

عبد الدسوقي

أستاذ الأدب ورئيس قسم الدراسات الأدبية
بكلية دار العلوم - جامعة القاهرة

المسرحية
نشأتها وتاريخها وأصولها

ملتزم للطبع والنشر
دار الفكر العربي

والمرفق قانون العربي اللبنانية
لصاحبه: محمد عبد الرزق
١٩ كنيسة الأرمين شه الجيش
تليفون: ٩٨ ٩٣٤

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

وبه نستعين

المقدمة

من أهم ألوان الأدب العربي في نهضتنا الحديثة القصة بأنواعها المختلفة ، ومنذ أخذ العرب يتجهون نحو الثقافة الغربية في أوائل القرن التاسع عشر والقصة الغربية تجنّبهم إليها ، وقد نقلنا عن الغرب مئات القصص ، ثم أخذنا نقلدهم في كتابتها ، ولا زلنا حتى اليوم ننقل إلى العربية كثيراً من قصص الغرب ، ولكننا لم نعن 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 تشتمل ، ولها قواعدها وأصولها ، وقد عنينا بالمسرح من أول نهضتنا عناية بالغة ، لما له من أثر في تثقيف الشعب ، والنهوض به خلقياً واجتماعياً ، وظهرت في مصر وغيرها من البلاد العربية مئات المسرحيات المعربة والموضوعية ، رأيت أن أدرس مع طلبة الفرقة النهائية بكلية دار العلوم — وهم مدرسو الأدب العربي في المستقبل — القواعد والأصول التي تبنى عليها المسرحية ، ولكنني للأسف لم أجد كتاباً واحداً باللغة العربية تعرض لهذا الموضوع ، اللهم إلا مقالات مبتسرة لا تغني شيئاً ، بيد أن ذلك لم يشغني 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 والشاديين فيه ، حتى إذا كتبوا للمسرح وجدوا المعالم واضحة والطريق معبدة .

وكان لا بد للباحث في هذا الموضوع أن يلم بتاريخ المسرحية ونشأتها ، ويبين أنواعها المختلفة ، والمدارس الأدبية المتعددة، وكيف نظرت إلى المسرحية ، ثم

يذكر في إجمال تاريخ المسرحية بمعمر سواء كانت شعرية أم نثرية حتى إذا تكلم عن القواعد والأصول - التي لا شك أنها تتأثر إلى حد كبير بالنظريات الأدبية العديدة التي تعتنقها كل مدرسة - كان كلامه مفهوماً للقارىء .

وقد توسعت بعض الشيء في الحديث عن المدارس الأدبية الغربية ، من اتباعية (كلاسيكية) وإبداعية (رومانتيكية) وواقعية وطبيعية ورمزية ؛ لأن كثيراً من أدبائنا المحدثين يقلدون هذه المدارس من غير أن يلجأوا بنظرياتها ، وأصبح أدب شباننا تقليداً مموخاً لأدب الغرب ، فعرفت بها تعريفاً مسهباً أحياناً موجزاً أحياناً حسب ما يتطلبه المقام ؛ وذلك ليسهل على القارىء 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 شوقي في كتابة هذه المسرحية ، ولتكون دراسة تطبيقية لما قدمناه من قواعد وأصول .

وقد زدت في الطبعة الخامسة هذه كثيراً فيما يخص المسرحية العربية الحديثة النثرية والشعرية على السواء ، فقدمت كثيراً من النماذج والتعليق عليها .

أما في المسرحية الغربية منذ عهد الإغريق إلى اليوم فكنت أشعر أن الكتاب في طبعاته السابقة مركز جداً ، وأنه يحتاج إلى كثير من الشواهد الإضافية ، ولذلك جهدت أن أورد من هذه الشواهد أكبر قدر يتحمله مثل هذا الكتاب .

هذا وقد أفدت كثيراً من المراجع العديدة التي ظهرت منذ الطبعة السابقة حتى اليوم سواء كانت باللغة الغربية ، أو باللغة العربية وبخاصة التي تعالج أصول الفن المسرحي وتقده .

ولست أدعى أن البحث قد تم نضجه وبلغ غايته ، ولكن أقدمه للقارىء العربي على أنه محاولة بذلت فيها جهدي ، والله أسأل أن ينفعه وأن يوفقنا إلى الصواب .

نشأة المسرحية وتاريخها

٩ - في الأدب الغربي :

أقدم المسرحيات التي عرفها الأدب الغربي هي المسرحيات الإغريقية ، وكان نشأتها في بلاد اليونان علاقة بعقائدهم ، فقد آمن الإغريق بألهة متعددة لأنهم رأوا طبيعة بلادهم متنوعة المظاهر كثيرة التغير . فجبال وتلال وكهوف ، وقمم عالية يغطيها الثلج ويصطدم بها السحاب ، وسفوح مخضرة ، وأنهار جارية ، وبرد شديد في بعض الجهات ، ودفء جميل على الشاطئ ، ورياح لينة تارة وعاصفة أخرى ، وعودة قاصفة ، وسيول جارقة ، فتوهوا أن ثمة قوى خفية وراء هذه المظاهر الطبيعية قدسوها وتمنقوها بالقرابين والعبادة^(١) .

وكان من آلهتهم التي قدسوها «ديونيسوس» أو (ياخوس) إله النماء والخصب، وبخاصة العنب والخمر ، وقد اعتادوا أن يقيموا له حفلين أحدهما في أوائل الشتاء ، بعد جنى العنب وعصر الخمر ، ويغلب عليه المرح وتنتشد فيه الأناشيد الدينية ، وتعدد حلقات الرقص ، وتنطلق الأغاني ، ومن هذا النوع المرح ، نشأت الملهة (الكوميديا) ، والحفل الثاني في أوائل الربيع حيث تكون الكروم قد جفت وتجهمت الطبيعة ، وهو حفل حزين ومنه نشأت المأساة (التراجيديا) وكان التمثيل أول الأمر لا يعدو بعض الرقص والأناشيد الجمعية ، والأغاني التي تعبر عن حزنهم لغياب 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

(1) The Martyrdom of man. by Winwood Read. p. 144. 154,

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

وأخيراً وضع د أسخيلوس ، ٥٢٥ — ٤٥٦ ق م أول مسرحية شعرية وهى الضارعات حوالى سنة ٤٩٠ ق م ، وكان فيها ممثلان رئيسيان بجانب الفرقة ، ثم توالى نتاجه المسرحى إلى أن ظهر د سوفوكليس ، الشاعر اليونانى الكبير ٤٩٥ — ٤١٦ ق م ، وأضاف ممثلاً ثالثاً إلى الممثلين اللذين أدخلهما د أسخيلوس ، وقوى جانب التمثيل على جانب الغناء . وقد أدى هذا إلى تقدم سريع فى الحوار المسرحى بدل تراثيم الجوقة . وأتاح فرصاً أكبر للتباين بين الأشخاص . وسمح بألوان متنوعة من الحوادث . وفوق كل شىء فقد حمل الذين يكتبون للمسرح على مزيد من العناية بالفن المسرحى .

ويعتبر اليونان أول من اهتم بالمسرح ، ووضع له نظاماً خاصاً ، وعندهم أخذ العالم هذا الفن (١) ، وسنعود إلى المسرحية اليونانية بعد قليل .

وكما أن المسرح ابتدأ عند اليونان من أصل دينى فكذلك ابتدأ لدى الإنجليز لأن طقوس العبادة فى المذهب الكاثوليكى تحتوى على كثير من مظاهر المسرح كالموسيقى والغناء ، وألوان الملابس الزاهية ، وموكب القسس بالشوارع ، وإلقاء كلمات بطريقة خطافية وغير ذلك .

ولما كانت جمهرة الشعب حينذاك أمية لا تقرأ ، فكر 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

(1) World Drama, A, Niool (Londin) . 1949,

اللاتينية ، فكتبوها بالإنجليزية ، وهنا يبتدىء ما يسمى في تاريخ الأدب (بتمثيل المعجزات^(١)) ، وكان ذلك في نهاية القرن الثاني عشر وأوائل الثالث عشر .

وكان التمثيل في أول الأمر يعرض في الكنيسة ، ثم صار الناس يقتبسون هذه المسرحيات الدينية ويمثلونها خارج الكنيسة في عيد الميلاد ، أو في عيد الفصح أو غيرها من الأعياد الدينية ، وكان المسرح في المدن متحركاً على عربات ، كل عربة تمثل منظراً ، وتتم أمام الناس (كما يفعل أصحاب الحرف عندنا اليوم في الأعياد الدينية بالريف) أما في القرى حيث الفضاء والسعة فكان المسرح يقام ويقسم إلى عدة مناظر والناس يهرون أمامه .

كان موضوع هذه المسرحيات البدائية دينياً ولكنه لم يكن جداً كله ، بل كان ثمة مناسبات للضحك ، كرفض امرأة نوح دخول السفينة وكوسوسة الشيطان لبعض الناس ، ولكن السمة الغالبة عليها كانت الجد والعظة .

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

وكانت المسرحية الخلقية درساً في الأخلاق يعطى على أيدي ممثلين قولاً وعملاً ، وهؤلاء الممثلون يمثلون أشياء معنوية كالخطيئة والعدل والصدق والكذب والذكاء والعبادة وكانت أقوى الشخصيات هي شخصية الرذيلة (Vice) وكانت مهمته بث روح المرح والسرور ، وتخفيف حدة الجد والوقار بحر كاته وسخرته وعبته ،

(١) مثل قتل هابيل ومولد المسيح وصلبه ، واقدام ابراهيم على قبح ولده وفدائه الى غير ذلك من القصص الديني ، وكطوفان نوح ، ويوم الحساب ، وابناء القديسين المسيحيين واستشهادهم راجع
History of English Literature by Andrew long

وقد تطورت هذه الشخصية فيما بعد على يد شكسبير حيث صارت شخصاً (المضحك) الذي يلجأ إليه في تخفيف وطأة مآسيه .

وكانت المسرحية الخلقية تعالج أحياناً مشكلات الساعة كعبك رجال الحاشية ونسائهم وكانت المسرحية أشبه بموعظة خلقية منها بمسرحية .

واستمرت المسرحية الخلقية حتى أوائل القرن السابع عشر ، ثم أخذ الناس يملون 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 ومآديها ليمثلوا به الفراغ بين مرحلتين من مراحل الحفل لتسلية الحاضرين وإدخال المسرة على قلوبهم وكان يسمى (رواية الفترة) . وهو مسرحية قصيرة مليئة بأسباب المرح .

وقد اقتضى التجديد في موضوع المسرحية إنشاء فرق تمثيلية مستقلة عز رجل الدين والنقابات الصناعية . وكانت هذه الفرق في أول أمرها ملحقمة بقصور الملوك والأمراء والتبلاء . ولم تكن الحكومة تسمح لفرقة تمثيلية بمباشرة عمل إلا إذا انتسبت أو احد من هؤلاء . وكانت المسارح هي أبواب القصور وأفنية الفنادق ، ثم استقلت هذه الفرق فيما بعد في عهد الملكة إليزابيث في أواسط القرن السابع عشر ، وأنشئ أول مسرح حقيقي مستقل بذاته عام ١٥٧٦ على مقربة من لندن ، ونهض المسرح الإنجليزي بعد ذلك نهضته العظيمة على يد شكسبير (١٥٦٤-١٦١٦ م) .

وما هو جدير بالذكر أن النساء كن ممنوعات أول الأمر من مشاهدة التمثيل، ومن تجرأت منهن على ذلك كانت تضع نقاباً على وجهها وتتنكر ، كما كن ممنوعات من الاشتراك في التمثيل ، وكان يمثل دور المرأة قتي يافع مليح التقاطيع^(١) .

(1) Modern English Literature. by. G. H. Mair and A. G. Ward p. 42 - 47.

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

أما المسرحية الرومانية التي لها كبير الأثر في المسرحيات الأوروبية الحديثة في فرنسا وإيطاليا وإنجلترا فقد كانت تقليداً للمسرحية اليونانية . إذ سطا الكتاب الرومانيون على الأدب الإغريقي ينهبونه نهباً ، وأول من اشتهر من كتاب الرومان في الأدب المسرحي اثنان من أصحاب الملهاة (الكوميديا) هما (بلوتس) و (ترنس) وإليهما يرجع الفضل في إحياء بعض الملامح الإغريقية التي عفى عليها الزمن . وقد ولد (بلوتس) حوالي عام ٢٥٤ ق م ، ومات في السبعين من عمره عام ١٨٤ ق م وكان قد نشأ في البؤس ، واضطر إلى كسب عيشه بالعمل الشاق ، والتبأ إلى المسرح ليحسن حاله ؟ ولذلك كانت لكل مسرحياته نكهة شعبية قوية ، إذ كان يريد التجاج ، ولذلك كان يمالئ الجمهور ويقدم له ما يره ويضحكه ، ولم يكن يتلمس تقدير الأدباء والنقاد .

أما ترنس فقد ولد حوالي ١٥٩ ق م ، ومات ١٩٥ ق م ، وكان من سكان قرطاجة ، وأغلب الظن أنه كان زنجي الأصل ، وقد أحضر إلى روما رقيقاً في شبابه ، ويبدو أنه كان على صلة بدائرة صغيرة من الأدباء . وأنه قد كتب ملامحه باعترافه لإمتاح هذه الحلقة لا للحصول على تصفيق الجماهير ، ولذلك كان أرقى من (بلوتس) أسلوباً وأقرب إلى الروح الإغريقية منه ، ولكنه استعبد نفسه استعباداً لليونان ، بل نستطيع أن نقول : إنه استعبد نفسه لميناندر دون سواه ، ولذلك قلده ولم يخلق .

وقد أخذ معظم كتاب المسرحية الأوروبية الحديثة موضوعات مسرحياتهم عن (بلوتس) ، ولذلك اكتسب شهرة كبيرة لم يكن ليظفر بها من آثاره الأدبية وحدها .

هذا في الملهاة . أما المأساة فسكانبها عند الرومان هو (سنكا) وقد كان له الأثر البعيد في المأساة الأوربية فيما ، ولاسيما في المأساة الإنجليزية ، لأنه لم يكن يورج عن تمثيل النملظة والقسوة والمفرعات والأشباح والمناظر الخزينة والفظائع على المسرح ، وقد أفاد شكسبير من كل هذا فيما بعد . ومأساة (سنكا) لاتعد من النوع الجيد ، ولم يعرف التاريخ سنكا بكتابتة المسرحية بقدر ما يذكره فيلسوفاً يعتق مذهب الرواقين وأستاذاً مريباً لطاغية الرومان (نيرون)^(١) ،

أما في فرنسا ، فقد حذا الأدياء فيها حذو الرومان والإغريق في فن المسرحية وتتلذوا على (هوراس) الروماني في نقده . ولكن معظم تأثرهم كان بكتاب الشعر لأرسطو وما يدور حوله من شروح ، وإن لم يتصلوا به اتصالاً مباشراً ، ولكن من خلال التراجم الإيطالية ، واستطاعوا أن ينشثوا في ثلاثين عاماً (١٦٢٠ — ١٦٦٠) مذهباً مفصلاً ، متلاحم الأجزاء ، هو المذهب الإيتباعي (الكلاسيكي) ، وتعتبر الناقد الكبير (بوالو) مشرع هذا المذهب في كتابه فن الشعر (P'Art Peétivue) .

وقد اشتهر من زعماء هذه المدرسة ثلاثة : كورني (١٦٠٦ — ١٦٨٤) ، ورأسين (١٦٣٦ — ١٦٩٩) ، وموليير (١٦٢٢ — ١٦٧٣) ، ومن أهم خصائص هذه المدرسة التقيد في المسرحية بالشعر المنظوم المقفى ، فكل بيتين يشتركان في قافية ، وكل مسرحية تشتمل على خمسة فصول . الأول للعرض ، والثاني والثالث والرابع للحوادث ، والخامس للحل ، وكانوا يلتصمون بموضوعات مسرحياتهم من مخلفات الأديين الإغريقي واللاتيني ، وإن استمدوا الوحي والتصوير والتحليل الخلقى الاجتماعي من عصرهم . وكما تأثرت هذه المدرسة في موضوعاتها بالأدب الإغريقي تأثرت في قواعدها كذلك بهذا الأدب ولاسيما في قانون الوحدات الثلاث (الموضوع ، والزمان ، والمكان) كما بسطه أرسطو ، ولم يكونوا يسمحون بالأعمال

(١) ولد سنكا بمدينة قرطبة بأسبانيا حوالي عام ٤ ق م ، وحكم عليه نيرون بأن يقتل نفسه في سنة ٦٥ بعد الميلاد .

العنيفة على المسرح كالمبارزة وغيرها ، على العكس من المأساة الرومانية . وسنخصص هذه المدرسة بالدراسة التفصيلية . وتتبع تطور المسرحية الفرنسية ومدارسها في الفصول التالية إن شاء الله .

وهكذا لو تتبعنا نشأة المسرحية في كل من إيطاليا وأسبانيا وألمانيا وسائر دول أوروبا لوجدناها تقفو أثر المسرحية الإغريقية عن طريق الرومان بأى الأمر . ثم اتصلوا بها اتصالاً مباشراً فيما بعد .

٢ - في الأدب العربي :

أشار هيرودوت المؤرخ الإغريقي إلى قيام كهنة مصر الفرعونية بطقوس دينية في شبه عرض تمثيلي يستمد قصصه من بحث إيزيس عن أوزوريس . بيد أنه لم يذكر لنا أدلة أو يسوق شاهداً أو نصاً . وظل أمر المسرح الفرعوني غامضاً حتى أتى الكشف الحديث الذي قام به (كوتنز) في سنة ١٩٢٢ ، و (كورت) عام ١٩٢٨ و (سليم حسن) سنة ١٩٢٧ . فبين لنا أن ثمة نصوصاً تمثيلية قديمة بعضها يقع في أربعين مشهداً كتلك التي اكتشفها كورت . وتدور حوادثها حول إيزيس وأوزوريس وابنه (حورس) وعدوهم (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 ابنتها حورس . الذي ينتقم من (ست) إله الظلمة ، ذلك الذي تسبب في موت والده . ويتمكنان 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 ويعلوصياحه . وقد ذكر هيرودوت : أن الإغريق قد أخذوا فن المسرحية عن الفراعنة وإن لم يتطور عندهم ويخرج عن النطاق الديني . وهناك سمات متشابهة بينهما ، فأوزوريس الإله المصري القديم وديئوسوس يرمز كل منهما إلى الخصب والتماء .

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 وانمحت معالمه في مصر اليونانية والرومانية ، ولاسيما بعد ظهور المسيحية لاتصاله الوثيقي بالوثنية (١) .

ولما دخل العرب مصر ، واعتنق أهلها الإسلام ، وتعلوا العربية ، صار الأدب العربي أدباً لهم ، وإذا بحثنا في الأدب العربي وجدنا كثيراً من أصول الأدب المسرحي ، بيد أنها لم تتم وتطور كما تمت عند الأمم الأخرى .

وقد كان الشيعة يمثلون مقتل الحسين في قصة تبتدىء بخروجه من المدينة إلى أن قتل في كربلاء ، وكانت القصة تمثل في ساحة واسعة ضربت فيها الخيام واتشحت بالسواد ، ويقوم شيخ يثير شجون الناس بذكر ما لاقاه الحسين وآله في نغم حزين يهيج العواطف 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 سبيلاً للوعظة إلا سلكه ، وكان من عادته أن يخرج في يوم الاثنين ويوم الخميس إلى ظاهر بغداد . فيلتف حوله جمع من الرجال والنساء والصبيان ، ثم يصعد شرفاً وينادي 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 فأحسنّت الخلافة ،

(1) Sir Ernest Wellis Budge Osiris The Egyptian Resurrection.

وراجع في المسرح الفرعوني : على هامش التاريخ المصري القديم لعبد القادر حمزة .

ووصلت جبل الدين بعد حل وتنازع ، وفرغت منه إلى أوثق عروة وأحسن ثقة
وفعلت وفعلت . ويذكر ما قام به من جليل الأعمال ، ثم يقول اذهبوا به إلى أعلى
عليين . وينادي : هاتوا عمر بن الخطاب ، ويقدم 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 بالمرسوخة الأخلاقية
التي عنيت بها الكنيسة .

ثم نجد نوعاً آخر من الظواهر التمثيلية في روايات خيال الظل أيام الأيوبيين
والمماليك ، 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 البيروقي من رجال القرن السادس الهجري :

أرى هذا الوجود خيال ظل محرکه هو الرب العفور
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 رائجة بمصر ولا يهلهما ولو 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
٨٥٥ هـ وإحراق شخوصه ، وكتب على اللاعبين اليهود بعدم العودة إليه . وذكر
ابن إياس الجركسي في بدائع الزهور : أن السلطان محمد أبا السعادات كان يطرب
كثيراً لفكاهات خيال الظل لمثلها أبي الخير في حفلات المولود النبوي عام ٩٠٤ هـ .
وقد بلغ الهوس به عند بعض الملوك إلى أن حمله معه في الحج . قال زين الدين
عبد القادر الجزيري في (درر الفوائد المنظمة) : إن السلطان شعبان لما حج
سنة ٧٧٨ هـ حمل معه عدة من أرباب الملاحى والنخيلين ، فأنكر الناس ذلك عليه

(١) راجع صهاريج اللؤلؤ للسيد توفيق البكري ص ٢٥٨ .

لأنه غير لائق بالحج . وقد حضر السلطان سليم بعد فتحه مصر رواية إعدام طومان باى على باب زويلة وأعجبه الممثل فأجزل عطاءه واصطحبه معه إلى تركيا كما ساق كل أصحاب الفنون إليها .

ودلت بعض النصوص الشعرية على أن النساء كن يتولين اللعب به أيضاً ، منها ما أنشده الصفدى فى شرح لامية العجم ، والنواجى فى الحلبة للوجه المناوى فى لعبة بخيال الظل :

إذا ماتت قلت شكوى صبا به وإن رقصت قلنا حجاب مدام
أرتنا خيال الظل والستر دونها فأيدت خيال الشمس خلف غمام

ومن أشهر من ألف روايات لخيال الظل وابتدع فيه نمطاً جديداً هو ابن دانيال الكحال المتوفى 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 فى الشخصية الأولى ومواطن الشذوذ فى الشخصية الثانية . ويعرض لنواحي اجتماعية عامة كاجتذاب الخاطبة للأمير بعروس موهوبة ذات جمال ومال فيجدها شوهاه حين يدخل بها .

ومن الروايات المشهورة فى هذا الضرب من التمثيل رواية (غريب وعجيب) وفيها تعرض شخصيات مختلفة لثلاثين نوعاً من الرجال الذين عاشوا فى أسواق القاهرة ، وفيها يصف كل رجل مهنته بطريقة فكاهية^(١) وهذه الرواية تذكرنا بقصص (كاتربرى) للشاعر الإنجليزى (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 نهضة ، ولكن مصر

(١) راجع كتاب (العرب) للعلامة أحمد تيمور للطبعة الأولى (للسلفية ١٩١٨) وراجع مجلة الفتح للسيد محب الدين الخطيب العدد ٨٥٩ ، وراجع أدبنا الشعبى فؤاد حسنين وراجع خيال لئظل لبول كاله مقاله فى الأدب والفن (لندن ١٩٤٤) عدد ٣ ص ٦٠ .

كانت تنحدر كل يوم في مهواة الجهل والفاقة على أيدي المماليك والأتراك إلى أن
نزلت في قاع الهاوية .

ولا أريد أن أخوض في الأسباب التي جعلت العرب يعزفون عن هذا اللون
من الأدب فالمقام لا يتسع لهذا البحث وقد أفضت فيه في غير هذا المكان (١) .
ومهما يكن من أمر فإن المسرحية الحديثة كما عرفناها أوروبا لم تدخل مصر
إلا بعد عصر النهضة وبعد اتصالها بالأدب الغربي .

٣ - في الأدب المصري الحديث :

ابتدأت النهضة في مصر علمية حربية ؛ لأن البلاد لم تكن في حاجة الآداب
حاجتها إلى العلوم والجيش ، وقد سخر كل شيء في مصر لإبان عهد محمد علي لخدمة
الجيش من بعثات طبية وهندسية وصناعية ، ومع كل فقد كان لتلك النهضة العالية
أثر عظيم فيما بعد ؛ لأن الشباب الذي تعلم في أوروبا في مستهل النهضة قاد الحركة
الفكرية في مصر فيما بعد . وفي طبيعته رفاة الطهطاوى ، ومحمد علي البقلي ،
وعلى مبارك .

ومن الطبيعي ألا يكون للمسرح أى نصيب في بدء النهضة كبقية الآداب ،
وفي الحق لم تبدأ العناية بالمسرح إلا في عصر إسماعيل ، وكان مغرماً بتقليد الحياة
الأوربية ، ولا بدح فقد تربى في فرنسا صغيراً فكان كل همه أن يحاكي الحياة الأوربية .
ويود لنفسه ورجال حاشيته والطبقة الحاكمة وسائل اللهو والمتعة ، ومن أهم ما عني به
المسرح ، فافتتح مسرح الكوميدي ، عام ١٩٦٩ لأول عهده بالحكم حين احتفل
بافتتاح قناة السويس ، ثم أنشأ مسرح (الأوبرا) في العام نفسه ومثل فيهما
جماعة من الممثلين والممثلات الذين أحضرهم من أوروبا ، وأول مسرحية مثلت
في الأوبرا هي (ريجوليتو) ثم كلف إسماعيل مريت (باشا) بوضع (أوبرا)
مصرية يستقى حوادثها من التاريخ المصري القديم . فأشرك مريت معه (أغيسلانسوني)
الإيطالي في تأليف (عائدة) ولحن موسيقاها (فردى) .

(١) راجع كتابنا : النابغة الذبياني ، وفي الأدب للحديث ج ١ ، والفتوة

ومسرحية عائدة مأساة تحكي قصة عائدة ابنة ملك الحبشة الأسيرة في مصر وراداميس قائد جيش فرعون ، وتدور حول حيرة عائدة بين هواها ووطنها ، وحيرة راداميس بين هواه ووطنه ، وينتهي الفصل الأول منها يتغلب وطنية راداميس على حبه ، ويتغلب حب عائدة على وطنيتها ، وفي الفصل الثاني يعود راداميس القائد المصري بملك الحبشة وابنته أسيرين . وفي الفصل الثالث تشتد 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 الهرب بعائدة 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 الأزبكية ، وأخذ يشجع الممثلين ويمنحهم المنح والإعانات ويحضر تمثيلهم ، وفي عهده بدأت نواة المسرح المصري على يد بعض الفرق المصرية والسورية .

كانت النهضة في سوريا نهضة أدبية بخلاف النهضة العلمية في مصر ، وذلك لأن رجال الإرساليات الأجنبية كانوا حملة المشاعل في تلك النهضة أول الأمر ، وقد أسسوا الكلية الأمريكية ببيروت في سنة ١٨٦٨ عقب الحوادث الدامية التي وقعت في تلك السنة ، ثم أسسوا الكلية اليسوعية بعدها بقليل ، وقد كان لهما أثر بارز في توجيه النشر إلى القصة العربية ، كما كان من مهمهم نشر التعاليم الدينية طبقاً للمذاهب المسيحية الغربية ، وقد عنوا بترجمة التوراة ، وظل الجدل الديني متسيطرأ على الصحافة السورية ومجالس الأدب ثمة ردحاً من الزمن ، ولعل هذا يجعل لنا سبق السوريين في الصحافة والتثيل .

(١) توفي سنة ١٨٧٨ وهو من أوائل تلاميذ رفاعة الطهطاوي ، واشتغل بالتدريس في دار العلوم ، واشتهر بالترجمة والكتابة في التاريخ ، وصار عضواً بمجلس الاستئناف وأسس جريدة وادي النيل .

وأول من أدخل الفن المسرحي في البلاد العربية هو مارون نقاش اللبناني (١) الذي اقتبسه من إيطاليا حين سافر إليها في سنة ١٨٤١ ، وابتدأ تمثيله باللغة العربية الدارجة ، وكانت أولى المسرحيات التي قدمها بجمهوره العربي في بيروت هي رواية « البخيل ، المعربة عن « مولير ، وذلك في أواخر سنة ١٨٤٧ ، ثم قدم روايته الثانية (أبو الحسن المغفل أو هارون الرشيد) في سنة ١٨٤٩ .

ويبدو أن جمهوره لم يقدر ذلك الفن حق قدره ، ولم يكن عنده الاستعداد لتفهمه بل كان يؤثر الغناء والفكاهة ، وبذلك انحرف مارون بفنه ليرضى جمهوره فأثر فيه من القطع الغنائية ، والفكاهات ، وكانت آخر مسرحية له هي (الجسود السليط) في سنة ١٨٥٢ وتبجه وجهة اجتماعية عصرية .

أما في مصر فأول مسرح عربي أنشئ بها هو ذلك الذي قام به يعقوب ابن صنوع (٢) بالقاهرة في يوليو سنة ١٨٧٦ وقد اقتبسه كذلك من إيطاليا التي درس بها ثلاث سنوات ، وكان يجيد عدة لغات مكنته من أن يدرس هذا الفن دراسة متقنة ، وقد مثل في خلال سنتين عاشهما مسرحه اثنتين وثلاثين مسرحية ما بين مقتبس من الأدب الغربي صبغه صبغة محلية ، وما بين موضوع يعالج مشكلات اجتماعية ، وإن غلبت على لغة مسرحياته اللغة العامية ، وبعضها يحتوي على فصل واحد وبعضها على خمسة فصول ، وقد راجت رواجا عظيما على الرغم من أنها تمثل المجتمع المصري بعمومه في سخرة لاذعة أحيانا . وقد شجعه إسماعيل وأثابه على جده في وضع المسرحيات وإخراجها وتمثيلها ، وحضر بعض مسرحياته ، ولقبه بمولير مصر .

(١) ولد مارون بصيدا سنة ١٨١٧ وتوفي سنة ١٨٥٥ — راجع في أخباره أرزة لبنان لنقولا نقاش ، وموائد الروايات والتبئات بمجلة لبنان ١٨٨٧ لسليم نقاش ، ونهضة التمثيل في الشرق العربي لزكي طليمات « مجلة الهلال ابريل ١٩٣٩ ص ١٤٤ »

(٢) ولد يعقوب بن صنوع بمصر سنة ١٨٣٩ وتوفي سنة ١٩١٢ وهو اسرائيلي مصري ، وصاحب جريدة (أمي نضارة) الهزلية للسياسية . راجع تاريخ حياته في كتابنا في الأدب الحديث ج ١ وفي أبو نضارة للدكتور ابراهيم عبده ، وفي الصحافة العربية للطرازي .

وكانت فيه جرأة ، ورغبة جامعة للإصلاح ، فانتقد بعض الأمراء وسخر منهم ومن الأداة الحكومية ، وندد بظلم إسماعيل وتمسف الحكام في عهده وبخاصة في مسرحية « الوطن والحرية » ، مما أثار عليه حفيظة الطبقة الحاكمة وعلى رأسها إسماعيل فأمر باغلاق مسرحه .

ويجدر بنا أن نلقى نظرة عاجلة على بعض مسرحياته وموضوعاتها ، لأنها بدلنا على ذوق الجمهور في ذلك الوقت ، وعلى القضايا التي كانت تشغل بال المصنفين وإن كان تشير من مسرحياته ذات فصل واحد ولا ينبغي بها سوى الإضحاك ، ولكن كان يراوح بين هذه المسرحيات المضحكة والمسرحيات التي تنشد الإصلاح مسرحيته (الضرتان) تعالج موضوعاً اجتماعياً ، والزواج من اثنتين كان متفشياً في تلك الآونة ، ولا سيما بين الأثرياء ، وقد أظهر فيها (صنوع) المضايقات التي يتعرض لها زوج الاثنتين عندما احتدمت بينهما الغيرة واشتد النزاع وقام الشجار ولا يستطيع أن يتحيز لإحدهما ضد الأخرى ، فتقبلان عليه .

وقد انتقد (الخديو إسماعيل) هذه التمثيلية ، ونهاه عن تمثيلها ، وعلى الرغم من أنها تعالج موضوعاً اجتماعياً ، إلا أن المؤلف قد خانته الحظ في تأليفها ؟ إذ أثار فيها من الضرب والكلمات الغليظة السوقية .

ومن خير مسرحياته (الصداقة) وهي ذات فصل واحد وتشمل ثلاثة عشر منظرًا ، وقد عني المؤلف بالصداقة والوفاء .

تجري حوادث المسرحية في بيت من بيوت الطبقة المتوسطة بالإسكندرية لأحد التجار السوريين المسيحيين ، هو بيت (الست صفصف زوجة المرحوم طنوس) ، وهي سيدة تناهز الخمسين من العمر ، توفي أخوها كذلك منذ أربع سنوات ، فكفلت أبنته الأنسة (وردة) ، وابنه (نجيب) .

وترفع الستارة عن (نجيب) وحده ، وتعلم من حديثه مع نفسه أن اليوم هو موعد وصول البريد من إنجلترا ، وأن عليه أن يذهب إلى القنصلية الإنجليزية لينسلم رسالة طال انتظار أخته (وردة) لها منذ ثلاثة أشهر من ابن عم لها في

(لندن) اسمه (نعوم) تحبه ويحبها ، وكانا قد نماهدا على الزواج قبل سفره الذي انقضى عليه ستة أعوام للتدريب على أعمال التجارة في بلاد الإنجليز ، وظلت (وردة) وفية له ، لا ينال من إخلاصها انقطاع الرسائل حيناً ، وقتور لهجتها حيناً آخر ، إنها ترى طيفه في أحلامها ، وعبثاً حاول الجميع أن يصرفوها عن شجونها ، وعن سرأب تعلق به قلبها الساذج .

ومن حوار (وردة) وأخيها في المنظر الثاني نعرف أن (نجيب) متيم بفتاة جميلة تدعى (نيلة) وهي ابنة تاجر سورى شهير اسمه (نعمة الله) ، وأن (نعمة الله) هذا يتودد إلى عمتهما (صفصف) ويريد أن يتزوج منها ، وتعرض علينا المناظر النالية هذين العاشقين ، وفي المقابلة المتصلة بين غرامهما ، وغرام هؤلاء الشباب ما يشير كثيراً من الضحك .

رتأزم القصة حينما يتقدم لخطبة (وردة) شاب إنجليزي مهذب يدعى (مستر هندجس) يعمل في تجارة المنسوجات بين بلاده وبين الشام ومصر ، ويتكلم خليطاً من الانجليزية والعربية الفصحى التي لقنه إياها أستاذ مصرى في (لندن) ، وقد لقي هذا الفتى (مس روز) - كما كان يدعو (وردة) - في سهرة لنى أحد تجار المنسوجات اسمه (جبران) فأعجب بها وبجسنتها ورقة حديثها ، وسأل (نعمة الله) أن يطلب له يدها ، وعندما تستقبل الأسرة هذا الخطيب الإنجليزى ترفض (وردة) أن تقترن به ، وتكرر أنها تحب ابن عمها الغائب ، وحين تذكر اسمه يقول (هندجس) إنه اسم صديق له يعرفه معرفة وثيقة في (لندن) ، بل جاء منه كتاب في صباح اليوم ذاته ، وتفسر (وردة) في لهفة عن أبناء حبيبها ، وما تكاد تقرأ في ذلك الكتاب أنه خطب فتاة إنجليزية حتى ينمى عليها ، وبعد أن تشوب إلى رشدها كان من المنتظر بعد أن تأند لها أن حبيبها نكث العهد أن ترضى (بهنجس) زوجاً لها وانتهى نعيم على الوفاء ، وتريد أن تضحى بشبابها .

ويشور عليها أهلها ، ونهددها عمتهما إذا لم تتزوج هذا الشاب الإنجليزى فمليها أن نادر المنزل ، وبهم بالخروج ، متمنية السعادة لمن شاء لهم حسن الطالع ألا

تقوم العقبات في سبيل زواجهم أي لعمتها ولأخيها (نجيب) ، ونعمة الله ، وإزاء هذا الكرم العظيم ، وهذه التضحية يكشف (مستر هنجس) عن شخصيته الحقيقية - ذلم يكن سوى (نعوم) حبيبها وابن عمها ، وقد تنكر هكذا ايختبر قوة حبها وعمق عاطفتها .

ويضمها إلى صدره ، ويسأل عمته أن تباركهما ، وتنتهي المسرحية في فيض من المرح والفرح ، باعلان زفاف (نقلا) إلى (نجيب) و (صفصف) إلى (نعمة الله) ويقول نعوم : « هذا جزاء الصداقة » (١)

والذي نلاحظه على يعقوب بن صنوح في أكثر مسرحياته الاجتماعية أنه يتخذ شخصياتها من بين الجالية السورية المسيحية ، ولكنه كان يتخرج من معالجة مشون المسلمين ؛ لأن لهم تقاليدهم الخاصة ، والاختلاط غير مباح لديهم ، وبذلك يكون له فرصة أوسع للعمل المسرحي ، وربما كان يخشى غضبهم لتناوله أسرار بيوتهم . وقد أجمل يعقوب بن صنوح تاريخ مسرحه في مسرحية (مولير ممر وما يقاسيه) ، وفيها شرح أهدافه من تأسيس هذا المسرح ، وأنها لإصلاحية تهذيبية قبل كل شيء ، ويتبين لماذا آثر العامية على الفصحى حتى يكون قريباً من عقلية الجماهير ، وقد نشر هذه المسرحية منفصلة في سنة وفاته حرصاً منه على معرفة الناس لمذهبه وجهاده .

ثم وفد إلى مصر من لبنان سليم النقاش في أواخر سنة ١٨٧٦ ، نصحه فرقة تمثيلية ، ومسرحيات عمه مارون نقاش : « البخيل » و « أبو الحسن المغفل » ، « السليط الحسود » وترجم « أوبرا عايدة » إلى اللغة العربية محافظاً على طابعها الغنائي ، واقتبس من الفرنسية « هوراس » ، « لكورني » و « ميترادات » ، لرامين .

وقد شجعه إسماعيل علي تكوين فرقة ، والقيام بالتمثيل ، وابتدأ عمله في الإسكندرية وهناك دعا إليه صديقه أديب اسحق (٢) ليشتد أزره ، وكان أديب

(١) راجع « المجلة » مارس ١٩٦١ ، مقال عن يعقوب بن صنوح للدكتور أنور لوقا .

(٢) انظر ترجمته في كتابنا في الأدب الحديث ج ١ .

قد ترجم من قبل مسرحية « أندروماك » لراسين ، فلما قدم الإسكندرية قدمها لمسرح النقاش ، ثم ترجم مسرحية « شارلمان » ، وقد أعجب بها المصريون كثيراً ، ثم اشترك مع سليم النقاش في تأليف المسرحيات وتمثيلها^(١) بيد أنهما وجدا بعد فترة أن عملهما هذا لا يعود عليهما بربح ، وأنهما لم يصادفا من النجاح ما يبشر بمستقبل باسم ، فانصرفا إلى الصحافة سوياً ، واتصلا بالسيد جمال الدين الأفغان تاركين فرقتهما إلى يوسف خياط الذي عمل معه الشيخ سلامة حجازي في مستهل حياته التمثيلية ، كما عمل مع سليمان القرداحي الذي استقل بفرقة عن يوسف خياط ويلاحظ أن المسرحيات المقتبسة والمعرّبة على يد هاتين الفرقتين قد كثرت ، من ذلك : فيدر ، وتلياك ، وأستير ، والجاهل المتطرب ، والمرضى الوهمي ، وغيرها .

ومن الذين عنوا بالمسرح والترجمة له محمد عثمان جلال وكان ينقل من الفرنسية ويضفي على مسرحياته روحاً مصرية خالصة وكانت لغته عامية ومن ذلك روايات (مولير) وسمهاها (الأربع روايات من نخب التياترات) ، ومنها رواية (تروف) وسمهاها (الشيخ متلوف) ، ومثلت مراراً على المسرح المصري ، وقد ترجمها محمد الصاوي فيما بعد ترجمة أخرى ، ومنها النساء العالمات ، كما نقل إلى العربية بعض مسرحيات (راسين) وسمهاها : (الروايات المفيدة في علم التراجيدة) وقد مصر أشخاص هذه الروايات جميعاً هزلية ومأساة ، وكتبها باللغة العامية وفي ذلك يقول « وجعلت نظمها يفهمه العموم فان اللغة الدارجة أنسب لهذا المقام وأوقع في النفس عند الخواص والعوام »^(٢) ، وقد ألف مسرحية باللغة العامية عن الخدم والمخدومين « وتعد باكورة في وضع الروايات المصرية وتمثل البيت المصري والمجتمع الوطني يتدرج ما يقارنها في بابها بين روايات هذا الجيل ، ويحق يسمى محمد عثمان جلال أبا المسرحيات الوطنية في العصر الحديث »^(٣) .

W. Sapy : La Genese de L'Eaptit. Egyptian P. 128 (١)

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

(٣) شعراء مصر وبيناتهم للعقاد ص ١١٧ .

ومن أوائل المسرحيات التي كتبت شعراً مسرحية (المروءة والوفاء) لتحليل اليازجي سنة ١٧٨٦ وقد مثلت على مسرح بيروت عام ١٨٨٨ . ثم انتقل المسرح المصري إلى طور جديد بقدم أحمد أبو خليل القباني (١)، وفرقته المسرحية من دمشق إلى مصر في يونية سنة ١٨٨٤ ، لأن المسرح ظل إلى أن جاء القباني معتمداً في الغالب على المسرحيات الاجنبية المعربة سواء مصرت أو لم تمصر ، فلما جاء القباني اتجه نحو التاريخ العربي والإسلامي فوضع مسرحيات عنتره ، والأمير محمود نجل شاه العجم ، وفاكر الجليل ، وهارون الرشيد ، وأنس الجليل ، ونفح الربى ، والشيخ وضاح ، وغيرها ، وقد امتاز أسلوبه في تلك المسرحيات بأنه كان أرقى لغة وأقرب إلى العربية الفصحى ، وقد استعمل السجع والشعر معاً ، على أن مسرحياته كانت أوهى حبكة وأضعف سياقاً من المسرحيات المعربة ، ومن نماذج كتابته قوله في أول مسرحية الأمير محمود شاه العجم ، وهي مقتبسة من ألف ليلة وليلة .

الغلمان :	بزغت شمس التهانى فى	سما	الاقتحار
مذ بدا	قر الزمان ذو	المعالى	والوقار
مالك فينا	عطوف	منعم	بر كريم
محسن عدل	رموف	طاهر	القلب رحيم
قأدمه	بالسرور	يا	إله والصفاء
أبدأ	مدى الدهور	مسعداً	ومتصفا
غن أعا الإنشاد	واسلم	ما انجلى	بدر التمام
مشرفاً	سأى معظم	فى ابتداء	وختام (يذهبون)
مالك :	لايسلم المرء من هم ومن كدر	ولو ترفع	فوق الشمس والقمر
إن أحسنت	هذه الدنيا لصاحبها	يوماً	ستتبعه غما مدى العمر

(١) ولد القباني بدمشق سنة ١٨٤١ وتوفى بها في ٨ ديسمبر ١٩٠٢ .

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 ، أسنى على رشدهك يا محمود ، وعقلك الذى كنت عليه محسود ... الخ .

وتدور حوادث المسرحية حول قصة (قمر الزمان) حيث يعشق ابن الملك صورة ، ويرفض الزواج إلا بصاحبة الصورة ويسافر متنكراً إلى الهند ، ثم يصير وزيراً للملكها ، وأخيراً تقع الحرب بين مملكة أبيه وبين الهند ، ويشن أبوه الحرب على الهند ، ويكشف أمر ولده ، ويكشف ولده أمر صاحبة الصورة إذ يتبين أنها ابنة ملك الصين ليرحل إلى الصين ويخطبها إلى أبيها ويعود بها وتزف إليه وتطيب الأمور للجميع .

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

أجل انرى لغة القباني و خليل اليازجى فى رواية سليم نقاش (ظلوم) التى مثلها أمام الخديو اسماعيل ، وظن أنه يعرض به فاضطهده . وفى تعريبه لرواية عابدة ، وفى تعريب جورج طنوس لإحدى مسرحيات فولتير التى سماها « الشعب والقيصر » ، ومن المصريين الذين اقتفوا أثر هذه الحركة ، واتجهوا

(١) ترجم له أكرم الميدانى فى مقال بجريدة الاهرام عدد ١٨ من ديسمبر ١٩٥٢ . راجع فى اخباره كذلك : اعلام الادب والفن لانتور الجندى دمشق ١٩٥٥ ، وزكى طليمات فى مقاله : كيف دخل التمثيل بلاد الشرق ، مجلة الكتاب العدد الرابع من السنة الاولى فبراير ١٩٤٦ .

صوب التاريخ الإسلامى على أنور فى روايته عنزة وسماها : شهامة العرب (نشرت
١٩٠٢) وتبدأ هكذا :

الجميع : قد بدأ الصبح المنير وبدأت شمس النهار
وزها الروض النضير فى شقيق وبهار
فلتتش ياذا الأمير فى علاء وانتصار
وانتتش كيا نسير بافتخار فى القفار

دور : واشكروا الرب القديم حيث أعطانا النعم
رب زمزم والحطيم واهب الخير الأمم
صاحب الفضل العميم مسرى الجود والكرم
صارف الأمر المسير دون بطء وانتظار

ويقومون واقفين ويقولون . . . الخ .

وقد أسهم الشيخ محمد عبد المطلب الشاعر المشهور فى هذه الحركة بعدة روايات
ألفها هو وزميله محمد عبد المعطى مرعى وإن لم يوفقا فى سبك المسرحيات وفهم
مقتضيات المسرح ، وكانا أكثر توفيقاً من حيث اللغة وعدم جموح الخيال ،
والتقيد بقدر الإمكان بحوادث التاريخ ، ومن تلك المسرحيات (المهلل) أو حرب
البيسوس ، وأمرؤ القيس وكتابها قد نشر سنة ١٩١١ ، وتبتدىء رواية امرئ
القيس على هذا النحو :

الحارث : إنه ليحزنى أن أرى العرب وقد قتكت بهم العداوات . وفشت بينهم
البنضاء حتى أصبحوا لايلم لهم شعث ولا يلتئم لهم شمل .

ابنة حجر : أبيت اللعن ! حال تبيكى العدو قبل الصديق الحميم .

حاجب : مولاي ! وفوذ العرب بالباب يستأذنون .

الحارث : ليدخلوا موقورين ، ولينزلوا موقرين .

مالك زعيم الوفود : حيا الله الهمام .

الحارث : حيثم أيها الكرام (ثم يجلسون) :

مالك : أبيت اللعن ! إن العرب على ماترى في عداوات مستمرة ،
وذحول مستحكمة ، ودماء بادت بها الأحياء ، وفزيت العشاير
وهلكت العماير ، ولم يبق إلا أن يتداركهم الهمام ، بتدييره
وحسن رأيه فيولى أمورهم بدية ، وكلمهم سادة أنجاد ، ساسة
أنجاد ، وفي ذلك صلاح أمم العرب وقوام ملكهم ، فان
أجابهم إليه فهو موثلهم العظيم عند كل حادث عميم .

ومن الذين شاركوا في هذه النهضة المسرحية وهذا الاتجاه 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 المسجوع
ويبتدىء الفصل الأول بحوار بين الوزير عياد ، وهو رومي الأصل وكان وزيراً
لموسى بن نصير القائد العربي المشهور ، وبين فتاة تدعى مريم وهي كذلك رومية
مجلوبة من بلادها صحبة رجل اسمه (نسيم) ، لترجو الوزير في أن يتوسط في عدم
وقوع الحرب بين العرب وأهل الأندلس ، فيأبى عياد ، فتغضب وتخرج من عنده ،
ثم يأتي نسيم ويتكلم مع عياد برهنة وينتهي الأمر بقبول عياد . ويجرى هذا الحوار
على النحو الآتي :

عياد : يا زهرة العرب إن الحب أضنانى	وحسن قدك أعيانى وأفنانى
ملكنت قلبي ففضلت الغرام على	ما كنت أفضله في كل أزمانى
لك الفؤاد بجودي بالوصال فما	أحلى الوصال على قلبي ووجدانى
لك الحياة ونافى الجسم من رفق	ومن دماء ومن دمع وأشجان
لك الوزير وزير الملك بمثل	فتعيه بما يمسى به هانى
حسبت أن الهوى يجدى فهمت به	فما أفاد وما للوصل أدنانى

فهل ترين وراء الحب منزلة تدنى إليك فان الحب أقصاني
مريم : نعم وراء الهوى يا صاح منزلة تدنيك مني ومن وصلي وإحساني
وهي الوفاء لأوطان بها نشأت آباؤك الفر من فازوا بعرفان

وعلى هذا النمط ألقت عدة مسرحيات في تلك الحقبة مثل : مسرحية (حسن الوفا والظهور بعد الخفا) لحامد الصدر ، ومثل مسرحية (عجائب الأقدار) لمحمود وأصف) ، ومثل مسرحية (الحب الوجداني لمحمد منتصر) و (ابن زيدون وولادة إبراهيم الطربلسي سنة ١٨٦٨) . وفي هذه الفترة حاول أحمد شوقي وهو بعد طالب في باريس كتابة المسرحيات مثل مسرحية علي بك الكبير ، ولكنه لم يظهرها للجمهور في ذلك الوقت ، وربما كان من أسباب هذا أنه لم يكن راضياً عنها كل الرضا ، أو أن الجمهور لم يكن مستعداً - في رأيه - لتلقى مثل هذه الرواية تلقياً حسناً ، وهي تختلف عن مسرحية علي بك الكبير كما ظهرت فيما بعد بعض الاختلاف .

ففي المسرحية الأولى التي ألفها وهو طالب بباريس نجده يصنع عقدتين أو لاهما تاريخية والثانية مع صنع خياله . أما التاريخية فكانت تدور حول الانقلاب الذي دبره محمد أبو الذهب ضد ولي نعمته وسيده علي بك الكبير ، وكيف أحكم التدبير حتى شعر سيده بأنه على وشك الهزيمة فآثر أن يهرب من مصر ويلجأ إلى صديقه (ضاهر الصمر) صاحب عكا ، عليهما يتعاونان معاً ضد أبي الذهب ولكن جهودهما ذهبت سدى أمام جيش أبي الذهب القوي .

وكان الخليفة العثماني ورجاله يؤيدون أبا الذهب حتى يتخلصوا من علي بك الكبير الذي رأوا فيه من الدهاء والإخلاص للوطن الذي عاش فيه - مصر - ما ضايقهم ، وقلل من نفوذهم وكاد يستقل بها عنهم ، حتى إذا فرغوا منه رجعوا إلى أبي الذهب الضعيف فكان سهلاً عليهم خلعه والقضاء عليه .

وكان يساعد أبا الذهب كذلك مراد بك مملوك علي بك الكبير حتى يتخلص من سيده لتخلص له حبيبته (إقبال) تلك التي تزوجها علي بك .

أما العقدة الخيالية فتدور حول زواج علي بك من إقبال الجارية الجركسية ابنة الجلاب مصطفى اليسرجي ، ولما اضطر إلى الهرب إلى بلاد الشام خلا الجو لمراد بك ، فأخذ يتقرب من إقبال ويصب في أذنيها أحاديث حبه . حتى يحملها على قبوله زوجاً أو حبيباً ، بعد أن تأس من عودة زوجها علي بك الكبير . وأخيراً يكتشف في نهاية المسرحية أنها أخته .

لقد توفر لشوق في هذه المسرحية كل أسباب النجاح . ولكنه كما ذكرنا عجز عن الإفادة منها . ونلاحظ هنا أنه اهتم بتصوير العصر أكثر مما اهتم بتصوير الشخصيات فجادت في الغالب حائلة اللون غير محدودة السمات ، أما العصر فقد وفق في إظهار ما كان عليه من فساد في الأخلاق واضمحلال في هيئة الحكم ، وخضوع إلى درجة الذلة من الرعية .

وفي المسرحية الثانية التي أخرجها سنة ١٩٣٢ نجده يحافظ على الهيكل العام للأحداث ، ويقتصرها إلى ثلاثة فصول ، وقد أغناها بمشاهد الصراع الحسي والنفسى ، فجمع بين مصطفى اليسرجي وابنه مراد في موقف قتال ، كان له أثر إنساني رائع . وأرسل سعيداً ليتجسس على أعمال علي بك الكبير في عكا ويحاول اغتياله ، وجمع علي بك بقائد الأسطول ارويى ، وكان هذا الاجتماع فرصة نفذ منها الشاعر إلى إغناء شخصية علي بك وإظهار وطنيته ، وحرصه على التسك بدينه ، وأبرز كذلك كثيراً من ظلم المماليك وقهرهم للناس ، وجمع مراداً وشقيقته في مشهد طويل كان مثاراً للفتنات .

وتدارك ما فاته في المسرحية الأولى فعنى بالشخصيات ، فاتضحت شخصية علي بك الكبير في أذهان الجمهور ، وصوره شخصية إنسانية خيرة ، يعطف على الفقراء ، ويعنى بالأزهر ودور العلم ، ويغدق كرمه على العلماء والفقهاء ، ويعتز بالصانع المصري ، ووضح سياسته وإدارته فجعل منه داهية محنكا بارعاً في إدارته ، وطنياً مخلصاً للبلد الذي نشأ به ، يرفض أن يلوذ بالأجنبي ويستعين به حتى على استرداد ملكه ، وأنه كان يسعى جاهداً للاستقلال بمصر وطرده الأتراك منها .

وقد كانت هناك مواقف غنية بالصراع النفسى فهو فى موقف نراه يوازن بين مصلحته الشخصية ومصلحة الوطن والدين . ومنها موقف إقبال وكيف اعتلجت المواطن المتضاربة فى صدرها فهى تريد الوفاء لزوجها ، ولكن ميلها لمراد يحاول أن ينال من هذا الوفاء .

كما أن شوقه من ناحية الصياغة كان أقوى أسلوباً فى مسرحيته الثانية وأكثر براعة فى استخدام الشعر فى الحوار ، وعدم الخلط بين البحور كما فعل فى مسرحيته الأولى ، وبرأها من الأزجال والمواويل والأغاني العامية التى جاءت فى المسرحية الأولى متابعاً بها تقاليد المسرح التى كانت سائدة بمصر حينذاك .

كانت معظم المسرحيات التى ظهرت حتى ذلك الوقت تمثل رغبات الجمهور المصرى ، وهو جمهور مرح يحب الفكاهة ويطلب للغناء الجيد ، كما أنه يحب سير الأبطال ، ولما استمع للراوى يقص وهو يعزف على قيثارته مغامرات عنتره وأبي زيد الهلالى وسيف بن ذى يزن . ولهذا غلب على المسرحيات لون البطولة والغناء ، وربما ساعد على هذا الاتجاه تأثر المسرح المصرى بالمسرح الإيطالى كما ظهر فى عصر إسماعيل ، ولافتقاره بعد انقضاء عصر إسماعيل وذهاب الفرق الإيطالية إلى الممثل الجيد الذى درس فن التمثيل وعرف أصواته وقواعده ، ولأنه لم يجد إلا طائفة من احترفوا التمثيل بعد أن ظلوا ردهاً طويلاً من حياتهم يحترفون الغناء أمثال الشيخ سلامه حجازى^(١) الذى افتتح دار التمثيل العربى ليفنى بها ويمثل وقد غنى كثيراً ومثل قليلاً ، وكان جل عنايته بمظاهر خلافة من مناظر جميلة ، وملابس مزركشة ضخمة للممثلين ، كما أن المؤلفين لم يدرسوا قواعد المسرحية وأصولها دراسة تمكنهم من وضع مسرحيات جيدة .

يبد أن المسرح المصرى يدخل فى دور ثالث بالانتقال من المسرحية الغنائية إلى المسرحية الاجتماعية ، وقد هيء له المؤلف الجديد ، والممثل الممتاز ، وذلك

(١) راجع فى اخبار للشيخ سلامه حجازى كتاب الدكتور محمد فاضل (الشيخ سلامه حجازى) ، وراجع محمد تيمور (حياتنا التمثيلية) .

حين يأتي المسثل جورج أبيض من باريس سنة ١٩١٠ 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 الجديدة التي تتجه صوب المشكلات الاجتماعية .

ولقد مهد لهذا الاتجاه الاجتماعي عدة مسرحيات ظهرت قبل (مصر الجديدة) مثل رواية (ثمرة الغواية) لأحمد صادق ، ومثل رواية (ابن الشعب) التي نقلها فرح أنطون عن الفرنسية ، كما مهد لهذا الاتجاه ما كان يكتبه عبد الله نديم في الأستاذ ، وفي التنكيت والتبكيك من ذكر العيوب الاجتماعية ، واستغلال الأجانب الفاحش للمصريين ، وإغرائهم بشقى أنواع الإغراء ليقعوا في حبالهم ولاسيا الفلاحين الجاهل ، وموضوع (رواية مصر الجديدة) التي تعد نقطة التحول في اتجاه المسرح المصري الحديث ، يدور حول أفاق أجنبي مغامر يحتمل على ابتزاز أموال المصريين الأثرياء ، وصغار الفلاحين الجاهل بالخير والميسر والنساء ، فيقع فريسة له فلاح أمي ساذج ، ويتقوض كيان أسرته ، بينما يستعصى عليه ، ويفطن إلى أساليبه الخداعة وإلى حيل النساء وأغراضهن ثرى متعلم لا يخطئ بين لهوه وعمله الجدى ، وبذلك ينجو من براثن هذا الخبيث .

هذا ولم يكن الفن المسرحي في هذه الرواية جيداً ، بل جاءت مفككة الأوصال ذات أقسام أربعة لا يكاد يربط بينها رابط .

وقد جرى في مختار فرح أنطون إبراهيم رمزي حيث ألف مسرحيات (الحاكم بأمر الله) و (البدوية) و (قلب المرأة) ، كما أتبع للمسرح جمهرة صالحة من المثليين الذين تخرجوا في معاهد باريس أو تبلذوا على من تخرجوا فيها أمثال عزيز عيد وعبد الرحمن رشدي^(١) وقد ترجمت لهذا المسرح الجديد

(١) راجع توفيق الحكيم الفنان الحائر لاسماعيل أدهم ص ٢٨ — ٣٨ ، وراجع المسرحية في شعر شوقي لعمود حامد شوكت ص ٢٦ .

خير المسرحيات الغربية فترجم الشاعر خليل مطران مسرحيات شكسبير الخالدة : عطيل ، وماثيث ، وهاملت ، وتاجر البندقية ترجمة لأبأس بها تخالف تلك الترجمة التي قام بها من قبل اسكندر قلدس وكامل حنين ، وإن كان الأخيران قد نقلتا ذلك عن شكسبير (الأمير المنفى) و (الليلة الثانية عشرة) وغيرهما ؛ كما ترجمت مسرحيات موليير ترجمة جيدة . وقد أثار فرح أنطون في مقدمة روايته مصر الجديدة مشكلة اللغة التي ينطق بها شخصيات مسرحيته ، أتكون اللغة العربية الفصحى مطردة في كل المسرحية ؟ ألا تخالف ذلك واقع الحياة وتيف ينطق (خريسو) الدخيل الأجنبي المغامر باللغة الفصحى ؟ أتكون اللغة العامية ؟ أو ليس ذلك إحياء لهذه اللغة الدارجة وإضعافاً للفصحى ؟ ، وهذا أمر يأباه كل من ذاق لذة هذه اللغة الجميلة التي جرى حياها هذا مجرى الدم في المفاصل وما ننت لأرضي بأن يكون الشروع في أمر كهذا الأمر على يدي ، (١)

وخرج من المتسكل بأن اختار حلاً 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 ، وجعل الشخصيات المتعلقة تتكلم العربية الفصحى وغير المتعلقة تتكلم العربية الدارجة وظهرت هذه المسرحية في سنة ١٩١٨ في (نيويورك) ومثلت ثمة (١) .

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 بلسانها الخاصة ، وإلا تكلم النوبي بلهجة النوبية والصعيدى بلهجته الصعيدية وهكذا . وجاءت المسرحية خليطاً غريباً من

(١) مقدمة رواية مصر الجديدة لفرح انطون .

(٢) توفيق الحكيم الفنان للحائر لاسماعيل أدهم ص ٣٣ (وقد وكن نعيمة في بسكتنا بلبنان ١٨٩٤ ولا يزال يواصل انتاجه الأدبي للي اليوم) .

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 فليست بمقصودة في التأليف المسرحي أو التأليف الأدبي الذي لا يخرج عن أن يكون فناً ، وكل فن صناعة ، وليست الواقعية اللفظية بالتى تعطى الحوار قوة مشاكلته للحياة ، وإنما تأتي هذه القوة من الواقعية الإنسانية قبل كل شيء (١) .

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 الإحاديث والمعيشة : من سعال وتثاؤب ونوم وخلج ولبس ، وما إلى ذلك تراه في الحياة ولا تراه في المسرحيات ، كل أولئك تتسامح فيه مرضاه لدواعي (التيهو) 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 المسرحي قبل كل شيء بتمثيل الحالات المعنوية ، لا بنقل الألفاظ وحكاية النبرات ، وليس من المقبول أن تنشأ في نفس السوقي المصري حالة معنوية لم تنشأ من قبل اليوم مرات في نفس رجل متكلم باللغة العربية ، فالتقول بأن أطوار بعض الناس لا يعبر عنها بلغة فصيحة أو قريية من الفصيحة قول ينم عن جهل وعجز ورغبة في الشعوذة باسم المحاكاة الصادقة والتمثيل المطبوع (٢) .

ثم إن اللهجات العامية عديدة ، وتباين في الأقطار العربية ، بل في القطر الواحد ، ولا يمكن أن يفهم اللهجة العامية الواحدة كل عربي ، والعامية بجانب كل هذا لغة ابتذال لانصلح أبداً لأسمى العواطف وأرق ألوان التفكير . وليس

(١) راجع الأدب والنقد لمحمد مندور ص ١٥٥ - ١٥٦

(٢) العقاد في ساعات بين الكتب ص ٩٩ ط الثالثة .

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 مسمرى ، كما أن محمود تيمور عدل عن العامية إلى الفصحى (١) .

وقد انتهى هذا الأمر بأن خرجت مدرسة آثرت العامية كل الإيثار فيما قدمته للسرحة وعلى رأسها محمد نيمور (ولد سنة ١٨٩٣ وتوفي سنة ١٩٢١) ، ومن أعلامها أحمد خيرى سعيد (ولد سنة ١٨٩٤) ، ومحمود تيمور (ولد سنة ١٨٩٤) وحسين فوزى (ولد سنة ١٩٠٠) .

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

وأهم شيء يلفت الأنظار في هذه المسرحيات : البناء الفني للمسرحية وجودته من حيث العرض والحوادث والعقدة والحل ، وتهيشة الجو المسرحي ، وتحريك الأشخاص وخلقهم ، ودقة المحاوراة . وطابع هذه المسرحيات تحليلي واقعي . ولكن التحليل فيها سطحي قاصر ، ولهذا لا تقف على مواقف كبيرة الانفعالات . في هذه المسرحيات ، (٢) .

وقد تبعه في هذا الاتجاه التحليلي الواقعي إبراهيم رمزي في مسرحياته :

(١) راجع في هذا الموضوع في الأدب الحديث للجزء الأول للمؤلف ص

١٠٠ ط ثامنة .

(٢) زكى طليمات في مقدمة الجزء الثاني من مؤلفات محمد تيمور ص ٨٦

وراجع عن محمود تيمور ، مقدمة كتابه وميض الروح كتبها أخوه محمود تيمور

(بنت الأخشيد) و (دخول الحمام) و (صرخة الطفل) وكذلك عباس علام في مسرحياته مثل (الشريط الأحمر) و (شقاء العائلات) وحسين رمزي في مسرحياته مثل (الضحايا) و (طريد الأسرة) ، وقد تبجح محمود تيمور باللغة العامية : الصعلوك ، وأبوشوشة ، والموكب ، ولكنه عدل عن اللغة العامية بعد 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) الغربي ، كما أخرجت مسرحيات مسرحية صميمة من قلب الحياة في مصر . وقد عانى مسرح رمسيس الصعاب والعقبات في كفاحه المضني . واستصرخ بأولى الأمر كي ينجده وييساعده على أداء رسالته ، ولكنهم صموا آذانهم عنه ، وقبضوا أيديهم عن مساعدته فلم يستطع مواصلة الكفاح . ومن المسرحيات المشهورة التي ظهرت على مسرح رمسيس في سنواته الأولى : (كرسى الاعتراف) و (الاستعباد) و (المجنون) و (عادة الكاميليا) .

وثمة شخصية أخرى كان لها شأن في المسرحية المصرية المتزعة من صميم حياة الشعب ، نفاق في أسلوب تهكمي ساخر لاذع ، يظهر عيوب الناس ؛ وأوصاب المجتمع ويضحكهم عليها في مقدرة فنية بارعة ، وقدرة فائقة في الإخراج وتمثيل تلك هي شخصية نجيب الريحاني ، وكان أبرع من اعتلى منصة المسرح في مصر ، وإن كانت لغة مسرحياته عامية ، ومعظمها من تأليفه هو وزميله بديع خيرى .

وقد أنشأت الحكومة المصرية ماسمى بالفرقة القومية ، ودعت أقطاب الأدب ليشرّفوا عليها من أمثال : أحمد ماهر ومصطفى عبد الرازق وطه حسين ونوفيق

(١) يوسف وهبي في الاهرام بتاريخ ١١ من مارس ١٩٥٣ .
(٣ — المسرحية)

الحكيم وخليل مطران (١) . وكان المنتظر أن نهض هؤلاء بالمرح ، ويخذوه بالأدب الرفيع ، وفي أسماهم ضمان لاجتذاب الطبقة المثقفة للمرح ، ولكن يظهر أن جمهرة الشعب هي التي تغلبت في النهاية وآثرت أواثنا معينة من المسرحيات فيها مرح وفكاهة وكثير من التهريج ، ثم إن الخيالة قد اجتذبت إليها كبار المشايخ 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 وكان يشرف عليه الأستاذ زكي طليمات ، وصلته بالمرح قديمة ، وله به خبرة واسعة ، وقد أوف أخيراً (فرقة المسرح الحديث) .

وقبل أن أنرك الكلام عن المسرحية النثرية يجدر بي أن أخص أديبا خدم المسرح المصري أجل خدمة ، وارتفع بنتاجه الأدبي عن كل من سبقه في التأليف المسرحي المنشور ، ذلك هو توفيق الحكيم (٢) . وقد أغرم بالمرح 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) هي : المرأة الجديدة ، والعريس ، وخاتم سليمان وعلى بابا بعد أن أصول هذه المسرحيات قد ضاعت فيما بعد ، ولم يبق في ذاكرة التاريخ سوى أسماؤها ، ويظهر أنه لم يجدها تليق به ستواه بعد أن صار أديبا ذا

(١) اخبار اليوم ١٩٥٣/٣/٧ مقال لصالح ذهني .

(٢) ولد توفيق الحكيم سنة ١٩٠٣ وان كان يروي عن نفسه أنه ولد

سنة ١٨٩٨ ، من أب مصري وأم تركية ، وكان والده اسماعيل الحكيم من رجال القضاء وقد ورث والده عن أمه ثروة ذات قيمة معظمها أرض زراعية بالدلتجات ، وقضى توفيق الحكيم أيام طفولته بمزارع والده ونخرج في مدرسة الحقوق عام ١٩٢٥ ثم سافر الى باريس حيث كملت ثقافته الفنية .

راجع عن حياة توفيق الحكيم كتابه (عودة الروح) واسماعيل ادهم

في (توفيق الحكيم الفنان الحائر) .

مكانة مرهوقة فلم يطبعها ، وقد نضجت ملأته الفنية في باريس حين ذهب إليها ليدرس القانون ، ولكنه أحس بأنه خلق شيء آخر غير القانون الأوهى الأدب ، وشغف بالمرح والقصص والموسيقى ، وعكف على دراسة الفن من ينابيعه في أوروبا وعاش عيشة فنان بوهيمى في عاصمة فرنسا وعاد منها في سنة ١٩٢٨ ، وأحب وهو بباريس فتاة عاملة بمرح الأديون تبيع (لتذاثر) لرواد المسرح ولكنه لم يجرؤ على مفاحتها بحبه طيلة ستة أشهر ، وقد أوحى إليه هذه التجربة مسرحية (أهل الكهف) نمباك لتذاثر) وأول مسرحية كتبها توفيق الحكيم بعد عودته هي (أهل الكهف) سنة ١٩٢٣ وقد أحدثت ضجة أدبية اشتهر معها أمر توفيق ، رتب في الفترة التي قضاها في وظيفة وكيل للنائب العام في الأرياف عدة مسرحيات منها : الرمار وحياء نخطمت ، ورسا صه في القلب ، وشهر زاد ، وإن كان قد كتب معظم هذه المسرحيات في فترات مختلفة إلا أنه أتمها وهو في الريف ، وظهرت له مسرحية (محمد) عام ١٩٣٦ ، كما ظهرت : نوعات مسرحية أخرى فيما بعد ، وفي مسرح توفيق الحكيم يقول الدكتور إسماعيل أدهم : إن توفيق الحكيم قد نجح ، في أن يرتفع بفن المسرحية إلى أفق أعلى من المستوى العادى للمسرحية في الآداب الأوربية ، 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 الفنى عن آثار الطبقة الثانية في الآداب الأوربية ، ، ومن هنا يمكننا أن نقول : إن مصر بمحاولات توفيق الحكيم حازت فصب السبق في ميدان الفن المسرحى على بقية بلدان العالم العربى ، وارتفعت بالأدب المصرى من الحدود المحلية إلى آفاق رحبية ، وليس أمام الأدب المصرى إلا بضع خطوات يخطوها إلى الأمام لتتجد لأدبها المسرحى مكانة عالمية بين آداب الأمم ، (١) .

ويجدر بنا أن نلقى نظرة خاطفة على إحدى مسرحياته الكبيرة ، ولتكن أهل الكهف ؛ لأنها هي التي شهرت اسمه ، وثبتت قدمه في عالم المسرح . ومسرحية (أهل الكهف) من المسرحيات الذهنية أو التجريدية ، غير المستمدة من الواقع ،

(١) توفيق الحكيم الفنان الحائر ص ٣٤ .

وهي حلقة في سلسلة من المسرحيات الذهنية التي ألفها الحكيم ، وبنائها على فروض فرضها ، أو استمد أصولها من الأساطير والقصص الدينية مثلها مثل مسرحية (شهر زاد) التي افترض فيها توفيق الحكيم أن (شهر يار) صار عقلاً خالصاً ، وأنه تخلص من رغبات القلب والجسد ، ثم يتبع بالدراسة النتائج التي تترتب على ذلك ، وما سوف يصيب (شهر يار) من حيرة وتردد ، وكأنه قد أصبح معلقاً بين السماء والأرض تتجاذبه كفتاهما .

وموضوع أهل الكهف هو الصراع بين الإنسان والزمن ، وكيف حاول الإنسان التغلب على الزمن منذ فجر التاريخ ، ويقول الحكيم : « إن الأديان كلها قد فتحت باب الأمل أمام الإنسان بوجود عالم آخر يبعث فيه الناس بعد الموت ، وقد تصور الفراعنة أن البعث سيكون استئنافاً لحياة الإنسان على الأرض أو لحياة شبيهة بهذه الحياة الأرضية ، وأنهم لم يتصوروا جنة أجل من وادهم الخصب ، ولهذا حنطوا الجثث ، وأقاموا التماثيل في سنى الشباب النضر لكي تتقمصها الأرواح عند بعثها ، .

وليست أهل الكهف هي المسرحية الوحيدة التي عالج فيها الحكيم مشكلة الزمن، بل نرى هذه المشكلة في مسرحيته (رحلة الغد) ، حيث افترض أن شخصين قد ركبا صاروخاً من الأرض ، ورسا بهما على كوكب مجهول ، وبعد جهود مضنية استطاعا العودة إلى الأرض فاذا الرحلة قد استغرقت ثلاثة قرون ، وإذا الحياة قد تغيرت تغيراً تاماً ، وأصبحت شبه آلية بسبب التقدم العلمي ، ثم يأخذ في دراسة ما سترتب على الكشف العلمي من نتائج ، وكيف ستتغير حياة الناس على الأرض ، وما سيصيب الإنسانية من بؤس وشقاء وملل نتيجة تحكم الآلة في الإنسان ، ونتيجة الكشوف العلمية الكثيرة ، وتذكرنا هذه المسرحية بقصة (ج . هـ . ويلز) آلة الزمن The Machine of Time .

وعالج توفيق الحكيم مشكلة الزمن في مسرحية أخرى هي (عودة الشباب) حيث افترض أن شيخاً عاد إليه شبابه بفضل دواء كشفه العلم الحديث ،

وأخذ يدرس النتائج التي ترتبت على عودة هذا الشيخ لشبابه ، ونرى الشيخ في النهاية يفضل أن يعود إلى شيخوخته ، وأن يأخذ مكانه في صف الإنسانية المتلاحق ، لأن زوجته تنكره ، ولأن المصارف المالية تأبى اعتماد توقيعه ، إذ ليس فيه رعشة الشيخ ، إلى غير ذلك من المتاعب التي جعلته يؤثر العودة إلى مكانه في ركب الإنسانية .

وسمع نوفيق الحكيم قصة (أهل الكهف) لأول مرة من المقرء في المسجد يوم الجمعة ، ولما أراد أن يكتبها مسرحية فنية قرأ ما كتب في تاريخ المسيحية ، وقرأ الأناجيل الأربعة ، والتوراة ، وكتاب الموقى ، والقرآن الكريم .

ووجد في تاريخ المسيحية أن جماعة من المسيحيين الاوائل فروا بدينهم من بطش إمبراطور الرومان الوثني (دقلديانوس) الذي حكم بين ٢٤٩ - ٢٥١ م وآووا إلى كهف ناموا فيه مئات السنين ، ثم بعثوا إلى الحياة في عصر الإمبراطور المسيحي (تيدوسوس) الثاني الذي تولى عرش الإمبراطورية الشرقية فيما بين ٤٠٨ — ٤٥٠ م ، وكان بعثهم استجابة من الله لطلب هذا الإمبراطور الذي طلب منه أن يريه برهانا محسوساً لحقيقة البعث فبعث الله أولئك الفتية .

واكن نوفيق الحكيم أخذ بما ورد في القرآن الكريم حيث جعلهم ينامون ثلاثة قرون وبضعة أعوام ، لا مائتي سنة كما جاء في تاريخ المسيحية ، وقد اعتمد على كتب التفسير الإسلامية كالنسفي في تسمية الأشخاص : مرنوش ، ومثلينا ، ويمليخا و كلبه فطمير ، وأضاف عليهم الفتاة بريسكا . والمرقي غلياس .

و: بل قصة أهل الكهف : أن الوزيرين مرنوش ومثلينا قد فرا بدينهما المسيحي من مذبحه دبرها الامبراطور دقلديانوس الوثني وأرشدهما الراعي يمليخا إلى الكهف ، وكان مسيحياً مثلها وآوى ثلاثتهم ومعهم كلب الراعي فطمير إلى هذا الكهف ، ثم ناموا ، ولما استيقظوا ظنوا أنهم لم يناموا إلا يوماً أو بعض يوم ، وبعثوا الراعي ليأتيهم بطعام ، وما كاد يفارق الكهف حتى التقى بأحد الفرسان من مدينة طرسوس عائداً من صيده . فطلب منه أن يبيعه شيئاً مما معه

من النيد . وقدم له ما معه من التقود ، فوجدها من عهد (دقلديانوس) فظن أن الراعي عثر على كنز ، ورأى هيئته ولحيته الطويلة فولى هاربا وأبلغ القصر ، وسمي في المدينة أن هؤلاء الذين كانوا قد فروا من المذبحة في عهد (دقلديانوس) قد عادوا إلى الحياة ، ثم جاء الحراس وخلفهم جماهير الشعب ليذهبوا بهم إلى القصر ، وفي أنساء ذلك أدركوا أنهم قد ناموا أكثر مما قدروا ، لأن لحامهم قد طالت وانكسر لم يخطر في أذهانهم باديء ذي بدء أن أمد نومهم قد امتد حتى أربى على ثلاثة قرون . ولما وصلوا إلى القصر صار الناس يخاطبونهم بالقدسين وكانت هناك فتاة تسمى (بريسكا) تشبه كل الشبه بريسكا ابنة (دقلديانوس) التي كانت خطيبة مشلينيا .

وكان هم الراعي أن يذهب إلى غنمه ، وهم مرنوش أن يعود إلى زوجته وولده ، وكان قد أخفاهما في منزل لا يعرفه إلا صديقه مشلينيا ، وهم مشلينيا أن يلقي حبيته بريسكا ولم يدركوا أنهم بعثوا بعد ثلاثة قرون . ذهب بليخا يبحث عن غنمه ، وأدرك أن المدينة غير المدينة ، والناس غير الناس ، وأن كلبه (قطمير) ، قد صار عرضة لـ كلاب المدينة نذجه ، وأن الحياة قد تغيرت تغيراً تاماً وسمع ما قاله الناس من أنهم بعثوا بعد ثلاثمائة عام ، فعاد إلى القصر ، وأخبر صاحبيه بأنه عائد إلى الكهف . إذ لم يعد هناك ما يربطه بهذه المدينة وبهؤلاء الناس ، بيد أن صاحبيه لم يدركا هذه الحقيقة بعد ، فذهب مشلينيا إلى بيت الضيوف ، وحلق لحيته ، ولبس زي الفرسان ، وعاد شاباً كما كان مشلينيا ينتظر حبيته بريسكا ، ولما رآه مرنوش بهذا الزي فعل مثله ، وخرج يبحث عن بيته فوجد مكانه سوقاً للسلاح ، وسأل شيخاً عجوزاً عن ولده فقال له : إنه مات في سن الستين بعد أن أحرز نصراً عظيماً للدولة في ميدان القتال ؛ وأراه أثر قبر مهتمم كتبت عليه عبارة التسكريم . ودارت الأرض برأس مرنوش ، كيف يموت ولده في الستين وهو لا يزال في ريعان الشباب ، وأخيراً أدرك الحقيقة ، وعاد إلى مشلينيا في القصر وأخبره أنه عائد إلى الكهف مع بليخا ، وحاول مشلينيا أن يثنيه ، ولكنه أصر على العودة . لأنه لم يعد يربطه بالناس والحياة أي شيء . ، وبقي مشلينيا ينتظر بريسكا ، وظن أنها مشلينيا

خطيبته مع أنها حفيدتها ، وزاد في شبهته أنها كانت تمك في يمينها نسخة الإنجيل التي كان قد أهداها لجدتها ، وتلبس في عنقها صليبا ذهبيا كان قد أهداه لجدتها ، وصارت تحاوره لكي يفهم الفرق بينهما في الرمن ، وأنه إنما كان ينب جدتها ، وهو يرى الشبه العجيب بينهما حتى كأنها هي ، ولو أذكاؤها الحاد وثقاقتها وذلاقة لسانها ، وأخيرا يدرك الحقيقة ، فيودعها ، ويعود إلى الكهف ، ولكن الفتاة قد أحبتة فلحقت به بعد شهر هي ومريبتها غلياس ، وحاولت أن تنقذه وهو على شفا الموت ، بيد أنها جاءت بعد أن لم يعد ثمة فائدة ، وصارحته بحبها له وهو يلفظ أنفاسه الأخيرة ، فصممت على أن تبقى في الكهف ، وكان الملك قدم عزم على أن يسد باب الكهف على هؤلاء القديسين ، فنجوا غلياس بنفسه ، وترك القديسين الثلاثة والسكب قطمير ، وبريسكا في الكهف ، بعضهم قد مات فعلا وبعضهم يعاني حشرجة الموت ، وبريسكا آثرت أن يموت مع من أحبت .

هذه خلاصة موجزة للمسرحية التي استوحى موضوعها من القرآن الكريم كتبها في خريف ١٩٢٨ بمقهى صغير بضاحية الرمل بالإسكندرية ، ولا أدل على أن توفيق الحكيم قد فكر في هذه القصة منذ أحداثه من قوله : « إن أهل الكهف كتبت في أعماق نفسي منذ سمعت سورة الكهف تتلى يوم الجمعة في المسجد وأنا صغير ، ولقد كان الفقيه يرتل ، وأنا ساهم أرى في الهواء الكهف وظلماته وفجواته ، وأشاهد أصحاب الكهف جالسين القرفصاء ، وكلبهم لا ككل الكلاب على مقربة منهم يشاظرهم عين النصيب ، كل تلك الصور كانت تنسج خيوطها في نفسي يد مجهولة منذ الطفولة ، هذه اليد هي يد الطبيعة الفنية . »

وقد كتب الحكيم هذه المسرحية بعد أن وقف على أصول الفصل المسرحي بباريس ، وقد لاحظ النقاد^(١) أن عبارتها فضفاضة لا تستقر فيها المعاني الغزيرة ولذلك كان يلجأ إلى الاقتباس من القرآن الكريم ، ومن عبارات غيره ليؤدى بعض الأداة تلك المعاني التي كانت تجول في ذهنه .

وأهل الكهف أول عمل قتي هام يكتبه الحكيم باللغة الفصحى ، وجعلته

(١) راجع محمد مندور: مسرح توفيق الحكيم .

طبيعة الشخصيات والفكرة التي يريد علاجها يعمد إلى البساطة مع فصاحة الكلمات وصحة الأسلوب . وهذا وقد أبدى أجاد الحكيم في الحوار كل الإجابة ومع كل هذا فان فكرة المسرحية وهى الصراع بين الزمن والإنسان بما يصعب على عامة المتأهدين استيعابها وهضمها ، وربما كانت هذه المسرحية أصلح للقراءة منها التمثيل .

وإذا نظرنا إلى فكرة المسرحية وأنها صراع الإنسان مع الزمن ، وأنت لا ندركه إلا بمقياس العادات والأخلاق والبيئة - حكمتنا على هذه المسرحية بأنها ممتازة حقاً . وإن كان الأثر الأخلاقي فيها غير موجود .

هذا وتوفيق الحكيم عدد كبير من المسرحيات الصغيرة منها حتى الآن . وعين إحداهما : مسرح المجتمع ، والأخرى المسرح المنوع . ونرى في المسرح المنوع : سر المتحرة ، وحياة تحطمت ، ورصاصة في القلب ، والأيدي الناعمة ، والخروج من الجنة ، وصاحبة الجلالة ، والمرأة الجديدة ، والصندوق ، والزمار ، وجفنا اللطيف ، ونهر الجنون ، والشيطان في خطر ، ودقت الساعة ، واسكل مجتهد نصيب ، وبين الحرب والسلام ، وأمام شبك التذاكر ، ونحو حياة أفضل ، وصلاة الملائكة . ونحن نرى أن توفيق الحكيم قد ضرب في ميادين مختلفة حين كتب هذه المسرحيات ، وأنه كان دائماً يبحث عن أرض صلبة يقف عليها ، ولنستمع إليه وهو يقدم هذه المسرحيات .

« هذه المجموعة تضم عشرين مسرحية مما لا يدخل في «وعه (مسرح المجتمع) ولا يندرج مع ما يسمونه «المسرح الذهني والفكري» .

« والواقع أنها مسرحيات متنوعة في أسلوبها وفي أهدافها : ففيها الجسدي والفكاهي ، وفيها ما كتب بالفصحى وما كتب بالعامية ، وفيها النفسي والاجتماعي ، والبرقي والسياسي ونحو ذلك .

إنها رحلة في جهات مختلفة خلال أكثر من ثلاثين سنة ، وإن القارئ أو الناقد

ليحجب ولا شك لهذه الرحلة في كل جهة على مدى ثلاثين سنة ، لسكانها رحلة مسافر يبحث عن شيء . أهى رحلة إنسان يبحث عن نفسه ؟ أهى رحلة فنان يبحث عن فنه ؟ قد يكون كل هذا ، وقد يكون شيء آخر غير هذا .

إن أى مؤلف مسرحى ، معاصر لنا ، وينتمى إلى أدب أوربي يعمل اليوم وقدمه مستقرة ، فوق تجارب ألفين من السنين - تجارب راسخة في أدب بلاده منذ عهد الإغريق ، فإن أى أدب مسرحى أوربي إنما يقوم على آثار امتدت على الأجيال ، منذ نحو ألفي سنة مطبوعة منشورة في لغة بلاده . ينقلها جيل إلى جيل مع ما ينتجه كل جيل وما يبدهه ، كأنها سلسلة طويلة متصلة تحمل كل الأنواع والاتجاهات والابتكارات وتحاول حل كل العقد وكل المشكلات الفكرية والفنية والنوعية والأدبية .

أما في بلادنا ولغتنا وأدبنا فيمدان التجربة في التأليف المسرحى ضيق محدود : لأن أدبنا العربى لم يعترف بالأدب المسرحى قالباً أدبياً إلى جانب المقالة والمقامة إلا منذ سنوات قلائل ، كما أننا لم ننقل إلى لغتنا من أدب المسرح - قديمه وحديثه - إلا منذ سنوات قلائل أيضاً ،

فؤلفنا المسرحى المعاصر ينهض إذاً على فراغ أو على شبه فراغ من تجارب قليلة ضئيلة ، لم ترسخ بعد في لغته وأدبه ، ويعمل وخلفه فجوة هائلة لم تملأها جهود السابقين على مدى الأجيال .

هنا إذاً سر رحلتى القلقة في كل الجهات ، فأنا أحاول في قلتي جنونى أن أسارع إلى ملء بعض الفجوة على قدر إمكانى وجهدى ، وأنا أقوم في ثلاثين سنة برحلة قطعها الأدب المسرحى في اللغات الأخرى في نحو ألفي سنة .

لقد استطاع توفيق الحكيم بهذا الجهد الكبير أن يرسي قواعد المسرحية الشعرية في أدبنا العربى ، وأنت يسد الفراغ في كل الجهات . ومن ثم كان انتقاله إلى موضوعات متنوعة ، وهو يعد اليوم السكاتب الأول للمسرحية الشعرية في العالم

العربي غير مدافع ، من حيث خصوصية نتاجه وجودته وتنوعه ، كما أنه أفاد كثيراً من الفترة التي قضاها بباريس ، حيث شاهد مسرحيات شتى ، وتأثر في مسرحه الذهني بمسرحيات إبسن والنروييجي وبرنارد شو الإيرلندي ، وفي مسرحه الاجتماعي بالمدرحيات الفرنسية المعاصرة .

ولقد تأثر خطوات توفيق الحكيم أديب ناشيء هو على أحمد باكثير واتجه بالمسرحية اتجاها قومياً فأخذ من التاريخ القديم وكتب مسرحيات أنخاتون ، ونقرتي سنة ١٩٤٣ ، وقصر الهودج سنة ١٩٤٤ والفرعون الموعود ، كما كتب : تيلوك الجديد ، وسلامة القس . وقد كتب بعض هذه المسرحيات بالشعر المرسل ، وبعضها بالشعر الموزون ، وبقيتها نثراً ، وقد توفى في سنة ١٩٦٩ وترك نتاجاً ضخماً لا بأس به .

وإذا نظرنا نظرة عامة للمسرح في هذه الحقبة التي أرخنا لها وجدنا الأدب المسرحي من حيث الموضوع قد ابتدأ مقتبساً من آداب الغرب ، يقنص كل شيء يصلح للتشيل لايهمه مدرسة بعينها ، فينتقل عن المدرسة التقليدية تارة والإبداعية تارة ، والطبيعية ثالثة والواقعية أخرى وهكذا ، ولما أخذ الكتاب يتجهون إلى وضع المسرحيات ثانت وجهتهم أول الامر واقعية ، مستمدة من روح التمتع المصري وأحواله ومشكلاته سواء كانت المسرحية مأساة أو ملهاة ، ثم عاد المسرح إلى الاخذ عن الأدب العربي 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 والتحليل ، وإن كانت فلسفته ترتكز : على أن في إمكان الشرق أن ينال من الحضارة الأوربية خير ما فيها من غير أن تضعف روحانيته . بينما نرى الشعر لدى شوقي ، وعريز أباظة ، ومحمود غنيم ، وبأشير ، وعلى عبد العظيم يتجه بالمسرح في الأعم الأغلب وجهة تاريخية . ويجدر بنا أن نخص المسرحية الشعرية ولا سيما عند شوقي بكلمة موجزة .

٤ - المسرحية الشعرية في الأدب المصري الحديث :

نقد رأينا فيما سبق أن المحاولة الأولى للمسرحية الشعرية كانت على يد خليل اليازجى في مسرحية المروءة والوفاء التي ظهرت طبعها الأولى سنة ١٨٧٦ ومثلت على مسرح بيروت ١٨٨٨^(١) ، وتدور حوادثها في زمن النعمان ملك الحيرة ، وهي ذات لون عربي واضح ، وتصور بعض المثل التي ميزت العرب عن سواهم . ورأينا أن محمد عثمان جلال قد عرب بعض المسرحيات الأوربية شعراً ، وإن لم يرق إلى مستوى خليل اليازجى من حيث الדיباجة وقوة التعبير وسلامته ، بل كثيراً ما أدخل فيه الألفاظ الدارجة ، كما ترجم بعض المسرحيات زجلاً . وإذ لما أتى أبو خليل القباني إلى مصر ، واهتم بالتاريخ العربي والإسلامي جعل لغة المسرحيات شعراً ، أحياناً ، وأحياناً أخرى ثراً مسجوعاً يتخلله كثير من الشعر في المواقف الحماسية والعاطفية ، وفعل مثل ذلك سليم نقاش في رواية (الظلم) التي مثلت أيام إسماعيل ، وظن أنه يعرض به فأغلق مسرحه .

ونرى هذا الأسلوب الذي يختلط فيه الشعر والنثر المسجوع في مسرحية (عجائب الأقدار) لمحمود واصف ، وتدور حول زواج قائد وفي بابتة ملكة . وقد سعى ابن عمه ليوقع به في النهلكة فيلقين ، ثم بر مهجور وهما في غزوة ، ويعود للملكة ينبشه أنه مات ، ويطلب إليه يد ابنته فترفض الأميرة طلبه ، ومايلبث 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 مسطفي كامل ، فتح الأندلس ، وذلك لأن أسلوب المقامة ولاسيما في الأدب كان شائعاً في ذلك الوقت ، وبه ظهر حديث عيسى بن هشام لمحمد المولحي ، وليالى سطیح لحافظ إبراهيم . وأسلوب المقامة كما هو معروف فيه نثر مسجوع وشعر مصنوع .

(١) راجع مجلة أبولو ج ٣ عدد نوفمبر ص ٢٤٢ .

وعلى هذا الأسلوب أنشأ شوقي في أول حياته الأدبية مسرحيتين إحداهما ورقة الآس ، وثانيتها (داسياس) والأولى عربية تدور حول حب (النضيرة) ابنة ملك العرب لساور قائد الفرس . والثانية فرعونية تدور حول حب حماس المصرى لداسياس الأميرة اليونانية .

وغير ضامن هذا العرض السريع أن تقرر أن شوقي لم يبتدح المسرحية الشعرية العربية ، وليس أول من ذال الشعر العربى للمسرحية فقد سبقه في ذلك اليازجى ، 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 سنة ١٩٠٤ م ، وكذلك حاول بعض كتاب المسرحية على أسلوب المقامة أن يجروا الحوار شعراً أحياناً ، وقد أفاد شوقي من 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 الغنائى ، في مديح عباس ، وخدمة القصر ، بيد أنه قد تأثر بثقافته الغربية كل التأثر حينما بدأ يكتب للمسرح ، وكان من هوايته وهو في باريس ، وقد شهد ساره برنارد الممثلة الفرنسية المشهورة تمثل الروايات الخالدة . وكانت النزعة الغالبة على الأدب الفرنسى في الحقبة التي كان فيها شوقي بفرنسا هي النزعة الطبيعية القومية بمثلة 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 بويع أميراً للشعراء ، وكرمه كل شعراء العربية سنة ١٠٢٨ ، وأخذ التقاد

(١) ولد سليمان البستاني سنة ١٨٤٥ وتوفي سنة ١٩٢٥ ، وابتدأ ترجمة الإلياذة سنة ١٨٨٧ وانتهى منها سنة ١٨٩٥ وكتب لها مقدمة وشرحا وعلق عليها بألف بيت من الشعر .

يحثونه على أن يكمل فنه بالأدب المسرحي ، فسكنب عدة مسرحيات تاريخية منها :
كليوباترة ومجنون ليلي ، وعنتره ، وقميص ، وعلى بك الكبير .

لم يكن من اليسير على شوقي وقد نمرس بالتمتع الغنائى طوال حياته أن يبرع
فى الشعر المسرحى دفعة واحدة ، ويجمع بين الصياغة القوية وحسن الأداء وبين
مقتضيات الفن المسرحى ، وهو لم يعالجه من قبل ، ولذلك نرى فنه المسرحى
يتطور بالتدرج . كان يكثر من المقطوعات التى هى من صميم الشعر الغنائى فى
مسرحياته الأولى . كليوباترة ، ومجنون ليلي مثلاً ، ولا سيما فى مواقف الغزل ،
والثراء : والفخر ، وقد ابتدأ فنه المسرحى فى أول الأمر اقتباساً ثم سار نحو
الابتكار والتجديد ، ومن منهج تركيبى إلى منهج تحليلى ، ومن منهج وصفي تتحرك
فيه الحوادث تحت تأثير الصدف ، وتوصف فيه الحوادث والشخصيات وصفاً
لا يمثل الحركة على المسرح ، إلى منهج تحليلى يعمد إلى أن تعبر الشخصيات
والحوادث عن نفسها عملياً على المسرح .

لقد كان وراء شوقي فى أول الأمر ماضيه فى الشعر الغنائى - ووراه كذلك
الجمهور الذى يعجب ويضطرب لهذا اللون من الشعر ، وقد ألف مسرح الشيخ
سلامة حجازى ، وسيد درويش وأضرابهما ، وكان يذهب فى الغالب إلى المسرح
لا يشهد مأساة حقيقية وإنما ليستمتع بالأغاني التى تجرى على ألسنة الممثلات
ويخلق لها الحوادث خلقاً ، ولكن شوقي بجانب هذا قد قرأ كثيراً من الأدب
الفرنسى ، قرأ الأدب التقليدى ممثلاً فى كورنى وراسين وموليير ، وقرأ الأدب
الإبداعى لدى هيجو وشكسبير (مترجماً) ونعلم أن هيجو قد تأثر بشكسبير وأن
كلا منهما قد اتجه نحو التاريخ الأوروبى الحديث والقديم . فيسكنب شكسبير : هنرى
الرابع ، وهنرى الخامس ، وكليوباترة ، ويوليوس قيصر ، والملك لير ، ويخرج
لنا هيجو : مارى نيودور ، وكرومويل ، من تاريخ إنجلترا الحديث ، وهزناتى
من التاريخ الأسباني أثناء محكم التفتيش وغير ذلك .

وقد تأثر شوقي بكل هذا إذ رأى أعلام الأدب الأوروبى يتجهون إلى التاريخ

فلجأ إليه يستقى منه موضوعات مسرحياته ورأى النزعة القومية الطبيعية غالبية على المدرسة الفرنسية المعاصرة تسيرها في وجهتها ؛ وإحياء التاريخ المصرى فرعونياً أو عربياً أو إسلامياً كان يعده شوقى 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 شوقى كان بعيداً عن حياة الشعب لأنه كان حبيساً فى قفصر من ذهب ، مقيداً بقيود القصر ، وغل الحاشية ، ولم يكن يدرى شيئاً عما يعانىه شعب مصر من مذلة 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 جعله 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 مثلة فى الصحافة وفى المسرح .

