القسم الثاني: المقالات

الأدب العربي

أدبنا العربي على سعته وجماله فوضى: فلا حدوده مرسومة، ولا مناهجه معلومة، ولا قواعده ثابتة.

فنحوه أصداء مختلطة مبهمة للهجات القبائل الجاهلية لا يكاد يتفق على وجه من وجوه الإعراب، ولا يَطَّرِد في مذهب من مذاهب القول، حتى ليوشك أن يكون كل كلام صوابًا وكل كلام خطأ، وبلاغته مسائل اجتهادية وقضايا جدلية ونكات لفظية، لا تَحُور إلى فن ولا تكشف عن غاية، كأنها وضعت لكل شيء غير الشعر والكتابة! ومذاهبه مطموسة الأعلام دارسة الرسوم لا تدري أين تبتدئ ولا أين تنتهي، فالكاتب يسلك إلى غايته السبيل بعد السبيل، وهو يظن نفسه على الجادة الأولى، وربما وجدت في المقال الواحد ازدواج ابن المقفع وفقرات الجاحظ وسجعات ابن العميد ونكات القاضي الفاضل وترسّل ابن خلدون! ذلك لأن الأدب العربي لم يكن أدب أمة واحدة، ولا مظهر ثقافة واحدة، ولا محصول لسان واحد، وإنما هو مجموعة من الأخيلة والتصورات والمعتقدات التي امتزجت بامتزاج الأمم الإسلامية في شباب الدولة العباسية، فهو أشبه بالبحر لكل نهر فيه مصب، ولكل ملاح فيه طريق، وفي كل ناحية منه تيار، ثم هو من بعدُ مجتمع اللؤلؤ والمرجان، ومستودع المحار والحجر.

على أن الدهر ما لبث أن نظر إلى هذا البحر العجيب الهادر فجفت روافده ونضبت موارده وجزر ماؤه، حتى ارتد إلى مثل الغدير الآسن يطن على متنه البعوض وتنق على حافتيه الضفادع. انحسرت ظلال الأدب العربي قبل أن تُعبّد طرقه وتمحص قواعده ويكمل نقصه، وطمت سيول العجمة على ما بذر عبد القاهر وابن الأثير فاعتاقته عن النماء والتفرع، وأخذت الألسنة العيية تتحرك في هذا التراث المضاع بالهراء والهذر فعفوا طرائقه وشوهوا حقائقه، ثم ألقوه بين أيدينا جثة هامدة يتردد فيها ذماء، وصورة لا يجول فيها رونق ولا ماء، فنظرنا فيه فإذا هو مسيخ الخلق منكر الطلعة، لا إلى القديم ولا إلى الجديد فوقفنا منه موقف الأثري من حلل فرعون يحيص جوانبها لتنظر لا لتلمس، وتؤثر لا لتلبس، وأخذنا نجدد هذا الأدب البالي بالشرح والتلخيص والدرس

دون أن ندعم أساسه الواهي، ولا أن نرفع بناءه المنقض. فما برحنا نعتمد على البلاغة على تقسيم القدماء وتعليمهم، ونقصرها على تعليلهم وتمثيلهم، فنعزو أهم دواعي التقديم والتأخير والحذف والذكر مثلًا إلى نحو ما قالوه من تعجيل الإساءة ـو المسرة، والتسجيل على السامع، وصون اللسان عن ذكره، ونقول في التشبيه: إن الثريا كعنقود العنب المنور، وفي الاستعارة: رأيت أسدًا في الجمام أو على فرس، وفي الكناية: زيد كثير الرماد أو جبان الكلب أو مهزول الفصيل، ونقرض الشعر على النمط القديم من الوزن والقافية والأسلوب والغرض كأن لم نسمع إلى اليوم بالشعر القصصي والتمثيلي، ونصرّف النثر في تدبيج الفصول وإنشاء الرسائل، والغرب يمطرنا كل بريد فنونًا شتى من القصص الرفيع يعالج فيه كتابه مشاكل الحياة ومسائل اليوم!

لقد اختلفت مذاهب الكلام، وتعددت أغراض الكتابة، وتنوعت فنون الإنشاء، ورأى شبابنا في الأدب الغربي صورًا حقيقية لما يجول في نفوسهم ويتنزى في رءوسهم من الهوى والأمل والفكر، فأقبلوا عليه ظماءً مهطعين ينهلون العذب الروي من حياضه، ويقطفون الحلو الجني من ريتضه، وتركوا أدبنا الصناعي التقليدي المتشابه يذوي على ألسنة المحافظين وأقلام الجامدين من بقايا العهد القديم. فالحال إذن تنادى بإعادة النظر في علوم الأدب وفنون الإنشاء، فيصلح منها الفاسد، ويتم النقص، ويفصل المجمل، فتتسع لأغراض الحيتة ومقتضيات الحضارة ومطالب العصر. ويقيننا أن أقدر الناس على الاضطلاع بهذا العبء الخطير هم أساتذة الجامعة لما تهيأ لهم من وسائل الدرس، وحرية البحث، وقوة الأثر.

أما أساتذة المدارس الثانوية فذلك مما يفوت مبلغ عملهم، ولا يقع في حباله أملهم، ما داموا يسيرون في طريق مسدود ومنهاج محدود وكتاب مقرر، وما داموا يصطنعون في تعليم الأدب هذه الطرق القديمة العقيمة التي تفصل القواعد عن الإنشاء، فتجعل منها فنين مستقلين لا يتصلان ولا يتقاربان، ويُنصح لهم أن يكون لكل منها أخصتئيون على حسب استعدادهم واجتهادهم كأن القواعد وضعت لغير الإنشاء، وكأن الإنشاء يقوم على غير قواعد! حتى كان من ذلك أن عاف الطلاب فنون اللسان، وسئموا مصطلحات البيان، وقال بعضهم لبعض: ما معنى أن نحفظ أن "قضايا" أصلها قضاياي، وقعت الياء بعد ألف زائدة فقلبت همزة فصارت قضائى، ثم فتحت الهمزة للتخفيف فصارت قضاءى، تحركت

الياء وفُتح ما قبلها فقلبت ألفًا فصارت قضاءا، فاجتمع شبه ثلاثة ألفات فقلبت الهمزة ياءً فصارت قضايا؟، أو أن نقول في نحو ﴿وَلَأُصَلِّبَنَّكُمْ فِي جُذُوعِ النَّخْلِ﴾ [طه: 71] شبه مطلق الارتباط بين مستعل ومستعلى عليه، بمطلق الارتباط بين ظرف ومظروف فيه، بجامع التمكن في كل، ثم سرى التشبيه من الكليين للجزئيات، واستعير جزئي من جزئيات المشبه به لجزئي من جزئيات المشبه به على طريق الاستعارة التصريحية التبعية؟ ما معنى أن نحفظ ذلك وشبهه، ونحن لا نجيد التفكير ولا نحسن التعبير ولا ندرك العلاقة بين هذا وبين الكتابة، فقد درجنا وسبيل المعلم أن يقترح الموضوع ويبسط الفكرة، وسبيلنا نحن أن نختزل ما يقول بألفاظ متنافرة، وجمل متناكرة وسياق مضطرب، وأسلوب مهلهل؟!

لا جرم أن قد آن لمعلمي البيان أن يصيخوا إلى هذا الهمس الساخر والإنكار الحق، فيوفقوا بين موروث البلاغة ومستحدث الأساليب، ويؤلفوا بين ذوق الأسلاف وذوق الأخلاف، ويوسعوا نطاق الفن الكتابي ليشمل الملحمة والقصة والرواية. فإن الأدب أصبح اليوم شعبيًا فيه لكل نمط نصيب، ولكل غرض سهم، ولكل غاية مسلك. وما مثل الذين يحاولون أن يحصروا فنون الأدب في حدود القدماء، ولا يستذيق لهم الشعر إلا في مسئوم المدح والرثاء، إلا كمثل الذين يحاولون أن يحصروا السيل الجحاف في المغيض الضحْل، ويتلهون بفقاقيع الماء عن المنطاد السَّبوح!

آفة اللغة هذا النحو[1]...

أذكر أن الطالب الناشئ كان يدخل الأزهر فيجد أول ما يقرأ من كتب النحو شرح الكفراوي على متن الأجرومية، وهذا الكتاب شديد التكلف بالإعراب، يأخذ به المبتدئ أخذًا عنيفًا قبل أن يعلمه كلمة واحدة من أقسام الكلام ووجوه النحو. يفتحه الصبي المسكين فلا يكاد يقول (بسم الله الرحمن الرحيم) حتى يصيح به الشارح أو المقرر أن انْتظرْ حتى أعرب لك البسملة! وهنا يسمع لأول مرة بحرف الجر الأصلي والزائد، ويعلم بطريقة حسابية أن له في البسملة تسعة أوجه نشأت من رفع الرحمن ونصبه وجره، مضروبة في رفع الرحيم ونصبه وجره، ثم يمضي المعرب في إعراب هذه الأوجه بالتخريج العجيب والحيلة البارعة حتى تقف قدرته عند وجهين لا يجد لهما مطلعا ولا مأتى فيمنعهما، وهما جر الرحيم مع رفع الرحمن أو نصبه؛ ثم يخشى بعد ذلك الجهد أن يعبث النسيان الساخر بهذه الدقائق الغالية فيسجلها في هذين البيتين وهما:

أن يُنْصَـــب الــرحمن أو يرتفعــا فــالجر فــي الــرحيم قطعًــا منعــا
وأن يُجــر فــأجِز فــي الثــاني ثلاثــة الأوجــه خــذ بيــاني!

يأخذ الطالب هذا البيان على العين والرأس ثم يخطو خطوة فتقع عينه على العنوان الأول في الكتاب وهو (باب الإعراب) وهنا يقول له الشارح: قل بابُ الإعراب بالرفع أو بابَ الإعراب بالنصب أو بابِ الإعراب بالجر فلن تعدو وجه الصواب في أي حالة!! فالرفع على أن (باب) خبر لمبتدأ محذوف تقديره: هذا باب الإعراب، أو على أنه مبتدأ والخبر محذوف تقديره: باب الإعراب هذا محله، والنصب على أنه مفعول به لفعل محذوف تقديره: اقرأ باب الإعراب، وأما الجر فعلى أنه مجرور بحرف جر محذوف تقديره: انظر في باب الإعراب!! ثم يصعد الطالب في معارج النحو على كتاب من هذا الطراز بعد كتاب، حتى يتسنم ذروته، وليس في ذهنه مذهب صحيح ولا قاعدة سليمة.

وماذا تنتظر من مثل هذا الخلط غير إفساد الذوق وإضعاف السليقة، وطبع القرائح على هذا الغرار من التفكير العابث والتقدير الهزيل؟

---

(1) نشرت بالرسالة في العدد 13

جنى هذا النحو الفوضوي على الناشئين في معاهده فعمَّى عليهم وجوه الأدب، ثم فتح لهم من الجدل اللفظي والتخريج اللغوي أودية وشعابًا يقصر دون غايتها الطرف. فعندهم كل صواب يمكن أن يخطَّأ، وكل خطأ يمكن أن يصوّب وكل كلام على أي صورة يجب أن يفسر أو يؤّول! اخرق القواعد، واقلب الأوضاع، وانطق اللفظ على أي حركة، واستعمله في أي معنى، فانك واجد ولا شك من هؤلاء من يلتمس لك وجها من وجوه (البسملة) السبعة، أو مخرجا من مخارج (باب الإعراب) الثلاثة!

عرفت أيام الطلب شيخًا قد ابتلي بهذه الشعوذة، فحشا جسمه بهذا العبث النحوي حتى ليرشحه من جلده، ويرعفه من أنفه، ثم يتكلم فيتعمد اللحن القبيح، فإذا أنكر عليه منكر انفجر عن هذا الهوس فذكر لكل خطأ وجهًا، ولكل وجه علة، ثم يقول في تفيهق وزهو: (لولا الحذف والتقدير، لفهم النحو الحمير) وسمعت أن شيخًا ضعيف البصر ممن يسوغ في فهمهم كل كلام، قرأ قول الرسول (ص) (المؤمن كيِّس فطِن، فصحّفها: المؤمن كيسُ قطنٍ! وراح يحملها على التشبيه فيقول: معناه أن المؤمن أبيض القلب كالقطن: وزعموا أن شيخًا كبيرًا كان يفسر كتاب الله وهو لا يحفظه، فرأى قوله تعالى: (إِذْ يُبَايِعُونَكَ تَحْتَ الشَّجَرَةِ) [الفتح: 18] فقرأها أَذنُبًا يعُونُك... وكتب في تعليلها وتأويلها أربع صفحات من القطع الكبير بالحرف الصغير!!.

وحدثوا أن ممتحنًا من هذا النمط، كتب في ورقة طالب راسب: (لا يصلح) ثم ظهر لأمر خارج عن إرادته أنه ناجح، فكتب تحت هذه الجملة: (قولي لا يصلح، صوابه يصلح ولا زائدة) والأحاديث مستفيضة عمن نكبوا بهذه الدراسة دون أن يكون لهم من المنطق ضابط، ولا من الطبع دليل.

* * * * *

إن ما نجده في النحو العربي من التناقض والشذوذ وتعدد الأوجه وتباين المذاهب إنما هو أثر لاختلاف اللهجات في القبائل، فقد كان رواة اللغة يرودون البادية ويشافهون الأعراب، فيدونون كلمة من هنا وكلمة من هناك، فاجتمع لهم بذلك المترادفات والأضداد، وتعدد الجموع والصيغ للفظ. واختلاف المنطق في الكلمة، والنحاة مضطرون إلى أن يمطوا قواعدهم حتى تشمل هذه اللحون، وتستوعب تلك اللغات، فأغرقوا القواعد في الشواذ، وأفسدوا الأحكام بالاستثناء، حتى ندر أن تستقيم لهم قاعدة أو يطرد عندهم قياس.

وزاد في هذه البلبلة أن أسرف أعاجم النحاة في التعليلات الفاسدة، والتقديرات الباردة، منذ نهج لهم ذلك النهج ابن أبي اسحق الحضرمي، فجعلوا النحو ضربًا من الرياضة الذهنية، والقضايا الجدلية، التي لا يصلها باللغة سبب، ولا يقوم عليها فن ولا أدب.

ليس من شك في أن دراسة النحو على هذا الشكل تفيد في بحث اللهجات في اللغة، ودرس القراءات في القرآن، ولكن دراسته لضبط اللغة وتقويم اللسان أمر مشكوك فيه كل الشك. نحن اليوم وقبل اليوم إنما نستعمل لغة واحدة، ونلهج في الفصيح لهجة واحدة، فلماذا لا نجرد من النحو القواعد الثابتة التي تحفظ هذه اللغة، وتقوّم تلك اللهجة، وندع ذلك الطم والرم لمؤرخي الأدب، وفقهاء اللغة، وطلاب القديم، على أن يطبقوه على الحاضر، ولا يستعملوه في النقد. وإنما يلحقونه بتلك اللغات البائدة التي خلق لها وتأثر بها، فيكون هو وهي في ذمة التاريخ وفي خدمة التاريخ؟

لقد صنعت المدارس المدنية شيئًا[1] من ذلك، فنجحت بعض النجاح في تجريد (نحو) عام يكاد يسير في وجه واحد، ولذلك لا تجد المتخرجين فيها يتقارعون في النقد بالنحو القديم، ويقصرون المناظرة على هذا الجدل العقيم. ولكن فريقًا ضئيل الشأن من بقايا الثقافة القديمة في مصر والعراق، لا يزالون يظنون أنا مجبرون على إخضاع ألسنتنا وأقلامنا لتلك اللهجات البالية، فيقعد بهم تخلف الذهن وضعف الملكة وكلال الذوق، عند هذه البقايا الأثرية ينبشون عنها قبور البلى، ثم ينثرونها كالشوك في طريق الأدباء الموهوبين، ويتبجحون بأن هذا اللغو هو اللغة!!

يقرؤون الكتاب القيم للعالم الباحث، أو للأديب المجدد، فيعمون عن خطر البحث في نفسه، ومجهود الباحث في بحثه، ولا يرون إلا حرفًا وقع مكان حرف، أو جمعًا لم يجدوه في كتب الصرف! لا نريد أن نسمي الأسماء ولا أن نضرب الأمثال، فحسب الشذوذ أن يدل على نفسه، وحسبنا أن نهيب بالعلماء والأدباء أن يشذبوا هذه الزوائد من لغتنا لتقوى، ويُنَحُّوا هذه الطفيليات عن أدبنا لينتعش.

---

(1) نقول "شيئًا" لأن الكتب المدرسية لا يزال فيها أمثال الاسم الواقع بعد لا سيما وتابع المنادى والوجوه الخمسة في المنادى المضاف إلى ياء المتكلم.

ما لشوقي وما عليه[1]

شوقي، شعره، تقليده، تجديده، نثره، جملة الرأي فيه

شوقي[2]:

(1) نشرت في السياسة الأسبوعية في العدد الخامس بمهرجان شوقي أبريل سنة 1927.

(2) قلت: أحمد شوقي علي أحمد شوقي بك (16 أكتوبر 1868 - 14 أكتوبر 1932)، كاتب وشاعر مصري يعد من أعظم شعراء العربية في العصور الحديثة، يلقب بـ "أمير الشعراء".

لشوقي الريادة في النهضة الأدبية والفنية والسياسية والاجتماعية والمسرحية التي مرت بها مصر، أما في مجال الشعر فهذا التجديد واضح في معظم قصائده التي قالها، ومن يراجع ذلك في ديوانه الشوقيات لا يفوته تلمس بروز هذه النهضة؛ فهذا الديوان الذي يقع في أربعة أجزاء يشتمل على منظوماته الشعرية في القرن الثامن عشر وفي مقدمته سيرة لحياة الشاعر وهذه القصائد التي احتواها الديوان تشتمل على المديح والرثاء، والأناشيد والحكايات والوطنية والدين والحكمة والتعليم والسياسة والمسرح والوصف والمدح والاجتماع وأغراض عامة.

لقد كان الشاعر يملك نصيباً كبيراً من الثقافتين العربية والغربية، كما أفادته سفراته إلى مدن الشرق والغرب. يتميز أسلوبه بالاعتناء بالإطار وبعض الصور وأفكاره التي يتناولها ويستوحيها من الأحداث السياسية والاجتماعية، وأهم ما جاء في المراثي وعرف عنه المغالاة في تصوير الفواجع مع قلة عاطفة وقلة حزن، كما عرف أسلوبه بتقليد الشعراء القدامى من العرب وخصوصاً في الغزل، كما ضمن مواضيعه الفخر والخمرة والوصف، وهو يملك خيالاً خصباً وروعة ابتكار ودقة في الطرح وبلاغة في الإيجاز وقوة إحساس وصدقا في العاطفة وعمقا في المشاعر.

منح شوقي موهبة شعرية فذة، وبديهة سيالة، لا يجد عناء في نظم القصيدة، فدائمًا كانت المعاني تنثال عليه انثيالاً وكأنها المطر الهطول، يغمغم بالشعر ماشيًا أو جالسًا بين أصحابه، حاضرًا بينهم بشخصه غائبًا عنهم بفكره؛ ولهذا كان من أخصب شعراء العربية؛ إذ بلغ نتاجه الشعري ما يتجاوز ثلاثة وعشرين ألفا وخمسمائة بيت، ولعل هذا الرقم لم يبلغه شاعر عربي قديم أو حديث.

كان شوقي مثقفًا ثقافة متنوعة الجوانب، فقد انكب على قراءة الشعر العربي في عصور ازدهاره، وصحب كبار شعرائه، وأدام النظر في مطالعة كتب اللغة والأدب، وكان ذا حافظة لاقطة لا تجد عناء في استظهار ما تقرأ؛ حتى قيل بأنه كان يحفظ أبوابًا كاملة من بعض المعاجم، وكان مغرمًا بالتاريخ يشهد على ذلك قصائده التي لا تخلو من إشارات تاريخية لا يعرفها إلا المتعمقون في دراسة التاريخ، وتدل رائعته الكبرى "كبار الحوادث في وادي النيل" التي نظمها وهو في شرخ الشباب على بصره بالتاريخ قديمه وحديثه.

أُغلق مصراعا الزمن على مروج عبقر بعد المتنبي فلم يرفع رتاجهما عن عرائس الشعر فيه إلا لشوقي.. ذلك جُماع الرأي في شاعرنا النابغ مهما تشعب البحث وتصعب النقد واختلف الحديث.

فقد كلفتني "السياسة الأسبوعية" خطة شديدة حملتني على أن أفصل هذا الإجمال في حدود "المختصر الوافي" فإن نفسية شوقي متغايرة الأصول متشاجنة الفروع متعددة الألوان متباينة الثمر كأنما صيغ مزاجه الشعري من نفس كل شاعر بعد أن نفدت طينة الشعراء من يد الصانع!!

=

كان ذا حس لغوي مرهف وفطرة موسيقية بارعة في اختيار الألفاظ التي تتألف مع بعضها لتحدث النغم الذي يثير الطرب ويجذب الأسماع، فجاء شعره لحنًا صافيًا ونغمًا رائعًا لم تعرفه العربية إلا لقلة قليلة من فحول الشعراء.

وإلى جانب ثقافته العربية كان متقنًا للفرنسية التي مكنته من الاطلاع على آدابها والنهل من فنونها والتأثر بشعرائها، وهذا ما ظهر في بعض نتاجه وما استحدثه في العربية من كتابة المسرحية الشعرية لأول مرة.

وقد نظم الشعر العربي في كل أغراضه من مديح ورثاء وغزل، ووصف وحكمة، وله في ذلك أيادٍ رائعة ترفعه إلى قمة الشعر العربي، وله آثار نثرية كتبها في مطلع حياته الأدبية، مثل: "عذراء الهند"، ورواية "لادياس"، و"ورقة الآس"، و"أسواق الذهب"، وقد حاكى فيه كتاب "أطواق الذهب" للزمخشري، وما يشيع فيه من وعظ في عبارات مسجوعة.

جمع شوقي شعره الغنائي في ديوان سماه "الشوقيات"، ثم قام الدكتور محمد السربوني بجمع الأشعار التي لم يضمها ديوانه، وصنع منها ديوانًا جديدًا في مجلدين أطلق عليه "الشوقيات المجهولة".

اشتهر شعر أحمد شوقي كشاعرٍ يكتب من الوجدان في كثير من المواضيع؛ فقد نظم في مديح النبي محمد صلى الله عليه وسلم، ونظم في السياسة ما كان سبباً لنفيه إلى الأندلس بإسبانيا وحب مصر، كما نظم في مشاكل عصره مثل مشاكل الطلاب، والجامعات، كما نظم شوقيات للأطفال وقصصا شعرية، ونظم في المديح وفي التاريخ. بمعنى أنه كان ينظم مما يجول في خاطره، تارة الرثاء وتارة الغزل وابتكر الشعر التمثيلي أو المسرحي في الأدب العربي. تأثر شوقي بكتاب الأدب الفرنسي ولا سيما موليير وراسين.

كالذي زعمه الهنود القدماء في خلق المرأة من أن إلههم (توشتري) فكر في تصويرها بعد أن انفق مادة الخلق في تكوين العالم وصياغة الرجل، فجهد جهده في التماس الحيلة إلى ذلك حتى اهتدى إلى أن يجعلها شيئًا من كل شيء، فصاغها من استدارة البدر، ونضارة الزهر، ولطافة النسيم، ورشاقة الغصن، ودموع الغمائم، وهديل الحمائم ولحظات الشادن، وقسوة الأسد، وبهجة الطاووس، والتواء الأفعي. ثم قدمها إلى الرجل فكانت سحرا الناظره، وفتنة لخاطره، وحيرة لنفسه، ومادة لدرسه.

ولد شوقي من سلالة تركية، ودرج في بيئة مصرية، ونشأ علي العقيدة الإسلامية الصريحة، وغُذِّي بلباب العربية المحض وثقف العلوم علي النمط الأوروبي الحديث، وتأثر بالآداب المسيحية في ثقافته الفرنسية، ثم تقلب منذ حداثته في أحضان الأرستقراطية، وهو يشهد الآن في فجر مشيبه صباح الديمقراطية، ثم طوف في أقطار الغرب يلطف حسه بجماله ونضارته، ويثقف نفسه بمدنيته وحضارته. فعمل في تكوينه كما ترى عوامل عدة جعلت منه صورة متسقة من شتى الخلق، وجملة مؤتلفة من مختلف الطباع، وطاقة مونقة من أشتات الزهر. فهو عربي في أندلسياته مصري في فرعونياته، تركي في حماسياته، مسلم في عقيدته وإيمانه، مسيحي في روحيته ووجدانه، شرقي في ميوله ونزعاته، غربي في أخيلته وتصوراته، قديم في محافظته وتقليده، عصري في توثبه وتجديده، وهو نواسي في مرحه ولهوه، بحتري في ديباجته وزهوه، متنبي في دقة معناه وغموض عبارته، معري في مرارة نقده وبعد اشارته. وعلى الجملة فيه من كل جنس ميزته ومن كل شاعر مزيته، ولكن هناك روحًا واحدة تلبس هذا الجسم الخليط المركب فتطبعه بطابع خاص، وتظهره في وجود مستقل، وتجريه على سنن واضح، تلك الروح الجميلة النبيلة القوية هي ما نسميه (شوقي!).

شعره:

أبلغ ما يوصف به شعر شوقي هو وصف شوقي لشعر شكسبير في قوله:

شعر من النسق العالى يؤيده ... من جانب الله إلهام وإيحاء

من كل بيت كبيت الدهر مسكنه ... حقيقة من خيال الشعر عذراء

وكل معنى كعيسى في محاسنة ... جاءت به من بنات الشعر عذراء

ينقله عن طبع دافق، وحس صادق، وذوق سليم، وروح قوي، فيأتي به مطرد السلك محكم السبك كمنضور الزهر وأفواف الوشي، لا يشوبه ضعف ولا لغو ولا تجوز ولا قلق. جلاه في خاطره حكمًا، وصقله على لسانه نغمًا، وأرسله في الناس إرسال اللحن القدسي يتغلغل في الصدور، ويتخلل أجزاء الأفئدة، حاملًا في مطاويه معنى الحياة وروح الأمل ونشوة الطرب ونور اليقين "لرجال اليوم" و"شباب الغد" و"معلمي النشء"، وللنساء والعمال والزهاد والمجان، ومن صرعهم البؤس أو فجعهم الموت أو خبلهم الهوي. فيجد كل منهم فيه صورة نفسه وغذاء روحه وجلاء همه. وهو من هذه الناحية أشبه بأبي الطيب: تصرف بين الناس فلابس أولياءهم، وتخلل دهماءهم، حتى عرف كيف يصف طبائعهم ويصور منازعهم، ويستثير كوامن الخير في نفوسهم ويستل سخائم الشر من صدورهم. وهو مثله في إرسال البيت النادر والمثل السائر والحكمة العالية مستخلصًا ذلك مما يسوق من معاني المدح أو الوصف أو الرثاء دون أن يتوخاه أو يقصد إليه. وهو كذلك مثله في أن بيته يفيض بالمعني البعيد المبتكر فيضانًا يغرق فيه الذهن أحيانا فلا يصل إلى قاع، ولا يرسو إلى ساحل. ثم تتناول غرضَه الأفكارُ بالتعليل والتأويل وهو فارغ القلب من ذلك يقول مع المتنبي:

أنـام مـلء جفـوني عـن شـواردها ويسـهر الخلـق جَرَّاهـا ويختصـم

وذلك لما تميز به الرجلان من لطف التخيل وعمق الفكر وايثار المعني. وهيهات أن يحصر السيول المفعمة حاجز، أو يصور المعاني الملهمة لفظ!

أما معانيه فكثيرها مخلوق لم يتمثل في غير خاطره، وقليلها مطروق نفخ فيه من روحه، وخام عليه من وشيه. فسما به إلى حر الكلام ومبتكره.

اقرأ قصائده (أبو الهول) و(عبرة الدهر) و(مملكة النحل) و(الطيران) و(ذكرى كرنارفون) و(الأندلس الجديدة) و(الشباب المنتحر) و(تحية الاستقلال) و(على سفح الأهرام) و(توت عنخ آمون) ترَ كيف يعلو الشاعر إلى مقام الإلهام ويهبط إلى مدب السرائر، ويهتك بذهنه سجوف البلي عن دفائن الزمن، ويهيمن بروحه القوي على العروش والجيوش والأمم، فيكون أقوى من السلطان، وأحكم من الدهر، وأنفذ من القدَر!!

وأما كئوس هذا الرحيق السلسل، وأوتار هذا الشدو المطرب، وألفاظ هذه المعاني الرائعة، فأنماط من القول تختلف مادة وصنعًا باختلاف المواقف. فله في الغزل والوصف رقة مهيار والبحتري، والمدح فخامة أبي فراس والرضي، وفي الأدب والحكمة دقة أبي تمام وتعقيد المتنبي. وله من وراء ذلك عبقريات عليها رونق طبعه، وسمة ظرفه، وعذوبة روحه، تجدها في مثل قوله: "ناشىء في الورد من أيامه" مثلا.

وقد يعفي طبعه أحيانا فيرسل الشعر كما يجيء من غير تنوق فيه ولا تنقيح له فيأتي بما لايتفق مع فضله. وتلك صفة تكاد نلزم المكثرين ومن يقترح عليهم القول في موضوعات لايجيش لهم بها صدر، ولاتدفعهم اليها عاطفة.

تقليده:

شوقي محافظ في دينه ولغته وفنه. فهو كثير الترديد لأسماء الأنبياء والخلفاء والكتب المنزلة والأماكن المقدسة لبساطة دينه وقوة يقينه، مؤثر لقوالب الفحول من شعراء العباسيين لطول النظر في أشعارهم، ومضيه منذ انتشى على آثارهم فهو يكثر النظم في البحور الطويلة، ويتوخى التراكيب الجزلة، ولا يتحرج أحيانًا من الكلمة الغريبة، وقلما ينظم في الأوزان المستحدثة كالموشح أو ينوع القافية في القصيدة مهما امتد به النفس.

وقد جرته هذه المحافظة إلى المعارضة، وهي ضرب من التقليد في الشكل إن لم يكن في الموضوع: فتجد له في مدح الرسول (ص) بردة وهمزية كالبوصيري، وفي الشوق والحنين نونية كنونية ابن زيدون، وفي ذكرى السلف ووصف الطلول سينية كسينية البحتري وفي الغزل دالية كدالية الحصري، وفي النفس عينية كعينية ابن سينا.

على أن هذا النوع من التقليد قد يحتمل من أمثال شوقي إذ يضيف إلى هذه البدائع الخالدة بدائع لا تقل عنها رصانة ولا ذكانة ولا طلاوة.

أما التقليد المعيب الذي كنا نربأ بشاعر العربية الفذ عنه فهو الابتداء بذلك الغزل المكذوب على نحو ما كان يصنع البحتري وأمثاله في قصائد لا يصل موضوعها بهذا النسيب المزور إلا تلك الصلة اللفظية الصناعية وهي التخلص! اقرأ قصيدته في مشروع ملنر وقصيدته في حفلة الطلبة يتولك الدهش من أن تراه يفتتح بالغزل موضوعين جديدين لا محمل فيهما للنسيب ولا مجال بهما للصبابة! ففي مطلع الأولى يقول:

اثــن عنــان القلــب واســلم بــه مــن ربــرب الرمــل ومــن سِــرْبه
ومــن تثنــي الغيــد عــن بانــه مرتجــة الأرداف عــن كُثبــه
ظبــاؤه المنكســرات الظُّبــا يغلــبن ذا اللــب علــى لبــه

إلى أن يتخلص بقوله عن قلبه:

حملتـه فـي الحـب مـا لـم يكـن ليحمــل الحــب علــى قلبــه
مــا خــف إلا للهــوي والعــلا أو لجــلال الوفــد فــي ركبــه

وفي مطلع الثانية يقول:

بـأبي وروحـي الناعمـات الغيـدا الباســمات عــن اليتــيم نضــيدا
الرانيــات بكــل أحــور فــاتنٍ يـذر الخلـيَّ مـن القلـوب عميـدا
أقـبلن فـي ذهـب الأصـيل ووشـيه مــلء الغلائــل لؤلــؤًا وفريــدا
حـوت الجمـال فلـو ذهبـت تزيـده في الوهم حسنًا ما استطعت مزيدا

إلى أن يتخلص من هذه الغادة بقوله:

لـو كنـت (سـعدا) مطلـق السـجناء لـم تطلـق لسـاحر طرفهـا مصـفودا

فهذا الضرب من الكلام كان له في عقول المتقدمين مساغه وبلاغه لتغلب الشهوة عليهم. وتحكم العادة فيهم ونظرهم إلى أبيات القصيدة مستقلة لا ينظمها سلك، ولا تربطها علاقة. أما اليوم فقد غلب على الناس النظر الفلسفي وتغيرت آراؤهم في الأدب وأصبحوا ينظرون إلى القصيدة نظرهم إلى الكائن الحي تتساعد أعضاؤه، وتتساق أجزاؤه لأداء غرض معين.

تجديده:

أطوار الشعر ثلاثة كاطوار الناس والشعوب وهي: الغناء في طفولة الأمة، والقصص الحماسي في شبيبتها، والتمثيل في كهولتها. ففي الأول يتغنى الشاعر بما يحلم به ويتخيله، وفي الثاني يقص ما يسمعه ويعمله، وفي الثالث يصور ما يلحظه ويتمثله، ومنبع الأغاني الوهم والخيال ومنبع الحماس العظمة والجلال، ومنبع التمثيل الحقيقة والواقع، ولم يمر الشعر بهذه الأطوار الثلاثة مدفوعًا بقوة السليقة جاريًا على

سنن الطبيعة إلا عند الإغريق لأسباب فطرية وإقليمية لا محل لذكرها الآن. أما عند الرومان ومن خلفهم من الأمم اللاتينية فلن تتم للشعر هذه الأطوار إلا بتقليد اليونان والأخذ عنهم.

والشعر العربي ظل واقفًا عند الطور الأول لا يتعداه بالرغم من انتشاره وازدهاره في الأصقاع المختلفة مدي هذه القرون الطويلة. أما في الجاهلية فلعدم استعداد العرب لنظم الملاحم بالفطرة ولأن طبيعة أرضهم وبساطة دينهم وضيق خيالهم وكثرة ترحالهم منعتهم إقامة المعابد ونصب التماثيل فحرمتهم كثرة الأساطير وهي من أغزر ينابيع الشعر القصصي.

وأما في الإسلام فلبقاء النقص الطبيعي في شاعرية العرب، ولموت العصبية في نفوس المسملين، وحلول الرابطة الإسلامية محل الرابطة القومية وموضوع الملحمة إنما يؤخذ من الحوادث الوطنية التي لها الأثر الظاهر في حياة شعب بأسره. أما الآن وقد تجدد معنى الوطن، وتعين مدلول الأمة، وتداخلت الأجناس بالتزاوج فسدَّ بعضها نقص بعض، فلا معنى لبقاء هذا النقص في الشعر العربي إلا نقص الكفاة من أمراء القول وصاغة لقريض ودليل ذلك أن شوقي منذ نبغ يحاول سد هذه الثلمة بقوة غريزته ووحي قريحته من غير قصد. فقد نظم ما يشبه الملاحم في طول النفس، وطلاوة الأسلوب، ووطنية الموضوع، وعمومية الحادث كارجوزته (دول العرب) وقصيدته في (وادي النيل) التي أجمل فيها تاريخ مصر من بدئه إلى اليوم ومطلعها:

همـــت الفلـــك واحتواهـــا المـــاء وحـــداها بمـــن تقـــل الرجـــاء

وقصيدته (صدى الحرب) في وصف الوقائع العثمانية اليونانية، وهي **260** بيتًا مطلعها:

بسيفك يعلو الحق والحق أغلب وينصـــر ديـــن الله أيـــان تضـــرب

وهذه المطولات الثلاث وسط بين الشعر القصصي **Epique** والشعر التعليمي **didactique** وتنوع موضوعها يدل على توزيع هوى الشاعر بين العرب والمصريين والأتراك فلو أنه قصر ميوله على جهة واحدة وتشمر لوضع الملحمة الفنية بأصولها المعروفة لما أعيت عليه. أما الشعر التمثيلي فقد تحدث الناس أنه وضع منه

رواية غنائية في (كيلوبطرة)[1] ستظهر عما قليل علي المسرح فيكون لها ولا ريب أثرها وخطرها في الأدب العربي. وإذن يكون شوقي بهذا التجديد العتيد في الشعر قد أكمل نقص الأدب، وعمل وحده ما لم يعمله جميع العرب.

نثره:

يقولون إن ملكة النظم وملكة النثر قلما تتفقان لأحد وذلك قول لا ريب في صحته. لأن النظم لغة الخيال والعاطفة، والنثر لغة العقل والفكرة، وغرض الأول إحداث اللذة بتصوير الجمال، وغرض الثاني توخي الفائدة بتقرير الحقيقة، فإذا اهتم بالجمال كان اهتمامه به وسيلة لغايته، وإذا علمت أن اللفظ يجب أن يأتلف مع المعنى الذي يؤديه لزم أن يكون لكل من النظم والنثر أسلوب يوائمه ويلائمه. فأسلوب النظم يقتضي الوزن والقافية ويتطلب الصور الرائعة من الخيال، والتراكيب البارعة من اللفظ، ويقبل الكلم الغريب والاستعمال النادر والضرورة الشعرية وضروبًا شتى من التقديم والفصل والإيجاز بخلاف الثر في ذلك كله.

على أن هناك فنًا ثالثًا من الكلام يقع في الوسط بين النظم والنثر هو ما يسمونه الشعر المنثور، فله من الأول موضوعه وتصويره وتأثيره وله من الثاني إرساله مع الطبع واطلاقه من قيود الوزن. وقد اختصت اللغة العربية دون سائر اللغات بالسجع وهو أدني الأنواع إلى النظم وأدخلها في باب الشعر. وفي رأيي أن السجع هو الطور الأول من أطوار الشعر العربي نشأ في طفولة الغناء على ألسنة الكهان مناجاة للألهة وتأثيرًا في الناس. والكهان في كل شعب هم شعراؤه الأولون ثم عمل فيه قانون الترقي فاتسق تنغيمه واتزن تقسيمه (فتطور) إلى الرجز المزدوج. وإذن لا يكون لشوقي في النثر نصيب ولا سهم.

وما نشره في الناس من كتاب (أسواق الذهب) الذي يعده الآن للطبع من نحو (الجندي المجهول) و(قناة السويس والغد) و(المال) لايخرج عن دائرة الشعر المقفى.

---

(1) نظم المرحوم شوقي هذه المسرحية ومسرحيات أخر منها: مجنون ليلى وقمبيز ومحمد علي الكبير وعنترة والست هدى.

جملة الرأي في الشاعر:

وجملة الرأي في شوقي أنه شاعر الشرق غير مدافع تهيأ له ما لم يتهيأ لغيره من سلامة الفطرة وعذوبة الروح ولطافة الحس وطلاقة البديهة وكرم النشأة وسعة الثقافة ونعيم الحياة، فاجاد التعبير عن خلجات النفوس، ونزوات الرءوس وأحاديث المنى ودوالّ العبر بلفظ منضد وأسلوب نقي فامتزج شعره بالأفئدة وسافر ذكره على الألسنة وعظم أثره في اللغة فجدد بيانها، وشدد بنيانها وأفاض على شعرها وشعورنا من جمال روحه ومرح طبعه الحياة والنماء والبهاء والقوة!

هـذا امـرؤ قـد جـاء قبـل أوانـه إن لـم يكـن قـد جـاء بعـد أوانـه

العبقرية والقريحة[1]
أو: شوقي وحافظ[2]

(1) نشرت بـ "الرسالة" في العدد الأول منها سنة 1933

(2) قلت: محمد حافظ بن إبراهيم فهمي المهندس المشهور باسم حافظ إبراهيم (ولد في ديروط من محافظة أسيوط 24 فبراير 1872 - 21 يونيو 1932 م) شاعر مصري ذائع الصيت. عاشر أحمد شوقي ولقب بشاعر النيل وبشاعر الشعب.

كان حافظ إبراهيم أحدى أعاجيب زمانه، ليس فقط في جزالة شعره بل في قوة ذاكرته التى قاومت السنين ولم يصيبها الوهن والضعف على مر 60 سنة هى عمر حافظ إبراهيم، فإنها ولا عجب إتسعت لآلاف الآلاف من القصائد العربية القديمة والحديثة ومئات المطالعات والكتب وكان بإستطاعته – بشهادة أصدقائه – أن يقرأ كتاب أو ديوان شعر كامل في عده دقائق وبقراءة سريعة ثم بعد ذلك يتمثل ببعض فقرات هذا الكتاب أو أبيات ذاك الديوان. وروى عنه بعض أصدقائه أنه كان يسمع قارئ القرآن في بيت خاله يقرأ سورة الكهف أو مريم او طه فيحفظ ما يقوله ويؤديه كما سمعه بالروايه التى سمع القارئ يقرأ بها.

يعتبر شعره سجل الأحداث، إنما يسجلها بدماء قلبه وأجزاء روحه ويصوغ منها أدبا قيما يحث النفوس ويدفعها إلى النهضة، سواء أضحك في شعره أم بكى وأمل أم يئس، فقد كان يتربص كل حادث هام يعرض فيخلق منه موضوعا لشعره ويملؤه بما يجيش في صدره.

وللأسف، مع تلك الهبة الرائعة التى قلما يهبها الله – عز وجل – لإنسان، فأن حافظ رحمه الله أصابه - ومن فترة امتدت من 1911 إلى 1932 – داء اللامباله والكسل وعدم العناية بتنميه مخزونه الفكرى وبالرغم من إنه كان رئيساً للقسم الأدبى بدار الكتب إلا أنه لم يقرأ في هذه الفترة كتاباً واحداً من آلاف الكتب التى تذخر بها دار المعارف! الذى كان الوصول إليها يسير بالنسبه لحافظ، ولا أدرى حقيقة سبب ذلك ولكن أحدى الآراء تقول ان هذه الكتب المترامية الأطراف القت في سأم حافظ الملل! ومنهم من قال بأن نظر حافظ بدا بالذبول خلال فترة رئاسته لدار الكتب وخاف من المصير الذى لحق بالبارودى في أواخر أيامه.

كان حافظ إبراهيم رجل مرح وأبن نكتة وسريع البديهة يملأ المجلس ببشاشته و فكاهاته الطريفة التى لا تخطأ مرماها.

وأيضاً تروى عن حافظ أبراهيم مواقف غريبة مثل تبذيره الشديد للمال فكما قال العقاد (مرتب سنة في يد حافظ إبراهيم يساوى مرتب شهر) ومما يروى عن غرائب تبذيره أنه استأجر قطار كامل ليوصله بمفرده إلى حلوان حيث يسكن وذلك بعد مواعيد العمل الرسمية.

فجيعة الشعر العربي في حافظ وشوقي يعز عليها الصبر، ويُعْوز منها العوض، ويصرف أساها الناقدين عن تقويم الميراث العزيز إلى تعظيم الموروث الأعز. وليس مما يزكو بالمنصف أن يجشم نظره رؤية الحق من خلال الدموع، فإن في ذلك اعتداء على العقل أو إساءة إلى العاطفة. وهذه الكلمة إنما نستجيز ذكرها اليوم لأنها إلى

=

مثلما يختلف الشعراء في طريقة توصيل الفكرة أو الموضوع إلى المستمعين أو القراء، كان لحافظ إبراهيم طريقته الخاصة فهو لم يكن يتمتع بقدر كبير من الخيال ولكنه أستعاض عن ذلك بجزالة الجمل وتراكيب الكلمات وحسن الصياغة بالأضافة أن الجميع اتفقوا على انه كان أحسن خلق الله إنشاداً للشعر. ومن أروع المناسبات التى أنشد حافظ بك فيها شعره بكفاءة هى حفلة تكريم أحمد شوقى ومبايعته أميراً للشعر في دار الأوبرا، وأيضاً القصيدة التى أنشدها ونظمها في الذكرى السنوية لرحيل مصطفى كامل التى خلبت الألباب وساعدها على ذلك الأداء المسرحى الذى قام به حافظ للتأثير في بعض الأبيات، ومما يبرهن ذلك ذلك المقال الذى نشرته أحدى الجرائد والذى تناول بكامله فن إنشاد الشعر عند حافظ. ومن الجدير بالذكر أن أحمد شوقى لم يلقى في حياته قصيدة على ملأ من الناس حيث كان الموقف يرهبه فيتلعثم عند الإلقاء.

