▫ خامسا:

السمات الفنية للميلودراما

أ. قضية الوحدات الفنية الثلاثة

1/ 1/ 1*كانت مسألة الوحدات الثلاثة: الزمان، المكان، والحدث، من التعاليم الكلاسيكية الأساسية التي رسخت في الممارسة الإبداعية والنقدية في فرنسا خلال القرن السابع عشر، وكان الالتزام بها يعد من معايير سلامة الذوق والشرف والأمانة!.

ورغم أن كتاب عودة الملكية الإنجليز تأثروا بها، إلا أن تقاليد مغايرة عنها، كانت أكثر رسوخا في الذائقة الجمالية، وتواترت من العصر الإليزابيثي. ولعل ذلك ما يفسر تهيب الكتاب الفرنسيين الخروج عليها حتى في الأنواع المخلقة خلال القرن الثامن عشر، بينما من اليسير ملاحظة أن كتاب الأنواع نفسها في انجلترا انتهكوها بشكل أو آخر. فنجد الخطوط الدرامية تتعدد وتتشابك- مثلا-

في أعمال الملهاة التهكمية التي كتبها «شريدان»، و«أوليفر سميث»، مع استبدال وحدة الحدث بوحدة الموضوع، كما تتعدد المناظر بما ينقل تطور الوقائع من مكان إلي مكان، علي نحو يحول- في الوقت نفسه- دون التزام حيز الزمن بمفهوم وحدة الزمان، التي تقتضي دورة شمسية واحدة.

1/ 1/ 2*وكان «جوتهولد افرايم ليسنج- \Gotthold Ephraim lessing 1729- 1781» في ألمانيا، منذ ارتباطه ناقدا بالمسرح القومي في هامبورج سنة 1765(1)، قطع أشواطا عديدة لتفنيد قواعد الكلاسيكية الفرنسية، ورفض تأسي المسرح الألماني بها، ومهد الأجواء- في الوقت نفسه- للتأسي بالمسرح الإنجليزي ولاسيما «شكسبير» في ترافق مع حركة «الدفع والعاصفة». فقد رأى أن القواعد الكلاسيكية كانت مناسبة للمسرح الإغريقي القديم، ولكن الفرنسيين الذين قيدوا أنفسهم بها، كانوا يبحثون عن وسائل التغلب عليها. ورأي أن البرودة هي الأمر الوحيد الذي لا يتسامح فيه مع الشاعر المفجع، فإذا أثار الاهتمام فلا يهم ما يصنع بالقواعد الآلية التافهة(2)، فهذه القواعد لا تستقيم مع الروح الألمانية القلقة في القرن الثامن عشر، ولا يصح أن تستخدم للتعبير عن هذه الروح، ودعا صراحة إلي الالتفات لأعمال «شكسبير»، ومحاكاة ما فيها من تحرر وخيال(3)، كما طالب بترجمتها مع بعض التغيرات الطفيفة(4)، باعتبار أن الشعب

(1) أصدر «ليسنج» كتابه (خطابات عن الأدب الحديث- \Letters on the literature modern 1767) ، وجمع مقالاته التي كان ينشرها في دورية باسم «النشاط المسرحي في هامبورج»، ونشرها في كتاب بعنوان (دراما تورج في هامبورج- 1768\Dramaturgy of Hamburg) الذي أدي إلي اعتباره بمثابة كتاب فن الشعر الثاني بعد أرسطو، ويعد تنظيرا هاما لأنواع الدراما البرجوازية التي ظهرت في القرن الثامن عشر.

(2) انظر: نيكول، ألاردايس- المسرحية العالمية/ ج2- ت:د.محمود حامد شوكت- المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر/ مكتبة الانجلو المصرية- ب.ت- ص278.

(3) هوايتنج، م.فرانك- المدخل إلى الفنون المسرحية- ت:كامل يوسف وآخرون- القاهرة- دار المعرفة- 1970- ص87، 88

الألماني سيتذوقها، وستوقظ فيه كثيرا من المواهب، لأن العبقرية لا تلهبها إلا العبقرية، خاصة التي تدين بكل شيء للطبيعة.

1/ 2/ 1* علي أية حال، لم يكن غريبا علي «دي بكسيركورت»، وهو ابن الثقافة الفرنسية وذائقتها الجمالية، أن يقول:«احترمت في مسرحياتي الوحدات الثلاثة بقدر استطاعتي، ذلك لأنني اعتقدت دائما أنه لا بد من وحدة متكاملة في العمل المسرحي». ولكنه لا يلبث أن ينقلب على الوحدات الثلاثة، التي أبدي احترامه لها، وينتحل تهويمات نظرية للانقضاض عليها، ولو من قبيل التمني والحلم الممكن الذي يطول وحدة المكان فقط، فيستدرك: «إلا انه لا ينبغي التقييد الشديد بالوحدات الثلاث اللهم إلا في المأساة وملهاة الأشخاص، أما في كوميديا «العقدة» وفى «الأوبرا كوميك»، فيكتفي عادة بوحدتي الزمان والحركة، إذ أن وحدة المكان تثير الكآبة والملل، فضلا عن أنها تغاير الواقع في جميع الحالات(1). وهكذا كان يعالج شعور الملل والكآبة عند المتفرج بالتنوع في الصورة البصرية، وتغيير المناظر، والاحتجاج بالواقع ومدى الصدق في محاكاته.

1/ 2/ 2* ولكن ربما كان عسيرا، فهم مقولات «دي بيكسيركورت» الجمالية، مع إغفال أنه سليل الطبقة الأرستقراطية وقد أخنى علي عائلته الدهر، وأرعبته- في الوقت نفسه- السلطة الثورية(2)، بحيث يبدو متراوحا بين ذائقة

(1) أصلان، أوديت- فن المسرح/ ج1- ت:د.سامية أحمد أسعد- مكتبة الأنجلو المصرية- 1970- ص228،229.

(2) انظر:د.على درويش- دراسات في المسرح الفرنسي- ص324.

(3) ولد «رينيه» في «نانسي» لعائلة من نبلاء الريف الفرنسي، ولكن أخني عليها الدهر واضطر أبوه إلي أن يبيع الضيعة التي ينسب إليه «بيكسير كورت- Pixerécourt »، وكان يأمل أن يسترد أملاكه وحقوقه الإقطاعية ويكتسب لقب الماركيز ولكن الثورة حطمت آمال العائلة. هجر «رينيه» مسقط رأسه في العشرين من عمره، واضطر للتوقف عن دراسة القانون. وظل يخشى لفترة طويلة أن تطوله إدانة الحكم الثوري في عهد الإرهاب، فاتخذ اسما مستعارا، وأرجع الفضل في حمايته لموظف بارز في الحكومة. انظر: https://en.wikipedia.org/wiki/Ren Charles Guilbert de Pixerécourt

كلاسيكية، بدا فيها الالتزام بمبدأ الوحدات الثلاثة أساسا للتماسك والوحدة الكلية للعمل، وذائقة تستجيب للواقع بالاضطرار إليه، أو مفارقة للقدرة علي الاحتمال. ومن ثمة، كان ميالا من الناحية النظرية إلي تبرير ولعه العملي بتغير المناظر التي تشهد أحداث المسرحية، والإبهار فيها، وابتكار الحيل والآلات لتنفيذها على خشبة المسرح. ففي مسرحيته (كولينا أو ابنة الأسرار/ 1800) يتنقل- مثلا- من غرف وأقبية منزل الوصي عليها، إلي جسر يعلو دوامة ماء(1). وعقب نجاح هذه المسرحية عمل إلي جانب التأليف مديرا لمسرح «لامبيجو - L'Ambigu»، فاتسعت سلطته وتحكم في رسامي المناظر والنجارين والفنيين الذين كان يعتمد عليهم في تحقيق المناظر العملية السهلة الاستخدام. فجاء عالمه ثريا بجبال وطواحين فوقها جسور، وغابات البلوط وقصور «قوطية- Gothic» تحتها سجون(2).

1/ 3/ 1*ولكن بغض النظر عن نزعة الإبهار التي قد ينطوي عليها تغيير المناظر علي المسرح، بما يعني التجاوز- ولو نسبيا- عن وحدة المكان الكلاسيكية، يلاحظ أن «دي بيكسير كورت» قد ربطها جماليا بنقطتين، أولا: بالقضاء علي إحساس المتفرج بالملل والكآبة المحتملة نتيجة حصره طوال فترة العرض بإزاء منظر واحد لا يتغير، وثانيا: محاكاة الواقع الذي تتناقض معه في جميع الأحوال وحدة المكان. وعلي هذا النحو لا يؤسس منظِّر الميلودراما الأول، قاعدة فلسفية مختلفة لفنه عن تلك التي أسسها «أرسطو»، ولا منظرو الأنواع التي تخلقت طوال القرن الثامن عشر، ولا حتى الكلاسيكية، فالفن هنا وهناك محاكاة للواقع أو الطبيعة. ولكن ثمة بالتأكيد «حساسية فنية - Poetic sensitivity» مختلفة، تعيد قراءة الواقع نفسه، وتدرك تغيراته في السياق التاريخي، كما تعيد قراءة المتفرج بما يضايقه ويفسد عليه المتعة الجمالية، أو يدنيه منها ويوفر أسبابها

(1) وفي هذه المسرحية يجري المشهد الأول من الفصل الثاني في حديقة القصر.
(2) انظر: د.على الراعي- مسرح الشعب- ص378،379.

له. ومن ثمة، فشتان بين ذائقة النبلاء حين كانوا لا يألفون إلا التنقل الوئيد بين أبهاء وأروقة وأجنحة القصر الواحد، والذائقة نفسها حين اضطروا بضغط الإفلاس غالبا إلي الرحيل والتجوال بحثا عن موارد جديدة لتكوين الثروات، ومحاولة استعادة المكانة، ولاسيما في المستعمرات. وبالمقابل اعتادت البرجوازية ومن إليها في القاع الاجتماعي، الخروج من البيوت والأكواخ والتنقل حيث موارد الرزق، والترحال بين الأسواق، والمغامرة بالأسفار حتى خارج البلاد حيث المستعمرات، علي الأقل منذ عصر الكشوف الجغرافية. ولاشك أن التطور التكنولوجي الذي طرأ علي وسائل النقل والمواصلات، لاسيما إبان الثورة الصناعية، أسهم في خلخلة مفهوم وحدة المكان، وبالتبعية فالفعل الواحد يمكن إنجازه عمليا في أكثر من مكان!، ولكن المناخ الثوري سيسهم في نسفها.

1/ 3/ 2*وإذا أمكن أن نعتبر (حكاية سر[1]- التي اقتبسها «توماس هولكروفت»، عن (كولينا/ دي بيكسيركورت)- نموذجا للكتابة الميلودرامية المبكرة، يمكن ملاحظة التزامها بالوحدات الثلاثة. فمن ناحية نلاحظ أنها فصلان لا أكثر، فيصدق عليها ما يقوله «إريك»، عن أن الميلودراما عادة كانت فصلين، وإن كان هناك ما يتراوح بين الفصلين، والخمسة التي استأثرت بالدراما الجادة[2]. ومع أن الحدث فيها- من ناحية ثانية- يتنقل في أربعة مناظر إلا أنها تتابع بشكل منطقي بين صالة استقبال في قصر «بومانو» الوصي علي «كولينا»، التي أصبح اسمها«سلينا- Selina»، إلي بهو تطل عليه غرف نوم الضيوف، إلي حديقة القصر حيث يجري الاحتفال بخطبتها، إلي البراري حيث يُطارَد «رومالدي» أمام كوخ الطحان «ميشيل»، وكلها لا تتجاوز فكرة المدينة الواحدة التي أصرت عليها وحدة المكان. ومن ناحية ثالثة، لا تكاد تتجاوز الأحداث الأربعة وعشرين ساعة، إذ تبدأ بعد الغروب بالتمهيد لاستقبال «رومالدي» بوصفه ضيفا جاء لخطبة

(1) ترجمة النص مرفقة بالدراسة

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

«سلينا» لابنه، وتنتهي بمطاردته في غروب اليوم التالي، بعد اكتشاف أنه عمها الذي يسعى للاستيلاء علي ثروتها، كما سعى إلي التخلص من «أبيها- أخيه». أما الحدث فهو مفرد وبسيط، ورغم ما فيه من مفاجآت وإثارة، لا يتعدى الصراع علي تزويج «سلينا»، سواء من ابن عمها أو من حبيبها «استيفانو» ابن الوصي عليها.

1/ 3/ 3* ولكن تغيرات السياق التاريخي، التي كانت تضعف من قدرة «دي بيكسيركورت» علي الالتزام بقاعدة الوحدات الثلاثة التي يحترمها، ودعته، للاستهانة بوحدة المكان، تفاعلت علي نحو أكبر وأخطر تأثيرا مع حرفية سواه في إبداعهم، وبات ملحوظا أن المسرحية الميلودرامية لا تلقي بالا إلي الوحدات الثلاثة الكلاسيكية(1)، فقد حطم الكتاب القاعدة كلها غير مبالين ولا آسفين. وبعد استنفاد الميلودراما لغرضها في خدمة المناخ الثوري، وتنشيط الوعي بالنبلاء بوصفهم الأشرار الذين يرجى التخلص منهم ومهاجمة قصورهم، أفرغتها الطبقة الوسطي- وفق «الراعي»- من محتواها الثوري، وانصرفت الجماهير إلي قصص الجرائم الفظيعة التي تنشرها الصحف، وإلي بطولة قطاع الطرق القراصنة، وإلي الشخصيات والموضوعات المرعبة من طراز «فرانكشتين» و«الهولندي الطائر(2)». ولعل هذا التنوع في الموضوعات مع النزوع للترفيه أو التسلية وإزجاء الوقت، وتملق الذات، ما أرهف الحاجة إلي التنوع والتجديد الدائم في الصورة البصرية، والترحال الحالم في الأزمنة والأمكنة علي نحو لا يخلو من إثارة. ويظهر- في السياق نفسه- «أوجين سكريب- Eugène Scribe/ 1791- 1861» فيمنح الميلودراما صفة المسرحية محكمة الصنع «Well-made-play»، وتتضمن- في الحقيقة- عديدا من الخطوط تتفتح بالصدفة أو المفاجأة، وإن ربطت بينها علاقات سببية (3). وهكذا عُصِف بوحدة الحدث، التي كانت

(1) انظر: د. محمد غنيمي هلال- الرومانتيكية- دار نهضة مصر للطباعة والنشر- ب.ت- ص195.

(2) انظر: د.علي الراعي- مسرح الشعب- هامش ص377.

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

الأساس الذي بُنِي عليه وحدتي المكان والزمان، وتحولت إلي وحدة موضوع يقبل التنوع بحبكات فرعية.

ب. المادة الدرامية ومبدأ الطابع المحلي

2/ 1/ 1* لا شك أن فكرة تغير الأشياء والبشر مع الزمن، قديمة قدم التفلسف ومحاولة تأمل الحياة والوجود كما يتبدى للحواس، فإن انتفي التغير انتفت بالتبعية الحركة، باعتبارها انتقالا من حال إلي حال، سواء في شرط الزمن أو شرط المكان، أو كليهما معا. ومن ثمة، كان هناك من يرى أن الإنسان لا يمكنه أن ينزل في النهر نفسه مرتين، فبين المرتين زمن، تغير فيه الإنسان وتغير فيه النهر أيضا. وبالرغم من ذلك فإن النظرة الكلاسيكية تأسست علي مفهوم مجرد للإنسان، يتجاوز شروط الزمان والمكان معا، بغض النظر عن عصره أو بيئته، فقد عنيت- وفق «نيكول»- برسم ما هو نموذجي ومثالي، وإبراز الحقيقة بما هي الخصائص التي اشتركت فيها الأشياء المتشابهة في طبيعتها(1)، وكان أسلوبها خاليا من الألوان التي تصبغ المسرحية بالطابع المحلي للبيئة التي تدور فيها الحوادث(2). ولكن الدراما الرومانسية والميلودراما استعادتا مفهوم التغيّر، باصطلاح «الطابع المحلى- Local sense» أو «اللون المحلي- Local color» الذي أسسه الفكر القومي، في مساحة التقاطع التاريخي، مع الفعاليات الثورية.

2/ 1/ 2*والواقع أن هناك أسباب عديدة عززت مفهوم الطابع المحلي المتميز بالسمات المشتركة في الشخصية القومية، والمتغير- في الوقت نفسه- بتغير البيئات والعصور والناتج الثقافي. فقد ارتاد الوعي الأوربي مع حركة الكشوف الجغرافية في عصر النهضة، مجاهل في الأرض وآفاق ثقافية متنوعة لم تخطر له علي بال، في الأمريكتين وأفريقيا وشرق أسيا، بين البشر الأصليين. كان ثمة تنوع هائل في الثقافة المادية التي تتناول أدوات ووسائل المعيشة والعمل: في

(1) الارديس نيكول- المسرحية العالمية/ ج2- ص271.

(2) د. محمد غنيمي هلال- الرومانتيكية- دار نهضة مصر للطباعة والنشر- ب.ت- ص194

العمارة، الأثاث، المشرب والمأكل وآداب المائدة،، طرز الثياب والحلي وبناء السكن، نمط الحياة والإنتاج بالإضافة إلي التنوع في الثقافة المعنوية أو الروحية وثيقة الصلة بالمعتقدات والمفاهيم الدينية، والأشكال الأدبية والفنية. ومن ناحية ثانية، كان الوعي نفسه قد قام- كما سبق أن ألمحنا- بحملات تفتيش عديدة في الماضي لاكتشاف الجذور العرقية والأدوار التي لعبتها اللغة في تشكيل التراث الأدبي والفني، مما عزز خطاب «القومية- Nationalism»، وما قد تنطوي عليه من خصوصية أو مذاق نوعي هنا أو هناك. ويربط «نيكول» بين ثورتي التحرر الوطني في أمريكا والطبقي في فرنسا، من ناحية، وظهور حركات الوعي القومي من ناحية ثانية، مما وجد في المسرح وسيلة لبعث مشاعر الوطنية (1)، وانعكس في مراعاة مبدأ الطابع أو اللون المحلي!.

2/ 2/ 1* وانطلاقا من قاعدة الصدق في محاكاة واقع الحياة ولو من الناحية الشكلية الخالصة، كما تتبدى للحواس، حرص كتاب الميلودراما عند استقاء مادتهم من المصادر التاريخية- سواء أكانت قريبة منهم في الزمن أو البعيدة عنهم، تخصهم أو تخص غيرهم من الشعوب أو القبائل في أنحاء الأرض- على مبدأ الأمانة ما استطاعوا، في معالجة ما يرتبط بها من أشكال الثقافة المادية. ومن هذه الزاوية بدا «دي بكسيركورت»، مثله كالرومانسيين من بعده، وكأنه عبد للحقيقة التاريخية، بما يورده من مراجع يستند إليها، وفى الاهتمام بتفاصيل الملابس والديكور، والعناية بملاحظات الإخراج(2)، تطبيقا لالتزامه بالطابع المحلى أو تعبيرا عن وعيه به. ومن هنا بدأت تنمو وتزدهر نظرية «المطابقة التاريخية- Historical Accuracy»، في الإخراج طوال القرن.

2/ 2/ 2* غير أن الأمانة مع الحقيقة التاريخية، أو خصوصية المذاق المحلي

(1) الارديس نيكول- المسرحية العالمية/ ج2- ص273.