وإذا علمنا كذلك أن شوقى كان يؤمن بالخلافة العثمانية ويدعو لها . وأنه كان يجيد وصف القصور ورجالها لانهج أن يتجه أول أمره إلى حياة الملوك وهو أدرى بها حتى لا يزل قلبه ، أو يكبو فنه ، فهو يسير على أرض خبرها ، ويصف حياة عرفها ، وأدرك ما فيها من مؤامرات وملق ، ونفاق وجبن وأستهتار وبذخ ، ونخامة وثراء طائل عريض يتمثل فى الحفلات الراقصة والموسيقى الشجية والولائم العامرة .

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

ولأهمية هذه المسرحية فى تطور الفن المسرحى لدى شوقى ، ولأنها الملهاة

الوحيدة التي كتبها ، وآثر فيها الشعر على النثر ، مع أنه كتب (أميرة الاندلس)
نشرأ على الرغم من أنها تدور حول شاعر فحل هو (المعتمد بن عباد) ، يجدر بنا
أن نلقى نظرة عاجلة على هذه المسرحية ذات الموضوع الاجتماعي .

نعالج هذه الملهاة عيباً أخلاقياً اجتماعياً ، لا يزال شائعاً في بلادنا ، وهو
تزاحم الرجال على النساء ذوات الثراء ، فالست هدى امرأة تملك ثلاثين فداناً :
ولهذا تزوجت تسعة من الرجال الواحد بعد الآخر كلهم كان يطمع في نروتها ،
ولكن المنية تخطفتهم لذلك الواحد تلو الآخر ، وكلما مات واحد تقدم آخر ،
وبقى الأخير إذ خلفته ورأها وانتقلت إلى الدار الآخرة ؟ وقد ظن أنه قد
أصاب الثراء ، وأخذ الناس يفدون عليه مهنيين ، ولكنه لم يلبث أن اكتشف أن
هدى قد أوصت بكل مالها لبعض صديقاتها وبعض جهات البر ، وأنه لم يرب
شيئاً فبن جنونه ، وخرج من المسرح يجر ذيل الإخفاق ، وتشيعه الضحكات .

وقد اتخذ شوقي الملهاة والضحك لنقد هذا العيب الاجتماعي المتفشى في بيتنا
إلى يومنا هذا .

وكان من الصعب على شوقي أن يستعرض هذه ازيجات التسع على المسرح
ولذلك اكتبى بأن يقص خبر الثمانية الأول ، ويبرز ما في قصة الزواج الأخير
من سخف وضحك .

ولقد أجرى على لسان الست هدى في الفصل الأول وهي تحكي لصديقتها
زينب تجاربها مع هؤلاء الأزواج ، ورأيها في كل منهم ، فأول زوج مصطفي
وتقول عنه :

الست هدى : لست ما عشت ناسيه	لست	أسلو	حيابه
أول البخت مصطفي	مصطفي	كان	ساره
حين يمشى تظنه	نخلة	المرج	ماشيه
مات ، فكدت أموت حزنا			
ان عمري عشرين عاماً			

ثم تزوجت بعد خمس من ذابري فعلتي حراما
زينب : أجل تعيشين وتدفيننا حتى تصيبي منهم البئنا

وتقول الست هدى عن زوجها الرابع :

الست هدى : ولست أنسى زوجي الرابع
لا نافعاً كان ولا شافعاً
قالو أديب لم يروا مثله ولقبوه السكاتب البارعا
قد زينوه لي فاخترته ما اخذت إلا عاطلا ضائعا
رائح أكثر الزمسا ن على الصحف متتدى
يكتب اليوم في اللوا ، وغدا في المؤيد ،
ليسه أو نهساره فارغ الجيب واليسد
ويعجبنى عند المباهاة قسوله بنيت فلانا ، أو هدمت فلانا
وقد يصيح المبني أوضع منزلا وفديصبح المهذوم أرفع شاننا
رحمة الله عليه كان لا يحقر مالا
كان إن أفلس لا يسألني إلا ريبالا
ثم تزوجت بيوزباشى قمر نهى كما شاء هواه وأمر
لقد وددت أنه زوج العمر
عشنا ثلاثا ثم اقترقنا وكان عمري عشرين عاما
طلقتى فالتست زوجاً من ذى يرى فعلتى حراما
زينب : أجل تعيشين وتدفيننا حتى تصيبي منهم البئنا

ومن أزواج الست هدى فقيه البلد . وتقول عنه :

ثم اقترنت بفقيه عالم فى البلد
وكهل أخوخسين لكن فى نشاط الأمرد
زينب : عرفته ذاك الفقيه الشيخ عبد الصمد
قد كان فى الخط وجيها . مهن اليد

وكل من مر به خاطبه بسيدى
الست هدى : يرحمه الله لقد أدبني حتى عرفت كيف تخضع للسا
زينب : أنت ؟
الست هدى : أجل أدبني يسده
ورجله وبالعصا

زينب : كيف ؟ متى ؟
الست هدى : رأى غباراً عالماً ببنيتهى
فقال : هذا التراب من نافذة
وهاج حتى خفت أن يقتلنى
فقلت : يهوانى ، وتلك غيرة
وقبله لم أر من غار ولا
لكنه منذ كنا
يفضل الأكل من غير ماله وفلوسه
عشت مع الشيخ نصف عام
وملت فاخترانى سواء
زينب : أجل تعيشين وتدفيننا حتى تصيبي منهم البنينا

وبحسبنا هذه النماذج من مسرحية الست هدى ، فهى تدل على أن شوقي كان يتمتع بروح فكاهية مرحة ، ظهرت سماتها فى مسرحياته السابقة ، وفى قصصه الرمزية على لسان الحيوان ، وفى هذه المسرحية قد بلغت غايتها . وتدل كذلك على أن شوقي كان يستطيع أن يتبسط فى شعره ويلائم بينه وبين الموضوع ، فهو هنا يكاد يقرب من لغة التخاطب ، وكأنه غير شوقي صاحب الديباجة الرائعة والشعر الفخم فى مآسيه .

ولقد وفق شوقي فى هذه المسرحية الفكاهة فى ظاهرها ، وإن تضمنت مأساة

أخلاقية اجتماعية في مغزاها ، ولقد كان هدف شوقي، في معظم مسرحياته إبراز الناحية الأخلاقية والإشادة بالفضائل ، ولو أن شوقي، لم تحترمه المنية ، واستمر في تصوير مجتمعا على هذه الطريقة لآتى بالعجب العجيب ، ولأصاب من النجاح أكثر مما أصاب في مآسيه التاريخية ، ولخلف لنا أدباً مسرحياً رفيعاً في المهارة ، وما كان أحوجنا إلى هذه النماذج العالية .

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

ولست أدري ما يقصده الذين يعميرون 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 العربي لم يألفه ، ولأنه أشبه بالنثر ، وقد نظم به بعض الشعراء مثل شكسبير في مستهل هذا القرن ، فلم يجد لدى جمهرة القراء قبولا ، ثم إن شوقي على الرغم من أنه قد سبق ببعض مسرحيات شعرية ، وبعض مسرحيات امتزج فيها النثر المسجوج بالشعر فإن هذه المسرحيات لم تكن النموذج القوي الذي ذلل الشعر العربي للمسرحية .

وقد كان شوقي — بحق — أول من وضع مسرحية جيدة السبك رصينه فيها شيء من الفن المسرحى ، وعليها طابع الأدب الرفيع شعراً ، وبذلك عد عمله هذا فتحاً جديداً ، لا سيما وقد توالى تقاحه المسرحى ، وفي كل مرة يخطونحو السكال الفنئ خطوات، ولا يزال شوقي على الرغم من انقضاء أكثر من ثلاثين عاماً

(١) المسرحية في شعر شوقي ص ٣٧ .

على وفاته يقف وحده في هذا الميدان وكل المحاولات التي بدلت للحاق به لم تكمل
بالنجاح التام .

على أن شوقي له قدرة في شكسبير خير من كتب للمسرح في العالم أجمع ، وقد
كان في أول أمره يقلد الأسلوب الشائع عند مؤلفي المسرح في عصره تقليداً بلغ
من التقيد حداً جعل بعض النقاد فيما بعد يتساءلون : هل كان هو حقاً مؤلف
التمثيلات الأولى المنسوبة إليه (١) ؟ ولقد بلغ شكسبير فيما بعد الذروة في فن
المسرحية لما طال به العمر ، ولو لم تحترم المثية شوقي لآتي بالعجب العجائب
ولا سيما وقد بدت تباشير نجاحه وإتقان فنه في آخر مسرحياته . ولو أن شوقي
شغل بالمسرح منذ نشأته كما كان قد اعتزم ، ولم يتأخر نتاجه أربعين عاماً لكان
له شأن آخر .

وأخيراً هل التقيد بالبحور والأوزان معيب في المسرحية ؟ ونحن نعلم أن
مساقاة المسرحية الفرنسية في عصرها الذهبي راسين وكورني قد تقيدا بالبحور
والأوزان ، وجريا على تقاليد الأدب والشعر الفرنسي ؟ وكذلك فعل هوجر .

وإذا كان هناك من عيب أقره ، فهو أن يطول الحوار حتى يبلغ حد القصيدة
فان هذا يبعث الملل ويبطئ بالحركة المسرحية ، وهذا عيب في قد تداركه شوقي
فيما بعد أو كاد .

وحسب شوقي أصلاً 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 تشرأ كما فعل في مسرحية (أميرة الأندلس) ، ولكنه شاعر فحل ، وقد رأى

(١) هذا ما نقله توفيق الحكيم في كتابه فن الادب ص ١٦٠ عن

هاريسون الناقد الانجليزى .

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 يخلقه من جو خاص يضفي 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 أعتقده من أن المسرحية النثرية التي وقفت حياقي 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 ملهاة الذنأ والنسكته .

وفي اعتقادي أن المسرحية قد ضلت الطريق حينما قادتنا الرغبة في الواقعية لهجر حلبة الشعر . إن لأشعر منزلة مسرحية سامية فضلاً عما يحدته النغم والوزن من الأحاسيس والافعالات حين يلقي على المسرح ، فان الشعر يخلص المسرحية من الواقعية ، ويضعها في مستوى آخر . ويجعل من اليسير على الجمهور أن يهيء لنفسه حالة شعورية جديدة محببة ، وتلك هي الجاذبية المسرحية الخاصة ، (١) .

وقيل أن شوقي لم يوفق في اختياره لبعض موضوعات مسرحياته ، ولا سيما المسرحيات التاريخية ، كما أخذوا عليه سوء دفاعه حيث أراد الدفاع ، ويخيل 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 ، ولسكنه أثر أن يطرق التاريخ عند نقط التحول في حياة مصر

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

في عصورها المختلفة ، حين تضعف الدولة ، ويستमित الحكم 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 وأذاوهم ، واستمع إليه يقول في تسويغ دفاعه عن كليوباترة : « أليس المؤلف المصري إزاء هذا الاضطهاد الصارخ لهذه المملكة المصرية ، بحكم الثلاثة القرون التي قضاها أجدادها العظام 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 توالي الأيام ، أوليس المؤلف المصري في حل - مادام البحث العلمي يكشف بين الحين والحين هذا التاريخ المتهم عن حلقات ضائعة أو أوهام أنزلت فيه منزل الحقائق - من إنصاف هذه المصرية المضطهدة ، ولو إلى الحد الذي يتفق مع هيكل هذا التاريخ المجرد ، ولا يحرمها على الأقل سمو الغاية ونبالة المقصد ؟ أعتقد أنه ليس في حل من هذا الإنصاف فقط ، ولكنه مسئول عنه إلى أن يصل البحث الحديث في تقرير حقيقة التاريخ القديم إلى آخر مداه ، فيعز من يشاء وينزل من يشاء » (١) .

ومن العجيب أن الأستاذ سليم حسن العالم المصري الأثرى قد دافع عن كليوباترا دفاعاً مجيداً ومؤيداً دفاعه بوثائق وحبج قوية (٢) عقب الحملة التي شنّها عليها بعض من يعتقدون كل الحقده على شوقي لالسبب إلا أنه كان أقوى من ملك ناصية البيان الشعري في العصر الحديث (٣) .

نم إنه ليس من الضروري أن يتقيد الشاعر والكاتب المسرحي بحرفية التاريخ مادام محافظاً على الطابع العام ، وله أن يصور البطل بالصورة التي يراها من خلال

(١) انظر رواية كليوباترا ص ١٣٩ .

(٢) انظر اهرام ١٩٥٣/٣/٢٨ .

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

مخيلته الشعرية ، وبالماطفة التي تسيطر على مشاعره ، واقصد تناول موضوع
كايوباترة غير شوقية شكسبير ، ودريدون ، وشو ، وجوديل ، ومورو^(١) وكان
اكل منهم نظرة خاصة لايها .

وإذا كان من عيب يؤخذ على شوقي في مسرحية كايوباترة فهو أنه اهتم بها
الاهتمام كله ونسى الشعب، بل أظهره بمظهر مزور (ياله من بيغاء عقله في أذنيه) ولم
يظهر الشخصية المسرحية الاصلية وطنية مخلصه متفانية إلى النهاية في سبيل قوميتها،
واقصد جاء بشخصية (حابي) أمين المكتبة وأجرى على لسانه بعض العبارات الوطنية
ويظهر التمرد على كايوباترة ومخازيها ، وانكته لا يلبث أن يندى لتمرده وكرامة وطنه
بعد أن أغرته كايوباترة بهيلانه وصيفتها اليونانية ، ومنحته ضيعة بصعيد مصر
يعيش بها هو وعشيقته ، فقضت على كل ماله من وطنيه وتمرد .

على أن شوقي قد أجاد في بعض الموضوعات التاريخية كل الإجادة ، وذلك حين
تعرض لشعراء مثله ، يتفهم نفسيتهم ، ويدرك مشاعرهم ، وكان من السهل عليه
أن يدير عواطفه حول نواة واحدة هي الهوى وإنشاء الغزل كما في مجنون ليلى
وعنترة^(٢) ، وإذا كان ثمة مأخذ على شوقي في مجنون ليلى وعنترة ، فذلك ما يبدو
من تناقض في تقييم العرف والعادة ومدى التمسك بهما ، فبينما نرى ليلى وهي المتيمة
المغرمة بقيس حين يستشيرها أبوها في الزواج تفضل وردداً التثقي على حبيبها قيس
لأن قيس شنب بها .

وتقول ذلك في يسر باون تردد أو صراخ نفسي يبرزه الشاعر، وهذا ما أضعف
العقدة ، إذ بنا نرى (عبلة) في مسرحية عنترة تفضل عنترة ونرضى به زوجاً ،
مع أنه هو الآخر شبيب بها وكان عبداً وأمه أمة ، وكانت هذه التقاليد على أشدها
في الجاهلية لم يخفف منها الزمن ومجيء الإسلام كما في عهد ليلى والمجنون . وكان
مالك أبو عبلة عدواً لعنترة متمسكا بالتقاليد بينما المهدي أبو ليلى ، رموفاً بقيس ،
محباً له .

(١) جوديل اديب فرنسي (١٥٣٢ — ١٥٧٣) .

(٢) المسرحية في شعر شوقي ص ٣٩ — ٤٠ .

فما الذى دفع شوقي إلى هذا التناقض ؟ هل كانت فروسيه عترة وحسن بلائته أقوى فى نظر عبلة من شعر الجنون وقوة تداهه لى لىلى ؟ .

على كل لم نشهد كذلك لى عبلة أى صراع ، ولا شدة هذه التقاليد ووطأتها ، بل راحت تتآمر وعترة على الزواج ، ضاربة بهذه التقاليد عرض الحائط ؛ وإن كنا لانلس لهذا التردد على التقاليد مظاهر مسرحية .

ولم يفسر لنا شوقي هذا التناقض على كل حال ، وامت أزم أنه كان أكثر توفيقاً وإجادة حين ترك التاريخ والتفت إلى الحياة يمتد منها صور الناس كما نراهم ونحسهم فى الحياة ، ولعل هذا التوفيق لا يرجع إلى الموضوع والانتقال من التاريخ إلى الواقع فحسب ، فاذا كانت ثمة صعوبات فى إبراز الشخصية التاريخية فإن الواقع أصعب ، بل إن من النقد من قرر أن إحياء الماضى أسهل من تمثيل الحاضر ، ومهما كانت المسرحية تبدو طبيعية على المسرح فلا يمكن بأية حال أن تماثل واقع الحياة ، لأن شخصيات المسرحيات يتكلمون فى ذكاء ، والحوادث تقع مرتبة متوالية سريعة ، وباعداد تام أكثر مما نرى بين أيدينا ، وكل ما يستطيعه المؤلف هو أن يخلق جواً يجعل المسرحية تبدو فيه طبيعية ،^(١) وإنما يرجع هذا التوفيق فى رأيه إلى تمرس المؤلف بالتأليف المسرحى ، وزيادة تجربته فى هذا الفن بترده على المسرح كثيراً والإفادة من النقد ، واتباعه للقواعد الفنية المسرحية .

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

(1) An Introduction to Drama by, G J Newbold Whitfield. P. 132.

المدرسة التقليدية أو الإبداعية ؛ أما المسرحية الواقعية ، فهي تؤثر النشر لأنها نتحدث عن أشخاص من أوساط الناس ، وعن مشكلات اجتماعية وأخلاقية ، مما يقع تحت ناظرينا كل يوم ، وتحاول أن تحكي الواقع ونقله متى استطاعت إلى ذلك سبيلا ، وهي تميل إلى التحليل والعمق ؛ والنشر يؤدي ذلك ويمثله أتم تمثيل .

بيد أن كثيراً من النقاد اليوم يرى أن الشعر أصلح للمسرحية ، وأن الكتاب اعتسفوا الطريق حينما حاولوا أن ينافسوا الحياة في الواقعية كما عرفت ذلك عند (موم) ، وها هو ذا ناقد فرنسي مشهور (فرنسوا مورياك) يقرر 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 المتشابهة فقد يستطيع أن يبلغ إلى طرف من الحقيقة الإنسانية كما فعل أمراء المسرح القنای مستخدمي مع ذلك أسلوباً اصطلاحوا عليه مقررين أن تنظم المأساة شعراً ، وأن تكون من خمسة فصول . يجب أن نعترف بأن فن الرواية هو قبل كل شيء تبديل الواقع لانقل الواقع ، ومن الظاهر البين أن الروائي كلما اجتهد في الأيضحي بشيء من تشابك الحياة وقع في مهوأة الصنعة والتكلف . أفهناك شيء أكثر تعسفاً ومجانبة للواقع من تداعي الأفكار في الحوار النفساني ... ولعل ما نشاهده على المسرح يكون لنا مثالا ، 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) .

(١) فرانسوا مويك ترجمة عادل الغضبان مجلة الكتاب عدد مارس سنة ١٩٥٢ .

ولست أريد في هذا المقام أن أنعرض لفن شوقي المسرحي ، وإلى أي حد وفق ، وفي أي شيء أخفق ، فان لذلك موضعاً آخر من هذا البحث . كما أنني لأعني بما قدمت أن أدافع عن شوقي ، وإنما أعرضه كما أراه ، ولنا إليه عودة إن شاء الله .

ثم ظهر بعد شوقي طائفة من الشعراء ترسموا أخطاه في المسرحية الشعرية ، وأبرزهم عزيز أباظة الذي اتجه إلى التاريخ العربي الإسلامي ، ووضع بعض مسرحيات شعرية منها (قيس ولبنى) التي مثلت سنة ١٩٤٣ ، (والعباسة) التي مثلت سنة ١٩٤٥ ، وعبد الرحمن الناصر التي مثلت سنة ١٩٤٧ . وبين شوقي وعزيز أباظة كثير من أوجه الشبه ، فكل منهما قد عاش عيشة مترفة ، من بيئة ثرية ، تضطرب في محيط الطبقة العليا من الشعب ، وكل منهما قد عكف في أول أمره على الشعر الغنائي وإن كان شوقي أوسع أفقاً ، وأطول باعاً ، وأبرع قصيداً وأغور معنى ، وأسنى عبارة ، وأحكم صياغة ، وأكثر تجديداً ، على أن أباظة كان أغزر عبرة ، وأغنى عاطفة في ديوانه (أنات حائرة) الذي سفح فيه دم قلبه دموعاً تنطق بوفائه لزوجته بعد وفاتها . وثمة فرق آخر وهو أن عزيز أباظة قد أفاد من تجربة شوقي المسرحية ، فحاول جهده أن يتجنب ما وقع فيه من أخطاء ، كما أنه احتك كثيراً برجال 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 في الحل الذي وضعه لها ، فجاء منافياً لحياة العرب وتقاليدهم ، إذ حاول في الفصل الخامس أن يجمع بين قيس بن المسلوب وقيس بن ذريح وابن عتيق ، ولبنى وزوجها ، ويتوسط ابن ذريح وابن عتيق لدى زوج ابني حتى يطلقها وهو لها محب ، فتعود إلى حبيبها الشاعر ، وهو حل . قد يرضى عواطف الجمهور ولكنه لا يرضى البيئة التي جرت حوادث الرواية فيها وقد قام عزيز أباظة بتجربة شعرية جديدة في ميدان المسرحية ، هي إنشاء مسرحية اجتماعية شعراً ، وكان شافهاً على نفسه من هذه التجربة ، يخشى أن يخفق الشعر في التعبير عن الموضوعات العصرية ؛ لأنه كان حتى اليوم في الأدب العربي الحديث وفقاً على التاريخ .

ولكن التجربة قد نجحت فيما أعتقد .

ولنضرب مثلاً على طريقته في الحوار وفنه المسرحي بالعباسة وقد اعتمد الشاعر في تأليفها وحبك عفتها على التاريخ والأساطير . ونخلصها كما أوردها :
أن العباسة أخت الرشيد قد زانها الله بالعقل الراجح والجمال الباهر ، ولم يكن الرشيد يرضى أن تغيب عن مجلسه ، وكذلك كان لا يرضى أن يغيب عنه وزيره جعفر البرمكي ، فزوجها سرّاً حتى يستطيع أن يلقاهما ، ولكنه اشترط عليهما عدم اللقاء إلا في مجلسه ، وألا يكون بينهما ما بين الأزواج ، حتى لا يتهم الرشيد بأنه زوج أخته الهاشمية لأعجمي ، وقد ولدت العباسة واداً من جعفر وأخفته بالبادية ، وعلمت به زبيدة زوجة الرشيد ، وكانت زبيدة تغار من العباسة لاستئثارها بالرشيد ، وكانت تكره جعفرأ لأنه أقنع الرشيد بأن يتولى المأمون ولاية العهد بعد ابنها الأمين . وأخذت تدبر المؤامرات الايقاع بجعفر ، وأوهمت الرشيد أن البرامكة يتآمرون عليه ويحشدون الجنود في فارس وخراسان الانتفاض عليه . وكان هرثمة بن أتين ضالماً مع زبيدة ، حاقداً على البرامكة ، شأن العرب جميعاً في ذلك الحين لاستئثار الفرس بشئون الدولة . وكان هرثمة من أبرح القواد وأشدهم بأساً ، وقد اختاره الرشيد ليذهب إلى فارس ويتحقق من الإشاعات التي تدور حول البرامكة ، فجاء مؤكداً هذه الإشاعات وأوهم الرشيد أن الحشود التي حشدها البرامكة في طوس وغيرها إنما هي للكيد له وليست لأعداء الدولة كما يزعمون .

وأتى كذلك هرثمة بأخبار يحيى الطالبي ، وهو الذي ضنه جعفر وكان عنده في بيته حتى يتصرف الرشيد في شأنه ، ولكنه سرحه . هذا ما ذكره المؤلف في الفصل الأول حيث ابتدأت خيوط المؤامرة ، وفي الثاني نجد جعفرأ يؤكد أن التمرح كان باذن من الرشيد .

وكان المؤلف بارعاً حين جمع كل هذه الأمور ليثير نفس الرشيد ضد البرامكة ، فن أشد ما يزلم السلطان أن يتآمر عليه وزرأؤه الذين وثق بهم ،

ويتعاونوا مع أعدائه . وكان آل أبي طالب يتنافسون العباسيين في الخلافة ، بل كانت الدعوة أول الأمر لهم حتى غلبهم عليها العباسيون ، وكان لهم أنصار كثيرون وبخاصة في فارس .

ونرى الرشيد يتودد بين البطش بالبرامكة والعمو عنهم على الرغم مما حدث ، ويتذكر الودالمسكين « فليس يسيراً وأدود ذخرته ، ولكن تردده يزول حين تقدم (ابن الهادي) وهو من الخائفين على البرامكة ، وقد أوعزت إليه زبيدة أن يخبر الرشيد بنبا العباسية وابنها من جعفر ، وقد صوره المؤلف صورة نفسية متقنة ، فراه متردداً يتظاهر بالخوف من الإفضاء بهذا النبا ، ويدعي أنه لم يعرف نبا زوجها من جعفر ، ويظهر التهلل المصطنع حين يعلم بذلك ويحمد الله على طهرها ، ولكنه أدى رسالته ، فأخبر الرشيد بما أريد له أن يخبره به .

ونرى الرشيد تأخذه العزة ولكنه يتردد بعد ماسمع :

أجل ظلمناها بستر زواجها وتلك هناك العنجهية والسكير
ويتذكر نوايه لهما ، وهنا تأتي زبيدة لتقطع كل أثر للتردد في نفسه ، وتوهمه أن هذا الابن خطر لأنه (سيضمن سيف العرب والفرس في جفن) .

ونحن نرى أن المؤلف اتكأ على الأسطورة أكثر مما اتكأ على التاريخ . وقد أخذ من المؤامرات العديدة التي حبكت ضد البرامكة حتى أودت بهم تلك التي تتعلق بالشرف العربي ، مع أنه لم يثبت تاريخياً أن الرشيد زوج العباسية من جعفر سراً وقد ذكرنا آنفاً أنه ليس من الضروري أن يتقيد المؤلف بحرفية التاريخ ما دام محافظاً فيه على الحقائق العامة .

ولاشك أن الأسطورة هنا هيأت له مادة صالحة للعقدة ، وقد أفاد منها في حبكتها :

ولنستمع الآن إلى بعض قوله في هذه المسرحية :

ابن الهادي (لهرثمة بن أعين القائد العربي) .

تقدم فنيء بالذي كنت مرسلًا لتفحص عنه

الرشيد : واذكر الحق واصدق
وكنت أميني مذ بعثتك رائداً وليس أمين القوم من لم يحقق
وما يوبق الإنسان مثل اجنرائه
على الحق ، فاخش الله في الناس واتق
هرثمة : قفلت مغذاً من خراسان بعدما
تبيت ما تخفي خراسان من غدر

وكنت بمرء قبل ذاك فهالني بوادر لم تستخف تنذر بالشر
وفي طوس أحسست انتفاضاً وقتنة
وفي همدان النكر يلحق بالنكر
وطالبتني بالصدق لاشيء غيره وحذرتني سوء الأحاديث والذكر
وخوفتني ظلم البريء وإتني لأضعف خلق الله عن ذلك الوزر
أتسألني ماذا شهدت : كبايراً
ودهياها بالأطراف توشك تستشمرى

ومسمومة من دعوة قد تمكنت قالت عن امر المخافت للجهر
لقد صح عندي أغلب القول عنهمو
فلم يك وهما ما انتهى لك من غدر
تنبه أمين الله للشفر واستمع
على شدة بالحزم والعزمة البكر
الرشيد : وهل صح ما جاءت به الكتب

هرثمة : جله تبليج في أطوائه الصدق كالفجر

الرشيد : وما شأن يحي الطالبي ؟

هرثمة : فضمر لك الحق مطبوع على البغي والنكر
يلوذ بمطواعين لا يخلفونه ويأوى إذا يأوى إلى عسكر بحر

الرشيده (في جد وحنده)	أندرى الذى تلقيه ؟
هرثمة :	أدرى به كاه
الرشيد :	أقسم
هرثمة :	بالبيت المحرم والسر

وهكذا يمضى عزيز أباطة في مسرحيته بهذه اللغة العذبة ، والبيان الصافي وإن كان في المسرحية بعض الهفوات يضيق نطاق البحث عن ذكرها .

وكتب أباطة مسرحية اجتماعية هي أوراق الخريف ، ثم عاد إلى التاريخ فكتب (قافلة النور) وقد تخير لها الحيرة مكاناً بعد مقتل النعمان بن المنذر ، واتخذ لها مائتاً السنة السابقة للهجرة بعد أن بعث الرسول عليه الصلاة والسلام رساله إلى ملوك الأمم المجاورة لجزيرة العرب ندعوهم إلى الدخول في الإسلام .

والمسرحية تدور حول انتشار الدعوة الإسلامية بين أهل الحيرة . وكيف أرسلوا إلى محمد عليه الصلاة والسلام كي يرسل إليهم من ييسرهم بشئون دينهم فأرسل إليهم صحابين جليلين ، وأخذ الإسلام ينتشر في الحيرة سرأ إلى أن علم (المنذر) قائد جيش الحيرة ، فهجم عليهم وهم في خلوة يتدارسون الدين ولكنهم حين سمع القرآن دخلت بشاشة الإيمان قلبه وأخذ يجادل حتى يهتدى ، والصحبايان يجادلانه بالحسن وأخيراً هداه الله للإيمان .

وكان منذر هذا قد خطب إلى الوالى الفارسى (شهربان) ابنته (سلفراس) ، واسكنها كانت تحب (رستم) القائد الفارسى ، وقد بلغها نبأ وفاته ، فخرت عليه ، وأخذ أبوها بعد مضى سنين يغريها بازواج من المنذر ، وكانت لها وصيفتان إحداهما (حسن شاه) عربية أسلمت سرأ ، و (حسبهار) ، وكانت حسن شاه كذلك تحبها على الزواج من المنذر . وابتدأ قلبها يلين .

وكان هناك كذلك (مهران) رئيس حرس القصر ، وكان متيماً بها فلما علم بأنها على وشك الزواج من المنذر أو أنها بدأت تميل نحوه أفضى إلى والدها بأن

المنذر قد صبأ عن دينه واتبع دين الإسلام ، وانضم إلى زمرة المسلمين . هنا تظهر العقدة واضحة جليلة ، وهي الصراع بين الإخلاص للدين والإخلاص للحب (سلفراس) تأتي أن تزوج المنذر لأنه غير دينه ، وإن كانت قد أخذت تحبه ، والمنذر يحب دينه حباً جماً ، ويجب (سلفراس) ويود أن تهتدى للإسلام ، وهي تأتي وتناقشه وتجاده وتخيره بينها وبين الدين الجديد .

وفي تلك الأثناء يكون (مهراز) قد أبلغ كسرى خبر الفتنة الجديدة ، والخروج عن دين الفرس وازدياد عدد المسلمين بقيادة المنذر ، فيرسل جيشاً بقيادة رستم لتأديبهم . وجاء رستم ووجد (سلفراس) قد تحولت عن حبه ، وفوجئت به حياً بعد أن كانت قد سمعت بموته . وأراد أن ييطش ويتقم ويتسامع المسلمون بهذا فيها جرون ويلجشون إلى بيوت المناذرة فيحمونهم ، وتزور (سلفراس) معقل المسلمين لدى المناذرة وتجد ما بينهم من تعاطف ومحبة ، وتسمع القرآن . ولكنها تظل مصرة على دينها ، وإن ابتداء نوره يزحف إلى قلبها ، وتقابل المنذر هناك وتحاول أن تثنيه عن عقيدته فيأبى ، ويظهر لها تمسكه بحبها ، فتخرج إلى قصرها .

ولكن رستم يزجهم في السجن ، ويحاول أن يسعى إليها ليلا ليقتصبها فاستغيث ويعلم جميع الحرس بالفضيحة ، ويشتمز منها كبار الفرس .

ويهب المنذر حين يعلم بسجنها لنجدتها وإنقاذها من برائن رستم ، وهنا يدبر رستم مكيده للمنذر ، وكان قواد العرب قد نصحوه ألا يذهب ، وأشفقوا عليه من غدر رستم ، ولحقوه هناك ، وأراد رستم أن يطوح بهم جميعاً ، لأن الجيش العربي أبي أن يقا تل العرب المسلمين الضعاف في الحيرة ، وخشى رستم إن هو حاول فزع المسلمين بالقوة أن يتصدى له الجيش العربي . وقد أمكنه الحظ من القواد وعلى رأسهم المنذر ، وكان قد استدعى إليه (سلفراس) يحاول الاعتذار لها وإغراءها بالتوسط لدى العرب .

في تلك الأثناء كان (مهراز) قد شعر بخطئه وندم على وشايبته بالمسلمين ولعله

وجد أن رستم قد غلبه على أمره ، فأوحى إلى رستم بأن يستنجد بكسرى ، فأرسله إلى بلاد الفرس ليأقى بالنجاة ، ولكنه أقنع كسرى بأن يدع المسلمين وشأنهم ، وفي الوقت الذي دخل فيه بهذه الأوامر الجديدة كان رستم قد أمر بقتل المنذر فقتل ، ولكنه لم يقتل إلا بعد أن علم بأن سلفراس ووالدها قد اعتنقا الإسلام . وهنا نجد أن العقدة انحلت باعتناق سلفراس الإسلام ، بيد أن الغدر والمكيدة حالا بينها وبين حبيبها المنذر الذي اغتيل على يد أعوان رستم .

وفي نهاية المسرحية في خلافة أبي بكر نجد سلفراس قد وقفت نفسها لخدمة الدين الجديد وبث تماثيله ، ويدخل البشير يزف إليها خبر استيلاء خالد بن الوليد على الخيرة ، وقدمه لتحتيتها .

إنها كما نرى مسرحية دينية ، وأعتقد أن عزيز أباطة قد وفق في حيلتها وأفكارها وموضوعها وصياغتها توفيقاً عظيماً ، وكان الشعر طبعاً في يديه حتى في عرض المشكلات الدينية التي يدور حولها الجدل .

ولنستمع إلى هذا المنظر الذي أدى إلى هداية المنذر قائد جيش الخيرة وقد جاء للقبض على المسلمين والزج بهم في السجون :

منذر : هل جلسنا ! فان لي لحديثنا

سعد : هاته إننا على استعداد

« يجلسون »

منذر : قيل إن التوحيد في دينكم ذاك

عماد ١١

سعد : صدقت كل العماد

منذر : إن للخير والجمال إلهها
الذي يخلق الغواية والشر
قد علمنا ، فمن إله الفساد ؟
ويفشي الآثام بين العماد

الإلهان ؟ أم إله بانجيلين ؟

هذا مفر وذلك هادى

أشجع : ما إله الفساد والشر إلا أنفس قد قبعن فى الأجساد

إن تزعا عفت . وإن جنحت للغي

مالت بالعاجز المنقاد

نلك حرية اختيارك لا جبر ويوم الجزاء يوم المعاد

منذر (فى دهشة) : أى شىء هذا المعاد ؟

قيام الخلق

أشجع : بعد انقضائهم أجمعينا

إنه البعث والنشور

منذر (فى استخفاف) : أتغنى

عودة الغابرين والهالكينا

هو هذا : أشجع :

أما استحالوا ترابا ؟ منذر :

من تراب كانوا فلم تعجبونا ؟ أشجع :

إن خلق الحياة أبلغ فى القدرة

من ردها . فهل تعقلونا ؟

منذر : منطق مستو . ولكن من المنطق ما ليس صادقاً أو أميناً .

« بعد سكتة وتأمل »

- منذر « مستمرا » : هل عرفتم محمداً؟
سعد (في دهشة) : قد عرفناه
منذر : فما شرعه وما إنجيله ؟
أهو رب عبدتموه إلاها ؟
سعد (في صرخة) : جل ربي بل عبده ورسوله
يشرب الماء . يطعم الزاد يغني
والثرى إن جرى القضاء مقبله
هو زوج وابن وجد . وما كان
لرب فروعه وأصوله
منذر (في هدوء) : أيما ربي موسى ؟ أكذب عيسى ؟

في دعاواه ؟

- أشجع : بل هما أخواه
إنه مرسل ليكمل ما قد بدءاه كذا يقول الله
منذر . كيف ماضيه بينكم قبل هذا الأمر ؟
سعد : كان الخزم الكريم الركين
منذر : فبئاني أموسر هو ؟
سعد : لا ، بل

كان يرعى الأغنام للموسرينا

وهكذا يستمر هذا الحوار حتى ينتهي بالمنذر إلى الإسلام بعد أن سأل ماشاء له شكه . وبرهن على أنه يريد الإيمان عن اقتناع ، فسأل عن حال النبي قبل البعثة وهل كان مستهتراً ؟ هل كان مسيحياً وقرأ الإنجيل أو يهودياً قرأ التوراة ؟ ودهش حين عرف أنه أي لا يقرأ ولا يكتب .

- أشجع : أظنك ، تدري أنه غير كاتب أو قارى
منذر (في دهشة) : لا تقل ذلك
(٥ - المسرحية)

أشجع : إنه أصدق الصدق
المنذر : أما ذ ؟ أم ساخر بي وزارى
أى أمية تحلب عنها مثل تلك الفرائد الأبيكار

هذا وقد أخرج عزيز أباطة أخيراً مسرحية (قيصر) ، وهى من الموضوعات التى عولجت من قبل ويكنى أن عاجلها شكسبير ولم أطلع عليها بعد ، ولكنها تدل على أن عزيز أباطة قد ابتداء يستمد موضوعاته خارج نطاق التاريخ العربى والإسلامى . ولست أدرى إلى أى حد خالف فيها من كتبوا للمسرح عن قيصر وإلى أى حد وافقهم .

ومن الشعراء الذين ترسموا خطى شوقى كذلك محمود غنيم ، وهو سهل الديباجة فى متانة وحسن صياغة ، ومقدرة على إخضاع الشعر وترويضه ، وله عدة مسرحيات نالت الجوائز الأولى فى المسابقات التى عقدتها وزارة الشؤون منها : (المرومة المقتنعة) ؛ (وغرام يزيد) وكلاهما من التاريخ العربى ولو تفرغ للمسرح لأجاد كل الإجابة .

وحوادث مسرحية (غرام يزيد) على النحو الذى أثير فى كتب التاريخ كما يأتى :

كان لعبد الله بن سلام والى العراق من قبل معاوية زوجة جمعت بين الحسن ودمانة الخلق يقال لها (أرينب بنت إسحق) وقد حدث أن نزل يزيد بن معاوية ضيفاً على ابن سلام بالكوفة فوقع نظره على أرينب وهى فى لبسة المتفضل ، فشغف بها حباً ، كاشف يزيد أباه بحبه فلم يصغ إليه بادية الأمر ، واستعان عليه بأخته رملة — وكانت أثيرة عند معاوية — فلم تنزل به حتى وعد بالاحتيال على قضاء لبانة يزيد .

أوعز معاوية إلى يزيد أن يستزير ابن سلام ، فجاء هذا إلى دمشق ثم أوفد الصحابين أبا هريرة وأبا النرداء إليه قائلين : إن معاوية يراه كفواً لابنته رملة

فليتقدم لخطبتها . فضل ، فرحب به معاوية ، ثم أردف قائلا : إنه سبق أن أعطى ابنته وعداً بأن تختار زوجها بنفسها ، وكان قد أوعز إلى رملة أن تبسدي - إذا طلب ابن سلام يدها - انفتها من بقاء أرينب في عصمته الضرة ، حتى إذا طلقها ابن سلام خاست بالعهد مخنجة بعدم وفاة ابن سلام لخالته بدليل تسريحه أرينب بدون جريرة .

نفذت رملة التي تان ابن سلام قد وقع من قلبها هذا الدبير بأحكام نازلة على أمر أبيها مخافة صوت قلبها ، وعاد ابن سلام يجرر أذيال الخيبة مطلقا لسانه في معاوية ويزيد ، فيكون هذا الإطلاق من ناحية ، وتخوف معاوية بجانبه من ناحية أخرى سببين في إقصائه عن ولاية العراق .

أما أرينب فقد وصلها كتاب الطلاق فاسترجعت ولاذت بالصبر ، ثم جاءها صاحبان خاطبين من قبل يزيد ، واتفق إذ ذاك أن علم الحسين بن علي بتلك المكيدة ؛ فمد يده لإتقاذ ابن سلام وطلب يد أرينب ليحول بينها وبين يزيد ، ثم ليحلها لابن سلام الذي أبانها البيوتة الكبرى .

فوضت أرينب أمرها إلى الصاحبين ليختارا لها خير الخطيبين ، فأشارا باختيار الحسين قائلين : ضعى شفتيك حيث كان رسول الله صلى الله عليه وسلم يضع شفتيه . وقد كان .

رقت حال ابن سلام بعد أن فقد زوجته وولايته ، فذهب إلى دار الحسين ابن علي يطلب صرة جواهر كان قد أودعها عند أرينب ، فيحسن استقباله ، ثم يطلب إلى أرينب أن تؤدي إليه أماته بيدها فتفعل ، ثم يردف ذلك باطلاق سراحها ، فتعود إلى كنف ابن سلام بعد أن رقت لمأساته وعرفت أنه خدع وأخطأ في حقها وتدم على خطئه ، وبذلك يعود شملهما إلى الالتئام .

ولم يخرج غنيم كثيراً عما ورد في كتب التاريخ ، وإن أضاف بعض المناظر التي تصور العصر بحيث لم يفسد سياق المسرحية .

وقد أجاد في تصوير الشخصيات وتحليلها ، وإن جاءته العقدة واهية بعض

الشيء لأن ابن سلام استسلم لإغراء يزيد بالزواج من رملة في سهولة ، ولم يطل
السراخ في نفسه حين خوفه من غضب معاوية وفي ذلك توضيحية بولاية العراق .

ولكن أعم ظاهرة في المسرحية هي لغتها التي جاءت سهلة على الرغم من فصاحتها
وقد تغير غنيم البحور القصيرة ، مع موسيقية حلوة ، وحوار سريع .

وانستمع إليه يصور يزيد بن معاوية في حوار بين جارتين من جواري قصر
اخلافة بامتق :

أسماء : وهل سمعت النبأ الجديداً ؟

سارة : ماهو ؟

أسماء : قلد ابنه يزيداً

من بعده خلافة الإسلام

سارة (مستنكرة) . - يزيد ؟ هل يصلح للأحكام ؟

قد أصبحت والله قيسرية العرش موقوف على الذرية

فليحرص الله بنى أميه

أسماء : الأمر قد قوبل بالوفاق في الشام والحجاز والعراق

سارة : ألم يخالف أحد ؟

أسماء : بعض نفر

وابن الزبير والحسين هددوا

لم يستطع إغراءهم معاويه

وهكذا صار ولي العهد

سارة : (في تهكم)
عنوان التقى والزهد

أسماء : هذا الذي فهمت به عن عمد ؟ أم تهزلين في مقام الجد ؟

(سارة) :

كلا ورأس سيدي الإمام وسبق والديه للإسلام

لكنه للصيد فى الأحام
للكأس والتدمان والمدام
ومنبر الأئمة الأعلام
إن يزيد بطل الغرام
له كل يوم غرام جسد
وعيش الشباب غرام وغيد
وقد يرشد الدهر غير الرشيد
فان الحياة تفل الحديد
ودونك قصة ظي شريد

ب بين الجوارى وبين العبيد

أرينب من مبدىء ومعيد

فوا رحمتا للفؤاد العميد
نب عند القيام وعند السجود

كصامتها فوق ظهر الصعيد
ولو أنها خلقت من جليد
وما الغصن فى الروض حين يميد

مضى يتفقد حال الجنود
ولا بن سلام سخاء وجود

لبئس الجزاء وبئس الجحود

إن ابن ميسون له إعطاي
للبقر الوحى والآرام
لا للأمور الجلة الجسم
من للفقى بذلك المقام ؟
أسماء : صدقت لعمري ، فان يزيد
ولكنها نزوات الشباب
غداً يستقيم اعوجاج الشباب
وقد يتغير وجه الحياة
سارة : دعينا من الحكم الشاردات
سارة (فى همس) :

ألم تسمى بحديث أريند

أسماء : بلى قد سمعت . وكم لحديث

سارة : لقد جن كل الجنون بها
يكاد يسبح باسم أرب
أسماء (فى إعجاب) :

له العذر ما خطرت قامسة
جمال أرينب يسبي القلوب
فما اليسر فى الألفى حين يطل

سارة : وأين رآها ؟

أسماء : بأرض العراق
وقد كان ضيفاً على بعلمها

سارة : أهذا جزاء المضيف الكريم !

ومن هؤلاء الشعراء : على عبد العظيم ، وقد ظهرت له (ولادة) ونالت
الجائزة الأولى التي عقدها وزارة الشؤون ، ومن هؤلاء أحمد باكثير وظهرت
له مسرحية (قصر الودج) شعراً ، وقد حاول من قبل أن يضع مسرحيات
بالشعر المرسل على طريقة شكسبير مثل مسرحية (أختاتون) و (ففريقي) ،
ولكنه عدل عنه لأنه لا يلائم الذوق العربي .

أنواع المسرحية

١ - المأساة (التراجيديا)

١ - في الأدب القديم

يجدر بنا قبل أن نلم بأصول المسرحية أن نتعرف على أنواعها المختلفة ، فإن ذلك بما يعيننا 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 وابنتهما حورس وعدوم ست إله الظلام، وأنها ظلت تمثل إلى زمان هيروdot 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 ابنتهما 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 الحفل ويعلو صياحه وصراخه (١) .

لقد قصد بهذا التمثيل بث الإيمان في نفوس جمهرة الشعب المصري ، حتى

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

يؤمن بالحياة الثانية وبالخلود، ثم للاحتفال بأوزوريس وعودته إلى الحياة، وهو إله الخصب والنماء، وعودته تبعث الأمل في نفوس الفلاحين، 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) محبة 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) ولكن على الرغم من كل هذا فإن المسرح للمصري لم يترك لنا تقاليد لتتوارسها وتعرف منها تطوره لأن المسيحية في مصر قد عفت على آثاره.

وأول من وضع لنا أسس المسرحية وحدد أنواعها الأولى أرسطو في كتابه الشعر، بعد أن مرت المسرحية في أطوار تاريخية طويلة ببلاد اليونان منذ الحفلات التي كانت تقام للإله ديونيسيس أو باخوس. وقد قسم أرسطو المسرحية إلى مأساة ومهابة. وعرف المأساة: بأنها محاكاة فعل نبيل تام، لها طول معلوم، بلغة مزودة بألوان من التزيين تختلف وفقا لاختلاف الأجزاء، وهذه المحاكاة تتم على يد أشخاص يفعلون، لاعتن طريق الحكاية والقصص. وتثير الرحمة والخوف فتؤدي إلى التطهير من هذه الانفعالات، وأقصد باللغة المزودة بألوان من التزيين تلك التي فيها إيقاع ولحن وفشيد، وأقصد بقولي تختلف وفقا لاختلاف الأجزاء أن بعض الأجزاء تؤلف بمجرد استخدام الوزن، وبعضها الآخر باستخدام الفشيد (٣) .

ويعنى أرسطو بتلوين النظم في الحوار، وبالفشيد ما يقوله الجوقة ومن هذا التعريف الذي وضعه أرسطو للمأساة أخذت أوروبا فيما بعد قواعدها وأصولها ولا سيما في القرن السابع عشر، كما كان للمسرح الإغريقي ومسرحياته أكبر

الأثر في المسرح الأوروبي . كان المسرح في بلاد الإغريق هيكلاً إله الخصوبة ديونيسيس ، فكان مكاناً مقدساً خاصاً بالعبادة ، وكان الناس يدخلونه وملء قلوبهم الخشوع والاحترام ، ولذلك لم يسمح بأن تمثل فيه مناظر القتل والعنف ، بل كان المفروض أن تقع هذه الأمور خارج المسرح ويخبر عنها على المنصة ، وربما سمع الجمهور الصراخ والعيول آنياً من الخارج .

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 الخفية في حياة البطل كانت كلها تضي على التمثيل لونا من الجد الصارم لا يسمح بشيء من هذا .

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

كانت النظارة في المسرحية الإغريقية يذهبون ليروا كيف تنتهي حياة البطل بمأساة . أما في القرون الوسطى بأوروبا فلم يكن هذا هو الذي يهم الجمهور بقدر

ما يمه معرفة الاسباب التي تؤدي إلى هذه المأساة (١) .

ومن هذه المسرحيات المشهورة التي تمثل تقاليد المسرح الإغريقي أنتم 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 ابنة سيقتله ، فاحتاط للأمر ، وبمجرد أن ولد ابنة تخلص منه بأن ألقاه على أحد الجبال البعيدة لعل الضواري تلتهمه أو يموت من الجوع والبرد وهو لا يزال لحماً غضاً ، 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 بوليبيس ملك (كورنته) فقدم إليه الطفل شارحاً له كيف التقطه ، ولما كان (بوليبيس) لم يعقب ولداً ، فقد تبني هذا الغلام ، وجباه 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 بانه ، فأنبأته بأنه سيقتل والده ويتزوج أمه ، فكبرت عليه النبوءة ، ولما كان يعتقد أن بوليبيس ملك كورنته الذي رباه ونشأه هو أبوه فقد آلى على نفسه ألا يعود إلى كورنته مرة ثانية ليتفادى حكم القضاء والقدر ، واسكن هذا كان وسيلة لتنفيذ حكم القضاء ، لأنه ماكاد يترك مكان الآلهة في طريقه إلى حيث لا يدري حتى قابل الملك (ليس) ملك ثيبة ، وهو لا يعرف القدر أنه أبوه الحقيقي ، وكانت مقابلاتهما في عمر ضيق ، فاختلفا على أيهما يمر أولاً ، وانتهى الأمر بأن اشتبكا 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 يمشي على أربع في الصباح ، واثنين في الظهر ، وثلاثة في المساء ؟ فلما سئل أوديب

أجاب : بأنه الإنسان ، لأنه في طفولته يحبو على أربع ، ثم يمشى على رجلين في شبيلته ، وفي شيخوخته يستعين بعضا كأيها له رجل ثالثة ، فلما علمت (سفنكس) أنه أجاب الإجابة الصحيحة قتلت نفسها .

ونكريهأ له عرض عليه أهل ثيبة أن يتولى عرش بلادهم ، لأن ملكهم (ليس) قد اختفى بطريقة لا يعرفونها ، فقبل العرض ونزوج الملكة ، وهي أمه (جوكاستا) وهو لا يدري أنها أمه ، وبذلك تحقق الشطر الثاني من النبوءة ، وارتكب أشنع جريمتين يقترفهما إنسان بأن قتل والده وتزوج أمه وحملت منه وأنت له بأولاد وبذلك حلت لعنة الآلهة على أهل ثيبة أجمعين ، واجتاحهم الطاعون وصاروا يبتلون إلى الآلهة لمعرفة الأسباب التي أدت إلى هذه اللعنة ويستزلون 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 .

وقد عد أرسطو مسرحية (أوديب) لسوفوكليس نموذجاً للكتابة المسرحية الشعرية ، فليس في حوارها سطر واحد يعد من فصول القول ، ويمكن حذفه ، ولم تترك المسرحية فرصة متاحة لخلق التوتر العاطفي إلا انتهزتها . وكانت العناية الكبرى فيها - كما في سائر مسرحيات سوفوكليس يرسم الشخصيات وإظهار السمات الخاصة بكل منها : فكريون رجل الحاشية الأمين ، وجوكاستا الأم والزوجة ، وأوديب النبيل الشهم ، على أنه مصاب بحدة المزاج وسرعة الانفعال ، وهو عنيد متهور .

وقد صورت نهاية المسرحية (أوديب) وقد حكم على نفسه بالنفي وقضى سنين عديدة مكفوف البصر واهن القوى ، قد أضعفته الشيخوخة ، ولكن هذا الملك الذي أحنت الأحداث ظهره ، يقف في ختام المسرحية منتصب القامة حين يواجه بنانه لقد استطاع العذاب أن يصني روحه وأن يسبغ عليها السلام والأمان . ومع أنه مكفوف البصر فانه حارل أن يهتدى إلى حيث يحظى براحة الأبدية إلى الأرض

التي سيموت عليها ويدفن فيها دون عون من أحد . إنه لا يستهدى بأيدي البشر ، بل يستهدى النور الذي صار ينبثق من قلبه بعد أن أظلمت عيناه ، واسمعه يقول لذلك تسيوس الذي جاء مع بنات أوديب لإعادته من منفاه :

سأخبرك يا ابن أجيوس .

بما يحبته القدر لهذه المدينة .

التي استعلت على الحدثان .

أما أنا وإن حرمت بدأ تهديني السليل .

فاني سأكشف عن البقعة التي يجب أن تشهد بما في .

فالي هذا المكان أشخص الآن : إن رسالة من السماء .

تتعجلني فيها بنا الآن .

وعليكم يا بناتي بدوركن أن تسرن في أعقابي .

نأملن إني أقتادكن .

كما كنتن تقدن أباكن ... هيا بنا .

كلا لا تلمسني ، واطركني لنفسى .

أبحث عن هذه التربة ، عن القبر .

الذي قدر أن يكون مشواي .

أيها النور -- أيها الظلام -- لقد كنت يوما تهديني .

أما الآن فلن تلمسك أطرافي .

فلقد أخذت أتسلل في الطريق .

لاخفي نهاية حياتي في العالم الآخر .

وأنتم يا أعز الأصحاب ، بأرضكم وأنباكم .

أدعو لكم جميعاً بالسعادة .

وفي سعادتك التي يحدوها الطائر الميمون أبداً .
اذكروني - اذكروا ميتكم .

وعلى هذا المتوال 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 فأمر (كريون) ملك ثيبة بعد أوديب أن تبقى جثته في العراء نهياً للوحوش والجوارح ، فعز على أخته أنتيجونا هذا المصير واحتمالت حتى وصلت إلى الجثة فوارتها التراب ، بيد أن فعلتها أثارت غضب الملك ، فأمر بأن تدفن حية ، وكانت خطيبة ابنه الوحيد (هيمون) كما أمر بأن نزل جثة أخيها في العراء كما كانت ثم أدرك خطأه وتجنبه عليها وتشدده في العقوبة حين لامه أحد الكهنة ، فأمر بدفن الجثة ، وسارع إلى القبر الذي أمر بأن توضع فيه أنتيجونا حية ، فاذا هي قد خنقت نفسها فيه بيديها ، وإذا بابنه خطيبها ووحيدها قد اقتحروا على حافة القبر حزناً عليها ولما علت أمه الملكة بذلك ضربت نفسها بمدية فانت ، 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 ، وبمجيء أن لخصتهما لأعطي فكرة عن موضوع المسرحية الإغريقية كما دمجها يراع سوفوكليس خير من كتب هذا اللون لدى قدماء الإغريق : ولذلك نرى أن موضوع (أوديب الملك) هو الصراع بين البطل وبين صولة القضاء والقدر ، وأن موضوع (أنتيجونا) هو الصراع بين البطلة وبين القانون الظالم ، وتعسف الحاكم ، والتقاليد البالية ، وقد لخصت الجسوقة الغاية الخلقية في رواية (أنتيجونا) محتتمة هذه المأساة بقولها :

« إن الحكمة لأول يتابع السعادة ، لا ينبغي أن تقصر في تقوى الآلهة ، إن صلف المتكبرين ليعلمهم الحكمة بما يجرع عليهم من الشر ، ولكنهم لا يتعلمون إلا بعد

فوات الوقت وتقدم السن ،^(١) .

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

أما من حيث الموضوع فقد اختار عاطفة الحب محوراً لمسرحياته ، ولم يكن قد طرقتها كتاب المسرحية الإغريقية من قبل ، وعاطفة الحب عاطفة إنسانية عامة وقد تجلت براعة (يوريبيدس) فى دقة تحليله ، للشخصية الإنسانية وبخاصة شخصيات النساء ، وفى فهمه لأحوال المرأة ودوافعها النفسية ، وهو بإيثارة موضوع الحب قد جعل مسرحياته لا تعتمد على الدين اليونانى كما فعل من سبقه ، وبهذا صار قريباً إلى قلوب الآوربيين أكثر من سواه ولعله آثر هذا الموضوع الإنسانى وترك الموضوعات الدينية لأنه كان يشك فى الآلهة ويرى فى الأساطير الدينية ما ينافى الأخلاق ، ولأنها نسب إلى الآلهة أعمالاً وأقوالاً لا تليق بهم ، فان كانت الأساطير صادقة فالآلهة فاسدون ، وإن كانت كاذبة انهارت الديانة الإغريقية . وأما من حيث اختيار الشخصيات فقد حرص ألا يكون البطل من الأبطال الذين ينقلون من السعادة إلى الشقاوة (فهذا مشهد لا يثير الخوف ولا ارحمة بل يثير الاشمئزاز ، والخوف أو الرحمة شرط من غايات المسأسة كما تبين لك فى تعريف أرسطو) ، ولا أن يكون من الأشرار المنتقلين من الشقاوة إلى السعادة (فهذا أبعد الأمور عن طبيعة المسأسة) ، وإنما كان يختاره فى منزلة بين هاتين المنزلتين ، وهذه حال من ليس فى الذروة من الفضل والعدل ، ولكنه يتردى فى هوة الشقاء ، لاللؤم فيه وخساسة بل لخطأ اركبته^(٢) ، وكان يتجنب الحل المزدوج للمأساة .

وقد أتى أرسطو على (يوريبيدس) ودافع عنه أمام هؤلاء الذين نفسوا

(١) من ترجمته طه حسين .

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

عليه مكانته الأدبية فقال : « لهذا يخطئ الذين ينتقدون (يوريبيدس) حينما يأخذون عليه أن يسير على هذا النمط في مأسيه ، فيختم كثيراً منها بخاتمة أليمة ، والحق أن هذه الطريقة لاغبار عليها كما قلنا ، وهناك أبلغ شاهد على ما نقول : في المسرح وفي المباريات تبدو المآسي التي من هذا النوع أروعها وأتقنها إن أحكم صنعها ولهذا أضحى (يوريبيدس) — وإن فاتته أحياناً بلاغة الإيجاز وإحكام البناء الفني — أبرز الشعراء في تأليف المآسي (١) .

ومن أشهر مآسيه (ميديا) الساحرة التي عشقت (جبسن) وكانت أميرة من (كولشيس) إلى الشرق من البحر الأسود ، ولما عشقت جبسن بكل جوارحها عاوتته في الحصول على الجرة الذهبية ثم تزوجته ، وحاولت قتل عمه بيلياس حتى تنصب زوجها ملكاً بدلاً منه ولكنها تفشل ويفر جبسن وميسديا وأولادهما إلى المنفى ، ثم غدر بها وتزوج من الابنة الوحيدة لملك (كورنثة) فانتقمت منه شر انتقام بأن قتلت زوجته ، ثم قتلت أولادها منه ، وطارت في عربة مجنحة . وقد استمد (يوريبيدس) القصة من الأساطير القديمة بيد أنه خلع عليها من فنه ، وأجرى من الكلام على لسان تلك الساحرة ما أفصح عن عواطفها الشائرة وأظهرها بمظهر المرأة التي كوتت بنار الحب وتعذبت أشد العذاب حتى لتحس بأنها إحدى هؤلاء النسوة اللاتي يصادفنك في الحياة .

إنها مأساة رائعة أن نضحى امرأة بفلذات أكبادها انتقاماً لحبها ، ولكن (يوريبيدس) صور في مهارة هذا الصراع بين عاطفة الأمومة والرغبة في الانتقام وذلك حين وقعت عينها على أبنائها قبل أن تصرعهم فتنفجر باكياً وتقول :

« أواه كم لقلبي الكبير فيكم يا بني من أمل عريض ، فأتم آمالي إذا مادم المشيب ، وبأيديكم العزيزة ستلفون كفتى حول جثمانى حين أرقد جثة باردة .. » .
بيد أن هذه العاطفة الرقيقة ، وهذه الشفقة الطبيعية ؛ سرعان ما تجتاحها الرغبة

العارمة في الانتقام حين يقرع سمها أن مادبرته لابنة الملك زوجة حبيبها قد وقع، وأن الموت قد اغتالها ، فتصمم على أن تورث أبناءها موارد الحنوف وكان (جيسن) قد علم بما اعتزمته تلك الساحرة التي اجتشت من قلبها الرحمة ، فأسرع إلى أبنائه لعله يتقدم من مخالف المنية ، وأخذ يطرق باب دارها طرقة عنيفاً حتى ليكاد يدك البناء دكا ، ولكن القضاء حم ، وظهرت ميديا في عربة زحراها وحرس مجنحة وعلى سطحها رصت جثت أطفالها ، ولما أبصرت جيسن رمقته بعين محنقة يفيض منها المقت ، وتنبأت له بأشع مصير قاتلة : أما أنت فانظر ! إن الموت يدنو منك ليطبق عليك .

وقد برع يوريبيدس في تصوير هاتين الشخصيتين غير المتوائمتين : ميديا وجيسن . كان جيسن على استعداد دائماً لقبول نتائج أى جريمة تقترفها زوجته من أجله ، غير أنه لا يستطيع مطلقاً أن يقبل أى اشتراك في المسؤولية عن هذه الجريمة . وحببه لميديا كان نزوة . ورغبة جسدية فلم تكن علاقته بها علاقة زواج حقيقى ، أما هي فهي البربرية التي منحت كيانها كله للرجل الذي تحب . فاذا قتل هذا الحب كرهته كرهاً لا يقل ضراوة عن حبها ، وإذا كانت قد ارتجفت من فكرة قتل أبنائها فقد رأت أنه لا بد من الإقدام على هذه النضحية تكفيراً عما تعرضت له من الخيانة ، ولكي نفجع جيسن في أعز شيء لديه .

كان يوريبيدس يعتقد اعتقاداً جازماً أن العقاب لا مندوحة عنه للقصاص من الخطيئة ، فالإثم دين على الآثم ، ولا بد من الحساب لقيم الدين الوفاء ، ولا عبرة بعد ذلك إن جاء العقاب أخف من الجرم أو أشد وأقسى .

٢ — المأساة الانباعية (الكلاسيكية) :

كانت المسرحية الإغريقية بنوعها المأساة والمهابة نموذجاً لأديان الرومان ، يقتفون آثارها ، وينسجون على منوالها ، ويحافظون على قوانينها وقواعدها ، بيد أن التاريخ لم يحتفظ لنا بكثير من المآسي الرومانية اللهم إلا بعض مآسي (سنكا) وهي مآس أبعد ما تكون عن الجودة ، ولا يعرف التاريخ (سنكا) من :

كتاب المأساة، وإنما يعرفونه فيلسوفاً يعتنق المذهب الرواقى، وأستاذاً مريباً لطاغية الرومان (نيرون) (١).

وهذه المأسى التي خلفها (سنكا) (٢) واحتفظ بها التاريخ تضعف فيها روح المأساة، ونقصها فخامة النغم والعبارة. وهى مملوءة بالفظائع والمناظر الوحشية الدموية التي كان يطرب لها الرومان كل الضرب. وفيها يظهر أثر (يوريبيدس) واضحاً جلياً، كما أنها بنيت عن عصر أفل عظيمة وقوة من تلك العصور التي ألفت فيها المسرحية الإغريقية، وأقل نبلا في الأخلاق والأغراض من مأسى 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 طريق اللغة اللاتينية (٣) ثم استطاعوا بعد ذلك أن يتعرفوا عليهم مباشرة، وظهر أثرهم واضحاً في فرنسا إبان القرن السابع عشر أى في عصر لويس الرابع عشر الذي اتحدت فيه فرنسا تحت سيطرة ملك قوى تملك زمام الأمر كلها في يديه، ودفع ببلاده نحو القوة والمجد، ورعى الأدب والفنون، وأسس الأكاديمية العلمية الفرنسية لتنهض بهما.

واستطاع الفرنسيون أن ينشئوا في مدى ثلاثين سنة (١٦٣٠ — ١٦٦٠) مذهباً أدبياً منفصلاً هو الذي عرف فيما بعد بالمذهب الانباعى (الكلاسيكى)، ويعتبر (يولو) الناقد الفرنسى مشرّح هذه المدرسة، وجامع دستورها في كتابه (فن الشعر) L'Art Poétique (٤) ونجمل القواعد التي انبعتها هذه المدرسة فيما يلى:

(١) قصة الأدب في العالم ج ١ ص ٢٨٩ .

(٢) ٦١ ق م — ٣٠ ق م .

(٣) British Drama by, A. Nicoll. p. 19 - 17 See also Modern English Lit p. 48.

(٤) Petite Histoire des Grandes Doctorines Littéraires en France. Par, Philippe Van Tieghem. p. 29 - 33.

١ — محاكاة القدماء ولا سيما الإغريق في طريقتهم الأدبية ، لما وقر في نفوسهم من جمال فنهم ونضجه ، وحببتهم في ذلك مستمأة من أرسطو في كتابه فن الشعر الذي يقرر فيه أن الفن تقليد للطبيعة حيث يقول : « يبدو أن الشعر نشأ عن سببين : هما طبيعي ، فالمحاكاة غريزة في الإنسان تظهر فيه منذ الطفولة ، والإنسان يختلف عن سائر الحيوان في كونه أكثر استعداداً للمحاكاة ، وبالمحاكاة يكتب معارفه الأولية . كما أن الناس يجدون لذة في المحاكاة ، والشاهد على هذا ما يجري في الواقع ، فالكائنات التي تقتحمها العين حينما تراها في الطبيعة تلذمشاهدها مصورة إذا أحكم تصويرها ، مثل صور الحيوانات الخسيسة والجيء ، وسبب آخر هو أن التعلم لذيد . فنحن نسر برؤية الصور لأننا نفيد من مشاهدتها علماً ونستنبط ما تدل عليه ،^(١) فالسبب الأول كما نرى يفسر الإيداع الشعري ، والسبب الثاني يفسر التذاذ الناس بالشعر .

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

وبذلك وضع دوبنيك قاعدة جديدة وهي أن العقل والتقليد متلازمان متعاونان وقد آانا كذلك في الأدباء الانباعيين^(٣) .

ولهم في تقليد القدماء حجة يوردونها : وهي أن هؤلاء القدماء هم أمراء

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

(٢) Van Tieghem : p. 34.

(٣) Ibide : p. 34.

الفن الذين بلغوا به غاية الذروة ، ولم يستطع الزمن أن يعفى على آثارهم أو يتحيف من تخاسنها (١) .

٢ — ومن القواعد التي اتبعتها تلك المدرسة ودافعت عنها تفضيل الصنعة على العبقرية ، ويعنون بالصنعة الإلمام بمجموعة القواعد التي تؤدى بالآثر الأدبي إلى السكال ، ويعنون بالعبقرية ما في الإنسان من مهبة طبيعية ، ويقول هاردي الفرنسي بلسان عصره (١٥٨٠ — ١٦٢١) : « إن الذي يظن أن في الميل وحده ما يخلق منه شاعراً دون أن يتزود بعلم يكشف له القواعد والأصول فقد حاد عن جادة الصواب ، (٢) :

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

٤ — إذاً كان المبدأ الثالث لهذه المدرسة هو دراسة النفس الإنسانية ، والنعمق في معرفة طبيعتها وميولها ، وقد تأثرت هذه المدرسة حين اتخذت هذا المبدأ بديكارت في كتابه (بحث في الأهواء) (٤) ، وقد كان من رواد هذه المدرسة وواضعي قواعدها .

(١) Ibid p. 9. 7, 34.

(٢) Van Tieghem. p, 46,

(٣) Van Tieghem. p. 38 - 39.

(٤) راجع قصة الفلسفة الحديثة ج ١ (ديكارت) .

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

وقد تطورت هذه الدعوة إلى تحكيم العقل في كل شيء ، وكبت العاطفة ومنعها من الظهور حتى صارت الألفاظ وحدها هي التي تحمل إليك المعاني مجردة من التشبيه والجاز والاستمارة والكناية مما يلجأ إليه الخيال ، مع العلم أن الأديب يلجأ إلى هذه الأمور في تصوير الحقيقة ليقرّبها 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 وآنزان . 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 تتلقاه عن غيرنا ، بل هي آية المواهب الطبيعية لأن الإجابة في المجازات معناها الإجابة في إدراك الأشياء (١) ، ويقصد أرسطو بالمجاز الخيال بصفة عامة .

٦ — ومن مميزات تلك المدرسة تجريد الأدب أى أنه أدب موضوعي لا ذاتي . ومثل هذا النوع من الأدب يتطلب أمرين : أولهما العكوف على النفوس البشرية ودراسة عميقة ، وتفهمها تمام الفهم على الرغم من اختلاف أنواعها ونزعاتها ورغباتها ، وثانيهما : الفناء المطلق في الشخصيات التي يراد إبرازها .

وقد اقتفوا في هذا المبدأ تعاليم أستاذهم أرسطو حين أتى على هوميروس

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

وفضله على بقية الشعراء لأنه الوحيد الذي يجرد الأدب ولا يزوج بأفكار الخاصة في ثنايا الشعر حيث يقول : « ومن بين المناقب التي تجعل هوميروس خليقاً بالثناء عليه أنه كان الوحيد من بين الشعراء الذي لا يجمل 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 فيزوجون بأنفسهم في كل موضع ، ولا يحاكون إلا قليلاً ونادراً ، بينما هوميروس يبدأ باستهلال موجز ، ثم يعرض على الفور رجلاً أو امرأة أو أى شخص آخر يصور خلقه ، أعنى أنه ليس ثمة شخص من أشخاصه لا يميزه بخلق خاص ، بل كل له خلق معين (١) . »

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

ولا ريب أن تجريد الأدب أمر عسير كل العسر ، فلا يستطيع أديب مهما بلغ من المقدرة على كبح جماح عواطفه وآرائه الخاصة أن يجرد نفسه من العاطفة ، ولا أن يوحى بفكرته الخاصة في الحياة وفي المجتمع على لسان أبطاله ولا أن يصورهم حسب ميوله ونزعاته ، وحتى أدياء المدرسة الاتباعية في 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 تغنى عن قراءة سواها ، لأن كل مسرحياته تشابه فكرة وفهماً وطبيعة وشخصيات ، وكذلك الأمر في راسين وموليير . بل إنك ترى (كورنى) في رواية (السيد) يجرى على ألسنة بعض شخصياته ما لا تحتمله عقليتهم فتشعر حين يتقابل الفتى والفتاة بأنك أمام محامين لا أمام عاشقين ، وكأن كورنى نفسه هو الذى يتولى خطة الدفاع والهجوم عن أبطاله ويبدل في ذلك أقصى ما عنده من علم وفهم ودراية ، وهذا كله خروج من تجريد الأدب .

(١) كتاب الشعر ص ٤٨ ، ٦٩ .

وعلى العكس من ذلك شكسبير فستجد في 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 الحياء الأدبي بادياً لأنه ليس له فلسفة يستخدم أشخاصه للتعبير عنها ، ولا تستطيع أن تصفه بالعظمة كما تصف كورني لأن الطابع الغالب على أبطاله العظمة ، لا بالوداعة والرقه كراسين ، لأن الغالب على أبطاله الوداعة ، فشكسبير يفخم ويلطف ويسمو ويسخف ، ويمجد ويهزل ، ولا يخلص في مسرحياته إلى مغزى لينتهي إلى كل مغزى ، كالحياة فيها ألف عبرة وعبرة ، ويتقصد كل صفة لثلاث نغلب عليه صفة ؛ إذ أنه يفنى في أشخاصه ليتكلموا بألسنتهم لا بلسانه وليشعروا بقلوبهم لا بقلبه وهذا سر عظمته (١) .

إن معنى تجريد الأدب في المذهب الاتباعي أن يغمض الشاعر عينيه ويصمم أذنيه عما يدور حوله في الخارج ، ولا يسمع لهو اجس نفسه ، ورغبات فؤاده ، ونداءات فكره ، ويحصر نفسه في دائرة أشخاصه القليلين ، يغوص إلى أعماق نفوسهم ، ليستخرج مكنونها ، ويترجم خلاجات مشاعرهم ، وهذا طبعاً يؤدي إلى إطالة مناجاتهم لأنهم مهم ، وإلى قلة الحركة على المسرح ، وعدم التنوع في المسرحيات ، سواء في موضوعها أو شخصياتهم ، وهناك راسين الذي حرص كل الحرص على تعاليم هذه المدرسة كأنه قطار يدير على قضبان حديدية ترى في كل مسرحية من مسرحياته مشكلة غرامية ، وتكاد مشكلاته الغرامية تتخذ صورة واحدة ، فثخص يحب شخصاً لا يبادلها الحب ، لأنه يحب ثالثاً ، وما يتبع ذلك الموقف العاطفي المحقد هو موضوع الرواية (٢) ، وقد أجمل الأعشى هذه الصورة على طريقة العرب في الإيجاز في قواه :

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

(٢) قصة الأدب في العالم ج ٢ ص ٣١٣ .

علقتها عرضاً من بعد ما علقت غيرى وعلق أخرى ذلك الرجل

وقد استطاعت عقلية راسين أن تخلق من هذا البيت مسرحيات عديدة وتصور هذه المشكلة كما تقع في الحياة، وشخصياته كلها يغلب عليها طابع واحد هو العناد، وشدة العاطفة مثل هرميون في أندروماك^(١).

٧ — ومن مميزات هذه المدرسة الانبعاثية عمومية الأدب فهم يعتمدون إلى تصوير نماذج بشرية لا شخصيات معينة، فأبطال كورنن مثل عليا في البطولة، وعثمان راسين مثل عليا في الحب، والبخيل لدى مولير ليس شخصاً بعينه، ولكنه مثل مبالغ فيه لأي بخيل في العالم.

وهذا التعميم في الأدب وفي تصوير الشخصيات يفقدها كثيراً من الحياة، لأنك تراهم فلانحس أنك تعرفهم أو أنك قابلتهم، أو من الممكن أن يوجدوا ولعل أكبر عيب في الأدب الفرنسي هو هذا التعميم وتصور النماذج البشرية بدلا من تصوير الأفراد، فلو أنك محوت الأسماء من إحدى مسرحيات راسين ووضعت مكانها الألقاب الدالة على الأنواع فقلت بدل زيد وعمرو وهند «حبيب»، 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^(٢).

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 وذيوعها، ولكنه أبقدها كثيراً من الحياة.

(١) Dramatic Criticism. p. 198.

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

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 والمناسظر هي التي تخلق الجو الملائم ، 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 والحيلة العظيمة التي يتخذها مثلما تمثله كلماته . ولا شك أن الجمع بين اللون المحلي وبين العناصر الأصيلة في الإنسان غاية مثلى ، ولم تتحقق إلا على يد عدد قليل جداً من عباقرة الأدباء أمثال شكسبير وهو ميروس .

هذه هي أهم مبادئ المدرسة الانباعية ، وقد لخصها الأستاذ هارفورد موزاناً بينها وبين المدرسة الإبداعية في جملتين ، وذلك حيث يقول : « تضع المدرسة التقليدية أمام الخيلة الطليقة منطلقاً حاداً وأمام الأمور الخفية الأمور الواضحة ، وأمام تنوع الطبيعة الغفل قيود الفن المنتقى ، وأمام العاطفة المكرمة الطويلة المدى عاطفة مقيدة مزدراة ، ومن جهة أخرى تشهر المدرسة الإبداعية سجايابا شباب الأمة البارزة : بخيلة متألفة لا هدف لها ، ورعب من الجهول ، ولذة شغوف غير نقادة في الطبيعة الغنية . وجلد شديد وحزن عنيف ، وانطلاق حرسريع 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 ينحط النظام إلى اطراد ، والانسجام إلى آلية صماء ، والكبح إلى حقارة دائمة ، وحسن الإدراك إلى قوالب محفوظة ، ومن جهة

المدرسة الإبداعية أن يدع التنوع مكانه للتلطيح، والتعارض للعناد، والحرية للتحلل، والخيال للنظرات الشاذة المعوجة. ويجنح الشعر الانبعاثي في الأيدي الرخوة المضطربة إلى أن يصير كثيباً، آلياً، مملاً، بالغ الغاية في التفاهة، والشعر الاتباعي إلى أن يصير عسير التداول، مخبولاً، صاخباً، سوفياً. لا انسجام فيه^(١).

ولقد حمل الشاعر الإنجليزي الإبداعى كيتس Keats على هذه المدرسة الاتباعية حملة شعواء، وندد بالناقد الفرنسى « بوالو »، ورماهم بالعقم والجذب والعنى عن جمال الطبيعة، وأنهم حصروا أنفسهم فى دائرة ضيقة، وقوانين صارمة وأنهم أصبحوا آليين لا حياة فى شعرهم ولا جمال وذلك حيث يقول :

يا ذوى الأرواح السكتية المظلمة
رياح السماء تخفق، والمحيط يطوى

أمواجه المتجمعة، أتم لا تشعرون، والزرقه
قد كشفت عن صدرها الأيدى^١، 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 ونرصع وتقص وتسوى

وتسكح، فجاء شعرهم متشابهاً كأنه عمى يعقوب المعلومة.

لقد كان العمل سهلاً، إذ لبس أُنْف من الصناعات اليدويين

(١) المصدر السابق .

قناع الشعر . يأبها الجليل الفاسق الشقي ، يامن
رى بالكفر المطرب المبدع من غير أن يعلم . كلاً لقد راحوا
يحملون مثالا معدماً كسيحاً ، يمزأ
بشعار غاية في الهزال هو اسم (يوالو)^(١)

أجل ! إذا رأينا هذه المرارة والقسوة من جانب الإبداعيين ، فان للاتباعيين
تقدراً مرآ الحركة الإبداعية ، بيد أننا لسنا في سبيل المفاضلة بين المدرستين وإنما
هنا هو إبراز خصائص المدرسة الاتباعية ، ولعلها قد وضحت كل الوضوح .
هي مدرسة نعني بتقليد القدماء ، ونزهرهم عن الخطأ ، وتدعو إلى تقليدهم ، وهي
مدرسة تدعو إلى الصنعة وتقييد بالقوانين والمناهج المحدودة الضيقة وتنسك
للعواطف والخيال ، ولا تقدر إلا المنطق الجاف ، وهي مدرسة تدعو إلى
موضوعية الأدب وتعميمه ، فلا تهتم بالفرد ولو كان الشاعر نفسه .

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

ويتميز المسرح الاتباعي بأمور نشأت من تطبيق هذه القوانين أهمها :

١ — التزام قانون الوحدات الثلاث : وحدة الزمان ، ووحدة المكان ،
ووحدة العنل . أما وحدة الزمان فقد أشار إليها أرسطو حين فرق بين المأساة
والملمحة في الطول فقال : فأحدهما (المأساة) تتحول إلى حصر نفسها قدر
المستطاع في زمان مقداره دورة واحدة للشمس أو لا تتجاوزها إلا قليلاً ، بينما
الملمحة لا تحد بزمان ، وإن كان الشعراء في البدء لم يتقيدوا بزمان لا في المأساة
ولا في الملمحة^(٢) .

وهذا هو الموضوع الوحيد الذي أشار فيه أرسطو لوحدة الزمان ، أما وحدة

(١) Wyatt p. 188.

(٢) فن الشعر لأرسطو ترجمة عبد الرحمن بدوي ص ٨١ .

المكان فلم يرد لها ذكر في كتاب الشعر ، وإنما أضافها الطليان والفرنسيون فيما بعد هذا وقد خصص أرسطو فصلاً قائماً بذاته لوحدة العمل .

وقد ظنوا أن وحدة الزمان اقتضتها طبيعة المسرحية لأنها تمثل في وقت محدود يقتضيه النظارة في المسرح ، وليست كالملمحة تقرأ في كل مكان ، ورأى أدباء المدرسة الاتباعية فيما أشار إليه أرسطو الحجة التي يلتزمون بها ، فوجب عندهم ألا تتجاوز الحوادث التي تشمل على المسرح دورة الشمس ، وبذلك ساروا يتخيرون من الحوادث أعقابها وختامها ، حاصرين أنفسهم في هذا الرمن 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 يسمح باظهار التطور الطبيعي للعاطفة في القلب الإنساني ؛ لأن السكاتب يتناول العاطفة في مراحلها الأخيرة وقد بلغت متنهاها ، ولا ريب أن هذا يفوت على النظارة كثيراً من المتعة ، ويفقد المسرحية بعض جاذبيتها ، ويجعلها غير طبيعية ، بل يجعلها عملة مسومة ، لأن الأبطال كثيراً ما يصفون أعمالاً قاموا بها منذ زمن ، وأدت إلى تطور العمل المسرحي .

ويقول السير فيليب سدني أحد النقاد الإنجليز في كتابه « دفاع عن الشعر » وكان يميل إلى التقيد بقانون الوحدات الثلاث نبعاً للسبدأ الذي وضعه أرسطو ولما تلميه الفطر السليمة ، وهو هنا يتحدث عن كتاب المسرحية في عصره وينقدم وكان يعيش في عصر الياصابات ، وبعد كتابه هذا باكورة النقد الأدبي الإنجليزي و صدر سنة ١٥٨٠ م : « ويرون من السنخ التقيد بوحدة الزمان لأنها غير طبيعية وضرب مثلاً بقصة تمثل على المسرح وفيها أدير وأميرة قد تمأبا ثم ولد لهما ولد ، ثم فقد هذا الولد عقب ولادته وكبر حتى سار رجلاً ، وأحب فتاة جميلة وأوشك أن يتزوج . أي مثل كل هذا في ساعتين أو هل من الممكن أن نضغط مثل هذه القصة لتقع في أربع وعشرين ساعة (١) .

ولقد سخر فيكتور هوجو من هذه الوحدات الثلاث سخيرية لاذعة في مقدمة مسرحيته (كرومويل) ، وخص وحدة الزمن بقوله : « إن وضع العمل قدراً في إطار الأربع والعشرين ساعة شيء سخيف ، فلكل عمل زمنه الخاص ومكانه الملائم له . أنصب هذه الجرعة من الزمن على كل هذه الحوادث ، ونطبق هذا المقياس على كل شيء ، إن المرء ليضحك حين يرى صانع الأحذية يجرب حذاء واحداً على كل الأقدام . إن مثل وحدة الزمان ووحدة المسكان كخشبتين متعارضتين على باب قفص تحولان دون دخول كل الحقائق والأشخاص وكل ما خلقه الله في عالم الواقع » .

أما وحدة المسكان 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 يتعداه ، وتجاوز بعضهم في ذلك إلا أنهم اتفقوا على ألا يتعدى حدود المدينة الواحدة (٢) ، ورأى كورني أنها الأماكن التي يمكن التردد بينها في أربع وعشرين ساعة ، وقد شذ في هذا عن مدرسته . والتقى هذه الوحدة بقتضى أن يحذف من المسرحية التي تمثل على المسرح الأعمال التي تقع خارجها ويكبر لها تأثير كبير في تطور الحادثة ، ويكتفى بالإخبار عنها . ويقول فيكتور هوجو في مقدمة مسرحيته (كرومويل) ناقداً اتمسك بوحدة المسكان : « على المسرح نرى الأعمال المهمة في المسرحية تقع بعيداً عنه . وبدلاً من التمثيل يكتفى بالإخبار الطويلة المملة ، وبدلاً من الصور يأتي الوصف . وثمة أشخاص يتدخلون بيننا وبين التمثيل كأثمة رجال البوقة الإغريقية ، ويخبروننا بما يحدث في الكنيسة ، أو في القصر ، أو في الميادين العامة بطريقة أغرتنا عدة مرات بأن نصيح فيهم : أحقا ما نقولون ! وقد دونا إلى تلك الأماكـن ، لا شك أن ما يحدث ثمة تمتع ، ويجب علينا أن نراه (٣) ،

Van Tieghem. 49 - 50 (١)
Dramatic Criticism. P. 198 (٢)
Victor Hugo Préface do Cromwell. (٣)

فقد أدى انبعاث قانون وحدة المكان أن اقتضت المسرحية على تصوير موقف واحد من مواقف الحادثة ، واستبعاد الحركة والعمل من المسرح والاكتمال بالإخبار عما يفرض وقوعه من الحوادث ، وقد نتج عن ذلك جمود المسرحية . وطول الحوار ، وفقدانها للحياة ، ولذلك كله كثرت المعارضة لهذين القانونين وحدة الزمان ووحدة المكان لأنهما غير معقولين ، « ولماذا تستطيع الخيلة أن تتصور الحادث الذي أتت عليه القرون حاضراً ، ولا تستطيع أن تتعقب الحادث من مكان إلى آخر ، وإذا قبلت مخيلاتنا 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 فليب سدني : « لقد أسرفت مسرحيات (عصرنا) إسرافاً شديداً في ذلك ، إننا نتصور آسيا في ناحية وأفريقيا من ناحية أخرى ، وكثيراً من الممالك ، حتى إن الممثل ملزم عند دخوله المسرح بإخبارنا أين كان لنفهمه ونفهم سياق القصة ، ثم نرى ثلاث سيدات سائرات يقطعن الزهور فتتخيل المسرح حديقة وبعد قليل يتحول المسرح إلى كهف أو مغارة حين نرى أشخاصاً بدأتين ملتفين حول النار أو تتخيله بعد ذلك ميداناً للقتال حين نرى السيوف تلعب ونقعقع (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 تنطوي على ما لا حد له من الأحداث التي لا تكون وحدة » كذلك الشخص الواحد يمكن أن ينجز أفعالاً لا تكون فعلاً واحداً . . . ، يجب أن يكون الفعل واحداً وناماً ، وأن تؤلف الأجزاء بحيث إذا نقل أو بتر جزء انفرط عقد الكل وتزعزع ، لأن ما يمكن أن يضاف أو لا يضاف دون نتيجة ملبوسة لا يكون جزءاً من الكل » (٣) .

(١) اصول الأدب للزيات ص ١٢١ .

(٢) Dramatic Criticism.

وكان سدني (كما علمت من مؤيدي قانون الوحدات الثلاث) وهو هنا يبنقد معاصريه في الخروج على هذا القانون .

(٣) فن الشعر لأرسطو ص ٢٦ و ٢٧ ترجمة عبد الرحمن بدوي .

ويعود 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 كالكائن الحي أنتج اللذة الخاصة به (١) .

ولم نفهم 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 يكون في التمثيلية إلا بطل واحد ، وعمل واحد ترتبط أجزائه بعضها ببعض وتؤلف كلاً متجانساً متدرجاً في أهميته إلى النهاية ، وقد أضاف كورني إلى هذا القانون توحيد المشكلة في الملهاة Unite d'Obstacle وفي المأساة توحيد الخط Unite de peril وأن تعدد العمل كما في (هوريس) على شرط أن تقود هذه الأعمال جميعها أو العقد كلها إلى غاية واحدة وبحيث تكون متماسكة لانشئت أذهان النظارة ، وقد توسعوا في فهم قانون هذه الوحدة وطبقوه على الملاحم والقصص والقصائد (٢) . مقتفين في ذلك أثر أرسطو حيث اشترط وحدة العمل في الملحمة والقصة مثلما اشترطها في المسرحية (٣) .

ولا ريب أن التقيد بوحدة العمل له مضاره وله مزاياه ، والى تفهم الموضوع على حقيقته يجدر بنا أن نتذكر أن المسرحية قطعة من الحياة ينقلها إلينا الأديب أراها بمثابة على المسرح ، وفي الحياة ركام كثير من الحوادث ، بعضها مهم وبعضها تافه ، وبعضها له تأثير في العمل المسرحي والحادثة الرئيسية والوصول بها إلى غايتها ، وبعضها لا ينمى هذا العمل . هذا الفصل الكامل من الحياة الذي 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 تضيع فيه خواص الحوادث ومعانيها ، وتلتبس أسبابها ونتائجها . ومهمة الأديب الحاذق أن ينتزع هذا الفصل بما قبله وما بعده . ولكن بصورة لانهجته

(١) المصدر السابق ص ٥٦ .

(٢) Van Tieghem. P. 49.

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

متهوراً 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 وأخضع معانيها ، ثم يرجع إليها مرة ثالثة فينسقها تنسيقاً يكشف عن حقيقتها ، ويلائم تطورها الطبيعي ، لأن العمل الفني ليس نسخ صورة مما في الطبيعة كما هي ، ولسكنه فن ، وكل فن صناعة .

وقد اختلفت المدرستان الانباعية والإبداعية في طريقة الاختبار ، فأما المدرسة الانباعية ، فأثرت أمرين رأت أن لهما كل الأهمية ، وأولهما : العناية بكل ما يبرز الفسكرة ويقوى الجانب النفسى ، وأعنى العناية بالتحليل والعمق ، وثانيهما : إمكانيات وسهولة الإخراج . وأما المدرسة الإبداعية فاهتمت بعرض الحادثة الرئيسية مع ما يحيط بها من حوادث ثانوية ، وألوان محلية تعطى للمسرحية شيئاً من الحياة ، أى أنها عنيت إلى حد كبير بالناحية التصويرية .

وبعبارة أخرى قصرت المدرسة الانباعية نفسها فى عقدة رئيسية واحدة تتركز حولها المسرحية . فلا فضول ولا حشو ، ولا لوثاً 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 الموضوع عنصراً واحداً من عناصره الرئيسية ، ولا يضيف إليه عنصراً واحداً ثانوياً . وكل اعتماده فى التأثير على النظارة بينما ينحصر فى طريقة علاجه لعدد قليل من المشاعر الإنسانية يتفاعل بعضها مع بعض ، ولا تكاد تحصن فى الرواية أثراً للعالم الخارجى ، وعلى العكس من ذلك المسرحية الإبداعية وبخاصة شكسبير ، فهو يعرض لك فصلاً كاملاً من الحياة ، منتقى بدقة وحذر، ولكنه يعرضه بحيث يعطيك صورة كاملة واضحة من صميم الواقع ، بما فيه من عقد ثانوية . وأشخاص ثانويين ، ولون محلى يزيده وضوحاً . إنه ينقل إليك العالم الخارجى مهذباً فيبحث فى المسرحية الحيوية والحرارة والحرارة ولم يفهم شكسبير القانون كما فهمه الفرنسيون ، ولسكن فسره على أنه وحدة الاهتمام *Unity of interest* ويعنى به ألا تقلد المسرحية فى أى مرحلة من مراحلها قوة جاذبيتها ، واهتمام

النظارة بكل ما يجري أمامهم على المسرح . ولا عليه بعد ذلك إن كانت هناك عقدة واحدة أو أكثر .

ولقد نرتب على تمسك المدرسة الانباعية بوحدة العمل ، البساطة في عدد الممثلين ، وهم في كثير من الأحيان لا يتجاوزون أصابع اليد الواحدة ، وماذا عني أن يمثل أربعة أو خمسة الاشك أن هذا يستلزم طول الحوار وطول المناجاة وطول الخطب . وكان هذا في الواقع طابع المسرحية الانباعية .

فإن نجر يد العمل من الحوادث الثانوية ومن الأشخاص الثانويين قد أدى إلى التكرار . وتقليب الفكرة على شتى وجوها ، وإعمال الرأي وكثرة التأمل ، ومقابلة الحجة بالحجة والخطة بالخطة ، فكأنك تشهد قاعة مناظرات يتبارى فيها خطباء محول ، يفيض كل منهم في تصوير موقفه ، والكشف عن آرائه ، وفلسفته وتسر أن هذا الموقف أو ذلك 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 شيء آخر غير التمثيل ، لأن المسرحية صارت موضوعاً يدرس ، لا قطعة من الحياة .

ليست المسرحية معرضاً للعادات والتقاليد والأزياء والمناظر فهذا بعض عمل التاريخ ، وليست موقفاً للكشف عن أسرار النفوس والغوص إلى أعماقها ، وإظهار دقائق الافكار فهذا شأن للفلسفة والتحليل النفسى ، ولكنها كما قلنا قطعة من الحياة يستحضرها الأديب بحيث يعرضها علينا صادقة حية . وهذا لا يتأق له إلا إذا أخذ بطرف من الناحيتين 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 القمة ، 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 لطبيعة الأشياء .

وعلى الرغم من كل ذلك فقد استطاع (راسين) تليذ المدرسة الاتباعية المخلص الحريص على تنفيذ قوانينها بصرامة ودقة ، أن ينشئ مسرحيات غاية في الروعة والجمال ، مقيداً نفسه بتلك القيود القريده ، 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 ، ونبتت تلك القيود الثقيلة ، والقوانين الصارمة المجافية للطبيعة لعجز عن التأليف المسرحي ، لأن طبيعته التأملية كانت تقعد به عن مجازاة 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 ، ولكنه 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 ؟ أكان يمكن أن يكتب مسرحيات ؟ أكانت موهبته التأملية تكفيه ليخرج مسرحية تكشر فيها الحركة كما تتطلب اليوم في المسرحية ؟ مسرحية تمتاز بتلك الفلسفة العليا التي تعطي كل شيء معنى والتي تجعل الحركة واتشثيل شيئاً أكثر من الاهتمام بالعقدة ، وتجعل اللون التاريخي شيئاً خيراً من هذا اللون الحائل الزائف ؟

أكانت عنده قوة الشخصية ليقدم على كل هذه الأمور ، وليحتفظ بها حاضرة في انسجام ، مرتبطة في قالب معقد ، وليرزجها بعضها ببعض مشبوبة بنار العاطفة (٢) ؟

(١) قصة الادب في العالم ج ٢ ص ٢١٧ .

Dramatic Criticism. P. 198

(٢)

ويقول مورياك الناقد والكاتب المسرحي الفرنسي مبيناً أهمية الشخصيات الثانوية في المسرحية ، تلك الشخصيات التي لم تكن بها المدرسة الاتباعية ، وحدثتها من المسرحية مبنية على أبطال الرواية وحدهم : « يلوح لي أن أشخاص المرتبة الثانية هم الذين استعرتهم من الحياة ، وأكاد أنبع 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 تنازلهما تنازلاً هيناً سهلاً بعد إذ غير وبدل شيئاً من صورتها لمالقة بالذائرة (١) . »

وينتقد (دريدن) الأديب الإنجليزي المعروف المدرسة الفرنسية في قصرها المسرحية على عقدة واحدة « بأن الممثلين يتخذون المسرح الموعظة كأهم قساسة ، 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 ، (٢) ، ولا ريب أن هذا الطول في الخطبة نشأ - كما بينا - من بساطة موضوع المسرحية وقلة عدد الممثلين وتركيزها تركيزاً غزلاً حول فكرة واحدة لا تتعداها .

وقد وضح (بنيامين كونستان) (٣) الفرق بين المسرحية الألمانية المتحررة من

(١) مورياك : الرواية والروائي ترجمة عادل الغضبان مجلة الكتاب عدد ديسمبر ١٩٥٢ .

Dramatic Criticism. P. 193.

(٢)

(٣) في كتابه : أفكار عن مأساة ولنشتين والمسرح الألماني :

Réflexion sur La tragédie de wallenstein et sur La théâtre allemande.

فيود تلك القوانين ، المعنية بالشخصيات والحوادث الثانوية واللون المحلي ، وبين المسرحية الفرنسية الاتباعية 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 الأساليب ، فالمقابلات التي تأتي مصادفة ، وقدم 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 confidentes فلا يقومون بغير أعمال نافعة ، لقد وضعوا ليصغروا إلى أبطال الرواية ، وليجيبوا أحياناً ، وليجيئوا بين حين وآخر بنبأ موت البطل ، لأنه لا يستطيع أن يخبرنا عنه بنفسه . غير أنك لا تلتس لوجودهم مغزى ما ، كل تفكير ، وكل حكم ، وكل حديث فيما بينهم محظور بشدة ، أما في المآسي الآتية فانك تجد إلى جانب الأبطال نوعاً آخر من الممثلين ، يشهدون بأنفسهم على نحو ما حوادث الرواية الرئيسية التي لا تمسها إلا من طرف بعيد . وقد ظهر لي أن تأثير الأبطال الأساسيين على هذه الطبقة من الأشخاص يزيد في تأثير النظارة الحقيقيين الذين نتحد آراؤهم حيثئذ إلى حد ما ، وتلون 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 جرته 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

(١) راجع Idées et doctrines Littéraires ou XXI^é Siècle. Par Vial et Denise P. 191.