وقد تزوج حافظ بعد عودته من السودان من إحدى قريبات زوجة خاله. ولكنها لم تطق طبيعة حافظ المنطلقة قيود الزوجية، وإنتهى الأمر بالفرقة بين الزوجين بعد بضعة أشهر، ولم يعد بعد هذه التجربة إلى الزواج أو التفكير فيه.

حافظ كما يقول عنه مطران خليل مطران "أشبه بالوعاء يتلقى الوحى من شعور الأمة وأحاسيسها ومؤثراتها في نفسه، فيمتزج ذلك كله بشعوره و إحساسه، فيأتى منه القول المؤثر المتدفق بالشعور الذى يحس كل مواطن أنه صدى لما في نفسه". ويقول عنه أيضاً "حافظ المحفوظ من أفصح أساليب العرب ينسج على منوالها ويتذوق نفائس مفرادتها وإعلاق حلالها." وأيضاً "يقع إليه ديوان فيتصفحه كله وحينما يظفر بجيده يستظهره، وكانت محفوظاته تعد بالألوف وكانت لا تزال ماثلة في ذهنه على كبر السن وطول العهد، بحيث لا يمترى إنسان في ان هذا الرجل كان من أعاجيب الزمان".

وقال عنه العقاد "مفطوراً بطبعه على إيثار الجزالة و الإعجاب بالصياغة والفحولة في العبارة."

كان أحمد شوقى يعتز بصداقه حافظ إبراهيم ويفضله على أصدقائه. و كان حافظ إبراهيم يرافقه في عديد من رحلاته وكان لشوقى أيادى بيضاء على حافظ فساهم في منحه لقب بك و حاول ان يوظفه في جريدة الأهرام ولكن فشلت هذه المحاولة لميول صاحب الأهرام – وكان حينذاك من لبنان – نحو الإنجليز وخشيته من المبعوث البريطانى اللورد كرومر.

الهتاف بالعظيمين أقرب منها إلى النقد، ولأن ما يكتب عنهما الساعة إنما هو تقييد لعفو الرأي وتمهيد لأسباب الحكم الصحيح.

شوقي شاعر العبقرية وحافظ شاعر القريحة؛ وتقرير الفرق بين الموهبتين هو تقرير الفرق بين الرجلين، فالقريحة ملكة يملك بها صاحبها الإبانة عن نفسه بأسلوب يقره الفن ويرضاه الذوق. ومن خصائصها الوضوح والاتساق والأناقة والسهولة والطبيعية والدقة. أما العبقرية فضرب من الإلهام يستمر استمرارًا تجدديًا فتلازم أحيانًا وتنفك حينًا، ومن أخص صفاتها الأصالة والإبداع والخلق. فالرجل العبقري إذن يعلو ثم يسفل تبعًا لقيام العبقرية به أو انفكاكها عنه. وهو يخشُب الشعر غالبًا فيرسله من فيض الخاطر كما يجيء دون تنقيح له ولا تأنق فيه، ثم هو في عظام الأمور سباق وفي محاقرها متخلف، لأن الجليل يوقظ خاطره ويحفز طبعه والتافه الوضيع ينخزل عن مكانه فلا يبلغ موضع التأثير فيه، وقد يُعنى لسبب من الأسباب بعامي الأشياء أو سوقي الآراء فيبعث فيه من روحه ما يحييه، ومن حرارته ما يقويه، ومن أشعته ما يظهر فيه الطرافة والجدة كما تظهر الشمس كرات التبر في عروق الصخور! فالقريحة كما ترى توجد الصورة والعبقرية تبدع المخلوق. ومزية الأولى في الصنعة وتقديرها في التفصيل، ومزية الأخرى في الابتكار وتقديرها في الجملة.

فإذا قرأت قصيدة لذي القريحة راقك منها جرس الحروف ونغم الكلمات واتساق الجمل وبراعة البيت، ولكنك تفرغ منها وليس لها أثر في نفسك ولا صورة في ذهنك. أما العبقريات فحسبك أن تذكر عنوانها لتشعر بها، وتتصور موضوعها لتتأثر منها.

ذو القريحة يقول ما يقول الناس، ولكنه يصوره بقوة ويؤديه بدقة وينسقه بذوق ويهذبه بفن، وذو العبقرية على نقيضه، ينظر ويشعر ويفكر ويقدر على طريقته الخاصة. فإذا وضع خطة أو رسم صورة أو بحث فكرة أخرجها على طراز فَذ فتحسبها مبتكرة وقد تكون مسبوقة، لأنه استطاع بقوة لحظه ولقانة طبعه أن يريك فروقًا لم ترها، ويقفك على تفاصيل لم تتصورها، ويفجر لك النهر من حيث لم يستطع غيره أن يفجر الجدول.. والرجل العادي ينظر بالعين فكأنه لسطحيته لم ير! والعبقري يرى باللمح فكأنه لزكاته لم ينظر!

على أن هناك فرصًا للكمال تجتمع فيها على الوئام العبقرية والقريحة، فيسلم الفنان حينئذ من التفاوت القبيح بين إصعاده وإسفافه، أو بين جيده ورديئه؛ لأن العبقرية إذا غفت خلفتها القريحة، والقريحة إذا كبت سندتها العبقرية.

على ذلك تستطيع أن تقول إن أبا نواس وأبا فراس والشريف من رجال القريحة وإن أبا تمام وأبا العتاهية والمتنبي من رجال العبقرية، وإن البحتري وابن الرومي ممن جمع في الكثير الغالب بين الموهبتين. وتستطيع كذلك أن تعلل أمثال قول البحتري في أبي تمام: جيده خير من جيدي ورديئي خير من رديئه؛ وقول الأصمعي في أبي العتاهية: إن شعره كساحة الملوك يقع فيها الجوهر والذهب والخزف والنوى، وقول الثعالبي في المتنبي: كان كثير التفاوت في شعره فيجمع بين الدرة والآجُرَّة، ويتبع الفقرة الغراء بالكلمة العوراء، وقولهم في ابن الرومي: إنه امتاز بتوليد المعنى واستقصائه وسلامة شعره على الطول.

أخطرْ ببالك بعد ذلك حافظًا تجد أول ما يبهرك منه لفظه المونق وأسلوبه المشرق، وقافيته المروضة وصوره الأخاذة. فأما الروح والموضوع فأصداء منبعثة من الماضي في فردياته وآراء مقتبسة من الحاضر في اجتماعياته، فحافظ لم يستطع لضيق مضطربه وقصور خياله وضعف ثقافته أن يعنى بغير الشكل والصورة، وكانت هذه العناية من اليقظة والحرص بحيث لم تغفل عن خلل ولم تعْيَ بصقال.

فإذا تهيأ للشعر أو للنثر عمد إلى الآراء التي تختلج حينئذ في النفوس وتستفيض في المجامع وتتردد في الصحف فيجمعها في باله ويديرها في خاطره ثم يكون همه بعد ذلك أن يصوغها فيحسن الصوغ ويسبكها فيجيد السبك، وتقرأ بعد ذلك أو تسمع فإذا نسق مطرد وأسلوب سائغ وشئ كأنك سمعته من قبل ولكن عليه طابع حافظ ووسمه.

وحافظ يتحمل من بناء القصيدة رهقًا شديدًا، لأنه يلدها فكرة فكرة، ويبضُّ بها قطرة قطرة، ويتصيد المعاني فيقيدها في مفردات أو مقطوعات، فربما وقع له ختام القصيدة قبل مطلعها، وعثر على عجز البيت قبل صدره، ثم يعود فيرتب هذه الأبيات لأدنى ملابسة وأوهى صلة! وتجيء الصنعة البارعة فتخدعك عن الخلل بالطلاء، وعن التفكك بارتباط الأسلوب.

ثم أخطرْ ببالك بعد ذلك شوقي تجده غير محدود بالصنعة ولا مقيد بالشكل، وإنما هو فيض يسخر بالحدود، ونور ينفذ من الستور، وإلهام يتصل باللانهاية، وشاعر كالمتنبي أو كهوجو يفتح مطلع القصيدة فكأنما يفتح لك باب السماء! فأنت من شوقي حيال شاعر روحه أقوى من فنه، وشعره أوسع من علمه، وحكمته أمتن من خلقه، وقدرته أكبر من استعداده، فلا تشك في أنه وسيط لروح خفية تقوده، ورسول لقوة إلهية تلهمه، ثم تفارقه حينًا تلك الروح وتفرق عنه هذه القوة فيعود رجلًا أقل من الرجال، وشاعرًا أضعف من الشعراء، فينظم في افتتاح الجامعة ومشروع القرش وما إلى ذلك، فيأتي بما لا وزن له في النقد ولا مساغ له في الذوق!

وشوقي تحت وحي العبقرية يتنزل عليه الموضوع جملة، ثم يشغله عن تفاصيله التفكير في الغاية والتحديق في الغرض فيرسله من فيض الخاطر شعرًا متسلسلًا متصلًا تضيق عن معانيه ألفاظه كما تضيق شطئان الرمل عن الفيضان الجائش المزبد.. ومن ثَمَّ كان التجديد والتعقيد والتدفق والعُمق من أقوى خصائص شوقي، كما كان التقليد والبساطة والكزازة والسطحية، من أبين خصائص حافظ.

وهنا نحجز القلم عن وجهه فلا نمعن في تحليل شاعرينا اليوم، فإن لذلك إبانه ومكانه، ثم نرسل العين هتّانة المسارب أسًى على ماض طويل انقطع، ونغم جميل تبدد، وحلم لذيذ تقضى، وكاهنين من كهان عطارد طواهما الخلود، ثم ترك بعدهما رسالة الشعر عرضة للشعوذة والجمود.

من رسالة إلى صديق:
حول التجديد[1]

... الجديد جديد في مظهره، قديم في جوهره، لا يصلح موضعا لدرس ولا موضوعا لحديث.

ستقول: إذن ما بال هذه القصائد الرائعة التي يجلوها الشعراء والمقالات الرائقة التي يدبجها الكتاب؟ فأقول لك إنك إذن تفهم من كلمتي القديم والجديد غير ما أفهم، وتريد من مدلولهما غير الذي أريد. كأنك تريد بهما ما كان يريده الأقدمون حين كانوا يتمارون في شعر امرئ القيس وجرير وأبي نواس وأبي تمام والبحتري والمتنبي وابن هانئ.

والأقدمون كما تعلم إنما كانوا يختلفون في شكل الشعر لا في موضوعه، فهم يتكلمون في اللفظ الجزل والركيك، والأسلوب الرصين والمهلهل، والمعنى المسروق والمطروق، والتشبيه المنتزع من وجوه البادية أو من صور الحضر، والمطلع الجيد والرديء، والتخلص الحسن والقبيح، ويجرون في كل ذلك على أذواق تختلف باختلاف الطبقات والبيئات والصناعات والأجناس. وعذرهم في ذلك واضح. فالشعراء لأسباب فطرية واجتماعية، لم يقدموا إليهم إلا نوعًا واحدًا من الشعر هو ما يتعلق بالوجدان والعاطفة. فكان النقاد أمام وحدة الشعر العربي ونقصه، مسوقين إلى أن يقصروا جهودهم على لفظه: يحكون معدنه، ويعجمون عوده، ويسبرون غوره بالموازنة والمقارنة والتعقب. والشكل الخارجي حكمه حكم اللباس والأثاث والآنية: يتغير بتغير الزمان والمكان والحالة، ليس لأحد في ذلك حيلة.

فهل ترى أن أبا نواس مجدد بالإضافة إلى امرئ القيس، لأنه بدأ قصيدة بوصف الخمر، وتكلم في الغلمان والطرد؟ أو أن المتنبي مجدد بالإضافة إلى أبي نواس، لأنه داف شيئًا من فلسفة اليونان في شعره؟ أو أن مطرانًا مجدد بالإضافة إلى المتنبي، لأنه ذكر القطار والكهرباء، ولوّن أدبه بأدب الغرب؟ إني لا أرى في مثل هذا التفاوت الظاهري تجديدًا،

---

(1) نشرت بالعدد السادس من الرسالة.

ما دام الشعر قد ظل في كل هذه العصور واحدًا في موضوعه وطريقه ونوعه ووزنه.. أما تغير الشكل فذلك فعل القانون العام الذي يغير أبدًا كل شيء.

وهل قصد أحد من هؤلاء وأولئك إلى هذا التجديد المزعوم فجاهد في سبيله أهل جيله، كما فعل أرباب المذهب الاتباعي **Classique** والابتداعي **Romantique** والواقعي **Realiste** في فرنسا مثلا؟ لم يكن شيء من ذلك، لأنهم لم يختلفوا كما اختلف الفرنج في الموضوع والينبوع حتى تتباين الأغراض من تلك المواضيع، وتتشعب المسالك إلى هذه الينابيع. وهل سمعت أن الناس اختلفوا يوم تركوا العلبة إلى الكوز والكوب والقدح والجام؟ أم علمت أنهم اختصموا كلما تغيرت موادها من الجلد إلى الخشب، ثم إلى الخزف. ثم إلى الزجاج، ثم إلى المعدن؟ كلا! لم يسمع أحد بذلك، لأن اللبن والماء وهما القصد والغاية لم يتغيرا منذ خلقهما الله. أما حين تغير الشراب من اللبن إلى الخمر فقد حدث الخلاف وتشعب الرأي وتعددت المذاهب.

الحق أن التجديد لا يحدث، والجديد لا يكون، إلا متى وجد القِصص والتمثيل في الشعر فيكمل، ودخلت الأقصوصة والقصة والرواية في النثر فيتم. أما ادعاء التجديد بالدعوة إلى العامية وترجمة الأساليب الغربية فعجز يتظاهر بالقدرة، وجهل يتستر بالتحذلق!

أول درس ألقيته...[1]

أبدًا لا أنسى تلك الساعة الرهيبة العصيبة التي ألقيت فيه أول درس في أول فصل، كان ذلك منذ سبعة عشر عامًا، والسن حديثَة، والنفس غريرة، والنظر قصير، وكانت المدرسةُ ثانويةً أجنبيةً، تجمع أخلاطا من الأجناس والأديان، وأنماطا من الأخلاق والتربية، وكنت قد أدركت قسطًا من العلم النظري على الطريقة الأزهرية، وشدوت طرَفا من التعليم الفني على الطريقة اللاتينية، إلا أن ما حصَّلت منهما كان لا يزال طافيًا في ذهني، متحيرًا في فكري، لا يطمئن إلى ثقة، ولا يستقر على تجربة، أضف ذلك إلى طبع حيي، ولسان من الخجل عيي، ووجهٍ للقاء الناس هيوب.

قضيت موهنًا من الليل في إعداد الدرس، أراجع مادته، وأرسم خطته، وأسدد خطاه، ثم احتفلت لكلام أقابل به التلاميذ قبل التمهيد للدرس؛ وغدوت إلى المدرسة أقرَعُ باب الأمل المرجو، وأستطلع ضمير الغيب المحجَّب.

دق الجرس؛ فجاوبه قلبي بدقات عنيفة كادت تقطع نياطه، وتشق لفائفه، وقمت أجر رجلي وبجانبي مفتش الكلية جاء يُقَدِّمني إلى الطلبة.

دخلنا الفصل؛ فحيانا التلاميذ بالوقوف، وقال المفتش، فأطال القول، وأجزل الثناء، ثم خَرَج وبقيتُ!!

أقسم لك أني أقول الحق، وإن كنت أجد بشاعة طعمه، ومرارة مذاقه على لساني؛

لقد نظرت إلى التلاميذ نظرةً حائرةً، ثم رجعت إلى نفسي أحاول إخراج ما فيها من الكلام المُهَيأ المحفوظ، فكأن ذاكرتي صحيفة بيضاء، وكأن لساني مُضْغَةٌ جامدة لا تحس.

السكون شاملٌ رهيبٌ، والأبصار شاخصة ما تكاد تَطْرُف، ووجوهُ الشباب ترتسم عليها ألوان مختلفة متعاقبة من خطرات النفوس، ونزوات الرؤوس، وأنا واقف منهم موقف المحكوم عليه، أعالج في نفسي الخَوَرَ والحَصَر، وأجهد في لم ما تَشَعَّثَ من ذهني، وتبدد من قواي، حتى هداني الله إلى طريق الدرس، فاعتسفته اعتسافًا دون مقدمةٍ ولا تمهيدٍ ولا عَرْض!!

---

(1) نشرت في عدد يناير من السنة الأولى من مجلة "التربية الحديثة" 1928.

أتريد أن تُعْفيَني يا صديقي من وصف هذا الدرس؛ إبقاءً عليَّ وصونًا لسر المهنة؟

ولكن لماذا نتدافن الأسرار، ونتكاتم العيوب، ما دامت هذه المجلة خاصةً بنا، مكتوبةً منّا ولنا؟

إن في الدلالة على أوعار الطريق ومضايقها ومزالقها تحذيرا للسالك البادئ، وتبصرة للناشئ الغَرِير.

* * * * *

بدأت الدرس بصوت خافض، وطرف خاشع، ولسان مبلبل، وسرت فيه وأنا واقف لا أدنو من السبورة؛ مخافة أن أحرك سكون الفصل،

ولا ألمس الطباشير، خَشَاةَ أن أسيء الكتابة!!

كان من المعقول أن يعاودني الهدوء، ويراجعني الثبات بعد زوال دهشة الدخول ورَبْكة البَدْء، لو كنت واثقًا من نفسي، متمكنًا من درسي.

ولكنَّ نظامَ الموضوع كان قد انقطع؛ فتبعثرت حَبَّاته، وتعثَّرت خطواتُه، ورُحْتُ أسرُد ما تذكرته منه، وأنا أشعر بكلماتي تُحْتَضَرُ على شفتي، وبِرِيقي يجمد في فمي، وبِعَرَقي يتصبَّب على جبيني، حتى فَرَغْتُ، ثم جلست أبلع ما بقي من ريقي، ونظرت فإذا الساعة لم يَمْضِ نصفُها، وإذا التلاميذ يتلاحظون ويتهامسون وعلى كل شفة بسمة خبيثة لولا تَعَوُّدُ النظامِ، وقوةُ التهذيب لعادت قهقةً صاخبة!!

ماذا أقول بعد أن نفد القول؟ وبماذا أملأ الفراغ الباقي من الوقت؟ وكيف أؤخر انفجار هذه الضحكات المكظومة؟

أسئلة كانت تضطرب في خاطري القَلِقِ؛ فلا أجد لها جوابا غير الحيرة!! حتى تطوع تلميذ جريء؛ لإنقاذ الموقف فقال:

(إحك لنا حكاية يا أفندي بأَى!).

ولم تكد شفتاي تنفرجان عن مشروع الرد حتى ابتدرني آخر:

(لأَّ يا أفندي، اتكلم لنا شَوَيَّة إنشا شفهي).

وآخر: (حضرتك حتدِّينا على طول؟)

وآخر: (اسم حضرتك إيه يا أفندي، والله إنت راجل طيب!!)

وآخر: (فلان صوته جميل يا أفندي، خليه يغني شويَّة).

فقطعت سيل هذه الأسئلة المتجنية الساخرة بهذه الجملة الحيية المتواضعة:

- على كل حال كاد الوقت ينتهي؛ فلا يتسع لشيء من هذا.

ولكن صوتًا أشبه بصفت القدَر انبعث من أقصى الحجرة يقول:

(أوه! دا لسه ساعة وربع! حصة العربي ساعتين كل يوم!!)

ساعة وربع؟؟ نعم ساعة وربع! أقضيها على هذه الحال الأليمة كما شاء نظام (الفرير) أو كما قضى الجدُّ العاثر، وإذن لا مناص من انفجار البركان ووقوع الكارثة.

* * * * *

كأنك تريدني على أن أسوق إليك بقيةَ القصة!!

حنانيك، ولا تكلفني هذه الخُطة، واعتمد على نفسك وحَدْسِك في التخبر والاستنتاج!

لقد انحل النظام؛ فتشعَّث الأمر وانتشر؛ وأذكر أني حاولت الكلام مرارًا، فلم أسمع صوتي من اللغط؛ فجعلت قيادي في يد أولادي، ثم سَكَتُّ حتى نطق الجرس.

خرجت من الفصل أَمِيدُ من الهمِّ، وأجرُّ ذيلَ الفشلِ السابغ الضافي، وفي نفسي أن أتركَ التعليمَ وهو حديثُ صباي، ومنتجع هواي إلى عمل آخر يصلح لي وأصلح له..!

ولكني عُدْتُ إلى الفصل، ومضيت في التعليم، وكنت بعد شهرين اثنين مدرسَ الفصلِ الأخير، وأستاذ الكلية الأول!!

فما الذي جعل من اليأس أملاً، ومن الفشل فوزًا، ومن الضعف قوة؟

اسمح لي أن أكون صريحًا فيما كان لي، كما كنت صريحًا فيما كان عليَّ.

لقد التمست الوصْلَةَ إلى النجاح في أسباب خمسةٍ كلها معلوم بالضرورة مؤيدٌ بالطبع، ولكن العلمَ غيرُ العمل، والرأي خلاف العزيمة، والتجربةَ وجودُ الفكرة وواقعُ الحقيقة:

1- مواصلة الدرس وإدمان النظر: فلم أترك كتابًا في المواد التي أدرِّسها حتى تقصَّيْتُه، أو أَلْمَمْتُ به، واستفدت منه، وكان جدوى ذلك عليَّ وثوقَ الطلبة بما أقول، وظهورَ التجديد فيما أعمل، وتصريف الدرس وتنويعه على ما أحب.

ولن تجد أشفعَ للمدرس من سعة اطلاعه، وغزارة مادته.

2- إعداد الدرس وأداؤه: وكان يعنيني - على الأخص - ربطُه بالدروس السابقة، والسيرُ فيه مع الطلاب خطوةً خطوةً على الطريقة الاستنتاجية (**i n d u c t i v e**) ثم تلخيصه بطريق الأسئلة؛ فكان من حسن إعداده أن مَلأْتُ الوقت كله به، فلم يعد فيه فراغ لِعَبَثِ عابثٍ، ولا تَجَنِّي سفيهٍ، وجَرَرْتُ إليه أذهانَ الطلاب بالتشويق، والتطبيق، والسؤال؛ فلم يصبهم سأمٌ ولا ضِيْقٌ، وشغلتهم به عن أنفسهم وعني؛ فلم يفرغوا لاصطياد نكتةٍ؛ ولا لالتماس غَمِيزَة.

وليس أعون على حفظ نظام الفصل مِنْ مَلءِ الوقت بالمفيد الممتع، ولا أضمنُ لجودة شرح المعلم وحسن استماع التلميذ من فهم الموضوع.

3- مسايرة الترقي: فلم أتشَبَّث بالقديم، ولم أتعصَّب للكتاب، ولم أُعْنَ إلا بما له قيمةٌ عملية؛ فالموضوعات منتزعة من حياة التلميذ وحال المجتمع،

والأمثلةُ مستنبطة من أساليب العصر ومواضعات أهله، والبحث حُرٌّ في حدود المنطق، يقوم على أساس التحليل والنقد والموازنة، وفي تشابه الفكرةِ والنزعةِ، والغايةُ توثيقُ الصلةِ بين المعلم والمتعلم.

4- حسن الخلق: ولعمري ما يؤتى المُعَلِّم إلا من إغفاله هذه الجهة؛ فالادعاءُ، والتظاهرُ، والكبرياءُ، والتفاخرُ، والبذاءُ، والتنادرُ، والكذبُ، والتحيزُ، والكسلُ، والتدليسُ آفاتُ العلم، وبلايا المُعَلّم.

وما أسر النفسَ الشابةَ الحرةَ كالخلق الكريم، ولا يَسَّر تعليمَها وتقويمَها كالقدوة الحسنة. ناهيك بما يتبع ذلك من جمال الأُحْدُوثة، واستفاضة الذكر، وهما يزيدان في قَدْر المعلم واعتباره، ويغنيان التلاميذ الجُدُد عن اختباره.

5- قوة الحزم: فكنت ألين في غير ضعف، وأشتد في غير عَسْف، وأسير بالطالبِ إلى الواجب عن طريق ضميره وحسه، لا عن طريق تأنيبه وحبسه، وأجعل رضاي عنه غايةَ ثوابِه، وسخطي عليه غايةَ عقابِه، وأَعِدُه الوَعْدَ فلا أَذْهَل عن تنجيزه، وأحكم عليه الحكم فلا أَنْكُل عن تنفيذه، وأستعين على فهم عقليته ودرس نفسيته بإنشائه، فأعامله بما يوائمه، وأعالجه بالدواء الذي يلائمه.

كل ذلك يسعده طبع غالب، ورغبة حافزة، ومِرَانَةٌ طويلة، وقدَر من الله جعلني أجد سعادتي وراحتى في الفصل وبين الطلاب أكثر مما أجدها في البيت وبين الأصحاب.

ولكن المعلمين - وا أسفاه - كما بدأهم الله يعودون! فليت شعري هل يكون الدرس الأخير في مبدإ مماتي، كما كان الدرس الأول في مبدإ حياتي؟

تجاربي في تدريس اللغة العربية[1]

في كل مدرسة وفي كل سنة وفي كل فصل يكاد هذا الحوار يتردد بمعناه بيني وبين التلاميذ الجدد:

- أخرجوا كتاب المطالعة.

- أوه! لقد قرأناه ثم قرأناه حتى مللناه! ألا يوجد كتاب غيره؟

- هذا هو الكتاب المقرر، وسنقرأه مرة أخرى على نمط آخر.

فيفتحونه متثاقلين ويقرأون متكاسلين، وكلما تكررت: "وكيف كان ذلك؟ زعموا.." جرت على شفاههم بسمة خبيثة!

* * * * *

- اليوم يوم القواعد

- صداع الرأس وغثيان النفس وكظة الحافظة بما لا خير فيه ولا عَوْد منه!

- هل في العالم لسان صحيح من غير نحو، وكتابة فنية من غير قواعد؟

- للغات الأخرى نحو بسيط معقول ليس فيه ما في العربية من وجوه وشروط وأوزان وأبواب وإعراب وإعلال وإبدال، مما يجعله أقرب إلى الرياضة منه إلى الأدب!!

- ستعلمون أن هذا النحو أيسر مما تظنون!

ثم أسير في الدرس وهم مستسلمون مستيئسون كأنما يسمعون شرا لا بد منه.

* * * * *

- درس اليوم قطعة من المحفوظات!

- لنستعد أولًا للتحريري، فإذا أجزناه استعددنا للشفهي!!

- ليس الغرض من المحفوظات أن تكون مادة للامتحان الشفهي، وإنما الغرض منها تجويد الإلقاء، وتربية الملكة، والوقوف على معاني المفردات وخواص التراكيب.

* * * * *

(1) نشرت في العدد الثالث من السنة الثانية من مجلة "التربية الحديثة" فبراير 1929.

- اكتبوا في هذا الموضوع

- الله!! موضوع جميل "واسع "!

- إذن لماذا لم تبدءوا الكتابة؟

- ننتظر أن نتكلم لنا فيه فتملى علينا مقدمته، وتنهج طريقه، وتبين غرضه، وتقسم أجزاءه.

- وماذا يبقي لكم أنتم إذن؟

- حسبنا أن نكتب ما نسمع بعد أن نمطه بالمترادفات والمبالغات، ونخشوه بالأحاديث والآيات!

- ولكني أفهم هذا وأنتم صغار ناشئون، فما عذركم اليوم وأنتم شباب، لكم فكر ورأي، وعندكم علم ومحصول؟

- هكذا عودنا معلمونا

- تعودوا من الآن غير هذا! ففكروا بعقولكم، وعبروا بألفاظكم، فالذهن يقوى بالمعالجة ويخصب بالمرانة.

فيحاولون أن يكتبوا، ولكنهم يقضون الساعة في عصر الذهن، وصك الجبين، وشد الشعر، وعض القلم، حتى يدق الجرس، وما كتبوا غير سطر أو سطرين!!

* * * * *

من هذا الحوار المتجدد فهمت شكاة التلاميذ، وعلمت أسباب انصرافهم عن اللغة واستصعابهم لها واستخفافهم بها وزهادتهم في أدبها. فأنا أعالج من من أتولى تعليمه منهم بتصحيح فهمه وتبديد وهمه، وتجديد عزمه، فلا يلبثون غير قليل حتى يشاركوني في الدرس، ويناقشوني في الرأي، ويسابقوني إلى الاستنتاج ويشيع في جو الفصل النشاط والشوق والرغبة والأمل.

أسباب آلامهم وعلاجي

لو قصرنا الكلام على تحليل هذا الحوار لخرجنا منه بعلل هذا الشعور وأسباب ذلك النفور وحصرنا ذلك فيما يأتي:

1- الاقتصار على كتاب واحد للمطالعة:

أجل! كتاب واحد يقرر لكل فرقة ويكرر في كل عام! وثقل ذلك على النفس ثقل الحديث المعاد والنغم المردد مهما كان فيهما من نفع ولذة، بله ما يدل عليه ذلك من فقر الأدب العربي في الكتب، وضعف العقل المصري في الإنتاج؛ والنفس البشرية نزاعة إلى التنوع طلاعة إلى الجديد فكنت أدفع السأم عن نفوس الطلاب بإثارة الاهتمام ومحاولة التجديد بدراسة لغوية للألفاظ، فلسفية للمعاني، نفسية للأشخاص، فأطالبهم باستعمال اللفظ ومرادفه وضده، وأناقشهم في مدلوله فيؤيدونه أو يفندونه، وأباحثهم في أخلاق الأشخاص والدور الذي يمثلونه؛ ثم أختار لهم الحين بعد الحين روائع الفصول من الكتب والصحف والمجلات فأقرئهم إياها، أو أدلهم على كتاب حديث وأكفلهم أن يقرأوه ويلخصوه ويسمعوني إياه.

على أن رجال المعارف قد فطنوا إلى هذا الخلل فحاولوا سده، فهم يخصصون لكل سنة من سني الدراسة كتابًا، ويطلبون إلى الأدباء أن يتسابقوا في وضع هذا الكتب. فعسى أن يوفقوا إلى الصواب في هذا العمل، وأن يدنيهم كفاة الكتاب من هذا الأمل!

2 - جفاف القواعد وعقمها بفصلها عن الأدب:

من الحق أنك لا تجد أجف من القواعد العربية، فوجوهها عديدة، ومناحيها بعيدة، ومسائلها معقدة، ومسالكها ملتوية، لا تساعد على وحدة النطق ولا تعين على صحة الأسلوب، ولا تزال عليها مسحة من الخشونة والقدم، لأنها في الأصل وضعت للقرآن الكريم واعتمدت على لحون العرب، ووقفت عند ذلك فلم تساير اللغة في تطورها وتقدمها، وبقيت تروع التلاميذ بما لا رجع منه ولا طائل وراءه، من أوزان مهجورة، ولهجات مقبورة، وتعليلات باردة، وتقديرات فاسدة، واختلافات عقيمة. وتوفر على هذا القواعد الواهنة جماعة من المعلمين ضعفت سلائقهم في الأدب فجعلوها بضاعتهم، وحذقوها على أنها علم قائم بنفسه، وغاية مقصودة لذاتها، وحشوا بها أذهان

الطلبة على قدم أمثلتها، وعدم التمرين على استعمالها، وجردوها تجريد العظام المبتورة، ووضعوها في أشكال الجداول الرياضية والأشجار الصناعية، وأكرهوا النفوس الشابة على استظهارها دون علم بحقيقتها ولا اقتناع بضرورتها، فلم يكن بد من جهلهم بها واستثقالهم لها.

فكان سبيلي أن أهون هذا الأمر عليهم وأقربه إليهم بحذف الفضول والاقتصار على المشهور وتنبيههم إلى أن أوجه الإعراب المختلفة، وصور الإعلال المتعددة، إنما هي بقايا أثرية من لهجات القبائل ندرسها على أنها من تاريخ اللغة وفقهها، لا على أنها من نحوها وصرفها؛ ثم أمهد للقاعدة بالمثل، وأقرن العلم بالعمل، وأقفهم على معاني الأدوات وفروقها وأوجه استعمالها في بدائع المأثور من النظم والنثر، وأدلهم على المهمل والمسعمل من الحروف والتراكيب، وألقي في روعهم أني أدرس لهم فن الكتابة وقواعد الكلام، وما حصة الإنشاء التحريري أو الشفهي إلا صلة لهذا الدرس وتطبيق عليه. وهكذا يشعر التلاميذ أنهم يدرسون شيئًا له قيمة وفيه لذة، لأني عالجت جفاف القواعد بمزيج الأدب، وداويت عقمها بتبيين الغرض.

3 - سوء تعليم اللغة ورداءة الكتب:

فضلا عن جفاف القواعد بفصلها عن الأدب، فإن أكثر المعلمين يلقنون الطلبة مصطلحاتها كما يلقن طالب الطب مصطلحات الأقر باذين! فهم يحفظون: نون الوقاية، وميم العماد، ولام الجحود، ولو حرف امتناع لامتناع، ولولا حرف امتناع لوجود، وإنما كافة ومكفوفة، والواو بحسب ما قبلها، ومنع من ظهورها التعذر، ومنع من ظهورها الثقل، إلخ... بدون علم بمعناها ولا فهم لأصلها!! فهل يلام الطالب إذا تهانف بهذه الأسماء، وأنكر علاقتها بالأدب والإنشاء، واعتقد أن تحصيلها سعى باطل وعبث لا غناء فيه؟

أما تعليم الإنشاء فموضوع يقترح، ومعلم يخطب، وأيد تختزل، وكراسة تقدم، ودرجة توضع، وهي الغرض الأسمى لهذه العملية!! ولكني أكِل التلميذ إلى نفسه بعد أن أكون قد ناقشته في الموضوع المقترح في حصة المطالعة أو المحفوظات أو الإنشاء الشفهي، فيجد صعوبة في أول الأمر ثم لا يلبث أن تفتق قريحته فتستجيب له المعاني وتسلس لقلمه الألفاظ.

وكتاب "قواعد اللغة". (وما أدراك ما هو!!) هو عذر الطلبة القائم وعناؤهم الدائم وشقاؤهم المكتوب!! والحمد لله قد قضت عليه وزارة المعارف هذا العام فكفتنا إفاضة القول فيه، وعسى أن يكون الكتاب الذي يخلفه مضروبًا على قالب (النحو الواضح) الذي وضعه الأستاذ الجارم وصاحبه، فإنه المثل الذي نطلب والنمط الذي نود.

4 - جهل التلميذ بالغرض مما يدرس:

كل عمل لا يتضح غرضه ولا تحدد غايته عناء باطل وفشل محقق. والتمليذ، لدراسته علوم الأدب مفككة من غير رابط، مبددة من غير ناظم، لا يعرف علائقها ولا حقائقها ولا أغراضها. فهو يدرس النحو والبلاغة؛ لأنهما مادة الامتحان التحريري، ويطالع الكتاب ويحفظ المحفوظات؛ لأنهما مادة الامتحان الفوي، حتى إذا جازهما تخلصت حافظته منها تخلص المعدة من الطعام الوبيء فواجب المعلم إذن أن يبين للتلاميذ الصلة الوثيقة بين هذه الدروس، ويقر في نفوسهم أنها تتساوق كلها إلى غرض واحد هو تقويم اللسان وترويض القلم.

5 - ندرة الكتب التي تحبب القراءة إلى التلميذ:

بينما الأدب الغربي كالروضة الأريضة أكلها دائم وظلها فينان وثمرها زهي الألوان شهي الطعوم يمتع العقول والقلوب كل يوم بالجمال والخير والحق في القصص والروايات والتراجم والنقد والشعر، تجد الأدب العربي أشبه بغابة من الصفصاف: خضرة في العين ولا ثمر في اليدين! ولشد ما يحار المعلم كلما سأله تلميذ عن أي الكتب يقرأ!! فهي بين قديم سيئ التأليف، مضطرب النظام، رديء الطبع، وبين حديث سقيم العبارة أو ضعيف الفكرة، اللهم إلا طائفة قليلة من الكتب الموضوعة والمنقولة لا تسد حاجة ولا تنقع غلة. فبماذا نبرر للطلاب قولنا إن كتابنا من خير الكتاب، وإن أدبنا من أغنى الآداب، ونحن لا نجد لهم منذ ثلاثين عامًا أو تزيد، إلا كتابي (كليلة ودمنة) المنقول و(أدب الدنيا والدين) الموضوع؟! ولماذا لا نختصر لهم طائفة من الكتب القيمة والدواوين الممتعة كنهج البلاغة، والعقد الفريد، وزهر الآداب، ومقدمة ابن خلدون، ودواوين أبي تمام والبحتري والمتنبي وأبي العلاء ومهيار والشريف، فنختار منها نخبة صالحة تطبع طبعة مدرسية ثم توزع على الطلبة كما توزع عليهم الشوقيات، ويطالبون بدراسة كتاب منها كل عام! ولو امتحنوا فيه لكان ذلك أجدى وأعود!

ذلك أو شبهه حري بأن يدني الأدب من متناول النشء فيتذوقون جناه، ويتنسمون شذاه، وتنطبع أذواقهم على مناهجه وأساليبه، فيدرسونه ويتمثلونه ويحبونه وييحيون ويتوسلون إليه بوسائله، ويسيغون مرارة قواعده ومسائله.

6 - قرب الغاية الصغرى للنجاح في الامتحان:

وذلك علاج لا نقول به إلا مكرهين. فإن مبادئ التعليم الحديث لا تنظر بعين الرضا إلى تصعيب الامتحان، ولكن عملية البتر علاج، وعقوبة السجن علاج، وماذا نعمل والتلاميذ يعتقدون أن قليلًا من القواعد على كثير من الإنشاء يبلغ بهم الدرجة العشرين وهي باب النجاح؟

ألا ترونهم يزعمون أن الرسوب في اللغة العربية دون القليل، ويدللون على زعمهم بأن فلانًا نجح، وهو لا يميز الفعل من الاسم لكثرة ما قرأ من صحف، وطالع من روايات، وكتب من رسائل، وشاهد من تمثيل، فهو ضليع في الكتابة من دون إعراب، وعالم باللغة وإن لم يطلع من قواعدها على كتاب! لذلك يهمل الطالب القواعد عن عمد، وينتف جملًا من الكتب وفقرًا من الصحف، (يصم) نماذج الإنشاء ويؤلف من مجموعها يوم الامتحان موضوعًا مُشيّأ الخلق، مشوه الصورة، غريب المزاج، ويضع إلى جانبه جزءًا من جواب وشيئًا من إعراب وقليلًا من أدب، ويساعده الله فيجبر له كسر أو يزاد له صحيح فينجح!

فإذا رفعت درجة النجاح إلى ستين في المائة، وفرض لكل من القواعد والإنشاء (درجة صغرى) متساوية، أقبل التلاميذ على دراسة اللغة جادين صادقين فاستفرغوا الوسع في طلبها، واستسهلوا الصعب في التماس أدبها، ونظروا إليها نظرها إلى الشيء الخطير لا يبتغي بمثل هذا الهذر

ذلك حل ما أعمل وأقل ما أرجو. فأما عملي فقد جنيت ثمره وحمدت أثره؛ وأما أملي فنُطتُه بأولي الأمر في التعليم، وفي ظني أن سيحققونه، فإن النهضة التي انبعثت اليوم في وزارة المعارف فقلبت المناهج، وغيرت الكتب، وأصلحت النظم وأتت بنيان "دنلوب" من أساسه، خليقة بأن تكون فاتحة عصر أدبي جديد طالما شاهت إليه النفوس ورصدت له بروق الأمل.

الرواية المسرحية في التاريخ والفن[1]

الرواية[2] تمثل طائفة من الناس لحادث متحقق أو متخيل لا يخرج عن حدود الحقيقة أو الإمكان. فكونها تمثيلًا يخرج الملحمة لأنها حكاية صرفة، والرواية مدارها على التطبيق والعمل، فليس لمؤلفها وجود في المسرح ولا حضور في الذهن، وإنما يرى المشاهد ويسمع الأشخاص يعملون بعينه وأذنه.

وكون الحادث متحققًا أو متخيلًا يفيد أن الحقيقة التاريخية ليست شرطًا في الرواية، فيستطيع الكاتب أن يكملها بالزيادة ويجمّلها بالمبالغة كما فعل كوريني في (بوليكت)، أو يختلق الحادث وحده اختلاقا كما فعل في (السِّيد)، أو يخترع الحادث والأشخاص اختراعا كما فعل فولتير في (زَير).

وقولنا (لا يخرج عن حدود الحقيقة أو الإمكان) احتراس من إدخال الخوارق في الرواية، لأن قانونها الأساسي أن تكون صورة للحياة البشرية ما استطاعت. ولن تستطيع أن تتصور الحياة أو تقلدها إلا بتوخي الحوادث الحقيقية الواقعة أو الممكنة.

وشرط الإمكانية يوجب على الكاتب أن يقف عند حدود الممكن المعقول في الموضوعات المتخيلة، وأن يضحي بالواقع أحيانًا إذا بعد احتماله لشذوذه وغرابته في الموضوعات المتحققة. على أن من الجائز استعمال الخوارق قليلًا في الرواية إذا كان الكاتب قادرًا والمخرج المسرحي ماهرا كما وقع في رواية (فيلوكتيت) لسوفوكليس، ورواية (أتالي) لراسين؛ ومحل ذلك حين يراد تقوية الشعور وإثارة العاطفة وتحريك الهوى في شخص من أشخاص الرواية، بإبراز هواجس فكره ووساوس نفسه في صورة مشخصة مجسمة، كما صنع شكسبير بشبح (هملت) وساحرات (ماكبث). وليس من الضروري أن يهبط الآلهة والأشباح والهواتف على منصة المسرح، بل يجوز أن يحدث ذلك في ظاهرة ثم يخبر به شخص من الأشخاص، كما حدث مثلا في حلم أتالي وبولين، وفي موت هيبوليت وأوديب.

---

(1) نشرت تباعًا في مجلة الرسالة ابتداءً من العدد 8.

(2) قلت: الرواية هي سرد نثري طويل يصف شخصيات خيالية أو واقعية وأحداثاً على شكل قصة متسلسلة، كما أنها أكبر الأجناس القصصية من حيث الحجم وتعدد الشخصيات وتنوع الأحداث، وقد ظهرت في أوروبا بوصفها جنساً أدبياً مؤثراً في القرن الثامن عشر، والرواية حكاية تعتمد السرد بما فيه من وصف وحوار وصراع بين الشخصيات وما ينطوي عليه ذلك من تأزم وجدل وتغذيه الأحداث.

منشأ الرواية وتأثيرها:

كان منشأ هذا النوع من الأدب تلك اللذة التي يبعثها في نفوسنا ويفيضها على حواسنا تقليدنا لطبيعة الإنسان وعمله.

فتمثيل الطبيعة الناطقة والصامتة والأحجار والألوان والألحان إنما يلذنا منه ذلك التقليد الذي أجاده الفنان وأحكمه. قال أرسطاليس في كتاب (الشعر): (إن الإنسان مقلد بطبعه، وأشد ما يطربه ويعجبه من الفنون إنما هو التقليد). وليس من شك في أن التقليد في الرواية أكمل صنعًا وأقوى ظهورًا منه في غيرها من سائر الفنون. لأن التقليد فيها لا يقف عند الأشكال الخارجية للإنسان كالنحت والتصوير، وإنما يتغلغل في باطنه، فيصور نوازع نفسه وخواطر فكره ودواعي عمله. أضف إلى ذلك تلك الحاجة الملحة التي تدفع الإنسان إلى السبوح في أجواء الخيال فرارًا من وحدة العيش وضيق الحياة وثقل الحقيقة وجد الإنسان تلك اللذة وقضاء هذه الحاجة في التمثيل المسرحي، فسرَّه أن يخرج من نفسه، ويقلد أبناء جنسه، ممثلا لعينه ذلك المثل الأعلى الذي طالما رسمه في خياله، وتمنى أن يعيش على مثاله. ظهر ذلك أولًا عند الإغريق في أعياد باخوس إله الخمر، إذ تقدم (إبيجين) من أهل (سسيون **Sycione**) فمثل ذلك الآلة على المسرح، وقطع ما بين الأناشيد بحكاية بعض الحوادث الحماسية، فاستغل (يسبيس) ذلك الابتكار، وجاء (أسخيلوس **Eschyle**) أبو المأساة، فأضاف إلى الممثل الأول ممثلا آخر، فخلق الحوار ثم اخترع الوجه الكاذب، والثوب الضافي والحذاء العالى واستعمل الألفاظ الجزلة، والتراكيب الفخمة، واختصر الأناشيد التي سميت بعد ذلك (خورس)، فضعف شأنها في الموضوع.