(2) انظر: د.على درويش- دراسات في المسرح الفرنسي- ص325، وانظر: أوديت أصلان- فن المسرح/ ج1- ص280.

الذي تحمله المادة، لم تكن مطلقة، بل لعلها انطوت بحد ذاتها على شيء من المراوغة، ليطل من تحتها أهداف أخرى مغايرة، تتعلق بوظيفة العمل الدرامي التي تأبى تحويله إلى متحف. فيقول «الكسندر دوماس الأب - Alexander Dumas Pere/ 1802-1870»- الذي امتزج بالرومانسيين، وكتب في الوقت نفسه ما يمكن أن يعد ميلودراما تاريخية- إن الشاعر يبعث برجال الماضي من مرقدهم، ويلبسهم ثيابهم ويحرك فيهم عواطفهم، التي يزيدها أو ينقصها حسب الدرجة، التي يريد أن يبلغ بها الدرامية (□). وعلى هذا النحو يتأكد أن خلف الالتزام بمظاهر الطابع المحلي للمادة، التزامٌ آخر في معالجة الشخصيات: فكرها، مشاعرها وأسلوب تعبيرها عن نفسها، بما يجعلها قادرة على التأثير في المتفرج. ويبدو أن «دوماس الأب» في معالجته المادة التاريخية أتاح لنفسه درجة من الحرية، تجعل التاريخ أحيانا مجرد خلفية تجرى في إطارها أحداث مبتكرة وليدة خياله الإبداعي، مما دعا «الزمرلي» للقول بأنه «أجال خياله المدهش في التاريخ، فكيفه حسب إرادته(□).

2/ 2/ 3*ومن هنا، فإن معالجة «المادة- material»، أيا ما كانت مصادر متونها السردية، على أساس مبدأ الطابع أو الذوق المحلي، تنطوي دائما على وعي مزدوج بعينين: عين على المتن وما يقتضيه من خصوصية في الأدوات والثياب

(1) دوماس، الأب- مقدمة«أنتوني»- (أوديت أصلان- فن المسرح/ ج1) - ص283، والكسندر دماس الأب من أكثر من كتبوا الميلودراما التاريخية في فرنسا، مثل«هنري الثالث وبلاطه/ Henri III et sa cour»و«أنتوني/ Antony»و«شارل السابع/ «Charles V11و«برج نيل/ La tour de Nele»و«دون جوان دي مارنا/ Don Juan de Marana»، كما حول بنفسه كثيرا من أعماله القصصية إلى مسرحيات مثل (الكونت دي مونت ريستو- Count de Mont-Cristo«و«شباب الفرسان- La Jeunesse de Mousquetaires«، انظر: أوديت أصلان- فن المسرح/ ج1- ص283.

(2) حسن الزمرلي- مقدمة برج نيل- (اسكندر دوماس الأب- برج نيل) - تونس- الدار التونسية للنشر- 1967- ص6.

والعمارة.. الخ، وعين علي المتفرج القابع في الصالة بما له أيضا من خصوصية، ولاسيما الأكثر عمقا حيث أفكاره وهمومه ومشاعره ومعتقداته، التي تتجاوز به حدود ثيابه، والملعقة التي يأكل بها. فإن انصرف المؤلف بالعين الأولي إلي المظاهر، أو «الملامس- Texture» الخارجية التي تقتضيها المادة بما يثري الذاكرة البصرية لدي المتفرج ويقيلها من الملل أو الكآبة، ينبغي انصرافه بالعين الثانية لمعالجة شخصيات المتن السردي بما يجعلها قريبة من المتفرج فيشعر وينفعل بها ويتفاعل معها ويفهمها. ولا شك أن «دوماس»، بهذه العين الثانية لم يكن ليغفل جمهور عصره، ونهجه في تفسير العاطفة وفهمها، بما يتولد عنها من أفعال، فحاول في المجتمع الحديث تحت «الفراك» المصطنع القصير الذي يرتديه، أن يعري قلب الإنسان، بحيث يكون الشبه - فيما يقول بنفسه- بين البطل والصالة كبيرا، والمجانسة وثيقة جدا، والمتفرج الذي سيتتبع عند الممثل تطور العاطفة، سيرغب في وقفها حيث وقفت به هي، وإذا تعدت قدرته على الإحساس والتعبير لن يفهمها، وسيقول:هذا غير صحيح(1).

2/ 3/ 1/ أ* لما كان الإبداع الدرامي جزءا لا يتجزأ من الإبداع الأدبي ونظريته العامة، فالطبيعي أن يتأثر بالمناخ الثقافي الذي ساد أوروبا في الأربعة عقود الأخيرة من القرن الثامن عشر، ذلك المناخ الذي قام بحملة تفتيش متعددة الأبعاد في الماضي بحثا عن التراث الشعبي، الذي طالما أهملته الذائقة الرسمية. وفي هذا المناخ ظهرت «الرواية القوطية- Gothic novels» التي ولدت من الانتباه إلي الأثر الذي تركته قبائل «القوط- Goths» الغربيين والشرقيين، في الثقافة المادية الأوربية، ولاسيما في فن العمارة. وقد كانت قبائل «القوط» من قبائل الشمال الجرمانية، التي زحفت إلي الجنوب في روما وتمددت إلي فرنسا وأسبانيا والبرتغال، منذ أوائل القرن الخامس الميلادي، ودانت تدريجيا بالمسيحية، وامتزجت بالسكان الأصليين، وتفاعلت معهم: لغة وثقافة ونمط

(1) دوماس الأب- مقدمة «أنتوني»- (أوديت أصلان- فن المسرح/ ج1) - ص285،286.

حياة، وأسست- في النهاية- الإقطاع بما رافقه من صراع داخلي بين النبلاء/ الفرسان علي التملك وتمديد النفوذ علي الأرض سواء بالمصاهرة أو بقوة السيف(□). وقد أسفر هذا الوجود عن نمط معماري بالغ الخصوصية نسب إليهم،، سواء في بناء الكنائس والأديرة والمقابر، أو القصور والقلاع ذات الأبراج السامقة علي قمم الجبال، وكانت تتعلق بتدابير الدفاع عن المقاطعات.

2/ 3/ 1/ ب*لا شك أن بناء القصور والقلاع ذات الأبراج يعكس جو الصراع بين النبلاء الفرسان بما رافقه من حاجة إلي الحذر وتدبير أسباب الحماية، وتوجس من احتمالات الخيانة والعدوان أو الغدر المفاجئ. فقد امتلأت بالأبراج الحصينة والأبواب السرية التي تدور على لولب، والمخابئ الخفية، والأقبية والسراديب العميقة التي تفضي أحيانا إلي البراري والجبال أو تتصل بغابة كثيفة أو شاطئ بحيرة معدة بالقوارب والأتباع، بينما تبدو علي مبعدة الأكواخ ودور الفلاحين والرعاة. ومن بقايا هذا النمط المعماري، ما تحول إلي أثر تاريخي، أو تجدد بالسكني، أو بقي مهجورا، وقد أثار اكتشافه الخيال الروائي: بالأشباح، حزم رسائل القديمة ومطموسة الأحرف بدمع كتابها، عذارى من أصول نبيلة يتهددهن غاصب أو شبح، وسجناء أو مجانين منسيين، فابتدع الروائيون نوعا تدور أحداثه في أجواء هذه العمارة الدارسة، وسمي باسمها(□). وكان أول من أنشأ هذا النوع - علي الأرجح- من الروايات الكاتب الإنجليزي «هوراس ولبول/ 1717- 1787»، حينما قدم (قصر أورانتو/ 1765)، وما لبث أن أعد (الأم الغامضة) كعمل درامي مأسوي عن انتهاك المحارم، وإن كان للقراءة بأكثر منه للمسرح الحي(□)، ويقال إنه قد بني لنفسه منزلا علي الطراز القوطي

(1) راجع المدخل من كتابنا (نبش في أوراق قديمة) - القاهرة- جزيرة الورد- 2018.

(2) انظر: د. فاطمة موسي- سيرة الأدب الإنجليزي- الهيئة المصرية العامة للكتاب- 1977- ص 112:100

(3) انظر: لينارد، جون ولوكهارست، ماري- المرجع في فن الدراما- ص137.

ليهيئ لنفسه جو العصور الوسطي ويستعيد أيام الفروسية ومغامراتها(1).

2/ 3/ 1/ ت*في(قصر «أوترانتو)، أول ما أسس جماليات الرواية القوطية، نجد شبحا رهيبا لا يكاد يطيق أن يحمل سيفه أقل من مائة رجل!، تسقط خوذته من السماء فتقتل عريسا كان يتهيأ للزواج من امرأة تدعي إيزابيلا. ويجد أبو العريس، «مانفرد»، الفرصة سانحة ليقرر أن يطلق زوجته، ويتزوج عروس ابنه. غير أن صورة جده تطلق تنهيدة عميقة وتخرج من إطارها وتشير إلي «مانفرد» أن يتبعها ثم تغلق الباب في وجهه، وتدخل إيزابيلا إلي أقبية القصر فتلتقي برجل اسمه «تيودور» كان الوريث الشرعي للقصر قبلما يغتصب القصر لنفسه ذلك الوغد المسمي «مانفرد». ويفكر «تيودور» في الزواج من ابنة «مانفرد» حسما لنزاع الأسرتين، فتسقط من أنف تمثال لأحد أجداده ثلاث نقط دم ثم تموت ابنة «مانفرد» ويخلو السبيل لكل من تيودور وإيزابيلا ليتزوجا(2).

2/ 3/ 1/ ث*ومن (قصر أوترانتو) يمكن أن نستخلص أن الرواية القوطية اكتسبت بالأجواء التي تدور فيها، طابعا شبه تاريخي، وتميزت بعدد من الجماليات الهامة أضفاها الخيال علي العوالم المهجورة والآثار الدراسة، التي تبقت من أزمنة الفرسان القدامى. وقد امتدت هذه الجماليات إلي الأعمال الميلودرامية عامة، والتي استندت إلي مادة منها خاصة. ومن هذه الجماليات «المبالغة- Exaggeration» التي تجلت في ثقل السيف وقوة بطشه، وتقنية «الجروتيسك- Grotesque» التي تصل إلي التشويه بالجمع بين الأضداد حيث التقي عالم البشر بعالم الأشباح وأرواح الموتى، وما يضحك بما هو مبكٍ، علي نحو ما يتمثل في رغبة «مانفرد» تطليق زوجته والاقتران بزوجة ابنه المتوفى، بشكل يحتمل أن يوصف بالطرفة أو «الشذوذ- Exotic». فضلا عن «الغموض والأسرار- Mysteriousness»، التي بدت في وجود صاحب الحق معتقلا في

(1) انظر: لافرين، يانكو- الرومانتيكية والواقعية- هامش ص16.
(2) انظر: د. علي الراعي- مسرح الشعب- ص374.

قبو خفي، والأفعال «الخارقة للطبيعي- supernatural»: الخوذة التي تسقط من السماء، روح الجد التي تعود إلي صورته، وتمثال الجد الآخر الذي تقطر أنفه دما، وتمتد هذه الأفعال إلي النهاية السعيدة، إذ تصفي أرواح الجدود الأسرة الظالمة وتعيد القصر لوريثه الشرعي وتزوجه!.

2/ 3/ 2/ أ*لقد بدأت (قصر أوترانتو) موضة أدبية جديدة أثرت على الرواية والمسرحيات الشعبية حوالي نصف قرن، وامتد أثرها إلي بلاد كثيرة. وخلقت ولعا- أشبه بالجنون- بالقصور القديمة والأقبية والأشباح والمغامرات التي تدور في أماكن أثرية مظلمة(1). ومن نوع الميلودراما علي الطراز القوطي ظهر (شبح القلعة- The castle Specter / 1797) التي كتبها الراهب «ماثيو جرجوري لويس- Matthew Gregory Lewis\1775- 1818»، و(الطحان ورجاله- The miller and his men\ 1813) تأليف «اسحاق بوكوك - Isaac Pocock»، و(كوخ الحطاب - The woodsman's hut\ 1814) التي كتبها «صامويل أرنولد- Samuel Arnold»، و(السيف المكسور- The broken sword\ 1816) التي كتبها «وليام دايموند- William Dimond» و(حكاية سر- A tale of mystery\ 1802) التي كتبها «توماس هولكروفت- Thomas Holcroft»(2).

2/ 3/ 2/ ب* والواقع أن «هولكروفت» اقتبس، أو أنه أعد مسرحيته (حكاية سر) عن أصل فرنسي هو (كولينا/ 1800) من تأليف «دي بيكسيركورت»، الذي كان بين يديه في بداية حياته العملية، ثروة من الروايات القوطية، وضعها الروائي وكاتب المسرح «جان بيير كلاريس دي فلوريان- Jean-Pierre Claris de

(1) انظر: د. علي الراعي- مسرح الشعب- ص374.

(2) انظر: https://en.wikipedia.org/wiki/Melodrama

Florian\1755- 1794»[1]. فقد أخذها معه إبان منفاه الاختياري خشية من تعقب الجمعية الوطنية آنئذ لذوي الأصول النبيلة، واستمد منها أعماله الدرامية الأولي، ومن بينها (كولينا)، و(سيلكو أو الزنوج الكرماء- Selico or the generous Negroes)، (كلاودين أو الإنجليزي الفاضل- Claudine Or The virtuous Englishman)[2]. والراجح أن (كلب مونتارجي- The Dog of Montarges) من مسرحياته التي استقي مادتها من أعمال «كلاريس» الروائية أو المسرحية، إذ يلعب فيها الكلب دورا حيويا[3] وكان يؤخذ علي «كلاريس» عدم معرفته بالحيوانات التي يضعها علي المسرح، والعاطفية الآسرة التي تحكم رواياته[4]، علي أية حال، ليس مستبعدا أن تتضمن الرواية القوطية بما

(1) كان «جان- بيير» قد نشر نحو مائة من هذه الروايات، مقسمة علي خمسة كتب سنة 1792، وأضاف إليها قبل موته اثنتي عشر رواية أخر، واستقبلت بحفاوة شديدة من المؤرخين والنقاد وقتذاك، وكانت تقارن بخرافات «لافونتين». ومن أعماله المسرحية: (التذكرتان- The two tickets\1779) ، (جانيت وكولن- Jeannette and Colin\1780) ، (القبلة أو الجنية- The Kiss or The Fairy\1781»، وهي أوبرا هزلية من ثلاثة فصول وضع موسيقاها « ستانيسلاس شامبين- Stanislas Champein\1753-1830» وقدمت لفرقة مدام «دوفيفر- Duvivier»، (توأمان من برجامو- The two twins of Bergamo\1782« ملهاة نثرية من فصل واحد وضع موسيقاها «مارك- أنتوني ديساور- Marc-Antoine Desaugiers\ 1742-1793) ، (الأم الروحية- The Good mother\1785) ملهاة نثرية من فصل واحد، و(حسن التدبير المنزلي-= The Good Housekeeping\ 1786) : انظر: https://fr.wikipedia.org/wiki/Jean-Pierre_Claris_de_Florian

(2) انظر: https://en.wikipedia.org/wiki/Ren-Charles_Guilbert_de_Pixcourt

(3) في هذه المسرحية يلعب الكلب «دراجون» دورا مهما: بالقفز علي البوابة، اللعب بالرتاج، قرع الجرس، الإمساك بفانوس بين أسنانه، وذلك لتنبيه الأذهان إلي المجرم الحقيقي «ماك كير» الذي قتل الرجل «أوبري»، وليس الفتي الأخرس الذي ائتمنه القتيل علي أوراقه وذهبه. وأثارت المسرحية استياء «جوته» حينما عرضت علي مسرح «فيمار» سنة 1814، وكان مشرفا عليه. انظر: https://en.wikipedia.org/wiki/Ren-Charles_Guilbert_de_Pixcourt ، وأيضا د. علي الراعي- مسرح الشعب- ص379.

(4) الإشارة للناقد «هيبوليت تين» انظر: https://fr.wikipedia.org/wiki/Jean-Pierre_Claris_de_Florian

فيها من غرابة، علي أمثال هذا الكلب. كما لوحظ أن الأعمال الميلودرامية التي اكتسبت صفة القوطية، تدور حول غشيان المحارم والإفراط في رغبات جنسية نابية، وتبني الحبكة علي تمزيق نظام العائلة بالخبرة النفسية(1) بما يعني وجود أبناء حرام، أو أبناء تباعدت الشقة بينهم وبين أهليهم، مما يؤدي إلي التورط في مواقف عائلية شائكة، نتيجة الخبرة النفسية التي تحول دون معرفة بعضهم ببعض.

2/ 4/ 1* لقد شغلت المتون السردية ذات الأجواء القوطية، الأعمال الميلودرامية لأكثر من ثلاثة عقود، وربما نتيجة مساحة التقاطع- مرة أخرى- مع الرومانسية، كانت تكتسب هذه الصفة، كما توصف «بالغريبة أو الطريفة- exotic»، أو أنها «فوق الطبيعية- supernatural»(2). ويبدو أن هذه المتون راحت تنحسر تدريجيا من فضاء الميلودراما، لحساب المتون «البحرية- nautical»، ولاسيما في ثلاثينيات القرن التاسع عشر، ومنها (التمرد في نور- The mutiny at the Nore\ 1830) تأليف «دوجلاس جيرالد- Douglas Jerrold»، و(المتجول الأحمر- The red rover \1829) من تأليف «إدوارد فيتزبول- Edward Fitzball»(3). ولما كانت هذه النوعية تعني- وفق «إيرك»- بالبحر(4)، فمتونها تجري أحداثها علي أسطح البوارج والسفن الحربية الذاهبة إلي القتال أو العائدة منه، أو لأعمال القرصنة فوق عباب البحار، أو مغامرة الترحال بحثا عن الرزق أو الثروة، في المستعمرات، ولذا تزدحم بأنماط البحارة والضباط والقادة بتفاوت درجاتهم، فضلا عن القراصنة والمغامرين، وبينما تتفتح علي جوانب حياتهم الشخصية تتناول مغامراتهم ونموذج العلاقات بينهم من ناحية، وصراعهم مع تقلبات الأجواء الطبيعية من ناحية ثانية، مما يولد عامل «الإثارة-

(1) انظر: لينارد، جون ولوكهارست، ماري- المرجع في فن الدراما- ص137.

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

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

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

Sensation»، من كوارث مثل «الفيضانات- Floods»، أو مجاهدة «إغراق السفن - Drowning»، أو «العواصف- Storms».

2/ 4/ 2/ أ* ولم يكن غريبا انفتاح وعي كتاب الميلودراما- كأسلافهم الذين ابتدعوا المأساة العائلية والملهاة العاطفية والتهكمية- على الواقع الاجتماعي الذي يعيشون فيه ويتشكل وعيهم بالعالم عبر التفاعل معه، فيتقصوا ما فيه من أخبار وحكايات ووقائع تصلح مادة لأعمالهم. ولا تستدعي هذه النوعية من المتون ازدواجية الوعي المقترنة بالطابع المحلي، فكلا العينين في هذه الحالة تنظر إلي الاتجاه نفسه، حيث الأبطال علي المسرح والمتفرج في الصالة، يعيشون المتون نفسها. ولا يتردد الكتاب دون تلقف- مثلما يشير «الراعي»- ما تنشره الصحف من أخبار وقصص الجرائم الفظيعة(1). فلما كان الوغد شخصية مركزية في الميلودراما، فالجريمة موضوعا مفضلا، وربما تعددت معالجة الجريمة الواحدة، ولعل ذلك ما يسوغ أن تدرج مادة الجرائم تحت نوع ميلودراما السجن (2). والراجح أن هذا المنحى لا يستهدف تحليل الجريمة أو الكشف عن أسبابها والدوافع إليها، باعتبارها تعبيرا فجا عن الأمراض الاجتماعية، بل لما فيها من إثارة جاهزة وشخصية شرير يستطيع أن يتخيلها المتفرج بسهولة، مما قرأه عنها في الصحف.

