العنب والخمر، وقد اعتادوا أن يقيموا له حفلين أحدهما في أوائل (الربيع) الشتاء بعد جنى العنب وعصر الخمر، ويغلب عليه المرح وتتشد فيه الأناشيد الدينية، وتعد حلقات الرقص، وتطلق فيه الأغاني، ومن هذا النوع المرح نشأت الملهاة (الكوميديا)، والحفل الثاني في أوائل الربيع حيث تكون السكروم، قد جفت، ونجهمت الطبيعة، وهو حفل حزين ومنه نشأت المأساة (التراجيديا)، وكان التمثيل أول الأمر لا يمدو بعض الرقص والأناشيد الجمية، والأغاني التي تعبر عن حزنهم لغيب الإله والابتهاال إليه أن يعود ثانية، ثم مثل شخص «ديونيسوس» فكانت (الجوقة) الفرقة تشير إليه وهو على مسرح مرتفع، ثم أدخل الحوار بينه وبين (الجوقة)، ثم مثلت شخصيات أخرى يرد ذكرها في الأغاني

(1) The Martyrdom of man, by. Winwood Read. p.144-145.

والأناشيد . وكان الممثلون يظهرون على نشز وسط قومهم على هيئة البشر في نصفهم الأعلى وصورة الماعز في نصفهم الأسفل ، ومن هنا اشتقت لفظة (تراجيدى) أى المأساة وهى مركبة من كلمة (أغنية) وكلمة (الجدى) تركيباً مزجياً .

وأخيراً وضع « أسخيلوس » ٥٢٥ — ٤٥٦ ق م أول مسرحية شعرية وكان فيها ممثلان رئيسيان بجانب الفرقة ، واشتهر من بين الشعراء المسرحيين عند اليونان سوفوكليس ٤٩٥ — ٤١٦ ق م ، وقد أدخل ممثلاً ثالثاً ثم رابعاً ، وقوى جانب التمثيل على جانب الغناء ، وزاد فى عدد أفراد الجوقة ، ويعتبر اليونان أول من اهتم بالمسرح ، ووضع له نظاماً خاصاً ، وعندهم أخذ العالم هذا الفن ^(١) وسنعود إلى الكلام عن المسرحيات اليونانية بعد قليل .

وكان أن المسرح ابتدأ عند اليونان من أصل ديني فكذلك ابتدأ لدى الإنجليز لأن طقوس العبادة فى المذهب الكاثوليكي تحتوى على كثير من مظاهر المسرح كالوسيقى والغناء ، وألوان الملابس الزاهية ، وموكب القسيس بالشموع ، وإلقاء كلمات بطريقة خطابية وغير ذلك .

ولما كانت جمهرة الشعب حينذاك أمية لا تقرأ ، فكرر رجال الكنيسة فى تقريب قصص التوراة لأذهانهم بوضعها فى صور تمثيلية ، ولكنها كانت تمثل أول الأمر باللغة اللاتينية ، ثم أدركوا أن فائدتها محدودة ، لأن معظم أفراد الشعب لا يعرفون اللاتينية ، فكتبوها بالإنجليزية ، وهنا ابتدئ ما يسمى فى تاريخ الأدب (بتمثيل المعجزات) ^(٢) ، وكان ذلك فى نهاية القرن الثانى عشر وأوائل الثالث عشر وكان التمثيل فى أول الأمر يعرض فى الكنيسة ، ثم صار الناس يقتبسون

(1) World Drama. by. A. Nicoll (London 1949)

(٢) مثل قتل هايل ، ومولد المسيح وصلبه ، وإقدام إبراهيم على ذبح ولده وفدائه إلى

غير ذلك من القصص الدينية . راجع

History of English Literature. by. Andrew long .

هذه المسرحيات الدينية ويمثلونها خارج الكنيسة في عيد الميلاد، أو في عيد الفصح ١٦
أو غيرها من الأعياد الدينية، وكان المسرح في المدن مقحراً على عربات، كل
عربة تمثل منظرًا، وتمر أمام الناس (كما يفعل أصحاب الحرف عندنا اليوم في الأعياد
الدينية بالريف). أما في القرى حيث الفضاء والسمة فكان المسرح يقام ويقسم
إلى عدة مناظر والناس يمرّون أمامه.

كان موضوع هذه المسرحيات البدائية دينيًا، ولكنه لم يكن جدًّا كله، بل
كان ثمة مناسبات للصحك، كرفض امرأة نوح دخول السفينة، وكوسوسة
الشیطان لبعض الناس، ولكنه السمة الغالبة عليها كانت الجدة والعظة.

ثم أدخل على موضوع هذه المسرحيات الدينية شيء من الأخلاق كالعدل ١٧
والسلام، والصدق والكذب، وأخيرًا استقلت المسرحية (الخلقية) عن مسرحية
المعجزة حينما استطاع الناس أن يقرءوا القورا بأنفسهم، ولم يعودوا في حاجة
إلى تمثيل قصصها لهم.

وكانت المسرحية الخلقية درسًا في الأخلاق يعطى على أيدي ممثلين قولاً
وعملًا، وهؤلاء الممثلون يمثلون أشياء معنوية كالخطيئة والعدل والصدق والكذب
والذكاء والغباوة. وكانت أقوى الشخصيات هي شخصية الرذيلة (Vice) وكانت
مهمته بث روح المرح والسرور، وتخفيف حدة الجد والوقار بحركاته وسخريته
وعبثه، وقد تطورت هذه الشخصية فيما بعد على يد شكسبير حيث صارت شخصية
(المضحك) الذي يلجأ إليه في تخفيف وطأة مأساه.

وكانت المسرحية الخلقية تعالج أحيانًا مشكلات الساعة كعبث رجال الحاشية
ونسائهم. وكانت المسرحية أشبه بموعظة خلقية منها بمسرحية.

واستمرت المسرحية الخلقية حتى أوائل القرن السابع عشر، ثم أخذ الناس ١٨
يعلمون النصائح والمواعظ الخلقية، ويطلبون معالجة مشكلات الحياة ورؤية

شخصيات مألوفة . وقد نشأ في القرن السادس عشر نوع جديد من المسرحيات ،
 كان يمثل في حفلات الطبقات العليا ومآدبها للمثوابة الفراغ بين مرحلتين من
 مراحل الحفل للسلية الحاضرين وإدخال المسرة على قلوبهم وكان يسمى (رواية
 الفترة) . وهي مسرحية قصيرة مليئة بأسباب المرح .

وقد اقتضى التجديد في موضوع المسرحية إنشاء فرق تمثيلية مستقلة عن
 رجال الدين والقبائل الصناعية . وكانت هذه الفرق في أول أمرها ملحقة بقصور
 الملوك والأمراء والنبلاء ، ولم تكن الحكومة تسمح لفرقة تمثيلية بمباشرة عملها
 إلا إذا انتسبت لواحد من هؤلاء . وكانت السارح هي أهباء القصور وأفنية
 الفنادق ، ثم استقلت هذه الفرق فيما بعد في عهد الملسكة الباصابات في أواسط
 القرن السابع عشر ، وأنشئ أول مسرح حقيقى مستقل بذاته عام ١٥٧٦ على
 مقربة من لندن ، ونهض المسرح الإنجليزي بعد ذلك نهضته العظيمة على يد
 شكسبير (١٥٦٤ - ١٦١٦ م) .

ومما هو جدير بالذكر أن النساء كن ممنوعات أول الأمر من مشاهدة
 التمثيل ، ومن تجرات منهن على ذلك كانت تضع نقاباً على وجهها وتنفكر ، كما
 كن ممنوعات من الاشتراك في التمثيل ، وكان يمثل دور المرأة فتى يافع مليح
 التقاطيع (١) .

وسمعود إن شاء الله إلى الكلام على المسرح الإنجليزي وأثر شكسبير فيه
 عند معالجة موضوع (الدراما) الإبداعية ، وسنرى أن المسرح الإنجليزي على
 الرغم من أنه نشأ دينياً في أول الأمر إلا أنه مدن للمسرحية الإغريقية بالشئ
 الكثير ، وإن لم يتصل بالأدب اليوناني اتصالاً مباشراً ، وإنما عن طريق المسرح
 اللاتيني ، وعن طريق (سفنكا) الفيلسوف الرومانى الشهير بوجه أخص .

المسألة الأولى
هذا الكتاب

أما المسرحية الرومانية التي كان لها كبير الأثر في المسرحيات الأوروبية الحديثة في فرنسا وإيطاليا والمجترات فقد كانت تقليداً للمسرحية اليونانية. إذ سطا الكتاب الرومانيون على الأدب الإغريقي بنهبونه نهباً ، وأول من اشتهر من كتّاب الرومان في الأدب المسرحي اثنان من أصحاب الملهة (الكوميديا) هما (پلوتس) و(ترنس) وإليهما يرجع الفضل في إحياء بعض الملامح الإغريقية التي عثي عليها الزمن . وقد أخذ معظم كتّاب المسرحية الأوروبية الحديثة موضوعات مسرحياتهم عن (پلوتس) ، ولذلك اكتسب شهرة كبيرة لم يكن ليظفر بها من آثاره الأدبية وحدها ، وكان (ترنس) أرقى من (پلوتس) أسلوباً وأقرب إلى الروح الإغريقية منه ، ولكنه استعبد نفسه استعباداً تاماً لليونان فقلد ولم يخلق .

هذا في الملهة ، أما المأساة فكانتها عند الرومان هو (سنيكا) وقد كان له الأثر البعيد في المأساة الأوروبية فيما بعد ، ولا سيما في المأساة الإنجليزية ، لأنه لم يكن يتورع عن تمثيل الغلظة والقسوة والمفزعات والأشباح والمناظر الخزينة والفظائع على المسرح ، وقد أفاد شكسبير من كل هذا فيما بعد . ومأساة (سنيكا) لا تعد من النوع الجيد ، ولم يعرف التاريخ سنيكا بكتابه المسرحية بقدر ما يذكره فيلسوفاً يعترف مذهب الرواقيين وأستاذاً مربياً لطاغية الرومان (نيرون) .

أما في فرنسا ، فقد حذا الأدباء فيها حذو الرومان والإغريق في فن المسرحية وتقليدوا على (هوراس) الروماني في نقده ، ولكن معظم تأثرهم كان بكتّاب الشعر لأرسطو وما يدور حوله من شروح ، وإن لم يتصلوا به اتصالاً مباشراً ، ولكن من خلال التراجم الإيطالية ، واستطاعوا أن ينشئوا في ثلاثين عاماً (١٦٣٠ — ١٦٦٠) مذهباً مفصلاً متلاحم الأجزاء هو المذهب الانشاعى (الكلاسيكي) ، ويعتبر الفاقد الكبير (بوالو) مشرع هذا المذهب في كتابه فن الشعر (l'Art Poétique) .

وقد اشتهر من زعماء هذه المدرسة ثلاثة كورنى (١٦٠٦ - ١٦٨٤) ، وراسين (١٦٣٩ - ١٦٩٩) ، وموليير (١٦٢٢ - ١٦٧٣) ، ومن أهم خصائص هذه المدرسة التعقيد فى المسرحية بالشعر المنظوم المقفى ، فشكل بيتين يشتركان فى قافية ، وكل مسرحية تشتمل على خمسة فصول : الأول للعرض ، والثانى والثالث والرابع للحوادث ، والخامس للحل . وكانوا يلتمسون موضوعات مسرحياتهم من مخلفات الأدبين الإغريقى واللاتينى ، وإن استعملوا الوحي والتصوير والتحليل الخلقى والاجتماعى من عصرهم . وكما تأثرت هذه المدرسة فى موضوعاتها بالأدب الإغريق تأثرت فى قواعدها كذلك بهذا الأدب ولا سيما فى قانون الوحدات الثلاث (الموضوع والزمان والمكان) كما بسطه أرسطو ، ولم يكونوا يسمحون بالأعمال الغنية على المسرح كالمبارزة وغيرها على العكس من المأساة الرومانية . وسنخصص هذه المدرسة بالدراسة التفصيلية ، وننتفع تطور المسرحية الفرنسية ومدارسها فى الفصول التالية إن شاء الله .

وهكذا لوتتبعنا نشأة المسرحية فى كل من إيطاليا وأسبانيا وألمانيا وسائر دول أوروبا لوجدناها تقفو أثر المسرحية الإغريقية عن طريق الرومان بآدى الأمر ، ثم اتصلوا بها اتصالاً مباشراً فيما بعد .

الخبر

٢ - فى الأدب العربى :

|| أشار هيرودوت المؤرخ الإغريقى إلى قيام كهنة مصر الفرعونية بطقوس دينية فى شبه عرض تمثيلى يستمد قصصه من بحث إيزيس عن أوزيريس ، بيد أنه لم يذكر لنا أدلته أو يسوق شاهداً أو نصاً ، وظل أمر المسرح الفرعونى غامضاً حتى أتى الكشف الحديث الذى قام به (كونتز) فى سنة ١٩٢٢ ، و(كورت) عام ١٩٢٨ ، و(سليم حسن) سنة ١٩٣٧ ، فبين لنا أن ثمة نصوصاً تمثيلية قديمة بعضها يقع فى

المسرح
لنوع

سليم حسن (١٩١)

أربعين مشهداً كذلك التي اكتشفها كورت . وتدور حوادثها حول إيزيس وأوزوريس وابنها (حورس) وعدوم (ست) إله الظلام، وقد ظلت تمثل إلى زمن هيرودوت أى إلى القرن الخامس قبل الميلاد . ولم تكن قصة ساذجة بل كانت كبيرة المغزى ، وكان رجال الدين يقومون بالتمثيل . كانت القصة تدور حول بحث إيزيس عن جثة أخيها وزوجها أوزوريس يساعدها ابنهما حورس ، الذي ينتقم من (ست) إله الظلمة ذلك الذي تسبب في موت والده ، وبتمكثان من إعادة أوزوريس إلى الحياة ، وكان التمثيل يدوم ثلاثة أيام وينقل الموكب من مكان إلى مكان في البحث عن جثة أوزوريس التي قطعت أربعين قطعة ، وفي كل مكان يظن أن به جزءاً من الجثة تقوم معركة وهمية ، وأحياناً حقيقية . ثم توجد الجثة وتدخل الهيكل ، ويشهد الشعب هذا الحفل ويعلم صياحه وصراخه . وقد ذكر هيردوت : أن الإغريق قد أخذوا فن المسرحية عن الفراعنة وإن لم يتطور عندهم ومخرج عن النطاق الديني . وهناك سمات متشابهة بينهما فأوزوريس الإله المصري القديم وديونيسوس يرمز كل منهما إلى الخصب والخصاء .

لم يقف المسرح المصري القديم على عتبة المعبد بل خرج إلى الشعب ، وكان يقوم بالتمثيل فرق متجولة ويدخله بعض الرقص والغناء . ثم قضى على هذا المسرح المصري وانعشت معالمه في مصر اليونانية والرومانية ، ولا سيما بعد ظهور المسيحية لاتصاله الوثيق بالوثنية . (١)

ولما دخل العرب مصر ، واعتنق أهلها الإسلام ، وتعلموا العربية ، صار الأدب العربي أدباً لهم . وإذا بحثنا في الأدب العربي وجدنا كثيراً من أصول الأدب المسرحي ، بيد أنها لم تنم ولم تتطور كما نمت عند الأمم الأخرى .

(1) Sir Ernest Wellis Budge : Osiris and The Egyptian Resurrection
وراجع في المسرح الفرعوني : على هامش التاريخ المصري القديم لعبد القادر حزة ، وأدب
الفراعنة لسليم حسن ، والمسرح المصري لدرينتون .

الفرعون
أبو الهول

الفرعون

①

②

③

وقد كان الشيعة يمثلون مقتل الحسين في قصة تبتدىء بمخروجه من المدينة إلى أن قتل في كربلاء، وكانت القصة تمثل في ساحة واسعة ضربت فيها الخيام وانتشحت بالسواد، ويقوم شيخ يثير شجون الناس بذكر ما لاقاه الحسين وآله في نعم حزين يهيج المواطف ويستدر الدموع. ويطوف على الناس بقطعة من القطن يلتقط فيها دموعهم ثم يقطرها في زجاجة تحفظ للاستشفاء، وينتهي التمثيل بحرق أعشاش في جوانب الساحة التي مثلت فيها القصة وهذه الأعشاش ترمز إلى كربلاء ويظهر قبر الحسين عليه السلام مجللاً بالسواد.

وكان في زمن المهدي رجل صوفي اشتهر بالتقوى والصلاح، والأمر بالمعروف والنهي عن المنكر، وكان لا يدع شيئاً للموعظة إلا سلكه، وكان من عادته أن يخرج في يوم الاثنين ويوم الخميس إلى ظاهر بغداد، فيلتف حوله جمع كبير من الرجال والنساء والصبيان، ثم يصعد شرفاً وينادى بأعلى صوته: « ما فعل النبيون والمرسلون؟ أو ليسوا في أعلى عليين؟ » فيقولون: نعم. فيقول: هاتوا أبا بكر الصديق. فيتقدم رجل فيجلس بين يديه. فيقول له: جزاك الله خيراً يا أبا بكر عن الرعية، فقد عدلت فقامت بما أرضى الله، وخلفت محمداً صلى الله عليه وسلم فأحسنست الخلافة، ووصلت جبل الدين بعد حل وتنازع، وفردت منه إلى أوثق عروة وأحسن ثمة وفعلت وفعلت. ويذكر ما قام به من جليل الأعمال ثم يقول اذهبوا به إلى أعلى عليين. وينادى: هاتوا عمر بن الخطاب، ويتقدم رجل آخر فيقول: جزاك الله خيراً — وهكذا يأتي بكبار الصحابة والخلفاء وغيرهم ويحاكم كلا منهم، ويقضى فيهم قضاءه^(١). ويذكرنا ما كان يفعله هذا الصوفي الصالح بالمرحبة الأخلاقية التي عنيت بها الكنيسة.

ثم نجد نوعاً آخر من الظواهر التمثيلية في روايات خيال الظل أيام الأيوبيين

(١) راجع صهاريج اللؤلؤ للسيد توفيق البكري ص ٣٥٨.

والممايك ، وكانت هذه الروايات أول الأمر ملهاة الطبقة العليا من الشعب . وأقدم ما وصل إلينا من النصوص التي ورد فيها ذكر خيال الظل ما ذكره المرادى في سلك الدرر للسيد أحمد البيروتي من رجال القرن السادس الهجري :

أرى هذا الوجود خيال ظل محرکه هو الرب المغفور

فصندوق اليمين بطون حوا وصندوق الشمال هو القبور

وقد ذكر ابن حجة في (ثمرات الأوراق) وعلاء الدين البهائي في (مطالع البدور) أن صلاح الدين الأيوبي ووزيره القاضي الفاضل كانا يشاهدان روايات خيال الظل . وقد ظل خيال الظل سوق رائج بمصر ولأهلها ولوع به ، حتى اضطر بعض الملوك إلى إبطاله لما كان يقع بسببه من المفاسد في هذه المجتمعات ، وقد ذكر السخاوي في (التبر المسبوك) أن السلطان جقمق أمر بإبطال اللعب به سنة ٨٥٥هـ وإحراق شخصوه وكتب على اللاعبين المهود بعدم العودة إليه ، وذكر ابن إياس الجركسي في بدائع الزهور أن السلطان محمد أبا السمعات كان يطرب كثيراً لفسكاهات خيال الظل لمثلها أبي الخير في حفلات المولد النبوي عام ٩٠٤هـ . وقد بلغ الهوس به عند بعض الملوك إلى أن حمله معه في الحج . قال زين الدين عبد القادر الجزيري في (درر الفوائد المفظمة) : إن السلطان شعبين للحج سنة ٧٧٨هـ حمل معه عدة من أرباب الملاحم والمخايلين ، فأنكر الناس ذلك عليه لأنه غير لائق بالحج . وقد حضر السلطان سليم بعد فتحه مصر رواية إعدام طومان باي على باب زويلة وأعجبه الممثل فأجزل عطاءه واصططحبه معه إلى تركيا كما ساق كل أصحاب الفنون إليها .

ودلت بعض النصوص الشعرية على أن النساء كن يتولين اللعب به أيضاً منها ما أنشده الصفدي في شرح لامية المعجم ، والنواجي في الحلبة للوجيه المناوي في لاعة بخيال الظل .

إذا ما تنفت قلت شكوى صباية وإن رقصت قلنا حباب مدام

أرتنا خيال الظل والستر دونها فأبدت خيال الشمس خلف غمام

ومن أشهر من ألف روايات لخيال الظل وابتدع فيه نمطاً جديداً هو ابن دانيال السكاحال المتوفى في سنة ٧١٠ هـ وله رواية اسمها (طيف الخيال) والبطل فيها هو الأمير وصال وتابعه طيف الخيال الأحذب القصير، ويحاول ابن دانيال تحليل هاتين الشخصيتين فيظهر مواطن الضعف في الشخصية الأولى ومواطن الشذوذ في الشخصية الثانية، ويعرض لنواحي اجتماعية عامة كاجتذاب الخاطبة للأمير بمروس موهومة ذات جمال ومال فيجدها شوهاً حين يدخل بها.

ومن الروايات المشهورة في هذا الضرب من التمثيل رواية (غريب وعجيب) وفيها تعرض شخصيات مختلفة لثلاثين نوعاً من الرجال الذين عاشوا في أسواق القاهرة، وفيها يصف كل رجل مهنته بطريقة فسكاهية^(١). وهذه الرواية تذكرنا بقصص (كانت بري) للشاعر الانجليزي (تشوسر).

وقد كان من اليسير أن يتطور هذا الفن وينمو، ويخرج من خيال الظل إلى المسرح ومن الحوار إلى الحركة لو أن العصر كان عصر قوة ونهضة، ولكن مصر كانت تنحدر كل يوم في مهواة الجهل والفاقة على أيدي المايلك والأتراك إلى أن زلت في قاع الهاوية.

ولا أريد أن أخوض في الأسباب التي جمعت العرب يعزفون عن هذا اللون من الأدب فالمقام لا يتسع لهذا البحث، وقد أفضت فيه في غير هذا المسكان^(٢).

(١) راجع كتاب (لعب العرب) للعلامة أحمد تيمور الطبعة الأولى (السلفية ١٩١٨) وراجع مجلة الفتح للسيد مح الدين الخطيب العدد ٨٥٩، وراجع أدبنا الشعبي لفرّاد حسنين وراجع خيال الظل لبول كاله. مقال في مجلة الأدب والفن (لندن ١٩٤٤) عدد ٣ ص ٦٠.
(٢) راجع كتبنا: النابغة الذبياني. وفي الأدب الحديث ١٣، والفتوة عند العرب.

ومهما يكن من أمر فإن المسرحية الحديثة كما عرفتْها أوروبا لم تدخل مصر إلا بعد عصر النهضة وبعد اتصالها بالأدب الغربى .

٣ — فى الأدب المصرى الحديث :

ابتدأت النهضة فى مصر علمية حربية ؛ لأن البلاد لم تكن فى حاجة للآداب حاجتها إلى العلوم والجيش ، وقد سخر كل شئ فى مصر إبان عهد محمد على لخدمة الجيش من بعثات طبية وهندسية وصناعية ، ومع كل فقد كان لتلك النهضة العلمية أثر عظيم فيما بعد ؛ لأن الشباب الذى تعلم فى أوروبا فى مستهل النهضة قاد الحركة الفكرية فى مصر فيما بعد . وفى طليعته رفاعة الطهطاوى ، ومحمد على البقلى ، وعلى مبارك .

ومن الطبيعى ألا يكون للمسرح أى نصيب فى بدء النهضة كىمية الآداب ، وفى الحق لم تبدأ العناية بالمسرح إلا فى عصر إسماعيل ، وكان مغرماً بتقليد الحياة الأوربية ، ولا بدع فقد تربى فى فرنسا صغيراً فكان كل همه أن يحاكي الحياة الأوربية ، ويود لنفسه ورجال حاشيته والطبقة الحاكمة وسائل اللهو والتمتع ، ومن أهم ما عنى به المسرح ، فافتتح مسرح السكوميدي ، عام ١٨٦٩ لأول عهده بالحكم حين احتفل بافتتاح قناة السويس ، ثم أنشأ مسرح (الأوبرا) عام ١٨٧١ ومثل فيهما جماعة من الممثلين والممثلات الذين أحضرهم من أوروبا ، وأول مسرحية مثلت فى الأوبرا هي (ريجوليئو) ثم كاف إسماعيل مريت (باشا) بوضع (أوبرا) مصرية يستقى حوادثها من التاريخ المصرى القديم . فأشرك مريت معه (أغيسلانسونى) الإيطالى فى تأليف (عائدة) ولحن موسيقاها (فردى) .

ومسرحية عائدة مأساة تحكى قصة عائدة ابنة ملك الحبشة الأسيرة فى مصر وراداميس قائد جيش فرعون ، وتدور حول حيرة عائدة بين هواها ووطنها ،

وحيرة راداميس بين هواه ووطنه ، وينتهي الفصل الأول منها بتغلب وطنية راداميس على حبه ، وبغلب حب عائدة على وطنيتها . وفي الفصل الثاني يعود راداميس القائد المصري بملك الحبشة وابنته أسيرين ، وفي الفصل الثالث تتعمد الحوادث ؛ إذ ترى ابنة فرعون راداميس فتجبه ، ولكنه لا يبادلها الحب ، ويتذكر عائدة وحبها له ، ثم تتبين الأميرة الفرعونية سبب انصرافه عنها ، وحين يعلم راداميس بافتضاح سره يعزم على الحرب بمائدة ووالدها . وفي الفصل الرابع يقبض على المتآمرين وحين تعرض ابنة فرعون على راداميس مساعدتها بأباها . وفي الفصل الخامس يموت العاشقان راداميس وعائدة ، وقد كتبت المسرحية أول الأمر باللغة الإيطالية ثم ترجمها عبد الله أبو السعود ^(١) إلى العربية .

وشيد إسماعيل بعد ذلك مسرح حديقة الأربكية ، وأخذ يشجع الممثلين ويمنحهم المنح والإعانات ويحضر تمثيلهم . وفي عهده بدأت نواة المسرح المصري على يد بعض الفرق السورية والمصرية .

كانت النهضة في سوريا نهضة أدبية بخلاف النهضة العلمية في مصر ، وذلك لأن رجال الإرساليات الأجنبية كانوا حملة المشاغل في تلك النهضة أول الأمر ، وقد أسسوا الكلية الأمريكية ببغروت في سنة ١٨٦٠ عقب الحوادث الدامية التي وقعت في تلك السنة ، ثم أسسوا الكلية اليسوعية بمدنها بقليل ، وقد كان لهما أثر بارز في توجيه النشء إلى القصة الغربية كما كان من مهمهم نشر التعاليم الدينية طبقاً للمذاهب المسيحية الغربية ، وقد عنوا بترجمة التوراة وظل الجدل الديني مسيطراً على الصحافة السورية ومجالس الأدب ثمة ردحاً من الزمن ، ولعل هذا يعمل لنا سبق السوريين في الصحافة والتمثيل .

(١) توفي سنة ١٨٧٨ وهو من أوائل تلامذة رفاة الطهطاوى . واشتغل بالتدريس في دار العلوم ، واشتهر بالترجمة والكتابة في التاريخ ، وصار عضواً بمجلس الاستئناف وأسس جريدة وادى النيل .

وأول فرقة تمثيلية وفدت إلى مصر هي تلك التي أسسها مارون نقاش^(١) ، وكانت قد بدأت التمثيل في سوريا برواية البخيل العربية عن (موليير) ، ولكن يظهر أن الحياة والمجتمع في سوريا لم يقدر هذا النوع من الأدب فجاء سليم نقاش أخو مارون بفرقته إلى مصر ، ومن المسرحيات التي مثلها في مصر بعد رواية البخيل رواية (أبو حسن المغفل) ، ورواية (الحسود) وكلاهما أخذها مارون من الأدب الفرنسي .

ومن المسرحيات التي عمرت لهذه الفرقة ما عرّبه أديب إسحق حيث ترجم (أندروماك) لراسين ، وعرب كذلك رواية (شارلمان) ، واشترك مع سليم نقاش في تأليف المسرحيات وتمثيلها^(٢) ، وألف رواية (غرائب الاتفاق) . وفي سنة ١٨٧٠ أنشأ يعقوب بن صنوع^(٣) مسرحاً عربياً بالقاهرة ، وكان اسماعيل يعجب به ، وقد وضع للمسرح اثنتين وثلاثين مسرحية مقتبسة من الأدب الفرنسي بعضها يحتوي على فصل واحد وبعضها على خمسة فصول ، وقد صبغها بالصبغة المصرية ، وأعطى لها اللون المحلي ، وجعل لغتها عامية فراجت رواجاً عظيماً ، ولا سيما في حورها بحيث تنطبق على المجتمع المصري وتنقد عيوبه فكان بهذا أول منشيء للمسرحية الفكاهية بمصر . ومن الذين عنوا بنقل المسرحيات الفرنسية إلى العربية وتمصيرها ، ولا سيما الروايات الهزلية ، محمد عثمان جلال ، فقد ترجم بعض

(١) ولد مارون نقاش سنة ١٨١٧ وتوفي سنة ١٨٥٥

(٢) M. Sapry La Genèse de l' Esprit National Egyptian P. 128.

وانظر ترجمة أديب إسحق في كتابنا في الأدب الحديث ج ١

(٣) ولد يعقوب بن صنوع بمصر سنة ١٨٣٩ وتوفي سنة ١٩١٢ وهو إسرائيلي مصري ، وصاحب جريدة أبي نضارة الهزلية السياسية ، راجع تاريخ حياته في كتابنا « في الأدب الحديث ج ١ » .

روايات (موليير) وسماها (الأربع روايات من نخب القياترات) ، ومنها رواية (ترتوف) وسماها (الشيخ متلوف) ، ومثلث مراراً على المسرح المصرى ، وقد ترجمها محمد الصاوى فيما بعد ترجمة أخرى ، ومنها النساء العالمات . كما نقل إلى العربية بعض مسرحيات (راسين) وسماها : (الروايات المفيدة في علم التراجيدة) وقد مصر أشخاص هذه الروايات جميعاً هزلياً ومأساة ، وكتبها باللغة العامية وفى ذلك يقول : « وجعلت نظمها يفهمه العموم فإن اللغة الدارجة أنسب لهذا المقام وأوقع فى النفس عند الخواص والعوام » ^(١) ، وقد ألف مسرحية باللغة العامية عن الخدم والمخدومين « وتعد باكورة فى وضع الروايات المصرية وتمثيل البيت المصرى والمجتمع الوطنى بندر ما يقارنها فى بابها بين روايات هذا الجيل ، وبحق يسمى محمد عثمان جلال أبا المسرحيات الوطنية فى العصر الحديث » ^(٢) .

ومن أوائل المسرحيات التى كسبت شعراً مسرحية (الروءة والوفاء) لخليل اليازجى سنة ١٨٧٦ وقد مثلت على مسرح بيروت عام ١٨٨٨ . ثم انتقل المسرح المصرى إلى طور جديد بقدوم أحمد أبو خليل القباني ^(٣) وفرقة المسرحية من دمشق إلى مصر فى يونيه سنة ١٨٨٤ ؛ لأن المسرح ظل إلى أن جاء القباني معتمداً على المسرحيات الأجنبية العربية سواء مصرت أو لم تمصر ، فلما جاء القباني اتجه نحو التاريخ العربى والإسلامى فوضع مسرحيات : عفترة ، والأمير محمود نجل شاه العجم ، وناكر الجليل ، وهارون الرشيدى ، وأينس الجليس وغيرها ، وقد امتاز أسلوبه فى تلك المسرحيات بأنه كان أرقى لغة وأقرب إلى العربية الفصحى ،

(١) مقدمة الروايات المفيدة فى علم التراجيدة ، وقد ترجمنا لمحمد عثمان جلال فى كتابنا فى الأدب الحديث ج ١ ، وناقشنا اتجاهه للغة العامية وذكرنا أسبابه فارجع إليه ثمة .

(٢) شعراء مصر وبيئاتهم للعقاد ص ١١٧ .

(٣) ولد القباني بدمشق سنة ١٨٤١ وتوفى بها فى ٨ ديسمبر ١٩١٢ .

وقد استعمل السجع والشعر معاً . على أن مسرحياته كانت أو هي حبكة وأضعف
سياقاً من المسرحيات المصرية ، ومن نماذج كتابته قوله في أول مسرحية الأمير
محمود نجل شاه العجم ، وهي مقتبسة ومن ألف ليلة وليلة .

الغلمان :	زغت شمس التهانى	فى	سما	الاختار
مُذ	بدا قمر الزمان	ذو	المعالى	والوقار
ملك	فينما عطوف	منعم	برّ	كريم
محسن	عدل رءوف	طاهر	القلب	رجيم
فأدمه	بالسرور	يا	إله	والصفاء
أبدأ	مدى الدهور	مسمداً	ومنصفاً	
غنّ	أخا الإنشاد واسلم	ما	انجلي	بدر التمام
مشرقاً	سأى معظم	فى	ابتداء	وختام (يذهبون)

ملك : لا يسلم المرء من هم ومن كدر
إن أحسنت هذه الدنيا لصاحبها
على بولدى محمود

حاجب : أمرك يا معدن الجود

ملك : ما أنعم الله على عبده بنعمة أوفى من العافية ، وكل من عوفى فى جسمه
ودينه فى عيشة راضية ، أسفى على رشك يا محمود ، وعظمت الذى كنت
عليه محسود . . . الخ .

وتدور حوادث المسرحية حول قصة (قمر الزمان) حيث يمشق ابن الملك
صورة ، ويرفض الزواج إلا بصاحبة الصورة ويسافر متفكراً إلى الهند ، ثم يصير
وزيراً للملكها ، وأخيراً تقع الحرب بين مملكة أبيه وبين الهند ، ويشن أبوه

الحرب على الهدف ، ويكشف أمر ولده ، ويكشف أمر صاحبة الصورة ، وتزف إليه وتطيب الأمور للجميع .

ولقد كان أثر أحمد أبو خليل القباني واضحاً فيمن عالج المسرحيات من السوريين من حيث اللغة ، ولقد أسهم كذلك في حركة الاقتباس والنقل التي كانت سائدة في عصره فترجم مسرحية (متريدات) التي اقتبسها عن (كورنى) وهذا أحد ألوان الجهد الذى بذله في هذا المضمار (١).

أجل ! ترى أثر لغة القباني و خليل اليازجى في رواية سليم نقاش (ظلوم) التي مثلها أمام الخديو اسماعيل ، وظن أنه يعرض به فاضطهده . وفي تعريبه لرواية عايدة ، وفي تعريب جورج طنوس لإحدى مسرحيات فولتير التي سماها « الشعب والقيصر » ، ومن المصريين الذين اقتفوا أثر هذه الحركة ، واتجهوا صوب التاريخ العربى الإسلامى على أنور فى روايته عن فترة وسماها : « شهامة العرب » (نشرت ١٩٠٢) وتبدأ هكذا :

الجميع : قد بدا الصبح المنير	وبدت شمس النهار
وزها الروض النضير	فى شقيق وبهار
فلتمش ياذا الأمير	فى علاء وانتصار
وانتمش كما نسير	بافتخار فى القفار
دور واشكروا الرب القديم	حيث أعطانا النعم
رب زمزم والحطيم	واهب الخير الأمم
صاحب الفضل الميم	مسرى الجود والكرم
صارف الأمر المسير	دون بطاء وانتظار

ويقومون واقفين ويقولون . . . الخ

(١) ترجم له أكرم الميداني فى مقال بجريدة الأهرام عدد ١٨ من ديسمبر ١٩٥٢ .

وقد أسهم الشيخ محمد عبد المطلب الشاعر المشهور في هذه الحركة بعدة روايات ألفها هو وزميله محمد عبد المعطي مرعي ، وكانا أكثر توفيقا من حيث اللغة وعدم جموح الخيال ، والتقيد بقدر الإمكان بحوادث التاريخ ، ومن تلك المسرحيات (المهمل) أو حرب البسوس ، وامرؤ القيس وكلاهما قد نشر سنة ١٩١١ ، وتبتدى رواية امرؤ القيس على هذا النحو :

الحارث : إنه ليحزنني أن أرى العرب وقد فتكت بهم العدوات ، وفشت بينهم البغضاء حتى أصبحوا لا يلم لهم شمت ولا يلتئم لهم شمل .

ابنه حنجر : أبيت اللعن ! حال تبكي العدو قبل الصديق الحميم .

حاجب : مولاي ! وفود العرب بالباب يستأذنون .

الحارث : ليدخلوا موفورين ، ولينزلا موقرين .

مالك زعيم الوفود : حيا الله الهمام .

الحارث : حيميم أيها السكرام (ثم يجلسون) .

مالك : أبيت اللعن ! إن العرب على ما ترى في عداوات مستمرة ،

وذحول مستحكمة ، ودماء بادت بها الأحياء ، وفنيت العشار

وهلكت المائر ، ولم يبق إلا أن يتداركهم الهمام ، بتدييره

وحسن رأيه فيولى أمورهم بنيه ، وكلهم سادة أجداد ، ساسة

أجداد ، وفي ذلك صلاح أمم العرب وقوام ملكهم ، فإن

أجابهم إليه فهو موئلهم العظيم عند كل حادث عظيم .

ومن الذين شاركوا في هذه النهضة المسرحية وهذا الانجاء نحو التاريخ العربي الإسلامي الزعيم مصطفى كامل حين ألف روايته فتح الأندلس وهو بعد طالب بالحقوق سنة ١٨٩٢ وموضوعها صراع بين الجاسوسية الرومية وبين العرب

خلال فتح الأندلس وقد جمع فيها بين الشعر والأناشيد ، والنثر السجع ، وابتدىء
 الفصل الأول بحوار بين الوزير عياد ، وهو روى الأصل وكان وزيراً لموسى ابن
 نصير القائد العربى المشهور ، وبين فتاة تدعى مريم وهى كذلك رومية مجلوبة
 من بلادها ضحية رجل اسمه (نسيم) ، لترجو الوزير فى أن يتوسط فى عدم وقوع
 الحرب بين العرب أهل والأندلس ، فيأتى عياد ، فتغضب وتخرج من عنده ،
 ثم يأتى نسيم ويتكلم مع عياد برهة وينتهى الأمر بقبول عياد ، ويجرى هذا
 الحوار على النحو الآتى : —

عياد :	يا زهرة الغرب إن الحب أضلنى	وحسن قدك أعيانى وأفنى
	ملكى قلبى ففضلت الغرام على	ما كنت أفضله فى كل أزمانى
	لك الفؤاد فجودى بالوصال فما	أحلى الوصال على قلبى ووجدانى
	لك الحياة وما فى الجسم من رفق	ومن دماء ومن دمع وأشجان
	لك الوزير وزير الملك ممثلى	فتميمه بما يسمى به هانى
	حسبت أن الهوى يجدى فهمت به	فما أفاد وما للوصل أدانى
	فهل ترين وراء الحب منزلة	تدنى إليك فإن الحب أقصانى
مريم :	نعم وراء الهوى يا صاح منزلة	تدنى منى ومن وصلى وإحسانى
	وهى الوفاء لأوطان بها نشأت	آبائك الغر من فازوا بعرفان

وعلى هذا النمط ألقت عدة مسرحيات فى تلك الحقبة مثل مسرحية (حسن
 الوفا والظهور بعد الخفا لحامد الصدر) ومثل مسرحية (عجائب الأقدار لمحمود
 واصف) ، ومثل مسرحية (الحب الوجدانى لمحمد منتصر) (وابن زيدون
 وولادة إبراهيم الطرابلسى سنة ١٨٩٨) . وفى هذه الفترة حاول أحمد شوقى وهو
 بعد طالب فى باريس كتابه المسرحيات مثل مسرحية على بك الكبير ، ولكنه
 لم يظهرها للجمهور فى ذلك الوقت ، وربما كان من أسباب هذا أنه لم يكن راضياً

عنها كل الرضا ، أو أن الجمهور لم يكن مستعدا - في رأيه - لتلقى مثل هذه الرواية تلقياً حسناً ، وهي تختلف عن مسرحية على بك الكبير كما ظهرت فيما بعد بعض الاختلاف .

كانت معظم المسرحيات التي ظهرت حتى ذلك الوقت تمثل رغبات الجمهور المصري ، وهو جمهور مرح يحب الفكاهة ويطرب للغناء الجيد ، كما أنه يحب سير الأبطال ، وطالما استمع الراوي يقص وهو يعزف على قيثارة مغامرات عنتره وأبي زيد الهلالي وسيف بن ذي يزن . ولهذا غلب على المسرحيات لون البطولة والغناء وربما ساعد على هذا الاتجاه تأثر المسرح المصري بالمسرح الإيطالي كما ظهر في عصر إسماعيل ، ولافتقاره بعد انقضاء عصر إسماعيل وذهاب الفرق الإيطالية إلى الممثل الجيد الذي درس فن التمثيل وعرف أصوله وقواعده ، ولأنه لم يجد إلا طائفة ممن احترفوا التمثيل بعد أن ظلوا ردحاً طويلاً من حياتهم يحترفون الغناء أمثال الشيخ سلامة حجازي الذي افتتح دار التمثيل العربي ليفنى بها ويمثل ، وقد غنى كثيراً ومثل قليلاً ، وكان جل عنايته بمظاهر خلافة من مناظر جميلة ، وملابس مزركشة نخمة للممثلين .

بيد أن المسرح المصري يدخل في طور ثالث بالانتقال من المسرحية الغنائية إلى المسرحية الاجتماعية ، وقد هيء له المؤلف الجديد ، والممثل الممتاز ، وذلك حين يأتي الممثل جورج أبيض من باريس بعد أن درس أصول التمثيل على أساتذة أكفاء ، وحين ألف فرح أنطون روايته (مصر الجديدة ومصر القديمة) ومثلها جورج أبيض في سنة ١٩١٣ ، ثم توالى المسرحيات الجيدة التي تتجه صوب المشكلات الاجتماعية .

ولقد مهد لهذا الاتجاه الاجتماعي عدة مسرحيات ظهرت قبل (مصر الجديدة) مثل رواية (ثمرة الفواية) لأحمد صادق ، ومثل رواية (ابن الشعب) التي نقلها

فرح أنطون عن الفرنسية ، كما مهد لهذا الانحياز ما كان يكتبه عبد الله نديم في الأستاذ ، وفي التنسكيت والتبكيك من ذكر العيوب الاجتماعية ، واستغلال الأجانب الفاحش للمصريين ، وإغرائهم بشتى أنواع الإغراء ليقعوا في حبالهم ولا سيما الفلاحين الجهلاء ، وموضوع (رواية مصر الجديدة) التي تعد نقطة التحول في اتجاه المسرح المصرى الحديث ، يدور حول أفق أجنبي مغامر يحتمل على ابتزاز أموال المصريين الأثرياء ، وصغار الفلاحين الجهلاء بالتمر والميسر والنساء ، فيقع فريسة له فلاح أمى ساذج ، ويتقوض كيانه أمرته ، بينما يستعصى عليه ، ويفطن إلى أساليبه الخداعة وإلى حيل النساء وأغراضهن ترى متململا لا يخلط بين لوه وعمله الجدى ، وبذلك ينبجى من برائن هذا الخبيث .

وقد جرى في مضمار فرح أنطون ابراهيم رمزي حيث ألف مسرحيات (الحاكم بأمر الله) و (البدوية) و (قلب المرأة) ، كما أتيج للمسرح جمهرة صالحة من الممثلين الذين تخرجوا في معاهد باريس أو تعلموا على من تخرجوا فيها أمثال عزيز عيد وعبدالرحمن رشدى^(١) . وقد ترجمت لهذا المسرح الجديد خير المسرحيات العربية فترجم الشاعر خليل مطران مسرحيات شكسبير الخالدة : عطيل ، وماكبث ، وهاملت ، وتاجر البندقية ترجمة مثقنة تخالف تلك الترجمة التي قام بها من قبل اسكندر قلندس وكامل حنين وإن كان الأخيران قد نقلوا كذلك عن شكسبير (الأمير النقي) ، و (الليلة الثانية عشرة) وغيرها ؛ كما ترجمت مسرحيات مولير ترجمة جيدة . وقد أثار فرح أنطون في مقدمة روايته مصر الجديدة مشكلة اللغة التي ينطق بها شخصيات مسرحيته : أن تكون اللغة العربية الفصحى مطردة في كل المسرحية ؟ ألا يخالف ذلك واقع

(١) راجع توفيق الحكيم الفئات الخائر لإسماعيل أدهم ص ٢٧ — ٢٨ ، وراجع المسرحية في شعر شوقي لمحمود حامد شوكت ص ٢٦ .

الحياة وكيف ينطق (خريستو) الدخيل الأجنبي المغامر باللغة الفصحى ؟ ،
أن تكون اللغة العامية ؛ أو ليس في ذلك إحياء لهذه اللغة الدارجة وإضعاها للفصحى ؟ ،
« وهذا أمر يأباه كل من ذاق لذة هذه اللغة الجميلة التي جرى حبها هذا مجرى
الدم في المفاصل وما كنت لأرضى بأن يكون الشروع في أمر كهذا الأمر على يدي » . (١)

وخرج من المشكل بأن اختار حلا وسطاً فأنطق المتعلمين بالفصحى والطبقة
الدنيا باللغة العامية ؛ وقد أثار هذا الموضوع فيما بعد ميخائيل نعيمة في روايته
(الآباء والبنون) حيث صدرها بمقدمة في غاية الأهمية عن (الدراما) والأدب العربي ،
وجمل الشخصيات المتعاملة تتكلم العربية الفصحى وغير المتعلمة تتكلم العربية
الدارجة وظهرت هذه المسرحية في سنة ١٩١٨ في (نيويورك) ومثلت ثمة . (٢)

وفي رأي أن هؤلاء الذين أثاروا هذا الموضوع ، والذين أدخلوا اللغة العامية
في التأليف المسرحي لم يدركوا تمام الإدراك المراد بالواقعية في اللغة ؛ إذ ليس
المقصود أن تدع كل شخصية تنطق بلغتها الخاصة ، وإلا تكلم النوبي بلهجته
النوبية والصعيدى بلهجته الصعيدية وهكذا وجاءت المسرحية خليطاً غريباً من
لهجات شتى وتعذر على الجمهور متابعة الرواية ، وإنما المقصود بواقعية اللغة ملاءمتها
لشخصيات الرواية ، فهي الواقعية النفسية والفعلية والعاطفية ، فلا يتحدث أى
بأفكار الفلاسفة مثلاً ، وأما الواقعية اللفظية فلم يست بمقصودة في التأليف
المسرحي أو التأليف الأدبي الذي لا يخرج عن أن يكون فناً . وكل فن صناعة ،
وليست الواقعية اللفظية التي تعطى الحوار قوة مشاكلته للحياة ، وإنما تأتي هذه
القوة من الواقعية الإنسانية قبل كل شيء . (٣)

(١) مقدمة رواية مصر الجديدة لفرح أنطون .

(٢) توفيق الحكيم الفنان الحائز لإسماعيل أدهم ص ٢٢ (وقد ولد نعيمة في بسكنتا بلبنان
١٨٩٤ ولا يزال يواصل إنتاجه الأدبي إلى اليوم) .

(٣) راجع الأدب وال نقد لمحمد مندور ص ١٥٥ — ١٥٦ .

ثم أين هي محاكاة الطبيعة الحرفية في رجل فرنسي تنطقه على مسارح القاهرة
بالعربية البلدية ؟ ، وأين هي محاكاة الطبيعة الحرفية في إخلاء المسرح من لوازم
الأحاديث والمعيشة : من سعال وتثاؤب ونوم وخلع ولبس وما إلى ذلك مما نراه
في الحياة ، ولا نراه في المسرحيات ، كل أولئك تتسامح فيه مرضاة لدواعي
(التهيو) التي يتم بها جمال الحقيقة ، وتشرف بها أغراض الفنون ، فإذا نحن
تسامحنا في الحكاية اللغوية بعض هذا التسامح فقد يكون ذلك أبر بالأدب الذي
ينتمى إليه التمثيل ، وأبر بالحقيقة وأبر بالفنون .

إنما يعنى الفن المسرحى قبل كل شيء بتمثيل الحالات المعنوية لا بنقل الألفاظ
وحكاية النبرات ، وليس من المعقول أن تنشأ في نفس السوق المصرية حالة معنوية
لم تنشأ من قبل اليوم مرات في نفس رجل متكلم باللغة العربية ، فالقول بأن
أطوار بعض الناس لا يعبر عنها بلغة فصيحة أو قريبة من الفصيحة قول يتم على
جهل وعجز ورغبة في السعوضة باسم المحاكاة الصادقة والتمثيل الملبوع .^(١)

ثم إن اللهجات العامية عديدة ، وتباين في الأقطار العربية ، بل في القطر
الواحد ، ولا يمكن أن يفهم اللهجة العامية الواحدة كل عربي ، والعامية بمجانب
كل هذا لغة ابتذال لا تصلح أبداً لأسمى المواطن وأرق ألوان التفكير وليس
فيها جمال الفصحى ورونقها ، ولقد أدرك من سلك هذا السبيل أن أدبهم لن
يكتب له الحياة ، وأنهم زلوا في طريقهم فلم يفصح محمد عثمان جلال عن اسمه بل
رمز إليه ، ولما كتب هيكل رواية زينب ونشرها لأول مرة أنكر اسمه ونسبها
إلى فلاح مصرى ، كما أن محمود تيمور عدل عن العامية إلى الفصحى .^(٢)

(١) العقاد في ساعات بين الكتب ص ٩٩ الطبعة الثالثة .

(٢) راجع في هذا الموضوع في الأدب الحديث الجزء الأول للمؤلف ص ٩٢ .

وقد انتهى هذا الأمر بأن خرجت مدرسة آثرت العامية كل الإيثار فيما قدمته للمسرح وعلى رأسها محمد تيمور (ولد سنة ١٨٩٢ وتوفي سنة ١٩٢١) ، ومن أعلامها أحمد خيرى سميد (ولد سنة ١٨٩٤) ، ومحمود تيمور (ولد سنة ١٨٩٤) وحسين فوزى (ولد عام ١٩٠٠) .

وقد عنيت هذه المدرسة بالناحية التحليلية الواقعية ، وأخرج محمد تيمور أولى رواياته (العصفور فى القفص) مثلت لأول مرة فى مارس ١٩١٨ وهى ملهامة اجتماعية تدور حول مضار البخل وعيوب التزمى فى التربية ، وما تؤديه الشدة العارمة فى تربية الأولاد من مضار ، وتلتها مسرحيات : (عبد الستار افندى ديسمبر سنة ١٩١٨) و (الأوبرا الغنائية العشرة الطيبة ١٩٢٠) وقد لحنها سيد درويش ، (والهاوية) فى إبريل ١٩٢١ .

وأهم شئ يلفت الأنظار فى هذه المسرحيات : البناء الفنى للمسرحية وجودته من حيث العرض والحوادث والعقدة والحل ، وتهيمئة الجو المسرحى ، وتحريك الأشخاص وخلقهم ، ودقة المحاورة . وطابع هذه المسرحيات تحليلى واقعى «ولكن التحليل فيها سطحى قاصر ، ولهذا لا تقف على مواقف كبيرة الانفعالات فى هذه المسرحيات» (١)

وقد تبعه فى هذا الاتجاه التحليلى الواقعى إبراهيم رمزى فى مسرحياته : (بنت الأخشىد) و (ودخول الحمام) و (صرخة الطفل) وكذلك عباس علام فى مسرحياته مثل (الشريط الأحمر) و (شقاء العائلات) وحسين رمزى فى مسرحياته : مثل (الضحايا) و (طريد الأسرة) وقد تبهمهم محمود تيمور وكتب باللغة العامية : الصعلوك ، وأبو شوشة ، والموكب . ولكنه عدل عن اللغة العامية

(١) نرى طلبات فى مقدمة الجزء الثانى من مؤلفات محمد تيمور ص ٨٦ ، وراجع عن محمد تيمور ، مقدمة كتابه وميض الروح كتبها أخوه محمود تيمور .

بمد ذلك ، وأعاد كتابة هذه المسرحيات باللغة الفصحى ، واستمر يكتب بالفصحى إلى اليوم .

وقد افتتح يوسف وهبي مسرح رمسيس في ١٠ من مارس سنة ١٩٢٣ ، وكان مدرسة أخرجت كثيراً من أبطال المسرح والخيالة ، وقد قامت بتمثيل ما يقرب من مائتي مسرحية مترجمة عن روائع الأدب ^(١) الغربى ، كما أخرجت مسرحيات مصرية صميمة من قلب الحياة في مصر . وقد عانى مسرح رمسيس الصعاب والعقبات في كفاحه المصنئ . واستصرخ بأولى الأمر كي يتجددوه ويساعدوه على أداء رسالته ، ولكنهم صموا أذانهم عنه ، وقبضوا أيديهم عن مساعدته فلم يستطع مواصلة الكفاح . ومن المسرحيات المشهورة التي ظهرت على مسرح رمسيس في سنواته الأولى : (كرمى الاعتراف) و (الاستعباد) و (الجنون) و (غادة الكاملياً) .

وثمة شخصية أخرى كان لها شأن في المسرحية المصرية المنترعة من صميم حياة الشعب ، تساق في أسلوب تهكمى ساخر لاذع ، يظهر عيوب الناس ، وأوصاب المجتمع ويضحكهم عليها في مقدرة فنية بارعة ، وقدرة فائقة في الإخراج والتمثيل تلك هي شخصية نجيب الريحانى ، وكان من أبرع من اعتلى منصة المسرح في مصر ، وإن كانت لفحة مسرحياته عامية ، ومعظمها من تأليفه هو وزميله بديع خيرى .

وقد أنشأت الحكومة المصرية ما سعى بالفرقة القومية ، ودعت أقطاب الأدب لبشرفوا عليها من أمثال : أحمد ماهر ومصطفى عبد الرزق وطه حسين وتوفيق الحكيم و خليل مطران ^(٢) . وكان المنتظر أن ينهض هؤلاء بالمسرح ،

(١) يوسف وهبي في الأهرام بتاريخ ١١ من مارس ١٩٥٣ .

(٢) أخبار اليوم ٣/٧/١٩٥٣ مقال لصالح ذهني .

ويغذوه بالأدب الرفيع ، وفي أسمائهم ضمان لاجتذاب الطبقة المثقفة للمسرح ، ولكن يظهر أن جمهرة الشعب هي التي تغلبت في النهاية وآثرت ألواناً معينة من المسرحيات فيها مرح وفكاهة وكثير من التهريج ، ثم إن الخيالة قد اجتذبت إليها كبار الممثلين لما فيها من الريح الوافر ، ومع هذا فلا يزال هناك فرق تمثيلية تكافح في سبيل نهضة المسرح ، وهناك منذ سنوات معهد للتمثيل تدرس فيه أصوله وقواعده ويشرف عليه الأستاذ زكي طليمات ، وصلته بالمسرح قديمة ، وله به خبرة واسعة ، وقد ألف أخيراً (فرقة المسرح الحديث) .

وقبل أن أترك الكلام عن المسرحية النثرية يجدر بي أن أخص أديباً خدم المسرح المصرى أجل خدمة ، وارتفع بإنتاجه الأدبى عن كل من سبقه في التأليف المسرحى المنشور ، ذلك هو توفيق الحكيم ^(١) . وقد أغرم بالمسرح وهو طالب في المدارس الثانوية وفي الحقوق ، وإن كان قد بدأ محاولاته الأدبية بقرض الشعر ، غير أن النهضة المسرحية التي قامت في مصر عقب ثورة سنة ١٩١٩ جذبت إليها توفيق الحكيم ، وقد ألف للمسرح في سنة ١٩٢٢ وما بعدها بضع مسرحيات مثلتها فرقة (عكاشة) ولكن توفيق الحكيم لم يطبعها إلى الآن ، ويظهر أنه لم يجدها تليق بمستواه بعد أن صار أديباً ذا مكانة مرموقة . وقد نضجت ملكته الفنية في باريس حين ذهب إليها ليدرس القانون ، ولكنه أحس بأنه خلق لشيء آخر غير القانون ألا وهو الأدب ، وشغف بالمسرح والقصص والموسيقى وعكف

(١) ولد توفيق الحكيم سنة ١٩٠٣ وإن كان يروى عن نفسه أنه ولد سنة ١٨٩٨ ، من أب مصرى ، وأم تركية ، وكان والده اسماعيل الحكيم من رجال القضاء وقد ورث والده عن أمه ثروة ذات قيمة معظمها أرض زراعية بالدلتا . وقضى توفيق أيام طفولته بمزارع والده وتخرج من مدرسة الحقوق عام ١٩٢٥ ثم سافر إلى باريس حيث كملت ثقافته الفنية . راجع عن حياة توفيق الحكيم كتابه (عودة الروح) واسماعيل أدغم في « توفيق الحكيم الفنان الحائر » .

على دراسة الفن من ينابيعه في أوروبا وعاش عيشة فنان بوهيمي في عاصمة فرنسا^(١) وعاد منها في سنة ١٩٢٨ ، وأول مسرحية كتبها توفيق الحكيم بعد عودته هي (أهل الكهف) سنة ١٩٣٣ وقد أحدثت ضجة أدبية اشتهر معها أمر توفيق وكتب في الفترة التي قضاها في وظيفة وكيل للنائب العام في الأرياف عدة مسرحيات منها : الزمار ، وحياة تحطمت ، ورصاصة في القلب ، وشهرزاد ، وإن كان قد كتب معظم هذه المسرحيات في فترات مختلفة إلا أنه أتمها وهو في الريف ، وظهرت له مسرحية (محمد) عام ١٩٣٦ ، كما ظهرت له مجموعات مسرحية أخرى فيما بعد ولست هنا في مقام يسمح لي بتحليل مسرحيات توفيق الحكيم وحسبي أن أقول مع الدكتور إسماعيل أدهم إن توفيق الحكيم قد نجح « في أن يرتفع بفن المسرحية إلى أفق أعلى من المستوى العادي للمسرحية في الآداب الأوروبية إلى مستوى يقف جنباً إلى جنب مع آثار الطبقة الثانية والثالثة من أدباء الغرب ، فالمسرحيتان (شهر زاد) و (الخروج من الجنة) لا يقلان في مستواهما الفني عن آثار الطبقة الثانية في الآداب الأوروبية ، ومن هنا يمكننا أن نقول : « إن مصر بمحاولات توفيق الحكيم حازت قصب السبق في ميدان الفن المسرحي على بقية بلدان العالم العربي ، وارتفعت بالأدب المصري من الحدود المحلية إلى آفاق رحبية واسعة ، وليس أمام الأدب المصري إلا بضع خطوات تخطوها إلى الإمام لتجد لأدبها المسرحي مكانة عالمية بين آداب الأمم »^(٢) .

ولقد تأثر خطوات توفيق الحكيم أديب ناشئ هو علي أحمد باكثير واتجه بالمسرحية اتجاهاً قومياً فأخذ من التاريخ القديم وكتب مسرحيات أخناتون ، ونفرتيتي سنة ١٩٤٣ ، وقصر الهودج سنة ١٩٤٤ ، والفرعون الموعود ، كما كتب :

(١) توفيق الحكيم الفنان الحائز لإسماعيل أدهم ص ٥٣ .

(٢) توفيق الحكيم الفنان الحائز ص ٣٤ .

شيلوك الجديد ، وسلامة القس . وقد كتب بعض هذه المسرحيات بالشعر المرسل ، وبعضها بالشعر الموزون ، وبقيتها نثرا ، ولا يزال أسلوبه وفنه في طور النضوج . وإذا نظرنا نظرة عامة للمسرح في هذه الحقبة التي أرخناها وجدنا الأدب المسرحي من حيث الموضوع قد ابتدأ مقتبساً من آداب الغرب ، يقتبس كل شيء يصلح للممثل لا يهمه مدرسة بعينها ، فينقل عن المدرسة التقليدية تارة والإبداعية تارة ، والطبيعية تالفة والواقعية أخرى وهكذا ، ولما أخذ الكتاب يتجهون إلى وضع المسرحيات كانت وجهتهم أول الأمر واقعية ، مستمدة من روح المجتمع المصري وأحواله ومشكلاته سواء كانت المسرحية مأساة أو ملهاة ، ثم عاد المسرح إلى الأخذ عن الأدب الغربي على يد يوسف وهبي ، وإن لم يغفل في الوقت نفسه وضع مسرحيات لمعالجة المشكلات الاجتماعية تدور بين العاطفة وبين الواقع . وجاء توفيق الحكيم وقد جمع بين المثالية والواقعية والتجريد والتخيل والتحليل ، وإن كانت فلسفته تركّز على إن في إمكان الشرق أن يغال من الحضارة الأوربية خير ما فيها من غير أن تضعف روحانيته . بينما يرى الشعر لدى شوقي ، وعزير أباطه ، ومحمود غنيم ، وباكتير ، وعلى عبد العظيم يتجه بالمسرح في الأعم الأغلب وجهة تاريخية ، ويجدر بنا أن نخص المسرحية الشعرية ولا سيما عند شوقي بكلمة موجزة .

٧ — المسرحية الشعرية في الأدب المصري الحديث :

لقد رأينا فيما سبق أن المحاولة الأولى للمسرحية الشعرية كانت على يد خليل البارزجي في مسرحية المروءة والوفاء التي ظهرت طبعها الأولى سنة ١٨٧٦ ومثلت على مسرح بيروت سنة ١٨٨٨^(٢) ، وتدور حوادثها في زمن النعمان ملك الحيرة ، وهي ذات لون عربي واضح وتصور بعض المثل العليا التي ميزت العرب عن سواهم

(١) راجع مجلة أبو لوم م ٢ > ٣ عدد نوفمبر ١٩٣٤ ص ٢٤٧ .

ورأينا أن محمد عثمان جلال قد عرب بعض المسرحيات الأوربية شعراً ، وإن لم يرق إلى مستوى خليل البارزجى من حيث الديباجة وقوة التعبير وسلامته ، بل كثيراً ما أدخل فيه الألفاظ الدارجة ، كما ترجم بعض المسرحيات زجلاً .

وأنه لما أتى أبو خليل القباني إلى مصر ، واهتم بالتاريخ العربى والإسلامى جعل لغة المسرحيات شعراً أحياناً ، وأحياناً أخرى نثرأً مسجوعاً يتخلله كثير من الشعر فى المواقف الحماسية والماطفية ، وفعل مثل ذلك سليم نقاش فى زواية (الظلوم) التى مثلت أيام اسماعيل ، وظن أنه يعرض به فطرده من مصر .

ررى هذا الأسلوب الذى يختلط فيه الشعر والنثر المسجوع فى مسرحية (عجائب الأقدار) لحمود واصف ، وتدور حول زواج وقائد فى بآبنة ملكه ، وقد سى ابن عمه لىوقع به فى التهلكة فىلقية فى بئر مهجورة وهما فى غزوة ، ويعود الملكة ينبئة أنه قد مات ، ويطلب إليه يد ابنته فترفض الأميرة طلبه ، وما يلبث القائد الغائب أن يعود مع فلول جيشه فيفضح مؤامرة ابن عمه الدنيئة ، فينتحر هذا تخلصاً من الفضيحة والعار .

وتسير المسرحية المصرية على هذا النمط يختلط فيها النثر بالشعر حتى مسرحية مصطفى كامل فتح الأندلس ، وذلك لأن أسلوب المقامة ولا سيما فى الأدب كان شائعاً فى ذلك الوقت ، وبه ظهر حديث عيسى بن هشام لمحمد المويلجى ، وليالى سطيج لحافظ إبراهيم . وأسلوب المقامة كما هو معروف فيه نثر مسجوع وشعر مصنوع . وعلى هذا الأسلوب أنشأ شوق فى أول حياته الأدبية مسرحيتان إحداهما ورقة الآس ، وثانيتها (داسياس) ، والأولى عربية تدور حول حب (النصيرة) ابنة ملك العرب لسابور قائد الفرس ، والثانية فرعونية تدور حول حب حماس المصرى لداسياس الأميرة اليونانية .

وغرضنا من هذا العرض السريع أن نقرر أن شوقي لم يبتدع المسرحية الشعرية العربية ، وليس أول من ذلل الشعر العربي للمسرحية فقد سبقه في ذلك اليازجي ، كما أن البستاني^(١) . مترجم الإلياذة قد نوع كثيراً في بحور الشعر وقوافيه ، وهو يترجم تلك القصة الطويلة التي جاءت في أحد عشر ألف بيت . وقد نشرت لأول مرة في سنة ١٩٠٤ م ، وكذلك حاول بعض كتاب المسرحية على أسلوب المقامة أن يجروا الحوار شعراً أحياناً ، وقد أفاد شوقي من كل هذه التجارب .

حاول شوقي وهو بعد طالب في باريس أن ينظم أولى مسرحياته على بك الكبير أو دولة المماليك ، ولكنه لم ينشرها في ذلك الوقت . وانصرف عن المسرح إلى الشعر الغنائي ، في مدح عباس ، وخدمة القصر ، بيد أنه قد تأثر بثقافته الغربية كل التأثر حينما بدأ يكتب للمسرح ، وكان من هواه وهو في باريس ، وقد شهد ساره برنارد الممثلة الفرنسية المشهورة تمثل الروايات الخالدة . وكانت النزعة الغالبة على الأدب الفرنسي في الحقبة التي كان فيها شوقي بفرنسا هي النزعة الطبيعية القومية ممثلة في عدد لا يحصى من المسرحيات والروايات القصصية والقصائد . بيد أن شوقي اتخذ القصيدة الغنائية مجالاً للتعبير عن آرائه ، واتجه في بعض قصائده تلك الوجهة القومية ، وأغرم بوصف الطبيعة المصرية ، ولم يكتب للمسرح إلا في أخريات حياته ، وبعد أن بوع أميراً للشعراء ، وكرمه كل شعراء العربية سنة ١٩٢٧ وأخذ النقاد يحثونه على أن يكمل فنه بالأدب المسرحي ، فكتب عدة مسرحيات تاريخية منها كليوباترة ، ومجنون ليلى ، وعنترة ، وقيز ، وعلى بك الكبير . لم يكن من اليسير على شوقي وقد تمرس ، بالشعر الغنائي طوال حياته أن يبرع

(١) ولد سليمان البستاني سنة ١٨٥٦ وتوفي سنة ١٩٢٥ ، وابتدأ ترجمة الإلياذة سنة ١٨٨٧ وانتهى منها سنة ١٨٩٥ وكتب لها مقدمة قيمة وشرحها وعلق عليها بألف بيت من الشعر .

في الشعر المسرحي دفعة واحدة ، ويجمع بين الصياغة القوية وحسن الأداء ، وبين مقتضيات الفن المسرحي ، وهو لم يعالجه من قبل ، ولذلك نرى فيه المسرحي ينطور بالتدرج . كان يكثر من المقطوعات التي هي من صميم الشعر الغنائي في مسرحياته الأولى : كليبوباترة ، ومجنون ليلي مثلاً ، ولا سيما في مواقف الغزل ، والرثاء ، والفخر ، وقد ابتداءً فنه المسرحي في أول الأمر اقتباساً ، ثم سار نحو الابتكار والتجديد ، ومن منهج تركيبى إلى منهج تحليلي ، ومن منهج وصفي تتحرك فيه الحوادث تحت تأثير الصدف ، وتوصف فيه الحوادث والشخصيات وصفاً لا يمثل الحركة على المسرح إلى منهج تحليلي يعتمد إلى أن تعبر الشخصيات والحوادث عن نفسها عملياً على المسرح .

لقد كان وراء شوقي في أول الأمر ماضيه في الشعر الغنائي . ووراءه كذلك الجمهور الذي يعجب ويضطرب لهذا اللون من الشعر ، وقد ألف مسرح الشيخ سلامة حجازي ، وسيد درويش وأضرابهما ، وكان يذهب في الغالب إلى المسرح لا ليشهد مأساة حقيقية وإنما ليستمتع بالأغاني التي تجري على ألسنة الممثلات وتخلق لها الحوادث خلقاً . ولكن شوقي بجانب هذا قد قرأ كثيراً من الأدب الفرنسي ، قرأ الأدب التقليدي ممثلاً في كورني وراسين وموليير ، وقرأ الأدب الإبداعي لدى هيجو وشكسبير (مترجماً) ، وتعلم أن هيجو قد تأثر بشكسبير وأن كلا منهما قد اتجه نحو التاريخ الأوربي الحديث والقديم ، فيكتب شكسبير : هنري الرابع ، وهنري الخامس ، وكليبوباترة ، ونوليوس قيصر ، والملك لير ، ويخرج لما هيجو ماري تيودور ، وكرومويل من تاريخ المجترة الحديث ، وهرنان من التاريخ الإسباني أثناء محاكم التفتيش وغير ذلك .

وقد تأثر شوقي بكل هذا إذ رأى أعلام الأدب الأوربي يتجهون إلى التاريخ فلجأ إليه يستقي منه موضوعات مسرحياته ، ورأى النزعة القومية الطبيعية غالبية

على المدرسة الفرنسية المعاصرة تسايها في وجهتها ، وإحياء التاريخ المصرى
فرعونياً أو عربياً أو إسلامياً كان يعمده شوق اتجاهاً قومياً ورأى أن جمهوره
لا يزال ميالاً إلى الغناء فأكثر من مقطوعاته الغنائية ، فضلاً عن أنه لم يستطع هو
نفسه التخلص من فنه الغنائى الذى مارسه طول حياته فى قصائده ، أضف إلى
كل هذا أن شوق كان بعيداً عن حياة الشعب لأنه كان حبساً فى قفص من
ذهب ، مقيداً بقيود القصر ، وغل الحاشية ، ولم يكن يدرى شيئاً عما يمانيه شعب
مصر من مثله ، وهوان وفاقة ، وإذا درى فقلما كان يحس بتلك الآلام أو يتذكرها ،
وليس له بها عهد ؛ وهو الذى ولد بباب إسماعيل ، وعولج من الحول بالذهب الإبريز ،
وظل يتقلب فى مطارف النعمة ، إلى آخر حياته . ولا ريب أن بعده عن الشعب
جعل له لا يتجه أى وجهة واقعية أو اجتماعية فى مسرحياته اللهم إلا فى روايته
الأخيرة (الست هدى) ، ونحن نعلل هذا الاتجاه الأخير بكثرة تردده على المسرح
وإدراكه ما يطلبه الجمهور ، وما يقتضيه التنويع فى فنه ، ثم لتلك النهضة الاجتماعية
الشعبية ممثلة فى الصحافة وفى المسرح .

وإذا علمنا كذلك أن شوق كان يؤمن بالخلافة العثمانية ويدعو لها ، وأنه
كان يحيد وصف القصور ورجالها لا نعجب أن يتجه أول أمره إلى حياة الملوك ،
وهو أدرى بها حتى لا يزال قلمه ، أو يكتبو فنه . فهو يسير على أرض خبرها ،
ويصف حياة عرفها ، وأدرك ما فيها من مؤامرات وملق ، ونفاق ، وجبن
واستهتار وبذخ ونفامة وثرأ طائل عريض يتمثل فى الحفلات الراقصة ، والموسيقى
الشجية والولائم العامرة .

ولذلك نجد شوق يحيد حين يبرز شخصيات الملوك والأمراء والملكات ،
ويقصر حين يصف الجمهور وعامة الشعب ؛ لأنه كان فى عزلة عنه ، لم يدرس
نفسيته عن كثب ، ويتعرف على فضائل السكامة الطبيعية اللهم إلا فى مسرحيته
الأخيرة (الست هدى) .

ولقد عيب على شوقي عدة أمور : منها عنايته الزائدة باستكمال الأوزان والبحور ، واتخاذ هذه الأوزان والبحور من الصيغ التقليدية الشائعة في الشعر الغنائى العام ، وتظهر حلية في المسرحيات الأولى ، ولا تزول في المسرحيات الأخيرة أنظمة الحوار التي تقترب من نظام القصيدة العربية مبنى ومعنى ، وتطول في أما كن الوصف والرثاء والشكوى والغزل^(١) .

ولست أدري ما يقصده الذين يعيبون على شوقي بأنه كان يستكمل الأوزان والبحور ، وأنه يتخذها من الصيغ التقليدية الشائعة في الشعر الغنائى . لم يستطع شوقي طبعاً أن يصوغ مسرحيته بالشعر المرسل كما فعل شكسبير ، لأن الذوق العربى لم يألفه ، ولأنه أشبه بالنثر ، وقد نظم به بعض الشعراء مثل شكرى فى مستهل هذا القرن ، فلم يجد لدى جمهرة القراء قبولاً ، ثم إن شوقي على الرغم من أنه قد سبق ببعض مسرحيات شعرية ، وبعض مسرحيات امتزج فيها النثر المسجوع بالشعر فإن هذه المسرحيات لم تكن النموذج القوى الذى ذلل الشعر العربى للمسرحية .

وقد كان شوقي — بحق — أول من وضع مسرحية جيدة السبك رصينة فيها شيء من الفن المسرحى ، وعليها طابع الأدب الرفيع شعراً ، وبذلك عد عمله هذا فتحاً جديداً ، ولا سيما وقد توالى إنتاجه المسرحى ، وفى كل مرة يخطو نحو الكمال الفنى خطوات . ولا يزال شوقي على الرغم من انقضاء عشرين عاماً على وفاته يقف وحده فى هذا الميدان ، وكل المحاولات التي بذلت للحاق به لم تكمل بالنجاح التام .

على أن شوقي له قدوة فى شكسبير خير من كتب للمسرح فى العالم أجمع ، وقد كان فى أول أمره يقلد الأسلوب الشائع عند مؤلفى المسرح فى عصره تقليداً

(١) المسرحية فى شعر شوقي ص ٣٧ .

بلغ من التقيد حداً جعل بعض النقاد فيما بعد يتساءلون : هل كان هو حقا مؤلف التمثيلات الأولى المنسوبة إليه ^(١) ؟ ولقد بلغ شكسبير فيما بعد الذروة في فن المسرحية ، لما طال به العمر ، ولو لم تحترم النية شوقي لأتى بالعجب العجيب ولا سيما وقد بدت تبشير نجاحه وإتقان فنه في آخر مسرحياته . ولو أن شوقي شغل بالمسرح منذ نشأته كما كان قد اعتزم ، ولم يتأخر إنتاجه أربعين عاماً لكان له شأن آخر .

وأخيراً هل التقيد بالبحور والأوزان معيب في المسرحية ؟ ونحن نعلم أن سادة المسرحية الفرنسية في عصرها الذهبي راسين وكورني قد تقيسدا بالبحور والأوزان ، وجريا على تقاليد الأدب والشعر الفرنسي ؟ وكذلك فعل هوجو . وإذا كان هناك من عيب أقره ، فهو أن يطول الحوار حتى يبلغ حد القصيدة ، فإن هذا يبعث الملل ويبطئ بالحركة المسرحية ، وهذا عيب فني قد تداركه شوقي فيما بعد . وحسب شوقي فضلاً أنه ارتفع بالمسرحية الشعرية إلى منزلة الأدب الرفيع في وقت كثرت فيه المسرحيات النثرية باللغة العامية . ولقد وفق شوقي في اختيار الشعر غالباً لمسرحياته على الرغم من صعوبته ، وقد كان في استطاعته أن يصوغها كلها نثراً كما فعل في مسرحية (أميرة الأندلس) ، ولكنه شاعر فحل ، وقد رأى أن المسرحية في الأدب الغربي لم تخلد إلا في صيغتها الشعرية ، وأن كبار الأدباء الغربيين حتى في العصر الإبداعي مثل (هيجو وبيرون وشيلي) قد آثروا الشعر على النثر في كثير من مسرحياتهم ، لما يخلق من جو خاص يضاف على المسرحية شعوراً جميلاً .

وها هو ذا أديب إنجليزي معاصر هو موم Maugham — وقد أفنى حياته يكتب للمسرح نثراً يقول : « لا يسعني إلا أن أقرر ما أعتقد من أن المسرحية

(١) هذا ما نقله توفيق الحكيم في كتابه فن الأدب من ١٦٠ عن هاريسون النقاد الإنجليزي .

النثرية التي وقفت حياتي كلها عليها سوف تموت عما قريب ، ولعل أحسن فرصة أمام الكاتب المسرحي الواقعي هي أن يشغل نفسه بما لم تستطع الخيالة أن تنجح في إبرازه وعرضه ، ألا وهو المسرحية التي يكون فيها العمل باطنياً لا خارجياً ، ثم ملهاته الذكاء والفككة .

وفي اعتقادي أن المسرحية قد ضلت الطريق حينما قادتنا الرغبة في الواقعية لهجر حلبة الشعر . إن الشعر منزلة مسرحية سامية ، فضلاً عما يحسب منه النغم والوزن من الأحاسيس والانفعالات حين يلقى على المسرح ، فإن الشعر يخلص المسرحية من الواقعية ، ويضعها في مستوى آخر ، ويجعل من السير على الجمهور أن يهيئ لنفسه حالة شعورية جديدة محببة ، وتلك هي الجاذبية المسرحية الخاصة»^(١)

وقيل إن شوقي لم يوفق في اختياره لبعض موضوعات مسرحياته ، ولا سيما المسرحيات التاريخية ، كما أخذوا عليه سوء دفاعه حيث أراد الدفاع . ويحيل إلى أن شوقي لم يكن عاجزاً عن إخراج مسرحيات تاريخية فيها كثير من القوة ، ولا يحتاج فيها للدفاع ، كما فعل في كليوباترة مثلاً ، فالتاريخ المصري القديم ، والتاريخ العربي الإسلامي يزخر بالشخصيات التي سجلت بطولات ستظل أبد الدهر موضع الإعجاب والتقدير ، ولكنه آثر أن يطرق التاريخ عند نقط التحول في حياة مصر في عصورها المختلفة ، حين تضعف الدولة ، ويستमित الحسكام في الدفاع عن كياناتهم واستقلال بلادهم . ولا شك أن شوقي قد اختار مواطن الضعف ليظهر براعته في الدفاع عن هؤلاء الذين ظلمهم التاريخ في نظره ؛ لأن هذا التاريخ سجل على يد أعدائهم الذين قهروهم وأذلّوهم ، واستمع إليه يقول في تسويق دفاعه عن كليوباترة : « أليس المؤلف المصري إزاء هذا الاضطهاد الصارخ لهذه المأساة المصرية ، يحكم

(1) Mr. Maugham : The Summing up. See Dramatic Criticism. by Littlewood. p. 3, 7.

الثلاثة القرون التي قضاها أجدادها العظماء على ضفاف النيل مستقلين عن كل نفوذ أجنبي ، أبرياء ، إلا من العمل المستقل لمجد مصر ورفاهيتها ، مستحيلة دماؤهم قطرة قطرة إلى دماء مصرية خالصة على نوال الأيام ، أليس المؤلف المصرى فى حل — مادام البحث العلمى يكشف بين الحين والحين فى هذا التاريخ المتهم عن حلقات ضائعة أو أوهام أزلت فيه منزل الحقائق — من إنصاف هذه المصرية المضطهدة ، ولو إلى الحد الذى يتفق مع هيكل هذا التاريخ المجرد ، ولا يحرمها على الأقل سمو الغاية ونبالة المقصد ؟ أعتقد أنه ليس فى حل من هذا الإنصاف فقط ، ولكنه مسئول عنه ، إلى أن يصل البحث الحديث فى تقرير حقيقة التاريخ القديم إلى آخر مداه ، فيعز من يشاء ويذل من يشاء » (١) .

ومن العجيب أن الأستاذ سليم حسن العالم المصرى الأثرى قد دافع عن كليوباترة دفاعاً محيداً ، مؤيداً دفاعه بوثائق وحجج قوية (٢) ، عقب الحملة التى شنها عليها بعض من يحقدون كل الحمد على شوق لا لسبب إلا أنه كان أقوى من ملك ناصية البيان الشعرى فى العصر الحديث . (٣)

ثم إنه ليس من الضرورى أن يتقيد الشاعر والكاتب المسرحى بحرفية التاريخ مادام محافظاً على الطابع العام ، وله أن يصور البطل بالصورة التى يراها من خلال مخيلته الشعرية ، وبالعاطفة التى تسيطر على مشاعره ، ولقد تناول موضوع كليوباترة — غير شوق — شكسبير ، ودريدون ، وشو ، وجوديل ، ومورو (٤) ، وكان لكل منهم نظرة خاصة إليها .

(١) انظر رواية كليوباترة ص ١٣٩ .

(٢) انظر أهرام ١٩٥٣/٣/٢٨ .

(٣) هو سلامة موسى فى أخبار اليوم ١٤/٣/١٩٥٣ .

(٤) جوديل أديب فرنسى (١٥٣٢ — ١٥٧٣) .

على أن شوق قد أجاد في بعض الموضوعات التاريخية كل الإجابة ، وذلك حين تعرض لشعراء مثله ، يتفهم نفسياتهم ، ويدرك مشاعرهم ، وكان من السهل عليه أن يدير عواطفه حول نواة واحدة هي الهوى وإنشاء الغزل كما في مجنون ليلى وعنتر^(١) ، ولست أزعم أنه كان أكثر توفيقاً وإجادة حين ترك التاريخ والتفت إلى الحياة يستمد منها صور الناس كما زارهم ونحسبهم في الحياة ، ولعل هذا التوفيق لا يرجع إلى الموضوع والانتقال من التاريخ إلى الواقع فحسب ، فإذا كانت ثمة صعوبات في إبراز الشخصية التاريخية ، فإن الواقع أصعب ، بل إن من النقد من قرر : « أن إحياء الماضي أسهل من تمثيل الحاضر ، ومهما كانت المسرحية تبدو طبيعية على المسرح فلا يمكن بأية حال أن نمثل واقع الحياة ، لأن شخصيات المسرحيات يتكلمون في ذكاء ، والحوادث تقع مرتبة متوالية سريعة ، ويعداد تام أكثر مما نرى بين أيدينا ، وكل ما يستطيعه المؤلف هو أن يخلق جواً يجعل المسرحية تبدو فيه طبيعية »^(٢) ، وإنما يرجع هذا التوفيق في رأيي إلى حرص المؤلف بالتأليف المسرحي ، وزيادة تجربته في هذا الفن بتردده على المسرح كثيراً والإفادة من النقد ، واتباعه للقواعد الفنية المسرحية .

ولست أريد في هذا المقام أن أفيض في المفاضلة بين المسرحية التاريخية والمسرحية الواقعية ، وحسبي أن أقول : إن المسرحية التاريخية تؤثر الشعر عادة ، لأنها تتحدث عن أشخاص خلدتهم التاريخ فهم أبطال في أي صورة من الصور ، البطولة والعظمة من شأنها أن تقدم على أفعال جلية ، وحوادث عظيمة الشأن كبيرة الأثر ، وأن يكون ثمة صراع تتجلى فيه هذه البطولة ، والشعر أصلح أداة لمثل هذا اللون ، وقد فطن إلى ذلك أمراء المسرح القدامى سواء أكانوا من

(١) المسرحية في شعر شوقي ص ٣٩ — ٤٠ .

(2) An Introduction to Drama. by, G. J. Newbold Whitfield.
p. 132.

أتباع المدرسة التقليدية أو الإبداعية ؛ أمّا المسرحية الواقعية ، فهي تؤثر لأنها تتحدث عن أشخاص من أوساط الناس ، وعن مشكلات اجتماعية وأخلاقية مما يقع تحت ناظرينا كل يوم ، وتحاول أن تحكي الواقع وتقلده ما استطاعت إلى ذلك سبيلا ، وهي تميل إلى التحليل والعمق ؛ والنثر يؤدي ذلك ويمثله خير تمثيل .

بيد أن كثيراً من النقاد اليوم يرى أن الشعور أصلح للمسرحية ، وأن الكتاب اعتسفوا الطريق حينما حاولوا أن ينافسوا الحياة في الواقعية كما عرفت ذلك عند (موم) ، وهاهو ذا ناقد فرنسي مشهور (فرنسوا مورياك) يقر أن « الدواء الناجع في ذلك هو الكف عن منافسة الحياة والاعتراف بأن الفن كما يشير إليه الحد والتعريف مسألة عرف وهوى ، وأنه إذا لم يتمكن من بلوغ الحقيقة المعقدة المتشابكة فقد يستطيع أن يبلغ إلى طرف من الحقيقة الإنسانية كما فعل أمراء المسرح القدامى مستخدمين مع ذلك أسلوباً اصطلاحوا عليه مقررين أن تنظيم المأساة شعراً ، وأن تكون من خمسة فصول . يجب أن نعترف بأن فن الرواية هو قبل كل شيء تبديل للواقع لا نقل للواقع ، ومن الظاهر البين أن الروائي كلما اجتهد في ألا يضحى بشيء من تشابك الحياة وقع في مهواة الصنعة والتكلف . أفهناك شيء أكثر تعسفاً ومجانبة للواقع من تداعي الأفكار في الحوار النفساني . . . ولعل ما نشاهده على المسرح يكون لنا مثلاً ، فمن يوم أن عمدت الخيالة الناطقة إلى عرض أشخاص حقيقيين طبيعيين رأينا مذهب الواقعية في المسرح الحديث وعبوديته في محاكاة الحياة أكثر المذاهب دلالة على الزيف والتصنع ، حتى أصبح القوم يشعرون أن المسرح لن يتغلب على الموت إلا إذا عاد إلى ميزته الخاصة وهي الشعر ، ولا بأس أن يعرض للحقيقة البشرية ولكن بطريق الشعر » (١) .

ولست أريد في هذا المقام أن أتعرض لفن شوقي المسرحي ، وإلى أي حد

(١) فرنسوا مورياك ترجمة عادل الغضبان مجلة الكتاب عدد مارس سنة ١٩٥٣ .

وفق ، وفي أى شيء أخفق ، فإن لذلك موضعاً آخر من هذا البحث . كما أنى لا أعنى بما قدمت أن أدافع عن شوقي ، وإنما أعرضه كما أراه ، ولنا إليه عودة إن شاء الله .

ثم ظهر بعد شوقي طائفة من الشعراء ترموا خطاه في المسرحية الشعرية ، وأبرزهم عزيز أباطة الذي اتجه إلى التاريخ العربى الإسلامى ، ووضع بعض مسرحيات شعرية منهما (قيس ولبنى) التى مثلت سنة ١٩٤٣ ، (والعباسة) التى مثلت سنة ١٩٤٥ ، وعبد الرحمن الناصر التى مثلت سنة ١٩٤٧ . وبين شوقي وعزيز أباطة كثير من أوجه الشبه فكل منهما قد عاش عيشة مترفة ، من بيئة ثرية ، تضطرب فى محيط الطبقة العليا من الشعب ، وكل منهما قد عكف فى أول أمره على الشعر الغنائى وإن كان شوقي أوسع أفقاً ، وأطول باعاً ، وأبرع قصيداً ، وأغزر معنى ، وأسبغ عبارة ، وأحكم صياغة ، وأكثر تجديداً . على أن أباطة كان أغزر عبرة ، وأغنى عاطفة فى ديوانه (أناث حارة) الذى سنفج فيه دم قلبه دموعاً تنطق بوفائه لزوجته بعد وفاتها . وثمة فرق آخر وهو أن عزيز أباطة قد أفاد من تجربة شوقي المسرحية ، فحاول جهده أن يتجنب ما وقع فيه من أخطاء ، كما أنه احتك كثيراً رجال المسرح فعرف أصوله وقواعده .

ولكن أثر شوقي فيه ظاهر واضح ، فأولى مسرحياته (قيس ولبنى) صورة أخرى لمجنون ليلي فكرة وموضوعاً ، وإن حاول أن يجعلها قريبة من واقع الحياة ، إلا أنه أخطأ فى الحل الذى وضعه لها ، فجاء منافياً لحياة العرب وتقاليدهم ، إذ حاول فى الفصل الخامس أن يجمع بين قيس بن الملوح وقيس بن ذريح ، وابن عتيق ، ولبنى وزوجها ، ويتوسط ابن ذريح وابن عتيق لدى زوج لبنى حتى يطلقها وهو لها محب ، فتعود إلى قيس حبيبها الشاعر ، وهو حل قد يرضى عواطف الجمهور ، ولكنه لا يرضى البيئة التى جرت حوادث الرواية فيها .

ومن الشعراء الذين ترسموا خطى شوقي كذلك محمود غنيم ، وهو سهل الديباجة في متانة وحسن صياغة ، ومقدرة على إخضاع الشعر وترويضه ، وقد كتب عدة مسرحيات نالت الجوائز الأولى في المسابقات التي عقدتها وزارة الشؤون منها : (المروءة المقنعة) ، (وغرام يزيد) ، وكلاهما من التاريخ العربي ، ولو تفرغ غنيم للمسرح لأجاد كل الإجابة .

ومن هؤلاء الشعراء : علي عبد العظيم ، وقد ظهرت له (ولادة) ونالت الجائزة الأولى التي عقدتها وزارة الشؤون ، ومن هؤلاء أحمد با كثير وظهرت له مسرحية (قصر الهودج) شعراً ، وقد حاول من قبل أن يصنع مسرحيات بالشعر المرسل على طريقة شكسبير مثل مسرحية (أخفانون) و (تقرتتي) ، ولكنه عدل عنه لأنه لا يلائم الذوق العربي .

أنواع المسرحية

١ - الأساطير (الترامبيرا)

١ - في الأدب القديم :

يجدر بنا قبل أن نلم بأصول المسرحية أن نتعرف على أنواعها المختلفة ، فإن ذلك مما يبيننا على فهم هذه الأصول ؛ لأن المسرحية في رحلتها الطويلة في التاريخ قد اتخذت قوانين متباينة إلى أن وصلت إلينا .

علمنا أن المصريين القدماء أول من عرف المسرحية منذ ثلاثة آلاف سنة قبل الميلاد في قصة إيزيس وأوزوريس وابنها حورس وعدوهم ست إله الظلام ، وأنها ظلت تمثل إلى زمان هيرودوت ، أي في القرن الخامس قبل الميلاد . ولم تكن قصة ساذجة ، بل كانت ذات مغزى عظيم ، وأن التمثيل كان يقوم به رجال الدين ، إذ أنها كانت تدور حول بحث إيزيس عن جثة أخيها وزوجها أوزوريس يساعدها ابنهما حورس ، الذي ينتقم من (ست) إله الظلمة ، ذلك الذي تسبب في موت والده ، ويتمكن من إعادة أوزوريس إلى الحياة . وكان التمثيل يدوم ثلاثة أيام وينتقل الموكب من مكان إلى مكان في البحث عن جثة أوزوريس التي قطعت أربعين قطعة ، وفي كل مكان يظن أن به جزءاً من الجثة تقوم معركة وهمية وأحياناً حقيقية . ثم توجد الجثة وتدخل الهيكل ، ويشهد الشعب هذا الحقل ويعلمو صياحه وصراخه (١) .

لقد قصد هذا التمثيل بث الإيمان في نفوس جمهرة الشعب المصري ، حتى يؤمن بالحياة الثانية وبالخلود ، ثم للاحتفاء بأوزوريس وعودته إلى الحياة ، وهو إله الحب

(1) Sir Ernest Wallis Budge : Osiris and The Egyptian Resurrection.

