▫ رابعا:
روافد الميلودراما الفنية

أ -التنظيم الرأسمالي للمسرح.

1/ 1/ 1* في إطار تطور الطبقة البرجوازية بشرائحها المختلفة، وتابعيها من الطبقة العاملة في الصناعة والزراعة والمنشآت الاقتصادية تشكل مفهوم الشعب «people» والمواطن«citizen»، مقابل مفهوم العبيد والأقنان، وتزايد- من ناحية ثانية- وعيها بنفسها وبجذورها الثقافية الممتدة في أشكال الوعي التي أفرزتها في العصور الوسطي وبثتها خبرتها المعرفية رؤاها للعالم في مراحل تطورها. وكما انعكس هذا الوعي في العناية بالتراث الأدبي والتفتيش عنه في الوثائق الدفينة في دواليب الكنائس والأديرة وما إليها، علي نحو اندمج في خطاب القومية، راح يعكس نفسه أيضا في العناية بتراثها من فنون الأداء، ولاسيما بقاياه الحية في الأسواق الشعبية. وعلي مدار القرن الثامن عشر اتجه لفيف متزايد من أبناء الطبقة البرجوازية إلي السوق الفني بحثا عن نصيبهم من المتعة والتسلية التي طالما احتكرتها الأرستقراطية وأولتها الرعاية، ولكنها تفقد نفوذها تدريجيا علي مقدراتها الاقتصادية. وأدي الإقبال المتزايد علي سوق المسرح إلي تغيرات كيفية جذرية في تنظيم العمل المسرحي وأسلوب الإنتاج، وفق الفلسفة الرأسمالية وعلاقاتها الإنتاجية، كما أدي إلي تغيرات أخرى طالت المنتج الفني والأدبي، بما يستوعب ذائقة هذه الطبقة، ويلبي احتياجاتها. وفي هذا السياق، لم يكن ثمة مفر أمام

المسرحيين أنفسهم من إعادة اكتشاف التراث الحي من فنون الأداء، وثيقة الصلة بالطبقة الجديدة- وكانوا في الحقيقة جزءً منها- كما تراءت في الأسواق الشعبية، سواء في فرنسا أو إنجلترا أو ألمانيا أو النمسا، إضافة إلي تراث المسرح الإليزابيثي، ولاسيما «شكسبير» الذي تناقض بوضوح مع المبادئ الكلاسيكية.

1/ 1/ 2/ 1* في إنجلترا ومع نهاية عصر عودة الملكية وتزامنا مع ما يعرف بالثورة المجيدة التي وضعت حدا لجموح العرش وقيدته بالبرلمان، يتكشف التنافس علي السوق الفني بين العاملين في حقل المسرح، وتنافس الأذواق الفنية معا. فيتولى «كريستوفر ريتش- Christopher Rich» إدارة مسرح «دروري لين- Drury Lane» سنة 1689، والترخيص بمزاولة المهنة، غير أنه حاول أن يتوسع بنشاط مسرحه، ويضيق علي غيره من الفرق، لفترة طويلة. ولكن في1695، يتمكن فريق من الممثلين الذين عانوا البطالة، بقيادة «توماس بيترتون- Thomas Betterton»، من الاستيلاء علي مبني « Lincoln's Inn Fields» القديم، وتحويله إلي مسرح، والحصول في الوقت نفسه علي ترخيص بمزاولة المهنة، بمناسبة حفل ملكي. وتعمد الفرقة الوليدة إلي نوع من العروض الغنائية، لتتميز عن «ريتش»، الذي أعد برنامج من المسرحيات النثرية، وإن دأب علي التضييق عليهم. انتقلت الفرقة إلي «مسرح الملكة- Queen Theatre»، الذي أتمه في 1705 كاتب الدراما والمعماري «جون فانبرو- John Vanbrugh»، ولكن في1711، يتم تخصيص هذا المسرح لتقديم أعمال الأوبرا، وتصعد عليه أعمال الموسيقي «هاندل» مثل (أوبرا رينالدو)، كما تتأسس الأكاديمية الملكية للموسيقي- Royal Academy of music. ومع عودة الفرقة الوليدة إلي مسرح «لينكولن»، تقع انتفاضة برجوازية أخرى بين الممثلين، ويتمكن ثلاثة منهم من إزاحة «ريتش» عن الإدارة بعدما كثرت الشكاوى ضده، وهم: «كولي سيبر- Colley Cibber» الذي أصبح شاعر البلاط، «توماس دوجت- Thomas Dogget»، الذي تولي الشئون المالية، و«روبرت ولكنز- Robert Wilkens» الذي تولى إدارة خشبة المسرح والعروض، وهيمن الثلاثة

علي مسرح «دروري لين» لأكثر من عشرين عاما. ومن ناحية أخرى، راح تحضر مدن المقاطعات يشهد بناء المسارح الدائمة العمل يوميا بفرق منتظمة داخل معمار أنيق علي مدار القرن الثامن عشر(1).

1/ 1/ 2/ 2* والواقع أن إعداد مسرح «لينكولن» وظهور «كولي سيبر» بين من استولوا علي إدارة «دروري لين»، يعني أن المسرح انحاز إلي الذائقة الفنية للطبقة البرجوازية. فمع أن كولي أصبح شاعر البلاط، لكنه كان الرائد الذي ضخ في «ملهاة السلوك»، رؤية العالم الأخلاقية، بما حولها- في الوقت نفسه- إلي «الملهاة العاطفية» منذ باكورة أعماله (حيلة الحب الأخيرة/ 1696)(2). وقبل انتصاف القرن الثامن عشر ظهر الممثل والمدير الفني «دافيد جريك- David Gerick\ 1717-1779» في فرقة مسرح «دروري لين» Derry lane في 1741، بدور «ريتشارد الثالث»، في رائعة «شكسبير» بالعنوان نفسه. وكان ظهور «جريك» إيذانا بتغييرات جوهرية نحو مزيد من إخضاع المسرح للتنظيم الرأسمالي وفلسفته، وطابع سوقه التنافسي مشبعا بفكرة الاحتراف «professionalization»، ومن ناحية ثانية تأكيد جذور الذائقة الفنية للطبقة الصاعدة، ممثلة في أعمال «شكسبير» بكل ما تنطوي عليه من تناقض مع الكلاسيكية، بجانب الأعمال الدرامية الجديدة، من نوع الملهاة العاطفية والمأساة العائلية.

(1) - من هذه المسارح الدائمة: «باث-Bath/ 1705»، «أدنبره- Edinburgh/ 1725»، «بريستول- Bristol / 1729»، «يورك- York/ 1734»، «ابسويتش- Ipswich/ 1736»، «برمنجهام- Birmingham / 1740» ، «ليفربول- Liverpool/ 1740»، «جلاسجو- Glasgow/ 1753»، «مانشستر- Manchester / 1753»، «نورويتش- Norwich/ 1758»، برايتون- Brighton/ 1774». انظر: جيرج، سيكاي- علم اجتماع المسرح- / ج2- ص120،121.

(2) انظر كتابنا: الفضيلة الغائبة/ دراسة في نظريات القرن الثامن عشر- القاهرة- مكتبة جزيرة الورد- 2016.

1/ 1/ 2/ 3* ففي هذا السياق، حرر «جريك» فن التمثيل من المبالغات وشوائب التكلف، مما يعني اقترابه من الطبيعية، التي تلبي ذائقة الجمهور الجديد في أدائه للكثير من المسرحيات ولاسيما مختاراته من «شكسبير». ومن ناحية ثانية، تؤول إليه إدارة الفرقة و«أوامر التراخيص- Patens Letter's patent» مع زميله «جيمس لاسي- James Lacy»، ابتداء من 1747، وينضم إليهم لاحقا الكاتب المسرحي«ريتشارد برنسلي شريدان- Richard Brinsley Sheridan/ 1751- 1816»، الذي كان من كتاب «الملهاة التهكمية» في الأربعة عقود الأخيرة من القرن الثامن عشر(1)، فيعمل الثلاثة علي نقل المسرح الإنجليزي إلي درجة عالية من التشغيل والإنتاج. وقد حاولوا باطراد تحقيق التوازن بين مبادئ «الاقتصاد- Economic»، و«جزالة وتكثيف العبارة- Conciseness» مع «حسن تدبير النفقات- Frugality» من ناحية، والعناية بالأداء المسرحي- من ناحية ثانية- للتأثير في المتلقي، الذي دعاهم أيضا لإثراء الصورة المسرحية بالاستعانة بعديد من الفنانين التشكيليين، أمثال «هوجارتو- Hogartho»، «زوفاني- Zoffani»، و«جينسبرو- Gainsborough». وكما عني «جيرك» بتحسين صورة المنتج وجاذبيته عني بالإنتاج المستمر، فضياع يوم واحد خسارة لا تعوض، وكلما تقلص الإقبال علي المنتج في مكان، انتقل إلي أماكن أخرى سواء في المسارح الجديدة بمدن إنجلترا أو خارجها في غيرها من بلدان أوروبا، بحثا عن النجاح المنشود. وفي السياق نفسه تنبه إلي علاقة الرواج بتنوع ذائقة الجمهور بين الموضوعات، والطرز الفنية، واللغة: عالية أو عامية. وأمكن «جريك» أن يشعل أسس فكرة الاحتراف وعلاقتها بآليات السوق بهذا الشكل بين الفرق. ورغم أن بعض الممثلين في ظل الصراع الطبقي المحتدم ظل «محافظا- conservative» يميل إلي خدمة الطبقة الأرستقراطية ويتبنى ذائقتها

(1) انظر: كتابنا (الملهاة التهكمية) - القاهرة- إصدارات الهيئة العامة لقصور الثقافة- 2018.