2/ 4/ 2/ ب*ولا شك أن انفتاح كتاب الميلودراما علي الواقع الاجتماعي، وما يتفجر فيه من جرائم لافتة لانتباه الرأي العام، وإن بغرض الإثارة المؤقتة

(1) انظر: د. علي الراعي- مسرح الشعب- هامش ص377.

(2) اشتهر في النصف الأول من القرن التاسع عشر في انجلترا قتلة من أمثال «بورك- Burke»، «هار- Hare»، و«سويني تود- Sweeney Todd» الذي عالج جريمته لأول مرة ««جورج ديبدن بيت- George Dibdin Pitt» في عمله (سلسلة اللآلئ- The string of pearls\1847) ، وعولجت جريمة «مقتل ماريان» في عملين: (الحظيرة الحمراء- Red Barn) و(مآثر سبرنج هيلد جاك الغريبة- The Bizarre Exploits of Spring Heeled Jack) . انظر: https://en.wikipedia.org/wiki/Melodrama

والتسلية العابرة، غذى عالمهم الفني بأنماط ونماذج بشرية من مختلف الشرائح والفئات الاجتماعية، والبيئات سواء في الريف أو في المدن، وبعديد من اللهجات اللغوية. ولعل ذلك ما يسوغ القول بأن الميلودراما ازدهرت في القرن التاسع عشر «وشملت موضوعات مختلفة من شئون الحياة العائلية[1]، التي يحكمها عقيدة تمنع الطلاق، إلا لأسباب دونها الفضائح!. ومن ثمة، اغتنت الميلودراما بنماذج المرأة المتسلطة سيدة الأقدار، والجميلة القاتلة والمومس الشريفة، وألوان الخيانة الزوجية[2]، وكان إنتاج «كوتزبو»، في ألمانيا، حتى من قبل حلول القرن التاسع عشر، ينهل من المعين نفسه، وما قد يفرزه من خيانة زوجية، ويطرح في معالجته رؤى شائكة تتعلق- مثلا- بغفران الذلة الأولي للزوجة إن ثابت بعدها وندمت عليها، وسألت التكفير عنها، كما يفعل في (عداوة للبشر وندم)، وهذا يعكس- وفق الراعي- فكرة الاتزان النفسي لدي أبطاله من النساء، وتطورا في النظر إلي شرف المرأة، كان له تأثير كبير علي الدراما البرجوازية منذ أواسط القرن التاسع عشر[3]. ولعل آراء كوتزبو، ما دعا «فرجاس» إلي وصف أعماله بالجرأة الاتفاقية المعاصرة من حيث الموضوع[4]، أو أنها غالبا ما تقدم وجهة نظر خلافية دون إهانة الجمهور، بل تساعده علي طرح أسئلة عن الحياة والمجتمع[5]. ولا شك أن المادة الواقعية في الميلودراما ما يسوغ أن تصبح مناظرها وشخصياتها، في العقد الثالث أكثر ألفة، وفي العقد الرابع أكثر صقلا وتهذيب، ويستدعي- من ناحية ثانية - تقنين نوع ميلودراما «الاعتدال-

(1) د.إبراهيم حمادة- معجم المصطلحات الدرامية- القاهرة – دار الشعب- 1971- ص273.

(2) انظر: د. علي الراعي- مسرح الشعب-هامش ص377.

(3) انظر: د. علي الراعي- مسرح الشعب- ص377،387.

(4) فارجاس، لويس- المرشد إلى فن المسرح/ الدراما- ت:أحمد سلامة محمد-الألف كتاب الثانية - الهيئة المصرية العامة للكتاب- ع9/ 1986- ص160.

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

Temperance»[1] بما يعني التعفف وضبط النفس والإمساك عن الخمور.

2/ 5/ 1/ أ*ولم يختلف الوضع في أمريكا عنه في أوروبا، فقد اتجهت أعين الكتاب فيها إلي واقعها ليستمدوا منه مادتهم، بكل ما يتميز به من خصوصية، حيث أوضاع المدنية المعاصرة من ناحية، والعلاقات الاجتماعية/ الإنسانية المركبة والمعقدة- من ناحية ثانية- بين ثقافات وأعراق مختلفة، فقد كانت أكبر مهجر للمغامرين من بلدان أوروبا بحثا عن الثروة وأسباب الرزق، ومقرا لتجارة العبيد الآتين من غرب أفريقيا وموطنا لسكانها الأصليين من الهنود الحمر. وهذا الواقع التاريخي الذي ميز أمريكا يسوغ ظهور ما سمي بميلودراما الاستعماري أو «الإمبريالي- imperialist»، التي تميزت بثالوث: «المواطن الأصلي- Native» بوصفه الخير، والجريء الوافد بوصفه الشرير، و«الخائن أو الغادر- treacherous». وقد برع في هذا اللون «واتس فيلب- Watts Phillips» بعمله (الضياع في لندن- Lost in London\ 1867)، و«ديون بوسكولت- Dion Boucicault\1820- 1890» الذي تعتبر أعماله الأكثر نجاحا في الإنجليزية، ومنها (شوارع لندن- The streets of London\1864)[2]، (الأخوة الكورسيكيين - Corsican Brothers\ 1852)، و(الأوكترون- The octoroon\1859) التي يعني اسمها ذلك الشخص تُمن الأسود، نتيجة ميلاده المهجن من البيض والزنوج. ومن ثمة، فإن الواقع التاريخي يعود ليفسر ما يقال عن تميز أعمال «بوسكولت» بالعاطفة المركبة، إضافة إلي النهايات بالغة الإثارة، واستخدام الكوارث كالبراكين«volcanoes»، «الزلال- earthquakes» واحتراق المباني.. الخ[3]، ففي هذا الشأن حفر لنفسه اسما في خمسينيات

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

(2) انظر: https://en.wikipedia.org/wiki/Melodrama

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

وستينيات القرن التاسع عشر(1).

2/ 5/ 1/ ب*ومن العسير اعتبار النوع الذي يدعوه «إريك» ميلودراما «الفروسية- Equestrian» التي تعتمد على الفرسان الذين يمتطون الجياد بالمسدسات وتتناول بشائر الغرب الحديثة (2) نوعا مختلفا في مادته عن الواقع متعدد الأعراق والثقافات الذي يسود أمريكا، ولاسيما فيما يعكسه من جانب إمبريالي، يبدو فيه المهاجرون الأوروبيون، لا بشائر حضارة متقدمة بين قبائل الهنود الحمر المتخلفة كسكان أصليين، بل غزاة. ولا شك أن عرض (ميتامورا- Metamora/ 1829) الذي يعتبر ميلودراما شعبية أمريكية، يستمد مادته من الواقع نفسه، فيروي قصة الصراع بين المستوطنين البيورتان- puritan وقبيلة «وامبانوج - Wampanoag»- حيث توجد الآن ولاية «ماساشوستس- Massachusetts»- في وقت كان الأمريكان يبجلون الشعب البدائي نظرا لما اعتبروه اتصالا بالطبيعة، فبدا الهنود أخيارا ونبلاء في مواجهة المستوطنين البيض الأشرار. فإذا قيل إن التناول الميلودرامي بسّط قضية بالغة التعقيد بما تنطوي عليه من قيم وأفكار وتباين أنماط الحياة والمعتقدات، واختزلها في بعد الاستعمار وحده مما جعلها قابلة للهضم بسهولة (3)، فلا بد أن نتذكر أن الميلودراما لا تفترض- في المذاق المحلي- جمهورا من الخاصة القادرين على فهم وتحليل القضايا المعقدة، إنما جمهور العامة ومتوسطي الثقافة، وإلا خانت أيضا قاعدتها الفكرية.

2/ 5/ 2/ أ* ولما كانت الحساسية الفنية الغالبة علي إبداع القرن التاسع عشر ميلودرامية أساسا، فقد امتدت للإبداع الروائي، ولم يجد المسرح حرجا من اعتبار

(1) انظر: لينارد، جون و«لوكهارست، ماري- المرجع في فن الدراما- 141.

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

(3) http://study.com/academy/lesson/what-is-a-melodrama-definition-characteristics-examples.html

هـذه الروايـات مـادة تلتهمهـا ماكينـة الإنتـاج والعـرض، بعـد إخضـاعها لآليـة «الإعداد- Adaptation»، سواء في أمريكا أو أوروبا، خاصة وأن السوق مفتـوح هنا وهناك للفرق التي تستطيع التجوال والانتقال، عبر المحيطات. وتعتبـر روايـة (كوخ العم توم- Uncle Tom's Cabin\1852) التي كتبتها الأمريكية «هاريت بيتشر ستو- Harriet Beecher Stowe\1811: 1896»، من أشهر الروايـات المؤسسة علي الحساسية الميلودرامية. وكانت «هاريت» نشطة في المطالبـة بإلغـاء العبودية Abolitationism وصورت في روايتها الظروف القاسية التي كان يعيشها العبيد من ذوي الأصول الأفريقية في أمريكا، وقيل إنها كانت مـن أسـباب انـدلاع الحرب الأهلية، مما زاد من شهرتها وحجم مبيعاتها (□). وقد أعدت الرواية أكثـر من مرة للمسرح ولكن كان أكثرها شعبية تلـك التـي قـدمها «جـورج ل. آيكـن- George L. Aiken» سنة 1853 في ستة فصول، فـأمكن عرضـها بـدون تلـك «المسرحية القصيرة- afterpiece» التي كانت تقدم عادة بعد المسرحية الرئيسية فأسست «صيغة المسـرحية المفـردة- single-play format». وشـهدت نحـو 325 ليلة عرض في نيويورك، وفي سبعينيات القرن التاسـع عشـر قـدمتها خمسـون فرقة عـلي الأقـل في الولايـات المتحـدة. وفي 1899 قـدمتها نحـو 500 فرقـة، وفي1927 كانت تقدمها نحو12 فرقة، وكانت الميلودراما الأكثر شعبية في العـالم حتى الحرب العالمية الأولى (□).

2/ 5/ 2/ ب* وقد كانت «ماري_إليزابيـث بـاردون- Mary-Elizabeth Barddon\ 1835: 1915»، مـن كاتبـات الروايـة الميلودراميـة في بريطانيـا، واشتهرت بروايتها (سر الليـدي أودلـري- Lady Audlery's secret\ 1863) التي أعدت للمسرح والسينما أكثر من مرة (□)، ومنها النسخ التي أعـدها «جـورج

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

(2) انظـر: «ترومبـول، إريـك.و- Trumbull, Eric.W»- ميلودرامـا القـرن التاسـع عشـر- http://novaonline.nvcc.edu/eli/spd130et/melodrama.htm#Top

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

روبرت- George Roberts» و«سي.هـ. هازلوود- C.H.Hazlewood»

وكذا أعمال الإنجليزي «ويليام ويلكي كولنس- William Wilkie Collins\ 1824: 1889» الذي كان روائيا وكاتب دراما، وتعد رواياته من أوائل ما اعتمد علي المحقق الذي يحاول الكشف عن سر حادثة غامضة ومن بينها رواية (امرأة في الكينونة البيضاء- The women in white being\ 1859)[1]، التي تعد أفضل أعماله الشهيرة، ويراها بعض النقاد المحدثون أكثر أعمال الميلودراما إشراقا في عصرها[2].

2/ 5/ 3/ أ* ولم يكن غريبا أن يستمد المسرح الميلودرامي مادته من مسرحيات «شكسبير» أو من الأعمال التي تنتمي إلي حركة الدفع والعاصفة، ولاسيما تلك التي تأثرت بالأجواء القوطية، بعد إعمال آلية الإعداد والتكييف بما يتناسب مع توجهها إلي العامة ومتوسطي التعليم والثقافة. وقد كانت (اللصوص أو قطاع الطرق/ 1782) التي كتبها «فريدريك شيللر- Friedrich Schiller\ 1759: 1805» من الأعمال وثيقة الصلة بالحركة الألمانية، وبالأجواء القوطية، وبشكسبير، إذ تبدو تنويعة علي الحبكة الفرعية في (الملك لير)، وحظيت بالإعداد علي المسرح الفرنسي إبان المد الثوري. وتناول المؤامرة التي يحيكها «فرانتس» ضد أخيه «كارل»، ليستأثر بقلب حبيبته «آماليا» من ناحية، وبثروة الأب «مور» من ناحية ثانية، ولا يتردد دون أن يزج أباه حيا في قبو أسفل القصر، وأن يدفع أخاه إلي اليأس بما حوله إلي زعيم عصبة لصوص تستعيد قيم الفرسان القدامى وتحقق العدالة بطريقتها المنافية للقانون. ويعود «كارل» ليكتشف أبعاد المؤامرة، وينقذ أباه، ويحاول الثأر من أخيه الذي يقرر بنفسه الانتحار، ويجد نفسه في النهاية موزعا بين آماليا والعصابة التي كان قد أقسم علي الولاء لها. فيقتل آماليا ويقرر أن

(1) ومن رواياته الأخرى التي تتخذ الشكل نفسه: (بلا اسم- No Name\1862)، (آرمادل- Armadale\1866)، (حجر القمر- The Moonstone\1868). انظر: https://en.wikipedia.org/wiki/Wilkie_Collins

(2) انظر: https://en.wikipedia.org/wiki/Melodrama

يسلم نفسه للسلطات عن طريق أحد العمال الفقراء ليحصل علي المكافأة. تميزت (اللصوص) بلغة قوية محملة بالانفعالات، كما أن إرشاداتها ووصفها الحماسي للملامح والحركات يعبران عن قوة وفيضان المشاعر التي تميز فترة «الدفع والعاصفة»(1)، وفيها انتقل «شيللر» باندفاع من المفهوم الفني للحرية للمفهوم السياسي والاجتماعي(2).

2/ 5/ 3/ ب* وقد أعمل «لا مارتيلير» في (اللصوص) آلية الإعداد والفرنسة ليقدمها في 1791، تحت عنوا(روبير رئيس العصابة)، لتصبح ميلودراما ثائرة تعلو فيها نغمة الحرب علي أرباب القصور والسلام علي أرباب الأكواخ، وقد وضعت مقابل «فرانتس» موضع الطاغية الذي ينبغي أن يتعاطف معه أحد، وبدلا من موته منتحرا يموت مطعونا دونما يتحرك أحد لنجدته، سواء من حاشيته، لأن الحاشية جبناء، أو من أصدقائه، لأن الشرير لا صديق له. وهكذا ربط لامارتيلير بين الفضيلة والوضع الاجتماعي، فأعداء الثورة لا حق لهم في صداقة أحد، فهم أشرار منكودون كما أن تابعيهم جبناء، أما الفضيلة فمن حق الشعب وحده(3). ووجدت مسرحيات «شكسبير» أيضا من يحول من يحولها إلي أعمال ميلودرامية في إطار إحيائها خلال القرن التاسع عشر. ويبدو أن «توماس بودلر- Thomas Bowdler» من أبرز الأسماء التي أخذت علي عاتقها هذه المهمة، وكان يحذف أجزاء من النص أو يغيرها، ويزيل ما يعد أجزاء بذيئة أو غير مقبولة اجتماعيا، كما يستبدل النهايات الحزينة بأخرى سعيدة، وقد نشر جهوده تحت عنوان (عائلة شكسبير)(4). والأكثر مدعاة للدهشة أن يدخل اسمه الإنجليزية، وقد اشتق منه

(1) انظر: باومان، بربارا& أوبرله، بريجيتا- عصور الأدب الألماني/ تحولات الواقع ومسارات التجديد- ص156،157.

(2) انظر: د.مصطفي ماهر- شيللر/ حياته وأعماله- الهيئة المصرية العامة للكتاب- 1987. ص29.

(3) انظر: د. علي الراعي- مسرح الشعب- ص376.

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

الفعل «bowdlerize» بمعني ينقح من البذاءة!. ولكن- في تقديري- أن حرفية هذا الرجل كانت تصل إلي مدى أعمق بكثير من مثل هذه الإجراءات السطحية، ليصل إلي قانون العلاقة بين المتفرج علي الميلودراما، مقارنة بالمتفرج علي المأساة، كما أن تحويل النهايات يقتضي أن يجري جراحة في البناء نفسه.

ت. مبدأ المزج لا الفصل بين الأنواع.

3/ 1/ 1/ أ* في مساحة التقاطع التاريخي بين الميلودراما من ناحية، وحركة الدفع والعاصفة من ناحية ثانية بامتدادها في الرومانسية، اشتركوا في تجاوز الوحدات الثلاثة الكلاسيكية ، وإن يكن بدرجات متفاوتة الحدة النظرية أو الممارسة العملية، واتفقوا علي مبدأ الطابع أو الذوق المحلي، بما يتضمنه من وعي مزدوج في معالجة المادة، أيا كانت مصادرها. ويأتي العصف بمبدأ صفاء النوع أو وحدة النغمة الشعورية، ليشكل نقطة الالتقاء ثالثة بين هذه الأنواع جملة، فقد كان المبدأ الكلاسيكي يحول دون الخلط أو المزج بين ما هو مضحك، وما هو مبكٍ أو محزن، ويعتبره دلالة مستهجنة علي فساد الذوق. ولكن هنا نجد تقنينا واضحا للخلط والمزج بالعودة مجددا إلي الأساس الفلسفي نفسه الذي رأي الفن محاكاة للواقع. وتعتبر تنويعة الشخصيات التي تقدمها التوليفة الميلودرامية، المدخل للقضاء علي صفاء النوع.

3/ 1/ 1/ ب*لقد تنوعت المصادر التي يستقى منها الكاتب مادته الدرامية، لتشمل التاريخ القريب والبعيد فيما يعرف بالميلودراما التاريخية، وإن يكن نصيبها أحيانا من التاريخية لا يعدو مظاهر خارجية، في الثياب والأدوات والمناظر. وامتد الوعي الإبداعي لينهل من الواقع الاجتماعي الذي يعيشه ويتنفس فيه، وقد تفتت دونه الحدود والفواصل المصطنعة بين المقاطعات، باتجاه إنشاء السوق القومية الواحدة، التي تقاطر إليها التجار مختلفو المشارب متنوعو الثقافات لعقد الصفقات، وامتدت خبرة التجار أنفسهم لما وراء الحدود القومية حيث المستعمرات. ولا غرو أن يسفر هذا كله عن الوعي بتنوع هائل في

أشكال العلاقات والنماذج الإنسانية، ويسوغ ملاحظة- أن أعمال «كوتزبو»- مثلا- اكتظت بالشخصيات من كل الأعمار ومن كل ضروب الحياة ومن بلدان كثيرة جدا (1)، فهذا التنوع ناتج بالتأكيد عن شبكة العلاقات المعقدة مترامية الأطراف الاجتماعية، التي ينخرط فيها أبناء الطبقة البرجوازية في الواقع التاريخي. ولكن بالرغم من ذلك، فإن النظرة، أو جهاز المفاهيم الذي عالج به الوعي الإبداعي الشخصية الإنسانية، اتسم بغير قليل من الطفولة، أو عدم النضج ونقص أدوات الفهم والاستيعاب والعناية بالتفاصيل الممكنة، والفروق الدقيقة بين هذا وذاك، وربما تكاسل دون التطلع إلي النضج.