والتناء ، وعودته تبعث الأمل في نفوس الفلاحين ^(١) لقد كان أوزوريس إله الشعب والطبقة الكادحة ، بينما كان (رع) إله الطبقة العليا ، وهذا هو ما جعل تمثيل قصة أوزوريس وعودته للحياة والانتقام من عدوه (ست) تحببة لدى المصريين حتى ظلوا يمثلونها ما يقرب من ثلاثة آلاف سنة على التوالي ، وقد كشف البحث الحديث عن وثائق تثبت هذه المسرحية ، وأن الذي كان يخرجها ويقوم بتمثيل جزء كبير منها هو (آي خرنفت) ^(٢) ولكن على الرغم من كل هذا فإن المسرح المصرى لم يترك لنا تقاليد لتتدارسها ونعرف منها تطوره ، لأن المسيحية في مصر قد عفت على آثاره .

① وأول من وضع لنا أسس المسرحية وحدد أنواعها الأولى أرسطو في كتابه « الشعر » ^{Dramatic} بعد أن مرت المسرحية في أطوار تاريخية طويلة ببلاد اليونان منذ الحفلات التي كانت تقام للآله ديونيسيس وأباخوس . وقد قسم أرسطو المسرحية إلى مأساة وملهاة ، وعرف المأساة : « بأنها محاكاة فعل نبيل تام ، لها طول معلوم ، بلغة مزودة بألوان من التزيين تختلف وفقاً لاختلاف الأجزاء ، وهذه المحاكاة تتم على يد أشخاص يفعلون لا عن طريق الحكاية والقصص ، وتثير الرحمة والخوف فتؤدي إلى التطهير من هذه الانفعالات ، وأقصد باللغة المزودة بألوان من التزيين تلك التي فيها إيقاع ولحن ونشيد ، وأقصد بقولي : تختلف وفقاً لاختلاف الأجزاء أن بعض الأجزاء تؤلف بمجرد استخدام الوزن ، وبعضها الآخر باستخدام النشيد ^(٣) » .

(1) Dramatic Criticism. by. S. R. Littlewood. p. 14-17 .

(2) Sir James Frazer's: Adonis, Attis. Osiris .

وراجع كذلك أدب القراءة لسليم حسن ، والمسرح المصرى لدريتون .

(٣) راجع كتاب الشعر لأرسطو ترجمة عبد الرحمن بدوي ص ١٨ — ١٩ .

وبعني أرسطو بالوزن النظم في الحوار ، وبالشديد ما تقوله الجوقة . ومن هذا التعريف الذي وضعه أرسطو للمأساة أخذت أوروبا فيما بعد قواعدها وأصولها ، ولا سيما في القرن السابع عشر . كما كان المسرح الإغريق ومسرحياته أكبر الأثر في المسرح الأوروبي . كان المسرح في بلاد الإغريق هيكلاً إلهياً الخصوبة ديونيسيس ، فكان مكاناً مقدساً خاصاً بالعبادة ؛ وكان الناس يدخلونه ومملء قلوبهم الخشوع والاحترام ، ولذلك لم يسمح بأن تمثل فيه مناظر القتل والعنف ، بل كان المفروض أن تقع هذه الأمور خارج المسرح ويخبر عنها على النصصة ، وربما سمع الجمهور الصراخ والعيول آتياً من الخارج .

الاعتراف
المسرح
في المسرح

وكان عنصر القضاء والقدر في المسرحية الإغريقية قوياً جداً يتدخل في حياة البطل ويحكم مصيره ، ولما كان القضاء والقدر قوة يخضع لها الناس ، ويخضع لها الآلهة أنفسهم ، وحكمها يبعث الرعب في النفوس ، لم يكن ثمة مجال بحال من الأحوال للمناظر المرحية والفكاهة والضحك ؛ لأن طابع المسرحية ، ومكان تمثيلها ، وتدخل تلك القوة الغيبية في حياة البطل كانت كلها تضيق على التمثيل لونا من الجذ الصارم لا يسمح بشيء من هذا .

القدرة
قوة غيبية

لا يمكن

كان عدد الممثلين قليلاً جداً ، ولكن كان بجانبهم الجوقة ووظيفتها إرشاد الجمهور ، والتعليق على ما يحدث أمامه ويشاركون أحياناً في تطور المسرحية ، ولكن مكانهم كان بعيداً عن المسرح متوارين عن الأنظار ، وإن كان صوتهم مسموعاً للممثلين والمتفرجين على السواء ، وكان كلامهم مصحوباً بالإنشاد والموسيقى ، وكان الممثلون عادة يغطون وجوههم بأقنعة تناسب الشخصيات التي يمثلونها ، والجمهور يعرف مقدماً نهاية الرواية ، ولكنه يذهب إلى المسرح لأنه ذاهب إلى مكان عبادة . وكانت الفصول تغير بإعلان الجوقة هذا التغيير ، فلم يكن النظارة يلحظون تغييراً في الزمان والمكان والموضوع ، وهذا ما عرف فيما بعد بقانون الوحدات الثلاث

الممثلون
الجمهور

الممثلين

خضار به نیم یا قادر و ناله سرکه اویخته (البته بود) (البته
از غریزه اولاد و یا الفرغی کعب نشی حبه ابله بمکده
- ۴۷ -

كان النظارة في المسرحية الأفرقية يذهبون ليروا كيف تنتهي حياة البطل بمأساة. أما في القرون الوسطى بأوربا فلم يكن هذا هو الذي يهم الجمهور بقدر ما يهمه معرفة الأسباب التي تؤدي إلى هذه المأساة (1)

بقدر ما مهمة معرفته الأسباب التي تؤدي إلى هذه المسألة
ومن المسرحيات المشهورة التي تمثل تقاليد المسرح الإغريق أتم تمثيل مأساة
سوفوكليس المعروفة بـ (أوديب الملك) وفيها يتضح عنصر القضاء والقدر
على الرغم من محاولة البطل تجنب أحكامه . وتتلخص في أن العرافين قد أنبأوا
الملك (ليس) ملك ثيبة بأن ابنه سيقتله . فاحتاط للأمر ، وبمجرد أن ولد
ابنه تخلص منه بأن ألقاه على أحد الجبال البعيدة لعل الضواري تلتهمه أو يموت
من الجوع والبرد وهو لا يزال لمها غصاً ، بيد أن القدر تدخل في الأمر فقيض له
أحد الرعاة يمر في الوقت المناسب لإنقاذه مع أن المكان غير مطروق . وكان
هذا الراعي يعمل لدى الملك بوليس ملك (كورنث) فقدم إليه الطفل شارحاً له
كيف التقطه ، ولما كان (بوليس) لم يعقب ولداً ، فقد تبني هذا الغلام ، وحباه
كل عطفه ورعايته ، حتى شب قوياً عظيماً ، ولكنه كان يحس في نفسه أن ثمة
شيئاً غير طبيعي يحيط بحياته ، فذهب إلى الآلهة يستشيرها لعلها تفصح له عما
يقلق باله . فأنبأته أنه سيقتل والده ويتزوج أمه ، فكبرت عليه النبوءة ؛ ولما كان
يعتقد أن بوليس ملك كورنث الذي رباه ونشأ هو أبوه ، فقد آلى على نفسه
ألا يعود إلى كورنث مرة ثانية ليتفادي حكم القضاء والقدر ، ولكن هذا كان
وسيلة لتنفيذ حكم القضاء ؛ لأنه ما كاد يترك مكان الآلهة في طريقه إلى حيث
لا يدرى حتى قابل الملك (ليس) ملك ثيبة ، وهو لا يعرف أنه أبوه الحقيقي ، وكانت
مقابلتهما في ممر ضيق ، فاختلعا على أيهما يمر أولاً ، وانتهى الأمر بأن اشتبك في معركة
قتل فيها (ليس) ، وبذلك تحقق الشطر الأول من النبوءة

ثم مضى في طريقه ، واستطاع أن يخلص أهل ثيبة من لعنة (سفنكس) التي وضعت لهم لغزاً ومن لم يستطيع حله قتل ، وكان هذا اللغز : ما هو الشيء الذي يعيش على أربع في الصباح ، واثنين في الظهر ، وثلاثة في المساء ؟ فلما سئل أوديب أجاب : بأنه الإنسان ؛ لأنه في طفولته يحبو على أربع ، ثم يعيش على رجلين في شبابه ، وفي شيخوخته يستعين بمصاحبه رجل ثالثة ، فلما نالت (سفنكس) أنه أجاب الإجابة الصحيحة قتلت نفسها .

وتكريماً له عرض عليه أهل ثيبة أن يتولى عرش بلادهم ، لأن ملكهم (ليس) قد اختفى بطريقة لا يعرفونها ، فقبل العرض وتزوج الملكة ، وهي أمه (جوكاستا) وهو لا يدري أنها أمه ، وبذلك تحقق الشرط الثاني من النبوءة ، وارتكب أشنع جريمتين يقترفهما إنسان بأن قتل والده وتزوج أمه وحملت منه وأتت له بأولاد ، وبذلك حلت لعنة الآلهة على أهل ثيبة أجمعين واحتاجهم الطاعون . وساروا يبتهلون للآلهة لمعرفة الأسباب التي أدت إلى هذه اللعنة ويستنزلون غضبها على من كان سببها ، وأخيراً اكتشف (أوديب) أمره وأنه سبب هذه اللعنة ، واستجيب دعاء الناس فعمى أوديب ، وفاض الدم غزيراً من عينيه عقاباً له على ما ارتكب من آثام .

وعلى هذا المنوال في نسج المأساة سار سوفوكليس فألف مأساة (أنتيجونا) التي يلعب فيها القضاء والقدر عنصراً هاماً ، وتتلخص في : أنه كان لأنتيجونا ابنة ملك ثيبة (أوديب) أخ قد جرد جيشاً لمحاربة بلده ، ولقي حتفه وهو يحارب فامر (كريون) ملك ثيبة بعد أوديب أن تبقى جثته في العراء نهياً للوحوش والجوارح ، فمز على أخته أنتيجونا هذا المصير واحتالت حتى وصلت إلى الجثة فوارتها التراب بيد أن فعلتها أثارت غضب الملك ، فأمر بأن تدفن حية وكانت خطيبة ابنه الوحيد (هيمون) كما أمر بأن تظل جثة أخيها في العراء كما كانت . ثم أدرك خطأه

النتيجة

وتجنيه عليها وتشدده في العقوبة حين لامه أحد الكهنة ، فأمر بدفن الجثة ، فسارع إلى القبر الذي أمر بأن توضع فيه أنتيجونا حية ، فإذا هي قد خفت نفسها فيه بيديها ، وإذا بابنه خطيبها ووحيدده قد انتحى على حافة القبر حزناً عليها ، ولما علمت أمه الملكة بذلك ضربت نفسها بمديّة فماتت ، ويعود كريون إلى المسرح فيعلم بوفاة زوجته بعد أن شهد مصرع ابنه .

وكم كنت أود أن أنقل إحدى هاتين المسرحيتين إلى القراء ، ولكن المقام يضيق عن ذلك ، وحسبى أن لخصتهما لأعطي فكرة عن موضوع المسرحية الأوغريقية كما دمجها يراع سوفوكليس خير من كتب هذا اللون لدى قدماء الإغريق .
ولذلك ترى أن موضوع (أوديب الملك) هو الصراع بين البطل وبين صولة القضاء والقدر ، وأن موضوع (أنتيجونا) هو الصراع بين البطلة وبين القانون الظالم ، وتعمس الحاكم ، والتقاليد البالية ، وقد لخصت الجوقة الغاية الخلقية في رواية (أنتيجونا) مختمة هذه المسألة بقولها :

« إن الحكمة لأوّلُ نفايع السعادة ، لا ينبغي أن نقصّر في تقوى الآلهة ، إن صلف المتكبرين ليعلمهم الحكمة بما يجرع عليهم من الشر ، ولكنهم لا يفعلون إلا بعد فوات الوقت وتقدم السن » (١)

ومن شعراء اليونان الذين خطوا بالمساة خطوات إلى الأمام من حيث تنوع الموضوع ، واختيار الشخصيات ، وإدارة الحوار بطريقة تقرب من الواقعية حتى ذلك الذي يدور بين الآلهة بعضهم وبعض ، ذلك هو (يوريبديدس) .

أما من حيث الموضوع فقد اختار عاطفة الحب محوراً لمسرحياته ، ولم يكن قد طرقها كتاب المسرحية الأوغريقية من قبل ، وعاطفة الحب عاطفة إنسانية

(١) من ترجمة طه حسين .

عامّة ، وقد تجلّت براعة (يوريبيدس) في دقة تحليله للشخصية الإنسانية وبخاصّة شخصيات النساء ، وفي فهمه لأحوال المرأة ودوافعها النفسية ^(١) وهو بإيثاره موضوع الحب قد جعل مسرحياته لا تعتمد على الدين اليوناني كما فعل من سبقه ، وبهذا صار قريباً إلى قلوب الأوربيين أكثر من سواه ^(٢) وأما من حيث اختيار الشخصيات فقد حرص على ألا يكون البطل من الأخيار الذين ينتقلون من السعادة إلى الشقاوة (فهذا مشهد لا يثير الخوف ولا الرحمة بل يثير الاستمزاز ، والخوف والرحمة شرط من غايات المأساة كما تبين لك في تعريف أرسطو) ، ولا أن يكون من الأشرار المتقلبين من الشقاوة إلى السعادة (فهذا أبعد الأمور عن طبيعة المأساة) ، وإنما كان يختاره في منزلة بين هاتين المنزلتين . وهذه حال من ليس في الذروة من الفضل والعدل ، ولكنه يتردى في هوة الشقاء ، لا للؤم فيه وخساسة بل لخطأ ارتكبه ^(٣) ، وكان يتجنب الحل المزدوج للمأساة .

وقد أثني أرسطو على (يوريبيدس) ودافع عنه أمام هؤلاء الذين نفسوا عليه مكانته الأدبية فقال : « لهذا يخطئ الذين ينقدون (يوريبيدس) حينما يأخذون عليه أن يسير على هذا النمط في مآسيه ، فيختم كثيراً منها بخاتمة ألمية ، والحق أن هذه الطريقة لا غبار عليها كما قلنا ، وهالك أبلغ شاهد على ما نقول : في المسرح وفي المباريات تبدو المآسي التي من هذا النوع أبرعها وأقنعها إن أحكم صنمها ولهذا أضفى (يوريبيدس) — وإن فاتته أحياناً بلاغة الإيجاز وإحكام البناء الفني — أبرز الشعراء في تأليف المآسي ^(٤) .

I ومن أشهر مآسيه (ميديا) الساحرة التي عشقت (جيسُن) ثم غدر بها

(١) كتاب الشعر لأرسطو ترجمة عبد الرحمن بدوي ص ٣٥

(٢) المصدر السابق ص ٣٧

وتزوج من الابنة الوحيدة للملك (كورنثة) فانتقمته منه شر انتقام بأن قتلت زوجها ، ثم قتلت أولادها منه ، وطارت في عربة مجنحة ، وقد استمد (يوربيدس) القصة من الأساطير القديمة بيد أنه خلع عليها من فنه ، وأجرى من الكلام على لسان تلك الساحرة ما أفصح عن عواطفها الثائرة ، وأظهرها بمظهر المرأة التي كويت بنار الحب وتعذبت أشد العذاب حتى لتحس بأنها إحدى هؤلاء النسوة اللاتي يصادفنك في الحياة .

إنها بأساة رائمة أن تضحي امرأة بفلذات أكبادها انتقاماً لحنها ، ولكن (يوربيدس) صور في مهارة هذا الصراع بين عاطفة الأمومة والرغبة في الانتقام وذلك حين وقعت عينها على أبنائها قبل أن تصرعهم فتنفجر باكياً وتقول :

« آواه ! كم لقلبي الكبير فيكم يا بني من أمل عريض ، فأنتم آملاني إذا مادهم المشيب ، وبأيديكم العزيزة سئلون كفى حول جثاتي حين أرقد جثة باردة » .

بيد أن هذه الماطفة الرقيقة ، وهذه الشفقة الطبعية ، سرعان ما تبتاعها الرغبة العارمة في الانتقام حين يقرع سمعها أن مادرت لابنة الملك زوجة حبيلها قد وقع وأن الموت قد اغتالها ، فتصمم على أن تورث أبنائها موارد الختوف ، وكان (جيسن) قد علم بما اعتزمته تلك الساحرة التي اجتمت من قلبها الرحمة ، فأمرع إلى أبنائه لعله ينقذهم من مخالب المنية ، وأخذ يطرق باب دارها طرقاتاً عنيفاً حتى ليكاد يدك البناء دكا ، ولكن القضاء قد حم ، وظهرت ميديا في عربة تجرها وحوش مجنحة ، وعلى سطحها رصت جثث أطفالها ، ولما أبصرت جيسن رمتهم بعين مخنقة يفيض منها المقت ، وتنبأت له بأبشع مصير قائلة : أما أنت فانظر ! إن الموت يدنو منك ليطبق عليك .

كان يوربيدس يعتقد اعتقاداً جازماً أن العقاب لا مندوحة عنه للقصاص من الخطيئة ، فالآثم دين على الآثم ، ولا بد من الحساب ليتم للدين الوفاء ، ولا عبرة بعد ذلك إن جاء العقاب أخف من الجرم أو أشد وأقسى .

٢ — المأساة الانبعاثية (الكلابسيكية)

كانت المسرحية الإغريقية بنوعها المأساة والمهابة نموذجاً لأدباء الرومان ، يقفون آثارها ، وينسجون على منوالها ، ويحافظون على قوانينها وقواعدها ، بيد أن التاريخ لم يحتفظ لنا بكثير من المآسي الرومانية اللهم إلا بعض مآسي (سنكا) وهي مآسٍ أبعد ما تكون عن الجودة ، ولا يعرف التاريخ (سنكا) من كتاب المأساة ، وإنما يعرفه فيلسوفاً يمتنع المذهب الرواق ، وأستاذاً مربياً لطاغية الرومان (نيرون) (١) .

وهذه المآسي التي خلفها (سنكا) (٢) واحتفظ بها التاريخ تصنف فيها روح المأساة ، وتنقصها فخامة النغم والمبارة ، وهي مملوءة بالفظائع والمناسظر الوحشية الدموية التي كان يطرب لها الرومان كل الطرب . وفيها يظهر أثر (يوربيدس) واضحاً جلياً ، كما أنها تنبئ عن عصر أقل عظمة وقوة من تلك المصنوع التي ألفت فيها المسرحية الإغريقية ، وأقل نبلاً في الأخلاق والأغراض من مآسي الإغريق . ومع كل هذا فأثر (سنكا) في المسرح الأوربي عظيم سواء في إنجلترا أو فرنسا ، وذلك لأن اللغة اللاتينية بعد عصر النهضة كانت لغة العلم والأدب والكنيسة ، وبذلك كانت أكثر شيوعاً من اللغة الإغريقية فعرف الأوربيون الإغريق أول الأمر عن

(١) قصة الأدب في العالم ج ١ ص ٢٨٩ .

(٢) ٦١ ق م — ٣٠ ق م .

طريق اللغة اللاتينية^(١) ثم استطاعوا بعد ذلك أن يتعرفوا عليهم مباشرة ، وظهور أثرهم واضحاً في فرنسا إبان القرن السابع عشر أى في عصر لويس الرابع عشر الذى اتحدت فيه فرنسا تحت سيطرة ملك قوى تملك زمام الأمور كلها فى يديه ، ودفع ببلاده نحو القوة والمجد ، ورعى الآداب والفنون ، وأسس الأكاديمية العلمية الفرنسية لتنهض بهما .

واستطاع الفرنسيون أن ينشئوا فى مدى ثلاثين سنة (١٦٣٠ — ١٦٦٠) مذهباً أدبياً مفصلاً هو الذى عرف فيما بعد بالمذهب الاتباعى (الكلاسيكى) ، ويعتبر (بوالو) الناقد الفرنسى مشرع هذه المدرسة ، وجامع دستورها فى كتابه (فن الشعر) L' Art Poétique^(٢) ونجمل القواعد التى اتبعتها هذه المدرسة فيما يأتى : —

١ - محاكاة القدماء ولا سيما الإغريق فى طريقتهم الأدبية ، لما وقر فى نفوسهم من جمال فهم ونضجه ، وحججهم فى ذلك مستقاة من أرسطو فى كتابه فن الشعر الذى يقرر فيه أن الفن تقليد للطبيعة حيث يقول : « يبدو أن الشعر نشأ عن سببين كلاهما طبيعى فالحاكاة غريزة فى الإنسان تظهر فيه منذ الطفولة ، والإنسان يختلف عن سائر الحيوان فى كونه أكثر استعداداً للمحاكاة ، وبالمحاكاة يكتب معارفه الأولية ، كما أن الناس يجدون لذة فى المحاكاة . والشاهد على هذا ما يجرى فى الواقع ، فالكائنات التى تقتحمها العين حينما تراها فى الطبيعة تلذ لها مشاهدتها مصورة إذا أحكم تصويرها ، مثل صور الحيوانات الخسيسة

(1) British Drama, by, A. Nicoll. p.16—17 See also Modern English Lit p. 48.

(2) Petite Histoire des Grandes Doctrines Littéraires en France. Par, Philippe Van Tieghem. p 29 — 33

وبوالو ناقد وأديب فرنسى ولد بباريس عام ١٦٣٦ وتوفى سنة ١٧١١ .

والجيف ، وسبب آخر هو أن التعلم لذيد فتحن نسر برؤية الصور لأننا نفيد من مشاهدتها علماً ونستنبط ما تدل عليه » ^(١) فالسبب الأول كما ترى يفسر الإبداع الشعري ، والسبب الثاني يفسر التذاذ الناس بالشعر .

بيد أن المدرسة الاتباعية الفرنسية لم تلجأ إلى تقليد الطبيعة مباشرة ؛ لأن الطبيعة لا تستطيع أن تقدم إلينا نماذج متوازنة كاملة ، وإنما وجدوا النماذج الطبيعية الكاملة فيما أتر عند القدماء ، ورأوا أنهم باحتذائهم تلك النماذج يتوصلون إلى تمثيل الطبيعة ^(٢) ولكن هل كل ما أثر عن القدماء جيد يستحق أن يكون نموذجاً ؟ هنا يقول (دوينياك) : لا أوصي بحكاية القدامى إلا في الأمور التي وقفوا إلى صنعها وإتقانها بذوق وعقل . ^(٣)

وبذلك وضع دوينياك قاعدة جديدة وهي ان العقل والتقليد متلازمان متعاونان ، وقد كانا كذلك في أذهان الأدباء الانبعاثيين ^(٤) .

ولهم في تقليد القدماء حجة يوردونها : وهي أن هؤلاء القدماء هم أمراء الفن الذين بلغوا به غاية الذروة ، ولم يستطع الزمن أن يعفى على آثارها أويتحف من محاسنها . ^(٥)

٣ — ومن القواعد التي اتبعتها تلك المدرسة ودافعت عنها تفضيل الصنعة على العبقرية ، ويعنون بالصنعة الإمام بمجموعة القواعد التي تؤدي بالأثر الأدبي إلى السكال ، ويعنون بالعبقرية ما في الإنسان من موهبة طبيعية ، ويقول هاردي الفرنسي بلسان عصره (١٥٨٠ — ١٦٣١) : « إن الذي يظن أن في الميل وحده ما يخلق منه شاعراً دون أن يتزود بعلم يكشف له القواعد والأصول فقد حاد عن جادة الصواب . ^(٦) »

(١) كتاب الشعر لأرسطو ترجمة عبد الرحمن بدوي ص ١٢ .

(2) Van Tieghem : p. 34.

(3) Van Tieghem. p.6. 7. 34.

(4) Van Tieghem. p. 46.

٣ — عدم الاهتمام بالموضوعات الاجتماعية أو السياسية أو الطبيعية . والاهتمام
بالإنسان ، بيد أنهم لم يبحثوا مشكلة الإنسان من حيث خلقه ومحنه ومصيره ،
بل آثروا البحث في النفس الإنسانية من حيث طبيعتها وأهوائها ، ويدافع
عن هذا الاتجاه أحد نقاد هذا العصر Saint-Evremont بقوله : « لا يكون
للحديث الذي يساق إلينا عن الغابات والأنهار والمروج والبراري والرياضة ، إلا
أثر قاتر في نفوسنا ، إذا لم يتسم بالجدة والطرافة ، أما ما يت للأنسانية بصلات
من ميل ، وحنان ، وعاطفة ، فسرعان ما تهى له الطبيعة مكاناً في أفئدتنا ؛ لأن
الطبيعة التي أبدعته ، لا تختلف عن الطبيعة التي تقبلته ، فما أيسر ما يتقبله
السامع حين يتلفظه القائل . (١)

إذاً كان المبدأ الثالث لهذه المدرسة هو دراسة النفس الإنسانية ، والتعمق
في معرفة طبيعتها وميولها ، وقد تأثرت هذه المدرسة حين اتخذت هذا المبدأ
بديكارت في كتابه (بحث في الأهواء) (٢) ، وقد كان من رواد هذه المدرسة
وواضعي قواعدها .

٤ — الدعوة إلى سيطرة العقل ، وتحكمه في كل الفنون ، أى أن نجد في
آدابنا من الخيال ، وننقاد للمنطق فحسب ، ولا نجعل للمواطن مجالاً للظهور ،
وبذلك كان همهم البحث عن الحقيقة الفنية ، بينما سيطرت الحقيقة الفلسفية على
أدباء القرن الثامن عشر ، وفي القرن التاسع عشر سيطرت الحقيقة العلمية على
رجال المدرسة الطبيعية .

ولقد تطورت هذه الدعوة إلى تمكين العقل في كل شيء ، وكبت العاطفة
ومنعها من الظهور حتى صارت الألفاظ وحدها هي التي تحمل إليك المعاني

(1) Van Tieghem. p. 38 — 39

(٢) راجع قصة الفلسفة الحديثة - ١ (ديكارت)

مجردة من التشبيه والمجاز والاستعارة والسكناية مما يلجأ إليه الخيال ، مع العلم أن الأديب يلجأ إلى هذه الأمور في تصوير الحقيقة ليقربها إلى الأذهان ويوضحها باختصار جميل يوفر على القارئ كثيراً من العناء والجهد في تمثيلها وفهمها . ثم إن الخيال بالإضافة إلى فائدته تلك في خدمة الحقيقة زينة مقبولة إذا عرف الأديب كيف يستعين به بقصد واتزان . وقد حث أرسطو — الذي أخذوا عنه أصول المسرحية وقواعدها — على استعمال المجاز في فصل طويل يقول في آخره : « وأهم من هذا كله البراعة في المجازات ، لأنها ليست مما نتلقاه عن غيرنا ، بل هي آية المواهب الطبيعية ؛ لأن الإجابة في المجازات معناها الإجابة في إدراك الأشياء ^(١) » ويقصد أرسطو بالمجاز الخيال بصفة عامة .

• — ومن مميزات تلك المدرسة تجريد الأدب أي أنه أدب موضوعي لا ذاتي ، ومثل هذا النوع من الأدب يتطلب أمرين : أولهما : العكوف على النفوس البشرية ودراستها دراسة عميقة ، وتفهمها تمام الفهم على الرغم من اختلاف أنواعها وزعماتها ورغباتها ، وثانيهما : الفناء المطلق في الشخصيات التي يريد إبرازها .

وقد اقتفوا في هذا المبدأ تعاليم أستاذهم أرسطو حين أثنى على هوميروس وفضله على بقية الشعراء لأنه الوحيد الذي يجرد الأدب ولا يزج بأفكاره الخاصة في ثنائيا الشعر حيث يقول : « ومن بين المناقب التي تجمل هوميروس خليقاً بالثناء أنه كان الوحيد من بين الشعراء الذي لا يجهل متى يتدخل بنفسه في القصيدة فالحق أن الشاعر يجب ألا يتكلم بنفسه ما استطاع إلى ذلك سبيلاً ، لأنه لو فعل غير هذا لما كان محاكياً ، أما سائر الشعراء فيزجون بأنفسهم في كل موضع ، ولا

(١) كتاب الشعر لأرسطو ص ٦٤ ترجمة عبد الرحمن بدوي .

يحاً كون إلا قليلاً ونادراً ، بينما هو مبروس يبدأ باستهلال موجز ، ثم يمرض على الفور رجلاً أو امرأة أو أى شخص آخر بصور خلقه ، أعنى أنه ليس ثمة شخص من أشخاصه لا يميزه بخلق خاص ، بل كل له خلق معين ^(١) .

وأرسطو يعنى أن الشعر محاكاة للأحياء وللطبيعة كلها ولما كان كذلك وجب على الشاعر أن يدع هذه الأشياء تتحدث بنفسها ، لا أن يتحدث هو عن نفسه وإلا بطلت المحاكاة .

ولارب أن تجريد الأدب أمر عسير كل العسر ، فلا يستطيع أديب مهما بلغ من القدرة على كبح جماح عواطفه وآرائه الخاصة أن يجرد نفسه من كل عاطفة ، ولا أن يوحى بفكرته الخاصة فى الحياة وفى المجتمع على لسان أبطاله ، ولا أن يصورهم حسب ميوله ونزعاته ، وحتى أدباء المدرسة الاتباعية فى أوج عظمتها لم يستطيعوا أن يلتزموا هذه الموضوعية التزاماً تاماً ، بل غلب على كل منهم طابع خاص حتى قال النقاد : إن قراءة إحدى مسرحيات كورنى تنفى عن قراءة سواها ، لأن كل مسرحياته تقشبه فكرة وفهما وطبيعة وشخصيات ، وكذلك الأمر فى راسين ومولير .

وعلى العكس من ذلك شكسبير فستجد فى كل تمثيلية جانباً جديداً كان خافياً عليك من جوانب إبداعه ، وستجد القدرة الخارقة على تنوع الموضوع والأسلوب ، وستسمع صوت أبطاله عالياً بحيث لا تصافح أذنك نبرة واحدة من نبراته هو ، وستجد الحياد الأدبى بادياً ، لأنه ليس له فلسفة يستخدم أشخاصه للتمبير عنها ، ولا تستطيع أن تصفه بالمعظمة كما تصف كورنى لأن الطابع الغالب على أبطاله المعظمة ، ولا بالوداعة والرقّة كراسين ، لأن الغالب على أبطاله الوداعة ، فشكسبير

(١) كتاب الشعر ص ٤٨ ، ٦٩ .

يفخّم ويلطاف ويسمو ويسخف ، ويجد ويهزل ، ولا يخلص في مسرحياته إلى مغزى لينتهى بها إلى كل مغزى ، كالحياء فيها ألف عبرة وعبرة ، ويتقمص كل صفة لثلاثا تغلب عليه صفة ، إذ أنه يقف في أشخاصه ليمتلكوا بألسنتهم لا بلسانه ، وليشعروا بقلوبهم لا بقلبه وهذا سر عظمته^(١) .

إن معنى تجريد الأدب في المذهب الاتباعي أن يغمض الشاعر عينيه ويصم أذنيه عما يدور حوله في الخارج ، ولا يستمع لهواجس نفسه ، ورغبات فؤاده ، ونداءات فكره ، ويحصر نفسه في دائرة أشخاصه القليلين ، يغوص إلى أعماق نفوسهم ، ليستخرج مكنونها ، ويترجم خليجات مشاعرهم ، وهذا طبعاً يؤدي إلى إطالة مذاجاتهم لأنفسهم ، وإلى قلة الحركة على المسرح ، وعدم التنوع في المسرحيات ، سواء في موضوعها أو شخصياتها ، وهاك راسين الذي حرص كل الحرص على تعاليم هذه المدرسة كأنه قطار يسير على قضبان حديدية ترى في كل مسرحية من مسرحياته مشكلة غرامية ، « وتسكاد مشكلاته الغرامية تتخذ صورة واحدة ، فشخص يحب شخصاً لا يبادلّه الحب ، لأنه يحب ثالثاً ، وما يتبع ذلك الموقف العاطفي المعقد هو موضوع الرواية »^(٢) وشخصياته كلها يغاب عليها طابع واحد هو العناد ، وشدة العاطفة مثل هرميون في أندروماك^(٣) .

٦ — ومن مميزات هذه المدرسة الاتباعية عمومية الأدب فهم يعمدون إلى تصوير نماذج بشرية لا شخصيات معينة ، فأبطال كورنى مثل عليا في البطولة ، وعشاق راسين مثل عليا في الحب ، والبخيل لدى مولير ليس شخصاً بعينه ، ولكنه مثل مبالغ فيه لأي بخيل في العالم .

(١) الأدب الفرنسي في عصره الذهبي لحسيب الحلوى ص ٨٨ .

(٢) قصة الأدب في العالم ص ٢٠٣ .

(3) Dramatic Criticism. p. 198.

وهذه التعميم في الأدب وفي تصوير الشخصيات يفقدها كثيراً من الحياة ، لأنك تراهم فلا تحس أنك تعرفهم أو أنك قابلتهم ، أو من الممكن أن يوجدوا ، ولعل أكبر عيب في الأدب الفرنسي هو هذا التعميم وتصور النماذج البشرية بدلاً من تصوير الأفراد ، فلو أنك محوت الأسماء من إحدى مسرحيات راسين ووضعت مكانها الألفاظ الدالة على الأنواع فقلت بدل زيد وعمرو وهند « حب » و « أم » و « طاغية » وما إلى ذلك لما تبدل في الرواية شيء ، لأن زيدا وعمراً وهندا لم يكونوا عند الشاعر أفراداً لهم خصائصهم الجزئية المميزة لهم دون سائر الأفراد ، بل كانوا رموزاً لنماذج وأنواع^(١) .

وهذا التعميم يجعل الأديب لا يهتم باللون المحلي ، والطابع الشخصي أو التاريخي . إنهم عنوا كل العناية بالعناصر الثابتة في الإنسان وأهملوا كل ما عداه . ولقد كان هذا طبعاً عاملاً من عوامل انتشار مسرحياتهم وذيووعها ، ولكنه أفقدها كثيراً من الحياة .

إن الشاعر مهما أوتي من القوة والبيان لا يستطيع أن ينقلنا إلى جو الحوادث الحقيقي بمجرد عرضه شخصيات الأبطال ومشكلاتهم ، بل عليه أن يعطى كل بطل سماته الخاصة به ، وكل قطر وجنس ما يخصه من عادات وتقاليد وطابع يميزه عن سواه ، ولا شك أن اللون المحلي له أكبر الأثر في تفهم الحوادث وفي جاذبية المسرحية ، فالأثاث والرياش ، والأزياء والمناظر هي التي تخلق الجو اللامع ، وتمهد لأبطال القصة وحوادثها سبيل الظهور . والبخيل تمثله على المسرح مظاهر ثيابه ، وطريقة طعامه وشرابه أكثر مما تمثله أقواله وأعماله ، والمريض بالوهم تمثله الثياب الكثيرة التي يتدثر بها والحديقة العظيمة التي يتخذها مثلماً تمثله كلماته . ولا شك

(١) قصة الأدب في العالم > ٢ ص ٣١٤ — ٣١٥ .

أن الجمع بين اللون المحلى وبين العناصر الأصيلة فى الإنسان غاية مثلى ، ولم تتحقق إلا على يد عدد قليل جداً من عباقرة الأدباء أمثال شكسبير وهومير وس .

هذه هى أهم مبادئ المدرسة الإنباعية ، وقد لخصها الأستاذ هارفورد موازنا بينها وبين المدرسة الإبداعية فى جملتين وذلك حيث يقول : « تضع المدرسة التقليدية أمام الخيلة الطليقة منطقاً حاداً ، وأمام الأمور الخفية الأمر الواضح ، وأمام تنوع الطبيعة الغفل قيود الفن المتتقى ، وأمام العاطفة المكرومة الطويلة المدى عاطفة مقيدة مزدراة ، ومن جهة أخرى تشهر المدرسة الإبداعية سجايا شباب الأمة البارزة : خيلة متألفة لا هدف لها ، ورعب من المجهول ، ولذة شغوفة غير نقادة فى الطبيعة الفنية ، وجذل شديد وحزن عنيف ، وانطلاق حر سريع للدموع والبسمات » (١) .

لقد كان شعار المدرسة الانباعية : نظام ، وانسجام ، وكبح ، وحسن إدراك . وشعار المدرسة الإبداعية : تنويع ، وتعارض ، وحرية ، وخيال . وكان الخطر من جهة المدرسة الانباعية أن يمحط النظام إلى اطراد ، والانسجام إلى آلية صماء ، والكبح إلى حقارة دأمة ، وحسن الإدراك إلى قوالب محفوظة ، ومن جهة المدرسة الإبداعية أن يدع التنوع مكانه للتلطيح ، والتعارض للعناد ، والحرية للتحمل ، والخيال للنظرات الشاذة المعوجة ، ويمنح الشعر الانباعى فى الأيدى الرخوة المضطربة إلى أن يصير كثيباً ، آلياً ، مملاً ، بالغ الغاية فى التفاهة ، والشعر الانباعى إلى أن يصير عسير التداول ، مخبولاً ، صاحباً ، سوقياً ، لا انسجام فيه (٢) .

(1) The Tutorial History of English Literature by A. J. Wyatt. p. 187

(٢) المصدر السابق .

ولقد حمل الشاعر الإنجليزي الإبداعي كيتس Keats على هذه المدرسة
الانباعية حملة شعواء ، وندد بالناقد الفرنسي (بوالو) ، ورممهم بالعقم والجذب ،
والعمى عن جمال الطبيعة ، وأنهم حصروا أنفسهم في دائرة ضيقة ، وقوانين
صارمة ، وأنهم أصبحوا آليين لا حياة في شعرهم ولا جمال وذلك حيث يقول :

يا ذوى الأرواح الكثيية المظلمة

رياح السماء تخفق ، والمحيط يطوى

أمواجه المتجممة ، وأنتم لا تشمرون ، والزرقعة

قد كشفت عن صدرها الأبدى ، وندى

ليلة الصيف لا يزال يتجمع ليجمع

الصباح نفيساً . استيقظ الجمال

فلماذا لا تستيقظون ؟ ولكنكم كنتم أمواتاً

إزاء ما لا تعرفون . وتزوجتم القوانين

الصارمة المحددة بالمسطرة الملعونة ،

والدائرة الحقيرة ، وخرجتم مدرسة

من الأغبياء لتمهد وترضع ، ونقص وتسوى

وتكدهج ، فجاء شعرهم متشابهاً كأنه عصي يعقوب المعلومة .

لقد كان العمل سهلاً ، إذ لبس ألف من الصناعات اليدويين

قناع الشعر . يآيها الجبل الفاسق الشقي ، يا من

رمى بالكفر المطرب المبدع من غير أن يعلم . كلا لقد راحوا

يحملون مثلاً معدماً كسيحاً ، مميزاً

بشمار غاية في الهزال هو اسم (بوالو) ^(١)

(1) Wyatt. p. 188.

أجل ! إذا رأينا هذه المزاراة والقسوة من جانب الإبداعيين ، فإن للاتباعين نقداً مراً للحركة الإبداعية ، بيد أننا لسنا في سبيل المفاضلة بين المدرستين ، وإنما ههنا هو إبراز خصائص المدرسة الاتباعية ، ولعلها قد وضحت كل الوضوح .
هي مدرسة تعنى بتقديس التمداء ، وتنزههم عن الخطأ ، وتدعو إلى تقليدهم ، وهي مدرسة تدعو إلى الصنعة وتقيد بالقوانين والمناهج المحدودة الضيقة وتنكر للمواطن والخيال ، ولا تقدر إلا المنطق الجاف ، وهي مدرسة تدعو إلى موضوعية الأدب وتعميمه ، فلا تهتم بالفرد ولو كان نفس الشاعر .

وقد طبقوا هذا القانون الصارم واتبعوه بغاية الدقة في المسرحية مأساة وملهامة .

ويتميز المسرح الاتباعي بأمور نشأت من تطبيق هذه القوانين أهمها : —

١ — التزام قانون الوحدات الثلاث : وحدة الزمان ، ووحدة المكان ، ووحدة العمل . أما وحدة الزمان فقد أشار أرسطو حين فرق بين المأساة والملحمة في الطول فقال : فأحدهما (المأساة) تتحول إلى حصر نفسها قدر استطاع في زمان مقداره دورة واحدة للشمس أو لا تتجاوزها إلا قليلا ، بينما الملحمة لا تحد بزمان ، وإن كان الشعراء في البدء لم يقيّدوا بزمان لا في المأساة ولا في الملحمة .^(١)

وهذا هو الموضع الوحيد الذي أشار فيه أرسطو لوحدة الزمان ، أما وحدة المكان فلم يرد لها ذكر في كتاب الشعر ، وإنما أضافها الطليان والفرنسيون فيما بعد ، هذا وقد خصص أرسطو فصلا قائماً بذاته لوحدة العمل .

وقد ظنوا أن وحدة الزمان اقتضتها طبيعة المسرحية لأنها تمثل في وقت محدود يقضيه النظارة في المسرح ، وليست كالملحمة تقرأ في كل مكان ، ورأى أدباء المدرسة الاتباعية فيما أشار إليه أرسطو الحجة التي يلتزمونها ، فوجب عندهم

(١) فن الشعر لأرسطو ترجمة عبد الرحمن بدوي ص ١٧ .

ألا تتجاوز الحوادث التي تمثل على المسرح دورة الشمس، وبذلك صاروا يتخيرون من الحوادث أعقابها وختامها، حاصرين أنفسهم في هذا الزمن الضيق، وإن اختلفوا فيه: هل هو يوم فقط (اثنتا عشرة ساعة)، أو يوم وليلة (أربع وعشرون ساعة)؟

والواقع أن وحدة الزمن جنت على المسرح الاتباعي، على الرغم من براعتهم في تطبيقها، فلم تسمح بإظهار التطور الطبيعي للعاطفة في القلب الإنساني، لأن الكاتب يتناول العاطفة في مرحلتها الأخيرة وقد بلغت مفتهاها، ولا ريب أن هذا يقوت على النظارة كثيراً من المتعة، ويفقد المسرحية بعض جاذبيتها، ويجعلها غير طبيعية، بل يجعلها مملة مسئمة، لأن الأبطال كثيراً ما يصفون أعمالاً قاموا بها منذ زمن، وأدت إلى تطور العمل المسرحي.

ويقول السير فيليب سدن أحد النقاد الإنجليز: إن من السخف التقييد بوحدة الزمان لأنها غير طبيعية، وضرب مثلاً بقصة تمثل على المسرح وفيها أمير وأميرة قد تحابا ثم ولد لهما ولد، ثم فقد هذا الولد عقب ولادته وكبر حتى صار رجلاً، وأحب فتاة جميلة وأوشك أن يتزوج. أيتمثل كل هذا في ساعتين؟ وهل من الممكن أن تضغط مثل هذه القصة لتقع في أربع وعشرين ساعة. (١)

ولقد سخر فيكتور هوغو من هذه الوحدات الثلاث سخيرية لازدة في مقدمة مسرحيته (كرومويل)، وخص وحدة الزمن بقوله: «إن وضع العمل قسراً في إطار الأربع والعشرين ساعة شيء سخيف، فلكل عمل زمنه الخاص ومكانه الملائم له. أنصّب هذه الجرعة من الزمن على كل هذه الحوادث، ونطبق هذا المقياس على كل شيء! إن المرء ليضحك حين يرى صانع الأحذية يجرب

هذاءً واحداً على كل الأقدام . إن مثل وحدة الزمان ووحدة المكان كخشبتيين متعارضتين على باب قفص تحولان دون دخول كل الحقائق والأشخاص وكل ما خلقه الله في عالم الواقع .

أما وحدة المكان فلم يقل بها أرسطو ، وإنما قاسها أديب طلياني اسمه ماجي Maggi على وحدة الزمن^(١) ، وقد اختلفوا في تعريف هذه الوحدة فقصرها بعضهم على المكان الذي يبدأ فيه التمثيل لا بتعداده ، وتجاوز بعضهم في ذلك ، إلا أنهم اتفقوا على ألا يتمدى حدود المدينة الواحدة^(٢) ، ورأى كورني أنها الأما كن التي يمكن التردد بينها في أربع وعشرين ساعة ، وقد شذ في هذا عن مدرسته . والتقييد بهذه الوحدة يقتضي أن يحذف من المسرحية التي تمثل على المسرح الأعمال التي تقع خارجه ويكون لها تأثير كبير في تطور الحادثة ، ويكتفي بالأخبار عنها . ويقول فيكتور هوغو في مقدمة مسرحيته (كرومويل) ناقداً التمسك بوحدة المكان : « على المسرح نرى الأعمال المهمة في المسرحية تقع بعيداً عنه ، وبدلاً من التمثيل يكتفي بالأخبار الطويلة المملة ، وبدلاً من الصور يأتي الوصف ، وثمة أشخاص يتدخلون بيننا وبين التمثيل كأنهم رجال الجوقة الأغريقية ، ويخبروننا بما يحدث في الكنيسة ، أو في القصر ، أو في الميادين العامة بطريقة أغرتنا عدة مرات بأن نصيح فيهم : أحقاً ما تقولون ؟ قودونا إلى تلك الأما كن ، لا شك أن ما يحدث ثمة ممتع ، ويجب علينا أن نراه »^(٣) .

لقد أدى اتباع قانون وحدة المكان أن اقتصرت المسرحية على تصوير موقف واحد من مواقف الحادثة ، واستبعدت الحركة والعمل من المسرح والاكتفاء بالإخبار عما يُفرض وقوعه من الحوادث ، وقد نتج عن ذلك جهود المسرحية ،

(1) Van Tieghem. 49— 50.

(2) Dramatic Criticism. p. 198.

(3) Victor Hugo, Préface de Cromwell.

وطول الحوار ، وفقدانها للحياة ؛ ولذلك كله كثرت المعارضة لهذين القانونين وحدة الزمان ووحدة المكان لأنهما غير معقولين » ، ولماذا تستطیع الخيلة أن تصور الحادث الذي أتت عليه القرون حاضراً ، ولا نستطيع أن نتمتع بالحادث من مكان إلى آخر ، وإذا قبلت تخيلنا أن يمثل لها في ساعة أو ساعتين ما لا يحصل إلا في يوم وليلة ، فكيف ترفض أن يمتد العمل إلى ما وراء ذلك ^(١) .

أو كما يقول السير فيليب سدنى : « إننا نتصور آسيا في ناحية وأفريقيا في ناحية أخرى ، وكثيراً من الممالك ، حتى إن الممثل ملزم عند دخوله المسرح بإخبارنا أين كان لنفهمه ونفهم سياق القصة ، ثم نرى ثلاث سيدات سائرات يقطفن الزهور فتتخيل المسرح حديقة ، وبعد قليل يتحول المسرح إلى كهف أو مغارة حين نرى أشخاصاً يدائنين ملتفين حول النار ، أو تتخيله بعد ذلك ميداناً للقتال حين نرى السيوف تلمع وتقعقع » ^(٢) .

أما وحدة العمل فقد أفرد لها أرسطو فصلاً خاصاً ، وأعارها اهتماماً زائداً وفي ذلك يقول : « إن وحدة القصة لا تنشأ كما يزعم البعض ، عن كون موضوعها شخصاً واحداً ؛ لأن حياة الشخص الواحد تنطوى على ما لاحد له من الأحداث التي لا تكون وحدة ، كذلك الشخص الواحد يمكن أن ينفجر أفعالا لا تكون فعلاً واحداً . . . يجب أن يكون الفعل واحداً وتاماً ، وأن تؤلف الأجزاء بحيث إذا نقل أو بتر جزء انفرط عتد السكل وتزعزع ، لأن ما يمكن أن يضاف أو لا يضاف دون نتيجة ملموسة لا يكون جزءاً من السكل » ^(٣) .

(١) أصول الأدب للزيات ص ١٣١ .

(2) Dramatic Criticism.

(٣) فن الشعر لأرسطو ص ٢٦ ، ٢٧ ترجمة عبد الرحمن بدوى .

وبعود أرسطو فيؤكد وحدة العمل في موضع آخر ، وأن المسرحية يجب أن تدور حول فعل واحد تام كله ، له بداية ووسط ونهاية ، لأنه إذا كان واحداً تاماً كالسكن الحى أنتج اللذة الخاصة به ^(١) .

ولم تفهم وحدة العمل على حقيقتها في فرنسا إلا في القرن السابع عشر ، وقد اختلفوا في تفسيرها أول الأمر ، وانتهى بهم البحث إلى أن شرحوها كما يأتي : يجب ألا أن يكون في التمثيلية إلا بطل واحد ، وعمل واحد ترتبط أجزاؤه بعضها ببعض وتؤلف كلاً متجانساً متدرجاً في أهميته إلى النهاية ، وقد أضاف كورنى إلى هذا القانون توحيد المشكلة في الملهاة *Unité d'Obstacle* وفي المأساة توحيد الخطر *Unité de Péril* ، وقد توسعوا في فهم قانون هذه الوحدة وطبقوه على الملاحم والقصص والقصائد ^(٢) . مقتفين في ذلك أثر أرسطو حيث اشترط وحدة الفعل في الملحمة والقصة مثلما اشترطها في المسرحية ^(٣) .

ولا ريب أن التقيد بوحدة العمل له مضاره وله مزاياه ، ولـسكى نتفهم الموضوع على حقيقته يجدر بنا أن نتذكر أن المسرحية قطعة من الحياة ينقلها إلينا الأديب لنراها ممثلة على المسرح ، وفي الحياة ركام كثير من الحوادث ، بعضها مهم وبعضها تافه ، وبعضها له تأثير في العمل المسرحى والحادثة الرئيسية والوصول بها إلى غايتها ، وبعضها لا ينمى هذا العمل . هذا الفصل الكامل من الحياة الذى اختاره الأديب موضوعاً لمسرحيته متصل بما قبله ، وبما بعده ، لأن عجلة الحياة دائرة ، كما يتصل به فيض من المناظر والأعمال والأقوال مختلط بعضها ببعض اختلاطاً تضعيف فيه خواص الحوادث ومعانيها ، وتلتبس أسبابها ونتائجها ، وهمة الأديب

(١) المصدر السابق ص ٦٥

(2) Van Tieghem. p. 49.

(٣) كتاب فن الشعر لأرسطو ص ٦٤ ترجمة عبد الرحمن بدوى .

الحاذق أن ينتزع هذا الفصل مما قبله وما بعده ، ولكن بصورة لا تجعله مبتوراً غير مفهوم ، ويحافظ في أثناء انتزاعه على ما به من أهمية وطرافة وجاذبية ، ثم يعود مرة أخرى فيختار من هذا الفصل النواحي البارزة الجديرة بالاختيار ، ويزيل منها ما علق بها وأخفى معانيها ، ثم يرجع إليها مرة ثالثة فينسقها تنسيقاً يكشف عن حقيقتها ، ويلائم تطورها الطبيعى ، لأن العمل الفنى ليس نسخ صورة مما فى الطبيعة كما هى ، ولكنه فن ، وكل فن صناعة .

وقد اختلفت المدرستان الاتباعية والإبداعية في طريقة الاختيار ، فأما المدرسة الاتباعية ، فأثرت أمرين رأت أن لهما كل الأهمية ، أولهما العناية بكل ما يبرز الفكرة ويقوى الجانب النفسى ، أعنى العناية بالتحليل والعمق ، وثانيهما : إمكانيات المسرح وسهولة الإخراج . وأما المدرسة الإبداعية فاهتمت بمرض الحادثة الرئيسية مع ما يحيط بها من حوادث ثانوية ، وألوان محلية تعطى المسرحية شيئاً من الحياة ، أى أنها عنيت إلى حد كبير بالناحية التصويرية .

وبعبارة أخرى قصرت المدرسة الاتباعية نفسها على عقدة رئيسية واحدة تتركز حولها المسرحية ، فلا فضول ولا حشو ، ولا لوناً محلياً ، ولا عقداً ثانوية بل كل كلمة تقال على المسرح يجب أن تدفع بالمسرحية إلى غايتها وكل حركة يجب أن تكون مقصودة دافعة بالعمل إلى الأمام . لا يحذف الأديب من الموقف عنصراً واحداً من عناصره الرئيسية ، ولا يضيف إليه عنصراً واحداً ثانوياً ، وكل اعتماده في التأثير على النظارة إنما ينحصر في طريقة علاجه لعدد قليل من المشاعر الإنسانية يتفاعل بعضها مع بعض ، ولا تكاد تحس في الرواية أثراً للعالم الخارجى وعلى العكس من ذلك المسرحية الإبداعية وبخاصة عند شكسبير ، فهو يمرض لك فصلاً كاملاً من الحياة ، منقياً بدقة وحذر ، ولكنه يعرضه بحيث يعطيك صورة كاملة واضحة من صميم الواقع ، بما فيه من عقد ثانوية ، وأشخاص ثانويين ، ولون

على زيده وضوحاً ؛ إنه ينقل إليك العالم الخارجي مهذباً فيميت في المسرحية الحيوية والحركة والحرارة . ولم يفهم شكسبير القانون كما فهمه الفرنسيون ، ولكن فسره على أنه وحدة الاهتمام *Unity of interest* ، ويعنى به ألا تفقد المسرحية في أى مرحلة من مراحلها قوة جاذبيتها ، واهتمام النظارة بكل ما يجرى أمامهم على المسرح ، ولا عليه بعد ذلك إن كانت هناك عقدة واحدة أو أكثر .

ولقد ترتب على تمسك المدرسة الانباعية بوحدة العمل ، البساطة في عدد الممثلين ، وهم في كثير من الأحيان لا يتجاوزون أصابع اليد الواحدة ، وماذا عسى أن يمثل أربعة أو خمسة ؟ لاشك أن هذا يستلزم طول الحوار وطول المناجاة وطول الخطب ، وقد كان هذا في الواقع طابع المسرحية الانباعية .

كما أن تجريد العمل من الحوادث الثانوية ومن الأشخاص الثانويين قد أدى إلى التكرار ، وتقليب الفكرة على شتى وجوهها ، وإعمال الرأي وكثرة التأمل ، ومقابلة الحجة بالحجة ، والخطبة بالخطبة ، فكأنك تشهد قاعة مناظرات يتبارى فيها خطباء فحول ، يفيض كل منهم في تصوير موقفه ، والكشف عن آرائه ، وفلسفته ، وتشعر أن هذا الموقف أو ذاك قد سبق شرحه عدة مرات ، وأنه لا يحتمل الإسهاب والإطالة ، ويتسرب إليك الملل والسأم إلا إذا كنت من هواة التمثيل النفسى العميق الدقيق وسماع الخطب البليغة الفلسفية ، وعلى كل حال فهذا شئ آخر غير التمثيل ، لأن المسرحية صارت موضوعاً يدرس ، لا قطعة من الحياة .

ليست المسرحية معرضاً للعادات والتقاليد والأزياء والمناظر فهذا بعض عمل التاريخ ، وليست موضعاً للكشف عن أسرار النفوس والفوس إلى أعماقها ، وإظهار دقائق الأفكار فهذا من شأن الفلسفة والتحليل النفسى ، ولكنها كما قلنا قطعة من الحياة يستحضرها الأديب بحيث يعرضها علينا صادقة حية ، وهذا لا يتأتى له إلا إذا أخذ بطرف من الفاحيتين التحليلية والتصويرية .

يخيل إليك أن المتكلمين في المسرحية الانباعية أشخاص لا ماضى لهم يتحدثون عنه ، ولا تجارب يذكرونها في معرض كلامهم ، وكأن هؤلاء الأشخاص وقف على موضوع القصة ، قد قطعوا علاقاتهم بكل ما عرفوا ، وأداروا حوارهم حول موضوع واحد وفكرة واحدة . ولا ريب أن في هذا تضيقاً شديداً على المؤلف ، ومبعثاً للسأم والملال في نفوس النظارة ، ومخالفة صريحة لطبيعة الأشياء . وعن الرغم من كل ذلك فقد استطاع (راسين) تلميذ المدرسة الانباعية - المخلص ، الحريص على تنفيذ قوانينها بصرامة ودقة ، أن يثبىء مسرحيات غاية في الروعة والجمال ، متيداً نفسه بتلك القيود الفريدة ، فهو في رواية (برينيس) يلتزم البساطة في الموضوع وهو الصراع بين الحب والواجب ، ولا يتجاوز عدد الممثلين ثلاثة ، وقد قاس الرواية عند تأليفها بمقياس المسرح وما يقتضيه « وإنها لمتعة عظيمة أن تشهدها ممثلة ؛ لأنك إنما تشهد فيها جمالاً رائعاً لا تشوبه شائبة من نقص أو تشويه ^(١) » .

أما الناقد الفرنسي المشهور (سانت بيغ) فيرى في راسين رأياً آخر : يرى أنه لو عاش في هذا العصر الذي تطورت فيه المسرحية ، ونبذت تلك القيود الثقيلة ، والقوانين الصارمة المجافية للطبيعة لمعجز عن التأليف المسرحي ، لأن طبيعته التأملية كانت تقعده عن مجارة المسرحية الحديثة وما فيها من حركة وتمثيل ، وذلك حيث يقول : « إن مواهب راسين في الشعر أعظم منها في المساة ، لقد كان كاتباً مسرحياً لا شك في هذا ، واسكنه كان كذلك على طريقته الخاصة ، وبأسلوبه الخاص .

لست أدري ماذا كان يمكن أن يفعل في عصرنا هذا حيث تقسيم المسرحية

يختلف عما كان في عصره ؟ أ كان يمكن أن يكتب مسرحيات ؟ أ كانت موهبته التأملية تكفيه ليخرج مسرحية تكثرفها الحركة كما تتطلب اليوم في المسرحية ؟ مسرحية تمتاز بتلك الفلسفة العليا التي تعطي كل شيء معنى ، والتي تجعل الحركة والتمثيل شيئاً أكثر من الاهتمام بالعقدة ، وتجعل اللون التاريخي شيئاً خيراً من هذا اللون الحائل الزائف ؟

أ كانت عنده قوة الشخصية ليقدم على كل هذه الأمور ، وليحفظ بها حاضرة في انسجام ، مرتبطة في قالب معقد ، وليمزجها بعضها ببعض مشبوبة بنار العاطفة » (١) ؟

ويقول مورياك الناقد والسكران المسرحي الفرنسي مبيناً أهمية الشخصيات الثانوية في المسرحية ، تلك الشخصيات التي لم تكن بها المدرسة الاتباعية ، وحذفتها من المسرحية مبقية على أبطال الرواية وحدهم : « يلوح لي أن أشخاص المرتبة الثانية هم الذين استعبرتهم من الحياة ، وأكاد أتبع في ذلك قاعدة عامة : هي أنه كلما قل شأن الشخص زاد حظه في أن يكون بقضه وقضيضه مثلاً من أمثلة الواقع ؛ وذلك لأن المؤلف لا يلتفت إليه كل الالتفات ، وليس عنده من الوقت ما يجعله يعنى به العناية الكافية عنايته بالبطل ، ولذلك يأتي هؤلاء الأشخاص أقرب إلى الطبيعة ، لأنه يصورهم على النحو الذي يلقاهم عليه ، فهذه الخادمة ، وهذا القروي اللذان يمران مروراً عابراً في أثناء روايته لم يطل تنقيبه عنهما ، بل تناولهما تناولاً هيناً سهلاً بعد إذ غير وبدل شيئاً من صورتهما المألوفة بالذات » (٢) .

(1) Dramatic Criticism. p. 198.

(٢) مورياك : الرواية والروائي ترجمة عادل الفضبان مجلة الكتاب عدد ديسمبر ١٩٥٢

وبنقد (دريدون) الأديب الإنجليزي المعروف المدرسة الفرنسية في قصرها المسرحية على عقدة واحدة « بأن الممثلين يتخذون المسرح الموغظة كأنهم قساوسة ، وأن المسرحيات مليئة بالخطب الطويلة حتى لقد تبلغ إحداها مائة سطر ، وإذا لم تكن في المسرحية مثل هذه الخطب التي تتيح لهم مخاطبة الجمهور بهذا المقدار من الطول عدوا ذلك إهانة لهم من المؤلف » ^(١) ، ولا ريب أن هذا الطول في الخطبة نشأ — كما بينا — من بساطة موضوع المسرحية ، وقلة عدد الممثلين ، وتركيزها تركيزاً مخلاً حول فكرة واحدة لا تنمدها .

وقد وضع (بنيامين كونستان) ^(٢) الفرق بين المسرحية الألمانية المتحررة من قيود تلك القوانين ، المعنية بالشخصيات والحوادث الثانوية واللون المحلي ، وبين المسرحية الفرنسية الانبعاية بقوله : « يلجأ المؤلفون الألمان لتقوية شخصيات أبطالهم إلى عدد من المواقف الثانوية لا تسمح بها المسرحية الفرنسية ، ومع ذلك فإن هذه المواقف الصغيرة تبعث في المناظر المعروضة كثيراً من الحياة وتشيع فيها جواً من الصدق والواقعية » ، ويضيف على ذلك قوله : « إن الألمان يجنون فوائد كبيرة من هذه الأساليب فالمقابلات التي تأتي مصادفة ، وقدوم الأشخاص الثانويين الذين لا علاقة ماسة لهم بالموضوع يتيح لهم تأثيرات لا علم لنا بها في مسرحنا . في مآسينا كل شيء يجري مباشرة بين الأبطال والجمهور ، أما الأشخاص القلائل الذين اعتادت مسارحنا أن تطلق عليهم اسم أمناء الأسرار Les confidents فلا يقومون بغير أعمال تافهة ، لقد وضعوا ليصفوا إلى أبطال الرواية ، وليجيبوا أحياناً ، وليجيبوا بين حين وآخر نبأ موت البطل ، لأنه

(1) Dramatic Criticism. p. 198.

(٢) في كتابه : أفكار عن مأساة ولنستين والمسرح الألماني .

Réflexions sur La tragédie de Wallenstein et sur La théâtre allemande

لا يستطيع أن يخبرنا عنه بنفسه . غير أنك لا تلمس لوجودهم مغزى ما . كل تفكير ، وكل حكم ، وكل حديث فيما بينهم محذور بشدة . أما في المآسى الألمانية ، فإنك تجد إلى جانب الأبطال نوعاً آخر من الممثلين ، يشهدون بأنفسهم على نحو ما حوادث الرواية الرئيسية التي لا تمسهم إلا من طرف بعيد . وقد ظهر لي أن تأثير الأبطال الأساسيين على هذه الطبقة من الأشخاص يزيد في تأثير النظارة الحقيقيين الذين تتجه آراؤهم حينئذ إلى حد ما وتتلون بآراء هذه الطبقة الوسيطة التي تكون أقرب من جمهور النظارة إلى مواقف الأبطال ولكنها تقف مع ذلك موقف الحياد » (١) .

رأيت إذاً من كل ما تقدم ما جرّته على المدرسة الاتباعية ومسرحياتها تلك القيود الثقيلة والتمسك بوحدة العمل : تضيق على المؤلف والممثل ، إطالة في الحوار والخطب ، قلة في الحركة ، تجريد الرواية من الأشخاص الثانويين والحوادث الثانوية واللون المحلي ، وتركيزها بكل كلمة فيها حول الأبطال والحوادث الرئيسية . وفي هذا كله مخافة للحرية الفنية والطبيعية . وقد بينا آنفاً ما قيل من مثالب التقيد بوحدة الزمان والمكان ، وسيتضح الموضوع أكثر من ذي قبل حين نعرض للمسرحية عند شكسبير ، وحسبنا أن نذكر الآن أن هذه القيود لم تدم طويلاً ، وأن أدباء فرنسا ثاروا في وجهها ثورة عاتية ، وإليك ما قاله هوجو في مقدمة مسرحيته (كرومويل) « لقد آن الأوان لنقولها كلمة جريئة : إنه يبدو غريباً في هذا العصر الذي صارت فيه الحرية كالضوء تنفذ إلى كل شيء أن تجلس عن أشد شيء استحقاقاً للحرية وهو أمور الفكر . . . لنلق أرضاً هذا الملاط الذي غطى واجهة الفن .

(١) Idées et doctrines Littéraires du راجع

XIX^e Siècle. par. Vial et Denise. p. 161

وراجع كذلك الأدب الفرنسي لحسيب الحلوى ص ١١٧

فليست هناك قوانين ونماذج ، أو بالأحرى ليس هناك من قوانين إلا قوانين الطبيعة العامة التي تطبق على كل الفنون ، والقوانين الخاصة التي تتطلبها كل قطعة على حدة والتي تنجم من الظروف المهيئة لكل موضوع بذاته . القوانين الطبيعية : خالدة ، وداخلية ، وثابتة ، والقوانين الخاصة : متنوعة ، وظاهرية ، ولا تستخدم إلا مرة واحدة ؛ الأولى هي العمدة التي تحمل المنزل ، والثانية هي العوارض الخشبية التي تُنقل من واجهة لأخرى ^(١) .

٢ - ومن الأمور التي التزمها أساتذة المدرسة الاتباعية إقصاء الحوادث العنيفة ، والأعمال الرهيبة ، فلا تمثل أمام النظارة ، كما فعل كورني في وصف المعركة التي دارت بين أبناء كورياس وأبناء هوراس ، وكان يكتبني بالإخبار عنها في وصف طويل أحياناً وقصير أحياناً أخرى .

ولقد علمت أن المسرح الإغريقي تجنب تمثيل الأعمال العنيفة ، لما وقر في نفوس الناس حينذاك بأنه مكان خاص بالعبادة جدير بالاحترام ^(٢) . ولذلك حذت المدرسة الاتباعية حذو الإغريق في هذا التقليد ، وإن لم يكن لهم عذر الإغريق في تجنب العنف والقسوة ، فليست مسارحهم أما كن للعبادة وليست مسرحياتهم بما يدور حول الآلهة وأنصاف الآلهة ، ولكن راق لهم ذلك لأن فيه تركيزاً في العمل ، واهتماماً بالفكرة الرئيسية التي هي الغاية من المسرحية . وقد عزا قولتير وهو من أشد المعجبين بتلك المدرسة هذا التقليد إلى إفراط في الرقة ، ولكنه على الرغم من تمسكه بقواعد تلك المدرسة وقوانينها الصارمة ، ودفاعه عنها دفاعاً مجيداً ، ولا سيما عن (بولو) ^(٣) ونعته المدرسة الاتباعية بأنها مدرسة الوضوح ، والنظام والعظمة ، والوصول إلى

(1) Victor Hugo, Préface de Cromwell. Hatzel, ed

(٢) راجع ص ٤٦ من هذا البحث .

(3) Voir son Épître à Boileau.

أعماق النفس الإنسانية ، وأنها تقف موقفاً وسطاً بين العقل ، والعاطفة ، والخيال ، وأن العصر الذى سادت فيه هذه المدرسة هو عصر الكمال الأدبى — على الرغم من كل هذا فإنه لم يرض عن إقصاء الأعمال العنيفة عن المسرح ، ودعا إلى اقتباس المواطن القوية والمواقف الجريئة الحاسمة ، ودعا إلى وجوب العناية بجو المسرحية ليكون فسيحاً جليلاً أخذاً ، وقد أعجب كل الإعجاب برواية يوليوس قيصر لشكسبير ، وعلى الأخص بموقف بروتس وهو يجمع إليه جماهير الشعب الرومانى ويخطب فيهم خطبته المشهورة وهو لا يزال يقبض على خنجر مخضب بدم قيصر (١).

إن المسرحية كما ذكرنا قطعة من صميم الحياة ، ولا تؤتى الغرض منها إلا إذا مثلت كاملة غير منقوصة ، مع مراعاة إمكانيات المسرح ، ولا شك أن وضع قانون يحذف من المسرحية كل الأعمال العنيفة فيه بحجافة للطبيعة ، وتناقض مع واقع الحياة ، وقد سبق أن ذكرت لك رأى فيكتور هوجو وهو من زعماء المدرسة الاتباعية الفرنسية فى هذا الموضوع وسخريته اللاذعة وقوله : « بأن الإخبار عن هذه الحوادث التى تقع فى الكنيسة أو القصر أو فى الميادين العامة ، قد أغرانا مراراً بأن نصيح فى الممثلين : أحقاً ما تقولون ؟ قودونا إلى تلك الأماكن فلا شك أن ما يحدث ثمة ممتع ، ويجب علينا أن نراه » (٢).

٣ — ومن المبادئ التى ائتمها كتاب المأساة الاتباعية وحرصوا عليها كل الحرص وحدة النغم *Unité de ton* ويعنون بهذه الوحدة عدم الخلط بين الجد والهزل فى مسرحية واحدة ، بل ينبغى أن تكون الرواية مادة واحدة ، ونفساً واحداً وطعماً واحداً ، لا يختلط فيها الأسى بالفرح ولا الجد بالهزل ، ولا

(1) Voltaire Le siècle de Louis XIV. Chap. XXXII.

(2) Victor Hugo. Préface de Cromwell. Hatzel, ed.

النقد بالسخرية ، ولا العظيم الشائق بالزذل الساقط ^(١) ، وبذلك جاءت مآسيهم كئيبة ، مفرطة في الجد والصرامة ، عنيفة في خاتمها لا تعرف كيف تسرى عن الجمهور بعض الشيء ، أو كيف تصور الواقع كما هو في الحياة ، فإن الحياة ليست جداً خالصاً ، ولا عنفاً مستمراً ، وهم في هذا يقتفون أثر المأساة الإغريقية كما تركها سوفوكليس ويوريبيدس ، وكما شرع لها أرسطو ، فإنها كانت بهذه الطبيعة ^(٢).

لقد ثار أدباء فرنسا فيما بعد على ذلك المبدأ ، ودعوا إلى التحرر منه متخذين من شكسبير — الذي عرفهم به فولتير — قدوة ، ورأوا في هذا القيد خروجاً صريحاً على الطبيعة التي تتعاقب فيها الأشباه والأضداد ، وتتمزج المصالح العريضة ، والأفكار الرائعة ، والمواطن السامية بالأهواء الدنيئة والشهوات العارمة والحاجات الجافية والعادات الوضيعة ^(٣).

ولقد وضح فيكتور هوغو ما في هذا المبدأ من التناقض مع الطبيعة الإنسانية ، والطبيعة الصامتة في مقدمة مسرحيته كرومويل تمام التوضيح حيث قال : « منذ أن قالت المسيحية للإنسان : إنك مكون من عنصرين أحدهما فاني والآخر خالد ، أحدهما جسدي والثاني روعي ، الأول مقيّد بالزغبات والغرائز والشهوات ، والثاني يسمو على أجنحة الحماسة والمجد ، الأول ينحني دائماً نحو أمه الأرض والثاني يتطلع دائماً نحو السماء — موطنه ، منذ ذلك اليوم خلقت المسرحية . أئمة شيء آخر في الحقيقة غير هذا التناقض الذي يحدث كل يوم وهذا الصراع الذي يقع في كل لحظة بين مبدئين متعارضين موجودين دائماً في واقع الحياة ، يتنازعان الإنسان منذ مهده إلى لحده ؟ ؟

(1) Van Tieghem. p. 51

(٢) انظر كتاب الشعر لأرسطو ترجمة عبد الرحمن بدوي ص ٣٥ .

(3) Van Tieghem. p. 187.

لقد خلقت المسيحية الشعر ، أعنى شعرنا المعاصر أى المسرحية ؛ لأن طبيعة المسرحية هى تمثيل الواقع والواقع ينجم عن الازدواج الطبيعى لنوعين : الرقيق والغليظ ، اللذين يتعارضان فى المسرحية كما يتعارضان فى الحياة ، وكما يتعارضان فى الوجود . لأن الشعر الصادق ، والشعر الكامل هو فى انسجام المتناقضات ، إذاً فلنقلها كلمة جريئة : « إن القوانين التى يجب أن تسيطر على الفن هى تلك القوانين التى تتحكم فى الطبيعة » (١) .

ويقول (درايدون) الأديب الإنجليزى المعروف : « ربما لامت تلك الكآبة الفرنسيين ، أما نحن الإنجليز فكتبون بطبعنا وفى حاجة إلى مسرحيات فيها شئ من البهجة والمرح » (٢) .

وفى الحق إن المسرح الإنجليزى لم يتقيد بهذه القيود ولا سياً فى عصره الذهبى عصر شكسبير ، بل كان يمرض فى المسرحية الواحدة صورة صادقة عن الحياة .

ولكن هل آثر الفرنسيون الكآبة حقاً ؟ كلاً ! ولكنهم آثروا اتباع تلك القوانين الصارمة التى وضعوها ، وآثروا عدم الخروج من هذا الإطار الضيق الذى صنعوه بأيديهم ، ولقد عرفت آنفاً أن من أهم مبادئهم تفضيل الصنعة على الموهبة الطبيعية ، فهذا التهذيب ، وإقصاء الأعمال العنيفة ، وعدم السماح بمرضها على المسرح هو من قبيل الصنعة ، أمّا مبدؤهم الأول وهو تقليد الطبيعة ، فقد علمت أنهم لم يقلدوها مباشرة وإنما عن طريق تقليد الأدباء القدامى ، على أنهم إذا نقلوا من الطبيعة جملوها مثالية أولاً قبل أن يصوروها (٣) . وأخيراً لقد

(1) Victor Hugo Préface de Cromwell.

(2) Dramatic Criticism. p. 196 — 197.

(3) Van Tieghem. p. 39.

كانوا في هذا القانون مخلصين لتعاليم أرسطو حين قال : « والخوف والرحمة يمكن أن ينشأ عن المنظر المسرحي ، ويمكن أيضاً أن ينشأ عن ترتيب الحوادث ، والآخر أفضل ، ومن عمل فحول الشعراء ، وذلك أن الحكاية يجب أن تؤلف على نحو يجعل من يسمع وقائعها يفزع منها وتأخذ الرحمة بصراعها وإن لم يشهدا أما إحداث هذا الأثر عن طريق المنظر المسرحي وحده فأمر بعيد عن الفن ولا يقتضى غير وسائل مادية » ^(١) .

ولقد ترتب على التمسك بوحدة النغم أن حلت المأساة الاتباعية من الشعر الغنائى وهذه من الظواهر الواضحة جداً والتي تميز بين (التراجيديا) أو المأساة الاتباعية ، وبين (الدراما) أو المأساة المصرية .

٤ — ومن القواعد التي التزمها المدرسة الاتباعية في المأساة المطابقة ، وقد عرفها أحد الأدباء الفرنسيين ^(٢) بقوله : « إن الذي يجعل الشيء جميلاً في أعيننا هو انسجامه مع طبيعته الخاصة ، وانسجامه مع طبيعتنا » وهو بذلك يفسر مبدءاً هاماً من مبادئ المدرسة الاتباعية ، ولكي يتضح لنا هذا المبدأ علينا أن نذكر ما قاله أرسطو في هذا الموضوع فإنهم أخذوه عنه واتبعوه فيه . وقد اشترط أرسطو أربعة شروط للمطابقة المطلوبة :

١ — أن تكون الأخلاق فاضلة .

٢ — وأن تكون الأعمال متفقة مع الأخلاق ، فيمكن الشخص أن يوصف بالرجولة ، ولكن لا يتفق مع طبيعة المرأة أن تكون كذلك .

٣ — أن يكون ثمة تشابه بين سلوك الشخص أو أخلاقه وبين العادات

(١) كتاب الشعر لأرسطو ترجمة عبد الرحمن بدوي ص ٣٨ .

(٢) Nicol : Traité de La Vraie et de La fausse beauté, p. 216. et Van Tieghem p. 45.

والتقاليد ، ويعنى بهذا التشابه بين الشخص كما تصوره المسرحية ، وبين شخصيته كما رسمها التاريخ أو الأساطير .

٤ — ثبات خلقه في خلال العمل الأدبي أو المسرحية ، أى أن يكون الشخص منطقياً مع نفسه ، متماسك الصفات .

فأرسطو يرى بهذا إلى تجنب المسرحية تصوير الأخلاق الرديئة ، بل يدعو الشاعر في موطن آخر لأن يغير في أخلاق الشخصيات الرديئة ليجعلها مجيدة : « ولما كانت المأساة محاكاة لمن هم أفضل منا وجب أن نسلك طريقة الرسامين المهرة الذين إذا أرادوا تصوير الأصل رسموا أشكلاً أجمل وإن كانت تشابه الصور الأصلية . كذلك الحال في الشاعر : إذا حاكى أناساً شرسين أو جبناء أو فيهم نقيصة من هذا النوع في أخلاقهم ، وجب عليه أن يجعل منهم أمجاداً ممتازين » (١) .

ويدعو ثانياً إلى أن تتفق أعمال الإنسان مع خلقه فالذى من خلقه الشجاعة يجب أن تدل أعماله على الشجاعة فلا يجبن أو يقضرع أو يذل أو يفر من معركة ، والذى من خلقه الكرم يجب أن تدل أعماله على الكرم ولا يأتي بما يخجل بهذه الصفة قولاً أو عملاً . ويدعو ثالثاً إلى أن يشابه الممثل في أقواله وأعماله ومزاجه البطل التاريخي الذي يمثله ، فلا يكون ثمة تناقض بين الحقيقة التاريخية وبين التمثيل فإذا كنا نخرج مسرحية عن كنجيز خان وقد جاء في التاريخ أنه كان أعرج قصير القامة فلا يصح أن يمثله على المسرح عملاق سليم البدن خالٍ من العرج . وإذا كنا نمثل شخصية رجل فلا يصح أن يرد على لسانه كلام خاص بالنساء أو حركة من حركاتهن ، وقد عاب أرسطو على (ميلانافى) في خطبته التي تكلم فيها

(١) راجع كتاب الشعر لأرسطو ترجمة عبد الرحمن بدوى ص ٤٢ إلى ٤٤ .

على لسان امرأة عالة ، وإذا كنا نمثل ملوكاً فيجب أن تدل كل أقواله وأفعاله على ذلك ، فلا يأتي بما يقوم به السوقة أو يتفوهون به ... وهكذا ويدعو رابعاً إلى عدم التناقض في أخلاق الشخصية أو أفعالها ويقول : « حتى لو كان الشخص موضوع المحاكاة غير متكافئ (منطقي) مع نفسه فيجب أن يظل دائماً غير متكافئ » ^(١) ، فالشجاع يظل شجاعاً حتى آخر المسرحية ، فلا يكون تارة جباناً وتارة شجاعاً أو العكس ولقد عاب أرسطو على (إيفجينيا) لأنها في موقف تضرعت حتى لا تقتل ، وفي موقف آخر تتقدم إلى الموت بشجاعة ، ويقول : إن هذه لا تشبه تلك .

أما المدرسة الانباعية فقد رأت كما ذكرنا « أن يكون الشيء منسجماً مع نفسه وموافقاً لطبيعته » وهذا قد يدعو إلى التناقض ، فكيف أمثل شخصية خلقية متفكرة مع عصرها ومع تقاليد الأساطير أو التاريخ ، وفي نفس الوقت منسجمة مع ذوق الجمهور الذي يشهدها ؟ ، ألا يصح أن يكون في التاريخ ما يؤدي ذوق الجمهور الذي يجهل الحقائق التاريخية ؟ وإذا خيرت بين الحقيقة التاريخية وبين ذوق الجمهور فأيهما أفضل ؟ يقول أدباء المدرسة الانباعية : يجب التوضيح بالتاريخ الصحيح إذا تعارض مع ما يعتقده الجمهور تاريخياً ^(٢)

وبهذا لم يقيم الأدباء الانباعيون بتماليم أرسطو ، وكان كورني في روايته (السيد) أول من ثار على ذلك ، وأخضع التاريخ لذوق الجمهور ، وتعرض للنقد واختلف النقد فيما عمل ما بين مادم وقادح ، وقد هنا (بلزاك) حينما أخرج روايته (سيدنا) بقصيدة شعرية جاء فيها : « أنت مذهب العصور الخوالي حينما تكون

(١) نفس المصدر .

(2) Van Tieghem. p. 46.

في حاجة إلى تزيين أو تدعيم . إن ما تقرضه التاريخ لهو أجل مما تستدينه منه »
وبناء على هذا التقليد لا يقبل النقاد أن تمثل على المسرح المناظر الخليعة
الداعرة ، والمشاهد العنيفة المفجعة التي لا تستسيغها الأذواق المهذبة ، وإنما يكتبني
بالأخبار عنها على لسان أحد الممثلين^(١).

إن قانون المطابقة جليل الخطر عظيم الأثر في الإنتاج المسرحي ، ويحتاج في
تطبيقه حتى تصل المسرحية إلى درجة الكمال ، لتقافة واسعة ، ونظرات ناقبة
في حالة المجتمع وفي نفسية الفرد ، وتفهمهما تمام الفهم حتى لا يخلط المؤلف
وينسب إلى إنسان ما أو مجتمع ما ما لا يصح أن ينسبه إليه ، وكما كثرت الشخصيات
في المسرحية وطبّق المؤلف على كل منها هذا القانون دلّ على قدرة وبراعة وعبقريّة.
ولقد بلغ شكسبير في ذلك الغاية ، ولم يلحقه لاحق أو يسبقه سابق فيما وصل
إليه ، لأن مسرحياته تفيض بمئات الشخصيات ، ولم يحدث مطلقاً أن كبا في
تطبيق قانون المطابقة هذا .

إن كثيراً من الناس لا يفهمون وجه المعجزة في جمل أناس كثيرين يتكلمون
كما ينبغي لهم أن يتكلموا ، ويعملون كما ينبغي لهم أن يعملوا ، ويمرضون لها في
المعرض الذي يلائمهم من الفكر والخلقة والسن والحالة النفسية والمقام . فهو لاء
عليهم أن يذكروا المشقة التي يعالجونها حين يعين لهم أن يصفوا إنساناً يعرفونه
ويعاشرونه ، ويسمعون كلامه في كل موقف ، ويشهدون عمله في كل مجال . إنهم
يعالجون مشقة عظيمة في استجماع تلك الأقوال والأعمال ، ثم في تحليلها وتقسيمها ،
ثم في استخراج ما وراءها من المشارب والضباع . ثم في نقل تلك المشارب والطباع
إلى أوصاف في اللغة تطابق الحقيقة ، وتدل على صاحبها أصدق دلالة .

(1) Van Tieghem. p. 46 — 47.

فإذا كان هذا مبلغ المشقة في وصف من نشاهد ونعاشر فأشق منه جداً أن نصف من نتخيلة أو نقرأ عنه ، أو نخلقه على غير مثال نراه . وأصعب من هذا وذاك أن نترقى من الوصف إلى تركيب الشخص ، وإرساله مرسل الأحياء حين يشعرون ويتكلمون ويعلمون . نعم ! ذلك أصعب جداً من مجرد تسمية الصفات وسرد عناوين الأخلاق والكفايات . فإنك قد تنظر إلى الرجل فتعرف مكره واحتياله ، ولكن المسافة لا تزال بعيدة بين هذه المعرفة وبين أن تبين لنا كيف يعمل الماكر المحتال في كل حادث يتفق له ، وكل موقف يجمعه بسواه ، والمسافة لا تزال بعيدة أيضاً بين تبين عمله في الحوادث والمواقف ، وبين خلق تلك المواقف والحوادث خلقاً يناسب مجمل أحواله وأحوال المشتركين معه في الرواية الواحدة . وقد تعرف المئات من الناس كلهم بوصفون بالصدق والعلم والمروءة والامانة ، ولكنك تنظر إليهم إذا تأملتهم فتعلم أنهم شخصيات متعددة متفرقة على اتفاقهم في أسماء الصفات والطباع ، بل تجد أن أحدهم قد يعمل في حالة من الحالات ما يأبى أن يعمل غيره ، ويقول في شيء من الأشياء ما لا يقوله الآخرون . فالوصف إذاً مشقة عظيمة ، ولكنه قدرة لا تذكر إلى جانب القدرة على تركيب الشخصيات والمواقف ، والفرق بينهما كالفرق بين من يتفرج ويفهم ما يتفرج به وبين من يخلق الشيء الذي لا يفهمه الناظرون .^(١)

والفرق بين المدرسة الاتباعية وبين شكسبير في هذا أنهم يحملون شخصياتهم مثالية ، ويفيرون في التاريخ كما يشاءون حتى يناسب أذواقهم وأذواق جمهورهم . أما شكسبير فيعرض الشخصيات كما هي في طبيعتها ، ويعرض التاريخ بما يطابق

(١) عباس العقاد في ساعات بين الكتب ص ٢٣٠ — ٢٣١ ط ٣ .

الصدق أو بصورة تجعلنا نؤمن بصدقه ، ولا شك أن عمل شكسبير أشق ، وفنه أقرب إلى الحقيقة وأمتع للنفس ، وأدخل في باب العبقرية منهم .

٥ — ومن المبادئ التي التزمها المدرسة الاتباعية في المأساة عدم الالتجاء إلى العجائب والغرائب وخوارق العادات في تطور العمل المسرحي ، والوصول إلى الحل ، فالعمل يجب أن يكون محتمل الوقوع ، وليس من الضروري أن يكون واقعياً ، وبهذا يتوقف على ذوق الجمهور وإعتقاده . وقد أثار أرسطو هذا الموضوع وفرق بين الشعر الذي يرى إلى تصوير المثل الأعلى وبين التاريخ الذي يصور الأحداث الواقعية ؛ لأن الشعر يمثل ارتباطاً ضرورياً ومحتملاً بين الأفعال لا يكفي لتحقيقه تصوير الواقع وحده ، وعالم الشعر وإن كان مخالفاً للواقع أقدر على إدراك أسرار القلب الإنساني ؛ لأنه يحسن استنباط المنطق من الأفعال الإنسانية والانفعالات . وفي ذلك يقول أرسطو : « إن مهمة الشاعر الحقيقية ليست في رواية الأمور كما وقعت فعلاً ، بل رواية ما يمكن أن يقع . والأشياء ممكنة : إما بحسب الاحتمال ، أو بحسب الضرورة . ذلك أن المؤرخ والشاعر لا يختلفان بكون أحدهما يروي الأحداث شعراً والآخر يرويها نثراً ، وإنما يتميزان من حيث كون أحدهما يروي الأحداث التي وقعت فعلاً بينما الآخر يروي الأحداث التي يمكن أن تقع ، ولهذا كان الشعر أوفر حظاً من الفلسفة وأسمى مقاماً من التاريخ ، لأن الشعر بالأخرى يروي الكلّي (أى يرى إلى التعميم) بينما التاريخ يروي الجزئى ، وعنى بالكلّي أن هذا الرجل أو ذلك سيفعل هذه الأشياء أو تلك على وجه الاحتمال أو على وجه الضرورة ، وإلى هذا التصوير يرى الشعر ، وإن كان يميز أسماء إلى الأشخاص . (١)

(١) كتاب الشعر ص ٢٦ .

ونستطيع أن نفسر كلام أرسطو على أنه يدعو إلى أن يكون الأشخاص
مثالين ، والحوادث محتملة الوقوع لا واقعية ، ويدعو كذلك إلى تعميم الأدب
وتصوير نماذج بشرية لا شخصيات معينة ، وبما أنه يدعو إلى أن تكون الحوادث
محتملة الوقوع فهو يتجنب الأمور غير المألوفة وغير المقبولة أي المجانب والقرائب
وخوارق العادات ^(١) . ولقد أفصنا في موضع سابق في موضوع تعميم الأدب
والمثالية ^(٢) ، وعلينا الآن أن نذكر كلمة عابرة عن الأفعال المعجبية والمدهشات
التي تمثل على المسرح بقصد اجتذاب الجمهور ، أو خوارق العادات ، والصدفة التي
تساعد على تطور الحوادث والوصول إلى الحل . لا ريب أن الإنسان بما ركب فيه
من فضول وتطلع تجذبه الأمور الغريبة وتثير اهتمامه ، فكيف يمكن التوفيق
بين هذه النزعة وبين ما قرره المدرسة الاتباعية بأن يكون العمل محتمل الوقوع
Vraisemblable . يقول شابلان Chapelain : إن طليعة الموضوع هي التي
تنتج الأشياء المثيرة بسلسلة من الأسباب ، لا قسراً ، ولا بأمور خارجية . إن
الحوادث تحل محل الفرائب لأن المقدمة في القضية تعتمد على الأفكار وعلى اللغة
الغنية لا غير . بحيث يدع الممثل الموضوع ليقف عند حد البلاغة والتزيين ^(٣) ، وهو يعني
أن الممثل بما أوتي من قدرة على الإلقاء ، والمؤلف بما أوتي من قدرة على التصوير
يستطيعان أن يبعثا في نفوس النظارة الرعب والرهبة وكل العواطف المثيرة من
غير أن يلجأ إلى أمور خارجية ، أو حوادث خارقة للعادة . وكذلك يعتمد التأليف
المسرحي في إثارة الاهتمام على الأسباب والعلل فالسكارتة التي تحل بالبطل ليست

(1) Van Tieghem: o. 45.

(٢) راجع من ٥٨ . من هذا الكتاب

(3) Préface à L' Adonis, p. 40. et Van Tieghem: q. 47.

وليدة ظروف خارجية كما كان الأمر عند الإغريق ، وإنما هي نتيجة أخطاء وقع فيها ترتبت عليها تلك النتيجة المفجعة .

ولا شك أن مبدأ سيطرة العقل الذي اعتنقه أدباء المدرسة الاتباعية كان يقف ضد الالتجاء إلى خوارق العادات والصدفة ، ويدعو إلى المنطق الحاد ، منطوق الأسباب والعمل والمقدمات التي تفصل في مصير البطل ^(١) ويحتاج الاتباعيون لمبدئهم هذا بأن اعتمادهم على تطور المواقف والحوادث بدون مفاجأة خارجية يقوى العبرة الأخلاقية ، لأن الإنسان يرعوى عن غيبه ويتبين رشده حين يرى ما يؤدي إليه جموح الأهواء وازدراء الفضائل من حسرة وألم ، في حين أنه لا يرى أى عبرة نفسية إذا شاهد الحنة وقد خلقها الحظ ، أوجأت بها المصادفة .

ونعود فنقول : إنها الصنعة في الأدب والتكلف المبالغ فيه ، فالإنسان لا يتحكم في مصيره ، وليس مصيره وليد أفعاله وحدها ، وإنما هناك المفاجآت ، والصدفة ، والقضاء والقدر ، ولا يستطيع امرؤ أوتى من الحكمة والدرية ، والبصيرة النفاذة أن يتفادى أحكامها . إن المجرى الطبيعي للحوادث أن تكون مزيجاً بين فعل الإنسان وما قدمته يده ، وبين المؤثرات الخارجية التي لا قبل له بها ، ولا يستطيع لها دفماً أو رداً . ولقد استطاع شكسبير بما أوتي من قدرة وعبقرية وحسن تفهم للطبيعة البشرية أن يتجنب ما وقعت فيه المدرسة الاتباعية من تكلف وآلية ومنطق حاد في مصير أبطاله ، وما وقع فيه المتطرفون من أدباء المدرسة الإبداعية الذين ربطوا مصير أبطالهم بالظروف الخارجية ومناوأتها لهم ليس غير ، بل جمع بين الأمرين : نجد ذلك في روميو وجولييت فقد قدر القسيس شيئاً وأرادت المقادير سواء فقد خدّر جولييت وبلغ روميو أنها ماتت فانتحر وقد كان على القسيس أن يدخل في حسابه هذا الاحتمال ، ولكن يمد

(1) Van Tieghem. p. 48.

من التجنى على شكسبير أن نمزو السكارثة إلى تأخر الرسول بالخبر الصحيح ، وإنما كانت هناك عوامل أخرى كالعداوة الموروثة بين أمركي الفتى والفتاة ، وبلادة الإحساس في قلوب الآباء ، وحرارة الحب وطيش الشباب .