على هذا النحو نشأت المأساة، وهي أحد فرعي الرواية كما ستعلم بعد. أما فرعها الآخر وهو الملهاة فمنشؤه ذلك التهريج الذي كان يستبيحه الشعب الإغريقي لنفسه في مواكب باخوس وهو يجول جولان الفرح في قرى (أتيكا). ومن ذلك يعلم أن الرواية منذ خلقها الإغريق تنقسم إلى قسمين مستقلين: هما المأساة والملهاة أو التراجيدية والكوميدية كما سيجيئك تفصيله بعد قليل.

أما تأثير الرواية أو المسرح فلا جدال في قوته وخطره، فالحكاية مهما قويت في التعبير وبالغت في التأثير لا تبلغ شأو الرواية في ذلك، إذ القصص الحكائي لا يخاطب

إلا المخيلة، وهي تختلف في الناس ضعفًا وقوة، فلا يكون تأثرها إلا بمقدار، أما القصص الروائي فيخاطب الخيال والحس، ويملأ البصر والسمع، فيكون فعله أقوى وأثره أشد، أرأيتك إذا قرأت أو سمعت حادثة قتل مثلًا، فهل يبلغ أثرها منك مهما عظم واشتد ما يبلغه ذلك الأثر الذي يستولي على نفسك وحسك حين تسمع استغاثة المذبوح، وترى انسكاب الدم المسفوح؟ لذلك كان حقًا على الكتاب أن يتوسلوا بهذه الوسيلة الناجعة إلى إقرار الخير في النفوس، واقتلاع الشر من الرءوس، وتغذية القلوب المريضة بالعواطف النبيلة بتصوير مُثلها العليا كما في المأساة، أو إلى إصلاح الفاسد وتقويم المعوج من العادات والأخلاق باتخاذ أهلها مضحكة للناس كما في الملهاة.

أما تلك القطع الداعرة التي يلفقها ضعاف الكتاب، ويمثلها صغار الفرق، تمليقًا للشهوة وتصيُّدًا للمال، فهي من عمل الزور وتجارة المحظور وإذاعة الفاحشة، وهي لا تجد مكانها إلا في الشعوب البهيمية الجافية التي لم يثقفها علم ولم تهذبها حضارة، فواجب النقد الأدبي يعن مهاجمة هذا الخطر، فان ضرره لا ينال الخلق وحده، وإنما ينال الأدب والذوق والفن جميعًا.

العمل الروائي Action:

العمل الروائي هو الفعل الذي يجري على المسرح من قيام وقعود وحركة وسكون. وبعبارة أدق هو العراك الناشب بين الوسائل والحوائل التي تتنازع حادثًا من الحوادث، فالأولى تعمل لوقوعه، والأخرى تعمل لمنع أو إنتاج ضده.

فمن هذا التعريف نستنتج أن العمل لا بد أن يكون مريبًا غير مؤكد، ثم لا يزال في عماية من الشك وغيابه من الظن حتى آخر الرواية، لأن عقدة العمل إذا لم يكن لها إلا محل واحد يدل عليه المنطق، ويتنبأ به المشاهد، فقد المداورة، وهي تحول ذهن الشاهد من الضد إلى الضد تبعًا لتصرف الأشخاص وتقلب الظروف، فتارة يقدر النتيجة على نحو معين، وتارة يقدرها على نحو آخر، وهكذا دواليك حتى ينتهي العمل، وربما انتهى على غير ما فكر وقدر. فالتباس العمل هو الذي يوجد هذه المداورة ويفرض كثيرًا من الحلول، ويقف المشاهد بين الخوف والرجاء، وعلى ذلك كله يقوم أساس التشويق والجاذبية، ولكن ماذا عسى يصنع الكاتب لو كان للعمل حلان ممكنان فسبقه ذكاء المشاهدين إليهما، ووقف قبل النهاية عليهما؟ أو لو كانت روايته على ما يريد الفن، ولكنها مثلت غير مرة، فعرف الناس كيف تتعقد وكيف تتحلل، إلا يكون معنى ذلك أن إبهام العمل لا يفيد المشاهد ولا يجذبه إلا أول مرة؟ وجواب ذلك أن تذليل هذه العقبة ليس في طوق الكتاب ولا هو من واجبه، وإنما هو عمل الممثل وأخص واجباته. وهل يكون الوهم المسرحي بالغًا كماله إلا إذا أنساك ما تعلم وشغل فكرك بما ترى؟

كذلك نستنتج من التعريف أن الحوادث المتعارضة كلما كانت مسافة الخلف بينها بعيدة، ومناقضة بعضها لبعض شديدة، كان شأنها أهم وجاذبيتها أقوى، وذلك حق لا جدال فيه، فان حوادث العمل إذا تتابعت طائفة منها مفرطة في الحزن، وأخرى مفرطة في السرور، كان حلها أمتع وألذ مما لو سارت ضعيفة في جهة وقوية في أخرى، أضرب لك مثلًا برواية بُوليُكت[1] لكورني: لو أن كورني جعل (بولين) مشغوفة الفؤاد بحب زوجها لكانت المشكلة أعقد وأصعب، وموقف بولين أقسى وأرهب، ولكن

(1) سنخلص في فصلي المأساة والملهاة جميع ما نستشهد به من الروايات.

كورني جعلها عاشقة (لسفير) ففضل جاذبية الإعجاب على جاذبية الإرهاب، وأطاع عبقريته في هذه القطعة فحرك الدهش وسكّن الفجيعة.

وليس تعاقب الحزن والسرور والخوف والرجاء من خواص المأساة، وإنما يكون في الملهاة أيضًا، فان جاذبيتها لا تتم إلا بشيئين: أولهما أن تجعل المشاهد يتمنى أن يؤول أمر الأضحوكة إلى السخرية والاحتقار، ثانيهما أن تولد في نفسه القلق والفضول والرغبة في أن يرى هذه الأمنية كيف تتحقق. ففي رواية البخيل يدور في نفس المشاهد هذا السؤال: أيتزوج البخيل من مريان أم يتخلى عنها لابنه؟ وفي رواية ترتوف أو الشيخ متلوف تترد على خاطره هذه المشكلة: أيفتضح أمر ترتوف عند أُرجون ويبوء باللعنة والخزي أم يتمتع بثمرة حبه وخبثه؟ على أن الحزن في الملهاة يجب ألا يتعدى أشخاص الرواية إلى جمهرة المشاهدينفان ذلك ميزة المأساة. ومن حق النظارة عليك أن تسرهم على حساب أشخاصك فتضحكهم من بكائهم وتسعدهم بشقائهم. وسيمر بك تفصيل ما أجمله التعريف من صفات العمل وتحليله فنجتزئ الآن بذلك.

صفات العمل:

من صفات العمل الأساسية الوحدة، والسرعة، وتوجيه الأثر إلى الذهن فوحدة العمل هي اتحاد الأجزاء المختلفة التي يتركب منها العمل الروائي على إيجاد حادث واحد أو منعه. ولا يتحقق ذلك إلا بحصر الاهتمام كله في بطل الرواية، وجعل هذا البطل في خطر واحد لا يختلف من ابتداء التمثيل إلى انتهائه. لأن الخطر إذا زال انتهى العمل، والبطل إذا وقع في خطر غير الأول ابتدأ بوقوعه في عمل آخر. على أن العمل قد يكون مركبًا متشعبًا تملؤه التغيرات وتعوقه المفاجآت ولا يؤثر شيء من ذلك في وحدته. إذ يكفي أن تكون هذه التفصيلات وتلك الاعتراضات مسوقة إلى غرض واحد، موصلة إلى نتيجة واحدة. وقد يتسامحون أحيانًا في تطبيق شرط الوحدة، فيكتفون في تحققه بأن يتحد الخلق الفعال في الرواية، فيجيزون أن تتنوع المواقف وتتعدد الحوادث ما دامت تدور كلها حول خلق واحد تحلله وتفصله.

الوحدات الثلاث:

ولقد كان القدماء من أشياع المذهب الاتباعي **Alassique** في فرنسا أثناء القرن السبع عشر يشترطون في العمل غير هذه الوحدة وحدتين أخريين: هما وحدة المكان، ووحدة الزمان، ويسمون ذلك قانون الوحدات الثلاث، وظلوا يطبقونه في غير لين ولا هوادة حتى ظهر المذهب الابتداعي **Romantique** في صدر القرن التاسع عشر فهاجم هذا القانون فيما هاجم من قوانين القدماء. وكان من أثر هذا النضال العنيف بين أنصار المذهبين أن تجوز الأدباء في تطبيقه، وأغضوا قليلا عن تحقيقه، فذهب ما يشينه من تكلف وتعسف، وبقي ما يزينه من دقة وتحديد. فماذا كانوا يريدون بوحدتي المكان والزمان؟ كانوا يريدون بوحدة المكان أن يفرض وقوع العمل كله في مكان واحد لا يتعداه، فإذا وقع في مدينة أو معسكر أو طابق بيت ظل ذلك المنظر واحدًا في كل فصل من فصول الرواية من بدء التمثيل وختامه.

وإن اقتضى الحال أن يعمل أحد الأشخاص عملًا يحتاج إلى نقلة أو رحلة عمله خارج المسرح ثم نبأ به المشاهدين في وقته المناسب. وكانوا يريدون بوحدة الزمان ألا يستغرق العمل الروائي أكثر من أربعة وعشرين أو ست وثلاثين ساعة. وكان أرسطاليس يحتم ألا يتجاوز هذا الزمن دورة الشمس. وعلتهم في اشتراط هذه

الوحدات الثلاث مجاراة السلف من الإغريق في سلوك هذه الطريقة، والمحافظة على الإمكانية بمقاربة الحقيقة؛ فإن الذوق السليم يقتضي أن ما يمثل في ثلاث ساعات أو أربع يكون قد حدث حقيقة أو فرضًا في زمن يسير ومكان واحد. ولكن المحدثين يقولون لماذا تستطيع المخيلة أن تتصور الحادث لذي أتت عليه القرون حاضرًا، 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؟

الواقع أن الكتاب يتوسعون في هذه القاعدة حتى القدماء منهم ما داموا محتفظين بالإمكانية ووحدة الجاذبية. وقد أصبح اليوم تغيير المكان وتطويل الزمان من الأمور الميسورة على المسرح الحديث، فعالجوا الأول بإرخاء الستار هنيهة ريثما ينتقل الممثلون إلى مكان آخر - والستار ميزة لم تكن لمسرح القدماء من قبل - وعالجوا الثاني بتقسيم الرواية إلى فصول يفرضون مرور الزمن الذي يريدونه في الفترات القصيرة التي تتخللها. على أن هذا الزمن وإن يكن غير محدود لا ينبغي أن يطول حتى يخرج عن حدود الإمكان، فلا يجوز مثلا أن يكون البطل صغيرًا في الفصل الأول ثم يدركه المشيب في الفصل الأخير.

أما السرعة فيجب أن يكون العمل في الرواية أسرع منه في الملحمة، لأن الملحمة مسرحها الطبيعة، ومرماها ذهن القارئ، فهي تحتمل من التطويل والتفصيل والاستطراد والوصف ما لا تحتمله الرواية لضيق مسرحها وقرب مداها. فهي لا بد أن تبدأ في عنفوان العمل وعلى مقربة من الحل، لأن طبيعتها من قوة الحركة وشدة الاندفاع، وما تحدثه في نفس المشاهد من شدة القلق وقوة الانجذاب، تأبى الإسراف في خلق الظروف وابتكار الوسائل، فلا تسيغها إلا بقدر الحاجة الملزمة. فالرواية ولا سيما المأساة، سيل يقطع السدود ويقتحم الحواجز، ولكن الملحمة نهر فياض ينحدر هادئًا طليقًا إلى مصبه، فيطول مجراه بكثرة منعطفاته وتعدد محانيه. وإذا امتازت الملحمة بالتنوع والغزارة والفخامة، امتازت المأساة بالسرعة والتأثير والحرارة.

بقيت الصفة الثالثة وهي توجيه الأثر إلى الذهن لا إلى الحواس، لأن المسرح إذا غلب التأثير في الجسم على التأثير في الفكر كان أقرب إلى الملعب **Cirque** وهو

مظهر العجائب البدنية من الحيوان المروض والإنسان الممرن، وكان جزاءه أن يفقد سلطانه ومكانه في قليل من الزمن. وعلة ذلك أن التأثير المادي محدود متشابه، فلا يلبث الناس أن ترى أعينهم مداه وتتعود آذانهم صداه، ويدركوا أن ما قرع أسماعهم أول مرة من أصوات الألم المروعة، وأنات الاحتضار الموجعة، إنما هو صوت واحد متكرر الأثر، ويؤول الأمر بالمشاهدين والمؤلفين حتما إلى أن يفقدوا التأثر منه والتأثير به لتشابه موضوعاته وتكرر مؤثراته. من أجل ذلك لا ترى على المسرح تفاصيل الحوادث المرعبة كالقتل مثلا، بل يفرض حدوثها في ظاهره **Coulisse** ثم تلقى إلى المشاهد على لسان شخص من أشخاص الرواية. ومسرح الإغريق نموذج المسارح في هذه السبيل. أما المسرح الروماني فقد دعاه غلظ الطبع وجفاء الشعور إلى أن يسمع النظارة أنين مصارعي الثيران وهم في سياق الموت، ويريهم دماء الضحايا وأشلاء القتلى مبعثرة على أرضه، فتأخر الفن الروائي عند الرومان من جراء ذلك كثيرا.

أجزاء العمل:

العمل الروائي كالعمل الحكائي يتألف من: العرض والتعقيد والحل.

فالعرض فكرة عامة مجملة عن العمل الروائي يتقدم بها الكاتب في الفصل الأول، ليهيئ الأذهان إلى الحادث، ويشوق النفوس إلى المتأخر، ويعرف الظروف والأمكنة والأشخاص إلى المشاهد. وهو في الرواية أصعب منه في الملحمة، لأن أداءه لا بد أن يكون بالعمل، ولأن الأشخاص وهم مشغولون بأعمالهم الحاضرة وأحوالهم القائمة، ملزمون بتقديمه إلى المشاهدين في معرض حديثهم الخاص دون أن يظهر عليهم أنهم يريدون ذلك. فالطبيعة إذن هي الصفة الجوهرية للعرض. وهناك صفة أخرى لا تقل عنها خطورة، وهي أن يكون العرض وسطًا بين الغموض والوضوح: فيكون واضحًا بقدر ما يدلك على أدوار الأشخاص الأساسيين، ويضع يديك على الخيوط التي سيحيك العمل منها عقدته؛ وغامضًا بقدر ما يخفى عنك الحل ويدخر لك سرور المفاجأة.

ولقد كان عرض المأساة في الفن القديم بائن الطول، قوي الفعل، شديد الأثر؛ ولا تزال عروض اسخيلوس وسوفوكليس مضرب الأمثال في ذلك. فأصبح في الفن الحديث سريع الحركة، ضعيف التأثير، ولكنه أدق وأبلغ. إذ من القواعد الأولية المقررة في فن المسرح أن تتدرج الجاذبية في أجزاء الرواية، فتبدو ضعيفة في العرض، ثم تنمو على التدريج رويدًا رويدًا حتى تبلغ الغاية في النهاية. فإذا ما بدت قوية في صدرها فأسالت العيون من الرحمة، وخلعت القلوب من الرعب، كان من الصعب على الكاتب أن يُدرج المواقف الروائية ويرتبها في الفصول. لذلك تجد كتاب العصر لا يضعون الجاذبية في العرض، وإنما يكتفون بالتهيئة لها والدلالة عليها.

إن العرض يسهل بناؤه ويخف أداؤه كلما اشتهر موضوع الرواية أو كان مما ألفه الناس في اجتماعهم، وعرفوه من طباعهم. ولذلك كان في الملهاة أسهل منه في المأساة، لأن العمل فيها قريب العلاقة محدود الفكر، لا يخرج في معظم الأحوال عن دائرة الجماعة أو الأسرة. والمآرب والأخلاق، والعادات والأهواء، في هذه الدائرة معروفة مألوفة، توضحها كلمة وينبئ عنها منظر. ومع ذلك فلبعض الملاهي عروض

بلغت حد الإعجاز من الفن كعرض ترتوف، والمريض المتوهم، والنساء العوالم لموليير.

والتعقيد هو الجزء الذي تشتبك فيه الظروف والوقائع والمنافع والمنازع والأخلاق في اعتراضها طريق البطل، فينشأ عن اشتباكها الشك والتطلع والقلق وفروغ الصبر وبذلك تقوى الجاذبية. وأفضل التعقيدات وأجدرها بالفن ما نشأت فيه العوائق من أخلاق الأشخاص وأهوائهم، لا مما يصدر عن غير طبيعتهم ولا إرادتهم، كالأخطاء القهرية، والحوادث الخارجية. ولا بد أن يسر التعقيد على سنن الطبيعة حتى يسهل على المشاهد أن يتصور وقوع الحوادث كما يراها. ولحوادث الطبيعة كما تعلم نتيجة وعلاقة وتسلسل، فينبغي إذن أن يكون التعقيد سلسلة من الحوادث بينها من التواصل والتفرع ما بين الحِلَق.

لم يكن للتعقيد في المآسي القديمة ماله اليوم من شأن وخطر. فقد قسم أرسطاليس الموضوع تقسيمًا كميًا إلى أربعة أقسام. وهي المقدمة والوقائع والنتيجة والحورس. (والقسم الأخير قد حذف اليوم)، ثم تكلم عن التعقيد دون أن يُعنى به، وقسم الموضوع إلى بسيط وهو ما كان العمل فيه مستمرا متحدا ينتهي من غير انقلاب[1] ولا تعرف[2]، ومركب أو معقد وهو ما اشتمل على هذين الموقفين أحدهما أو كليهما. فالقاعدة التي وضعها أرسطاليس للنوعين جميعًا هي أن تستمر سلسلة الحوادث متصلة، وألا يكون تسلسلها تعاقبيًا، بل يتوالد بعضها من بعض على غير ما يترقب المشاهد حتى تنتهي إلى الحل.

والحق أن أرسطاليس لم يكن محتاجًا إلى غير هذا ما دام كل ما يبغيه هو حادثًا يبعث في القلوب الرعب والرحمة. فهو لا يشغل باله إلا بالحل، أما التأثير الداخلي للموضوع فذلك ما لا يحفل به كثيرا. فأنت ترى أن المسرح الإغريقي كان يعتبر

---

(1) الانقلاب Revolution هو أن يحدث في آخر العمل حادث يغير وجهة الأشياء فيرد الشقي سعيدًا والسعيد شقيا.

(2) التعرف Reconnaissance في اصطلاح المسرح هو اللحظة التي يعرف فيها شخص من أشخاص الرواية لنفسه أو لغيره. فقد يحدث أحيانًا أن يجهل الشخص حقيقة أمره أو حقيقة غيره حتى تتهيأ الظروف فيعلم المجهول ويكشف المستور فيكون له ضجة ودهشة.

الموضوع الذي يتمخض عن الفاجعة الأليمة المحزنة بسيطًا. وما كانت تلك البساطة في الواقع إلا فراغًا في عمل عقيم بطبعه، وكيف يكون في مثل هذا الموضوع الساذج محل لتناقض الأخلاق وتصادم الأهواء، وأسباب حوادثه خارجة عن إرادة الأشخاص أو سابقة للعمل الروائي نفسه؟ ففي رواية أوديب الملك ماذا ترى؟ ترى كل شيء قد وقع قبل ابتداء العمل. (فلبُوس) قد قتل، وأوديب قد تزوج من (يوكاست)، فلم يبق إذن بين البطل وبين الشقاء إلا أن يعلم أنه زانٍ بأمه قاتل لأبيه، فرويدًا تنكشف الحجب وتنجل الحوادث، ويستيقن أوديب أنه نفذ إرادة الآلهة فيعاقب نفسه. تلك هي رائعة الأدب الإغريقي وكل ما فيها انكشف عن جريمتين وقعتا قبل عملها، فكان ذلك الكشف الرهيب الأليم كافيا لشغل المسرح وملئه. فكيف استطاع الإغريق إذن أن يشغلوا خمسة فصول بحادث محتوم لا حيلة للأشخاص فيه ولا منجى لهم منه؟ كانوا يمثلون على التتابع مآسي كثيرة في يوم واحد، وكان الخورس يقتل جزءا من الزمن، وما بقي من الفراغ كانوا يملأونه بالشكاوى والوعظ والوصف والإنشاد والمجادلات في الفلسفة والسياسة.

تلك حال التعقيد الروائي في الفن الإغريقي، وهو كما ترى ضئيل الخطر قليل الأثر، لا يقوي الجاذبية ولا يزيد التشويق، وإنما كان سبيلهم إلى ذلك هو التعرف وحده، وكان شعراؤهم يؤثرونه ويرونه أنجع الوسائل لإيقاظ المسرح وإحياء الرواية. ولولاه لما كان لمعظم روائعهم الفنية شأن يذكر كأوديب وإيفجيني وفيلوكتيت.

أما التعقيد في الفن الحديث فهو جسم الرواية وروح العمل، وكان سبب ما أحله تلك المكانة هو امتداد نواحيه، وتشعب أطرافه، وحرية وجهه، فقد تخلص من ربقة القضاء والقدر والكهانة، وأصبح مظهرًا للعواطف المؤثرة المنتجة، وصدى لأصوات الحياة الصاخبة المزعجة، وصورة للبيئة الحاضرة المعقدة؛ وصارت جاذبية المسرح معقودة بما يحدثه اصطدام الأهواء واضطرام النفوس وتباين الأخلاق وتعارض الأطماع من خير أو شر، وأخذ الحب والبغض والانتقام والطمع والغيرة تحل من حياة الإنسان محل الأقدار والحظوظ، وتعقد العمل بتفاوت الشعور وتنازع النفس واختلاف الهوى وثورة العاطفة فبعث في المسرح الحديث حركة شديدة وروحًا قوية كان القدماء يجهلونها كل الجهل، لأن مسرحهم كان يقوم على حكم الضرورة، ومسرحنا يقوم الآن

على نظام الطبيعة، والضرورة عامل قاهر، ومتسلط مستبد، لا معقب لحكمه ولا راد لقضائه.

أما الطبيعة فلها مبادئ وقوانين تُصدر عنها وتسير عليها، فكل حادث لعلة، وكل غاية لأصل، حتى في اضطراب الأهواء وفوضى الميول تجد نظامًا خفيًا لا تستطيع أن تقلبه دون أن تصرخ الطبيعة في نفسك بأنك خرقت قانونها وانتهكت حماها، لذلك كان بناء المأساة الحديثة من أدق الأمور وأشقها على الكاتب: فالحوادث تتدرج في الصعوبة بحكمة، والجاذبية تتوزع في الأجزاء بدقة، والعمل يتسلسل بعضه من بعض في حدود الطبيعة سواء أكان منتزعًا من جوهر الموضوع أم من خلق الأشخاص. ولو شاء ربك أن يبعث الآن أرسطاليس فرأى كيف نسجت العقدة في أمثال بُلْيُكْتَ وألزِيرَ لملكه الدهش وأخذه العجب، ولاعترف أن هناك فنًا آخر أسمى وأبلغ من فن أوربيدس وسوفوكليس يدور العمل فيه على الأخلاق والعادات، لا على الضرورة والخرافات.

بقي الحل وهو الجزء الذي تنتهي به الرواية وتتحلل فيه العقدة بزوال الخطر أو قضاء الوطر أو تذليل العقبة أو حلول الكارثة. وبراعة الحل أن يدبر دون أن يظهر. فتدبيره يكون بوضع العمل على طريقة تجعل اللاحق ناتجًا عن السابق. فإن بين الحوادث المتوالدة والحوادث المتعاقبة بونًا بعيدًا كما قال أرسطاليس، وبذلك يكون الحل طبيعيًا منطقيًا متفقًا مع أخلاق الأشخاص وأعمالهم؛ وعدم ظهوره هو أن يكون فجائيًا ولا سيما إذا كان سارًا، لأن الجاذبية إنما تقوى بتعاقب الرجاء والخوف على قلب المشاهد، ولا مصدر لهذا التعاقب إلا الشك، فإذا علم من قبل أن الحل سيكون سارًا انتفى سبب الرجاء والخوف، وسكن بانتفائه محرك الجاذبية. حتى في الموضوعات المعروفة يجب أن يخفى الحل. وخفاؤه إنما يرجع إلى براعة الكاتب في سوقه العمل على وجه ينسى المشاهد ما يعلمه من قبل. وتلك هي قوة الوهم وعبقرية الفن، ولولاهما لما رأينا ذوي الحساسة من المشاهدين يبكون للمأساة الواحدة عشرين مرة.

إن معنى فجائية الحل هو انتقاله طفرة من حالة مبهمة إلى حالة واضحة. وتقريب ذلك أن حظ الأشخاص في سياق العمل أشبه بسفينة تناوشتها الأمواج واصطلحت

عليها العواصف - وتلك هي العقدة - فإما أن تغرق وإما أن تبلغ الساحل - وذلك هو الحل -.

ثم إن الحل قد ينتهي إما بالتعرف إذا تعقد العمل على أساس الجهل والتناكر، ثم تحلل بجلاء الموقف وتعارف الأشخاص؛ وإما بالانقلاب إذا حدث تغيير فجائي فقلب حال البطل من نعيم إلى بؤس أو من بؤس إلى نعيم، وفي الحالة الأولى يسمى الحل محزنًا[1] وفي الحالة الأخرى يسمى سارًا.

وكان أرسطاليس يفضل الحل المحزن ويقول بإبعاد الفضيلة المطلقة والرذيلة المطلقة من المسرح، ليكون لأشخاص الرواية نصيب من كلتيهما بارتكابهم جرائم عن غير عمد فيعاقبون عليها جميعا في النهاية. أما سقراط وأفلاطون فرأيهما على خلاف رأيه: يريان أن المأساة لا بد أن تتفق مع القوانين فتقف البريء على المسرح إزاء المجرم ثم تحكم للأول على الثاني.

وعلى الجملة فالحل عند القدماء كان يعوزه اجتماع التأثير والمغزى وهما قوامه وكماله، لأن الحوادث التي تؤدي إلى الحل كانت خارجة عن إرادة البطل صادرة عن سواه، والشقي إذا أشقته أخطاء غيره لا يكون مثلا، وإذا أشقته أخطاء نفسه لا يستحق عطفا. أما الحل في الفن الحديث فمن السهل اجتماع هاتين الخلتين فيه، لأن الرجل إذا أضله الهوى وأعماه الغي فتردى في هوة الشقاء وهو طيب القلب نبيل النفس، كان مثلا قوي التأثير شديد الروعة جليل المغزى، يشعر قلبك الخوف دون أن يفزعك بالبلاء، ويثير في نفسك الرحمة دون أن يثيرك على القضاء. وليس الكاتب في حاجة إلى أن يغمس يد أشخاصه في الجرائم ليهز النفوس ويبكي العيون، فانه يجد لهم في صميم أفئدتهم العدو الكاشح، والطاغية المستبد، والسياف القاسي، وإذن يكون عذابهم ومصابهم من طريق الهوى المضل أبلغ مثلا وأقوى أثرًا وأفظع صورة.

وفي ذلك يتجلى فضل الطريقة الحديثة على القديمة في الحل المحزن. أما فضلها عليها في الحل السار فهو أظهر وأكبر، لأن هوى النفس مقرونًا بسلامة القلب لا يقابل

---

(1) في المسرح الأوربي يطلقون على الحل السار كلمة perepitie بيريبسي ومعناه المنقلب، وعلى الحل المحزن كلمة كتستروف catastrophe ومعناه هنا: القاضية أو الحل الحاسم. وإذا حدث التغير بسرعة ومفاجأة سمي: الضربة المسرحية coup de theatre.

على المسرح بما تقابل به الدناءة الغريزية والشر الصادر عن روية من الزراية والمقت. وإذن يستطيع الكاتب أن يجد للبطل الذي أضله هواه مخرجًا من شقوته ومخلصًا من ورطته، وهو جازم بوقوع هذا الحل السار من نفوس المشاهدين موقع الرضا والمسرة، لأنهم طالما ابتأسوا لبؤسه، وشقيت نفوسهم لشقاء نفسه.

ويجمل بنا قبل أن نفرغ من الحل أن ننبه الكتاب إلى عيب أصلي من عيوبه وهو الطول.

ومنشأ ذلك العيب سوء توزيع العمل على خمسة فصول، فيجعلون الفصل الأول للعرض، والثلاثة التالية للتعقيد، والخامس للحل. وطبيعة ذلك التقسيم تقضي بأن يبلغ الخطر أقصى درجته ومنتهى قوته في الفصل الرابع. فإذا جاء الفصل الخامس وجد الكاتب نفسه مضطرًا أن يحل العقدة ببطء وتدرج ليملأه، فيطول بذلك الحل ويفتر، والجاذبية إذا انتهت في الزيادة بدأت في النقص، أو هي كالنار تغذى بالوقود فإذا ما سكت عنها انطفأت. فينبغي الإسراع فيه على شرط ألا تضر السرعة بالإمكانية، ولا الإمكانية بالشك. أما حل الملهاة فهو بحكم العادة كشف خديعة وإزالة غرور وفضيحة خبث وقطيعة سخرية. ويغلب أن يكون الحب محور التعقيد الهزلي فينحل بالزواج. وهو يشارك حل المأساة في ترتبه على ما قبله وانتزاعه من نفس الموضوع وتولده من تسلسل الحوادث. ويختص دونه بعدم المفاجأة، فقد يزداد هزله كلما وضح أمره. وفي المأساة يخدع المشاهدون، أما في الملهاة فيُخدع الأشخاص.

أجزاء أخرى للعمل:

ذلك هو التقسيم الأساسي للعمل، وهناك تقسيم آخر أغفله اليونان واستعمله الرومان، وهو تقسيم العمل إلى فصول، والفصول إلى مناظر. فالفصول هي مراحل العمل أو درجاته، تفصل بين كل درجة وأخرى فترة تسمى استراحة، والمناظر أجزاء الفصل المختلفة، وتحدد بدخول ممثل أو خروجه. ولعلك لا تكتفي بالتعريف في شرح هذه الكلمات، فدونك شيئًا من التفصيل:

الفصل:

لم يعرف الإغريق كما قلت تقسيم الرواية إلى فصول، وإنما كانوا يعرفون شيئًا يشبه ذلك في تمثيل ثلاث مآس في موضوع واحد، كل مأساة لها كيان مستقل عن الأخرى. أما اللاتين فقد قسموها إلى فصول حصرها هوراس في خمسة لا تزيد ولا تنقص. ففي الأول يعرض العمل، وفي الثاني يبسط، وفي الثالث يُعقد، وفي الرابع يهيأ حله، وفي الخامس يحل.

ولكن جعل هذا التقسيم قاعدة مطلقة لا يخلو من ضرر. وإلا فماذا يصنعون في موضوع يعرض في منظر ويحل بكلمة؟ أيترك وهو طريف مؤثر صالح للتمثيل، أم يملأ بالتطويل والحشو حتى يكمل؟ وما حكمهم على مأساة أو ملهاة محكمة النسج لا تبدأ عقدتها إلا في الفصل الثالث، ثم يخصص لحلها الفصل الخامس؟

إن التعقيد هو جسم العمل وروحه كما علمت، فينبغي أن ينزل من الرواية في أوسع محل، بل يجب أن يكون كالتيه، مدخله العرض ومخرجه الحل. وأمهر الكتاب وأقدرهم من عجل بالتعقيد ثم طوله ما استطاع محكما لقوته، متدرجًا في عقدته.

الحق أن جريان العرف بتقسيم الرواية إلى خمسة فصول ليس قائمًا على أساس متين فيفرض، ولا هو خاليًا من الفائدة الفنية فيرفض، إنما المرجع في ذلك كله إلى طبيعة الموضوع، فإذا كان قويًا غنيًا يستطيع أن يملأ خمسة الفصول كان ذلك التقسيم أدعى إلى انفساح العمل وتقوية الجاذبية وتحليل الأخلاق واطراد الحوادث من غير ضغط ولا اصطدام ولا مباغتة.

وأما إذا كان بسيطًا لا يحتمل البسط ولا يقبل التطويل فخير لك أن تغلب حكم الطبيعة على حكم العرف فتتصرف في التقسيم تصرفًا يلائم الموضوع ويتفق مع الإمكانية ويعصمك من الحشو والتكلف. على هذا الرأي يسير الكتاب اليوم فتجد الروايات تتردد بين فصل واحد وخمسة. على أن الشرط الأساسي هو الدقة في هذا التقسيم حتى يحسن توزيع العمل، ويمكن تدرج الجاذبية في الفصول والمناظر بحيث يكون العمل كالساعة: فالحوار يرصد الثواني، والمناظر ترصد الدقائق، والفصول ترصد الساعات، لأنك إذا أرحت العمل في منظرين متعاقبين فترت الحركة وخمد الأثر. اقرأ رواية ترتوف لموليير - وهي منقولة إلى العربية - وراقب فيها سير العمل وتدرجه وتقسيمه تجسدها في كل ذلك المثل الأعلى تجسدها في كل ذلك المثل الأعلى. علام يدور العمل في هذه القطعة الخالدة؟ يدور إما على هتك الحجاب عن نفاق ترتوف وخبه، وإما على استيلائه على بيت أرجون وثروته، وحرمانه ابنه، وزواجه من ابنته. فماذا صنع موليير في الفصل الأول؟ عرض على أنظارنا صورة المنزل الداخلية، وأرانا سلطان ترتوف المنافق على أرجون الساذج وأمه العجوز، وأطلعنا على سوء رأي الباقين من الأسرة في هذا اللئيم. أعلن كل ذلك في المنظر الأول فاشتبكت المعركة وابتدأ العمل بقوة.

وفي الفصل الثاني حمل أرجون على الإقرار بطاعته العمياء لترتوف، وترتوف قد قطع ما بينه وبين بنيه وزوجه، وأفسد ما كان صالحًا من نفسه، وجعله يعلن أن ترتوف سيكون زوج ابنته، وابنته تحب فالير، ولكنها لك تجرؤ على عصيانه. ومن ثم نشبت المعركة المضحكة بين العاشقين.

وفي الفصل الثالث كاد داميس بن أرجون يفضح أمر ترتوف، وأوشك العمل أن يشارف الحل لولا براعة المنافق وسذاجة أرجون، فاستحكمت العقدة وقوبت الجاذبية بعزم أرجون على معاقبة بنيه بالخروج عن ماله كله لترتوف.

وجاء الفصل الرابع فانكشف سر ترتوف وانجلى أمره لأرجون فهم بطرده، إلا أنه عارضه بعقد الهبة، وهدده بوثائق تتهمه وتجرحه، فاضطرب البيت ونال من أهله الهمم والجزع.

وفي الفصل الخامس زاد الاضطراب، واشتد القلق حتى حانت ساعة الانقلاب فعرف الملك خيانة الماكر فقبض عليه وعفا عن أرجون. فأنت ترى أن العمل قسم بدقة، وأن الجاذبية وزعت بحكمة، وأن الموضوع كان كافيًا لتغذية الفصول فبرئت القطعة من الاستطراد واللغو.

الاستراحة:

هي فترة بين فصل وآخر من فصول الرواية يقف أثناءها التمثيل وينقطع انتباه المشاهد، أما العمل الروائي فلابد من فرض استمراره خارج المسرح مجاراة للطبيعة والواقع، ومحافظة على شرط الإمكانية. فهي راحة للمشاهد وضرورة للمسرح، ولكن الممثل يجب أن يشتغل فيها، وإن كان في الواقع يستنشي هو أيضًا نسيم الراحة في ظاهر المسرح (الكواليس). ولا مناص للكاتب من أن يراعي ذلك وهو يُكوّن هيكل الرواية ويقسم العمل على الفصول. فلا يجوز مثلا أن يحرك العمل عندما وقف في الفصل الأول. بل يفرض أن العمل قد قطع في أثناء الاستراحة مرحلة طويلة أو قصيرة على حسب الظروف، فحكمه في ذلك حكم مهندس البناء يرسم في تخطيطه الأماكن الفارغة والمشغولة ولكل منها نصيب من عنايته وتقديره.

وبعد، فإن الاستراحة عظيمة النفع جليلة الخطر. وحسبك أنها أجل مزايا المسرح الحديث، اهتدى إليها فخفق بها مبدأ الإمكانية، ووثق بها عقدة الجاذبية. أما الإغريق فما كانوا يقفون التمثيل، وإنما كانوا يشغلون ما بين الفصول بالقيان (الخورس) وكان يساعدهم على اتباع هذا النظام اشتراط وحدثي الزمان والمكان. فلما تحلل المحدثون من سلطان هاتين الوحدتين وأجازوا لأنفسهم الخروج عن مداهما لم يكن بد من هذه الاستراحة يسدون بها خلل التمثيل، ويتقون بها ملل التطويل، ويفرقون ما بين الحوادث والواقع. وأظن في هذا الكلام شيئًا من الغموض فإليك توضيحه:

لا شك أن في الطبيعة كثيرًا من الأشياء لا يمكن أن تمثل على المسرح، ولا أن تغفل في الرواية، فإذا أسأنا تمثيلها أضعف الوهم المسرحي، وإذا أغفلنا ذكرها شوهت العمل الروائي. فلا مخرج لنا إذن من هذه الحيرة إلا الاستراحة، نفرض حدوثها في خلالها، ثم نكتفي بعد ذلك بذكرها. كذلك لا يخلو العمل المسرحي غالبًا من تطويل لازم وتفصيل واجب يملان المشاهد ويَفُتّان في طبعه، وهو يأبى إلا أن يظل مشغول

القلب متمتع الحواس بتأثير لذيذ قوي، فنستطيع إذن أن نوفق بين شعور المشاهد وحقيقة الواقع، بأن نعرض على المسرح ما يلذ ويؤثر، ونبقى للاستراحة ما يمل وينفر.

بقي أن الكاتب بفضل الاستراحة يستطيع أن يحقق مبدأ الإمكانية الزمنية بفرضه حدوث أشياء لو مثلت على حقيقتها لاقتضت من الزمن ما لا تتسع له مدة التمثيل.

المناظر:

المناظر هي أجزاء الفصل المختلفة كما علمت، وتحدد بدخول شخص أو خروجه، وليس لها عدد معين. ولكن لها قاعدة عامة، وهي ألا يبقى المسرح خاليًا من ممثل حرصًا على الوهم واستبقاء للخديعة واستدامة للأثر. فإذا اضطر الممثلون جميعًا إلى تركه ليخلفهم عليه آخرون، وجب إما أن يوجهوا الخطاب إليهم، وإما أن يعلنوا دخولهم عليهم، حتى لا يدخل المسرح أحد أو يخرج منه دون أن يُعلن المشاهدون بسبب دخوله، أو يكونوا قد علموه من قبل حصوله. أما أن يخرج ممثلو المنظر السابق ويدخل ممثلو اللاحق من غير مخالسة النظر ولا مبادلة الكلام فذلك إخلال بشرط الإمكانية.

الأشخاص:

يشترط في أشخاص الرواية أن تكون صفاتهم وعاداتهم (محلية) تلائم الزمان والمكان اللذين يعيشون فيهما، (مناسبة) تتفق مع عمرهم وجنسهم وطبقتهم، (ممكنة) لا تناقض التأريخ ولا التقاليد ولا الأساطير، (ثابتة) تلازم الشخص من بدء العمل إلى انتهائه، (متنوعة) لا تتشابه في شخصين، بل يختلف كل شخص عن الآخر في صفته وعادته، جارية مع العرف، فلا تكون شاذة ولا غريبة كوصف اللص بالكرامة، وقاطع الطريق بالشهامة، والسفاح بالنبل. وتلك نقيصة من نقائص المسرح الحديث.

أداء العمل:

يحدث العمل في نفس الممثل فيؤديه بالعبارة مستعينًا بالإشارة. والعبارة تكون حوارًا وقد تكون نجوى نفس. وبحث هذه الكلمات الأربع يحتاج إلى شيء غير قليل من الأناة والعناية.

العبارة:

الأسلوب الروائي هو أسلوب الحديث النبيل المونق. فشرطه أن يكون طبيعيًا لا تفسده الصناعة والتعمل، حيًا لا تخمده الغثاثة والتبذل، بسيطًا لا تعقده الروية والتأمل، ملائمًا تتناسب لهجته مع نشأة المتكلم وتربيته وطبيعته وعادته وموقفه. ولن يتسنى للكاتب أن يحقق هذه الشروط إلا إذا نسى نفسه وفني في أشخاصه، فيطرح المقاطع الوجدانية والمحسنات البديعية والتشابيه الغريبة من كل ما ينم على الدرس والبحث والتحذلق. اللهم إلا المأساة بنوعيها فأنها تقتضي الأسلوب الرائع، واللفظ المختار، واللهجة المؤثرة، لعلاقتها بالوجدان وصلتها بالعواطف. والبيان كان وما زال شرك العقول وسحر القلوب. وأكثر المآسي لم يضمن لها الخلود إلا روعة الأسلوب وبلاغة الأداء. ولقد أخطأ بعض الروائيين القصد فغلَّبوا جانب الحركات والإشارة، على جانب الكلمات والعبارة، فوجهوا التأثير للعيون لا للقلوب، وهيأوا الرواية للتمثيل لا للقراءة. وفاتهم أن العمل المسرحي مؤلف من الكلام والحركات. فلا الممثل متكلم لا غير كالمحدث، ولا هو متحرك لا غير كالخيال الشمسي، وإنما الكمال أن يُعنى بالطريقين جميعًا، فما كان من العمل قويًا ماديًا علميًا أدته الحركة، وما كان منه جليلًا دقيقًا عميقًا كآثار العادات وصور الأخلاق وتباين العواطف وتضارب الأهواء وتعارض المنافع شرحته العبارة. فظواهر الغيرة والاشمئزاز والغضب تستطيع الحركات والملامح أن تؤديها واضحة جلية، ولكن تحليل القلب البشري وهو سر الجمال في أدوار ديدون واريان وفدر وهرميون لا يضطلع به إلا البيان المعجز. وهل يعلق بذهنك من القطعة الفنية بعد تمثيلها غير مواقفها الشعرية القوية التي أوحاها اليراع فانتقشت في لوحة ذهنك؟

إن العمل الروائي يتجه إلى العين أو إلى القلب تبعًا لطبيعته وملاءمته للبلاغة أو التصوير، ولكن الأثر الذي يحدثه في النفس عن طريق الأذن أهدأ وأبطأ ولكنه أبقى

وأعمق، أما ما يحدثه فيها عن طريق العين فهو قوي فجائي سريع، ولكنه قريب الغور قليل البقاء، لأن الأذن إنما تنقل الفكرة وهي نامية ولود، والعين إنما تنقل الإحساسة وهي جدباء عقيم. ذلك إلى أن القطعة إذا قامت على الحركات فحياتها ومماتها رهن بقوة المسرح وقدرة الممثل. ولك فيما تشهده على المسارح المصرية من روائع الفن الغربية دليل قائم على صحة ما نذهب إليه، فإن بعض المتعسفين من أدعياء الكتابة ينقلونها نقلًا لفظيًا، فيهدمون فيها ركن البلاغة وهو عمادها الأقوى، فتثير الضحك وهي فاجعة، وتستوجب الهزؤ وهي رائعة!!

ولا يقعن في بالك أنا نريد أن نضع من قدر الحركات أو ننكر أثرها في الفن، فإن ذلك ليس في حسابنا ولا هو مفهوم من كلامنا، وإنما نريد أن يوفى الكلام حقه من العناية أيضًا حتى تقوم الرواية على قدميها فلا تسير عرجاء ولا شوهاء.

بقي علينا أن نعرض لمسألة دقيقة خلقتها فوضى الأدب في مصر، ودعوى كل أديب حق التشريع لهذه اللغة الأسيفة، وانصراف القادرين من الكتاب عن الأدب المسرحي انصرافهم عن كل جليل مثمر. تلك هي لغة الرواية! فقد يزعم بعض الكاتبين أن لغة المسرح المصري يجب أن تكون العامية تثبيتًا للون المحلي وتحقيقًا لشرط الإمكانية. وكل ما يمكن أن يقولوه تأييدًا لمذهبهم أن العامية لغة الأشخاص التي سايرتهم في كل سن، ولابستهم في كل ظرف، فعبرت عن خلجات نفوسهم ونبضات قلوبهم، وأنها حملت خلاصة تجاربهم وثمرات قرائحهم من لطيف الكنايات وبديع الأمثال وبليغ الحكم، وأنها مرآة لبيئتهم انعكست عليها صور حياتهم ومظاهر معيشتهم، وأنها أكمل دلالة وأسهل إبانة عن التصورات الجديدة التي تخرج من أعماق النفس أو تدخل في ثنايا الحوار.