3/ 1/ 2/ أ* ويبدو أن الوعي الإبداعي اكتسب من التاجر الاهتمام بالصفقة وعائدها المجزي بقدر ما يستطيع أن يصل إليه، دون أن يعني- في الوقت نفسه- بمن؟ ومع من؟!، إلا ما يكفي لتعريفه في دفاتر البيع والشراء!. وإن كانت الكلاسيكية حلقت بالشخصية الإنسانية في آفاق التجريد من شروط الزمان والمكان، وطمست تفاصيل البيئة والقومية والثقافة، فقد اختزلها كاتب الميلودراما في أبعاد ظاهرية قليلة، ويمكن إدراكها بسهولة: اللكنة أو لهجة، لازمة معينة في الكلام والحوار، أو سمة في النطق كالجهر والغلظة والثأثأة والتلعثم والخنف..الخ، أو علامة بارزة في ملامح الوجه أو الجسم، أو في الثياب وما إليها مما تتطلبه المهن من أدوات. والحقيقة أن الكثير من ذلك يعني فن الممثل والإخراج، ومنها ما يعد مصدر للفكاهة، بأكثر مما يعني كاتب الدراما. فإن زاد الكاتب شيئا بعد ذلك علي مستوٍ أعمق، ما كان غير سمة أخلاقية مطلقة بين حدي الخير والشر. ولا تخلو ملاحظات النقاد والمؤرخين- في هذا السياق- من ابتسار، وتعجل الدفع بالميلودراما إلي قفص الاتهام، لا لشيء إلا لأنها قصرت اهتمامها عمليا ونظريا بالدهماء ومتوسطي الثقافة.

3/ 1/ 2/ ب* فيلاحظ «هوايتنج»- علي سبيل المثال- أن أغلب شخصيات

(1) فارجاس، لويس- المرشد إلي فن المسرح/ الدراما- ص160.

الميلودراما إما بيضاء تماما، أو سوداء تماما[1]، وهو ما يكاد يتسق مع اعتبارها «نماذج بشرية متكاملة: طغاة أو خونة تشينهم الرذائل أو ضحايا بؤساء يتمتعون بكل الفضائل، وأولئك هم الأبطال العاجزون المرضى، فيثيرون انفعالا قويا- في المتفرج تعاطفا معهم بالطبع وشفقة بهم- بما يتمخض عنه صراعهم من صوت الدم، وحركات تتسم بالتهويل، تغنى عن تحليل العواطف، وتستدعى أسلوبا يتميز بالتفخيم [2]، وهكذا نجد الاقتباس يقفز تلقائيا للإشارة إلي فن الإخراج والأداء التمثيلي، وكأن هناك «عرف - Convention» يدمج الكتابة الميلودرامية بمنصة التمثيل ولاسيما ما يتعلق منها بالشخصيات. وعلي أية حال، فإن الشخصيات تتوزع بين «أضداد ثنائية- Binary oppositions»، كل منها علي «طرف- extreme» نقيض من الآخر، وعلي رأس كل طرف من التقسيم، عنوان مجرد، فإما خير أو شر.والتجريد يستوعب تحته أضدادا ثنائية متنوعة: رجالا أو نساء، كبارا أو صغار، سادة ووجهاء أو أصحاب عمل وأرباب بيوت وقصور أو عبيد وخدم وفلاحين وعمال أو أتباع، أثرياء مرفهين أو فقراء معدمين يحمدون الله تنفس الهواء، ويمتد التقسيم الثنائي، بين الأجيال، والطبقات والجنسين، وربما أيضا الأعراق.

3/ 1/ 2/ ت*فمن ناحية ثمة، قوى الشر، ولعلها الأكثر أهمية في البناء الدرامي، تتنوع بين الطغاة قساة القلوب بالشغف لاكتناز الثروة، وربما زيادتها بأي وسيلة ممكنة، بدوافع التطلع الطبقي أو الطموح لرفعة المكانة الاجتماعية، والدفاع عنها. وهؤلاء قد تمتد الصلات بينهم وبين مقترفي جرائم القتل، وعصابات السرقة، وتزييف العملة المالية وتزوير المستندات، أو تجارة الأعراض، سواء اتسموا بالفجاجة والوقاحة في ممارسة أعمالهم، أو تخفوا عن قبضة القانون وراء عديد من الأقنعة والأدوار الاجتماعية. ومن ناحية ثانية، قوى

(1) هوايتنج، م.فرانك- المدخل إلى الفنون المسرحية- ت:كامل يوسف وآخرون- ص92، وانظر: http://www.moqatel.com/openshare/Behoth/Fenon-Elam/TheaterArt/sec022.htm
(2) د.على درويش- دراسات في الأدب الفرنسي- الهيئة المصرية العامة للكتاب- ص324.

الخير، وغالبا ما يتسمون بالطيبة المفرطة إلي حد الغفلة والسذاجة وقلة الحيلة، بما يجعلهم ضحايا من القتلى الأبرياء، أو ممن تحوم حولهم شبهات مصطنعة توشك أن تدفع بهم وراء قطبان السجون، وقد يدفعون ثمن جرائم لم يقترفوها، أو يعانون حياة الفقر المدقع والأمراض المستعصية، ووطأة الجهل، والهوية الزائفة بوصفهم- أبناء حرام أو غير شرعيين.

3/ 2/ 1/ أ* ولكن بين تنويعة الشخصيات تتحقق ثنائية أخرى: الجادة والهزلية أو المثيرة للضحك، وهي الثنائية المرجوة لتجاوز مبدأ صفاء النوع، واستدعت في الميلودراما البلهاء المضحكين إلي جانب الأبطال الجادين، من ناحية، وليؤكد كلٌ من الحدين الآخر، من ناحية ثانية. ولا يخلو ما يقوله «دي بيكسيركورت» في هذا الشأن من وجاهة مطردة منذ أسس «أرسطو» القاعدة الفلسفية للفن بوصفه محاكاة للواقع أو الطبيعة، وإن استقر علي محاكاة الناس كما هم، لا بالتضاد كأحسن مما هم عليه، ولا أسوأ، فقد أوصي بمزج الأنواع والتزم به في رؤيته العامة للعمل المسرحي حتى آخر حياته. فبين ما يوصي به صراحة في (خواطر أخيرة عن الميلودراما)، «مزج المرح بالاهتمام مزجا حسنا»، ويرى أن المؤلفين الذي لا يلتزمون بما يوصي به، إما أنهم متكبرون أو يفتقرون إلي القلب والروح والشعور، بالمعني الذي يفهم به المسرح، ويأخذ- في السياق نفسه- علي أولئك المؤلفين أن شخصياتهم «صبت في ذات القالب، لا بساطة فيها ولا مرح»(□). ويعود إلي قاعدة المحاكاة لتأصيل مبدأ المزج بين الأنواع، مشددا علي ضرورة شخصية الأبله في الميلودراما، شأنها شأن الطاغية، وأن المحاكة في الفن كلما اقتربت من الطبيعة، كلما كانت أكثر كمالا. فيقول «لقد اعترف علماء البيان بأن محاكاة الطبيعة محاكاة أكثر أو أقل كمالا، تجعل العمل الفني أكثر أو أقل كمالا». ويضيف ما اعتبره اعترافا شجاعا بحقيقة يمكن أن تكون بديهية، ألا وهي

(1) انظر: أصلان، أوديت- فن المسرح / ج1- ص281.

«أن الطبيعة أغني بالبلهاء منها بالأبطال»(□). وعلي هذا النحو، يؤكد ضرورة البلهاء في الميلودراما، لتكون- في الوقت نفسه- مرآة للعالم، ويعزز وصيته بالمبدأ الجمالي والبلاغي القائل بتأكيد الأضداد أحدها للآخر، إذ أن أجمل الأشياء- فيما يقول- ينشأ من التناقض، فكلما كان الأبله أبلها كان البطل بطلا(□).

3/ 2/ 1/ ب*ولا غرو بعد هذا التبرير الفلسفي والجمالي أن يتجه «دي بيكسيركورت» لتوصيف شخصية الأبله كما يراها، وتكنيك توظيفها في العمل الفني بما يجعلها مصدرا للضحك، وتؤدي الغرض الجمالي منها. فهي تجمع بين الجهل والتكبر وإساءة تقدير الموقف علي نحو يضفي عليها طابع البلاهة. ومن ناحية ثانية لا تتردد دون المزاح وإيتاء النكتة اللفظية القائمة علي الجناس علي نحو قد يجعلها لاذعة. ومن ناحية ثالثة، تؤتي السباب والشتائم الخفيفة بما يضفي شيئا من القوة علي أدائها، ولاسيما إذا استمدتها من المهنة التي تعمل بها. ولكن يحذر «دي بيكسيركورت»- في السياق نفسه، مستندا إلي ورعه وإيمانه- من ترديد اللعنات، التي يؤثر أن يتركها لجيرانه فيما وراء البحار، في إشارة إلي الكتاب الإنجليز. وعلي مستوى تكنيك توظيف هذه النوعية من الشخصيات، يقول: إذا كان وحيدا يجب أن يكون شرها جبانا، وعندما لا يكون وحيدا لا يأكل بل يتفلسف، وبالتالي يثرثر بالأقوال الساذجة، كما يتدخل بالتعليق الكاشف للنكات التي تتضمنها أحاديث الطاغية، والتعليقات اللاذعة علي كل جملة عاطفية(□). وفي الممارسة التزم «دي بيكسيركورت» في أعماله بما أوصي ويوصي به، بحيث لوحظ أنها قد تتضمن المصلح وبجانبه مهرج يعد إليه بإثارة الضحك(□).

3/ 2/ 2/ أ* ويمتد المزج لا الفصل بين الأنواع، من تنظير خاص برؤية «دي

(1) انظر: أصلان، أوديت- فن المسرح / ج1- ص28، 282.
(2) انظر: أصلان، أوديت- فن المسرح / ج1- ص282.
(3) انظر: أصلان، أوديت- فن المسرح / ج1- ص282.
(4) انظر: د. علي درويش- دراسات في المسرح الفرنسي- ص 324.

بيكسيركورت» إلي سمة تسود نوع الميلودراما ككل، فمن توليفة الشخصيات التي تظهر في كل مسرحياتها خلال القرن التاسع عشر، رغم اختلافها في اللون من مسرحية لأخرى، عادة ما يظهر البطل والبطلة والشرير والشخصية المضحكة(1).وقد تتوزع الشخصية المضحكة بين جبهتي الصراع في العمل الواحد، فمن ناحية قد تكون بجانب الوغد أو الشرير، بصفتها «المتواطئ أو الشريك في جريمة – accomplice» وعادة ما يكون بليدا أو غبيا إلي حد البلاهة «idiotic» ويخدم كترويح كوميدي ومن ناحية ثانية قد تكون الخادم المخلص الذي يساعد البطل في تعرية المعلومات المطلوبة عن الوغد، وإن تميزت بخفة الظل لا الغباء، أو الخادمة خفيفة الظل المخلصة للبطلة، وتميل للغزل أحيانا، أو تتمناه(2). والحقيقة أن تحطيم مبدأ الفصل بين الأنواع بالمزج بينها في الفضاء الدرامي الواحد، ليس بدعة جاء بها كتاب الميلودراما، ولا الرومانسيون ومن قبلهم أبناء حركة «الدفع والعاصفة». والمؤكد أن مبدأ المزج لا الفصل بين الأنواع أقدم من ذلك بكثير وعميق الجذور في الذائقة الجمالية البرجوازية، وكشف عن نفسه في مختلف الأنواع الدرامية التي تخلقت خلال القرن الثامن عشر، وفي الجهود التي بذلها ليسنج، لتفنيد مبادئ الكلاسيكية، منبها إلي عبقرية «شكسبير»، وقوة تأثيره.

3/ 2/ 2/ ب* ويشير «دي بيكسيركورت» إلي دراسته أعمال من سبقوه، مثل «مرسييه» و«سودين / 1719- 1797»، بوصفها مدخله لاستقاء وصاياه الناجحة في المسرح(3)، ولكن التوجه أبعد في العمق التاريخي من «مرسييه» وأمثاله من أواخر كتاب نوع الملهاة العاطفية، وقد تشبعت بلا شك، بفلسفة الملهاة التهكمية. ولعل أقدم إشارة إلي ذائقة المزج بين الأنواع، ما جاء به «جان

(1) انظر: د. رشاد رشدي- نظرية الدراما من أرسطو حتى الآن- ص135.

(2) http://study.com/academy/lesson/elements-of-melodrama-from-early-theater-to-the-modern-soap-opera.html

(3) انظر: أصلان، أوديت- فن المسرح / ج1- ص281.

دي لابروير- Jean de La Bruyere\ 1645:1686» بكتابه (الطبائع- Les Caracters\1688) (1). وتتردد الإشارات بعد ذلك ملحوظة في الأعمال الدرامية نفسها، ومؤسسة علي محاكاة الحياة اليومية في الواقع، التي تعكس الدموع مع الضحك ونادرا ما تبلغ أحدهما أقصي مداها إلا بشكل عابر وفي لمحة خاطفة. حتى أن الذين انتقدوا المزج من أمثال «جولدسميث» في انجلترا، و«جان لي رون دالومبير» في فرنسا، علي أساس من تبني الذائقة الكلاسيكية، سلموا بوجوده في الأعمال الدرامية المخلقة، التي أبدوا أحيانا إعجابهم بها، كما سلموا بقاعدة تبريره في الحياة اليومية(2).

ث. نمطية الشخصيات، واستراتيجية التحول.

4/ 1/ 1* لقد انتقد «دي بيكسيركورت» بشدة إلي حد التهكم امتصاص الشخصيات الدرامية كلها في قدرة الكاتب علي التعبير والبيان، إلي درجة طمس الفروق الدقيقة بينها، فلا يستطيع المستمع إليها أن يميز أحدها عن الأخرى، وكأنه- فيما يقول- يسمع بلا انقطاع أستاذا في البيان، أسلوبه صحيح، وغالبا ما يكون فياضا مزدهرا، ولكن لغته واحدة في كل مكان»، ومن ثمة ينفي صفة المسرح عن هذا اللون من المعالجة الأدبية، لأن المسرح في نظره «ليس إلا تصويرا صحيحا وحقيقيا للطبيعة(3). وهكذا كانت قاعدة محاكاة الواقع الحي أو الطبيعة حاضرة أيضا في تصوير الشخصية الإنسانية علي المسرح سواء في الميلودراما، أو غيرها مما سبقها من أنواع في تراث الذائقة البرجوازية، إلا أنه الحضور النظري، الذي بدا مخلا- في الوقت نفسه- بفهمها كتكوين معقد متعدد الأبعاد والأدوار الاجتماعية، مما يحول دون إخضاعها لأي تصنيف ثنائي. فلم يظفر «دي بيكسيركورت» بعد ما بذله من انتقاد، إلا بوصم أعماله بأنها رديئة من

(1) انظر: د. سيد الإمام- الفضيلة الغائبة- م.س.القاهرة- ص41: 43
(2) انظر: د. سيد الإمام- الفضيلة الغائبة= م.س- ص68: 73.
(3) انظر:أصلان، أوديت- فن المسرح / ج1- ص 281..

الوجهة الأدبية، من ناحية، وبأنها تفتقر إلي تحليل الشخصيات من ناحية ثانية[1]. إلا أن الحكم بالرداءة الأدبية وغيبة تحليل الشخصيات، لم ينطبق فقط علي أعمال «دي بيكسير كورت»، ولكنه امتد إلي الأعمال التي تخضع لنوع الميلودراما ككل.

4/ 1/ 2/ أ*من الملاحظات العامة في نوع الميلودراما أن الشخصية النمطية أصبحت هي القاعدة، ومخطوطات المسرحيات ليست أعمالا أدبية بارعة معتني بها من حرفيين[2]. ورغم تعدد وتنوع صيغ التعبير عن الشخصية في الميلودراما والتعريف بطبيعتها، إلا أنها تتفق علي قيم محددة، وربما بالكلام نفسه، فلا شك أن مما يتفق مع افتقارها إلي التحليل، وصفها بالنمطية «Typical» وأنها مرسومة ببساطة«، وتبدو »أنماطا شائعة- stereotypes[3]. وهذا يعني- وفق دلالة الألفاظ الإنجليزية- أنها معطي كلي لا يخضع للتحليل والتفكيك، وهي معروفة ومألوفة، جاهزة التكوين ومختزنة علي أرفف العوالم الإبداعية وفي أقبيتها، ويمكن - بالتبعية- لأي مؤلف، كائنا من كان، أن يأخذ منها ما يشاء، ويوظفه وفق احتياجه، لأنها ليست مدموغة بخاتم ملكية، ولما كانت شائعة فلن يجد المتفرج أي صعوبة في التعرف إليها. ومن ثمة، يبدو سائغا أو مقبولا ترديد مفهوم «الشخصيات »المختزنة- stock characters في التعبير عنها. ولما كانت ترسم ببساطة فإن فكرة «التبسيط - simplification» تعد جوهرية، وتستلزم اختزال الأبعاد المعقدة والمركبة في بعد واحد، ومع ذلك فهذا البعد يغتني بالتفاصيل، مما يسوغ وصف تخليق الشخصية بثراء التفاصيل، أي « detailed characterization».

4/ 1/ 2/ ب*وفي ضوء هذا التحليل، يمكن فهم القيم التي ينطوي عليها التعريف بأنها: شخصيات مرسومة ببساطة في بعد واحد، ثري بالتفاصيل،

(1) انظر: د. علي درويش- دراسات في المسرح الفرنسي- ص 324.
(2) انظر: لينارد، جون، و«لوكهارست، ماري- المرجع في فن الدراما- ص139،140
(3) انظر: https://en.wikipedia.org/wiki/Melodrama

و«منمطة بما يجعلها شائعة- Stereotyped»، وهي«شخصيات مختزنة- stock characters» تستخدم «بشكل متكرر ثابت- typically» [1]. والواقع أن قيمتي الاختزان والشيوع، تجعلان الشخصية النمطية، مجموعة علامات ذات دلالة «عرفية- Conventional» إذ تتفق عليها الجماعة البشرية في ضوء خبرات تاريخية أو دينية مشتركة بين أبنائها، فترسخ في شكل ثابت وجامد في ثقافتها، مما ييسر، لا التواصل بينهم فقط، بل ومبادرة أبناء الجماعة أنفسهم إلي إكمال تفاصيل هذا الشكل، إذا أوحي إليهم ببعضها أو بما يبرز منها. وهذا ما يسوغ الربط بين الشخصية النمطية الشائعة، وفكرة «النموذج الثقافي الأصلي - Archetype» القار في الوعي الجمعي لما يتمتع به من قدم وأصالة، فتصبح نمطية شائعة من ناحية، ونماذج أصلية من ناحية ثانية، أي «stereotypical archetypes». والنموذج الأصلي في دنيا الإبداع الأدبي، ربما جاز تعريفه بالشخصية التي تعد مثالا جوهريا لموضوع ما أو مزية أو فكرة، مثلما يعد الشيطان- مثلا- نموذجا كلاسيكيا أصليا لفكرة الشر المطلق، وبهذا المعني يمكن لكل شخصية في الميلودراما أن تكون- في الوقت نفسه- نموذجا أصليا: البراءة، الشجاعة، الحب.. الخ [2]. ولكن النموذج الأصلي يتمثل أساسا في متون سردية، مثل الأسطورة أو الأمثولة الدينية، أو الحكايات الفولكلورية، أو الأمثال الدارجة علي ألسنة العامة، ومن التعسف عزل الشخصية عن متنها السردي، بأفعالها فيه، لأنه ما يعطيها دلالاتها، فيتعذر- مثلا- عزل الشيطان عن متن قصة الشجرة في الملكوت!.