والحوادث الثانوية واللون المحلي ، وتركيزها بكل كلمة فيها حول الأبطال والحوادث الرئيسية . وفي هذا كله مجافاة للحرية الفنية والطبيعة . وقد بينا آنفا ما قيل من مثالب التقيد بوحدة الزمان والمكان ، وسيوضح الموضوع أكثر من ذي قبل حين نعرض للمسرحية عند شكسبير ، وحسبنا أن نذكر الآن أن هذه القيود لم تدم طويلا ، وأن أدباء فرنسا ثاروا في وجهها ثورة عاتية . وإليك ما ناله هوجو في مقدمة مسرحيته (كرومل) «لقد آن الأوان لنقولها كلمة جريئة، إنه يبدو غريبا في هذا العصر الذي صارت فيه الحرية كالضوء تنفذ إلى كل شيء أن تبس عن أشد شيء استحقاقا للحرية وهو أمور الفكر . . . لنلق أرضا هذا الملاط الذي غطى واجهة الفن، 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 المعينة لكل موضوع بذاته . لقوانين لطبيعية خالدة ، وداخلية ، وثابتة ، والقوانين الخاصة : متنوعة وظاهرية ، ولا تستخدم إلا مرة واحدة ، الأولى هي العمدة التي تحمل المنزل ، والثانية هي العوارض الخشبية التي تنقل 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 أحيانا وقصير أحيانا أخرى .

ولقد علمت أن المسرح الإغريقي تجنب تمثيل الأعمال العنيفة ، لما وقر في نفوس الناس حينذاك بأنه مكان خاص بالعبادة جدير بالاحترام ، ولذلك حذت المدرسة الاتباعية حذو الإغريق في هذا التقليد ، وإن لم يكن لهم عذر الإغريق في تجنب العنف والقسوة ، فليست مسارحهم أماكن 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 فولتير

وهو من أشد المعجبين بتلك المدرسة هذا التقليد إلى إفراط في الرقة ، ولسكنه على الرغم من تمسكه بقواعد تلك المدرسة وقوانينها الصارمة ، ودفاعه عنها دفاعاً مجيداً ولا سيما عن (بوالو)^(١) ونعته المدرسة الاتباعية بأنها مدرسة الوضوح، والنظام والعظمة ، والوصول إلى أعماق النفس الإنسانية ، وأنها تقف موقفاً وسطاً بين العقل ، والماطفة ، والخيال ، وأن العصر الذي سادت فيه هذه المدرسة هو عصر السكال الأدبي — على الرغم من كل هذا فإنه لم يرض عن إقصاء الأعمال العنيفة عن المسرح ، ودعا إلى اقتباس العواطف القوية والمواقف الجريئة الحاسمة ، ودعا إلى وجوب العناية بجو المسرحية ليكون فسيحاً جليلاً أخاذاً ، وقد أعجب كل الإعجاب برواية يوليوس قيصر لشكسبير ، وعلى الأخص بموقف بروتس وهو يجمع إليه جماهير الشعب الروماني ويخطب فيها خطبته المشهورة وهو لا يزال يقبض على خنجر مخضب بدم قيصر (٢) .

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 مجافاة للطبيعة، وتناقض مع واقع الحياة ، وقد سبق أن ذكرت لك رأى فيكتور هوجو وهو من زعماء المدرسة الإبداعية الفرنسية في هذا الموضوع وسخرته "الاذعة وقوله : ، بأن الإخبار عن هذه الحوادث التي تقع في الكنيسة أو في الميادين العامة ، قد أغرانا مراراً بأن نصيح في الممثلين : أحقأما تقولون؟ قودونا إلى تلك الأماكن فلا شك أن ما يحدث نمة تمتع ، ويجب علينا أن نراه ، (٣) .

٣ — ومن المبادئ التي التزمها كتاب المأساة الاتباعية وحرصوا عليها كل الحرص وحدة النغم Unité de ton ويعنون بهذه الوحدة عدم الخلط بين الجدد والهزل في مسرحية واحدة ، بل ينبغي أن تكون الرواية مادة واحدة ،

Voir son Epitre à Boileau. (١)
Voltaire : Le Siécle de Louis XIV , Chap., XXXII , (٢)
Victor Hugo. Préface de Cromwell. Haizel, ed. (٣)

وتفساً واحداً وطعماً واحداً ، لا يختلط فيها الأسي بالفرح ولا الجد بالهزل ، ولا النقد بالسخرية ، ولا العظيم الشائق بالذل الساقط^(١) ، وبذلك جاءت مآسيهم كثيية ، مفرطة في الجد والصرامة ، عنيفة في خاتمها لا تعرف كيف نسرى عن الجمهور بعض الشيء ، أو كيف تصور الواقع كما هو في الحياة ، فان الحياة ليست جداً خالصة ، ولا عنفاً مستمراً ، وهم في هذا يقتفون أثر المأساة الإغريقية كما تركها سوفوكليس ويوريبيدس ، وكما شرع لها أرسطو ، فانها كانت بهذه الطبيعة^(١) .

لقد نار أدباء فرنسا فيما بعد على ذلك المبدأ ودعوا إلى التحرر منه متخذين من شكسبير — الذى عرفهم به فولتير — قدوة ، ورأوا في هذا القيد خروجاً صريحاً على الطبيعة التى تتعاقب فيها الأشياء والأضداد ، وتمتزع المصالح العريضة والأفكار الرائعة ، والعواطف السامية بالأهواء الدنيئة والشهوات العارمة والحاجات الجافية والعادات الوضيعة^(٢) .

ولقد وضع فيكتور هوجو 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 فان والآخر خاله ، أحدهما جسدى والثانى روحى ، الأول مقيد بالرغبات والغرائز والشهوات ، والثانى يسمو على أجنحة الحماسة والمجد ، الأول ينحن دائماً نحو أمه الأرض والثانى يتطلع دائماً نحو السماء — موطنه ، منذ ذلك اليوم خلقت المسرحية . أئمة شيء آخر في الحقيقة غير هذا التناقض الذى يحدث كل يوم وهذا الصراخ الذى يقع في كل لحظة بين مبدأين متعارضين موجودين دائماً في واقع الحياة ويتنازعان الإنسان منذ مهده إلى لحدده ؟؟ » .

Van Tieghem. P. 51.

(١)

(٢) أنظر كتاب الشعر لارسطو ترجمة عبد لرحمن بدوى ص ٣٥ .

Van Tieghem. P. 51.

(٣)

لقد خلقت المسيحية الشعر ، أعنى شعرنا المعاصر أى المسرحية ؛ لأن طبيعة المسرحية هى تمثيل الواقع والواقع يندجم عن الازدواج الطبعى لنوعين : الرقيق والغليظ ، اللذين يتعارضان فى المسرحية كما يتعارضان فى الحياة ، وكما يتعارضان فى الوجوه ؛ 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 لاءمت تلك الكتابة الفرنسيين ، أما نحن الإنجليز فسكتئبون بطبعنا وفى حاجة إلى مسرحيات فيها شيء من البهجة والمرح ، (٢) .

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

ولكن هل أثر الفرنسيون الكتابة حقاً ؟ كلا ! واسكنهم آثروا انبأ تلك القوانين الصارمة التى وضعوها ، وآثروا عدم الخروج من هذا الإطار الضيق الذى صنعوه بأيديهم ، ولقد عرفت آنفاً من أهم مبادئهم تفضيل الصنعة على الموهبة الطبيعية ، فهذا التهذيب^٣ ، وإقصاء الأعمال العنيفة ، وعدم السماح بعرضها على المسرح هو من قبيل الصنعة ، أما مبدؤهم الأول وهو تقليد الطبيعة ، فقد علمت أنهم لم يقلدوها مباشرة وإنما عن طريق تقليد الأدباء القدامى ، على أنهم إذا نقلوا من الطبيعة جعلوها مثالية أو لا قبل أن يصورها (٣) . وأخيراً لقد كانوا فى هذا القانون مخلصين لتعاليم أرسطو حين قال : « والخوف والرحمة يمكن أن ينشأ عن المنظر المسرحى ، ويمكن أيضاً أن ينشأ عن ترتيب الحوادث . والأخير أفضل ..

Victor Hugo. préface de Cromwell

(١)

Dvamic criticism, p. 196. 19

(٢)

Van Tieghem. P. 39

(٣)

ومن عمل فنون الشعراء ، وذلك أن الحكايات يجب أن تؤلف على نحو يجعل من يسمع وقائعها يفزع منها وتأخذ الرحمة بصراعها وإن لم يشهد لها
أما لإحداث هذا الأثر عن طريق المنظر المسرحي وحسده فأمر بعيد عن الفن ولا يقتضى غير وسائل مادية،^(١) .

لقد ترتب على التمسك بوحدة النغم أن خلت المأساة الاتباعية من الشعر الغنائى وهذه من الظواهر الواضحة جداً والتي تميز بين (التراجيديا) أو المأساة الاتباعية وبين (الدراما) أو المأساة العصرية .

٤ — ومن القواعد التي التزمتها 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 فانهم أخذوه عنه واتبعوه فيه ، وقد اشترط أرسطو أربعة شروط للطابقة المطلوبة .

١ — أن تكون الأخلاق فاضلة .

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

٣ — أن يكون ثمة تشابه بين سلوك الشخص أو أخلاقه وبين العادات والتقاليد ، ويعنى بهذا التشابه بين الشخص كما تصوره المسرحية ، وبين شخصيته كما رسمها التاريخ أو الأساطير .

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

(١) كتاب الشعر لأرسطو ترجمة عبد الرحمن بدوي ص ٢٨ .
(٢) Nicol : Trité de La Vraie et de La Fausse beaute, P. 219 VanTighem P. 45.

فأرسطو يرى بهذا إلى تجنب المسرحية تصوير الأخلاق الرديئة ، بل يدعو الشاعر في موطن آخر لأن يغير أخلاق الشخصيات الرديئة ليجعلها جيدة : ولما كانت المأساة محاكاة لمن هم أفضل منا وجب أن نسلك طريقة الرسامين المهرة الذين إذا أرادوا تصوير الأصل رسموا أشكالا أجمل وإن كانت تشابه الصور الأصلية ، كذلك الحال في الشاعر إذا حاكى أناسا 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 يتضرع 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 ومزاجه البطل التاريخي الذى يمثله ؛ فلا يكون ثمة تناقض بين الحقيقة التاريخية وبين التمثيل ، فإذا كنا نخرج مسرحية عن كنجيزخان وقد جاء فى التاريخ أنه كان أعرج قصير القامة فلا يصح أن يمثله على المسرح عملاً قاسم البدن خالياً من العرج . وإذا كنا نمثل شخصية رجل فلا يصح أن يرد على لسانه كلام خاص بالنساء أو حركة من حر كاتهن ، وقد عاب أرسطو على (ميلانا) فى خطبته التى تسكلم فيها على لسان امرأة عاتلة ، وإذا كنا نمثل ملكاً فيجب أن ندل كل أقواله وأفعاله على ذلك ، فلا يأتي بما يقوم به السوقة أو يتفوهون به . . . وهكذا .

ويدعو رابعاً إلى عدم التناقض فى أخلاق الشخصية أو أفعالها ويقول : وحتى لو كان الشخص موضوع المحاكاة غير متكافئ (منطقي) مع نفسه فيجب أن يظل دائماً غير متكافئ^(٢) ، فالشجاع يظل شجاعاً حتى آخر المسرحية ، فلا يكون تارة جباناً وتارة شجاعاً أو العكس ، وقد عاب أرسطو على (إيفجينيا)

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

(٢) نفس المصدر .

لأنها في موقف أضرعت حتى لا تقتل ، وفي موقف آخر تتقدم إلى الموت بشجاعة
ويقول : إن هذه لا تشبه تلك .

أما المدرسة الانباعية فقد رأيت كما ذكرنا ، أن يكون الشيء منسجماً مع نفسه
موافقاً لطبيعتنا ، وهذا قد يدعو إلى التناقض ، فكيف أمثل شخصية خلقية متفحة
مع عصرها ومع تقاليد الأساطير أو التاريخ ، وفي نفس الوقت منسجمة مع
ذوق الجمهور الذي يشهدها ؟ ، ألا يصبح أن يكون في التاريخ ما يؤدي ذوق الجمهور
الذي يجمل الحقائق التاريخية ؟ وإذا خبرت بين الحقيقة التاريخية وبين ذوق الجمهور
فأيهما أفضل ؟ يقول أدباء المدرسة الانباعية : التضحية بالتاريخ الصحيح إذا
تعارض مع ما يعتقده الجمهور تاريخياً (١) .

وبهذا لم يتقيد الأدباء الانباعيون بتعاليم أرسطو ، وكان كورني في روايته
(السيد) أول من ثار على ذلك ، وأخضع التاريخ لذوق الجمهور ، وتعرض
للنقد ، واختلف النقاد فيما عمل ما بين مادح وقادح ، وقد هناه (بلواك) حينما
أخرج روايته (سينا) بقصيدة شعرية جاء فيها : وأنت مهذب العصور الخوالي
حينما تكون في حاجة إلى تزيين أو دعم ، إن ما تعرضه التاريخ لهو أجمل مما
تستدينه منه .

وبناء على هذا التقليد لا يقبل النقاد أن تمثل على المسرح المناظر الخليعة
للداعرة والمشاهد العنيفة المفجعة التي لا تستسيغها الأذواق المهذبة ، وإنما يكتفي
بالإخبار عنها عن لسان أحد الممثلين (٢) .

إن قانون المطابقة جليل الخطر عظيم الأثر في النتاج المسرحي ، ويحتاج في
تطبيقه حتى تصل المسرحية إلى درجة الكمال ، لثقافة واسعة ، ونظرات ثاقبة في
حالة المجتمع وفي نفسية الفرد وتفهمها تمام الفهم حتى لا يخلط المؤلف وينسب

Van Tieghem. P. 46

(١)

Van Tieghem. P. 45 - 47.

(٢)

إلى إنسان ما أو مجتمع ما ما لا يصح أن ينسب إليه ، وكلما كثرت الشخصيات في المسرحية وطبق المؤلف على كل منها هذا القانون دل على قدرة وبراعة وعبقريّة . ولقد بلغ شكسبير في ذلك الناية ، ولم يلحقه لاحق أو يسبقه سابق فيما وصل إليه ، لأن مسرحياته تفيض بمئات الشخصيات ، ولم يحدث مطلقاً أن كُبا في تطبيق قانون المطابقة هذا .

إن كثيراً من الناس لا يفهمون وجه المعجزة في جعل أناس كثيرين يتكلمون كما ينبغي لهم أن يتكلموا ، ويعملون كما ينبغي لهم أن يعملوا ، ويعرضون لها في المعرض الذي يلائمهم من الفسك والخلقة والسن والحالة النفسية والمقام . فهؤلاء عليهم أن يذكروا المشقة التي يعالجونها حين يعن لهم أن يصفوا إنساناً يعرفونه ويعاشره ، ويسمونه كلامه في كل موقف ، ويشهدون عمله في كل مجال . إنهم يعانون مشقة عظيمة في استجماع تلك الأقوال والأعمال ، ثم في تحليلها وتقسيمها ، ثم في استخراج ما وراءها من المشارب والطباع . ثم في نقل تلك المشارب والطباع إلى أوصاف في اللغة تطابق الحقيقة ، وتدل على صاحبها أصدق دلالة .

فاذا كان هذا مبلغ المشقة في وصف من نشاهد ونعاشر فأشق منه جداً أن نصف من تتخيله أو نقرأ عنه ، أو نخلفه على غير مثال نراه . وأصعب من هذا وذلك أن نترق من الوصف إلى تركيب الشخص ، وإرساله مرسل الأحياء حين يشعرون ويتكلمون ويعلمون . نعم ! ذلك أصعب جداً من مجرد تسمية الصفات وسرد عناوين الأخلاق والكفايات ، فانك قد تنظر إلى الرجل فتعرف مكره واحتياله ، ولكن المسافة لا تزال بعيدة بين هذه المعرفة وبين أن تبين لنا كيف يعمل الماكر المحتمل في كل حادث تتفق له ، وكل موقف يجمعه بسواه ، والمسافة لا تزال بعيدة أيضاً بين تبين عمله في الحوادث والواقف ، وبين خلق تلك المواقف والحوادث خلقاً يناسب مجل أحواله وأحوال المشتركين معه في الرواية الواحدة . وقد تعرف المئات من الناس كلهم يوصفون بالصدق والعلم والمروءة والدمية ، ولكنك تنظر إليهم إذا تأملتهم فتعلم أنهم شخصيات

متعددة متفرقة على انفاقهم في أسماء الصفات والطباع ، بل نجد أن أحدهم قد يعمل في حالة من الحالات ما يأن أن يعمل غيره ، ويقول في شيء من الأشياء ما لا يقوله الآخرون . فالوصف إذا مشقة عظيمة ، ولكنته 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 يجعلون شخصياتهم متالية ، ويفيرون في التاريخ كما يشاءون حتى يناسب أذواقهم ، وأذواق جمهورهم : أما شكسبير فيعرض الشخصيات كما هي في طبيعتها ، ويعرض التاريخ بما يطابق الصدق أو بصورة تجعلنا تؤمن بصدقه ، ولا شك أن عمل شكسبير أشق ، وفنه أقرب إلى الحقيقة وأمتع للنفس . وأدخل في باب العبقرية منهم .

هـ - ومن المبادئ التي التزمها المدرسة الاتباعية في المسألة عدم الالتجاء إلى العجائب والغرائب وخوارق العادات في تطور العمل المسرحي ، والوصول إلى الحل ، فاعمل يجب أن يكون محتمل الوقوع ، وليس من الضروري أن يكون واقعياً ، وبهذا يتوقف على ذوق الجمهور واعتقاده . وقد أثار أرسطو هذا الموضوع وفرق بين الشعر الذي يرمى إلى تصوير المثل الأعلى وبين التاريخ الذي يصور الأحداث الواقعية ؛ لأن الشعر يمثل ارتباطاً ضرورياً ومحتماً 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 : وإن أهمية 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

(١) ساعات بين الكتب ط ٣ ٢٣٠ — ٢٣١ .

المؤرخ والشاعر لا يختلفان بكون أحدهما يروى الأحداث شعراً والآخر يرويها
ثراً ، وإنما يتميزان من حيث كون أحدهما يروى الأحداث التي وقعت فعلاً بينما
الآخر يروى الأحداث التي يمكن أن تقع ، ولهذا كان الشعر أوفر حظاً من الفلسفة
وأسمى مقاماً من التاريخ ، لأن الشعر بالأحرى يروى الكلّي (أى يرمى إلى التعميم)
بينما التاريخ يروى الجزئى ، وعنى بالسكلى أن هذا الرجل أو ذاك سيفعل هذه
الاشياء أو تلك على وجه الاحتمال أو على الضرورة ، وإلى هذا التصوير يرمى
الشعر . وإن كان يعزو أسماء إلى الأشخاص (١) .

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 أى العجائب
والغرائب وخوارق العادات (٢) . ولقد أفضنا فى موضوع سابق فى موضوع
تعميم الأدب والمثالية . وعلينا الآن أن نذكر كلمة عابرة عن الافعال العجيبة
والمدهشات التي تمثل على المسرح بقصد اجتذاب الجمهور ، أو خوارق العادات ،
والصدقة التي تساعد على تطور الحوادث والوصول إلى الحل . لا ريب أن
الإنسان بما ركب فيه من فضول وتطلع تجذبه الأمور الغريبة وتشير اهتمامه ،
فكيف يمكن التوفيق بين هذه النزعة وبين ما قررتة الانباعية بأن يكون العمل
مختمل الوقوع *Vraisemblable* . يقول شابلان *Chapelain* : إن طبيعة
الموضوع هي التي تنتج الأشياء المثيرة بسلسلة من الأسباب ، لا قسراً ولا بأمور
خارجية . إن الحوادث تحل محل الغرائب لأن العقدة فى القصة تعتمد على
الافكار وعلى اللغة الفنية لا غير ، بحيث يدح الممثل الموضوع ليقف عند حد
البلاغة والتزيين (٣) ، وهو يعنى أن الممثل بما أوتي من قدرة على الإلقاء والمؤلف

(١) كتاب الشعر ص ٢٦ .

(٢) *Van Tieghem No, 45.*

(٣) *Préface a L'Adonis, p. 40 et Van Tieghem P. 47.*

بما أوتى من قدرة على التصوير يستطيعان أن يبعثا فى نفوس النظارة الرعب والرهبة وكل العواطف المشيرة من غير أن يلجأ إلى أمور خارجية ، أو حوادث خارقة للعادة . وكذلك يعتمد التأليف المسرحى فى إثارة الاهتمام على الأسباب والعلل ، فالكارثة التى تحمل بالبطل ليست وليدة ظروف خارجية كما كان الأمر عند الاغريق ، وإنما هى نتيجة أخطاء وقع فيها ترتبت عليها تلك النتيجة المفجعة .

ولاشك أن مبدأ سيطرة العقل الذى اعتنقه أدباء المدرسة الانباعية كان يقف ضد الالتجاء إلى خوارق العادات والصدقة ، ويدعو إلى المنطق الحاد ، منطق الأسباب والعلل والمقدمات التى تفصل فى مصير البطل^(١) ويحتج الانباعيون لمبتدئهم هذا بأن اعتيادهم على تطور العواطف والحوادث بدون مفاجأة خارجية يقوى العبرة الأخلاقية ؛ لأن الإنسان يرعوى عن غيه ويتبين رشده حين يرى ما يؤدى إليه جموح الأهواء وازدراء الفضائل من حسرة وألم ، فى حين أنه لا يرى أى عبرة نفسية إذا شاهد المحنة وقد خلقها الحظ ، أو جاءت بها المصادفة .

ونعود فنقول . إنها الصنعة فى الأدب والتسكف المبالغ فيه ، فالإنسان لا يتحكم فى مصيره ، وليس مصيره وليد أفعاله وحدها ، وإنما هناك المفاجآت والصدقة ، والقضاء والقدر ، ولا يستطيع امرؤ مهما أوتى الحكمة والدرية ، والبصيرة النفاذة أن يتفادى أحكامها . إن المجرى الطبيعى للحوادث أن تكون مزيجاً بين فعل الانسان وما قدمته يدها وبين المؤثرات الخارجية التى لا قبل له بها ، ولا يستطيع لها دفعاً أو رداً . ولقد استطاع شكسبير بما أوتى من قدرة وعبقريته وحسن تفهم للطبيعة البشرية أن يتجنب ما وقعت فيه المدرسة الانباعية من تكلف وآلية ومنطق حاد فى مصير أبطاله ، وما وقع فيه المتطرفون من أدباء المدرسة الابداعية الذين ربطوا مصير أبطالهم بالظروف الخارجية

ومناوأتها لهم ليس غير ، بل جمع بين الأمرين : تجمد ذلك في روميو وجوليت فقد قدر القسيس شيئاً وأرادت المقادير سواه فقد خدر جوليت وبلغ روميو أنها ماتت فانتحر وقد كان على القسيس أن يدخل في حسابه هذا الاحتمال ، ولكن يعد من التجنى على شكسبير أن نعزو السكارثة إلى تأخر الرسول بالخبر الصحيح وحده ، وإنما كانت هناك عوامل أخرى كالعداوة الموروثة بين أسرتي الفتى والفتاه ، وبلادة الإحساس في قلوب الآباء ، وحرارة الحب وطيش الشباب .

وقد بلغ الصراع النفسى فى (ماكبث) غايته إلى حد يقرب من الجنون ، ومع ذلك فلم تكن كارثته نتيجة لهذا الصراع النفسى الداخلى ، وإنما كانت كذلك أثر ألتك الحروب التى أعلنتها أشياع الملك التتيل 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 عنس المفاجآت المحتملة الوقوح ، وتدخل تلك القوة الخبيثة وهى القضاء والقدر - كانت عظمة شكسبير الفذة ، وتفرد به بالعبقريه .

٦ - ومن المبادئ التى التزمها المدرسة الانباعية الالتجاء إلى التاريخ القديم لاقتباس الموضوعات المسرحية منه . وكان اتجاههم فى الغالب للتاريخ الرومانى والأساطير الإغريقية ، أما الموضوعات الحديثة ، والتاريخ الحديث ، والطبيعة الظاهرة ، والمسائل الاجتماعية ومشكلات الوقت فلم يعيروها التفاتاً (١٢) .

ولم تكن كل موضوعات التاريخ قابلة للاقتباس أو صالحة للأساة ، بل قسمها (دو بنيك) إلى ثلاثة أنواع : موضوعات عاطفية ، وموضوعات المؤامرات ، والموضوعات الاستعراضية ، وقد زكى للأساة النوع الأول بمزوجا بالثانى . أما العاطفة فان 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 ، ولا شك أن الحب عاطفة عامة ، ولكن (كورني) كان يراه غير ملائم للمأساة لأن الأدب إذا كان يسعى لإثارة عاطفتي الرحمة والإعجاب في قلوب النظارة ، فهل يستطيع أن يخلق الحب في قلوبهم ؟ إن الحب وسيلة في العمل المسرحي لا غاية ، وإن وقار المأساة يتطلب مشكلة عظيمة من مشكلات الدولة ، أو عاطفة أنبل من الحب أو أخط منه كالطموح أو الانتقام لتبعث في القلوب رعباً أشد من فقد الحيية . وإذا كان لا بد من الحب في المأساة فليكن له المسكن الثاني مخليا المنزلة الأولى لتلك العواطف السامية ، إن الحب عاطفة مملوءة بالضعف ، وبذلك لا تصلح أن تكون أساساً لمأساة زاخرة بألوان البطولة^(١) .

ولذلك كان (كورني) يمتاز ما يبرز الشجاعة الأديبة وسمو الإنسان وبطولته وقوته ، ونرى ذلك واضحاً في مسرحياته جميعاً : ففي (السيد) صراع بين الحب والشرف ينتصر فيها الشرف في النهاية . وفي (هوراس) صراع بين ماتوجه الوطنية وماتوحى به روابط الأسرة ، وتنتصر فيه الوطنية آخر الأمر وفي (سنا) و (نيكوديم) صراع بين المرء ونفسه ينتصر فيه صوت العقل والواجب على إغراء العاطفة والرغبة .

والطابع الذي يميز أشخاص مسرحياته جميعاً هو أنهم من ذوي النفوس الكبيرة الذين يسمون على الطراز البشري المألوف . هم نماذج من الإنسان أعلى من متوسط الإنسان .

وعلى الرغم من كورني فقد ارتضى المؤلفون والنقاد تمشياً مع ذوق الجمهور أن يدخل الحب في المأساة ، وقد اتخذته (راسين) موضوع مأساه ، وآثار الرحمة في القلوب على صرعى الحب .

وكان من الطبيعي في المأساة الانباعية - وقد اتخذت من التاريخ مورداً تقتبس منه - أن تعنى بحياة الملوك والأمراء والطبقة الغنية الحاكمة ، لأن هؤلاء هم الذين أبقى التاريخ ذكرهم ، في وقت ساد فيه حكم الفرد ولم يكن للشعب أو الطبقة الوسطى أى شأن يذكر في الدولة . ولذلك كان أبطال المأساة الانباعية من الملوك والأمراء لاغير ، ولم تكن تتسع - لحرصهم على البساطة والتركييز وقلة عدد الممثلين - لعرض بعض الشخصيات الشعبية لدراستها أو التعرف عليها وقد لا يكون في اختيار الملوك والأمراء ومجال حياتهم وتقاليدهم ومآسيتهم موضع مزاخنة . ولكن أن يقصر الأمر عليهم دون سواهم ، ويهمل سواد الشعب مع أن فيه من العواطف ، وله من الأعمال المجيدة ما يصح أن يكون موضوعاً شائقاً جذاباً لمأساة - هو موضع النقد . وقد قال مورياك مدافعاً عن وجهة نظر الانباعيين هذه : ويقول لى بعض النقاد المعنيين بمسائل الشعب : إنك لا تتكلم أبداً عن الشعب ، فلماذا أفرض على نفسى وصف بيئته لأعرفها كل المعرفة ؟ ليس المهم أن تبرز على المسرح حياة (دوق) نبيلة ، أو من الطبقة الوسطى ، أو بائعة جائلة ، بل المهم أن نصيب كبر الحقيقة الإنسانية . . . وهذه الحقيقة الإنسانية التي نسعى إليها : هذا التبع المنوعل في أطباق الثرى ينز من سطح الحياة الناعمة كما ينز من سطح الحياة الكادحة ، فكل منا يحفر في المكان الذي ولد وعاش فيه . فليس هناك روائيون للطبقة العليا ، وآخرون للطبقة الدنيا ، بل هناك روائيون مجيدون وروائيون مخفقون ، فعلى كل منا أن يحرت أرضه ولو صغيرة . ويستخرج منها البركات ، لا أن ينفر منها ويتهرب إذا لم تكن له رغبة في الحرث ، ولندكر قول (لافونتين) على لسان بطله : إن الأغوار هي التي تعوزنا (١) .

وفي الحق أن أدباء المدرسة الانباعية عاشوا مستظلين بظل الملوك والوزراء والحكام ، فهذا كورنى يتلقى من السكاردينال (ريشيليو) جائزة مالية طيبة مكافأة

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

عدد فبراير ١٩٥٣ . ص ١٨١ .

على إجادته في مسرحية (السيد) والرواية تمثل أمام الملك ثلاث مرات، وفي قهصر ريشيليو مرتين . وأما راسين فانه بدأ حياته الأدبية مداحاً للملك وعاش طول حياته يعمل ليرضى الملك ووزراءه . لقد تعاون على إنشائه كما يقول فولتير : « لويس الرابع عشر وكولبير وسوفوكليس ويوريبيدس » (١) .

وماذا عسى أن يهتم الملوك والحكام الذين تمثل أمامهم هذه المآسى إلا بحياة ملوك وحكام مثلهم ؟ لقد كانت أغلبية الشعب في ذلك الوقت غير متعلمة : وكان الذى يقدر الشعر البليغ ويفهمه هم الملك وحاشيته والطبقة المستنيرة من الشعب وهى في ذلك الحين الطبقة الغنية .

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

(١) - Le Siècle de Louis XIV. 43

(٢) - An Introduction to Drama, Newbold Whitfield P. 99

وعلى هذا فليست مسرحياتهم تاريخية بالمعنى الصحيح ، لانك لا نجد فيها تقاليد القداى ولا عاداتهم ولا أزياءهم . ولا طرق معيشتهم ، ولان شعراء المدرسة الاتباعية لم يقصدوا إلى هذا ، وإنما قصدوا إلى وصف أهواء النفوس ، وما يطرخ فيها من عواطف فيخوضون إلى أعماقها ، ويصفون ما يدور فيها من معارك ناشبة بين الحب والواجب تارة وبين الوطنية ومحبة الأسرة أخرى (هوارس) ونظرب الرحمة والغفران على شهوة الانتقام (حيناً) مرة ثالثة . وهكذا إن ما كان يعنيتهم هو جوهر النفس الخالدة ، وحقائقها المشتركة العامة التي لا تتغير على مر العصور واختلاف الأوطان ، وهي تحيا في أذهانهم بخاضرها الأزلى ، 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 ؛ لان فيها تجريداً ، وفيها تعميماً ، وفيها فكرة هي العاية 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 مأساة مغزى خلقى ترى إليه ، وكانوا في هذا متأثرين بالمسيحية التي لم تقبل تأويل الإغريق لنهاية المأساة ، وأنها من صنع القضاء والقدر ، بل كانت ترى أن ثمة شيئاً في أخلاق البطل وأعماله وفيما جنته يداه هو الذي أدى إلى تلك النهاية . لقد كان النظارة في المسرح الإغريقي يذهبون إلى المسرح ليشاهدوا كيف تنتهي حياة البطل بمأساة ، أما في المدرسة الاتباعية فكان الذي يهمهم هو معرفة الأسباب التي تؤدي إلى تلك المأساة (١) .

كان المغزى الخلقى الذى يرمون إليه هو أن الفضلاء الأخيار يحجزون جزاء حسناً ، والأدنياء الأشرار يعاقبون عقاباً أليماً بحيث يسر الخيرون من النظارة ويملا قلوبهم الأمل والسعادة ، ويستشعر الأشرار منهم الخزي والندامة ، وكان المتزمتون من دعاة هذه المدرسة يودون إقحام بعض الشخصيات التى تلقى بالمواعظ والخطب من منصة المسرح ، بيد أن أسانذة الفن ، ومؤلفى المسرحية لم يجاروهم فى ذلك ، واكتفوا بأن تكون العاقبة كما يشاءون ، من غير إخلال بالفن وإقحام الوعاظ . لقد بشروا وأندروا على لسان أبطال الرواية أنفسهم فى خلال نزاعهم وجدلهم ، واختاروا مواطن تسدى فيها النصيحة القيمة ، وتساق السيرة والموعظة .

ولم تكن المسيحية وحسدها هى التى أوحى إليهم بتسخير الفن لخدمة الأخلاق والنجس ، بل وجدوا فى تعاليم فلاسفة الإغريق ، الذين نظروا إليهم نظرة ملؤها الإجلال والاحترام ، واتبعهم غير واثين ولا مقصرين — وجدوا فى تلك التعاليم ما شجعهم على سلوك الطريق ، فهذا هو أفلاطون فى جمهوريته يقول إن أول واجبنا أن نراتب هؤلاء الذين يصنعون الحكايات ، وأن نختار أجملها ، ونرفض الردى منها . ونقنع الأمهات والمربيات ليفصوا تلك الحكايات المختارة على أولادهم ، وبذلك يشكلون أرواحهم بتلك القصص أكثر مما يشكلون أبدانهم (١) .

ويقول فى موطن آخر : إن أى شخص يصف الآلهة والأبطال وصفا 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 بصراحة تداول تلك القصص التى تصور الآلهة يتنون الحروب ويحارب بعضهم بعضاً ، ويتآمر بعضهم ضد بعض ، فبالإضافة إلى أن

هذه القصص مكدوبة ، يجدر بهؤلاء الآلهة الذين يحرسون مدننا أن يعتقدوا أن من الإثم أن يجارب بعضهم بعضا (١) .

د إن 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 ، (٢) .

على أن أفلاطون لا يمنع الكذب إطلاقا ولكنه يراه دواء نافعا لما نسميهم أصدقاءنا إذا أردنا تحويلهم من الشعر الناتج من العيث والاستهتار إلى الخير (٣) .

ويقول كذلك : « يجب ألا يغضب هوميروس أو غيره من الشعراء إذا حوينا من شعرهم بعض المقطوعات لأنها غير شعرية ، أو لا يتمتع بها معظم الناس ، بل لأنها كلما كانت أدخلت في باب الشعر وجب ألا يسمعها أطفالنا ورجالنا الأحرار الذين يخشون العبودية أكثر مما يخشون الموت . علينا أن نمحو تلك المقطوعات التي تبث الرعب والفرع في النفوس ، والمقطوعات التي يبكي فيها مشاهير الرجال ويعولون وينسوحون ونجعلها على لسان النساء ، بل النساء الرديئات ، والرجال الجبناء : حتى لا يقدم رجالنا الذين سنكل إليهم حراسة مدننا ، وحتى لا يفقدوا شعورهم بالخزي وصلابتهم ، فيكفوا ويعولوا عاليا لاتفه المصائب ، ويجب ألا نسمح لأي شاعر بتصوير الرجال ذوي المسكنة وقد غلبهم الضحك ، بله الآلهة ، حتى لا ينغمس شباننا في كل ما يثير الضحك ، (٤) .

The Republic. P. 67.

(١)

Ibid P. 68.

(٢)

The Republic. P. 73

(٣)

Ibid P. 76 - 79.

(٤)

وهكذا يبنى أفلاطون في رسم الخطة للأدب حتى يخرج جيلاً قوياً صلباً غير خاضع للشهوات الدنيئة من حب للمال ، أو الشرور أو احتقار الآلهة ، ويحارب الأدب الذي يصور الظالمين سعداء لا بائسين ، ويحتم على الشعراء أن يذشوا مقطوعات يصورون فيها عكس ذلك^(١) .

وهكذا رأى أدياء المدرسة الاتباعية في تاليم ذلك الفيلسوف إخضاع الأدب والتحكم فيه ليكون نافعا ، مقويا للأخلاق الفاضلة ، منفراً من الأخلاق السيئة ، ورأوه يرسم الخطة للأدب حتى يؤدي رسالته في خدمة النشء والمجتمع على الوجه الذي يجعل الشباب قوياً صلباً ، شديد العزيمة ، لا يعرف الخوف ولا الملق ، ولا الرشوة ولا تستعبده شهواته ، وأن يصور الأبطال والآلهة بصورة ترسم للشباب مثلاً علياً يحتذونها . فلا تظهر بمظهر الضعف ، أو تمتع بما يسوء إليها ويشوه جمالها في ذهن الشباب .

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

«المأساة يجب أن تحاكي وقائع تثير الخوف والرحمة (لأن هذا هو الغرض من المحاكاة التي 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 متقلبين من الشقاوة إلى السعادة (فهذا أبعد الأمور عن طبيعة المأساة ؛ لأنه لا يحقق أى شرط من الشروط المطلوبة . فلا يوقظ الشعور الإنساني ، ولا الرحمة ولا الخوف) ، ولا اللئيم العنصر يهوى من السعادة إلى الشقاء»^(٢) فمثل هذا

The Republic, P. 83 . 84.

(١)-

(٢) إذا كان الشخص لئيماً بطبعه ، وانتقل من السعادة إلى الشقاء فقد يكون في هذا عدالة . ولكن هذا لن يثير فينا رحمة وخوفاً . وكلاهما ضروري في طبيعة المأساة ذلك لأن عدالة القصص لا تبعث على الخوف ولا على الرحمة ، بل بالعكس تبعث على الرضا ، والرضا لا يمكن أن يدخل عنصراً في تكيف المأساة (عبد الرحمن بدوي — هامش ص ٣٥ من كتاب فن الشعر)

قد يثير عاطفة الإنسانية ، ولكنه لا يثير الرعب ولا الخوف أبداً لأن أحدهما موضوعه البائس غير المستحق للبؤس ، والآخر موضوعه الرجل الشبيه بنا ، فإن الرحمة موضوعها الإنسان الذي لا يستحق شقاء ، والخوف موضوعه الإنسان الشبيه بنا ، ففي هذه الحالة لن يكون من شأن الحادث أن يستثير الرحمة ولا الخوف (وبقي إذاً البطل الذي هو في منزله 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 بمن ذهب صيته في الناس وترادفت عليه النعم (١) .

فالغرض الأخلاقي في رأى أرسطو لا يتحقق إلا إذا أحسسنا بالرهبة من مصير البطل المسمى ، أو أحسسنا بالعطف على البطل الشريف ، ولكن هذا العطف يثير فينا البطل بعملة التنبيل لا بمصيره السيء ، 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 الانباعية ، 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 يرمى الشاعر لجعله نموذجاً كاملاً ، وهذا البطل تفسر الحوادث وفق رغائبه وإرادته وينتصر آخر الأمر مهما كانت العوائق أمامه جمّة ، ولو كانت مؤهلاته الجسدية وظروفه الخاصة ، وطبيعة الأمور لا تؤدي إلى هذا الانتصار .

نرى عند كورنى مثل هذا البطل في رواية السيد ممثلاً في شخصية (رودريك)

(١) كتاب من الشعر ترجمة بدوى ص ٣٥ .

فعلى الرغم من أنه شخص لا تجارب له في الحرب ينضم على (الكنت) الذى مارس الحرب كثيراً وأبلى فيها بلاء حثا ، 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 ، مرفوح الرأس موفور الكرامة ، وهذا أدل على نبالته ومروءته ، وأجدر بأن يحبه لدى الجمهور ويشير إعجاب به . بل إن الحوادث يجب أن تصطنع اصطناعاً لتمهد لهذا البطل الخاتمة الحسنة ، فيبش العرب يجب أن يقف على الحدود يهدد البلاد حتى تتاح لردريك فرصة التنكيل به ، وليطغى إعجاب (شيمين) وحبها على دوافع الثأر في نفسها ، وأخيراً لا بد لردريك أن يستولى على قلب حبيبته ويبنى بها ليحقق رغبة الجمهور ، ولتفوز الفضيلة دائماً بالسعادة .

ونجد عند راسين هذا المغزى الخلقى واضحا تسخر له حوادث المأساة فضعفاء الارادة وعباد الشهوات والأهواء يجب أن يصابوا بأوخم العواقب ، نرى ذلك في مأساته المشهورة (أندروماك) فييروس بن أخيل ملك اليونان الذى هزم طروادة وقتل هكتور وأسرا رملته أندروماك وابنها يقح في حب أسيرته ويتنكر لحبيبته هرميون ، وهرميون يستبد بها الحق على أندروماك منافستها وتستبد بها الغيرة فلا تصغى لصوت أوريسست الذى دلها عليها ، أما أندروماك: أرملة هكتور فلا تبادل بيروس المنتصر الحب ، وتظل ودية لذكرى زوجها ، ويطالب اليونان بقتل ابن هكتور ، ولكن بيروس يتصدى لحمايته لامل أمه أندروماك ترضى عنه وتحميه ، لقد أنساه الحب الواجب ، وتنسك لحبيبته الأولى وأعمته الشهوة عن صوت النذير حين هددته هرميون ، وحين حذره أستاذه من غدرها ، لأنها حرخت أوريسست الذى يحبها حبا جما على أن يقتل بيروس فى المعبد وهو يعقد قرانه على أندروماك ، وقد نفذ أمرها ولقى بيروس العاشق الذى تردد فى حبه ولم يرحم . حق الوفاء لوطنه أو حبيبته مصيره الشنيع ، ولما سمعت هرميون بقتله - مع أنها هى المحرصة على ذلك - انتحرت ، ولما سمع أوريسست بانتحارها جن . إن المغزى الخلقى الذى أراده راسين هو أنه يجب أن يتمرد الإنسان على الأهواء

والنزوات، وأن يكون قوى الإرادة يقاوم شهوات النفس، ويخضع الحب لعزيمته؛ إن ييروس البطل الذى خاض غمار الحروب واتتمر على طرودة 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 أوريست الذى لم يفكر إلا فى امرأة لا تحبه ويرتكب جريمة القتل وقتل الملك المنتصر فى المعبد المقدس يجب أن يمجن. أما أندروماك لشريفة الوفية التى توجت على عرش اليونان إذ عقد عليها ييروس قبل أن يقتل - فهى المرأة الفاضلة التى يجب أن تجزى خير الجزاء .

أجل ! لقد كان هؤلاء الأساتذة العظام متمسكين ناصية البيان، قديرين فى قنهم فحفوا من وطأة الدرس الأخلاقى، بيد أن هناك فى كل مسرحية ملهاة أو مأساة . - لقد غالى من أتى بعدهم فى القرن الثامن عشر فى رسالة الأدب الأخلاقية غلواً شديداً، لقد كان الأديب فى القرن السابع عشر أشبه شىء برجل 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 قنهم بحيث يزيد فى معلومات هذه الطبقة ويهدىها إلى الطريق المستقيم^(١) .

واقدم كانت هذه المبالغة فى رسالة الأدب الأخلاقية من الأسباب التى أدت إلى قيام حركات تناهضها وتطالب باستقلال الأدب كأصحاب مذهب الفن للفن . ولست الآن بسبيل المفاضلة أو الموازنة بين المذهبين وبحسبى أن أقرر أن الأدب يجب أن يكون متمماً وناقماً معاً بشرط ألا نبالغ فى نفعيته ونحمله أكثر مما يطيق، لأن الغلو فى كل شىء غير مقبول ويخرجه عن طبيعته حتى الأدب .

٨ - بقى من تقاليد المدرسة الاتباعية فى المأساة المحافظة على أسلوب خاص

في الإنشاء فالمأساة لا بد أن تكون شعراً ، ولم يفكروا مطلقاً في أن يكتبوها
نثراً ، وهم في هذا يتشبهون بالاغريق أولاً في مآسيهم التي تركوها وفي القواعد
التي قرروها 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 فرجيل أو فيد ، 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 القديما قد قرروا الأنواع
والأسلوب والمجازات والاستعارات دفعة واحدة ولا سبيل إلى التجديد أو التغيير ،
وكل ما فعله علماء النهضة Renaissance أنهم فسروا ما وجدوه (١) .

إذا تحدثوا 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 ، ومانيهم ظاهرة واضحة لا نحتمل 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 للمخ ، براق ، محدد التفاصيل (٢) .

لقد بلغ من دقهم 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 (٣) .

Modern English Literature, by G. H. Mair and A. C. Ward. p. 90. (1)

(2) المصدر السابق ٩٤ .

Van Tieghem 55 - 60

(3)

ومن أهم مزايا أسلوب تلك المدرسة البساطة في التعبير ، واختيار الكلمات بدقة وحذر ووضعها في المكان المناسب ، وأحكام القافية في الشعر ، بحيث ينتهي عندها المعنى ، وينصحون بالتأني ، وإعادة النظر مرات في النتاج الأدبي حتى يأتي أدنى إلى السكال ، لأنهم لا يؤمنون بالموهبة الطبيعية وحدها ويقول بوالو ناصحاً : « أعيديوا النظر فيما تسكتبون على ضوء الصناعة ، اصقلوه بلا انقطاع وأعيديوا صفاله ، أضيفوا حيناً ، واحذفوا أحياناً ... لا بد أن يكون كل شيء في مكان لائق ، (١) ، كما أنهم يدعون إلى التركيز والإيجاز والوضوح ، وعدم الحشو بالتفصيلات المملة ، بل يرمون إلى التعبير عن الغرض بأقصر عبارة فيقول بوالو : « لاتحملوا 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 ، (٢) .

هذا وشعرهم موزون مقفى من وزن خاص ، وكل سطرين يشتركان في قافية واحدة تنتهي عندها الجملة ؛ وهذا قريب من الرجز العربي ، وهو يعطى الشعر نغماً وانسجاماً وقوة ، فليس كالشعر المرسل الذي أنشأ به شكسبير مسرحياته ، وإن كان يحمد من حرية الشاعر وتصرفه .

* * *

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

مأساة السيد Le Cid (٣) لكورنى :

وقعت حوادث هذه المأساة في أشيلية أواخر القرن الحادى عشر في ساحة

(١) فن الشعر لبولو من ترجمة حسيب الحلوى — التشيد الاول —
انظر الادب الفرنسى ص ٢٤ .
(٢) المصدر السابق ص ٢٣٨ .
(٣) مقتبسة من رواية الكاتب الاسبانى دى كاسترو ١٥٧٦ — ١٦٣٠ =

من ساحات المدينة ، ثم في دار كنت جرماس ثم في قصر الملك . وأهم أشخاصها : دون دياج أبوردريك ، وكنت جرماس أبوشيمين ، وردريك حبيب شيمين ، وشيمين خطيبة ردريك . والدوق فرناند الأول ملك قشتالة ، والدون شانس مناوس ردريك في حب شيمين ، ومريية ، وابنة الملك .

وموضوعها الصراع بين الحب والواجب . فقد كان من المقرر أن يتزوج ردريك بشيمين ولكن حال دون إتمام الزواج لطمة الكونت والد شيمين للدون دياج والد ردريك ، وانتقام ردريك لآبيه ، بقتله الكنت والد حبيبته ، وأنى لها أن ترضى به بعلا بعد أن أفقدها والدها الحبيب .

ففي الفصل الأول نرى دون دياج والد ردريك يأتي لينخطب شيمين ابنة الكنت جرماس لولده ، ويوافق والدها على الخطبة وتنبؤ المريية سيدتها شيمين بهذا النبأ السار ؛ لأن شيمين كانت ودرريك في غرام عنيف ، وما أن سمعت النبأ حتى طار قلبها فرحاً ، بيد أنها خشيت أن تحبسها الأقدار على نعمتها ، وتختلف الأيام ظنهما .

ثم يقع ما يوردى بهذا الأمل الغض ، حيث عين الملك الدون دياج والد ردريك مريياً لولى عهده ، فما أن سمع الكنت 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 بالدون دياج سخر منه وتعالى عليه . وحط من شأنه ومن مواهبه ، وأنه ان يقدم لتليذه شيئاً وأخذ يستشيريه حتى رد عليه رداً قاسياً : بأن الملك لم يختره لأنه ليس أهلاً لهذا المنصب ، فلطمه الكنت لطمة عنيفة على خده ، فامتشق الحسام ليرد عن نفسه العار ، بيد أن شيخوخته خاتته فضى منهزماً كسيفاً مشيعاً بسخرية الكنت وازدراؤه ، وذهب إلى ولده ردريك يشكو له ، ويذكره بالشرف ويطالبه بالتأمر

= وروايته هي *Les Enfance du Cid* والسيد في رواية كورنى هو ردريك وهو بطل الرواية .

ومحو العار ، اذهب وامتنحن شجاعتك إزاء متكبر جبار ، فالدم وحده هو الذى يحو هذه الإهانة بيد أقى لا أخدعك ولا أمنيك ، فأنا أندبك لقتال رجل يخشى جانبه .. يحمل الهول والفزع أينما كان إلى جيش كامل ، وكم رأيت من كتيبة يدها بأسه .

وحين يعلم ردرىك أنه اندب لقتال والده حبيبتة شيمين يتردد قليلا فيلهب حماسه : (انتقم لى ، انتقم لنفسك ، لتسكن جديراً بأب مثلى) ويطول تردد ردرىك بين واجبه فى أخذ الثأر لأبيه ، ومحو العار الذى لحقه ولحق أسرته ، وبين حبه لشيمين ، وكيف يمكن أن نرضى عنه إذا قتل أباه ، وأخيراً يخرج من تلك المعركة النفسية بانتصار الواجب على الحب ، لأنه مدين لأبيه بكل شيء .

وفى الفصل الثانى يذهب ردرىك إلى السكنت ؛ ويناقشه فى الإهانة التى ألحقها به وبأبيه بتلك اللطمة الملعونة ، ويطلب مبارزته فى صلف وكبرياء ، فيقول السكنت فى عنجبية واعتداد بنفسه : أتقيس نفسك بي ؟ أتى لك هذا الصلف ، أنت الذى لم يسبق لك أن اتضيت سيفاً ؟ فيرد ردرىك : أجل ! إنى من هؤلاء الذين يريدون أن يدهوا تجاربهم بضربه أستاذ حاذق . لأن سواى يطير فزاده شعاعاً لما يحيط باسمك من ضجيج ، بيد أن بين جوانحى قلباً شجاعاً يزيدنى قوة وبأساً ومضاء ، وإذا كنت لم تغلب فما أنت بمستمتع عن الغلب .

وهنا يعجب السكنت بتلك الخلال الكريمة ، ويكبر فى القى اليافع هذا التناول الجرى ، إنه حقق أمله فيه حين قبله زوجا لابنته ، ولكنه يرجوه أن يحقن دمه لأنه ليس كفؤاً لقتاله ، وهو القائد المحنك الذى انتصر فى كل معركة ، وأن قتل مثله لن يضفى شيئاً من الفخر على السكنت ، لأنه قى غير مجرب لاخبرة له بحمل السلاح ، وأنه يدخره زوجا لابنته ، ولكن هذا الكلام المعسول لا يزيد ردرىك إلا إلحاحاً فى طلب الثأر ، وإنجاز المبارزة ؛ ويستثير السكنت بأنه يخشى أن يموت على يديه فيقول له هذا : هيا ! إنك تؤدى واجبك وإن ولدآ نحلوه له الحياة بعد أن يمتهن شرف أبيه لرمن المروءة وضيع .

ويعلم الملك النبأ فيأسى لما أصاب الدون دياج أحد المقربين إليه ، والمشهور

بإجلالة ماضيه ، وهما أنه أن يرفض الكنت الاعتذار للشيخ الجليل ، فاذا ائتمس له أحد أفراد الحاشية العذر بأن الاعتذار ثقيل على نفسه وهو الفارس المغوار الكريم ، أبي الملك سماح تلك الحججة .

وبينما الملك وحاشيته في تلك المناقشة يصله الخبر بأن رديك قد أصاب من الكنت مقتلا ، وتقد شيمين إلى الملك مطالبة بالقصاص والثأر ، ويدخل دون دياج ملتصقا من الملك الرحمة والعفو عن ابنه الذي ثار لكرامته . (وهنا يضني كورتى على مقام الملك بهذه المناسبة هالة من الآبهة والإجسالات ، ويظهر بأنه صاحب الحول والطول ، وأنه موئل العدالة والحكمة ورمز الذكاء والهيبة . وكان هذا من تقاليد المدرسة الانبعاثية ، ولا سيما بعد أن تولى لويس الرابع عشر شؤون الملك وركز السلطة كلها في يديه) .

تطالب شيمين بالعدالة وتقول : عاقب يامولاي هذا الشاب الجريء على تطاوله ، لقد كسر أيها الملك عضادة صولجانك ، وهدم ركناً من أركانك ، لقد قتل أبي .

دون دياج : لقد ثأر لأبيه .

شيمين : على الملك أن يحقن دماء رعاياه .

دون دياج : ما كان للانتقام العادل أن يجازى بالعقاب .

وتأخذ شيمين في وصف ما حل بأبيها ، ذلك الذي طالما ربح المعارك للملك وهزم أعداءه ، وتطالب الملك بالألا يسمح بحرق النظام ؛ وألا يتعرض الأبطال الشجعان لضربات المتهورين من غير أن يحل بهم العقاب ، فان ذلك يخفف حماسة الدائنين على خدمته ، ويهون من أمرهم ؛ فتخفف شجاعتهم ، وتفتر حذتهم في الدفاع عن ملكه . وتنادى الملك قائلة : « ضح به لا من أجلى ، بل من أجلك ولصيانة تاجك ، ومن أجل رفعتك ، ومن أجل نفسك » .

هينرى اللون دياج يدافع بحماسة ؛ ويشيد بتاريخه المجيد ، وما كسبه للملك

في الماضي من أجداد . تم يدافع عن ابنه ، وأنه لولا وهن جسمه وضمف شيخوخته لقام هو بمبارزة الكنت . واسكنه استعمار ذراع . ولده الشاب ، وأنه هو وحده الذي يستحق الجزاء إذا رأى الملك أن غسل العار ومحو الإهانة بما يستوجب العقاب . ولكن على الملك أن يحتفظ بهذه الذراع الفتية التي لا تستطيع أن تفيد ويقول : « أرض بدى شيسين ، أنا قانع بجزائي فلن أقاوم . سأموت راضياً إذ أموت شريفاً ، ولن أشكو قساوة الحكم ، .

وفي الفصل الثالث يظهر دون سانش وهو فارس يحب شيسين وينافس ردريك في هذا الحب بيد أنها لا تعطف عليه ولا تبادله ذلك العشق ، فيعرض عليها أن ينتقم لها ، ولكنها ترفض أن تنصفها غير عدالة الملك . ثم تخلو إلى مريبتها ، وتسرع إليها أنها لا تزال تحب ردريك على الرغم من جريمته الشنعاء ، ونطول المحاورة بين شيسين وبين مريبتها في شأن ردريك وأنها على الرغم من حبها عازمة على الانتقام منه فما كان لهذا الحب أن يقف في سبيل الواجب ، وهنا يفاجئها ردريك ، ويعرض عليها رأسه ، وأنه مستعد أن يضحى في سبيل إرضائها بحياته . ويقدم لإيها سيفه لتضربه ضربة تريحه من عذابه وتستریح نفسها بها .

ويخبرها ردريك بذلك الصراح النفسى العنيف الذى تعرض له حين هم بثأره ، ذلك الصراح بين حبه لها ، وواجبه حيال أبيه : « لقد خيل إلى وأنا موزع بين إسخطك والسكوت على الضيم أن كفة جمالك كادت ترجح ، لولم أضع في الكفة الأخرى أن المتهاون بالشرف غير جدير بك ، وأنه بالرغم من المكانة التي أتمتع بها في نفسك ، فإن من أحبني كريماً سيقولوني لثيماً ، وأن في الإصغاء لصوت حيك ، والانصياع لهتافه إنقاصاً لقدرى لديك وزراية بمنزلتي عندك لقد جئت لأقدم لك دى ، بعد أن أدبت واجبي نحو أبي ، لقد فعلت ما وجب ، وهأنذا أفعل ما يجب ، .

وترد عليه شيسين بأنها على الرغم من حنقها وسخطها عليه لا تستطيع أن تلومه على تجنبه الدنية ، وتقول : مهما تهج آلامى فلن أؤذيك أبداً ، بل سأبكي شقاوتى ، إنك لم تقم إلا بواجب الحر النبيل . بيد أنك هديتني كذلك إلى أن أؤدى واجبي ، لقد تأرت لأبيك ووطدت دعائم مجدك ، وحرى بي أن أصرف

عمى إلى مثل هذا الواجب ، على أن أكره نفسي فأدعم جاهى وأثار لآبى ،
والسفاه ا على أن أفقدك بعد إذ فقدته ، إن هذا الجهد دين للشرف فى ذمة
الحب . . . ومها يحدثنى حيناً موصياً بك ، حذباً عليك ، فرومتى يجب أن
تكون كفامة مروءتك ، لقد كنت فى الإسائة إلى جدى رآبى ، فعلى أن أسعى
فى هلاكك لاكون أهلاً لك .

ويطول الحوار بينهما ، وهى ترفض أن تقتله هكذا من غير مطاردة
وفى معركة يستسلم فيها ، وهو يلج 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 رديك ووالده ، فوالده ينئى على بلاته ، إنه جدىر
ببنوته ويقول : « يا عماد شيخوختى ، ويا نبض سعادتى ، ألمس شعرى الأبيض
الذى أعدت إليه عزته ، وتقدم قبيل ذلك الخبر الذى محوت بشجاعتك ما أصابه
من إهانة .

ردريك : إن شرف هذا يعود إليك ، ولم يكن بوسعى أن أفعل أقل من هذا ،
أنا الذى انحدرت من صلبك ، وغذيت بعنايتك . ولكن ائذن
ليأسى أن يتطلق فى حرية ، لقد حرمتى ذراعى التى تأثرت بهالك
روحى بهذه الضربة الجيدة التى وجهتها إلى حى - لقد أعدت إليك
كل ما أنا مدين به لك .

دون دياج : ارفع رأسك عالياً بشمرة نصرك ، لقد منحتك الحياة ، وأنت
رددت إلى الشرف ، اطرء من قوادك الباسل مظاهر الضعف ، ليس لنا
غير شرف واحد ، والنساء فى الدنيا كثير ، ما الحب إلا لذة ، أما
الشرف فواجب .

ردريك : أراك تدفعنى إلى العار بالنسكول عن حبيبتى . إن التفضيحة متشابهة ،
وهى تتبع على حد المحارب الجبان والماشى الخوان ، لا تمس وفاقى

بسوء أبدأ . . . إن في الموت الذي أفتد لأهون العذاب بعد أن
عجزت عن امتلاك شيمين وعن فراقها .

دون دياج : لم ين لك بعد أن تفتد الموت ، إن أميرك وبلادك في حاجة إليك .
وها هو ذا جيش المغاربة يقف على الأبواب يوشك أن يدخل بلادنا ،
ولقد جاءني خمسمائة فارس حين سمعوا بالإهانة التي لحقت بي : يريدون
أن يثأروا لما أصابني ، ولكنك سبقتهم إلى هذا ، فقدم إلى سائى
الشرف ، وتقدم إلى الموت الذي تريد في ميدان الوغى ، واجمل
ملكك بدين بسلامته لمونك ، لا بل عد إلينا بكل جبينك النصر ،
فستمنحك شيمين حينئذ عفوها ورضاها وحبها .

وفي الفصل الرابع يهزم ردرىك العرب تحت أسوار أشيلية ، ويعود مظفراً ،
بعد أن أسر من أعدائه عدداً كبيراً ، وقد لقبوه بالسيد — وهى كلمة السيد
العربية محرفة — ويروح يقص على الملك أخبار المعركة ، ونرى الملك يريد
أن يلوح شيمين التي تناهى إليها خبير انتصار ردرىك فيزعم الملك أن ردرىك
قد هلك في نهاية المعركة بعد أن تحقق النصر لبلادهم فيغنى عليها ، حتى إذا عادت
إلى زوجها وافقت على أن يتولى دون سائش مبارزة ردرىك ليقتض لها من مقتل
أبيها ، وقد وافق الملك على لهذا بشرط أن تكون زوجة الغالب .

وفي الفصل الخامس ترى ردرىك يزدع شيمين ويصرح لها بأنه لن يدافع
عن نفسه ، وأنه سيمكن خصمه من قتله ، فتوسل إليه ألا يفعل لأنها ما تزال
تجبه ، ويأبى هو ألا يفعل ، فتقول له : دافع عن نفسك وأتقذنى من دون
سائش ، وإذا خرجت مظفراً من المعركة كنت لك .

وبهذا يخرج من عندها قوى العزيمة ، ملوفاً بالأمل ، وتدور المعركة طبعاً
خارج المسرح ، ويظهر دون سائش فاذا رآته شيمين ظنت أن حبيبها قد قتل
فيملكها اليأس والنخبة ، ولكن الملك يطمئنها على حياته 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 كفك الزمن
دموعها وضد جراح قلبها الحزين على أبيها .

وفي الرواية شخصيتان ثانويتان هما ابنة الملك والمرية ، أما ابنة الملك فقد أحب رديك ، ولكنها وجدت الفارق بينهما في المنزلة كبيراً فغلبت العقل على العاطفة ، وإن بقيت تتبع أخباره ، وتطف عليه . أما المرية فانها كانت هناك لتبثها سيدتها مكنون قوادها ، وتجب بلا أو نعم .

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

ورأيت كذلك هذا الحوار الطويل بين الأب وابنه حين أخذ يحرصه على الثأر ، وبين شيمين ومربيتها ، وبين رديك 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 رديك وتردده بين الواجب والحب ، وعواطف شيمين وتوزج قابها بين الواجب والحب ، وعاطفة دون دياج نحو ابنه .

ثم رأيت كيف يشيد كورنى على لسان أبطاله بالخلال النبيلة ، فالكونت يبنى على سجايا رديك ويمجد فيه العزيمة والبأس والشجاعة على الرغم من أنه يبنى منازلته والثأر لأبيه ، ويقول على لسان رديك وهو يلح على شيمين أن تقتله « بأن من أحبني كريماً سيقارني لثيماً ، وأن الإصغاء إلى حبك والاستماع إلى هتاف قلبي سيخفض قدرى عندك ومنزلتى لديك » .

وهذا هو الدرس الأخلاقى الذى رى إليه كورنى ، كان يرى إلى تمجيد البطولة والخلال الحميدة ، وازدراء الضعف والخوف والتردد . ولعلك رأيت أن اللون الحلى والتقاليد والعادات والبيئة لا أثر لها في المأساة ، وأنها لم تكن كورنى قليلاً أو كثيراً ، وإنما ركز مسرحيته في تحليل العواطف : عريضة الحب ، نخوة الشرف ،

بر الآباء ، وفاء الأبناء ، واحترام الملوك ، والدفاع عن الأوطان . لقد كانت
المأساة دراسة لمشكلة نفسية في إطار قصة عليها مسحة من التاريخ وليست تاريخاً
في الواقع ، تتضارب فيها المصالح والعواطف والآراء ، وتتخرج المواقف ويكفر
النجو . لقد قوى كورني العنصر الإنساني في مأساته وحذف الفضول .

ولعلك لاحظت أن بعض المناظر العنيفة لم تمثل على المسرح كقتال الكنت
لردريك ، وقتال رددريك ودون سافش ومحاربة رددريك للبخارية . كما أنك
لاحظت قلة أشخاص الرواية .

ولقد وضعت مسرحية (السيد) قوانين المدرسة الاتباعية في صور عملية ،
ومع هذا فقد كان لكورني شخصيته المستقلة في رواية السيد وفي غيرها ، وخرج
مراراً على قوانين تلك المدرسة وضاق بها ذرعاً . فهو يجيز لطمة الكنت جرماس
للدون دياج على المسرح ، ويأتي ببعض الشخصيات الثانوية التي لا تؤثر في العمل ،
تحب الأميرة ابنة الملك لرددريك لا يقدم في سير العمل ولا يزيد في تعقيد فكرة
المأساة ولا في توضيح مواقفها .

لقد حتمت النظريات أن يكون للمأساة مغزى أخلاق ، أما كورني فرأى
وحده أن الغرض من المسرحية هو اللذة والسرور . ورأت النظريات أن البطل
يجب ألا يكون بجرماً آثماً ، وترى كورني في مسرحية أخرى يدافع عن كليوباترة
ويرى أن الإرادة السيئة ذاتها تخدم المأساة ، ويعارض كورني 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 . وتحمّ النظريات
التزام قانون الوحدات الثلاث ، ويوافق كورني على ذلك ولكنه يرى في التزامها
تضييقاً شديداً على حوادث الرواية . وأنحى باللائمة على واضع هذا القانون ولم
يلتزمه في رواية السيد كما رأينا . فان حوادثها تتعدى حدود الزمان والمكان —
وتسمح النظريات بأن يحتل الحب مكاناً مرموقاً على المسرح ، ويرى كورني 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 والخطاء ، ولكن كورنى يأتى أن يكون بطل المأساة. وسطاً بين الفضيلة
والرذيلة ، فاما فاضل جداً أو سيء جداً . ووحدة النغم لدى النظريين . قانون
صارم ، وقد سمح كورنى بأن يخلط فى بعض مسرحياته بين الجسد والهزل ،
والحزن والفكاهة .

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

أثر المدرسة الاتباعية :

(١) وكما كنت أود فى هذا المقام أن أخص . إحدى مآسى (راسين) حتى
تكون أمامنا صورة واضحة جليلة عن المآسى الاتباعية . ، ولكن طبيعة هذا
الكتاب لا تحتمل الإطالة ، وحسبى تلك الإشارة العابرة . التى لخصت فيها رواية
(أندروماك) وما سياتى عن (برنيس) ومأساة (فيدو) . .

وإذا كانت طبيعة (كورنى) وعبقريته قد حالتا بينه وبين الخضوع المطلق
لتقاليد المدرسة الاتباعية وقوانينها فى المأساة ، فان راسين هو . مثل هذه المدرسة .
بكل ما فى هذه الكلمة من معنى . . فعلى يديه استقرت قواعدها ، وهى تدين .
لمآسياه أكثر مما يدين لتعاليم (بوالو) لأن الأدباء والقرءم والنظارة وأوها .
مطبقة بدقة عجيبة : فى بساطتها من حيث الموضوع والشخصيات ، وخلوها من
الحوادث الكثيرة واللون المجلى ، واهتمامها بالفكرة وتحليل الأهواء ، حتى لقد
أجمع النقاد على أن راسين قد بلغ حد الكمال فى تباج المدرسة الاتباعية . . ولقد
حاول كثير من المعجبين به تقليده فجاء . نتاجهم . وسطاً لا هو بالعالق ، ولا هو
بالدون ، كما أن هؤلاء الذين أرادوا منافسته عدواً محددين . . وكان : تجديدهم .
خجولاً ، بل لم يجرؤ أحد فى الواقع أن يمس . أصول المأساة . . وكلها : كانت .

محاولات لتعديلات طفيفة في الجزئيات ، تتصل بالتحليل أكثر مما تتصل بالقلب .
ولعل مأساة (برنيس) خير مثل على طريقة راسين في التحليل والعمق وخلوها
من الحوادث المثيرة ، والتزامها لقانون الوحدات الثلاث .

إنها مأساة غاية في البساطة ليس فيها حبسك ، تصور حب (تيتوس)
إمبراطور روما لبرنيس ملكة فلسطين ، التي تبادله الحب : ولكن تحول
تقاليد روما دون زواجهما ، إذ لم تكن تسمح بأن يتزوج أباطرة روما ملكات
أجنبيات .

لقد نعمت (برنيس) بحب (تيتوس) خمسة أعوام حيث كانت تقيم في
قصره وتترقب اليوم الذي يتزوج فيه هذا الحب بالزواج ولم يكن أى منهما يطيق
البعد عن صاحبه .

وما أن فرغ (تيتوس) من إقامة الحداد على أبيه حتى طمعت الألسنة في
القصر بأن زواجهما قد اقترب أوانه . وأن الإمبراطور قد دلهه الحب ، وأنه
على وشك أن يضرب بتقاليد روما عرض الحائط ، ويعقد على ملكته ، ولم تكن
(برنيس) بجاهلة تلك القوانين والتقاليد ، ولكنها كانت على ثقة عظيمة من حب
(تيتوس) وأن باستطاعته أن ينقذ حبه وينقذها على الرغم من روما .

بيد أن تيتوس يفكر في هذا الحب ، ويوازن بينه وبين واجباته حيال
روما ، وكيف تعيش معه ملكة لا يحبها الشعب ، وكيف يخرج على تقاليد
أسلافه من الأباطرة الذين ضربوا أروع الأمثلة في التضحيات بالرغبات
والذائد .

إنه لا يجمل ماسيمانيه من ألم محض موجه يعتمر فواده عصراً افراق ملكته
المحبوبة ، ولكنه بسيفي يوعده لموطنه ويعيد برنيس لوطنها .

وقد أشفق على نفسه وعلى حبيبته من موقف الوداع ولم يجد في نفسه الجرأة
ليخبرها بعدوله عن البناء بها ، وكلف صديقيهما (أنتيو . كوس) ملك سوزيا بحمل

النبا إليها واصطحابها إلى بلادها ، وكان هذا متيها بها ، ولكنه كتم حبه لما رأى غرامها لتيتوس ولم يبح به لها إلا قبل هنيئة مودعا لها . وقد سرها الخبر بيد أنها قابلته باستنكار وأرادت أن نسمعه من الامبراطور نفسه ، اعتقاداً منها أن اللقاء سيقضى على البقية الباقية من تردده في زواجها ، أو أن أنتيو كوس يخترع ذلك لفرط حبه لها ، ولكن وأسفاه ! إن الإمبراطور قد آثر الواجب على الحب ، فأكدت له أنها لا شك قاتلة نفسها في سبيله ، وأكد لها أنه على الحب مقيم ، وأنها إن ماتت فسيلحق بها ويرد الختوف طواعية واختياراً ليجتمع بها في العالم الآخر ، وناشدها الحب والواجب أن تحفظ حياتها ليتمكن من خدمة وطنه الذي يترقبه ويؤمل فيه ، ولتثق أنه لن يحب سواها مدى الحياة ، ثم يعهد إلى صديقه (أنتيو كوس) في أن يتولى رعايتها ويشهد جلال حبهما . فيصارحه أنتيو كوس بأنه كان منافساً له في حبه ولكنه كتم هذا الحب وواراه في أعماق قلبه . رعاية لواجب الصداقة ، ولأن برنيس لم تكن تفسكر إلا في حبيبها تيتوس . وأنه قد عزم على أن يقتل نفسه ليخلصها من حب يائس .

وأخيراً يأتي الحل من لندن (برنيس) فتعهد لتيتوس أن تبقى على حياتها وأن ترحل لتوها ، على أن يحافظ على حياته ، وتناشد (أنتيو كوس) الصداقة ألا يفاتها بعد اليوم بقصة حبه .

واعلك تلحظ خلوه هذه المأساة من الحوادث والمفاجآت والحركة ، وإنما هو تحليل لما يصطرع في النفوس من أهواء ورغبات ، حوار طويل ومناجاة أطول ، لأنها تمثل الصراخ العنيف في نفس تيتوس بين حبه وواجبه وفي نفس أنتيو كوس وكيف يحييه الرجاء ويقتله اليأس ، وفي نفس برنيس بين حبه وكرامتها المهانة ، وكيف تنازعها الأهواء المختلفة من رجاء إلى يأس ، ومن فرح عارم إلى ألم محض .

واعلك تلحظ تقيدها بوحدة الزمان والمكان وخلوها من الحبكة ، وبساطتها فهي تمثل في حجرة من حجرات القصر ! وتمثل من الحوادث خواتيمها . إنها تحكي خاتمة حب لا قصة حب .

ومع ذلك فقد أعجب بها الجمهور لبساطتها وقوة شعرها .

أما مسرحية (فيدر) لراسين فموضوعها يوناني ، وقد سبق أن عالج (يورويديس) الموضوع نفسه ، ولم يغير راسين في الشخصيات ولا في العقدة ، وقد يكون أضاف بعض شخصيات ، ونسكن الموضوع في أساسه واحد .

إنها تدور حول حب (فيدر) زوجة تسيوس أحد ملوك اليونان لابن زوجها من زوجته الأولى ، وكانت أجنبية غير يرثانية ، وهذا الابن هو (هيبوليت) ، وقد أخذت تقاوم هذا الحب غير المشروع ، واضطهدت هذا الابن وسامته العذاب .

وفي بداية المسرحية نرى في الفصل الأول هيبوليت يعتمزم الرجيل باحثاً عن أبيه تسيوس الذي طال غيابه ، وتطول المناقشة والحوار بينه وبين (تيرامنيوس) الذي حاول أن يثنيه عن عزمه ، ومن سياق الحوار نفهم شخصية هيبوليت ، وهو أنه كان متأيماً على الحب ، ولكنه أخيراً وقع في حب (آريسي) بنت عمه التي قتل أبوه لإخوتها ووضع نفسه وصياً عليها ، حاداً من حرقتها ، مبنضاً لها . وإذا كان هيبوليت قد عزم على الرحلة فانما أراد في الواقع أن يهرب ، من هذا الحب الذي كاد يذله ، ولكن قبل أن يرحل تأتيه خادم (فيدر) وتنبئه أن مولاتها تحتضر ، بيد أنه يأبى أن يريها وجهاً بغيضاً لديها ، يخبرها بعزمه على الرحلة بحثاً عن أبيه .

ثم يدور الحوار بين فيدر وبين خادمتها (أونون) إذ تريد فيدر أن تنهى حياتها ، وتحاول الخادم أن تبت فيها روح الأمل . ولكن فيدر تعترف لها بحبها الآثم لابن زوجها تقول : كنت أتجنبه أينما سرت ، كانت عيناي تتمثلاته في ملاح أبيه ، وانتهى بي الأمر أن ثرت على نفسي ، وعمدت إلى التنكيل به ، وإنما تصنعت ظم زوج الأب لأهرب من هذا العدو الذي شغفتني حباً ، فاستعجلت نفيه ، وانزعت من ذراعي أبيه ، فسكنت نفسي ، وارتحت يا أونون ، وسارت أيامي منذ تغيبه في مجراها البريء ، خضعت لزوجي وكميت ألمي ، وجعلت أعنى بشمرات زوجي البغيض (أي أولاده منها) .

يا الحذر الباطل ، ويا للقدر الظالم ، فقد رأيت ثانية العدو الذي أبعدته إذ قادتني زوجي نفسه إلى (تبريرين) (١) ، فما أسرع ما نكأ ذلك جرحي العميق . . . و كنت أريد أن أحافظ حتى الموت على شرفي وأترك طي الخفاء حياً جد آثم ، بيد أني لم أقو على تحمل عبراتك وعراكك فكأشفتك بكل شيء ؟ وما أنا على ذلك بنادمة ، على شرط أن توقرى نذور الموت الذي يدنو مني ، فلا تثقل على بلامك الظالم ، ولا تستمر معوتك الباطلة في التشبث ببقية أنفاس لن تلبث أن تضيع .

وبينا هما في هذا الحوار إذ يأتي من يني . فيسدر أن زوجها قد مات وانقسمت أثينا على نفسها ، فبعض أهلها اختار ابن فيدر ، وبعضهم اختار هيبوليت ابن الأجنبية ضارباً بالقوانين عرض الحائط ، وبعضهم اختار (آريسي) بنت أخي تيسرس الملك الراحل .

وهنا يتغير الموقف وتجهد (أونون) أن تعرض فيدر على أن تتشبهت بالحياة إكراماً لولدها ، ولا سيما وقد صار غرامها أمراً عادياً بعد أن مات زوجها . أما إذا ماتت فسيصير ابنها عبداً ولن يكون ملكاً .

وفي الفصل الثاني نرى في المنظر الأول (آريسي) مع وصيفتها إنسيان وقد دعاها هيبوليت لمقابلته ، وهما يتناقشان فيما عسى أن يكون البافع لهذه المقابلة : وتكشف آريسي عن خبيثة نفسها وأنها تحب هيبوليت ، لكن تخشى أن يكون فؤاده منظوياً على بغضائها كما كان فؤاد أبيه . إنها تحبه وستحاول أن تقتحم فؤاده بخورة بذلك : « أما أن أعطيت قلباً صعباً أياً ، وأن أقيد بالأغلال أسيراً لم يألف القيد فذاك هو الذي أريده ، وهو الذي يفريني . ولكن يا عزيزتي (إنسيان) ما كان أكبر غفلي ، واأسفاه ! فإني لن أقابل إلا بكثير من الإباء ، لا يبعد أن تريني في خزي من عذاب ، منتحبة شاكية هذا الغرور نفسه الذي أعجب به اليوم : ترى أيمكن لهيبوليت أن يجب ؟

(١) حيث كان ابن زوجها .

ثم يأتي هيبوليت ويخبرها بموت أبيه وأنه يبطل الأوامر التي فرضت عليها والتي كان أسفاً لشدتها ، وأنها اليوم جرة لا وصاية عليها وأن أثينا لا تزال مترددة فيمن تختاره ملكا، وأنه مستعد أن يعاونهافي اعتلاء العرش ، لأنه لا أمل له فيه فهو ابن أجنبية ينفر أهل أثينا من حكمه ويقول لها : « إن أثينا تناديك الآن من وراء أسوارها ، ، أما ابن فيدر فينتق هو وأمه إلى جقول كريت وأزيافها وأنه راحل ليجمع حولها الأصوات .

وحين تریه دهشتها لما أبداه من عطف وحسب عليها ، لا يملك عواطفه فصارحها بحبه في حديث طويل .

تفاجئهما (فيدر) حين يلغها أن هيبوليت على وشك الرحيل ، وتوهه أنها آتية إليه ليأخذ بيد ابنتها بعد وفاة أبيه « لم يبق لابني أب : ولن يكون بعيداً ذلك اليوم الذي سيفقدني فيه ، من الآن بات يتهدد طفولته آلاف عدو ، ويبدك وحدك أمر الدفاع عنه ، وترجوه أن ينسى إسماءاتها له .

وحين يقول لها أن الأخبار لم تأكد بموت والده ، وأنه ذاهب للبحث عنه تظهر له أنها يائسة من عودته ، بل إنها غير راغبة في هذه العودة ؛ ثم تصرح له بحبها له وتقول في جراءة . « لا يقومون في وجهك أني حين أحبك أجيز على وأستحسنه ... إنى لأمقت نفسي بعد أن جعلتني الهباء هدفاً تعيساً لبقمتها أضعاف ما تمقتني أنت ... أردت أن أظهر لعينيك كريمة جافية الطباع ، كنت أنشد كرمك لأحسن مقاومتك ، ماذا أجدت على هذه الجهود الباطلة ؟ لقد ازددت كرها لي من حيث لم آلك حباً ، بل إن آلامك كانت تضيق عليك جمالا جديداً ، ذريت وجف عودي على جمر الهوى ودموعه .

أيها النجل الجدير يبطل نجلك أرح العالم من امرأة شتماء تنظك ، أرملة تشيوس تجرز على حب هيبوليت ا صدقتي ، لا ينبغي لهذه المسيخة الكريهة أن تفلت من يدك ، هذا قلبي فلتسد نحوه ضربتك .

وإذا كنت تخشى أن تلوث يدك بدم جد خسيس ، ألا فلتعزني سيفك بدلا من ذراعك أعظنيه ، (وتمد يدها إلى السيف) .

ولما حاول تيرامين بعد أن ذهبت فيدر أن يعرف ما حدث بينها وبين هيبوليت ، ولماذا يراه بغير سيف . هم هيبوليت بإفشاء سر فيدر ولكنه تراجع قائلا : « أيتها الآلهة العظام . ألا فليغيب هذا السر المقيت في يم النسيان » .

ثم أخبر تيرامين أن أهل أثينا انتخبوا أخاه (ابن فيدر) ملكا بدل والده ، ومع ذلك فشمة إشاعة بأن والده لا يزال حيا .

وفي مستهل الفصل الثالث نرى فيدر وخادمتها أوتون في حوار حول مهام الدولة ، ومهام الحب ، فقيدر ترى أنها لا تستطيع أن تدير دقة الحكم نيابة عن ولدها في حين عجز عقلها عن السيطرة على عواطفها ، وكشفت عدوها بحبها له ، ثم تساءل: يا ترى ماذا كان وقع حديثها في قلبه ، ذلك القلب المستعصى على الحب . ولقد سرها — وإن لم يستجب لعاطفتها — أن قلبه لا يزال غفلا لم تحتله امرأة . وأخذت تعرض أونون أن تذهب إليه وتلوح له بالتاج فهي مستعدة أن تتنازل عن السلطان، له وتقول لها : «إني أضع قيد تصرفه الوالد وأمه ، ومهما دار الأمر فحاولي كل السبل لتلين عريكته ، ستحظى كلباتك بتوفيق أكبر . ألحى ، اذرفي الدمع ، نوحى ، إرثى بين يديه لفيدر التي تجود بأنفاسها ، لا تخرجي قط من اتخاذ صوت ضارع متوسل . سأقر كل ما تفعلين » .

وبعد ذلك يتبين أن تيسوس قد عاد حيا ، ويسقط في يد فيدر بعد أن باحت بحبها الآثم لابنه هيبوليت ، وتدر كها أونون . وتزين لها أن تتهم هيبوليت بأنه هو الذى تجرأ على حبها وحاول انتهاك حرمتها حتى لا يلحق العار أولادها .

ولكن فيدر ترتاع من هذه الهممة « أنا اهل أجلسر على ظلم البرى وتوسوى . صفحته ٤٩ » .

وتطوع أونون لإخبار تيسوس معتقدة أنه مهما اشتط في غضبة فلن يتجاوز

نفي ولده بعيداً عنه ، فالأب ياسيدتي حين يجازي لا يخرج عن أوتيه ، على أنه إذا وجب إهراق الدم البريء ، فأى شيء تنسكل عن بذله لقاء شرفك المهلهد؟»

ثم يأتي تيسوس ويجتمع هو وفيدر وهيوليت وتيرامين ، وتستقبله فيدر حين هم بضمها إليه بقولها « قف يا تيسوس لاتدنس جميل الأفراح ، أصبحت غير أهل لرقيق عاطفتك ، لقد أسىء إليك ، لم يرع القدر الحسود حرمة زوجك في غيابك ، لست جديرة بأن أحظى باعجابك ولا بقربك . »

ويدهش تيسوس من هذا الاستقبال ، ويستفسر من ولده عما اتتأها ، ويقول له هيوليت : «إنها وحدها تستطيع كشف اللثام عن هذا السر ، ويطلب من أبيه أن يأذن له بالرحيل والبعد عن مكان تعيش فيه هذه الزوجة ، ويتعجب تيسوس : زوجته لاتود أن يلبسها وابنه يود أن يفارقه .

وفي الفصل الرابع تدس أنون خادم (فيدر) لهيوليت وتدعى أنه حاول خيأته في زوجته ، فيشتد غضبه وحنقه على هذا الوند العاق ثم يجمع تيسوس وهيوليت . ويكون موقف عاصف من قبل الأب ويحاول هيوليت الدفاع عن نفسه دون أن يكشف « فيدر » ، حتى لايسىء إلى والده بالكشف عن خيأته زوجته ، ويطعنه في كرامته ، وتلقى إهانات والده بصبر بالغ ، مدافعا عن نفسه بأنه هو الذى عرف بتأبيه على الحب « بهذا عرف هيوليت في بلاد اليونان ، لقد دفعت الفضيلة إلى اتساوة . وعرف الناس صرامتى التى لاتثنى « ليس النهار بأظهر من سريرتى ، ومع ذلك يدعون أن هيوليت قد تيمه هوى داعر ، ويحكم عليه والده بالنفى .

وترتاح (فيدر) وتهب لنجدته وكانت تخشى حين سمعت صوت زوجها أن الغضب اجتأحه فقتل ولده ، ولما أخبرها بأنه اكتنى بنفيه وأن نبتون وعده بهلاكه زاد ارتياعها ، وتعجب تيسوس لخوفها وهو الذى يظن أنها ستفرح بهلاك من استباح حرمتها وتهجم على حقوق والده . ولم يدع لها زوجها فرصة للكلام ، مع أنها كانت على وشك أن تعترف له بالحقيقة .

ثم تناجي نفسها ، وتتعجب من أن هيبوليت قلباً أحب آريسي دونها فأخذت
الغيرة تنهش قلبها ، وتقول لها أونون :

— ماذا يجدى عليهما هذا الحب الباطل ؟ لن يتقابلا بعد اليوم .

فيدر : سيتجابان إلى الأبد ، لإنهما لا يعيان بعاشقة حقاء .

ولن يحول النقي بين المحبين . وإنما سيقطعون ألف عهد للوصال المسكين .
أى أينون لا أطيق سعادة تهنيتي . ألا فلترحمني غيرتي وغيظي .

يجب أن تزول آريسي . يجب أن أوقف حقد زوجي على دمها البغيض .
ينبغي ألا يقتصر على عقوبات خفيفة ، فإن إثمها يفوق إثم إختوتها . أريد أن
أستنيبه وأنا في حميا غيرتي . ولكن ماذا أراى فاعلة ؟ في أى مضلة يتيه عقلي ؛
أنا غيرى ا وتسبوس هو الذى استنجد به ، زوجى حى وأنا لا أزال أنلظى ا
لأجل من ؟ من القلب الذى أطمح بيمصرى إليه ؟ كل كلمة يتنصب لهُوها شعر
رأسى . خطاياى قد طفح كيلها ، إننى أزخم بالانفجور والخذاع . يدائى القاتلتان
تستعجلان الثأرى ، وتتوقان إلى الانغماس فى الدم البرىء ، يالى من شقية ا ا .

وفى الفصل الخامس نرى هيبوليت ذاهباً لوداع آريسي ، وتستنكر منه
جته الذى يطوح به إلى النقي ، غير عانى بحبها وبقليها . ولكنه يغريها بالهروب
معه ، فترتاح أن تذهب معه وهى ليست له زوجا ؟ إن ذلك مغل بالشرف .

ثم يفاجئها الملك فيهرب هيبوليت . وتقف آريسي ويقف منها على حب
هيبوليت لها ، وتحاول أن تكشف له عن الحقيقة المؤلمة تليجا : ثم يأتيه الخبر
بأن أونون قتلت نفسها ، وأن الملكة تريد أن تموت كذلك ، وهنا يتسكف له
وجه الحقيقة ، ويتضرع إلى الآلهة أن تبقى على ولده الذى ظلمه ، ولكن قد
فات الأوان ، فقد جاءه مصرع ابنه ، وأخذ تيرامين يصف كيف صرع ،
ويصرخ تسبوس :

بنى : بنى ! يا أملاً عزيزاً أضعته ، أيتها الآلهة الجفافة الذين ، بالنعوا فى الاستجابة فى آفة حسرة قانلة أعدتها لى الأيام .

وىصف له ثيرامين بجهى آرىسى باحسنة عن هيبوليت نرىد أن تلحق به وتزوجه وتراه جثة هامدة فىخسى عليها إغماء الموت . وكانت لابنه وصية أراد ثيرامين أن ينقلها إلى والده ، ولكنه لم يجد قادمة فصمت .

وهنا نجد تسيوس يقول لها : « حسننا . لقد انتصرت ، وقضى ولى نجه . لكم يخفى حقا ذلك الارتياح القاسى حين أراه بريثا فى أعماق قلبى . لكنه يا سيدتى قد مات . فإليك ضحيتك . استمتعى بمهلكه على هدى كنت أم على ضلال ، . ويبكى على ولده بكاء مرأ .

فيدر : « كلا يا تسيوس . يجب أن أضع حداً للصمت الجائر ، يجب أن نرد على ابنك براءته ، فانه أبداً لم يكن آثماً . »

ثم أفضت إليه بإثمها ، بأنها هى التى نظرت إليه نظرة فاجرة داعرة . وأن السماء قد وضعت فى صدرها غراماً مشثوما .

وكانت قبل نجيتها إليه قد تناولت سما ، وما كادت تفرغ من حديثها حتى فاضت روحها ولفظت أنفاسها .

هذه هى مأساة فيدر ، كما كتبها راسين . وقد عالج فيها ثلاث عواطف أو أكثر : عاطفة فيدر ، فى خبها الأثم لابن زوجها ، وكيف كانت تتسارح فى فؤادها الكراهية والحب حتى انتصر الحب .

وكيف حاولت أن تضحي بجهيها لتتخذ شرفها فاتهمته بما هو منه براء ، ولما علمت أن قلبه قد لان لحب سواها نهشتها الغيرة وأرادت أن تقضى على غريمها حتى بعد أن عرفت بنى هيبوليت .

وعاطفة البتوة بمثلة فى هيبوليت ذى القلب الذى أبى على الحب ، وإن كان قد خضع أخيراً لآرىسى ، الذى كان مفروضاً أن يكرهها ، ولكن الحب لا يعرف

الحدود ولا السدود . هذا القلب الذى أحب أريسي ، وعلم بالمسكيدة التى دبرتها فيدر له بعد أن كاشفته بحبها ، واتهمته لدى والده بالإثم — أبت عليه بنوته أن يطعن والده فى كرامته ، ويسىء إليه فى شيخوخته ، وضحى بنفسه وبجبهه فى سبيل والده .

وعاطفة الأبوة والزوج ممثلة فى تسيوس الذى جرفه الغضب أول الأمر حين نعى إليه خبر خطيئة ابنه واكتفى بنفيه ، ثم مالبت أن تدم ولكن بعد قوات الأوان . وكيف فاضت شثونه وشجونته أسى ولوعة على قلذة كبده دون أن يتثبت من خطيئته .

وازداد أسى بعد أن اعترفت (فيدر) بذنبها بعد أن هلك هيوليت وجمع فى ولده كما جمع فى زوجه وإن اختلفت الفجيعتان ،

إنها مأساة مروعة ، حوادثها قليلة ، وأشخاصها قليلون ، وتعالج موضوعاً سبق أن عالجه يورويديس ، ولكن النقاد قرروا أن راسين قد بلغ القمة فى « فيدر ، من حيث الغوص إلى أغوار النفس الإنسانية ، وتصوير الشخصيات .

وترى فى هذه المسرحية تقاليد المدرسة الكلاسيكية فى أتم قالب لها من حيث وضوح الشخصيات ، وطول الحوار ، وتقليب الأمور على شتى وجوها ، والتحليل العميق للنفس البشرية ، والتقيد بوحدة الزمان والمكان والعقدة ،

وكان فولتير (١) فى القرن الثامن عشر حامل لواء النقد ، وزعيم أصحاب المبادئ الأدبية وكان إعجابه براسين إعجاباً كاملاً لا يحد فيقول : ربما كانت « أثالى Athalie » وهى إحدى مأسى راسين المقتبسة من التوراة - أحسن ما أبدعه

(١) ولد فولتير بباريس فى سنة ١٦٩٤ ، 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 ففسار من أصحاب الثراء ، وكان من دعاة التحرر وبفضل تعاليمه قامت الثورة الفرنسية .

العقل الإنسانى ، (١) ويقول : (راسين هو أقرب شعرائنا إلى السكال) (٢) لابل يقول أكثر من هذا : « تفوق راسين كثيراً على الأغرريق ، وعلى كورنى فى تفهم الأهواء ، وبلغ من حلاوة الشعر وجمال اللفظ غاية الغايات ، (٣) .

ومعنى ثنائه على راسين أنه لا يزال يتطلب من المأساة أن تخاطب القلب قبل كل شىء ، وأن عاطفة الحب لا يزال 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 فحسب ، ولكن لأنها فى رأيه أدنى إلى الطبيعة ، فوحدة العمل تجعل الاهتمام مستمراً . ووحدة المسكان لأن العمل الواحد لا يمكن أن يجرى فى عدة أمكنة ، وأما وحدة الزمان فلأنه يستحيل على الشاعر مادياً أن يضع أمام أعين النظارة ما يجرى فى خلال خمسة عشر يوماً تفصل بين قترتين من العمل مثلاً ، ويرى أن العمل يجب ألا يتجاوز ثلاث ساعات ، ولكن هذه الساعات الثلاث لا يمكن أن نصلح على أنها أربع وعشرون ساعة ، والوحدات تؤكد 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 الأدبى الممتاز (٤) .

ولكن على الرغم من أن فولتير وأدباء القرن الثامن عشر احتفظوا باجلاهم للبأساة الانباعية ، ودافعوا عنها ، وأثنوا كل الثناء على أساتذتها ، فان فولتير كان فى طليحة الذين أدخلوا تعديلات كثيرة على تلك القوانين الانباعية .

Discours historique et Critique à Propes de Don Pèdre (١)
aussi Van Tieghem p, 123 - 124

Lettre à L'Academie francaise à Propes d'Irène (٢)

Le Siecle de Louis XIV 2 p. 44 (٣)

Discours historique et Critique à Propos de Don Pèdre, (٤)
Laussi Van Tieghem, p, 123 - 124.

ولما كان المرء لا يستطيع أن يتدخ إلى مالا نهاية لا في العواطف الكبرى ولا في المواقف ، فعليه من ناحية أخرى أن يجدد في الفن الأدبي، ولذلك رأى فولتير: (١) أن يحتل التمثيل والحركة المنزلة الأولى في المسألة ، وإذا كان لا بد من عقد ثانوية وقصص استطرادية انغنى بها موضوعاً بسيطاً فقيراً في ذاته فيجب أن تكون في صورة حوادث لا في صورة أخبار تلقى ، هذه المواقف يجب أن تكون جريئة خاسمة معدة بالمناظر ، فقد كانت الغلطة الكبرى في المسألة الاتباعية كثرة ما بها من الأخبار ، والقطع الاستعراضية ، وطول الحوار . يجب أن تحذف الأدعياء الذين لا فائدة من وجودهم على المسرح ولا تبقى 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 "بجمع إليته جماهير الشعب الروماني ويخطب فيهم خطبته المشهورة ، وهو لا يزال يقبض على خنجر مخضب بدم قيصر (١) ، وقد دعاه هذا الإعجاب إلى اقتباس بعض معالمة في مسرحية (موت قيصر) فترى (مارك أنطونيو) يخطب في الشعب ، وهذا الشعب يصفق ويتحدث أو يهتج ، ويحمل آخرون جثة قيصر في محفة ملتفة بشوكة الدامي ، فيبسط مارك أنطونيو من فوق المنبر وينطلق للركوع أمام الجثة . وكانت مثل هذه المناظر محرمة في المسرح الكلاسيكي أيام راسين .