ولقد بلغ الصراع النفسي في (ما كيث) غايته إلى حد يقرب من الجنون ، ومع ذلك فلم تكن كارثته نتيجة لهذا الصراع النفسي الداخلي ، وإنما كانت كذلك أترأ لتلك الحروب التي أعلنها أشياع الملك القتل حين أبوا أن يستكينوا للأمر الواقع ففروا من وجهه ، وأخذوا يعدون أنفسهم لصراعه والتغلب عليه ، وقد كان لهم ما أرادوا . ومن هذا المزيج بين أخطاء الإنسان وتصرفاته وأعماله ، وبين عنصر المفاجآت المحتملة الوقوع ، وتدخل تلك القوة الغيبية وهي القضاء والقدر كانت عظمة شكسبير الفذة ، وتفرد به بالعبقريّة .

٦ — ومن المبادئ التي التزمها المدرسة الاتباعية الالتجاء إلى التاريخ القديم لاقتباس الموضوعات المسرحية منه . وكان اتجاههم في الغالب للتاريخ الروماني والأساطير الأغريقية ، أما الموضوعات الحديثة ، والتاريخ الحديث والطبيعة الظاهرية ، والمسائل الاجتماعية ومشكلات الوقت فلم يعيروها التفاتاً^(١) .

ولم تكن كل موضوعات التاريخ قابلة للاقتباس ، أو صالحة للمأساة ، بل قسمها (دوبنيك) إلى ثلاثة أنواع : موضوعات عاطفية ، وموضوعات المؤامرات ، والموضوعات الاستعمارية ، وقد زكى للمأساة النوع الأول ممزوجاً بالثاني . أما العاطفة فإن أرسطو اختار منها نوعين فحسب : الرحمة والخوف ، أما الخوف فقد استبعد في القرن السابع عشر محافظة على التمشي مع ذوق الجماهير ، وبقيت الرحمة ، وأضاف كورني إلى الرحمة الإعجاب وأضاف راسين الحب .

(1) Van Tighem. p 53.

ولا شك أن الحب عاطفة إنسانية عامة ولكن (كورنى) كان يراه غير ملائم
للمأسة لأن الأديب إذا كان يسمى لإثارة عاطفتى الرحمة والإعجاب فى قلوب
النظارة ، فهل يستطيع أن يخلق الحب فى قلوبهم ؟ إن الحب وسيلة فى العمل
المسرحى لا غاية ، وإن وقار المأساة يتطلب مشكلة عظيمة من مشكلات الدولة ،
أو عاطفة أنبل من الحب أو أخط منه كالطموح أو الانتقام لتبعث فى القلوب
رعباً أشد من فقد الحبوبة . وإذ كان لا بد من الحب فى المأساة فليكن له المكان
الثانى منزلة الأولى لتلك العواطف السامية « إن الحب عاطفة مملوءة بالضعف ،
وبذلك لا تصلح أن تكون أساساً لمأساة زاخرة بألوان البطولة » (١) .

وعلى الرغم من كورنى فقد ارتضى المؤلفون والنقاد تمشياً مع ذوق الجمهور
أن يدخل الحب فى المأساة ، وقد اتخذ منه (راسيين) موضوع مأسىه ، وأثار
الرحمة فى القلوب على صرعى الحب .

وكان من الطبيعى فى المأساة الانباعية — وقد اتخذت من التاريخ مورداً
تقتبس منه — أن تعنى بحياة الملوك والأمراء والطبقة الغنية الحاكمة ؛ لأن هؤلاء
هم الذين أبقي التاريخ ذكرهم ، فى وقت ساد فيه حكم الفرد ولم يكن للشعب أو
للطبقة الوسطى ، أى شأن يذكر فى الدولة . ولذلك كان أبطال المأساة الانباعية
من الملوك والأمراء لا غير ، ولم تكن تتسع — لحرصهم على البساطة والتركيز
وقلة عدد الممثلين — لعرض بعض الشخصيات الشعبية لدراستها أو التعرف
عليها . وقد لا يكون فى اختيار الملوك والأمراء ومجال حياتهم وتقاليدهم ومآسئهم
موضع مؤاخذه ، ولكن أن يقصر الأمر عليهم دون سواهم ، ويهمل سواد
الشعب مع أن فيه من المواطنين ، وله من الأعمال المجيدة ما يصح أن يكون موضوعاً
شائقاً جذاباً لمأساة — هو موضع النقد . وقد قال موريك مدافعاً عن وجهة نظر

(1) Lettre a Saint-Evremond. Voir Van Tieghem. p 54 et 60.

الاتباعيين هذه : « يقول لى بعض النقاد المعنيين بمسائل الشعب : إنك لا تتكلم أبداً عن الشعب ، فلماذا أفرض على نفسى وصف بيئة لا أعرفها كل المعرفة ؟ ليس المهم أن تبرز على المسرح حياة (دوقة) نبيلة ، أو سيدة من الطبقة الوسطى ، أو بائعة جائلة ، بل المهم أن نصيب كبد الحقيقة الإنسانية . . . وهذه الحقيقة الإنسانية التى نسمى إليها — هذا النبع المتوغل فى أطباق الثرى — ينز من سطح الحياة الفاعمة كما ينز من سطح الحياة الكادحة ، فكل منا يحفر فى المكان الذى ولد وعاش فيه ، فليس هناك روائيون للطبقة العليا ، وآخرون للطبقة الدنيا ، بل هناك روائيون مجيدون وروائيون مخفقون ، فعلى كل منا أن يحرق أرضه ولو صغيرة . ويستخرج منها البركات ، لا أن ينفّر منها ويتهرب إذا لم تكن له رغبة فى الحرب ، ولتذكر قول (لافونتين) على لسان بطله : « أن الأغوار هى التى تموزنا ^(١) » .

وفى الحق أن أدباء المدرسة الاتباعية عاشوا مستظلين بظل الملوك والوزراء والحكام ، فهذا كورنى يتلقى من الكاردينال (ريشيليو) جائزة مالية طيبة مكافأة له على إجادته فى مسرحية (السيد) والرواية تمثل أمام الملك ثلاث صرّات ، وفى قصر ريشيليو مرتين . وأما راسين فإنه بدأ حياته الأدبية مداحاً للملك وعاش طول حياته يعمل ليرضى الملك ووزراءه . لقد تعاون على إنشائه كما يقول فولتير « لويس الرابع عشر وكولبير وسوفوكليس ويوربيدس ^(٢) » .

وماذا عسى أن يهتم الملوك والحكام الذين تمثل أمامهم هذه المآسى إلا بحياة ملوك وحكام مثلهم ؟ لقد كانت أغلبية الشعب فى ذيك الوقت غير مثقفة ، وكان

(١) مورياك : الرواية والرواى ترجمة عادل الغضبان . مجلة الكتاب عدد فبراير

١٩٥٣ ص ١٨١ .

(2) Le Siècle de Louis XIV. 43 - 44.

الذى يقدر الشعر البليغ ويفهمه هم الملك وحاشيته والطبقة المستنيرة من الشعب
وهي في ذلك الحين الطبقة الفنية .

على أن المدرسة الاتباعية في الواقع لم تكن بالشخصيات التاريخية ، لذاتها
وإنما اتخذتها موضوعاً ، للدراسة ، انهم في نظرهم نماذج بشرية مميت بأسماء تارة
تكون إسبانية كما في رواية (السيد) وتارة تكون رومانية كما في (هوراس)
إن المهم هو الفكرة التي تبني عليها المسألة ، لا الشخصيات التي يرد ذكرها ،
وإذا كان مورياك يدعى بأنه لا يعرف إلا حياة الملوك والأمراء ، ولذلك يجيد
الحديث عنهم ، فأدباء القرن السابع عشر لم يعرضوا الشيء مما يحيط بحياة الملوك
والأمراء فاللون المحلي مفقود في مسرحياتهم . ولقد ذكرنا آنفاً أنهم كانوا يرمون
إلى التعميم في الأدب أى أن يجعلوا أبطالهم مثلاً علياً^(١) ، وأخذوا من التاريخ
العناصر الثابتة في الإنسان وأهملوا كل ما عداه . « كانت الشخصيات مكبرة
وتتحرك في عالم أوسع من الحياة العادية ، وكانت الصعوبة أمام المؤلف الذي يترك
عالم الواقع هي إلى حد يمكنه أن يقف في عالم الخيال من غير أن يصير سخيفاً .
ولقد رأى النقاد في الأجيال التي تلت ذلك أن كتاب المسرحيات قد بالغوا
مبالغات غير مقبولة ، حين حاولوا أن يخلقوا شخصيات مثالية ، ويبالغوا في
الأعمال التي تمت على أيديهم^(٢) .

وعلى هذا فليست مسرحياتهم تاريخية بالمعنى الصحيح ، لأنك لا تجد فيها
تقاليد القدامى ولا عاداتهم ولا بيئاتهم ، ولا أزياءهم ، ولا طرق معيشتهم ، لأن
شعراء المدرسة الاتباعية لم يقصدوا إلى هذا ، وإنما قصدوا إلى وصف أهواء
النفوس ، وما يصطرع فيها من عواطف ، فيغوصون إلى أعماقها ، ويصفون ما يدور

(١) انظر ص ٥٨ و ٥٩ من هذا البحث .

(2) An Introduction to Drama. Newbold Whitfield. p. 99

فيها من معارك ناشبة بين الحب والواجب تارة ، وبين الوطنية ومحبة الأسرة أخرى (هوراس) ، وتغلب الرحمة والغفران على شهوة الانتقام (سينتا) مرة ثالثة وهكذا . إن ما كان يعينهم هو جوهر النفس الخالد ، وحقائقها المشتركة العامة التي لا تتغير على مر العصور واختلاف الأوطان ، فهي تحيا في أذهانهم بحضورها الأزلي ، الذي يسوى بين اليوم والغد والأمس ، من غير أن ينظر إلى التفصيلات والخصوصيات والمظاهر .

ولقد ترتب على هذا أن فقدت موضوعاتهم كثيراً من حيويتها وحرارتها ، لأنها صارت درساً فلسفياً لا قطعة من صميم الحياة ؛ لأن فيها تجريداً ، وفيها تعميماً ، وفيها فكرة هي الغاية التي من أجلها أنشئت ، وضحي في سبيلها بكل شيء يبعث في المسرحية الحياة والحركة ، ويضفي عليها شيئاً من الواقعية والجاذبية التاريخية .

٧ — ومن المبادئ التي أخذ بها الاتباعيون أنفسهم أن يكون لكل مؤسسة مغزى خلق ترمي إليه ، وكانوا في هذا متأثرين بالمسيحية التي لم تقبل تأويل الإغريق لنهاية المؤسسة وأنها من صنع القضاء والقدر ، بل كانت ترى أن ثمة شيئاً في أخلاق البطل وأعماله وفيما جنته يده هو الذي أدى إلى تلك النهاية . لقد كان النظارة في المسرح الإغريقي يذهبون إلى المسرح لمشاهدوا كيف تنتهي حياة البطل بمأساة ، أما في المدرسة الاتباعية فكان الذي يهمهم هو معرفة الأسباب التي تؤدي إلى تلك المأساة (١) .

كان المغزى الخلق الذي يرمون إليه هو أن الفضلاء الأخيار يجزون جزاءً حسناً ، والأدنياء الأشرار يماقبون عقاباً ألماً ، بحيث يسر الخيرون من النظارة ويملاً قلوبهم الأمل والسعادة ، ويستشعر الأشرار منهم الحزى والندامة . وكان

المتزمتون من دعاة هذه المدرسة يودون إقحام بعض الشخصيات التي تلقى بالمواعظ والخطب من منصة المسرح ، بيد أن أساتذة الفن ، ومؤلفي المسرحية لم يجاروهم في ذلك ، واكتفوا بأن تكون العاقبة كما يشاءون ، من غير إخلال بالغن وإقحام الوعاظ . لقد بشروا وأنذروا على لسان أبطال الرواية أنفسهم في خلال نزاعهم وجدلهم ، واختاروا مواطن تسدى فيها النصيحة القيمة ، وتساق العبرة والموعظة .

ولم تكن المسيحية وحدها هي التي أوحى إليهم بتسخير الفن لخدمة الأخلاق والمجتمع ، بل وجدوا في تعاليم فلاسفة الإغريق ، الذين نظروا إليهم نظرة ملؤها الإجلال والاحترام ، واتبعوهم غير واثقين ولا مقصدين - وجدوا في تلك التعاليم ما شجعهم على سلوك تلك الطريق ، فهذا هو أفلاطون في جمهوريته يقول : « إن أول واجباتنا أن نراقب هؤلاء الذين يصنعون الحكايات ، وأن نختار أجملها ، ونرفض الرديء منها ، ونقنع الأمهات والمربيات ليقصوا تلك الحكايات المختارة على أولادهم ، وبذلك يشكلون أرواحهم بتلك القصص أكثر مما يشكلون أبدانهم » (١) .

ويقول في موطن آخر : إن أى شخص يصف الآلهة والأبطال وصفاً رديئاً يشبه المصور الذى لا تأتى صورته مشابهة للشيء الذى يريد رسمه ، ومثل هذه الأوصاف يجب أن تصادر ، وأعنى الشاعر الذى يأتى بأكبر الأكاذيب حول الآلهة . يجب أن نمنع بصرامة تداول تلك القصص التي تصور الآلهة يشنون الحروب ، ويحارب بعضهم بعضاً ، أو يتآمر بعضهم ضد بعض ، فبالإضافة إلى أن هذه القصص مكذوبة ، يجدر بهؤلاء الآلهة الذين يحرسون مدننا أن يمتدوا أن من الإثم أن يحارب بعضهم بعضاً (٢) .

(1) The Republic of Plato. p. 66. London Print 1935.

(2) The Republic. p. 67.

« ان كل القصص التي تدور حول معارك الأبطال كما صورها هوميروس يجب أن نمنعها من دخول مدننا سواء كانت متخيلة أو صادقة ، لأن الطفل لا يستطيع وهو في سن صغيرة أن يميز بين الحقيقة والخيال ، وكل ما يسمعه يصدقه ويرسخ في ذهنه على مدى الأيام ، ولهذا الأسباب يجب أن نبذل أقصى ما في قوتنا في أن تعلم القصص التي يسمعها الطفل في أول حياته الفضيلة بأحسن السبل » (١).

على أن أفلاطون لا يمنع الكذب إطلاقاً ولكنه يراه دواءً نافعاً لما نسميهم أصدقاءنا إذا أردنا تحويلهم من الشر الناتج من العبث والاستهتار إلى الخير (٢).

ويقول كذلك: « يجب ألا يغضب هوميروس أو غيره من الشعراء إذا نحونا من شعرهم بمض المقطوعات ، لأنها غير شعرية ، أو لا يتمتع بها معظم الناس ، بل لأنها كلما كانت أدخل في باب الشعر وجب ألا يسمعها أطفالنا ورجالنا الأحرار الذين يخشون العبودية أكثر مما يخشون الموت . علينا أن نحو تلك المقطوعات التي تبث الرعب والفرع في النفوس ، والمقطوعات التي يبكي فيها مشاهير الرجال ويعولون وينوحون ونجملها على لسان النساء ، بل النساء الرديئات ، والرجال الجبناء حتى لا يقلدهم رجالنا الذين سنفعل إليهم حراسة مدننا ، وحتى لا يفقدوا شعورهم بالخزي وصلابتهم ، فيمكون ويعولون عالياً لأتفه المصائب . ويجب ألا نسمح لأي شاعر بتصوير الرجال ذوي المكاينة وقد غلبهم الضحك ، بله الآلهة ، حتى لا ينفخس شبابنا في كل ما يثير الضحك » (٣).

وهكذا يمضي أفلاطون في رسم الخطة للأدب حتى يخرج جيلاً قوياً صلباً غير خاضع للشهوات الدنيئة من حب المال ، أو الشرور أو احتقار الآلهة ، ومحارب

(1) The Republic. p. 68.

(2) The Republic. p. 73.

(3) The Republic. p. 76 - 79.

الأدب الذى يصور الظالمين سعداء بأئسين ، ويحتم على الشعراء أن ينشئوا مقطوعات يصورون فيها عكس ذلك . (١)

وهكذا رأى أدباء المدرسة الاتباعية فى تماثيل ذلك الفيلسوف إخضاع الأدب . والتحكم فيه لىكون نافعا ، مقويا للأخلاق الفاضلة ، منفرا من الأخلاق السيئة . وراؤه يرسم الخطة للأدب حتى يودى رسالته فى خدمة النشء والمجتمع على الوجه الذى يحمل الشباب قويا صلبا ، شديد العزيمة ، لا يعرف الخوف ولا اللق ، ولا الرشوة ولا تستعبد شهواته وأن يصور الأبطال والآله بصورة ترسم للشباب مثالا عليا يحتذونها . فلا تظهر بمظهر الضعف ، أو تُنعت بما يسىء إليها ويشوه جاهلها فى ذهن الشباب .

ثم جاء أرسطو وشجع ذلك الاتجاه وجعل للأدب رسالة يجب أن يحرص عليها ويراعيها ما استطاع إلى ذلك سبيلا فيقول :

« المأساة يجب أن تحاكي وقائع تثير الخوف والرحمة (لأن هذا هو الغرض من المحاكاة التى من هذا النوع) ويجب ألا يظهر فيها الأخيار متقلبين من السعادة إلى الشقاوة (فهذا مشهد لا يثير الخوف ولا الرحمة بل يثير الاشمئزاز) ولا الأشرار منقلبين من الشقاوة إلى السعادة (فهذا أبعد الأمور عن طبيعة المأساة : لأنه لا يحقق أى شرط من الشروط المطلوبة . فلا يوقظ الشعور الإنسانى ، ولا الرحمة ولا الخوف) ، ولا اللثيم المنصر يهوى من السعادة إلى الشقاء (٢)

The Republic. p. 83 - 84. (1)

(٢) إذا كان الشخص لثيما بطبعه ، وانتقل من السعادة إلى الشقاوة ، فقد يكون فى هذا عدالة ، ولكن هذا لن يثير فينا رحمة ولا خوفا ، وكلاهما ضرورى فى طبيعة المأساة ، وذلك لأن عدالة القصص لا تبعث على الخوف ولا على الرحمة ، بل بالعكس تبعث على الرضا ، والرضا لا يمكن أن يدخل عنصرا فى تكييف المأساة (عبد الرحمن بدوى — هامش ٢ من ٣٥ من كتاب فن الشعر) .

(فشل هذا قد يثير عاطفة الإنسانية ، ولكنه لا يثير الرحمة ولا الخوف أبداً لأن أحدهما موضوعه البائس غير المستحق للبؤس ، والآخر موضوعه الرجل الشبيه بنا ، فإن الرحمة موضوعها الإنسان الذي لا يستحق شقاءه ، والخوف موضوعه الإنسان الشبيه بنا ، ففي هذه الحالة لن يكون من شأن الحادث أن يستثير الرحمة ولا الخوف) بقي إذاً البطل الذي هو في منزلة بين هاتين المنزلتين وهذه حال من ليس في الذروة من الفضل والعدل ، ولكنه يتردى في هوة الشقاء لا للؤم فيه وخساسة بل لخطأ ارتكبه ، وكان ممن ذهب سمحه في الناس وترادفت عليه النعم (١) .

فالفرض الأخلاقي في رأى أرسطو لا يتحقق إلا إذا أحسسنا بالرهبة من مصير البطل المسمى ، أو أحسسنا بالمطف على البطل الشريف ، ولكن هذا المطف يثيره فينا البطل بعمله النبيل لا بمصيره السيئ ، لأنه لا ينبغي أن يلقي الخيرون إلا المصير الحميد . وهذا طبعاً يتفق مع تعريف المأساة كما وضعه أرسطو من أنها محاكاة يقوم بها أشخاص بالعمل لا بالرواية فيثيرون الرحمة والخوف ليهذبوا العواطف والأهواء ، فهو يريد من المأساة أن يكون لها غرض خلقى هو تهذيب العواطف والأهواء . وهذا ما ارتآه أساتذة المدرسة الاتباعية ، والتزموه في مآسيهم ، وكان أبعد شيء عن أذهانهم أن يكون الفن خالصاً للفن أو ألا تكون له رسالة خلقية .

وترتب على هذه القاعدة أن صار في كل مسرحية بطل هو المثل الأعلى الذي يهدف الشاعر لجملة نمودجاً كاملاً ، وهذا البطل تسير الجوادث وفق رغائبه وإرادته ، وينتصر آخر الأمر مهما كانت العوائق أمامه همة ، ولو كانت مؤهلاته الجسدية وظروفه الخاصة ، وطبيعة الأمور لا تؤدي إلى هذا الانتصار .

(١) كتاب فن الشعر ترجمة عبد الرحمن بدوي ص ٣٥ .

نرى عند كورنى مثل هذا البطل فى رواية السيد ممثلاً فى شخصية (رودريك) ،
فعلى الرغم من أنه شخص لا تجارب له فى الحرب ينتصر على (الكنت) الذى
مارس الحروب كثيراً وأبلى فيها بلاء حسناً ، وينتصر على (دون سانش) على
الرغم من أن الظروف لا تساعد ، بل يخرج من كل معركة منتصراً دون أن
يمس بسوء ، وما ذاك إلا لأن البطل الفاضل يجب أن يخرج مظفراً من كل معركة ،
مرفوع الرأس موفور الكرامة ، وهذا أدل على نبالته ومروءته ، وأجدر بأن
يحببه لدى الجمهور ويشير إعجابه . بل إن الحوادث يجب أن تصطنع اصطناعاً لتمهد
لهذا البطل الخاتمة الحسنة ، ف جيش العرب يجب أن يقف على الحدود يهدد البلاد
حتى تتاح لردريك فرصة التنكيل به ، وليطغى إعجاب (شيمين) وحباها على
دوافع الثأر فى نفسها ، وأخيراً لا بد لردريك أن يستولى على قلب حبيبته ويبنى
بها ليحقق رغبة الجمهور ، ولتفوز الفضيلة دائماً بالمساعدة .

وتجد عند راسين هذا المغزى الخلق واضحاً تسخر له حوادث المأساة ،
فضعفاء الإرادة ، وعباد الشهوات والأهواء يجب أن يصابوا بأوخم العواقب ،
نرى ذلك فى مأساته المشهورة (أندروماك) . فبيروس ابن أخيل ملك اليونان
الذى هزم طرادوه وقتل هكتور وأمر أرملة أندروماك وابنها يقع فى حب أسيرته
ويتنكر لحبيبتها وخطيبته هرميون ، وهرميون يستبد بها الحقد على أندروماك
مناقستها ، وتستبد بها الغيرة فلا تصفى لصوت أوريسست الذى دلّ على حبها . أما
أندروماك : أرملة هكتور فلا تبادل بيروس المنتصر الحب ، وتظل وفية لذكرى
زوجها . وبطالب اليونان بقتل ابن هكتور ، ولكن بيروس يتصدى لحمايته لعل
أمه أندروماك ترضى عنه وتحبه ، لقد أنساه الحب الواجب ، وتنكر لحبيبتها الأولى
وأعمته الشهوة عن صوت النذير حين مهدته هرميون ، وحين حذرته أستاذه من
غدرها ، لأنها حرصت أوريسست الذى يحبها حباً جما على أن يقتل بيروس فى المبد

وهو يعقد قرانه على أندروماك ، وقد نفذ أمرها ولقي بيروس العاشق الذي ترد في حبه ولم يرع حق الوفاء لوطنه أوحبييته مصيره الشنيع ، ولما سمعت هرميون بقتله — مع أنها هي المحرصة على ذلك — انتحرت ، ولما سمع أوريسست بانتحارها جن . إن المغزى الخلقى الذى أرادته راسين هو أنه يجب أن يقهر الإنسان على الأهواء والنزوات وأن يكون قوى الإرادة يقاوم شهوات النفس ، ويخضع الحب لعزيمته . إن بيروس البطل الذى خاض غمار الحروب وانتصر على طروادة لم يستطع الانتصار على نفسه ونداء قلبه وشهوة جسمه فيجب أن يقتل ، وإن هرميون التى هجرها حبيبها وتركها فى قصره ذليلة مهانة مزدراة ولم تسمع لصوت الكرامة يجب أن تنتحر ، وإن أوريسست الذى لم يفكر إلا فى امرأة لا تحبه ويرتكب جريمة القتل . قتل الملك المنتصر فى المعبد المقدس يجب أن يحزن . أما أندروماك الشريفة الوفية فهى التى توجت على عرش اليونان إذ عقد عليها بيروس قبل أن يقتل — هى المرأة الفاضلة التى يجب أن تجزى خير الجزاء .

أجل ! لقد كان هؤلاء الأسانذة العظام متملكين ناصية البيان ، قد رين فى فئهم ، خففوا من وطأة الدرس الأخلاقى ، بيد أنه هناك فى كل مسرحية ملهامة أو مأساة . ولقد غالى من أنى بعدهم فى القرن الثامن عشر فى رسالة الأدب الأخلاقية غلواً شديداً . لقد كان الأديب فى القرن السابع عشر أشبه شئ بـ رجل الدين الذى يكشف عن الحقائق العليا للإنسان وقلبه ، أو بالعالم الذى يعرض فى هدوء ما اكتشفه ، ويعرض نتائج تحليلاته للقلب الإنسانى . بيد أن انتشار الثقافة بين الطبقة الوسطى فى القرن الثامن عشر جعلت الأدباء يحورون فئهم بحيث يزيد فى معلومات هذه الطبقة ويهديها ويهديها إلى الطريق المستقيم^(١)

ولقد كانت هذه المبالغة فى رسالة الأدب الأخلاقية من الأسباب التى أدت

(1) Van Tieghem. p. 115.

إلى قيام حركات تناهضها وتطالب باستقلال الأدب كأصحاب مذهب الفن للفن .
ولست الآن بسبيل المفاضلة أو الموازنة بين المذهبين وحسبى أن أقرر أن الأدب
يجب أن يكون ممتعاً ونافعاً معاً بشرط ألا نبالغ في نفعيته ونجمه أكثر مما يطيق
لأن الغلو في كل شيء غير مقبول ويخرجه عن طبيعته حتى الأدب .

٨ - بقى من تقاليد المدرسة الاتباعية في المأساة المحافظة على أسلوب خاص
في الإنشاء . فالمأساة لا بد أن تكون شعراً ، ولم يفكروا مطلقاً في أن يكتبوها
نثراً ، وهم في هذا يتشبهون بالإغريق أولاً في مآسيتهم التي تركوها ، وفي القواعد
التي قررها أرسطو في كتابه الشعر وتشريعه للمأساة ، ويتشبهون على الأكثر
بشعراء الرومان في عصرهم الذهبي عصر الإمبراطور أغسطس . لقد ظن كل واحد
من أدباء المدرسة الاتباعية نفسه خليفة لفرجيل أو أوفيد وعلى الأخص خليفة
هوراس ، واعتقدوا أن علاقتهم بالعالم ، ومثانة مركزهم في المجتمع يجعل وجه
الشبه قريباً جداً . ولقد حاولوا أن يصوغوا شعرهم طبقاً لما قرره النقاد عن الشعر
في عصر أغسطس . ولم يحاولوا التجديد بل رأوا أن القدماء قد قرروا الأنواع
والأسلوب والمجازات والاستعارات دفعة واحدة ولا سبيل إلى التجديد أو التنوير ،
وكل ما فعله علماء النهضة Renaissance أنهم فسروا ما وجدوه ^(١) .

إذا تمدثوا عن فكرة أو عاطفة عمدوا إلى الوضوح ، وتناولوا من الأفكار
ما تستطيع جمهرة الناس فهمه بسرعة ، ولم يعمدوا إلى الإشارة والرموز ، أو الكلام
الغامض . لقد كان شعرهم دقيقاً ، وممانيتهم ظاهرة واضحة لا تحتمل تأويلاً ، وما
تقرره هذه المعاني تقرره كاملاً غير منقوص . كان شعراً قوياً ، مباشراً يهدف إلى
الغرض بدون التواء ، ليس فيه غموض مطلقاً ، وتشعر بأنه كوسيلة للتعبير شعر
قاطع كالسيف ، مصقول لماع ، براق ، محدد التفاصيل ^(٢) .

(١) Modern English Literature. by. G. H. Mair and A. C. Ward. p.90

(٢) المصدر السابق ص ٩٤ .

ولقد بلغ من دقتهم في اتباع القواعد المرسومة أن حددوا عدد الأبيات التي تحتويها كل مسرحية فهي تتراوح بين خمسة عشر ألف بيت وثمانية عشر ألفاً ، ولا تقل فصول المسرحية عن خمسة ، وحددوا لكل فصل ما يجب أن يشتمل عليه ^(١) .

ومن أهم مزايا أسلوب تلك المدرسة البساطة في التعبير ، واختيار الكلمات بدقة وحذر ووضعها في المكان المناسب ، وإحكام القافية في الشعر ، بحيث ينتهي عندها المعنى . وينصحون بالتأني ، وإعادة النظر مرات في الإنتاج الأدبي حتى يأتي أدنى إلى الكمال ؛ لأنهم لا يؤمنون بالموهبة الطبيعية وحدها ويقول بوالو ناصحاً: «أعيدوا النظر فيما تكتبون على ضوء الصناعة ، اصقلوه بلا انقطاع وأعيدوا صقله ، اضيفوا حيناً ، واحذفوا أحياناً . . . لا بد أن يكون كل شيء في مكان لائق » ^(٢) كما أنهم يدعون إلى التركيز والإيجاز والوضوح ، وعدم الحشو بالتفصيلات المملة ، بل يهدفون إلى التعبير عن الغرض بأقصر عبارة فيقول بوالو : « لا تحملوا أنفسكم عناء تفصيل غير مصيب فكل حشو أو تطويل تافه كرهه ، يلفظه في الحال كل عقل وافر . إن من لا يعرف الإيجاز لأجهل الناس بالكتابة » ^(٣) .

هذا وشعرهم موزون مقفى من وزن خاص ، وكل سطرين يشتركان في قافية واحدة تنتهي عندها الجملة ، وهذا قريب من فن الرجز العربي ، وهو يمثل الشعر

Van Tieghem, 55-60. (1)

(٢) فن الشعر لبوالو من ترجمة حسيب الحلوى — التشيد الأول — انظر الأدب

الفرنسي ص ٢٤٠ .

(٣) المصدر السابق ص ٢٣٨ .

نعماً وانسجماً ، وقوة ، فليس كالشعر المرسل الذي أنشأ به شكسبير مسرحياته ، وإن كان يحد من حرية الشاعر وتصرفه .

* * *

ولعلنا بما قدمنا نكون قد أعطينا صورة واضحة عن المدرسة الاتباعية والمسرح الاتباعي وتقاليده ، ويجدر بنا قبل أن نختم الكلام عن المأساة الاتباعية أن نلخص بعض المسرحيات المشهورة ليتين منها خصائص هذه المدرسة ، ولو كان المقام يتسع استقفاها كاملة حتى لا يذهب التلخيص بجمالها وإظهار مميزاتها

مأساة السبر Le Cid (١) لكورني :

وقعت حوادث هذه المأساة في أشبيلية أواخر القرن الحادى عشر فى ساحة من ساحات المدينة ، ثم فى دار كنت جرماس ثم فى قصر الملك . وأهم أشخاصها : دون دياج أبوردريك ، وكنت جرماس أبوشيمين ، وردريك حبيب شيمين ، وشيمين خطيبة ردريك . والدوق فرناند الأول ملك قشتالة ، والدوق سانش منافس ردريك فى حب شيمين ، وصربية شيمين ، وابنة الملك .

وموضوعها الصراع بين الحب والواجب . فقد كان من المقرر أن يتزوج ردريك بشيمين ولكن حال دون إتمام الزواج لظمة الكونت والد شيمين للدوق دياج والد ردريك ، وانتقام ردريك لأبيه ، بقتله الكنت والد حبيبه ، وأتى لها أن ترضى به بدلاً بعد أن أفقدها والدها الحبيب .

فى الفصل الأول ترى دون دياج والدردريك يأتى ليخطب شيمين ابنة

(١) مقتبسة من رواية الكاتب الأسباني دى كاسترو ١٥٦٧ — ١٦٣٠ وروايته هي Les Enfance du Cid والسيد فى رواية كورني هو رودريك وهو بطل الرواية .

السكرتير جرماس لولده ، ويوافق والدها على الخطبة وتبنى المربية سيدتها شيمين بهذا النبأ السار ؛ لأن شيمين كانت وردريك في غرام عنيف ، وما أن سمعت النبأ حتى طار قلبها فرحاً ، بيد أنها خشيت أن تحسدها الأقدار على نعمتها ، وتختلف الأيام ظنها .

ثم يقع ما يودي بهذا الأمل الفضي ، حيث عين الملك الدوق دياج والد وردريك صديقاً لولي عهده ، فما أن سمع السكرتير جرماس والد شيمين بهذا حتى استشاط غضباً ، لأنه كان يرى نفسه أولى بهذا المنصب وهو القائد المحنك الذي لم يغلب في حرب قط ، وسليل الأماجد النبلاء ، فلما التقى بالدوق دياج سخر منه وتمسأى عليه ، وحط من شأنه ومن مواهبه ، وأنه لن يقدم لتلميذه شيئاً ، وأخذ يستثيره حتى ردَّ عليه رداً قاسياً : بأن الملك لم يحتره لأنه ليس أهلاً لهذا المنصب فلطمه السكرتير لطمة عنيفة على خده ، فامتشق الحسام ليرد عن نفسه العار ، بيد أن شيخوخته خاتته فضي منهزماً كدقيقاً مشيعاً بسخيرية السكرتير وازدرائه وذهب إلى ولده وردريك يشكو له ، ويدكره بالشرف وبطابة بالثأر ومحو العار « اذهب وامتحن شجاعتك إزاء متكبر جبار ، فالدم وحده هو الذي يحو هذه الإهانة بيد أني لا أخدعك ولا أمنيك ، فأنا أندبك لقتال رجل يخشى جانبه ... يحمل الهول والفرع أينما كان إلى جيش كامل ، وكم رأيت من كتيبة يبدها بأسه »

وحين يعلم وردريك أنه أنتدب لقتال والد حبيبته شيمين يتردد قليلاً فيلهب حماسه : (انتقم لي ، انتقم لنفسك ، لتسكن جديراً بأب مثلي) ويطول تردد وردريك بين واجبه في أخذ الثأر لأبيه ، ومحو العار الذي لحقه ولحق أسرته ، وبين حبه لشيمين ، وكيف يمكن أن ترضى عنه إذا قتل أباه ، وأخيراً يخرج من تلك المعركة النفسية بانتصار الواجب على الحب ، لأنه مدين لأبيه بكل شيء .

وفي الفصل الثانی يذهب ردریک إلى السکنت ؛ ويناقشه في الإهانة التي ألحقها به وبأبيه بتلك اللطمة المملونة ، ويطلب مبارزته في صلف وكبرياء ، فيقول السکنت في عنجهية واعتداد بنفسه . أنقيس نفسك بي ؟ أني لك هذا الصلف ، أنت الذي لم يسبق لك أن انتضيت سيفاً ؟ فيرد ردریک : أجل ! إني من هؤلاء الذين يريدون أن يبدءوا تجاربهم بضربة أستاذ حاذق . إن سواي يطير فؤاده شماعاً لما يحيط باسمك من ضجيج ، يمد أن بين جوانحي قلباً شجاعاً يزيدني قوة وبأساً ومضاءً ، وإذا كنت لم تغلب فما أنت بعمتنع عن الغلب .

وهنا يعجب السکنت بتلك الخلال الكريمة ، ويكبر في الفتى اليافع هذا التطاول الجريء ، إنه حقق أمله فيه حين قبله زوجاً لابنته ، ولكنه يرجوه أن يحقن دمه لأنه ليس كفتاً لقتاله ، وهو القائد المحنك الذي انتصر في كل معركة وأن قتل مثله لن يضيئ شيئاً من الفخر على السکنت ، لأنه فتى غير مجرب لا خبرة له بجمل السلاح ، وأنه يدخره زوجاً لابنته ؛ ولكن هذا الكلام المرسوم لا يزيد رoderیک إلا إلحاحاً في طلب النار ، وإنجاز المبارزة ، ويستثير السکنت بأنه يخشى أن يموت على يديه فيقول له هذا : هيا ! إنك تؤدي واجبك ، وإن ولدأ تحلوه الحياة بعد أن يمتحن شرف أبيه لزمين المروءة وضيع .

ويعلم الملك النبأ فيأمر لما أصاب الدون دياج أحد المقربين إليه ، والمشهور بجلال ماضيه ، وهاله أن يرتضى السکنت الاعتذار للشيخ الجليل ، فإذا التمس له أحد أفراد الحاشية العذر بأن الاعتذار ثقيل على نفسه وهو الفارس المنوار الكريم ، أبي الملك سماع تلك الحجة .

وبينما الملك وحاشيته في تلك المناقشة يصل الخبر بأن رoderیک قد أصاب من السکنت مقتلاً ، وتقدم شيمين إلى الملك مطالبة بالقصاص والنار ، ويدخل دون دياج ملتمساً من الملك الرحمة والمفو عن ابنه الذي ثار لكرامته . (وهذا يضيئ

كورتى على مقام الملك بهذه المناسبة هالة من الأبهة والإجلال . ويظهره بأنه صاحب الحول والطول ، وأنه موئل العدالة والحكمة ورمز الذكاء والهيبة — وكان هذا من تقاليد المدرسة الاتباعية ، ولا سيما بعد أن تولى لويس الرابع عشر شئون الملك ، وركز السلطة كلها فى يديه)

تطالب شيمين بالعدالة وتقول : عاقب يا مولاي هذا الشاب الجرىء على تطاوله ، لقد كسر أيها الملك عضادة صولجانك ، وهدم ركناً من أركانك ، لقد قتل أبى . دون دياج : لقد ثار لأبيه .

شيمين : على الملك أن يحقن دماء رعاياه .

دون دياج : ما كان للانتقام العادل أن يجازى بالعقاب .

وتأخذ شيمين فى وصف ماحل بأبيها ، ذلك الذى طالما ربح المارك للملك وهزم أعداءه ، وتطالب الملك بالألّا يسمح بحرق النظام ، والألّا يتعرض الأبطال الشجعان لضربات التهورين من غير أن يحل بهم العقاب ، فإن ذلك يخفف حماسة الدائبين على خدمته ، ويهون من أمرهم ، فتخف شجاعتهم ، وتفتقر حدتهم فى الدفاع عن ملكه ، وتنادى الملك قائلة : « ضح به لا من أجلى ، بل من أجلك ولصيانة تاجك ، ومن أجل رفعتك ، ومن أجل نفسك » .

فيقترى الدون دياج يدافع بحماسة ، ويشيد بتأريخه المجيد ، وما أكسبه للملك فى الماضى من أمجاد ، ثم يدافع عن ابنه ، وأنه لولا وهن جسمه وضعف شيخوخته لقام هو بمبارزة الكنت ، ولكنه استعـار ذراع ولده الشاب ، وأنه هو وحده الذى يستحق الجزاء إذا رأى الملك أن غسل المار ومحو الإهانة مما يستوجب العقاب ، ولكن على الملك أن يحتفظ بهذه الذراع الفتية التى تستطيع أن تقيد ويقول : « أرض بدى شيمين ، أنا قانع بجزائى فلن أقاوم ، سأموت راضياً إذ أموت شريفاً ، ولن أشكو قساوة الحكم » .

وفي الفصل الثالث يظهر دون سانش وهو فارس يحب شيمين وينافس ردرىك في هذا الحب بيد أنها لا تمطف عليه ولا تبادله ذلك العشق ، فيعرض عليها أن ينتقم لها ، واسكنها ترفض أن تنصفها غير عدالة الملك . ثم تخلو إلى صريبتها ، وتسرى إليها أنها لا تزال تحب ردرىك على الرغم من جريمتها الشنعاء ، وتطول المحاورة بين شيمين وبين صريبتها في شأن ردرىك وأنها على الرغم من حبها عازمة على الانتقام منه فما كان لهذا الحب أن يقف في سبيل الواجب ، وهنا يقاها ردرىك ، ويعرض عليها رأسه ، وأنه مستعد أن يضحي في سبيل إرضائها بحياته ، ويقدم إليها سيفه لتضربه به ضربة تريجه من عذابه وتستريح نفسها بها .

ويخبرها ردرىك بذلك الصراع النفسى العنيف الذى تعرض له حين هم بشاره ، ذلك الصراع بين حبه لها ، وواجبه حيال أبيه « لقد خيل إلى وأنا موزع بين إسخاطك والسكوت على الضيم أن كفة جمالك كادت ترجح ، لولم أضع في الكفة الأخرى أن المنهاون بالشرف غير جدير بك ، وأنه بالرغم من المكانة التى أتمتع بها في نفسك ، فإن من أحببني كريماً سيقولون ليثماً ، وأن في الإصغاء لصوت حبك ، والانصياع لهتافه إنقاصاً لقدرى لديك وزرارة بمنزلتى عندك » لقد جئت لأقدم لك دى ، بعد أن أدت واجبي نحو أبى ، لقد فعلت ماوجب ، وهأنذا أفعل مايجب . »

وترد عليه شيمين بأنها على الرغم من حنقها وسخطها عليه لا تستطيع أن تلومه على تجنبه الدنيا ، وتقول : مهما تهج آلامى فلن أؤثيك أبداً ، بل سأبكي شقاوتى . . . لم تقم إلا بواجب الحر النبيل ، بيد أنك هديتني كذلك إلى أن أؤذى واجبى . لقد تأثرت لأبيك ووطدت دعائم مجده ، وحرى بي أن أصرف همى إلى مثل هذا الواجب ، على أن أكره نفسى فأدعم جاهى وأثأر لأبى ، وأسفاه ! على أن أفقدك بعد إذ فقدته ، إن هذا الجهد دين للشرف في ذمة

الحب . . . ومهما يحدثنى حبنا موصياً بك ، حذراً عليك ، ففروءى يجب أن تكون كفاء مروءتك ، لقد كنت فى الإساءة إلى جديراً بى ، فعلى أن أسمى فى هلاكك لأنكون أهلاً لك .

ويطول الحوار بينهما ، وهى ترفض أن تقتله هكذا من غير مطاردة وفى معركة يستسلم فيها ، وهو يلح عليها أن تقتله بيديها ، ولكنها تأبى ذلك كل الإباء ، وتطلب منه أن يخرج على عجل مستخفياً حتى لا يفضحها فيعلم الناس أنها آوت فى بيتها قاتل أبها ، فيودعها وداعاً حاراً ويخرج .

ثم ينتقل الحوار بين ردرىك ووالده ، فوالده يثنى على بلائه ، وأنه جدير بينوته ويقول : « يا عماد شيخوختى ، وبافىض سعادتى ، المس شعرى الأبيض الذى أعدت إليه عزته ، وتقدم فقبل ذلك الخد الذى محوت بشجاعتك ما أصابه من إهانة » .

ردرىك : إن شرف هذا يعود إليك ، ولم يكن بوسعى أن أفعل أقل من هذا ، أنا الذى انحدرت من صلبك ، وغذيت بمنايتك . ولكن إيدن لياسى أن ينطلق فى حرية ، لقد حرمتنى ذراعى التى ثارت بهالك روحى المجيدة التى وجهتها إلى حبنى — لقد أعدت إليك كل ما أنا مدين به لك دون دياج : أرفع رأسك عالماً بثمرة نصرك ، لقد منحتك الحياة ، وأنت رددت إلى الشرف ، أطرد من فؤادك الباسل مظاهر الضعف ، ليس لنا غير شرف واحد ، والنساء فى الدنيا كثير ، ما الحب إلا لذة ، أما الشرف فواجب .

ردرىك : أراك تدفعنى إلى العار بالنكول عن حبيبتى . إن الفضيحة متشابهة ، وهى تنبع على حد سواء المحارب الجبان والماسق الخوان ، لا تمس وفائى بسوء أبداً . . . إن فى الموت الذى أنشد لأهون العذاب بعد أن

عجزت عن امتلاك شيمين وعن فراقها .

دون دياج : لم يئن لك بعد أن تنشد الموت ، إن أميرك وبلادك في حاجة إليك .
وها هو ذا جيش المغاربة يقف على الأبواب يوشك أن يدخل بلادنا ،
واقعد جاءني خمسمائة فارس حين سمعوا بالإهانة التي لحقت بي ، يريدون
أن يثأروا لما أصابني ، ولكنك سبقتهم إلى هذا ، فقد هم إلى سامي
الشرف ، وتقدم إلى الموت الذي تريد في ميدان الوغى ، واجعل ملكك
يدين بسلامته لموتك ، لا بل 'عد' إلينا يكلل جبينك النصر ، فستمنحك
شيمين حينئذ عفوها ورضاها وحبها .

وفي الفصل الرابع يهزم ردريك العرب تحت أسوار أشبيلية ، ويعود مظفراً ،
بعد أن أسر من أعدائه عدداً كبيراً ، وقد لقبوه بالسيّد — وهى كلمة السيّد
العربية محرفة — ويروح يقص على الملك أخبار المعركة ، ويزى الملك يريد أن يبلو
حب شيمين التي تفاهى إليها خبر انتصار ردريك فيزعم الملك أن ردريك قد هلك
في نهاية المعركة بعد أن حقق النصر لبلاده فيغمى عليها ، حتى إذا عادت إلى وعيها
وافقت على أن يتولى دون سانش مبارزة ردريك ليقصص لها من مقتل أبيها ،
وقد وافق الملك على هذا بشرط أن تكون زوجة الغالب .

وفي الفصل الخامس زى رودريك يودع شيمين ويصرح لها بأنه لن يدافع
عن نفسه ، وأنه سيمكن خصمه من قتله ، فتتوسل إليه ألا يفعل لأنها
ما تزال تحبه ، ويأبى هو إلا أن يفعل ، فتقول له : « دافع عن نفسك وأنقذنى
من دون سانش ، وإذا خرجت مظفراً من المعركة كفت لك »

وبهذا يخرج من عندها قوى العزيمة ، مملوءاً بالأمل ، وتدور المعركة طبعاً
خارج المسرح ، ويظهر دون سانش فإذا رآته شيمين ظلت أن حبيها قد قتل
فيمتلأها اليأس والخيبة ولكن الملك يطمئنئها على حياتها ويخبرها أنه انتصر على

خصمه واستبقاه حياً سليماً ، ويدعوها إلى العفو عنه ، لأنه سيعود مرة أخرى لمحاربة العرب ، وسيعود منتصراً ، وأنها تستطيع أن تزوجه متى كفكف الزمن دموعها وضمد جراح قلبها الحزين على أبيها .

وفي الرواية شخصيتان ثانويتان هما ابنة الملك والمربية ، أما ابنة الملك فقد أحببت ردرىك ، ولكنها وجدت الفارق بينهما في المنزلة كبيراً فغلبت العقل على العاطفة ، وإن بقيت تتبع أخباره ، وتعطف عليه . أما المربية فإنها كانت هناك لتبثها سيدها مكنون فؤادها ، وتجيّب بلا أو نعم .

ولعلك رأيت من هذا الملخص خصائص المأساة الاتباعية ، فالشرف مقدم على الحب ، والاستسلام للحب عنوان الضعف والخور ، والبطل يجب أن تهيأ له الظروف لينتصر دائماً ولو كان غير مجرب ، ينتصر على الكنت جرماس القائد الشجاع ، وينتصر على جيش العرب الأقوياء ، وينتصر على دون سانش ، وينتصر على قلب شيمين الثائرة الحزينة .

ورأيت كذلك هذا الحوار الطويل بين الأب وابنه حين أخذ يحرضه على الثأر ، وبين شيمين ومربيته ، وبين ردرىك وشيمين ، ورأيت خصائص كورنى رجل القانون في مرافعاته الطويلة : مرافعة دون دياج في دفاعه عن نفسه وعن ابنه ، ومرافعة شيمين أمام الملك في مطالبتها بعدالة القصاص . ورأيت كذلك هذا التحليل النفسى العميق لعواطف ردرىك وتردده بين الواجب والحب ، وعواطف شيمين وتوزع قلبها بين الواجب والحب ، وعاطفة دون دياج نحو ابنه . ثم رأيت كيف يشيد كورنى على لسان أبطاله بالخلال النبيلة ، فالكونت يثنى على سجايا ردرىك ويمجد فيه العزيمة والبأس والشجاعة على الرغم من أنه يبنى منازلته والثأر لأبيه ، ويقول على لسان ردرىك وهو يلح على شيمين أن

تقتله » بأن من أحبني كريماً سيقولوني لثيماً ، وأن الإصغاء إلى حبك والاستماع إلى هتاف قلبي سيخفض قدرى عندك ومنزلاتي لديك »

وهذا هو الدرس الأخلاقي الذي هدف إليه كورني ، كان يهدف إلى تجميع البطولة ، والخلل الحميدة ، وازدراء الضعف والخور والتردد . ولعلك رأيت أن اللون المحلى والتقاليد والعادات والبيئة لا أثر لها في المأساة ، وأنها لم تمن كورني قليلاً أو كثيراً ، وإنما ركز مسرحيته في تحليل العواطف : غريزة الحب ، نخوة الشرف ، بر الآباء ، وفاء الأبناء ، احترام الملوك ، الدفاع عن الأوطان . لقد كانت المأساة دراسة لمشكلات نفسية في إطار قصة عليها مسحة من التاريخ وليست تاريخاً في الواقع ، تتضارب فيه المصالح والعواطف والآراء وتتخرج المواقف ويكفهر الجو . لقد قوى كورني العنصر الإنساني في مأساته ، وحذف الفضول . ولعلك لاحظت أن بعض المناظر العنيفة لم تمثل على المسرح كقتال الكنت لردريك ، وقتال ردريك ودون سانش ومحاربة ردريك المغاربة ، كما أنك لاحظت قلة أشخاص الرواية .

لقد وضعت مسرحية (السيد) قوانين المدرسة الاتباعية في صور عمالية ، ومع هذا فقد كان لكورني شخصيته المستقلة في رواية السيد وفي غيرها ، وخرج مراراً على قوانين تلك المدرسة وضاق بها ذرعاً ، فهو يجزأ طمة الكنت جرماس للدون دياج على المسرح ، وبأثنى ببعض الشخصيات الثانوية التي لا تؤثر في العمل ، فحب الأميرة ابنة الملك لردريك لا يقدم في سير العمل ولا يزيد في تمضيد فكرة المأساة ولا في توضيح مواقفها .

» لقد حتمت النظريات أن يكون المأساة مغزى أخلاقي ، أما كورني فرأى وحده أن الغرض من المسرحية هو اللذة والسرور ، ورأت النظريات أن البطل يجب ألا يكون مجرمًا آثمًا ، وترى كورني في مسرحية أخرى يدافع عن كليوباترة

ويرى أن الإرادة السيئة ذاتها تخدم المأساة ، ويعارض كورنى نظرية الموافقة التاريخية ، ويرى أن الحقائق ولو لم توافق التاريخ ملائمة للمأساة ما دامت في حدود الممكن ، ويرى أنها قادرة على إثارة عواطف النظارة بقوة . وتحم النظرية التزام قانون الوحدات الثلاث ، ويوافق كورنى على ذلك ولكنه يرى في التزامها تضيقاً شديداً على حوادث الرواية ، وأنهى باللائمة على واضعى هذا القانون — يلتزمه في رواية السيد كما رأينا — فإن حوادثها تقعدى حدود الزمان والمكان — ونسمح النظرية بأن يحتمل الحب مكاناً مرموقاً على المسرح ويرى كورنى أن الحب عاطفة مثقلة بالضعف ، وأنه لا يصلح أن يكون العاطفة المسيطرة في مأساة تزخر بالبطولة ؛ ويطلب أرسطو أن يكون البطل مزيجاً من الضعف والقوة والفضيلة والأخطاء ، ولكن كورنى يأبى أن يكون بطل المأساة وسطاً بين الفضيلة والذيلة ، فإما فاضل جداً أو سيئ جداً . ووحدة النغم لدى النظريين قانون صارم ، وقد سمح كورنى بأن يخالط في بعض مسرحياته بين الجد والهزل ، والحزن والفكاهة .

ومن هنا نرى أصالة الفن لدى كورنى وقوة شخصيته ، ومع العلم أن قواعد تلك المدرسة لم تستقر نهائياً ، وتأخذ صيغتها المعروفة إلا بعد كورنى على يد راسين ومن أتى بعده .^(١)

أمر المدرسة الاتباعية :

(١) وكما كنت أود في هذا المقام أن أخلص إحدى مآسى (راسين) حتى تكون أمامنا صورة واضحة جلية عن المآسى الاتباعية ، ولكن طبيعة هذا

الكتاب لا تحمل الإطالة ، وحسبى تلك الإشارة العابرة التى تلخصت فيها رواية (اندروماك)^(١) .

وإذا كانت طبيعة (كورنى) وعبقريته قد حالتا بينه وبين الخضوع المطلق للتقاليد المدرسية الانباعية وقوانينها فى المأساة ، فإن راسين هو ممثل هذه المدرسة بكل ما فى هذه الكلمة من معنى ، فعلى يديه استقرت قواعدها ، وهى تدين لمآسيه أكثر مما تدين لتماميم (بوالو) لأن الأدباء والقراء والنظارة رأوها مطبقة بدقة عجيبة : فى بساطتها من حيث الموضوع والشخصيات ، وخلوها من الحوادث الكثيرة واللون المحلى ، واهتمامها بالفكرة وتحليل الأهواء ، حتى لقد أجمع النقاد على أن راسين قد بلغ حد السكالم فى إنتاج المدرسة الانباعية ، ولقد حاول كثير من المعجبين به أن يقلدوه فجاء إنتاجهم وسطا لا هو بالمالى ولا هو بالدون ، كما أن هؤلاء الذين أرادوا منافسته عدوا مجددين ، وكان تجديدهم خجولاً ، بل لم يجرؤ أحد فى الواقع على أن يمس أصول المأساة ، وكلها كانت محاولات لتعديلات طفيفة فى الجزئيات ، تتصل بالتحليل أكثر مما تصل بالقابل .

Critique وكان فولتير^(٢) فى القرن الثامن عشر حاملاً لواء النقد ، وزعيم أصحاب المبادئ الأدبية ، وكان إعجابه براسين إعجاباً كاملاً لا يحذيقول : « ربما كانت (أثالى Athalie) — وهى إحدى مآسى راسين المقتبسة من التوراة — أحسن ما أبدعه العقل الإنسانى »^(٣) ويقول : (راسين هو أقرب شعرائنا إلى السكالم)^(٤)

(١) انظر ٩٤ (٢) ولد فولتير بباريس فى سنة ٦٩٤ وتوفى بها فى ٣٠ مايو سنة ١٧٧٨

وكان صاحب إنتاج ضخم فى كل فنون الأدب ، كما كان من أصحاب العقول العملية حيث اشتغل بالتجارة والصناعة فصار من أصحاب الثراء ، وكان من دعاة التحرر وبفضل تعاليمه قامت الثورة الفرنسية .

(3) Discours Historique et Critique à Propos des Guébres.

(4) Lettre à L'Academie française à Propos d' Irène.

لا بل يقول أكثر من هذا : « تفوق راسين كثيراً على الإغريق وعلى كورنى في تفهم الأهواء ، وبلغ من حلاوة الشعر وجمال اللفظ غاية الغايات » ^(١).

ومعنى ثنائه على راسين أنه لا يزال يتطلب من المأساة أن تحاطب القلب قبل كل شيء ، وأن عاطفة الحب لا تزال هى المسيطرة على المأساة ، وأن يصور الأديب الموقف الحزين لأم فقدت ولدها مثلاً ، وغير ذلك من العواطف الطبيعية ، بل يعنى أنه لا يزال مؤيداً لقانون الوحدات الثلاث لا تبعاً للتقاليد بحسب ، ولكن لأنها فى رأيه أدنى إلى الطبيعة ، فوحدة العمل تجعل الاهتمام مستمراً ، ووحدة المكان لأن العمل الواحد لا يمكن أن يجرى فى عدة أماكن ، وأما وحدة الزمان فلا أنه يستحيل على الشاعر مادياً أن يضع أمام أعين النظارة ما يجرى فى خلال خمسة عشر يوماً تفصل بين فترتين من العمل مثلاً . ويرى أن العمل يجب ألا يتجاوز ثلاث ساعات ، ولكن هذه الساعات الثلاث يمكن أن نصلح على أنها أربع وعشرون ساعة ، والوحدات تؤكده البساطة التى تمتاز بها المأساة أما الشعر فليس ثمة شك فى وجوب الاحتفاظ به فى المأساة ، لأنه يجعلها غاية فى الجمال ، وذلك لأن الشعر الجميل يتضمن عدة سمات خلقية وثقافية ضرورية جداً للعمل الأدبي الممتاز ^(٢).

ولكن على الرغم من أن فولتير وأدباء القرن الثامن عشر احتفظوا بإجلالهم للمأساة الانبعاثية ، ودافعوا عنها ، وأنشؤا كل الثناء على أسانئها ، فإن فولتير كان فى طليعة الذين أدخلوا تعديلات كثيرة على تلك القوانين الانبعاثية .

ولما كان المرء لا يستطيع أن يبتدع إلى ما لا نهاية لا فى العواطف الكبرى ولا فى المواقف ، فعليه من ناحية أخرى أن يجدد فى الفن الأدبى ، ولذلك رأى فولتير : —

(1) Le Siècle de Louis XIV. 2, p. 44.

(2) Discours historique et Critique à Propos de Don Pèdre , voir aussi Van Tieghem. p. 123-124.

(١) أن يحتل التمثيل والحركة المنزلة الأولى في المأساة ، وإذا كان لا بد من عقد ثانوية وقصص استطرادية لغنى بها موضوعاً بسيطاً فقيراً في ذاته فيجب أن تكون في صورة حوادث لا في صورة أخبار تلتقي . . . هذه المواقف يجب أن تكون جريئة حاسمة معدة بالمناظر ، فقد كانت الغلطة الكبرى في المأساة الاتباعية كثرة ما بها من الأخبار والخطب ، والقطع الاستعراضية ، وطول الحوار . يجب أن نحذف الأصفياء الذين لا فائدة من وجودهم على المسرح ولا نبقى إلا الشخصيات الرئيسية . ودعا فولتير إلى اقتباس العواطف القوية ، ونعى على المدرسة الاتباعية (المبالغة في الرقة) ، وقد أعجب كل الإعجاب برواية يوليوس قيصر لشكسبير ، وعلى الأخص بموقف (بروتس) وهو يجمع إليه جماهير الشعب الروماني ويخطب فيهم خطبته المشهورة ، وهو لا يزال يقبض على خنجر مخضب بدم قيصر (١) .

(ب) أن نهتم بالمناظر أكثر من ذي قبل ، وقد عرض فولتير في مسرحيته (إنقاذ روما Rom Sauvée) مجلس الأعيان الروماني منمقداً وفي رواية تانكريد Tancrede نرى مبارزة بين فارسيتين ، وفي مسرحية سميراميس نرى شبح (نينوس) ، وفي مسرحية أخرى نسمع صوت مدفع . وكان يرى أن يتسع جو المسرحية ، ويكون نفخاً مؤثراً ويقول : « يجب أن نؤثر في الروح وفي العين في وقت واحد » (٢) .

(ج) وقد توسع فولتير في إطار المأساة ، فعالج موضوعات متنوعة ، واقتبس من الأدبين الإغريقي والروماني : (أوديب ، وبروتس ، ومقتل قيصر ، وأكتاف ويومي الصغير) كما اقتبس من تاريخ فرنسا الحروب الصليبية في زائر Zaire ، وحرب المائة عام في مسرحية أخرى ، بل ذهب إلى أهم شتى واقتبس من تاريخها ،

(1) Le Siècle de Louis XIV. Choq. XXXII.

(2) Epître dédicatoire de Tancrede.

ففي مسرحية (الزير Alzire) يذهب بنا إلى (بيرو) وفي (محمد) يذهب بنا إلى مكة وفي (Irène إرن) إلى القسطنطينية ، وفي غيرها يذهب إلى الصين L'orphelin de la Chine

وكان مغرمًا بعقد موازنات بين أشياء مختلفة ، كالموازنة بين المسلمين والمسيحيين وبين الأمريكيين والإسبان ، وبين الصينيين والتتار ، وبين السيخ والقدماء ، والفرس القدماء . (١)

(٥) وأخيراً يجب أن يكون للمأساة رسالة ، يجب أن تكون داعية للأفكار والآراء التي يراها الأديب أهلاً لأن تذاع بين الناس : الإنسانية الصادقة ، والديانة الواضحة المبسطة ، والتسامح السياسي ، والإحسان العالي ، واحترام القانون ، وطاعة الرعية للحكام ، وعدل الحكام وتسامحهم مع رعاياهم ، ومحو القوانين الظالمة . (٢)

هذه هي بعض التعديلات التي أدخلها فولتير في القرن الثامن عشر على المأساة الاتباعية ولكنه ظل مخلصاً لقواعدها العامة ، مدافعاً عنها ضد التيارات الجديدة ، وعلى الرغم من أنه عرف شكسبير في أثناء مقامه بإنجلترا التي مكث بها عامين ، وكان أول من قدمه إلى فرنسا في كتابه (رسائل فلسفية أو رسائل ~~عربية~~ الإنجليز) ، وفي مقدمات مسرحياته مثل بروتس ومقتل يوليوس قيصر ، إلا أنه ارتاع للاعجاب العظيم الذي أحرزه شكسبير لدى الفرنسيين لما نقلت أعماله إليهم ، وأخذ يقاوم سلطانه ، ويدعو إلى الرجوع للمأساة الاتباعية كما حددها راسين ، وإن كان ولا شك قد تأثر فيما أدخله على المأساة من التعديلات التي ذكرناها آنفاً بطريقة شكسبير . (٣) وسندكر فيما بعد أثر شكسبير في فرنسا

(1) Préface de Scythes.

(2) Van Tieghem. p. 129 et Notre Littérature Étudiée dans les textes 11. Par : M. Braunschvig. p. 207.

(٣) المرجع السابق ص ٢٠٦ هامش (٥) ، وص ٢٠٧ .

بالتفصيل وبحسبنا أن نقول هنا : إنه قد بذلت محاولات شتى في فرنسا لتحطيم تلك القيود التي فرضتها المدرسة الانباعية في المأساة ، وجاءت مدام دي ستيل تدعو إلى أدب جديد ثم جاء شاتوبريان ، ثم فيسكتور هوجو ، وقامت الحركة الإبداعية (الرومانسية) في القرن التاسع عشر ووضع هوجو عدة مسرحيات تطبيقاً عليها ، ولكن هذه الحركة لم يقدر لها الاستمرار في فرنسا ، ففي العام الذي أخرج فيه هوجو مسرحيته (رجراف) ١٨٤٣ أخرج بونسارد Ponsard مسرحية لو كويس Lucrèce وقابلها الجمهور بحفاوة بالغة ، مع أنها رجعة إلى تقاليد المدرسة الانباعية . وقد نصب بونسارد نفسه مدافعاً عن تلك المدرسة ضد المسرحية الإبداعية (الدراما) التي وضع هوجو قواعدها في مقدمة مسرحيته كرومويل ودعا إلى العودة للتقاليد الجميلة التي قررتها المأساة الانباعية : البساطة وتجنب الزخرفة ، والمجازات والخيال والموزانات الغليظة ، والمفارقات المضحكة وكل ما كان يدعو إليه هوجو لتمييز به (الدراما) ، كما دعا إلى المحافظة على قانون الوحدات ، وشك في اللون المحلي وفضل عليه مائة مرة صدق الأحاسيس والمواطف القلبية . ولم يعارض بونسارد في الواقع في الدراما ما دامت لا تتعدى حد النظريات ، وإنما كانت معارضة منصبة على تمثيلها ووضعها موضع التنفيذ ^(١) .

وهكذا رأينا إلى أي حد كانت جذور المأساة الانباعية عميقة في الأرض الفرنسية ، وأنها على الرغم من الرغبة القوية في نفوس الفرنسيين للتجديد ، وانصالحهم بالأدب الأجنبية الحديثة ولا سيما الألمانية والإنجليزية ، وإعجابهم المتزايد بمبقرية شكسبير وعظم إنتاجه ، ومحاولتهم تأسيس مدرسة حديثة هي المدرسة الإبداعية على يد مدام دي ستيل وشاتوبريان وهوجو — على الرغم من

(1) Voir. Preface des Etude antiques et Discours à l' Académie française et Van Tieghem. p. 103.

كل هذا بقيت المؤسسة التباعية عظمتها ، وأنصارها ، وبرهن الأدب الفرنسي حتى أواخر القرن التاسع عشر على إخلاصه وولائه لها . ولعل مرجع هذا إلى عظم النماذج الأدبية التي وضعها أساتذة تلك المدرسة ، ولأنها ابتدأت فرنسية خالصة . أما الحركة الإبداعية فذخيلة ، فالوفاء للمدرسة التباعية وفاء للعقلية الفرنسية والأدب الفرنسي فكان هذا العامل الوطني من الأسباب القوية التي دعمت مركزها وأبقت عليها ، ودعت عقلية متحررة مثل قولتير لأن يتنكر لشكسبير بعد أن أعجب به ، وصار ينتقص من قيمة عمله

٢ — على أن تأثير المدرسة التباعية قد تعدى حدود فرنسا إلى إنجلترا ، وقد لفتت أنظار الأدباء الإنجليز وكان أول من فكر في تلك التقاليد التي خلفها قدماء الإغريق والرومان هو دريدون (١٦٦٠ — ١٧٠٠) ، ووجد أن المدرسة الفرنسية التباعية لم تكن تطبيقاً دقيقاً لتمام القديم ، بل كان عليها الطابع الفرنسي ، وكانت تحويراً خاصاً بهم ، فكانت فرنسية ، وليست تباعية بالمعنى الصحيح^(١) . وقد حاول دريدون في القرن السابع عشر أن يوجه الشعر توجيهاً خاصاً : أى إلى الصحة في الأداء والتعبير ، ووضوح المعنى ، بيد أن قواعد المدرسة التباعية الإنجليزية لم تشرح إلا على يد ولش Walsh وقد جاء في رسالة أرسلها لبوب سنة ١٧٠٦ قوله : « إن خير الشعراء المحدثين هو من قربت لغته من تقليد القديم »^(٢)

ثم جاء بوب (١٦٨٨ — ١٧٤٤) ، وترجم هذه المدرسة التي اهتمت بالقالب وحده . لقد كانوا يرمون إلى السكال وعنصر السكال في نظرهم يكن في التعبير الدقيق لافي العاطفة الجياشة أو الفكرة الرائعة ، ويكن في النظام الذي يربط بين

(١) Wyatt. p. 103.

(٢) المصدر السابق نفس الصفحة.

أجزاء القصيدة وفي التعبير عن الفكرة ، ولم يروا في اختفاء العاطفة ما يفسد هذا الشعر ، بل ساروا وراء المنطق والعقل ^(١)

لقد حتمت عليهم النظريات الرجوع إلى الأدب القديم يستمدون منه الموضوعات ، بيد أن روح العصر التمس منفذاً للحرب فليجأت إلى قصائد التهمك اللاذع ، والتقليد الساخر ، حتى كان هذا النوع من الشعر هو طابع هذا العصر ^(٢) وكان شعر بوب قريباً من النثر : واستعمله في العلوم وفي النقد مثل قصيدته التي سماها (بحث في النقد) ، والتي بحث فيها النظم والقوانين الأدبية ، والنشاط الذهني الذي يحكم ويقدر ويشرع ، والذي يضم القواعد بعضها إلى بعض ، وكان أمام ناظره وهو ينظم هذه القصيدة هوراس الروماني ، وبوالو الفرنسي ، وقد سار معهما ، وأسلم نفسه لهما من غير تحفظ ، ولو أنه كتب ما كتبه في هذا البحث نثرًا لما فقد من قيمته شيئاً .

لقد ابتدأت الانبعاية الإنجليزية بالنقطة التي ابتدأ منها الفرنسيون ، وهي تقليد الطبيعة — وهذا ولا شك يوافق نظرية المحدثين — بيد أنهم يختلفون عنهم ؛ لأنهم يرون الطبيعة ممثلة في النماذج التي تركها القدماء من أغريق ورومان . ورأى بوب كما رأى أساتذة المدرسة الفرنسية أن اتباع القدماء عصمة من كل خطأ ، ولقد آثر التعميم في الأدب على الدخول في الجزئيات والعناية بالأفراد كما آثروا ، ورأى أن للأدب رسالة اجتماعية عليه أداؤها ، فكان لا يقدر الأثر الأدبي إلا بمقدار ما فيه من رجال فضلاء وأخلاق صالحة ، وكان لا يتسامح البتة في الخطيئة الخلقية ^(٣) . ولقد كان الأدب الانبعاي في نظرهم ديناً يرتفع بالأديب إلى سماوات الفضيلة إذا تعمد تقليد القدماء وأحكم تقليدهم ^(٤) .

(١) Legouis and Cazamian History of English Literature p. 718-719.

(٢) المصدر السابق ص ٧٢١ (٣) نفس المصدر ص ٧٢٣ (٤) ص ٧٣٨ .

ورأوا كما رأى الفرنسيون أن يكون الموضوع نبيلاً شريفاً ، وعنى (بوب) بهذا أن يكون فلسفياً إنسانياً عاماً (يصلح لكل الأمم في جميع الأزمنة) أى يتحدث عن العناصر الثابتة في الإنسان دون سواها . ولا شك أن الموضوع النبيل الشريف يحتاج إلى لغة شريفة ، إذ لا يحتفظ بوقاره إلا بها . على أنه لا يشجب الموضوعات القافهة أو البسيطة : إذ ليس المهم هو عدم إصالتها ، أو تفاهتها ، ولكن المهم — في نظره — هو اللغة المعبرة عنها ، فكلم من موضوع تافه ارتفعت به اللغة القويمة ؛ وعلى هذا يجب أن يكون الأسلوب دقيقاً صحيحاً قوياً مؤثراً ، وإلا فلن تسترعى أية فكرة مهما جلت أى انتباه . بيد أن نبالة اللغة وكرمها إذا تركا للاختيار كان ذلك منافياً للبساطة التى دعا إليها (بوب) ومدرسته ، وعلى هذا يرفض الشعر الاتباعى أن يعتمد — من ناحية البدء — على الكلمات والعبارات المألوفة التى تعبر عن الحياة النضة الحية . وعلى الرغم من نمو الطبقة الوسطى من الشعب وازدياد نفوذها نرى الشعر على يد هذه المدرسة ينجح إلى الاستقرارية ؛ لأن الأدب فى رأيهم يرمى إلى التميز ، ويعتمد على كل ما هو وضيع . وبهذا وجد ما يسمى بالمعجم الشعرى ، وهو مجموعة من العبارات والكلمات التى اصطلح الشعراء على أنها أنسب للشعر من سواها ، وعلى كل منهم أن يأخذ منها ما يريد للتعبير عن أى فكرة أو خيال أو صورة ، وبذا جاءت صورهم متشابهة ، وخيالهم محدوداً بهذه القوالب والصيغ اللغوية . ولم يكن ثمة مجال للاختيار أو الابتكار ، وإنما صار الأدب آلياً سلبياً ، والسبب فى هذا هو نظرية التقليد التى وضعت ذوقاً رسمياً للأدب يجب أن يهدف كل الأدباء للوصول إليه . وقد أمدت اللغات اللاتينية والإغريقية والفرنسية هذا المعجم بكثير من الكلمات والتعبيرات ، وكانت معانيها دقيقة مطابقة للصدق والواقع ^(١) .

(1) Legouis and Cazamian, p. 738-740.

لقد استطاع أدباء إنجلترا في القرنين السابع عشر والثامن عشر أن يقحموا على الروح الإنجليزية تلك الروح الأكاديمية التي سيطرت على زملائهم في فرنسا ، ولهذا أسسوا الجمعية الملكية Royal Society ، وقررت الجمعية صفات الأسلوب التي يجب أن يتبعها الأدباء ويراعوها وهي : الوضوح ، والبساطة ، والوصول للهدف من أقرب الطرق ، وجودة السبك ودقة التعبير ^(١) . لقد بلغ اهتمامهم باللفظ والعبارة — كما رأيت — حد الإفراط فجاء شعرهم مصطنعاً غير طبيعي بعيداً عن الرقة والظرف . لم يكن شعراً قريباً من القلوب أو عميق الغور ، وإنما يتميز بالذكاء ، ويلجأ إلى المنطق أكثر مما يلجأ إلى القلب والم عاطفة ، وعالجوا به موضوعات تلائم النثر أكثر من الشعر مثل حياة الإنسان وتناولها بالشرح والتحليل ، أو الخوض في الجدل والبحث عن المقاييس الشعرية ، أو البحث في الأسس الأدبية الأخلاقية ، أو استعراض مظاهر الحياة الاجتماعية كالقمار والحفلات الخ .

ولقد انحط الشعر على يده هذه المدرسة انحطاطاً لم يحدث من قبل أو من بعد ؛ إذ أصبح صياغة فحسب . لقد كان الشعراء في عصر الياسابات يستعملون كثيراً من الكلمات والعبارات التي يستعملها زملاؤهم في إيطاليا وفرنسا ، ولكنهم استعملوها للتعبير عن أشياء شعروا بها ، ولم تكن العبارة لديهم بالألفاظ المختارة ، ولا بالقلب الذي يصب فيه الشعر وإنما المهم هو التعبير بإخلاص وصدق وقوة عن أدق خلجات القلوب ^(٢) . أما هؤلاء فقد قصره على مجرد التعبير وانتقاء الألفاظ ، وبذلك جاء شعراً لا حياة فيه ولا حرارة .

وكان من الطبيعي — أكثر ما أنتج بوب من الشعر — أن يطنى على شعراء

(1) Modern English Lit. p. 91.

(2) Modern English Lit. P. 97

عصره ، وأن يشتهر أمره ، كما كان من الطبيعي ، وهو زعيم المدرسة الاتباعية أن يثنى عليه الفرنسيون ، وهذا قول غير يصح بأن بوب أعظم شعراء إنجلترا بل أعظم شاعر في العالم ^(١) ، أما في إنجلترا حين جاءت الحركة الإبداعية (الرومانتيكية) في أوائل القرن التاسع عشر فقد أخذ النقاد يتساءلون : هل كان بوب شاعراً ؟ لقد كان شاعراً مناسباً لعصره وللمجتمع الإنجليزي الذي قدره وقدر شعره . كان شاعر مدينة ، يقول في الحوادث التي تقع فيها ، وفي السياسة المحلية ، وفي العادات والتقاليد التي يراها ، لقد كان العالم أمام بوب محدوداً ، ومصطنعاً ، ولذلك لم يستطع أن يكون شاعراً عظيماً ، وإن دافع عنه (بيرون) أحد شعراء المدرسة الإبداعية في القرن التاسع عشر ؛ حيث كانت طبيعته الساخرة توافق طبيعة بوب ، وقد كان من الممكن أن يظل وفياً لتعاليم المدرسة الاتباعية الإنجليزية لولا قوة تيار الإبداعية ^(٢) .

لقد كان بوب ومدرسته تضطرب في مجال ضيق ، وتتمتع بتقدير مجتمع محدود لأنها انتحلت لنفسها المسكنة التي ينو إليها ذوو الأحساب الرفيعة والعادات الطيبة . لقد كان « دريدون » شاعر بلاط ، حريصاً على أن يغير ولائه كلما تغير صاحب العرش ، وكان (بوب) عدلاً وصديقاً لمظاء عصره ، كما كان من ذوي الثراء ، وقد تمتع أتباعه برعاية كثير من (اللوردات) إذا فاتهم المساواة . وكان من أثر هذا أن أعطى الشعر الذي قرضوه ، واللغة التي استعملوها الفرصة للتداول ويقول الدكتور (جونسون) : قبل عصر « دريدون » كنت لا تجد معجماً شعرياً خاصاً ، ولا نظاماً للكلمات التي سلمت من غلظة الاستعمال المنزلي ، وتحورت من العبارات النابية ، وأعدت للفنون الأدبية ، بل كنت تجد ألفاظاً كثيرة

(1) Lettres Philosophiques ou Lettres sur Les Anglais.

(2) History of English Literature. by. A. Lang. p. 386.

الابتذال أو حوشية مما تسبب إخفاق الشاعر في غرضه . ولقد كان هذا المعجم الشعري المبرأ من غلظة الاستعمال المنزلى هو مستوى اللغة الشعرية في القرن الثامن عشر ، ولذا كان من أول أهداف الحركة الإبداعية في القرن التاسع عشر هو الإقلاع عن خطيئة هذا الأسلوب المصطنع الكاذب الذي روج له ونماه مجتمع الطبقة الأرستقراطية في إنجلترا ، والذي ابتعد عن الطبيعة والبساطة ، على الرغم من ادعاء هذه المدرسة البساطة وتقليد الطبيعة .^(١)

لقد قلد بوب ومدرسته الإبداعية الفرنسية في بعض مظاهر الشعر ، بل في التأفة من هذه المظاهر ، ولم يقلدوهم في اهتمامهم بالمرحلية مأساة وملهارة ؛ حتى لا نكاد نجد لهذه المدرسة الإنجليزية أثرًا ذا قيمة في هذا الباب ، وزانهم يتجهون نحو الرواية النثرية (القصة) ، ويهملون المسرحية ، ولذلك عدة أسباب : منها أن قواعد المدرسة الإبداعية لا تلائم الطبيعة الإنجليزية في الشعر ، وإنما تلائم الطبيعة الفرنسية ؛ وذلك لأن البيئة الإنجليزية معتمدة تدعو الفرد إلى الانطواء على نفسه وتدعوه إلى الكآبة والحزن ، فيكثر تفكيره في الطبيعة ولو من وراء جدار ، كما يكثر تفكيره في الله وفي كمال صنعه ، وعلى العكس من ذلك البيئة الفرنسية فهي أكثر إشراقاً وأضحى شمساً . والشعر لا يعمق عادة في مثل هذه البيئة ؛ لأنها بوضوحها أورثت الفرنسي المنطق ، ونصاعة الحجج ، والدكاء المالح ، والصراحة في التعبير والتفكير نوعاً ما . إن الفرنسي يعيش في عالم الشعور ، ويطمئن للطبيعة المحيطة به ؛ لأنها ليست طبيعة صاخبة عاصفة مدمرة ، سوداء ، معتمدة ، كما هو الحال في الطبيعة التي تنكشف بلاد الإنجليز . ولقد أفضت في غير هذا الكتاب في التفرقة بين العقليتين الإنجليزية والفرنسية بالنسبة للشعر والنثر ،^(٢)

Modern English Lit. p. 135. (١)

(٢) راجع كتابنا في الأدب الحديث الجزء الثاني من ص ٢٢٧ — ٢٣

ولست أريد هنا أن أكرر ما قلته ثمة . وبحسبي أن أذكر أن من أهم قواعد المدرسة الإبداعية : النظام والدقة ، ووضوح التعبير ، واتباع المنطق ، والذكاء . ولما كانت هذه القواعد لا تتفق والعقلية الإنجليزية فقد اجتهد بوب ومدرسته في أخذ أنفسهم بها ، وشغلوا بهذا المظهر عن الجوهر ، ولم يجهدوا متسعاً أمامهم لأن يتعمقوا أو يقلدوا في المسرحية ؛ لأنهم عانوا في تكييف أنفسهم حتى تلائم هذا المظهر الإبداعى جهداً عظيماً وشغلوا به عن كل شيء سواه .

ومن هذه الأسباب أن عصر اليصابات الذى سبق عصر بوب ومدرسته كان عصرًا غنياً بالمسرحيات ، ويمكن أن ظهر فيه شكسبير ، ولم يكن أدباء القرن الثامن عشر — وقد قيدوا أنفسهم بقيود المدرسة الإبداعية — بمستطيعين الإجابة في المسرحية ، وقد وضع فيها شكسبير نماذج عليا تنقطع أنفاس كل من يحاول أن يقلدها دون أن يصل إلى شيء فيها .

ولعلك تعجب لماذا كان عصر اليصابات غنياً بالمسرحية ولم يكن كذلك عصر بوب الذى مهر في الرواية ؟ الحق أن أدباء عصر اليصابات قد جاءهم ميراث ضخم من الحياة ، إذ كان العصر عصر كشف وتوسع واستعمار ، وكان عليهم أن يفحصوا ويكشفوا عن ذلك التراث ، ويجعلوه ملكاً لهم . كان عالمهم علم عمل ، ولذلك كان أديبهم قبل كل شيء أديباً عملياً ممثلاً في المسرحية ، لم يقفوا ليتأملوا أو يحللوا أو يوازنوا بين المقدمات والنتائج ، بل أقدموا على الإنتاج الأدبى مدفوعين بالفرصة أو الإلهام^(١) .

ثم إن الأدباء وجدوا أن المسرحية دون سواها هي التي تجزى مادياً ، وذلك لأن الجمهور كان يتعشقها أكثر من أى لون آخر من ألوان الأدب ، بل كانت اللون الوحيد الذى يستطيع الأدباء أن يقدموه للجمهور حتى يفهمه لأن الكاتب

(١) Wyatt. p. 185.

كانت نادرة وقلييلة ، وكان عدد القراء ونسبتهم ضئيلة ؛ ثم إن الحياة ذاتها كانت مسرحية مملوءة بالمفاجآت في هذا العصر ، والأدب الحى هو الذى يقف بجانب الحياة التى يعيش فيها ، ويكون وثيق الصلة بها ^(١) .

٢ — المأساة الإبداعية (الدراما)

المعتقد أن العصر الاتباعى فى إنجلترا ينتهى ما بين عامى ١٧٨٠ — ١٧٩٨ ، وأن الحركة الإبداعية (الرومانسية) تنبئ بنبش (الأغاني الراقصة) لورد سويرث وكوليردج فى سنة ١٧٩٨ أى فى أخريات القرن الثامن عشر وأنها قد بلغت أوجها فى الثلاثين عاما الأولى من القرن التاسع عشر . بيد أن المسرحية الإبداعية قد سبقت ظهور الحركة بقرنين من الزمان على يد الشاعر العالمى وليم شكسبير ^(٢) ، ولم يفتن الأدباء فى خلال هذه المدة لما خلفته تلك

(١) المصدر السابق ص ٤٧ .

(٢) ولد وليم شكسبير بمدينة ستراتفورد على نهر آفون فى سنة ١٥٦٤ ، ولم يكن أبوه جون شكسبير من أبناء هذه البلدة وإنما تزح إليها وهو شاب وتزوج ابنة رجل غنى من الأسر الشريفة ، وقد خلف لها أبوها كل ثروته ، بيد أن هذه الثروة قد ضاعت فيما بعد . ولما بلغ وليم السابعة من عمره أرسله أبوه إلى المدرسة فى ستراتفورد وفيها تعلم اللاتينية وقليل جداً من الإغريقية ، ومكث بها ثمانى سنوات . ويقال : إنه احترف التدريس بعد خروجه من المدرسة وبعضهم يقول إنه اشتغل بالتجارة مع أبيه . وفى سنة ١٥٨٢ تزوج وليم شكسبير من آن هاناواى وهى ابنة مزارع غنى كان يقيم على مقربة من المدينة ، وكانت تكبره بثمانى سنوات وأنجب منها سوزانا وتوأمين هما ولد أسماه هامنت وبنت اسمها جودث . ولما بلغ الحادية والعشرين اتهم فى حادثة اعتداء على غزلان أحد أشراف المقاطعة ووضع فى محبس الاتهام حيناً وظهرت باكرة أدبه بهجائه لهذا الشريف فشد عليه التكبير فهاجر إلى (لندن) . وفى لندن وجد سبيله إلى المسرح وكان أول عمله فيه هو عمل الملقن ثم ما لبث أن اشترك فى إعادة كتابة المسرحيات القديمة وأخيراً استقل بكتابة المسرحيات واشترك فى تمثيلها . ولما عظمت ثروته اشترى فى بلده عقاراً كبيراً ، وما لبث أن مل المقام فى لندن فترح إلى بلده فى سنة ١٦١٢ وتوفى بها فى سنة ١٦١٦ فى يوم عيد ميلاده ٢٣ من إبريل .

العبقرية الفذة من إنتاج ، ولم ترد مكانة شكسبير في إنجلترا في تلك الحقبة على أى شاعر معاصر له ، فلما قوبلت الحركة الإبداعية أقبل أنصارها على آثاره يدرسونها ويمجدونها ومنذ ذلك الوقت احتل شكسبير منصب الزعامة الأدبية في جميع بقاع العالم ، وترجم إلى كل اللغات الحية تقريباً ترجمة دقيقة قوية تسكاد تقرب من أصلها الطبيعي .

وعلىنا الآن أن نعود القهقري إلى عصر شكسبير لندرس المسرحية الإبداعية ، وإن لم تأخذ هذا الاسم في عصره ، ولم يوضع لهذا النوع من المسرحيات قواعد وقوانين وأنظمة كما وضع للمسرحية الاتباعية ؛ لأن شكسبير كان عبقرية فذة سبقت زمنها ، ثم نأتى بعد ذلك لتعاليم هذه الحركة في القرن التاسع عشر كما قررناها فيكتور هوغو .

والآن علينا أن نتساءل ؛ هل أتى شكسبير بمسرحياته في هذه الصورة الإبداعية على غير مثال سبق ؟ وهل كان ككتاب المسرحيات قبله ، كما كان هو ، على غير علم بالمدرسة الاتباعية ، وقوانين أرسطو ؟ وإذا كان شكسبير يعلم هذه القوانين فلماذا خرج عليها ؟

لقد أفاد شكسبير من كل تقاليد السرح الإنجليزي السابقة له (فتمثيلية المعجزات) التي كان يقوم بها أهل الصناعات والحرف المختلفة ظلت تمثل حتى أواخر القرن السادس عشر (١٥٩٤) ، ومنها أخذ شكسبير أنواع الخدم ، والسادة ، والجنود ، كما أن المسرحية الخلقية التي أشرنا إليها في مبدأ هذا الكتاب ^(١) ظلت تمثل جنباً إلى جنب مع المسرحيات الأخرى في أوائل عهد شكسبير ، وإليها يرجع الفضل في إيجاد العقدة في المسرحية ، ولظهور البطل لأول مرة ، لأن التمثيليات السابقة كانت استعراضاً ولم تكن مسرحية بالمعنى

(١) راجع ص ٥ — ٧ من هذا البحث .

المعروف . وكان يتخلل هذه المسرحيات الخلقية بعض الترويح المرح ، فلم تكن جداً خالصاً وقد أبقى شكسبير على هذا العنصر المرح في مآسيه ، وكان لشخصية المهرج مكان ملحوظ في مسرحياته .

بيد أن أول تأثير لثقافة المسرح الإغريقي على الأدب الإنجليزي ظهر في القرن السادس عشر . وكان هذا التأثير في صورة تقسيم المسرحية إلى خمسة فصول (ولا شيء سوى هذا) ، وكانت أول مسرحية اتبعت هذه القاعدة هي (رالف رويستر دويستر) Ralf Roister Doister .

وأول مأساة ظهر فيها أثر (سنيكا) الروماني هي مأساة جوربودك Gorboduc أو كما تسمى أحياناً (فيريكس وبوركس) وملخصها أن جوربودك ملك بريطانيا قسم مملكته في حياته بين ولديه فيريكس وبوركس فتفازع الأخوان وقتل أصغرهما الأكبر ، وكانت الأم تمز الأكبر وتحببه ، فانتقمته له بقتلها ولدها الأصغر ، فثار الشعب لهذه الفظاعة ، وقتل الوالد والوالدة ، ثم اجتمع النبلاء وحاربوا الشعب الثائر وأخضعوه ، وأخذوا بعد ذلك يبحثون عن أمير يتولى حكم البلاد ، فاختلفوا ، وشبت بينهم حرب أهلية . والموضوع كما ترى بريطاني الأصل ولكن سمات الاتباعية تظهر فيه ؛ إذ يقص الخدم والرسل بعض أجزاء الرواية ، ولا يرى شيء من الفظائع على المسرح ، وبدلاً من أخوار نسمع خطاباً طويلة ، وكل فصل ما عدا الأخير ينتهي بالجوقة .

ومع هذا فقد نظم جزء من المسرحية بالشعر المرسل ، ومؤلفها (ما كليل) أول من استعمل هذا النوع من الشعر في الأدب الإنجليزي وفي المسرحية . وقد أفاد شكسبير من هذه التجربة فيما بعد حيث استعمل هذا النوع من الشعر في معظم مسرحياته .

ويظهر أن عصر الياصابات كان قليل المعرفة بالأدب الإغريقي ، وأنه كان

عظيم التأثير بالأدب الرومانى وبسنيكا على الأخص ، والمسرح الرومانى كان لا يتورع عن تمثيل الغلظة والقسوة والمفرعات على المسرح ، وقد لاقى مسرحيات الانتقام أو الثأر Revenge plays لدى الجمهور فى عصر اليصابات إقبالا وتشجيعاً . كما أخذ المسرح الإنجليزى من سنيكا تمثيل الأشباح والمناظر الحزينة والفظائع . وقد أفاد شكسبير من كل هذا .

ولقد مهد السبيل لشكسبير مجموعة من الأدباء لقبوا أنفسهم بـ (فطناء الجامعة) ١٥٨٠ - ١٥٩٥ ، وقد اتخذوا هذا اللقب ليميزوا أنفسهم من الكتاب الذين لم يدرسوا دراسة جامعة ، وقد أرادوا أن يعيشوا بأقلامهم فعرضوا على المسرح بضاعتهم من مسرحيات قديمة فيها بعض التعديل ، ومن مسرحيات جديدة وضموها بأنفسهم . ولا شك أنهم كانوا على علم بتقاليد المدرسة الاتباعية كما جاءت فى كتاب الشعر لأرسطو ، وكما تركها الرومان . بيد أنهم خرجوا على تقاليد أرسطو فزجوا مآسيهم بالمناظر المرحية وبالغناء ، واستعمل بعضهم (جون لى النثر فى المسرحية ، ومما أخذه عنه شكسبير تنكر البطلة الأنثى فى هيئة غلام ، واستغلال هذه الحيلة المسرحية فى وقت كان يمثل الغلمان فيه أدوار النساء ، وإن كانت هذه الحيلة شائعة فى ذلك العصر .

ومن فطناء الجامعة الذين أفاد منهم شكسبير فائدة حقة ، وكان له أثر كبير فى المسرحية (مارلو) Marlowe ١٥٦٤ - ١٥٩٣ . وقد ولد فى نفس العام الذى ولد فيه شكسبير وكتب سبع مسرحيات فى حياته من أهمها : تامبورلين (١) أو تيمورلنك ، والدكتور فاوست ، ويهودى مالطه ، وريتشارد الثالث التى تعد أولى المسرحيات التاريخية العظيمة التى ظهرت فى عهد اليصابات . وقد استطاع (مارلو) أن يخلق فى ست سنوات المأساة الإبداعية Romantic Drama ، وعلى الرغم من ضعف بناء مسرحيته الأولى تيمورلنك ؛ إذ أن فيها عشرين قتيلا

(1) Tamburlaine.

وعدة مناظر للشجار والقتال ، وليس فيها أى عقدة أو تعقيد ، ولا اتران فى التقسيم ولا مؤامرة ولا شخصيات تستحق الذكر ، كما أنها خالية من الحب - على الرغم من كل هذا فهى أول مسرحية قوية كتبت بالشعر المرسل للجمهور وبحسبه هذا نقرأ^(١) .