4/ 1/ 2/ ت* وفي ضوء هذه المفاهيم تبدو أحكام القيمة التي التصقت بالميلودراما لتقلل من شأنها، متعسفة ومتعجلة، كما أنها متعالية لا تخلو من داء الوصاية علي ذائقة الجمهور الذي أقبل عليها، ومنحها صفة «الشعبية- popularity»، وربما انطوت علي غيرة خفية!. ولكن المؤكد أن هذه الأحكام

(1)http://literarydevices.net/melodrama

(2) انظر: http://study.com/academy/lesson/what-is-a-melodrama-definition-characteristics -examples.html

صادرت علي محاولة فهم الجماليات الكامنة في توظيف أنماط الشخصيات الشائعة في السياق الميلودرامي. فإعادة دمج هذه الأنماط بما تحمله من دلالة مستقرة فيها وفي وعي المتفرج بها - وإن يكن تحت مظاهر خارجية مختلفة: من الثياب وأدوات المعيشة والعمل، وكل ما يتعلق بالمذاق المحلي الممكن أن يتخيره الكاتب- يجعلها قادرة علي الإيحاء بدلالاتها، فيمكن الاستغناء - في الوقت نفسه- عن كم هائل من الرطانة اللفظية متفاوتة القيمة من الناحية الأدبية والبلاغية، مما يسفر عن جمالية تكثيف استثنائية. وعلي مستوٍ آخر، فالتوظيف نفسه ينشط وعي المتفرج ويدفعه إلي إضافة العناصر والأبعاد المختزلة، ويوقظ فيه أفق توقُّع لما قد ينصرف إليه سلوك النمط أمامه، فيطرب إذا ما صدق توقعه أو يأسف لخطئه، ويستفزه للمتابعة لإعادة الكرة.. وهكذا فثمة جمالية مشاركة نشطة، بمكونات الوعي الجمعي، في الخيال الإبداعي لحظة التلقي. ولكن لا تنبغي الغفلة- في هذا السياق- عن الجمهور المفترض للميلودراما، والمعلن عنه صراحة بصفته عامة الناس ومتوسطي الثقافة والتعليم، الذين يحيون غالبا، علي ما اكتسبوه من مخزون الثقافة الجمعية وأنماطها الموحية، وهم عديمو الصبر علي الرطانة والتعقيد اللغوي والبهرجة الأدبية!.

4/ 1/ 2/ ث* علي أية حال، فإن تحقيق جمالية المشاركة النشطة بمكون الوعي الجمعي في الخيال الإبداعي لحظة تلقي الميلودراما، اقتضي- في تقديري- جمالية «المبالغة- Exaggeration» أو تضخيم السمة البارزة في نمط الشخصية الشائع، بما يكفي للفت انتباه المشاهد إليه ككل، فيتعذر أن يخطئه، وبالتبعية ينشط إلي التجاوب معه، وإثارة ما يختزنه- في وعيه- من تفاصيل ليضيفها إليه. وتتردد صفة المبالغة في أنحاء المادة البحثية، وإن تكن مدموغة- عادة- بالاستهجان، فيذكر «بن سنجلر- Ben Singler»- علي سبيل المثال- أن

شخصيات الميلودراما، مبالغ فيها بشكل عال، وغير واقعي [1]، أو تخضع لعملية تخليق «فوق العادية- Over characterization»[2].

وبالتبعية فإن انفعالاتها وسلوكها «فوق الدرامية- Over dramatic [3]، كما أن هناك اتفاق علي أنها مستقطبة بين محوري الخير والشر، بحيث تبدو كأنها تمثل كونا أخلاقيا مبسطا[4]. علي مستوٍ آخر، وفي حدود المادة البحثية المتاحة، لم تشر الأدبيات الغربية، مع نغمة الاستهجان للميلودراما عامة ولنمطية شخصياتها خاصة، إلي أي احتمال لتغير النمط وتطوره في سياق تفاعله مع الواقع الذي يمر بها.

4/ 2/ 1* ويبدو أن فكرة النمطية بما تتضمنه من ثبات وجمود، غلبت الوعي النقدي في معاملته شخصيات الميلودراما، فلم يلحظ مادتها التجريبية المتجسدة في أعمالها، وما تبوح به من آراء أخرى. وتواصلا مع هذا الاتجاه يري «رشدي» أنها لا تتغير نفسيا ولا أخلاقيا[5]. ولكن يلاحظ «الراعي»- مثلا- أن شخصية الزوجة- كما جسدها كوتزبو في (عداوة للبشر وندم) قد ندمت علي ذلتها الأولي في حق زوجها، وسألت التكفير عنها، كما أن زوجها أبدى استعداده للغفران، ويعود إليها ليستأنف الحياة معها، بعد أن اعتزلها واعتزل الحياة والناس لفترة طويلة. ويرى أن تحول الزوجة من الخطيئة إلي التوبة والندم، تجسيد لفكرة «الاتزان النفسي» لدي أبطال «كوتزبو» من النساء، كما أن تحول موقف الزوج تعبير عن تطور في النظر إلي شرف المرأة، كان له آثار كبيرة علي الدراما البرجوازية

(1) كان «بن سنجلر» أستاذ الدراسات السينمائية في جامعة «ويسكونسن مادسون/ Wisconsin-Madison».انظر: https://en.wikipedia.org/wiki/Melodrama

(2)http://www.merriam-webster.com/dictionary/melodrama

(3) http://www.dictionary.com/browse/melodrama

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

(5) انظر: د.رشاد رشدي- نظرية الدراما من أرسطو حتى الآن- ص 134.

منذ أواسط القرن التاسع عشر(1). ويمكن الإشارة أيضا إلي موقف «رومالدي» الأخير في (حكاية سر)، فرغم كل ما اقترفه من شرور في حق أخيه «فرانسيسكو»، وابنته «سلينا»، يخر راكعا من التوبة والندم، خشية العقاب الإلهي كما تمثل في غضبة السماء بالسيل والبرق والرعد، حتى أن من ظلمهم هم أنفسهم الذين يطلبون له الغفران، ويصفحون عنه، بعدما كانوا يطاردونه بالثأر، والإخضاع للقانون(2).

4/ 2/ 2* علي هذا النحو، فإن الإحكام القائمة علي جمود أنماط الشخصيات الميلودرامية، وانتفاء تحولها أو تغيرها أو تطورها، لا تعدو أن تكون أحكاما متعجلة ومبتسرة، وتغفل المادة التجريبية كما تتجاوز عن رؤية متماسكة ومتكاملة، تدمج التفاصيل التكنيكية بحيث يفسر بعضها بعضا. والراجح أن أنماط الشخصيات قبلما تكون مستقطبة بين محوري الخير والشر، فهي مستقطبة إلي أرضية دينية تبث فيها ألوانا من العاطفة الأخلاقية وتتحكم في انحيازها إلي هذا الحد أو ذاك، مما يؤدي إلي إمكانية أن تشع منها- بالتبعية- أو يصدر عنها الألوان نفسها، وإن بقيت جامدة ثابتة، ولكنه جمود وتماسك الألماس!، لأنها من قبل ومن بعد تفتقر إلي الوعي الذاتي والإرادة المستقلة. وفي هذه الأرضية يبدو الله قوة فاعلة مطلقة القدرة ولها آلياتها القاهرة في حنايا الكون والطبيعة، وبين البشر بالمصادفات المذهلة في توقيتها وأدواتها، وفي تحقيق الجزاء العادل سواء بالعقاب أو بالثواب، بعد التوبة وطلب الغفران. ومن ثمة، فالأرضية الدينية تكمن تحت كافة الأنماط لتزودها في أي لحظة باستراتيجية التحول أو الانقلاب علي نفسها، بما ينقلها من محور الأشرار والأبالسة إلي محور الأخيار والملائكة، وربما بين غمضة عين وانتباهتها!. ويؤكد «دي بيكسيركورت» حضور هذه الأرضية في وعيه صراحة، بقوله :«ألقيت بنفسي في مهنة المسرح الشائكة، بأفكار دينية صادرة عن

(1) انظر: د. علي الراعي- مسرح الشعب- ص377،378.

(2) انظر: المشهد الأخير من(حكاية سر) في ترجمة النص المرفق بالدراسة

العناية الإلهية ومشاعر أخلاقية»، ثم «لابد من الإحساس ومكافأة الفضيلة مكافأة عادلة، وعقاب الجريمة (1).

ج. القاعدة الفكرية، ومبدأ العدالة الشعرية.

5/ 1/ 1/ أ* إن طرح «دي بيكسيركورت» للأرضية الدينية في تكوينه وأثرها في تناول شخصياته الميلودرامية باستراتيجية التحول، يشكل- في الحقيقة- منظورا فكريا، يمتد إلي غيره من رموز الكتابة، بحيث يمكن أن يكون عاما، وأدخل في سمات النوع المطردة. فالملاحظ أن هناك نوبات مفاجئة من الجنون، وتحولات غير معتادة في هوية الشخصيات، وأخرى تعود من الموت لتفشي أسرارا خفية علي نحو غير متوقع، بحيث بدت الشخصيات وكأنها خاضعة لأعراف غير منطقية (2). ولكن الأعراف التي تبدو غير منطقية، مثلها مثل فوق الطبيعية التي أتتها الجماليات القوطية، تسترد كل منطقيتها من منظور ديني، تتبدي فيه إرادة الله التي تشغل مساحة هائلة من الضمير الجمعي، وإن تكن غير مرئية،، فتقلب الأفئدة، وتنذر بشديد العقاب، علي نحو يشبِّع لحظة الندم والتوبة بدمع الخوف والرهبة، كما ترحم من الظلم وتؤتي القلوب الغليظة بالويل والثبور وعظائم الأمور. ولذا فأوضح معالم الميلودراما مراعاة العدالة الأخلاقية بدقة شديدة، فمهما كانت المآسي التي يعانيها الفضلاء، ومهما كانت قوة الخبثاء الأشرار، نجد الفضيلة في الميلودراما تكافأ دائما، والرزيلة تعاقب دائما(3)، وربما بدا هذا التوجه لمرضاة عامة الشعب، ومن جوانب ضعف النوع الفنية(4)، ولكنه ينبع عامة من الأرضية الدينية. والواقع أن انتفاء الأرضية الدينية من أفق

(1) انظر: دي بيكسيركورت- «خواطر أخيرة عن الميلودراما»- (أصلان، أوديت- فن المسرح / ج1- ص280،281.

(2) انظر: لينارد، جون، و«لوكهارست، ماري- المرجع فيفن الدراما- ص140.

(3) انظر: د.رشاد رشدي- نظرية الدراما من أرسطو حتى الآن- ص133.

(4) انظر: د. محمد غنيمي هلال- الرومانتيكية- ص195.

الوعي بالمعالجة الميلودرامية، يجعل التحولات المفاجئة في أنماط الشخصيات، ونوباتها الهستيرية في مواجهة المآزق، سخفا، وتصبح آليات تحقيق العدالة الشعرية عبثا لا يطاق: المصادفة، أشباح الموتى العائدة من القبور كما جاءت في الطراز القوطي، الظهور المباغت لمن يشيع الظن بأنهم ماتوا، والكوارث الطبيعية كالزلازل والبراكين والعواصف الرعدية. ولا غرو أن يستعيد الذهن من الذاكرة التاريخية أرضية إيمانية مماثلة تأسست عليها مسرحية «الخوارق- Miracle play» في العصور الوسطي، سواء تحققت فيها العدالة بمعجزة السيدة العذراء أو كرامة قديس.

5/ 1/ 1/ ب* ولكن قد يبدو افتعالا تأصيل القاعدة الفكرية التي استند إليها «دي بيكسيركورت» فيالمعالجة الميلودرامية، بالعودة إلي مسرحية الخوارق في العصور الوسطي، وحسبه أن يرجع مع غيره إلي الأسلاف المباشرين من كتاب الأنواع المخلقة في القرن الثامن عشر. فإذا كان استمد مبدأ مزج الأنواع من دراسة «مرسييه» وسواه من أولئك الأسلاف، فقد استمد منهم أيضا الرؤية الفكرية التي سوغت استراتيجية تحول أنماط الشخصيات، والعدالة الشعرية التي تكافئ الفضيلة وتعاقب الرزيلة، وكلهم وثيقو الصلة بالعقيدة الدينية ولا يمكن عزل أيٍّ منهما عنها. وقد استقرت هذه القاعدة في الأنواع السابقة ابتداء من «الملهاة العاطفية» أو الدامعة، رغم أن معاني المصطلح الدال عليها، قد تثير الريبة في صحة ترجمته إلي العربية علي هذا النحو. فالحقيقة أن الاصطلاح في الأدبيات الأوروبية: «Sentimental comedy» لا يقصد العاطفية بمعني «الهوى أو الوجد – Passion» ولا «الشعور أو الإحساس- Felling» ولا «الانفعال – Emotion»، ولكنه يعني الحس الأخلاقي اليقظ في الضمير الإنساني. والمصطلح من- ناحية ثانية- يتصل بتيار فلسفي ذي طبيعة دينية، اشتد عبر العقود الأخيرة من القرن السابع عشر، ويدعي بتيار «الحساسية الأخلاقية – Sentimentalism»، الذي امتزج- في الوقت نفسه- في الحركة «التقوية- Pietism»، بمعني التقوى والورع. وكلاهما دعا- باختصار- إلي تنشيط الحس والحمية الدينية باتجاه التمسك

بمكارم الأخلاق في مختلف العلاقات الإنسانية وفق ما تقتضيه من واجبات، إلي حدود الانفعالات الشديدة والاغتسال بدموع الندم، في حالة الشعور بالتورط- عفوا أو قصدا- في غواية الخطيئة. كما كانا الواجهة - من ناحية ثانية- التي تقدمت بها الطبقة البرجوازية، ولاسيما «المتطهرين- puritans» من البروتستانت، المشهد الاجتماعي، أمام أرستقراطية بدت منحلة.

5/ 1/ 2* وقد تجلي تيار الحساسية الأخلاقية، علي المستوي الفني سواء في الكتابة النقدية أو في الإبداع. فمن الناحية النقدية، أسفر عن مبدأ «العدالة الشعرية- Poetic Justice» الذي رسخه «توماس رايمر» في كتابه (مآسي العصر الأخير/ 1678) بمعني مكافأة المحسن ومعاقبة المسيء وحاول تأصيله في (فن الشعر/ أرسطو) (1). وربما بدا مبدأ «رايمر» رومانسيا أو مثاليا أكثر مما ينبغي، من منظور يفتقد الثقة في عدالة الحياة، وفق ما يحدث في أحوالها، ولكن من منظور ديني فهو يتجاوز المنطق ومجريات الحياة، ويصبح فاعلا ليؤسس التحول عن الشر والخطايا، بالتوبة والندم، ويفرض الإيمان بالعدالة الإلهية ووجوب الثقة فيها، مهما امتدت حبال الصبر بالأشرار. ومن الناحية الإبداعية، اقترن تيار الحساسية الأخلاقية بإزاحة «ملهاة السلوك- Comedy of manners»، وانتقاد ما تفشي فيها من تحلل أخلاقي تغرق فيه الطبقة الأرستقراطية، وفي الوقت نفسه بتأسيس القاعدة الفكرية للملهاة العاطفية. والجدير بالذكر أن هذه الملهاة- أيا ما كانت صحة ترجمة المصطلح الدال عليها- تكشفت أيضا عن الشخصيات باعتبارها أنماطا مستقطبة إما إلي الخير أو إلي الشر، كما تكشفت عن استراتيجية تحولها ولو بشكل فجائي، بآليتي التوبة والندم عن الخطايا مشبعتين بالدموع وطلب الغفران، وانطوت أيضا علي مبدأ العدالة

(1) راجع: د. سيد الإمام- الفضيلة الغائبة- م. س- ص53.

الشعرية، حيث تنتصر للفضيلة وتكافئها، وتعاقب الرزيلة(1).

5/ 2/ 1/ أ* في فرنسا- خلال الآونة نفسها التي صدر فيها كتاب «رايمر» في انجلترا- كانت السيدة «فرانسوز دي أوبنييه- Françoise d'Aubigné\1635-1719»، التي نسبت لاحقا لمقاطعة «Maintenon» التي وهبها لها الملك لويس الرابع عشر، تؤدي دورا بالغ الدلالة في سياق تيار الحساسية الأخلاقية وثيق الصلة بالعقيدة المسيحية، وذلك من خلال مكانتها في البلاط، رغم أنها لم تشغل فيه أي منصب رسمي، حتى بعد زواجها من الملك. فمما يذكر عنها أنها قضت شطرا من شبابها في دير، وكانت بروتستانتية متزمتة، ولكنها تحولت إلي الكاثوليكية، وبالحمية نفسها، ربما خشية التنكيل المنظم الذي كان يمارسه النظام ضد هذه الطائفة. وبعدما توفي زوجها الشاعر «سكارون»، الذي جعلها سيدة صالون أدبي، واتتها الفرصة لتكون مربية أبناء الملك من عشيقته مدام «مونتيسبان - Madame de Montespan»، علي نحو جعل الملك يجفل منها- في البدء- نتيجة ممارساتها الدينية الصارمة. ولكن ما لبث أن اصطفاها الملك وباتت من المقربين إليه بعديد من المناقشات في مجالات مختلفة: الدين، السياسة والاقتصاد، ومستشارته في مسائل هامة كثيرة الأمر الذي أثار غيرة أم الأطفال، حتى أزيحت من القصر، وماتت الملكة «ماريا تريزا- Marie Thérèse»، فتزوجها الملك في 1684، بعدما أبت عليه أن تكون عشيقة(2).

5/ 2/ 1/ ب* ورغم تشكيك بعض المؤرخين في أن «فرانسواز» تمنعت عن صفة عشيقة الملك، إلا أن واقعة الزواج ثابتة، وإن تمت بمراسيم علي نطاق ضيق مع خاصة الحضور، كما أنها من ناحية ثانية- وانطلاقا من تزمتها الديني نفسه-

(1) راجع من كتابنا (الفضيلة الغائبة) - م. س- مبحثي «المناخ الثقافي ومشروع الحساسية»- من ص38، و«الشخصيات واستراتيجية التحول»- من ص59.