(ب) أن نهتم بالمناظر أكثر من ذي قبل ، وقد عرض فولتير في مسرحيته (إنقاذ روما Rome Sauvée) مجلس الأعيان الروماني متعقداً ، وفي ذواية تانكريد Tancrede نرى مباراة بين فارسين ، وفي مسرحية سميراميس نرى شبح (نينوس) ، وفي مسرحية أخرى نسمع صوت مدفع : وكان يرى أن يتسع جو المسرحية ويكون نغماً مؤثراً ويقول : " يجب أن تؤثر في الروح وفي العين في وقت واحد (٢) ، ،

(١) 'Le' Siècle de Louis XIV, Chap. XXXII

Epître dédicatoire de tancrede (٢)

(ج) وقد توسع فولتير في إطار المأساة ، فعالج موضوعات متنوعة واقتبس من الأدبين الإغريقي والروماني . (أوديب ، وپروتس ، ومقتل قيصر ، وأكتاف وپومپي الصغير) كما اقتبس من تاريخ فرنسا الحروب الصليبية في زار Zaire ، وحرب المائة عام في مسرحية أخرى ، بل ذهب إلى أهم شتى واقتبس من تاريخها ، ففي مسرحية (الزير Alzire) يذهب بنا إلى (ييرو) وفي (محمد) يذهب بنا إلى مكة وفي (Iréne إرين) إلى القلستنطينية ، وفي غيرها يذهب إلى الصين L'Orpheline de la Ghine

وكان مغرماً بعقد موازنات بين أشياء مختلفة ، كالموازنة بين المسلمين والمسيحيين وبين الأمريكيين والإسبانيين ، وبين الصينيين والتتار ، وبين الشيخ القدماء والفرسان القدماء (١) .

(د) وأخيراً يجب أن يكون للأساسة رسالة ، يجب أن تكون داعية للأفكار والآراء التي يراها الأديب أهلاً لأن تذاع بين الناس : الإنسانية الصادقة ، والديانة الواضحة المبسطة ، والتسامح السياسي ، والإحسان العالمي ، واحترام القانون ، وطاعة الرعية للحكام ، وعدل الحكام وتسامحهم مع رعاياهم وبحر القوافين الظالمة (٢)

هذه هي بعض التعديلات التي أدخلها فولتير في القرن الثامن عشر على المأساة الانباعية ولسكنه ظل مخلصاً لقواعدها العامة ، مدافعاً عنها ضد التيارات الجديدة ، وعلى الرغم من أنه عرف شكسبير في أثناء مقامه بانجلترا التي مكث بها عامين ، وكان أول من قدمه إلى فرنسا في كتابه (رسائل فلسفية أو رسائل على الإنجليز) وفي مقدمات مسرحياته مثل پروتس ، ومقتل يوليوس قيصر ، إلا أنه ارتفع للإعجاب العظيم الذي أحرزه شكسبير لدى الفرنسيين لما نقلت أعماله إليهم ، وأخذ يقاوم سلطانه ، ويدعو إلى الرجوع للأساسة الانباعية كما حددها راسين ،

Préface de Scythes.

(١)

Van Tieghem - P. 129 et Notre Littérature

(٢)

Etudiée dans

les textes 11. Par . M. Braunschvig. P. 207.

وإن كان لا شك قد تأثر فيما أدخله على المأساة من التعديلات التي ذكرناها آنفاً بطريقة شكسبير (١). وسنذكر فيما بعد أثر شكسبير في فرنسا بالتفصيل وبجسدينا أن نقول هنا : إنه قد بذلت محاولات شتى في فرنسا لتخطيم تلك القيود التي فرضتها المدرسة الاتباعية في المأساة ، وجاءت مدام دي ستيل تدعو إلى أدب جديد ، ثم جاء شاتوبريان ، ثم فيكتور هوجو ، وقامت الحركة الإبداعية (الرومانتيكية) 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 (برجراف) ١٨٤٣ أخرج بونسارد Ponsard مسرحية لوكريس Lucrece وقابلها الجمهور بحفاوة بالغة ، مع أنها رجعت إلى تقاليد المدرسة الاتباعية . وقد نصب بونسارد نفسه مدافعاً عن تلك المدرسة ضد المسرحية الإبداعية (الدراما) التي وضع هوجو قواعدها في مقدمة مسرحية كرومويل ودعا إلى العودة إلى التقاليد الجميلة التي قررتها المأساة الاتباعية : البساطة وتجنب الزخرفة والمجازات والخيال والموازنات الغلظة ، والمفارقات المقحمة وكل ما كان يدعو إليه هوجو لتمييزه (الدراما) كما دعا إلى المحافظة على قانون الوحدات ، وشك في اللون المحلي وفضل عليه مائة مرة صدق الأحاسيس والعواطف النفسية . ولم يعارض بونسارد في الواقع في الدراما ما دامت لا تتعدى حد النظريات ، وإنما كانت معارضته منصبة على تمثيلها ووضعها موضع التنفيذ (٢) .

وهكذا رأينا إلى أي حد كانت جذور المأساة الاتباعية عميقة في الأرض الفرنسية ، وأنها على الرغم من الرغبة القوية في نفوس الفرنسيين لتجديد ، واتصالهم بالآداب الأجنبية الحديثة ولا سيما الألمانية والإنجليزية ، وإعجابهم المتزايد بعبقريّة شكسبير وعظم نتاجه ، ومحاولتهم تأسيس مدرسة حديثة هي المدرسة الإبداعية على يد مدام ستيل وشاتوبريان وهوجو - على الرغم من كل هذا بقيت للمأساة الاتباعية عظمتها وأصاها ، وبرهن الأدب الفرنسي

(١) المرجع السابق ص ٢٠٦ هامش (٥) ، وص ٢٠٧ .
(٢) Voir. Preface des Etude antiques et Discours à l'Académie française et Van Tieghem. P. 103.

حتى أواخر القرن التاسع عشر على إخلاصه وولائه لها . ولعل مرجع هذا إلى عظم النماذج الأدبية التي وضعها أساتذة تلك المدرسة ، ولأنها ابتدأت في فرنسية خالصة . أما الحركة الإبداعية فدخيلة ، فالوفاء للمدرسة الانباعية وفاء للعقلية الفرنسية والأدب الفرنسي ، فكان هذا العامل الوطني من الأسباب القوية التي دعت مركزها وأبقت عليها ، ودعت عقلية متحررة مثل فولتير لأن يتنكر لشكسيير بعد أن أعجب به ، وصار ينتقص من قيمة عمله .

٢ — على أن تأثير المدرسة الانباعية قد تعدى حدود فرنسا إلى إنجلترا ، ولقد لفتت أنظار الأدباء الإنجليز وكان أول من فكر في تلك التقاليد التي خلفها قدماء الإغريق والرومان هو دريدون (١٦٦٠ — ١٧٠٠) ، ووجد أن المدرسة الفرنسية الانباعية لم تكن تطبيقا دقيقا لتعاليم القدماء ، بل كان عليها الطابع الفرنسي ، وكانت تحويرا خاصا بهم ، فكانت فرنسية ، وليست انباعية بالمعنى الصحيح (١) ، وقد حاول دريدون في القرن السابع عشر أن يوجه الشعر توجيها خاصا . أي إلى الصحة في الأداء والتعبير ، ووضوح المعنى ، بيد أن قواعد المدرسة الانباعية الإنجليزية لم تشرح إلا على يد ولش Walsh . وقد جاء في رسالة أرسلها لبوب سنة ١٧٠٦ قوله : إن خير الشعراء المحدثين هو من قرت بلغته من تقليد القدماء (٢) .

ثم جاء بوب (١٦٨٨ — ١٧٤٤) ، ونزعم هذه المدرسة التي اهتمت بالقالت وحده . لقد كانوا يرمون إلى السكال ، وعنصر السكال في نظرهم يمكن في التعبير الدقيق لا في العاطفة الجياشة أو الفكرة الرائعة ، ويمكن في النظام الذي يربط بين أجزاء القصيدة وفي التعبير عن الفكرة ، ولم يروا في اختفاء العاطفة ما يفسد هذا الشعر ، بل ساروا وراء المنطق والعقل (٣) .

Wyalt P. 103 (١)

(٢) المصدر السابق نفس الصفحة .

(٣) Legouis and Cazamian : History of English Literature

P. 718 - 791.

لقد حتمت عليهم النظريات الرجوع إلى الأدب القديم يستمدون منه الموضوعات ، بيد أن روح العصر التمس منفذاً للهرب فلبأت إلى قصائد التهمك اللاذع . والتقليد الساخر ، حتى كان هذا النوع من الشعر هو طابع هذا العصر^(١) 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 ناظريه وهو ينظم هذه القصيدة هوراس الروماني ، وبوالو الفرنسي وقد سار معها ، وأسلم نفسه لها من غير تحفظ ، ولو أنه كتب ما كتبه في هذا البحث نثرأ لما فقد قيمته شيئاً .

لقد ابتدأت الانباعية 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 إغريق ورومان ، ورأى بوب كما رأى أساتذة المدرسة الفرنسية أن في 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 ألبتة في الخطيئة الخلقية^(٢) . ولقد كان الأدب الانباعي في نظرهم ديناً يرتفع بالأديب إلى سماوات الفضيلة إذا تعمد تقليد القدماء وأحكم تقليدهم^(٣) .

ورأوا كما رأى الفرنسيون أن يكون الموضوع نبيلاً شريفاً ، وعنى (بوب) بهذا أن يكون فلسفياً إنسانياً عاماً (يصلح لكل الأمم في جميع الأزمنة) أي 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

(١) المصدر السابق ص ٧٢١ .

(٢) نفس المصدر ص ٧٢٣ .

(٣) ص ٧٣٨ .

لا يشجب الموضوعات التافهة أو البسيطة ، إذ ليس المهم هو عدم أصالتها ، أو تفاهتها ، ولكن المهم - في نظره - هو اللغة المعبرة عنها ، فكم 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 مناقياً للبساطة التي دعا إليها (بوب) ومدرسته ، وعلى هذا يرفض الشعر الاتباعي أن يعتمد من ناحية المبدأ - على الكلمات والعبارات المألوفة التي تعبر عن الحياة الغضة الحية ، وعلى الرغم من نمو الطبقة الوسطى من الشعب وازدياد نفوذها نرى الشعر على يد هذه المدرسة يمتحن إلى الاستقرار ، لأن الأدب في رأيهم يرمى إلى التمييز ، ويتعد عن كل ما هو وضيع . وبهذا وجد ما يسمى بالمعجم الشعري ، وهو مجموعة من العبارات والكلمات التي 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 في هذا هو نظرية التقليد التي 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) .

لقد استطاع أدباء إنجلترا في القرنين السابع عشر والثامن عشر أن يفتحوا 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 ويراعونها وهي : الوضوح ، والبساطة ، والوصول للهدف من أقرب الطرق ، وجودة السبك ودقة التعبير (٢) . لقد بلغ اهتمامهم

Leguis and CaZamian. P. 738 - 740.

(١)

Modern English Lit, P. 91.,

(٢)

باللفظ والعبارة - كما رأيت - حد الإفراط، فجاء شعرهم مصطنعاً غير طبيعي بعيداً عن الرقة والظرف . ولم يكن شعراً قريباً من القلوب أو عميق الغور ، وإنما يتميز بالذكاء ، ويلجأ إلى المنطق أكثر مما يلجأ إلى القلب والعاطفة ، وعالجوا به موضوعات تلائم النثر أكثر من الشعر مثل حياة الإنسان وتناولها بالشرح والتحليل ، أو الخوض في الجدل والبحث عن المقاييس الشعرية ، والبحث في الأسس الأدبية الأخلاقية ، أو استعراض مظاهر الحياة الاجتماعية كالقمار والحفلات الخ .

ولقد انحط الشعر على يد 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 العبرة لديهم بالألفاظ المختارة ، ولا بالتقاليد التي يصب فيها الشعر وإنما المهم هو التعبير باخلاص وصدق وقوة عن أدق خلجات القلوب^(١) . أما هؤلاء فقد قصروه على مجرد التعبير وانتقاء الألفاظ ، وبذلك جاء شعراً لا حياة فيه ولا حرارة .

وكان من الطبيعي - لكثرة ما أنتج بوب من الشعر - أن يطغى على شعراء عصره ، وأن يشتهر أمره ، كما كان من الطبيعي ، وهو زعيم المدرسة الاتباعية أن يثنى عليه الفرنسيون ، وهذا فولتير يصرح بأن بوب أعظم شعراء إنجلترا بل أعظم شاعر في العالم^(٢) ، 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 وللجتمتع الإنجليزى الذي قدره وقدر شعره . كان شاعراً مديناً ، 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)

Modern English Lit. P. 97.

(١)

Lettres Philosophiques ou Lettres Les Anglish

(٢)

أحد شعراء المدرسة الإبداعية في القرن التاسع عشر؛ حيث كانت طبيعته الساخرة توافق طبيعة بوب، وقد كان من الممكن أن يظل وفيًا لتعاليم المدرسة الاتباعية الإنجليزية لولا قوة تيار الإبداعية^(١).

لقد كان بوب ومدرسته تضطرب في مجال ضيق، وتمتع بتقدير مجتمع محدود؛ لأنها انتحلت لنفسها المسكافة التي يرنو إليها ذوو الأحساب الرفيعة والعادات الطيبة. لقد كان «دريدون»، شاعر بلاط، حريصاً على أن يغير ولاءه كلما تغير صاحب العرش، وكان (بوب) عدلاً وصديقاً لعظماء عصره، كما كان من ذوي الثراء. وقد تمتع أتباعه برعاية كثير من (اللوردات) إذا فاتتهم 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 سلت من غلظة الاستعمال المنزلي، وتحررت من العبارات النائية، وأعدت للفنون الأدبية، بل كنت تجد ألفاظاً كثيرة الابتذال أو حوشية مما تسبب إخفاق الشاعر في عرضه، ولقد كان هذا المعجم الشعري المبرأ من غلظة الاستعمال المنزلي هو مستوى اللغة الشعرية في القرن الثامن عشر، ولذا كان من أول أهداف الحركة الإبداعية في القرن التاسع عشر الإقلاع عن خبيثة 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^(٢).

لقد قلد بوب ومدرسته الاتباعية الفرنسية في بعض مظاهر الشعر، بل في التناغم من هذه المظاهر، ولم يقلدوهم في اهتمامهم بالمرسجية مأساة وملهاة، حتى لا تكاد نجد لهذه المدرسة الإنجليزية أثراً ذا قيمة في هذا الباب، ونراهم يتجهون نحو الرواية النثرية (القصة)، ويهملون المرسجية، وذلك عدة أسباب: منها

History of English Literature, by A. Lang. P. 376. (١)

Modern English Lit P. 135. (٢)

أن قواعد المدرسة الاتباعية لا تلائم الطبيعة الإنجليزية في الشعر، وإنما تلائم الطبيعة الفرنسية، وذلك لأن البيئة الإنجليزية معتمة تدعو الفرد إلى الانطواء على نفسه وتدعوه إلى الكتابة 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 شمسا: والشعر لا يعتمق عادة في مثل هذه البيئة، لأنها بوضوحها أورثت الفرنسي المنطق، ونصاعة اللجة، والذكاء اللباج، والصراحة في التعبير والتفكير نوعاً ما. إن الفرنسي يعيش في عالم الشعور، ويطمئن للطبيعة المحيطة به، لأنها ليست طبيعة صاخبة عاصفة مدمرة، سوداء، كما هو الحال في الطبيعة التي تكتنف بلاد الإنجليز. ولقد أمضت في غير هذا الكتاب في الفقرة بين العقليتين الإنجليزية والفرنسية بالنسبة للشعر والنثر^(١)، ولست أريد هنا أن أكرر ما قلته ثمة. وبجسبي أن أذكر أن من أهم قواعد المدرسة الاتباعية: 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 يجدوا متسعاً أمامهم لأن يتعمقوا أو يقلدوا في المسرحية، لأنهم عانوا في تكييف أنفسهم حتى تلائم هذا المظهر الاتباعي جهداً عظيماً وشغلوا به عن كل شيء سواه.

ومن هذه الأسباب أن عصر اليصابات الذي سبق عصر بوب ومدرسته كان عصرأ غنياً بالمسرحيات، ويكفي أن ظهر فيه شكسبير، ولم يكن أدباء القرن الثامن عشر - وقد قيدوا أنفسهم بقيود المدرسة الاتباعية - بمستطيعين الإجادة في المسرحية، وقد وضع فيها شكسبير نماذج عليا تقطع أنفس كل من يحاول أن يقلدها دون أن يصل إلى شيء فيها.

ولعلك تعجب لماذا كان عصر اليصابات غنياً بالمسرحية ولم يكن كذلك عصر بوب الذي مهر في الرواية؟ الحق أن أدباء عصر اليصابات قد جاءهم ميراث ضخم من الحياة، إذ كان العصر عصر كشف وتوسع واستعمار، وكان عليهم

(١) راجع كتابنا (في الادب الحديث) للجزء الثاني من ص ٢٧٧ - ٢٨١

أن يفحصوا ويكشفوا عن ذلك التراث ، ويجعلوه ملكاً لهم . كان عالمهم عالم عمل ، ولذلك كان أدبهم قبل كل شيء أدباً عملياً ، مثلاً في المسرحية ، لم يقفوا ليتأملوا أو يحللوا أن يوازنوا بين المقدمات والنتائج ، بل أقدموا على النتائج الأدبية مدفوعين بالغريزة 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 السكتب كانت نادرة وقليلة ، وكان عدد القراء ونسبتهم ضئيلة ؛ ثم إن الحياة ذاتها كانت مسرحية ملوثة بالمفاجآت فى هذا العصر ، والأدب الحى هو الذى يقف بجانب الحياة التى يعيش فيها ، ويكون وثيق الصلة بها (٢) .

وقد خلا الأدب الإنجليزى فى القرن الثامن عشر من المأسى الجيدة ، وثمة بعض الملامى سنخصها بالذكر فيما بعد .

٢ - المأساة الإبداعية (الدراما)

المعتقد أن العصر الانبعاثى فى إنجلترا انتهى ما بين عامى ١٧٨٠ - ١٧٩٨ ، وأن الحركة الإبداعية (الرومانتيكية) تبتدىء بنشر (الأغانى الراقصة) لورد سويرث وكوليردج فى سنة ١٧٩٨ أى فى أخريات القرن الثامن عشر ، وأنها قد بلغت أوجها فى الثلاثين عاماً الأولى من القرن التاسع عشر : بيد أن المسرحية الإبداعية قد سبقت ظهور الحركة بقرنين من الزمان على يد الشاعر العالمى ولیم شكسبير (٣) ، ولم يفتن الأدباء فى خلال هذه المدة لما خلقته تلك العبقرية الفذة من

Wapit P. 185.

(١)

(٢) المصدر السابق ص ٤٧ .

(٣) ولد ولیم شكسبير بمدينة ستراتفورد على نهر آفن فى سنة ١٥٦٤ ، ولما كان أبوه جون شكسبير من أبناء هذه البلدة وإنما نزع 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 ولیم السابعة =

من نتاج ، ولم تزد مكانة شكسبير في إنجلترا في تلك الحقبة على أى شاعر معاصره ، فلما قويت 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 تكاد تقرب من أصلها الطبيعي .

وعلينا الآن أن نعود القهقري إلى عصر شكسبير لندرس المسرحية الإبداعية وإن لم نأخذ 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 قررها فيكتور هوغو .

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

= من عمره أرسله أبوه الى المدرسة في ستراتفورد وفيها تعلم اللاتينية وقليلًا جدا من الاغريقية ؛ وعكث بها ثماني سنوات . ويقال : انه احترف التدريس بعد خروجه من المدرسة وبعضهم يقول : انه اشتغل بالنجارة مع ابيه الذي توفي سنة ١٥٨٢ وتزوج وليم شكسبير من آن هاثاواي وهي ابنة مزارع غنى كان يقيم على مقربة من المدينة ، وكانت تكبره بثمانى سنوات وانجب منها سوزانا وتوامين هما ولد اسماه هامنت وبنفت اسمها جوديت لما بلغ الحادية والعشرين اتهم في حادثة اعتداء على غرلان أحد اشراف المقاطعة ووضع في محبس الاتهام حينما وظهرت باكورة ابيه بهجائه لهذا الشريف فشدد عليه النكير فهاجر الى (لندن) . وفي لندن وجد سبيلا الى المسرح وكان اول عمله فيه هو عمل الملحن ثم مالبيث ان اشترك في اعادة كتابة المسرحيات القديمة . واخيرا استقل بكتابة المسرحيات واشترك في تمثيلها . ولما عظمت ثروته اشترى في بلده عقارا كبيرا ومالبيث ان مل المقام في لندن فنزح الى بلده في سنة ١٦١٢ وتوفى بها في سنة ١٦١٦ في يوم عيد ميلاده ٢٣ من ابريل .

لقد أفاد شكسبير من كل تقاليد المسرح الإنجليزى السابقة له (فتمثيلية المعجزات) التى 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 التى أشرنا إليها فى مبدأ هذا الكتاب ظلت تمثل جنباً إلى جنب مع المسرحيات الأخرى فى أوائل عهد شكسبير ، وإليها يرجع الفضل فى إيجاد العقدة فى المسرحية ، ولظهور البطل لأول مرة ، لأن التمثيليات السابقة كانت استعراضاً ولم تكن مسرحية بالمعنى المعروف . وكان يتخلل هذه المسرحيات الخلقية بعض الترويح المرح ، فلم تكن جداً خالصة وقد أبقى شكسبير على هذا العنصر المرح فى مأسية ، وكان لشخصية المهرج مكان ملحوظ فى مسرحياته .

يبد أن أول تأثير لتقاليد المسرح الإغريقى على الأدب الإنجليزى ظهر فى القرن السادس عشر . وكان هذا التأثير فى صورة تقسيم المسرحية إلى فصول (ولا شىء سوى هذا) ، وكانت أول مسرحية أتبعت هذه القاعدة هى (رالف رويستر دويستر) Ralf Roister Doister

وأول مأساة ظهر فيها أثر (سنيكا) الرومانى هى مأساة جور بودك Gorboduc أو كما تسمى أحيانا (فيريكس وبوركس) وملخصها أن جور بودك ملك بريطانيا قسم مملكته فى حياته بين ولديه فيريكس وبوركس فتنازع الأخوان وقتل أصغرهما الأكبر ، وكانت الأم تعز الأكبر وتجبه ، فانتقمت له بقتلها ولدها الأصغر ، فثار الشعب لهذه الفظاعة ، وقتل الوالد والوالدة ، ثم اجتمع النبلاء وحاربوا الشعب الثائر وأحضره . وأخذوا بعد ذلك يبحثون عن أمير يتولى حكم البلاد ، فاختلفوا وشبت بينهم حرب أهلية . والموضوع كما ترى بريطانى الأصل ، ولكن سمات الاتباعية تظهر فيه ؛ إذ يقص الخدم والرسل بعض أجزاء الرواية ، ولا يرى شىء من الفظائع على المسرح ، وبدلاً من الحوار نسمع خطبا طويلة ، وكل فصل ما عدا الأخير ينتهى بالجوقة .

ومع هذا فقد نظم جزء من المسرحية بالشعر المرسل ، ومؤلفها (ما كفييل) أول من استعمل هذا النوع من الشعر في الأدب الإنجليزي في المسرحية وإن كان قد سبقه (سرى) Surrey الشاعر الإنجليزي في ترجمته لإلياذة فرجيل وقد أفاد شكسبير من هذه التجربة فيما بعد حيث استعمل هذا النوع من الشعر في معظم مسرحياته .

ويظهر أن عصر اليإصابات كان قليل المعرفة بالأدب الإغريقي وإن كان قد ظهرت آثار أدبية مترجمة عن اليونانية أفاد منها شكسبير كل الإفادة من ذلك ترجمة ساكفيل Sackville لإحدى مسرحيات يوريبندس وترجمة تشايمان Chopman للإلياذة والأوديسة .

ويظهر أن هذا العصر كان عظيم التأثير بالأدب الروماني وبسنيكا على الأخص والمسرح الروماني كان لا يتورع عن تمثيل الغلظة والقسوة والمفرعات على المسرح ، وقد لاقى مسرحيات الانتقام أو الثأر Revengeplays لدى الجمهور في عصر اليإصابات إقبالا وتشجيعا . كما أخذ المسرح الإنجليزي من سنيكا تمثيل الأشباح والمناظر الحزينة والفظائع . وقد أفاد شكسبير من كل هذا وكان له في روايات (كيد) Kyd التي تسكر فيها الأشباح والدماء أسوة في هاملت وسواها .

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 جامعية . وقد أرادوا أن يعيشوا بأقلامهم فعرضوا على المسرح بضاعتهم من مسرحيات قديمة فيها بعض التعديل ، ومن مسرحيات جديدة وضعوها بأنفسهم . ولا شك أنهم كانوا على علم بتقاليد المدرسة الاتباعية كما جاءت في كتاب الشعر لأرسطو وكما تركها الرومان . بيد أنهم خرجوا على تقاليد أرسطو فزجوا مآسيهم بالمناظر المرحية وبالغناء ، واستعمل بعضهم (جون مللي) النثر في المسرحية ، وما أخذه عنه شكسبير تنسكرا البطلة الأثني في هيئة غلام ،

واستغلال هذه الحيلة المسرحية في وقت كان يمثل التלבان فيه أدوار النساء ، وإن كانت الحيلة شائعة في ذلك العصر .

ومن فطناء الجامعة الذين أفاد منهم شكسبير فائدة حقة ، وكان له أثر كبير في المسرحية (مارلو) Marlowe ١٥٦٤ - ١٥٩٣ . وقد ولد في نفس العام الذي ولد فيه شكسبير وكتب سبع مسرحيات في حياته من أهمها : تامبولين (١) أو تيمورلنك ، والدكتور فاوست ، ويهودى مالطة ، وريتشارد الثاني التي تعد أولى المسرحيات التاريخية العظيمة التي ظهرت في عهد اليصابات . وقد استطاع (مارلو) أن يخلق في ست سنوات المأساة الإبداعية Romantic Drama ، وعلى الرغم من ضعف بناء مسرحيته الأولى تيمورلنك ، إذ أن فيها عشرين قتيلا وعدة مناظر للشجار والقنال ، وليس فيها أى عقدة أو تعقيد ولا انزان في التقسيم ولا مؤامرة ولا شخصيات تستحق الذكر ، كما أنها خالية من الحب - على الرغم من كل هذا فهي أول مسرحية قوية كتبت بالشعر المرسل للججمهور وبحسبه هذا فخرأ (٢) .

ولكى نقدر الفائدة التي أفادها شكسبير من مارلو علينا أن نبين أثره في المأساة الإبداعية . لقد سار مارلو أول الأمر على الطريقة الإغريقية في المأساة وهي أن يركز الحوادث كلها حول شخصية عظيمة تطغى على كل الشخصيات الأخرى في الرواية ، وجعل موضوع الرواية في تيمورلنك ، والدكتور فاوست ويهودى مالطة صراع البطل نحو تحقيق أمل مشود ، كان هذا الأمل هو المجد في تيمورلنك والعلم في الدكتور فاوست ، والثراء في يهودى مالطة . ولم يكن للشخصيات الثانوية أى قيمة في المأساة إلا بمقدار ما تتصل بالبطل ، ثم عدل عن هذه الطريقة في ريتشارد الثاني ، وبنائها على الحب ، وقد اضطر أن يخلق بجانب شخصية الملك بعض الشخصيات القوية ممثلة أعداءه حتى يستطيع أن يهد

Tamburlaine.

(١)

Wyatt. P. 50.

(٢)

لسقوطه ، وقد احتذى شكسبير حذوه حيناً ، وتقدم عليه أحياناً ، وخرج عليه مرات عدة . أما احتذائه حذوه فهو أنه جعل أهم نقطة في 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 المكانة العالية .

ثم إن مارلو خرج على قاتنون الوحدات الثلاث خروجاً بيناً ، 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 ، وسواء بعد ذلك أكان فى الرواية عقدة واحدة أو أكثر .

وقد اتحرف مارلو عن المسرحية الإغريقية بأن أجاز القتل والقسوة والعنف على المسرح وعلى مشهد من النظارة متأثراً بالطريقة الرومانية ، وبسببنا على الأخص ، ذلك أن هذا اللون — كما ذكرنا آنفاً — كان محبباً لدى الجمهور فى عصر الياصابات . ولقد تأثر مارلو بميل الجمهور وبنظريات (ميكافيل) فى التعطش للقوة وأن الغاية تسوغ نوع الوساطة على أن أهم تجديد أدخله مارلو على المسرحية هو إنشادها بالشعر المرسل . أجل ! إن ما كفى قد سبقه إلى استعمال هذا النوع من الشعر فى روايته (جوربودك) ، ولكنه كان باكورة ضئيلة إذا قيست بما كتبه مارلو ، لأنه كان قوياً مبدعاً فى استعماله حتى سمي البيت من شعر مارلو (بالبيت الجبار) .

ويعزو بعض النقاد^(١) نضج المأساة لدى شكسبير ، وقوة أدائه الشعرى إلى المثل الذى ضربه (مارلو) فى الدكتور فاوست ، باعتياده على القصة ، وعلى

(١) المسرحية العالمية الجزء الثانى — ١ . نيكول ترجمة محمود

روعة الشعر فى السيطرة . خذ مثلاً قول مارلو على لسان إبليس وهو يخاطب فاوست فى ساعته الأخيرة :

أى فاوست :

ليس أمامك غير ساعة واحدة تمياها .

وبعدما تحل عليك اللعنة إلى الأبد .

قضى ساكنة أيتها الأفلاك السماوية التى تدور على الدوام .

حتى يندم الزمن ، ولا يأتى منتصف الليل .

ويا عين الطبيعة الشقراء ، أشرقى ، أشرقى من جديد .

وأعيدى النهار دائماً ، أو اجعلى هذه الساعة .

عاماً ، أو شهراً أو أسبوعاً ، أو يوماً طبعياً .

حتى يتمكن فاوست من التوبة . ويهب لروحه الخلاص .

رويداً رويداً أيها الليل السارى فى فسكه .

فأنت ترى مارلو قد مهد الطريق حق التمهيد لشكسبير (١) فى خروجه على قانون الوحدات الثلاث (٢) وفى جعله موضوع المأساة أحياناً صراعاً نفسياً داخلياً يضطرم فى نفس البطل (٣) وفى إباحته المناظر الفظيعة وسفك الدماء على المسرح (٤) وفى استخدامه الشعر المرسل بتوسع وقوة وبلاغة (٥) وفى عنايته أحياناً بالشخصيات الثانوية (٦) وفى اعتداد الفرد بشخصيته .

وثمة مسرحية أخرى تأثر بها شكسبير ، وهى لأحد فطناء الجامعة (توماس كيد) ظهرت فى سنة ١٥٨٩ ألا هى المأساة الإسبانية ، ولم تبلغ هذه المسرحية ما بلغته فاوست لمارلو من روعة الشعر ، وإنما كان بها ما عجز عنه مارلو فى مسرحياته من براعة فى البناء ، ويمكننا اعتبار المسرحيتين - إلى حد ما - متكاملتين - فقد أدخلت الأولى - مسرحية الدكتور فاوست إلى المسرح تفوق الشعر وعمق العاطفة - وأمدته الثانية - المأساة الإسبانية - بالتنويع فى صور التأثير ، وبالبراعة فى توجيه الحادثة .

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 الاتباعية 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 بصيغة رومانية ، وكان أثر سننيكا الروماني أقوى من أثر أرسطو فأعجبوا بطريقته الخطائية ، وبكلامه المنمق ، وتعطشه للدماء ، ولكن المسرحيات التي كتبت على هذه الطريقة لم تكتب للجمهور ، وإنما كتبت للطبقة الأرستقراطية لأن النظارة في عهد اليانصيبات كانوا يحبون الحركة والعمل في المسرحية ، وفي مآسى سننيكا لا يوجد عمل أو حركة وإنما توجد خطب طويلة . وحوار عمل ؛ ومن أبرز مؤثرات المسرح الروماني ظهور الجن والأشباح والإنذارات التي ينطقون بها في صيغة وعد أو وعيد ، وفي نظرية الثأر والانتقام .

على أنه وجد من النقاد في هذا العصر من شايح نظريات أرسطو ودافع عنها وانتقد في مرارة وقسوة كتاب المسرحيات الإنجليزية ، ونعى عليهم عدم تقديم تلك القوانين وهو السير فيليب سدني في كتابه دفاع عن الشعر Apology for poetry ، ولقد مر في غير ذلك المكان ما قاله عن الخروج على وحدتي الزمان والمكان، ولندكر هنا ما قاله عن وحدة 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 مسرحيتهم ليست مآسى كما يجب أن تكون ، أو ملاهى كما يجب أن تكون ، يخلطون فيها الملوك بالمهرجين لا لأن الموضوع يتطلب هذا بل يجعلون هؤلاء المهرجين يمثلون أدواراً في موضوعات ملكية من غير وقار أو احتشام ، وبذلك لم تحرز مآسيهم الإبداعية إعجاباً أو عطفاً . إنني أعلم أن

القدماء (الإغريق) قد تركوا لنا مثلاً أو اثنين من هذا النوع Tragu. Comedies
ولكننا إذا أمعنا النظر وجدنا أنهم لم يجمعوا بين عازف الموسيقى
والجنازة أبداً .

لقد هاجم (سدى) هذه المسرحيات التي خرجت على تقاليد المدرسة
الإغريقية في عصره، ودافع عن قوانين أرسطو في 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 التزم هذا القانون في تلك المسرحية ليظهر
براعته في الدراما مع ملاحظة هذا القانون، ولذلك نراها تقع في يوم واحد، وكل
المنظر 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 (تورث) (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 كما
أفاد من ترجمة (جون فلوريو) لكتاب المقالات للكاتب الفرنسي مونتيني ومن
ترجمة سينسر الشاعر لبعض آثار بترارك.

والآن نأتى إلى شكسبير ومآسيه، وشكسبير ليس بالموضوع السهل فقد كتب
حوله أكثر من ألف كتاب وناوله بالنقد مئات. ولست أزعم أنى أريد هنا
أن أوفيه حقه، وبحسبى أن أذكر مميزات مآسيه، وكيف تم على يديه خلق المأساة

Thomas. Norch.

(١)

(١١ - المسرحية)

الإبداعية قبل أن تولد الحركة الإبداعية بقرنين من الزمان وأكشف عن بعض السر في عظمته .

وكما أقف الآن حائراً أمام تلك العبقرية الفذة وهذا التراث الضخم من المسرحيات التي تربو على الثلاثين ، ولا أدرى أى نواحيه أتناول ، ومن أى النقط أبدأ ، حار من قبلي النقاد في عظمة شكسبير ، وكل تناوله من ناحية ، فبعضهم يرى أنه معجز في لغته وموسيقى شعره ، وفي مهارته في حبك المسرحية وإدارة حوارها ، وفي قدرته التخيلية كشاعر ، وكنخالت لآلني شخصية كل منها متميز عن الآخر تمام التميز ، وأنه كان من مقلدي الطبيعة وكان يعبر عنها أجمل تعبير .

ويقول عنه معاصره (بن جونسون)^(١) إنه كان ذا طبيعة رجة حرة ، وذا خيال ممتاز وأغراض شريفة وتعبيرات رشيقة ، وكان ذكأؤه طوح يمينته .

ويقول عنه دريدون^(٢) إنه كان دائماً عظيماً حينما يتطلب الموقف العظمة ولم يقل أحد مطلقاً أنه كان يخلق المناسبات لإظهار ذكأئه . ولديه نجد كل الفخون والعلوم ، وكل أنواع الأخلاق ، والفلسفة الطبيعية من غير أن نعلم أنه درسها مطلقاً . إن هؤلاء الذين يتهمون به بأنه كان في حاجة للتعلم يسبغون عليه فضلاً عظيماً لأنه كان متعلقاً بفطرته ، إذ لم يكن في حاجة إلى النظر في كتاب ليقرأ الطبيعة ، ولكنه نظر إلى دخيلة نفسه فوجدها ثمة .

ويقول عنه (بوب) - على الرغم من أنه كان من زعماء المدرسة الانباعية - : إنه كان دائماً يأتي بالقول الفصل حين تتخرج المناقشة أو حين تتأزم العواطف والنزعات ، وهذا عجيب من رجل غير متعلم وغير مجرب لهذه المواقف العظيمة في الحياة ، وبهذا يظهر أنه عرف العالم عن طريق الإلهام وأنه نفذ إلى الطبيعة

Ben Jonson.

(١)

John Dryden.

(٢)

الإنسانية بنظرة واحدة ، وأنه المؤلف الوحيد الذي يعطينا أساس نظرية جديدة ، وهو أن الفيلسوف ، والرجل المحرب للعالم يمكن أن يولدا مزودين بهذه الموهبة كما يولد الشاعر مزوداً بموهبة الشعر .

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

لا شك أن شكسبير كان عبقرياً ونايفاً وأنه لم يكن في علمه كقطناة 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 العبقريّة بالعبقرية وتقدرها : « لا ينتظر من أن أطيل الكتابة أو أن أكتب بهدوء فهدوء الروح ليس لباساً لائقاً بالعيد ، والآن لم أفكر طويلاً في شكسبير . إن نقديسه 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 أعشى ثم في لحظة مسته يد المعجزة ففتحته البصر ، أدركت وشعرت شعوراً قوياً أن كياني قد اتسع إلى ما لانهاية ، وأن كل شيء كان جديداً علي ، كان مجهولاً ، وأن هذا الضياء المفاجيء ، قد آذى عيني ، وبالتدريج تعلت كيف أنظر ، وشكراً لطبيعتي الطبيعية ، فلا أزال أشعر كم قد أفدت منه . »

لقد كان المسرح الألماني مقيداً بقيود المدرسة الانبعاية الفرنسية ، ويرجع الفضل في أخذه بمبادئ الإبداعية للناقد الألماني (ليسنج) حيث قبل تحدى شكسبير لقانون الوحدات الثلاث ، وأثنى عليه ، وعرف به الألمان ، حتى قال

(جيتيه) عندما 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 وأمكنتها المختلفة . لقد كان تقدير جيتيه له أول اعتراف بأن شخصياته التي خلقها في مسرحياته لم تكن تمثالة لعصر الياصابات وحده أو أنها إنجليزية ، ولكنها شخصيات حقيقية تتكلم لغة موسيقية خاصة بها تجعلنا نضحك ونبكي كالو كنا على صلة وثيقة بهذه الشخصيات . ومن النقاد الذين عتوا 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 (واترلو) ، وقد أظهر فيها حماسه الشديدة لشكسبير ، وهذه المحاضرات يدين الناقدان العظيمان هازلت وكولريديج 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 معظم . وقد أسبغ عليه من كلمات المديح والثناء ما لفت أنظارهم إلى هذا الأديب الذي لم يضعسوه في مكاتبه اللائقة به ، استمع إليه يقول :
هذا المارد المسرحي الذي يقتحم السماء ، ويهدد بتمزيق العالم من دعائه والذي يبدو أظفح من (أنجيل) يجعل شعر روموسنا يقف ، والسماء تسجمد في عروقنا من الرعب ، وفي نفس الوقت يملك الفتنة الملهمة لأعذب الشعر ؛ إنه يلعب بالحب كما يلعب الطفل ، ويتنفس أغانيه كأنها آهات ذائبة ؛ وهو يجمع في عبقريته أسمى الآراء وأعماقها ، 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 منزله البشر كأنه غير شاعر بتفوقه ، وهو صريح وغير مدع كأنه طفل . .

ويقول : د إن هذا البرومثيوس^(١) لا يخلق الناس وحسب ، بل هو يفتح

(١) هو الاله الذي صنع الانسان في اساطير اليونان .

لنا أبواب عالم الجنة المسحور ، ويستحضر لنا أطياف الظلام ، ويعرض لنا ساحراته في زوايا الأسرار المحجوبة عن رحمة الله ، ويعمر الهواء بلواعب الجنة وهواتف الأرواح ، فاذا بهاته الخلوقات التي لا وجود لها في غير أوام الخيال تترامى في صدق واتساق . وتبدو لنا - ولو كانت أعجوبة شائبة - على نملها الذي يخيل إلينا أنها لو ظهرت في الحياة لسارت في شئونها هذه السيرة ، ولك أن تقول إنه كما يتفد بقريحته الخصبية إلى عالم الطبيعة ينفذ بالطبيعة إلى عالم القرائح وراء الواقع والحقيقة ، فنحن نضل في تيه الدهشة حين نرى الخوارق والأعاجيب وما لم يرد على الأسماع قريبة منا هذا القرب الحميم ،

ولا أستطيع أن أذكر هنا كل ما أتى به مئات النقاد على شكسبير منذ أن أخذت شهرته تغزو عالم الأدب إلى يومنا الحاضر ، على أن هذا الثناء كله ليس في تميم 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 يحتذى حين أخذت الحركة الإبداعية إبان القرن التاسع عشر في ازدهار، كما قررها أدباء فرنسا في القرن التاسع عشر ، ولكن هذه الفروق بين الاتباعية والإبداعية كانت من وضع شكسبير ، أو بمعنى أصح خرج بها هذا الشاعر الفذ على تقاليد المدرسة الاتباعية ، لأن طبيعته وعبقريته وقدرته على الخلق لم تكن تستطيع التقيد بأي قيد . ولترجع الآن إلى هذه الفروق ونرى كيف تمت على يد شكسبير .

علينا أن المدرسة الاتباعية كانت تحافظ على وحدة النغم فلا يجمع المسرحية بين البعد والهزل ، والضحك والبكاء ، والمرح والحزن ، بل يجب أن تكون لونا واحداً ونفساً واحداً ، ولكن شكسبير لم يتقيد بهذا القيد مطلقاً ، وقد كانت له قدرة فائقة على الجمع بين المضحك والحزن في روايته ، والموازاة بينهما . خذ

مثلاً ، الليلة الثانية عشرة ، لو دفعها شكسبير قليلاً لصارت مأساة (تراجيديا) ولكن شكسبير أرادها ملهاة ورفض أن يدفعها تلك الدفعة ، وختمها بأغنية ونستطيع أن نسلك في هذا الضرب معظم ملامى شكسبير من ملهاته « كيل بكيل » ، التي يسيء فيها الشاعر الظن بالطبيعة البشرية ، ويكاد يأس من فضيلة الإنسان ، ويصور اللؤم والنفاق والخسة ، وتكاد هذه الملهاة تكون مأساة بكل معنى الكلمة لولا خاتمها السعيدة ؛ وكذلك رواية « ترويكس ويكرسدا ، فلولا خاتمها السعيدة لكانت من أبشع المآسى .

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

كان شكسبير مغرماً بالجمع بين متناقضات الحياة ، فترى لديه الحياة المترفة والحياة البئيسة ، والحكيم العاقل والمأفون الأحمق في رواية واحدة . وبذلك يعطينا صورة صادقة عن حقيقة الحياة ، وإذا اقتصر شكسبير على صورة واحدة لاغير حزينة أو ضاحكة لما حقق الواقع ، ولما بلغت المواطن المفجعة أثرها في النفوس لأن التضاد يجعلها أكثر وضوحاً وأبلغ عظة إذا ظهر بجانبها مايقضها . وقبلما نجد مأساة من مآسى شكسبير تخلو من شخصية مرحة ، وهذه هي طبيعة الحياة ، فالرجل الحزين الذي اعتمر الأسى فزاده لايعدم صديقاً يخفف عنه لواعج الحزن ، ويحاول أن يسرى عنه بنكتة تنتزع الابتسامة من بين شفثيه . والمرء الواحد تتعاوره حالات مختلفة ، فهو ليس حزينا دائماً ، ولاغضوباً دائماً ، ولاجاداً طول حياته ، بل هناك أوقات ينسى فيها حزنه . ويفشأ غضبه ، ويقبل على المرح ، وقد رأى ذلك الشاعر العبقرى أن يظهر الملوك والعظماء في حالاتهم الطبيعية . فليس من الطبيعي أن يكون الملك ملتزماً حد الوقار والجد طول حياته . ولذلك يصوره في جده وفي مبادلته ، ويعلم أنه حين يجب يكون بشراً كسائر مخلوقات الله ، وتغلبه العاطفة ويتبدل لمحبوته ، 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 ، وذلك يعتمد إلى تصوير التناقض بين المظهر والحقيقة ببراعة فائقة خذ مثلاً (عطيل) فهو يبدو مخلصاً ، والواقع أنه غير مختصر ، ولا تظهر عليه الغيرة مع أنه في الواقع غيور تكاد تحرقه الغيرة ، وديدمونة تبدو عفيفة ، وهي في الواقع عفيفة ، ولكن عطيل لا يظن هذا ، وهنا تتجلى عظمة شكسبير في تصويره هذه الحقائق المتناقضة .

وقد رأينا عند كلامنا عن المأساة الاتباعية أن موضوعها كان في الغالب مستمداً من الأدبين اللاتيني والإغريقي إلا في أحوال نادرة ، أما شكسبير فيعد أول من استخدم التاريخ الحديث بمهارة وقوة في المأساة والملهاة 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 مسرحية 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 أحدب الظهر مشوه الخلق ، ولعل ما في نفسه من خبث وشر كان نتيجة حقه وسخطه لقبج 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 انهزام (الارمادا) الأسطول الأسباني العظيم الذي حاول غزو إنجلترا في عهد اليصابات .

وبجانب هذه الروايات المستمدة من التاريخ الإنجليزي أخذ الشاعر كثيراً من موضوعات مأسية وملاهييه من التاريخ الروماني مثل روميو وجوليت : وسيدان من فيرونا ، ويوليوس قيصر ، وكليوباترة ، وجعجعة ولاطحن . ولا يقتصر على التاريخ الروماني ، بل يأخذ من تاريخ فينا (كيل بكيل) ، ومن تاريخ فرنسا كما تهواه ، ، ومن تاريخ اسكتلندا ما كبت ، والدانمارك ، هاملت ، .

وقد كان كل هم في الحقيقة إظهار مختلف الشخصيات التي هي أنواع قائمة بذاتها ، فاتسع أفقه . ولم يقيد نفسه بفكرة خاصة كالعظمة 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 تزيد على ألفين خلده هذا الشاعر العظيم ؛ لأنه صار شاعر الإنسانية كلها ، حتى صار في رواياته كما يقول الناقد الإنجليزي 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 والثلیم وذو النجدة والأريحية والدساس المخادع والحكيم الأريب ، والأبله المغرور والعليم والجهول والقوى والضعيف ، وأولو الكفاية في كل من فنون الحياة ، ومن لا كفاية لهم في شيء من الأشياء . وهم على اختلاف في الحالات والأطوار: فمنهم الظافر والمنفق ، والرضى والغاضب ، والمتفائل واليأس ، والمحب والقاتل ، والطامع والزاهد ، ومن هو مزيج من هذه الحالات ومن ليس له في حالة منها نصيب معدود ، وهم على اختلاف في الأعمار فمنهم الشيوخ القانون ، والفتيان في مستقبل الحياة والكهول والصبيان . يعرض شكسبير كل هؤلاء فإذا هم يعملون كما ينبغي أن يعمل ، ويقولون كما ينبغي أن يقال ، ويفكرون كما ينبغي أن يفكر ، ويسرون في حياتهم وبين أصحابهم وعشراهم ، كما ينبغي أن تكون السيرة لكل سن ولكل حالة ، ولكل

خليفة ولكل مقام . وإذا بهذا الشاعر في علمه الذي يأخذه عن الأساتذة ، وفي مرتبته في الحياة التي لم تتجاوز يسار الفقراء ، وفي وظيفته التي تقلب فيها بين الفلاحة والتبثيل يصور لك الملك في حالاته وكمالاته فلا يخطيء التصوير ، ويمثل لك كل إنسان فلا يخالف الحقيقة ، ويجيء لك بروايات كأنما هي خريطة الدنيا وضعت لتنشأ الدنيا على خطوطها من جديد إن أدركها البوار .

وأعجب من هذا نساء مسرحياته ، وهن متباينات في السن والمزاج والفكر والخلفة والطبيعة والبيئة والمقام . محبات على اختلاف في اللهو وطيبات على اختلاف في الطيبة ، 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 يتكشفه الطب الحديث إلا من أمد وجيز ، ثم يأتي الأطباء المتفرغون لهذه الأمراض فيأخذون أعراضها في مسرحياته كما يأخذونها من كل تجارب المستشفيات ، ويسعرضون دلائلها في أبطاله كما يستعرضونها في بدوات المرضى .

ومن عجائبه كذلك علمه بمادات الجماهير والتفاته إلى أطوار الجماعات ، وأساليب الدعاة في تقلب شعورها من السكون إلى الهياج ومن المودة إلى العدا ، ومن الشكر والإعجاب إلى الذم والانتقام . ونحن نعلم أن العلماء لم يكتبوا في نفسيات الجماهير والجمعيات ، ويدرّسوا طباعها ويدونوا آراءهم فيها إلا منذ عهد قريب ، ولم تسكن في عهد شكسبير حكومات شعبية كالتى 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 لاهواء الجماعات ولا وصفاً لأساليب الدعاة .

لقد بلغ من إضراب شكسبير في ابتداع الصدق أنك لا تقف فيه عند

غرب فانت تمر بشخصه وأقوال رجاله ونسائه كما تمر بمدينة قد ألفتها عشرين سنة لا يخفى عليك خاف من مناظرها ، ولا بديع مستغرب من مظاهرها . حتى قال برنارد شو : « لم أبلغ العشرين من عمري حتى كنت أعرف كل إنسان في روايات شكسبير من هاملت إلى أبورث أكثر من معرفتي لمعاصري من الأحياء » .

ولم يقتصر ابتداء شكسبير على خلق الاناس بل تراه يقتحم عالم الجن والأشباح والسحرة والمشعوذين والعرافين ويأتى فيه بما يجعلك تؤمن بوجود هذا العالم الخافل بالغرائب والعجائب .

ولنضرب مثلاً بعض شخصيات شكسبير وترى كيف صورها ، وكيف كان عالماً فذاً بالطبائع البشرية، تجد فيه كل أمة شاعرها ، وتجد في أشخاصه أناساً يعرفونهم ، هذا « عطيل » صورته لنا قائداً مغرباً فارعاً ، قوى العضل ، أسود اللون حاد الطبع ، قليل التأمل ، بالغ الجرأة ، طيب القلب ، ساذجاً إلى حد الحق ، هذا الرجل قد أحب زوجته « ديدمونة » حباً مبرحاً ، فلما سعى بينهما الدساس المخادع « ياجو » بالوقية ، وأوهم الزوج الطيب أن زوجته تخونه تحالفت كل العناصر المركبة في طبيعة « عطيل » تجمعت أجزاء شخصيته من جنسه الحار ، وطبعه ورعوته وجرأته إلى غباوته وسذاجته فأدى ذلك إلى الكارثة وكان ينبغي أن يودى 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 النصح لكان شخصاً آخر غير عطيل بطبيعته التي عرف بها .

وعلى النقيض منه ترى 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 أمه ، علم ذلك من شبح أبيه نفسه ، ظهر له ورآه بعينه مع الرفاق والحراس ، وسمع صوته وهو يهيب به أن ينتقم له من قاتله ،

ويستحلفه بقسم رهيب ثلاث مرات أن يثأر له ، ولكن د هاملت ، لا يقدم بل يظل يقلب الأمر على وجوهه المختلفة ، ويتشكك فيما سمع بأذنيه ، ورأى بعينه ، ويمضى يتأمل ويبحث ويراقب ويحقق ، والمشاهد يرى كل هذا ويكاد يصبح به : د فيم كل هذا التردد والتأمل والتفكير ؟ أقدم ، انتقم ، ولو استمع إلى قول الناصح لكان شخصية أخرى غير هاملت بطبيعته التي ظهر عليها .

ولو أن هاملت كان مكان عطيل لما قتلت ديدمونة ، ولقلب الأمر على شتى وجوهه حتى يظهر له إفك الدساس وتكشف له الحقيقة ، ولو كان عطيل مكان هاملت لاسرع من توه حين رأى شيخ أبيه يهيب به أن ينتقم له لآخذ 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 النظرية 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 خليون أن يصنعوه ، وإنما يرينا إياهم وهم يصنعون ما يليق بهم ويصفون أنفسهم بألسنتهم وأعمالهم ، فلم يكن دارسا ومحللا فحسب ، 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 تلقى على المسرح ، وإنما كان حواراً وعملاً ، وهذا ما يميز مسرحياته عن المسرحيات الاتباعية كما عرضناها عليك آنفاً .

أما من حيث وحدة الزمان والمسكان فلم يحرص شكسبير عليهما ألبتة اللهم إلا في مسرحية واحدة وهي د العاصفة ، ، وكانت آخر مسرحياته ، وذلك لأن طبيعته كانت تأتي أن تنقيد بقيود ، وقد ناقشنا آنفاً ما لوحدة الزمان والمسكان

وما عليهما ، ونقول هنا إن شكسبير كان يعرض الحوادث كما تقع ، ويعطى صورة مكبرة لها سواء وقعت في يوم أو أيام ، وفي مكان واحد أو عدة أماكن ، ولقد كان المخرجون يجدون صعوبات جمّة في إخراج مسرحياته لتعدد مناظرها واختلاف أماكنها وكثرة ما بها من أشخاص ؛ فرواية كليوباترة بعضها يقع في مصر وبعضها يقع في روما وبعضها في أثينا وبعضها في مسينا وفيها مناظر كثيرة ومعارك ومواكب ، وكان شكسبير يعنى بالفخامة في اللباس حتى يبلغ حد الإسراف كما في روايته هنري الثامن . وكأني به كان ينظر من عالم الغيب إلى عصرنا الحاضر وإلى دور الخيالة في عرض المسرحيات وقدرتها على الإخراج . ولكي يتضح لنا الفرق بين شكسبير ومسرحيات الإبداعية ، وبين زعماء المدرسة الاتباعية في التقيد بهذه القوانين علينا أن نوازن بينه وبين راسين ، أحد زعماء المدرسة الاتباعية في روايتين تتفقان في الموضوع ولتأخذ مثلاً « أنطوني وكليوباترة » عند شكسبير و « برييس » عند راسين ، فكلاهما تعالج موضوع محبب لهما مكانة متمازّة ، وكلاهما يجعل المأساة في تعارض ما يقتضيه الحب وما تقتضيه الحياة . وكلناهما تقع حوادثها في أيام عظمة الرومان ، ويترتب على أقدار الأفراد أخطر النتائج بالنسبة للدولة . أما رواية شكسبير فطاغية بأوجه النشاط الإنساني ومترعة بألوان الحياة على اختلاف ضروبها ؛ يطالعها فتحسب أن الشاعر لم يدع من الدنيا شيئاً لم يصوره . فالأشخاص في الرواية تتنوع طبقاتهم وطبائعهم : منهم قادة الجيش والقراصنة والساسة والمزارعون والحصيان والباطرة والأميرات والوصيفات . وبجانب هؤلاء مئات غيرهم . وبحسبنا أن يكون من بينهم « كليوباترة » بتعدد جوانبها وتشعب نواحيها ، فهذه المأساة زاخرة بحوادثها ففيها المعارك والدسائس والزواج والطلاق والخيانة واختلاف الأصدقاء واتلاف المتخاصمين والموت والأسر ، وهذا العالم الزاخر بحوادثه يمتد في الرواية إلى أمد طويل من الزمن ويشمل رقعة واسعة من الأرض فترى مشهد الحوادث في الاسكندرية آنأ وفي روما آنأ آخر ، وينتقل إلى أثينا ثم إلى مسينا ، ولقد ارتاع بعض النقاد من هذا التغيير السريع والانتقال المفاجيء في حوادث الرواية ، ولا سيما والشاعر لا يتحرج من أن يعرض عليك منظرآ لا يدوم أكثر من بضع دقائق نشهد فيه جيشاً رومانياً

يخوض أرنست سورينا ، فيعد هؤلاء النقاد ذلك تحدياً للوحدات التقليدية لم تسوغه الظروف ، ناسين أنه يمثل هذه التفجحات الفنية والسمات العبقريّة استطاع شكسبير أن يعرض على نظارته صورة قويّة للقلقة 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 عجباً 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 اعتماد في التأثير على النظارة ينحصر في طريقة علاجه لعدد قليل من المشاعر الإنسانية يتفاعل بعضها مع بعض ، ولا تسكاد تحس في الرواية أثراً للعالم الخارجي الواقع — ذلك العالم الذي كان لب رواية شكسبير وسيمها ، وكل ما يقدمه إليك راسين من حوادث العالم الخارجي أن يشعرك بفنّه الرائع أرى وراء الأزمة النفسية المادئة التي وقعت في الغرفة الصغيرة مؤثرات في العالم الخارجي تلعب دورها وتعمل وتترك أثرها ، فالقوة التي فصلت بين الحبيبين أمر من ولي الأمر وواجب الدولة يجب أدائه ، فإذا ما جاءت الساعة الفاصلة رأيت المحب « تيتوس » 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 إليك 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 ،

لأنه على كل حال فرق بين العبقريّة والانطلاق والحرية ، وبين الصنعة والمنطق والتقيّد بالقوانين .

أما وحدة العمل أو الموضوع ، أعني الاقتصار على عقدة واحدة في المسرحية فقلما التفت شكسبير إلى هذا ، بل كانت 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 العقدة الثانوية هو إثارة اهتمام الجمهور ، واستيفاء عنصر الجاذبية حقه ، وقد أفاد من وجود عقدتين في التمثيل وذلك لأنه لم يسكن في عهده توقف عن التمثيل إلا في حالتين : في حالة استراحة الممثلين وفي حالة تقديم بعض المنوعات للنظارة ، وفي الوقت الذي كان يستريح فيه يمثلو العقدة الرئيسية قليلاً كانت تدور حوادث العقدة الفرعية . وعلى كل فاقصر المسرحية على عقدة واحدة يقتضى البساطة في الموضوع ، وموضوعات شكسبير كانت معقدة لأن شاعريته كانت معقدة ، ولم يكن المهم عنده هو وحدة الموضوعات أو العقدة . وإنما 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 وتقريره مصيره . ومن ميزات المسرحية الإبداعية كما وضعها شكسبير كثرة الأشخاص في الرواية ، وهم أنماط شتى من الناس رجالاً ونساءً . بينما قل عدد الممثلين في المسرحية الاتباعية قلة شديدة ، لأنهم كانوا هم الأبطال ، وحوادث الرواية تتركز فيهم دون سواهم .

ومن ميزات المسرحية عند شكسبير كذلك عرضها للأعمال العنيفة أمام النظارة ، وقد أشرنا سابقاً إلى أن جمهور عصره كان يلتذ بمشاهدة هذه الأعمال وأن « مارلو » و « كد » قد سبقاه إلى ذلك ، كما أشرنا إلى أن المدرسة الاتباعية كانت تتحاشى تمثيل هذه الأعمال العنيفة على المسرح ، وإنما يجبر عنها فقط ، وهذا ما دعا فولتير ، لاتقاد شكسبير انتقاداً مرأ حين يقول : « هاملت مسرحية غليظة متوحشة ، ولا يمكن أن يكتبها أحقر حقير في فرنسا وإيطاليا . هاملت

يبحث في الفصل الثاني ، وخصيلته في الفصل الثالث ، والأمير يقتل والد خليلته ، ويظن أنه يقتل قاراً ، والبطلة في المسرحية تلقى نفسها في النهر ، ويحفرون قبرها على المسرح ، وحضارو القبور يفوهون بكلمات نابية لاتناسب المقام ، ويضحكون وهم يمسكون جماجم الموتى ، ويرد عليهم هاملت بكلام لا يقل سخفا عن كلامهم ، وفي هذه الأثناء يغزو أحد الممثلين بولندا ، وترى هاملت وأمه وحماه يعاقرون الخمر على المسرح ، ويغنون على المائدة ، ويتشاجرون ويتضاربون ويقتل بعضهم بعضا .

« ولقد يظن المرء أن المسرحية جميعها من قجاج شخص همجى سكران ، ومع كل هذا ففي وسط تلك الفوضى التي تجعل المسرح الإنجليزي سخيفا وهمجيا يحسد الإنسان في هاملت .. وهذا من الغرائب التي لا يستطيع المرء تأويلها - بعض النفحات الممتازة التي تليق بأعظم العبقريات . ويخيل إلى أن الطبيعة قد سرها أن تجمع في رأس شكسبير كل ما تستطيع أن تتخيله من عظمة وقوة ، مع كل ما يمكن أن يتدجه أغلظ الناس طبعاً ، وأسخفهم ذوقاً من كل شيء بالغ العاية في الضعة والقيح ، .

هكذا يقول فولتير في مقدمة (سميراميس) ويرد عليه الدكتور جونسون - مع أنه من أنصار الاتباعية ولكنه - وهو الذي طالما انتقد شكسبير وعامله معاملة التليذ الشقى - لم يقبل أن ينتقد ذلك العبقرى من قلم فرنسى ليقول « هذه الدراما ا مرآة الحياة ، ولعل الذي ضل خياله باقتفاء أثر الأشباح التي يعرضها أمامه بعض الأدباء يشفى من هذيانه بقراءة العواطف الإنسانية ، معبراً عنها بلغة الإنسانية ، وبالمناظر التي يرى فيها الراهب المتعبد كيف يتعامل مع العالم ، والكاهن الذي يتقبل الاعتراف كيف تتطور العواطف . إن حب شكسبير للطبيعة قد عرضه لمقت بعض النقاد الذين يبنون تقدم وأحكامهم على مبادئ ضيقة . يرفض فولتير ملوك شكسبير لأنهم في رأيه لا يمثلون الملكية ووقارها تمام التمثيل ، ويظن فولتير أن الوقار قد انتهكت حرمة إذا رأى الأمير الدانمركى (هاملت) وهو يطالب

بالعرش يمثل سكران . ولكن شكسبير يجعل الطبيعة دائماً في الحوادث ، وربما تطلبت مسرحيته بعض الرومان وبعض الملوك بيد أنه لا يفكر إلا في الرجال . وهو يعرف أن روما ككل 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 المعتصب في 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 التي تفرق بين أمة وأخرى ولكنه يصور الشخص ويصور الرجل ، ويترك المظاهر .

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

أما من حيث اللغة فيختلف شكسبير عن زعماء المدرسة الاتباعية في 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 في ذلك تدرجاً طبيعياً ، ففي روايته الأولى «جهد الحب ضائع» نرى ما يقرب من ثلثي الرواية شعراً مقفياً وثلث الأخير شعراً مرسلًا - هذا إذا استثنينا بعض الأجزاء الشعرية 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 مقفياً .

وكان أن القافية تظهر في نتاجه الأول وتختفي في نتاجه الأخير . نلاحظ كذلك تطوراً آخر ، وهو أنه في شعر المرحلة الأولى يغلب عليه أن يختم المعنى عند نهاية كل بيت كما كان يفعل الاتباعيون ، أعنى أنه يجعل كل سطر وحدة معينة قائمة

بذاتها ، فلما تمرس بالكتابة ، وازداد مهارة ورشافة في الشعر المرسل أخذت تقل هذه الظاهرة فيجرب 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 سطرًا 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 ونحكه في اللغة حتى صارت عباراته متميزة عن كل ماسواها ، ونجرت على ألسنة الأدباء وأقلامهم منذ عصره حتى اليوم ، وقد أفتقدها 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 فيما يسمى بالأسلوب العادي ، في المأساة وفي الملهاة ، وفي الجد وفي الهزل وفي السخرية بل وفي التافه . فحينما يحتاج الموضوع لهذا الأسلوب الكامل تجدد شكسبير يبرزه مراعيًا مقنضيًا 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 بير كلثيس وسمبلين ، 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 ، ويلاقى بين من شنت الدهر من أهل وأحباب ، ويجعل العدو يصفح ويعفو عن عدوه ، والآنم يكفر عن إثمه بانتوبة لا بالموت . وفي هذه المجموعة من الملاحى نرى ازوجين يتصالحان بعد خصومة ، والولد يستغفر الوالد بعد عقوقه ، ولعل اسم الحركة الرومانتيكية أو الإبداعية أخذ من الاسم الذي أطلق على هذا المجموعة .

وقبل أن نختم هذه اللمحة الخاطفة عن وايم شكسبير سيد من كتب في الدراما فلقى نظرة عاجلة على نتاجه ونوعه .

وقد اصطلح النقاد على تقسيم حياته الأدبية إلى أربع مراحل تمتد كل منها

أعوام على وجه التقريب . ففي المرحلة الأولى (١٥٨٨ - ١٥٩٤) أخرج (تيتوس أندرونكس) و (جهد الحب ضائع) و (ملهاة الأخطاء) و (حلم ليلة في منتصف الصيف) و (سيدان من فيرونا) و (هنرى السادس) بأجزائها الثلاثة و (ورتشرد الثانى) و (رتشرد الثالث) و (روميو وجوليت) وكلها ملاء لإلا روميو وجوليت فقد كانت المأساة الوحيدة في هذه المجموعة ، كما أنتج في هذه المرحلة قصيدتيه العصاوين (فينوس وأدنس) و (لوكريس) .

وأما في المرحلة الثانية (١٥٩٥ - ١٦٠١) فقد أنتج مجموعة من الروايات هي (الملك جون) و (ناجر البندقية) و (ترويض النمرة) و (هنرى الرابع) بجزأها و (زوجات وندسور المرحات) و (هنرى الخامس) و (جمعية ولا طحن) و (كاتواه) و (الليلة الثانية عشرة) و (خير كل ماينتهى بخير) ، كما أنتج بعض مقطوعات شعرية ، و كل نتاجه المسرحى في هذه المرحلة ملاء .

أما المرحلة الثالثة (١٦٠١ - ١٦٠٧) فقد أنتج فيها (يوليوس قيصر) و (هاملت) و (كيل بكيل) و (عطيل) و (ماكبث) و (الملك لير) و (ترويتس و كرسدا) و (أنطونى و كليوباترا) و (كوربولانس) و (نيمن الأثينى) وفي هذه المرحلة نجد معظم نتاجه مأسى إلا روايتين هما (كيل بكيل) و (ترويتس و كرسدا) ، ومع ذلك فقد ذكرنا آنفا أن هاتين الملهانين مفعجتان بالمناظر الحزينة ، وتكادان تقربان من المأساة لولا نهايتهما السعيدة . ويظهر أن موت وحيد (هامت) قد أثر في نفسه وأحزن قواده فاتجه هذا الاتجاه الحزين نحو المأساة .

وأما في المرحلة الأخيرة (١٦٠٨ - ١٦١٣) فقد أخرج (بركليس) و (الماصفة) و (سمبلين) و (حكاية الشتاء) و (هنرى الثامن) ونتاج هذه المرحلة كله ملاء . ويظهر أن نفس الشاعر كانت قد صفت واستراحت ختم حياته الأدبية بهذه الخاتمة المرحلة .

ولنلخص هنا في إيجاز إحدى مآسيه العظيمة ولتكن (ماكبث) . كان

ماكبيث وصديقه (بانكو) عائدین إلى بلادهما اسكتلندا بعد حرب ظفرا فيها بنصر عظيم ، فاعترضهما ثلاث أشباح شبيهة بالنساء . أما الأولى فحيت ماكبيث باسمه ، ثم زادت الثانية على تحية أختها وسمته شريف (كودر) مع أنه لم يكن له في هذا اللقب مطمع ، ثم تقدمت الثالثة فحيت بقولها « مرحباً بملك المستقبل ، ثم انفتحت هذه المخلوقات إلى (بانكو) وتنبأن له بأن أبناءه سيكونون ملوكاً على اسكتلندا، وإن لم يجلس هو على عرشها، ثم استحلن هواء واختفين عن الأنظار ، وما هي إلا فترة وجيزة بعد ذلك حتى جاء إلى ماكبيث رسول من الملك ينبئ أنه قد خلع عليه لقب (شريف كودر) فأخذت الآمال تجيش في صدره بأن تتحقق النبوءة الثانية فيصبح ملكاً على البلاد كما تنبأت الساحرات .

وكان لماكبيث زوجة قد أسر إليها بنبوءة الساحرات وما تحقق منها ، وكانت هذه الزوجة شريرة طموحة لا تبالى أى سبيل تسلك في سبيل الوصول إلى العظمة هي وزوجها . فأخذت تمرض ماكبيث وتغريه بأن يقتل الملك (دنكن) في أثناء زيارته لهما في قصرهما ، وبعد تردد طويل تقدم ماكبيث بخنجره نحو الملك النائم وقضى عليه بطعنة واحدة .

وأصبح الصباح وكشف عن الجريمة ، فتظاهر ماكبيث وزوجته بالحزن الشديد واتهما بالقتل حراس الملك . فلما خلا العرش بموت الملك وفرار ولديه آل الملك إلى ماكبيث فتحققت النبوءة الثانية ، وبلغ ماكبيث وزوجته ما كان يصبوان إليه من مجد ، ولكن أنى لهما طمأنينة النفس وهما يعلنان بما قالته الساحرات لبانكو أن الملك من بعدهما سيثول إلى أولاده ، إذأ فليقتلا بانكو وابنه ليطلق هذا الجزء من نبوءة الساحرات .

رصدا له في الطريق من يقتله فكان ذلك ، وقتل بانكو ، ولاذ ابنته بالفرار ومن نسل هذا الابن تعاقب الملوك على عرش اسكتلندا . وشاء الله بعد أن تم هذا الاغتيال الشنيع أن خيل لماكبيث وهو في الحفل كأنما دخل الحجرة طيف بانكو ، وكأنما يجلس الطيف على المقعد الذى أوشك ماكبيث أن يجلس عليه ،

وارتاح لذلك وصاح فرحاً فدهش المدعونون لا رتباعه وهم لا يرون شيئاً يدعو إلى الفرح ، فأسرت زوجته إلى فض الحفل خشية أن يؤدي اضطراب زوجها إلى افتتاح أمرهما .

وأخذت الرؤى تنساب ما كبت ، فذهب إلى القلعة يئسداً الساجرات يستندين حوادث الأيام ، فأخرجن له روحاً ناداه باسمه وأمره أن يخرج بشريفه (فايف) ، ثم أخرجن له روحاً ثانية في صورة طفل مضرج ، بالدماء يرتبه أنه لن يكون لابن أنثى قدرة على إيدائه ، ثم أخرجن له روحاً ثالثة في صورة طفل على رأسه تاج وفي يده شجرة فقال له : إنه لن يغلب على أمره حتى تسير نحوه غابة (بيرنم) .

عاد مكبث بعد هذه النبوءات الجميلة راضى النفس مطمئن القواد ، فلن يؤذيه ابن أنثى ، ولن يغلب إلا إذا تحرك نحوه غابة . وهل تحرك أشجار الغابة من منابتها ، لسكن حدث أن تجمع أعدائه في انجلترا وانضم إليهم (شريف فايف) وسار جيش الأعداء حتى اقترب من قصره ، بيد أن نبوءة الساحرات كانت لا تزال تفسح له في الأمل إلى أن جاء رسول ينبه أن غابة د بيرنم ، قد تحركت ، ولم يكن ذلك وهما ولا خيالاً لأن جيش العدو قد اقتلع غصون الشجر ليحتمي نفسه بها ، فبدأ الجند وفي أيديهم تلك النضون كأنهم غابة تسير . وكان الختام أن التقى في حومة القتال ما كبت بعدوه (شريف فايف) المسمى «مكدف» ، فما أن علم منه أنه لم تلده أنثى كما تلده النساء الرجال ، بل أخرج من بطن أمه قبل أن يمين يوم ميلاده حتى خارت قواه .

واتهى الأمر بقتل ما كبت وقدم رأسه هدية إلى (ملكلم) بن (دنكن) وهو يحكم الوراثة ملك البلاد الشرعى .

ولعل هذه الرواية تعطينا فكرة واضحة عن طبيعة المسألة لدى شكسبير ، ومن المهم أن نلاحظ هنا أن شكسبير لم يجعل تصرف الإنسان وحده هو المسنون

بل ثمة القضاء والقدر ، ويده الخفية التي تتحكم في مقدرات الإنسان ؛
بينما عنظر القضاء والقدر لدى شكسبير ولدى الإغريق أنه في المسرحية
قوة تتحكم في مصير الإنسان وعمله لا يملك لها دفعا ، بينما نراه عند
صدقة عمياء ، تارة يحول بين الحبيين وبين السعادة كما في روميو وجوليت ،
تارة بوجه أبطال المأسى الأخرى كعطيل وهاملت وميكيت ، وليكنه
على أى بطل من هؤلاء الأبطال ، بل نرى مصائرهم من صنع أيديهم حين
أبيلون صعوبات لا طاقة لهم بها .

أومن مأسى شكسبير الختالفة « الملك لير » ، ولقد وصفها (برادل)
ظلم أعمال شكسبير ، وأحسن مسرحياته كلها ، وأنها المأساة التي يستعرض
وثة ما بلغته ملكاته المتعددة ، وأو قدر علينا أن نفقد جميع مسرحياته
عدة لطالبت أغلبية الذين يعرفونه خيرا من سواهم ، ويقدرونه أكثر
هم بالإبقاء على مسرحية « الملك لير » . وإن كانت أقل مأساه شهرة
• ويقول برادل : « إنى أسلكها في ذهنى ضمن مجموعة أعمال أخرى مثل
بيوس » ، والكوميديا الإلهية ، بل ضمن أعظم سمفونيات بهوفن (١) .

تلخص هذه المأساة في أن الملك لير ملك بريطانيا حين بلغ الثمانين من
أى أن يقسم مملكته بين بناته الثلاث حتى يلقي تبعه الملك ومهامه على
الشباب ، وكانت كبراهن (جونريل) متزوجة (دوق ألبانى) ،
ما (ريجان) متزوجة (دوق كورتول) أما صغراهن وأحبهن إلى قلبه
يليا (فسكانت لا تزال فتاة عذراء تنافس على حبها ملك فرنسا ودوق
يا .

د أراد الملك قبل أن ينفذ مشروع التقسيم هذا أن يتأكد من حب بناته
ن يرى كيف تعبر كل منهن عن هذا الحب ، فدعاهن إليه وطلب أن تعبر

(١) مأسى شكسبير الجزء الثانى تأليف اس برادلى ترجمة حنا إلياس

كل منهن عن حبها له فأخذت كل من جونريل وريجان تبالغان في درجة جهما
لايهما حتى قوت عيناه ، ثم التفت إلى صغراهن د كورديليا ، قاتلاهما :

« والآن يا بهجة القلب ، أيتها الأخيرة من بناتنا ، ولست الأخيرة في درجة
حينا — ماذا عندك من القول تعبيراً عن حبك لنا حتى تظفري بثلك أئمن
بما ظفرت به أختاك ؟ » .

وكان الملك لير ينتظر من د كورديليا — وهي أعز بناته لديه — أن تسمعه
من معسول الكلام ، وعبارات المحبة ذوب قلبها ، وخلاصة ودادها . ولكن
كورديليا كانت بسيطة ، صادقة ، صريحة مخلصه ، وكانت تستمع إلى عبارات
أختها المنمقة المصنوعة فتأسف لعجزها عن مجاراتهما فأجابته صادقة :
لا شيء يا مولاي :

— لا شيء . ٤ .

— لا شيء .

— تسكلمي مرة أخرى .

— وأسفاه يا أن ! ما أضعفني وأعجزني عن حمل قلبي إلى في ، حب جلالتك
يقدر ما تستوجه بنوتى لك . لا أكثر ولا أقل .

وينضب الملك على بنته الصغرى ، ولم يفتن إلى صدق كلماتها ، مع أنها بينت
له ما في كلام أختها من زيف حين قالتا إن جهما وقف على والدهما فكيف
تزوجتا إذا ، ألم يكن لزوجيهما نصيب من الحب ؟ .

ثار على بنته وحرما نصيبتها ، وصب عليها العنات . وقطع ما بينها وبينه .

كان الملك لير وهو في هذه السن المتقدمة ، سريع الغضب ، عتيداً ، لأنه تعود
طول حياته الطاعة العمياء ، وكان الخلل قد ابتدأ يدب إلى تفكيره ، وإلا ما فكر

في التنازل عن الملك لبناته وأزواجهن، وإلا ما خني صدق لطفة كورديليا، وما في كلام أختها من نفاق .

ولم يحاول أحد من رجال الحاشية أن يرد الملك الذي انفجر بركان غضبه ضد ابنته الحبيبة إلى صوابه، اللهم إلا (إيرل كنت) ، فقد حاول أن يهدي من ثأرته ويثقي على كورديليا فيقول له الملك لير :

— لقد شد الوتر والتوت القوس ، فاتق السهم .

كنت : فليصد سهمك حيث يصيب ، ولو مزق حده صميم قلبي : انظر إلى أهاب في ولاءك أن أرفع رأسي فأتكلم حين أرى الجميع يطاطنون رءوسهم مطمئنين إلى الملحق والرياء . إن صدق النصح يا مولاي فرض على الشرفاء ، عد إلى صوابك واعلم أن حب صغرى بناتك ليس أقل من حب أختها ، وأن ضعف الرنين لا يدل على خواء الإثاء .

ولكن الملك يستمر في لدهه وغضبه ، ويستمر كنت في محاولة إقناعه ويمز على الملك أن يقف أحد في سبيل إرادته وهو ما لا تطيقه فطرتنا ، ولا تقره كرامتنا ، وإذا كان حقا علينا أن نصون سلطانتنا ، فلتلق الآن جزاءك . وأمره بأن يخرج من مملكته ، وقد أعطاه مهلة خمسة أيام يهيء فيها نفسه للرحيل ، وإذا وجد في بريطانيا بعد عشرة أيام أهدر دمه .

ولا يسع كنت إلا الامتثال للأمر .

ويدعو الملك لير ملك فرنسا ودوق برجانديا حتى يرى إذا كانا يرغبان في الزواج من كورديليا بعد أن حرما ميراثه ووجه وعطفه، أما دوق برجانديا فيأبى أن يتزوجها ، وأما ملك فرنسا فيعلم أن كل جرما أنها لم تستطع أن تتسلق والدها كالأختها يرضى بها ملكة على نفسه وعلى فرنسا ، وأخذها معه وانصرف ، ولكنها قبل مغادرتها قصر أبيها أوصت أختها برعايته ، وأن يكون عملها وفقاً لكلامها ، فلم يتقبلا نصيحتها وأهانها .

وزي الملك نصيب كورديليا على أختيها ونازل عن تاجه لزوجيهما ،
واشترط أن يقيم عنده كل منهما شهراً ومعها حاشية من مائة فارس ، محافظاً على
مظهر الملك دون سلطانه .

ولكن الإختين ما أن تحقق لهما ما أرادتا حتى تأمرتا على والدهما ،
واتفقتا على الحد من مطالبه والاستهانة بأوامره ، لأنه سريع الغضب ، سريع
التحول ، وقد تحول نعمته عليهما إلى نقمة ، إذ مداه له في حبل مطالبه .

: وقبل أن يرينا شكسبير كيف نفذت الأختان مؤامراتهما على والدهما
الشيخ . يقدم لنا في الفصل نفسه مؤامرة أخرى ضد دوق (جلويستر) : إذ كان
له ولدان أحدهما شرعي وهو إدجار والآخر غير شرعي وهو (إدموند)
وكان الأخير حاقداً على والده وعلى أخيه لوضعه الشاذ في المجتمع ، ودبر في نفسه
خطة يقصم بها أخاه حتى ينفرد بالإرث وحده ، وذلك أن يوهم والده أن ابنه
إدجار يتعجل موته طمعاً في ائتماع بالميراث ، ويזור خطاباً مهوراً بتوقيع إدجار
يقول فيه : « إن ما هو مفروض علينا من الطاعة والتوقير للشيخ قد حول
حياتنا إلى سلسلة من النكد والشقاء » .

ويسأل أخاه أن يوافيه حتى يتحدث إليه في هذا الشأن ، وأنه إذا أمكن أن
يرقد والدهما كان له نصف ميراثه . ويحاول الأب المسكين المفجوع في واده أن
يستوثق من أن هذا خط ابنه فيؤكد له ابنه إدموند أنه خطه .

وينفرد إدموند بإدجار ويوهمه أن والده ساخط عليه ، وأن من الحرص
على حياته أن يتجنب لقياءه ، ويعطيه مفتاح غرفته حتى يسمعه كلام والده دون
أن يراه ، ويطلب إليه أن يحمل سلاحاً . كل هذا وإدجار في دهشة لا يكاد
يصدق عقله ، ولكن إدموند يقنعه بأنه إذا لم يتأكد من كلامه فلا ضير عليه .

فهنا إذا مؤامرتان تسيران جنباً إلى جنب كل منهما تبين عقوق الأبناء
للآباء ، وأن الحرص على حطام الدنيا قد استل عاطفة البنوة من القلوب . واقد

أراد شكسبير بهذا أن يثبت أن هذا الحقوق عام وليس فقط على بنتي الملك وأن
حجب الدنيا يصير الإنسان أدنى منزلة من الوحوش كما سنرى .

من قبل أن ينتهي الشهر الأول من إقامة الملك لير لدى كبرى بناته (جونوريل)
أدرك الفرق الهائل بين الأقوال والأفعال ، إذ أخذت تستكثر عليه ما احتفظ به
لنفسه من مظاهر الملك ليجرد أن يخدع نفسه ويوهمها أنه لا يزال ملكا . فحانقت
خروعا بفرساته ، وأمرت خادمه أن يتراخى في تنفيذ أوامره ، وعزمت ألا تقابله
بعد رجوعه من الصيد .

وفي تلك الأثناء نرى دلرل كنت ، يتزيا بزى الخدم ويتنكر ويعترض طريق
الملك ، مقدما نفسه لخدمته ، ولم يعرفه الملك ، وكان ذلك وفاة من كنت ، وترقباً
لما سيحدث لمولاه ، وقد قبل الملك أن يلحقه بخدمته ، ثم طلب استدعاء الخادم
(أزوالد) الذي أوصته سيدته بأن يتراخى في تنفيذ أوامر الشيخ حتى يضيق المكان
ويرحل ، ويأتي أزوالد ويحجب الملك إجابة وقحة ، وحين هم بأن يوقفه ولي ،
فأرسل في استدعائه فأبى ، وأخيراً يأتي ، ولما أخذ الملك في تعنيفه تمرد ، فاذا هم
بجسده قال : ليس ذلك من حقاك يا مولاي ، لا أسمع لك بتمرد . وهنا
لا يطيق كنت السماح بهذه الإهانة فيركله ويدفعه إلى الخارج بقوة .

ويستدعى الملك مهرجه ايسرى عنه ، ويأتي هذا ويوسعه بخبرته ويقول الملك :
يا ليت لي طرطورين وابنتين .

لير - ولم هذا يا بنى ؟

المهرج - حتى إذا ما وهبتهما كل ما أملك أبقيت انفسى الطرطورين معا .
هذا واحد أهبه لك فاتمس الآخر من بنتيك .

ويشبه للملك بمن حمل حماره فوق ظهره وسار به في الوحل ليضحك الناس
عليه ، ويقول له : دكلا لم يكن في تاجك الاصلح شيء من العقل يوم تركت
تاجك الذهبي .

ثم تدخل ابنته (جونوريل) وتسمى إليه إساءة بالغة ، وتصفه بالخرف ،
وأنة لا حاجة به إلى كل هؤلاء الفرسان الذين يعربدون في قصرها ، ويددهش

الملك لقولها ، وينكرها ، ويشور ثورة عارمة ويهددها بأن له ابنة أخرى وفيه سيقم لديها ، وأنه سيسترد ما منحها إياه ويدعو عليها دعاء منكرأ : « اسمي أيتها الآلهة الكريمة . ضعي في أحشائها العقم والإجداب وجمدى في جسدها أعضاء النماء ولا تخرجي من بدنها الملعون ولدأ يسعدها ، فان كان قد كتب لها أن تنجب فليكن ولدها من الدم الفاسد ليثب مسيخا مشوها : ويجيا منكودأ » ويكون غصة دائمة ، وليعش ليعذبها بمقوقه حتى يعرف قلبها أن عضه الثعبان الأرقم أقل إبلا ما للنفس من جحود الأبناء . »

ولم رأت (جونوريل) عزم أيها على اللحاق بقصر أختها أرسلت إليها تخبرها بما حدث ، وأنه ينوى أن يسترد ما وهب ، وتنصحها ألا تستقبله في قصرها ، وفي الوقت نفسه يرسل الملك مع كنت الذى تسمى باسم (كايس) رسالة إلى ابنته ينبئها فيها بجريمة أختها في حقه ، وما أن علمت (ريجان) ابنته الثانية بما جرى في قصر أختها حتى غادرت وزوجها قصرهما إلى قصر جلوستر .

وهناك تمت مؤامرة إدموند ضد أخيه إدجار فيقول له : « إنى أسمع خطوات والدى قادمإ إليك ، فقد أفشى أحدهم سرى ، وأنتك محتبىء فى حجرى ، ها هو ذا قادم الآن ، فعلينا أن ننظاها بالمبارزة ، جرد سيفك ، ويطيح إدجار من غير أن يفكر فى سبب هذه المبارزة ، ويهمس له أخوه سرأ : أسرع بالفرار ، ثم يصيح : « سلم نفسك واخضع لمشيئة والدك : فورأ ، ويهمس ثانية « أسرع بالفرار ، فرأيها الأخ ، ، فاذا ما خرج إدجار أخذ إدموند يصيح : المشاعل ، المشاعل ، وأمرع إلى جرح نفسه ، ويقدم ذراعه الدامية إلى أيه مدعيا أنه كان فى صراع مع أخيه دفاعا عن والده . ويعلن والده تبرأه من هذا الابن العاق إدجار وحرمانه كل شىء . وإهدار دمه ،

ثم تدخل ريجان وزوجها دوق كورنول ، وقد نى إليهما ما اعترم عليه إدجار من قتل والده ، ويضم دوق كورنول إدموند إلى حاشيته ، لأنه فى أمس الحاجة إلى رجال يركن إليهم ويشق بهم . »

ويلتقى على باب قصر جلوستر رسول الملك لير ورسول ابنته ، ويتشاجران ، وما أن تعرف ريجان أن كنت أو كاييس رسول أبيها إليها حتى تضع قدميه في قيد من خشب ، ويقول لها هذا : د لو كنت كلباً من كلاب أهلك ماجلز لك أن تعامليني مثل هذه المعاملة ، فتجيبه : إنها إنما عاملته كذلك لأنه رسول أبيها . وإذا اعترض جلوستر على هذه المعاملة التي تسيء إلى الملك أخبره كورنول : إن مسئولية ذلك على .

أما إدجار فقد فر ولجأ إلى جوف شجرة في الغابة ، ونكر نفسه ولبس أسملاً بالية وأرخی ضفائر شعره وادعى الجنون وتسمى باسم توم .

ويأتي الملك وحاشيته بعد أن ذهب إلى قصر ابنته فلم يجدها ، وأعلم أنها ذهبت وزوجها إلى قصر جلوستر ، ويرى أول ما يرى رسوله في هذا القيد العجيب ويسأله عن فعل به هذا . فيخبره أن ابنته وزوجها هما اللذان فعلا به هذا الفعل الشنيع ، وروى له ما حدث . وعندما يسأل الملك عن ابنته وزوجها يقال له : إنهما متعبان من أثر السفر ولا يستطيعان مقابلته . ولكن الملك لا يرضى بهذا ويطلب من جلوستر أن يذهب ويأتيه بجواب أحسن من هذا ، فيعود بهما ومعهما ابنة الملك الكبرى جوتوريل . وأخذ الملك يقص على ابنته ريجان ما لقيه من أختها فتقول له : د إتك يا سيدي رجل شيخ تقف على حافة الحياة . ومن الواجب أن يسودك إنسان رشيد ، ولذلك أتوسل إليك أن تعود إلى أختي وتعترف لها بذنبك .

ويرفض العودة ويقول : د ألا فلتسقط السماء كل ما تدخر من التهمة على رأسها ، وليأكل الداء الويل عظام شبابها .

ولكن ريجان تنصحه بأن يقلل فرسانه إلى خمسة وعشرين ، وأن يعود إلى أختها حتى يتم الشهر المتفق عليه ، فيأبى ويفضل أن يخرج إلى الصحارى القاحلة متعرضاً في شيخوخته لقسوة الرياح مجاوراً الذئاب والبوم على العودة إليها ، بل يرضى أن يكون عبداً مهيناً ولا يرضى بجوارها .

ويوجه خطابه إلى جون نوريل : لن أراك بعد الآن ، وإن كنت من لحمي ومن دمي ، بل أنت بعض المرض في لحمي ولا أستطيع إنكاره . أنت قرحة عفتة ، أنت دمل خبيث ، أنت جرة ملتهبة ومتورمة في دمي الفاسد ، سأبقى عند ريجان وأنا وفرسانى المائة .

ولسكن ريجان تخيب ظنه ، وأنها لم تكن مستعدة لاستقباله ، وأنها في غير مقرها ، وأنه ليس بحاجة إلى هذا العدد الكبير من الحاشية ، وتشترب أن يعود لاختها ليتم الشهر ثم يعود إليها وليس معه إلا خمسة وعشرون فارساً . ووجد ريجان أشد قسوة عليه من جون نوريل فاتجه بخطابه إلى الأخيرة قائلاً : « إذا ووزن بين الشرير ومن هو أشد منه شرأ بدا على نصيب من الخير يستوجب بعض الرضا سأذهب معك » ، ولكن جون نوريل تقول له : إنه ليس بحاجة إلى أى عدد من الفرسان ، وأن في خدمها الكفاية .

وهكذا كانت البنتان العاقبتان تباريان في التلاعب به وإيلامه . ولم يكن ما آله هو طرد الحاشية ، ولكن الجحود والعقوق ، ويلتفت إلى ابنتيه وعيناه مغزورقتان بالدموع . ويحاول أن يكفكف غرب دمه ويقول لهما : « لا إن أبكى ، أيتها الذئبتان ، لن يكون ذلك ، سأنتقم منكما انتقاماً لم تسمح الدنيا بمثله ، ونحو مهرجه الجنون صائحاً به : « أيها الجنون لقد أدرتني الجنون » .

كان الليل مظلماً رهيباً ، والعاصفة في الخارج على أشدها ، قرعد وتبرق وتسح المطر سحاً ، وتدوى الرياح وتصرخ . وأصرت البنتان ألا تسمح برجل واحد من حاشية الملك في خدمته ، فأمر رجاله بالخروج ، وآثر أن يلقي العاصفة العاتية المدمرة وهو في هذه السن وفي تلك الليلة القرة وليس ثمة من مأوى إلا على مسافة أميال بعيدة ، ولم تحاول أى من بنته أو دوق كورنويل أن يستبقيه ، بل منعنا جلوستر من هذه المحاولة .

وما كاد الملك يغادر القصر حتى قابلته العاصفة الهوجاء وانقض من حوله رجاله ولم يبق معه إلا المهرج ، وأخذت يبحث عنه في الغابة .

كان الملك في شيخوخته وضعف منته يستقبل العاصفة بجحد وقوة عارئة الرأس . في مثل تلك الليلة النى تسكن فيها الوحوش إلى أوكارها والجوع يمزق أحشامها ولو استنجدت بها أولادها الصغار التي تموت جوعاً ، يهيم هذا الشيخ في وسط العاصفة ، وتأت ثمة عاصفة أخرى في عقله تسوقه سوقاً حديثاً إلى الجنون .

• يا عقوق الأبوة لكأ بما ينهش هذا القم اليد التي تمتد إليه بالطعام ، واسكني سأسحك القصاص . كلا ! لن أبكي بعد الآن .

أنى ليلة كهذه يوصد في وجهى الباب . انهمرى أيتها العاصفة فسأجمل . أنى ليلة كهذه ياريجان ، وجونوريل تعقان أبا كما الشيخ الجنون الذى وهبكا قلبه الوفى كل شيء ، ولكن لا ، لنى أسلك سبيلا يكن فيها الجنون فلا نحماسها ، ولا كف عن الاستطراد .

ثم يخاطب الطبيعة العاضبة قائلاً :

• لا أتهمك أيتها العناصر بالقسوة ، فما منحتك ملكاً ، ولا دعوتك يوماً بناقى : ولست مدينة لى بالفضل ، فصبي إذا جام غضبك كما تشتهين ، فها أنذا عبدك واقف بين يديك ، مسناً يائساً مريضاً واهن القوى محتقراً . ومع ذلك فاقى أعدك رسلا ذليلة تمالئين ابنتين مؤذيتين فى شن حروب عانية ضد رجل فى مثل شيخوختى وشيبي ، فياله من أمر فظيح .

يجد كنت الملك والمهرج ويدخلون جميعاً كوخ توم المسكين (وهو إيدجار ابن جلوستر متسكرآ) ، ثم يلحق بهم دوق جلوستر ، إذ عزز عليه ما أصاب الملك وينقلهم جميعاً إلى بيت ريفى قرب قصره حتى يجدوا الدفء ، مخالفاً بذلك أوامر ريجان ابنة الملك وزوجها .

ولكنه يعود سريعاً ويأمرهم بالتوجه إلى دوفر لأنهم ياتمرون على قتل الملك . وفى هذا الوقت يدس إدموند لأبيه لدى دوق كورنويل ، بأن أباه على صلة بمالك فرنسا الذى جاء بجيشه ليفزو إنجلترا ، وتزل دوفر ، ويأتى (أزوالد)

الخدّام ويخبره كورنويل أن جلوستر قد استضاف الملك وحاشيته في بيت ريني ،
فيصبح هذا ويأمر بالبحث عن جلوستر الخائن ، وإذا به يدخل فجأة ، فيأمر
كورنويل الخدم بوضعه في القيد ، ثم يسألانه عن صلته بملك فرنسا ، فينكر
أن له أي صلة ، ويسألانه عن الملك فيخبرهم أنه ذهب إلى دوفر ، فيقلع كورنويل
إحدى عيني جلوستر ويدوس عليها ويأمر ريجان بقلع العين الأخرى ، فيحاول
أحد الخدم الدفاع عنه فيطعن من الخلف ولكن في الوقت نفسه يجرح كورنويل .
لقد صار جلوستر أعمى . وألقى في العراء ، وتبعه أحد خدمه وقاده إلى كوخ
ثوم المسكين (ولده إدجار) ليأخذه إلى دوفر ،

ولما عادت جونوريل إلى قصرها سألت عن زوجها ، فقيل لها إنه متغيب
عن القصر ، وأنه أخبر بالغزو الفرنسي فابتسم ، وأن زوجته قادمة فقال : هذا
أسوأ : ونقل إليه خيانة جلوستو وولاء ابنه آدموند فاتهمه بقصر النظر .

ثم تقرب جونوريل من آدموند وتقول له : أنت حققت مرادنا فلن يطول
بك الوقت حتى تعلم أن التي تأمرك صديقة تحبك وتهواك . ثم تقبله ، وتعطيه هدية
ثمينة على سبيل التذكار ؛ ويقسم كل منهما للآخر أنه عبده حتى الموت .

ويأتي زوجها بعد انصراف آدموند ، ويوسعها سباً وتقريباً على ما فعلت
هي وأختها بأبيها والشيخ الوقور الذي تملك شبيهة رأسه مشاعر النفس : والي
يلين لها كل قلب ، ولو كان قلب دبة مربوطة بالسلاسل .

وتصفه بالتخريف وأنه في الوقت الذي تعد فيه العدة لصد العدو الجائهم
في دوفر يلفظ بهذه السفاسف ، ثم يأتيها الخبر بأن دوق كورنويل قد مات
متأثراً بجرحه ، فيعتقد ألباني أن هذا بعض عدل السماء ، وتسرع جونوريل لهذا
الخبر ولكنها تخشى على فتاها آدموند من أخيها .

ويصل (كنت) إلى دوفر ، ويعلم أن كورديليا قد أحيطت خيراً بما لاقاه
والدها ، وأنها بكّت بكاء مرّاً لجنود أختها ومصير والدها ، وأنها أخذت

تبحث مع الأطباء في طريقة شفاء والدها من جنونه ، وأنها تبحث عن هذا الوالد في كل مكان ، وتقول : إن من يشفيه أعطيه كل ما ملكت يداي ، وأنها ما جاءت انجلترا غازية طامعة ، وإنما جاءت من أجل حبها لوالدها ، الحب النقي . . .
أيها الوالد الجليل ، .