الجمالية(1)، إلا أن البرجوازية كانت تكسب مزيدا من الأرض علي مستوى الذائقة الفنية والفلسفة الاقتصادية.

1/ 2/ 1* ولا يكاد يختلف الأمر في فرنسا، فكانت فرقة «الكوميدي فرانسيز» علي غرار «دروري لين» في انجلترا، تحتكر المسرحيات التي تعتمد علي الكلمة سواء أكانت من الذخائر الكلاسيكية، أو الإنتاج الجديد. ولكن تطور التنظيم المسرحي فيها من حضانة الدولة ورعاية الأرستقراطية، إلي تنظيم رأسمالي محترف يعني بالتسويق وإقبال الجمهور، يعكسه بوضوح مسار فرقة التمثيل الملكية الإيطالية، نحو الفرنسة. ففي منتصف القرن السابع عشر، تقريبا، وفيما بين عامي 1644 :1645، تعاقد الكاردينال «مازارين- Mazarin»- رئيس الوزراء وقتذاك- مع الفرقة الإيطالية للترفيه عن البلاط وتسليته، فاقتسمت مسرح «موليير» مناصفة، وخصص لها الملك إعانة سنوية ضخمة سنة 1661، لتتمكن من الاستمرار في نشاطها. ومنذ أواخر القرن السابع عشر- وبغض النظر عن فترة سحب ترخيصها الملكي بالعمل- اضطرت الفرقة- بضغط بواكير الاحتراف، والحاجة لمرضاة الجمهور المتغير- إلي أن تقحم علي لغتها الإيطالية شيء من الفرنسية، ما لبث أن تطور إلي مشاهد قصيرة، كما أبدلت لاحقا مظاهر الحياة الإيطالية تدريجيا بالفرنسية، وقدم لها فرنسيون، أمثال «جان فرانسو ريجنار - Jean Francois Regnard»، «شارل دوفريني -Charles Duffresny» و«نولانت دي فاتوفيل- Nolant De Fatouville»، أعمالهم من مسرحيات وسيناريوهات، وتهكم علي أعمال فنية جادة.

1/ 2/ 2/ 1* ومن ناحية ثانية، راحت الفرقة الإيطالية تتخلى عن خاصية الارتجال، وعن الأقنعة الثابتة، وتقبل فرنسة أسماء أنماط «الكوميديا دي لارتي» المتوارثة التي طالما اقترنت بها، فتقدم أعمال «بيير ماريفو - Pierre

(1) انظر: جيرج، سيكاي- علم اجتماع المسرح/ ج2- ت: د.كمال الدين عيد- إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي- الدورة 17/ 2005- ص99:102، وانظر ص121.

Marivaux» التهكمية بدءا من عقد العشرينيات في القرن الثامن عشر، وإن لم يكتبها خصيصا لها. ويرصد التاريخ أنها أدت هذه الأعمال في سوق«سان لوران- St. Laurent» بجانب أعمال تهكمية، «بارودیا- parodies» ألفها أمثال «جاك فيليب دورون- Jacques Philippe Dorne»، «لوي فوزيلييه- Louis Fusilier» و«ديلزيل دو لا دريفاتييه - Delisle De La Drevetiere».

1/ 2/ 2/ 2* وبانتهاء الفرقة الإيطالية التي كانت ملكية إلي السوق الشعبي، توثق صلتها بممثلين فرنسيين، مثل الزوجين «شارل وسيمون فافار- Charles-Simon Favar/ 1710-1792»، ابتداء من 1752، أي بالتزامن مع تألق «جريك» في انجلترا. ومما يذكر أن «سيمون»- التي أبقت علاقتها بالفرقة حتى بعد وفاة زوجها- أضفت علي فن التمثيل في مسرح الأسواق والريف الفرنسي، بعدا واقعيا، فالتصق اسمها بالطبيعية التي امتدت إلي أزيائها البسيطة غير المتكلفة، وشعرها الخالي من الدهون، ووجهها خالي البشرة من الأصباغ والمساحيق الصناعية، وعنقها المحلى بسلسلة ذات صليب وحذائها الخشبي الرخيص(1). في السياق نفسه يتسلم «كارلو جلدوني - Carlo Gogoni»، دعوة لزيارة باريس بعدما لمع اسمه في إيطاليا، ويصدر له مرسوم ملكي بإنشاء فرقة «الأوبرا كوميك - opera Comique» الإيطالية. ويصل إلي باريس في 1752 «برجلوزي- Pergolesi» بفرقة «أوبرا بوف» مما أدي إلي الموجة الثانية من الاحتراف(2). فمن الواضح أن الدولة قد تمنح الترخيص بالعمل، ولكنها تترك بعد ذلك الفرق لتقرأ أحوال السوق وتجد لنفسها فيه موضع قدم للتنافس علي اجتذاب الجمهور، وتدعم نفسها.

ب - الأسواق وفنون الأداء الشعبية.

(1) انظر: جيرج، سيكاي- علم اجتماع المسرح/ ج2- ص103:106.
(2) انظر: جيرج، سيكاي- علم اجتماع المسرح/ ج2- ص107.

2/ 1/ 1/ 1* كانت لندن تعج بالأسواق الشعبية[1] التي تشهد العديد من العروض التمثيلية المتنوعة، التي ترافقها الموسيقي وأحيانا الغناء، فضلا عن النمر التي تستلزم المهارات الفردية، وأدرجت فيما بعد تحت فنون السيرك. وتعود فنون الأسواق للعصر الوسيط بفنانيه الجائلين «Jugulars»، ولم تستطع أكثر الحكومات تزمتا في عهد ثورة «كروميل» في منتصف القرن السابع عشر، أن توقفها، وظلت تسلية الجماهير العريضة في القاع الاجتماعي. وإذا كانت نمر السيرك تقتضي أن يلتف الجمهور حولها، فقد كانت الفرق التمثيلية تقيم مسارحها في شكل أكشاك مؤقتة، بينما يقف الجمهور أو يجلس علي دكك أو مقاعد. وكان اللعب بالدمى «Doll»، من أقدم فنون التمثيل التي شهدتها هذه الأسواق، حيث ضمنها «بن جونسون» في عمله (سوق بارثليمو/ 1614) وكان يعتمد أساسا علي الثنائي «بونش- Punch»، معقوف الأنف وكان يمثل «الرزيلة- Vice»، وزوجته «جودي- Jody»، في مشاهد من الملاحاة والنقار تتعلق بالحياة اليومية. ويقال إن «بونش» امتزج بنمط «بولشينل- Polichinelle»، الذي جاءه من الملهاة المرتجلة الإيطالية[2]. والراجح أن هذا المزج حدث منتصف القرن السابع عشر، حين قدم لاعب دمى إيطالي يدعي «سيجنور بولجونا- Signor Bologna» عرضه في القاعة البيضاء بالقصر الملكي، سنة 1650، معتمدا علي نمط «بولشنيل»، الذي يقال إن اسمه تغير إلي «بونش»، في اللغة الإنجليزية[3].

2/ 1/ 1/ 2* وبجانب اللعب بالدمى، ظهر في الأسواق فن «التمثيل الصامت- Pantomime»، الذي كان رائجا، ولاسيما في أعياد الميلاد، جاذبا

(1) مثل سوق «ماري أندرو- Merry Andrew»، «بارثولميو- Bartholomew»، «سميث فيلد- Smithfield»، «سوثوارك- Sowthwark»، «جرينويتش- Greenwich»، و«ماي فير- Mayfair».

(2) انظر: لينارد، جون ولوكهارست، ماري- المرجع في فن الدراما- ت: محمد رفعت- المجلس الأعلى للثقافة- 2006- ص138.

(3) انظر: جيرج، سيكاي- علم اجتماع المسرح/ ج2- ص111.

جمهورا أكثر شمولا من غيره، فيحضره ثلاثة أجيال من العائلة، ويستمد منه أطفال الإنجليز معظم خبراتهم الأولى(1). والراجح أن هذه الفن لقح بدوره من فناني الملهاة المرتجلة وخبراتهم المختزنة، فيذكر أن لفيف منهم اضطر إلي البحث عن عمل في لندن، بعدما هاجروا من باريس إثر قمع العروض غير الشرعية التي كانت تقدم في السيرك سنة 1702. وفي لندن نقلوا فنهم من السوق إلي المسرح الرسمي، فقدموا مشاهد هزلية غير ناطقة ترافقها الموسيقي والرقص، تعتمد علي أنماط الملهاة المرتجلة الإيطالية، وإن تكن في سياق إنجليزي، تحت عنوان «مشاهد ليلية إيطالية»، كجزء من برنامج العرض، الذي يستمر لوقت متأخر في المساء(2) وأقبل عليها الجمهور بشدة، مما رفع قيمة تذكرة الدخول. وكانت- من ناحية ثانية- تستمد مادتها من الأساطير الرومانية القديمة، ومع ذلك تضمنت نبرة تهكم سياسي(3).