ذلك كلام وجيه لا غبار عليه ولا نكير فيه، وما يسوغ في رأينا أن ننقصه وقد قررناه من قبل. ولكن ليقولوا لنا متى طبق قانون الإمكانية بنصه على اللغة والأسلوب؟ إن الناس في كل زمان وفي كل مكان لا يتكلمون في الواقع كما يجعلونهم يتكلمون على المسرح. وهذه جميع المآسي ومعظم الملاهي قديمها وحديثها مكتوبة بالشعر الرصين، ذي اللفظ المنضد والأسلوب الفخم، فهل يزعمون أن أشخاصها كانوا في الحقيقة يتحاورون بالشعر ويتجادلون بالمجاز؟ أم يزعمون أن لغة راسين وشكسبير وهوجو

وجوت وهي نموذج البلاغة للكتاب، وموضوع الدراسة للشباب، كانت لغة الشعب الذي كانوا يمثلونه أو يمثلون له؟ وإذا جاز لهم أن يجعلوا الفرنسيين والإنجليز يتكلمون على المسرح المصري بلسان عربي، فلم لا يجوز لنا كذلك أن نجعل خاصة المصريين بل عامتهم أيضا يتكلمون بلهجة عربية فصحى، وهي أقرب إلى هؤلاء منها إلى أولئك؟ ليفرضوا أن العامية لغة أجنبية ننقلها إلى لغتنا العربية، وليغضوا على تلك القذاة الضئيلة ابتغاء رقي اللغة ونهضة الأدب وتعليم الشعب.

إن الفن الحقيقي أبديٌ خالد، ومن المحال أن تخلده لغة جيل واحد، ولهجة قطر واحد، لأن العامية تتغير من جيل إلى جيل، وتختلف في قطر عنها في قطر. ونحن لا نريد أدبًا مصريًا فحسب، وإنما نريد أدبًا عربيًا يمثل حضارة مصر وثقافة المصريين، وينقلهما إلى الأقطار النائية، والأجيال الآتية.

على أن أحدا من الناس لم يقل بأن المسرح لابد أن يعرض الحقيقة جرداء عارية، بل المعروف أن من واجبه أن يحسنها بالخيال ويزينها بالكذب، وفي ذلك التحسين والتزيين سحره وجاذبيته، والمشاهد ذاهب إليه وفي نفسه أنه سيخدع، وهو راض بهذه الخديعة ما دام فيها لذته وفائدته، ومن قواعد المسرح أن الصدق يتوخى فيما يؤثر في الذهن والنفس من الأفكار والعواطف، أما ما يؤثر في السمع والبصر فلا بأس فيه من الكذب؛ فشكل الأسلوب من النظم والنثر والعامي والفصيح كشكل المسرح من المناظر والستائر والأضواء والأصباغ، تعرف الآذان والعيون أنه صناعي مختلق، ولكن الأذهان والنفوس لا بد أن تتأثر لما يقع في الإمكان من المواقف والعواطف والأخلاق والعادات.

إن المسرح مهبط البيان ومورد البلاغة وطريق النفوس إلى الجمال والخير والحق، فليس من غايته التأثير واللهو، وإنما يعمد إليهما تخفيفًا لثقل الحكمة عن النفوس كما يساغ الدواء الشديد المرارة بالسكر أو العسل. فإذا لم يخرج المشاهد من المسرح وهو أوفر علمًا وأرجح حلمًا وأحسن حالًا من قبل أن يدخل فقد أخطأ المسرح غرضه وضل طريقه. ولعمري كيف يستطيع أن يرفع النفوس في مراقي الكمال، إذا لم يترفع هو عن حقارة الحياة العامية، ويصور للناس المُثل العليا من الجمال والفضيلة فيرتفع الشعب إلى سمائه، بدل أن يسف هو إلى حضيضه ودهمائه؟ وعافني نشدتك الله من

احتجاجك عليّ بنجاح الرواية الفلانية وهي مكتوبة باللغة العامية، فإن نجاح الرواية لا يقدر بما تستدره من المال والدموع، وإنما تقدر بما يبقى في نفسك منها بعد أن يسكن الممثل وينسدل الستار.

إن الضوء الباهر يبقى أثره في العين مليًا بعد اختفائه، والنغم الجميل يرن صداه في الأذن طويلًا بعد فنائه، وكذلك الفن الساحر يستولي على نفسك وحسك حينًا بعد انتهائه. فهل تجد الأمر في هذه الروايات كذلك؟ أم الحقيقة المخجلة أن أكثر هذه القطع تسود في ليلتين وتمثل في ليلة، ثم تذرو أوراقها عواصف البلى والعدم؟!

أداء العمل:

الحركات:

هي أحد لساني العمل، ومصاحبتها للكلام في إبانة الفكرة طبيعة في الناس منشأها ضعف العبارة وعجز اللغة عن تصوير ما يجول في النفس من خواطر ومشاعر. لذلك تجد حركات الجسم وملامح الوجه تشتد وتحتد كلما أصاب اللسان عي أو لكنة. ومن ثم كانت الشعوب ذات الخيال القوي والإحساس الشديد أكثر الأمم حركة وأشدها لهجة. والمرء إذا ما التاث عليه القول لنقص طبيعي في منطقة أو لضعفه في اللغة التي يعبر بها، اعتمد على هذه الدلالات المنظورة فمرنها وقواها كما ترى في الأخرس والبادئ في تعلم لغة جديدة.

وأشد ما تكون الحركات قوة وظهورًا حين تثور النفس وتضطرم العواطف، فتتفجر من اللسان والجوارح والملامح. لذلك كانت الحركات عنصرًا من العمل الروائي، وجزءًا من الفن الخطابي، لشدة انفعالاتهما وكثرة مفاجآتهما وازدحامهما عادة بالمواقف الثائرة أو الساخرة. على أن الحركات قد تقوم بنفسها مقام الكلام كما ترى في الخيال الشمسي والخيال الظلي والرقص التمثيلي مثلا. وليس من شأننا أن نتعرض لهذه الأبحاث فلها فن آخر، وإنما حملنا على ذكر الحركات ذيادنا عن حق البلاغة في العمل الروائي والمسرحي، وقد مر شيء من ذلك عند الكلام عن العبارة، وربما عدنا إليه عند بحثنا في الدرامة.

الحوار:

الحوار: هو مطارحة الحديث بين شخصين أو ثلاثة على الأكثر، أما الرابع فقلما يكون له شأن في الحديث أو خطر. ومن الصعب أن تشركه فيه ما لم يكن دوره أن يظل صامتا أثناء الحديث، أو يؤيد بعض المتحدثين بكلمات قليلة. وشرطه أن يكون جيد المناقلة، سديد المساجلة، حسن التقطيع، مطابقا لموقف المتكلم وخلقه، متغير اللهجة والجرس تبعًا لمقتضى الحال، سريع الجواب قصير الخطاب، فلا يشبه دفاع المحامي ولا خطبة الخطيب، لأن ذلك يزهق روح الجاذبية ويبعث السأم في النفس. وأجدر الأساليب به أسلوب الطباق والمقابلة.

نجوى النفس:

نجوى النفس: هو حديث الممثل مع نفسه بصوت مسموع، ومحله حين تضطرب حال الشخص، فيغلبه الجزع ويفترسه الشك، فينفجر بالكلام الجهير معلنًا عن ضميره مصرحًا بسره، ولو لم يكن هناك من يسمعه. وقد غالى رجال المذهب الإبتداعي في استعمال نجوى النفس، قاصدين بذلك إلى حذف الأنجياء **Les confidents** وهم أشخاص كان كتاب الإغريق ومقلدوهم من القدماء يضعونهم في الرواية لا لشيء غير أن يسر إليهم البطل ما يفكر ويقدر بدل أن يتحدث إلى نفسه. ولكن الابتداعيين بإسرافهم في النجوى، وإسهابهم فيها لم يبرئوها من النقص والإملال. فلهوجو مثلا في رواية هرناني نجوى ألقاها (دون كارلوس) على قبر شرلمان بلغت ستين ومائة بيت! وجمال النجوى أن تكون قصيرة إلا إذا كان اضطراب الشخص قويا فلا بأس أن تطول قليلا.

أنواع الرواية

موضوع الفن الروائي هو حياة الناس بأسرها. فهو يصور المضحك والمبكي من الحوادث، ويصف الخامل والنابه من الناس. فإذا كان العمل الذي يمثله جديًا، والأشخاص الذين يصورهم من الطراز الأول والطبقة العالية سمي مأساة. وإذا كان العمل هزليًا منتزعًا من حياة العامة مصورا لعيوبهم سمى ملهاة. أما إذا جمع بين الجد والهزل، أو أقتصر على الجد ولكن أشخاصه من طبقة العامة والسوقة، فتلك هي المأساة الحديثة أو الدرامة. وكل ذلك يؤدى عن طريق الإلقاء، فإذا أُدي عن طريق الموسيقى والغناء، كانت الغنائية وفروعها. وسنتناول كل نوع من هذه الأنواع بالشرح والتفصيل والتحليل، إلا الغنائية فسنلم بها إلمامًا على قدر صلتها الواهية بالأدب والبيان.

المأساة La tragedie

تعريفها: المأساة[1] هي تمثيل عمل عظيم يبعث في النفوس الرعب والرحمة والإعجاب. وليس من الحتم أن تسفك الدماء وتنثر الأشلاء فوق المسرح لتحدث تلك

---

(1) قلت: المأساة هي شكل من العمل الفني الدرامي يهدف إلى تصوير مأساة قد تكون مبنية على قصة تاريخية، أصل الكلمة هو من اليونانية الكلاسيكية (τραγῳδία) وتعني حرفياً "أغنية الماعز"، نسبة إلى طقوس مسرحية ودينية كان يتم فيها غناء الكورس مع التضحية بالماعز في اليونان القديمة. التراجيدياعموماً تتعلق باستعراض أحداث من الحزن ونتيجة مؤسفة في النهاية، كما تنطبق هذه التسمية أيضاً في الثقافة الغربية على وجه التحديد على شكل من أشكال الدراما التي حددها أرسطو اتسمت على جانب من الجدية والشهامة والتي تنطوي على شخص عظيم يمر بظروف تعيسة. (تعريف أرسطو أيضاً يمكن أن يشمل تغير الأحوال من سيء إلى جيد، ولكنه أرسطو يقول إن التغير من الجيد إلى السيء هو الأفضل لأن هذا يؤدي إلى إثارة الشفقة والخوف داخل متفرج). ووفقاً لأرسطو أيضاً فإن "هيكل العمل التراجيدي لا ينبغي أن يكون بسيطا بل معقدا وأن يمثل الحوادث التي تثير الخوف والشفقة." ويرى أرسطو، "أن التغير في الحال نحو التعاسة والمأساة لا يعود إلى أي خلل أو عيب أخلاقي، ولكن إلى خطأ من نوع ما." كما أنه عكس الاعتقاد الخاطئ بأن هذه المأساة يمكن أن تنتج من قبل سلطة عليا (على سبيل المثال القانون، الآلهة، المصير، أو المجتمع)، بينما إذا كان سقوط شخصية ما في هذه المحنة ناجم عن سبب خارجي، فإن أرسطو يصف ذلك بأنه "بلية" وليس مأساة.

الآثار، بل يكفي أن يكون العمل جليلًا والشخص نبيلًا، والهوى المتحكم رفيعًا، حتى ينشأ ذلك الحزن الرهيب الذي يجدر بالمأساة. ومعنى ذلك أن يكون العمل خطيرًا كإرجاع ملك مغصوب، أو إخضاع هوى مستحكم؛ وأن يكون الأشخاص من ذوي التيجان وطلاب العروش، لأن وجيعة النفس لمصاب الملوك أشد من وجيعتها لمصاب السوقة؛ وأن يكون الموضوع مقتبسًا من الماضي ليكسب العمل جلال القدم؛ وأن يكون الهوى المحرك للرواية هو الطمع أو الانتقام أو الحب.

هكذا كانت المأساة بعد كوزني: أرستقراطية العمل والأشخاص والأسلوب والغرض. وقد درج الناس دهورًا يوجبون أن تكون نهايتها فاجعة محزنة، أخذا برأي

=

كما يعرفها أرسطو أو كما يعرف باسم " المعلم الأول " بكتابه " عن الشعر ". و يري أرسطوأن المحاكاة نزعة فطرية تولد مع الإنسان منذ نعومة أظفاره، و أن الإنسان هو أكثر الكائنات الحية براعة في هذا المضمار، حيث إنه ينال تعليمه و معارفه في طفولته عن طريق المحاكاة، و أن البشر جميعا يجدون متعة كبيرة في المحاكاة. كذلك نجد أن الكلمة التي استخدمها الإغريق للدلالة علي الشاعر هي Poietes و هي كلمة لا تعني شخصا يخلق من عدم، بل تعني الشخص الذي يؤلف و يركب و ينظم الأجزاء التي نقلها عن طريق المحاكاة. و هذا يتطابق مع نظرية أفلاطون بين الأصل والصورة له. و أن كل شيء بالحياة هو صورة لأصل في السماء. و معني هذا أن المحاكاة ليست نقلا حرفيا و لا خلقا من العدم، بل نقل يتضمن تغييرا و إضافة ذاتية ممن قام بها. ألي جانب انها معني لاصيق بالإنسان و أيضا تحمل معني الإضافة والابتكار.

في تعريف أرسطو: هي محاكاة أي حدث يثير انفعال الألم، (وغالباً ما ينتهي بالموت) حيث يكون بطل هذا الحدث شخصاً ذا مكانة عالية، وحيث تؤدي عاطفتا الخوف والشفقة إلى تطهير النفس من هذه الانفعالات. وقد تحتوي في العصر الحديث على بعض العناصر الهزلية أو القصص الثانوية، بقصد إظهار التباين، أو التفريج عن التوتر العاطفي. استمدت المأساة من الشعائر الدينية القديمة في بلاد اليونان، أما المآسي التي كتبها إسخيلوس، ويوربيديس، و سوفوكليس، فقد كانت تتسم بالطابع الأدبي أكثر من اتسامها بالطابع الديني. وكانت المأساةفي فرنسا إبان القرن 17، وبخاصة في المسرحيات التي كتبها راسين، وكورني، كانت تلتزم بالوحدات الكلاسيكية الثلاث، وهي وحدة الزمن، ووحدة المكان، ووحدة الحدث. وهو ما يتعارض مع المأساة في الأدب الإنجليزي، كما في مسرحيات شيكسبير. ولم يعد للمأساة بمفهومها التقليدي وجود في الوقت الحاضر. فالمأساة عند إبسن تعالج في الغالب مشكلات اجتماعية وسياسية. ومن أشهر كتاب المأساة في العصر الحديث:تشيكوف، وسترندنبرج، و يوجين أونيل، و ماكسويل أندرسون.

أرسطاليس كما علمت، ولكن هذا الرأي جانبه المنطق وخالفه الواقع فأصبح غير واجب ولا محتوم، لأن العمل قد يثير الإعجاب ويبعث الرهبة والرحمة، ثم ينتهي مع ذلك بالسرور والغبطة.

غرض المأساة:

فغرض المأساة إذن هو إصلاح النفوس بإثارة الرهبة من الجرم الفاضح، والرحمة للفضل المعذب، والإعجاب بالصنع الجميل. وطريقها إلى ذلك أن تمثل لنا أمثالنا وهم يصارعون الخطر ويكابدون المصيبة، على شرط أن يكون هذا الخطر مما يفزعنا، وتلك لمصيبة مما يروعنا، وأن يكون هذا التمثيل مصبوغًا بلون الحقيقة حتى يخدع أبصارنا ويملك بصائرنا، فتتأثر التأثير الذي نحبه.

على أنك تسألني ما لذة المرء في شهوده نوائب الناس وسماعه أنين غيره؟ يقول أرسطاليس: إن مصدر هذه اللذة هو إتقان التقليد، ويقول (لكْريس) إن مصدرها شعور الإنسان بالنجاء والأمن من مصائب يصلاها غيره وهو بعيد عنها، كلذة الجالس على شاطئ البحر يبصر في عرضه سفينة تصارع الموج وتكافح الخطر وهو رخي البال هادئ السر. ويؤخذ من خطاب الشاعر الهندي طاغور الذي ألقاه في مسرح الأزبكية حين مر بمصر أن مصدر هذه اللذة تمثيل الحقيقة. (لأن الحقيقة من حيث هي، جمال لا يعد له جمال. ألست ترى إلى صورة المرأة العجوز أبدعها فنان ماهر؟ إنك تنظر إلى الصورة فتقر بجمالها، ولكن العجوز التي فيها ليست على شيء من الجمال، وإنما جمال الصورة أنها تمثل هذه المرأة على حقيقتها).

ونحن لا ننكر أن المرء يروقه أن يفزع من الخطر وهو بعيد، ويلذه أن يألم المصاب غيره وهو آمن، وأن تفكيره في سلامته من هذه الأرزاء وبراءته من تلك الأدواء سبب من أسباب سروره حين يشهد مأساة على المسرح، ولكن السبب الذي يبعث فينا تلك اللذة الغريبة من رؤية الألم وسماع الأنين غير هذا كله. فإن الأطفال وهم لا يفكرون هذا التفكير يلذ لهم أن يستشعروا الرعب والرحمة من سماع الحكايات المروعة المؤثرة. يظهر أن منشأ هذه اللذة فينا عند مشاهدة المنظر الفاجع هو ميلنا الغريزي إلى تمرين قوانا الجسمية والنفسية، وما يحدثه ذلك الميل في نفوسنا من قوة الشعور بحيويتنا وعقليتنا وحساستنا وقدرتنا على العمل والتصرف. وما الأمن الذي

نشعر به عند شهود هذه الفجيعة إلا شرط ضروري لإحداث منظرها تلك اللذة لا مسبب لها. وذلك التمرين الطبيعي هو علة ما نجد في الطفل من شرهٍ إلى سماع الخوارق التي ترعبه، والحوادث التي ترهبه. وهو كذلك سبب ما نرى من سعي العامة والسوقة إلى الساحة التي كان يشنق فيها المجرمون أيام كان الشنق علنيًا، وهو السبب أيضًا في ميل الأمم الغليظة أو القوية إلى صراع الثيران وأناشيد الحماسة، وميل الأمم الرقيقة أو الضعيفة إلى تمثيل العواطف وقصائد الغزل.

أما السبب في جعل الجاذبية المزدوجة من الرعب والرحمة أساس المأساة وروحها، فهو ما لهاتين العاطفتين دون سائر العواطف من التدرج مع الحادث، والترقي مع الخطر، والأخذ بمجامع القلب شيئًا فشيئًا إلى أن يبلغا الغاية عند انتهاء العمل. أما عواطف الحماس والفرح مثلا فإنها تنشأ بقوة ثم تضمحل بسرعة.

موضوع المأساة:

يقع الرجل في التهلكة والبؤس لأسباب خارجة عنه؛ أو صادرة منه. فالأولى تنشأ من حظه وموقفه وواجباته وعلاقاته، ومن صروف الحياة وأحكام الآلهة، وأفاعيل الطبيعة وأضاليل الناس. وأفجع هذه الأسباب وأوجعها ما دهمت البائس من مأمنه، وأتته ممن لا يتوقع منهم إلا الخير والنفع. والأخرى تنشأ من ضعفه وغفلته وميوله وأهوائه ورذائله، وقد تأتيه أحيانًا من فضائله. وأسباب الهوى المقرون بطيبة القلب وسلامة النية، هي أقوى الأسباب تأثيرًا وأكثرها خصوبة وأروعها حكمة. ومن هذا الفرق بين الأسباب الداخلية والخارجية نشأ للمأساة مذهبان: مذهب القدماء أو مذهب القضاء والقدر، ومذهب المحدثين أو مذهب النفس والهوى.

مذهب القدماء:

فأما مذهب القدماء أو الإغريق بتعبير أصح فيعزو مصائب الأشخاص دائمًا إلى سبب خارج عن إرادتهم، حتى لو اتفق أن حدث لهم ما يكرهون بسبب غفلتهم أو ضعفهم أو ميلهم كأوديب وهيكوب مثلا، حرص الكاتب على أن يخلق لهذه الأسباب أسبابًا أولى كمشيئة القدر وغضب الآلهة. ولقد انتقل مذهب الإغريق إلى من خلفهم من كتاب العالم باقتباس رواياتهم أو موضوعات تاريخهم، واستعان المقلدون من كتاب الفرنج بالوهم المسرحي على تمثيل العادات والعبارات، فظهرت مقتبسات ميروب

وأوديب وإيفجيني وأورست لراسين وفولتير على المسرح الفرنسي، أقوى وأروع وأبدع مما ظهرت به لوربيذس وسوفوكليس على مسرح أثينا.

والذي حمل الإغريق ومن لف لفهم على الأخذ بمذهب القضاء والقدر في الرواية أنه أشد تأثيرًا وأقوى فجيعة. فإنك لا تجد أبعث للرعب وأدعى إلى الرحمة من رجل يعميه القدر فتسيره قوة غير قوته، وتسخره مشيئة غير مشيئته، وتعبث به إرادة متحكمة غير إرادته، ثم تراه يجهد عبثًا في الفرار من جريمة تراصده، أو النجاء من مصيبة تطارده. وذلك هو مذهب الرواقيين الذي لخصه (سنيكا) في هذه الجملة:

(إن القدر يقود ذوي الإرادة ولكنه يجر فاقديها) ذلك فضلًا عن موافقه هذا المذهب لمسرحهم وعبادتهم وسياستهم وعادتهم مما لا نجد داعيًا لشرحه وتفصيله.

مذهب المحدثين:

على أن القدماء كان لهم بجانب مذهب القدر الذي أملاه عليهم الدين والتاريخ والإقليم مذهب آخر هو مذهب النفس والهوى، ولكنهم أغفلوه إما لضعف تأثير وإما لعدم انطباقه على نظام مسرحهم في سعته وشكله ووسيلته، حتى جاء المحدثون وأولهم كرني أبو المأساة الحديثة، فأخذوا به وساروا عليه، وجعلوا المأساة صورة لمصائب الرجل الخاضع لهواه، لا لمصائب الرجل الطائع لحظه؛ وأصبح الرجل الحر الذي يخضع لإله عادل يسمح بالشر ولا يأمر به، ويتعرض لأرزاء الدهر بسبب أهوائه وأهواء غيره، موضوع المأساة الحديثة وينبوع الأثر المروع الموجع الذي يأخذ بأذهاننا ووجداننا. ومزايا هذا المذهب هو أنه أخصب إنتاجًا لاستمداده من ينابيع القلب البشري الفياضة، وأتم شمولًا لتحليله الإنسان في كل زمان ومكان دون الاقتصار على شعب معين وتاريخ معين؛ وهو مع ذلك أبلغ حكمة وأتم ملائمة للمسرح الحديث، وأروع جمالًا في التمثيل العصري. ولولا الخوف من أن يسأم القارئ من تفصيل قد لا يعنيه لأفضت في شرح هذه المزايا واحدة فواحدة، ولكن فيما ذكرته غناء للقارئ المستفيد. وأما عمل المأساة وصفاته كالإمكانية، والوحدة والجاذبية والتأثير والمغزى، وأجزاؤه الأساسية كالعرض والتعقيد والحل وما إلى ذلك من الانقلاب والتعرف والأسلوب، فقد سبق القول فيه.

المأساة في خلال القرون

لعلك تذكر أنني أشرت عند الكلام عن منشأ الرواية إلى أن أصل المأساة هو تلك الأناشيد التي كان يغنيها القيان (الخورس) إجلالًا لباكوس إله الخمر يوم عيده. وكلمة (تراجيدي) اليونانية لا تزال تحمل دليل هذا الأصل. فمعناها غناء الجدي، وهي مركبة من كلمتين: (تراجوس **t r a g o s**)، جدي، و (أودي **o d e**) غناء. وذلك لأن الجدي كان مخصصًا للقربان في ذلك اليوم، ولأن القيان كن ينشدن تلك الأناشيد أثناء ذبحه. وقلت إن (إبيجين) وضع الحجر الأول في بناء المأساة، ولكن اسحيلوس (**525 - 456** ق م) هو الذي صورها وسواها بخلقه الحوار؛ ثم أبقى على القيان، وبث في المأساة الرعب على الأخص، وجعل تصريف الأشخاص بيد القدر. وجاء سوفو كليس (**495 - 405** ق م) فقلل من عمل القيان، وأضعف من شأن القدر، وعزا جزءًا من العمل إلى أهواء الإنسان وحريته، وأحكم العقدة الروائية. وأشهر مآسيه أنتيجون، وإلكتر، وأوديب الملك، وفيلو كتيت. ثم كان أوريبيذس (**480 - 420**ق م) فكاد يلغي القيان، وأخفى أثر القدر من رواياته، وجعل الأمر كله لتصارع الأهواء، وبث فيها الرحمة على الأخص. وأطلق عليه أرسطاليس اسم أمير المأساة. ولكنهم أخذوا عليه الإغراق في تعقيد العمل، والالتجاء إلى معونة الآلهة في الحل، وحشوه القطعة بالحكم الفلسفية. وأشهر مآسيه ألسست وهيكوب وإيفجيني وأوليس. ثم نضبت قرائح اليونان من المأساة بعد أوربيذس فلم ينبغ فيها منهم أحد.

أما الرومان فميلهم الغريزي إلى المشاهد الوحشية الدموية كمصارعة الوحوش والثيران أزهق فيهم روح الفن الروائي، وشغلهم عن إجادة المأساة. وما نسبوه من المآسي إلى سنيكا (**61 - 30**ق م) ليس إلا تطبيقات مدرسية صيغت في أسلوب روائي. ثم درست معالم المأساة، وانقضى أمرها في العصور الوسطى، فلم تعد ثانية إلى الظهور إلا مع النهضة العامة في القرن السادس عشر. ظهرت في فرنسا واستمدت موضوعاتها من الأساط اليونانية واللاتينية، واقتبست قواعدها من الأدب القديم، حتى جاء اسكندر هاردي فاستقاها من موارد الإسبان والطليان أيضًا.

وظلت المأساة على هذا النحو من التقليد والفوضى حتى أدركها كورني زعيم المسرح الفرنسي، وخالق المأساة الحديثة، فزاد على غرضيها الأوليين وهما الرعب

والرحمة، غرضا ثالثًا وهو الإعجاب، وحصر أسباب هذه الأغراض الثلاثة في قلب الرجل وهواه، ووصف الناس كما ينبغي أن يكونوا، وجعل الخلق الغالب على أشخاصه النبل والبطولة، وضحى بالهوى على مذهب الواجب، وأضعف أثر الحب في رواياته ماعدا (السيد). ثم أعقبه راسين فحرك الرحمة في النفوس على ضحايا الأهواء، ولا سيما ضحايا الحب والغيرة، وأرخى عقدة الرواية إيثارًا لجاذبية التصوير الخلقي على جاذبية التعقيد الروائي، وجعل للحب المحل الأول في رواياته، ووصف الرجل كما هو لا كما ينبغي أن يكون كما فعل كورني. ثم يأتي فولتير في حسن الأثر وعظم الفضل ثالثا لكورني وراسين، ولكنه دونهما في البراعة والإجادة. فقد أنكر النقاد عليه مزجه الحكاية بالفلسفة، وقصوره عن تصوير أخلاق أشخاصه، غير انهم يذكرون له حسن صنيعه في تقويته حركة العمل الروائي، وحرصه على حفظ اللون المحلي في المسرح.

ثم جاء القرن التاسع عشر، وظهر المذهب الابتداعي فهاجم المأساة وطاردها في المسارح حتى قضى عليها، واستبدل بها المأساة العصرية أو الدرامة، ولم يبق من أنصارها المؤلفين فيها والمناضلين عنها إلا تلما **Talma** المتوفى سنة **1826**، وراشيل المتوفى سنة **1858**، ودلافني المتوفى سنة **1868** مؤلف لويس الحادي عشر وأطفال إدوار. ثم بنسار المتوفى سنة **1867** مؤلف لُكريس، وأنبيس دموراني، وشرلوت كردي. وقد ظل هذا الكاتب حينا من الدهر زعيم المعارضة لفكتور هوجو عميد المذهب الابتداعي.

أما أمر المأساة في غير فرنسا فقد كان ساقط الشأن قليل الجداء، اللهم إلا في إنجلترا فقد ألف شكسبير جملة من المآسي الخالدة كروميو وجوليت، وعطيل، والملك لير، ومكبث، وهملت، ويوليوس قيصر، وانطوان وكليوبطرة، وكريولان. وكلها ماعدا الثلاث الأخيرة مقتبسة من التاريخ الحديث.

تحليل موجز لأشهر المآسي

نريد بتحليل ما اخترناه من المآسي الرائعة الكشف عن هيكلها العظمي ليتبين القارئ فيها كيف يتوزع العمل في الفصول وتتدرج الجاذبية في الحادث، وتراعى الوحدة في الموضوع، وتسير الرواية على حكم ما قرأ من القواعد. وسنختار ما نحلله مما خلد على الدهر وعلق بالقلول من روائع كورنيي وراسين وفولتير وشكسبير عسى أن يكون في اختصارها له حاديًا لقراءتها ودراستها.

مآسي كورنـي:

(السيد Le Cid)

وقعت حوادث هذه المأساة في أشبيلية أواخر القرن الحادي عشر في ساحة من ساحات المدينة، ثم في دار كُنت جرماس، ثم في قصر الملك. وأهم أشخاصها: الدون ديبيج أبو رُدريج، والدون جوميز كنت جرماس أبو شيمين، وردريج حبيب شيمين، وشيمين خطيبة ردريج، والدون فردناند الأول ملك قشتاله، والدون سانش منافس ردريج في حب شيمين. وموضوعها زواج ردريج من شيمين، والحيلولة دونه بلطمة الكنت للدون ديبيج، وانتقام ردريج لأبيه من والد خطيبته.

* * * * *

ففي الفصل الأول:

بينما كانت أسرتا الأميرين (دون ديبيج ودون جوميز) على وشك الاتصال بالصاهرة أسند الملك إمارة (الانفانت) إلى الدون ديبيج، وكان الدون جوميز يرى نفسه أحق بها وأهلها. فيتمارى الأميران وهما خارجان من مجلس الملك وتتسعر بينهما نار الجدل حتى يلطم الدون جوميز صاحبه لطمة يريد أن يدفع عارها عنه بالسيف فيخونه عزمه ويظهر عليه خصمه. فليجأ إلى ولده ردريج يطلب منه أن ينتقم له. فيتردد ردريج هنيهة، ثم يقول: هما خطتا خسف لا مَعْدى لي عن واحدة منهما: إما سمة الإهانة إلى الأبد، وإما الانتقام من أبي الحبيبة. ثم لا يلبث أن يغلب واجبه على هواه فيقبل.

* * * * *

الفصل الثاني:

يأبى الكنت أن يعتذر عن فعلته للدون ديبيج على الرغم من إلحاح الملك. ويدخل في أثناء ذلك ردريح فيدعوه إلى المبارزة ويقتله. ويعلم الملك فردناند بغزو العرب وقتل الكنت في وقت معًا، وينعى الناعي لشيمين أباها فترفض الزواج من ردريج القاتل وتطلب إلى الملك عقابه، ويتولى الدفاع عن ولده الدون ديبيج.

شيمين (للملك): أنا أطلب العدل.

دون ديبيج: اسمعي دفاعي.

شيمين: لقد كسر أيها الملك عضادة صولجانك، وهدم ركنًا من أركانك. إنه قتل أبي.

دون ديبيج: إنه انتقم لأبيه!

شيمين: إن من واجب الملك أن يحقن دماء رعيته.

فيسمع الملك لها وله، ثم يحيل الفصل في القضية إلى مجلسه.

* * * * *

الفصل الثالث:

وفي أثناء انتظار الحكم يدخل ردريج على شيمين يسألها أن تقتله هي بيدها، فتقف موقف الحيرة مليا بين الحقد والحب، ثم يفوز الشرف فتصرفه من وجهها وهي مصرة على القصاص. ويلقى الدون ديبيج ولده فيهنئه بفوزه، ويمدحه على شهامته، ويرسله إلى قتال العرب وقد أوشكوا أن يفتحوا أشبيلية، عسى أن يكون بلاؤه الحسن في جهاد العدو وسيلة إلى عفو الملك وصفح شيمين.

* * * * *

الفصل الرابع:

يهزم ردريج العرب تحت أسوار أشبيلية ويعود مظفرًا بالأسرى وقد لقبوه بالسِّيد - وهي كلمة السيد بالعربية محرفة - فيقص على الملك أنباء مجده ونصره، وتأبى شيمين مع ذلك إلا القصاص. فيجيبها الملك ويأمر بالمبارزة القضائية، وهي أن تختار من تشاء ليبارز السيد على أن تكون زوجة الغالب، فاختارت الدون سانش.

الفصل الخامس:

يلقى السيد شيمين فيصرح لها أنه لن يدافع عن نفسه، وأنه لم يجئ إلا ليودعها الوداع الأخير فتحاول صده عن عزمه، ويأبى هو إلا إنفاذه، فتقول له: (دافع عن نفسك وأنقذني من دون سانش، وإذا خرجت من المعركة فائزًا كنت لك).

فيخرج من عندها قويًا بهذا الوعد وينقض على خصمه فيجرده من سيفه، ويحكم الملك عليه أن يحمل سيف السيد لشيمين، فينالها الجزع الشديد ظنًا منها أنه قتل، ولكن الملك يطمئنها على حياته، ويعلنها أنها تستطيع أن تتزوجه متى كفكف من دموعها الزمن.

(هوراس Horace)

وقعت حوادثها في روما في غرفة من بيت هوراس عام **668** قبل الميلاد. وموضوعها انتصار روما على (ألب) في موقعة شعواء دامية نشبت بين بني هوراس وبني كرياس، ومغزاها إيثار محبة الوطن على محبة الأسرة، وأهم أشخاصها ملك روما، والشيخ هوراس فارس روماني، وهوراس ولده، وكرياس أحد أشراف ألب وحبيب كاميل، وفالير فارس روماني وعاشق كاميل، وسابين زوجة هوراس وأخت كرياس، وكاميل حبيبة كرياس وأخت هوارس، وجوليا نجية سابين وكاميل.

الفصل الأول:

أزف يوم المعركة الحاسمة بين الرومانيين والألبيين، فتجد سابين جالسة تشكو إلى نجيتها صرامة القدر الذي جذم الحبل بين ألب مسقط رأسها، وبين روما بلد زوجها، وتألم لحظها المنكود وهمها المتقسم. وتبثها كاميل إشارة من الآلهة، ولكنها ترى رؤيا تقلق بالها وتقلب حالها. ويقدم خطيبها كرياس فينبئها أن المعركة لن تكون، وأن قوميهما رأوا حقنًا للدماء أن يقصروا المعركة على ثلاثة أبطال من كلا الفريقين، ويكون فوز الثلاثة فوزًا لقومهم.

* * * * *

الفصل الثاني:

يجتمع مجلس الشيوخ الروماني فيختار للمعركة أبناء هوراس الثلاثة. ويقبل كرياس خطيب كاميل فيهنئ صهره بما أحرز من ثقة وشرف. ويأتيه النبأ بعد قليل بان مدينة ألب اختارت عنها أبناء كرياس الثلاثة. يتأهب الأبطال للذهاب إلى المعركة، ولكن خطيب كاميل يكره أن يقاتل إخوة حبيبته، بينما زوج سابين لا يرى في أصهاره إلا أعداء لروما وأخصامًا للوطن. وتجهد كاميل وسابين في تخذيل الأبطال عن القتال، ولكن الشيخ هوراس يقبل فيشجعهم على الحرب ويبعث بهم إلى الميدان.

* * * * *

الفصل الثالث:

تدخل جوليا فتنبئ سابين وكاميل بأن الأقران برز بعضهم لبعض، وأن الجيشين أدركتهما الشفقة فعارضا في تقاتل الاخوة، وطلبا إما المعركة بين الجيشين، وإما الاختيار من غير هاتين الأسرتين. ولكن الشيخ هوراس يقبل وعلى لسانه الخبر المشئوم بأن الملك استشار الآلهة في هذا الاختيار فأقروه، وأن المبارزة بين الإخوة قد بدأت. وتطالع جوليا القتال عن بعد فترى اثنين من بني هوراس يسقطان مجندلين، والثالث يلوذ بالفرار، فتبادر القوم بإعلان هزيمة روما. ويتحدم الشيخ هوراس حنقًا وغضبًا من جبن ولده. فتقول جوليا: وماذا يصنع واحد أمام ثلاثة؟ فيجيبها الأب في شدة وحدة: يموت! ثم يقسم الشيخ جهد اليمين ليغسلن عار الرومان بدم هذا الابن الجبان.

* * * * *

الفصل الرابع:

ولكن فاليرو قد شهد نهاية المعركة يعود ويقول: استغفروا الآلهة فقد ظلمتم بطل روما! إنه لما بقي وحده أمام بني كورياس الثلاثة، وهم مجروحون وهو سليم، رأى أنه أضعف منهم مجتمعين، وأقوى عليهم منفردين، فعمد إلى الخديعة وأوهمهم أنه يفر فطلبوه. حتى إذا انفرد كل عن الآخر كر عليهم واحدًا بعد واحد فقتلهم، وبذلك انكسرت ألب! فتنساغ غصة الشيخ، ولكن كاميل تجزع على حبيبها جزعًا شديدًا يفقدها الرشد فتنحى باللعنة والسخط على أخيها ووطنها. ويدخل حينئذ أخوها المنتصر فيسمعها، فينزو في رأسه الغضب. فيلطخ انتصاره بدم أخته.

* * * * *

الفصل الخامس:

يجعل هوراس حياته في يد أبيه تكفيرًا عن الجريمة التي ارتكبها، ويجيء الملك مهنئًا هوراس بفوزه. فيتقدم إليه فالير متهمًا الأخ بالقتل طالبًا موته، ويستسلم القاتل لعدل الملك. ولكن الشيخ هوراس يتولى الدفاع عن ابنه فيقول: (معشر الرومانيين!! أترضون أن تقتلوا رجلًا لولاه ما كانت روما اليوم؟ قل لنا يا فالير وأنت تريد قتل هوراس: في أي مكان يقتل؟ أبين هذه الجدران، ولا تزال آلاف الأصوات ترن في

جنباتها بأعماله العظيمة؟ أم في وسط هذه الساحات ودماء بني كرياس لا تزال تدخن فيها؟ أم بين قبورهم الثلاثة في ميدان الوغى وكلها شواهد على شرف روما وشهامة هوراس؟....) ثم تكون نتيجة هذا الدفاع البليغ البراءة.

ومما أخذه النقاد على كورني في هذه القطعة الخالدة أنه لم يراع وحدة العمل. فجعل فيها عملين مختلفين، الأول حرب روما مع ألب، وينتهي بالمنظر الثاني من الفصل الرابع.

والثاني قتل كاميل ومحاكمة هوراس وينتهي بالرواية.

سِنا Cinna

موضوعها حلم أغسطس على سنا، وعفوه عنه وعن سائر المؤتمرين به، ومغزاها تنتصار العفو على الانتقام. وقد وقعت حوادثها في قصر أغسطس بروما عام **23** قبل الميلاد. وأهم أشخاصها: أغسطس أول امبراطور لروما، وسنا حفيد (بُمبيه) وزعيم المؤتمرين بالإمبراطور، ومكسيم زعيم آخر من زعماء المؤامرة، وأميلي بنت طورانيوس قتيل أغسطس ظلما، وأوفورب عتيق مكسيم.

الفصل الأول: تناجى إميلي نفسها أولا، ثم تصارح نجيتها ثانيًا بعزمها على الانتقام من قاتل أبيها، ولا تجد آلة لانتقامها إلا سِنا حبيبها. فتشترط عليه ألا تقبله زوجا إلا إذا انتزع من الإمبراطور السلطان والحياة. فيجتهد سنا في تدبير المؤامرة، ويعود اليها فينبئها باستعداد المؤتمرين للعمل في الغد. ويفجأه الإمبرطور باستدعائه إليه هو وشريكه مكسيم، فترتعد مفاصلهم مخافة أن يكون أمر المؤامرة قد افتضح.

* * * * *

الفصل الثاني: على أن جزعهم كان سابقًا لأوانه، فإن الإمبراطور ما زال يجهل أمرهم. وإنما يريد أن يستشير الزعيمين في نزوله عن الملك، فقد سئمه وزهد منه. فيشير عليه مكسيم بترك العرش، ويتوسل إليه سنا بالاحتفاظ به. فإن الشعب لا يصلح أمره ولا يهنأ إلا إذا كان له سيد. أما حكومةا لشعب فهي شر الحكومات. فينزل الإمبراطور على رأي سنا. ويخلو الزعيمان إلى نفسيهما فيلوم مكسيم شريكه على إظهار خلاف ما يضمر. فيعلن إليه سنا أن موت الطاغية هو مهر إميلي، وفي نزوله عن الملك إخفاق هذا الأمل!

* * * * *

الفصل الثالث: يغار مكسيم من سنا لأنه يحب إميلي أيضا، ويحاول إحباط زواجهما. ويغريه مولاه (أوفورب) لأن يفشي سر المؤامرة إلى أغسطس. ويخز سنا ضميره ويشتد ألمه وندمه كلما دنا الوقت العصيب فيتردد. وتدخل عليه إميلي وهو في تلك الحال فتوقد صدره وتجمع أمره فيذهب، ولكن في نيته أن يقتل نفسه بعد أن يقتل المبراطور.

الفصل الرابع: يبلغ أوفور خبر المؤامرة إلى أغسطس من قبل مكسيم، ويوهمه أن سيده ألقى بنفسه في نهر التبر كراهة للحياة بعد اقتراف جريمتين: جريمة التآمر وجريمة الوشاية. فيدهش الإمبراطور ويناجي نفسه بالأمر نجوى جميلة، ويقلب الرأي فيما يحسن أن يفعل، فتنصحه زوجه بالعفو فإنه أجدر بالقادر، ولكنه يخرج على غير رأي، وتخلفه إميلي على المسرح، ويدخل عليها مكسيم يتضرع اليها أن تفر معه فتأبى إلا الوفاء لسنا. وتعرف من الواشي الخيانة فتحتقره، ويندم مكسيم على إطاعته مولاه فيعزم على قتله قبل أن يقتل هو.

* * * * *

الفصل الخامس: يجمع الإمبراطور رأيه على أن يمن بالعفو فيدعو إليه سنا ويذكره بنعمه عليه، وطول إحسانه إليه، ويعجب أن يكافئه على حسن صنيعه بقتله. فيحاول سنا أن ينكر، ولكن أغسطس يظهره على أنه يعلم سر المؤامرة. وتدخل حينئذ إميلي فتحمل تبعة المؤامرة وتعلن أنها تثأر لأبيها. ويبرئها سنا ويقرر أنه هو المسئول عن تدبيرها وحده. ويظهر مكسيم فيعترف بخيانته، وتتحرك في قلب أغسطس عواطف الكرم والأريحية فيعفو عنهم جميعًا، وهو يقول: أنا سيد نفسي كما أنا سيد العالم!

بوليكت Polyecte

موضوعها استشهاد القديس بوليكت من اضطهاد الإمبراطور (ديس)، ومغزاها انتصار الإيمان على الحب. وقد وقعت حوادثها في ميليتين عاصمة أرمينية في قصر فيلكس عام **250** للميلاد، وأهم أشخاصها: فيلكس أحد أعضاء مجلس الشيوخ الروماني وحاكم أرمينية، وبليكت أمير أرمني وزوج ابنة فبلكس، فارس روماني وحظي الإمبراطور، ونيارك أمير أرمني وصديق بوليكت، وبولين بنت فيليكس وزوجة بليكت.

* * * * *

الفصل الأول: اعتنق بوليكت الدين المسيحي ولكنه لا يجرؤ على الخروج إلى المعمودية، فخافة أن يؤلم زوجته بولين. فقد رأت في النوم رؤيا مروعة أخافتها على حياة زوجها فمنعته من الخروج. ولكن صديقه نيارك يلح عليه فيذهب معه خفية. وفي غيبته تقص بولين على وصيفتها الحلم الذي أزعجها، وتعلن إليها أنها أحبت سيفير وهيفي روما، ولكن أباها رفض أن يصادق على زواجه منها، ثم قدمت أرمينية مع أبيها وفي ظنها أن سيفير مات، فتزوجت من بليكت، وفي الليلة البارحة رات فيما يرى النائم أن سيفير منتصر وانه منتقم. ويدخل عليها أبوها فيخبرها بقدوم سيفير وبخطوته عند الإمبراطور، ويخشى أن يعزله من منصبه لترويجه ابنته من غيره، ويطلب إلى ابنته أن تحسن استقباله وتكفكف من غربه.