وبينا تبحث كورديليا عن أبيها الملك نجد (ريجان) ، في قصرها تحاول أن تغري أزوالد خادم أختها بأن يسلمها الرسالة الموجهة إلى إدموند فيأبى فتحمله رسالة أخرى إليه بأنها تحبه وتريده زوجاً لها — ولم يمض على مقتل زوجها غير ساعات ، وتحرضه على قتل جلوستر إن رآه وله مكافأة عظيمة إن عاد برأسه .

قاد إدجار والده جلوستر إلى صخرة دوفر وأراد هذا أن ينتحر فوقها ، فأوهمه ابنته بأنه على الصخرة فألقى نفسه من فوقها ولسكنها كانت حفرة صغيرة فلم يصبه أذى ، وبينما هما في الحديث إذا بأزوالد يأتي ويرى جلوستر ويهم بقتله فيتصدى له إدجار ويقتله ويفتشه فيجد خطاباً باسم أخيه من جونوريل تحرض فيه إدموند على زوجها دوق ألباني لتكون زوجة له ، فيحتفظ بالخطاب ، ويعلم خيانة هذه الزوجة وتأمرها على زوجها بعد عقوبها لوالدها .

ويأتي الملك في ثياب ممزقة وعلى رأسه تاج من القش ويتعرف عليه جلوستر . ويبدأ الملك يخلط في كلامه ، ويأتي في أثناء ذلك بحكم ذهبية كقوله : والسلطة كلب له الطاعة ما دام مملوكاً ، ، إن الثوب الخلق بيدى أدنى العيوب ، أما الطيلسان ذو الفراء فيستر كل شيء ، ، دلف الخطيئة بصفائح من ذهب تتكسر دونها نصال العدالة ، واكسها بأسمال بالية تمزقها وتمزقها هبات النسيم ، ويخاطب جلوستر الأعمى بقوله : وضع في محجريك زجاجتين وتظاهر — كما يتظاهر السياسي الحقير — أنك تبصر ما لا يرى الناس ، .

وحمل الملك إلى المعسكر الفرنسي ، ووضع على فراش وثير ، وبجانبه ابنته كورديليا تقبله وهو نائم وتقول : وهذا وجه يستطيع مقاومة الزوبعة العاتية والرعود العاصفة ، والبروق الخاطفة ، لو أني رأيت كلب عدوى ليلتشد لآوئته

بجوار نارى ، ولو كان قد عضنى ، ويستيقظ الملك فى هذه اللحظة ، فيطلب إليها
الطبيب مخاطبته .

كورديليا — كيف حال مولاي الملك ؟

لير — إنكم لتسيثون إلى إذ تخرجوننى من قبرى . أنت روح طاهرة ،
: أما أنا فمربوط إلى عجلة من نار تنساقط عليها دموعى كالزصاص
المصهور . أين ؟

كورديليا — سيدى انظر إلى ..

لير — أتوسل إليك لا تسخرى بى . إننى شيخ شديد الحق غير سليم
العقل ، ولكن يخيل إلى أنى أعرفك ، وأبكتنى فى شك من أمرى ؛
لأننى لا أعرف أين أنا ، لا تضحكوا متى إذا قلت : إنى أعتقد
أن هذه السيدة هى ابنتى كورديليا ، كما أعتقد أننى إنسان
من لحم ودم .

كورديليا — أجل ! إننى ابنتك .

ويراها الملك باكية فيسألها الغفران .

ثم تدور المعركة بين الإنجليز والفرنسيين وكان ملك فرنسا متغيبا . فتدور
الدائرة على جيشه وينتصر الإنجليز . وكان دوق ألبانى قد عزم إن هو انتصر أن
يكرم الملك لير وابنته كورديليا ، ولكن أدموند يفوت عليه هذا ويضعهما
فى السجن ويقول لها أبوها : « هيا بنا إلى السجن ، نحن الاثنين وحدنا ، سنخرد
كما يفرط الطير فى القفص ، أنت تطلبين منى البركة فأباركك ، وأطاب منك الغفران
فتتفرى . وكذلك سنحيا ونصلى ونغنى ، ونسمع البائسين يتحدثون عن أخبار
البلاط ، وسنحدث إليهم ، ونسألهم أى الفريقين خسر وأيهما ربح ، »

أما مصير بقية الأشخاص الرئيسيين فى المسرحية فهى كما يأتى : دفعت
الغيرة جونوريل إلى التخلص من شقيقتها ريجان التى كانت تزاحمها فى حب
أدموند فقتلها بالسم ، ولكن أمرها افتنح ، فأمر زوجها دوق ألبانى بزجها

في السجن جزاء لها على جرمها وخيانتها له بجها آدموند . وكان قد كشف سرها فقضت على نفسها بالانتحار .

وقضت كورديليا حياتها في السجن ثم ماتت مصلوبة في ريعان الشباب . وظل كنت في خدمة الملك لير حتى لفظ أنفاسه . وافتضح أمر آدموند وعرفت خيانتة فقتله أخوه إدجار في مبارزة ، وعندما استولى ألباني على السلطة أفرج عن الملك لير ولكنه لم يعيش طويلا بعد وفاة ابنته الوفية .

هذه هي مسرحية الملك لير . ولعل السبب في عدم تمثيلها كثيرا على المسرح هذا المجال الواسع الذي تضطرب فيه أحداث المسرحية . وهذه الخاتمة الأليمة للطينين من الناس بما دعا بعض الكتاب أن يغير نهايتها ويجعلها سعيدة .

ولكن شكسبير كان يعرف صنعه تماما ، فالملك لير أخطأ في أول الأمر بتقسيمه ملكه واتخاذاه بالكلام المصنوع . وقد عرض شكسبير بوعتين من الناس كل منهما على نقيض الآخر ، فالأخيار : كورديليا وكنت وجلوستر وإدجار والمهراج . والأشرار : جونوريل ، وريمان وكورنول وادموند وإزوالد . وأتى بعقدنين متشابهتين ليبين شيوع الإثم والخطيئة ، وليبين أن في هذا العالم المظلم البارد قوة حاكمة مدمرة انطلقت لترد قلوب الآباء عن الأبناء والأبناء عن الآباء فتصيب الأرض بلعنة بحيث يسلم الأخ أخاه وأب ابنه للموت ، وتعمى الأبصار وتجن العقول ، وتجر ينابيع الرحمة ، وتشل جميع القوى لإلا قوة الشعور بالأم المبرح وتلك الشهوة السكتية شهوة الحياة ، ويشعر بأن ما تشاهده في مسرحية الملك لير شيء عام في العالم ، صراع لا يفشب بين أشخاص معينة بقدر ما ينشب بين قوى الخير والشر في هذا الوجود ، وأن للشر الغلبة في بعض الأحيان .

ولعل من أسباب ضعف هذه المسرحية كثرة الشخصيات وتزاحمها وتناقسها في القوة ، مما يشتت ذهن النظارة ، ويعوقهم عن متابعة مصير كل منهم ، وهم متماثلون في الأهمية . أجل ! إنهم شخصيات متابعة كل منهم له خصائصه وسماته يولدون في نفوسنا أحاسيس متباينة ، ويدفعون الذهن إلى التفكير في هذا التشويه (١٣ - المسرحية)

الإنسانى ، وكيف أمكن وجود بعض هذه المخلوقات ، وقد تساءل شكسبير نفسه بقواه : « إذا فليضعوا ريجمان فى المشرحة ليروا ماذا ينمو حول قلبها : هل فى الطبيعة سبب يولد هذه القلوب المتحجرة ؟ » .

ولعل من الأسباب التى دعت إلى عدم تمثيلها كثيراً مناظر القسوة البالغة التى تضمنتها مثل فقء عيني جلوستر ، وكيف داس عليهما كورنول ، ومثل ذلة الملك لير وجنونه بعدد مقابلة العاصفة ، ومثل صلب كورديليا اللطيفة البريئة ، وتشعر أنها على تقيض مأسى شكسبير الأخرى قد نزلت هذه المصائب على هؤلاء الاخيار نجاة كصاعقة من السماء ، فلا تبدو على الإطلاق أمراً لا مناص منه ، ولم تزود بالبواعث الكافية لحدوث المأساة .

هذا وقد وازنا فى أكثر من موضع عند كلامنا على المدرسة الاتباعية بينها وبين شكسبير ، ولعلنا بهذا تكون قد أعطينا فكرة واضحة جلية عن الدراما ، وعن الفرق بينها وبين المأساة .

كان عصر اليصابات تسوده حيوية دافقة تدفع الإنسان إلى الانغماس فى كل ما يزيده استمتاعاً بالحياة دون أن يجد من العقل أو الضمير ما يكبحه ، فنغمرات فى جوف المحيط ، وكشف متصل لاقاليم جديدة ، وتلقف لكل ثقافة مستحدثة يستخرجها رجال النهضة من أسفار القدماء ، ويمثل عصر اليصابات فى الأمة مرحلة الشباب الفنى الطموح ، فيه تحطيم القيود التى نعهد فى الشباب وفيه الاهل الباسم ، وفيه الجدة والنضارة ، وفيه الرغبة الملحة فى تحصيل العلم ، وفيه الخروج على معايير الأخلاق ، وفيه حب الاضطلاع وركوب المخاطرة بما نراه كذلك فى فترة الشباب .

فلما انقضت عن العصر ذوافع الشباب ونزواته ، وذهبت عنه نضارة الشباب وروعته أخذ الناس يحاسبون أنفسهم على ما فرطت فى حق الأخلاق ، وعلى ما قدمت أيديهم فى العهد الذى أدبر ، وساد نوح من التزمت قواه وشده عضده

ذهاب الملكية في إنجلترا واستيلاء كرومويل زعيم المتزمتين على الحكم . وقد تأثرت المسرحية بهذا التطور في العقلية والمزاج الإنجليزي بعد شكسبير . وذلك أنه قد ائتمنى أثره جماعة من الأدباء مثل : ابن جونسون وبومنت وفلتشر في كتابة المسرحية إلى أن أغلق المتزمتون أبواب المسارح سنة ١٩٤٢ ، إذ رأوا فيها مبادئ إفساد لا تتفق ومبادئ الدين القويم ومذهبهم الخلقى ، بيد أن هذا لم يمنع صناعة التمثيل من الاستمرار فأخذ الممثلون يجوبون البلاد ويمثلون في أفنية الفنادق وساحات الأسواق ، وسافرت جماعات 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 الثاني إلى عرش بلاده وزالت الجمهورية التي سيطر عليها المتزمتون سمح للمسارح أن تفتح أبوابها من جديد ، فوجدت المسرحية نفسها موصولة للعلاقة بما كان سائداً قبل إغلاق المسارح ، وأخذ الأدباء يكتبون روايات جديدة ، ويمثلون إلى جانبها روايات قديمة من نتاج شكسبير وبومنت وفلتشر وغيرهم ، فكان ذلك داعياً لكتاب العهد الجديد أن يترسموا خطى رجال العهد السابق ؛ ولسكنهم تأثروا إلى جانب ذلك بالأدب الفرنسي الاتباعي إلى حد بعيد عميق . فقد طردت الملكية من إنجلترا وأقام رجالها في فرنسا فعرفت مآسى « كورني ورأسين » وملاهي « مولير » واستعاد شارل الثاني ذوقه الأدبي من هذا الجو الجديد ، فلما عاد إلى بلاده لم يكن بد من قرض ذوقه المكتسب على الكتاب الإنجليزي ، فأخذت الملهاة تقتفي في بعض أوضاعها آثار مولير ، ودخلت القافية الزوجية في كتابة المأساة نقلاً عن الفرنسيين ، وترجمت عن الفرنسية مسرحيات لتمثل على المسارح في لندن .

وأهم ظاهرة تسترعى النظر هي ما ساد هذا العصر من تحلل خلقي شديد وكأنه رد فعل لتشدد المتزمتين قبل عودة الملكية ، فقد تطرف رجال القصر عند عودتهم من فرنسا في مجونهم واستهتارهم ، ولما كان المسرح متعتهم لم يكن

مناص من أن يتمتع أدباء المسرح بما يجنون من خلاعة ومجون واستهتار ، فأصبحت المسارح ضرباً من اللهو يتجمل منه المحافظون ويتخرجون من مشاهدته .

ودخلت على المسرح تغييرات كثيرة جديدة بالنظر ، إذ كان المسرح في عهد الياصابات غنياً بالملابس الفخمة فقيراً في المناظر التي 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 تماج 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 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 يكن 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 قفرة واحة تفصل بين المناظر بعضها وبعض ، وقد أدى هذا إلى مراعاة الكتاب لزمن 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 أجر إضافي يدفعونه ، أما العهد الجديد فقد تغير فيه وضع المسرح بحيث أصبح النظارة يواجهونه من ناحية واحدة على هيئة قريبة جداً مما نشاهده اليوم ، وأصبح المسرح الجديد مسقوفاً ، ومن هنا أخذوا يضيئون بمصابيح ، ولم يعد هناك ما يمنع من أن يقع التمثيل ليلاً بينما كان التمثيل كله في عصر شكسبير

نهاراً في فناء مكشوف ، ولا يتوقف لحظة حتى تنتهي المسرحية ، ومن أهم ما دخل على المسرح في العهد الجديد هو استخدام النساء بعد أن كان الغلمان يلعبون هذه الأدوار .

وهكذا أخذ المسرح يتجه رويداً نحو الاتباعية ، بل أخذ الشعر بعامة يتجه هذا الاتجاه ، ولقد مر بك كيف أن الأدب الاتباعي وجد طريقه إلى انجلترا ، وتزعمه (بوب) ، وانحطت المسرحية تبعاً لذلك في انجلترا ولا سيما المأساة ، وظلت المدرسة الاتباعية طوال القرن الثامن عشر تفرض قوانينها على الأدباء الانجليز حتى ظهر وردسورث في أخريات ذلك القرن ، ورجع بالشعر إلى الطريقة الإبداعية ، وإلى الانطلاق والحرية .

الابداعية الحديثة :

والفرق بين إبداعية عصر اليصابات وعصر وردسورث أن ذاك كان عصر المسرحية وهذا عصر القصة ، وذاك كان عصر العمل وهذا عصر التأمل ، حقاً إن شعر عصر وردسورث أشهر وأخص من قصصه ، ولكن هذا لا ينقص من قوة المثل إلا قليلاً أو لا ينقص منه شيئاً ؟ إذ أن الحقيقة البارزة هي أن أدباء عصر اليصابات قد جاءهم ميراث غني من الحياة كان عليهم أن يفحصوا ويكشفوا عنه ، ويجعلوه مسلكاً لهم . كان عالمهم عالم عمل ولهذا كان أدبهم قبل كل شيء أدباً عملياً .

وقد أجاب الأستاذ (هارفورد) في فقرة عليها كل سمات لذاته 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 المتخيلة وقد نال عالم الحس والفكر في عدد لا يحصى من المواطن قوة جديدة في استجابة الإنسان ومحبته له ، ومقدرة مستحدثة على الانتفاع بأغنى أنواع الحياة وأغزرها والاختلاط بها .

ولقد ابتدأت الينايع التي يستمد منها الشاعر إلهامه ، والفنان سروره تفيض : تظمة البحيرات والجبال ، ورشاقة الطفولة ، ووقار الفلاح الأي . وعجائب السحر ، وأسرار الكنائس القوطية ، ونخامة الرفوف المرمرية ، ولم تفيض هذه الينايع دفعة واحدة ، ولكن في تتابع طويل غير منتظم ، ولم تفيض في مساحة محدودة ، بل فاضت في كل غرب أوروبا ، وعلى الأخص في ألمانيا وإنجلترا وفرنسا .

ولم يكن إحياء الماضي ، وأن تضني على بحيرة أو جبل ضوءاً لم يقع على بحر أو يابسه من قبل ، وأن تجعل الطبيعي يظهر فوق الطبيعي ، وما فوق الطبيعي يظهر طبيعياً كما يقول وردسورث وكولزيدج — لم يكن هذا إلا سبلاً مختلفة لعالم الإبداع ، ولقد كان للحركة الإبداعية الإنجليزية أصالتها الخاصة وقوتها ، وحدودها المعينة كسكل ترجمة إنجليزية لأي حركة أوربية كبيرة ، وعظمتها تقع من غير شك في تفسيراتها العجيبة المتمددة الدقيقة الودية لعالم الطبيعة الظاهرة ولعالم العجائب والإبداع الذي ولدته في عقل الإنسان صداقته الخيمة للطبيعة ، ولم تجر كل من فرنسا وألمانيا أي تقدم بعد صور « رسو » الزاهية المملوءة بالحياة لمتاظر الطبيعة ، ولكن الطبيعة كانت لدى وردسورث وشيلي وكيثس وكولزيدج نبج لا ينضب ، ومثير لا يفتر للخيالات البديعة : وردسورث يترجم توحد الجبال ، وشيلي نشاط الريح العاصفة التي لم تروض ، وكيثس القوة المحنطة للعرائش الخضراء والطرقات المشوشة المتعرجة ، بقوة تجعل كل مقاله سوام 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 حرأفي التعبير عن مختلف أحاسيسه من حزن وسرور ، وحب وبغض ، ويأس وتفاؤ و تراخ ونشاط ، وفي شعر غنائى ينطلق من قلبه من غير تحفظ أو قيود ، ولئن كان الأدب الاتباعي يعنى باللفظ قبل المعنى ، وبالصورة قبل المسادة فإن الأدب الإبداعي عنى باللفظ والمعنى معاً . لقد كان الأدب الاتباعي محافظاً على

صيغ محفوظة وقوالب مرسومة موروثة لا يتعداها هي ما سمي بالمعجم الشعري ، أما الشاعر الإبداعي فكان يشوخي الانطلاق في التعبير ، ويتحرى البساطة جهده .

ومن الفروق بين الأدبين أن الاتباعي كان يرى لنفسه رسالة عليه أداؤها ، فجاء أدبه تعليمياً تهذيبياً ولم ير الأديب الإبداعي ذلك ، بل كان يعبر عما يجيش في نفسه سواء أدى غرضاً أو لم يؤده ، وكان يميل إلى وصف الغريب دون المألوف ، والمغامرة دون الاستقرار ، وكان الأديب الاتباعي يحتكم إلى العقل والمنطق ويلجج عواطفه الحادة ، ويكتم ما استطاع إلى ذلك سبيلاً ، أما الإبداعي فيرخي لعواطفه العنان ، ولا يكبت شيئاً من عواطفه . بل لا يرى الأدب إلا أداة للتعبير عن تلك العواطف .

ومن تلك الفروق أن أدباء الإبداعية كانوا أفراداً بكل ما تحمله هذه الكلمة من معنى طيب وخبيث يعبرون عن مشاعرهم الخاصة ولا يعبأون بالمتجمع .

وعلى الرغم من تشابه الحركة الإبداعية الانجليزية في عصر شكسبير وفي عصر وردسورث إلا أن الطابع العام للحركة في القرن التاسع عشر هو عدم اهتمامها بالمسرحية ، بل اتجه الشعر وجهة غنائية ، واتجه النثر وجهة قصصية ، وعلى الرغم من هذا فقد مجدوا شكسبير وعظموا أدبه وأذاعوه على أنه منشئ 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 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 الأدباء حين يكتبون . أضف إلى كل هذا عاملاً جديداً كان له في الأدب الفرنسي أثر بالغ العمق وذلك هو تسرب الأدب الانجليزي إلى فرنسا ، ثم تدفقه بعد ذلك ، لقد أغض 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 الانجليزي يشق طريقه في فرنسا فكان من أثره أن خفت وطأة الأدب الاتباعي نوعاً ما ، وأن ذاعت في رجال الفكر من الفرنسيين مبادئ الحرية والتسامح الدينيِّ 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 ، 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 المهانة وأن تكون استقرائية في موضوعها فتعالج مصراعاً لعظيم ، وتعرض أشخاصاً فوق المستوى المألوف من عباد الله ، وكان طبيعياً في عصر أخذت تظهر فيه روح الديمقراطية وتزداد أن يتساءل الأدباء : لماذا لا تكون كوارث الطبقة الوسطى من الناس مصدراً للأسمى 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 أهبة وجلال فسيعوض عن هذا النقص قربها من الحق والواقع ، وعمق أثرها في تقويم الاخلاق ، ولقد دفع هذا الشعور الأدبي إلى تحقيق ما يصبو إليه نقلة الروايات الإنجليزية

إلى الأدب الفرنسى ولا سيما مسرحية « تاجر لندن ، أو تاريخ جورج بارنول »^(١) ومسرحية « المقامر »^(٢) ، وتحمص لها النقاد الفرنسيون والأدباء ، وأصبحتا نموذجا يحتذى به كل من يريد السير على المنهاج الجديد . وما المنهاج الجديد سوى « المأساة البورجوازية أو الدراما ، التى تستمد عناصر المأساة من الحياة المنزلية المألوفة عند أواسط الناس ، والتى تنوحى الصدق فى الوصف والتصوير ، والتى استطاعت أن تستدر دموع الطبقة الراقية من أجل رجل عادى هو بطل الرواية وأسرتة » وبهذا المنهج الجديد الذى يعالج مشكلات الأسر المتوسطة والدنيا انتهى عصر المأساة الكلاسيكية وابتدأ عهد المأساة الحديثة أو الدراما ، ومن أشهر من كتب هذا النوع من المآسى فى القرن الثامن عشر فى فرنسا هو « ديدرو » ، فى مآساتيه الثريتين « الابن الطبيعى »^(٣) و « رب الأسرة »^(٤) ، وإن كان « سيدن » (١٧١٩ - ١٧٩٧) أقرب منه إلى التوفيق فى مآساته « فياسوف وهو لايدرى » ويمد طليعة القرن التاسع عشر فى هذا اللون من الأدب المسرحى . بيد أن الحركة الإبداعية لم تتخذ مظهراً جدياً فى فرنسا إلا فى القرن التاسع عشر على يد ستانداى ، ومدام دى ستيل وساتوريان . ووضحت معالمها واستقرت على يد فيكتور هوغو .

الإبداعية فى فرنسا :

وتنقسم الحركة الإبداعية فى فرنسا إلى عصرين : العصر الأول الذى سيطرت فيه مدام ستيل وكان ذلك قبل سنة ١٨٢٠ . ولم تكن ثورتها ثورة أدبية ، وإنما هى ثورة أخلاقية ، ترمى إلى تجديد ينابيع الإلهام لا تجديد

(1) London Merchant on the History of George Barrwell by Lille.

(2) The Gamester. by Edwsrd Moore,

(3) Le File Naturel.

(4) Le père de Eamille,

أصول الفن الأدبي ، والعصر الثاني الذي سيطر فيه هوجو من (١٨٢٠ - ١٨٣٠) وسعى فيه لتجديد الفن المسرحي والتعمق في طبيعة الشعب الجوهري ، واعطاء الثغر مثلاً أعلى جديداً .

تم أعقب هذين العصرين عصر اختصر بدراسة النظريات الأدبية من ١٨٢٠ - ١٨٥٠ حيث يستمر التجديد في الانتاج الأدبي ، ويحل المجتمع محل الفرد وتستقر الفلسفة الإبداعية .

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

كانت نظريات الجمال الاتباعي مغلقة لاتتجاوز بعض الاختيار من آداب القدماء . وبعض المحدثين . كما أن جمهورها كان محدوداً ، ومادتها قاصرة على التحليل ، وكان هذا هو إطار النتاج الأدبي . وعلى الرغم من أن هذه الأمور كانت محدودة إلا أن بعضها كان يشد أزر بعض وادعي الأدب الاتباعي أن في إمكانه أن يتجاوز عن أى مساعدة ، ويتجاهل العالم الخارجي بل لم يسمح بأى نفوذ أجنبي . لقد كان (صالونا) له تقاليده الخاصة وأنظمتها 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 الناعم ، لقد كان معيلاً يتعبد فيه بلغة خاصة .

بيد أن العالم الخارجي أخذ يتسرب شيئاً فشيئاً إلى هذا المجتمع المغلق ، وتجراً بعض المجددين متسائلاً : عما إذا كانت التقاليد التي يسير عليها هذا المجتمع الاتباعي 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 نريد هنا أن نطيل البحث ونذكر الجهود التي بذلتها مدام دي ستيل في الدعوة إلى تجديد مصادر الإلهام ، والحث على الاطلاع على آداب الأمم الشمالية وبخاصة إنجلترا وألمانيا ، وما دعا إليه شاتوبريان وغيره من التجديد في الأدب بعامة. وبجسبنا أن نحلل ما أصاب المسرحية من التجديد على يد هذه الحركة الإبداعية في فرنسا في مستهل القرن التاسع عشر .

١ - أما من حيث قانون الوحدات الثلاث ، فلسكى ندرك الوضع المنطقي لأصحاب النظريات الإبداعية في الدراما بمجرد بنا أن نذكرها بالمثل الأعلى الذي سعى 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 تقتضى خطاباً 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 وتراعى بقدر المستطاع وحدة الأثر والاهتمام في نفس النظارة ، وقد نرى هذه الفكرة جيزو Gizot 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 ودعمها ، وأنها أفضل من وحدتي الزمان والمكان ، ويقول : أن 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 تجعل أخلاقها الثابتة مصيرها دائماً متغيراً ويقول: إن ألقه الحقائق تظهر ذات قيمة عظيمة إذا ساعدت على إلقاء الضوء على نقطة الاهتمام . ويعد جيزو الناقد الوحيد في هذا العصر الذي حاول أن يعطينا فكرة فنية واضحة عن مسرح شكسبير ، وأن يناقش النظريات أو المسرحيات الاتباعية ويضع بديلاً منها .

٢ - وقد أخذ ستاندال في محاولته دعم نظرية المسرحية الحديثة يحلل بعض المسرحيات الناجحة التي سبقت سنة ١٨٢٣ ويرى مدى المسرة التي نالها النظارة من مشاهدة 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 في المناظر الحية ، وإن وجدها أبدأ في المنظر المادى الذى يشغل النظر فحسب. وهذه اللحظات كثيراً ما يجدها المرء في مسرحيات شكسبير وقلما يجدها لدى راسين، وهذا يكفى لأن نفضل أسلوب الأول وطريقته في الفن المسرحى على طريقة الثانى .

٣ - أما وحدة النغم التي شرحناها آنفاً فقد ثار عليها النقاد الفرنسيون وقد وضع (سلبجل) ميزة المسرحية الإبداعية في عدم مراعاتها وحدة النغم وقرر أن المأساة الاتباعية مجموعة من التماثيل الجامدة وأن المأساة الحديثة (الدراما) صورة حية كاملة وقال: « في الدراما الإبداعية لا يفصل المرء بقوانين صارمة - كما فصلت المأساة الاتباعية - 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 في إحساسنا بهذا الانسجام العجيب الذى ينتجه بتقليده للحياة نفسها، وبهذا الخليط الذى يظهر غريباً

ولكنه ذا فتنة عميقة ، إنه بهذا يعطى روحاً قوية لمناظر الطبيعة المتباينة ، ، وقد اقتنى النقاد الفرنسيون أثر (شلبجل) في رأيه هذا .

ففي هذه الصورة الكاملة للحياة . يجب أن تحتفي نظرية وحدة النغم ، فإن الطبيعة لاتعرف هذه الوحدة المصطنعة في العمل الأدبي . وبجانب هذا فإن مركز المجتمع الحديث - حيث تختلط المصالح المتباينة ، والأفكار الرائعة ، والعواطف الرفيعة بالشهوات الوحشية والرغبات الغليظة ، والعمادات 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 دي ستيل عدد من النقاد وإن تباينوا في المدى الذي يجب أن يذهب إليه الأدب الفرنسي في هذا التقليد . فبنيامين كرنستانت على الرغم من أنه نقل مسرحية (ولتشتين) 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 (جيتة وشكسبير) ، وأن تعنى المسرحية الفرنسية الحديثة بالحوادث الصغيرة العادية لأنها تلقي ضوءاً كاملاً على الشخصيات وتظهرها في ضعفها وشذوذها ، وتجعلها قريبة جداً من المخلوقات الحقيقية . ويرى أن الشخصيات أكثر تبايناً من الرغبات ، وهذا حقل جديد يجب أن تعنى به المسرحية الفرنسية ، وأخيراً يقول : « إن احتقار أمة مجاورة وعلى الأخص أمة لاتعرف لغتها ، ولها نتاج شعري ذو أصالة وعمق مبدأ سيء فيجب أن نشعر بالجمال أينما نجده ، » .

ورأى ستاندال أن المسرحية الفرنسية يجب أن تأخذ فن المسرحية 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 فاقداً ذواقة للجمال يعلن : « أن نتاج شكسبير لا يقدم إلا حرية لانحد ، وأفقاً لانهاية 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 منظرأ بالياً عتيقاً، وخير منه التاريخ الحديث وتاريخ العصور الوسطى على ألا يكون التاريخ إطاراً غامضاً لمسرحية عاطفية، بل يكون هو الموضوع الحقيقي للمأساة كما فعل شكسبير في مسرحياته وكما فعل شيلر في (ولقشتين)، وعلى المؤلف أن يضع تحت أعيننا صفحة من مآسى الماضى بكل ما فيها من صدق وحقائق، أو حوادث هامة تدور حول شخصية عظيمة، أو عدداً متبايناً من الشخصيات تلفهم حادثة هامة. وهذا التجديد نطلب تجديداً آخر فقد أخلت العواطف مكانها للشخصيات واضطر المؤلف أن ينوع في شخصياته ويكثر منها، حسب الأحاسيس والمواقف التي تتطلبها المأساة .

ولم يعد موضوع المأساة قاصراً على تلك العواطف التي تصور في أوج حدتها ولا على الأمور الهامة للدوامة، بل تشمل العواطف جميعها في حالات حدتها واعندالها كما تشمل أمور الحياة كلها، ورأوا أن خير الموضوعات هو ما يجعل المرء يشعر بالقوة وبالعظمة، وهو ما يرتفع بانزوح إلى سموات المجد ويسمو بالإنسان عن أفكاره المعتادة، ويتحدث عن الوطنية، وعن المجد، وعن الاستقلال، والحرية : على أن أهم تجديد هو العناية بالتفصيلات لأنها تعطى اللون المحلى، وتصويراً صادقاً للسلجتماع الذى تتحدث عنه المأساة .

٦ - أما الأسلوب فقد ترددالنقاد والمصلحون طويلاً في تغييره، ورأى بعضهم المحافظة على الألفاظ الفخمة والصياغة الجيدة والشعر، وإن كان ستاندال قد نادى باستعمال النشر الجيد ذى الأسلوب المتقن، لأن الشاعر في رأيه كثيراً ما يندى شخصياته والظروف التي يوجدون فيها ولا يعنى إلا بصياغة شعر رصين يعنيه الجمهور، ولم يثر على الأسلوب الاتباعى في هذه الحقبة إلا (لبران) ونادى باستعمال الألفاظ المألوفة، ولكن الجمهور قابل مسرحيته (السيد الأندلوسى) حين استعمل فيها ألفاظاً مألوفة بكل فتور مما دعاه إلى القول : « بأن للكلمة المألوفة لا تقبل إلا بصعوبة كبيرة على المسرح » .

على أن هذه النظريات لم توضع موضع التنفيذ إلى على يد (فيكتور

هوجو) . فقد كان أول من تجرأ على تحدى قوانين المدرسة الاتباعية في مقدمة (كرومويل) التي نشرت سنة ١٨٢٧ ، وكان صريحاً جداً في تحديه هذا ، وإن كانت الآراء التي بسطها في تلك المقدمة ليست جديدة كل الجدة فقد سبقه إلى بعضها شليجل . ومدام دي ستيل ، وشاتوبريان ، وستاندال في كتابه (راسين وشكسبير) وإسكن هذه الآراء قد عبر عنها هوجو بكل قوة ومن غير ذلك التحفظ الذي التزمه سابقوه .

لقد كان أول أثر الأخذ بنظرية (الدراما التاريخية) هو الخروج على قوانين الوحدات الثلاث حتى تطابق الواقع وتأخذ اللون المحلي ، 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 يفشى (دراما) لها صبغة فلسفية حيث يضمنها الأديب مشكلات إنسانية ، وتاريخية ، واجتماعية ، وأخلاقية وفيها تنمض الأفكار عدداً من الشخصيات التي توضح وجهات النظر المختلفة في ظروف عدة يسלט الضوء على ما فيها من غزارة وتنوع ، وكل هذا مستحيل إدراكه إذا التزم المرء قانون الوحدات . ثم أن هذه الصورة الواسعة تستلزم اختلاط الأنواع ، لاقى الصورة المعتدلة لكل نوع ، النبيل والعادي وإنما بالحد الأقصى ، وبالرقيق الدمث ، وبالغليظ الجلف .

وقد دعا (دي في Vigny) إلى تنوع الأسلوب ، وأن تكون اللغة مظهرة للشخصية 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 يعطى للطبيعة صورة مركزة قوية مبالغاً فيها ، ويكون نتيجة انتقاء واختيار الغرض منهما تمييز الشخصية المسرحية من غيرها . ويرى أن مساعدة الطبيعة بهذه الصورة لاتتأق إلا عن طريق الشعر ، لأن النثر لا يمكن في نظره أن يحدث هذا التأثير المطلوب ، ويقول في مقدمة كرومويل : « إن المسرحية مرآة

تعكس فيها الطبيعة ، بيد أنها ليست مرآة عادية مسطحة ومصقولة وإلا كانت الصورة التي تعكسها هزيلة ، وقد تكون هذه الصورة صادقة ولكن لالون لها ومن المعلوم أن اللون والضوء يفقدان في الانعكاس البسيط .

وعلى هذا فالمسرحية يجب أن تكون مرآة ذات بؤرة تكبير ولا تضعف ، تجمع وتركر الأشعة الملونة بحيث تحيل الشماع الضئيل ضوءاً ، وتجعل من الضوء نارا ، وبدون هذا لانعد المسرحية فناً .

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

ويمكن تلخيص الفروق بين المأساة (الكلاسيكية) الانباعية (التراجيديا) ،
والمأساة الإبداعية الرومانتيكية (الدراما) فيما يأتي :

١ — حافظت (التراجيديا) جهودها على التفرقة بين المأساة والملهاة ، فلم تكن تسمح بالضحك أو الفكاهة على أي صورة من الصور ، وفي أي حال من الأحوال بينما خلطت المأساة العصرية الإبداعية (الدراما) بين المرح والحزن ، والهزل والجد

وأخذت الحياة نأهى ، ففي القطعة الواحدة ترى المناظر المؤلمة كمنظر الموت والقتل وترى مثلاً (قيصر) ينزل من المدخنة ، وترى الشخص الواحد يأتى بحركات مضحكة حتى يستغرق المتفرجون في الضحك ، ثم يعود فيأتى بحركات محزنة حتى يستدر دموعهم .

٢ - كان موضوع (التراجيديا) - إلا في أحوال نادرة جداً - مستمداً من الأدب اللاتيني والإغريقي ، أما الدراما فلجأت إلى التاريخ الحديث فترى مثلاً فكتور هوجو يخرج لنا مسرحية (ماري تيودور) ، و (كرومويل) من تاريخ إنجلترا الحديث ، ويأتى لنا بـ (هرنانى) من التاريخ الإسباني أثناء محاكم التفتيش ، والملك يمرح (Le Roi s'amuse) من تاريخ فرنسا في حكم فرنسوا الأول .

٣ - حافظت (التراجيديا) دائماً على وحدة الزمان والمكان بينما لم تقيد (الدراما) بهما .

٤ - أكثرت (الدراما) من شخصيات الممثلين . خذ مثلاً مسرحية (كرومويل) لفكتور هوجو ، بينما كان عددهم قليلاً نسبياً في (التراجيديا) .

٥ - كانت الأعمال العنيفة متنوعة في (التراجيديا) وكان يكتبها بالإخبار عنها في التمثيل ، بينما تضع الدراما هذه الأعمال العنيفة أمام أعين المتفرجين . فاللمبارزة في رواية (السيد) لكورنى تحدث وراء المسرح ، بينما تراها في (هرنانى) على المسرح ، ولم يسمح راسين بأن يتناول (بريتايكوس) السم على المسرح ، ويسمح بذلك هوجو في (هرنانى) .

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

٧ - في (الدراما) نجد شخصيات مألوفة ، ونطول المحاوره وليست كذلك (التراجيديا) فأشخصها ملوك وأمراء .

- ٨ - لا تجد أثراً للغناء في (التراجيديا) بينما نسمعه كثيراً في (الدراما) .
٩ - وأخيراً كانت (التراجيديا) دائماً شعراً بينما نرى الدراما في الغالب نثراً وقد نأتى شعراً .

هذه هي أهم الفروق بين (التراجيديا) التي اهتمت بها المدرسة الاتباعية 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 ١٨٤٦ ، ففي تلك السنة أخرج بونسار مسرحية (لوكريس) Lucrèce وقد فوبلت بترحاب وتشجيع لأنها رجعت إلى المأساة الاتباعية .

لقد عرض بونسار نظريات (الدراما) الإبداعية كما بسطها هوجو وقررها في مقدمته مسرحيته (كرومويل) ودعا إلى العودة للجمال التقليدي الاتباعي ، والأسلوب السهل ، واتخلص من الاستعارات والمجازات ، ومن المفارقات المفتعلة أي من كل مادعا إليه هوجو ، بإيد العودة إلى نظرية الوحدات الثلاث ، ولم يؤمن باللون المحلي ، وفضل عليه مائة مرة صدق القلب والمأطفة .

ومن سوء حظ الحركة الإبداعية أن معظم معتنقيها كانوا من الشبان الذين ملأت الحماسة قلوبهم ، وتملكتهم الرغبة الملحة في الإنتاج ، ولكنهم للأسف كانوا جهلة ينقصهم كثير من القوة التي تمكنهم من التحليل ووضع القواعد والأصول . ولا عبرة بمن تقدم ذكرهم من كبار الأدباء الذين ناصروها أول الأمر ودعوا إليها أمثال : بنيامين كونستانت ، وجيزو ، وشاتوبريان ، ومدام دي ستيل ، وهوجو ، ودي في ، وسواهم؛ فان هؤلاء قد صرقتهم شواغل متباينة من سياسة وسواها عن المضي في هذا السبيل إلى غايته . ولم يتهياً للحركة الإبداعية متهياً للحركة الاتباعية من أمثال : شابلان ، وبوالو ، وهيئات أن يقف الفن الشعري الإبداعى الذى دعوا إليه ، مع ما هو عليه من سطحية وغموض - أمام نظريات بوالو .

وعلى الرغم من كل ذلك فإن الحركة الإبداعية قد سيطرت على ألوان الأدب المختلفة ودحا من الزمن، وبعد سنة ١٨٥٠ أخذت النظريات الأدبية تكثرت وتباين، 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 الطريقتان المتصلتان 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 : الإباعية والإبداعية ، ولا أخوض في الحديث عن النظريات الجديدة مثل الواقعية والرمزية ، لأن السيطرة الأدبية في أخريات القرن التاسع عشر وفي هذا القرن لم تعد للمسرحية وإنما للرواية والقصة ، بيد أن المقام يقتضى 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 مادامنا في صدد الحديث عن المدارس الأدبية .

المدرسة الواقعية :

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

ولكن أوجه الخلاف تنحصر فيما يأتي :

١ - حقاً إن الذوق الإبداعي عنى بالتفصيلات والحوادث الجزئية ، ولكن

العناية بالحياة المعاصرة لم تكن 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 في كتب التاريخ ، أو في حياة الطبقة العليا من الشعب حيث أضاح التآدب المصطنع والتفاق الاجتماعى معالم شخصيتها الحقيقية ، ولكن خلاق به أن يبحث عنها في المستشفيات وفي دراسات رجال القانون ، فانه ثمة سيجد أكداساً من المضحكات المبكيات في حياتنا المعاصرة . وذلك لأن الطبيب عليم بالأسرار والعواطف ، ورجل القانون مطلع على صراخ الرغبات والمصاح . والعواطف والمصاح في رأى (بلزاك) هما دعامة الحياة الخلقية للإنسان .

وهذا البحث عن التفصيلات والحقائق لا يتأتى إلا إذا كان الأديب موهوباً بالخيال وحده ، ولكن بموهبة يجعله ينفذ إلى روح الشخصية التي يعرضها من غير أن يغفل الجسد ، وأن يسر - بإدراك السمات الظاهرة ودلالاتها ، وينفذ منها سريعاً إلى السريرة ، ولو لم تعد المقابلة العابرة في الطريق دقائق معدودات . إن أقل الأنبياء الظاهرة يحمل قليلاً من الجھول ، فعلى الأديب أن يكون قوى الملاحظة لا تغفل عينه عن صغيرة أو كبيرة ، ولا عما يعنيه هذا الذى رآه ويدل عليه ، ويجب أن يكون ذا عين نرى ما لا يرى الناس ، مدربة أتم التدريب على الوقوف على الحقائق التي يفيد في عمله الأديب .

٣ - وبتصوير الحقيقة الواقعية المادية كما هي يجتنب الأديب خطيئتين شاعتا في الأدب الإبداعى : إحداهما هي العواطف الحزينة ولا سيما في الحب وكانت بدعة سنة ١٨٢٠ ، والثانية المبالغة في التصوير والتلوين وكانت بدعة سنة ١٨٣٠ ذلك أن المدرسة الواقعية تدعو إلى تصوير المجتمع من غير أن يحاول الأديب أن

يجعله مجتمعاً مثالياً ، بل يصوره بروح موضوعية ويعرضه على حقيقته وما فيه من مساوئ ، تسمتزمها النفوس ومحاسن تمش لها وترتاح سواء أَرْضَى ذلك الجمهور أم أغضبه ، وهذا التصوير الواسع يتطلب من الأديب ألا يكون مصوراً فحسب بل يكون فيلسوفاً ورجل أخلاق ، والفلسفة التي قادت بلزاك إلى نظرياته هذه هي :

لا يوجد إلا حيوان واحد يتشكل خلقياً بالتمتع الذي يعيش فيه ، وهذا الحيوان هو الإنسان ، وعلى هذا فالإنسان هو نتاج المجتمع ، إنه المجتمع وحده الذي يفرق بين الأجناس البشرية كما يفرق الجو والظروف المادية المختلفة بين أجناس الحيوان . ولكن ألا يوجد في اختلاف الأفراد بعضهم عن بعض عنصر جدير بالاعتبار ؟ نعم ! إن ذلك الأفراد هو الذي يفرق بينهم ، ولكن الفرد يسعى دائماً لتعمير حالته الاجتماعية وتحسينها ، والانتقال من طبقة إلى طبقة ثم يتشكل بأخلاق البيئة التي ينتقل إليها ، ولحسن الحظ فإن مظهره الاجتماعي من ملابس وعادات ولغة يتغير لذلك . وهذه المظاهر الخارجية هي الوناتق التي يلاحظها الأديب ويدرسها للاستدلال على سريرة الشخص وخبيئة نفسه .

وتلك الغاية التي دعا إليها (بلزاك) هي جعل الأدب (تاريخاً أخلاقياً) العصر الذي يعيش فيه الأديب ، وهي النظرية التي دعا إليها من قبل (فولتير) وطبقها أستاذه (ولترزكوت) الأديب الأيقوسى المشهور ، وعلى هذا فالأديب في رأيه هو مصور وفيلسوف ومؤرخ وفنان وعالم أخلاق... إلخ. وقد استطاع (بلزاك) أن يخلق ما يقرب من ألفي شخصية ، كلها تقريباً من الطبقة الدنيا والوسطى ، وكل منها كامل الخلق والتكوين ، وكثيراً ما يجعل صفة من الصفات تسيطر على كل حركات شخص من الأشخاص كجبه للمال ، أو الطموح إلى الشهرة ، أو السعي وراء المجد والقوة إلى غير ذلك من الشهوات التي تهبط بالإنسان إلى درك الحيوان .

وكان يحاول أن يصور عصره أتم تصوير ، ولا سيما من الناحية الاجتماعية

فيصور الحكومة والسكنيسة والجيش والقضاء والطبقات الاجتماعية وصراعها وأهل الريف والمحرمين وأصحاب الفن ورجال الصحافة والممثلين والتجار على اختلاف طبقاتهم . . . إلخ ما يمكن أن يعد هيئة بذاتها من هيئات المجتمع وطبقاته .

وكان يحرك هؤلاء الأشخاص والجماعات في مناظر مختلفة ألوانها فنها الريفي ومنها الباريسي .. إلخ .

٣ - ولنصل إلى الحقيقة العارية يجب أن يكون الأديب قاسيا وصريرجا في تعبيره ، ومرتابا في المجتمع الذي يدرسه ، وأن يتخلص من كل التقاليد الأدبية القديمة الموروثة ، ويعرض الحقائق عارية بأسلوب شفاف لا يوجب عن القارىء أى شيء ، غير مبال بأحد .

وفي الحق لم تنطبق نظريات المدرسة الواقعية إلا على الحقائق العامة القبيحة والإعلى عقلية الجماهير . ولم يكن هذا لأن أذواق 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 نكون أقرب إلى الكمال إذا صورت الطبقات القريبة من الطبيعة والنظرة التي تلوح فيها معاني الإنسانية عميقة وبسيطة والتي تتميز بالإخلاص والصدق والصرامة ، ولم يفسدها التأدب المصطنع ولا التفنن الاجتماعي .

إن الأدب يخاطب الشعب ، والشعب لم يتقيد بأفكار ساقية ، وعلى هذا يقدر الواقعية حق قدرها أكثر مما تقدرها الطبقات التي تقيدت بقيود اجتماعية أمدأ طويلا 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 ، لأنها تريد منه أن يتجرد من عواطفه الخاصة ، ومن آرائه السابقة ، ومن التقاليد الموروثة ، وأن يكون موضوعيا في

أدبه مثله مثل العالم في معمله إزاء التجارب التي يجربها ، والقاضي في المحكمة إزاء المتخاصمين لديه ، لا يتم أدبه عن آرائه وعواطفه أبداً . وعلى ذلك رفضت كل أدب شخصي - وهذا طعن موجه بصفة خاصة للمدرسة الإبداعية - وترى أن هؤلاء الذين يكون ويوحون بأحزانهم ، أو يجلدهم ، ويناجون القمر ، ويظهرون إعجابهم به ، وتمتلي قلوبهم رحمة وشفقة لرؤية الأطفال أو الشيوخ المتهدمين أو مآسى الإنسانية المفجعة ، أو تمتلي خشية وخضوعاً إزاء جبروت الطبيعة وعظمة المحيطات وطفيان الأنهار والسيول وكوارث الزلازل والبراكين غير أهل لأن يحملوا لقب (أدباء) ، ويحتجون لآرائهم هذه : بأن الذي ينغمس في 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 سياسي أو ديني ، لأن الأدب في رأيه فن كالتصوير والموسيقى ، وعلى هذا فصفة التعبير يجب أن تكون أهم ما يهدف إليه الأديب ، أى يجب أن يتجاهل الأدب كل الأمثلة الخلقية العليا ، ويحتجون لهذا بأن الأدب إذا وصل إلى الجمال الفني فقد وصل إلى الجمال الخلقى وصار نافعاً ، وصار من أمثلتهم المشهورة : « جمال الفكرة غير منفصل 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 ، وبمجموعة من التعبيرات يسهل حفظها ، ولكن في النثر يجب أن يستحوذ على الأديب شعور عميق بالنغم . نعم طائر من غير قاعدة ومن غير استقرار ، وقدرة فائقة على التعقل والتفكير ؛ وإحساس فني مرن حتى يتمكن في كل لحظة من تغيير الحركات والألوان .

٦ ومن الصعوبات التي تعرضت لها المدرسة الواقعية في تطليها الحياد التام

والتجرد من الأفكار والعواطف عند معالجة الموضوع الأدبي مسألة الإلهام، وهى هذه القوة الخفية التى تسيطر على الأديب برهة من الزمن تطول أو تقصر والى يفقد فيها السيطرة على زمام نفسه .

وقد حاول فلوير أن يقاوم سلطان الإلهام ، ويقول : نحن لانعيش فى الإلهام طول حياتنا ، إن الجواد يمشى أكثر مما يجرى ، إن هذا الإلهام لا يأتى من تلقاء نفسه ولكننا نحن الذين نهيم له الفرص ، فيجب أن نتحاشى هذه الفرص ولا نعمل على إيجادها ، لأن الإلهام فى رأيه منخر فى جميع الفنون ، وعلى الأخص فى الأدب ، وذلك لأنه يفسد على الأديب دراسته للوصول إلى الحقيقة ويعوقه لأنه يبعده عن عالم الواقع الذى يجب أن يلزمه .

٧ -- لقد هاجمت المدرسة الواقعية الأدب الإبداعى الذى يجنح إلى الخيال ويبالغ فى تصوير الحقائق كما هو حال الأدب الذى عرضه مثل (ألكسندر دوماس) وتهجمت على المتخلفين فى القرن التاسع عشر من أنصار المدرسة الاتباعية أمثال (بونسار) لعنايتها بالطبقات العليا من الشعب دون الطبقات الأخرى ، بل لإهمالهم الطبقة الدنيا وجمهرة الشعب ، ولفقدهم الخيال ونجاهلهم الحياة المعاصرة ، ولضيق أفقهم الخلقى ، ولتزمتم فى الأسلوب وإصرارهم على أن يكون الشعر هو أداة التعبير ، وبذلك رفضت كل أنواع الأدب المعاصر فى 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 فى فرنسا بلواك ، وشامبليرى ، وفلوير

وجى دى موباسان ، ولقد كان بعض هؤلاء مثل (موباسان) متشامماً سوداوى المزاج لأن الحياة الواقعية كما رآها تضمنت آلاف المآسى والمخازى البشرية فأخذ ينظر إلى الحياة بمنظار أسود ، ويكثر من السخرية فى أدبه .

وقد سادت المدرسة الواقعية فى جميع ألوان الأدب ولا سيما فى المسرحية الفرنسية وما زال لها حتى يومنا الحاضر مكانة ممتازة ، على الرغم من المحاولات العديدة التى بذلها بعض الأدباء النابغين فى فرنسا للتخلص من تلك الواقعية المزججة .

وتدين المسرحية الواقعية فى موضوعها وفنها للكاتب والأديب النرويجى (إبسن) ، وقد تأثر به كل كتاب أوروبا وعلى الأخص أدباء إنجلترا ، وفى مقدمتهم (برناردشو) ويعود واضح أسس المسرحية الواقعية الحديثة ، ومسرحية الفكرة .

ولد هنريك إبسن ، سنة ١٨٢٨ فى بلدة سكين Skein جنوب النرويج وكان أبوه من كبار تجار الأخشاب ، أما أمه فكانت ألمانية . أفلس والده وهو فى الثامنة من عمره ، واضطر أن يعمل ليعين أسرته ، ثم التحق بالجامعة وهو فى الحادية والعشرين ليدرس الطب ، ولكنه لم يتمه . وابتدأ يتجه إلى الأدب فأصدر مجموعة من المسرحيات الرومانتيكية كانت أولها (كاناين) سنة ١٨٥٠ ثم صار مديراً لأحد المسارح الصغيرة مدة ست سنوات أخرج فيها ما يقرب من مائة وخمسين مسرحية ، وتعرف خلالها على كثير من المؤلفين ومؤلفاتهم ، والمخرجين ثم قام برحلة إلى الخارج لدراسة المسرح فى الدانمرك وألمانيا وثمة تعرف على مسرح شكسبير ففتته .

وتزوج وهو فى الثلاثين من عمره وعين مديراً للمسرح (أوسلو) حيث مكث خمس سنوات كان فيها ناقماً على المجتمع النرويجى بما فيه من رذائل ونفاق وفساد فشرع ينتقد ذلك كله فى مسرحياته الاجتماعية الواقعية المصبوغة صبغة رومانسية

ومن أوائل هذه المسرحيات (كوميديا الحب) سنة ١٨٦٢ جعل البطل فيها قسيساً تمثل فيه النفاق الدينى فيما يتصل بالحب والزواج ، لإذراح يوصى من يجب ألا يتزوج من يجب حتى يستمر على حبه فلا يقضى عليه الزواج . وقد لقيت فتوراً عجبياً من الجمهور النرويجى نظراً لتدينه الشديد ، وهذه المسرحية تصم رجل الدين بالنفاق .

ثم أتبع (إيسن) هذه المسرحية بأخرى اسمها (المدعون) بناها على تحليل الشخصيات وتطويرها . ولكن حز في نفسه أن يلقى الجحود من مواطنيه ، ويلقى حرباً لاهوادة فيها من رجال المسرح والممثلين الذين اتهموا بالاستبداد والعنجهية والغرور ، وقد برم إيسن بهذا الانحلال والصغار الذى يعم المجتمع النرويجى ، فقرر أن يترك النرويج ، ولكن أصدقاءه سعوا لدى (البرلمان) النرويجى كى يمنح إيسن منحة مالية لا تتجاوز قيمتها ثلاثمائة وخمسين (دولاراً) حتى يستعين بها على رحلته ، وانفقوا فيما بينهم على أن يمدوه بمعونة مالية شهرية طول إقامته فى الخارج ، ولم يقبل إيسن هذه المعونة إلا على أنها قرض يسدده حينما تصلح أحواله .

وسافر إيسن وزوجته وابنه ومر فى طريقه بالهانيمرك وألمانيا ، واستقر بإيطاليا سنة ١٨٦٤ . وهناك أخذ يستعرض أحوال البلاد وما فيها من انهيار خلقى يحتاج شبابها ، واستغلال وهساد يتملك ناصية شيوخها ، وكتب مسرحية « براند » ١٨٦٦ وفقى عليها بمسرحية بيرجنت ١٨٦٧ ، وهما مسرحيتان رمزيتان نوعاً ما ، أراد بالأولى ضرب المثل على قوة الإرادة وروح التضحية والدأب فى سبيل الغاية الكريمة مهما كانت التضحيات ، وبالثنائية المثل على التخاذل والتهافت وأحلام البقطة والأوهام والخيالات التى تعم رموس بعض الشباب ، والتى تنتهى بهم دوماً إلى الإنخفاق والخيبة وانهيار الأوهام والأحلام .

كان إيسن حتى ذلك الوقت يؤلف مسرحياته شعراً ، وكانت الصيغة الزرومانسية تطبع مسرحياته على الرغم من جنوح بعضها إلى الواقعية ، ثم ابتدأ

سلسلة من المسرحيات الواقعية الخالصة كانت أولها (رابطة الشباب) التي يسخر فيها من رجال السياسة ، وكيف أنهم لاهم لهم إلا النفع الذاتي ، وكيف يخدعون الشعوب بدجلهم الرخيص .

وأتبع (إبسن) هذه المسرحية بأخرى كان لها دوى كبير في النرويج ثم خارجها ، وهي « أعمدة المجتمع » ، كتبها وهو في الستين من عمره وسنمعرض لها بعد قليل .

وفي سنة ١٨٧٩ يخرج إبسن آيته الكبرى « بيت الدمية » ويعرض فيها قضية المرأة ومطالبتها بالمساواة في الحقوق مع الرجل ، وفي سنة ١٨٨١ يصدر مسرحية « أشباح » التي يخصصها لأمراض الوراثة الفتاكة ، وجناية بعض الآباء على أبنائهم بانحرافهم قبل الزواج .

وفي سنة ١٨٨٢ يخرج « عدو الشعب » التي يسخر فيها بمسلك الزعماء الشعبين الذين عموا عن مصاوغ مدينتهم ، وأخذوا يقاومون طبيبا مخلصا نصح بإغلاق حمامات المدينة ومصدر رزقها حتى يتم تطهيرها من الجراثيم . فلم يبال به هؤلاء الزعماء ، وأظهروه في أعين أهل البلدة بمظهر الرجل المتشون الذي يستحق الرجم .

وفي سنة ١٨٨٤ أصدر مسرحية من أروع ما كتب وهي « البطة البرية » ، وسلخصها فيما بعد ، وهكذا راح إبسن يصور المجتمع المعاصر له ، وما فيه من مشكلات ، أهمها الصراع الحاد بين الفرد وأثرته وبين مجتمعه ويئنه ، وبين حقائق الحياة وأوهامها وبين المثل الصادقة والزيف والباطيل؛ وقد اتهمه بعض النقاد بأنه كان متشائماً .

ظل إبسن بعيداً عن بلاده حتى سنة ١٨٩١ ينتقل من رومة إلى « درسدن » ، أو إلى ميونخ ، وفي تلك السنة عاد إلى وطنه ، بعد أن وطد مكاتته الأدبية ، واستقبل استقبال الفاتحين .

تمتاز مسرحيات « إبسن » بأنها مسرحيات أفكار ، وليست مسرحيات

قصص ؟ فالفكرة تأتي أولاً ثم تأتي القصة بعدها . وهو يسوق الفكرة من نهايتها
لا من أولها ، أى أنه يبدأ مسرحيته بعد أن تكون قصتها قد صارت ماضياً وتاريخاً
قديماً أو حديثاً ، لولا موقف جديد يبعثه إلى الحياة .

وشخصيات « إيسن » من تلك الشخصيات التي عرفها ودرسها دراسة واعية
حتى كأنها من أقاربه . إذ يعرف عنهم كل صغيرة وكبيرة ، وهو يعرض سجاياهم
بدون تصنع أو افتعال ، وهي شخصيات متباينة في أخلاقها وأعمالها وأقوالها
لا تكاد تشبه إحداها الأخرى ، ومع ذلك فيبنيها جميعاً رابطة قوية على الرغم من
استقلال كل شخصية بكيانها وسماتها . ومعظم مسرحياته مبنية على الصراع وهو
صراع دائم لا يفتر بين البطل ونخصمه حتى نهاية المسرحية .

وموضوع إيسن الذي يعالجه في كل مسرحية موضوع متطور ، يسير دوماً
في سبيل النمو من أول كلمة تقال على المسرح حتى آخر كلمة . وهو في كل مسرحية
يعرض مشكلة جديدة ولكن في قسوة ، ويهتم بكل أوضاع المجتمع وأصنامهم ،
وفي صراحة صدمت متشاعر الناس أول الأمر ، إذا أوقفهم على عيوبهم دون
مواربة أو دهان .

كان « إيسن » يرثي لحال الطبقات الكادحة التي يستغلها السادة حكاماً وزعماء ،
وتجاراً وأصحاب مصانع . هؤلاء الذين لا يتحرجون عن استغلال الشرف والمثل
العليا للخدمة أترتهم ومصالحهم وستر مساوئهم ومخازيهم ولصقها بالأبرياء بعد أن
يستذلهم أو يشترروا منهم أنفسهم بالمال .

قد أوصى المرأة بأن تكون مخلوقاً مستقلاً لها كياناتها وأفكارها ، ورأيها في
حاضرها ومستقبلها ، وألا تكون مجرد دمية ، وإلا جلبت الدمار على نفسها
وقوضت بيت الزوجية ، ويوصى الشباب بأن يكونوا خيرين لنفسهم وإلا
يفضوا عيونهم عن المنكر ، بل يعملوا على تغييره بأيديهم مهما كانت التضحيات
التي يبذلونها .

ويحذر الآباء من حياة الطيش والعريضة قبل أن يصبحوا آباء حتى لا يجنوا على فلذات أكبادهم . ويحذر المرأة من النظرة والتفاهة وسوء السلوك وحب التظاهر والنزق ، والخيلاء الكاذبة وإلا دمرت حياتها وخربت بيت الزوجية .

كانت هذه أفكار « إيسن » في مذهبه الواقعي . ومع اللون المحلى الصارخ في مسرحياته فإن « إيسن » استطاع بفننه ، وبجسـن تخيره لموضوعه أن يكون عالميا ولا يزال كثير من مسرحياته تمثل في كثير من أنحاء العالم حتى اليوم .

وعليـنا أن نلخص إحدى مسرحياته الكبيرة ذات الطابع الواقعي لتكون مثلا على فن « إيسن » ، ولتكن مسرحيته « أعمدة المجتمع »

The pilliars of the Community

ويريد « إيسن » بأعمدة المجتمع هذه الطائفة من الأعيان في المدن الترويحية الصغيرة ، الذين يسرون هذه المدن وفقا لمشيئتهم وهوامهم ومصالحهم ويسيطرون على شئونهم الاقتصادية ، ولهم نفوذ واسع لدى الحكام ، ولا يفتأون يتدخلون في كل صغيرة وكبيرة في المدينة حتى في الشؤون الأسرية الخاصة ، مع علاقات مريبة بالأهالي .

كارستن برنك بطل هذه المسرحية رجل ذو أثره ، تتحكم مصلحته الخاصة في كل علاقاته وهو ناجر وصاحب « دار صنعة » لإصلاح السفن ، وشركة للنقل البحري ، تجوب زوارقه بوسفنه البحار والمحيطات ، وقد أحب يوماً ممثلة جميلة هام بها غراما ، وقد فكر في وقت ما أن يتزوج بها ، بيد أن زيجة أخرى غنية لاحت له ، فعمل على التخلص من تلك الممثلة الجميلة ، ووجد رجلا من ضحايا المجتمع الفقراء هو « مستر دورف » قبل أن يتزوجها ويحمل عنه كل التبعات التي نجمت عن علاقة « برنك » القديمة بها بما في ذلك ابنته منها التي تسمت بدينا دورف .

وقد حاول أن يلصق تهمة السرقة بأخي زوجته « يوهان » ، إذ ادعى - بعد أن اكتشف أن الشركة التي كانت تديرها أمه مفلسة ومدينة - أن يوهان شقيق

زوجته فد سرق أموال وائدة برنك وهرب مع أخنه لونا إلى أمريكا ، وبذلك رد ابدائين عن إشهار إفلاس الشرنة وتسليمها هو وأدارها حتى صارت من أكبر شركات الملاحة في الترونج — وكان ذلك طبعاً بالانفاق مع يوهان .

كان د برنك ، هنا مثالا للنفاق والاثرة ، بنى مجده على الغش والخداع ، وآتهم يوهان البرىء بالسرقة ، وكان الناس يتوهمون أنه مثال الصلاح والتقوى ، إذ أخذ ينشئ الملاجىء كالمدارس والدور الخيرية ، ونراه يعارض في مد خط السكة الحديدية يربط المدينة بما يجاورها من المدن والقرى ، لأن هذا يعزب بشرته النقل البحرى التى يديرها ، ويهبط بإيراداتها ، ولكنه يوافق بعد عام على مد خط حديدى آخر ، لأن الخط سوف يخترق أرضاً واسعة كانت بوراً — احتاط فاشترها قبل التفكير في مد الخط — حتى يجنى من ذلك ربحاً وفيراً ، ويرتفع ثمن هذه الأرض التى اشتراها بأبخس الأثمان ، فترتفع ثروته ويزداد نفوذه . وقد نظاهر بأن هذه الأرض ليست ملكاً له ، ولكنه يؤثر أن يسير فيها الخط الحديدى مراعاة لمصالح الشعب . كما أن أعمال الخسیر التى أقامها من مدارس وملاجىء لم تكن إلا ليزداد مركزه الاجتماعى توطداً ، فيثق فيه الناس ، ولا يشكون في أى عمل ينتويه وإن كان هو الذى سيبنى ربحه دونهم .

وبعد سنين يعود « يوهان » شقيق زوجته ، وأختها لايبها « لونا » من أمريكا ، وخشى د برنك ، أن يفضحه « يوهان » ويذيع السر القديم ، سر السرقة وسر مستر دورف الذى كان يعلم به ، وإذا فعل ذلك ليرى نفسه ويستعيد مركزه الاجتماعى في بلدته التى تغرب عنها بإيجاء « برنك » ، قضى على برنك وأظهر حقيقته للمجتمع .

كان د يوهان ، قد أطلع أخته « لونا » على سر د برنك ، وقد أخبر د برنك ، بهذا نخشى كذلك من لسان د لونا ، وأخذ يدبر كيف يتخلص من هؤلاء الناس قبل أن يقضوا عليه .

كان في دار الصنعة التى يصلح فيها السفن سفينة أمريكية معطوبة ، رأى برنك

أن تخرج إلى البحر قبل أن يتم إصلاحها حاملة المسافرين المتعجلين السفر إلى أمريكا ومنهم ديوهان ، ، وسوف تقضى أمواج البحار والمحيطات العاتية على هذه السفينة التي لن تستطيع إتمام رحلتها ، فهي غارقة لاشك ، وحينها تفرق فسوف يفرق معها كل هذا الماضي و ديوهان ولونا ، . وهذه فكرة لا يقدم عليها إلا شيطان خبيث مجرم سفاك .

ويعارض رئيس الصناع في دار الصنعة ، ولكن معارضته في خروج السفينة تضيع إزاء إصرار برنك الذي رأى أن يضحى بكل هؤلاء الأبرياء من ملاحين ومسافرين حتى لا يفتضح ماضيه ، فتقرر خروجها .

في تلك الأثناء كانت د لونا ، تعمل على إصلاح نفسه الفاسدة وإيقاظ ضميره وأنه يبني مجده على الزيف والنفاق والنش والاستغلال ، وأن عليه أن يتطهر ويصالح الناس بجرائمه ، ولكنه كان يصدف عن كل هذه المواقف . وفي الساعة التي تقرر فيها إبحار السفينة المعطوبة سمع أن ابنه الصغير الوحيد د أولاف ، قد هرب من البيت وركب السفينة مع ديوهان ، ذاهبا إلى أمريكا بلد العجائب ثم يتبين له أن ديوهان ركب سفينة أخرى ، وأن ابنه ركب السفينة المحكوم عليها بالفرق . فحين جنونه ، وأخذ يعمل كل ما في وسعه لإعادة السفينة إلى الميناء ثم يأتيه النبا بأنها لم تبصر ، وقد أعادت زوجته ابنتها ، فيستيقظ ضميره في خلال تلك العاصفة النفسية التي مرت به فزلزلات كيانه ، وعرف حقيقة نفسه وأنه سفاك منافق .

وكانت البلدة في تلك الليلة التي حدثت فيها هذه الأحداث قد أرادت أن تكرمه وسارت كلها في مظاهرة صاخبة ، ورأت أن تقدم إليه هدية في منزله الذي يمثل الطهر والنزاهة، وكان المفروض أن يخطب الخطباء ، ثم يرد عليهم . وفي أثناء اشتداد الأزيمة وخوفه على ابنه أراد إلغاء حفل التكريم هذا ، ولكن لما استرد ابنه رأى المضي فيه ، وبعد أن خطب الخطباء وكرموه ماشاء

لهم نفاقه ونفاقهم ، نام ليرد عليهم شاكراً وإذايه في صحوة ضميره يعترف أمام الجمهور بكل خطاياهم ومخازيه ، ويقول برك في آخر المسرحية : إن النساء الطيبات هن أعمدة المجتمع وليس الرجال الأشرار : فتقول (لونا) الذي كان لها بعض الفضل في تطهير نفسه . أعمدة المجتمع الحقيقية هي : روح الحرية وروح الصدق .

ويقول نقاد (إيسن) إن اهتمامه البطل في آخر المسرحية إلى جادة الصواب وتطهير نفسه باعترافه الجريء أمام الجمهور أضعف المسرحية : ولو أنه لقي جزاءه بفرق ابنه وضياح ثروته ، ولقى الفضيحة والتشهير وهو حي اسكان الموضوع أقوى من الوجة الدرامية ، أى كان أقوى تأثيراً في نفس القارئ والمتفرج .

أما (البطة البرية) فشابهة لأعمدة المجتمع في موضوعها ؛ إذ تحكي قصة شريكين اختلعا معاً ، واسكن أحدهما استطاع أن ينجو ويلصق التهمة بشريكه ، وقد عاش شريكه في السجن مدة وخرج لاسمعة له ولا كرامة ولا مال ، وأخذ هذا يعطف عليه وعلى أسرته ولما كبر ابن الشريك هذا ، وكان قد وجهه في نمائسه ليكون مصوراً ، زوجه خادماً كانت لديه ، وكان يخون زوجته معها ، وكانت حاملاً عند ما تزوجها ابن شريكه هذا ، وولدت بنتاً بعد بضعة أشهر هي (هدفج) .

وكان لمستر (ويرل) وهو الشريك الذي نجى من السجن ابن اعتزل في مصانع والده بعد أن ماتت أمه محسورة من خيانة زوجها ، وكانت قد أطلعت على الحقيقة ، وعاش الولد في عزلة مدة طويلة ، لا يشارك والده حتى في ثرائه ، وإنما يكتفى بمزب ضئيل جزاء عمله . ثم بدا لوالده أن يتزوج امرأة كانت تعيش معه ولها معه ماض مشين ، فاستدعى ابنه ليشاركه فرحه ، وليتخفف من أعباء المصنع بعد أن يشركه فيه .

ولكن الابن كان شخصاً مثالياً أبى أن يشارك أباه أفكاره ودنسه ، وفي الحفل الذي أقامه والده نكحها له فابل (جلمار) ابن شريك والده (أندال)

الذى قضى فى السجن أمد عقوبته ، ووقف منه على ما قام به والده (ويرل) نحو شريكه وأسرتة و كيف زوجته .

وزار (ويرل) الصغير جالمار فى بيته و كشف له عن الخديعة الكبرى التى وقع فيها بزواجه من خادمة والده وشككته فى مولد (هدفج) التى كان يعتقد إلى هذه اللحظة أنها بنته . وضاعت الحياة على (جالمار) ، وراى (هدفج) مثالا حيا على الخيانة فنفر منها .

وكان والده يقيم معه ، وكان فيما مضى من حياته ضابطا فى الجيش : مفرماً بالصيد ، وكان يقتنى فى حجرة من حجرات البيت عدداً من الطيور والأرانب ، ويسلى نفسه بتوهم القيام برحلات صيد ، فيدخل هذه الحجرة ويجرى وراء الأرانب ، أو يصطاد بعض الطيور ، وكان من بينها بطة برية جاءتة هدية وكانت عزيزة عليه وعلى هدفج حفيدته .

وفى حديث بين (ويرل) الصغير وبين هدفج أدركت أن والدها (جالمار) لم يعد يحبها ، وأنها مستعدة للتضحية بأى شىء فى سبيل استرجاع هذا الحب . فزين لها (ويرل) الصغير أن تقتل البطة البرية أعلى شىء لديها لتبرهن على حبها لوأدها .

وعندما عاد جالمار ليأخذ متأسه بعد أن عزم على مغادرة البيت أخذت زوجته تشبه عن عزمه وقدمت له العشاء فأكل ، وسأل عن هدفج فأجابه (ويرل) الصغير أنها عزمت على أن تضحي ببطتها البرية حتى تسترجع حبه ، وفى تلك اللحظة سمع طلقة ناريا صادراً من حجرة الطيور ، فظن الجميع أن (أكذال) العجوز يتسلى بوهم الصيد فى تلك الحجرة ، وإذا به يخرج من غرفة نومه ، فنهض الجميع مسرعين إلى حجرة الطيور وإذا هدفج التى كانت قد ورثت ضعف البصر عن والدها الحقيقى (ويرل الكبير) أرادت أن تقتل البطة البرية فقتلت نفسها فى الوقت الذى صمم فيه (جالمار) على أن يعود إليها وإلى زوجته .

إنه صراع بين المثالية والزيغ ، والكشف عن الخداع والنفاق الذى يمارسه رجال يتوهم انتمتع أنهم محترمون مثل (ويرل) الكبير ، وهم فى الحقيقة مجرمون ، بينما ينكب الابرياء ويذهبون ضحايا هؤلاء المنافقين مثل (أكداال) وابنه (جالمار) .

وهكذا نجد (إبسن) فى مسرحياته الاجتماعية الاثنتى عشرة يصور المجتمع صورة بشعة بصراحة قاسية ، وقد جعل المسرحية مرآة للعصر تنفذ إلى صميم المشكلات الاجتماعية ، واستطاع بقدره فائقة أن ينسج معاً مأساة الفرد الروحية وصراعه مع القوى الجبارة الاجتماعية .

ولم يقتصر (إبسن) على معالجة مشكلات الأسرة ومشكلات المجتمع ، بل ابتداء عهداً جديداً فى المسرحية باعتماده على الصراحة فى معالجة هذه المشكلات وقد قوبلت هذه الصراحة أول الأمر من أبناء العصر الفيكتورى المتزمتين بشيء كثير من الاشمزاز .

لقد كان يتكلم عن أشياء لم يكن يجرو أحد على الخوض فيها على المسرح أو يتفوه بها ، لقد كشف عن مساوىء المجتمع بصراحة بشعة ، ولقد قال عنه أحد النقاد المعاصرين له ، حين شهدوا بعض مسرحياته فى انجلترا :

« إنه كاتب مسرحى يختار عن عمد موضوعات متناهية فى الحقارة والضعفة ، تصور أخط ما فى الحياة الإنسانية وأبشعها ، ولا يخفف رتابتها القبيحة ذات التأثير المحطم إلا بمضحكات مصطنعة تحكى صوت الشوك المتكسر ، » .

ولقد صودرت مسرحياته أول الأمر ومنع تمثيلها ، بيد أن المجتمع الإنجليزى سار فى طريق التطور ، ووجد (إبسن) من يروج له ، ويفنى عليه وما حرم بالأمس أبيع اليوم ، وما كان يخجل منه الإنجليز آنفاً عادوا فطربوا له فأقبلوا عليه ، وأخذ كثير من الأدباء يقلدونه فى طريقة علاجه وفى صراحته المكشوفة .

وفتحت هذه الصراحة أمام كتاب المسرحية طرقاً عديدة ، فلم نتقلهم من المسرحية الإبداعية إلى المسرحية الاجتماعية الواقعية بحسب ، ولكن دلثهم على موضوعات كانت مغلقة من قبل ، وبمعالجة هذه الموضوعات واتهم أفكار جديدة ونظريات جديدة حول العالم .

وعلى يد (إيسن) ابتدأت المسرحية تتحول من الحركة إلى التفكير ، وإذا شاهدت رواية الإشباح فلن تجد شيئاً يمثّل في الواقع ، وإذا شاهدت (بيت الدمية) أو (البطة البرية) وجدت التمثيل نفسياً لا عضوياً ، ولم يحاول أن يجذب المتفرجين بتتابع الحوادث المثيرة ، وإنما هي حجرة هادئة بها شخصيات عادية ترسم على وجوههم أمارات الحزن والمسرة ، والحب والكراهية والرجاء واليأس في صورة بسيطة واقعية .

وقد وجدت طريقة (إيسن) تليذا بارعا أربي على أستاذه فيما أتج ، وفاقه شهرة وعبقريته واستقرت على يده المسرحية الفكرية ذلك هو (جورج برناردشو) وسنعود إلى الحديث عنه بعد برهة عند كلامنا على الملهة .

كانت السمة الظاهرة للمسرحية في إنجلترا منذ الربع الأخير من القرن التاسع عشر حتى يومنا هذا هي انبعاث المذهب الواقعي ، وفي كل أسبوع تقبم مسرحيات جديدة ، ولا يوجد منذ عصر الياصابات عصر كثرت فيه المسرحيات مثل الثلاثين سنة الأولى من القرن العشرين ، والظاهرة العامة لهذه المسرحيات هي الواقعية الزائدة، 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 أكمل وأسرع من تلك التي يتكلم بها الناس في الحياة ، ولأن الحوادث تقع بسرعه وترتيب أكثر مما يقع في الحياة ، ولكن الأديب الماهر يستطيع أن يخدع المتفرجين بأن يمثّل 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 الارتقاء بجمهورهم إلى سماوات الخيال فيصبحوا جزءاً من عالم فيه تركز الكلمات والأفكار 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 اليصابات ، لأن تقدم المدنية يجعل الناس أكثر شعورا بذواتهم، إن الصلة بين الممثلين والجمهور في عصرنا الحاضر أكثر خفاء ، كما كانت عليه حينذاك ، إنهم يمثلون ويحاولون أن يدونوا جزءاً من النظارة، أما في عصر اليصابات فقد كان الجمهور هو الذي يتصرف بتخيله كما لو كانوا هم الممثلين -

كان المسرح الإنجليزي يعالج موضوعات قريبة ومحبة إلى رجل الشارع ، ومعظمها مسرحيات فكرة ، وكانت هذه الأفكار ثورة على الأدب وعلى التقاليد الاجتماعية ، وعلى جمود الأخلاق ، ولتنمية النزعات الاشتراكية ، وسادت مسرحيات الجنس ، ومسرحيات العمل والعمال ومشكلات الشباب ، وكانت روح الشباب المتوثبة في التشويق لفتح آفاق جديدة من أهم مآلاته هذه المسرحيات .

ومن خير من استخدم الأسلوب الواقعي الطبيعي في المسرحية الإنجليزية الحديثة (جون جولد ورندي) ، وفي مسرحياته حوادث مثيرة جداً ، وقد عرض شخصيات مألوفة يتكلمون كما ينتظر منهم أن يتكلموا ، ويمجسون حياة الطبقة الوسطى من الإنجليز، بل يختارهم أحيانا أقل في الذكاء من الرجال العاديين . ومع هذا فقد اختار هؤلاء الأشخاص المألوفين وهذه الحوادث المألوفة بمقدرة فائقة نادرة ، ويظهر فيها ما يحدث في الحياة من فظائع ومتناقضات ووحشية مجسمة تجسماً قويا يجعلها مرعبة في الغالب ، وكان يأخذ موضوعاته مأخذ الجد ، ولا تجد في مسرحياته بطلا عظيماً ذا صفات غير مألوفة أو ممتازة ، وكانت كل مسرحياته خلواً من العواطف حتى في المواقف التي تتطلب العاطفة . ومن أهم مسرحياته (الصندوق القضي) سنة ١٩٠٩ والصراع سنة ١٩٠٩ والهاوية ١٩١٣ وستعرض لمسرحية الصراع بعد قليل .

ومن الذين برعوا في المسرحية الحديثة بانجلترا واستخدموا المذهب الواقعي يتوسع (جورج برناردشو) وقد عالج كل مشكلات عصره عن طريق المسرحية

سواء كانت اجتماعية أو أخلاقية أو سياسية أو دينية . وكان يتخذ المسرحية ميدانا لبث آرائه الاشتراكية ، وقد نجحت مسرحياته على العموم في تصور مآسى عصره ومشكلاته ، ولكنه برع في الملهاة أكثر مما برع في المأساة ، بل إنه قلما لجأ للمأساة في كتاباته ، بل كان يعمد للملهاة يبت فيها سخريته ونقده اللاذع للأنظمة الفاسدة في نظره ؛ ولقد عالج في تهكم وسخرية ما عالج (جولر وردى) بحمد وصرامة .

ومن هؤلاء الذين برعوا في المسرحية الحديثة الواقعية بالإنجلترا (سومرتموم) وهو في الغالب متشائم قاس في عرضه لمآسى المجتمع وحقاراته وظل إلى أن مات في آخر عام ١٩٦٥ يتمتع بشهرة فائقة في مسرحياته التي تبلغ درجة من الكمال الفني قلما وصل إليها كاتب ، وقد اضطر هو وأمثاله لمعالجة مآسى المجتمع لما رأوه حولهم من قسوة الحضارة الحديثة المادية ، والتباين الشنيع بين طبقات المجتمع ، وما تعانيه الطبقات الفقيرة من محنة في الأرزاق والأخلاق .

وقد ظلت الفكرة المسيطرة على المسرح الإنجليزي حتى نهاية الحرب العالمية الأولى هي معالجة مشكلات الطبقة الوسطى من الشعب ، ولذلك كانت المسرحية الاجتماعية هي السائدة طبقا للمذهب الواقعي ، وعلى الرغم من هذه النزعة الواقعية فإن الأدباء لم يكونوا يوما ما في أية مسرحية واقعية آلات تسجيل ، وكانوا يرون أن المنظر الذي يعرض على المسرح مقتطع عما قبله وعما بعده ، وأن هذا فن وليس حياة ، لقد اختاروا هذه المناظر والقطع بالذات من حميم الحياة لأنها تخدم غاياتهم الخاصة في كتابة هذه المسرحية أو تلك .

إن الأديب حين ينطق شخصياته بعبارات واقعية ، إنما يتخيل أن هذه الشخصيات لو وجدت في عالم الحياة كانت تنفوه بمثل هذه العبارات ، لا أن ينقل العبارة عن الحياة نفسها ، وهذا أبلغ دليل على أن الواقعية في الأدب شيء بعيد المنال .

وأول من حاول الخروج على هذا المذهب هو (جيون ماسفيلد) سنة ١٦٠٨ في مسرحية (مأساة الإنسان) ، ومن خرج على الواقعية كذلك

(السير جيمس بارى) وهو صاحب مسرحية (بيتربان) المشهورة للأطفال
سنة ١٦٠٤ .

على أن ثمة حركة تتعلق عليها آمال كثيرة اليوم في التأليف المسرحى بإنجلترا
وهى العودة إلى المسرحية التاريخية الإبداعية لتبعد المسرح عن النزعة الواقعية ،
وقد سبق كليفورد باكس Clifford Bax علاقة الحركة الجديدة بالواقعية
فى قوله : « إن مركز المؤلف المسرحى التاريخى اليوم بالنسبة للتأليف الواقعى
كوقوف الرسام بالنسبة للمصور بالآلة الفوتوغرافية ، ويحاول الرسام أن يظهر
المواقف الإنسانية والتجارب الضرورية ولا يحاول أن يغفل كلام شخص معين ،
بل يعطى فكرة عما يشعر به هذا الشخص » .

ولم يخل المسرح فى أوائل هذا القرن من المسرحية التاريخية ، ولكن
مثل هذه المسرحيات كان قليلا جداً . فقد كتب (شو) د يوليوس قيصر ،
ودنابليون ، فى مستهل هذا القرن ، ولكن إذا صرفنا النظر عن إهاتين المسرحيين
وعن المسرحيات الشعرية يكون من الصعب العثور على مسرحية تاريخية متميزة
فى ذلك الوقت .

ولم تبدأ الحركة المناهضة للذهب الواقعى فى المسرحية جديدة إلا فى
سنة ١٦٢٠ ، وقد كتب (شو) مسرحية (جان مارك) فى سنة ١٩٢٣ ، ولاقت
نجاحا منقطع النظير مما يدل على أن الجمهور يرحب بهذا النوع من المسرحيات
التي يظهر فيها الممثلون بأزياء العصور القديمة ، ثم تتابعت المسرحيات التاريخية
من إرفين وفاجن وغيرهما .

وهناك علاقة قوية بين هذا النوع وبين المسرحية الشعرية الحديثة التي
تخلصت من سيطرة الواقع . فبعض كتاب المسرحية الشعرية ألفوا مسرحيات
تاريخية ثرية بأسلوب نغم أعلى من الأسلوب الواقعى ، وعلى رأس هؤلاء
(كليفورد باكس) و (جون دورنسكوتر) الذى كتب : (أبراهام لنكولن)
فأكسبته شهرة عالمية! ، ثم كتب إمارى ستيوارت فى سنة ١٩٢١ ، وأليف

كرومويل في سنة ١٩٢٢ - والمهم في هذه المسرحية هو الاهتمام الظاهر
بشخصية الرجل كما كان الحال في عصر اليصابات ثم البعد عن المذهب الواقعي
في الأسلوب والعرض .

على أن هذه المسرحيات التاريخية كانت في حقيقتها وفي أهدافها مسرحيات
(فكرة) فإبراهام لنكولان تحمل على الحروب حملة عنيفة وتدعو إلى السلام ،
ومارى سيتوارت دراسة عميقة لنفسية امرأة ، (فدرنسكووتر) يعتقد أن ثمة
صنفا من النساء له قلب كبير ، ومثل أعلى في الرجال متراعى العلو ، ولا يستطيع
أن يلا قلبها رجل واحد ، أو يحقق مثلها الأعلى رجل بعينه ، ومن هذا الصنف
مارى سيتوارت . كانت تطلب القوة والجمال والعاطفة ، وقد نجد كل صفة من
هذه الصفات في شخص ولكن لا نجدها مجتمعة في شخص واحد . ويستخدم
« درنسكووتر » في هذه المسرحية شيئا من الجو الجنى Supernatural ذلك
الجو الذى عهدناه في مسرحيات شكسبير وعصر الملكة اليصابات ، وأخذ
يستعيد مكانته في المسرح الحديث .

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

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

وثمة حركة أخرى قامت تناهض المذهب الواقعي في إنجلترا وهي الحركة
المسماة (بالمسرحية الشعرية الحديثة) ومن أعلامها لاسل أبر كرومبي ، ودكتور

بوتلمى فى إنجلىترا الذى حاول أن ىخلف شكسبير على عرش المسرحية الشعرية وفد
نبح إلى حد كبير فى إدراك غايته .

لقد أفادته نظراته العميقة فى الحياة فى تصوير شخصياته وعرض موضوعاته ،
لقد عرض بعض مسرحيات شكسبير عرضاً جديداً فى أسلوب شعرى جذاب
مثل (زوجه الملك لير) ورجع إلى الموضوعات التاريخية يعرضها فى ضوء الحياة
المعاصرة ، وخرج على المدرسة الواقعية وتقاليدھا ، لقد حاول - كما قال - أن يجعل
المسرح يبرز سمو الأرواح فى حركاتها وفى لغتها .

ومنهم ماكسويل أندرسون وأليوت فى أمريكا . وقد وجدت المسرحية
الشعرية الحديثة صعوبات جمّة فى تثبيت أقدامها . ومنها أن الجمهور لم يتعود هذا
النوع من المسرحيات بعد أن ألف أمدا طويلا المسرحية الواقعية بنثرها الدارج ،
ومنها أن الممثلين صعب عليهم التعبير الشعرى ، ولذلك اعتمد المؤلفون على الهواة .
وقد نجحوا فى حركتهم إلى حد ما ، وما زالت المسرحية الشعرية تحاول شق
طريقها بعيدة عن المذهب الواقعى إلى اليوم . وقد ذكرنا آنفاً رأى سومرت
موم فى المسرحية الثرية والمذهب الواقعى ومكانة المسرحية الشعرية .

المدرسة الطبيعية :

وعما يتصل بالمدرسة الواقعية وتولد عنها ماسمى بالمدرسة الطبيعية ، والمدرسة
الطبيعية لاتعنى الرجوع إلى الطبيعة واستلهاها أو محاكاتها ، أو أن يترك الأديب
لطبيعته يقول ماشاء فى أى قالب شاء ، ولكن المدرسة الطبيعية فى الأدب
الفرنسى كما أوضحها (زولا) ودافع عنها طريقة جديدة فى معالجة الأدب ، طريقة
استحدثت فكرتها من الروح العلمية التى سادت النصف الثانى من القرن
التاسع عشر ، بعد أن نشر (داروين) كتابه « أصل الأجناس » و (لوكاس)
كتاب « بحث فى الوراثة الطبيعية » و (كلود برنار) كتابه « بحث فى الطب
التجربى » سنة ١٩٦٥ وغير ذلك من المكتتب العلمية التى سادت الطريقة التجريبية
للوصول إلى الحقائق عامة .

أراد زولا ، أن يطبق طريقة العلم التجريبي على الأدب ، فأخذ يحلل الظروف الاجتماعية التي تحيط بشخص ما ، ثم يمزج عناصرها بعضها ببعض ليرى ماذا ينجم عن مثل هذا المزج ، فيضيف إلى هذه الشخصية عنصر الإدمان على الخمر مثلاً ، ويضيف إلى تلك الشخصية عنصر الشهوة الحيوانية ، ثم يتعقب 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 لترى أثر الوراثة فيه ، وهنا نعر 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 أكون 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 ليقاس ابتداعه بمقياس الحق الذي يشهد به التاريخ ، ومن هنا كانت القصة الطبيعية كما أرادها (زولا) قصة تاريخية من بعض نواحيها ، حتى لقد تتبع في تسلسل أبناء أسرة واحدة هي أسرة دروجلان ماكر ، 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 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 بالرد أكثر من اهتمامه بالمتعمق ، وكان في كل قصصه ينفذ شيئاً واحداً وهو العدالة الاجتماعية ،

فإن رأيت في دور الفجور ضحايا ، وفي حانات الخمر ضحايا ، وفي الأكواخ القدرة ضحايا ، فاعلم أنهم جميعاً ضحايا الظلم الاجتماعي ، وضحايا الظروف التي وضعت وضعا خاطئاً ، ولو صحح وضعها لصحت حياة الناس أجمعين .

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

وما يلفت النظر في قصص « زولا » أنك حين تقرره تنسى أن كاتباً يحدثك فهو يلتزم 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 هذا هو مادته التي يعرضها ، ولو كان أسلوباً رديئاً لاستوقف النظر ، ولو كان أسلوباً جيداً لاستوقف النظر كذلك ، أما أن تنسى كل شيء عن الأسلوب وتستغرق في الحوادث فتترك 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 وسلطانه ووسائله التجريبية أن يفسر كل مظاهر الكون ؟ أم بقيت هناك عوامل بعيدة عن نفوذ المنطق والعلم يعجز عن أن يصل إليها أو يدرك كتبها .

نشر (سبنسر) كتابه « المبادئ الأولى » ، وترجم هذا الكتاب إلى الفرنسية في سنة ١٨٧١ وفيه يقرر سبنسر : أن كل دراسة تقصد إلى البحث في حقيقة الكون واستقصاء علته لا بد أن تنتهي إلى مرحلة يقف حيالها العقل عاجزاً لا يستطيع أن يدرك عندها من الحق شيئاً ، ويقول : « أي غرابة فيما يصادف العقل البشري من إبهام لا يقوى على معرفته ؟ إنه أعد لسكي يفهم

ظواهر الأشياء ، ولا يعدوها إلى ماخفي وراء أستارها ، واسكننا في الوقت نفسه
لأنستطيع أن ننكر هذا الشعور الذى تضرب به نفوسنا من أن وراء هذا
الغشاء الظاهر حقيقة كاملة ، حسب العقل أن يدرك وجودها ، أما إذا هم نحوها
بالتحليل والتعليل فإنه يخبر صريحا عاجزاً ، .

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

ثم جاء (فرويد) وبين أن للإنسان حالتين : إحداهما واعية يدركها العقل ،
والثانية غير واعية لا تدركها ولا نعرف عنها ، وهى التى تسيطر علينا ، وتحدد
تصرفاتنا وتوجهنا من حيث لا ندري ، وفيها يكمن جوهر الإنسان . وبها يمكن
تفسير أعماله ، وهى بذلك قد تكون الناحية الحقيقية للإنسان ، ويكون الواقع
الموضوعى سرايا ووهما .

لقد نبه سبنسر وفرويد بعض أدباء فرنسا فى النصف الأخير من القرن
التاسع عشر إلى أن ثمة حقائق أخرى وراء هذه الظواهر التى نراها ونحسها ،
وأن الواقعية فى الأدب لا يمكن أن تصل بنا إلى الحقيقة ، لأن الحقيقة نكمن
وراء الواقع ، ولكن ما هذه الحقيقة التى تكمن وراء الواقع ليست المادة
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 يطلعون إلى
الجهول وإلى عالم الغيب ، إلى عالم مثالى يخالف الواقع كل المخالفة ، وكانت هذه
أول خطى المدرسة الرمزية .

ثم خطت الرمزية خطوة أخرى عملية ، وذلك أن (بودلير) كان قد عاش
فى الهند وحذق الإنجليزية ، وأغرم بأدب (إدجار آلن پو) الشاعر القصصى

الأسريكي وترجم بعض هذا الأدب إلى الفرنسية وقد صور (بو) في أقاصيصه كل غريب بشع مثير للرغبة والخوف ، ومنزج فيها الخيال بسحره وتهاويله بالممكن ، وغاص في أعماق المجهول ينسج من غيومه أجواءها فلفت إليه أنظار أدباء فرنسا وجاء (مالارميه) زعيم الرمزية بعد بودلير ، وكان مدرسا للغة الإنجليزية ، ولكنه لم يكن يجيدها كل الإجابة ، وأغرم كذلك بأدب (بو) ، ولكنه لم يفهمه تمام الفهم وإن تأثر به كل المتأثر ، تأثر بهذا الجو الذي أشاعه في نفسه شعر (بو) وأخذ يسد النقص بخياله إذا عجز إدراكه عن فهمه ، ومن هنا كان مذهبه الجديد وهو أن الشعر ينظم لا ليفهم ولكن ليتأثر به القارىء من غير فهم .

لقد أحس هؤلاء الأدباء بفراع روحى لما أصيبت به عقائدهم المسيحية من التشويه والتقويض فوجدوا في هذا العالم الجمالى الذى توهموه بعض ما يشعرون بالحاجة إليه من إنجيل يسد هذا الفراغ ، ويعتقدون أن هذا العالم المثالى لا يتوصل إليه إلا عن طريق الفن ، إنهم كانوا أشبه بالمتصوفة يريد أن تصوفهم لم يكن دينياً وإنما كان جمالياً .

وأهم خصائص المدرسة الرمزية :

١ - الإبهام .

والإبهام طبعى فى أدب يتجنب الواقع المحس ، ويتحدث عما وراء الطبيعة ويسبح فى عالم الغيب والمجهولات ، ويدور فيه الأدباء على ذواتهم وأنفسهم لأنهم لا يبصرون هذا الكون المحيط بهم إلا من خلال ذواتهم وأنفسهم لأنهم يرنون إليه ويبحثون عنه غير واضح المعالم فى أذهانهم فلا بدع أن جاء أديهم المعبر عنه مغشى بضباب الإبهام على أنهم عمدوا إلى أن يكون شعورهم غامضا لا يفهم وبحسبه أن يترك فى النفس أثراً قويا دون أن تدركه وتفهم معناه ، والشعر الجيد فى نظرهم الذى يترك فى نفس القارىء شعوراً بعدم الاكتفاء ، ولا يقف منه إلا على الظل وحده ، والوسائل الفنية التى لجأوا إليها هى الضوء الخافت الناعم ،

والتنوع ، والكلمات الموحية غير الواضحة الدلالة ؛ لأن الغاية من الشعر ليس
الفكرة الواضحة ، ولا الشعور الواضح المحدود ، ولكن غموض الأحاسيس
القلبية وغسق المشاعر النفسية ، والحالات المهمة للروح الإنسانية ، وهذه الأمور
التي يعجز الذكاء ، أو التشبيه والجماز ، أو-العرض المادى عن تفسيرها لا يمكن
أن تأتي إلا بطريق الإيحاء .

يجب ألا يكون الشعر وصفاً أو قصصاً ، ولكن موحياً ، لا يقاد القارىء
من يده إلى المواطن التي تكمن فيها الأفكار ، ولكن على القارىء نفسه أن يبحث
عن الفكرة في حفل القصيدة المغشى بالضباب ، ويترك كل قارىء لحياله الخاص ،
وروحه ، ودقته ومكانه ليجد ما يروقه في هذه الفكرة الغامضة ، ويصير القارىء
أمام القصيدة كالمستمع للموسيقى يؤوطها ويفهم منها ما يحلو له .

٢ - ولما كان الغرض من الشعر هو الإيحاء لا الإخبار يجب أن نختار
الكلمات الموحية . وعندهم أن الكلمة كالصدى الآتى من بعيد يدل على حقيقة
ما وراءه ، فالكلمة لا تقصد لذاتها ، ولا تستعمل للمعنى الذى وضعت له ولكن
لعلاقتها بحقيقة أخرى لا تدركها الحواس تشيرها هذه الكلمة فى النفس . لقد كان
مستحيلاً على الشاعر أن يسكب تلك الأنوار البعيدة السابحة فى أعماق نفسه الدائمة
الحركة والتغيير والتدفق فى ألفاظ جامدة محدودة واضحة ، وحسبه أن يصور
الأثر الذى يحسه ، وهو لا يستطيع أن يصور هذا الأثر إلا بألفاظ موحية مؤثرة
ووجدوا أن ألفاظ اللغة نوعان منها ما يلازم المعنى الموضوع له وهذه لأشأن
لهم بها ، ومنها ما يستعمل ليخلق فى نفوس الآخرين أجواً مشابهة لحالة واضعها
فتصير الكلمة بذلك أداة انفعال ، ولما كانت الانفعالات تختلف باختلاف
الأفراد والظروف الزمانية والمكانية ، فإن هذه الكلمة بعد أن كانت
محدودة من جهة المعنى تصبح من حيث إنها أداة مؤثرة ذات قيمة لا تعرف
المحدود .