2/ 1/ 1/ 3* وفي 1716، حاول «جون ويفر- John Weaver»، مدرب الرقص في «دروري لين»، أن ينسج عروضا إيمائية علي غرار الطليان، مستلهما مصدر مادتهم نفسها(4). وفي السياق نفسه، استطاع «جون ريتش- John Rich/ 1682- 1761»، الذي كان يعمل راقصا وممثلا ومدير في مسرح «لنكولن» أن يطور صيغة من العروض الإيمائية تعتمد علي أنماط الملهاة الإيطالية المرتجلة، ولاسيما نمط «هارلكين- Harlequin»، الذي كان يؤديه بنفسه باسم «لون- Lun»، وعرفت باسم«هارلكيناد- Harlequinades». ورغم أن «ريتش» أضفي علي صيغته طابعا إنجليزيا واضحا، وملأ جوانبها بالأحداث الشعبية، ووسمت بالهزل الخشن والعنف، إلا أنه من ناحية ثانية لم يتخل عن المصادر

(1) انظر:لينارد، جون ولوكهارست، ماري- م.س- ص138.وانظر: زرايللي، وآخرون – مقدمة في تاريخ المسرح/ ج2- ت: د.سومية مظلوم- القاهرة- إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي- دورة 21- 2009- ص109.

(2) انظر: زرايللي، وآخرون – مقدمة في تاريخ المسرح/ ج2- ت: د.سومية مظلوم- ص110.

(3) انظر: جيرج، سيكاي- علم اجتماع المسرح/ ج2- ص140.

(4) انظر: زرايللي، وآخرون – مقدمة في تاريخ المسرح/ ج2- ت: د.سومية مظلوم- ص110.

القارة في الأساطير الرومانية، وكان يتحول بين العالمين بلمسة من عصاه أو سيفه السحري، ولم يتخل- من ناحية ثالثة- عن الغمز والتهكم السياسي، حتى جرؤ علي إظهار البابا في أحد عروضه سنة 1745[1].

2/ 1/ 1/ 4* وفي إطار التنافس، أخرج «دافيد جيرك» في «دروري لين» صيغة مماثلة، اعتمدت أيضا علي «هارلكين»، وإن أضفت علي ألوان رقع ثيابه دلالات تصور عواطفه، فالأحمر يعني الحب، والأزرق يعني الصدق، والأصفر يدل علي الغيرة، وأبدلت عصاه أو سيفه السحري عند «ريتش»، باللون الأسود، الذي إذا أشار إليه أختفي بما يعني أن سحره يعمل[2]. ولكن لم تقتصر العروض الإيمائية من هذا القبيل علي ما كان يقدم في المسارح الرسمية، بل وكانت في الأسواق الشعبية، وأمعن أرباب الفرق في اجتذاب جمهور العامة، وتغذية نبرة التهكم علي الأحوال العامة في مستوياتها المتعددة. كما وقع تنافس بينهم وبين فرق اللعب بالدمى في هذا المضمار، مما ألجأ السلطات إلي الفصل بين النوعين كي لا تشتعل- فيما يقال- المواقف المسرحية بينهم ضد البابوية الكاثوليكية.ورغم أن النقد لم يكن ليتعدى التعريض بأخطاء مكتب البحرية واضطراب قراراته، إلا أن السلطة كانت توقف أحيانا مسرح العرائس[3]، ربما لوضوح ما تتضمنه اللغة الكلامية من غمز ولمز، وقدرة الصيغة الفنية علي استيعاب المستجدات في الواقع المعاش.

2/ 1/ 2/ 1* ولم تخل عروض الأسواق- بطبيعة الحال- من «التمثيلية القصيرة- Droll » المشبعة بروح الهزل والفكاهة، وأمكنها أن تمنح حياة متجددة

(1) انظر:لينارد، جون ولوكهارست، ماري- المرجع في فن الدراما- ص138. وانظر: جيرج، سيكاي- علم اجتماع المسرح / ج2- ت: د.كمال الدين عيد- ص121، 141. وانظر: زراياللي، وآخرون – مقدمة في تاريخ المسرح/ ج2- ت: د.سومية مظلوم- ص110، 111.

(2) انظر: زراياللي، وآخرون – مقدمة في تاريخ المسرح/ ج2- ت: د.سومية مظلوم- ص 111.

(3) انظر: جيرج، سيكاي- علم اجتماع المسرح/ ج2- ص124.

لمهرجي«Clowns» مسرح شكسبير، كما أنها وجدت مكانا دائما للموسيقي والغناء والرقص، ولاستيعاب الأحداث العامة الجارية والتعليق اللاذع عليها(1). وبالإضافة إلي ذلك، شهدت الأسواق النمر والفقرات التي تتطلب مهارات فردية معينة، وأدرجت لاحقا تحت فنون السيرك، كنمر الحواة «Jugglers» بما تتطلبه من خفة يد، نمر الشعوذة والدجل «Quackery»، البهلوانات«Tumblers»، «الأكروبات- Acrobatics»، والرقص علي الحبال. وحظيت عروض الأسواق في مجموعها بشعبية كبيرة، حتى أن السلطات كانت تضطر إلي إقامة الخيام لاستقبال الجماهير الوافدة إليها، وفي بداية القرن الثامن عشر، أصبحت عروضا دائمة ويومية، وبعد تراكم الأرباح بين أيدي أصحاب الفرق، أقاموا لأنفسهم مسارح ثابتة في الأسواق(2)، وتشجعوا علي إظهار وعيهم المتنامي بأنفسهم وبجمهورهم، فيما قدموه من نقد موجع ولاذع.

2/ 1/ 2/ 2* ورغم أن لجان الترخيص لم تُبْد اعتراضا علي عروض الأسواق في انجلترا، إلا أن السلطة كانت تتدخل لإيقافها، بحجة أن الفرق كانت تتجاوز مدة الترخيص، وأحيانا لدواعٍ أمنية. والواقع أن التدفق الجماهيري، كان يؤدي بالفرق إلي تجاوز مدة الترخيص، وربما أخل بالأمن. ولكن الدواعي الأمنية، تكشف عن وجه آخر في النقد اللاذع للأوضاع العامة، الذي كانت تتفاوت قوة تأثيره من فنان لآخر، حتى بلغ بعضهم أن توصف عروضه بالمنتقاة، وتؤدي بالسلطات- في الوقت نفسه- لا إلي منعها فحسب، بل وإلي تدمير كل السوق الذي تقدم فيه، سنة 1763(3). إلا أن عروض الأسواق لم تختف، وتواصلت إلي القرن التاسع عشر، وكانت تدرج في مجموعها بين الأشكال المسرحية الأكثر شعبية، حيث ظهر تطور في العروض الإيمائية بالمناظر والثياب، كما اكتسبت التمثيلية

(1) انظر: جيرج، سيكاي- علم اجتماع المسرح/ ج2- ص124.

(2) انظر: جيرج، سيكاي- علم اجتماع المسرح/ ج2- ص125. وانظر: د.علي الراعي- مسرح الشعب- ص372 بهامشها، وانظر:د.رشاد رشدي- نظرية الدراما- ص103.

(3) انظر: جيرج، سيكاي- علم اجتماع المسرح/ ج2- ص125.

القصيرة طابع «الاستعراض الموسيقي- Revue»، الذي جاءها من عروض «الفودفيل- Vaudeville» الفرنسية، وإن يكن بموضوعات إنجليزية(1).

2/ 2/ 1/ 1* وفي فرنسا لم تختلف عروض الأسواق كثيرا عنها في انجلترا، لا من حيث الشعبية، ولا موقف السلطة منها، ولا ما يتعلق بأثر مدرسة الملهاة الإيطالية المرتجلة، سواء علي عروض العرائس والإيمائية، أو التمثيلية القصيرة التي رافقها الغناء والموسيقي. ففي 1640، زار باريس لاعب عرائس من إيطاليا يدعي «فرانشسكو بريوتشي- Francesco Briocci»، كان ينهل من الملهاة المرتجلة الإيطالية، بما فيها من أنماط ومواقف، ويقال إنه نقل فن العرائس إلي باريس، حيث أصبح اسمه بالفرنسية «بريوش- Brioche». وارتبط بنمط «بولشينللا- Polichinelle» ذي الجذور الواقعية في نابولي(2). ومع الوقت تفرنس اللعب بالدمى واقتحم دائرة النقد الاجتماعي بصوت عالٍ، مما كان يضطر السلطة إلي التدخل بالإيقاف والمنع، كما حدث مع فرقتي الأخوان «ألارد- Alard» و«برتراند- Bertrand»، اللتين كانتا تعملان بالسوقين الكبيرين في باريس(3) في الثلاثة عقود الأخيرة من القرن السابع عشر. فرأت السلطات أن عرض (تدمير الهوجونوت) أساء من خلال بطله «بولشينلا» إلي الكاثوليك، في شخص «بانتالون»، كما أساء للبروتستانت في شخص «أرلكين». ولكن مسرح «الكوميدي فرانسيز» احتج علي قرار الإيقاف، لأنه يمس حقوق المهنة من ناحية، ولاختلافه مع السلطة- من ناحية ثانية- في تأويل العرض، كما احتجت مسارح الأسواق علي قرارات المنع والإيقاف ولو لفترات مؤقتة(4).