* * * * *

الفصل الثاني: ينزل سيفير في قصر الحاكم، ويعلم بزواج بولين فيملكه الذهول والدهش ويريد أن يراها: فإذا ما لقيها تعترف له بأنها تزوجت من بوليكت نزولًا على حكم أبيها ولكنها أحبته منذ تزوجته، وتطلب إلى سيفير ألا يراها مرة أخرى وفاء لزوجها فيتركها بعد أن يتمنى لها الخير. ويعود بوليكت من المعمودية فلا يرتاب في حضور سيفير لثقته بزوجه، وتأتيه دعوة إلى حضور القربان الذي يقدمه الحاكم ابتهاجًا بانتصار سيفير، فيذهب إليه مع صديقه نيارك، وفي نيته أن يحطم الأصنام.

* * * * *

الفصل الثالث: وبينما يعبث القلق والخوف بقلب بولين إذ تدخل عليها وصيفتها فتخبرها بأن نيارك وبليكت حطما الأوثان على ملأ من الشعب. ويستقل الغضب بفيلكس فيحكم على نيارك بعذاب الموت. ويعلن إلى ابنته أن بليكت إذا لم يرعوِ عن زيغه ويتعظ بمصير صاحبه حل به ما حل به، ثم يريدها على أن تعيده إلى حظيرة الوثنية، وإلا خشي أن يسخط الإمبراطور عليه إذا تساهل في أمره.

* * * * *

الفصل الرابع: تعلن إلى بوليكت زيارة بولين. فيخشى دموعها أكثر مما يخشى تهديد فيلكس، ويبعث في طلب سيفير. وفي غضون ذلك يعبر عن عواطفه الدينية بقطعة من الشعر الخالد وينبو على حنان زوجته. ثم يطلب لها الهداية، ويرجو سيفير أن يتزوج من بولين، فقد صمم على أن يموت في سبيل عقيدته، ولكن بولين تصرح أنها لا تتزوج رجلًا كان سببًا في موت زوجها ولو غير عامد. فيقرر سيفير في نفسه أن يسعى في نجاة خصمه ليكون أهلًا لحب بولين.

* * * * *

الفصل الخامس:

ولكن فيلكس يظن أن سيفير لا يطلب العفو عن خصمه إلا تدبيرًا لمكيدة، فهو يخشى أن يرميه عند الإمبراطور بالتساهل والمحاباة. فيدعو إليه بليكت ويحاول أن يفتنه عن دينه، وتساعده بولين بدموعها فما يرجعان بطائل، ويمشي بليكت إلى الموت مشية الظافر، وتتبعه بولين ثم تعود إلى أبيها بعد أن شهدت زوجها يموت، فتوبخه على وحشيته وتعلن إليه أنها مسيحية، ويهدده كذلك سيفير على عدم اعتداده برأيه وقبوله لشفاعته، فيتنصر فيلكس أيضًا ويستعد للموت. ولكن سيفير يؤثر فيه هذا المشهد فيطلب اليه البقاء في منصبه، ويعده أن يمنع الإمبراطور عن اضطهاد المسيحيين.

مآسي راسين[1]

أندروماك Andromaque

موضوعها حادثة من الحوادث التي أعقبت حرب طروادة وهي سبي أندروماك أرملة هيكطور في أيبريا. وقد وقعت حوادثها في بطرون من مدائن أيبريا في غرفة من قصر بيروس. وأهم أشخاصها: أندروماك أرملة هيكطور وسيبية بيروس، وبيروس بن أخيل وملك ايبريا، وأوريست بن أغا ممنون، وهرميون بنت هيلين وخطيبة بيروس، وبيلاد صديق أوريست.

الفصل الأول: بيروس يهوى أندروماك التي سباها بعد سقوط طروادة، وجلبها إلى أيبريا مع ولدها أستياناكس، ويهجر خطيبته هرميون بعد أن شغفها حبا. ويقدم أوريست عاشق هرميون إلى بيروس موفدًا من الإغريق يطلب منه تسليم أستياناكس ليقتلوه، فأبى الملك تسليمه، وينبئ أندروماك بالخطر الذي يترصد ولدها، وياخذ على نفسه أن يحميه على شرط أن ترضى به زوجا. ولكن أندروماك ترفض إخلاصًا لذكرى زوجها الأول، فيثور الغضب في وجه الملك ويخرج وهو يقول: إن الولد سيكفر عن احتقار الأم.

* * * * *

الفصل الثاني: تتلقى هرميون الأمر من أبيها بالعودة مع الإغريق إذا أبى بيروس أن يسلم أستياناكس. فيرفض بيروس ولكن هرميون ترفض أن ترحل لأنها تغار من أندروماك. على أنها تلين لإلحاح أوريست خطيبها الأول، فيزهوه النصر. ولكن بيروس

---

(1) قلت: جان راسين (بالفرنسية: Jean Racine) (1639 - 1699) شاعر وكاتب مسرحي فرنسي.

كان جان راسين من الكتاب المسرحيين الرئيسيين في الأدب الفرنسي. نشط خلال عصر الملك لويس الرابع عشر ملك فرنسا المجيد. وكان معاصراً لموليير وبوالو. وكان موليير في البداية - في فترة التمثيل والإخراج المسرحيين - إلى جانب حياته العملية في التأليف. يقدم روايات من تأليف راسين. ولكنها أخفقت فنياً. فانصرف الكاتب إلى فرقة مسرحية أخرى منافسة. وكان شاعراً من شعراء البلاط من سنة 1633 م، ومن أشهر مسرحياته : بيرينيس، وأفيجيني، وفيدر، وأستير. وكلها مآسٍ - أو تراجيديات - ذات شكل كلاسيكي بحت، وطاقة درامية بسيطة.

يحنق على أندروماك لإبائها، فيعلن إلى أوريست -نه يسلم أستياناكس ويتزوج من هرميون.

* * * * *

الفصل الثالث: يتحرق أوريست من اليأس، وتطفر هرميون من الفرح، وتتقطع أحشاء أندروماك من الحزن، وتتوسل إلى هرميون أن تنقذ ولدها، فتدفعها هذه باحتقار، فتذهب إلى بيروس فتجثو بين يديه وتسأله ولدها، فيرضى أن يدفعه إليها إذل قبلت أن تنتظره عند الهيكل، وهناك إما أن تربح التاج، وإما أن تخسر الابن، فتذهب أندروماك مشردة اللب إلى قبر هكطور تستشير روحه.

الفصل الرابع: تستكين أندروماك ابتغاء حياة ولدها وترضى أن تتزوج بمبيد أسرتها على نية أن تنتحر بعد الزفاف، وترغب وصيفتها أن تموت هي أيضًا، ولكنها تنصح لها أن تعيش لتنفع أستياناكس، ولتمكن له عند بيروس، ولتحدثه عن أبطال قومه. ويثور ثائر هرميون فتطلب من أوريست أن يقتل بيروس على أن تتزوجه من بعده، فيتردد طويلًا ثم يطيع.

* * * * *

الفصل الخامس: يذهب أوريست مع الأغريق إلى الهيكل فيقتل الملك ثم يعود، فيقص على هرميون مافعل، فتقابله بالأزدراء وتصفه بالخيانة، ويصيبها الخبال من الحزن واليأس فتطعن نفسها بالخنجر فوق جثة الملك، ويرى أوريست نفسه محاطًا بالأشلاء والدماء، فيظل عقله ويفقد صوابه. ويسدل الستار على هذه الفاجعة الأليمة.

أتالي Athalie

موضوعها حادثة من تاريخ بني إسرائيل وهي موت أتالي وتتويج جواس في القرن الرابع قبل المسيح. وذلك أن أتالي بنت آكاب، وأرملة جوارم ملك يهودا، ذبحت أبناء ولدها أوكزياس جميعًا بعد موته ليخلو الطريق لها إلى العرش والسلطان، ولم تدر أن واحدًا منهم أخطأه القدر، فأنجته (جوزابيت) عمته وزوج الكاهن الأكبر جُواد، وربته هي وبعلها سرًا في معبد أورشليم باسم الياسين حتى جاء يومه فرفعاه على عرش أبيه.

وأهم أشخاصها:

جواس ملك يهودا وابن أوكزياس، وأتالي أرملة جورام وجدة جواس، وجواد كبير الكهنة، وجوزابيت عمة جواس وزوجة جواد، وزكريا بن جواد، وسالوميت أخت زكريا، وابنير ضابط الملك، وقد وقعت حوادثها في معبد أورشليم في دهليز مسكن الكاهن الأكبر.

الفصل الأول: يظل أبنير قائد جيش أتالي مخلصًا الدين لله. وفي يوم عيد العنصرة يبكر بالذهاب إلى الهيكل فيلقى هناك جواد، فيفضي إليه بمكنون صدره من الأسف على الماضي، والأسى على الحاضر، والإنكار لما اقترفت أتالي من ظلم، وأحدثت من بدع، ويبدى له ما يساوره من الخوف عليه من سطوتها وبغيها. فيهدئ الكاهن روعه ويجدد أمله، ويعده أن يبوح إليه بسر خطير في الساعة الثالثة من النهار. ثم يصرح لزوجته بانه سيعلن نسب جواس في ذلك اليوم نفسه. وتشدو القيان بتمجيد آلاء الله وإعلاء دينه.

* * * * *

الفصل الثاني: تجيء أتالي إلى الهيكل فيغلق الكاهن دونها أبوابه، فتظل في الفناء مع أبنير وماتان، وتقص عليهما أنها رأت حلمًا أزعجها وراعها: رأت أن أمها إيزابيل جاءتها في المنام منذرة بحلول كارثة فادحة. ثم ظهر لها بعد ذلك غلام طعنها بخنجرة في أحشائها طعنة قاضية. وما كان أشد عجبها ودهشها حين ترى في الهيكل شبيه الغلام الذي طعنها فينصح لها ماتان أن تقتله. ويشير عليها أبنير أن تدعوه وتسأله، فتأمر به وتستفهمه عن أمره. ولكنه لا يقول أكثر من أنه يحب الله ويبغض الأوثان وأهل الشر

ثم يذهب. فيشتد قلقها وفرقها من هذا الجواب وتخرج. فيطهر الكاهن الأكبر الهيكل من أثرها النجس. ثم تجدو القيان بسعادة الأبرار وشقوة الفجار.

* * * * *

الفصل الثالث: يفد ماتان من قبل أتالي على كبير الكهنة يطلب منه تسليم الغلام رهينة الصلح بين الملكة وبينه، فيطرده الكاهن طردًا قبيحًا فيذهب مهددًا، ويوقض شكوك أتالي فيه. فيشتد الخطر ويفدح الأمر. ولكن جواد يزداد بالله إيمانًا وثقة، فيطمئن امرأته ويتنبأ بسقوط أورشليم وقيام الكنيسة المسيحية. ثم يأخذ في أسباب التتويج ويحرض اللاويين على القتال دفاعًا عن الهيكل، وتنشد القيان أناشيد الخوف والرجاء.

* * * * *

الفصل الرابع: يعلن الكاهن إلى جواز حقيقة مولده، ويبصره بحقه وواجبه، ويقدمه إلى اللاوبين وليًا لعهد داود، ويأخذ عليهم الأيمان أن يوازروه وينصروه. وما هي إلا لحظة حتى يحمل إليه لاوي خبر محاصرة الهيكل بجنود أتالي. فتضطرب جوزابيت جزعًا على جواس، وينظم الكاهن صفوف المدافعين، وتنشد القيلن نشيد الغوث والمعونة من الله.

* * * * *

الفصل الخامس: يدخل أبنير الهيكل المحصور سفيرًا إلى الكاهن يحمل شروط أتالي الأخيرة وهي تسليم الياسمين، وتقديم الكنز المدفون في الهيكل، فيجيبه الكاهن: لتدخل الملكة فتأخذ ما تشاء بنفسها. ثم ينصب في أثناء ذلك عرشًا لجواس، وتدخل أتالي المكان المقدس يحف بها ثلة صغيرة من الحرس وهي تقول: أين الغلام وأين الكنز؟ فيريها الكاهن جواس على العرش، ويقول لها: هذا كل ما بقي من كنز داود!!! فتحتدم الملكة من الغيظ وتصيح: يا للخيانة!! يا للجند!! ولكن الجنود يأخذهم الفزع فيتمزقون شر ممزق، ويقبض اللاويون على الملكة ويسحبونها خارج الهيكل، ويذيقونها عذاب الموت بما كسبت، ويقول جواد لجواس في كلام طويل: (لا تنس يا ملك اليهود أن للملوك قاضيًا جبارًا، وللبريء منتقمًا عزيزًا ولليتيم أبًا رحيمًا.!!)

فدر Phedre:

موضوعها أسطورة من أساطير الإغريق في عهد الحروب الطروادية، وأهم أشخاصها:

تيزيه بن إيجيه ملك أثينا وفدر امرأة تيزيه وبنت مينوس، وهيبوليت بن تيزيه من أنتيوب ملكة الأمازون، وإريسي أميرة من أميرات اثينا، وتيرامين مشير هيبوليت، وأونون مرضعة فدر ونجيتها. وقد وقعت حوادثها في تريزين إحدى مدن (بيلوبونيز) وملخصها أن فدر امرأة تيزيه تبوح إلى مرضعتها (أونون) بهواها الدخيل وحبها المضمر لهيبوليت ابن زوجها، ويستفيض الخبر في الناس فجأة أن تيزيه قتل في أثناء رحلته، فتهتبل هذه الفرصة فدر، وتعلن إلى هيبوليت غرامها، فيقابل إعلانها بالدهش والإباء، ويظل مخلصًا لحبيبته إيريس. ثم يعلمون أن الملك حي وأنه قدم المدينة، فتياس فدر من هيبوليت، ويتسعر قلبها بالغيرة، ويمضها الندم ووخز الضمير. فتخجل من لقاء الملك وتفر من وجهه، وتظن أن هيبوليت سيفضي إلى أبيه بما كان منها فتترك أونون تؤلف المكيدة له، وتدبر الوقيعة به، فتهمه عند أبيه بمراودة سيدتها عن نفسها فيثور ثائر الملك فينفي ابنه، ويكله إلى غضب (نبتون). ويستيقظ ضمير فدر، فتنفجر باللعنة والعقوبة على مرضعتها الأثيمة، ويرجع تيرامين فيقص على الملك في أسلوب بليغ مؤثر جموح الجوادين بمركبة هيبوليت، وموته تلك الميتة الشنيعة. فيجزع الملك، وتقوم الأدلة على براءة ابنه مما اقترف به، فيتضاعف الحزن ويجل الخطب، فيذهب إلى فدر يسألها جلية الأمر، فتعترف له بخيانتها، وقد كانت من قبل قد شربت سمًا فيفعل في جسمها، ولا تلبث أن تلفظ نفسها على المسرح.

مآسي فولتير[1]

أشهر مآسي فولتير اثنتان وهما: (زيير) و(ميروب):

زيير Zaire

موضوعها: ذكرى من ذكريات الحروب الصليبية، وقعت حادثتها لفتاة مسيحية أخذها أحد فرسان المسلمين في سبيه منذ طفولتها فرباها وأراد أن يتزوج منها، ولكنها عرفت أباها وأخاها وهي على وشك الزفاف فأغرياها بالتنصر، وهذه المأساة مكتوبة على مثال عطيل لشكسبير.

أما أهم أشخاصها فهم: أورسمان وهو سوداني من سكان أورشليم وخطيب زيير، ولوزينيان أحد أمراء أورشليم وابنته زيير وابنه نير ستان، وثلاثتهم من أسرى صلاح

---

(1) قلت: فرانسوا ماري آروويه (بالفرنسية: François-Marie Arouet) ويُعرف باسم شهرته فولتير (بالفرنسية: Voltaire). (21 نوفمبر 1694 – 30 مايو 1778) هو كاتب وفيلسوف فرنسي عاش خلال عصر التنوير. عُرف بنقده الساخر، وذاع صيته بسبب سخريته الفلسفية الطريفة ودفاعه عن الحريات المدنية خاصة حرية العقيدة والمساواة وكرامة الإنسان.

كان فولتير كاتباً غزير الإنتاج قام بكتابة أعمال في كل الأشكال الأدبية تقريباً؛ فقد كتب المسرحيات والشعر والروايات والمقالات والأعمال التاريخية والعلمية وأكثر من عشرين ألفًا من الخطابات، وكذلك أكثر من ألفين من الكتب والمنشورات. من أشهر آثاره: "رسائل فلسفية" (1734)، و"زاديغ" أو "صادق" (1747) وقد نقلها إلى العربية طه حسين، تحت اسم "القَدَر"، و"كانديد" (أو الساذج) (1759)، و "المعجم الفلسفي" (1764).

وقد كان فولتير مدافعاً صريحاً عن الإصلاح الاجتماعي على الرغم من وجود قوانين الرقابة الصارمة والعقوبات القاسية التي كان يتم تطبيقها على كل من يقوم بخرق هذه القوانين. وباعتباره ممن برعوا في فن المجادلة والمناظرة الهجائية، فقد كان دائماً ما يحسن استغلال أعماله لانتقاد دوغمائيات الكنيسة الكاثوليكية والمؤسسات الاجتماعية الفرنسية الموجودة في عصره.

وكان فولتير واحداً من العديد من الشخصيات البارزة في عصر التنوير (إلى جانب كل من مونتسكيو وجون لوك وتوماس هوبز وجان جاك روسو) حيث تركت أعماله وأفكاره بصمتها الواضحة على مفكرين مهمين تنتمي أفكارهم للثورة الأمريكية والثورة الفرنسية.

الدين، وشاتيليون فارس فرنسي، وفاطمة جارية من جواري السوداني، وقد وقعت هذه المأساة في أورشليم.

ففي الفصل الأول:

تبوح زيير لفاطمة بسر زواجها المقبل من السوداني. فتذكرها الجارية أنها مسيحية. وكان نيرستان قبل ذلك قد نال الإذن من مولاه أورسمان أن يذهب إلى فرنسا ليأتي بالفداء له ولعشرة من الأسرى. فيعود ويطلب من أوزسمان فك رقبة زيير وفاطمة وعشرة فرسان من الأسرى. فتفعل هذه الأريحية في نفس الأمير، فيمنحه مائة أسير ليس فيهم زيير ولا لوزينيان.

* * * * *

وفي الفصل الثاني:

تريد زيير أن تقضي نيرستان حق الشكر على مروءته وفضله، فتحمل أورسمان على إطلاق سراح لوزينيان. فيتحرر هذا، ولكنه يعرف ابنته زيير بصليب قد احتفظت به، وابنه نيرستان بأثر جرح فيه. ويأخذه المقيم المقعد من الهم والحزن حين يعلم أن ابنته مسلمة، ولكن زيير ترتمي في أحضان أبيها، وتعده أن تتنصر.

* * * * *

وفي الفصل الثالث:

يلقى نيرستان أخته، وينعى إليها لوزينيان أباها، ويحضها على أن تجعل باعتناق النصرانية. فتوافقه على ذلك، وتقسم له أنها لن تتزوج من أورسمان. ويأتي هذا بعد قليل يطلبها إلى المسجد[1] ليعقد عليها، فتستمهله ريثما تدبر وسيلة للهرب.

* * * * *

وفي الفصل الرابع:

---

(1) ليس من عادة المسلمين أن يحتفلوا بالزواج في المسجد كما يحتفل به المسيحيون في الكنيسة، وإنما هذا قياس من فولتير ورطه فيه جهله بالعادات الإسلامية فأساء به إلى شرط الون المحلي أيضا.

يمهلها أورسمان يومًا للاستعداد للزواج. وفي غضون تلك المهلة يرسل نيرستان كتابًا إلى أخته، يرشدها فيه إلى طريق الهرب، ويدلها على باب سري تنجو منه، فيقع هذا الكتاب في يد أورسمان، فيظن أن نيرستان يزاحمه في حب زيير وهو يحاول الفرار بها. فيعد الوسائل للقبض عليه.

* * * * *

وفي الفصل الخامس:

وفي جنح الليل البهيم تتسلل زيير إلى المكان الذي دلها أخوها عليه، وتناديه فلا يجيبها غير أورسمان بطعنة نجلاء بخنجره، ويسحب نيرستان في المسرح إلى موضع الجثة، فيصيح الأخ المنكود: واأختاه!! فيعرف أورسمان خطأه، ويعتلج في صدره الندم واليأس فينتحر.

* * * * *

يأخذون على هذه القطعة فقدان اللون المحلي منها في دوري زيير واورسمان. فقد يخيل إلى من يسمع تلك العواطف التي أكنّاها وشرحاها انهما من المختلفين إلى أندية السمر الأوربي في القرن الثامن عشر، فضلًا عن أنه جعل ذلك الأمير الكريم الحليم الوديع ينتقل فجأة إلى جنون الغضب لرؤيته رسالة لم يتحقق ما فيها.

ميروب Mirope

موضوعها استيلاء إيجسط بن ملك مسينا على العرش، ومدارها على انتصار الحب.

وأهم أشخاصها:

ميروب أرملة كريسفونت ملك نسينا، وولدهما إيجسط، وبوليفونت قاتل الملك، ونرباس خادم كريسفونت الخ. وقد وقعت حوادث هذه المأساة في مسينا.

الفصل الأول:

قبل خمسة عشر عامًا من ابتداء المأساة قتل كريسفونت هو وولدان من أولاده في ثورة. أما إيجسط ثالث بنيه فقد أنقذه من المذبحة نرباس خادم أبيه، ونجا به في بلد غريب، وكان القاتل هو بوليفونت؛ ةقد استطاع أن يكتم سر الجريمة خمس عشرة سنة، فيبدأ الفصل بتحريض إحدى الوصيفات ميروب على المطالبة بحقها في العرش، وهي تتربص قدوم ولدها الغائب، ولكن الشعب يصمم على انتخاب ملك، ويفاضل الآن بينهما وبين بوليفونت. ويوهم بوليفونت الشعب أنه المنتقم للملك، فيفضلونه وينصبونه عليهم ملكا. ويريد هو أن يجعل تملكه شرعيًا فيحاول الاقتران بميروب فترفض وتطالب بحق ولدها، فيرسل طغمة من السفاكين يبحثون عن إيجسط ليقتلوه.

* * * * *

الفصل الثاني:

وفي أثناء ذلك يقدم إلى المدينة شاب فيتهم بقتل إيجسط ويساق إلى قصر الملك، وتسمع بأمره نيروب فتشفق أن يكون ابنها فترغب في أن تراه وتسأله هي بنفسها، فيجيب الفتى على أسئلتها في طهارة قلب وسلامة ضمير، فتأبى أن تحكم عليه. ومع ذلك تستفيض الإشاعة في الناس أن إيجسط قد قتل، وأن قاتله هو ذلك الشاب الغريب. وأقوى الأدلة على حدوث القتل منه أن سلاح القتيل معه، فيستولي الهم واليأس على الملكة.

* * * * *

الفصل الثالث:

تعزم الملكة الرأي على الشاب، وتحرص على أن تقتله بيدها انتقاما لولدها وإطفاء لكبدها. وبينما هي ترفع يدها بالضربة القاضية عليه يقبل نرباس لحسن الحظ في الوقت المناسب فيمنع الضربة، ويفشي لها سر هذا الغريب، ويخبرها أن القاتل الحقيقي لزوجها هو بوليفونت.

* * * * *

الفصل الرابع:

يدهش بوليفونت أن المتهم لا يزال حيا يرزق، ويرتاب في أمر هذا الغلام، ويرى ميروب مقبلة فيأمر حراسه أن يضربوا الساعة عنق هذا الغريب، فيضيق ذرع ميروب وتعييها الحيلة ويغلبها الجزع، فتصيح بالجند: ويْحكم أيها البرابرة، كفوا إنه ابني!

* * * * *

الفصل الخامس:

يقبل بوليفونت أن يُبقي على الولد إذا رضيت أمه أن تكون له زوجة. ولا ترى الأم بدًا من الخضوع لقاتل زوجها إبقاء على ولدها، ويذهب الناس جميعًا إلى الهيكل ليحتفلوا بعقد الزواج، ويأخذ الناس فيما هم فيه، ويتقدم إيجسط إلى الهيكل يريد أن يقسم يمين الطاعة للملك، فيأخذ مدية القربان ويطعن بها بوليفونت طعنة نجلاء فيصرعه، ويهتف الشعب بعد تردد قليل لملكه وابن ملكه.

* * * * *

يأخذون على هذه القطعة الرائعة، بعد الإمكان في بعض الحوادث، فيسألون كيف يقتل بوليفونت الملك، ثم يسير سمعه بالناس خمسة عشر عامًا بأنه المنتقم له؟ وكيف يتهم الفتى القادم إلى مسينا بقتل إيجسط وهو نفسه ايجسط؟ ولماذا تريد ميروب أن تقتل بيدها هذا الغلام؟! والجاذبية مع قوتها لم تسر نامية، فإن الخطر الذي حاق بإيجسط ساعة أن همت أمه بقتله في ختام الفصل الثالث أقوى من الخطر الذي يهدده في الحل.

وكان في النية أن أختار نماذج من مآسي شكسبير إلا أن ما اخترناه لغيره قد كثر حتى حبسنا طويلًا عن الموضوع، فلنكتف بما شاع له في مصر من ملخص ومترجم، ولنأخذه فيما نحن بسبيله.

الملهاة Ra comedie

تعريفها: الملهاة[1] تمثل حادث منتزع من الحياة العامية يبعث اللهو ويثير الضحك. وموضوعها الجهة الوضيعة من طبائع الناس وعادات المجتمع ونقائص الحياة. أما جهة الإنسان الرفيعة ونكبات الدهر الفظيعة وجرائم الهوى السفيه فموضوع المأساة. ويخيل إلي أن الفرق بين الملهاة والمأساة لا يزال غير واضح ولا محدد، فيحسن هنا أن نفصل القول فيه.

---

(1) قلت: الكوميديا (الملهاة) هو نوع من أنواع التمثيل، وتكون مسرحية ذات طابع خفيف تكتب بقصد التسلية، أوهي عمل أدبي تهدف طريقة عرضه إلى إحداث الشعور بالبهجة أو بالسعادة. وقد نشأت الكوميديا في أوروبا من الأغاني الجماعية الصاخبة، ومن الحوار الدائر بين الشخصيات التي تقوم بأداء شعائر الخصوبة في أعياد الإله ديونيسيوس ببلاد اليونان، وهي الأعياد التي تمخض عنها فن الدراما. وتعد مسرحيات أريستوفان من أروع الأمثلة على فن الكوميديا القديمة في اليونان. أما فن الكوميديا الحديثة فيمثله ميناندر، الذي نسج على منواله كل من بلاوتس وترنس. وفي إنجلترا امتزج التقليد الذي سارت عليه من استعمال الفصل الإضافي في أثناء المسرحية بالمسرحيات الكوميدية الكلاسيكية في الأدب اللاتيني، في القرن 16 حتى بلغت المسرحيات الكوميديا الرومانسية في عصر الملكة إليزابيث ذروتها على يد شكسبير. أما في فرنسا فقد مزج موليير بين المسرحيات الكلاسيكية وما لها من تأثير، وبين المسرحيات التي أطلق عليها اسم " كوميديا الفن ". وأسفرت الحركة المعادية للمسرحية الكوميدية في إنجلترا في عصر " عودة الملكية " والتي كان من أبرز كتابها كونجريف وويتشرليي، عن ظهور الكوميديا التي تتسمى بالإغراق في الانفعالات والعاطفة. وفي أواخر القرن 18، ظهرت المسرحيات الكوميدية الساخرة على يد جولدسميث وشريدان، وتابع أوسكار وايلد كتابة المسرحيات الكوميدية التي تدور حول سلوك الناس وأخلاقهم، وذلك في القرن 19. وقد برز في كتابة الكوميديا الاجتماعية في العصر الحديث كل من بنيرو، وشو، وموم، ونويل كوارد، والكوميديا في أفلام التلفزيون أو السينما (دور الخيالة)، تكون به أحداث مضحكة أو نهاية سعيدة. يمكن للملهاة (الكوميديا) أيضاً بأن تكون النكت التي يقولها الناس لبعضهم البعض أو القصص المضحكة، ويقال بأنها بدأت على يد الإغريق منذ عصر اليونان القديمة. يسمى الأشخاص الذين يمثلون الكوميديا بالكوميديين. يعد ويليام شيكسبير وموليير من بين المشاهير الذين كتبوا عروضاً كوميدية. وقد عرفت الملهاة (الكوميديا) بأسماء مختلفة فالبعض سماها بالعبث وآخرين أسموها بالقشمرة (كما في تركيا) حيث يسمى الممثل الكوميدي بالقشمر.

فالملهاة تختلف عن المأساة في المبدأ والواسطة والغاية. فمبدأ المأساة حساسة الإنسان وشعوره، وواسطتها التأثير، وغايتها الرهبة من الهوى المضل، والرعب من الجرم الفظيع، والرغبة في الخلق الكريم. وأما الملهاة فمبدأها خباثة الإنسان وضعفه، وواسطتها السخرية والضحك، بأن تنظر إلى عيوب الناس نظرة الضاحك الساخر ما دامت غير مؤلمة فتثير الرحمة، ولا محنقة فتثير البغض. ولا مخطرة فتثير الفزع. ثم تصور هذه النقائص بمهارة ودقة، وتستعين على تقوية هذه الصورة بالمفارقات والمفاجآت لتكون مثارًا للاستهزاء والضحك.

ولا ريب أنه كان أجدر بنا وأنفع لنا أن نقابل عيوب الناس بالرثاء الأخوي والنظر الفلسفي بدلًا من هذه الضحكة الهازئة، ولكنهم وجدوا أن أقرب الطرق وأنجع الوسائل أن يستخدموا فساد بعض الناس في إصلاح فساد الآخرين، كما تستخدم ذبابة الحجر من الماس في صقل الماس نفسه. وإصلاح العيوب بالعيوب هو غاية الملهاة. ومن الناس من يفرق بين الملهاة والمأساة بكيفة الأشخاص وكمية العواطف، فيقولون إن أشخاص المأساة من طبقة الخاصة، وأشخاص الملهاة من طبقة العامة، وإن درجة العواطف في الأولى قوية وفي الأخرى ضعيفة، وذلك فرق لا يميز ولا يوضح، لأن الآلهة والملوك قد يتخذون في بعض الأحيان أضاحيك كما ترى في رواية (امفتريون) لموليير، ولأن اليأس القاتل الذي استولى على بخيل موليير حينما فقد خزانة ماله، لا يقل في درجته وشدته عن يأس فيلوكتيت[1] سوفوكليس حينما خطفوا منه سهام هرقل.

إن النوازل الفادحة والمهالك الجائحة والعواطف الخارقة مرايا المأساة ودلائلها، ولكن المنافع الخاصة والأخلاق العامة والعيوب الشائعة كيان الملهاة وخصائصها، فالأولى صورة من التاريخ، والأخرى صورة من المجتمع، والرذيلة تدخل في باب الملهاة إلا وهي مضحكة محتقرة. فإذا كانت ممقوته مضرة دخلت في باب المأساة.

---

(1) فيلوكتيت مأساة شهيرة لسوفوكليس، وعلم على بطل من أبطال طروادة النابهين أوصي إليه هرقل عند موته بسهامه المسمومة. وبينما هو في طريقه إلى طروادة جرحه سهم منهت. ونفل الجرح فسقطت منه ريح منتنة لا تحتمل. فبرم به القوم وخلفوه وحده في جزيرة لمنوس فلبث فيهت عشر سنين. فلما أعانت الآلهة أن طروادة لا تؤخذ إلا بسهام هرقل عاد إليه أوليس وديوميد يبحثتن عنه فيها، فلما لقياه خلفا منه السهام وعادوا إلى طروادة.

فموليير جعل المنافق المحتال شخصًا مضحكًا في (ترتوف)، وشكسبير جعله شخصًا محزنًا في (جلوسستر)، وذلك بالطبع راجع إلى طبيعة النفاق والحب في الحالين.

سبب الضحك في الملهاة:

سبب الضحك هو خطأ حقيقي أو ادعائي لا ضرر منه ولا تبعة له. فنحن وإنما نضحك إذا لحظنا بين الشيء وبين الواقع اختلافا لا يكون فيه مضرة لأحد.

فالرجل المفلس الذي يظن نفسه كفؤا لأن يعلم الناس جمع الثروة، والشيخ المتهدم الفاني الذي يتصابى في مشيته، ويتظرف في لهجته، يبعثان على الضحك ويستوجبان السخرية، لأنهما يريان الأشياء على غير حقيقتها. والدمامة في ذاتها ليست مضحكة، وإنما تصبح كذلك إذا ظن الدميم نفسه جميلًا، أو رجا أن يظنه الناس كذلك. ولهذا السبب نفسه نضحك من أريجون بخيل موليير حين يطبق على خزانته ما يقوله له فالير عن ابنته، وكذلك نضحك من (مينالك) للابروبير حين أخذ نعله وهو يحسبه كتاب القداس، كما حدث لأحد إخواننا من المعلمين الكهول إذ وضع (دفتر التحضير) في شباك المرحاض بجانب قطعة بالية من قفة خوص. ولما قضى أمره سها فأخذ (البرش) بدل الدفتر، ودخل به الفصل فكركر التلاميذ في الضحك من هذا السهو الغريب.

على أن حدوث السهو أو الخطأ من إنسان لا يكفي في حدوث الضحك، بل لا بد أن نلحظ ذلك الخطأ منه، وندرك التباين بين فكرته عن الشيء، وبين حقيقة ذلك الشيء نفسه. فإذا اتفق أن أحد الناس لم يفطن إلى هذا الخطأ لفتور ذهنه أو قلة علمه بقي جادا لا يضحك ولا يبتسم. وذلك سبب ما نرى من أن الشيء يضحك بعض الناس ولا يضحك البعض الآخر.

ولا يلزم أن يكون الخطأ المضحك حقيقيًا، بل يكفي أن نراه نحن كذلك، أو يتظاهر المضحك بأنه غلط في شخص أو في شيء. والمازح إذا أراد أن يمزح فإنما يدعي الحماقة والسذاجة وهما مصدر السهو والخطأ. كذلك يجب ألا يكون لهذا الخطأ تبعة محزنة ولا نتيجة مشئومة كما ذكرت من قبل، وإلا أثار الرعب والإشفاق، بدل أن يثير الجذل والضحك. فميروب حين أخطأت في ولدها فظنته قاتلًا، وأرادت أن تقتله لم يضحكنا ما تفعل، وإنما ملأ قلوبنا رعبًا وخشية؛ والمتكبرون لا يضحكون من

أنفسهم إذا أخطأوا، لأنهم يجدون في هذا الخطأ جدعًا لكبرهم وإهانة لصلفهم فيتألمون.

ومنشأ الخطأ الذي يولد الضحك إما نقص في الخلق، وإما ضعف في الذكاء، وإما ظروف خارجة عن شخص المخطئ. والخطأ يستتبع في أكثر الأحوال أقوالا وأفعالا تخالف المرعي من العادة أو العرف أو القوانين أو الذوق؛ وتلك هي السمات التي تحدد لك أخلاق الملهاة. ففي ملهاة (المتوحش) لموليير تجد كل ما يقوله (ألسِسْت) ويفعله مناقضا للعادة الجارية، لأنه فقد قوة الحكم على الأشياء، فبالغ في تقدير الفضيلة إلى حد أن يرى فيما أجازه العرض وأمضاه خطورة ليست فيه.

أنواع الملهاة:

الملهاة ثلاثة أنواع:

وهي الملهاة الإشكالية La comedie dintrigue وتؤلف من الحوادث المضحكة الغريبة المتشاكبة المعقدة التي تأخذ على المشاهد أنفاسه وتملك حواسه، حتى تنتهي بحل مرغوب غير متوقع. فالحوادث روحها وقوتها. أما وصف العادات، وتصوير الأخلاق، فهما في المحل الثاني منها، كملهاة المريض الواهم، والطائش، والحضري الشريف لموليير.

والملهاة الاجتماعية La comedie de moeurs وتؤلف من الهزؤ بخيال الناس وسخف المجتمع، وتصوير ما أحدثته العادات السيئة في الأخلاق من تشويه ومسخ، وذلك في طبقة خاصة وعصر معين. ويجب أن يكون كل شيء فيها مهيئًا ليظهر مع غيره عيبًا من عيوب الاجتماع. فالحوادث تختار عن قصد لبلوغ هذه الغاية، والظروف ترتب بدقة لأحداث هذا الأثر، والفرد يكبر ويعظم حتى يتضمن الجنس بأسره، والحوار يجري على طريقة تبرز فكرة المؤلف واضحة في كل خطاب وجواب، كالمتحذلقات السخيفات لموليير، ونصف العالم، ومسألة النقود، والأب المبذر، لاسكندر دوماس الابن.

والملهاة الخلقية La comedie da caractere وهي تهاجم العيوب والنقائص المسيطرة على الأخلاق في كل زمان ومكان، ونزعتها إلى الإفادة والإمتاع أقوى منها إلى السخر والإضحاك. كالبخيل، وترتوف، والمتوحش لموليير. وهذا النوع أنفع الأنواع الثلاثة وأقواها وأصعبها. فأما أنه أنفع، فلأنه يرجع إلى مصادر العيوب وأصولها فيهاجمها في مبادئها ومناشئها؛ وأما أنه أقوى فلأنه يقدم إلى الناس المرآة فيخجلهم من صورهم ويضحكهم من أنفسهم، وأما أنه أصعب فلأنه يطلب من المؤلف دراسة عميقة للأخلاق، وبصيرة نافذة في الملاحظة، وخيالا قويا ليجمع شتات الملحوظات الكثيرة في نقطة واحدة.

هذه هي أنواع الملهاة الثلاثة، دون أن نعد منها تلك الأنواع التي تعتمد في الإضحاك على النكات اللفظية، أو على المواقف الخليعة المجونية، فإنها بضاعة

الأذهان الكليلة، والأذواق السقيمة. ولها مع ذلك اسم غير هذا الاسم وموضع غير هذا الموضع.

على أن هناك نوعًا رابعًا هو أسمى من تلك الأنواع وأقوى. ذلك هو الملهاة المختلطة التي تستوعبها جميعا. فتجمع إلى هزل المواقف هزل الأخلاق والعادات، فترى فيها الأشخاص مدفوعين بضعف عقولهم، أو مرض قلوبهم إلى أن يقفوا مواقف مخزية تعرضهم إلى سخر المشاهدين واحتقارهم؛ كالموقف الذي وقفه أرباجون بخيل موليير مع ولده حينما أقبلا يتعاملان بالربا دون أن يعرف أحدهما الآخر، فكانت مقابلة الأب المرابي والابن المبذر من سخريات الحياة وغرائب الأمور.

ماذا يجب في عمل الملهاة:

إن الغرض الذي يتوخاه واضعو القواعد للعمل الروائي هو التقريب بين الافتراض والحقيقة. وأقوى الوسائل إلى هذا التقريب هي قاعدة الإمكانية. ولما كان عمل الملهاة منتزعًا من العادة المألوفة، والأخلاق المعروفة، والنكتة الحاضرة، كان بعده عن الحقيقة، ومخالفته للواقع أمرا سهل الملاحظة صعب الاحتمال. لذلك وجب أن تراعى القواعد في الملهاة مراعاة شديدة، وعلى الأخص وحدة العمل، واستمرار الخلق، وسهولة الأسلوب، وبساطة التقعيد، وطبيعة الحوار، وصدق العاطفة. وقوة الفن في إخفاء الفن، بحيث يكون كل ما يحدث ويقال على المسرح صورة ساذجة للمجتمع حتى ينسى المشاهد أنه في مشهد من مشاهد التمثيل، لأن الصورة إذا رسمتها يد عاجزة اتجه فكرك فيها بعد النظرة الأولى إلى الرقعة والألوان والإطار. قبل أن يتجه إلى التدوير والنتوء والبعد.

الملهاة في خلال القرون

أول ما نال الملهاة الإغريقية من العناية كان في صقلية. وكانت يومئذ مقصورة على تصوير العادات العامة دون تلميح إلى السياسة. وكان عميدها في هذا القطر أبيكارم (**450**ق م) فأما انتقلت إلى أثينا تقلب بها الزمن. فمر بها على أدوار ثلاثة: دور الملهاة القديمة، دور الملهاة الوسطى، ودور الملهاة الحديثة.

فالقديمة تمتاز بكثرة النقد الشخصي الصريح، فتسمي الأشخاص وتعين الحوادث. وكانت تسمد موضوعاتها من الواقع اليومية. وتتمتع بالحرية المطلقة في مهاجمة العظماء.

والوسطى ظلت كتلك تهاجم أشخاصًا معينين، ولكنها عفت عن ذكر أسمائهم، وأخذت تمثل أنماطا من الناس وصورا من الأخلاق. وأما الحديثة فلم تطلب الجاذبية والتشويق في الحوادث اليومية والأهاجي الشخصية، وإنما طلبتهما في تعقيد العمل الروائي، وتصوير الأخلاق العامة. وأشهر من عالج الملهاة القديمة أرسطفان (**450** - **387** ق. م) وقد كان معروفًا بصفاء الأسلوب، ومرارة الهزل، وشدة الوطنية. غير أن مناظره كانت خليعة فاحشة. أما الملهاة الوسطى والحديثة فلم يؤثر منهما غير قطع منثورة مشتتة، حتى سنة **1907**م، فعثروا على ملهاة تكاد تكون كاملة، وهي ملهاة التحكيم لميناندر.

وكان للملهاة عند الرومان من العناية والحظ ما لم يكن للمأساة، فقد نبغ فيها كثير منهم أشهرهم (بلوت **227** - **183**ق. م) وقد سار على نهج أبيكارم، إلا أنه عرف بسرعة العمل الروائي، ونشاط الحوار، دون تصوير للمادة، ولا تحقيق للخلق. ثم (تيرانس) (**192** - **159**ق. م)، وقد قلد مينياندر، في هزله بالحرارة والأناقة والأدب وتنويع الأخلاق والصدق في وصفها.

ثم هجرت الملهاة في القرون الوسطى، وخلفتها في الشهرة والذيوع الرواية الرمزية الخلقية (**Moralites**) والملهاة العامية (**Farce**) والأحموقة (**Sotise**) فلم يدب فيها دبيب الحياة إلا في القرن السادس عشر. فعادت إلى الظهور في ثوب الملاهي الإغريقية والرومانية، غير أنها كانت مصبوغة باللون الحديث، مطبوعة بالطابع الفرنسي. ومازالت الملهاة تتردد بين الكساد والنفوق، وتترجح بين

الهبوط والصعود، حتى جاءها موليير (**1622 - 1673**) فأقرها في نصابها، وشرع السبيل إلى كتابتها، وطبعها بطابع الملاحظة القومية والحرارة القلبية والذوق السليم. وقد عالج موليير أنواع الملهاة المختلفة بالنظم والنثر: فله غير الملاهي المجونية والإشكالية، ملاهي اجتماعية: كالمتحذلقات السخيفات، والنساء العوالم، والحضري الشريف؛ وملاه خلقية: كترتوف، دون جوان، والمتوحش، والبخيل.

كان موليير يتناول العيب أو الحمق وهو في عنفوانه، فيصور منه مناظر طبيعية صادقة، ثم ينتهي من هذا التصوير ببيان عواقبه الوبيلة على صاحبه وعلى المتصلين به فتصوير العيوب هو أكثر ما في ملاهي موليير. أما التعقيد الروائي فهو ضعيف، والحل في جملته يعوزه الإمكان والمنطق، إذ ليس نتيجة طبيعية لحوادث العمل. ثم ذهب موليير وأعقبه رِنْيَار (**1655 - 1709**) فكتب طائفة من الملاهي الإشكالية كالمقامر والذاهل، ولكن أخلاق أشخاصه ليست محددة الرسوم، وإنما ملأها بالنكات المضحكة، حتى قال فيه (جوبير) (رنيار يهزل هزل الخدم، وموليير يمزح مزاح السادة).

ومر القرن السابع عشر، ولم يشتهر في الملهاة غير هذين الكاتبين. ولما جاء القرن الثامن عشر ظهرت فيه طائفة من الملاهي الجيدة. كملهاة تركاريه (**Turcaret**) أو المالي، للكاتب لُساج (**1698 - 1747**) فضح بها حديثي النعمة من المثرين، وحلاق اشبيلية، وزواج الفيجارو لبومارشيه (**1732 - 1799**) وهما ملهاتان قويتان إلا أنهما لم تراعيا حقوق الأسرة. ثم المسارّات الباطلة، والوصية، والتجربة، لماريفو (**1688 - 1763**) وهي ملاهي عُني فيها كاتبها بتفصيل الدلال، وتحليل الحب، دون العناية بتصوير الأخلاق ووصف العادات.