والذى نقدر الفائدة التى أفادها شكسبير من مارلو علينا أن نبين أثره فى المأساة الإبداعية . لقد سار مارلو أول الأمر على الطريقة الإغريقية فى المأساة وهى أن يركز الحوادث كلها حول شخصية عظيمة تطفئ على كل الشخصيات الأخرى فى الرواية ، وجعل موضوع الرواية فى تيمورلنك ، والدكتور فارست ، ويهودى مالطة صراع البطل نحو تحقيق أمل منشود ، كان هذا الأمل هو المجد فى تيمورلنك والعلم فى الدكتور فاوست ، والثراء فى يهودى مالطة . ولم يكن للشخصيات الثانوية أى قيمة فى المأساة إلا بمقدار ما تتصل بالبطل ، ثم عدل عن هذه الطريقة فى ريتشارد الثانى ، وبنائها على الحب وقد اضطر أن يخلق بجانب شخصية الملك بمض الشخصيات القوية ممثلة أعداءه حتى يستطيع أن يمهّد لسقوطه ، وقد احتذى شكسبير حذوه حيناً ، وتقدم عليه أحياناً ، وخرج عليه مرات عدة . أما احتذاءه حذوه فهو أنه جعل أهم نقطة فى المأساة الصراع الذى يضطرم فى نفس البطل كما نرى فى (عطيل) قياساً على الدكتور فاوست ، وأما تفوقه عليه فذلك أنه عنى فى أكثر رواياته بالشخصيات الثانوية بجانب الشخصيات الرئيسية ، وأما خروجه عليه فى إشارته أن يكون أبطاله دائماً من ذوى المسكنة العالية .

ثم إن مارلو خرج على قانون الوحدات الثلاث خروجاً بديلاً ، فالرواية عنده يجوز أن تقع حوادثها فى عدة أعوام ، ويجوز أن يتغير موضع الحوادث من بلد إلى بلد ، ثم يجوز ألا ترتبط الحوادث إلا بكونها متصلة بشخصية البطل الواحد ،

(I) Wyatt. p. 50.

وسواء بعد ذلك أكان في الرواية عقدة واحدة أو أكثر .

وقد انحرف مارلو عن المسرحية الإغريقية بأن أجاز القتل والقسوة والعنف على المسرح وعلى مشهد من النظارة متأثراً بالطريقة الرومانية ، وبسبكنا على الأخص ، وذلك أن هذا اللون — كما ذكرنا آنفاً — كان محبوباً لدى الجمهور في عصر الياسابات . ولقد تأثر مارلو بميل الجمهور وبنظريات (ميكافيلي) في التعطش للقوة وأن الغاية تبرر الوسيلة . على أن أهم تجديد أدخله مارلو على المسرحية هو إنشاؤها بالشعر المرسل . أجل ! إن ما كثريل قد سبقه إلى استعمال هذا النوع من الشعر في روايته ('جورج دوك') ، ولكنه كان باكورة ضئيلة إذا قيس بما كتبه مارلو ، لأنه كان قوياً مبدعاً في استعماله حتى سمى البيت من شعر مارلو (بالبيت الجبار) .

فأنت ترى أن مارلو قد مهد الطريق حق التمهيد لشكسبير (١) في خروجه على قانون الوحدات الثلاث (٢) وفي جملة موضوع المأساة أحياناً صراعاً نفسياً داخلياً يضطرم في نفس البطل (٣) وفي إباحته المناظر الفظيعة وسفك الدماء على المسرح (٤) وفي استخدامه الشعر المرسل بتوسع وقوة وبلاغة (٥) وفي عنايته أحياناً بالشخصيات الثانوية .

وأظننا بهذا الاستعراض الموجز للمسرحية قبل شكسبير قد أجبنا عن السؤال الأول وبيننا أن محاولات قد بذلت قبل شكسبير للخروج على تلك القوانين الصارمة التي فرضها أرسطو وتبعه فيها كتاب المدرسة الاتباعية ، وأن شكسبير قد أفاد من تلك المحاولات كما سنرى فيما بعد .

أما عن السؤال الثاني وهو : هل كانت تقاليد المدرسة الإتياعية معروفة لشكسبير ولكتاب المسرحية في عهده ؟ فنقول : أجل ! لقد كانت تعاليم تلك

المدرسة معروفة لدى الكتاب الإنجليز في القرن السادس عشر ، ولكنها في الأغلب جاءتهم مصبوغة بصبغة رومانية ، وكان أثر سنيكا الروماني أقوى من أثر أرسطو فأعجبوا بطريقة الخطابية ، وبكلامه المنمق ، وتعطشه للدماء ، ولكن المسرحيات التي كتبت على هذه الطريقة لم تسكتب للجمهور ، وإنما كتبت للطبقة الأرستقراطية لأن النظارة في عهد اليصابات كانوا يحبون الحركة والعمل في المسرحية ، وفي مآسى سنيكا لا يوجد عمل أو حركة وإنما توجد خطب طويلة ، وحوار ممل ؛ ومن أبرز مؤثرات المسرح الروماني ظهور الجن والأشباح والإنذارات التي ينطقون بها في صيغة وعدٍ أو وعيد ، وفي نظرية الثأر والانتقام .

على أنه وجد من النقاد في هذا العصر من شايع نظريات أرسطو ودافع عنها وانتقد في صراحة وقسوة كتاب المسرحيات الإنجليزية ، ونمى عليهم عدم تقيدهم بتلك القوانين وهو السير فيليب سدني في كتابه دفاع عن الشعر Apology for poetry ، ولقد مرَّ في غير هذا المكان ما قاله عن الخروج على وحدتي الزمان والمكان ^(١) ولنذكر هنا ما قاله عن وخدة النغم ، وكيف أن المسرحيات في عصره كانت تجمع بين الحزن والسرور ، والجد والفكاهة ، وفي هذا خروج على تلك القاعدة التي وضعها أرسطو والتزمها الاتباعيون في فرنسا : « وبجانب هذه السخافات الشنيعة ترى أن مسرحياتهم ليست مآسى كما يجب أن تكون ، أو ملاهى كما يجب أن تكون ، يخلطون فيها الملوك بالهرجين ، لا لأن الموضوع يتطلب هذا ، بل يجمعون هؤلاء المهرجين يمثلون أدواراً في موضوعات ملكية من غير وقار أو احتشام ، وبذلك لم تحرز مآسيتهم الإبداعية إعجاباً أو عطفاً . إنى أعلم أن القدماء (الإغريق) قد تركوا لنا مثلاً أو اثنين من هذا النوع

(١) راجع ص ٦٥ من هذا البحث .

Tragi-Comedies . ولكننا إذا أنعمنا النظر وجدنا أنهم لم يجمعوا بين عازف الموسيقى والجنابة أبدأ » .

لقد هاجم (سدى) هذه المسرحيات التي خرجت على تقاليد المدرسة الإغريقية في عصره ، ودافع عن قوانين أرسطوفى الوقت الذي كانت فيه المسرحية الإبداعية لا تزال في نشأتها ، ولا ندرى إذا كان شكسبير قد عرف تلك القوانين أو لم يعرفها ، وأغلب الظن أنه كان يعرفها ، فأخر مسرحية له وهي (العاصفة) قد طبق فيها قانون الوحدات الثلاث ، على الرغم من أن هذا القانون لا يتفق مع طبيعته أو رأيه ، وقد ألزم هذا القانون في تلك المسرحية ليظهر براعته في الدراما مع ملاحظة هذا القانون ، ولذلك نراها تقع في يوم واحد ، وكل المناظر إلا الأول يقع في جزيرة واحدة .

على أن المعروف عن شكسبير أن معلوماته في الإغريقية كانت ضئيلة ، وأنه لم يكن يعتمد على قراءته الخاصة في اللاتينية ، وإنما كان يعتمد على الترجمات الإنجليزية ، ومن ذلك اعتماده على ترجمة (نورث)^(١) لكتاب (بلوتارك) حيوات متوازية أو حياة المشهورين من الرجال ، ومن هذا الكتاب استمد موضوعات مسرحيته يوليوس قيصر ، وكيلوباطرة . ولقد كانت الترجمة من الجودة بحيث لم يتورع شكسبير عن نقل عبارات بأسرها دون أن يدخل عليها أى تغيير يذكر . والآن نأتى إلى شكسبير ومآسيه . وشكسبير ليس بالموضوع السهل فقد كتب حوله أكثر من ألف كتاب وتناوله بالنقد مئات ومئات ، ولست أزعج أنى أريد هنا أن أوفيه حقه ، وبحسبى أن أذكر مميزات مآسيه ، وكيف تم على يديه خلق المأساة الإبداعية قبل أن تولد الحركة الإبداعية بقرنين من الزمان وأكشف عن بعض السر في عظمتها .

(1) Thomas Norch.

وكما أقف الآن حائراً أمام تلك العبقرية الغذة وهذا التراث الضخم من المسرحيات التي تربو على الثلاثين ، ولا أدري أى نواحيه أتناول ، ومن أى النقط أبدأ ، حار من قبلي النقصاد فى عظمة شكسبير ، وكل تناوله من ناحية ، فبعضهم يرى أنه معجز فى لغته وموسيقى شعره ، وفى مهارته فى حبك المسرحية وإدارة حوارها ، وفى قدرته التخيلية كشاعر ، وكخالق لآلى شخصية كل منها متميز عن الآخر تمام التميز ، وأنه كان من مقلدى الطبيعة وكان يعبر عنها أجمل تعبير .

ويقول عنه معاصره (بن جونسون)^(١) إنه كان ذا طبيعة رحيبة حرة ، وذا خيال ممتاز وأغراض شريفة وتعبيرات رشيقة ، وكان ذكاًؤه طوع يمينه . ويقول عنه دريدون^(٢) إنه كان دائماً عظيماً حينما يتطلب الموقف العظمة ، ولم يقل أحد مطلقاً إنه كان يخلق المناسبات لإظهار ذكائه . ولديه نجد كل الفنون والعلوم ، وكل أنواع الأخلاق ، والفلسفة الطبيعية من غير أن نعلم أنه درسها مطلقاً . إن هؤلاء الذين يتهمونه بأنه كان فى حاجة للتعلم يسبقون عليه فضلاً عظيماً ، لأنه كان متعلماً بفطرته ، إذ لم يكن فى حاجة إلى النظر فى كتاب ليقراً الطبيعة ، ولما سكنه نظر إلى دخيلة نفسه فوجدناها عمة .

ويقول عنه (بوب) — على الرغم من أنه كان من زعماء المدرسة الإتياعية — إنه كان دائماً يأتى بالقول الفصل حين تشجر المناقشة أو حين تتأزم المواظف والزعات ، وهذا عجيب من رجل غير متعلم وغير مجرب لهذه المواقف العظيمة فى الحياة ، وبهذا يظهر أنه عرف العالم عن طريق الإلهام ، وأنه نفذ إلى الطبيعة الإنسانية بنظرة واحدة ، وأنه المؤلف الوحيد الذى يعطينا أساس نظرية جديدة

(1) Ben Jonson.

(2) John Dryden.

وهو أن الفيلسوف ، والرجل المجرّب للعالم يمكن أن يولدا مزودين بهذه الموهبة كما يولد الشاعر مزوداً بموهبة الشعر .

ولكن هل نستطيع أن نقول عن شكسبير إنه مدين للموهبة الطبيعية وحدها ، وأنه كان غير متعلم ؟ ألم يفد شيئاً من تلك السنوات الثماني التي قضّاها في المدرسة ، أو من وجوده تحت رعاية (اللورد سوسهامبتن) قبل أن يكتب المسرحيات العظيمة ، أو من أنه صار الكاتب المسرحي الخاص (للورد شامبرلين) ، مع معرفته التامة بكل دقائق الحياة في حاشية الملكة اليصابات .

لا شك أن شكسبير كان عبقرياً وناطقة وأنه لم يكن في علمه كطفاء الجامعة ، ولكننا لا نستطيع أن نقول إنه كان جاهلاً ، أو غير عالم بالحياة في عصره .

واستمع الآن إلى ما يقوله (جيته) شاعر الألمان العظيم وهو في الحادية والعشرين من عمره سنة ١٧٧٥ عن شكسبير ، وكيف تعجب العبقرية بالعبقرية وتقديرها : « لا تنتظر مني أن أطيل الكتابة أو أن أكتب بهدوء ، فهدوء الروح ليس لباساً لائقاً بالعيد ، ولأنّ لم أفكر طويلاً في شكسبير : إن تقديسه ، والشعور بعظمة شعره هو أعلى ما استطعت أن أصل إليه ، لقد جعلتني أول صفحة قرأتها تابعاً له مدى الحياة ، وحينما انتهيت من أول مسرحية له وقفت كمن ولد أعمى ثم في لحظة مسسته يد المعجزة فتفتحته البصر ، لقد أدركت وشمرت شعوراً قوياً أن كياني قد اتسع إلى ما لا نهاية وأن كل شيء كان جديداً عليّ ، كان مجهولاً ، وأن هذا الضياء المفاجيء قد آذى عيني ، وبالتدريج تعلمت كيف أنظر ، وشكراً لطبيعتي الطيبة ، فلا أزال أشعر كم قد أفدت منه » .

لقد كان المسرح الألماني مقيداً بقيود المدرسة الاتباعية الفرنسية ، ويرجع الفضل في أخذه بمبادئ الإبداعية للفناقد الألماني (ليسنيج) حيث قبل تحدى شكسبير

لقانون الوحدات الثلاث ، وأثنى عليه ، وعرف به الألمان ، حتى قال (جيته) عنه ما قاله ، وهذا يدلنا على أن شكسبير لم يكن شاعر أمة أو شاعر جيل من الناس ، أو موطن خاص ، ولكنه كان شاعر العالم ، وشاعر الإنسانية في عصورها المتباينة وأمكناتها المختلفة . لقد كان تقدير جيته له أول اعتراف بأن شخصياته التي خلقها في مسرح حياته لم تكن ممثلة لمصر اليصابات وحده أو أنها إنجليزية ، ولكنها شخصيات حقيقية تتكلم لغة موسيقية خاصة بها تجعلنا نضحك ونبكي كما لو كنا على صلة وثيقة بهذه الشخصيات . ومن النقاد الذين عنوا بشكسبير وكان لتقديم صدى بالغ الأثر في إنجلترا وفرنسا على السواء (شليجل) في محاضراته عن (فن الدراما والأدب) وقد ترجمت إلى الإنجليزية في العام الذي وقعت فيه معركة (وآرلو) ، وقد أظهر فيها حماسه الشديدة لشكسبير ، وهذه المحاضرات يدين الفاقدان العظيمان هازلت وكولريدج بأرائهما عن فن المسرحية ، وعن شكسبير ، وقد أخذ منه هازلت صفحات كاملة في كتابه (شخصيات مسرحيات شكسبير) ، وكان الفضل (لشليجل) في أن يعرف الإنجليز بأديبهم العظيم ، وقد أسبغ عليه من كلمات المدح والثناء ما لفت أنظارهم إلى هذا الأديب الذي لم يضعوه في مكانته اللائقة به ، استمع إليه يقول : « هذا المارد المسرحي الذي يقتحم السماء ، ويهدد بتمزيق العالم من دعائمه ، والذي يبدو أفضع من (أخيل) يجعل شعر رؤوسنا يقف ، والدماء تتجمد في عروقنا من الرعب ، وفي نفس الوقت يملك الفتنة المهمة لأعذب الشعر ؛ إنه يلعب بالحب كما يلعب الطفل ، ويتنفس أغانيه كأنها آهات ذائبة وهو يجمع في عبقريته أسمى الآراء وأعمقها ، وأعجبها ، وأكثرها تناقضاً . لقد ألقى عالم الأشباح والأرواح وعالم الطبيعة كنوزها تحت قدميه ، وهو في القوة نصف إله ، وفي عمق النظرة نبي ، وفي الحكمة روح صديقة من عالم علوي ، إنه يتواضع إلى منزلة البشر كأنه غير شاعر بتفوقه ، وهو صريح وغير مدع كأنه طفل » .

ويقول : « إن هذا البرومثيوس ^(١) لا يخلق الناس ، وحسب ، بل هو يفتح لنا أبواب عالم الجنة المسحور ، ويستحضر لنا أطيايف الظلام ، ويعرض لنا ساحراته في زوايا الأسرار المحجوبة عن رحمة الله ، ويعمر الهواء بلوابع الجنة وهوائف الأرواح ، فإذا بهاته المخلوقات التي لا وجود لها في غير أوهام الخيال تتراءى في صدق واتساق ، وتبدو لنا — ولو كانت أعجوبة شائنة — على نغمتها الذي يخيّل إليها لو ظهرت في الحياة لسارت في شئونها هذه السيرة ، ولك أن تقول إنه كما ينفذ بقريحته الخصبية إلى عالم الطبيعة ينفذ بالطبيعة إلى عالم القرائع وراء الواقع والحقيقة ، فنحن نضلّ في تيه الدهشة حين نرى الخوارق والأعاجيب وما لم يرد على الأسماع قريبة منا هذا القرب الحميم »

ولا أستطيع أن أذكر هنا كل ما أتمنى به مئات النقاد على شكسبير منذ أن أخذت شهرته تغزو عالم الأدب إلى يومنا الحاضر ، على أن هذا الثناء كله ليس في صميم موضوعنا ، وإنما نحاول أن نعطي فكرة عن تلك المسكنة التي احتلها شاعر المسرحية الإبداعية الأول الذي سبق الفكرة الإبداعية بقرنين ، وحطم القيود واجتاز الحواجز والسدود . وعلينا الآن أن نبين بوضوح طبيعة المسرحية الإبداعية كما تركها شكسبير ، وكيف أثرت في عالم الأدب من بعده .

كان شكسبير مثلاً عالياً يُحتذى حين أخذت الحركة الإبداعية إبّان القرن التاسع عشر في ازدياد ، ولقد ذكرت لك آنفاً الفرق بين المأساة الاتباعية (التراجيديا) ، والمأساة الإبداعية (الدراما) ^(٢) كما قررها أدباء فرنسا في القرن التاسع عشر ، ولكن هذه الفروق كانت من وضع شكسبير ، أو بمعنى أصح خرج بها هذا الشاعر الفذ على تقاليد المدرسة الاتباعية ؛ لأن طبيعته وعبقريته

(١) هو الآله الذي صنع الإنسان في أساطير قدماء اليونان .

(٢) أنظر ص ١١ من هذا البحث .

وقدرته على الخلق لم تكن تستطيع التقييد بأى قيد . ولنرجع الآن إلى هذه
الفروق ونرى كيف تمت على يد شكسبير .

(١) علمنا أن المدرسة الاتباعية كانت تحافظ على وحدة الفهم^(٢) فلا تجمع المسرحية
بين الجد والهزل ، والضحك والبكاء ، والمرح والحزن ، بل يجب أن تكون لونا
واحداً ونفساً واحداً . ولكن شكسبير لم يقييد بهذا القيد مطلقاً ، وقد كانت
له قدرة فائقة على الجمع بين المضحك والحزن في روايته ، والموازنة بينهما ، خذ
مثلاً « الليلة الثانية عشرة » لودفعها شكسبير قليلاً لصارت مأساة (تراجيديا)
ولكن شكسبير أرادها ملهاة ورفض أن يدفعها تلك الدفعة ، وختمها بأغنية
ونستطيع أن نسلك في هذا الضرب معظم ملاهى شكسبير من مثل ملهاته « كبل
بكيل » التي يسي فيها الشاعر الظن بالطبيعة البشرية ، ويكاد ييأس من فضيلة
الإنسان ، ويصور اللؤم والنفاق والخسة ، وتسكاد هذه الملهات تكون مأساة
بكل معنى الكلمة لولا خاتمها السعيدة ، وكذلك رواية « ترويكس وكريسا »
فلولا خاتمها السعيدة لكانت من أبشع المآسي .

وهذا هو فن شكسبير فلا تختلف المأساة عن الملهات لديه إلا في أنه يدفع
المواقف الحزينة في المأساة إلى نهايتها بينما يمتنع في الملهات من التطور وبلوغ نهايتها
فالاختلاف في الدرجة فحسب ، أما من حيث العقدة والشخصيات ، والفكرة ،
وما شاكل ذلك فنراها مشتركتين .

كان شكسبير مغرمًا بالجمع بين متناقضات الحياة ، فنرى لديه الحياة المترفة
والحياة البئيسة والحكيم الماقل والمأفون الأحمق في رواية واحدة وبذلك يعطينا
صورة صادقة عن حقيقة الحياة ، وإذا اقتصر شكسبير على صورة واحدة لا غير
حزينة أو ضاحكة لما حقق الواقع ، ولما بلغت المواطن المفجعة أثرها في النفوس

لأن التضاد يجعلها أكثر وضوحاً وأبلغ عظة إذا ظهر بجانبها ما يناقضها .
وقلما نجد مأساة من مآسي شكسبير تخلو من شخصية مرحة ، وهذه هي طبيعة
الحياة فالرجل الحزين الذي اعتصر الأسي فؤاده لا يعدم صديقاً يخفف عنه لواعج
الحزن ، ويحاول أن يسرى عنه بنكتة تفتزع الابتسامة من بين شفقيه . والمرء
الواحد تتعاضده حالات مختلفة فهو ليس حزيناً دائماً ، ولا غصوباً دائماً ، ولا جاداً
طول حياته ، بل هناك أوقات ينسى فيها حزنه ، ويقشأ غضبه ، ويقبل على المرح .
وقد رأى ذلك الشاعر المعبرى أن يظهر الملوك والعظماء في حالاتهم الطبيعية ،
فليس من الطبيعي أن يكون الملك ملتزماً حدّ الوقار والجد طول حياته ، ولذلك
يصوره في جده وفي مبادئه ، ويعلم أنه حين يجب أن يكون بشراً كسائر مخلوقات
الله ، وتغلبه العاطفة ويتذلل لمحبوبته ؛ ولا مانع من أن يظهر هاملت وهو يطالب
بالعرش سكران لأن هذه أمور طبيعية عادية في حياة هؤلاء الناس .

ومن أهم مميزات شكسبير سخريته من الأشياء التي لا تظهر على حقيقتها ،
ولذلك يعتمد إلى تصوير التناقض بين المظهر والحقيقة ببراعة فائقة خذ مثلاً (عطيل)
فهو يبدو مخلصاً ، والواقع أنه غير مخلص ، ولا تظهر عليه الغيرة مع أنه في الواقع
غيمور تكاد تحرقه الغيرة ، وديدمونة تبدو عفيفة ، وهي في الواقع عفيفة ، ولكن
عطيل لا يظن هذا . وهنا تتجلى عظمة شكسبير في تصوير هذه الحقائق المتناقضة .

وقد رأينا عند كلامنا على المأساة الانبعاية أن موضوعها كان في الغالب
مستمداً من الأدبين اللاتين والإغريق إلا في أحوال نادرة ، أما شكسبير فيعتمد
أول من استخدم التاريخ الحديث بمهارة وقوة في المأساة والمهابة على السواء ، ولقد
أنشأ عدة مسرحيات تاريخية منذ ابتداء يكتب للمسرح ويلاحظ أنه اتجه للتاريخ
الإنجليزي وابتدأ بأضعف الملوك وأسوأهم ثم انتهى بمثله الأعلى في مسرحيته
هنري الخامس .

نراه يبتدىء بتصوير الحرب الأهلية المعروفة بحرب الوردتين فيخرج رواية هنري السادس في ثلاثة أجزاء ، ثم يعقبها بمسرحية ريتشارد الثالث ، ويركز الحوادث كلها حول هذا الملك وكان ذا نفس شريرة مجرمة كما كان أحذب الظهر مشوه الخلق ، ولعل ما في نفسه من خبث وشر كان نتيجة حقه وسخطه لقبسح شكله .

وأخرج كذلك ريتشارد الثاني ، والملك جون ، وهنري الرابع ، ثم هنري الخامس ، وأخيراً هنري الثامن ، وكلها من تاريخ إنجلترا في العصور القريبة منه ، وقد عبر فيها تعبيراً قوياً عن العاطفة الوطنية القومية التي كانت تسود أوروبا بعامة وإنجلترا بخاصة في عصر النهضة ، ولا سيما بعد انهمزام (الأرمادا) الأسطول الإسباني العظيم الذي حاول غزو إنجلترا في عهد الياصابات .

وبجانب هذه الروايات المستمدة من التاريخ الإنجليزي أخذ الشاعر كثيراً من موضوعات مآسيه وملاهييه من التاريخ الروماني مثل رمبو وجوليت ، وسيدان من فيرونا ، وبوليوس قيصر ، وكنيوبا طره ، وجمجمة ولا طحن . ولا يقتصر على التاريخ الروماني ، بل يأخذ من تاريخ فيينا (كيل بكييل) ، ومن تاريخ فرنسا (كما تهواه) ، وتاريخ اسكتلندا (ما كيث) والدانمارك (هامات) .

وقد كان كل هم في الحقيقة إظهار مختلف الشخصيات التي هي أنواع قائمة بذاتها ، فاتسع أفقه . ولم يقيد نفسه بفكرة خاصة كالمنظمة عند كورني ، أو الحب عند راسين ، وإنما تطلع إلى كل الآفاق الإنسانية ليصور هذه الإنسانية في شتى ألوانها ممثلة في شخصيات غريبة ، كل شخصية تمثل عنصراً هاماً من هذا المجتمع الذي نعيش فيه . وهذه الشخصيات التي خلقها شكسبير والتي تزد على ألفين خلدها هذا الشاعر العظيم لأنه صار شاعر الإنسانية كلها ، حتى صار في رواياته كما يقول الناقد الإنجليزي لاي هنت Leigh Hunt طبيعة ثانية فيها كل المجتمعات

البشرية وكل الشخصيات التي وجدت أو يمكن أن توجد : من ملوك ووزراء وقادة وتجار وصناع ومتسولين ، ومن لا مرتبة لهم ولا عمل ، وهم على اختلاف في الطبائع والأخلاق فمنهم الكريم واللئيم وذو النجدة والأريحية والدساس المخادع والحكيم الأديب ، والأبله المغرور والعليم والجهول والقوى والضعيف ، وأولو الكفاية في كل فن من فنون الحياة ، ومن لا كفاية لهم في شيء من الأشياء . وهم على اختلاف في الحالات والأطوار فمنهم الظافر والمخفق ، والراضي ، والغاضب والمتفائل واليائس ، والمحب والقاتل ، والطامع الزاهد ، ومن هو مزيج من هذه الحالات ، ومن ليس له في حالة منها نصيب معدود . وهم على اختلاف في الأعمار فمنهم الشيوخ القانون ، والفقيهان في مقتبل الحياة ، والكهول والصبيان . يعرض شكسبير كل هؤلاء فإذا هم يعملون كما ينبغي أن يعمل ، ويقولون كما ينبغي أن يقال ، ويفكرون كما ينبغي أن يفكر فيهم التفكير ، ويسرون في حياتهم وبين أصحابهم وعشرائهم كما ينبغي أن تكون السيرة لسكل سن ولسكل حالة ، ولسكل خليفة ولسكل مقام . وإذا بهذا الشاعر في علمه الذي لم يأخذه عن الأساتذة ، وفي مرتبته في الحياة التي لم تتجاوز يسار الفقراء ، وفي وظيفته التي تقلب فيها بين الفلاحة والتمثيل يصور لك الملك في حالاته وكلماته فلا يخطيء التصوير ، ويمثل لك كل إنسان فلا يخاف الحقيقة ، ويحكي لك بروايات كأنما هي خريطة الدنيا وضمت لنفسها الدنيا على خطوطها من جديد إن أدركها البوار .

وأعجب من هذا نساء مسرحياته ، وهن متباينات في السن والزواج والفكر والخلق والطبيعة والبيئة والمقام . محبات على اختلاف في الهوى وطيبات على اختلاف في الطبيعة ، وداهيات على اختلاف في الدهاء ، وكلهن صنعة كاملة لا عوج فيها . ولو قيل إن شكسبير قد مهر في تصوير الرجال لأنه رجل يعرف ما في طبيعة الرجال سواء كانوا عظماء أو حقراء طيبين أو خبيثاء ، فإذا عسى أن يقال في تصويره

للنساء ؟ اللهم إنه الإلهام ونفاذ البصيرة وأعجب العجب أن ترى بين شخصيات شكسبير أناساً مرضى العقول ، أو مصابين بضروب من الهوس والجنون ، فيقول عنهم ، أو يجعلهم يقولون ما لم يعرفه أطباء عصره ، وما لم يكشفه الطب الحديث إلا من أمد وجيز ، ثم يأتي الأطباء المتفرغون لهذه الأمراض فيأخذون أعراضها من مسرحياته كما يأخذونها من كل تجارب المستشفيات ، ويستعرضون دلائلها في أبطاله كما يستعرضونها في بدوات المرض .

ومن عجائبه كذلك علمه بعادات الجماهير والتفاته إلى أطوار الجماعات ، وأساليب الدعاة في تقليب شعورها من السكون إلى الهياج ومن المودة إلى العداء ، ومن الشكر والإعجاب إلى الذم والانتقام . ونحن نعلم أن العلماء لم يكتبوا في (نفسيات الجماهير والجماعات) ويدرسون طباعها ويدونون آراءهم فيها إلا منذ عهد قريب ولم تكن في عصر شكسبير حكومات شعبية كالتي نعرفها اليوم ، فكنا نقول : إنه نقل عما سمع ورسم على ما رأى ، ولم يصل إليه من أنباء الرومان واليونان إلا ما وصل إلى كل قارئ بين عامة القراء في زمانه فما استخرج منه أحد علماً لأهواء الجماعات ولا وصفاً لأساليب الدعاة .

لقد بلغ من إعجاب شكسبير في ابتداع الصدق أنك لا تقف فيه عند غريب ، فأتت تمر بشخصه وأقوال رجاله ونسائه كما تمر بمدينة قد ألفتها عشرين سنة لا يخفى عليك خاف من مظاهرها ، ولا بديع مستغرب من مظاهرها حتى قال برناردشو « لم أبلغ العشرين من عمري حتى كنت أعرف كل إنسان في روايات شكسبير من هاملت إلى أبهورش أكثر من معرفتي لمعاصري من الأحياء » .
ولم يقتصر ابتداع شكسبير على خلق الأناس بل زاه يفتحهم عالم الجن والأشباح والسحرة والشعوذين والعرافين ويأتي فيه بما يجعلك تؤمن بوجود هذا العالم الخافل بالضرائب والعجائب .

ولنضرب مثلاً ببعض شخصيات شكسبير ونرى كيف صورها ، وكيف كان عالماً فذاً بالطبائع البشرية تجد فيه كل أمة شاعرها ، وتجد في أشخاصه أناساً يعرفونهم . هذا (عطيل) صورته لنا قائداً مغريباً فارح الجسم ، قوى العضل ، أسود اللون ، حاد الطبع ، قليل التأمل ، بالغ الجرأة ، طيب القلب ، ساذجاً إلى حد الحق ، هذا الرجل قد أحب زوجته (ديزمونه) حباً مبرحاً ، فلما سمى بينهما الدساس المخادع (ياجو) بالوقيمة ، وأوهم الزوج الطيب أن زوجته تخونه تحالفت كل العناصر المركبة في طبيعة (عطيل) وتجمعت أجزاء شخصيته من جنسه الحار ، وطبعه الحاد ورعونه وجرأته إلى غباوته وسذاجته فأدى ذلك إلى الكارثة وكان ينبغي أن يؤدي إليها فهو لم يحاسب نفسه طويلاً ، ولم يتردد كثيراً ، ولم يقلب الأمر على وجوهه ، ولم يتأمل ، ولم يتشكك ، بل هجم على زوجته الرقيقة البريئة يقتلها ويقتل نفسه ، وقد علم ببراءتها بعد فوات الأوان . وإن المشاهد يرى كل هذا ويكاد يصيح به : تمهل أيها الأحمق . ابحث وحقق ، ولو استمع عطيل إلى هذا النصيح لكان شخصاً آخر غير عطيل بطبيعته التي عرف بها .

وعلى النقيض منه نرى شخصية (هاملت) فهو من أبناء الشمال : بارد الطبع ، أشقر الشعر ، عميق الاطلاع ، كثير التأمل ، معقد النفس . هذا الرجل قد علم أن عمه قتل أباه وتزوج من أمه ، علم ذلك من شبح أيمه نفسه ، ظهر له ورآه بيمينه مع الرفاق والحراس ، وسمع صوته وهو يهيب به أن ينتقم له من قاتله ، ويستحلفه بقسم رهيب ثلاث مرات أن يثأر له ، ولكن (هاملت) لا يقدم ، بل يظل يقلب الأمر على وجوهه المختلفة ، ويتشكك فيما سمع بأذنيه ، ورأى بيمينه ، ويعضى يتأمل ويبحث ويراقب ويحقق ، والمشاهد يرى كل هذا ويكاد يصيح به : « فيم كل هذا التردد والتأمل والتفكير ؟ أقدم — انتقم » ولو استمع إلى قول هذا الناصح لكان شخصية أخرى غير هاملت بطبيعته التي ظهر عليها .

ولو أن هاملت كان مكان عطيل لما قتلت ديزدمونه ، ولقلب الأمر على شتي وجوهه حتى يظهر له إفك الدساس وتنكشف له الحقيقة ، ولو كان عطيل مكان هاملت لأسرع من توه حين رأى شبح أبيه يهيب به أن ينتقم له لأخذ سيفه وقتل عمه دون تردد أو تأمل أو تفكير ، وبذلك تنتهي الرواية في الفصل الأول وتبطل المأساة مأساة النفس المعقدة بما فيها من درس وغموض وتحليل .

وبهذه النظرة الشاملة للإنسانية ، وبهذا التنوع في عرض الشخصيات ، وبهذا العمق في التحليل والمهارة في التصوير ، والقدرة على سبر أغوار مختلف النفوس مهما تعددت وتباينت بلغ شكسبير ما بلغ في عالم الأدب . لم يكن شكسبير يقص علينا ما صنعه أبطاله ، وما هم خليقون أن يصنعوه ، وإنما يرينا أيامهم وهم يصنعون ما يليق بهم ويصفون أنفسهم بأسمائهم وأعمالهم ، فلم يكن دراساً ومحللاً ، ولكنه كان خالقاً ومنشئاً أو بعبارة أخرى لم يكن في مجال قص القصة وإنما كان في مجال التمثيل . ولم تكن تمثيلياته مجموعة من الخطب الطويلة المملة والأخبار التي تلقي على المسرح ، وإنما كانت حواراً وعملاً وهذا ما يميز مسرحياته عن المسرحيات الاتباعية كما عرضناها عليك آنفاً .

أما من حيث وحدة الزمان والمكان فلم يحرص شكسبير عليهما ألبتة اللهم إلا في مسرحية واحدة وهي (الماصفة) ، وكانت آخر مسرحياته ، وذلك لأن طبيعته كانت تأبى أن تقيد بقيود ، وقد ناقشنا آنفاً ما لوحدة الزمان والمكان وما عليهما ، ونقول هنا إن شكسبير كان يعرض الحوادث كما تقع ، ويعطي صورة مكبرة لها سواء وقعت في يوم أو أيام وفي مكان واحد أو عدة أماكن ولقد كان المخرجون يجدون صعوبات جمة في إخراج مسرحياته لتعدد مناظرها واختلاف أماكنها وكثرة ما بها من أشخاص ؛ فرواية كليونابطة بعضها يقع في مصر وبعضها يقع في روما وبعضها في أثينا وبعضها في مسينا وفيها مناظر

كثيرة ومعارك ومواكب ، وكان شكسبير يعنى بالفخامة فى اللباس حتى يبلغ حد الإسراف كما فى روايته هنرى الثامن . وكأنى به كان ينظر من عالم الغيب إلى عصرنا الحاضر ، وإلى دور الخيالة فى عرض المسرحيات وقدرتها على الإخراج وليسكى يتضح لنا الفرق بين شكسبير ومسرحياته الإبداعية ، وبين زعماء المدرسة الاتباعية فى التقيد بهذه القوانين علينا أن نوازن بينه وبين (راسين) أحد زعماء المدرسة الاتباعية فى روايتين تففقان فى الموضوع ولناخذ مثلاً (انطونى وكليوباترة) عند شكسبير (ورنيس) عند راسين ، فكلاهما تعانى موضوع محبين لهما مكانة ممتازة ، وكلاهما يحمل المأساة فى تعارض ما يقتضيه الحب وما تقتضيه الحياة ، وكلاهما تقع حوادثها فى أيام عظمة الرومان ، ويترتب على أقدار الأفراد أخطر النتائج بالنسبة للدولة . أما رواية شكسبير فطاخة بأوجه النشاط الإنسانى ومترعة بألوان الحياة على اختلاف ضروبها ؛ تطالعها فتحسب أن الشاعر لم يدع من الدنيا شيئاً لم يصوره . فالأشخاص فى الرواية تتنوع طبقاتهم وطبائعهم : منهم قادة الجيش ، والقراصنة والساسة والمزارعون والخصيان والأباطرة والأميرات والوصيفات وبجانب هؤلاء مئات غيرهم . وبحسبنا أن يكون من بينهم (كليوباترة) بتعدد جوانبها وتشعب نواحيها فهذه المأساة زاخرة بحوادثها ففيها المارك والدسائس والزواج والطلاق والخيانة واختلاف الأصدقاء وائتلاف المتخاصمين والموت والأسر ؛ وهذا العالم الزاخر بحوادثه يمتد فى الرواية إلى أمد طويل من الزمن ويشمل رقعة واسعة من الأرض فترى مشهد الحوادث فى الاسكندرية آناً وفى روما آناً آخر ، وينتقل إلى أثينا ثم إلى مسينا ، ولقد ارتاع بعض النقاد من هذا التغيير السريع والانتقال المفاجئ فى حوادث الرواية ، ولا سيما والشاعر لا يتحرج من أن يعرض عليك منظرأ لا يدوم أكثر من بضع دقائق تشهد فيه جيشاً رومانياً يخوض أرض سوريا ، فيعد هؤلاء النقاد ذلك تحدي

للوحدات التقليدية لم تبرره الظروف ، ناسين أنه يمثل هذه النفحات الفنية والمسات المعقبة استطاع شكسبير أن يعرض على نظارته صورة قوية للقلقلة التي شملت أرجاء البلاد جميعاً فيحسون انهيار الإمبراطوريات واندثار العروش .

أما لدى راسين في مسرحية (برنيس) فالمأساة كلها تقع في غرفة واحدة صغيرة ، وحوادث الرواية تتطلب لحدوثها في عالم الواقع زمناً لا يكاد يزيد على زمن تمثيلها ساعتين ونصف ساعة ، وأشخاص الرواية عددهم ثلاثة ، وموضوع الرواية لفظة بسيطة لا تعقيد فيها ولا تشعب ، فكان عجيباً ألا يؤلف راسين من هذه المواد القليلة مأساة . وقد حرص كل الحرص ألا يقع في روايته فعل عنيف أو مفارقة أو تعقيد في مجرى الحوادث ، وكان كل اعتماده في التأثير على النظارة ينحصر في طريقه علاجه لعدد قليل من المشاعر الإنسانية يتفاعل بعضها مع بعض ، ولا تكاد تحس في الرواية أثراً للعالم الخارجي الواقع — ذلك العالم الذي كان لب رواية شكسبير وصميمها ، وكل ما يقدمه إليك راسين من حوادث العالم الخارجي أن يشعرك بفنائه أن وراء الأزمة النفسية الهادئة التي وقعت في الغرفة الصغيرة مؤثرات في العالم الخارجي تلعب دورها وتفعل وتترك أثرها ، فالقوة التي فصلت بين الحببيين أمر من ولى الأمر وواجب للدولة يجب أدائه ، فإذا ما جاءت الساعة الفاصلة رأيت الحب « تَيْتَس » يتردد قليلاً ثم يختار لنفسه أداء واجبه مؤثراً ذلك على البقاء إلى جانب حبيبته وما الحافز له في اختياره إلا كلمة واحدة ينطق بها هي « روما » فهذه الكلمة يستغنى عن الخروج بك من الغرفة الضيقة إلى العالم الفسيح الذي يحول بك شكسبير في رحابه .

مسرحية شكسبير فيها شمول ، ومسرحية راسين فيها تركيز ، ومسرحية شكسبير من الصعب إخراجها كما وضعها الشاعر على المسرح بكل جمالها وجلالها بل لا بد فيها من الحذف والتعديل ، وعلى العكس من ذلك مسرحية راسين التي

قيست بمقياس المسرح وقدر زمنها ومقتضيات المسرح تمام التقدير . إنه على كل حال فرق بين العميقة والانطلاق والحرية ، وبين الصنعة والمنطق والتقييد بالقوانين .
أما وحدة العمل أو الموضوع أعني الاختصار على عقدة واحدة في المسرحية فقلما التفت شكسبير إلى هذا بل كل رواياته تحتوي على أكثر من عقدة ، كانت هناك عقدة رئيسية تمثل العناصر الثابتة في الإنسانية وعقدة أو عقد ثانوية تمثل بعض المظاهر المؤقتة في حياة الإنسان . وكان غرض شكسبير من المقد الثانية هو إثارة اهتمام الجمهور ، واستيفاء عنصر الجاذبية حقه . وقد أفاد من وجود عقدتين في التمثيل وذلك لأنه لم يكن في عهده توقف عن التمثيل إلا في حالتين . في حالة استراحة الممثلين وفي حالة تقديم بعض المنوعات للنظارة ، وفي الوقت الذي كان يستريح فيه ممثلو العقدة الرئيسية قليلا كانت تدور حوادث العقدة الفرعية — وعلى كل فاقصص المسرحية على عقدة واحدة يقتضي البساطة في الموضوع ، وموضوعات شكسبير كانت ممقدة لأن شاعريته كانت ممقدة فلم يكن المهم عنده هو وحدة الموضوع أو العقدة . وإنما المهم هو وحدة التأثير في الجمهور . ثم إن العقدة الفرعية مكنته من إظهار شخصيات ثانوية كثيرة بجانب البطل ، وعرض نماذج بشرية أخرى لها اتصال مباشر بحياة البطل وتقرير مصيره . ومن ميزات المسرحية الإبداعية كما وضعها شكسبير كثرة الأشخاص في الرواية ، وهم أنماط شتى من الناس رجالا ونساء بينما قل عدد الممثلين في المسرحية الإبداعية قلة شديدة ، لأنهم كانوا هم الأبطال وحوادث الرواية تتركز فيهم دون سواهم .

ومن مميزات المسرحية عند شكسبير كذلك عرضها للأعمال العنيفة أمام النظارة ، وقد أشرنا سابقا إلى أن جمهور عصره كان يلتذ بمشاهدة هذه الأعمال ، وأن (مارلو) قد سبقه إلى ذلك ، كما أشرنا إلى أن المدرسة الاتباعية كانت تتحاشى تمثيل هذه الأعمال العنيفة على المسرح ، وإنما يخبر عنها فقط ، وهذا

ما دعا (فولتير) لانتقاد شكسبير انتقاداً مرّاً حين يقول : « هاملت مسرحية غليظة متوحشة ، ولا يمكن أن يكتبها أحقر حقير في فرنسا أو إيطاليا . هاملت يحن في الفصل الثاني ، وخليلته في الفصل الثالث ، والأمير يقتل والد خليلته ، ويظن أنه يقتل فأراً ، والبطلة في المسرحية تلقى نفسها في النهر ، ويحفرون قبرها على المسرح ، وحفارو القبور يفوهون بكلمات نابية لا تناسب المقام ويضحكون وهم يمسكون جاجم الموتى ، ويرد عليهم هاملت بكلام لا يقل سخفاً عن كلامهم ، وفي هذه الأثناء يغزو أحد الممثلين بولندا . ورى هاملت وأمه وحماء يماقرون الخمر على المسرح ، ويغنون على المائدة ، ويتشاجرون ويتضاربون ويقتل بعضهم بعضاً .

« ولقد يظن المرء أن المسرحية جميعها من إنتاج شخص همجي سكران ، ومع كل هذا في وسط تلك الفوضى التي تجعل المسرح الإنجليزي سخيلاً وهيجياً يجد الإنسان في هاملت — وهذا من الغرائب التي لا يستطيع المرء تأويلها — بعض النفحات الممتازة التي تليق بأعظم العبقريات . ويحيل إلى أن الطبيعة قد سرها أن تجمع في رأس شكسبير كل ما تستطيع أن تتخيله من عظمة وقوة ، مع كل ما يمكن أن ينتجه أغلظ الناس طبعاً وأسخفهم ذوقاً من كل شيء بالغ الغاية في الضعة والقبح » .

هكذا يقول فولتير في مقدمة (سميراميس) ويرد عليه الدكتور جونسون مع أنه من أنصار المدرسة الاتباعية ولكنه — وهو الذي طالما انتقد شكسبير وعامله معاملة التلميذ الشقي — لم يقل أن ينتقد ذلك العبقري من قلم فرنسي ليقول : « هذه الدراما ! مرآة الحياة ، ولعل الذي ضل خيانه باقتفاء أثر الأشباح التي يعرضها أمامه بعض الأدباء يشقى من هذيانه بقراءة العواطف الإنسانية معبراً عنها بلغة الإنسانية وبلناظر التي يرى فيها الراهب المتعبد كيف يتعامل مع

العالم ، والكاهن الذى يتقبل الاعتراف كيف تتطور المواطن . إن حب شكسبير للطبيعة قد عرضه لوقت بعض النقاد الذين يبنون نقدهم وأحكامهم على مبادئ ضيقة . يرفض فولثير ملوك شكسبير لأنهم فى رأيه لا يمثلون الملكية ووقارها تمام التمثيل ، ويظن فولثير أن الوقار قد انتهكت حرمة إذا رأى الأمير الداعركى (هاملت) وهو يطالب بالعرش يمثل سكران . ولكن شكسبير يجعل الطبيعة دائماً تتحكم فى الحوادث وربما تطلبت مسرحيته بعض الرومان وبعض الملوك بيد أنه لا يفكر إلا فى الرجال ، وهو يعرف أن روما كسكل مدينة فيها رجال من مختلف الطبقات والطباع والأمزجة ، فإذا احتاج إلى مضحك ذهب إلى مجلس الأعيان واختار من بين أعضائه ذلك المضحك ، وكان يميل إلى تمثيل المغتصب فى أسوأ حالاته ولذلك مثله سكران ، وهو يعلم أن الملوك يحبون كما يحب بقية الناس ، وأن الخمر لها تأثير على كل العقول حتى الملوك . إن الشاعر يتجاوز عن المميزات السطحية التى تفرق بين أمة وأخرى ، ولكنه يصور الشخص ويصور الرجل ، ويترك المظاهر .

هكذا وقد حرص شكسبير بجانب تصويره الشخصيات فى مختلف أحوالها على إعطاء اللون المحلى من العناية باللباس والمناظر ، ولم يكن الغرض هو تصوير الواقع ولكن الغرض كان الإيهام بالواقع ، وكانت الملابس غاية فى الفخامة وفى بعضها إسراف شديد كما فى رواية هنرى الثامن ، وقد أضافت الموسيقى والغناء كثيراً من الجمال للرواية .

— أما من حيث اللغة فيختلف شكسبير عن زعماء المدرسة الاتباعية فى استخدامه الشعر المرسل بينما هم لا يكتبون مسرحياتهم إلا بالشعر المقفى الذى ينتهى المعنى فيه عند نهاية كل بيت ، ولكن شكسبير لم يستخدم الشعر المرسل دفعة واحدة بل تدرج فى ذلك تدرجاً طبيعياً ، ففى روايته الأولى « جهد الحب ضائع » نرى

ما يقرب من ثلثي الرواية شعراً مقفى والثلث الأخير شعراً مرسلًا — هذا إذا استثنينا بعض الأجزاء النثرية في المسرحية — ثم يأخذ الشاعر في إهمال القافية شيئاً فشيئاً حتى تختفي من شعره أو تكاد اللهم إلا في الأغاني التي يستلزمها سياق الرواية فقد حرص على أن تكون كلها شعراً مقفى .

وكما أن القافية تظهر في إنتاجه الأول وتختفي في إنتاجه الأخير نلاحظ كذلك تطوراً آخر ، وهو أنه في شعر المرحلة الأولى يغلب عليه أن يختم المعنى عند نهاية كل بيت كما كان يفعل الاتباعيون ، أعني أنه يجعل كل سطر وحدة معينة قائمة بذاتها ، فلما تمرس على الكتابة ، وازداد مهارة ورشاقة في الشعر المرسل أخذت تقل هذه الظاهرة فيجري المعنى من البيت إلى الذي يليه ، ولا يحرص الشاعر على أن ينتهي المعنى بنهاية البيت . وقد عدت الأسطر المستقلة المعنى في إحدى روايات المرحلة الأولى فوجدت تسعة عشر سطراً في كل عشرين ، وعدت أمثال هذه الأبيات المستقلة في إحدى رواياته الأخيرة فوجد أنها لا تزيد على الثلاثين .

ولم يكن المهم هو استخدام الشعر المرسل ، ولكن المهم هو قدرة شكسبير الفائقة على التعبير وتحكمه في اللغة حتى صارت عباراته متميزة عن كل ما سواها ، وجرت على ألسنة الأدباء وأقلامهم منذ عصره حتى اليوم ، وقد أفقدها كثرة التداول إدراك الناس ما بها من جمال ، بيد أننا إذا أنعمنا النظر في أسلوبه وجدناه الكامل في كل اتجاه وفي كل نوع فيما يسمى بالأسلوب الفخم وفيما يسمى بالأسلوب العادي ، في المأساة وفي الملهمة ، وفي الجد وفي الهزل وفي السخرية بل وفي التافه . فحينما يحتاج الموضوع لهذا الأسلوب الكامل نجد شكسبير يبرزه مراعيًا مقتضى الحال وهذا هو سر عظمته في عباراته التي تضفي على الموضوع رداءً خاصاً وتحدث في نفس القارئ والسامع التغيير المطلوب .

هذا وقد أطلقت على روايات شكسبير الأخيرة بيركليس ومبملين ، والعاصفة ، وحكاية الشتاء اسم (رومانس) لما فيها من إبداع وطرافة وجدة ، لأن في هذه المجموعة نرى أطفالاً مفقودين يكشف عنهم أحب الناس إليهم وأقربهم منهم ، وفيها مناظر البحر والجبال ، وفيها يربط ما انفصم بين الناس من أواصر ، ويلاقي بين من شنت الدهر من أهل وأحباب ، ويحمل العدو يصفح ويعفو عن عدوه ، والآثم يكفر عن إثمه بالتوبة لا بالموت ، وفي هذه المجموعة من الملامى نرى الزوجين يتصالحان بعد خصومة والولد يستغفر الوالد بعد عقوبة ولعل اسم الحركة الرومانتيكية أو الإبداعية أخذ من الاسم الذى أطلق على هذه المجموعة .

وقبل أن نختم هذه الملحة الخاطفة عن وليم شكسبير سيد من كعب الدراما نلقى نظرة عاجلة على إنتاجه ونوعه .

وقد اصطلاح القادة على تقسيم حياته الأدبية إلى أربع مراحل يمتد كل منها ستة أعوام على وجه التقريب . ففي المرحلة الأولى (١٥٨٨ - ١٥٩٤) أخرج (تيتوس أندرونكس) و (جُهد الحب ضائع) و (ملهامة الأخطاء) و (حلم ليلة في منتصف الصيف) و (سيدان من فيرونا) و (هنرى السادس) بأجزائها الثلاثة و (ريتشرد الثانى) و (ريتشرد الثالث) و (روميو وجوليت) وكلها ملامٍ إلا روميو وجوليت فقد كانت المأساة الوحيدة في هذه المجموعة كما أنتج في هذه المرحلة قصيدتيه العصاوتين (فينوس وأدُنس) و (لوكريس)

وأما في المرحلة الثانية (١٥٩٥ - ١٦٠١) فقد أنتج مجموعة من الروايات هي الملك جون و (تاجر البندقية) و (رويض النمرة) و (هنرى الرابع) بجزئيهما و (زوجات نندسور المرحات) و (هنرى الخامس) و (جمجمة ولا طحى) و (كاتيهواه) و (الليلة الثانية عشرة) و (خير كل ما ينتهى بحجر) . كما أنتج

بعض مقطوعات شعرية وكل إنتاجه المسرحي في هذه المرحلة ملاه .

وأما في المرحلة الثالثة (١٦٠١ - ١٦٠٧) فقد أنتج فيها (يوليوس قيصر) (وهاملت) و (كيل بكيل) و (عطيل) و (ماكبث) و (الملك لير) و (ترويتس و كرسدا) و (أنطون و كليوباترا) و (كور يولانس) و (نيمـن الأثيني) وفي هذه المرحلة نجد معظم إنتاجه مأسى إلا روايتين هما (كيل بكيل) و (ترويتس و كرسدا) ، ومع ذلك فقد ذكرنا آنفاً أن هاتين الملهاتين مغممتين بالمناظر الحزينة وتكادان تقربان من المأساة لولاهما السعيدة . ويظهر أن موت وحيدة (هامنت) قد أثر في نفسه وأحزن فؤاده فاتجه هذا الاتجاه الحزين نحو المأساة .

وأما في المرحلة الأخيرة (١٦٠٨ - ١٦١٣) فقد أخرج (بركليس) و (العاصفة) و (سمبلين) و (حكاية الشتاء) و (هنرى الثامن) وإنتاج هذه المرحلة كله ملاه . ويظهر أن نفس الشاعر كانت قد صفت واستراحت فغم حياته الأدبية هذه الخاتمة المرحية .

ولنلخص هنا في إيجاز إحدى مآسيه العظيمة ولتكن (ماكبث) . كان ماكبث وصديقه (بانسكو) عائدین إلى بلادها . اسكتلندا بعد حرب ظفرا فيها بنصر عظيم ، فاعترضتهما ثلاثة أشباح شبيهة بالنساء . أما الأولى فحيث ماكبث باسمه ، ثم زادت الثانية على تحية أختها بأن سمته شريف (كودر) مع أنه لم يكن له في هذا اللقب مطمع ، ثم تقدمت الثالثة فحيته بقولها « مرحباً بملك المستقبل » ثم التفت هذه المخلوقات إلى (بانسكو) وتنبأن له بأن أبناءه سيكونون ملوكاً على اسكتلندا وإن لم يجلس هو على عرشها ثم استحلن هواء واختفن عن الأنظار وما هي إلا فترة وجيزة بعد ذلك حين جاء إلى ماكبث رسول من الملك ينبئه أنه قد خلع عليه لقب (شريف كودر) فأخذت الآمال تجيش في صدره بأن تتحقق

النبوءة الثانية فيصبح ملكاً على البلاد كما تنبأت الساحرات .

وكان لما كبث زوجة قد أسر إليها بنبوءة الساحرات وما تحقق منها ، وكانت هذه الزوجة شريرة طموحاً لا تبالى أى سبيل تسلك فى سبيل الوصول إلى العظمة هى وزوجها . فأخذت تحرض ما كبث وتغريه بأن يقتل الملك (دُنْكَنْ) فى أثناء زيارته لها فى قصرها ، وبعد تردد طويل تقدم ما كبث بمخنجره نحو الملك الفائم وقضى عليه بطعنة واحدة .

وأصبح الصباح وكشف عن الجريمة ، فظاهر ما كبث وزوجته بالحزن الشديد وأتهما بالقتل حراس الملك . فلما خلا العرش بموت الملك وفرار ولديه آل الملك إلى ما كبث فتحققت النبوءة الثانية ، وبلغ ما كبث وزوجته ما كان يصبوان إليه من مجد ، ولكن أنى لهما طمأنينة النفس وهما يعلمان مما قالتها الساحرات لبانكو أن الملك من بعدها سيثول إلى أولاده ؛ إذاً فليقتلا بانكو وابنه ليبطل هذا الجزء من نبوءة الساحرات .

وأقاما لهذا الغرض مأدبة كبيرة وكان بانكو ممن دعى إليها . غير أنهما رصداه فى الطريق من يقتله فكان ذاك ، وقتل بانكو ، ولذا ابنه بالفرار ، ومن نسل هذا الابن تعاقب الملوك على عرش أسكتلندا . وشاء الله بعد أن تم هذا الاغتيال الشنيع أن خيل لما كبث وهو فى الحفل كأنما دخل الحجرة طيف بانكو ، وكأنما جلس الطيف على المقعد الذى أوشك ما كبث أن يجلس عليه ، وارتاع لذلك وصاح فزعاً فدهش المدعون لارتباعه وهم لا يرون شيئاً يدعو إلى الفزع ، فأسرعت زوجته إلى فض الحفل خشية أن يؤدى اضطراب زوجها إلى اقتضاح أمرها .

وأخذت الرؤى تنقلب ما كبث ، فذهب إلى الفلاة ينشد الساحرات يستنبهن حوادث الأيام ، فأخرجن له روحاً ناداه باسمه وأمره أن يحذر شريف (فايف) ، ثم أخرجن له روحاً ثانية فى صورة طفل مدرج بالدماء ينبئه أنه لن يكون لابن أنثى قدرة على إيذائه ، ثم أخرجن له روحاً ثالثة فى صورة طفل على رأسه تاج وفى يده شجرة فقال له إنه لن يغلب على أمره حتى تسير نحوه غابة (بيرنم) .

عاد مكبث بعد هذه النبوءات الجميلة راضى النفس مطمئن الفؤاد ، فلن يؤذيه ابن أنثى ، ولن يغلب إلا إذا تحركت نحوه غابة ، وهل تتحرك أشجار الغاب من منابتها ؛ لكن حدث أن تجمع أعداؤه فى الجبلترا وانضم إليهم (شريف فايف) وسار جيش الأعداء حتى اقترب من قصره ، بيد أن نبوءة الساحرات كانت لا تزال تفسح له فى الأمل إلى أن جاءه رسول ينبئنه أن غابة « بيرنم » قد تحركت ، ولم يكن ذلك وهما ولا خبالا لأن جيش العدو قد اقتلع غصون الشجر ليحمى نفسه بها ، فبدا الجند وفى أيديهم تلك الغصون كأنهم غابة تسير . وكان الختام أن التقى فى حومة القتال ما كبث بعمدوه (شريف فايف) المسمى « مكدف » ، فما أن علم منه أنه لم تلده أنثى كما تلد النساء الرجال ، بل أخرج من بطن أمه قبل أن يحين يوم ميلاده حتى خارت قواه .

وانتهى الأمر بقتل ما كبث وقدم رأسه هدية إلى (ملكم) بن (دنكن) وهو بحكم الوراثة ملك البلاد الشرعى .

ولعل هذه الرواية تعطينا فكرة واضحة عن طبيعة المأساة لدى شكسبير . ومن المهم أن نلاحظ هنا أن شكسبير لم يحمل تصرف الإنسان وحده هو المسئول عن مصيره ، بل تمة القضاء والقدر ويدم الخفية التى تتحكم فى مقدرات الإنسان ؛ والفرق بين عنصر القضاء والقدر لدى شكسبير ولدى الإغريق أنه فى المسرحية الإغريقية قوة تتحكم فى مصير الإنسان وعمله لا يملك لها دفعا ، بينما نراه عند شكسبير صدفه عمياء تارة تحول بين الحبيبين وبين السعادة كما فى ريمو وجوليت ، وتارة يوجه أبطال المأساى الأخرى كمطيل وهاملت ومكبث ، ولكنه لا يقضى على أى بطل من هؤلاء الأبطال ، بل ترى مصائرهم من صنع أيديهم حين نجدهم يقابلون صعوبات لا طاقة لهم بها .

هذا وقد وازنا فى أكثر من موضع عند كلامنا على المدرسة الاتباعية بينها

وبين شكسبير ، ولعلنا بهذا نكون قد أعطينا فكرة واضحة جليلة عن الدراما ، وعن الفرق بينها وبين المأساة .

* * *

كان عصر الياصابات تسوده حيوية دافقة تدفع الإنسان إلى الانغماس في كل ما يزيده استمتاعاً بالحياة دون أن يجد من العقل أو الضمير ما يكبحه ، فغامرات في جوف المحيط ، وكشف متصل لأقاليم جديدة ، وتلقف لكل ثقافة مستحدثة يستخرجها رجال النهضة من أسفار القدماء ؛ ويمثل عصر الياصابات في الأمة مرحلة الشباب الفتى الطموح ، فيه تحطيم القيود الذي نعهده في الشباب وفيه الأمل الباسم ، وفيه الجدة والنضارة وفيه الرغبة الملحة في تحصيل العلم ، وفيه الخروج على معايير الأخلاق ، وفيه حب الاستطلاع وركوب المخاطرة مما تراه كذلك في فتوة الشباب .

فلما انقضت عن العصر دوافع الشباب وزواته ، وذهبت عنه نضارة الشباب وروعته أخذ الناس يحاسبون أنفسهم على ما فرطت في حق الأخلاق ، وعلى ما قدمت أيديهم في العهد الذي أدبر ، وساد نوع من التزمّت قواه وشد عضده ذهاب الملكية في إنجلترا واستيلاء كرومويل زعيم المتمرّتين على الحكم . وقد تأثرت المسرحية بهذا التطور في العقلية والمزاج الإنجليزي بعد شكسبير . وذلك أنه قد اختلف أثره جماعة من الأدباء مثل بن جونسون وبومنت وفلتشر في كتابة المسرحية إلى أن أغلق المتمرّتون أبواب المسارح سنة ١٦٤٢ ، إذ رأوا فيها مبادئ فساد لا تتفق ومبادئ الدين القويم ومذهبهم الخلق ، بيد أن هذا لم يمنع صناعة التمثيل من الاستمرار فأخذ الممثلون يجوبون البلاد ويمثلون في أفنية الفنادق وساحات الأسواق ، وسافرت جماعة منهم إلى ألمانيا لتمثيل روايات إنجليزية واستمرت بذلك صناعة التمثيل مشردة إلى أن عادت الملكية . ولم يمنع قانون

إغلاق المسارح من ممارسة الأدباء كتابة المسرحية وإن لم تجد سبيلها إلى المسرح فعمل ذلك كله على بقاء تقاليد المسرح وأوضاعه .

فلما عاد شارل الثانى إلى عرش بلاده وزالت الجمهورية التى سيطر عليها المتزمتون سمح للمسارح أن تفتح أبوابها من جديد ، فوجدت المسرحية نفسها موصولة العلاقة بما كان سائداً قبل إغلاق المسارح ، وأخذ الأدباء يكتبون روايات جديدة ، ويمثلون إلى جانبها روايات قديمة من إنتاج شكسبير وبومنت وفلتنر وغيرهم ، فكان ذلك داعياً لكتاب العهد الجديد أن يترجموا خطى رجال العهد السابق ؛ ولكنهم تأثروا إلى جانب ذلك بالأدب الفرنسى الاتباعى إلى حد بعيد عميق ؛ فقد طردت الملكية من إنجلترا وأقام رجالها فى فرنسا فعرفت ماسى (كورنى وراسين) وملاهى (مولير) ، واستمد شارل الثانى ذوقه الأدبى من هذا الجو الجديد ، فلما عاد إلى بلاده لم يكن بد من فرض ذوقه المكتسب على الكتاب الإنجليز ، فأخذت الملهاة تقتفى فى بعض أوضاعها آثار مولير ، ودخلت القافية المزوجة فى كتابة المأساة نقلاً عن الفرنسيين ، وترجمت عن الفرنسية مسرحيات لتمثل على المسارح فى لندن .

وأهم ظاهرة تسترعى النظر هو ما ساد هذا العصر من تحمل خلقى شديد كأنه رد فعل لتشدد المتزمتين قبل عودة الملكية ، فقد تطرف رجال القصر عند عودتهم من فرنسا فى مجونهم واستهتارهم ، ولما كان المسرح متمهم لم يكن مناص من أن يتمتعهم أدباء المسرح بما يحبون من خلعة ومجون واستهتار ، فأصبحت المسارح ضرباً من اللهو ينجل منه المحافظون ويتحرجون من مشاهدته .

ودخلت على المسرح تغييرات كثيرة جديدة بالنظر ، إذ كان المسرح فى عهد الياصابات غنياً بالملابس الفخمة فقيراً فى المناظر التى ترسم على جدران المسرح نفسه

فالممثلون يرفلون في ملابس مزخرفة مزركشة على مسرح يكاد يكون خالياً من المناظر التي نشاهدها في مسرحنا اليوم ، وتصور لنا البيئة التي تجري فيها حوادث الرواية فلما عادت الملكية إلى إنجلترا وافتتح المسرح عهداً جديداً أخذ أصحاب المسارح يدخلون المناظر على مسارحهم فكان لذلك نتاج هامة وخطيرة في تأليف المسرحية منها : أن يقتصد الكاتب جهد طاقته في الأماكن التي تقع فيها حوادث روايته حتى لا يضطر المخرج إلى إعداد المناظر الكثيرة التي تلائم تلك الأماكن . وقد عرفت كيف أن شكسبير مثلاً في رواية (أنطوني وكليوباترة) لم يتخرج في أن ينتقل بمكان المأساة من الإسكندرية إلى مسينا إلى روما إلى سوريا إلى أثينا وغيرها ؛ إذ لم يسكن على الممثلين إلا أن يعلقوا لوحة على المسرح يكتب عليها اسم المكان الذي تقع فيه الحوادث الممثلة ، أما في عهد عودة الملكية فقد اقتصر الأدباء على جعل مكان المسرحية واحداً ليسهل إخراجها . وترتب على وجود المناظر المختلفة شيء آخر ، وهو فترة راحة تفصل بين المناظر بعضها وبعض ، وقد أدى هذا إلى مراعاة الكتاب لزم المسرحية حتى لا يطول مكث النظارة بالمسرح .

وكان المسرح في عهد الياصابات مصطبة بارزة في فناء مكشوف ، ويجلس النظارة على جوانبه الثلاثة ، بل ويجلس بعضهم فوق المسرح نفسه نظير أجرإضافي يدفعونه ، أما المهد الجديد فقد تغير فيه وضع المسرح بحيث أصبح النظارة يواجهونه من ناحية واحدة على هيئة قريبة جداً مما نشاهده اليوم ، وأصبح المسرح الجديد مستقوفاً ، ومن هنا أخذوا يضيئون بمصابيح . ولم يعد هناك ما يمنع من أن يقع التمثيل ليلاً بينما كان التمثيل كله في عصر شكسبير نهائياً في فناء مكشوف ، ولا يتوقف لحظة حتى تنتهي المسرحية ، ومن أهم ما دخل على المسرح في العهد الجديد هو استخدام النساء في أدوار النساء بعد أن كانت الغلمان يلعبون هذه الأدوار .

وهكذا أخذ المسرح يتجه رويداً نحو الانبعاثية ، بل أخذ الشعر بعامة يتجه هذا الاتجاه ، ولقد مر بك كيف أن الأدب الانبعاثي وجد طريقه إلى إنجلترا وترجمه (بوب)^(١) ، وانحطت المسرحية تبعاً لذلك في إنجلترا ولا سيما الدأسة ، وظلت المدرسة الانبعاثية طوال القرن الثامن عشر تقرر قوانينها على الأدباء الإنجليز حتى ظهر وردسورث في أخريات ذلك القرن ، ورجع بالشعر إلى الطريقة الإبداعية ، وإلى الانطلاق والحرية .

والفرق بين إبداعية عصر اليصابات وعصر وردسورث أن ذاك كان عصر المسرحية وهذا عصر القصة ، ذاك كان عصر العمل وهذا عصر التأمل . حقاً إن شعر عصر وردسورث أشهر وأخص من قصصه ، ولكن هذا لا ينقص من قوة المثل إلا قليلاً أولاً ينقص منه شيئاً : إذ أن الحقيقة البارزة هي أن أدباء عصر اليصابات قد جاءهم ميراث غني من الحياة كان عليهم أن يفحصوا ويكشفوا عنه ، ويجملوه ملكاً لهم ، كان عالمهم عالم عمل ولهذا كان أدبهم قبل كل شيء أدباً عملياً . وقد أجاز الأستاذ (هارفورد) في فقرة عليها كل سمات لذعانه النقدية ، وبصيرته الفلسفية ، ورشاقته اللغوية عن هذا السؤال : ما الإبداعية أو الرومانتيكية ؟ مع لفظة خاصة لظواهرها في أوائل القرن التاسع عشر ، ونقتبس منها الجمل الآتية : « لقد كان تطوراً زائداً عن الحد في الحساسية التخيلية ، وقد نال عالم الحس والفكر في عدد لا يحصى من المواطن قوة جديدة في استجابة الإنسان ومحبه له ، ومقدرة مستعددة على الانتفاع بأغنى أنواع الحياة وأعزرها والاختلاط بها .

لقد ابتدأت الينابيع التي يستمد منها الشاعر إلهامه ، والفنان سروره تفيض : عظمة البحيرات والجبال ، ورشاقة الطفولة ، ووقار الفلاح الأثمي ، وعجائب السحر ، وأسرار الكائنات القوطية ، ونخامة الرفوف الرمرمية . ولم تفض هذه

(١) انظر ص ١١٣ وما بعدها من هذا .

الينابيع دفعة واحدة ، ولكن في تتابع طويل غير منتظم ، ولم تقض في مساحة محدودة ، بل فاضت في كل غرب أوروبا ، وعلى الأخص في ألمانيا وإنجلترا وفرنسا ولم يكن إحياء الماضي ، وأن تضفي على بحيرة أو جبل ضوءاً لم يقع على بحر أو يابسة من قبل ، وأن تجمل الطبيعي يظهر فوق الطبيعي ، وما فوق الطبيعي يظهر طبيعياً كما يقول وردسورت وكولريدج — لم يكن كل هذا إلا سبلاً مختلفة لعالم الإبداع . ولقد كان للحركة الإبداعية الإنجليزية أصالتها الخاصة وقوتها ، وحدودها المعينة ككل ترجمة إنجليزية لأي حركة أوربية كبيرة ، وعظمتها تقع من غير شك في تفسيراتها العجيبة المتعددة الدقيقة الودية لعالم الطبيعة الظاهرة ولعالم العجائب والإبداع الذي ولدته في عقل الإنسان صداقته الجميمة للطبيعة . ولم تحرز كل من فرنسا وألمانيا أى تقدم بعد صور « رسو » الزاهية المملوءة بالحياة لمناظر الطبيعة ، ولكن الطبيعة كانت لدى وردسورت وشيلي وكيثس وكولريدج نبع لا ينضب ومثير لا يفتر للخيالات البديمة : وردسورت يترجم توحد الجبال ، وشيلي نشاط الريح الماصفة التي لم تروض ، وكيثس القوة المنقطة للعرائش الخضراء والطرق الممشوشة المتعرجة ، بقوة تجمل كل ما قاله سواهم في الطبيعة من شعر يبدو حائل اللون .

لقد كان حب الطبيعة وتمجيدها أهم سمات الحركة الإبداعية ، كما كان من سماتها أنها عنيت بمشاعر الفرد فصار أدبها ذاتياً لا موضوعياً ، وصار الشاعر حراً في التعبير عن مختلف أحاسيسه من حزن وسرور ، وحب وبغض ، وبأس وتفاؤل وتراخ ونشاط ، في شعر غنائى ينطلق من قلبه من غير تحفظ أو قيود . ولئن كان الأدب الاتباعي يعنى باللفظ قبل المعنى ، وبالصورة قبل المادة فإن الأدب الاتباعي عنى باللفظ والمعنى معاً . لقد كان الأدب الاتباعي محافظاً على صيغ محفوظة وقوالب مرسومة موروثة لا يعمدها هي ما سمي بالمعجم الشعري ، أما الشاعر

الإبداعي فكان يتوخى الانطلاق في التعبير ، ويتحرى البساطة جهده .
ومن الفروق بين الأديبين أن الاتباعي كان يرى لنفسه رسالة علمية أداؤها ،
فجاء أدبه تعليمياً تهذيبياً ولم ير الأديب الإبداعي ذلك ، بل كان يعبر عما يجيش
في نفسه سواء أدى غرضاً أم لم يؤديه ، وكان يعيل إلى وصف الغريب دون
المألوف ، والمغامرة دون الاستقرار . وكان الأديب الاتباعي يحتكم إلى العقل
والمنطق ويلجئ عواطفه الحادة ، ويكبتها ما استطاع إلى ذلك سبيلاً ، أما الإبداعي
فيرخي لمواطفه العنان ، ولا يكبت شيئاً من عواطفه ، بل لا يرى الأدب إلا أداة
للتعبير عن تلك العواطف .

وعلى الرغم من تشابه الحركة الإبداعية الإنجليزية في عصر شكسبير وفي عصر
وردسورث إلا أن الطابع العام للحركة في القرن التاسع عشر هو عدم اهتمامها
بالسرحية ، بل اتجه الشعر وجهة غنائية ، واتجه النثر وجهة قصصية ، وعلى الرغم
من هذا فقد مجدوا شكسبير وعظموا أدبه وأذاعوه على أنه منسئ الإبداعية في
الأدب الإنجليزي ، وعكفوا على مسرحياته يدرسونها ويستخرجون منها ما يؤيد
حركتهم .

* * *

هذا في إنجلترا أما في فرنسا فقد ظل المذهب الاتباعي سائداً طوال القرن
السابع عشر فلما أخذت السلطة السياسية في فرنسا تضعف في أخريات حكم لويس
الرابع عشر ابتدأت قوة هذا المذهب تضعف كذلك ، إذ لم يعد للقصر تلك الكلمة
العليا التي كان يفرضها على الثقافة في البلاد ، وانتقل الحكم في القرن الثامن عشر
إلى الشعب ، وبات تطور الأدب مرهوناً بالحالة الاجتماعية للطبقة الوسطى لما
أصابته التجارة والصناعة من رقي بعيد ؛ ذلك لأن هذا التحول الاقتصادي كان
من شأنه أن أثرت طبقات الشعب العاملة ، وأن ازدادت قوتها السياسية ازدياداً
مطرداً . وأن تكون الجمهور القاري الذي يتجه إليه الأدياء حين يكتبون . أضف

إلى كل هذا عاملاً جديداً كان له في الأدب الفرنسي أثر بالغ العمق وذلك هو تسرب الأدب الإنجليزي إلى فرنسا ، ثم تدفقه بعد ذلك . لقد اغض أدباء فرنسا في القرن السابع عشر أعينهم عن الأدب المعاصر لهم في إنجلترا فلم يعيروه التفاتاً أما في القرن الثامن عشر فقد انعكس الوضع وأخذ الأدب الإنجليزي يشق طريقه في فرنسا فكان من أثره أن خفت وطأة الأدب الاتباعي نوعاً ما ، وأن ذاعت في رجال الفكر من الفرنسيين مبادئ الحرية والتسامح الديني وحقوق الأفراد .

وعلى الرغم من أن فولتير ظل متمسكاً في المسرحية بقواعد المدرسة الاتباعية إلا أنه لم يستطع التخلص من تأثير شكسبير وقد ذكرت لك من قبل التجديدات التي أدخلها على المسرحية^(١) ، ولكنه بقي مخلصاً لزعماء المدرسة الاتباعية وتقاليدهم بيد أن هذا لم يحل دون ظهور بواكير المسرحية الإبداعية في أخريات القرن الثامن عشر وكانوا يسمونها « المأساة البورجوازية » أو الدراما . وهذه المأساة البورجوازية تحمل طابع المدرسة الإبداعية في كثير من الأمور ؛ فقد عرفنا أن من شروط المأساة الاتباعية وحدة النغم ، فلم تكن تسمح بعنصر من عناصر الملهاة ، وأن تكون أرسنقراطية في موضوعها فتعالج مصراً عظيماً ، وتمرض أشخاصاً فوق المستوى المألوف من عباد الله . وكان طبيعياً في عصر أخذت تظهر فيه روح الديمقراطية ترداد أن يتساءل الأدباء : لماذا لا تكون كوارث الطبقة الوسطى من الناس مصدراً للأسى لا يقل في فجيعته عما تحدثه كوارث العظماء في التاريخ القديم والأساطير ؟ لا بد أن يفسح المجال للمأساة الشعبية إلى جانب المأساة الحماسية ولئن أعوز المأساة الشعبية ما في زميلتها من أبهة وجلال فسيموض عن هذا المقص قربها من الحق والواقع ، وعمق أثرها في تقويم الأخلاق . ولقد دفع هذا الشعور الأدبي إلى تحقيق ما يصبوا إليه نقل الروايات الإنجليزية إلى الأدب الفرنسي ولا سيما مسرحية « تاجر لندن » أو تاريخ جورج

(١) راجع ص ١٠٨ — ١١١ من هذا البحث .

بارنول^(١) ومسرحية «المقامر»^(٢) ، وتحمس لها النقاد الفرنسيون والأدباء ، وأصبحتا نموذجاً يحتذى كل من يريد السير على المنهاج الجديد ، وما المنهاج الجديد سوى «المأساة البورجوازية أو الدراما» التي تستمد عناصر المأساة من الحياة المنزلية المألوفة عند أواسط الناس ، والتي تتوخى الصدق في الوصف والتصوير . ومن أشهر من كتب هذا النوع من المآسَى في القرن الثامن عشر في فرنسا هو «ديدرو» في مآساتيه النثريتين «الابن الطبيعي»^(٣) و «رب الأسرة»^(٤) ، وإن كان «سيدن» (١٧١٩ — ١٧٩٧) أقرب منه إلى التوفيق في مآساته «فيلسوف وهو لا يدري» وبعد طليعة القرن التاسع عشر في هذا اللون من الأدب المسرحي . بيد أن الحركة الإبداعية لم تتخذ مظهراً جديداً في فرنسا إلا في القرن التاسع عشر على يد ستاندال ، ومدام دي ستيل وشاتوبريان ، ووضحت معالمها واستقرت على يد فيكتور هوجو .

وتنقسم الحركة الإبداعية في فرنسا إلى عصرين : العصر الأول الذي سيطرت فيه مدام دي ستيل وكان ذلك قبل سنة ١٨٢٠ ، ولم تكن ثورتها ثورة أدبية ، وإنما هي ثورة أخلاقية ، ترمي إلى تجديد ينابيع الإلهام لا تجديد أصول الفن الأدبي ، والعصر الثاني الذي سيطر فيه هوجو من (١٨٢٠ — ١٨٣٠) وسمى فيه لتجديد الفن المسرحي والتعمق في طبيعته الشعر الجوهريّة ، وإعطاء النثر مثلاً أعلى جديداً .

ثم أعقب هذين العصرين عصر اختص بدراسة النظريات الأدبية .

(1) London Merchant or the History of Goerge Brnwell - by Lillo.

(2) The Gowester, by Edward Moore.

(3) Le Fils Naturel.

(4) Le Père de Famille.

١٨٣٠-١٨٥٠ حيث يستمر التجديد في الإنتاج الأدبي ، ويحل المجتمع محل الفرد وتستقر الفلسفة الإبداعية .

كانت الثورة ضد الذوق الانبعاثي ، وضد الذوق الذي جاء بعد المدرسة الانبعاثية ، وقد كرهت الحركة الإبداعية في فرنسا وضع قوانين جديدة اللهم إلا قانوناً واحداً هو إعلان « الحرية » في الأدب .

كانت نظريات الجمال الانبعاثي مغلفة لا تتجاوز بعض الاختيار من آداب القدماء ، وبعض المحدثين ، كما أن جمهورها كان محدوداً جداً ، ومادتها قاصرة على التحليل ، وكان هذا هو إطار الإنتاج الأدبي . وعلى الرغم من أن هذه الأمور كانت محدودة إلا أن بعضها كان يشد أزر بعض ، وادعى الأدب الانبعاثي أن في إمكانه أن يتجاوز عن أي مساعدة ، ويتجاهل العالم الخارجي ، بل لم يسمح بأي نفوذ أجنبي . لقد كان (صالونا) له تقاليده الخاصة وأنظمته وورثته وموضوعات محادثاته المألوفة ، وجمهوره المتحد المشارب الذي يطرق موضوعات بحث مادتها مائة مرة من قبل ، ويلقى جانباً ولأول وهلة الموضوعات أو العبارات التي تخدش ذوقه القاعم . لقد كان معبداً يتعبد فيه بلغة خاصة .

بيد أن العالم الخارجي أخذ يقسرب شيئاً فشيئاً إلى هذا المجتمع المغلق ، وتجراً بعض المجددين متسائلاً: عما إذا كانت التقاليد التي يسير عليها هذا المجتمع الانبعاثي مبنية على أساس متين ، وعما إذا كانت الحقوق التي يدعيها لنفسه في عالم الأدب لها أصل شرعي ؟ ولكن أضواءه كانت من القوة بحيث لم يستطع المجددون تكوين جماعة مستقلة تسفر عن أغراضها إلا بعد حين .

ولا يزيد هنا أن نطيل البحث ونذكر الجهود التي بذلتها مدام دي سيتل في الدعوة إلى تجديد مصادر الإلهام ، والحث على الإطلاع على آداب الأمم الشمالية وبخاصة إنجلترا وألمانيا ، ومادعا إليه شاتوبريان وغيره من التجديد في الأدب بعامة ،

وبحسبنا أن نجمل ما أصاب المسرحية من التجديد على يد هذه الحركة الإبداعية في فرنسا في مستهل القرن التاسع عشر :

(١) أما من حيث قانون الوحدات الثلاث ، فلكي ندرك الوضع المنطقي لأصحاب النظريات الإبداعية في الدراما يجدر بنا أن نذكر هنا المثل الأعلى الذي سمي هؤلاء على اختلاف نزعاتهم لتحقيقه في المأساة . هذا المثل الأعلى هو المأساة التاريخية ولم يكونوا يريدون تمثيل مسرحية عاطفية في وسط اجتماعي راق ، بل تمثيل لحظة مهمة من التاريخ لها أثر وطني وفيها شخصيات متعددة . وقانون الوحدات لا يلائم هذا النوع من الموضوعات .

ورأى (ستاندال) أن وحدة المكان تقتضي خطياً وإخبارات طويلة ، وتمنع من خلق الجو التاريخي ، ووحدة الزمن لا تسمح بتطور العاطفة ، ولا تغير الأحاسيس في القلب الإنساني ، وتضطر الأديب أن يجمع في بضع ساعات مجموعة من الحوادث لا تطابق الواقع ، ويترك جانباً بعض الأمور الشعرية الموجودة في التاريخ .

والوحدة التي رأى الجميع الاحتفاظ بها هي وحدة العمل على أن تسير جنباً إلى جنب وتراعي بقدر المستطاع وحدة الأثر والاهتمام في نفس النظارة ، وقد نمت هذه الفكرة جيزو Guizot عند تحليله لرواية ماكبث ، وعرض علينا كيف أن كثرة الحوادث وتعدد الشخصيات والفترات التي تفصل بين لحظات العمل المختلفة ، وتعدد الأماكن أبعد من أن تؤثر في وحدة الاهتمام ، وأنها تساعد على تقويتها وتدعيمها ، وأنها أفضل من وحدتي الزمان والمكان ، ويقول : إن وحدة العمل توجد منسجمة مع وحدة الاهتمام لدى شكسبير . ويدعمها وجود شخصية قوية في الرواية تدور حولها الحوادث ، هذه الشخصية سواء كانت عاملة أو ساكنة تجمل أخلاقها الثابتة مصيرها دائماً متغيراً . ويقول : إن آتفه الحقائق تظهر ذات

قيمة عظيمة إذا ساعدت على إلقاء الضوء على نقطة الاهتمام . وبعد جيزو الناقد الوحيد الذى حاول أن يعطينا فكرة فنية واضحة عن مسرح شكسبير ، وأن يناقش النظريات المسرحيات الانباعية ويضع بديلا منها .

(٢) وقد أخذ ستاندال فى محاولته تدعيم نظرية المسرحية الحديثة يحلل بعض المسرحيات الناجحة التى سبقت سنة ١٨٢٣ ويرى مدى المسرة التى نالها النظارة من مشاهدة هذه المسرحيات ، وتبين له أنها مسرة مؤقتة نشأت من سماع بعض الأشعار الجميلة ، المحشوة بكثير من القواعد الخلقية والنظريات السياسية ، أو المعبرة عن بعض الأحاسيس العامة ، مع أن المسرحية الحقيقية يجب أن تكون على العكس من ذلك ، إذ يجب أن يؤخذ النظارة بالعمل وأن يعيشوا مع الشخصيات ، وأن تعطى المسرحية « الوهم الكامل » ولا شك أن لحظات الوهم الكامل نادرة ، ولكنها لا تتوقف على قواعد مختلفة للمسرح ولا سيما على قانون الوحدات ، وإنما يقابلها الإنسان فى المناظر الحية ، ولن يجدها أبداً فى المنظر المادى الذى يشغل النظر فحسب . وهذه الملاحظات كثيراً ما يجدها المرء فى مسرحيات شكسبير ولما يجدها لدى راسين وهذا يكفى لأن نفضل أسلوب الأول وطريقته فى الفن المسرحى على طريقة الثانى .

(٣) أما عن وحدة النغم التى شرحتها آنفاً فقد ثار عليها الققاد الفرنسيون ، وقد وضع (شليجل) ميزة المسرحية الإبداعية فى عدم مراعاتها وحدة النغم وقرر أن المساة الانباعية مجموعة من التماثيل الجامدة وأن المساة الحديثة (الدراما) صورة حية كاملة وقال : « فى الدراما الإبداعية لا يفصل المرء بقوانين صارمة — كما فصلت المساة الانباعية — بين عناصر الحياة المختلفة ، ولكنه يعرض — على العكس — المشاهد المتباينة ، وبينما يخيل إلينا أن الشاعر لا يقدم لنا إلا مجموعة متحدة من الحوادث نراه يرضى بهذا رغبات الخيال غير الظاهرة ، ويدفعنا إلى

حالة تأمل بإحساسنا بهذا الانسجام العجيب الذى ينتج به بتقليده للحياة نفسها ، وبهذا الخليط الذى يظهر غريباً ولكنه ذا فتنة عميقة ، إنه بهذا يعطى روحاً قوية لمناظر الطبيعة المتباينة » ، وقد اقتفى النقاد الفرنسيون أثر (شليجل) فى رأيه هذا .

ففى هذه الصورة الكاملة للحياة . يجب أن تحتفى نظرية وحدة النعم ، فإن الطبيعة لا تعرف هذه الوحدة المصطنعة فى العمل الأدبى . وبجانب هذا فإن مركز المجتمع الحديث - حيث تختلط المصالح المتباينة ، والأفكار الرائعة ، والمواطن الرفيعة بالشهوات الوحشية والرغبات الفليضة ، والعادات السافلة - يفرض على الأديب أن يظهر على المسرح خليطاً مشابهاً له .

(٤) أما عن تقليد الآداب الأجنبية والاستعارة منها فقد دعا إلى هذا بعد مدام دى سبتل عدد من النقاد وإن تباينوا فى المدى الذى يجب أن يذهب إليه الأدب الفرنسى فى هذا التقليد . فبنيامين كونستانت على الرغم من أنه نقل مسرحية (ولنتشين) للشاعر الألماني شيلر يرى أن تقليد المسرحية الألمانية فيه خطر على المأساة الفرنسية لأنه سيسهل عليها أن تستعير كثيراً من الحقائق الأجنبية ، ولكنه رأى كذلك أن يقلد الفرنسيون (حيتة وشكسبير) ، وأن تعنى المسرحية الفرنسية الحديثة (بالحوادث الصغيرة العادية) لأنها تلقى ضوءاً كاملاً على الشخصيات وتظهرها فى ضعفها وشذوذها ، وتجعلها قريبة جداً من المخلوقات الحقيقية . ويرى أن الشخصيات أكثر تبايناً من الرغبات ، وهذا حق جديد يجب أن تعنى به المسرحية الفرنسية ، وأخيراً يقول : « إن احتقار أمة مجاورة وعلى الأخص أمة لا نعرف لفتحها ، ولها إنتاج شعري ذو أصالة وعمق مبدأ سيء فيجب أن نشعر بالجلال أبناً نجده . »

ورأى ستاندال أن المسرحية الفرنسية يجب أن تأخذ فن المسرحية عن

عن شكسبير على أن تتجنب كل ما يتعلق بالنفسية الإنجليزية وبجمهور سنة ١٦٠٠ ، بيد أنه لم يبين لنا ما هو فن المسرحية لدى شكسبير ، ولا نجد إلا (جيزو) وحده ناقداً ذواقة للجمال يعلن : « أن إنتاج شكسبير لا يقدم إلا حرية لا تحمد ، وأفقاً لانهائية له يسبح فيه الخيال كأنه ساحة الجن » .

٥ — أما في الموضوع فقد رأوا أن يجددوا في القالب والمادة ، لأن التاريخ القديم قد استنفدت موضوعاته ولم يعد يعطى المأساة إلا منظراً بالياً عتيقاً ، وخير منه التاريخ الحديث وتاريخ المصور الوسطى على ألا يكون التاريخ إطاراً غامضاً لمسرحية عاطفية ، بل يكون هو الموضوع الحقيقي للمأساة كما فعل شكسبير في مسرحياته وكما فعل شيلر في (ولنشتين) ، وعلى المؤلف أن يضع تحت أعيننا صفحة من مآسي الماضي بكل ما فيها من صدق وحقائق ، أو حوادث هامة تدور حول شخصية عظيمة ، أو عدداً متبايناً من الشخصيات تلفهم حادثة هامة . وهذا التجديد تطلب تجديداً آخر فقد خلت الواطف مكانها للشخصيات واضطر المؤلف أن يتوسع في شخصياته ويكثر منها ، حسب الأحاسيس والمواقف التي تتطلبها المأساة .

ولم يعد موضوع المأساة قاصراً على تلك العواطف التي تصور في أوج حديثها ، ولا على الأمور الهامة للدولة ، بل شمل العواطف جميعها في حالات حديثها واعتدالها كما شمل أمور الحياة كلها ، ورأوا أن خير الموضوعات هو ما يجمل المرء يشعر بالقوة وبالعظمة ، هو ما يرتفع بالروح إلى سماوات المجد ، ويسمو بالإنسان عن أفكار المعتادة ، ويتحدث عن الوطنية ، وعن المجد ، وعن الاستقلال ، والحرية ؛ على أن أهم تجديد هو العناية بالتفاصيل لأنها تعطي اللون المحلي ، وتصور تصويراً صادقاً للمجتمع الذي يتحدث عنه المأساة .

٦ — أما الأسلوب فقد تردد النقاد والمصلحون طويلاً في تغييره ، ورأوا

منهم المحافظة على الألفاظ الفخمة والصياغة الجيدة والشعر ، وإن كان ستاندال قد نادى باستعمال النثر الجيد ذى الأسلوب المتقن ، لأن الشاعر في رأيه كثيراً ما ينسى شخصياته والظروف التي يوجدون فيها ولا يعنى إلا بصياغة شعر رصين يفنيه الجمهور . ولم يثر على الأسلوب الاتباعى في هذه الحقبة إلا (لبران) ونادى باستعمال الألفاظ المألوفة ، ولكن الجمهور قابل مسرحيته (السيد الأندوسى) حين استعمل فيها ألفاظاً مألوفة بكل فتور مما دعاه إلى القول : « بأن الكلمة المألوفة لا تقبل إلا بصعوبة كبيرة على المسرح »

على أن هذه النظريات لم توضع موضع التنفيذ إلا على يد (فيكتور هوجو) . فقد كان أول من تجرأ على تحدى قوانين المدرسة الانباعية في مقدمه (كرومويل) التي نشرت سنة ١٩٢٧ ، وكان صريحاً جداً في تحديه هذا ، وإن كانت الآراء التي بسطها في تلك المقدمة ليست جديدة كل الجدة فقد سبقه إلى بعضها شليجل . ومدام دى ستيل ، وشاتوبريان ، وستاندال في كتابه (راسين وشكسبير) ولكن هذه الآراء قد عبر عنها هوجو بكل قوة ومن غير ذلك التحفظ الذى ألزمه سابقوه .