٣ يجب أن يقرب الشعر من الموسيقى لا من التحت والتصوير ، ولذلك

اهتموا بموسيقى الشعر كل الاهتمام ، وقد تطلعون إلى موسيقى (فاجنر) ورأوا
المثل الأعلى في الموسيقى ، جديدة كل الجدة تملأ أرواحهم بالنشوة ، وتمنوا أن
يصلوا بموسيقى شعرهم من التأثير في النفوس التي تسمعه مثلما أوصلت موسيقى
(فاجنر) .

وقد رأوا أن هذا يمكن حين يأخذ الشعر من الموسيقى ما فقدته سابقا ،
و حين تقوم الكلمات في أشعارهم مقام النغم الموسيقي . ولكن الشعر لا يمكن أن
يقارن بالموسيقى ، لأن كل كلمة لها دلالة مادية أي أنها ذات معنى ، وهذا يعوق
الشعر عن الوصول إلى تلك الغاية ، وفي هذه الحالة يجب أن نجرد الكلمات من
معانيها التقليدية ولا نلتفت إلى تلك المعاني حتى نصل إلى تلك الحالة التي نشدها
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 القانون عام ، وهذا
القانون العام هو النغم والانسجام الذي ينتظم 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 فتحدث أصواتا منعمة في يد الشاعر
القدير . والنغمة لا تأتي من الكلمة المفردة وحدها بل تأتي من الجملة المقيدة ، بل
إن بيت الشعر في نظرهم ليس إلا كلمة تامة واسعة المعنى مليئة بالنغم ، وروح
الشعر تكمن في القافية لا في المعاني التي يحملها ، والقافية يجب ألا تكون عنيفة
صارمة بل تكون بحيث تمس الأذن ولا تصفعا .

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

إننا نسمع أحياناً أبياتاً من الشعر تحدث في نفوسنا نشوة ، ونطرب لها كل الطرب ، ولكننا لانستطيع أن نعلل لهذه النشوة وهذا الطرب ، فليس ذلك كاهناً في المعنى الذى تدل عليه ، ولا نستطيع أن نضع أيدينا على كلمة معينة نقول إنها هي التى أحدثت هذا الأثر ، ولكن الشعر في مجموعه خلق جواً خاصاً ملاً 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 يجيها الجمهور ، والتي 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 وتملق العامة هي من صميم الواقع ، والواقع لا يعبر عن الحقيقة ، لأن الحقيقة نكمن وراء هذا الواقع إذاً فلتبتعد الرمزية كل البعد عن الواقع ، وعن الموضوعات الشعبية ، إذا كتبت عن الغابة فوصفت أشجارها لم نكتب في نظرهم شعراً ، لأن أشجار الغابة أمر واقع فهو إذاً لا يصلح 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 شعورك هذا الذى تعبر عنه جزء من الواقع وليس الواقع هو ما نريد . وإذا أنشأت مأساة أو ملهاة فليس ذلك من الشعر في شيء ، بل إن المأساة والملهاة هي آخر ما يمكن أن يعتبر شعراً من ضروب الإيحاء جميعاً .

إذاً فما الذى أكتب ؟ تكتب إلى ما يرمز إلى شيء وراء الواقع ؟ هذه الدنيا التى نرى مشاهدها ، ونسمع أصواتها ، ونذوق طعامها . . الخ ، ليست في الحقيقة إلا تشويهاً للعالم الحقيقي الذى نستطيع أن نستشفه من وراء هذه الحجب . فان

رأيت زيدا وعمرا من الناس فسئرى فيهما النقص والسوء والرذيلة ، أفلا يمكنك أن ترى خلال ما فيهما من نقص كيف يكون الإنسان الحق ؟ إذا فإن كتبت أدباً فاكتب ما يرمز إلى هذا الإنسان الحق الذي تلحجه خلال الإنسان الناقص الذي يصادفك في هذه الحياة .

وبعبارة أخرى إذا كتبت أدباً صحيحاً فاكتب ما يرمز إلى العالم الكامل الأبدى الدائم الذي تنفذ إليه خلال الشقوق والفجوات التي تراها في بناء هذا العالم المادي المحيط بك ، ومهمة الشاعر أن يكشف عن مواضع هذه الشقوق والفجوات ويوسعها حتى يستطيع أن ينفذ منها ، فينتقل من عالم الواقع العابر إلى العالم الأبدى الخالد .

وقد تقول أن هذه هي مهمة الفلسفة لا الشعر . إن الفرق بين الفلسفة والشعر في هذا أن الفلسفة تحدثك عن العالم الخالد ، أما الشعر فيخلق فيك الأثر الخالد نفسه . والعلامة التي تميز بها الشعر الصحيح هي أن تشعر بهذا الأثر ولا تفهمه .

لقد عكفوا على أنفسهم يستلهمونها ، لأن النفس الإنسانية هي الكوة التي تصلهم بهذا العالم الأبدى الكامل ، ومنها يتطلعون إلى رحاب فسيحة من الجمال المثالي الذي 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 (مارميه) 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 إدراكاً .

وقد أدى تركهم للموضوعات التي يجربها الشعب وتمهه ، واقتصارهم على التأملات

الخاصة أن صار شعرهم محدود التداول إلا لدى القليلين المعدودين من الطبقة المثقفة وقد يفسر هذا بأنه نكسة ارسقراطية ضد الأدب الديموقراطي .

وفي الحق أن الرمزيين مقتوا الشعب واحتقروه ، واعتقدوا أن الموضوعات الشعبية تقتل الشعر وتقتل المواهب العليا ، واعتقد (مالارميه) أن عصره معادله لأن عصره كان ديموقراطيا ، ولقد رى الشعب بفضلة الذوق ، وعدم تقدير الشعر للصحيح . 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 وعض الطرف عن أدهم .

على أنهم فقدوا كثيراً من حيوية شعرهم لعدم انصالحهم بالشعب والحياة ، ثم إن اكتفاء الشاعر بهذه الدائرة الضيقة دائرة نفسه وحدها يعرض إلهامه لأن يبيض وقد يدرك أن شعره لا يقدر فيأسى ، وقد يتغلب 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 ، وأدهم موجه إلى الجمهور .

هـ — الشعر الرمزي إذا شحنة إيمانية تنبجس في الدنيا الداخلية للذات الإنسانية بانفعال اللفظة الموحية ، كما تنبجس الخواطر والانفعالات والعواطف 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 يكييفونه كيفما شاءوا وليحدثوا الأثر النفساني الذي يطمحون إليه .

(١) فلم يتقيدوا بأن تكون نهاية الأبيات قافية مذكرة فوئثة على التوالي

لأن هذا التقييد 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 .

(ح) 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
وفيا للنقائيد الشعرية ، ولم يستجيب لأحاسيس الشبان الرمزيين ، ومع أنهم اتخذوا
للشعر المرسل أداة للتعبير فلم ينفلوا النغم ، وإنما حتموا على كل شاعر في كل مرة
وفي كل قصيدة ، وفي كل عنصر منها أن يخلق النغم الذي يريد ، ويضفي على قصيدته
هذا الجو الساحر ، ويجب أن يجعل الشعر منسجماً مع الموسيقى ، مادام قد قطع
علاقته بأوزان الشعر التقليدية ، وموسيقى الشعر المرسل يجب أن تكون منغمة ،
وهذه النغمة - كما ذكرنا - لا تأتي من الكلمة وحدها ولكن من الجملة كلها ، لقد
محرروا من الوزن القديم وأتوا بأوزان أخرى تتناسب مع الخواج النفسية تصمراً
وطولاً وشدة وليناً ، وقسموا الأبيات على حسب المدى الزمني الذي تستغرقه
العاطفة ، وإذا فلم يكونوا أحراراً في أوزانهم الشعرية بل كانوا دائماً مقيدين
بذبات الشعور في أعماقهم ، فهي مربوطة في تقسيمها ورويها وطولها وقصرها
وانسجام الإيقاع في حروفها بموجات الشعر الذاتي .

(هـ) وفي سبيل الإبهام والغموض والإيهام لجئوا إلى عدة أمور . فإذا
أعوزتهم الكلمة الموحية خلفوها خلفاً ، ولم يجدوا في هذا بأساً لأن الكلمات
المألوفة لم تعد لها دلالة عندهم ، ولكي تكون الجملة موحية فلا بأس من مخالفة
القواعد النحوية إذا وقف النحو 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 الإيحاء والتأثير وخلق هذا الجو الموسيقى .

٦ - وقد زعم بعضهم (رمبو) 'Rimbaud' أن ثمة صلة بين الحروف والألوان : حرف '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 تتكثف 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 كلية موحدة مركزة عن المدرسة الرمزية كما أرادها زعيمها الأول (مالارميه) ولكنها لم تتحقق كما أرادها وعجز هو نفسه عن تحقيق هذا المثل الأعلى الذي رنا إليه ، وجاء من بعده تلاميذه فلم يستطيعوا أن يعيشوا في عزلة أدبية ، وتجنبوا الجمهور وسرعان ما واءموا بين نظريات أستاذهم وبين الحياة ومن أشهرهم (بول فاليري) .

لقد عقبتنا بالكلام عن الرمزية ، لأنها حاربت المسرحية بنوعها مأساة وملهاة فهي حلقة لا يمكن إهمالها في تاريخ المسرحية . ومع هذا فقد عمسد بعض الأدباء

في بلجيكا مثل (مترلنك) وفي إنجلترا مثل (لورد دنسافن) إلى المسرحية الرمزية، ولا تخلو مسرحيات مترلنك من الشخصيات ذوات الطوابع المتميزة ، وما شخصياتها إلا رموز لأحلام الشاعر كما يقول (بورا) ويسيطر عليه في مسرحياته القضاء والقدر كما كان الأمر في المسرحية الإغريقية، إلا أن آثار القدر في مسرحيات مترلنك تجري في خفاء وغموض ويصعب على القارئ العادي أن يتبينها ، على حين تجري هذه الآثار في المسرحيات الكلاسيكية واضحة، ومن أشهر مسرحياته الرمزية د بلياس وميلساند ، ١٨٩٢ و د الطائر الأزرق ، ١٩٠٨ .

ونجد آثاراً للمسرحية الرمزية لدى د إبسن ، فقد استعان في مسرحياته بشخصيات أسطورية غربية رمز بها إلى قوى الشر الكامنة في الإنسان والمجتمع مثل مسرحية د الأشباح ، و د البطة البرية ، وغيرهما . ولما كان د إبسن ، كما ذكرنا آنفاً قد وضع الأساس للمسرحية الفكرة التي يشتد فيها الصراع الداخلي فقد رأى خلفائه أن يتوسعوا في دراسة النفس الإنسانية ويصوروا هذا الصراع الداخلي في عنفوانه ، ويفتشوا في أعماق النفس الإنسانية ، ولم يكن من السهل على كتاب المسرحية في القرن العشرين الذين اقتفوا آثار د إبسن ، في إنجلترا أن يعبروا عن عن دخائل النفس الإنسانية وأدق المشاعر والأحاسيس والغرائر باللغة المألوفة .

لقد شعروا بما شعر به الصوفية من قبل في غيبيتهم الوجدانية وابتسوا كما لبأ الصوفية إلى الرمز . وقد أعانت الرمزية هؤلاء الكتاب إلى الارتفاع بالمسرحية ذات الموضوع الغامض أو المتسفل إلى مستوى أدبي رفيع لم يكونوا يصلوا إليه لولا استخدامهم للأسلوب الرمزي .

تجد مثل هذه الرموز في مسرحية د نان ، لماسفيلد في صورة المياه الصاخبة المنحدرة في نهر د سفرن ، .

وفي صورة أمواج عانية تندفع في ثورة جامحة لانهاية في مسرحية د سيلنج ، المسماة د ركاب البحار ، وغير ذلك من المسرحيات التي تأثرت برمزية د إبسن ، في إنجلترا .

بيد أن هذه الرمزية تخالف في كثير من خصائصها رمزية « مالارميه » ،
الذي كتب بعض المسرحيات الرمزية وحاول أن يباعد بين « الدراما » وبين
أهم خصائصها ، وهي الموضوعية ، وتميز الشخصيات وكثرة الحركة ، وأضفى عليها
ذاتية خالصة وسكونا حالما مما تميز به الشعر الغنائي حتى أتت مسرحيات
« مالارميه » الرمزية أشبه بالقصائد الغنائية ، منها بالمسرحيات ، مثل مسرحيته

• إيجيتر : Igitu .

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 Morley (1889) .
- C. M. Bowra : The Heritagl of Smbolism. Macmtlan. London (1951).
: The Romantic Imagination.
- M. Braunschvig Notre Littérature étudiée dans les textes.
- E. Bentley : The Piays. a Criticol Anthology. New - York. Prentice Hall (1951).
- Gautier Article de l'Artist du 14 Decemder (1956).
- W. Hazlitt : Characters of Shakespeare's Plas (1871
- Henrick Ibson : The Pilla's the Community. The Wild Duck.
- Hugo : William Shakeapeare.
- B, Ifor Evans : A Short History of EnèGLISH Drama - Pelican Books.
- Lecont de Lisle : Préface des Poèmes Antique,
- S. R. Littlewood : Dramatic Criticism. Petman, London, (1939),
- A, Longe : History of Inglish Literature.
- J. Masefield : Shakespeare. (The Home University Library).
- A. Nicoll : British Drama. (1951). World Drama. Theory of Drama, 1931 London.
- A. Pope : Prefacl to Shakespeae's Plays.
- G. Saintsburg : English Critical Essays. (Oxford Un - Press).

- A. W. Schlegel : Lectures in Dramatic Art and Literature,
by John Black (1846).
Arthet Sewell : Character and Society in Shakespeares,
G. B. Shaw : Dramatic Essaye and Opinions 1906).
Stendhal : Racine et Shakespeare.
P. Van Tieghem : Petite Histoires des Grandes Doctorines.
: Littéraires en France.
Voltaire : Préface de Semiramis.
Witfeld : Introduction to Drama (Oxford Un--
Press).
A. J. Wyatt : The Tutoritl History of English Liter -
ature.

مراجع عربية

- قصة الأدب في العالم : أحمد أمين وزكي نجيب محمود .
فن الأدب : توفيق الحكيم .
الأدب الفرنسي في عصره الذهبي : حسيب الخلوي (حلب ١٩٥٢)
ساعات بين الكتب : عباس محمود العقاد .

٣ - (الكوميديّة)

الملهاة أكثر ألوان الأدب انتشاراً وأعظمها رواجاً . وقد عرفها أرسطو بأنها محاكاة الأراذل من الناس لافى كل نقيصة ، ولكن فى الجانب الهزلى الذى يثير الضحك ، من غير إيلام ولا إضرار . ويظهر من كلام أرسطو فى كتابه « فن الشعر » أن الملهاة طارئة على أهل أثينا ، فيروى لنا ما يزعمه (الدوريون) - وهم أحد شعوب الإغريق - من أنهم هم خالفوا الملهاة ، زعم ذلك أهل « مينغارا » وأنها قد نشأت عندهم فى القرن السادس قبل الميلاد ، وزعم ذلك أهل صقلية ، ويعترف أرسطو لأهل صقلية بالسبق فى ميدان الملهاة ويشيد بذكر شاعرهم النباه « إيسكارمو » ، وقد أخذ يؤلف الملهاهى منذ سنة ٤٨٦ ق . م ، وينسب إليه أرسطو أنه هو الذى خطا بالملهاة خطوة 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 طباح أهل صقلية وميلهم الفطرى إلى السخرية وتحويل كل شىء مهما كان جيداً إلى سخرية هو الذى مكنهم من البراعة فى هذا الضرب من الأدب ، أضف إلى هذا ما جبلوا 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 » أو باكوس احتفالاً مرحاً مرة ، وحزيناً 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 عاماً سنة ٥٨٤ ق م : ولعل الدولة كانت تخشاهما لأنها فى بدء نشأتها كانت هجاء مقذعاً لرجال الحكم والمشهورين فى الدولة ، ويحدثنا أرسطو أن أول من ترك هذا النوع وفكر فى معالجة الموضوعات العامة من أهل أثينا هو أقراطيس ، وقد فاز بالجائزة الأدبية لأول مرة سنة ٤٩٩ ق م ، ويعد أول من ابتدع فى الملهاة العقد ذات المغزى العام

ويصوره أرسطوفان شاعراً مصقولاً ، وإن كان قليل البضاعة في الأدب .

وقد كانت الملهاة في نشأتها عندما ألف أرسطو كتابه فن الشعر ، ولم يدرك قصر تطورها عند الأغريق بعد زمانه ، ولذلك قصر حكمه على المساة والملحمة اللتين بلغتا غاية الكمال لدى اليونان حتى عهده ، لم يكن حكمه على الملهاة نهائياً ، ولو أنه عرف ملاهى (أرسطوفان) و (مناندر) لكانت لديه مادة كافية لإصدار حكم واف على الملهاة .

وقد ظلت الملهاة بعد أن فقدت أئينا استقلالها وخضعت لحكم مقدونيا هي والفلسفة مظهر النشاط العقلي الوحيد لأهل أئينا بعد أن ذوت فنون الأدب والتفكير الأخرى من ملاحم ومأس وخطابة وغيرها . وقد أدى استمرارها إلى تطورها ونموها .

فقد كانت حتى سنة ٤٠٠ ق م تعتمد على قصة لا تصور شخصيات أو تحلل نفوساً ، ولكن لتتقد نظاماً قائماً ولتسخر من حالة اجتماعية بذاتها ، ولا تتخرج عن استخدام أقذع الالفاظ وأقساها ، ومع هذا فقد استطاع أكبر أدباء هذا النوع د أرسطوفان ، أن يعبر بالهزل عن كثير من الحقائق ، بل وأن يجمع إلى الهزل أرق الشعر ، وأن ينتقل 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 ملاهى استقى المؤرخون معلوماتهم عنه ، وذلك لأنه كان يستطرد في تلك الملاهى فيحدثنا عن نفسه وعن مسرحياته وعمما يريد منها ، وأول ملاهى هي د ضيوف هرقل ، سنة ٤٢٧ ق م . وقد انتقد فيها للتربية السائدة في عهده والتي كانت تعلم الشباب وتوجههم نحو النقد الفلسفي للتقاليد القديمة دينية كانت أو اجتماعية ، ثم أخرج ملهاة د البابلون ، ونقد فيها الزعماء الشعبيين وقدم للبحاكة من أجلها ، ولم يغفل 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 وأسبرطة » ، نقداً مريراً لأنها ألبأت فلاحاً لأن يترك حقله ويلتجئ إلى المدينة . وقد كان هذا الفلاح يريد السلام ، ولكنه لم يجد من يشاركه في رغبته هذه فالتاس جميعاً من حوله قد سكروا بحميا الحرب . ولذا نراه يعقد الهدنة باسمه الخاص مع الأعداء ، ويصل الخبر إلى المحامين (وهم الجوقة) فيسرعون إلى قتله لأنه في زعمهم ضاى لوطنه ، ولكن هذا الفلاح ينجح في إقناعهم بمزايا السلم ، وأنه كان على حق فيما فعل ، ونراه حينئذ ينعم وحده بكل خيرات السلم فيشتري ويبيع ويولم ويمرح ، بينما الآخرون يتضورون جوعاً ويصلون ويلاط الحرب .

ومن ملاحيه المشهورة ملهاة « السحب » ، وفيها يعود إلى نقد التربية الفلسفية ولكنه هنا يخلط بين الفلسفة والسفسطة ، ويرى سقراط بأنه كبير السفسطائيين وتتلخص الرواية في أن فلاحاً ساذجاً نشيطاً مقتصداً كان له وله مسرف أخذ بعشر مال أبيه ذات ائمين 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 يستطيع أن يفهم منه شيئاً لأن عقله كان قد جمد ، فأرسل ابنه عوضاً عنه ، وتعلم الابن البلاغة وحذقها بيد أنه بدلاً من أن يستخدم حذقه في رد دائني أبيه أمام القضاء استخدمه مع أبيه وأخذ يضربه ويمبث به ويقنعه بأنه هو المخطيء ، وهذه هي مزايا التربية الحديثة التي تستطيع أن تقلب الحق باطلاً والباطل حقاً ، فما كان من الرجل إلا أن نار واتجه إلى بيت سقراط وأشعل فيه النار . والسحب في الرواية هي التي تكون الجوقة وهي تمثل الأبخرة 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 يعجز عن التفرقة بين الفلسفة

والسفسطة مع العلم أن سقراط كان أول من فند حجج السفسطائيين وتقدم من غير هوادة أو رفق .

ويستمر أرسطوفان في تتاجه الأدبي فيخرج مسرحية « الرناير » وهم في رأيه رجال المحاكم، ثم يخرج ملهاة «الضفادع»، وفيها وصف كامل لفن يوريديس شاعر المأساة المشهور، فيصور الشاعر الإله ديونيوس في حيرة من أمره بعد وفاة يوريديس لأن المأساة لم يعد لها شاعر يخلدها، فيذهب الإله إلى العالم الآخر ليعود بأحد شعراء المأساة، ولكنه يتردد بين أسخيلوس ويوريديس وأخيراً يقرر إقامة مسابقة بين الشعارين فيأخذ كل منهما في نقد الآخر نقداً مرّاً دقيقاً مفصلاً من الناحيتين الأخلاقية والشعرية، وينتهي الأمر بأن يظهر يوريديس بمظهر السوفسطائي الذي أقسد التراجيديا وحط من المثل العليا وأدى إلى انحلال الأخلاق وبذلك يختار ديونيسوس أسخيلوس ويعود به إلى الأرض .

ولما سقطت أثينا وهزمت على يد أسبرطة في سنة ٤٠٤ ق م خفت حدة أرسطوفان في النقد وأخذ يكتفم ضحكاته، وتطور فنه ولحنه 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 مجلسي الشعب وقرن الأخذ بالاشتراكية المطلقة فلا ملكية ولا أسرة، 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 اقترض 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 ، فنفضيل السلم على الحرب لا يزال مشكلة اليوم ، وهجومه على السفسطة الفلسفية ، ومناهضة الاشتراكية وإزراؤه بالزعماء الشعبيين المناققين

من مشكلات كل الشعوب ، وقد ظهر أرسطوفان في كل ملامحه بمظهر الأديب المحافظ الذي يكره الخروج على التقاليد أو التنكر للعقائد والعادات القديمة ، لأن الحياة الاجتماعية في رأيه لا يمكن أن تتناسك إذا تنسك الناس لتقاليدهم الموروثة وتؤذوها في غير حرص .

ثم تطورت الملهاة بعد أرسطوفان نخلت من « الجوقة » ومن الاستطراد وإن سارت في اتجاهه الأخير الذي ظهر في ملهاة « جماعة النساء » إذ سارت تفرض فروضا ثم تعالج نتائجها كمشكلة الغنى والفقر ، والتطفل والغرور ، وبذلك انتقلت من الواقعية إلى الفرض ، ومن ثم تطورت الملهاة تطورا ثالثا وأخذت تعالج المشكلات الأخلاقية والنفسية وتعنى بالشخصيات عناية كبيرة ، وقد استخدمت الملهاة في طورها الثالث هذا موضوعا جديدا لم يؤثر عن الملهاة قبل ذلك وهو موضوع « الحب » ، وأخذت تعنى بالضحك أكثر مما تعنى بالنقد وسادت فيها الروح الأبيقورية التي تعترف بالمصادقة وتنسك وجود إله يحكم العالم وترى أن هذا العالم وجد مصادفة ، ومن أشهر كتاب هذا النوع لدى الإغريق هو مناندر الذي ولد بأثينا سنة ٢٤٠ 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 ، ولقد كان « مناندر » النموذج الذي احتذاه الرومان فيما بعد ولا سيما بلوتس ، حتى أن كثيراً من مسرحياته ليست إلا ترجمة عن شاعر الإغريق .

ومن هذا التاريخ الموجز للملهاة الإغريقية نستطيع أن نقول : إنها طرقت موضوعات شتى : من نقد لانتظمة الحكم إلى معالجة للمشكلات 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 ملامحه ، أجل ! لقد كانت هذه الملامه الإغريقية مصبوغة باللون

المحلى ، ولسنا ندري كم تشير فينا من الضحك لو أنها مثلت أمامنا اليوم ، وأغلب الظن أن عنصر آهاما كان ينقصها ويحجبها غير عالمية ، وهو تصوير تلك الشخصيات النموذجية ، ولسكن مع كل هذا فقد كانت مثلاً يحتذى في الموضوعات التي تطرقها الملهاة ، كما أن اللون المحلى أعطاهما بعض القوة والحياة .

هذا وقد ذكرنا آنفا عند كلامنا عن المدرسة الاتباعية وطريقتها في المأساة أنها تأثرت بالرومان الأقدمين ولا سيما بآراء هوارس في التقيد وطريقة سنكا 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 موليير . 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 وخلدهم الزمان لدى جميع الأمم .

موليير :

ولد « جان بابتست بوكلان » الذي اختار لنفسه فيما بعد اسم (موليير) بباريس سنة ١٦٢٣ من أب يشتغل بالتجارة ويعيش في يسر وسعة ، وفقد أمه وهو في العاشرة من عمره وتعهده أبوه تعهداً حسناً فاختر له كلية (الجزويت) في كليرمون فدرس ثمة عيون الأدب القديمة ، وكانت الكلية تعنى باللاتينية أكثر مما تعنى بالإغريقية ، واتصل هناك بالفيلسوف (جاسندي) وتأثر بكثير من آرائه الحرة ، وبعد أن انتهى من دراسته بالكلية قضى عاماً في دراسة البلاغة ، وصامين 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 ، ولسكنه لم يفكر في إنهاء دراسته بعد فالتحق

بمدرسة الحقوق بمدينة (أورليان) وكان 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 ضاق 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 ينبئه 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 ولكن لم يحرمه ميراث أمه فأعطاه بعض المال ونفض منه يديه ، وقد أفق موليير هذا المال في دعم حياته المسرحية ، ولكنه باء بالإخفاق وتراكت عليه وعلى شركائه الديون . وكاد طالعه النحس يفضي به إلى السجن ، وأخيراً اعترفت الفرقة أن تجرب حظها في الأقاليم فغادرت باريس ، وظل موليير بعيداً عن تلك المدينة العظيمة يحوب أرجاء فرنسا كلها مدة اثني عشر عاماً ، وقد أفادته هذه السنوات في حياته المسرحية فائدة جليلة ، لأنه تفرس بأصول الفن المسرحي ، وعرف كثيراً من العادات واللهجات وشتى ضروب الحياة بما 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 ، وبعث الضحك ولم تكن هذه الفصول ذات بال من الوجهة الفنية ، ولكنها أطلعت على مقدرته في إثارة الضحك ، وأخيراً كتب ملهامة «المشدوه» L.Etourdi . من خمسة فصول ومثلت بمدينة (ليون) أول الأمر ، وقد لاقت نجاحاً عظيماً حينما مثلت بباريس بعد ذلك . وقد رأى موليير أن باستطاعته أن يكتب للمسرح ، وأن يسخر ثقافته الواسعة . وتجاربه الكثيرة لخدمة الأدب ، وألا يكتفى بالتمثيل .

وأخيراً انتقلت الفرقة إلى باريس في عام ١٦٥٨ ، وهو في السادسة والثلاثين من عمره وقد سبقته إليها شهرته وصيته ، وفي القصر مثل موليير لأول مرة بعد عودته « نيسكوميد » Nicomede لسكورني والطبيب العاشق لموليير

وقد صادفت الاخيرة نجاحاً عظيماً وضعك الملك لها ضحكا لم ينسه بقية حياته
وأمر بأن تخصص لإحدى فاعات فرساي لهذه الفرقة التمثيلية الناجحة .

ومن ثم أخذ موليير يزداد حماسة في نتاجه الادبي ويخرج المسرحية بلو
المسرحية حتى استطاع في مدى خمسة عشر عاما بقيت له من حياته أن يؤلف
ثمانيا وعشرين ملهاة ، مع أنه كان مشرفا على إدارة الفرقة ، ويقوم بتمثيل أصعب
الادوار في مسرحياته ، ولذلك لم تحتل بتيته كل هذا الجهد فقضى نحبه في
فبراير عام ١٦٧٣ وهو يمثل دوره في آخر مسرحيته (المريض الموهوم)

Le Malade Imaginaire

وقبل أن نتكلم عن فن موليير ومسرحياته يجدر بنا أن نلقى نظرة تامة على
بعض المؤثرات التي وجهت فنه وطريقته وجهة خاصة وجعلته يخرج خروجا
واضحاً على تقاليد المدرسة الاتباعية في كثير من الأمور ، ولقد عرفت آنفاً أنه
قد تشقق ثقافة عالية ، ودرس آداب القدماء دراسة مستفيضة ، وحذق فن
البلاغة وتعمق في دراسة الفلسفة ، ولكنه اكتسب من مناقشاته للفيلسوف الفرنسي
المعاصر له (جاسندي) كثيراً من آرائه الحرة ، ودرس الحقوق وأفاد منها قوة
الحجة ونصاعة البيان ، كما عرفت أنه أفاد من رحلته بفرقته خلال اثني عشر عاما
في جميع أرجاء فرنسا فوائد لا تحصى جعلته يفهم الحياة على حقيقتها ، ويحافظ
كثيراً من أفراد الشعب ، ويعيش عيشهم ويتقن لهجاتهم ، ويتعرف على أخلاقهم
وعاداتهم ودخائل نفوسهم ، ولقد كان لهذا أثره العظيم في فنه ، ومن المؤثرات
الواضحة على نتاجه زوجته (أرماند بيجار) وهي فتاة لعوب من تلك الاسرة
التي ربط مصيره بمصيرها ، وكانت أسرة (بيجار) متحللة شأن المشتغلين بالمسرح
حينذاك وقد كانت أرماند ربيبته تقريبا نصغره بعشرين عاما ، إذ كان في الأربعين
وهي في العشرين ، وكانت جميلة لعوبا ، فلم تحافظ على أواصر الزوجية وحقوقها
وكان سلوكها يثير في نفسه الغيرة ، ويضرم النار في أحشائه . ولقد كان لهذه
الحياة الزوجية التعسة أثر بالغ في نتاج موليير ، ونظرتة إلى النساء ، لقد كان
يستلهم في نتاجه إحساسه ومشاعره وحياته وحياة زوجته ، ويسخر من نفسه ،

و من يقرأ روايته (مدرسة النساء) يجد فيها صورة من حياة مولير وأزواجه في الزواج ، فقد أدرك خطأه بزواجه من فتاة تصغره بسنوات كثيرة ، وأدرك أ الحيلة الشديدة ، والعلميـات الصارمة التي تلقى على الزوجة مع هذا الفارق الكبير في السن لانجدي شيئاً لأن عاطفتها وأتوتها سيدفعانها إلى شاب في مثل سنها لقد تخيل مولير شخصاً يدعى (أرنولف) بلغ الثانية والأربعين من عمره وك سديد الاهتمام بمشكلات ازوجيته ، وكان يعتقد أن في إمكان الرجل الجياد أن يصلح من حال زوجته مهما كان أمرها ، ويحملها على الرضا بحياته ، وقد د أمره بأن اشترى طفلة قروية جميلة ورباها في عزلة عن الناس ، وتركها جاد بشئون الحياة وظن أنه بهذا يضمن معاوتها وإخلاصها له ، ولكنها ماكدت تبه السابعة عشرة من عمرها حتى التقت بالشاب (هوارس) فلم تتأثم من ارتكا الفاحشة معه لأنها لاتدرى ما الفاحشة وما الإثم بل اندفعت إليها بغير زتها ، و أسر الشاب إلى أرنولف بأنه سيهرب بصاحبته هذه من غير أن يدري علاقته وأخذ أرنولف يحبط مساعي العاشقين المرة بعد المرة غير أنه لم يستطع أن يفتاة الساذجة من أن ترتبى في أحضان فتاها كلما قابلته ، وقد زاده ذلك إليه وسخرية من نفسه وجعله أضحوكة لدى الناس ، وأخيراً عاد أبو الفتاة من أمر وعثر على ابنته وكان صديقاً لوالد هوارس فاسترد ابنته وزفها إلى عشيقها الشاب وبذلك انتصر الحب وانتصر الشباب على كل ما اتخذه أرنولف من حيلة و- وكل ما لقنه لفتاته من تعاليم ، لقد صور مولير نفسية أرنولف وانباس تصو بارعاً عميقاً وأجاد كل الإجابة في تصوير العواطف المصطرعة وأبرز في الفلسفية التي تكمن وراء هذه المسرحية بوضوح وجلال ألا وهي : إن الغر الطبيعية تدفع الشباب إلى الشباب ، وأن فضيلة المرأة لاتقوم على جهلها بالفسب فمن لا يعرف الشر كان حرياً أن يقع فيه . وقد اعتبرت هذه الملهاة أ جود فتاج مولير . ونرى كذلك كل حياته الزوجية التعمسة في مسرحية (البشر) Misanthrope فقد صور جانباً من نفسيته في (إلست) بطل الرواية ، ومثل زوجته في (سليمان) .

وثمة عامل آخر كان له أثر قوى من نتاج مولير ألا وهو حماية الملك له من أعدائه الكثيرين ، فقد مكنته هذه الرعاية من ان يحمي في نتاجه الأدبي على طبيعته لا يلوى على شيء ولا يحفل بأحد ، وينقد المجتمع كما شاء له فنه ، ولولا هذه الحماية لوقد ذلك التسجيع لقضى عليه أعداؤه من أول وهلة وكانوا أشداء أقوياء ، بل كانوا أعظم شيء في فرنسا بعد الملك ، لأنه عادى الطبقة الارستقراطية وسخر منها سخريات بالغات لاذعات جعلها تحق عليه سخرتاً عظيماً . ترى ذلك في مسرحيته (النساء المتحذقات) ، وفي (دون جوان) وعادى رجال الدين والنافقين في زوايته « تروق » وعادى الأطباء في رواية « الحب المداوى » . وكانت سطوة رجال الدين لا يستهان بها ، ولولا أن الملك أضفى عليه حمايته لما نجح من أيديهم ، ولقضى على مستقبله المسرحي . أضف إلى ذلك أنه عادى طبقة النبلاء وسخر منهم : من تأتهم وتفاهة شأنهم وفسقهم في كثير من رواياته . نجد ذلك في « كاره البشر » وفي « النساء المتحذقات » و « دون جوان وغيرهما » وعادى أثرياء الطبقة الوسطى من الشعب الذين لم يقنعوا بما لديهم من مال بل راحوا يحاولون اكتساب الوباحة وتقليد الطبقة الارستقراطية كما ترى هذا في « السيد البرجوازي » وعلى العموم فقد وضع مولير نفسه في عداوة مع مجتمعه ينقده بحرارة وقسوة ، فتألبت عليه فئات كثيرة ، كما نفس عليه الأدباء بحججه ومكائنه لدى الملك ، وكان كل هذا كفيلاً بأن يحطم قلبه ومسرحه لولا أن ظله الملك بحمايته ، ولكن هذه المسكاة جنت عليه أحياناً فقد كان الملك يطالبه بين الفينة والفينة أن يكتب مسرحية مضحكة خالية من تلك التحليلات النفسية العميقة غير متقيدة بأصول الفن ، وكان عليه أن يرضيه فجاءت بعض ملامحه تهرجاً *Farce* بعيدة عن الفن الرفيع ، ومن أمثال هذا الضرب من المهازل (الزواج بالإكراه) و (الطبيب رغم أنفه) .

أشرنا في مبدأ حديثنا عن مولير إلى أن عوامل كثيرة جعلته يخرج في كثير من الأمور على تقاليد المدرسة الاتباعية ، وجدير بنا أن نشير في هذا الموضع إلى تلك الأمور في إيجاز ، فنرى أولاً : أن مولير عني بالموضوعات الاجتماعية عناية

بالغة وعنى بشعور عصره وفننه ، وإبراز محاسنه وعيوبه بحسنة ، على خلاف ما أثر عن المدرسة الاتباعية مع لجوئها إلى الأدب القديم - اليوناني والروماني تستمد منه الموضوعات تأريخاً لدى كورني وراسين . وقد دفعته عنايته بانحسار إلى إهمال التاريخ فلم يلجأ إليه . وإنما لجأ إلى حياته المعاصرة ، على عكس ما عرفت به المدرسة الاتباعية ؛ إذ لم تكن تحفل بالحياة المعاصرة ولا بالمتجمع ، ولعل طبيعة الملهاة لها أثر في هذا التوجيه كما سنرى فيما بعد .

ونجده ثانياً يختار شخصيات أبطاله من أوساط الناس ؛ بل نراه أحياناً من الطبقة الكادحة تعامله كشخصية متجاربيل الخطاب التي أدخلها مولير في مسرحية (ناطيب رغم أنفه) . لم تكن الشخصيات الرئيسية لدى مولير شخصيات خرافية أو متخيلة يضفى عليها صفات العظمة والإرادة التي لا تقبل والعزيمة التي لا تدن ، ولكنها شخصيات واقعية ، وإن جسم صفاتها وضخمها ليبعث منها السخرية ويثير الضحك ، وهو في هذا يخالف ما رأيناه لدى كورني وراسين فتشخصيات مآسيهما من الطبقة العليا من الشعب ، اشتهر بعضهم بالعظمة وبعضهم بالشجاعة الخارقة ، إلح ما كان يتخلع على أفراد هذه الطبقة من صفات في القرون الوسطى .

ومن الأمور التي لم يتقيد فيها مولير بتعاليم المذهب الاتباعي أنه كان يكتب بعض ملاحيه نثراً كملهاة البخيل ، وهذا ما لم يفكر فيه الاتباعيون ، ولقد سخر منه هؤلاء سخرية عظيمة وعدوا ذلك عجزاً منه ، بل إن الجمهور قابل مسرحية البخيل بفضور بالغ أول الأمر ، لأنه لم يتعود المسرحيات الثرية ولا بسيا المسرحيات ذات الفصول الخمسة كهذه الرواية . ولعل مولير نظر إلى طبيعة الملهاة 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 .

وما جعله قريباً من الواقعية متسكراً 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 الأكااديمية لهذا التحلل من الأسلوب ، وثار عليه نظراؤه من أصحاب المذهب الاتباعي ، ولكن غيرهم رأى في أسلوبه موليير عاملا 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 يحمل الصورة صادقة واضحة قريبة من الواقع .

وقد أفضنا في حديث الواقعية ولغة المسرح في غير هذا الموضوع . على أن موليير كان يخطئ في اللغة أحيانا ويتحلل من العروض لا عن عجز وهو من هو في علمه وثقافته ولكن عن محاكاة ، وقد أرجع بعضهم ذلك إلى سرعة الانتاج وعدم التفرغ للأدب لأنه كان يدير الفرقة ويمثل ويكتب لها ، وكان يضطر أحيانا إلى كتابة مهزلة في أيام لشدة حاجته وحاجته فرقتة إلى المال ولذلك كان لا يعاود النظر فيما يكتب ولا سيما في مهازله ، أما ملامحه فكانت في الغالب ذات لغة متقاة وله فيها فقرات تعد آيات في البلاغة وسمو الشعرية .

ومن الأمور التي خرجت على قواعد المذهب الاتباعي أنه لم يكن في بعض مسرحياته بأن تكون لها عقدة أو حبكة قصصية ، وقد نجحت بعض هذه المسرحيات نجاحا باهرا لأنه قدم صورة حية من الحياة تعتمد على إثارة انتباه الجمهور بما تعرضه من مناظر جذابة فكهة ومن حوار طريف ونقد ساخر لاذخ أكثر من اعتمادها على العقدة ، وإر... كانت العقدة ألزم للملهاة من المأساة لأن موضوع الملهاة ليس بذى خطر وارتكازها على العقدة يغرى الجمهور بتابعها ويشوقه لمعرفة نهايتها ، ونرى هذا التحلل من العقدة والحبكة القصصية في « مدرسة النساء » ونراه واضحا كل الوضوح في « كاره البشر » ، على أن للمدرسة الاتباعية على العموم قد أباحت ذلك ، وإن كان موليير قد قرب بمسرحياته تلك من المدرسة الواقعية كما عرفت فيما مر .

وثمة شيء آخر للموليير خرج به عن تقاليد المذهب الاتباعي ، وهو ظهور

شخصيته وعواطفه ونصوير 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 أرتوف وغيرهما ، بل ترى نظره إلى النساء وتشككهن ؛ واهتمامه البالغ بتقاليد الزواج والاتلاق والثقافة النسائية كانت أثراً من آثار معاملة زوجته له انعكس في مسرحياته ، وإن ستره حجاب رقيق من الموضوعية .

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 في بعض ملامحه ، ولا يكثر من الشخصيات على المسرح بما يطيل الحوار والجدل أو يقلل الحركة ، ويقصد إلى التعميم في أدبه أحياناً بتضخيم صفات أبطاله وتجسيمها حتى يجعلها نموذجية بعيدة عن الواقعية ، ويختار للملحاة عدداً قليلاً جداً من الحوادث وإن كان يحسن اختيارها وترتيبها في تعاقب دقيق شأن المدرسة الاتباعية ، ويعنى بتركيز الضوء على جانب واحد أو جوانب قليلة من شخصياته ، ويتعمق في 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 في شتى أحواله . إنك لست شكسبير تفاجئك الرواية في كل آتة بصفة جديدة من صفات أبطاله حتى إذا انتهت الرواية تمثل لك ذلك البطل حياً كامل الصورة ، أما لدى مولير فإنك تعرف من أول الرواية الصفات التي سيركز عليها الأديب ضوءه . وكل حادثة بعد ذلك إنما تأتي لتؤكد تلك الصفات ولا تزيد عليها شيئاً ، نعم لقد نراه أحياناً يأتي لنا بأكثر من جانب أو تظهر شخصياته معقدة ويضفي عليها أضواء ساطعة تظهرها فتخرج من لدنه بصورة تكون كاملة عن تلك الشخصية ، كما في طرطوف وكاره البشر ، فترى طرطوف مثلاً متصفاً بالنفاق الدينى . وحدة الشهوة ، وحب السيطرة ، ونرى كاره البشر حاد الطبع متشائماً مستقيماً ، معتداً بنفسه . ولكن السمة الغالبة هي النظرة العميقة النفاذة إلى جانب واحد أو جوانب محدودة من شخصياته شأن المدرسة الاتباعية .

ولم يكن مولير بمن يتقيد بتعاليم المسيحية ، بل كان بمن يتقصد بشدة
وصرامة رجال الدين ولاسيما المرأتين منهم ، وقد ناصبوه العداة المريرة في حياته ،
وأبوا أن يدفن مع المؤمنين في الكنيسة بعد وفاته لولا أن أرتمت زوجته تحت
أقدام الملك تقبلهما وتشفع لزوجها المسكين . كان مولير يؤمن بقانون الطبيعة
والفطرة ، ويعتقد أن مقاومة هذا القانون عبث وضرر بليغ . بل كان ينادي
بأن يترك للغرائز 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
القاتئات أمر غير طبيعي ، وعامل هدام لتقويض بيت ازوجية وجلب التعاسة
للزوج المسكين . ويرى أن فرض الآباء سلطانهم على بناتهم ، وتزويجهن بمن
لا يرغب فيه ظلم يجب أن يقاوم ولو كان في مقاومته عقوق للوالدين .

ولا شك أن مولير قد أفاد من تجاربه في حياته ازوجية ، فنظر إلى المرأة
نظرة خاصة تركز في وجوب التكافؤ في السن والظروف الاجتماعية والثقافة ،
ولم يكن يريد المرأة راهبة ، ولم يكن يريد لها جاهلة تعتقد في الخرافات والقرهات
أو متحذلقة لاتعنى بشئون أسرتها وسعادة بثها وزوجها ، وإنما تصرف نهارها
ونقضى 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 تبيعت آثاره ، وحللتها بدت لك هذه الفلسفة ظاهرة جليلة في كثير من
ملاهيته ، كما بدا لك اهتمامه بالطبقة الوسطى من الشعب ، وجعلها محور ملاهيته
وعنايته بإصلاح المجتمع عن طريق تجسيم عيوبه والسخرية منها .

وكم كنت أود أن يتسع لي المجال فأنتقل بعض ملاهيته كاملة وأخلق عليها
لأبين خصائص فنه ومذهبه وفلسفته ، ولكن ذلك يخرجنا عن نطاق البحث ،
وبحسبي أن أخص ملهاة من ملاهيته المشهورة لتكون مثلاً لموضوعاته وفلسفته

وقته . وروايته « نرنوف » من الرويات التي ترجمت إلى العربية منذ أمد بعيد
ترجمها محمد عثمان جلال وسماها « الشيخ متلوف » ومسرّها نوعاً ما ، وسبقها
باللغة العامية أو القريية من العامية ، وخلاصتها : أن (أرغون) ثرى ساذج فيه
تقوى وحرص على الدين ، واستطاع (طرطوف) أن يتقنع بالتقوى والورع ،
ويتظاهر بالحرص على الدين ، وأن يخدع برياته وتفاهة ذلك الثرى الساذج ،
فسكان يذهب إلى الكنيسة في الوقت الذي يذهب فيه (أرغون) ، ويصلى
أمامه بجرارة وخشوع ويقبل الأرض قدماً ، ويسفح الدموع أسفاً ، ثم يتعرض
له وهو خارج من الكنيسة ، وقد ارتدى أسملاً بالية وبدا 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 لصدافته ، ودعاه
إلى أن يعاشره في بيته ويقاسمه نعمته . وظل هذا الرجل - باسم الفضيلة والدين
يعيش في بيت أرغون ، ولا يفتأ يوجه إلى سكان البيت رجالاً ونساء الكثير
من مواظله حتى ضاقوا به ذرعاً ، وأبغضوه من حميم قلوبهم ، إلا أم أرغون فقد
وثقت به واعتقدت فيه ، وكانت تدافع عنه ضد قطان البيت جميعاً ، وترميهم
بالاستهتار بتماليم الدين لا تستثنى من ذلك أحداً : ماريان ابنة ولدها أرغون
وأخاها داميش والميرزوجة أرغون ودورين خادم ماريان ، وكليان صهر
أرغون ، وقالير خطيب ماريان . وكانت تعتقد أن الحسد هو للدافع لهم على
التقاصه واعتيا به .

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

أرغون : وطرطوف ؟

دورين : طرطوف في صحة جيدة ، وهو مكتنز لحم وشحما . وله رجه
نضير وفم عميق .

أرغون : يا للمسكين !

دورين : لقد عافت نفس سيدق الطعام في المساء ، واشتد الألم برأسها .

أرغون : وطرطوف ؟

دورين : انفرد بالعشاء أمامها ، وأصاب وهو في غاية الزهد والورع دجاجتين
ونصف فخذ حنيد .

أرغون : يا للمسكين !

وهكذا كلما قصت عليه « دورين » طرفا من أخبار سيدتها وما عاتته في
مرضها ، راح يسأل عن طرطوف وهي تجيبه بأنه تتمتع بنوم لذيذ ، في مراه
وثير ، وأنه شرب من الخمر حتى روى ليعوض ما فقدته السيدة من دم ، فيجيبها
في كل مرة بقوله : يا للمسكين ! . وهكذا برهن أرغون على أن حبه لهذا الرجل
وإعجابه به قد ملكا عليه شغاف قلبه حتى أنسيمازوجه وأولاده .

ثم بلغ به فرط إعجابه أن عزم على أن يزوجه ابنته الشابة الجميلة ، مع أنه
قد وعد حبيبها (فالير) من قبل أن تزف إليه ؛ ومع أن طرطوف يكبرها سناً
وليس من مستواها الاجتماعي أو المالي ، ولكنه أراد أن يربط طرطوف بأصرتة
إلى الأبد ، وخاطب ابنته في ذلك متشجعاً بما للأبوة من حقوق ، وعقدت الدهشة
لسان (ماريان) ولكن خادماتها (دورين) تصدت له تفند له رأيه وتسفه عقله
ومنعها من متابعة الحديث .

ثم استعانت الأسرة بزوجته على حل المشكلة ، فعزمت السيدة (أليز)
زوج أرغون أن يتفاح طرطوف بنفسها في الأمر وثنيه عن هذا الزواج ، فدعته

لحضرتها ، وكانا في خلوة ، فاتهمز المناق هذه الفرصة ، وأخذ ينازلهما ويطرى جمالها ، ويظهر لها أنه متميم بها وأن لا أرب له في الزواج من ماريان إذا أنصت عليه (أليس) بحبها ، وستكون في مأمن معه ، لأنه لن يفشى لها سرّاً ، وكلما ذكرته بأنه رجل دين وتقوى أخذ يبرهن لها على أن عشق الجليل ليس فيه مخالفة لأوامر الله والدين . وتصادف أن (داميس) بن أرجون كان ينصت لهذا الحديث وطرطوف لا يشعر به فهاج غضبه ، وأراد أن يؤدب هذا الدعوى ، فمنعته زوجة أبيه خوفاً من الفضيحة ، ودخل أرغون في تلك اللحظة فقص عليه (داميس) خبر هذا المناق الكذاب ، فلم يصدق من كلامه حرفاً ، وتظاهر طرطوف بمزيد من الورع والتسامح والغفران لهذا الذي 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 فكتب وثيقة يتنازل فيها عن كل أملاكه له ويمحرم زوجته وأولاده ميراثه ، وعز على الأسرة ما أصابها من إهانة بطرده ، داميس ، وتبديده للإرث فأخذت توسع أرغون لوما وتأنيباً وهو سادق في عمايته ، يعتقد أن صديقه فديس من أولياء الله ، وأنهم شياطين ، وأن ما فعله هو عين الصواب ، ولما ينست منه زوجته قالت له : سأريك رأى العين كيف ينتهك هذا المناق عرضك ، ويتعدى على حرمك ويسبى إلى صداقتك له ، ويتنكر لنعمتك عليه ، وكيف يراودنى عن نفسى ، هذا الذى تريد أن تزوجه ابنتك ، وتتنازل له عن جميع ما تملك ، فلم يشأ أن يصدق كلمة مما قالت ، ولسكنها حملته على أن يتوارى تحت المنضدة ، وينصت إلى كل ما يجرى بينها وبين طرطوف من حديث ، ويشهد لئمه وتهتكه ، واستدعت طرطوف ، وأخذت تستدرجه في الكلام حتى باح بحبه لها ، فقالت له : إنها كذلك تبيه ، فأبى أن يصدقها إلا إذا قدمت له برهاناً عملياً على ذلك ، وطلب منها أمراً منكرأ فذكرته بواجب الصداقة لزوجها وما لهذه الصداقة من حرمة فأخذت يسبى . هذا الزوج ويرميه بالغباء والأقن ، فلم يسع زوجها إلا أن يظهر ويطلب منه أن يخرج

من بيته في غير فضيحة ولا ضوضاء ، ولكن المناقح أبي إلا أن يكون نذلا وقحا فذكره بأن البيت بيته هو بمقتضى الوثيقة التي في يده . وأن عليه هو إذا شاء أن يغادر وأسرتة المنزل ، فكاد أرغون أن يصعق لهذه الصفاقة والنذالة ثم تذكر أنه كان قد استودعه صندوقا يحوى أوراقا خطيرة تخص صديقا عزيزا عليه كان الأمير قد غضب عليه فنفاه فترك لديه هذه الأوراق فسلمها لطرطوف لتكون في رعايته حتى إذا سئل عنها فأنكر أنها تحت يده لم يكن كاذبا ، ورعا منه وتقى . وخشى أن يستغل طرطوف خطورة هذه الأوراق ويشي به للأمير ، ولكن ماذا عساه أن يفعل وقد ظهر له صديقه المزيف على حقيقته .

خرج طرطوف وأقام دعوى بإخلاء المنزل وطرده أرغون وأسرتة من منزله وجاء مندوب القضاء للتنفيذ ومعه عشرة من الرجال الأشداء ، ولما طلب إليهم أن يدخلوا المنزل امتنعوا ، فهددموا باستعمال العنف ، وأرجأهم إلى الصباح ، وأسقط في يد أرجون وكانت أمه لانزال سادرة في حمايتها لم تشأ أن تصدق شيئا مما اتهم به طرطوف حتى بعد أن أكد ذلك ولدها ، فلما شهدت مندوب القضاء ، وسمعت الأمر بإخلاء المنزل زالت العشاوه عن بصيرتها وانهارت اعتقاداتها في طوطوف وفي كل رجال الدين على السواء .

وبيناهم في تلك الحالة المحزنة دخل عليهم فالير حبيب ماريان يخبرهم أن ثمة أمرا بالقبض على أرجون وزوجه في غيابة السجن جزاء خيائته لأمير البلاد بتسهره على وثائق خاصة بعدد لسود للأمير سبق أن حكم عليه بالنفى ، وعرض فالير على أرجون مالا يكفيه لأن يهرب إلى أى جهة يشاء حتى تتجلى تلك النعمة ، وأخذ أرجون يفكر في أمره ويبدأ يبد أنه فوجيء بطرطوف بصحبة أحد رجال الشرطة فاستقبله أرجون استقبالا غنيغا اسفالتة ونذالته واستغلال اسم الدين ، وخداح الأبرياء ، وامتهانه لمعنى الصداقة وحرمانها ، ونكراته للجميل ، ولكن صفاقة طرطوف أبت عليه إلا أن يجيب بأن إخلاصه للأمير ومحبتة له فوق كل صداقة واعتراف بالنعمة ، وأن من واجباته أن يدفع به إلى ظلمات السجن ، وأخذ يحث الشرطى على تنفيذ الأمر الذى صدر له ، فما كان من الشرطى إلا أن أخذ

بتلايب طرطوف ووضع في يده الاغلال قاتلا له : إن الامر الذي بين يدي يعني القبض عليك أنت ، لأن الامير رجل عاقل حصيف وقد عز عليه أن قبول المعروف بالجحود ، والصداقة بالخداع ، والبراءة بالخبيث ، وقد عرف فيك جرما خطيرا متواريا من وجه العدالة ، كما أني مكلف بتمزيق الوثيقة التي لديك ، والتي تنازل فيها أرجون عن أملاكه لك ، ثم إن الامير قد عفا عن أرجون على الرغم من وجود تلك الاوراق التي تنتمي لعدو الامير في حوزته وذلك لسابق بلائه في خدمته وإخلاصه للوطن ، فكانت مفاجأة سارة حقا انتهت بأن سيق طرطوف مثال النفاق والغدر إلى السجن ، وبزواج ماريان من حبيبها فالير الذي برهن إبان محنة والدها على سخاء وشهامة وشجاعة تستحق المثوبة .

وأنت ترى من هذا الموجز لتلك المسرحية أن مولير أخلص لتقاليد المدرسة الاتباعية في وحدة الزمان حيث لم يتجاوز زمن هذه المسرحية أربعاً وعشرين ساعة وبنى وحدة المكان حيث جعل مسرح الحوادث كلها بيت أرجون لم يتعدده إلى مكان آخر ، ووحدة العمل حيث جعل موضوع المسرحية دائراً حول إظهار نفاق طرطوف وسذاجة أرجون ، كما ترى في المسرحية فصولا طويلة من الحوار والجدل الممل في بعض الأحيان يبطئ بالحركة 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 المرائي ، وبمظهر للنذل الغادر المنتكر للجميل وبمظهر الشهواني الدنيء ، وصور أرجون في صورة المتدين الساذج الذي يسهل خداعه ، وكان عدد الشخصيات قليلا نوعا ما ، ومع هذا فإن مولير لم يجعل بطلة أرستقراطية بل اختاره من الطبقة الوسطى ، وبالغ في تجسيم عيوبه ، كما أنه اختار مشكلة اجتماعية جديدة بالعلاج ، ألا وهي مشكلة النفاق واستغلال اسم الدين والفضيلة ، وحل على المنافقين من رجال الدين حملة مرة . ونلس بعض مظاهر فاسفته 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 استنكر مولير استخدام أرجون حق أبوته في قهر ماريان على الزواج من طرطوف .. وهكذا لو ربحنا

نحلل الرواية وتعمق 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 عالمية فلا بدح إذا ترجمت لكل اللغات ، لأن النفاق والتستور وراء الدين موجودان في كل زمان ولدى كل أمة ، ولأن موليير بما أودح فيها من فن ، وساق من نكات ودعاية يستثيران الضحك والسخرية قد شارف الذروة .

وحسبنا من ملامحه السامية هذه الملهة فإن المقام لا يتسع لسواها ، ولكن ذلك لا يعفينا من الإشادة بكاره البشر ، والنساء العالمات ، والتبيل البرجوازي والبخيل ومدرسة النساء وغيرها من الملامى الخالدة ، وقد أثر موليير في المسرح العربي تأثيراً كبيراً إذ كان النبع الذي اغترف منه رواد المسرح العربي أول الأمر في مصر والشام .

هذا ولموليير ملامه خفيفة فكهة ليس فيها هذا العمق في التحليل ، والجودة في الصنعة ، وإنما الغرض منها إثارة الضحك وهي من النوع الذي يسمى فن الأدب العربي ، Farce أى الملهة الفكهة أو الضاحكة (مهزلة) ومن هذا القبيل ملامه « الزواج بالإكراه ، le Mariage Force ، والطبيب رغم أنفه Medcia Malgre Lui وكان يلجأ إلى هذا النوع بين الفينة والفينة لأنه محبب إلى الجمهور ، وهو في حاجة إلى اكتساب رضاه والإقبال على مسرحه ، إذ كان مسئولاً عن أسر الممثلين والممثلات وعن نفسه وزوجه ، ثم إن هذا النوع لا يحتاج منه إلى كبير معاناة ، بل قد يؤلف (المهزلة) في خمسة أيام أحياناً ، وقد يأتي بها تشرأ ؛ حتى يسهل على الناس فهمها ، ويسهل عاينه تأليفها ، بينما تحتاج بعض الملامى السامية منه إلى سنتين أو أكثر لإداعها . ولا شك أنه في (مهزله) لا يتقيد كثيراً بالمذهب الاتباعي ، وإن ظل محافظاً على قانون الوحدات الثلاث .

ولنأخذ مثلاً « الطبيب رغم أنفه » وقد كتبها تشرأ في ثلاثة فصول ؛ ولم يقصد

بها تقدماً اجتماعياً أو إصلاحاً مفسدة، وإنما قصد إلى إشباع رغبة الجمهور في الضحك .
وتتلخص هذه «المهارة» في أن الخطاب «سجاناريل» كان قظاً في معاملته لزوجته
لا يفتأ يسبها ويضربها ويحمل حياتها جحياً ، فعزمت على الانتقام منه بطريقة
عجيبة لا تخطر إلا في بال فنان مثل مولير ، وذلك بأنها أوحى إلى خادى
«جيرونت» وهو رجل ثرى ساذج ، وكانا يبحثان عن طبيب لعلاج ابنة سيدهما
(لوسيد) بأن سجاناريل طبيب ماهر ، ولكنه يرضن بطبه وعلبه ومعرفته على
الناس ، وأنه لا يقبل على علاج مريض وينذل ماله من معرفة إلا إذا استعملت
معه القسوة بل الضرب ، وقد صدقها الخادمان فقبضا على الزوج الخطاب ، وقد
أنكر أنه طبيب أو أن له صلة بمهنة الطب ؛ ولكنهما لم يصدقاها واضطرا إلى ضربه
بالعصا فلما آله الضرب اعترف على الرغم منه أنه طبيب . ثم ألبسها ثياب الطبيب
وقبعته ، وقاداه إلى سيدهما لعله يجد دواء لسيديتهما التي تظاهرت بقآة بالبكم .
ولحسن نظره وجد السيد «جيرونت» وأهل بيته على مقدار غير يسير من السذاجة
وأنه يستطيع معهم أى يمثل دور الطبيب من غير أن يكتشف أمره ، فأخذ يعمل
بجد ونشاط وبكل ما أسعفه به جهله وتهريجه ، 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 تناب اسمه «لياندر» فجاء به
سجاناريل متكرراً فى زى صيدلى ليساعده فى تحضير الدواء ، والإسراع بشفاء
الطليعة ، فلما دخل غرفتها عرفته لتوها ، وعاد إليها نطقها . وعمل سجاناريل على
مساعدة العاشقين ، وتمكينهما من الهرب ، وكاد عمله هذا يكلفه غالباً لولا أن
الشاب العاشق أسرع بالعودة ، إذ بلغه وهو فى طريق الفرار أن عمه الثرى قد
توفى بدون وارث ، وترك له مالا وفيراً ، وأدرك أن القوم ان يتبادروا فى رفض
يده حين يعلمون بالشره المفاجئة التى هبطت عليه ، وقد صح ظنه ، فقابلوه
بالترحاب وتزوج العاشقان .

وأنت تدرك ولا ريب أن الشاعر لا يهدى إلى مغزى خلقى خاص أو فكرة

معينة ، وإنما أراد أن يشيح 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 وأفرادها وكيف لم يعرفوا حبيب ابنتهم حين نكروا لهم وعرفوه الفتاة؟ إلى غير ذلك من الأسئلة . لأن منطق الحوادث وواقعيتها كانا مفقودين تماما . ومع كل هذا فقد أغرق الجمهور في الضحك ، ولعل ضحكه كان لكل هذه الأسئلة . استمع إلى ذلك الخطاب الذي لبس ثياب الطبيب يقول : « بيد أن هذه الأبخرة التي حدثتكم عنها عندما مرت من الطرف الأيسر حيث الكبد إلى الطرف الأيمن حيث القلب اتفق أن الرئة التي تسمى باللاتينية (أرمبان) ولها اتصال بالدماغ الذي يسمى بالإغريقية (تاسموس) بوساطة الشريان الأجوف الذي ندعوه بالعبرية (كويل) إن هذه الرئة صادفت الأبخرة المذكورة ... إلخ ، هذا الخلط العجيب الذي يقف أمامه والد الفتاة دهشاً معجباً وهو يظه علمياً غزيراً . ويقول : لأظن أن في المستطاع مناقشة هذه الأمور على وجه أصح ، 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 ملاميه الكبيرة ، إلا أنه يحتاج إلى مقدرة عظيمة على إثارة الضحك ، وإرسال التساؤلات والسعاية ، وعرض المفارقات وحبك الموضوع ، وهذا لعمري فن له ميزاته ، وإن كان مولير لم يخلد إلا بلاميه النفسانية السامية .

وإذا تتبعنا المهابة الفرنسية في القرن الثامن عشر نجدها ظلت في النصف

الأول من ذلك القرن تسير على طريقة مولير . ومن أشهر كتاب الملاحى فى تلك الحقبة دلى ساج ، Sage فى ملهاته ، نيركارية Turcaret التى سخر فيها سخرية جميلة من طبقة محدثة من رجال المال والأعمال وعاداتهم وأخلاقهم ومواقع الضعف فىهم .

وقد انجحت الملهاة نحو الحب ، واتخذنه موضوعاً للتجليل ، وبيان ألوانه المختلفة ، وقد اشتهر بهذا اللون Marivaux مارينو وكان من أهم العاملين على تطور الملهاة الفرنسية ، وابتدأ ما يسمى « بالملهاة البائية » وهى تشبه شياً كبيراً الملهاة العاطفية لدى الإنجليز فى القرن الثامن عشر ، وكلتاها تعمل على إثارة عواطف الجمهور واستدرار العبرات حين تعرض حياة الناس الخاصة بما فيها من فضائل وما يعانون من آلام ، ولا تعنى بإثارة الضحك أنها تضع مأساة فى إطار ملهاة ، ولما كان هذا النوع يخالف طبائع الأشياء كان من الطبيعى أن تظهر حركة تقاومها وكان قائد هذه الحركة الكاتب « بومارشيه » (١٧٣٢ — ١٧٩٩) وحاول أن يعيد للملهاة ضحكاتها الخالصة التى تفيث من قلوب خلية مرحة كما كانت ، عند مولير ، وذلك بملهاتيه الساحرتين الرائعتين « حلاق إشبيلية » le Mariage de Figaro و « زواج فيجارو » و le Barhar de Siville (وقد ذكرنا آنفاً) أن القرن الثامن عشر شهد فى فرنسا ما سمي « بالمأساة البورجوازية » ، وأنها كانت « كالملهاة البائية » حركة مهددة لظهور المدرسة الإبداعية فى فرنسا . فإذا خلطت الملهاة البائية بين الأنواع وخرجت على وحدة النغم وقدمت مأساة فى إطار ملهاة فإن المأساة البورجوازية قد خرجت على قواعد الاتباعية بأن جعلت أبطالها من الطبقة الوسطى التى ازداد تأثيرها ، ووضحت شخصيتها فى هذا العصر ، ومأسيتها لا نقل روعة عن مأسى القديما ، وإن نقصها الحماسة فقد عوضتها بقربها من الواقعية ومعالجتها مشكلات الناس وأخلاقهم .

ولا نريد أن تتبع الملهاة الفرنسية فى مراحلها حتى عصرنا الحاضر ، وحسبنا أن نقول : إنها تأثرت بالحركات الأدبية التى ظهرت فى فرنسا بعد ذلك ، تأثرت بالحركة الإبداعية على يد (هوجو) ، وتأثرت بالحركة الواقعية على يد (بلزاك) -

ولأن كان من أثر كتابة القصة على المسرحية، وتأثرت بالحرارة الطبيعية على يد (زولا) واسكنها اليوم نبح نبح الواقعية مع وجود ملامه وآس إبداعه على النحو الذي ذكرناه في معالجتنا للباساة .

أما في انجلترا فأول ملهاة تستحق النظر هي «رالف رويستر دويستر» مؤلفها نقولا يودل ١٥٠٥ - ١٥٥٦ وأهميتها في أنها أول ملهاة كتبت باللغة الإنجليزية طبقاً لأصول فنية، وتدور حول «رالف»، الفخور المدعى، مع أنه قدم كثير الغفلة. ونراه يخطب أرملة مخطوبة لغيره ولا يرى في ذلك غشاضة أو بأساً. والملهاة الثانية هي «إبرة الجدة جيرتن»، كتبها جون سنل ١٥٤٣ - ١٦٠٧ وخلاصتها أن هذه الجدة العجوز كانت تصح سراويل خادماها فافتقدت الإبرة وراحت تبحث عنها، وتصادف أن مر بدارها سائل محبول فأنيأها أن امرأة معينة سرقت إبرتها، وهنا تنشأ معركة حامية يتشارك فيها عدد كبير من أهل القرية، وأخيراً وجدت الإبرة مغروزة في السراويل التي كانت يصلحها حيث نزلتها، وظلت الملهاة الإنجليزية نكتب على النمط الذي لا يقصد سوى إثارة الضحك، حتى أخرج (جورج بيل) ملهاته «حكاية الزوجات العجائز»، فكانت أول ملهاة تتحول النقد والسخرية. بعد أن كانت الملهاة لم تحتل مكانتها الممتازة في الأدب الإنجليزي وتخلد إلا على يد إمام أدباء انجلترا والعالم وليم شكسبير ١٥٦٤ - ١٦١١. وقد أفضنا في ذكر مذهبه وفنه وسعة أفقه في معالجة مسرحياته .

وحرى بنا هنا أن نلخص بعض ملامه كما لخصنا بعض مآسيه لتدرك شيئاً من خصائص هذه العبقرية، وأولى هذه الملامه «جهد الحب ضائع»، وهي ملهاة ضاحكة مليئة بالنكات والعبارات التي تفصح عن فؤاد خلي فرح، وتتلخص في أن فرداند ملك نافار قد غزته موجة الزهد فأثر العزلة في مكان قصي يتجنب فيه الدنيا وضوضاءها، ويبتعد عن جميع الناس إلا ثلاثة من الأصدقاء اصطفاهم دون سواهم، وصم هؤلاء المتوحشون المعتزلون على أن يبتعدوا عن النساء والأتكون شمة صلة بينهم وبينهن، ولكن خطتهم ما لبثت أن انهارت حين قدمت لهم أميرة

فرنسا ووصيفاتها الثلاث . فلم يكدر يراهن المعتزلون المتوحدون حتى ثارت غرائزهم واشتياقهم للنساء فوقوا في شرك الحب صرعى . واجتهد كل منهم أن يخفى حبه عن أصحابه ، ولا يظهر بمظهر الضعف والوهن والحنث بالقسم ، وكابدوا في سبيل هذا التخفى جهداً شافاً ، ثم رأوا أن سلوكهم هذا غير طبعي وكشف كل منهم خبيثة نفسه لأصحابه ، فعدلوا عن سلوكهم الشاذ وقرروا أن يكونوا نبتية البشر ، بيد أن سوء الطالع شاء أن تسمع الأميرة بموت والدتها وعادت مع وصيفاتها قبل أن يصارحن المحبون بما يعتلج في صدورهم ، ورغبتهم في ازواج .

وأنت ترى أن هذه الملهاة حملة على التكلف والتصنع في كل أوضاعه ، إذ أنها تسخر من يتكلف في اختيار ألفاظه وطريقة تعبيره وتسخر من مدرس وقسيس يتخذ لقان يادخال عبارات لائنية ونظريات علمية .

ولشكسبير ملاء كثيرة منها ملهاة الأخطاء ، و د حلم ليلة في منتصف الصيف ، و سيدان من فيرونا ، و د ترويض الفرة ، و د تاجر البندقية ، و د جنجعة ولا طحن ، و د كاتمواه ، و د الليلة الثانية عشرة ، و د خير كل ما ينتهي بخير ، و د كيل بكيل ، و د بروكليس أمير صود ، و د قصة الشتاء .

والمقام يضيق عن تلخيص هذه الملهاة مع أن كلا منها مثل في الروعة والتحليل ودراسة عميقة لطبائع البشر ولكن لا بأس من أن نسوق هنا موجزاً لبعض الملهاة المشهورة .

فلهاة ترويض الفرة تتلخص في أنه كان لأحد أثرياء مدينة بادوا ، بثنان كبراهما تدعى كاترين ، وصغراهما تدعى بيانكا ، واشتهرت كاترين بمجموحها وسلطة لسانها وشراسمتها حتى بات مستحيلاً أن يجرؤ 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 ، وجعل ثرى يدعى د بترشيو ، ليبحث عن زوجة غنية من أسرة عريقة ، ثم سمع بأمر كاترين فعزم على أن يتقدم

طلبت يدها على الرغم مما عرفه عنها ؛ لأنه آتس في نفسه القدرة على ترويضها حتى يجعل منها زوجة طيبة ، ولما التقى بالفتاة بمنزل والدها راحت تظهر له من الشراسة والغلظة والمشاكسة ما ينفّر أحلم الرجال وأوسعهم صدراً ، ولكنه ظل يحاسنها ويتودد إليها حتى رضيت به زوجها ، وانفقاً على موعده الزواج . وفي الميعاد المضروب لحفل الزواج اجتمع المدعوون ، وطال انتظارهم لبرثسيو ، وخرج موقف دكاترين ، بين أهلها وصواحبها فأخذت تبكي بجرح كبيراتها ، وأخيراً جاء الزوج في هيئة زرية تثير الضحك ، وعينها حائل الناس أن يملوه على أن يعير ملابسه فكان ذلك إذلالاً جديداً لكاترين . وقال حين خوطب في هذا : إن كاترين ستتزوج مئة لا من ملابسه ، وفي الكنيسة كان شاذ السلوك كثير الصخب لم يزع حزمة لمسكان العبادة ولا القسيس ، ولا لتلك الساعة الحاسمة في تاريخ حياتها ، وضربت القسيس وأسقط الإنجيل من يده فارتفعت كاترين على الرغم من جرأتها وسلاطة لسانها .

وكان والد الفتاة قد أعد حفلاً ضخماً في داره لهذه المناسبة . فلما عادوا من الكنيسة أعلن د برثسيو ، أنه لن ي حضر هذا الحفل ، وأنه قرّر أن يسافر من توه هو وزوجته إلى بلده وأهله ، ولم يستطع أخذ أن يئنيه عن رأيه ، فكان هذا إذلالاً جديداً لكاترين وكان يحتاج بقوله : إن من حق الزوج أن يتصرف في زوجته كما يشاء ، وخرج بها وأركبها جواداً ضئيلاً هزيلاً وسار بها نحو بلدة في طريق وأعر المسالك ضعب المرتقى ، ووصل في النهاية إلى بيته بعد رحلة مؤلمة لم تسمع كاترين خلالها إلا السبائب واللعنات نصّب على رأس الخادم والجواد الهزيل ، ولما دخلت كاترين داره رحب بها ، ولكنه اعترم ألا يسمح لها في تلك الليلة بشيء من الطعام أو الراحة ، فلما جلسا إلى المائدة ادعى أن الطعام سيء الظهي وقذف بالطعام أرضاً وقال أنه يفعل ذلك حياً في دكاترين ، واعتزازاً لها ، وما زال يعاملها على هذا النحو ، حتى اضطرت وهي ذات الكبرياء والأنفة والجوح أن تتوسل إلى الخدم أن يأتوها بشيء من الطعام خفية ، ولكنهم امتنعوا خوفاً من سيدهم .

ثم اعزم الزوج أن يستصحب زوجته في زيارة لايها ، وفرحت كاترين لهذه اريارة فرحاً شديداً ، ثم أمر أن تسرج الخيل ، وأكد أنه لا بد من الوصول إلى د بادوا ، بلد أيها 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 واثقت على أن الساعة هي السابعة لا الثانية بعد الظهر فلم يسعها إلا الموافقة . وقد حدث أنهما اختلفا وهما في الطريق على الشمس أهي الشمس حقاً أم القمر ؟ وتظاهر بإلغاء الرحلة إذا لم توافق على أن الذي ينير الدنيا ظهراً هو القمر لا الشمس فقالت : ليكن هذا هو القمر أو الشمس أو ما تريد أن يكون ، وإذا شئت أن تسميه شعة ، 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 رائعا للزوجة المطيعة حسده عليها بقية الأزواج .

ونرى من هذه المسرحية أن شكسبير لم يتقيد بوحدة الزمان فحوادث الملهاة تقع في أكثر من أربع وعشرين ساعة ، بل تقع في أيام ، ولم يتقيد بوحدة المكان فحوادثها تقع في منزل والد كاترين بيادوا وفي الكنيسة وفي الطريق إلى بلدة برثسيو وفي بيته ، وليس لوحدة العمل قيمة لديه . وإنما المهم هو وحدة الاهتمام والقبض على الخيوط التي تحرك أشواق الجمهور ، وإذا كانت ملهاة « ترويض التمرة » تحتوي عقدة واحدة وقصة واحدة فغيرها من ملاحيه يتضمن أكثر من عقدة وأكثر من قصة ، ويقال إن في (ترويض التمرة) عقدة أخرى لم نذكرها وهي حب بيانكا سرا مع شاب ثرى ، ولكن معظم نقاد شكسبير يجمعون على أن قصة بيانكا دخيلة على الملهاة الأساسية ، وإنه ليس لها إلا عقدة واحدة .

ونرى كذلك أن الشخصيات التي تظهر على المسرح كثيرة العدد ، وأنه

لا بأس من استعمال القوة والضرب كضرب برثسيو القسيس في الكنيسة ،
والتلفظ بالكلمات الخشنة والسباب ، وعلى العكس من كل ذلك كانت المدرسة
الفرنسية الإتباعية .

على أن ملاهى شكسبير لم تكن كلها فكهة مشيرة للضحك فثمة ملاء قائمة
ديجها يراخ الشاعر ونفسه حزينة ونظرته إلى العالم سوداء متشائمة .. انظر ملهامة
د كيل بكيل ، تجده يسى الظن بالطبيعة البشرية ، ويكاد يأس 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 يعيش مع امرأة غير زوجته ، وقد أهمل هذا القانون كما أهمل غيره ،
فتجرات الفتيات والرجال والشباب . وكثرت حوادث الزنى حتى ضج الآباء
والازواج بالشكوى . ولما كان طبع الأمير لا يساعده على استخدام الشدة
وأخذ الناس بالقانون ، فقد رأى أن يتنازل عن العرش مؤقتا لرجل اشتهر بالتقوى
والصلاح حتى يتمكن من تطبيق هذا القانون في غيبته، وقد وقع اختياره واختيار
أهل فينا على السيد (أنجلو) التقى الورع ، ولكن الأمير لم يغادر فينا بل مكث
بها يرقب الحوادث عن كتب ، ويشاهد كيف يسير (أنجلو) بسفينة الحكم في
هذا اشمع المستهتر متخفيا في زى راهب .

وحدث أن الشاب د كلوديو ، أغرى فتاة فقوض عليه وزج في السجن
تمهيدا لموته ، وكان له أخت طاهرة جميلة تدعى د إزابيل ، فدعاها إليه ، وطلب
منها أن تذهب إلى السيد (أنجلو) وتشفع له لعله يقبل شفاعتها فتنتقذه من الموت
وذهبت د إزابيل ، إلى (أنجلو) وجشت على ركبتيها وسفحت دموعها تحت
قدميه وأخذت تستحلفه بكل ما أوتيت من حجة وقوة وبما قالت له : د ارجع
إلى قلبك وسله هل طاف به ما يشبه الذنب الذى ارتكبه أخى فإذا أقر لك
بأنه ارتكب هذا الذنب الذى هو من طبيعة البشر فلا تدع لهذا القلب مجالا
للتفكير في موت أخى ، ، وكان لهذه العبارة وقع شديد في نفس (أنجلو) لأن

جمال إزابيل قد أثار في نفسه عاطفة أئيمة ، فاستبهرها يوماً فلما عادت إليه قائلها : « إذا أسلمت شرفك لي عفوت عن أخيك ، فخرجت من لدنه جزيراً كاسفة البال وذهبت إلى أخيها في السجن وقالت له : « يا أخي وطن نفسك الموت عدواً ، فإن هذا الذي يزعم الناس أنه قديس صالح قد جعل شرطاً للموت عنك تسليم نفسه له ، مع أنه لو طلب حياتي لفديتك بها ، ولكن الشرف عنك فاستعد للموت ، . . فقال لها كلوديو : ولكن الموت رهيب يا أختاه ، فأجابها بأن حياة العار كريهة لإنتطاق . وتمسكت كلوديو الأثره وحب الحياة فصاح به « يا أختي العزيزة ! دعيني أعيش إن الله يعفو عن مثل هذا الذنب الذي تركينته مكرهه لتتقدي حياة أخ لك ، بل إن ذنبك ليصبح فضيلة . »

وكان الأمير يتسمع إلى هذا الحديث وهو متخف في زي راهب ، فدس عليه ، وأشار على الفتاة الطاهرة أن تتظاهر بالرضا لما طلبه (أنجلو) وتوعده = المجيء له ليلاً حتى إذا ما جن الليل بعث له زوجته (ماريانا) متخفية في ثياب إيزابيل - وكانت ماريانا زوجة أنجلو إلا أنه لم يبين بها لأن السفينة التي كانت تقل مالها وثروتها غاصت في اليم وصارت فقيرة فقرها . وهكذا أخذ الأمام المتخفي يدبر الخطط ليكشف للناس (أنجلو) على حقيقته فاختل (أنجلو) بزوجه وهو يحسبها إيزابيل ، وفي تلك الحال أظهر الأمير نفسه فيكاد (أنجلو) يصعد لهُول الفضيحة واضطر أن يتزوج ماريانا ، وعفا الأمير عن كلوديو وزوجه = حبيبته التي أغراها ، وتزوج هو من الفتاة الطاهرة إيزابيل .

إن شكسبير في هذه الملهاة يعالج موضوعاً خطيراً وهو الغريزة الجنسية ويرى أن يبين أنها فوق القانون ، وأن الناس على الرغم من علمهم بالعقوبة الصارم فإنهم لا يستطيعون ردع نفوسهم . وانظر إليه كيف جعل (أنجلو) إيزابيل الورع يضحف وينهار أيام الخجل الحزين ، مع أن الشيباب أمثال (كلوديو) لا يغيرهم هذا النوع من النساء . وانظر فلسفية (كلوديو) ونظرته للفضيلة حتى توضع في ميزان مع الحياتم ، إنه يرى الحياة أعلى وأفهب ، ولكن إيزابيل تتبمسبها بالعفة وتطلب من أخيها أن يوطن نفسه على الموت . إن شكسبير يأتينا هـ

بملهاة معقدة فيها شخصيات متباينة ويعالج موضوعه خطره وأثره في المجتمع لأنه يتعلق بانغريزة الجنسية أقوى العرائز وأشدّها سيطرة على النفس وكان الفيلسوف اللغني نكمن وراء مسرحيته هي : « كيف يمكن أن تتحقق العدالة وينفذ القانون في عالم الحيوان » . لأنه يطلعنا على أكثر من جانب في شخصية (أتلو) فهو مناخق ، وعفته مبنية على غير أساس ، وهو شره بحب المال ، ومن الهب أنه اختلى بالمرأة التي رفض أن يأويها في بيته كزوجة بعد أن فقدت مالها . وهو سفاخ لأنه لا يستطيع أن يعفو عن كلوديو ولو سلمته أخته شرفها .

وفي اللغني أن شكسبير في جميع مسرحياته ينظر إلى الحياة نظرة شاملة . فتعدد شخصياتها وتنوع صفاتهم وطباعهم ، ويعطيك عنهم صورة زاهية لأنه لم يكن يتقيد بقيود بل كان يطلق لمبقرته العنان تبدع ما شاء لها الإبداع ، وليس كشعراء المدرسة الاتباعية يسرون على خطوط معلومة ، وفي طريق مرسومة لا يبتغون عنها حولا . إن عالم شكسبير هو الدنيا بأسرها ، والمسرحية الواحدة تعالج ألواناً مختلفة من الطباخ أو المشكلات . بل إن خياله قد يمتد إلى عالم الجن والأشباح ، ويبلغ في فنه درجة تجعلك لا تشك في وجود مثل هذا العالم ، وهالك ملخضاً للمهاة (حلم ليلة في منتصف الصيف) ، وفيها يتدخل الجن في شؤون البشر ويوجهون حياتهم ، وعالم الجن عالم غير منظور ولكن جميع الأنهم ولا سيما في المصور القديمة كانت تؤمن به . وكانت المقاطعة التي ولد بها شكسبير غنية بالغابات الكثيفة ، وطالما سمع بوجود الجن والساحرات والأشباح تجرى 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 عظيما وتتلخص المسرحية في أن (لاجيوس) أحد سرة أثينا قد أمر ابنته (هرميا) أن تزوج من (ديمتريوس) النبيل الثرى ولكنها رفضت لأن قلبها كان قد علق شاباً آخر هو (ليسندر) فشكاه 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

يجب فتاة أخرى هي (هلنا) وأنها تبادله حباً بحب، بيد أن الحاكم لم يستمع لدفاعها وأمهلاً 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 وملكتهما على خلاف شديد ، وأراد الملك في هذه الليلة أن ينتقم من زوجته (تيتانيا) ، ثم شامت المصادقة أيضاً أن يجيء إلى الغابة (ديمتريوس) وحبيبته (هلنا) . ودعا ملك الجن كبير أصفياته (بك) وهو عفريت ماكر خبيث وطلب منه الملك أن يحضر له (زهرة الحب الكسل) وهي زهرة صغيرة أرجوانية اللون إذا عصر ماؤها على جفون النائمين هاموا بحب أول شيء تقع عليه أعينهم بعد أن يستيقظوا وأعلمه أنه سيحصر شيئاً من مائها على جفون (تيتانيا) حتى تهيم بحب أول شيء تنظر إليه بعد أن تستيقظ ولو كان قرداً أو دباً . واقد سر (بك) من هذا العبث كل السرور لأنه يلائم طبعه وذهب من توه ليحضر الزهرة وبينما كان (أوبرن) ينتظره سمع شجاراً بين (ديمتريوس و هلنا) 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 فيشتعل فزاده حباً . أما (أوبرن) فقد تناول من هذا العصير قليلاً وتربص بملكته (تيتانيا) حتى غلبها النعاس فألقى على جفنيها بضع قطرات منه .

ذهب (بك) يبحث عن هذا الشاب الأثيني الذي أنبأه الملك بأمره ولكنه لسوء الحظ صادف (ليسندر وهرميا) نائمين فظنهما (ديمتريوس و هلنا) 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 واعي 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

بضع قطرات من الزهرة الأرجوانية فلما صحا وجد (هلنا) على مقربة منه فتدله في حبها . وبذلك صارت (هلنا) محبوبة من الشابين معاً . و (هرميا) في حيرة لاندرى لهذا التحول سبباً . أما (تيتانيا) فإنها حين استيقظت وقع نظرها على مهرج مغفل هو بوتوم فشغفت به حباً . وكان (أوبرن) قد ألبسه رأس خمار وجاء به على مقربة من مخدع زوجته حتى يكون أول من تراه حين تستيقظ فتصير أضحوكة وسخرية حين تقع في غرامه . وقد تحقق للملك ما أراد وانتمت من زوجته شر انتقام .

ولكن ما لبثت الرقى أن أزيلت وذهب تأثيرها وعادت القلوب إلى حبها القديم فديميتريوس 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 مسجتيه 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 أتترك لقلبي العنان في وصف موهبة شكسبير ودراسة ملامحه .

ولقد شاع بانجلترا في القرن السابع عشر حد شكسبير إبير (رجوع الملكية) نوع من الملامى عرف بملامى العادات وذلك أن الذين كانوا يفتشون المسرح في هذه الحقبة هم الطبقة العليا من الشعب والملك وحاشيته ، وكان لهذه الطبقة عاداتها وتقاليدها ونظمها الاجتماعية في الحياة فإذا شذ إنسان في تصرفه وسلوكه كان مشاراً للضحك ، وكانت معظم الملامى تمثل سلوك الطبقة الوسطى أو الدنيا من الشعب ، وبالموازاة بينها وبين سلوك الطبقة العليا تبدو مضحكة ودثيرة لسخرية ولاشك أن مثل هذا النوع لا يكتبه الخلود ، لأن العادات تتغير من جيل لجيل ومن طبقة لطبقة ، وتختلف باختلاف الأمم، ثم لا بد لمن يحضر مثل هذه الملامى

ويريد المشاركة في الضحك أن يكون ملأً بسلوك الطيبة الراقية التي تسخر من التصرفات الشاذة التي تمثل علي المسرح .

لم تكن ملهاة العادات تسخر من الشخص لشيء طبيعي فيه ، ولكن من تصرفه ومن الطريقة التي يعبر بها عن شخصيته ، وكانت هذه الطريقة يبالغ فيها على المسرح حتى تضحك ، ولذلك لم يكن يرضاها الناس في حياتهم المألوفة . كانت تمثل طريقة معاملة الزوجة لزوجها ، وطريقة المغازلة والمرأة القروية والتاجر الساذج إلى غير ذلك . وأظهر مؤلف لهذا النوع هو كونجريف (١٦٧٠ - ١٧٢٩) وقد كتب وهو في الخامسة والعشرين من عمره ملهاة (العزب العجوز) ثم أعقبها بملهاة (الحب للحب) وتوج ملاحيه بمسرحية (طريق العالم) .

وتتلخص ملهاة (الحب للحب) التي مثلت في أثناء الحرب العالمية الأخيرة مراراً : في أن السير سامسون وعد أن يسدد ديون والده الأكبر (فالنتين) 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 (أنجليكا) التي كانت مقيمة بابنه (فالنتين) ولكنها لم تنح بحبها له وقد رضيت بأن تسير السير سامسون في عواطفه ، ولكنها سارت بعيداً ، وبذلك تخلص فالنتين من مشروعات والده . و (طريق العالم) تدور حول حب (ميرويل) للإيسة (ميلامنت) بنت أخي (لادي وشفوريت) . وإذا تزوجت ميلامنت من غير رضا عمها تفقد نصف ثروتها .

كان كتاب ملهاة السلوك أو العادات يتأثرون خطأ (مولير) ، ولكنهم أخفقوا في محاكاته ، إذ لم يكن لهم ذوقه المرفه ، ولا قلبه البارع ولا فنه العظيم .

ثم جاء القرن الثامن عشر وهو قرن فقير في الأدب وأخذت الطيقة الوسطى من الشعب تزداد نفوذاً ، ونفرت من هذا اللون من الملاهي الذي كان يصورها

في صورة لا ترضاهما ، والذي كان محبباً للطبقة العليا من الشعب . وكان رد الفعل هو كتابة مسرحيات تصور حياة هذه الطبقة الوسطى وتعالج مشكلاتها فنشأت الملهاة العاطفية ، ومثل هذه الملهاهي لا ترمى إلى مجرد الهزل والاضحاك ، وإنما تبني التقويم الخلقى وإصلاح السلوك المموج ، ومعالجة مشكلات الأسرة . وتبشيع المساويء . حتى ينفجر النظارة من كل منظر أو حديث فيه خروج عن حدود العفة اللفظية والاحتشام في السلوك ، وهذا النوع من الملهاهي 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 تعني شيئاً غير هذا كما ترى عند (ستيل) الذي كان يكره المبارزة ، والذي كان يؤمن بإيماناً قوياً بقيمة الإخلاص في المحبة الزوجية .

وللملهاهي العاطفية أثرها السيء كما لها أثرها الحسن ، فن 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 للملهاهة على الرغم من أن ذلك يضيق الألق أمام الكاتب وأمام الخيال .

عالجت المسرحية العاطفية كل المشكلات التي يعانها المجتمع : الحب الكاذب ، النفاق ، الميسر ، الزوج المهمل لأسرته ، سيطرة الزوجة على زوجها ، الزوجة المستهجرة ، الشبان الذين يتزوجون على غير رغبة آبائهم ، وقد استخدم (ستيل) هذا الموضوع القديم ليستنكر تحكم الآباء في أبنائهم والزواج بالإكراه ، وعلى الرغم من أن الملهاهة العاطفية نشأت في إنجلترا واستعارتها فرنسا إلا أنها تطورت على يد الفرنسيين الذين كانوا يؤمنون بأن النفس الإنسانية خيرة بطبعها ، وبأن العواطف للساذجة تمثل الفضيلة أدروع نمثيل ، وصار هذا النوع من الملهاهي في فرنسا باكيا محزناً ، وقد أغرم به الإنجليز وأقبلوا عليه ، وكان من المنتظر

أن تقوى الملهة الانجليزية بعد هذا المزج ، ولكن الكتاب في محاولتهم إثارة العواطف واستدرار الدموع بالخوا في تصوير المواقف والشخصيات وبعدها بعداً شديداً عن الواقعية ، وتسكفوا تسكفاً كبيراً بما دعا أديباً مثل (جولد سميث) أن يخرج على هذا النوع من الملهة ويعود إلى إثارة الضحك في النظارة فسكتب ملهاته « الرجل الطيب بفطرته » ، ولكنها أخفقت ، لأن الجمهور كان راجباً في الملهة العاطفية الحزينة ؛ ثم أعقبها بملهة أخرى (نمسكنت فتمسكنت) وقد استطاع أن يرغم الجمهور على الاستمتاع بها لما أوتيه من البراعة في الحوار والحبكة وخلق جو رومانتيكي يذكر بجو ملهة شكسبير ، لقد مزج فيها الذكاء بالعاطفة ولون بهما شخصياته وكتابه

وجاء على أثره « شريدان » وكتب عدة ملاء بارعة سيطرت على المسرح في زمنه : منها : (المتنافسون) و (مدرسة الفضايح) و (الناقد) . وقد أوتي شريدان مقدرة فائقة في تأليف المسرحية ، ولاقت ملاءه نجاحاً عظيماً ، وعلى الرغم من كل ذلك فالقرن الثامن عشر كان قرناً فقيراً في الأدب فضلاً عن أن قليلاً من الملهة الانجليزية تستطيع أن تعيش أكثر من زمنها إذا استثنينا بعض ملاءه شكسبير وبرناردشو .

أما النصف الأول من القرن التاسع عشر فكان عصرأ زهراً بالشعر وبالقصة ولم يهتم الأدباء فيه بالمسرح قليلاً أو كثيراً . كان عصر الإبداعية في أوجها ، وظهر فيه أمثال وردسورث وكيونيرج وكيثس وشيلي وبيرون ، وهؤلاء كانوا انطوائيين يؤثرون العزلة والتفكير في أنفسهم وعواطفهم الخاصة ، ومع هذا فقد حاول كل من شيلي وبيرون كتابة المسرحية واسكنهما أخفقاً ، لأن الجمهور لم يقدر مزايها المسرحية الإبداعية ، وأقبل كل الإقبال على ما جلبته الحركة الإبداعية نفسها من القصص الجرمانية الحافلة بالملزعات .

ولسكن النصف الثاني من القرن التاسع عشر كان مولد ذوق جديد في الفن المسرحي ، وقد كان لظهور مسرحيات (إيسن النرويجي) أثر كبير على أدباء

انحطرتا كما ذكرنا من قبل عند كلامنا على المدرسة الواقعية ، كما كان لاهتمام الملكة فكتوريا بالمرح وفرض نصيب من الربح للثوائف المسرحى حافظ سظيم الإقبال على الكتابة المسرحية . أضف إلى هذا أن الاهتمام بالمشكلات الاجتماعية كان شديداً ، وقد وجد الأدباء فى المسرح خير معوان لهم على معالجة هذه المشكلات واقترح أوجه الإصلاح ، وأول هذه الملامى التى تصد بها الإصلاح هى ملهارة (روبرتسون) الطليقات ، ، وتتلخص الملهارة فى أن (جورج دى الروى) تجل المركيز (دى سانت مور) أحمب راقصة تدعى (إشر إكس) ثم تزوجها على الرغم من معارضة أهله ومعارضة صديقه كابتين (هاوترى) الذى كان معجباً بليدى (فلورنس كاربرى) ويحاول اجتذابها إليه ورضاها عن حبه ، وبعد أن تزوج دى الروى من إشر إكس بقليل استدعى إلى الهند لينضم إلى فرقته فى إخماد ثورة قام بها الهنود ، ثم أشيع أنه وقع أسيراً فى يد الهنود ، وأنه قتل واضطرت (إشر) إلى العودة لبيت والدها . ثم وضعت صيياً وحاولت أن تنشئه تنشئة طيبة على الرغم من أن البيئته التى تعيش فيها لم تكن صالحة ، لأن أباه (إكس) كان مدمناً على الخمر لا يرى إلا سكران ، وكانت تعيش معها فى المنزل شقيقتها (بولى) وهى فتاة لعوب مخطوبة لعامل من العمال يدعى سام جبرج يحترف السباكة ، ولم يكن مرتاحاً لما يظهره السكايتن (هاوترى) من علو وكبرياء .

وقد فكرت (إشر) فى أن تعود للرقص كى تجنى شيئاً من المال يساعدها على تربية ابنها ، ولسكن جدته المركيزة قد زارتها قبل أن تنفذ ما اعترمته وحاولت أن تأخذ الصبي لينشأ فى كتفها وفى جو يلىق بمكانة أبيه الاجتماعية ، بيد أن إشر رفضت ذلك رفضاً باتاً . ثم زارها السكايتن (هاوترى) بعد ذلك ورأى عربة المركيزة عائدة من بيت إشر وحاول أن يستطلع ماجرى بينهما ، وبينما هو فى حديث مع بولى وخطيبها سام يعود (جورج دى الروى) فجأة ويدخل حاملاً وعاء اللبن ، وتظن بولى وسام أنه شبح ويختفيان تحت المنضدة . ثم تدبى الحقيقة من أنه لم يموت وأنه عاد توأ من الهند ، ويلج فى روية زوجته ، ولكنهم يخبرونه بأنها مريضة على إثر المناقشة الحادة بينها وبين أمه ، ويخبرونه كذلك بأنه صار

أباً، ويحاولون إخبار (إيشر) بعودة زوجها من غير أن يفزعوها ثم يلتئم شمل جورج دي أروي وزوجته .