ثم اشتهر القرن التاسع عشر بنخبه من الملاهي القيمة لطائفة من نوابغ الكتاب. كبيكار (**1769 - 1828**)، وسكريب (**1791 - 1861**)، ولابيش (**1815 - 1888**)، وأوجيه (**1820 - 1889**)، وإسكندر دوماس الصغير (**1824 - 1896**)، وفيكتوريان ساردو (**1831 - 1908**). وقد كان النوع الغالب على هؤلاء الكتاب هو الملهاة الاجتماعية (**Comedie de moeurs**) مشوبة بالمذهب الطبيعي، فقد أخذ أوجييه ودوماس يقللان فيها من تعقيد أسكريب وجاء هنري بيك (**1837 - 1899**) مؤلف (الغربان) فمحا التعقيد وتوخى بساطة العمل وسذاجة الأسلوب.

ثم انقلب المذهب الطبيعي من هؤلاء إلى مذهب المسرح الحر، وهو مذهب سطحي الفكرة خامد الحركة، يهزأ بالقواعد المسرحية، ولا بتقيد بالعمل الروائي، وإنما يكتفي بتكثير المناظر المضحكة، وتصريف الحوار في مختلف النكات المستطرفة الحديثة. ولم يدم هذا المذهب الخليع إلا قليلا، ثم أودى به إسرافه وتهوره. وظلت الملهاة الاجتماعية أو الجدية أو المبكية تسير مع الزمن، وتتطور مع أهله ونظمه، حتى حلت محل الدراسة الابتداعية (**Le drame romantique**) وأصبحت اليوم موضوع المسرح الحديث كما سنبينه عند الكلام في الدرامة.

تلك حال الملهاة في فرنسا. أما حالها في إيطاليا فقد ظلت خافتة الصوت ضعيفة الأثر قليلة النجاح حتى القرن الثامن عشر. فما كان يظهر منها قبل ذلك العهد إلا نوع غير مسطور، يرتجله الممثلون تبعًا لخطة مرسومة من قبل. فلما نبغ الكاتب (جولوديني) (**1707 - 1793**) وهو عند الإيطاليين كموليير عند الفرنسيين، أسس قواعد الملهاة ونهج سبيلها لبنى قومه.

وأما في أسبانيا فملهاتها الوطنية كانت ملهاة المعطف والسيف **Comedia di capa a espady** وهي نوع من الرواية المنزلية، بطلها دعي من أدعياء الشجاعة الذين يسمونهم ماتامور **matamore** (أي قاتل العرب) لأن الرجل من هؤلاء كان يملأ ماضغيه فخرًا بكثرة ما قتل من العرب كذبًا وادعاءً وكانت عنايتهم في هذا النوع لتعقيد الحوادث أشد من عنايتهم بتصوير الأخلاق. وأشهر تلك الملاهي: الطاحون، وكلب البستاني، للوبي دي فيجا (**1562 - 1635**)؛ وساخرا أشبيلة، ونديم بطرس، لجبريل تلز؛ والحقيقة المريبة لرويز دالر كون (**1639**) وهي التي أستمد منها موليير أخلاق ملهاة (الكذاب).

وأما في إنجلترا فلم بنبغ في الملهاة غير شكسبير (**1564 - 1616**) فقد كتب: (ثرثارات وندسور الفرحات)، وجعجعة ولا طحن **Much ado about nothing** وتيمون الخ، وهذا كل ما تجده من الملهاة الأصيلة في الأدب الإنجليزي.

أما غيره فقدا أكتفى باقتباس الملاهي الفرنسية أو تقليدها.

وأما في ألمانيا فلم ينفق فيها غير الملهاة العامية في العاب (المرفع)، وهو نوع من التمثيل المضحك البذيء. أما الملهاة الأدبية فلم يؤثر عن الألمان منها إلا شيء قليل القيمة عديم الأثر، على رغم كوتزبيو وأمرمان، وبلوم، وبينديكس، وهكْلنْدر من الفوز.

تحليل موجز لأشهر ملاهي موليير

كانت الملهاة قبل موليير تعتمد على قوة المواقف بدلًا من تصوير العواطف، وعلى المضحكات الخيالية بدلًا من المضحكات الطبيعية، وعلى أسماء الأشخاص، وعلى العمل الخارق المستحيل بدلًا من العمل الواقعي الممكن. فكانت خليطًا مهمًا من الأسماء، ومكارم ساقطة من السماء، وعفوًا في موضع الانتقام، ومزيجًا غريبًا من التقاليد الإغريقية والرومانية والأسبانية والإيطالية. فجاء موليير فخلق الملهاة الفنية الحقيقة لجميع العالم، ولذلك نكتفي بان نحلل بعض ملاهيه نموذجًا لبناء الملهاة، وتقسيم فصولها، وتدبير عملها، وتدريج جاذبيتها.

* * * * *

المتوحش Le misanthrope

صورة لرجل طريم غالى في الصراحة والتشدد حتى كان موضع الهزؤ والسخرية، وهي من الملاهي الخلقية التي لا وجود للعمل الروائي فيها.

أهم أشخاصها: ألِسْت المتوحش، وهو خطيب سليمين، وفيلنت صديق ألست، وهو رجل لطيف المعاشر، إلا أنه مفرط المزاح، وسليمين فتاة أرملة تسعى إلى الإعجاب من طريق الزهو والصلف، وأورنت حبيب آخر لسليمين، وليانت بنت عم سيليمن، وآكاست وكلتياندر مركيزان، وأرسيونية صديقة سليمين. وقد وقعت حوادثها في باريس في قصر سليمين.

الفصل الأول:

ألسست وصديقه فيلنت في قصر سيلمين ينتظران خروجهما عليهما، وفي أثناء، ذلك يؤنب ألست صديقة فيلنت على أنه لقي رجلًا في عرض الشارع لا يكاد يعرفه، فبالغ تحيته وإكرامه. فهو يقول له: إن مثل هذا العمل لا يزكو بالحر ولا يتسع له العذر. فيلنت يجيبه في مداعبة ورفق: إن المرء مادام في الناس مقضي عليه أن يسايرهم بالمصانعة، وبعاشرهم بالموادعة، والحياة تحب التظرف، والعقل يكره التطرف. ولكن ألست مسرف في بغض الناس فلا يستمع له، حتى أن له قضية منظورة في المحكمة لا يفكر فيها ولا يشغل باله بها اعتمادًا على ظهور حقه، بل يتمنى أن يخسرها لتهيئ له

أسباب السخط والحفيظة على ظلم الإنسان. على أنه بالرغم من انقباضه واستحياشه يحب فتاة أرملة تدعى سليمين، ولكنه يعترف بدلالها وخلاعتها، وبأسف لأنها تستقبل في بيتها كثيرًا من الخطاب والأحباب، وهو لذلك يريد أن يستطلع رأيها في الموضوع. ويدخل على الصديقين في الساعة أورنت - وهو خطيب آخر لسليمين مولع بقرض الشعر - فينتظر معهما.

وفي أثناء ذلك يرجو منهما أن ينشدهما قصيدة من نظمه، فيستحسنهما فيلنت ويستهجنها ألست، ولكنه يمسك على ما في نفسه منها، ثم يلمح بما فيها من المآخذ، وينتهي به الأمر إلى التصريح بأنها سخيفة ركيكة، فيخرج الشاعر غضبان بتوعد. ويقول فيلنت لصديقه وهو يحاوره: هاك خصومة جديدة جلبتها على نفسك بإفراطك في الصدق وغلوك في الصراحة.

* * * * *

الفصل الثاني:

(بهو سليمين والغيبة) يلقى الست سليمين فيلومها على خلاعتها، ويريدها أن تصرح له بحقيقة حبها ورغبته قلبها، فيقطع عليها الحديث قدوم (آكاست) و (كليتاندر)، ثم (اليانت) و (فلينت) فيأخذون مجالسهم، ويخوضون في أعراض الناس، وتجيد سليمين وصف النفوس اللئيمة، فيعجبون بها ويصفقون لها ولكن ألست ينكر ذلك منها، ولا يجرؤ على مجابهتها بالإنكار، فتنفجر مراجل غضبه على المراكيز لتصويبهم رأيها. فإذا ما تساير الغضب عن وجهه عاد إلى سليمين يسألها أن تعلن من اختارته من الخطاب، ولكن شرطيًا يقتحم الباب فجأة ويدعوه إلى المحكمة للفصل في الخصومة التي بينه وبين أورنت.

* * * * *

الفصل الثالث:

(خبث الرياء وعبث الدلال) كذلك المركيزان آكاست وكليتاندر يريدام سليمين على أن تعلن من اختارته منهما، وتقبل (أرسيونيه) صديقة سليمين فيخرج المركيزان وتختلي الصديقتان فتتبادلان السباب في أسلوب المناصحة: تحكي أرسيونيه لسليمين

في لهجة مرة ما يرميان به الناس في الأندية والمجامع من الخلاعة والتهتك؛ وتحكي سليمين لأرسيونية ما بتقوله الناس عليها من المراءاة بالحشمة وهي داعرة. ويدخل عليهما ألست فتخرج سليمين لتكتب رسالة وتتركه مع أرسيونيه فتنتهز هذه الفرصة لإيعاز صدر ألست على سليمين فتريه أنه مخدوع وأنها خادعة، وتعده أن تقيم له على خيانتها إياه الدليل.

* * * * *

الفصل الرابع:

(رسالة سليمين) يأتى فيلنت فيعلن أن الخصومة بين ألست وأورنت قد انتهت بالصلح، ويدخل من بعده ألست وهو ينتفض من الغضب، وفي يده كتاب غرام من سليمين إلى أورنت جاءته به أرسيونيه دليلًا على خيانة خطيبته فيقول: آه! لقد خاب الرجاء، وضاع الأمل، وظهرت الخديعة، وبان الغدر؟ فتترضاه سليمين بالدهاء، وتفثأ غضبه بالملاطفة، ويجري بينهما الحديث، ولكن خادمه يأتي مسرعًا إليه ينبهه إلى أن شرطيًا جاء يقبض عليه في خصومة.

* * * * *

الفصل الخامس:

(المقاطعة) يخسر ألست قضيته التي أهملها فينحى باللوم والسخط على فساد الحياة ولؤم الناس، ويعثر أكاست وكليتاندا على رسائل لسليمين فيقرآنها على ألست ويستيقنون جميعًا بأنها تخونهم وتخدعهم وينصرف عنها المركيزان ويبقى ألست مقيدًا بسلاسل هواها، فيعدها بالعفو عن ما سلف إذا رضيته زوجًا وعاشت معه في خلوة الريف، فترفض طلبه. فييأس المستوحش ويعتزل الناس وهو يقول:

وفي الأرض منأى للكريم عن الأذى وفيها لمن خاف القلى متعزل

ملحوظات عن الرواية:

الفصل الأول آية من آيات الفن، فقد عرض فيه المؤلف في حوار قوي على لسان فيلنت وألسست أسماء الأشخاص الأصليين وأخلاقهم وذكر غضب ألست وغرامه، وبرودة قلب فيلنت، وخلاعة سليمين، وإخلاص إليانت، ورياء أرسيونيه الخ.

أما التعقيد فيؤخذ عليه ضعفه وبطؤه، إلا أن العمل كافٍ وبسط الأخلاق متدرج. والحل يعيبه بعض النقاد بالنقص من غير حق. فإن سيليمين جوزيت على خلاعتها وخبها بأن هجرها خطابها جميعا. وألست اعتزل العالم، والمركيزان ذهبا يعرضان زهوهما الأجوف في مكان آخر، وفيلنت واليانت يستعدان لحفلة الزفاف.

البخيل L,avare

موضوعها وصف البخيل، وأهم أشخاصها: أرباجون البخيل أبو كليانت وإيليز وعاشق مريان، وكليانت بن أرباجون وحبيب مريان، وإيليز بنت أرباجون وحبيبة فالير بن أنْسِلم، ومريان بنت أنسلم وحبيبة كليانت ومحبوبة أرباجون، وأنسلم أحد الأغنياء وأبو فالير ومريان، ومترجاك طباخ البخيل وسائقه، وفرسين امرأة محتالة، ولافيش خادم كليانت، وسيمون سمسار. وقد وقعت حوادثها في بيت أرباجون بباريس.

الفصل الأول: (كنز أرباجون ومشروع زواجه)

يتنكر فالير حبيب إيليز، ويقيمه البخيل وكيلًا على بيته، فيعلن إلى ابنته غرامه، ويشكو إليها بثه، فتعده بالزواج. ويدخل كليانت فيفضي إلى أخته بحبه لفتاة فقيرة شريفة تدعى مريان. ويشكو إليها عجزه عن مساعدتها لبخل أبيه، فهو يبحث عن مرابٍ يقترض منه ما يصلح به حالها. ثم يدخل أرباجون البخيل وهو يشاجر خادمه (لافيش) في عنف ويتهمه بالسرقة، فيقرره ويعزره ويبحث في جيبه ومطاوي ثوبه ثم يطرده، وهو لا يتحرج أن يعامل ولديه معاملة العدو، ويتهمهما بالتبذير. وحينما يريد الولدان أن ينبئاه بمشروع زواجيهما يفاجئهما هو بأنه عقد العزم على الزواج من مريان، وأنه فكر في مستقبل ولديه فخطب لكليانت أرملة غنية، ولإيليز أنسلم المثرى، لأنه قبل أن يتزوج منها من غير مهر تسوقه إليه. ثم هو لا يقبل جدلًا ولا يريد مشورة. ويدخل فالير فيتخذونه في الموضوع حكما.

* * * * *

الفصل الثاني: (ربا أرباجون) يريد كليانت أن يقترض خمسة عشر ألف فرنك فيجدها له السمسار سيمون بشروط فادحة وربح خمسة وعشرين في المائة. ويقبض منها كليانت اثني عشر ألف فرنك عينا، ثم يأخذ بباقيها مجموعة من الأثاث البالي. على أن أغرب ما في المسألة أن السمسار يطلب هذا القرض من أرباجون، فيقف الابن أمام الأب موقفًا غريبًا يتبادلان فيه ألفاظ التقريع على بخل أحدهما وتبذير الآخر، فلا يخرجهما من هذا الموقف الحرج إلا دخول (فرسين) المحتالة تعلن إلى أرباجون أن أم

مريان قبلت أن تزوجه من ابنتها، وهي تطلب منه مقدارا من المال يسيرا تستعين به على كسب قضية لها في المحكمة، فيبادر إلى الخروج قائلا: آه! إن أحد الناس يدعوني...

* * * * *

الفصل الثالث: (إعداد المأدبة) دعا أرباجون أنسلم وابنته مريان إلى العشاء. فهو يوزع العمل على خدمه: فيأمر كلود أن تنظف البيت، ويحذرها أن تحك الأثاث بقوة مخافة أن يبلى، ويخصص (براندافوان) (ولامرلوش) للشراب، وينهاهما أن يقدماه إلا إلى من به ظمأ شديد، ويوكل إيليز بملاحظة المائدة، ويأمر الطاهي جاك أن يهيئ الطعام بثمن زهيد. ولكن المترجاك يؤدي عمل الطاهي وعمل الحوذي معا، فهو باعتباره الأول يطلب مالًا كثيرًا، فيغضب أرباجون ويرشده إلى صنع المآكل التي تصد النفس وتميت الشهوة، ويرفض باعتباره الثاني أن يشد الخيل إلى العربة، لأن الجوع قد أضناها والتعب قد أنهكها، ويلوم سيده على شحه القبيح فينهال عليه البخيل ضربا بهرواته.

* * * * *

الفصل الرابع: (سرقة الكنز) يعثر الخادم (لافيش) على كنز سيده البخيل مدفونًا في الحديقة فيأتي به إلى كليانت. ويحاول الابن أن يحول بين الأب وبين زواجه من مريان، فيرميها عنده بالخلاعة والجفاء والغباوة، ويرتاب الأب في نصيحة ابنه، فيتظاهر بأنه يريد أن يزوجه منها حتى يحمله على الإقرار بحبه إياها؛ فتثور ثائرة البخيل، ويلوح له بالعصا، ويحاول أن يصده عن حبها فيأبى كليانت فيخرجه الأب من ميراثه ويلعنه، ثم يفتقد الكنز فلا يجده، فينسى مشروعاته الجميلة، ويصيح بملء صوته: يا لي من اللص!! يا لي من القاتل! يا لي من السفاك!. ثم يفزع إلى القضاء يريد أن يشنق كل الناس، حتى إذا لم يجد كنزه شنق نفسه. وهذا الموقف من أبدع مواقف الرواية.

* * * * *

الفصل الخامس: (وجود الكنز): يحضر رجال الشرطة فيسألون (الأسطا جاك) فيتهم الوكيل فالير. ويدخل الوكيل فيشهر به أرباجون ويقول له: أريد أن تخبرني عن المكان الذي خطفتها منه، فيظن فالير أنه يكلمه عن إيليز فيجيبه: إني لم أخطفها، ولا

تزال عندك في منزلك. ويستمر هذا الخطأ بينهما طويلا، ثم ينتهي بأن يبوح فالير بحبه إيليز، ويدخل حينئذ أنسلم فيعرف ابنه فالير وابنته مريان، وقد فقدهما منذ ست عشرة سنة. ثم يقترح أن يتزوج فالير من إيليز وكليانت من مريان، فيقبل البخيل على شرط أن يردوا إليه كنزه، وألا يغرم صداقًا إلى ولديه، وأن يفصلوا له ثوبًا جديدًا يوم الزفاف. وتنتهي الملهاة بقول أرباجون: ولنذهب لنرى كنزي العزيز!

* * * * *

هذه الملهاة متقنة محكمة، فحركة العمل فيها سريعة قوية، والأخلاق تبدو ظاهرة جلية، والحوار طبيعي حي يملك الذهن ويسترعي الأسماع. ولكنهم يأخذون عليها أن الموضوع محزن وأن الحل ضعيف.

النساء العالمات Les femmes savantes

موضوعها تحذلق النساء وتركهن تدبير البيت، واشتغالهن بالفلسفة والحساب والفلك.

وأهم أشخاصها: كريزال وزوجته فيلامنت، وابنتاه أرماند وهنرييت، وأخوه أريست وأخته بيليز وخادمته مارتين، ثم كليتاندر حبيب هنرييت وتريسوتين أحد الأذكياء، فاديوس أحد العلماء. وقد وقعت حوادثها في منزل كريزال بباريس.

الفصل الأول:

هنرييت ترغب في الزواج من كليتاندر، ولكن أختها أرماند المتحذلقة تنصح لها أن ترفض هذا الزواج وتعكف على دراسة العلم فإن ذلك أخلق بالمرأة اللبقة الذكية، وتضرب لها المثل بأمها وخمولها في الأندية والمجامع لجهلها، فتتهمها هنرييت بالغيرة وتناقشها في الموضوع بحضرة كليتاندر، فيفصل في هذه المسألة بتصريحه أن الدكاترة من النساء لا يلائمن ذوقه، وأنه يفضل أن تكون المرأة مستنيرة فاهمة، لا متشدقة عالمة. هو إذن يختار هنرييت، ولكنه لا يجرؤ على مكاشفة أمها فيلامنت بحبه، لأنها مولعة بالمدعي تريسوتين، وهو يحتقره لادعائه وحذلقته. وتدخل بيليز فيستميلها إليه ويصارحها بأمره، فتظن أن هذا الحب لها لا لغيرها.

* * * * *

الفصل الثاني:

يأخذ على نفسه أريست أخو كريزال أن يخطب هنرييت لكليتاندر، فهو يقول لأخيه: إن كليتاندر فقير من المال ولكنه غني بالفضيلة. فيجيبه كريزال إلى طلبه، ثم يذهب إلى زوجته يقنعها به، وفي تلك الساعة تطرد فيلامنت خادمتها مارتين، لا لأنها كسرت وعاء أو سرقت إناء، ولكن لأنها أهانت النحو والقواعد. ويضعف كريزال أمام امرأته فيقر هذا الطرد، ولكنه يسخط كل السخط على حمق النساء العالمات، ويختصر شكواه في هذا البيت الجميل:

إنني أعيش بالحساء الجيد لا بالإنشاء البليغ!

فإذا ما كلمها في زواج هنرييت من كليتاندر تأبى الإباء كله، وتعلن إليه أنها ستزوجها من الشاعر الأديب تريسوتين. ويحرض أريست أخاه على المقاومة حتى يرفع عن كاهله نير هذا الظلم الفادح.

* * * * *

الفصل الثالث:

يقرأ تريسوتين للعالمات فيلامنت وأرمان وبيليز موشحًا وأهجية من نظم الأميرة (أوراني) فيملك عليهن حواسهن وأنفاسهن، إلا هنرييت فتظل فارغة البال من كل ذلك. لم يكتب هؤلاء المتحذلقات شيئًا، ولكنهن يردن أن يتعمقن في العلوم، وينشئن أكاديمية لهن كأكاديمية الرجال. ويقبل المتفيهق فاديوس فيصفه ترسوتين للنسوة بأنه أعلم الفرنسيين باللغة اليونانية، وأبرع الأدباء في صناعتي النظم والنثر. ويبادله المتحذلقات صنوف التحية وضروب التعظيم، ثم ينتقد فاديوس موشح الأميرة (أوراني)، دون أن يعلم أنه من نظم تريسوتين، فيتخاصم الرجلان ويتسابان بأفحش السباب. ويخرج فاديوس محنقًا يتحدى خصمه بقوله: (إني أدعوك لمساجلتي في النظم والنثر واللاتينية واليونانية). وتعزي فيلامنت صديقها تريسوتين عن هذه الفضيحة بأن تقدم إليه ابنتها هنرييت لتكون له زوجة، ويصر كريزال على أن يزوج ابنته من كليتاندر.

* * * * *

الفصل الرابع:

تتلهب فيلامنت من الغيظ، فتقسم أن تقطع زوجها عن عزمه، وتنفذ إرادتها على هنرييت، ويلقي إليهما تلك الساعة كتاب من فاديوس يتهم فيه تريسوتين بالنفاق والطمع في ثروة هنرييت، فلا يضعضع ذلك من عزم فيلامنت فتبعث في طلب الموثّق (المسجل)؛ ولكن كريزال يصمم على رأيه فلا يتقهقر.

* * * * *

الفصل الخامس:

تسخر هنرييت من تريسوتين، وتريده على أن يرفض زواجها، وأبوها يرغى ويزبد موغر الصدر على أمها، ويقول إني أريد أن أعلمها كيف تعيش، ولقد أرجعت مارتين

إلى الخدمة على الرغم منها. وتدخل حينئذ فيلامنت وفي أثرها الموثق وتريسوتين، ويصل الأمر في العقد إلى تسمية الزوج فتقول الأم: تريسوتين. ويقول الأب: كليتاندر. فتغضب فيلامنت وتنتصر الخادم مارتين لسيدها فلا تزداد السيدة إلا عتوًا وإصرارًا ويوشك كريزال أن يسلم الأمر إلى امرأته لولا أن يدخل أخوه أريست، فيخبرهم بالكذب أن أسرتهم قد أفلست لخسرانها قضية كبيرة. فلم يكد يسمع تريسوتين النبأ حتى يدير لهم ظهره ويخرج فيظهر نفاقه وأثرته، وينتهي الأمر بانتصار كريزال وتحقيق أمل كليتاندر.

المأساة العصرية أو الدرامة (Le drame)

كانت كلمة الدرام تطلق على جميع الأنواع التمثيلية، حتى خصصها المحدثون بنوع جديد عرفه قاموس المجمع العلمي الفرنسي بأنه (قطعة مسرحية نثرية أو نظمية تخلط المأساة بالملهاة، وتبرز الموضوع الجدي في المعرض الفكه، وتقبل كل نمط من الأشخاص والأخلاق واللهجات). وتكميلًا لهذا التعريف نضيف إليه كلمة قالها (هجل) وهي: (إنها نوع وسط غير مستقر، يعني بدقائق الحياة الداخلية ومشاكلها، وصور الحياة الخارجية ومناظرتها، وتتميز من المأساة الاتباعية (Classique) البسيطة الساذجة بكثرة أشخاصها، وغرابة حوادثها، وتعدد مفاجآتها، وتعقيد العمل فيها إلى حد الارتباك والغموض).

أما أرباب المذهب الابتداعي (Romantique) ومن قبلهم شكسبير فلم يكتفوا بتأليفها وتمثيلها، وإنما وضعوا لها القواعد وشرعوا لها المناهج، وقالوا إن الدرامة صورة صادقة مؤثرة للحقيقة بل هي الحياة نفسها: هي الهوى يعمل ويتكلم ويحكم ويفكر بصوت جهير أمام الجمهور السامع.

إن المأساة لم ترد أن تتنزل عن أفق الأبطال والسراة والملوك، والملهاة قصرت نفسها على وصف عيوب الأوساط، أما الدرامة فهي أتم وأعم وأصح، لم تفضل فريقًا على فريق، ولم تؤثر طبقة على طبقة، فهي تسوى بين الملوك والسوقة، وتمزج البسمات بالعبرات، وتستمد التاريخ والقصص والحكايات والخرافات، لا تستثنى شيئا ولا تحتقر شخصا، ولا تحصر نفسها في ضيق القواعد والتقاليد، فموضوعها الإنسانية بأسرها. أما اليوم فقد اختلفت على هذا النوع الأسماء والتعاريف لتشعب مناحيه، وتعدد مذاهبه، واتساع مجاله، واختلاف أطواره. فكان يسمى أولًا: الرواية الجدية الهزلية (Tragi-comique) ثم المأساة الحضرية (Tragedie bourageoise) ثم المأساة الشعبية (Tragedie populaire) ثم الملهاة الجدية (Comedie serieuse) وهم يطلقون عليها الآن اسم الدرامة الحديثة، أو الدرامة فقط.

ولا نجد أبلغ في الكشف عن حقيقة الدرامة مما كتبه عنها زعيمها وابن بَجْدتها فكتور هوجو في مقدمة (كروميل) نستعين بتلخيصه لك على شرح هذا النوع الطريف

الذي يعدونه الآن أفضل الأنواع وأكمل الأشكال للتمثيل فوق المسرح الحديث؛ لأنه باختياره الأشخاص من كل الطبقات، وتفضيله التأثير في الحواس على تحليل الشهوات كان أكثر أنواع المأساة ملاءمة للذوق الديمقراطي الغالب اليوم.

قال هوجو ما محصله: النظارة أصناف ثلاثة: النساء والخاصة والعامة؛ فالعامة يطلبون من الرواية العمل أو الحادث، والخاصة يطلبون منها الخلق أو الدرس، والنساء يطلبن منها الشهوة والهوى. لأن العوام يبتغون من المسرح التهيج، والخواص يبتغون منه التفكر، والنساء يبتغين منه التأثر؛ وغرض هؤلاء جميعا اللذة: فالعامة تريد لذة النظر، والخاصة تريد لذة العقل والمرأة تريد لذة القلب. ولكل منهم الحق فيما يبتغي ويريد.

ومن ثم كانت روايات هوجو ثلاثة أنواع مختلفة: أحدها عامي سوقي، والآخران شريفان رفيعان، وفي ثلاثتها حاجة المسرح وكفاية الناس. فللعوام المأساة العامية (الميلودرام) التي تصف لهم الفظائع، وللخواص الملهاة التي تصور لهم الأخلاق، وللنساء المأساة التي تحلل لهن الأهواء. وربما تدخل بعض هذه الأنواع في بعض، فقد يوجد في السوقة من يتذوق الجمال ويتطلب الكمال ويغرق في التخيل، وفي السراة من يطلب غير الأدب لطف الشعور، وفي النساء من تبتغي مع التأثر رياضة الذهن. فغرض الدرامة إذن هو تصوير الأخلاق بخلق الأشخاص وتمثيلهم على المسرح تبعًا لشروط الأشخاص لبيان أخلاقهم وتوضيحها، واستخراج الحياة الإنسانية من هذه الأخلاق والأهواء التي تتصادم وتتلاحم، فتنتج الوقائع الكبيرة والصغيرة، والحوادث المحزنة والمضحكة، التي تنطوي على لذة القلب يسميها الناس منفعة، وعلى عظة للعقل يسميها الحكماء حسن خلق.

فبان من ذلك أن الدراسة تأخذ من المأساة تحليل الأهواء والشهوات، ومن الملهاة تصوير الأخلاق والعادات. فهي الشكل الثالث من أشكال الصناعة الأدبية، وهو أكبرها وأعمها، لأنه يشمل الشكلين الأولين فيمزجهما ويشرحهما. ولو لم يوجد شكسبير بين كورني وموليير فمد يسراه إلى الأول ويمناه إلى الثاني، لبقي كل منهما بعيدًا عن الآخر فبوجوده التقت الملهاة بالمأساة التقاء الموجب بالسالب في الكهرباء، فحدث من التقائهما شرارة هي الدرامة.

ثم مضى هوجو بعد ذلك في بيان حقيقة الدرامة من جهة الفلسفة التاريخية نحيلك عليه إذا شئت، ونكتفي نحن هنا بما أجملناه من كلامه.

فالدرامة إذن تقبل كل نوع، وترتضي كل شكل، ما دامت تضمن التأثير في المشاعر والخواطر والقلوب، وهي تسلك لهذه الغاية أسهل الطرق وأقرب السبل. فلها في الطفولة المعذبة، والشيخوخة العاجزة، والزمانة المعدمة، والكرم في الأملاق والقحط واليأس، مواقف قوية التأثير شديدة الروعة؛ وفي المستشفيات والسجون والأحياء الفقيرة العاملة مسارح للرعب والرحمة، لها من البيان والتأثير ما يغني المؤلف الذي يعرضها للأنظار والأفكار عن تكلف الأداء وتجشم البلاغة.

إن المصائب المنزلية، والحوادث الاجتماعية، لا تدهشنا حقيقة كما تدهشنا مصائب الملوك ومخاطر الأبطال وحوادث القصور، ولكنها تؤثر فينا كل التأثير لاتصالها بنا واقترابها منا؛ وإذا كان أفضل الأنواع أمتعها للجمهور، واشدها أثرًا في الكثرة، فإن الدرامة تفوق المأساة بهذه المزية، وتفضل الأنواع جميعًا بقوة الجاذبية، وإذن يكون كورني وراسين وفولتير قد جهلوا فن التأثير، وسهروا الليالى الطوال في البحث عنه في الطبقات العليا، والحوادث الكبرى، وهو منهم على طرف الثمام لو نظروا في الطبقة الدنيا وفكروا في الحياة العامة، ولو كان هؤلاء حقيقة قد جهلوا قوة الدرامة وسهولتها فما بال الإغريق واللاتين لم يتوسلوا بهذه الوسائل القريبة إلى التأثير والجاذبية؟ وما بال شكسبير وهو إمام الروائيين غير مدافع لم يختر موضوعاته من حياة الشعب، وفضّل جرائم الملوك ونكباتهم على جرائم السوقة ونكبات العامة؟

الحق إن الإغريق كانوا يعلمون علم اليقين أن في الناس من كبا به الجد فألقاه في مراغة الذل والبؤس فأعسر بعد اليسر، وّذل بعد العز، ولكنهم كانوا يجهلون أو ينسون أن الملوك هم أيضًا غرض لسهام القدر، وأن المرء مهما عظم قدره لا يعظم على النوائب ولا يكبر على الأحداث، وأن خطوب الدهر لا تخص بفتكها طبقة، دون طبقة فاستفادوا من المسرح هذا الدرس النافع والعظة البالغة، كذلك كانوا يعلمون أن في الناس المأفون والشهوان والخبيث والمجرم، ولكنهم كانوا يجهلون أن الملوك أيضًا فيهم الأفَن والشهوة والخبث والإجرام، وأن نتائجها فيهم أفظع وأفجع منها في السوقة، فاستنتجوا من المسرح أن الشعب مأخوذ بجرائر الملوك، فأخذوهم بالحزم وحسن

السياسة، بلْهَ ما كان عليه الناس في الأزمان الخالية من تنزيه الملكية، وتقديس البطولة، وازدراء الشعب. فلما ابتذلت أفنية الملوك، وعلت كلمة الشعوب، وغلب نظام الديمقراطية، احتقر الناس مصائب الخاصة، ورأوا أن الأهواء والأرزاء تنصب فخاخها لكل الناس، وأن الواقع فيها من أي طبقة ومن أي بيئة يصح أن يكون عبرة ونكالا لغيره. حينئذ أخذ الكتاب يدرسون العامة، ويعلمون الجمهور بتحليل نفسه وتعليل جرمه، ويثقفون خلقه بتصوير نقصه ووصف عيبه، فيحاربون العيب بالخوف من السخر والخشية من الخجل، والجريمة بالفزع من وخز الضمير الذي يصحبها والقصاص الذي يعقبها، والهوى بوصف ما يجره من الآلام والمخاطر والمصائب، ووجدوا الحال تقتضي نوعًا جديدًا من الرواية يلائم حال الاجتماع ونظام الحكومة ورقي الفكر، فكانت الدرامة وليدة هذا الانقلاب وسداد هذا العوز.

على أن التأثير والجاذبية لم يكونا يومًا ما من أغراض المسرح في الأمم المثقفة المستنيرة، وإنما كان التمثيل عندهم كالخطابة، يجذب ليهذب ويعلم، ويؤثر ليقرر ويفهّم. وما التأثير إلا وسيلة من وسائله لا غاية من غاياته. فالدرامة التي لا تعلم ولا تهذب تكون من المأساة بمثابة المهزلة من الملهاة. ولا شك أن المهزلة **farce** تضحك الجمهور أكثر مما تضحكه ترتوف والمستوحش، والدرامة التي من هذا النوع تبكيه اكثر مما تبكيه (سنّا) و (أتالي)، ولكنه إذا ظل مائة سنة يضحك ويبكي لهذه المناظر، فأية فائدة يستفيدها، وأية فكرة يكتسبها ويستزيدها؟

فالدرامة القوية هي ما وضعت في قلب الرجل علل حوادثه وبواعث عمله، فتجعله شقيًا بزلته، مشفيًا على الخطر بغفلته؛ وهي لذلك تطلب مؤلفًا يكون ثاقب الفكر صادق النظر قوي الملاحظة خصب المخيلة عميق الإحساس بليغ الأسلوب جيد الاختيار؛ وموضوعًا يجمع بين التأثير والإفادة وبين الابتذال والصيانة وبين الغرابة والسذاجة، فلا يكون عقيمًا ولا سقيمًا ولا سوقيًا ولا شعريًا ولا متكلفًا؛ وعملًا يكون سيره نشيط الحركة موزون التدرج محكم التعقيد بارع الحل؛ وعادات حضرية أو شعبية تكون مع موافقتها للحق غير ساقطة ولا جافية؛ ولهجة بسيطة تلائم الأشياء والأشخاص، فتكون صحيحة سهلة نقية ذكية شاعرة لا تعلو على الموضوع، ولا تسفل إلى درك التعمل والركاكة.

وتلك مطالب أعيت أولي القرائح الكليلة، فانصرفوا إلى الجانب الأسهل منها، واخذوا يلتمسون التأثير في الجمهور بعرض الحوادث المنتزعة من الحياة العامة لتغنيهم بفظاعتها عن إجادة الكتابة وإجالة الفكر، ويبنون هذا الرأي السخيف على قاعدتين خاطئتين: أولاهما أن كل جذاب من القول والفعل صالح للمسرح، وأخراهما أن كل ما أشبه الطبيعة جميل، وكل تقليد صادق لها حسن.

لا أنكر إن لا شئ يلُوع القلب ويمزق الحشا مثل أن ترى بيتًا متهدمًا تسكنه امرأة كريمة عدا عليها الفقر ومسها الضر وجاز بها الدهر حد اليأس والفاقة؛ وأنا زعيم لك بأنك تغرق الناس بالدمع، وتضرم الأنفاس بالحزن، إذا عرضت على العيون منظر هؤلاء الأطفال يتضاغون من الجوع ويطلبون إلى أبيهم المسكين كسرة من الخبز وهو لا يستطيع، ومثلْتَ دموع تلك الأم ترى رضيعها يلفظ أنفاسه في حجرها من السغب وهي لا تملك له حياة ولا نفعًا، ولكن أرني ذلك الشعب الغليظ الكبد الذي يلهيه ويسليه مثل هذه المناظر؟ وأية فائدة تجدها في هذا المصاب الأليم العقيم الذي فجع هذه الأسرة وهي لم ترتكب خطأ ولم تقترف إثما؟ آلِمْني، ولكن لتعلمني كيف أحتاط لنفسي من الوقوع في مثل هذا الضرر والذي أشهده. مثّلْ لي أسرة بائسة أوقعها بين مخالب البؤس والفاقة عيب أصيل في نفسها، وهوى دخيل في قلبها، فإن الألم الذي ينالني من رؤية هذا المنظر يعوضني منه ذلك الدرس الذي أستفيده من شهود ما يجره الهوى المتحكم والعيب المتأصل من الأذى والمضرة: أستفيد أن الإنسان حر في اتقاء مثل هذا المصاب، وأن أسبابه من العيب والهوى والغفلة والضعف لم تكن أدواء لازمة ولا محتومة، أما الحرق والغرق والزلزال والوباء وكل ما يصيب المرء من غير كسبه ولا اختياره فلا أستفيد من رؤيته غير الألم العقيم والهم الخالص.

إن فضل الكاتب وجمال المسرح هما في عرْضهما ما نود أن نكوّنه لا ما نحب أن نتأثر به. ومهما يكن الشيء العامي المبتذل مؤثرًا فلا بد أن يكون على المسرح أسمى وأروع مما أستطيع أن أراه وأسمعه من شباك بيتي، فإن بين الأشياء المؤثرة كذلك تفاوتًا وتفاضلًا وتخيرًا. وليس في الحياة موضوع يصح أن يكون روائيا بنفسه إذا قلدته على علاته ونقلته بجميع صفاته؛ فقد تجد فيه من الطول والفضول والنقص والسخف ما يخجلك إذا حكيته، ويأفنك إذا مثلته.

إن مهارة الكاتب القصصي في أن يجعل الموضوع طريفًا لذيذًا، ومهارة الكاتب الروائي في أن يبسطه ويزخرفه فيحذف منه البارد الغث ويضيف إليه ما يزيد في تأثيره وحدته وجدته وطرافته بحيث يكون شبه الحقيقة وهيئتها لا صورتها ولا نسختها والحال في الأعمال مثل الحال في الأقوال: فإن الكاتب الذي يكتب كما يتكلم ليس بكاتب. إذ كل لغة من لغات الناس فيها الشريف الحر والرقيق الأنيق، كما أن فيها السوقي والحوشي والفج. والذوق وحده هو الذي يصفي العبارة من اللغو، وينقي الأسلوب من الغثاثة، كما يعزل الغربال الزوان والحصا من الحب الصحيح. ذلك ما نعقله ونقبله؛ أما نقل ما ترى وحكاية ما تسمع بما فيه من سماجة وفضول واقتضاب، على أنه صورة الطبيعة ورسم الحقيقة، فتلك حجة يلجأ إليها الأدعياء ليدرأوا عن أنفسهم معرة الضعف في الاختيار والعيّ عن الابتكار والعجز عن التجديد والتوليد.

* * * * *

بعد ما تقدم نستطيع أن نجمل القول في المأساة العصرية بذكر الفروق بينها وبين المأساة القديمة فنقول: إن الدرامة تجمع بين الجد والهزل والسرور والحزن والاحتشام والتبسط والضعة والرفعة، وتختار أشخاصها من كل طبقة وبيئة، وتقتبس موضوعها من حياة العامة او العصور الوسيطة أو العصر الحديث.

أما المأساة فكلما علمت تزدري الموضوعات القومية والعصرية، وتختار موضوعاتها من الأساطير أو من التاريخ القديم، وتُعنى على الخصوص بالعالم الداخلي من الإنسان، فتبحث عن أخلاقه وعواطفه واهوائه، فهي تضع على المسرح نفوسًا بدل أن تضع أشخاصًا، ولا تُعنى مطلقا بالرياش المسرحي ولا باللون المحلي، وتقصد كل القصد في تعقيد العمل الروائي؛ ولكن الدرامة لا تحفل إلا بالعالم الخارجي من المرء، والجزء المادي من المسرح، وتبالغ في رعاية الرياش والزخرف، وترجع التأثير في الحواس على التأثير في الذهن، وتحرص على أن تظهر الأشخاص في لباس الزمن الذي عاشوا فيه وتسمهم بعادات بنيه، وتؤثر تعقيد العمل وتحرج المواقف على وصف الأهواء وتصوير العواطف. ثم إن المأساة تخضع لقانون الوحدات الثلاث ولا تجيز نجوى النفس. ولذلك خلقت الأنجياء (**Confidentes**) ليسارّهم الأشخاص بما يفكرون؛ ولكن الدرامة تحللت من سلطان الوحدات الثلاث فلم تبق إلا وحدة العمل، وأسرفت في إيراد النجوى على السنة الأشخاص الأصليين فياضة بالأسلوب الوجداني فقضت بذلك على الأنجياء.

الدرامة في خلال القرون

كان لهذا النوع أوائلُ في أدب الإغريق واللاتين ظهرت في أشكال مختلفة وأسماء متعددة، وظلت محافظة على وجودها أثناء العصور الوسيطة وبعد عصر النهضة في ثوب الرواية الجدية الهزلية، ولكن الدرامة بمعناها الحديث لم تعرف إلا في القرن الثامن عشر حين كتب (لاشوسيه) مدرسة الأمهات، و(ديدرو) رواية الابن الطبيعي، و(سيدين) رواية الفيلسوف بغير علمه، و(بومارشيه) رواية الأم المجرمة، و(فولتير) روايتي نانين والطفل المبذر. وقد كان هؤلاء المؤلفون يقتبسون موضوعات رواياتهم من الحياة الحضرية والمعيشة المنزلية، ويملئونها بالحساسة المتصنعة والآراء الفلسفية والحكم الخلقية في لهجة تارة تكون بكائية وتارة تكون خطابية. على أن هذه الدرامة لم تلبث أن نزلت إلى مكان المأساة العامية (الميلودراما)، وهي درامة تسير بالموسيقى وتفيض بالضربات المسرحية العنيفة، والمواقف الشديدة المخيفة، والعمل الروائي المعقد، وتدين بنجاحها إلى إثارة الشعور وإهاجة الوجدان. ثم أدرك الدرامة الخمول وأخلقها الترك فامحت من المسارح حوالى سنة **1830** حتى جاء أرباب المذهب الابتداعي فنفخوا فيه من روحهم وبعثوها إلى الحياة في شكل جديد، واختاروها ميدانًا للمعركة الحاسمة بينهم وبين رجال المذهب الاتباعي، فرفع هوجو لواءها وشرع منهاجها في مقدمة كروميل سنة **1827** وجعل ميزتها الظاهرة امتزاج الجد والترفع بالهزل والمجون على نحو ما تجد في روايات شكسبير.

ثم أخذ هذا المذهب الحديث يتحلل من قواعد المذهب القديم، ولا سيما قانون الوحدات الثلاث كما ترى ذلك ظاهرًا في روايات الزعيم كرناني وكروميل وماريون دلوزم وروي بلاس وبيرجراف الخ. على أن سهم الابتداعيين قد طاش، وأملهم في إصلاح المسرح قد كذب. فقد تجد في روايات هوجو دررًا من الشعر الرصين، وغررا من المقطوعات البليغة، وصورًا من المواقف التي تسترق الشعور وتملك القلب، ولكنك تج بجانب ذلك البناء الواهن والإحالة القبيحة والعمل المرتبك والتاريخ المشوه، فضلًا عن أنه أحل الطباق والمقابلة محل النظر والملاحظة، وملأ المسرح بالأنماط الغريبة من الناس كقاطع الطريق الشهم (هرناني)، والخادم الوزير (روي

بلاس)؛ ولم يجد في طبقة السراة إلا أنماطًا ممقوتين أو مجرمين، أما الطبقة السفلى فهي عنده مستودع العواطف الكريمة والأخلاق القويمة.

ثم إن الدرامة الابتداعية (Romantique) خلت خلو الميلودراما من دروس العواطف وتحليل الأخلاق، وتعدت حدود المنطق في سير العمل، وسترت كل ذلك بسيل من الحوادث الخارقة، والمسائل المعقدة، والمفاجآت المدهشة، وما يتخلل ذلك من المبارزة والقتل والتسميم والخطف والتعرف.