لقد كان أول أثر للأخذ بنظرية (الدراما التاريخية) هو الخروج على قوانين الوحدات الثلاث حتى تطابق الواقع ، وتأخذ اللون المحلى ؛ إذ أن الحقيقة التاريخية العظيمة لا يمكن في الواقع أن تحدث في مكان واحد ، وفي أربع وعشرين ساعة ، ولكن هوجو — وهذه إحدى مبتكراته — أراد أن ينشئ (دراما) لها صبغة فلسفية حيث يضمها الأدب مشكلات إنسانية ، وتاريخية ، واجتماعية ، وأخلاقية وفيها تتقمص الأفكار عدداً من الشخصيات التي توضح وجهات النظر المختلفة في ظروف عدة يسلط الضوء على ما فيها من غزارة وتنوع . وكل هذا مستحيل إدراكه إذا التزم المرء قانون الوحدات . ثم إن هذه الصورة الواسعة تستلزم

اختلاط الأنواع ، لا في الصورة المعتدلة لسكل نوع ، النبيل والعاذى وإنما بالحد الأقصى بالريق الدمث ، وبالغليظ الخلف .

وقد دعا (دى فيني Vigny) إلى تنوع الأسلوب ، وأن تكون اللغة مظهره الشخصية دالة عليها كما يظهرها الأسلوب ، وعنده أن شكسبير وموليير هما المثل الأعلى في هذا الضرب .

ويفرق هوجو بين الواقع الطبيعي ، والواقع الفني ، ويرى أن الواقع الفني يجب أن يعطي للطبيعة صورة مركزة قوية مبالغا فيها ، ويكون نتيجة انتقاء واختيار الغرض منهما تمييز الشخصية المسرحية من غيرها . ويرى أن مساعدة الطبيعة بهذه الصورة لا تقتضى إلا عن طريق الشعر ؛ لأن النثر لا يمكن في نظره أن يحدث هذا التأثير المطلوب .

ونستطيع أن نقول إجمالاً : إن الثورة الفرنسية قد أثرت في المسرحية تأثيراً كبيراً ففي الموضوع قضت على الاهتمام بالملوك والأمراء والنبلاء ؛ لأن الملكية قد طوح بها وصارت الطبقة الوسطى هي الطبقة المسيطرة ذات النفوذ ، وأصبح الشعب مصدر السلطات ، وقضت على أن يكون الشعر لغة المسرح ، لأن المدرسة الكلاسيكية كانت تصف مجتمعاً راقياً فيه مواقف حماسية وعاطفية لا يصاح لها إلا الشعر ، أما أدب الثورة فيصف شخصيات عادية ومشكلات اجتماعية ولذلك كان النثر أنسب للمسرحية في المجتمع الجديد من الشعر . كان أسلوب المسرحية الشعرية فيه كثير من التكلف فرجعت به الثورة الفرنسية إلى البساطة ، وإذا كان راسين وكورنى وأضرارهما أعلاماً في الأدب متمكنين من الأداء لم يظهر في أدبهم أى تكلف ، فقد خلف من بعدهم خلف لم يحسنوا مثل ما أحسنوا ، وأخيراً لم يعد المسرح الفرنسى بعد الثورة يخاطب العاطفة وحدها ، بل صار يخاطب الفكر ، ويعنى بالتحليل ، وأصبح للحوار منزلة سامية بجانب الحركة والعمل .

ويمكن تلخيص الفروق بين المأساة (الكلاسيكية) الاتباعية (التراجيديات) ،
والمأساة الإبداعية الرومانتيكية (الدراما) فيما يأتي : —

١ — حافظت (التراجيديات) جهدها على التفرقة بين المأساة والمهابة ، فلم تكن
تسمح بالضحك أو الفكاهة على أى صورة من الصور ، وفى أى حال من الأحوال
بينما خلطت المأساة العصرية الإبداعية (الدراما) بين المرح والحزن ، والمزحل
والجد ، وأخذت الحياة كما هى ، وفى القطعة الواحدة ترى المناظر المؤلمة كمنظر
الموت والقتل ، وترى مثلاً (قيصر) ينزل من المدخنة ، وترى الشخص الواحد
يأتى بمحركات مضحكة حتى يستغرق المتفرجون فى الضحك ، ثم يعود فيأتى بمحركات
محزنة حتى يستدر دموعهم .

٢ — كان موضوع (التراجيديات) — إلا فى أحوال نادرة جداً — مستمداً
من الأدب اللاتينى والإغريق ، أما الدراما فلجأت إلى التاريخ الحديث فنرى مثلاً
فكتور هوجو يخرج لنا مسرحية (مارى تيودور) ، و (كرومويل) من
تاريخ إنجلترا الحديث ، ويأتى لنا بـ (هرنانى) من التاريخ الإسباني أثناء محاكم
التفتيش ، والملك يرح (Le Roi s'amuse) من تاريخ فرنسا فى حكم
فرنسوا الأول .

٣ — حافظت (التراجيديات) دائماً على وحدة الزمان والمكان بينما لم تقيد
(الدراما) بهما .

٤ — أكتثرت (الدراما) من شخصيات الممثلين . خذ مثلاً مسرحية
(كرومويل) لفكتور هوجو ، بينما كان عددهم قليلاً نسبياً فى (التراجيديات) .

٥ — كانت الأعمال العنيفة متنوعة فى (التراجيديات) ، وكان يمكننى بالإخبار
عنها فى خلال التمثيل ، بينما تضع الدراما هذه الأعمال العنيفة أمام أعين المتفرجين ،
فالمبارزة فى رواية (السيد) لسكودرى تحدث وراء المسرح ، بينما تراها فى (هرنانى)

على المسرح ، ولم يسمح راسين بأن يقتاول (بريتا نيكوس) السم على المسرح ،
ويسمح بذلك هوجو في (هرناني) .

٦ - لم تحافظ (التراجيديا) على الدقة التاريخية بينما حاولت (الدراما) على
النقيض من ذلك إعطاء اللون المحلي في الملابس والمناظر والحوادث .

٧ - في (الدراما) نجد شخصيات مألوفة ، وتطول المحاورة ، وليست كذلك
(التراجيديا) فأشخاصها ملوك وأمراء .

٨ - لا نجد أثراً للغناء في (التراجيديا) بينما نسמע كثيرآ في (الدراما) .

٩ - وأخيرآ كانت (التراجيديا) دائماً شعراً بينما ترى الدراما في الغالب
نثراً وقد تأتى شعراً .

هذه هي أهم الفروق بين (التراجيديا) التي اهتمت بها المدرسة الانباعية
وبين (الدراما) التي اهتمت بها المدرسة الإبداعية .

بيد أن المدرسة الإبداعية في فرنسا وجدت في (بونسار) Ponsard خصماً
قوياً ، ولا سيما بعد أن سقطت مسرحية هوجو (برجراف) Burgraves في سنة
١٨٤٣ ؛ ففي تلك السنة أخرج بونسار مسرحية (لوكريس) Lucrece . وقد
قوبلت بترحاب وتشجيع ، لأنها رجعت إلى المسألة الانباعية .

لقد عارض بونسار نظريات (الدراما) الإبداعية كما بسطها هوجو وقررها
في مقدمة مسرحيته (كرومويل) ، ودعا إلى العودة للجمال التقليدي الانباعي ،
والأسلوب السهل ، والتخلص من الاستعارات والمجازات ، ومن المفارقات
المفتعلة ، أي من كل ما دعا إليه هوجو ، كما أيد العودة إلى نظرية الوحدات
الثلاث ، ولم يؤمن باللون المحلي ، وفضل عليه مائة مرة صدق القلب والعاطفة .

ومن سوء حظ الحركة الإبداعية أن معظم معتنقيها كانوا من الشبان الذين

ملأت الحماسة قلوبهم ، وتمسكتهم الرغبة الملحة في الإنتاج ، ولكنهم للأسف كانوا جهلة بنقصهم كثير من القوة التي تمسكتهم من التحليل ووضع القواعد والأسول . ولا عبرة بمن تقدم ذكرهم من كبار الأدباء الذين ناصروها أول الأمر ودعوا إليها أمثال : بنيامين كونستانت ، وجيزو ، وشاتوبريان ، ودمادى ستيل ، وهوجو ، ودى فني وسوام فإن هؤلاء قد صرفتهم شواغل متباعدة من سياسة وسواها عن المضى في هذا السبيل إلى غايته . ولم يتهماً للحركة الإبداعية ما تهماً للحركة الانبعاثية من أمثال : شابلان ، وبوالو ، وهيمات أن يقف الفن الشعري الإبداعي الذي دعوا إليه — مع ما هو عليه من سطحية وغموض — أمام نظريات بوالو .

وعلى الرغم من كل ذلك فإن الحركة الإبداعية قد سيطرت على أنوان الأدب المختلفة ردهاً من الزمن ، وبعد سنة ١٨٥٠ أخذت النظريات الأدبية تسكت وتبائن ؛ على أنه فيما يتعلق بالشعر نرى بين سنتي ١٨٨٠ ، ١٨٩٠ طريقين متميزين وسط هذا الضباب الكثيف من النظريات الأدبية : أحدهما يهدف نحو الواقع في حياتنا الحاضرة أو في التاريخ ، في عالم المادة وفي عالم الأخلاق ، وثانيهما يسير نحو المثل الأعلى ويسمو على الواقع . ولا يتخطى الواقع ويتجنبه إلا لأنه عالم الظاهر والسمات والعلامات . وهذان الطريقان المتضادان هما : الواقعية والمثالية . ولكن المثالية لم تعرف في عالم الأدب بهذا الاسم ، وإنما عرفت باسم الرمزية ؛ لأن القالب الذي اختاره المثاليون وفضلوه على سواه هو القالب الرمزي .

وقد كنت أود أن أكتفي بما كتبه عن المدرستين الكبيرتين : الانبعاثية والإبداعية ، ولا أخوض في الحديث عن النظريات الجديدة مثل الواقعية والرمزية ؛ لأن السيطرة الأدبية في أخريات القرن التاسع عشر وفي هذا القرن لم تعد المسرحية وإنما للرواية والقصة ، بيد أن المقام يقتضي منا نظرة عابرة إلى هذه

المدارس الحديثة ؛ لأن لها اليوم بين أدبائنا أنصاراً ، ولأن جمهورهم لسوء الحظ لا تعرف خصائص كل مدرسة المعرفة الجيدة ، ولأن البحث يقتضى أن نجمل القول عنها ما دمنا فى صدد الحديث عن المدارس الأدبية .

المدرسة الواقعية :

حملت نظريات المدرسة الإبداعية فى ثناياها بذور المدرسة الواقعية فقد دعت إلى العناية بالحقائق المادية الملموسة سواء كان الأدب شعراً أم نثراً ، كما رأت أن الشعر الإبداعى حرى بأن يطرق الموضوعات العادية المألوفة وأن يسميها بأسمائها الحقيقية ، وأن يعرض الحوادث والظروف الواقعية ، وأن يمثل المسرح الحياة الواقعية كما كانت فى العصر الذى تتحدث عنه المسرحية .

ولكن أوجه الخلاف تنحصر فيما يأتى :

١ — حقاً إن الذوق الإبداعى عنى بالتفصيلات والحوادث الجزئية ، ولكن العناية بالحياة المعاصرة لم تسكن جزءاً من منهج هذه المدرسة . بينما ترى المدرسة الواقعية أن تكون الحوادث الجزئية والتفصيلات مستمدة من واقع الحياة الحاضرة لا من التاريخ ولا من الخيال ؛ لأن التاريخ والخيال ليسا سوى الإطار الخارجى للقصة أو المسرحية .

وقد رأى (بلزاك) — وهو أول من دعا إلى النظريات الواقعية — أن هذه الجزئيات والتفصيلات لا يبحث عنها الأديب فى كتب التاريخ ، أو فى حياة الطبقة العليا من الشعب حيث أوضاع التأداب المصطنع والنفاق الاجتماعى معالم شخصيتها الحقيقية ، ولكن خليفه أن يبحث عنها فى المستشفيات وفى دراسات رجال القانون ، فإنه ثمة سيجد أكداساً من المضحكات المبكيات فى حياتنا المعاصرة ؛ وذلك لأن الطبيب عليم بالأسرار والمواطن ، ورجل القانون مطلع على صراع

الرغبات والمصالح . والمواطن والمصالح في رأى (بلزك) هما دعامة الحياة الخلقية للانسان .

وهذا البحث عن التفصيلات والحقائق لا يتأتى إلا إذا كان الأديب موهوباً . لا بالخيال وحده ، ولكن بموهبة تجعله ينفذ إلى روح الشخصية التي يعرضها من غير أن يغفل الجسد ، وإن يسرع بإدراك السمات الظاهرة ودلالاتها ، وينفذ منها سريعاً إلى السريرة ولو لم تعتمد المقابلة العابرة في الطريق دقائق ممدودات . إن أقل الأشياء الظاهرة يحمل قليلاً من المجهول ، فعلى الأديب أن يكون قوى الملاحظة لا تغفل عينه صغيرة أو كبيرة ، ولا ما يعنيه هذا الذى رآه ويدل عليه . يجب أن يكون ذاعين ترى ما لا يرى الناس ، مدربة أتم التدريب على الوقوع على الحقائق التى تفيده في عمله الأدبى .

٢ - وبتصوير الحقيقة الواقعية المادية كما هى يجتذب الأديب خطيئتين شاعتا في الأدب الإبداعى : إحداهما هى المواطن الحزينة ولا سيما فى الحب وكانت بدعة سنة ١٨٢٠ ، والثانية المبالغة فى التصوير والتلوين وكانت بدعة سنة ١٨٣٠ . ذلك أن المدرسة الواقعية تدعو إلى تصوير المجتمع من غير أن يحاول الأديب أن يجعله مجتمعا مثالياً ، بل يصوره بروح موضوعية ويعرضه على حقيقته وما فيه من مساوئ . تشتمز منها النفوس ومحاسن تهش لها وترتاح . سواء أرضى ذلك الجمهور أم أغضبه وهذا التصوير الواسع يتطلب من الأديب ألا يكون مصوراً فحسب بل يكون فيلسوفاً ورجل أخلاق ؛ والفلسفة التى قادت بلزك إلى نظرياته هذه هى :

لا يوجد إلا حيوان واحد يتشكل خلقياً بالمجتمع الذى يعيش فيه ، وهذا الحيوان هو الإنسان ، وعلى هذا فالإنسان هو نتاج المجتمع . إنه المجتمع وحده الذى يفرق بين الأجناس البشرية كما يفرق الجو والظروف المادية المختلفة بين أجناس الحيوان . ولكن ألا يوجد فى اختلاف الأفراد بعضهم عن بعض عنصر جدير

بالاعتبار ؟ نعم ! إن ذكاء الأفراد هو الذى يفرق بينهم وليسكن الفرد يسمى دائماً لتغيير حالته الاجتماعية وتحسينها ؛ والانتقال من طبقة إلى طبقة ثم يتشكل بأخلاق البيئة التى يفتقل إليها ، ولحسن الحظ فإن مظهره الاجتماعى من ملابس وعادات ولغة يتغير لذلك . وهذه المظاهر الخارجية هى الوثائق التى يلاحظها الأديب ويدرسها للاستدلال على سريرة الشخص ودخيلة نفسه .

وتلك الغاية التى دعا إليها (بلزاك) هى جعل الأدب (تاريخاً أخلاقياً) للعصر الذى يعيش فيه الأديب ، وهى النظرية التى دعا إليها من قبل (فولتير) وطبقها أستاذه (ولتر سكوت) الأديب الأيقوسى المشهور ، وعلى هذا فالأديب فى رأيه هو مصور وفيلسوف ومؤرخ وفنان وعالم أخلاق ... الخ ، وقد استطاع (بلزاك) أن يخلق ما يقرب من ألفى شخصية ، كلها تقريباً من الطبقة الدنيا والوسطى ، وكل منها كامل الخلق والتكوين ، وكثيراً ما يحمل صفة من الصفات تسيطر على كل حركات شخص من الأشخاص كحببه للمال ، أو الطموح إلى الشهرة ، أو السعى وراء المجد والقوة إلى غير ذلك من الشهوات التى تهبط بالإنسان إلى درك الحيوان .

وكان يحاول أن يصور عصره أتم تصوير ، ولا سيما من الناحية الاجتماعية ، فيصور الحكومة ، والكنيسة والجيش والقضاء والطبقات الاجتماعية وصراعاها وأهل الريف والمجرمين وأصحاب الفن ورجال الصحافة والممثلين والتجار على اختلاف طبقاتهم ... الخ ما يمكن أن يعد هيئة بذاتها من هيئات المجتمع وطبقاته . وكان يحرك هؤلاء الأشخاص والجماعات فى مناظر مختلفة ألوانها فمنها الريف ومنها الباريسى ... الخ .

٣ - - ونفصل إلى الحقيقة العارية يجب أن يكون الأديب قاسماً وصريحاً فى تعبيره ، ومرتاباً فى المجتمع الذى يدرسه ، وأن يتخلص من كل التقاليد الأدبية

القديمة الموروثة ، ويعرض الحقائق عارية بأسلوب شفاف لا يحجب عن القارئ
أي شيء ، غير مبال بأحد .

وفي الحق لم تنطبق نظريات المدرسة الواقعية إلا على الحقائق العامة القبيحة
وإلا على عقاية الجماهير . ولم يكن هذا لأن أذوق الدعاة إلى الواقعية كانت ميالة
إلى العامة . ولا لأن عقليتهم هي عقلية عامة لم ترتفع إلى فهم الطبقات العليا ؛
ولكن لأنهم رأوا أن هذه النظريات تكون أقرب إلى السكال إذا صورت
الطبقات القريبة من الطبيعة والنظرة التي تلوح فيها معاني الإنسانية عميقة وبسيطة
والتي تتميز بالإخلاص والصدق والصراحة ، ولم يفسدها التأدب المصطنع
ولا النفاق الاجتماعي .

إن الأديب يخاطب الشعب ، والشعب لم يقيم بأفكار سابقة وعلى هذا يقدّر
الواقعية حق قدرها أكثر مما تقدّرها الطبقات التي تقيدت بقيود اجتماعية أمداً
طويلاً والتي رسخت لديها أفكار خاصة تختلف عن الواقعية .

٤ — ومن القواعد التي دعت إليها المدرسة الواقعية الحياد التام من الأديب
إزاء الحوادث والشخصيات التي يعرضها ، إنها تريد منه أن يتجرد من عواطفه
الخاصة ، ومن آرائه السابقة ، ومن التقاليد الموروثة ، وأن يكون موضوعياً في أدبه
مثل مثله العالم في معمله إزاء التجارب التي يجربها ، والقاضي في المحكمة إزاء
المتخاصمين لديه ، لا ينم أدبه عن آرائه وعواطفه أبداً . وعلى ذلك رفضت كل أدب
شخصي — وهذا طعن موجه بصفة خاصة للمدرسة الإبداعية — وترى أن هؤلاء
الذين ييكون ويوحون بأحزانهم ، أو يجذلهم . ويناجون القمر ، ويظهرون
إعجابهم به ، وتمتلئ قلوبهم رحمة وشفقة لرؤية الأطفال أو الشيوخ المهتمدين
أومآسى الإنسانية المفجعة ، أو تمتلئ خشية وخشوعاً إزاء جبروت الطبيعة وعظمة
المحيطات وطفيفات الأنهر والسيول وكوارث الزلازل والبراكين غير أهل لأن

يحملوا لقب (أدباء) ويحتجون لآرائهم هذه : بأن الذى ينغمس فى الحياة لا يراها على حقيقتها .

وعلى هذا فهو لا يدرس الشخصيات على أنهم أفراد ولكن على أنهم نماذج بشرية ، وصورة لمجموعة خاصة من الناس - وهذا من أهم مزايا المدرسة الواقعية .

٥ - ويرى (فلوير) وهو من غلاة هذه المدرسة أن الأدب يجب ألا يكون ذا هدف خلقي أو اجتماعي أو سياسى أو ديني ، لأن الأدب فى رأيه فن كالتصوير والموسيقى ، وعلى هذا فصفة التعبير يجب أن تكون أهم ما يهدف إليه الأدب ، أى يجب أن يتجاهل الأدب كل الأمثلة الخلقية العليا . ويحتجون لهذا بأن الأدب إذا وصل إلى الجمال الفنى فقد وصل إلى الجمال الخلقى وصار نافعاً . وصار من أمثلهم المشهورة : « جمال الفكرة غير مفصل عن جمال التعبير » .

فالتعبير عندهم غاية لذاتها ، وقد آثروا النثر على الشعر ، ورأوا أن الشعر أسهل من النثر لأن له قواعد ثابتة ، وبحوراً يجرى عليها ، ومجموعة من التعبيرات يسهل حفظها ، ولكن فى النثر يجب أن يستحوز على الأدب شعور عميق بالنغم . نغم طائر من غير قاعدة ومن غير استقرار ، وقدرة فائقة على التعقل والتفكير ، وإحساس فنى مرن حتى يتمكن فى كل لحظة من تغيير الحركات والألوان .

٦ - ومن الصعوبات التى تعرضت لها المدرسة الواقعية فى طلبها الحياد التام والتجرد من الأفكار والمواطف عند معالجة الموضوع الأدبى مسألة الإلهام ، وهى هذه القوة الخفية التى تسيطر على الأدب برهة من الزمن تطول أو تقصر ، والتى يفقد فيها السيطرة على زمام نفسه .

وقد حاول فلوير أن يقاوم سلطان الإلهام ، ويقول : نحن لا نعيش فى الإلهام طول حياتنا ، إن الجواد يمشى أكثر مما يجرى ، إن هذا الإلهام لا يأتى من تلقاء

نفسه ولكننا نحن الذين نهى له الفرص ، فيجب أن نتحاكى هذه الفرص ولا
نعمل على إيجادها ، لأن الإلهام في رأيه مضر في جميع الفنون وعلى الأخص
في الأدب ، وذلك لأنه يفسد على الأديب دراسته للوصول إلى الحقيقة ويعوقه
لأنه يبعده عن عالم الواقع الذي يجب أن يلزمه .

٧ — لقد هاجمت المدرسة الواقعية الأدب الإبداعى الذى يمنح إلى الخيال
ويبالغ في تصوير الحقائق كما هو حال الأدب الذى عرضه مثل (الكسندر دumas)،
وهاجم المتخلفين في القرن التاسع عشر من أنصار المدرسة الاتباعية أمثال
(بونسار) لعنايتهم بالطبقات العليا من الشعب دون الطبقات الأخرى ، بل لإهمالهم
الطبقة الدنيا وجمهرة الشعب ، ولفقدانهم الخيال وتجاهلهم الحياة المعاصرة ،
ولضييق آفاقهم الخلقى ، ولزمتهم في الأسلوب وإصرارهم على أن يكون الشعر
هو أداة التعبير ؛ وبذلك رفضت كل أنواع الأدب المعاصر في النصف الثانى من
القرن التاسع عشر .

٨ — ومع هذا فقد كانت القواعد التى دعت إليها المدرسة الواقعية أصعب
وأشق على الكتاب من قواعد المدارس السابقة ، ولا سيما فيما يتعلق بدراسة
الشخصيات وقوة الملاحظة للأخلاق المعاصرة ، وفيما يتعلق بالتجرد من العواطف
والأحاسيس والآراء ، وعدم استهداف غاية من الأدب خلقية أو دينية أو سياسية
أو اجتماعية .

وقد اشتهر من زعماء هذه المدرسة في فرنسا بلزاك ، وشامبفليرى ، وفلوير
وحى دى موباسان . ولقد كان بعض هؤلاء مثل (موباسان) متشائماً سوداوي
المزاج لأن الحياة الواقعية كما رآها تضمنت آلاف المآسى والمخازى البشرية فأخذ
ينظر إلى الحياة بمنظار أسود ، ويكثر من السخرية في أدبه .

وقد سادت المدرسة الواقعية في جميع ألوان الأدب ولا سيما في المسرحية

الفرنسية ولا زال لها حتى يومنا الحاضر مكانة ممتازة ، على الرغم من المحاولات
الكثيرة التي بذلها بعض الأدباء الثابطين في فرنسا للتخلص من تلك الواقعية المزعجة .

أما في إنجلترا فالسمة الظاهرة للمسرحية منذ الربع الأخير من القرن التاسع
عشر حتى يومنا هذا هي اتباع المذهب الواقعي ، وفي كل أسبوع تقدم مسرحيات
جديدة ، ولا يوجد منذ عصر الياصابات عصر كثرت فيه المسرحيات مثل الثلاثين
سنة الأولى من القرن العشرين ، والظاهرة العامة لهذه المسرحيات هي الواقعية
الزائفة أو كما يسميها الإنجليز (الطبيعية) ، ومهما تكن المسرحية طبيعية (أي
مطابقة للطبيعة) فإنها لا تمثل الحياة كما هي في الواقع ، لأن الممثلين في المسرحية
يتكلمون لغة أكل وأسرع من تلك التي يتكلم بها الناس في الحياة ، ولأن الحوادث
تقع بسرعة وترتيب أكثر مما يقع في الحياة . ولكن الأديب الماهر يستطيع أن
يخدع المتفرجين بأن يمثل ما يمكن أن يحدث في الحياة إذا اعتنى بالأيقال أو يحدث
ما يناقض التجربة العادية . وهذه النزعة الطبيعية تناقض ما كان عليه الحال في عصر
الياصابات حيث عمد المؤلفون إلى الارتفاع بمجهورهم إلى سماوات الخيال فيصبحوا
جزءاً من عالم فيه تتركز السمكات والأفسكار وتقوى أكثر مما يحدث في الحياة
المألوفة . وبذلك لم يعد لدى جمهور مسرحيات القرن التاسع عشر المقدرة على
الاندماج في المسرحية كما كان الحال في عهد الياصابات ؛ لأن تقدم المدنية جعل
الناس أكثر شعوراً بذواتهم . إن الصلة بين الممثلين والجمهور في عصرنا الحاضر
أكثر خفاء عما كانت عليه حينذاك ، إنهم يمثلون ويحاولون أن يكونوا جزءاً
من النظارة أما في عصر الياصابات فقد كان الجمهور هو الذي يتصرف بتخيـله
كما لو كانوا هم الممثلين :

ومن خير من استخدم الأسلوب الواقعي الطبيعي في المسرحية الإنجليزية
الحديثة (جون جولد وردي) ، وفي مسرحياته حوادث مثيرة جداً ، وقد عرض

شخصيات مألوفة يتكلمون كما ينتظر منهم أن يتكلموا ؛ ويحيون حياة الطبقة الوسطى من الإنجليز ، ومع هذا فقد اختار هؤلاء الأشخاص المؤلفين وهذه الحوادث المألوفة بمقدرة فائقة نادرة يظهر فيها ما يحدث في الحياة من فظائع ومتناقضات ووحشية مجسمة تجسماً قوياً يجعلها مرعبة في الغالب :

ومن الذين برعوا في المسرحية الحديثة بالإنجلترا واستخدموا المذهب الواقعي بتوسع (جورج برناردشو) وقد عالج كل مشكلات عصره عن طريق المسرحية سواء كانت اجتماعية أو أخلاقية أو سياسية أو دينية ، وكان يتخذ المسرحية ميداناً لبث آرائه الاشتراكية وقد نجحت مسرحياته على العموم في تصوير مآسي عصره ومشكلاته ، ولكنه برع في الملهاة أكثر مما برع في المأساة ، بل إنه قلما لجأ للمأساة في كتاباته ، بل كان يعتمد الملهاة يثبت فيها سخريته ونقده اللاذع للأنظمة الفاسدة في نظره .

ومن هؤلاء الذين برعوا في المسرحية الحديثة الواقعية بالإنجلترا (سومرست موم) وهو في الغالب متشائم قاس في عرضه لمآسي المجتمع وحقاراته ولا يزال حتى اليوم يتمتع بشهرة فائقة في مسرحياته التي تبلغ درجة من السكال الفني قلما وصل إليها كاتب .

وقد ظلت الفسكرة المسيطرة على المسرح الإنجليزي حتى نهاية الحرب العالمية الأولى هي معالجة مشكلات الطبقة الوسطى من الشعب ولذلك كانت المسرحية الاجتماعية هي السائدة طبقاً للمذهب الواقعي . وأول من حاول الخروج على هذا المذهب هو (جون ماسفيلد) سنة ١٩٠٨ في مسرحية (مأساة الإنسان) ، ومن خرج على الواقعية كذلك (السير جيمس باري) وهو صاحب مسرحية (پيتربان) المشهورة للأطفال سنة ١٩٠٤ .

على أن ثمة حركة تعلق عليها آمال كثيرة اليوم في التأليف المسرحي بالإنجلترا .

وهي العودة إلى المسرحية التاريخية الإبداعية لتباعد المسرح عن النزعة الواقعية ، وقد صور كليفورد باكس Clifford Bax علاقة الحركة الجديدة بالواقعية في قوله : « إن مركز المؤلف المسرحي التاريخي اليوم بالنسبة للمؤلف الواقعي كوقوف الرسام بالنسبة للمصور بالآلة الفوتوغرافية ، يحاول الرسام أن يظهر العواطف الإنسانية والتجارب الضرورية ، ولا يحاول أن ينقل كلام شخص معين ، بل يعطى فكرة عما يشعر به هذا الشخص » .

ولم يخل المسرح في أوائل هذا القرن من المسرحية التاريخية ، ولكن مثل هذه المسرحيات كان قليلا جداً ، فقد كتب (شو) يوليوس قيصر ، ونايليون ، في مستهل هذا القرن ، ولكن إذا صرفنا النظر عن هاتين المسرحيتين وعن المسرحيات الشعرية يكون من الصعب العثور على مسرحية تاريخية ممتازة في ذلك الوقت .

ولم تبدأ الحركة المناهضة للمذهب الواقعي في المسرحية جديدة إلا في سنة ١٩٢٠ ، وقد كتب (شو) مسرحية (القديس جون أو يوحنا) في سنة ١٩٢٣ ، ولاقت نجاحاً منقطع النظير مما يدل على أن الجمهور يرحب بهذا النوع من المسرحيات التي يظهر فيها الممثلون بأزياء العصور القديمة ، ثم تقابعت المسرحيات التاريخية من إرفين وفاجن وغيرها .

وهناك علاقة قوية بين هذا النوع وبين المسرحية الشعرية الحديثة التي تخلصت من سيطرة الواقع . فبعض كتّاب المسرحية الشعرية ألفوا مسرحية تاريخية نظرية بأسلوب فخيم أعلى من الأسلوب الواقعي ، وعلى رأس هؤلاء « كليفورد باكس » و (جون درنسكووتر) الذي كتب : (ابراهام لنكولن) فأكسبته شهرة عالمية ، ثم كتب ماري ستيوارت في سنة ١٩٢١ ، وأليفرو كومويل في سنة ١٩٢٢ — والمهم في هذه المسرحيات هو الاهتمام الظاهر بشخصية الرجل

كما كان الحال في عصر الياسابات ثم البعد عن المذهب الواقعي في الأسلوب والمعرض .

على أن هذ المسرحيات التاريخية كانت في حقيقتها وفي أهدافها مسرحيات (فكرة) فابراهيم لنسكولن تحمل على الحروب حملة عنيفة وتدعو إلى السلام ، وماى سيتوارت دراسة عميقة لنفسية امرأة ، (فدرنسكووتر) يعتقد أن ثمة صنفاً من النساء له قلب كبير ، ومثل أعلى في الرجال متراعى الملو ، ولا يستطيع أن يملأ قلبها رجل واحد ، أو يحقق مثلها الأعلى رجل بعينه . ومن هذا الصنف ماري سيتوارت . كانت تطلب القوة والجمال والماطفة ، وقد نجد كل صفة من هذه الصفات في شخص ولكن لا تجدها مجتمعة في شخص واحد ويستخدم «درنسكووتر» في هذه المسرحية شيئاً من الجو الجنى Supernatural ذلك الجو الذي عهدناه في مسرحيات شكسبير وعصر الملكة الياسابات ، وأخذ يستعيد مكانته في المسرح الحديث .

أما أهم مسرحيات (باكس) فهي «الوردة من غير شوك» وتعد بحق من المسرحيات الخالدة ، وموضوعها تاريخي وكلمة تاريخي تستعمل عادة في كل مسرحية تكون الأزياء فيها غير أزياء عصرنا ، وإن لم تكن على شخصيات تاريخية .

ومن المؤلفين المعاصرين الذين كتبوا مسرحيات تاريخية في إنجلترا وناهضوا المذهب الواقعي (آشلي ديوك) وأهم مسرحياته التاريخية هي «الرجل الذي يحمل خبثاً» ، ولقد كان مثل (باكس) من الذين يعنون كل العناية بالأسلوب ويخرج عن الأسلوب الواقعي ، وربما كان موضوع مسرحيته مألوفاً بيد أنها تميزت بأسلوبها الفخم الجميل الرائق .

وثمة حركة أخرى قامت تناهض المذهب الواقعي في إنجلترا وهي الحركة المسماة (بالمرحبة الشعبية الحديثة) ومن أعلامها لاسل أبركرومبي ، ودكتور

يوتلى في إنجلترا، وما كسويل أندرسون وأليوت في أمريكا. وقد وجدت المسرحية الشعرية الحديثة صعوبات حمة في تثبيت أقدامها منها أن الجمهور لم يتعود هذا النوع من المسرحيات بعد أن ألف أمداً طويلاً المسرحية الواقعية بنثرها الدارج، ومنها أن الممثلين صعب عليهم التعبير الشعري، ولذلك اعتمد المؤلفون على الهواة. وقد نجحوا في حركتهم إلى حد ما، ولا زالت المسرحية الشعرية تحاول شق طريقها بعيدة عن المذهب الواقعي إلى اليوم. وقد ذكرنا آنفاً (ص ٤٠) رأى سومرت موم في المسرحية الثرية والمذهب الواقعي ورأى موريالك الكاتب الفرنسي الشهير في المذهب الواقعي ومكانة المسرحية الشعرية.

المدرسة الطبيعية :

ومما يتصل بالمدرسة الواقعية وتولد عنها ما سمي بالمدرسة الطبيعية، والمدرسة الطبيعية لاتعني الرجوع إلى الطبيعة واستلهاها أو محاكاتها، أو أن يترك الأديب لطبيعته يقول ما شاء في أي قالب شاء، ولكن المدرسة الطبيعية في الأدب الفرنسي كما أوضحها (زولا) ودافع عنها طريقة جديدة في معالجة الأدب، طريقة استحدثت فسكرتها من الروح العلمية التي سادت النصف الثاني من القرن التاسع عشر، بعد أن نشر (داروين) كتابه « أصل الأجناس »، و (لوكاس) كتابه « بحث في الوراثة الطبيعية » و (كلود برنار) كتابه « بحث في الطب التجريبي » سنة ١٨٦٥ وغير ذلك من الكتب العلمية التي سادت فيها الطريقة التجريبية للوصول إلى حقائق عامة.

أراد «زولا» أن يطبق طريقة العلم التجريبي على الأدب، فأخذ يحلل الظروف الاجتماعية التي تحيط بشخص ما، ثم يمزج عناصرها بعضها ببعض ليري ماذا ينتجم عن مثل هذا المزج، فيضيف إلى هذه الشخصية عنصر الإدمان على الخمر (م — ١٢ المسرحية)

مثلاً ، ويضيف إلى تلك الشخصية عنصر الشهوة الحيوانية ، ثم يتعمق ما ينتج عن مثل هذه الإضافة من أثر في السلوك .

لكنك إذا أردت أن تحلل الشخص إلى عناصره فلامندوحة لك من الرجوع إلى والديه وأجداده ترى أثر الوراثة فيه ، وهنا نثر على الفرق بين العالم الطبيعي في معمله ، وكاتب القصة الاجتماعية الطبيعية ، فالعالم الطبيعي لا يخلق العناصر وإنما يضيف بعضها إلى بعض ، أما كاتب القصة فلا بد أن يبتدع العناصر التي سبقت في الزمن من هذا المركب الذي يبحثه ويحلله ، ولكن أيكون في ابتداعه بعيداً عن الحق مجافياً للواقع ؟ كلا وإنما مهمته أن يرجع إلى التاريخ ليعرف كيف كانت الأجيال المتعاقبة تتعاون عناصرها على خلق شخص ذي خلق معين ، ليقس ابتداعه بمقياس الحق الذي يشهد به التاريخ ، ومن هنا كانت القصة الطبيعية كما أراها (زولا) قصة تاريخية من بعض نواحيها ، حتى لقد تتبع في تسلسل أنباء أسرة واحدة هي أسرة « روجلان ماكار » وكتب عنها خمساً وعشرين رواية وصف فيها كل حياة عصره وصفاً بالغ الدقة والفرق بين المدرسة الطبيعية والمدرسة الواقعية ، هو أن زولا لم يكن في تحليلاته بالعالم النفساني الذي يغوص إلى خفايا النفس البشرية . فلا ينفذ من النظرة الخارجية إلى سريرة الشخص كما فعلت المدرسة الواقعية لأن الإنسان في نظره ليس له ظاهر وباطن ، وإنما الإنسان حاصل جمع الظروف الاجتماعية ، فابحث عن هذه الظروف بحثاً جيداً تظهر لك تلك الحقيقة .

لقد كان يجري على هذه الملاحظات تجارب ليعرف الأسباب والعلل والنتائج وهل هذه الظواهر الخلقية والاجتماعية تحدث في كل البيئات وكل الأزمنة هذا الأثر الذي شاهده ، واختلف عن المدرسة الواقعية في اهتمامه بالفرد أكثر من اهتمامه بالمجتمع ، وكان في كل قصصه ينشد شيئاً واحداً وهو « المدالة الاجتماعية » فإن رأيت في دور الفجور ضحايا ، وفي حانات الخمر ضحايا ، وفي الأكوخ القدرة

ضحايًا ، فاعلم أنهم جميعاً ضحايا الظلم الاجتماعي ، وضحايا الظروف التي وضعت وضعاً خاطئاً ، ولو صحح وضعها لصحت حياة الناس أجمعين .

لم يكن زولا يهتم إلا بالوصول إلى الحقيقة عن طريق تطبيق وسائل البحث العلمي التجريبية ، ولما كان أنه أن البحث العلمي ذاته لا يصل إلى نتائج ثابتة إلى الأبد ، وأن العلم يتطور ويتقدم .

ومما يلفت النظر في قصص « زولا » أنك حين تقرأه تنسى أن كاتباً يحدثك فهو ينترم الحياد التام وهو في هذا من خير من طبق قانون المدرسة الواقعية ، وترى الحوادث أمام عينيك دون أن يكون بينك وبين الحوادث أو الناس وساطة من أسلوب الكاتب ، وأسلوب الكاتب هنا هو مادته التي يعرضها ، ولو كان أسلوباً رديئاً لاستوقف النظر ، ولو كان أسلوباً جيداً لاستوقف النظر كذلك . أما أن ننسى كل شيء عن الأسلوب ونستغرق في الحوادث فتلك علامة الفن الممتاز .

المدرسة الرمزية :

لقد كانت الرمزية رد فعل لهذه النزعة المنطقية العلمية التجريبية التي تخضع كل الموجودات للحس والمنطق والعقل ، ولا تؤمن إلا بالمادة والمشاهد المحسوس كما رأيناها في المدرستين الواقعية والطبيعية . ولكن هل استطاع العلم وسلطانة ووسائله التجريبية أن يفسر كل مظاهر الكون ؟ أم بقيت هناك عوالم بعيدة عن نفوذ المنطق والعلم يعجز عن أن يصل إليها أو يدرك كنهها ؟

نشر (سينسر) كتابه « المبادئ الأولى » وترجم هذا الكتاب إلى الفرنسية في سنة ١٨٧١ وفيه يقرر سينسر أن كل دراسة تقصد إلى البحث في حقيقة الكون واستقصاء علته لابد أن تنتهي إلى مرحلة يقف حياها العقل عاجزاً

لا يستطيع أن يدرك عندها من الحق شيئاً ، ويقول : « أى غرابة فيما يصادف العقل البشرى من إبهام لا يقوى على معرفته ؟ إنه أعد السكى يفهم ظواهر الأشياء ، ولا يعدوها إلى ما خفى وراء أستارها ، ولكننا فى الوقت نفسه لا نستطيع أن ننكر هذا الشهور الذى تضطرب به نفوسنا من أن وراء هذا الغشاء الظاهر حقيقة كامنة ، حسب العقل أن يدرك وجودها ، أما إذا هم نحوها بالتحليل والتعميل فإنه يجر صريعاً عاجزاً » .

وهو بهذا يخالف فلسفة « أوجيست كونت » الإيجابية التى سادت فرنسا والتى نادى فيها بأن العالم كله خاضع للمنطق والعلم التجريبي ، والتى نادى فيها بأن مرحلة البحث الميتافيزيقي يجب أن تنقضى لأنها عبث صياني ، وأن لا شيء وراء الظاهر المحس .

ثم جاء (فرويد) وبين أن للإنسان حالتين : إحداها واعية يدركها العقل ، والثانية غير واعية لا ندركها ولا نعرف كنهها ، وهى التى تسيطر علينا ، وتحدد تصرفاتنا وتوجهها من حيث لا ندري ، وفيها يكن جوهر الإنسان ، وبها يمكن تفسير أعماله ، وهى بذلك قد تكون الناحية الحقيقية للإنسان ، ويكون الواقع الموضوعى سراياً ووهماً .

لقد نبه سبنسر وفرويد بعض أدياء فرنسا فى النصف الأخير من القرن التاسع عشر إلى أن ثمة حقائق أخرى وراء هذه الظواهر التى تراها ونحسها ، وأن الواقعية فى الأدب لا يمكن أن تصل بنا إلى الحقيقة ، لأن الحقيقة تسكن وراء الواقع . ولكن ما هذه الحقيقة التى تسكن وراء الواقع ؟ ليست المسادة إلا رمزاً للحقيقة الخالدة وهى الجمال المطلق . إن هذا العالم مادة وجوهر ، وتختلف الأشياء المادية فى مظاهرها أما فى جواهرها فإنها تتقارب وتتشابه . وكل جوهر من هذه الجواهر جزء من الجوهر الأسمى الذى نبعت عنه . وهم بهذا يرجعون إلى

نظرية (المثل) عند أفلاطون . وأخذ هؤلاء الأدباء يتطلعون إلى المجهول وإلى عالم الغيب ، إلى عالم مثالي يخالف الواقع كل المخالفة ، وكانت هذه أول خطى المدرسة الرمزية .

ثم خطت الرمزية خطوة أخرى عملية ، وذلك أن (بودلير) كان قد عاش في الهند وحقق الإنجليزية ، وأغرم بأدب (إدجار ألن پو) الشاعر القصصى الأمريكى وترجم بعض هذا الأدب إلى الفرنسية وقد صور (پو) في أقاصيصه كل غريب بشع مثير للرهبة والخوف ، ومزج فيها الخيال بسجوره وتهاويله بالممكن ، وغاص في أعماق المجهول ينسج من غيومه أجواءها فلفت إليه أنظار أدباء فرنسا وجاء (مالارميه) زعيم الرمزية بعد بودلير ، وكان مدرساً للغة الإنجليزية ، ولكنه لم يكن يجيدها كل الإجادة ، وأغرم كذلك بأدب (پو) ، ولكنه لم يفهمه تمام الفهم وإن تأثر به كل التأثر ، تأثر من هذا الجو الذى أشاعه في نفسه شعر (پو) وأخذ يسد النقص بخياله إذا عجز إدراكه عن فهمه ، ومن هنا كان أساس مذهبه الجديد وهو أن الشعر ينظم لا ليفهم ولكن ليتأثر به القارى من غير فهم .

وأهم خصائص المدرسة الرمزية :

(١) الإبهام

والإبهام طبعى فى أدب يتجنب الواقع المحس ، ويتحدث عما وراء الطبيعة ويسبح في عالم الغيب والمجهولات ، عكف فيه الأدباء على ذواتهم وأنفسهم لأنهم لا يبصرون هذا الكون المحيط بهم إلا من خلال ذواتهم ، إن هذا العالم الذى يرون إليه ويبحتون عنه غير واضح المعالم فى أذهانهم فلا بدع أن جاء أدبهم المعبر عنه مغشى بضباب الإبهام . على أنهم عمدوا إلى أن يكون شعرهم غامضاً لا يفهم ، وبحسبه أن يترك فى النفس أثراً قوياً دون أن ندركه ونفهم معناه ؛ والشعر الجيد

في نظرم هو الذى يترك في نفس القارى شعوراً بدمم الاكتفاء ، لا يقف منه إلا على الظل وحده ؛ والوسائل الفنية التى لجأوا إليها هى الضوء الخافت الناعم ، والتموج ، والكلمات الموحية غير الواضحة الدلالة . لأن الغاية من الشعر ليس الفكرة الواضحة ، ولا الشعور الواضح المحدد ، ولكن غموض الأحاسيس القلبية وغسق المشاعر النفسية ، والحالات المهمة للروح الإنسانية ؛ وهذه الأمور التى يمجز الذكاء ، أو التشبيه والمجاز ، أو العرض المادى عن تفسيرها لا يمكن أن تأتى إلا بطريق الإيحاء .

يجب ألا يكون الشعر وصفيّاً أو قصصيّاً ، ولكن موحياً ، لا يقاد القارى من يده إلى المواطن التى تسكن فيها الأفسار ، ولكن على القارى نفسه أن يبحث عن الفكرة فى حقل القصيدة المنثى بالضباب ، ويترك كل قارى تخياله الخاص ، وروحه ، ودقته ومكانه ليجد ما يروقه فى هذه الفكرة الغامضة ، ويصير القارى أمام القصيدة كالستمع للموسيقى يؤولها ويفهم منها ما يحلو له .

٢ — ولما كان الغرض من الشعر هو الإيحاء لا الأخبار وجب أن نختار الكلمات الموحية . وعندم أن الكلمة كالصدى الآتى من بعيد يدل على حقيقة وراءه ، فالكلمة لا تقصد لذاتها ، ولا تستعمل للمعنى الذى وضعت له ولكن لمعلاقها بحقيقة أخرى لا تدركها الحواس تثيرها هذه الكلمة فى النفس . لقد كان مستحيلاً على الشاعر أن يسكب تلك الأنوار البعيدة السابحة فى أعماق نفسه الدائمة الحركة والتغير والتدفق فى ألفاظ جامدة محدودة واضحة ، وحسبه أن يصور الأثر الذى يجسه ، وهو لا يستطيع أن يصور هذا الأثر إلا بألفاظ موحية مؤثرة ووجدوا أن ألفاظ اللثة نوعان منها ما يلزم المعنى الموضوع له وهذه لاشأن لهم بها ، ومنها ما يستعمل ليخلق فى نفوس الآخرين جواً مشابهاً لحالة واضعها فتصير الكلمة بذلك أداة انفعال ، ولما كانت الانفعالات تختلف باختلاف الأفراد

والظروف الزمانية والمكانية ، فإن هذه الكلمة بعد أن كانت محدودة القيمة من جهة المعنى تصبح من حيث إنها أداة مؤثرة ذات قيمة لا تعرف الحدود .

٣ — يجب أن يقرب الشعر من الموسيقى لامن من النحت والتصوير ، ولذلك اهتموا بموسيقى الشعر كل الاهتمام ، وقد تطلعوا إلى موسيقى (فاجنر) وأوها المثل الأعلى في الموسيقى ، جديدة كل الجدة تملأ أرواحهم بالنشوة ، وتمنوا أن يصلوا بموسيقى شعرهم من التأثير في النفوس التي تسمعه مثلما وصلت موسيقى (فاجنر) .

وقد رأوا أن هذا يمكن حين يأخذ الشعر من الموسيقى ما فقدته سابقا ، وحين تقوم الكلمات في أشعارهم مقام النغم الموسيقى ، ولكن الشعر لا يمكن أن يقارن بالموسيقى ، لأن كل كلمة لها دلالة مادية أى أنها ذات معنى وهذا يعوق الشعر عن الوصول إلى تلك الغاية ، في هذه الحالة يجب أن نجرد الكلمات من معانيها التقليدية ولا يلتفت إلى تلك المعاني حتى نصل إلى تلك الحالة التي ننشدها من النشوة الموسيقية .

الرمزية قبل كل شيء مثالية تعبر عن نفسها باتخاذ الفن رسولا بين عالم الماديات وعالم المعنويات ، وقيمة الشعر في أن يكون ثمرة لقانون عام ، وهذا القانون العام هو النغم والانسجام الذي يلتزم الكون ، والموسيقى هي الفن الذي يستطيع أن يترجم هذه المشاعر الدائمة . وعلى الشعر أن يقلدها في هذا لأنه يحتوى على كلمات ذات حروف متحركة وساكنة فيحدث أصواتا منفعة في يد الشاعر القدير . والنغمة لا تأتي من الكلمة المفردة وحدها بل تأتي من الجملة ، بل إن بيت الشعر في نظرم ليس إلا كلمة تامة واسعة المعنى مليئة بالنغم ، وروح الشعر تكمن في القافية لا في المعاني التي يحملها ، والقافية يجب ألا تكون غنية صارخة بل تكون بحيث تمس الأذن ولا تصفمها .

وقد غالى (مالارميه) زعيم هذه المدرسة ، ورأى أن الشعر يجب ألا يحدث من الأثر في النفس مثلما تحدث الموسيقى فحسب ، بل كان مثله الأعلى (الكمال الغائب) الذى لم يوجد أبداً ، كان مثله الأعلى (الصمت) الذى هو أبلغ في تعبيره الموسيقى من أية أغنية . إنه كان يحلم بموسيقى النجوم ، موسيقى تسمعها الروح في صورة جمال مثالى ، والقصيدة عنده فقرات من موسيقى النجوم .

إننا نسمع أحياناً أبياتاً من الشعر تحدث في نفوسنا نشوة ، ونطرب لها كل الطرب ، ولكننا لا نستطيع أن نعمل لهذه النشوة وهذا الطرب ، فليس ذلك كامناً في المعنى الذى تدل عليه ، ولا نستطيع أن نضع أيدينا على كلمة معيقة نقول إنها هي التى أحدثت هذا الأثر ، ولكن الشعر في مجموعه خلق جواً خاصاً ملأ القلب نشوة ولذة ، وقد أدرك هذا مالارميه ودعا إليه . ولكن للأسف عجز عن أن يحقق هذه الأحلام .

٤ — ومن خصائص المدرسة الرمزية بعدها عن الموضوعات الشعبية والسياسية التى يحبها الجمهور ، والتى كانت عزيزة لدى الإبداعيين والواقعيين على السواء ، وانغمسوا في بحر الجمال المثالى ؛ لأن صخب السياسة يفسد على الشاعر تأملاته ، والأحاسيس العامة التى تثيرها الموضوعات الشعبية والسياسية تطوح بهذا التركيز الدقيق الذى يتطلبه الشعر من الشاعر .

السياسة والاجتماع والأخلاق وتعلق العامة هى من صميم الواقع ، والواقع لا يمر عن الحقيقة ، لأن الحقيقة تكمن وراء هذا الواقع إذا فلتبتعد الرمزية كل البعد عن الواقع ، وعن الموضوعات الشعبية . إذا كتبت عن الغابة فوصفت أشجارها لم تكتب في نظركم شعراً ؛ لأن أشجار الغابة أمر واقع فهو إذاً لا يصاح موضوعاً للأدب ، وإذا حكيت حكاية ، فليست حكايتك شعراً ، لأنك تحكى عن الواقع أو ما يشبه الواقع . بل إذا عبرت عن شعورك تعبيراً صادقاً كما يقولون

فليست عبارتك شعراً ، لأن شعرك هذا الذى تعبر عنه جزء من الواقع ، وليس الواقع هو ما تريد . وإذا أنشأت مأساة أو ملهاة فليس ذلك من الشعر فى شيء ، بل إن المأساة والملهاة هي آخر ما يمكن أن يعتبر شعراً من ضروب الإنشاء جميعاً .

إذا فما الذى أكتب ؟ تكتب إلى ما رمز إلى شيء وراء الواقع ؟ هذه الدنيا التى ترى مشاهدتها ، ونسمع أصواتها ، ونذوق طعامها ... الخ ليست فى الحقيقة إلا تشويهاً للعالم الحقيقى الذى نستطيع أن نستشفه من وراء هذه الحجب . فإن رأيت زيداً وعمرأ من الناس فسترى فيهما النقص والسوء والرديلة ، أفلا يمكنك أن ترى خلال ما فيهما من نقص كيف يكون الإنسان الحق ؟ إذاً فإن كتبت أدباً فاكذب ما يرمز إلى هذا الإنسان الحق الذى تلحجه خلال الإنسان الناقص الذى يصادفك فى هذه الحياة .

وبعبارة أخرى إذا كتبت أدباً صحيحاً فاكذب ما يرمز إلى العالم الكامل الأبدى الدائم الذى تفقد إليه خلال الشقوق والفجوات التى تراها فى بناء هذا العالم المادى المحيط بك ، ومهمة الشاعر هى أن يكشف عن مواضع هذه الشقوق والفجوات ويوسعها حتى يستطيع أن ينفذ منها فينتقل من عالم الواقع العابر إلى العالم الأبدى الخالد .

وقد نقول إن هذه هى مهمة الفلسفة لا الشعر . إن الفرق بين الفلسفة والشعر فى هذا أن الفلسفة تحدثك عن العالم الخالد أما الشعر فيخلق فيك الأثر الخالد نفسه والعلامة التى تميز بها الشعر الصحيح هى أن تشعر بهذا الأثر ولا تفهمه .

لقد عكفوا على أنفسهم يستلهمونها ، لأن النفس الإنسانية هى السكوة التى تصلهم بهذا العالم الأبدى الكامل ، ومنها يتطلعون إلى رحاب فسيحة من الجمال المثالى الذى ينشدونه .

والفرق بين الرمزية الدينية كما أتت إلينا في أشعار القديسين في العصور الوسطى ورمزية الشعر الفرنسي الحديث أن الأولى كانت رموزها معروفة ، بينما أخذت الثانية تبحث لها عن رمز فلجأت مرة إلى الميثالوجيا اليونانية ، ولجأت بودلير إلى رموز الكاثوليكية يرمز بها عن نفسه وعن عشيقته وعن هواه ، ولكن (مالارميه) زعيم المذهب الرمزي اختار رموزه من حقول تجاربه وكان كثير منها سهل الإدراك وإن بقي بعضها لا يفهم ، ولذلك جاء شعره من أصعب أنواع الشعر إدراكا .

وقد أدى تركهم للموضوعات التي يحبها الشعب ، وتهمه ، واقتصرهم على التأملات الخاصة أن صار شعرهم محدود التداول إلا لدى القليلين المدودين من الطبقة المثقفة . وقد يفسر هذا بأنه نكسة أرسطو قراطية ضد الأدب الديموقراطي .

وفي الحق أن الرمزيين مقتوا الشعب واحتقروه ، واعتقدوا أن الموضوعات الشعبية تقتل الشعر وتقتل المواهب العليا ، واعتقد (مالارميه) أن عصره معاد له لأن عصره كان ديموقراطياً ، ولقد رمى الشعب الفرنسي بفنطة الذوق ، وعدم تقدير الشعر الصحيح . ولكن كيف يشكو (مالارميه) وهو لم يتكلم عن أمة أو عن شعب وإنما كان يتكلم عن نفسه ؟ لقد كان الجمهور معذوراً لأن الرمزيين أهانوه ولم يقدروه ولذلك عزلهم وغض الطرف عن أدبهم .

على أنهم فقدوا كثيراً من حيوية شعرهم لعدم اتصالهم بالشعب وبالحياة ، ثم إن اكتفاء الشاعر بهذه الدائرة الضيقة دائرة نفسه وحدها يعرض إلهامه لأن يفيض ، وقد يدرك أن شعره لا يقدر فيأبى ، وقد يتقلب عليه اليأس .

ولكن مما يحمد لهم أنهم لجأوا إلى الشعر وحده واتخذوه أداة تعبير عن أحلامهم هذه في وقت كادت الواقعية والمدرسة الطبيعية يقضيان عليه باستخدامهما النثر لأنه الوسيلة الفنية الوحيدة التي يفهمها الجمهور ، وأدبهم موجه إلى الجمهور .

٥ — الشعر الرمزي إذا شجنته إيحائية تنبجس في الدنيا الداخلية للذات الإنسانية بانفعال اللفظة الموحية ، كما تنبجس الخواطر والانفعالات والمواقف في النفس عند سماع النغمة الموسيقية ، ولا يمكن أن يصل الشعر إلى هذه الغاية وهو مكبل بقيود ثقيلة في أوزانه وقوافيه ، ولذلك ثاروا على عروض الشعر الفرنسي حتى يكون الشعر مرناً في أيديهم يكيفونه كيفما شاءوا ليحدثوا هذا الأثر النفساني الذي يطمحون إليه

(١) فلم يقيموا بأن تكون نهاية الأبيات قافية مذكورة فؤونة على التوالي لأن هذا التقليد قد يفوت على الشاعر الغرض من اختيار اللفظة الموحية أو التي تخدم النغم .
(ب) كما أنهم غيروا في عدد مقاطع البيت ، وكان التقليد أن يكون البيت الشعري محتوياً على عدد زوجي منها .

(ج) ولا مانع عندهم من أن تتكرر القافية الواحدة في بيتين متعاقبين ولم يكن يرضى الشعر الفرنسي التقليدي بهذا أبداً .

(د) وأهم من هذا أنهم اتخذوا الشعر المرسل أداة للتعبير متأثرين في هذا بالشعر الإنجليزي ، وقد قاوم الذوق العام الفرنسي هذه البدعة الدخيلة عليه وظل وفيماً للتقاليد الشعرية ، ولم يستجيب لأحاسيس الشبان الرمزيين ، ومع أنهم اتخذوا الشعر المرسل أداة للتعبير فلم يفلحوا النغم ، وإنما حتموا على كل شاعر في كل مرة وفي كل قصيدة ، وفي كل عنصر منها أن يخلق النغم الذي يريده ، ويضفي على قصيدته هذا الجو الساحر ، يجب أن يجعل الشعر منسجماً مع الموسيقى ، مادام قد قطع علاقته بأوزان الشعر التقليدي وموسيقى الشعر المرسل يجب أن تكون منغمة ، وهذه النغمة — كما ذكرنا — لا تأتي من الكلمة وحدها ولكن من الجملة كلها ، لقد تحرروا من الوزن القديم وأنوا بأوزان أخرى تناسب مع الخواجا

النفسية قصراً وطولاً وشدة وليناً ، وقسموا الأبيات على حسب المدى الزمني الذي تستغرقه العاطفة . وإذا فلم يكونوا أحراراً في أوزانهم الشعرية بل كانوا دائماً مقيدين بذبذبات الشعور في أعماقهم ، فهي صربوطة في تقسيمها وروبيها وطولها وقصرها وانسجام الابقاع في حروفها بموجات الشعور الذاتي .

(هـ) وفي سبيل الإبهام والغموض والإيهام لجأوا إلى عدة أمور، فإذا أعوزتهم الكلمة الموحية خلقوها خلقاً ، ولم يجدوا في هذا بأساً لأن الكلمات المألوفة لم تعد لها دلالة عندهم ، ولسكى تكون الجملة موحية فلا بأس من مخالفة القواعد النحوية إذا وقف النحوي في سبيل الغاية التي يرمون إليها، وإذا كان الترقيم سيوضح المعنى فليتركوا الكلام من غير ترقيم ليزداد المعنى غموضاً وإبهاماً ، لأن المعنى ليس مقصوداً ، وإنما المقصود هو الإيهام والتأثير وخلق هذا الجو الموسيقي .

(٦) وقد زعم بعضهم (رمبو) Rambaud أن ثمة صلة بين الحروف والألوان: فحرف A أسود، وحرف E أبيض، وحرف I أحمر، وحرف O أخضر، وحرف U أزرق .

وزعم كذلك أن لكل لون معنى يعبر عنه : فاللون الأحمر يرمز إلى الحركة والحياة الصاخبة والنوم وشهوة الحب والنشوة العارضة ، ويرمز أيضاً إلى القتال والثورة والغضب والأعاصير ، واللون الأخضر يرمز إلى السكون والطبيعة والحب بما فيه من سعة وانطلاق ، ويرمز إلى فكرة المستحيل الذي لا يبلغه الإنسان من نعيم الطفولة ، وإلى الطهر والخلاص من عالم المادة ، واللون الأزرق يرمز إلى العالم الذي لا يعرف حدوداً ، وفيه انطلاق إلى ما وراء المادة الكونية ، وهو أيضاً غشاوة السكون التي تكثف عوالم الملائكة والألحان الموسيقية التي تسيل إلى الأعماق . واللون البنفسجي لون الرؤى الصوفية ، واللون الأصفر الذهبي لون المرض

والانقباض ، ويتصل بشعور الحزن والضيق والتبرم بالحياة ، واللون الأبيض يمثل الطهر المثالي وهدوء السكينة ويرمز إلى الفراغ والجمود .

* * *

هذه كلمة موجزة مركزة عن المدرسة الرمزية كما أرادها زعيمها الأول (مالارميه) ، ولكنها لم تتحقق كما أرادها وعجز هو نفسه عن تحقيق هذا المثل الأعلى الذى رنا إليه ، وجاء من بعده تلاميذه فلم يستطيعوا أن يمشوا فى عزلة أدبية ويتجنبوا الجمهور وسرعان ما واءموا بين نظريات أستاذهم وبين الحياة ومن أشهرهم (بول فاليرى) .

لقد عطينا بالكلام عن الرمزية ، لأنها حاربت المسرحية بنوعيتها مأساة وملهاة فهى حلقة لا يمكن إهمالها فى تاريخ المسرحية .

مراجع

أهم المراجع التي رجعنا إليها في كتابة هذا الفصل (الدراما) والحركة الإبداعية وما تبعها من مدارس أدبية كالواقعية والطبيعية والرمزية هي :

- Ben Jonson : Discoveries. ed. by Henry Morley (1889)
 C. M. Bowra : The Heritage of Symbolism. Macmillan. London (1951)
 M. Braunschvig : Notre Littérature étudiée dan les textes.
 E. Bentley : The Plays. a Critical Anthology. New yourk. Prentice-Hall (1951) .
 Gautier : Article de l'Artiste du 14 Decembre (1856)
 W. Hazlitt : Characters of Shakespeare's Plays. (1871)
 Hugo : William Shakespeare.
 B. Ilor Evans : A Short History of English Drama. Pelican Books.
 Lecont de Lisle : Préface des Poèmes Antiques.
 S. R. Littlewood : Dramatic Criticism. Petman. London, (1439)
 A. Long : History of English Literature.
 J. Masefield : Shakespeare. (The Home University Library).
 A. Nicoll . British Drama (1951)
 World Drama.
 A. Pope : Preface to Shakespeare's Plays.
 G. Saintsbury : English Critical Essays. (Oxford Un-Press)
 A. W. Schlegel : Lectures on Dramatic Art and Literature, tr. by John Black (1846)
 Arther Sewell : Character and Society in Shakespeare's.
 G. B. Shaw : Dramatic Essays and Opinions (1906).
 Stendhal : Racine et Shakespeare.
 P. Van Tieghem : Petite Histoire des Grands Doctorines Littéraires en France.
 Voltaire : Préface de Semiramis.
 Wittfield : Introduction te Drama (Oxford Un. Press)
 A. J. Wyatt : The Tutorial History of English Literature.

مراجع عربية

قصة الأدب في العالم : أحمد أمين وزكي نجيب محمود

فن الأدب : توفيق الحكيم

الأدب الفرنسي في عصره الذهبي : حبيب الحلوى (حاب ١٩٥٢)

ساعات بين السكتب : عباس العقاد

٣ — الملهاة (الكوميديا)

الملهاة أكثر ألوان الأدب انتشاراً وأعظمها رواجاً . وقد عرفها أرسطو بأنها محاكاة الأراذل من الناس لا في كل نقيصة ، ولكن في الجانب الهزلى الذى يشير الضحك « من غير إيلاام ولا إضرار . ويظهر من كلام أرسطو فى كتابه « فن الشعر » أن الملهاة طارئة على أهل أثينا فيروى لنا ما زعمه (الدوريون) — وهم أحد شعوب الإغريق — من أنهم هم خالقوا الملهاة ، زعم ذلك أهل « ميغارا » وأنها قد نشأت عندهم فى القرن السادس قبل الميلاد ، وزعم ذلك أهل صقلية ، ويعترف أرسطو لأهل صقلية بالسبق فى ميدان الملهاة ويشيد بكثير شاعرهم النابى « إبيكارموس » ، وقد أخذ يؤلف الملاحى منذ سنة ٤٨٦ ق . م ، وينسب إليه أرسطو أنه هو الذى خطا بالملهاة خطوات طيبة إذ جعل لها موضوعاً ، أى قصة تشبه قصة المأساة ، فأصبحت تتناول حادثة بعينها تعالجها فى مراحلها المختلفة حتى تنتهى بها إلى حل . وبذلك أصبحت رواية مسرحية بعد أن كانت مكونة من عدة مناظر وأغان مفككة . ويظهر أن طباع أهل صقلية وميلهم الفطرى إلى السخرية ، وتحويل كل شئ مهمما كان جيداً إلى سخرية هو الذى مكّنهم من البراعة فى هذه الضرب من الأدب ، أضف إلى هذا ما جيلوا عليه من دقة الملاحظة ، وهذا من أهم العناصر التى تساعد على الإجابة فى الملهاة .

ولقد ذكرنا آنفاً أن أهل أثينا كانوا يحتفلون بإله الخمر والخصب « ديونيسوس » أوباكوس احتفالاً مرحاً مرة ، وحزيفاً مرة أخرى ، وأن من الأول نشأت الملهاة لديهم ، وأن من الثانى نشأت المأساة . على أن الملهاة لم يعترف بها رسمياً فى أثينا ولم يمنح كتابها أية جائزة إلا بعد الاعتراف بالمأساة بأربعين سنة ٤٥٨ ق . م . ولعل الدولة كانت تخشاهم لأنها فى بدء نشأتها كانت هجاء مقدماً لرجال الحكم

والشهورين في الدولة ، ويحدثنا أرسطو أن أول من ترك هذا النوع وفكر في معالجة الموضوعات العامة من أهل أثينا هو أقراطيس ، وقد فاز بالجائزة الأدبية لأول مرة سنة ٤٤٩ ق م ، وبعد أول من ابتدع في الملهاة المقذات المفزى العام ويصورم أرسطوفان شاعراً مصقولاً ، وإن كان قليل البضاعة في الأدب ، وقد ظلت الملهاة بعد أن فقدت أثينا استقلالها وخضعت لحكم مقدونيا هي والفلسفة مظهر النشاط العقلي الوحيد لأهل أثينا بعد أن ذوت فنون الأدب والتفكير الأخرى من ملاحم ومآس وخطابة وغيرها . وقد أدى استمرارها إلى تطورها ونموها .

فقد كانت حتى سنة ٤٠٠ ق م تعتمد على قصة لا تصور شخصيات أو تحليل نفوساً ، ولكن لتنفذ نظاماً قائماً ولتسخر من حالة اجتماعية بذاتها ، ولا تتخرج عن استخدام أفدع الألفاظ وأفساها ، ومع هذا فقد استطاع أكبر أدباء هذا النوع « أرسطوفان » أن يعبر بالهزل عن كثير من الحقائق ، بل وأن يجمع إلى الهزل أرق الشعر ، وأن يثقل من الشعر الرقيق إلى العبث المسرف بقوة وجاذبية .

أرسطوفان

ولد أرسطوفان حوالي سنة ٤٥٠ ق م ، وقد عاش منقطعاً لفنه لأن والديه كانا في مجبوحة من العيش ، ومن ملاحيه استقى المؤرخون معلوماتهم عنه ، وذلك لأنه كان يستطرد في تلك الملاحى فيحدثنا عن نفسه وعن مسرحياته وعما يريده منها . وأول ملاحيه هي « ضيوف هرقل » سنة ٤٢٧ ق م . وقد انتقد فيها التربية السائدة في عهده والتي كانت تعلم الشباب وتوجههم نحو النقد الفلسفي للتقاييد القديمة دينية كانت أو اجتماعية ، ثم أخرج ملهاة « البابليون » ونقد فيها الزعماء الشعبيين وقدم للحكاكة من أجلها ، ولم يفلت من العقوبة إلا بمشقة كبيرة ، ولم يصلنا شيء من هاتين المسرحيتين ، وأقدم ملهاة له وصلتنا هي « الأكارنيون »

وقد نال بها الجائزة الأولى ، ونقد فيها الحرب « بين أثينا واسبرطه » نقداً صريحاً لأنها ألحقت فلاحاً لأن يترك حقله ويلتجئ إلى المدينة . وقد كان هذا الفلاح يريد السلام ، ولكنه لم يجد من يشاركه في رغبته هذه فالناس جميعاً من حوله قد سكروا بحمياً الحرب . ولذا نراه يعقد الهدنة باسمه الخاص مع الأعداء ، ويصل الخبر إلى المحامين (وهم الجوقة) فيسرعون إليه يبعثون قتله لأنه في زعمهم خائن لوطنه ، ولكن هذا الفلاح ينجح في إقناعهم بمزايا السلم ، وبأنه كان على حق فيما فعل ، وراه حينئذ ينعم وحده بكل خيرات السلم فيشتري ويبيع ويولم ويمرح بينما الآخرون يتضورون جوعاً ويصلون ويلات الحرب .

ومن ملامحه المشهورة ملهاة « السحب » وفيها يعود إلى نقد التربية الفلسفية ولكنه هنا يخلط بين الفلسفة والسفسطة ، ويرى سقراط بأنه كبير السفسطائيين وتلخص الرواية في أن فلاحاً ساذجاً نشيطاً مقتصداً كان له ولد مسرف أخذ يبعثر مال أبيه ذات اليمين وذات الشمال حتى أثقلت الديون والده وعجز عن دفعها ، فظن الرجل أنه إن تعلم البلاغة والفلسفة يستطيع أن يتغلب على دائنيه أمام القضاء ، وقد بلغه أن معلم هذا الفن هو سقراط — الذي يصوره أرسطوفان محتالاً كبيراً — فيذهب هذا الفلاح إلى سقراط ولكنه لم يستطع أن يفهم منه شيئاً لأنه عقله كان قد جمد ، فأرسل ابنه عوضاً عنه ، وتعلم الابن البلاغة وجذعها بيد أنه بدلاً من أن يستخدم حذقه في رد دائي أبيه أمام القضاء استخدمه مع أبيه وأخذ يضربه ويبعث به ويقنمه بأنه هو المخطئ وهذه هي مزايا التربية الحديثة التي تستطيع أن تقلب الحق باطلاً والباطل حقاً ، فما كان من الرجل إلا أن ثار واتجه إلى بيت سقراط وأشعل فيه النار . والسحب في الرواية هي التي تكون الجوقة وهي تمثل الأبحرة التي يعبدها الفلاسفة ، ولقد أساء أرسطوفان إلى سقراط شيخ الفلاسفة ومهد لأن يتقبل الشعب الحكم على سقراط بالموت بعد ذلك بخمسة

وعشرين سنة ، وإننا لياخذنا العجب من أن شاعراً موهوباً مثل أرسطوفان يمجز عن التفرقة بين الفلسفة والسفسطة مع العلم أن سقراط كان أول من فند حجج السفسطائيين ونقدمهم من غير هوادة أوقف .

ويستمر أرسطوفان في إنقاجه الأدبي فيخرج مسرحية « الزناير » وهم في رأيه رجال المحاكم ، ثم يخرج ملهاة « الضفادع » وفيها وصف كامل لفن يوريديس شاعر المأساة المشهورة ، فيصور الشاعرُ الإله ديونيسوس في حيرة من أمره بعد وفاة يوريديس لأن المأساة لم يعد لها شاعر يخلدها ، فيذهب الإله إلى العالم الآخر ليمود بأحد شعراء المأساة ، ولكنه يتردد بين أسخيلوس ويوريديس ، وأخيراً يقرر إقامة مسابقة بين الشاعرين فيأخذ كل منهما في نقد الآخر نقداً مرّاً دقيقاً مفصلاً من الناحيتين الأخلاقية والشمرية ، وينتهي الأمر بأن يظهر يوريديس بمظهر السوفسطائي الذي أفسد التراجميدا وحط من المثل العليا وأدى إلى انحلال الأخلاق وبذلك يخفّار ديونيسوس أسخيلوس ويعود به إلى الأرض .

ولما سقط أثينا وهزمت على يد أسبرطة في سنة ٤٠٤ ق م خفت حدة أرسطوفان في النقد وأخذ يكتم سخائنه ، وتطور فنه ولكنه لم يعد إلى سابق قوته ، وأول ملهاة له بعد الهزيمة هي « جماعة النساء » وفيها يهجم على فكرة الاشتراكية هجوماً عنيفاً فيتصور أن نساء أثينا قد ثرن وسيطرن على مجاسي الشعب وقررن الأخذ بالاشتراكية المطلقة فلا مالكية ولا أمرة ، ثم يبين لنا كيف كانت النتيجة وأغلب الظن أن فكرة الاشتراكية — كما ظهرت في جمهورية أفلاطون فيما بعد — لم تكن قد عرفت في أثينا ولكن الشاعر افترض حدوث هذا وبني عليه هذه الملهاة .

ومهما يكن من أمر فإن أرسطوفان كان شاعراً ، ومصالحاً اجتماعياً ذا قوة خطيرة لأنه تناول كل مشكلات عصره وعالجها بجرأة ومهارة وسخر من المفسدين

ونحن اليوم نعجب من أمر هذا الشاعر لأن الموضوعات التي خاض فيها موضوعات خالدة تصلح لكل زمان ؛ فتفضيل السلم على الحرب لا يزال مشكلة اليوم ، وهجومه على السفسطة الفلسفية ، ومناهضة الاشتراكية وإزراؤه بالزعماء الشيعيين المنافقين من مشكلات كل الشعوب ، وقد ظهر أرسطوفان في كل ملامحه بمظهر الأديب المحافظ الذي يكره الخروج على التقاليد أو التنكر للمعائد والمادات القديمة ، لأن الحياة الاجتماعية في رأيه لا يمكن أن تناسك إذا تنسك الناس لتقاليدهم المورثة ونبذوها في غير حرص .

ثم تطورت الملهاة بعد أرسطوفان نخلت من « الجوقة » ومن الاستطراب وإن سارت في اتجاهه الأخير الذي ظهر في ملهاة « جماعة النساء » إذ صارت تفرض فروضاً ثم تعالج نتائجها كمسألة الفنى والفقر والتطفل والغرور وبذلك انتقلت من الواقعية إلى الفرض ، ومن ثم تطورت الملهاة تطوراً ثالثاً وأخذت تعالج المشكلات الأخلاقية والنفسية وتعنى بالشخصيات عناية كبيرة ، وقد استخدمت الملهاة في طورها الثالث هذا موضوعاً جديداً لم يؤثر عن الملهاة قبل ذلك وهو موضوع « الحب » ، وأخذت تعنى بالضحك أكثر مما تعنى بالنقد وسادت فيها الروح الأبيقورية التي تعترف بالمصادفة وتنكر وجود إله يحكم العالم وترى أن هذا العالم وجد مصادفة ، ومن أشهر كتاب هذا النوع لدى الإغريق هو منايدر الذي ولد بأثينا سنة ٣٤٠ ق م ويقال إنه كتب ما يقرب من مائة ملهاة وقد ظلت ملامحه مفقودة حتى سنة ١٩٠٧ حين اكتشفت بمصر أوراق بردي عليها أجزاء طويلة من ست مسرحيات لهذا الشاعر ، ومنها عرفت بعض مزايا فنه : من قدرته على تصوير الحالات الأخلاقية ، واستطاعته إثارة العواطف واستثارة الضحك والسخرية وتفوقه في القصص وخطب الدفاع ، واقد كان « منايدر » النموذج الذي احتذاه الرومان فيما بعد ولا سيما بلوتس ، حتى إن كثير من مسرحياته ليست إلا ترجمة عن شاعر الإغريق .

ومن هذا التاريخ الموجز للملهاة الإغريقية نستطيع أن نقول إنها طرقت موضوعات شتى : من نقد لأنظمة الحكم إلى معالجة المشكلات الاجتماعية ، بل إلى فرض مشكلات ومعالجتها ، ثم إلى وصف الحالات النفسية ، وتصوير الأخلاق والعناية بالشخصيات ولكنها لم تستطع أن تخلق شخصيات نموذجية كما فعل مولير فيما بعد في ملاحمه ، أجل ! لقد كانت هذه الملهاة الإغريقية مصبوغة باللون المحلي ولستنا ندري كم تثير فينا من الضحك لو أنها مثلت أمامنا اليوم ، وأغلب الظن أن عنصر أهاماً كان ينقصها ويجعلها غير عالية ، وهو تصور تلك الشخصيات النموذجية ، ولكن مع كل هذا فقد كانت مثلاً يحتذى في الموضوعات التي تطرقها الملهاة ، كما أن اللون المحلي أعطاهم بمض القوة والحيوية .

نفسها

الرومان

هذا وقد ذكرنا آنفاً عند كلامنا عن المدرسة الاتباعية وطريقتهما في المأساة أنها تأثرت بالرومان الأقدمين ولا سيما بآراء هوراس في النقد وطريقة سفيكا في المأساة (التراجيديا) ، وأنهم استقلوا في كثير من أمور المأساة عن الرومان ، وكذلك تأثرت هذه المدرسة في فرنسا خطى بلوتس الروماني في الملهاة ، وعرفت عن طريقه كثيراً من خصائص الملهاة الإغريقية ، ولما أخذ الفرنسيون في كتابة الملهاة جعلوا غايتها أول الأمر الإضحاك ، ولم يرتفع بها إلى الفن الأدبي الرفيع إلا مولير ، وهو عند الفرنسيين أديب فرنسا غير مدافع والذي استطاع أن يمثل بأدبه وروحه خصائص الشعب الفرنسي ، وأن يخلق لنا أدباً عالمياً ممتازاً ، وحرى بنا أن نخصه بكلمة ونحن بصدد الحديث عن الملهاة ؛ لأنه من أعظم الذين كتبوا فيها وخدموا الزمان لدى جميع الأمم .

مولير :

ولد « جان باپتست بوكلان » الذي اختار لنفسه فيما بعد اسم (مولير) بباريس سنة ١٦٢٢ من أب يشتغل بالتجارة ويعيش في يسر وسعة ، وفقد أمه وهو في

العاشرة من عمره ، وتعهده أبوه تمهيداً حسناً فاختار له كلية (الجزويت) في كليرمون
فدرس ثمة عيون الأدب القديمة ، وكانت الكلية تعني باللاتينية أكثر مما تعني
بالإغريقية ، واتصل هناك بالفيلسوف (جاسندي) وتأثر بكثير من آرائه الحرة
وبعد أن انتهى من دراسته بالكلية قضى عاماً في دراسة البلاغة ، وعامين بعد ذلك
في دراسة الفلسفة ، وكان في أثناء دراسته للفلسفة ينعم بقسط من الحرية مكنه
من التردد على دور التمثيل فيشهد بعض المسرحيات الهزلية الشعبية ، وقد استهواه
المسرح ، ولكنه لم يفكر في إنهاء دراسته بعد فالتحق بمدرسة الحقوق بمدينة
(أورليان) ونال إجازتها : ومع هذا فقد أراد له أبوه أن يخلفه في تجارته ، وأن
يتصل بالقصر كما كان متصلاً به في صورة متعهد ، وقد شغل هذه الوظيفة مدة
خناق فيها بحياة القصور والسير في ركاب الملوك ومزاحمة الحجاب والخدم على إرضاء
سيد القصر ، وقد أبت طبيعته الفنية ذلك ، وشاء له القدر أن يتعرف على أسرة
«بيجار» التي تحترف التمثيل فربط مصيره بمصيرها ، وأرسل إلى والده وهو في
الحادية والعشرين من عمره ينبئهُ عن تخليه عن وظيفته بالقصر ورغبته في الاشتغال
بالتمثيل ، وسأله أن يرد عليه شيئاً من المال الذي خلفته له والدته ، وقد غضب الأب
غضباً شديداً لهذه العزيمة ولكنه لم يحرمه من ميراث أمه فأعطاه بعض المال ونفض
منه يديه . وقد أنفق مولير هذا المال في دعم حياته المسرحية ، ولكنه باء
بالإخفاق وتراكت عليه وعلى شركائه الديون ، وكاد طالعه النحس يفضي به إلى
السجن ، وأخيراً اعترمت الفرقة أن تجرب حظها في الأقاليم فغادرت باريس ، وظل
مولير بعيداً عن تلك المدينة العظيمة يجوب أرجاء فرنسا كلها مدة اثني عشر عاماً
وقد أفادته هذه السنوات في حياته المسرحية فائدة جليلة ، لأنه تمرس بأصول الفن
المسرحي . وعرف كثيراً من العادات واللهجات وشتى ضروب الحياة مما كان له
أكبر الأثر في كتابته . وقد عرف في هذه الحقبة موهبته على حقيقتها وأنه

لا يصلح للأدوار الجديدة وأنه خلق للتمثيل الهزلي ، ولم يفكر حتى ذلك الوقت في التأليف المسرحي ، ثم أخذ يكتب فصولاً قصيرة لتسلية الجمهور وبمث الضحك ولم تكن هذه الفصول ذات بال من الوجهة الفنية ، ولكنها أطلعت على قدرته في إثارة الضحك ، وأخيراً كتب ملهاة « المشدوه » L' Etourdi من خمسة فصول ومثلت بمدينة (ليون) أول الأمر ، وقد لاقت نجاحاً عظيماً حينما مثلت بباريس بعد ذلك . وقد رأى مولير أن باستطاعته أن يكتب للمسرح ، وأن يسخر ثقافته الواسعة ، وتجاربه الكثيرة لخدمة الأدب . والآن يكتب بالتمثيل .

وأخيراً انتقلت الفرقة إلى باريس في عام ١٦٥٨ وهو في السادسة والثلاثين من عمره وقد سبقته إليها شهرته وصيته ، وفي القصر مثل مولير لأول مرة بعد عودته « نيسكوميد » Nicomède لـ كورني والطبيب العاشق لمولير وقد صادفت الأخيرة نجاحاً عظيماً وضحك الملك لها ضحكاً لم ينسه بقية حياته وأمر بأن تخصص إحدى قاعات فرساي لهذه الفرقة التمثيلية الفاجحة .

ومن ثم أخذ مولير يزداد حماسة في إنتاجه الأدبي ويخرج المسرحية تلو المسرحية حتى استطاع في مدى خمسة عشر عاماً بقيت له من حياته أن يؤلف ثمانياً وعشرين ملهاة ، مع أنه كان مشرفاً على إدارة الفرقة ، ويقوم بتمثيل أصعب الأدوار في مسرحياته ، ولذلك لم يحتمل ببنية كل هذا المجهود فقضى نحبه في فبراير عام ١٦٧٣ وهو يمثل دوره في آخر مسرحياته « المريض الموهوم » le Malade Imaginaire .

وقبل أن نتكلم عن فن مولير ومسرحياته يجدر بنا أن نلقى نظرة عابرة على بعض المؤثرات التي وجهت فنه وطريقته وجهة خاصة وجعلته يخرج خروجاً واضحاً على تقاليد المدرسة الاتباعية في كثير من الأمور ؛ ولقد عرفت أننا قد نشفق ثقافة عالية . ودرس آداب القدماء دراسة مستفيضة ، وحقق فن البلاغة ،

وتمق في دراسة الفلسفة ولكنه اكتسب من مناقشاته للفيلسوف الفرنسي الماصر له (جاسندي) كثيراً من آرائه الحرة ودرس الحقوق وأفاد منها قوة الحججة ونصاعة البيان . كما عرفت أنه أفاد من رحلته بفرقته خلال اثني عشر عاماً في جميع أرجاء فرنسا فوائد لا تحصى وجملته يفهم الحياة على حقيقتها ، وبخاطب كثيراً من أفراد الشعب ويعيش عيشتهم ويتقن لهجاتهم ، ويتعرف على أخلاقهم وعاداتهم ودخائل نفوسهم ، ولقد كان لهذا أثره العظيم في فنه . ومن المؤثرات الواضحة على إنتاجه زوجته (أرماند بيچار) وهي فتاة لموب من تلك الأسرة التي ربط مصيره بمصيرها ، وكانت أميرة « بيجال » متحيلة شأن المشتغلين بالمرح حينذاك ، وقد كانت أرماند ربيبته تقريباً تصغره بعشرين عاماً ، إذ كان في الأربعين وهي في العشرين ، وكانت جميلة لموباً ، فلم تحافظ على أواصر الزوجية وحقوقها ، وكان سلوكها يثير في نفسه الغيرة ، ويضرم النار في أحشائه . ولقد كان لهذه الحياة الزوجية التعمسة أثر بالغ في إنتاج موليير ، ونظرتة إلى النساء . لقد كان يستلهم في إنتاجه إحساسه ومشاعره وحياته وحياة زوجته ، ويسخر من نفسه ومن يقرأ روايته « مدرسة النساء » يجد فيها صورة من حياة موليير وآراءه في الزواج فقد أدرك خطأ بزواجه من فقاعة تصغره بسنوات كثيرة ، وأدرك أن الخطة الشديدة ، والتعليمات الصارمة التي تلقى على الزوجة مع هذا الفارق الكبير في السن لا تجدي شيئاً لأن عاطفتها وأنوثتها سيدفعانها إلى شاب في مثل سنها . لقد تخيل موليير شخصاً يدعى « أرنولف » بلغ الثانية والأربعين من عمره وكان شديد الاهتمام بمشكلات الزوجية ، وكان يعتقد أن في إمكان الرجل الجاد أن يصلح من حال زوجته مهما كان أمرها ، ويحملها على الرضا بحياته ، وقد بر أمره بأن اشترى طفلة قروية جميلة ورباها في عزلة عن الناس ، وتركها جاهلة بشئون الحياة وظن أنه بهذا يضمن معاونتها وإخلاصها له ، ولكنها ما أكادت

تبلغ السابعة عشرة من عمرها حتى التقت بالشاب (هوراس) فلم تقاّم من ارتكاب الفاحشه معه لأنها لا تدري ما الفاحشة وما الأثم بل اندفعت اليه بفريرتها ، وقد أمر الشاب إلى أرنوف بأنه سيهرب بصباحته هذه من غير أن يدري علاقته بها ، وأخذ أرنوف يحبط مساعي العاشقين المرة بعد المرة غير أنه لم يستطع أن يمنع الفتاة الساذجة من أن ترتب في أحضان فتاها كلما قابلته ، وقد زاده ذلك إبلاماً وسخرية من نفسه وجمله أخحوكه لدى الناس ، وأخيراً عاد أبو الفتاة من أمريكا وعثر على ابنته وكان صديقا لوالد هوراس فاسترد ابنته وزفها إلى عشيقها الشاب ، وبذلك انتصر الحب وانتصر الشاب على كل ما اتخذه أرنوف من حيطة وحذر وكل ما لقنه لفتاته من تعاليم . لقد صور مولير نفسه أرنوف وإنباس تصويرا بارعا غميقاً وأجاد كل الإجادة في تصوير العواطف المضطربة وأبرز فكرته الفلسفية التي تكمن وراء هذه المسرحية بوضوح وجلال ألا وهي : إن الغريزة الطبيعية تدفع الشباب إلى الشباب ، وإن فضيلة المرأة لا تقوم على جهلها بالرديلة فحسب فن لا يعرف الشر كان حرياً أن يقع فيه . وقد اعتبرت هذه الملهمة من أجود إنتاج مولير . ورى كذلك كل حياته الزوجية التعمسة في مسرحية « كاره البشر » Le Misanthrope فقد صور جانباً من نفسيته في « إلسيت » بطل هذه الرواية ، ومثل زوجته في « سليمان » .

ونعمة عامل آخر كان له أثر قوى في إنتاج مولير ألا وهو حماية الملك له من أعدائه الكثيرين ، فقد مكنته هذه الرعاية من أن يمضى في إنتاجه الأدبي على طبيعته لا يلوى على شيء ولا يحفل بأحد ، وينقد المجتمع كما شاء له فنه ، ولولا هذه الحماية وذلك التشجيع لفضى عليه أعداؤه من أول وهلة وكانوا أشداء أقوياء ، بل كانوا أعظم شيء في فرنسا بعد الملك ، لأنه عادى الطبقة الأرستقراطية وسخر منها سخریات بالغات لاذعات جعلها تحنق عليه حنقاً عظيماً . ترى ذلك في مسرحيته « النساء

المتحذلقات » وفي « دون جوان » وعادى رجال الدين والمناققين في رواية « تروتوف » وعادى الأطباء في رواية « الحب المداوى » . وكانت سطوة رجال الدين لا يستهان بها ولولا أن الملك أضفى عليه حمايته لما نجحوا من أيديهم ، ولقضى على مستقبله المسرحى . أضف إلى ذلك أنه عادى طبقة النبلاء وسخر منهم ومن تأنيهم وتفاهة شأنهم وفسقهم في كثير من رواياته نجد ذلك في كاره البشر وفي النساء المتحذلقات ودون جوان وغيرها ، وعادى أثرياء الطبقة الوسطى من الشعب الذين لم يقنعوا بما لديهم من مال بل راحوا يحاولون اكتساب الوجاهة وتقليد الطبقة الاستقرائية كما ترى هذا في « السيد البرجوازي » وعلى العموم فقد وضع مولير نفسه في عدااء مع مجتمعه بنقده بحرارة وقسوة ، فتألمت عليه فئات كثيرة ، كما نفس عليه الأدباء نجاحه ومكانته لدى الملك ، وكان كل هذا كفيلاً بأن يحطم قلبه ومسرحه لولا أن ظله الملك بحمايته ولكن هذه المسكنة جفت عليه أحياناً فقد كان الملك يطالبه بين الفينة والفينة أن يكتب مسرحية مضحكة خالية من تلك التحليلات النفسية والفلسفة العميقة غير متقيدة بأصول الفن ، وكان عليه أن يرضيه فجاءت بعض ملاحيه هزلياً Farce بميدة عن الفن الرفيع .

أشرنا في مبدأ حديثنا عن مولير إلى أن عوامل كثيرة جعلته يخرج في كثير من الأمور على تقاليد المدرسة الانباعية ، وجدير بنا أن نشير في هذا الموضع إلى تلك الأمور في إيجاز ، فربى أولاً أن مولير عنى بالموضوعات الاجتماعية عناية بالغة وعنى بتصوير عصره ونقده ، وإبراز محاسنه وعيوبه مجسمة ، على خلاف ما أثر عن المدرسة الانباعية من لجوئها إلى الأدب القديم — اليونانى والرومانى — تستمد منه الموضوعات كما رأينا لدى كورنى وراسين . وقد دفعته عنايته بالمجتمع إلى إهمال التاريخ فلم يلجأ إليه . وإنما لجأ إلى حياته المعاصرة ، على عكس ما عرفت به المدرسة الانباعية ؛ إذ لم تسكن تحفل بالحياة المعاصرة ولا بالمجتمع . ولعل طبيعة

الملهامة لها أثر في هذا التوجيه كما سنرى فيما بعد .

ونجده ثانياً يختار شخصيات أبطاله من أواسط الناس بل نراه أحياناً من الطبقة السكادحة العاملة كشخصية سجناريل الخطاب التي أدخلها مولير في مسرحية « الطبيب رغم أنه » . لم تسكن الشخصيات الرئيسية لدى مولير شخصيات خرافية أو متخيلة يضاف عليها صفات العظمة والإرادة التي لا تغل والمزمنة التي لا تلبس ، ولكنها شخصيات واقعية ، وإن جسم صفاتها وضخمها ليمت منها السخرية ويشير الضحك ، وهو في هذا يخالف ما رأيناه لدى كورنى ورابين فشخصيات مآسهما من الطبقة العليا من الشعب ، اشتهر بعضهم بالعظمة وبعضهم بالشجاعة الخارقة ... الخ ما كان يُخلع على أفراد هذه الطبقة من صفات في القرون الوسطى .