(2) كان زواجا من نوع «Morganatic»، نظرا لفارق المكانة بينهما، فلا يسمح بموضع الملكة المعترف بها علانية: انظر: https://en.wikipedia.org/wiki/Franoise_d%27_Aubign,_Marquise_de_Maintenon

فرضت علي الملك أن يحظر إقامة حفلات الأوبرا أو الكوميديات، بل ويمتنع عن العشيقات اللائي يسري عن نفسه بهن، علي الأقل في فترة الصوم الكبير. وفي السياق نفسه يتردد ما كان لها من تأثير في إلغاء ألوان الاضطهاد المنظمة التي كانت موجهة ضد«الهوجنوت- Huguenots»، أي البروتستانت الفرنسيين. ومن قبل الزواج من الملك شرعت «فرانسواز» في تأسيس مدرسة- برعاية ملكية- لبنات العائلات النبيلة، التي أخني عليها الدهر، وأولتها اهتماما بالغا كمربية ومعلمة وأم. ومن الواضح أن جانبا من الدوافع إلي إنشاء هذه المدرسة بالسكن الملحق بها، كامن في عوامل التصدع الذي راح ينخر القاعدة الاقتصادية للطبقة الأرستقراطية، بما يستدعي تدخل القصر الملكي لتلافي آثارها. وعلي أية حال، امتد تأثير المدام «دي مانتينون» وأفكارها، إلي عديد من المسئولين المحلين وأهل الإحسان فأقاموا مدارس ابتدائية بالجوار تقبل البنات الفقيرات، وإلي بذور الحركة النسائية في صالونات باريس التي روجت مبدأ المساواة في التعليم بين الجنسين، ومساعدة بنات الطبقة الدنيا علي الفرار من ظروفهن والحيلولة دون احترافهن البغاء(□).

5/ 2/ 2/ أ*والراجح أن ممارسة «دي مانتنون» الإصلاحية علي هذا النحو، كان لها تأثير امتد إلي مطالب جمعية النساء الجمهوريات الثورية ذات الاهتمام السياسي، التي تشكلت سنة 1793، إبان فترة المد الثوري بنهاية القرن(□)، بما يعني أن أفكارها اقتضت قرنا علي الأقل كي تتخلص من أسرها في الطبقة الأرستقراطية وثقافة الإحسان، وتكتسب ثقلا سياسيا في الحركة بين الجماهير. ومن ثمة، ليس غريبا القول إن المدام «دي مانتينون»، رفعت علم التقشف والفضيلة في البلاط، وتبعها رجال البلاط والكتاب والفنانون، كما أنها زعمت أن

(1) انظر: https://en.wikipedia.org/wiki/Franoise_d%27 de Aubign,_ Marquise_ de_Maintenon

(2) انظر: https://en.wikipedia.org/wiki/Franoise_d%27 de Aubign,_ Marquise_ de_Maintenon

الفضيلة قانون السماء الذي لا يتغير، ويحظى منها بكل رعاية. وإن هذه السيدة الصارمة ألحت على أن الفضيلة بهذا الوصف لا بد أن تنتصر في كل عمل يظهر فيه ممثلون لها، في الشعر والرواية والمسرحية، وإن العالم كله خضع لتعاليم المدام، وأصبح من تقاليد الخلق الفني والمسرحي ضمنا، أن ينصر الفضيلة بكل وسيلة ولو مصطنعة، مهما بدا في هذا من غرابة وسخف(□). ولكن هذه الأقوال- من ناحية ثانية- تغفل وجود تيار الحساسية الأخلاقية الذي يتنفس في حضن الطبقة البرجوازية، التي جاءت منها «فرانسواز» ولم تقوده، وإن بدت شخصية استثنائية في البلاط استفادت من مكانتها، لنشره بين الأرستقراطية، التي بدت فاسدة حتى النخاع الملكي!.

5/ 2/ 2/ ب* ولكن يبدو أن فساد وانحلال الأرستقراطية، وفي سياق تتداعي معه بنية اقتصادها، وتواجه انحلالها في مرآة تيار الحساسية الأخلاقية الذي تستقوي به الطبقة الصاعدة من بين عامة الشعب، أكسب تيار الحساسية نفسه، طابع الصراع الطبقي. ففي هذا الإطار يبدو سائغا القول بأن العصر تبني قضية الفضيلة ورفع شعارها، علي أن تكون «الفضيلة ذات حسب ونسب، وفضيلة النبلاء وحدهم، وإذا ما ظهرت أعراض الفضيلة على أي إنسان وضيع المركز، ففتش جيدا في أصوله وأنسابه فستجد أنه نسل لرجل رفيع المقام، وإن جار عليه الدهر مؤقتا، فأخفي عنه وعنا أصله النبيل(□). وفي المقابل تظهر «المأساة العائلية» مستلهمة مادتها وشخصياتها من البرجوازية وحياتها المنزلية، بما يقال عن أثرها العميق في تقويم الأخلاق، وإنها انتقلت إلي الأدب الفرنسي بالترجمة عن الإنجليزية، فاستطاعت أن تستدر دموع الطبقة الراقية(□).

5/ 2/ 2/ ت* وعلي هذا النحو، اندمج تيار الحساسية الأخلاقية، الذي زود

(1) انظر: د. علي الراعي- مسرح الشعب- ص374

(2) انظر: د. علي الراعي- مسرح الشعب- ص374،375.

(3) انظر: د. عمر الدسوقي- المسرحية: نشأتها وتاريخها وتطورها- القاهرة- دار الفكر العربي- ط3/ 1962- ص233،134

الإبداع الدرامي بقاعدته الفكرية الإيمانية، في الصراع الطبقي طوال القرن الثامن عشر، بما أدي إلي تداول خطاب ذي طبيعة أيديولوجية يقوم علي الاستئثار بالفضائل، والحق في انتصارها، كقانون سماوي لا يتغير. ويبدو أن هذه الخطابات تزايدت لهجتها حدةً وتقاطعاً في النصف الثاني من القرن بعد أن أصدر «جان جاك روسو» كتاباته الداعية إلي الطبيعية والحالة البدائية ووضع المتوحش النبيل، لتجنب الشرور القرينة بانعدام المساواة، فجعل الفقراء والبسطاء وحدهم مستودع الفضيلة، وإن لم يمنعه هذا- وفق «الراعي»- من أن يزعم أن ملكا محبا لزوجته وأبنائه، هو أهل لأن يرمز للديموقراطية والحرية بحيث يحق لشعبه إذ ذاك أن يتمثلها فيه(1). فقد أدي خطاب «روسو» بأبعاده المختلفة، إلي حالة استقطاب شديدة وقتذاك بين البرجوازية من ناحية، ومن ناحية ثانية الأرستقراطية ومن خلفها الملك، الذين تمسكوا- كما سبق أن رأينا(2)- بكافة امتيازاتهم التاريخية القديمة في عناد بقدر ما حولوا ليبرالية «روسو» إلي شقشقة لسانية في البرلمان، وحولوا البدائية إلي منتجعات ترفيهية داخل نمط حياتهم المألوف بما ينطوي عليه من بذخ ومجون، يبوح بالفضائح لا بالفضائل!. ولا غرو أن تمتزج القاعدة الفكرية الإيمانية، مع الانتصار إلي فضيلة البدائية، بما يتفق معها من حكم سيارة أو مقولات أخلاقية دارجة، وأمثال شعبية، مما يتفتق عنه وعي العامة في النصوص.

ح -الحبكة والأثر الجمالي.

6/ 1/ 1/ أ* الحبكة عامة، ذلك النسيج المعقد الذي تلتئم فيه المادة بمذاقها المحلي، الشخصيات بما تفعل، الأحداث، الزمان، المكان، العدالة الشعرية، وتتكشف القاعدة الفكرية. فهي صناعة شكل متماسك لتنظيم كل هذه العناصر في حيز من الزمان أو المكان أوكليهما معا، بأسلوب أو طريقة محددة لتحقيق وظيفة

(1) انظر: د. علي الراعي- مسرح الشعب- ص375.

(2) انظر: مبحث خطاب القومية والنبش في التراث المهمل، من هذه الدراسة.

مبتغاة أو أثر في متلقي مفترض، عبر وسيط، وبالتبعية فإن تغيير المتلقي المفترض يؤدي إلي تغيير الأسلوب أو طريقة تنظيم العناصر، فيتغير الشكل. وهكذا فإننا بإزاء مجموعة من الأفكار مترابطة بعضها ببعض: الشكل المتماسك، العناصر، الأسلوب، الوظيفة أو الأثر، والمتلقي المفترض. ولذلك تكتسب «الحبكة- Plot» غالبا معني المؤامرة، التي تدبر بأقدار متفاوتة الإحكام أو التماسك، لتحقق هدفا بشكل غير مباشر في المتلقي، فيستسلم له، دون أن يعيه علي نحو مسبق، حتى لا يتأهب ضده بما يجهضه أو يعوقه!. والميلودراما أدركت وسائط عديدة أدبية وفنية وتكنولوجية: الرواية، الشعر، المسرح، السينما، الإذاعة، والتلفزيون، وفيها جميعا، تمتعت الحبكة بسمات معينة ترتبط ارتباطا وثيقا بالوظيفة المرجوة منها وبالمتلقي المفترض لها، وكان دائما الإنسان العادي متوسط، إن لم يكن عديم، التعليم والثقافة. ولما كانت غالبية الآراء قد اتفقت علي أن كتاب الميلودراما لم يعنوا برسم الشخصيات أو تطويرها، واعتبرتها أنماطا ثابتة وجاهزة التكوين، فقد اتفقت كذلك علي أنهم أولوا اهتماما بالتبعية للحبكة، أو منحوها أسبقية في الاهتمام، وقد تُعلِّل هذه بتلك.

6/ 1/ 1/ ب* فإذا لوحظ أن «دي بيكسيركورت» يبدي اهتماما بالعقدة والمواقف، أكثر من اهتمامه بتحليل الشخصيات(1)، فالملاحظة تُعمّم علي الكتابة الميلودرامية، فيتركز الاهتمام علي تسلسل الحوادث والعناصر المتطورة في المسرحية، نتيجة لأن الشخصيات فيها لا تتغير نفسيا وأخلاقيا (2)، بل إن أسبقية الاهتمام بالحبكة عن الشخصيات، تصبح أحد سماتها الثلاثة بجانب أنها لافتة للانتباه بشدة أو تثير «الدهشة- Astonishment»، ومصممة لإثارة الانفعالات القوية(3). ولكن عصب الحبكة كامن في تسلسل الحوادث وتدفقها في حيز الزمان والمكان، ومن هذه الزاوية ينشأ نوعان من الحبكات: العضوية،

(1) -انظر: د.علي درويش- دراسات في المسرح الفرنسي- ص324.
(2) انظر: د. رشاد رشدي- نظرية الدراما من أرسطو حتى الآن- ص135.
(3) انظر: https://en.wikipedia.org/wiki/Melodrama

والآلية. والحبكة العضوية يرتبط فيها كل موقف بما يسبقه ويؤدي لما يليه بالحتمية أو الرجحان، وبالتالي فهو نتيجة لما قبله وعلة لما بعده، وهذا- بإيجاز- معني أن تكون ثمة رابطة «سببية أو عليّة- Causality»، تضفي علي الحبكة صفة التماسك، وربما طابعا كلاسيكيا محمودا. أما الحبكة الآلية فتتجمع وتتوالي فيها الأحداث مفتقرة إلي العلاقة العلية بينها، غالبا، مما يضفي عليها طابع التفكك أو الاصطناع بدرجات متفاوتة، بين عمل وآخر.

6/ 1/ 2/ أ* وتبدو الحبكة في الميلودراما أقرب إلي النوع الآلي، حتى في أحسن حالاتها في أعمال «يوجين اسكريب/ 1791- 1861»، التي تُوصف بأنها «مسرحية محكمة الصنع-well made plays»، أو مسبوكة بما يدعم تسلسل الحوادث من علاقات سببية، فقد بلغ فيها التأليف الدرامي- وفق «هوايتنج»- مصاف عمليات التجميع الآلي(□)، مما أدى به إلي دمغها بالافتعال- في موضع آخر- والاصطناع(□)، ربما لأن الروابط الكامنة بين المواقف والأحداث لم تكن مقنعة بشكل كاف. ويرجع توصيف الحبكة بالآلية أو الاصطناع والافتعال، لأن المواقف والأحداث تتعاقب في خط الزمن دون ارتباط بدوافع الشخصيات ورغباتها وأهدافها التي من المفترض أنها تسعي لتحقيقها. ولكن هذا الحكم- جزئيا- يبدو غير صحيح، فالمؤلف يضع الشخصيات برغباتها ودوافعها، فقط في سياق مواقف مصنعة بدقة محسوبة. فيبدي- في تقديري- عناية بينة بترتيب عناصر المشهد في أماكن مفتوحة، ومناسبات يتعذر المعرفة التفصيلية بكل من يحضرها: مقهى، نادي اجتماعي، حانة، مصلى في كنيسة، حفل تنكري في بهو، احتفال بزفاف أو عيد ميلاد.. الخ، وهنا المفاجآت مبررة ولو نسبيا، وتبدو الصدفة مقبولة، والمقابلات المفاجئة بلا قصد أو انتظار، ممكنة. وربما كان هذا النوع من الاعتناء بالصنعة، أو سبك المفاجأة أو حساب توقيتها بدقة، فتبدو

(1) هوايتنج، م. فراك- المدخل إلي الفنون المسرحية- ص95.
(2) هوايتنج، م. فراك- المدخل إلي الفنون المسرحية- ص92.

مبررة، ما يجعل الحبكة توصف - أو بالدقة توصم- بالتحبيك [1]، علي نحو يقلل من شأنها، ويسوغ حملات الوعي النقدي عليها، وعلي الميلودراما ككل.

6/ 1/ 2/ ب* والواقع أن حملات النقاد علي الميلودراما- في هذا السياق- تنشأ من رؤية الشخصية بوصفها نمطا، بمفهوم سلبي، يفرغها من الإرادة الإنسانية والوعي الذاتي، والتوجه القصدي في أفعالها لأهدافها، فهذه المكونات ما يكفل- في الحقيقة- وجود اللبنات التي بين الأحداث والمواقف، بالعلاقات السببية. ولكن كاتب الميلودراما أكثر واقعية والتصاقا بالحياة ومجريات الأحداث فيها، من أولئك النقاد أنفسهم، الذين يرون الإرادة مصفاة يمكن أن تعزل عنهم كل ما يتعارض معها، كما انعزلوا بها علي مكاتبهم، ودفعتهم لرؤية العالم من خلف زجاج نافذة أو برج عاجي!. والحياة خارج غرفة المكتب أو البرج العاجي ما انفكت تطرح المفاجآت والمصادفات البحتة، واللقاءات المباغتة، والمآزق الحرجة التي لا يقصد إليها أي من أطرافها، والأخبار الهامة التي تصك الأذن بلا تدبير، كما أن الحياة داخل البيوت نفسها، تتفجر بألغام المناديل المهملة التي قد تكون محملة بذكري مثيرة يرجى إخفاؤها، وأعقاب السجائر المنسية في مطفأة بعلامة دالة، والأوراق المخفية في خزانة أو صندوق، يعبث به طفل أو خادمة تقوم بترتيب الأشياء!. كل أولئك مما يثقل الوجود البشري ويتحدى إرادة الإنسان ويمتحن قدرته علي التصرف، ويستفز مشاعره ويدفعها لأطرافها المتعارضة، من أقصي البهجة والفرح، لأقصى الكآبة والحزن. والكاتب الميلودرامي يتعلق بمثل هذا النوع من الوقائع الاستثنائية، وإن كانت محتملة في الحياة اليومية، ويضيف إليها أيضا معاناة الأمراض العصية علي العلاج، والأوبئة التي قد تهدد حياة جماعة بأسرها، كما يتعلق بالكوارث الطبيعية: الزلازل، البراكين، العواصف المدمرة، الحرائق، إغراق السفن، حوادث الطرق..الخ. وفي السياق نفسه، احتشد خيال الميلودرامي بالقوي الغيبية التي اقتات عليها من الأدب القوطي، وأجواء العصور

(1) انظر: د. إبراهيم حمادة- معجم المصطلحات الدرامية-ص 273.

الوسطي: الجن، الشياطين، أرواح الموتى، معجزة العذراء وبركات القديسين، مما يضاعف الفزع والرعب، ولاسيما في الأماكن المهجورة، ويولد الانفعال الميلودرامي.

6/ 2/ 1* لا شك أن تعلق كاتب الميلودراما بالوقائع «الاستثنائية- extraordinary»، وإن كانت محتملة الوقوع أو «عرضية- Incidental»، ما دعا إلي القول بأن الميلودراما تميل إلي الإثارة والتشويق(1)، فهنا وقائع تتعطل فيها الإرادة الإنسانية، ويمتنع دونها التفكير، ولا ينتفي أي منهما، بينما يطلق العنان للانفعال الحاد. وتتكشف الحبكة وكأنها آلة تتحرك تروسها، بما يثير الدهشة ويعلق الانتباه، ويخضع الإنسان لمشيئة الأقدار، فتتبلور باطراد قاعدة الفكر الإيمانية، علي نحو أقل أو أكثر وضوحا. ويوضح «بن سنجلر- Ben Singler»، في كتابه (الميلودراما والحداثة)، سمات الميلودراما الثلاثة، مع تأكيده سمة إثارة الانفعالات القوية في المتفرج، ولاسيما التأسي، بصفتها وليدة عناصر قارة في الحبكة ذاتها، فيشير إلي الخط السردي باعتباره غير كلاسيكي، وإلي نماذج مما يعتبر وقائع استثنائية كالمصادفة المتطرفة، والإله من الآلة، وعناصر «الإثارة- sensations» في الحدث بما ينطوي عليه من عنف وإثارة حادة للفزع أو الفرح(2). ويشير «وبستر- Webster»- في قاموسه- أيضا إلي الإثارة في الأحداث أو المواقف، وفي الانفعالات القوية التي تعايشها الشخصيات، فتبدو مبالغا فيها exaggerated emotions (3). ويتناول القاموس البريطاني أيضا الصفات الثلاثة، مركزا علي الانفعال المفرط باعتباره، مع السلوك، «فوق درامي»(4).

(1) انظر: د. إبراهيم حمادة- معجم المصطلحات الدرامية-ص 273.

(2) كان «بن سنجلر» أستاذ الدراسات السينمائية في جامعة «ويسكونسن مادسون/ Wisconsin-Madison».انظر: https://en.wikipedia.org/wiki/Melodrama

(3)http://www.merriam-webster.com/dictionary/melodrama

(4) http://www.dictionary.com/browse/melodrama

6/ 1/ 2/ أ* وثمة من يعتبر الميلودراما «جنسا ثانويا- subgenre» من الدراما، ولكن يؤكد بدوره ما ينطوي عليه هذا الجنس من جمالية المبالغة، ويقرن صفتي الإدهاش وإثارة الانفعالات القوية بما في المادة أو خط السرد من محاور أو «رؤوس موضوعات- topics»، لا يتردد دون وصفها بالرومانسية، ومن شأنها مناشدة انفعال «السواد الأعظم من الجمهور- common audience» (1). ويؤكد في موضع آخر المعاني نفسها، فالمبالغة عملية متعمدة يقوي من خلالها المؤلفون خطوط القصة، بما يؤدي إلي شد خيوط قلب الجمهور. ويزيد الأمر وضوحا وتفصيلا بالإشارة إلي الموضوعات التي تجعل سلسلة الأحداث في الحبكة مثيرة للانفعالات القوية والدهشة، أو أنها لافتة للانتباه بشدة- فعلي سبيل المثال- مأساة الحب غير المتبادل، الخسارة أو الفقدان، العاطفة المتصاعدة، ومعاناة الفضلاء الصابرين، ولاسيما النساء اللائي تحاولن بلا جدوى أن تتغلبن علي ظروف مستحيلة. ويختم بأن غرضها أن تعزف علي مشاعر وانفعالات الجمهور(2).