وتبتدى المسرحية منذ دخول (جورج) بوعاء اللبن .

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 والقفطنة ، والطبيعة والتسكف ، وبين العواطف الفطرية والعواطف المهذبة ، وأثر البيئة الفاسدة في الذشأة ، ولقد 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 الحوارات ، فأطلق كل شخص باللغة التي يتكلم بها في الحياة ، ولعل هذا من صميم المسرحية لأنها تعنى '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 ملهاة (الطبقات) فهي تازينخ اليراما والمسرحية .

ومن الكتاب الذين دفعوا بالمسرحية الإنجليزية إلى الواقعية دفعة قوية بعد روبرتسون الأديب المشهور (جون جولدورثي) وقد لا يبعد الباحث في مسرحياته إلا حوادث معدودة مثيرة ، ويعرض علينا شخصيات مألوفة تراها 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 يبدو لنا ما في الحياة من عبث وتناقض وقسوة واضحاً ، ظاهراً بقوة تجعله في غالب الأحيان مفرعاً .

ومن الذين كان لهم أثر قوي في تاريخ المسرحية لا في إنجلترا وحدها وإنما في الأدب الغربي بعامه (نبرو) ويرجع هذا الأثر إلى مقدرته على معالجة مشكلات

الحياة ، تلك المشكلات التي يعاني منها المجتمع الحديث ، وإلى مهارته في تأليف المسرحية وإتقانه الحبكة والقصة والشخصيات إتقاناً عظيماً ، وإن أخذ عليه ما تزخر به مسرحياته من عواطف فياضة .

وقد ستم الملهمة الإنجليزية في القرن التاسع عشر الكاتب المعروف (أوسكار وايلد) وملاهيته تحمل طابعه الشخصي ، وقد خرج فيها كثيراً عن الواقعية وكانت غايته بث المذمة والمرح وتصوير عدم المساواة المرحمة ، ولم يتوخ أي عرض أخلاقياً أو اجتماعياً من ملاهيته ، وأشهرها « مروحة لادى وندومير » ، و « امرأة لا أهمية لها » ، و « الزوج المثالي » ، وتتلخص ملهاته (مروحة لادى وندومير) في أن لورد (وندومير) تزوج فتاة عاطفية حساسة ، شديدة الاحتزاز بنفسها ، وإن لم تدرك أنها بنت السيدة (إرلين) ذات الحياة المشيئة ، والمشاعر الإنسانية .

وكانت السيدة (إرلين) تفرض أبادة على هذا اللورد السيء الحظ املاقة مربية بينهما ، وقد طلبت إليه أن يدعوها إلى حفلة في منزله ، بيد أن زوجته التي ترى إلى سماعها ما بين هذين من علاقة انفجرت نائرة وصمت على أن تضرب السيدة إرلين بمروحتها إذا تجرأت وحضرت حفلتها .

ولسكن شجاعته قد خانتها ، أو أن شعورها الرقيق منعها من أن تثير فضيحة عامة أمام ضيوفها فلم تنفذ ما اعتزمت عليه ، بيد أن احتزازها بنفسها جعلها تعزم ألا تعيش بعد اليوم مع زوجها ، وتترك له رسالة قصيرة وتلجأ إلى غرفة شاب أعزب اعترف بأنه عشيقها .

ووجدت السيدة (إرلين) الرسالة ، وارتابت فيها ففضتها وقد زاد فزعها حينما أدركت أن قصة حياتها ستعاد ثانية (في ابنتها التي لاتدرى أنها ابنتها) ، فتهدت إلى حيث ابنتها يدفعها الرعب فتجدها وحدها في غرفة عشيقها .

وقد ناقشتها مناقشة طويلة غير مجدية ، وفي النهاية تمكنت من إثارة مشاعرها السامية واستطاعت أن تبعدها من هذه الحجرة . ثم تخفى هي نفسها بخلف إحدى الستائر في اللحظة التي دخل فيها الحجرة ليفت من الشباب

الأرستقراطي المرح ، ويلج أحدهم المروحة ، وابتدءهوا يخوضون في سيرة (لادى وندرمير) وعلاقتها بصديقهم ، وإذا بالسيدة (إرلين) تتغلب على عرتها وتخرج إليهم مدعية أن المروحة تخصها هي ، وكانت فضيحة قدمتها من أجل ابتها التي تجهل أن السيدة د إرلين ، أمها .

إن هذه الملهاة وغيرها من ملاهى (وايلد) ترجع بنا إلى ملاهى السلوك مزوجة بالعاطفة مع براعة في عرض الذكاء اللامع ، ولكن مصباح حياة أوسكار وايلد الأدبية قد انطفأ سريعاً ، لما حدث له من مأس طوحت به بعيداً عن المسرح ، وعلى الرغم من اختلاف النقاد حتى يومنا هذا في قيمة هذه الملاهى فإن الجمهور لا يزال يعجب بها كلما أعيد تمثيلها . ولعل أهم ما يسترعى الأنظار في ملاهى د وايلد ، هو قدرته العجيبة الفذة في الحوار .

برناردشو :

وظهر كاتب مسرحى فى انجلترا الحديثة هو جورج برناردشو ، وقد امتد تاريخه المسرحى من سنة ١٨٨٥ إلى ١٩٥٠ ، لأن أول مسرحية ظهرت له هى (بيت الأرملة) فى سنة ١٨٩٥ ومنذ ذلك الوقت لم يفتر عن العمل للمسرح والكتابة له ، وقد اشتهر فى أول الأمر كناقده مسرحى يدبج كل سبت مقالة نقدية يعلق بها على المسرحيات الأسبوعية لمدة سنوات ثلاث من ١٨٩٥ إلى ١٨٩٨ ، ونشر (خلاصة مذهب إبسن) سنة ١٩١٢ ، 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 حياة الجنود ومشكلة الحرب ، كان يتهم على كل ما يراه مخالفاً للعقل ، وكل ما يعتقد فيه الجمهور الأبله ، لقد طرق موضوعات شتى محالوا نقد الأوضاح والمعتقدات الفاسدة فيها — نقد الأدب والفنون ، والطب ، والديانة

والسياسة ، والمفاسد الاجتماعية وغيرها بقسوة وسخرية حتى قيل عنه : إنه أكبر محطم للشرور والمفاسد بإنجلترا في العصر الحديث .

وقد نعلم من (إيسن) كيف يعد المسرح بالمناظر الحديثة ، وبالمناظر التي تسمح بالمناقشة والعمل معاً ، ولم يتعلم إلا قليلاً من سبقه من كتاب المسرحية الإنجليزية إذا استثنينا اقتفائه أثر (وايلد) في طريقة الحوار الجذابة . على أنه خالف (وايلد) في غايته من الملهاة، فالملهاة عند شو أداة طيعة لمعالجة كل مشكلات العصر الاجتماعية والخلقية والسياسية والدينية ، وقد وهب الأذن الموسيقية التي تتميز مافي اللام من ميزات مختلفة بعضها عن بعض ، وكانت صداقته الأستاذ (هنرى سوليت) العالم اللغوي وأستاذ الأصوات سبيلاً لدراسة الطريقة التي يجعل بها الحوار طبيعياً في نطقه وفي مغزاه .

وكانت له في تصوير الشخصيات طريقة عجيبة سار عليها أمداً طويلاً ، ذلك أنه كان يدرس الشخصية دراسة تامة ، ويتخيلها كما تتراعى على المسرح وكما تتراعى في أذهان النظارة ، ثم يعكس الصورة تحديداً منه الآراء المألوفة في عصره فبدلاً من رجل الحاشية الأنيق (كما كان يظهر في الماضي) يظهر (شو) مسر (وارن) امرأة عملية عنيدة ، وبدلاً من الحارس المنى ينصرف من عمله في حلته الجذابة الأنيقة يظهر برناردشو المجند الذي يعرف الجوع والخوف والقنطرة واليأس ، وكان جميع شخصياته أقسمت ألا تستحي من إظهار الحقيقة عارية . ولا شك أن تأثير شخصياته في الإصلاح كان عظيماً .

وكانت أول مسرحية ارتفعت ببرناردشو إلى قمة الشهرة هي (كانديدا) وقد مثلت في نيويورك أول الأمر سنة ١٩٠٣ فحضر ذلك الإنجليز على الانتفاة إليه . وفي الطور الثاني من حياته المسرحية نراه يترك المشكلات العصرية قليلاً ، ويتجه صوب التاريخ ، ويصور منه الشخصيات المتألقة متبعاً طريقته القديمة في تصوير الشخصيات التي تكامنا عنها آنفاً . فثلاً نجد الإنجليز في آخريات القرن التاسع عشر يكادون يعبدون شخصية نابليون بونبارت فيأتى (برناردشو) في ملهاته (رجل

القدر (١٨٩٥) فيظهر صورة نقدية مضحكة لبونا بارت يسخر فيها من العظمة
والمثالية ، ونجده يفعل مثل ذلك في مسرحيته (قيصر وكليوباتره) وقد درس
روايتي شكسبير يوليوس قيصر ، وأنتوني وكليوباترة دراسة تامة ، وأخذ من
كليهما ثم عكس الصورة كما أراد . وقد تضمنت مسرحيته (قيصر وكليوباترة)
مشكلة فلسفية ، وهي مدى تدخل إرادة الإنسان في تكييف مصيره ، وقد خلص
إلى أن إرادة الإنسان يجب ألا تقف مكتوفة مشاولة ، بل عليه أن يتدخل في
تكييف مصيره .

ثم تتابعت ملاحيه وكل واحدة تكاد تفوق ما قبلها ، وكل منها لها ميزة خاصة
بها . وقد كتب عدداً غير قليل منها قبل الحرب العالمية الأولى ومن أشهر تلك
الملاحى « مشكلة الأطباء ، وفيها يسخر من الأطباء سخريته بالغة « ومضاهرة
ردية ، تتخذ من التعليم موضوعاً ، و « أندروكليس والأسد ، تظهر اضطهاد روما
للمسيحيين وتتخذ من الدين موضوعاً ، وعلى الرغم مما بها من تهكم وفكاهة فإنها
لا تفقد ميزتها في تصوير تلك الحقبة وقد ظهرت سنة ١٩١٢ .

وقد ادعى بعضهم أن مسرحياته في تلك الحقبة ليست إلا كلاماً جعياً لا يفيض
بالفكاهة والدكاء وأن الحركة قليلة ، ولذلك لانعدام تمثيلات ، ولكن هذا الادعاء
مبنى على عدم فهم لقدرة المسرحية . إنك تجد هذه الحقيقة ماثلة في ملهاته
(سبتزوج) سنة ١٩٠٨ حيث كان العمل — كما يفهم منه عادة — يتخفى بينما
ينشط الحوار ، وأفكار الشخصيات ، ويسيطر على أذهان النظارة واهتمامهم تمام
السيطرة ، وهذا هو المقصود من مسرحيات (شو) إنها مسرحيات فكرة ، فهو
يدعو جمهوره للمسرح كي يفكر لا ل يتمتع .

ونجده يظرق مشكلة إيرلندا واستقلالها في ملهاته (جزيرة بول جون الأخرى)
سنة ١٩٠٤ . وفي ملهاته (ماجوز بابارا) يصور فيها — على طريقته المعكوسة —
أحد أصحاب الملايين من يمتلكون مصنعاً للذخيرة وابنته الضابطة في (جيش الإنقاذ)
Salvation Army ، وقد جعل (شو) موضوع هذه الملهاته اجتماعياً

وسياسياً وإنسانياً . والملهاة تكمن في المفارقة الطريفة ، لجيش الإنقاذ يقاوم الميل إلى الحرب ، ووالد باربارا لا يسعد ولا يشرى إلا إذا اشتعلت الحروب حتى يزداد إنتاج مصانعه ، فتليجاً إليه (مسز ينفص) رئيسة جيش الإنقاذ كي يستعمل نفوذه في الإتيان بخمسة أشخاص يتبرع كل منهم بألف جنيه ، وذلك لأن (لورد ساكسماندر) قد تبرع بخمسة آلاف على شريطة أن يكمل المبلغ إلى عشرة آلاف ، ومن المفارقات هنا أن هذا اللورد صاحب مصانع خمور ، وجيش الإنقاذ يحاول إنقاذ الفقراء ، بل المجتمع من الخمر ، فلتتصور إذاً رئيسة جيش الإنقاذ تأخذ تبرعاً من صانع الخمر لتحاربه به ، وتأخذ تبرعاً من صاحب مصانع الذخيرة لتحاربه به بتكوين رأى عام ضد الحروب ، وهنا سر الملهاة . ويبدو أن (شو) لم يكتب شيئاً للمسرح في خلال الحرب العالمية الأولى ١٩١٤ — ١٩١٨ ولكنه في سنة ١٩١٨ ظهرت ملهاته « بيت القلوب المحطمة » وهي ملهاة نقدية انتفع فيها بدراسته لمسرحية تشيكوف الروسية (بستان السكرينز) وفيها عبر (شو) عن آرائه في سخافات الشعوب الأوربية وعقم سياستها بعد الحرب ، وعلى الرغم من أن الإنجليز لم يفهموا مغزاها فان (شو) قد برهن فيها على بصيرة نفاذة ، وعلى آراء ناضجة كانت نتيجة تفكيره الطويل وشعوره الحساس في الحرب ومآسيها .

وفي سنة ١٩٢٢ أخرج مسرحية « جان دارك » ، وتعد أشهر مسرحياته على الإطلاق . وقد جعل من شخصية « جان » ، معبراً 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 تصبغ هذه المسرحية بصبغتها .

وظل برناردشو ينتج للمسرح حتى آخر حياته ، وكان في نظر معاصريه شخصية فذة قوية . ولعل الأدب الإنجليزي لم يسعد بعد شكسبير بأديب تملك زمام اللغة الجميلة ودبح 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 ومنتعة أكثر من أى إنسان آخرى التاريخ .

وقد أخذ عليه النقاد أنه كان محدود القالب لأنه آثر الملهاة وحدها للتعبير عن أغراضه ، ولم يمس المسألة . وقد يقوده تألق الحوار فى بعض الأحيان إلى ما وراء حدود الفن المسرحى حتى ليصير المسرح ساحة للخطابة . ولم يعن برناردشو بازخرفة والألوان وتعدد المناظر ، وجمال الملابس ، لأن الغاية من مسرحياته هى الأفكار التى تعبر عنها شخصياته ، وليس الغرض المتعة .

كان (شو) واقعياً ولكن على طريقته الخاصة ، لقد كان مجرد الحقائق من كل ملبساتها حتى تبدو حارية أمام نظراته الفاحصة وحتى تبدو فى شكل مبانٍ لما هى عليه فى مألوف الحياة وفى عقول الناس . ولنضرب مثلاً بالديمقراطية ، فالناس يعتقدون ، أنها حكومة الشعب ، قامت على يد الشعب من أجل الشعب ، كما جاء فى حديث (بونجرىس) فى مسرحية (شو) « عربية التفاح » واستمع إلى (أشو) كيف يعطينا وجهة نظر أخرى لهذه الحقيقة ، أو كيف يظهرها فى شكل آخر جدد مختلف عن الأول .

« إنى أتحدث عن الديمقراطية لهؤلاء الرجال والنساء ، وأخبرهم أن لديهم التصويت ، وأنه يملكهم ، وفيه العزة والعظمة ، وأقول لهم : أنتم الأعلون ، استخدموا قوتكم ، يقولون : هذا حق ، فأخبرنا ماذا نفعل . فأقول لهم : استخدموا أصواتكم بذكاء وأعطوها لى ، فيفعلون . هذه هى الديمقراطية ، وإنها لشيء رائع إذ تضع الأشخاص الصالحين فى الأماكن اللاتقة بهم » .

إذا كان مايقول (بونجرىس) فيه شيء من الصدق ، فإن الاعتقاد بأن الحكومة البرلمانية حكومة ديمقراطية بالضرورة فى حاجة ماسة إلى التصحيح ، والناس غير مستعدين لتصحيح معتقداتهم . إنى (شو) كما ذكرنا آنفاً يجيد السخرية والعبث بالأوضاع الفاسدة ، والآراء المشهورة الخاطئة ، وقد استخدم الملهاة لمعالجة كل مشاكل الحياة ولتصوير أعظم شخصيات التاريخ . لم يكن (شو) شاعراً مثل

شكسبير، ولكنه مع ذلك لا يقل في المنزلة التي احلها في تاريخ الأدب عن شكسبير
فيا يتعلق بالمهارة ، لقد كان في قدرته أن يستخدم أى أداة تهأت له ليصنع منها
ملهمة ناجحة، وملاهي (شو) كما ذكرنا لها طابع خاص به فليس الغرض منها أخلاقيا
كما هو شأن ملاهي الأمزجة والطبايع ، وليس غرضها تحليل النفس الإنسانية كـهو
الحال في ملاهي السلوك والمعادات ، بل إن (شو) كان يهدف في ملاهيه إلى (الفكرة)
وسيطرة الذكاء الإنساني على العالم الذي نعيش فيه . وقد يتبادر إلى الذهن أن هذا
النوع من قبيل العناية لفكرة معينة والعمل على ترويجها ، أو من قبيل ملاهي
المشكلات ، ولكنه ليس كذلك ، لأنه لا يعتمد إلى مشكلة فردية . بل يفكر في
مشكلات الإنسانية بعامة ، ويجعل موضوع ملهاته الصراع بين وجهتي نظر حول
موضوع واحد ، ومسألة إنسانية واحدة ، إنه كان يفرغ إلى الأعماق ليكشف
عن أسرار الإخفاق والفساد ، وقد أخذ عليه - لذلك - أن شخصياته فيها جمود
ويسمى لقب أوضاع ذلك المجتمع الفاسد ، لا بتغيير ظاهري لا يأتي بالإصلاح
المنشود بل يصل إلى الأعماق ويعالج المشكلة من أساسها . وقد يجعل هذا ملاهيه
تحمل طابع المأسى ، بيد أن قدرته العجيبة على الحوار ، وذكاه المباح أعطيا هذه
الشخصيات الحرية في العمل والتعبير مما جعل مسرحياته تدخل ضمن الملاهي للمأسى ،
ولقد تلبه (شو) إلى منافسة القصة للمسرحية فأخذ يغزوها 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 بمثلة على
المسرح خشب ، 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 استعاضوا بالتوجيه المسرحي عن إنطلاق
الشخصيات بما ينتلج 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 لأستطيع

الاسترسال في دراسة ملاميه بالتفصيل، فذلك مما لا يحتمله هذا البحث العام ويجسي
أن أسوق مثلاً على طريقته في معالجة المسرحية .

وماك نموذجاً قصيراً من أحد فصول ملهاته (جان دارك) تدبين منه طريقته
الفذة في إدارة الحوار، وما يزر به من آراء متباينة تنطق بها شخصياته المختلفة ،
إنه هنا يعالج مشكلات دينية ويوضح لنا جمود رجال الدين القدماء في آرائهم
وحرصهم على سلطانهم ، ويتهمكم بهم في سخريه لاذعة تجرى على لسان
جان دارك .

وتدبين منه كذلك أنه ليس ثمة تمثيل ، وإنما ذكاء يقارح ذكاء ، وفكرة
تعارض فكرة، فلا توجد حركات أو إشارات أو حوادث متتابعة تشير الاهتمام
وتحرك المشاعر . وإنما أفكار تحث العقل على التأمل ، ومعاودة النظر فيما ألف
من أمور ، وما تواضع عليه الناس من معتقدات .

و تدخل جان دارك مقيدة بالسلاسل في عقبيها تحرسها شرذمة من الجنود
الإنجليز ومعهم الجلاد ومساعدوه ويقودونها إلى كرسي حجري أعد لتجلس عليه
السجينة ، ثم يقفون خلفها بعد أن يفكروا عقابها . كانت تلبس حلة سوداء من
حلل الرجال ، وكان لونها شاحباً من طول سجنها وطول استجوابها الذي سبق
المحاكمة بيد أن نشاطها مازال موقوراً ، وقد اتجهت نحو هيئة المحكمة في جراءة
غير متأثرة بما بدا على وجوههم من عبوس ، وما يعيشه منظرهم من هيبة .

المحقق : اجلسي ، يا جان ! (فتجلس على الكرسي الحجري) إنك تلوحين
شاحبة الوجه اليوم ، ألسنت على مايرام ؟ .

جان : أشكرك كثيراً ، إنني على مايرام ، ولكن الأسقف أرسل لي شيوطا
(نوع من السمك) فأمرضني .

كوشون : إنني آسف لقد طلبت منهم أن يرسلوه طازجاً
جان : لقد أردت الإحسان لي ، ولكنه نوع من السمك لا يلائمني ، لقد ظن
الإنجليز أنك تحاول قتلي مسمومة .

كوشون ، والقسيس معا : ماذا ؟ لا ياسيدي .

جان : (مستمرة) : لانهم مصممون على حرقى باعتبارى ساحرة وقد أرسلوا طبييهم ليشفينى ، ولكنه منع من أن يهجمنى لأن هؤلاء المعقلين يعتقدون أن سحر الساحرة يذهب إذا نزل منها دم عن طريق الحجامه ، ولم يفعل شيئاً سوى أن نعتنى بأذخ الالفاظ وأسفلها . لماذا تتركوتنى فى يد الإنجليز ، يجب أن أكون فى يد الكنيسة . ولماذا تربط قدمائى بالسلاسل ، وتربط السلاسل فى كتلة ضخمة من الخشب ؟ أتخشون هربى ؟

دى استينى : (بعنف) : امرأة ا ، ليس من حقك أن تسألنى المحكمة إنها أنت هناكى نسألك نحن .

كورسياس : ألم تحاولى الهرب بالقفز من البرج على ارتفاع ستين قدماً حينما كنت غير مقيدة القدمين ؟ إذا لم تستطعى الطيران كساحرة كيف إذا لاتزالين حية حتى الساعة ؟ ؟

جان : ربما لأن البرج لم يكن مرتفعاً حينذاك ، لقد ظل يرتفع كل يوم منذ بدأتم تسألوتنى عنه .

دى استينى : لماذا قفزت من البرج ؟

جان : كيف عرفت أنى قفزت ؟

دى استينى : لقد وجدوك راقدة فى الخندق . لماذا تركت البرج ؟

جان : لماذا يحاول أى إنسان أن يترك السجن إذا استطاح أن ينطلق ؟

دى استينى : لقد حاولت الهرب .

جان : طبعاً لقد حاولت الهرب ، ولأول مرة ، اذا تركت باب القفص

مفتوحاً فلا بد أن يهرب الطائر .

دى استينى : (واقفاً) ان هذا اعتراف صريح بالكفر . إنى ألفت نظر المحكمة إلى ذلك .

جان : أتسمى هذا كفراً ؟ هل أنا كافرة لانى حاولت الهرب من السجن ؟

دى استيفى : بكل تأكيد ، إذا كنت في يد الكنيسة ، وحاولت متعمدة أن تخلى نفسك من يدها ، فإنك تعتبرين هاجرة للكنيسة ، وهذا كفر .

جان : إن هذا هراء كبير ، لن يفكر هذا التفكير إلا المغفلون .

دى استيفى : أسمعون أيها السادة كيف تهينى هذه المرأة وأنا أزدى وظيفتى (ثم يجلس فى غضب) .

كوشون : لقد أندتلك قبل ذلك يا جان ، إنك لن تخدى نفسك بمثل هذه الإجابات الوقحة .

جان : ولكنك لن تتفوه بالسخف ، إنى أكون معقولة إذا كنت معقولا .

المحقق : إن هذا ليس نظاماً ، لقد نسيت أيها السيد اللدعى ، أننا لم نبدأ التحقيق رسمياً بعد ، ولن نسأل المتهمة إلا بعد أن نقسم على الإنجيل أن نقول الصدق وحده .

جان : إنك تقول لى هذا فى كل مرة ، ولقد قلت مرة بعد أخرى ، لئنى سوف أفضى لكم بكل ما يتعلق بهذه المحكمة ، ولكنى لا أستطيع أن أفضى لكم بالحقيقة كاملة ، فالتة سبحانه لن يسمح بأن أخبركم بالحقيقة كلها ، لأنكم لن تفهموها إذا أخبرتكم بها ، فهناك مثل قديم « بأن من قال الصدق كله فليتأكد من أنه سيشتق » ، لقد سئمت من هذه المناقشة ، لقد خضناها تسع مرات من قبل ، لقد أقسمت من قبل ، ولن أقسم بعد ذلك .

كورسيلس : سيدى الرئيس يجب أن تعذب .

المحقق : هل تسمعين هذا يا جان ؟ إن هذا يحدث للبعائدين المكابرين ، فكرى قبل أن تجيبى ، هل شاهدت آلات التعذيب ؟

الجلاد : إن الآلات مستعدة يا مولاي ، ولقد رأتها .

جان : إذا مزقتمونى إربا إربا حتى تفصلوا روحى عن جسدى ، فلن أقول لكم أكثر مما قلت من قبل ، ماذا عساي أقوله لكم كى تفهموه ؟ ،

ثم إنتى إن أتحمّل التعذيب ، فإذا عذبتمون فسأقول ما تشاءون حتى توقفوا الألم ، ولكننى سأسترجه بعد ذلك فإ الفائدة إذا ؟

لادفينو : إن لهذا الكلام مغزى ، يجب أن تبدأ بالعطف .

كورسيلس : ولكن التعذيب معتاد وتقليد متبع .

المحقق : ولكن يجب ألا يطبق من غير حساب ، إذا اعترفت المتهمه طواعية ، فلن يكون ثمة مسوغ لاستخدامه .

كورسيلس : ولكن هذا غير مألوف ، ومخالف للنظام ، لقد رفضت أن تقسم .

لادفينو : هل تريد تعذيب الفتاة لمجرد اللذة بالتعذيب ؟

كورسيلس : ليست لذة ، ولكنه القانون ، إن هذا مألوف إننا نفعله دائماً .

المحقق : ليس الأمر كذلك ، إلا إذا قام بالمحاكمة قوم لا يدركون مهمتهم القانونية .

كورسيلس : ولكن المرأة كافرة ... أؤكد لك أننا نقوم بالتعذيب دوما وهو تقليد متبع .

كوشون : لن نقوم به اليوم إذ لم تكن ثمة ضرورة ، فلنقف عند هذا الحد . لن أدرج الناس يقولون إننا ابتدأنا باعتراف معتصب ، لقد أرسلنا خير وعاظنا، وأطباثنا ليضرعوا إلى هذه المرأة حتى تنقذ روحها وبيدنها من النار ، ولن نرسل الآن الجلاد ليلقى بها فى الجحيم .

كورسيلس : إنك رحيم يا مولاي ، لا ريب ، ولكنها مسؤلية عظيمة أن نخرج على ما جرى عليه العرف .

جان : إنك لأبله عجيب أيها السيد . قانونك أن تفعل ما فعلت آتفا ، أليس كذلك ؟

كورسيلس : أيتها المتحللة ! أتجرئين على أن تدعينى أبله ! !

المحقق : صبراً صبراً أيها السيد ، سوف يقتص لك عاجلا .

كوشون : دعونا من هذا ، إننا نضيق وقتنا سدى في أمور تافهة . يا جان سأطرح عليك سؤالا خطيراً ، وخذى حذرك حين تجيبين عليه لأن حياتك ورجالنا في خطر وتتوقفان على إجابتك .

على الرغم مما قلت أو فعلت ، أيا كان هذا طيباً أو خبيثاً ، أتقبلين حكم الكنيسة ؟ وعلى الأخص ما يقال وما يفعل هنا في هذه المحكمة ، وما يوجهه إليك المدعى ، أتسلمين أمرنا لرجال الكنيسة وتفسيراتهم الملهممة ؟

جان : إني من رعايا الكنيسة المخلصين ، سأطيع الكنيسة .

كوشون : (ينحني إلى الأمام في رجاء) ستفعلين ؟

جان : على شرط ألا تأمر بالمستحيل .

وهكذا يسير هذا الحوار الذي ينتهي بأن تأمر هذه المحكمة بحرق جان دارك ، ولم يستطع رجالها أن يفهموا الأمور على حقيقتها واتهموها بالسحر والشعوذة . وكم كنت أود أن أنقل بقية هذا الحوار وما فيه من إجابات مفحمة فاهت بها جان دارك وجهت بها رجال الكنيسة الذين أبدوا تعسفاً ، وصلابة في الرأي .

وعلى الرغم من أن الحوار هنا يطول والحركة تنعدم فإن طريقة الحوار صحت لمثل هذه الملامى التي وضعها (شو) الجاذبية والفتنة ، وكان إقبال الجمهور عليها عظيماً .

إن الناس يذهبون إلى المسرح ليتمتعوا وليقضوا وقتاً مرحاً ، ولكن (شو) يدعوهم إلى المسرح ليفكروا ، وهذه ميزة ملاميه .

ولقد ذكرنا آنفاً شيئاً عن الحركات التي ناهضت الواقعية في المسرح ، وأن تلك الحركات قد لاقت بعض النجاح سواء كانت مسرحيات تاريخية أو شعرية . ولكن ذلك لم يمنع المدرسة الواقعية من المضى في طريقها ؛ ومن أعلامها الذين أسهموا في الملهمة الواقعية وتطورها واكتسبوا إعجاب الجماهير ، وخلدوا اسمهم في تاريخ الأدب (سومرست موم) الذي ولد سنة ١٨٧٤ بباريس حيث كان يعمل

والده أميناً بالسفارة البريطانية وكان يحدق عدة لغات ودرس الطب واشتغل به ، وظل يعمل حتى توفي في ديسمبر ١٩٦٥ ، وإن هجر المسرحية منذ مدة ، وصار نتاجه وفقاً على القصة ، وسنتكلم عن مسرحيته الدائرة فيما بعد ، وقد ثبت قدميه في الأدب المسرحي بملهاته (زوجة قيصر) سنة ١٩١٩ وأعقبها بملهاته (المنزل والجمال) ، ويصور فيهما الحياة الأنيقة تصويراً مزوجاً بالسخرية والتعليق ، وتلتها ملاحه عمدت إلى تصوير حياة الأثرياء المتعطلين ، وأروج هذا الصنف ملهاته (الدائرة) سنة ١٩٢١ ، وفيها بلغ القمة في تصوير الشخصيات وفي الحوار بينما ملهاته (أحسننا) سنة ١٩٢٣ تعرض علماً لفظاً قاسياً فاسداً . وفي بعض الأحيان نشعر أنه يعود إلى مسرحيات « عودة الملكية » ، ولكن يتفصه المرح ويكره هذه الدمى التي همها إلقاء النكات المتكلفة ، واضطر (موم) أن ينافس كاتباً احتل مكانة مرموقة في عالم المسرحية هو (نوتل كاوارد) ومن ملاحيه 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 ملاحيههم فإن ذلك يطيل البحث على غير ما نريد .

طبيعة الملهاة :

الملهاة هي أكثر ألوان الأدب انتشاراً ، وأعظمها رواجاً ، ولقد طنت في العصر الحديث على المأساة حتى لقد صرح (أولدس ها كسلي) بأنه لم يعد للمأساة مجال في الأدب الحديث ، وإن كان يعز عليه أن تزول ، لقد وجد الأدباء أن الملهاة أداة طيعة ، وإن التسكته والفكاهة والمرح تستطيع أن تعبر أعماق أغوار الأفكار والعواطف ، وأن تخلق — ولو للحظات معدودة — جواً من الاستجم والسرور بين رجال تباينت مشاربهم ، وشخصياتهم ، وأخلاقهم ، وتشاحتوا بغضب وقسوة في السياسة وفي ميدان الإصلاح .

وتختلف الروح المرحية من شخص لآخر في نوعها ودرجتها ، وهي موهبة

تستطيع 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 نشطة في أنفسنا ، أو نستجيب بها لمرح الآخرين وروحهم الفكهة 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 يتوقف على نظرتنا إليه ، وعلى ما نستطيع أن نستخرج منه ، وقد نرى في شيء ما ما يثير الضحك والمرح حين ننظر إليه بادية ذى بدء فإذا أمعنا النظر تبين لنا ما يمكن فيه من مأس مفرجة .

وعلى هذا فيجب ألا يكتبني الأديب بالنظرة السريعة الظاهرية ، وإنما عليه أن يفوص إلى الأعماق ليكتنه السر ، ويكشف عن الحقيقة ، ونستطيع أن نقول : إن المرحلة الأولى في كل فن هي أن يكون المرء ذا بصيرة ففازة وذا رؤى وخيال ، فإذا وجدت البصيرة والرؤية والخيال وجد الفنان ، حتى ولو لم يستطع التعبير عما رأى أو تخيل بما يسمى الفن المعبر أو الخالق .

وقد يكون شكل الملهاة الخارجى قصصياً أو وصفياً ، أو مسرحية أو مقالة ، وقد تحدث من غير كلام ألبته في صورة أو تمثال أو رقص ، ولكنها في معظم حالاتها تتمثل في لون من ألوان الأدب وتميز عن كل ألوان الأدب بفلسفتها لا بينائها وشكلها الخارجى ، فهي — قبل كل شيء — مزاج فكري ، أى أنها تتوقف على نظرة السكائب إلى الحياة ، وهناك نوعان من المزاج الفكرى : المأساة والملهاة ولا ثالث لهما .

أجل ! إن ثمة صيغة ممتازة من المسرحيات أخذت طرفاً من السمات الظاهرية السطحية من كل من المأساة والملهاة ولكنها لا تمت إليهما بنسب ، ولا يوجد

فيها شيء من روحها أو فلسفتها تلك هي المأساة المرحية Tragi Comedy وهو نوع محبب لدى الأدباء الذين يهدفون إلى إرضاء جمهورهم، ويرون أنه لا بأس أن يحد النظارة في القصة أو المسرحية ما يؤلمهم ويفزعهم ظاهرياً لاجدياً ، ثم ينتهي الأمر في الفصل الأخير نهاية سعيدة . ولكن هل كل مسرحية تنتهي نهاية سعيدة ملهامة ؟ ، 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 تنتهي المأساة بالموت عادة ، وقد يتساءل المرء : لماذا تقرأ كتباً تنص بالمفجعات وتستدر 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 المنهزمة إلى الحياة ، ولعل هذا هو السبب في أن أفلاطون قد هاجم المأساة ولم يقرأها حين كان يشرع للتربية المثالية في أثينا .

بيد أن الجواب على كل هذه الأسئلة واضح ، وهو أننا لا نستطيع 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 المآسي الكبري : برمشيوس ، وميدا ، وهاملت ، ولير ، وغيرهم .

وفي هذا المقياس الحقيقي الذي تقاس به المأساة ونستطيع به أن نحكم لها أو عليها ؛ فإذا كانت النهاية تجلب لنا التعاسة ، وتجعلنا ننظر إلى الحياة نظرة سوداء فائمة يائسة منهزمة ، فإما أن تكون قد أخفقت في تحقيق غايتها ، أو نكون نحن قد أخفقتنا 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 شيلي .

وإذا كان ثمة اعتزاز من الإنسان بنفسه فهناك كذلك التواضع ، فالإنسان حيوان اجتماعي ، يجب الاختلاط بسواه من الناس، وهو ابن بيئته ومجتمعه الذي يعيش فيه ، يشكل إرادته وشخصيته تبعاً لها مختاراً أو مضطراً ، وكذلك يشكلها تبعاً للقوانين العامة للطبيعة ، ولا يمكن أن نقنع في الحياة بفرديتنا ، بل لا بد 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 نغالي في تقديرها ، والتمسك بها طول حياتنا حتى الموت معتقدين أنها ثمينة ، ولكن ننظر إليها على أنها سمات فردية لا تتصل بالمجموع الذي نعيش فيه. وهذا هو أساس الملهاة ، وسنعود إلى التوسع في هذه النقطة بعد قليل .

ومن الأمور التي يثيرها بحثنا في الملهاة الضحك ، ويعتقد الإنجليز أن الملهاة يجب أن تحقق شرطين : أن تكون مضحكة ، وأن تنتهي نهاية سعيدة ، متأثرين في الشرط الثاني بملاهي شكسبير . وللضحك ولا ريب علاقة وثيقة بالملهاة ، ولذلك استرعى أنظار كثير من الفلاسفة ، وأخذوا يبحثون عن أسبابه وعمله ، 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 ، فشيلاوك في (تاجر البندقية) يقول : أليس إذا زغزغتنى ضحككت ؟ ، وكثير من الناس يضحكون في الجنازات والمناسبات الحزينة ، ومن المعتاد أن يضحك الإنسان أمام المفزعات الشديدة ، أو إذا أصيب فجأة بمصيبة عنيفة قاسية . وهذه الأمثلة ولا شك تشير إلى الضحك على أنه تعبير طبيعي اضطراري .

ولكن ثمة ضحكاً اختيارياً بجانب هذا الضحك الطبيعي يأتي حين نعتقد أن هناك شيئاً مضحكاً ، ويظهر حين نشاهد المفارقات والشذوذ في 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

بالمهارة علينا أن نتعمق قليلا في فلسفة الضحك ، ونعرف ما يضحك وما لا يضحك .

يقول « برجسون » : لا مضحك إلا فيما هو إنساني ، فقد يكون المنظر الطبيعي جميلا خلابا رائعا ، أو يكون نافها قبيحا ، ولكنه لا يكون مضحكا أبداً ، وإذا ضحكنا من حيوان فلأننا ألقينا لديه وضعا إنسانيا ، أو تعبيراً إنسانيا . وقد نضحك من قبعة ، بيد أن ما يضحكنا فيها أتخذ ليست مادتها التي صنعت منها ، وإنما الشكل الذي فصلها عليه الإنسان . وقدما تنبه الفلاسفة إلى هذه الحقيقة البسيطة فعرف كثير منهم الإنسان بأنه حيوان يضحك ، وكان في وسعهم أن يعرفوه كذلك بأنه « حيوان مضحك » ، ولئن استطاع ذلك حيوان آخر أو جماد ، فلتشبه فيه بالإنسان ، أو للطابع الذي يسمه به إنسان ، أو الاستعمال الذي يستخدم فيه .

ولا يمكن للضحك أن يحدث أثره إلا إذا صادف نفسا منبسطة غير مكترثة هادئة غير منفعلة ، فألد أعدائه الانفعال ، وليس معنى هذا أننا لا نضحك من امرئ يبعث فينا الشفقة أو يثير لدينا المحبة ، ولكننا حينذاك نفسى هذه المحبة ، ونسكت تلك الشفقة بضع لحظات ، فالانفعال والضحك لا يجتمعان .

إن الإنسان إذا فكر في كل ما يقال وكل ما يفعل في الحياة . وعنى به عناية تامة صار أخف الأمور ذا وزن في الحياة ، ومر عليها لون قاس قاتم ، ولكنه إذا وقف من الحياة وقفة الذي لا يبالي فسوف يرى كثيراً من مآسى الحياة تنقلب أمام ناظره إلى مضحكات ، والسكى تتصور الشيء مضحكا لا بد أن نكون على صلة عقلية بسوانا ، فنحن لا نتصور المضحك في حالة شعورنا بالعزلة ، لأن الضحك في حاجة إلى صدى ، فضحكنا دوما 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 نضحكك أنت لو كنت فيهم ، ولهذا لم تشعر بحاجة إلى الضحك لبعذك عنهم .

وكثيراً ما قيل : إن ضحك المشاهد المسرحية يكون على أشده كلما كانت القاعة أغص بالناس، وكثيراً ما لوحظ كذلك أن بعض الآثار المضحكة تستهسى على الترجمة من لغة إلى لغة أخرى لأنها متعلقة بعادات مجتمع خاص وبأفكاره . فلسكى نفهم الضحك إذاً يجب أن نرده إلى بيئته الطبيعية ، وهي وظيفة اجتماعية .

ولكن ما الذى يجعل الشخص مضحكاً بعد أن عرفنا الحالة النفسية التى يجب أن يكون عليها الضاحك ؟ إن فى الإجابة على هذا السؤال إلماما بالمشكلة عن كُتب ، وفيه الوصول إلى فلسفة الضحك ، وقبل أن نجيب عليه يجدر بنا أن نضرب بعض الأمثلة .

تصور رجلاً يركض فى الشارع ، فيتعثر ويسقط فيضحك المارة . 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 بغتة هو الذى يضحك ، ولكنه ما ليس إرادياً فى هذا التغيير . فاحل حصة فى الطريق هى التى سببت سقطته ، وكان عليه أن يغير سلوكه أو يجيد عنها بيد أنه لنقص فى مرونته ، أو لذهول فى حواسه ، أو عناد فى جسده ، أو لصلابة أو لسرعة مكتسبة استمرت عضلاته فى مزاوله الحركات ذاتها ، بينما كانت الظروف تقتضى شيئاً آخر ، ولهذا سقط الرجل ، فضحك المارة .

وإليك الآن شخصاً آخر يعنى بأموره الصغيرة فى انتظام رياضى ، فى أيامه مازح خبيث يزيّف من حوله الأشياء التى يستعملها ، فيغمس الرجل قلبه فى محبته فاذا 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 الذى يقع ضحية المزاح هو فى موقف شبيه بالراكض الذى يسقط فهو يضحك للسبب نفسه ، والمضحك فى الحالتين هو وصلابة 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 ، والمارة في الحالة الأولى يشاهد فحسب ، والممازح الخبيث في الحالة الثانية يجرب .

غير أن الذي أدى إلى النتيجة في الحالتين إنما هو ظرف خارجي ، فالمضحك هنا إذا عرضي ، وهو موجود على سطح النفس — إن صح هذا التعبير — ولكي يتفد إلى الداخل ينبغي أن تصبح الصلابة الآلية في غير حاجة إلى حاجز موضوع أمامها صدقة أو عمداً حتى تظهر ، بل تستمد من ذاتها بعملية مستعدة للظهور إلى الخارج دائماً .

تصوروا إذا ذهننا يفكر فيما فعل لا فيما يفعل كاللحن الذي يتأخر عن موآبه؛ تصوروا امرءاً لا مرونة في حواسه وعقله ، يرى ما لم يوجد بعد ، ويسمع ما لم يصوت بعد ، ويقول ما لا يوافق المقام ، أى أنه لا يتلام مع وضعه الراهن وإنما يتلام مع ظرف خيالي محض . إن المضحك في هذه الحال يكون موجوداً في الشخص نفسه ، فالشخص هو الذي يقدم له كل شيء : المادة والصورة والعلّة المناسبة ، وذلك هو الذاهل .

فلا بدع أن أغرى الذاهل ، قرائح مؤلني الملاهي ، ولكن أثر الذهول يمكن أن يشتد ، فهناك قانون عام رأينا أحد تطبيقاته ، وفيه بعض الإجابة عن السؤال الذي طرحناه آنفاً ، ويمكن أن يصاغ بالصيغة الآتية : « حين يكون المضحك ناشئاً عن سبب ما فإنه يزداد إضحاً كما بنسبة ما نرى سببه طبيعياً ، » إننا نضحك من الذهول حين نراه ، ولكن ضحكنا منه يشتد إذا نشأ وترعرع على مرأى منا ؛ فمرفنا أصله ، واستطعنا أن نبنى تاريخه من جديد .

ولكي نروا مثالا واضحاً على هذا تخيلوا امرءاً جعل قراءة قصص الحب والفروسية ديدنا له ، لقد جذبه أبطاله وقتنوه ، فصار ينطلق إليهم بفكره واراآته شيئاً فشيئاً ، ثم ها هو ذا يسير بيننا كالذي يسير في نومه . لاشك أن أفعاله هذه من الذهول ؛ ولكنه ذهول مرتبط بسبب معروف لدينا . إن السقوط

سقوط على كل حال ، ولسكن شتان بين من يسقط في بئر لأنه كان ينظر الى موضع آخر فلم ير البئر ، وبين من يسقط فيها لأنه تخيل بها نجما فاستهدفه .

فما أعمق المضحك في شخصية جامحة في الخيال ، وفكر عالق بالأوهام ، ومع هذا فإن المضحك العميق يلتقي بالمضحك السطحي عند فكرة الذهول . إن هذه النفوس الخالية ، وهؤلاء المأفونين والمجانين المنطقيين يضحكوننا يهزم نفس الأوتار التي يهزها فينا ضحكة المزاح أو المتعثر في الطريق ؛ إنهم كذلك راكضون يسقطون ، وسذج نتفك بهم ، إنهم طلاب مثل أعلى يتعثرون بالواقع ، وحالمون أغرار تعبت بهم الحياة ، واسكنهم ذاهلون قبل كل شيء . وإنما يمتازون عن سواهم بأن ذهولهم مرتب منتظم حول فكرة مركزة .

ثم أليست بعض العيوب الخلقية الموجودة في طباح بعض الناس تشبه الى حد ما صلابة الفكرة بالنسبة للفكر ؟

إن العيب سواء كان آفة في الطبيعة أم تصلبا في الإرادة لشبيه في الغالب باعوجاج النفس . أجل ! إن ثمة عيوباً تستقر فيها النفس في قرار عميق ، مع كل ما تحمل في ذاتها من قوة مخصصة ، وتلك عيوب تدعو الأسي ولكن العيب المضحك فيما يرى على العكس من ذلك ؛ يأتينا من الخارج كأنه إطار معد ندخل فيه ، ويفرض علينا صلابته بدل أن يستمد منا مرونتنا ، ولا تعقده نحن ولسكنه هو الذي يبسطنا .

وهذا من الفروق بين الملهاة والمأساة ؛ فإن المأساة حين تصور لنا أهواء وعبوباً لها اسم ، تدجها في الشخص إدماجاً تاماً ، حتى نسي أسماءها ، وتنمى لدينا صفاتها العامة فلا نفكر فيها قط ، بل نفكر في الشخص الذي يستوعبها وتمثلت فيه ، ولهذا نرى أن اسم المأساة لا يكاد يكون إلا اسماً عاماً فهي تصور أفراداً معينين تميزوا بصفات خاصة ، على حين نرى كثيراً من الملاحى تحمل أسماء عامة كالبنخيل ، والمنفل ، والمقامر ، والمناقق . . إلى غير ذلك من الأسماء التي تعد أنواعاً يندرج تحتها عدد كبير من الناس يحملون هذه الصفات ، فالملهاة

في صميمها تعالج أنواعا ينتمون إلى طبقة معينة ولا تعالج أفراداً. 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 نفتتح بهذه الفكرة — أن نلاحظ أن الشخصية تكون مضحكة بقدر ما تجهل نفسها تماماً ، ولا تفتن إلى عيوبها ، وتتصرف تصرفاً طبيعياً ، فالمضحك لا يشعر بذاته ، وكأنه يحتجب عن نفسه ويتبين لسكافة الناس .

إن شخصية المأساة لا تغير شيئاً من سلوكها حين تعلم ما سيكون 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 التغيير ولو ظاهرياً على الأقل . وذلك لأن العيب في شخصية المأساة عيب طبيعي متأصل في نفسه ولد معه ولا يستطيع تغييره كما في هاملت وعطيل على حين ترى عيب شخصية الملهاة سطحياً وشذوذاً اجتماعياً ما إن يشعر به حتى يعدل عنه .

لقد انتقلنا في الحديث من الراكض الذي يسقط إلى الساذج الذي يعيب به ، ومن العيب إلى الذهول ، ومن الذهول إلى الهوس ، ومن الهوس إلى شتى آفات الإرادة والطبع ، والعلة في كل من هذه الدرجات واحدة وهي (الآلية والنصب) وفي وسعنا الآن أن نطلع على الجانب المضحك من طبيعة الإنسان ، والوظيفة العادية للضحك .

إن ما يتطلبه المجتمع من كل منا هو انتباه دائم ، وبقظة حادة ، وشيء من

المرونة في الجسم والفكر يجعلنا قادرين على التلازم مع أى موقف نسكون 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 والروحي ، وشتى أشكال الجنون ؛ وإذا أعوزا
الطبع كان فقدان التلازم مع الحياة الاجتماعية ، وهو أصل الشقاء ، وسبيل
الجريمة في بعض الأحيان .

فإذا تفردت صور الانحطاط هذه التي 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) في الطبع والفكر ،
بل حتى الجسد ، لأنه يرى فيه إيذانا بنشاط ينفو ، نشاط ينزل ويميل إلى
الابتعاد عن المركز المشترك الذي يدور حوله المجتمع . على أن المجتمع لا يستطيع
في هذه الحالة أن يتدخل من طريق القمع المادى حيث أنه لم يصب بأذى مادى ،
ولكنه يازاء شيء يقلقه ، ولا بد أن يوجه إليه نذيراً لا يعدو أن يكون حركة
أو إشارة ، وما الضحك في الواقع إلا شيء من هذا القبيل ، إنه ضرب من
الاشارات الاجتماعية ، فهو بالخوف الذى يوحى به يقمع الابتعاد عن المركز
المشترك ، ويبعث اللين في كل ما قد يبقى على سطح الجسم الاجتماعى من تصلب
آلى ، ويرد الذاهلين إلى اليقظة التامة .

فالديب الذى يتعمق في فهم النفس الإنسانية على هذا الوضع ، ويطلع على
الجانب المضحك من الإنسان ، ويدرك وظيفة الضحك في الحياة ، وأنه ضرب من
التحذير الاجتماعى حتى لا يشذ الفرد عما اصطلاح عليه المجتمع ، وحتى يعود إلى
مروته التي ينتظرها منه الناس ، يستطيع إلى حد ما أن يوفق في إثارة الضحك
لدى جمهوره .

ويفسر به نهم الضحك بأنه انطلاق الإنسان الطبيعى من تلك القيود
الاجتماعية ، ويقول (سالى) Sully إن ثمة أنواعاً أخرى شير الضحك غير تلك

التي ذكرها برجسون لا تدخل تحت التصلب ويعزوها إلى الخروج على النظام أو القاعدة أو العرف ، وإلى التشويه الجسماني أو الخلقى أو العقلى أو فقدان الوقار ، ويضيف بعضهم إلى التصلب الانحطاط والشذوذ والمفارقة فكأنها ، ما يشير الضحك .

على أن بعض النقاد لا يرى ثمة علاقة بين الضحك والمهابة ، ويرون ان الضحك مضلل ، وغير مضمون، إذ يختلف شدة وضعفا ، ويتوزف إلى حد كبير على مزاج المستمع ، ويسوقون أمثلة من الملاحى الكبيرة التي لا تضحك واستنها تبعث شعوراً متزناً . ويقولون : إذا كانت العواطف التي تستثيرها المأساة متعددة وكثيرة التعقيد ، حتى لا نستطيع أن نقول إنها محزنة فحسب ، فكذلك العواطف التي تبعثها المهابة متعددة ، وكثيرة التعقيد ، حتى لا نستطيع القول بأنها مضحكة فحسب . ولا ننكر أن الضحك إحدى وسائل الأديب ليؤثر على جمهوره ، ونجز فضحك جميعاً باختيارنا إذا رأينا شخصاً قد تجاوز في تصرفاته وعاداته وحوادثه مجرى الحياة المألوف .

ولعلنا بهذا قد ألقينا بعض الضوء على منزلة الضحك في المهابة ، وهو ذكرنا آنفاً ، شرط من الشروط التي يرى النقاد الانحياز تحقيقها في المهابة . أما الشرط الثاني فهو أن تكون نهايتها سعيدة أو تنتهى بزواج متأثرين في ذلك بشكسبير .

إن نهاية القصة أو المسرحية على جانب كبير من الأهمية ، ولكنها يجب ألا تحدد نوعها سواء كانت مأساة أم ملهابة . هل إذا كان شكسبير أبقي (هاملت وأوفليا) على قيد الحياة ، وزوجهما ، تكون المسرحية ملهابة لا مأساة ؟ . لقد اصطلح الأدباء على أن تكون عقدة المأساة الموت ، وعقدة المهابة الزواج ، والموت نفسه ليس من المأساة ، ومعظم الملاحى الكبيرة لا تنتهى بزواج ، والزواج نفسه بداية قصة وليس نهاية قصة .

واقعد انتقد اندكتور (جونسون) هؤلاء الكتاب الذين يجعلون الفارق بين

المأساة والمهابة هو النهاية لكل منهما ، ويقول متهاكما ببعض الأدباء الذين خلطوا بين المأساة والمهابة ، ولم يدركوا الفروق الحقيقية بينهما ، ولم يعرفوا كنههما وروحهما ، واعتمدوا في التمييز بينهما على (النهاية) : ولقد كتبت مسرحيات وغيرت فيها النهاية فصارت يوما مأساة ، وآخر ملهابة .

إن روح الفكاهة تسكن في المفارقات ، وفي الأشياء المتناقضة سواء كانت فينا أنفسنا أو بين شخصيتين مختلفتين .

وقد تكون المفارقة جسمية كالمرآة البديئة جداً التي يسير بجوارها زوجها للنحيف جداً ، أو المفردة في الطول وفي يدها زوجها المفرد في القصر ، فلا شك أن هذا منظر يثير الضحك .

وقد تكون المفارقة خلفية كما بين البخيل الشحيح السكز والسكريم السمح . وقد تكون عقلية كما بين الشخص المثقف ثقافة رفيعة أو الفيلسوف والجاهل الغر .

وقد تكون في السلوك كما بين الشخص المهذب المصقول الذي ينتمي إلى طبقة راقية تراعى في حياتها وتصرفاتها قواعد معينة، وشخص من عامة الشعب لا يعرف شيئاً عن هذه القواعد والانظمة ، وإنما يتصرف بحسب البيئة التي عاش فيها والمبادئ التي ألفها .

وقد قيل إن ملهابة لا تضم غير الجانين أو الشواذ لا يمكن أن تضحك ، بل لا بد لإظهار الجنون أن يكون هناك عقلاء في تصرفاتهم وأقوالهم ، ولا بد لعرض الشذوذ أن يكون ثمة من يتصرف تصرفاً طبيعياً يطابق ما تواضع عليه المجتمع ، فيضدها. تمييز الأتساء .

وذكر كثير من النقاد أن عظمة (شو) أنت من كشفه عن هذا الازدواج في الأخلاق الإنسانية (الحيوانية والإنسانية ، والشر والخير) أو كما مثلها شكسبير في ملهباته (حلم ليلة في منتصف الصيف) في «بوتوم» و«تيتانيا» وجسم هذا الازدواج ، وهذين الخلقين ، فأليس «بوتوم» المغفل رأس حمار ،

كيرمز بها إلى أن رأسه في الحقيقة لا يمتاز عن رأس الخمار في تفكيرها ونظرتها إلى الحياة . وهو عنده يمثل الجانب الحيواني في الإنسان ، ووضع في مقابته « تيتانيا » ذات الروح الشفافة ، والعقل الذكي . وبما أنه لا يوجد شيء في الطبيعة مضحك بذاته ، وإنما يتوقف على نظرة المرء إليه ، فنظر « تيتانيا » وهي متدللة في حب « بوتوم » وقد وقعت تحت تأثير السحر ، وأخذت تناسده في ذلة الأبرح الغاية لأنها تحبه حباً جماً ، وتحب غناه — مع أن صوته مزعج — منظر يدعو إلى الضحك كما يدعو إلى الإشفاق والارتاء . وتفسير ذلك نقرر ما قاله « جون بانر » في بحثه عن ملهات السلوك نقلاً عن (هوراس ولبول) : من أن هذا العلم مهابة لهؤلاء الذين يفكرون ، ومأساة لهؤلاء الذين يشعرون ، ويقول : إذا جأ المؤلم إلى ذكاء الجمهور في عرضه للمواطن الإنسانية المتزايدة والصراع بينهما . فإن مسرحيته من قبيل الملهاة ، وإذا لجأ إلى ما في قلوبهم من مشاعر وأحاسيس . واستدرا رحمتهم وشفقتهم فإن مسرحيته من قبيل المأساة ، إننا إذا نظرنا بعين الذكاء إلى « تيتانيا » الجميلة ذات الذوق الرفيف والروح الشفافة وهي متمية في حب « بوتوم » المنفل ، ونراها تعانقه وتقبله وتبته لواعج حبا وجدنا المنظر مضحكا وتكشفت لنا المفارقة . أما إذا شعرنا بأنه من المؤلم أن تقع شخصية روحية جذابة ، وملكة من ملوك الجن في حب مثل هذا المنفل الذي يابس 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 أرمزها هنا ضرورة محتمة ، لأن شكسبير يعرف صنعة تمام المعرفة . ولا يخلط بين الأشياء ، فهو حين يريد أن يستثير المشاعر ، ويأتى بالمأساة يعرض علينا عطيلاً يخفق « ديزدمونة » فهو يريد أن يحزننا بهذا المنظر ، ويلجأ إلى العاطفة مع أن الشخصيتين في هذا المنظر متباينتان ، كذلك فالخلطة والبدواة ، والطباخ العقل في « عطيل » ، والرقه والحضارة ، والعقل في « ديزدمونة » .

وإذا كان لا يوجد شيء بطبيعته مضحكا بذاته ، وإنما يتوقف على نظرة المرء إليه صلح كل شيء لأن يكون موضوعاً للملهاة . بيد أن الملهاة لها تقايدها كما أنها فكرة ، ولاشك أن أى أديب يتناول موضوع الملهاة متأثر إلى حد ما بالمثل الأعلى

في هذا الفن ، ويقدم عادة وجهة نظر اجتماعية ، وقياس التصرف الإنساني الذي يعرضه على التصرّفات المألوفة لا المثل العليا .

وعلى ذلك فإن ما يصوره — وهو موضوع الملهاه — وقد يحدده بأنه غير مألوف ، وقد يتضمن بعض الشخصيات ذات التصرّفات المألوفة لإظهار التناقض والمفارقات ، ولكن معظم شخصياته تكون عادة من الشخصيات ذات التصرّفات غير المألوفة ، وهذا طبقاً لما تقرر من أن شخصيات المأساة وحوادثها يجب أن تكون طبيعية حتى نشعر بأثرها ، وإن كانت تظهر تصرّفات بعض الشخصيات في المأساة غير طبيعية كتصرّفات (ماكبيث) . وعلى العكس من ذلك الملهاه كما قررنا آنفاً ، على أنه لا يد من الفرقة بين العادي والطبيعي .

المأساة تعالج مواقف غير عادية ، ونتيجة لذلك تكون في حالات عقلية ونفسية غير عادية ، ويجب أن نشعر أننا قد نقف في مثل هذا الموقف ، وأن علينا أن نتصرف في مثل تلك الظروف مثل تصرّفات شخصيات المأساة .

ومشكلة الأديب في المأساة هي أن يعبر الهوة التي تقع بين المرعب المفضع والطبيعي ، ليرينا مثلاً قانلاً مثل « ماكبيث » أو مجنوناً مثل « الملك لير » الذي احتفظ إلى آخر نفس بأعمق وأصح الأحاسيس الإنسانية ، إن الأديب يفعل ذلك ويعبر هذه الهوة لا بتوكيد الطبيعي ، ولكن بإبهامنا به ، وجعلنا نحس بأنه يأتي عرضاً في ثمايا أحاديث تلك الشخصيات .

وإذا قيل إن المأساة تعالج الموضوع غير العادي ولسكنه طبيعي ، فالملهاه تعالج غير الطبيعي ولسكنه عادي ، وتصرّفات شخصيات الملهاه غير الطبيعية ليست مطلقة ودائمة ، بل يجب أن نشعر أن في استطاعتهم أن يتصرفوا أحياناً تصرفاً طبيعياً إذا أرادوا ذلك . ومهمة أديب الملهاه هي أن يقرن بين التصرّفات الإنسانية غير الطبيعية والطبيعية ، وعلى ذلك وجب أن يكون على بصيرة بمبادئ الأخلاق وتحليلها ، أي أن يكون فيلسوفاً أخلاقياً .

ليس ثمة قياس واحد للتصرف الإنساني ، بل توجد عدة أقيسة ، وقد تختلف

وتتشعب وتتناقض ، وكل كاتب من كتاب الملهاة لابد له من قياس أو مقياس
أخلاقي في ذهنه إذا خرجت عنه الشخصيات تبدو مضحكة ، وعلى هذا فعالم الملهاة
هو عالم مصور تصويراً طبيعياً مزدحماً بشخصيات شاذة .

إن هناك عنسراً (كاريكاتوريا) في الملهاة ، ويستخدم هذا العنسر تشبيهاً
شدوذ الشخصية ، وكل إنسان منا مهما كان طبيعياً فيه نقط ضعف سواء كانت
جسدية أو تافهة . ومن الاعتراضات على هذه الصيغة أن الملهاة ليست واقعية و
طريقة علاجها وتركيبها ، وليس لدى شكبير 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
الذيلة (Vice) في المسرحية الخلقية شخصية مضحكة مع أنها غير واقعية ، بل
هي تجسيم لشيء معنوي ، وأحسن ملاحى « أرسطوفان » أول كاتب للنهاة في
أوروبا ليست واقعية بل رمزية ، وإن كانت الشخصية الرئيسية في ملاحيه
يتصورها الآثينيون عادة شخصية متوسطة العمر من الطبقة الوسطى ويخلعون عليها
صفة واقعية ، ولعل هذا التجسيم في العيوب هو الذي يخرجها من واقعيته من
حيث العلاج لا من حيث الموضوع .

* * *

أما موضوع الملهاة فيشمل كل شيء في الحياة ، بيد أن ثمة موضوعات أثيرة
لدى بعض الأدباء ، فكان التنصع والتكلف من الموضوعات المحببة عند شكبير ،
وكان موضوع الغفلة أثيراً لدى « بن جونسون » وبعضهم يفضل معالجه الخلق
والجهالة والخبث ، أو يفضل البخل والنفاق والكذب وحب الظهور ، ما نسميه
عادة « ملهاة الطبايع » ، وسنعود إلى الحديث عنها بعد قليل ، ومهما يكن من أمر
فيجب ألا تخلق الشخصيات المواقف ، وإسكن المواقف تعرض الشخصيات
وتظهرها .

ويمكن تحديد موضوع الملهاة بأنه أخطاء يمكن علاجها وتداركها وإصلاحها ، وإن كان ثمة اضطرابات وشغب تعالجهما الملهاة ولا يمكن علاجهما ، بيد أن مثل هذه الاضطرابات ، وذاك الشغب لا يحدث أضراراً جسيمة للمجتمع الذى يحدث فيه .

وإذا اقتصرنا هذه الأضرار على شخص أو شخصين فى النهاية فلن يعجزهما ذلك عن مواصلة الحياة . وملهاة « البخيل » لمولير من هذا النوع . أما إذا كان الاضطراب عاماً يشمل مجموعة كبيرة من الناس فيجب أن يكون له فى النهاية علاج وعلى هذا فحقاً ما يقال : من أن موضوع الملهاة ليس من الأمور الجدية 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 الجنسى هو الموضوع الأثير لدى كتاب الملهاة ، لأنه الموضوع الذى تكثر حوله المنازعات وتكثر فيه التصرفات الشاذة فكل النساء يبدون غير طبيعيات فى نظر الرجال ، وكل الرجال يبدون غير طبيعيين فى نظر النساء .

والملهاة تحدث عادة فى التصادم بين الشعور الإنسانى حيال الجنس الآخر وتصرفه ، وبين المثل الأعلى ، والواقع أن الملهاة لا تنكر الحب العذرى والدمائة والرقة التى أصبحت طبيعة ثانية فى عالم المدنية الحديثة . كما لا تنكر الملهاة المطاردة البدائية والسوط والاستجابة التى تشارك فيها الحيوانات الأخرى .

والعلاقة الجنسية هى التى يتوقف عليها بقاء النوع الإنسانى ، ولذلك فهى أكثر الأمور واقعية وطبعاً ، وأكثر الاضطرابات حدوثاً فى حياة الإنسان تنشأ من هذا الموضوع ، وهذا هو السبب فى أنه كان من أهم وأدوم وأحسن الموضوعات التى تعالجها الملهاة .

الملهاة تصور الرجال والنساء فى المجتمع ، أى أن يكون المنظر فى المدينة لا فى الغابة كما هو الحال فى بعض ملاحى شكسبير لأن شكسبير لم يكن فى 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 هم لهم إلا المتعة ، والذين يتكلمون بلهجة خاصة ؟ إذا تسكون المهابة محدودة أكثر عما كانت عليه على يد شكسبير .

لقد كان شكسبير في (حلم ليلة في منتصف الصيف) على الرغم من أنها وقعت في الغابة أقرب إلى الطبيعة من غيره بتصويره (بوتوم و تيتانيا) ، إنه كان دائماً كما يقول الدكتور جونسون يجعل للطبيعة القوة العليا على الحوادث ، كان يختار شخصياته ملوكاً وقيصرة ، ولكنه يعاملهم باعتبارهم رجالات ، 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 رزية 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 محددة ، وقد يشمل الإنسانية جمعاء .

في القرن السابع عشر تغيرت النظرة الاجتماعية إلى الأشياء ، وأصبحت مادية عقلية ، فلم تعد تقبل الجن والأشباح لتظهر في المهابة ولذا اتجهت نحو الواقعية قليلاً ، وحددت الزمان والمكان على قدر المستطاع ، وأصبح المجتمع يشمل الإنسانية كلها إلا تلك 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 ، كالصيافة أو المدرسين أو الأطباء أو الفلاحين ، وهذا يسهل على الأديب عملية القياس . وإظهار الشذوذ والضعف .

وفي القرن الثامن عشر راجت المهابة العائلية ، وتركزت الحياة الاجتماعية في المنزل ، وقد نمي هذا النوع (أديسون) ، وأحسن من كتب هذا في الأدب

لإنجليزي هو (جولد سميث) ، واسكن المنزل الواحد مهما كان عظيماً أو كبيراً لا يتسع للمهارة أن تعرض بكل ما فيها من قوة فانتقلت على يد بعض الأدباء من المنزل إلى القرية . ثم جاء (برناردشو) وعدد أماكنها ، وكلها أماكن غريبة ، وإن بدت واقعية ؛ ولما كانت مهلته مهارة فكرة (Comedy of Idess) كان المكان عنده غير مهم لولا أن المسرح يتطلبه . وكل ملاحظته تتعلق بالأفكار التي يتناولها أهل الطبقة الوسطى المثقفة من الشعب ، فهناك بيئة منسجمة يعيش فيها هذه الأفكار وبهذا أمكنه أن يقيس العادات والأخلاق على مقياس معين .

وبعد هذا العرض السريع الذي اقتضاه كلامنا على موضوع المهارة وعلاقته بالمجتمع نرى لزماً علينا أن نتعرض لبعض هذه الموضوعات بشيء من الإجمال ؛ وأهمها وأشهرها وأكثرها تداولاً هو « مهارة الطبايع » .

والتقاعدة في « ملاحظه الطبايع » أن الطبايع الذي يثير فينا الضحك « هو تصلب ضد الحياة الاجتماعية ، أو تشويه خلقى . Deformity . وقد زعم بعض النقاد أن العيوب اليسيرة التي نلاحظها في الناس هي التي تكون موضوعاً للمهارة ، وفي هذا الرأي جانب كبير من الصواب ، بيد أن التفرقة بين اليسير والخطير من العيوب ليست مهمة سهلة ، 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 ، فالطبايع الذي يؤخذ أسماً للمهارة ليس عيباً بالمعنى الخلقى للكلمة ، وقد تكون أعمال الشخص الذي يتجسم فيه هذا الطبايع موافقة كل الموافقة للأخلاق ، ولكن يبقى عليه بعد ذلك ألا يجعلها موافقة للمجتمع ، « فالسيست » في رواية (موليير) « كاره البشر » مثال للأخلاق الفاضلة ، واسكنه غير اجتماعي ولذا كان مضحكاً . إن جعل الرذيلة المرنة مضحكة لأصعب من جعل الفضيلة الصلبة كذلك ، فالذي يخشاه المجتمع إنما هو التصلب ، وصلابة «السيست» هي التي تضحكنا ولو كانت صلابة فاضلة ، وكل من ينعزل يتعرض لأن يكون مضحكاً .

ليس من مهنة الكاتب المسرحي أن يقرر النظريات الأخلاقية ، وليسكن
وظيفته أن يعرض التصرفات الإنسانية في المجتمع ، وأن يحكم عليها طبقا للمقاييس
الأخلاقية المصطلح عليها في مجتمع ما ، وكل ما نطلبه من كاتب الملهة أن تسكون
مقاييسه مطردة ، لا أن تسكون صحيحة .

وفي الحق أن الموضوع جزء من المشكاة القائمة بين الأخلاق والفن ، ولأن
لا بد لنا من الاعتراف بأن المثل الأعلى الأخلاقي والمثل الأعلى الاجتماعي لا يختلفان
في الجوهر ، وهذا مما يشرف الإنسانية ، ونستطيع أن نسلم على وجه العموم بأن
عيوب الناس هي التي تضحكننا فعلا ، على أن نضيف إلى ذلك أن ما يضحكننا في هذ
العيوب هو كونها د غير اجتماعية ، لا كونها د غير أخلاقية .

والشخصية المضحكة في ملهة الطباح تجعل عيها عادة — كما فررنا ذلك آنفا —
وتصدر في أقوالها وأفعالها دون وعي منها بما ترتكب من أخطاء . وهذا نوع
من التصلب يأتي من إهمال النظر إلى المجتمع ، وإلى ذات الشخص حتى يعرف كيف
يتلام مع غيره .

والملهة الرفيعة هي التي تستهدف تصوير نماذج عامة ، فهي تصور لنا طباعا
صادقتها في طريقنا وسنصادفها ، وهي تعرض متشابهات ، وترى إلى أن تضع
أمام أبصارنا نماذج إنسانية عامة ، فكاره البشر ، والبخيل والمقامر ، والذاهل . الخ
هي أسماء أجناس .

ولا يخطر ببال كاتب المأساة أن يجمع حول بطله الرئيسي شخصيات ثانوية
تسكون نسخا من البطل ، لأن البطل في المأساة شخصية فريدة في نوعها ، وقد يسكن
تقليده ، وليسكننا بهذا التقليد نتقل — من حيث ندرى أو لا ندرى — من المأساة
إلى الملهة .

أما في الملهة فبعد أن يكون الأديب شخصيته الرئيسية يخلق شخصيات أخرى
تحوم حولها ، وتتصف بنفس ملامحها العامة وتقلدها في تصرفاتها وحر كاتها وكلامها

وهذا التقليد نفسه يبعث على الضحك ويشير السخرية . وكثير من الملهامى يكون عنوانها جمعا مثل « النساء العالمات » ، و « النساء المتحذقات » . فالفرق بين المأساة والمهامة في هذا هو أن المأساة تعنى بالافراد ، والمهامة تعنى بالأنواع .

وعلى هذا فالطبع المضحك الذى يتخذ أساسا للمهامة الطباع يجب أن يكون مضحكا في ذاته ، مضحكا في أصوله ، وفي كل مظهره ، ويجب أن يكون عميقا حتى يقدم للمهامة غذاء دائما ، وأن يكون سطحيا مع هذا يظل في مستوى المهامة وألا يراه صاحبه بل يصدر عنه من غير وعى منه ، وأن يراه سائر الناس حتى يثير فيهم ضحكا عاما وأن يكون متساحا مع نفسه كل التساح فيعرض ذاته من غير تردد ، وأن يكون مزيجا 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 .

المهامة كما قررنا من قبل هي سلاح الإنسان الاجتماعي ضد الخيبة والإخفاق والفضى والتصلب والتشويه والشذوذ وعدم التناسب ، وكثيرا ما قيل من أن مهامة الطباع لا تبعث على إثارة الخيال ، إذ أنها تقسم الناس أنماطا ، وتخلق لكل منهم كلاما وأفعالا خاصة ، ولكن لا تبعث فيهم الحياة ، أى أنها لا تصورهم موجودات بشرية — ولعل ذلك راجع إلى أنها تصورهم نماذج وأمثلة فذة في الطباع التى يمثلونها ، مع أن من الخير لنجاح المسرحية أن نشعر بأن الشخصيات التى تعرض فيها حياة . ولا تتحرك كأنها دى تحرك بخيط من وراء الستار . ومع هذا فن المقرر أن المهامة الرفيعة يجب أن تتضمن بعض العناصر الثابتة في الإنسانية حتى لا تفقد ميزاتها بمرور الزمن ، وقد قال بعض النقاد : إن المهامة قد تسخر من حماقات عصر بعينه ، ولكن المسرحيات الخالدة يجب أن تقف على الجماعات المشتركة الدائمة للإنسانية في شتى عصورها ، وهذا ما فعله شكسبير وموليير وشريدان ، أما من هم أقل منهم منزلة فقد اكتفوا بمعالجة حماقات محلية أو مؤقتة أو خاصة .

قد تسكون المهامة مرآة العصر ، ولكنها في نفس الوقت يجب أن تسكون مرآة الزمن .

وقد سلسكت الملهي الخالدة أحد طرفين أولهما : أن الشخصيات لا يمتون إلى عصر بعينه أو مكان بذاته ، وثانيهما أن الملهة في يملها رمز للجمع الإنساني في عمومه .

وما يساعد على هذا التعميم أن يكون في الملهة قصتان أو عقدتان أو أشر مما يفيد التكرار ، ويبين أن هذا العيب الاجتماعي ليس وقفا على طبقة معينة من الناس كأن تتورط السيدة المتزوجة في حب شخص ما وتتورط خادمتها في حب خادمه وتسير القصتان معا جنبا إلى جنب في الملهة .

أما في ملهة العادات والسلوك ، — وقد ضربنا نموذجا لها فيما سبق — فإنها تهتم بالعادات والتصرفات أكثر من اهتمامها بالأخلاق التي توحى بهذه التصرفات أي أن الكاتب يجعل مقياسه العادة لا الأخلاق ولا علم النفس ، وعلى هذا فلها ته أضيقت في مغزاها من ملهات الطبايح ، لأنها تشير إلى مستوى خاص لمجموعة من الناس في وقت معين ومكان معين أكثر مما تشير إلى مبادئ عالية أو فلسفة عامة ، وعلى هذا فلها العادات والسلوك تتلقف في أحسن حالاتها ملهة طبايح .

إن اضطراب شخص من عامة الشعب وتعره في تصرفاته حين ينكلم وحين يشير وحين يأكل وحين يجلس وسط جماعة راقية مهذبة يشير الضحك . كما أن تصرفات سيدة من الطبقة الراقية حين تجد نفسها وسط جماعة من نساء الطبقة العاملة تشير الضحك ، فالسلوك المضحك أقل من المستوى الاجتماعي أو خارج عن المستوى الاجتماعي ، وقد ينبعث الضحك في ملهات السلوك من محاولة شخصية تقليد أخرى في سلوكها وكثيراً ما اتخذ تصلب بعض الناس في عاداتهم وسلوكهم مثاراً للضحك في الملهة كالحامى الذي لا يستطيع التخلص من عادات المحامين ، وكالطبيب الذي لا يستطيع أن ينسى أنه طبيب حين يترك عيادته ، وكأستاذ الجامعة الذي لا يستطيع أن يتخلص من جو الجامعة ، وكالشيخ العجوز الذي لا يرى في تصرفات الجيل الجديد أي خير .

إن تصرفات هؤلاء جميعاً إذا عرضت في الملهاة مع ما يناقضها تبعث الضحك
لما فيهم من آلية وتصلب في العادات .

هذا وقد تكلمنا فيما سبق على الملهاة العاطفية ، وبقي نوع من الملهاهي يعتمد
على (الكلمات) ، وهنا يجب التمييز بين المضحك الذي تعبر عنه اللغة ، وبين المضحك
الذي تخلقه اللغة ، والأول من الممكن عند الاقتضاء ترجمته إلى لغة أخرى ، ولو
أنه يفقد القسم الأعظم من رونقه بانتقاله إلى مجتمع جديد يختلف عن الأول بعاداته
وآدابه وبتداعي الأفكار فيه على وجه الخصوص . وأما الثاني فهو بوجه عام يتمتع
على الترجمة ، وذلك لأنه يرجع إلى بنية الجملة ، أو اختيار الكلمات ، فهو لا يظهر
بوساطة اللغة بعض أنواع الذهول في البشر والحوادث ، بل يبرز ذهول اللغة
نفسها واللغة نفسها هي التي تعد هنا مضحكة .

ويلجأ كتاب هذا الضرب من الملهاهي أحيانا إلى آلية بعض الناس في تعبيراتهم
كآلية الموظف الذي يعمل كما تعمل الآلة ، وتصدر عنه كلمات تقليدية تأتي في ظروف
غير مناسبة فتكون المفارقة داعية للضحك ، مثال ذلك سفينة غرقت واستطاح بعض
ركابها النجاة بزورق بعد أن عانوا مشقة عظيمة ، وكان قد هب انه جدتهم موظفو
البحر فمالبث أن سأل هؤلاء الناجين : هل معكم شيء تعلنون عنه ، . أو ما قاله
أحد النواب مرة وهو يستجوب وزيراً عن جريمة قتل وقعت في قطار دإن القائل
بعد أن أجهز على ضحيته نزل ولاشك من اليسار فخاف بذلك التعليقات الإدارية .

وأحيانا بالانتقال غير المنتظر من المعنويات إلى المساديات ، ومن الروح إلى
الجسد ، فإذا كنت تؤمن شخصاً وقلت : « كان رحمه الله فاضلاً سميناً ، انفجر
الناس بالضحك .

وأحيانا بقلب الإنسان إلى جماد ، كأن يأخذ موظف صغير إجازة وينذهب
وأسرته للصيد لأول مرة في حياته ، فتراه في حالة عصبية ، ويضع أمتعته وأمتعته
أسرته في القطار ، ويجرص كل الحرص على ألا ينسى منها شيئاً فيبدأ في عددها
... أربعة ، خمسة ، ستة ، وامرأق سبعة ، وابنتي ثمانية ، وأنا تسعة ،

وثمة كلمات مضحكة يكون مبعثها السداجة طبيعية كانت أم مقصودة تتك السيدة التي دعاها أحد العلماء لمشاهدة خسوف القمر من مرصده ، لجاءت متأخرة بعد أن انتهى الخسوف فقالت : « هلا تفضل سيدى العلامة فاستأنف إكراماً لى ، » .

إن فن كاتب الملهة ليس فى تأليف العبارة فحسب ، بل الصعوبة فى إعطاء العبارة قوة إيجائها أى فى جعلها مقبولة ، وهى لا تكون مقبولة إلا إذا بدا أنها تصدر عن حالة نفسية خاصة ، أو تقال فى ظروف معينة .

ولا أريد أن أطيل الكلام على هذا النوع من الكلمات والنكات المضحكة ، ولا على الملهة التى تعتمد عليها فهى ليست من الملهة الرفيعة ، وإنما الغاية منها إثارة الضحك ليس غير .

وهذا النوع فى الغالب نسميه « مهزلة » Earce ، ويختلف عن الملهة الحقيقية بأن الحوادث فيه تافهة . وغايته بمث المسرة والمرح والضحك ، وليس معنى ذلك أن الملهة ليس فيها ما يضحك ولكنها لا تعتمد فى الغالب على الضحك ، إن المهزلة تتوقف الفكاهة فيها غالباً على الكلمات والإشارات والمواقف الجسمية .

ومن الفروق الواضحة بين الملهة 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 فى الغالب لا يشربون ، ولا يأكلون ، ولا يستدقون ، وقلما يجلسون لأن الجلوس فى أثناء الكلام يذكر المرء بأن له جسماً .

ولقد لاحظ نابليون أننا بالجلوس ننتقل من المأساة إلى الملهة ، وهاك نص ما قاله فى أثناء حديثه مع ملكة بروسيا بعد موقعة « ويننا » : لقد استقبلتني — مثل شيمين — بلهجة مفجعة تقول : « عالة ، عدالة يا سيدى ارد إلى ماجد بورج . ومضت فى هذه المهجة التى كانت تزججنى كثيراً ، فأردت أن أجعلها تغير لهجتها

فرجوتها أن تجلس ، وهذه خير وسيلة للتخلص من مشهد مفرح ، إذ ينقلب من
مأساة إلى ملهاة .

وبعد فهذه هى الملهاة فى طبيعتها وأنواعها وأشهر كتابها ، وقد آثرتها
بالدراسة لأنها اليوم تسكاد تظفى على ألوان المسرحية الأخرى ، ولقد سقت لك
فى صدر الكلام عن الملهاة ملخصا لأشهر الملهاهى العالمية، وبالرجوع إليها تستطيع
أن تفهم طبيعة المأساة على ضوء ما ذكرناه هنا .

مراجع

- Evan Esar : The Humor of Humor.
Ifor Evans : A Short History of English Literature.
J. Y. Greig : The Psychology of Laughter and Comedy
A. Leng : History of English Literature.
A. Niccoll : 1. British Drama ,
: 2. World Drama.
: 3. Theory of Drama.
L. J. Potts : Comedy .
Arther Sewell : Character and Society in Shakespeare
G. B. Shaw : Dramatic Essay and Opinions.
Sully : Essay of Loughter.
Whitfield : Introduction to Drama.
Wyartt : Tutorial History of English Literature

أحمد أمين وزكى نجيب : قصة الأدب في العالم .

هنرى برجسون : الضحك (تعريب سامى الدروبي وعبد الله
عد الدايم) .

حسيب الحلوى : الأدب الفرنسى فى عصره الذهبى .

بناء المسرحية

تمهيد :

الغرض من القوانين الأدبية هو مساعدة الفنان على الوصول إلى مثله الأعلى لا تقييده والتحكم فيه ، وإذا وجد الفنان الموهوب أن القوانين تعوقه تركها جانباً من غير تردد ، بيد أنه إذا كان فناناً موهوباً حقاً تراه يتبع آلياً قوانين يضعها لنفسه . وليس الغرض من وضع القوانين الأدبية خلق الكتاب والشعراء ، فلا تصنع القوانين ولا القواعد ، ولا النماذج ، ولا التحذيرات ، ولا الجلد اللائم والعمل المتواصل 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 — وهي ما يعيننا الآن — وإن اختلفت قوة وضعفها — أمكنهم الاستفادة من القوانين التي يقدمها النقاد ومن دراستهم للمسرحيات الناجحة ، ومع هذا فقد يؤدي الفحص عن هذه القوانين إلى احتقارها وإهمالها ، 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 كبيرة الفائدة للؤلؤف والمخرج والمتفرج على السواء، وقد عنى بها الغربيون عناية فائقة ، وألقوا فيها كتباً عدة درسوا فيها المسرحيات الناجحة ، حتى يهتدى بدراستهم من يطلب لعمله الفني الكمال والخلود، وحتى يختار لنفسه القوانين التي تلائم مزاجه الفني ، أو يشور عليها ويضع قوانين أخرى إذا كان من العباقرة الأفاضل .

فالكاتب النابغة أو العبقرى قلباً يتقيد بالطريق الذي رسمه من قبله ، وسيجد بتجاربه الخاصة الطريق الملائمة له ، والتي تبرز خصائصه وفننه ، وتعبّر 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 جده ولم يكن عن أسعدهم الحظ وأسبخ عليهم العبقرية والنبوغ ، فلن يغفر له الناس زلاته. الماضية ، ولمثل هذا الكاتب وضعت هذه القوانين التي عليه ألا يجيد عنها .

إن الرسام يرى الصورة معروضة كما رسمها ، إنه عمله لم يساعده فيه إزمان ، ولم يتدخل أحد بينه وبين ما خلق ، إنه وهو يرسم يتلبح مراحل رسمه ونموه ويشكله كما يريد . وكذلك الموسيقار قبلما يتدخل إنسان في القطعة الموسيقية التي يزلفها . ومثله كاتب القصة ، فقصته في الغالب ننشر كما كتبها وانتهى منها . أما كاتب المسرحية فإنه لا يرى عمله إلا بعد أن يتدخل عشرات الناس في إنجازها وعرضه ومساعدته ، قسمة عوامل عدة لا دخل للفنان فيها ولا سلطة له عليها . من ذلك :

١ - - يجب أن يحيط الكاتب خيراً بالإنسانية في مظاهرها المختلفة ، وكما تخيل الله الخصلة التي خلقها بوضوح استطاع أن يضي 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 المخلوق الذي تصوره الفنان يبدو غريباً عليه ، فالشخص النبيل الأنيق المظهر ، الفارع العود ، لا يصح أن يظهر على المسرح أعرج قزما زرى الهيئة ، والسيدة الجميلة الرشيقة لا تمثلها امرأة بدينة .

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 ، فيحسن الممثل الجيد من الشخصية التي خلفها المرافق كما أن الممثل الرديء قد يشوهها ، والمهم أن نفهم أن ما يكتب قد يختلف عما يمثل تبعاً للتمثيل ، وليس من المستطاع أن يكتب المؤلف ، وفي ذهنه ممثل بعينه . فالممثلون الداعون قلة ، والممثل نفسه تعريه حالات مختلفة ، وهو همز للشيخوخة والتماعد . ولا شك أن مواهب المؤلف الذي يكتب للممثل

بعينه مواهب هزيلة ، إذ يتوقف نجاح مسرحيته على شخصية الممثل ، فهي ليست خالدة ولا دائمة ، ولا تصلح لكل زمان ومكان ، وإذا ذهب هذا الممثل أو عاقه عائق سقطت أروايه .

٢ -... قد لا تتحقق المناظر التي يتخيلها المؤلف وهو يكتب مسرحيته لمنعطي له الجو الخاص الذي نعش فيه شخصياته ، وذلك حين يشترك فيها الرسام والنجار ومدير المسرح وميزانته ، ولذلك يجب عليه أن يجد من تخيلاته للمناظر 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 .

فقد 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 العقد وحدثت المعجزة صارت إنسانيته لا تجد ، وشعر بفرح عظيم 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 وتجاريه . كل هذه الأمور تدفع بالمسرحية بعيداً بعيداً عن المؤلف حتى يصير في النهاية حين يراها بمثابة كأحد نقاد المسرح الذين يشاهدونها لأول مرة .

٤ - وأخيراً هناك الجمهور . ولا يصح أن يقال عن مسرحية أنها 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 مختلف في أذواقه ومشاربه ، وحظه من الثقافة ، ويختلف من جيل لآخر ، فهو اليوم موجود وغداً ميت ، ولا ننتظر من الجمهور تلاحماً ، بل لا يصح أن نطلب منه ذلك .

ليس عند الجمهور وقت متسع للتفكير حتى يسدل الستار ، إنه يريد التأثير ولو كان التأثير خفياً ، وعلى هذا يجب ألا يكون الموضوع مبهماً ، ولا نغنى بهذا أن تكون المسرحية ساذجة ، ومعروفة النتيجة من قبل ، وإنما نغنى أن يعرض المؤلف أفكاره الصعبة بمهارة حتى تفهم بسرعة ولو فهمنا سطحياً ، 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 يغش 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 ثمة 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 بعضها ببعض . إن الكاتب المسرحي الحديث لا يهتم كثيراً بوحدة أرسطو ولا سيما

وحدة الزمان والمكان ، ولكنه على الرغم من هذا يفكر في إمكانيات المسرح وقدرته على إعطاء المناظر المناسبة ، وما عساها تتكلف ، حتى لا يسرف في تغييرها ، ويفكر في الزمن الذى سيمكثه النظارة من غير ترويح .

ولسكن الوحدة المطلوبة أهم من هذا بكثير ، إنها تتوقف إلى حد ما على دفة الذوق فى التناسب والتوزيع ، ولا نقصد تقسيمها إلى فصول متناسبة فى طولها ، فقد تكون المسرحية من فصل واحد أو اثنين أو ثلاثة أو أكثر ، وقد تكون سلسلة من المناظر ، ومع ذلك تشعر أن وحدة تربط هذه الأجزاء بعضها ببعض كسرحية (شو) « سيتزوج » ، فإنها لم تقسم إلى فصول ، ولم يتغير فيها المنظر ، واتمثيل يستمر والمنظر واحد ، ومع هذا بلغت الغاية من النجاح والارتباط ، وذلك لما فيها من عواطف وأفكار وضعت بصورة لا يشعر معها الجمهور أنه فى حاجة إلى تقسيمها إلى فصول ، أو إلى تغيير المناظر ، بل ملكت عليه له وعواطفه .

وقد تراعى مسرحية من المسرحيات وحدة الزمان والمكان ، ومع هذا نشعر بالتناقضين أجزاءها ، وبأن شخصياتها مصطنعة مافقة ، وأن التطور فيها غير معقول وبأن المواقف مقحمة . وبفقدان المسرحية الوحدة المنشودة . وإذا فالوحدة ليست قانونا يمكن استظهاره كقوانين الجبر والهندسة والطبيعة : بل هى صفة نفسية عقلية تتوقف على مبلغ الشعور الفنى لدى الكاتب ومقدار حساسيته .

ولسكى يصل الكاتب إلى هذه الوحدة المنشودة عليه منذ الكلمة الأولى التى يخطها فى 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 الطبيعى فى هذه الحال أن تحذف بعض التفصيلات التى لا تؤدى إلى هذه الغاية ، ويسرع بعضها ، ويؤكد بعضها الآخر لأنها عناصر أساسية فى البناء .

وعلى هذا فكل كلام وكل عمل لا فائدة له فى تطور المسرحية ونموها

ووصولها إلى غايتها يحطم وحدة المسرحية ، وينطبق هذا على الخيال والهزل والنسكات ، وكذلك المواقف الطبيعية الواقعية ، فإذا أقحم واحد منها في المسرحية بدون داع لتخلق جواً مفتعلاً 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 .

هيكل المسرحية :

المسرحية كالكائن الحي لها هيكل عظمي 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 ما دامت الوحدة مستمرة ، والمهم هو التنسيق والانسجام .

ولعلك شاهدت بما عرضنا عليك في الفصول الأولى من هذا الكتاب كيف تطورت المسرحية منذ أن وضع أرسطو قوانينها حتى اليوم ، وكيف اختلفت طبيعة ونظاما وغرضاً وموضوعاً لدى المدارس الأدبية المختلفة ، وقد يقال إن من العسير أن توضع 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 الأساسي 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 السمات ، وأن يختار التمثيل حوادث معينة من مجموعة كبيرة من الحوادث ، وأن يختار مفتاح الحوار ويحتفظ به .

أما فصول المسرحية فعرضة للتغيير ، وفي المسرحية ذات الفصول الثلاثة يكون الفصل الثاني أهم هذه الفصول وأقواها ، وفيه تبلغ العقدة أوجها ، وتتأزم الحوادث وتتخرج الأمور ، بينما يكون الفصل الأول عرضاً ، ومثيراً للاهتمام ،

والفصل الثالث يحتوي على بجانب من الحوادث في نهايتها وفيه يأتي الحل ، ويوضح الغامض ، وينكشف الخن ، وتنتهي القصة .

ولعل هذا النظام في المسرحية ذات الفصول الثلاثة هو الذي يجعلها مناسبة أكثر من سواها لللمهاة ، ولا سيما في هذه الأيام التي لا يمتثل فيها النظارة مسرحية من فصول أربعة أو خمسة حتى صار هذا النوع من المسرحيات غير مقبول في عصرنا ، اللهم إلا إذا كان الموضوع مهما ، والكاتب قديرا ، واستطاح أن يتملك أزيمة قلوب النظارة من أول فصل من هذه الفصول الخمسة حتى النهاية بحيث لا يشعرون بملل أو فنور ، ولا يأتي في ثنايا المسرحية حشو أو فضول ، وسنعود إلى الكلام عن هذه الفصول بعد قليل ، وتبين مهمة كل فصل بشيء من التفصيل .

ولكن السؤال المهم في هذه المرحلة من الدراسة هو : هل يضع الكاتب الخطة قبل أن يبدأ العمل ، أو تأتي الخطة في أثناء العمل ؟

لاشك أن الكاتب ذا الخبرة والمران لا يحتاج إلى مثل هذا السؤال ، وكل مؤلف له عاداته وطبعه ومزاجه .

لا بد أن يكون لدى الكاتب دافع قوى للكتابة لا مجرد رغبة في أن يرى اسمه على كتاب . والكاتب المثالي هو الذي يتصور مسرحيته قبل أن يتناول القلم ، يتصور شخصياته ويستعرضهم بعين بصيرته ويرى كيف يتصرفون في 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 ويوهي الحبكة . أو أن الحبكة لانزال قوية ؟ والإثارة مستمرة ؟ هل لا يزال قابضاً على زمام العقدة الرئيسية

— عند تعدد العقد — أو أفلت منه الزم'ام ؟ .

نم ينظر إلى الموضوع ويرى : هل هو مبتكر أو معروف ؟ محتمل أو مستحيل ؟
يمثل الأجناس والأنواع كالخيال والخيور والجنون أو أنه محلي ذاتي ، هل يمثل
سمات إنسانية عامة ، أو صفات فردية خاصة ، وهل تلاحظ الوحدات الثلاث
أو لا تلاحظ ؟

وهل المناظر متنوعة أو عملة ؛ 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 رأي 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 مفسكة لا يدفع بعضها بعضا إلى الغاية الفنية ، ولم يفكر في المناظر
والعقدة والحل التفكيك الكافي ، فإنه يعرض مسرحيته للخطر ، وسمته للنقد
والتجريح .

إن كثيراً من كبار الأدباء يسطرون هيكل المسرحية قبل أن يكتبوا ،
ويضعون تصميمها قبل أن يدبجوا ببراعتهم نتاج خيالهم ، ويعرفون الغاية التي
ستتبعها ويحددون وظيفة لكل شخص منها ، وما تؤدي إليه كل حادثة .

ومع هذا فبعض كبار الكتاب كذلك لا يكفون أنفسهم عناء كتابة الهيكل
وإن كان فيه مخاطرة .

وسواء كانت المسرحية واقعية أم طبيعية فاتها لا يمكن أن تشبه الحياة كما هي ،
ولو صورت الحياة صورة شمسية: إن الاختيار والتنسيق والتجميع والتكبير ليس
من الناحية الفنية أمورا مرغوباً فيها فحسب، ولكنها من الوجهة العملية لاغنى عنها ،
ومع هذا فمن الممكن أن نضع مسرحية وندعى أنها تشبه ما في الحياة ، مسرحية

تصور الحياة بإخلاص كأنها تعكسها في مرآة تظهرها على حقيقتها ولا تشوهها ، ولكنها تعكسها مكبرة مركزة متقنة واضحة وإلا لما كانت فنا .

والمسرحية الممتازة كائن حي كالإنسان وليست متصلة الأجزاء كما تتصل الآلة ، فقد صممت الآلة لتقوم بعمل خاص ، لتقطع ورقا ، أو تنسج نسيجاً ، أو تحمل أثقالا ، وتحقق غرضها إذا نجحت لأنه قد أحسن تصميمها ولكنها لا تحقق هذا الغرض إلا إذا أديرت ، بينما الإنسان :وعة مستغنية بنفسها : هيكل عظمي و :وعة من الأعضاء المتعاونة وجهاز عصبي ، وجهاز عضلي ، تعمل كلها في اندجام . أضف إلى كل هذا تلك المجموعة المجهولة التي تدعى شخصية . والتي تميز إنسانا عن آخر . إن الإنسان خلق للحياة وليس في حاجة إلى مفتاح يديره ، وهكذا المسرحية قد 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 تعرف بموضوع المسرحية وبالشخصيات 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 ويشير الاهتمام ، حتى يطغوا على الشخصيات الرئيسية ، وهذا عيب قد يرجع إلى أن المؤلف الذي يعجب أحياناً ببعض الشخصيات الثانوية يعطيها من العناية أكثر مما تستحق ، أو يكلل 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 بالمنظر ، وآذانهم نصف متنبهة ، 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 ، ومنزلتهم الاجتماعية ، ويستعدوا لفهم الحوار .