ومن الأمور التي لم يقيم فيها مولير بتعاليم المذهب الاتباعي أنه كان يكتب بعض ملاحيه نثراً كملهامة البخيل ، وهذا ما لم يفكر فيه الاتباعيون ، ولقد سخر منه هؤلاء سخرية عظيمة وعدوا ذلك مجزاً منه ، بل إن الجمهور قابل مسرحية البخيل بفتور بانغ أول الأمر ، لأنه لم يعود المسرحيات النثرية ولا سيما المسرحيات ذات الفصول الخمسة كهذه الرواية . ولعل مولير نظر إلى طبيعة الملهامة وأنها ألصق بالحياة المعتادة من المأساة ، وأن الشعر ليس لغة التخاطب في حياتنا اليومية ، وكان واقعياً في اختيار النثر وليست مسرحية البخيل بالمسرحية الوحيدة التي لجأ فيها إلى النثر ، ولكن معظم ملاحيه جاءت شعراً .

ومما جعله قريباً من الواقعية متنبكراً لبعض تعاليم المذهب الاتباعي أنه أجرى على لسان أبطاله والشخصيات التي أدخلها في مسرحياته اللهجات المحلية الخاصة بكل منهم ، بل كان يستعمل بعض الكلمات الدخيلة ، وقد ثار عليه علماء الأكاديمية لهذا التحلل في الأسلوب وثار عليه نظراؤه من أصحاب المذهب الاتباعي ، ولكن

غيرهم رأى في أسلوب مولير عاملاً من عوامل القوة في ملامحه حين أعرض عن أسلوب الطبقة الراقية ولغة الأدب وهو يجرى الكلام على لسان خادم أو فلاح أو صانع ، ورأوا أن هذا يجعل الصورة صادقة واضحة قريبة من الواقع .

وقد أفضنا في حديث الواقعية ولغة المسرح في غير هذا الموضع ^(١) . على أن مولير كان يخطئ في اللغة أحياناً ويتجمل من العروض لاعتز وهو من هو في علمه وثقافته ولكن عن محاكاة .

ومن الأمور التي خرجت على قواعد المذهب الاتباعي أنه لم يكن في بعض مسرحياته بأن تكون لها عقيدة أو حبكة قصصية وقد نجحت بعض هذه المسرحيات نجاحاً باهراً لأنه قدم صورة حية من الحياة تعتمد على إثارة انتباه الجمهور بما تعرضه من مناظر جذابة فكلمة ومن حوار طريف ونقد ساخر لاذع أكثر من اعتمادها على العقدة وإن كانت العقدة ألزم للعلماء من المأساة لأن موضوع الملهة ليس بذى خطر وارتكازها على العقدة يغري الجمهور بمتابعتها ويشوقه لمعرفة نهايتها ، وترى هذا التحلل من العقدة والحبكة القصصية في « مدرسة النساء » و « تراه واضحاً كل الوضوح في « كاره البشر » ، على أن المدرسة الاتباعية على العموم قد أباحت ذلك ، وإن كان مولير قد قرب بمسرحياته تلك من المدرسة الواقعية كما عرفت فيما بعد . وثمة شيء آخر لدى مولير خرج به عن تقاليد المذهب الاتباعي وهو ظهور شخصيته وعواطفه وتصوير نفسيته في مسرحياته ، فلم يكن أدبه موضوعياً خالصاً بل كانت حياته وأحاسيسه تنعكس في كتاباته ، وفيما ينطق به شخصياته من حديث ، ترى ذلك على لسان « ألسنت » في كاره البشر ، وعلى لسان أرنوف وغيرها ، بل ترى نظره إلى النساء وتشككه فيهن ، واهتمامه البالغ بتقاليد الزواج والأخلاق والثقافة النسائية كانت أثراً من آثار معاملة زوجته له انعكس في مسرحياته ، وإن ستره حجاب رقيق من الموضوعية .

(١) راجع ص ٢٦٤، ٢٥ من هذا الكتاب .

ومع كل هذه الأمور التي باعدت بينه وبين راسين — خير من طبق نظريات المذهب الاتباعي — فإنه كان يلتزم قانون الوحدات الثلاث ، ويعنى بالتحليل النفسى عناية بالغة فى بعض ملاحظيه ، ولا يكتر من الشخصيات على المسرح مما يطيل الحوار والجدل أو يقلل الحركة ، ويقصد إلى التعميم فى أدبه أحياناً بتضخيم صفات أبطاله وتجسيمها حتى يجعلها نموذجيه بعيدة عن الواقعية ، ويختار للمهانة عدداً قليلاً جداً من الحوادث وإن كان يحسن اختيارها وترتيبها فى تعاقب دقيق شأن المدرسة الاتباعية ، ويعنى بتركيز الضوء على جانب واحد أو جوانب قليلة من شخصياته ، وبعمق فى تحليل ذلك الجانب من غير أن يعرفنا بالجوانب الأخرى وكل ما تحويه الشخصية من عناصر ، وذلك على العكس من شكسبير الذى كان يعطيك صورة كاملة عن الشخص فى شتى أحواله . إنك لدى شكسبير تفاجئك الرواية فى كل آونة بصفة جديدة من صفات أبطاله حتى إذا انتهت الرواية تمثل لك ذلك البطل حياً كاملاً الصورة ، أما لدى موليير ، فإنك تعرف من أول الرواية الصفات التى سيركز عليها الأديب ضوءه ، وكل حادثة بعد ذلك إنما تأتى لتؤكد تلك الصفات ولا تزيد عليها شيئاً ، نعم ! قد نراه أحياناً يأتى لنا بأكثر من جانب أو تظهر شخصياته معقدة ويضفى عليها أضواء ساطعة تظهرها فتخرج من لدنه بصورة تكاد تكون كاملة عن تلك الشخصية كما فى طرطوف وكاره البشر ولكن السمة الغالبة هى تلك النظرة العميقة النفاذة إلى جانب واحد أو جوانب محدودة من شخصياته شأن المدرسة الاتباعية .

ولم يكن موليير ممن يقيم بتعاليم المسيحية ، بل كان ممن يفتقد بشدة وصرامة رجال الدين ولا سيما المرائين منهم ، وقد ناصبوه العداء المرير فى حياته ، وأبوا أن يدفن مع المؤمنين فى الكفينة بعد وفاته لولا أن ارتعت زوجته تحت أقدام الملك تقبلهما وتشفع لزوجها المسكين . كان موليير يؤمن بقانون الطبيعة والفطرة ،

ويعتقد أن مقاومة هذا القانون عبث وضرر بليغ ، بل كان ينادى بأن نترك للفرايز الإنسانية قسطاً وثيراً من الحرية إذا كان قيادها في يد العقل ، ويرى أن هذه الفلسفة تؤدي إلى سعادة الفرد وسعادة المجتمع على السواء . فهو مثلاً يرى أن زواج الشيوخ مهما كانت مواهبهم ومنزلتهم الاجتماعية بالشابات الفاتنات أمر غير طبيعي ، وعامل هدام لتقويض بيت الزوجية ، وجلب التماسه للزوج المسكين . ويرى أن فرض الآباء سلطانهم على بناتهم ، وتزوجهن بمن لا يرغب فيه ظلم يجب أن يقاوم ولو كان في مقاومته عقوق للوالدين .

ولا شك أن مولير قد أفاد من تجاربه في حياته الزوجية ، فنظر إلى المرأة نظرة خاصة تتركز في وجوب التكافؤ في السن والظروف الاجتماعية والثقافة ، ولم يكن يريد المرأة راهبة ، ولم يكن يريد لها جاهلة تعتقد في الخرافات والثرهات ، أو متحذلقه لا تعنى بشئون أمرتها وسعادة بناتها وزوجها ، وإنما تصرف نهارها وتقضى ليلها في التشديق بالأدب اللاتيني والفلسفة اليونانية . بل بحسب المرأة في نظره أن تفهم الحياة العملية حق الفهم ، وأن تكون متزنة صادقة الشعور ودوداً . وإذا تتبع آثاره ، وحللتها بدت لك هذه الفلسفة ظاهرة جليلة في كثير من ملاحظه ، كما بدا لك اهتمامه بالطبقة الوسطى من الشعب ، وجعلها محور ملاحظه وعنايته بإصلاح المجتمع عن طريق تجسيم عيوبه والسخرية منها .

وكم كنت أود أن يتسع لي المجال فأنتقل بمض ملاحظه كاملة وأعلق عليها لأبين خصائص فنه ومذهبه وفلسفته ، ولكن ذلك يخرجنا عن نطاق البحث ، وبحسبي أن أخلص ملهاته من ملاحظه المشهورة لتسكون مثلاً لموضوعاته وفلسفته وفنه . وروايته « ترؤف » من الروايات التي ترجمت إلى العربية منذ أمد بعيد ، ترجمها محمد عثمان جلال وسماها « الشيخ متلوف » ومصرها نوعاً ما ، وساقها باللغة العامية أو القريية من العامية ، وخلاصتها : أن (أرغون) رجل رى ساذج فيه تقوى

وحرص على الدين ، واستطاع (طرطوف) أن يتقنع بالتقوى والورع ، ويتظاهر بالحرص على الدين ، وأن يخدع بريائه ونفاقه ذلك الثرى الساذج ، فكان يذهب إلى الكنيسة في الوقت الذي يذهب فيه (أرغون) ، ويصلى أمامه بحرارة وخشوع ويقبل الأرض ندماً ، ويسفح الدموع أسفاً ، ثم يتعرض له وهو خارج من الكنيسة ، وقد ارتدى أسماء بالية وبداء عليه الفقر والمذلة ، فإذا نفحه أرغون ببعض المال أسرع لتوه بتوزيعه على الفقراء أمام ناظره ، فوقر في نفس أرغون — بعد أن تكرر ذلك المشهد أمامه مرات — أن طرطوف بلغ الذروة في التقى والورع والزهد في الحياة الدنيا . قالت نفسه لصدائقه ، ودعاه إلى أن يعاشره في بيته ويقاسمه نعمته . وظل هذا الرجل — بأهم الفضيلة والدين — يعيش في بيت أرغون ، ولا يفتأ يوجه إلى سكان البيت رجالاً ونساءً لكثير من مواعظه حتى ضاقوا به ذرعاً ، وأبعضوه من صميم قلوبهم إلا أم أرغون فقد وثقت به واعتقدت فيه ، وكانت تدافع عنه ضد قطان البيت جميعاً ، وترميهم بالاستهتار بتعاليم الدين لا تستثنى من ذلك أحداً : ماريان ابنة ولدها أرغون وأخاها داميس والمير زوجة أرغون ودورين خادم ماريان ، وكلينات صهر أرغون ، وفالمير خطيب ماريان . وكانت تعتقد أن الحسد هو الدافع لهم على انتقاصه وإغتيابه .

وقد حدث أن غاب أرغون عن البيت أياماً ، ولما عاد سأل (دورين) خادم بنته عن أهل البيت ، فأجابته بأن سيدتها كانت مريضة بالحمى ، وكانت تعاني صداعاً غريباً .

أرغون : وطرطوف ؟

دورين : طرطوف في صحة جيدة ، وهو مكنتز لحا وشحما ، وله وجه نظير

وفهم عميق .

أرغون : يا المسكين ؟

دورين : لقد عافت نفس سيدتى الطعام فى المساء ، واشتد الألم برأسها .

ارغون : وطرطوف ؟

دورين : انفرد بالمشاء أمامها ، وأصاب وهو فى غاية الزهد والورع دجاجتين ونصف نخذ حنيد .

ارغون : يا للمسكين !

وهكذا كلما قصت عليه « دورين » طرفاً من أخبار سيدتها وما عانته فى مرضها ، راح يسأل عن طرطوف وهى تجيبه بأنه تمتع بنوم لذيد ، فى فراش وثير وأنه شرب من الخمر حتى روى ليموض ما فقدته السيدة من دم ، فيجيبها فى كل مرة بقوله : يا للمسكين ! . وهكذا برهن ارغون على أن حبه لهذا الرجل وإعجابه به قد ماىكا عليه شفاف قلبه حتى أنساه زوجه وأولاده .

ثم بلغ به فرط إعجابه أن يزوجه ابنته الشابة الجميلة ، مع أنه قد وعد حبيبها (فالير) من قبل أن تزف إليه ، ومع أن طرطوف يكبرها سنّاً وليس من مستواها الاجتماعى أو المالى ، ولكنه أراد أن يربط طرطوف بأسرته إلى الأبد . وخاطب ابنته فى ذلك متشفعاً بما للأبوة من حقوق ، وعقدت الدهشة لسان (ماريان) ولكن خادمتها (دورين) تصدت له تفند رأيه ، وتسفه عقله فنهزها ومنعها من متابعة الحديث .

ثم استعانت الأسرة بزوجه على حل هذه المشكلة ، فعزمت السيدة (المير) زوج ارغون أن تفتح طرطوف بنفسها فى الأمر وتثنيه عن هذا الزواج ، فدعته لحضرتها ، وكأنا فى خلوة ، فانهز المنافق هذه الفرصة ، وأخذ يغازلها وبطرى جالها ، ويظهر لها أنه متيم بها وأن لا أرب له فى الزواج من ماريان إذا أنعمت عليه (المير) بمحبها . وستكون فى مأمن معه ، لأنه لن يفشى لها سرّاً ، وكلما ذكرته بأنه رجل دين وتقوى أخذ يبرهن لها على أن عشق الجميل ليس فيه مخالفة

لأوامر الله والدين . وتصادف أن (داميس) بن أرجون كان ينفست لهذا الحديث
وطرطوف لا يشمر به فهاج غضبه ، وأراد أن يؤدي هذا الدعى ، فثمنته زوجة
أبيه خوفاً من الفضيحة ، ودخل أرغون فى تلك اللحظة فقص عليه (داميس)
خبر هذا المنافق الكذاب ، فلم يصدق من كلامه حرفاً ، وتظاهر طرطوف بمزيد
من الورع والتسامح والغفران لهذا الذى يهتك عرضه ، فما كان من أرغون
إلا أن طرد ابنه من البيت وحرم عليه دخوله بعد اليوم .

وأراد أن يرضى صديقه طرطوف ويمسح بكرمه ما عساه يكون علق بنفسه
من أذى فكذب وثيقة يتنازل فيها عن كل أملاكه له ويحرم زوجته وأولاده ميراثه
وعز على الأسرة ما أصابها من إهانة بطرد « داميس » وتبديد للأرث فأخذت
توسع أرغون لوما وتأنيا وهو سادر فى عمايته ، يعتقد أن صديقه قديس من أولياء
الله ، وأنهم شياطين ، وأن ما فعله هو عين الصواب ، ولما بدت منه زوجته
قالت له : سأريك رأى المين كيف ينتهك هذا المنافق عرضك ، ويعتدى على حرمك
ويسىء إلى صداقتك له ، ويتنكر لنعمتك عليه . وكيف يرادنى عن نفسى ، هذا
الذى تريد أن تزوجه ابنتك ، وتتنازل له عن جميع ما تملك . فلم يشأ أن يصدق
كلمة مما قالت ، ولكنها حملته على أن يتوارى تحت المنضدة ، وينصت إلى كل
ما يجرى بينها وبين طرطوف من حديث ، ويشهد إيمته وتهتكه . واستدعت
طرطوفا ، وأخذت تستدرجه فى الكلام حتى باح بحبه لها ، فقالت له : إنها
كذلك تحبه ، فأبى أن يصدقها إلا إذا قدمت له برهانا عملياً على ذلك ، وطلب
منها أمراً منكراً ، فلم يسع زوجها إلا أن يظهر ويطلب منه أن يخرج من بيته
فى غير فضيحة ولاضواء . ولكن المنافق أبى إلا أن يكون ندلا وقحا ، فذكره
بأن البيت بيته هو بمقتضى الوثيقة التى فى يده ، وأن عليه هو إذا شاء أن يغادر
وأسرته المنزل . فكاد أرغون يصمق لهذه الصفاقة والندالة . ثم تذكر أنه كان قد

استودعه صندوقاً يحوى أوراقاً خطيرة تخص صديقاً عزيزاً عليه كان الأمير قد غضب عليه فنفاه فترك لديه هذه الأوراق فسلها لطرطوف لتسكون في رعايته حتى إذا سئل عنها فأنكر أنها تحت يده لم يكن كاذباً ؛ ورعاً منه وتقى . وخشى أن يستغل طرطوف خطورة هذه الأوراق ويشى به للأمير ، ولكن ماذا عساه أن يفعل وقد ظهر له صديقه المزيف على حقيقة .

خرج طرطوف وأقام دعوى بإخلاء المنزل وطرده أرغون وأمسه من منزله ، وجاء مندوب القضاء للتنفيذ ومعه عشرة من الرجال الأشداء ، ولما طلب إليهم أن يخلوا المنزل امتنعوا ، فهددهم باستعمال العنف ، وأرجأهم إلى الصباح ، وأسقط في يد أرجون وكانت أمه لا تزال سادرة في عمايتها لم تشأ أن تصدق شيئاً مما اتهم به طرطوف حتى بعد أن أكد ذلك ولدها ، فلما شهدت مندوب القضاء ، وسمعت الأمر بإخلاء المنزل زالت الغشاوة عن بصيرتها وانهارت اعتقاداتها في طرطوف وفي كل رجال الدين على السواء .

وبينما هم في تلك الحالة المحزنة دخل عليهم فالير حبيب ماريان يخبرهم أن ثمة امرأة بالقبض على أرجون وزجه في غيابة السجن جزاء خيانتته لأمير البلاد تستره على وثائق خاصة بمدو لدود للأمير سبق أن حكم عليه بالنفى ، وعرض فالير على أرجون مالاً يكفيه لأن يهرب إلى أى جهة يشاء حتى تنجلي تلك الغمة ، وأخذ أرجون يفكر في أمره رويداً بيد أنه فوجيء بطرطوف يصحبه أحد رجال الشرطة ، فاستقبله أرجون استقبالاً عنيفاً لسفالاته ونذالاته واستغلاله اسم الدين في خداع الأبرياء ، وامتنانه لمعنى الصداقة وحرمانها ، ونكرانه للجميل ، ولكن صداقة طرطوف أثبت عليه إلا أن يجيب : بأن إخلاصه للأمير ومحبة له فوق كل صداقة واعتراف بالنعمة ، وأن واجبه أن يدفع به إلى ظلمات السجن ، وأخذ يبحث الشرطى على تنفيذ الأمر الذى صدر له ، فما كان من الشرطى إلا أن أخذ

(م — ١٤ المسرحية)

بتلايب طرطوف ووضع في يده الأغلال قائلاً له : إن الأمر الذي بين يدي يعني القبض عليك أنت ؛ لأن الأمير رجل عاقل حصيف وقد عز عليه أن قوبل المعروف بالبحود ، والصدقة بالخداع ، والبراءة بالخبث ، وقد عرف فيك مجرمًا خطيرًا متواربًا من وجه العدالة ، كما أني مكلف بتمزيق الوثيقة التي لديك ، والتي تمازل فيها أرجون عن أملاكه لك ، ثم إن الأمير قد عفا عن أرجون على الرغم من وجود تلك الأوراق التي تنتمي لعدو الأمير في حوزته ، وذلك لسابق بلائه في خدمته وإخلاصه للوطن . فكانت مفاجأة سارة حقًا انتهت بأن سيق طرطوف مثال النفاق والغدر إلى السجن ، وبزواج ماريان من حبيبها فالير الذي برهن إبان محنة والدها على سخاء وشهامة وشجاعة تستحق الثوبة .

وأنت ترى من هذا الموجز لتلك المسرحية أن موليير أخلص لتقاليد المدرسة الاتباعية في وحدة الزمان حيث لم يتجاوز زمن هذه المسرحية أربعاً وعشرين ساعة ، وفي وحدة المكان حيث جعل مسرح الحوادث كلها بيت أرجون لم يبعدها إلى مكان آخر ، ووحدة العمل حيث جعل موضوع المسرحية دائراً حول إظهار نفاق طرطوف وسداجة أرجون . كما ترى في المسرحية فصولاً طويلة من الحوار والجدل الممل في بعض الأحيان يبطئ الحركة ويجلب السأم شأن المسرحيات الاتباعية كلها ، ثم ترى فيها التعمق في تحليل جانب واحد أو بعض جوانب من شخصية بطله طرطوف حيث أظهره بمظهر المنافق المرأى ، وبمظهر النذل الغادر المتسكر للجميل وبمظهر الشهواني الدنيء ، وصور أرجون في صورة المتدين الساذج الذي يسهل خداعه ، وكان عدد الشخصيات قليلاً نوعاً ما . ومع هذا فإن موليير لم يجعل بطله أرسقراطياً بل اختاره من الطبقة الوسطى ، وبالغ في تجسيم عيوبه ، كما أنه اختار مشكلة اجتماعية جديرة بالعلاج ، ألا وهي مشكلة النفاق واستغلال اسم الدين والفضيلة ، وحمل على المنافقين من رجال الدين حملة مرة . ونلمس بعض

مظاهر فلسفته في الحياة حيث قاوم زواج طرطوف من ماريان للفارق الكبير في السن ، وفي الظروف الاجتماعية والمالية ، وقد أنهى الملهاة بالوضع الطبيعي حيث تزوج فالير الشاب الثرى من ماريان الشابة الجميلة الثرية . وقد استغفكر موليير استخدام أرجون حق أبوته في قهر ماريان على الزواج من طرطوف . . . وهكذا لو رحنا نحلل الرواية ونتمعمق في درسها لظهرت لنا نموذجاً طيباً لأعلى ما وصل إليه موليير من فن ، ولوجدناها تعبر عن كثير من آرائه في الحياة وطريقته في معالجة الفساد .

ومن يقرأ مسرحية طرطوف في لغتها الأصلية ، ويقف على نصها كاملاً يدرك أن موليير قد بلغ فيها القمة ، وأنها تعد بحق مسرحية فريدة عالية فلا بدع إذا ترجمت لكل اللغات ؛ لأن النفاق والتستر وراء الدين موجودان في كل زمان ولدى كل أمة ، ولأن موليير بما أودع فيها من فن ، وساق من نكات ودعابة يستثيران الضحك والسخرية قد شارف الذروة .

وحسبنا من ملاحيه السامية هذه الملهاة فإن المقام لا يتسع لسواها ، ولكن ذلك لا يعفيها من الإشادة بكاره البشر ، والنساء العالقات ، والنبيل البرجوازي والبخيل ، ومدرسة النساء وغيرها من الملاحى الخالدة ، وقد أثر موليير في المسرح العربى تأثيراً كبيراً إذ كان المنبع الذى اغترف منه رواد المسرح العربى أول الأمر في مصر والشام .

هذا ولموليير ملاحه خفيفة فكهة ليس فيها هذا العمق في التحليل ، والجودة في الصنعة ، وإنما الغرض منها إثارة الضحك وهى من النوع الذى يسمى في الأدب الغربى ، Farce أى الملهاة الفكهة أو الضاحكة (مهزلة) ومن هذا القليل ملاحيه « الزواج بالإكراه » Le Mariage Forcé ، والطبيب رغم أنفه Le Médecin Malgré Lui وكان يلجأ إلى هذا النوع بين الفينة والفينة لأنه

محب إلى الجمهور ، وهو في حاجة إلى اكتساب رضا والإقبال على مسرحه ، إذ كان مسئولاً عن أمر الممثلين والممثلات وعن نفسه وزوجه ، ثم إن هذا النوع لا يحتاج منه إلى كبير معاناة ، بل قد يؤلف (الهزلة) في خمسة أيام أحياناً وقد يأتي بها نثراً ، حتى يسهل على الناس فهمها ، ويسهل عليه تأليفها ، بينما تحتاج بعض الملاحى الساذية منه إلى سنتين أو أكثر لإبداعها . ولا شك أنه في (مهازله) لا يتقيد كثيراً بالمذهب الاتباعى ، وإن ظل محافظاً على قانون الوحدات الثلاث .

ولنأخذ مثلاً « الطبيب رغم أنفه » وقد كتبها نثراً في ثلاثة فصول ، ولم يقصد بها نقداً اجتماعياً أو إصلاح مفسدة ، وإنما هدف إلى إشباع رغبة الجمهور في الضحك . وتتلخص هذه « الهزلة » في أن الخطاب « سجاناريل » كان فظاً في معاملته لزوجته لا يفتأ يسبها ويضربها ويجعل حياتها جحيماً ، فعزمت على الانتقام منه بطريقة مجيئة لا تخطر إلا في بال فنان مثل مولير ، وذلك بأنها أوحى إلى خادى « جيرونت » وهو رجل ترى ساذج — وكانا يبحثان عن طبيب لعلاج ابنة سيدها (لوسيد) بأن سجاناريل طبيب ماهر ، ولكنه يضمن بطبه وعلمه ومعرفته على الناس ، وأنه لا يقبل على علاج مريض وبذل ماله من معرفة إلا إذا استعملت معه القسوة بل الضرب . وقد صدقتها الخادمان فقبضا على الزوج الخطاب ، وقد أنكر أنه طبيب أو أن له صلة بمهنة الطب ، ولكنهما لم يصدقاها واضطرا إلى ضربه بالعصا فلما آلمه الضرب اعترف على الرغم منه أنه طبيب . ثم ألبساه ثياب الطبيب وقبعته ، وقاداه إلى سيدها لعله يجد دواء لسيدهما التى تظاهرت فجأة بالسكر . ولحسن حظه وجد السيد « جيرونت » وأهل بيته على مقدار غير يسير من السذاجة ، وأنه يستطيع معهم أن يمثل دور الطبيب من غير أن يكشف أمره ، فأخذ يعمل بحمد ونشاط ، وبكل ما أسعفه به جهله وتهميره ،

وتمكن من اكتساب ثقة المحيطين به واحترامهم . وقد تبين له أن الفتاة لم تصب
بالبكم حقيقة ، وإنما تظاهرت به لأن أهلها أبوا أن يزوجوها بمن تحبه وهو شاب
اسمه « لياندر » فجاء به سجاناريل متفكراً في زى سيدلى ليساعده في تحضير
الدواء ، والإسراع بشفاء المريضة ، فلما دخل غرفتها عرفتة لتقوها ، وعاد إليها
نطفها . وعمل سجاناريل على مساعدة العاشقين ، وتمسك بهما من الهرب ، وكاد
عمله هذا يكلفه غالياً ، لولا أن الشاب العاشق أسرع بالعودة ، إذ بلغه وهو
في طريق الفرار أن عمه الثرى قد تولى بدونه وارث ، وترك له مالاً وفيراً ، وأدرك
أن القوم لن يتأدوا في رفض يده حين يلهمون بالثروة المفاجئة التي هبطت عليه ،
وقد صبح ظنه ، فقابلوه بالترحاب وزوج العاشقان .

وانت تدرك ولا ريب أن الشاعر لا يهدف إلى مغزى خلق خاص أو فكرة
معينة ، وإنما أراد أن يشيع المرح والسرور في نفوس جمهوره ، ويستثير الضحك
ولا شيء غير الضحك .

ويستطيع الناقد أن يسأل عشرات الأسئلة حول هذه « المهزلة » كيف
خطرت هذه الفكرة لامرأة الخطاب ؟ وكيف حملت الخادمين على تصديقها ؟
ومن أين جرى ملابس الطبيب وقبعته ، وكيف جاز الأمر على رب الأسرة وأمرادها
وكيف لم يعرفوا حبيب ابنتهم حين نسكر لهم وعرفته الفتاة ؟ إلى غير ذلك من
الأسئلة ، لأن منطق الحوادث وواقعتها كانا مفقودين تماماً . ومع كل هذا فقد
أغرق الجمهور في الضحك ، ولعل ضحكه كان لسكل هذه الأسئلة . استمع إلى ذلك
الخطاب الذي لبس ثياب الطبيب يقول : « بيد أن هذه الأبخرة التي حدثتكم
عنها عند ما عرت من الطرف الأيسر حيث السكبد إلى الطرف الأيمن حيث القلب
اتفق أن الرئة التي تسمى باللاتينية (أرمبان) ولها اتصال بالدماغ الذي يسمى
بالإغريقية (ناسموس) بوساطة الشريان الأجووف الذي ندعوه بالعبرية (كوبيل)

أن هذه الرؤية صادفت الأبحرة المذكورة . . . الخ » هذا الخلط العجيب الذي يقف أمامه والد الفتاة دهشاً معجباً وهو يظنه عالماً غزيراً ويقول : لا أظن أن في المستطاع مناقشة هذه الأمور على وجه أصلح ، ولم أتعجب إلا من شيء واحد وهو مكان الكبد والقلب ، فيلوح لي أنك تضعهما في غير موضعهما ؛ لأننا نعرف أن القلب في الجهة اليسرى ، والكبد في الجهة اليمنى فيجيبه سجاناريل : « نعم ! لقد كان الأمر كذلك فيما مضى غير أننا بدلنا كل ذلك » وقد صارت هذه الجملة الأخيرة مثلاً حتى يومنا هذا .

وعلى الرغم من أن هذا النوع لا يسمو إلى ملامحه الكبيرة ؛ إلا أنه يحتاج إلى مقدرة عظيمة على إثارة الضحك ، وإرسال الفككات والدعابة ، وعرض المفارقات ، وحبك الموضوع ، وهذا لعمري فن له ميزته . وإن كان مولير لم يخلد إلا بملاهبه النفسية السامية .

وإذا تتبعنا الملهاة الفرنسية في القرن الثامن عشر نجدها ظلت في النصف الأول من ذلك القرن تسير على طريقة مولير ومن أشهر كتاب الملهى في تلك الحقبة Le Sage لي ساج في ملهاته « تيركاريه » Turcaret التي سخر فيها سخيرية جميلة من طبقة محدثة من رجال المال والأعمال وعاداتهم وأخلاقهم ومواضع الضعف فيهم .

وقد اتجهت الملهاة نحو الحب ، واتخذته موضوعاً للتحليل ، وبيان ألوانه المختلفة ، وقد اشتهر بهذا اللون Marivaux ماريفو وكان من أهم العاملين على تطور الملهاة الفرنسية ، وابتدع ما يسمى « بالملهاة الباكية » وهي تشبه شيئاً كبيراً الملهاة العاطفية لدى الإنجليز في القرن الثامن عشر ، وكلتاها تعمل على إثارة عواطف الجمهور واستدرار المبررات حين تعرض حياة الناس الخاصة بما فيها من فضائل وما يمانون من آلام ، ولا نغنى بإثارة الضحك أي أنها تضع مأساة

في إطار ملهاة ، ولما كان هذا النوع يخالف طبائع الأشياء كان من الطبيعي أن تظهر حركة تقاومها وكان قائد هذه الحركة الكاتب « بومارشيه » (١٧٣٢-١٧٩٩) وحاول أن يعيد للملهاة ضحكتها الخالصة التي تنبعث من قلوب خلية مرحلة كما كانت عند مولير ، وذلك بملهاتيه الساحرتين الرائعتين « حلاق إشبيلية » Le Barbier de Siville و « زواج فيجارو » Le Mariage de Figaro وقد ذكرنا آنفاً ^(١) أن القرن الثامن عشر شهد في فرنسا ما سمي « بالمأساة البورجوازية » وهي أخت « الملهاة الباكية » وعللنا لذلك وذكرنا أنها كانت حركة مهمة لظهور المدرسة الإبداعية في فرنسا .

ولا يريد أن نتبع الملهاة الفرنسية في مراحلها حتى عصرنا الحاضر ، وحسبنا أن نقول : إنها تأثرت كل التأثر بالحركات الأدبية التي ظهرت في فرنسا بعد ذلك : تأثرت بالحركة الإبداعية على يد (هوجو) ، وتأثرت بالحركة الواقعية على يد (بلزاك) - وإن كان ممن آثر كتابة القصة على المسرحية . وتأثرت بالحركة الطبيعية على يد (زولا) . ولسكنها اليوم تمنح نحو الواقعية مع وجود ملاء ومأس إبداعية على النحو الذي ذكرناه في معالجتنا للمأساة .

* * *

أما في إنجلترا فأول ملهاة تستحق النظر « رالف رويستر دويستر » لمؤلفها نقولاً بوجدل ١٥٠٥ - ١٥٥٦ وأهميتها في أنها أول ملهاة كتبت باللغة الانجليزية طبقاً لأصول فنية ، وتدور حول « رالف » الفخور المدعى ، مع أنه قدم كثير الغفلة ، وتراه يخطب أرملة مخطوبة لغيره ولا يرى في ذلك غشاضة أو بأساً .

والملهاة الثانية هي « إبرة الجدة جيرمين » كتبها جون ستل ١٥٤٣ - ١٦٠٧ وخلاصتها أن هذه الجدة المعجوز كانت تصلح سراويل خادمها فافتمدت الإبرة وراحت تبحث عنها ، وتصادف أن مر بدارها سائل مخبول فأبناها أن امرأة

(١) راجع ص ١٥٤ - ١٥٦ من هذا الكتاب .

معيّنة سرقت إرثها ، وهنا تنشأ معركة حامية يشترك فيها عدد كبير من أهل
 القرية ، وأخيراً وجدت الإبرة مفروزة في السراويل التي كانت تصلحها حيث
 تركتها وظلت الملهاة الإنجليزية تسكتب على هذا النمط الذي لا يقصد سوى إثارة
 الضحك حتى أخرج (جورج بيل) ملهاته « حكاية الزوجات العجائز » فكانت
 أول ملهاة تنحو نحو النقد والسخرية ، بيد أن الملهاة لم تحتل مكانتها الممتازة في
 الأدب الإنجليزي وتخلد إلا على يد إمام أدباء إنجلترا والعالم وليم شكسبير ١٥٦٤ —
 ١٦١٦ . وقد أفصنا في ذكر مذهبه وفنه وسمة آفته في معالجة مسرحياته وحرى
 بنا هنا أن نلخص بعض ملامحه كما لخصنا بعض مآسيه لنذكر شيئاً من خصائص
 هذه العبقرية ، وأول هذه الملامح « جهد الحب ضائع » وهي ملهاة ضاحكة مليئة
 بالنكت والمباريات التي تفصح عن فؤاد خلى فرح ، وتتلخص في أن فردناند
 ملك نافار قد غزته موجة من الزهد فأثر العزلة في مكان قصي يتجف فيه الدنيا
 وضوضاءها ، ويعتمد عن جميع الناس إلا ثلاثة من الأصدقاء اصطفاهم دون سواهم
 وصمم هؤلاء المتوحدون المعتزلون على أن يعتمدوا عن النساء وألا تكون نمة صلة
 بينهم وبينهن ، ولكن خطتهم ما لبثت أن انهارت حين قدمت لهم أميرة فرنسا
 ووصيفاتها الثلاث . فلم يكدر ابراهن المعتزلون المتوحدون حتى ثارت غرائزهم
 واشتياقهم للنساء فوقعوا في شرك الحب صرعى ، واجتهد كل منهم أن يخفي حبه
 عن صحابه ، ولا يظهر بظهر الضعف والوهن والحفت بالقسم ، وكابدوا في سبيل
 هذا التخفي جهداً شاقاً ، ثم رأوا أن سلوكهم هذا غير طبيعي وكشف كل منهم
 خبيثته نفسه لأصحابه ، فعدلوا عن سلوكهم الشاذ وقرروا أن يكونوا كبقية البشر
 بيد أن سوء الطالع شاء أن تسمع الأميرة بموت والدها وعادت مع وصيفاتها قبل
 أن بصارحن المحبون بما يعتلج في صدورهم ، ورغبتهم في الزواج .

وأنت ترى أن هذه الملهاة حملة على التكلف والتصنع في كل أوضاعه . إذ

أنها تسخر ممن يتكلف في اختيار ألفاظه وطريقة تعبيره وتسخر من مدرس وقسيس يتخذان بإدخال عبارات لائمية ونظريات علمية .

ولشكسبير ملاح كثيرة منها ملهاة « الأخطاء » و « حلم ليلة في منتصف الصيف » و « سيدان من فيرونا » و « ترويض النمرة » و « تاجر البندقية » و « جمجمة ولا طحن » و « كما تهواه » و « الليلة الثانية عشرة » و « خير كل ما ينتهى بخير » و « كيل بكيل » و « ركليس أمير صور » و « قصة الشتاء » .
والفام يضيق عن تلخيص هذه الملاحى مع أن كلا مثل في الروعة والتحليل ودراسة عميقة لطبائع البشر ، ولكن لا بأس من أن نسوق هنسا موجزاً لبعض الملاحى المشهورة .

فلهاة ترويض النمرة تملخص في أنه كان لأحد آرياء مدينة « بادوا » بنتان كبيراهما تدعى « كاترين » وصغراهما تدعى « بيانكا » واشتهرت كاترين بمجموحها وسلاطة لسانها وشراسته حتى بات مستحيلاً أن يجروا أحد على التقدم لخطبتها وآثر الرجال عليها أختها الصغرى بيد أن الوالد صمم على ألا يزوج الصغرى إلا إذا تزوجت « كاترين » واتفق أن جاء إلى « بادوا » رجل ثرى يدعى « بيمترشيو » ليبحث عن زوجة غنية من أسرة عريقة ، ثم سمع بأمر كاترين فعزم على أن يتقدم لطلب يدها على الرغم مما عرفه عنها ؛ لأنه آنس في نفسه المقدرة على ترويضها حتى يجعل منها زوجة طيبة . ولما التقى بالفتاة بمنزل والدها راحت تظهر له من الشراسة والغلظة والمشاكسة ما يتفرأحلم الرجال وأوسعهم صدراً ، ولكنه ظل يحاسنها ويتودد إليها حتى رضيت به زوجاً ، واتفقا على موعد الزواج . وفي الميعاد المضروب لحفل الزواج اجتمع المدعوون ، وطال انتظارهم لبيترشيو ، ونخرج موقف « كاترين » بين أهلها وصواحبها فأخذت تبكى لجرح كبيرائها ، وأخيراً جاء الزوج في هيئة زرية تثير الضحك ، وعينها حاول الناس أن يحملوه على أن

يغير ملابسه فكان ذلك إذلالاً جديداً لكاترين . وقال حين خوطب في هذا : « إن كاترين مستزوج منه لا من ملابسه » ؛ وفي الكنيسة كان شاذ السلوك كثير الصخب ، لم يرع حرمة المكان العبادة ولا القسيس ، ولا لتلك الساعة الحاسمة في تاريخ حياته ، وضرب القسيس وأسقط الإنجيل من يده فارتفعت كاترين على الرغم من جراتها وسلطانة لسانها .

وكان والد الفتاة قد أعد حفلاً نفخاً في داره لهذه المناسبة . فلما عادوا من الكنيسة أعلن « بتروشيرو » أنه لن يحضر هذا الحفل ، وأنه قرر أن يسافر من توه هو وزوجته إلى بلده وأهله ، ولم يستطع أحد أن يثنيه عن رأيه ، فكان هذا إذلالاً جديداً لكاترين وكان يحتج بقوله : « إن من حق الزوج أن يتصرف في زوجته كما يشاء » . وخرج بها وأركبها جواداً ضئيلاً هزيلًا وسار بها نحو بلده في طريق وعرة المسالك صعب المرتقى ، ووصل في النهاية إلى بيته بعد رحلة مؤلمة لم تسمع كاترين في خلالها إلا السباب واللعنات تصب على رأس الخادم والجواد الهزيل . ولما دخلت كاترين داره رحب بها ، ولكنه اعتزم ألا يسمح لها في تلك الليلة بشيء من الطعام أو الراحة ، فلما جلسا إلى المائدة ادعى أن الطعام سيء الطهي وقذف باللحم أرضاً وقال : إنه يفعل ذلك حباً في « كاترين » وإعزازاً لها ، وما زال يعاملها على هذا النحو حتى اضطرت وهي ذات الكبرياء والأنفة والجروح أن تتوسل إلى الخدم أن يأتوها بشيء من الطعام خفية ، ولكنهم امتنعوا خوفاً من سيدهم .

ثم اعتزم الزوج أن يستصحب زوجته في زيارة لأبيها ، وفرحت كاترين لهذه الزيارة فرحاً شديداً ، ثم أمر أن تسرج الخيول ، وأكد أنه لا بد من الوصول إلى « بادوا » بلد أبيها قبل موعد الغداء لأن الساعة — كما ادعى — كانت السابعة صباحاً ، ولم تكن الساعة كذلك ، بل كان الوقت ظهراً ، وأدركت كاترين استحالة

الوصول قبل موعد الغداء ، فقال الزوج العنيد إنه لن يبرح مكانه إلا إذا وافقت على أن الساعة هي السابعة لا الثانية بعد الظهر فلم يسمها إلا الموافقة . وقد حدث أنهما اختلفا وهما في الطريق على الشمس أهى الشمس حقاً أم القمر ؟ كانت هي تقول : الشمس هي التي تسطع وقت الظهيرة ، وهو يقول القمر ، وتظاهر بالغاء الرحلة إذا هي لم توافق على أن الذي يغير الدنيا ظهراً هو القمر لا الشمس فقالت : ليكن هذا هو القمر أو الشمس أو ما تريد أن يكون ، وإذا شئت أن تسميه شمة ، فإني أقسم لك أنه سيكون كذلك بالنسبة لي وبهذا وأمثاله استطاع الزوج أن يذل كبرياءها ويروضها على طاعته ، وعدم مراجعته في أمر من الأمور حتى صارت مثلاً رائعاً للزوجة المطيعة حسده عليها بقيمة الأزواج .

ورى من هذه المسرحية أن شكسبير لم يقيّد بوحدة الزمان فحوادث الملهاة تقع في أكثر من أربع وعشرين ساعة ، بل تقس في أيام ، ولم يقيّد بوحدة المكان فحوادثها تقع في منزل والد كاترين ببادوا وفي الكنيسة وفي الطريق إلى بلدة بتروشيرو وفي بيته ، وليس لوحدة العمل قيمة لديه وإنما المهم هو وحدة الاهتمام والقبض على الحيوط التي تحرك أشواق الجمهور ، وإذا كانت ملهاة «ترويض النمرة» تحتوى عقدة واحدة وقصة واحدة فغيرها من ملاهيته يتضمن أكثر من عقدة وأكثر من قصة ؛ ويقال إن في (ترويض النمرة) عقدة أخرى لم نذكرها وهي حب بيانكا سرّاً مع شاب ثرى ، ولكن معظم نقاد شكسبير يجمعون على أن قصة بيانكا دخيلة على الملهاة الأصلية ، وأنه ليس لها إلا عقدة واحدة .

ورى كذلك أن الشخصيات التي تظهر على المسرح كثيرة العدد ، وأنه لا بأس من استعمال القسوة والضرب كضرب بتروشيرو القسيس في الكنيسة ، والتلفظ بالكلمات الخشنة والسباب ، وعلى العكس من كل ذلك كانت المدرسة الفرنسية الاتباعية .

على أن ملاهى شكسبير لم تكن كلها فكهة مثيرة للضحك فثمة ملاه قاتمة
ديجها يراع الشاعر ونفسه حزينه ونظرته إلى العالم سوداء متشائمة أنظر ملهاة
« كليل بكيل » تجده يسيء الظن بالطبيعة البشرية ، ويكاد يئأس من الفضيلة
وذلك أنه كان يحكم (فينا) ، أمير متسامح حلیم ، وقد بلغ من تسامحه أنه أباح
لرعاياه مخالفة القانون دون خشية من عقاب ، وكان ثمة قانون يوجب حكم الإعدام
على كل من يمش مع امرأة غير زوجته ، وقد أهمل هذا القانون كما أهمل غيره ،
فتجرات الفتيات والرجال والشباب وكثرت حوادث الزنى حتى ضج الآباء
والأزواج بالشكوى . ولما كان طبع الأمير لا يساعد على استخدام الشدة وأخذ
الناس بالقانون فقد رأى أن يتنازل عن العرش مؤقتاً لرجل قد اشتهر بالتقوى
والصلاح حتى يتمكن من تطبيق هذا القانون فى غيبته ، وقد وقع اختياره واختيار
أهل فينا على السيد (أنجلو) التقي الورع . ولكن الأمير لم يغادر فينا بل مكث
بها يرقب الحوادث عن كثب ، ويشاهد كيف يسير (أنجلو) بسفينة الحكم فى
هذا المجتمع المستهتر متخفياً فى زى راهب .

وحدث أن الشاب « كلوديو » أغرى فتاة فقبض عليه وزج به فى السجن
تمهيداً لموته ، وكان له أخت طاهرة جميلة تدعى « إزابيل » فدعاها إليه ، وطلب
منها أن تذهب إلى السيد (أنجلو) وتشفع له لعله يقبل شفاعتها فتفقه من الموت
وذهبت « إزابيل » إلى (أنجلو) وحشت على ركبتيها وسفحت دموعها تحت
قدميه وأخذت تستعطفه بكل ما أوتيت من حجة وقوة ومما قالت له : « أرجع
إلى قلبك وسله هل طاف به ما يرميه الذنب الذى ارتكبه أخى به فإذا أقر لك
بأنه قد ارتكب هذا الذنب الذى هو من طبيعة البشر فلا تدع لهذا القلب مجالا
للتفكير فى موت أخى » ، وكان لهذه المباراة وقع شديد فى نفس (أنجلو) لأن
جمال إزابيل قد أثار فى نفسه عاطفة أئيمة . فاستمهلها يوماً ، فلما عادت إليه قال

لها : « إذا أسلمت شرفك لى عفوت عن أخيك » فخرجت من لدنه حزينة كاسفة البال وذهبت إلى أخيها فى السجن وقالت له : يا أخى وطن نفسك على الموت غداً ، فإن هذا الذى يزعم الناس أنه قديس صالح قد جعل شرطاً للعفو عنك تسليم نفسه له ، مع أنه لو طلب حياتى لفديتك بها ، ولكن الشرف غال ، فاستعد للموت » . . فقال لها كلوديو ولكن الموت رهيب يا أختاه ، فأجابته بأن حياة العار كريهة لا نطاق . وتمسكت كلوديو الأثرة وحب الحياة فصاح بها : يا أختى العزيزة ! دعينى أعش إن الله يعفو عن مثل هذا الذنب الذى ترتكبينه مكرهة لتنفذى حياة أخ لك ، بل إن ذنبك ليصبح فضيلة .

وكان الأمير يتسمع إلى هذا الحديث وهو متخفى فى زى راهب ، فدخل عليهما ، وأشار على الفتاة الطاهرة أن تتظاهر بالرضا لما طلبه (أنجلو) وتواعده على المجيء له ليلا حتى إذا ما جن الليل بعث له زوجته (ماريانا) متخفية فى ثياب إيزابل — وكانت ماريانا زوجة أنجلو إلا أنه لم يبن بها لأن السفينة التى كانت تقل مالها وثروتها غاصت فى اليم وصارت فقيرة فتركها — وهكذا أخذ الأمير المتخفى يدبر الخطة ليكشف للناس (أنجلو) على حقيقة فاختلى (أنجلو) بزوجته وهو يحسبها إيزابل ، وفى تلك الحال أظهر الأمير نفسه فكاد (أنجلو) يصعق لمول الفضيحة واضطر أن يتزوج ماريانا ، وعفا الأمير عن كلوديو وزوجه من حبيبته التى أغراها ، وتزوج هو من الفتاة الطاهرة إيزابل .

إن شكسبير فى هذه الملهمة يعالج موضوعاً خطيراً وهو الفريضة الجنسية ويريد أن يبين أنها فوق القانون ، وأن الناس على الرغم من علمهم بالمعقوبة الصارمة فإنهم لا يستطيعون ردع نفوسهم . وانظر إليه كيف حمل (أنجلو) الزاهد الورع يضعف وينهار أمام الجمال الحزين ، مع أن الشباب أمثال (كلوديو) لا يفهمون هذا النوع من النساء . وانظر فلسفة (كلوديو) ونظرته للفضيلة حين

توضع في ميزان مع الحياة ، إنه يرى الحياة أغلى وأنفس ، ولكن إيزابيل تتمسك بالعمقة وتطلب من أخيها أن يوطن نفسه على الموت . إن شكسبير يأتينا هنا بملهامة معقدة فيها شخصيات متباينة وبمعالج موضوعاً له خطره وأثره في المجتمع لأنه يتعلق بالفريزة الجنسية أقوى الفرائز وأشدّها سيطرة على النفوس وكأن الفلسفة التي تكمن وراء مسرحيته هي : « كيف يمكن أن تتحقق العدالة وينفذ القانون في عالم الحيوان » . إنه يطلّمنا على أكثر من جانب في شخصية (أنجلو) فهو منافق ، وعفته غير مبنية على أساس ، وهو شره محب للمال ، ومن العجب أنه اختلى بالمرأة التي رفض أن يأويها في بيته كزوجة بعد أن فقدت مالها . وهو سفاح لأنه لا يستطيع أن ينفو عن كلوديو ولو سلمته أخته شرفها .

وفي الحق إن شكسبير في جميع مسرحياته ينظر إلى الحياة نظرة شاملة ، فتتعدد شخصياتها وتتنوع صفاتهم وطباعهم ، ويعطيك عنهم صورة زاهية لأنه لم يكن يتقيد بقيود بل كان يطلق لعبقريته العنان تبعد ما شاء لها الإبداع ، وليس ككشعراء المدرسة الاتباعية يسرون على خطوط معلومة ، وفي طريق مرسومة لا ينفون عنها حولا . إن عالم شكسبير هو الدنيا بأسرها ، والمسرحية الواحدة تعالج ألواناً مختلفة من الطباع أو المشكلات بل إن خياله قد يمتد إلى عالم الجن والأشباح ، ويبلغ في فنه درجة تجعلك لا تشك في وجود مثل هذا العالم ، وهاك ملخصاً للمهاته (حلم ليلة في منتصف الصيف) ، وفيها يقدخل الجن في شئون البشر ويوجهون حياتهم ، وعالم الجن عالم غير منظور ولكن جميع الأمم ولا سيما في العصور القديمة كانت تؤمن به . وكانت المقاطعة التي ولد بها شكسبير غنية بالغابات الكشيفة ، وطالما سمع بوجود الجن والساحرات والأشباح تجري في أرجائها ، وعلى الرغم من أنه استعان بعالم الجن في هذه المسرحية وغيرها فإنك ستشعر أن تصرفات الجن لا تكاد تختلف عن تصرفات الأناسي ، وأنه

يرمز بالجن إلى أنواع من البشر، وأن وراء هذه الشخصيات مغزى عظيم. وتتلخص المسرحية في أن (إجيوس) أحد سرة أثينا قد أمر ابنته (هرميا) أن تزوج من (ديمتريوس) النبيل الثرى ولكنها رفضت لأن قلبها كان قد علق شاباً آخر هو (ليسندر) ، فشكاها أبوها إلى الحاكم وطلب منه أن ينفذ فيها القانون الأثيني الذي يقضى بإعدامها لأنها خالفت أمر والدها في شأن زواجها . وأخذت (هرميا) تدافع عن نفسها بأن ديمتريوس يحب فتاة أخرى هي (هانا) وأنها تبادلها حباً بحب . بيد أن الحاكم لم يستمع لدفاعها وأمهله أربعة أيام تراجع فيها نفسها ، فإن أطاعت أمر والدها فيها وإلا حق عليها الموت . فاتفقت مع حبيبها (ليسندر) على الهرب من أثينا ، وعلى أن يتلاقيا في غابة على بضعة أميال من المدينة وكانت هذه الغابة مأوى لطائفة من الجن عليهم ملك يدعى (أوبرن) وملكة تدعى (تيتانيا) ، وكان ملك الجن وملكتها على خلاف شديد ، وأراد الملك في هذه الليلة أن ينتقم من زوجته (تيتانيا) ، ثم شاعت المصادفة أيضاً أن يحىء إلى الغابة (ديمتريوس) وحبيبته (هانا) . ودعا ملك الجن كبير أصفياه (بك) وهو عفريت ماكر خبيث وطلب منه الملك أن يحضر له (زهرة الحب السكسيل) وهي زهرة صفيرة أرجوانية اللون إذا عصر مأوها على جفون النائمين هاموا بحب أول شيء تقع عليه أعينهم بعد أن يستيقظوا . وأعلمه أن سيمصر شيئاً من مأوها على جفون (تيتانيا) حتى تهيم بحب أول شيء تنظره بعد أن تستيقظ ولو كان قرداً أو دجاً . ولقد سر (بك) من هذا العبث كل السرور لأنه يلائم طبعه ، وذهب من توه ليحضر الزهرة . وبينما كان (أوبرن) ينتظره سمع شجاراً بين (ديمتريوس وهانا) علم منه أن ديمتريوس قد أعرض عن حبيبته فأشفق عليها وأوصى (بك) حين عاد ومعه الزهرة أن يضع شيئاً من عصيرها على جفون هذا الحبيب الجاني وهو نائم لعله حين يرى حبيبته بعد أن يستيقظ

فيشتمل فؤاده حباً . أما (أوبرن) فقد تناول من هذا العصير قليلاً وترى
ملكته (تيتانيا) حتى غلبها النعاس فألقى على جفניה بضغ قطرات منه .

ذهب (بك) يبحث عن هذا الشاب الأثيني الذي أنبأه الملك بأمره ولكنه
لسوء الحظ صادف (ليسندر وهرميا) نائمين فظنهما (ديمتريوس وهلنا) فسح
جفني ليسندر بعصير الحب . ولما استيقظ ليسندر كانت (هلنا) على مقربة منه
هائمة على وجهها تبحث عن حبيبها الغادر ، فما أن رآها ليسندر حتى هام بها حباً
واعى من قلبه كل أثر لحب (هرميا) . ولما علم (أوبرن) بالخطأ الذي وقع فيه
(بك) أسرع يبحث بنفسه عن (ديمتريوس) حتى وجده نائماً فعصر على جفنيه
بضغ قطرات من الزهرة الأرجوانية فلما صحا وجد (هلنا) على مقربة منه فتدله في
حبها . وبذا صارت (هلنا) محبوبة من الشابين معاً . و (هرميا) في حيرة
لا تدرى لهذا التحول سبباً أما (تيتانيا) فلإنها حين استيقظت وقع نظرها على
مهرج مغفل هو بوتوم فشغفت به حباً . وكان (أوبرن) قد ألبسه رأس حمار
وجاء به على مقربة من مخدع زوجته حتى يكون أول من تراه حين يستيقظ .
فتصير أضحوكة وسخرية حين تقع في غرامه . وقد تحقق الملك ما أراد وانتقم
من زوجته شر انتقام .

ولكن ما لبثت الرق أن أزيلت وذهب تأثيرها وعادت القلوب إلى حبها
القديم فديمتريوس يعشق هلنا وليسندر هائم بهرميا ، وأوبرن على صفاء
مع تيتانيا .

إذا كان شكسبير قد استخدم الجن والأشباح فإنه كما قلنا يرمز بها إلى
قوى بشرية ، والفنون كلها كما يقول الدكتور جونسون رمزية ، ولم يكن
شكسبير يستطيع أن يكون واقعياً لأنه لا يبدع إلا إذا أطلق خياله على سجيته .
وعلى الرغم من أن ملهاة حلم ليلة في منتصف الصيف قد وقعت في الغابة فإنها

كما يقول (جونسون) أقرب إلى الطبيعة من غيرها ، ولا أريد هنا أن أترك
لقلبي العنان في وصف موهبة شكسبير ودراسة كل ملامحه

ولقد شاع بالجلت في القرن السابع عشر بعد شكسبير إبان (رجوع الملكية)
نوع من الملاحى عرف بملاحى الماديات وذلك أن الذين كانوا يفتشون المسرح في
هذه الحقبة هم الطبقة العليا من الشعب والملوك وحاشيته ، وكان لهذه الطبقة عاداتها
وتقاليدها ونظمها الاجتماعية في الحياة فإذا شذ إنسان في تصرفاته وسلوكه كان
مثاراً للضحك ، وكانت معظم الملاحى تمثل سلوك الطبقة الوسطى أو الدنيا
من الشعب وبالموازنة بينها وبين سلوك الطبقة العليا تبدو مضحكة ومثيرة للسخرية
ولا شك أن مثل هذا النوع لا يكتب له الخلود ؛ لأن الماديات تتغير من جيل
لجيل ، ومن طبقة لطبقة ، وتختلف باختلاف الأمم . ثم لابد لمن يحضر مثل هذه
الملاحى ويريد المشاركة في الضحك أن يكون ملماً بسلوك الطبقة الراقية التى تسخر
من التصرفات الشاذة التى تمثل على المسرح .

لم تسكن ملهات الماديات تسخر من الشخص اشىء طبيعى فيه ، ولكن
من تصرفه ومن الطريقة التى يعبر بها عن شخصيته ، وكانت هذه الطريقة يبالغ
فيها على المسرح حتى تضحكك ، ولذلك لم يكن يرضاها الناس في حياتهم المألوفة :
كانت تمثل طريقة معاملة الزوجة لزوجها ، وطريقة المازلة والمرأة القروية والتاجر
الساذج إلى غير ذلك . وأظهر مؤلف لهذا النوع هو كونيغريف (١٦٧٠ - ١٧٢٩)
وقد كتب وهو في الخامسة والعشرين من عمره ملهات (العزب المجوز) ثم
أعقبها بملهات (الحب للحب) وتوج ملاحيه بمسرحية (طريق العالم)

وتتلخص ملهات (الحب للحب) التى مثلت في أثناء الحرب العالمية الأخيرة
مصاراً : في أن السير سامسون وعد أن يسدد ديون ولده الأكبر (قالبنتين)
إذا رضى أن يرث أخوه الأصغر (بن) — وكان في البحرية — بدلاً منه . ولكن

(بن) نفسه رفض هذا العرض ، وعلى ذلك فكر السير سامسون في أن يتزوج ووقع نظره على (انجليكا) التي كانت متقيمة بابه (فالتين) ولكنها لم تبج بحبها له . وقد رضيت بأن تسير السير توماس في عواطفه ، ولكنها سارت بعيداً ، وبذلك تخلص فالتين من مشروعات والده . (وطريق العالم) تدور حول حب (ميرابول) للأنسة (ميلامنت) بنت أخ (لادى وشفُورت) . وإذا تزوجت ميلامنت من غير رضا عمها تفقد نصف ثروتها

كان كتاب ملهاة السلوك أو العادات يتأثرون خطأ (مولير) ، ولكنهاهم أخفقوا في محاكاة ، إذ لم يكن لهم ذوقه المرفه ، ولا قلمه البارع ولا فنه العظيم . ثم جاء القرن الثامن عشر وهو قرن فقير في الأدب ، وأخذت الطبقة الوسطى من الشعب تزداد نفوذاً ، ونفرت من هذا اللون من الملامى الذى كان يصورها في صورة لا ترضاها ، والذى كان محبباً للطبقة العليا من الشعب ، وكان رد الفعل هو كتابة مسرحيات تصور حياة هذه الطبقة الوسطى وتعالج مشكلاتها فنشأت الملهاة العاطفية ومثل هذه الملامى لا ترى إلى مجرد المزح والإضحاك ، وإنما تبغى التقويم الخلقى وإصلاح السلوك المموج ، ومعالجة مشكلات الأسرة ، وتبشيع المساوى حتى ينفر الفظارة من كل مظفر أو حديث فيه خروج عن حدود العفة اللغظية والاحتشام في السلوك . وهذا النوع من الملامى يستدر الدموع أكثر مما يثير الضحك .

والعاطفة قد تكون كاذبة وقد تكون صادقة ، وإذا تمثلت العاطفة في صورة ضعف دلت على شفقة ولين لا يليقان بالرجال ، ودلت على خور في الإرادة وأحياناً على نفاق . ولكن العاطفة قد تعنى شيئاً غير هذا كما ترى عند (ستيل) الذى كان يكره المبارزة ، والذى كان يؤمن بإيماناً قوياً بقيمة الإخلاص في المحبة الزوجية والملاهى العاطفية أثرها السيء كما لها أثرها الحسن ، فمن آثارها السيئة أنها

تقتل كل فرصة ممكنة للضحك الطليق ، ومن حسناتها عنايتها بمشكلات المجتمع ومحاولتها أن تجعل المسرح مبعراً عن حلول لهذه المشكلات التي كانت تواجه الناس . وقد جعلت من الأسرة والمنزل موضوعاً ومكاناً للملهمة على الرغم من أن ذلك يضيق الأفق أمام الكاتب وأمام الخيال .

عالجت المسرحية العاطفية كل المشكلات التي يعانيها المجتمع : الحب الكاذب ، النفاق ، اليسر ، الزوج المهمل لأمرته ، سيطرة الزوجة على زوجها ، الزوجة المستهتر ، الشبان الذين يزوجون على غير رغبة آبائهم ، وقد استخدم (ستيل) هذا الموضوع القديم ليستنكر تحكم الآباء في أبنائهم والزواج بالإكراه . وعلى الرغم من أن الملهمة العاطفية نشأت في إنجلترا واستعارتها فرنسا إلا أنها تطورت على يد الفرنسيين الذين كانوا يؤمنون بأن النفس الإنسانية خيرة بطبيعتها ، وبأن العواطف الساذجة تمثل الفضيلة أروع تمثيل وصار هذا النوع من الملامى في فرنسا باكباً محزناً ، وقد أغرم به الانجليز وأقبلوا عليه ، وكان من المنتظر أن تقوى الملهمة الإنجليزية بعد هذا المزج ، ولكن الكتاب في محاولتهم إثارة العواطف واستدرار الدموع بالغوا في تصوير المواقف والشخصيات وبعثوا بعداً شديداً عن الواقعية ، وتكلفوا تكلفاً كبيراً مما دعا أديباً مثل (جولد سميث) أن يخرج على هذا النوع من الملامى ويعود إلى إثارة الضحك في النظارة فكتب ملهاته « الرجل الطيب بفطرته » ، ولكنها أخفقت ، لأن الجمهور كان راغباً في الملامى العاطفية الحزينة ، ثم أعقبها بملهامة أخرى (تمسكنت فتمسكنت) وقد استطاع أن يرغم الجمهور على الاستمتاع بها لما أوتيته من البراعة في الحوار والحبكة وجاء على أثره « شريدان » وكتب عدة ملامٍ بارعة سيطرت على المسرح في زمنه ، منها : (المتناقسون) و (مدرسة القضاء) و (الناقد) وقد أوتي شريدان مقدرة فائقة في تأليف المسرحية ، ولاقت ملاميه نجاحاً عظيماً . وعلى

الرغم من كل ذلك فالقرن الثامن عشر كان قرناً فقيراً في الأدب فضلاً عن أن قليلاً من الملاحى الإنجليزية تستطيع أن تعيش أكثر من زمنها إذا استثنينا بعض ملاحى شكسبير وبرنارد شو .

أما النصف الأول من القرن التاسع عشر فكان عصرآ زاهراً بالشعر وبالقصة ولم يهتم الأدباء فيه بالمسرح قليلاً أو كثيراً كان عصر الإبداعية في أوجها وظهور فيه أمثال ورد سورث وكوليردج وكيتس وشيلي وبيرون . وهؤلاء كانوا انطوائيين يؤثرون العزلة والتفكير في أنفسهم وعواطفهم الخاصة . ومع هذا فقد حاول كل من شيلي وبيرون الكتابة المسرحية ولكنهما أخفقا ؛ لأن الجمهور لم يقدر مزايا المسرحية الإبداعية وأقبل كل الإقبال على ماجليته الحركة الإبداعية نفسها من القصص الجرمانية الخافلة بالمفردات

ولكن النصف الثانى من القرن التاسع عشر كان مولد ذوق جديد فى الفن المسرحى ، وقد كان لظهور مسرحيات (إيسن الترويجى) أثر كبير على أدباء انجلترا ، كما كان لاهتمام الملكة فكتوريا بالمسرح وفرض نصيب من الربح للمؤلف المسرحى حافز عظيم للأقبال على الكتابة المسرحية . أضف إلى هذا أن الاهتمام بالمشكلات الاجتماعية كان شديداً وقد وجد الأدباء فى المسرح خير معوان لهم على معالجة هذه المشكلات واقتراح أوجه الإصلاح . وأول هذه الملاحى التى قصد بها الإصلاح هى ملهاة (روبرتسون) « الطابقات » وتتلخص الملهاة فى أن (جورج دى الروى) نجل الماركيز (دى سانت مور) أحب راقصة تدعى (إيثر إكلس) ثم تزوجها على الرغم من معارضة أهله ومعارضة صديقه كاتب (هاوترى) الذى كان معجباً بليدى (فلورانس كاربورى) ويحاول اجتذابها إليه ورضاها عن حبه . وبعد أن تزوج دى الروى من إيثر إكلس بقليل استدعى إلى الهند لينضم إلى فرقته ، ثم أشيع أنه وقع أسيراً فى يد الهنود وأنه قتل

واضطرت (إيثر) إلى العودة لبيت والدها . ثم وضعت صبيّاً وحاولت أن تنشئه تنشئة طيبة على الرغم من أن البيئة التي تعيش فيها لم تكن سالحة ، لأن أباه (إكس) كان مدمناً على الخمر لا يرى إلا سكران ، وكانت تعيش معها في المنزل شقيقةها (يولي) وهي فتاة لعوب مخطوبة لعاقل من العمال يدعى سام جيردح يحترف السباكة ولم يكن مرتاحاً لما يظهره السكابتن (هاوترى) من علو وكبرياء وقد فكرت (إيثر) في أن تعود للرقص كي تجني شيئاً من المال يساعدها على تربية ابنها ، ولكن جدته المركيزة قد زارتها قبل أن تنفذ ما اعزمته وحاولت أن تأخذ الصبي لينشأ في كنفها وفي جو يليق بمكانة أبيه الاجتماعية ، بيد أن إيثر رفضت ذلك رفضاً باتاً . ثم زارها السكابتن (هاوترى) بعد ذلك ورأى عربة المركيزة عائدة من بيت إيثر وحاول أن يستطلع ما جرى بينهما ، وبينما هو في حديث مع يولي وخطيبها سام يعود (جورج دى الروى) فجأة ويدخل حاملاً وعاء اللبن وتظن يولي وسام أنه شبح ويختفيان تحت المنضدة ، ثم تتبين الحقيقة من أنه لم يمّت وأنه عاد توأماً من الهند ، ويلج في رؤية زوجته ، ولكنهم يخبرونه بأنها مريضة على أثر المناقشة الحادة بينها وبين أمه ، ويخبرونه كذلك بأنه صار أباً . ويحاولون إخبار (إيثر) بعودة زوجها من غير أن يفزعوها ثم يلتئم شمل جورج دى الروى وزوجته .

وعلى الرغم من أن هذه الملهاة ليست من المسرحيات العظيمة ، ولكنها تعد تطوراً محسوساً في تاريخ المسرحية . لقد حاول (روبرتسون) أن يعقد موازنات بين الطبقة العاملة وبين الطبقة الراقية في تصرفاتهم ، وفي آداب المائدة ، وفي لغة الحديث وما يرتكبه هؤلاء من الأخطاء ، وبين السذاجة والفطنة ، والطبيعة والتكلف ، وبين العواطف الفطرية والعواطف المهدبة ، وأثر البيئة الفاسدة في النشئة . لقد وضعت هذه الملهاة المسرحية في طريق النقد الاجتماعي

واستمرت في طريقها هذا منذ ذلك الوقت حتى اليوم . أضف إلى ذلك أن (روبرتسون) حاول جهده أن يكون واقعياً في الحوار ، فأناط كل شخص باللغة التي يتكلم بها في الحياة . ولعل هذا من صميم المسرحية لأنها تعني بإظهار الفروق بين الطبقات ، ولغة الحديث من أهم ما يميز طبقة عن طبقة في إنجلترا حتى يومنا هذا .. وقد اتجهت المسرحية منذ ذلك الوقت إلى المذهب الواقعي . ومن هنا تظهر لنا منزلة ملهامة (الطبقات) في تاريخ الدراما والمسرحية .

ومن الكتاب الذين دفعوا بالمسرحية الإنجليزية إلى الواقعية دفعة قوية بعد روبرتسون الأديب المشهور (جون جولدونز) ، وقد لا يجد الباحث في مسرحياته إلا حوادث معدودة مثيرة ، وبمرض علينا شخصيات مألوفة نراها كل يوم في الطريق وفي المنزل وفي المصنع والمتجر ، ويتكلمون كما ينتظر الإنسان أن يتكلموا في واقع الحياة ، وقد اختارهم عادة من بين أفراد الطبقة الوسطى من الشعب الإنجليزي ، ولكنه في اختياره للحوادث والشخصيات قد أظهر براعة فائقة في دقة الاختيار حتى ليبدو لنا ما في الحياة من عبث وتناقض وقسوة واضحاً ظاهراً بقوة تخيله في غالب الأحيان مفزعاً .

وقد وجدت ملهامة القرن التاسع عشر في (نبرو) كاتباً ناجحاً وتعد ملهامة (مسز تانكارى الثانية) من أحسن الملامى التي عالجت المشكلات الاجتماعية في القرن التاسع عشر ، وقد تأثر فيها وفي غيرها بالكاتب النرويجي (إيسن) . وقد أتقن فيها الحبكة والقصة وتصوير الشخصيات إتقاناً دلّ على حسن إفادة من أستاذ المسرحية (إيسن) . وقد ختم تاريخ الملهامة الإنجليزية في القرن التاسع عشر الكاتب المعروف (أوسكار وايلد) وملاهيه تحمل طابعه الشخصي ، وقد خرج فيها كثيراً عن الواقعية وكانت غاية بعث السرة والرح وتصور عدم المسئولية المرحية ، ولم يتوخ أى غرض أخلاقى أو اجتماعى من ملاهيه ، وأشهره

« مروحة لادى وندرمير » و « امرأة لا أهمية لها » و « الزوج المثالي » .
ولكن مصباح حياة أوسكار وايلد الأدبية قد انطلقاً سريعاً ، لما حدث له
من مأس طوحت به بعيداً عن المسرح ، وعلى الرغم من اختلاف النقاد حتى
يومنا هذا في قيمة هذه الملامى فإن الجمهور لا يزال يعجب بها كلما أعيد تمثيلها ،
ولعل أهم ما يسترعى الأنظار في ملامى « وايلد » هو قدرته العجيبة الفذة
في الحوار .

برناردشو :

وأظهر كاتب مسرحى فى إنجلترا الحديثة هو جورج برناردشو ، وقد امتد
تاريخه المسرحى من سنة ١٨٨٥ إلى ١٩٥٠ ؛ لأن أول مسرحية ظهرت له هى
(بيت الأرملة) فى سنة ١٨٨٥ ومنذ ذلك الوقت لم يفتر عن العمل للمسرح
والكتابة له . وقد اشتهر فى أول الأمر كناقده مسرحى يذبح كل سبت مقالة
نقدية يعلق بها على المسرحيات الأسبوعية لمدة سنوات ثلاث من ١٨٩٥ إلى ١٨٩٨
ونشر (خلاصة مذهب إبسن) سنة ١٩١٣ ، وبعد نقده ذخيرة عظيمة للنقد
المسرحى .

وكانت مسرحياته الأولى تهدف إلى إصلاح المجتمع الإنجليزى ، وتبشيع
ما فيه من أخطاء وآثام ، فبيت الأرملة تعالج مشكلة منازل الفقراء وكيف
يتحكم فيهم أصحابها ، و (مهنة مسز وارن) ١٨٩٤ تعالج مشكلة البغاء (والسلاح
والرجل) تعالج خيال الجند ومشكلة الحرب .

وقد تعلم من (إبسن) كيف يعد المسرح بالمناظر الحديثة ، وبالمناظر التى
تسمح بالمناقشة والعمل معاً ، ولم يتعلم إلا قليلاً ممن سبقه من كتاب المسرحية
الإنجليزية إذا استثنينا اقتفائه أثر (وايلد) فى طريقة الحوار الجذابة . على أنه

خالف (وايلد) في غايته من الملهاة فاللهاة عند شو أداة طبيعة لمعالجة كل مشكلات العصر الاجتماعية والخلقية والسياسية والدينية . وقد وهب الأذن الموسيقية التي تميز ما في الكلام من ميزات مختلفة بمضها عن بعض ، وكانت صداقته للأستاذ (هنرى سوليت) العالم اللغوى وأستاذ الأصوات سبيلاً لدراسة الطريقة التي يجعل بها الحوار طبيعياً في نطقه وفي مغزاه .

وكانت له في تصوير الشخصيات طريقة عجيبة سار عليها أمدأ طويلاً ، ذلك أنه كان يدرس الشخصية دراسة تامة ، ويتخيلها كما تتراءى على المسرح وكما تتراءى في أذهان النظارة ، ثم يعكس الصورة تحديداً منه للأراء المألوفة في عصره . فبدلاً من رجل الحاشية الأنيق (كما كان يظهر في الماضى) يُظهر (شو) مسز (وارن) امرأة عملية عنيدة ، وبدلاً من الحارس الذى ينصرف من عمله في حلته الجذابة الأنيقة يظهر برناردشو المجدد الذى يعرف الجوع والخوف والقدارة واليأس ، وكأن جميع شخصياته أقسمت ألا تستجى من إظهار الحقيقة عارية . ولا شك أن تأثير شخصياته في الإصلاح كان عظيماً .

وكانت أول مسرحية ارتفعت ببرناردشو إلى قمة الشهرة هى (كانديدا) وقد مثلت في نيويورك أول الأمر سنة ١٩٠٣ فخفز ذلك الإنجليز على الالتفات إليه . وفي الطور الثانى من حياة المسرحية نراه يترك المشكلات العصرية قليلاً ، ويتجه صوب التاريخ ، ويصور منه الشخصيات المتألقة متبهاً طريقة القديمة في تصوير الشخصيات التي تسكنا عنها آنفاً . فمثلاً نجد الإنجليز في آخريات القرن التاسع عشر يكادون يعبدون شخصية نابليون بونابرت ، فيأتى (برناردشو) في ملهاته (رجل القدر) ١٨٩٥ فيظهر صورة نقدية مضحكة لبونابرت يسخر فيها من العظمة والمثالية . ونجده يفعل مثل ذلك في مسرحيته (قيصر وكليوباتره) وقد درس روائى شكسبير بوليوس قيصر ، وأنتونى وكليوباترة دراسة تامة ،

وأخذ من كليهما ثم عكس الصورة كما أراد . وقد تضمنت مسرحيته (قيصر وكايوباطرة) مشكلة فلسفية ، وهى مدى تدخل إرادة الإنسان فى تكيف مصيره ، وقد خلص إلى أن إرادة الإنسان يجب ألا تقف مكتوفة مشلولة بل عليه أن يتدخل فى تكيف مصيره .

ثم تقابمت ملائمه وكل واحدة تسكاد تفوق ما قبلها ، وكل منها لها ميزة خاصة بها . وقد كتب عدداً غير قليل منها قبل الحرب العالمية الأولى ومن أشهر تلك الملامى « مشكلة الأطباء » وفيها يستخر من الأطباء سخرية بالغة « ومصاهرة رديئة » تتخذ من التعليم موضوعاً ، و « أندروكليس والأسد » تظهر اضطهاد روما للمسيحيين وتتخذ من الدين موضوعاً ، وعلى الرغم مما بها من نهك وفكاهة فإنها لا تفقد ميزتها فى تصوير تلك الحقبة وقد ظهرت سنة ١٩١٢ .

وقد ادعى بعضهم أن مسرحياته فى تلك الحقبة ليست إلا كلاماً جيبلاً يفيض بالفكاهة والذكاء وأن الحركة قليلة ، ولذلك لا تعد تمثيليات ، ولكن هذا الادعاء مبنى على عدم فهم لقدرته المسرحية . إنك تجد هذه الحقيقة ماثلة فى ملهاته (سيتزوج) سنة ١٩٠٨ حيث يكاد العمل — كما يفهم منه عادة — يختلف بينا بنشط الحوار ، وأفكار الشخصيات ويسيطر على أذهان النظارة واهتمامهم تمام السيطرة وهذا هو المقصود من مسرحيات (شو) إنها مسرحيات فكاهة ، فهو يدعو جمهوره للمسرح كي يفكر لا ليمتتع .

ويجده يطرق مشكلة إيرلندا واستقلالها فى ملهاته (جزيرة پول جون الأخرى) سنة ١٩٠٤ . وفى ملهاته (ماجور باربارا) يصور فيها — على طريقته الموكوسة — أحد أصحاب الملايين ممن يملكون مصنعاً للذخيرة وابنته الضابطة فى (جيش الإنقاذ) Salvation Army ، وقد جعل (شو) موضوع

هذه الملهمة اجتماعياً وسياسياً وإنسانياً ، والملهمة تسكن في المفارقة الطريفة ،
فجيش الإنقاذ يقاوم الميل إلى الحرب ، ووالد باربارا لا يسمد ولا يثرى إلا إذا
اشتعلت الحروب حتى يزداد إنتاج مصانعه . فتلجأ إليه (مسز بينس) رئيسة
جيش الإنقاذ كي يستعمل نفوذه في الإتيان بخمسة أشخاص يتبرع كل منهم
بألف جنيه ، وذلك لأن (لود ساكسماندم) قد تبرع بخمسة آلاف على شريطة
أن يكمل المبلغ إلى عشرة آلاف . ومن المفارقات هنا أن هذا اللورد صاحب
مصانع خمر ، وجيش الإنقاذ يحاول إنقاذ الفقراء بل المجتمع من الخمر . فلنتصور
إذا رئيسة جيش الإنقاذ تأخذ تبرعاً من صانع الخمر لتجاريه به ، وتأخذ تبرعاً
من صاحب مصانع النخيرة لتجاريه به بتسكين رأى عام ضد الحروب ، وهنا
سر الملهمة . ويبدو أن (شو) لم يكتب شيئاً للمسرح في خلال الحرب العالمية
الأولى ١٩١٤ — ١٩١٨ ، ولكنه في سنة ١٩١٨ ظهرت ملهاته « بيت القلوب
المحطمة » وهي ملهامة نقدية انتفع فيها بدراسته لمسرحية تشيكوف الروسي (ستان
الكريز) وفيها عبر (شو) عن آرائه في سخافات الشعوب الأوروبية دعم سياستها
بعد الحرب . وعلى الرغم من أن الإنجليز لم يفهموا مغزاها فإن (شو) قد برهن
فيها على بصيرة نفاذة ، وعلى آراء ناضجة كانت نتيجة تفكيره الطويل وشموه
الحساس في الحرب وماسيها .

وفي سنة ١٩٢٣ أخرج مسرحية « جان دارك » وتمهد أشهر مسرحياته
على الإطلاق . وقد جمل من شخصية « جان » مبراً عن جميع أفكاره وآرائه
الخاصة ، ومع ذلك ظلت جذابة وشخصية إنسانية صادقة . ولقد بسط هذه
الحوادث التاريخية المعقدة التي مرت بها جان دارك إلى ستة مناظر واضحة ممتازة ،
وقد سمح أن تظهر شخصية أكثر (رومانتيكية) مما هو معتاد في مسرحياته
وأن تصبح هذه المسرحية بصيفتها .

وظل برناردشو ينتج المسرح حتى آخر حياته ، وكان في نظر معاصريه شخصية فذة قوية ، ولعل الأدب الإنجليزي لم يسمد بعد شكسبير بأديب تملك زمام اللغة الجميلة ودمج بها مسرحياته مثل (شو) ، بل لعل المسرح الإنجليزي لم يعرف بعد شكسبير عملاقاً اتسع أفقه ، وتعددت جوانب فكره مثل (شو) . لقد قدم وحده للعالم مسرة ومثمة أكثر من أى إنسان آخر في التاريخ .

وقد أخذ عليه النقاد أنه كان محدود القالب لأنه آثر الملهاء وحدها للتعبير عن أغراضه ، ولم يمس المأساة . وقد يقوده تألق الحوار في بعض الأحيان إلى ما وراء حدود الفن المسرحي حتى ليصير المسرح ساحة للخطابة . ولم يمن برناردشو بالزخرفة والألوان وتعدد المناظر ، وجمال الملابس ، لأن الغاية من مسرحياته هي الأفكار التي تبرز عنها شخصياته ، وليس الغرض التمتعة .

كان (شو) واقعياً ولكن على طريقته الخاصة ، لقد كان يجرد الحقائق من كل ملبساتها حتى تبدو عارية أمام نظراته الفاحصة وحتى تبدو في شكل مبين لما هي عليه في مألوف الحياة وفي عقول الناس . ولنضرب مثلاً بالديموقراطية ، فالناس يعتقدون « أنها حكومة الشعب ، قامت على يد الشعب من أجل الشعب » كما جاء في حديث (بونجريس) في مسرحية (شو) : « عربة التفاح » واستمع إلى (شو) كيف يعطينا وجهة نظر أخرى لهذه الحقيقة ، أو كيف يظهرها في شكل آخر جد مختلف عن الأول :

« إني أحدث عن الديموقراطية لهؤلاء الرجال والنساء ، وأخبرهم أن لديهم التصويت ، وأنه مملكتهم ، وفيه العزة والمظمة وأقول لهم : أنتم الأعلون ، استخدموا قوتكم ، يقولون : هذا حق ، فأخبرنا ماذا نفعل . فأقول لهم : استخدموا أصواتكم بكاء وأعطوها لى ، فيفعلون ، هذه هي الديموقراطية ، وإنها لشيء رائع إذ تضع الأشخاص الصالحين في الأماكن اللائقة بهم » .

وإذا كان ما يقول (بونجريس) فيه شيء من الصدق ، فإن الاعتقاد بأن الحكومة البرلمانية حكومة ديموقراطية بالضرورة في حاجة ماسة إلى التصحيح ، والفاس غير مستعدين لتصحيح معتقداتهم . إن (شو) كما ذكرنا آنفاً يمجيد السخرية والعبث بالأوضاع الفاسدة ، والآراء المشهورة الخاطئة . وقد استخدم الملهاة لمعالجة كل مشا كل الحياة ولتصوير أعظم شخصيات التاريخ . لم يكن شو شاعراً مثل شكسبير ولكنه مع ذلك لا يقل في المنزلة التي احتلها في تاريخ الأدب عن شكسبير فيما يتعلق بالملهاة ، لقد كان في قدرته أن يستخدم أى أداة تهيات له ليصنع منها ملهاة ناجحة . وملاهى (شو) كما ذكرنا لها طابع خاص به فليس الغرض منها أخلاقياً كما هو شأن ملاهى الأمزجة والطباع ، وليس غرضها تحليل النفس الإنسانية كما هو الحال في ملاهى السلوك والمادات ، بل إن (شو) كان يهدف في ملاهيه إلى (الفكرة) وسيطرة الذكاء الإنسانى على العالم الذى نعيش فيه . وقد يتبادر إلى الذهن أن هذا النوع هو من قبيل الدعاية لفكرة معينة والعمل على ترويحها ، أو من قبيل ملاهى المشكلات ، ولكنه ليس كذلك ، لأنه لا يعمد إلى مشكلة فردية ، بل يفكر في مشكلات الإنسانية بعمامة ، ويجعل موضوع ملهاته الصراع بين وجهتى نظر حول موضوع واحد ، ومسألة إنسانية واحدة ، إنه كان يغمس إلى الأعماق ليكشف عن أسرار الإخفاق والفساد ، وقد أخذ عليه — لذلك — أن شخصياته فيها جمود ، ويسمى لقلب أوضاع ذلك المجتمع الفاسد ، لا بتغيير ظاهرى لا يأتى بالإصلاح المنشود . وقد يجعل هذا ملاهيه تحمل طابع المآسى ، بيد أن قدرته العجيبة على الحوار ، وذكاءه الماح أعطيا هذه الشخصيات الحرة في العمل والتعبير مما جعل مسرحياته تدخل ضمن الملاهى لا المآسى ولقد تنبه (شو) إلى منافسة القصة للمسرحية فأخذ يفزوها في دارها ويستعمل أسلحتها ، ومن أهم أدواتها — كما نعلم — العناية بالتفصيلات ، وقد

تميزت مسرحيات (شو) عن غيرها بكثرة ما فيها من تفصيلات ودقائق وأوصاف كاملة وصور واضحة أكثر مما كان يسمح به عادة في المسرحية ، ولقد أصبح ذلك من تقاليد المسرحية الواقعية الحديثة ، وأقبل الجمهور على مسرحياته لا ليراهم ممثلة على المسرح فحسب ، بل ليقراها ويتمتع بها ، وبذلك وطد أركان المسرحية الأدبية الحديثة وأوجد لها جمهوراً غفيراً من القراء لا يقل عن قراء القصة الطويلة ، وإن كان الذين قلده في هذا المنهج قد استمضوا بالتوجيه المسرحي عن إنطاق الشخصيات بما يخلج في صدورهم من أفكار وطالت مقدمات مسرحياتهم ، وهذا دليل العجز ، ولكن الذنب لا يعود إلى (شو) وطريقته ، بل يعود في الغالب لنقص في كتاب المسرحية : والحديث عن (شو) يكاد لا ينتهي ، بيد أني لا أستطيع الاسترسال في دراسة ملامحه بالتفصيل فذلك مما لا يحتمله هذا البحث العام .

ولقد ذكرنا آنفاً (ص ١٧٥) شيئاً عن الحركات التي ناهضت الواقعية في المسرح ، وأن تلك الحركات قد لاقت بعض النجاح سواء كانت مسرحيات تاريخية أو شعرية ، ولكن ذلك لم يحل المدرسة الواقعية عن المضي في طريقها ؛ ومن أعلامها الذين أسهموا في الملهة الواقعية وتطورها واكتسبوا إعجاب الجماهير ، وخلدوا اسمهم في تاريخ الأدب (سومرست موم) ، وقد ثبت قدميه في الأدب المسرحي بملهاته (زوجة قيصر) سنة ١٩١٩ وأعقبها بملهاته (المنزل والجمال) ، ويصور فيهما الحياة الأنيقة تصويراً ممزوجاً بالسخرية والتعليق ، وتلتها ملامه عمدت إلى تصوير حياة الأثرياء المتعطلين وأروع هذا الصنف ملهاته (الدائرة) سنة ١٩٢١ ، وفيها بلغ القمة في تصوير الشخصيات وفي الحوار بينا ملهاته (أحسننا) سنة ١٩٢٣ تعرض عالماً فظاً قاسياً فاسداً . وفي بعض الأحيان نشعر أنه يعود إلى مسرحيات « عودة المالكية » ، ولكن ينقصه المرح ويكره

هذه الدمي التي همها إلقاء النكات المكلفة . واضطر (موم) أن يفانس كاتباً احتل مكانة مرموقة في عالم المسرحية هو « نوثل كاوارد » ومن ملاحظيه الخفيفة (ملائكة سقطت) ١٩٢٥ ، و (فضيلة سهلة) ١٩٢٦ .

وقد ظهر غير هؤلاء الأعلام من كتاب المسرحية الواقعية عدد غير قليل ولكن لا يمكننا أن نواصل سرد أسمائهم ، وأسماء ملاحظيهم فإن ذلك يطيل البحث على غير ما نريد .

طبيعة الملهاة

الملهاة هي أكثر ألوان الأدب انتشاراً ، وأعظمها رواجاً ، ولقد طفت في العصر الحديث على المساة حتى لقد صرح (أولس هاكملي) بأنه لم يعد للمساة مجال في الأدب الحديث ، وإن كان يميز عليه أن تزول ، لقد وجد الأدباء أن الملهاة أداة طيعة ، وأن النكتة والفكاهة والمرح تستطيع أن تعبّر أعمق أغوار الأفكار والمواقف ، وأن تخلق — ولو لحظات معدودة — جواً من الانسجام والسرور بين رجال تباينت مشاربهم ، وشخصياتهم وأخلاقهم ، وتشاحنوا بغضب وقسوة في السياسة وفي ميدان الإصلاح .

وتختلف الروح المرحية من شخص لآخر في نوعها ودرجتها ، وهي موهبة نستطيع الكشف عنها بشيء قليل من الصبر والأناة لدى معظم الناس ، بل نستطيع أن نقول لدى جميع الناس . ولكنها ككل المواهب الإنسانية لا توجد تامة النمو منذ أن يولد الإنسان ، كما أننا لا نستطيع أن نحفظ بها نشاطاً في أنفسنا ، أو نستجيب بها لمرح الآخرين وروحهم الفكاهية من غير مجهود من الخيال .

والفكاهة نوع من الشعر ، تنبع طواعية وكاملة من العقل ، ولكنها لا تنمو

في الرءوس الخاملة ، ولا في الجماعة ذات العقول المشوشة المضطربة . وليس في الطبيعة شيء معين نجزم بأنه مضحك لذاته ، ولكن هذا يقوقف على نظرنا إليه ، وعلى ما نستطيع أن نستخرج منه ، وقد نرى في شيء ما ما يثير الضحك والمرح حين تنظر إليه بادية ذي بدء ، فإذا أمعنا النظر تبين لنا ما يمكن فيه من ما سي مفاجئة .

وعلى هذا فيجب ألا يكتفى الأديب بالنظرة السريعة الظاهرية ، وإنما عليه أن يفوس إلى الأعماق ليكتنه السر ، ويكشف عن الحقيقة ، ونستطيع أن نقول : إن المرحلة الأولى في كل فن هي أن يكون المرء ذا بصيرة نقادة وذارئ رؤى وخيال ، فإذا وحدت البصيرة والرؤية والخيال وجد الفنان ، حتى ولو لم يستطع التعبير عما رأى أو تخيل بما يسمى الفن المعبر أو الخالق .

وقد يكون شكل الملهمة الخارجى قصصياً أو وصفيّاً ، أو مسرحية أو مقالة وقد تحدث من غير كلام ألبقة في صورة أو تمثال أو رقص ، ولكنها في معظم حالاتها تتمثل في لون من ألوان الأدب ، وتتميز عن كل ألوان الأدب بفلسفتها لا ببنائها وشكلها الخارجى ؛ فهي — قبل كل شيء — مزاج فكري أى أنها تتوقف على نظرة الكاتب إلى الحياة ، وهناك نوعان من المزاج الفكري المأساة والملهمة ولا ثالث لها .

أجل ! إن ثمة صيغة ممقازة من المسرحيات أخذت طرفاً من السمات الظاهرية السطحية من كل من المأساة والملهمة ، ولكنها لا تمت إليهما بنسب . ولا يوجد فيها شيء من روحهما أو فلسفتهما تلك هي المأساة المرحية Trgi Comedy . وهو نوع محبب لدى الأدباء الذين يهدفون إلى إرضاء جمهورهم ، ويرون أنه لا بأس أن يجد النظارة في القصة أو المسرحية ما يؤلمهم ويفزعهم ظاهرياً لا جدياً ، ثم ينتهي الأمر في الفصل الأخير نهاية سعيدة . ولكن هل كل مسرحية تنتهي نهاية سعيدة

ملامة ؟ ، وهل كل ما يبعث الرحمة والخوف مأساة ؟ . ذلك ما سنكشف عنه بعد قليل إن شاء الله .

اعتزاز الإنسان بنفسه وبغيره من بني جنسه هو أساس المأساة ، وقد يبدو غريباً أن تنتهى المأساة بالموت عادة ، وقد يتسائل المرء لماذا نقرأ كتباً تنقص بالمفجعات وتستعذر الدموع ؟ أو لماذا نذهب إلى المسرح لنشاهد تمثيلية تملأ قلوبنا حزناً وتعاسة ؟ أليس هذا منافياً للتربية الخلقية حين نشجع في أنفسنا وفي غيرنا هذه النظرة اليائسة المهزومة إلى الحياة ؟ ولعل هذا هو السبب في أن أفلاطون قد هاجم المأساة ولم يقرها حين كان يشرع للتربية المثالية في أثينا .