(1) انظر: «ترومبول، إريك.و- Trumbull, Eric.W»- ميلودراما القرن التاسع عشر- http://novaonline.nvcc.edu/eli/spd130et/melodrama.htm#Top

(2) انظر: جيرج، سيكاي- علم اجتماع المسرح/ ج2- ص111.

(3) كان في باريس سوقين كبيرين، يرجعان إلي منتصف القرن السابع عشر تقريبا، وهما «سانت لوران- Saint Laurent»، و«سانت جيرمان- Saint German».

(4) انظر: جيرج، سيكاي- علم اجتماع المسرح/ ج2- ص126،127.

2/ 2/ 1/ 2* في السياق نفسه، تعلمت الفرق كيف تتحايل علي ما تثيره الرقابة من اعتراضات، في العقود الأولى من القرن الثامن عشر. فإذا كان الاعتراض علي حوار ثنائي حولته الفرقة إلي مونولوج، وبالعكس، وإذا كان علي نطق عبارة ما كتبت العبارة التي خنقتها الرقابة في حلوق الممثلين، علي لوحة بشكل بارز ليقرأها الجمهور بينما تمر علي خشبة المسرح، ويشغل الممثلون بالإيماءات والإشارات التي توضح المعني(1). وبالرغم من ملاحقة الرقابة لعروض الدمى إلا أنه كان يعاد تشكيلها، ففي بداية عقد الستينيات من القرن الثامن عشر، يؤسس «جان باتيست نيكوليه - Jean-Baptist Nicolet» مسرحه في شارع «البوليفارد- Boulevard» الشهير، ليقدم عليه أعمالا تعتمد علي الموسيقي والغناء وتستمد موضوعها من الكوميديات والأوبرا الهزلية(2). وأغلب الظن أن إغلاق سيرك باريس سنة 1702، وإيقاف ما كان يقدم فيه من ألوان الترفيه الشعبية، باعتبارها غير شرعية، وإن أدي إلي هجرة بعض فناني العروض الإيمائية الطليان، إلي لندن(3)، لم يسفر عن توقف الظواهر الشعبية، تمثيلية كانت أو مجرد فنون أداء تستدعي المهارة الفردية. ولكن الراجح أنه أدي إلي فرنسة العروض الإيمائية في فرق صغيرة من ناحية، وانتشار الفنانين من ناحية ثانية في ربوع البلاد، حيث يمكنهم التحايل علي المنع وتقديم عروضهم في أي مكان يستطيع الناس الالتفاف حولهم فيه.

2/ 2/ 2/ 1*علي أية حال لم يدم الأمر طويلا، فسرعان ما تغيرت الظروف، وتتعرض الأكاديمية الملكية للموسيقي في سنة 1711، لأزمة مالية صعبة، أدت إلي ضخ عديد من فناني الأوبرا إلي الأسواق الشعبية، التماسا لأسباب العيش فيه، فتكيفوا مع متطلبات جماهيرها الفنية، وتعاونوا مع عناصر من فرقة الملهاة الإيطالية، بمن طرأ عليها من فرنسيين، وعلي نحو يعيد- في الوقت نفسه -

(1) انظر: جيرج، سيكاي- علم اجتماع المسرح/ ج2- ص127.
(2) انظر: جيرج، سيكاي- علم اجتماع المسرح/ ج2- ص130
(3) انظر: زراياللي، وآخرون – مقدمة في تاريخ المسرح/ ج2- ت: د.سومية مظلوم- ص110.

للأسواق حياتها بروادها وفنانيها المتناثرين. وفي هذا السياق كانت توجد صيغة «الفودفيل - Vaudeville» في الحانات الشعبية، حيث كان متاحا تناول الخمور أثناء العرض، كما اقترنت بالبغاء والحياة الدنيا المألوفة لجميع طبقات المجتمع(1). ولكن فناني الأوبرا الطليان مدوا إليها يد التطوير وأعدوا لها مناظر خاصة تناسب أماكن العروض، وكانت تعتمد علي الغناء والرقصات، ومشاهد المهرجين والمضحكين، مع إعادة تكييف أغاني الأوبرا لتتواءم معهم(2)، وكانت نتيجة هذا التلقيح- كما ولدت «الأوبرا بالاد - Opera Ballad» في انجلترا- أن ولدت «الأوبرا الهزلية - opera Comique» في باريس(3)، بفرقتين متنافستين لتقديمها: «سانت إدم- Saint Edme»، و«مدام بولين- Madame Beaulne». ولم يخل الأمر من منافس ثالث، ولا من مناكفة رقابية تميل إلي المنع والإيقاف بحجة ما يقحم علي المشاهد التمثيلية من ألوان النقد اجتماعي، كما حدث مع «شارل فافارت- Charles Favart»، مما اضطره إلي إبدالها بأغنيات فردية «Arias»، ليستعيد التصريح ثانية. ولم يكن ابتداع «الأوبرا كوميك» أو خروجها من مسرح الأسواق عبثا أو مصادفة، فقد خطت خطوات إبداعية في طريق تطورها لتبدأ نشر النزعة التي عرفت باسم «Citoyen(4)»، أي المواطن!.

2/ 2/ 2/ 2*لم تكن نزعة المواطنة- في الحقيقة- إلا صدى لأيديولوجية القومية، بما تفرع عنها من عناية تدريجية ومطردة، بأبناء القاع الاجتماعي الذين يعملون في الحقول والمراعي والمصانع، ويؤمون- في الوقت نفسه- الأسواق والحانات بحثا عن نصيبهم من المتعة والتسلية الفنية، التي تتجه إليهم، بعدما

(1) انظر: لينارد، جون& لوكهارست، ماري- المرجع في فن المسرح- ص141.

(2) انظر: جيرج، سيكاي- علم اجتماع المسرح/ ج2- ص128.

(3) انظر كتابنا- الفضيلة الغائبة/ نظريات دراما القرن الثامن عشر- القاهرة- دار جزيرة الورد- 2017.

(4) انظر: جيرج، سيكاي- علم اجتماع المسرح/ ج2- ص129.

جرى في أيديهم فائض أجورهم. فهؤلاء أبناء البدائية والطبيعية ونمط المعيشة الخشن، كما أنهم خزانة الأصوات التي يمكن أن تدفع إلي البرلمان، وتمنح الفرصة للمشاركة في الحكم. ولا غرو أن هذه النزعة كانت وراء تأسيس ما عرف بمسرح «المنوعات- Varieties»، و«صالات الموسيقي - Music Halls» التي بنيت خصيصا، وتوفر إطارا لعروض تقدم علي نحو متتابع عديدا من فنون الأداء التي تتناثر في الأسواق، سواء أكانت تمثيلية، أو استعراضا لمهارة فردية متميزة، أو حتى ترويضا لحيوان، دونما حاجة إلي نجم رئيسي أو قصة مهيمنة تربط بين هذه النمرة أو تلك(1)، مما أضفي في الوقت نفسه طابعا برجوازيا علي الفنون الشعبية، بالثراء والإبهار. وقد تأسس أول مسرح منوعات في فرنسا سنة 1778، وظهرت عليه تمثيليات قصيرة من تأليف «جان فاد- Jean Vade» و«لويس دورفيني- Louis Dorvigny»، وتعتمد علي السفسطة الشعبية، وأظهرت نمطا هزليا من النساء عرف باسم «نساء السوق- Market- Women» تحت أسماء عديدة، يثرثر بأسرار شخصية، ووقائع مثيرة، وما تردد بين الناس من قيل وقال، وشائعات(2).

2/ 2/ 2/ 3* وقد تأسست أغلب المسارح التي شهدتها باريس القديمة، بما فيها المنوعات، في حيّ «البوليفارد- Boulevard»، ابتداء من النصف الثاني من القرن الثامن عشر، واستقطب إليه كافة فنون الفرجة والتمثيل من الأسواق الشعبية، وأصبح قلب الحركة الفنية النابض، ليس في فرنسا فقط، بل في أوروبا جميعا. والاسم- في الأصل- يعني الطريق الفسيح الذي يجري عادة في المدن، وتتفرع عنه مسارات شريانية عديدة، منها ما يصمم للسفر المبطئ أو لاستخدام المشاة أو الدرجات أو للاستراحة وتطل غالبا علي مناظر جميلة تسر الناظرين(3).