لذلك لم يصطبر الناس على هذه الدرامة طويلا فملوها وأغفلوها، وحلت محلها في المسارح والقلوب في أوائل النصف الثاني من القرن التاسع عشر الملهاة الاجتماعية، أو الملهاة الحديثة، أو الملهاة المبكية، أو الدرامة الواقعية. وهي في الحقيقة طور من أطوار الدرامة التي بدأها (ديدرو) ورفع سَمْكها إسكندر دوماس الصغير، وأميل أوجييه وفيكتوريان سادرو. تستمد من الدرامة التاريخية عناصر الجد، ومن ملهاة (اسكريب) فن التعقيد، ومن قصة بلزاك درس العادات وتحليل الأخلاق، وتدور موضوعاتها على بحث المسائل المتعلقة بالمال والأسرة، وما ينجم من صراع الطبقات، وصدام الجماعات؛ وتُعنى على الأخص بوصف العادات والسعي في تهذيبها وإصلاحها. وكان لاسكندر دوماس الفضل في تطبيق المذهب الواقعي على هذه الملهاة أو الدرامة بتأليفه (ذات الكاميليا) (La dame aux camelias) وهي درامة جريئة الفكرة، طريفة البحث، جديدة الشكل، أحدثت في المسرح انقلابا خطيرا كان له أثره ونتيجته حتى اليوم. لأن المؤلف كان أول من زين المسرح بالأثاث الجديد وأظهر الأشخاص في اللباس العصري، ومثل البيئة الحاضرة في شكلها الحقيقي، فهو خلق (الملهاة الحديثة) (La comedie moderne) كما خلق من قبلها (الملهاة العلمية) (Piece a these) وهي مبنية على نظرية سماها المسرح النافع (Le theatre utile) ملخصها أن الكاتب المسرحي يجب أن يبادر إلى حل المشاكل الاجتماعية على المسرح وإلا كان مضحكًا مهرجًا. يجب أن يعرض على الناس ما يشغلهم من مشاكل الأسرة، ويثقلهم من أحوال المجتمع، ثم يناقش هذه المسائل، ويحل هذه المشاكل بتغليب الخير على الشر، وإقرار الحب في النفوس مقر المال.

وظل المسرح اليوم في فرنسا جاريًا على سننه المشروع في منتصف القرن التاسع عشر في شيء من البساطة والسهولة. وأشهر الملاهي الدرامية في العهد الأخير ما كتبه الأستاذ جول لِمِتْر إما تحليلا للعواطف (كالثائرة) و (الغفران)، وإما زراية على ذميم العادات (كالنائب ليفو). وكذلك الأستاذ هنري لافادان عني بدارسة المجتمع الفرنسي الحديث، وعرض لما ينجم عن المنافسة بين طبقاته من المشاكل المعضلة والمسائل العويصة في رواية (أمير أُوريك). ثم المنطقي الجبار بول هرفيو فقد عالج المشاكل الاجتماعية التي تتولد من الزواج والطلاق، ونحا في بحثها منحى اسكندر دوماس الصغير في رواياته العلمية ولكنه كان أكثر منه بساطة وأشد جفاء. كتب ذلك في ملاهيه المشهورة، وهي التيه والكلبتان (الكماشة) وقانون الرجل واعرف نفسك، وشوط القبس. ولا تزال هذه الرواية إلى اليوم أبلغ روائعه وواسطة بدائعه.

ثم الأستاذ (بريو) مؤلف القباء الأحمر والأستاذ فرنسوا كوريل مؤلف الدمية الجديدة، ونشوة الحكيم. والأستاذ (الفريد كابو) مؤلف الحظ، والطير الجريح، والأستاذ (هنري برنستين) مؤلف السارق، والسر، وشمشون. ولا نريد أن نسترسل في ذكر أسماء الكتاب المعاصرين، فأكثرهم لا يزالون يؤلفون ويرزقون. وإنما ذكرنا منهم من سبق لنقول لك إن ما ألفوه قد يطلق عليه أحيانًا اسم الدرامة، وأحيانًا اسم الملهاة الدرامية أو الجدية، والاسم الثاني أدق لما ذكرناه من الفرق بين النوعين.

* * * * *

هذا مجمل ما أتى على الدرامة من الأطوار في فرنسا. أما في أسبانيا فالمسرح قومي محض، ولد في الكنيسة وظل على صفته الأمية حتى جاء عصر النهضة، فجنح بعض الكتاب إلى بناء المسرح الأسباني على الطراز الإغريقي، ولكن ذوق الجمهور أحالهم عن ذلك القصد وصرفهم عن محاكاة المأساة الاتباعية (**Classique**) فسخروا من قانون الوحدات الثلاث، وجمعوا في الرواية الواحدة بين الحوادث المضحكة والمواقف المفزعة، وبين سراة الطبقة العليا وصعاليك الطبقة الدنيا. ثم كانوا يعقدون العمل ويفخمون الأسلوب، حتى سرت من روحهم نفحة إلى كوريني وكان الشرف محور مآسيهم، وموضوع حوادثهم، ومكان قوانينه الصارمة منها مكان القدر من مآسي الإغريق. على هذه القواعد والصفات كتب نابغتهم الخالد لوب دي فيجا (**1562**

- **1635**) مآسيه، وهي لا تقل عن ألفي مأساة، يدخل منها في باب الدرامة الروايات التاريخية (ككشف العالم الجديد) وروايات (سان سَكْرِ مَنْت) كوراث السماء.

وقد تميز هذا الكاتب بالخيال الخصب، والقريحة المتقدة، والتنوع البديع، والقدرة المعجزة على تصوير الأخلاق، ولا سيما أخلاق النساء. وكان همه أن يعرض الحوادث دون أن يشرح أسبابها، ويمثل الحياة الحقيقية دون أن يطرز أثوابها. ثم يليه في النبوغ والأثر (كالدرون دي لاباركا) (**1600 - 1680**) وقد بقي من دراماته اثنتان وسبعون درامة أشهرها (الحياة حلم) و (كرامة المولى).

وأما في إنجلترا فقد ولد مسرحها في الكنيسة أثناء العصور الوسيطة كما كان الأمر في فرنسا وأسبانيا، وكذلك لم يقو تقليد الكتاب والشعراء لآداب المهمة على الحيلولة بين الدرامة الحديثة وبين الانتشار والتقدم. ففي القرن السادس عشر جاء (مارلو) فهز النفوس وحرك المشاعر بمآسيه (أدوار الثاني) و (يهودي مالطة) و(موت الدكتور فوست وحياته). ولكن شكسبير ظهر فأخفت ذكره ووضع قدره. وكان القدماء من أرباب المذهب الاتباعي يذكرون شكسبير بالسوء، ويتناولونه بالنقد حتى لقبه فولتير: (بالمتوحش السكران).

أما أرباب المذهب الابتداعي فيرونه مثال الفن الروائي، ورسول الشعر التمثيلي. وقد سردنا لك فيما سبق طائفة من مآسيه في بعضها ما يشبه الدرامة، ولكن دراماته الحقيقية هي: صاع بصاع، تاجر البندقية؛ وقطعه المقتبسة من تاريخ إنجلترا، كالملك حنا، وريشارد الثاني، وهنري الرابع، وهنري الخامس، وريشارد الثالث، ودرامات شكسبير[1] على الجملة ضعيفة البناء، بعيدة الإمكان، متكلفة الأسلوب. وقد أراد أن يمثل فيها مناحي الإنسانية كلها، فجمع بين العظيم الرفيع والعامي الخليع والمضحك الماجن، وجعل العواطف الرقيقة الوادعة بجانب الأهواء العنيفة الفاجعة، ولم يقنع

(1) كان شكسبير يسمي بعض رواياته مآسي، وبعضها ملهاة، ولكن معنى هاتين الكلمتين كان يختلف إذ ذاك اختلافًا شديدًا عما نريده منهما الآن، فقد كانوا يطلقون الملهاة على كل رواية خيالية الموضوع سواء أضحكت أم لم تضحك، والمأساة على كل رواية حقيقية الموضوع سواء تأثر بالخيال أم لم يتأثر.

بتمثيل الحوادث مجردة، بل حرص على أن يصور الأهواء والعواطف التي صدرت عنها وتولدت منها.

* * * * *

وأما في ألمانيا فليسنج (**1729 - 1781**) هو خالق مسرحها القومي: وقف بين مواطنيه وبين المأساة القديمة، فحال بينهم وبين تقليدها، ودعا الناس قبل الابتداعيين إلى الأخذ عن شكسبير، والى وضع الأساس لبناء المأساة العصرية. وأشهر مآسيه (منا دبر نهلم) و (ناتان الحكيم) و(أمليا جالوثي).

أما (جيته) فقد جمع بين الذهن القديم والعبقرية الحديثة، وقد ظهر ذلك جليًا في دراماته، وأشهرها (جوتْردِ برْ ليشِنْجِنْ) و(تركاتو تاسو) و(إِجْمُنْت) و(فوست). فأما (جوتر) فهي صورة قوية - وإن تكن غير جلية - لألمانيا في أواخر العصور الوسيطة. وموضوعها أن السيد جوتر لا يعترف لأحد بالسلطان غير الإمبراطور، فهو يشعل الثورة في رؤوس الفلاحين، ويقودهم لمحاربة النبلاء والكهنة، ثم ينتهي أمره بالأسر والسجن في قاع مظلم بقية حياته.

وأما درامته (فوست) فهي مجده وخلوده تجدها غامضة في جملتها ولكنها رائعة في تفصيلها. موضوعها أن الدكتور فوست تبرمه الحياة ويعنته الوجود ويكربه فراغ نفسه فيتعاطى السحر، ولكن اليأس يحتوشه فيدفع به إلى الانتحار. وبينما هو متردد بين الحياة والموت إذ يفجأه قرع الأجراس المؤذنة بدنو عيد الفصح فيذكره بقيامة المسيح ويأفكه عن عزمه المشئوم، إلا أن الشك يعاوده، فيدفعه إلى محالفة الشيطان فيبيعه نفسه على أن يمتعه بزهرة الحياة ونعيم الدنيا. فيؤتيه الشيطان من كل شئ إلا السعادة، فيشرف على الموت، إلا أن ماري تدركه فتنجيه.

وعلى طريقة جيته كتب صديقه شيلر دراماته الرائعة كدرامة اللصوص، ودون كارلوس، ووليام تل. وأنبه الكتاب الروائيين في ألمانيا اليوم هو (جيرار هوبتمان).

ومن فحول الدرامة في العصر الحديث الكاتب النرويجي (جوهان إِبْسِنْ) (**1828 - 1906**) وكان ينزع في مآسيه الدرامية نزعة فلسفية اجتماعية، فهي من الدرامات العلمية أو الرمزية، وقد سما فيها بقوة الفرد وهمته إلى أبعد غاية وأرفع منزلة حتى لو ناقض ذلك الدين والتقاليد. أشهر دراماته بيت العروس، والأرواح، والكنار الوحشي.

تحليل موجز لرواية هرناني

هرناني: Hienani

درامة شعرية في خمسة فصول نظمها هوجو سنة **1830** ومثلت أول مرة في (الكوميدي فرنسيز) يوم **25** فبراير سنة **1830** فكان تمثيلها معركة شعواء بين الاتباعيين والابتداعيين تبودلت فيها اللعنات واللكمات بين الفريقين. وكان أنصار المذهب الجديد قد وزعوا قبل يوم التمثيل (تذاكر) مجانية على طلاب المدارس وتلاميذ المصانع، فملأوا مشهد المسرح قبل بدء التمثيل بثماني ساعات. ثم ابتدأ التمثيل على المسرح، والعراك الصاخب في المشهد حتى أستدل الستار الأخير على فوز الابتداعيين وفشل الاتباعيين.

أهم أشخاص هذه الرواية: هرناني، وهو نبيل إسباني اتخذ اللصوصية وقطع الطريق وسيلة لأخذ ثأر أبيه المشنوق في جريمة سياسية؛ ودون كرلوس ملك إسبانيا، وهو الذي قتل أبا هرناني؛ ودون روي جوميز دوق سلفا؛ ودونا سول بنت أخيه التي يريد أن يتزوج منها. وقد وقعت حوادثها في سرقوسة، ثم في قصر سلفا ثم في أكس لاشابل، ثم في سراقوسة ثانية.

ففي الفصل الأول:

يعيش هرناني في الجبال مع ذؤبان الأنس، يقطع الطريق ويغير على البلاد؛ وهو يحب (دونا سول) وتحبه، ويغالبه على هذا الحب (دون كرلوس) ملك إسبانيا والشيخ روى جوميز عم الفتاة، ويقع هرناني في خطر داهم فينجو منه بفضل الملك.

وفي الفصل الثاني:

يقابل هرناني الملك في بيت دونا سول، وقد أقبل في حرسه يخطفها، فيملك حياته وموته. ولكنه يبقي عليه ويخرج، فيجد البيت محصورًا بالجند الملكي فينجو بنفسه بعد لأي.

وفي الفصل الثالث:

يحكم الملك بالقتل على هرناني ويجعل لمن يأتي برأسه جعالة مالية، فتذعن دونا سول لأحكام القدر وتستسلم لإرادة عمها فترضها أن تتزوج منه. وفي الساعة التي

يتأهبون فيها للذهاب إلى الهيكل لعقد الزواج يدخل هرناني القصر في زي حاج يطلب الحماية والجوار من ربه. فإذا ما رأى حبيبته في زينة العروس يظن أنها نكثت عهده، ونسيت وعده، فتهون عليه الحياة ويعلن عن نفسه طالبًا القبض عليه. ولكن واجب الضيافة لصاحب القصر يقوم دون ذلك. وليس جوميز ممن ينقض الذمام ويخيس بالذمة. على أنه يفجأ الحبيبين وهما يتساقيان الهوى ويتصارحان بالحب، فسيقتله الغضب وترعده الغيرة، ويدخل الحاجب عليه في تلك الحال ويعلن إليه قدوم الملك، فقد جاءه يطلب منه تسليم المجرم المحكوم عليه إذ علم أنه لائذ بقصره. فتتنازع الدوق عوامل الشرف والغضب والانتقام، وتتراءى له صور آبائه المعلقة على حوائط القصر تتحرك أمام عينيه تذكرة له وتبصرة، فيغلب الشرف ويخبئ هرناني في مخبأ سري أمين. ويدخل الملك فيعاتب الدوق على أن يجير عليه، ويطلب منه المجرم. فيجيبه جوميز في إباء وشمم أنه يؤثر الموت على أن يسلم جاره. فيغتصب الملك دونا سول ويخرج انتقامًا من عمها وثأرا لنفسه. ويخلو الدوق بهرناني فيرد إليه حياته وحريته بشرط أن يساعده على غسل هذه الإهانة عنه بدم الملك، فيجيبه هرناني إلى ذلك ويضع حياته في يده ضمانًا بوعده، فيقسم أن يقتل نفسه متى نفخ الدوق في هذا البوق الذي يعطيه إياه.

وفي الفصل الرابع:

يسافر الملك في أثناء ذلك إلى أكس لاشابل يروض لنفسه الأمور ويهيئ الأسباب لفوزه في الترشيح لإمبراطورية ألمانيا، ويأتمر الدوق وهرناني بالملك، ويتوافى المؤتمرون في حندس الليل إلى إبقاء الكاتدرائية على مقربة من ضريح شارلمان. ويقف دون كرلوس على سر المؤامرة فيجيء إلى مكانها يريد أن يفجأ المجرمون وهم جلوس على الجريمة ويظل مختبئًا ينظر وتهب عليه في تلك الساعة نفحة من قبر شارلمان وهو الذي يريد أن يخلفه على مجده وسلطانه، فتوحي إليه بتلك النجوى المشهورة التي تبلغ ستين ومائة بيت من عيون الشعر وغرره، ويدخل الملك ضريح العاهل فيتسنى له أن يسمع ما يقرره المؤتمرون فيعرف أن هرناني قد انتخب بالقرعة ليقتله. ويدوي في تلك اللحظة صوت المدفع فجأةً فيعلن انتخاب دون كرلوس عاهلًا لألمانيا، فيخرج حين إذن من مكمنه ويدهم المتآمرين فيملأ قلوبهم رعبًا ودهشة، ويريدون الفرار فيجدون المكان محصورًا بالجند، ويتقدم هرناني فيكشف للملك عن

نفسه ويذكره بجنايته على أبيه. ويكون لهرناني ودونا سول والملك موقف رائع تتجلى فيه عواطف الحب والتضحية والشهامة، وينتهي بأن يعفو الملك عن جميع المتآمرين ويتخلى عن دونا سول لهرناني فيستعبد قلبه بهذه الأريحية. ويصبح اللص الشريف صادق الولاء مخلص القلب لشرلكان وهو الاسم الجديد للعاهل الجديد.

وفي الفصل الخامس:

لم تحلُ هذه النهاية في صدر الدوق جوميز. فلا هو رحض أهانته ولا هو نال حبيبته، فيأبى عليه طبعه أن يسعد غيره بشقوته، فيدع الزواج يتم والعرس يقام والعاشقين ينعمان معًا بنعمة الحب ولذة القرب، ولكنهما يسمعان نفخة بوق على بعد! ثم يدنو الصوت فإذا هو الشيخ جوميز يستنجز هرناني وعده بأن يقتل نفسه عند نفخة البوق، فيتوسل العروسان إليه بالرجاء والدعاء والدموع فلا يزداد إلا إصرارًا وعنادًا. ويظلم اليأس في عيني الزوجين البائسين فيخرج هرناني من منطقته قارورة من السم، فتأخذها منه دونا سول وتجرع نصفها وتقدم إلى زوجها الباقي فيشربه، فيخر الحبيبان صريعين تحت قدمي الدوق، ويهجم عليه هو أيضًا الندم ووخز الضمير فينتحر على جثتيهما الهامدتين.

ويؤخذ على هذه الدرامة أن العمل الروائي فيها خيالى محض، ينقصه الصدق والطبيعة، وأن تحليل أخلاقها سطحي غير عميق، وأن كثيرًا من مواقفها غريب غير ممكن. وتجد هذا العيب أوضح ما يكون في الحل، فإن الدوق جوميز الذي ظل طوال الرواية شهما كريما لا يسوغ في العقل أن يكون في أخرها جامد الشعور زمن المروءة كما ظهر.

تتمة

في الملهاة العامية Farc والمأساة العامية Melodrama

الملهاة العامية Farc :

وهي ملهاة غرضها الإضحاك والإلهاء بتصوير العيوب المضحكة تصويرًا يتعدى حدود الأدب والحشمة والذوق والإمكانية. فهي تقوم على الإحالة والبذاءة، كما تقوم الملهاة على السخر والأضاحيك.

والرأي بين الناس مختلف في بقاء هذا النوع في أمة راقية وحكومة منظمة ومسرح مهذب. فالذين يدافعون عن الملهاة العامية يقولون إن الناس يرفهون في صدورهم بشهودها، وإن الأذواق ليست واحدة في تقدير اللهو الرفيع، وإن العكوف على الجد الخالص واللهو الجدي يتعب الذهن ويكد القريحة، وإن الجمهور يجب أن تطلق له الحرية في اختيار ما يلهيه ويسليه.

ونحن لا ننكر مطلقا على الملهاة العامية أنها تلهي الجمهور وتسر الناس، بل نعترف بأن الرومان كانوا يهجرون مسرح (تيرانس) ويحتشدون عن المصارعين والمهرجين، ولا ننكر كذلك أن القليل من الناس هم الذين يدركون معنى الحق والجمال والخير، فيلذهم إدراكهم ويمتعهم فهمه، وأن دهاء الشعب وسواده لا يلهيهم إلا المحال الفاحش والبذيء المقذع، وأن من الأذهان ما يعتريه الكلال من الجد فلا يشحذ إلا بالمزاح الخإلى من الذوق والفكر، ولكنك سلطان هذا النوع على الشعب هو مصدر الخطر فيه ومنشأ الضرر منه. فإن من يحبه ويميل إليه يكره غيره ويصد عنه. وانصراف الشعب عما يغذي عقله بالحكمة وذوقه بالجمال ووجدانه بالفضيلة، إلى ما يملأ عينه بالفحش وقلبه بالرجس ولسانه بالبذاء، مؤدٍ إلى الوهن والانحلال والعدم. ذلك إلى أن اللهو الفارغ تستسهله النفس وتفضله. وإذا أسترسل المرء فيه خمدت نفسه بترك الفكر، كما يخمد جسمه بترك العمل. أما قولهم إن الملهاة العامية لا تضر ما دامت تسر، فذلك مثل قولهم: إن نوع الغذاء لا يهمك ما دام يلذك.

أن هذه الملهاة خُلقت لرعاع الشعب وغوغائه فلتبق لهم والتحى بينهم، بشرط أن تظل على شكلها العامي الخشن في أدب وحشمة، فتقوم في الأسواق والأعياد والموالد

تحت الخيام والمضارب، حتى لا تجذب إليها إلا خشاش الناس ممن تعود أنفه النتن فلا يشمه، ومرن لسانه على الهجر فلا يهمه. أما رفعها يفحشها ورجسها إلى المسارح الراقية وتمويهها بالرقص والموسيقى، وتزيينها بالزخرف المناظر والأزياء، فذلك تذهيب لحافة الكأس المسمومة يشربها الشعب فتقتل فيه عناصر الخير وعواطف الفضيلة!

المأساة العامية Melodrama:

المأساة العامية درامة تتألف من الحوادث الفاجعة، والمواقف المروعة، والهزل الجريء، وتستعين بالرقص والموسيقى. وقد علق بها اسم (الميلودرام) في منصف القرن الثامن عشر، واشتهر بتأليفها من الكتاب الفرنسيين (جيلبير دبكسير يكور) و(دوكانج) و (دينيري). ولكن ما كتبوه عافه النقد لتبذله وتسفله. يمتاز هذا النوع بأثره القوي وعمله العنيف. فموضوعه إما أن يكون طاغية غشومًا يرتطم في مراغة العيب والفحش، أو رئيس طغمة من قطاع الطرق يطارد فتاة طاهرة عفيفة فاضلة، أو خائنًا يخب في ظلال ويوضع في الغي، أو حبيبًا باسلًا يقع حبيبه في قفص الأشرار فيغالب الأخطار ويصارع الفجار حتى يرد مكرهم ويدفع شرهم، أو غبيًا يعقد العمل بغباوته ويحرج الموقف بساخفته. ثم تتدخل العناية الإلهية بعد هذه التقلبات الشديدة، والمشاكل العديدة، فتأخذ للبريء من المجرم وتقتص للفضيلة من الرذيلة. وعملها شديد العنف قوي الأثر، يضحي بالإمكانية في سبيل الضربات المسرحية والمفاجآت القوية، وتعتمد على الخناجر والسموم والحرائق في الأخذ بكظم النفوس وإثارة الرعب في القلوب.

أما موسيقاها فتعبير عن المواقف والعواطف، وتتقدم دخول الأشخاص، ورقصها قد يكون تعبيرًا عن معنًى وتمثيلًا لفكرة **Ballet** وقد يكون إمتاعًا وتسلية يتخلل حوادث الرواية. وأما أسلوبها فمزيج من البهرج الخالد والعامية المبتذلة، مما يلائم هذه الأفكار التي تشرحها، والعواطف التي تصفها. وماذا تجدي الأساليب الفخمة، والتراكيب المونقة، في جمهور لا يريد أن يتأثر إلا بالزياط والعياط، ولا يتسلى إلا بالصراع والقراع، ولا يعرف إلا أن يقول في نهاية الفصل الخامس وهو مجذوب بالحادث مكروب للبطل: آه! رباه لقد نجا!!

على أن مآل هذا النوع إلى الفناء، فإن الشعب كلما رقت عواطفه وتهذب حسه، ودق شعوره، آثر الصدق والإمكان، وقدر الفن والبيان، وعاف الصخب والهذر والعنف، ولذلك تجد الدرامة تحتل في كل مكان محل الميلودرام.

المسرحية الغنائية

(الأوبرا) L,opera

المسرحية الغنائية[1] هي درامة شعرية جدية أو هزلية تؤلف من الغناء والإنشاد وتأبى الحوار الكلامي، وتقبل الخوارق كالأشباح والأرواح والهواتف، وتوقع على أنغام الموسيقى، وتختلط أحيانا بالرقص، وتعنى كل العناية بالزينة والرياش. وهي غاية ما وصل إليه الجمال الفني والذوق الإنساني، لأنها مجمع الفنون الجميلة ومظهر الآداب الجليلة ومتعة النفوس ولذة الحواس بما تفيضه على العيون والآذان والأذهان من جميل الصور وحلو النغم ورائع الشعر، بله ما تقتضيه من كمال الفن الآلي **mecanique** لإحداث الخوارق وتغيير المناظر. فهي ولا ريب أفصح الألسنة إبانة عما بلغته القرائح من النبوغ وأدركته الفنون من النضوج في عصرها الذي مثلت فيه.

على أن قوام المسرحية الغنائية وفروعها هو الموسيقى والمناظر، فهي تنزل الكلام والحادث والتعقيد في المحل الثاني منها. لذلك لا تجد كلامنا عنها إلا إجمالًا يكاد

---

(1) قلت: الأوبرا هي شكل من أشكال المسرح حيث تعرض الدراما كليًا أو بشكل رئيسي بالموسيقى والغناء، وقد نشأت في إيطاليا عام 1600. الأوبرا جزء من الموسيقى الغربية الكلاسيكية. في أي أداء أوبرالي، تُعرض عدة عناصر من عناصر المسرح الكلامي مثل التمثيل، المشاهد والأزياء، والرقص بعضًا من الأحيان. عادة ما تكون عروض الأوبرا في دار أوبرا مصحوبةً بأوركسترا أو فرقة موسيقية أصغر قليلاً.

يعرّف أحمد بيومي في القاموس الموسيقي "الأوبرا" بالشكل التالي: [أوبرا: الأوبرا عمل مسرحي غنائي (Opera\it.Eng).(Opéra\Fr)). مؤلّف درامي غنائي متكامل يعتمد على الموسيقى والغناء، يؤدى الحوار بالغناء بطبقاته ومجموعاته المختلفة، موضوعها وألحانها تتفق وذوق وعادات العصر التي كتبت فيه وتشمل الأوبرا على الشعر والموسيقى والغناء والباليه والديكور والفنون التشكيلية والتمثيل الصامت والمزج بينها. كما تشمل أغانيها على الفرديات والثنائيات والثلاثيات والإلقاء المنغم أو الرسيتاتيف (Recitativo)... والغناء الجماعي (الكورال) وبمصاحبة الأوركسترا الكاملة...].

انظر: بيومي، أحمد، القاموس الموسيقي، دار الأوبرا المصرية، وزارة الثقافة، ص286.

يقفك عند التعريف والتقسيم. وقبل أن نأخذ في تقسيم الغنائية يحسن بي أن أنقل إليك ما قاله في هذا الصدد الفيلسوف ابن رشد في تلخيصه كتاب الشعر لأرسطاطاليس. وما قاله لا يدخل في موضوعنا إلا من الباب التاريخي. وهذا الملخص قد طبعه الأستاذ المستشرق (لاريجو) بمدينة فلورنسا سنة **1873** قال: (المحاكاة في الأقاويل الشعرية تكون من قبل ثلاثة أشياء: من قبل النغم المتفق، ومن قبل الوزن، ومن قبل التشبيه نفسه. وهذا قد يوجد كل واحد منها منفردًا عن صاحبه مثل وجود النغم في المزامير، والوزن في الرقص، والمحاكاة في اللفظ، أعني الأقاويل المخيلة الغير موزونة. وقد تجتمع هذه الثلاثة بأسرها مثل ما يوجد عندنا في النوع الذي يسمى الموشحات والأزجال، وهي الأشعار التي استنبطها في هذا اللسان أهل هذه الجزيرة أي الأندلس).

ولا مرية في أن أعاريض الموشحات والأزجال أنسب لنظم الغنائيات من سائر بحور الشعر لحلاوة نغمتها وسهولة توقيعها وتنوع قوافيها.

فالغنائية تنقسم باعتبار تلحينها إلى أجزاء نسردها لك دون أن نعرض لها، لأنها ليست من شأننا ولا مما يدخل في علمنا. وهي الافتتاح، والمقدمة، والإنشاد، والألحان، والمثاني، والمثالث، والمرابع، والمخامس، والخورس، والختام في نهاية كل فصل. فالافتتاح ما يسبق رفع الستار، والمقدمة ما يهيئ للعمل؛ والإنشاد نوع من الغناء يحل محل الحوار الكلامي دون أن يتقيد بوزن، والمثاني والمثالث والمرابع والمخامس قطع يزدوج فيها الصوت أو يثلث أو يربع أو يخمس، والخورس ما فوق ذلك. على أن اجتماع هذه الأجزاء ليس ضروريًا ولا جوهريًا. فالملحن يستطيع أن يغفل منها ما لا يتفق مع الرواية.

ثم تنقسم الغنائية باعتبار تأليفها إلى غنائية جدية، وهي ما كان موضوعها ساميًا وعملها رائعًا وأداؤها غنائيًا كله. فلا تجيز الحوار النثري وإنما تستبدل به الإنشاد، وغنائية هزلية وهي ما تجيز الحوار النثري في خلال القطع الغنائية.

الغنائية الجدية L,opera serieuse

ليس من اليسير أن تجد لهذه الغنائية تعريفًا جامعًا لتنوعها وتفرعها، واختلاف الرأي فيها بين الفرنسيين والإيطاليين؛ فإن لكلا الشعبين نظرية فيها سار عليها ودعا إليها. ولعلنا إذا ذكرنا النظريتين تستطيع أن تقف منهما على موضوع الغنائية ومداها.

فالنظرية الفرنسية زعيمها (كينو) وهي مبنية على تقليد الملحمة في استعمال الخوارق والأعاجيب وتنوع المناظر وتعدد الصور، ونقل كل ذلك إلى عين الناظر كما تنقله الملحمة إلى ذهن القارئ. فقد يكون التأليف كله مختلفًا غريبًا، ولكن في هذا الاختلاق اتفاقًا واتساقًا تنتج منهما الحقيقة، كما أن الموسيقى تظهر جمال الخوارق، والخوارق تبين إمكان الموسيقى. فأنت في جو جديد يجمع بين عالم الغيب وعالم الشهادة، ويضيف إلى جمال الخيال سحر الطبيعة، وذلك كله يسير في انسجام والتئام ودقة. أما العمل الروائي فواضح يسهل عقده وحله، والحوادث يتوالد بعضها من بعض، والأهواء رقيقة تشتد حينًا ثم ترق، والأخلاق ساذجة، والمناظر متنوعة، والجاذبية قوية مؤثرة، ولكنها تتراخى أحيانًا فتخفف عن الأعصاب وترفه عن النفوس.

تلك هي غنائية (كينو) ونظريته: يجمع كل ما يستطيع من الوسائل ليخلب السمع ويبهر البصر؛ وهو لذلك يستمد موضوعاته من الأساطير والسحر، فيملأ المسرح بالأعاجيب والصور، ويهيئ لنفسه الانتقال من الأرض إلى السماء ومن الجنة إلى النار مهيمنًا على الطبيعة مستوليًا على الوهم فاتحًا للمأساة طريق الملحمة، ليجمع بين فضائل النوعين، ويوفق بين مرمى القصيدتين.

ومزية هذه الطريفة الخرافية أن تكفي الشاعر مؤونة التفصيلات الدقيقة التي تطلبها الحقيقة، فإن الموضوعات التاريخية تقتضي جلاء الغامض وتعليل الحوادث وتقريب البعيد وإمكان المستحيل.

أما النظرية الإيطالية فزعيمها (ميتا ستاز) وهي مبنية على محاكاة الطبيعة وتوخي التأثير والبلوغ بالمحزنات الفواجع إلى حد لم تبلغه المأساة. فهو يكسو الأفق بالسواد، ويصبغ المسرح بالدم، ويسرع بحركة العمل وهو مغرق في الإشارة والإثارة بروعة الأداء وحدة الهوى. وفضل هذه النظرية على الأولى ظاهر في قوة الأثر ودقة المواقف

وجمال الحقيقة وسهولة الإمكانية. لذلك عني الشعراء والموسيقيون بالتوفيق بين النظريتين والجمع بين الطريقتين ليدركوا مزايا هذه وتلك. فهم يمزجون الصور العجيبة بالرهيبة، والمواقف الطريفة بالعنيفة، والمناظر التي تسحر العين بالتي تخلب اللب.

على أن الغنائية ليست مقصورة على الخوارق والمحزنات، وإنما تتناول الأناقة الحضرية والحياة الريفية والخلق الفكه والهزل المضحك، على شرط أن يتسق كل ذلك في طبيعة حية وحركة قوية وتنوع جاذب.

الغنائية الهزلية L,opera comlque

أما الغنائية الهزلية فاسم يطلق اليوم على درامة جدية الموضوع فكهة الأسلوب، تخلط الغناء الشعري بالحوار النثري، وتعنى بتعقيد العمل الروائي. ومنشأ هذا النوع كان في مستهل القرن السابع عشر، ظهر أولًا في شكل ملهاة غنائية كانت تمثل في سوقين شهيرتين: (سان جرمان) و(سان لوزان). ثم أخذ مع الزمن يقترب من الغنائية الجدية بتغليب جانب الموسيقى والغناء حتى لم يبق بينهما اليوم إلا فروق سطحية شكلية أهمها الأسلوب الفكاهي. فإطلاق هذا الاسم على الغنائية التي لا نصيب للهزل فيها إطلاق غير صحيح، لأن الغنائية إنما وضعت في الأصل للدلالة على كل عمل موسيقي، ولا سيما العظيم الجدي منه. فإضافتهم صفة الهزل إليها دليل على أنهم يريدون بها عملًا أقل في العظمة، وأقرب من الهزل، وأقبل للحوار النثري.

ويؤيد هذا الرأي أن الغنائية الهزلية أو الابراكوميك سليلة المهزلة (الفودفيل)[1] ولا يفرق بينهما إلا أن ألحان المهزلة كلها معروفة مألوفة من قبل ثم تقتبس لأوزان جديدة تؤلف للرواية. أما ألحان الغنائية الهزلية فهي مصنوعة لأوزانها خاصة، ولذلك كان شعرها محكم الرصف بديع الوصف، يقوم عليه الشطر الأكبر في نجاح الرواية.

وغبرت الغنائية الهزلية حقبة من الدهر وهي خاضعة لسلطان المهزلة فلا تستطيع أن تتجاوز مداها، ولا أن ترتفع عن مستواها، وإنما كانت تستعير أساليبها الحية،

---

(1) تطلق هذه الكلمة اليوم على ملهاة صغيرة تافهة الموضوع محكمة التعقيد، هزلية الأسلوب، لا تتحرج من إرسال النكتة المقذعة، وقد تشتمل على بعض الأصوات الغنائية استبقاء لأثر الماضي وخصائص الأصل. فقد قالوا في بدء تكوينها إن (أوليفيه باسلين) من أهل (فير) وهو واد في (نرماندیا) نظم سنة 1450 أغاني هجتئية ذاعت في واد فير فسميت بذلك فودفير أي وادي فير، ثم نزحت عن منبتها ومكان نشأتها فتصحف الاسم إلى (فودفيل). وفي مستهل القرن الثامن عشر أدخلوا هذا النوع من الأغاني المقذعة في ملاه كانت تمثل الأسواق وتسمى (ملاهي الفودفيل) قم انتصروا بعد ذلك في اسمها على الفودفيل، وكانت حينئذ كلها شعرا يغنى على أنغام معروفة من قبل لم تصنع لها خاصة حتى دخلها الحوار النثري فصارت أشبه بالغنائية لا الهزلية لا يميزها منها إلا الفرق الذي مر بك عند الكلام عن هذه الغنائية. ثم فعل بها الزمن ما فعل بستئر الأنواع فشذب أطرافها، وهذب إسفافها حتى ردها إلى التعريف الذي بدأنا به.

وأناشيدها الطلية حتى جرؤ الملحنون على أن يطلبوا إلى المؤلفين أن يوسعوا الدائرة القديمة، وأقدموا هم أيضًا على ابتكار ألحان جديدة، واقتباس بعض المثاني والمثالث والأشكال من الغنائية الجدية ما دامت تتصل بها وتتعلق بسببها، فلما صارت الغنائية الهزلية فنًا أدبيًا وعملًا روائيًا حقيقيًا أصبح الكاتب يضع روايته حرًا من كل قيد، ثم يدفعها إلى الملحن فيختار لها فكرة موسيقية تقوي التعبير عن الغرض. وهم اليوم يميلون إلى تقليل الحوار وتكثير الغناء، ورد هذا النوع إلى شكل لا يكون معه إلا درامة غنائية وملهاة غنائية لا يدخل فيها ما ليس منها حتى لا يقول فيه القائلون اليوم أنه نوع مزيف، وحتى لا يصفه (تيوفيل جوتييه) (بأنه سفيح قبيح، قد خلط بين وسيلتين متباينتين من وسائل التعبير، فجعل الممثلين يسيئون الغناء بحجة أنهم ممثلون، والمغنين يسيئون التمثيل بحجة أنهم مغنون).

على أنه بالرغم من هذا النقد الوجيه يستحق العناية والتأييد، لأنه سبب واصل بين ذوق العامة وذوق الخاصة، ودرج صاعد بالجمهور إلى الفن الموسيقي فيرفعه من حضيض (الفودفيل) إلى أوج (الأبرا).

وهنا نقف القلم معتقدين أن فيما بسطناه من قواعد الفن الدرامي بلاغا للكاتب الشأن وسدا لنقص البيان العربي في هذا الباب.

الجاذبية أو التشويق في القَصص

الجاذبية هي الشوق الذي يبعث اللذة ويثير الاهتمام ويحرك الانتباه ويربط السامع أو القارئ بموضوع القصة أو الرواية. ومبعث هذا الشوق اختيار الموضوع المفيد أو الطريف، واصطناع الأسلوب الخالب والصور البراقة والنوادر الممتعة والحوار القصير السديد. وأثر هذه الجاذبية إما أن ينال الذهن أو المخيلة أو الوجدان.

فجاذبية الذهن أن يكون القصص مبعثًا للنور ومصدرًا للمعرفة وداعيًا إلى التفكير، كالجاذبية التي تحسها وأنت تقرأ تاسيت أو ابن خلدون. ومثل هذه الجاذبية تكفي في القصص التاريخي دون القصص الشعري، لأن الأول أساسه التعليم والإقناع، والثاني أساسه التأثير والإمتاع.

وجاذبية المخيلة تكون بتصوير مناظر الطبيعة للنفس وجلاء ألوانها للعيون، بالوصف الصادق والأسلوب القوي؛ ولكن هذه الجاذبية إذا لم تقترن بأخرى لا تلبث أن تبوخ وتضعف، فإن النفس لا تعلق إلا بما ينيرها أو يثيرها، فإذا لم تهتز للقصص فلا أقل من أن نستفيد منه.

أما جاذبية الوجدان، فأن يحرك القصص في نفسك عوامل الألم أو اللذة، ويثير في حسك عواطف الحنان والقلق والدهش والهول والعزاء، ويذيقك لذة الشعور بأنك حساس؛ وهذه أمتع اللذائذ جمعاء. لذلك جاذبية الوجدان أقوى من أختيها، فهي تغني عنهما وهما لا تغنيان عنها. ولو تأملت في هذه الأحاديث (الحواديت) التي سايرت الإنسانية من جيل إلى جيل، وتذكرت فعلها الساحر في قلبك وأنت صغير، وجمال ذكراها في نفسك أنت كبير، لعلمت أن سر حياتها وقوتها ولذتها هو أن جاذبيتها من هذا النوع.

وأحسن القصص وأجوده ما اشتمل على أنواع الجاذبية الثلاثة. وشرط الجاذبية أن تتدرج في أجزاء الموضوع فتبدأ ضعيفة ثم تنمو كلما نما العمل وتعقد الحادث حتى تنتهي مع الحل وقد استراح السامع ونقع نفسه. ومن ثم كان حقًا على الكاتب ألا يبوح في البداية بما سيحدث في النهاية، وإلا أخطأه التوفيق وفاته التشويق وأعوزته الجاذبية. وإذا عرفت أن قوام الجاذبية في القصص هو حسن تدرجها فيه ودقة توزعها في مناحيه ناسب أن نعرض هنا إلى عناصره فنقول:

عناصر القصص الأساسية ثلاثة: العرض، والتعقيد، والحل:

فالعرض:

يقوم بإعداد ذهن القارئ أو السامع إلى موضوع القصة أو الرواية أو الملحمة، فيصف مكان الحادث وزمانه، ويُعرّف الأشخاص وأخلاقهم، ويذكر الحوادث التي سبقت القصة إذا كان هناك داع إلى ذلك. وقد يطول أو يقصر على حسب الموضوع، ولكن أخص صفاته أن يكون سريعًا إلى الغرض بريئًا من المقدمات، واضح المنهج، سالمًا من الحشو والتكلف، داخلًا في الموضوع، خارجًا منه خروج الزهرة من الساق كما قال شيشرون. أما طريقته فتختلف باختلاف الحادث والظروف: فطورًا يلقي الكاتب بالقارئ في الموضوع دفعة واحدة، ثم يسوق الحوادث الأولى ببراعة ودقة؛ وطورًا يبتدئ منفجرًا بعاطفة مكظومة منذ طويل؛ وقد يبتدئ بحكمة بليغة، أو مثل سائر، أو رسم طبوغرافي مشوق، أو وصف تاريخي ممتع. والعبقرية الخالقة لا تُرسم لها الطرق ولا توضع لها القيود.

والتعقيد:

هو جسم القصة، أو الموضع الذي تشتد عنده الجاذبية، وتشتبك الحادثة، وتمتزج الوقائع والأشخاص والظروف، حتى يُشكل على القارئ الأمر ويعمى عليه الخبر فلا يعرف منه مخرجًا ولا يدري له نتيجة. فخاصته كما رأيت تقوية الجاذبية وتنميتها؛ ولا يتسنى ذلك للكتاب إلا إذا أسدل على النهاية حجابًا شفافًا، ووقف القارئ بين الرجاء والخوف، وجانب التطويل الذي يعوق سير العمل، واحتفظ للنهاية بسرور المفاجأة أو دهشة الفجيعة.

والحل:

هو الجزء الأخير الذي يبرد فيه الشوق وتحل العقدة وتظهر النتيجة. ولا بد أن يكون كل ما سبقه مهيّئا له وصائرا إليه، دون أن يعلنه أو يدل عليه. فإن القارئ إذا حزره قل شوقه إليه وأنقطع اهتمامه به. والشرط الأساسي لإجادة الحل ألا تزيد عليه، لأن السامع إذا علم ما كان يجهله، وأدرك ما كان يشغله، قرت نفسه وخمد نشاطه، فلا يريد أن يعلم شيئًا.

ومن أحسن المُثل على دقة التعقيد وبراعة الحل قطعة من كتاب (الشهداء) لشاتوبريان سيد كتاب فرنسا يصف بها مقتل الشهيد (أودور)، وقد حمل نفسه على أن يتجرع الغصة الأخيرة من عذابه الأليم دون أن يرتد عن دينه، ولا أن يتزحزح عن يقينه، حتى نمى إليه أن امرأته (سيمودوسيه) على وشك أن يحكم عليها القضاء بالعيش في مواخير الفجور إذا هو لم يقدم القربان إلى الآلهة. كان حبه لزوجه فوق حبه لحياته، فهل يكون حبه لربه فوق حبه لزوجه؟ ذلك ما لا ندريه.

(أغمى على أودور. وأسرع الناس إليه، والتف الجند من حوله، واستولوا على الكتاب، وطلب الشعب أن يقرأ عليهم. فقرأه أحد النواب بصوت جهير. وظل الأساقفة سكوتًا والهين، والمجلس يعج بالضجيج والحركة. عاد أودور إلى رشده، فرأى الجند بين يديه يصيحون به: (هلم يا رفيقنا، قرب القربان، وهذه أعلامنا تقوم مقام الهيكل)، ثم قدموا إليه قدحًا مملوءًا بالنبيذ ليريقه[1]. فثارت في قلب أودور عواصف الفتنة، وتجاذبت رأيه عوامل الوساوس: كيف تصير (سيمودوسيه) إلى مواخير الفسق؟ وكيف تصبح بين ذراعي (هيبروقليس)[2]؟ نفج الشهيد صدره، وانكسرت آلة عذابه، فسال دمه غزيرًا، فضج الشعب وجثا إشفاقًا عليه ورحمة له، وأخذ يهيب به مع الجنود: (قرب القربان! قرب القربان!) هنالك قال أودور بصوت خافت متهافت: أين الأعلام؟ فقرع الجنود تروسهم علامة الفلج والظفر، وبادروا إلى أعلامهم فحملوها إليه. فنهض أودور يسنده حارس، وتقدم حتى وقف أمام البنود؛ وقد خشعت الأصوات وشمل السكون، ثم تناول القدح فستر الأساقفة رءوسهم بفضل مسوحهم، وصاح القساوسة صيحة الجزع. ولكن أودور رُمي بالقدح، وألقي بالأعلام، والتفت إلى الشهداء وقال: أشهد أني مسيحي!!)