يبد أن الجواب على كل هذه الأسئلة واضح ، وهو أننا لانستطيع أن نرى الطبيعة الإنسانية في أوج عزها وعظمتها وقوتها وجهادها في سبيل البقاء والمجد إلا إذا رأيناها وحيدة مجردة من كل ما يريحها ويحميها ، متروكة لتواجه أشد أعدائها قسوة وضراوة من غير أن تمتد إليها يد مساعدة . وبهذه النظرة نرى أبطال المآسى الكبرى : برميثيوس ، وميدا ، وهاملت ، واير وغيرهم .

وفي هذا المقياس الحقيقي الذى تقاس به المأساة ونستطيع به أن نحكم لها أو عليها : فإذا كانت النهاية تجلب لنا التعاسة ، وتجعلنا ننظر إلى الحياة نظرة سوداء قائمة يائسة مهزومة ، فإما أن تكون قد أخفقت في تحقيق غايتها ، أو نكون نحن قد أخفقنا في إدراك هذه الغاية . ولكن إذا جعلتنا نجدد الآمال ونغفر الأخطاء ، ونتجاوز عن العقبات ، ونقف أمام الشدائد أقوياء ، ونحب ونحتمل ونجدد الرجاء في الحياة حين تتحطم بين أيدينا ، فهنا تكون المأساة قد بلغت غايتها الحقة ، وأدت رسالتها وهي الكشف عن العظمة والانتصار للحياة الطيبة كما يقول شيل .

وإذا كان ثمة اعتزاز من الإنسان بنفسه ، فهناك كذلك التواضع ؟ فالإنسان

حيوان إجتماعى ، يجب الاختلاط بسواه من الناس ، وهو ابن بيئته ومجتمعته الذى يعيش فيه ، بشكل إرادته وشخصيته تبعاً لما يختار أو مضطراً ، وكذلك يشكهما تبعاً للقوانين العامة للطبيعة ، ولا يمكن أن نقنع فى الحياة بفرديتنا ، بل لابد أن نهتم بمصائر الآخرين ونقف عليها ونميزها ؛ فإذا اعتقدنا أنه لا يوجد إنسان عظيم بذاته جعلنا هذا الاعتقاد ننظر إلى صفاتنا الشاذة نظرة متواضعة ، ولا نقالى فى تقديرها ، والتمسك بها طول حياتنا حتى الموت معتقدين أنها ثمينة ، ولكن ننظر إليها على أنها سمات فردية لا تتصل بالمجموع ادى نعيش فيه . وهذا هو أساس الملهاة ، وسنعود إلى التوسع فى هذه النقطة بعد قليل .

ومن الأمور التى يثيرها بحثنا فى الملهاة الضحك ، ويمتد الإيجاز أن الملهاة يجب أن تحقق شرطين : أن تكون مضحكة ، وأن تنتهى نهاية سعيدة متأثرين فى الشرط الثانى بملاهى شكسبير . وللضحك ولا ريب علاقة وثيقة بالملهاة ، ولذلك استرعى أنظار كثير من الفلاسفة ، وأخذوا يبحثون عن أسبابه وعلمه ، ووجدوا أن الضحك عادة إنسانية غريبة ، وقد اختلفوا فيما بينهم اختلافاً كبيراً ، فقد انتهى بعضهم إلى أنه تعبير عن القسوة والوحشية ، وبعضهم يقول : إنه علامة الهزيمة ، ويقرر آخرون بأنه ظاهرة جسمية ، فسيلوك فى (تاجر البندقية) يقول : أليس إذا زغزغتى ضحكك ؟ ، وكثير من الناس يضحكون فى الجنازات والمناسبات الحزينة ، ومن المعتاد أن يضحك الإنسان أمام المفزعات الشديدة ، أو إذا أصيب فجاء بمصيبة عنيفة قاسية . وهذه الأمثلة ولا شك تشير إلى الضحك على أنه تعبير طبيعى اضطرارى .

ولكن ثمة ضحكاً اختيارياً بجانب هذا الضحك الطبيعى . يأتى حين نعتقد أن هناك شيئاً مضحكاً ، ويظهر حين نشاهد المفارقات والشذوذ فى التصرفات الإنسانية ، ولا شك أن نجاح كثير من الملاحى يتوقف إلى حد كبير على قدرة

الكاتب والمخرج في إثارة الضحك لدى النظارة ، ولكي نفهم علاقة الضحك بالملهاة علينا أن نتمعق قليلاً في فلسفة الضحك ، ونعرف ما يضحك وما لا يضحك .

يقول « رجسون » : لما مضحك إلاّ فيما هو إنسانى ، فقد يكون النظر الطبيعى جميلاً خلافاً رائعاً ، أو يكون تافهاً قبيحاً ؛ ولكنه لا يكون مضحكاً أبداً ، وإذا ضحكنا من حيوان فلا نتألفينا لديه وضعاً إنسانياً ، أو تعبيراً إنسانياً . وقد نضحك من قبعة ، بيد أن ما يضحكنا فيها آتئذ ليست مادتها التى صنعت منها ، وإنما الشكل الذى فصلها عليه الإنسان . وقديماً تنبه الفلاسفة إلى هذه الحقيقة البسيطة فعرف كثير منهم الإنسان بأنه حيوان يضحك ، وكان فى وسعهم أن يعرفوه كذلك بأنه « حيوان مُضحك » ولئن استطاع ذلك حيوان آخر أو جماد ، فلشبه فيه بالإنسان ، أو للطابع الذى يسميه به إنسان ، أو الاستعمال الذى يستخدمه فيه .

ولا يمكن للمضحك أن يحدث أثره إلاّ إذا صادف نفساً منبسطة غير مكترثة هادئة غير منفصلة ، فالد أعدائه الانفعال ، وليس معنى هذا أننا لا نضحك من أمرى . يبعث فينا الشفقة أو يثير لدينا المحبة ، ولكننا حينذاك ننسى هذه المحبة ، ونسكت تلك الشفقة بضع لحظات ، فلا نفعال والضحك لا يجتمعان .

إن الإنسان إذا فكر فى كل ما يقال وكل ما يفعل فى الحياة ، وعنى به عناية تامة صار أخف الأمور ذا وزن فى الحياة ، ومرّ عليها لون قاس قاتم ، ولكنه إذا وقف من الحياة وقفة المتفرج الذى لا يبالى فسوف يرى كشيراً من مآسى الحياة تنقلب أمام ناظره إلى مضحكات ، ولكى نتصور الشئ مضحكاً لا بد أن نكون على صلة عقلية بسوانا ، فنحن لا نتصور المضحك فى حالة شعورنا بالعزلة ؛

لأن الضحك في حاجة إلى صدى ، فضحكنا دوماً ضحك جماعة ، ولعله اتفق لك أن كنت في قطار أو مطعم فسمعت الناس يتبادلون حكايات ، ولا بد أن حكاياتهم كانت مضحكة ؛ لأنهم كانوا يضحكون ، وكانت تضحك أنت لو كنت فيهم ، ولهذا لم تشعر بحاجة إلى الضحك لبعده عنك عنهم .

وكثيراً ما قيل : إن ضحك المشاهد المسرحية يكون على أشده كلما كانت القاعة أغص بالناس ، وكثيراً ما لوحظ كذلك أن بعض الآثار المضحكة تستعصي على الترجمة من لغة إلى لغة أخرى لأنها متعلقة بعادات مجتمع خاص وبأفكاره . فلكي نفهم المضحك إذاً يجب أن نرده إلى بيئته الطبيعية ، وهي وظيفة اجتماعية . ولكن ما الذي يجعل الشخص مضحكاً بعد أن عرفنا الحالة النفسية التي يجب أن يكون عليها الضاحك ؟ إن في الإجابة على هذا السؤال إلماً بالمشكلة عن كسب ، وفيه الوصول إلى فلسفة الضحك ، وقبل أن نجيب عليه يجدر بنا أن نضرب بعض الأمثلة .

تصور رجلاً يركض في الشارع ، فيتعثّر فيسقط فيضحك المارّة . ما أظنهم كانوا يضحكون لو بدا لهذا الرجل فجأة أن يقعد على الأرض بمحض اختياره ولكنهم يضحكون لأنه قعد على الأرض على غير إرادة منه . وإذا فليس تغيير وضعه بفتة هو الذي يضحك ، ولكنه ما ليس إرادياً في هذا التغيير . فاعلم حصاة في الطريق هي التي سببت سقطته ، وكان عليه أن يغير سلوكه أو يحمي عنها ، بيد أنه لنقص في مرونته ، أو لذهول في حواسه ، أو عناد في جسده ، أو لصلابة أو لسرعة مكتسبة استمرت عضلاته في مزاوله الحركات ذاتها ، بينما كانت الظروف تقتضي شيئاً آخر ، ولهذا سقط الرجل ، فضحك المارّة .

وإليك الآن شخصاً يعني بأموره الصغيرة في انتظام رياضي ، فيأتيه مازح

خبيث يَـزِيف من حوله الأشياء التي يستعملها ، فيغمس الرجل قلمه في محبرته فإذا المداد طين ، أو يهيم بالجلوس على كرسي يعتقد أنه متين فيسقط على الأرض ، بينما كان ينبغي له أن يوقف الحركة أو يحورها . وهكذا نرى أن الذي يقع ضحية المزاح هو في موقف شبيه بالراكض الذي يسقط ، فهو يضحك للسبب نفسه ، والمضحك في الحالتين هو « صلابة آلية » حيث كان ينبغي أن توجد مرونة إنسانية حية يقظة ، وليس بين الحالتين من اختلاف إلا أن الأولى تمت من تلقاء ذاتها ، بينما كانت الأخرى صناعية ، والمآل في الحالة الأولى يشاهد فحسب ، والمآل في الحالة الثانية يجرب .

غير أن الذي أدّى إلى النتيجة في الحالتين إنما هو ظرف خارجي ، فالمضحك هنا إذاً عرضي ، وهو موجود على سطح النفس — إن صح هذا التعبير — ولكي ينفذ إلى الداخل ينبغي أن تصبح الصلابة الآلية في غير حاجة إلى حاجز موضوع أمامها صدفة أو عمداً حتى تظهر ، بل تستمد من ذاتها بعملية طبيعية مستعدة للظهور إلى الخارج دائماً .

تصوروا إذاً ذهنًا يفكر فيما فعل لافيا يفعل كاللحن الذي يتأخر عن موكبه ، تصوروا أمراً لا مرونة في حواسه وعقله ، يرى ما لم يوجد بعد ، ويسمع ما لم يصوت بعد ، ويقول ما لا يوافق المقام ، أي أنه لا يتلاءم مع وضعه الراهن ، وإنما يتلاءم مع ظرف خيالي محض . إن المضحك في هذه الحال يكون موجوداً في الشخص نفسه ، فالشخص هو الذي يقدم له كل شيء : المادة والصورة والعلة والمناسبة ، وذلك هو الذاهل .

فلا بدع أن أغري « الذاهل » قرائح مؤلفي الملاحى ، ولكن أثر الدهول يمكن أن يشتد ، فهناك قانون عام رأينا أحد تطبيقاته ، وفيه بعض الإجابة عن

السؤال الذى طرحناه آنفاً: ويمكن أن يصاغ بالصيغة الآتية: « حين يكون المضحك ناشئاً عن سبب ما فإنه يزداد إضحاً كنسبة ما نرى سببه طبعياً » ، إننا نضحك من الدهول حين نراه ، ولكن ضحكنا منه يشتد إذا نشأ وترعرع على مرأى منا ، فعرفنا أصله ، واستطعنا أن نبني تاريخه من جديد .

ولكى تروا مثلاً واضحاً على هذا تخيلوا امرءاً جعل قراءة قصص الحب والفروسية ديدناً له ، لقد جذبه أبطاله وقتنوه ، فصار ينطلق إليهم بفكره وإرادته شيئاً فشيئاً ، ثم هاهو ذا يسير بيننا كالذى يسير فى نومه . لاشك أن أفعاله هذه من الدهول ، ولكنه دهول مرتبط بسبب معروف لدينا . إن السقوط سقوط على كل حال ، ولكن شتان بين من يسقط فى بئر لأنه كان ينظر إلى موضع آخر فلم ير البئر ، وبين من يسقط فيها لأنه تخيل بها نجماً فاستهدفه .

فما أعمق المضحك فى شخصية جامحة الخيال ، وفكر عالق بالأوهام !! ، ومع هذا فإن المضحك العميق يلتقى بالمضحك السطحي عند فكرة الدهول . إن هذه النفوس الخيالية ، وهؤلاء المأفونين والمجانين المنطقيين يضحكوننا بهم نفس الأوتار التى يهزها فينا ضحية المزاح أو المتعثر فى الطريق ؛ إنهم كذلك راكضون يسقطون ، وسدج تتفكك بهم ، إنهم طلاب مثل أعلى يتعثرون بالواقع ، وحالمون أغرار تعبث بهم الحياة ، ولكنهم ذاهلون قبل كل شيء ، وإنما يمتازون عن سواهم بأن ذهولهم مرتب منتظم حول فكرة مركرة .

ثم أليست بعض العيوب الخلقية الموجودة فى طباع بعض الناس تشبه إلى حد ما صلابة الفكرة بالنسبة للفكر ؟

إن العيب سواء كان آفة فى الطبيعة أم تصلباً فى الإرادة لشبيه فى الغالب باعوجاج النفس . أجل ! إن ثمة عيوباً تستقر فيها النفس فى قرار عميق ، مع كل

ما تحمل في ذاتها من قوة مخصصة ، وتلك عيوب تدعو للأسى ولكن العيب المضحك فينا يرى على العكس من ذلك ؛ إذ يأتينا من الخارج كأنه إطار مُعَدَدْ ندخل فيه ، ويفرض علينا صلابته بدل أن يستمد منا مرونتنا ، ولا نعقد نحن ولكنه هو الذي يبسطنا .

وهذا من الفروق بين الملهة والمأساة ؛ فإن المأساة حين تصور لنا أهواءً وعبوباً لها اسم ، تدبجها في الشخص إدماجاً تاماً ، حتى ننسى أسماءها ، وتنمحي لدينا صفاتها العامة فلا نفكر فيها قط ، بل نفكر في الشخص الذي يستوعبها وتمثلت فيه ، ولهذا نرى أن اسم المأساة لا يكاد يكون إلاّ اسماً علماً ، على حين نرى كثيراً من الملامح تحمل أسماء عامة كالبحيل ، والمغفل ، والمقامر ، والمنافق ... إلى غير ذلك . وهذا لأن العيب أو الآفة المضحكة مهما يكن اتحادها وثيقاً بالأشخاص تظل محتفظة بوجودها المستقل البسيط ، وتظل تلك الآفة هي الشخصية المركزية . وإذا نظرنا إلى الأمر عن كثب وجدنا أن فن الشاعر الهزلي إنما يقوم على تعريفنا بهذه الآفة تعريفاً تاماً ، ويدخلنا نحن المتفرجين إلى صميمها ، فينتهي بنا الأمر إلى أن نأخذ منه ببعض خيوط اللعبة التي يلهو بها ، فنلعب بها نحن كذلك ، ومن ثم يأتي قسم من لذتنا . ولهذا كان الذي يضحكنا هنا هو كذلك ضرب من الآلية ، وهي آلية قريبة جداً من الذهول . ويكفي — حتى تقتنع بهذه الفكرة — أن نلاحظ أن الشخصية تكون مضحكة بقدر ما تجهل نفسها تماماً ، ولا تظن إلى عيوبها ، وتتصرف تصرفاً طبيعياً ، فالضحك لا يشعر بذاته ، وكأنه يحجب عن نفسه ويبين لكافة الناس .

إن شخصية المأساة لا تغير شيئاً من سلوكها حين تعلم ماسيكون من رأينا فيها ، بل قد تستمر في طريقها مع وعيها التام بذاتها وشعورها الجلي بما تثيره فينا من

الكراهية لها . أما العيب المضحك فما أن يشعر صاحبه بأنه مضحك حتى يحاول التغير ولو ظاهرياً على الأقل .

لقد انتقلنا في الحديث من الرأى الذى يسقط إلى الساذج الذى يُعْبَثُ به ، ومن العبث إلى الذهول ، ومن الذهول إلى الهوس ، ومن الهوس إلى شتى آفات الإرادة والطبع ؛ والعملة فى كل من هذه الدرجات واحدة وهى (الآلية والتصلب) وفى وسعنا الآن أن نطلع على الجانب المضحك من طبيعة الإنسان ، والوظيفة العادية للضحك .

إن ما يتطلبه المجتمع من كلِّ منا هو اتقاء دائم ، وبقظة حادة ، وشئ من المرونة فى الجسم والفكر يجعلنا قادرين على التلاؤم مع أى موقف نكون فيه . فالتوتر والمرونة هما القوتان المتكاملتان اللتان تستخدمهما الحياة ؛ فإذا أعوزا الجسد كانت أنواع الرزايا ، وكانت العاهات والأمراض . وإذا أعوزا الفكر ، كانت شتى درجات الفقر النفسى والروحى ، وشتى أشكال الجنون ، وإذا أعوزا الطبع كان فقدان التلاؤم مع الحياة الاجتماعية ، وهو أصل الشقاء ، وسبيل الجريمة فى بعض الأحيان .

فإذا تفوديت صور الانحطاط هذه التى تمس جوهر الوجود استطاع الفرد أن يعيش ، وأن يعيش مع أفراد آخرين ؛ ولكن المجتمع لا يكفيه البقاء ، بل يحرص على حسن البقاء ، وهو يوجس خيفة من كل (تصلب) فى الطبع والفكر ، بل حتى الجسد ؛ لأنه يرى فيه إيذاناً بنشاط يغفو ، نشاط ينعزل ويميل إلى الابتعاد عن المركز المشترك الذى يدور حول المجتمع . على أن المجتمع لا يستطيع فى هذه الحالة أن يتدخل من طريق القمع المادى حيث أنه لم يُصَبْ بأذى مادى ، ولكنه بإزاء شئ يقلقه ، ولا بد أن يوجه إليه نذيراً لا يمدو أن يكون حركة أو إشارة ، وما الضحك فى الواقع إلا شئ من هذا القبيل ، إنه ضرب من الإشارات الاجتماعية ،

فهو بالخوف الذى يوحى به يقمع الابتعاد عن المركز المشترك ، ويبعث اللين فى كل ما قد يبقى على سطح الجسم الاجتماعى من تصلب آلى ، ويرد الذاهلين إلى اليقظة التامة .

فالأديب الذى يتعمق فى فهم النفس الإنسانية على هذا الوضع ، ويطلع على الجانب المضحك من الإنسان ، ويدرك وظيفة الضحك فى الحياة ، وأنه ضرب من التحذير الاجتماعى حتى لا يشذ الفرد عما اصطلاح عليه المجتمع ، وحتى يعود إلى مرونته التى ينتظرها منه الناس ، يستطيع إلى حد ما أن يوفق فى إثارة الضحك لدى جمهوره .

على أن بعض النقاد لا يرى ثمة علاقة بين الضحك والمهارة ، ويرون أن الضحك مضلل ، وغير مضمون ؛ إذ يختلف شدة وضعفاً ، ويتوقف إلى حد كبير على مزاج المستمع ، ويسوقون أمثلة من الملاحى الكبيرة التى لاتضحك ولكنها تبعث شعوراً منزناً . ويقولون : إذا كانت العواطف التى تستثيرها المأساة متعددة وكثيرة التعقيد ؛ حتى لا نستطيع أن نقول إنها محزنة فحسب ، فكذلك العواطف التى تبعثها الملهة متعددة ، وكثيرة التعقيد ؛ حتى لا نستطيع القول بأنها مضحكة فحسب . ولا ننكر أن الضحك إحدى وسائل الأديب ليؤثر على جمهوره ، ونحن نضحك جميعاً باختيارنا إذا رأينا شخصاً قد تجاوز فى تصرفاته وعاداته وحماقاته مجرى الحياة المألوف .

ولعلنا بهذا قد ألقينا بعض الضوء على منزلة الضحك فى المهارة ، وهو كما ذكرنا آنفاً ، شرط من الشروط التى يرى النقاد الإنجليز تحقيقها فى المهارة ؛ أما الشرط الثانى فهو أن تكون نهايتها سعيدة أو تنتهى بزواج متأثرين فى ذلك بشكسبير . إن نهاية القصة أو المسرحية على جانب كبير من الأهمية ، ولكنها يجب ألا تتحدد نوعها سواء كانت مأساة أم ملهة . هل إذا كان شكسبير أبقي (هاملت وأوفيليا) على قيد الحياة ، وزوجهما ، تكون المسرحية ملهة لا مأساة ؟ . لقد

اصطلح الأدباء على أن تكون عقدة المأساة الموت ، وعقدة الملهاة الزواج ، والموت نفسه ليس من المأساة ؛ ومعظم الملاحى الكبيرة لا تنتهى بزواج ، والزواج نفسه بداية قصة وليس نهاية قصة .

ولقد انتقد الدكتور (جونسون) هؤلاء الكتاب الذين يجمعون الفارق بين المأساة والملهاة هو النهاية لكل منهما ، ويقول متهمًا ببعض الأدباء الذين خلطوا بين المأساة والملهاة ، ولم يدركوا الفروق الحقيقية بينهما ، ولم يعرفوا كنههما وروحهما ، واعتمدوا فى التمييز بينهما على (النهاية) : « لقد كتبت مسرحيات ، وغُيّرت فيها النهاية فصارت يومًا مأساة ، وآخر ملهاة »

إن روح الفكاهة تكمن فى المفارقات ، وفى الأشياء المتناقضة سواء كانت فىنا أنفسنا أو بين شخصيتين مختلفتين ؛ وذكر كثير من النقاد أن عظمة (شو) أتت من كشفه عن هذا الازدواج فى الأخلاق الإنسانية (الحيوانية ، والإنسانية ، والشر والخير) أو كما مثلهما شكسبير فى ملهاته (حلم ليلة فى منتصف الصيف) فى « بوتوم » و « تيتانيا » ، وجسّم هذا الازدواج ، وهذين الخلقين ؛ فألبس « بوتوم » المغفل رأس حمار ، ليرمز بها إلى أن رأسه فى الحقيقة لا يمتاز عن رأس الحمار فى تفكيرها ونظرتها إلى الحياة ، وهو عنده يمثل الجانب الحيوانى والإنسان ، ووضع فى مقابلته « تيتانيا » ذات الروح الشفافة ، والعقل الذكى . وبما أنه لا يوجد شىء فى الطبيعة مضحك بذاته ، وإنما يتوقف على نظرة المرء إليه ، فنظر « تيتانيا » وهى متدلهة فى حب « بوتوم » وقد وقعت تحت تأثير السحر ، وأخذت تناشده فى ذلة ألا يبرح الغابة لأنها تحبه حباً جماً ، وتحب غناؤه — مع أن صوته مزعج — منظر يدعو إلى الضحك كما يدعو إلى الاشفاق والرثاء . ولتفسير ذلك نقرر ما قاله « جون بالمر » فى بحثه عن ملهاة السلوك نقلاً عن (هوراس ولبول) : من أن هذا العالم ملهاة لهؤلاء الذين يفكرون ، ومأساة لهؤلاء الذين يشعرون ، ويقول : إذا لجأ المؤلف إلى ذكاء الجمهور فى عرضه للعواطف الإنسانية المتزايدة والصراع بينها فإن مسرحيته

من قبيل الملهاة ، وإذا لجأ إلى ما في قلوبهم من مشاعر وأحاسيس ، واستدرجهم وشفقتهم فإن مسرحيته من قبيل المأساة . إننا إذا نظرنا بعين الذكاء إلى « تيتانيا » الجميلة ذات الذوق المرفه والروح الشفافة وهى متيمة فى حب « بوتوم » المغفل ، ونراها تعانقه وتقبله وتبته لواعج حبها وجدنا المنظر مضحكا وتكشفت لنا المفارقة . أما إذا شعرنا بأنه من المؤلم أن تقع شخصية روحية جذابة ، ومملكة من ملوك الجن فى حب مثل هذا المغفل الذى يلبس رأس حمار ، ويفكر تفكير حمار انقلب المنظر إلى مأساة ، وكانت روح الفكاهة لدينا مريضة ؛ لأن شكسبير أراد ولا شك أن يكون ملهاة ، ولذلك كان تقدير الرمز هاهنا ضرورة محتمة ؛ لأن شكسبير يعرف صنعته تمام المعرفة ، ولا يخلط بين الأشياء ، فهو حين يريد أن يستثير الشاعر ، ويأتى بالمأساة يعرض علينا عطيلاً يخفق « ديزدمونة » فهو يريد أن يحزننا بهذا المنظر ، ويلجأ إلى العاطفة مع أن الشخصيتين فى هذا المنظر متباينتان كذلك ، فالغلظة والبداوة ، والطباع الغفل فى « عطيل » ، والرقة والحضارة ، والعقل فى « ديزدمونة » .

وإذا كان لا يوجد شىء بطبيعته مضحكاً بذاته ، وإنما يتوقف على نظرة المرء إليه صلح كل شىء لأن يكون موضوعاً للملهاة . بيد أن الملهاة لها تقاليدها كما أنها فكرة ؛ ولا شك أن أى أديب يتناول موضوع الملهاة متأثر إلى حد ما بالمثل الأعلى فى هذا الفن ، ويقدم عادة وجهة نظر اجتماعية ، وقيس التصرف الإنسانى الذى يعرضه على التصرفات المألوفة لا المثل العليا .

وعلى ذلك فإن ما يصوره — وهو موضوع الملهاة — قد يحدده بأنه غير مألوف ، وقد يتضمن بعض الشخصيات ذات التصرفات المألوفة لإظهار التناقض والمفارقات ولكن معظم شخصياته تكون عادة من الشخصيات ذات التصرفات غير المألوفة ، وهذا طبقاً لما تقرر من أن شخصيات المأساة وحوادثها يجب أن تكون عادية طبيعية حتى نشعر بأثرها ، وإن كانت تظهر تصرفات بعض الشخصيات فى المأساة

غير طبيعية كتصرفات (ماكبث) ، وعلى العكس من ذلك الملهمة كما قررنا آنفاً .
على أنه لا بد من التفرقة بين العادى والطبيعى .

المأساة تعالج مواقف غير عادية ، ونتيجة لذلك تكون فى حالات عقلية ونفسية غير عادية ، ويجب أن نشعر أننا قد نقف فى مثل هذا المواقف ، وأن علينا أن نتصرف فى مثل تلك الظروف مثل تصرفات شخصيات المأساة .

ومشكلة الأديب فى المأساة هى أن يعبرُ الهوة التى تقع بين المرعب المزعج والطبيعى ! ليرينا مثلاً قاتلاً مثل « ماكبث » أو مجنوناً مثل « الملك لير » الذى احتفظ إلى آخر نفس بأعمق وأصح الأحاسيس الإنسانية . إن الأديب يفعل ذلك ويعبر هذه الهوة لا بتوكيد الطبيعى ، ولكن بإيهامنا به ، وجعلنا نحس به بأن يأتى عرضاً فى ثنايا أحداث تلك الشخصيات .

وإذا قيل إن المأساة تعالج الموضوع غير العادى ولكنه طبيعى ، فالملهمة تعالج غير الطبيعى ولكنه عادى ، وتصرفات شخصيات الملهمة غير الطبيعية ليست مطلقة ودائمة ، بل يجب أن نشعر أن فى استطاعتهم أن يتصرفوا أحياناً تصرفاً طبيعياً إذا أرادوا ذلك . ومهمة أديب الملهمة هى أن يقرن بين التصرفات الانسانية غير الطبيعية والطبيعية ، وعلى ذلك وجب أن يكون على بصيرة بمبادئ الأخلاق وتحليلها ، أى أن يكون فيلسوفاً أخلاقياً .

ليس ثمة قياس واحد للتصرف الإنسانى ، بل توجد عدة أقيسة ، وقد تختلف وتتشعب وتتناقض . وكل كاتب من كتّاب الملهمة لا بدله من قياس أو مستوى أخلاقى فى ذهنه إذا خرجت عنه الشخصيات تبدو مضحكة ، وعلى هذا فعالم الملهمة هو عالم مصور تصويراً طبيعياً مزدحماً بشخصيات شاذة .

إن هناك عنصراً (كاريكاتورياً) فى الملهمة ، يستخدم هذا العنصر لتأكيد

شدوذ الشخصية ، وكلُّ إنسان منا مهما كان طبيعياً ففيه نقط ضعف سواء كانت جسيمة أو نافهة . ومن الاعتراضات على هذه الصيغة أن الملهاة ليست واقعية في طريقة علاجها وتركيبها ؛ وليس لدى شكسبير ملهاة واحدة واقعية في طريقة علاجها ، حتى ملهاة (كيل بكيل) التي يقال : إنها أقرب إلى الواقعية من سواها . إن خرافات (إيسوب) كثيراً ما تستخدم في موضوع الملهاة ، وهي غير واقعية ، والأمثال والمجازات والاستعارات والكنايات تستخدم بسهولة في الملهاة ، وكانت الرذيلة (Vice) في المسرحيات الخلقية شخصية مضحكة مع أنها غير واقعية ، بل هي تجسيم لشيء معنوي ؛ وأحسن ملاهى « أرستوفان » أول كاتب للملهاة في أوروبا ليست واقعية بل خيالية ، وإن كانت الشخصية الرئيسية في ملاهيه يتصورها الآثينيون عادة شخصية متوسطة العمر من الطبقة الوسطى ويخلمون عليها صفة واقعية .

* * *

أما موضوع الملهاة فيشمل كل شيء في الحياة ، بيد أن ثمة موضوعات أثيرة لدى بعض الأدباء ، فكان التصنع والتكاف من الموضوعات المحببة عند شكسبير ، وكان موضوع الغفلة أثيراً لدى « بن جونسون » ، وبعضهم يفضل معالجة الحق والجهالة والحبث ، أو يفضل البخل والتفاق والكذب وحب الظهور مما نسميه عادة « ملهاة الطباع » وسنعود إلى الحديث عنها بعد قليل . ومهما يكن من أمر فيجب ألا تخلق الشخصيات المواقف ، ولكن المواقف تعرض الشخصيات وتظهرها .

ويمكن تحديد موضوع الملهاة بأنه أخطاء ممكن علاجها وتداركها وإصلاحها ، وإن كان ثمة اضطرابات وشغب تعالجهما الملهاة ولا يمكن علاجهما ،

يبد أن مثل هذه الاضطرابات ، وذياك الشغب لا يحدث أضراراً جسيمة للمجتمع الذي تحدث فيه .

وإذا اقتضت هذه الأضرار على شخص أو شخصين في النهاية فلن يمجزها الأمر عن مواصلة الحياة . وملهاة « البخيل » لمولير من هذا النوع . أما إذا كان الاضطراب عاماً يشمل مجموعة كبيرة من الناس فيجب أن يكون له في النهاية علاج . وعلى هذا فحقاً ما يقال : من أن موضوع الملهاة ليس من الأمور الجديدة الخطيرة ، ولكن من الأمور العادية غير الخطيرة . موضوع الملهاة هو مشكلة تحدث بين الناس ، ولكن لا تترتب عليها نتائج خطيرة عادة .

وليس من الغريب إذاً أن يكون الموضوع الجنسي هو الموضوع الأثير لدى كتاب الملهاة ، لأنه الموضوع الذي تكثر حوله المنازعات وتكثر فيه التصرفات الشادة ؛ فكل النساء يبدون غير طبيعيات في نظر الرجال ، وكل الرجال يبدون غير طبيعيين في نظر النساء .

والملهاة تحدث عادة في التصادم بين الشعور الإنساني حيال الجنس الآخر وتصرفه ، وبين المثل الأعلى والواقع . والملهاة لا تنكر الحب العذرى والدمائة والرقة التي أصبحت طبيعة ثانية في عالم المدينة الحديثة ، كما لا تنكر الملهاة المطاردة البدائية والسطو والاستجابة التي تشارك فيها الحيوانات الأخرى .

والعلاقة الجنسية هي التي يتوقف عليها بقاء النوع الإنساني ؛ ولذلك فهي أكثر الأمور واقعية وطبعاً ، وأكثر الاضطرابات حدوثاً في حياة الإنسان تنشأ من هذا الموضوع ، وهذا هو السبب في أن كان من أهم وأروع وأحسن الموضوعات التي تعالجها الملهاة .

الملهاة تصور الرجال والنساء في المجتمع ، أى أن يكون المنظر في المدينة لا في

الغاية كما هو الحال في بعض ملاهى شكسبير ، لأن شكسبير لم يكن في استطاعته أن يكون واقعياً ، إذ لا يستطيع العمل إلا إذا أطلق خياله على قدر طاقته . ولكن ما المراد بالمجتمع هل هو هذا النفر من الأثرياء الذين لا همّ لهم إلا المتعة ، والذين يتكلمون بلهجة خاصة ؟ إذا تكون الملهاة محدودة أكثر مما كانت عليه على يد شكسبير .

لقد كان شكسبير في (حلم ليلة في منتصف الصيف) على الرغم من أنها وقعت في الغاية أقرب إلى الطبيعة من غيره بتصويره (بوتوم وتيتانيا) ، إنه كان دائماً كما يقول الدكتور جونسون يجعل للطبيعة القوة العليا على الحوادث . كان يختار شخصياته ملوكاً وقياسرة ، ولكنه يعاملهم باعتبارهم رجالاً ، ويفكر فيهم على أنهم رجال ، ويظهر صفاتهم الإنسانية على حقيقتها ، وما فيها من قوة وضعف ؛ وإذا كانت بعض مسرحياته تعالج الأشباح والأرواح فلنعلم أن كل الفنون رمزية كما يقول الدكتور جونسون .

المجتمع في الحقيقة فكرة لا مجموعة من الناس ، إنه مجموعة من التقاليد والعادات والآراء تتعاون معاً ، وقد يطلق على مجموعة صغيرة من الناس يعيشون في مساحة محدودة ، وقد يشمل الإنسانية جمعاء .

في القرن السابع عشر تغيرت النظرة الاجتماعية إلى الأشياء ، وأصبحت مادية عقلية ، فلم تعد تقبل الجن والأشباح لتظهر في الملهاة ولذا انحرفت نحو الواقعية قليلاً ، وحددت الزمان والمكان على قدر المستطاع ، وأصبح المجتمع يشمل الإنسانية كلها لانتلك الطبقة التي تحدثنا عنها آنفاً .

ثم جنح بعض الأدباء إلى تضيق الدائرة ، وقصرها على مجتمع خاص من الناس يتشابهون في المشارب وفي المقاييس الخلقية والعقلية ، كالصيارفة أو المدرسين

أو الأطباء أو الفلاحين ، وهذا يسهل على الأديب عملية القياس ، وإظهار الشذوذ والضعف .

وفي القرن الثامن عشر راجت الملهاة المائلية ، وتركزت الحياة الاجتماعية في المنزل ، وقد نمت هذا النوع (أديسون) ، وأحسن من كتب هذا في الأدب الإنجليزي هو (جولد سميث) ، ولكن المنزل الواحد مهما كان عظيماً أو كبيراً لا يتسع للملهاة أن تعرض بكل ما فيها من قوة فانتقلت على يد بعض الأدباء من المنزل إلى القرية . ثم جاء (برناردشو) وعدّد أماكنه ، وكلها أما كن غريبة ، وإن بدت واقعية ؛ ولما كانت ملهاته ملهاة فكرة (Comedy of Ideas) كان السكان عنده غير مهم لولا أن المسرح يتطلبه . وكل ملاحيه تتعلق بالأفكار التي يتناولها أهل الطبقة الوسطى المثقفة من الشعب ، فهناك بيئة منسجمة ، تعيش فيها هذه الأفكار وبهذا أمكنه أن يقيس العادات والأخلاق على مقياس معين .

وبعد هذا العرض السريع الذي اقتضاه كلامنا على موضوع الملهاة وعلاقته بالمجتمع نرى لزماً علينا أن نعرض لبعض هذه الموضوعات بشيء من الإجمال ؛ وأهمها وأشهرها وأكثرها تداولاً هو « ملهاة الطباع »

والقاعدة في « ملاهى الطباع » أن الطبع الذى يثير فينا الضحك « هو تصلب ضد الحياة الاجتماعية » . وقد زعم بعض النقاد أن العيوب اليسيرة التي نلاحظها في الناس هي التي تكون موضوعاً للملهاة ، وفي هذا رأى جانب كبير من الصواب يبد أن التفرقة بين اليسير والخطير من العيوب ليست مهمة مهلة ، ومن الصعب ، رسمها وتعيينها ، وهي تختلف من بيئة إلى أخرى حسب اصطلاحات المجتمعات المتباينة .

وقد نضحك من المحاسن كما نضحك من العيوب ، فالفضيلة المتصلبة تضحك

كما يضحك العيب المتصلب ، فالطبع الذى يؤخذ أساساً للمهابة ليس عيباً بالمعنى الخلقى للكلمة ، وقد تكون أعمال الشخص الذى يتجسم فيه هذا الطبع موافقة كل الموافقة للأخلاق ، ولكن يبقى عليه بعد ذلك أن يجعلها موافقة للمجتمع ، « فالسيست » فى رواية (مولير) « كاره البشر » مثال للأخلاق الفاضلة ، ولكنه غير اجتماعى ؛ ولذا كان مضحكاً . إن جعل الرذيلة المرنة مضحكة لأصعب من جعل الفضيلة الصلبة كذلك فالذى يخشاه المجتمع إنما هو المتصلب ، وصلابة « ألسيست » هى التى تضحكننا ولو كانت صلابة فاضلة ، وكل من ينغزل بتعرض لأن يكون مضحكاً .

ليس من مهمة الكاتب المسرحى أن يقرر النظريات الأخلاقية ، ولكن وظيفته أن يعرض التصرفات الإنسانية فى المجتمع ، وأن يحكم عليها طبقاً للمقاييس الأخلاقية المصطلح عليها فى مجتمع ما . وكل ما نطلبه من كاتب المهابة أن تكون مقاييسه مطردة ، لا أن تكون صحيحة .

وفى الحق إن الموضوع جزء من المشكلة القائمة بين الأخلاق والفن . ولكن لا بد لنا من الاعتراف بأن المثل الأعلى الأخلاقى والمثل الأعلى الاجتماعى لا يختلفان فى الجوهر ، وهذا مما يشرف الإنسانية ، ونستطيع أن نسلم على وجه العموم بأن عيوب الناس هى التى تضحكننا فعلاً ، على أن نضيف إلى ذلك أن ما يضحكننا فى هذه الميوب هو كونها « غير اجتماعية » لا كونها « غير أخلاقية » والشخصية المضحكة فى ملهامة الطباع تجهل عيوبها عادة — كما قررنا ذلك آنفاً — وتصدر فى أقوالها وأفعالها دون وعى منها بما ترتكب من أخطاء . وهذا نوع من المتصلب يأتى من إهمال النظر إلى المجتمع ، وإلى ذات الشخص حتى يعرف كيف يتلاءم مع غيره .

والمهابة الرقيقة هى التى تستهدف تصوير نماذج عامة ، فهى تصور لنا طباعاً

صادفناها في طريقنا وسنصادفها ، وهى تعرض متشابهات ، وترى إلى أن تضع أمام أبصارنا نماذج إنسانية عامة ، فكاره البشر ، والبخيل والقامر ، والذاهل الخ هى أسماء أجناس .

ولا يخطر ببال كاتب المأساة أن يجمع حول بطله الرئيسى شخصيات ثانوية تكون نسخاً من البطل ؛ لأن البطل فى المأساة شخصية فريدة فى نوعها ، وقد يمكن تقليده ، ولكننا بهذا التقليد ننتقل — من حيث ندرى أولاً ندرى — من المأساة إلى الملهاة .

أما فى المأساة فبعد أن يكون الأديب شخصيته الرئيسة يخلق شخصيات أخرى تحوم حولها ، وتتصف بنفس ملاحظها العامة . وكثير من الملهاى يكون عنوانها جمعاً مثل « النساء المالآت » و « النساء المتحذلقات » ، فالفرق بين المأساة والملهاة فى هذا هو أن المأساة تعنى بالأفراد ، والملهاة تعنى بالأنواع .

وعلى هذا فالطبع المضحك الذى يتخذ أساساً للملهاة الطباع يجب أن يكون مضحكاً فى ذاته ، مضحكاً فى أصوله ، وفى كل مظاهره ، ويجب أن يكون عميقاً حتى يقدم للملهاة غذاءً دائماً ، وأن يكون سطحيّاً مع هذا حتى يظل فى مستوى الملهاة ، وألا يراه صاحبه بل يصدر عنه من غير وعى منه ، وأن يراه سائر الناس حتى يثير فيهم ضحكاً عاماً ، وأن يكون متسامحاً مع نفسه كل التسامح فيعرض ذاته من غير تردد ، وأن يكون مزيجاً للناس فيقاصوه من غير شفقة ، وأن يكون من الممكن تصحيحه مباشرة حتى يأتى الضحك منه بفائدة ، وألا ينفصل عن الحياة الاجتماعية ولو كان المجتمع لا يطيقه .

الملهاة كما قررنا من قبل هى سلاح الإنسان الاجتماعى ضد الخيبة والإخفاق والفوضى والتصلب ، وكثيراً ما قيل من أن ملهاة الطباع لا تبعث على إثارة

الخيال ؛ إذ أنها تقسم الناس أنماطاً ، وتخلق لكل منهم كلاماً وأفعالا خاصة ، ولكن لا تبعث فيهم الحياة ، أى أنها لا تتصورهم موجودات بشرية — ولعل ذلك راجع إلى أنها تتصورهم نماذج وأمثلة فذة في الطباع التى يمثلونها ، مع أن من الخير لنجاح المسرحية أن نشعر بأن الشخصيات التى تعرض فيها حياة ، ولا تتحرك كأنها دُمى تتحرك بحيط من وراء الستار .

أما فى ملهاة « العادات والسلوك » — وقد ضربنا نموذجاً لها فيما سبق — فإنها تهتم بالعادات والتصرفات أكثر من اهتمامها بالأخلاق التى توحى بهذه التصرفات ، أى أن الكاتب يجعل مقياسه العادة لا الأخلاق ولا علم النفس ، وعلى هذا فلهاته أضييق فى مغراها من ملهاة الطباع ، لأنها تشير إلى مستوى خاص لمجموعة من الناس فى وقت معين ومكان معين أكثر مما تشير إلى مبادئ علمية أو فلسفية عامة ؛ وعلى هذا فلهاته العادات والسلوك تنقلب فى أحسن حالاتها ملهاة طباع .

هذا وقد تكلمنا فيما سبق على الملهاة العاطفية ، وبقي نوع من الملاهى يعتمد على (الكلمات) ، وهنا يجب التمييز بين المضحك الذى تعبر عنه اللمة ، وبين المضحك الذى تخلقه اللمة ، والأول من الممكن عند الافتضاء ترجمته إلى لغة أخرى ، ولو أنه يفقد القسم الأعظم من رونقه بانتقاله إلى مجتمع جديد مختلف عن الأول بعاداته وآدابه وبتداعى الأفكار فيه على وجه الخصوص . وأما الثانى فهو بوجه عام ممتنع على الترجمة ؛ وذلك لأنه يرجع إلى بنية الجملة ، أو اختيار الكلمات ، فهو لا يُظهر بوساطة اللمة بعض أنواع الذهول فى البشر والحوادث ، بل يبرز ذهول اللغة نفسها واللغة نفسها هى التى تغدو هنا مضحكة .

ويلجأ كتاب هذا الضرب من الملاهى أحياناً إلى آلية بعض الناس فى تعبيراتهم كآلية الموظف الذى يعمل كما تعمل الآلة ، وتصدر عنه كلمات تقليدية تأتى فى ظروف غير مناسبة فتكون المفارقة داعية للضحك . مثال ذلك سفينة غرقت وأستطاع بعض

ركابها النجاة بزورق بعد أن عانوا مشقة عظيمة ، وكان قد هب لنجدتهم موظفو الجمرک فما لبث أحدہم أن سأل هؤلاء الناجين « هل معکم شیء تعلمون عنه » .
أوما قاله أحد النواب مرة وهو يستجوب وزيراً عن جريمة قتل وقعت في قطار :
« إن القاتل بعد أن أجهز على ضحيته نزل ولا شك من اليسار فخالف بذلك التعليمات الإدارية » .

وأحياناً بالانتقال غير المنتظر من المعنويات إلى الماديات ، ومن الروح إلى الجسد فإذا كنت تؤن شخصاً وقلت : « كان رحمه الله فاضلاً مميّناً » انفجر الناس بالضحك .

وأحياناً بقلب الإنسان إلى جماد كأن يأخذ موظف صغير إجازة ويذهب وأمرته للمصيف لأول مرة في حياته ، فتراه في حالة عصبية ، ويضع أمتعته وأمتعة أسرته في القطار ، ويحرص كل الحرص على ألاّ ينسى منها شيئاً فيبدا في عدها « ... أربعة ، خمسة ، ستة ، وامراتي سبعة ، وابنتي ثمانية ، وأنا تسعة » .

وثمة كلمات مضحكة يكون مبعثها السداجة الطبيعية كانت أم مقصودة كتلك السيدة التي دعاها أحد العلماء لمشاهدة خسوف القمر من مرصده ، فجاءت متأخرة بعد أن انتهى الخسوف فقالت : « هلاّ تفضل سيدى العلامة فاستأنف إكراماً لى » .

إن فن كاتب الملهاة ليس في تأليف العبارة فحسب ، بل الصعوبة في إعطاء العبارة قوة إيحائها أى في جعلها مقبولة ، وهى لا تكون مقبولة إلاّ إذا بدا أنها تصدر عن حالة نفسية خاصة ، أو تقال في ظروف معينة .

ولا أريد أن أطيل الكلام على هذا النوع من الكلمات والنكات المضحكة ، ولا على الملاهى التى تعتمد عليها فهمى ليست من الملاهى الرفيعة ، وإنما الغاية منها إثارة الضحك ليس غير .

وهذا النوع في الغالب نسميه «مهزلة» Farce ، ويختلف عن الملهاة الحقيقية بأن الحوادث فيه تافهة ، وغايته بعث المسرة والمرح والضحك ، وليس معنى ذلك أن الملهاة ليس فيها ما يضحك ولكنها لا تعتمد في الغالب على الضحك ، إن المهزلة تتوقف الفكاهة فيها غالباً على الكلمات والإشارات والمواقف الجسمية .

ومن الفروق الواضحة بين الملهاة والمأساة فيما يختص بالناحية الجسمية أن كاتب المأساة يتجنب على قدر استطاعته أن يلفت الأنظار إلى مادية أبطاله ، لأنه متى بدأت العناية بالجسم صار يخشى من تسرب بعض الهزل إلى عمله ، ولذلك كان أبطال المأساة في الغالب لا يشربون ، ولا يأكلون ، ولا يستدفئون ، وقلماء يجلسون ؛ لأن الجلوس في أثناء الكلام يذكر المرء بأن له جسماً .

ولقد لاحظ نابليون أننا بالجلوس ننتقل من المأساة إلى الملهاة ، وهاك نص ما قاله في أثناء حديثه مع ملكة روسيا بعد موقعة « بينا » : « لقد استقبلتني — مثل شيمين — بلهجة مفجعة نقول : عدالة ، عدالة سيدي ! رُدَّ إلى ماجد بورج ، ومضت في هذه الالهجة التي كانت ترعجني كثيراً ، فأردت أن أجعلها تغير لهجتها فرجوتها أن تجلس ، وهذه خير وسيلة للتخلص من مشهد مفجع ؛ إذ ينقلب من مأساة إلى ملهاة » .



وبعد فهذه هي الملهاة في طبيعتها وأنواعها وأشهر كتابها ، وقد آثرتها بالدراسة لأنها اليوم تكاد تطفئ على ألوان المسرحية الأخرى ، ولقد سقت لك في صدر الكلام عن الملهاة ملخصاً لأشهر الملهاه العالمة ، وبالرجوع إليها تستطيع أن تفهم طبيعة المأساة على ضوء ما ذكرناه هنا .

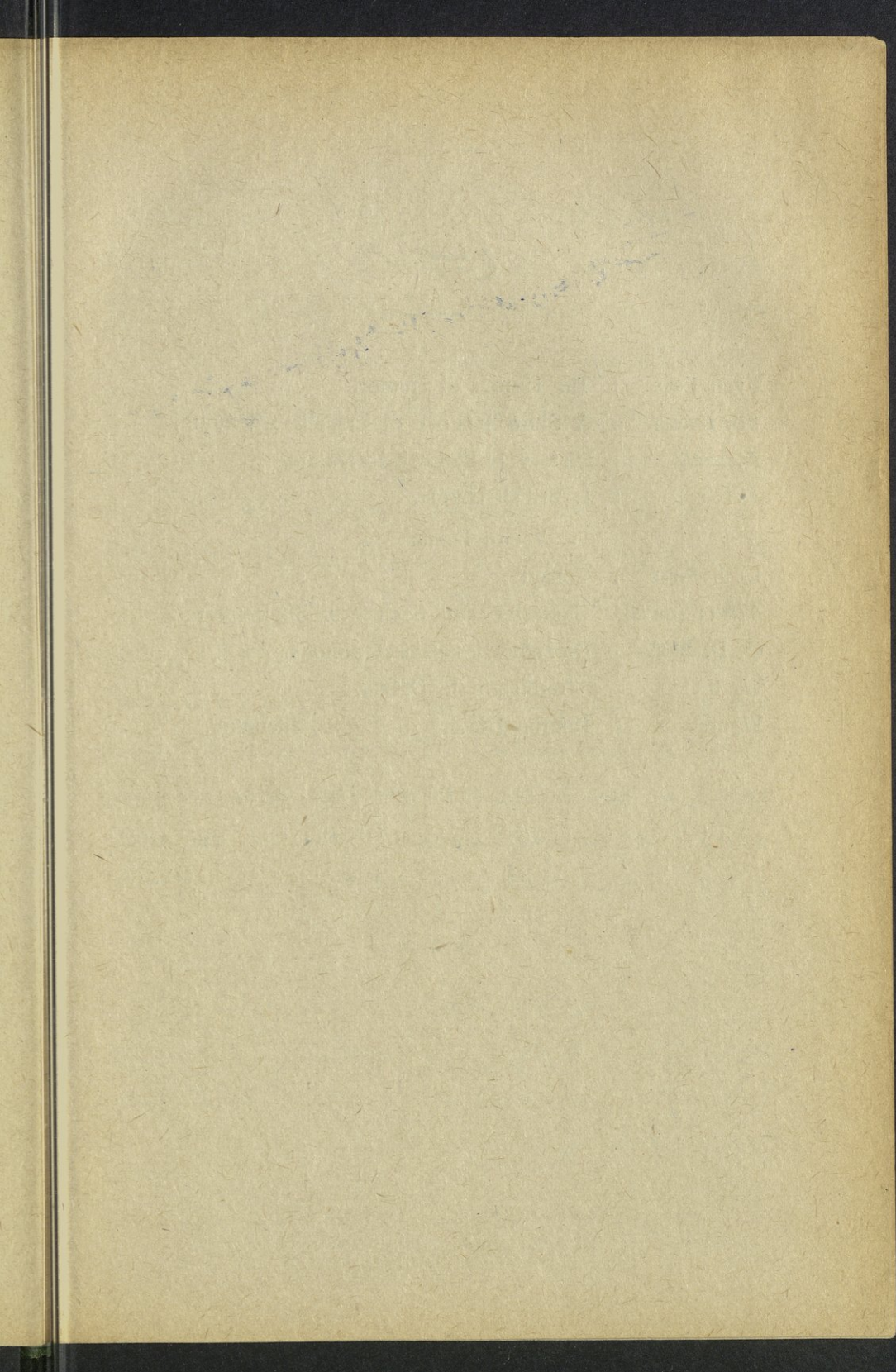
مراجعه

- Evan Esar : The Humor of Humor.
 Ifor Evans : A Short History of English Literature.
 A. Long : History of English Literature.
 A. Nicoll : 1. British Drama.
 2. World Drama.
 L. J. Potts : Comedy.
 Arther Sewell : Character and Society in Shakespeare.
 G. B. Shaw : Dramatic Essays & Opinions.
 Whitfield : Introduction to Drama.
 Wyatt : Tutorial History of English Literature.

أحمد أمين ، وزكى نجيب : قصة الأدب في العالم .

هنري برجسون : الضحك (تعريب سامي الدروبي وعبد الله عبد الدايم)

حبیب الحلوی : الأدب الفرنسى فى عصره الذهبى



بناء المسرحية

تمهيد :

الغرض من القوانين الأدبية هو مساعدة الفنان على الوصول إلى مثله الأعلى ،
لاتقييده والتحكم فيه ، وإذا وجد الفنان الموهوب أن القوانين تعوقه تركها جانبا من
غير تردد ؛ بيد أنه إذا كان فناناً موهوباً حقاً نراه يتبع آلياً قوانين يضعها لنفسه .
وليس الغرض من وضع القوانين الأدبية خلق الكتاب والشعراء ، فلا تصنع
القوانين ولا القواعد ، ولا النماذج ، ولا التحذيرات ، ولا الجد الدائم والعمل
التواصل الكاتب المسرحي ، أو القصاص أو الشاعر ، إذا لم يخلق ولديه الموهبة
الفنية . فإذا وجدت الموهبة ، ومن حسن الحظ أن كثيراً من الناس لديهم الموهبة
لكتابة المسرحيات — وهى مايعيننا الآن — وإن اختلفت قوة وضعفاً ، أمكنهم
الإفادة من القوانين التى يقدمها النقاد ، ومن دراستهم للمسرحيات الناجحة ،
ومع هذا فقد يؤدى الفحص عن هذه القوانين إلى احتقارها وإهالها ؛ وقد يشعر
المتفرج أن معلوماته السابقة عن القوانين المسرحية تعوقه عن التمتع بالمسرحية .
وعلى الرغم من كل ما يثار ضد القوانين الأدبية من اعتراضات فدراسة هذه القوانين
كبير الفائدة للمؤلف والمخرج والمتفرج على السواء ، وقد عنى بها الغربيون عناية
فاقدة ، وألفوا فيها كتباً عدة درسوا فيها المسرحيات الناجحة ، حتى يهتدى
بدراستهم من يطلب لعمله الفنى الكمال والخلود ، وحتى يختار لنفسه القوانين
التي تلائم مزاجه الفنى ، أو يثور عليها ويضع قوانين أخرى إذا كان من
العابرة الأفاذا .

فالكاتب النابغة أو العبقرى قلما يتقيد بالطريق الذى رسمه من قبله ، وسيجد

بتجاربه الخاصة الطريق الملائمة له ، والتي تبرز خصائصه وفنه ، وتعبر عن نبوغه وشخصيته ، وقد يخطئ مرات ويصيب مرة ، ولكنه لا بد أن يجد هذه الطريق في النهاية ، فإذا ظهر نبوغه نسي الناس أخطائه ، واغتفروها له ، أما إذا كبا جدّه ولم يكن ممن أسعدهم الحظ وأسبغ عليهم العبقريّة والنبوغ ، فلن يفقر له الناس زلانه الماضي ، ولمثل هذا الكاتب وضعت هذه القوانين التي عليه ألاّ يحيد عنها .

إن الرسّام يرى الصورة معروضة كما رسمها ، إنه عمله لم يساعده فيه إنسان ، ولم يتدخل أحد بينه وبين ما خلق ، إنه وهو يرسم يتتبع مراحل رسمه ونموه ويشكله كما يريد . وكذلك الموسيقار فقلما يتدخل إنسان في القطعة الموسيقية التي يؤلفها ، ومثله كاتب القصة ، فقصته في الغالب تنشر كما كتبها وانتهى منها . أما كاتب المسرحية فإنه لا يرى عمله إلا بعد أن يتدخل عشرات الناس في إنجازهِ وعرضه ومساعدته ، فثمة عوامل عدة لادخل للفنان فيها ولاسلطة له عليها من ذلك :

١ — يجب أن يحيط الكاتب خبراً بالإنسانية في مظاهرها المختلفة ، وكلما تخيل الشخصية التي خلقها بوضوح استطاع أن يضيف عليها من المواهب والصفات ما شاء ، ولكنه قد يفجع حين يراها ممثلة على المسرح ؛ لأنها لم تأت كما تصورها وخلقها ، فصوت الممثل وشعوره وشخصيته تجعل هذا الخلق الذي تصوره الفنان يبدو غريباً عليه ، فالشخص النبيل الأنيق المظهر ، الفارع العود ، لا يصح أن يظهر على المسرح أعرج قزماً زرعاً الهيئته ، والسيدة الجميلة الرشيق لا تمثلها امرأة بدنية .

هناك عدة أمور يذكرها المؤلف ، وقد لا تراعى في التمثيل : أمور دقيقة كإشارات لطيفة ، ووقفات هادئة ، وابتسامات عذبة ، وتغير في نبرات الصوت ، ورشاقة في المشي . وقد يحدث العكس ، فيجسّن الممثل الجيد من الشخصية التي

خلقها المؤلف . والمهم أن نفهم أن ما يكتب قد يختلف عما يمثل تبعاً للتمثيل ، وليس من المستطاع أن يكتب المؤلف ، وفي ذهنه ممثل بعينه ، فالممثلون الداعمون قِلة ، والممثل نفسه تعتريه حالات مختلفة ، وهو معرض للشيخوخة والتقاعد . ولا شك أن مواهب المؤلف الذي يكتب لممثل بعينه مواهب هزيلة ؛ إذ يتوقف نجاح مسرحيته على شخصية الممثل ، فهي ليست خالدة ولا دأمة ، ولا تصلح لكل زمان ومكان ، وإذا ذهب هذا الممثل أو عاقه عائق سقطت الرواية .

٢ — قد لا تتحقق المناظر التي يتخيلها المؤلف وهو يكتب مسرحيته لتعطي له الجواهر الخاص الذي تعيش فيه شخصياته ؛ وذلك حين يشترك فيها الرسام والنجار ومدير المسرح وميزانيتها ، ولذلك يجب عليه أن يحدد من تخيلاته المناظر ويصر على أبسط الأشياء وأقلها .

٣ — ثم هناك المخرج ، والمخرج في المسرح الحديث لا يقل عن الممول للمسرح ، وفي العادة يحدد الممول السياسة العامة للمسرح ، ولكن إذا اختيرت المسرحية فالمخرج هو الطاغية المستبد .

قد يستشار المؤلف في الممثلين ، وقد يبدي رأيه في أثناء التجارب ، ولكن الرأي الأعلى دائماً للمخرج . كل شيء يحيط بالمؤلف يشعره بأن مسرحيته غير مرغوب فيها ، وغير مرضى عنها ، فإذا وقع المقد ، وحدثت المعجزة صارت إنسانيته لا تحمد ، وشعر بفرح عميم لا يقدر ؛ لأن مسرحيته سترى الضوء ، وتبرز للحياة .

وهناك كذلك الممثلون وعلاقتهم ببعضهم ببعض ، ورغبتهم في العمل بمسرح خاص ، وقدرة المسرح على دفع ما يطلبون من أجور . والمخرج ونظرياته وتجاربه كل هذه الأمور تدفع بالمسرحية بعيداً بعيداً عن المؤلف ، حتى يصير في النهاية حين يراها ممثلة كأحد نقاد المسرح الذين يشاهدونها لأول مرة .

٤ — وأخيراً هناك الجمهور ، ولا يصح أن يقال عن مسرحية إنها مثلت إلا إذا شهدها الجمهور ، والمهم في الإخراج هو التأثير على هذا الجمهور ، بالحركات والعمل والأضواء ، والإلقاء ، والصمت وغير ذلك .

وإذا لم يستول الممثلون على الجمهور وشعوره عقب رفع الستار مباشرة صارت المسرحية في خطر ، وقد لا ترى الحياة بعد ذلك . إن الافتتاح وقوته لا يقل أهمية عن الختام . وهذا الجمهور يختلف في أذواقه ومشاربه ، وحظه من الثقافة ، ويختلف من جيل لآخر ، فهو اليوم موجود وغداً ميت . ولا نتظر من الجمهور تسامحاً ، بل لا يصح أن نطلب منه ذلك .

ليس عند الجمهور وقت متسع للتفكير حتى يسدل الستار ، إنه يريد التأثير ولو كان التأثير خفيفاً ، وعلى هذا يجب ألا يكون الموضوع مبهماً ، ولا نغى بهذا أن تكون المسرحية ساذجة ، ومعروفة النتيجة من قبل ، وإنما نغى أن يعرض المؤلف أفكاره الصعبة بمهارة حتى تفهم بسرعة ولو فهم سطحيّاً ، على أن يترك للنظارة فرصة أخرى للتفكير بعد أن يسدل الستار .

والمسرحية الجيدة تترك الجمهور راضياً حتى ولو لم يفهمها كل الفهم ، فالتأمل قد يقود أو لا يقود إلى الاقتناع العقلي ، ولكن إذا شعر الجمهور بأنه لم يُغش في ذوقه أو شعوره ، فإنه مستعد للتصفيق للمسرحية الجيدة مهما كانت عسيرة الفهم . وعلى هذا فالمؤلف ليس كل شيء في نجاح المسرحية . وقد يقال : لولا المؤلف لم يكن للعوامل الأخرى وجود ، فقد توجد المسرحية بدون تلك العوامل ، وعلى الرغم من صحة هذا القول فإنه لا يقدم شيئاً للمؤلف الذي يريد النجاح . فالكاتب الذي يخشى النقد ، والذي لا يسمح بالتدخل في فنه ، والذي لا يتصور أن نمة رأياً أصح من رأيه عليه أن يترك المسرح ، حتى يتجنب الآلام واليأس ووجع القلب .

الوحدة :

إن المسرحية فن والفن صناعة واختراع ، وهي كسائر الفنون لا بد فيها من انسجام عام ، ومهما اختلفت أجزاؤها وفصولها فلا بد من وحدة تربطها ببعضها ببعض . إن الكاتب المسرحي الحديث لا يهتم كثيراً بوحدة أرسطو ولا سيما وحدة الزمان والمكان .

ولكن الوحدة المطلوبة أهم من هذا بكثير ، إنها تتوقف إلى حد ما على دقة الذوق في التناسب والتوزيع ، ولا نقصد تقسيمها إلى فصول متناسبة في طولها ، فقد تكون المسرحية من فصل واحد أو اثنين أو ثلاثة أو أكثر ، وقد تكون سلسلة من المناظر ، ومع ذلك تشعر أن ثمة وحدة تربط هذه الأجزاء ببعضها ببعض كـ مسرحية (شو) « سيزوج » ، فإنها لم تقسم إلى فصول ، ولم يتغير فيها المنظر ، والتمثيل يستمر والمنظر واحد ، ومع هذا بلغت الغاية من النجاح والارتباط ، وذلك لما فيها من عواطف وأفكار وضعت بصورة لم يشعر معها الجمهور أنه في حاجة إلى تقسيمها إلى فصول ، أو إلى تغيير المناظر ، بل ملكت عليه لبه وعواطفه .

وقد تراعى مسرحية من المسرحيات وحدة الزمان والمكان ، ومع هذا نشعر بالتنافر بين أجزائها ، وبأن شخصياتها مصطنعة ملفقة ، وأن التطور فيها غير معقول وبأن المواقف مقحمة ، وبفقدان المسرحية الوحدة المنشودة . وإذا فالوحدة ليست قانوناً يمكن استظهاره كقوانين الجبر والهندسة والطبيعة ، بل هي صفة نفسية عقلية تتوقف على مبالغ الشعور الفني لدى الكاتب ومقدار حساسيته .

ولكي يصل الكاتب إلى هذه الوحدة المنشودة عليه منذ الكلمة الأولى التي يخطها في مسرحيته أن ينظر إلى النهاية ، فإذا وضع النهاية نصب عينيه كان أمامه

ما يشبه القانون للاختيار والرفض . وجعل التفصيلات متوازنة ومتناسبة حتى تخضع لجاذبية النهاية، ومن الطبيعي في هذه الحال أن تحذف بعض التفصيلات التي لا تؤدي إلى هذه الغاية، ويسرع بعضها، ويؤكد بعضها الآخر لأنها عناصر أساسية في البناء .

وعلى هذا فكل كلام وكل عمل لا فائدة له في تطور المسرحية ونموها ووصولها إلى غايتها يحطم وحده المسرحية؛ وينطبق هذا على الخيال والهزل والنكات، وكذلك المواقف الطبيعية الواقعية؛ فإذا أفحم واحد منها في المسرحية بدون داع لتخلق جواً مقتبلاً من المرح أو الترويح، أو الإخلاص للواقعية فإنها تقتل المسرحية قتلاً إن المواقف الهزلية مثلها مثل الأعمال المنطقية يجب أن تختار بدقة، وإلا أودت بالمسرحية .

هيكल المسرحية :

المسرحية كالسكان الحى لها هيكل عظمى يتشكل في صور عدة، فقد تكون من فصل واحد أو اثنين أو من ثلاثة فصول أو أربعة أو خمسة، وقد يقسم كل فصل إلى عدة مناظر مادامت الوحدة مستمرة، والمهم هو التنسيق والانسجام .

ولعلك شاهدت ماعرضنا عليك في الفصول الأولى من هذا الكتاب كيف تطورت المسرحية منذ أن وضع أرسطو قوانينها حتى اليوم، وكيف اختلفت طبيعة ونظاماً وغرضاً وموضوعاً لدى المدارس الأدبية المختلفة، وقد يقال إن من العسير أن تضع قوانين عامة للمسرحية تتفق فيها هذه المدارس والمذاهب جميعاً، وتنطبق على المسرحية في جميع العصور، وعلى كل أنواعها المختلفة . وعلى الرغم من صحة هذا القول، فالهيكل الاساسى لفن المسرحية واحد، وإن أخذ سمات وصوراً متعددة، ولهذا الهيكل صفات عامة تتحقق في كل مسرحية جيدة وتحقق

فن القصة من ذلك : أن تكون الشخصيات الإنسانية واضحة الشئ ، وأن
يختار للتمثيل حوادث معينة من مجموعة كبيرة من الحوادث ، وأن يختار مفتاح
الحوار ويحتفظ به .

أما فصول المسرحية فمعرضة للتغيير ، وفي المسرحية ذات الفصول الثلاثة يكون
الفصل الثانى أهم هذه الفصول وأقواها وفيه تبلغ العقدة أوجها ، وتتأزم الحوادث
وتتخرج الأمور ، بينما يكون الفصل الأول عرضاً ، ومثيراً للاهتمام ، والفصل
الثالث يحتوى على جانب من الحوادث فى نهايتها وفيه يأتى الحل ، ويوضح
الغامض ، وينكشف الخفى ، وتنتهى القصة .

ولعل هذا النظام فى المسرحية ذات الفصول الثلاثة هو الذى يجعلها مناسبة
أكثر من سواها للملهاة ، ولأسيافى هذه الأيام التى لا يمتثل فيها النظارة مسرحية
من فصول أربعة أو خمسة حتى صار هذا النوع من المسرحيات غير مقبول فى عصرنا ،
اللهم إلا إذا كان الموضوع مهماً ، والكتاب قديراً ، واستطاع أن يملك أزمة
قلوب النظارة من أول فصل من هذه الفصول الخمسة حتى النهاية بحيث لا يشعرون
بمل أو فور ، ولا يأتى فى ثنايا المسرحية حشو أو فضول . وسنعود إلى الكلام
عن هذه الفصول بعد قليل وتبين مهمة كل فصل بشئ من التفصيل .

ولكن السؤال المهم فى هذه المرحلة من الدراسة هو : هل يضع الكاتب
الخطوة قبل أن يبدأ العمل ، أو تأتى الخطوة فى أثناء العمل ؟

لاشك أن الكاتب ذا الخبرة والمران لا يحتاج إلى مثل هذا السؤال وكل مؤلف
له عاداته وطبعه ومزاجه .

لابد أن يكون لدى الكاتب دافع قوى للكتابة لا مجرد رغبة فى أن يرى اسمه
على كتاب . والكاتب المثالى هو الذى يتصور مسرحيته قبل أن يتناول القلم ؛
يتصور شخصياته ويستعرضهم بعين بصيرته ويرى كيف يتصرفون فى المسرحية ،

ثم يتتبع الحوادث والجزئيات ، إلى أن تصل إلى غايتها وتبلغ أوجها ، ثم يتصور الحل ويزنه بعين الناقد الخبير .

وبذلك يمكنه أن يحكم على مسرحيته قبل أن يسطرها . ويرى هل الحوادث كثيرة أو قليلة ؟ هل هناك أكثر من عقدة ، أو ثمة عقدة واحدة ، وهل كثرة الحوادث ، وتعدد العقد يفكك المسرحية ويوهى الحبكة ، أو أن الحبكة لا تزال قوية ؟ والإثارة مستمرة ؟ . هل لا يزال قابضاً على زمام العقدة الرئيسية — عند تعدد العقد — أو فلت منه الزمام ؟ .

ثم ينظر إلى الموضوع ويرى هل هو مبتكر أو معروف ؟ محتمل أو مستحيل يمثل الأجناس والأنواع كالبحيل والغيور والمجنون أو أنه محلي ذاتي ، هل يمثل سمات إنسانية عامة ، أو صفات فردية خاصة وهل تلاحظ الوحدات الثلاث أو لا تلاحظ ؟

وهل المناظر متنوعة أو مملّة ، مصورة بشكل واضح أو أنها حائلة اللون ؟ هل هي جميلة أو مفزعة ، مناسبة أو غير مناسبة ، محلية أو أجنبية ؟ واقعية أو خيالية ؟ إلى غير ذلك من الأمور التي إذا ناقشها واستقر على رأى فيها ووضحت في ذهنه فكرته عن مسرحيته تمام الوضوح ضمن أن يكتب مسرحية جيدة .

أما أن تكون الفكرة غامضة ، والأشخاص يأتون حسب الظروف ، والمواقف والحوادث مفككة لا يدفع بعضها بعضاً إلى الغاية الفنية ولم يفكر في المناظر والعقدة والحل التفكير الكافي ، فإنه يعرض مسرحيته للخطر وسمعته للنقد والتجريح .

إن كثيراً من كبار الأدباء يسطرون هيكل المسرحية قبل أن يكتبوا ، ويضعون تصميمها قبل أن يدبجوا بيراعتهم نتائج خيالهم ويعرفون الغاية التي

مستنتهى عندها ويحددون وظيفة كل شخص منها؛ وما تؤدي إليه كل حادثة .
ومع هذا فبعض كبار الكتاب كذلك لا يكلفون أنفسهم عناء كتابة، الهيكل
وإن كان فيه مخاطرة .

وسواء كانت المسرحية واقعية أم طبيعية فإنها لا يمكن أن تشبه الحياة كما هي ،
ولو صورت الحياة صورة شمسية . إن الاختيار والتنسيق والتجميع والتكبير ليس
من الناحية الفنية مرغوب فيها فحسب ولكنها من الوجهة العملية لا غنى عنها ،
ومع هذا فمن الممكن أن نضع مسرحية وندعى أنها تشبه ما في الحياة ، فالشخصيات
عادية وتتصرف كما يتصرف سائر الناس في الحياة ، مسرحية لا يحدث فيها شيء
لا يمكن أن يحدث في واقع الحياة ، مسرحية تصور الحياة بإخلاص كأنها تعكسها
في مرآة تظهرها على حقيقتها ولا تشوهها .

والمسرحية الممتازة كأن حى كالإنسان وليست متصلة الأجزاء كما تتصل
الآلة ، فقد صممت الآلة لتقوم بعمل خاص ، لتقطع ورقاً ، أو تنسج نسيجاً ،
أو تحمل أثقالاً ، وتحقق غرضها إذا نجحت لأنه قد أحسن تصميمها ولكنها لا تحقق
هذا الغرض إلا إذا أديرت ؛ بينما الإنسان مجموعة مستغنية بنفسها : هيكل عظمي
ومجموعة من الأعضاء المتعاونة وجهاز عصبي ، وجهاز عضلي ، تعمل كلها في انسجام
أضف إلى كل هذا تلك المجموعة المجهولة التي تدعى شخصية . والتي تميز إنساناً
عن آخر . إن الإنسان خلق للحياة وليس في حاجة إلى مفتاح يديره ، وهكذا
المسرحية فقد تكون مصممة طبقاً لكل القواعد الفنية ولكنها مع ذلك فاقدة
الحياة إنها حينذاك بمثابة آلة محتاجة لمن يحركها . ولذا كان أول شرط للمسرحية
الممتازة أن تكون حية تحمل في طياتها مبادئ النمو الطبيعي ، وأن يكون الدافع
لكتابتها قوياً واضحاً في نفس المؤلف وضوحاً تاماً .

وهيكل المسرحية يتكون من ثلاثة أجزاء أو مراحل : العرض ،
والتعقيد ، والحل .

العرض :

والعرض يأتي عادة في الفصل الأول من المسرحية ذات الثلاثة الفصول ، وقد
يشمل الفصل الأول والثاني ، وبعض الثالث في المسرحية ذات الخمسة الفصول ؛
ولكنه في هذه الحالة يكون مملاً ومصطنعاً ؛ لأن مهمة العرض تعريف بموضوع
المسرحية والشخصيات المهمة فيها ، وإيجاد حالة من التشويق والتطلع والانتظار
للحوادث المقبلة ؛ ولذلك يجب أن تقدم الشخصيات المهمة في وقت مبكر من الفصل
الأول ما أمكن ، وليس من الضروري أن يقدموا بذواتهم بل قد يكفي بالإشارة
إليهم . بيد أن هذه الحيلة التي قد يراد منها إثارة مزيد من التشويق لدى الجمهور
في حاجة إلى مهارة عظيمة .

ويجب في مرحلة العرض ألا تبرز الشخصيات الثانوية بروزاً يسترعى النظر
ويثير الاهتمام ، حتى يطغوا على الشخصيات الرئيسية ، وهذا عيب قد يرجع إلى
المؤلف الذي يعجب أحياناً ببعض الشخصيات الثانوية فيعطيها من العناية أكثر
 مما تستحق أو يكل إليها من الأعمال غير ما خصص لها أو ما هي بطبيعتها
في المسرحية ملائمة لها ، وقد يرجع إلى الممثل الذي يعطي هذه الشخصية الثانوية
عناية زائدة لا تتناسب مع وضعها في المسرحية ، وعلى المخرج أن يردّه إلى الصواب .

الدقائق الأولى من المسرحية بعد رفع الستار مرحلة دقيقة من مراحل
العرض ، ويجب ألا تتضمن شيئاً ذا بال ، لأن اهتمام النظارة لم يتركز بعد ،
وعيونهم مشغولة بالنظر ، وأذانهم نصف منبهة ؛ ولذلك يحسن أن يرفع الستار
على بعض الشخصيات وهم مشغولون في عمل ما ، ولا يبدأ الحوار إلا بعد مضي

دقائق يسيرة ، حتى يعطى النظارة فرصة لدراسة الشخصيات ، ومنزلهم الاجتماعية ، ويستعدوا لفهم الحوار .

ومن خير الأمثلة التى تضرب فى هذا المقام مسرحية (سانت جون إرفين) « جان كليج » ، إذ زى جان كليج — الشخصية الرئيسية — عند ما يرفع الستار جالسة على مقعد ، مشغولة بالحيطة فى صمت ، وحماتها « السيدة كليج » جالسة قرب حفيديها وهما يلعبان بالمكعبات أمام الموقد ، والبنت تهتم أحياناً ما بينه أخوها .

وتمضى ثلاث دقائق قبل أن يبدأ الحوار . ولا شك أن النظارة يكون عندهم وقت كاف لتفهم هذا المنظر ومعرفة مغزاه ومعرفة الطبقة الاجتماعية التى تنتمى إليها هذه الشخصيات .

ويبين الحوار القصير الذى تبدى به المسرحية بعد ذلك علاقة كل منهم بالآخر ، وشعورهم ، وطبقتهم ، وحظهم من الثقافة .

— السيدة كليج : لا أدرى ما الذى يؤخر هنرى حتى الآن ؟

— جان كليج : (من غير أن ترفع رأسها) : أظنه مشغول .

السيدة كليج : دائماً مشغول . دائماً مشغول . لا أصدق أن الرجال مشغولون دائماً كما يدّعون ، ثم إلى أعرف هنرى ابنى ، وإلا لم أكن أمه ، إنه لا يقتل نفسه فى العمل ، إن هنرى لا يفعل ذلك .

جان كليج : صمتاً يا أمى ! لا تفهمى بهذه العبارات أمام الأولاد .

فمن هذا الحديث القصير نعرف أن السيدة كليج هى أم هنرى ، وأن جان زوجته ، وأم الولدين .

وفي كثير من المسرحيات قد يطول الوقت دون أن يبدأ الحوار خذ مثلاً آخر مسرحية (نوثل كوارد) « السنديانة المحترقة » حيث نرى الستار يرفع والسيدة « روكيت » جالسة أمام المدفئة تشرب فنجاناً من الشاي ، و« دوريس » الزوجة جالسة تتناول فطورها على المائدة وفي يدها صحيفة تقرأها ، و« إلزي » الولد يضع الزبد على قطع من الخبز المقدد ، ويغمسها في بيضة مسلوقة أمامه ، وهناك صمت مطبق لا يقطعه إلا صوت الملاعق والسكاكين ، وإلا سعال « إلزي » المصاب ببرد خفيف ، وتغضى دقائق تمكن النظارة من استيعاب هذا المنظر قبل أن يدخل « هنري » الزوج ، فإذا دخل جلس إلى المائدة من غير أن ينبس ببنت شفة ، وتقوم « دوريس » آلياً ، وتخرج من الغرفة ثم تعود ومعهما طبق فيه سمك مشوى وتضعه أمامه ثم تعود إلى مكانها . ويصب « هنري » لنفسه فنجاناً من الشاي ، وتقدم له « دوريس » من غير أن ترفع بصرها عن الصحيفة اللبن والسكر .

فهذا المنظر الصامت من صميم التمثيل ، وله دلالاته ، ومع ذلك لا يتطلب مجهوداً كبيراً من النظارة في افتتاح المسرحية .

هذا وفي العرض تبتدىء الحوادث بحيث لا نوحى بالنتيجة ، ولكنها تكون وسطاً بين الغموض والوضوح ، تتضح بمقدار ما تبين لك الخيوط الأساسية التي ستألف منها العقدة ، وتكون غامضة بحيث تدعك متلهفاً متشوقاً إلى متابعة الحوادث ومعرفة النهاية .

العقدة :

وتعني العقدة موضوع القصة ، وليست مجرد جمع حوادث ، بل سلسلة لها صفة خاصة تشترك فيها كل الجزئيات ، ولا تفسر هذه السلسلة وقتاً معيناً ثم تقف ، ولكنها تتشكل إلى أزمة يظهر لسيما المفزى كله وتنتهي بحل .

ولا نغنى بالجزئيات التى تكون العقدة كل ما يمكن أن يحدث ويقع ، بل كل ماله تأثير ، وما يودى إلى هذه الغاية ، ولا ريب أن هذا يتطلب اختياراً دقيقاً ، وميزاناً حساساً لما عسى أن نحذفه ، ويعنى أن الجزئية ليست مقصورة لذاتها ، ولكنها جزء من حادثة أكبر منها .

هذه الجزئيات تسير فى تتابع ، أى أن لها حركة ، وكل واحدة منها تنمو من الأخرى التى قبلها ، لتكون ثالثة فرابعة ... وهكذا ، وكلها تكون هذه السلسلة التى تجعلنا نتذكرها فى النهاية ، وهذا يبين أثر قانون تداعى المعانى . والفن هو الذى يعطى هذا القانون منزته فى المسرحية بحيث يجعل بين هذه الجزئيات تشابهاً فى السبب والنتيجة من غير ما يبدو أننا نتعمد هذا . يجب أن نجعل كل جزئية حلقة متصلة بما قبلها وبما بعدها ، أى نجعلها كلها سلسلة واحدة ، نأخذها كلها جملة ، ونحملها معنا ، ونحتفظ بها كإرث ، هذا إذا جعلنا دائماً نصب أعيننا البداية والنهاية .

وفى أثناء تطور الحوادث ، وازدياد التواتر يجب أن نحصر كل الحرص على عنصر الجاذبية والتشويق ، وأن نجعل النظارة فى حالة تعلق وتلهف ، بأن نلقى بعض الظلال على تلك الحوادث حتى تبدو بين الوضوح والغموض ، والفن يكمل فى قيادة الجمهور من غير أن يتنبأ بما سيحدث ، وبينما تراه يقظاً متلهفاً لمعرفة النتيجة يأتى الحل الحقيقى حين يأتى فجأة ، وكلما كانت المسرحية معقدة احتاجت إلى فن أسمى ومهارة أكثر ، وإلى اعترافنا بالعلاقات الداخلية للحوادث ، وإلى مجهود متزايد للمزج بين نظام الزمن ونظام الارتباط .

وللمحافظة على جاذبية الحوادث يجب ألا تبطىء الحركة فى القصة ، وألا يتخللها كثير من الوصف فإن الوصف يبطىء بها ، وتراها تسرع وتتتابع إذا حذفنا كثيراً من الحوادث التافهة ، واختصرنا على الحوادث الهامة ، ولم نقحم

شيئاً يدعو إلى تشتيت الذهن بقصد الترويح عن النظارة فإن ذلك يقتل المسرحية ؛
ومن الوسائل التي يلجأ إليها بعض الكتاب أحياناً للمحافظة على الجاذبية
التعارض بأن يقلب المنظر الهادئ عاصفاً مثيراً ، أو نجعل بعض الشخصيات
المختلفة في المزاج والأخلاق تتقابل ، ولا شك أن الحياة تنعص بمثل هذه
الأمر .

وكثيراً ما تبني المسرحية على الصراع ، وهذا من القواعد التي نادى بها
النقاد ، وأول من فاه بهذا هو الناقد الفرنسي الشهير (بروتير) ، ولكن
عشرات من الناس الذين لم يسمعوها ألبتة بهذا الناقد الفرنسي قد ردده من
بعده . إن هذا المبدأ نصف الصدق ، وعدد المسرحيات الكبرى التي التزمت هذا
المبدأ كبير ، ولكن كثيراً غيرها يكذبه ، ولا يلتزمه .

قد يقال : إنه لا بد في كل مسرحية من تيارات متباعدة يعارض أحدها
الآخر ، ولكنها في الحق قد تسير كذلك كما تسير النغمات الموسيقية المتباعدة في
القطعة الموسيقية ، تتقابل في مواطن ، ولكنها لا تؤدي للنشاز بل للانسجام .
ومن العسير أن توجد مسرحية لا تصادف الشخصيات فيها عقبات ، ولكن
هذه العقبات قد تكون شيئاً سلبياً : كعدو جامد ساكن مثلاً ، بينما الصراع
يقتضى على الأقل وجود قوتين متعارضتين ، وعلى هذا فإنكار وجود المسرحية التي
لا تبني على الصراع حكم يضيق من مداها . إن الصراع في المسرحية يشبه تعدد
النغمات المتباعدة في القطعة الموسيقية ؛ إنه عنصر من عناصر كثيرة في المسرحية
كما أن تعدد النغم عنصر من عناصر كثيرة في القطعة الموسيقية . إن أقصى ما نستطيع
قوله : هو أن الصراع في الغالب يحدد مجرى كثير من موضوعات المسرحيات
وعقدها أكثر من أي علاقة أخرى ، ولكن من الخطأ أن نقول : إن

المسرحية لا توجد إلاّ إذا وجد الصراع . إن هذا مثل قولنا : إن المسرحية هي الصراع .

قد يكون الشجار على المسرح مملاً وسخيفاً وغير تمثيلي ، بينما حوار يستغرق عشر دقائق لصراع فيه قد يكون أدخل في باب التمثيل منه كما يظهر ذلك كثيراً في مسرحيات « جورج برناردشو » . من يظن — إذا أخذنا بالظاهر — أن هذه الفقرة من مسرحية (سومرست موم) « الدائرة » غنية بالروح التمثيلية :
ليدى كيتي : إني في مأزق حرج من غير أحمر الشفاه ، فهل تعيرني إصبعاً منه يا عزيزتي ؟

اليصابات : إني جد متأسفة ، فليس عندي أحمر شفاه
ليدى كيتي : أتردين أن أقول : إنك لاتستعملين أحمر الشفاه
اليصابات : أبداً

إن الروح التمثيلية التي تضمنها هذا الحوار القصير تظهر من معرفة الظروف المحيطة به والتي قيل فيها ؛ لقد سئمت اليصابات حياتها الرتيبة التي اضطرت أن تحياها مع زوجها في منزله الريفي الجميل ، وأخذت تفكر في الفرار مع (ليدى ثون) وهو شخصية جذابة ، ويعمل مديراً لمزرعة مطاط في الملايو . أما « ليدى كيتي » فهي حمة اليصابات ، ومنذ زمن بعيد قد سئمت الحياة مع زوجها ، وفرت مع « لورد بورتييس » بحماسة وعاطفة قوية ، وكانت حينذاك صغيرة وغضة مثل اليصابات اليوم ، ولكن قد مضى على ذلك ثلاثون عاماً ، وراها اليوم مفضضة الوجه ، مصبوعة الشعر ، غبية يائسة ، وإن كان لا يزال متعلقاً بها ظل حائل من عاطفتها القديمة .

فإذا تذكرنا هذه الحقائق تبين لنا إلى أى حد كانت هذه الفقرات القصيرة من الحوار غنية بالروح التمثيلية .

قد تعرض علينا المسرحية رجلاً في خصام مع غيره ، أو فكرة متعارضة مع سواها ، أو رجلاً في صراع مع الدولة أو مع العالم أو مع نفسه ؛ ولكنها قد تعرض كذلك — من غير أن ينقصها الروح التمثيل — الرجل يتطور من مرحلة عقلية إلى أخرى ، ومن مرحلة عاطفية إلى أخرى ، وقد تعرض الرجل ينتقل من حال الجهل إلى حال العلم ، ومن الطيش والنزق إلى الحكمة والروية ؛ وقد تعرض صوراً من المجتمع بموافقة ، أو بسخط ، أو بسخرية ، أو استحسان ؛ أو مهزأ من مساوئ انعصر وسخافات . ثم إنها قد توحى بالبطولة وذلك بتصوير الأبطال من غير أن يكون ثمة صراع .

وعلى هذا فالصراع وإن كان ذا أهمية بالغة في المسرحية إلا أنه ليس مبدءاً ضرورياً تتوقف عليه حياة المسرحية . لقد تمسك به الفرنسيون ، واتبعه الإنجليز الذين احتذوا جذو المدرسة الفرنسية ، وفي الحق إنه قد ظهر في كثير من المسرحيات العظيمة .

هذا وثمة سؤال يتبادر إلى الذهن ونحن بصدد الكلام على عقدة المسرحية والحوادث التي تفضي إليها وهو : هل بناء المأساة كبناء الملهة ؟ وهل العقدة فيها متشابهة ؟ إن الخاتمة مختلفة وهذا يتطلب تحويراً في البناء ، واختلافاً في العقدة . فالأديب يصور ما يمكن أن يحدث لا ما حدث فعلاً كما يقول أرسطو ، وما يمكن أن يحدث يعطى الغرض الذي تبني عليه المسرحية . وفي المأساة يصير أرسطو على أن تكون الحوادث محتملة الوقوع ، وهو على حق ، لأن الشعور بأن البطل مساق بقوة قاهرة نحو مصيره التعس من مبدأ الأمر يقوى شعورنا بوحدته وأهميته ، ويدفع بالمخفيات الأخرى إلى الخلف ، ويمطينا فكرة عن الفرد وبيئته ، وإذا

لم يكن هناك تتابع منطقي للأسباب والتأثير أخفق جو المأساة ، وإذا تدخل الحظ في تتابع الحوادث ولو في نقطة واحدة اضطرب هذا التتابع . ولعلك عرفت أن المأساة الكلاسيكية تسير فيها الحوادث منطقية حتى يقال المجرم عقابه والحسن جزاءه ، وأن ذلك كان حتماً مقضياً ، لأن عمله أفضى به إلى هذا المصير .

بيد أن الملهة تختلف عن المأساة في غايتها ، لأننا في الملهة يجب أن نشعر بأن الإنسان طليق لا محكوم عليه ، سواء بالقدر كما في مآسى الإغريق ، أو نتيجة أعماله كما في المأساة الكلاسيكية ، وأن أخطاءه في الملهة يمكن علاجها ، وليست بالغة الخطورة . إننا في الملهة لانهم بالحوادث كاهتمامنا بالشخصيات لأن فيها الموازنة بين الشخصيات ؛ بمرض المفارقات والشذوذ .

وإذا كان الصراع قد اتخذ أساساً لعقد كثير من المسرحيات الكبيرة ، فهناك كذلك المواقف المختلفة التي تجذب إليها أنظار الكتاب وعقولهم ، وتدفعهم إلى كتابة مسرحيات ناجحة إذا كانت لديهم الموهبة الصادقة ، وكانوا على دراية بفنهم . ولنضرب مثلاً على موقف من المواقف يصح أن تبنى عليه مسرحية : اكتشف حسن بعد أن تزوج زينب أنها كانت متزوجة قبل أن تعرفه ، ولم تطلعه على ذلك . قد يكون السبب غير مشرف باعثاً على الحزى ، أو أنها آثرت إراحة عقله ، أو أنها كانت جاهلة بوخامة العاقبة التي تترتب على مثل هذا الصمت .

إن هذا الموقف كافٍ لأن يحفز الكاتب على تأليف مسرحية . ثم دعنا نفرض عدة فروض : كانت زينب تعتقد أن الزوج الأول قد مات ، والميت لا يتكلم فإذا به يظهر فجأة ، أو دعنا نفرض فرضاً آخر ، كان لزينب من زوجها الأول ولد أخفته بحذر عند صديق أمين ، فإذا به يظهر فجأة ، ويدهش حسن كل الدهشة لسابق جهله بهذا ، وتخزي زينب كل الخزي لأنها أخفت الحقيقة عن حسن . وقد يذهب خيالنا أبعد من هذا ويخطو خطوة أخرى أجراً من السابقة

ويقرص أن هذا الولد قد قابل في أرض أجنبية بنتاً لحسن وزينب من غير أن يعلم كل منهما صلته بالآخر ، ثم تحابا وتواعدا على الزواج . وإذا كنا من هؤلاء الذين لا يؤمنون بوجود المأساة في العصر الحديث ، فإن تطور موضوعنا قد قادنا إلى طريق مفلق .

هذا الزواج بين حسن وزينب ليس زواجاً ، لأنها متزوجة من قبل ولم يطلقها زوجها الأول فهي لا تزال في عصمته ، فهل ثمة مانع قانوني يحول بين زواج ولدها الشرعي من زوجها الأول من هذه البنت الذي ليس لها والد شرعي ؟ إن حسن لم يكن يعرف شيئاً عن الموضوع حتى الآن ، ولم يكن يعرف أن هذا الولد ابن زوجته وهنا موقف تمثيلي من الطراز الأول ، هل نخبره زينب بحقيقة الموقف أولاً ؟ هل تجعل سعادة هذين الشابين البريثين مبنية على هذا الأساس الهش ؟ ؟

إن الجمهور الذي أحاط بكل الحقائق الماضية والحاضرة خبراً سيقضى وقتاً ممتعاً ، وإذا كان المؤلف يدري حقيقة فنه وعمله استطاع أن يجعل كل إنسان من النظارة في حالة تشوق حاد طول الوقت لمعرفة النهاية . إن الشرط الاسامي في الموقف أن يقابل بالاستحسان ، وأن يعجب الجمهور ، فإذا تحقق هذا أمكن تعقيد المسرحية المبنية على الموقف ونموها كما يشاء المؤلف وعبقريته ، وكما يسمح الموضوع .