6/ 1/ 2/ ب* ولا نعدم في الأدبيات التي بين أيدينا، ما يشير صراحة إلي طبيعة الأحداث بوصفها «استثنائية أو فوق العادية- Extraordinary»، وإن رآها غير قابلة للتصديق(3)، أو يشير إليها باعتبارها تتميز «بالمسرحة المفرطة- Extravagant theatricality»، وتتطلب أفعالا مادية تؤديها «شخصيات فوق العادية- Over characterization»(4). وتتردد الصفات نفسها، وإن بتنويعة أخرى من الكلمات، حيث الإفراط أو المبالغة في تقوية خطوط القصة أو الحبكة إلي حد أن تصبح الأحداث استثنائية، وغير قابلة للتصديق أحيانا، وتصبح «دراميةأكثر من اللازم أو بشكل مفرط- Hyper- dramatic story lines»، علي نحو

(1)http://literarydevices.net/melodrama

(2)http://literarydevices.net/melodrama

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

(4)http://www.merriam-webster.com/dictionary/melodrama

من شأنه أيضا أن يثير انفعالات قوية. وإن تميزت من بين المشاعر والانفعالات القوية التي تستثار في المتفرج، عاطفة التأسي أو الحزن، فإذا هي مفرطة في البكائية «Over-the-top weepy»(1)، ولكن هذا التمييز لا ينفي- علي أية حال- الانفعالات والمشاعر المناقضة، ولا الدرجات المتفاوتة القوة من كليهما.

6/ 2/ 1/ أ* إلا أن الحبكة الميلودرامية ليست مجرد حبكة «استفزازية- provocative»، مصممة لتحريك وإثارة مشاعر وانفعالات معينة في العاديين من الناس، سواء في الفضاء الدرامي وبين شخصياته، أو بين جمهور المتفرجين، فكل أنواع الدراما تؤدي وظيفة مماثلة. ولكنها علي الدقة حبكة «إثارية- sensational»، وتلك الصفة التي تصر عليها غالبا الأدبيات الأوروبية تجعلها تجربة معرفية كاملة يتساند فيها الجسد والشعور والتفكير، فتتصل بمذهب «sensationalism» الذي يعد في الفلسفة- وفق أكسفورد- مصطلحا آخر «للظاهراتية- Phenomenalism». ومن ثمة، فالإثارة تتضمن المشاعر والمدركات التي تتولد عن حدوث شيء للجسد أو اتصاله به، بل والقدرة علي إثارتها، كما أن الصفة تشير إلي مدركات وانطباعات «غير قابلة للتفسير أو التعليل - Inexplicable»(2). وهكذا نجد أنفسنا بإزاء تجربة مشاهدة استثنائية، بالقياس لتجارب الأنواع الدرامية الأخرى، فتبدو كأنها تستفز الجسد أيضا وتحرك فيه رغبات لأفعال مادية، بمثل ما تثير وتهيج انفعالات ومشاعر إلي درجات تبدو هستيرية سواء بالفرح أو الحزن، وتؤدي- في الوقت نفسه- إلي ترسيخ أفكار أو انطباعات ذهنية، بلا تفكير واع وحسابات منطقية، بل وعصية علي التعليل والتفسير. ولما كانت وسائل الإثارة تتفتح بالحدث علي القوي الغيبية، لتصبح جزءا عن الوجود الإنساني، ينافس الإرادة والتفكير المنطقي الواعي، فإن الأفكار

(1) http://study.com/academy/lesson/what-is-a-melodrama-definition-characteristics-examples.html

(2) انظر قاموس أكسفورد الإلكتروني : Concise oxford English dictionary (eleventh edition)

والانطباعات الوليدة تبدو كهبات من هذه القوي نفسها، أو اكتشافات وثيقة الصلة بالحدس- intuition».0 وعلي ذلك تعود الميلودراما لتوثق عبر سمات حبكتها، صلتها بالرومانسية، وبمبادئ «روسو» معا، كما ترسخ في كل الأحوال القاعدة الفكرية الإيمانية، التي تنتصر في النهاية للفضيلة. وذلك ما يفسر أن الصراع في الميلودراما مرسوم بوضوح بين الخير والشر(□)، أو أنها تتضمن حكاية أخلاقية توضح المعركة بين الخير والشر، حيث ينتصر الخير وتتحقق الأخلاق أو العدالة في المجتمع(□).

6/ 2/ 1/ ب* ولا شك أن بلورة الصراع دائما علي هذا النحو، بوصفه معركة بين الخير والشر، يؤدي إلي سمة أخرى في الحبكة باعتبارها ذات طبيعة «اختزالية- Reductive»، تقوم بتبسيط القضايا المعقدة، وتهميش الكثير من أبعادها أو تخفيضها إلي مستوى «الأضداد الثنائية- binary oppositions»، بمعني أن تكون كل الأشياء وكل الأمور علي كلا جانبي النظام، وليس بينهما أبدا. ومن أمثلة التعارض الثنائي: الرجال والنساء، الحب والكراهية أو الخير والشر، وكل جانب يعرِّف الآخر بمزية وجوده(□). وقد تبدى طابع الحبكة الاختزالي، في معالجة القضايا التي تناولها كتاب الميلودراما، فلم يقتصروا في المستوى الإنساني والعائلي، علي معالجة الحب غير المتبادل والفجيعة في فقد الأعزاء أو خسارتهم، ومعاناة الفضلاء، وبخاصة النساء اللائي تعانين ظروفا لا مواتية. ولكنهم امتدوا إلي قضايا الفقراء في ظل التناقض الطبقي الحاد في المجتمع الرأسمالي، بما ينطوي عليه من ظلم واستغلال وإساءة استخدام السلطة، غير أن الملاحظ أنهم اكتفوا بوضع الموسرين وذوي الألقاب في خانة الأشرار، وقد يشيروا - من ناحية ثانية-

(1) http://study.com/academy/lesson/what-is-a-melodrama-definition-characteristics-examples.html
(2) http://study.com/academy/lesson/elements-of-melodrama-from-early-theater-to-the-modern-soap-opera.html
(3) http://study.com/academy/lesson/what-is-a-melodrama-definition-characteristics-examples.html

إلي العلاقة بين سلوك الأفراد وظروفهم الاجتماعية، ولكنها الإشارة التي تظهر ضمنية(1)، ربما لأن تركيز الانتباه علي هذه العلاقة، سيؤدي إلي تشتيته عن القاعدة الإيمانية التي دمجت أيضا تقلبات السوق في مفهوم القدر. والواضح أن الميلودراما تعي بجمالية الاختزال وتبسيط القضايا علي هذا النحو، جمهورها من العاديين، الذين يربكهم التعقيد والالتباس بما يتطلب الاتئاد وعمق التفكير والربط بين دقائق وتفاصيل الأفكار، والنفاذ بين الأضداد، كما أن أقصى أمانيها- من ناحية أخرى إصلاح المجتمع بإصلاح أخلاق أفراده، لا بتغييره.

6/ 2/ 2/ أ* ولوحظ في الحبكة الميلودرامية- علي ما فيها من اختزال وتبسيط ومبالغة في الاهتمام بالأحداث والأفعال الإثارية، التي تقتضي شخصيات بولغ أيضا في اختيارها كأنماط شائعة- أنها تتضمن بشكل تكراري يكاد يكون نمطيا بدوره أربعا من الشخصيات الرئيسية. فمن ناحية هناك البطل الذي يعد أخلاقيا، وسيما ورجوليا، يصغي لحدسه في نغمة طبيعية، أكثر مما يعمل عقله وتفكيره، وبينما يؤمن بالعدالة ويحترم القواعد الاجتماعية، قد لا يتبع منها الأقل أهمية (2)، وهذا ينسجم مع توصيفه بأنه خيّرٌ، كما أن اعتماده علي الحدس والنغمة الطبيعية ينسجم مع انتفاء حدة الذكاء أو المهارة عنه، مما يؤدي إلي انخداعه في خطط الشرير(3). ومن ناحية ثانية هناك البطلة الجميلة والشجاعة، الأخلاقية بدورها وإن تكن بريئة، بما يعني سذاجتها وانعدام خبرتها بأحوال الدنيا والناس، فتنزع إلي تصديق كل ما يقال لها، حتى تتورط وتصبح بحاجة إلي إنقاذ (4)، ولذلك قد توصف أيضا بأنها «الفتاة غير المتزوجة- damsel» التي يضع الشرير عينا دائما

(1) انظر: لينارد، جون& لوكهارست، ماري- المرجع في فن الدراما- ص140.

(2) http://study.com/academy/lesson/elements-of-melodrama-from-early-theater-to-the-modern-soap-opera.html

(3) http://study.com/academy/lesson/elements-of-melodrama-from-early-theater-to-the-modern-soap-opera.html

(4) http://study.com/academy/lesson/elements-of-melodrama-from-early-theater-to-the-modern-soap-opera.html

عليها، إلي أن تصبح في ضائقة. ومن ناحية ثالثة، هناك الوغد«villain»، الذي يعد شريرا«evil»، وهذا النوع من الأشخاص مخادع غالبا، طماع، حقود وفاسد، وقد يكون مع ذلك غبيا أو «بليدا إلي حد البلاهة- «idiotic»، بحيث يخدم أحيانا كترويح كوميدي، إن لم يكن بجواره «المتواطئ/ الشريك في جريمة- accomplice»، الذي يتميز بهذه الصفات ويؤدي هذه الوظيفة. ومن ناحية رابعة هناك الخادم المخلص الذي يساعد البطل في تعرية المعلومات المطلوبة عن الوغد، ولكنه لا يتميز بصفته غبيا. والخادمة التي قد تكون مغازلة، خفيفة الظل، ومخلصة للبطلة(1).

6/ 2/ 2/ ب* وعلي مستوٍ آخر، أيا ما كان الفعل الرئيسي الذي ينتظم في الحبكة، فإنه يتخذ إيقاعا ثلاثيا، أوله «الاستثارة- provocation»، ثم «المعاناة- suffering»، وأخيرا القضاء وتحقيق «العدالة- Justice»، ففي الإيقاع الأول ثمة ما يستثير الوغد لإيذاء البطل أو البطلة، وبالأذى يمر البطلة والبطلة ومن إليهم من الشخصيات الخيّرة بألوان من الآلام والمعاناة واللوعة، وفي الإيقاع الثالث تتحقق العدالة، فينال الوغد جزاءه ويعاقب بما يستحقه(2). ونجد من يعبر عن الإيقاع الأول بوصفه «تهديدا- threat»، والإيقاع الثاني بوصفه «هروبا- escaping» والثالث بوصفه «نهاية سعيدة- Happy end»(3). وغالبا ما يتميز الإيقاع الأخير بالتدخل القدري الذي يضمن انتصار الخير علي الشر، كما تتبدى استراتيجية التحول أو الانقلاب في تكوين الأنماط بما يؤدي إلي تبدل حظوظها بين السعادة والشقاء، وأخيرا بما يسمي «فخ التصفيق- Claptrap»، حيث الخطبة التي يواجه فيها البطل الجمهور، بما يبلور المقولة الفكرية المبتغاة أو

(1) http://study.com/academy/lesson/elements-of-melodrama-from-early-theater-to-the-modern-soap-opera.html
(2) http://study.com/academy/lesson/elements-of-melodrama-from-early-theater-to-the-modern-soap-opera.html
(3) انظر: «ترومبول، إريك.و- Trumbull, Eric.W»- ميلودراما القرن التاسع عشر- http://novaonline.nvcc.edu/eli/spd130et/melodrama.htm#Top

العبرة النهائية من العمل ككل، ويجبر المتفرج علي التصفيق(1).

6/ 3/ 1* ولكن أبطال وبطلات الميلودراما، بما ينطون عليه من براءة أخلاقية، أو السذاجة لعدم الخبرة بأحوال الحياة والناس، ويعتمدون علي الحدس والنغمة الطبيعية في مشاعرهم وانفعالاتهم، دون أن تفسدهم قيم السوق الرأسمالي، لا يمكن أن يثيروا في المتفرج نوع المشاعر والانفعالات التي يثيرها أبطال المأساة. فالبطل المأسوي يتمتع بالمكانة الاجتماعية والتربية التي تجعله قويا قادرا علي احتمال الألم واجتياز المعاناة، وتحمل نصيبه من المسئولية عن أفعاله، وكل أولئك مما يثير في المتفرج مشاعر تبدأ بالإعجاب به، فالتوحد فيه، و«التعاطف- Sympathy» معه، بما يعني مشاركته وجدانيا تجربته الدرامية، مضافا إليها شعور «الخوف- fright» عليه و«الجزع- onyx» مما يلاقيه، و«الشفقة- pity»- في الوقت ذاته- علي النفس من المرور بمحنة مماثلة. أما أبطال الميلودراما في متاعبهم، فمثلهم كمثل المشاهدين، أناس لا حول لهم ولا قوة، وأعجز من أن يتحملوا أي مسئولية عمّ يحيق بهم، ولذا فهم أدعي إلي الرثاء - Pathetic، والشعور بالحزن و«الأسى-Grief» من أجلهم، إلي حد البكاء معهم والعويل عليهم أو «النواح- lamentation»، و«الندب - Bemoaning»، وتصيد الضحكات بقدر ما يمكن من الورطة، عسي تجدد الآمال في النجاة، ثم الإحساس بالابتهاج الصاخب- في النهاية لعدالة السماء التي انتصرت لفضائلهم. وهذه النهايات- وفق «سكاي»- تعكس تفاءل الطبقة العريضة من المواطنين، واعتقادهم الجازم أن البعد عن الأخطار قائم ومضمون، وأن الشجاعة والإقدام لابد أن يكسبا في نهاية الأمر الحظوظ السيئة (2). إنه التفاؤل الذي يعتمد علي الثقة في «العناية الإلهية- Providence»، وأنهم- من قبل ومن بعد- قشة في مهب ريح الأقدار، أو- علي الدقة- تقلبات السوق الرأسمالي!.

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

(2) جيرج، سيكاي- علم اجتماع المسرح/ ج2- ص253

6/ 3/ 2* وقد حاول الأدباء ورجال المسرح في الحقبة المتأخرة من عصر الملكة فيكتوريا، وعهد خلفها الملك «إدوارد» أن يضفوا قدرا من الواقعية علي الأعمال الميلودرامية، فأفرطوا- وفق «بن سنجلر»- في العناية بالتفصيلات الدقيقة للمناظر والثياب والأدوات أو المهمات، وحاولوا تصوير الإنسان العادي بشكل واقعي، بحثا عن قابلية التصديق، ولكن ظلت الحبكة- مع ذلك- والأحداث تتمتع بسماتها الأصلية(1). فرغم أن أعمال «هنري آرثر جونز/ 1851- 1929»، و«آرثر وينج بينروه/ 1855- 1934»، لفتت الأنظار إليها بميلها إلي أسلوب أقرب إلي الطبيعي، إلا أن سلوك الشخصيات فيها ظل محكوما بالتقاليد المسرحية المستمدة من المسرحية الفرنسية محكمة الصنع (2). والحقيقة أن القاعدة الفكرية للميلودراما كانت تتعرض لهزة عميقة علي أيدي الواقعية، إبداعا ونقدا، برؤاها المغايرة، فلم يعد يغن شيئا إصلاح الأخلاق عن تغيير المجتمع.

خ. فنية الكتابة والوعي باللغات غير الكلامية.

7/ 1/ 1/ أ* لقد تردد كثيرا في المادة البحثية التي بين أيدينا، الاستهانة بالنصوص التي قدمها كتاب الميلودراما، وطالما وصفت بالرداءة أو انعدام القيمة الأدبية، وقصور القدرة البلاغية، ورأينا أن «دي بيكسيركورت» تهكم علي الأعمال الدرامية التي يكشف فيها مؤلفوها عن طابع أدبي وقدرة بلاغية في سخاء، فيفيض بكليهما علي كل شخصياته ويمنحهم بلا تفرقة قدرته البلاغية وفصاحته الأدبية، فإذا بهم يبدون- في النهاية- كأنهم أصداء متنوعة لصوته!. ورأي أن هذا كله يتناقض مع مبدأ محاكاة الواقع والطبيعة، دونما حاجة إلي تصحيح أو تعديل بحيث يلتفت المؤلف إلي التفرقة بين لسان حال الشخصية: مشاعرها وأفكارها وطريقة تفكيرها واستجابتها للموقف الذي تعيشه، فيمكن التعبير عنها بما يناسبها

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

(2) انظر: د.فاطمة موسي- سيرة الأدب الإنجليزي للقارئ العربي- ص74.

من خصوصية أدبية، ولسان مقالها- من ناحية ثانية- الذي يمكنها أن تعبر به عن نفسها في الحياة الواقعية.

7/ 1/ 1/ ب* ويبدو أن كتاب الميلودراما جميعا، وليس «دي بيكسيركورت» وحده، استنوا قواعد في الكتابة تعتمد صراحة علي مبدأين متكاملين، بحيث يؤثر أحدهما علي الآخر في نهاية طريق الأداء الفني، بغض النظر عن أي رؤى نقدية محتملة. فمن ناحية، كان أسلوب الميلودراما نثري شعبي لا يسمو بعباراته عن مستوى الدهماء(□)، فقد اختار الكتاب تجسيد كل شخصية في العمل الدرامي بلسان مقالها المفترض في حياتها اليومية، حيث لا طاقة لها علي أي لغة معدة سلفا وإلا بدت مفتعلة مثيرة للضحك وإن لم تكن كذلك أو تقصد إليه. وبالعكس، ربما تقطعت علي لسانها العبارات الدارجة، وبدت مبتورة ناقصة بشكل متكرر، تستحث من يسمعها أن يفهمها، ولا يثقل عليها مطالبا بالإيضاح. والحقيقة أن ثمة لغة أخرى غير الكلام تستعين بها الناس غالبا في الحياة اليومية، فيتواصلون كاملة: تلوين الصوت بالنبرة والإيقاع، بالإضافة إلي الأصوات الصماء مثل الهمهمة والغمغمة والتمتمة والصراخ والعويل، وألوان ودرجات الضحك والابتسام، إيماءة الوجه بتشكيل عضلاته ونظرة العين وأوضاع الشفتين، إشارة اليد والأصابع، حركة الأقدام والجزع، وعلاقة الانفعال بالجسم والأدوات والثياب والأشياء. والحق أن وعي مؤلف الميلودراما بلغات الجسد « body language»، كما تتجلي في الحياة اليومية، جعله يلجأ للمبدأ الثاني، حيث الإحالة إلي فني التمثيل وبخاصة الإيمائي، والإخراج، ولو في البدايات الأولى.

7/ 1/ 2/ أ* لقد كان «دي بيكسيركوت» واعيا تماما، بأنه حين يزيح اللغة الأدبية من أدوات التعبير عن الشخصية والموقف، فمن الضروري أن يعي البدائل الممكنة تحت يديه، ولم تكن هذه البدائل إلا لغة المقال في الحياة اليومية مضفرة بفن الممثل والإخراج من ناحية، وبفن الموسيقي من ناحية ثانية. وبالتالي لم يكن

(1) انظر: د. محمد غنيمي هلال- الرومانتيكية- ص95.