(1) انظر: زراييلي، وآخرون – مقدمة في تاريخ المسرح/ ج2- ص71. وانظر: لينارد، جون& لوكهارست، ماري- المرجع في فن المسرح- ص141

(2) انظر: جيرج، سيكاي- علم اجتماع المسرح/ ج2- ص130.

(3) انظر: https://en.wikipedia.org/wiki/Boulevard

وبمرور الوقت عبر عن حالة الاستقطاب الطبقي بين الطبقة البرجوازية والشرائح الشعبية في القاع الاجتماعي، فمسارحه كانت شعبية وبرجوازية علي حد سواء، ومنفصلة عن مسارح الطبقة الأرستقراطية، وكانت في الغالب مرادفة لمسرح متوسطي الثقافة(1)، فلا غرو أن يتطور فيها قالب«الفودفيل» بمسارحه، فتزدهر جنبا إلي جنب مسارح المنوعات، خلال العقود الأولى من القرن التاسع عشر، ليلحقا بما أحرزته الميلودراما من نجاح(2)، وإن ظلت الجذور باقية في الحانات والأسواق الشعبية.

ت - نبوءة «مرسيه» بالميلودراما

3/ 1/ 1* من خلال رصد الحركة المسرحية في أوروبا خلال القرن الثامن عشر، ولاسيما فرنسا وانجلترا، يمكن ملاحظة أنها تمخضت- بجانب خضوعها المطرد لنظام الإنتاج الرأسمالي وآليات السوق- عن عديد من الأنواع الدرامية التي استجابت- علي نحو مطرد- للذائقة الفنية البرجوازية، ولرؤيتها الأخلاقية للعالم. وقد بدأت هذه الأنواع النثرية بالملهاة العاطفية أو الملهاة الدامعة- كما سميت في فرنسا، وألمانيا- و«المأساة العائلية»، والملهاة التهكمية التي تبلورت في العقود الأربعة الأخيرة من القرن الثامن عشر. وقد جاءت الملهاة التهكمية مشحونة في هذه الآونة برؤية ناضجة ونقدية في الوقت نفسه للرؤية الأخلاقية السابقة عليها التي أفرزت نموذج الرجل الطيب. فرغم أنها استأنفت ترسيخ نموذج العصامي الذي يبني مكانته الاجتماعية بالكد والعرق والحرص علي الثروة من التبدد فيما لا يفيد من أشكال الترفيه، إلا أنها عنيت أيضا بتأسيس فلسفة عقلانية نفعية، دعت إلي التهكم العقابي علي من رأتهم حمقي، استهواهم نمط حياة الأرستقراطية المبذر وغير المنتج، والتهكم علي أسري الطيبة المفرطة الذين قد يتورطون بلا قصد في حيل ابتزاز الأوغاد، علي نحو يبدد الثروة في مساعدتهم.

(1) انظر: https://en.wikipedia.org/wiki/Boulevard_theatre_(aesthetic)

(2) انظر: جيرج، سيكاي- علم اجتماع المسرح/ ج2- ص254.

3/ 1/ 2* وعلي مستوٍ آخر، تخلقت أنواع فنية تقاطعت مع الأوبرا الكلاسيكية التي استجابت لذوق الطبقة الأرستقراطية، وبنت لها مسارح خاصة وأنشأت الأكاديميات. فكانت الأنواع الجديدة تتعدد أسماؤها: أوبرا بالاد، بوف، وكوميك، ولكنها تجنح في كليتها إلي السخرية من الأوبرا الراقية، سواء أقحمت علي ألحانها أشعار شعبية، أو لحنت الأشعار الشعبية علي منوالها. ومن ناحية ثانية تنهل من معين موسيقي العامة وأسلوبهم في الغناء، وتدفع برقصاتهم إلي خشبة المسرح، جنبا إلي جنب عوالمهم التي تعج بالفلاحين والرعاة والنشالين والشحاذين وأرباب الحانات والعاهرات في القاع الاجتماعي في المدن والريف. ومن ناحية ثالثة، اعتمدت علي الهزل والفكاهة الخشنة أو العنيفة، واستقت أنماطها غالبا من الملهاة الإيطالية المرتجلة بعدما أضفت عليها طابعا محليا، إما بضغط صريح من الوعي بالدعوة إلي الخصوصية القومية، أو نتيجة الاستجابة التلقائية لذائقة الجمهور البرجوازي وامتداده في القاع الاجتماعي. ومن ناحية رابعة تمتعت هذه الأنواع بمنظور نقدي للواقع بأبعاده المختلفة بما فيها الدينية والسياسية، علي نحو طالما استدعي آليات من الرقابة أو الشرطة، بما يمنعها أو يوقفها لفترات تقصر أو تطول.

3/ 2/ 1* ورغم أن أنواع الدراما الموسيقية المخلقة، ولدت غالبا في الأسواق الشعبية وارتوت من فنونها وألوان الترفيه متفاوتة الخشونة فيها، إلا أنها أدركت سبلها إلي المسارح المنتظمة وأذعنت لضغوط الصقل والتهذيب وتقليم الأظفار! وأمكن- في المقابل- استيعابها في الخطاطة الكلاسيكية للمجتمع باعتبارها أنواع وسط، تشغل المساحة بين المأساة والأوبرا الراقية في القمة، والملهاة في السفح. ولكن بقيت- في الحقيقة- فنون الأسواق عصية علي الاستيعاب داخل الخطاطة نفسها، وأبعد ما تكون عن آليات الصقل والتهذيب التي قد تفقدها مغزاها وتمسخ روحها وتفسد حيويتها، إذ أنها- فيما يبدو- لا يمكنها أن تعيش إلا كما يعيش العامة، وحيثما يكونون: تلقائية، خشنة، فظة، لاذعة، وحسية تستعيد طابع احتفالات الإله «باخوس- Bacchus» الإغريقية

القديمة، بما فيها من هياج واندفاع إلي المشاركة، وربما الخصومة المؤقتة والشجار العابر. وبالتبعية، فإن فنون الأسواق كما استفزت الشرطة، ودعتهم إلي قمعها بحجة إخلالها بالأمن، استعصت أيضا علي النقاد الذين تربوا علي الخطاطة الكلاسيكية، وغذوا عقولهم بلبانها، واستهدوا بأحكامها وأهدافها.

3/ 2/ 2* وفي ضوء الخطاطة الكلاسيكية، وما فصلته عن مبدأ اللياقة وفصل الأنواع، وتحديد ما هو راقٍ سائغ، وما هو متدنٍ مستهجن، يمكن فهم ما كتبه ناقد مثل «جريمو دي لا رينير» بمجلة (الرقيب المسرحي)، بعد قيام الثورة الفرنسية، بشأن شرائح العامة التي زحفت إلي المسارح آنئذ. فقد رأى «جريمو(1)» أن هذه القاعدة الشعبية الوافدة للمسارح، حمقى بصورة لم تكن مشهودة من قبل، بل وجهلاء غرباء عن المعارف الأولية، فاسدو الذوق وبليدو الحس، لا يفرقون بين الأنواع الدرامية وبين ما يثير وما يبكى. ويقول: «إن طبقة المتفرجين لم تكن في أي وقت من الأوقات، أحمق منها الآن من جميع الوجوه، هؤلاء المتفرجون غرباء عن المعارف الأولية التي يتطلبها تذوق المسرح. إنهم يجهلون أبسط قواعد النحو والشعر، ولا يميزون بين الشعر والنثر، ولا بين الكوميدية والفارص، بين ما يؤثر وما يبكى». ويبدو وكأنه ينعى بأسى تاريخ الكلاسيكية بأسره، حين يرى أن الطامة الكبرى تكمن في أن مصير الفن المسرحي أصبح بقبضة وأفهام وذوق مثل هؤلاء القضاة.

3/ 3/ 1* والواقع أن قراءة «جريمو» لذائقة الشرائح الشعبية، التي وفدت إلي المسرح بعد الثورة، كي تغذي فن الميلودراما وتمنحه القدرة علي البقاء والاستمرار، لا تكاد تختلف عن قراءة «لويس سباستيان مرسييه- Louis Sebastian Mercier\1740-1814» التي قدمها قبل الثورة بعديد من السنوات، مما يؤكد أن التغيرات الطارئة علي تشكيلة جمهور المسرح بعد الثورة

(1) انظر: د. علي درويش- دراسات في الأدب الفرنسي- الهيئة المصرية العامة للكتاب- 1977- ص323.

كانت عميقة الجذور في الأسواق الشعبية. غير أن «مرسييه» بدا متعاطفا، وواعيا بحتمية التصالح مع ذائقة العامة في الأسواق، واستيعابها في صيغة مسرحية جديدة، تكفل البقاء لفن المسرح ذاته. فكتب في دراسة بعنوان «بحث جديد عن الفن المسرحي- 1773»، مؤكدا رفض قيمة العمل الدرامي الجمالية بحد ذاتها، مهما بلغ درجات متسامية من الكمال، ما لم يخضع للتثمين في السوق الجديد، فيحظى بالرواج والإقبال عليه لما يتمتع به من سمات مخاطبة الشعب ببلاغة أو- على الدقة- إمكانية الاستهلاك من الجمهور الوافد للسوق الفني، فيقول:« إن الدراما مهما افترض فيها الكمال لا يمكن أن تكون في متناول الشعب بالقدر الكافي بل إنها لا تتسم بالإجادة إلا إذا تحدثت ببلاغة إلى الشعب(□). وكأنه يذعن- ولو على نحو ممض كما يتبين فيما بعد- للحتمية التي أوكلت للشعب منصة القضاء والحكم علي مصير الفن المسرحي.