ومن خير الأمثلة التي تضرب في هذا المقام مسرحية (سانت جون لإرفين) .
« جان كليج » ، إذ نرى جان كليج - الشخصية الرئيسية - عندما يرفع الستار جالسة على مقعد ، مشغولة بالخياطة في صمت ، وحماها « السيدة كليج » جالسة ترقب حفيديها وهما يلعبان بالمكعبات أمام الموقد ، والبنيتهدم أحياناً ما يبنيه أخوها .

وتمضي ثلاث دقائق قبل أن يبدأ الحوار . ولا شك أن النظارة يكون عندهم وقت كاف لتفهم هذا المنظر ومعرفة مغزاه ومعرفة الطبقة الاجتماعية التي تنتمي إليها هذه الشخصيات .

وبين الحوار القصير الذي تبتدئ به المسرحية بعد ذلك علاقة كل منهم بالآخر وشعورهم ، وطبقتهم ، وحظهم من الثقافة .

- السيدة كليج : لا أدري ما الذي يؤخر هنري حتى الآن ؟

- جان كليج . (من غير أن ترفع رأسها) : أظنه مشغولاً .

السيدة كليج : دائماً مشغول . دائماً مشغول . لأصدق أن الرجال مشغولون دائماً كما يدعون ، ثم إنى أعرف هنرى ابني ، وإلا لم أكن أمه ، إنه لا يقتل نفسه في العمل ، إن هنرى لا يفعل ذلك .

جان كليج : صتماً يا أمي ! لا تتفهمني بهذه العبارات أمام الأولاد .

فن هذا الحديث القصير نعرف أن السيدة كليج هي أم هنرى ، وأن جان زوجته ، وأم الولدين .

وفي كثير من المسرحيات قد يطول الوقت دون أن يبدأ الحوار، خذ مثلاً آخر مسرحية (لتوئل كوارد) « السنديانة المحترقة » حيث نرى الستار يرفع والسيدة « روكيت » جالسة أمام المدفأة أشرب فيجانة من الشاي، و « دوريس » الزوجة جالسة تتناول فطورها على المائدة وفي يدها صحيفة تقرأها ، و « إلزي » الولد يضع الزبد على قطعة من الخبز المقدد ، ويغمسها في بيضة مسلوقة أمامه ، وهناك صوت مطبق لا يقطعه إلا صوت الملاحق والسكاكين ، وإلا سعال « إلزي » المصاب ببرد خفيف ، وتمضي دقائق تمكن النظارة من استيعاب هذا المنظر قبل أن يدخل « هنرى » الزوج . فاذا دخل جلس إلى المائدة من غير أن ينبس ببنت شفة ، وتقوم « دوريس » آلياً ، وتخرج من الغرفة ثم تعود ومعها طبق فيه سمك مشوى وتضعه أمامه ثم تعود إلى مكانها ، ويصب « هنرى » لنفسه فيجانة 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 توحى بالنتيجة ، ولكنها تكون وسطاً بين الغموض والوضوح ، تتضح بمقدار ما تبين لك الخيوط الأساسية التي ستتألف منها العقدة ، وتكون غامضة بحيث تدعك مثلها مثلها متشوقاً إلى متابعة الحوادث ومعرفة النهاية .

التعقيد :

ويعنى التعقيد موضوع القصة ، والطريقة التي تسير فيها المسرحية ، وتتابع الأحداث ، وليس التعقيد مجرد جمع حوادث ، بل سلسلة لها صفة خاصة تشترك فيها كل الجزئيات ، ولا تسير هذه السلسلة وقتاً معيناً ثم تقف ، ولكنها تتشكل إلى أزمة يظهر لديها المغزى كله وتنتهى بحل .

ولا نعنى بالجزئيات التي تكون العقدة كل ما يمكن أن يحدث ويقع ، بل كل ماله تأثير ، وما يؤدي إلى هذه الغاية ، ولا ريب أن هذا يتطلب اختياراً دقيقاً وميزاناً حساساً لما عسى أن نحذفه ، ويعنى أن الجزئية ليست مقصودة لذاتها ، ولكنها جزء من حادثة أكبر منها .

هذه الجزئيات تسير في تتابع ، أى أن لها حركة ، وكل واحدة منها تنمو من الأخرى التي قبلها ، لتكون ثالثة فرابعة . . . وهكذا ، وكلها تكون هذه السلسلة التي تجعلنا نتذكرها في النهاية . وهذا يبين أثر قانون تداعى المعانى . والفن هو الذى يعطى هذا القانون ميزته في المسرحية بحيث يجعل بين هذه الجزئيات تشابهاً في السبب والنتيجة من غير ما يبدو أننا نعتمد هذا . يجب أن تحمل كل جزئية حلقة متصلة بما قبلها وبما بعدها ، أى يجعلها كلها سلسلة واحدة ، تأخذها كلها جملة ، ونحملها معنا ، ونحتفظ بها كما نريد ، هذا إذا جعلنا دائماً نصيب أعيننا البداية والنهاية .

وفي أثناء تطور الحوادث ، وازدياد التوتر يجب أن نحصر كل الحرص على عنصر الجاذبية والتشويق ، وأن نجعل النظارة في حالة تعلق وتلف ، بأن نلقى بعض الظلال على تلك الحوادث حتى تبدو بين الوضوح والغموض ، والفن يمكن في قيادة الجمهور من غير أن يتنبأ بما سيحدث ، وبينما نراه يقظاً متلهفاً لمعرفة النتيجة يأتي الحل الحقيقي حين يأتي فجأة ، وكلما كانت المسرحية معقدة احتاجت إلى فن أسمى ومهارة أكثر ، وإلى اعتراف بالعلاقات الداخلية للحوادث ، وإلى جهود متزايد للدمج بين نظام الزمن ونظام الارتباط .

وللمحافظة على جاذبية الحوادث يجب ألا تبطئ الحركة في القصة ، وألا يتخللها كثير من الوصف فإن الوصف يبطلها بها ، ونراها تسرع وتتابع إذا حذفنا كثيراً من الحوادث التافهة ، واقتصرنا على الحوادث الهامة ، ولم نقحم شيئاً يدعو إلى تشتيت الذهن بقصد الترويح عن النظارة ، فإن ذلك يقتل المسرحية مع ملاحظة ألا تبقى شخصية من الشخصيات على المسرح طول الوقت ، فإن ذلك فضلاً عن أنه يستنفد جهده يدعو إلى الملل — ملل الممثل وملل النظارة على السواء . ومن الوسائل التي يلجأ إليها بعض الكتاب أحياناً للمحافظة على الجاذبية التعارض ، بأن يقلب المنظر الحادىء عاصفاً مشيراً ، أو يجعل بعض الشخصيات المختلفة في المزاج والأخلاق تنقابل ، ولا شك أن الحياة تنص بمثل هذه الأمور .

وكثيراً ما نبني المسرحية على الصراع ، وهذا من القواعد التي نادى بها النقاد ، وأول من فاه بهذا هو الناقد الفرنسي الشهير (بروننير) ، ولكن عشرات من الناس الذين لم يسمعوا ألبتة بهذا الناقد الفرنسي قد رددوه 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 متباينة يمارض أحدها الآخر ولكنها في الحق تسير كذلك كما تسير النغمات الموسيقية المتباينة في القطعة الموسيقية تنقابل في موطن ، ولكنها لا تؤدي للنشاز بل للانسجام . ومن العسير أن توجد مسرحية لاتصادف الشخصيات فيها عقبات . ولكن هذه العقبات قد تكون شيئاً سلبياً . كعدو جامد ساكن مثلاً ، بينما الصراع يقتضي على الأقل وجود قوتين متعارضتين ، وعلى هذا فانكار وجود المسرحية التي لا نبني على الصراع حكم يضيئ من مداها . إن الصراع في المسرحية يشبه تعدد النغمات المتباينة في القطعة الموسيقية ، لأنه 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 وعقدتها أكثر من أي علاقة أخرى ، لكن

من الخطأ أن نقول : إن المسرحية لا توجد إلا 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 لا صراع فيه قد يكون أدخل في باب التمثيل منه ، كما يظهر ذلك كثيراً في مسرحيات « جورج برنارد شو » . 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 تبيرينني إصبغاً منه يا عزيزتي ؟

اليصابات : إني جده متأسفة ، فليس عندي أحمر شفاه ؟

ليدى كيتي : أتريدين أن تقولي : إنك لا تستعملين 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 الرينى الجميل ، وأخذت تفكر في الفرار مع (تيدى لوتن) وهو شخصية جذابة ، ويعمل مديراً لمزرعة مطاط في الملايو . أما « ليدى كيتي » فهي حمة اليصابات ، ومندم من 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 ، و تراها اليوم مغضنة الوجه ، مصبوغة الشعر ، غبية يائسة ، وإن كان لا يزال متعلقاً بها ظل حائل من عاطفتها القديمة .

فإذا تذكرنا هذه الحقائق تبين لنا إلى أي حد كانت الفقرات القصيرة من الحوار غنية بالروح التمثيلية .

قد تعرض علينا المسرحية رجلاً في خصام مع غيره ، أو فكرة متعارضة مع

سواها ، أو رجلا في صراع مع الدولة أو مع العالم أو مع نفسه ، واسكنها قد تعرض كذلك - من غير أن ينقصها الروح التمثيلية - 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 تهراً من مساوىء العصر وسخافته . 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 إنه ليس مبدأ ضرورياً تتوقف عليه حياة المسرحية . لقد تمسك به الفرنسيون ، واتبعه الإنجليز الذين احتذوا حذو المدرسة الفرنسية ، وفي الحق أنه قد ظهر في كثير من المسرحيات العظيمة .

والصراع أنواع كثيرة ، وخيره في كتابة المسرحية ذلك الصراع الصاعد ، الذى ينمو ويتطور ويشتمد حتى تتأزم الأحداث وتصل إلى نهايتها . ويتوقف نجاح مسرحية الصراع على قوة الشخصية وحالتها من حيث أبعادها الثلاثة : الجسمانية والاجتماعية والنفسية . ويتكون الصراع في الظاهر من قوتين متعارضتين بيد أن كلا من هاتين القوتين نجمت عن ظروف معقدة متشابكة في تسلسل زمنى متتابع ، بحيث يجعل التوتر بالغاً للغاية من الرعب والشدة ، حتى لا يكون ثمة بد من أن ينتهى بالانفجار .

ولا يمكن أن ننظر صراعاً صاعداً من شخص لا يريد شيئاً ولا يعرف ما يريد ، لأن الصراع يتطلب الهجوم والهجوم المضاد ، ففي ملهاة طرطوف لمولير نجد أرجون يعتقد اعتقاداً جازماً في قداسة طرطوف ومهما حاول أهله أن يبينوا له زيفه وخداعه لا ينثنى أو يعدل عن إيمانه ، بيد أن هذا وحده لا يكفي ، ولكن عقيدته تتحول إلى عمل فيتنازل عن أملاكه لطرطوف ، ويودعه وثيقة خطيرة كانت لديه أمانة ويحاول أن يوجه ابنته ماريان ، وهنا يأتي الهجوم

المضاد من الأسرة كلها حين ترى ما آل إليه أرجون وكيف يعيث بمصيرهم . وقد كانت النهاية مفاجئة لأرجون ، ولولا تعصبه الأعمى وإرادته القوية ما نزلت به كل هذه الدواهي ، ولولا وقوف أسرته كلها ضده حتى تكشفت له حقيقة ظروف لظل سادراً في غوايته .

والصراع يقتضى شخصيات متكافئة في قوة الإرادة وفي التصميم حتى يقابل الهجوم بمثله ، فلو قلت لشخص : إنك لص ، وسكت ، أو قال : انتبه وتبين من تخاطب . لانهى الصراع وقطع عليك السبيل ، ولكن لو رد عليك بقوله : لست لصاً بل أنت اللص وعندي البرهان لنما الصراع واشتد . على أنه من العيوب المألوفة في تأليف المسرحيات عدم الاهتمام بتطور الصراع وتدرجه بل يأتي وثباً وهو الذى يتمثل في تحول الشخصية من نقيض إلى نقيض دفعة واحدة ، والأمين لا يتحول لصاً هكذا دفعة واحدة ، والمرأة لا تتحول من عفيفة شريفة محبة لبيتها وزوجها إلى امرأة مستهتره تهجر بيتها وزوجها دفعة واحدة ، ومن دون مقدمات ، إن ذلك يدعو إلى فقدان المسرحية جاذبيتها وقوتها ، فالشخصية في مثل هذا الصراع يجب أن تنمو وتتطور بمعدل معقول وسرعة متزنة، ولا بد أن يكون ثمة هدف لهذه الشخصية لا تتحرف عنه حتى تصل إليه .

فالمدمن على شرب الخمر الذى يريد أن يصل إلى الوفاق والاعتدال لا ينال بغيته إلا بعد كفاح . وإلا بعد أن يرسم طريقاً واضحاً يسير فيها ، والذي من شأنه الوفاء لا ينقلب إلى غادر خسيس إلا إذا دُفعت له أسباب قوية جاهدتها وصارعها ما شاء له طبعه حتى غلب على أمره .

هذا وثمة سؤال يتبادر إلى الذهن ونحن بصدد الكلام على عقدة المسرحية . والحوادث التى تقتضى إليها ، وهوة : هل بناء المأساة كبناء الملهة ؟ وهل العقدة فيها متشابهة ؟ إن الخاتمة مختلفة وهذا يتطلب تمويراً في البناء ، واختلافاً في العقدة . فالأديب يضور ما يمكن أن يحدث لا ما يحدث فعلاً كما يقول أرسطو ، وما يمكن أن يحدث يعطى الغرض الذى تبنى عليه المسرحية . وفي المأساة ليصر أرسطو على (٢٢ - المسرحية)

أن تكون الحوادث محتملة الوقوع ، وهو على حق لأن الشعور بأن البطل مساق بقوة قاهرة نحو مصيره التحس من مبدأ الأمر يقوى شعورنا بوحده وأهميته ، ويدفع بالشخصيات 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 والمحسن جزاءه ، وأن ذلك كان حتما مقضيا ، 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 أخطائه في الملهة يمكن علاجها ، وليست بالغة الخطورة . إننا في الملهة لا نهتم بالحوادث كاهتمامنا بالشخصيات لأن فيها الموازنة بين الشخصيات بعرض المفارقات والشذوذ .

ولما كان الصراع قد اتخذ أساسا 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 مثلا على موقف من المواقف يصح أن تبقى عليه مسرحية : اكتشف حسن بعد أن تزوج زينب أنها كانت متزوجة من قبل أن تعرفه ، ولم تطلعه على ذلك . قد يكون السبب غير مشرف باعثا على الخزي ، أو أنها آثرت لإراحة عقله ، أو أنها كانت جاهلة بوحامة العاقبة التي تترتب على مثل هذا الصمت .

إن هذا الموقف كاف 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 فرضا آخر ، كان لزينب من زوجها الأول

ولد أخفته بجنر 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 ويفرض أن هذا الولد قد قابل في أرض أجنبية بنتاً لحسن وزينب من غير أن يعلم كل منهما صلته بالآخر . ثم تحابا وتواعدا على الزواج . وإذ كنا من الذين لا يؤمنون بوجود المأساة في العصر الحديث ، فإن تطور موضوعنا قد قادنا إلى طريق مغلق .

هذا الزواج بين حسن وزينب ليس زواجاً . لأنها متزوجة من قبل ولم يطلقها زوجها الأول فهي لاتزال في عصمته ، فهل ثمة مانع قانوني يحول بين بزواج ولدها الشرعي من زوجها الأول من هذه البنت التي ليس لها ولد شرعي؟ إن حسن لم يكن يعرف شيئاً من الموضوع حتى الآن ، ولم يكن يعرف أن هذا الولد ابن زوجته ، وهذا موقف تمثيلي من الطراز الأول ، هل تخبره زينب بحقيقة الموقف أولاً ؟ هل تجعل سعادة هذين الشابين البريثين مبنية على هذا الأساس المش ؟؟

إن الجمهور الذي أحاط بكل الحقائق الماضية والحاضرة خبراً سيقضى وقتاً ممتعاً ، وإذا كان المؤلف يدرى حقيقة فنه وعمله استطاع أن يجعل كل إنسان من النظارة في حالة تشوق حاد طول الوقت لمعرفة النهاية . إن الشرط الأساسي 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 جديدة 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 ، وفي موقف سخيف . لقد كان يسمح في وقت من الأوقات - كما عرفنا آنفاً - بالمصادفات العجيبة ،

ويتدخل الأفسردار ، ولكن المسرح الحديث لا يسمح بشيء من هذا ولا يقبل
إلا الجوادث المحتملة الوقوع .

أن سوء التفاهم الذى يزول بعد خمس دقائق من الشرح فى الحياة العادية
لايجوز أن يأخذ ساعتين ونصف الساعة على المسرح ، والآباء الذين يرون
أولادهم بعد فرقة عشرين سنة لايجوز أن يميزوهم لأول وهلة اعتماداً على قاعدة
أن « الدم يحن » ، والمرأة المرححة التى تنزىا بزى رجل لايجوز أن نوهم المنهور
بأنها رجل مهما كان صوتها غليظا وتقاطيع وجهها خشنة ؛ المواقف يجب أن
تكون طبيعية .

ولا بد هنا من التفرقة بين الموقف والقصة والعقدة . فالموقف بمسوعة من
الظروف منفصل بعضها عن بعض لا يكون أى واحد منها بمفرده تمثيلية ، ولكنها
إذا ارتبطت بعضها ببعض يحتمل أن تكون حالة تمثيلية .

فالحقيقة أن « حسناً » تزوج من زينب ليست تمثيلية ، والحقيقة أن زينب
قد تزوجت من قبل ولم تعد ترى زوجها ، واعتقدت أنه مات ، والحقيقة أن
ولدها من زوجها الأول قابل بنتها من زوجها الثانى ووقعا فى الحب ليس تمثيلية
إذا أخذت كل حقيقة على انفراد ، ولكنها إذا ارتبطت بعضها ببعض تكون
موقفا تمثيلية .

أما القصة فهى سلسلة من الجوادث المرتبطة بعضها ببعض . القصة تخبر كيف
أن (أ) تبع (ب) و (ج) تبع (د) حتى وصل (و) ولكن العقدة تبين
العلاقة بين (أ) و (ب) و (ح) و (و) . والعقدة هى الحكمة التى تضم هذا
للشقات وتنظم هذه الجوادث بطريقة معينة .

إذا كتبت: مسرحية (الدائرة) لسومرست موم على شكل قصة . فانه يخبرنا
تدريجيا كيف أن (ليدى كيتى) تزوجت من (كليف شامبيون شيتى) ،
ثم كيف ظهر (لورد بورتيس) ويعرفنا كيف تم زواجها الأول ، وكيف هربت
من بيت الزوجية وتركت زوجها نعسا بائسا ، وهنا ندع الخيار للقصاص فيما أن .

يتبع (ليدى كيتى) فى المنفى ، ويبين المغزى الخلقى لهذا التصرف ، أو يتبع (كليف) فى انجلترا ومعه ولده (أرنولد) فى الخامسة من عمره أو يتبع الحالين معا . ثم يأتى تقابل (أرنولد) مع (اليصابات) وزواجهما ، ثم سأمها ومللها من حياة ازوجية وتديرها الهرب مع (تيدى لوتن) .

إن فن الرواية غير فن المسرحية ، نستطيع أن نذكر جوهر القصة فى 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 فى عقول النظارة بحيث يظل ذلك الأثر حتى آخر المسرحية إن فى المسرحية إشارات فى الفصل الأول تمهد للفصل الثالث ، وفى الفصل الثانى إشارات كذلك تمهد للحل ، ويجب علينا أن نتذكر كل هذا .

لقد أشار (أرنولد) فى الفصل الأول من (الدائرة) إلى (تيدى لوتن) بقوله : « أظن أنك أصبت فى دعوة (تيدى لوتن) ، أنا لأعرف أنه حاد الذكاء ، ولكن أتعرفين أن ثمة حالات تريدن فيها ثورا فى دكان صيني ، » .

إن هذا التلميح بأن (تيدى لوتن) ثور فى دكان صيني خليق بأن يكسر كل ما فيه من صيني إشارة بارعة إلى أنه إنما أتى بيت (أرنولد) ليحطم حياته الزوجية ويغرى زوجته (أرنولد) بالهرب معه كما ظهر فيما بعد .

إن كل مسرحية يجب أن تقوم على فكرة أو أساس أو مايسميه التقاد مقدمة منطقية مسلم بها يحاول الكاتب المسرحى أن يبرهن عليها بالأحداث والأشخاص الذين يختارهم ليثابروا هذه الفكرة ويجسموها .

فالمقدمة المنطقية لروميو وجوليت هي : « الحب العظيم يتحدى كل شيء حتى الموت ، » .

المقدمة فى الملك لير هي : « الثقة العمياء تؤدى بصاحبها إلى الدمار ، لقد وثق الملك لير بكلام ابنتيه البراق ثقة عمياء فكان فى ذلك هلاكه . والمقدمة أو

مفتاح المسرحية في ما كتبت هي : « الطمع الذي لا يعرف الرحمة ينتهي بالقضاء على نفسه » .

وفي الأشباح لإبسن تلك المسرحية التي تعالج موضوع الوراثة ، وتوضح ماجاء في التوراة من « أن الأوزار التي يرتكبها الآباء يقع إصرها على الأبناء » ، تتخذ من تلك الجملة مقدمة لها تبرهن على صحتها .

والمقدمة في بيت الدمية لإبسن هي : « إن عدم المساواة في الحقوق بين الجنسين في أمور الزواج جالبة للتعاسة » ، وقد اختار لهذه الفكرة شخصيتين متناقضتين هما المرء ، ونورا : فهالمرء أثر لا يفكر إلا في منصبه وكرامته وحقوقه المدنية ، ومنزلته في المجتمع ، وكان شديد الحرص على أن يظل محترما في أعين الناس ولا يبالي أن يضحى بكل شيء حتى حبه في سبيل هذا الاحترام .

وعلى العكس منه نورا ، فهي ساذجة لها روح طفلة ، قد دلها أبوها صغيرة وزوجها كبيرة ، مسرقة لانعرف التبعات ، تهوى الرقص والغناء ، مهملة قليلة المبالاة ، إلا أنها مع ذلك تحب زوجها وأبناءها من صميم قوادها ، ذلك النوع من الحب الذي يدفعها لأن تأتي في سبيله بأعمال لا تقدم عليها في أي شأن آخر وقد رضيت أن تكون زوجة دمية ؛ لأن والدها طبعها على ذلك . وبعد أن اختار (إبسن) هاتين الشخصيتين للبرهنة على فكرته المنطقية ، ومحاولة الدفاع عن حقوق النساء جعل المرء يمرض ويعوز نورا المال . لعلاجه ، فكيف السبيل إلى المال ؟ إنها لا تستطيع أن تحمله على الاقتراض فكرامته تأباه ، وهي لا تستطيع أن تقترض إلا بضامن ، وذلك لعدم مساواة المرأة بالرجل في شؤون المال ، إذا فلتحمل أباهما على ضاها ، ولكن أباهما يموت ، فلتزور توقيعه ، وهذا ما فعلته .

إنها لم تكن تستطيع أن تسرق فذلك لا يحل الإشكال لأنه يخالف المقدمة المنطقية ، وهي حينما زورت توقيع والدها لم تعرض للخطر أحدا من الناس غير نفسها وزوجها . ولو أنها سرقت ولم تضبط لما استحققت أن يكون لها الحق في المساواة بالرجال .

ويغضب هالم ويشور عندما يعلم بهذا التزوير ، ولا يفكر إلا في كرامته
ومنصبه وطموحه ، ولكن نورا تغضب كذلك ، لأنه لم يقدر تضحياتها وزلته
يعاملها كأنها دونه في كل شيء ، بل يعاملها معاملة الدمية .

وتحدث مفاجأة بعد صراع نورا العنيف لاسترداد وثيقة التزوير من المرابي
إذ يرسل هذا الوثيقة إليها معتذرا عما حدث ويقول : إنه قد حدث تبدل سعيد
في حياته . بيد أن هالم يتلقى الرسالة ويفتحها ، وحين يرى الوثيقة يغلبه الفرح
ويقول : لقد نجوت ، وتسألته نورا : وأنا ؟ ، فيرد عليها ، وأنت كذلك ، هذا
أمر طبيعي لقد نجونا معاً .

وتصر نورا بعد هذا على أن تتركه وأولادها ، لأنها تريد أن تتعلم من الحياة.
كيف تعتمد على نفسها ، إذ لم تعد صالحة لأن تكون زوجة وأما .

ونقول لهالم بعد نقاش طويل ، وبعد أن حاول أن يثنيها عن عزمها هذا
ويذكرها بأنها زوجة وبأنها أم .

نورا : لم أعد أومن بهذا بعد ، والذى أومن به منذ الآن هو أنتى بشر له
عقل ، وفيه تفكير مثلك تماما ، أو على الأقل يجب أكون كذلك .

لقد أغضبها كل هذا الغضب أن زوجها لم يتقدم لتحمل التبعة على عاتقه ،
وتقول له :

عندما كانت رسالة (كروجستاد) المرابي في صندوق بريندنا لم يساورف ،
الشك مطلقا في أنك سوف تتقبل تحدى هذا الرجل ، وأنتك سوف تقول له :
، اذهب وانشر الموضوع كله على العالم أجمع ، . أتظن أننى لو كنت مكانك
لما قبلت أن أتحمل هذه التضحية في سبيلك ؟

هالم : إننى أرى أن أصل الليل بانهار راضيا بقرار العين لأهبي لك
السعادة ، وأن أتحمل الآلام والفاقة في سبيلك ، ولكنى لأحسب أن في الدنيا
رجلا يقبل أن يضحى بشرفه في سبيل من يجب .

وهكذا يبنى « لبسن » في هذه المسرحية العظيمة واضعاً نصب عينيه تلك المقدمة التي هي مفتاح مسرحيته والفكرة الأساسية التي تعتمد عليها .

إن الكاتب المسرحي الجاد عليه أن ينظر إلى الأمام ؛ وإلى الخلف ، ثم إلى الأمام ثانية ثم إلى الوراء وهكذا حتى يتسلك زمام انتباه الجمهور . وعلى كل فمادة المسرحية — أيست كما تترامى باديء ذي بدء — الناس والأماكن والحوادث وإيات الحياة بعامه ، ولكنها 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 أبدعها ، وعلى قوة الملاحظة عنده ، وقدرته على تفهم ما يلاحظه ، وليس مقياس الفكرة صحتها ، 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 وإماك نتذكر أن عقدة المسرحية لدى اليونان كانت خاضعة لسيطرة القضاء والقدر ، وأنها كانت تتمثل في كيف ينفذ هذا القضاء المحتوم على البطل ، ثم صارت لدى المدرسة التقليدية نتيجة منطقية لحوادث معينة محدودة ، ولايسمح فيها يتدخل الصدقة أو القضاء والقدر ، وإنما أعمال البطل وأخطاؤه ، وتدخل القضاء والقدر الخفية . وأن المدرسة الابتدائية كانت تعطي صورة كاملة للحياة بخيرها وشرها وظروفها المتباينة كما يعرضها الأديب ويختارها ، ويراهما ببصيرته الفنية — وأنها اليوم وقد تعددت مشكلات المجتمع ، وصارت الحياة صاحبة عنيفة معقدة تعطدم فيها الرغبات العديدة والأهواء المتباينة تبعاً لحضارتنا المادية وما تتطلبه من صراعٍ عنيف ، قد اتسع مداها وتنوعت عقدها .

الشخصية:

ومن الينابيع التي تلهم الكاتب المسرحي وتمده بفكرة المسرحية أو نجهزه 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 تنولد 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 تملأ الفراغ المسرحي فلا شك أن مثل هذه المسرحية تكون فذة وفريدة في بابها ، ومع أن كثيراً من المسرحيات الخالدة اعتبرت على شخصية واحدة مثل هاملت ، وعطيل ، وماكبث لشكسبير ، وهيدا جيلر لإبسن ، وهرتافي لهوجو ، إلا أن هذه الشخصية المركزية كانت في حاجة إلى شخصيات متساوية لها في الحيوية - لا في البطولة - حتى تتضح وتحسن التعبير عن نفسها .

إن الاعتماد على شخصية واحدة في المسرحية فيه مخاطرة ، 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 أساسها ، ومع أن هذا النوع لا يعارض تعاليم المسرح ونظرياته ، وليس الإتيان به كقراً في شريعة المسرح ، إلا أنه فن محاط بكثير من الأخطار ، ولا يستطيعه إلا المهرة الأكفء الممتازون 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 ناشىء من مزيج عطف من الأدباء على شخصياته أو من عدم تقدير ما يحدث تمام التقدير . حقاً إن حيوية بعض الشخصيات

تكون عظيمة بحيث تحتاج إلى أكثر من العناية المألوفة لسكيح 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 ، ولسكنه سيجح 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 الجدل المغتبط يفيض قوته الخالقة بسرعة زائدة كل شيء مخافة أن يقف الفيض ، وحينما يصل إلى حد التعب يرجع برأسه إلى الخلف ويتمم . حقاً ! إن الصعاليك تجرى معي حتى ليظن الناس أنني لست خالقها ، ولكن حينما تهدأ نفسه وتعود إليه حكيمته قد يرى أن هؤلاء الصعاليك حينما جروا معه أو سابقوه قد انصرفوا عن جادة الصواب .

إن ثمة قانوناً يجب أن يراعى وهو : د مهما كان المؤلف المسرحى عاشقاً لشخصياته فإن من الواجب أن يصبوب إليها بعض النقد الخالص الحالى من العاطفة . .

قد يسمح للشخصية في القصة الطويلة أن تشرذ بضع صفحات ، ثم يجذب من عنقها وترد مكانها قبل أن تذهب بعيداً ، ولكن مثل هذه الشرود لا يفتخر في المسرحية . إن الخروج أو الحيدة عن الطريق المرسوم في المسرحية خطأ لا يصلح .

ولا تجدى التية الحسنة ، ولا الإرادة الطيبة قتيلا ، لأن الضرر لا يحيص عنه ، وقد يخشى أن تفرض الشخصية الممتلئة بالحوية نفسها على المؤلف د ولذا يجب أن يكون ذا عزيمة صادقة وإرادة صارمة حين معالجتها ، ويجب ألا يترك لها الجبل 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 منطقي مستمر ، ومن الواضح أن كل كلمة تنطق بها الشخصية ، وكل عمل تقوم به يجب أن يفحص عنهما فصاً دقيقاً قبل أن يطلع عليها الجمهور .

وقد يكون الكلام والعمل مناسبين للشخصية ومع ذلك لا يؤديان فائدة على المسرح ولا في تقدم المسرحية ، ولما كان من القواعد المعروفة في بناء المسرحية أن كل شيء لا ينفج يعوق ويضر ، فالكلام أو العمل مهما كانا جميلين ، يئمان عن ذكاء وفطنة ومهارة يجب أن يحذفا إذا كانا غير ضروريين . أو إذا لم يدفعهما بالمسرحية إلى الأمام . إن العواطف التي ليست في محلها يجب أن يطوح بها بعيداً ، وتحذف بقسوة الأعمال غير المناسبة ، وكذلك تد
والأمثال المقحمة فليس ثمة مثل أو حكمة أو فكته تستحق أن يضحي تأثير للشخصية وقوتها في الإقناع من أجلها ، وليست الشخصية في المسرحية المتقنة على مبلغ من الأهمية بحيث يصح لها بأن تخل بتوازن الفكرة المسرحية جميعها ، إذ يجب أن تفضل الفكرة المسرحية على الشخصية ، لأنها أهم منها ، ولكن لأن الشخصية تستطيع أن تحسن الإفصاح عن نفسها إذا اتبعت قوانين المسرحية .

وثمة شيء 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 الضروريات ولكن التفاصيل لا توجد ، وقد توجد التفاصيل ولكن الضروريات أو الجوهر مزور ، ولا بد من التوفيق ، وفي هذه الحالة يقل احتمال تضحية الفكرة المسرحية من أجل الشخصية .

ولمعالجة الشخصية يلجأ المؤلف إما إلى التصوير أو التحليل النفسى ، وليس بينهما تعارض بل قد يتداخلان أو يفترقان ، ولكتهما ليسا طريقا واحدة ، ولكي نفرق بينهما نقول : إن الغرض من عرض الشخصية هو بيان ميزاتها 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 بإظهار صدق الأحاسيس والأفكار على أعمالها .

واعلم من الأسباب التي تجعل القصة الممتازة لاتصلح للمسرح اهتمام المؤلف في القصة بالتفاصيل الكثيرة والدقائق العديدة التي تتعلق بالشخصية حتى لقد تأخذ عشرات الصفحات ، بينما لا يحتمل المسرح كل هذا بل يترك الكثير للممثل الذي قد يحسن التعبير عما تركه المؤلف أو لا يحسن .

إن كثيراً من أبطال القصص العالمية قد يصيرون على المسرح دمي ، ولا يهم في مثل هذه الحال التحليل النفسي . 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 التي تخلو منها مسرحية المواقف ، فإن من العزاء أن نعلم أن مسرحية الشخصية أعلى منزلة وأجل قدراً ، لمن موهبة المؤلف في تصوير الإنسانية وإلقاء الضوء على تصرفاتها وشدوذها بالتحليل النفسي الدقيق أعلى وأثمن من أي موهبة وبدونها يصير فنه مهما كان مشيراً للاعجاب أقل قيمة من صاحب تلك الموهبة ، واعلم عظمة شكسبير لم تأت إلا من خلقه لمئات الشخصيات المتباينة سناً وجنساً وطبعاً وذكاء وحرقة وخلقاً كاملاً كما أسلفنا في غير هذا الموضوع .

هذا والشخصيات ليسوا أناساً حقيقيين ، لأن الأدب ليس بدلاً أو عوضاً من الحياة ، والأديب أو الفنان لا يحاول أن يصور الشخصيات كما هي في الواقع . ولكنّه يعطينا فكرته عن أناس معينين من جهة خاصة بهم ،

شخصيات المأساة منعلون ، ويميلون لأن يكونوا فوق الشخصيات المألوفة ، ومع هذا فلا بد أن يكونوا مسايرين للإنسانية . وكما يقول أرسطو : يجب ألا تكون الشخصية في المأساة كاملة تماماً بل يجب أن نتعرف على أنفسنا في هذه الشخصيات وأن نتصور أنفسنا في مراكزهم وأماننا مثل مشكلاتهم ، والمتفرج العادي لا يستطيع العطف على الطيبة الكاملة أو الشر الكامل ، ومساوية الشخصية وأخطاؤها يجب ألا يكونا أهم شيء فيها وإلا فإننا نشعر بأنها غير طبيعية ، وأنها بعيدة عن أن نكون من الاناسي .

في الملهاة أن تكون الشخصية وحدة من جماعة مكونة من وحدات متشابهة ،
ويحكم عليها بالنسبة لنظرائها ، أو طبقا لعلم النفس أو قواعد علم الأخلاق .
وشخصيات الملهاة ليسوا فوق البشر أو تحت البشر ، ولكنهم في مستوى البشر ،
وإذا كان لديهم شذوذ فنظر إلى شذوذهم على أنه نكبة ، أو مرض من الأمراض .
وينطبق هذا حتى على الشخصيات المهمة في الملهاة مثل (شيلوك) و (فولستاف)
ويؤخذ على شكسبير أنه أثار كبيراً من العطف على (شيلوك) في تاجر البندقية
وعلى (فولستاف) حتى أصبح من شخصيات المأسى لاللاهي ، وعلى كل يجب
ألا تظهر شخصيات الملهاة في صورة أبطال ، بل يجب أن يعيشوا فينا شعوراً
بنقدم لا بالعطف عليهم .

وكان (بن جونسون) يرى أن المسرحية يجب أن تكون صورة قريبة جداً
من الطبيعية ، أي تعطينا صورة دقيقة من العالم المادي ، مؤسسة على المعرفة
والملاحظة وكان يرى أن مسرحيات عصر اليصابات فيها زيادة في إثارة العاطفة
كما أنها مفككة ، وكان يرى أن تكون الشخصيات أناسي لا أبطالاً ولا عمالقة .
بيد أن هذا الاتجاه نحو الواقعية الشديدة لم يتحقق حتى على يد (بن جونسون)
نفسه ، وكان من أثره أن اختفى الشعر من المسرح والمسرحية ، لأن الواقعية تأتي
الشعر ، إذ ليس لغة الناس في حياتهم المألوفة . ومع هذا فلغة (جونسون) في
مسرحياته أعلى من اللغة التي يستعملها الناس . وعلى كل فالواقعية سواء أتى بها
(بن جونسون) أو تأخر كان لا بد من مجيئها نظراً لانغماسنا في المادية التي لم
نستطع التحرر منها بعد .

واقعية المسرح :

ويكاد المذهب الواقعي يسود اليوم في المسرح ، تبعاً لتطور الحياة .
والاهتمام البالغ بالمجتمع ومعالجة مشكلاته ، ووصف أدواته ، ولا شك أن
المسرحية تكون في أحسن حالاتها إذا مثلت فعلاً إنسانياً ، متجنبة خوارق
العادات التي تقتضي طبيعة غير طبيعة البشر ، ومتجنبة فعل الحيوان والطيور وتمثل من .

عنه الأفعال الإنسانية ما يمكن حدوثه داخل الدور ، وتهمل منها ما يقتضى السهول
الطلقة والعراء المكشوف ، كما أنها تمثل هذه لأعمال الإنسانية من جانبها الاجتماعي
لا من جانبها الفردي ، فهي تصور لنا الأفراد وحدات من مجتمع لا أفراداً
استقلوا بوجودهم ، وإذا اقتضى الأمر أن يمثل على المسرح الرعد أو تدفق الماء
الجارى فيجب ألا نغالى فى ذلك حتى لا يخرج المسرحية عن طبيعتها ، وإذا مثلت
بعض المسرحيات فعل الحيوان والطيور فلنأخذها 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 أشيائه والأشياء التى يمثلها شبيه كالذى
بين الأصل وصورته أو بعبارة أخرى يميل المسرح بما عليه من أشياء أن يكون
واقعياً يصور الحقيقة كما هى . ثم تجيء المناظر المرسومة ، والستائر والمقاعد قزويد
من هذه النزعة الواقعية . وتاريخ المسرح من أوله إلى آخره يتخلص فى جهاده
المتصل فى أن يقرب من تصوير الواقع جهد المستطاع ، فنراه يصطنع الوسيلة
إثر الوسيلة مما يدنو به من هذه الواقعية المنشودة ، وقد حقق المسرح أقصى
ما ينشده من تصوير الواقع تحقيقاً بلغ أقصى مداه فى المناظر التى تمثل البيئة
الاجتماعية المباشرة كالمنازل والشوارع وبواطن الدور والمباني ، وكتصويره
لغرف البيوت أو الفنادق ، وكتصويره المكنب والمتاجر . وقد ساعد على النجاح
فى تمثيل هذه الأماكن المغلقة أنه بحكم هندسته يشبه الغرفة أو المكتب أو المتجر
بجدرانه الثلاثة التى يقع عليها بصر الراى .

هذا مع شدة ميله لمعالجة شؤون المجتمع كالأسرة أو المدينة أو القرية أو
الطائفة التى ينتمى إليها الفرد ، فتصور المسرحية ما يقع من صدام بين الفرد

وتقاليد الأسرة ، أو ما يقع من صدام بينه وبين طائفته أو جماعته التي ينتمي إليها ، فهي بحكم استخدامها للمسرح وأدواته لازمة أن تتجه انجهاً واقعياً .

ولقد فهمت الواقعية في المسرحية فهماً خاطئاً فيما يتصل بلغة المسرح ، وظن بعضهم أن الواقعية تقتضي أن يجرى الحوار بلغة الحديث ، ولكن النقد المحدثين يكادون يجمعون على أن لغة الحديث لا تصلح للمسرح أبداً ، وتكون متناهية في السخف لو استعملت ، ولا توجد مسرحية عظيمة مهما كانت واقعية تصطنع لغة الحديث الدارجة ، وإذا قلنا إن المسرحية مرآة للحياة ، فإنها مرآة من نوع خاص تركز وتبضغ وتأتي بخلاصة ما عساه أن يقع في الحياة .

ويجب ألا ننسى أن الحوار في المسرحية يجب أن يكون فناً ، أى أنه من خلق الكاتب وفتاح خياله ، يأتي به عن عمد لا طبقاً للواقع ولكن للإيهام بالواقع . والمهم ألا يجرى على ألسنة شخصياته ما لا يجب أن يقع في الحياة الحقيقية ، فإذا تصورنا كوخاً للفلاحين قبيل بزوغ الشمس ، وثلاثة من هؤلاء الفلاحين واقفون أمامه يتحدثون ، وسأل أحدهم عن الوقت فأجاب الآخر :

انظرها هوذا الصباح يرتدى حلته الأرجوانية
ويخطر فوق ندى ذاك التل الشرقي الشامخ

لا تطلق الجمهور في عاصفة من الضحك ، لأنه جرى على لسان فلاح لاعبه له
بمثل هذا الكلام المنمق ولا يمثل هذه الصورة الشعرية .

بل إن بعض النقاد غير راض عن النثر الأدبي لغة للمسرح فلقد قال
(ألدريس نيكل) صاحب السكتب الشهيرة عن المسرحية ونظرياتها في العصر
الحديث : « هجرت المسرحية الحديثة الشعر المرسل ، واتخذت النثر وسيلة للتعبير
لأنه أقرب إلى الواقعية ، ولكن ألم يفقد هؤلاء الواقعيون قالباً تعبيرياً جميلاً أعطى
أسلافهم فرصة جميلة لحفظ التناسب بين الشخصيات والمناظر ؟ » .

اختفت المسرحية الشعرية لأنها صارت مقلدة وحرفية ومتكلفة بدلا من

اتباع آثار شعراء عصر اليصابات في الخلق والهدف المسرحي ، لقد اختفت عن جدارة ، ولكن ربما أتيج لها من يعيدها ثانية ، ويعيد معها إلى المسرح هذه الأداة القوية الجذابة في التعبير .

ولقد مر بك من قبل ماقاله (سومرست موم) وما قاله (مورياك) في المسرحية الشعرية وأنها أبقى أثراً وأرقى فناً .

فإبال هؤلاء الذين ينحدرون بلغه المسرحية إلى لغة الحديث الدارج غير مفرقين بين الواقعية الحقيقية والواقعية الفنية .

والسير في طريق الواقعية يوازيه حتما رجحان الملهاة على المأساة ، وذلك ماوقع فعلا في تاريخ الرواية المسرحية ، فالكثرة العظمى مما ينتجه الأدباء اليوم من المسرحيات ملاءه ، وليس مرد ذلك إلى أن الناس اليوم أقل جدأ وأكثر هزلا من أسلافهم ، ولكن التعليل الصحيح إنما يلتمس في طبيعة المسرحية ذاتها ، وهذا التحول نتيجة لامندوحة عنه 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 تترامى ، ويأخذ الأشياء بظواهرها لا بحقائقها الكامنة وراء تلك الظواهر ؛ أي أنه يصور الحياة من السطح لا من الأعوار ، فهو يمثل السلوك الظاهر ، ولا شأن له بمبادئ الأخلاق الكامنة وراء هذا السلوك ، ويقف عند مشكلات المجتمع ، ولم يعد يأبه بمشكلات الكون الكبرى وسيتضح لك هذا ولم سادت الملهاة بحكم جنوح المسرح نحو الواقعية عندما تتكلم على طبيعة (الحل) في كل من المأساة والملهاة .

العمل :

العمل أقوى دلالة من القول . هذه حقيقة مفروغ منها ، لكن كلمة (العمل) فيما يختص بالمسرح قد أسوء 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 ، وتغير 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 غنياً 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 حافله ، وسترى العجب من الإشارات والحركات المتلقاة التي ليس لها مغزى ، وترى ذلك في أصابعهم ووجوههم وجلساتهم ، وتسوية ملابسهم وشعورهم وقد لا تكون في حاجة إلى تسوية ، ولكنها حركات لا إرادية ناتجة في الغالب عن القلق النفسى . تراهم ينتقلون من مكان إلى آخر من غير داع ، ويأنون بحركات لا تمت إلى ما يقولون أو يفكرون فيه بصلة . وقد يكشف العالم النفسى حين يدرس هذه الحركات التي لا معنى لها عن كثير من حالاتهم النفسية ، ولكن المتفرج العادى ليس عالماً نفسياً ، وليست له مهارته في التحليل ، ويتقبل كل حركة على أن لها مغزى . والممثل الذى يأتي بحركة لا غاية لها أو بإشارة لا تودى معنى ، لا يفقد الميزة الفنية بحسب ، واسكنه مضلل .

إننا لانسأل أنفسنا في الحياة إذا رأينا إنساناً يرفع رأسه ، أو ينقر على المائدة أو يعبث بيده في ملابسه أو رأسه أو أصابعه الأخرى : لماذا فعل هذا ؟ . وعلى العكس من ذلك الممثل الذى يأتي بمثل هذه الأتسياء اتافهة ، فإننا نسأل توأ : ما معنى هذا أو ذلك من الحركات والإشارات ؟ فإذا حك رأسه فلأنه في دهشة ، وإذا نقر على المنضدة فلأن شيئاً أزعجه وأثار قلقه ، وإذا عبث بملابسه فلأنه 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 ، ولسكنها مضرة ومؤذية ، ومخيمة للاطراد . إن الأشياء الصغيرة ، مثل الإشارات التي لها معنى والتي تكون مفتاح الشخصية ، أو تكون دليلاً على تطور التمثيل يجب أن تترك الممثل أو المخرج يتصرف فيها ، إذ ليس مطلوباً من المؤلف المسرحي أن يحدد كل حركة وكل إشارة ويكثر من التوجيهات ، فإن ذلك يجير 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 . نخذ مثلاً مسرحية (سومرست موم) « الدائرة ، حينما يرفع الستار نجد (أرنولد) الذي وصف بأنه ذكي مثقف ، ولكنه بارد العاطفة ينادى (اليصابات) . ثم يذمب إلى النافذة ويناديها مرة أخرى ، ثم يذق الجرس ويبدأ ينتظر يلقي نظرة على ماحوله في الحجرة ويتفحصها ويغير موضع كرسي من الكراسي ، ويأخذ تحفة من فوق حافة الموقد وينفخ عنها التراب ، .

إننا ندرك من هذه الحركات والتصرفات ، مع ما يلوح على ملاحظته من ذلك ، أن (أرنولد) على الأرجح دقيق متأنق متحذلق ، يعنيه مظهر السادة ، وأنه صعب الرضا . وإذا لم نستنتج كل هذا فإن حالتنا العقلية تكون مستعدة لمثل هذا التطور في إظهار شخصيته كما يعرضها المؤلف فيما بعد .

لقد استعملت كلمة (اطراد) من قبل في هذا الفصل وستستعمل مرة أخرى ، وهي تعنى عنصراً هاماً في فن المسرحية . ومهما تكن الحركات فيجب ألا يسر خيط التمثيل ، إنه كجبل الحياة ذاتها ، إذا مس انتحرت المسرحية . إن الاستطراد في المسرحية غير مسموح به ، ولا يكفي أن يعرف المؤلف الطريق الذي يسلكه بل عليه أن يتقنع النظارة بأنه يعرف طريقه .

إن المؤلف الذى يتوقف أو يتردد ، أو يظهر أى لون من عدم الثقة والتأكد
فى معرفة طريقه يفقد السيطرة على النظارة لتوه ، ومهما يكن الجو الذى خلقه
ملائماً ، 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 المسرحى فرصة للتجربة ، بل يجب أن يكون مقتنعاً ومؤثراً
ومقنعاً ، يجب أن يترك النظارة حين يسدل الستار ، أو ينتطح الثوب فى حالة
عقلية تجعل ما شاهدوه يعمل فى نفوسهم وينمو ، حتى إذا رفع الستار مرة
أخرى كانت عقولهم مستعدة ومتحفزة ، وقد قيل بحق أن العمل المسرحى الصادق
يتخذ من عقول النظارة ميداناً له .

إذا ذهب (حسن) إلى النافذة لغير ما سبب ظاهر ، فقد تكون هذه
الحركة ضرورية للتجمع المسرحى ، أو لسبب معروف للخروج ، ولكن إذا لم
تسكن هناك فكرة ترمز إليها ويعرفها الجمهور كانت هذه الحركة غير تمثيلية ،
ولكن إذا ذهب حسن إلى النافذة وأطل منها بعد أن قال أنه أفلس ، فإنه يشير
فى عقولنا فكرة أنه على وشك أن يلقي بنفسه من النافذة ، وتعد هذه حركة
تمثيلية ، لأنها خطت بالإحساس المسرحى خطوة جديدة إلى الأمام .

وإذا اتهمت (زينب) بالقتل ووقفت واجمة ساكنة لا تلفظ بحرف ،
كان هذا السكون عملاً تمثيلاً معبراً عن البراءة أو الذنب كما يريد المؤلف أن
يظهره بمعاونة الممثل .

وعلى هذا فالجملة التى تنقل الحوادث خطوة إلى الأمام تعد عملاً تمثيلاً ،
والجملة التى تترك الموقف كما هو لا تعد عملاً مسرحياً .

وخلاصة القول : إن العمل التمثيلى 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 جسمية . أو كلاماً أو صمتاً ، وقد تكون بتغيير منظر ، أو بتغيير الإضاءة أو نبرات الصوت . والغاية التي ترمى إليها بتنظيم الحركة على المسرح هي 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 متسلطاً زمام النظارة ، ويجعلهم 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 ماله أهمية بالغة لهذا الفصل الأخير كأن يأتي بشيء يغير مجرى الحوادث ، أو بشيء يلقي مزيداً من الضوء عليها ، أو يزيد في تأزم الأمور وإحكام الحبكة كانت المسرحية عرضة لأن تكون مملّة . ومن المسموح به أن تأتي النهاية المصادفة بعد الموقف العصيب المثير ، وذلك يخفف من حدة 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 حيناً يأتي مقبولاً لدى العقول العادية مهما كان غير منتظر أو متوقع .

ولا شك أن الحل في المأساة يختلف عن الحل في الملهمة 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 الملهمة شيئاً عن هذه الخاتمة في كل من المأساة والملهمة . وتزيد الآن فنقول : إننا حين نذهب لمشاهدة مأساة سرعان ما يجعلنا المؤلف معجبين ببطلها ، ولا تسكاد تمضي

المسرحية قليلا في حوادثها حتى يكون البطل قد تسلل إلى قلوبنا واحتل من نفوسنا مكانة كأننا معه على ود قديم ، ثم تمضي المسرحية وتزداد بالبطل إعجابا حتى إذا ما بلغ حينها له وإعجابنا به غايتها ، أخذ المؤلف المسرحي يتسلل وراء البطل خفية ثم يضربه الضربة التي تقضى عليه ويكون في ذلك الختام . إن هذا لو حدث يؤذى النظارة في شعورهم ، ويصبون لعنايتهم على المؤلف الذي خلا قلبه من الرحمة . ولكن الواجب في المأساة الجيدة أن يجيء موت البطل نتيجة طبيعية لجرى الحوادث حتى لا يصدم المتفرجين في عواطفهم ، ويجب أن يشعر هؤلاء المتفرجون أن موت بطلهم الذي ظفروا منهم بالحب والإعجاب لم يكن عنه محيص ؛ — كما يرون — جزاء عدل لما قدمت يدها ، وليس هو بالعقاب الظالم المفاجيء الذي لا تسوغه المقدمات . فنذ بداية المسرحية يضع المؤلف عنصراً أو بؤعة من العناصر ، ثم يدعها تفعل فعلها ، وتسير سيرها المنطقي الصارم الدقيق المحكم ، فإذا بها تنتهي إلى ختامها الطبيعي وهو موت البطل .

وخير مقياس تحكم به على جودة المأساة أن ترى هل تحقق عند مشاهدتها الشعور بأن موت البطل مجتوم بحكم الحوادث ، فإن فعلت جادت وإلا فاحكم عليها بالضعف والإخفاق . لو شعرت لحظة واحدة وأنت تشاهد مأساة أنك تود لو نهضت من كرسيك لتتقذ البطل من موقفه فاعلم أن المأساة ضعيفة . فمثلا قد يصيح مشاهد — إذ يرى (روميو) قد تم بقتل نفسه إلى جانب ما ظننها جثة حبيبته (جوليت) — عذراً روميو ألا يتم فعلته لأن جوليت في حالة من التخدير وليست بميتة ، فتسكون هذه الصيحة نفدأ سلبا توجهه إلى رواية (شكسبير) « روميو وجوليت » ، لأن هذا الصائح لم يحسن 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 تفص بكثير من ألوان السحر الفني الذي لا يستطيعه إلا شاعر في عظمة (شكسبير) . ولكنها من حيث هي مأساة فيها ضعف لا شك فيه ، مصدره هذا الشعور الذي أشرنا إليه ، ونشأ هذا الشعور عن ضعف في منطق الحوادث أدى إلى نتيجة لا تلزم حتما هذه المقدمات ، فالموت في هذه المسرحية ليس وليد الحوادث

نفسها ، وإنما هو ضربة من القدر شامتة المصادفة ، وربما شامتة سواها ، وقدم أدرك (شكسبير) وهو الفنان العبقري ، فأدخل في فنه عنصر القدر ليسعفه بموت البطل حيث لا تسعفه حوادث الرواية نفسها ، ولكننا اليوم حين نشاهد رواية (لشكسبير) فيها عنصر القدر لا نعترف بهذا العامل التخيل على أنه جزء من طبائع الأشياء ، بل هو اسم آخر يطلق على المصادفة العمياء التي تقع لغير سبب ظاهر . وقد لجأ (شكسبير) في « روميو وجوليت » ، إلى حيلة فنية أخرى يخفف بها من وقع الموت المفاجيء على النظارة ، وهي إصلاح ذات البين بين الأسرتين المتخاصمتين ؛ أسرة (جوليت) ، وأسرة (روميو) لعل هذا الوئام يشفع له لدى النظار ، لكنه في الحق عوض ضئيل إذا قيس إلى الفاجعة الآلية .

ولهذا يشترط في 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 المسببات في أثرها . نعم ! هناك مأس يموت أبطالها بفعل حوادث عرضية أو عوامل مؤقتة ، وهذا النوع من المآسي معيب ولا ريب ، إذ أعوزها شعور المشاهد بأن القوانين التي تتحكم في حوادثها هي نفسها القوانين التي يسير بمقتضاها الكون كله ، فقد يموت البطل في حادثة تصدمه فيها سيارة تمقضى عليه ، وهذه حادثة تقع كثيراً في الحياة وتدر العطف والإشفاق ، ومع ذلك لا يجوز للتأليف المسرحي أن يختارها نهاية لبطله .

ولما كانت المآسي الحديثة تعالج مشكلات اجتماعية ، والنظم الاجتماعية عرضية سطحية عابرة ، وفي وسعنا أن نصلح فيها كما نريد ، كان من العسير على مؤلفيها أن يقنعوا بأن موت أبطالها جاء نتيجة حتمية لأسباب كونية لا عرضية ولذلك كانت هذه المآسي بما ينقصها الجودة الفنية ، لأنهم يعرضون علينا هذه النظم الاجتماعية الفاسدة - التي تصرع البطل - ليستحثونا على إصلاحها وتغييرها ، وما دمننا 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 غاية 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 ، فالمأساة بهذا تنطوي على فلسفة عصرها ، لأنها تمثل الفعل الذي يشف عن القوة العليا المدبرة للكون المسيطرة على ما فيه ، في رأى ذلك العصر .

المأساة سلسلة من الأفعال يتلو بعضها بعضاً ، وينتهي بها البطل إلى نضائه المحتوم ، وواجب الأديب أن يجبك هذه المراحل حبكة محكمة بحيث يبدى لنظارته في جلاء لا يقبل الشك أن البطل سائر في طريقه ذاك مسيراً بتلك القرة العليا ، وما تلك القوة العليا بالطبع إلا ما تتعلق به عقيدة العصر ، وليس لختام الملهاة كل هذا الخطر الذي رأيناه في خيام المأساة ، لأن الملهاة لا تخلص إلى نهاية يكون الأمر فيها موتاً أو حياة ، وكذلك تقل في نظرنا أهمية العوامل والقوى التي تتفاعل في مجرى الحوادث بالمرحبة وتؤدي إلى الخاتمة . الحوادث في الملهاة أقل شأنًا وأخف وزناً منها في المأساة ، فلو صورت لنفسك بطل المأساة ، وقد وقف أمام محكمة القدر تطوح به هنا وهناك جرياً على قوانين الكون الثابتة ، فلك أن تتصور بطل الملهاة رجلاً تفصل في أمره جماعة النادى لتقبله عضواً بين أعضائها أو لا تقبله . فالملهاة تختار الحوادث السطحية التافهة الخفيفة وتترك للمأساة الحوادث العميقة الجادة ذات الخطر البعيد .

العالم الذي تتحرك فيه الملهاة تسيره التقاليد ، وأما العالم الذي تتحرك فيه المأساة فتسيره القوانين الطبيعية التي لا تتخلف ، والمبادئ التي يخرج عليها بطل الملهاة هي التقاليد السائدة في جماعة ضاقت حدودها أو اتسعت ، وليست هي النظم الأبدية الثابتة في الخير والشر والصواب والخطأ ، ولهذا كانت الملهاة أقرب من المأساة إلى المجتمع الذي يمسننا من قريب أو بعيد ، فهي أقرب إلى حياتنا في الدار والنادى ومكان العمل ، ومن ثم كان تطور الملاهى وتطور المسرح يسيران جنباً إلى جنب كما أسلفنا القول .

ولا نحب أن تفهم من هذا الرأى الذى عرضته عليك من خصائص الملهاة والمأساة أن الملهاة لطفة موضوعها تخلو حتماً من الجسد العميق ، فامتيازها ومجال

نبوغها أنها تصور الاتسياء من ظواهرها ، ولا تنعمق فيما يكمن وراء هذه الظواهر
البادية من مبادئ عميقة . نعم ! تستطيع الملهاة أن توسع ألقها بحيث تمثل النظام
الاجتماعى الذى يظلل الإنسانية بصفة عامة ، ولا تقتصر على قوم أو طائفة .
وتستطيع أن تجعل التقاليد التى يخرج عليها البطل مما يؤمن به الجنس البشرى كله
ضرورة لامندوحة عن رعايتها وصيانتها لتسير الحياة الإنسانية سيرها فى أمن
وسلام . فالبطل فى الملامى الخفيفة يستمد بطولته هذه من خروجه على تقاليد
طائفة أو فريق محدود من الناس ، والبطل فى الملامى الزفيدة بطل يخرج على
أوضاع الجنس البشرى كله ، وينحدى مايمليه الإدراك الفطرى السليم . وأسمى
اللامى ما يجد هذا الإدراك الفطرى السليم الذى يهدى - أو يجب أن يهدى - 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 تعيشها ،
هذه الحياة التى لم تخلق لفرئق من الناس دون فرئق ، والتى نرى فيها مشكلة
عملية تحتاج إلى حلول عملية لا إلى فروض نظريه ، حتى يتاح للفرد أن يعيش بين
الناس فى غير تضارب مع تقاليدهم وقوانينهم ومصالحهم ، وفى غير تعارض مع
مالطبيعة من شروط وفروض . الملهاة من شأنها أن تفصل للناس أسلوب العيش
الهائى السعيد ، وليس من شأنها أن تعد الإنسان للخلود بعد الموت ، مهمتها
السعادة هنا لاهناك . 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 زواجاً .

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 الطبيعي إلا إذا راعى المؤلف من أول كلمة يخطها في مسرحيته نهايتها والغاية منها ، وجعل الحوادث سلسلة محكمة الحلقات يأخذ بعضها برقاب بعد ، وأن يختار هذه الحوادث اختياراً دقيقاً من بين ركام الحوادث الكثيرة التي تغص 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 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 نريد هنا أن نعيد عليك بعض تلك القوانين المفيدة في بناء المسرحية ، ولكن عليك إذا أردت الكمال الفنى لعمالك أن تدرس هذه المذاهب وتأخذ منها المبادئ التي توافق هذا العصر ولا تعارض مع تعاليم المسرحية الفنية . وبقيت بعد ذلك عدة أمور لا بد أن نشير إليها إشارة عابرة ، كالمناظر والاستراحة ، والحوار .

أما المناظر فقد علمت أنها تتجنى في زماننا هذا إلى الواقعية ، والمناظر أجزاء الفصل المختلفة ، وتحدد بدخول شخص أو خروجه ، ولا يلتزم فيها عدد معين ، والمهم أن تعمل على ألا يخلو المسرح من أحد الممثلين لإبقاء على الوهم وخديعة النظارة .

ولا شك أن المناظر تختلف في الرواية التاريخية عن الرواية العصرية ، ففي التاريخ يجب أن تحكى على قدر المستطاع أثار العصر الذي تمثله المسرحية وملابسه وغير ذلك مما يؤيد الواقعية التاريخية . وهذا يقتضى دراسة مستفيضة لهذا العصر وعادات أهله في مجتمعاتهم ، وأكلهم ومرحهم وحزنهم وملابسهم . وإن ظهر لدى بعض المؤلفين استهانة بهذه الواقعية التاريخية وبواقعية الزمان والمكان مثل (جورج برناردشو) لأن مسرحياته — كما قلنا — مسرحيات فكرة ، ولذلك

كان يخرج الشخصيات التاريخية في ثياب معاصرة ، وفي جو معاصر . وقد أصاب نجاحاً بالغاً على الرغم من ذلك ؛ نظراً لمهارته الفنية وقدرته على استلاب ألباب الجمهور بالحوار والتثيل . وقد أتت بعض مسرحياته فصلاً واحداً لا تغيير فيه ، ولم يشعر النظارة أنهم فقدوا بذلك شيئاً كثيراً ولكن هذا لا يثنى إلا لمن كان في مثل عبقرية (شو) .

أما الاستراحة فهي من مزايا المسرح الحديث ، إذ كان الإغريق لا يتوقفون عن التمثيل ، وكانوا يشتغلون ما بين الفصول بالقيام (كورس) وكان يساعدهم على ذلك اشتراطهم وحدة الزمان والمكان ، بيد أن المسرح الحديث قد تخلص من هاتين الوحدتين ، وابتدع الاستراحة ليعطى للممثل فرصة كي يعد نفسه للفصل القادم ، وللمناظر أن تهيأ لهذا الفصل ، وللحوادث أن تتطور خارج المسرح مجازة للطبيعة والواقع ، ومحافظة على شرط الإمكانية ، وكان مسرح شكسبير يتحايل على استراحة الممثلين الرئيسيين ، بأن يجعل محلهم الممثلون الثانويون ومن يمكنه من 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 لتطور حدوث أشياء خارج المسرح ، ونكتفي بالإشارة إليها فيما بعد ، ثم إن الحوادث لا تعرض بكل دقائقها وتفصيلاتها حتى لا يؤدي ذلك إلى الملل والسأم والحشو ، ولذلك نختار من الحوادث أهمها فتمثله على المسرح ، وندع ما يمل ويسئم فنفترض وقوعه في الاستراحة . فضلاً عن أننا لو مثلنا كل شيء يقع في الحياة لها وسعنا الزمان ولا المكان .

أما الحوار فهو مساجلة الحديث بين شخصين أو أكثر ، ويجب أن يكون في جمل قصيره ، وليس خطباً عملة طويلة كما كان الحال لدى المدرسة الكلاسيكية ، وأن يكون طبيعياً متفقاً مع موقف المتكلم وشخصيته ، متغير الهمزة والجرس ،

طبقاً للحال التي يعبر عنها ، سريع الجواب ، كثير الخطاب . وقد علمت أن الاستطراد ، وإقحام النكات ، والجل المحفوظة والأمثلة التقليدية ، مما يوهي المسرحية ، وضعف الجاذبية ، ولذلك يجب تجنبها ، إلا إذا كانت ضرورية وفي موضعها الطبيعي . وقد سبق أن بينا لك في غير ما موضع من هذا الكتاب أهمية الحوار ، وشروطه ، وواقعيته . ولا نرى داعياً لتكرار ما قلناه ثمة ، وبحسبك أن تعلم أن الحوار هو الذي يظهر الشخصيات ويبرز الفكرة ، ويعبر عن الحوادث وتتابعها ، وأن كل كلمة في المسرح مقصودة ، والدقائق أمام المؤلف معدودة ، ولذلك عليه أن يقتصد ما أمكن في استخدام الكلمات ولا يسمح إلا بالقدر الذي يجلي فكرته ، ويعبر عن خصائص شخصياته وعواطفهم ويدفع بالمسرحية إلى غايتها .

مراجع

- Herman Ould : The Art of the Play.
A. Nicoll : The Theory of Drama.
L. J. Pott : Comedy.
Pryde : Studies in Composition.
Stephen : Hoursin Library.
Stlvenson : A Houmble Remonstrance Work.

- لاجوس اجرى : فن كتابة المسرحية . ترجمة درينى خشبة .
شارلتون : فنون الادب .
احمد حسن الزيات : فى اصول الادب .

نقد و تطبيق

مجنون ليلى لشوقي

هذه مسرحية تاريخية اعتمد فيها شوقي على ما ذكره صاحب الاغانى من اخبار
المجنون السكثيرة ، وحرر في تلك الاخبار أحيانا وربط بعضها ببعض أحيانا
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
ابن الملوح) وهو كما أشار في غير موضع سيد من سادات بنى عامر ، وكان يلقبه
أحيانا بأبي المهدي ، وقد أحب قيس — كما يذكر أبو الفرج في الاغانى — ليلى
العامرية بنت عمه منذ كانا صغيرين يريان البهم في البادية ، وشبا على هذا الحب ،
وإلى ذلك يشير شوقي بقوله على لسان (قيس) .

هذه الربوة كانت ملعبا	لشباينا وكانت مرتعا
كم بيننا من حصاها أربعا	واتثينا فحونا الأربعا
وخططنا في تقا الرمل فلم	تحفظ الريح ولا الرمل وعنى
لم تزل ليلى بعينى طفلة	لم تزد عن أمس إلا إصبا

لما بلغ قيس مبلغ الرجولة ، ونضجت ليلى وصارت ملء الاسماع والأبصار
جمالا وبهاء ، تقدم قيس لخطبتها فرفض أبوها طلبه لأنه تغزل فيها بشعره ، وشاع
ذلك الشعر بين الناس ، وكان من عادة العرب ألا يزوجوا بناتهم عن سبق أن
تغزل فيهن حتى لا يظن بهن الظنون ، ومنعه من زيارة حتى ليلى ، ولكنه ظل على
حبه ، وفيأ لحبيته ، ولم يمتنع عن الزيارة ، وأكرهت ليلى على الزواج من رجل

ثقتى اسمه (ورد) فجن قيس ، وهام في الفلوات يعايش الظباء ويأنس إليها ويملا الدنيا شعراً عاطفياً يبثه حبه اليأس ، ويروي عنه الرواة ، وقد بلغ منه الهزال وبرح به الحب ، حتى كان يغمى عليه فلا يفتق إلا على اسم ليلي ، وظل هذا شأنه حتى مات ، فزنت عليه ليلي التي ظلت وفية لحبه ، وماتت بعده .

٢ - ولكن شوقي غير في بعض هذه الحقائق ، واخترع بعض الحوادث ، وقد أصاب في هذا التغيير أحياناً وأساء أخرى . فن المخالفات التاريخية التي لم تغد شيئاً في العمل المسرحي جعله عبد الرحمن بن عوف والى الصدقات يتوسط لقيس عند ليلي وأبيها فترفض وساطته ، مع أن التاريخ يروي أن عبد الرحمن رفض هذه الوساطة ، وقد تولاها بعده في السنة التالية خلفه على ولاية الصدقات نوفل ابن مساحق .

وقد آثر شوقي أن يجعل ليلي 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 ليلي إلى مصاف الأبطال ، لأنها ضحت بحبها في سبيل المجتمع وعاداته وإرضاء لوالدها وقومها . وقد جعلها شوقي في بيت الزوجية مثالا للمرأة المتميزة بحبيبتها (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 كتفه عنراء إلى أن مات .

وقد قلب شوقي الحقيقة التاريخية في موت ليلي ، فجعلها تموت قبل قيس مع أن التاريخ يذكر أنه مات قبلها ، والسر في هذا عند شوقي هو أن تكون نهاية البطل منطقية . وأن يجعل موت ليلي بوفاته ، ولعله كان ينظر حينذاك إلى نهاية (روميو) حين رأى جثة (جوليت) المخدرة .

كما أضاف شوقي أخبار الجن وحوادثها ، وهي ليست مما يرويها التاريخ .

وستناول هذه المسرحية فصلا بعد فصل بالتمقد ، وبنين ما في العقدة
والشخصيات والحوادث من قوة وضعف ؟

تقع هذه المأساة في خمسة فصول ومكانها بادية نجد ، وتنتقل من حى بنى عامر
إلى طريق اللقواقل بين نجد ويثرب ، إلى قطعة من الصحراء ، إلى قرية من قرى
الجن ، إلى حى بنى ثقيف بالطائف ، وتنتهى في مقابر بنى عامر .

فشوقى في هذه المسرحية لم يلتزم وحدة الزمان أو وحدة المكان كما ترى .

الفصل الأول :

في هذا الفصل يظهر ابن ذريح في حى ليل وفي مجلس السمر حيث بعض الشبان
والفتيات يسمرون في أوائل الليل ، ويدور الحديث بين ابن ذريح وليل عن
الولادة وعن الصحراء وعن الفرق بين الحياة في البادية وفي الحواضر ، ثم يتطرق
الحديث إلى ذكر قيس ، فيذكر ابن ذريح ما يعاينه قيس في سبيل حبه لعل ذلك
يلين من قلب ليل ويجعلها تهتم به :

بتنا نخاف أن يجلب خطبه وتبلغ البلوى بقيس المدى

وتظهر ليل عاطفتها نحو قيس ، وتشير إلى ما تعاينه هي الأخرى من جراء
ذلك الحب :

أنا بين اثنتين كاتهما النا ر فلا تلحنى ولكن أعنى
بين حرصى على قداسة عرضى واحتفاظى بمن أحب ورضى
صنت منذ الحداثة الحب جهدى وهو مستهتر الهوى لم يصنى

ثم ينفض السامر ، ويأتى قيس ، وتمثل قصة النار فيحترق كم قيس وهو في
فشوة نجواه لها ، وينمى عليه ، فتنادى ليل والدماكى يعينها ، فيأتى إليه ويسعفه ،

وبعد أن يفيق من غيبته ، يطلب إليه المهدي والد ليلي أن ينصرف ولا يعود حتى لا يزيد في فضيحة ليلي والذمير بها .

امض قيس امض لا تكس ليلي . كل حين فضيحة وشنارا
فكأنى بقصة النار تروى . وكأنى بذلك الشعر سارا
وكأنى ارتديت في الحى ذلا . وتجلت في القبائل عارا
فيمنحى قيس . ويسدل الستار .

وفي هذا الفصل مواطن فورية من الناحية المسرحية ، فقد أدى وظيفة الفصل الأول من حيث قيامه بالعرض العام ، وتعريف بالامكنة وتقديم الشخصيات الرئيسية في وقت مبكر ، وعرف بهم وبأمنجتهم وميولهم السياسية وعلاقتهم بعضهم ببعض ، وأشار إلى العقدة وهي العوائق التي تقف في سبيل زواج قيس من ليلي .

وقد صحب التمهيد عرض مسرحى متنوع الحوادث يجعل الجمهور يلبس الأزيمة لمسأ ولا يكتفى بسماعها . كما تخلله شيء من الفكاهة والمرح يظهر أمنجة الشخصيات وطباعها ، وهذه الفكاهة طبيعية في مجتمع الشبان والفتيات .

الفصل الثاني :

وفي هذا الفصل يظهر قيس وراويته زياد في الصحراء تتبعهما 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 يداوننى بها . وكيف يداوى القلب من لا له قلب

وتسير بلهاء صوب الحى ، ويفد أطفال صغار من ناحية الحى ينقسمون فريقين كل ينشد نشيداً ، طائفة تشيد بقيس وشعره والأخرى تنعى عليه تشييره بالعدارى ، فيهم قيس بحسب الطائفة الثانية ، ثم يعدل عن هذا ، فيصرفهم زياد ، ويظهر ركب ابن عوف عامل الصدقات ، فيجد قيساً مغمى عليه ، ويسئد يحاولون إفاقة قيس

يسمعون حادياً يغنى ويتينون أنه ركب الحسين بن علي عليهما السلام. ولكن قيساً لا يفيق ، فإذا ما سمع نشيد حاد آخر يذكر اسم ليلى أفاق من غشيتها ، ويقبل عليه ابن عوف ويرثي لحاله ، ويقبل التشفع له لدى ليلى وأبيها .

وفي هذا الفصل تتسدىء الحوادث ، مهيئة علة قيس وما أصابه من ضعف وهزال ، وجنون ، فهو يمشى في ثياب خلق ، ويهيم على وجهه في الصحراء ، ويغنى عليه فلا يفيق إلا إذا ذكر اسم ليلى ، ويقبل ابن عوف عامل الصدقات الوسطة لقيس في حبه .

ولكن هذا الفصل يخص بالاستطرادات الغنائية الطويلة ، فغناء الأطفال ، وغناء الحداة كلها بما يقلل العمل المسرحي ، ويظهر النزعة الغنائية لدى شوقي .

الفصل الثالث :

يسير ركب ابن عوف صوب ديار بني عامر وحى ليلى ويسكاد قيس يعمى عليه حين يقترب من دارها ، فيشجمه ابن عوف على التماسك فينطلق قيس منشداً قصيدة طويلة فى ليلى وحبها وهواه وجنونه بها ، وفى نهايتها يغمى عليه فيحملونه ويحتفون به وراء شجرة ، ويظهر بنو عامر فى حيهم شاكين السلاح ، وينادى الناس بقتل قيس فيمنعهم المهدي أبو ليلى قائلاً :

لا : دم قيس دمنا لا تقربه يكفيه منا أننا نخيه

ونصرف الأمير عما يطلبه

تم يأتى ركب ابن عوف ومعهم زياد ، ويؤوب الناس ابن عوف على شفاعته لمن استباح الحرمات ، ويحاول ابن عوف استماتهم ، فيلقون السلاح . وترتفع أصوات فى صالح قيس ، ثم ينبرى (منازل) غريمه فى حب ليلى ويأخذ فى مدح قيس ، ثم يبين عظم جرمه ويحرض الناس عليه ، ويذكر لهم أن السلطان أهدر دمه وأحله لهم ، ثم يصعد (بشر) المتبر ويبين للناس أن (منازل) يجسد قيساً (٢٤ — المسرحية)

لعظيم منزلته في قومه ، وإبراعته 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 يجره إلى خارج الحي ويبارزه ، ويختفي منازل ، ويشير بعض الناس إلى أن ثمة خطيباً ليلي من بني ثقيف وهو (ورد) ، وأن فيسباً سيئوا بالخبية وكذلك منازل ، ثم يخرج القوم ليشهدوا مصرع منازل على يد زياد ، ويخلو المسرح إلا من المهدي وابن عوف ، ويأخذ ابن عوف في شعاعته ووساطته بعد أن يدخل الخباء ، وتخبر ليلي في الزواج من قيس ، ولكنها تفر على الرغم من اعترافها بحبها خشية الذلة والعار من أن يلحقا بأبيها وقومها وتؤثر عليه (ورداً) الثقي ، وينصرف ابن عوف خائباً ، ثم يظهر الندم على ليلي في رفض قيس ، ومخالفتها هوأها في مناجاة لم تطل .

وفي هذا الفصل تنازيم الأمور ، ويتحرك الموضوع نحو المأساة ، وهو مليء باحراكه وعناصر التشويق بإظهار التراوح بين اليأس والامل حين اختلف القوم في أمر قيس ، وبه صراع حسي ، وصراع نفسي ، نرى الأول في مصارعة زياد لمنازل وإن لم تظهر على المسرح ، ونرى الثاني فيما يعتمل في نفس ليلي حين خبرت في قيس . ولكنه كان قصيراً ، وكان من الممكن أن يطول ، وأن يستغله شوق أيهم استغلال . مما كنا ننتظر منها ان تبت هكذا عاجلة في أمر حبها وترفض قيساً لتوها ، وإن ظهر عليها الندم بعد أن قضى الأمر . وإن هذا الصراع النفسي هو صلب الموضوع . وكان من الممكن أن يرتقى شوق بهذه المسرحية - لو كان متعمقا في دراسة النفوس البشرية ، قويا في الفن المسرحي - إلى شيء يقرب من رواية شكسبير الخالدة (روميو وجوليت) ، فالعواطف التي تحول بين الحبيب ومحبوبته في كلتا القصتين قوية ، ولكن شكسبير استطاع بفنه وعبقريته أن يجعل من روميو وجوليت مثالا نادرا في العشق والهوى خالداً أبداً الدهر ، وقصر شوق في هذا المضمار .

كما أن خطبة (منازل) التي ابتدأها بالثناء على قيس ثم بالتحريض عليه وتوبيان

جرمه تذكرونا بموقف أنطونيو بعد مقتل قيصر في رواية شكسبير الخالدة (يوليوس قيصر) ولكن شتان بين الموقفين والخطبتين .

على أن هذا الفصل — على الرغم من ذلك — يعد أقوى فصول هذه المسألة وإن كنا نشعر فيه ببعض الضعف ، فالقضاء على (منازل) بهذه الصورة مفتعل ، لأنه في قومه ، وزياد غريب عنهم ، والمصيبة العريضة تأتي أن يقتل غريب مهما كانت منزلته شخصا من القبيلة في حيه . كما أننا نشعر بانتهاء المسرحية حين رفضت ليلي الزواج من قيس ، وأن الفصلين التاليين لا داعي لهما ، وكان من الممكن أن يقضى قيس نحيبه حين يتبين رفض ليلي له وعزوفها عنه وزواجها من ورد ، بذلك تحدث المسألة وتنتهي القصة .

الفصل الرابع :

يحتوى هذا الفصل على منظرين . الأول قرية من قرى الجن ، اجتمع فيها الجن ينشدون ويغنون ويرقصون ، ويتعرف الأموى شيطان قيس عليه ، ويطلب إلى قومه من الجن أن يحتفوا به ، وكان قيس قد ضل طريقه في البيداء حتى وصل إلى هذه القرية . وتحدث محاورات طريفة بين قيس وشيطانه يجادل فيها شوقى تأكيد الجن وإيحائها بالشعر لبعض الناس ، وأنه لولا هذا الإيحاء لأصابهم العمى والحصر كما حدث لقيس حين تخلى عنه شيطانه الأموى .

والمنظر الثانى فى ديار نبي ثقيف ، يدلف إليها قيس بعد أن هداه الجن إلى الطريق ، ويهديه قلبه إلى دار (ورد وليلي) ويتعرف عليه (ورد) ، ويسأله قيس عن مدى علاقته بليلى ويبين له (ورد) أنها لا تزال عذراء ، وأنه احترم حبهما وقدسيته ، وأنه شقى بزواجه من ليلي ، وأنه إنما أغرى بها لإشادة قيس بحبها في شعره ، ثم تظهر ليلي على باب الحباء وينبثها . ورد ، بمقدم قيس ، ويتركما (ورد) في خلوة يتناجيان حبهما اليأس ، وتطول تلك المناجاة وتبين

فيها ناصرا القوي في نفس ليلي وكيف حافظت على حبها على الرغم من زواجها
من (ورد) :

كلانا قيس مذبح	قنيل الاب والام
طيمان سكنين	من العادة والوهم
لقد زوجت بمن لم	يك من فوق ولا طعمي
ومن يكبر عن سني	ومن يصغر عن علي

ويحاول قيس إغراءها على الفرار معه من بيت الزوجية ، واسكنها ترفض
قائلة :

ورد هو الزوج ، فاعلم قيس أن له حتما على أزدية وسلطانا
قيس : إذن تحاببا ؟

ليلي : بل أنت تظلمني فما أحب سواك القلب إنسانا
ولست بارحة من داره أبدا حتى يبرحني فضلا وإحسانا

وتذهب جهود قيس في إغرائها عبثا ، وينصرف مغضبا . وقد زاد وجده
وتضاعف همه ، ثم تظهر عفراء خادمة ليلي ، وتأخذه في بثها ما بقلبيها ، وحيرتها
في موقفها ، وتشتد عليها علتها ، وتسرع إليها مئيتها ياسا وغما ، وتحدث المأساة
خلف الستار حيث تموت ليلي .

ويؤخذ على 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 شفيع لشوقي تصويره الجن
أنه يحجم بعض معتقدات أهل البادية في ذلك الزمن . ولكن كان ممن المستحسن
أن يظهر قيس أولا ضالا بالبيداء ثم تظهر هذه الأشباح والجن ، كأنها أولها
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 ، ويلجج للكارثة بشدة ، وإن لم يتعمق شوقى في تصويره والوصول إلى قرارة النفس الإنسانية وتبيان نوازعها وحيرتها .

كما يؤخذ عليه موقف (ورد) من ليلي ، وسماحه لها بالخلوة من غريمه قيس وهو موقف يتنافى مع ما عرف عن العرب من حمية وأنفة وغضب شديد للعرض ، ففى هذا الموقف مناقضة صريحة للعادات العربية ، ولا يسوغه إعجاب (ورد) بقيس وشعره ، ورتاؤه لحال ليلي .

كما أن 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 أبوها المهدي وورد ، زوجها ، والناس يمرون بالمهدي معزين ، ولا يعباون بورد ، بل لعل نظرهم تفصح عن غضب منه لأنه سبب هذه الكارثة ؛ وبعد أن ينصرف آخر معز يتقدم ورد من المهدي معزياً فينبئه بوفاته ليلي ، وحسن معاملته لها ، وجميل تضحيتها ، كما ينبئه ببالغ حزنه وشديد لوعته . ثم ينصرفان ويظهر الغريص المغنى وابن سعيد الشاعر ، ورجلان آخران ، فيبصرون القبر الجديد الذى ضم جثمان ليلي ويفيضون فى حديث الموت ، وينشد الغريص نشيد وادى الموت ، ثم ينصرفون ، ويقبل قيس وحده ، ويقابله بشر ، ويتحير كيف يخبره ب وفاة ليلي ، وبعد محاوره بينهما يدرك قيس الكارثة ، فيغمى عليه ، ويمضى بشر فى سبيله ، ويقرب منه زياد الراوية ، ثم يصحو ويأخذ فى الاحتضار ويكب بوجهه على قبر ليلي ، ويظهر شيطانه الاموى من بعيد ويتنادى قيساً ، ويعود عليه قيس باللائمة وأنه هو السبب فى النكبة التى أصابته ، وأصاب ليلي ، فلولا أنه أجرى على لسانه التنزل فى ليلي ما حدث كل هذا ، ثم يختنق الشيطان ويستمر قيس فى نجواه وذكر بلواه ، ويمر عليه ظي فيناجيه ، ثم يظهر ابن ذريح على مقربة من القبر نجاشعاً فيتحدث إلى قبر

ليلي حديث المقدر لها المعجب بوفائها وتضحيتها ، ثم يسمع قيس صوتاً ضئيلاً كأنما هو خارج من القبر ينادى : « قيس » فيعتقد قيس أنه صوت (ليلي) فيدخل في دور الاحتضار ويلحق بها ، ويسدل الستار .

وفي هذا الفصل عيب رئيسي ، وهو أنه خصص كله للجل ، وكان من الأحسن أن تبقى بعض الحوادث الهامة لهذا الفصل حتى لا يبعث الملل في النفس . وقد عنى شوقي بتصوير الجو الحزين الكئيب ، ولجأ إلى الشعراء والمغنين يقفون على المقابر ويفيضون في ذكر الموت ، مع أنهم عابرو طريق ، حتى يحدث التوتر المسرحي المحزن ويشير الجو روح المأساة .

والجل إن 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 الذي أنطقه بهذا الشعر الذي سبب السكارثة .

وختمت الرواية ختاماً بارعاً له وقع قوى في النفوس :

الصوت : قيس ، ليلي ..

قيس : رنة في أذني رددت : قيس وليلي الفلوات .
نحن في الدنيا ، وإن لم ترنا لم تمت ليلي ، ولا الجنون مات

المقدمة:

في رأينا أن المقدمة في المسرحية غير قوية ولا محكمة ، والمقدمة تعمل في الصراع ضد بعض التقاليد الفاسدة ، فأنت الحوادث فيها عرضاً تاريخياً ، وكثرت فيها الحوادث النافهة ، كما قلت الدسائس والمؤامرات وعنصر التشويق ، وضعفه 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 التثائي ؛ وكثير من المناظر التي تفسد أطراد القصة وتساقها ، وتشتت ذهن النظارة عن الموضوع ، وتبطل بالحركة ، وتفسك عرى الوحدة.

الفكرية . مثال ذلك : منظر قرية الجن وما دار فيها من حوار طويل ، ودور الغريض وأصحابه تراه مقحماً لا فائدة منه ، ودور بلهاء وقيس حول الذبيحة ، وكذلك دور قيس بن ذريح في آخر المسألة ، وأتى الحل كما ذكرنا غير منطقي لم يمهده الشاعر تمهيداً مسرحياً كافياً .

ومع كل هذا فإننا نلصق في بعض المناظر قوة التأثير لدلولها الإنساني ، وتسكث هذه المناظر عند التقاء قيس وليلى حيث نراها غنية بالعاطفة المتأججة ، كما وفق شوقي في تصوير الصراع النفسى الذى يعتمل لدى ليلي وقيس ، وإن لم يطل في هذا التصوير ، ولكنه فطن إلى قوة أثره في النفوس .

كما وفق شوقي في تصوير موقف (منازل) وقد وقف خطيباً في بني عامر يحضهم على قيس ، وقد خاف أن تقبل فيه بشفاعة ابن عوف ، حيث أخذ يفتي على قيس . ويرفعه إلى الذروة ، ثم أدار الحديث بلباقة إلى عظم جرمه ، وبشاعة ذنبه فكان أشبه بأطونيوس وهو يطالب بثار قيسر .

الشخصيات :

قيس : اتكأ شوقي في تصوير قيس على ماروى عنه في كتب الأدب ، وصوره صورة غير طبيعية . فهو شخص دله الحب حتى جن ، كثير الإغماء لا يفترق إلا على اسم ليلي ، يسير في ثياب ممزقة خلق ، ويهيم على وجهه في الفياض يعاشر الظباء ويرثى لها ، ويأنس بالوحوش دون الأتاسى وتحرقه النار فلا يتأثر بها .

ومع هذا فقد وفق شوقي في إظهار مقدرة قيس الشعرية ، حتى قن الناس به ، ورددوا شعره ، ومنهم المهدي أبو ليلي الذى أبى عليه أن يزوجه منها فيقول مناجياً قيساً وهو في إغمائه :

أبا المهدي عوفيت ويا بورك في عمرك
أراني شمرك الويل وما أروى سوى شمرك
كما لذ على السكره كلام الله للشرك

وقد عاب بعض النقاد شوقي 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) .

ليلي : ويظهر أن صورة ليلي كانت واضحة في ذهن شوقي تمام الوضوح ، وإن لم يتعمق في أغوارها ، وقد أطلق لنفسه الحرية في تصويرها . ورفعها شوقي إلى مصاف الأبطال بتغيير الحقائق التاريخية ، وجعلها تؤثر التمسك بالتقاليد الموروثة والعادات المتحكمة لدى العرب على حبها الذي أضناها .

وقد وفق شوقي بعض التوفيق في تصوير نفسيته وما يصطرع بقلبها من فوازع سواء قبل زواجها أو بعده :

تصون القديم وترعى الرميم وتعطي التقاليد ما يوجب

كما جعلها شوقي مثل الوفاء والامانة ، فهي على الرغم من حبها العارم اقيس لا تخون زوجها ، ولا تترك داره ، ونراها كذلك بنت البادية المفاخرة بها ، التي تفضلها على الحضرم ، وهي كذلك أموية تعنى بالسياسة على الرغم من سكنها بالبادية واشتغال قلبها بالحب ، وهي ذكية فطنة تنزل من قلب والدها وزوجها محلاً رقيقاً ، فيترك لها والدها حرية اختيار زوجها ، ويثق فيها زوجها فلا يخشى عليها الخلو بقيس .

المهدي : أبو ليلي ، وصورته أوفر حظاً من عناصر الإنسانية ، فهو سيد في قومه متمسك بعاداتهم وتقاليدهم وهو لا يحقد على قيس لتشهيره بابنته ، بل تراه دائم العطف عليه ، ويحميه حين يهجم قومه بقتله . وتراه كذلك شديد العطف على ليلي ، يرثي لبواها ويعلم محتتها ، ولكنه لا يستطيع أن يفعل إلا ما فعل إزاء حكم التقاليد القاسي :

أظلم ليلي أمعاذ الحنان متى جار شيخ على طفله

ورد : زوج ليلى ، وهو شريف من ثقيف ، فتن بشعر قيس في ليلى فأحبها ، وخطبها لنفسه ، وشقى بهذا الحب ، ولم يجد فيه السعادة ، وقد تورع أن يجرح شعور ليلى ، فحافظ عليها عنده ، وسمح لها بالخلوة مع قيس ، وإن كان هذا منافياً لعادات العرب في كل زمان ومكان .

بشر : صوره شوقى دعياً فيه جبن وخور ، ولكنه مرح ظريف ينتحل شعر المجنون وصيده ، وصوره كذلك محباً لقيس مدافعاً عنه ، يتصدى لمنازل حين يتهجم على قيس . ولكنه قوال غير فعال .

منازل : صوره شوقى منافساً لقيس في حب ليلى ، يحسده عليها ، ويسمى للدس 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 ما زال بسيطاً لا ينفذ شوقى إلى أعماقها ، ولا يتجاوز سطحها وعناوينها ، ولا يحللها تحليلاً نفسياً بارعاً ممثلاً في أقوالها وأفعالها ، وتنقسم معظم شخصياته بالعموم ، فلونها حائل ، حيث لا ترى في قيس العاشق إنساناً خاصاً ولا فى ليلى امرأة خاصة . مع أن طابع المأساة فردية الشخصية لا عموميتها .

اللون المحلي :

فى هذه المسرحية لون عربى زاه 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 ألا يزوجوا بناتهم بمن شبب بهن .

ومن سنة البيد نفض الأكف من العاشقين إذا شذبوا

وكان من عاداتهم الوساطة للمحبين ، فالحسين بن على على الرغم من جلالته قدره

قد تشفع لقيس بن ذريح عند أبي لبني ، وعبدالرحمن بن عوف وإلى الصداقات
تشفع لقيس بن الملوح .

وإذا ضل أحدهم الطريق صفق يديه ، ولبس ثوبه مقلوباً لينبه إليه من
يراه فيهديه .

لقد ضل الطريق أما تراه يصفق باليمين وبالشمال
وقد قلب الثياب عليه نهجاً على عاداتهم عند الضلال
ومن عاداتهم تخيير 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 نذكره عند الخدر

ويتشامون إذا خلجت عين أحدهم اليسرى .

خلجت قبل نلتقى عيني اليه مرى وريح الفؤاد روعة طائر

ويكبرون في أذن المنمى عليه ليفيق :

قيس لا بأس عليك كبروا في أذنيه

ومع هذا فقد خالف شوقي بعض هذه الألوان المحلية حيث جعل ليلي تقدم
صديقاتها لابن ذريح فيصاغتة وهذه ليست من عادات العرب ، بل هي عادة
غربية ، كما خالف هذا اللون في جعله (ورداً) يسمح بالخلوة بين قيس غريمه
في حب ليلي ، وزوجه .

الحوار :

لم يتخذ الحوار في هذه المأساة أساساً لتطور الحوادث والمسرحية ، ولكنه كان يطول أحيانا وتتخلله المواقف الغنائية الطويلة التي تضعف الحبكة وتوهي العقدة بالاستطراد . ومع هذا فقد سلت لشوقي كثير من المواطن القوية ، ودلت على براعته في تطويع الشعر العربي للحوار والمساجلة وإن تأثر أيمما تأثر بشعر المجنون ، واتسكا عليه كثيراً واقتبس منه ، وسما بعبارة حتى اختلطا ، وتسكاد لا تفرق بينهما في الروح والصياغة .

وقد تضمنت المسرحية عدة مقطوعات غنائية تدل على براعة شوقي في هذا الضرب من الشعر ، ولا بدح فقد تمرس به أربعين عاماً قبل أن يؤلف المسرحيات وكانت الروح الغنائية تنازعه وتغالبه وهو يؤلفها ولم يستطع التخلص منها في مواطن عدة .

كما أن في المسرحية على الرغم من أنها مأساة مواقف فكهة مرحة كما هو شأن المسرحيات غير الاتباعية .

هذا وقد أفضنا في فصل (المسرحية في الشعر المصري الحديث) في الكلام عن المسرحية لدى شوقي بعامة فيحسن الرجوع إليه تمة للموضوع .

« انتهى »

مراجع

- أحمد شوقي : مجنون ليلى
بطرس البستاني : أدباء العرب الجزء الثالث .
محمد مندور : محاضرات في مسرحيات شوقي .
عمود شوكت : المسرحية في شعر شوقي .

المؤلفات التي تقوم

دار الفكر العربي

بطبعتها ونشرها وتوزيعها

للمؤلف

١ - النابغة النيباني :

ترجمة مستفيضة مع تصوير شامل للبيئة العربية في العصر الجاهلي وتطور اللغة العربية الى عصر النابغة ، ودراسة لديوانه وطبعاته وشعره مع تحليل ونقد وموازنة (دار الفكر العربي) .

٢ - في الادب الحديث جزءان في مجلد واحد :

(الجزء الاول) :

تاريخ الادب الحديث منذ الحملة الفرنسية حتى نهاية القرن التاسع عشر ، مع ذكر المؤثرات العامة في الادب ، وتراجم واسعة للكتاب والشعراء وتحليل ونقد وموازنة لآثارهم الادبية . (دار الفكر العربي) .

(الجزء الثاني) :

يشرح في اسهاب العوامل الفعالة في الادب الحديث بعامة ، والشعر بخاصة ، ويتعرض بتوسع لآثر الثقافة الأجنبية في أدبنا ، وآثر النهضة القومية والثقافية والسياسية والاجتماعية . وآثر النقد الأدبي ومدارسه بين:

٣ - نشأة النثر الحديث وتطوره :

دراسة تاريخية تحليلية لنشأة النثر الحديث : المقالة وأنواعها . ورسائل في القرن التاسع عشر (دار الفكر العربي) .

٤ - المنفلوطى

إضافة جديدة للدراسة عن المنفلوطى- الأديب الكاتب الذى تلمذنا على
مناجاة كل شاد فى الأدب طوال الأجيال الماضية ، ولا يزال حتى اليوم يمثلنا
حلقة لا غنى عنها فى سلسله الكتابة الأدبية .

* * *

وكما تطلب من ملتزم طبعتها ونشرها
داخل جمهورية مصر العربية وخارجها

دار الفكر العربى

١١ ش جواد حسنى بالقاهرة

ص٠ ب٠ ١٣٠ - ت : ٧٥٠١٦٧

تطلب جميع منشوراتنا من
مؤسسة

دار الكتاب الحديث

للطببع والنشر والتوزيع

الكويب شارع فهد السالم عمارة السوق الكبير.

بجوار المخازن الكبرى محل رقم ٢٥٠ أرضى

ت : ٣٦٧٦٥ ف ص ٠ ب ٢٢٧٥٤

To: www.al-mostafa.com