وإذا لم يكن الموقف أو الحالة جديرة بالثناء ، فلا فائدة من نبوغ المؤلف وعبقريته في إنجاح المسرحية ، وليس للمؤلف الحق في أن يطلب من جمهوره أن يعتقد في موقف مستحيل بطبعه غير محتمل الوقوع ، أوفى موقف سخيف . لقد كان يسمح في وقت من الأوقات — كما عرفت آنفاً — بالمصادفات العجيبة ، ويتدخل الأقدار ، ولكن المسرح الحديث لا يسمح بشيء من هذا ، ولا يقبل إلا الحوادث المحتملة الوقوع .

إن سوء التفاهم الذى يزول بعد خمس دقائق من الشرح فى الحياة العادية لا يجوز أن يأخذ ساعتين ونصف الساعة على المسرح . والآباء الذين يرون أولادهم بعد فرقة عشرين سنة لا يجوز أن يعزوه لأول وهلة اعتماداً على قاعدة أن « الدم يحن » ، والمرأة المرحلة التى تنزى يرى رجل لا يجوز أن توهم الجمهور بأنها رجل مهمما كان صوتها غليظاً وتقاطيع وجهها خشنة ؛ فالواقف يجب أن تكون طبيعية .

ولا بد هنا من التفرقة بين الموقف والقصة والعقدة . فالموقف مجموعة من الظروف منفصل بعضها عن بعض لا يكون أى واحد منها بمفرده تمثيلياً ، ولكنها إذا ارتبطت بعضها ببعض يحتمل أن تكون حالة تمثيلية .

فالحقيقة أن « حسناً » تروج من زينب ليست تمثيلية ، والحقيقة أن زينب قد تروجت من قبل ولم تعد تزوجها ، واعتقدت أنه مات ؛ والحقيقة أن ولدها من زوجها الأول قابل بنتها من زوجها الثانى ووقعها فى الحب ليس تمثيلياً إذا أخذت كل حقيقة على انفراد ، ولكنها إذا ارتبطت بعضها ببعض تكون موقفاً تمثيلياً .

أما القصة فهى سلسلة من الحوادث المرتبطة بعضها ببعض . القصة تخبر كيف أن (أ) تبع (ب) و (ح) تبع (د) حتى وصل (و) ولكن العقدة تبين العلاقة بين (أ) و (ب) و (ح) و (د) و (و) .

إذا كتبت مسرحية (الدائرة) لسومرست موم على شكل قصة ، فإنه يخبرنا تاريخياً كيف أن (ليدى كيتى) تزوجت من (كايف شامبيون شينى) ، ثم كيف ظهر (لورد پورتيس) وعرفنا كيف تم زواجها الأول ، وكيف هربت من بيت الزوجية وتركته زوجاً تعساً بائساً . وهنا ندع الخيار للقصاص فيما أن يتبع (ليدى كيتى) فى المنفى ، ويبين الغزى الخلق لهذا التصرف ؛ أو يتبع (كايف)

في إنجلترا ومعه ولده (أرنولد) في الخامسة من عمره ؛ أو يتبع الحالين معاً .
ثم يأتي تقابل (أرنولد) مع (الباصابات) ، وزواجهما ، ثم سأمها وملها من
حياة الزوجية وتديرها الهرب مع (تيدى لوتن)

إن فن الرواية غير فن المسرحية . نستطيع أن ندرك جوهر القصة في ساعتين
من التمثيل ، لأن التمثيل فيه اقتصاد عن الرواية ، وإذا قرأنا الرواية فقلما نتذكر
أولها إذا وصلنا إلى آخرها ، وعلى العكس من ذلك المسرحية ؛ إذ يجب أن يترك
الفصل الأول من الأثر في عقول النظارة بحيث يظل ذلك الأثر حتى آخر المسرحية .
إن في المسرحية إشارات في الفصل الأول تمهد للفصل الثالث ، وفي الفصل الثاني
إشارات كذلك تمهد للحل ، ويجب علينا أن نتذكر كل هذا .

لقد أشار (أرنولد) في الفصل الأول من (الدائرة) إلى (تيدى لوتن) بقوله :
« أظن أنك أصبت في دعوة (تيدى لوتن) ، أنا لا أعرف أنه حام الذكاء ، ولكن
أعرفين أن ثمة حالات تريدن فيها ثوراً في دكان صيني .

إن هذا التلميح بأن (تيدى لوتن) ثور في دكان صيني خليف بأن يكسر كل
ما فيه من صيني إشارة بازعة إلى أنه إنما أتى بيت (أرنولد) ليحطم حياته الزوجية
ويغري زوجة (أرنولد) بالهرب معه كما ظهر فيما بعد .

إن الكاتب المسرحي الجاد عليه أن ينظر إلى الأمام ، وإلى الخلف ، ثم إلى
الأمام ثانية ثم إلى الوراء وهكذا حتى يملك زمام انتباه الجمهور . وعلى كل فائدة
المسرحية — ليست كما تتراءى بادية ذي بدء — الناس والأماكن والحوادث
وليست الحياة بعامة ولمكنها أفكار عن الناس والأماكن والحوادث ،
وليس معنى هذا أن تترك الكاتب يعرض خيالاته وأوهامه ، بل الفكرة محاولة
عقلية لتفهم شيء خارج عن ذات الإنسان ، أو هي أن يضع المرء آراءه في صورة
حقائق . ومن ثم تتوقف قيمة الفكرة على ثلاثة أمور : على أصالة العقل الذي

أبداعها ، وعلى قوة الملاحظة عنده ، وقدرته على تفهم ما يلاحظه . وليس مقياس
الفكرة بحتمها ، ولكن صلتها الوثيقة بالموضوع . وعلينا أن نتذكر أن العقول
التي تعرض عليها هذه الفكرة ليست خاوية ، أو في حالة سلبية إزاء الفكرة .
فلكل إنسان نظرة خاصة به إلى الحياة وإلى الأشياء .

هذا ولعلك تتذكر أن عقدة المسرحية لدى اليونان كانت خاضعة لسيطرة
القضاء والقدر ، وأنها كانت تتمثل في كيف ينفذ هذا القضاء المحتوم على البطل ،
ثم سارت لدى المدرسة التقليدية نتيجة منطقية لحوادث معينة محدودة ، ولا يسمح
فيها بتدخل الصدفة أو القضاء والقدر ، وإنما أعمال البطل وأخطاؤه تصل به حتماً
إلى تلك النتيجة ؛ وأن شكسبير كان يسمح بتدخل الصدفة ، وتدخل القضاء والقوى
الخفية . وأن المدرسة الإبداعية كانت تعطي صورة كاملة للحياة بخيرها وشرها
وظروفها المتباينة كما يعرضها الأديب ويختارها ، ويراها ببعينه الفنية . وأما
اليوم وقد تعددت مشكلات المجتمع ، وصارت الحياة صاخبة عنيفة معقدة تصطدم
فيها الرغبات المديدة والأهواء المتباينة تبعاً لحضارتنا المادية وما تتطلبه من صراع
عنيف ، قد اتسع مداها وتنوع عقدها .

الشخصية :

ومن الإنبايع التي تلهم الكاتب المسرحي وتمده بفكرة المسرحية أو تحفز
على الكتابة (الشخصية) ؛ فقد تلح على الكاتب فكرة شخصية أو عدة
شخصيات وتتطلب أن يضعها في مسرحية . وعلى المؤلف قبل أن يبدأ في الكتابة
أن يفحص عن هذه الشخصيات ليرى هل هم من الناحية النفسية يستحقون
الدراسة ، ومن الناحية المسرحية سيكون لهم تأثير ؟ إن المسرحيات التي تتولد
من الشخصية فيها حياة وقوة أكثر من مسرحيات المواقف والظروف ؛ والمسرحية

التي تخصص لدراسة شخصية واحدة أو تدور حولها أصعب في المعالجة من المسرحية التي تدور حول عدة شخصيات يتوزع بينها العمل ، ولكن إذا كانت الشخصية الواحدة غلاً الفراغ المسرحي فلا شك أن مثل هذه المسرحية تكون فذة وفريدة في بابها . ومع أن كثيراً من المسرحيات الخالدة اعتمدت على شخصية واحدة مثل هاملت ، وعطيل ، وماكبث لشكسبير ، وهيدا جيلر لإيسون ، وهرنانى لهوجو إلا أن هذه الشخصية المركزية كانت في حاجة إلى شخصيات مساوية لها في الحيوية — لا في البطولة — حتى تتضح وتحسن التعبير عن نفسها .

إن الاعتماد على شخصية واحدة في المسرحية فيه مغامرة ؛ لأنه إذا لم تؤثر هذه الشخصية ؛ لأنها لم تتضح في ذهن الكاتب ، أو إذا لم يكن فيها ما يثير اهتمام النظارة ، أو إذا لم يحسن الممثل التعبير عنها ، انهارت المسرحية من أسامها ، ومع أن هذا النوع لا يعارض تعاليم المسرح ونظرياته ، وليس الإتيان به كفرة في شريعة المسرح ، إلا أنه في محاط بكثير من الأخطار ، ولا يستطيعه إلا المهرة الأكفاء المتأززون من الكتاب .

وقد أعلن بعض الأدباء أنه منذ أن تتضح الشخصية في أذهانهم تنطلق هذه الشخصية في تصرفها وفق مشيئتها بعيدة عن خالقها . ولكن هذا الرأي لا يؤخذ على إطلاقه ، وأغلب الظن أنه ناشى من مزيد عطف من الأديب على شخصياته ، أو من عدم تقدير ما يحدث تمام التقدير . حقاً إن حيوية بعض الشخصيات تكون عظيمة بحيث تحتاج إلى أكثر من العناية المألوفة لكبح جماحها ، ولكن حين يدعى المؤلف أن الشخصية قد جمحت منه ، فإن ما يحدث في الواقع هو أن المؤلف لم ينفصل تماماً عن الشخصية التي أبدعها ، ولكنه سمح لتطورها ونموها أن يأخذ طريقاً هيناً ؛ لقد وجد أن حادثة تقود لحادثة أخرى ، وأن سطرأ من الحوار يدعو سطرأ آخر ، وعملاً يقتضى عملاً آخر . . . وهكذا تنمو المسرحية

بسرعة ، ويسجل المؤلف الجذل المقتبط بفيض قوته الخالقة بسرعة زائدة كل شيء .
خافه أن يقف الفيض ، وحينما يصل إلى حد التعب يرجع رأسه إلى الخلف ويتمم :
حقاً ! إن الصعاليك تجرى معى حتى ليظن الناس أننى لست خالتهما . ولكن حينما
تهدأ نفسه وتعود إليه حكمته قد يرى أن هؤلاء الصعاليك حينما جروامعه أو ساقوه
قد انحرفوا عن جادة الصواب .

إن ثمة قانوناً يجب أن يراعى وهو : « مهما كان المؤلف المسرحى عاشقاً
لشخصياته فإن من الواجب أن يصبوب إليها بعض النقد الخالص الخالى من
ال عاطفة » .

قد يسمح للشخصية فى القصة الطويلة أن تشرذم بضع صفحات ، ثم تجذب
من عنقها وترد إلى مكانها قبل أن تذهب بعيداً ولكن مثل هذه الشرود لا يغتفر
فى المسرحية . إن الخروج أو الخيرة عن الطريق المرسوم فى المسرحية خطأ
لا يصح .

ولا تجدى النية الحسنة ، ولا الإرادة الطيبة فتيلة ، لأن الضرر لا يحيص عنه .
وقد يخشى أن تفرض الشخصية الممثلة بالحوية نفسها على المؤلف ، ولذا يجب أن
يكون ذا عزيمته صادقة وإرادة صارمة حين معالجتها ، ويجب ألا يترك لها الحبل
على الغارب ، بل يجب أن تناقش ، وألا يسمح لها بتصرف ما إلا إذا اقتنع به ؛
إذ يجب أن يتذكر دائماً أن المسرحية قبل كل شيء عمل منطوق مستمر ، ومن
الواضح أن كل كلمة تنطق بها الشخصية ، وكل عمل تقوم به يجب أن يفحص
عنهما خصصاً دقيقاً قبل أن يطالع عليهما الجمهور .

وقد يكون الكلام والعمل مناسبين للشخصية ، ومع ذلك لا يؤدى إلى فائدة على
المسرح ولا فى تدم المسرحية . ولما كان من القواعد المعروفة فى بناء المسرحية أن
كل شيء لا ينفع يعوق ويضر ، فالكلام أو العمل مهما كانا جميلين ، يمان عن

ذكاء وفطنة ومهارة يجب أن يحذف إذا كانا غير ضرورين ، أو إذا لم يدفعا بالسرحية إلى الإمام . إن العواطف التي ليست في محلها يجب أن يطوح بها بعيداً ، وتحذف بقسوة الأعمال غير المناسبة ؛ وكذلك تدرى في الهواء الحكم والأمثال المقحمة ؛ فليس ثمة مثل أو حكمة أو نكتة تستحق أن يضحي تأثير الشخصية وقوتها في الإقناع من أجلها . وليست الشخصية في المسرحية المتقنة على مبلغ من الأهمية بحيث يسمح لها بأن تخل بتوازن الفكرة المسرحية جميعها ، إذ يجب أن تفضل الفكرة المسرحية على الشخصية ، لا لأنها أهم منها ، ولكن لأن الشخصية تستطيع أن تحسن الإفصاح عن نفسها إذا اتبعت قوانين المسرحية .

وثمة ثنى . آخر وهو أن الشخصية مهما كانت محددة أو مصورة بدقة متناهية وجمال بالغ ؛ فإن الممثل الذي يستطيع أن يتقمصها أو تتقمصه في كل دقائقها وضرورياتها لم يخلق بعد . وقد توجد الضرورات ولكن التفاصيل لا توجد ، وقد توجد التفاصيل ولكن الضروريات أو الجوهر مزور ، ولا بد من التوفيق ، وفي هذه الحالة يقل احتمال نضحية الفكرة المسرحية من أجل الشخصية .

ولمعالجة الشخصية يلجأ المؤلف إما إلى التصوير أو التحليل النفسي ، وليس بينهما تعارض بل قد يتداخلان أو يفترقان ، ولكنهما ليسا طريقاً واحدة . ولكي نفرق بينهما نقول : إن الغرض من عرض الشخصية هو بيان مميزاتها الجسمية ، وتصرفاتها ، وشذوذها والطريقة التي تختلف بها عن غيرها من الناس . هذه هي الوسائل التي تظهر فيها الشخصية بمعارضتها بشخصية أخرى ، وكيف تتصرف إذا تغيرت الظروف ، وذلك بأظهار صدى الأحاسيس والأفكار على أعمالها .

ولعل من الأسباب التي تجعل القصة الممتازة لا تصلح للمسرح اهتمام المؤلف في القصة بالتفاصيل الكثيرة ، والدقائق العديدة التي تتعلق بالشخصية حتى لقد تأخذ عشرات الصفحات ، بينما لا يحتل المسرح كل هذا بل يترك الكثير للممثل

الذى قد يحسن التعبير عما تركه المؤلف أولاً بحسن .

إن كثيراً من أبطال القصص العالمية قد يصيرون على المسرح دُمى ، ولا يهتم في مثل هذه الحال التحليل النفسى . التصوير يبين كيف يتصرف الناس أما التحليل فيبين لماذا تصرفوا مثل هذا التصرف .

وإذا كانت المسرحية المتولدة عن الشخصية أو عدة شخصيات محاطة بكثير من الصعاب التى تحلو منها مسرحية المواقف ، فإن من العزاء أن نعلم أن مسرحية الشخصية أعلى منزلة وأجل قدراً . إن موهبة المؤلف فى تصوير الإنسانية وإلقاء الضوء على تصرفاتها وشدوذها بالتحليل النفسى الدقيق أغلى وأثمن من أى موهبة وبدونها يصير فنه مهما كان مثيراً للإعجاب أقل قيمة من صاحب تلك الموهبة . هذا والشخصيات ليسوا أناساً حقيقيين ، لأن الأدب ليس بدلاً أو عوضاً من الحياة ؛ والأدب أو الفنان لا يحاول أن يصور الشخصيات كما هى فى الواقع ، ولكنه يطينا كما — ذكرنا — فكرته عن الناس ، وإذا كان من كتاب الملهة يعطينا فكرته عن أناس معينين من جهة خاصة بهم .

شخصيات المأساة منعزلون ، ويميلون لأن يكونوا فوق الشخصيات المألوفة ، ومع هذا فلا بد أن يكونوا مسافرين للإنسانية . وكما يقول أرسطو : يجب ألا تكون الشخصية فى المأساة كاملة تماماً بل يجب أن نتعرف على أنفسنا فى هذه الشخصيات وأن نتصور أنفسنا فى مراكزهم وأماننا مثل مشكلاتهم ، والمتفرج العادى لا يستطيع العطف على الطيبة الكاملة أو الشر الكامل ، ومساوىء الشخصية وأخطاؤها يجب ألا تكون أهم شئ فيها وإلا فإننا نشعر بأنها غير طبيعية ، وأنها بعيدة عن أن تكون من الأناسى .

فى الملهة يجب أن تكون الشخصية وحدة من جماعة مكونة من وحدات متشابهة ، ويحكم عليها بالنسبة لنظراتها ، أو طبقاً لملم النفس أو قواعد علم الأخلاق .

وشخصيات الملهمة ليسوا فوق البشر أو تحت البشر ، ولكنهم في مستوى البشر ، وإذا كان لديهم شذوذ ننظر إلى شذوذهم على أن نكبة ، أو مرض من الأمراض . وينطبق هذا حتى على الشخصيات المهمة في الملهمة مثل (شيلوك) و (فولستاف) . ويؤخذ على شكسبير أنه أثار كثيراً من العطف على (شيلوك) في تاجر البندقية وعلى (فولستاف) حتى أصبحا من شخصيات المسآسى لا الملامى . وعلى كل يجب ألا تظهر شخصيات الملهمة في صورة أبطال ، بل يجب أن يبعثوا فينا شعوراً بتقديم لا بالعطف عليهم .

وكان (بن جونسون) يرى أن المسرحية يجب أن تكون صورة قريبة جداً من الطبيعة ، أى تعطينا صورة دقيقة من العالم المادى ، مؤسسة على المعرفة والملاحظة ، وكان يرى أن مسرحيات عصر اليصابات فيها زيادة في إثارة العاطفة كما أنها مفككة ، وكان يرى أن تكون الشخصيات أناساً لا أبطالاً ولا عمالقة . بيد أن هذا الانحياز نحو الواقعية الشديدة لم يتحقق حتى على يد (بن جونسون) نفسه ، وكان من أثره أن اختفى الشعر من المسرح والمسرحية ؛ لأن الواقعية تأبى الشعر لأنه ليس لغة الناس في حياتهم المألوفة . ومع هذا فلغة (جونسون) في مسرحياته أعلى من اللغة التى يستعملها الناس . وعلى كل فالواقعية سواء أتى بها (بن جونسون) أو تأخرت كان لابد من مجيئها نظراً لاتعماسنا فى المادية التى لم نستطع التحرر منها بعد .

واقعية المسرح :

ويكاد المذهب الواقعى يسود اليوم فى المسرح ، تبعاً لتطور الحياة ، والاهتمام البالغ بالمجتمع ومعالجة مشكلاته ، ووصف أدوائه ، ولا شك أن المسرحية تكون فى أحسن حالاتها إذا مثلت فعلاً إنسانياً ، متجنبه خوارق العادات التى تقتضى

طبيعة غير طبيعة البشر ، ومتجنبة فعل الحيوان والطير ؛ وتمثل من هذه الأفعال الإنسانية ما يمكن حدوثه داخل الدور ، وتهمل منها ما يقتضى السهول الطلقة والعراء المكشوف ، كما أنها تمثل هذه الأفعال الإنسانية من جانبها الاجتماعى لامن جانبها الفردى ، فهي تصور لنا الأفراد وحدات من مجتمع لأفراداً استقلالوا بوجودهم وإذا اقتضى الأمر أن يمثل على المسرح الرعد أو تدفق الماء الجارى فيجب ألا نغالى فى ذلك حتى لا تخرج المسرحية عن طبيعتها ، وإذا مثلت بعض المسرحيات فعل الحيوان والطير فلما أخذ على أنه رمز . والمخرج الحديث يعانى مشقة اليوم فى تصوير الأشباح ببعض روايات شكسبير كما فى (هاملت) و (مكبث) .

والفعل الذى يمثل على المسرح هو فعل إنسانى قد تضارب وتعارض مع أفعال سائر الناس ، فالمسرح بمثابة الميدان يلتقى عليه الممثلون فيتفاعلون كما يلتقى الناس فى الحياة الواقعية ، فهو وسط اجتماعى لا يكون الفرد فيه قائماً بذاته مستقلاً بشخصه . ويحاول المسرح أن يكون بين أشياءه والأشياء التى يمثلها شبه كالذى بين الأصل وصورته ، أو بعبارة أخرى يمثل المسرح بما عليه من أشياء أن يكون واقعياً يصور الحقيقة كما هى ؛ ثم يحى المناظر المرسومة ، والستائر والمقاعد فريد من هذه النزعة الواقعية . وتاريخ المسرح من أوله إلى آخره يتلخص فى جهاده المتصل فى أن يقرب من تصوير الواقع جهد المستطاع ، فتراه يصطنع الوسيلة إثر الوسيلة مما يدنو به من هذه الواقعية المنشودة ، وقد حقق المسرح أقصى ما يشده من تصوير الواقع تحقيقاً بلغ أقصى مداه فى المناظر التى تمثل البيئة الاجتماعية المباشرة كالمنازل والشوارع وبواطن الدور والمباني ، ككتصوره لغرف البيوت أو الفنادق ، وكتصوره المكاتب والمتاجر . وقد ساعده على النجاح فى تمثيل هذه الأماكن المعلقة أنه بحكم هندسته يشبه الغرفة أو المكتب أو المتجر بمجدرانه الثلاثة التى يقع عليها بصر الرأى .

هذا مع شدة ميله لمعالجة شئون المجتمع كالأسرة أو المدينة أو القرية أو الطائفة

التي ينتمى إليها الفرد ، فتصور المسرحية ما يقع من صدام بين الفرد وتقاليد الأسرة ، أو ما يقع من صدام بينه وبين طائفته أو جماعته التي ينتمى إليها ، فهي بحكم استخدامهما للمسرح وأدواته ملزمة أن تتجه اتجاهاً واقعياً .

والسير في طريق الواقعية يوازيه حتماً رجحان الملهاة على المأساة ، وذلك ما وقع فعلاً في تاريخ الرواية المسرحية ، فالكثرة العظمى مما ينتجه الأدباء اليوم من المسرحيات ملاء ، وليس مرد ذلك إلى أن الناس اليوم أقل جداً وأكثر هزلاً من أسلافهم ، ولكن التعليل الصحيح إنما يلتمس في طبيعة المسرحية ذاتها ، وهذا التحول نتيجة لامندوحة عنها لما طرأ على عناصر المسرحية من تغير ، فالمسرح يحاول أن يمثل الحياة كما تبدو ، وهناك فرق بين الحياة كما تبدو للعين وبينها على حقيقتها ، والمسرح يهتم بها كما تراءى ، ويأخذ الأشياء بظواهرها لا بمحافظتها الكامنة وراء تلك الظواهر ، أي أنه يصور الحياة من السطح لا من الأغوار ، فهو يمثل السلوك الظاهر ، ولا شأن له بمبادئ الأخلاق الكامنة وراء هذا السلوك ، ويقف عند مشكلات المجتمع ، ولم يعد يأبه بمشكلات الكون الكبرى . وسيوضح لك هذا ولم سادت الملهاة بحكم جنوح المسرح نحو الواقعية عندما نتكلم على طبيعة (الحل) في كل من المأساة والملهاة .

العمل :

العمل أقوى دلالة من القول . هذه حقيقة مفروغ منها ، ولكن كلمة (العمل) فيما يختص بالمسرح قد أسىء فهمها . حقاً إن المسرحية من غير عمل لا يمكن أن تتصور ، بل فيها تناقض ؛ لأن المسرحية كما عرفت (قصة تمثل أو شيء يعمل) ، والمسرحية التي تتخللها فترات طويلة من غير عمل مملّة ، وغير تمثيلية ، بيد أن هذا لا يعنى سلسلة غير منقطعة من الحركات . فالعمل لا يعنى بالضرورة — كما يزعم بعض

أصحاب النظريات المسرحية — حركة ، فقد يكون السكون التام غنى بالروح المسرحية التمثيلية ، بينما تكون الحركة في أغلب الأحيان خالية من تلك الروح .

لا نلجأ إلى الحركة على المسرح إلا في الضرورة القصوى ، ويجب أن نقتصد فيها أكثر مما نقتصد في الحياة المعتادة ؛ لأن كثيراً من حركاتنا في الحياة لا هدف لها ، وإشاراتنا خالية من المعنى . راقب الناس في منزلك ، أو في مطعم ، أو في الشارع ، أو في حافلة وسترى العجب من الإشارات والحركات القلقة التي ليس لها مغزى ، ترى ذلك في أصابعهم ، ووجوههم وجلساتهم ، وتسوية ملابسهم وشعورهم وقد لا تكون في حاجة إلى تسوية ، ولكنها حركات لا إرادية ناجمة في الغالب عن القلق النفسي . تراهم ينتقلون من مكان إلى آخر من غير داع ، ويأتون بحركات لا تمت إلى ما يقولون أو يفكرون فيه بصلة . وقد يكشف العالم النفسي حين يدرس هذه الحركات التي لا معنى لها عن كثير من حالاتهم النفسية ، ولكن المنفرج العادي ليس عالماً نفسياً ، وليست له مهارته في التحليل ، ويتقبل كل حركة على أن لها مغزى . والممثل الذي يأتي بحركة لا غاية لها ، أو بإشارة لا تؤدي معنى ، لا يفقد الميزة الفنية فحسب ، ولكنه مضلل .

إننا لا نسأل أنفسنا في الحياة إذا رأينا إنساناً يرفع رأسه ، أو يتقر على المائدة أو يعث بيده في ملابسه أو رأسه أو أصابعه الأخرى لماذا فعل هذا ؟ . وعلى العكس من ذلك الممثل الذي يأتي بمثل هذه الأشياء التافهة ، فإننا نسأل تَوّاً : ما معنى هذا أو ذاك من الحركات والإشارات ؟ ، فإذا حكَّ رأسه فلا أنه في دهشة ، وإذا نقر على المنضدة فلا أنه شيئاً أزعجه وأثار قلته ، وإذا عبث بملابسه فلا أنه في حيرة وهكذا . وذلك لاعتقادنا أن كل شيء يصدر عن الممثل له معنى ومغزى .

وعلى هذا فالحركات على المسرح يجب أن تمثل بدقة ، وفي المواضع الضرورية ،

فالحركة غير الضرورية ليست عديمة الجدوى فحسب ، ولكنها مضرّة ومؤذية ،
ومعطمة للأطراد ؛ إن الأشياء الصغيرة ، مثل الإشارات التي لها معنى ، والتي تكون
مفتاح الشخصية ، أو تكون دليلاً على تطور التمثيل يجب أن تترك للممثل أو المخرج
يتصرف فيها ؛ إذ ليس مطلوباً من المؤلف المسرحي أن يحدد كل حركة وكل إشارة ،
ويكثر من التوجيهات فإن ذلك يحير الممثل ويوقعه في الخطأ ، وإن كان يطلب منه في
هذه الأيام أن يعطى بعض التوجيهات المفيدة . وتوجيهات (سومرست موم)
وجون جولزوردي) جديرة بالدراسة .

قد تفصح بعض الحركات الصغيرة في مستهل المسرحية عن شخصية البطل
إذا اختيرت بدقة وحذر وإحكام . خذ مثلاً مسرحية (سومرست موم)
« الدائرة » حينما يرفع الستار نجمد (أرنولد) الذي وصف بأنه ذكي مثقف ،
ولكنه بارد العاطفة ينادى (إليصابات) ، ثم يذهب إلى النافذة ويناديهما مرة
أخرى ، ثم يدق الجرس « وبينما ينتظر يلقى نظرة على ماحوله في الحجرة وينفحصها
وينير موضع كرسي من الكراسي ، ويأخذ تحفة من فوق حافة الموقد وينفخ
عنها التراب »

إننا ندرك من هذه الحركات والتصرفات ، مع مايلوح على ملامحه من ذكاء أن
(أرنولد) على الأرجح دقيق متأنق متحذلق ، يعنيه مظهر السادة ، وأنه صعب
الرضا . وإذا لم نستنتج كل هذا فإن حالتنا العقلية تكون مستعدة لتل هذا
التطور في إظهار شخصيته كما يعرضها المؤلف فيما بعد .

لقد استعملت كلمة (اطراد) من قبل في هذا الفصل وستستعمل مرة أخرى ،
وهي تعني عنصراً هاماً في فن المسرحية ، ومهما تكن الحركات فيجب ألاّ " يمس " ^١
خيوط التمثيل ؛ إنه كحبل الحياة ذاتها ، إذا " مس " انتحرت المسرحية . إن

الاستطراد في المسرحية غير مسموح به ، ولا يكفي أن يعرف المؤلف الطريق الذي يسلكه بل عليه أن يمتنع النظارة بأنه يعرف طريقه .

إن المؤلف الذي يتوقف أو يتردد ، أو يظهر أى لون من عدم الثقة والتأكد في معرفة طريقه يفقد السيطرة على النظارة لتوه ، ومهما يكن الجو الذي خلقه ملائماً له ، فإن درجة الحرارة تهبط سريعاً ، ولا مناص من الإخفاق ؛ لأن النظارة يكرهون أن يعطوا المؤلف فرصة ثانية ، وإذا تطرق إليهم الشك مرة ، فإنه ينمو بسرعة عجيبة .

ليس لدى المؤلف المسرحي فرصة للتجربة ، بل يجب أن يكون مقتنعاً ومؤثراً ومقتنعاً ، ويجب أن يترك النظارة حين يسدل الستار أو ينقطع النور في حالة عقلية تجعل ما شاهدوه يعمل في نفوسهم وينمو ، حتى إذا رفع الستار مرة أخرى كانت عقولهم مستعدة ومتحفزة ، وقد قيل بحق إن العمل المسرحي الصادق يتخذ من عقول النظارة ميداناً له .

إذا ذهب (حسن) إلى النافذة لغير ما سبب ظاهر ، فقد تكون هذه الحركة ضرورية للتجمع المسرحي ، أو لسبب معروف للمخرج ، ولكن إذا لم تكن هناك فكرة ترمز إليها ويعرفها الجمهور كانت هذه الحركة غير تمثيلية . ولكن إذا ذهب حسن إلى النافذة وأطل منها بعد أن قال إنه أفلس ، فإنه يثير في عقولنا فكرة أنه على وشك أن يلقي بنفسه من النافذة ، وتعد هذه حركة تمثيلية ؛ لأنها لخطت بالإحساس المسرحي خطوة جديدة إلى الأمام .

وإذا أهملت (زينب) بالقتل ووقفت واجهة ساكنة لا تلفظ بحرف ، كان هذا السكون عملاً تمثيلياً مبرراً عن البراءة أو الذنب كما يريد المؤلف أن يظهره بمعاونة المثلة .

وعلى هذا فالجملة التي تنقل الحوادث خطوة إلى الأمام تعد عملاً تمثيلياً ، والجملة التي تترك الموقف كما هو لا تعد عملاً مسرحياً .

وخلاصة القول : إن العمل التمثيلي هو الانتقال من حالة عقلية أو عاطفية إلى أخرى ، ولا توجد مسرحية غنائية كانت أو استعراضية تستطيع الاستغناء عنه . والوسائل التي يؤدي بها هذا العمل التمثيلي كثيرة ومتنوعة : فقد تكون حركة جسمية ، أو سكوناً جسيماً ، أو كلاماً أو صمتاً ، وقد تكون بتغيير منظر ، أو بتغيير الإضاءة أو نبرات الصوت . والغاية التي ترمى إليها بتنظيم الحركة على المسرح هو ألا يكون ثمة ما يوزع انتباه النظارة ، أو يوهي الحبكة المسرحية ، بل كل كلمة ، وكل حادثة تدفع بالمسرحية إلى الأمام حتى تصل العقدة إلى غايتها والأزمة إلى منتهى شدتها ، وحتى يظل المؤلف متمسكاً زمام النظارة ، يجعلهم في حالة تلهف وتعلق وشوق لمعرفة النهاية .

الحل :

والحل يأتي عادة في الفصل الأخير من المسرحية ، وليس معنى ذلك أن يخصص هذا الفصل كله للحل . بل يجب أن يحتاط المؤلف ويدع لهذا الفصل أهم مناظر المسرحية وأقواها ، وإذا لم يترك بعض ما له أهمية بالغة لهذا الفصل الأخير ، كأن يأتي بشيء يغير مجرى الحوادث ؛ أو بشيء يلقى مزيداً من الضوء عليها . أو يزيد في تأزم الأمور وإحكام الحبكة كانت المسرحية عرضة لأن تكون مملة . ومن المسموح به أن تأتي النهاية الهادئة بعد الموقف العصيب الكثير ، وذلك يخفف من حد التوتر لدى النظارة .

في الفصل الأخير يجب ألا يدع المؤلف شيئاً مما مضى في المسرحية من غير تفسير أو توضيح ، ولكن هذا التفسير يجب أن يأتي في خلال السطور ، طبيعياً

عرضياً أثناء الحوار . ويجب أن يكون الحل حينها يأتى مقبولا لدى العقول العادية مهما كان غير منتظر أو متوقع .

ولا شك أن الحل في المأساة يختلف عن الحل في الملهاة نتيجة حتمية لطبيعة كل منهما ، والغاية التي تقصدها ، وليست العبرة بالخاتمة فحسب وإنما العبرة بالحوادث التي تفضي إلى الخاتمة . وقد ذكرنا آنفاً عند كلامنا على طبيعة الملهاة شيئاً عن هذه الخاتمة في كل من المأساة والملهاة . ونزيد الآن فنقول : إننا حينما نذهب لمشاهدة مأساة سرعان ما يجعلنا المؤلف معجبين ببطلها ، ولا تكاد تمضى المسرحية قليلا في حوادثها حتى يكون البطل قد تسلسل إلى قلوبنا واحتل من نفوسنا مكانة كأننا معه على ود قديم ، ثم تمضى المسرحية وتزداد بالبطل إعجاباً حتى إذا ما بلغ حيننا له وإعجابنا به غايتها ، أخذ المؤلف المسرحي يتسلسل وراء البطل خفية ثم يضربه الضربة التي تقضى عليه ويكون في ذلك الختام . إن هذا لو حدث يؤذى النظارة في شعورهم ، ويصبون لعنائهم على المؤلف الذي خلا قلبه من الرحمة . ولكن الواجب في المأساة الجيدة أن يجيء موت البطل نتيجة طبيعية للجرى الحوادث حتى لا يصدم المتفرجون في عواطفهم ، ويجب أن يشعر هؤلاء المتفرجون أن موت بطلهم الذي ظفروا منهم بالحب والإعجاب لم يكن عنه محيص لأنه — كما يرون — جزاء عدل لما قدمت يداه ، وليس هو بالعقاب الظالم المفاجيء الذي تبرره المقدمات . فمنذ بداية المسرحية يضع المؤلف عنصراً أو مجموعة من العناصر ، ثم يدعها تفعل فعلها ، وتسير سيرها المنطقى الصارم الدقيق المحكم ، فإذا بها تنتهى إلى ختامها الطبيعي وهو موت البطل .

وخير مقياس تحكم به على جودة المأساة أن ترى هل تحقق عند مشاهدتها الشعور بأن موت البطل محتوم بحكم الحوادث ، فإن فعلت جادت وإلا فاحكم عليها بالضعف والإخفاق . لو شعرت لحظة واحدة وأنت تشاهد مأساة أنك تود

لو نهضت من كرسيك لتنقذ البطل من موقفه فاعلم أن المأساة ضعيفة . فثلاً قد يصيح مُشاهدٌ — إذ يرى (روميو) قد همَّ بقتل نفسه إلى جانب ما ظنها جثة حبيلته (جوليت) — مخدراً روميو ألا يتم فعلته ؛ لأن جوليت في حالة من التخدير وليست بميتة ، فتكون هذه الصبغة نقداً سليماً توجهه إلى رواية (شكسبير) « روميو وجوليت » ؛ لأن هذا الصانع لم يحس من أعماق نفسه أن روميو سيموت نتيجة لازمة لما قدمت يدها ، بل شعر أنه موت ظالم وقع في غير موضعه ، ولا شك أن هذه الرواية ضعيفة من هذه الناحية ، وإن كانت تنص بكثير من ألوان السحر الفنى الذى لا يستطيعه إلا شاعر فى عظمة (شكسبير) ولكنها من حيث هى مأساة فيها ضعف لا شك فيه ، مصدره هذا الشعور الذى أشرنا إليه ، ونشأ هذا الشعور عن ضعف فى منطق الحوادث أدى إلى نتيجة لا تلزم حتماً هذه المقدمات . فالموت فى هذه المسرحية ليس وليد الحوادث نفسها ، وإنما هو ضربة من القدر شاءتها المصادفة ، وربما شاءت سواها ، وقد أدرك ذلك (شكسبير) وهو الفنان المبقرى ، فأدخل فى فنه عنصر القدر ليسعفه بموت البطل حيث لا تسعفه حوادث الرواية نفسها . ولكننا اليوم حين نشاهد رواية (لشكسبير) فيها عنصر انقدر لا نعترف بهذا العامل الدخيل على أنه جزء من طبائع الأشياء ، بل هو اسم آخر يطلق على المصادفة العمياء التى تقع لغير سبب ظاهر . وقد لجأ (شكسبير) فى « روميو وجوليت » إلى حيلة فنية أخرى يخفف بها من وقع الموت المفاجئ على النظارة ، وهى إصلاح ذات البين بين الأسرتين المتخاصمتين ، أسرة (جوليت) ، وأسرة (روميو) لعمل هذا الوئام يشفع له لدى النظارة ، لكنه فى الحق عوض ضئيل إذا قيس إلى الفاجعة الأليمة .

ولهذا يشترط فى حل المأساة أن يكون نتيجة لازمة لطبائع الأشياء حتى يشعر المشاهدون أنها متفقة مع ما يسود الكون كله من سببية مطردة لا تتخلف ، فإن

وقعت الأسباب فلا مناص من وقوع السبلات في أثرها . نعم ! هناك مأسى يموت أبطالها بفعل حوادث عرضية أو عوامل مؤقتة ، وهذا النوع من المأسى معيب ولا ريب ؛ إذ أعوزها شعور المشاهد بأن القوانين التي تتحكم في حوادثها هي نفسها القوانين التي يسير بمقتضاها الكون كله ، فقد يوت البطل في حادثة تصدمه فيها سيارة فتقضى عليه ، وهذه حادثة تقع كثيراً في الحياة وتستدر العطف والإشفاق ، ومع ذلك لا يجوز للمؤلف المسرحي أن يختارها نهاية لبطله .

ولما كانت المأسى الحديثة تعالج مشكلات اجتماعية ، والنظم الاجتماعية عرضية سطحية عابرة ، وفي وسعنا أن نصلح فيها كما نريد ، كان من العسير على مؤلفيها أن يقتنعوا بأن موت أبطالهم جاء نتيجة حتمية لأسباب كونية لا عرضية ، ولذلك كانت هذه المأسى مما ينقصها الجودة الفنية ؛ لأنهم يعرضون علينا هذه النظم الاجتماعية الفاسدة — التي تصرع البطل — ليستحثونا على إصلاحها وتغييرها وما دمنا نشعر أن من الممكن تغيير تلك الأسباب زال العنصر الكوني من المأساة وصارت ضعيفة الحبكة .

تمثل المأساة فعل الفرد وهو في صراع مع بيئته ، وليست غايتها عملية كالمهابة إنما هي مطلقة مجردة تبحث عن القوى النظرية والقوانين العامة التي تسير الحوادث في الحياة . ومآسى كل عصر تمثل عقائد ذلك العصر وهي خير مرآة لتلك العقائد ، فاللأساة بهذا تنطوي على فلسفة عصرها ؛ لأنها تمثل الفعل الذي يشف عن القوة العليا المدبرة للكون المسيطرة على مافيه ، في رأى ذلك العصر .

المأساة سلسلة من الأفعال يتلو بعضها بعضاً ، وينتهي بها البطل إلى قضائه المحتوم ، وواجب الأديب أن يحبك هذه المراحل حبكاً محكماً بحيث يبدى لنظارتها في جلاء لا يقبل الشك أن البطل سائر في طريقه ذاك مسيراً بتلك القوة العليا ، وما تلك القوة العليا بالطبع إلا ما تتعلق به عقيدة العصر . وليس لختام المهابة

كل هذا الخطر الذى رأيناه فى ختام المأساة ؛ لأن الملهة لا تخلص إلى نهاية يكون الأمر فيها موتاً أو حياة ، وكذلك تقل فى نظرنا أهمية العوامل والقوى التى تتفاعل فى مجرى الحوادث بالمرحبة وتؤدى إلى الخاتمة . الحوادث فى الملهة أقل شأنًا وأخف وزناً منها فى المأساة ؛ فلو صورت لنفسك بطل المأساة ، وقد وقف أمام محكمة القدر تطوح به هنا وهناك جرياً على قوانين الكون الثابتة ، فلك أن تتصور بطل الملهة رجلاً تفصل فى أمره جماعة النادى لتقبله عضواً بين أعضائها أو لتقبله ؛ فالملهة تختار الحوادث السطحية التافهة الخفيفة وترتك المأساة الحوادث العميقة الجادة ذات الخطر البعيد .

العالم الذى تتحرك فيه الملهة تسيره التقاليد ~~هلو~~ أما العالم الذى تتحرك فيه المأساة فسيره القوانين الطبيعية التى لا تتخلف والمبادئ التى يخرج عليها بطل الملهة هى التقاليد السائدة فى جماعة ضاقت حدودها أو اتسعت ، وليست هى النظم الأبدية الثابتة فى الخير والشر والصواب والخطأ . ولهذا كانت الملهة أقرب من المأساة إلى المجتمع الذى يمسننا من قريب أو بعيد ، فهى أقرب إلى حياتنا فى الدار والنادى ومكان العمل . ومن ثم كان تطور الملاحى وتطور المسرح يسيران جنباً إلى جنب كما أسلفنا القول .

ولا نحب أن تفهم من هذا الذى عرضته عليك من خصائص الملهة والمأساة أن الملهة خلفه موضوعها تخلو حتماً من الجد العميق ، فامتيازها ومجال نبوغها أنها تصور الأشياء من ظواهرها ، ولا تتعمق فيما يكمن وراء هذه الظواهر البادية من مبادئ عميقة . نعم ! تستطيع الملهة أن توسع أفقها بحيث تمثل النظام الاجتماعى الذى يظال الإنسانية بصفة عامة ، ولا تقتصر على قوم أو طائفة ، وتستطيع أن تجعل التقاليد التى يخرج عليها البطل مما يؤمن به الجنس البشرى كله ضرورة لا مندوحة عن رعايتها وحياتها لتسير الحياة الإنسانية سيرها فى أمن وسلام . فالبطل فى الملاحى الخفيفة يستمد بطولته هذه من خروجه على تقاليد طائفة أو فريق

محدود من الناس ، والبطل في الملامى الرفيعة بطل لأنه يخرج على أوضاع الجنس البشرى كله ، ويتحدى ما يملكه الإدراك الفطرى السليم . وأسمى الملامى ما مجّد هذا الإدراك الفطرى السليم الذى يهذى — أو يجب أن يهذى الإنسان فى سلوكه وتصرفه .

البداهة عند الملهاة هى الحكم الأول والأخير فما رأيت بالبداهة الفطرية أنه صحيح فهو صحيح ، وليس بك حاجة إلى تعمق الأمور إلى جذورها وأصولها . وحكم البداهة فى الملهاة هو مفتاح السعادة والنجاح فى هذه الحياة الدنيا التى نحيّاها ، فى هذه الحياة التى لم تخلق لفريق من الناس دون فريق ، والتى ترى فيها مشكلة عملية تحتاج إلى حلول عملية لا إلى فروض نظرية ؛ حتى يتاح للفرد أن يعيش بين الناس فى غير تضارب مع تقاليدهم وقوانينهم ومصالحهم ، وفى غير تعارض مع ما للطبيعة من شروط وفروض . الملهاة من شأنها أن تفصل للناس أسلوب العيش الهانئ السعيد ، وليس من شأنها أن تعبد الإنسان للخلود بعد الموت . مهمتها السعادة هنا لا هناك ، ومجالها الحياة الدنيا لا الحياة الآخرة . والحل فى الملهاة يكون عادة انتصار البطل ، وقد فسر الإنجليز هذا الانتصار والنجاح بأنه ظفر بزواج المرأة التى يحبها ، وقد بينا لك فيما سلف ، أن الزواج بداية قصة وليس نهاية قصة ، وأن ختام الملهاة ليس حتماً أن يكون زواجا .

والمهم فى الملهاة كما فى المأساة ، ألا يكون الحل مفتعلا وليد الصدف والمقادير ولكنه نتيجة لتسلسل الحوادث ومنطقيتها ، وأن تقبله عقول النظارة من غير عناء ، وأن يمهده له المؤلف تمهيدا يجعله طبيعيا .

ولن يتأتى هذا الحل الطبيعى إلا إذا راعى المؤلف من أول كلمة يخطها فى مسرحيته نهايتها والغاية منها ، وجعل الحوادث سلسلة محكمة الحلقات يأخذ

بعضها برقاب بعض ، وأن يختار هذه الحوادث اختياراً دقيقاً من بين رؤى
الحوادث الكثيرة التي تنص بها الحياة .

* * *

وبعد ، فهذه كلمة موجزة في بناء المسرحية حاولنا فيها أن ننظر إليها نظرة عامة
لا تفصيلية ، ونكمل بها ما عساه قد فاتنا عند كلامنا على المذاهب الأدبية المختلفة
ونظراتها إلى المسرحية ، فقد تضمن الحديث عن هذه المذاهب — بشيء من
الإسهاب — كثيراً من النظريات العملية في بناء المسرحية ، فقوانين المدرسة
الكلاسيكية ، أو الرومانتيكية ، أو الواقعية ، فيها ولا شك كثير مما يبلغ
بالمسرحية إلى الكمال ، كقانون المطابقة في المدرسة الكلاسيكية . وإن اختلفت
فيما بينها اختلافاً بينا تبعاً لتطور الفكر والمجتمع الإنساني . ولا زيد هنا أن نعيد
عليك بعض تلك القوانين المفيدة في بناء المسرحية ، ولكن عليك إذا أردت
الكمال الفني لعملك أن تدرس هذه المذاهب وتأخذ منها المبادئ التي توافق هذا
العصر ولا تمارض مع تعاليم المسرحية الفنية . وبقيت بعد ذلك عدة أمور لا بد
أن نشير إليها إشارة عابرة يسيرة كالمناظر والاستراحة ، والحوار .

أما المناظر فقد علمت أنها تنجح في زماننا هذا إلى الواقعية ، والمناظر أجزاء
الفصل المختلفة ، وتحدد بدخول شخص أو خروجه ، ولا يلتزم فيها عدد معين .
والمهم أن نعمل على ألاّ يخلو المسرح من أحد الممثلين إبقاءً على الوهم وخديعة للنظارة .

ولاشك أن المناظر تختلف في الرواية التاريخية عن الرواية المصرية ، في التاريخية
يجب أن تحكى على قدر المستطاع أثار العصر الذي تمثله المسرحية وملابسه وغير ذلك
كما يؤيد الواقعية التاريخية . وهذا يقتضى دراسة مستفيضة لهذا العصر وعادات
أهله في مجتمعاتهم ، وأكلامهم ومرحهم وحزنهم وملابسهم . وإن ظهر لدى بعض ،

المؤلفين استهانة بهذه الواقعية التاريخية وبواقعية الزمان والمكان مثل (جورج برنارد شو) ، لأن مسرحياته - كما قلنا - مسرحيات فكرة ، ولذلك كان يخرج الشخصيات التاريخية في ثياب معاصرة ، وفي جو معاصر . وقد أصاب نجاحاً بالغا على الرغم من ذلك ؛ نظراً لمهارته الفنية وقدرته على استلاب ألباب الجمهور بالحوار والتمثيل . وقد أنت بعض مسرحياته فصلاً واحداً لا تغيير فيه ولم يشعر النظارة أنهم فقدوا بذلك شيئاً كثيراً ، ولكن هذا لا يتأتى إلا لمن كان في مثل عبقرية (شو) .

أمّا الاستراحة فهي من مزايا المسرح الحديث ، إذ كان الإغريق لا يتوقفون عن التمثيل ، وكانوا يشغلون ما بين الفصول بالقيان (كورس) وكان يساعدهم على ذلك اشتراطهم وحدة الزمان والمكان ، بيد أن المسرح الحديث قد تخلص من هاتين الوحدتين ، وابتدع الاستراحة ليمطى للممثل فرصة كي يعد نفسه للفصل القادم ، وللمناظر أن تهياً لهذا الفصل ، وللحوادث أن تتطور خارج المسرح بحجارة للطبيعة والواقع ، ومحافظة على شرط الإمكانية . وكان مسرح شكسبير يتحايل على استراحة الممثلين الرئيسيين ، بأن يحل محلهم الممثلون الثانويون ومن يحكون العقد الثانوية التي تسير جنباً إلى جنب مع العقدة الرئيسية .

في الطبيعة كثير من الأشياء لا يمكن أن تمثل على المسرح ، وكانت المدرسة الكلاسيكية تستعين بالإخبار عن هذه الأشياء ، وعلمت فيما سبق ثورة (هوجو) على هذه الطريقة . وقد أتت الاستراحة في المسرح الحديث تعدنا لتصور حدوث أشياء خارج المسرح ، ونكتفي بالإشارة إليها فيما بعد ، ثم إن الحوادث لا تدرّس بكل دقاتها وتفصيلاتها حتى لا يؤدي ذلك إلى الملل والسأم والحشو ، ولذلك نختار من الحوادث أهمها فنمثله على المسرح ، ونُدع ما يُمل ويسئم

فنفترض وقوعه في الاستراحة . فضلا عن أننا لو مثلنا كل شيء يقع في الحياة
لما وسعنا الزمان ولا المكان .

أمّا الحوار فهو مساجلة الحديث بين شخصين أو أكثر ، ويجب أن يكون
في جمل قصيرة ، وليس خطباً مملة طويلة كما كان الحال لدى المدرسة الكلاسيكية
وأن يكون طبيعياً متفقاً مع موقف المتكلم وشخصيته ، متغير اللمحة والجرس
طبقاً للحال التي يمر عنها ، سريع الجواب ، قصير الخطاب . وقد علمت
أن الاستطراد ، وإتحام النكات ، والجل المحفوظة والأمثلة التقليدية ، مما يوهى
المسرحية ، ويضعف الجاذبية ، ولذلك يجب تجنبها ، إلا إذا كانت ضرورة
وفي موضعها الطبيعي .

مراجع

Herman Ould : The Art of the Play.

L. J., Pott : Comedy.

Pryde : Studies in Composition.

Stephen : Hours in Library.

Stevenson : A Humble Remonstrance Work.

أحمد حسن الزيات : في أصول الأدب .

شارلتون : فنون الأدب .

نقد وتطبيق

مجنون ليلى لشوقي

هذه مسرحية تاريخية اعتمد فيها شوقي على ما ذكره صاحب الأغاني من أخبار المجنون الكثيرة ، وحوّر في تلك الأخبار أحياناً وربط بعضها ببعض أحياناً أخرى ، وسد ما بينها من ثغرات ، وصاغ منها كلها مأساة عاطفية في أسلوب شعري رفيع .

(١) اختلف الرواة في اسم مجنون ليلى ، واختار شوقي من بينها اسم (قيس بن الملوح) وهو كما أشار في غير موضع سيد من سادات بني عامر وكان يلقبه أحياناً بأبي المهدى . وقد أحب قيس — كما يذكر أبو الفرج في الأغاني — ليلى العامرية بنت عمه منذ كانا صغيرين يرعيان البهائم في البادية ، وشبّا على هذا الحب ، وإلى ذلك يشير شوقي بقوله على لسان (قيس) :

هذه الربوة كانت ملعباً لشبابينا وكانت مرتعا
كم بنينا من حصاها أربعا واشتينا فحونا الأربعا
وخططنا في نقا الرمل فلم تحفظ الريح ولا الرمل وعي
لم تزل ليلى بعيني طفلة لم ترد عن أمس إلا أصبعا

ولما بلغ قيس مبلغ الرجولة ، ونضجت ليلى وصارت ملء الأسماع والأبصار جمالاً وبهاءً ، تقدم قيس لخطبتها فرفض أبوها طلبته لأنه تغزل فيها بشعره ، وشاع ذلك الشعر بين الناس ، وكان من عادة العرب ألاّ يزوجوا بناتهم ممن سبق

أن تغزل فيهن حتى لا يُظن بهن اللظنون ، ومنعه من زيارة حتى ليلى ، واسكنه ظل على حبه ، وفياً لحبيته ، ولم يتمتع عن الزيارة ، وأكرهت ليلى على الزواج من رجل ثقي اسمه (ورد) فجن قيس ، وهام في الفلوات يعاشر الظباء والوحوش ويأنس إليها ويملاً الدنيا شعراً عاطفياً يئنه حبه اليأس ، ويرويه عنه الرواة ، وقد بلغ منه الهزال ، وبرَّح به الحب ، حتى كان يغمى عليه فلا يفيق إلا على اسم ليلى ، وظل هذا شأنه حتى مات ، فحزنت عليه ليلى التي ظلت وفيه لحبه ، وماتت بعده .

(٢) ولكن شوق غير في بعض هذه الحقائق ، واخترع بعض الحوادث ، وقد أصاب في هذا التغيير أحياناً وأساء أخرى . فمن المخالفات التاريخية التي لم تجد شيئاً في العمل المسرحي جعله عبد الرحمن بن عوف وإلى الصدقات يتوسط لقيس عند ليلى وأبيها فترفض وساطته ، مع أن التاريخ يروي أن عبد الرحمن رفض هذه الوساطة ، وقد تولاهما بعده في السنة التالية خلفه على ولاية الصدقات نوفل بن مساحق .

وقد آثر شوقي أن يجعل ليلى ترفض الزواج من قيس حين خيرت في ذلك محافظة على التقاليد العربية مع أن التاريخ يذكر أنها أكرهت على الزواج من غيره إكراهاً . ولعله أراد بذلك أن يرفع ليلى إلى مصاف الأبطال ، لأنها ضحت بحبها في سبيل المجتمع وعاداته وإرضاء لوالدها وقومها . وقد جماعها شوقي في بيت الزوجية مثلاً للمرأة المثمة بحبيبها (قيس) تعيش بقلبها وروحها معه وهو في البادية في حين يضمها وزوجها (ورد) بيت واحد ، ولذلك احترم زوجها هذا الحب ، فعاملها معاملة الشقيقة لا الزوجة فظلت في كنفه عذراء إلى أن ماتت .

وقد قلب شوقي الحقيقة التاريخية في موت ليلى ، فجعلها تموت قبل قيس مع أن التاريخ يذكر أنه مات قبلها ، والسر في هذا عند شوقي هو أن تكون نهاية البطل منطقية ، وأن يعجل موت ليلى بوفاة ، ولعله كان ينظر حينذاك إلى نهاية

(روميو) حين رأى جثة (جوليت) الخدرة .

كما أضاف شوق أخبار الجن وحوادثها ، وهي ليست مما يرويه التاريخ .
وسنتناول هذه المسرحية فصلاً فصلاً بالنقد ، ونبين ما في العقدة
والشخصيات والحوادث من قوة وضعف .

تقع هذه المأساة في خمسة فصول ومكانها بادية نجد ، وتنتقل من حي بنى عامر
إلى طريق للقوافل بين نجد ويثرب ، إلى قطعة من الصحراء ، إلى قرية من قرى
الجن ، إلى حي بنى ثقيف بالطائف ، وتنتهى في مقابر بنى عامر .

الفصل الأول :

في هذا الفصل يظهر ابن ذريح في حي ليلي وفي مجلس السمر حيث بمض
الشبان والفتيات يسكرون في أرائل الليل ، ويدور الحديث بين ابن ذريح وليلي
عن الولاة وعن الصحراء وعن الفرق بين الحياة في البادية وفي الحواضر ، ثم
يتطرق الحديث إلى ذكر قيس ، فيذكر ابن ذريح ما يعانيه قيس في سبيل حبه
لعل ذلك يلين من قلب ليلي ويجعلها تهتم به .

بتنا نخاف أن يجبل خطبه وتبلغ البلوى بقيس المدى

وتظهر ليلي عاطفتها نحو قيس ، وتشير إلى ما تعانيه هي الأخرى من جراء

ذلك الحب :

أنا بين اثنتين كلتاها الناء ر فلا تلحني ولكن أعني

بين حرصي على قداسة عرضي واحتفاظي بمن أحب وضئي

صنت منذ الحداثة الحب جهدي وهو مستهتر الهوى لم يصني

ثم ينفض السامر ، ويأتى قيس ، وتمثل قصة النار ، فيحترق كم قيس وهو

في نشوة نجواء لها ، وبغى عليه ، فتنادى ليلي والدها كي يمينها ، فيأتى إليه ويسعه ، وبعد أن يفيق من غشيته ، يطلب إليه المهدي والد ليلي أن ينصرف ولا يعود حتى لا يزيد في فضيحة ليلي والتشهير بها :

إمض قيس إمض لا تكسُ ليلى كلَّ حين فضيحةً وشناراً
فكأنى بقصة النار تروى وكأنى بذلك الشعر ساراً
وكانى ارتديت في الحى ذلاً وتجلتُ في القبائل عاراً
فيمضى قيس ، ويسدل الستار .

وفي هذا الفصل مواطن قوية من الناحية المسرحية ، فقد أدنى وظيفة الفصل الأول من حيث قيامه بالعرض العام ، وتعريف بالأمكنة وتقديم للشخصيات الرئيسية في وقت مبكر ، وعرف بهم وبأمزجتهم وميولهم السياسية وعلاقاتهم بعضهم ببعض ، وأشار إلى العقدة وهي العوائق التي تقف في سبيل زواج قيس من ليلي .

وقد سحب التمهيد عرض مسرحى متنوع الحوادث يجعل الجمهور يلمس الأزمة لساً ولا يكتفى بسماعها . كما تخلله شيء من الفكاهة والمرح يظهر أمزجة الشخصيات وطباعها ، وهذه الفكاهة طبيعية في مجتمع الشبان والفتيات .

الفصل الثانى :

في هذا الفصل يظهر قيس وراويته زياد في الصحراء تتبعها الجارية (بلهاء) وقد أرسلتها أم قيس بطعام وصفه عراف اليمامة إذا أكل منه قيس شفى من علمته ، ولكنه يعاف الطعام وبعد إلحاح من زياد وبلهاء يرضى أن يأكل قلب الشاة فتبحث عنه بلهاء فلا تجده فينصرف قيس عن الطعام قائلاً :

وشاة بلا قلب يداونى بها وكيف يداوى القلب من لاله قلب
وتسير بلهاء صوب الحمى ، وفقد أطفال صفار من ناحية الحى ينقسمون
فريقين كل ينشد نشيداً ، طائفة تشيد بقيس وشعره والأخرى تنعى عليه تشهيره
بالعدارى ، فهم قيس بحسب الطائفة الثانية ، ثم يعدل عن هذا ، فيصرفهم زياد ،
ويظهر ركب ابن عوف عامل الصدقات ، فيجد قيساً مغمى عليه ، وبينما يحاولون
إفاقة قيس يسمعون حادياً يعنى ويتبينون أنه ركب الحسين بن على عليها السلام ،
ولكن قيساً لا يفيق ، فإذا ما سمع نشيد حادٍ آخر يذكر اسم ليلي أفاق من غشيته ،
ويقبل عليه ابن عوف ويرثى لحاله ، ويقبل التشفع له لدى ليلي وأبيها

وفى هذا الفصل تبتدىء الحوادث ، مبينة علة قيس وما أصابه من ضعف
وهزال ، وجنون ، فهو يعيش فى ثياب خلقت ، ويهيم على وجهه فى الصحراء ،
ويغنى عليه فلا يفيق إلا إذا ذكر اسم ليلي ، ويقبل ابن عوف عامل الصدقات
الوساطة لقيس فى جبه .

ولكن هذا الفصل يَفْصُ بالاستطرادات الغنائية الطويلة ، فغناء الأطفال ،
وغناء الحدأة كلها مما يقلل العمل المسرحى ، ويظهر النزعة الغنائية لدى شوق .

الفصل الثالث :

يسير ركب ابن عوف صوب ديار بنى عامر وحى ليلي ويكاد قيس يغمى عليه
حين يقترب من دارها ، فيشجعه ابن عوف على التماسك فينطلق قيس منشداً
قصيدة طويلة فى ليلي وجبها وهواه وجنونه بها ، وفى نهايتها يغمى عليه فيحمله لونه
ويختفون به وراء شجرة ، ويظهر بنو عامر فى جبههم شاكين السلاح ، وينادى
الناس بقتل قيس ، فيمنعهم المهدي أبو ليلي قائلاً :

لا : دم قيس دمنا لا نقر به يكفيه منا أننا نحبيه

ونصرف الأمير عما يطلبه

ثم يأتي ركب ابن عوف ومعهم زياد ، ويؤنب الناس ابن عوف على شفاعته لمن استباح الحرمات ، ويحاول ابن عوف استمالتهم ، فيلقون السلاح - وترتفع أصوات في صالح قيس ، ثم ينبرى (منازل) غريمه في حب ليلي ويأخذ في مدح قيس ، ثم يبين عظم جرمه ويحرض الناس عليه ، ويدكر لهم أن السلطان أهدر دمه وأحله لهم ، ثم يصعد (بشر) المنبر ويبين للناس أن (منازل) يحسد قيساً لعظيم منزلته في قومه ، ولبراعته في الشعر ، ولأن منازل يود أن يستأثر بحب ليلي ، ولا يقف في سبيله سوى (قيس) ، ويكاد القوم على أثر كلمة بشر يفتكون بمنازل ، ولكن زياداً ، راوية قيس يحجره إلى خارج الحى ويماززه ، ويحتفى بمنازل ، ويشير بعض الناس إلى أن ثمة خطيئاً لليلي من بنى ثقيف وهو (ورد) ، وأن قيساً سيؤء بالخيبة وكذلك منازل ، ثم يخرج القوم ليشهدوا مصرع منازل على يد زياد ، ويخلو المسرح إلا من المهدي وابن عوف ، ويأخذ ابن عوف في شفاعته ووساطته بعد أن يدخل الخباء ، وتخير ليلي في الزواج من قيس ، ولكنها ترفض على الرغم من اعترافها بحبها خشية الذلة والعار من أن يلحقا بأبيها وقومها وتؤثر عليه (ورداً) الثقفى ، وينصرف ابن عوف خائباً ، ثم يظهر الندم على ليلي لتسرعها في رفض قيس ، ومخالفتها هواها في مناجاة لم تطل .

وفي هذا الفصل تتأزم الأمور ، ويتحرك الموضوع نحو المأساة ، وهو مليء بالحركة وعناصر التشويق بإظهار التراوح بين اليأس والأمل حين اختلف القوم في أمر قيس . وبه صراع حسى ، وصراع نفسى ، رى الأول في مصارعة زياد لمنازل وإن لم تظهر على المسرح ، ورى الثانى فيما يعتمل في نفس ليلي حين خيرت في قيس ولكنه كان قصيراً ، وكان من الممكن أن يطول ، وأن يستغله شوق أيا ما استغلال ، فما كنا ننتظر منها أن تبت هكذا عاجلة في أمر حبها وترفض قيساً لتوها ، وإن ظهر

عليها الندم بعد أن قضى الأمر . إن هذا الصراع النفسى هو صلب الموضوع ؛ وكان من الممكن أن يرتقى شوق بهذه المسرحية — لو كان متعمقاً فى دراسة النفوس البشرية ، قوياً فى الفن المسرحى — إلى شىء يقرب من رواية شكسبير الخالدة (روميو وجوليت) ، فالعوائق التى تحول بين الحبيب ومحبوبته فى كلتا القصتين قوية ، ولكن شكسبير استطاع بفنّه وعبقريته أن يجعل من روميو وجوليت مثلاً نادراً فى العشق والهوى خالداً أبداً الدهر . وقصّر شوق فى هذا المضمار .

على أن هذا الفصل — على الرغم من ذلك — يعد أقوى فصول هذه المأساة . وإن كنا نشعر فيه ببعض الضعف ، فالقضاء على (منازل) بهذه الصورة مقتعل ، لأنه فى قومه ، وزيد غريب عنهم ، والعصية العربية تأبى أن يقتل غريباً معها كانت منزلته شخصاً من القبيلة فى حيه . كما أننا نشعر بانتهاء المسرحية حين رفضت ليلي الزواج من قيس ، وأن الفصلين التالين لا داعى لهما ، وكان من الممكن أن يقضى قيس نحبّه حين يتبين رفض ليلي له وعزوفها عنه وزواجها من ورد . وبذلك تحدث المأساة وتنتهى القصة .

الفصل الرابع :

يحتوى هذا الفصل على منظرين : الأول قرية من قرى الجن ، اجتمع فيها الجن ينشدون ويغنّون ويرقصون ، ويتعرف الأموى شيطان قيس عليه ، ويطلب إلى قومه من الجن أن يحتفوا به ، وكان قيس قد ضل طريقه فى البیداء حتى وصل إلى هذه القرية . وتحدث محاورات طريفة بين قيس وشيطانه يحاول فيها شوق تأكيد الجن وإيجائهم بالشعر لبعض الناس ، وأنه لولا هذا الإيجاء لأصابهم العى والحصر كما حدث لقيس حين تخلى عنه شيطانه الأموى .

والمنظر الثاني في ديار بنى ثقيف ، يدلف إليها قيس بعد أن هداه الجن إلى الطريق ، ويهديه قلبه إلى دار (ورد وليلى) ويتعرف عليه (ورد) ، ويسأله قيس عن مدى علاقته بليلى ويبين له (ورد) أنها لا تزال عذراء ، وأنه يحترم حبها وقديسيته ، وأنه شق بزواجه من ليلي ، وأنه إنما أغرى بها لإشادة قيس بحبها في شعره ؛ ثم تظهر ليلي على باب الخباء وينبئها «ورد» بمقدم قيس ، ويتركما (ورد) في خلوة يقنجان حبهما اليأس ، وتطول تلك المناجاة ، ويتبين فيها الصراع القوى في نفس ليلي وكيف حافظت على حبها على الرغم من زواجها من (ورد) .

كلانا قيس مذبح قتل الأب والأم
طعنان بسكين من العادة والوهم
لقد زوجت ممن لم يكن ذوق ولا طعمي
ومن يكبر عن سني ومن يصغر عن علي
ويحاول قيس إغراءها على الفرار معه من بيت الزوجية ، ولكنها ترفض
قائلة :

ورد هو الزوج ، فاعلم قيس أن له حقاً على أوديه وسلطاناً

قيس : إذن تحابتما ؟

ليلى : بل أنت تظلمني فما أحب سواك القلب إنساناً
ولست بارحة من داره أبداً حتى يسرحني فضلاً وإحساناً
وتذهب جهود قيس في إغرائها عبثاً ، وينصرف مغضباً ، وقد زاد وجهه وتضاعف همه ، ثم تظهر عفراء خادم ليلي ، وتأخذ في بثها ما بقلبها ، وحيرتها

في موقفها ، وتستند عليها علتها ، وتسرع إليها منيتها ياساً وغماً ، وتحدث المأساة خلف الستار حيث تموت ليلي .

ويؤخذ على هذا الفصل ظهور الجن فيه قبل ظهور قيس ، والجن من عالم الأشباح غير المرئية ، ولعلك رأيت من حديثنا عن واقعية المسرحية في العصر الحديث أنها لا تستسيغ ظهور الأشباح بشكل واضح ، وربما شفع لشوق تصويره الجن أنه يحسم بعض معتقدات أهل البادية في ذيك الزمن ، ولكن كان من المستحسن أن يظهر قيس أولاً ضالاً بالبيداء ثم تظهر هذه الأشباح والجن كأنها أوهامه تجسمت ، ثم إن هذا المنظر قد طال من غير داع مما يجعله من قبيل الحشو والفضول .

ويبرز في نهاية هذا الفصل الصراع النفسى القوي في نفس ليلي ، ويلمح للكارثة بشدة ، وإن لم يتعمق شوق في تصويره والوصول إلى قرارة النفس الإنسانية وتبيان نوازعها وجبرتها .

كما يؤخذ عليه موقف (ورد) من ليلي ، وسماحه لها بالخلوة مع غريمه قيس ، وهو موقف يتنافى مع ما عوف عن العرب من حمية وأنفة وغضب شديد للعرض ، ففي هذا الموقف مناقضة صريحة للعادات العربية ، ولا يسوِّغه إعجاب (ورد) بقيس وشعره ، وراثته لحال ليلي .

كما أن هذا الفصل يشير إلى الحل ويمهد له وهو موت البطل قيس ، حيث ماتت ليلي وهو لن يعيش بعدها .

الفصل الخامس :

يظهر على المسرح قبر ليلي ، ووقف بجواره ألوها المهدي و « ورد » زوجها ،

والناس يعمرون بالمهدى معزين ، ولا يعبأون بورد ، بل لعل نظرتهم تفصح عن غضب منه لأنه سبب هذه الكارثة ، وبعد أن ينصرف آخر معزٍ يتقدم ورد من المهدى معزياً ، فينبئه بوفائه لليلي ، وحسن معاملته لها ، وجميل تضحيتها ، كما ينبئه ببالغ حزنه وشديد لوعته . ثم ينصرفان ويظهر الغريض المغنى وابن سعيد الشاعر ، ورجلان آخران ، فيصرون القبر الجديد الذى ضم جثمان ليلي ، ويفيضون فى حديث الموت ، وينشد الغريض نشيد وادى الموت ، ثم ينصرفون . ويقبل قيس وحده ، ويقابله بشر ، ويتحير كيف يجزبه وفاة ليلي ، وبعد محاورة بينهما يدرك قيس الكارثة فيغمى عليه ، ويمضى بشر فى سبيله ، ويقترّب منه زياد الرواية ، ثم يصحو ويأخذ فى الاحتضار ، ويكب بوجهه على قبر ليلي ، ويظهر شيطانه الأموى من بعيد ، وينادى قيساً ، ويعود عليه قيس باللائمة وأنه هو السبب فى النكبة التى أصابته ، وأصاب ليلي ، فلولا أنه أجرى على لسانه التغزل فى ليلي ماحدث كل هذا . ثم يحتفى الشيطان ويستمر قيس فى نجواه وذكر بلواه ، ويمر عليه ظي فيناجيه ، ثم يظهر ابن درّيج على مقربة من القبر خاشعاً فيتحدث إلى قبر ليلي حديث القدر لها الممجب بوفائها وتضحيتها ، ثم يسمع قيس صوتاً ضئيلاً كأنما هو خارج من القبر ينادى : « قيس » فيعتقد قيس أنه صوت (ليلى) ، فيدخل فى دور الاحتضار ويلحق بها ، ويسدل الستار .

وفى هذا الفصل عيب رئيسى ، وهو أنه خصص كله للحل ، وكان من الأحسن أن تبقى بعض الحوادث الهامة لهذا الفصل حتى لا يبعث الملل فى النفس . وقد عنى شوقي بتصوير الجو الحزين الكئيب ، ولجأ إلى الشعراء والمغنين يقفون على المقابر ويفيضون فى ذكر الموت ، مع أنهم عابروا طريق حتى يحدث التوتر المسرحى المحزن ، ويثير فى الجو روح المأساة .

والحل وإن كان متوقفاً ، وهو موت قيس بعد موت ليلي ، إلا أن الشاعر لم يظهره نتيجة منطقية لأخلاق قيس وأفعاله ، وإنما حاول أن يلقى التبعة على الأموى شيطان قيس ، وأنه هو الذى أنطقه بهذا الشعر الذى سبب الكارثة .

وختمت الرواية ختاماً بارعاً له وقع قوى فى النفوس :

الصوت : قيس ، ليلي .

فقال : ليلي

قيس : رنة فى أذنى رددت : قيس ليلي القلوات

نحن فى الدنيا ، وإن لم ترنا لم تمت ليلي ، ولا المجنون مات

العقدة :

فى رأينا أن العقدة فى هذه المسرحية غير قوية ولا محكمة ، والعقدة تمثل فى الصراع ضد بعض التقاليد الفاسدة ، فأنت الحوادث فيها عرضاً تاريخياً ، وكثرت فيها الحوادث التافهة ، كما قلت الدسائس والمؤامرات ، وعنصر التشويق ، وضعفت المفاجآت ، فإن دسيمة منازل ما ولدت حتى ماتت . كما شعرنا بانتهاء المأساة عند ما أبت ليلي أن تذهب مع قيس ، وإن جردها المؤلف ليميت العاشقين ، كما كثر فيها الاستطراد الفنائى ، وكثير من المناظر التى تفسد اطراد القصة واتساقها ، وتشتت ذهن النظارة عن الموضوع ، وتبطل بالحركة ، وتفكك عرى الوحدة الفكرية . مثال ذلك : منظر قرية الجن وما دار فيها من حوار طويل ، ودور الغريز وأصحابه تراه مقحماً لا فائدة منه ، ودور بلهاء وقيس حول الذبيحة ، وكذلك دور قيس بن ذريح فى آخر المأساة ، وأتى الحل كما ذكرنا غير منطقي لم يمهّد له الشاعر تمهيداً مسرحياً كافياً

ومع كل هذا فإننا نلحس في بعض المناظر قوة التأثير لدلوها للإنسانى، وتكثر هذه المناظر عند التقاء قيس ولىلى حيث نراها غنية بالمعاطفة المتأججة ، كما وفق شوقى فى تصوير الصراع النفسى الذى يعتمل لدى لىلى وقيس ، وإن لم يُطل فى هذا التصوير ، ولكنه فطن إلى قوة أثره فى النفوس .

كما وفق شوقى فى تصوير موقف (منازل) وقد وقف خطيباً فى بنى عامر يحضهم على قيس ، وقد خاف أن تقبل فيه شفاعته ابن عوف ، حيث أخذ يثنى على قيس ويرفعه إلى الذروة ، ثم أدار الحديث بلباقة إلى عظم حرمه ، وبشاعة ذنبه ، فكان أشبه بأنطوليوس وهو يطالب بثار قيصر .

الشخصيات :

قيس : اتسكا شوقى فى تصوير قيس على ما روى عنه فى كتب الأدب ، وصوره صورة غير طبيعية . فهو شخص دكَّه الحب حتى جُنَّ ، كثير الإغماء ، لا يفيق إلا على اسم لىلى ، يسير فى ثياب ممزقة خلق ، ويهيم على وجهه فى الفياق يعاشر الظباء ويرثى لها ، ويأنس بالوحوش دون الأناسى ، وتحرقه النار فلا يتأثر بها .

ومع هذا فقد وفق شوقى فى إظهار مقدرة قيس الشعرية ، حتى فن الناس به ، ورددوا شعره ، ومنهم المهدي أبو لىلى الذى أبى عليه أن يروجه منها فيقول مناجياً قيساً وهو فى إغمائه :

أبا المهدي عوفيتَ ويا بورك فى عمرك

أراني شعرك الويلَ وما أروى سوى شعرك

كما لَدَّ على الكره كلامُ الله للمشرك

وقد عاب بعض النقاد شوقه على تصويره لقيس بهذه الصورة التي تخرج عن مألوف الحياة ، وعلى وصفها بالضعف الظاهر والمستحيلات معتمداً في ذلك على كل ما نسب إلى قيس في كتب الأدب من غير أن يختار منها ما يجعل قيساً شخصية عادية ، مع أنه (زين الشباب وابن سيد الحمى) .

ليلى : ويظهر أن صورة ليلى كانت واضحة في ذهن شوق تمام الوضوح ، وإن لم يتعمق في أغوارها ، وقد أطلق لنفسه الحرية في تصويرنا . ورفعها شوق إلى مصاف الأبطال بتغييره الحقائق التاريخية ، وجعلها تؤثر التمسك بالتقاليد الموروثة ، والمعادات المتحكمة لدى العرب على حبها الذي أضناها .

وقد وفق شوق بعض التوفيق في تصوير نفسيتهما ، وما يصطرع بقلبها من نوازع سواء قبل زواجهما أو بعده :

تصون القديم وترعى الرميم وتعطى التقاليد ما يوجب

كما جعلها شوق مثال الوفاء والأمانة ، فهي على الرغم من حبها العامر لقيس لا تخون زوجها ، ولا تترك داره ، وزاها كذلك بنت البادية المفاخرة بها ، التي تفضلها على الحضر ، وهي كذلك أموية تعنى بالسياسة على الرغم من سكناها بالبادية واشتغال قلبها بالحب ، وهي ذكية فطنة تنزل من قلب والدها وزوجها محلاً رفيعاً ، فيترك لها والدها حرية اختيار زوجها ، ويثق فيها زوجها فلا يخشى عليها الخلوة بقيس .

المهدي : أبو ليلى ، وصورته أوفر حظاً من عناصر الإنسانية ، فهو سيد في قومه ، متمسك بعاداتهم وتقاليدهم وهو لا يحقد على قيس لتشهيره بابنته ، بل

تراه دائماً العطف عليه ، ويحميه حين يهيم قومه بقتله . وزاه كذلك شديد العطف على ليلي ، يرثى لبلواها ويعلم محنتها ، ولكنه لا يستطيع أن يفعل إلا ما فعل إزاء حكم التقاليد القاسى .

أأظلم ليلي ؟ معاذ الحنان متى جار شيخ على طفله

ورد : زوج ليلي ، وهو شريف من ثقيف ، فتن بشعر قيس في ليلي فأحبها ، وخطبها لنفسه ، وشق بهذا الحب ، ولم يجد فيه السعادة ، وقد تورع أن يخرج شعور ليلي ، فحافظ عليها عنده ، وسمح لها بالخلوة مع قيس ، وإن كان هذا منافياً لعادات العرب في كل زمان ومكان .

بشر : صوره شوق دعيّاً فيه جبن وخور ، ولكنه مَرِحَ ظريف ينتحل شعر المجنون وصيده ، وصوره كذلك محباً لقيس مدافعاً عنه ، يتصدى لمنازل حين يتهجم على قيس ، ولكنه قوال غير فعال .

منازل : صوره شوق منافساً لقيس في حب ليلي ، يحسده عليها ، ويسعى للذس والفتك به ، وفيه خبث وجبن ، وفصاحة وقوة عارضة .
وثمة شخصيات أخرى لا قيمة لها في المسرحية .

ويمكننا أن نقول من غير تحرج : إن تصوير الشخصيات في هذه المسرحية مازال بسيطاً لا ينفذ شوق إلى أعماقها ، ولا يتجاوز سطحها وعناوينها ، ولا يحللها تحليلاً نفسياً بارعاً مثلاً في أقوالها وأفعالها . وتتسم معظم شخصياته بالعموم ، فلوها حائل ، حيث لا ترى في قيس العاشق إنساناً خاصاً ولا في ليلي امرأة خاصة . مع أن طابع المأساة فردية الشخصية لا عموميتها .

اللون المحلى :

في هذه المسرحية لون عربى زاهٍ جداً ؛ تتمثل فيه حياة البادية ، وعاداتها
وتقاليدها ، وحبها العذرى العنيف حيث يكفى المحبان النظرة والتحية ،
أو الحديث العف البرىء ؛ كما تتمثل فيها أخلاق العرب وإباؤهم وحرصهم على
الألّا يزوجوا بناتهم ممن شبب بهن .

ومن سنة البيد نفض الألف من العاشقين إذا شبيوا
وكان من عاداتهم الوساطة للمحبين ، فالحسين بن على على الرغم من جلالة قدره
تشفع لقيس بن ذريح عند أبى لبنى ، وعبد الرحمن بن عوف الى الصدقات
تشفع لقيس بن النّوّح .
وإذا ضلّ أحدهم الطريق صفق يديه ، ولبس ثوبه مقلوباً لينبه إليه من
يراه فيهديه .

لقد ضلّ الطريق أما تراه بصفق باليمين وبالشمال
وقد قلب الثياب عليه نهجاً على عاداتهم عند الضلال
ومن عاداتهم تخير الفتاة عند زواجها إذا كانت رشيدة قوية الشخصية ،
كما فعلوا مع ليلي . وهم يؤمنون بالعرافين ، وبالجن ، وإذا خدرت رجل أحدهم
تذكر من يحب ونادى باسمه فيزول الخدر .

اسم الحبيب عندنا تذكره عند الخدر

ويتشاهمون إذا خلجت عين أحدهم اليسرى :

خلجت قبلُ نلتق عيني اليسرى رى وربيع الفؤاد روعة طائر

ويكبرون في أذن المغمى عليه ليفيق :

قيس لا بأس عليك كبروا في أذنيه

ومع هذا فقد خالف شوق بمض هذه الألوان المحلية حيث جعل ليلي تقدم صديقاتها لان ذريح فيصالحنه وهذه ليست من عادات العرب ، بل هي عادة غربية ، كما خالف هذا اللون في جملة (ورداً) يسمح بالخلوة بين قيس وغريمه في حب ليلي ، وزوجه .

الحوار : لم يتخذ الحوار في هذه المأساة أساساً لتطور الحوادث والمسرحية ، ولكنه كان يطول أحياناً وتتخلله المواقف الغنائية الطويلة ، التي تضعف الحبكة وتوهي العقدة بالاستطراد . ومع هذا فقد سلمت لشوق كثير من المواطن القوية ، ودلت على براعته في تطويع الشعر العربي للحوار والمساجلة وإن تأثر أيمّا تأثر بشعر الجنون ، وانسكأ عليه كثيراً ، واقتبس منه ، وسما بعبارته حتى اختلطاً ، ونكاد لا نفرق بينهما في الروح والصياغة .

وقد تضمنت المسرحية عدة مقطوعات غنائية تدل على براعة شوق في هذا الضرب من الشعر ، ولا بدع فقد تمرس به أربعين عاماً قبل أن يؤلف المسرحيات ، وكانت الروح الغنائية تمازجه وتغالبه وهو يؤلفها ولم يستطع التخلص منها في مواطن عدة .

هذا وقد أفضنا في فصل المسرحية في الشعر المصري الحديث في الكلام عن المسرحية لدى شوق بمعاملة فيحسن الرجوع إليه تيممة للموضوع .

مراجع

- أحمد شوقي : مجنون ليلى
بطرس البستاني : أدباء العرب الجزء الثالث
محمد مندور : محاضرات في مسرحيات شوقي
محمود شوكت : المسرحية في شعر شوقي

فهرس

الصفحة

المقدمة	٣
نشأة المسرحية وتاريخها	٥ - ٤٣
٥ - في الأدب الغربي ١٠ - في الأدب العربي ١٥ في الأدب المصري الحديث ٣١ - المسرحية الشعرية في الأدب المصري الحديث	
أنواع المسرحية	٤٤
المأساة (التراجيديا)	٤٤ - ١٢٠
٤٤ - في الأدب المصري القديم ٤٥ - في الأدب الإغريقي ٤٧ - أشهر مآسي الإغريق ٥٢ - <u>المأساة الاتباعية (الكلاسيكية)</u> ٥٣ - خصائص الأدب الاتباعي ٦٠ - موازنة بين الاتباعية والإبداعية بعامه ٦٢ - خصائص المسرحية الاتباعية ٦٢ - قانون الوحدات الثلاث ٧٤ - وحدة النغم ٧٧ - المطابقة ٨١ - موازنة بين المسرحية الاتباعية وتشكبير ٩٨ - مأساة السيد لكورني ١٠٨ - اتباعية فولتير ١١٣ الاتباعية الانجليزية	
المأساة الإبداعية (الدراما)	١٢٠ - ١٩٠
١٢١ - تشكبير ١٤٦ - أشهر مآسي تشكبير ١٤٩ - بعد تشكبير ١٥٢ - الإبداعية الحديثة بالإنجلترا ١٥٤ - الإبداعية الفرنسية ١٥٨ - خصائص المسرحية الإبداعية ١٦٤ - موازنة بين المسرحية الاتباعية والمسرحية الإبداعية	
١٦٧ - المدرسة الواقعية وخصائصها ١٧٧ - المدرسة الطبيعية ١٧٩ - المدرسة الرمزية وخصائصها	
الملهاة	١٩١ - ٢٦١
١٩١ - تمهيد ١٩٢ - أرسطوفان ١٩٦ - مولير وأشهر ملاهيه وخصائصها ٢١٥ - الملهاة في إنجلترا وتاريخها ٢١٧ - أشهر ملاهيه	

الصفحة

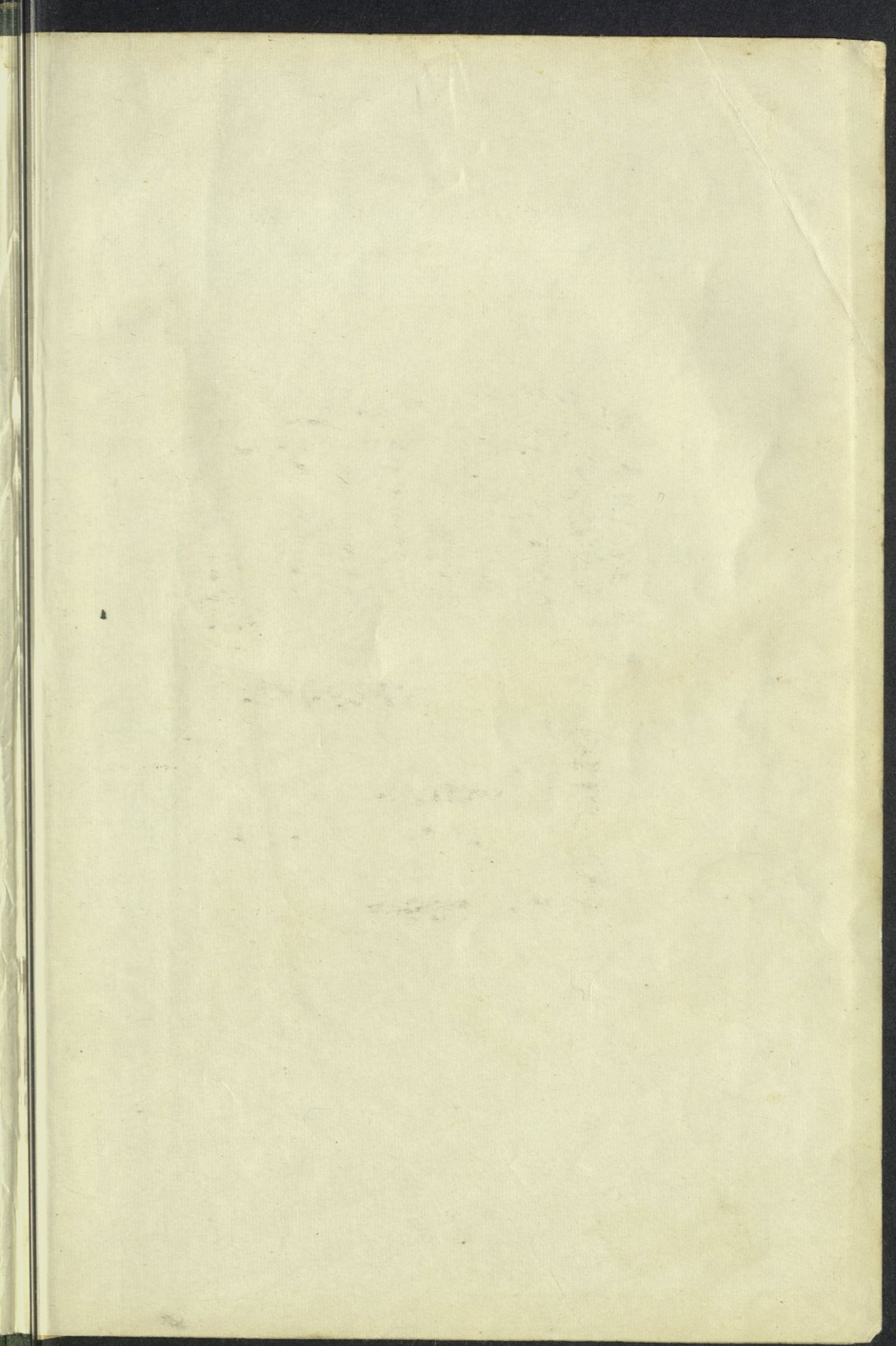
شكسبير ٢٢٥ — الملامى بعد شكسبير ٢٢٥ — أنواع الملهاة : العادات
والسلوك ، والعاطفية ، والطباع ٢٢٨ — إبسن ٢٣١ — برنارد شو
وأشهر ملامه ٢٣٨ — طبيعة الملهاة ٢٥٢ — موضوع الملهاة ٢٥٥ — ملهاة
الطباع وتحليلها ٢٥٨ — ملهاة السمكيات

بناء المسرحية ٣٦٣ — ٣٠٢

٢٦٣ — تمهيد ٢٦٧ — الوحدة ٢٦٨ — هيكل المسرحية ٢٧٢ — العرض
٢٧٤ — العقدة ٢٨٣ — الشخصية ٢٨٨ — واقعية المسرح
٢٩٠ — العمل ٢٩٤ — الحل ٣٠٠ — المناظر ٣٠١ — الاستراحة
٣٠٢ — الحوار

نقد وتطبيق (مجنون ليلي) ٣٠٣

٣٠٦ — تحليل المسرحية ٣٠٦ — فصول المسرحية ٣١٤ — العقدة
٣١٥ — الشخصيات ٣١٨ — اللون المحلى ٣١٩ — الحوار
٣٢٠ — مراجع ٣٢١ — الفهرس



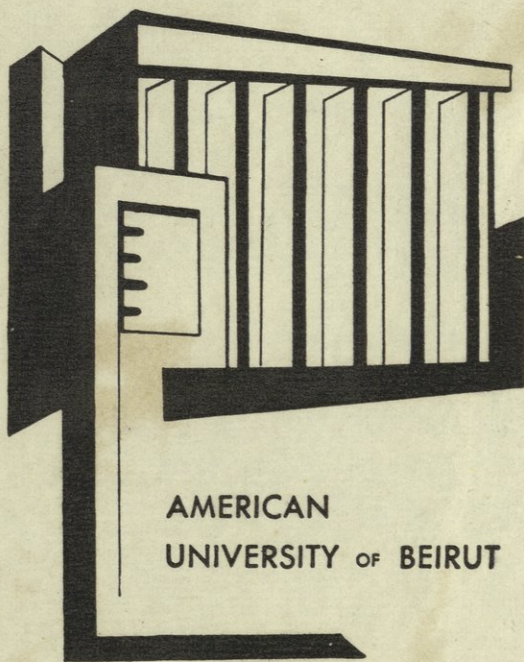
808.2:D23mA:c.1
الدسوقي، عمر

المسرحية

AMERICAN UNIVERSITY OF BEIRUT LIBRARIES



01031224



AMERICAN
UNIVERSITY OF BEIRUT