3/ 3/ 2* ولم يخلو طرح «مرسييه» من غمز بالحكومة الفرنسية وقتئذ، وهي لم تزل تمثل الطبقة الأرستقراطية وتلاحق عروض الأسواق بآلية القمع الشرطي، بحجة الإخلال بالأمن، ويحاول أن يستدرجها- من ناحية ثانية- لمزيد من التنازل لحساب الشرائح الصاعدة في التشكيلة الاجتماعية، وذوقها الفني، وإن لم يخف احتقاره لذوقها الفني المتسم بالتدني والابتذال. وفي هذا السياق، يلوح للحكومة بورقة الكفاية وشهادة النجاح إذا استطاعت أن تحتضن الطبقة الدنيا من الشعب، وتسهر على ضمان متعتها ودوام حفلات تسليتها. فمن البربرية مقاومة هذه الأشكال من المتع الشعبية، ومن العار- في الوقت نفسه- حمايتها، كما كانت تفعل الحكومة فيما يبدو بأجهزة الشرطة، برغم ما فيها من تدن ووضاعة وقدرة على الاجتذاب مفسدة للذوق، بألوان من التهريج والإسفاف، تحط من قدر الأمة.

(1) انظر: د.على درويش- م.ن- ص322، و«مرسييه» من كتاب الملهاة العاطفية وقتذاك، ومن أعماله «جينفال أو بارنفلت الفرنسي- Jenneval ou Le Barnevelt Francis/ 1769» و«القاضي- Le Juge/ 1744 (انظر: نيكول الارديس- المسرحية العالمية/ ج2- ص264،265

ويمكن اكتشاف هذا الطرح من قول «مرسييه»: إن حكومة ناجحة يجدر بها السهر على ضمان متع الطبقة الدنيا من الشعب، هذه الطبقة التي تنوء بالأعباء، ومن البربرية حرمانها من الحفلات ووسائل التسلية». ولكنه يعود ليؤكد أن: «الذين يقدمون على هذه الحفلات ووسائل التسلية يفسدون نفسية الشعب بهذه الأفعال الشنعاء- التي يحس الشعب نفسه بوضاعتها- بينما تحمى الشرطة مثل هذا العار، الذي يكفى وحده لأن يحط من قدر أمة من الأمم (1). وعلى هذا النحو كان «مرسييه» يراوغ منتقدا الطرفين: الحكومة والقائمين على أشكال الترفيه الشعبية، ويشي بوصاية ضمنية على نفسية الشعب، بينما يمهد الأرض لنبوءة المصالحة المرتقبة.

3/ 3/ 3* إن كانت الطبقات الصاعدة من القواعد الشعبية- من وجهة نظر«مرسييه»- تؤثر تهريج السوق، على المسرحيات الكبرى أو عالية القيمة الفنية والتي تستأثر بعناية الحكومة ودعمها، فلا يعنى هذا غياب الذوق الجمالي عنها وانعدامه، بقدر ما يعنى تمتعها بذوق خاص واجب التقدير والاحترام، ومن الممكن التصالح معه- في الوقت نفسه- والاقتراب منه وترقيته، فلا يترك لما يفسده من ألوان التهريج. ومن ثمة، كان «مرسيه» يبحث عن اللون المسرحي الوسط الذي يمكنه أن يقدم المصالحة السعيدة بين التوجهات الرسمية والشعبية، فيكسب الأولى شهادة النجاح ويرقى بذوق الثانية من مغبة التهريج الذي يسود في الأسواق. فيتساءل: أليس في المقدور إرضاء الطبقة الشعبية عن طريق مسرحيات وسط بين هذين النوعين، مسرحيات يمكن أن توفر لها المتعة وترتفع بمستواها دون أن تفسده(2). كما تساءل- بالطبع- عن هوية الكاتب العبقري الذي يمكنه أن يقوم بالمهمة التاريخية في التصالح المنتظر، فلا ينكر حاجة الشعب الطيب ولا يتملق الحكومة أو مؤسساتها الثقافية بالنسج على منوالها الكلاسيكي. فيقول: فمن سيكون ذلك الكاتب الذي يفكر في هذا الشعب الطيب والذي سيمده بغذاء

(1) انظر:د.على درويش- م.ن- ص322.
(2) انظر:د.على درويش- م.ن- ص322.

صحي لذيذ وسيكون في وسعه أن يمتعه بغير إفساد والذي سيحبب إليه حياته دون أن يتملق الحكومة. إن ذلك الكاتب سيكون في نظري أعظم من «كورني» و«راسين» و«كريبيون» و«فولتير»(1).

3/ 4/ 1* كان «مرسيه» علي مشارف الربع الأخير من القرن الثامن عشر يبحث عن حل وسطي للصيغة المسرحية، بما يمكّنُها من ضخ دم جديد إلي المسرح، والارتقاء بذائقة جمهور العامة، الذي يرجى جذبه من عروض الأسواق الشعبية. ولكن النزعة إلي الحلول الوسط في وعي النقاد، أو المنظرين، تتجدد علي نحو دائم منذ بواكير القرن، لتجد موطئ قدم للأنواع الدرامية المرافقة لخط صعود الطبقة البرجوازية، داخل الخطاطة الكلاسيكية. وربما كانت نزعة التوسط من هذا القبيل، تجليا لوضع البرجوازية الصاعدة من القاعدة الشعبية في وسط البنية المجتمعية ككل، وتعبيرا عن إحساس متفاقم بالأرجحة، لا يمكّنُ أبناءها من حسم الاختيارات الحدية الملتهبة في الأطراف الساخنة. وقد تكون نزعة التوسط نفسها تعبيرا عن مكوّن المساومة والمماطلة لكسب الوقت، حتى تتغير معطيات اللحظة الراهنة في المستقبل الممكن، وغير ذلك مما اكتسبته الطبقة وتأصل فيها بممارسة التجارة، وخبرة التعامل في الأسواق متعددة الوجوه، متلونة النزعات القومية ومختلفة المصالح، وفى الوقت نفسه حتمية عقد الصفقات وإتمامها بأقل قدر من الخسائر.

3/ 4/ 2*إن تكرار ترديد الحلول الوسط في مستوى الأشكال الدرامية طوال القرن الثامن عشر، لا يخلو من مغزى على أية حال، ولا ريب أن مما يسوغها هذه المرة، الانحطاط الذي تردت إليه المأساة باطراد طوال القرن نفسه، بعد أن ظلت قرابة قرن من الزمان تعبيرا عن الأرستقراطية، وخاضعة للقيود الكلاسيكية، التي امتثل لها «كورني» و«راسين». ومن ثمة كان يراها المؤرخون في الطريق إلي الزوال، إذ أن سجل تطورها لا يشير إلى إمكانيات مجد مسرحي، أو أنها أنهكت قواها وعجزت عن أن تكون مصدر الإلهام الموحى بأعمال جديدة ذات نبض

(1) انظر:د.على درويش- م.ن- ص323.

حيوي[1]. ويلتقي ما أقر به المؤرخون عن تواضع- إن لم يكن تدنى- سجل تطور التراجيدية الكلاسيكية، باعتراف «كريبيون[2]»- وهو أجسر كتابها في النصف الأول من القرن الثامن عشر- فيما يذكر «درويش» - إذ يقول: لقد احتل «كورني» السماء واحتل «راسين» الأرض، فلم يبق لي غير الجحيم فاندفعت إليه بكل جسمي[3]. ولكن «جيرج» يفسر انحسار المأساة، بكثرة والتقاء الأنواع التي تخلقت علي مدار القرن أمام من اعتبرهم المواطنين وجماهير البرجوازية الصغيرة، فهذا الالتقاء- فيما يقول- «عاد بالدراما الشعرية الأدبية إلي الوراء وإلي الظل» ويستشهد بما حدث في المسرح الإنجليزي الذي أدي إلي انزواء هذا النوع الراقي وخروجه من الحياة المسرحية[4]. وعلي أية حال، جاءت نبوءة أو أمنية «مرسيه» بظهور نوع درامي جديد، كأحد تجليات الحلول الوسطية، في سياق عام من الإحساس بتهافت المأساة الكلاسيكية، وفشل كافة الجهود التي بذلت لإحيائها، وقتذاك. ولا غرو أن يترافق تهافت «المأساة»- من ناحية ثانية- مع التآكل المطرد للقاعدة الاقتصادية لأبناء الطبقة الأرستقراطية، الذين طالما عبرت عنهم،

(1) فارجاس، لويس- المرشد إلى فن المسرح/ الدراما- ت:أحمد سلامة محمد-الألف كتاب الثانية - الهيئة المصرية العامة للكتاب- ع9/ 1986- ص155. وانظر:نيكول، ألاردايس- المسرحية العالمية/ ج2- ت:د.محمود حامد شوكت- المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر- مكتبة الأنجلو المصرية- ب.ت- ص271.