فأنت ترى أن جاذبية قوية استولت عليك وأنت تقرأ هذه القطعة؛ لأن عزم أودور ظل مجهولا حتى نهاية الأمر. فلما طلب الأعلام بصوت خافت وقع في نفسك بعض ما وقع في نفوس الشهداء والقسيسين من الضيق والحزن. حتى إذا أهاب به القساوسة إلى الواجب وألقي بالقدح وقال: (أشهد أني مسيحي) تفرَّجتَ من الهم وتنفَّستَ تنفس الراحة!

---

(1) كان من عادة القدماء أن يريقوا الخمر قبل تقديم القربان.

(2) أحد القضاة الرومانيين في عهد دقليانون.

الملحمة

الملحمة[1]: حكاية شعرية في الغالب لأمر خارق عجيب أو عمل حماسي عظيم له أثره في حياة شعب بأسره. فهي تختلف عن الرواية بأنها تحكي الحادث وهذه تمثله؛ وعن التاريخ بأنها تخلق وتبالغ وتؤثر بالصور الكلامية الخلابة وهو يروي ولا يبتدع، ويحقق ولا ينمق، ويصدق ولا يمين؛ وعن القصة بأن موضوعها متنزع من حياة شعب بأسره لا من حياة شخص بعينه. فلا تكفي أن تكون القصيدة من المطولات، وأن يكون موضوعها أعمال الملوك والأمرء حتى تسمى ملحمة، بل لا بد أن يكون للحادث الذي تدور عليه صدى في تاريخ أمة أو أثر في حياة شعب كحصار طروادة عند الأغريق، وقدوم الطرواديين إلى إيطاليا عند الرومان.

نظريتان في الملحمة:

كان مذهب القدماء من أدباء الفرنج في الملحمة يخالف ما عليه الأدباء اليوم: فهي في رأي عميدهم بوالو قصة ضافية الطول مبسوطة العمل سداها الخرافة ولحمتها التلفيق. وهذا تعريف غير مانع لأنه لا يميز الملحمة من القصة، ولا يمنع أن يدخل في بابها جميع القصص الحماسية. وهم فضلًا عن ذلك لا يرون في الملحمة إلا عملًا

---

(1) قلت: الملحمة هي قصة شعرية طويلة مليئة بالأحداث غالباً ما تقص حكايات شعب من الشعوب في بداية تاريخه وتقص عن تحرك جماعات بأكملها وبنائها للأمة والمجتمع.

الملحمة حكاية بطولية تخبر عن حركة جماعات أو حركة الشعوب وحركة القبائل وهي نموذج إنساني يُحتذى به، يفعل بحياته وسلوكه ما يمكن أن يطمح المرء لتحقيقه. قد تحتوي الملحمة على أساطير قد تدخل الأسطورة في نسيج الملحمة ولكن لا تتداخل الملحمة مع الأسطورة فالملحمة شيء والأسطورة شيء آخر حيث أن الفرق الجوهري بين الأسطورة والملحمة هو أن أبطال الأسطورة من الآلهة أما أبطال الملحمة فهم من البشر.

يعبر مصطلح (ملحمة) عن أعمال عسكرية كبرى ويعبر أيضا عن الأدب الذي يضم هذا النوع الأدبي. فنذكر مثلاً "ملحمة نابليون" التي تحتفي وتخلد أعمال نابليون بونابارت العسكرية وتجعل منها أسطورة. هناك أيضا قصائد طويلة مثل "أفانجيلاين" لهنري لونجفيلو و"الكوميديا الإلهية" لدانتي أليغييري مصنفة كملاحم رغم عدم تطابقها كلياً مع الخصائص التقليدية المتعارف عليها لهذا النوع الأدبي. من نفس هذا المنطلق، نستطيع تصنيف العديد من النصوص والروايات على شاكلة قصة غنجي كنصوص ملحمية بسبب الأبعاد التأسيسية وأهميتهم الكبرى في ثقافة شعب ما.

صناعيًا يبتدعه رجل واحد على نظم معين وقواعد موضوعة وأسلوب يروق الأدباء بكثرة مجازاته ودقة كناياته. وزاد بعضهم أن يكون الغرض من الملحمة تهذيب الأخلاق من طريق الإلهاء والتفريج، وأن تكون مضروبة على قالب الإلياذة لهوميروس أو الإينييد لفرجيل، وقد انتقد فولتير هذه القواعد الاستبدادية ولكنه لم يستطع أن يخرج عليها عند ما نظم ملحمته "هنرياد". على أن أول من استبان كنه الملحمة وكشف عن حقيقتها وطبيعتها هو (فيكو) الإيطالي. فقد فطن إلى أنها تصور أخلاق العصر الذي نشأت فيه وتمثل عاداته دون أن تتوخى التهذيب ولا أن تقصد إلى الوعظ؛ وإن أحدثت ذلك فقد تحدثه عفوا من غير تكلف له ولا قصد إليه.

أما المحدثون فلم يقفوا في دراسة التاريخ الأدبي عند ثلاثة قرون أو أربعة، ولم يقصروا النبوغ والعبقرية على هوميروس أو فرجيل، وإنما سلكوا إلى حصائل العقل البشري كل سبيل في كل عصر وفي كل مصر فوجدوا في غير الإلياذة والإنييد مثلًا بليغة من سحر القول وحسن القصص، ورأوا بحانب الملحمة الصناعية ملحمة أخرى طبيعية هي أقدم من كل ملحمة وأسبق من كل قاعدة تولد من ذات نفسها في مخيلة الشعب وتجري على لسانه، وتظهر في صدر زمانه.

فتكون عمل أمة لا عمل فرد. وسأبسط لك الكلام في كل ملحمة على حدة بعد أن وقفتك على هذين الرأيين، وعرفتك السبب في نشوء الملحمتين

الملحمة الطبيعية

منشأها:

في طفولة كل أمة على العموم تجد حادثًا أساسيًا تحوم حوله أفكار أبنائها، ويكون مادة هزجها وغنائها، كفتح بلاد أو صد عاد أو تحرير وطن.

يتمخض هذا الحادث عن بطل ينمو في الخيال، ويعظم في الصدور، ويكبر في الزمن، حتى تُنسب إليه الخوارق، وتخلع عليه المحامد، فتسير بذكره الرواة، وتتحدث بفعله القصاص، وتشيد بفضله الشعراء، وتنتقل شهرته من فم إلى فم، ومن جيل إلى جيل، وهي في خلال ذلك تتسع وتستفيض حتى تصبح سيرته لدى الشعب حديثًا وطنيًا يحب أن ينشر، وتراثًا قوميًا يحرص على أن يزيد.

فإذا قيض الله لهذه السيرة المتجمعة على مدى العصور شاعرًا سمح القريحة فما زمنها الحادث الأصلي ثم وصله بما تشعب منه أو نتج عنه من الحوادث الأخرى، ونظم كل ذلك بأسلوب شائق ونسق جميل، أصبحت هذه السيرة ملحمة. كذلك ألفت الإلياذة والأوذيسة وهما لا تزالان كل ما في أيدي الناس من الملاحم الطبيعية.

ولقد كانت حروب العرب مع الروم والفرس والأحباش، وعام الفيل، والفتوح، والإسلامية، والحروب الصليبية، كلها حوادث أساسية في تاريخ العرب والإسلام قد تناولها الشعراء والرواة والقصاص فصنعوا فيها القصائد والأناشيد والحكايات، وجسموها بالخيال، وموهوها بالمبالغة، وزوروها بالغرائب، ولكن الزمن لم يتح لها ذلك الشاعر الطويل النفس الفياض القريحة، فيصنع بها ما صنعه هوميروس بحصار طروادة، والفردوسي بحرب إيران وطوران، فظل أدبنا إلى اليوم خلوًا من الشعر القصصي الحقيقي.

فالملاحم الطبيعية إنما تتكون على طول الزمن مما تنوقل وتورث من الأغاني والأناشيد، والأخلاق والعادات؛ فهي تراث الأجيال وعمل الزمن. وما الشاعر الأخير إلا جامع وناظم ومهذب ومتمم. لذلك تجد عمله وإن كان جليل الأثر عظيم الخطر يضؤل بجانب عمل الشعب فينساه الناس ويغفله التاريخ حتى يمحى على طول الزمن اسمه. وليس من اليقين أن مؤلف الإلياذة والأوذيسة واحد، ولا أن هوميروس نفسه قد

وجد. والناس يجهلون كل الجهل ناظم نيبلنجن الألمانية، وأغاني رولان الفرنسية، ومؤلف قصة عنترة، وسيف بن ذي يزن، وسير بني هلال العربية.

وللملاحم الطبيعية أثر بالغ في نفوس الشعوب، لأنها تثير الحماسة والإعجاب في نفوس النشء، فتحمله على تقليد السلف فيما قاموا به من الأعمال الجسيمة، وما اتصفوا به من الأخلاق العظيمة؛ ولأنها تقوم مقام التاريخ، قبل نشأته فتقفنا على الأنظمة الأولى للشعوب التي نشأت قبل أزمنة التاريخ، وتصف بلادها وأخلاقها وعاداتها؛ فهي مرآة ترى فيها الحياة المادية والأدبية والعقلية لكل أمة.

أشهر الملاحم الطبيعية

الإلياذة والأوذيسة:

الإلياذة والأوذيسة منظومتان يونانيتان نسبتا إلى هوميروس، واستفاضتا في الشعوب والأجيال تحملان أثر العبقرية الإغريقية، وترددان صدى الحرب الطروادية، وتمدان الآداب العالمية بالغذاء والقوة.

موضوع الإلياذة[1] غضب أخيل، وهو حادث بسيط من حوادث حرب طروادة وقع في السنة العاشرة من حصارها واستغرق واحدًا وخمسين يومًا. تبتدئ بشجار أخيل وأغا ممنون وتنتهي بقتل هكطور. وتنقسم هذه الملحمة إلى أربعة وعشرين نشيدًا تمثلت فيها صور الحياة اليونانية بأساطيرها وعاداتها وآدابها جلية رائعة مؤثرة. وأهم أبطالها من الأغريق: أغا ممنون ملك أرجوس ومسينا أمير الجيش، ومينيلاس أخو أغا ممنون وملك أسبارطة، وأخيل ملك الفذيوتيد، وبتروكل صديق أخيل، ونسطور ملك بيلوس، وأوليس ملك أتيكا. ومن الطرواديين هطور وفاريس ابنا فريام ملك طروادة، وإينوس حمو فريام إلخ. وللآلهة في الإلياذة شأن خطير وأثر كبير: فزحل ومنيرفا مع الأغريق، وأبو لون والمريخ مع الطرواديين. فهم يدبرون القتال، ويحمون الأبطال، ويتقارعون فيما بينهم انتصارًا لطائفة على أخرى.

وملخصها أن أبولون سلط الوباء على معسكر الإغريق، فأعمل فيهم منجله انتقامًا منهم على سبيهم بنت كاهنه كويزيس، ثم جل الخطب بوقوع الخلاف بين أغا ممنون وأخيل من أجل سبية نفسها الأول على الثاني فاستأثر بها دونه من غير حق. ولما عجز أخيل الباسل عن الأخذ لنفسه من أمير الجيش اعتزل الحرب وهو يكاد ينشق من الغيظ، فرجحت كفة الطرواديين باعتزاله، وحالفهم النصر منذ استراحوا من قتاله.

---

(1) قلت: الإلياذة (باليونانية: μαθηματικ) ملحمة شعرية تحكي قصة حرب طروادة وتعتبر مع الأوديسا أهم ملحمة شعرية إغريقية للشاعر الأعمى هوميروس المشكوك في وجوده أو أنه شخص واحد الذي كتب الملحمة وتاريخ الملحمة يعود إلى القرن التاسع أو الثامن قبل الميلاد. وهي عبارة عن نص شعري. ويقال أنه كتبها مع ملحمته الأوديسأ. وقد جمعت أشعارها عام 700 ق.م. بعد مائة عام من وفاته. وتروي قصة حصار مدينة طروادة.

ودارت الدائرة على الإغريق فجُرح ديوميد وأوليس، وأخذ هكطور يحرق أسطولهم، وأحدق بهم الخطر من كل جانب. فلما رأى ذلك بتروكل استعار سلاح أخيل وصمد للعدو فأجلاه عن موقفه. إلا أن أبولون أسعف الطرواديين فتصدى للبطل فأسقطه ونزع درعه، حتى أمكن هكطور أن يضربه الضربة القاضية. وجاء نعي بتروكل إلى صديقه أخيل فسارع إلى الخنادق، وما كادت العيون تأخذه حتى وقع الرعب في قلوب الطرواديين، وسرت الحمية في نفوس الأغريق. فاستخلصوا جثة بتروكل. وشف على أخيل أن يطل دم صديقه، فصالح الزعماء وأزمع قيادة الجيش. وأرسل أمه إلى فلكان إله النار تأتيه منه بسلاح ولأُمة. فلما تسربل بالحديد خاض المعركة فأوقع بالطرواديين وقذف بهم في نهر الأجزنت والتقى بهكطور فحمل عليه وقتله، ثم شده إلى مركبته وطاف به مسحوبًا على وجهه حول جدران طروادة على مشهد من أسرته الضارعة الحزينة. ثم احتفل بعد ذلك بجنازة بتروكل. وأوحى إله من الآلهة إلى فريام أبي هكطور أن يذهب إلى أخيل أبيه حتى رق له ورد إليه أشلاء القتيل.

* * * * *

أما موضوع الأوذيسة[1] فهو مخاطر أُوليس بعد سقوط طروادة ورجوعه إلى أثيكا بعد أن عوقته عن هذه الأوبة أقدار الآلهة المعادين عشر سنين. وتنقسم هذه الملحمة

(1) قلت: الأوديسة (باليونانية οὐνταξις) هي واحدة من ضمن ملحمتين إغريقيتين كبريين منسوبتين إلى هومر. وهي جزئيا تتمة لملحمة الإلياذة المنسوبة هي الأخرى إلى هومر. وتعد ركنا رئيسيا للأدب الغربي الحديث، فهي ثاني أقدم عمل أدبي انتجته الحضارة الغربية، بينما الالياذة هي الأقدم. يعتقد العلماء أن الأوديسة الفت بنهاية القرن الثامن قبل الميلاد، في منطقة ايونيا اليونانية الساحلية في الاناضول.

تركز القصيدة على البطل الاغريقي، أوديسيوس، الذي كان معروفا باسم اوليسيس في اسا طير الرومان، وكان ملك مدينة ايثاكا، وتركز أيضا على رحلته لبلاده بعد سقوط تروي. واستغرقت رحلته للوصول إلى اثيكا عشر سنوات بعد حرب تروي التي دامت لعشر سنين. وفي غيابه، وكان يحسب انه قد مات خلال فترة غيابه، فكان على زوجته بينلوب وابنه تليماتشوس التعامل مع مجموعة من الخاطبين العنيدين الذين كانوا يتنافسون لخطبة يد بينلوب.

كانت الأوديسة ولازالت تقرأ منذ عص هومر، وتم ترجمتها للعديد من اللغات المعاصرة في انحاء العالم. ويعتقد الكثير من العلماء آن القصيدة الاصلية ألفها، الشاعر والمغني اويدوس، كتقليد يتداول

إلى أربعة وعشرين نشيدًا أيضا، وقعت حوادثها في خلال أربعين يومًا. وهي دون الإلياذة في الأسلوب والقوة والجاذبية، حتى كان هذا الاختلاف الشديد دليلًا من أدلة الأستاذين الناقدين فيكو الإيطالي، ووُلْف الفرنسي، على أن هاتين الملحمتين ليستا من صنع مؤلف واحد.

ملخصها أن أُوليس لدى دعوته من حصار طروادة حل عليه غضب نبتون إله البحر فأضله بين جزره وسواحله؛ وطال نزوحه عن وطنه حتى ندبه أهله وبكاه قومه، وحتى جرؤ الطغاة من الأمراء على أن يستبيحوا داره ويهلكوا ماله، ويكرهوا بنيلوب زوجه، على أن تختار أحدهم لها بعلا. وغضب تليماك بن أوليس على حداثة سنه لانتهاك حرمته، وانتهاب ثروته، وابتذال فنائه، فخرج في البحث عن أبيه عند رفاقه من أبطال طروادة ائتمارا بمشورة الإلهة منيرفا. فذهب إلى نسطور في بيلوس، وإلى منيلاس في أسبارطة، فقص كل منهما عليه ما كابداه في أوبتهما من الأهوال، ونعيا إليه بتروكل وأخيل وأغا ممنون وأجاكس؛ أما أوليس فإنهما لا يعلمان شيئًا عن مصيره.

وكان أوليس في ذلك الحين أسيرًا في جزيرة "أُوجيجي" عند الحورية جاليبسو، فظفر بالنجاة على ظهر طوف[1]، ولكن عاصفة هوجاء هبت عليه فقذفت به في ساحل جزيرة (الفياسين) على حالة بين الحياة والموت؛ فاقتاده أهلها إلى ملكهم ألسينوس، فقص عليه أوليس ما عاناه من الشدائد منذ غادر طروادة، فأعجب الملك بشهامته وفصاحته، وأعد له سفيته أقلته إلى أثيكا. فلما وطئت قدمه أرضه تنكر في زي سائل،

=

شفهيا على الأرجح، ويتلوها أحد الذين يمتهنون الألقاء، فكان المقصود أن تسمع أكثر من أن تقرأ. فتفاصيل الالقاء قديما وتحول القصيدة لعمل مكتوب، لازالت محل جدل المختصين. فقد كتبت الأوديسة كحوار شعري اغريقي، وتحتوي على ١٢،١١٠ سطر سداسي التفعيل. وما يثير الانتباه انها سير احداث القصيدة غير خطي ومتتابع، وتأثر الاحداث بقرارات اتخذها النساء والعبيد، بجانب الرجال المقاتلين. فأصبحت كلمة الاوديسية في اللغة الإنجليزية وعدة لغات تعني الرحلة الملحمية.

لأوديسة تتمة مفقودة وهي التليجونيه، والتي لم يكتبها هومر بل كانت تنسب قديما لسيراثون الذي ينحدر من اسبرطة. ويشير احد المراجع، إلى ان التليجونيه سرقها يواجمون القوريني، والتي ينحدر من قورينا التي هي الان في ليبيا.

(1) الطوف: خشب يضم بعضه إلى بعض ويركب في البحر ويقال له الرمث أيضًا: redeau

ونزل عند الشيخ (أوميه) حارس قطعانه. واتفق أن رجع تلمياك إلى وطنه في ذلك الحين فلقى أباه وعرفه، وأخذا يدبران الحيلة معا لهلاك أولئك الأمراء المعتدين، بمعونة الخدم المخلصين. وكانت بنيلوب طوال هذه السنين قد نجحت في مماطلة هؤلاء الخطاب الملحفين بأن علقت قبولها الخطبة على فراغها من الثوب الذي كانت تنسجه. وهيهات أن تفرغ منه، لأنها كانت تظل النهار كله تنسج فيه، حتى إذا جاء الليل نقضت ما نسجته.

فلما طال الزمن وانقطع الرجاء من أوبة الغريب، وكلت الحيلة، وأهلك الخطاب الزرع والضرع، أوشكت أن تذعن لولا أن دخل أوليس متنكرًا إلى قصره وفتك بأعدائه، وتعرف إلى زوجه الوفية بنيلوب، وجده الشيخ لابرت، وأخذ يجمع أهبته لمقاومة أهل المقتولين؛ إلا أن ميرفا حلت في شخص منطور صديق أوليس ومشير تليماك، فضمنت بحكمتها لملكة أثيكا السلام الدائم والرخاء العميم.

الملحمة الصناعية

تختلف الملحمة الصناعية عن الطبيعية بأنها عمل فرد واحد يخلق مادتها، وينشئ صورتها. ولا يضطلع بهذا العمل إلا الأفذاذ النوابغ من رجالات الفن، ولكن عملهم على جودته يقل نصيبه من الذيوع، لأنهم في الغالب إنما ينبغون في عصور الحضارة والرقي، وهذا النوع لا ينفق ويروج إلا في الهصور الجاهلية حينما يكون الإنسان كالطفل تروقه الخرافات وتلذه الأساطير. على أن الملحمة الصناعية إن فاتها أن تكون كتبًا مقدسًا للشعب فلن يفوتها أن تخلب قلوب المتأدبين والمفكرين بالخيال الخصيب، والتصوير الدقيق، والأسلوب البارع، وهي بهذا قد تبوأت من فن الشعر مكانا ظاهرا جعلها فنًا مستقلًا له خطره وأثره وجماله

قواعدها:

لا تبلغ الملحمة الصناعية درجة الكمال إلا إذا اقتبست صفات الملحمة الطبيعية ما استطاعت، ومن أجل ذلك حق علينا أن نبسط للمتأدب بعض القواعد الخاصة عدا ما ذكرناه إجمالًا عن الإمكانية والجاذبية واللون المحلي إلخ.

فمن هذه القواعد ما يتعلق بالمؤلف، ومنها يتعلق بالموضوع، ومنها ما يتعلق بالأشخاص. فأما المؤلف: فيجب أولًا أن يكون كمؤلف الملحمة الطبيعية لسان أمته وترجمان قومه، ولن يكون كذلك إلا إذا اختار موضوعًا له صلة برغائب مواطنيه.

ثانيًا: أن يختفي من عصره ليظهر في عصر بطله، فيصوره بأنظمته وعاداته وعمله.

ثالثًا: أن ينسى نفسه فلا يعبر عن عواطفه الخاصة فيما بقص من الحوادث؛ حتى لا يدخل شعره في باب الشعر الوجداني.

وأما الموضوع فيجب أولا أن يكون مما يهم شعبًا بأسره، وسبيل ذلك أن يؤخذ من الحوادث الوطنية التي كان لها الأثر الظاهر في حياته. فموضوع الإتيييد مثلًا مناسب لأن حلول الطرواديين إيطاليا كان بليغ الأثر في حياة روما، والحرب أليق الموضوعات بالملحمة إذا دارت رحاها على أمة أجنبية. أما إذا كانت حربًا أهلية فإن الملحمة تفقد شرطًا لا بد منه وهو إرضاء الشعب كله؛ لأن ما يسر فريقًا يسوء فريقًا آخر.

ثانيًا: أن يكون واحدًا، ولا تتحقق وحدة الموضوع إلا إذا تولد بعض الحوادث من بعض، وكان لها بالحادث الأصلي ارتباط وثيق، وبالغاية المقصودة اتصال دقيق. فكل ما لا يحول دون هذه الغاية أولًا يسهل الوصول إليها إنما يرق وحدة الملحمة، ويشتت موضوعها، ويضعف جاذبيتها. على أن مراعاة الوحدة لا يتنافى مع الحواث العرضية الطبيعية المناسبة إذا كانت ثانوية لا تشغل ذهن القارئ عن جوهر الموضوع.

ثالثًا: أن يكون قديمًا؛ لأن للقديم جلالًا في القلوب وأثرًا في النفوس.

ذلك إلى أن التفاصيل التاريخية لحادث قديم تكون على الجملة مجهولة، فيستطيع الشاعر أن يخترع من الحوادث الشائقة ما شاء.

وأما الأشخاص فطائفتان: طائفة الهجوم وطائفة الدفاع، وكلتا الطائفتين تنقسم إلى ثلاث طبقات: البطل، والأشخاص الأوليون، والأشخاص الثانويون.

فالبطل هو الشخص الذي تتعلق به حركة الهجوم وقوته، فهو روح القصة وشغل القارئ وقطب العمل، ولا تتحقق وحدة الموضوع إلا بالغاية التي يتوخاها هو دون غيره. ولا يجوز أن يتعدد البطل حتى لا تتوزع الجاذبية فتفتر وتخمد.

ويشترط فيه أن يتميز عن النظراء بصلابة العضل، وقوة الإرادة، وصعوبة المقادة، وعلو الهمة، وذكاء القريحة، وأصالة الرأي، وكل ما يسمو به فوق نوع الإنسان إلا الكمال، فإنه متى بلغه أصبح فاترًا مملولًا لخلوه إذ ذاك مما تحدثه الأهواء والشهوات من الحركة والأثر. على أن العناية بالبطل لا تستلزم إهمال غيره، فلا بد أن يكون للأشخاص الأوليين والثانويين في العمل شأن وخطر، وأن يكون اتصالهم بالبطل سبيلًا إلى ظهور نبوغه وفضله. وحذار أن يتشابه الأشخاص في أدوارهم وأطوارهم، فإن التشابه علة الجمود وطريق السأم. ومهما تنس فلا بد أن تتذكر أن المؤلف محتوم عليه أن يعرفنا أشخاص الملحمة بأقوالهم وأعمالهم، لا بأوصافهم وأحوالهم.

هذا ما يتعلق بموضوع الملحمة من الأوصاف والقواعد، أما ما يتعلق بالشكل من ترتيب الحوادث والأسلوب، فقد ينطبق عليه ما قلناه في الكلمة السابقة من قواعد العرض والتعقيد والحل. غير أن العرف قضى بأن تقسم الملحمة إلى أناشيد أو فصول، وأن يكون الحل سارًا تطيب به نفس القارئ؛ لأن المؤلف إنما يصور في البطل فضيلة من الفضائل فمن المستحسن أن تنتصر، كذلك أوجب ألا تزيد مدة الملحمة على سنة،

فإذا قلت عن ذلك كانت أفضل، وأن يختار لها الأفكار النبيلة، والصور الجميلة، والتراكيب الأنيقة، والاستعارات القوية، وأن يشتمل الابتداء على براعة الاستهلال والابتهال إلى القوة الإلهية أن تمد الشاعر بالعون والإلهام.

والشعر أليق بالملاحم من النثر لقوة تأثيره وبلاغة تصويره، ولذلك كثرت الملاحم المنظومة وقلت المنثورة.

الخوارق:

الخوارق: هي دخول الآلهة أو الملائكة أو الجِنّة بالفعل في أعمال الناس وحوادثهم عن طريق الأحلام، أو الرؤى، أو الأشباح، أو الهواتف، أو الحلول في صور مستعارة. فقتال الملائكة مع أحد الجيوش من الخوارق، وما حكاه هوميروس من أن الزهرة إلهة الجمال حينما رأت (باريس) على وشك أن يقتله (مينيلاس) اختطفته وأخفته في سحابة من الخوارق، وهي ضرورية للمحلمة؛ لأنها بدونها تكون أشبه بالتاريخ أو بالقصة. ومحلها حين يتحرج الموقف، ويشتد الأمر، ويفوت قدرة الإنسان، أو حين يقصد الشاعر القصصي إلى إثارة الإعجاب والدهش.

وقد كان استعمالها في الملاحم الطبيعية معقولًا مقبولًا مؤثرًا لنشوتها في عصور الجهالة وعهود الفطرة؛ حين كان الإنسان عاجزًا عن تعليل الحوادث الطبيعية، والأفاعيل الجوية، فيسندها إلى الآلهة، ووسطاء الآلهة عن يقين وعقيدة.

أما في الملاحم الصناعية فاستعمالها أشق وأدق لظهورها في عصور كشف العلم فيها أسرار الطبيعة، وجلا غوامض الكون، فلم يعد لها تلك الروعة القوية ولا ذلك الجلال الساحر. فإذا استعان بها الشاعر وهو لا يعتقدها خيف عليه التكلف والبرود والإحالة وإنكار الناس، على أن ذلك لا يدعو إلى ترك استعمالها، وإنما يحمل الشاعر على ان يقصد فيها، ويقصرها على المواقف العظيمة والأعمال الحسيمة التي تستحق هذه القوة الخارقة.

أشهر الملاحم الصناعية

أشهر الملاحم الصناعية (الإينييد) لفرجيل الروماني (**70-19** ق) وموضوعها ثواء الطرواديين أجداد الرومان بإيطاليا. فقد بناها الشاعر على أن إينوس ركب البحار بعد سقوط طروادة، ثم أرخى شرعه في قرطاجنة، وأقام بها زمنًا طويلًا عند ديدون، ثم دنا من شواطئ إيطاليا فقاتل شعوبًا مختلفة من أهليها الأصليين وانتصر عليهم أجميعن، ثم اتخذها وطنًا له تنفيذًا لمشيئة القدر.

ثم (تليماك) لفنيلون الفرنسي (**1651 - 1715** م) وهي ملحمة نثرية في ثمانية عشر كتابًا مأخوذة من الأساطير اليونانية، وموضوعها خروج تلمياك بن أوليس للبحث عن أبيه بإرشاد منطور وسيط منيرفا إلهة الحكمة، ووصف ما كابده وشاهده في الأقطار المختلفة من العادات والأخلاق والأنظمة.

ثم (الشهداء) لشاتوبريان (**1768-1848**) وهي من البدائع النثرية في أربعة وعشرين كتابًا وصف بها النضال العنيف بين الكفر والإيمان. وقص فيها عشق فتى مسيحي يسمى (أودور) لابنة كاهن وثني تسمى (سيمودسيه)

وما كان من اعتناقها للنصرانية واستشهادها معه في سبيل ما تعتقد. وقد نقلنا لك قطعة منها في فصل الجاذبية.

ثم (الملهاة الإلهية) لدانتي الإيطالي (**1265 - 1321**) حكى فيها رحلته إلى جهنم وإلى المطهر بقيادة فرحيل، تم إلى الجنة بقيادة حبيبته بياتريس، ووصف فيها هذه الأماكن الثلاثة وأهلها وصفًا بديعًا تناول الكلام في الدين والفلسفة والعلوم والسياسة. وهي قريبة الشبه بقصة المعراج.

ثم (خلاص أورشليم) لتاس الإيطالي (**1544 - 1995**) وهي حكاية الغزوة الصليبية الأولى بقيادة جودفروا في عشرين نشيدا.

ثم (الفردوس المفقود) لملتون الإنجليزي (**1608 - 1674**) في اثني عشر نشيدًا، وموضوعها خطيئة آدم وحواء، وخروجهما من الجنة من جراء إبليس ووسوسته لهما انتقاما منهما لفشله.

ثم (الشاهنامة) للحسن بن إسحق الفردوسي (**411** ه-)، وهي ملحمة فارسية في ستين ألف بيت نظمها في تاريخ الأكاسرة وأخبارهم، ووصف الحرب التي نشبت بين إيران وطوران.

ثم (ماهبهاراته) لفياسه أحد كهان الهنود، وهي ملحمة هندية في مائتي ألف بيت نظمها باللسان السنسكريتي قبل الميلاد بقرون يصف فيها الحرب التي شبت بين يندهو وبني كرو.

هل عند العرب ملاحم؟[1]

يسهل عليك الآن بعد أن بسطت لك قواعد الملحمة وصفاتها ومميزاتها أن تشاركني في الإجابة عن هذا السؤال. فأما الملاحم النظمية الفصيحة أو الشعر القصص فما أظنك تشك في أن العرب ليسوا في شيء منه وإن قل. لأن مزاولته تقتضي الروية والفكرة والعرب أهل بديهة وارتجال، ويطلب الإلمام بطبائع الناس وأحوالهم وقد شغلوا بأنفسهم عن النظر فيمن عداهم، ويفتقر إلى التحليل والتطويل وهم أشد الناس اختصارًا للقول وأقلهم تعمقًا للبحث. وقد قل تعرضهم للأسفار البعيدة، والأخطار الشديدة، وحرمتهم طبيعة أرضهم وبساطة دينهم وضيق خيالهم كثرة الأساطير، وهي من أغزر ينابيع الشعر القصصي. ولو قلنا مع هوجو إن أدوار الشعر ثلاثة كأدوار الإنسان، وهي الغناء في الطفولة، والقصص في الشبيبة، والتمثيل في الكهولة؛ ففي الأول يتفنى الشاعر بما يتخيله، وفي الثاني يقص ما يعمله، وفي الثالث يصور ما يتمثله؛ ومنبع الأغاني الوهم والخيال، ومنبع الحماسة العظمة والجلال، ومنبع الدرام الحقيقة والواقع؛ ومصادر هذه المنابع الثلاثة التوراة وهوميروس وشكسبير؛ وقلنا أيضا إن العرب كانوا قبل الإسلام في دور الغناء أو في طفولة الفن، وإن ظهور الدعوة الإسلامية قطع على الجاهليين الطريق فلم يبلغوا القصص الطويل، وإن الدين والفتوح شغلت الإسلاميين عن الملاحم، فما بال المولدين وقد تهيأت لهم الأسباب من نضج الفكر، وسعة العمران، وكثرة الاختلاط وثورة العصبية لم يأتوا بشيء منه؟ الحق أن الشعر القصصي لو كان في طبع العرب لدفعهم إليه حركة الشعوبية في العصر العباسي كما دفعت الفردوسي إلى نظم الشاهنامة في هذا العصر نفسه.

---

(1) قلت: يرى البعض أن في الشعر الجاهلي ملامح ملحمية -أقول ملامح لا مقومات الملحمة - والوثنية كانت قائمة في العصر الجاهلي والخرافات والصراعات صحبت الشعر العربي فلماذا لم يصنع العرب ملاحم..؟

- أما في العصر الجاهلي فقد كانوا يعتدون بأدبهم ويرونه أرقى من آداب الأخرين ولم يحفلوا بما لدى الآخرين وأشك في إطلاعهم على آداب الأمم الأخرى إلا في أندر النادر ودون تأثر ظاهر.

- ثم أن العرب لم يفكروا بشئ مثل هذا وما عرفوه ولو عرفوه لما أعجزهم ولما قصرت عنه عقولهم وقرائحهم وعندما عرفوه في العصر العباسي انصرفوا عنه لما فيه من وثنية ، وهو خلاف ماهم عليه من التوحيد ، ولذا لم يفكروا في النسج على منوالها.

ملاحم بني هلال:

على أن الشعر العامي لم يخل من هذا النوع أو ما يشبهه خلو الشعر الفصيح؛ فإنا نستطيع أن نطبق أكثر قواعد الملحمة الطبيعية على القصائد التي نظمها شعراء البدو في حروب بني هلال وبني زغب[1] وبني دياب، في الحجاز واليمن وإفريقية، ووصفوا بها أخلاقهم وأحوالهم وأبطالهم، ثم تغنوا بها طويلا على (الربابة) بين النجوع والقبائل حتى جمعت في أواخر القرن الحادي عشر في ثمان وثلاثين قصة أو ملحمة أولاها قصة جابر وجبير، وهما الجدان الأعليان لبني هلال في عهد الرسول -صلى الله عليه وسلم-، ثم قصة (خضرة الشريفة) وهي أم البطل أبي زيد. وملخصها فيما زعموا أن الأمير رزقًا كان تحته عشر نساء لم يرزق منهن إلا بنتين وغلامًا أبتر. فلما بنى على الأميرة خضرة بنت شريفة مكة ولدت له مولودًا زنجيا؛ لأنها رأت وهي حامل به طائرًا أسود اللون قد هزم وحده سربًا من الطيور قد اجتمع عليه، فتمنت على الله أن ترزق ولدًا مقدامًا كهذا الطائر ولو أسود مثله، فحقق الله أمنيتها ورزقها أبا زيد، فانتفى الأمير من الولد وطلق الوالدة.

---

(1) ذكر ابن خلدون أن بني هلال وبني سليم بطنان من مضر كانوا إلى زمن العزيز بالله الفاطمي بادين وراء الحجاز مما يلي نجد، وكانوا يغيرون على ضواحي العراق والشام، ويقطعون السبيل، ويهاجمون الحجاج في مكة والزوار في المدينة، والخلفاء العباسيون لا يملكون لهم أدبًا ولا استصلاحًا. فلما ولي خلافة مصر للعزيز بالله الفاطمي كان القرامطة قد غلبوا على الشام، وكان من أشياعهم هاتان القبيلتان، فانتزعها منهم العزيز وردهم إلى قراهم بالبحرين، ونقل أذنابهم من بني هلال وسليم إلى صعيد مصر في العدوة الشرقية من نهر النيل فعاثوا في البلاد مفسدين، وضاق بهم ذرع الخلفاء وملوا مداراتهم فدبروا الحيل لإنقاذ البلاد من شرهم. واتفق أن عامل الفاطيين في أفريقية شق عصا الطاعة، وبايع للعباسيين، وقطع اسم الخليفة الفاطمي من الخطبة والطراز والرايات، فعظم الأمر على الخليفة بالقاهرة وهو يومئذ المنتصر بالله فأشار عليه وزيره الحسن بن علي علي أن يقرب إليه أحياء هلال وسليم، ويصطنع مشايخهم ويوليهم أعمال أفريقية ويرسلهم إليها، فإذا فازوا كانت إحدى الحسنيين وإلا تخلص من مكرهم، فبعث الخليفة بوزيره إلى أحيائهم سنة 441هـ يحرضهم على الهجرة إلى المغرب وامتلاكه ففرحوا وعبروا النيل وساروا إلى برقة برًا ففتحوها، ثم تبعهم غيرهم من بطون دياب وزغب انتجاعًا للرزق، وأصبحت أفريقية مقر هذه القبائل منذ ذلك الحين، واقتسموا بلادها بينهم.

فخرجت به مهاجرة فلقيها في الطريق الأمير فضل سيد زحلان فآواها وكفل ابنها. وشهر الغلام بالبطولة والفروسية حتى شب القتال يومًا بين قبيلته وقبيلة أبيه، ففتك بفرسانها فتكًا ذريعًا ألجأهم إلى الاستغاثة بأبيه وقد كان اعتزلهم، فتبارز الوالد والولد وكاد أبو زيد يقتل أباه لولا أن تدخلت أمه فباحت بسر الأمر فتعانق الفارسان وعاد الفرع إلى أصله والمنفي إلى أهله.

ومنها حوداث (شامة وزهر البان) تصف رجوع الأمير سرحان إلى موطنه عن طريق البحر ووقوعه أسيرًا في يد القرصان من الفرنج واستخدامهم إياه في رعي الخنازير ولحاق زوجه شامة به، ثم قتال ابنه السلطان حسن لعباد النار في اليمن بقيادة البطل أبي زيد وانتصاره على ملك الهند ورجوعهما ببني هلال إلى أرض العرب. ثم الريادة والرحلة وهما تقصان انتجاع بني هلال بلاد المغرب، وحروبهم للزناتي خليفة أمير تونس، وتتم هذه السلسلة بمعارك شعواء مع الفرس وتيمورلنك، وغزوات دامية لوادي النيل، وسقوط طنجة، ومراكش.

وهذه الملاحم أشبه بالأوذيسة في جودة التشبيهات، وكثرة الأمثلة وبساطة الأسلوب، وقد احتج بها ابن خلدون في مقدمته على أن البلاغة ليست مقصورة على لسان مضر، وإنما تكون في اللغة العامية أيضا وضرب منها أمثلة على ذلك.

وأما الملاحم النثرية فللعرب منها فيما نعلم ملحتمان: إحداهما صناعية والأخرى طبيعية وهما متفاوتتان في الأسلوب والفكر والقيمة، وكلتاهما لم تلبغ درجة الكمال الفني إما لضيق في الخيال أو ضعف في السياق أو ركاكة في الأسلوب وهما رسالة الغفران وقصة عنترة.

رسالة الغفران:

هي قصة خيالية في شكل رسالة ابتدعها الفيلسوف أبو العلاء المعري على غير مثال ولا قاعدة مرسومة، تخيل فيها أن الشيخ علي بن منصور الحلبي المعروف بابن القارح قد صعد إلى السماء وزار الجنة واطلع في النار ورأى الصراط ولقي كثيرًا من الشعراء والأدباء والعلماء في غير مكانهم من النعيم أو الجحيم، فكان يذكر كلا ما عمل أو قال في الدنيا، ويسأله بماذا استوجب غفران الله فيجيبه أن الله غفر له ببيت شعر قاله، أو عمل صالح أتاه، ولذلك سماها رسالة الغفران. وقد عدها بعض الكتاب في باب المقامات، وبعضهم عدها في باب الروايات. ومن هؤلاء الأستاذ عبد الرحيم بك أحمد مندوب مصر في مؤتمر المستشرقين الحادي عشر الذي عقد في باريس سنة **1897**؛ فقد قدم هذه الرسالة إلى المؤتمر حجة على أن الأدب العربي لم يخل من الدرامة. وعندي أن كلا الرأيين ظاهر الخطأ لأنهم لا ينكرون جميعًا شدة الشبه بينها وبين الملهاة الإلهية لدانتي والفردوس المفقود لملتون، ولم يقل أحد بأن هاتين المنظومتين روايتان، وإنما نظمتا ودرستا على أنهما ملحمتان صناعيتان كما علمت. فلم يسوون بينهما في النوع ويفرقون بينهما في الاسم؟ ألم تكن مثلهما حكاية حادث مبني على أمر خارق لغرض معين؟ ألم تكن على الأخص مثل الملهاة الإلهية في أنها عمل ديني علمني انتقادي يمثل الآداب ويصور العقائد ويصف الأخلاق والعادات في أسلوب نقدي تهكمي جديد؟

نعم أنا لا أزعم أن رسالة الغفران تضارع هاتين الملحمتين في جمال الأسلوب واطراد السياق ووحدة الموضوع وقوة الجاذبية، فإن أسلوبها المسجوع المتكلف، وألفاظها الحوشية الغريبة، وحوادثها العرضة الفاترة، هوشت السياق، وأخمدت الجاذبية، وأبعدتها من الكمال، وعاقتها عن الذيوع؛ ولكني أزعم أنها ملحمة فنية ضعيفة ابتكرها أبو العلاء فابتكرها معها أكثر القواعد المعروفة لهذا النوع من الكتابة، وهذا كثير؟

قصة عنترة:

هي ملحمة طبيعية حماسية نثرية تمثل حياة العرب في الجاهلية تمثيلًا صادقًا، وتصف أخلاقهم وصفًا ناطقًا، بأسلوب صحيح فصيح مسجوع مطرز بقصائد منها المسموع ومنها المصنوع. تجمعت موارد هذه القصة مما سار على ألسنة الرواة والسمار طوال السنين من أخبار العرب وأيامهم ووقائعهم، ونمت بالمناقلة والمبالغة حتى انتهت إلى رجل حافظة يدعى[1] الشيخ يوسف بن إسماعيل، فألفها بأمر العزيز بالله الفاطمي (**365 - 386** هـ) إلهاء للشعب عن التحدث بريبة حدثت في بيته، ثم أصدرها تباعًا في اثنين وسبعين جزءا، ونسبها إلى الأصمعي إجلالًا لقدرها واحتيالًا لنشرها.

بنيت هذه الملحمة على حادثة أصلية وهي حرب داحس والغبراء التي نشبت بين عبس وذبيان قبيل الإسلام، ثم دارت رحاها على قطب من أقطابها، وهو عنترة بن شداد العبسي، فذكرت منشأه على نحو ما حدث بين أبي زيد وأبيه، ووصفت رجولته وبطولته وفصاحته وحبه وكرمه وما اتصل بذلك من عادات البدو، كالضيافة والحماسة والشعر والغزو والسلب والثأر؛ فهي إلياذة العرب ولا ريب، إلا أن ازدراء الجاهلين لآلهتهم، وقلة اعتمادهم عليهم في محاربتهم، جرد الملحمة من خلابة الأساطير وغرابة الخوارق، ولكن ذلك لم يضعف من جاذبية الحادث، ولم يقلل من طلاوة السياق. ومن عيوبها ركاكة الأسلوب أحيانًا وبناؤها على حروب أهلية شبت بين شعب واحد. ولا يشفع لهذا العيب ما كان بين القبائل من التدابر والتناكر والغلبة. وفي هذه الملحمة مواقف قوية فنية تدعو إلى الإعجاب والمدح كوصف مقتل عنترة في آخر الملحمة؛ وقد كان لامرتين طروبًا منه معجبًا به.

وخلاصته أن الأسد الرهيص أحد خصوم عنترة الموتورين المقهورين رماه غيلة بسهم مراش مسموم، فلما أحس فعل الموت في جسمه الوثيق خشي على قومه من بعده شر الهزيمة وعار الفشل، فوقف قبالة العدو الثائر ممتطيًا جواده متكئًا على رمحه،

---

(1) وقيل إنه الشاعر الطبيب المؤيد محمد بن الصائغ الجزري. وممن قال بهذا الرأي الأستاذ كوسين برسيفال الذي طبع ملخصًا لهذه السيرة في باريس (انظر المجلة الآسيوية سنة 1833 وسنة 1842).

وأمر جيشه بالتقهقر والنجاة، فارتد الجيش ولبث هو واقفًا يعالج سكرات الموت، والعدو متحفز للهجوم ولكنه لا يجرؤ عليه خوفًا منه حتى فاضت روحه، وكان الجيش المهزوم قد بلغ مأمنه، وراب الجيش الهاجم سكون عنترة وطول وقوفه، فدبر الحيلة لكشف الأمر، فأرسلوا إلى جواده حجرًا تهجيه، فلما رآها وثب خر لها فارسه على الأرض صريعًا.