يكتب للقارئ الذي يبحث عن اللذة الفنية في القراءة سواء أكان جالسا في مقعد أو راقدا علي فراشه قبلما يدركه النوم، ولكنه يكتب لأبناء من المهنة نفسها، كالممثلين والمخرجين، ومؤلفي الموسيقي. كان يكتب لمن يمكنهم أن يوقظوا ما تحت الإشارات الموجزة التي يضمنها النص، من معانٍ خبيئة ومشاعر وانفعالات ممكنة، ثم يقدمونه بلغات غير كلامية: لغة الممثل والحركة والموسيقي والمؤثر الصوتي، فتبدو مرئية ومسموعة في فضاء المسرح أمام المتفرج في الصالة. ولا شك أن وعي «دي بيكسيركورت» بلغات المسرح غير الكلامية، جعله يؤصل فكرة التكامل بين المؤلف الدرامي والمخرج، علي أساس قاعدة الصدق الفني، فقد ردد في مقالاته أكثر من مرة فكرة أن الميلودراما تحتاج إلي ممثلين أكفاء، كي تحدث تأثيرها المرجو في المتفرج، ولكي تصل إلي الدرجة التي تشل بها المأساة، فلا بد لها من كتاب وممثلين(1).

7/ 1/ 2/ ب* ولا غرو أن النظرة المتعجلة إلي نصوص الميلودراما، ما تسوغ القول بأن حبكتها مصممة للعزف علي انفعالات الجمهور علي حساب تطوير الشخصية، النص الثانوي، والفروق الدقيقة(2)، فهذه النظرة تغفل الإحالة إلي خشبة المسرح، حيث تتكامل فنون الأداء ويصبح «النص الثانوي- Subtext»- باعتباره إرشادات المنصة التي يكتبها المؤلف بين الأقواس، في تضاعيف الحوار، لتشير إلي طريقة أداء أو إحساس أو فعل مادي، أو تغيرات في المنظر- عالما مسموعا ومرئيا، أيقظة المخرج، وأيقظه الممثل. ومن سوء الفهم البالغ لفن الدراما ككل، تصور أن الحبكة بحد ذاتها يمكنها العزف علي مشاعر الجمهور، ما لم يكن هناك الممثل البارع الذي يمكنه ضم الجمهور نفسه في أحضان فنه، بأدواته المكتملة وتمكنه منها. ففي فني التمثيل والإخراج يتحقق النص الثانوي، كما

(1) طرح هذه الأفكار في مقالاته سنة 1804، و1807. انظر: د. علي درويش- دراسات في المسرح الفرنسي- ص326.

(2) http://study.com/academy/lesson/what-is-a-melodrama-definition-characteristics-examples.html

تتميز الفروق الدقيقة بين الشخصيات: الثياب والأدوات، وتكنيك الأداء.

7/ 2/ 1/ أ* في هذا السياق يبدو صاحبا (المرجع في فن المسرح) أوعي من كتبوا عن الميلودراما حين ألموا بعلاقة التكامل الوثيقة بين النص والعرض، بين المؤلف والمخرج بفريق فن التمثيل. فمن ناحية، أدركا أن «الكلمات لم تكن أكثر العناصر أهمية» كما أن «مخطوطات المسرحيات ليست أعمالا أدبية بارعة علي نحو معتنى به من حرفيين»، ولكنها من ناحية ثانية مخطوطات إخراج، «معدة للإنتاج». ولما كان هناك وعي كامن بالموسيقي كأحد اللغات غير الكلامية، التي يستعين بها المخرج في العرض المسرحي للتعبير عن المشاعر والانفعالات المتباينة، والأجواء الطبيعية، والمؤثرات الصوتية المختلفة، فقد استعاض بها المؤلف عن الكلمات والانفجار البلاغي وضمّنها وحدها بما يجب أن توحي به في «إرشادات المنصة- directions stage»، إلي جانب إرشادات دخول أو خروج أو اختباء الشخصيات. ولذلك يلاحظ أن الأهم من الكلام عند كاتب الميلودراما: «مزج الرؤى الدرامية بالموسيقي، والمعالجة العاطفية للمشاعر، والمشاهد المثيرة بسخاء» ولوحظ أن «مقدار ذخيرة الممثل من الإيماءات الميلودرامية أكثر من القدرات والمواهب البلاغية(1)»، فكان فارق الأداء اللغوي جوهريا بين الميلودرامي والرومانسي.

7/ 2/ 1/ ب* إن أداء الرومانسيين اللغوي مال إلي الشعر بأدواته وإمكانياته البلاغية وقدراته علي الإفاضة والتدفق في بناء الصور والأخيلة متفاوتة التعقيد، ليعبر عن شعور شخصياته وانفعالاتها المتفجرة أحيانا كالألغام الموقوتة، فيستوفي الغاية، مثلما يعبر عن فرديته وذاته وعلاقته بالطبيعة كمصدر للإلهام، علي أجنحة الخيال. ولا يكاد ينسي الرومانسي أنه شاعر وأديب، حتى لو كتب للمسرح، فلا يقبل في أدائه اللغوي أي بدائل عن الشعرية والطابع «الغنائي- Lyrical»، فيمنحها لشخصياته جميعا في أي لحظة، مما يسوغ القول بأن الرومانسي يتخذ الشخصيات

(1) لينارد، جون& لوكهارست، ماري- المرجع في فن الدراما- ص140.

قناعا لعرض عناصر شخصيته ورح قضاياه، فكانت الدراما الرومانسية كقصائد الشعر الغنائية مجالا فسيحا لظهور مؤلفيها أمام الجمهور(1).وعلي أية حال فإن الشخصيات تسترسل في الدراما الرومانسية في «إفضاء- unbosoming»، وأشكال من «التعرية أو المكاشفة الذاتية- self-revelations»، هي- في التحليل الأخير- انفجار ميلودرامي. وإن كتب مؤلفها نثرا، فنثره مسبوك الصنعة، يطارد أدق خلجات النفس وحنايا الشعور، وإن تفاوت في درجة امتثاله لشروط الأداء التمثيلي. أما كاتب الميلودراما، الذي ضحى عامدا بالقيمة الأدبية، فأوكل مهمة التعبير عن انفجار الشعور والانفعال إلي الممثل وفن الموسيقي، واعيا بإمكانياتها الهائلة، ولاسيما مع اوركسترا ضخم مكتمل الآلات. ولا نعدم فيما بين أيدينا من الأدبيات من يجمع ويفرق بين الرومانسية والميلودراما من حيث الأداء اللغوي، فيري الرومانسيين جسدوا انفعالاتهم عبر الفن وعانقوا الخيال، الفردية، والطبيعة كمصدر للإلهام والحدس، أما كتاب الميلودراما ففجروا الانفعالات باستخدام السطور المنطوقة، بالتناوب مع المرافقة الموسيقية لعرض معركة الخير والشر، متكاملة مع مؤثرات خاصة مثل: تحطيم القطار، سباق الخيل، والزلازل..الخ(2).

7/ 2/ 2/ أ* ولقد كانت التوليفة الميلودرامية- أيا كان مصدر مادتها وعلاقته بمفهوم المذاق المحلي وتأثيره علي طراز العمارة، الأثاث، الثياب، الماكياج، واختيار أدوات المعيشة والعمل- تتضمن مجموعات محددة من الشخصيات أو الأنماط، ترتبط بثالوث البطل والبطلة والوغد، ولها سمات ثابتة ومطردة أو متكررة. وفي المقابل، ظهرت فرق مسرحية «نمطية- Typical» في تكوينها، بحيث تضم من الممثلين الذين يجيدون علي الأقل أداء المجموعة الأساسية من أنماط الشخصيات وتجسيد أدوارها المتنوعة، في المواقف الممكن أن توجد

(1) انظر: د. محمد غنيمي هلال- الرومانتيكية- ص198.

(2) http://study.com/academy/lesson/elements-of-melodrama-from-early-theater-to-the-modern-soap-opera.html

فيها، داخل العمل، أيا كان مذاق مادته المحلية. ومن ثمة كان التنظيم النموذجي للإنتاج، إما فرقا دائمة تؤدي عددا من المسرحيات كل موسم، حتى نهاية القرن التاسع عشر، أو فرقا مساهمة يؤلفها مجموعة من الممثلين تؤدي تنويعة واسعة من الأدوار في عديد من المسرحيات، وعادة بمرتبات ثابتة، وأحيانا تتجول بعروضها في أنحاء مختلفة داخل البلاد أو خارجها. وظهر نجوم في التمثيل برعوا في أداء أدوار معينة، ولفتوا إليهم الأنظار في الفرق الدائمة وكانوا عنصر جذب للجمهور، مما أدي إلي تغيير نظام الإنتاج، ليشهد عرضا واحدا لفترة طويلة، قد تستغرق الموسم كله (□)

7/ 2/ 2/ ب* وعلي أية حال أفسح تنظيم الفرق علي هذا النحو المجال لما يعتبر التخصص المهني الذي منح الممثل فرصة التركيز في النمط الذي يسند إليه بشكل متكرر، فيتأمله ويستكشف أبعاده وينميه من ثقافته وخبراته ويبث فيه من روحه، ويخضع أدواته- في النهاية- لتجسيده. ولعل هذا ما يفسر القول بأن الفرق النمطية كان فيها ممثلون يوظفون خصيصا للقيام بأدوار كالبطلة، البطل الوغد، البطريرك، الرجل أو المرأة الكوميدية، الرجل أو المرأة المسنة الطيبة (□). ولما كان أداء التمثيل يتداخل مع مقطوعة الموسيقي والمؤثرات الصوتية، فالراجح أن الممثلين نمّو في لحظات صمتهم، ذخيرة مناسبة للحظة من الإشارات والإيماءات والحركات، أقرب ما تكون لفن «التمثيل الإيمائي- Pantomime»، ومثقلة بالدلالة لتتكامل مع عناصر المشهد، وتمنح- في الوقت نفسه- عنصر الموسيقي المسموع إيقاعا بصريا. ومن ثمة، تبدو اللحظة الدرامية المشحونة بالانفعالات «لوحة- Tableau» مرئية ومسموعة معا، ويكتفي المؤلف بالإشارة إلي مكوناتها ليدرك المخرج والممثلين ما علي كل منهم أن يفعله أثناء العرض. ففي المشهد الختامي من عرض (سر الليدي أودلري - Lady Audlery's

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

(2) لينارد، جون& لوكهارست، ماري- المرجع في فن الدراما- ص139.

secret)، الذي قدم في ستينيات القرن التاسع عشر- كما أسلفنا[1]- حيث تموت السيدة فجأة، كان يكفي أن يكتب المعد: تسقط- تموت- تسمع موسيقي للشفقة- ويجثو علي جثتها «جورج تالبويز»- ينزل الستار[2]، ليدرك المخرج وممثلوه ما ينبغي عليهم أن يفعلوه بالحركة والإشارة والإيماءة، ليتضافر التأثير البصري للمشهد مع تأثير الموسيقي. وإن كانت هذه التقنيات فاعلة، وإن يكن بدرجات متفاوتة الإتقان والجمال، في ستينيات القرن، فلا شك أنها كانت ماثلة وفاعلة بشكل أكبر، في بدايات القرن، مع الريادة التي عبدت الطريق، وتحملت رذالة النقد الكلاسيكي الخام وقتذاك!

7/ 3/ 1* ومن ثمة، فالراجح أن التمثيل الإيمائي كان جزءا لا يتجزأ عن فن التمثيل الميلودرامي عامة، ليملأ لحظات الصمت البينية، بأوضاع مرئية، ويعانق الموسيقي المرافقة، مما يفتح أفق تطويره- من ناحية ثانية- إلي أداء راقص بشكل أو بآخر. ولكن يبدو أن هناك ربط آلي ومتعسف بين سمات الحبكة الميلودرامية- من ناحية- بما تقتضيه من أحداث استثنائية مثيرة، وشخصيات نمطية وصفت أيضا بالمبالغ فيها، وفن التمثيل- من ناحية ثانية- فدمغ بدوره بالمبالغة والصخب! ولا يخلو هذا الربط من احتمالات خلط الميلودراما بالرومانسية، إذ يأتي هذا الحكم غالبا في سياق يتناقض معه بوضوح. فكانت المسارح الكبرى في لندن- مثلا- من الاتساع أو ترامي الأطراف، وكان الجمهور يشكو كثيرا من أنه لا يمكنه سماع الممثلين بوضوح، ولا يراهم إلا بمنظار مكبر، ومن المنطقي ألا يكون التمثيل في هذه الظروف «طبيعيا هادئا»، لاسيما وأن هذه المسارح كانت تحتكر أداء المسرحيات التي تعتمد علي الكلام. ولكن غير المنطقي أن يقال- في السياق نفسه- إن هذه الظروف أدت إلي «ذيوع الميلودراما، التي تعتمد علي كثرة من الأحداث العنيفة وقلة الحوار نسبيا، وكانت الحرفية تميل إلي الاعتماد علي

(1) سبقت الإشارة إلي أن النص إعداد عن رواية كتبتها «إليزابيث باردون- Elizabeth Barddon».
(2) لينارد، جون& لوكهارست، ماري- المرجع في فن الدراما- ص139،140..

التأثيرات المبالغ فيه» بينما الميلودراما- في السياق نفسه- تظهر علي مسارح صغيرة في ضواحي لندن، وكان أصحابها يتحايلون علي قانون الرقابة بتقديم أعمال تعتمد علي الموسيقي والغناء(1)، أي أنها تظهر حيث لا حاجة لأن يفتقر التمثيل إلي الطبيعية والهدوء، مع الاعتراف بقلة ما فيها من الحوار!.

7/ 3/ 2/ أ* يبدو الكلام عن التمثيل في الميلودراما، وكأنه توصيف لضرب من الجنون والهستريا، أو الصراخ، أو حالات انفلات عصبي، لا ينجو منها مشهد واحد!. ولكن إذا تغاضينا عن مكانتها الأدبية المتدنية، وندرة ما فيها من حوار، وعن تكنيك إخراج مطرد يستعيض بالموسيقي عن الكلمات، فإن شيئا من الهستيرية والهياج الانفعالي، لا يقتضيه سوي مشهد كارثة كالزلزال، أو احتراق مبني، أو غرق سفينة، وليست جميع مشاهد العمل كوارث من هذا القبيل، وهي أيضا لا تستغرق سوى لحظة علي خشبة المسرح، وتقترن بتأثير بصري مبهر!. وعلي أية حال، المبالغة الانفعالية في الأداء لا يتطلبها عمليا إلا مشهدي الذروة - كما سنري لاحقا- ومشهد فخ التصفيق الذي يتجه فيه البطل أو البطلة بالخطاب إلي الجمهور في المشهد الختامي!. ومع ذلك فإن البداية عند رائد مثل «دي بيكسيركورت» كانت تشدد علي صدق الممثل في أدائه وإيمانه بما يفعل أو يقول، والاحتكام في كل الأحوال إلي الواقع كما يعيشه الناس في الحياة اليومية. وقد ربط الدراما بالأداء التمثيلي وفن الإخراج ولم يعزلها عن أي منهم لتكتفي بنفسها بين دفتي كتاب للقراءة، بل وتمني لو آلت مسئولية العرض لرجل واجد، فيصبح المؤلف نفسه مخرجا لعمله، ومسيطرا علي كافة عناصر وأدوات العرض.

7/ 3/ 2/ ب*وقد واتت «دي بيكسيركورت»، الفرصة ليجمع بين المخرج والمؤلف، بعد مسرحيته الثالثة، وليمتلك علي مدار عمله كمية كبيرة من الثياب والمناظر والمهمات المسرحية، قدرت في سنة 1835 بمبالغ طائلة، حينما

(1) انظر: د. فاطمة موسي- سيرة الأدب الإنجليزي للقارئ العربي- ص72،73.

احترق مسرح «الغبطة- La Gaîté»[1]. وفي مقدمة (كولينا/ 1800)، يشير إلي هذه التجربة المبكرة التي جعلته رجل مسرح بكل ما في التوصيف من معني. فيرى أن المؤلف يجب أن يكون المخرج أيضا ليجعل كل العناصر تحت يديه ورعايته ومسئوليته وتفكيره الإبداعي، فيمكنه أن يحقق هدفه. وبالتبعية إن لم يكن المخرج، فعليه حضور التدريبات التي يجب أن تكون بجدية وانتظام، ويتعلم منها، ويكتسب الخبرة والمعرفة باللغات غير الكلامية ولاسيما الحركة المسرحية[2]، التي يمكنها أن تتلافى عيوب النص، أو ما يدعوه «الهرب من المشكلات والمواقف السلبية». ويوصي بمراعاة التمثيل كل الأمانة والصدق. وينتهي إلي أن التفكير الإبداعي علي المسرح لا بد أن يستند إلي ذوق رفيع، وقرارات مدروسة، وروح شفافة للفن، وقلب ورأي سليمين خاليين من الأمراض والعقد[3]. والواضح أن الرجل لم يغفل أنه يقود مجموعة من الفنانين، عليه أن يصغي لكل منهم ويشعره بأهميته وأهمية دوره، مهما كان ضئيلا، وإلا افتقر إلي الرأي السليم، وظهرت الأمراض النفسية والعقد، التي قد تطيح بتجانس العرض!.

7/ 3/ 2/ ت* ولكن بالإضافة إلي تأثير الموسيقي والمؤثرات الصوتية، لاسيما في مشاهد الكوارث الكبرى: الزلازل، البراكين، الحرائق، تهاوي القصور، العواصف، سقوط الكتل الثلجية، الفيضان وإغراق السفن، الطواحين المائية، تحطم القطارات..الخ، كان لابد من التأثير البصري بتحولات سريعة في المنظر. كان المنظر يعتمد علي الصور الزيتية المرسومة للقصور القوطية الغامضة،

(1) https://en.wikipedia.org/wiki/Ren-Charles_Guilbert_de_Pixcourt

(2) التعبير المهني الدارج «ميزانسين- Misa en scene»، له أصول فرنسية ومعناه «يضع في مشهد»، واصطلاحا يعني صياغة المشهد ككل وربط عناصره ببعضها عبر حركة الممثلين، سواء في علاقتهم بعضهم ببعض، أو بالمكان أو بالأثاث والأدوات والمهمات المسرحية الأخرى. وهذا ما يقابل في الإنجليزية «staging»، أي كل ما يتعلق بالعمل علي المنصة.

(3) انظر: جيرج، سيكاي- علم اجتماع المسرح/ ج2- ص251.

الكهوف العميقة، والأكواخ..الخ[1]. ولكن بجانب ذلك أمكن الفنيون- بالتزامن مع الثورة الفرنسية، في العقد الأخير من القرن الثامن عشر- أن يبنوا القصور علي المسرح من كتل خشبية متراصة فوق بعضها، كمكعبات الأطفال، حتى إذا جاء وقت الهجوم عليها وإشعال الحريق فيها، أدار النجارون مقابض خاصة متصلة بالصف الأرضي من هذه الكتل فإذا القصر يتهاوي أمام النظارة والنيران تضرم فيه، بينما تصيح الجموع بهتاف: الحرب علي أصحاب القصور[2]. ولاشك أن تقنيات مماثلة تم تطويرها، بما يتفق مع تأثير الخداع البصري طوال القرن، خاصة بتهيئة عمارة المسارح الجديدة لتنويعاتها المحتملة، مما يسوغ القول إن المسرح استفاد من تغيير فن العمارة، واهتم علي نحو متزايد بالخداع البصري في تصميم المنظر بآليات معقدة لخشبة المسرح [3]، مما يؤدي إلي عظيم الأثر علي المتفرجين.

(1) -وانظر: جيرج، سيكاي- علم اجتماع المسرح/ ج2- ص252

(2) انظر: د. علي الراعي- مسرح الشعب- ص371.

(3) لينارد، جون& لوكهارست، ماري- المرجع في فن الدراما- ص140،141.