(2) إنه «بروسبير جوليو دي كريبيون- Prosper Jolyot de Crebillon»، كاتب مأساة فرنسي اشتهر قليلا في القرن الثامن عشر، وعرف بالمشاهد المرعبة المثيرة للفزع فتهز الأعصاب بعنف، حتى لقبه «فولتير» بالبربري، وقيل بأنه تأثر بشكسبير في غير لطف أو عمق (انظر:إميل فوجيه- مدخل إلى الأدب- ت:مصطفى ماهر- الألف كتاب- القاهرة- لجنة البيان العربي للنشر- ع201/ 1958.وانظر:نيكول، الاردايس- المسرحية العالمية/ ج2- ت:د.محمود حامد شوكت- المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر- مكتبة الأنجلو المصرية- ب.ت- ص195.

(3) انظر:د.على درويش- م.ن- ص322.

(4) انظر: جيرج، سيكاي- علم اجتماع المسرح/ ج2- ص246.

واستمدت منهم أبطالها، حتى بلغ السياق النقطة التي توشك أن تحترق فيها الأرض تحت أقدمهم بالثورة.

3/ 5/ 1* ومن اللافت للانتباه، وربما كان من مصادفات التاريخ الدالة على نحو مدهش، ولا يقل إثارة عن النوع الدرامي، الذي تعلقت به أمنية أو نبوءة «مرسيه»، أن يولد في العام نفسه الذي كتب فيه بحثه، ذلك الكاتب العبقري المرجو لاستقطاب جماهير العامة من الأسواق إلي المسرح. فولد «رينه تشارلس جلبرت دي بيكسيركورت- Rene Charles Gilbert de Pixerecourt\ 1844 -1773»، الذي انعقدت له ريادة الميلودراما في فرنسا، فازدهرت على يديه، ودافع عنها إبداعا وتنظيرا مذ كتب أول أعماله (فيكتور أو ابن الغابة- Victor ou l'enfant de le foret / 1797)[1]، وباعتبارها نوعا مسرحيا بسمات محددة [2]، ومؤكدا من جانبه في (خواطره الأخيرة عن الميلودراما) دراسته لأعمال «مرسييه[3]، وكأنه يوحي بتواصله مع تيار الأنواع الدرامية، الذي تدفق قبله، واستجاب للذائقة البرجوازية، لا انقطاعه عنه، ويسدد- من ناحية ثانية- دينه بطريقه أدبية، لمن تنبأ بقدومه أو تمناه.

3/ 5/ 2*لقد كتب «دي بيكسيركورت» نحو مائة مسرحية لاقى أغلبها النجاح، وكان يصرح بأنه يكتب من أجل الذين يجهلون القراءة[4]، ومن ثمة،

(1) انظر:د.على درويش- م.ن- ص323، ومن الأعمال التي كتبه ا«دي بيكسيركورت» (قصر الابنيين-La chateau des Appenins) ، و(بيزار أو غزو بيرو- Pizarre ou la conquete de-Perou) ، (لا تود أو لخمسة وثلاثين سنة في السجن - La tude ou trente-cinq ans de captivite) ، و(كلب مونتارجي-/ Le chien de Mentargis) ، انظر: أوديت أصلان- فن المسرح/ ج1- ت- د.سامية أحمد أسعد- مكتبة الأنجلو المصرية- 1970- ص280.

(2)Taylor, John Russell-Ibid. - page 205

(3) انظر: دي بيكسيركورت- خواطر أخيرة عن الميلودراما- ت:د.سامية أحمد أسعد(أوديت أصلان- فن المسرح/ ج1- ص281)

(4) انظر: أوديت أصلان- فن المسرح/ ج1- ص280.وانظر:د.رشاد رشدي- نظرية الدراما- ص136.

أسهم في وضع اللبنات التي أدت إلي شهرة «البوليفارد»، وجماليات مسارحه، باعتبارها مسارح متوسطي الثقافة!. ويؤكد «الكسندر دوماس الابن- Dumas fils / 1824- 1895»، المنحى نفسه حين يقول في مقدمة مسرحيته (الأب المتلاف- Un pere prodigue) إن «التمثيل ليس إلا قراءة بواسطة عدة أشخاص من أجل الذين لا يريدون أو لا يعرفون القراءة(1). ورغم أن «أوجست فريدريش فريدناند فون كوتزبو - August Friedrich Ferdinand Von Kotzebue/ 1761- 1819»، من الكتاب الألمان، يجد من يدرجه تحت الرومانسية الألمانية، وإن حيّر الفيلسوف الألماني «هيجل» فهم أعماله(2)، بما يدمجه في حركة «الدفع والعاصفة!، إلا أن مساحة التقاطع التاريخية بين النوعين، ما يسوغ أن يقول عنه «هوايتنج» إنه ينازع الفرنسي «بيكسيركورت» شرف ابتكار الميلودراما إن كان في هذا الابتكار شرف(3)، وربما تمتع بهذه الأبوة- وفق «فارجاس»- لما لأعماله من شهرة عريضة وتأثير عظيم على المسرح في كل من انجلترا وفرنسا(4)، وربما لأنه أكبر سنا باثنتي عشر عاما كاملين تقريبا!.

3/ 5/ 3* ولكن سواء انعقدت ريادة الميلودراما للكاتب الفرنسي «دي بيكسيركورت»، أو للألماني «كوتزبيو»، فالمؤكد أن النوع ظهر بسماته المميزة في

(1) دوماس الابن- مقدمة«الأب المتلاف»- (أوديت أصلان- فن المسرح/ ج1- ت: د.سامية أحمد أسعد) - ص290، ومن أعماله الميلودرامية الشهيرة (غادة الكاميليا- La Dame aux Camellias) التي أعدها بنفسه عن أحد قصصه، كما كتب أيضا (ديان ليس- Diane de Lys) و(نصف العالم- Le Demi-Monde) و(الابن غير الشرعي- Le fils Natural) و(صديق النساء- L'Ami des Femmes) و(أفكار مدام أوبري- Les Ideas des Madame Aubry) و(أميرة بغداد - La Princesse de Bagdad) وغيرها. انظر: المرجع نفسه- ص99.

(2) انظر: جيرج، سيكاي- علم اجتماع المسرح/ ج2- ص248.

(3) - هوايتنج، م.فرانك- المدخل إلى الفنون المسرحية- ت:كامل يوسف وآخرون- القاهرة- دار المعرفة- 1970- ص91.

(4) انظر:فارجاس، لويس- م.س- 160، وانظر: د. علي الراعي- مسرح الشعب- ص377.

العقد الأخير من القرن الثامن عشر، في ظل المناخ الثوري الذي قادته الطبقة البرجوازية بمختلف أجنحتها، والشرائح والفئات المنتمية إليها، باتجاه خلخلة البنية التاريخية التي هيمنت عليها الطبقة الأرستقراطية، وعلي رأسها الملك، لفترة طويلة من الزمن، لتستولي بالتبعية على منافذ القرار السياسي، وتؤسس- من ناحية ثانية- الدولة القانونية الحديثة. وفي هذا السياق، يلاحظ «بندولفي» أن الطبقة البرجوازية كان يصعد من بينها- بشكل دوري- أعضاء الطبقة الحاكمة، وتشعر بالحاجة إلي أن تعكس ذاتها على المسرح، وتنتقدها وتجددها، دون أن تدع سير الأمور يتجاوزها، ويضيف: إن مسرح القرن التاسع عشر يخدم هذه الغاية على أكمل وجه، وإن صانعيه الرئيسيين ينصبون أنفسهم ضميرا ناقدا لجمهورهم وينتهي أمرهم إلي تنظير تدخلهم في الحياة الاجتماعية (1).

ث - إرث الميلودراما

4/ 1/ 1* لا شك، أن الحركة المسرحية تمخضت عن أسماء أخرى أقل أو أكثر أهمية من ريادة «دي بيكسيركورت» أو «كوتزبو»، ولكنهم أسهموا جميعا في إضفاء الطابع الشعبي والثوري معا على الميلودراما، مما منحها السيادة على الإنتاج المسرحي طوال القرن التاسع عشر. غير أن «الميلودراما»، بما لها وما عليها، لم تكن ابتكارا من نقطة الصفر لهذا أو ذاك، أو انقطاعا كليا عن الأنواع التي سبقتها مصاحبة للتمدد البرجوازي في أبنية المجتمعات الأوروبية. ولكنها كانت - بصفتها اطرادا للحلول الوسطية نفسها التي تخلقت في ضوئها الأنواع السابقة- امتدادا لها. فقد احتوت كافة الأنواع السابقة عليها ومزجتها بأقدار وجرعات متفاوتة، بدءا من الملهاة العاطفية أو الدامعة، انتهاءً بالتهكمية، مرورا بالمأساة العائلية، والأنواع المخلقة في مساحة التقاطع بين الأوبرا وفنون الموسيقي والغناء علي نحو ما تراءت في الأسواق الشعبية، دون أن تغفل القاعدة الفكرية التي قامت

(1) انظر: باندولفي، فيتو- تاريخ المسرح/ ج4- ص61.

عليها واستمدتها من تطور الفلسفة الأخلاقية طوال القرن. كانت الميلودراما صيغة تحتوي ما قبلها وتتجاوزه بنفسها معا، وتحل مكانه في الخطاطة الكلاسيكية، ولعل هذا مما يسوغ القول بأن: أكثر ملامح الميلودراما كانت موجودة بالفعل في القرن الثامن عشر، ولو لم تتوافر جميعها في مسرحية واحدة بالذات(□). ولم يكن ثمة غضاضة- في العقود الأخيرة من القرن نفسه- أن ينتهي كتاب الملهاة العاطفية، أو التهكمية، أو المأساة العائلية، إلي كتابة نوع الميلودراما، أو الإشارة إلي بعض الأعمال الباكرة بأنها تتصف بطابع ميلودرامي، مما دعم الجسور التي ربطت بينها، وأكد الروافد التي تستقيها جميعا، والذوق الفني الذي تتجه إليه .

4/ 1/ 2* ففي انجلترا لم يختلف ذوق جمهور المشاهدين في الربع الأخير من القرن الثامن عشر عنه في العقود الأولى، وظل اتجاه الدراما السائد- فيما يقول «ايفانز»- ينزع للإغراق في العاطفة وإثارة مشاعر الشفقة والرثاء مما جعل كتاب الفترة يبالغون لحد الإفراط المستهجن في استخدام العناصر العاطفية (□). وفى إطار هذه الظروف التاريخية والذوق الفني الذي استغرق في الملهاة العاطفية، ولد «توماس هولكروفت-1744 -1809 \Thomas Holcroft» وحقق نجاحا عظيما بعمله (طريق الهلاك/ 1792)، الذي رأيناه أقرب للملهاة التهكمية واعتمد علي قاعدتها الفكرية، في التهكم علي مفهوم الرجل الطيب، الذي يمكن أن يستغله الأوغاد لطيبته فيجردونه من ثروته، بزعم مساعدتهم في محنتهم، كما أنها أرهصت بعديد من العناصر الميلودرامية(□). وبالرغم من ذلك تجد من يصنفها مع غيرها من أعماله المماثلة، كملهاة عاطفية، وما لبث أن كتب (حكاية سر

(1) د.رشاد رشدي- نظرية الدراما- ص135، وانظر ص133.

(2) ايفانز، ب. ايفور- موجز تاريخ الدراما الانجليزية- ت:الشريف خاطر- الألف كتاب الثاني- الهيئة المصرية العامة للكتاب- 1999- ص177.

(3) مقدمتنا لترجمة. هولكروفت، توماس- الطريق إلي الهلاك- القاهرة – جزيرة الورد- 2017.

/ 1800) ولم يجد غضاضة في اقتباس موضوعها- فيما يقول فارجاس(1)، ويذكر «تيلور(2)- من («كولينا- Coelina»، أو لغز الطفل/ 1800) التي كان قد قدمها «دي بكسيركورت».

4/ 2/ 1* وفي السياق نفسه، لم يتردد «شريدان»- الذي اشتهر بكوميدياته التهكمية- دون اقتباس مسرحيته (بيزاروه/ 1799) من أعمال الألماني «كوتزبو(3)، الذي استمدت منه أيضا السيدة «إليزابيث إنشبَلد- Mrs. Elizabeth Inchbald»، نص (مواثيق العاشقين- Lover's vows / 1798)، وكانت من كتاب الملهاة المغرقة في العاطفية المرفهة(4). وهكذا يتأكد على صعيد آخر أن الحساسية الفنية لكتاب «الملهاة العاطفية» الذين غرقوا في تقنيات التأثير الانفعالي العنيف في المتفرج، بما يخلط الابتسامات بالدموع ويحبس الأنفاس في الصدور، لم تمنعهم- في الوقت نفسه - من الانتقال إلى الميلودراما. ومما لا يخلو من دلالة أن «جورج كولمان» الأصغر الذي نصبه الناس في نهاية القرن الثامن عشر خلفا ل«شريدان»، لما امتلكه من قدرة على السخرية والتندر، لم يتردد في تطوير فنه- وفق «نيكول»- في اتجاه خدمة الميلودراما بأكثر مما دعم قدرته على التندر(5). ومن ذلك كله، يمكن أن نخلص إلى أن الحساسية الميلودرامية، لم تكن من معدن مغاير لما سبق وأنتج الأنواع الدرامية التي تخلقت طوال القرن الثامن عشر، إنما جمعت السوابق تحتها ولم تفرق بينها، وكانت الشوط الأخير في السباق نفسه الذي مضوا فيه بخطى متفاوتة السرعة. فتخلصت من أي نزعة أدبية أو بلاغية لتجميل الحوار وسبك العبارات

(1) انظر:فارجاس، لويس- م.س- 161.

(2)Taylor, John Russell-Ibid. - page 205

(3) - انظر:فارجاس، لويس- م.س- 160.

(4) - نيكول، ألارديس- المسرحية العالمية/ ج2- ت:د.محمود حامد شوكت- المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر/ مكتبة الانجلو المصرية- ب.ت.ص257.

(5) نيكول، الارديس- المسرحية العالمية/ ج2- ص251.

المفعمة بالصور الشعرية والاستعارات المحلقة بأجنحة الخيال، وقصرته على الطابع الوظيفي في التواصل، ولو بالعامية.

4/ 2/ 2* وعلى مستوٍ آخر، رغم تميز الميلودراما كنوع مستقل عن قوالب الدراما الموسيقية، إلا أنها لم يقطع صلتها لا بأصول مصطلحها اللغوية ولا بظلالها التي استبقته تكنيكا جزئيا في تلحين هذه القوالب نفسها. فاستدعى نوع الميلودراما الإمكانيات اللصيقة بالموسيقى والغناء في عروضه (□)، لتكثيف السمات العاطفية للمشاهد، بما يعمق انفعال المتفرج، وأضافت الرقص إلى الموسيقى والغناء، لاسيما في مراحلها الأولى (□)، حتى أن «بكسيركورت» كان يمزج خلطته الدرامية بهذه الإمكانيات وكأنها «التوابل»، أو«الصلصة المعسولة» ليدعو جمهوره من النظارة للإقبال عليها بشهية متحفزة (□). وقيل إن الجمهور الفرنسي كان متعصبا لذلك اللون من المسرحيات (□).

4/ 2/ 3*وعلى أية حال، كانت قاعدة الجمهور تتسع بالعامة والبرجوازية الصغيرة، ويزيد- في الوقت نفسه- عدد المسارح الصغيرة في فرنسا، وعدد العاملين فيها خلال العقد الأخير من القرن الثامن عشر، تحت مظلة الحكم الثوري، للجمعية الوطنية. ففي يناير 1791- أي بعد انفجار الثورة بعامين ونصف- أعلنت هذه الجمعية الوطنية قانون حرية الإبداع، الذي منح حق إنشاء المسارح وتكوين الفرق لكل مواطن فرنسي (□).

(1) Taylor, John Russell-Ibid. - page 205-

(2) http://aarabiah.isoc.ae/encyclopedia/Melodrama، وانظر: د.رشاد رشدي- نظرية الدراما- ص135.

(3) انظر:فارجاس، لويس- م.س- 161.

(4) انظر: لينارد، جون، و«لوكهارست، ماري- المرجع في فن المسرح- ص139.

(5) فأنشئ مسرح«تياتر ماريه»بعد الإعلان بثلاثة شهور، كما أنشئ«مسرح موليير» في شارع«سان مارتان»الذي أعيد تسميته بمسرح «سان كيلوت»أي بدون سراويل، وأنشئ مسرح«لوزايل دي

وفي انجلترا، كان قانون الرقابة الذي صدر منذ سنة 1737، يمنع إجازة المسرحيات التي تعتمد علي النص الكلامي فقط، لغير الفرق الرسمية، مما دفع بالفرق إلي التحايل ومقاربة العروض بالموسيقي والغناء. وكان هذا المناخ نفسه مواتٍ لتجد الميلودراما أرضا ممهدة لخلطتها الفنية، مما أدي- من ناحية أخرى- إلي التوسع في بناء المسارح الصغيرة، سواء في لندن أو ضواحيها، ليعثر الجمهور المتزايد من الطبقة الوسطي والشعبية موطئا لقدمه في الحركة المسرحية التي ازدهرت فيها الميلودراما(1)، بعيدا عن «كوفنت جاردن» أو«دروری لين»، اللذين كانا بمثابة مسرحين رسميين في العاصمة البريطانية.

تريوجات»..الخ، انظر: د.على الراعي- م.س- ص376. وانظر: جيرج، سيكاي- علم اجتماع المسرح/ ج2- ص246.

(1) انظر:فارجاس، لويس- م.ن- 161. وأنظر: د. علي الراعي- مسرح الشعب- هامش ص372. وانظر: د. فاطمة موسي- سيرة الأدب الإنجليزي للقارئ العربي- ص73.